الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل : .....
الرقم التسلسلي : .....

عبد الله أبو هيف
ناقدا مسرحيا وأديبا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب :
بشيري عمار

إشراف الأستاذ الدكتور :
قديد دياب

أعضـــــاء لجنـــــــة المناقشـــة

الأستاذ الدكتور رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري – قسنطينة -	رئيسا
الأستاذ الدكتور دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري – قسنطينة -	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري – قسنطينة -	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة -	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة -	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور رابح لطرش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015 - 2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل : .....
الرقم التسلسلي : .....

عبد الله أبو هيف
ناقدا مسرحيا وأديبا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

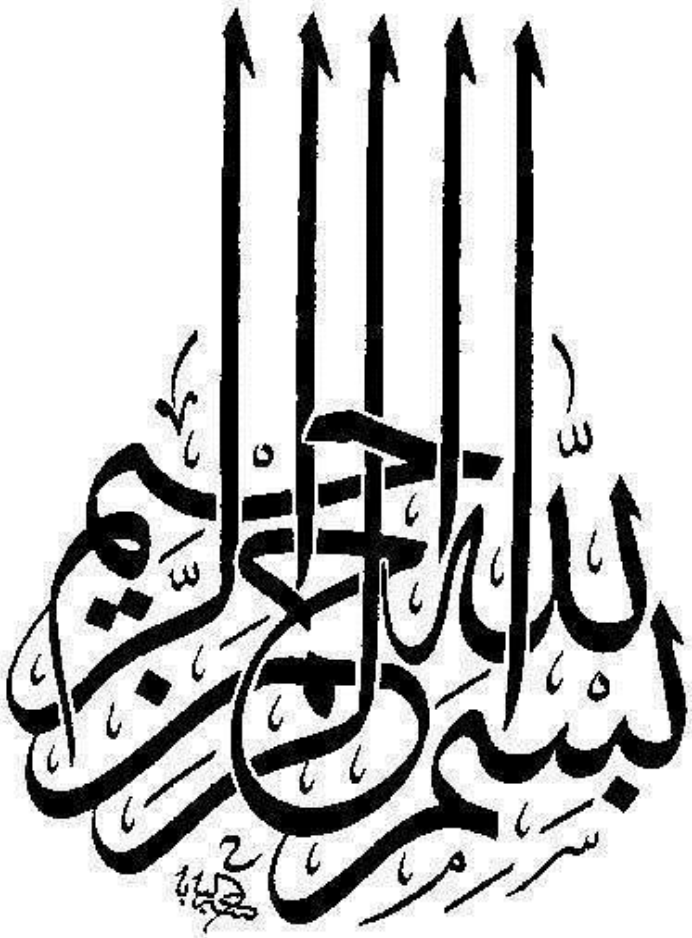
إعداد الطالب :
بشيري عمار

إشراف الأستاذ الدكتور :
قديد دياب

أعضـــــاء لجنـــــــة المناقشـــة

الأستاذ الدكتور رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري – قسنطينة -	رئيسا
الأستاذ الدكتور دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري – قسنطينة -	مشرفا ومقررا
الأستاذ الدكتور محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري – قسنطينة -	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة -	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة -	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور رابح لطرش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015 - 2016



إهـــداء..

إلى روح والِدَي ..

وإلى وَلَدَي إنصاف وصفي الدين ..

وإلى زوجتي التي كانت لي سندا ودعما لأجل مواصلة مشواري العلمي ..

عمـــار

مقدمـــة

لا شك أن النقد الأدبي في عمومه يسدي خدمة جليلة للنص الأدبي عندما يتعرض للجوانب الفنية والجمالية التي ينطوي عليها، ولولا ذلك، لبقيت تلك الإبداعات مدفونة في تابوت النص، قد تتحلل دون أن يكتشفها القارئ، من هنا كانت وظيفة الناقد إرشاد المتلقي إلى قراءتها، بطريقة أو بأخرى، فكم من إبداع أدبي كاد أن يموت لولا شهرة النقاد له، فهذا نجيب محفوظ صاحب جائزة نوبل ظلت أعماله ردحا من الزمن كاسدة لاتُباع ولا يلتفت إليها أحد، حتى هم ناشرها بإعادتها إلى المؤلف، واكتفى بإيداعها المخازن، لولا تفطن الناقد سيد قطب إلى أهمية أعمال محفوظ القصصية، ومنذ أن كتب عنه، توالت أقلام النقاد لاستكناه القيم الفنية لرواياته.

فالنقد في حقيقة الأمر، ما فتئ يواكب الإبداع الأدبي بجميع أجناسه شعرا ونثرا، قصة ورواية، وكذا مسرحا، وهذا ما قام به عبد الله أبو هيف*، باعتباره ناقدا مسرحيا وأدبيا، إذ لم يتوقف عند حد النقد بل تجاوزه إلى نقد النقد، وهو عمل ذو نشاط معرفي يقوم بمراجعة الأقوال النقدية كاشفا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية والتأويلية.

فحين نهضت لدراسة منجزات عبد الله أبو هيف راودني شعور بأن ثمة عقلا مفكرا كبيرا يتوارى خلف هذه المنجزات المتعددة المتوزعة بين الأدب والمسرح والفكر والثقافة، والتي امتدت على ما يربو على أربعة عقود من الزمان، أسهمت في إثراء المكتبة العربية والمعرفة والثقافة المعاصرة.

كان ذلك أحد الأسباب التي دعتني لدراسة هذا العلَم، والبحث عن الجوانب النقدية في مؤلفاته ومقالاته المبثوثة في بطون الدوريات، إذ وحسب علمي لم يحظ بالدراسة إلا ما وجدته في دراستين ،الأولى في رسالة ماجيستير للطالبة سهيلة بوساحة تحت عنوان " تلقي النظرية السردية في النقد العربي المعاصر – عبد الله أبو هيف نموذجا –" للسنة الجامعية 2008 – 2009، لم ينل أبو هيف من هذه الدراسة إلا ما يقارب المائة صفحة بالضبط من الصفحة 138 إلى الصفحة 222، وذلك من مجموع 256 صفحة. أما الدراسة الثانية فكانت للدكتور فليح مضحي أحمد السامرائي والموسومة بـــ" مستويات نقد السرد عند

* سيلزم اسم الناقد (عبد الله أبو هيف) هذه الصورة الإعرابية أينما ورد في الدراسة، ولا يخضع للتحولات الإعرابية حين يقع منصوبا أو مجرورا، بوصفه اسم علم يعامل معامله الاسم الثابت.

عبد الله أبو هيف " الصادرة عن دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية 2011، بعدما كانت في الأصل أطروحة دكتوراه نوقشت في جامعة تكريت بالعراق عام 2010، وقد جعل هذه الدراسة في ثلاثة فصول متصدرة بمقدمة وتمهيد ومدخل لكل فصل ثلاثة مباحث تناول فيها على العموم مفهوم السرد وأنماطه، ثم مستويات السرد عند عبد الله أبو هيف إذ وزعها بين المستوى التاريخي والموضوعاتي والثقافي.

ومما دفعني للغوص في الجانب النقدي لأبو هيف، هو محاولة معرفة هذا الميدان أكثر وعن كثب بعدما تطرقت إلى الجانب البياني في دراستي المتعلقة برسالة الماجستير، فأردت أن أنوع وأوسع مداركي بين اللغة والنقد الأدبي، إضافة إلى قلة الدراسات التي تناولت هذا العلَم، على الرغم مما قدمه للمكتبة العربية عامة وكذلك المكتبة الجزائرية، لاسيما وقد أهداها كتابا يتخطى الثلاثمائة صفحة في موضوعات السرد القصصي والروائي، والموسوم بـــ" الإبداع السردي الجزائري "، في عام 2007، بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، كما كان كثير التردد على الجامعة الجزائرية، إما محاضرا وإما مشاركا في الملتقيات الأدبية التي تنظمها الجامعات الجزائرية، خاصة ملتقيات عبد الحميد بن هدوقة للرواية وغيرها.

والذي حفزني أيضا للاشتغال على أبو هيف هو كثرة تنوع إنتاجه بين الأدبي والمسرحي والفكري والثقافي، فلا يرى جرحا في الأمة العربية إلا ويحاول وضع يده عليه للإدلاء بدلوه، وإبراز رأيه تجاهه.

أما الصعوبات التي اعترضت سبيلي، فمنها على الخصوص قلة الدراسات التي تناولت مسيرة أبو هيف إن لم نقل، ندرتها أو انعدامها، اللهم إلا ما أشرنا إليه سابقا وهو لا يتعدى دراستين، اشتغلتا على جانب يسير من حياته الأدبية.

إلى جانب قلة المصادر والمراجع المتعلقة بموضوع الدراسة، لاسيما جانب نقد النقد، إضافة إلى رغبتي في الالتقاء بأبو هيف كما تمنيت، لكن الحرب المشتعلة في سورية حالت بين تحقق هذه الرغبة، على الرغم من محاولتي التواصل معه عن طريق الوسائط الإلكترونية، لكن دون جدوى ! خاصة بعد علمي بإصابته بمرض عضال – شفاه الله –.

كانت خطة البحث بعد أن تغيرت وذلك باقتراح من المجلس العلمي الذي طلب تغيير العنوان إذ كان " عبد الله أبو هيف ناقدا أدبيا ومسرحيا " فصار " عبد الله أبو هيف ناقدا مسرحيا وأدبيا "، فكان

عليّ البدء بالمسرح ثم الشعر ثم بالقصة فالرواية، فأضحت الدراسة منقسمة إلى أربعة فصول ومقدمة ومدخل وخاتمة.

تناولت في المدخل حياة الناقد عبد الله أبو هيف مع الإشارة إلى مؤلفاته خاصة التي اشتغلت عليها في المسرح والشعر والسرد القصصي والروائي.

ثم تطرقت في الفصل الأول والذي وسمته بـــ " عبد الله أبو هيف ناقدا مسرحيا " إلى توصيف المسرح في الوطن العربي، ومنه توصيف المسرح في المغرب والجزائر ومصر والعراق وسورية، فهذه الأخيرة نالت حصة الأسد، مع الإشارة إلى المسرح السياسي والجوال ومسرح الأطفال، وكذا تقييم مسيرة المسرح العربي والاستشهاد ببعض الكتّاب المسرحيين حول الظاهرة المسرحية، ومسألة التأصيل والتجريب وغيرها من المسائل المتعلقة بالمسرح.

أما الفصل الثاني والموسوم بـــ " عبد الله أبو هيف ناقدا للشعر " فقد وقفت فيه عند نقد الشعر، وذلك من خلال دراسة أبو هيف للحداثة في شعر سعد الحميدين، وكانت دراسة حداثية لامست معظم الجوانب التي بشّرت بها الحداثة أو تكاد، من تناص وتنضيد لغوي، وحشد وتلاش، وانزياح ... وغيرها.

أما الفصل الثالث فقد وسمته بـــ"عبد الله أبوهيف ناقدا للقصة والرواية" مشيرا إلى الجانب التاريخي لفني القصة والرواية، وإشكالية التأصيل والتغريب، من خلال القصة والرواية عبر الأقطار العربية وأهم القضايا التي اشتغلت بها القصة والرواية، وذلك فيما تعلق بالجانب الموضوعاتي، ثم الجانب التقني، من جعل هذا الفن يأخذ من التقانات الجديدة كالأنسنة والأسطرة .. وغيرهما.

وجاء الفصل الرابع والأخير الموسوم بـــ " نقد النقد المسرحي والأدبي عند عبد الله أبو هيف "، فقد خصصته لنقد نقد المسرحية، وذلك بدراسة علمين من نقاد المسرح في الوطن العربي ركز عليهما عبد الله أبو هيف، الأول عدنان بن ذريل باعتباره باحثا وناقدا مسرحيا، من خلال استعراض كتبه عن المسرح وآرائه النقدية حول هذا الفن، والثاني فرحان بلبل باعتباره مؤلفا ومخرجا مسرحيا في بداية مشواره، ثم ناقدا وباحثا في منعطف مشواره الأخير، إذ قدم عدة كتب تُعنى بالظاهرة المسرحية العربية، وبالنقد التطبيقي للعروض المسرحية.

ثم تطرقت في العنصر الموالي من الفصل نفسه إلى نقد نقد القصة ونقد نقد الرواية، وفي هذا الشأن توقفت عند دراسة أبو هيف لبعض النقّاد المشتغلين على هذا الموضوع، كعدنان بن ذريل، ونبيل سليمان وحنا عبود، وحسام الخطيب، وجورج طرابيشي، وغيرهم، مع الإشارة إلى المناهج النقدية التي تبناها هؤلاء النقاد في اشتغالهم على نقد السرد القصصي والروائي.

ثم جاءت الخاتمة لترصد أهم النتائج التي توصلت إليها عبر هذه الرحلة المتنوعة بين المسرح والشعر والقصة و الرواية.

أما المنهج الذي اتبعته في الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي لطبيعة الموضوع من جهة، وحينا أجنح إلى المنهج التاريخي عند التحدث عن كرونولوجيا تطور المسرح في الوطن العربي، وكذا تطور السرد القصصي والروائي، وكان للمنهج الفني حضور قوي حين تعلق الأمر بالقضايا النقدية التي درسها عبدالله أبوهيف أو تبناها.

وقد اعتمدت في هذا البحث على مدونة شملت بالدرجة الأولى مؤلفات عبد الله أبو هيف، أخذت منها أخذا متفاوتا حسب متطلبات الدراسة، في الوقت الذي اعتمدت على بعض المراجع الأخرى التي لها علاقة قريبة بموضوع البحث، وكذا بعض الدوريات والمجلات والرسائل الجامعية، كما كان للوسائط الإلكترونية المختلفة وخاصة مواقع الواب (الأنترنيت) دور لا يستهان به في تذليل الكثير من الصعاب التي واجهتني في إنجاز هذا البحث وإتمامه.

ومن بين أهم المصادر والمراجع التي كانت عمدتي في هذه الدراسة :

- التأسيس، مقالات في المسرح السوري، (1979).
- فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سورية، (1981).
- أدب الأطفال نظريا وتطبيقيا، (1983).
- الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية، (1987).
- الأدب والتغير الاجتماعي في سورية، (1989).
- عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، (1993).

- القصة العربية الحديثة والغرب، (1995).
- النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، (2000).
- المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، (2002).
- الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، (2002).
- قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، (2004).
- اتجاهات النقد الروائي في سورية، (2006).
- الإبداع السردي الجزائري، (2007).

إضافة إلى كتابين هما:

- أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف، مجموعة من المؤلفين، (2008).
- مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، لفليح مضحي أحمد السامرائي، (2011).

فضلا على مراجع أخرى لنقاد وأدباء ومسرحيين آخرين جاء ذكرها في قائمة المصادر والمراجع.

و في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو من بعيد في مساعدتي على توفير الظروف الحسنة والملائمة لإنجاز هذا البحث وإتمامه، بدءا بعائلتي الصغيرة، مرورا بعائلتي العلمية من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة منتوري قسنطينة.

وأخص بجزيل الشكر أستاذي الدكتور الفاضل دياب قديد على تقديمه لي يد العون المتمثلة في توفيره لي معظم المدونة المتعلقة بالناقد عبد الله أبو هيف، ووضع ثقته فيّ دون إحراجي في إنجاز هذا البحث، بل ما فتئ يحثني على المضي قدما لإتمامه، مع تقديمه لي التوجيهات الفنية والمنهجية، فشملني في حقيقة الأمر برعايته وإشرافه منذ مرحلة البحث في الماجستير إلى مرحلة الدكتوراه، فكان لي الشرف الكبير إذ عملت تحت رعايته وتوجيهاته.كما أتقدم بشكري إلى اللجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذه الأطروحة لأجل تقييمها وتقويمها، وإبداء ملاحظات أفيد منها في حياتي العلمية، فالشكر لها مرة أخرى.

المـــدخل

1- عبد الله أبو هيف ، حياته ونشأته :

على ضفاف نهر الفرات وبين ربوع أرضها الفيحاء وعبقها التاريخي الذي يحكي قصة حضارة راسخة ونوعية، تناقلتها الأجيال عن تلك المدينة التاريخية، مدينة الرشيد، وتحديدا في الثالثة والعشرين من نيسان (أفريل) 1949 ميلادي، ولد عبد الله إبراهيم الملقب أبو هيف بمدينة الرقة حي الحامدية[1].

حاول أبو هيف أن يكون ذاته، وأن يملك صوته، وأن يبحث وفق منهج يختاره ويصل إلى ما يقنعه من آراء وتوجهات سياسية وفكرية... وتحمل في سبيل حرية رأيه واستقالية رؤيته في ذلك الزمن عنتا ، ولكنه تابع بهمة الشاب الريفي طريقه في بيئة متلاطمة الأمواج، وكان عليه إما أن يسبح وإما أن يغرق، ولكن صاحبنا خرج من هذه المعادلة إلى حيز المتابعة الثقافية متوحدا[2].

وفي صغره كان يحكي عنه علي عقلة عرسان، حَكَمَتهُ أمه كما لم يحكمه سواها، وجعلته يشعر بسلطة معرفية لهذه السيدة التي لا تعرف القراءة والكتابة وهي- تسمع- له دروسه وعصاها إلى جانبها تخيفه بها إن تلعثم في حفظه. وقد أيقن أنها تعرف كل شيء في كتبه، وما ظهر وما بطن من سلوكه، فانصاع لإرادة خيّرة جعلته يستقيم في دراسته[3].

ويضيف علي عقلة عرسان وصفا دقيقا يمزج بين الجانب الشخصي والجانب العملي الأدبي، إذ يقول: "لم آخذ عليه سوى أن المودة قد تحكمه أحيانا فتضعه في دائرة تضيّق عليه الخيارات الواسعة...كان منضبطا ودودا... ولمست فيه وفاء عز بين الناس، وهي نقطة أحسبها له على الرغم من كثرة تلون الأشخاص وكثرة المتغيرات في هذا الزمان "[4] ، واندرجت شهادة محمد صابر عبيد في الإطار ذاته، عندما يقول: " لعل أكبر أخطاء عبد الله أبو هيف أنه لا يعرف سوى أن يحب في عالم متموج على المرء أن يحسن

[1]- مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السر، عند عبد الله أبو هيف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2011، ص 21-22

[2]- مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 5.

[3]- المرجع نفسه..، ص 06.

[4]- المرجع نفسه..، ص 06.

شيئا آخر غير الحب"[1]، وهنا إشارة إلى روحه السمحاء المحبة في زمن طغيان الأنا الشخصية الثقافية في التعامل الاجتماعي والثقافي.

ويصفه عادل فريجات قائلا : " لعلنا لا نجانب الصواب إذا زعمنا أن الدكتور الباحث عبد الله أبو هيف هو مجموع بصيغة المفرد، فهذا الباحث رجل متعدد الاهتمامات، كثير الهواجس، مهموم بالإبداع والنقد معا"[2].

كما لا تنسى جمانة طه أن تذكرنا بتلك السمات التي التصقت بعبد الله أبو هيف مذ عرفته فهو كما تقول : " على ما يبدو عندما انطلق من أرض الفرات حمل معه العديد من سمات الفرات، غزارته وعطاءه وتجدده وجلده وكفاحه"[3].

ومن هنا فقد استطاع أبو هيف أن يخلق توازنا إبداعيا بين القصة والنقد والمسرح وكذا الكتابة للأطفال حتى أصبح من الصعب الفصل بين أبو هيف القاص الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية، وبين أبو هيف الناقد في الأدب، وعبد الله الباحث في المسرح العربي والناقد له، فأضحى يتنفس الإبداع من خلال كتاباته.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه صاحب رؤية أدبية عميقة وواسعة، ذو نفَس قومي يهتم بالنوع قبل كل شيء، مختارا لنفسه أكثر من منهج متاح، بحسب طبيعة التجربة الإبداعية التي يعالجها، إذ كان يعتمد في قراءته على عرض الحادثة التي يريد الاشتغال عليها، بمعظم تفاصيلها ثم نقدها، مرورا بتحليل خصائصها الفنية ومكوناتها كافة، جامعا إياها تحت مسمى فضاء الرؤى النقدية العامة التي يعمل على أساسها.

---

[1]-مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 177.

[2]- الندوة النقدية التكريمية للمبدع عبد الله أبو هيف، الجمهورية العربية السورية، الرقة، 2008، ص 28.

[3]- المرجع السابق..، ص 10.

- الميزات النقدية عند أبو هيف:

إن القارئ لما يكتبه أبو هيف، يكتشف أن الرجل المطلع على ما يحدث في الساحة الثقافية العربية من نقاش وحوار عبر الندوات والمهرجانات واللقاءات الأدبية والثقافية وكذا الملتقيات والمؤتمرات، ولذلك فإن سمة التنوع في كتابته هي سمة شديدة اللصوق بقناعاته التي تعمل بشكل فاعل من أجل توحيد الجهد الثقافي العربي، فهو كما ذكرنا سابقا، يكتب في نقد الشعر والقصة والرواية والمسرح وأدب الأطفال، فعبد الله أبو هيف يكاد يكون واحدا من أبرز النقاد العرب المهمومين بالإبداع العربي على اختلاف تنوع أجناسه الأدبية وتعدد أنماط الثقافة العربية، فهو ليس ناقدا للنصوص الإبداعية الصادرة عن مختلف دور النشر والطباعة العربية وحسب، وإنما هو صاحب جهد ثقافي نقدي حول أهم القضايا الثقافية العربية الساخنة، كالتطبيع مع الكيان الصهيوني، والعولمة ومخاطرها، والثقافة الاستهلاكية وأهدافها والترجمة ومتطلباتها.

لقد حفر أبو هيف إنتاجه الأدبي براحة يديه كما يحفر نهر الفرات مجراه، فخلق لغة جديدة على مستوى القصة والرواية شكلا ومضمونا، بعد أن ابتعد عن كل ما هو تقليدي في عصره.. فأضحى حرفا صعبا تطاول في زمن قصير من عمر الحركة الثقافية، ليصبح جملة طويلة وغنية بكل أشكال الإعراب.. كيف لا وهو من القلائل الذين يحوزون على شهادتي دكتوراه، واحدة في العلوم اللغوية والأدبية من موسكو عام 1992، والثانية في النقد ونظرية الأدب، بدمشق 1999[1] ، إلى جانب ذلك فقد تقلد عدة مناصب علمية وثقافية منها:

- مستشار لوزير الإعلام وخبير في وزارة الثقافة.
- مدير المراكز الثقافية العربية في وزارة الثقافة في سورية خلال عامي 2003-2004.
- عضو مجلس اتحاد الكتاب العرب منذ عام 1980.
- عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب، من 1981 حتى 1995.
- رئيس تحرير مجلة "الطليعي" 1984.
- رئيس تحرير مجلة "الموقف الأدبي" 1984-1990.

[1] - موقع الرقة" عبد الله أبو هيف"، جرأة طرح الأسئلة الجديدة،www.esyria.sy

- رئيس تحرير جريدة "الأسبوع الأدبي" 1990-1995.
- أمين تحرير مجلة "الكاتب العربي" (مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب)، عام 1997.
- مقرر"جمعية القصة والرواية" في اتحاد الكتاب العرب لسنوات عديدة.
- نشر عشرات الأبحاث المحكمة ومئات المقالات في عدد كبير من الدوريات الأدبية.

- شارك في تحكيم جوائز الدولة وعدة مسابقات فكرية وأدبية وفنية داخل سورية وخارجها، وفي عدد من الدوريات العربية والمؤتمرات والندوات العربية والدولية.

- كثير التردد على الجزائر للمشاركة في ملتقيات ومؤتمرات أدبية وفكرية، إذ إن حبه للجزائر جعله يؤلف كتابا في النقد السردي سماه "الإبداع السردي الجزائري" قدمه كهدية للجزائر في فعاليات "الجزائر عاصمة الثقافة العربية"، عام 2007.

ولا زالت شهادات العارفين به تتتالى تباعا، فعن طيبته وسماحة روحه وصفاء قلبه، وصفه المبدع صبحي فحماوي بقوله: "يبدو لأنه ولد في الرقة مغسولا بمياه الفرات العذبة، فتعلم الرِّقة، واتسم بالبساطة في التعامل مع الآخرين وبنزاعاته الإنسانية في سلوكه اليومي، تماما كما هو في قصصه ونقده"[1]، وفي السياق ذاته وعن رؤاه النقدية وكيفية تعامله مع النصوص النقدية، فقد شهد له النقاد بأنه صاحب عقل واع وعميق في عملية الاشتغال ضمن حقل النقد، فيقول الناقد ياسين فاعور عند محاولته تقويم جهد أبو هيف فيصفه بأنه أسهم جادا في تأصيل القصة السورية ونقدها، مثلما سعى إلى مغازلة الحداثة فيها من حيث البنية السردية واللغة القصصية [2]. ويقول عنه نضال الصالح : "يستمد منجز عبد الله أبو هيف النقدي أهميته من سعة المخزون المعرفي لمنتجه بالمشهد الثقافي العربي، إبداعه ونقده"[3].

[1] – الندوة النقدية التكريمية للمبدع عبد الله أبو هيف، .. ص 32.

[2] – مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 74.

[3] – المرجع نفسه..،ص 82.

- عبد الله أبو هيف قاصا:

انطبعت كتابات أبو هيف الأولى بحضوره في مجال الإبداع القصصي، إذ سجل في ذلك حضورا لافتا وجادا في الساحتين السورية والعربية، بعد أن مارس قبلها الكثير من الكتابة النقدية لأعمال سردية عديدة، كانت تتميز بروح انطباعية لا تخلو من رؤية منهجية تلوح في الأفق،" لذا كان على معرفة جيدة بأسرار الكتابة القصصية كونه ممن اشتغلوا واهتموا عمليا بحقل النقد، مما مكنه من نقد كتاباته بمنهجية عالية وإدراك نوعي لطبيعة الجنس الأدبي بفعل عقلية ثقافية متفتحة ومدركة لأسرار الكتابة وطبيعتها وحساسيتها كانت تنمو شيئا فشيئا "[1].

كانت كتاباته القصصية هي البداية لحضور أبو هيف على الخريطة الثقافية، فكتب قصصه راسما فيها معاناته في معترك الحياة، ناقلا إلى المتلقي من خلالها تجربة الجيل بأكمله، فكان وصف النقاد لتلك القصص أنها " جادة وواعدة " [2]، كانت تعطي دلالات ومعان عديدة ومتنوعة لأزمات الإنسان العربي والثقافة العربية كما أنها عالجت الواقع بأدق تفصيلاته فمثلت واقعا متعدد الجوانب ومتباين في مشكلات الواقع[3]، على النحو الذي يمكن القول فيه إنه بقصصه هذه استطاع أن يلفت الانتباه إلى شخصيته الإبداعية، التي سعى فيما بعد إلى استثمارها للدخول في عالم النقد.

1. المجموعة الأولى: موتى الأحياء، 1976

كانت هذه القصص مستوحاة من بيئته الفراتية، البيئة التي يسودها رسم صورة الآخر على نحو ما تغلغلت في تمفصلات الواقع إذ " إن المتأمل في الموضوع الوطني والقومي في قصص هذه المرحلة يجدآثار حرب الـــ67 قد رسمت قصصا عديدة عبرت عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة "[4]، لقد عمقت مجموعته القصصية الأولى تجربة كاتبها بما تحمله من دلالات مريرة امتدت لسنوات، من أجل واقع يتطلع إلى النهوض والتغيير.

---

[1] – مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..،ص 24.

[2] – مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 207.

[3] – المرجع نفسه..، ص 227.

[4] – أحمد، جاسم الحسين، القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 202–203.

2. المجموعة الثانية: ذلك النداء الطويل، 1986

بعد عشر سنوات من المجموعة الأولى، طلع علينا أبو هيف بالمجموعة القصصية الثانية، والتي أظهرت ما يجسده الكاتب من أمنيات في نفسه تتخطى حاجز الذات في محاولة لإيصال صوته إلى الآخر، كما جاءت هذه المجموعة بعد خوض تجربته النقدية الأولى المتمثلة في إصدار كتابه الأول في مجال نقد القصة (فكرة القصة) لتتسم هذه المجموعة في نظر النقاد بـــ " تكثيف الحدث واختزال اللغة واقتراب الرمز من الدلالة وشعبية الشخصيات وواقعيتها، بعيدا عن حالات التماهي بالتغريب الوجودي للقصة القصيرة الحديثة "[1]، على نحو يتبدى فيه القاص وقد خرج من المناخ التقليدي في الكتابة القصصية، ليلج مناخ التجديد والتحديث والتجريد.

3. المجموعة الثالثة: هواجس غير منتهية، 2004

رغم تباعد الولادة بين المجموعة الثانية والثالثة، وانشغال أبو هيف بمشروعه النقدي المتمثل في إصدار أكثر من عشرة كتب نقدية، إلا أنها – المجموعة الثالثة – مثلت صورة جديدة للآخر، إذ ركزت على قضية شغلت الكاتب ردحا من الزمن مثلتها صورة الآخر في الثقافة العربية، سواء أكان أجنبيا في تفاعله مع العربي أم العربي في تأثره ومثاقفته للأجنبي، فهي " تأتي ضمن منظومة تجديده لأدبه، في ارتباطه بتغيرات الحياة التي عاشها، متفاعلا مع أزمنتها وأمكنتها"[2] .

من هنا يمكن القول إن ثمة علاقة جدلية بين كون القاص ناقدا أو الناقد قاصا، فـــأبو هيف القاص/ الناقد له حضور متميز وغزير وكثيف، في الساحة الثقافية العربية، ربما هذه الثنائية انعكست إيجابا على اختيار القصص التي يكتبها ويبدعها، حيث يسعى القاص – عندما يكون ناقدا– إلى توظيف كل أدواته النقدية لينتج عملا إبداعيا يتجنب فيه كل هفوات الكتابة القصصية ما وسعه إلى ذلك سبيلا، وليجعل النص السردي طيّعا في يده ذا فاعلية مؤثرة تشد المتلقي لمحتوى النص وخطابه، بما ينطوي عليه من جماليات يدركها ويعرف حدودها الجمالية.

---

[1]– مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 218.

[2]– المرجع نفسه..، ص 232.

فعين الناقد ترى ما لا تراه عين أخرى، فتمكنه من تقويم النص السردي بمنهجية أعلى وبإدراك نوعي وعميق، بما تمنحه من قدرة على فهم الطبقات الباطنية للنص القصصي، ومن ثم مضاعفة وعيه النقدي في الممارسة النقدية التي يشتغل عليها في قراءة وتحليل النصوص السردية.

- عبد الله أبو هيف ناقدا للسرد القصصي:

بعدما خاض تجربة القاص ها هو يغلق باب القصة، ليفتح باب النقد ويكتشف من خلاله أسرار هذا الفن، فتخسره القصة ويربحه النقد، وهو محاولة جادة تضاف إلى محاولات النقاد العرب الجادين لتأسيس نظرية نقدية لنقد السرد القصصي في سورية خاصة، والوطن العربي عامة.

1- فكرة القصة، 1981:

يعد هذا المنجز البداية الأولى لنقد السرد القصصي لدى أبو هيف، وهو من الدراسات المهمة لنقد القصة في سورية، إذ استهل الكاتب كتابه بكلمة تمثل رؤيته المنهجية مبرزا فيها دوافع تأليف الكتاب، تجسدت في كونها مجموعة مقالات كتبها في سياق نقدي متجانس يمثل وحدة نقدية يمكن أن تجيب على أسئلة القصة زمن صدورها، فيقول: " كتبت مقالات هذا الكتاب تلبية لدوافع مختلفة "[1].

تطرق أبو هيف في هذا الكتاب إلى مختلف الاتجاهات والتيارات في السرد القصصي ولمراحل مختلفة كما يكشف عن الرؤية النقدية للناقد، موضحا في ذات الشأن نشأة القصة منذ خمسينيات القرن الماضي مؤكدا على قضية مهمة تمثل عنصرا فاعلا من عناصر القصة وهي (الفنية).

فالقصة عند أبو هيف " فن أثير "[2] لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقي كما في فنون الاتصال الجماهيرية، وإنما تعتمد في فنيتها على ما تقوله في المثنى النصي بوصفه أساسا لنجاحها أو إخفاقها معتمدة على عناصر تركيبها[3]، ففاعلية القصة تتحدد من خلال طبيعة السرد والخصائص الفنية التي تنتج النص القصصي قبل أن يتلقاه القارئ.

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف، فكرة القصة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص 5.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، المسيرة الطويلة، قصص فراتية، مجلة الموقف الأدبي، ع 73،74، 75، 1977، ص 227.

[3] – المرجع السابق..، ص 16.

فخلاصة القول أن هذا الكتاب يمثل بداية جادة وحقيقية لمشروع عبد الله أبو هيف في نقد السرد القصصي العربي.

2- الأدب والتغير الاجتماعي في سورية، 1990:

يولي هذا الكتاب اهتماما بتاريخ الأجناس الأدبية، وهذا الاهتمام يشكل في إطار الرؤية النقدية "وعيا للذات وتأصيلا للإبداع العربي "[1]، فهو-الكتاب- يعنى في جزء كبير منه بالجانب القومي وتمفصلاته في القصة القصيرة على اعتبار أن الأدب السوري جزء فاعل وأساس من الأدب العربي، والحديث عن الأدب والأدباء قد يساعد في دراسة الأدب والتغير الاجتماعي في ضوء هذه المقاربة.

وكان فاضل ثامر قد علل منهجية أبو هيف في تأليفه هذا الكتاب لأسباب، أولها أن متابعة التطور الحاصل في هذا المضمار جاءت ملموسة وواقعية، وثانيها أن إشكالية الموضوع تنطوي على مصداقية فكرية وثالثها أن فنية الموضوع تتأتى من جدلية العلاقة بين الأدب والثورة، كما تناول قضية التفاعل بين الإبداع القصصي وعملية التغيير، فعبر عن ذلك من خلال مستويين، أولهما مدى التغير الاجتماعي وتأثيره على العمل القصصي من خلال المضامين والمواقف الفكرية للقاص، أو تغيير البنى القصصية من خلال فنيتها وطريقة تعبيرها، وثانيها المدى الذي يحدثه التغيير في العمل القصصي وتأثيره في مسارات المتغيرات الاجتماعية[2].

كما يلاحظ على هذا الكتاب أن موضوعاته كثيرة ومتنوعة، اهتمت بالنقد تارة وبالمسرح تارة أخرى، وكان تركيز الكاتب أبو هيف على مسألة ذات أهمية احتلت جانبا كبيرا من رؤيته المنهجية، وهي قوة حضور الموضوع القومي في القصة القصيرة في سورية، فالعملية الإبداعية —إذن- المرتبطة بالهم القومي والعلاقة الجدلية الحاصلة بين القصصي وعملية التغيير كانت ذات أثر بالغ الأهمية على عملية الكتابة، وهي خاضعة سلبا وإيجابا لهذا التغيير وإشكالياته.

---

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 5.

[2]- ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص 314-315.

3- عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، 1993:

جاء هذا الكتاب كدراسة تطبيقية لما كُتب من قصص في مختلف الأقطار العربية، وهذا دليل على إيمان الكاتب بوحدة الأدب العربي الحديث على الرغم من كل تنوعاته وتشكيلاته، والقضية التي شغلت الكاتب هي: "التأصيل القصصي في بيئته ومناخه"[1]، وقد كانت الغاية من تنوع الدراسات رغبة الكاتب التي تنحصر في " إعطاء فكرة واضحة عن السعي المشترك لتطوير القصة العربية الحديثة، وكذا السعي لبعث حوار نقدي خصب حول فن القصة "[2].

ففي جزء مهم من الدراسة اهتم الكاتب بعملية الإيصال بوصفها من فعاليات القصة التي تخص المتلقى، في التأكيد على أن نجاح عملية الإيصال إلى المتلقى تجعل من مشاركته أمرا لا مناص منه، لتصبح في آخر المطاف فعالية قرائية بين يدي المتلقي، وهذا ينعكس إيجابا على نجاح التجربة القصصية.

إن الكتاب يمثل جهدا نقديا مهما في إطار مشروع الناقد، كونه اشتغل على الساحة القصصية العربية بنوع مميز، وشمل كل تقاليدها الأدبية التي تتشكل في إطار "تأصيل الأجناس الأدبية العربية في مناخها"[3]، في بحث عن وعي الذات العربية المقابل لوعي الآخر وبالتالي تأصيل فكرة السرد القصصي على هذا الأساس.

4- القصة العربية الحديثة والغرب، 1994:

كان للمؤتمرات الأجنبية الغربية أثر كبير في إثقال كاهل القاص العربي، وإن تلك الهيمنة تسير باتجاهين الأول ثقافي، والثاني فكري، فجاء هذا الكتاب ليضع مجموعة محاذير، كان أولها التحذير من طمس الهوية العربية ومحو الشخصية القومية، ليطلق عليها أبو هيف مصطلح (المثاقفة)[4] المعروف، وهي تأثير الثقافة الغازية على الثقافة المغزوة، والمثاقفة في رأي أبو هيف هي تواصل واتصال، وثانيها هو تمجيد الأصول،

---

[1] – أبو هيف عبد الله، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 07.

[2] – مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد،..، ص 30.

[3] – المرجع السابق..، ص 99.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، التفافة العربية وتحديات العصر، سلسلة كتاب الرياض 139، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2005، ص 94.

منبها إلى قضية جوهرية هي وعي الذات القومية وعلاقتها بوعي الآخر، وهو يدعو المثقف العربي إلى الإسهام في التطور الحضاري والخروج من أوهامه.

وقد سعى البحث إلى كشف الغموض الذي غيب الكثيرين ممن تكون وعيهم في هذا المضمار تكونا عربيا، وفهموا فكرة القصة العربية وتعريفها بوصفها خطابا أدبيا قادما مهيمنا من الغرب، يحاول إلغاء الأشكال السردية المعروفة في الثقافة العربية. وكشفت الدراسة عن تطور القصة العربية الحديثة في ظل المتغيرات الحضارية مستمدة نهوضها من تراثها، إذ أعادت "فحص التراث القصصي العربي"[1]، من خلال ثلاث ركائز أساسية هي، فهم القصة، وفهم التراث القصصي العربي، ونقد ذلك الفهم السائد.

ومن جانب آخر فقد شكلت فكرة القصة المحور الأهم في قضية معالجة فحص التراث، إذ يعالجها أبو هيف، من محاور عدة، أولها التركيب القائم على الفعلية وهي سببية في إحالة "حركة القص إلى مأثورها"[2] والذي يستكمل معناه من خلال وعي المتلقي، وثانيها حمل الفعلية من أجل التعيين على الدلالة " وإثباتها داخل المتن الحكائي"[3]، وثالثها تتبدى الفعلية من خلال مستويات القص المتمثلة بمستوى التوظيف للغة ومستويات التنامي بين مكونات السرد ومستويات المزج بين واقع النص وخيال الكاتب[4].

من هنا يكون النقد في قراءته الموضوعية والفكرية في هذا الكتاب قد تبصر في فن القصة وفهمها استنادا إلى الدور الأساسي المرتكز في فكرتها وارتباطها بالتجارب الإبداعية أولا وبالتراث ثانيا. فالكتاب كما قال عنه الناقد ياسين فاعور من فلسطين " أجاب... عن السؤال الخاص بعلاقة القصة العربية بالتراث العربي وبالتراث الأجنبي معًا"[5].

إن الدراسة الموجودة في هذا الكتاب مهمة على مستوى علاقة القصة العربية الحديثة، إذ نبه صاحبها إلى أن هذا التأثير لا يعني بالضرورة نسخ الشكل العربي من الشكل الغربي تماما، بل إن الكاتب يثبت أن هناك قصة عربية حديثة متجسدة بهويتها، وهذا كله أتى من حصيلة وعي عربي للذات والمحافظة

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص 31.

[2] – المصدر نفسه..، ص 39.

[3] – المصدر نفسه..، ص 41.

[4] – مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 32.

[5] – مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 32.

على الأصالة، مع السعي الحثيث والمنهجي إلى منع كل أشكال الهيمنة والاستغلال، واستقبال الحداثة على أنها حاجة حضارية وتطور فكري لا بد منه.

5- النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، 2000:

حمل هذا الكتاب في مضمونه دراسات واسعة يختص كل منها في موضوع من موضوعات السرد إذ يعمق –أي الكتاب- مشروع الناقد ويوسع آفاقه ويفتح رؤيته على مسارات نقدية جديدة، فهو "يستمد أهميته في سعة المخزون المعرفي لمنتجه بالمشهد الثقافي العربي، إبداعه ونقده"[1]، فلا يمكن المرور على محتويات الكتاب بعجالة تحت أي ظرف، وذلك لسعة موضوعاته وتعددها.

فهناك دواع كثيرة دفعت عبد الله أبو هيف إلى تأليف هذا العمل الموسوعي، كان من أولها وطأة الإحساس الإشكالي بالهوية العربية في ذلك الظرف العصيب، وما تواجهه هذه الهوية من ضغوط شديدة القهر عليها، وبالتالي تؤثر سلبا في الوعي بالذات القومية، وثانيها رغبة الإحساس بالهوية إلى حاجة الاتصال بموضوعات نقد النقد " تعضيدا للفكر النقدي "، وكذلك إغناء التجربة النقدية العربية في ميدانها، وثالثها إجراء الاختبار في مجالي نقد القصة والرواية الذي تطور ليصبح نقد السرديات لاحقا.

إن مما عالجه أبو هيف في هذا الكتاب إشكالية المصطلح التي شملت حيزا ليس بالقليل من مجموع صفحات الكتاب إذ اشتغل على مصطلحات مهمة كالواقعية، والحداثة، وقضية التبعية، مع العلم أن دراسة المصطلح ليس بالأمر البسيط كون عمليات معالجة المصطلح تحتاج لركائز عدة، تتمثل بالمعرفة والوعي والعلمية، كما يشير إلى ذلك الناقد سعيد بوطاجين، ومن خلال هذا نستطيع القول إن من يقتحم مجال مثل هذه القضية يستحق أن يكون ناقدا عارفا بطبيعة الممارسة النقدية، ومن هذه الركائز الأخرى الدقة في فهم دلالة المصطلحات واستعمالاتها وأبعاد معالجتها[2].

لقد غاص أبو هيف في أعماق موضوعات متشابكة وعالجها برؤية منهجية أعادت ترتيب أفكار الكثير من النقاد في رؤيتهم للواقع العربي، هذا الواقع الضائع بين المشروع القومي العربي المتجسد في الرؤية السردية في مجال فن القصة القصيرة، وسلطة الهيمنة للوافد الأجنبي الضاغط.

---

[1] – مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 82.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،200، ص 15.

6- القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، 2004:

جاء هذا الكتاب ليعطي أولوية للتطور القصصي في سورية منذ تأسيس المصطلح في بداية القرن العشرين حتى العقد الأخير منه، إذ أوضح أبو هيف رؤيته في تصديه لظاهرة التطور القصصي السوري منذ بداياته حتى استحواذ الكتابة القصصية الجديدة على فن الإبداع القصصي فيها، الذي ما لبث أن أصبح في إطاره العام واقعا تحت هيمنة القص التقليدي وبزوغ الفن الروائي[1].

ينتقل أبو هيف في صفحات من كتابه إلى التركيز على المشهد القصصي في الثمانينيات، إذ تتكشف حقيقة أن القصة هي الفن الأكثر رواجا عند مجتمع المتلقي، ويظهر ذلك بارزا في غزارة الإبداع خلال تلك الفترة التي أفصحت فيها القصة عن أساليبها وأفكارها، وانطلاقة أصوات جديدة كرست بجدارة أسلوبية الصورة الحداثية وجرأتها في التجريب، وأفضل من مثّل هذا النوع من الإبداع السردي القصصي كما يذكر أبو هيف، حسن حميد، ونضال الصالح، وناذر السباعي، وأنيسة عبود، وعلي المزعل، ونبيل صالح،...إلخ[2].

إن هؤلاء الكتاب هم الذين سعوا إلى تحديث أدواتهم القصصية ومعالجة قضايا كثيرة، ذات علاقة بالفن والموضوع القومي معا، عن طريق صوت التجديد أو التحديث وبالآليات والتقانات المتطورة سعيا لإرساء تقاليد واعية لفن القصة في هذا الميدان المهم من ميادين الإبداع الأدبي العربي.

- عبد الله أبو هيف ناقدا للسرد الروائي:

قد لا أكون مجانبا الصواب لو قلت إن النقد الروائي عند أبو هيف لم يحظ بالنصيب الأوفر كما هو الشأن في نقد القصة، وربما ذلك راجع إلى كونه –أي أبو هيف– قاصا عند ولوجه معترك الحياة الأدبية وقد تكون القصة في وقته أكثر الأجناس الأدبية تأثيرا عند مجتمع التلقي العربي من جنس الرواية، ويأتي تعليل أبو هيف لاهتمامه بدراسة الرواية إلى أنه "منذ منتصف الستينيات أضحت صلة الرواية بالمجتمع أوثق وأكثر احتداما بالصراع التاريخي الدائر"[3]، فلأجل هذا كان اهتمامه النوعي بالرواية حسب نبيل سليمان "

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 5-6.

[2] – المصدر نفسه..، ص 12.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 323.

النصيب المتواضع، مما كتب لنقد الرواية، بينما تتعاظم الفورة الروائية وفورة نقدها"[1]، من هنا كانت كتاباته في نقد الرواية قليلة قياسا إلى منجزه النقدي.

وفي عجالة نتطرق إلى تاريخ دراسة الرواية عند أبو هيف :

1- روايات من سورية:

هو القسم الأخير من كتاب (الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)، فمن هنا كانت بداية أبو هيف الأولى في نقد السرد الروائي، إذ درس فيها أربع روايات، تلخصت قراءته النقدية لها بعرض الحادثة الروائية بكل تفاصيلها، ثم نقد خصائصها الفنية ومكوناتها السردية وعناصرها التي تشمل الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والسرد والحوار والوصف وغيرها، ذلك كله يدخل ضمن فضاء الرؤية النقدية العامة التي يشتغل عليها أبو هيف.

2- تجليات العلاقة بالغرب:

هو عنوان الفصل الرابع من كتاب (نقد القصة العربية الحديثة والغرب) إذ خص فيه الرواية بالدراسة من خلال طبيعة هذا النوع السردي، وكيف تبلور المصطلح، مؤكدا - أي أبو هيف - "أن العقدين الأخيرين السبعينيات والثمانينيات، شكّلا انعطافة هامة في تطور القصة العربية، في تحديث القصة القصيرة، وفي تشكل الرواية"[2]، وهي لا تعني بالضرورة نسخ الشكل الغربي للقصة أو الرواية، بل التأكيد على وجود قصة أو رواية لها هويتها القومية على نحو ما، على ألا يكون "نقد المثال الغربي موقفا معاديا للغرب، بل كانت وعيا للذات بالدرجة الأولى"[3]، فمعالجة الجنس الأدبي من القضايا النقدية المهمة، فقد لاحظ أبو هيف أن جيل الخمسينات والستينات وقع في خلط المصطلحات "فنقرأ عن نقد القصة في كتب نقد الرواية والعكس صحيح"[4]، والسبب يعود إلى "عدم تبلور المصطلح القصصي في الممارسة"[5]، فهو يحذر

---

[1] - مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 98.

[2] - عبد الله ،أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 222.

[3] - المصدر نفسه..، ص 323.

[4] - المصدر نفسة..، ص 173.

[5] - المصدر نفسه ... ص 173.

-أي أبو هيف - ويؤكد على تجنب وعي الأديب العربي لذاته بعيدا عن تأثير الغرب الضاغط عليه، بل عليه رسم طريق حداثوي بارز ينفرد به الكاتب العربي.

3-الجنس الحائر أزمة الذات في الرواية العربية، 2003:

هذا الكتاب علامة مهمة ومتفردة للناقد أبو هيف خص به جنسا أدبيا معينا وهو الرواية، إذ "يوقف للرواية علامته الفاصلة التالية في كتابة الجنس الحائر"[1]، وهو - أي الكتاب - "أول عمل نقدي له يخلص للجنس الروائي"[2]، إذ استهله الكاتب بمقدمة تطرقت إلى تاريخ الرواية العربية ومراحل تكوينها، وهو يرمي من وراء ذلك إلى غايتين، "الأولى التعريف بالذات العربية من خلال البحث في الهوية، والثانية أزمة الذات العربية بعد حرب الخليج الثانية"[3]، فنجحت الرواية أكثر من غيرها من الأجناس السردية الأخرى في تجسيد الحالة، وذلك "لأنها تقارب طبيعة البحث، ولأنها فن تعدد الأصوات، فلا تقول وجهة نظرها من خلال صوت واحد هو صوت المؤلف أو إحدى شخصياته... وهذا هو شأن الروائيين المجيدين"[4].

قسم أبو هيف الكتاب إلى خمسة أقسام تمثلت في رؤى الواقع، ورؤى التاريخ، ورؤى الآخر، وقسم رابع خصص للحرب اللبنانية، وقسم أخير تحدث عن الانتفاضة، ليختم الكتاب بخاتمة، ثم معجم صغير عن الروائيين الذين درس رواياتهم.

4-اتجاهات النقد الروائي في سورية، 2006:

يعد هذا الكتاب خاصية أساسية لانشغال الناقد أبو هيف بدراسة النقد الروائي وأشكاله من ناحية، فضلا عن التوثيق للنقد الروائي في سورية من ناحية أخرى.

تمثل أشغال أبو هيف على هذا الكتاب في طريقتين، أولهما ، المعالجة الفكرية والفنية لكل الممارسات النقدية التطبيقية من خلال المناقشات المعتمدة على الرأي والرأي الأخر، وثانيها، الكتابة في كل

---

[1] - مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 95.

[2] - المرجع نفسه..، ص 88.

[3] - مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 39.

[4] - عبد الله ،أبو هيف ، الجنس الحائر أزمة الذات في الرواية العربية، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2003، ص 11.

الاتجاهات النقدية عند الباحثين وعدم الالتزام باتجاه معين، إذ إن من حق النقاد والباحثين صياغة أغلب اتجاهاتهم النقدية على وفق الخيارات الفكرية والفنية التي يختارونها [1].

الكتاب قسم إلى مجموعة من الفصول يمثل كل منها اتجاها معينا، فالفصل الأول تحدث عن بواكير النقد الروائي وريادته، أما الفصول المتبقية فقد قاربت الاتجاهات الوصفية التحليلية والموضوعية والبنيوية التكوينية والنصية والنفسية والايديولوجية، إذ كان المشهد النقدي واضحا في تأصيل هذه الاتجاهات من خلال اعتماد الباحثين "على غنى الثرات الثقافي واللغوي والبلاغي والنقدي العربي"[2].

كان تعامل الكاتب مع هؤلاء النقاد تعاملا موضوعيا مع كل ما أنتجوه من نقد روائي في سورية و لم يطلق أحكامه النقدية إلا من خلال عرض تفصيلي إحصائي لكل أشكال الاشتغال الروائي السوري مبرزا التباين بين الاهتمام المحلي له والاهتمام القومي العربي على حد سواء، فهو يتعامل مع الظاهرة الأدبية عربيا وليس محليا، سعيا منه لتعزيز هوية الخطاب النقدي العربي وتطويره.

5-الإبداع السردي الجزائري، 2007:

كان هذا آخر ما نشر من الإبداع النقدي لأبو هيف، والغاية من تأليفه حسب اعترافه "إسهاما مني في حركة التعريف بالأدب العربي في الجزائر والنقد، كانت هذه النظرة في بعض مصادر نقد القصة القصيرة والرواية في الجزائر، إذ تنامي النقد السردي كثيرا خلال العقدين الأخيرين بخاصة"[3] فالكاتب يشتغل على جنسين أدبيين بحد ذاتهما، وهما السرد القصصي والسرد الروائي.

قسم أبو هيف الكتاب إلى قسمين: تناول القسم الأول النقد السردي القصصي والروائي، وتناول القسم الثاني القضايا الفنية في السرد القصصي الروائي، فأوضح مصادر دراسة نقد القصة والرواية العربية الجزائرية، وموقع الرواية الجزائرية من خريطة الرواية العربية، كذلك نبه إلى بعض القضايا في الرواية الجزائرية هذا في القسم الأول.

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 8.

[2] – المصدر نفسه..، ص 355.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 15.

أما دراسته في القسم الثاني فاهتمت بالجوانب الفنية والفكرية المتعلقة بالتشكيل السردي الأنثوي والاشتغال السردي ما بعد الحداثي، مثلما تطرق باختصار إلى القصة النسوية الجزائرية باعتبارها جزءا من الإبداع السردي الجزائري، قائلا : "حللت في هذه الإبداعات الفن القصصي والروائي، والتشكيل السردي الأنثوي، وأزمة الموضوع، العتبات النصية والرؤى الواقعية"[1].

فهذا الكتاب في مجمله محاولة إحصائية للإبداع السردي الجزائري، لنقد القصة والرواية حيث اشتغل عليه أبو هيف بكل حيادية في وصف الظاهرة النقدية وتحليلها.

عبد الله أبو هيف ناقدا للمسرح:

تدخل كتابة عبد الله أبو هيف في نطاق المتابعة المتواصلة للإبداع المسرحي السوري على وجه خاص والمسرح العربي فيما بعد على وجه عام، وقد كان له ثلاثة كتب حول المسرح.

1- التأسيس، مقالات في المسرح السوري، 1979:

يعد هذا الكتاب أول عمل حول المسرح يقدمه عبد الله أبو هيف في شكل مقالات ترصد واقع وآفاق المسرح، من خلال النقاش والحوار والتجريب الذي تشهده الساحة المسرحية في سورية، وذلك من أجل كما يقول عبد الرحمن بن زيدان "تجذير الظاهرة المسرحية في التربة العربية والوجدان العربي على اعتبار أن التأسيس يتطلب توفر مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ليتحقق المشروع الثقافي العربي الحقيقي"[2].

تبنى الكتاب المنهج التاريخي في البحث عن تطور المسرح السوري، وإبراز الجهود في كتابة النص والإخراج، فعبد الله أبو هيف يضبط المادة التي سيتعامل معها، وهي رصد الممارسة المسرحية في سورية بداياتها، وتوجهاتها ودلالاتها داخل الهم الإبداعي المسرحي.

وحسب أبو هيف لابد من وجود الذات الفاعلة، المعبرة، والمبدعة بفنونها وآدابها عن حضارتها، إنه الوعي الحضاري الذي جعل البحث عن هوية المسرح العربي تشكل "المعاناة التي شغلت معظم مسرحيينا

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 09.

[2] – مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 144.

العرب، وفي سورية كانت المعاناة عذابا، لأن تأصيل الظاهرة المسرحية العربية هو إجابة عن السؤال الصعب الملحاح، هو المسرح العربي "[1].

والملاحظ أن الإجابة عن هذا السؤال كانت بالتأريخ لهذا المسرح من خلال مراحله وظروفه، وما أصابه من مد وجزر، وأخذ وعطاء.

2- الإنجاز والمعاناة حاضر المسرح العربي في سورية، 1988:

ما يقارب عشر سنوات من نشر أبو هيف كتابه الأول عن المسرح، أصدر كتابه الثاني في النقد المسرحي في أربعة فصول، تطرق في الفصل الأول إلى ظواهر وقضايا مسرحية مشيرا إلى الانتشار المسرحي لاسيما في بعض الوسائط الثقافية كمجلتي: "الحياة المسرحية"و "الموقف الأدبي" اللتين لعبتا دورا لافتا في محاولة منهما لإيصال الثقافة المسرحية، ولكن تبقى حركة المسرح في سورية خلال عام 1987 مخيبة للآمال كما يذكر أبو هيف، وهذا "حال المسرح في مختلف قنواته و تظاهراته الدورية والنوعية، وعبثا يبحث المرء عن إنجاز وسط هذا الركود المنتشر في الحياة المسرحية وروافدها المتعددة.."[2] و الفصل الثاني رصعه ببعض العروض المسرحية التي كانت تقام هنا وهناك في ربوع القطر السوري. أما الفصل الثالث فقد احتوى على نصوص مسرحية تلونت باتجاهات وتوجهات فكرية كالواقعية التعبيرية، والتفسير الجنسي للتاريخ...أما الفصل الرابع فتحدث عن مهرجان دمشق السادس والسابع للفنون المسرحية.

3- المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، 2002:

كان هذا ثالث كتاب لأبو هيف حول المسرح العربي، وقد جعله في ثلاثة أبواب، تناول في الباب الأول قضايا تنظيرية، وتحدث في الباب الثاني عن رؤى معروضة في كتب بعض النقاد المسرحيين، وفي الباب الثالث تحدث عن تجارب مسرحية.

وقد خص أبو هيف حيزا لا بأس به عن مسرح الأطفال ضمن الباب الأول تجاوز المائة صفحة يعترف من خلاله أنه مسرح جديد وناشئ ظهر بعد حرب حزيران 1967، وقد ارتبط بأدب الأطفال

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح السوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 17.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 52.

حين أعلن الشاعر الكبير سليمان العيسى عن إيمانه بمستقبل الأجيال الجديدة...، فانطلق مسرح الأطفال خطابا قوميا وتربويا بالدرجة الأولى[1].

كما تحدث أبو هيف عن مسرحيات سليمان العيسى للأطفال، التي جسد فيها أبهى الصور العربية وأعطى الأطفال دورا رائدا في بناء الحياة، وربط ذلك كله بتراث أمتهم وتراث الإنسانية.

- عبدالله أبو هيف ناقدا للشعر:

توزعت اهتمامات عبد الله أبو هيف النقدية بين الأجناس الأدبية بمختلف أشكالها وأنواعها، ومن هذه الأجناس، جنس الشعر، إذا كان لأبو هيف إسهام تمثل في كتابه.

1- الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، 2002:

هذا كتاب تفرد به عبد الله أبو هيف في نقد الشعر السعودي، مبرزا من خلاله سمات الحداثة المتمفصلة في قصائد سعد الحميدين، فقد "بذل أبو هيف جهدا علميا ومكثفا لقراءة شعر الحميدين، وكشف إبداعيته وقيمته الفنية وتعدداته الجمالية، وهو جهد اقتضته التجربة بتعددها وعمقها، كما اقتضته أمانة البحث وجدية الباحث وخبرته الطويلة مع النقد والإبداع[2].

توزع الكتاب إلى خمسة فصول أبانت عن مدى جدية الكاتب في مزجه بين النظرية والتطبيق، فقد " عبرت قصيدة الحميدين عن الرحلة الطويلة التي خاضها الشعر العربي في معترك الحداثة، ...وعمق المعضلات المؤرقة التي تواجه الشعر العربي في حفاظه على هويته، وفي تحقيقه لتركيب أدبي وفني وفكري جديد طالع من أصوله وتقاليده الثقافية ومؤتلق بإنجازه الحداثي في آن واحد"[3].

إن دراسة أبو هيف لشعر الحميدين مثلت تجربة إبداعية تجاوبت مع المد الإبداعي العربي وأسهمت بإيجاب عملي في تكثيف التجارب وتنويع الإبداع وإثرائه.

---

[1] - عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 191.

[2] - مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف..، ص 179.

[3] - عبد الله ،أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 237.

2- قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، 2004:

جاء هذا الكتاب في سبعة فصول، جال فيها أبو هيف بين مفهوم تقنية القناع في النقد العربي الحديث وفي الشعر العربي الحديث، وصورة المتنبي وقناعه فيهما، وتوظيف قناع المتنبي عند كمال أبو ديب وعند أدونيس في كتابه الأول والثاني والثالث، إذ أفضى "بحث قناع المتنبي ونقده إلى المدى الواسع والعميق لحداثة الشعر العربي وولوجه آفاق ما بعد الحداثة حين يمتد التأصيل إلى جوهر التحديث المندغم بوعي الذات في خضم معضلات التاريخ والوجود"[1]، وقد تكون "عملية التقنع، بما تضم من تقانات متشابكة ومعقدة، هي الأقدر على الإحاطة بالرؤيا ضمن مستوياتها الفكرية والفنية المتعددة لدى قراءة التاريخ وتنمية المدارك بالتباس التأرخة لدى ظهورها في الصوغ الفني ذي الصلة الجهيرة بالمرجعية التاريخية، وعندها تشهد تنامي اعتمال النص، متامهيا بالمتناصات وبفيض الدلالات وثراء تركيبها"[2].

من هنا فإن القناع أضحى وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجارب، تتصل على الأغلب بالواقع السياسي، ليس من السهولة التعبير عنها مباشرة، فاستعمال القناع قاد إلى إغناء القصيدة العربية وتطورها على الرغم من العثور في بعض الحالات طولا وغموضا وتشعبا فيها.

إلى جانب ما ذكرناه من مؤلفات فهناك مؤلفات أخرى تعددت مجالاتها بين الأدب والفكر والثقافة ومنها ما اهتم بعالم الطفل مثل:

- أدب الأطفال نظريا وتطبيقيا (1983).
- الشباب والأدب (1988).
- الأطفال والسينما (1990).
- التنمية الثقافية للطفل العربي (2001).

وفي الثقافة والفكر:

- الشرق أوسطية والفكر العربي (1996).

[1] - عبد الله ،أبو هيف ، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 271.

[2] - المصدر نفسه..، ص 271.

- الفكر العربي والتطبيع (2001).

فيلاحظ على أبو هيف نشاطه الحثيث وإسهاماته الدؤوبة في الإبداع الأدبي والنقدي والفكري والثقافي، فلا تمر سنة إلا وخرج لنا بمنجز جديد من تأليفه أو أسهم في إنجازه أو كان مشاركا في وضع مقدمات له، وهذا يحسب له، فضلا عن المقالات التي كان يطعّم بها كثيرا من الجرائد والمجلات عبر امتداد الوطن العربي.

الفصل الأول:

عبد الله أبوهيف ناقدا مسرحيا

- توصيف المسرح في الوطن العربي.
أ. توصيف المسرح المشرقي.
ب.توصيف المسرح المغاربي.

يتميز الناقد المسرحي عبد الله أبو هيف بدعوات جادة وواعية للنهوض بالمسرح العربي، ودفعه نحو التطور والعمق، وهو عندما يطرح آراءه يطرحها بجرأة وفهم لديناميكية المسرح العربي عامة والمسرح السوري خاصة، بعيدا عن الانفعالية والتقوقع في بوابات مسدودة، وقنوات أغلق فتحاتها التكلس والجهل، وقد ترجمت تلك الآراء وتوزعت في إصداراته الثلاثة أولها كتاب " التأسيس مقالات عن المسرح السوري"، عام 1979، وثانيها كتاب " الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية"، عام 1988. وثالثها كتاب كان عام 2002 تحت عنوان " المسرح العربي المعاصر، قضايا و رؤى وتجارب"،جاءت هذه الكتب حبلى بأفكار ورؤى عن المسرح العربي وتوصيفا له وناقدة له.

1- توصيف المسرح في الوطن العربي :

يرى أبو هيف أن المسرح العربي، في سنوات السبعينيات من القرن العشرين، مازال في طور التأسيس إذْ " وعلى الرغم من إقرار معظم الباحثين والمسرحيين العرب بهذه الحقيقة، فإنهم اليوم يبذلون جهودا مضاعفة لتأصيل الظاهرة المسرحية في أرض تمتد إلى الماضي وتنقطع عن التقاليد في آن واحد ".[1] ذلك أن نزعة بعض المستشرقين في رفض وجود مسرح عربي لصالح أُبوة المسرح الأوربي بقيت سائدة، فهذه النزعة " لا تزال محكومة بعوامل الاستشراق الذي يعاني من جذور نشأته، والظروف التي رافقته والأهداف المتعددة التي يعمل لأجلها، فهو في أحسن أحواله، لا يزال يمثل شكلا من أشكال اهتمام الغرب بالشرق وهذا الاهتمام لا ينفصل عن نظرة عالم لعالم آخر ".[2]

وما يغلب على دراسات المستشرقين هو " دراسة منطقة " على حد تعبير " إدوارد سعيد " وليس –دراسة جهد إنساني – يضاف إلى الحضارة الإنسانية، وهذا شأن الاستعمار الذي يهدف إلى عرقلة النهوض القومي.[3]

" فالحقيقة، إن المسرح كمسرح منتظم فعلا لم يكن له وجود حتى القرن التاسع عشر "[4]

---

[1]– عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح السوري، ..، ص9.

[2]– المصدر نفسه..، ص10.

[3]– المصدر نفسه..، ص10.

[4]– لندَاو، يعقوب، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ط1 ص 35.

ويعتقد أبو هيف أن هناك انقطاعا في مسيرة المسرح العربي حال دون نموه وتطوره، بين خيال الظل عند ابن دانيال والمسرح العربي المعاصر.

وإذا كان سلمان قطاية قد دعا إلى مسرح عربي أصيل من خلال كتابه " المسرح العربي، من أين وإلى أين؟" فإن خطأ البداية كان من مارون النقاش الذي رأى " أوبرا " في إيطاليا وبعد اطلاعه على مسرحيات " موليير "، قدم (البخيل) على أنها مسرح، واستمر الجميع في هذا العمل، وهو الأخذ عن الغرب وتقليده تقليدا مطلقا، مع تجاهل الماضي، في حين ظهر في البلاد الأخرى مسرح وطني لم يخضع للمفهوم الأوربي كمسرح (النو) و (الكابوكي) اليابانيين، ومسرح الأوبرا الصيني، والمسرح الإفريقي.[1]

ويلاحظ أبو هيف ، " أن الموقف من الغرب في المسرح كان يختلف عنه في الفنون الأخرى والشعر بخاصة. لقد نهض الأدب على أساس تقاليده الراسخة، فعلى الرغم من التجديد الذي بلغ مذاهب شتى، فإن نزعات التحديث كانت تستند إلى التقاليد الأدبية، أما في المسرح فقد قامت النهضة المسرحية على أساس التقليد المباشر للمسرح الأوربي، ولاتجاهاته السطحية غالبا ".[2]

ويثمن أبو هيف دراسة سلمان قطاية وبحثه المضني، إذ يعود إلى الأشكال المسرحية العربية، والتي وجد فيها عناصر التمثيل كالمقامة تمازجها أشكال تراجيدية كالحفلات الدينية، وأخرى فنية كخيال الظل وسلطان الطلبة ومسرح البساط ومسرح السروالشامية والمسرح الإخباري وصندوق العجائب والمداح والحكواتي ".[3]

ثم يسوق إلينا النتائج التي توصل إليها سلمان قطاية بهدف خلق مسرح عربي أصيل، منها:

" 1- العودة إلى التراث القديم والحديث لدراسته عمليا. 2- ضرورة الالتصاق بالشعب، فالمسرح الجوال أفضل من المسرح القومي مثلا. 3- الاتجاه نحو المسرح التام. 4- الاعتماد على الواقع في الاستلهام.

[1]- قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972، ص 11- 16.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس مقالات في المسرح السوري، ..، ص 13.

[3]- المصدر نفسه..، ص 14.

5- الاكتفاء بالعناصر التقنية الأوربية. 6- رفض مفاهيم القرن الثامن عشر الأوربي عن المسرح وعدم قبول آراء النقاد العرب من الجيل السابق.7- الاستمرار في البحث عن العناصر والخصائص الفنية للأشكال المسرحية للاستفادة منها، وليس إعادة عرض تلك الأشكال".[1]

ولكن من جانب آخر يتأسف أبوهيف على المسرح العربي، الذي لم يستطع حتى اليوم، بشهادة رجاله، أن يرسي تقاليد هوية مسرح عربي، فهو ما يزال " يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقاليد والتجديد التي أفضت منذ طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق الكثير من التجارب والمحاولات، والقليل من الإنجازات في إطار شاغل دال على القلق المتصل إلى وقتنا الحاضر وأعني به : هوية المسرح العربي ".[2]

لأن التقاليد لا تنشأ إلا من خلال تراث مسرحي عريق، ونحن أمة لا تزال جديدة على هذا الفن، وإزاء هذه الإشكالية يصنف أبو هيف المسرحيين العرب إلى ثلاثة تيارات،التيارالأول يدعو إلى الأشكال المسرحية العربية التي كانت شائعة في الشعائر والمأثورات والتقاليد، وهؤلاء هم دعاة التأصيل المسرحي ومن ممثليه الطيب الصديقي وألفريد فرج وعزالدين المدني والطيب العلج وعلي الراعي. والتيار الثاني يدعو إلى الأخذ بالمسرح الغربي، بوصفه شكلا عالميا ونتاجا حضاريا جاهزا، لا يرى فائدة تذكر في نبش الماضي، ومن أبرز ممثلي هذا التيار صلاح عبد الصبور، وجمهرة عريضة من المسرحيين في لبنان.[3]

والتيار الثالث، تيار تجريبي، " اتجه إلى عناصر المسرح باعتباره " فرجة ووسيلة اتصال جماهيرية أصلا، فمن المفيد أن يخلق المسرح العربي تقاليده أثناء التجربة التي لابد أن تصقل جوهر الظاهرة المسرحية".[4]

---

[1]- لنداو، يعقوب، دراسات في المسرح والسينما عند العرب..، ص 47 – 48.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب..، ص 9.

[3]- المصدر نفسه..، ص11.

[4]- المصدر نفسه..، ص 13.

من ممثلي هذا التيار فنانون وفرق عربية معتبرة في سورية ولبنان وتونس والمغرب والعراق مثل روجيه عساف (مسرح الحكواتي) وسعد الله ونوس، وعبد الكريم برشيد (الواقعية الاحتفالية) وقاسم محمد[1].

و " لكننا نرى أن هذه التيارات الثلاثة قد جمعها المسرحيون العرب المعاصرون في تيار واحد أخذوا فيه بالتأصيل المسرحي الذي يعتمد أشكالا مسرحية تراثية، وتقنيات مسرحية غربية، وهذا الدمج بين الأصالة والمعاصرة هو نفسه التجريب الذي أخذ به الفكر العربي المعاصر أيضا ".[2]

وإذا كان التجريب في الغرب قد انطلق من تيارات مسرحية معروفة ومن تقاليد مسرحية راسخة واستفاد أحيانا من بعض القوالب الشرقية والإفريقية، فإن التجريب في المسرح العربي ارتبط بالبحث عن قالب مسرحي متميز، وهكذا أصبحنا منذ الخمسينات من هذا القرن نسمع دعوات تنادي بوجوب التحرر من القالب المسرحي الغربي، والبحث عن صيغة مسرحية تعبر عن شخصياتنا وتلتصق بهويتنا العربية.[3]

فكان أن اتجه نخبة من الأدباء العرب نقادا ومبدعين إلى المسرح الملحمي " باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي ".[4] فلقي بذلك استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه " بريخت " ويناضل من أجله ويروج له كالعدالة والحرية والاشتراكية وغيرها من القضايا التي طرحها في مسرحه.

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 11.

[2]- مجموعة من المؤلفين ،أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي..، ص 154 – 155.

[3]- حسن، يوسفي، المسرح والمرايا، شعرية الميتامسرح وانشغالها في النص المسرحي الغربي والعربي ، اتحاد كتاب المغرب، المغرب ص 188.

[4]- إسماعيل، بن صفية، النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر، مجلة علامات، المغرب، ع 36، 2011م، ص 124.

- توصيف المسرح المشرقي:

أ- توصيف المسرح في مصر و(جيل جديد من المسرحيين):

لم يكن ذكر أبو هيف للمسرح العربي في البلدان العربية إلا قليلا، بيد أنه أسهب في توصيفه في سورية، إذكان يرى أن المشكلة الاجتماعية هي التي شغلت غالبية كتاب المسرح العربي على اختلاف مواقعهم وأساليبهم، "فهذه المشكلة تعد الأساس في برنامج عمل المسرحيين العرب خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، لاسيما في منتصف الخمسينات، هذه الفترة كانت ميدانا فسيحا لصراع الإيديولوجيات في ظل نمو الحركة القومية وهزيمة الاستعمار وتراجعه".[1]ففي مصر العربية، "رافق انجاز تأميم قناة السويس نشوء الجيل الثاني من كُتاب المسرح المصري مثل نعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدي وسعد الدين وهبة وألفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ولطفي الخولي ".[2]فانتقلت" الحركة المسرحية شيئا فشيئا بريادة الكتاب الجدد من المشكلة الاجتماعية إلى القضية الوطنية، أو بتزاوجهما أحيانا، ثم ازداد الحس النقدي باتجاه التقدم الاجتماعي والتحرر الوطني مع الوعي السياسي لهؤلاء الكتاب أنفسهم". [3]

وسرعان ما تحددت ملامح هذا الجيل، فقد جمعتهم الواقعية والمشكلة الاجتماعية دون أن يفقد أحدهم ملامحه الخاصة، إذ "إن جل اهتمام هؤلاء الكتاب كان ينصرف إلى النقد الاجتماعي، وإن اختلفت أشكال هذا النقد، فاستخدم رشاد رشدي الحوار الداخلي (المونولوج أو النجوى) للتعبير عن معطيات الشعور وتيار الوعي ".[4]

في الوقت الذي كان فيه اهتمام " يوسف إدريس بالشكل باحثا عن المسرح العربي (أو المسرح المصري كما يصر على ذلك أغلب كتاب مصر) كي يستوعب طموح الإنسان في أن يتوصل إلى الحب

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر، قضايا ىورؤى وتجارب..، ص 12-13.

[2]-المصدر نفسه..،ص13.

[3]-المصدر نفسه..، ص13.

[4]-المصدر نفسه..، ص 339، 340.

والحرية والفرح ".[1] في حين أن واقع الطبقات الدنيا وما تعانيه من مشكلات اجتماعية مافتئت تهز كتابات نعمان عاشور دون تزويق، " ولهذا يمكن أن تؤخذ مسرحياته وثائق بعد تأريخ "[2]وفي المقابل نجد ألفريد فرج " يلجأ إلى التراث كي يلبسه جوهر حركات العصر برؤيا فكرية واضحة "[3] أو ما يعرف باستلهام التراث خدمة للواقع المعيش.

ويرى أبو هيف أن جيلا جديدا من كتاب المسرح في مصر قد أخذ مكانه، "وأصبح له كيانه الخاص به، فمسرحية " الناس اللي تحت " لنعمان عاشور " كانت فتحا جديدا بشر بملامح جيل كامل هو الجيل الثاني، إذ حطم نعمان عاشور بهذه المسرحية تقليدية مسرح الحكيم، مبشرا بالواقعية، الواقعية الجديدة والواقعية النقدية، فلم يعد المسرح مجرد قضايا فكرية تلبس أثواب الشخصية، وتحلق في أجواء الزمان والمكان من خلال عقدة المسرحية ووقفاتها وتركيزاتها "[4] فكان نعمان عاشور مثلا للجيل الثاني، الذي لم يجد مناصا من سلوك مسلك القضية الاجتماعية، و لم يتأخر عن هذا المسلك إلا ما ندر. ولعل هذا ما دعا محمود أمين العالم إلى القول بعد سنوات من الانطلاقة: " إن الحدث الاجتماعي مازا ل أرقى من الحدث الفني عامة، والحدث المسرحي بوجه خاص".[5]

ويخلص عبد الله أبو هيف إلى مؤشرات صغيرة كما سماها – حول المسرح المصري عموما، من مسرح توفيق الحكيم إلى مسرح الجيل الجديد، أو الجيل الثاني كما لقبه، ويرى أنها بديهيات أكثر منها اكتشافات، أجملها في نقاط :

- محاولات توفيق الحكيم التجريبية لمجاراة المذاهب المسرحية الجديدة "يا طالع الشجرة – لزوم ما يلزم – المقال التمثيلي."
- المشكلة الاجتماعية لازالت تشغل ما يقارب 90 %من الصفحات التي يكتبها فنانو الجيل الثاني.

---

[5]– المصدر نفسه..، ص 340.

[2]– لمصدر نفسه..، ص 340.

[3] – لمصدر نفسه..، ص 340.

[4]– عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر، قضايا ىورؤى وتجارب..، ص 340.

[5]–محمود ،أمين العالم، الإخراج يصنع الدراما، مجلة المسرح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع30، 1982، ص 69.

- طرح قضية النكسة وتنوع استجابة المسرحين على اختلافهم لها وتأثرهم بها.
- محاولات الإبادة والفناء التي تتعرض لها الأمة العربية ...
- الجهد الدائب لخلق المسرحية العربية في أصالتها الموضوعية لا الشكلية، أي في " تآلف " الشكل مع المضمون، بحيث يؤلفان حقيقة واحدة ونسيجا واحدا.
- النزعات التشويهية للإنسان العربي، فالشخصية أو البطل في المسرحية المصرية بطل مصري (إقليمي).[1]

ولعل خير دليل على النقطة الأخيرة ما جاء في مسرحية " أقوى من الزمن " من تأليف يوسف السباعي وإخراج نبيل الألفي، والتي عرضت في مهرجان دمشق السادس للفنون المسرحية عام 1969 إذْ إنه عرض "رديء فكرا وفنا، والأكثرمن هذا كله، هو عرض مشبوه ينمي النزعة الإقليميةوالانفصالية"[2] فكان يرمز هذا العرض إلى أن " الروح الفرعونية هي المعنية بـــ(أقوى من الزمن) فهي الصامدة والباقية وهي التي خرجت من تابوتها تسعى(مصرا) معاصرة تبني السد العالي وتحارب في تشرين، هذا هو مغزى العرض وقد رأى أصحابه أن مصر لن تقوم دون تأكيد انتمائها، وهذا الانتماء ليس رومانيا أو أيوبيا أو مملوكيا...الخ. إن حضارة مصر الفرعونية إنسانية خالدة تهم البشر كلهم، ولا ضير من الإشادة بهذه الحضارة، أما أن تغدو أرضا لنزعة إقليمية، فهذا ما لا نرضاه، فمصر عربية، هكذا يقول التاريخ، وهكذا تقول الجغرافيا، وهكذا يقول دورها القومي المعاصر كمركز إشعاع عربي دائم في كل المجالات "[3]

ويسترسل أبو هيف في تعليقه على عرض المسرحية، إذْ " لا أجد تعبيرا عن مدى فقدان احترام الفرقة للجمهور أكثر من كلمة واحدة هي أن (صوت) الملقن هو البطل لدرجة أننا سمعنا النص مرتين مرة على لسان الملقن، ومرة على لسان الممثلين، فيا للسخرية !"[4]

---

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر، قضايا ىورؤى وتجارب.. ، ص 340.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ،الإنجاز والمعاناة.. ، ص361.

[3]-المصدرنفسه.. ،ص 362.

[4]-المصدر نفسه..، ص362.

ومن هنا فإن أبوهيف يتحسر على وضع الكتابة المسرحية في مصر، على الرغم من سيادة عصر الفكر، إذ " لازلنا نقرأ مسرحيات ساذجة في تفكيرها لكتاب كثيرين من الجيل الثاني".[1]

عبد الرحمن الشرقاوي والمسرح الشعري :

يتميز عبد الرحمان الشرقاوي عن أبناء جيله بمميزات منها :

أ- توجهه نحو المسرح الشعري، إذ كتب مسرحيات عديدة شعرا، هي " مأساة جميلة " عام 1959م عن الجزائرية جميلة بوحيرد، و " الفتى مهران " عام 1963م و "ثأر الله- الحسين ثائرا وشهيدا " عام 1967م و " النسر الأحمر " عام 1974م، إلى جانب ثلاث مسرحيات هي " الأسير " عام 1953م و " تمثال الحرية " عام 1967م، و " وطني عكا " عام 1969م.

ب- توجهه نحو البيئة الريفية، فلا تكاد تخلو مسرحياته من حضور الفلاح، فالحياة الريفية كانت دائما مصدر إلهامه، فلا عجب أن انعكس ذلك على أول رواياته " الأرض " التي تحولت فيما بعد إلى فيلم سينمائي، بالاسم نفسه من إخراج يوسف شاهين عام 1970.[2]

وما يكسب مسرح الشرقاوي أكثر خصوصية من جانب المضمون هو بقاؤه " أمينا للأهداف الوطنية الواسعة لفترة طويلة "[3]تجلى ذلك في مسرحياته التي ذكرت سابقا من " مأساة جميلة " إلى " وطني عكا ".

[1] -المصدرالسابق ..، ص 341.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر، قضايا ىورؤى وتجارب.. ، ص 93.

[3]-المصدر نفسه..، ص 93.

ويرى عبد الله أبو هيف ،أن " عبد الرحمن الشرقاوي ينظر إلى الواقع من خلال القيم الفاضلة، وفي مسرحيته الأخيرة صار ينظر إلى القيم الفاضلة من خلال الواقع، كيف؟ "[1] تساؤل يطرحه أبو هيف ثم يختم كلامه عن الشرقاوي بشبه تساؤل آخر، " ولكن إلى أي حد يرى الواقع من خلال القيم الفاضلة؟ إن إجابات الواقع مختلفة بالتأكيد عن رؤى الفن المفرقة في المثالية ".[2]

ومهما يكن من أمر فقد كان للشرقاوي دور فاعل في بقاء شعلة المسرح الشعري تنتقل من جيل إلى جيل، إذ " رسخ هذا الشكل الجديد في سلسلة مسرحياته وفي شعره الحديث الذي تحرر من العمود والقافية معا، وجعل يكتب في موضوعات جديدة خرجت عن المناسبات والمديح والهجاء والغزل التي سجنت الشعر العربي في قوالبها زمنا طويلا ".[3]

ثم انتقلت شعلة المسرح الشعري المعاصر إلى عدد كبير من الشعراء المعاصرين أمثال، عبد الوهاب البياتي ومعين بسيسو ومحمد الفيتوري وسميح القاسم وصلاح عبد الصبور وغيرهم، خاصة هذا الأخير،[4]الذي "استطاع في حدود الشكل الجديد أن يرتفع بالمسرح الشعري إلى مستوى ما يصبو إليه الشعراء الأوربيون من بعث للدراما الشعرية المعاصرة"[5].

إذن، لقد نجح عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحياته بدرجات متفاوتة في " إيجاد تلك الأداة اللازمة أشد اللزوم لقيام المسرح الشعري، ألا وهي الشعر الدرامي وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها ذلك الحوار من رسم للشخصيات إلى

[1]- المصدر نفسه..، ص 93.

[2]-المصدر نفسه..، ص 94.

[3]-علي،الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999م، ص 163.

[4]- بومالي، حنان، المسرح الشعري العربي المعاصر، بين التأصيل والتجريب، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، 2013/2012م، ص 32.

[5]-الورقي، السعيد، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1990م، ص196.

تطويرها إلى خلق مواقف إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة إلى جمل وأفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية".[1]

كما منحه حب المغامرة ككاتب معاصر، قدرة الضغط على المواقف التاريخية وتحميلها أكثر من حجمها في النصوص المعالجة، حتى أشعرنا أنه يعالج قضية معاصرة تماما من خلال طرح مواقف تهمنا، فكان أحد الشعراء المسرحيين القلائل الذين أخرجوا النص التاريخي من سكونه وحولوه إلى حالة قادرة على الاستمرار في الزمان[2]. فغدت مسرحياته الشعرية مشاهد متجاورة تعتمد على التماسك الداخلي الذي يجمع هذه المشاهد، وتبرز خلال هذه المشاهد أدوار البطولة موزعة بين الشخصيات ، ففي 1962م ظهرت "مأساة جميلة" وكان لها عميق الأثر في الجمهور والمسرح، بسبب موضوعها الذي ينطوي على قصة المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، التي أصبحت شبه أسطورة في العالم العربي.

هذه المعالجة الذكية لمسرحيات الشرقاوي كانت من أسباب نجاحها وذيوعها، ولعل سببا آخر أن" لغة الشعر الجديد وموسيقاه تبدو أقرب إلى الهمس دون الخطابية المباشرة، وهي بهذا لغة الحواس يترك الصخب فيها للفكرة وليس للجرس والموسيقى فحسب، كما زاوج الشاعر بين المضمون القديم والمعاصر حتى إنك لتلمس الصوت والموسيقى واللغة والفكرة وصداها، وترقب الذات مع الآخرين والأفكار المطروحة في الطريق وكيف عاد إليها ينتقيها ويهذبها وينقيها ويطرحها من جديد فتبدو جديدة"[3]

فالشرقاوي قدم في هذه المسرحيات شعرا له صياغته الفنية في مزيج من المشاهد التسجيلية التي لم تخل من الغنائية أحيانا، إذ زاوج بين البطولة بالمفهوم التراجيدي والبطولة بالمفهوم الملحمي، كما زاوج بين الميلودراما والدراما الواقعية والمسرح التسجيلي والتعليمي، ولعل هذا ما جعلها تكسب القدرة على الصمود أمام نقد مسرحي يمكن أن يستخرج منه الكثير، ثم إن تخلصه من كلاسيكية الشكل قد منحه القدرة على التحرك بتجربة في معالجة وتكوين الحوار بأفكار ثورية جديدة.

---

[1]-الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي..، ص165.

[2]- خالد، محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 107-108.

[3]-حلمي، بدير، فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1 ، 2003م، ص235.

باكثير و"فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية":

يقدم علي أحمد باكثير في كتابه " فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية "، شاهدا على نظرة سائدة لفكرة المسرح بين الأدباء العرب، ونعني بها الفصل بين أدب المسرح باعتباره فنا قوليا، والدراما كشيء صالح للتمثيل، وهي نظرة لا تزال آثارها بينة على الحركة المسرحية وبخاصة فيما تؤدي من اختلاط بين خصائص العمل الأدبي وطبيعة العرض المسرحي.[1] مع العلم أن أحمد باكثير كان على اطلاع واسع على ما جاء به المسرح العالمي من روائع باللغة الانجليزية التي كان يتقنها جيدا، "ففي الفترة التي ألف فيها باكثير العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، كان الجو السائد هو الاحتفال بتمصير أو تعريب مسرحيات " الفارس " والفودفيل " و " الكوميديا " وسوى ذلك من أنواع الملهاة، أي سيادة الأعمال الفنية التي تلهب حماسة النظارة بينما لا تفارق عينها شباك التذاكر بالدرجة الأولى".[2]

وقد قام باكثير بترجمة فصول من مسرحية شكسبير " الليلة الثانية عشرة "، بالشعر الموزون المقفى (العمودي)، ونشرها على حلقتين في مجلة " الرسالة " للزيات، ولكنه رأى أن ترجمة أعمال شكسبير إلى العربية إما أن تكون بالنثر، وبذلك تفقد أهم خصيصة تميزت بها مسرحيات شكسبير، وهي الشعر، وإما أن تترجم شعرا موزونا مقفى، فينتج عن ذلك ، " مقاطع تألفها الأذن العربية وتطرب لها، ولكنها غريبة عن روح شكسبير وبعيدة عنها كل البعد "[3]، ويرى باكثير أن هذا الأسلوب الجديد – الشعر الحر – هو أصلح طريقة لترجمة الشعر إلى العربية، كما أنه أصلح لكتابة المسرح الشعري، لاطراد الكلام فيه اطراد النثر، مما يلغي الموسيقية المجلجلة التي كانت تطغى على المسرح الشعري المنظوم بطريقة الشعر المقفى.[4]

وما جعله يقبل على هذا العمل هو عدم إلمام سابق بفن المسرحية، كما أشار في مطلع كتابه فكانت النتيجة قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع وينظمها إطار واحد

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 285.

[2]- المصدرنفسه ..، ص 285.

[3]-علي، أحمد باكثير، مقدمة ترجمة مسرحية روميو وجولييت، مكتبة مصر، دت ، ص 03.

[4]- المرجع نفسة ..، ص 14.

ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز، لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة ورسم وشخصيات.[1]

ومع هذا، فقد كتب باكثير بعد ذلك مسرحية غنائية (أوبرا) هي " قصر الهودج " التي نشرت في عام 1944م، ولكنه صاغها بالشعر المقفى، حيث يعجب الدكتور عز الدين إسماعيل من ذلك، ويعلله بقوله : " ولابد أنه توهم أن الشعر المرسل لا يمكن أن يلحن ويغنى، وأنه نتيجة لذلك لا يمكن أن تكتب الأوبرا بالشعر المرسل ".[2]ولكن يبدو أن باكثير، وهو المحب للغته العربية المدافع عنها – أراد أن يثبت أن الشعر المقفى يمكن أن يستوعب المسرحية الغنائية (الأوبرا)، وربما لو كتبها بالشعر المرسل (الحر) لقيل: إن ذلك سبب نجاحها، ولو نظمها بالشعر المقفى لفشلت.

وهذا ما أشار إليه عبده بدوي، حين ذكر أن الدافع وراء رغبة باكثير الجارفة في التجديد كان دائما " رغبة في سد الثغرات في الأدب العربي " [3]، وبعد أن تحدث عن قصة تحدي باكثير لأستاذه الانجليزي وترجمته لشكسبير بالشعر المرسل أو الحر، أضاف " ثم رأيناه يكتب تحت هذا الإحساس(إخناتون ونفرتيتي)، ويكتب الأوبرا ممثلة في (قصر الهودج)، والأوبرات في (الشيماء)، وكل هذا ليقول: "إن اللغة العربية لا تعجز عن هذا"[4].

ويخصص باكثير من جهة أخرى بقية كتابه لفن المسرح عند العرب وما استتبع ذلك من محاولات لتعليل افتقاد الظاهرة المسرحية العربية لسبب" عدم استناده إلى جذور دينية عميقة"[5]. ويفصل بعد ذلك القول في فن المسرحية وأسبقية المأساة على الملهاة وعناصر التأليف المسرحي، ويستغرق وقتا طويلا في مناقشة الفكرة والموضوع والعلاقة بينهما، ثم يتوقف عند الكاتب الداعية[6]، فيرى باكثير أن الكاتب

---

[1]– عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 285.

[2]– إسماعيل، عز الدين، مسرح باكثير الشعري، دار الفكر العربي، 1426هـ - 2005م، ص 53.

[3]– بدوي، عبده، " التجديد العروضي عند علي أحمد باكثير "، المجلة العربية، الرياض، ع211، شعبان 1415هـ - يناير 1995م، ص 91.

[4]– بدوي، عبده، " التجديد العروضي عند علي أحمد باكثير "..، ص91.

[5]– علي، أحمد باكثير، فن المسرحية، .. ص24-25

[6]– عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر.. ، ص 287.

المسرحي لا بد أن يكون له هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها ويسعى جاهدا لتّأديتها، ونظرا لطبيعة المرحلة التي تعيشها الأمة العربية والإسلامية فيقرر باكثيربقوله،"ولكن ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي ألا ينسى وهو يلتهب حماسة للدعوة التي يدعو إليها أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء فيجب ألا يجور على فنيتها بحال من الأحوال، بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التّأثير في الجمهور الذي يشاهده"[1].

ثم يلتفت باكثير،كما يذكرأبوهيف، إلى ولوعه الزائد بالتاريخ وجعله مصدرا للكثير من قصصه واعتماده وسيلة لنقد الواقع بطريقة غير مباشرة، مرتكزا على الجانب الفني للمسرح الذي يستند على الرمز والإيحاء، فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني-وهو هنا المسرحية- أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع.[2]

ومن هنا فإن" أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذي بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني".[3] ولذا فإن أحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ غايته في جعل العمل الفني يصور حقيقة أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع.

وفي صدد عرضه لتطورات تجربته المسرحية لم يغفل باكثير دور النقد في التقويم، فهو يصرح بكل شجاعة أن التوفيق قد خانه في اختيار بعض العناصر التي ألف منها موضوع مسرحيته" سر الحاكم بأمر الله" إذ حشر فيها أمورا لا صلة لها بالفكرة الأساسية، لأن "مهمة الكاتب المسرحي ليست تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث، فتلك مهمة المؤرخ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالما جديدا تقع فيه الأحداث، وتنصرف فيه الأشخاص، وتنعقد فيه المشكلات، وتصدر عنها النتائج مستهديا بالفكرة التي جعلها أساسا لمسرحيته"[4].

---

[1]- المرجع السابق..، ص 40.

[2] - عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر.. ، ص 287.

[3]- علي، أحمد باكثير، فن المسرحية..، ص44

[4]- المرجع نفسه..، ص38

فـــ" كان باكثير من الذين تصدوا لمحاولة الكشف عن الواقع العربي المعاصر بهذا الإبعاد الزمني المتمثل في استمداد عقدة المسرحيات من التاريخ، وعقد الصلة بين الماضي والحاضر بهدف تطوير الحاضر نحو المستقبل الأفضل والأكثر رقيا وازدهارا"[1].

وهكذا تبدو تجربة علي أحمد باكثير في فن المسرحية إشارة إلى نظرة سائدة لفكرة المسرح، هي احتفال شديد بالأدب وإهمال ملحوظ للممارسة المسرحية.

ومايلاحظ على ناقدنا أبو هيف تركيزه على الجيل الثاني من كتاب المسرح في مصر، ونسيانه أو إهماله لجيل الرواد، رواد المسرح المصري من كتاب ونقاد ومبدعين من أمثال (يعقوب صنوع ويوسف وهبي ومحمود تيمور وأحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ونجيب الريحاني ...).

دون نسيان تلك الفرق المسرحية والغنائية التي ظهرت في القاهرة والإسكندرية (فرقة أبو خليل القباني، وفرقة اسكندر فرج، وفرقة سلامة حجازي، وفرقة سليمان القرداحي، وفرقة فاطمة راشدي وفرقة جورج أبيض، وفرقة يوسف وهبي)، إلى جانب هذا كله فقد قامت الدولة بإرساء البنية التحتية لهذه الفرق إذ أنشأت قاعات للمسرح سواء أكانت قاعات عروض خاصة أم قاعات مسرحية، الغرض منها رعاية الفنون والآداب إبان المرحلة الملكية والثورة الناصرية. كما شيدت الدولة المصرية أول كونسرفتوار "conservatoire" للفن الدرامي بالقاهرة في الوطن العربي، علاوة على الكليات والمدارس والمعاهد المتخصصة في الفن والتنشيط المسرحي والموسيقي والسينيمائي.[2]

ب- توصيف المسرح في لبنان:

إن أول بدايات المسرح العربي كانت ببيروت(لبنان)في منتصف القرن التاسع عشر على نطاق ضيق، وكان رائده الأول مارون النقاش، الذي كان يقوم برحلات تجارية كثيرة زار في بعضها إيطاليا،

[1]- مديحة، عواد سلامة، مسرح علي أحمد باكثير. دراسة نقدية، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 1980م، ص 16.

[2]- محمد، مندور، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989م، ص 43 – 50 بتصرف، ومحمد ،حامد شوكت الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1970م، ص 12 – 17، ومحمد، يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، بيروت، 1989م، ص 71.

وهناك شهد تمثيل بعض المسرحيات فشغف بهذا الفن. ولما عاد إلى بيروت شعر بدافع قوي يدفعه إليه فاتخذه هواية أدبية وألف فرقة من بعض الشبان، وفي سنة 1847م مثل معهم في بيته أول مسرحية له (البخيل) دعا إليها وجوه المدينة وقدم لها بخطبة.

وبعده تسلم المشعل ابن أخيه سليم النقاش الذي ألف فرقة في بيروت ثم انتقل بها في سنة 1876م إلى الإسكندرية، فكانت أول فرقة دخلت وادي النيل[1].

لا نريد أن نبقى في دائرة تأريخية المسرح وبداياته الأولى وإنما نريد أن نشير إلى الأرضيات السياسية التي انطلق منها المسرحيون في لبنان." كما هو الحال مع جلال الخوري وعصام محفوظ وروجيه عساف"[2].

حسب رأي أبو هيف،فإن هذه الأعمال المقدمة، وعلى الرغم من عدم الاستمرارية فيها، فهي تستمد حلولا فنية من حياة الشعب وأساليب تواصله مع شؤونه المختلفة وتأدية ذلك في سياق مسرحي ينشد الإقناع. و" قد تجلى ذلك في عمل فرقة روجيه عساف (حكايات من عام 1936)، بينما تعاني أعمال جلال خوري (سوق الفعالة) و(جحا في القرى الأمامية) من ذكاء الاتصال بالجمهور"[3] .

كما يلاحظ أبوهيف، أن ذلك العمل الأخير كان متأثرا بتجربة "بريخت" المسرحية التي غرضها التواصل الحي مع الصالة، ولكن لم يفلح في ذلك لخلو عروضه من الشعر الغزير الذي هو أساس روح موقف "بريخت" من العالم فهو ما تمكن من استدراكه في عرضه الأخير (زلمك ياريس)مراهنا على ذكاء المتفرج[4].

وفي المقابل هناك من كان يزاوج بين السياسة ونداء الفن مثل عصام محفوظ في أعماله (الدكتاتور) و(كارت بلانش) و(لماذا رفض سرحان ما قاله الزعيم فرج الله الحلو في ستيريو71) و(سعدون ملكا) ولكن مسرحياته كما يرى أبو هيف لا تخرج عن الجدليات المثالية، وهي تنازع التغير في البحث عن معنى

[1] – أنيس، المقدسي، الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م، ص 533-535.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 15.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 15.

4 –المصدر نفسه..، ص 15.

في فوضى القيم وعلى الرغم من كل ذلك فان الحركة المسرحية في لبنان أتاحت أفقا أرحب لرؤية عناصر التقاليد والتجديد في الممارسة.[1]

مسرح الحكواتي و(أيام الخيام) من لبنان:

تحت هذا العنوان كتب أبو هيف "تعود فرقة مسرح الحكواتي إلى موضوعها الأثير: حكايات الوطن في الموت المنتشر في الجنوب اللبناني... لأهالي قرية (الخيام) المهجرة إلى حي السلم في بيروت"[2] هذه القرية التي قمعها العدو الصهيوني وترك جرائمه محفورة في ضمير حكايات هذه المسرحية التي عرضتها فرقة روجيه عساف، وسط أضواء مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية، فامتد هذا العرض إلى الصالة حيث فعالية المشاركة بين الخشبة والمتلقي[3].

وقد اتسم عرض (أيام الخيام) باستناده إلى خصوصيتين ،كما يرى أبو هيف، "الأولى هي توظيف مقدرة أعضاء الفرقة وخبراتهم إلى جماعية في التشخيص والأداء كانت دافعة بالحماسة والدأب،والثانية هي الانفتاح المشروط على الجمهور إحياء لتقاليد(الحكواتي) في التراث الشعبي العربي"[4]. ربما هذا ما جعل العرض يحظى بإعجاب الجمهور وتفاعله، داخل (فرجة) ممتعة، أعادت الثقة للمسرح العربي ونهوضه ويؤكد من جديد، أهمية العمل المبذول للإجابة على أسئلة تطوير المسرح العربي الصعبة ، "أن يسهم في إرساء تقاليد وأن تكون له فعاليته في التاريخ، إنه درس مفيد لمحترفي الصمت ومحترفي الثرثرة في آن واحد"[5].

يحي جابر و«ابتسم أنت لبناني»:

يحي جابر شاعر ومسرحي لبناني معاصر، يتميز بطريقة مختلفة عن كل الطرق السابقة (حيث يستعمل السخرية في المواضيع المكتظة بالجدية)، و(ابتسم أنت لبناني) هي عنوان لإحدى مسرحياته. التي

[1]- المصدر نفسه..، ص 15..

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 405.

[3]- المصدرالسابق..، ص 356.

[4]- عبد الله ،أبو هيف ،الإنجاز والمعاناة ..، ص406.

[5]- عبد الله ،أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر..، ص358.

"تبدأ بأغنيات وموسيقى لأغان وطنية عن لبنان وبيروت قبل الحرب، وقد انتهت الحرب، بينما السؤال الذي تريد المسرحية أن تجيب عليه: هل انتهت الحرب فعلا ؟"[1] خاصة عندما يقول في نص من نصوصه إذ صدره بعنوان «حرب»:

" لم تنته الحرب
ما زلت أنام بثيابي
أنام بأذن مفتوحة
مخافة قصف مفاجئ
لم تنته الحرب
ما زلت كلما جادلني أحدهم أرفع صوتي
أتحسس خاصرتي عن مسدسي مفقود"[2]

إذ تبدأ المسرحية من احتفال الزوجين عبد الله وروز بالذكرى الخامسة لزواجهما، وهو زواج بين مسلم ومسيحية، " سرعان ما يتحول إلى تفتيق للوجع اللبناني وإلى استجلاء للقهر اللبناني الطويل، فتمضي المسرحية في تشريح الواقع بانفتاحه على التجربة التاريخية المشحونة بالعذاب وأوهام الاستقلال والحرية والتقدم...و ثمة تشريح للطائفية وللنخب السياسية الحاكمة والتنظيمات الحزبية ولدخول الطفيلية المنتعشة في مناخ الحرب السائد قبل الحرب وأثناءها وبعدها"[3]وكانت هذه الميزة قد ذاعت في نصوص المسرح العربي بعد هزيمة حزيران 1967، سواء في سورية مسرح الشوك، أو في مصر في مسرح القهوة، وما شابه ذلك من مسارح أوغلت في الانتقاد السياسي، وكشف كل أنماط الفساد الاجتماعي والسياسي.

إن موضوع المسرحية التي قدمت للعرض تلبست بلبوس الحب فالزواج بين المسلم والمسيحية، كان الغرض منه الترميز إلى التعايش بين الفئتين من فئات الشعب اللبناني، ولكن ما فتئت أن انطفأت هذه

[1]- المصدرنفسه..، ص417.

[2]- جابر، يحيى، ابتسم أنت لبناني، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت،ط1، 1997م، ص 120.

[3]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص417.

العلاقة بالطلاق، آلت إلى "رؤية سواد اتصفت بها أعمال كثيرة تنتمي إلى ما نسميه في النقد بظلام الظهيرة، ومثل هذه الأعمال تعلن يأسها المطبق من أي متاح، وقد قيلت مثل هذه الرؤى إزاء النظم الشمولية والدكتاتورية على سبيل المثال"[1].

إذن، كانت المسرحية ذات تركيب فسيفسائي، يرمز إلى النقد للحكم، وإلى المتاجرين بالعباد والبلاد إلى النقمة" على غورباتشوف والأحزاب التي انقرضت أو انفرطت أو هي في سبيلها لذلك السبيل"[2].

هذه بعض الصور التي كانت سائدة في لبنان، منغمسة في النص والعرض المسرحيين، والتي تعكس الواقع اللبناني لاسيما بعد هزيمة حزيران1967، وكذا التناقضات التي كان يعيشها المجتمع اللبناني، بطائفيته وتباين اتجاهاته وأيديولوجياته، وقد نقل لنا أبو هيف تجربتين لمسرحيّين هما روجيه عساف الذي عمد مسرح(الحكواتي)، ويحي جابر الذي اعتمد على طوابع المسرح الفقير وطاقة الممثل في إنجاح مسرح شعبي يستمد عناصره الأكثر تأثيرا من الحياة اليومية بكل تناقضاتها، فمسرحية "ابتسم أنت لبناني" أرادها مؤلفها ومخرجها يحي جابر أن تكون بسمة تقرأ في شوارع لبنان، وليس شعارا للدعاية، فقط هذه البسمة التي شوهتها السياسات الحاقدة المتعاقبة على لبنان، من حروب طائفية، إلى حروب مع بني صهيون، إلى نزاعات مذهبية،كما تمنى يحي جابر أن ترتسم تلك البسمة على جبين اللبنانيين، فهي ذات معان عديدة، من الثقة والنجاح والتفاؤل، والإقدام والتميز.

ج- توصيف المسرح الفلسطيني:

سار العمل المسرحي في فلسطين جنبا إلى جنب مع الشعر من حيث مضمونه وموضوعاته، التي لا تحيد عن الحديث عن الصمود والمقاومة والتشبث بالأرض والتحدي، على الرغم من تخلفه عن الشعر من حيث مستوى الأداء الفني والانتشار والكم، بسبب قبضة الاحتلال الصهيوني ورقابته الوحشية على موضوعات المسرح، وعروضه. وقد كان لناقدنا عبد الله أبو هيف التفاتة سريعة إلى المسرح الفلسطيني

[1] - المصدر نفسه..، ص418.

[2] - المصدر نفسه..، ص418.

بتقديمه لمسرحية "بيت الجنون" لكاتبها توفيق فياض،ف"هذه المسرحية تثير مسائل عديدة حول طبيعة المسرح الوطني لعل أبرزها ما يكتسبه مثل هذا الفن الذي يكتب تحت سمع وبصر العدوان أولا، والأدوات التي يتوصل إليها الفنان المناضل لتوصل فنه ثانيا، ثم الموضوعات ومدى علاقتها المباشرة بالصراع مع العدو ثالثا"[1].

فهذا العمل المسرحي ،كما يراه أبو هيف ،خطوة إلى القضية الفلسطينية، سيما أن توفيق فياض كتبها-أي المسرحية- في الأرض المحتلة، وطبعها لأوّل مرة هناك فجاءت لتعبر عن الواقع الفلسطيني المرّ وعن الأحداث المتسارعة التي تمر بها فلسطين ف" الكاتب المسرحي ملزم باختيار الأحداث فهو ملزم أيضا باختيار الحوار"[2]، هذا الحوار الذي طغى على عرض هذه المسرحية باعتماد أسلوب يميل إلى(المونولوج)، -حديث الشخص لنفسه- والمتمثل في شخص "سامي" الذي كان يعمل مدرسا للتاريخ والأدب، فكان يتحدث عن "ذلك الحصار الذي يبقيه في "قبر" الاحتلال، وهو لا يتأخر عن تسميته بالكابوس الرهيب وهذه التسمية هي أول كلمات (المونولوج)المسرحية، ثم لا يتوانى عن بسط حالته ومخلوقات عالمه: وحدته ملاحقته الدائمة من قبل الأحذية الوحشية والقبعات السوداء، الريح الشديدة الهبوب، لُبْنى الملاك التنين الناس الغرباء في داره....إلخ"[3].

أما عن تعامل بطل المسرحية "سامي" مع عالمه، وكيف يفهمه، فهذه بعض حالاته:

-السلام العالمي يساوي ناقص الإنسانية

-بل شبح المالك ذلك المغتصب الوقح

-ولكنني،لن أستسلم.. لن أستسلم أبدا !!

-العالم بأسره، هو المسؤول عن هذه المأساة الأليمة، مأساة ولادتي!

-هناك، هل تسمع...

-فإنني لا أخافكم .. (يندفع نحو الباب بجنون يحاول فتحه)

---

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص90.

[2]- العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية بيروت،1983م ص29.

[3]- المصدرالسابق..، ص91.

لا أرهبكم.

سأتحداكم جميعا.

وسأنتصر عليكم جميعا.

جميعا..

وحدي ...

وحدي....

وبذا تنتهي المسرحية [1]

انحصر هذا العمل المسرحي في مكان وزمان معينين، فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية، لارتباطه المباشر مع المتلقي (الجمهور)، ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف، ولهذا وجب " أن يكون الحوار مضغوطا، وعلى الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلام ولا يسرف في استخدامه "[2].

لقد أراد توفيق فياض لبطله أن يكون مثل كل العرب تحت ظل الاحتلال الإسرائيلي رمزا ومرموزا له، فحين يلتفت " سامي " إلى الجمهور يضعه موضوع " العدو الإسرائيلي " ويقول :

يا إله السماء !

أنتم ...

ماذا تفعلون هنا ؟

كيف دخلتم داري بحق الشيطان ؟

كيف استطعتم ذلك ؟[3]

ثم يوسع توفيق فياض استخدامه لهذا الأسلوب حين يقدم رموزا أخرى مثل "لُبنى" و"الريح" فالأوّل للدلالة عن قيمة ما، والثاني للدلالة على موقع بيت "سامي" –فلسطين– في التاريخ.. وإن البيت

[1]– عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر.. ، ص91.

[2]–الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، القاهرة، ط1، 1996م، ص62.

[3]– عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص92.

معرض في كل حين للثورة، وما يجدر ذكره هنا هو نجاح توفيق فياض في توصيل أفكاره لجمهوره رغم انتهاجه الرموز[1].

تلك الرموز التي ليست متاحة لأن يفهمها الجمهور على درجة واحدة، ولكن توفيق فياض غير ملام في استعماله الرموز كونه يكتب تحت ظروف الاحتلال ويدخل ذلك تحت "واقعية الحوار المسرحي الذي ينبغي أن يلتزم الكاتب حدوده الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت القدرة أم لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها"[2]فالواقعية في الحوار المسرحي إذن، ليست في نقل الواقع، وإنما في تصوير الشخصيات وإدراكها لمواقعها الحقيقية، لأن الفن ليس نقلا آليا للحياة، وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها.

إن مسرحية "بيت الجنون" كشفت عن أمانة توفيق فياض للممارسة النضالية الشعبية "إذ لم يتجاوز حدود التفاؤل المتاح حين جعل سامي (الشعب الفلسطيني في فلسطين المحتلة)يرفض الاستسلام ويقرر المواجهة بالكفاح المسلح1965"[3] فهو يكتب مسرحا وطنيا يلبي احتياجات شعبه، قد يصبح في السنين الآتية وثيقة تاريخية أو منشورا علنيا غير مباشر، يفضي إلى أن القضية الفلسطينية تبقى أكبر بكثير من الفعل الفلسطيني، والفعل الفني على السواء.

-"الحلم الفلسطيني":

تطرق الناقد عبد الله أبو هيف إلى مسرحية "الحلم الفلسطيني" التي ألفها رشاد أبو شاور، والتي عرضت في مهرجان دمشق السادس للفنون المسرحية عام 1969م، الذي كان تحت عنوان أزمة المسرح العربي ومشكلات الهوية[4].

تقع مسرحية "الحلم الفلسطيني" في مدخل قصير وفصلين قدمت دفعة واحدة خلال العرض، كانت بنية هذا العرض التخلص من قوانين الدراما بمواصفاتها التقليدية و الاعتماد على الطاقة العاطفية

[1] – المصدرنقسه ..، ص92.

[2] –علي، أحمد باكثير، فن المسرحية..، ص75.

[3] – المصدرالسابق،.. ص92.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص354.

للشخصيات فتتشتت الأدوار بين الممثلين، وتتراكم، وتختلف ثم سرعان ما تتكاثف وتتمحور حول الثورة الفلسطينية فيغدو" الموضوع هو حلم الإنسان الفلسطيني بوطنه، كيف يلتقي الثوار حول هذا الحلم للوصول إلى الوطن"[1].

إذ يشكل النص الدرامي على هذا النحو صورة ميزتها الأساس أنها صورة متنوعة وموزعة، وأحيانا تتسم بالتوازي أو التداخل، وجوهرها هو اعتمادها على المجاز اللغوي أو التداخل بين الواقع والرمز، الواقع بكثافته وتعقيده، والرمز بشاعريته ونقائه طلبا لتواصل أكبر مع الجمهور، ويتحقق ذلك – في غالب الأحيان – من خلال المفردات التي تكون على حد تعبير تودوروف (TODOROV) "إما متكررةأو متقابلة أو متدرجة"[2].

وفي لعبة المسرح الشبيهة بالفنتازيا يتحول الحلم إلى كابوس ومنغصات تحيط الثورة وتمنع من تحقيق الحلم.. فتنقلب المسرحية، إذن، تحذيرا هادئا لمن يحلمون أن انتبهوا لأعداء الثورة.[3]

وفي المسرحية خصوصية فلسطينية تبعثها تلك الإشارات لأرض يحملها الفلسطيني هما مقيما تلخصها (أريحا)، المدينة التي من اسمها يبدأ ذكر المدن الفلسطينية، وتلخصها مسيرة الفلسطيني من عام 1948 و1967 و1973إلى اليوم.

ويبقى الحلم الفلسطيني دائما، خاصة عندما يتكرر هذا السؤال في المسرحية (والآن، لم تنته مسرحيتنا أيها الأصدقاء أنتم ترون.. أمامنا حقل من الألغام يحول دون الوصول إلى الضفة الثانية.. إلى الطرف الآخر من أرض المعركة .. ماذا نفعل ؟)[4]، فهذه إشارة إلى أن الحلم الفلسطيني لما يتحقق بعد، ولا يتأتى ذلك حسب رشاد أبو شاور إلا بفعل الكفاح المسلح، والتخلص من المندسين في الثورة المنتفعين منها كما فضح العدو الإسرائيلي، ونندد بكل من يعرقل ويمنع الحلم من التحقق.

---

[1] – لمصدرنقسه..، ص 375

[2] –تزفتان،تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987م، ص39.

[3] لمصدرالسابق..، ص 375.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 376.

ومهما يكن، فإن " العرض يحتاج لدماء تنشطه، ويفتقد لسحر – هو سحر الفن – يجعل منه عرضا مسرحيا ".[1]

فالعرض حسب أبو هيف لم تكتمل كل شروطه وخصائصه الفنية التي تجعل منه عرضا متألقا ولعل العروض القادمة ستكون أكثر نضوجا واستواء.

د- توصيف المسرح السوري:

لا اختلاف بين الباحثين، في أن المسرح السوري من أوائل المسارح العربية ظهورا، فهو إلى جانب المسرحين المصري واللبناني، يعد أول من أدخل هذا الفن إلى الوطن العربي، وأخذ بعد ذلك يتوسع وينتشر. وقد كانت بدايته مع أبي خليل القباني، إذ " لا نعرف للتمثيل تاريخا في سورية، قبل ظهور أحمد أبي خليل القباني فيها، حوالي سنة 1865م (1282 هـــ)، وإن كنا نعرف أنه كان من عادة مدارس الإرساليات في القرن الماضي، أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة، في نهاية العام الدراسي ولابد أن دمشق قد شهدت شيئا من هذا التمثيل .."[2].

كان القباني يمثل مع فرقته التي ألفها في منزل ذويه بدمشق، ثم أنشأ مسرحا عرض فيه بضع روايات غنائية من وضعه وتلحينه، اقتبس حوادثها من " ألف ليلة وليلة "، لكنه صادف عنتا من القوى المتزمتة بدمشق، فأصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه، بل لم تكتف بذلك، وإنما أحرقت مسرحه وحاولت أن تكيد له، ولهذا السبب رحل الرجل إلى مصر عام 1884م فلاقى نجاحا ملحوظا، وشاركه العمل الشيخ سلامة حجازي[3]، فكان" صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن بمصر، والراجح أيضا أنه هو من بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهد الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغل بالمسرح الغنائي هناك "[4].

---

[1]- المصدرنقسه..، ص 376.

[2]- نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956م، ص61.

[3]- الموسى،خليل،المسرحية في الأدب العربي الحديث، تأريخ- تنظير- تحليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،1997م،ص18-19.

[4]-مندور، محمد، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989م، ص40.

يعد القباني من الأوائل الذين جمعوا بين عدة أعمال تتصل بالمسرح ،كالتأليف والإخراج وتصميم الديكور وتوزيع الإضاءة المسرحية، ولعله أول رائد مثل المسرحية الغنائية ولحن أغانيها وأداها بصوته في تاريخ المسرح العربي كله[1]، ولا شك أن هذه المميزات كلها تغفر بعض عيوبه التي سجلها النقاد والباحثون ضده، مثل كثرة السجع والزخارف اللفظية وحشد المسرح بكثير من الألوان الفنية.

-المسرح العربي في سورية وقضية التأصيل:

ظلت قضية تأصيل المسرح العربي تؤرق جل المسرحيين العرب، باعتبارها -في حقيقة الأمر- إجابة على سؤال هوية المسرح العربي، فهي ليست قضية بحث في التراث واستخراج منه ما يشفع للمسرح العربي باعتباره كان موجودا في غيابات الماضي البعيد، بل يتعداه إلى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله، "لأن هوية المسرح في أصالته بالتأكيد، وإلى وقت قريب، غمر اليأس، أو كاد غالبية الباحثين العرب، فالتفتوا عن الماضي إلى الانخراط الكلي في تجربة الغرب المسرحية المأخوذة من إنجاز المسرح اليوناني، فانتصرت فكرة (المثاقفة) في تقديم المسرحيات حسب المفهوم الأوروبي، وخفت صوت التأصيل قبولا لواقع الحال... وكادت الدائرة تكتمل في إعلان العجز هنا وهناك عن الهدف المرجو، ألا وهو خلق مسرح عربي أصيل"[2].

بيدأن باحثين آخرين لم يكونوا ليستسلموا إلى واقع الحال أو الارتماء في أحضان المسرح الأوروبي دون محاولة الفطام، بل كان لهم صولات وجولات أسهمت في فكرة تأصيل المسرح العربي في سورية والغوص في تاريخه،من هؤلاء الباحثين الذين مثلوا التأصيل:

1-سلمان قطاية:

كان سلمان قطاية من الداعين الأوائل إلى تبني قيام مسرح عربي أصيل، وذلك "بالاستناد إلى الأشكال المسرحية العربية مثل المقامات والتعزية والسماح، وحفلات الذكر، وكراكوز أو خيال الظل

[1]- كمال الدين، محمد، رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970م، ص53.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة.. ، ص15.

وسلطان الطلبة...وصندوق العجائب، والمداح، والحكواتي،"[1] ولم تأت هذه الفكرة من فراغ، بل جاءت بعد ما عكف –قطاية- على الدراسة والبحث لزمن طويل في التراث العربي، كان من نتيجة ذلك تقديم مجموعة من البحوث ضمها في كتابيْه" المسرح العربي من أين وإلى أين؟" وقد سبقت الإشارة إليه في موضوع فائت ، و " نصوص من خيال الظل" وتلخصت فكرة المسرحية عن هذه الأشكال في النقاط التالية:

" أ- إن الكلمة، وخاصة الكلمة الشعرية تلعب دورا هاما في هذه الأشكال.

ب- إنها ملتصقة بالمجتمع التصاقا تاما.

جـــ- نجد فيها كل عناصر الفنون المسرحية، فهي مثل أغلب الفنون الشعبية، من المسرح التام.

د- نجد فيها العنصر الذي نجده في فن الرقص (أرابيسك) العربي في الموسيقى العربية أيضا : عامل أول مستمر بشكل إيقاعي شبه هندسي، وآخر يتأتى معه أو جانبه ويستمر صعودا أو هبوطا فيعطي صبغة اللحن وأصالته. وربما كان لهذا تفسير ديني: فالديمومة المنتظمة بفكرة الإله الواحد، والتنقل والتطور صعودا أو هبوطا للكائنات.

ففي رقص الدراويش نجد هذين العاملين، وفي المقامات : شخصية أبي الفتح هي العامل المستمر المنتظم، وفي خيال الظل : عواظ العامل المستمر وكراكوز المتنقل .. وهلم جرا ".[2]

وقد استعرض قطاية في بحوثه الأسباب الحقيقية لفشل التجربة المسرحية العربية، وهذا حسب المفهوم الغربي، فقدم الحلول مصاغة في الأفكار التالية :

1"- الاعتماد على نبش التراث العربي ودراسته علميا.

2- الالتصاق بالشعب والأخذ منه.

3- الاتجاه نحو المسرح الكامل (التام) أي الذي يجمع كل الفنون المسرحية.

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة ه.. ، ص 20.

[2]- قطاية، سلمان: نصوص من خيال الظل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977م، ص68.

4- الذهاب إلى الشعب حيث هو في القرى والمدن الصغيرة.

5- البحث الدائم عن وجوه تعبيرية جديدة.

6- الاعتماد على الواقع في الاستلهام.

7- الاكتفاء بالعناصر التقنية الأوربية."[1]

فحسب قطاية أن التأصيل في المسرح العربي، هو الالتفات إلى التراث العربي واستلهامه وتوظيفه في قضايا معاصرة وتجارب واقعية، وكذا الاقتراب أكثر من الشعب أينما كان، واستخلاص الظواهر الدرامية الشعبية والاحتفالية، وإعدادها كقوالب وأشكال يمكن توظيفها دراميا وتشخيصيا، ولاسيما مسرح خيال الظل، باعتباره " من جذور المسرح العربي التي تحقق الشعبية والمشهدية والصراع وتنوع عناصر العرض المسرحي ".[2]

وقد لاحظ أبوهيف، أن هذه الحلول التي عرضها قطاية،تبناها المسرحيون العرب بعد عقد ونيف من الزمن في ندوة " المسرح والتراث العربي "المنعقدة في الكويت بتاريخ فبراير 1986م إذ ورد في توصياتهم :

1- إطلاق حرية التعبير وتوسيع مجالات الإبداع الفني ورفع الوصاية عن الفكر، حيث إن تحرير الفكر والفن العربيين هو الركيزة الأساسية في دعم الأمة العربية وتمكينها من التعبير الناضج والمؤثر عن ذاتها ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

2- جمع ودراسة وتوثيق التراث الشعبي وتوفيره أمام الباحثين والمبدعين.

3- دعوة المؤسسات المسرحية العربية إلى تبني وتشجيع فكرة المختبرات المسرحية التي تبحث في حقل التجارب التراثية بهدف تطويرها وتسهيل مهماتها.[3]

---

[1]-قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين؟، ص 68.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص23.

[3]- المصدر نفسه..، ص88.

وكان أمين العيوطي في تعقيبه على بحث " شكل المسرح العربي " ذكر أن حركة المسرح العربي المعاصر قد توصلت إلى أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد، وأن الفنون الشعبية تصلح أساسا لإقامة شكل مسرح عربي متميز، وفي سبيل تحقيق هذا، اتجهت إلى :

1- الاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو الملحمة والمسرح.

2- اعتماد فنون الأراجوزوخيال الظل والطقوس الشعبية ... إلخ.

3- كسر الحواجز بين الجمهور والممثلين، واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي.

4- اعتبار أن التجديد لا ينصب على التأليف المسرحي وحده، بل يشمل أيضا أساليب التمثيل والإخراج.

5- امتد الاهتمام ليشمل هندسة المسرح ومعماره، بحيث يتفق وطابع العمارة العربية، وطبيعة التجمعات العربية في ممارستها ببعض المظاهر المسرحية.

6- الاتجاه إلى تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية.[1]

يمكن القول، أن سلمان قطاية،قد ساهم مع كثير من الباحثين المسرحيين،ممن يشاطرونه الرؤية في استخلاص الظواهر الدرامية الشعبية والاحتفالية من خلال استلهام التراث العربي،وإعدادهافي قوالب وأشكال يمكن توظيفها دراميا وتشخيصيا.

2- علي عقلة عرسان :

يرى أبو هيف أن نظرة علي عقلة عرسان اقترنت بتحقق الروح العربية في المسرح، والتي ترتبط" بالبيئة المسرحية نفسها وبالتقنيات وتنويعها، وبتأصيل الجغرافيا المسرحية تصنعها بصمة عربية، وتتجلى في :

1- تأليف النص، بتقنيات وأدبيات وفنية تأخذ الروحُ العربية في كل ذلك مداها.

[1]- العيوطي، أمين، تعقيب على بحث " شكل المسرح العربي "، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع 24 – 25، ربيع، صيف، 1984م ص 138.

2- بناء وتكوين دار العرض المسرحية العربية.

3- تآلف وتفاعل وانسجام المتفرجين والمؤدين والمبدعين في إطار فني يحمل خصوصية العرض والفرجة العربيين."[1] ويشير أبو هيف من ناحية أخرى، أن عرسان لم يهمل جانب التجريب في المسرح العربي، بل" دعا إلى التجريب بعقل مفتوح في اتجاهات تأصيل وتطوير وتحقيق خصوصيته،"[2] لأنه مهما يكن من أمر فإن " المسرحية العربية مدينة في نشأتها وتطورها الى تلك التأثيرات الغربية مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين"[3]، فيكون هناك التقاء بين مصطلحي التأصيل والأصالة، لأن الأصالة ليست بقاء المرء في حدود ذاته، وليست إباء التجاوب مع العالم الخارجي، فيبقى المرء كما هو دون تغيير أو تحوير، "ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجية على نطاق الذات حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها".[4]

ولا ينسى أبو هيف أن يذكر بكتاب علي عقلة عرسان "الظواهر المسرحية عند العرب" وهو كتاب ضخم، إذ رصد فيه تلك الظواهر المتمثلة في الطقوس الدينية، والمسامرات والقصص التي كانت في المجالس والمقاهي، من عهد الجاهلية إلى ما بعد مجيءالإسلام إلى عصور متقدمة، "فناقش الرقص في الطقوس الدينية والدنيوية منذ الجاهلية إلى صدر الإسلام، وقد ماثل بعض هذه الطقوس الظاهرة المسرحية إلى مستوى الاحتفال الجماهيري (الشعبي) العام في بعض الحالات، كما تبدو في أشكال السمر وأفعال المنذرين والملهين وبعض المحمقين وفي القصص قبل الإسلام وكان كلما فرغ من ظاهرة ينظر في خلاصتها الفنية ومدى انطباقها على فكرة المسرح"[5]، وقد نقل أبو هيف تساؤل علي عقلة عرسان وتعجب ممن يستنكر على الظاهرة المسرحية العربية لصوقها بالطقوس الدينية الإسلامية، "إذا كان المسرح الغربي قد نشأ في أروقة الدين ورحابه ملتصقا بطقوسه مبشرا بدعوته،

[1] – عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 1985م، ص 07.

[2] – المرجع نفسه ..، ص 07.

[3] – بن صفية، إسماعيل، النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر، مجلة علامات، المغرب، ع36، 2011م، ص 22.

[4] – هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص 106 – 107.

[5] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 24 – 25.

وتساءل عن التعارض المزعوم بين العروبة والإسلام، فالمهم هو الأصالة الثقافية من منطلق وعي التاريخ ووعي الإبداع في لحظته الحاضرة".[1]

فكان جهد عرسان موجها أساسا الى أمرين: الأول تمحيص الظاهرة المسرحية في التراث العربي ،والثاني هو استنطاق المادة التاريخية دلالات فكرة المسرح كما عرفها العرب في مراحلهم التاريخية المتتالية نصا وروحا وتجسيدا واستعراضا لأسباب وغايات مختلفة، فيحول القص إلى الدراما، كما لاحظ نقاد مسرحيون آخرون،[2] أي ماهو قابل للمسرحية أوالمسرحة.

فامتاز صنيع عرسان بجدته وبجديته، فهو من الأوائل الذين انكبوا على البحث ومتابعة فكرة المسرح في التراث العربي لتبيان مدى انتشار الظواهر المسرحية في مطاوي الحياة العربية وتعددها وتنوعها،لتوضع في مختبر العمل المسرحي وتفصيل عناصر المشهدية والاستعراض وامتدادها إلى تنمية المسرحية العربية، وجعلها ذات هوية وأصالة.

3- سعد الله ونوس:

يرى أبو هيف، أن سعدالله ونوس قد تجاوب مع دعوة سلمان قطاية، التي ترمي في الغوص في التراث واستلهام ما يمكن توظيفه في المشهدية المسرحية، غيرأن ونوس "قد بالغ كثيرا في استعادة الأشكال التراثية دون ملموسية كافية في الممارسة المسرحية نظرا لغلبة مفهوم (التوليف)* على نتاجه، بتأثير وسائل الاتصال بالجماهير، وتقارب العلاقات بين الفنون وشيوع (الإعداد) أو (الاقتباس)"[3]، والتوليف المعتمد لدى ونوس في كتابة المسرحية، هو غالبا مايعتمد على مواد جاهزة في التراث أو

---

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص45 - 46.

[2] - النجار، محمد رجب، تعقيب على بحث " جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي "، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع 24 – 25 1985م ص 130.

* مصطلح التوليف، يفيد العملية الفنية الخلاقة في تركيب اللقطات واتساقها، بما يهدف إلى الجمع بين الصوت والصورة، بشكل إبداعي جديد، ولكننا هنا نستخدمه في إطار الكتابة المسرحية دلالة على الجمع الفني بين عناصر مختلفة مكتوبة أو معدة أو مقتبسة نحو تأليف جديد انظر: مرسي، أحمد كامل،ووهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م، ص 222.

[3]- عبد الله ،أبو هيف ، الإ نجاز والمعاناة.. ، ص 29.

التاريخ أو نصوص الآخرين ووضعها في جمع فني تكون منه كتابه[1]، ولكن إلى أي مدى كان التوليف الذي اعتمده ونوس في كتابة مسرحياته ذا جدوى؟

هذا ما يتساءل عنه أبو هيف، ولمعرفة ذلك يريد مناقشة فكرته عن المسرح و المسرحي في مسرحيته الأخيرة "الملك هو الملك" في عام 1977م، وهو مايقوم على لعبة خلط الأدوار من جهة وعلى مبالغة دور المقتبس أو المعد من جهة أخرى.

إذ كان رد فعل ونوس منفعلا تجاه المقارنة التي أجراها "أحمد الحمو" بين مسرحية "الملك هو الملك" ومسرحية بريخت " الرجل هو الرجل"أو "رجل برجل"[2]، فقد سفه ونوس الحمو تسفيها شديدا وغمز من جهوده جميعا حتى المستقبلية منها، وصوره في رده كاتبا لا نفع فيه، وفي ختام رده، نعى عليه الأخذ بسبب هو من أعراض المثاقفة أو ما يسمى – عقدة الخواجة- لدى الكتاب المصريين[3]، وقال جازما: "لكن أسوق كلمة أخيرة للدكتور الحمو: صحيح أن السائد هو أن نستخف بما لدينا وهذا وضع له أسبابه موضوعية وذاتية معقدة، ولكن في هذه الحالة ينبغي انسجاما مع ميلنا للاستخفاف ألا ندعي الرصانة[4].

وبعيدا عن هذه المقارنة،كمايشيرأبوهيف، نعود إلى مسرحية " الملك هو الملك" إذ ثمة توليف لعناصر من الرواية المأخوذة عن حكاية قديمة في "ألف ليلة وليلة" وعن معالجة قديمة أشار إليها ونوس نفسه في رده على الدكتو الحمو من باب التجاهل لا تزال آثارها واضحة في لغة مسرحيته التقليدية[5].

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، الإ نجاز والمعاناة.. ، ص 30.

[2] – الحمو، أحمد،"الملك هو الملك أو " الرجل هو الرجل "، الموقف الأدبي، ع 86، حزيران 1978م، ص 116 – 126.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 173.

[4] –ينطر: ونوس، سعد الله ، حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي " الملك هو الملك " و " رجل برجل " ، الموقف الأدبي، ع 90، تشرين الأول 1978م، ص 93 – 110.

[5] – المصدرالسابق..، ص 177.

فهذه الحكاية، كما يذكر أبو هيف، هي قصة أبي عزة المغفل -أبو الحسن في الأصل- الذي يحلم بأن يكون الخليفة، فيتنازعه الوهم والواقع، ولكن ونوس جعل من هذه القصة مسرحيته لتفسير طبيعة النظام، وهذه مأثرته، ولقد دافع ونوس عن طريقته في الاقتباس أو الإعداد أو التوليف[1]، ويقول ونوس بصريح العبارة: " إذن إننا نقتبس أو نُعد لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية التجاوبية مع واقعنا، أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهنا أي فعالا هنا و الآن، ويضيف بقية ملاحظة حول تقويم مثل هذا العمل من الناحية الإبداعية لكن هذه المسائل ثانوية في رأيي ما دام هاجسنا الأول الجوهري هو أن نحقق بعض الفعالية في التاريخ الذي نعيشه"[2].

فما لاحظه أبو هيف على نوس أنه مشغول بهموم الوظيفة أكثر من هموم الإبداع، وفي هذا غلبت شهوة السياسة على شهوة الفن، "وولف ذلك كله بقناع بريختي سماه بعضهم التغريب أو الملحمية أو التسييس* أو نفي الإقحام"[3]، إذ يهدف ونوس من مثل هذا المسرح ربط العرض بـــ (الخشبة) بالجمهور (الصالة) لتتولد (الكلمة / الفعل) فيغدو الأمر من مجرد التلقي إلى التلاقي، "فيندغم الجمهور في موضوع العرض، فيقبل ما يشاء ويرفض ما يشاء، ويجب أن يتم ذلك عبر ارتجال حقيقي وصادق بحيث يصبح كل عرض تجربة جديدة لاتتكرر مثل مباراة في الشطرنج، الهدف من كل ذلك البحث عن الحقيقة وتعرية الهزائم وتنمية وعي المتفرج بواقعه الاجتماعي ودفعه للتساؤل والعمل، أي الانتقال من الكلمة إلى الفعل"[4].

والمهم أن سعد الله ونوس حاول أن يطور نظرته للمسرح والحياة بشكل دائم، فتصوره للمسرح لا ينفصل عن تصوره للمجتمع الإنساني، فالمسرح عنده مرآة تضع المتفرج في مواجهة ذاته

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 177 – 178.

[2] –ونوس، سعد الله، ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحي، الحياة المسرحية، دمشق، ع6، خريف 1978م، ص 112.

* وهو أن يكون المتفرج واعيا ووقحا، وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا وثقافيا فعالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية ووثيقة وغنية، ينظر: ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد بيروت، ط1 1988م، ص 43 – 44.

[3] – بدوي، محمد، تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول، القاهرة، المجلد2، ع3، نيسان، أيار، حزيران 1982، ص 89 – 101.

[4] – ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد..، ص 44.

وفي مواجهة عالمه، ليصبح ذلك المكان المفتوح للاحتجاج والنقاش والرفض وإعادة النظر بأسس المجتمع، إذ لا معنى للمسرح إذا لم يطرح قضايا الإنسان الجوهرية، من حرية وعدالة وكرامة.... فهذا التصور من ونوس هو تمهيد إلى التجريب في المسرح العربي.

بدايات التجريب في المسرح السوري:

صار التأصيل لدى مسرحيين كثر تجريبا، وشاركهم هذا الاتجاه أدباء وكتاب أجناس أدبية أخرى،و لم يكن مفهوم التجريب بأي حال من الأحوال واحدا لدى هؤلاء.

وقبل ذكر بعض المسرحيين الأوائل الذين كان لهم شرف التجريب في المسرح العربي السوري، لا بأس أن نعطي تعريفا لمعنى التجريب، هذا الأخير الذي يتقاطع مع مجموعة لامتناهية من المصطلحات نحو التجربة، الممارسة، الحداثة، الإبداع، التهجين وغيرها، ومن المؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب[1].

فمصطلح التجريبية ارتبط بنظرية التحول، إذ أكد الناقد مارتن أسلن (MARTIN ESSLIN) هذا بقوله:" كلمة التجريب مأخوذة في الأساس من العلوم...العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد عليه أن يجرب.."[2] ولقد استخدم مصطلح التجريب لأول مرة في مجال الرواية وكان ذلك من طرف إميل زولا (EMILE ZOLA) الذي أكد على "أن الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية"[3].

[1] – بومالي، حنان، المسرح الشعري العربي المعاصر..، ص 71.

[2] – بن عائشة، ليلى، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005م، ص 46.

[3] – أوغسو، بوال، مسرح المقهورين، تمرينات عملية، تر، أسامة أبو طالب، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1991م، ص 16.

أما في المسرح فقد استخدم هذا المصطلح ولأول مرة في شهر مارس من سنة 1894، وذلك عندما وصفت صحيفة فرنسية المسرح الحر لأندريه أنطوان (ANDRE ANTOINE) "بأنه مسرح يرمي في المستقبل أن يكون مسرحا تجريبيا"[1].

ثم إن التجريب بدلالاته العامة يستعمل في كثير من الخطابات التي لا تخص بالضرورة مجالا معرفيا أو أدبيا أو فنيا خاصا، فيصبح بذلك مرادفا لصيغ من قبيل " تجاوز المألوف، الإتيان بالمختلف وضرب الجاهز، الخروج عن المتداول" ...إلى غير ذلك من التعبيرات العامة التي يصعب قياسها لمعرفة ما يمكن ضمن سياق التجريب وما ليس كذلك.[2]

فالتجريب هو ما يأتي بالجديد دون إلغاء القديم، وإنما يكون بدلالات مغايرة ومتجاوزة لما هو قائم، وإذا انتفى عنه ذلك فلا يستحق أن يسمى تجريبيا،وإنما هو تخريب للأصل وتشويه له، وهو ما أكده أدونيس بقوله: "التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن،وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق و أغنى"[3].

ومن الذين ركبوا موجة التجريب في المسرح السوري، وليد إخلاصي صاحب الصوت الأقوى في الدعوة المبكرة إلى التجريب، حسب ما يراه أبو هيف، فهو مسرحي رفد نظيره على الدوام بتجارب مسرحية خلال ثلاثة عقود من الزمن[4]، فقد قال إخلاصي: إن " خلق طقس مسرحي هو الطريق الأفضل لخلق المسرح المحلي، فبدون طقس لا يكون هناك مسرح حقيقي"[5]، ولكن يتساءل أبو هيف أي طقس وأي تجريب وأي تعريب؟ لا شك أنه يتحدث عن طقسه وتجربته وتعريبه الخاص به ككاتب مسرحي، إذ أضاف إخلاصي " فإن التجريب هو الإبداع، وأن حصيلة المسيرة

[1] – فرج، ألفريد، أضواء المسرح العربي، دار الهلال، د.ت، ص 192.

[2] – يوسفي، حسن، الصورة أفقا للتجريب في المسرح المغربي، " قراءة في تجارب إخراجية جديدة "، مجلة علامات، المغرب، ع 35 2011م، ص 22.

[3] – أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م، ص 287.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، الإ نجاز والمعاناة..، ص 33.

[5] – إخلاصي، وليد، النص المسرحي بين التعريب والتجريب، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ع2، خريف 1977، ص 113.

من نقطة البداية على مسار التجريب قد يؤدي إلى النص العربي الأصيل"[1]، فمن شأن مسرحنا العربي " أن يعالج هموم ورؤى مجتمعنا العربي ومن شأنه أن يعيد تمثل روح التراث، والمخيلة الإبداعية للأمة، ولكن في فن يعتني بالتجريب وصهر تجارب الآخرين في تجربتنا الفنية الخاصة"[2].

وقد لاحظ أبو هيف ،أن تطورا كبيرا قد طرأ على كتابة إخلاصي تتمثل في المسافة بين التجريب في اللغة والتجريب في المخيلة، إلا أن الذاكرة لا تزال هي ذاكرة المؤلف نفسه، حيث التعارض بين الفردانية والتاريخ على أشده، ويبرز هذا التعارض في مسرحيته " الليلة نلعب" و "قطعة وطن على شاطئ قديم"، فهما تغليب للفكرة الوجودية على حركة التاريخ[3]، فتكون النتيجة أن يتحول التاريخ إلى ترجيح فرداني لذات واجفة قلقة، وعلى الرغم من الإيجابية في عبارات الأمل والتفاؤل فإن التاريخ الشخصي هو السائد في تجريب اللغة والفكرة"[4].

ونجد من يشارك إخلاصي الرأي فيما يخص تأصيل الواقع باعتباره السبيل الأمضى إلى تأصيل المسرح العربي، إذ أعلن فرحان بلبل في مقالته " شخصية المؤلف المسرحي العربي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية" إن على مسرحنا " أن يجد لنفسه أسلوبه وشكله وهويته شريطة أن يدرك مهمته وأن يتوجه إلى الطبقة الاجتماعية التي ستبني المجتمع"[5].

ففرحان بلبل يراهن على المجتمع باعتباره القاعدة الصلبة الذي يحمل ويتحمل كل الإبداعات والتوجهات في عالم المسرح، فهو يدعو – أي بلبل – إلى العودة إلى ما يسميه بالمسرح الفقير، والانفلات من عقال الإرهاصات المادية، والابتعاد عن المؤسسة الرسمية في الممارسة المسرحية، وإعطاء الحرية للمسرح التجريبي الذي " ينطلق أساسا من حرية الممثل، وهذا الممثل في المسرح العربي لا يملك ذاته، وذلك لأنه سلعة في مسرح التجارب أو أنه أجير في مسارح الدولة، ولذلك فهو لا يفعل

[1] – إخلاصي، وليد، النص المسرحي بين التعريب والتجريب..، ص 113.

[2] – المرجع نفسه..، ص 129.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 150.

[4] – المصدر نفسه..، ص150.

[5] – بلبل، فرحان، شخصية المؤلف المسرحي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ع02، خريف 1977م، ص 138.

ما يريد، ولكنه يفعل ما يراد به، وما يراد له"[1] فيكون بهذا "يمثل داخل المسرحية الواحدة، نصين مختلفين، النص الأول هو عمل إبداعي أوجده كاتب من الكتاب، أوجده بشكل حقيقي، أو ترجمه أو اقتبسه أو استخلصه أو أعده أو عربه، أما النص الثاني، فهو ذلك السيناريو الخفي، والذي يهيأ في الظلام وذلك من أجل أهداف ما ، غير مسرحية وغير إبداعية بالتأكيد"[2].

لذلك فإن غالبية هؤلاء التجريبيين كما يرى أبو هيف " استلهموا التراث في أعمالهم بالدرجة الأولى، و لم يعنوا عناية قصوى أو خاصة بالأشكال التراثية أو محاورتها، أو الإبداع على تطوير سننها وأساليبها،"[3] ليبقى المسرح حيا فاعلا ومغيرا.

ومن جانب آخر يذكر أبو هيف ،محاولة عبد الفتاح رواس قلعه جي، إذ يراها الأبرز في مجال استخدام شكل تراثي شعبي هو (تركيب مسرحي لطقوس الأعراس في مدينة حلب) على سبيل التجريب، لأن ما يحرص عليه قلعة جي " هو الاستمرار التطبيقي بحركة جديدة في طريق الوصول إلى مسرح عربي ما تزال أضواؤه، تبدو بعيدة، ونحن نرى في بداية الدرب الطويل ".[4]

[1] – برشيد، عبد الكريم، المونودراما بين التأصيل والتجريب، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، ع 05، 2009، ص 22.

[2] – المرجع نفسه..، ص 22.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 34.

[4] –قلعه جي، عبد الفتاح رواس، عرس حلبي وحكايات من سفر برلك (ثلاث مسرحيات)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1984م ص 05.

لقد قام قلعه جي في مسرحيته بنقل (عرس حلبي وحكايات من سفر برلك) الحدث الطقسي إلى مرتبة الحدث الدرامي، قاصدا إلى (مطبخ مسرحي عربي)، إذ رأى قلعه جي أن احتفالات العرس الحلبي، هي تركيب مسرحي مفتوح يمتد عدة ليال، كل ليلة تنفرد بمشاهدة خاصة، " أي مسرحة الحياة الاجتماعية ووضعها في الدرامية مستعينا بالموروثات الشعبية، وهي محاولة جريئة تحتاج إلى ما يرفدها من أعمال أخرى مماثلة تطوع الطقوس الشعبية إلى معطيات درامية ".[1]

ولكن الناقد أبو هيف، يطرح بعض التساؤلات حول ما قام به قلعه جي، من نقل طقوس الأعراس إلى مشاهد درامية قائلا :

" 1- ما الموضوعات التي تحمل هذا التأصيل ؟

2- ما مدى قابلية خروج الاستعراض الفولكلوري إلى قضايا مصيرية ؟

3- ما الموقف من تكريس محتوى الفنون الشعبية، وفيه تعبير وافر عن قيم سلبية ؟ ".[2]

ولكن قلعه جي لم يتوقف عند هذا الحد، بل تلا ذلك محاولات أخرى، انصبت على قراءة النصوص التراثية بعين التشخيص على المنصة، وقد نشر من هذه النصوص مسرحيته (أنيس الجليس) وفيها يقول : " هذا النص هو دراما كاملة منتزع من ألف ليلة وليلة، بحرفيته النصية، وشكله المسرحي أجريت له عملية إظهار مسرحي، وإعداد بسيط لا يتجاوز النواحي التقنية وبلورة الرؤية الفكرية وإضافات بسيطة لا تتجاوز الكلمات".[3]

إن محاولات قلعه جي، تشير إلى المخزون الدرامي الهائل في بعض النصوص التراثية، فتمثل التجريب من خلال تقديمه مسرحية تستعيد الاستعراضات الشعبية تطويعا لأشكال الموروثات في

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 35.

[2] – المصدر نفسه..، ص 35.

[3] – قلعه جي، عبد الفتاح، أنيس الجليس، مسرحية من ألف ليلة وليلة، مجلة الباحث، بيروت، ع3، 1981م، ص 135 – 136.

مسرحية (عرس حلبي)، ومسرحيته تستعيد نصا تراثيا توكيدا على الجانب الدرامي فيه في مسرحية (أنيس الجليس).[1] فجعل قلعه جي التجريب تأصيلا للتراث في المسرح العربي.

ما يمكن ملاحظته حول التأصيل والتجريب في المسرح العربي السوري، " أن التأصيل اتخذ منحى بارزا، وهو (التراث داخل المسرح) أي استلهام التراث في المسرح، استدعاء لشخصيات، أو استحضار الموضوعات، أو حضور الأفكار والقضايا "[2]، واستحضار أنماط العيش لدى الناس أفراحا وتقاليد كما في (عرس حلبي)، وقد يكون هذا التراث مطية للإبداع، وليس التراث أشكالا صماء فحسب.

بينما يرى التجريبيون أن التراث خيار مفتوح على التجربة الطموحة، والأصالة هي المساهمة الفعالة في حضارة الإنسان[3]، فيغدو أفق التأصيل مفتوحا على مصراعيه، على أن ثمة تحكيمات كما سماها أبو هيف، تبتعد بالممارسة المسرحية عن تكوين تقاليد ثقافية وفنية لازمة لتأصيل المسرح العربي، هي أبعد من مجرد استعادة التراث أو تطويعه لقابليات العرض المسرحي، ومن هذه التحكيمات :

1- " الجواب على سؤال المثاقفة، بوصفها سبيل الرؤيا لدى المسرح العربي، إذ يقيس تجربته عموما، والظاهرة المسرحية العربية، أو أشكال المسرح المتوارثة خصوصا، على مقاس المسرح الغربي.

2- الجواب على محنة موضوع الهوية في العمل الثقافي العربي المشترك، وفي الفكر العربي والتفكير الأدبي".[4]

ويبقى المسرح العربي يترنح كباقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، بين ثنائية التأصيل والتجريب، فيصبح سؤال التاريخ في الراهن، وسؤال الراهن عن التاريخ.

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف الإنجاز والمعاناة ..،ص 36.

[2] –المصدر نفسه.. ، ص37.

[3] – إخلاصي، وليد، النص المسرحي بين التعريب والتجريب..، ص 113.

[4] –المصدرالسابق..، ص 38.

- تنوع المسرح و تطوره في سورية :

لا يمكن فصل الأدب المسرحي عن عملية إعادة إنتاجه عبر وسائل الاتصال، ولاسيما الخشبة والعرض أمام الجمهور، " و لم تشهد مسيرة المسرح العربي في سورية انتعاشا إلا في مطلع السبعينات، مع عام 1970م عندما انتظمت الحركة المسرحية في مواسم ،وعندما أصبح المسرح القومي فعلا مسرحيا أضاء تقاليد تنهض قوية بسرعة"[1]،وذلك من خلال اتساع روافده،ومن حيث شموله،إذ تأسست مسارح متعددة ذات عروض منتظمة في مواسم دورية، مثل المسرح الجوال والمسرح الجامعي، والمسرح السياسي، والمسرح العسكري ومسرح الأطفال.

وقد تسلم علي عقلة عرسان، وهو مخرج وكاتب، إدارة المسارح والموسيقى عام 1969م، فنظم تظاهرات مسرحية لهذه الروافد المسرحية، مثل مهرجان دمشق للفنون المسرحية، الذي انتقل إلى رعاية الدولة في دورته الثانية عام 1970م، و تخرج من هذه التظاهرات خيرة المسرحيين فيما بعد، مثلما عززت إرادة العمل المسرحي بين العاملين ومحبي المسرح[2].

فكان أن اتسعت الرقعة التي انتشر فن المسرح على امتدادها من تكوين الجمهور إلى استشراف الآفاق السياسية والاجتماعية لحياة جديدة، مرورا بإشاعته قيم المسرح الأصيلة لدى صانعيه ومتلقيه كوسيلة تثقيف واتصال جماهيرية أولى. فاستحال- أي المسرح –إلى أحد مظاهر حياة الشعب، لا يمكن الاستغناء عنه.

1- المسرح الجوال :

كان المسرح الجوال تلبية لنداء المسرح الجماهيري الفقير الذي يحرص على الاتصال بالناس ومعالجة مشكلاتهم الساخنة وهمومهم الحارة[3]، هذا النوع من المسرح عرفته بعض الأقطار العربية، فضلا

[1] – عبد الله ،أبو هيف ،الإنجاز والمعاناة..، ص 39.

[2] – ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1980م، ص 62.

[3] – المصدرالسابق...،ص 56.

عن سورية واتخذ مسميات أخرى، " مسرح القهوة أو مسرح الشوك، قدمت لسنوات انتقادا سياسيا أو اجتماعيا ينزع إلى المباشرة وعلو النبرة السياسية ".[1]

وظل الريف محروما من المسرح، إلى أن أنشأت مديرية المسارح والموسيقى المسرح الجوال، عام 1971م، فعمل فيه مخرجون وممثلون ومؤلفون معروفون، مثل يوسف حرب وأحمد قبلاوي وأحمد قنوع وإسكندر كيني، فقدم المسرح الجوال عروضه في مختلف المحافظات والقرى في سورية، كان من أبرز أعماله تمثيلية " سهرة " لممدوح عدوان، و " دبابيس " لأحمد قنوع، و " أجراس بلا رنين " لوليد مدفعي و" حكايا من الريف " لأسعد فضة،ثم تحول المسرح الجوال في الفترة الأخيرة من أغراضه الشعبية ونشر الوعي المسرحي في الريف إلى تقديم مسرحيات عالمية وعربية لجمهور مدينة دمشق وبعض المدن في مراكز المحافظات.[2]

فالمسرح الجوال " مسرح مكشوف يواجه فيه الممثلون جمهورهم دون خشبة أو ستارة أو ديكور أو ملابس أو أصباغ، ثم لم يكتف عناصر المسرح الجوال بالبعد عن الصنعة المسرحية وحدها بل ذهبوا بأنفسهم إلى الناس، وهناك حيث التجمعات الفلاحية والعمالية يختارون مكانا في مدرسة أو ساحة أو بهوا ثم يقدمون عروضهم ".[3] وكان يحرص على طرح المشكلات الراهنة ويعالجها بلغة الجمهور نفسه، فيكيف العرض المسرحي ومتطلبات البيئة وواقع الحال في الأرياف، فيختار الكاتب مشكلة يومية ثم يبني لها حوارا يتماشى مع لغة المتلقي، و " في بعض العروض كان الجمهور يشارك الممثلين حوارهم، فيتحول العرض إلى ما يشبه الندوة الفكرية، يبدي فيها المتلقي قدرته على فهم المشكلة المعروضة، مما يؤدي إلى حكم موضوعي إزاء ما يدور في الواقع ".[4]

فأصبح للمسرح الجوال خصوصيته، سواء في المكان أو الزمان، إذ يعرض في أي مكان متحررا بذلك مما تفرضه الصالة من شروط، وكذا في أي وقت من أوقات النهار، المهم في كل ذلك تأدية رسالة

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 41.

[2] – ابن ذريل، عدنان، رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينات وأواسط السبعينات، وزارة الثقافة، دمشق، 1993م، ص 114.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 232.

[4] – المصدرنفسه..، ص 233.

المسرح في الشروط المتاحة، حتى أصبح مسرح الثقة المتبادلة بين عناصره وجمهوره، لأنه عكف على "ظواهر الحياة اليومية لجمهوره وتصدى لجوانب الخلل في عمل المجتمع، ودان بصراحة الرواسب القديمة من عادات تخلف وتناول علاقة المواطن بالسلطة في إطار من النقد الإيجابي البناء ".[1]

ويرى أبو هيف أن سر نجاح المسرح الجوال هو كونه " جهازا للوعي "، فهو في حاجة إلى فنانين مسرحيين مرتبطين بحياة الشعب يعايشون مشكلاته ثم يصوغونها فنا قريبا من أذواق الناس وأفهامهم بحيث يغدو في النهاية طريقة للوعي.[2]

ولكن في الفترة الأخيرة، كف المسرح الجوال عن هذا كله، ودخل مرحلة المعاناة شأنه شأن المسارح الأخرى، و لم يبق منه، كما يذكر أبو هيف " إلا ذكرى شاحبة لآمال واسعة حيث تقلص دور المسرح الجوال وقلت زياراته للقرى في ريفنا المترامي الأطراف، وألزم نفسه بمواعيد محددة لا تتناسب والإقبال المتزايد عليه. " [3] فأضحى نشاطه محدودا بالمناطق القريبة من دمشق أو المحافظات، واقتصر على عرض واحد لا يناسب طبيعته، التي أنشئ لأجلها، كما ابتعد عن معالجة المشكلات اليومية أو الراهنة أو الواقعية التي كان يتميز بها.

ويذكر أبو هيف ذلك العرض المسرحي الذي قدمه المسرح الجوال، في صالة القباني بدمشق والمتمثل في مسرحية " مهاجر بريسبان " للمؤلف جورج شحادة والمخرج طلال الحجلي، في جانفي 1981م.

إن " مهاجر بريسبان " مسرحية شعرية تنتمي إلى أزهى تقاليد المسرح في الغرب من حيث المعمار أو اللغة المسرحية أو المنظور، أي أن ثمة شروطا ينبغي توافرها لدى العرض وفي مقدمتها الخشبة وجانب الإيهام في التلقي،[4] في حين أن المسرح الجوال وظيفته الوضوح في طرح مشكلات الشعب، من فلاحين وعمال، والبحث عن حلول لها من خلال التلاقي بجمهوره وإشراكه في عرضه.

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 43.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 43

[3] – المصدر نفسه..، ص 44.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 23.

بهذا يكون المسرح الجوال قد أفل نجمه في سماء المسرح العربي السوري المعاصر، ولم يعد إلا تاريخا في كتب الأدب والفن.

2- المسرح السياسي:

إن مسيرة المسرح السوري الواعية بتاريخه، رافقتها " الدعوة إلى تسييس المسرح وتثويره حتى طغت على سواها من دعوات، وقد بلغ الأمر منتهاه في سيادة مصطلح (المسرح السياسي)* على مبدعات الفن المسرحي من جهة، وعلى حوار المسرح مع واقعه من جهة أخرى".[1] فالمسرح لم يعد أداة تسلية، بل أضحى أداة سياسية واقتصادية واجتماعية، وبات انتشاره واستمراره مرهونا بمعالجته لقضايا الشعب وهمومه وتطلعاته " فالمسرح أداة سياسية بالدرجة الأولى، ولا يمكن أن يجد مبررا لوجوده إذا ابتعد عن معالجة القضايا السياسية والاقتصادية النابعة من العصر ".[2] وقد يتخذ المسرح السياسي أنماطا مختلفة، تتحدد في :

" أ- مسرح سياسي إصلاحي : أي مسرح سياسي بناء، يهدف إلى إصلاح أخطاء التطبيق، ويؤدي في النهاية إلى تثبيت النظام السائد.

ب- مسرح سياسي ثوري : وهو مسرح دعوة (في أفضل صورة) أو دعاية (في أسوئها)، وهو يدعو إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى.

جـــ - مسرح سياسي فكري حقيقي: وهو الذي يعرض لعدة إيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها ".[3]

---

* إن القواميس والمعاجم المسرحية لا تعترف بمصطلح (المسرح السياسي)، بل ثمة تعريف للمسرحية الدعوية ومسرحية الدعوة، عندما تكون لصالح فكرة سياسية أو من دراما الأفكار عموما، ينظر : حمادة، إبراهيم، المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطبوعات دار الشعب، 1971م ص 265.

[1] - عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 51.

[2] - المصدر نفسه..، ص 51.

[3] -صليحة، فهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص 99.

ويخبرنا أبو هيف ،أن علي عقلة عرسان، بعد دراسته للأدب المسرحي في سورية، " وجد أن حركة التأليف المسرحي غدت في الآونة الأخيرة من أكثر مظاهر الحياة الأدبية والفكرية تعبيرا عن الواقع وعن تطلعات الجماهير ومشاكلها ".[1]

وظل مصطلح (المسرح السياسي) مطروحا للنقاش لسنوات ليست بالقليلة : بين المسرحيين، إلى أن ترسخ خلال ندوة مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية عام 1972، " فكرست عدة جلسات لموضوع المسرح السياسي، كان من أبرز نتائجها، أن المسرح منذ الإغريق وحتى الآن كان مسرحا سياسيا من الدرجة الأولى ".[2]

لا نريد أن نسبح طويلا في عالم مفاهيم المسرح السياسي، فقد ساق لنا أبو هيف، مسرحية لمحي الدين اللاذقي، الشاعر والناقد، تحت عنوان (الحمام لا يحب الفودكا)،" فهي فانتازيا سياسية تفلح في امتلاء الموقف الفني بمصداقية تاريخية نحو نقد الواقع، غير أنها لا تعني بالنقد المباشر، أو أن تكون استجابة مباشرة لوقائع أو أحداث سياسية، فثمة نفور جلي في لغة المسرحية، وفي بنيتها الفكرية والفنية، من أن يصير النقد السياسي إلى مجرد " تنفيس " آني للكرب الحاصل لدى المتلقي من جسامة الهم السياسي، وهو في المسرحية فقدان الحرية وغياب الديمقراطية معادلا سياسيا في الواقع ".[3]

إن مسرحية " الحمام لا يحب الفودكا " لم تأت لتعالج ظواهر الممارسة السياسية، في مشاهد منفصلة، كالانتقاد الذي يوجه إلى المحسوبية، والرشوة، وعدم وضع الرجل المناسب في المكان المناسب، والاعتداء على الأملاك العامة، و (الحقرة) ... إذ هي الموضوعات المتواترة في مسرح الشوك ومسرح دبابيس، ومسرح " الكباريه " السياسي على وجه العموم "،[4] فكانت هذه المسرحية تتجه إلى أبعد من ذلك وأعمق، إذ تريد أن تطرح مسببات كل هذه الظواهر السلبية التي علقت بحياة المواطن، فأصبحت جزءا من معيشته اليومية، لا تفارقه إلا نادرا، فهي لا تكتفي بدغدغة مشاعر المتلقي، وإثارة غرائزه

[1] –عرسان، علي عقلة، نحو مسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، تشرين الأول 1970م، ص 95 – 96.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، التأسيس، مقالات في المسرح..، ص 53.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 387 – 388.

[4] – المصدر نفسه..، ص 388.

المكبوتة، بل تخاطب وجدانه ووعيه في لحظات متتالية ومستمرة، لا في لحظة خاطفة تكون مثار سخرية وإضحاك، ثم يسدل الستار، فتنطفئ معه تلك الإشارات الخاطفة الآنية، ويعود المتلقي أدراجه من دون جدوى.

مسرحية " الحمام لا يحب الفودكا " تتجه كما يذكر أبو هيف ،" إلى مبنى رمزي فانتازي للسخرية من أنظمة الحكم الشمولية المطلقة داخل السجن حين وازن بين الوطن والسجن، فالوطن في مسرحيته هو السجن، والمواطنون سجناء، بل إن صفة المواطنة تكاد تنتفي في مثل هذه الظروف"[1]، ولتدعيم هذا المبنى الرمزي أكثر، اختار محي الدين اللاذقي لمسرحيته نماذج اجتماعية متباينة، محاولا من خلالها تمثيل شرائح المجتمع كله، " فلم تعرض المسرحية أسبابا لسجن هذه النماذج، بالقدر الذي تناقش فيه الشخوص المآل السياسي لقيم المجتمع المدني، من خلال مأساة الديمقراطية الغائبة والمغيبة، وهذه لحظة أخرى تشير إلى الدلالة الرمزية الأعم ".[2]

إذن، هذه المسرحية جاءت لتعالج قضية محنة الديمقراطية في الواقع العربي لأجل ذلك، لم تكن نصوصها مثقلة بتفاصيل المعاناة المترتبة عن فقدان الديمقراطية، بقدر ما كانت متكيفة بإشارات سريعة عن النماذج وليس عن الأشخاص بتعيينهم الاجتماعي، وبتاريخهم الشخصي.

3- مسرح الأطفال :

لا يزال مسرح الأطفال موضع مناقشة وتأصيل، شأن المسرح عموما، وقد جرت محاولات وتجارب في مواجهة تلك الأسئلة المتعددة، فيما يخص الهوية أو التراث أو الجمهور، وعلى الرغم من أهمية الإنجاز المسرحي في الثقافة العربية المعاصرة، فإن مسرح الأطفال لا يزال خارج تقاليد المسرح العربي أو إستراتيجية التربية العربية.[3]

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 388.

[2] –المصدر نفسه..، ص 389 – 390.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، أدب الأطفال – نظريا وتطبيقيا – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م، ص 169.

ومسرح الأطفال في سورية كان حتى نهاية الستينات داخل جدران المؤسسة التربوية، و لم يلتفت إليه الأدباء – حسب أبو هيف – إلا متأخرين ضمن اهتمامهم الذي يكاد يكون مفاجأة بأدب الأطفال بعد حرب حزيران 1967، حين أعلن الشاعر الكبير سليمان العيسى باسم الضمير الأدبي عن الإيمان بالمستقبل العربي من خلال تنشئة الأجيال الجديدة بالقيم القومية والشعبية والأصلية، وكان المسرح أحد قنوات الاتصال الهامة بجماهير الأطفال، فانطلق مسرح الأطفال خطابا قوميا وتربويا بالدرجة الأولى، وهو ما جسدته مسرحيات سليمان العيسى، ومن ساروا على منواله، آنذاك، أمثال مصطفى عكرمة وعيسى أيوب.[1]

- خصوصية مسرح الأطفال :

يختلف مسرح الأطفال عن مسرح الراشدين أو الكبار، وتتبين في قضية مسرح الأطفال معضلة التربية والفن أكثر من بقية مبدعات أدب الأطفال الأخرى كالقصة والشعر، وكان يُعتقد إلى وقت قريب أن مسرح الأطفال هو " المسرح المدرسي أو استخدام المسرح لغايات الدرس أو التعليم أو التربية ، و لم يعترف بانتماء مسرح الأطفال إلى الفن أو الأدب إلا متأخرا، فقد غاب مسرح الأطفال عن الأدب طويلا وصار بالنسبة للمؤسسة التربوية مادة للمناشط الاحتفالية ورافدا للمنهاج المدرسي إغفالا لطبيعة الممارسة المسرحية الطفلية التي تتسع لتشمل مشاركة الطفل نفسه في الفرجة والمشهدية، وتضيق لتقارب مفهوم الخطاب المسرحي للراشدين، حين يصبح الطفل متلقيا وهو ما اصطلح على تسميته بمسرح الكبار للصغار"[2].

ومن جانب آخر، فإن مسرح الأطفال له الدراما الخاصة به والتي تعتمد اعتمادا خاصا على الإحساس الفردي وهي ليست بالشيء الذي يعطى للطفل كقطعة الحلوى، إنها شيء يعيش وينمو على أساس الشعور الإنساني والتجارب الإنسانية[3]، لهذا فإن أبو هيف يفرق بين مستويات دراما الطفل، وهي مستويات متوالية حينا ومتداخلة أحيانا أخرى،" فثمة مستوى للمشاركة وآخر للتلقي وثالث للعب،

[1] – المصدرالسابق..،ص191.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، أدب الأطفال – نظريا وتطبيقيا –..،ص191 – 192.

[3] – مرسي، سعد الدين، حول مسرح الأطفال، مجلة المسرح، القاهرة، ع 45، أيلول 1967، ص 45 – 46.

ورابع للتعبير العفوي، وخامس للتجسيد العقلاني للظاهرة الطبيعية أو الاجتماعية، والطفل في هذه المستويات جميعها جزء من الممارسة المسرحية مكتملة أو غير مكتملة، ويستطيع المربي والفنان أن يرشد الطفل إلى هذا المستوى أو ذلك في هذه المرحلة العمرية أو تلك"[1].

ويعتقد أبو هيف، أن مسرح الأطفال ينطوي على خصائص باتت من لوازم الممارسة المسرحية بين الأطفال يمكن إيجازها في خطوط رئيسية فهو:

1- فن جماعي:

فالمسرح ينفرد بهذه الميزة عمن سواه من الفنون، وهو أيضا جماع الفنون، ولذا اصطلح على تسميته بأبي الفنون لأنه يضم فنونا مختلفة كالتأليف والتصوير والتصميم والديكور والإخراج والتمثيل والغناء والموسيقى والرقص...يضاف إلى ذلك عنصر الجمهور لكي تكتمل شروط العرض أو (الفرجة).[2]

2- فن تربوي:

المسرح مثال لالتحام الأسلوب بغاياته، حيث تجري المزاوجة بين الأدب وأساليب تجسيده باستمرار إنه مرتبط بأصوله المعرفية والإبداعية بصورة مدهشة، ويستطيع أيضا من خلال التمرين أن نستعيد هذا التراث في نشاط تربوي دائب سواء بالعودة إلى الأدب التعليمي أو الأدب الشعبي أو الحكاية الرمزية أو أهازيج وحكايات وأغاني ترقيص الأطفال.[3]

[1] – المصدرالسابق..، ص 176 – 177.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، أدب الأطفال – نظريا وتطبيقيا –..، ص 170 – 171.

[3] – الشمعة،خلدون، الجذور المعرفية والإبداعية لأدب الأطفال، الموقف الأدبي، ع95، آذار 1979، ص 10 وما بعدها.

3- فن مؤثر:

يحتفظ المسرح بقابلية على التأثير، وهذا في أساس عملية التلقي، إذ يمكننا، كما يقول أبو هيف " أن نطوع شروط الاتصال بجماهير الأطفال، بالنظر إلى الاعتبارات التربوية، بحيث لا يؤدي مسرح الأطفال أغراضه بيسر، سواء في تأثيره الكمي على أكبر مجموعات الأطفال، أو في تأثيره النوعي ".[1]

ويعتقد أبو هيف، أن هناك خصائص تقرب المسرح من الطفل، " فيصبح فنا مناسبا لعالم الطفولة يستجيب لاعتباراتها التربوية من خلال طبيعته، وتبدو هذه الخصائص ماثلة للعيان في مرونته وبساطته، وفي قابليته على التغيير في الأداء والعرض "[2]، فالمسرح من حيث الشكل يتمظهر في أشكال متنوعة إنسانية وغير إنسانية، كالدمية والقناع والخيط والضوء، وهذا كله يناسب احتياجات نمو الأطفال المطرد، كما ينمي في الطفل قوة، فتنتقل تدريجيا من التلقائي إلى ماهو عقلاني، وإلى القدرة على التفكير المنطقي، كما لا ننسى جانب اللغة،" بوصفها قابلة للتجديد التربوي من جهة، ولممارسة الأطفال أنفسهم من جهة أخرى،.. وهذا في أشكال الحركة والحوار والإيماء والإيقاع مما تكتنزه لغة المسرح"[3].

إذن، فمسرحة الحكايات والقصص والأحاديث والتجارب تعمل على استنفار مقدرة الطفل الحركية والتعبيرية في الأحاسيس والتخيل واللغة والوعي.

- قضايا مسرح الأطفال في سورية:

أ- استلهام التراث:

كان استلهام التراث ولا سيما التراث الشعبي هو الأبرز في مسرحيات الأطفال، وغالبا ما توقف المسرحيون عند حدود إعادة أو إعداد الحكايات والأساطير و الأخبار والسير الشعبية، كججا وأشعب وأبطال المقامات، وهذا واضح في التمثيليات المدرسية الكثيرة، ثم ما لبث هؤلاء المسرحيون حتى طوروا الإعداد إلى نوع من الاستعادة عالجوا فيها السرد التراثي بأشكال جديدة، وتطلعوا إلى التعبير عن قيم

[1]- المصدرالسابق..، ص 171.

[2] - عبد الله ،أبو هيف ، أدب الأطفال – نظريا وتطبيقيا –..، ص 174.

[3] -المصدر نفسه..،ص 175.

جديدة، يتطلب ذلك التدوين وإعادة للصياغة وتقديمه جاهزا للأطفال، وهذا كله يحتاج إلى كثير من الجهد والحذر فالحكاية الشعبية مثلا، وضعها الأصلي أحيانا،"تحتوي على عناصر سيئة، وهذه إذا تركت من غير إصلاح أو تهذيب أو إشراف عليها، ربما كانت عاملا سيئا في تربية الطفل، لأن المعلومات والحوادث التي تتضمنها هذه القصص تؤثر في تكوين الطفل العقلي والخلقي، وفي ذوقه وخياله، وفي لغته"[1]، ولعل عادل أبو شنب يعد من أوائل المسرحيين الذين عملوا على تطوير " التمثيليات والحواريات المسندة إلى ثراء التراث الشعبي العربي والعالمي ،كما في حواريات ومسرحيات كتابه (السيف الخشبي) 1975 م، و(معطف الإخفاء) 1976 م فقد استفاد في كتابه الأول من حكايات (كليلة ودمنة)، لتقديم درس في دور العقل وأهمية الذكاء في مجابهة العدو....ولجأ في حواريات كتابه الثاني إلى حكايات الشعوب لتمجيد العمل والطيبة والتسامح.."[2].

يبدو أن هناك خطورة في الرجوع إلى التراث الشعبي، وتقديمه إلى الطفل من غير غربلته ومعالجته حتى يكون ذا بعد تعليمي تربوي وترفيهي في آن واحد، فحين يختار مالا يتناسب مع القيم ويقدم بغثه وسمينه فإنه قد يضر أكثر مما ينفع، فشهرزاد وشهريار يمثلان قيمة أساسية في هذه القصة والتي تقوم على الخيانة الزوجية واستباحة القتل المتكرر وغير المبرر وهي ترمز كما يشير أبو هيف،إلى " التفسير الجنسي للتاريخ"[3].

و(علي بابا والأربعون حرامي)، التي ترمز إلى السرقة كقيمة مستقاة من القصة، وكذا (علاء الدين والمصباح السحري)، التي تقوم قصتها على السحر المسخر في الشر والاستغلال، فهل تناسب مثل هذه الحكايات الطفل؟

[1] – عبد العزيز، عبد المجيد، القصة في التربية، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت، ص10.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص207.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص318.

ومن المسرحيين الذين اشتغلوا على استحضار التراث وبعض الشخصيات الأسطورية، إلى جانب عادل أبي شنب نجد، "نصر الدين البحرة في مسرحيته (أغنية المعْول) 1978م، التي عاد فيها إلى التراث الشعبي أيضا "[1]، وهي تفضي إلى تمجيد العمل والتواضع ورضا النفس والمحبة.

وكذا كوليت خوري، التي تستند في مسرحيتها (أغلى جوهرة في العالم) 1975 م، إلى موضوع تراثي، فتعرض أمثولة أخرى عندما تطلب الأميرة وتشترط على خُطابها تقديم أغلى شيء في العالم كمهرها فيتوزع العرسان باحثين عن هذا الشيء، ثم يأتي الشاعر بقطرة من شهيد روى تراب الوطن، تقبل الأميرة بذلك وتبارك صنيعه، مشيدة بقيمة الشهادة والتضحية من أجل الوطن[2].

وهناك عيسى أيوب الذي كان أوسع المسرحيين استعادة لشخوص التراث الشعبي، كما في مسرحياته التي عالجت جحا وأشعب وعباس بن فرناس وعروة بن الورد مثل (جحا في عيد الناشط) 1981 م وو(الحسون في عيد الزينة) 1985 م، و (جحا يزن أفكاره) 1987 م، و (في المطار) 1987 م و(عروة بن الورد) 1988 م[3].

حقيقة، كان التراث الشعبي مصدرا للمسرحيين لا ينفد رغم استلهامه ، واستحضار شخوصه وتوظيفها في العروض المسرحية الموجهة للأطفال.

ب- التاريخ:

اعتبر أبو هيف التاريخ رافدا من روافد المسرح بشكل عام، ومسرح الأطفال بشكل خاص، فقد "اهتم المسرحيون بالتاريخ على سبيل التبسيط وتقريبه من مدارك الناشئة، ولا شك أن غالبية المسرحيات المدرسية تاريخية ومثالها البارز ما كتبه رضا صافي في كتابه (صرخة الثأر) 1980 م".[4]

[1] - المصدرالسابق..،ص207.

[2] -المصدر نفسه..، ص 207.

[3] - عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..،ص207 -208.

[4] - المصدر نفسه..،ص 209.

وهي مسرحيات في عمومها جاءت لتستنطق التاريخ، وتستحضر تلك البطولة والتضحية والفداء المكنونة في خباياه ، "وهذا ما فعله جان الكسان في مسرحيته (عصافير الجليل) 1982 م، التي تسجل بطولة الفدائيين داخل الأرض المحتلة في عملية دلال المغربي".[1]

ويذكر أبو هيف ،أن عبد الفتاح رواس قلعة جي لم يتقوقع في حيز ضيق من التاريخ، مقيدا خياله بالحدث والمكان والزمان المرتسم في التاريخ بل وسع " تصوير التاريخ إلى مهارة الانتقال بين الأزمنة والأمكنة في مسرحيته (قلعة حلب) 1979 م، وهي تعليميتة محببة عن تاريخ سيف الدولة وأبي فراس الحمداني والعدوان على قلعة حلب مستنفرا إرادة البقاء والحماسة لدى الأجيال الجديدة".[2]

إذن، فالتاريخ كان رافداً لمسرح الأطفال ومازال يمده بالحيوية والدرامية والمشهدية، يغرس القيم القومية والخلقية في نفوس الأطفال.

ج- الأنسنة :

شغلت الأنسنة حيزا واسعا من نصوص مسرح الأطفال في سورية، وقد برزت لاستخدامها رمزيا في طرح القضايا التي يؤمن بها الكاتب المسرحي، والأنسنة عكس الأقنَعة، فالأقنَعة حيلة فنية لتبيان التحولات التي تصيب الشخوص، أما الأنسنة فهي إضفاء صفات الإنسان على الأشياء والكائنات الحية الأخرى[3]. وقد وظف كتاب كثيرون هذا الأسلوب لحاجات بناء مسرحية رمزية تباشر القضايا الأساسية في النص المسرحي ومنه العرض المسرحي فيما بعد، ومثال لهذه المسرحيات، مسرحية (الفصول) لخيري عبد ربه ،الذي استعمل أسلوب الأنسنة مبكرا، وقد كتبها في 1979 م، إذ جعل الفراشات والنحل تحادث الأطفال عن الطبيعة ودورة الفصول، معللا التغيرات الطبيعية والمناخية وأهميتها في ديمومة الحياة ورخاء الإنسان.[4]

[1] - المصدر نفسه..،ص 210.

[2] - المصدر نفسه..، ص 211.

[3] - عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 402.

[4] - المصدر نفسه..،ص211.

كما يسوق لنا أبو هيف، ما قام به محمد أبو معتوق في مسرحياته، إذ يوجهها توجيها معللا به "صفات الأشياء أو لتعريف الأطفال ببعض المعلومات أو لبث القيم تلميحا أو تصريحا، فمسرحية (أوهام حارس الغابة) عن التعاون، ومسرحية (الفزاعة) معنية باكتشاف الوهم، و (الأصدقاء والغابة)، عن التعاون ضد الذئب عدو الحيوانات الأليفة، و (عودة الشمس الغائبة)، عن فوائد الشمس"[1]، وهكذا تكون الأنسنة تقنية ذكية تؤدي هدفا قيميا منغرسا في رمزية العرض المسرحي.

د- الحياة اليومية:

هناك من المسرحيين وهم قلة،من اهتم بالأطفال في مواجهة حياتهم اليومية، والممارسة القيمية التي يتعرف فيها الأطفال إلى معنى القيم بأنفسهم، من خلال مواقف مباشرة مع تركهم القيام بالأدوار تحت غطاء اللعب، حيث يتمثل الأطفال المعاني السامية للمنظومة القيمية، ثم استخلاص عبرة أو قيمة إنسانية أو أخلاقية من تلك المواقف، ومن هؤلاء المسرحيين محمد منذر لطفي في مسرحيته (الحقل السعيد) 1984 م، حيث يواجه الأطفال مسؤولياتهم في الحفاظ على المحصول الزراعي وحمايته بالعلم والمعرفة والتعاون،ثم يفاجأ الأطفال بذبول جوْزات القطن في الحقل الذي أتوا إليه، فرحين يأملون بموسم وفير، وبعد حوار مع الجوْزات والحكيم (الحقل)، يعرفون أن سبب رداءة هذا الموسم هو قلة المياه وانتشار الدودة، فيهرع الأطفال لحفر بئر مستخدمين التقنيات الحديثة لسقاية الحقل، مثلما تبادر طفلة أخرى إلى دعوة الأطفال لرش الحقل بالمبيدات[2].

كمالا ينسى أبوهيف أن يذكر، جهود إبراهيم جرحي الذي استطاع " أن يدمج الأطفال في الموضوعات المختلفة تثقفا بمحتواها المعرفي القيمي والسلوكي، فتنبثق أصوات الأطفال من رغبتهم المتجددة في التعرف واكتشاف العالم من حولهم..فيخوض مع الأطفال وهم يلعبون ويحركون ويرقصون ويغنون ويعزفون رحلة البحث عن معنى الأشياء وصفات الكائنات والقيم الأساسية"[3] وكان هذا ماثلا

[1] - المصدر نفسه..،ص 211.

[2] - عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص212.

[3] - المصدر نفسه..، ص212.

في مسرحياته (الأطفال ينشدون على الشاطئ موج البطولة) في 1981 م، و (لوحة الغابة) في 1982 م.

إن مثل هذه المسرحيات المعالجة للحياة اليومية للطفل،بإمكانها أن تحسسه بالمسؤولية منذ سن مبكرة، وتغرس فيه روح المبادرة والفاعلية، فلا يبقى متلقيا دائما بل أحيانا مساهما في الإلقاء.

- آفاق تطوير مسرح الأطفال:

يعتقد أبو هيف أن تطوير مسرح الأطفال في سورية أو في البلاد العربية، لايقوم على مبادرة فردية أو تطوع جماعة هاوية، إنما هو عمل جماعي تتضافر فيه جهود المؤسسات التربوية، كالمدرسة وتنظيمات الأطفال وكذا المجتمع[1]، ومن هنا فهو يحتاج إلى عمل منظم وشامل ضمن الخطوط الرئيسية التالية:

1- دعم جهاز المسرح المدرسي بالكوادر المؤهلة الكفؤة وبالمناهج التدريبية، وأن يكون عمله شاملا.
2- إعادة النظر في الشروط المدرسة ،وخاصة توفير المكان والأدوات اللازمة لأداء المناشط الفنية المختلفة.
3- الإسراع ببناء منشآت النشاطات اللاصفية، مثل القصور والبيوت والمحطات، حيث تضمن للأطفال ممارسة النشاط المسرحي.[2]
4- تأسيس مسرح للأطفال يضم كافة العناصر اللازمة للعملية المسرحية، من كتاب وعلماء نفس وتربية ومخرجين وممثلين و فنيين.
5- دعم النشاط المسرحي عموما في المحافظات، ودعوة الفرق المسرحية لتقديم عرض سنوي للأطفال.
6- دعم الثقافة المسرحية في مختلف المنابر والدوريات والمؤسسات التربوية والتعليمية.
7- دعوة التلفزيون لإنتاج مسرحيات للأطفال وتصويرها لتعرض في برامج الأطفال[3].

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، أدب الأطفال..، ص 182.

[2] – عبد الكريم ،عطية سوبيج، مسرح الطفل ومستلزمات النهوض، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، س05، ع03، آذار، 1979م، ص 24 وما بعدها.

[3] – يعقوب الشاروني، مسرح الأطفال في مصر، مجلة الفنون، القاهرة، س01، ع06، آذار 1980م، ص 76 وما بعدها.

فهذه بعض الحلول التي من شأنها المساهمة في النهوض بمسرح الأطفال، حتى يترسخ في التقاليد المسرحية والتربوية، ويصبح فضاء لا يمكن الاستغناء عنه في تشكيل شخصية الطفل وصقل مواهبه، وترجمة إبداعاته الأدبية والفنية في آن معا.

- توصيف المسرح المغاربي:

المسرح في بلاد المغرب العربي، شأنه شأن مثيله في بلاد المشرق العربي، إذ لم يظهر إلا في النصف الأول من القرن العشرين متفاوتا من حيث النشأة من بلد إلى آخر، و لم ينشط المسرح ويقف على قدميه إلابإفادته من تلك الفرق القادمة من لبنان ومصر، التي كانت تقدم عرضها المسرحي بين الحين والحين، فبدأ هذا الفن الجديد يتغلغل شيئا فشيئا في المنظومة الأدبية والفنية لتلك البلدان المغاربية.

1- توصيف المسرح الليبي:

لا نريد الغوص كثيرا في التاريخ المسرحي، على أن بداياته تعود إلى سنة 1908 م، على يد أول مسرحي ليبي وهو قدري المحامي، ورواد آخرين منهم محمد عبد الهادي والشاعر إبراهيم الأسطي عمر وأنور الطرابلسي ومحمد سرقيوة وغيرهم[1]، ويذكر علي الراعي، أن بعد أربع سنوات من قيام ثورة الفاتح من سبتمبر 1969 م، صدر قانون بإنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، تشرف عليها الدولة، فقامت بإنشاء فرقة محمد حمدي المسرحية، كأول فرقة مسرحية متفرغة، واتجهت هذه الهيئة بتوسيع العمل المسرحي وعدم مركزيته في العاصمة، كما ألفت لجنة قراءة النصوص المسرحية، وخلق حوافز تشجيعية للفرق المسرحية إلى إنشاء مسرح للأطفال والعرائس[2].

وفي مهرجاني دمشق السادس (1969) والتاسع (1984)، تم عرض في الأول منهما مسرحية (المعتقل) من إخراج سالم الفيتور وكتابة شوقي خميس، وفي الثاني، تم عرض مسرحية (المركب) إخراج محمد علاء أبو شعالة، وأما التأليف كان جماعيا[3].

[1]- علي،الراعي، المسرح في الوطن العربي..، ص 386 وما بعدها.

[2] - علي،الراعي، المسرح في الوطن العربي..، ص 418 – 419.

[3]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 357 و 383.

ويعلق أبو هيف على العرض الأول (المعتقل)، الذي يرى بأنه جاء "لتصوير نضال الشعب العربي الليبي ضد الاحتلال الإيطالي، ورغم الجهود المبذولة لإنجاح العرض حافظت المسرحية على صفتها: تقصيرها في أن تكون مسرحية وتقصيرها في أن تكون تصور نضال الشعب العربي في ليبيا ضد الاحتلال الإيطالي حتى ليحس المتلقي أن المسرحية (مفبركة) فهناك التسجيلية والدراما وهناك أيضا الميلو دراما، لقد ظن المؤلف أن نضال شعب يمكن أن يصور من خلال قيم شخصية جدا: الاعتداء على امرأة، يقظة ضمير جندي استعماري..الخ، ولكن عوضنا كان في جهود الفرقة الليبية المبذولة ومواهبها المتعددة"[1].

أما العرض الثاني (المركب) فلم يبد أبو هيف أي تعليق!فهذا ما اكتفى به حول توصيفه للمسرح الليبي، الذي يلاحظ عليه اليوم أنه يعيش مرحلة صمت مطبق، حيث يخيم على الحركة المسرحية حداد مرده إلى الأوضاع التي تعيشها ليبيا في الوقت الراهن، مما يسمى بـــ (الربيع العربي).

2- توصيف المسرح التونسي:

اقتصر أبو هيف على وصف عرضين مسرحيين تونسيين قُدما في مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية، الذي امتد من 10 إلى 20 تشرين الثاني، عام 1984 م، أما العرض الأول فكان موسوما بـــ (اسمع يا عبد السميع) من تأليف المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد، وإخراج عبد الغني بن طاره، أما العرض الثاني فموسوم بـــ (أنا الحادثة) من تأليف إسماعيل فهد إسماعيل، ومن إعدادوإخراج، المنجي بن إبراهيم[2].

- مسرحية (اسمع يا عبد السميع) فرجة لمسرحة الافتراضات:

يقوم بالأدوار في هذا العرض المسرحي ،رجل وامرأة، الرجل في دور (عبد السميع) والمرأة في دور (الخامْسة)، إذ يتقمصان دور الزوجين، فهما "شخصيتان ومشهدية وخطاب ذاتي طويل في مواجهة الاغتراب، تنتظر المرأة رجلها عبد السميع الذي غاب و لم يغب، ومن خلال لعبة الانتظار الشائقة العابثة تتكوم الكلمات عن تجربة إنسانية عمادها اللفظية بالدرجة الأولى، بالإضافةإلى التعليمية الواضحة بقصد

[1]- المصدر نفسه..، ص 374.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 380 إلى 383.

مقاربة الواقع أو مفارقته لا فرق"[1]، فهي مسرحية تنتهي لتبدأ أو تبدأ لتنتهي، وبين البدء الذي ليس بدءا والختام الذي ليس ختاما تتمدد الحياة، حياة زوجين، هذا الثنائي يختزل داخله الناس جميعا، كما أن الفضاء الذي يعيشان فيه يختصر كل الزمان والمكان، رجل وامرأة يجمعهما فضاء واحد، ولكنهما داخليا يحملان فضاءين اثنين، المرأة ملتصقة بالأرض، والرجل ملتصق بالسماء، فهل يلتقيان؟ الخامْسة تحلم بالإنجاب داخل البيت الضيق، أما عبد السميع فيسعى إلى الاختراع، اختراع ما يسعد كل البيوت، اليوم وغدا. وتحت وطأة الإلحاح يخرج عبد السميع من البيت، ولا يعود، لقد ذهب للبحث عمن يصلح بيته فكان أن ضاع داخل فساد العالم، وتخرج الخامْسة للبحث عنه، لتجده في وجوه الآخرين، تجده كل الناس، المداح الأعمى في السوق وساعي البريد وقارئ الرسالة.

لهذا يقرر أبو هيف، أن هذه المسرحية تصب "في اتجاهات اللامعقول والعبث، ولكنها بين حين وآخر، تداري معانيها ثم توغل في مرارة كشف الذات بحثا عن المعنى الغائب أوالوجود الغائب، تتشبث المرأة بأحلامها وسط أقنعة الرجل التي تتبدل لتعرض المسرحية حالات وجودية مختلطة أو تجسيدا لحيرة شاملة إزاء العذاب الإنساني"[2].

فهل حقا ضاع عبد السميع حين أصبح قضية؟ هل اختفى عندما انتقل من حالة المفرد إلى حالة الجمع؟ فمن يكون حقا عبد السميع؟!

إن "ما حصل في عرض (اسمع يا عبد السميع) هو متعة الدخول في افتراضات نأتْ عن (الفعلية) أرض الصراع والأشواق إلى رواية مشحونة بذاتية متورمة، وسردية لفظية تدل على مهارة كاتبها، وكأن العذاب اليومي الإنساني في الشوق إلى الحرية هو مجرد أقنعة تحمل المكابدة، ولا يهم بعدئذ أن تعيها"[3].

لقد كان عرض المسرحية ممتعا، وهذا بشهادة أبو هيف، على الرغم من "إنهاك الممثلة التي كانت تجر قطع الديكور البسيطة والضخمة بسبب أو بدون سبب"[4].

---

[1] – المصدر نفسه..، ص 390.

[2] – المصدر نفسه..، ص 390.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 391.

[4] – المصدر نفسه..، ص 391.

تطرق أبو هيف إلى العرض الثاني الذي جاء به المسرح الوطني التونسي، (أنا الحادثة) والمأخوذ من رواية (ملف الحادثة 67) لإسماعيل فهد إسماعيل، إذْ يراه أبو هيف "دليلا واضحا على أن التجريب كله ليس بنافع، بل إن الولع بالتقنية إلى حد الانبهار لا يؤدي إلا لمزيد من تكريس أوهام الحداثة"[1] فلا جدوى من تلك التقنية الجميلة التي عجت بها المسرحية في جميع مشاهدها، وتناست القضية التي تريد إبرازها، فيتساءل أبو هيف، وما الفائدة من التطويل عندما تستطيع أن توجز؟ لأن ذلك يجعل "العرض تحت وطأة الملل أو الضجر الذي كان سائدا وحده،افتقر إلى وحدة التأثير مثلما خلا من الموضوع إذ لايكفي أن تكون ماهرا في تحريك قطع الديكور، وتغيير الإضاءة، ولا يكفي أن ترفع صوت الخطاب السياسي المباشر وإلى حد الصراخ، لكي تكون مؤثرا"[2]، فهذا كله حسب أبو هيف، جعجعة من غير طحين، أو كما يقال في المثل الجزائري (المندبة كبيرة والميت فار)، فالمسرحية المستلة من رواية إسماعيل فهد إسماعيل والتي جاءت استجابة لنكسة عام 1967، تصور فداحة النظام القمعي العربي المتخاذل أمام العدوان الخارجي، "وعلى الرغم من عدم ملموسية هذا في فنه، لأنها مجرد خطب سياسية مباشرة..وهو مجرد تهويل دون أرضية اجتماعية مقنعة، وهذا هو حال (ملف الحادثة 67) أي ملف نكسة 1967 م"[3].

والمسرحية تتلخص في ذلك الفران (الخباز) الذي يصادف ليلا قتيلا، يحاول إنقاذه ولكن الموت يأخذه، فيُتهم عندئذ بجريمة القتل، ويزج به في زنزانة يُجرى فيها التحقيق معه، ويذوق كل أصناف التعذيب ليقر بجريمته، لتضرب مقولة " المتهم بريء حتى تثبت إدانته" عرض الحائط، فهذا العرض (أنا الحادثة) حسب أبو هيف – لا حدث ولا حادثة!-

هذا بعض ما رصده لنا أبو هيف حول المسرح التونسي في مهرجان دمشق، إذ أعجب بالعرض الأول، وخيب في العرض الثاني.

الفرادة في تجربة مصطفى الفارسي المسرحية:

يرى أبو هيف أن لمصطفى الفارسي تجربة فريدة في الكتابة المسرحية، " فنصوصه تصلح للقراءة قبل أن تصلح للعرض، ولغته تقترب من الشعر قبل أن تنعدم في الإيقاع المسرحي، غير أن مسرحه يدخل

[1] – المصدر نفسه..، ص 399.

[2] – المصدر نفسه..، ص 399.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 390.

إلى الفرادة من أبواب أخرى، فهو طوع لغة الشعر إلى لغة المسرح بما يتناسب مع الفضاءات التي أوغل فيها موضوعا وتخييلا"[1] ، فقد نأى بنفسه عن كتابة مسرحيات واقعية، فهو يرى أن الواقع فيه زيف، لذا كان يتناول الواقع ويلبسه لبوس الأسطورة أو "أسطرته" ، وهذا جانب أول من فرادته في تجربته للكتابة المسرحية، أما جانب الفرادة الثانية في تجربته هو أنه نهج نهجا نادرا في الكتابة المسرحية العربية، هو الكتابة المشتركة، فقد كتب مع المسرحي التيجاني زليلة على سبيل المثال (مسرحية الأخبار) عام 1973 م[2].

وقد وصفها المؤلفان بأنها أسطورة في ثلاث عشرة لوحة، وهي تحكي حكاية بلد مات فيه الملك فقرر أصحاب الرأي فيه أن تحكمهم آلهة تنوب عن الملك، وأن يبقى هذا سرا بينهم جميعا، يخفونه عن الشعب، ويتم هذا بالفعل، وتصدر المعلومات الجائرة باسم الملك..ويخضع لهذا التنظيم الاستبدادي ويقام سور يحوط بالمدينة، وينظم المجتمع داخله على النحو التالي: قمة الجبل الصفوة، والسفح لمتوسطي الحال، والمستنقع لدهماء الغجر والرعاة. إلا أن الشاعر يصر على اجتياز السور، فيصده الحراس..ويحاكم الشاعر، فيعترف بجرمه، ويقول إنه خرج من فسحة في السور، فوجد دنيا غير الدنيا، رأى النساء والصبيان، رأى الطهر والبراءة، رأى الناس سعداء، يتمتعون بالإنسانية الكاملة، ولكل الحق في الامتثال أو في أن يهتف: يسقط الملك[3]. ويكتمل المشهد، ليخبرنا برفض القاضي لما جاء به الشاعر، ويقرر وضع حلقة الحبل حول عنقه.

ثم فجأة تخترق جموع الحضور السور دفاعا عن الشاعر، لينتشر الخبر، أن السور قد انهار من زمان " وأن ما يخيل للناس أنه باق هو خنوعهم وذلتهم..ويكتشف الجميع أن لا ملك هناك وإنما آلهة، يستغلها (مجلس أصحاب السماحة) كي ينفذوا في الناس إرادتهم. وتتنادى الجموع بضرورة تحطيم السور المادي والمعنوي معا..وعلى هذه النغمة تنتهي هذه الأسطورة العصرية، التي تحمل دعوة فنية شاعرية للعمل ضد الظلم والاستبداد"[4].

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 343.

[2] – المصدر نفسه..، ص 343.

[3] – علي،الراعي، المسرح في الوطن العربي..، ص 456.

[4] – المرجع نفسه..، ص 456 – 457.

والجانب الثالث في فرادة الفارسي كما يصرح أبو هيف، "هو كتابته للمسرحية التاريخية، وقد أدخل التاريخ روحا ملحمية أو أسطورية أيضا، وكأنه ينفر من الواقع أو هو يصوغ واقعا آخر، وله في هذا المجال (الفتنة) عن فاجعة مقتل الخليفة الثالث عثمان بن عفان"[1].

فالفارسي يمتح من التراث العربي الإسلامي، ولكنه أيضا يلتحم بالتراث الأدبي العالمي المعاصر، لذلك جاءت نصوصه حصيلة ماتَراكم في لاوعيه خلال مراحل تكوينه الأدبي،فتمثلها و أعاد إنتاجها بالصيغة التي ظهرت عليها في رواية (حركات)، لأن قارئ هذه الرواية يلاحظ بيسر حضور النصوص الأخرى داخل طياتها إن صراحة أو مضمنة، كما يلاحظ بسهولة أن الموروث العربي الإسلامي القابع في ذات الكاتب والموروث الثقافي الغربي المكتسب، يترابطان ويتعاضدان لبناء هذا النص الروائي[2].

وعلى الرغم من قلة إنتاجه المسرحي، وقصر نصوصه المسرحية، إلا أن مسرحياته مبنية بكثير من العناية والإيجاز والكثافة، فيخلص أبو هيف إلى أن الفارسي، "يؤصل لتقليده المسرحي الخاص (السر القصصي) في كل مسرحية بأسلوبية خاصة، ففي مسرحيته (البيادق) ثمة جزءان يعالج فيهما خيبة الثورات في التاريخ، ولا سيما توكيد الرأي القائل بأن الفشل من الرجال لا من الثورات، فتمضي المسرحية في حوارات هي تأملات لأخلاقية الثورة التي ينتهكها الثوار باستمرار، ويحفل الجزء الثاني بالحوارات الأكثر مأساوية لانكسار الأمل وضعية الإيمان وبالحياة".[3]

فهذه المسرحية (البيادق) التي عرضت في 1970 م، ويقال أنها منعت من العرض حتى سنة 1992 م، وغيرها من المسرحيات الأخرى، تحيل على عبقرية مصطفى الفارسي، وتزدهي نصوصه بحمولات فكرية وتأملية واستشرافية، ينطلق من تجربته المحلية (العربية) ليسقطها على التجربة العالمية (الإنسانية)، أو من التجربة الإنسانية إلى التجربة العربية.

[1] – المرجع نفسه..، ص 457.

[2] – يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م، ص 127 وما بعدها.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 344.

3- توصيف المسرح الجزائري:

لم يتطرق أبو هيف أثناء حديثه عن المسرح الجزائري عن تاريخ ظهوره، وعن دوره قبل الاحتلال الفرنسي وبعده، ولا عن رواده الأوائل المؤسسين له، وإنما اكتفى بذكر بعض الفعاليات المسرحية التي كانت تعرض في بعض البلدان العربية، وخاصة في سورية، إذ تصدى لها بالتعليق والنقد وهذا بالطبع بعد القراءة والمتابعة المتبصرة، ومن ذلك تعليقه على المحاضرة التي ألقاها عمر البرناوي في المؤتمر الثاني عشر المنعقد بدمشق عام 1979 م، المخصص لقضايا المسرح العربي الحديث،وكانت المحاضرة تحت عنوان: (السياسة في المسرح العربي الحديث)، إذ يرى أبو هيف، أن بحث البرناوي ينصب في "تدبير أفضل للحركة المسرحية العربية، لأن المسرح يحتاج إلى تنظيم جماعاته لكي تنتج الأنفع والأرفع، غير أنه ظل محكوما بضغوط التعبير الشاعري والسياسي على حركة المسرح العربي، مما أضر كثيرا بمعرفته التاريخية والفنية بحركة المسرح العربي، ولاسيما تجربته في الجزائر، بل إن معرفته تستند إلى خبرة بالحالة الثقافية في الجزائر"[1]، فقد مضى البرناوي مع العرض التاريخي ليحدد تجليات المسرح السياسي، وكان يرى أن الحركة السياسية التي عاشت منذ العشرينيات من القرن الماضي إلى أيام الثورة المسلحة كانت تمتاز بما يلي:

أ. الاهتمام بالمشكلات اليومية المتناقضة.

ب. الاهتمام بالأحداث التاريخية الكبرى.

ج. الكثافة في الإنتاج.

د. ربط المسرح بالغناء[2].

فقد تميز مسرح الثورة بالجانب السياسي الملتزم،إذ لا مكان فيه للنكسة أو الموضوع الفردي، إلا ما تستوجبه الضرورة الفنية،ورغم بحث البرناوي القصير، إلا أنه أفرد لمسرح الاستقلال مساحة أوسع فذكر خصائص المسرح المحترف، مسرح القطاع العام، في التالي:

[1] – المصدرنفسه..، ص 77.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص77.

أ- ندرة النص الجديد، مما ولد ظاهرتين هما الترجمة والاقتباس.

ب- احتواء الإدارة للعناصر الفنية.

ج- قلة إقبال الجماهير[1].

هذه صورة شديدة الاختصار عن الحركة المسرحية في الجزائر بعين عمر البرناوي، الذي يقر له فيها أبو هيف، بالأمانة والموضوعية في هذا البحث.

- مسرحية "أبوليوس"* لأحمد حمدي:

من أبرز المحاولات التي استلهمت شخصية "أبوليوس" مسرحية الشاعر أحمد حمدي، هذا الشاعر الجزائري، الذي قدم لمسرحيته الطاهر بن عيشة، ولاحظ أمورا ثلاثة: أولها شعوره العامر بالسعادة، لأن شاعرا جزائريا لم يتهرب من الميدان المسرحي، فأبدع مسرحية شعرية تدرك خطورة رسالة وعظمتها وثانيها أن المسرح الشعري نفسه على جانب كبير من الخطورة، إذ فيه يتزاوج الفكر بقدسيته، والشعر بعظمته والفن بروعته، وهذه مغامرة من مغامراته اللافتة للنظر، وثالثها أن العمل المسرحي أيا كان، قضية بخدمها، وهدفا يرمي إليه[2]، والقضية هنا، هي إزاحة الستار عن حقبة تاريخية عاشها الشعب الجزائري تحت الاحتلال الروماني مدة تزيد عن الثمانية قرون، ظل من خلالها مقاوما بجميع طبقاته الشعبية لأجل التحرر والانعتاق من العبودية، فما فتئت تبرز بين الحين والآخر بطولات تجسدت هنا وهناك، ومنها بطولة " أبوليوس " النوميديالمداوروشي "الذي اتخذ منه حمدي، بطلا رئيسا لمسرحيته الشعرية هذه، وشخصية هذا البطل تتضمن عدة مناقب، تستحق البقاء والخلود"[3]، إضافةإلى كون "أبوليوس" بطلا مقاوما، متمردا على السياسة الرومانية الجائرة، فانه كان كاتبا مرموقا في عصره بين أدباء الثقافة العالمية،

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 77.

*لوشيوسأبوليوسأولوكيوس وبالأمازيغية أفولاي (125م – 170م)، هو كاتب لاتيني، وخطيب أمازيغي نوميدي وفيلسوف وعالم طبيعي وكاتب أخلاقي وروائي مسرحي وملحمي وشاعر غنائي، ولد في مدينة مادور، والتي يطلق عليها اليوم مداوروش في ولاية سوق أهراس (الجزائر) .. يعتبر صاحب أول رواية في التاريخ، ينظر : حنداين محمد، مدخل لكتابة الأدب الأمازيغي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الأمازيغي، 1992م، ص 47.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 351.

[3] - المصدرنفسه..، ص 352.

إذ نافس اللاتينيين والرومانيين واليونانيين على الرغم من تأثره بهم خلقا وتناصا ولا سيما في روايته الفونطاستيكية التي ألفها في أحد عشر جزءا، في كتابه ذاك الذي يسمى "التقمصات أو الحمار الذهبي"[1]، أو تحولات الجحش الذهبي، فهذه النصوص، تعد من كنوز الإنسانية الباقية، وهي كما يراها أبو هيف،مثل(ملحمة جلجامش)"تحتفظ بقيمة فكرية وفنية متألقة في التطور الخلاق للتعبير الدرامي"[2].

وقد اختار أحمد حمدي لمسرحيته شكل اللوحات، فتألفت مسرحيته من ثلاث عشرة لوحة، تابع فيها شخصية أبوليوس، مركزا على الأحداث التالية:

اللوحة (1) الكورس*وأبوليوس...

اللوحة (2) أبوليوس في مخفر الشرطة...

اللوحة (3) قلق والديه عليه...إنه في السجن...

اللوحة (4) يدخل الأب إلى مخفر الشرطة...يدفع نقودا لإطلاق سراحه...[3]

اللوحة (5) أبوليوس خطيب في الجماهير لمناهضة روما...تشكيل وفد لمفاوضة المحتلين...

اللوحة (6) لا يستمع القنصل للوفد، بل يأمر بنفي أبوليوس وسجن بقية الوفد، ثم تقوم الحرب بين الفرس وروما.

---

[1] – محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، دار الكلام، الرباط، 1989م، ص 78 – 79.

[2] – المصدرالسابق..، ص 351.

*الكورس (corus) هو حديث جماعي يستند إلى مجموعة تقف على جانب الخشبة، توجه كلامها للمتلقي، وقد توجه كلامها للشخصيات أنفسها، وربما تعلق على بعض أقوالهم وتصرفاتهم، ينظر : أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته في النقد المسرحي، مركز الإسكندادية للكتاب، مصر، 2001م، ص 66.

[3] – حمدي أحمد، أبوليوس، مسرحية شعرية، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، 1990م، ص 41.

اللوحة (7) أبوليوس في بيته مع الشرطي قبل نفيه وتعليقات من الأب والأم وأبوليوس.

اللوحة (8) القافلة إلى لاوْيا مع المنفيين، ونشيد أبوليوس حول الحنين والوطن: "حزين وقد كانت جراحي كثيرة، لكن جرح النفي أقوى من الحجر"[1].

اللوحة (9) في مكتبة أُويا ولقاء مع الأميرة بودنتيلا التي تعده ضيفا في قصرها وتخبره أنها والدة بونتيانوس الذي تعلم معه في أثينا وروما.

اللوحة(10) تفاقمت المؤامرات على أبوليوس... فيقترح بوفيتانوس عليه أن يتزوج أمه ليحميه قانون البلاد، ويفعل وروحه حزينة:

"أبوليوس أيها الصوت الغريب

ياصدى الحزن

ويا عسف القيود

لم يعد للحرف معنى ووجود

إن بدا عبدا ذليلا

همه أن يرضي الحكام

والعهد الرذيلا"[2]

اللوحة (11) لا يعقد قرانه على أبودنتيلا، ولكنه يقدم للمحاكمة، ويعطي فرصة للكلام فتؤثر السفسطة، ويتهم بالسحر:

"إنني أيها القاضي

[1] – المرجع نفسه ..، ص 76.

[2] – حمدي، أحمد، أبوليوس، مسرحية شعرية.. ، ص 89.

ويا حاكم أُويا

لم أقل غير الذي أعرف

أما السحر والشعوذة الفجة وأنواع الجريمة

لم تكن يوما مثارا لاهتمامي

إنها فعلة شذاذ

وقطاع الطرق"[1]

اللوحة (12) يهتدي إلى قرطاجة، أما الأميرة فترحل إلى هناك، ووراءها القنصل.

اللوحة (13) يحكم صديقه "سرابو" قرطاجة ويكرمه مع الأميرة، ويحتفلون بإقامة تمثال له...وهو يدعوهم لإزاحة الستار عن النصب والذكريات التي لا تموت[2].

لقد كتب أحمد حمدي مسرحيته شعرا ونثرا، فكانت جل المواقف الفكرية والنضالية والتأملية مصاغة بلغة الشعر، ونطقت العامة من الشرطة والجنود والموظفين نثرا في محاولة لحل عقدة اللغة المسرحية "حين يصر نفرمن المسرحيين والكتاب على الكتابة بلغة الشارع، ولو موضوع تاريخي يتناول حياة الملوك والأمراء والقادة والمفكرين والأدباء والعلماء"[3].

إن ما يحسب لصالح هذه المحاولة المسرحية، كما يرى أبو هيف، هو اعتماده "على التبسيط وإحلال لغة الشعر في مكانها السامي والتأملي والرقيق النضالي، بينما خص وصف الفعل وتناميه ومنطوق العامة بالنثر"[4].

[1] – المرجع نفسه..،ص 112 – 113.

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 355.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 355.

[4] – المصدر نفسه..، ص 355.

ومن الواضح كما يعتقد أبو هيف، أن أحمد حمدي لا يطمع إلى الإحاطة بثراء شخصية أبوليوس كله، فقد نشد أمرين: "أولهما إحياء ذكر هذه الشخصية القومية الفردية، وثانيهما تكريم القيم الفكرية والنضالية، ولا سيما قيم الانتماء إلى الأرض والوطن"[1]، ومن جانب آخر، فقد أثارت فينا هذه المسرحية قضية هذا المثقف العبقري الذي أنجبته تربة الجزائر الخصبة، كما تتضمن دعوة غير مباشرة لأحفادأبوليوس من المثقفين الجزائريين أن يعيدوا الاعتبار لأعمال أبوليوس العلمية والأدبية.

قامت فرقة المسرح الوطني الجزائري بعرض مسرحية "باب الفتوح" لمؤلفها محمد دياب، ومخرجها سليم رياض، وذلك ضمن فعاليات مهرجان دمشق السادس للفنون المسرحية من عام 1969، هذه المسرحية "احتجاج على التاريخ الذي كتبه مؤرخو الملوك والسلاطين والوزراء والأمراء، المؤرخون الذين يرون أن الأحداث التاريخية هي ما يصنعها هؤلاء وأن من سواهم دهماء لا يصنعون، وإنما تصنع بهم الأحداث "[2]، ولذا فإن أبو هيف، يرى تلك الحقبة التاريخية التي لم تخدم الواقع الذي تعيشه الأمة العربية، "فقد كان صلاح الدين يحمل سيفا، ولكنه لم يحمل فكرا، والثورة فكر أولا، لذلك فلم يكن غريبا أن ماتت انتصاراته بعده، بل إن منها ما انتهى في حياته، فلو كان قد حمل مع سيفه فكرا، لكن في أغلب الظن قد ورثنا انتصاراته"[3]، ثم ما هو هذا النصر الذي حققه صلاح الدين للعرب والمسلمين؟ وهل هو نصر باق، أم تراه نصرا هشا مؤقتا، لايفيد منه إلا أتباع صلاح الدين المباشرون، من أمراء وقادة، وتجار...؟ تساؤلات تشير إليها المسرحية و التي يتولى الإجابة عنها المجموعة المعاصرة،و التي تريد إعادة صنع التاريخ وتخيله على هواهم وأن يلبسوا هذا التاريخ لبوسا آخر، فإذا كان هذا التاريخ يحكي عن بطولات صلاح الدين، فأجدر بهم أن يفتشوا في زوايا الأحداث بحثا عن رجل يقابل صلاح الدين ويكافئه في الميزان، فلا يجدون إلا ثائرا شابا اسمه أسامة بن يعقوب، قدم من الأندلس، فر من جنود إشبيلية يتعقبونه، وجاء إلى المشرق يحمل في قلبه أملا وفي يده كتابا (باب الفتوح)، عساه أن يكون فتحا جديدا للأمة العربية الراهنة، ومفتاحا إلى قوتها واستعادة مكانتها وهيمنتها.[4]

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 355.

[2] - علي، الراعي،المسرح في الوطن العربي ..، ص 137 – 138.

[3]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 365 – 366.

[4]- علي، الراعي ، المسرح في الوطن العربي.. ص 138 و أبو هيف، عبد الله، الإنجاز والمعاناة.. ص 366.

إنها مسرحية، كما يرى أبو هيف، "تلجأ إلى التوثيق حينا والدراما حينا آخر"[1]، فهي تحقيق درامي بالغ العذوبة في إثارة الأسئلة، تذهب للتحقيق في التاريخ رأسا، فمن غير المعقول أن يكون الكلام الذي يقوله التاريخ هو كل الحقيقة، لأنه يبرز بطولة القادة وينسى بطولة الشعوب.

جاءت هذه المسرحية بطريقة فنية، وبمذاق آخر، حلق مؤلفها في أجواء الفانتازيا، وداس في يقين أرض الواقع في مسرحية بالغة العمق، مفرطة في الرقة، حادة في الذكاء، جريئة في الاستبصار شجاعة في التفاؤل، مقدامة في احتواء الحزن والارتفاع فوقه، واسعة الأفق في تناول التاريخ، وإعادة صياغته[2].

ومن ناحية الأداء، فقد أعجب أبو هيف بالفرقة التي نقلت النص إلى المحلية الجزائرية تقريبا له من الجمهور، دون أن تقطع صلته باللغة العربية الفصحى التي كتب بها من غير أن تبخل عليه من إمكانات الألبسة والإكسسوارات والديكور، دعما لمخرج فضل الاعتماد كلية على النص[3].

وما يمكن قوله عن هذه المسرحية أنها جاءت لتعيد طرح أسئلة الراهن العربي من جديد.

- خيبة أمل في " جحا باع حماره " :

يقدم لنا أبو هيف مسرحية أخرى مما عرضته فرقة المسرح الوطني الجزائري وهي " جحا باع حماره "، وذلك ضمن فعاليات مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية من عام 1984م، هذه المسرحية من تأليف نبيل بدران، ومن إعدادوإخراج مصطفى كاتب.[4] إذ ينقل أبو هيف رأي كثيرين في هذا العرض (جحا باع حماره) أنه فاجعة أو خيبة أمل في المسرح العربي بالجزائر أو بفنان في قامة مصطفى كاتب فمشكلة هذا العرض متعددة الجوانب، تتعلق بالاستلهام واللغة والوظيفة والتقنية :

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 366.

[2]- علي، الراعي ، المسرح في الوطن العربي..، ص 137.

[3]- المصدرالسابق..، ص 367-368.

[4]- علي، الراعي ، المسرح في الوطن العربي..، ص 380.

أ- يستلهم نبيل بدران شخصية جحا، ولكنه يفارق المأثور الشعبي في السيرة المتداولة لصالح انتقاد سياسي مباشر، ميدانه المظاهر وليس الجوهر السياسي، مما يقلل من أصالة الروح الشعبية في الإحساس بالحياة ووعي العالم.

ب- اعتمد مصطفى كاتب على اللهجة المحلية الجزائرية كسبا للجمهور،بينما أثبت عرض المسرحية في المهرجان أن اللهجة فعلت العكس، إذ غدت عائقا أمام الإيصال.[1] وهذا الحكم قد يكون آنيا بحكم عرضها أمام جمهور غير جزائري في ذلك المهرجان بدمشق، فالأمر إذن،نسبي.

جـــ - اتفق الكاتب والمخرج، إذ ظلت المسرحية لكاتبها على الرغم من الإعداد، على ملامح التسييس الفاقعة التي سرعان ما تنسى، يتنازع المسرحية طرفان متناقضان : نزعة الإطلاق، حيث توغل المسرحية في تعرية نظام متسلط من خلال تبسيط مخل، ونزعة انتقاد المظاهر اليومية التي لا تفارق كل نظام من خلال تبسيط مخل أيضا،[2] فتنفي معه وظيفة المسرحية، وينقلب العرض إلى تسلية ضاحكة أحيانا، " ويؤكد برجسون على أهمية البعد الاجتماعي للضحك، وأنه لابد من تصور الضحك في محيطه الاجتماعي ألا وهو المجتمع، كما لابد من تحديد الوظيفة النافعة التي يقوم بها، وهي وظيفة اجتماعية ".[3]

د- رأى المخرج أن التقنية مجلبة للنجاح، وقد كان جهده في الديكور واللباس مريحا للعين، ولكن التقنية لا تنهض في فراغ إنها تناغم البناء مع الوظيفة والرؤية، أما التغريب لجأ إليه في التمثيل وتحريك المشاهد، والتعامل مع الجمهور، فبدا أشبه بفذلكةإخراجية ولعبة فنية تخلو من الدلالة.[4]

إذن، هذا العرض المسرحي (جحا باع حماره) حسب رأي أبو هيف، لم يكن في مستوى مصطفى كاتب، وهو ذلك المسرحي المحنك، والمخرج الذكي، البصير بخبايا المسرح، المتشبع بالنزعة البريختية، فهذه فلتة من فلتات المسرح الجزائري، في مسيرته التاريخية.

---

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 395.

[2] – المصدر نفسه ..، ص 395.

[3] – مجدي، فهمي، الباحثون عن أسرار الضحك، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1988م، ص 12.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، الانجاز والمعاناة..، ص 395.

4- توصيف المسرح المغربي :

يحتل المسرح في المغرب مكانة خاصة في مجال الحركة المسرحية العربية، ويجري باستمرار تقدير جهد الفنانين المغاربة وهم يتقدمون المسرح العربي، بحثا وتجديدا وبخاصة في الممارسة المسرحية، حيث يتوفر على المسرح المغربي رجال مشهود لهم في التأليف والإخراج، لقد فتق هؤلاء المسرحيون مكامن المسرحية وأضاؤوا – حيثما حلوا – مكانا مظلما يخرج منه جمهور كبير يرضى وينتفع.[1]

ويذكر أبو هيف تلك العروض المسرحية، " للطيب الصد يقي وأحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد وغيرهم، وشاهدنا أيضا عروضا محلية لبعض المسرحيات المغربية مثل " السعد " و " حليب الضيوف "، وكان استقبال الجمهور لها في المرات جميعها باعثا على الإعجاب والتقدير، حتى غدا المسرح المغربي ماثلا للعيان حين يدور الحديث عن جديد أو نفيس في المسرح العربي ".[2]

فأضحى المسرح المغربي حقيقة تاريخية وواقعية، تثير اهتمام الباحثين الجامعيين والمختصين في مجال الفن الدرامي، ورغم ما عرف من لحظات ازدهار وانكسار، وامتلاء وفراغ، فقد سجل كثيرا من الانتصارات[3] لا يمكن تجاهلها أو إغفالها، على المستوى المحلي (المغربي) أو المستوى الخارجي (العربي) وهو رقم مركزي في معادلة المسرح العربي، من حيث التنظير أو الممارسة.

- العدالة المفقودة في مسرحية " النشبة " :

يقترح علينا أبو هيف مسرحية " النشبة " من تأليف وإخراج المسرحي الكبير أحمد الطيب العلج التي عرضت في مهرجان دمشق السادس للفنون المسرحية من عام 1969م، والنشبة تعني الفخ أو المصيدة

[1]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 21.

[2]- المصدر نفسه ..، ص 21.

[3]- المنيعي، حسن، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب الأقصى، ط1، 1451هـ، 1994م، ص 18.

وهذا دليل اعتماد العلج على التراث الشعبي ولكن الشفهي غير المكتوب، بمعنى ذاكرة الشعب أو مخزون الأيام المتقلبة على شعب ما.[1]

وملخص المسرحية يتمثل في " عامل فرن يحميه قاض لحصوله منه على صينية فراخ مطبوخة ليست ملكه أصلا، فيستغل عامل الفرن هذه المناسبة ليقيم دعواه ضد مدينه كالبقال وصاحب الدار وجاره وصاحب الفرن ويربح ".[2]

فهذه المسرحية " النشبة " شبيهة بمسرحية " حليب الضياف " هذه الأخيرة التي تدور مجرياتها حول مجموعة من الشباب الكسالى، يتمتعون بحلاوة الفراغ، منتظرين منّة تأتيهم من السماء، ويخيّب سعي هؤلاء حين تأتي الهدية المنتظرة من الأعيان، فإذا بها لبن خالطه كثير من الماء، ذلك أن كل غني كان قد مزج لبنه بالماء اعتمادا على أن غيره لن يفعل ذلك. على أن واحدا من هؤلاء الكسالى يثور على الوضع المهني لجماعته فيخرج عنها، ويعمل لدى تاجر غني كان يبحث عن من يساعده، وما يلبث أن يصبح غنيا هو الآخر لقاء جهوده التي تكلفها.[3]

فكان العلج يقوم على تعرية المجتمع وكشف أمراضه، فهو يزاوج في المسرحية الواحدة بين الواقع والخيال، فالعمل عنده " متراكب يؤلف بين مواد غير متجانسة في طبيعتها ، لذا لا يعيد ترتيب الأشياء، بل يفصل بينها، لتقف أمامنا ونقف أمامها، لكي لا نتعاطف معها، بل نراقبها، أي أنها لا تخاطب الوجدان، بل تخاطب الذهن"[4] ولا يعني أن الوجدان غير معني بالخطاب، كما يذكر أبو هيف، فيضيف أن ذلك " يعني أن البنية الدرامية ترادف علو صوت النبرة التركيبية في معمارية تتوجه نحو المتلقي، لأنه يساهم ببنائها بالتأكيد "[5]، الإصرار على أن يكون للمتلقي دور، ليس بجديد في تاريخ المسرح، فهو لصيق بالاحتفالات كمنبع غنى لتقاليد هذا الفن الواسع، بيد أن في مسرح العلج يرى أبو هيف ،وجود " إلحاح

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 327.

[2] – المصدر نفسه..، ص 327.

[3] – علي، الراعي،المسرح في الوطن العربي..، ص 479.

[4] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 372.

[5] –المصدر نفسه..، ص 372.

وظيفي يقوم وفق عملية انتقائية، تستمد عناصرها من الواقع اليومي ثم تأخذ معناها بالاستناد، أولا، إلى إرث الإنسان العربي في الفولكلور الديني، ثانيا، إلى مشاركة المتلقي ".[1]

وهذه من خصائص الفن التركيبي، كما يصرح أبو هيف، إذ يقف المخرج في أعلى درجة يحرك الإرث ويحرك المتلقي ثم يتحرك معهما في امتزاج مؤس ومؤلم، مع واقع الإنسان، فيكون الواقع حلما مزعجا ومقرفا أو بتعبير أصح يكون كابوسا .. فمن هنا لا يكون العلج ناطقا باسم " النشبة " أو باسم " عامل الفرن "، وإنما ناطق باسم العدالة المفقودة التي تبحث عن نفسها داخل هذا الكابوس.[2]

إذن، يعد الطيب العلج من المسرحيين القلائل، إن لم يكن الوحيد، الذي عرف كيفية خلق مسرح مغربي أصيل عن طريق ترويضه للنص، وكذا الاعتماد على التجريد، ولكنه تجريد الواقع، وليس تجريد الذهن المحض، فكان منه خلق فني للحياة وليس تصويرا أمينا لشريحة منها.

- استعادة التراث في (الإمتاع و المؤانسة) :

(الإمتاع والمؤانسة) مسرحية من تأليف وإخراج الطيب الصديقي، وهي عن حياة أبي حيان التوحيدي وموته، عرضت في مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية من عام 1984م،[3]سيلقي الصديقي الضوء الكاشف على صورة المثقف العربي، الذي عانى التهميش والغربة والاضطهاد، وفضح علاقته المتوترة مع ماسكي السلطة في بلاده، وذلك من خلال استعراض حياة الكاتب أبي حيان التوحيدي، الذي صوره بكامل هشاشته وتناقضاته وتقلبات مزاجه، "إذ يستعيد الصديقي التراث في رؤية معاصرة، لا يكتفي بالإعادة بل يوغل في مغامرة التجريب إلى مداه، ويجد في مغامرته حلاوة هي عذوبة مريرة، ومرارة مستعذبة، يتحكم الصديقي باستعادة الماضي على ضوء اختياراته الموحية، وداخل نسق اختباراته المشحون باعتباراته القاسية".[4]

[1] – المصدر نفسه..، ص 373.

[2] – المصدر نفسه..، ص 373.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 376.

[4] – المصدر نفسه..، ص 396.

كما اختار الصديقي شخصية غامضة ملتبسة وعصرا طالما انشغل به أو قاربه في عروضه السابقة (المقامات) و (رسالة الغفران)، اللذين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمداد التراث العربي وإعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير.[1]

وقد قصد الصديقي عين أبي حيان التوحيدي، حسب أبو هيف، وذلك، ليرى منها عصره المحتدم بانهياره وانحداره، وليضمن بهذه الرؤية، نقد الموروث أو الراهن .

وبعد متابعة أبو هيف لهذه المسرحية، متابعة متأنية وفاحصة، توصل إلى ملاحظات نوجزها فيما يلي :

" 1- كان عرض التوحيدي فرجة ممتعة تقوم على الاحتفالية، تستمد صخبها من الديكور ..

2- اعتمد عرض التوحيدي على مبدأ الحيلة الفنية في تنظيمه وسيرورته معا. وهذا واضح في اختيار قصص بعينها، وعبارات بعينها، وفي تشخيص (شخصيات) و (صور) ليست كلها هي الأهم في حياة التوحيدي ..

3- يبدو عرض التوحيدي مكرسا لهجاء الماضي الراهن من خلال السخرية اللاذعة أو المتسربة بشفافية إلى ثنايا العرض، وأطرافه. لقد جرى من خلال تشريح اغتراب التوحيدي، تشريح السلطة التي تحاكم التوحيدي برموزها النمطية التي وضعت في محك النقد والهجاء ".[2]

وهو بهذا العرض وغيره " عد أحد الباحثين العرب المرموقين في فن الخشبة، إذ اعتمد بحثه المتواصل على الصيغ الأكثر إيجابية في تأصيل المسرح العربي، وتعميقه في جذور التراثين، الإسلامي والعربي، فبحثه المتعلق بالتراث، يعتبر خطوة متقدمة جدا في نقل هذا الأخير إلى الخشبة، وإحيائه مسرحيا، وعودة الروح إليه، بالوسائل الفنية والتقنية، الأكثر استعمالا في الدراما الحديثة ".[3]

[1]- المصدر نفسه..، ص 396.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة..، ص 398.

[3]- السلاوي، محمد أديب، مسرحنا العربي بين الاحتفالية والتراث، مجلة الأقلام، بغداد، س 15، ع2، تشرين الثاني، 1997م، ص 89.

إن مسرحية (الإمتاع والمؤانسة) كما يعبر عنها أبو هيف، هي مسرح الناس، ويوافقه في ذلك محمد الكغاط، عندما يعجب بموهبة الصديقي،قائلا " وإذا كانت موهبة الصديقي قد تجلت بشكل واضح في الإخراج والتأليف، فإن هذه الموهبة قد عبرت عن تميزها عندما ضاقت بالخشبة الايطالية، فقامت تبحث لإبداعها عن مجال أرحب يمكنها من التعبير عن نفسها من جهة، ومن التواصل مع الجماهير العريضة منه جهة ثانية، وهكذا، قدم بعض عروضه الاستعراضية في ملاعب كرة القدم تارة، وفي ساحات عمومية تارة أخرى، ثم اهتدى إلى فكرة مسرح الناس الذي يعد خروجا على الخشبة الايطالية، ووسيلة لتقريب المسرح من الناس، إذ أصبح مكان العرض عبارة عن خيمة كبيرة تنتقل إلى الجمهور، وتنقل إليه عروضها بدل البناء الايطالي الذي يخنق العرض المسرحي داخل حدوده الضيقة، وينفر الجمهور العادي من اقتحام أسواره ".[1]

إلى جانب ذلك، فقد استطاع الطيب، الصديقي استعادة التراث العربي، وتوظيفه أحسن توظيف لتعرية التاريخ والراهن على حد سواء.

- المونودراما و"رحلة العطش"

مسرحية أخرى قدمتها فرقة متجسدة في شخص عبد الحق الزروالي، تأليفا و إخراجا وتمثيلا، إذ عرضها في مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحية (1984م)، وهو العرض الثاني للمغرب في المهرجان نفسه، تألف العرض ببساطة من ممثل واحد هو الزروالي يستمر في نجواه لهواجس رجل ينادي امرأة (مفترضة) لاترى، لا علاقة بينهما، تباشر الكلام في جواب (مفترض) لأنحاء الوطن العربي، دمشق، تلمسان، بغداد تونس، القاهرة، عمّان، اليمن، بيروت[2].

ومما جاء في هذا العرض (المناجاة)، أسألك اليقين، وأنا غارق في الشك، تلاحقني لعنة العطش، ربيعة، تعالي وألحقيني في هذا الوطن، أسألكم يا ناس، أين أنا؟ كيف هذا الوطن، وأنا بلا وطن؟ غريب في شوارع بغداد، أبو نواس الذي يحمل وزر الهزائم حتى ضياع فلسطين .. تونس ابن خلدون،الناس يهتمون بالمؤخرات لا بالمقدمات (هكذا)، الفرعون مات، فمن قوّس

[1] – الكغاط، محمد، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1986م، ص292

[2] – عبد الله ،أبو هيف ، الإنجاز والمعاناة ..، ص403.

ظهوركم، ولم جباهكم ملطخة؟ ما هو سائد هو ثرثرة فوق النيل. تعودت على العطش وهي شهادة انتمائي إلى الوطن.. إنها فيروز مترجمة حزن العرب في هذا العصر ... لا شيء في ذاكرتي غير الجوع والعطش والأحزان. لا شيء، تريدني أن انشغل بحب أكبر. ربيعة، أوقفي عذابي، طوبى للشجر العربي، العشق هو كيف أبني وطنا بلا قيود ولا حدود.. إلخ[1]

إنها مسرحية حبلى، بحركات الممثل، والأغنيات واللهجات، والألعاب اللغوية كالجناس والطباق والتكرار، يتساءل أبو هيف عن "جرأة هذا الممثل على الفن بهذه السهولة، وبهذه الفجاجة. ثم يتساءل المرء: كيف يعرض مثل هذا العمل في مهرجان عربي للتجارب المميزة"[2].

في الحقيقة ،إن تجربة المونو دراما في المسرح المغربي، أو تجربة المسرح الفردي، أو تجربة الممثل الواحد، متمثلة في تجربة عبد الحق الزروالي، ظلت صامدة، وفي هذا يقول: "قد تبدو تجربة المسرح الفردي في الظاهرة سهلة الاقتحام، لكن بمجرد أن يضع الشخص قدميه غلى الخشبة يدرك أنها تجربة محفوفة بالمخاطر، وأن لها انعكاسات قوية قد تدمر صاحبها، لأن علاقة المبدع بهذا النوع من المسرح الفردي لعبد الحق الزروالي لما يربو عن أربعين سنة، لدليل على امتلاكها مقومات الاستمرارية. ما يحز في نفسي أن هذا المسرح أصبح مرتبطا باسمي، أنا لا أعدو أن أكون مجرد عابر سبيل، وكنت آمل لو أن تجربتي استطاعت أن تؤدي مهمتها من خلال انتشارها وبروز مجموعة من الكفاءات التي تغذيها وتمدها بالاستمرارية، في سنة 1976 م، حين نظمنا أول مهرجان وطني للمسرح الفردي، بتعاون مع وزارة الثقافة،كنت أعتقد أنه بعد عشر سنوات، سيكون لدينا في المغرب نحو ثلاثين تجربة، لكن، مع الأسف الشديد، لا نجد في الساحة المسرحية، وفي سنة 2007 غير تجربة وحيدة، على كل حال، أعتقد أني أديت مهمتي بشكل جيد، وغير مسؤول عن النقائص التي هي ناتجة في نظري عن التلوث الذي يحيط بالممارسة المسرحية في بلادنا "[3] ويضيف الزروالي سبب جنوحه إلى المونو دراما، وذلك انطلاقا من إيمانه بأننا نعيش اليوم عصر الفردانية، لذا فهو يصرح " لقد تبين لي أن المسرح الفردي هو حالة نفسية وأكثر

[1] – المصدر نفسه..، ص404.

[2] – المصدر نفسه..، 404.

[3] – الزروالي، عبد الحق، رائد المسرح الفردي بالمغرب، منتديات ستار تايمز

http://www.startimes.com/?t=16310985

من مجرد أسلوب في التعبير أملته ظروف معينة، وذلك بحكم انتمائي لواقع ولمجتمع بدأ يفرز ما يمكن أن نسميه الرأي الفردي، والحكم الفردي والمصير الفردي، والعائلة الفردية، والسكن الفردي كحالات بدأت تأخذ باهتمام المحللين للظواهر الاقتصادية والسياسية والأخلاقية والنفسية والمعمارية في المجتمع ".[1]

وعليه، فقد أضحت التجربة المونودرامية المغربية،سيماتجربة عبد الحق الزر والي،مثالا جيدايقتدى به على الصعيد المغربي والعربي،لما لهذه التجربة الفنية من أبعاد فنية وجمالية ودلالية ثرة،تتجاوز ما هو محلى وإقليمي إلى ماهو إنساني وكوني.

عبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالي:

يحتل المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد مكانة لائقة ضمن المشهد المسرحي العربي، فمنذ عقود وهو يمد المسرح، برؤى ومفاهيم جديدة، سواء على صعيد الكتابة أم الإخراج أم النقد، حتى بات من الصعب إغفال اسمه عند أي حديث يتناول قضايا المسرح العربي المعاصر.

ويذكر أبو هيف أن "قضية الاحتفالية* التي تلقى اهتماما واسعا لدى الكتاب والفنانين، وبخاصة الواقعية الاحتفالية كما صاغها عبد الكريم برشيد، في مقدمات ومقالات نظرية جرى تدعيمها بتجارب مسرحية تطبيقية على أرض الواقع، ثم أصبحت بعد فترة قصيرة، اتجاها أو تيارا يلتف حوله عدد من المسرحيين من جهة، كما صارت الواقعية الاحتفالية إلى تعبير كاشف عن الوضعية الثقافية في المغرب العربي من جهة أخرى.[2]

---

[1]- سمير العصفوري، المونودراما حالة مسرحية متكاملة، مجلة الرولة الإمارتية، ع4، شتاء، 1985، ص 74.

* الاحتفالية، من الاحتفال (cérémonie) مأخوذة من اللاتينية التي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج، أو سياسية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب الأولمبية : ينظر ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م، ص 03. وفي معجم la» « rousseالاحتفالي هو كل ما ينتسب إلى العيد حيث يكون هنالك مشاركة جماعية، ينظر :

le petit la rousse illustré 21 de monparnasse, paris, 2007, p 459.

[2]- عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 267.

ويتتبع أبو هيف، برشيد في سعيه إلى إرساء واقعية احتفالية، تجنح إلى نوع من السريالية التي تحاول أن تصور الواقع من خلال مجاوزته، لأن الفنون أساسا تقوم على هذا التحدي[1]، كما يقول برشيد، تحدي الواقع، تحدي قانون السببية، تحدي القوانين السياسية، فالتحدي هو الشيء الأساسي في الفن المسرحي أو فيما يدعو إليه من اتجاه..."فإذا أخذنا الفنون الشعبية، فإننا نجد أن الساحر دائما يحاول مجاوزة الواقع من خلال إعطاء صفات جديدة لأشياء جاهزة، فيحول الحمامة إلى منديل، من هنا كان المسرح ينهض من عملية كيمياوية فيحول فيها الأشياء إلى أشياء أخرى، كون الكتابة المسرحية كالتخطيط (الخرائطي) تقوم على تكوين نسبية معينة، لأن الجبال كما هي في الواقع تتحول إلى مربعات أو دوائر أو مثلثات وغير ذلك"[2]، لذا، لابد للمسرح أن يقوم على تحويل الأشياء المادية إلى رموز وأقنعة معينة، ليتمكن من التواصل مع الجماهير، ويؤكد برشيد على أن المسرح تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل عرض قضايا الإنسان، وأنه لم يزدهر ويترعرع إلا عندما خرج من المعابد، وتخلى عن طابعه الديني، فعانق الإنسان وقضاياه الوجودية والإنسانية. لذا، "فان وظيفة الكاتب الدرامي تظهر لا بوصفه ابن اللحظة التاريخية ولكن تكمن مهارته في استشراف ما يتمخض عن لحظة التحول"[3].

وكان يرى برشيد أن الاحتفالية في المسرح لها مبادئ تقوم على أساسها، كما حصرها مصطفى رمضاني في المكونات التالية: التحدي، الإدهاش، التجاوز، الشمولية، التجريبية، التراث، الشعبية، الإنسانية التلقائية، المشاركة، الواقع والحقيقة، النص الاحتفالي، اللغة الإنسانية.[4]

فهذه المكونات ـــ حسب أبو هيف ـــ وهو يوضّح نظرة برشيد، لتجعل "المسرح حفل كرنفال، يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور والمنتج والمستهلك، فالمسرح ليس تمثيلا، إنه حياة أكثر واقعية من حياة يومية يمسخها الخوف والتظاهر والكليشهات المختلفة، إذا اهتم برشيد بمعاني الاحتفال

[1] -المصدر نفسه..، ص 268.

[2] – برشيد عبد الكريم، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة المغربية، المحمدية، س2، ع 7، ربيع 1977م، ص 153 – 165.

[3] – رولان، بارت، لذة النص، تر، فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م، ص 85.

[4] – رمضاني، مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993م، ص 38.

للذات والاحتفال للغير في إطار حركة الأشياء وسكونها، وفي إطار وعي العلاقة بين الثابت والمتغير في الطبيعة الإنسانية والخصوصيات التاريخية والحضارية"[1].

وعلى هذا الأساس يكون المسرح الاحتفالي، حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيا ووجدانيا بين الذوات وحفرا في الذاكرة الشعبية، وانفتاحا على التراث الإنساني، وبناء مركبا من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف في الأخير إلى تقديم فرجة احتفالية، قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع، وكذا رفض الخدع المسرحية، فيشير برشيد إلى الاحتفال بالأساس على أنه" لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر، القصة)، ومن لغة اللحن (الغناء، الموسيقى)، ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، فهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل"[2].

من هنا يرى أبو هيف، أن تحديد مفهوم المسرح عند برشيد ينطلق من نقطتين، يمثلان أساس نظريته النقدية الاحتفالية، وهما:

1- البدء بتحديد دقيق للمصطلح النقدي.

2- إعطاء مفهوم محدد للمسرح، لأن أغلب النقاد مازالوا ينطلقون من مفاهيم مدرسية، التي لم يعد لها وجود في الممارسات المسرحية، بيد أن المفهوم الصحيح للمسرح العربي – حسب رأيه – لا يمكن أن يتشكل إلا في استقراء النماذج المتقدمة في هذا المسرح، أما فيما يخص وظيفة هذا المسرح ودوره فيمكن أن يبحث عن ذلك من خلال دراسة الواقع العربي[3].

وعلى الرغم،مما قدمه برشيد من عمل لافت في مجال المسرح الاحتفالي، فقد تعرض للنقد من بعض المسرحيين، ولكن ذلك لا ينقص من قيمة هذا العمل، فقد صمدت النظرية الاحتفالية مدة طويلة إلى يومنا هذا، ومازالت تؤتي أكلها في مجال التمثيل والإخراج، وهي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي كونها تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث الوجداني الشعبي والتواصل الجماعي عبر

[1] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..،ص 268.

[2] – برشيد عبد الكريم، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989 – 1990، ص31.

[3] – عبد الله ،أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 274.

فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات، ليبقى برشيد يشغل حيزا مهما من خريطة المسرح المغربي والعربي، بفضل إبداعاته وعطاءاته وأعماله المتعددة والمتنوعة.

الفصل الثاني :

عبد الله أبو هيف ناقدا للشعر

- ارهاصات الحداثة في الشعر السعودي.
- الدراما والنزوع الدرامي.
- التناص
- اللغة الشعرية.
- الصورة.

إن المعاناة الشعرية لمشاكل الوطن والإنسان والتراث، ملزمة بتتبع حرية اختيار الشكل الملائم لهذه المعاناة، وهذا هو الحق الذي مارسه شعراء الطليعة في المملكة العربية السعودية، مما كان له أخطر النتائج على الإبداع الشعري،الذي تحرر من النماذج الموروثة وبحث عن نماذج جديدة، وتميز بقدرة المبدع على كسر الأنماط المألوفة. فقد أدرك الشعراء المعاصرون، أن العلاقة بالتراث علاقة إبداع، لا علاقة اتباع، وهي علاقة حرية وابتكار، لا عبودية واجترار.

من هنا فقد تطور الشعر في المملكة العربية السعودية، كما تطورت شتى وجوه الحياة، فلم يرض الشاعر بأن يظل حبيس النماذج الجاهزة، ورأى بأن الإنسان يبدع الشكل، وليس العكس، ففكك عزلة الشعر بتجريب تقنيات جديدة وأشكال وصيغ مبتكرة، دون إهمال التراث، هذا الأخير، الذي ينبغي استيعابه وهضمه وتمثله، وقراءته من أجل إبداع جديد يلبي حاجات الحاضر المتجددة، وأن يرهن واقعه الإنساني لهوية حضارية مميزة.

ضمن هذا الإطار يطل علينا الناقد أبو هيف بكتاب جديد، يتناول فيه قضايا الحداثة في الشعر السعودي، حيث يحاول من خلاله لَمَ شتات الحركة الشعرية الحداثية، وذلك بالتركيز على قصيدة سعد الحميدين كنموذج، إذ قام بعملية مسح نقدي شامل، لتحركات القصيدة الحداثية في السعودية. وقد رأى عبد الله الغدامي، اختيار أبو هيف " للشاعر سعد الحميدين نموذجا على الشعر الحداثي في الخليج، إنه بذلك يضرب على معنى دال دلالة تاريخية وفنية، فسعد الحميدين كان واحدا من كوكبة ظهرت في الستينات، أخذوا على عاتقهم مسؤولية كتابة النص الحديث، و لم يكن ذلك سهلا ولا ميسورا في بيئة ترى أن الشعر هو الخيمة ذات الأعمدة الصلبة، وأن أي مساس بأعمدة هذه الخيمة سوف يهد البنية الثقافية للأمة، وفي مهدها العربي في هذه الجزيرة الخالدة ".[1]

ولما قام أبو هيف بدراسة قصيدة سعد الحميدين، في مختبره النقدي، لم يكن من محض الصدفة والعشوائية، وإنما كان على دراية ومتابعة لتجربته الشعرية، التي امتدت لأربعة عقود من ديوان إلى ديوان ومن اختراق إلى اختراق، "إذ ظل الهاجس الإبداعي عنده يلاحق ذاته ويتحدى منجزه، و لم يركن قط إلى منجزه مع

[1]– عبد الله، أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا..، ص 07.

تجليه وتفوقه، بل ظل في تحد دائب لهذا المنجز، وظل يغذي تجربته بمزيد من العطاء والاقتحام، في قلق إبداعي لا يَكِل ولا يركن ".[1]

ارتكز أبو هيف في نقد الشعر الحداثي على أربعة مسائل:

1- الدراما والنزوع الدرامي.

2- التناص.

3- اللغة الشعرية.

4- الصورة الفنية.

إرهاصات الحداثة في الشعر السعودي :

قبل الخوض في مسائل الحداثة، فقد أشار أبو هيف إلى أن عبارة الشعر الحديث من منظور تقليدي ظهرت لأول مرة في كتاب عبد الله الحامد " الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن 1345 – 1395 هـ "، ظهرت الطبعة الأولى عام 1990م.[2]

أما مصطلح " الحديث " فهو مخصوص بالإنتاج الشعري المكتوب خلال العقود الثمانية الأخيرة، منذ مطلع القرن العشرين، وينتمي شعراء الجيل الثالث منه إلى أولئك الذين ولدوا خلال الأربعينيات والخمسينيات ويذكر منهم محمد العلي وغازي القصيبي وإبراهيم الدامغ وسعد الحميدين ..، وذكر سمات للحداثة في شعرهم، في المزاوجة بين النمط الخليجي والتفعيلي بين غالبيتهم، وتميز شعرهم بنأمة الرفض لكثير من أوجه الحياة، وميل أكثرهم للتنفيس بالأسلوب الرمزي الذي يغرق في الغموض.[3]

[1]- مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي..، ص 179.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، عبد الله، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 17 – 18.

[3]- الحامد، عبد الله، الشعر في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن 1345 – 1395 هـ، دار الكتاب السعودي، الرياض، الطبعة الثانية منقحة، 1993، ص 394.

ثم اتسعت حركة نقد الشعر الحديث على يد الناقد علوي الهاشمي (البحرين)، فقد صب جهوده النقدية في تلك الكتب، التي تتحدث عن حداثة الشعر في البحرين، من أبرز هذه الكتب، كتابه الكبير الذي يقع في مجلدين " السكون المتحرك : دراسة في البنية والأسلوب- تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا " 1993.[1]

ولو عدنا إلى معجم البابطين، لوجدنا فيه إضاءات واسعة لحداثة الشعر في منطقة الخليج العربي، قطرا قطرا، فذكر محمد سلمان العبودي (الإمارات) في دراسة الشعر " الشعر العربي المعاصر في الإمارات العربية المتحدة " أن شعراء الإمارات انغمروا بالأسلوب القديم التقليدي، حتى منتصف القرن العشرين، ثم تلاه الجيل القديم الحديث، وهو الجيل الذي نشأ في فترة ما قبل النفط وعاصر الجيل القديم، وعايش الحديث، وحاول أن يحافظ على توازنه بين الموروث والمعاصر، فيبدو أنه تردد بين هذا وذاك .. بين الأسلوب الحديث والشكل القديم، وجاء بعدهم جيل الحداثة، متتبعا خطى صلاح عبد الصبور وأدونيس وسعدي يوسف ويوسف الخال وخليل حاوي .. إلخ، وقد استطاع هذا الجيل أن يستغل فرص النشر في صفحات المجلات والصحف لكي يسيطر على الساحة الأدبية، ويحول الذوق العام إلى قراءة القصيدة الحديثة المتأرجحة بين المباشرة والوضوح في الرمز، والإغراق في الرمز ".[2]

وقسم محسن بن حمود الكندي (عُمان) " الشعر العربي المعاصر في سلطنة عُمان " إلى محورين الأول هو الشعر التقليدي، والثاني هو شعر الحداثة، الذي " يتعايش مع تيار الحداثة تيار ينتمي إلى بُعد المشاكلة والمزاوجة بين ما هو تقليدي وما هو حديث، فتجاربه تتأرجح بين هذين الخطين، ولعل أصدق من يمثله الشاعر هلال العامري "[3]، كما تميزت تجربة الشاعر سيف الرجي في هذا المحور، ولاسيما اشتغالها على " جماليات النص الشعري الحديث ".[4]

ورصد محمد عبد الرحيم كافود (قطر) ملامح الحداثة في " الشعر العربي المعاصر في قطر "، فلاحظ أنها نتاج العقدين الأخيرين (يقصد منذ منتصف السبعينات). " فهؤلاء الشعراء الشباب قد انخرطوا في هذه

[1] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 19.

[2] – عدة باحثين، دراسات في الشعر العربي المعاصر، المجلد السادس من معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1995م، ص 92.

[3] – المرجع نفسه..، ص 354.

[4] – المرجع نفسه..، ص 353.

التيارات الجديدة من شعر رومانسي إلى شعر جديد يقوم على وحدة التفعيلية، إلى التيار الحداثي الذي نجده عند الشاعرة زكية مال الله ".[1]

ويذكر أبو هيف، أن سالم عباس خداده (الكويت) يرى في دراسته " الشعر العربي المعاصر في الكويت " أن التجديد انطلق مع أوائل الستينات من خلال أحمد العدواني ومحمد الفايز وعلي السبتي، وهؤلاء ممهدين لحداثة الشعر منذ مطلع السبعينات "[2] ولاحظ خدادة منتقدا، " أن الشكل الشعري لم يكن هاجسا مقلقا للشاعر في الكويت، لأنه لم يلهث وراء الأشكال والأساليب الشعرية التي أخذت تبرز على الساحة الشعرية العربية ووصل بعضها إلى حد العبث، وإنما كان يفيد منها بقدر خدمتها لتجاربه أما ما يسمى بقصيدة النثر فإنها لم تجد أرضا خصبة في الكويت حتى الآن، إذْ إن الشعراء البارزين مازالوا يخرجونها، فيما يبدو، من دائرة الشعر على حين أخذت تلوح على استحياء في الفترة الأخيرة، ويمكن أن نلمح ذلك في بعض كتابات سعاد الصباح ونبصره بجلاء في نتاج سعدية مفرح ".[3]

وقد لاحظ محمد عبد المطلب من مصر، كذلك، أن الشعر الخليجي أوغل في تخوم ما بعد الحداثة كمثل إشارته إلى شعر ميسون صقر (الإمارات)، " فالشعرية تحولت – تجريبيا – إلى نوع من الكتابة التي تستهدف ذاتها "[4].

وهكذا أضحى شعر الحداثة في منطقة الخليج العربي حاضرا في نقد النقاد، وبحث الباحثين، مندغما في حركة الحداثة العربية وكنموذج على ذلك في الشعر السعودي الحداثي.

---

[1]– عدة باحثين، دراسات في الشعر العربي المعاصر..،ص 371.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 24.

[3]– المرجع السابق..، ص 395.

[4]– عدة باحثين، دورة ، أبو القاسم الشابي : أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 1996م، ص 622.

النقد الخاص بقصيدة سعد الحميدين :

اهتم النقد مبكرا بقصيدة سعد الحميدين*، ورافق تجربته الشعرية باحثون ونقاد من أقطار عربية، غير أن غالبية هذا النقد يندرج في مفهوم مراجعات الكتب أو النقد الصحافي بحكم نشره في الدوريات العربية.

وقد نقل لنا أبو هيف ما قاله بعض هؤلاء النقاد والباحثين، كدلالة على الاحتفاء بولادة شاعر، قال محمد حسن عواد عن الحميدين : " شاعر الرمزية والأداء الحر "، وكتب حسن ظاظا : " شاعر يملك زمام فنه ويعلم الشعر وما ينبغي له، حتى إذا كان ما ينبغي له هو توظيف بيت أو أبيات مما قاله الأسلاف، عندما يجد نفسه في وقفة يواجه بها أولئك الأسلاف "، وميز أحمد كمال زكي الحميدين بقوله : " يظل بين شعراء المملكة نبرة متميزة آسرة، وفي ظننا أنه النموذج الواضح الذي يمكن أن ندلل به على أن الشاعر الأصيل المثقف ينحي عينيه – في لحظات الإبداع – عن المظاهر المحسوسة من الكون، ويخوض في حوار فني من الكلمات ".[1]

وفي هذا الحوار الفني للكلمات، فقد وضع الحميدين للكلمة عنوانا لافتا للنظر في مقدمة ديوانه "خيمة أنت والخيوط أنا " تمثل في " زلازل بين المحسوس والمهموس "، ثم خاض في دلالات العنوان والشعر من عصر لعصر، ليقول : " ومع هذه الزلازل قد يشعر القارئ بأن صور الشاعر تتأرجح، وهو شعور ذكي منطقي، خصوصا إذا بقي الهمس واثقا من الوصول إلى نهاية المطاف. أما إذا اهتز عليه كل شيء، وتزلزلت من تحته أسس المشاعر والأنغام، فإن الرؤيا تأتي مرتعشة غامضة الحدود والخطوط، ضائعة الأشكال والمعالم متصدعة الأركان والمعالم، وأنا لست بالناقد، وإنما أعترف بأن مثل هذا الغموض يعيدني كثيرا من غربة بعض شعراء الحداثة صفر اليدين، راضيا من الغنيمة بالإياب، وسعد الحميدين ليس من ذلك القبيل ".[2]

---

* يذكر أبو هيف، في كتابه " الحداثة في الشعر السعودي .. "، ص27 ،أن سعد الحميدين أصدر خمسة دواوين، هي :

- " رسوم على الحائط "، نادي الطائف الأدبي، ط2، 1991.
- " خيمة أنت والخيوط أنا "، منشورات الأزمنة، القاهرة، ط3، 1992.
- " ضحاها الذي .."، دار الشريف، الرياض، 1990.
- " وتنتحر النقوش أحيانا "، دار شعر، القاهرة، ط2، 1991.
- " أيورق الندم ..؟ "، دار شرقيات، القاهرة، ط2، 1995.

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 29.

[2]– الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا، منشورات دار الأزمنة، القاهرة، ط3، 1992، ص 9 – 10.

و لم يدّعِ أبو هيف فرادته في نقد قصيدة سعد الحميدين، بل إن انتصاره للأمانة العلمية جعله يتطرق إلى بعض النقاد ذوي المكانة العالية في الوطن العربي، حينما أفرد بعض كتاباتهم النقدية الجادة والتحليلية عن شعر الحميدين، من أمثال ذلك، نذير العظمة (سورية)، الذي عد شعر الحميدين أقرب إلى شعر رواد الحداثة،[1] وكذلك حامد أبو أحمد (مصر)، الذي وصف الحميدين بأنه من أوائل الشعراء الذين كتبوا الشعر بمفهومه الحداثي في المملكة العربية السعودية.[2]

ولقي الحميدين حفاوة نقدية من ناقد بارز في حركة الحداثة العربية، ومن المؤصلين لها هو عبد الله الغذامي (السعودية)، الذي خص الحميدين بدراسة نقدية مطولة " انتحار النقوش : الصوت أو الموت " والدراسة كما يشير أبو هيف، تحليل معمق للقصيدة بمنهج علاماتي (سيميائي) سيستفيد من الإرث البنيوي باقتدار : " والانتصار هنا يكون انتصارا ذاتيا للنص الذي يربأ بجوهره عن البقاء في الزيف وفي سطوة اللامكان. ينتحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحكم فوق الزيف، وتكون اللغة صوتا يفعل وينتج، فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت. وهذا أجمل وأقصى ما عاشه شاعر : لا جواب ".[3]

وتابع الغذامي نقده لتجربة الحميدين الشعرية في مقالة نقدية عن ديوانه " أيورق الندم؟ "، ويشير العنوان الدال لنقده إلى الأهمية الفائقة لهذا الديوان في وضعية الشعر : " ما أكثر الشعر، ما أقل الشعر ! " فالشعر المنشور كثير، ولكن الشعر الجيد قليل، وديوان الحميدين من هذا القليل، دلالة على عافية الشعر، " ولا ريب أن الشاعر منذ صدور ديوانه " وتنتحر النقوش .. أحيانا "(1992م) ثم ديوانه هذا الذي بين أيدينا إنما يكتب عن تراجيديا الكلمة ومأساة اللغة والشعر في هذه المرحلة التي نمر بها، حيث نشهد انكسار اللغة أمام حركة العصر السريعة، وما يحدث للغة هو عين ما يحدث للإنسان عن انفصاله عن العصر، وعدم قدرته على مجاراة المستحدث العصري أو على فهم هذا المستحدث والتفاعل معه، حساسية الشاعر اللغوية تدفع به إلى

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 30.

[2] – المصدر نفسه..، ص 31.

[3]– الغذامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994م، ص 188.

إعلان تبرمه مما يجري و إشهار " الندم " غير المورق في وجه الزمن الراكض بعيدا عن الشعر وعن خيال الشاعر".[1]

نكتفي بهذه الشهادات في حق سعد الحميدين، لننتقل إلى الدراسة النقدية التي قام بها أبو هيف، حول الحداثة في الشعر السعودي من خلال قصيدة سعد الحميدين، وقد ارتكز في نقده، كما أشرنا سابقا على مسائل أربعة، تمثلت في الدراما والنزوع الدرامي، التناص، اللغة الشعرية والصورة الفنية.

I. الدراما والنزوع الدرامي :

يرى أبو هيف أن الدراما لصيقة بجوهر الشعر، وأن الشعر الحداثي في مراميه درامي، على الرغم من أن الشعر انبثق من الغناء، لكن الشعر الغنائي كان يتناغم مع ترددات الأنا ليصير نجوى قصيرة أو طويلة، تخرج من وحدة الذات (مونولوغ)، إلى حوار (ديالوغ) مع الواقع، في إدغام الفعل بعملية الوعي به، لتغدو الدراما مكونا رئيسيا من مكونات الشعر الحداثي. وهذا ما أكده روبرت لانغيوم (Robert Langum)، بأن المونولوغ الدرامي، درامية القصيدة، قد صار الآن في هذا الشكل أو ذاك معيارا من معايير الشعر الحديث[2]. وأعاد ذلك إلى القابليات الإبداعية الرؤيوية التي يتيحها تفريق أرسطو بين التاريخ والشعر وتقاطعاتهما، بقوله : " التاريخ يصف الشيء الذي كان، بينما الشعر يصف نوع الأشياء التي يمكن أن تكون. لذا فإن الشعر أكثر نزوعا فلسفيا، وأعمق مغزى من التاريخ، نظرا لأن بياناته ذات طبيعة شمولية، في حين أن بيانات التاريخ فردية ".[3]

ويرى أبو هيف، أن اكتشاف الفعلية كان تحولا كبيرا من الشعر الغنائي إلى الشعر الدرامي، مما أثار قضية الوحدة العضوية والوحدة النفسية في القصيدة، مشيرا إلى أن مقياس الوحدة العضوية مستخرج من الشعر الذي يقوم على حدث قصصي أو درامي، هذا نفسه الذي أشار إليه الناقد خليل الموسى، عند مناقشته وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، خاصة لما حاول النقاد العرب جلب هذا المقياس، لم يجدوا أمامهم سوى

[1]- الغذامي، عبد الله، ما أكثر الشعر، ما أقل الشعر، مجلة الآداب، بيروت، س 43، ع 12، ديسمبر 1995م، ص 23.

[2]- لانغيوم، روبرت، شعر التجربة : المونولوغ الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، تر، علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة دمشق،1983م، ص 87.

[3]- المرجع نفسه..، ص 246.

الشعر العربي الغنائي، فحاولوا تطبيقه على هذا النوع من الشعر، فأخفق معظمهم في دراساته[1]، والسؤال الذي يطرحه أبو هيف، في هذا المقام هو، هل مصطلح الوحدة العضوية مخصوص بالشعر الذي يقوم على حدث قصصي أو درامي أو بتعبير آخر، مقتصر على الشعر الدرامي ؟ وهل صحيح أن الشعر العربي يخلو من الشعر الدرامي ؟

و الشعر الحداثي يشترط بذاته فعلية في فضاء محدود ما يلبث أن ينفتح عل أفق الفعل الإنساني بما هو أفق للشعر، يقول أبو هيف : " تتجلى الدراما في ذلك التناغم البديع بين صخب الذات وعنف الواقع، بين نداء الوجدان وتلاطم الموضوع، وغالبا ما يعبر عن الدرامي بتقنيات متعددة، مثل تقنية القناع أو تقنية الأصوات، أو السرد القصصي، أو وفرة الحوار، أو تثمير الإحالات الثقافية خلال المعادل الموضوعي، أو اعتمال الشعر بالرمز والدلالات والطقوس والشعائر، أو حضور الموضوع، ولا سيما بُعْده التاريخي ".[2]

ويعزز هذه الآراء أصحاب النقد الموضوعي أمثال م. ل . روزنتال، (rosenthal .M.L) الذي يؤكد بأن السياسة ليست صفة للشعر، فالشعر الجيد أكبر من السياسة، ولعل مرد ذلك إلى الامكانات الثرة التي تمنحها درامية القصيدة باستطاعتها الكبيرة "على إسقاط الوعي في الأشياء عند القارئ، ثم تجنيده للتعرف على مكتشفاتها العاطفية الأكثر عمقا في الذات ".[3]

ولا يتوقف أبو هيف عند هذا الحد، بل يَعُد الدرامية عنصر وعي فكري وجمالي في الآن ذاته، ويتجلى هذا في رأيه حين ربط نقاد الحداثة الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية بالتجادلية والدرامية والكلية، كما أشار إلى ذلك سعد الدين كليب إلى أن الحداثة الشعرية هي في نهاية المطاف حركة غنائية تتسم بالدرامية، "التي أسهمت في تحقيق النمذجة الفنية والبناء "[4]. وهذا ما أكده، حسب أبو هيف، النقد الحداثي في المغرب العربي فقد أبان محمد بنيس، أن درامية القصيدة تهدف إلى الشمولية، على الرغم من تعقيدها، ولاحظ أن هذه هي صفات الحداثة، " فالحداثة عصية على الاختزال، لأنها شمولية، وعصية على التحليل، لأنها متعددة ".[5]

---

[1]- الموسى، خليل، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 108.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي .. ،ص 51 – 52.

[3]- روزنتال، م، ل، الشعر والحياة العامة، تر، إبراهيم يحيى الشهابي، مراجعة، عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1983م، ص 167.

[4]- كليب، سعد الدين، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص44.

[5]- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنيانه وإبدالاته، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991م، ص 163.

1. تعدد الأصوات :

إن تقنية تعدد الأصوات يسهم في تشكيل درامية الشعر الحداثي، باعتبارها إحدى أهم عناصر درامية الشعر، فقد لاحظ أبو هيف، أن سعد الحميدين وسع النجوى أو حوار الذات إلى حوار الآخر، فكانت قصيدته " رحلة العيون المرمدة " من ديوانه الأول دخولا مباشرا إلى المسرحية، خلال الصوت (اعتماد الوجدان بحركة الواقع) الذي يواجه أصوات الكورس منفردة، ثم مجتمعة، يردد الصوت صوت مواكب الألحان، بينما يمط وراء خطواته " حبالا من لحون الآن ".[1]

وتعاد تقنية الأصوات في القصيدة التي تحمل عنوان الديوان الثاني (خيمة أنت والخيوط أنا) وهي تتألف، كما يذكر أبو هيف، من ثلاثة أصوات تمتزج نجواها بمزايا الاستبطان العميق لرؤيا مشرعة لأسئلة العناء والمكابدة.[2]

يطرح الحميدين في الصوت الأول " سائر " حوارا شجيا مع " عذق نازل من جذع النخلة "، ليصير إلى فضاء مفتوح لنداء أخوي صامت، على أن الحميدين، كما لاحظ أبو هيف، سرعان ما يستحضر من الذات ذاتا أخرى في خوضه للتجربة المرة وانتظار المصير في صوت متهجد بين الترجيع والانكفاء سماه " عودة" ليختتم قصيدته الدرامية، متعددة الأصوات، بصوت ثالث أخير " توجس " يخترق العناء والمكابدة التي تنغل في الذات المتأزمة[3]، متمثلة في هذه الأبيات :

" ماذا دهاني ..

أأنا .. أنا ..

أم أن شيئا قد خبا فيما أعاني

شيب الطرقات

[1]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط، نادي الطائف الأدبي، ط2، 1991م، ص 113.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 63.

[3]- المصدر نفسه، ..، ص 63.

أنهكها وواراها المصير "[1].

وتبلغ تقنية تعدد الأصوات إحدى ذراها في قصيدته " وللحروف رماد " المنتمية إلى ديوان (أيورق الندم ؟)، إذ يجتلب الحميدين من ذاته أصواتا لمواجهة الصمت دون جدوى، مما يعيد أصداء قصيدته " رحلة العيون المرمدة " وقد اندغم الشعر في بنية درامية أكثر اكتمالا، أكثر مجازا للقول الذاهب في غموضه المحبب[2]، فيقول الحميدين :

" وذي صورتي تنكر أني أنا (هي) !

لماذا ؟

لماذا ؟

لماذا ؟ ".[3]

ولما تكتمل دائرة الشجن ويتغلب الصمت على الأصوات كلها، فتستحيل القصيدة، على حد تعبير أبو هبف، إلى دراما خالصة للقهر الإنساني المتفاقم في غياب القيم، واختلال المعايير وعبث المواجهة، ليخرج صمت الحميدين :

" فيصير عدم

ويظل سؤال من غير جواب

صيغته تنمو مورقة ..

الشتلة تعلو ممتدة

لكن لا تثمر .. أي جواب

[1]– الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا، منشورات دار الأزمنة، القاهرة، ط3، 1992م، ص 32.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي .. ، ص 63.

[3]– الحميدين، سعد، أيورق الندم؟، دار شرقيات، القاهرة، ط2، 1995م، ص 83 – 84.

صمت

صمت، صمت

صمت، صمت، صمت ".[1]

ويخلص أبو هيف، إلى أن استعمال تقنية تعدد الأصوات عند الحميدين، ينم " عن نجاعة جمالية واستطاعة تعبيرية فائقة في تنضيد المبنى الدرامي، ويتبدى ذلك على وجه الخصوص في مد مجال النجوى إلى أكثر من صوت داخلي وذاتي، ولاسيما صراع الذات مع كينونتها، وما يشين الوجود الإنساني بعامة ".[2]

2. التمثيل والسرد الروائي :

يخبرنا أبو هيف، أن الشاعر العربي الحديث ما فتئ يسعى إلى " بلاغة تستوعب متطلبات الدرامية على أنها استفادة من خصائص الفنون الأخرى في الوكد الدؤوب لمحاكاة الواقع، وفي إدغام التنضيد الشعري في قابليات الاتصال التي توفرها فنون حكائية، خطابية، تُبنى على معطيات درامية، فيما نصطلح على تسميته (التنامي الفعلي) "[3] .. وهذا ما أظهره جابر عصفور في دراسته التي تبرز الاستطاعة الاستعارية الدرامية العالية التي ينتظمها التمثيل الرمزي للقص، إباحة للنص بما يعين على استبدال ظاهر بباطن، وتفعيلا للعلاقات المجازية التي تنطوي على إحداث سياق التمثيل، في تقانات الدرامية، من القناع إلى سواه.[4]

ويتجه أبو هيف إلى تجربة الحميدين، وهو يشتغل على تقنية التمثيل مقترنة بالرواية ومفجآتها الوظيفية الكثيرة، فتشي قصيدته " مداخل " من ديوانه (ضحاها الذي ..) بما " هو أكثر من المفارقة اللفظية خلل حكمة المعري " غير مُجد " مفتاحا للرؤية الكظيمة "[5]، فيقول الحميدين :

" دعها فإن الأمر مأمور ..

---

[1]- الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، دار الشريف، الرياض، 1990م، ص 87.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 66.

[3]- المصدر نفسه..، ص 66.

[4]- عصفور، جابر، " بلاغة المقهورين " في كتاب " المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، آلف ودار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1993م، ص 34 – 35.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 67.

وأنخ الراحلة ..

وأنخها ..

فما من

قافلة ..

ربما تأتي ..

ولكن ..

قافلة ".[1]

وقد يتبدى التمثيل عند الحميدين، كما يلاحظ أبو هيف بأكثر من صيغة أو أسلوب، غير أن المبنى الواقعي غالبا ما يتوشح باستعارة جزئية أو كلية على سبيل التجسيد، هذا ما تظهره قصيدة " وإذا الريح انكفت " من ديوانه (أيورق الندم ؟) رؤيتها القائمة من خلال استعارة شاملة لعصف الطبيعة وعصف الريح فالقصيدة حافلة بصور القلق، إذ غدت الطبيعة كلها عاصفة هوجاء :

" تزحف الأسراب منه في اتجاه الريح أمعنت في العصف

والزحف يباري لم يقف

أتملى صورة الزحف مع الريح لعل الريح تهدأ ..

أو كذا الزحف يقف ..

فإذا الزحف إلى الزحف يعود

وكذا الريح إلى الريح تعود

غابة الياءات تنمو

[1]- الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، ص 104 – 105.

فإذا ما انكفأت ريح توالت في النماء

ي .. ي .. ي .. ي

ي .. ي .. ي

ي ".[1]

إننا، يقول أبو هيف، في قبضة الهول والرعب الذي تمارسه الطبيعة، فيما يشبه العدوان على البشر، عزيفا بقطع الأنفاس ويتغلغل في نسغ الأشياء والكائنات،[2] فتأتي الكلمات :

" أفق يشوي ..

ونار ..

ورياح

والترانيم تدانت

تتلاقح

لم تفرح بعد

لا رنة

لا دقة .. حتى أو صغير "[3]

هذا يجعلنا نقر بمعرفة الحميدين المسبقة للطاقات الجمالية لتقنياته، لأن الشعر المؤثر على الوجدان هو الأكثر إحاطة بالوجدان، ولعل نظرة إلى إنجاز نزار قباني، تكشف عن الفائدة القصوى لاستخدام تقنية السرد الروائي في مبناه الشعري، وهذا ما أوضحه شوقي بزيع، إذ يرى أن قباني " لم يكن ليحقق غايته لو لم يتم

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟..، ص 72 – 73.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 66.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم؟ ..، ص 69 – 70.

داخل البنية القصصية التي تقرب المسافة بين القصيدة والحكاية، أو بينها وبين القصة، فقصيدة نزار تتولد غالبا من فكرة أساسية يجري تفريعها فيما بعد إلى موقف وجزئيات وحالات مشدودة بخيط ظاهر من القص والسرد الحكائي. هذا الخيط من المشاعر والأفكار والأخيلة هو الذي يشد القارئ إلى كمينه الجمالي.. ".[1]

ويمثل أبو هيف لهذه الدرامية في الشعر أيضا، بفاضل العزاوي الذي يرى أنه " لم يكن بعيدا عن هذا الطموح، ففي ذهنه على الدوام إنجاز القصيدة الدرامية، ولا سيما تقنية الرواية "[2]، وكان العزاوي قرن الشعر بالرواية على الدوام، فالرواية – في نظره – " هي التي تحيلك إلى الشعر، في اللحظة التي تنتهي فيها من قراءة جملتها الأخيرة، ليس بمعنى الشاعرية الإنسانية المبتذلة التي يتوهمها بعض الكتاب، وإنما بمعنى الأسئلة التي يفجرها العمل، إذا كانت القصيدة تحيلني إلى الرواية المفتوحة، حيث تمتلك المخيلة كل الحرية، فإن الرواية تحيلني مرة أخرى إلى القصيدة التي تعيد برموزها وإشاراتها خلف الرواية من جديد. من هذا الانتقال بين الشعر والرواية أقتنص متعة النظر إلى الشرارة التي تلتمع بين غيْمتين ".[3]

3. تقنية القناع :

يشير أبو هيف إلى مسألة أخرى تشكل درامية الشعر الحداثي، متمثلة في تقنية القناع، هذا القناع الذي يتيح " بوصفه استحضارا أو استدعاء أو استلهاما للتاريخ أو المرجعية، موضوعية في فهم الفعل الإنساني في صراعاته الداخلية والخارجية، ويضمن له زمكانيته أو فضاءه الرحيب ".[4]

فتقنية القناع،كما يرى أبوهيف، تعتمد على عنصر السرد أو القص مقاربة للتاريخ، وعنصر المنظور السردي لموضعة الراوي أو الشخصيات في تحديد وجهة النظر، وعنصر البنية الاستعارية رمزا أو شعيرة أو

[1]– بزيع، شوقي، " احتفالية الجسد وشاعرية الحواس " في الكتاب التذكاري " نزار قباني – شاعر لكل الأجيال "، إشراف سعاد الصباح، تحرير محمد يوسف نجم، دار سعاد الصباح، الكويت، 1998م، ص 44 – 45.

[2]– عبد الله، أبو هيف ،الحداثةفي الشعر السعودي..، ص 71.

[3]– العزاوي، فاضل، بعيدا داخل الغابة – البيان النقدي للحداثة العربية –، منشورات المدى، دمشق، 1994م، ص 192 – 193.

[4]– عبد الله، أبو هيف ، قناع المتنبي، في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، يناير 2004، ص 27.

إحالة ثقافية نحو استبطان المعنى، أو يسميه بعض النقاد عنصر الدراما، لإدغام البنية الفعلية (السرد) بالبنية الاستعارية (التخييل داخل أنساق التنضيد)[1].

وقصيدة " مغني الكوخ " من ديوان (أيورق الندم ؟) للحميدين، ترجمة لما أشار إليه أبو هيف سابقا،

" يجمع الشتات تحت ظل سدرة الهناء

فيصبح العناء

كالماء .. كالهواء

إنساننا في عالم الدهاء

لابد من أن يحضن الغناء

فكل صورة لها لإيقاعها

والعيب ليس في الغناء

وإنما فيمن يهاب لحظة الغناء "[2]

فثمة راوٍ يسرد ما ميز هذا الشاعر المنتمي في زمنه، وفجأة يندغم الراوي بالنجوى التي تطلقها ذات الشاعر، صاحب أغاني الكوخ، سرعان ما انقلبت إلى أسئلة وجودية مؤرقة.

II. التناص :

ينتقل أبو هيف في نقده للشعر الحداثي، لسعد الحميدين إلى مسألة التناص، على الرغم مما في هذا االمصطلح من التباس، لكنه ينطلق من قول الإمام علي – كرّم الله وجهه – " لولا أن الكلام يعاد لنفُد ". وهو بذلك يقارن بين مفهومات تراثية للتناص متمثلة في : الاقتباس، والاستمداد، والتضمين، والتلميح والتوليد، والتوازي، والتناظر، والمعارضات، والاهتداء، و التوارد، والاتفاق، كما أشار إلى ذلك محمد عبد المطلب، إذ

[1]– عبد الله، أبو هيف ،الحداثة في الشعر السعودي..، ص 79.

[2]– الحميدين، سعد، أيورق الندم ..، ص 57 – 58.

رأى أنه – التناص – يفيد معاني أخرى مثل الحوار التبادلي، والخصوصية في تشكيل المعنى والاستقلالية أو الصنعة المحكمة، وأحكام المشابهة وأحكام القرينة، والتداخل التوليدي، والصورة الاستعارية والبناء الكنائي، والعقد والحل، والانتشار، فثمة علاقة حميمة بين التحرك الإبداعي والتراث الجماعي.[1]

ثم عرج أبو هيف على مفهوم التناص الحديث الذي يقوم على تداخل النصوص في بُعْد حواري تقيمه النصوص فيما بينها، ثم ما يلبث حتى يحدد مجالات التناص في الآتي : استدعاء الشخصيات وتوظيف اسم العلَم، والاسم، والأقوال، والإحالات الثقافية، كاستخدام الأمثال الشعبية، والألفاظ، والترانيم المسميات الشعبية وغير ذلك .. [2].

وعلى هذاالأساس يرى أبو هيف، أن شعر الحميدين يتيح المجال واسعا لتأمل مجالات التناص وتقنياته، إذ تحفل قصائده في مجموعاته الشعرية كلها، "باستدعاء الشخصيات على سبيل التناص اسما أو قولا، وفي المستويين يلمح الحميدين على الوظيفة، وظيفة الشخصية بذاتها، ووظيفتها في التكوين الشعري، بذكرها باسمها، أو بقول لها ".[3]

ويَظهر الحميدين مسكونا بتراثه، ولاسيما بجمع من الشعراء المهمومين بمصائر أمتهم القومية والاجتماعية والأخلاقية، أمثال زهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وكعب بن زهير والمتنبي والمعري وأحمد شوقي وإيليا أبو ماضي وغيرهم.

وقد لاحظ مدحت جبار أن التراث دعم رؤية الشاعر العربي الحديث بتقنيات وأدوات فنية، مثلما وسع له في مجال الحرية الفنية باستخدام تقنيات " تكمن في الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدتين، وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف والكلمة، بتقطيع الكلمة أو تكرارها أو استخدام الحرف كرمز صوتي أيضا ينتج عنه إيقاع خاص ".[4]

---

[1]– عبد المطلب، محمد، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات، جدة، ج3، م1، شعبان 1412هـ، مارس 1992م، ص 49 و 98.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 98 – 99.

[3]– المصدر نفسه..، ص 99.

[4]– الجبار، مدحت، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار النديم، القاهرة، 1995م، ص 232.

ويحدد أبو هيف أشكال التناص في شعر الحميدين بشكلين، تناص التآلف وتناص التخالف، فتناص التآلف يكون عند توظيف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية القصيدة الحديثة، محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، وهو بذلك يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري.[1]

أما تناص التخالف، " فيتعلق بالقصيدة ذاتها، سواء على مستوى علاقتها بالمرجع التاريخي الخارجي الذي تعارضه بداية من عنوانها، أو على مستوى نظامها البنائي الداخلي ".[2]

ففي قصيدة " ورقة مهملة من دباس إلى أبيه "، من ديوان (ضحاها الذي ..) يتآلف التناص مع نص امرئ القيس بقوله : " قفا فابكيا ". ثم ما يلبث يردفه بالمسميات الشعبية تقريبا للثقافة من الثقافة الشعبية بقوله : " حدك ".[3]

بينما يمضي الحميدين، كما يذكر أبو هيف، إلى تناص التخالف في القصيدة نفسها، استحضارا لنص المتنبي :

أعيذها نظرات منك صادقة إن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

حين يكتفي بالعبارة التالية :

" شحمك وارم، فلن تخدع الماثلين، يقوّمك الحد .. ".[4]

ويكون تناص التخالف أكثر عمقا، كما يذكر أبو هيف : في دلالته في قصيدة " الجحور " من ديوان (خيمة أنت والخيوط أنا)، حين يدور النص على زلزلة القيم في حياتنا وعلى الفاجعة المحدقة بالشرفاء فيستحضر المتنبي ناشدا الخلاص المستحيل :

" يقولون :

---

[1]- أدونيس، مختارات شعرية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995م، ص 259.

[2]- المرجع نقسه..، ص 260.

[3]- الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، ص 64.

[4]- الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، ص 65.

أيأتي إلى الدار مشيا !

تُرى، أم يجيء على الصافنات الجياد.

سؤال ..

سؤال ..

سؤال ..

فأين الجواب .. ؟

الجواب يقول :

أنام على كل شاردة

وواردة

لعل الطريق

إليكم يؤدي "[1]

وهذا شبيه بتداخل النصوص وتفاعلاتها في مخيلة القارئ مما يتولد عنه مع مر الزمن دلالات جديدة كما يشرح ذلك حسن محمد حماد في كتابه " تداخل النصوص في الرواية العربية "، إذْ يتم تشكل الخلفية النصية " من خلال التفاعل النصي للكاتب مع نصوص سابقة قرأها في مراحل متعددة من حياته، وتفاعل معها على نحو ما هي المسؤولة عن تكوين الدلالة، حيث إن تفاعل الكاتب معها من الممكن أن يكون بالإيجاب أو بالسلب وذلك عن طريق استلهامها، أو معارضتها، أو نقدها ".[2]

[1]– الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 95.

[2]– حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1997م، ص 45.

لقد " حقق الحميدين بالتناص قصيدة إيقاعية وفكرية في الوقت نفسه، إذ غدا التناص بنائيا في القصيدة، مما يؤكد الفكرة القائلة أن التناص ذو حدين "[1]، كما قال واسيني الأعرج في بحثه " العجائبية – التأويل – التناص " فإما أن تقدم هذه التناصات على حد قوله : " نصا عاجزا عن خلق تمايزه وخصوصيته وإما أنها تساعد عن البحث عن الخصوصية داخل هذا التأثر العام ".[2]

ومن جانب آخر فقد لاحظ أبو هيف، أن الحميدين يوظف التناص لإسعاف التأويل الدلالي في رؤية حال الأمة ومواجهة التضليل والتطبيع :

" وعن الحالة في الحاضر .. والآتي ؟

إنني أرجوك دعني .. وابتعد عنها

فقد مل الانتظارُ الانتظارَ وأشرق الصبح فأخشى منه أن

يمحو الكلام فالسلام ياسيدي يأتي .. الختام "[3]

ويعارض الحميدين قصيدة كعب بن زهير في عنوان قصيدته " عندما بانت سعاد " من ديوان (خيمة أنت والخيوط أنا)، لينتقل إلى ذاته في مواجهة جريئة لمعنى الانتماء، عندما يقول :

" وتمضي سعاد

ميممة شطر وجه القبيلة ..

أنا منكمُو ..

أشئتم

أبيتم

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 128.

[2]– الأعرج، وسيني، العجائبية – التأويل – التناص، مجلة آفاق، الرباط، ع1، 1990م، ص 63.

[3]– الحميدين، سعد، أيورق الندم .. ص 52.

فإني هنا ظل عرق النخيل

سأبقى

وأحفر دربي بظفري ...

....

لماذا أتيتِ ؟

سعاد ؟

فأسأل نفسي فورا

لماذا أبين أنا؟ "[1]

وفي قصيدة " تشكيل مطلق "من ديوان (خيمة أنت ..)، يمضي الحميدين – كما يذكر أبو هيف – في صوغ نفسه معارضا عمرو بن هند :

" إذا جاء .. قال :ألا يجهلن..أحدعلينا..

تساءلتُ .. أنا

وما قد تكون الجهالة ؟

أجابوا بلا .. ثم لا

وواحدة مثلها "[2]

[1]– الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 21، 22.

[2]– الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 45.

ويخبر أبو هيف عن الحميدين حين يمعن في موضوعه الأثير، وهو البحث عن الذات تمحيصا لمقولة البحث عن الحب في قصيدة " أين ليلى ؟ " من ديوانه (خيمة أنت ..)، وتتداخل القصيدة تساؤلات وجودية، كما في التناص مع شعر إليا أبي ماضي، مندغما بذكر ليلى والمجنون[1]، إذ يقول :

" طوقتني من ذرى الأفق غمامة

-أي سر فيك .. إني لست أدري.

-إنما الأردية

إني في ركام

من تجاعيد التواريخ

أمسح العَبرة بالكف ..

وأخرى بالعمامة "[2]

وقد أدرك أبو هيف، استطاعة الحميدين على تركيب عدة أقوال وجعلها في تناصات متماسكة ضمن بنية متسقة لتعدد الأقوال، مبتدئا بعبارة أبي العلاء المعري، مختتما بتناص مع " طلاسم " إيليا أبي ماضي، من خلال قصيدته " سأمد يدي " من ديوانه (ضحاها الذي ..) :

" خفف وطأك يا قادم

الأرض تراب

الأرض تراب

[1]- عبد الله، أبو هيف ،الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 109.

[2]- المصدر السابق..، ص 38.

الأرض تراب "[1]

إلى أن يقول :

" تُرى أي طريق ..

أي طريق ..

وأنا أنظر أن الطريق أنا

فأين أنا "[2]

ويخلص أبو هيف إلى أن إدغام التناص في بنيوية القصيدة عند الحميدين يعتمد غالبا على الصورة الجزئية للشخصية أو الشخصية كجزء من النص، إغناء للتناص الذاتي الذي يفيد، فيما يفيد، معاني انخراط الذات في التجربة العامة[3]، والمعنى نفسه لاحظه محمد الزاهيري في بحثه، البنية الدلالية في قصيدة "الصعود إلى الهاوية1"، إذْ يذكر أن التناص هو " بحث الذات عن نفسها وعن الوطن وحوارها مع نفسها ومع الوطن يدعمها حوار مفتوح مع نصوص أخرى ".[4]

[1]- الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، ص 114.

[2]- المصدرنفسه..، ص 120.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 130.

[4]- الزاهيري، محمد، البنية الدلالية في قصيدة الصعود إلى الهاوية 1، مجلة آفاق، الرباط، ع2، 1991م، ص67.

III. اللغة الشعرية :

يعود أبو هيف إلى مقاربة عنصر من أهم عناصر التشكيل الشعري، وهو اللغة، إذْ من غير الممكن نقد حداثة شعر ما من دون مراجعة خصائص تشكيل اللغة فيه، وأثرها في تعميق روح الحداثة في الكيان الشعري بل يعد التجلي الأبرز لها عندما " صارت القصيدة بنية لغوية واحدة مجددة في اللفظ والعبارة وفي تراكيبهما وفي علائقهما مع عناصر الشعر والشعرية، وفي فيض الدلالات الناجمة مما هو أصل في جماع العلامات والرموز والطقوس والشعائر ".[1]

وقد اختار أبو هيف في نقده لشعر الحميدين ظواهر لغوية محددة في : العنوان، والتكرار، والحشد والتلاشي، والانزياح.

1- العنوان :

العنوان ، حسب أبو هيف ، يُبنى غالبا، "على قاعدة ذهبية هي الاقتصاد الدلالي، فهو يتألف من كلمة أو جملة، أو جملة إضمارية، ويهدف إلى علامة ينجبها قانون التركيب اللغوي، كلمة مفردة، أو جملة، أو تركيبا .. وهو ما يجعل للعنوان قيمة دلالية هي فضاء بذاتها يشف عن النص برمته ".[2]

نوّع سعد الحميدين في عنوانات قصائده ودواوينه المحتواة لها، لإيمانه أن العنوان تركيب لغوي من شأنه أن يفصح عن دلالة غائبة، ففي المجموعتين الأوليين (رسوم على الحائط) و (خيمة أنت والخيوط أنا) جملتان اسميتان يفيدان الثبات والاستقرار، فالرسوم منقوشة بعمق على الحائط، وهو إيحاء إلى الأطلال التي كان كثير من شعراء العصر الجاهلي يدبجون بها قصائدهم، وكأنه حنين إلى تلك القصائد التليدة، فخلدها في أحد دواوينه، أما الخيمة التي عبر الحميدين عن صورتها، فهي " تحتوي ذوات مهمة بالنسبة إليه، لا يمكن الاستغناء عنها، ولا يمكن نسيانها، فالخيمة هي رمز الوجود، وعلامة دالة على بقاء الإنسان "[3] لاسيما الإنسان العربي.

---

[1]- المصدرالسابق ..، ص 131.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 136.

[3]- قديد، دياب، قراءة حداثية للتراث وإشكالات المنهج، بحث في تضاريس النص التراثي عند بعض الانتلجنسيا العرب، الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، الرياض، 1435هـ- 2014م، ص 53.

ثم ما لبث الحميدين أن مدّ الدلالة إلى فضاء دلالي في تركيب العنوان تركيبا يحيل إلى علاقة غائبة كما في مجموعاته الثلاث الأخيرة (ضحاها الذي ..) و (تنتحر النقوش .. أحيانا) و (أيورق الندم؟)[1]، وقد جاءت هذه العنوانات جملة فعلية، لتدل على تجدد الفعل، واشتغاله الوظيفي لدى الشاعر.

إذ يتكون عنوان المجموعة الرابعة (وتنتحر النقوش أحيانا) على رأي أبو هيف، " من جملة فعلية وفق قانون التركيب النصي بما يثري العمل الشعري بأدائه لوظائفه المتعددة، ولاسيما الدلالي والنصي، فعلى المستوى الدلالي، تمثل دلالات العنوان حقولا مفهومية لشبكة علاقاته مع العمل "[2]، وعلى المستوى النصي يمثل العنوان، برأي محمد فكري الجزار، وحدة دلالية كبرى من شأنها أن تسعف القراءة التركيبية للعمل.[3]

ويذكر أبو هيف، أن الحميدين أضاف إلى الجملة الفعلية في عنوان المجموعة الخامسة " أيورق الندم ؟ " استفهاما، يجعل من العنوان تركيبا نصيا يحيل المبنى المجازي إلى نبرة فجائعية ضاغطة على الروح، فاشتق من الورق فعلا " أيورق " بمعنى " اخضوضر "، وضعّف عين الفعل لاستيفاء العنصر التمثيلي الذي يوائم المبنى المجازي بأكثر وشيجة، وأنْسن " الندم " وهو معنى، وبعث فيه مدلول " الإحياء " على أنه من " الأحياء " و"وسع الدلالة المجازية إلى فضاء – خطاب – يستحضر فيه المتلقي قابليات الاتصال بالعمل الشعري "[4]. وقد ترك الاستفهام مفتوحا من غير إجابة، لأن الإجابة معلومة مسبقا، وهو استحالة اخضرار الندم، وبهذا فهو يلتقي مع النص القرآني في استحالة أن يصيب الله الكافرين برحمته، في قوله : " وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ " – سورة الأعراف 40–

ويتناص هذا المعنى مع المثل الشعبي الجزائري " حتى يْنَوّرْ الملح ".

ومن زاوية أخرى، يخبر أبو هيف، أن التسمية صارت استراتيجية في صلب البنية الدلالية للعمل الشعري. وعمد نقد الشعر، باتجاهاته الجديدة إلى استقصاء الطاقة الدلالية الهائلة للعنوان في لغة الشعر، وعند دراسته لفضاء اللغة أو فضاء الكلام في " نشيد البنفسج " للشاعر محمد عمران (سورية)، رأى خليل الموسى،

---

[1]– المصدرالسابق..، ص 136.

[2]– المصدر نفسه ..، ص 137.

[3]– الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص81.

[4]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 137.

في العنوان أحد أبرز المفاتيح والعلامات والملامح والعلاقات في اللغة الشعرية، بوصفه مكونا رئيسا من مكونات الخطاب الشعري.[1]

وهكذا تظل سيميائية العنوان عند الحميدين ذات أبعاد ودلالات وإشارات وملامح متنوعة، تعمل على تمتين النسيج اللغوي الشعري.

2-التكرار :

التكرار مزية لغوية متجددة عرفها الشعر القديم واحتفى بها الشعر المعاصر، وخصوصا السياب في قصيدته " غريب على الخليج "، وقد اكتفى أبو هيف بمعالجة ثلاثة أنواع من التكرار هي :

أ- تكرار المبنى والمعنى، ب- تكرار الشكل، ج- التكرار الإيقاعي.

أ- تكرار المبنى والمعنى :

وهو تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة، طلبا لإيحاء أوسع يحمل تلاوين فعلية (درامية) جديدة في فضاء النص. وقد لجأ الحميدين إلى مثل هذا التكرار مرارا في غالبية قصائده، كما في قصيدة " نغمات على الطمبرة " من ديوانه (رسوم على الحائط)، إذ يقول :

" مات الجواب ..

وغدا مات .. وما مات .. "[2]

وعمد تكرار العبارة في قصيدة " تذكرة سفر ملغية " من ديوانه (رسوم على الحائط)، " حين صارت عبارة " ماذا ترين " إلى نسيج متين لقماش القصيدة .. وكأنه ترجيع الجوقة الحزين المتسائل عن معنى الحب المفقود ".[3] فيقول :

---

[1]- الموسى، خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 112.

[2]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط ..، ص 58.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 142.

- " إليك كتبت قصائد تتلى، وفيك قرأت أناشيد حب يحف بهودجها كل شوق، ويهصر في صدرها كل ود..

فماذا ترين

وماذا ترين ؟"[1]

- " كلمة حب

سوى لك أنتِ

فماذا ترين، وماذا ترين "[2]

- " ترى هل تجيئين أخرى

وماذا ترين "[3]

ومن الواضح، كما يذكر أبو هيف، أن تكرار العبارة ينهض بوظائف متعددة، " لعل أهمها ذلك التعالق النصي بين الفعل وفيض دلالاته "[4]، ويبرز هذا الاستعمال لتكرار العبارة في قصيدة " صفحة من دفتر الوجد "، من ديوانه (رسوم على الحائط)، فتتصدر لفظة " أنا " مرتين كجواب متقدم على سؤال متأخر مخبرة عناء تجربة الهوى :

" فأنا .. أنا ..

أهواك مازال الفؤاد دوما يحن للشميم ..

فإلى متى سأظل أهوى ؟

[1]- االمصدر السابق ..، ص 82.

[2]- المصدرنفسه..، ص 82- 83.

[3]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط..، ص 84.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 142.

قالوا وهم يتمرغون :

إلى متى .. وإلى متى، لكنني ..

سأسير في الدرب الطويل مفتشا

آثار من كانت هنا .. "[1]

واستخدم الحميدين أيضا تقانة تكرار العبارة بتلوينات متعددة، كتكرار لفظة " أتيت "، من باب الإحاطة بتعدد دلالات الفعل، على حد رأي أبو هيف، كما في قصيدة " عندما بانت سعاد " من ديوانه (خيمة أنت والخيوط أنا)، إذ يقول :

" وتأتي سعاد ..

أتيت إليكم وبي منكمُو غلة ..

أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى ..

أتيت إليكم وقلبي يفيض ..

أتيت إليكم وقلبي ..

أتيت إليكم

أتيت ".[2]

وبلغ تكرار المبنى والمعنى ذروته في تعدد استعمال اللفظة إياها في مبان مختلفة ومعان متنوعة، مثل لفظة " إليك " في قصيدة " ورقة مهملة من دباس إلى أبيه "، من ديوان (ضحاها الذي ..) :

" أعود إليك ..

[1]- المصدر السابق..، ص 122 – 123.

[2]- الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 16 – 17.

تعود إليك..

فها قد أتيت ..

وآلت إليك ..

ولا شيء يبقى ..

سوى أنني قد أتيت وحملي تنوء به الأرض على كاهلي وسيْفي يزلزل في غمده

/فقد حان له أن يعتقا/ ".[1]

وقد لاحظ أبو هيف، أن قصائد ديوان الحميدين الأخير (أيورق الندم ؟)، صار فيها تكرار المبنى والمعنى على وظيفة دلالية، وتركيبته توحي بقيمة بنيوية في تكرار نداء " يا سيدي "، بالإضافة إلى قيمته الدلالية عن مكابدة شريحة مرجان في الحياة القاسية[2]، فيأتي النداء :

" يا سيدي والعيد جانا

يا سيدي وابغى الغبانا

يا سيدي مقطع جديد"[3]

وتستقيم القيمة الدلالية والتركيبة في تعارضها وتقابلها مع نداء " يا مرجان " المتكرر، كمثل قوله :

يا مرجان .. يا مرجان

صرخات الصبية في كل مكان

عند الأبواب وفي الشرفات

[1]- الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، ص 66.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 147.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟..، ص 12.

تدعو مرجان "[1]

وتظهر براعة فائقة في تكرار المبنى والمعنى على سبيل تكرار الاستهلال، حين يندغم التكرار بتركيب القصيدة ودلالتها الأعم، هذا ما يلمسه أبو هيف، خاصة في تكرار الاستهلال المتناص مع قول المعري " غير مُجد " الذي تتكرر صياغته دخولا في تعدد المعاني[2]، ويعطينا أمثلة على ذلك :

- " غير مجد ..

غير مجد

إنني أخدع عقلي .."[3]

- " غير مجد

غير مجد/ في أي ملة

إن يكن سارق النار .."[4]

-" غير مجد ..

أن تسيري يا خطى النشء

و يا زهر الأماني "[5]

- " غير مجد ..

إيه يا صاح تذكر ..

---

[1]- المصدرنفسه..، ص 13.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 148.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟..، ص 43.

[4]- المصدرنفسه..، ص 44.

[5]- المصدرنفسه..، ص 46.

لن تقدم أو تؤخر "[1]

- " غير مجد ..

فعيون اليوم قد تمعن حفرا في الحراب "[2]

- " غير مجد .. غير مجد

لا تسل عن سبيل للخلاص "[3]

ثم ينقلب تكرار الاستهلال إلى وظيفة بلاغية شديدة المهارة في تمازجه مع التكرار الإيقاعي للعبارة في مواقع كثيرة من هذه القصيدة.

ب- تكرار الشكل :

وهو التكرار التشكيلي الذي يتوافق مع الجناس، وقد صنفه البديعيون في حالات كثيرة حسب رسم الألفاظ مركبة أو مفردة، كاملة أو مجزوءة، مرسومة على هذا النحو أو ذاك، لكن التكرار الشكلي الذي أراده أبو هيف، هو التكرار البنيوي، أو تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، فيما سماه البديعيون العرب " تكرار التفويف "[4]، وسماه بعض النقاد المعاصرين، التكرار الشكلي - الهيكلي[5]، وهو التكرار المتوازي

[1]- المصدرنفسه..، ص 47.

[2] - المصدرنفسه ..، ص 50.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟..، ص 52.

[4]- التفويف، مشتق من قولهم : برد مفوف، وهو الذي فيه خيوط بيض تغاير سائر لونه. وحقيقته : إتيان المتكلم بمعان شتى من أغراض الشعر، من غزل أو مدح أو غير ذلك في جمل من الكلام، كل جملة منفصلة عن أختها مع تساوي الجمل في الوزنية، ويكون بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة وهي أحسنها، ينظر : علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح، شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الشريف، ح2، ط1، 1388هـ - 1968م، ص 308.

[5]- السيد، علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، ص 85.

الذي يقوم على التماثل، وعلى عناصر الدلالة النحوية والمعجمية[1]، وعده عبد السلام المساوي، مظهرا من مظاهر الإيقاع الصوتي واللساني.[2]

ويذكر أبو هيف، أن الشاعر الحميدين عمد " إلى تكرار الجناس ظفَرا بالقيمة الجمالية والدلالية، حتى صار في شعره اللاحق أداة تعبير حديثة تثمر الموروث البلاغي والبديعي النقدي العربي المراد الدلالي "[3]، إذْ لو فقد علة الفائدة الدلالية لانقلب التكرار إلى عبث لفظي وبنيوي.

ويلاحظ في قصيدة " أخوات كان " من (أيورق الندم ؟) استعمال متعدد في نطاق الفعل، مثل استعمال كلمتي " قارع " و " صارع "، وفي نطاق الاسم استعمال كلمتي " التواصل " و " الوصال " في قوله:

" طوى، وقارع، ثم صارع ..

فاستجمع التاريخ بين يديه منتفضاً ..

تعثر وانحنى، يسف من رمل

الطريق

كم المقابل

وجثاكما يجثو !

وبين الحثتين ..

يربض السيف الجريد

وخيال سرج مهترئ

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 149.

[2]- المساوي، عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م، ص 61 و ص 80.

[3]- المصدرالسابق..، ص 150.

فتقاربا من دونما يجمعهما

حبل التواصل، والوصال ".[1]

وفي قصيدة " وماتت الأشجار واقفة " من ديوان (خيمة أنت والخيوط أنا)، فقد تكررت لفظة "الأراضي" مرات، موحية إلى فاجعة موت الشاعر الفلسطيني معين بسيسو بعيدا عن أرضه في فندق بلندن، و لم يعلم أحد بوفاته إلا بعد أيام، فجاء اللفظ كما لاحظ أبو هيف، متلونا بتلوينات تحيل إلى عناصر الحياة المفتقدة " اللحاف " و " البيوت " و " النساء " و " الأطفال " .. داخل حوار الذات المتوجعة لهذه النهاية المأساوية للشاعر[2]. فكانت عناية الحميدين بالتكرار الشكلي " الذي يوازن بين مبنى الكلمة أو العبارة وتوليدها اللغوي مفردات وتراكيب تفلح في النهوض بالدلالة إلى مستوى القيمة الجمالية الشكلية والدالة في الوقت نفسه "[3] وهذا الاستعمال كثير عند الحميدين :

-" أقول لمن قال :

ما ينبغي ؟

- لحاف الأراضي ..

- بيوت الأراضي ..

- نساء الأراضي

وأطفالها

ووجهها يقول :

بأنْ ها أنذا "[4]

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 29.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 151.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 151.

[4]- الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 116 – 117.

ج-التكرار الإيقاعي :

وهو تكرار المبنى والمعنى الذي يضيف قيمة جمالية وتعبيرية دلالية تنفع في توقيع القصيدة، وتوفر لها بنية إيقاعية أفضل تأثيرا[1]وهذا ما نلحظه في قصيدة الحميدين " تشكيل مطلق " من ديوانه (خيمة أنت والخيوط أنا) ، إذْ صار فعل (هوى) في تركيب الجملتين إلى بنية إيقاعية دالة في فضاء الحكمة الذي تهدف إليه القصيدة :

" تسائلني ابنتي قائلة :

- أبي .. يا أبي قل لنا ما الفضاء

- فحرت جوابا

- أيا .. ابنتي

- أيهوي إلينا ..

- أهوي إليه !"[2]

ويتجه التكرار الإيقاعي إلى وظيفة توكيد الفعل أو الصوت بصداه بما يعين على تنامي الفعلية في العمل الشعري، هذا ما نقله لنا أبو هيف، خاصة في توقيع عبارة " غير مجد " المستوحاة من أبي العلاء المعري، والتي وجدت لها مكانا في نسيج قصائد الحميدين، إذ جاء بأشكال إيقاعية متعددة لمرة أو مرتين، أو توزيع حروفها مجزوءة، إصرار في انتفاء أي رجاء مما يجري في عملية التفاوض بين العرب وبين بني صهيون، فكأنما تقطعت أنفاس الشاعر، لأجل التلفظ بهذه العبارة :

" يا تُرى أي وفاق أو سلام ؟

إنه يعني .. وبالمعنى الصريح ..

[1]- المصدرالسابق..، ص 152.

[2]- الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 43.

(أي كلام)

غ .. ي .. ر .. م .. ج .. د .. "[1]

ولأجل تعميق المشهدية وتعزيز التوتر الذي يفضي إلى الحوارية، لاحظ أبو هيف، لجوء الحميدين إلى التكرار الإيقاعي أداء لوظائف البنيوية والدلالية الأخرى[2]، كاستعمال " إلى اللقاء " في خاتمة قصيدة " أخوات كان " من ديوانه (أيورق الندم ؟) :

" إلى اللقاء ..

إلى اللقاء ..

إلى اللقاء !

فقد محتها صورة

يؤطر ظهرها غول الغناء "[3]

ويرى أبو هيف، أن ثمة إلحاحا لا يخفى على وظائف التكرار الإيقاعي البنيوية والدلالية والجمالية[4]. ولعل قصيدة " للحروف رماد " من ديوان (أيورق الندم ؟) يكاد يكون هيكلها مبنيا برمته على التكرار الإيقاعي، توقيعا لحالات النجوى، التي تتمفصل بين أبياتها، وكمثال على ذلك، تكرار لفظة " صمت " :

" فيصير عدم

ويظل سؤال من غير جواب ..

صيغته تنمو مورقة ..

---

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 46.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 154.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 31.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 155.

الشتلة تعلو ممتدة

لكن لا تثمر .. أي جواب

صمت

صمت، صمت

صمت، صمت، صمت "[1]

د- الحشد :

ويقصد به الجمع، وفي البلاغة يفيد جمع الدلالات من خلال العناية بقواعد الإسناد في الجملة أو النص، ويعتمد على تضافر المباني، مفردة أو تركيبا، وتتابعها في بؤرة محددة[2]. وقد يشمل الحشد العمل الفني كله، ولا يتوقف عند حدود البناء فحسب، وإنما يتعداه إلى المادة المقدمة في هذا العمل أو ذاك، فضلا عن تكثيف المادة وتحديد دلالاتها وتقنيتها، واكتشاف ما هو أساس فيها، والابتعاد عما هو عرضي وزائد وتوظيف ما يجسد تلك المادة ويوحي بها دلاليا.[3]

أما في الشعر الحديث فقد تطور الحشد إلى تسويغ هذه المباني في تركيب جديد، يجعل من نحو اللغة علامات أو دلالات تعبيرية، وهذا ما رآه علاء الدين رمضان السيد في القصيدة الحديثة ليصير " على هيئة مبررات متلاحقة أو مجموعة من الجمل الإخبارية التي تنتهي بنتيجة، وهذه النتيجة إما تأتي تراتبية، مبنية بحسب مقدمات، وهي نتيجة منطقية، لتلك المقدمات، أو الانقلابية، والنتيجة الانقلابية هي تلك النتيجة التي تأتي على خلاف التوقعات بشكل غير محتمل – منطقيا – بالنظر إلى المقدمات المطروحة ".[4]

---

[1]- المصدرالسابق ..، ص 87.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 156.

[3]- العساف، عبد الله خلف، مصطلح الإيحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة، مجلة الوطن، ع 1586، السنة الخامسة، 2007م، ص 73.

[4]- السيد، علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر الحديث..، ص 89.

وفي شعر الحميدين، غلب على تقنية الحشد عنده " جمع الدلالات نفورا من فيض الشروح والإنشاء اللغوي إلى ضبط تفاصيل نسق القول الشعري "[1]، ففي قصيدة " صفحة من دفتر الوجد " من ديوان (رسوم على الحائط)، علامات التعلق بالمرأة، من خلال وفرة التفاصيل الدالة على تقرير الحال لدوام السر وشرط البوح به، إذ يقول :

" ما كنت أحسب أن في عينيك قيدا،

شفتاك أم عيناك .. لا،

مهما اجترأت فإن لي قلبا،

وقلبي لن يبوح ..

من قبل أن يأتي المساء ".[2]

ويستعين الحميدين بالحشد، حسب رأي أبو هيف، " لتفريد القول في المراودة الوجدانية والنفسية لإرادة المجابهة والمواجهة لأسباب الهوان والخذلان ".[3] فأعلن بدْأ الانطلاقة " خطوة .. خطوة "، ثم عاين جوانب لهذه المراودة في قصيدة " رحلة خارج المكان " من ديوان (خيمة أنت والخيوط أنا)، وظهر تنامي الفعلية في المطلع محاطا بتراكم الأفعال، لتحيل على الدواخل البشرية المضغوطة، وهي تبدي تدرج الحال:

" خطوة .. خطوة ..

خلفها خطوتان

- قالت إحدى الخطا :

جرّني حبل موقفي ..

شدّني نحوه مرار.

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 159.

[2]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط ..، ص 124.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 159.

لم أقاوم .. وإنما

كان نفسي المزار

زرتها .. زرتها ..

خشية أن تزار

ما أرى فعلتي

غير شيء له قرار "[1]

وفي المجموعة الأخيرة (أيورق الندم ؟)، لاحظ أبو هيف، أن الحميدين طور تقنية الحشد، " بأن أضاف إلى جمع الدلالات وظيفة نفسية تعضد الوظائف البنيوية والدلالية والجمالية. لقد انتظمت تقنية الحشد في طلب الأثر النفسي بغية التعاطف الصريح مع مرجان وجماعته المغمورة"[2] وذلك من خلال قصيدة "مرجان" فجاء في افتتاحية القصيدة :

" مرجان ..

وجه محترق كالحرة بلهيب الشمس

مرجان ..

يُقرؤني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف.

بالكسرة والضمة

أحيانا بالفتح ..

[1]- الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 57.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 160.

وحينا بالحذف

فألملم أطراف الأحداث

وأنظمها في خيط الكلمات .."[1]

وسرعان ما اندغمت تقنية الحشد بتلوينات مختلفة، وهذا كما يذكر أبو هيف، إظهارا للعمق المأساوي العام في حياة أمثال مرجان، فجمع في مقطع تال مسوغات منطقية لانفتاح وضع مرجان على الوضع العام لأمثاله :

" مرجان يجيب الدعوات

بدْء بالباب الأول

ويكون الثاني، والثالث

والرابع، والخا ...

حتى آخر باب في الحي.

فالليل طويل

والشارع يفضي للشارع.

يشرع باب "[2]

وقد استعمل الحميدين التجاوز والانقطاع على سبيل التداعي بتفاصيل أخرى داعمة للمشهدية، وهذا بوصفه تقنية لتضافر الحشد حين يتحدث الشاعر عن موضوع معين[3]، ولكنه ما يلبث أن " يهمله ليتحدث عن

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 11.

[2]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟..، ص 13.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 162.

موضوع آخر لا علاقة بينه وبين الموضوع الأول، ولا يجمع بينهما أي جامع عقلي واضح، وبهذا يقطع التسلل الفكري في القصيدة، حتى وإن استخدم حروف العطف المعروفة كأدوات للربط بين الجمل الشعرية "[1].

ومن ناحية أخرى، يقف أبو هيف، على تنامي الفعلية (التحفيز) عند الحميدين أنه قد بلغ ذروته، وذلك من خلال جمع أفعال متلاحقة " على سبيل التداعي الوظيفي لإحداث أثر نفسي ووجدان ينفع التعاطف مع مرجان وفئته الإنسانية المغمورة بوصف شقائها اليومي "[2]، ولاسيما عمله في الحقل مثل الثيران، ثم في المقابل لا يكاد يحصل على قوته وقوت عياله، فجاءت الأفعال متراكمة، متتابعة، لترسم دلالة عامة من الشقاء الإنساني لمثل هذه الجماعة البشرية المغمورة :

" قدرك يا مرجان ..

أن تحيا تزرع تحصد

حتى آخر ثانية في العمر

تضحك .. تلعن .. سيان

مرجان

مرجان

مرجان

في كل زمان .. في كل الأوطان "[3].

ه- التلاشي :

[1]- العاني، شجاع مسلم، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 13 – 14.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 163.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 20.

وهو ظاهرة لغوية وإيقاعية وتشكيلية تتصل بالتركيب اللغوي وعلائقه الداخلية البنيوية من جهة، وبالقيمة الصوتية لموسيقى الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثانية، وبرسم هذه الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثالثة .. وما تقنية التلاشي إلا مظهر من مظاهر نظريات الاتصال بين الفنون، بالإضافة إلى ما يسمى بالإيقاع الخطي أو التشكيل الموضعي أو التوازي البصري أو إيقاع البياض أو الإيقاع العروضي الخارج عن عمود الشعر العربي الحديث، وهذا المعنى لاحظه عبد السلام المساوي عند دراسته لشعرأمل د نقل، الذي جعل هذه المظاهر تقانات بنيوية في صلب قصيدته، فكان للون الأبيض، على سبيل المثال، " في الصفحة الشعرية حضور مستمر، تغنيه الأسطر الشعرية القصيرة والانفراجات القائمة بين المقاطع، وقد يعمد الشاعر إلى تأكيده عن طريق وضع أسطر فارغة من الكلام، ولكنها منقطة بشكل رباعي أو ثلاثي أو ثنائي وهكذا ".[1]

ولا شك، في أن التلاشي تقنية صوتية وبصرية فائقة الأهمية في إحداث أثر جمالي لدى المتلقي وقد بلغ الحميدين، كما رأى أبو هيف، " شأوا عاليا في تنويعه لاستخدام التلاشي مكونا رئيسيا من مكونات التركيب الشعري الجديد توقيعا موسيقيا جذابا وتشكيلا ماتعا لعلاقات الألفاظ والعبارات فيما بينها "[2]، وهذا ما لوحظ في قصيدة " للحروف .. رماد " التي تحولت إلى لوحة تشكيلية وإيقاعية مؤثرة :

" أصوات ..

أصوات

أصوات

في كل مكان .. أصوات

لكن

د

و

[1]– المساوي، عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل د نقل..، ص 39.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 169.

ن

حـــ .. ر .. ا .. ك "[1]

وما يميز التلاشي عند الحميدين، كما يذكر أبو هيف، هو وظيفته في البنية والدلالة لضبط نسق التنضيد الشعري داخليا وخارجيا[2]، فأعطى القصيدة طاقة بنيوية وجمالية تدغم التنغيم الصوتي والتشكيل البصري في إثراء محتوى العمل الشعري، وهذا واضح في قصيدته " حالات " التي ترجمت صوت الشاعر المأساوي في تشكيل بديع متسق النغمات، تعبيرا عن عناء الحياة :

" وأفيق عند أول مُنحنى

خان الطريق خطاي فيه

لكن سأمعن في المسير ..

حتى يتيه الدرب ..

ويجيء معتذرا إليها

لتبدأ رحلة اليوم الطويل

أجل

رحلة اليوم

ا

ل

[1]– الحميدين، سعد، أيورق الندم؟ ..، ص 88.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 170.

ط

و

ي

ل "[1]

و- الانزياح :

كان الانزياح، وما يزال، مفهوما عصيا على التحديد والإحاطة، فهو حديث في تجلياته الأبعد والأعمق التي شملت، لدى بعض النقاد، المدى الاستعاري ومدى المجاز العقلي[2]، ومدّه آخرون ليستوعب البنية الإيقاعية وهو تقليدي في انبثاقه عن طبيعة الأسلوب، وفي ملازمته لكل لغة شعرية.[3] وثمة آخرون يختلفون في تسمية هذا المفهوم، منطلقين في مقاربته في التراث النقدي العربي، فقد استعمل البلاغيون لفظة عربية في سياق محدد هي " العدول "[4]، وهو أن تعدل باللغة من استعمال إلى آخر، أو أن تجاوز المعنى إلى معنى آخر، أو أن تريد دلالة أخرى لهذا التركيب اللغوي.

ويميل أبو هيف إلى تعريف نعيم اليافي للانزياح، بل ويتفق معه، غير أنه يعدّل فيه تعديلا بسيطا، على أنه " خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبا "[5]، أما التعديل البسيط فهو خروج التعبير في اللغة، وإخراج " رؤية " من السياق، لأن اللغة والصياغة والتركيب عناصر اشتغال على الرؤية مثل عناصر أخرى كثيرة[6]، فالانزياح إذن، عدول في الاستعمال اللغوي، ومجاوزته إلى دلالة أخرى.

---

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 94.

[2]- اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص 4 و 94.

[3]- الموسى، خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ..، ص 130 – 131.

[4]- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1984م، ص 163.

[5]- اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد..،ص 92.

[6]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 172.

وقد أخذ أبو هيف عن عبد السلام المسدي تحديد الحقول الدلالية للانزياح المتمثلة في ثلاثة حقول، أولها العدول عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا، أي وضعه في تركيب نحو آخر، وثمة عدول في العلاقات الاستبدالية ثالثا، حين يعدل الشاعر عن عبارة النظر مثلا، ويختار عبارة السماع سمة أسلوبية بقوله : " والعين تختلس السماع "[1]، وهو ما يفضي إلى المجاز العقلي.

وينظر أبو هيف في الانزياح متعدد الأبعاد في الشعر الحداثي، إذ إن له بعدا ثقافيا، وبعدا تواصليا وبعدا بنيويا وبعدا دلاليا [2] ..

ويلاحظ أبو هيف، ميل الحميدين في شعره إلى الازياح المتعدد الأبعاد، اللغوي والمجازي والدلالي في عدوله عن المعنى الحقيقي للكلام، إلى المعنى المجازي للخطاب، كالمجاز العقلي :

العيون (مجاز مرسل هو الجزء من الكل) تشم الرحيق. ومثله : تلويث " صبا الأماسي بالسعال والداء الدفين" فثمة مضايفة بين " صبا " و " الأماسي " وثمة اندغام للمادي بالمعنوي " حواجز الأوهام " و " السعال " و"الداء الدفين"[3]. ويظهر العدول إلى البعد الدلالي والمجازي في علاقة الهامش بالمتن دلالة بنيوية مجازية عن رؤية قائمة للوجود :

" وتجوب في الساحة

للغبن مرتاحة

بالجور ملحاحة

شمطاء ملعونة "[4]

[1]- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب..،ص 163.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 173.

[3]- المصدرنفسه..، ص 175 – 176.

[4]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 39.

كما يلمس أبو هيف، الاختزال في الضمائر والمجاز العقلي، حين يقبل الحميدين على الانزياح المتعدد الأبعاد، كما في هذا التركيب النحوي واللغوي والدلالي المختلف من قصيدة " أخوات كان " من ديوان (أيورق الندم ؟) :

" فقد محتها صورة

يؤطر ظهرها غول الفناء "[1]

فقد أسند الفعل إلى " صورة "، وجعل للصورة " ظهر "، وأطرها " غول " وهو كائن خرافي وأضاف الغول إلى " الفناء "، والانزياح ممكن، لأن لفظ " الغول " متواتر ومأثور في الموروث الشعبي، وفي متناول المتلقي.[2]

فاللغة عموما، واللغة الشعرية خصوصا يواجه دراسها صعوبات جمة، بالنظر إلى رحابة مجالاتها وتعدد أبعادها الإنسانية والاجتماعية والنفسية والتاريخية والقومية وكذا تشابك علاقاتها المعرفية مع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، لهذا فإننا نجد قد انبثق عن ذلك ما سمي بالنقد اللغوي أو الألسني أو الإشاري أو العلاماتي فانتقلت هذه الصعوبات إلى دارسي لغة الشعر.

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟..، ص 31.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 177.

IV. الصورة :

قبل الحديث عن اشتغال الحميدين على الصورة في شعره الحداثي، آثر أبو هيف التحدث عن الصورة وتمفصلاتها في التراث البلاغي وكذا الدرس التحديثي النقدي والبلاغي، " فقد درج النقد التقليدي على معالجة الصورة شأنا بلاغيا تؤديه اللغة بأشكال متعددة من التشبيه والاستعارة والكناية، ثم اتسعت هذه الأشكال غالبا لتشمل المجاز المرسل الذي يفضي إلى الخيال من زاوية العلاقة العقلية في تركيبه ".[1]

وتحفل كتب البلاغة العربية بتصنيفات متداخلة مع فنون البديع والتركيب اللغوي للجملة أو الصوغ الإنشائي للجملة، وعُد ذلك كله في الأسلوب وعلامة رئيسة من علامات صاحب الأسلوب في الكتابة العربية أوما سماه حازم القرطاجني صناعة الكلام.[2]

غير أن موجات الحداثة دهمت الثقافة العربية في القرن التاسع عشر، فيما يشبه الصدمة بتعبير أدونيس فتبدلت النظرة شيئا فشيئا، إلى المعرفة والإبداع والكتابة والأسلوب، فيها آثار من موجات الحداثة، التي طالت البلاغة والتفكير البلاغي، ربما أكثر من بقية عناصر صنعة الكتابة الأخرى، وهذا ما جعل جابر عصفور كما يذكر أبو هيف، يوجه نقدا لنفسه في درس التراث بمعايير الحداثة الغربية، بعد عقدين من صدور بحثه " الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي " عام 1974م[3]، فوجد "أن هناك خللا في تكويني عندما أقرأ التراث، وهو

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 185.

[2]- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ط2، 1981م، ص 70.

[3]- المصدرالسابق..، ص 186.

خلل مرتبط بعلاقتي بالآخر .. فأنا عندما أقرأ النظريات الغربية ينتابني إحساس بالغيرة على تراثي، فكأني أريد أن أثبت للآخر في تراثي أشياء تشبه هذا الذي يتحدث به الآخر، ويتحدث عنه "[1].

وينقل لنا أبو هيف، رأي إبراهيم السامرائي، الذي يؤكد التداخل بين نقد الصورة ونقد اللغة، فقد رأى أن اللغة في شعر الشعراء الجدد مادة اكتسبت طرافة وجدة، وربما كان لها دلالات جديدة لألفاظ قديمة[2]، فالشعراء الجدد بنظره، "توسعوا في المجازات والاستعارات فالشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة، و هو الذي يمد الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها "[3] فيكون " مصورا ينقل إليك طبيعة ما فيها من عناصر الجمال ولكنه يريد أن يحملك على إحساس ما لا يحسه إلا النفر القليل "[4].

ولاحظ أبو هيف أثر التوسع في فهم الناقد العربي للصورة متأثرا بحداثة الآخركما في دراسة أمين ألبرت الريحاني لموضوع "الصورة الشعرية عند أبي تمام" إذْ رهن الشعر بالصورة الشعرية، فمد العمل الشعري إلى مدى خيالي هو الصورة، "الصورة خيال، والخيال إبداع، و الإبداع فعلُ حرية. واكتشاف الشعرهواكتشاف الصورة المتخيلة. وجود الأول رهن بوجود الثاني، وانعدام الثاني يلغي الأول. ولئن كان الخيال فعل تخط صاعد ومستديم في صيرورة العالم، فالصورة تندرج من المرئيات الخارجية الى الغيبيات الداخلية من الواقع إلى فوق الواقع، من الحياة. مبدأ التخطي يعتمد المماثلات الخفية التي تطرح ظلا آخر خلف ظل الأشياء، وتقوم علاقة وُثقى بين الظلال تبني عالمها الجديد على أنقاض هذا العالم. اللفظة لحظتئذ، لا تعود وعاء لمدلولها، إنما تستحيل شارة المدلولات، ورمزاً لاحتمالات."[5]

[1]- عصفور، جابر، قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، في كتاب " قراءة جديدة لتراثنا النقدي " م1، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجده، جدة، 1990م، ص 197 – 198.

[2]- المصدرالسابق..، ص 188.

[3] – السامرائي، إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص9.

[4]- المرجع نفسه..، ص 225.

[5]- الريحاني أمين ألبرت، مدار الكلمة دراسات نقدية دار الكتاب اللبناني بيروت دار الكتاب المصري القاهرة 1980 ص 48.

ومن النقاد من قرن درس الصورة بالسرد والاستفادة من علم السرد، مثلما فعل وليد منير الذي اقترح الالتفات الى العوامل للكشف عن علائق الصورة بالوحدات الكلامية و الحوافز (الوحدة القصصية أو السردية الأصغر) ، لتكون أساسا لتحليل صورة المكان، على أنه كتابة أو استعارة أو مجاز مرسل.[1]

ومن الذين درسوا الصورة ضمن عتبات الحداثة، بحسب رأي أبو هيف، هو الناقد نعيم اليافي لاسيما في بحثه المميز " الصورة في القصيدة العربية المعاصرة" (1992) وبخاصة تمحيصه لإطار الصورة المعاصرة المعرفي وأنماطها وتقنياتها ومحاورها الرئيسية أو أصواتها، أو وظائفها وأنساقها وبناها.[2]

ولما استقر المفهوم الحداثي للصورة عند أبو هيف، راح يطبقه على شعر الحميدين، حيث توقف عند أنماط الصورة وأنساقها وبناها.

1- أنماط الصورة:

كان اهتمام الشعر التقليدي بأنماط الصورة التشبيهية والاستعارية والمجازية (بوساطة المجاز المرسل بالدرجة الأولى)، غير أن شعراء الحداثة وسعوا أنماط الصورة إلى اجتياز خيالي ينسجم بين دلالية عميقة الغور متشابكة العلاقات، انطلاقا من جزئيات القصيدة، جملة أو عبارة أو شطرا أو بيتا واحدا إلى كلية القصيدة أو العمل الشعري بوصفها وحدة عضوية أو تركيبا نصيا ينظم شبكة علاقات بنيوية دلالية تكشف عن المعنى ومعنى المعنى،[3] و هذا ما عني به النقد الجديد، واشتغلت عليه نظرية الأدب المعاصر، فكان إنجاز هذا النقد هو توكيده "على تعددية المعنى اللفظي في النصوص الشعرية"[4] من خلال تفانات الصورة واللغة.

ويذكر أبو هيف، أن الشاعر الحميدين قد جاوز اشتغاله بالصورة من مدى التصوير بذاته إلى تصوير علاقة من علاقات بنية العمل الشعري، وبرز لديه الأنماط التالية : صور المفارقة، الصور الحسية المتداخلة الصور الإشارية صور التركيبات اللغوية، صور الترميز، صور الحقيقة.

---

[1] – منير، وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 219.

[3] عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 190-191.

[3] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 191.

[4] – بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني 206، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 50-51.

أ- صور المفارقة:

مصطلح المفارقة (L'ironie) من المصطلحات التي تتردد بكثرة في النقد العربي المعاصر، وهو مفهوم يقوم " على أساس أن ما نسلم به وما نقبله هو أمر لا يجب أن نسلم به من وجهة نظر موضوعية، فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف."[1]

وتبدو أكثر مناطق الإبداع الأدبية فاعلية في إذكاء روح الشعرية والجمال في رحاب النص، تلك التي تحفل فيها اللغة بالالتقاء بين الأضداد، والالتئام بين النقائض، فتعمل كما يقول عبد القاهر الجرجاني "عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو ما يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص المماثلة، والأشخاص القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجهاد، ويريك التئام عين الاضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين ".[2]

فإذا كانت لغة العلم لغة مباشرة أحادية الدلالة فإن لغة الأدب لا ترضى بأقل من انفصام حاسم قد ينأى باللغة تماما عن التبعية للمعنى بل قد يصل بها الأمر إلى أن تكون نقيضا مباشرا له.[3]

وإن المفارقة عند ممثلي النقد الجديد على وجه الخصوص، أطلقت على "الأدب الذي يجاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لأسباب شتى، ومن دون تعليق، وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يعبر عن وعي المرء بتعلق الحياة أو نسبية القيم، أو أن يعبر عن معنى

[1]- بن صالح نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 1433ه-2012م، ص10.

[2]- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، اعتناء مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2007، ص 99.

[3]- شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2002، ص17.

أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حالة التقرير المباشر، لتجنب الإفراط في البساطة أو الإفراط في الجزم، أو لتبيان أن المرء قد اكتسب الحق في إبداء رأي بإظهار وعيه بما يحمل نقيض ذلك الرأي من إمكانية تدميره".[1]

و يرى أبو هيف، أن المفارقة تنتقل "من صوغها اللفظي إلى صوغها اللفظي التخيلي في بنية الشعر حين تندغم المفارقة في مدى فعلي (درامي)، وتأخذ أشكالا تركيبية تعتمد على مفهوم عمل المخيلة صورة تشبيهية أو استعارية أو مجازية إذ تتسع الصورة لعلاقة ما تضيئها المفارقة "[2]، مثال ذلك، تصدير الروائية أحلام مستغانمي كتابها "نسيان com" بملحوظة طبعت على الغلاف باللون الأحمر، وبشكل دائري جاء فيها (يحظر بيعه للرجال) وتقصد الكتاب. إن هذه البنية تثير الدهشة بعيدا عن الوعي بمقصدية الكاتبة، إذ تخلو من ضروب الاستعارات والمجازات، غير أنها تحدث إنفصاما بين مكونات بنية لغوية تتفارق فيها المحمولات.

فالأكيد أن الكاتبة تريد لكتابها أن يحقق رواجا بين جموع القراء، رجالا كانوا أم نساء، ولا تستطيع أن تحظر بيع كتابها على الرجال حتى وإن رغبت في ذلك فعلا، لكنها بهذه العبارة تقول النقيض تماما، بحيث تستفز الرجال لقراءة هذا العمل، كما تغوي النساء بهذه الجملة من باب المراوغة، والتي تحمل معنيين متناقضين، تريد أن تقول إن كتابها فيه الكثير من البوح النسائي شديد الخصوصية، وهي بنفس البنية تقول أيضا : اشتروا الكتاب أيها الرجال، هذا إلى جانب دعوة النساء.

لاشك إن القارئ الذي يمتنع عن شراء الكتاب من الرجال، سيقع ضحية غفلته وطاعته العمياء، ولكن يكفي أن الكثيرين سواه نجحوا في التقاط الرسالة الخفية، إنها رسالة المفارقة، ففككوا شفرتها وأعادوا إنتاج الدلالة الخفية. هذا الانقلاب من الضد الى الضد هو ما يولد فكرة المفارقة في أبسط صورها وأقلها تعقيدا ومن هنا تتساوى البنيتان: (يحظر بيعه للرجال = أيها الرجال اشتروا الكتاب).

و لطالما عني الشاعر سعد الحميدين بصور المفارقة المتنافرة التي تستدعي عناصر القوة البعيدة من أقصى تعارضها الظاهر مع الدلالة العميقة المتوخاة لتغدو صورة المفارقة على حد تعبير أبو هيف، تنهض على إعمال المخيلة وتنشيطها، كما في قصيدته «صورة تتضائل على القرب» من ديوانه (خيمة أنت و الخيوط أنا)، فقد

[1]- ميويك د. سي، المفارقة ضمن المجلد الرابع من موسوعة المصطلح النقدي، تر : عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 21.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 192-193.

بنى العنوان كما يقول أبو هيف "على وفق تقانة تصويرية حديثة هي التكبير، ولكنه عارضها، على سبيل المفارقة، بالتصغير، وامتد صوغ المفارقة مجازا لفظيا، أو استعاريا، إلى نسبية العمل الشعري برمته، إذ تقوم القصيدة على استدعاء صور هي تعبير عن هذا المجاز طلبا لمعان سرعان ما تندغم في صوت الحكمة الأبدي مختلجا في نبض إنساني دافئ "[1]، وهو ما تظهره صورة المفارقة اللفظية بين قولهم، وقول الشاعر وصورة المفارقة التخييلية لسفينه الذي «يشق عباب الرمال» و«يجدف بالخف ويبحر» :

"إنَّ بي مثل ما بك ...

ألبس ثوب الرقابة ...

خشية الحر ...والقر...

في كل فصل ...

- يقولون لا يعرف «الاتيكيت» ..

مغرق في الجلافة ..

يحب الصحارى ...

ويحدو الجمال ..

- يقول:

سفيني يشق عباب الرمال

يجدف بالخف ..

يبحر في كل حين ...

[1]- عبد الله، أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 193.

إذا ما أراد ..."[1]

ولعل كما يذكر أبو هيف، ذروة صور المفارقة في مجموعته الأخيرة (أيورق الندم ؟) حين يصير العمل الشعري مدار اشتغال على المفارقة بأنواع متعددة، كمثل قصيدة «وإذا الريح انكفت» فقد أنْسن الحميدين عناصر الطبيعة في لوحة ما لبثت أن تصير إلى مشهد حي[2]، كما في قوله:

"أفق يشوي الأقاليم وقلبي معصرة

ورياح تحلب الريح عصار الأفئدة

و ارتعاش يفلق الصخر ونار موقدة

وتراجيع غراب في سماء مرمدة

بين أنياب الزمن ...

واقفا أرفو رداء الوقت عنوة

ماسحاً ما قد تبقّى من ركامٍ دبق

يتمطى فوق ألواح المجرات مراراً

راسماً قوس قزح".[3]

فيعلق أبو هيف على هذا المقطع بقوله: "لقد تبدت الصيرورة الفعلية في المشهدية بالحال « واقفا » نحو انبناء صورة مفارقة بين الإنساني وأنسنة الطبيعة والأشياء"[4]، و هو ما انتبه إليه نقد الحداثة، وسماء بشير القمري « شعرية المفارقة »، حين تتشكل في الشعر "مدارات تغريبة حوارية توحد — لا توحد - بين الشرخ

[1]- الحميدين، سعد، خيمة انت الخيوط انا ...، ص 106-107.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ...، ص 195.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 69.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 195.

والامتلاء"[1]، والتغريبة كما يذكر أبو هيف هي التلاعب بكسر الإيهام، إذ تستغرق المفارقة، تناوبا بين التخفي و التجلي، في مراودة تمام الوهم أو تمام جلاء هذا الوهم[2].و أشارت بروين حبيب إلى بعض عناصر تقنية صورة المفارقة لدى دراستها لشعر نزار قباني، مثل مفارقة "أنسنة مفردات الوجود بمنحها ليست صفات الإنسانية فحسب، ولكنها تلك الصفات العميقة من حس واستجابة".[3]

والشاعر الحميدين ارتقى بصورة المفارقة إلى مدار مجاز شمولي للذات الشاعرة وهي تمر بتنام شديد الدلالة للفعلية في عمله الشعري.

ب- الصورة الحسية:

اهتم النقد الحديث بالصور الحسية المتداخلة اهتماما فائقا حين تتداخل الحواس في التعبير عن معطيات الصورة، وتكشف عن مكوناتها المتشابكة، وقد لاحظ أبو هيف أن الحميدين لم يقتصر على الصورة الحسية فحسب، بل أدغمها في صورة أشمل لمخيلة خصيبة تجعل من تداخل الحواس تشابكا مجازيا واسعا[4] كما في قصيدة «المدينة المترهلة» من ديوان (رسوم على الحائط)، فالسُمّار «يزحفون»، وللضياع «أعشاش» و«أحداقهم» «تجري» .. :

"سُمّارها في كل ليلة يزحفون إلى المقاهي ...

يحضون النرد والنرجيلة الملأى ..

بأعشاش الضياع

[1]- القمري، بشير، مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1999، 69.

[2]- المصدرالسابق ..، ص 195.

[3]- حبيب، بروين، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 114.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي ..، ص 196.

أحداقهم صوب المشاة ..

«تجري على شبه المكان» ..

وتعود تلمح أرجل الماشين نحو الحقل ..

تبدأ رحلة اليوم الأخير"[1]

و يمضي الحميدين قدماً في اشتغاله على الصور الحسية ، فقد اتسعت خواص الحواس إلى مجالات الإدراك و غدت الصورة الحسية علاقة مجازية متخيلة، كما في قصيدة «هواجسنا» من ديوان (ضحاها الذي ..) إذْ قرن بين القول والسعة، ومد بعد ذلك صوت الريح إلى ثآليل في الوجه تعبيرا عن نوازع داخلية ضاغطة، فقال في مطلع القصيدة:

"هي الأرض قالت: إذا ما أردت شموخ شعوري،

فإن لساني يخور، ويذوي على القول

فالأرض .. أكبر ...

أكبر ..

أكبر من أن أقول"[2]

و قد لاحظ أبو هيف، ذلك الاتساع الخيالي للعلاقة المجازية في الصور الحسية المتداخلة التالية:

"ففيك تمزقت خيمات، و منك تشتت غيمات،

وظل النهر في صمت يبيت لا إلى أحد يُنبئ

عن دليل. أنه قد نام فاستيقظ

فهزته الريح الشمالية ..

[1] – الحميدين، سعد، رسوم على الحائط..، ص 24.

[2] – الحميدين، سعد، ضحاها الذي..، ص 79.

ثآليل لها في الوجه ما كانا ..."[1]

و بلغت ثقافة الصور الحسية المتداخلة ذروة انشغالها الدلالي في ديوانه (أيورق الندم ؟) فأنْسن " الظلام" وكرر الأفعال، ثم تداخلت الصور مع المجاز المرسل "الأصبع" (مجاز الجزء من الكل):

"من كوة دهرية عمق الجدار

توكأ الظلام مائلا

يمشي على أهدابه

يجرر العباءة الغبراء

و يبصق الأحقاد في بداية الطريق

و الاتجاه للنهاية

يقيسها شبرا بأصبع معقوفة محدبة

تقرحتْ

تجمدتْ

و مجت الصديد"[2]

ج- الصور الإشارية:

"الصورةالإشارية وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملهاالشاعر في وضع خاص،كأن يوردسطراأومقطعا لشاعرسابق بين ثنايا كلامه ،أويستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه.."،من هنا قامت حداثة الشعر على الاعتراف بأن الشعر فن لغوي مجازي، وذلك حين يمتد المجاز اللغوي والعقلي إلى مدار البنية الدلالية، وقد لخص محمد بنيس الفهم الحداثي للشاعر بقوله : "واختزال الكتابة إلى مجرد فضاء بصري

[1]- المصدر نفسه ..، ص 82.

[2]- الحميدين، سعد، وتنتحر النقوش أحيانا ..، ص 35.

نُلصق به تسمية القصيدة البصرية يتخطى وراء الظاهر،مادامت الكتابة لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، و إنما هي كوكب لغوي متعدد الفضاءات، كل قوانينه مشكلة لوحدته"[1]، ويرى أبو هيف من جانبه أن الصورة الإشارية تعد إنجازا حداثيا، وذلك لأمرين، "الأول هو الثراء اللغوي بما هو قابليات لتخيل الفضاء الشعري، والثاني هو إمكانية ضبط أنساق التنضيد في القصيدة بما هي خطاب يتأسس على مجموعة إشارات أو علامات، لا الارتهان إلى فيض الدلالات وجرياتها دون ضوابط، فقد انفتح النص بالإحالة من جهة، و بتناغمه بين سطح بنيته و عمقها المستتر من جهة أخرى."[2]

من هنا فقد اعتمدت قصيدة الحداثة على انفتاح نصها على تأويله وتعدد مستوياته وتداخله، والحميدين انطلق من التناص إلى بنية إشارية بتعدد صورها وتداخلها الدلالي، كما هو الشأن في قصيدته "القول المقطوع وحكايا الأمس" من ديوانه (رسوم على الحائط)، فبنى قصيدته على مطلع متناص مع المثل العربي المعروف "قطعت جهيزة قول كل خطيب" لتكون الإشارات أو العلامات هي حالات القول و تمثيلها بمستويات متعددة و متداخلة، على رأي أبو هيف، إ ذْ يقول الحميدين:

"قطعت جهيزة كل قول ..

ستقول آنستي : و إن الريح دائخة وأنفاس

الرجال تفور بين الشفتين ..

ستقول أيضا: إن الذين عرفتهم من قبل

في الأمساء يرتشفون غساقاً بعرض الدرب ..

هم .. هم .. في مقاسات الأزل"[3]

[1]- بنيس، محمد، حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص 30-31.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي .. ، ص199.

[3]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط ..، ص11.

و يظهر التعالق الإشاري بين مفردات القول و صوره الدالة، على ضوء تعليق أبو هيف، في: القول، أنفاس الرجال تفور بين الشفتين، يرتشفون (بالشفتين)[1]..

و تتجلى الصور الإشارية في استخدام مفردات متجانسة أحيانا، كما في قصيدة "إيقاعات متورمة" من ديوانه (خيمة أنت والخيوط أنا) إذْ تتداخل إشارات الفارس والفروسية، وميدانه ..إلخ:

"- يا سيدي ..

هل عادت الخيول ..فوقها الفرسان

للميدان

و كان عنترة .. من جملة الفرسان

أكاد لأشك ..

أن أشجع الشجعان ..

قد جاء شاهراً بتّاره ..

و يعتلي شيخ الخيول الأبجر ..

لأن في زماننا يا سيدي ...

كل الأشياء تنحو للغرابة ..

و تتكئ على بساط وافر من الفوارق ...

و خلفها الخوارق .."[2]

فارتبطت الصور الإشارية في عمومها بالتناص، كما أشار إلى ذلك نعيم اليافي حين عرف "هذا النمط من الصور بأنها جمل أو عبارات أو أسماء أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية أو العامية أو الأجنبية

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 200.

[2]- الحميدين، سعد، خيمة أنت و الخيوط أنا.. ،ص 81-82.

لفتحه عليها و الحوار معها في رؤية و موقف أو قضية، و تتخذ شكل الأقنعة و المرايا و الكتابات و الرموز والشخصيات و التعليقات و سواها "[1].

د- صور التركيبات اللغوية:

سمى نعيم اليافي هذا النوع من الصور، بصور المثنويات اللغوية، و يقصد بها، برأيه، تلك التركيبات اللفظية التي تصاغ بشكل ازدواجي يجمع أو يوحد في علاقة تضادية أو جدلية بين النعت و المنعوت، الاسم والصفة، المجرد و المادي، المحسوس و اللامحسوس."[2]

و تفيد صور التركيبات اللغوية مقدرة العلاقة اللفظية بحالاتها المتعددة على تشكل صورة، أو توليد صورة، أو إنتاج صورة، بمعنى انبثاق الصورة من التركيب اللفظي، و يقارب ذلك ما سماه شاكر النابلسي التصوير التركيبي، لاسيما تكوّن الصورة "من قطبين أحدهما حسي و الآخر مرئي، أو أحدهما سالب و الآخر موجب، و بمجرد التقاء تياريهما ينتجان طاقة صورية مركبة."[3]

و قد أتاح الاشتغال الشعري الحداثي، كما يذكر أبو هيف، "قابليات لا متناهية لهذه التركيبات اللغوية في صوغ انثيال الصور في المخيلة، كما لدى السرياليين و محاوريهم و مجاوريهم حين تكون المفردات و طرائق تركيبها، ضابطا للسرحات السريالية"[4]، و هو ما بيّن نماذج دالة له عبد الله حمادي عند دراسته لجيل السابع و العشرين و السريالية في كتابه "مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر"، فقد اختزلت الكلمات سريرة من خلال الأوصاف العديدة و تبدلات تركيبها إعمالا لمخيلة خصيبة مشحونة بالصور.[5]

كما يلاحظه أبو هيف، أن ثمة تنويعات لهذه التركيبة اللغوية لدى الحميدين "في نعت الإضافة أو نعت الاسم أو اقتران المجرد والمادي، أو حركة المحسوس و الساكن، و هذا جلي في شعره"[6]، وهو ملحوظ في

---

[1]- اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، دراسة في القصدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 212.

[2]- المرجع نفسه..، ص213-214.

[3]- النابلسي، شاكر، قامات النخيل، دراسة في شعر سعدي يوسف، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1992، ص 198.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 202.

[5]- حمادي، عبد الله، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 99-131.

[6]- المصدرالسابق..، ص202.

مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) التي تعددت فيها أمثلة لهذا الاشتغال الحداثي، ففي قصيدة "القول المقطوع و حكايا الأمس" يتكشف النسيج اللفظي بصور التركيبات اللغوية مثل: "الحكايا الوارمات والبذور الواهنات" و " حكايا الأمس خانعة "، و" رفوف التيه "و " رحم الأسابيع " و"وحش التفرق" و "تجذر –المرأة– في شرايين" و "الآهة البكماء" و "رمش الزمان" و "وكر التوحد" و "خيوط الذكريات" .. الخ[1]

و في قصيدته "ضحاها الذي.." من ديوان (ضحاها الذي..) أين تأتلف هذه الصور مع التصوير المجازي الأعم، كاستخدام سيل الآهات الذي يقطع و "النغمة السكرى" و "وتر التململ" و "اليوم الشقي" في قول الحميدين:

"سيل من الآهات يقطع كل شاردة على الطرقات والجدران ..

تمتد الأكف و تنبرى ..

للنغمة السكرى على وتر التململ و التكور، تنبري ..

في مدى اليوم الشقي"[2]

ه– صور الترميز:

يرى أبو هيف أن علاقة صور الترميز تقوم على إدغام الرمز في تكوين الصورة عن طريقين، الأول هو سياق الرمز و المرموز له، و الثاني هو سياق الرمز مشارا إليه في بنية العمل الشعري[3]، و قد تميز الاشتغال الحداثي الشعري بالابتداع، "فالرموز الحية تبتدع ابتداعا من خلال مزاوجة الشاعر بين تجاربه الشعورية بمواقفها الإنسانية و بين مختزناته الثقافية، و أصالته الفنية التي ترتكز ارتكازا أساسيا على القوة المتخيلة

[1]– ينظر : الحميدين، سعد ، رسوم على الحائط ..، ص11–16.

[2]– الحميدين، سعد، ضحاها الذي..، ص 49.

[3]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 203.

وفاعليتها و قدرتها على الاستحضار و الربط بين الصور المتجانسة التي يختزنها الذهن من المحسوسات والمعنويات".[1]

و يعتقد بعض النقاد، أن الصور الترميزية تقتصرعلى المتصوفة و تشوفاتهم و تنبوءاتهم، و الحقيقة ليست كذلك برأي إليا حاوي ، فالرمزية "حالة عليا من الإشراق و الإستشراق الفني، تتم في لحظات خارقة، يتمكن عبرها الشاعر من الحلول في قلب الحقيقة ذاتها و نقلها في إهاب حسي مبتكر"[2]

و يذكر أبو هيف، أن ديوان الحميدين الأول (رسوم على الحائط) قد حفل بالصور الترميزية الجزئية باستخدام اسم العَلم، رمزا لمعنى الحياة العبثي و مرموزا له مثل "سيزيف" في قصيدة "إطار بلا صورة" و كانت الصورة الترميزية في مجرى المعارضة للرمز، كما يقول الحميدين:

"الدرب طال ..

و أنت تجري في مكانك،،

"سيزيف" أوصل صخرة ..

يا شاعري ..

و أنت تحفر خندقا.

و تبارز اللاشيء بالسيف الجريد"[3]

إن الاشتغال الحداثي على الصورة، ما فتئ ينظر إلى الصورة على أنها حاضنة للرمز وذلك حين يتسع إطار الصورة إلى تمثيل شامل للمعاني، و هذا ما فعله جان نعوم طنوس في نقده لشعر أدونيس، إذ صارت الصورة إلى مبنى ترميزي"، فالطاغية يمثل مبدأ السلب – الموت، لكن الشاعر يجسد مبدأ التحول، وعبره

[1] – قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري: التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع و الإعلان، طرابلس ليبيا، 1980، ص 124.

[2] – الحاوي،إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دارالثقافةللكباعةوالنشروالتوزيع، بيروت، ط2، 1983، ص142-143.

[3] – الحميدين، سعد، رسوم على الحائط..، ص74.

يتغلب على الموت بالموت، فيكتسب حياة جديدة، و يخصب الأرض و الأمة، و هذا التناقض بين الشاعر وآلام الأمة إن جاز التعبير، قد يصل إلى حدود الشهادة أو السلب الجسدي في مدينة الانتصار".[1]

و لطالما اعتمد الشعر الحداثي على تلازم الصورة و الترميز مقاربة لأسطرة الواقع، فقد استخدم محمد القيسي هذه التقانة كثيرا في أشعاره، ثم أفصح عن أسلوبيته بقوله: "حين قلت التجربة، عنيت الواقع، الواقع الذي هو في تفاصيله و رصدها، يأخذ شكل أسطرته الخاصة، إذ الأسطورة اختراع الواقع، نسيجه و تجليه، الواقع حياة، و الأسطورة أسلوب حياة، و هي الوجه الأعمق للواقع."[2]

وهذا ما لاحظه أبو هيف على الحميدين حين وسّع اشتغاله على الصورة بما هي ترميز شامل قريب لأسطرة الواقع، "حين يوضع الواقع في مبنى رمزي يستوعب فضاءه الخاص، فقد نهضت الصورة الترميزية عند الحميدين بتضافر مجموعة صور جزئية ما تلبث أن تنضوي في إهاب صورة ترميزية أشمل"[3]، كما في قصيدته "عندما بانت سعاد" من ديوانه (خيمة أنت و الخيوط أنا).

تبدأ القصيدة كما سبق ذكره من التناص الدال على الاعتذارية عند كعب بن زهير، و صيرورته ترميزا لمراودة وجودية قاهرة لمعنى الانتماء ضمن مشهدية يرمز فيها لكل مقام بمقال رامز، إذ يبين أبو هيف، أن "في المشهد الأول "اجترار" ثمة إعلان المراودة، و في المشهد الثاني "لحظة" اعتراف بالحاجة الى الانتماء، و في المشهد الثالث "توجه" أهمية التجلي، و في المشهد الرابع "قرار" نكوص و خيبة، أما المشهد الخامس "مواجهة" فيفيد إكتمال دواعي المراودة الوجودية تشبثا بإرادة الانتماء، فرمْزُ سعاد كاشف لتشكل المعنى، بينما تتراكم الصور الترميزية، و تتنامى فعاليتها علاقة دالة على هذه المراودة الوجودية"[4]، عندما يقول الحميدين:

"لوحدي ..

سأبقى ..

إلى أن يجيئ إليّ ..

---

[1]- طنوس، جان نعوم، جدلية السلب و الإيجاب، مجلة الآداب، بيروت، ع 3-4، آذار - نيسان، 1998، ص 50.

[2]- القيسي، محمد، الموقد واللهب: حياتي في القصيدة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994، ص 260.

[3]- عبد الله، أبو هيف ،في الشعر السعودي..، ص206.

[4]- المصدرنفسه..، ص 206 – 207.

على كتفه من غبار الطريق علامة

و يفضي إليّ بأسراره

واحدا

واحدا

و من حقكم بعد ذلك، أن تسألوا،

لماذا أتيت

سعاد

سأسأل نفسي فوراً؟

لماذا أبين أنا ؟[1]

و- التصوير بالحقيقة:

اصطلح على مفهوم التصوير بالحقيقة "تلك الصور الفاعلة في رسم مشهدية تتجسد فيها المشاعر والأحاسيس في تشابكها و تعقيدها، و يعتمد التصوير بالحقيقة على الوحدة العضوية والنفسية للعمل الشعري"[2]، و أورد عدنان حسين قاسم أمثلة للتصوير بالحقيقة من خلال الوصف الحي و دمجه في صورة أكبر، أو الوصف العاطفي المتنامي للحدث أو الشخصية، و قد يستعين الشاعر لذلك ببعض التعبيرات المجازية، ولكنها لا تعدو أن تكون مجازات لغوية مفردة في إطار عمل شعري متكامل، بيد أن "العاطفة السائدة- في بعض نماذج التصوير بالحقيقة – هي المعيار الوحيد الذي يكشف عن طبيعة التناسق و التآلف بل و التفاعل بين

[1]- الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 22.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص208.

الصورة الجزئية التي تؤدي إلى خلق الصورة الكلية، كما أن تلك الصور تأخذ طعمها و لونها و رائحتها من التجربة الشعورية و ترابطها يكشف عن التئامها و توافقها مع الأحاسيس التي ولدتها تلك التجربة".[1]

و قد عمد الحميدين إلى التصوير بالحقيقة في قصائد كثيرة "اعتمادا على الوحدة العضوية و النفسية للقصيدة من جهة، و على مشهديتها و بنيتها الدرامية من جهة أخرى، و على تثمير البعد العاطفي للقصيدة من جهة ثالثة"[2]، و هذا ما نعثر عليه في قصيدة "آثار تتجدد دائما"، التي تنادي إلى عاطفة أزلية على رأي أبو هيف، متمثلة في الشوق المزمن في غمار الأحاسيس الوجدانية، كمثل قول الحميدين:

"أحبيني. يا عنبية الشفتين

يا مكحولة العينين

أحبيني .. إذن أخرى ..

فإن نداءك الصيفي يشجيني

يغني لي بألحان الألى قد بعثروا الأشواق

مواويلا

مواويلا..."[3]

و قد تكون قصيدة "رسوم على الحائط" من ديوان (رسوم على الحائط) كما يشير أبو هيف، نموذجا آخر للتصوير بالحقيقة، فالقصيدة عزف متواصل على موضوعة انتظار الحب من خلال تفريد البعد العاطفي في فيض المشاعر و الأحاسيس، الملأى بالترقب في الانتظار، انتظار الحبيبة، و هذا ما يعكسه هذا المقطع:

" أنا ما زلت أحفر في الجدار،

أحدد الأيام،

---

[1]- قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، التجربة الشعورية و أدوات رسم الصورة الشعرية ..، ص 186-187.

[2]- المصدرالسابق..، ص209.

[3]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط، .. ص 91.

لعل خيالك الليلي ..

يرسف في قيود العين.

و ألمس نشوة التذكار

فليت نهاية الأشياء

تعود إلى بدايتها ..

تجيء حبيبتي الأولى"[1]

- أنساق تنضيد الصورة:

يقصد أبو هيف بأنساق تنضيد الصورة، هو "تشكيلاتها ضمن تركيب العمل الشعري و طوابع الاشتغال على هذه التشكيلات"[2]، و هذا المصطلح كان قد اقترحه نعيم اليافي، إذ نماه الشكلانيون الروس للإحاطة بشبكة "العلاقات بين المكونات التي تشكل الكل الكامل- النص الشعري باعتبار الصورة أحد هذه المكونات المتفاعلة و المتعانقة، و ليست المكون الوحيد"[3].

و قد غلب على شعر الحميدين، حسب ما لاحظه أبو هيف، نسق التنضيد اللغوي للصورة، و نسق التنضيد النفسي أوالاجتماعي أحيانا.

1- نسق التنضيد النفسي:

كان طموح الشعراء الحداثيون من السرياليين و الرمزيين و الانطباعيين و التعبيريين، كما يرى ذلك أبو هيف، هو "موازاة التنضيد اللغوي بحركة النفس بمستوياتها المختلفة، و لاسيما اللاوعي و مقاربة طاقته الخارقة في الحلم و الوهم و الهذيان و الجنون و سوى ذلك، و قلما لجأ الحميدين إلى هذا النسق، لأن تشكل

[1]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط..، ص99-100.

[2] - عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص210.

[3]- اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة..، ص 215.

العمل الشعري، و منه نسق تنضيد الصورة، يخضع للوعي بالدرجة الأولى"[1]، و لهذا فقد لوحظ في قصيدة "حالات" من ديوان (أيورق الندم؟) ميل نسق تنضيد الصورة إلى معطيات التحليل النفسي و طوابعه، كما في هذه المفردات: الصحو، الحلم، النوم، البصر و البصيرة، التذكر،أنا و هو، التمني و اللاتمني، المخيلة..إلخ.

فجاء في مطلع القصيدة:

"في الصحو..

أحلم بالحلم وقت أريد

في النوم ..

أحلم بالحلم وقت يريد

و بين الأُريديْن ..

تشتت في أرجل العابرين

و أصبحت زهرة دوار شمس"[2]

و عزز الحميدين حلمية العمل الشعري برؤية كابوسية للتحولات و تنازعات الذات:

"فلا أتذكر أيا من الماثلات أمامي

تكون هي الصورة المشتهاة

فيرجع الحلم للشطرتين

أريد أنا

و يريد كذلك

[1]- المصدرالسابق..، ص215.

[2]- الحميدين، سعد، أيورق الندم؟..، ص 91.

هو

كحبّات نرد بكف عجوز

و غيمات تبغ بفيه مراهق

و خصلة شَعر بغرّة أنثى

و جيش سعال بصدر كليم

و نظرة بومة

ببرج خراب"[1]

فكان نسق تنضيد الصورة النفسي سمة لافتة، كما في قصيدته "و للحروف .. رماد" من الديوان نفسه (أيورق الندم ؟)، عندما كان يميل إلى استعمال مفردات التحليل النفسي: التوهم، الضياع، الذهول، النوم، التحول، الأنا و الهو.. الخ.

2- نسق التنضيد الاجتماعي

كان الشعراء الواقعيون مهتمين أكثر بالنسق الاجتماعي للصورة، و ذلك حرصا على وعي صريح بالتاريخ، و لعل طراد الكبيسي قد لاحظ مبكرا مثل ذلك لاسيما في دراسته لشعر عبد الوهاب البياتي في كتابه "مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي" بقوله:

"إن الصور هنا تتضاعف مشحونة بالأوضاع التاريخية للإنسان، و رغم أنها تبدو وكأنها نبع من مصدر واحد: النفس الإنسانية، إلا أنها تلتحم بالكون، و تمتزج بالأشياء المحسوسة كما لو كانت أُخضعت لنظام صارم، أو لجدلية المادة و الفكرة، و لقضية الإنسان و العصر بالذات"[2].

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم؟..، ص 92.

[2]- الكبيسي، طراد، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 45.

و لاشك أن الحميدين قد عني بنسق التنضيد الاجتماعي للصورة، كما يصرح بذلك أبو هيف، إذ تحركت مخيلة الحميدين "في فضاء اجتماعي، حيث تتحرك الصور في مدار واقع الحال مقاربة للتاريخ، و هذا واضح في قصيدة "مرجان" الموجهة للإفصاح عن خطاب متعاطف مع جماعة مغمورة هي فئة العبيد الغارقين في البؤس و قسوة العيش"[1].

فتكشف مفردات التباين الاجتماعي و صوره في لحظة تأزم هي مقبل العيد، و تتراكم الصور الدالة: وجه محترق كالحرّة بلهيب الشمس، يُرَوح بأنغام الطنبرة المخزوقة، صراع بلهاث، موج الرمل يثور يدك القدم الحافي خد الأرض، صرخات الصبية في كل مكان..الخ.

و ما تلبث هذه الصور، كما يذكر أبو هيف، أن تلتم على بعد اجتماعي لا يخفى من خلال توارد قرائن من واقع الحال، مثل ذكر قطع العملة الصغيرة في قوله:

"نصف ريال ..

ربع ريال ..

و ريال كامل ..

تخرج من أيد تمتد من الأبواب

أو تُلقى من نافذة عليا ..

يجمعها في الحثل

بين المحزم و البطن

من غير عدد

و إذا ما انتفخت بطن الليل

و اسوّد مداه ..

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص213-214.

لمعت عيناه و مد الخطوات

نحو الحجرة ... بركن الحوش

يضع الأحمال

و يعُد حصيلة يوم العيد

و العملة أمشاج

نيكل

فضة

و نحاس، بعض ثياب مهترئة"[1]

ينقل لنا أبو هيف، ما قام به الحميدين من تراكم الصور الدالة على بعد اجتماعي و سياسي لا يخفى، بل إن تصريحه "منح نسق التنضيد الاجتماعي أفقا من التوهم وفق مبدأ التغريب، الذي يحوّل المفردات والصور المباشرة إلى تركب فني مُوحٍ بضبط الدلالات في "شعرنة" واضحة للوقائع التاريخية"[2]، كما هو الحال في هذا المقطع الذي يوازي الفجيعة القومية بمعطيات واقعية:

"- حلفت يا ديرتي و الله ما أضحي بها.

- بلاد العرب .. أوطاني.

جبل شُيد .. من أناشيد و أصوات طرب

فتغنينا مع المنشد ..

و هتفنا مع من يهتف ..

[1] - الحميدين، سعد، ايورق الندم..، ص18-19.

[2] - عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص215.

بحت حناجرنا صغارا وفيّ فيْءُ الكهولة

ثم عدنا في انكسارٍ

نزهو بثوب مستعار

لنبتسم، و نوزع .. كل أخبار طوال أو

قصار

لوكالات الصحافة ..

و ...

ميكروفونات الإذاعة

لنسمع عبر موجات الأثير

آخر أخبار السلام

و البرصة .. و الأزياء

و أحدث الأفلام."[1]

حقا، تظهر براعة نسق التنضيد الاجتماعي في مهارات الشاعر عند اعتماله المخيلة بمفردات واقع الحال السياسي و صوره، مثل تلوينات مفردة "السلام" المندغمة بتفاصيل تاريخ حي و قاهر في الوقت نفسه، و هو صراع العرب مع عدوهم الصهيوني.

3- نسق التنضيد اللغوي:

اعتمد الحميدين كثيرا على نسق التنضيد اللغوي للصورة بواسطة الانزياح حينا، و الترميز حينا آخر. وكلما أوغل الشعر في هذا النسق قارب حداثته، حين يبتعد الاشتغال الشعري عن المعنى المعجمي أو القاموسي

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 50-51.

إلى معنى المعنى في الوحدة العنصرية و النفسية و الشعورية للقصيدة[1]. و قصيدة "إيقاعات متورمة" من ديوان (خيمة أنت و الخيوط أنا) خير مثال لذلك، إذ يتجه الصوغ اللغوي للصورة إلى دائرة محددة لنسق التنضيد، مثل مفردات الشجاعة وصورها على سبيل المعارضة في مطلع القصيدة، أو مفردات الموت نقيضا للحياة، فيقول:

"حتى المقابر يباع بالأمتار فيها اللحد

يجيئك الحفار في عتمة الظلام.

مترا ...

مترين ...

أو زيادة

فالسعر لا يحتاج للمناقشة

و الدفع بالمقدم ...

فلا تصيبك الغرابة ..

لأنه المسكين .. يعيش بين البوم ...

و الأموات.."[2]

ثم تتضافر دوائر أخرى لمعنى المعنى، لتختتم بدائرة القول المخاتل أو المخادع و إن شئت المراوغ:

"يا سيدي ..

إن جاء فاسق يُنبئك

[1] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص217.

[2] – الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص 89.

عمن قد بنوا ..

أبيات شعر

كنهها الوحيد ...

عصارة الصفاء و النقاء ..

فقلب الأوراق ..

فتش عن الأسباب ..

لأن ما كل شيء قد يقال ..

فأعذب الأشعار ..

أكذبها مرار"[1]

إن من شأن نسق التنضيد اللغوي أن يثري الأدوات التعبيرية و الجمالية، و لاسيما مقدرة الشاعر على الارتقاء بهذا النسق إلى مصاف رؤيته للعالم. و قد يكون هذا ما لاحظه شوقي خميس في كتابه "المنفى و الملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي" على أن هذا الأخير استطاع تطويع صور الطبيعة كأدوات تعبيرية، "و تفسير ذلك الجانب الجمالي يعود إلى الإطار الأسطوري الذي اتخذ الشاعر أساسا بنائيا في القصيدة، فقد انعكست ظواهر الطبيعة التي تمثل القوى الأساسية في الأسطورة على رؤية الشاعر المعاصر، فاكتسبت رؤيته من مادتها الفنية قوة تعبيرية هائلة. و من هنا نرى مدى ارتباط التجديد اللغوي بالتجربة الفنية و أهمية هذا الارتباط"[2].

وعلى هذا المنوال اشتغل الحميدين، حسب ما لاحظه أبو هيف، إذ جعل من تضافر صور الطبيعة فضاء لرؤية كونية لتضارب المشاعر و الأحاسيس في الذات الشاعرة، كما في قصيدته "و إذا الريح انكفت"

[1]- الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا..، ص90.

[2]- خميس، شوقي، المنفى و الملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971، ص 60.

من ديوانه (أيورق الندم ؟) على وجه الخصوص، "بل إنه منح نسق تنضيد الصور اللغوي سمة إيقاعية قل نظيرها في تجارب الشعر العربي الحديث"[1] كمثل قوله:

"أرجل تعلو لتهبط ..

كي تخوض

في بحار الرمل ..

لا مجداف إلا من تراتيل بسوق .. مقفرة

تلد الوقت و تحثو عند باب المقبرة

ترقب الغادي والرائح مثل المبخرة

غرست أسنانها العوج بوسط الحنجرة

حبل نار طوّق الجيد بعز الزوبعة

و بأصل الحبل نامت عقدة أخرى .. معه

تتنزى قطرات من عروق مترعة !

سقطت أظفارها كشظايا قوقعة !

هاكمُو قلبي معه !

م

ع

هـــ ..

كلما همّت حنايا الزوبعة

[1] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص220.

عادت النظرة للنظرة

و الضفة للضفة

و انشق القهر

سئم السأم السأم ...

ا

ل

س

أ

م"[1]

و ينقل لنا أبو هيف، نسق تنضيد الصورة اللغوي، عندما يبلغ مداه في قصيدة "رسالة من احتضار العقم" من ديوانه (أيورق الندم؟) ، "حيث أنسنة الأشياء و تجسيد المعاني، صورة تتلو صورة، انشغالا على تقانات متعددة تعضد الانزياح و الترميز، و إيحاء بمعنى المعنى داخل نجوى الذات المؤرقة بضغوط الراهن"[2]، فتأتي الكلمات، "يركض الماضي..غريب أمره !

حاضر يجري .. خلفه ضاربا بالأرض .. ثكلى تلبس الأسْود حزنا.. وتعد العدة طالت.. و طالت كلما قيل انتهت، زادت بتعداد، فقد تنسى و تنضو عنها ما تلقت فيه من سواد ببياض مرغما من ذاته. تجني له استعلامه من نخلة باسقة جذورها امتد به في عمق رحم الكون أما جذعها فبدا يعلو رافع التاج إلى ما قد تسامى في عبارات ضخام تملأ الأسفار قد غاصت بها سفن تحمل المجد الذي كان .. إلى قاع غير موشوم القرار، يتنَزى الخزي منه عرق التاريخ خفض الطرف أرخى نظرة سار هونا خطوة في إثر أخرى، ثم ماذا ترفع الرأس مسائلة بعض ماذا أين تقضي به ماذا ... ثم، ماذا مرة تبدو و مرات تنفخ الكير بأرتال الرماد الذي أعياه تكرار الترمد".[3]

[1]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 71-72.

[2] - عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص221.

[3]- الحميدين، سعد، أيورق الندم ؟ ..، ص 64 – 65.

إنها رؤيا كابوسية تتداخل فيها الأزمنة و الأمكنة و المشاعر في وفرة وفيرة لنسق تنضيد الصور اللغوي الموصوفة في:

- و صف تجسيد الأزمنة: يركض الماضي – حاضر يجري .. الخ.
- وصف تجسيد الأمكنة: عمق رحم الكون – قاع غير موشوم القرار – أين تقضي به ماذا ..الخ.
- وصف تجسيد الأشياء و الكائنات: نخلة جذورها في عمق رحم الكون – سفن تحمل المجد – يتنزى المجد منه عرق التاريخ – تنفخ الكير بأرتال الرماد الذي أعياه تكرار الترمد.

- بُنى الصورة:

يشير أبو هيف، إلى أن الصورة تتحدد بنيتها "بغلبة استعمال معمار فني يحيط بوظيفة العمل الشعري بأسلوبية معينة"[1]، و قد توزعت بنى الصورة عند الحميدين إلى ثلاثة أنواع، و هي البناء التوليفي و البناء التوافقي و البناء التوالدي، باعتبارها الغالبة على إنتاجه الشعري.

ومن جانب آخر إن الاشتغال الحداثي على الصورة حرر العمل الشعري من البنى التقليدية لتميل إلى بنى حديثة مما هو نتاج تطور الفنون و العلائق بينها، فقد كانت بعض الدراسات النقدية تحتبس الرؤية دون كبير نجاح في كشف خصوصية النصوص الشعرية القديم و اجتراح صيرورتها في زمنها و في الأزمان التالية، كالقول إن شعر عمر بن الفارض في دراسة أسلوبية لم يكن "مكثف الاستعارات غزير التشبيهات كثير الصور"[2]. و في المقابل نرى التفاتة صبري حافظ المبكرة إلى الطابع التركيبي للصور عند عبد الوهاب البياتي في

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص221.

[2]– صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 199.

كتابه "الرحيل إلى مدن الحلم: دراسة و مختارات من شعر البياتي"، إذْ أبان جهده على محاولة الناقد العربي الحديث على تشكيل مصطلحه النقدي الخاص بطبيعة بنى الصورة، كما في قوله:

"تشد مجموعات متناثرة من الصور والمدركات الحسية إلى بعضها في صورة واحدة، لكنها لا تستطيع في أغلب الأحيان أن تدعم الجزئي في الكلي. بل تظل الصورة العامة ذات طابع تجميعي لا تركيبي. و الفرق بين الاثنين كبير.. فالصورة العامة ذات الطابع التجميعي تغلب عليه السمة الأبيسودية فتظل بعض جزئياتها متوهجة، وبعضها الآخر منطفىء..بعضه مركز كثيف دال، و بعضها الآخر باهت ممطوط عار من الرؤى. و الغريب أن هذا المنهج الذي أصبح علما على بناء القصيدة عند البياتي في دواوينه الأولى لاقى من الاهتمام و الترحيب ما لم يظفر بمثله المنهج الأخير بطابعه التركيبي الناجح، فالصورة لم تعد مجموعة من الأشياء و المدركات الحسية معطوف بعضها على الآخر... برغم ما في هذا التجميع من شاعرية وحساسية، و لكنها أصبحت عالما متراكبا له قوانينه الخاصة و ملامحه المتفردة"[1].

1- البناء التوليفي:

نظر الناقد أبو هيف الى البناء التوليفي من خلال أمرين: "الأول البنية الإيقاعية أو الشكلية من قصيدة العمود، إلى قصيدة التفعيلة، إلى قصيدة النثر، إلى النماذج بين إيقاعات منها و الثاني هو البنية المقطعية أو بنية الوصل و الفصل"[2]

التزم الحميدين البناء التوليفي، أو المواءمة بين أنساق تنضيد للتأليف بين مواد محتفظة بكينونيتها، كقصيدته "تذكرة سفر ملغية" من ديوانه (رسوم على الحائط) إذْ علق عليها أبو هيف بقوله إنها "مؤلفة من مقاطع وصفية لانتظار الحب، فالمقطع الأول وصفها، و الثاني وصفه و توقه إليها، و الثالث مناجاة ذاتية و مخاطبتها، و الرابع مناداتها للحب و انتظارها المزمن في ختام مثير"[3]، تمثل في قول الحميدين:

[1]- حافظ صبري، الرحيل الى مدن الحلم، دراسة و مختارات من شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1973، ص 41-42.

[2] - عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 224.

[3]- المصدر نفسه..، ص 225.

"ترى هل تجيئين أخرى

و ماذا ترين؟"[1]

و لابأس أن نذكّر بما رآه معجب الزهراني في إنجاز الشاعر قاسم حداد من تعددية الشكل، و لاسيما مقاربة مستوياته الثلاثة المتمثلة في "تشكلات الوحدات الخطية الصغرى، كالحروف و الكلمات، إبراز الوحدة و تكرارها لمحاولة تحويلها إلى أثر جزئي لافت للانتباه، وتشكلات الوحدات الجُملية- المقطعية و عمليات توزيع الجملة على السطر أو في الفضاءات اللاحقة و المجاورة، و تشكلات الوحدات النصية الكبرى Macro texte، و هي نماذج تميل إلى نصوص قصيرة مختزلة في عدد بسيط من الكلمات أو الجمل، مثلما تميل إلى نصوص طويلة تمتد على مدى الصفحات في المجموعة الشعرية بأكملها"[2].

و لقد لاحظ أبو هيف، براعة الحميدين في البناء التوليفي للصورة بواسطة تقانات تعدد الشكل، و مهارة تشكل الكلمات (أو تفريد حروفها) و الجمل و المقاطع الصغرى و الكبرى. و لعلنا كما يقول أبو هيف: "نعاود التوكيد على أن التشكل النصي المتخيل مبني على الصورالجزئية المندغمة باشتغال النص على التصوير، مجازاًوانزياحاً و ترميزاً و مفارقةً، بالدرجة الأولى"[3]، ففي قصيدة "جوقة الزار" من ديوان (رسوم على الحائط)، لا يختلف المقطع الأخير الثامن عن بقية المقاطع المرقمة، و ذلك حين يستخدم الحميدين تقنية الترقيم المقطعي:

"غريب جاء يبحث في بقايا البيت عن شمعة

عن الدبس المعتق في الجرار

يقرب لحود أجداده"[4]

[1]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط..، ص 84.

[2] -الزهراني، معجب، تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، في كتاب "القصيدة الحديثة في الخليج العربي"، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ادارة الثقافة و الفنون، البحرين، 2000، ص18.

[3] - عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 227.

[4]- الحميدين، سعد، رسوم على الحائط..، ص 158.

و تشهد قصيدة "في حلق المعرة" من ديوان (خيمة أنت و الخيوط أنا) المكتوبة من استحضار حكمة المعري، على استعمال توليف الصورة بالنظر إلى الفراغ في الصفحة، و طبيعة تشكلات الكلمات و حروفها و كذا الجملة بعد ذلك، كما في قوله:

"يتباكى في جناب الشوق ..شوق

يبتني عند ظلال الغرب فانوساً و سحراً

- جاء من / سين ..و حاء../
- / حاء، ميم/
- جاء ..شيطان رجيم"[1]

إن البناء التوليفي للصورة يوفر التجانس إذْ يضع مجموعة الصور في علاقة استشعارية أشمل لعملية المخيلة.

2- البناء التوافقي:

بحسب أبو هيف "هو البناء الأكثر تعبيرا عن توافق الصورة و تماثلها عن طريق التداعي أو التكثيف حين تنطبع الصور في الذات الشاعرة، ثم تترابط في شبكة دلالية واحدة تلاحما بواسطة حركة الضمير أو منظور الرؤية، الذي ينظم الوحدة العضوية للعمل الشعري"[2]، و هو ما نظر إليه النقد على أنه أبرز تجليات الحداثة، فهي برأي صلاح فضل ، "تعدد المستويات الدلالية و امتدادات الضمائر في الزمان و المكان و الاعتماد على عنصر المفاجأة المدهشة و إقامة التوازي الحاد غير المقعد"[3].

[1]- الحميدين، سعد، خيمة أنت و الخيوط أنا..، ص 123.

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعرالسعودي ..، ص 228.

[3]- فضل، صلاح، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص و القصيد، دار الآداب، بيروت 1999، ص 248.

و في قصيدة "رحلة خارج المكان" من ديوان (خيمة أنت والخيوط أنا)، استخدم الحميدين كما يذكر أبو هيف "رابطا للبناء التوافقي للصور حركة الضمير أو صوت الشاعر في منظوره الرؤيوي لتركيب المشهدية و تنامي الفعلية ..إذ توالت الصور من حقل مكاني و تفرعاته: المقام – سائر – درب – خطوة – خطوتان – إحدى الخطا – المزار – اللقا – داسه...إلخ."[1]

ثم يراود الضمير رؤية المواجهة و ينتصر إليها من فصيلة الصور المتداعية إياها: طريق – العتبة – خطوة – فسر ...إلخ، و يتجلى ذلك في قوله:

"طريق ...كأي طريق؟

ما تراني تذكرت قولا ..

"تأتي حبة ..حبة ..

تأتي شقح العتبة"

فَسِرْ دون أن تصعر خدك

و خُذْ واغْتنم

ثم جابه ..

و واجه ..

و قال: ها أنذا..."[2]

3- البناء التوالدي:

و هو الذي تنشبق فيه الصور أو تتوالد من موشور واحد، على حد تعبير أبو هيف، و "يتشكل هذا البناء غالبا في العمل الشعري الطقسي أو الرمزي أو الأسطوري، أو العمل الشعري الذي يتحرك فعله و تتركب مشهديته

[1]- المصدرالسابق ..، ص228

[2]- الحميدين، سعد، خيمة انت و الخيوط أنا، ..،ص 55-56.

ضمن طقس أو ترميز أو أسطرة"[1]، و هذا ما أشارت إليه نظرية الأنماط الأولية، التي اقترحها العالم السويسري كارل يونج"Carl Young"، ثم تعمقت معرفيا و منهجيا لدى نقاد الحداثة أمثال نورثروب فراي "Norhtroup Frye" و غاستون باشلار "Gaston Bachlard"، فقد استعمل الشعراء في الترميز و الأسطورة وحدة الحافز، و جعل العمل الشعري منظومة تحفيز حيث خلص مختار علي أبو غالي إلى استنتاجات نافعة عن مدى استغراق الشاعر العربي الحديث في استخدام الطقسية و الترميز و الأسطرة بقوله:

"و إذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد فالإنسان هو الآخر على ثنائية التضاد، و هي ثنائية مصاحبة له ..وبها يلمس المتناقضات في الأشياء، فتتحول إلى حضور ذي أطرف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، و ينطق الرمز لغة الأسطورة. و تنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم،فتهيء للحقيقة أوللواقع تأويلا أو تفسيرا له نفاذه السحري، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان، بحيث ينحل التناقض، و تتجاوب المستويات المتدابرة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة"[2].

و من النقاد الذين اشتغلوا على النقد العربي الحديث، سليم السمري ، الذي اهتم بمصطلحات الصورة، فسمى مثل هذه التقانة من البناء التوالدي "التوشيح" في كتابه "الرؤيا الحسية عند البياتي" عندما رأى أن "الصورة الحسية عنده تتناغم إلى صور هيولية التوشيح، و المادية الأفكار تتأبط نسيم الجواهر النفسية، نلمسها في الشاعر الذي شد البياتي إلى حياة الإنسان بصورة أو أخرى، حتى إنه أملى عليه بعض هذه السمفونية الإنسانية الطويلة في كفاحها العزيز الذي لا يهدأ في كل تراجيعه و تنغيماته"[3].

و ينقل لنا أبو هيف تجربة الحميدين إذ بنى عمله الشعري "غالبا ترميزا أو أسطرة الواقع بفضل وفرة المجاز و الانزياح و التركيب الاستعاري"[4]، و ذلك ما نلحظه على سبيل المثال في مقطع من قصيدة "و تنتحر النقوش...أحيانا" من ديوان و(تنتحر النقوش ..أحيانا).

[1] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص229.

[2] – أبو غالي، مختار علي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، مشروع نظري، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 1998، ص 31.

[3] –السمري، سليم، الرؤيا الحسية عند البياتي، طبع بتعضيد من نقابة المعلمين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، 1975،ص83.

[4] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 231.

حيث استحضر صورة أشمل للكائن الأسطوري "يأجوج" في أفعال مختلفة هي حوافز متوالدة، يسري، يعرج، يبكي، يخطو، ينصف، يرعوي، يخور، يركض، يبغي، يقبض، يفتك...

إذْ ينبغي أن يكون في البناء التوالدي التوظيف الإيجابي للصورة و ذلك انسجاما مع طبيعة الرمز و الأسطورة و إلا كان العمل مشينا، و لهذا فقد وُجه النقد حول التوظيف السلبي في شعر أدونيس حين يُسقط على الرمز ما ليس يناسبه، أو حين تستدعي الأسطورة دلالة ليست منها و لا تؤدي الوظيفة المبتغاة، إذْ حاول أدونيس "أن يسقط على ملامح مهيار دلالات و أبعاد معاصرة شديدة الخصوصية، فيها من الغرابة و التعقيد ما يميزها و لم تستطع ملامح مهيار أن تتسع لهذه الدلالات الحديثة، و تحملها، و تتراسل معها، فلم تتم بالتالي عملية التفاعل الرمزي المفروض بين الملامح التراثية و الملامح المعاصرة لكي يؤدي الرمز التراثي وظيفته، و جاءت شخصية مهيار في هذه المحاولة شديدة الغرابة"[1]

إن الصورة بذاتها أو توالد الصور بذاتها معين لرمز يحيط بالعمل الشعري أو لأسطرة واقعية جديدة، و هذا مااحتواه النقد الرؤيوي الأساطيري المستند إلى نورثروب فراي، و سار على معناه محي الدين صبحي في كتابه "الرؤيا في شعر البياتي" إذ جعل الصورة رمزا كبيرا، أو أسطرة لواقع جديد، متلاحمة مع صورة الشاعر كمثل قوله:

"أما حديث الشاعر عن تجربته بالمنفى فهو بضمير المتكلم الذي يعاني الغربة و الحنين و الفقر و الذعر في سبيل رسالته، و منذ البداية تندمج هذه العناصر في رسائله إلى زوجه و أطفاله، و من خلالهم يلمح الوطن و أطفاله و عذاب الآخرين في سبيل الهدف ذاته. و تتبلور صورة الشاعر في هذا الإطار نموذجا للتضحية و المعاناة"[2].

و قد أثمر البناء التوالدي للصورة عند الحميدين، كما يرى ذلك أبو هيف، "إذ تمثل في ترابط الصور محاكاة لصورة الذات الشاعرة و تمثيلها لرؤية العالم"[3]، و ثمة نموذج آخر لمثل هذا البناء التوالدي للصورة، ساقه لنا الحميدين في قصيدته "أيورق الندم ؟" من ديوانه (أيورق الندم؟)، انقلب العمل الشعري برمته تركيبا استعاريا يوازي بين حركة الذات الشاعرة و رؤية الواقع المرمز، كما في قوله:

---

[1] -حلوم، أحلام، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000، ص 132.

[2] - صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 151.

[3] - عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص 232.

"تكومت أعجاز نخل عند الرغوة المفرطحة تهب حولها الرياح...

و لحظة ...

فلحظة كلطمة ..

كالبرق تقدح الـــ (لاء) الزناد

فتوقد الأكوام ... نار و نار ..

و ما لها سوى الرماد ..

فلتعصف الرياح ..و بعدها رياح ..

على خطى معارك الرماد..

و لتستمر ..."[1]

إن الصورة كلها متوالدة من فعل الطبيعة عن الحياة و الخصب في لحظة نفس عاصفة: أعجاز نخل – الرياح – البرق – قدح الزناد – توقد النار – الرماد – الرياح - ..إلخ.

و يلاحظ أبو هيف، تكرار هذا البناء التوالدي للصورة في قصيدة "و إذا الريح انكفت" من ديوان (أيورق الندم؟) تناغما مع العنوان نفسه،" و أجزاء العمل الشعري كله، المنبثق من موشور فعل الطبيعة الترميزي دلالة لفعل النفس الوثابة للانعتاق و الحرية، كتوالد صور الريح و العصف و الزحف"[2]

"تزحف الأسراب منه في اتجاه الريح

أمعنت في العصف، و الزحف يباري لم يقف

أتملى صورة الزحف مع الريح، لعل الريح تهدأ ..

[1] – الحميدين، سعد، أيورق الندم..، ص 38.

[2] – عبد الله، أبو هيف ، الحداثة في الشعر السعودي..، ص233.

أو كذا الزحف يقف..

فإذا الزحف إلى الزحف يعود

و كذا الريح إلى الريح تعود

غابة الياءات تنمو

فإذا مانكفأت

ريح توالت في النماء

ي .. ي .. ي .. ي

ي.. ي .. ي ..

ي .."[1]

وفي الأخير نقول إن أبو هيف استطاع أن يغوص في أعماق النقد الحداثي مستعملا تقناته الإجرائية على شعر سعد الحميدين، هذا الأخير الذي أسهم في تحديث القصيدة العربية في الخليج العربي، مما استدعى مصطلحات و مفاهيم و معايير لم يألفها النقد الأدبي العربي الحديث حينها، أو لم تستقر بعد في شبكة المعرفة النقدية العربية الحديثة، كما هو الحال مع تعدد الأصوات أو التمثيل أو القناع أو الترميز أو الأسطورة، عند بحث الدراما و التنوع الدرامي، أو الاستدعاء و الإحالة و العلامة و الإشارة عند بحث التناص، أو الحشد و التلاشي و الانزياح و التنضيد اللغوي في بحث اللغة، أو أنماط الصورة و أنساق تنضيدها أو بنائها في بحث الصورة.

ففي معترك هذه المصطلحات و المفاهيم، استطاع الحميدين أن يوائم بين سيرورة التقليد و التحديث، فطوّر تقانات التصوير داخل منجز التحديث.

1- الحميدين، سعد، أيورق الندم..،ص72-73.

الفصل الثالث:

عبد الله أبوهيف ناقدا للقصة والرواية

I. نقد القصة.

1- نشأة القصة العربية.

2- تطور القصة العربية.

II. نقد الرواية.

1- نشأة الرواية العربية.

2- تطور الرواية العربية.

3- الجانب التقاني في الرواية العربية

4- أنواع الرواية وتقاناتها.

إنّ تنوع اهتمام عبد الله أبو هيف بالأجناس الأدبية بين القصة والرواية والشعر، وكذا المسرح إضافة إلى اهتمامه بقضايا الفكر والثقافة عموما،هوالذي جعل منه ناقدا موسوعيا فكان حينا مؤلفا في كثير من هذه الأجناس، وحينا آخر ناقدا متتبعا لكثيرمن المنجزات والإبداعات الممثلة لهذه الأجناس، ومن ذلك تتبعه لجنس القصة.

نقد القصة :

حظيت القصة باهتمام كبير من قبل عبد الله أبو هيف، وهذا ربما لكونها ذات صلة وثيقة بالحياة وارتباطها وتصويرها الدقيق للطبيعة البشرية، والأمر الآخر كون أبو هيف قاصا على اطلاع بأسرار الكتابة الإبداعية حيث جربها ميدانيا (أسْألْ مْجربْ وما تسألشْ طْبيب)، فكانت دراسته للقصة عن دراية ومعرفة و لم تكن هذه الدراسة مقتصرة على سورية وحسب، وإن نالت الحظ الأوفر من ذلك، بل إنها امتدت إلى أقطار عربية أخرى.

فمرة يكتب عن الأدب الجزائري فيقول: " 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]، فلا غرو في إفراده كتابا خاصا بالإبداع السردي الجزائري، ويبرز اهتمامه له منذ الثمانينيات من القرن الماضي، إذ يقول : " لقد أعنيت بهذا النقد السردي القصصي والروائي الجزائري منذ مطلع ثمانينيات القرن العشرين ".[2]

[1]– عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 49.

[2]–عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص09.

ثم ينتقل أبو هيف ليتحدث عن الأردن والعراق والسودان ومصر ودول الخليج وبطبيعة الحال سورية التي تحوز حصة الأسد مما أنجزه أبو هيف، وسنتحدث عن ذلك لاحقا.

1- نشأة القصة العربية :

لا يمكن للقصة أن تكون في منأى عن تاريخ الأدب العربي، فهي مرتبطة به وإحدى مكوناته الأساسية، متصلة بنشأته، وذلك " أن القصة كيان وظاهرة اجتماعية معا وهي تتحرك ضمن تراثها بالدرجة الأولى "[1]، فيرى أبو هيف أن تاريخ القصة لا ينطلق من خمسينيات القرن العشرين، "وإنما التجربة القصصية قد اختمرت "[2] .

وهي نتيجة لسنوات الثلاثينيات والأربعينيات للقرن نفسه، على اعتبار أن 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]

ففي الفترة الممتدة من مطلع الثلاثينيات إلى منتصف الأربعينيات تمثلت في النضال ضد الاحتلال الفرنسي، فواكب ذلك دعوات تطالب بتوظيف الأدب حسب رغبة الجماهير للنهوض بالأهداف المرجوة فكان أن " 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

[1]- عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سورية..، ص 13.

[2]- المصدر نفسه..، ص 14.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 11.

وجورج سالم وغيرهم"[1]، فنتج عن ذلك ما سمي بالالتزام في الأدب، خاصة بعد أن اشتد الصراع بين الغازي والإنسان المدافع عن أرضه ومصيره فأصبح " من الخطأ الشنيع الفصل بين الأديب وأدبه "[2]، كون الأدب العربي أضحى أكثر اتصالا بالرواية والقصة قياسا بسواهما من الفنون الأخرى، لاسيما أن القصة تمر بفترة النضج الفني، إذ يرى عبد السلام العجيلي "أن الأدب العربي قد لحق بآداب الأمم الأخرى .. إذْ اتخذ من القصة وسيلة للتعبير بعدما انفرد به الشعر طويلا ".[3]

انطلاقامن هذا،فقدركز عبدالله أبوهيف على نشأة القصةالسورية باعتبارها جنساأدبياًجديدا تطوربشكل لافت للانتباه، حيث شهدت الساحة الثقافية صدور مجاميع قصصية مثلت البدايات الأولى لتنامي معالم الفن القصصي الذي وصل إلى مستوى من الرقي والبناء الفني الرفيع، أمثال علي حقي من سورية، الذي أسهم معه مجموعة من القصاصين في نمذجة نمط معين من القصص الاجتماعية التي نهج على تقليدها الجيل الأول من الكتاب[4]، كما كان لها الفضل في رسم البدايات الأولى لجيل رواد القصة الأوائل، فمثلت " حالات نماذج إنسانية تعاني من وطأة التغيرات الاجتماعية وخلخلة القيم ".[5]

فكان أبو هيف يرى أن جيل الثلاثينيات والأربعينيات " جيل البُناة والمؤسسين "[6]، إذ كون تيارات مختلفة، مكنت القصة القصيرة من أن تتبوأ المكانة المرموقة على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، وذلك بفضل

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 17.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة..، ص28.

[3]– سليمان، نبيل، عبد السلام العجيلي، حكواتي من الفرات، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، دمشق، 2008م، ص29.

[4]– فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف..، ص 47.

[5]– عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية، من التقليد إلى الحداثة..، ص 24.

[6]– عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية، من التقليد إلى الحداثة..، ص 58.

كتابات علي خلقي وعبد الله يوركي خلاق وخليل هنداوي ومحمد النجار ومراد السباعي وعبد الوهاب حقي وعبد السلام العجيلي.[1]

فقد صورت كتاباتهم حياة جيل بأكمله عانى من وحشية الاحتلال، فـــ " كانت الواقعية اختيارا أدبيا أساسيا في مواجهة التأثير الثقافي – الغربي – الاستعماري، وذلك ما حدد توجها إلى الواقع، بما فيه، ومعنى هذا أن اهتمام القصة بالواقع إنما جاء من الدوافع الواقعية "[2]، إذ لا يمكن للقصة في تلك الفترة إلا أن تكون واقعية ملتزمة، بدا ذلك جليا مرتسما على عتبات عناوين القصص المختلفة، جعلت منها قصصا توجه اهتمامها نحو الحياة .. وتكرسه نحو مناسبة بعينها ، وفي هذه الفترة – الثلاثينيات والأربعينيات – برزت على سطح الإبداع القصصي مجموعات قصصية مثل مجموعة (تاريخ جرح) لفؤاد الشايب الذي عده أبو هيف " من أصحاب الريادة الأولى في الإبداع القصصي "[3]، والتي كتبت عام 1944م، وقصة (مذكرات ممثل بائس) لعلي خلقي، التي أصدرها عام 1931م، وقصة (صراع) لعبد الوهاب حقي، التي كتبها عام 1945 و(الدرس المشؤوم) لمراد السباعي، و(بنت الساحرة) لعبد السلام العجيلي، اللتان صدرتا عام 1948م.

وكل ما صدر من مجموعات قصصية في الفترة الممتدة من 1931 إلى 1949م لم يتجاوز الثمانية عشرة مجموعة قصصية، حسب ما أثبتته لجنة القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب في عام 1981م، وكان أبو هيف مقررا في تلك اللجنة، إذ أسهم في إنجاز ذلك المشروع الذي رصد فترة النشأة بدقة في مدة عامين.[4] لنستنتج مما سبق أن بدايات التكوين القصصي في سورية اتسمت بالقلة في الإنتاج القصصي، وهذا مردود إلى

[1]– المصدرنفسه..، ص 58.

[2]– الشاوي، عبد القادر، سلطة الواقعية، مقالات تطبيقية في الرواية والقصة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م، ص10.

[3]– المصدرالسابق، .. ص 27.

[4]– عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية، من التقليد ، ص 313 – 314.

الظروف الصعبة التي كانت تعيشها سورية (فترة الاحتلال)، غير أن تلك القصص على الرغم من قلتها امتازت بنماذجها المعبرة عن مكون قومي بموضوع مركزي واحد ألا وهو مقاومة الاحتلال،" فرقى السرد القصصي في تلك الفترة إلى معطيات إنسانية سامية في تصوير الحياة، وتطورت تقاناته وأساليب تعبيره بما يناسب هذه الرؤية".[1]

أ- نشأة القصة في الأدب الجزائري :

يرى أبو هيف أن نشأة القصة في الأدب الجزائري لا تكاد تختلف عن مثيلاتها في الوطن العربي فالقصة في الجزائر " تحمل الخصائص نفسها في تطور القصة القصيرة في الأقطار العربية الأخرى "[2]، وقد أولاها أبو هيف أهمية خاصة، فاشتغل على دراسات عدة تحدثت عن بداية القصة في الجزائر، إذ ينقل لنا رأي عبد الله الركيبي بأنها تتمثل بالمقال القصصي والصورة القصصية[3]، فيمكن اعتبار الأول النموذج الشكلي البدائي الذي نشأت عليه القصة القصيرة الجزائرية، ثم ما فتئ أن أخذ ذلك النموذج في التطور، فتمثل في المقال القصصي فأضحى يشكل مجموعة محاور تدور في فضاءاتها القصة الجزائرية في مرحلة التأسيس، أولها نقد المجتمع والعادات التي أحاطت به مثلما نقدت الاحتلال وما خلفه، وثانيها الاتجاه الرومانسي في وصف الطبيعة والحب، وثالثها التركيز على الشخصية الكاريكاتورية[4].

لقد أضحت القصة القصيرة في الجزائر – على رأي أبو هيف – مثالا "لظاهرة مستحكمة في القصة القصيرة العربية، هي وطأة التفكير الأدبي بالموضوع وتأثيره المتنامي على بناء القصة القصيرة، مما يؤدي إلى

---

[1]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 49.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة ..، ص 16.

[3]- الركيبي،عبدالله،القصة الجزائرية القصيرة،الدارالعربية للكتاب،ليبيا،تونس،ط3،د.ت،ص53.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة..، ص 18 – 19، وينظر: عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 91.

مفارقة واضحة في سيرورة التقاليد القصصية "[1]. وقد ذكر أبو هيف بعضا من أشهر الكتاب الذين ينتمون إلى الرعيل الأول من أمثال عبد الله ركيبي ومحمد الصالح حرز الله وعبد الحميد بن هدوقة وموسى بن جدو ومصطفى نطور وعمار يزلي وجميلة زنير، لتتميز قصص هؤلاء بأنها " جميعها تتفق في التعبير عن القيم الاجتماعية المحاصرة ".[2]

فالقصة الجزائرية ومن خلال استجابتها وتعاطيها ومجاراتها للأحداث، حملت في تقاسيمها تناغيم قصصية تكاد تكون جديدة على المجتمع الجزائري من حيث إنها " تلتزم أسلوبها الانطباعي أو التعبيري بوساطة استحضار عناصر بيئية، ووصف واضح للطبيعة، والمأثورات الشعبية، ونبض التاريخ القريب "[3]، فتلكم هي أهم خصائص القصة الجزائرية في مرحلة النشأة والتكوين، وهذه الخصائص ذاتها لا تختلف في موضوعها ووظيفتها وقصديتها عن القصة العربية.

ب-نشأة القصة في العراق :

ذكر أبو هيف في مقدمة كتابه (فكرة القصة) لمحة بسيطة عن تاريخ نشأة القصة في العراق، وأن "سليمان فيضي كان أول قاص عراقي حاول أن ينحو منحى جديدا في القصة "[4]، وأن القصة القصيرة في العراق نشأت وترعرعت في العقد الثاني من القرن العشرين، وتحديدا " على يد محمود أحمد السيد (1901 – 1937) الملقب برائد القصة في العراق "[5]، وذلك في مرحلتها الأولى.

[1]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث ..، ص 49.

[2]- المصدر نفسه..، ص 50.

[3]- المصدر نفسه..، ص28، وينظر : الطمار، محمد، تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، الجزائر، 2006م، ص 524.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة ..، ص 9.

[5]- مصطفى، فائق، وعلي، عبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، ط2، الموصل، العراق، 2000، ص 139.

وحمل المشعل بعد ذلك مجموعة من رواد القصة العراقية أمثال عبد الملك نوري، الذي عد رائدها في مرحلتها الثانية، إذ أسهم في استمرارية القصة ونضجها الفني في فترة التأسيس وما بعد التأسيس، وكذا فؤاد التكرلي رائد القصة العراقية الحديثة.[1]

إضافة إلى عبد الحق فاضل، إذ درجت كتاباتهم، حسب أبو هيف " على التقليد القصصي العربي ."[2]
إن الخطوات الأولى للأدب القصصي العراقي وعلى الرغم من كونها"بدايات ساذجة في ميدان الأدب القصصي.. إلا أنها من ناحية ذوقية تؤرخ واقعا ثقافيا تشتد فيه الدعوة للتنوير، من خلال المقارنة بين واقع تعيس وماض تليد ".[3]

ومن النماذج التي كان لها وجود في الساحة الأدبية 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 إلياس وأنور شاؤول وخلف شوقي، وغيرهم ممن كانت لهم بصمات في سجل الكتابة القصصية[4]، فامتازت كتابات أغلب كتاب القصة العراقية في هذا المضمار بأنها "كانت ذات نبرة شجية دافئة لموضوعات حيوية تلامس وجدان المتلقي على نحو دال من خلال الاسترسال حينا والإيجاز حينا آخر ".[5]

[1]- عبد الرحمن، مجيد الربيعي، وجوه مرت، دار الفرقد للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 2008م، ص 117.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية ..، ص 78.

[3]- محسن، جاسم الموسوي، نزعة الحداثة في القصة العراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984، ص13.

[4]- المرجع نفسه..، ص 17 – 19.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 218.

ج- نشأة القصة في الأردن :

قبل الحديث عن البدايات الأولى لكتابة القصة في الأردن، قدم أبو هيف بعض الملاحظات لا تخرج عن مراجعته النقدية، إذ يقول : " لقد عانت القصة الأردنية القصيرة، مثل القصة العربية القصيرة عموما، من فوضى المصطلح ومن ضعف حركة النقد القصصي بعد ذلك "[1]، فالقصة الأردنية سادها الحيرة والارتباك الفكري مع تقصير من الناحية الفنية التي كانت تنهجها القصة القصيرة في مسيرة تطورها، وبرز اعتراض أبو هيف على كتاب القصة في اتجاهات عدة، الأول جانب الأصالة، والثاني جانب في الخصائص الفنية، والثالث الجانب القطري والقومي لحركة الأدب فيها.[2]

ويذكر أبو هيف أن البدايات الأولى لنشأة القصة القصيرة الأردنية تمثلت في كتابات صبحي أبو غنيمة القصصية التي بدأها بقصة (أغاني الليل) عام 1920م، 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، كما سعوا إلى جعل هذا الفن شديد الاتصال بقوميته، ويظهر ذلك في اندغامه الجلي بتطور القصة العربية فنيا وفكريا.[3]

مما سبق يخلص أبو هيف أن الإنجاز القصصي الأردني في مرحلة النشأة ينكشف حضوره الجلي ويفصح عن سرد قصصي تقليدي يعبر عن تفاصيل ذاتية مبالغ فيها في بعض الأحيان، فضلا عن عاطفة مستغرق فيها كثيرا، وهي بهذا – أي القصة – تصبح 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.[5]

د- نشأة القصة في مصر :

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 119.

[2]- المصدر نفسه ..، ص 118.

[3]- المصدر نفسه ..، ص 120.

[4] - عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 123.

[5]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 53.

يرى أبو هيف أن القصة في مصر لم تكن معروفة قبل مطلع القرن العشرين إذ " ما كان للقصة من مدلول في الأذهان إلا أنها أحدوثة أو طرفة أو سمر "[1]، وهو الرأي ذاته الذي يشاطره فيه بعض النقاد، الذين وصفوا القصة المكتملة فنيا والمتمثلة بقصة (في القطار) لمحمد تيمور المروية عام 1917م، هي القصة الأولى التي كانت ناضجة فنيا " إذ مثلت البداية الحقيقية للقصة القصيرة في مصر ".[2]

وما أن طل عهد جديد على الحياة السياسية في مصر حتى انعكس على الاتجاه السردي فيها، فأصبح يسير موازيا لخطى الثورة مشتغلا على الإحساس القومي للثورة وقادتها، وكان ممن تمثل هذا التيار – المتجدد – بعد تفجير ثورة 1919م ظهور المدرسة الحديثة التي دعت إلى إيجاد فنون وآداب واقعية وصادقة[3]، كان من ممثلي هذه الاتجاهات، أحمد خيري ومحمود عزمي وحبيب زحلاوي وآخرون، " فتكونت أولى بذور الوعي الوطني والسياسي "[4] في هذا السياق.

ه- نشأة القصة في المغرب :

لا يرى أبو هيف أن نشأة القصة في المغرب تختلف عن بدايات القصة العربية خاصة، والأجناس الأدبية الأخرى عامة، إلا أنه وصفها بمرحلتين، الأولى تتمثل في مرحلة جيل الرواد في مطلع الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، والثانية مرحلة جيل البُناة في مطلع الخمسينيات والستينيات من القرن نفسه، إذ إن القصة في تلك الفترة مثلت تطلعات القوى الوطنية الرافضة والمقاومة للاحتلال من جهة " ومجابهة مخططات الإبادة"[5] من جهة أخرى.

فقد كان في تلك الحقبة لفيف من الكتاب نقلوا القصة من نمط إلى آخر، إذ جسد الأول الأنماط التقليدية المعروفة، كالقصة المرئية والغزلية التي لجأت فيما بعد إلى نمط جديد تمثل في الكفاح المسلح، ومن هؤلاء الكتاب، عبد الخالق الطريسي ومليكة الفاسي وعبد الله إبراهيم ومحمد خضر الريسوني وعبد المجيد بن

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 67.

[2]- صبري، عبد الفتاح، القصة المصرية، االنشأة والتطور، مجلة الرافد، ع 109، سبتمبر 2006، ص 43.

[3] - المرجع نفسه..، ص 43.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، نجيب محفوظ بعيون سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007م، ص 456.

[5]- عزام، محمد، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م، ص 27.

جلون وأحمد زياد وعبد الرحمن الفاسي ومحمد أحمد شماعو، إلى غيرهم من الأسماء[1]، إذ تميزت القصة عند هؤلاء الكتاب برسمها لأنماط الحياة الإنسانية، فأصبحت كما لاحظ أبو هيف تمثل " العلاقة بين الواقع ورمزه .. وتثميره لصالح العلم وحرية الإنسان في توليف متوازن بين الواقع والإحساس به ".[2]

فالقصة المغربية في تلك الحقبة اتسمت بكتابات ذات الوصف السردي التقليدي، متأثرة بالمأثور الشعبي فنتج عن ذلك ملمحان مهمان من ملامح البناء السردي القصصي، هما الواقعية والرمزية، لتصل القصة فيما بعد " إلى حد الإدهاش أحيانا "[3]، وهي – أي القصة – بهذا تصل إلى قصديتها المبتغاة، ولتكتمل تقاناتها معتمدة على عناصر الإيجاز والكثافة والتلميح أحيانا أخرى، ومن هنا يمكن القول أن القصة في المغرب تكون قد وصلت إلى مستوى معتبر في تطورها على هذا الأساس.

إن القصة العربية كما سماها أبو هيف مرحلة النشوء والخلق، سعت في أغلب نتاجها إلى " تقليد التراث أو تقليد الغرب، ولكن الاستعراض التاريخي والنقدي يشي بفوران المعاناة الأدبية في ممارسة القصة ".[4]

ومهما يكن من أمر، فإن الهدف المرجو من كل ذلك سواء أكان بالتأصيل للتراث والحفر فيه أم التقليد للغرب، هو في الأخير إنتاج قصة مهمومة بغرضها ووظيفتها واتجاهاتها، 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 "،[5] فوظيفة القصة تتداخل مع الاتجاه لتشكل صورا مختلفة لهذا التداخل، أولها ارتباط القصة بالتاريخ، وثانيها تصويرها للواقع، وثالثها الأمانة لفكرة القصة أو معتقدها.[6] فتغدو بهذا مهمة الإبداع القصصي مسايرة ومواكبة لـــ " منظور الخارج مما هو موجود في الطبيعة والحياة ".[7]

---

[1]– المرجع نفسه..،ص 27 – 35.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية ..، ص 230.

[3]– المصدر نفسه ..، ص 233.

[4]– عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 72.

[5]– عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة ..، ص 21.

[6]– المصدر نفسه ..، ص 21.

[7]– المعلم، أحمد، الفصول دراسة في القصة القصيرة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 2004، ص 5.

2- تطور القصة العربية :

يرى أبو هيف على غرار كثير من النقاد، أن النقلة الحقيقية لتطور فن القصة والنهوض به بوصفه جنسا أدبيا مهيمنا وطاغيا بدأت تتمظهر تدريجيا منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، " حتى عدها الكثيرون سيدة الفنون النثرية آنذاك "[1]، وذلك لأن فن القصة ارتبط ارتباطا تفصيليا ساخنا وآنيا بحياة الشعوب وتجاربها المتراكمة في الحياة، ومن الصعب الفصل بينهما، لأجل ذلك تتغير طريقة ونمط الإنتاج القصصي بحسب تغير وتطور حياة الشعوب، ما يجعل أبو هيف ينعت " فن القص قومي في أساسه، إذ يرافق حياة الإنسان منذ نشأته، ولا تخلو منه حياة شعب من الشعوب مدونة كانت أم شفهية ".[2]

إن قضية تطور القصة لم تأت من فراغ، بل يربطها أبو هيف بمسائل عدة، منها الطبيعة التي يتطور منها الفن نفسه ويتعلق ذلك " بقضية التبادل الثقافي بين الأمم والشعوب "[3]، والأخرى تواصل الكاتب أو الأديب مع تراثه وتقاليده وعدم الاستغناء عنها، وتشبثه بالأصالة المتوارثة والمنقولة عبر الأجيال، فيصبح " من العبث في هذا المجال أن نجد قصة أو رواية عربية تتصف بالأصالة هي تقليد لكاتب غربي بعينه ".[4]

وأمر آخر لا يخرج عن هذا السياق هو أن القصة من " أكثر الفنون الْتصاقا 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]، فمرحلة ما بعد الأربعينيات عدها أبو هيف مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة التي كتبت لتفي بغرضها الشعبي أو وظيفتها الفنية.

ومن المعلوم أن وظيفة القصة التثقيفية والتنويرية هي المحور الرئيس لفن الإبداع القصصي، فيرى أبو هيف إلى جانب أغلب النقاد أن القصة لابد أن تتمتع بالقصدية، فقد " طبعت نتاج قرن من الزمن بصراحتها المؤْذية غالبا، إذ حولت القصة إلى منبر للوعظ والإرشاد بالدرجة الأولى، مما أثر على تطور التقنية والشكل

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 69.

[2]- المصدر نفسه..، ص 70.

[3]- المصدر نفسه..، ص 70.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 71.

[5]- المصدر نفسه..، ص 71.

وتطور معالجة الموضوعات والأفكار داخل هذه التقنيات والأشكال، وأعاق إلى حد كبير تطور الجنس القصصي نفسه".[1]

وعلى الرغم مما ذُكر حول القصة العربية من قصيديتها وتحولها إلى منبر للوعظ والإرشاد، فإنها لم تتنكر لقيمها القومية التي واكبت تطور المجتمع العربي المتأثر نسبيا بالغرب، وبالتالي إنتاج نماذج قصصية مهمة عبرت عن قصيديتها ووظيفتها المرجوة.

أ- تطور الفن القصصي في الأدب السوري :

يلاحظ أبو هيف أن الفن القصصي في سورية قد حقق نقلة نوعية في مرحلة الستينيات والسبعينيات عند مجموعة من الأدباء الشباب، أمثال حيدر حيدر وخليل النعيمي وعبد النبي حجازي وغيرهم[2]، تميزوا بخوضهم التجربة بحماسة وجرأة كشفت عن " تجلياتها في نتاجهم وإبداعهم "[3]، إذ " صار هنالك نوع من الشعور بأن الأديب أسلم نفسه للتيارات العامة الاجتماعية والسياسية بشكل قضى فيه على خصوصيته أو ذاتيته "[4]، وفي هذا إشارة إلى أن الأديب أصبح ذا نظرة قومية ذات عمق وبعد شموليين، وخاصة بعد اكتشاف كتاب القصة أن الأدب تأثر كثيرا بمرحلة التأسيس وبالضبط بمرحلة الخمسينيات التي طغت عليها الشعارات السياسية والاجتماعية.

لكن الذي تبع تلك المرحلة اندرج في سياق وعي الذات، على حد رأي أبو هيف، أي أنها " اعتبرت فترة ما بعد عام 1967م فترة صحوة لما حدث في السابق، ليست فترة مناهضة للأفكار العامة القومية والاجتماعية، أو انقلاب عليها لكنها فترة صحوة فردية ذاتية "[5]، بمعنى آخر أن فترة الستينات نهضت بالممارسة الإبداعية القصصية وجعلتها تخطو بثبات أكثر في مراحل تطورها وعلاقتها بواقعها، فالملاحظ لعملية إنتاج القصص حسب الجدول الذي وضعته لجنة القصة والرواية ووثقه أبو هيف، أن نشاط كتاب القصة السورية

[1]- المصدر نفسه..، ص 72.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الشباب والأدب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1989م، ص 35.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الشباب والأدب..، ص 35.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص15.

[5]- المصدر نفسه..، ص15.

يسير بخط بياني هرمي، فضلا عن تزايد شخصياته الإبداعية، فمثلا يتكرر اسم القاص إسكندر لوقا على مدار عقدين من الزمن بإبداع قصصي جديد في كل عام تقريبا، فأنتج مثلا عام 1952م (حب في كنيسة)، وفي عام 1953م (العامل المجهول)، وتكرر له في العام نفسه (في ليلة قمراء)، وفي عام 1955م له (أنصاف المخلوقات)، ليستمر إنتاجه الإبداعي الذي أصدره " عن فهم للقصة منسجم مع ممارسته لكتابتها، فهو حريص على اتباعية تستحضر تقاليد القص الكلاسيكي ".[1]

إلى جانب إسكندر لوقا، هنالك أسماء أخرى شهدت لها الساحة القصصية بأفق واسع لتطور الفن القصصي وكانت تكتب بجمالية فنية ناضجة، وتقوم " كتابتها على جملة من العناصر المنهجية في السياق التعبيري كالواقعية والمحاكاة والأسلوبية والجمالية النصية، مندمجة أفكارها على وفق تقانات سردية جديدة مهدت لنهضة قصة قصيرة سورية ذات مستوى فني تقبله الذائقة النقدية عموما "[2]،من أمثال عبد السلام العجيلي وحسيب كيالي ومراد السباعي وخليل هنداوي وألفة الأدلبي وشوقي بغدادي وسعيد حورانية وجان الكسان وعادل أبو شنب وفاضل السباعي وسعيد كامل كوشا وكوليت خوري، وغيرهم من الأسماء التي كتبت وساهمت في نضج القصة واكتمالها مئات القصص التي امتازت كما يرى أبو هيف، بـــ " مقدرة عالية على صوغ المتن الحكائي ضمن رؤى فنية وفكرية باعثة لمنظومة قيم عامرة بالتعاطف الإنساني والاجتماعي والقومي ".[3]

شكل الفضاء القصصي في تلك الفترة حضورا متميزا كماً ونوعاً، وخير شاهد على ذلك طبيعة المجموعات القصصية الصادرة في تلك الحقبة والتي مثلت نماذج لتجارب حكائية جديدة، ساد القسم الأكبر منها أساليب الحداثة ممزوجة بالكلاسيكية حيث "تترجح في الفضاء القصصي لمطلع الستينات الأصوات التي استوى بفضلها القوام الفني للقصة القصيرة، خلال فترة بالكاد تتجاوز العقدين السابقين ".[4]

[1]– عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية، من التقليد إلى الحداثة..، ص 74.

[2]– فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 59.

[3]– عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية، من التقليد إلى الحداثة..، ص 88.

[4]– سليمان، نبيل، الكتابة والاستجابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م، ص 102.

إن فترة ما بين منتصف الستينيات وبداية السبعينيات يمكن أن نطلق عليها تسمية مرحلة القصة القصيرة المقلدة، وهي مرحلة متطورة قياسا على مرحلة التأسيس أو البدايات، ثم تلتها مرحلة أكثر تطورا، إذ "عني فيها أصحابها بتقنيات مغايرة لتقنيات القصة القصيرة الكلاسيكية "[1]، على هذا النسق اتجهت القصة إلى عمل تقاني سعى جاهدا إلى تخليص جنس القصة من إرث تراكمي طويل ووهْم عاشت فيه القصة مقلدة تارة للغرب المستحوذ، ومتأثرة أخرى بتقاليد متوارثة كلاسيكية.

وفي مرحلة السبعينيات والثمانينيات نجح كتاب القصة السورية في تغيير اتجاهات القصة وأنقذوها من كل أشكال التبعية، كما يشير إلى ذلك أبو هيف، فـــ " من أبرز الأعمال القصصية التي تدخل دلالة واضحة على هذا التطور، (حكاية مجانين لعبد السلام العجيلي 1972م) و (عزف منفرد على الكمان لجورج سالم 1976م) و (النجوم لعبد الله عبد 1977م) و (موت الحلزون لوليد اخلاصي 1978م) و (سلامات أيها السعداء ليوسف أحمد المحمود 1980م) و (رمي الجمار لنصر الدين البحرة 1980م) "[2]، وغيرهم من القصصاصين الذين أحدثوا نقلة نوعية في جنس القصة، حتى عد أبو هيف "المشهد القصصي الثمانيني حصيلة إنجاز للمشهد القصصي الستيني والسبعيني، على الرغم من أن كثيرا من كتاب القصة قد غادروا بدرجات متفاوتة إلى أجناس أخرى ولاسيما الرواية "[3]، ومن بينهم فارس زرزور وحنا مينة وحيدر حيدر وهاني الراهب.

لقد كان للمشهد القصصي الثمانيني الفضل في كشف الستار عن كثير من الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث أصبح الكتاب لا يشغلهم جنس أدبي بعينه على حساب جنس آخر، فنشطت الرواية والمسرحية، إلا أن المشهد القصصي في سورية ظل هو المهيمن أكثر من غيره، وبرز كتاب شهدت لهم الساحة الأدبية بالتميزأمثال حسن حميد[4] وإبراهيم صموئيل وعلي المزعل ونضال الصالح ونادر السباعي وغالية قباني وسمير بلوكباشي

[1]- اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997م، ص 158.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية، من التقليد إلى الحداثة..، ص 8 – 9.

[3]- المصدر نفسه..، ص 10.

[4]- الصالح، نضال، المغامرة الثانية في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 69.

وأمينة عبد الدين[1]، وغيرهم من الأسماء الكثيرة، لتكون الأساس الفني لعهد قصة جديد بعد عمر طويل من الإبداع، يسهم في إعداد الهوية الفنية المكرسة لعقد التسعينات الذي كان العقد الذهبي للإنتاج القصصي السوري، " فأصبح يعد عقد التسعينات أبرز عقود تلك التجربة على غير مستوى: مجموع النتاج القصصي الذي صدر خلاله، والذي يكاد يساوي مجموع ما صدر من نتاج خلال عقود ".[2]

وهذا الرأي يوافقه أبو هيف، إذا عدنا نلقي نظرة على ثبت المجموعات القصصية، نلاحظ الكم الهائل من الإنتاج القصصي موزعة على العقد التسعيني، فقد بلغ أكثر من خمسمائة وخمسين مجموعة قصصية[3] ليستمر الإبداع القصصي دون توقف حاملا معه كل أشكال الواقعية والتحولات الاجتماعية، مختضنا هموم وتطلعات الأجيال المتعاقبة ومترجما لها.

ب- تطور الفن القصصي الجزائري :

يذكر أبو هيف أن القص الجزائري كانت بدايته في انتشار الكتابات التقليدية المتمثلة بالمقامات والمناظرات، إذْ " اقترب الكتاب الجزائريون من القصة الشعبية أولا حتى منتصف القرن العشرين ابتعاثا للسرد الموروث في أنواعه الشهيرة، موضوعا وتأليفا وأسلوب تعبير "[4]، وقد أرخ عبد المالك مرتاض ميلاد أول قصة على يد محمد سعيد الزاهري الذي نشر محاولة بعنوان (فرانسْوَا والرشيد)، وهي محاولة أثارت إعجابا شديدا لدى المثقفين الجزائريين، وأثارت ضجة أدبية كبرى لموضوعها الجريء[5]. ومنذ ذلك وهي تتدرج ثم تحبو على يد الرعيل الأول من أمثال الزاهري وعابد الجلالي وأحمد بن عاشور[6]. وكان سبب تأخر الكُتاب عن التعاطي

[1]- المرجع نفسه..،ص 12.

[2]- الصالح، نضال، القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 5.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة ..، ص 351 – 374.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 4.

[5]- مرتاض، عبد المالك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931 – 1954م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص 163.

[6]- مرتاض، عبد المالك، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990م، ص 7.

مع الأشكال النثرية الحديثة حسب أبو هيف، راجع إلى " انعدام الحرية تحت الاحتلال، فالتفت الكتاب إلى المقال الأدبي الإصلاحي بالدرجة الأولى المتأثر في الوقت نفسه بالثقافة العربية وبتراثها العريق ".[1]

وما إنْ نشأ المقال القصصي وتطور متأثرا بالمقال الديني من ناحية الشكل والمضمون، لاسيما بعد ظهور الحركات الاصلاحية الممتدة من جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والتي كان همها أن تعود اللغة العربية إلى سالف العصر، لغة شعر وخطابة[2]، حتى ظهرت الصورة القصصية ونمت وتطورت مرادفة أو موازية للمقال القصصي التي كانت تصف الواقع وصفا دقيقا " 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، إلى جانب انعكاس الوضع الثقافي المتردي على حال القصة ونهوضها.

كانت مرحلة التغيير في القصة الجزائرية مرتبطة بحدث مهم وهو الحرب العالمية الثانية،أي "أن القصة القصيرة تطورت بشكل واضح عقب الحرب العالمية الثانية ولاسيما أثناء الثورة وحتى الاستقلال، فظهرت فيها أشكال مختلفة "[4]، فقد قويت الثقافة مع المشرق العربي عن طريق البعثات والوفود، إذْ كان لهذا الانفتاح أثره في تغيير النظرة السلفية للأدب بشكل عام، وللخطاب بشكل خاص، " فغدا الكتاب يحاولون بشيء من الجرأة اقتحام هذا الجنس الأدبي بنظرة تجاوزية، بحيث ابتعدوا عن تلك الرؤية السكونية التي غُيب فيها عنصر الحيوية، وسمات الشخصية ، فكان أن هزت هذه الانتفاضة الثقافية مشاعر الكتاب الجزائريين لتمدهم بديناميكية جديدة خرجوا على إثرها من دائرة النمطية المغلقة ليعانقوا أفقا أرحب في مجال الإبداع "[5]، و هكذا ظهر جيل جديد طرح قضايا ما كانت لتطرح في تلك الفترة كقضية المرأة، التي تبناها أحمد رضا حوحو.

وهو أول من خصص لها مقالات منفردة، ثم زهور ونيسي، وآخرون بعد أن اقتنعوا بأن فن القصة في الجزائر يجب أن يخطو خطوات إلى الأمام كما هو عليه في المشرق.

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الابداع السردي الجزائري..، ص 5.

[2]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 17.

[3]- المصدرالسابق..، ص 16.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 17.

[5]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد..، ص 17.

ولعل هذا الوعي بتخلف فن القصة في الجزائر هو الذي دفع رضا حوحو إلى أن ينشر مقالا بجريدة البصائر يطلب فيه من الكتاب بكتابة القصة لهدفين، الأول، النهوض بالأدب بشكل عام، والثاني هو ما أطلق عليه التقويم الخلقي والاجتماعي.[1]

لقد سعى رضا حوحو وغيره من كتاب القصة على غرار الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وفاضل المسعودي وعبد الله الركيبي، إلى النهوض بوظيفة القصة الجزائرية مشتغلين بالموضوعات الدالة على وظيفتها الأيدولوجية " مما جعل القصة بعد ذلك أقرب إلى الخطاب الفكري والسياسي المباشر ".[2]

وبهذا تكون القصة الجزائرية قد شهدت انتعاشا ملحوظا في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات ومن ثم السير نحو مسار التطور والنمو.

ج- تطور القصة الأردنية :

يرى أبو هيف أنه " لا يمكن الحديث عن القصة الأردنية بمعزل عن إسهام القصاصين الفلسطينيين فيها"[3]، فكانت جل الدراسات التي اهتمت بالقصة الأردنية قد جعلت القصة الأردنية خليطا ممزوجا بالقصة الفلسطينية " التي ظهرت متفرقة في الأردن منذ علم 1970م حتى عام 1975م "[4]، إذ عُدت تلك الفترة الولادة الجديدة لتطور الفن القصصي في الأردن وهو خليط ممزوج بين ثقافتين أردنية وفلسطينية تشمل قصاصين لنفس البلدين، على النحو الذي يصعب فيه التفريق بين قاص أردني وقاص فلسطيني يقيم في الأردن، إذْ كان للقصاصين الفلسطينيين إسهام معتبر بمعية القصاصين الأردنيين في حلقة التطور القصصي العربي عامة والأردني خاصة.

[1]- الركيبي، عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث، ليبيا، تونس، 1978م، ص 172.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص65.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 120.

[4]- المصدر نفسه..، ص 121.

ويأتي العقد السبعيني والثمانيني ليشهد قمة النضج للإبداع الفني القصصي، ثم يصل ذروته في العقد التسعيني، وكان خير من مثل القصة الأردنية التي " بلغت مبلغا واضحا من النضج "[1]، هاشم عرابية وسليمان الأزرعي وعبد أبو الشعر ومحمود شقير ومؤنس الرزاز وخليل السواحري، والدليل على التطور ما أورده أبو هيف بصدد المجموعات القصصية التي طبعت في فترة التطور، إذ يقول : " فقد طبع منذ عام 1970م وحتى 1993م أكثر من مائة وستين مجموعة قصصية لأكثر من خمسة وثمانين قاصا وقاصة ".[2]

وينبه أبو هيف إلى ملاحظة مهمة لابد من الوقوف عندها، وهي تداخل القصة الأردنية مع القصة الشامية والقصة الفلسطينية على وجه الخصوص والقصة العربية على وجه العموم، حيث " تجاهل النقد تاريخية القصة الأردنية القصيرة بسبب خصوصيتها وتداخلها ".[3]

وظلت القصة الأردنية حكرا على الصحافة لفترة طويلة وبقيت تدور في فلكها مما حذا بالنقاد إلى عدم الرضوخ لتاريخ محدد لنشأة القصة الأردنية وتطورها.

وما ينبغي الإشارة إليه حسب أبو هيف، هو أنه " وفي أواخر الثمانينيات سيكون مستنكرا الاحتفاء بالقص التقليدي "[4]، وخير من سار على هذا المنهج المتمثل بفسح المجال أمام المخيلة الإبداعية وتركها تسبح في فضاء أوسع هو مؤنس الرزاز وإلياس فركوح اللذان يتمتعان بـــ " تجربة سردية مميزة وخصبة "[5]، وليغدو الإبداع القصصي الأردني أكثر قيمة وثراء، فقد " لوحظ نضوج في الإبداع القصصي الأردني خلال العقدين الأخيرين ضاعف من قيمة القصة الأردنية القصيرة "[6]، فعكس هؤلاء الكتاب في قصصهم إبان هذه الحقبة سلسلة من الأحداث الكبيرة والمؤثرة، زودوا بها قصصهم، في مقدمتها الغزو الإسرائيلي على لبنان عام 1982م، الحرب العراقية الإيرانية، الانتفاضة الفلسطينية، التحول الديمقراطي، حرب الخليج ...

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 119.

[2]- المصدر نفسه..، ص 122

[3]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 128.

[4]- المصدر نفسه..، ص 134.

[5]- عبيد الله، محمد، بلاغة السرد – محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 69.

[6]- المصدرالسابق ..، ص 145.

د- تطور القصة في المغرب :

وصفت مرحلة التطور بالمرحلة الثانية بعد مرحلة التأسيس، وهي مرحلة جيل البناة إذ " تهيأت لجيل البناة في الخمسينيات والستينيات التربة الجديدة في ظل الاستقلال "[1]، أي أنها تأثرت بالمؤثرات الحديثة " أو تلاقت مع الترجمات والقراءات المباشرة للأدب الأوربي "[2]، فجمعت – أي القصة – بين حساسيات واتجاهات مختلفة نظرا لانبثاقها من وضع ثقافي جمع بين تجاذب قُطْبَيْ الأصالة والمعاصرة في النظر إلى معظم الأنواع الأدبية، فكانت القصة في المغرب واقعة بين مد الأنواع الأدبية التراثية وجزرها، وبين مد أشكال القصة الأوربية بتنوعاتها وتعدد مدارسها.

وهي بذلك مزجت بين واقع عال متطور ناهض وواقع تغلب عليه المشاكل الاجتماعية، " فتألف من ذلك كله مزيج عجيب يعتبر ذخيرة كبرى للأدب "[3]، وأحسن من مثل تلك المرحلة من التطور ، القصاصون محمد أحمد أشماعو ومثل بداية الخمسينيات، وعبد الكريم غلاب وعبد السلام البقالي مثلا عقد الستينيات.[4]

وتأتي مرحلة السبعينيات لتدشن عهدا جديدا من تاريخ القصة في المغرب، كما يرى أبو هيف، وغيره من النقاد، وذلك داخل صيرورتها - أي القصة – التاريخية القصيرة، نتيجة ما عرفته هذه الفترة من تضخم إيديولوجي وصراع سياسي حاد، أكسب جل الأدباء بالمغرب وعيا فنيا وثقافيا بالأدب وبجدواه وفعاليته في معركة بحث الإنسان المغربي الحديث عن ذاته ووجوده ومستقبله، ومن ذلك وعي القصاصين بجوهر جنسهم القصصي وفنيته وتقنياته، باعتباره أقرب الأجناس الأدبية إلى وجدان الفئات الاجتماعية المتوسطة فأصبح هؤلاء القصاصون "صوتا جديدا في القصة المغربية التي تميزت على مدار عقد السبعينات بنهوض ملحوظ "[5]، ومن هؤلاء مصطفى بعلي الذي تميزت قصصه ببناء فني محكم، وكذلك القاص إدريس الصغير الذي مثل الجيل

[1]- عزام، محمد، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب..، ص 45.

[2]- المرجع نفسه..، ص 45.

[3]- عزام، محمد، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب..، ص 46.

[4]- المرجع نفسه..، ص 47.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 229.

الثمانيني، حيث " كانت مخيلته مشدودة إلى حساسية سياسية واجتماعية باهظة على العقل والوجدان "[1]، إذْ 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 ".[2]

إن هذا الوعي والشعور بالمسؤولية هو ما نمى 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 نهجا حداثيا "[3]، وخير من مثلها في مجموعة قصصية سماها (حرائق ودخان) القاص مصطفى اجماهري عام 1984م، وكذلك القاص إدريس الصغير في مجموعة قصصية أنتجت على المنوال نفسه (عن الأطفال والوطن).

إن العقدين الأخيرين الثمانيني والتسعيني، كما لاحظ أبو هيف، وصل الإنتاج القصصي المغربي فيهما إلى ذروته، إذ " تستند القصة عنده إلى الصورة والانتقال المشهدي .. ويعول عليها كثيرا في بناء القصة وتقنيتها "[4]، وهذا هو حال البناء في القص المغربي، وهو ناتج عن عملية المثاقفة، وعلى هذا نجح عامل التأثر والتأثير في تطور الفن القصصي واستمراريته.

ه- تطور القصة في مصر :

للحديث عن تطور القصة المصرية لابد من العودة بالذاكرة إلى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، على اعتبار أننا تجاوزنا مرحلة مهمة وهي مرحلة النشأة، التي رافقتها ظروف قاسية أحاطت بالساحة وانعكست سلبا على الساحة الأدبية في مصر وكذا البلاد العربية، وأصبحت القصة كغيرها من الأجناس

[1]- المصدر نفسه..، ص 203.

[2]- المصدر نفسه ..، ص 203.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 229.

[4]- المصدر نفسه..، ص 208.

الأدبية خاضعة لظروفها المحيطة البالغة التأثير، لتتكون " في مرحلة الستينيات التي بدأت بالاهتمام أكثر بالتيار الوجداني والتعبيري في القصة القصيرة "[1].

كل ذلك ناتج عن الظروف التي أحاطت بالبلاد العربية عامة ومصر خاصة، أثرت في القصة وبقية الأجناس الأدبية من شعر ورواية ومسرح .. فأبدع كتاب القصة في إنتاج أعمال قصصية نابعة عن وعي العربي لذاته، " فبدأ في الستينات على يد جيل استفاد من منجزات الأولين ... وهذه الاستفادة أتت بالتأثر "[2] وخير من مثل هذا الاتجاه، نجيب محفوظ ويوسف إدريس وشكري عياد ويحيى حقي وإدوار الخراط، وغيرهم من كتاب القصة الذين مثلوا أجيالا متعاقبة ومختلفة في بنية أعمالها الإبداعية.

وذكر أبو هيف ما لاحظه عباس خضر على القصة المصرية منذ النشأة إلى الثلاثينيات من القرن العشرين، أولى هذه الملاحظات، كان " الإلحاح على تعبير القصة الفنية، والقصة "غير الفنية " للكتابات القصصية التي لا تحوز على مستوى جيد، وثانيها الإلحاح على معالجة المضمون بالدرجة الأولى، وثالثها الحيرة الناجمة بتأثير الملاحظتين السابقتين، من التقليد الموروث أو التقليد الغربي في فهم القصة "[3]، وقد ذكر عباس خضر في مقدمة أحد كتبه أنه سعى إلى تبين " القصة من اللاقصة : القصة الفنية الحديثة من غيرها، وقد وجدتني في بحر متلاطم الأمواج من القصص التي كانت تكتب بدوافع ولأغراض مختلفة: بعضها لكسب الرزق، وبعضها خلقي يتخذ وسيلة الحكي للجذب والتشويق، وبعضها للعرض الأسلوبي وإظهار المقدرة التعبيرية، وأقومها ما صدر عن إديولوجيا إصلاحية، وكانت جميعها تتجه إلى الفن الغربي تحاول احتذاءه، وإن كان الكثير منها يقف على أرض التراث العربي القصصي، وخاصة فن المقامة ".[4]

[1]– صبري، عبد الفتاح، القصة المصرية، النشأة والتطور، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ع 109، سبتمبر 2006م، ص 44 – 45.

[2]– صبري، عبد الفتاح، القصة المصرية، النشأة والتطور..، ص 45.

[3]– عبد الله، أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد..، ص 30.

[4]– خضر، عباس، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930م، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1966م، ص 5.

وفي جانب آخر من ملاحظاته هو " انشغال كُتاب القصة بالتعبير عن المجتمع واهتماماته، باستثناء قليل من قصص التسلية، وقد امتد هذا الانشغال إلى ما جد بعد هذه المحاولات من قصص فنية متكاملة، وبهذا لم يرج عندنا مذهب " الفن للفن " هذا في معظم ما كتب من قصص ".[1]

و- تطور القصة الخليجية :

فيما يتعلق بفن القصة في الخليج وخاصة في السعودية، فإن أبو هيف ينقل لنا بعض ملاحظات منصور إبراهيم الحازمي، الذي يرى أن القصة في الخليج و " تطبيقا لهذا القانون، يقصد محاكاة أو تقليد المغلوب للغالب، مما وضعه ابن خلدون، فإننا نرى أن العالم العربي منذ يقظته في أوائل القرن الماضي يستورد من مواطن القوة في العالم الغربي العديد من الأفكار والقوالب والاتجاهات، وهذا هو شأن كافة الشعوب النامية التي تستورد الأشكال والفنون، كما تستورد السلع والتكنولوجيا، وإذا كانت مصر ولبنان قد تفوقتا في القصة والرواية والمسرحية، فما ذلك إلا لأن اتصالهما بمواطن هذه الفنون الغربية المستحدثة كان أسبق من اتصال بقية الشعوب العربية الأخرى. ومن المعروف أن اتصال أدبائنا بالحضارة الغربية قد جاء متأخرا، و لم يكن في معظمه اتصالا مباشرا، بل عن طريق الوسيط اللبناني أو المصري أو المهجري ".[2]

وجاءت فيما بعد القصة الخليجية " أمينة لتجربتها سواء في تطور موضوعاتها أو أغراضها أو في تطور أساليبها ومعالجاتها .. مما يؤدي إلى السعي الواضح لدى كتاب الطليعة، عند جيل السبعينات على وجه الخصوص، إلى حداثية "[3]، ومثل هذا الاتجاه مجموعة من كتاب الخليج أمثال علي محمد راشد ومريم جمعة فرج وعبد الحميد أحمد وإبراهيم مبارك من الامارات، وعبد الله باغشوين من السعودية، وأمين صالح وفوزية رشيد ومحمد عبد الملك وخلف أحمد خلف من البحرين، ووليد الرجيب وطالب الرفاعي وسليمان الشطي وليلى

[1]- المرجع نفسه..، ص69.

[2]- الحازمي، منصور إبراهيم، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ت، ص 39.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية ..، ص 72.

العثمان من الكويت، ووِداد عبد اللطيف الكواري وناصر صالح الفضالة وحصة يوسف ونورة محمد آل سعد من قطر، ومحمد القرمطي من عُمَان.[1]

من هنا يمكن القول بحسب أبو هيف، 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 "[2]، على النحو الذي تندرج فيه ضمن الفضاء العام للقصة العربية.

3- تطور تقانات القصة :

اعتمد عبد الله أبو هيف على دراسة أنماط معينة في معالجة الجانب التقاني في أعماله التي تناولت نقد القصة، مشتغلا على جملة من المصطلحات، كمكونات السرد، مكان السرد، زمان السرد وفضاء السرد، فضلا على الأساليب والعناصر الأخرى، أي دراسة الجانبين الشكلي والفني، إذ يجمعهما في العادة تحت فضاء يسميه في الغالب فضاء الرؤية النقدية، فهو ما فتئ يلجأ " إلى تجديد متصل بالتقنيات الحديثة أو إلى تجديد متصل بالموروث السردي "[3]، هذا اللجوء الذي يوضح نضج الرؤية النقدية عند أبو هيف، ومن ثم " تسرع هذا الفهم إلى نضوج الخطاب القصصي قبل أجناس النثر القصصي الأخرى كالرواية ".[4]

يتسم نضج الإبداع السردي القصصي بوصفه " جنسا أدبيا عريقا وتليدا "[5]، أو بارتباطه بعوامل عدة، حسب أبو هيف، منها عوامل تجديد تعتمد 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 ".[6]

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 69 – 94.

[2]- المصدر نفسه ..، ص 93 – 94.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 187.

[4]- المصدر نفسه..، ص 184.

[5]- الفريجات، عادل، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002م، ص7.

[6]- المصدرالسابق..، ص 186.

فما يبذله أبو هيف من جهد يصب في محاولته التخلص من قضية تبعية القصة الذي ساد زمنا طويلا، حتى كاد أن يجرد القصة العربية من فنيتها بسبب تلك القضية التي سادت وعمقت معضلة التبعية وارتباطها بالغرب " مع بدء النهضة مرتهنا للتفكير الأدبي العربي "[1]، وهو بهذا يكشف ولادة صراع – إن صح القول – على حقيقة الإبداع السردي القصصي، " والتخلص من 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 ".[2]

لكن هذا لا يعني القطيعة مع الآخر، بل ينبغي الاحتفاظ بشيء مهم يتمثل بالدعوة إلى اقتباس الجوانب الإبداعية التي تتماشى وتقاليد الأمة، وتعود بالمنفعة في جوانب فنية وتقانية مهمة، فالقصة حالها حال الأجناس الأدبية الأخرى، تسعى إلى البحث " عن أسلوبية جديدة تضمن التواصل مع المتلقي "[3]، هذا من جانب، كما أنها تقوم " بتوصيف معناها من خلال تطعيم الإحساس بمأساة الوضع التاريخي المشروط "[4]، من جانب آخر ونعتقد أن القصة المتبعة لهذين الجانبين تحقق غايتها الموضوعية ومستواها التقاني الفني معا.

فلا ينكر أحد أن الساحة الأدبية العربية شهدت نموا ملحوظا في مراحل تطور جنس القصة، متأثرة بالتيارات الغربية أولا، وبالسعي للريادة ثانيا، بعد أن " كانت الواقعية هي السائدة في الخمسينيات "[5]، وهذا ربما مع دفع كتاب القصة إلى الاهتمام " بالتقانات الغربية في مطلع الستينات طلبا للتحديث "[6]، لكن ظلت تأثيرات الواقعية مهيمنة لفترة وإن كانت (تلويناتها) هي السائدة في مجال التحديث، " فنجد واقعية ذات ميل طبيعي كقصص مراد السباعي أو واقعية ذات ميل تعبيري كقصص زكريا تامر، أو واقعية ذات ميل سريالي كقصص محمد حافظ رجب ".[7]

---

[1]– عبد الله، أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد..، ص 507.

[2]– فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 89.

[3]– عبد الله، أبو هيف ، فكرة القصة..، ص 185.

[4]– المصدر نفسه..، ص 184.

[5]– عيلان، عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م، ص 175.

[6]– المرجع نفسه..، ص 175.

[7]– المرجع نفسه..، ص 175.

وبطبيعة الحال، إن هذه التلوينات وتنوعاتها تقتضي وجود قصص مختلفة الميول والتوجهات، فهي منقسمة بين السريالية والتعبيرية والواقعية، فضلا على هذا وذاك تكونت الانتقائية أو ما تسمى " الاصطفائية في استخدام التقانات الغربية "[1]، إذ تصبح متأثرة بالآخر تتطبع بطابع غلبة المهيمن الغربي، لتتكون جملة من "الخصائص نجدها تتوافر عبر النصوص السردية وتمثل مظهرا بارزا من مظاهرها .... ورغم ذلك نجد أن كل نص من النصوص السردية يتسم بثوابته الخاصة، وغالبا ما نجد هذه الثوابت في بداية السرد أو في نهايته ".[2]

يتجلى 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 "[3]، علاوة على أن الحكي " يظهر من خلال اللغة المتمفصلة، المكتوبة أو الشفاهية، كما يمكن أن يظهر من خلال خليط منظم من كل هذه المواد "[4]، قد يؤدي هذا الاشتغال بهذه الكيفية على المشهد القصصي إلى جمالية خاصة لذلك العمل، حتى وإن كانت في الغالب أحادية الجانب.

ويصف أبو هيف القاص غالبْ هلْسا مثلا، وهو قاص وروائي أردني كتب قصصا في بداية وضع قدمه على سلم الإبداع القصصي (بلغة جمالية)، 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 "[5]، وولعه اللغوي كان " بعيدا عن اتجاه الأسطرة أو الترميز الشامل "[6]، الذي بنى عليه مجموعاته القصصية.

ويرى أبو هيف أن مرحلة الستينيات تمثل مرحلة مهمة للتطور التقاني، إذ " أقبل كتاب القصة بنهمٍ ... على التقنيات الغربية .. فجرى استخدام اللعب التقني إلى أكثر أشكاله ميكانيكية كتبدل الأزمنة، وتغير

---

[1]- عيلان، عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردي..، ص 175.

[2]- قادري، حمري عليمة، الثوابت السردية في القص العربي القديم، مجلة الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع15، 2001م، ص 111.

[3]- سليمان، نبيل، في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1989م، ص 120.

[4]- بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، كتاب الجيب 29، منشورات الزمن، مطابع النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 16.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 177.

[6]- المصدر نفسه..، ص 177.

الضمائر وتعدد منظورات السرد "[1]، وخير من كتب بهذا الاتجاه وليد اخلاصي وإسماعيل فهد إسماعيل وعبد النبي حجازي وفتحي غانم ونبيل سليمان.

ولا ينسى أبو هيف التذكير بالقاص فؤاد الشايب الذي يعد من مرحلة الريادة، إذ " أعطى رسوخا في الفن لم يبلغ شأوه إلا القلة القليلة ممن اندفعوا فيه ".[2]

ويلاحظ أبو هيف أن القاصة قمر كيلاني التي وصفت قصصها بأنها تحمل " التركيب الفني المستند إلى الفيض الإنشائي والتدفق اللغوي "[3]، غير أنها غلبت على بعض قصصها تلك النزعة " الفانتازية والكابوسية "،[4] ويرجع أبو هيف سبب ذلك إلى عدم اعترافها بالواقع واقتنائها صورا ومشاهد لا تنطبق مع واقعها.

ولما يستعرض المجموعة القصصية (الكراسي في المطر، 1984م) للقاص سعيد جبار فرحان، يصفه أبو هيف من خلالها بأنه " ينطلق من موقع الفانتازي نحو بناء قصصي مشفوع بنقاوة وصفية "[5]، ولكنه لا يعده فانتازيا بقوله " ليس سعيد جبار فرحان فانتازيا "[6]، بل يبني حكمه من الموقع الذي انطلق منه في كتابته القصصية التي ترتكز على الكثافة في توضيح مشهدية الأشياء، ومن ثم تؤدي إلى تلخيص العناء الإنساني.[7]

ثم يعلق على قصص إدريس الصغير من خلال مجموعته (عن الأطفال والوطن، 1985م) التي يرى أنها اعتمدت المنحى نفسه في توظيف عمل المخيلة، من أجل رصانة التجربة القصصية التي عُدت بأنها " أشبه بخيال محموم عن مكابدة سياسية واجتماعية، ومحاولة لوع ما يدور في واقع الحال "[8]، الأمر الذي جعل من

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 177.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 250.

[3]- المصدر نفسه..، ص 236.

[4]- المصدر نفسه..، ص 274.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 186.

[6]- المصدر نفسه..، ص 186.

[7]- المصدر نفسه..، ص 186 – 187.

[8]- المصدر نفسه..، ص 203.

هذه المجموعة السالفة الذكر " وليدة حداثية ملحوظة تعتمد على الصورة والانتقال المشهدي "[1]، فالقاص يحاول على هذا الأساس إدراك أو معالجة الواقع ولو على أضعف مستوى.

وممن اتخذ موضوع الفانتازيا نقطة انطلاق لموضوع حداثوي جديد اشتغل عليه في أوقات متفاوتة كان الغرض منه السخرية من الواقع ، وهو القاص محمد أبو معتوق، الذي كان يسعى، حسب أبو هيف إلى أنْ " يمازج السخرية نزوعا فانتازيا تجسيدا لهول التباين بين الإضمار والتصريح "[2]، لاسيما في مجموعته القصصية (ليلة المغول 1997م)، إذْ إنها اشتغلت على موضوع السخرية بقصدية ومعالجة لواقع أنماط قاهرة وصعبة.

فالقاص " يلتمس مسوغات لسخريته ولهذه الفانتازيا التي غطت فضاء السرد بما هو لصيق بالسخرية والفانتازيا ".[3]

ويجب أن ننوه أن الناقد أبو هيف اشتغل بعمق على هذه المجموعة القصصية (ليلة المغول) وخلص إلى أنها تبرز مرحلة مهمة من مرا حل تطور التقانات السردية، على اعتبار أنها عالجت – أي المجموعة القصصية – كغيرها من القصص التي شملتها الدراسة موضوعاتها القصصية بآليات السخرية والفانتازيا، بوصفها تقانات حداثية طورت فعالية الإبداع القصصي العربي في مستوى معين من مستوياته.

- جماليات القص :

إن دراسة أبو هيف لجماليات القص تكشف عن شواغل كثيرة، اهتم بها من أجل الإفصاح عن جوانب فنية وشكلية شغلت القصصاين كثيرا، ومن ثم أضحت محط اهتمام النقاد أنفسهم، كان أبو هيف من أكثر المهتمين بهذه الجوانب، وكانت شواغل اهتمامه باللغة (لغة القص) على اعتبار أن " النص الأدبي فعالية

[1]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 203.

[2]- المصدر نفسه..، ص 118.

[3]- المصدر نفسه..، ص 118.

لغوية بامتياز "[1]، وكون اللغة تساعد الكاتب على أن " يحقق بواسطتها ما يميزه عن غيره من الكتاب الآخرين".[2]

وما دعا أبو هيف إلى الاهتمام بهذه الجوانب راجع إلى مبررات فنية وثقافية، إذ يقول : " اليوم مع ازدهار الوعي النقدي، وتعمق الشغل الإبداعي القصصي في حرية اختيار وحرية تناول الموضوع، يبدو مؤثر انتظام بعض التجارب القصصية داخل سيرورة تقاليدها الأدبية محط النظر وموئل التقدير ومثار التمحيص "،[3] فهي دعوة صريحة من أبو هيف إلى تمحيص التجربة القصصية كيفما كان نوعها وفحص ممارستها، فمهمة القاص هنا هو الإلمام بأساليب السرد من أجل أن " يتيح للسرد أن يغتني بالمفارقة اللغوية والتعبيرية بحد ذاتها"[4] وهذا بدوره يفضي إلى معرفة " أن استخدام التحفيز الجمالي يعزز التقاليد الأدبية "[5]، في التجربة القصصية.

ولابد أيضا من توافر عناصر تكون مهمتها بناء القصة فنيا جيدا يعتمد على رؤية موضوعية، غايتها مقاصد محددة تتبناها من أجل أن " تستعين على توسيع مدى فعالية الذاكرة وخصوبة التخييل معا "[6] على النحو الذي يمنح العمل القصصي وحدة بنائية جديدة ذات أثر فني ناجح وتقانات جديدة، هذه التقانات هي سر نجاح أي عمل قصصي وحتى غير قصصي، لاسيما عندما توظف تلك التقانات على نمط سردي يخلق جوا مشوقا إدهاشيا عند المتلقي.

وهذا لا يتأتى إلا من خلال "فعل القص المعتمد على لغة القص الفاعلة والمبدعة، التي تؤدي نتيجتها إلى عنصر الإرضاء الجمالي "[7]، الذي قد يكون في بداية القصة أو في نهايتها أو في وسطها، ويبرز ذلك من

---

[1]- الصالح، نضال، القصة القصيرة في سورية، قص التسعينات..، ص 126.

[2]- الصالح، نضال، القصة القصيرة في سورية، قص التسعينات..، ص 126.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية..، ص 103.

[4]- المصدر نفسه..، ص 111.

[5]- المصدر نفسه..، ص 111.

[6]- المصدر نفسه..، ص223- 224.

[7]- فريجات، عادل، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية..، ص 10.

خلال السرد الحواري أو من خلال الشخصيات العادية وإنما تلك الشخصيات التي تدور حولها إشكالية معينة.[1]

ومن الذين وظفوا هذه التقانات ومثلوها واشتغلوا عليها على وفق رؤية سردية من خلال المعجم اللغوي الثر الذي يمنح " شروطا لجمال اللغة في الأدب "[2]، كل من فاضل السباعي في مجموعته القصصية (آه يا وطني) وسامي حمزة في مجموعته القصصية (استنشاق رائحة اللون) ووليد إخلاصي في مجموعته القصصية(ما حدث لعنترة) ومصطفى بعلي في مجموعته القصصية (دائرة الكسوف)، إذ تمثلت لغة القص عند الأول – فاضل السباعي – بأنها " جهيرة أحيانا هامسة أحيانا ثانية، وشاعرية في موقع محدد من النص أحيانا ثالثة "[3] وعند الثاني – سامي حمزة – يكون " تأثيرها جليا في صوغ مشهدية قصصية قوامها الحوار والتعليق، بمفهومه المسرحي "[4]، وكانت عند الثالث – وليد إخلاصي – تقوم على " طغيان ما هو إبلاغي على ما هو تخييلي "[5] أما عند الرابع – مصطفى بعلي – فإنه يبني 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 ".[6]

ومن جانب آخر يوضح أبو هيف أن قصص إسكندر لوقا تتميز بكونها تحمل رؤى فكرية وفنية من خلال مجموعة من القيم الجديدة التي تطرحها وهي " تكابد صعوبات العيش إلى الكرامة وشرف الذات "[7]، ولعل مكمن الجمالية في أن تلك القصص " تتحلى بجمالية جلية، وتتبدى هذه الجمالية في لغة فنية دالة على الوصف والحوار، وفي اقتصاد الحوافز، أي الوحدات القصصية الصغرى "[8]، بمعنى آخر أن القاص – إسكندر

---

[1]– المرجع نفسه..، ص 10.

[2]– الصالح، نضال، القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات..، ص 126.

[3]– المرجع نفسه..، ص 126.

[4]– عبد الله، أبو هيف ، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية ..، ص 223.

[5]– الصالح، نضال، القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات..، ص 127.

[6]– المصدرالسابق ..، ص 233.

[7]– عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 88.

[8]– المصدر نفسه..، ص 87.

لوقا – ابتعد عما أسماه أبو هيف الإنشائية، وابتعد كذلك عن المباشرة في القول، أي أن لغته تتخذ من الوصف عادة أنموذجا لها، وبذلك تتجلى عند القاص القدرة على إبداع سردي يحمل جمالية القص في هذا المستوى و على هذا الصعيد.

- أشكال السرد الممثلة لتقانات القصة :

ميز أبو هيف بين مجموعة من أشكال السرد، التي رأى بأنها تشكل تقانات القصة الجديدة، مثل ذلك في السرد الاستعاري والسريالي والواقعي.

1- تقانات السرد الاستعاري :

عمل أبو هيف على تحليل مثل هذه التقانات، إذ أولاها أهمية كبرى، فقد ربط بين الاستعارة بمفهومها البلاغي وهو "نقل العبارة من ظاهر المعنى إلى سواه بالنظر إلى قرينة دالة عليه في السياق "[1]، والسرد الاستعاري بوصفه " تقانات مفارقة ظاهر المعنى إلى ما وراء المعنى أو معنى المعنى ".[2]

ويؤدي مثل هذا السرد الاستعاري إلى إبراز جماليات السرد في جوانب عدة، منها البلاغة الوظيفية والجمالية، على اعتبار أنها تشتغل على جانبي المجاز والاستعارة، وهذا يفضي إلى " تعدد المعاني للكلمة الواحدة في اللغة ذاتها "[3]، كما يعمل على " ثراء المعنى وغنى الدلالات بالإيحاء إلى تضافر الحوافز في تشكيلها لنسيج أغراض السرد "[4]، كل ذلك – كما ذكرنا – من أجل الوصول إلى جمالية سردية ذات بُنى وأبعاد عميقة في جوهر الجنس الأدبي.

ارتكز أبو هيف في اشتغاله على هذا النوع من السرد – الاستعاري – على أربعة مظاهر أو ركائز، بنى فيها اشتغاله على مجموعات قصصية قصد من خلالها إثبات أهمية السرد الاستعاري في القص، وكذا كيفية

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 141.

[2]- المصدر نفسه..، ص 145، و ينظر : أبو هيف، عبد الله، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث..، ص 195.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 142.

[4]- المصدر نفسه ..، ص 145.

توظيف القاص العربي لقصصه باتجاه استثمار هذه التقانة، وهذه المظاهر أو الركائز تتمثل في " المتن الحكائي المتوهم، الترميز الأشمل لما وراء المعنى، فيض الوجدان اللغوي، الأخيولة أو الفنطزة ".[1]

أما المظهر الأول – المتن الحكائي المتوهم – فقد لاحظه أبو هيف عند اشتغاله على المجموعة القصصية للقاصة رباب هلال، الأولى (دوائر الماء والأسماء، 1992م) والثانية (ترانيم بلا إيقاع، 1995م) والثالثة (أجراس الوقت، 2000)[2]، ففي مجموعتها القصصية الأولى أوضح لنا أبو هيف أن القاصة قد عملت " على نقل السرد من وصف الخارج إلى معاينة الداخل عن طريق إدخال الوقائع في متن حكائي متوهم "[3]، وهذا ما دفع أبو هيف إلى وصف سردها بأنه يدخل " بيسر في مسرب توهمي ".[4]

أما المجموعة الثانية (ترانيم بلا إيقاع)، فقد لاحظ أبو هيف أن القاصة رباب هلال أصبحت أكثر اندماجا في واقعها، إذ تمثل عندها البناء السردي بصورة أوضح، وهو ما يسمى (استواء السرد) الذي "اندغم في مدار هذه البنية الاستعارية "[5]، أي نسبة التوهم في المتن الحكائي أصبحت أشد، بمعنى أن " لمسة التوهم خارقة يصير معها الفعل أشد اعتيادية وطبيعية "[6]، مما قد يتيح أن يكون رسم الصورة الواقعية ببنية استعارية يؤدي بالنتيجة هذا النوع من السرد – الاستعاري – ليحصل " الارتقاء به إلى مستوى الأمثولة ".[7]

ويرى أبو هيف أن المجموعة الثالثة (أجراس الوقت) قد أضحى السرد الاستعاري فيها أكثر نضجا ووضوحا، وسبب ذلك راجع إلى قوة التجربة القصصية للقاصة رباب هلال فقد " بلغت مستوى أرقى في السرد الاستعاري، إذ تقارب قصصها مفهوم التحفيز الجمالي بطوابعه الذهنية حينا والتحفيز التأليفي الذي يوائم بين تشظي السرد وتداعيات النص حينا آخر "[8]، ويعلل أبو هيف اكتمال البنى السردية عند القاصة، بأنه

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 145.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة ..، ص 146.

[3]- المصدر نفسه..، ص145 – 146.

[4]- المصدر نفسه..، ص 146.

[5]- المصدر نفسه..، ص 148.

[6]- المصدر نفسه..، ص 148.

[7]- المصدر نفسه..، ص 148.

[8]- المصدر نفسه..، ص 149.

يعود إلى " ثراء الألفاظ التي انتقلت من مستوى التناص إلى المتعاليات النصية بمناداة ما وراء المعنى وبالاستفادة من الإحالات الكلامية ".[1]

ويمكن القول، أن تحول السرد من الاستعارة إلى السرد الاستعاري تم من خلال اعتماد 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[2]، وكذلك الاستفادة من مكونات بلاغية وفنية كالاستعارة والتناص وغيرها في توظيفها لخدمة السرد توظيفا صحيحا، تؤدي بالنتيجة إلى نهوض وتحفيز وتنشيط لهذا النوع من السرد.

أما مظهر (الترميز الأشمل لما وراء المعنى) فقد اكتشفه أبوهيف عند اشتغاله على المجموعات القصصية للقاص غسان كامل ونوس، إذ استخدمه هذا الأخير ليوضح من خلاله أن السرد الاستعاري قائم على توظيف اللغة خدمة لما وراء المعنى، من خلال إنجاح عملية الإيصال بحيث " لا يغفل المتلقي استنادا لرمز أو التورية إلى اللغة تثميرا للمفارقة اللفظية أو المعنوية في تدعيم المبنى الاستعاري ".[3]

ففي المجموعة الأولى (هامش الحياة .. هامش الموت، 1991م) للقاص السالف الذكر، لاحظه أبو هيف أنه بنى قصصه على تنوع تقاني مبني على " تآلف المعاني والدلات الأعمق ".[4]

وحسب أبو هيف أن القاص لم يفلح كثيرا في جعل السرد الاستعاري أكثر شمولية، بسبب اعتماده على " رمز واحد أو تورية واحدة "[5]، والرمز لا يعطي الشمولية المرجوة للحياة المتجسدة داخل العمل القصصي.

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 151 وينظر: عبد الله، أبو هيف ، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث..، ص 195.

[2]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 104.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 153 – 154.

[4]- المصدر نفسه..، ص 153.

[5]- المصدر نفسه..، ص 153.

بيد أن المجموعة الثانية (الاحتراق، 1992م)، بحسب رأي أبو هيف، فكانت أكثر شمولية ووضوحا وهذا يحسب من خلال لجوء القاص إلى " التجريب اللفظي والمعنوي والإنشائي اللغوي "[1]، معللا هذا اللجوء لكون العمل القصصي قيد الدراسة والتحليل هو من بواكير النتاج القصصي الإبداعي لغسان كامل ونوس الذي ما لبث أن أصبح أكثر نضجا واكتمالا، لاسيما بعد إصداره المجموعة القصصية الثامنة (مفازات 2003)، إذ يعلق أبو هيف عليها بقوله: " يكتمل عنده السرد من قصة إلى أخرى، وينتظم المنظور السردي ضمن مهارة لا تخفي في اقتصاد الحوافز "[2] على النحو الذي يكشف وعيه الثقافي المتطور مع زمن نتاجه القصصي.

أما مصطلح (الأخيولة) أو (الفنطزة) المكنون في مكونات السرد الاستعاري، فقد تكشف لأبو هيف عند اشتغاله على القاص محمد الحاج صالح، إذْ تبين أن القصة عنده تندرج ضمن باب السرد المشبع بـــ " الأخيولة وإدغامها في فضاء التخييل ومكوناته الإنسانية والاجتماعية "[3]، فهو تارة يعتمد على الموروث الحكائي، وأخرى يعتمد 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 "[4]، وربما هذا ما حمل أبو هيف على وصفها بأنها تقانات فنطزية بحيث تصبح " الفنطزة اندغاما مدهشا باختلاطات الوهم والواقع "[5]، وهذا ما تمثل في مجموعاته القصصية على التوالي (هكذا كان اسمها، 1988م) و (يوم في حياة مجنون، 1991م) و (الحب في عام 2060، 1995م)[6]، إذ أفصحت وبوضوح عن نجاح السرد الاستعاري في بلوغ غايته على هذا المستوى الفني.

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 154.

[2]- المصدر نفسه..، ص 155.

[3]- المصدر نفسه..، ص 166.

[4]- المصدر نفسه..، ص 166.

[5]- المصدر نفسه..، ص 168.

[6]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 107.

- تقانات السرد السريالي :

يعتقد أبو هيف أن الذين اعتمدوا السرد السريالي في إبداعاتهم القصصية قلة، فكان ممن برز في هذا المجال سمير بلوكباشي، وثمة عناصر مهمة يقوم عليها هذا النوع من السرد أو لها 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 متعمدا[1]، وهذا من شأنه إثارة المتلقي الذي شغلته قصص بلوكباشي على هذا المستوى، حيث أصبح القاص " مازجا بين الأحيولة والسريالية باقتدار، على أن المخيلة عماد الدفق السردي في رؤية معضلات الوجود واستحقاقاته القيمية ".[2]

جاء هذا الاعتماد على مبادئ السريالية التي حددت مجموعة من الخصائص الفنية، من بينها "أولا : التهكم والفكاهة، ثانيا: المخيلة، ثالثا: التعبير عن الدهشة الأولى، رابعا: الحلم، خامسا: الآلية والجنون سادسا: الباطنية: سابعا: التفكيك، ثامنا: الاندماج عند الاعتمال الذهني "[3]، ويرجح أبو هيف إلى اعتبار القاص سمير بلوكباشي في مجموعته الأولى (المونوليزا تبتسم لنَصْل المقصلة، 1990م) اعتمد على خصائص السرد السريالي الذي كان من أبرزها، عنصر الأحيولة الذي أدى بالنتيجة إلى أن " تصبح القصة مدار تشظية سردية في استرجاع نثار الوقائع والأحداث أو استباقها ".[4]

ويمكن الإشارة هنا إلى أن السرد السريالي يعتمد على عنصر مهم هو الإثارة، وهي بدورها ترتكز على عنصر التخييل، وبذلك يستلزم الربط بين السرد الاستعاري المعتمد على المتن الحكائي والسرد السريالي المعتمد على عنصر التخييل، فالقاص " أخذ منها الكوابيس، ونماها في متن عجائبي وغرائبي وهي بنية سردية لا تبتعد

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 258.

[2]- المصدر نفسه..، ص 258.

[3]- المصدر نفسه..، ص 258 – 259، وينظر: الحاوي، إيليا، الرمزية والسريالية في القص الغربي والعربي..، ص225 – 242.

[4]- المصدرالسابق..، ص 258.

عن الحلم والوهم "[1]، فالبناء السردي هنا يقوم على مجموعة من " الثنائيات الضدية "[2]، وهذه في الأخير تساعد على الإلمام باللغة ومعرفتها وبالتالي يساعد على دراسة وفهم الواقع بأدق تفصيلاته، على النحو الذي تصرح فيه .بمعطيات متعددة منها " إثارة لتوقع المتلقي واستجابته لوجهة النظر الكامنة التي تستدعي التأويل ".[3]

وظل سمير بلوكباشي على نفس الروح الإثارية التأويلية، كما يذكر أبو هيف، إذ جاءت مجموعته القصصية الثانية لتظهر : " أسلوبية في التعبير عن وطأة الوجود الكتيم من خلال ألوان الكوابيس "[4]، غير أن المجموعة القصصية الثالثة (أمل ببضع ساعة، 2004) بلورت عند القاص " سرده الحداثي الغرائبي في أمداد السريالية "[5]، إذ ينتج السرد عندما يكون على هذه الشاكلة قصصا تحمل عناصر أسلوبية خاصة لتصل "الأخيولة الكابوسية ذروتها "[6] عند القاص، وهي تحدث " التباس المعنى وقابليته للاستغراق في ما وراء المعنى بالاعتماد على تقانات النص المفتوح ".[7]

.بمعنى آخر يستدعي النص تأويلات عديدة تساعد على " إثراء دلالات القص من أبسط مستويات اللغة المجازية "[8]، وتستمر معها صياغة السرد السريالي، الذي يقوم على مخيلة مشحونة برؤية عميقة " ولاسيما المتخيل الناجم عن دفق الأحلام والأوهام والكوابيس والعبث في رؤية الوجود واشتراطاته القاسية "[9]، وبهذا يكون أبو هيف قد تمكن من استنطاق هذا النوع من السرد، عبر تلك النماذج القصصية التي اشتغل عليها بقراءة متبصرة وناقدة، رصد من خلالها مكونات النص وخباياه.

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 303.

[2]- حمري، حسين، فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2001م، ص 39.

[3]- المصدرالسابق..، ص 161.

[4]- المصدر نفسه ..، ص 260.

[5]- المصدر نفسه..، ص 263.

[6]- المصدر نفسه..، ص 264.

[7]- المصدر نفسه..، ص 264.

[8]- المصدر نفسه..، ص 265.

[9]- المصدر نفسه..، ص 266.

- تقانات السرد الواقعي :

يكاد يجزم أغلب النقاد والمشتغلين في حقل الأدب أن القصة القصيرة هي الأقرب من باقي الأجناس الأدبية الأخرى على رسم صورة الواقع، وبذلك تعد أنموذجا من نماذج " التعبير السردي المكثف بتحفيز واقعي عن مشكلات جماعية "[1]، وهي تنجح في قصديتها المبتغاة عبر تمثلها الواقع بأدق تفصيلاته، فتنقل صور الواقع بكل صدقية وأمانة، كما تلتقط الكاميرا الصورة الفوتوغرافية طبقا لأصلها في الواقع، والقصة تجنح لتشغل بقيم أصيلة إذْ " يتجلى قصد القصة أوغرضها في اكتمال التنامي الفعلي وامتلاء التحفيز الواقعي بتساوق الدلالة الوطنية ".[2]

وهذا ما لاحظه أبو هيف في قصص هزوان الوز وخاصة في مجموعتيه القصصيتين الأولى (عيون في الخريف، 1994م) والثانية (حكاية طائر السمرمر، 1997م)، فالبناء القصصي عنده متشابه في المجموعتين، وهو قائم على " انخراطه في نسق حكائي يستند إلى التحفيز الواقعي المقتصد وصولا إلى إظهار القيم النبيلة، دون إغراق في لغة الإنشاء أو التفاصيل الواقعية ".[3]

إذْ أقام القاص هزوان الوز تجربته السردية في هذه القصص على نماذج تحاكي الواقع لإبراز قدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع[4]، فجاءت تجربته على وفق قيم باشرت موضوعاتها حسب الغرض المرجو في كل قصة، فكان أن اعتمد على المخيلة التي ساعدت في بناء سرد واقعي يكشف عن براعة الكاتب، " بل يصوغ واقعه الخاص المتخيل ببساطة متناهية "[5]، فلا يجد المتلقي صعوبة في استقبال اللغة المحكية وفك رموزها ببساطة، وهذا ما سعى إليه السرد ، يثبت أن هذه المعالجة عند القاص هزوان الوز جسدت بشخصياته القصصية " نماذج بشرية مقهورة تحرص على كرامتها بشراسة غالبا ".[6]

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 267.

[2]- المصدر نفسه..، ص 268.

[3]- المصدر نفسه..، ص 268.

[4]- رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، منشورات مكتبة الأنجلوالمصرية، ط3، 1970م، ص 119 – 120.

[5]- لمصدرالسابق..، ص 268.

[6]- عبد الله، أبو هيف ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة..، ص 269.

وقد رافق موضوعات قصص هزوان في نقل صورة الواقع تميز أيضا بطابع التنوع في جانبي السرد، من خلال النزوع إلى الواقع هذا في جانب، والتنويع في موضوعات السرد في جانب آخر.[1]

هذا التنويع الذي قصده القاص يقود السرد لأن " يخرج به إلى فضاء إنساني أرحب "[2]، ليرتقي به- أي السرد- في مدارج القيم الروحية التي يترجى إيصالها إلى المجتمع، علها تساعد على تغييره نحو واقع أفضل، تسود تلك القيم الإنسانية والمثل العليا، لتُظهر تلك الروحية " مقدرة حكائية واضحة على تنظيم سرده "[3]، وهي تثبت كذلك مقدرة هزوان الوز وغيره من القصاصين، ممن اشتغلوا على مثل هذا النوع من السرد، على امتلاك عناصر التحفيز السردي، يتم كل ذلك عبر سبيل بناء فني للقصة يجعل منها محملا لمضامين قصصية يتخيرها الكاتب من محيطه المعيش لتبدعها ذائقته بما تتوفر عليه من قدرة على التنويع في خيوط نسيجه القولي وإخراجه في إهاب سردي يقوم على التلميح والاختزال والتكثيف، يحمل في ثناياه ثراء تعبيريا كبيرا.

نتوقف عند هذاالحد من نقد القصة لدى عبدالله أبوهيف حيث تطرقنا إلى بعض اشتغالاته على جانب تاريخي وتقاني ،متعلق بالناحية السردية المندغمة في المتن القصصي.

[1]- المصدر نفسه..، ص 270.

[2]- المصدر نفسه..، ص 270.

[3]- المصدر نفسه..، ص 271.

نقد الرواية :

لا أظن أن أحدا يماري في أن الرواية هي الأكثر الأشكال الأدبية استجابة للتغيير والتأثير والتداول، إذ تظهر هذه الاستجابة في حركة التجريب المستمرة والتي ما فتئت تتضافر فيها المعارف الإنسانية المختلفة وتنعكس فيها مختلف الكشوف الطبيعية والنفسية.

ولما كان السرد على مدى تاريخ الأدب الروائي هو الأداة الأولى منذ كتابة أول رواية حتى يومنا هذا " فإن وظيفة صياغة أحداث الواقع بما تحمله من بنى وأنماط سردية بطريقة أو طرائق تتوخى الجمالية باعتبارها موضوعا تقانيا من جهة، والتصوير بوصفه تشكيليا من جهة ثانية، وذكر تاريخ السرد الروائي بوصفه مستوى تاريخيا مهما من جهة ثالثة "[1]، على هذه الجهات الثلاثة كان نقد الرواية عند عبد الله أبو هيف.

فالرواية العربية جزء فاعل من واقعنا لأنها "جزء من الممارسة الاجتماعية والسياسية والثقافية"[2]، وبهذا لا يمكن حصر عمل الرواية، بل تعد عنصراً مهماً في حياة الإنسان في جانبي الحياة السياسة و الاجتماعية، فضلا عن الفكر والثقافة والحضارة عموما.

إن دراسة نقد السرد الروائي، يحيلنا إلى معرفة الجذور التأسيسية، والتي تمتد بالرواية إلى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، والذي كانت تسير فيه – الرواية – على هدفين " الإصلاح الاجتماعي والتسلية "[3]، وقد أثرت عليها قضايا مهمة منها قضية الترجمة، وقضية الاحتكاك بالثقافة الغربية، وقضية الحاجة الملحة إلى معالجة الواقع.

وقد كان اشتغال أبو هيف على الرواية مرتكزا على جوانب متعددة، منها التأصيل تارة والموضوعات الاجتماعية والقومية تارة أخرى، وعلى جانب التوثيق لتاريخ الرواية في الثالثة، مع الاهتمام بقضية الموروث

[1]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 111 – 112.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب العربي وتحديات الحداثة، دراسة وشهادات، دار الصداقة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 1987م، ص 128.

[3]- الموسى، خليل، ملامح الرواية العربية في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 43.

من جانب رابع، فضلا على اشتغاله على جوانب إحصائية في كثير من دراساته للرواية العربية كالجزائر على سبيل المثال.

ومن هنا فقد شكلت الرواية العربية عند أبو هيف اهتماما ملحوظا كونها " هي الفن الحديث الأكثر تعبيرا عن تحديات الحداثة في المجتمع العربي "[1]، ومن جانب آخر لتفوقها في " الامتلاك المعرفي للواقع أكثر من بقية الأجناس الأدبية السردية والغنائية "[2]، إذْ إن المعالجة الروائية للواقع لا تعتمد على صوت الراوي فحسب وإنما تتم من خلال أصوات أخرى في الرواية تمثل شخصيات الرواية.

1. نشأة الرواية العربية :

يحدد أبو هيف كغيره من النقاد تاريخ الرواية العربية بقوله : " بدأت الرواية العربية بالتكوين في أواخر القرن التاسع عشر في خضم معركة ما تزال مستمرة، هي معركة الهوية أو تحقق الذات "[3]، فهي إذن، حديثة العهد كما يراها أحد النقاد المهتمين بالسرد الروائي عند تطرقه لتاريخ الرواية عند العرب، حيث يشير أن الرواية العربية ظهرت " في مطلع العصر الحديث بعد أن اتصلت الثقافة العربية بالثقافة الغربية عن طريق البعثات إلى أوربا "[4]، فكان ظهورها – أي الرواية – مرتبطا بمقومات، منها بروز طبقة من القراء اكتشفت في الرواية الفن الأكثر ملاءمة لواقعها، وهي الطبقة الوسطى للمجتمع التي " اتخذت منها أداة للتعبير عن مثُلها وتطلعاتها "[5]، إضافة إلى أن الرواية أخذت " مكانتها اللائقة في نفوس المثقفين ".[6]

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية..، ص 9.

[2]– المصدر نفسه..، ص 11.

[3]– المصدر نفسه..، ص 09.

[4]– عبد الله، عبد البديع، الرواية الآن، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 1990م، ص 3.

[5]– مصطفى، فائق، و علي، عبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، العراق ط، 2000م.

[6]– قرانيا، محمد، الستائر المخملية، ملامح الأنثى في الرواية العربية السورية حتى عام 2000م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م ص 6.

ويرى المؤرخون للرواية ونقدها، أن أول إشارة صريحة لهذا الفن، كان على يد الكاتب العربي جرجي زيدان في مقالة له بعنوان " الروايات أصلها وتاريخها "[1]، وإن كان قد سبقت هذا التاريخ إشارات أو إرهاصات تنويرية مختلفة لمصطلح الرواية من بين عامي 1885 – 1915م، في كتابات بعض الكتاب أمثال : محمد خضر وبشير الحلبي وعبد الله غزالة الحلبي وطاينوس عبده ومراد الحسيني، وأنيس عيد الخوري وغيرهم.[2]

من هنا يتكشف لدينا أن الرواية في مطلع القرن العشرين قد تشكلت بوصفها فنا سرديا بارزا "وفرضت نفسها، وأخذت أهميتها تتزايد مع مرور الزمن حتى أمكن القول إن الرواية هي الجنس المسيطر على عقول القراء في هذه الأيام ".[3]

لقد أجمعت معظم آراء النقاد على أن أول ظهور لجنس الرواية العربية في العصر الحديث بحلته الجديدة بوصفهاجنسا أدبيا جديدا، فرض نفسه بين الأجناس الأدبية الأخرى والفنية، كان على يد جبران خليل جبران ، إذ يمكن تحديد " ولادة الرواية الفنية مع روايته (الأجنحة المتكسرة 1912م) "[4]، كما يمكن إدراج ما كتبه محمد حسين هيكل في روايته (زينب 1914م)[5] في هذا الإطار أيضا، من هذا التاريخ تكون الرواية العربية بدأت تأخذ اهتمام النقاد والقراء على حد سواء، وإن كان الطاهر وطار نفى كون الرواية جنسا دخيلا على الأدب العربي " وإنما فن جديد في الأدب العربي، اكتشفه العرب فتبنوه .. والرواية هي مؤشر هام لتخلص اللغة العربية من أنماط سيرورتها ".[6]

---

[1]– الموسى، خليل، ملامح الرواية العربية في سورية..، ص 8.

[2]– قرانيا، محمد،و علي، عبد الرضا، ملامح الرواية العربية في سورية..، ص 43.

[3]– عبود، حنا، من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 8.

[4]– قرانيا، محمد، وعلي، عبد الرضا، ملامح الرواية العربية في سورية..، ص 44.

[5]– المرجع نفسه..، ص 44، وينظر: أبو هيف، عبد الله، الأدب العربي وتحديات العصر..، ص36.

[6]– عبد الله، أبو هيف ، الأدب العربي وتحديات العصر..، ص36.

بمعنى أن المراد من الرواية هو متابعة الحياة بتفاصيلها مع الاهتمام في الوقت نفسه بعناصر البلاغة الأخرى لتساعد اللغة على التحرر والانفتاح[1]، من أجل احتضان القراء لها كمظهر من مظاهر الأدب وكجنس منه له حضوره الفاعل في الحياة.

لا تختلف الرواية العربية من حيث النشأة من قطر عربي إلى آخر باعتبار الثقافة العربية في تلك الحقبة تكاد تكون متجانسة، على الرغم من وجود تفاوت بسيط بين البلدان العربية الأكثر احتلاطا بالثقافات الأخرى كمصر والعراق وسورية ولبنان، إذ كان أدباؤها ومثقفوها يحملون وعيا ثقافيا وقرائيا مناسبا، على الرغم من هيمنة الاحتلال، والعيش في حقبة زمنية متأثرة في عمومها بالثقافة الغربية أو بثقافة المحتل المسيطر على الأرض.

فالرواية الفلسطينية مثلا، كما يعتقد أكثر النقاد كانت نشأتها لا تختلف " عن نشأة الرواية العربية، إذ بدأت مع خليل بيد س .. غير أن الرواية عانت ما يعانيه أي فن في بداية نشأته، فجاءت أشبه ما تكون بحكاية تعتمد على سرد الحوادث سردا تقريريا ".[2]

أما الرواية في العراق فبداية تكوينها قد شابها كبقية الأقطار العربية كثير من المشكلات الفنية، منها الخلط بينها وبين جنس القصة من جهة، وتأثير الآخر عليها من جهة ثانية، " ويجب الاعتراف بأن نشأة الرواية في العراق كانت ثمرة لعلاقاتنا مع الآخر، وعلى الرغم من أن هذه المثاقفة غير متكافئة مع الآخر، فهي حاجة لابد منها في تأسيس الذات وبناء ثقافة الرواية في بلادنا ".[3]

فالرواية في العراق ليست في منأى عن تلك الأحداث الكبرى المتمثلة في الأزمات السياسية، التي تتالت على العراق، فتأثرت بها الرواية وأصبحت رهينة واقعها " لأن هذه الرواية لم تغادر التقليدية طول حياتها العربية إلا قليلا "[4]، لكنها – أي الرواية – نجحت في أن أسست لنفسها واقعا تميز عن غيره فيما بعد، إذ مثل مسيرتها

[1]- المصدرنفسه..، ص36 وما بعدها.

[2]- حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص7.

[3]- عبد جاسم، عباس، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2005م، ص 45.

[4]- سمر، روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 5.

الراوي العراقي فؤاد التكرلي فهو " نسج وحده في كتابة القصة والرواية، فهو كاتب مقل قياسا على عمره الأدبي "[1]، إذ تكتسب قصصه ورواياته أهميتها من تشريحها الحاد للذات العربية.[2]

وقد جاء منجز فؤاد التكرلي مختلفا عن منجز الروائيين العراقيين الآخرين الذين امتازت نماذجهم الروائية بخصائص أربعة هي " الأسلوب الهجائي، شهوة النقد وشهوة النقد السياسي، الولع بموضوعة العنف والانهماك الشديد بالتفكير الوجودي "[3]، وهذا بالطبع، لا ينقص من مكانة الروائيين العراقيين بين الروائيين العرب، الذين " لم تكتسب الرواية العربية اسميتها إلا بعد تمثلها في قالب الرواية الجديدة ومحاولة تعريبها انطلاقا من الروافد التراثية العربية ".[4]

وفي سورية فإن الريادة الأولى لفن الرواية وولادتها كما أرخ الروائي والناقد نبيل سليمان لذلك بقوله: " قد يكون من المفيد أن يشار هنا إلى المساهمة السورية في الولادة الأولى للرواية العربية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .. هذه المساهمة التي تضافرت مع المساهمات المصرية والعراقية واللبنانية بخاصة "[5] وفي مطلع العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين شهدت الساحة الثقافية العربية شيئا من استقرار جنس الرواية، حسب ما لاحظه أبو هيف، وأضحى يؤسس لنفسه حيزا كبيرا بين الأجناس الأدبية الأخرى، حيث "ساد الرواية العربية حتى مطلع الخمسينيات نزوع إلى إدغام الرواية بفن السيرة أو الرحلة ".[6]

وما لبث أن زال هذا الإدغام و لم يدم طويلا بسبب فهم الروائيين لفنهم، وأنه مختلف عن السيرة أو الرحلة، فراحوا يؤسسون لأنفسهم قالبا أو نمطا خاصا بالرواية العربية غير المقلدة من جهة، واشتمالها على قضايا الواقع من جهة ثانية، وتفاعلها مع الآخر من جهة ثالثة، فانتاب الرواية العربية من حيث موضوعاتها، ذلك " التداخل بين الواقع والتاريخ والآخر "[7]، هذا التداخل في موضوعات السرد الروائي ومستوياته " قائم

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر ..، ص 28.

[2]- الصالح، نضال، من التخييل إلى التأويل، دراسة في الرواية العربية ونقدها، الناشرون 4، سورية، حلب، ط1، 2007م، ص 186.

[3] - المرجع نفسه ..، ص 186.

[4]- جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 2003م، ص 5.

[5]- سليمان، نبيل، شهرزاد المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م، ص 56 – 57.

[6]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص12.

[7] - المصدر نفسه..، ص 16.

في عمليات وعي الذات والكشف عن مظاهر تأزمها ومأزقها "[1]، وممن مثل هذه الاتجاهات حميدة نعنع من سورية في روايتها (من يجرؤ على الشوق 1989م) التي كرست فيها رؤى الآخر، وصنع الله إبراهيم من مصر في روايته (الذات 1992م) والتي عنيت برؤى الواقع، ونجيب محفوظ من مصر في روايته (حديث الصباح والمساء 1987م) التي اهتمت برؤى التاريخ.[2]

وفي المغرب " تأخر ظهور النتاج الروائي إلى مطلع الخمسينيات من هذا القرن "[3]، – أي القرن العشرين – فيؤرخ لذلك بأن أول روائي مغربي هو عبد المجيد بن جلون إذ كانت بواكير رواياته هي رواية (في الطفولة، 1974م)، التي كانت عبارة عن مقارنة لواقع تسوده الحياة في صورتها البهيجة في العالم الغربي والحياة المختلفة في المغرب آنذاك.[4]

وفي الجزائر ورغم الضغوطات الاجتماعية والسياسية والثقافية واللغوية القاهرة، " لم تمنع بعض الأدباء من الإحساس بضرورة الخروج عن الأجناس الأدبية المهيمنة، والتطلع إلى عالم التجارب السردية الجديدة "[5] فهذا الأديب الساخر رضا حوحو ينتفض ليقول : " مع أن هناك أدبا حيا، ذا أثر فعال في التربية والتوجيه، وهو القصة، فهل لدينا شيء منه لا شيء طبعا .. فمن العبث أن نتكلم عن المذهب الرمزي والواقعي فيه، ومن العبث أن نتكلم عن الفوارق بين القصة والأقصوصة، وأن نتكلم عن الرواية والمسرحية، وأن نبحث عن الملهاة والمأساة ".[6]

والواضح أن فترة المهادنة الأدبية قد ولت، وبدأ الكُتاب يميلون إلى نوع من التأمل الذاتي والطموح إلى عوالم جديدة، في مجال الإبداع الأدبي، فهذا رمضان حمود يشهر رفضه منتقدا جريدة البصائر، التي يرى أنها لم تعد تسع نشر كل إنتاج أدبي غير مألوف قائلا : " لا يمكن أن يتسع صدرها لعموم جنونيات الأدب، فالأدب

---

[1]– المصدر نفسه..، ص 16.

[2]– المصدر نفسه..، ص 16 – 17.

[3]– عزام، محمد، وعي العالم الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990م، ص 10.

[4]– المرجع نفسه..، ص 10.

[5]– بودية، إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000م، ص 24.

[6]– حوحو، رضا، جريدة البصائر، ع 18، أكتوبر 1948م، نقلا عن عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977م، ص 47.

جنون، لأن العبقرية جنون، والأدب لا يؤمن بالحدود ولا يعرف القيود، ولا يخضع لنظام، وإلا فهو الكلام عند النحاة، والشعر عند العَروضيين ".[1]

ومن بواكيير الروائيين قبل الثورة التحريرية، عبد المجيد الشافعي الذي ظهرت روايته بتونس، تحت عنوان (الطالب المنكوب) والتي تتلخص في قصة حب بين طالب جزائري وفتاة تونسية، وهو عمل يتسم بالسذاجة الفكرية والفنية، سواء أكان ذلك في مستوياته البنائية أو التشخصية أم في عقدته وأحداثه، وهو مثقل بالترصيعات اللغوية والأفكار المثالية[2]، فأسهم في " تكسير البناء الشكلي والدرامي للرواية، وجعلها تدور في حلقة مفرغة، مغلقة على نفسها، ومُكبِلة بذلك حرية الاكتشافات لديها ".[3]

من هنا فإن أبو هيف يقف عند تاريخ مهم في مرحلة تكوين الرواية العربية وبداية تكريسها لأنموذجها، إذ تميزت مدة الخمسينيات بسعي الراوي العربي من أجل أطروحاته ولاسيما الفنية والفكرية طلبا لتركيب روائي عربي[4]، بعبارة أخرى، أن الراوي العربي سعى من أجل وضع أسس روائية من صنعه وذلك من خلال بنى سردية روائية تؤرخ لجنس الرواية على السواء، كما سعى إلى التخلص من كل أشكال الهيمنة والتبعية للآخر، ولاسيما في مجال الإبداع الأدبي بجميع أجناسه.

لذا فإن فترة الخمسينيات الممثِلة لمرحلة التكوين، شهدت حراكا ثقافيا وفكريا وإبداعيا كبيرا، كان هنالك صراع أفكار بين الكتاب الذين تأثروا بخطاب الغرب وغذى أفكارهم بأوهام التحديث، وبين الكتاب الذين تصدوا لهم بدعوى المحافظة والتشبث بالتراث واستمر هذا الوضع حتى " أطال أمر هذه الفترة إلى أواخر الستينات "[5]، لتصبح بعدها ساحة الأدب الروائي والقصصي تلقي على مبدعي النوعين مهمة التأصيل، فغدت " مهمة نضالية للمبدعين العرب ومواجهة لتحديات الحداثة في الوقت نفسه "[6]، فكانت تلك الفترة المرتكز

---

[1]- ناصر، محمد، المحافظة في الأدب الجزائري الحديث، مجلة الثقافة، ع 44، السنة 8، مايو 1978م، ص 70.

[2]- بودية، إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار..، ص 31.

[3]- الأعرج، واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص 149.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 192.

[5]- المصدر نفسه..، ص 195.

[6]- المصدر نفسه ..، ص 195.

الأول والأساس لنمو وتطور الفن الروائي العربي، والذي استمد بعض مادته من تلك الأحداث الكبرى التي شهدتها الساحة العربية.

- تطور الرواية العربية :

بعد الاستقرار النسبي للحياة السياسية في أغلب البلدان العربية، وخاصة بعدما أصاب الأمة العربية ما أصابها من انتكاسات، "اكتشف الأدباء ولاسيما الشباب منهم، أن الأدب انغمس كثيرا في الشعارات الديماغوجية السياسية والاجتماعية التي وجدت في الخمسينيات "[1]، فثار هؤلاء الأدباء على تلك الشعارات والنزعات وللتخلص من الانجرار الأعمى نحوها، " لأن عامل التأثيرات الأجنبية أيضا هو عامل مستمر "[2] في هذا الاتجاه.

فإن تلك العوامل كانت مساعدا وداعيا الشباب إلى محاولة التغيير، فشهدت " سنوات الستينات خطوة كبيرة إلى الأمام في تطور الممارسة الأدبية، وفي تفاعل الأدب مع الواقع "[3]، فكانت هذه الفترة شاهدا على انتعاش الأجناس الأدبية المستحدثة كالشعر بأشكاله .. والرواية والمسرح "[4]، غير أن حصة الأسد كما يرى أبو هيف، كانت لفن الرواية إذْ " اتجه عدد كبير من الكتاب الجدد وكتاب القصة القصيرة إلى كتابة الرواية، أمثال عبد السلام العجيلي وصدقي إسماعيل وفاضل السباعي .. وغيرهم ".[5]

ويؤكد أبو هيف أن فترة الستينيات والسبعينيات أصبح فيها جنس الرواية على غرار الأجناس الأخرى أكثر قصدية وتوجها في الكتابة والتأليف، فقد سعى كتاب الرواية إلى تحقيق أهداف فنية وثقافية، بل ويكون الأدب الروائي موجها تربويا واجتماعيا بفاعلية كبيرة، حيث " أقبل الكتاب على الأدب الجماهيري في الستينات وأدب الأطفال في السبعينيات بحماسة ".[6]

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 15.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 15.

[3]- المصدر نفسه ..، ص 15.

[4]- المصدر نفسه ..، ص 16.

[5]- المصدر نفسه ..، ص 17.

[6]- المصدر نفسه..، ص 13.

ولا يمكن نسيان بعض التواريخ التي كان لها الأثر البارز في إنتاج فن روائي يحمل بناء فنيا وسرديا محكمين، هي حرب أكتوبر (تشرين)، إذ كان لها " أصداء واسعة واستجابات مباشرة وغير مباشرة في الرواية العربية "[1]، فأصبحت محفزا لدى الكثير من الشباب وغير الشباب ممن كان لهم حضور لافت في كتابة الأجناس الأدبية عامة وجنس الرواية خاصة، ومن هؤلاء الكتاب علي عقلة عرسان، عبد السلام العجيلي، نبيل سليمان، وأديب نحوي " الذين سخروا عددا كبيرا من أعمالهم لحرب تشرين "[2]، فكان لهم نتاج روائي احتل مساحة واسعة من الأدب، استطاع أن يجلب إليه عددا كبيرا من القراء يكتشفون من خلاله الواقع والتاريخ فقد " شهدت الرواية منذ مطلع السبعينات .. إقبالا واسعا على استقراء التاريخ العربي الحديث "[3]، وتوظيفه وتمثل معطياته.

إن فترة السبعينيات والثمانينيات وصفت بأنها فترة الانقلاب على الذات، إذ أصبح المبدع العربي يبحث عن ذاته المفقودة، محاولا التأسيس لنفسه حيزا يتدارك به فترة السبات الثقافي والحضاري، " وهي إنما تفصح عن وجود شواغل يهتم بها الروائي من أجل التطور الذي بدأ ينشده جيل بأكمله "[4].

ويقرر أبو هيف أن " تطور أي فن مرهون بعاملين أساسين هما التقاليد الأدبية والتطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات "[5]، ومن هنا فالتطور الذي شهدته الرواية العربية مرتبط بجانبي (النضج والأصالة) و"هي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشغل اللغة والإرث الثقافي والديني ".[6]

والملاحظ على روايات الجيل الخمسيني أنها كانت غالبة عليها السمة التربوية من جهة، ومواجهة صعوبات الحياة من جهة ثانية، وخير من مثل هذا النوع عبد السلام العجيلي وعبد الوهاب الصابوني وفاضل السباعي وسلمى الحفار الكزبري، ووليد مدفعي، في رواياتهم على التتابع (باسمة بين الدموع، 1959م)

[1]- المصدر نفسه..، ص 301.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 301.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص99.

[4]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 121.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 127.

[6]- المصدر نفسه..، ص 136.

و(عصام، 1953م) و (ثم أزهر الحزن، 1963م) و (يوميات هالة، 1950م) و (مذكرات منحوس أفندي، 1960م).[1]

ولكن " ومنذ منتصف الستينات أضحت صلة الرواية بالمجتمع أوثق وأكثر احتداما بالصراع التاريخي "[2]، ومع ذلك وحسب رأي أبو هيف أنها – أي الرواية – لم ترق إلى ما وصلت إليه في العقدين السبعيني والثمانيني في سورية والبلدان العربية، التي بلغ التطور في بناء الرواية مبلغا مقبولا، كما في العراق ولبنان ودول المغرب العربي وخاصة الجزائر، هذه الأخيرة التي كانت أكثر احتكاكا بالثقافة الغربية فأنتجت فنا روائيا واكب التطورات السياسية خاصة الاستقلال عام 1962م، وإبداعا سرديا له خصوصيته يستقل بذاته عن التبعية الغربية، فعلى الرغم من " أن الرواية العربية الجزائرية ظهرت متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة "[3]، ومع ذلك فقد ساد كتاب الرواية الجزائرية نوع من الاندماج مع المجتمع وخاصة عند جيل الثورة، بعد أن كان الجيل الذي قبلهم هو " جيل الرواد الذين كتبوا أساسا باللغة الفرنسية ".[4]

وبالرجوع إلى جيل الاستقلال في الجزائر، لاحظ أبو هيف أنه " جيل تحقيق الذات القومية والكتابة باللغة العربية والتواصل مع الثقافات القومية العربية "[5]، وسواء أكانت الروايات باللغة الفرنسية أم باللغة العربية، فإن هدفها كان واحدا وهو تحقيق الذات والهوية والتواصل الثقافي كمؤشر ثقافي عربي لنهضة هذا الفن السردي، ونجد هذا ماثلا في روايات محمد ديب بالقلم الفرنسي (ثلاثية عام 1952م) سماها (الدار الكبيرة، الحريق، النول) وترجمت إلى العربية عام 1970م، ورواية كتبها لذات الهدف سماها (صيف إفريقي، د.ت)، وكتب عبد الحميد بن هدوقة باللغة العربية رواية (ريح الجنوب، 1971م)[6]، إذن ما كانت اللغة لتفسد الهدف المنشود لدى كتاب الرواية الجزائرية في تلك الحقبة، فطبيعة الرواية خاضعة لطبيعة الزمن.

---

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 323.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 323.

[3]– المصدر نفسه..، ص 323.

[4]– المصدر نفسه...، ص 22.

[5]– المصدر نفسه...، ص 22.

[6]– عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائر..، ص 22 – 23، وينظر : الأعرج واسيني، النزوع الواقعي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985م، ص 51.

أما الرواية الفلسطينية حسب بعض النقاد فقد ظهرت وتطورت متأخرة مقارنة بمثيلاتها في البلدان العربية " وتعد البداية الحقيقية للرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، بعد أن استفاد بعض الكتاب من التجارب الغربية والعربية السابقة ".[1]

إن مسألة التقليد والاتباع للغرب تكاد لا تفارق أغلب التجارب السردية – القصصية والروائية – للكتاب العرب على امتداد الساحة الثقافية، ومنها بالطبع التجربة الإبداعية الفلسطينية التي أدركت مهمتها الوطنية مبكرا، " فبدأت الرواية الفلسطينية، منذ بداية الستينات، تنحو منحى واقعيا واضحا "[2]، فكانت بحق تجربة لافتة قدمت من خلالها " مشاهد حية من تجربة الشعب المعاني "[3]، فأثبتت بذلك جمعها بين نجاح التجربة ومواكبة التطور الروائي.

ومن الروائيين الذين قدموا تجارب جسدت روح الشعب المناضل والثائر في الرواية الفلسطينية وهم كثر سواء ممن كانوا يعيشون في داخل فلسطين أم خارجها في المنفى، محمود شاهين في روايته (الأرض المغتصبة، 1989م) وهيام الدردنجي في روايتها (إلى اللقاء في حيفاء، د. ت) وفيصل حوراني في روايته (المحاصرون، 1973م)[4]، فانصهرت كتاباتهم كما الأدب عموما في بوتقة واحدة، تستشيط في وجه الاحتلال الصهيوني وتكشف مخططاته ودسائسه، كل ذلك في قالب فني متميز.

في الوقت الذي يرى فيه بعض النقاد أن فترة النضج الفني للرواية العربية هي فترة الثمانينات، ومنهم الناقد سمر روحي الفيصل، إذ يعتبره بأنه " نضج لم يكن واضحا في العقود السابقة "[5]، وإنما بدأ يظهر وينمو في العقد الثمانيني للرواية العربية عامة والسورية خاصة.

بيد أن أبو هيف يرى أن الوعي الروائي العربي تبلور ونضج أكثر وأبان عن وعي عربي متميز، في العقدين السبعيني والثمانيني على وجه الخصوص، هذا الوعي المهتم خاصة بدراسة الآخر، إذ اهتم أبو هيف

---

[1]- حسان، رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965 – 1985م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م، ص 16.

[2]- المرجع نفسه..، ص 16.

[3]- المرجع نفسه..، ص 18.

[4]- حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية..، ص 26 – 30.

[5]- الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية 1980/ 1990م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995م، ص 7.

بالدراسة " خمسا من روايات الحساسية الجديدة "[1]، والتي مثلت " تمثيلا متقاربا لوعي الآخر والفكر العربي الراهن ".[2]

لقد اتجهت دراسة أبو هيف إلى مجموعة من الروايات، مثلت بلدانا مختلفة، تميزت تجربتها بعمق مرحلة التطور المهمة للرواية العربية، وكان تركيزه فيها على العنصر النسوي، شملت عقدين من جيل الرواية، هما عقد الثمانينات والتسعينات، إذ شهدت تلك الفترة، " صعودا ملفتا للرواية النسوية "[3]، فكانت الرواية الأولى من تونس للروائية عروسية النالوتي (مراتيج، 1985م)، والثانية من سورية للروائية حميدة نعنع (من يجرؤ على الشوق، 1989م)، والثالثة من العراق للروائية سميرة المانع (حبل السرة، 1990م)، والرابعة من مصر للروائي رؤوف مسعد (بيضة النعامة، 1994م)، والخامسة من موريطانيا للروائي موسى ولد ابنو (مدينة الرياح، 1996م)[4].

إذن، فحسب أبو هيف أن نقطة التحول في الرواية العربية كان في العقدين السبعيني والثمانيني، حيث تطالعنا روايات تحمل جماليات اللغة والقص الشيء الكثير، فقد " حدث هذا بوضوح في أعقاب النكسة فكانت دعوة الأصالة والتحرر من التبعية الفنية تعتمد على ضمائر قديمة، ولكن تنقصها جرأة الاقتحام، أو الظرف المواتي، وقد تحقق هذا بالنكسة "[5]، فكأنما هي – النكسة – نفخة في روح الأدب العربي عموما، والرواية خصوصاً فـــ (رب ضارة نافعة)، فكانت نقطة التحول في السرد الروائي العربي بعد الهزيمة، إذ تأسس خلالها نمط روائي عربي جديد بدأ يقدم أسئلته ويقترح نماذجه بقوة، " لكن الأزمة في الرواية لم تكن بهذه البساطة، فقد اتخذت بعد الذات أو الأنا تشكلات كثيرة معقدة "[6]، وهي التي أبقت المجال مفتوحا في تجريبيته وتحولاته أمام النقد لتقويمه وقراءته واستنطاق مكنوناته ومستوياته.

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص174.

[2]- المصدر نفسه..، ص 174.

[3]- مجموعة من الباحثين، تقديم، نبيل سليمان، إعداد، ماجد رشيد العويد، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007م، ص41.

[4]- المرجع نفسه..، ص 170 – 174.

[5]- عبد الله، محمد حسن، آفاق المعاصرة في الرواية العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1996م، ص 42.

[6]- عبد الله، عبد البديع، الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر في الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1995م، ص 13.

- الجانب التقاني في الرواية العربية :

حظي جنس الرواية على غرار الأجناس الأدبية الأخرى باهتمامات النقاد في كشف خفايا تقاناته فاشتغلوا عليها بوصفها الآليات المشكلة للبنى السردية التي يقوم عليها العمل الروائي، وهذا الأمر لم يكن "نتاج عقلية مسبقة بل حصيلة وعي مستكن هو استجابة لآليات تشكل الأجناس الأدبية الحديثة وتطويرها "[1] وهنا تبرز قوة حضور الكاتب الروائي الذي يشتغل على المشهد الروائي من خلال انتقاء الأشكال والصيغ والأساليب المناسبة لعمله، وهذه الانتقائية تقوم على آليات تتخذ من عملية الخلق الفني عبر أوضاع جديدة (مستحدثة) تتحرك وتتطور بموجب قانونها الخاص، على النحو الذي به تؤسس لأنموذجها التعبيري، أي أن العملية فيها إطلاق للأشياء وإتمامها على حد سواء.[2]

لقد كانت معالجة أبو هيف للإطار التقاني للرواية من جوانب مختلفة، فهو يشتغل عليه في جانب الرؤية الفنية لبنية الرواية أو ما يحلو له تسميته " أساليب الاحتيال الفني "[3]، المعتمدة على تقنية الأصوات في تعددها، أو أنه يرى في عنصر التخييل أو ما يسمى (اللعبة السردية) عند بعض الروائيين، وكذا " الروايات التي تنطوي على تعددية رمزية أو أنها تعتمد على إدغام الأفكار، أو الروايات التي تحمل تجربة حسية، أو التي تعتمد على عنصر جمالي يظهر عمق التجربة الروائية "[4]، وغيرها من التقانات التي درسها أبو هيف، وصل فيه أحيانا إلى حد التكرار، وهدفه بطبيعة الحال هو التأكيد على ما يريد إبرازه من تلك الدراسة المعمقة.

أنواع الرواية وتقاناتها :

1- الرواية التسجيلية وتقاناتها :

إن موضوع التقانات ظل من الموضوعات الإشكالية عند غالبية النقاد من جوانب عدة، منها طبيعة وكيفة استثمار التقانات الغربية في بناء الرواية العربية، أو الحنين والاعتماد على الموروث في بناء التشكيل

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 223.

[2]- بيرسي، لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م، ص 28.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص28.

[4]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 146.

الروائي، وكيف تتجسد هذه الرؤية في السعي إلى بناء رواية عربية لها شخصيتها واستقلالها، فكل هذه القضايا بتشكلاتها وإشكالاتها مما يتعلق بالموضوع التقاني في نقد السرد الروائي العربي وقف عنده أبو هيف وقفة الناقد المتفحص من أجل إثراء الموضوع التقاني والوقوف على أهم مفاصله في السرد الروائي العربي.

كانت رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم أولى الروايات التسجيلية التي عدها أبو هيف ضمن النمط التقاني[1]، والتي اعتمدت على " استخدام الأدب التسجيلي الوثيقة بالدرجة الأولى، وقد انبثق عنها الموقف السياسي أو الاجتماعي أو الفكري "[2]، وسمي عند بعض النقاد الخطاب التوثيقي[3]، الأمر الذي جعل من الرواية أشبه بالمغامرة على حد توصيف أبو هيف، غير أن هذه المغامرة " وازنت بين الوثيقة والسرد في توليف يراد له قصد جلي هو الأفق المسرود أمام هذا الواقع ".[4]

لقد عمل أبو هيف على كشف مستويات وأشكال لغوية اعتمدها الكاتب صنع الله إبراهيم في بناء روايته، فأما المستويات فهي ثلاثة : كان الأول (مستوى السرد الواقعي التقريري)، والثاني مستوى المفارقة بين العام والخاص، وبنى المستوى الثالث على الاستعارة التي يكون فيها السرد الواقعي التقريري فاعلا عبر ما يحويه من مفارقة تؤدي بالنتيجة إلى (تعبير كنائي)، وأما الأشكال اللغوية فقد بناها أو اعتمدها للرواية التسجيلية على أركان عدة منها : لغة المعرفة ذات الصبغة العلمية، ولغة السخرية التي تعتمد على اقتباس المفردات العامية أو الأجنبية في الرواية كلما يقتضيه واقع الحال السردي، وأخرى اللغة التي تعتمد على الوثائق وسماها اللغة التسجيلية، ورابعة اللغة الساخرة أو لغة الكاريكاتير، وآخرها اللغة التي تساعد على تنظيم المرجعية للواقع ودعاها أبو هيف لغة (المعرفة التاريخية).[5]

---

[1]- فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، بيروت، ط1، 2003م، ص 211.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص54.

[3]- الباردي، محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 252.

[4]- المصدرالسابق..، ص54.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 49 – 51.

ومن الكتاب الذين برعوا أيضا في هذا النوع من الروايات التسجيلية " ولكنه يخلطها بمفهوم الرواية بيسر "[1]، الروائي السوري عاصم الجندي في أغلب رواياته التي أصدرها وهي (كفر قاسم، 1973م، وعز الدين القسام، 1975م، وفارس القسطل، 1977م، ودير ياسين، 1978م)[2]، ويبدو أن فترة السبعينات شهدت إقبالا واسعا على مثل هذا النوع من الروايات، إذ كتب الراوي صلاح عيسى من مصر رواية تحمل "تقانات التوليف السينمائي والتشكيلي كالوثائق والقصاصات"[3]، كما في رواية (مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا، 1980م)، وعلى هذا المنوال تكون التسجيلية في الرواية " هي نقل للأصوات الواقعية التاريخية ولا تعارض (التسجيلية) التاريخ بل تنظر إليه كتراكمات ".[4]

ويرى أبو هيف أنه من الممكن إدراج الرواية التاريخية تحت هذا النمط، إذ هي تقع ضمن نطاق مواز أو مرادف للرواية التسجيلية، فالرواية التاريخية " سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية تنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي "[5]، أي أن الرواية التاريخية تصل بمفهومها إلى أنها " تلك التي تستخدم الوقائع التاريخية المعروفة وتبني عليها تخيلها الروائي "[6]، إذْ إن " الخيال عند الروائي مقدس والحقيقة مجال للانتهاك، ولابد أن العكس صحيح عند المؤرخ "[7]، حيث يشكل التاريخ رصْداً للحقيقة أو الواقع، في حين تتغنى الرواية بالمتخيل الذي يعتبر محركها الأساس، ولربما أمكن التفريق بين الرواية والتاريخ عن طريق طغيان أحد هذين العنصرين (الواقع المتخيل).

ولا شك أن العلاقة بين التاريخ والرواية وطيدة، حتى إن بعض النقاد عرف الرواية بأنها " قصة خيالية خيالا ذو طابع تاريخي عميق ".[8]

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 176.

[2]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد..، ص 148.

[3]- المصدرالسابق..،ص 176.

[4]- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، د.ت، ص 110.

[5]- المرجع نفسه.. ، ص 130.

[6]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 100.

[7]- طارق، علي، تأملات في الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، 2005م، ص 30.

[8]- محمد، رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 101.

وقد يلجأ كثير من الروائيين إلى الواقع التاريخي وذلك لأسباب ذكرها أحمد حمد النعيمي، إذ وجد بعض روائيي القرن الماضي (القرن العشرين) – وخاصة العرب منهم – في التاريخ مادة روائية ثرية، ليس لأنهم يريدون تذكيرنا بأحداث مضت، ولا لأن الموضوعات الروائية شحيحة لدرجة أنه يصعب التقاطها، وإنما لأنهم يريدون إسقاط حقائق عصرهم على تلك الأحداث الماضية، فلجأ بعضهم إلى ما يمكن أن نسميه (فانتازيا التاريخ) لإسقاطه على الواقع العربي الفانتازي، وكان ذلك" لأسباب متعددة منها الخوف من السلطة السياسية في بعض الأحيان، والرغبة في قراءة مغايرة للواقع في أحيان أخرى، وبذلك يصبح زمن هذه الروايات ليس تاريخا بالمعنى الحرفي للكلمة، ولا واقعيا بالمعنى الحرفي للكلمة أيضا .. إنها روايات تستتر خلف التاريخ لتكشف الحاضر، بمعنى أن التاريخ ستارها، والحاضر مبتغاها، والفانتازيا أو التحليق في الخيال أسلوبها "[1]. من هنا فهذا النوع من الكتابة الذي يبدو لنا اقتحاما لزمن الآخرين، يحمل رغبة في تغيير العالم اليومي، إذ بعض الروايات تحاول " تشكيل تجاربنا العادية كما لو كانت تطالبنا بإدامة النظر ومراجعة حياتنا الفعلية ".[2]

وفي هذا السياق سارت الرواية العربية في مسارين : الأول هو العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي في بناء رواية تقليدية، والثاني بناء رواية تعتمد التاريخ العربي الحديث وما يشهد من مقاربات للتاريخ الحديث المتأثربالغرب، والمؤثر سلبا أو إيجابا على عملية الإنتاج الروائي، فهنا " لا تحتاج البنية التسجيلية إلى شرح، فثمة توليف متواز في بناء الرواية بين السرد والوقائع المنقولة ".[3]

وفي مقابل هذا التوليف في بنية الرواية التسجيلية " صارت الرواية عند كتاب الرواية الإنسانية على وجه الخصوص إلى بحث في التاريخ، فاستخدم الروائيون أدوات المؤرخ والفنان في الوقت نفسه "[4]، وهو ما صنفه أبو هيف ضمن اتجاه أو (مسار الرواية الانسيابية)، وتمثل المسار بـــ " أن الرواية توجت جهد الروائي العربي إلى الإحاطة بتاريخه الحديث ونقده "[5]، وكان ممن مثل هذا الاتجاه كل من الروائي صدقي إسماعيل من

---

[1]– النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 63.

[2]– هينكل، روجرب، قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص 48.

[3]– هينكل، روجرب، قراءة الرواية..، ص 46.

[4]– المرجع نفسه..، ص 102، وينظر: عبد الله، أبو هيف ، نجيب محفوظ بعيون سورية..، ص 136.

[5]– عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 102.

سورية في روايته (العصاة، 1964م)، والروائي فتحي غانم من مصر في روايته الرباعية (الرجل الذي فقد ظله، 1960- 1962م).

أما الروائي عبد الرحمن منيف المولود في الأردن لأب سعودي وأم عراقية، فكان أكثر الروائيين استجابة لموضوع الرواية الانسيابية، في روايته (مدن الملح، ج1 التيه 1984م، ج2 الأخدود 1985م، ج3 تقاسيم الليل والنهار 1988م، ج4 المثبت 1988م، ج5 بادية الظلمات 1988م)[1]، إذْ مثلت هذه الخماسية الفضاء العام لهذه الرواية، وسلطت الأضواء على أن الروائي يجب أن " يهتم ويتفاعل مع التاريخ السياسي والاجتماعي العربي المعاصر ولكنه عمل على (تخريف) – من خرافة – هذا التاريخ بإضفاء ظلال كثيرة من الرمز ".[2]

فهذه الرواية بأجزائها الخمسة استمدت مادتها الروائية " من حضور الموروث السردي العربي الحكائي والتاريخي، الشفوي والمكتوب "[3]، حيث عمد الروائي في تشكيل فضائها التقاني " إلى إضفاء ظلال كثيفة على الإشارات الزمنية التاريخية ".[4]

ومن الروايات التي أطلق عليها أبو هيف اسم الانسيابية أيضا، الرواية الرباعية (مدارات الشرق، ج1 الأشرعة 1990م، ج2 بنات نعش 1990م، ج3 التيجان 1993م، ج4 الشقائق 1993م) للراوي نبيل سليمان من سورية، إذ حسب مقاربة أبو هيف النقدية لها أن " زمن الرواية فيها انسيابي تاريخي، وفق مفهوم الدوائر المتداخلة "[5]، فرواية مدارات الشرق تميزت بأنها شبيهة بالعمل الملحمي حالها حال مدن الملح هذا من

---

[1]- الفيصل، سمر روحي، معجم الروائيين العرب، مطبعة جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995م، ص 258.

[2]- حمزة، حسين، دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2004، ص 34 – 35.

[3]- سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط3، 2006م، ص 172.

[4]- حمزة، حسين، دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح)..، ص 85، وينظر : غازي النعيمي، العلامة في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية، 2005م، ص 177.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 107.

جهة، فضلا عن أن كاتبها استلهم عمق دراسات البنية الاجتماعية والانعطافات التاريخية التي تساعد على بناء الرواية في جانبي الشخصية والحدث من جهة أخرى.[1]

فكل هذه التشكلات الفنية والمنعطفات التاريخية عدها أبو هيف خصائص تقانية تضاف إلى فضاء هذا النوع الروائي، كما ألحق بهذه الرواية على نحو ما رواية نجيب محفوظ (حديث الصباح والمساء، 1987م) وهي تقع في السياق العام لهذا النوع الروائي " ضمن الرواية النقدية المعنية بقراءة التاريخ "[2]، وينكشف من توصيف أبو هيف للرواية " أن تجديدا في السرد يتبدى في نهج محفوظ، وهو توزيعه المعرفة على شخصيات وأحداث متلاعبا بالزمن، مثمرا جمالية السرد من أبسط مستوياته التي عرفها التراث العربي ".[3]

وقد شارك دريد يحيى خواجة أبو هيف تلك الملاحظات على رواية نجيب محفوظ، لاسيما عند عملية التلاعب بالزمن التي اشتغل عليها محفوظ، حيث تتمظهر عندما " يحضر الزمن الماضي إلى الحاضر ويتناسج معه، وتبدو إسقاطاته بحيث تدعونا إلى التأمل "[4]، على النحو الذي تتفتح فيه عناصر السرد على تقانات خاصة تجعل من السرد الروائي في هذا السياق " عملا إخباريا يستند إلى خاصيتين هما : الاختزال لإعلان موقف أو معنى، والتراكم للكشف عن هذا الموقف أو المعنى "[5]، بحيث يفضي إلى عملية استلهام عميق لجوهر التاريخ ورؤيته ومقولته، كل ذلك ضمن فضاء تقاني روائي ثر.

2- رواية الواقع وتقاناتها :

لم يقف عبد الله أبو هيف موقف المتفرج على مسرح الرواية العربية، بل ميز في محاورها بين نماذج متعددة من أنواع الروايات على الصعيد التقاني، وهي مرتبطة بظواهر فنية إعلامية كانت تفرض نفسها على الرواية بضغط من مجتمع التلقي، ما هو تقليدي لنماذج روائية غربية ذات صبغة استهلاكية " وهي نمط شائع

[1]- المصدر نفسه..، ص 111.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، نجيب محفوظ بعيون سورية..، ص 137.

[3]- المصدرالسابق..، ص 119.

[4]- دريد، يحيى خواجة، إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 15.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 119.

في الغرب يستند إلى الخفة والتسلية والتشويق "[1]، وروايات أخرى تتعلق بالحب والغراميات والروايات البوليسية التجارية التي يرتجي كتابها الربح المادي، باتخاذ كتابة الرواية مهنة يبغي من ورائها الإيفاء بالالتزام الذي قد تفرضه عليه إحدى دور النشر.

فكل تلك النماذج من الروايات المنتشرة في ساحة الكتابة الروائية لم يعر لها أبو هيف أي اهتمام مكتفيا بإشارات تذكيرية ينوه من خلالها بنتاج روائي معين في هذا السياق، أما الرواية التي استوقفته فهي تلك التي اهتمت بالواقع، والتي من خلالها تتم معالجة قضية اجتماعية أو وطنية أو قومية باستخدام تقانات سردية ناضجة، وهذا يعود إلى " ارتفاع عمليات الوعي الذاتي من خلال الجرأة على نقد الواقع العربي ".[2] فقد يعمل هذا الفن الروائي على أن " ينهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويرا فنيا تخييليا ".[3]

وإن أولى معالجات أبو هيف في اشتغاله على تقانات الرواية التي عالجت الواقع العربي الراهن، كانت مقاربته النقدية لرواية (تاج اللؤلؤ) لأديب نحوي إذ شكلت عنده الرواية " مجموعة استدارات عاطفية "[4] قصد الروائي من خلالها " استشارة وجدان المتلقي بهذا الإحساس القيمي العامر بمعنى الوطن "[5]، حيث يبلغ "الفعل الدرامي ذروته "[6]، بعد أن أحس بفيض الوجدان الذي تجسد في نمط روائي معين، جعله الروائي "ينعكس على الوجدان فيستنطقه حالة وطنية أو قومية أو اجتماعية ".[7]

---

[1]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 307.

[2]- لمصدرالسابق..، ص 21.

[3]- محمد، رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية..، ص 101.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 203.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، الأدب والتغير الاجتماعي في سورية..، ص 305.

[6]- المصدر نفسه..، ص 305.

[7]- المصدر نفسه..، ص 302.

ويلاحظ أبو هيف في مقاربته النقدية لتقانات هذه الرواية حالة المزاوجة بين البعد الواقعي والبعد التخييلي، على النحو الذي كان فيه " النحوي صادقا في أسلوبه "[1]، وهو الذي دفعه إلى أن يكون مقاوما تارة ومحرضا تارة أخرى.

وفي معالجة أخرى لتقانات السرد وأشكاله البنائية درس أبو هيف رواية وهيب سراي الدين (الرجل والزنزانة، 1984م)، التي عدها " عملا تعليميا .. اعتمد فيه المؤلف على السرد التقليدي والنبرة الحماسية"[2] وهو في أساسه راجع إلى " أطروحات الصراع الدائر التي تسربلت به الرواية "[3].

بيد أن الروائية ملاحة الخاني من سورية، فيرى أبو هيف أنها كانت أكثر تحفيزا للقارئ في تعبيريتها على هذا المستوى " أي تنامي الفعلية والصراع من خلال اصطناع دوافع حكائية تنفع في تزجية القصد وإثارة السرد بالتشويق المناسب "[4]، كما هو ظاهر في روايتها (بنات حارتنا، 1998م)، فينوه أبو هيف في هذا السياق إلى أن الرواية اعتمدت " السرد الإخباري مع تنويع بسيط يستفيد من طاقة الحوار والوصف المختزل لمشاعر نامية وإنسانية واضحة ".[5]

[1]- المصدر نفسه..، ص 205.

[2]- المصدر نفسه..، ص 320.

[3]- المصدر نفسه..، ص 321.

[4]- المصدر نفسه..، ص 326.

[5]- المصدر نفسه..، ص 326.

أما رواية الطاهر وطار (تجربة في العشق) فقد كانت حسب توصيف أبو هيف أكثر استفزازا للمتلقي بواقعيتها، إذ أججت " لغة النقد في حوار أخرس مع شخصيات – رموز – هادفة إلى الاسترسال السردي لذات متضخمة أو متورمة "[1] ، وهذا قد يكون بالأساس راجعا إلى " الصلة بين الشخصيات والحوادث "[2]، وينكشف هذا ليس بما ذُكر فحسب، وإنما بتغلغله داخل العمل القصصي[3]، على النحو الذي جسد طبيعة استثماره للتقانات المتاحة المنسجمة مع طبيعة الموضوع.

كانت اللغة الحوارية التي بناها الطاهر وطار في روايته بين شخصيات الرواية معتمدة على " المادة المتخيلة التي صاغها ذهن المبدع "[4]، ولعل عامل استفزاز المتلقي المشار إليه سابقا عائد إلى علاقة الرواية بالواقع، الذي تجسد في تقانات سردية عبرت عن " واقع محدد ملموس بكل تفاصيله الضرورية : لغة وشخصيات، وأمكنة، وأزمنة "[5]، تلك العلاقة التي تُبنى على أساس الغوص في أعماق الواقع واكتشاف خباياه، وهي تأتي من خلال " اختراق قشرة سَطْحِه الخادعة غالبا، للوصول إلى ما هو جوهري، ودائم وأصيل فيه ".[6]

ومن هنا تكون كل تلك العمليات الإجرائية ناتجة عن عقلية يسودها الوعي بالواقع المتأجج الذي يستجيب لعملية الخلق الإبداعي، وينتهي بالمحصلة إنتاج جنس أدبي يحمل رؤية سردية (استفزازية) تستفز وعي المتلقي، كما فعل الطاهر وطار في روايته المذكورة آنفا (تجربة في العشق) إذْ " حفلت الرواية بصرخات وهمسات تجعل من النص التجريبي مسرحة لِلَوْعة المثقف مسفوحة على الورق ".[7]

وما يلبث أبو هيف لينتقل إلى مقاربة تجربة أخرى تعالج الواقع بتقانات مغايرة، ألا وهي تجربة الحبيب السائح في روايته (تماسخت، 2002م) فمثل السرد عنده نمطا معينا في التشكيل والتعبير إذْ " تنسرب النصوص السردية في نسق حكائي ما يلبث أن يتداخل مع نسق غنائي، تفيض على حوافه اللغة المجازية عن بنية أخيولة

---

[1]– عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 325.

[2]– الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية..، ص 89.

[3]– عدد من الباحثين السوفييت، نظرية الأدب، تر، جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980م، ص 387.

[4]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكل الروائي، دار الحوار، 2008م، ص 171.

[5]– جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 317.

[6]– المرجع نفسه..، ص 318.

[7]– عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 329.

تتطوح في أمداء الخيال المجنح، أو تتكسر على جنبات واقع مؤلم "[1]، فرصد أبو هيف تشكلا متنوعا لتقانات السرد في الرواية، وكشف فيها "تنويعات لواقع تنطبع على صفحة واجدن مأزوم في صوغ حداثي يتشظى فيه الزمن، وينكسر السرد ".[2]

وعلى الرغم ما في رواية (تماسخت) من صور الإرهاب وعنف هزاته وألوان الفزع والخوف بل والتردد والتوجس الذي طبع مشاهد الرواية، إلا أن الصورة المتكاملة لم تكن كذلك، ففيها الكثير من المرونة والجاذبية، بل والشاعرية أحيانا، إضافة إلى جمال اللغة عند الكاتب بتنوعها وثرائها وبتموجاتها ونقائها، كما إن صوغ هذه الرواية أو إخراجها يمتاز بالمشاغبة الفنية والتفخيخ المبطن، كما وُصفت لغة الحبيب السائح بأنها ليست صورة بل موضوع قوامه لغة اللغة، لغة صبغت بنية الخطاب السردي للرواية بطابع الحداثة الذي يعدد الأزمنة ويداخل في أنساقها، وكل ذلك حتى يعطي الكاتب لروايته واقعية أنضج وأصدق.

ويرى أبو هيف أن اللعبة السردية الأذكى التي عالجت الواقع بدقة متناهية، فقد تمثلت في رواية أحمد إبراهيم الفقيه من ليبيا الموسومةبـــ (الثلاثية الروائية، 1991م، ج1، سأهبك مدينة أخرى، ج2 هذ ه تخوم مملكتي، ج3 نفق تضيئه امرأة واحدة)، حيث تمتع الراوي على المستوى التقاني بمقدرة " تخيلية واسعة حين يبدو معه النص استعارة لبيان واقع الحال "[3]، وقد بنى روايته التي تدور أحداثها على موضوع العنف والجنس في سرديتها العربية القديمة من خلال " تنضيد أنساق حكاية شديدة الإتقان في سياق تخفيز واقعي موغل في تمام الإيهام واكتماله "[4]، أوصل تقانات السرد فيها إلى " ذروة مسار الواقع "[5]، فعملية البناء الواقعي مع مصاحبة عملية بناء استعاري إخباري تؤدي في هذا السياق إلى " تنضيد السرد الروائي "[6] على نحو أمثل وأفضل.

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 351.

[2]- المصدر نفسه..، ص 352.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 62.

[4]- المصدر نفسه..، ص 62.

[5]- المصدر نفسه..، ص 68.

[6]- المصدر نفسه..، ص 69.

3- الرواية الجديدة وتقاناتها :

شغل موضوع التقانات الجديدة في الرواية العربية أبو هيف على اعتبار أن الرواية في مضمونها الفلسفي الجديد تمثل " بحثا سرمديا عن الحقيقة "[1]، وقد لاحظ أبو هيف أن هذه الرواية تسير في اتجاه يمثل تقانات حداثوية أو غربية استخدمها الروائي العربي، والهدف من وراء ذلك تحديث عمله السردي الروائي، إذ إن " العربي الذي يعيش خارج وطنه يظل عربيا "[2]، وفي الوقت الذي " كانت الاصطفائية في استخدام التقنيات الغربية هي الغالبة "[3]، فمن تلك الانتقائية نستطيع أن نكشف وبوضوح حقيقة ما يريد أن يصل إليه أبو هيف من خلال طرح متضادات في رؤى الآخر الغربي والعربي على حد سواء، كون " الحقيقة تتجلى فقط عندما يبدأ الكاتب بالحديث عن شيئين مختلفين ويجسد رابطتهما المماثلة في عالم الفن ".[4]

إن الرواية التي استخدمت " تقنيات تقليدية وتقنيات حداثوية اصطفائية "[5]، حسب أبو هيف هي رواية (طائر الأيام العجيبة، 1977م)، لخيري الذهبي، أما روايته (حسيبة، 1987م) فإن كاتبها كان متفتحا في استخدامه " لتقنيات تمزج بإحساس يقظ بين أساليب القدامى ومفهوم الكتاب القصصي الذي يستبد التنامي السردي والعضوي "[6]، أي استخدام أسلوب تعدد الوحدات أو تراكمها بدلا من استخدام وحدة عضوية مستقلة، وهو ما سماه أبو هيف (لعبة هوس اللغة)، ولعله يقصد به المبالغة في استخدام التقانات المبنية على عنصر التحديث الذي شكل الخطاب الروائي، فالذهبي في أغلب رواياته يميل إلى " المواءمة بين التقليدي والحداثي ".[7]

---

[1]- إليزابيث، لافلاند، الشكل الاجتماعي الروائي، تر: مجيد حميد جاسم، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع19، السنة 1999م، ص 73.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، العرب والحوار الحضاري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2007م، ص 69.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 175.

[4]- جان، ريكاردو، القضايا الجديدة للرواية، تر: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004م، ص 157.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، القصة العربية الحديثة والغرب..، ص 178.

[6]- المصدر نفسه ..، ص 178.

[7]- سليمان، نبيل، أسرار التخيل الروائي، منشورات ىاتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 111.

كما يلاحظ على الإنتاج الروائي لخيري الذهبي أن هناك مرحلتين مختلفتين، الأولى هي مرحلة ما قبل (التحولات)، والأخرى هي المرحلة التي تبدأ مع صدور الرواية الأولى من ثلاثية التحولات (حسيبة) واختلاف هاتين المرحلتين " إنما يشير قبل كل شيء إلى تحول واضح في طريقة الكتابة الروائية، وتعامل جديد مع تقنيات النص الروائي ومكوناته التي تنهض بمقولات النص الأدبي، مما أضفى على كل مرحلة طابعها الخاص ".[1]

وقد سار في هذا المسار أيضا حيدر حيدر ووليد إخلاصي وإسماعيل فهد إسماعيل وغيرهم من الروائيين الذي سعوا إلى استثمار عنصر الحداثة وتكثيف استخدامها في رواياتهم بدعوى التطور.[2]

ويبدو أن الهاجس الأول الذي كان يشغل أبو هيف على الدوام هو التركيب السردي الجديد، ليس بالضرورة محاكاة الغرب أو إعادة الأشكال السردية القديمة، فهذا الهاجس " يظهر بجلاء القلق الفكري العنيف الذي يهز وجدان المثقف العربي إزاء قضايا التأصيل كيف تخلق التركيب الجديد "[3]، والتجديد هنا هو "هاجس الخروج عن الأنماط السردية السائدة في عصرهم ".[4]

بعبارة أخرى هو نتاج عملي وخلق واع يصبو إليه المبدع في عموم الأجناس الأدبية، والرواية على الخصوص، فيكون عملية رد فعل لآليات مستخدمة على الساحة الأدبية الروائية تدفع بالكاتب إلى خوض التجربة ومحاولة الإبداع فيها ومن خلالها وتحديثها، وذلك ضمن البحث عن عوامل جديدة دافعُها الأول الولوج إلى سيرورة التقاليد التي تمنح بُعداً تقانيا أعمق للرواية، وجمالية مثالية تتناغم فيه مع موروثها وتبعدها عن قيد الراهن الغربي وتقليده.

هذه الشواغل جعلت أبو هيف يجنح إلى دراسة مجموعة من الروايات التي اقتحمت هذا المجال، فكشف لنا من خلال بناء الرؤية الفنية لتلك الروايات التقانات الجديدة التي اشتغل عليها الروائيون، وركز فيها

---

[1]- صفاء، المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي – الزمان والمكان – ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سورية 2009 – 2010م، ص 8.

[2]- فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد .. ، ص 157.

[3]- سليمان، نبيل، أسرار التخيل الروائي..، ص 200.

[4]- الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ج1، ط2، 2002م، ص 66.

أبو هيف على جانب آخر من مقارباته على العنصر النسوي في تمثيل الآخر الغربي بعد أن كانت المسألة مقتصرة على الجانب الذكوري لردح من الزمن.

فكانت الرواية التي عالجها أبو هيف في هذا السياق رواية (مراتيج[1]، 1985م) للروائية عروسية النالوتي من تونس إذ تضاف إلى النثر الذي يستعيد العلاقة بالغرب من أوسع الأبواب ، وهي تدور – أي الرواية – حول ذاكرة مشهودة في ظل استمرار الماضي والعجز عن الفاعلية.

فقد آثرت الروائية كما لاحظ ذلك أبو هيف، تجاوز غنى الرواية وموضوعها لتحاور هواجس وخيالات الماضي والحاضر في تجربة لفظية تفتقر إلى كثير من العناصر الشعرية في السرد الروائي المعاصر، إذ إنها حدت من الصراع التاريخي والاجتماعي حيث جعلت من الذاكرة مسرحا لها، تبحث في حنايا الماضي ووقائع الطفولة المنهوبة متغاضية عن الواقع الحاضر مخدرة نفسها بالأماني المستحيلة.[2] فميز لنا أبو هيف مجموعة من الشواغل التي بُنيت عليها الرواية، من بينها اتجاه شخصياتها كان غير محدد الأهداف، فضلا على غموض نضالها السياسي، وتصويرها لقصص الحب بكلمات ذات طرافة وغرابة تتحول بالنتيجة إلى تضاؤل(الفعلية القصدية)[3] وتلاشيها.

ثم أظهرت الرواية عجز وعي الذات من خلال التركيز على شواغل ذاتية محضة، ولكنها ذهبت في مسار آخر من مساراتها وهو نقد الوضع العربي في انقسامه وفقدان نظامه وصراعه المتواصل وتشرذمه، وطغيان الموروث، واضطهاد المرأة، وتخلف دور التربية، وغيرها من السلبيات التي ركزت عليها الرواية في مجتمعنا العربي، وعلى الرغم من كل تلك الشواغل التي أدت إلى " إحكام استغلاق الرؤيا "[4]، على حد تعبير أبو هيف، إلا أن هناك تقانات لم تغفلها الروائية، كانت من أبرزها " انبهام الدلالة وتطوح المعنى في مراوغة ضمير

[1]– النالوتي، عروسية، مراتيج، دار سراس للنشر، تونس، 1985م.

[2]– عبد الله، أبو هيف ، رؤى الآخر في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 380، كانون الأول، 2002م، ص 41.

[3]– فليح، مضحي أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد .. ، ص 158.

[4]– عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..،ص 178.

الراوي وغلبة الشعرية والتراكم اللفظي "[1]، يضاف إلى ذلك وحسب توصيف أبو هيف أنها تعدت حكاية التجنيس القديمة التي غلبت على الرواية العربية، كما تعدت حدود المثاقفة ونفي الآخر الغربي، وهنا ربما عمدت الروائية إلى " الواقع غير المسوغ بتجديد الأدوات الروائية إلى حد التجريب المخل بالمعالجة "[2]، مثلما عمدت إلى الابتعاد " عن اندغام الأنا الفردية بالأنا القومية "[3]، هذا الابتعاد الذي واكب افتقار الرواية إلى عناصر فعالة في بنائها كالفعلية ولغة القص غير المتداخلة.

رواية أخرى رصدها أبو هيف عالجت موضوع التقانات الجديدة و (هي حبل السرة، 1990م) لسميرة المانع من العراق، ولعل هذا العنوان إشارة رمزية إلى مأساة الوطن، أو هي " مرثية للوطن في مكان الآخر، ويفاقم حدة هذه المرثية مقارنة ما يحدث في الوطن ".[4]

والروائية سميرة المانع عاشت غربة في بلد غير بلدها، فأخذت تحن إليه وحنينها دائم وأبدي مصحوب برغبة العودة إليه، لذا يرى أبو هيف أن الرواية جاءت كـــ " تعبير سردي مكثف لأدب النفس والاغتراب حيث يعاني العراقيون أشد المعاناة في الوطن، وامتداد هذه المعاناة إلى النفي ومأساة الحياة في مكان الآخر الذي ليس لهم "[5]، فالبعد الرمزي لعنوان الرواية دليل التعلق بالوطن ولابد وأن يكون تعلقا لا حدود له،وثمة " توكيد على الدلالة المجازية لعنوانات الفصول جميعها في نسج البعد الاستعاري للمبنى الروائي برمته ".[6]

لنقف مليا عند عنوان الرواية (حبل السرة)، فهو ولادة جديدة، شهيق وزفير وصيرورة كائن حي وهو الخروج من ظلمة قناة ضيقة إلى قناة الحياة الأكثر اتساعا وضوء، وهو الحبل السماوي الذي يربط العدم بالحياة، ويربط فكرة الخلق برحم صغير يستقبل ماء وينتج كائنا بشريا، سيُعرف لاحقا باسم وهوية ويوم

---

[1]- المصدر نفسه..،ص 179.

[2]- المصدر نفسه..، ص 179.

[3] - المصدر نفسه..، ص 179.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 179.

[5]- المصدر نفسه ..، ص193.

[6]- المصدر نفسه..، ص 194.

ميلاد، ثم إن ميزة الحبل النزول من الأعلى فهو لا ينهض من الأسفل فعلاقته سماوية وجذره سماوي، فهو يتدلى من السماء ليستمسك به كل حيران وتائه وشريد، فوظيفته مد المساعدة وإغاثة المستغيث.

إن هذا البعد الرمزي لاختيار عتبة العنوان تعطي الروائي مجالا أوسع لبناء تقانات روايته، كون "الأمكنة الرمزية تتيح حرية أكثر للراوي بالتحرك وامتصاص العالم المعيش وإنتاجه فنيا "[1]، فالروائية تتمتع بحرية الكتابة باعتبارها تعيش في المنفى بعيدا عن كل أشكال الضغط السياسي والاجتماعي، فالميزة التي منحها العنوان للرواية هي " الموازنة بين المبنى الواقعي والمبنى الرمزي "[2]، وهو عامل إيجابي بطبيعة الحال يحسب لصالح العمل، بالإضافة إلى ذلك روح التأمل للذات العربية في مكان آخر غير الوطن وهو مكان الغرب والعالم الغربي، وما ساعد الروائية على ذلك أنها " استخدمت عناصر سردية في سرد يتفتح على التجربة العامة من رؤى متعددة ".[3]

اشتغل أبو هيف أيضا، على الرواية الجزائرية مبرزا من خلال ذلك موضوعا تقانيا في الرواية العربية الجديدة، ألا وهو العتبات النصية التي تضم عتبة العنوان أيضا، على اعتبار أنها تمثل " أجزاء من الاتجاه النصي النقدي "[4]، وهي تساعد في بناء النص على مستويين الأول عملية التخاطب والثاني عملية الإحالة، فهي – أي العتبات النصية – " موصولة بالنص المقروء، وبالنص المكتوب "[5]، على حد سواء، فكان اشتغال أبو هيف على روايتين جزائريتين عبر مقاربة موضوع العتبات النصية من أجل الكشف عن شكل الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة بتقاناتها وأساليبها المتعددة والفنية.

الرواية الأولى لأمين الزاوي (الرعشة، 1999م)، فقد شكل العنوان الإضاءة الأولى لانشغال أبو هيف به، وذلك " لما يقيمه العنوان من علاقات متشابكة مع بنية النص "[6]، ورأى أبو هيف كما رأى بعض

---

[1]- حسين، خالد، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008م، ص 160.

[2]- المصدرالسابق..، ص 203.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الجنس الحائر..، ص 203.

[4]- عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 261.

[5]- المصدر نفسه..، ص 270.

[6]- عبد الله، أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد..، ص 443.

النقاد من الواجب التحذير من إهمال العتبات النصية، لأن " إهمالها أو التقليل من شأنها يضعف الدلالة "[1]، وبما أن العتبات النصية تتجلى على نحو مركزي في الدلالة فإنها تتكون " من الصوغ اللفظي إلى الدلالات الكامنة ومن ظاهر الكلام إلى مكونات المعنى ومعنى المعنى ".[2]

لاسيما أن الدراسات النقدية المعاصرة جعلت العنوان بعد سنوات عجاف يستفيق من غفوته، ويتمرد على إهماله لفترات طويلة، وينهض ثانية من رماده، الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان.[3]

وإن كانت العتبات النصية موجودة، ومُحتفى بها في التراث العربي القديم، والدليل على ذلك ما صنعه القدامى في حرصهم على التطوير، وتباريهم في العناوين المسجوعة، والتي تترك إيقاعا في وقع جرسها الموسيقي، وتأثيرها الدلالي.

يمكن تحري كثافة دلالية غزيرة للمعنى في طبقات النص عبر آلية التأويل، إذ " إن النص يحتوي على عدد من المعاني "[4]، حسب بارت، ويمكن عند دراسة الاتجاه النصي أن نميز بين مستويين على هذا الأساس حسب أبو هيف، الأول الحقيقي المتمثل في القدرة على إظهار قوة المعنى، والثاني البلاغي وهو الإفصاح عن روابط وقواعد نظم المعنى وإفصاح أسرار لغته ومكوناتها الدفينة في تمفصلاتها.

وبناء على هذا التفسير الدلالي للعلاقة (العتبة النصية) أو ما يسميه البعض النص الموازي وما تعطيه من دلالات ومعان " تشاغلت الإحالات مع الاسترجاعات "[5]، في رواية أمين الزاوي (الرعشة) والغاية منها هو " تعميق المدلولات "[6]، على نحو مرتبط بتزايد قيمة العتبات في الحوار الداخلي للرواية التي " فاضت

---

[1]- المصدر نفسه..، ص 443.

[2]- عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 279.

[3]- محمد، صابر العبيد، جمالية العنوان وفلسفة العنونة، مجلة الأسبوع الأدبي، ع 835، دمشق، سورية، 2002م، ص 04.

[4]- بارت، رولان، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، حلب، سورية، 1999م، ص 90.

[5]- عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 277.

[6]- المصدر نفسه..، ص 277.

بالمتناصات عند المروي له بخاصة، وفي الخطاب السردي بعامة "[1]، وهي لاشك ساعدت على تنامي الفعل الجمالي السردي بتكامل صوغ تقاناته.

ويكون بذلك الراوي الزاوي قد نجح في ربط المتناصات مع المرجعيات في المحتوى النصي الروائي حسب ما يعتقده أبو هيف.

هذه الرؤية النقدية نفسها أبان لنا أبو هيف من خلالها اهتمامه بهذه التقانة في دراسته للعتبات النصية في رواية جيلالي خلاص (عواصف جزيرة الطيور، 1998م)، حيث تتحرك عتبة العنوان " بمدلولات التورية والعلامات ... ترميزا إلى توصيف معاناة الجزائر من الإرهاب الداخلي وتشابكاته مع العدوان الخارجي "[2] فكانت دراسة أبو هيف لهذه الرواية الطريقة ذاتها للرواية أمين الزاوي، حيث أفضت الدراستان إلى أهمية العتبات النصية، (من عنوان وغلاف ولون وطريقة كتابة الخط ..) " في إبراز الشكل وتقنياته وأسلوبه والمحتوى وقضاياه ومقاصده ومنظوراته الفكرية والاجتماعية والسياسية والإنسانية "[3]، وهي التي تمكنت من تحقيق تنوير دلالي جوهري لمحتوى المتن النصي، فالعتبة النصية جزء هام في إبراز خبايا النص ومعانيه المخفية تحت عباءة النص، وكأن هذا الأمر ينفي المقولة الفرنسية ne juger pas un livre d'après sa couverture (لا يمكن إعطاء حكم على كتاب من خلال عنوانه). وكان آخر ما تناوله أبو هيف في دراسته للتقانات الجديدة هي رواية (اعترافات جديدة لصاحب البشرة السمراء، 1984م) للروائي محمد الصالح حرز الله، والرواية نوع جديد كتب به الروائيون العرب، هو أدب السجون وانعدام الحريات.[4]

فالرواية حسب مقاربة أبو هيف لها " تنفر من التحديد المباشر لتوغل في نزعة تعبيرية إطلاقية تقرب الواقع من مدى تخييلي واسع فانتازي "[5]، ولعل الخيال المبالغ فيه كما استنتج أبو هيف، كانت وراءه هواجس

[1]- المصدر نفسه..، ص 279.

[2]- المصدر نفسه..، ص 280.

[3]- عبد الله، أبو هيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 286.

[4]- المصدر نفسه ..، ص 307.

[5]- المصدر نفسه..، ص 307.

معينة دفعت الكاتب إلى " محاولة سد قلق الرؤيا ونفي التناحر بين المطلق والمتغير في وعي الشروط الإنسانية"[1] الأمر الذي يمنح الراوي مجالا أوسع للتعبير عن الحرية على الرغم من وجود بعض العبارات المبهمة والغامضة حسب ما رآه أبو هيف، والتي يمكن أن يكون سببها ما ينطوي عليه الموضوع الروائي من حساسية خاصة، تدفع باتجاه اعتماد تقانات سردية خاصة، سعى أبو هيف إلى مقاربتها عبر الإشارة والنظر والتحليل، كل ذلك في ظل ممارسة نقدية شاملة اجتهدت كثيرا في معطياتها ورؤياتها داخل فضاء التعاطي النقدي المتميز مع هذا النوع السردي الروائي.

[1]- المصدر نفسه..، ص 311.

الفصل الرابع:

نقد النقد المسرحي والأدبي عند عبد الله أبو هيف

I. نقد نقد المسرحية.

1- عدنان بن ذريل باحثا وناقدا مسرحيا.

2- فرحان بلبل ناقدا ومخرجا مسرحيا.

II. نقد نقد القصة.

1- البدايات الأولى لنقد القصة.

2-ارتهان السرد القصصي للمرجعية الغربية.

3-قضايا اجتماعية في النقد القصصي.

4-الوطني والقومي في النقد القصصي.

III. نقد نقد الرواية.

1. عدنان بن ذريل وريادة النقد الروائي.
2. حسام الخطيب ومنهجية النقد الموضوعي.
3. جورج طرابيشي والمنهج النفسي.
4. خلدون الشمعة وطلائع النقد الجديد.
5. المنهج الاستقرائي عند بثينة شعبان.
6. النقد الثقافي عند حنا عبود.
7. النقد الروائي عند نبيل سليمان.

I. نقد نقد المسرحية :

لم يقف أبو هيف عند حدود توصيف المسرح العربي عبر بلدانه، وكذا نقد بعض الكتاب المسرحيين ونقد بعض العروض المسرحية، بل تخطى ذلك إلى ولوج عالم نقد النقد لبعض النقاد، من خلال متابعة أعمالهم النقدية حول المسرح، وإعادة قراءة ما أنتجوه من كتابات ،وكان من الذين وقف عند عملهم النقدي، عدنان بن ذريل وفرحان بلبل :

أ. عدنان بن ذريل باحثا وناقدا مسرحيا :

تطرق أبو هيف في دراسته النقدية إلى مكانة المسرح في نقد ابن ذريل ودعوة هذا الأخير إلى التجديد النقدي، واختياره للألسنة بوصفه منهجا نقديا من بين مناهج الشكلانية والبنيوية واللغوية والأسلوبية والعلاماتية والتفكيكية، وخاصة في كتابه " مسرح علي عقلة عرسان " (1980)[1] هذا الكتاب الذي برز فيه ذلك " الجهد الأكبر الملحوظ في سياق تجربته النقدية التي صارت إلى إحاطة أوسع وأشمل وأعمق بهذا الخيار الفكري والنقدي، فقد شكل ابن ذريل على مدار أربعة عقود من الزمن صوتا نقديا منفردا خارج سرب النقد الأدبي الحديث في سورية الذي جرفته الصراعات الإيديولوجية والتبشيرية ."[2]

وكذلك جولاته الرمزية والمنهج النفسي خاصة في كتابه عن " عبد السلام العجيلي : دراسة وصفية نفسية " (1970م)، بيد أن أبو هيف يريد أن ينظر إلى مكانة المسرح في نقد عدنان بن ذريل من خلال مناقشة بعض كتبه الموجهة للنقد المسرحي، فإذا كان البحث المسرحي من أبرز فعاليات شيخ النقاد في سورية، على حد تعبير أبو هيف، فقد شرع عدنان بن ذريل بالنشر في الدوريات الأدبية العربية منذ أربعينيات القرن العشرين عندما درس الأدب والفلسفة في جامعة القاهرة، وحين عاد إلى دمشق تنازعته

[1]- عبدالله،أبوهيف، المسرح العربي المعاصر ..، ص 425.

[2]- المصدر نفسه..، ص 425 – 426.

أهواء الفن الموسيقي، فعمل عازفا لفترة طويلة، ثم اشتغل بالنقد الأدبي والفني، والتأليف الفلسفي، على أن كتابته في بحث المسرح ونقده رائدة في ميدانها.[1]

كان كتابه " فن المسرحية مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسطوطاليس " (1963م) الأول المخصص للتعريف بهذا الفن القديم- الحديث – ثم تلته الكتب التالية : كما يذكر أبو هيف وهي :

- " الأدب المسرحي في سورية " (1964م).
- " المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم " (1971م).
- " في الشعر المسرحي : أحمد شوقي،عزيز أباظة، عدنان مردم بك " (1970 م).
- " مسرح وليد مدفعي " (1970م).
- الشخصية و الصراع المأساوي : دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي، أحمد شوقي، عزيز أباظة- عدنان مردم بك " (1973م).
- " مسرح علي عقلة عرسان " (1980م).
- " رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات " (1993م).
- " فن كتابة المسرحية " (1997م)، وهو طبعة ثانية معدلة من كتابه السابق "فن المسرحية".[2]

وعند توصيف أبو هيف لمنهج ابن ذريل حين تأليفه في فن المسرح، رأى أن البحث المسرحي كان " الأبرز في كتابته بالنسبة للنقد، حتى مطلع سبعينات القرن العشرين حين مازج بين البحث والنقد في كتبه عن المسرح الشعري العربي ".[3] وعند نقده لبعض أعلام المسرح في سورية، وهما وليد مدفعي وعلي عقلة عرسان اللذان خصهما بكتابين طبق على الأول التحليل النفسي والإتباعي، وعلى الثاني التحليل البنيوي، ثم قارب على استحياء بعض النصوص المسرحية في مقالاته وأبحاثه التالية من منظور التحليل الألسني، وكان

[1]- عبدالله،أبوهيف، المسرح العربي المعاصر..، ص 432.

[2] - المصدر نفسه..، ص 432 - 433.

[3]- المصدر نفسه..، ص 433.

ظهر منها بحثه عن مسرحية " جزيرة الطيور " لخالد محي الدين البرادعي في كتابه النقدي الأدبي الأخير (النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق).[1]

كما اعتمد التصريح لا التلميح، وركز على أمور محددة، منها الكشف عن حياة الفنان العملية، عند الحديث عن الشخصية، بالكشف عن مراحل تطورها في حياتها العملية، فقد أخبرنا أن وليد مدفعي، بدأ يتألق نجمه في أواسط الستينات من القرن الماضي : ولكن وليد مدفعي كان يكتب قبل هذا التاريخ بنحو خمسة عشر عاما أو أكثر، وكان يشارك في النشاطات الأدبية والفنية، وخاصة المسرحية من ذلك الوقت .. كان مدفعي في تلك الفترة يكتب القصص، ويؤلف التمثيليات، أو يشارك في التمثيل، والإخراج وتدريب الفرق المدرسية الثانوية والجامعية على الفن المسرحي.[2]

أما تجربة علي عقلة عرسان الفنية، كما يخبر ابن ذريل، فتعود إلى الستينات .. إذ نجده إثر تخرجه، من المعهد العالي للفنون المسرحية، في القاهرة عام 1963م، يعين في المسرح القومي مخرجا وممثلا، كما صار يقدم فيه مسرحيات من تأليفه، أو إعداده أو ترجمته..[3]

أما كتبه الأخرى فالتزم فيها بالمنهج التاريخي في بحث المسرح ونقده، أو ما يطلق عليه "بالنقد التاريخي الذي يقوم بوضع العمل الفني، في سياقه التاريخي، ويحدد مدى ارتباطه بالعصر والمجتمع "[4] ،وقد كان بهذا النوع من النقد، تأثير كبير في كتابات كثير من النقاد المسرحيين، إذ لا نستطيع أن نلمح منهج ناقد قد خلا من النقد التاريخي، وربما يعود السبب في ذلك إلى حداثة الفن المسرحي وكذا حداثة النقد المسرحي، وعدم نضجهما، خصوصا إن الناقد المسرحي قد أدرك أن مهمته تبدأ بتأريخ هذا الفن، وتقديمه بشكل يمكّن الآخرين من استدراك الخطأ وتجاوز العثرات.

- موضوعات البحث والنقد عند ابن ذريل :

[1]- عبدالله،أبوهيف، المسرح العربي المعاصر..، ص 433.

[2]- ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، دار الأجيال، دمشق، 1970م، ص 08.

[3]- ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1980م، ص 20.

[4]- الشمعة، خلدون، الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974م، ص 14.

تنوعت موضوعات البحث والنقد المسرحي، عند ابن ذريل، فقد لاحظ أبو هيف أنه عمد إلى التعريف المنهجي بفن المسرحية لأول مرة بنظره، فهناك عشرات المؤلفات الأخرى التعريفية بفن المسرحية مؤلفة ومترجمة باللغة العربية قبل ظهور كتابه،[1] كما لوحظ أنه أعاد طباعة الكتاب معدلا بعد أكثر من ثلاثة عقود على تأليفه، فأضاف إليه إشارات إلى مسرحيات ومؤلفات عن المسرح، مثل كتاب "علم النفس – دراسة للتكيف البشري – لفاخر عاقل " و " مبادئ علم الجمال، لشارل لالو "، و " المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، لأحمد زياد " و " الفلسطينيات، لعلي عقلة عرسان ".[2]

ويذكر أبو هيف أن ابن ذريل، اتجه فيما بعد إلى الدراسة التاريخية للأدب المسرحي في سورية، لاسيما في كتابه " المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم " إذ عاين تطور الحركة المسرحية مدققا وشارحا لمفاصلها وأعمالها وروادها، ليستكمل هذا الجهد التاريخي في كتابه " رواد المسرح السوري " الذي يشير إلى الحركة المسرحية من حيث الفرق الفنية الهاوية والمحترفة، والعلاقة بالفنون الأخرى كالموسيقى والسينما والتمثيلية الإذاعية، وذكر الفنيين والرواد المسرحيين الأبرز في زمنهم.[3]

كما عني ابن ذريل بالمنهج التاريخي الوصفي عند وضعه كتاب " في الشعر المسرحي "، ثم طبق المنهج النفسي في بواكيره الأولى في دراسته عن " الشخصية والصراع المأساوي "، إذ يقول: " إن العبرة في موضوع الصراع، أو لنقل فكرته، خاصة أن يكون في الغالب صراعا نادرا فريدا يتركز في شخصيات تاريخية معينة، تعيش مأساتها، وما فيها من مواقف قوة أو ضعف ".[4] هذا ما جعل ابن ذريل يدرس علم النفس، ليفيد منه عند تحليله للشخصيات المسرحية، بالأخص في شخصيات المسرح الشعري العربي.

[1] – عبدالله،أبوهيف، المسرح العربي المعاصر..، ص 433.

[2] – المصدر نفسه..، ص 434.

[3] – المصدر نفسه..، ص 434.

[4] – ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، 1963م، ص 170.

ثم انتقل ابن ذريل إلى دراسة بعض أعلام المسرح في سورية، فخص " مسرح وليد مدفعي " بكتيب شارح "يمزج بين الوصف التاريخي والتحليل الأدبي والفني والنفسي، ووسع دراسته لمسرح علي عقلة عرسان في كتاب كبير، مستفيدا من التحليل البنيوي واللساني الشائع إبان فترة تأليفه".[1]

- تعدد المناهج عند ابن ذريل :

لاحظ أبو هيف أن ابن ذريل لم يستقر على منهج واحد في البحث والنقد، بل تقلب من منهج إلى آخر، فاعتنى بالمنهج الرمزي في كتاباته المبكرة وما مازجه من أمشاج نفسية وأسلوبية تطورية.[2]

وفي فترة الستينات ينتقل ابن ذريل إلى المنهج الوصفي التاريخي، ويختار أبو هيف لحديثه عن الفصل الأول – الباب الأول : " مصطلحات أدبية "والفصل الرابع : " الشخصية والطباع " مثالا لذلك، فقد عرف المسرحية لغويا وتاريخيا معتمدا على التاريخ المسرحي العالمي حينا، والفنون الشعبية المسرحية العربية حينا آخر، ويتداخل الحديث غالبا بين المتن والهوامش، فيقلب المفهوم في المتن، ويعقب عليه في الهوامش .. ولطالما كرر أقواله في صفحة لأخرى[3]، ويسوق أبو هيف نموذجا من المتن والتعليق عليه في الهوامش من كتاب " فن المسرحية " :

> " كما نجد المترجمين(1)، مثل إبراهيم سامي مظهر، وأمين حداد، وإبراهيم رمزي، وسامي جريديني، وفرح أنطون أيضا، وميخائيل جهشان، وخليل مطران، وغيرهم، يطلقون لفظ – روايات – على مترجماتهم، لأعمال : شكسبير والكسندر ديماس، وكريستوف شميد وفيكتور هيجو، وغيرهم(2). وقد يطلق بعد عام 1928م على مسرحياته

[1]– عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 435.

[2]– عن كتابة عدنان ابن ذريل المبكرة وعنايته بالمسرح الرمزي :

- سليمان، نبيل، النقد الأدبي في سورية، بيروت، ج1، 1980م، ص 278 – 287.
- عبدالله،أبوهيف ، الإنجاز والمعاناة ..، ص 112 – 124.

[3]– عبدالله،أبوهيف ،المسرح العربي المعاصر ..، ص 435.

الشعرية لفظ – روايات – وينشرها الرواية تلوى الأخرى، مثل رواية مصرع كليوباترا، ورواية قمبيز، ورواية علي بك الكبير، وغيرها ... وقد لوحظ في تلك الحقبة أيضا، عباس محمود العقاد يطلق على كراسه، في نقد مسرحية قمبيز الشعرية، لأحمد شوقي، عنوانا يحمل لفظ – رواية –، فجعله: رواية قمبيز في الميزان(3).

(1) لوحظ أن الرواد الأوائل في الترجمة، كانوا يترجمون دون إعلان عن ذلك، مثل ذلك عائدة ترجمها سليم النقاش عن الإيطالية، وظلت مدة طويلة باسمة، وكذلك لباب الغرام لأبي خليل القباني، هي نفسها مرثديات لراسين ويرجح أنه ترجمها عن التركية، أو ترجمها له اسكندر فرج، كما لوحظ على الفترة الأولى من المسرح العربي، ترجمة المسرحية الواحدة عدة مرات، مثال ذلك هملت لشكسبير، ترجمت ست مرات، ترجمها طانيوس عبده، وجورج ميرزا، ونجيب حداد، وسامي جريديني، وخليل مطران .. كما لاحظ الدارسون، مثل محمود حامد شوكت أن الترجمة الفنية الدقيقة لم تأت إلا متأخرة، فأصبحت بالفصحى، وأبعدت عنها الأشعار، والسجع، وحوفظ فيها على النص الأصلي ...

(2) مثلا ترجم إبراهيم سامي مظهر : – رواية توسكا، ذات ثلاثة فصول، تمثيلية لشكسبير، 1899م، وإبراهيم رمزي: – رواية الملك لير، فاجعة ذات خمسة فصول لشكسبير، مصر، وراجعها خليل مطران، وزكي المهندس، وكي طليمات، وأمين الحداد، – هملت تمثيلية مأساة ذات خمسة فصول، لشكسبير، دمشق، 1347 هـــ، كما ترجمها أيضا سامي جريديني، وغيره، وفرح أنطوان : رواية البرج الهائل، تمثيلية ذات خمسة فصول، لاسكندر دماس الاسكندرية 1899م، وميخائيل جهشان : – رواية جان فياف، رواية تاريخية، غرامية أدبية .. ذات خمسة فصول بيروت 1899م، وخليل مطران : رواية هرناني، مسرحية، مصر، كما ترجم عددا كبيرا من مسرحيات شكسبير وغيرهم ..

3- يقول عباس محمود العقاد، ص3 : – ورواية قمبيز التي نظمها الشاعر أحمد شوقي تدور على قصة قديمة. أو يقول ص4 : – ولهذا قصرنا الكلام على قيمة الرواية الأدبية، والتاريخية، ولم نتعرض لقيمتها التمثيلية. أو يقول ص5 : – فضل الشاعر الذي ينظم الروايات التمثيلية يبدو في ثلاثة أشياء هي : 1- حسن النظم، والصياغة، 2- تمحيص حوادث التاريخ، 3- ابتكار الخيال فيما قصر فيه المؤرخون، وسنبدأ بالكلام عن النظم في رواية قمبيز لأنه أحرى الأشياء أن يجيده شوقي وأولاه، وغير ذلك كثير.."[1]

فكما تقدم في النموذج الذي ساقه لنا أبو هيف عن ابن ذريل، لوحظ أن الهوامش أطول أحيانا من المتن وأن التعريف قد يتكرر مرتين، مرة في المتن وأخرى في الهامش ..

وعند دراسة ابن ذريل المسرحيات الشعرية، اتخذ منهجا واضحا، تمثل في المنهج الوصفي التاريخي، فهو يذكر اسم المؤلف واسم المسرحية حسب تسلسلها الزمني بين مؤلفات الكاتب، ثم يحدد نوعية

[1]– ابن ذريل، عدنان، فن كتابة المسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، ص 13 – 14.

المسرحية إن كانت مأساة أو ملهاة، ويحدد مصدرها الأصلي، ويقيم مقارنة بين الأصل التاريخي والعمل الفني، ويعرب عن رؤية المؤلف، محددا الزمان والمكان، ثم يمضي ليسرد أحداث المسرحية سردا، فمن قبيل ذلك مسرحية كليوباترا 1928 لمؤلفها أحمد شوقي، إذ حدد عصر المسرحية وتاريخ صدورها، ثم حدد نوعها فوجدها مأساة شعرية تاريخية، ثم أشار إلى مصدرها التاريخي فقال : " وهي قصة تاريخية حقيقية، كانت جرت بها الأقدار في مصر، وتناولها أحمد شوقي بريشته الشاعرة الخلاقة، وبعثها بعثا .. مكانها الإسكندارية وأرياضها وزمانها آخر أيام كليوباترا ملكة مصر، حوالي عام 30 ق.م، بين معركة أكتيوم، وانتحار كليوباترا، أما موضوعها : فانتحار كليوباترا نفسها في قصرها في الإسكندارية خشية أن تؤخذ سبية إلى روما .."[1]

ويمضي ابن ذريل في سرد المسرحية، دون تدخل في ذلك، اللهم إلا تلك المقارنة التي يجريها بين الشخصية الفنية والشخصية التاريخية، فيقول : " ويذكر التاريخ، خاصة المرويات الرومانية التي سادت، أن كليوباترا في دهائها ومكرها هي بالأحرى حية رقطاء، وأنها بهيمة الغرائز والشهوات .. وأنها هي التي غدرت بعشيقها أنطونيو في حربه مع اكتافيوس بأسطولها من معركة أكتيوم، الأمر الذي جر عليها وعلى أنطونيو الموت.. وقد خافظ أحمد شوقي على معظم معطيات التاريخ فيها، فلم يذكر عليها حبها ومجونها"[2]. وإنْ حافظ شوقي على معظم معطيات التاريخ، إلا أنه غير في بعض الأحداث، وبدل في سلوك بعض الشخصيات المسرحية، بما يتناسب مع نزعاته الوطنية والقومية، فكليوباترا شوقي صيغت في شخصية وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها، تحاول أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع، بعد أن عجزت عن الظفر بها عن طريق القوة والبأس، فحاول شوقي، إرضاء للذوق العربي، والشعور الإسلامي، أن يحيط كليوباترا بهالة من النبل والوقار، فهي امرأة متدينة، تقوم بواجباتها الدينية، إلا أن ابن ذريل لم ينكر ذلك على شوقي، إذ بين أن الهدف وراء اختيار هذا العمل المسرحي هو الدافع الوطني، وأن الشرف هو مدارها، والواجب هو الباعث عليها.[3] فهذا من باب (الغاية تبرر الوسيلة).

[1] –ابن ذريل، عدنان، في الشعر المسرحي، أحمد شوقي – عزيز أباظة – عدنان مردم بك، دار الأجيال، دمشق، 1970م، ص 20.

[2] – ابن ذريل، عدنان، في الشعر المسرحي، أحمد شوقي – عزيز أباظة – عدنان مردم بك..، ص 24 – 25.

[3] – المرجع نفسه..، ص 28.

ويذكر أبو هيف أن ابن ذريل قد اهتم ببنية النص المسرحي، وإن غلب الوصف في الكتاب الأول في الشعر المسرحي، فإنه استدرك النقص في كتب أخرى، "الشخصية والصراع المأساوي" فأتم ما كان قد بدأه في الشعر المسرحي، واختار عنصرين فنيين، هما الشخصية والصراع، ووقف عندهما وقفة مطولة.[1] باعتبار أن " الصراعات المأساوية متنوعة، كما الموضوع والشخصية متنوعان، وقد آثرنا أن توصف الصراعات، الخارجية أو الداخلية، بمضامينها، أو بفنيتها نفسها في العرض المسرحي .. فيقال صراع تآمر، أو تناحر، أو انقلاب، أو اندحار، أو صراع واجب، أو ضمير أوجب، أو غَيْرة أو هوى .. أو يقال صراع متدرج، أو متقطع، أو عنيد أو متوتر وهكذا .. الشخصية من خلال ذلك كله تبدو إذن مصممة، مريدة، مترددة، شريفة، مراوغة ماكرة، عاجزة، ضعيفة إلى ما هنالك .. والمهارة كل المهارة في إحياء الماضي الغابر، مع مقاربة الواقع، من دون تحريف الوقائع التاريخية،أو مناقضتها، أو إهمالها أيضا .. "،[2]فهذاالأمر يعرفه ابن ذريل بأنه الصورة المنتظمة لاصطدام القوى المتنافرة، أو اصطدام الرغبات المتضاربة، ويختلف عن العمل المسرحي الذي يعتمد السرد والوصف والتحليل، فهو يكون أشبه ما يكون بنفحة، ورفيف .. أو بجذوة تتقد، ثم تشتعل وتتأجج، أو تخمد وتنطفئ .. أو أشبه بتيار يغدو نشيطا أو يتفرج، أو يظفر ثم يهبط حسب ظروف التأزم، ثم الحل ..[3] فابن ذريل يربط بين الموضوع والصراع والشخصية في الوقت نفسه.

كما لاحظ أبو هيف على ابن ذريل ميله إلى الاختزال في التحليل دون الاستغراق في إضاءة الاشتغال الفني على صوغ الشخصية أو تنظيم الصراع المأساوي في هذه المسرحية أو تلك، بل إنه غالبا ما يعود إلى ولعه بالمقارنات المفيدة في موقعها، فقد تحدث على سبيل المثال، على الأثر الهام، واستعرض في أكثر من صفحة الموقف مما يقارب هذا المبدأ، مثل النوعية المسرحية، والاستهداء بحال التقاليد المسرحية ولاسيما السرد التاريخي في التراث العالمي..[4] ويضيف أبو هيف كلامه عن ابن ذريل في كونه ذكر المبدأ (مبدأ الأثرالهام) فجأة دون تعريف أو شرح، ملتفتا عنه إلى وحدة الصراع واصطناع الموضوعات

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 443.

[2]- ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي..، ص 194.

[3] - المرجع نفسه..، ص 169.

[4]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 441.

والتاريخية، واصطناع الخيال، وتجربة المأساة الشعرية عند اليونان في عرض الفاجعة، وأن شعراءنا يحذون حذو هذا التراث العالمي كل على هواه : [1]

" فآثر أحمد شوقي السرد المتداول المحقق للأثر الهام، كما في مجنون ليلى، ومصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلي بك الكبير وغيرها .. وتبعه في ذلك عزيز أباظة في معظم مسرحياته، والتي استهلكت مبدأ الأثر الهام بشكل أكثر بروزا، حتى بدا بعضها مزدوج الموضوع كما في قيس ولبنى، والناصر، أو متداخل القصص كما في غروب الأندلس، وشجرة الدر.

ووحده عدنان مردم بك تميز مسرحه الشعري بوحدة الموضوع تميزا ظاهرا بارزا والتي يحرص عليها يحققها بفن وبداعة .. ألا إنهم كلهم كانوا يعنون بالصراعات الخارجية والداخلية على السواء، حتى عدنان مردم بك نفسه، والذي يقيم وحدة موضوعه في معظم الأحيان، كما سنرى على صراعات خارجية صريحة، فعالة وظاهرة، في العباسة والملكة زنوبيا، والحلاج، ومصرع غرناطة، وغيرها .."[2]

وعند تحديد ابن ذريل السمات البارزة للشخصية المسرحية، جزأها إلى موضوعات، موضوع البطولة العبقرية، النبوغ، الحب .. ثم اهتم بالموضوع ونسي أنه يتحدث عن الشخصية.[3]

ومن ملاحظات أبو هيف، أن عدنان بن ذريل لا يركن إلى المصطلحات المتواضع عليها، على الرغم من تمحيصه المستمر لها، فهو يورد عدة تصنيفات وتسميات غير متفق عليها مثل " الحب الحياتي "[4]

ولا يعرف المرء ما المقصود تماما بهذا النوع من الحب، و " الشذوذ في الحب " [5]، بينما يقصد به العلاقة الحرة أو غير الشرعية ... الخ.[6]

- النظرة الفلسفية عند ابن ذريل:

---

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 441

[2]- ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي..، ص 90.

[3]- المرجع نفسه..، ص 112- 114.

[4]- المرجع نفسه..، ص 139.

[5]- المرجع نفسه..، ص 142.

[6]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 442 – 443.

لاحظ أبو هيف غلبة النظرة الفلسفية على كتابة عدنان بن ذريل المسرحية البحثية والنقدية في مراحله كلها، إذ بدأ مثاليا متأثرا بالفكر الأرسطي اليوناني، ثم صار إلى المثالية الجدلية متأثرا بالهيجلية، ثم تسربت أمشاج من الوجودية والمناهج المعرفية الحديثة في مراحله الأخيرة.[1]

وأعطى أبو هيف أمثلة على ذلك، ففي كتاب " فن المسرحية مع تلخيص حديث لكتاب الشعر لأرسطوطاليس " تظهر معالم المثالية، بل وظلت بقايا منها في مراحله التالية، وإن خالجتها الجدلية، أو مازجتها النزعة الأخلاقية، أو تخللتها ظلال الظواهرية، حتى بعد إعادة طباعة كتاب " فن المسرحية " مع التعديل، بقي جوهره الفلسفي بعد أكثر من ثلاثة عقود من الزمن[2]، فكتب عام 1963 في الطبعة الأولى :

" يرى أرسطوطاليس أن الشعر بكامله محاكاة لأعمال الناس، أي أنه من حيث طبيعته تقليد أو نسخ، ويرى أن وظيفة المأساة، وإلى حد كبير الملحمة أيضا، تطهير الأهواء، بما تثيره المأساة، أو أيضا الملحمة من خوف وشفقة .. والشعر عنده أكثر من فلسفية من التاريخ، لأنه يسعى وراء الحقائق العامة. بينما يتقيد التاريخ بالجزيئات، وقد أجاز في المأساة التزويق والخيال، في الحقيقة التاريخية، شريطة عدم الإسفاف، وذلك في هدي الضرورة، والإمكان، في المحاكاة، والتصوير ".[3]

والملاحظ أن ابن ذريل حافظ على الرأي نفسه وإيمانه به، في الطبعة الثانية عام 1996م :

" وهذه الاعتبارات دفعت أرسطوطاليس إلى إباحة التصرف في المسرحية بالمعطيات التاريخية .. فليس على الشاعر أن يقص الأشياء كما وقعت فعلا، وإنما عليه أن يصف التي كان من الممكن أن تقع، أي عليه ذكر ما هو ممكن وقوعه، إن كمحتمل، أو كضروري .. وعلى هذه الشاكلة، راح أرسطوطاليس يميز بين التاريخ وبين الشعر، الأول يروي ما حدث والآخر يروي ما يحتمل أن يحدث .. والشعر بالتالي شيء أكثر بداعة من التاريخ، وأكبر قيمة منه لأن الشعر يضطلع بالحقيقة، ويروي الكلي، بينما يضطلع التاريخ بالخصوصيات، ويروي الجزئي ".[4]

---

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 452.

[2]-المصدرنفسه ..، ص 452.

[3]- ابن ذريل، عدنان، " فن المسرحية " مع تلخيص لكتاب الشعر لأرسطوطاليس، دار الفكر، دمشق، 1963م، ص 122.

[4]- ابن ذريل، عدنان، " فن المسرحية " مع تلخيص لكتاب الشعر لأرسطوطاليس..، ص 117 – 118.

أما عنايته بالمثالية الجدلية، فإنها تظهر، كما لاحظ أبو هيف، " في غالبية مؤلفاته الصادرة في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، فليس هناك إنشاء لغوي مجرد أو تحليل فني لذاته، معتمدا على المنطق والعقلنة والموضوعية ودقة التعبير بما يظهر النظرة الفلسفية المنشودة "[1]، كما في هذا الشاهد من كتابه "الشخصية والصراع المأساوي " المخصوص بتحليل مسرحية عزيز أباظة " شجرة الدر " :

" والمسرحية بعد ذلك كله واسعة الفائدة، متشعبة المسالك، تحوي على عدة موضوعات ملحمية، عالجها عزيز أباظة بروح احتفالية ملحمية واضحة .. ومن هنا كان الشعور القومي في شخصياتها مرتبطا ارتباطا وثيقا بالزمان، والمكان، وعلى الخصوص بالمواقف الشاقة، التي كان يعيشها المماليك وقتها في مصر والشام، والتي جعلت الأثرة، والمصلحة الذاتية، والطمع في الحكم، والتنافس عليه تمازج الشعور القومي وتفسده .."[2].

- نقدالأحكام المسبقةعندابن ذريل :

وما يذكره أبو هيف عن ابن ذريل، أن كتابته النقدية والبحثية، ترهن إلى تحكيمات مسبقة على العمل الأدبي أو الفني، وذلك بسبب مراعاته للعلاقة بالمنتجين والمبدعين أنفسهم، " فقد كان لينا متسامحا مع القريبين منه، مثل نقده لعدنان مردم بك، بينما تبلغ القسوة حدا بالغا في نقد البعيدين عنه، ولعلنا نعاين بعض الأمثلة من كتابه " الشخصية والصراع المأساوي "، فقد وصف النقاد وبعض الدارسين عن المسرح الشعري العربي بالظلم والجور والتعسف، سواء الأحكام التي تتعلق بالشخصيات أو التي تتعلق بالصراعات في هذه الأعمال الشعرية المأساوية العربية الحديثة "[3]، وتعهد بالرد " على كثير من المزاعم الخاطئة أو الاعتباطية التي كان يدبجها النقاد والدارسون من شخصيات المسرح الشعري العربي أو صراعاته المختلفة "[4] ووصف نقد محمد مندور وصفا في منتهى القسوة دون مسوغ، بقوله : " ومثل هذا الحكم الجائر المغلوط فنيا وعلميا "[5] لمجرد كما يذكر أبو هيف، أن مندور لا يتفق معه في نوال العَبْرة وتحققها، ويشي بذلك

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 452.

[2]- ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي..، ص 151.

[3]- المصدرالسابق ..، ص 446.

[4]- ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي..، ص 83.

[5]- المرجع نفسه..، ص 124.

تعليله لرأيه : " ولو أن مندور تأنى في بحثه ونقده، وتدبر على الخصوص مبدأ الفائدة، أو الأثر الهام، أو الاهتمام العام في المسرحيتين كما قلنا، لرأى إلى العَبْرة تنطق بكل ثقلها في فصول المسرحيتين، واللتين تلاحقان الأسباب المأساوية والبعيدة في صراعات خارجية وداخلية، متدافعة، متجاذبة، .. وكان أولى به، إذن، أن يقول إن الشخصيات والصراعات في هاتين المسرحيتين، هي في معظمها مرسومة من الخارج، وتخضع للظروف القاهرة، من مثل تسمية يحيى وليا للعهد بفعل كون أمه رومية، ثم ثورة الشعب على هذا القرار، أو من مثل استسلام أبي عبد الله الصغير لإيحاءات العدو، بفعل أسره له، أو تقول الانهزاميين، ودسهم .. ".[1]

ونقد عزيز أباظة بقسوة أيضا، وهو حكم مسبق لا يستوي على طبيعة النقد، كما يشير إلى ذلك أبو هيف، " فالنقد ينظر في العمل الأدبي والفني المستحق، ولا يصح للناقد أن يطلب من الأديب أو الفنان أن يصوغ عمله وفق متطلبات الناقد، فقد أطلق أحكاما بعيدة عن النصوص "[2]، كقوله : " في حين أن بطولات الشعب المصري في المنصورة، ضد حملة لويس التاسع على مصر، فقد أهملها عزيز أباظة، مؤثرا سيرة الحكم بين شجرة الدر، وأيْبك، والثورات المحلية، وعلى الخصوص سيرة الجانب العاطفي، والعائلي بين هاتين الشخصيتين، وهي المسيرة التي تنتهي بمقتل أيْبك كما رأينا ..."[3]

وفي المقابل، تبلغ المغالاة في مراعاة العلاقة بالمنتجين والمبدعين حدها الأقصى في اعتماده أسلوب التفضيل بإطلاقه، فقد فضل عدنان مردم بك على سواه من شعراء المسرح الشعري العربي، باستخدام مفردة " وحده " أو " وحدها " كما لاحظ ذلك أبو هيف، من ذلك قول ابن ذريل : " ووحده عدنان مردم بك تميز بحرصه على وحدة الموضوع كما رأينا .. ولكن الذي لمسناه في مسرحياته الشعرية المختلفة أن الصراعات فيها ظلت صراعات خارجية صريحة في الأساس، هي كما نقول، صراعات تآمر، وانهزام، واندحار واستسلام، كما في أبرز مسرحياته : العباسة، والملكة زنوبيا، والحلاج ومصرع غرناطة وغرها .. ووحدها مسرحية رابعة العدوية تعتبر لوحة إنسانية ذات صراعات مختلفة عن الرق، وعتقه .. إن هذه

[1]- المرجع نفسه..، ص 124 – 125.

[2]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 447.

[3]- المرجع السابق..، ص 137.

المسرحية الإنسانية تقوم هي نفسها على أحداث خارجية، من فتنة الشعب بعازفة الناي رابعة في ترددها على المسجد، وولهها في الله، ثم شرائها وعتقها ".[1]

كما نرى أنّ ابن ذريل، قد أيد ما قدمه علي عقلة عرسان من إيجابيات وسلبيات، وملأ الكتاب " مسرح علي عقلة عرسان " بالإطراءات والأوصاف التي مجدت عرسان وأعماله، فمن ذلك حديثه عن مسرحية " الفلسطينيات " إذ يقول : " إن مسرحية الفلسطينيات، عمل شرعي جليل، بشكله وموضوعه، وهو من المحاولات الأولى الرصينة، والموفقة في المسرح الشعري الحديث، وإن ما وفره علي عقلة عرسان في هذه المسرحية الشعرية من قيم فكرية وفنية، حقق لها المستوى اللائق الذي أهّلها للتعبير عن طموحات التجديد والحداثة .. ".[2]

إذن، كان ابن ذريل انطباعيا في كثير من نقده، فلئن كان تاريخه لمسيرة الفن المسرحي قدم فائدة فإن أحكامه النقدية لم تقدم شيئا كبيرا للمسيرة النقدية المسرحية، لاسيما عند جنوحه إلى النقد المجامل لا النقد الموضوعي، ومهما يكن، فإن ابن ذريل قد أرخ لفترة زمنية، ولفن من الفنون، ولعَلمين من أعلام الفن المسرحي، إذ جمع مؤلفات كل منهما في كتاب خاص، يعد وثيقة يستنير بها كل دارس، ومرجعا من مراجع الفن المسرحي العربي.

فذلكم، على حد تعبير أبو هيف، هو شيخ النقاد في سورية عدنان بن ذريل، رائدا مجددا، إلى أن يصير النقد المسرحي إلى فعالية ثقافية مفعمة بالفلسفة والحكمة والحضارة وفهم الظاهرة الفنية والأدبية في قلب ذلك كله.

[1]- ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي..، ص 187.

[2]- ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان..، ص 106.

ب. فرحان بلبل مؤلفاومخرجامسرحيا:

اقترن بحث فرحان بلبل المسرحي بممارساته، مؤلفا مسرحيا، ومخرجا في مرحلته الأولى حتى أواخر ثمانينيات القرن العشرين، وقد استمرت هذه المرحلة قرابة عقدين من الزمن، ثم غلبت على مرحلته الثانية طوابع الباحث المنهجي، واستقراء فكرة المسرح وغلبة الموضوعي على العقائدي، وظلت، كما يذكر أبو هيف، خصائص بحثه ونقده لم تتبدل في جوهرها، ولا سيما ذلك التبشير العقائدي، على الرغم من المتغيرات العاصفة خلال عقد الثمانينات على وجه الخصوص.[1]

و لم يلبث أن أصدر بلبل عددا من الكتب تُعنى بالظاهرة المسرحية العربية، وكذا بالنقد التطبيقي للعروض المسرحية، هذه الكتب :

" 1- المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة (1984م).

2- أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي (1991م).

3- المسرح السوري في مائة عام 1847 – 1946 (1997م).

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر ..، ص 455.

4- المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا (1998م) ".[1]

عرف أبو هيف بلبل منذ بداية تجربته مبدعا وإنسانا، وأنه عايش حماسته مسرحيا جعل من فرقة المسرح العمالي بحمص مختبرا للفن والتجربة بمعناها العميق الذي يعتمد المسرحي بشواغل الثقافة الجماهيرية وتوجهاتها الفكرية والوظيفية .. وأنه تتبع اجتهاداته عن كثب محاورا دواعي اشتغاله ومنظوراتها وأساليبها وتطلعاته، ويخبرنا أبو هيف، أنه كتب ناقدا عن أعماله نصوصا وعروضا إبان عقد تألق المسرح في سورية، ويقصد به، عقد سبعينيات القرن العشرين، كان ذلك في كتابَيْ " التأسيس، مقالات في المسرح السوري " و " الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية "، إضافة إلى كتابات أخرى كثيرة عن شغله المسرحي، ما تزال مبثوثة في الدوريات.[2]

- مفهوم المسرح عند بلبل :

يذكر أبو هيف، أن بلبل حرص في كتابته دائما على رؤية المسرح من داخل تجربته بخاصة، والتجربة المحلية والعربية بعامة، إلتماسا لوعيها الفني والتاريخي دون أن يعنى بالقضايا النظرية أو التطبيقية لذاتها، حاول بلبل أن يربط هذه الكتابة بمسعى صريح هو، محاولة صياغة بعض الأسس والقواعد في الفن المسرحي، من خلال ما هو كائن عليه مسرحنا، وما نحلم به أن يكون، كل ذلك مرتهن بشواغل الهوية المؤرقة[3]، إذ يقول بلبل : " فليس المهم أن نعرف فن المسرح، وأن نضع له النظريات، بل المهم أن نجعل مسرحنا يحمل هويتنا، وأن توضع أصوله وقواعده في بوتقة أوضاعنا وذوقنا الجمالي، بحيث تخرج من بين أيدي رجالنا المسرحيين وكأنها مخلوقة خلقا جديدا نابعا من خصائص الأرض وسمات الوطن ونفحات العروبة ".[4]

لا ينسى أبو هيف أن يذكرنا، بأن بحوث بلبل كانت حصيلة أعوام من ممارسة العمل المسرحي ومعايشته وملاحظته، ومن إمعانه في النقد المسرحي المحلي، وذلك من منطلقات خبرته مؤلفا ومخرجا ومدير

[1]- مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف، الصوت الابداعي والناقد القومي، ص 162.

[2]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 456.

[3]- المصدر نفسه..، ص 457.

[4]- بلبل، فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1984م، ص 05.

فرقة، فرقة المسرح العمالي بحمص، فتلاقت في خبرته جوانب العمل المسرحي كلها، أفضت برأيه إلى المسرح المنشود، وقد " اكتفى بذكر خصيصتين لذلك، الأولى الحرص على الجماهيرية، والثانية التبشير العقائدي فيما يناسب المقام أو لا يناسبه "[1]، ولنتأمل هذا الشاهد من حيث رأي بلبل بالمسرح التجاري، وإن كانت التسمية بذاتها موضوع اختلاف على رأي أبو هيف : " وتزداد خطورة هذا الموقف الطبقي للمسرح التجاري، إذ تذكرنا أن العمال والفلاحين صار لهم دورهم الكبير على صعيد المجتمع والسياسة. وصاروا يسعون إلى تغيير البنية الاجتماعية، مما يجعل العداوة سافرة بينهم وبين خصومهم الطبقيين من البرجوازية الصغيرة وبقايا الكبيرة. فيكون الضحك (عليهم) أداة حرب عليهم وسخرية من محاولاتهم وإحباطا للدور الاجتماعي الذي يريدونه. وهو في الوقت نفسه أداة إقناع لكل من الطرفين المتخاصمين أن لا يتخطى أحد منهما مكانه. فحق ابن الشعب أن يكون محل الهزء والسخرية وليس له أكثر من هذا، وحق البرجوازي أن يضحك ويسيطر وليس أقل من هذا .. ويواصل بلبل كلامه .. قد يكون هذا الكلام غريبا ومفاجئا ومؤلما. لكني أرجو من القارئ أن يراجع النماذج الإنسانية التي رآها في المسرح التجاري، وأن يسأل نفسه : هل تؤدي هذه النماذج إلى احترام ابن الشعب باعتباره القاعدة الصلبة للبنيان الاجتماعي والمركز الأول للتضحية في سبيل الوطن، والمهيأة لقيادة المجتمع ؟ أم تؤدي هذه الاستهانة إلى انتزاع دوره النضالي الذي قام به منذ أيام الانتداب الفرنسي حتى الآن، وإلى تجريده من الفعالية الاجتماعية ؟ وهل تدفع ابن الشعب إلى التطور وفهم الواقع، أم تحكم عليه بالجهالة والتخلف ؟

قد يسأل سائل بعد هذا : أيجب إلغاء هذه المسرحيات الخفيفة الضاحكة ؟ فأقول : لا. لكن يجب أن تخضع لمراقبة شديدة، وأن تنال المساعدة المالية والفنية اللازمة حتى لا يحتج أصحابها بضرورة الكسب المادي للعيش. وأن توجه لتخدم التطور والتقدم .. ".[2]

بعدما أشار بلبل إلى هذه الخصيصة الأولى المتعلقة بالجماهيرية،بوصفها عنصرا فاعلا في نجاح الممارسة المسرحية، فإنه ينتقل إلى الخصيصة الثانية المتعلقة بالتبشير العقائدي، فهو متغلغل في كتاباته حتى النخاع، كما يشير إلى ذلك أبو هيف، " فهو مولع بالمسرح الاشتراكي، وهو مصطلح ملتبس أيضا، وقد

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 457.

[2]- بلبل فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ..، ص 32 – 33.

بلغ ولعه حدا يطلق أحكاما تفتقر إلى الملموسية الواقعية والفكرية في وعي المسرح وهويته وفهم تجربته بعد ذلك، فرأى أن هوية المسرح العربي متعذرة "[1]، وذريعته في ذلك، حسب رأيه، " مادام الوطن العربي مقسما إلى هذه الدويلات التي تحجرت حدودها واستغلظت تخومها "[2]. فجعل الهوية رسما سياسيا جغرافيا على الأرض وخريطتها، لا قضية فكرية وفنية، فكان أن أطلق آراءه الغريبة – على حد تعبير أبو هيف – عن وجود (هوية مسرحية واحدة) لقوميات الاتحاد السوفياتي، (ووجود هويتين مسرحيتين) للمسرح الألماني، كما في قوله :

" وللمقارنة فقط، نذكر أن الاتحاد السوفياتي مثلا، رغم تعدد قومياته ذو هوية مسرحية واحدة، نظرا لوجود التكامل الاقتصادي والجغرافي فيه، بينما لا نجد هذه الهوية الواحدة للمسرح العربي، رغم انتماء العرب إلى قومية واحدة حية قوية، ونذكر أن الولايات المتحدة ذات هوية مسرحية واحدة أيضا، رغم الاختلافات الكثيرة بين الولايات، أو بين شمال البلاد وجنوبها، بينما نجد المسرح الألماني يحمل هويتين مسرحيتين تبعا لانقسام الألمان وهو شعب واحد قوي قادر – إلى دولتين تتخذ كل منهما أسلوبا خاصا في الفكر والسياسة والاقتصاد. ولذلك يبدو من الواضح الجلي أنه بمقدار ما تلغى الحدود بين الأقطار العربية، وبمقدار ما يتكامل الاقتصاد العربي، يقترب المسرح العربي من وضوح الهوية وبروز الشخصية ".[3] فالتبشير العقائدي في النقد التطبيقي عند فرحان بلبل، يكاد يكون المحرك الأساس في أي ممارسة مسرحية، فهو لا يعالج مسألة فكرية أو فنية دون إخضاعها للحديث عن الاستعمار والامبريالية والنظام الرأسمالي والنظام الاشتراكي.

- التطلع لمثال مسرحي :

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 458 – 459.

[2]- المرجع السابق ..، ص 177.

[3]- المرجع نفسه..، ص 177 – 178.

كان بلبل يؤمن بمثال مسرحي، ويتطلع إليه على الرغم من تعذره على أرض الواقع، واستحالة تحققه الفكري والفني، وقوام هذا المثال تفكير أخلاقي وسياسي ينظم رؤيته المسرحية، مما أورثه تنازعا بيّنا بين الواقع والمثال، وحيرة عميقة بين المطلق والمتغير، بين الذات والتاريخ، بين الفرد والطبقة ..[1]

فتعلُّق بلبل بالفكر الاشتراكي، جعل مسرحه وكتابته عن المسرح دعوة أو ترويجا للاشتراكية، في الوقت الذي يواجه فيه – هذا المذهب الاشتراكي – تغيرات عنيفة داخل بيئته الأولى الكبيرة، كالاتحاد السوفياتي، وفي البيئات الأخرى، مثل فرنسا والدول الاشتراكية الأخرى، وفي مفهوم بلبل، أن تطور المسرح وديمومته وفاعليته على هذا النهج، تستند إلى النقاط التالية :

الأولى : " إن البنية الفنية للمسرحية كانت تتغير مع تغير الطبقات، وبذلك لم يدخل المسرح قانون الصراع الطبقي فحسب، بل كانت بناه الفنية وأساليبه وأشكاله تنسجم مع هذا الصراع، وتعبر عنه ".[2]

الثانية : هي أن نماذج الشخصيات كانت تتغير مع تغير الطبقات السائدة، فمن الأبطال أنصاف الآلهة إلى السادة النبلاء إلى البرجوازيين الكبار والصغار إلى العمال والفلاحين. وهذا أمر طبيعي أيضا، فإن كل طبقة تريد أن تثبت مفاهيمها، وترسخ تقاليدها، وتؤكد دورها الاجتماعي والسياسي، ولا يمكن أن يقوم بهذه المهمة إلا شخصيات منبثقة عنها ".[3]

الثالثة : " هي أن مسرح الواقعية الاشتراكية هو مسرح المستقبل، لأنه يدافع عن طبقة تقدمية صاعدة، هي طبقة العمال والفلاحين ".[4] و " كما أن مسرح الواقعية الاشتراكية وريث كل القيم النبيلة، فإنه أيضا وارث لكل الأشكال المسرحية السابقة ".[5]

---

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 461.

[2]- بلبل فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة..، ص 146.

[3]- المرجع نفسه ..، ص 147.

[4]- بلبل فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة..، ص 148.

[5]- المرجع نفسه..، ص 150.

لا يريد أبو هيف مناقشة نظرة بلبل وما تضمنته من أحكام لا توافي تاريخ المسرح، كالحديث عن وراثة الواقعية الاشتراكية لكل الأشكال المسرحية السابقة، أو الحديث عن الواقعية الاشتراكية وجعلها مذهبا محددا أو دقيقا أو غير ملتبس على الأقل، " بل إنني أوردت – يقول أبو هيف – هذا الرأي نموذجا لتلك الحيرة ولذلك التنازع مشدودا لمثال مبهم أو غامض، ومسلح بتفكر الأخلاقي والسياسي الصلب، بما يرقى بهذا المثال إلى رتبة الإيمان، وبذا يغدو كل من جانب هذا الإيمان عند بلبل إثما، بتعبير القديس أوغسطين ".[1]

ما يلبث أبو هيف، حتى ينقل لنا ذلك التنازع على أشده والحيرة بادية في نفي بلبل للتراث المسرحي العربي، وجزمه بانعدام التراث المسرحي، ودعوته في الوقت نفسه إلى المحافظة " على الأصول المسرحية التي هي عماد هذا الفن، لكن يجب أن نضعها في أشكال منبثقة عن مضمونها نحن وواقعنا نحن، ولن تكون هذه العملية سهلة أو سريعة، بل سوف تمر بفترة طويلة وشاقة قبل أن تترسخ لنا هذه الأشكال الخاصة بنا ".[2]

وهو بنفيه للتراث المسرحي العربي، يهدر جهود مسرحيين كبار في الوطن العربي منذ ستينات القرن العشرين حتى اليوم.

– التجربة المسرحية عند فرحان بلبل :

لاحظ أبو هيف، أن فرحان بلبل مر بمرحلتين تميزت المرحلة الأولى (السبعينيات والثمانينيات) بالتأليف والإخراج المسرحي، أما المرحلة الثانية (التسعينيات) فتكاد تقتصر على النقد والبحث المسرحي إذْ اتسمت أعماله بالعلمية والمنهجية واستواء فكرة المسرح في تاريخها وفي راهينية تجربتها وغلبة الموضوعي على العقائدي، وإنْ شاب كتابته حنين إلى ذلك التطرف في التبشير العقائدي.[3]

[1]– عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 462.

[2]– المرجع السابق..، ص 166.

[3]– عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 466 – 467.

وما يلفت النظر، كتاب " أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي "، الذي يعد نقلة نوعية في نقد بلبل وبحثه المسرحي – حسب رأي أبو هيف – إذ جاوز فيه حدود الكتاب التعليمي، على الرغم من كونه حصيلة تدريسه لهذه المادة، وكذا فهمه للظاهرة المسرحية من خلال تجربته المتغلغلة في الممارسة المسرحية، فسارع بلبل إلى وضع الإلقاء " ضمن بوتقة العرض المسرحي وبناء الشخصية الدرامية بدء من تدريبات الممثل الأولى على دوره وانتهاء بالتعامل مع الجمهور في صالة المسرح "[1]، فعمد إلى معاينة خصوصية الإلقاء لكل لغة وإلى ربط الإلقاء بالعرض المسرحي، مما دعاه إلى الحديث الموجز عن علوم اللغة العربية وإلى التطرق لبعض الأبحاث النظرية في بناء الدراما وأصول التمثيل والإخراج[2]، إذْ تعرض مثلا " لبعض أساليبنا وعيوبنا في نطق الكلام عن أصناف المتكلمين وعند الممثلين لوصف ما هو كائن وصولا إلى ما يجب أن يكون".[3]

والحق يقال، إن النطق الصحيح بالكلام يدخل بالإنسان إلى عقول الآخرين وقلوبهم دخولا سريعا واضحا، فإن كان النطق صحيحا جميلا، صار التواصل بين الناس باللغة فنا وجمالا، فكان هذا الكتاب الذي وضعه بلبل بين أيدينا مجملا للقواعد العامة لفن الكلام، كما يفرد فن الممثل بقواعد إلقائه الخاصة به، حتى يكشف التعبير الحقيقي عن الشخصية التي يمثلها، فـــ " ليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها، بل لابد أن يتلاءم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية "[4]، وجاء هذا الكتاب، كذلك لدراسة الصوت (أعرف صوتك) ومنه دراسة الكلام (هل نعرف كيف نتكلم ؟)، إلى الإلقاء (هل يحب الناس حديثنا ؟)، إلى الإلقاء المسرحي (الكلام على الخشبة) إلى الإلقاء في المسرحية (هل أنت ممثل ؟)[5]، فلا مناص للممثل إلى جانب تلك الخطوات، من الإيمان بالكلام الذي سيلقيه على مسامع المتفرجين والذي يتضمن جملة من

[1]- بلبل فرحان، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1991م، ص 09 – 10.

[2]-المصدرالسابق..، ص 467.

[3]- المرجع السابق..، ص 10.

[4]- كحيلة، محمود محمد، معجم مصطلحات المسرح والدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2008، ص 79.

[5]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، 468.

الأفكار والمشاعر، ليس إيمانا مجردا، بل إيمانا صادقا فيما يلقيه من حوار بعد التعرف على أبعاد الشخصية الطبيعية والنفسية والاجتماعية، وصفاتها بالسلوك وطريقة الكلام، فعلى الممثل أن يتعرف على العناصر التي تجنب السامع وتثيره من أجل إبراز القيم الدرامية المختلفة.[1]

وقد دعم بلبل أطروحاته بنصوص مختارة من الأدب العربي القديم حينا لتساعد " القارئ على النطق الصحيح للأحرف العربية، وأن تجبره عليه شريطة أن يتقيد بقواعد النطق، وأن يقتصد إبراز الأحرف من مخارجها الصحيحة "[2]، وبنصوص مسرحية من الأدب العربي والعالمي، مثل (الملك لير، شكسبير، والملك هو الملك) لسعد الله ونوس، و (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) لونوس، و (طرطرف) لموليير، و (الوحوش لا تغني) لممدوح عدوان، و(هملت) لشكسبير..[3]

ثم يعود بلبل – كما لاحظ أبو هيف – ليركز على الأسلوب الذي يجب على الممثل اعتماده، عند مواجهته لجملة من الكلمات أثناء الإلقاء في العرض المسرحي، وهو " أن يستخدم أسلوبا واحدا لتركيز هذه الكلمات، دون أن يستخدم هذا الأسلوب في بقية الكلمات والجمل الواجب تركيزها لغايات أخرى. كأن يغير طبقة صوته عند نطقها، أو أن يضعها وحدها بين فاصلي صمت، أو يغير سرعة كلامه فيها وحدها وبهذا تتحول هذه الكلمات إلى ما يشبه ضربة ناقوس تأتي المتفرج في الحين بعد الحين. وعندما تتوالى هذه الضربات بالإيقاع نفسه، يربط المتفرج بينها، ويتغلل مع الممثل في دهليز البعد النفسي للشخصية.

وأعترف أن هذه الطريقة من أصعب الأمور، ولا يستطيعها إلا ضياغمة الممثلين الذين يكدحون طويلا في بناء أدوارهم، مع طول خبرة وعمق تمرس في صناعة التمثيل ".[4]

وهذا المعنى يلتقي مع بعض الباحثين الذين يرون لنجاح الإلقاء لابد من أن يرتكز على قواعد منها:

1- توفير السيطرة التامة على التنفس، بأخذ الشهيق الكافي والاقتصاد بإخراج الزفير.

---

[1]- ماري، إلياس وحنان، قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2006، ص 60.

[2]- بلبل فرحان، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي..، ص 79.

[3]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 468.

[4]- بلبل فرحان، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي..، ص 205 -206.

2- توفير قوة الصوت الكافية .. ويعتمد هذا على سعة المكان وعدد السامعين.

3- الوضوح التام في النطق .. والتركيز على الكلمات المهمة.

4- عدم التوقف عن الإلقاء عند نهاية كل كلمة وإنما عند تمام المعنى.[1]

وهذا المعنى نجده أيضا عند ألكسندردين، عندما يوصي الممثل على تهيئة أعضائه الصوتية لأداء مهمتها ويأتي في مقدمة ذلك التنفس، ثم الأعضاء الأخرى، ابتداءا من الحنجرة واللسان وعضلات الفكين والشفتين وكل ما له علاقة بعملية الإنتاج الصوتي لذلك، " يجب أن يتمرن الممثل على السيطرة على صوته، بحيث يصبح استعماله الطرق الصحيحة تلقائيا وبلا توجس، والممثل الذي يتوجس خيفة من طبيعة صوته، سيمنع الصوت من العمل بحرية لينقل المشاعر بأمانة، ويعبر عن الأفكار المطلوبة، وعلى هذا لا يقتصر العمل على تهيئة الصوت وجعله صالحا معدا إعداد فنيا، بل لابد من ممارسة التمارين التي تجعل الصوت مرنا ومسترخيا ومطواعا، وعند ذلك يصبح ممثلا ذا صوت مهيأ ومتجاوب ومستعد لنقل أدق المشاعر ".[2]

ويعجب أبو هيف بعناية بلبل بأسلوب النقد والبحث ولغتهما، وهي عناية قلما نقع على مثلها في الكتب الصادرة هذه الأيام، فهو يوجز القول بليغا غالبا، كما في ختام كتابه :

" وبعد .

يمكننا في النهاية تلخيص كل قواعد الإلقاء المسرحي التي وردت في هذا الكتاب بما يلي :

- أفهم النص بالتحليل وأتعمق.
- أتصور الكلمات بالإحساس وأتصور.
- أنطق الكلام بالإيقاع وأوضح ".[3]
- مستقبل المسرح عندبلبل :

[1]- عدس، محمد عبد الرحيم، فن الإلقاء، دار الفكر، الأردن ،2007، ص 63.

[2]- ألكسندر، دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر، سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972م، ص 94.

[3]- بلبل فرحان، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي..، ص 260.

يرى أبو هيف أن فكرة المسرح أخذت في الاستواء عند فرحان بلبل، لكونه دائم البحث والنقد و"صاحب رؤية ومشروع ثقافي في المسرح، وما الأعمال النقدية والبحثية إلا عمليات إضاءة وكشف ووعي في هذه الرؤية وفي هذا المشروع الثقافي، الذي امتد من التأليف إلى الإخراج إلى الإدارة إلى التعليم إلى المختبر والتدريب والتأهيل لعناصر فرقته إلى مخاطبة الناشئة، منشغلا بعمق على قضايا التأصيل والانتشار في آن معا".[1]

حيث أفضت هذه المسيرة الطويلة إلى طرح أسئلة جوهرية حول تشكيل التجربة المسرحية، كيف صارت إلى فن في سورية، وكيف صارت إلى فن تجريبي في العالم وفي الوطن العربي، هذه الأسئلة والانشغالات وثقها بلبل في كتابين متتاليين، الأول " المسرح السوري في مائة عام 1847 – 1946م " والثاني " المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا "، فهما – أي الكتابان – مقاربة للسيرورة المسرحية في تجربة مشخصة خلال مراحل نشأتها ونموها الأصعب في سورية، وفي معنى التجريب الذي هو سمة لديمومة المسرح وتجدده وحيويته عبر العصور.

ويذكر أبو هيف،أن بلبل قد تجاوز عمل المؤرخ الباحث، إلى الناقد الذي يقرأ سيرة المسرح، ويمعن في فقهها "والفقه برأيه، في بعض وجوهه، هو التعمق في معاني النصوص واستنباط الأحكام منها، وهذا ما فعلته. فقد كنت أمهد للوقائع والأحداث قبل إيرادها، ثم استخلص منها النتائج والخصائص "[2]، وكل ذلك أجمله بلبل في كتابه الأول المشار إليه سابقا، فهذا الكتاب بتعبير أدق، بحث في جذور الظاهرة المسرحية في سورية، فقرأ بلبل ريادة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر، وخلص أن المسرح السوري مر بثلاث مراحل بعد الريادة الأولى :

- المرحلة الأولى حتى الحرب العالمية الأولى ..
- المرحلة الثانية حتى الثورة السورية الكبرى ..

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 470.

[2]- بلبل، فرحان، المسرح السوري في مائة عام 1847 – 1946، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997م ص 5 – 6.

- المرحلة الثالثة حتى الاستقلال ..[1]

وما لاحظه أبو هيف على بلبل، زعمه المتكرر في مؤلفاته عن خلو الثقافة العربية من المسرح والتراث المسرحي، " مما يثير النقاش باستمرار، لأن هذا يقودنا إلى إعادة الرأي حول نشأة الظاهرة المسرحية ذاتها من الطقس والشعيرة في أحضان الدين حتى العصر الحديث، والاعتراف بأهمية الظواهر المسرحية لكل شعب من الشعوب، .. كما أن فكرة المثاقفة المعكوسة تبدو جلية في نهضة المسرح في الغرب، بالأخذ عن مسارح الشرق وأنساق الفرجة الثقافية فيه، أي أن المسرحي الغربي في تجريبه (الحداثة وما بعد الحداثة) يستلهم عناصر شرقية كثيرة في المبنى المسرحي وأساليب خطابه "[2]، إذ إن المعمار اليوناني مثلا، أو فكرة المسرح عند اليونان ليس هو معماره أو فكرته لدى شعوب الشرق، مثل اليابان والصين والهند ومصر القديمة، بل إن نشأة الظاهرة المسرحية اليونانية، ومقلدتها الرومانية مدينة للمسرح في الشرق في مصر القديمة وفي الهند، هذا ما أشار إليه أبو هيف، بالمثاقفة المعكوسة، ثم يسوق لنا رأيا من آراء بلبل يستدعي الرأي الآخر على حد قوله :

" لكن حمل الرسالة القومية التوجيهية، هذه كثيرا ما جعل المناقشة الفكرية لمشاكل العرب وهمومهم تبدو صارخة فجة. فدخل المسرح في المباشرة والخطابية في كثير من الأحيان، ولأن المسرح – كالشعر – يواجه الجمهور مواجهة مباشرة وحاسمة، فقد غرق المسرحيون في هذه الخطابية التي كثيرا ما تصل إلى الوعظية وهم يظنون أنهم يؤدون رسالة المسرح خير أداء.

وكذلك فعل الشعر. لكن الشعر العربي عريق قديم في تاريخنا الأدبي، وله من عراقته ما يجعل الشعراء يوازنون بين المضمون الخطابي المباشر وبين الصناعة الفنية. أما المسرح فهو فن جديد ليس له تراث عريق يستمد منه المسرحيون قوة التقاليد والأصول، وليس له أيضا تراث نقدي.

[1] – عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 471.

[2]– المصدر نفسه..، ص 473.

أي أن المسرحيين لم يكونوا يهتدون في بنائهم المسرحي بمن سبقهم من الكتاب أو النقاد. ولهذا لم يكن لهم ما يصون مسرحياتهم من السقوط في الضعف الفني. على عكس الشعرا الذين كان لهم هرم إبداعي وهرم نقدي يصونان أكثر إنتاجهم من التردي في الضعف ".[1]

مما تقدم يصل بلبل، حسب رأي أبو هيف، إلى السبب وراء ضعف البناء الدرامي في كثير من النصوص المسرحية، فيقول بلبل : " بهذا الشكل يمكن لنا أن نفهم السبب الكامن وراء ضعف البناء الدرامي من كثير من النصوص المسرحية التي كتبها العرب طوال قرن ونصف قرن. وبهذا الشكل ندرك لماذا لم يستطع أكثر المسرحيين الموازنة بين معالجة ما هو آني من هموم الأمة العربية، وبين ما هو إنساني عام يمس جميع نفوس البشر، ولماذا لم يترك المسرحيون كثيرا من الأدب المسرحي ذي البناء الدرامي المصقول. وبهذا الشكل أيضا، ندرك لماذا يصعب علينا اليوم أن نقدم على خشبة مسرحنا ما كتبه الجيل السابق لنا. وهكذا ".[2]

ومن هنا يحكم أبو هيف، على أن استواء فكرة المسرح عند بلبل قد أخذ في النضج والتبلور، لاسيما في كتابه الأخير " المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا "، على الرغم من وقوفه عند هذا المصطلح " المسرح التجريبي "، إذ يعتقد أبو هيف، كما يعتقد غيره أن التجريب راهن وملازم لفعل التجديد أو التحديث في عصور الأدب المختلفة، ولأن غالبية الأعمال التجريبية، تغدو تقليدية في زمن تال، وذلك ما لاحظه على كتابات بلبل السابقة عند تنكره وجود تراث مسرحي عربي، ثم يأتي ليشير إلى مسرح تجريبي عربي، فهل هذا تناقض، أم تراجع عن رأي ؟ ولا يريد أبو هيف الخوض في هذا الأمر كثيرا ! ويتركه للنقاش لمن أراد ذلك.

إن المتتبع لنظرة بلبل إلى عناصر العرض المسرحي، يدرك مدى التداخل في فهم فكرة المسرح، حسب رأي أبو هيف، " فثمة عروض مسرحية أو أنواع مسرحية لا تحفل بالكلمة، ولا تقوم على الكلمة، وثمة عروض كثيرة من المسرح التجريبي لا تعتمد على الكلمة، وذكر بلبل نماذج لعروض تعنى بالحالة بدل الفكرة ،وكانت أثيرت الكلمة في المسرح في كلمات المسرحيين العالميين في يوم المسرح العالمي أعوام 74 و

[1]- بلبل، فرحان، المسرح السوري في مائة عام..، ص 70، 71.

[2]- المرجع نفسه..، ص 71.

75 و1976م، حين دعا " موريس بيجار " في كلمته إلى المسرح الخالص بجسد الممثل وحركته ورؤى المخرج وتجاريبه "[1]، وتعد مناقشة بلبل لهذه القضية، كما يذكر أبو هيف، إحدى ذرى استواء فكرة المسرح لديه ووعيه تاريخيا وفنيا، إذ يقول بلبل :

" وهكذا ظل النص المسرحي الركن الثاني في العرض المسرحي حتى الهزيع الأخير من القرن العشرين حين ظهر المسرح التجريبي الذي اعتبر النص المسرحي عدوه الثاني وهدمه. ومع أن الكلام المنطوق ظل عنصرا من عناصر المسرح التجريبي، فقد صار شرط هذا الكلام المنطوق ألا يكون نصا أدبيا قويا. فكان هذا الكلام المنطوق واحدا من ثلاثة :

- كلام مرتجل، والارتجال في المسرح التجريبي، يعني شيئا محددا، هو أن يشارك الممثلون تحت إشراف المخرج في اقتراح نص يتكون بالتدريج أثناء التدريبات ..
- نص معروف، يقوم المخرج بإعداده. والإعداد هنا ليس مجرد عملية تشذيب تحافظ على بناء النص دراميا وتضعه في سياق العصر الذي يقدم فيه، بل هو عملية تمزيق للنص، لكي يؤلف منه المخرج مادة نصية تناسب عملية الإخراج التجريبي في إطار إخفات دور الممثل وإبراز دور السينوغرافيا.
- نص يكتبه المخرج، هو أشبه بالسيناريو لعرض مسرحي وليس نصا أدبيا.

إن هذه الأنواع الثلاثة من الكلام المنطوق تصاغ بطريقة أسلوب المخرج. وبذلك سار المسرح التجريبي في تعامله مع الكلام المنطوق في طريق معاكسة لتاريخ المسرح كله ..

إن من يراجع عروض المسرح التجريبي في العالم يجد مصداقية النسق للنص المسرحي، وتوليف نصوص مفصلة على قدر العرض المسرحي، إضافة إلى ما ذكرناه من تحويل النص المسرحي إلى عرض إيمائي أو عرض راقص ".[2]

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 474.

[2]- بلبل عدنان، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1998 ص 36 – 37.

هذه بعض القراءات النقدية التي قدمها لنا أبو هيف، حول فرحان بلبل، الذي كان نقده وبحثه قرينا لتجربته المسرحية العريضة والثرية، تأليفا وإخراجا وإدارة، ومكونا من مكونات رؤيته، ورافدا من روافد مشروعه الثقافي، الذي اختار الفن المسرحي سبيلا لخطابه، و " لقد تطور هذا النقد والبحث من مرحلته الأولى حتى منتصف الثمانينيات بطوابعه المشمولة بممارسته المسرحية وتبشيره العقائدي، إلى مرحلته الثانية خلال العقد الأخير، حيث البحث العلمي المنهجي واستواء فكرة المسرح في تاريخها وفي راهنية تجربتها"[1]، فقد ترك بصمات طيبة، وأثرى المسرح السوري والعربي كاتبا ومخرجا وناقدا وباحثا، وهذه صفات نادرا ما تجتمع في شخص.

وأخيرا، نقول، إن أبو هيف استطاع أن يقدم لنا شخصيتين بارزتين في مجال فن المسرح، متمثلتين في الناقد والباحث عدنان بن ذريل، والباحث والناقد والمخرج المسرحي فرحان بلبل، وهذا ينم عن فهم أبو هيف للممارسة النقدية، بوصفها حوارا مع النصوص الأدبية بأجناسها المختلفة، كما كشفت عنايته بنقد النقد عن جانب من انشغالاته المعرفية في قوة الاستنطاق، وكشف التناقضات الداخلية، التي لا تنكشف إلا لمن كان متمرسا في فهم الأفكار متقصيا أبعادها، وهذا ما يؤكد عمق اهتماماته النقدية، وتواصل قراءاته الفاحصة والمدققة، والمتابعة لحركة البحث المسرحي ونقده في سورية والوطن العربي.

[1]- عبدالله،أبوهيف ، المسرح العربي المعاصر..، ص 477.

II. نقد نقد القصة :

رصد عبد الله أبو هيف في كتبه المهتمة بالجانب النقدي السردي القصصي، البدايات الأولى لظور ملامح النقد السردي على خارطة الساحة الأدبية العربية، ووجد أن النقاد سعوا "إلى تحديث أدواتهم النقدية دون الالتزام بمنهج معين "[1]، ولا يقصد بالتحديث هنا ترك القديم والصفح عنه، وإنما الإشارة إلى " أن النقد الجديد يميل غالبا، كما القديم لتزويج ومزج عدة مقاربات نظرية حسب مقادير مختلفة من جهة، ومن جهة أخرى إيثارها لِلُغة متخصصة لا يمكن للكاتب العادي وُلوجها ".[2]

وربما بإمكاننا الإفصاح هنا عن أن أبو هيف قصد من توجهه هذا تأكيد قضيتين مركزيتين الأولى داخلية، والأخرى خارجية، وإعطاء الأهمية للأولى أكثر من الثانية، وهي قضية تنظيم الإعمال داخليا أكثر من التأكيد على الاندراج في السياق التاريخي، لكي تشكل الأولى والثانية معا روحية النقد الجديد وحسب ما آل إليه الأدب من جعل بؤرة التركيز تتجه نحو (شرح النص).[3]

من هنا تظهر مهمة النقد وممارسته وفاعليته مثلما يلج النقد إلى غايته التي مبررها أن " لا نقد إلا إن كان الناقد على استعداد لتعليل رأيه ... وأنه لابد للناقد من الإشارة إلى شيء في مقومات الأثر الأدبي نفسه "[4]، الأمر الذي يتطلب وجود دعائم أساسية للعملية النقدية حتى تكتمل، وتبدأ بالعمل الأدبي، ثم الناقد، ثم العمل الأدبي، وكاتب العمل، ومن ثم بيئة العمل الزمانكية، وهي تشكل بمجموعتها بؤرة ارتكاز النقد الذي تعد محاور اشتغال الناقد.[5]

يمثل هذه المقاربات المنهجية للعملية النقدية أرخ أبو هيف لنقد النقد السردي القصصي، وقد حاول ألا يهمل الأقطار التي كان لها حضور تاريخي وفني في نقد القصة، إذ ذهب النقاد فيها نحو تشريح

---

[1]- عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 357.

[2] - تزفيتان، تودوروف، نقد النقد، تر، سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 130.

[3]- المرجع نفسه..، ص 130 – 131.

[4]- نجيب، محمود زكي، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط1، 1979، ص 221.

[5]- المرجع نفسه..، ص 221 – 223.

الإبداع السردي منذ نشأته إلى مطلع القرن العشرين حتى يومنا هذا، وكانت تعتمد في سياق من سياقاتها على الجوانب التاريخية في نقد النقد القصصي .

وقد تناولت دراسة أبوهيف لعملية النقد إبتداء من نشأتها مرورا بمراحل تطورها وانتهاء بممارساتها الجديدية المتأثرة باتجاهات سماها أبوهيف جديدة، ولعل الهدف الذي رسمه نقاد السرد هو كشف الحقيقة الإبداعية وفق المنظور السردي في هذا المجال، لأن"كل عمل من أعمال التاريخ-بالنسبة لسرد الأخبار أو التاريخ التفسيري- هو على الأقل كشف للشخص الذي كتبه، و المدة التي كتب خلالها، والناس الذين وصفهم، والفترة الزمنية التي عاشوها"[1]

-البدايات الأولى لنقد القصة:

ميز أبوهيف بين نوعين من النقد الذي كان سائدا في الحقبة الأولى لنشأة النقد على الساحة العربية عموما، وهما: النقد التقليدي الذي "حرص على الاحتفاظ بأسلحته المنهجية، فطبَعته بإمكاناتها النظرية الشحيحة "[2]. والثاني النقد الآخر وهو الذي " يخضع لتحكيمات سابقة على العمل الفني في الغالب مما كرس الأوهام هو الممارسة الإبداعية"[3]، ففي النوع الأول رأى أبوهيف ما رآه كثير من النقاد من أمثال محمود منقذ الهاشمي أن النقد السردي لم يتخلص "من إتباعيته التي تجعله أسير المثاقفة من جهة، وفاقد التمييز بين إبداع وتقليد من جهة أخرى".[4]

أما النوع الثاني فهو ما ميزه الناقد محمد كامل الخطيب، الذي وصف ذلك النقد بأنه نقد يخضع لنوع من البعد الإيديولوجي الذي يمجد الآخرين بطريقة (تحكمية)[5] ، وحكم عليه أبو هيف بأنه "نقد جاف

[1]- علي، الحلي، دراسات نقدية معاصرة، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص186-187.

[2]- عبدالله،أبوهيف ، فكرة القصة..، ص38، وينظر: جاسم حسين سلطان الخالدي، الخطاب النقدي حول السياب، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007، ص 13.

[3]- عبدالله،أبوهيف ، فكرة القصة..، ص39.

[4]- المصدر نفسه.. ، ص38.

[5]- المصدر نفسه، ص 39.

الإبداع الأدبي مجافاة شديدة و لم يرتق إلى إنجازه المعتبر"[1]، ومن خلال هذه المقاربة النقدية لنوعي النقد الأدبي أدرك أبوهيف أنه –أي النقد الأدبي الحديث في مجال السرد–"لم يخرج من مخاضه العسير إلا في النصف الأول من القرن العشرين...وأن نقد القصة والرواية كان الأصعب مخاضا لغلبة نقد الشعر على بدايات النقد".[2]

بعبارة أخرى، أن ولادة فضاء النقد القصصي وكذا الروائي كان نتيجة حتمية لمرحلة تطور نقد الشعر، إذْ " في رحم كل مرحلة تاريخية يتكون جنين المرحلة التالية "[3]، فهذا النقد بدأ يتكشف في مرحلة مابين الحربين العالميتين، فقد حدد أبوهيف أن البواكير الأولى لوحظت في كتاب (الغربال، 1957) لميخائيل نعيمة، وهو عبارة عن مقالات نقدية نشرت في العشرينات من القرن الماضي نقدت"بعض أعمال توفيق الحكيم وبشر فارس ومحمود تيمور وطه حسين"[4]. كما حدد نعيم اليافي أن أولى الدراسات الرائدة في هذا المجال كانت دراسة شاكر مصطفى (عن القصة في سورية،1958)[5]، التي جمعت في تناولها لبدايات النقد السردي، وتعقبها لنشأتها في النصف الثاني من القرن العشرين.

ومن خلال قراءة أبو هيف المتأنية يكشف عن ناقد مغمور هو الشيخ راغب العثماني من سورية، ويعد أول ناقد سوري بين الحربين، وله كتاب وثقه أبو هيف عنوانه (القصة والقصصي) إذ يحمل مزايا نقدية واعية وواعدة تمثل فيها " الوعي النقدي والنماء الذوقي والبراعة الأسلوبية ".[6]

فهذا الكتاب يعد " علامة في مسار نقد القصة العربية تاريخيا وفنيا "[7]، ولعل كتابات الشيخ راغب العثماني تمثل محاولات جادة واعية وواعدة لنقد القصة والرواية في فترة ما بين الحربين، كما هو الشأن في كتاب جميل سلطان (فن القصة والرواية، 1943) الذي عدّه أبو هيف بأنه انشغل بالأصول الأولى

---

[1] – عبدالله،أبوهيف ، فكرة القصة..، ص39.

[2]– عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 23.

[3]– سليمان، نبيل، النقد الأدبي في سورية، دار الفارابي، بيروت، ج1، ط1، 1980، ص 33.

[4]– المصدرالسابق ..، ص 25.

[5]– اليافي، نعيم، المغامرة النقدية، دراسات أدبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص 163 – 164.

[6]– عبدالله،أبوهيف ، الأدب والتغير الاجتماعي..، ص 140.

[7]– المصدر نفسه..، ص 140.

للقصة العربية الحديثة، وكتاب نزيه الحكيم الموسوم بـــ (محمود تيمور رائد القصة العربية، 1944) إذ وصفه بأنه " جاوز الانشغال إلى إعمال تفكيره النقدي التحليلي في قصص كاتب معروف، دعوة إلى تثمير فاعلية القصة والنقد في راهن الحياة العربية ".[1]

يذكر لنا أبو هيف ناقدا آخر هو هاشم ياغي من لبنان، إذ وجد في كتابه (النقد الأدبي الحديث في لبنان، 1968) " أن المعالجات النقدية الأبرز ظهرت في الثلاثينيات والأربعينيات عند عمر فاخوري وخليل تقي الدين وتوفيق يوسف عواد "[2]، فقد أشار فاخوري إلى شأن القصص في الآداب الغربية وإلى شأنه في الآداب العربية، وبين الأثر الذي تركه في القصص عندنا عنصرا اللفظية والبعد عن الحياة في أدبنا، وعرض إلى جانب هذه القضايا، لناحية فنية في القصص تتصل بالحوادث والأشخاص والصدق والتجارب، في أضواء هذه العلاقة بين القصة والحياة.[3]

أما خليل تقي الدين فيعنى بقضايا في نقد القصة لعل من أهمها صلة القصة بالحياة أيضا وميزاتها الاجتماعية، وأهداف القصة والقصاص، والقصة في الأدب العربي، والإشارة إلى منزلة القصة في الأدب الغربي، وبعض أمور فنية في القصة كالحوادث والعقدة، ثم تطور القصة بتطور الإنسانية، بينما لاحظ ياغي اهتمام توفيق يوسف عواد بقضية الصلة بين القصة والحياة، ومكانة القصة وسعتها الآن وطبيعتها، ورأيه في أن الأدب العربي لم يعرف القصة بالمفهوم الحديث، وحكمه في قياس الآداب بالجودة لا بالأنواع، وما رآه من تطور في الأدب، ومن ثم في القصة.[4]

وفيما يخص نشأة النقد القصصي وكذا الروائي العربي في عمومه يرى أبو هيف أن محمد يوسف نجم من فلسطين، " كان الأسبق في التأليف التعريفي النقدي "[5]، من خلال ما جاء في كتابه (القصة في الأدب العربي الحديث في لبنان حتى الحرب العظمى، 1952) لكنه لاحظ عليه – أي أبو هيف – جملة

---

[1] – عبدالله،أبوهيف ، الأدب والتغير الاجتماعي..، ص 143.

[2]– عبدالله،أبوهيف ،النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 27.

[3]– المصدر نفسه..، ص 27 – 28.

[4]– ياغي، هشام، النقد الأدبي الحديث في لبنان، دار المعارف، مصر، ج2، 1968، ص 144 – 150.

[5]– المصدرالسابق ..، ص 29.

من المآخذ في تناوله لموضوع نشأة القصة إذ يرى عند مؤلفه " قلق التعليل في تفسير نشأة القصة العربية الحديثة "[1]. ومبرر أبو هيف يقوم على دليلين، الدليل الأول أن المؤلف يرى نشأة القصة من المقامات ثم طورها الكاتب لتصير مقالة قصصية، والدليل الثاني يتمثل في ربط القصة التاريخية بالغرب المهيمن أوْ ارتهانا له، " وليس للعرب عبر موروثهم السردي المعروف والماثل في السير الشعبية مثل عنترة والسيرة الهلالية وغيرهما ".[2]

إن هذه المآخذ على نقد محمد يوسف نجم دفعت أبو هيف إ لى القول بـــ " ارتباك نجم في استخدام المصطلح، ونلمس الحيرة في التأثير الأجنبي ومقايسة الموروث "[3]، إضافة إلى "أن أدوات نجم النقدية أدخل في النقد اللغوي منه إلى معاينة الفن القصصي"[4]، وربما هذا ما اضطر نجم إلى إجراء تعديلات كبيرة على كتابه السابق الذكر بنفسه في طبعته الثالثة عام 1966، من الحذف إلى الإيجاز، إذ يصرح " وإن كنت راضيا كل الرضى عن أكثر ما جاء فيها، وعن الجهد الذي بذلته في إعداد مادتها وتيسيرها للقراء والباحثين ".[5]

وهو ما دعا أبو هيف إلى إطلاق رأيه في الحكم على النقد الذي ساد تلك المرحلة لنقد القصة عبر ملاحظات كان "أولها الإلحاح على تعبير القصة الفنية والقصة غير الفنية للكتابات القصصية التي لا تحوز على مستوى جيد، وثانيها الإلحاح على معالجة المضمون بالدرجة الأولى، وثالثها الحيرة الناجمة بتأثير الملاحظتين السابقتين، من تقليد الموروث أو التقليد الغربي في فهم القصة ".[6] وهذا جلي في كتاب عباس خضر من مصر (القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930، 1966)، وقد صرح في مقدمة كتابه أنه سعى إلى تبيين " القصة من اللاقصة، القصة الفنية الحديثة من غيرها، وقد وجدتني في بحر متلاطم الأمواج من القصص التي كانت تكتب بدوافع ولأغراض مختلفة، بعضها لكسب الرزق، وبعضها خلقي

---

[1]- مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 169.

[2]- المرجع نفسه.. ، ص 169.

[3] -عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 30.

[4] - المصدر نفسه..، ص 30.

[5]- نجم، محمد يوسف، القصة في الأدب العربي الحديث، في لبنان حتى الحرب العظمى، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1952، ص 6.

[6]- المصدرالسابق ..، ص 30.

يتخذ وسيلة الحكى للجذب والتشويق، وبعضها للغرض الأسلوبي وإظهار المقدرة التعبيرية، وأقومها ما صدر عن إديولوجية إصلاحية، وكانت جميعها تتجه إلى الفن الغربي تحاول احتذاءه، وإن كان الكثير منها يقف على أرض التراث العربي القصصي، وخاصة فن المقامة ".[1]

أما ما يخص المعالجات النقدية السردية في الأدب الجزائري، فقد وقف أبو هيف على دراسة نقدية مهمة مبكرة، وهي دراسة عبد الله ركيبي في كتابه (تطور النثر الجزائري الحديث، 1978)، إذ عمد أبو هيف في تحليل هذا الكتاب إلى توضيح جملة من خصائص تلك الدراسة، من ذلك استعانة " ركيبي لدراسته بمنهج النقد التحليلي وبالتاريخ إلى حد ما "[2]، هذا من جانب، " وعرض للأشكال النثر ية التقليدية ... وللأشكال النثرية الجديدة "[3]، من جانب آخر.

ويلاحظ على الركيبي أنه اهتدى إلى مصطلحات نقدية تقارب البزوغ القصصي الجديد في عصر النهضة، مستفيدا من الموروث ومن الصحافة ومن التأثير الأجنبي، فصنف الكتابات القصصية إلى البدايات حيث النشأة والمؤثرات والمقال القصصي والصورة القصصية والقصة الفنية، وعلل المقال القصصي بأنه " الشكل البدائي الأول الذي بدأت به القصة الجزائرية القصيرة، وقد تطور المقال القصصي عن المقال الأدبي، بل تطور عن المقال الإصلاحي بالدرجة الأولى، ذلك أن الوظيفة التي وجد من أجلها المقال القصصي هي الوظيفة التي قام بها المقال الأدبي والمقال الديني الإصلاحي، وارتباط الحياة الأدبية بالحركة الإصطلاحية هو الذي يجعل المقال القصصي يسير في خطها، فلم يكن الدافع إ لى كتابته دافعا فنيا أدبيا بقدر ما كان الدافع خدمة الفكرة والدعوة الإصلاحية أو (التبشير) على حد اصطلاح محمد السعيد الزاهري ".[4]

غير أن الركيبي لا يهمل فضل الصورة القصصية التي قامت " بدور واضح لملء الفراغ الذي أحس به الأدباء والكتاب لانعدام هذا اللون من الأدب. ولكن دورها الأساسي كان معالجة موضوعات قد تبدو الآن جاهزة وعادية، ولكن في تلك الظروف التي مر بها الشعب كانت موضوعات الساعة التي شغلت

[1]- خضر، عباس، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1966، ص 5.

[2]- عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 36.

[3]- المصدر نفسه..، ص 36.

[4]- الركيبي، عبد الله خليفة، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص 53.

أذهان الناس فسجلتها الصورة القصصية كنقد للواقع ومعالجة له، وإن لم تعتمد على المعالجة الفنية التي تتطلبها القصة القصيرة، وعلى كل فإنها شكل من أشكالها، وإن تكن شكلا لم ينضج بعد ".[1] وهذا ما عبر عنه أبو هيف بأنه " بدايات ساذجة "[2] للسرد العربي الجزائري.

أما ما لاحظه محمد غلول على النقد القصصي أنه بدأ شيئا فشيئا يستقيم في دروبه، ومن مظاهر هذه الاستقامة ما كتبه إلى حد ما، عندما عني بأطوار القصة السودانية في مقاربة لموضوعاتها وتطور أشكالها، وجهد لإبداء الرأي فيها دون تعسف ظاهر، كما في هذا الشاهد : " وتصيب القاص في هذه المرحلة بعض آفات الكتابة القصصية، مثل المبالغة في التصوير، والميل إلى التهويل في العبارة، واستخدام القوالب الإنشائية الجوفاء، أو محاولة القاص الظهور والكشف عن نفسه بين السطور، ليسوق الموعظة أو ليلقي بالنصح، ويستخرج العبرة، كما يسوؤها سرد الأحداث وإخضاعها للمصادفات أو تدخل الأقدار، وافتعال المواقف المأساوية العنيفة ".[3]

ولعل محمد زغلول حسب ما لاحظه أبو هيف، من أوائل النقاد الذين عمدوا إلى التحليل الفني للقصص بعينها في دراساتهم عناية بالشكل والموضوع والوصف والحوار وبعض التقانات الفنية، مثل المفارقة والسخرية واللون المحلي. ولعله من الأوائل الذين حللوا أدب الطيب صالح، فضم كتابه تحليلا فنيا لكتابه القصصي (عرس الزين، 1967) الذي ضم الرواية أو القصة المتوسطة التي تحمل اسم الكتاب، بالإضافة إلى مجموعة قصص، حملت في الطبقة الثانية للكتاب اسم (دومة ود حامد، 1972) بمعزل عن الرواية المذكورة التي صارت تطبع وحدها. ويلفت النظر تدقيقه للمصطلح حين حديثه عن (عرس الزين)، فهي قصة، برأيه، وليست أقصوصة ولا رواية.[4]

أما فيما يتعلق بنقد الأشكال السردية في العراق ونشأتها وتطورها فلم يشر أبو هيف إلا على نحو بسيط إ لى كتاب عبد الإله أحمد (الأدب القصصي في العراق)، ولا يعرف سبب تغاضي أبو هيف عن

[1] – الركيبي، عبد الله خليفة، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر..، ص 139.

[2] – عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 36.

[3] – سلام، محمد زغلول، القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1970، ص 80.

[4] – المرجع نفسه..، ص 115.

هذا الكتاب بوصفه توثيقا مهما وأساسيا لتاريخ الأدب القصصي العراقي، " ومكونا تاريخيا من مكونات الأدب السردي العربي في العراق، ويوثق للأدب القصصي العراقي واتجاهاته وقيمه الفنية وما يحمله من ملامح تقانية للكتابة القصصية العراقية في بداية ظهورها ".[1]

إذ يرى عبد الإله أحمد القصة العراقية " تعتمد البناء التقليدي "[2]، في بداية مشوارها أو تصويرها للحياة، إلا أنها تحمل تقانات فنية جيدة قياسا بمثيلاتها في الأقطار العربية، وتجلت تلك الفنية " في محاولة هؤلاء القصاصين استخدام طرق فنية مختلفة لعرض مضامين قصصهم "[3]، كما برزت " في لغة هؤلاء القاصين التي أخذت طابعا فنيا فيه الكثير من المرونة، بعيدا عن هذه الإنشائيات "[4]، على نحو يبين سعة الرؤية والمعرفة التي كان عليها الناقد عبد الإله أحمد.

- منهج النقد التكاملي الجديد عند حسام الخطيب :

يشير أبو هيف إلى أن الخطيب قد وضع مؤلفات نقدية كثيرة في نظرية الأدب والأدب المقارن والأدب الأوروبي، ونقد النقد، بالإضافة إلى ثلاثة كتب في نقد الرواية والقصة، وهي (سبيل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، 1973) و (الرواية السورية في مرحلة النهوض، 1975)، و (القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات، 1982)، وقد سمى الخطيب منهجه تكامليا جديدا، يستند إلى إنجازات النقد الأنجلوسكسوني الجديد[5]، غير أنه يشد الركاب إلى منهجه الخاص خلل تفاعل مكونات شغله النقدي الذي يقوم على التحليل والتفسير والتقييم والتذوق والانتقائية، فهو مولع كما يرى أبو هيف، بالنقد الأصيل الذي يستجيب لطبيعة الأعمال الأدبية العربية، ويحافظ على محليته وهو يتحرك في فضاء الإنجاز النقدي العالمي الحديث. ولنلاحظ شيئا من دقته وحدوده الصارمة ولغته النقدية الصافية : " بالنسبة للمؤثرات الخارجية، يعنى البحث الحالي بإبراز المؤثرات القصصية المباشرة والتركيز على دراسته

[1] –مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 172.

[2] – أحمد، عبد الإله، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ج2، 1977، ص44.

[3] – المرجع نفسه..، ص 44.

[4] – المرجع نفسه..، ص 58.

[5] – عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 76.

الشكل الذي اتخذته في القصة السورية الحديثة، مع إظهار المؤثرات الأخرى الفكرية الفنية بمقدار ما يكون لها من علاقة بالموضوع المدروس. أما المقدمات الطويلة عن تأثير الغرب في الشرق، وعن تاريخ عصر النهضة، وعن التأثيرات العقائدية،فتلك أمور على الرغم من أهميتها في البحث كالبحث الذي أقدمه، تدخل في نطاق اختصاص باحثين من نوع آخر، ومن واقع الدراسات العربية الأدبية التي قرأتها يخيل إليّ أن الباحث الأدبي لا يستطيع أن يعطي في مثل هذه الأمور إلا آراء ذات طابع عام من جهة، ومن جهة ثانية هناك خطر الانزلاق وراء مثل هذه البحوث والتركيز عليها أكثر من التركيز على الظاهرة النوعية المدروسة. "[1]

وقد يوحي عند ذكر هؤلاء الباحثين في تأصيل الظاهرة الأدبية أنهم ينتمون إلى اتجاه واحد، فهم يتفقون في الاشتغال على التأصيل، غير أنهم يختلفون في مناهجهم ويتفاوتون في تمثلهم لهذا المنهج أو ذاك.

لقد مهد حسام الخطيب لنشأة القصة السورية الحديثة وتطورها في إطار القصة العربية، وأجاب عن أسئلة التطورات الثقافية والمؤثرات الأجنبية، وتقصى الملامح الخاصة للتيار الوجودي وأدب الضياع في القصة السورية، إذْ برز التيار الأول ابتداء من الخمسينيات، بينما شاع أدب الضياع على أقلام القصاصين والروائيين منذ أواخر الخمسينيات.[2]

ويذكر أبو هيف أن الخطيب أورد دراستين تطبيقيتين للمؤثرات الأجنبية من خلال مثالين متباينين هما (في المنفى، 1963) لجورج سالم مقارنة مع (المحاكمة، 1963) لفرانز كافكا، والمثال الثاني هو (العصاة، 1964) لصدقي إسماعيل والمؤثرات الخارجية[3]، فكان هذا الاختيار مثالا للتأثر المباشر عند جورج سالم، وكذا مثالا للأبعاد المختلفة التي تمثلت فيها المؤثرات فكرا وفنا، فكان نقد الخطيب بوجه عام، يتميز بتحليله العميق وتقييمه الجاد لطبيعة العمل الأدبي ولاستهدافه الفكري، كمثل قوله : " الحاكم في رواية سالم، كالقاضي في رواية كافكا ظل مختفيا ومجهولا، ولم يستطع أحد أن يعرفه أو يتوصل إليه،

[1]- الخطيب، حسام، سبل المؤثرات الخارجية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1973، ص3.

[2]- عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 77.

[3]- المصدر نفسه..، ص 77.

وكان يُعرف بأعماله وآثاره، لا بشخصيته، وفي رواية كافكا بوجه خاص تبذل جهود مضنية لمعرفته أو التوصل إليه، وتنتهي بإخفاق تام ".[1]

وتتسم أعمال الخطيب النقدية كما لاحظ أبو هيف، بالعمق، الوضوح، صواب الاتجاه، والعزيمة في السعي إليه، المعايير الدقيقة، وقد برزت هذه السمات فيما جمعه من مقالات وأبحاث في كتابه (القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات)، فصرح الخطيب في مقدمة هذا الكتاب بسمة أخرى من سماته النقدية، وهي الانتقائية، إذْ " إن المحاولة الحالية – بوصفها انتقائية – لا يمكن أن تكون حصرية "[2]، ولعل دراسته عن مجموعة عبد السلام العجيلي (بنت الساحرة، 1948) نموذج طيب لشغله النقدي، فهو يضع العجيلي في مقامه الأدبي، والمجموعة في منزلتها الفنية والفكرية[3]، ثم يفرد حكمه التقييمي، لتكون الدراسة في مجملها برهانا على أن " الفن عند العجيلي هو محاولة دائمة لاستكشاف الحياة وأسرارها، والحياة في عالمه القصصي مفعمة بالغرابة والغموض والتعقيد والتداخل ".[4]

إلى جانب هذا، يشير أبو هيف أن حسام الخطيب كان دوما من النقاد الباحثين عن نظرية نقدية عربية، وهو مقترح "لم يخرج عن ذلك النزوع المتأصل لدى غالبية النقاد العرب في رؤية هذه القضية في طرفين متجاذبين متصارعين هما التقليد النقدي العربي في فهم الأدب والنقد، والمؤثرات الأجنبية الداهمة"[5]. وقد صرح الخطيب بأنه يميل كثيرا إلى نقد القصة والرواية أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى، كما في قوله: " سأعترف لك اعترافا لأول مرة أقوله هو أنني رجل أميل إلى نقد القصة والرواية مني إلى الشعر "[6]، ولهذا فإن النظرية المقترحة من لدنه – الخطيب – ستنسحب على القصة والروا ية في الدرجة الأولى، وقد أسند مقترحاته المبدئية إلى " ثلاث انطلاقات أساسية تشكل مثلثا للنظرية التي يمكن تصورها هي : الأولى الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر، والثانية الانطلاق من موقف تراثي محدد، والثالثة الانطلاق من المناخ

---

[1]– الخطيب، حسام، سبل المؤثرات الخارجية وأشكالها في القصة السورية الحديثة..، ص 116.

[2]– الخطيب، حسام، القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات، وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص6.

[3]– عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 78.

[4]– المرجع السابق..، ص 10.

[5]– المصدرالسابق ..، ص 147.

[6]– فاضل، جهاد، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1994، ص 101.

الأدبي العالمي المعاصر ... ، و إذا يمكن للمرء أن يتصور نظرية الأدب على شكل مثلث تتفاعل أضلاعة الثلاثة في جدلية دائمة تضمن لكل عنصرأن يوازن العصر و يتداخل معه و يؤثر فيه ، الموقف من التراث مثلا يتحدد بفعل تصادمه و توازنه مع العنصرين الآخرين : الساحة الأدبية الفعلية و المؤثرات الأجنبية ، و الموقف من المؤثرات يتحدد بفعل العاملين الآخرين ، وهكذا ردواليك . فهناك إذن، حركة ديالكتية تصادمية توالدية تتداخل عناصرها المثلثة و تتفاعل لتُخرج تركيبا جديدا حيا ديناميا قادرا على توظيف العناصر الثلاثة في نزع مستمر إلى الخلق و الإبداع و التجدد ... إنها نقاط في مثلث دائمة الحركة و دائمة الصيرورة و قادرة على إخراج تركيب كيماوي كاشف "[1] ، ومن الواضح ، كما يرأى أبوهيف الرأي تخيلي أكثر منه واقعي ،" لأنه لا يعاين الواقع بالدرجة التي يتجه فيها إلى تركيب جديد ، و لعل تأمل موقف الخطيب من قضية البنيوية و النقد العربي القديم يشير إلى تغليب الانطلاق من المناخ الأدبي العالمي المعاصر في مقارنة متعسفة ، بتقديري بين مذهب حداثي و بين النقد العربي القديم "[2] ، كأن يقول : " إن النبوية تفرق تفريقا فوريا بين العمل ذي البنية و بين العمل الذي يفقد البنية ، و إن هذه الناحية غائية تقريبا عن النقد العربي القديم ... إلخ "[3] .

فحسام الخطيب لم يخرج في مقترحاته عن ذلك النزوع المتغلل عند غالبية النقاد العرب في رؤية هذه القضية في طرفين متجاذبين متصارعين هما التقليد النقدي العربي في فهم الأدب و النقد ، و المؤثرات الأجنبية الداهمة . ثم في خضم ذلك تثار تلك الإشكاليات المؤرقة ، التفكير بالمنهج ، بالمصطلح ، بالعناصر الذاتية مع تطويرها ن بالاتجاهات الجديدة ، بصوغ تقاليد أدبية و نقدية ...

- المرجعية الغربية للسردالقصصي الغربي :

[1] - الخطيب ، حسام ، مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ،ع،121، أيار 1981، ص 21-26

[2] - عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد .. ، ص504-505 .

[3] - الخطيب ، حسام ، البنيوية و النقد العربي القديم ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع 181-182 ، أيار، تموز، 1986 ، ص 22 .

شهدت التسعينات من القرن الماضي ، انتشارا واسعا للاتجاهات الجديدة المتكونة لنقد القصة و الرواية ، "وارتهانا كاملا أو جزئيا للمرجعية الغربية اندراجا في التقليد الغربي المحتلب و تطبيقه تعسفا ، أو جورا على النصوص العربية "[1] .

ويقدم أبوهيف أمثلة على ذلك ، ككتاب عبد الجليل مرتاض (الجزائر) و الذي عنوانه (البنية الزمنية في القص الروائي ، 1993) ، إذْ درس فيه عبد الجليل القص الروائي "من وجهة نظر لسانية ، و قد ندب المؤلف نفسه لمعالجة هذا الموضوع لاعتقاده أن ثمة إشكالية قائمة هي إشكالية زمن الخطاب و القراءة ، مستفيدا من أبحاث اللسانيين ".[2] من أمثال دوسوسور إلى جيرالد برانس، ولاسيما بحثه في القارئ المتغير (المرسل إليه) الذي يشكل برأيه، أحد العناصر الأساسية لكل عملية سرد قصصي، إضافة إلى " أنه لولا القارئ المتغير لما كان القارئ الثابت، وبالتالي، لما كان هناك شيء اسمه إبداع أوشيء آخر،وجديربهذاالقارىء ميزة أنه يشكل وظيفة أساسية في أي إبداع، حتى إن بعض النقدة يرى أننا نكتب دائما في سبيل أن نقرأ ".[3]

بيدأن أبو هيف يتعجب من هذا الرأي، ويرى أن فيه اختلاطا " يحيل الإبداع كله، بل وأي شيء آخر مثل معنى الوجود وأصل الحياة، ومالا أعرف، إلى مفهوم القارئ المتغير ".[4]

وحتى يكون أبو هيف منصفا فإنه تتبع عرض هذا الكتاب بإيجاز لمعرفة مدى التأثير الغربي المطلق على بعض الباحثين المأخوذين بهذه الاتجاهات الجديدة.

ذكر المؤلف – عبد الجليل مرتاض – أنه يحلل النصوص، جريا على عادة الباحث اللساني من دالها ومدلولها ودارسا لأضدادها وتعارض أصواتها وطريقة نطقها من حيث الجهر والهمس، وهذا ما سيقوم به مع البنية الزمنية، والوقوف عليها " من خلال الأزمنة المتعددة المتغايرة (ماض، حاضر، مستقبل)، وما

[1] – المصدرالسابق .. ، ص 391.

[2] – عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد.. ، ص 391.

[3] – مرتاض، عبد الجليل، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران، وهران، 1993، ص 7.

[4] – المصدرالسابق .. ، ص 391.

يقوم مقام الأزمنة من أدوات أخرى أو سياقات ... الخ، بواسطة عملية الاستبدال، بمعنى أن الزمن الماضي يُظهر علاقة استبدال بينه وبين الزمن الحاضر في سياق كلامي حاضر أو ماض أو هما معا، وبعبارة أخرى يتم هذا التعامل حين نتأكد أو نلاحظ أن العنصر " أ " يُظهر علاقة استبدال بينه وبين عنصر " ب " في سياق كلامي " ج " مثلما ورد في مدونتنا الموضوعة سلفا للدراسة الزمنية ".[1]

وقد اختار لدراسته مجموعة قصص (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) للطاهر وطار، أما مراجعه كما لاحظ أبو هيف، فهي مزيج من اتجاهات متعددة لرونالد ليوار (من خلال ترجمة كتابه " المدخل إلى اللسانيات " ترجمة بدر الدين قاسم، 1980)، وقاسم المقداد وتودوروف وميشال بوتور وسمير المرزوقي وجميل شاكر ورولان بارت وغيرهم[2]، كما خلص أبو هيف من خلال تتبعه لهذا المؤلف، أنه يأخذ من تودوروف في مسألة القراءة والتأويل فيما هو قابل للتوظيف أو هو " ناشز " عن السياق، " فاسترجع كلام البنيويين السرديين عن الزمن، زمن التاريخ، زمن التخيل،الزمن المحكي، زمن الكتابة أو زمن الخطاب (وسماه أيضا الزمن الحاكي)، وتؤلف برأيه، مستويات القراءة الداخلية ".[3]

وألصق كلمة تودوروف لتدعيم ما ذهب إليه : " وكل منا يعلم أثناء الممارسات أنه توجد قراءات أكثر وفاء من قراءات أخرى، رغم أنه لا توجد قراءة تامة الوفاء ".[4]

ثم وضع ترسيمة أو مخططا لزمن القراءة، وقام بشرحها على النحو التالي :

" 1- القراءة الداخلية :

زمن التاريخ (أو الزمن المحكي) – زمن الكتابة (أو زمن الحكي) – زمن القراءة.

2- القراءة الخارجية :

[1]- المرجع السابق..، ص 3 – 4.

[2] – عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد .. ، ص 392.

[3] – المصدرنفسه .. ، ص 392.

[4] – مرتاض، عبد الجليل، البنية الزمنية في القص الروائي..،ص 9.

زمن الكاتب ⟵ زمن القراءة ⟵ الزمن الخارجي.

ومادام عملنا متصلا بالمجال اللساني التطبيقي، فيمكن أن نصرح بأن القراءة الخارجية أو الزمن الخارجي لا مانع من أن يمثل على المحور الأفقي التركيبي syntagmatique في حين تمثل القراءة الداخلية أو الزمن الداخلي المحوري العمودي paradigmatique الدال على علامات الإبدال ".[1]

وأَتْبَع كل ذلك كما يذكر أبو هيف، بتوصيفات وترسيمات للوظائف الزمنية، وللنحو الروائي والمسار الزمني، ولتقنية الحركات الزمنية الروائية، ولتنظيم البنية الزمنية والأحداث، ولسرعة السرد الزمني، والقياس الزمني للمقاطع المشهدية، وتضارب الزمن الموضوعي، والبنية الزمنية داخل الخطاب[2]، والنتيجة هي تراكم في التحليل لا يستقيم في منهجية واضحة، ولا يؤدي " إلى منهج نقدي لساني صارم "[3] كما أراد عبد الجليل مرتاض.

ويخبرنا أبو هيف أن عبد الحميد بورايو عمد إلى التزام المنهج البنيوي في مستواه المبسط وعرض جذوره في الشكلانية الروسية، ولاسيما إرث بروب، وما بعدها، مثل شتراوس وجريماس وتودروف وكلود بريمون، ومن المعروف أن شغل هؤلاء جميعا لا يندرج في بنيوية خالصة، ولعل مرد ذلك حسب أبو هيف، إلى أنه – أي بورايو – جمع بين التحليل الشكلاني والبنيوي للشكل القصصي على أنهما شيء واحد، وعزا الاختلاف بين الباحثين الغربيين إلى المادة التي اتخذوها مجالا لتطبيق المنهج قصد تعديله وإثرائه، فهم يتفقون في عدة مبادئ حددها كلود بريمون، برأيه، في مقدمة كتابه عن (منطق القصة logique du recit):[4]

[1] – المرجع نفسه..، ص 9 – 10.

[2] – عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد.. ، ص 392 – 393.

[3] – مرتاض، عبد الجليل، البنية الزمنية في القص الروائي..، ص 90.

[4] – المصدرالسابق .. ، ص 250.

" التمييز بين مستويين بنيويين للقصة، يتعلق أحدهما حسب اصطلاح جريماس بالمستوى الكامن للبنيات السردية، ويتعلق الآخر بالمستوى الظاهر للبنيات اللغوية، وحسب اصطلاح تودروف يتعلق بالتضاد بين التاريخ والخطاب، وعندنا يتعلق بتفرع القصة المروية والقصة الساردة.

الإيمان بإمكانية أداء الحوادث المروية في متواليات للأحداث (وظائف بروب) حيث بعضها على الأقل يستطيع أن يأخذ مكانه في معجم للمفردات الشاملة للسرد. وكذلك الإيمان بامكانية استخراج قواعد تركيب هذه الوحدات، في قواعد شاملة أيضا ".[1]

وبالنظر إلى تواريخ كتابته النقدية، والتي يعود بعضها إلى السبعينيات من القرن الماضي، فإن بورايو كان من الأوائل الذين عرفوا بالبنيوية متداخلة مع مناهج أخرى، ثم طبق ذلك في مقارباته حول القصة القصيرة والرواية الجزائرية.

كما عني بالخاصية الأدبية للنص الأدبي، على حد تعبير أبو هيف[2]، أما مناهج العلوم الأخرى كعلم النفس والتاريخ والجمال فإنها " فتحت المجال أمام ركام من الكتابات النقدية التي ظلت تحوم حول النصوص عاجزة عن استكناه أسرارها ومعرفة حقائقها. وعوضت هذا العجز عن طريق مسائل عامة تتعلق بفلسفة الفن، وبالمجتمع، وبالنفس الإنسانية، وبالتاريخ، وبالسير والتراجم والبيئة .. إلخ ".[3]

ومن الذين وقفوا عند المنهج البنيوي وارتهنوه في عملهم النقدي، حسب أبو هيف، هو محمد نديم خشفة، إذ استغرق منذ الصفحات الأولى في كتابه في موضوع واقعية القصة أو مرجعيتها الواقعية، وعرض المناهج النقدية بابتسار، ليأخذ بالبنيوية، بما هي الوصول إلى حالة علمية في التعامل مع النص (فلا يقحمون عليه عناصر خارجية عنه، ولا محيطة به)[4]، غير أن تحليله البنيوي يفقد اتساقه عندما يطلب الإحاطة

[1]- بورايو، عبد الحميد، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 66.

[2]- عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد.. ، ص 250.

[3]- بورايو، عبد الحميد، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة..، ص 3 – 4.

[4]- المصدرالسابق.. ، ص 249.

"بالسير الذاتية للمبدع نفسه ودراسة أثرها في توجهاته الفنية وأغراضه الأدبية "[1]، هذا ما لاحظه أبو هيف على عمل محمد نديم خشفة في تعامله مع النصوص القصصية لعبد السلام العجيلي.

كما يطلب أيضا الإحاطة بتاريخ الأفكار للبيئة التي نشأ فيها – العجيلي – وتبادل معها التأثر والتأثير، وهكذا، رأى دراسته " محاولة لمعرفة التوجهات الفكرية في قصص العجيلي، والعلاقة الممكنة بين نصوصها ومعطيات البيئة الاجتماعية والثقافية من خلال مقاربة بنيوية تهدف إلى تفكيك آليات العمل الأدبي ثم إعادة تركيبها، لاكتشاف العلاقة المحتملة بين تلك التوجهات وبين المعمارية القصصية المعبرة عنها، لأن ارتباط الأشكال بمضامينها يتراءى لنا من خلال علاقة جدلية ".[2]

وكان أبو هيف يعتقد أنه لا مسوغ لذلك التقبل النقدي الواسع لهذا المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث عموما وفي النقد السردي القصصي خصوصا، وهذا ما يفصح عنه كتاب محمد نديم خشفة (تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، 1997)، " على الرغم من مبالغة واضع هذا الكتاب في معرفة الواقع النقدي العربي وقسوته غير المسوغ في تقدير مكانة هذا المنهج من جهة، وفي انقطاعه عن الجهود العربية المبذولة للتحديث النقدي، ومنه أساسا، جهود تقديم غولدمان نفسه باللغة العربية من جهة أخرى "[3] كما هو واضح في هذا العرض الوجيز : " إن الدافع إلى التعريف بناقد وفيلسوف فرنسي مثل لوسيان غولدمان هو الإشارة إلى التناول الأصيل والرؤية الفلسفية الشاملة، فلم يعد الناقد ذلك الخبير بالنحو والصرف والعروض وشذرات من التاريخ الأدبي، فالتراكم الثقافي يضطره إلى التعمق في أبحاث نظنها بعيدة عن مجال دراسته، ولكنها في الحقيقة أساسية لفهم هذه الظاهرة المعقدة التي ندعوها : الإبداع الثقافي ".[4]

---

[1]- خشفة، محمد نديم، جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 14 – 15.

[2]- المرجع نفسه..، ص 17 – 18.

[3]- عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد.. ، ص 169.

[4]- خشفة، محمد نديم، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997، ص 7.

فالمنهج في إجراءاته النقدية عماده " الإيمان بالنص الأدبي كبنية لغوية مغلقة يجب على الدارس أو الناقد الوصول إليها لحقيقة موضوعية مطلقة قائمة بذاتها، منعزلة عن مبدعها، أو سياقها الخارجي، أو متلقيها".[1]

غير أن ما لاحظه أبو هيف على عمل محمد نديم خشفة في نقده لقصص عبد السلام العجيلي، عند تبنيه المنهج البنيوي، أنه لم يكن ملتزما به كل الالتزام، ولم يتقيد بالبنية النصية بل تعداها إلى صاحب النص.

هناك جهد نقدي آخر اختاره أبو هيف ليُمنى العيد التي تنهض رؤيتها على عدم الاعتراف بأنها تعتمد كليا على المنهج البنيوي، بل إلى اعتماد تقانات جديدة ساقتها إلى "التفنن واللعب لخلق هيئة القص وإبداع القول أو الخطاب "[2]، فاختارت لعملية التفنن هذه والاشتغال على نصوص سردية قصصية مثلتها المجموعة القصصية لجبران خليل جبران (الأرواح المتمردة، 1908)، وحللت حسب قراءة أبو هيف لها قصة (مضجع العروس) من المجموعة ذاتها، حيث قاربت في هذا الإطار " علاقات زمن العمل القصصي، وهي الترتيب أو النظام والمدة والتواتر ".[3]

وكانت الكاتبة اعتمدت على ما قدمه تودروف في الإيضاح لزمن القص التي وجدت أنّ تبلور مفهومه – أي زمن القص – استوى حسب مفهوم النقد الحديث استنادا إلى تلك العلاقات، التي كانت بين " زمن الوقائع الذي يميز لنفسه مستوى في النص، وزمن القول الذي يميز لنفسه مستوى آخر في النص ذاته"[4]، كما ألمحت العيد إلى مسألة مهمة، وهي أن النقاد أجمعوا على أن علاقات زمن القص تقتصر على (الترتيب والمدة) إلا جيرار جينيت الذي أضاف لها علا قة التواتر، إذ يتحدد مسارها الزمني " بالنظر في العلاقات بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه، من أحداث على مستوى الواقع من جهة، وعلى مستوى القول

[1]– زيما، بيير، النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر : عايدة لطفي، مراجعة، أمينة رشيد، وسيد البحراوي، دار الفكر، القاهرة 1991، ص 7.

[2]– عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد .. ، ص 367.

[3]– عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد.. ، ص 367.

[4]– العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 73.

من جهة ثانية"[1]، ولعلها هي نفسها (المفارقات الزمنية) حسب جيرار جينيت التي تشتغل عنده على "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[2]،لكن جينيت يعود ويستدرك الأمر في قوله بأن مثل هذه الأحكام يبطل عملها وتصبح (عديمة الجدوى) في بعض الأعمال الإبداعية " التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوشا عمدا "[3].

كل تلك الممهدات التحليلية لبناء المنهج البنيوي لم يقتنع بها أبو هيف حين وجد في مقاربة يمنى العيد قصورا في استقصاء حدود المفاهيم بقوله إن " شرحها كان مختزلا مبسطا "[4]، ليعود ويستدرك في تقويمه لمنظورها النقدي إذ يراه " نقدا توفيقيا لنهاجيات نقدية حديثة، جهدت كثيرا لتوفير الاتساق والانسجام لفكرته وآلياته وإجراءاته ولغته "[5].

في حين أن استدراك محمد عزام كان يأخذ بعدا آخر من خلال وصفه بأن الباحثة يمنى العيد " لم تنس تطعيم نظراتها الذاتية بمفاهيم سوسيرية، وبانطباعات بلاغية عن الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل، ومما يدخل في باب المجاز "[6]، على النحو الذي عززت رؤية أبو هيف لجهدها النقدي في السعي إلى تكريس منهج بنيوي يقارب النصوص والظاهرات السردية.

- موضوعات في النقد القصصي :

عالج أبو هيف في محاور كتاباته النقدية الجانب الموضوعاتي، في كثير من الأعمال النقدية التي تناولت سرديا القضايا الاجتماعية، وقد عاينها باهتمام نقدي واضح إذ أفرد لها مباحث لابأس بها في ثنايا كتبه المشتغلة بالجانب السردي.

---

[1]- المرجع نفسه..، ص 85.

[2]- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 47.

[3]- المرجع نفسه..، ص 47.

[4]- عبدالله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد.. ، ص 367.

[5]- المصدر نفسه..، ص 368.

[6]- عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 145.

من أبرز القضايا النقدية المعالجة في هذا السياق هي قضية المرأة، وقضية الأرض في الإبداع السردي الجزائري ، لكونهما " القضيتين الرئيسيتين "[1]، عند أغلب النقاد الجزائريين، ومنهم بطبيعة الحال عبد الحميد بن هدوقة، يضاف إلى ذلك أن القضيتين هما " من المشاكل الرئيسية التي تعيق بشكل فظيع تطور المجتمع وخروجه من الذهنيات القديمة "[2].

ثم إن الموضوعات التي درسها أبو هيف، تد خل ضمن المعالجات التي برزت في الأعمال السردية لعبد الحميد بن هدوقة جميعا فكانت تمثل عنده " نقاط تأزم وصراع في حياتنا الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية "[3]، فمرة يعالج قضايا المرأة بإشكالاتها والتباساتها المتداخلة، وثانية يكتب عن قضية صراع الأجيال وما تنطوي عليه من بعد حضاري، وثالثة عن العلاقات بين الريف والمدينة، ورابعة عن حرب التحرير، وخامسة عن مشاكل التعليم.

فهذه الموضوعات المذكورة سالفا فسرها وبينها لنا ناقد ومترجم أعمال بن هدوقة، مارسيل بْوَا* (Marcel Bois)، فكانت تلك الموضوعات الأبرز في أعمال بن هدوقة السردية – القصصية الخاصة – التي وصفها أبو هيف بأنه " يمكن أن نعبر عن هذه المواضيع بالأبوية الاجتماعية والسياسية أو بمشكلة الحرية "[4].

أما الذي قام بتتبع موضوعات بن هدوقة وتفصيلها ونقدها هو الناقد عمر عيلان، فقد أوضح لنا أبوهيف " أن عيلان يلتقي مع بْوا في تحديد غالبية موضوعات بن هدوقة "[5]، إذْ كانت البدايات الأولى عبارة عن نصوص قصصية قصيرة "بقيت أصداؤها تتكشف في الأعمال السردية اللاحقة للأديب"[6]، التي

---

[1]- عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 173.

[2]- المصدر نفسه..، ص 173.

[3]- المصدر نفسه..، ص 174

* لساني ومترجم أعمال بن هدوقة إلى الفرنسية، درس الأدب العربي بتونس ولبنان، ودرّس بثانوية المقراني من 1969 إلى 1985 بالجزائر، كما ترجم للطاهر وطار ووسيني الأعرج، ينظر : منتدى الجزائر www.algerie.dz.com/forum

[4]- عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 174.

[5]- المصدر نفسه..، ص 175.

[6]- المصدر نفسه..، ص 175.

عبرت فيه الأعمال السابقة واللاحقة عن حقيقة موضوعية كتب عنها بن هدوقة، فيمكن أن "تكون الرواية قد كشفت صورة موضوعية للعصر الذي تمثله"[1] من دون وضعها في سياق إنتاجه السردي عامة.

ويكشف لنا أبوهيف عن دراسة عمر عيلان للموضوعات التي عالجها بن هدوقة سرديا، فهو موضوع الحرية، و موضوع المرأة، والقضية الأهم موضوع الأرض، فضلا عن موضوع علاقة المثقف بمحيطه الاجتماعي، أمّا أبرز الأعمال التي حددها أبوهيف و عالجت تلك القضايا فتمثلت على التوالي، القضية الأولى عالجتها قصص(نصوص)، (البطل)، (الرجل المزرعة)، (ابن الصحراء)، والقضية الثانية عالجتها قصص،(المسافر)، (الأشعة السبعة)، أما آخر المعالجات فمثلتها قصص (الكاتب)، (أطلق النار على الكلمات)[2].

ولعل أبرز ما يلفت الانتباه في مقاربة أبو هيف هنا هو تركيزه على فاعلية دور السارد في نصوص بن هدوقة، ولاسيما في قضية الأرض عندما كتب (أنا من أصل ريفي)، حيث كان التركيز على الأنا وهي " أنا الراوي الذي هو الكاتب، وأنا الراوي الحاضر الذي هو ياء المتكلم "[3]، وقد تكون هي التي وصفها أبو هيف بأنها نقطة التأزم في أهم قضية شاغلة وهي قضية الأرض لموضوع مهم من الموضوعات التي عالجها الناقد المهتم بأعماله.

أما عن صورة المرأة في السرد العربي فقد درس أبو هيف كتاب الناقدة لطيفة الزيات من مصر، إذ إن كتابها (من صور المرأة في القصص والروايات العربية، 1989)، والذي انطوى على دراسة نقدية مهمة كونه يعكس صورة المرأة ومنظوراتها النقدية لإثارة القضايا المجتمعية العميقة في دلالتها.[4]

[1]- عيلان، عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 274.

[2]- المصدرالسابق ..، ص 175 – 176.

[3]- عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ..ص 155.

[4] - عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 44.

مما اختارته الكاتبة لدراستها قصة (الزنجية والضابط) للطاهر وطار من مجموعته (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، فالمرأة في هذه القصة عاملة في حقل السياسة، فهي مسؤولة عن قضايا التنظيم النسائي، وهي جميلة ومعتزة بذلك .. [1]

فقدتكاملت في هذه القصة، المقومات الفنية الدلالية في وعي سلسلة التعارضات في الواقع الجزائري المعيش وفي اتصال مفهوم المرأة مع هذا الواقع، بين الوعي الزائف والحقيقة، فاضحا للمحتوى الطبقي والذكوري لهذا المفهوم.

والمرأة تتغير والإديولوجيات السائدة لا تتغير، على أن وطار اعتنى إلى حد كبير في الخلاص والأوضاع المتدنية، ومن التخلف الاجتماعي والإنساني والأخلاقي.[2]

وقد لاحظ أبو هيف أن لطيفة الزيات التزمت في نقدها " بالاتجاه الوصفي التحليلي الكاشف للمشكلات النسائية في المجتمع العربي، حتى إنها قاربت النسوية دفاعا عن المرأة في الواقع العربي الذكوري الجائر على النساء غالبا ".[3]

كما لاحظ أبو هيف أيضا أن كتاب لطيفة الزيات (من صور المرأة في القصص ..) أقرب إلى التبشير العقائدي على إيمانه بتعدد المناهج، فالغالب على نقدها ميله الاجتماعي والإديولوجي والتبشير الصريح، " يرضى هذا الكتاب التوظيف المباشر للأدب في صراع الأفكار، وهي صفة غالبية هذه المقالات، وهي جعلت من المرأة مادة دراسية لتبيان مدى تأثير الأفكار في البناء الفني : المرأة كبش فداء، وبلغت وطأة الأفكار حدا أقصى، حين صار النقد الموضوعي أيضا إلى نقد موضوعات "[4]، كمثل مناقشتها لأسلوب زكريا تامر، الذي يمسك " بالحقائق الرئيسية في مجتمعنا العربي الراهن، وهو يخوض أزمته الراهنة في إيجاز موجع، (لاحظ الخروج عن النقد !)* وفي تصوير كاريكاتوري صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص

[1] – المصدر نفسه..، ص 44.

[2] – الزيات، لطيفة، من صور المرأة في القصص والروايات العربية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989، ص 103 – 104.

[3] – المصدرالسابق ..، ص 45.

[4] – عبد الله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد .. ، ص 81.

* ملاحظة عبد الله أبو هيف.

إلى باب التعميم. وكل قصة من قصص زكريا تامر تحمل بذور الكلية أو بذور المجتمع مكتملا والكل هو جماع جزئياته، والكاتب يهتم بكل جزئياته، ويتمتع بالبصيرة التي تتيح له إدراج كل جزئية من الجزئيات في كليتها أيا كانت هذه الجزئية. وزكريا تامر إذ يحكي قصة حب أو زواج أو جوع أو قتل، أو لحظة صفاء يكدرها عنف، يحكي قصة واقع بأكمله بكل مقوماته ".[1]

وبعد ذلك كله، يسجل أبو هيف أن رأي لطيفة الزيات في قصص زكريا تامر قد يكون صائبا، ولكنه إسقاط على النص دون تحليل، ولو في حده الأدنى.

ومهما يكن فالدراسة كشفت عن مقاربة قضية مجتمعية مهمة تسود المجتمع العربي المتسلط على المرأة، فضلا على ذلك وضعت مجموعة من الحلول لمعالجة هذه القضية الشاغلة التي تعاني منها المرأة في أغلب المجتمعات وفي مختلف العصور، ولعل الكاتبة الزيات نجحت في رسم صورة نقدية عن واقع المرأة العربية، وأن سر نجاحها يرجع في كونها امرأة، فهي أقرب في إحساسها إلى ما تعانيه المرأة في المجتمع الذكوري.

فهذا النجاح النقدي هو الذي ساعد أبو هيف على دراسة الموضوع برؤية الناقد الفاحص والمتبصر وكشف كل الجوانب التي تناولتها الدراسة، مركزا على جانب مهم من الصورة السردية التي رسمها الطاهر وطار في قصصه، عبر الاهتمام الموضوعاتي في سردياته بعامل التغيير من أجل الخلاص من كثير من العادات والتقاليد البالية.

- الوطني والقومي في السرد القصصي :

من أبرز شواغل السرد العربي في مستوياته الموضوعاتية قضايا الوطنية والقومية، إذ تمثل موضوعا سرديا مركزيا في هذا السياق قاربها كثير من نقاد السرد العربي، رصد بعضا منها أبو هيف في أعمالهم النقدية.

[1]- الزيات، لطيفة، من صور المرأة في القصص والروايات العربية..، ص 90 – 91.

وكان ما استوقف أبو هيف كتاب (القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال 1982) لمحمد مصايف، الذي اهتم في دراسته بمجموعة كبيرة من القصاصين في الجزائر[1]، وقد بيّن رؤيته كما يذكر أبو هيف أنه لم يقف عند قاص لشهرته ولا أهمل قاصا لقلة نتاجه، بل كان اهتمامه ينصب على الجميع الذين من خلالهم تكتمل الصورة التي يريدها الناقد مصايف، والمتمثلة حسبه على القضايا الوطنية والقومية التي تشكل المحاور المشتركة الدائمة التي تدور حولها قصص المجموعات.[2]

وحسب أبو هيف فإن المنهج الذي سلكه مصايف في معالجة تلك القضايا " هو المنهج التحليلي التركيبي، الذي يهتم ببعض الجوانب الخاصة ليصل من خلالها إلى موقف عام مشترك بين القصاصين "[3]، إذْ إن الدراسة اشتغلت على عشر مجموعات قصصية ركزت على جهد القصاصين في تأصيل الفن القصصي في أدبنا العربي الحديث، وهذا " نظرا للعلاقة العضوية الدائمة بين الجزائر والشعب العربي في المشرق والمغرب"[4]. ومن المؤكد أن دراسة بهذا الحجم الكمي من القصص ومن الاشتغال على تلك المجاميع من ناحية، وكونها تهتم بقضايا الأمة الشاغلة (الوطنية والقومية) من ناحية أخرى، هي جديرة بالإهتمام والدراسة والوقوف عندها بروية ومتابعة نقدية رصينة وشاملة.

توقف أبو هيف أيضا عند عمر بن قينة من خلال كتابه (دراسات في القصة الجزائرية، 1986) حيث ركزت على " المسار النضالي في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة "[5]، فضلا على " عفوية التناول لإدانة الحقد والعنصرية، فلْتذُب الحدود، وليرتفع صوت الشعوب "[6]، من جهة أخرى.

اشتغل عمر بن قينة على مجموعة من القصص لأحمد منور وعثمان سعدي، وأبو العيد دودو، والطاهر وطار، وزهور ونيسي، وعبد الحميد بن هدوقة، وجميلة زنير، وجيلالي خلاص.. وغيرهم.

---

[1] – مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد ..، ص 186.

[2] – عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 28.

[3] – المصدر نفسه..، ص 28.

[4] – المصدر نفسه..، ص 29.

[5] – عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 38.

[6] – المصدر نفسه..، ص 38.

فكانت هذه القصص تدور في مجملها حسب ما استقرأه أبو هيف بين موضوعيْن رئيسيين، الأول الأوضاع الاجتماعية السائدة، والثاني القضايا الوطنية والسياسية، كل تلك القضايا تدل بطريقة شمولية على أنها " أهم هواجس الأدب العربي بعامة "[1]، و الإبداع السردي بخاصة.

وقد أشير إلى نظرة الناقد عمر بن قينة في خلاصة مراجعته لهذه الأعمال القصصية وحتى الروائية، إذ "هي نظرة عامة نحسبها كافية في أهم الجوانب، ودالّة في الوقت نفسه... ومع ذلك يبقى هناك الكثير من الجوانب الجزئية، فكريا وفنيا بالخصوص، قد تجد العناية بها في مكان آخر أكثر ملاءمة لتحليلها ومناقشتها ضمن تيارات الأدب الجزائري المعاصر وأشكالها ".[2]

فبن قينة لم ينف إحاطته النقدية بكل ماقدمه من دراسة حول هذه المجموعات القصصية، بل إن هناك جوانب مازالت لم تصل إليها عين النافد، قد تتكفل بها دراسات أخرى في المستقبل.

- مظاهر التجديد في القصة الجزائرية :

يذكر أبوهيف أن مخلوف عامر حاول أن يجمع في كتابه (مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية 1998) دراسات ترصد تاريخ القصة في الجزائر مند نشوئها إلى الوقت الحاضر، وتُظهر بوجه خاص، طغيان الهم السياسي والثوري، بتأثير الظروف التاريخية للجزائر، مع ميزة ارتباطها العروبي، وتطلعها إلى رؤية قومية للواقع العربي في الجزائر[3]،

ويرى مخلوف عامرأن هناك ظواهر تميز القصة الجزائرية القصيرة، من خلال انتشارها منذ الاستقلال وإقبال الكثير من الكتاب المتحمسين للكتابة القصصية، وقد حصر هذه الظواهر في :

[1]- الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص76.

[2]- بن قينة، عمر، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص213.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 61.

أ. انتشار القصة القصيرة منذ الاستقلال بشكل يفوق – كميا – بقية الأنواع الأدبية، ثم يثير تساولات حول هذا الانتشار، هل مصدره سهولة كتابة القصة القصيرة أم استسهالها أم التمكن من نشرها في الصحافة بشكل سريع ؟

ب. كان من الذين تحمسوا لكتابة القصة القصة القصيرة في بداياتهم، هجروها إلى كتابة الرواية.

ج. إن التربية الثقافية والأدبية الجزائرية، لها علاقة بنشأة وتطور القصة الجزائرية القصيرة، وكذا علاقة أخرى بالمحيط العربي والمشرقي منه خاصة.[1]

أما فيما يخص الظاهرة الأولى فيرى أن للصحافة دورا لا يُستهان به في انتشار الأدب عامة والقصة القصيرة خاصة، فقد ازدهر النشاط الصحفي منذ عشرينيات القرن الماضي، بفضل نضج الحركة الوطنية، إذ " إن من يدرس النهضة الأدبية والثقافية، بوجه عام، المعاصرة في الجزائر، لن يجد محيصا من أن يقرر بأن الصحافة العربية كانت ذات أثر بعيد على إذكاء النهضة الأدبية في الجزائر وإغنائها "[2]، فجريدة (المبشر) كانت ثالث جريدة معر بة على مستوى العالم بعد (التنبيه) و (الوقائع) المصريتين، إذ صدرت عام 1847[3]، وهذا على الرغم من اهتمام الصحافة في تلك الفترة بالجانب الإصلاحي لتأثرها به، ونزوعها إلى الشعر على حساب الأجناس الأخرى، ويبقى " من المؤكد أن الصحف التي ظهرت في هذه الفترات كان لها الأثر الكبير، بشكل ما على قيام النهضة الفكرية وترعرعها، هذا بالإضافة إلى الصحف التي ظهرت فيما بعد وكان بعضها مقتصرا على جوانب دينية إصطلاحية بحتة، أعاقت تطور المجال الإبداعي، أو على الأقل حصرته، وحددته في الشعر، مثل الشهاب والبصائر الأولى والثانية ".[4]

ومن جانب آخر يرى مخلوف عامر كما لاحظ ذلك أبو هيف، أن المقالات التي كانت تنشر في الصحافة، يغلب عليها الطابع القصصي والوضعي والتعبيري والمنطقي الدلالي[5]، " حتى لا تأتي ثقيلة مملة "[1]

---

[1]– عامر، مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 5.

[2]– مرتاض، عبد المالك، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1952 – 1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983 ص 120.

[3]– الأعرج، وسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 55.

[4]– الأعرج، وسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر..، ص 56.

[5]– عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 61.

كما كان الشأن مع استطرادات الجاحظ، وفي فلسة حي بن يقظان المتأدبة، وفي تداعيات الحيوانات على الإنسان لإخوان الصفا، وغيرها من الأعمال الخالدة في الأدب العربي.

كما لم ينس مخلوف عامر فضل المشرق على تطور الأدب العربي في الجزا ئر ومنه الفن القصصي من خلال تلك البعثات التي كانت تزور الجزائر، أو التي تزور بلاد المشرق عبر تلك الرحلات التي سجلها التاريخ كرحلة الورتيلاني وغيره من العلماء[2].

وانتقل مخلوف عامر إلى مراحل تطور القصة القصيرة بالجزائر، مثل مرحلة المقال القصصي، ومرحلة الصورة القصصية، ومرحلة القصة الاجتماعية، ومرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن، ومرحلة القصة الاجتماعية السياسية منذ الاستقلال.[3]

ويرى أبو هيف في نقد مخلوف عامر أنه ينتسب " إلى الاتجاه البنيوي التكويني الراصد للتشكلات السردية القصصية، ويقترب من الاتجاه الأسلوبي إلى حد ما كلما أمعن في تفهم الوظائف الأسلوبية كالارتدادي، والضمير، والحوار الثنائي، والصور المركزية والفرعية وتقابلاتها ".[4]

- مكونات السرد في النص القصصي :

التفت أبو هيف إلى كتاب عبد القادر بن سالم الموسوم بـــ (مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، 2001)، والذي حوى على دراسة نقدية في بنية السرد القصصي في الأدب الجزائري

[1]- عامر، مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ..، ص 47.

[2]- المرجع نفسه..، ص 49 – 50.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 62.

[4] -المصدر نفسه..، ص 62.

وهي دراسة منهجية معمقة متقنة تعرض لنشوء القصة وتطورها في ثمانينيات القرن العشرين في الجزائر وصلتها بموضوع الوطني المقاوم، كما عرض مناهج النقد القصصي التي درست تلك القصص وحللتها.[1]

في خضم ما تشهده القصة العربية من السعي لتشكيل خطابها المتميز سواء على المستوى الفني أو المضموني، وهي بذلك لم تخرج عن دائرة تطور فن القص العالمي، لاسيما بعد تطور مناهج العلوم والنقد الحداثي بطروحاته الجديدة. " ولعل منطق التطور يفرض أن القصة في الجزائر لا يمكن لها أن تكون خارج هذه الدائرة، فلقد مرت بمراحل تواكبت مع نمو الوعي الثقافي، حيث كان حضورها قويا في كل ما تعلق بالواقع الجزائري آنذاك".[2] إلى أن وصلت فترة الثمانينيات، التي عرفت من جديد التراجع عن بعض الأفكار التي شهدها العالم، لذا فقد أضاف الناقد عبد القادر بن سالم عنوانا جانبيا لكتابه وهو (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، إذْ بدأ خطاب جديد يتشكل وفق متغيرات جديدة، خاصة حين "عرج إلى بنية اللغة في القصة الجديدة، وأظهر النماذج التطبيقية الحافلة بتحليل بنية السرد، وأشارإلى تقنيات التعامل مع الزمان في قصص هذا الجيل، والتماوج بين النفسي والأسطوري والغيبي "[3]، وهو بذلك – أي هذا الجيل – " يبلور تجربة جديدة، يحاول من خلالها التمرد على كلاسيكية الطرح، وقيود الشك التي حاصرت قصص المرحلة السابقة ".[4]

كما اهتم عبد القادر بن سالم، حسب ما لاحظه أبو هيف، بالتشكيلات الجديدة ومدى خضوعها لتحولات ثقافية ونفسية أطرت عالم الكتابة القصصية، بحيث انتقلت من سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب فغدا فن القصة لإعادة " تشكيل خطابه السلفي ليعانق فضاء التجريب ويمارس طقوس الإبداع بحرية تطفح بالرؤى التجاوزية والثورية على نمطية المضمون الكسيح الذي غدا لفن القصة ".[5]

---

[1]- عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري..، ص 81.

[2]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 10.

[3]- المصدرالسابق ..، ص 81 – 82.

[4]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد..، ص 10 – 11.

[5]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد..، ص 26 – 27.

وبعدما تحدث عن بداية تشكل القصة العربية في الجزائر، من خلال ملامحها إبان الثورة، وبنية الخطاب القصصي بعد الاستقلال، ثم توصيف ملامح القصة الثمانينية، ومنها : " فتور عنف المرحلة، وتراجع محور المضمون، وتراجع مناهج العلوم وتأثيرها على الخطاب القصصي، وتراجع النقد عن المفهوم السوسيولوجي".[1]

واصل عبد القادر بن سالم نقده كما يذكر أبو هيف، فعالج بنية اللغة في الخطاب القصصي الجديد وذلك انطلاقا من رؤية تثاقفية أسهمت فيها عدة عوامل، فرضتها ساحة الكتابة العالمية، لعل أبرزها التمرد على الواقعية النمطية ومحا ولة الرجوع إلى أفضية الفن[2]، هذا الفن الذي " يستجيب لبعد اللانهاية ليحقق فكرة الإبداع، الذي هو تعارض، وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق "[3] ولعل الأداة التي آزرت قصص هذا الجيل لتحقيق هذا التحول الفني، هي اللغة بكل مستوياتها، ومن ذلك كما يقرر عبد القادر بن سالم، سيميائية لغة القص، إذ إن اللغة في قاموس كتاب هذه المجموعات القصصية كقصص جمال فوغالي، ومحمد دحو، ويوسف سعداني، وواسيني الأعرج، وبشير مفتي، أو ممن نشروا بعض أعمالهم عبر الجرائد، والمجلات هي الأداة المرتكز الذي يمرر الخطاب،[4] " لأن الأنساق الدلالية ما كان لها لتكون أنساقا سميولوجية أو دالة لولا تدخل اللغة التي تكسبها صفة النسق السيميائي ".[5]

كما اتجه عبد القادر بن سالم في دراسته على تلك المجموعات القصصية على ما يسمى بشعرية المتن القصصي، إذْ إن التجربة القصصية الجديدة في الجزائر مع جيل الثمانينيات تعتمد " على المتن السردي اعتمادا على اللغة متكأ يحقق من خلاله استراتيجية المنحى الجمالي، بعد فتور العنف المضموني الذي نزعت إليه التجربة القصصية السابقة تحت محمولات فكرية "[6]، إن قصص هذا الجيل كما يرى – عبد القادر بن سالم – سعت لأن تؤسس أدبيتها عبر تشكيلاتها الأسلوبية في اللغة، حيث " الكلمة في التجربة الجمالية

---

[1]- عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 82.

[2]- المرجع السابق..، ص 34.

[3]- سعيدة، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979، ص 13.

[4]- المرجع السابق.. ، ص 34إلى ص44.

[5]- مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 74.

[6]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد .. ، ص 45.

إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها، فتصبح قيمة النص حينذاك فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس المتلقي ".[1]

ولعلنا لا نضيف جديدا حين نقول – أي عبد القادر بن سالم – " إن اللغة الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معان مخبوءة ضمن بنية النص العامة، أقلها إمكانية التأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما أن اللغة الشعرية هي تحوّلُ الذات من موقع تحتي يكون في أغلب الأحيان أسير الفكرة، إلى فضاء للتخييل، ومعانقة الأرحب ".[2]

ويذكر أبو هيف أن عبد القادر بن سالم اهتم في جانب آخر من الكتاب بالبنية السردية، ولاسيما مفهوم السرد، والبنية السردية في الخطاب القصصي الجديد، كانكفاء البطل النموذجي، إذ يرى أن القصة عند هذا الجيل قد تخلصت " من سلطة البطل الموحد الذي يتحكم في سير الحدث بدءا من مطلع القصة إلى نهايتها "[3]، وربما هذا الانكفاء كان سببا للحد من سلطته " فزاد من تنوع السرد وانفتاحيته، بحيث لم نعد نجد ضميرا واحدا يؤطر الحدث القصصي إلى النهاية، بل نلقى تعددا، وتغيبا لنموذجية البطل "[4]، كما اهتم أيضا بالبنية الحكائية، إلى جانب الحدث من منظور السردية الحديثة، ورأى أن كتاب القصة من هذا الجيل، قد اهتموا بالجانب الجمالي على الرغم من أنهم عالجوا موضوعات تهم المجتمع والإنسان.[5]

وحمل حيز من كتاب عبد القادر بن سالم موضوع الزمان في القصة الجزائرية الجديدة، وشرح الزمان والزمن الأدبي، فإذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي " فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، والاسترجاع والاستذكار، حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد ".[6]

---

[1] –الغذامي، عبد الله، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، 34.

[2]– المرجع السابق .. ، ص 46.

[3]– المرجع نفسه..، ص 63.

[4]– المرجع نفسه..، ص 63.

[5]– عبد الله،أبوهيف ، الإبداع السردي الجزائري ..، ص 82.

[6]– يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص 261.

فهذه العمودية التقليدية كما يشير عبد القادر بن سالم، ارتبطت بتوظيف قاصر لمفهوم الزمن، حيث لم يتجاوز في أكثر الكتابات بعده النحوي[1]، فكان أن أزيح عن مفهومه الجمالي والفلسفي الذي يضفي على السرد طابع الأدبية وجماليات الزمن هو "حين بُين المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل بالاعتماد على تصور جمالي، أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي ".[2]

فكُتاب القصة – الجزائرية من الجيل الجديد، أصبحوا – كما عبر عنهم عبد القادر بن سالم، "يحتالون تقنيا في التعامل مع الزمن فلا يعبّرون عنه بأدواته الصريحة، وهي الأفعال النحوية"[3]، وإنما يتوصلون إ لى ذلك عبر إعطاء "وظيفة زمنية لوحدة مفترض فيها الصفات الاسمية، أي الصفات اللازمانية، فإذا هذه الوحدة تتنكر لأصلها، وتخرج عن خاصيتها فتحتمل من مدلول الزمان ما يجعلها زمانا حيا له ظلال وأبعاد".[4]

من خلال ما سبق حول موضوع الزمن يكون الحدث في القصة الجزائرية الجديدة هدفا تتنازعه أزمنة مختلفة، فهو زمن تداخلي، تتمفصل فيه" الدلالات التي يمكن استخلاصها من خلال دراسته، لا تتّبع خطا مستقيما يمكن تحديده سلفا ".[5]

ولاحظ أبو هيف على دراسة عبد القادر بن سالم فيما تعلق بالزمن في الخطاب الأدبي، أنه لا ينفصل عن المكان، فالعلاقة بينهما متداخلة، ويستحيل تناول أحدهما بمعزل عن الآخر، فإذا كان المكان في القصة الكلاسيكية نمطا يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرد عليه، فإنه في القصة الجديدة يبدو غير ذلك تماما، بحيث أضحى حيزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع،" والسبب في ذلك قد يعود إلى توظيف القصة الجديدة للأسطورة التي غالبا ما تحوي أماكن من نسج الخيال، وهو ما يظهر

[1]– بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد.. ، ص 83.

[2]– المرزوقي، سمير وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 55.

[3] – المرجع السابق.. ، ص 84.

[4]– مرتاض، عبد المالك، النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 87.

[5]– الخوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص 228.

بوضوح أن مفهوم المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبيا لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العقل والواقع."[1]

يرى أبو هيف أن الكاتب عبد القادر بن سالم امتاز بحسن الاختيار والانتقاء، ودقة استخدام المصطلح، والمنهج النقدي، واللغة والأسلوب في آن معا.

وفي الأخير ينبغي الإشارة إلى الجهد المبذول من قبل الناقد عبد الله أبو هيف في تقديم قراءة نقدية على مجموعة من نقاد السرد القصصي عبر مختلف الأقطار العربية، مقيّما لأعمالهم حينا، ومتسائلا عن بعض ما قدموها في أحايين أخرى.

III. نقد نقد الرواية :

[1]- بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد .. ، ص 97 – 98.

بعدما تحدث عبد الله أبو هيف عن الرواية العربية وعن أطرها التاريخية والظروف التي نشأت فيها وكيف تطورت من جيل إلى جيل لابسة لبوس الحداثة وآخذة من طرفي الموروث العربي حينا، ومن تقانات السردية الغربية أحيانا، متجولا بنا عبر بعض الأقطار العربية، فها فهو ذا يتجه للحديث عن قراءة ثانية لما قدمه النقاد العرب حول هذا الجنس (الرواية)، فكان جل تركيزه على نقاد الرواية في سورية، الذين أخذ النقد الروائي عندهم اتجاهات متنوعة يستقي كل اتجاه من منهج أو مناهج متعددة ومختلفة، فأورد نماذج لهذه الاتجاهات، كالاتجاه النفسي والاتجاه البنيوي التكويني والاتجاه النصي الذي يستفيد من الأسلوبية والدلالية واللسانيات والتداولية وغيرها.

كما كان أبو هيف يقوم على معالجة الممارسات التطبيقية في النقد الروائي وتحليلها فكريا وفنيا والابتعاد قدر الإمكان، عن إطلاق أحكام قيمية، وتفضيل مناقشة الباحثين والنقاد، وتحليل كتاباتهم النقدية ومدى مقاربة هذا الاتجاه أو ذاك، فهذا من شأنه أن يضيء مرجعية النقد الروائي، ولابد أن نذكر مدى حرص أبو هيف على التوثيق والدقة العلمية من جهة، وعلى الإفصاح عن إشكاليات الهوية في النظرية الأدبية والنقدية العربية، بتبيان مدى الاتصال أو القطيعة المعرفية مع الموروث النقدي العربي والتراث النقدي الإنساني من جهة أخرى، كل ذلك يراه أبو هيف ضمن اجتهادات يأمل أن تتأصل في الثقافة العربية الحديثة، وتعطي إضافة إلى النقد الروائي العربي والسوري على وجه الخصوص.

ساق لنا أبو هيف ما قدمه بعض نقاد الرواية في سورية، منهم :

1- عدنان بن ذريل وريادة النقد الروائي :

كان كتاب عدنان بن ذريل (الرواية العربية السورية – دراسة نفسية، 1973م)[1]، كما يراه أبو هيف، ريادية في بابه، إذ استفاد فيه إلى حد ما من المنهج النفسي سعيا للتكامل مع المنهج الوصفي التحليلي وهذا ما غلب على ريادة النقد الروائي، بمعنى آخر تلك الاتجاهات التقليدية[2]، ما جعل ابن ذريل يسمي ذلك " عملا تحليليا وتركيبيا، ولنَقُل تشريحا وتفسيرا، وسنحرص كل الحرص، بالطرق التحليلية والتركيبية

[1]- ابن ذريل، عدنان، الرواية العربية السورية، دراسة نفسية، مطبعة الآداب والعلوم، دمشق، 1973م.

[2]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية ..، ص 17.

التي يسمح بها المنهج النفسي العام أن نظهر نموذجية هذه الشخصيات، كأن تكون سوية أو مرضية متكاملة مع المجتمع، أو غير متكاملة، انبساطية أو انطوائية، نظرية أو علمية، فكرية أو عاطفية، لذيذة أو متعففة سوداوية أو مرحة .. وهكذا ".[1]

كما أشار في مقدمة الكتاب إلى تأثره بالمذاهب النقدية الأخرى التي " تساعد على دراسة هذه الشخصيات وإنصافها "[2]، ومهد لدراسته بنظرات تاريخية واصفة وذات ميل إلى المنهج الواقعي الذي كان سائدا آنذاك أكثر من سواه، " بالإضافة إلى الرومنطقية وصلتها بالواقع والوجودية وتداخلاتها القومية والنفسية"[3]، وما أفضت إليه " نحو الواقعية الاشتراكية ".[4]

وقد لاحظ أبو هيف أن نظرة ابن ذريل إلى البواكير الروائية منذ أواسط الثلاثينيات على سبيل التحليل الوصفي بالدرجة الأولى كانت موجزة، بينما فترة الخمسينيات، فقد عاين فيها الرؤى الواقعية من خلال أربع روايات هي (الحب المحرم، 1952م) لوداد سكاكيني، و (أحلام الربيع، 1957م) لعماد تكريتي، و (باسمة بين الدموع، 1959م) لعبد السلام العجيلي، و(أيام معه، 1959م) لكوليت خوري.[5]

أما الواقع السوري في الستينيات فقد حلّله ابن ذريل من خلال روايات (وداعا يا أفاميا، 1960م) لشكيب الجابري، و (ذهب بعيدا 1961م) لجورجيت حنوش، و (عشيقة حبيبي، 1965م) للروائية نفسها، و(جفون تسحق الصور، 1968م) لبديع حقي، وله أيضا (أحلام الرصيف المجروح 1972م)، و (شرخ في تاريخ طويل، 1969م) لهاني الراهب[6]، ورأى أن هذه الروايات " ترسم الواقع السوري الذي ينقله كل مؤلف من زاوية انفعاله بالحياة، مما سنحرص على إظهاره في لونياته وخصائصه "[7]، وإن

---

[1]- ابن ذريل، عدنان، الرواية العربية السورية..، ص08.

[2]- المرجع نفسه..، ص 10.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 18.

[4]- ابن ذريل، عدنان، الرواية العربية السورية..، ص 35.

[5]- المصدرالسابق..، ص 18.

[6]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 18.

[7]- ابن ذريل، عدنان، الرواية العربية السورية..، ص72.

بعض نقاد الرواية يرى أن الرواية الواقعية " لا تصور واقع الحياة بخيره وشره تصويرا تسجيليا، وإنما هي تفهم الحياة والأحياء، وتفسرها من وجهة نظر خاصة ترى منها الحياة، ولكنها تتغذى من الواقع وتتزاوج وإياه في الشخصيات، وتستمد منه مطلع الطريق، لتنتهي إلى خلق الأثر الذي هو في الظاهر يماثل الواقع، ولكنه في الخفاء ينفصل عنه انفصالا تاما، وجوهر الواقعية في الرواية .. ليس ما يحدث بالفعل، وإنما الكشف عن الدلالة الكبرى لما يحدث، وليس تصويرا فوتوغرافيا، ولا صدقا خَلْفيا، بل التصوير الممكن والصدق الفني ".[1]

ولا ينسى أبو هيف تذكيرنا بكتاب ابن ذريل الذي خصصه لعبد السلام العجيلي[2]، والذي أبدى في مقدمته محاولته العلمية الأدبية في تطبيق المنهج النفسي، واستلهام علم النفس العام " دون التحزب إلى المذاهب النفسية المختلفة أو مناهجها التي قد يكون بعضها غريبا، أو يكون بعضها الآخر جادا في البحث الأدبي "[3]، إذ يذكر أبو هيف أنه قصر بحثه على اللاشعور والنوازع عند العجيلي، و" توخى قدر الإمكان الدقة المنهجية في علم النفس والأدب .. والابتعاد عن العوامل الخارجية في النقد مثل الإلمام بالسيرة الأدبية"[4]، بل والبحث النفسي في الأدب بوصفه السبيل القويم إلى النفس وأغوارها.

ولما كان أدب العجيلي عموما فيه مسحة نفسية أصيلة صبغت فنه القصصي والروائي، فضل عدنان بن ذريل أن يخصص بحثه للوصف النفسي للعجيلي، " غير أنه لم يتعمق في التحليل النفسي بعامة، وفي التحليل النفسي النقدي بخاصة، مكتفيا بالأحكام والأوصاف العامة دون الغوص في التحليل "[5]، كحديثه عن الحب في مدارس علم النفس العام وفي الأدب وعند الأدباء على أنه " حالة وجدانية تنشأ بفعل أن الإنسان عنده الاستعداد الفطري للتلذذ بالمحبوب، التلذذ بما تميل إليه نفسه، أو تحاول امتلاكه ".[6]

---

[1]- الطالب، عمر، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة، بيروت، 1971م، ص 11.

[2]- ابن ذريل، عدنان، عبد السلام العجيلي، دراسة نفسية في فن الوصف القصصي والروائي، دمشق، 1970م، (وظهرت الطبعة الثانية عام 1972م).

[3]- المرجع نفسه..، ص 03.

[4]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 19.

[5]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 19.

[6]- ابن ذريل، عدنان، عبد السلام العجيلي، دراسة نفسية في فن الوصف القصصي والروائي، ص 08.

وألمح إلى آليته التعويضية كالليبيدو (LIBIDO)*، و انجذابه في علم النفس المرضي، وأحواله الأدبية، وتسربه إلى شؤون الحياة الأخرى، ليصل حسب ما أدركه أبو هيف إلى مثل هذا الوصف العام "أن الأدب كتعبير فني جميل بواسطة الألفاظ والجمل والأساليب عن الشعور والحياة والوجود هو نتاج نفسي، بمضامين نفسية من مشاعر وأفكار وأخيلة وأساليب ".[1]

ويشير أبو هيف أن الغالب في وصف عدنان بن ذريل هو الفن القصصي، أما الفن الروائي فحظه قليل، فثمة إشارات يمكن عدها على الرغم من إعلانه عن ذلك في عنوان الكتاب. واقتصرت إشاراته إلى روايتي العجيلي (باسمة بين الدموع) و (رصيف العذراء السوداء) في مواقع قليلة، وبأسطر محدودة، وقد نقل لنا أبو هيف بعض رأيه في رواية (باسمة ..) التي وصفها " صورة لفشل العجيلي في السياسة و أيْتُوبيته، أو طوباويته وقتها بين الواقعية والاشتراكية، فهي في نظرنا شيء قيم من الحياة، وحسبها بالفعل في نظرنا أنها غرت بشكل أخاذ ومثير يكاد يكون تعرية هدامة جارحة هذه الفئة من السياسيين القدماء الفاشلين الذين همهم وجاهتهم وجاههم، وعلى الخصوص أنانيتهم ولذائذهم ".[2]

وفي رواية (رصيف العذراء ..) كان من آرائه، بعدما دعا لقراءتها وملاحظة " التسكع المرير الذي يتسكعه عباس، الطالب العراقي الفاشل في تحصيله في مقاهي باريز، وعلب الليل فيها، ثم ما يجره على صديقته، وفريسته من مشاق روحية ومادية ".[3]

والذي خلص إليه أبو هيف أن ابن ذريل لم يخرج عن النقد الوصفي التحليلي مستندا إلى فوائد العلوم الحديثة مثل علم النفس بالدرجة الأولى ، وذلك أثناء إنتاجه النقدي الريادي حتى مطلع السبعينيات،

* الرغبة الجنسية، أو الطاقة الجنسية، وهو مصطلح يستخدم غالبا في التحليل النفسي، ويشير إلى السلوك الممتع لإثارة الغرائز الطبيعية، وأول من استخدم هذا المصطلح سيغموند فرويد، ينظر : فرويد، سيغموند، قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1983م ص 80.

[1]- ابن ذريل، عدنان، عبد السلام العجيلي، دراسة نفسية في فن الوصف القصصي والروائي ..، ص 10.

[2] -المرجع نفسه..، ص 29.

[3] - ابن ذريل، عدنان، عبد السلام العجيلي، دراسة نفسية في فن الوصف القصصي والروائي..، ص 98.

إذ اتجه فيما بعد إلى الاتجاه الأسلوبي وكان ذلك بارزا في مؤلفاته مثل (النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) و (اللغة والأسلوب) وغيرها من المؤلفات التي لا تكاد تخرج عن سمة الاتجاه الأسلوبي.

2- حسام الخطيب ومنهجية النقد الموضوعي / الجديد :

يرى عبد الله أبو هيف أن حسام الخطيب من الذين نهضوا بالنقد الروائي في سورية خلال عقد السبعينيات في كتبه (سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، 1973م) و (أبحاث نقدية ومقارنة، 1973م) و (الرواية السورية في مرحلة النهوض 1959 – 1967م، 1975م)[1]، وقد التزم الخطيب بالاعتبارين الفني والتاريخي معا، آخذا بمنهج النقد الموضوعي أو الجديد في الكتاب الثالث على وجه الخصوص " للربط بين مضمون الروايات ومرحلتها التاريخية ووقائع الحياة التي يمكن أن تتصل بها "[2]، و" ذلك لشدة التداخل بين العالمين الواقعي والروائي "[3]، وقام بتحليل روايات (وداعا يا أفاميا، 1960م) لشكيب الجابري، و(جيل القدر) و (ثم أزهر الحزن، 1963م) لفاضل السباعي، و (شتاء البحر اليابس)[4] لوليد إخلاصي، وعرّف بالروايات، وعرض لها، وناقش مضمونها وفكرها، ودرس طريقتها الفنية ولاسيما البنية الروائية والشخصيات.

وقد قام حسام الخطيب بشرح مفهوم المعادل الموضوعي* عند ت. س . إليوت، لأجل دعم منهجية النقد الموضوعي أو الجديد لاسيما في كتابه الثاني، بما يفيد " مجموعة الموضوعات والمواقف وسلسلة الحوادث التي يعبر فيها الشاعر عن الانفعال، وشرطها أن تثير في قارئ العمل الأدبي تجربة حسية تتضمن الانفعال الذي انبثقت عنه ".[5]

---

[1]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 21.

[2]- الخطيب، حسام، الرواية السورية في مرحلة النهوض 1959 – 1967م، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1975م، ص 7.

[3]- المرجع نفسه..، ص 07.

[4]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية.. ، ص 21.

* هو مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف، ينظر : https//ar.wikipedia.org.

[5]- الخطيب، حسام، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، 1973م..، ص ص 115- 137.

ومقومات هذا المفهوم أن العمل الأدبي ناتج عن تركيز تجارب الشاعر وتراكماته، وأن العمل الأدبي ليس تعبيرا مباشرا عن الشخصية، وأن الفن عملية خلق قد جاهر موضوعية تتطلب قدرة على هضم العواطف وتمثلها، ويرى أبو هيف أن الخطيب وجد صعوبة في شرح مفهوم المعادل الموضوعي، على الرغم من التنظير له، وتطبيقه في الأعمال المدروسة.[1]

وعند دراسته لرواية (جيل القدر) يقول : " يشعر الدارس المنصف أن كل ما يمكن أن يقدم من اعتراضات وملاحظات على رواية مثل (جيل القدر) يجب ألا ينال من الجهد العظيم الفكري والفني والأسلوبي الذي قدمه المؤلف والذي إن دل على شيء، فإنما يدل على أن مطاع صفدي ابن بار لجيل حي متوثب، عاش بضع سنوات في وهم صناعة التاريخ بإخلاص واندفاع دون أن يدري ما يمكن من خيبات في عملية ترويض الأُسود في الأقفاص المقفلة ".[2]

وفي رواية (شتاء البحر اليابس) لوليد إخلاصي، لاحظ أبو هيف مدى إمعان الخطيب في "تكاملية منهجية النقد الجديد مستفيدا من ثراء التحليل الفني الروائي كما في معالجته لحداثة السرد "[3]، لاسيما في الرواية المذكورة سلفا، التي يعلق عليها بعد دراسته لها بقوله : " وإذا قبلنا أن يكون التأثير في الرواية الحديثة معوضا لفقدان المنطق والترابط، فإن موقف وليد إخلاصي لابد أن يكون قويا، فلقد كان له من أصالته وجمال صوره ونفاذ ملاحظاته وصدق لهجته ورشاقة حواره ما يجعل روايته عملا فنيا مثيرا يغوي القارئ، ويشوقه، ويخلف في نفسه انطباعات خصبة وملونة، وذلك بصرف النظر عن الذوق النقدي الذي جعل عليه القارئ سواء أكان هذا الذوق بارزا على ساحة الوعي أو مطمورا في ركام اللاشعور ".[4]

ولوحظ على الخطيب تعديله لكتابه الجديد (روايات تحت المجهر – دراسة نهوض الرواية في سورية 1983م)، إذ أضاف إليه كما يذكر أبو هيف، التبويب والمنهجية وتسمية الاتجاهات عند دراسة النماذج الروائية، وهي :

---

[1]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 22.

[2]- الخطيب، حسام، الرواية السورية في مرحلة النهوض..، ص 104.

[3]- المصدرالسابق..، ص 22.

[4]- الخطيب، حسام، الرواية السورية في مرحلة النهوض..، ص 158 – 159.

- الاتجاه الابتداعي : (وداعا يا أفاميا) لشكيب الجابري.

- الاتجاه القومي الوجودي : (جيل القدر) و (ثائر محترف) لمطاع صفدي، و (المهزومون) لهاني الراهب.

- الاتجاه النيوكلاسيكي : (باسمة بين الدموع) لعبد السلام العجيلي، و (ثم أزهر الحزن) و (الظمأ والينبوع) لفاضل السباعي.

- بوادر الحداثة : (شتاء البحر اليابس) لوليد إخلاصي.[1]

فالناقد حسام الخطيب غيّر من موقفه السابق بعد أن أدرك أن مهمة الدراسة هي النقد للأدب ومنه الرواية، فلابد أن تحدد توجهات كل مدروس لإعطاء التفسير الأليق، إذ " وفي عصرنا الحالي أصبح النقد فعالية (علما أو فنا) قائمة بذاتها تقريبا، وذلك دون أن يفقد صلته بالأدب والعلوم الإنسانية الأخرى، والاتجاهات الحديثة في الأدب، كالابتداعية والرمزية والوجودية والطليعية، لها دائما وجهان : أحدهما إبداعي يتعلق بالمردود الأدبي ذاته، والثاني نقدي يتضمن جملة من المبادئ النظرية التي يقوم عليها كل اتجاه ".[2]

وحول رواية (وداعا يا أفاميا) لشكيب الجابري، أبدى الخطيب وجهة نظره في أن الجابري، كان متألقا طوال الرواية كلها، بفضل وهج رومنسيته الحية، أو متأنقا بفضل ذوقه الكلاسيكي الرفيع وثقافته الفنية، و " إذا كان النجاح الذي أصابه محدودا من زاوية تكوين بناء كلي متماسك، فإن كل صفحة من صفحات وداعا يا أفاميا تؤلف متعة مستقلة قائمة بذاتها ".[3]

[1]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 23.

[2]- الخطيب، حسام، " حول حدود النقد الأدبي " في : حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، إشراف : عبد اللطيف شرارة، مؤسسة ناصر للثقافة، القاهرة، 1981م..، ص 58.

[3]- الخطيب، حسام، روايات تحت المجهر، دراسة لهموض الرواية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م، ص 73.

وفي رواية (المهزومون) لهاني الراهب دقق الخطيب، النقد فيها، بأن خلص إلى ملاحظات أسلوبية بلاغية أنسب لطبيعة الرواية، على حد تعبير أبو هيف، " إذ يفصل هاني الراهب الوظيفة اللغوية على القواعد النحوية، ويؤثر التركيب الشائع ولو على حساب الصحة اللغوية .."[1].

كما حلل مضمون النماذج الروائية من داخلها، فوصف رواية (باسمة بين الدموع) أنها رواية سياسية، ويصعب وصفها بالرواية الغرامية أو النفسية، وأطلق الأحكام التقويمية حول معالجة الرواية لفساد الحياة السياسية في سورية، وأبان جوانب الأسلوب والخيال، لصوغ تعليقاته النقدية الكثيرة، على أنها عالم متكامل.[2]

ومهما يكن فإن حسام الخطيب حسب أبو هيف، من أهم رواد النقد في سورية بعامة، والنقد الروائي بخاصة، " وتتميز جهوده بعلميتها وتعليميتها واستنادها إلى المنهجية العلمية مقاربة للمنهج النقدي الجديد الذي يؤمن باستقلالية الرواية وتحليل بنيتها لجلاء الشكل والمضمون في سياقات واحدة "[3]، ولعل هذا ما جعله يأخذ بالمنهج التكاملي لاستيعاب أنواع العلوم الأخرى، ليفيد منها الناقد في عملية خلقه للنص من جديد، متجاوزا الوتر الواحد الذي يؤْثر كثير من النقاد العزف عليه، فيسمعوننا سوى نغم واحد، وصوت واحد، وتحليل وتأويل واحد.

3- جورج طرابيشي والمنهج النفسي :

يعد جورج طرابيشي النموذج الأبرز للناقد الأدبي الملتزم بمنهج التحليل النفسي، برز ذلك في كتبه الكثيرة، (لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم، 1972م) و (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، 1973م)، و (شرق وغرب: رجولة وأنوثة، 1977م)، و (الأدب من الداخل، 1978م)، و (رمزية المرأة في الرواية العربية، 1981م)، و (عقدة أوديب في الرواية العربية، 1982م) و (الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، 1983م)، و(أنثى ضد الأنوثة : دراسة في أدب نوال

[1]- المرجع نفسه..، ص 182.

[2]- المرجع نفسه..، ص 215.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 23.

السعداوي على ضوء التحليل النفسي، 1984م)، و(الراوي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، 1995م)[1] فقد شرع طرابيشي في ترسيخ المنهج النفسي في نقده لهذه النصوص الروائية،إذْ نجده يبني رؤيته من التحليل النفسي في نقده لهذه النصوص الروائية، لأجل للوصول إلى الواقع الاجتماعي للعمل الأدبي. " كما أن النقطة الأساسية التي يتميز بها الأساس المنهجي، الذي يتبناه الناقد هو إشارته المهمة إلى أن الممارسة النقدية في مجال النفسي، لا يجب أن تتوجه نحو المؤلف بقدر ما تكون غايتها النصوص الأدبية في ذاتها بل إن الدراسة الممارسة هي من صميم النقد الأدبي وليس التحليل النفسي ".[2]

وما لاحظه أبو هيف على طرابيش أنه استخدم جذاذات من التحليل النفسي لحاجات في منهجه النقدي الإيديولوجي الأقرب إلى الفلسفة ونظامها المعرفي في "كتابيه الأوليين عن توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، ثم حاول تكييف التحليل النفسي لحاجات النقد الفكري أو الفلسفي المتجرد من التطرف العقائدي في كتبه عن تجنيس الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، أو رؤية الأدب في مطاويه الكامنة والمضمرة، أو إضاءة الرواية العربية بأبعادها المجازية والرمزية "[3]، وهذا بارز في كتابيه (عقدة أوديب في الرواية العربية) و (الرجولة وإديولوجية الرجولة في الرواية العربية) على وجه الخصوص، ففيها أدخل التحليل النفسي، وتلمس منطلقاته المنهجية لأول مرة، فاعترف في (عقدة أوديب ..) بالتحليل النفسي منهجا، على أنه " نقطة انطلاق لا نقطة وصول، فنحن لا نريد اختزال النص الأدبي إلى سياقه النفسي، بل نطمح، من منطلق هذا السياق، إلى الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي، وهي أبعاد قد تبقى معتمة إذا لم تستكشف على ضوء منهج التحليل النفسي ".[4]

هذا خاصة إذا علمنا " أن طرابيشي يجر النص الروائي إلى منضدة مليئة بالأدوات القاطعة حدودها الكبت والتعويض، الحرمان والتحقيق، الوعي واللاوعي، الأنوثة والرجولة، السافر والمتحجب (...)

[1]- عبد الله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 181.

[2]- عيلان، عمر، النقد العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص 151.

[3]- المصدرالسابق ..، ص 181 – 182.

[4]- طرابيشي، جورج، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1982م، ص 05.

وبسبب هذه الأدوات القاطعة، فإن التحليل جاهز قبل الوصول إليه، طالما أن السر لا يقوم في النص، بل بالأدوات التي تشرحه قبل أن يصل إليها ".[1]

وإذا عدنا إلى كتابه (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية)، فقد تناول فيه محاولة نجيب محفوظ الجبارة في إعادة كتابة تاريخ البشرية في روايته (أولاد حارتنا، 1961م) رؤية شاملة للصراع الأزلي بين الخير والشر على أنها قصة البشرية، وألمّ قدر المستطاع، خيوط هذه الرؤية، وكثّفها لعرضها على شاشة ما اصطلح الناس على تسميتها بالنقد الأدبي. و " بالرغم من كل الادعاءات فإن هذا النقد قد لا يكون مطالبا في بعض الأحيان إلا بأن يكون شاشة سالبة لا تريك إلا ما يعرض عليها لا أكثر ولا أقل ".[2]

ويذكر أبو هيف أن طرابيشي خصّ موضوع (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية) بالقسم الأكبر من كتابه (من ص 36 إلى 130) تعميقا لمنهجه الفلسفي[3]، إذ يكتب نجيب محفوظ " بلغة غير مباشرة، رمزية، مزدوجة الدلالات، ولكن الرموز لم تكن على قدر كاف من اللامباشرة والإبهام للحيلولة دون وقوع ما وقع ".[4]

وعلّل طرابيشي أسلوبية نجيب محفوظ الرمزية، على أنه لم يكن أمامه " غير أحد الرمزين، إما أن يقلع نهائيا عن معالجة مواضيع مماثلة، وإما أن يلجأ إلى الترميز، ويشتط في التورية إلى حد التجريد بحيث تخفى الحقائق وراء برقع صفيق من الظواهر ".[5]

ولاحظ أبو هيف أن طرابيشي عاد مجددا ليحلل (أولاد حارتنا)، وانتبه إلى روايات نجيب محفوظ الأخرى مثل رواية (الشحاذ)، وقصة (حكاية بلا بداية ولا نهاية)، ثم عمق تحليله لرواية (الطريق، 1964م)، و(الشحاذ، 1965م)، و (ثرثرة فوق النيل، 1966م)، وقصص (حارة العشاق)، و

[1]- دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، 1999م، ص 117.

[2]- طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت، 1973م، ص 35.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 27 – 28.

[4]- المرجع السابق..، ص 37.

[5]- المرجع نفسه..، ص 37.

(الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين)[1]، وختم نظرته وتحليله إلى هذه النظرة الشاملة بقوله : " وأيا يكن موقفنا من الميتافيزيقا ومن لغتها ومشكلاتها، فليس بقليل أن يؤكد في مجتمع كمجتمعنا كاتبٌ له شعبية نجيب محفوظ وتأثيره أن الإنسان هو المعجزة، لأنه يحلم بالطيران وهو غارق في الوحل، الطيران بأجنحة الدين بالأمس، وبأجنحة العلم اليوم، وربما بأجنحة الاثنين معا غدا ".[2]

ويصرح أبو هيف أن منهج طرابيشي في التحليل النفسي يتضح بجلاء في كتابه (الروائي وبطله) الذي يضاهي أحدث كشوفات هذا المنهج في صدوره عن النص الأدبي مستقلا، وفي توجهه إلى لا شعور الرواية أولا وأخيرا[3]، فالهدف المرجو من وراء ذلك كله هو خدمة النقد الأدبي بمكوناته، لهذا فهو يصرح بقوله : " والحال أن المسار الذي نلزم أنفسنا به هو عكس ذلك تماما، فنقطة وصولنا، كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي، وليس التحليل النفسي الذي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشوفا جديدة في مجال التحليل النفسي، بل ينبغي توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي، ومن ثَم فإن الكاتب بحد ذاته لا يعيننا بكثير أو بقليل. ونحن لا ندعي إطلاقا أن في إمكاننا المماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لا شعور كل منهما ".[4]

ويشير أبو هيف إلى أن طرابيشي قد حدد منهجه على نحو أدق، تحديثا وتطويرا، " فالرواية ليست سيرة ذاتية، بل إن رواية السيرة الذاتية لا تنبغي أن تقرأ على أنها سيرة ذاتية، فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حرة، وككل ما هو إنساني، فإن العمل الفني قد يكون حقلا للسلبيات، ولكنه ليس بحال سلسلة من حتميات "[5]، وهذا ما يتفق مع كُتاب آخرين إذ يرون إنه " لا يمكن مثل هذه الروايات أن تكون سير ذاتية لعوامل عدة، أبرزها أن أصحابها لم يصرحوا بوضوح أنهم يكتبون سير حياتهم، والأمر

[1] – عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 28.

[2] – طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية..، ص 130.

[3] – عبد الله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 183.

[4] – طرابيشي، جورج، الراوي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص 08.

[5] – المرجع نفسه ..، ص 09.

الثاني أن شخصيات رواياتهم لا تصور حياة المؤلفين في نظام متناسق، ويعكس لنا رحلة حياتهم ونوازعهم وأهواءهم".[1]

وما لاحظه أبو هيف على طرابيشي أنه وظّف في نقده مقدرة تحليلية هائلة، بلغة زاهية ودقيقة تنساب عذبة رقراقة مما يجعل من لغة العلم أقرب إلى التناول، خلال ثقافة واسعة وعميقة، وذلك ما هو واضح في الفصل المعنون (المشروع البنيوي للتماهي)[2]، الذي يصير إلى متعة فكرية وذوقية، على حد توصيف أبو هيف، قلّ نظيرها في نصوص النقد الأدبي الحديث، " فتتساكن في حنايا نقده براعة التحليل وإحكام المنهجية والسند الثقافي والمعرفي من التراث الشعبي الشفاهي والمكتوب، ومن الأفكار والفلسفات، ومن الدراية الواسعة باللغة، بالإضافة إلى إعادة إنتاج أحدث مناهج التحليل النفسي، وهذا هو الأهم في منهجه النقدي، فلا يجوز السياق النفسي على النص، بل يغدو التحليل النفسي في صلب آلية النقد الأدبي ".[3]

إذن، كان استعمال جورج طرابيشي للتحليل النفسي من منظور أنه آلية من آليات النقد الأدبي، لأداء وظيفة التكشف عن خبايا النص الأدبي على وجه عام، والنص الروائي على وجه خاص فهو وسيلة وليس غاية في ذاته.

4- خلدون الشمعة وطلائع النقد الجديد :

كان خلدون الشمعة من الذين شرعوا في التعريف بحداثة الأدب والنقد من خلال تطبيقات النقد الجديد على الظواهر والقضايا الأدبية، كما في كتابه (النقد والحرية) الذي طمح فيه إلى " بلورة استجابة نقدية طليعية ومتسقة، لمجموعة من التحديات السجالية التي تجابه النقد العربي المعاصر، سواء فيما يتصل

[1]- شعبان، عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار العلم والإيمان، 2009م، ص 19.

[2]- طرابيشي، جورج، الراوي وبطله..، ص 46 – 56.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ..، ص 184.

بحدود الأدب أو فيما يتصل بحدود النقد الأدبي "[1]، وسبر في مقالاته وأبحاثه مسألة الحريتين الفنية والاجتماعية على أصعدة العلاقات بين المبدع والمتلقي، وبين المبدِع والمبدَع، وبين المبدع والمتلقي.

ويذكر أبو هيف أن خلدون الشمعة خص نقد الرواية ببحث واحد هو (تأملات في مستقبل الرواية)، وتأمل فيه حدود الرواية العربية، وأبدى الرأي حول وجهة النظر وفق أطروحات بعض نقاد الاتجاه الجديد تعريبا لأفكار لي ليمون، وتجسيدها عند عدد من الروائيين البريطانيين.[2]

ولم يبق الشمعة متفرجا على راهن الرواية العربية في سورية، بل راح يثير بعض الأسئلة حول مستقبل الرواية ترجمة لآراء كينيث بيرك ونيك ولسون وبرين .. وألمح في بحثه (مدخل لدراسة الحركة الأدبية المعاصرة في سورية) إلى إبداء بعض الأحكام حول روايات لهاني الراهب وحيدر حيدر ومطلع صفدي وجورج سالم ..وأوغل في تأطير أدب الحداثة في كتابه (المنهج والمصطلح، مدخل إلى أدب الحداثة)، واستجلى مفاهيم أدب الحداثة " من موقع إشكالي، باعتبارها مقولات تجريبية expérimentalles catégories خاضعة للتعديل والتحكيم والتطوير "[3]، ونظر في أحد بحوث كتابه (الرواية، مقدمة في الجنس الروائي) إلى تاريخ الرواية الأنجليزية وإلى إثارة قضايا الموروث الروائي العربي، ويضيف أبو هيف، أن الشمعة عرض أفكارا ومصطلحات كثيرة وفق أطروحات النقد الجديد عند مارك شورر وفرانك بيرمود وغيرهما، دعوة لاكتشاف الجنس الروائي وتواصل الرواية العربية معه.[4]

وهذا الأمر ليس عصيا على خلدون الشمعة، فهو الناقد الذي " يفهم المثاقفة على أنها ليست مجرد استعارة للنظريات وللمفاهيم وللمصطلحات ولطرائق التحليل، أو مجرد استيعاب لكل هذه العناصر، بل إنه يراها بناء مستمرا للوعي الثقافي والفكري الحواري بين الثقافات والتجارب النقدية الأدبية والإنسانية، وأنها أيضا إعادة لرسم علاقتنا بالحساسيات الفكرية والأدبية العالمية في أفقها الحضاري، انطلاقا من عناصر وعينا

[1]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 38.

[2] - عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 38.

[3]- الشمعة، خلدون، المنهج والمصطلح، مدخل إلى أدب الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م، ص 09.

[4]- المصدرالسابق..، ص 39.

بأنفسنا وبركائز تراثنا الثقافي النقدي المتحضر "[1]، ولهذا فإن الشمعة لم يتوقف عند الدعوة إلى جعل المثاقفة مشروعا حيويا فقط، بل إنه مارسها في سلسلة من مؤلفاته النقدية ، التي سبق ذكرها.

فكان الشمعة يقف في الساحة النقدية السورية في مفرق الطريق الواصلة بين الثقافة النقدية الأنجليزية (الأوربية/ الغربية) والثقافة العربية السائدة، فحقن هذا الوقوف النقد العربي بدم جديد، وأكد على ضرورة خلق منهج نقدي متماسك، من أجل دخول صحيح إلى عالم العمل الإبداعي.

ويعتبر أبو هيف كتابة خلدون الشمعة النقدية في التعريب والتوافق بين التجربة الأدبية العربية الحديثة ومساراتها الغربية، مثلما ازدادت اجتهاداته في توليد المصطلحات وتدقيقها إشارة إلى الجنس الروائي وبعض أعماله المتميزة.[2]

مهما يكن يبقى الشمعة من أبرز نقاد الأدب في مشهد النظرية النقدية العربية المعاصرة وتطبيقاتها وهو إلى جانب ذلك من الأسماء السباقة للتنبيه إلى ضرورة الانفتاح على كنوز الثقافة العربية، وخاصة النقد الأدبي الغربي الأكثر تطورا وحداثة، وإلى إقامة الحوار المجدي معها في إطار مشروع المثاقفة المبدعة،(فخلدون الشمعة شمعة خالدة في النقد الأدبي العربي).

5- المنهج الاستقرائي عند بثينة شعبان :

قبل الشروع في الحديث عن الناقدة بثينة شعبان، يفضل أبو هيف التلميح إلى ماهية المنهج الاستقرائي، إذ يرى أنه يأخذ بفعل الاستنتاج " من داخل التركيب النصي، فيما يسلكه العقل في تتبع المسارات الفكرية ومدارجها ليصل به إلى المعرفة في صورتها الكلية، بعد تتبع أجزائها، ويهدف هذا المنهج إلى الكشف عن القواعد والحقائق واستخدام الاستقصاء والتمحيص بلوغا إلى الأحكام العامة بالملاحظة

[1]- عمر، أزراج، صقيع النسيان، صحيفة العرب، مؤسسة العرب العالمية للصحافة والنشر، ع 9766، 2014/12/12، ص 15.

[2]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 39.

والمشاهدة والتقويم "[1]، فهو – أي المنهج الاستقرائي – متصل بالترابطية والتآلف النصي، يقوم على اللغة ومستوياتها المتعددة والبلاغة سعيا لاستنباط المتلقي لآليات فهم قواعد النص التي تتحكم فيه.

وقد أعلنت بثينة شعبان في كتابها (100 عام من الرواية النسائية العربية، 1999م) أن منهجها استقرائي في معالجتها التاريخية والفنية لموضوعات الرواية النسائية العربية خلال القرن العشرين وهو عمر هذه الرواية، التي تراها في موقع الريادة من الكتابة الروائية العربية، لا كما تنسب للرجل مثل رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، وهكذا كان شاغلها " حل خيوط العناصر الاجتماعية، السياسية والثقافية التي أنتجت العمل، والأهداف الأدبية والسياسية التي سعى العمل لتحقيقها ".[2]

وضعت بثينة شعبان كتابها (100 عام على الرواية النسائية العربية) دفاعا عن الرواية النسائية، بخاصة وأدب المرأة بعامة، فثمة إهمال لهذا الأدب، وتقليل من قيمته برأيها، وهو من خلالها إهانة لهذه المرأة أو الإنسانة على حد تعبيرها، فترى أنه لا يجب الثورة على أنوثة المرأة بل على ما تعانيه من ظلم واضطهاد، فتقول: " لم أعان من كوني أنثى، لقد عانيت من كوني إنسانة في أمة تعاني، ولكن أعترف بأنني تألمت كثيرا لنساء عانين لمجرد كونهن نساء في مجتمع يعتبر (هاء التأنيث) نوعا من الرق، والمفجع أنهن كن يساهمن في ذلك باستسلامهن له واعتباره قدرا مقدسا لا واقعا اجتماعيا بحاجة إلى تبديل ".[3]

وعللت هذا الإهمال بتعبير النساء العربيات في الروايات المدروسة عن وجهات نظر اجتماعية وأخلاقية وسياسية مختلفة جدا عن التي عبر عنها الرجال. وتتساءل في موضع آخر إن كان هناك ما يسمى بأدب النساء، فهي ترفضه إذ تسأل هل للأدب أعضاء تناسلية كي يقسم إلى ذكر وأنثى ؟ وترى أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف، لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية، وهذا لا يعني طبعا أن جميع النساء يكتبن بالطريقة نفسها، أو أن الرجال يكتبون بشكل مختلف، لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية، وهذا لا يعني طبعا أن جميع النساء يكتبن بالطريقة نفسها، أو أن الرجال

---

[1]- المصدرنفسه..، ص 342.

[2]- شعبان، بثينة، 100 عام على الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، 1999م، ص 20.

[3]- شعبان، بثينة، بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الأنجليزي – غادة السمان وفرجينيا وولف – مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 186، تشرين الأول 1986، ص 64.

يكتبون بذات الطريقة، ولكن يوجد خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء من كتابات الرجال، وتؤكد أنه لا يجب الفصل بينها بسبب جنس الكاتب بل يجب أن يندمجا معا، وعدم السعي وراء الفصل لتحتل المرأة المرتبة الأولى، فالأفضلية للذي قدرته الإبداعية في نتاجه.[1]

وعلى الرغم من رفضها للأدب النسائي كما يلاحظ أبو هيف، إلا إنها تقر بحتمية وجوده، ولكن يمكن اعتراضها عليه في أنه " يصف خصوصية هذا الأدب، التي هي في هذه الحالة خصوصية نسائية وقد يكون الأدب المنتج من قبل هذه الكاتبة أو تلك وضيعا أو رفيعا بالمعايير النقدية الحيادية .. بل تاريخيا حيث التنوع والاختلاف في الدور الاجتماعي ".[2]

لقد نظرت بثينة شعبان بعمق إلى إسهام المرأة في الكتابة الروائية، وبرهنت على ريادتها لهذا الفن، وعن إنتاجها المتميز لعدد كبير من الروايات التي حضنت الخطاب الإنساني والاجتماعي بجدارة، "من طلب المساواة بين الجنسين ومشاركة التعبير عن القضايا الوطنية والقومية إلى الدخول المبكر في النزعة النسوية المنتقدة للذكورة والداعية لحرية الوجود، وأبانت من خلال منهجها الاستقرائي المستويات الفنية من مجرد القبول إلى القيمة الإبداعية المتألقة لدى بعض الروائيات ".[3]

وقد مضت في منهجها الاستقرائي بحسب خطة تاريخية، تمثل ذلك في فصول كتابها، عالجت من خلاله روايات لروائيات عربية مختلفة، تنوعت موضوعاتها وتمازت أساليبها.

6- النقد الثقافي عند حنا عبود :

إن اشتغال حنا عبود بالنقد يعود إلى أواخر الستينيات، وبالترجمة عن الأنجليزية وجمع بين عناصر نقدية وأجناس أدبية متعددة كالشعر والمسرح والرواية ونقد النقد. والتزم كما يذكر أبو هيف، " في الفترة

[1]- المرجع السابق..، ص 11 – 14.

[2]- شعبان، بثينة، المرأة العربية في القرن العشرين، المدى، سورية، ط1، 2000م، ص 92 – 93.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 344.

الأولى حتى نهاية السبعينيات بالماركسية وتجلياتها في الواقعية الاشتراكية، ثم خاض في عناصر النقد الحداثي ومناهجه كالبنيوية والأسطرة والإحصائية ليأخذ إلى حد كبير بالنقد الثقافي في نتاجاته النقدية الأخيرة ".[1]

وضع حنا عبود كتابين في النقد الروائي الأول (تفاحة آدم، دراسة في النظرة الفلسفية عند د. هـــ لورنس، 1980م)، والثاني (من تاريخ الرواية، 2002م)، ويلاحظ تصريحه النقدي حول النظرة الفلسفية في كتابه الأول، أن لورنس يصدر عن فلسفة خاصة ووجهة نظر متميزة في اتجاه الرواية، وكأنه متفرد عمن سواه من الروائيين، وأن ثمة فكرة واحدة كانت تشغله في كل ما كتب، " وهي التوازن في الحياة أو الأتراكسيا*، فطالما كان يتساءل : كيف السبيل إلى إقامة علاقة متوازنة في الحياة ؟ "[2]، ويعمق أكثر تلك اللمسة الفلسفية ويؤكد عليها، كما في تقديمه الصريح : " وقد جرت العادة أن تستعرض المؤلفات حسب التدرج التاريخي، بيد أني اكتفيت برواية واحدة هي (عشيق الليدي تشاترلي) معتمدا على النسخة غير المعدلة ولا الملطفة، لأني اعتبر هذه الرواية ليس قمة أعماله فقط، بل اعتبرها خلاصة نظرته وفلسفته، ففيها يحدد مواقفه من قضايا عدة إلى جانب القضية الأساسية التي يوليها كل اهتمام، وهي قضية العلاقة بين الرجل والمرأة التي يعتبرها صلب كل أدب ".[3]

فالجوهر الأساسي للأدب، في نظر لورانس هو العلاقة بين الرجل والمرأة، فهي من أقدس العلاقات على وجه الأرض، خاصة إذا كللت بالزواج، فكانت الليدي تشارتلي هي آخر ما استقر عليه لورانس من فلسفة وثورة ونظرة عامة، فهي كما يذكر أبو هيف، " تيار جديد في الرواية العالمية، ولولا تلك المكافحة القوية التي جابهتها بها السلطات لكان تأثيرها في الرواية الحديثة عظيما جدا، وأن الرواية الحديثة هي استمرار لرواية الليدي تشارتلي "[4]، ولكنه استمرار مبتور، لأن الرواية الحديثة لم تقف عند حدود عبادة

---

[1]- المصدرنفسه..، ص 344.

* الأتراكسيا (ataraxie) هي السكينة أو غياب الاضطراب، لفظ يوناني استعمله الأبيقوريون، يمثل الحالة في تحقيق التوازن بين ما نرغب فيه وما يمكن لنا تحقيقه، ينظر : سعيد، جلال الدين، أبيقور، الرسائل والحكم، الدار العربية للكتاب، ص 45.

[2]- عبود، حنا، تفاحة آدم، دراسة في النظرة الفلسفية عند د. هـــ. لورنس، دار المسيرة، بيروت، 1980م، ص 05.

[3]- المرجع نفسه ..، ص 07 – 08.

[4]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 346.

الجسد التي وقف عندها لورانس، إذ لا أخلاق ولا مثل عندما يكون الجسد مستعبدا، وهو مدار الحياة والإبداع والفن.

وناقش حنا عبود فرضية أولى عن مدى العلاقة القائمة بين الواقع الفني والواقع الحياتي، وعني بثورة الجسد إزاء تصاعد (الملل الزوجي أو النفور الزوجي) الذي " يدب دبيبا هادئا، ويتسرب من خلال المسامات الدقيقة للحياة الزوجية "[1]. وألمح عبود إلى عزيمة لورانس على إقامة (فردوس أرضي) في روايته، متخذا شكل العنقاء شعارا له.

ودعم عبود تحليله كما لاحظ أبو هيف، وذلك بالنظر في الأركان الثلاثة " الشخصيات من خلال مسارات حددتها، وهي خبرة علمية مكتنزة وقيم وأحكام فكرية جامدة وانحلال جسدي يزداد تدهورا ".[2]

ويعتقد أن لورانس ألحّ دوما على الناحية الجسدية بقصد إغضاب طبقة الأرستقراطيين الذين جمعوا الأموال بطريقة عجائبية لا يمكن تفسيرها، وتنبه أبو هيف إلى أن صور الأرستقراطية لا يقتصر ظهورها في رواية (عشيق الليدي تشارتلي) فحسب، بل في روايات لورانس التي تتألف من الخطوط والألوان التالية :

أ. تضخم بالثروة يفسد براءة الحياة.
ب. تمسك شديد بالتقاليد والأعراف.
ج. تصنع ومجاملة ومواربة وزوغان.
د. ترهل بدني مفجع.
ه. ذهنية موطدة على المفاهيم والأفكار الثابتة لا تريم عنها.
و. هيام بالمادة يفقد الحياة توازنها، ويقلب الإنسان إلى شيء.[3]

ويشير أبو هيف، أن عبود عزز تفسيره لهذه النظرية بالترميز الثقافي، فالتعميم الموجود في الرواية هو تعميم الرمز لا تعميم النموذج، هذا ما يجعل الرواية قد تقع في التواءات ومنعرجات تفقدها توازنها وسياقها

[1]- المرجع السابق ..، ص 44.
[2]- عبود، حنا، تفاحة آدم، دراسة في النظرة الفلسفية عند د. هـــ. لورنس..، ص 58.
[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 347.

العام، مما يدفع إلى التمسك بالحيل والأحابيل الأدبية، كما يسميها أبو هيف، لأجل تقديم صور متكاملة ومتماسكة لهذه الرواية.

وذكر عبود أن لورانس في رحلته الشاقة بُعد (أبناء وعشاق) وحتى (الليدي تشارتلي) كان يبحث عن ذلك الشيء الذي يفقده الإنسان بتقدم الحضارة الصناعية الضاغطة، أو الجذر الأساسي للمعرفة، أو وعي الجسد المتوارث[1]، وحاول أيضا أن يشرح علاقة لورانس بالهيوزويسم (المادي الحيوي)، ليخلص إلى الرأي بأن لورانس رضي في (الليدي) أن يقيم الطقوس للجسد باعتباره صاحب المركز المجهول، فهي رواية طقوسية[2]، وهذا توكيد صريح على الأخذ بعناصر النقد الثقافي.

كما مد الطقوس إلى العقائد الدينية من خلال ربط المعرفة الجسدية بتفاحة آدم التي جعلته يخرج من الجنة، إذ قلب لورانس الإدانة إلى نعمة، وبدلا من أن يرافق الإنسان في رحلة العذاب والمرارة، أعاده إلى الجنة معتمدا على السبب ذاته الذي طرد من أجله، أي أن لورانس جعل من تفاحة آدم فضيلة ونعمة وطريقا مأمونا ووسيلة للتواصل الإنساني الحقيقي[3]، وتطلب ذلك أن يقيم طقوسا جديدة، فأقام طقوس عبادة الجسد لاستعادة تفاحة آدم التي تضافر الجميع إلى إدانتها، وللخلاص بذلك من طقوس الألم والندم والعذاب.

وعلى الرغم من أن حنا عبود ناقد عميق التفكير، لكنه أسير الترجمة غالبا والتعريب قليلا في محاورته للأفكار والآراء، فثمة مفردات وتراكيبها بلفظها الإنجليزي ، هذا ما خلص إليه أبو هيف، وحتى النصوص المدروسة كلها أجنبية، بما فيها الطقوس والأعراف والمعتقدات التي تتصل بالمناخ الثقافي الغربي،ولكن هذالا ينقص من قيمته النقدية الضاربة في آفاق الأدب العربي وتحاليله النقدية المميزة.

7- النقد الروائي عند نبيل سليمان

[1]- المرجع السابق ..، ص 132.

[2] - عبود، حنا، تفاحة آدم، دراسة في النظرة الفلسفية عند د. هـــ. لورنس..، ص 152.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي..، ص 348.

أصدر نبيل سليمان اثني عشر كتابا في نقد الرواية، حاول أبو هيف من خلالها رصد تطور نقد صاحبها من مرحلة لأخرى، فلاحظ أنها أبانت عن مسعى نبيل سليمان في أدلجته للنقد الروائي وذلك من خلال كتابه (الرواية السورية 1967 – 1977م)[1]، آخذا بجانبي الفني والتاريخي، ليلمح من خلالهما إلى معالم الصراع الاجتماعي والوطني في الرواية السورية، وإلى تأثير المترجمات ذات الطابع الماركسي واحتكاكها " المتفاوت مع سائر وأحدث ما يبرز في المستوى الروائي والنقدي في الغرب الرأسمالي الأوربي والأمريكي وكذلك الاحتكاك الثقافي العربي "[2]، كما لم يغفل عن المؤثرات الفاعلة لعناصر الوضع العربي المعقدة خلال المرحلة المدروسة، مثل المقاومة الفلسطينية والحروب العربية الإسرائيلية والتجارب الوحدوية والحرب الأهلية اللبنانية .. وغيرها.

ونظر نبيل سليمان في صعوبة نقد الشكل الروائي منتقدا " المنهج النقدي البرجوازي الذي يبالغ بمشكلات الأسلوب والتكنيك، ويضخم من دور وقيمة المعايير الشكلية "[3]، وحاول كما يرى أبو هيف إلى المواءمة بين الشكل والأدلجة استنادا إلى تطورات النقد الواقعي واحتراما للعقائدية وللشكل، ولاسيما علاقات المبدع بالمتلقي أو التوصيل، وعلاقة الكم بالنوع، وعلاقة التكنيك الروائي بالحياة، وقد يصعب إدخال مثل هذه الآراء أو الأحكام في النقد، ما لم تنبثق من النصوص نفسها.[4]

ويشير أبو هيف إلى أن نبيل سليمان لم ينس التلميح إلى تلك المؤثرات الثقافية الأجنبية التي أسهمت في تكون الفن الروائي العربي، وخاصة ما ذكره حسام الخطيب في كتابه (سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية)، إذ سمى المذاهب الأدبية عند الروائيين، كالواقعية عند فارس زرزور و حسيب كيلاني، والواقعية الاشتراكية عند حنا مينة، والعصرية عند وليد إخلاصي وغادة السمان[5] .. فهذا في رأيي لا يخدم كثيرا النقد الروائي، لأن النقد يتجه " إلى النص، ولا يرتكز إلى العوامل الخارجية التي يأخذ

---

[1]- سليمان، نبيل، الرواية السورية 1967- 1977م، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

[2]- المصدرالسابق ..، ص 222.

[3]- سليمان، نبيل، الرواية السورية 1967- 1977م ..، ص11.

[4]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 222.

[5]- المصدر نفسه..، ص 223.

بها التيار الماركسي مثل التحزب والانتماء وفكر الروائي وعقيدته ووجهة نظره "[1]، إذ إن هذه الآراء المسبقة والخارجة عن حِمى الرواية تنفي وحدة الصوغ الروائي وأثره، " فلا تتلامح إلا أشتاتا أولية نادرة، في الرواية السورية، فطبيعة التغيرات الاجتماعية التي خلقت الحاجة إلى أشكال جديدة أوروبية أو أمريكية، هي غير التغيرات التي تدفع هذا الكاتب السوري – والعربي – أو ذاك إلى محاولة تلقيح أدواته بمَصْل أوروبي، على الرغم من أن عنصر المثاقفة والعصرنة يتضخم حتى يبلغ درجة مرضية في الحالات ".[2]

وما لبث نبيل سليمان حتى عاود الحديث عن النقد الماركسي المؤدلج، فالشخصية الإشكالية عنده لم تظهر بعد في الرواية السورية على أن البرجوازية السورية قد أجهز عليها قبل أن تبلغ مداها، وأكد على نوايا الأدلجة من خلال النقاط التالية :

" أ- توليد الشرط التاريخي للشكل الجديد.

ب- خصوصية هذا الشكل ومحليته.

ج- ضرورة الالتزام ".[3]

إلا أن هذا كله كما يرى أبو هيف، لا يسوغ الأحكام التقويمية المعنية بالبعد الاجتماعي من خارج النصوص، وليس من داخلها، كما هو الحال مع هذه الآراء النقدية :

" أ- انتحال شكل ومضمون الرواية الجديدة على يد بعض الروائيين.

ب- النفي القاطع للشخصية الإشكالية في الرواية السورية.

ج- اتهام الأدباء الجدد برفض الالتزام وبهدم الشخصية التقليدية.

د- الإجهاز على البرجوازية السورية قبل أن تأخذ كامل امتدادها ".[1]

---

[1] -المصدر نفسه..، ص 223.

[2]- سليمان، نبيل، الرواية السورية 1967- 1977م..، ص 28.

[3]- سليمان، نبيل، الرواية السورية 1967- 1977م..، ص 29.

ثم صارت هذه النوايا عند نبيل سليمان إلى حكم مطلق، " فلقد نمت البرجوازية والبرجوازية الصغيرة اقتصاديا وثقافيا وسياسيا، ووسم هذا النمو مرحلة تاريخية بكاملها "[2]. وحدد نبيل سليمان من جانب آخر، أبرز مفردات التقنية الروائية الأوروبية الجديدة التي تماثلت بهذه الصورة أو تلك في النتاج الروائي السوري، وهي "الوصف والشخصية والنموذج والنمذجة، ونسبها إلى عناصر الواقعية الاشتراكية، وتيار الوعي، وهذه المؤثرات الأجنبية ما تزال متلاحمة فجة في هذا الأثر الروائي أو ذاك".[3]

ولم يبتعد نبيل سليمان عن تسويغ أدلجة النقد بمراعاة الشكل الفني للمضي في إطلاق الأحكام الماركسية، كما هو واضح في وصف الصورة الروائية للبرجوازية في سنوات السبعينيات، " أما الروايات التي تنطعت للبرجوازية من خارجها، فقد جاء تقديم أغلبها من مواقع البرجوازية الصغيرة أو الطبقات الدنيا، وارتبط عدد منها بتجربة الوحدة أيضا، وعكفت على رصد الدور الخياني اللاوطني للبرجوازية، وتفسخها، وعلاقاتها الاستغلالية مع الطبقات الأخرى .."[4].

وبما أن دور المثقف كان راجحا في الأحزاب والحركات التي تنطعت للتقدم والتحرر، على حد تعبير أبو هيف، فصنعت الانكفاء باعتبار أن أغلب الإنتاج الثقافي العربي هو في الأدب، وذلك هو واحد من الأعراض المرضية على كل حال، فقد جاء العديد من النصوص الروائية التي تجسد مسار الهزيمة أو الهزائم كتجربة ذاتية لمثقف مهزوم، بكل ما يترتب على ذلك في رؤية التاريخ ومغامرة الفن[5]، وقد بلغت هذه الرؤية التدميرية ذروتها، كما يعتقد نبيل سليمان، في رواية (عودة الذئب إلى العرتوق) لإلياس الديري[6]، التي قدمت الشريحة البرجوازية الصغيرة فاقدة الرؤية التاريخية " وغرقت في مساراتها الوجودية

---

[1]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 224.

[2]- المرجع السابق ..، ص 35.

[3]- سليمان، نبيل، الرواية السورية 1967- 1977م..، ص 43.

[4]- المرجع نفسه..، ص 213.

[5]- عبد الله،أبوهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد..، ص 501.

[6]- الديري، إلياس، عودة الذئب إلى العرتوق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982م.

العبثية التي لا ينفع معها طفولة يسارية ولا تطرف ولا إرهاب، إنه الوعي عن عجز الذات ووعي الآخر، عن وعي العالم، ذلك الوعي المنشود ".[1]

ومن جانب آخر عالج نبيل سليمان الرواية الريفية، كما يعبر عنها أبو هيف، لأجل إظهار البعد الطبقي بالدرجة الأولى، والقاع الاجتماعي، إذ ما يزال نصيب البرجوازية والبرجوازية المتوسطة أوفر من نصيب الطبقات الدنيا بكثيرفي الرواية السورية، ولعل ذلك مرده إلى المنبت الطبقي، والموقف لأغلب كتاب الرواية السيرية، على رأي أبو هيف. وأورد أمثلة للبروليتاريا الزراعية في رواية (الحفاة وخفي حنين) لفارس زرزور، وللبروليتاريا الرثة ذات الأصول الريفية في رواية (الياقوتي) لعبد النبي حجازي، و (وردة الصباح) لعادل أبو شنب، والبروليتاريا المدنية في رواية (الرأس والجدار) لعبد الله عبد، ورواية (الجائع إلى إنسان) لـــ ع. آل شلبي.[2]

- سيرة القارئ :

هو عنوان كتاب أصدره نبيل سليمان عام 1996م، لتوثيق جوانب من سيرته الإبداعية قارئا يوحي بعلامات بداياته، لأن جل مادة هذا الكتاب من مقالات تعود إلى السبعينيات، فهو لا يتنكر جزافا لماض غلبت عليه الأدلجة الماركسية، لاسيما في مراحله النقدية الأولى، كما يشير إلى ذلك أبو هيف، ولا ممن يخشون أو يخافون نقلة أو تطورا في الحياة الشخصية أو الفكرية أو في ممارسة القراءة و الكتابة.[3]

وقد شملت مقالات القسم الثاني حيزا كبيرا من الكتاب، إذْ " حوت أكثر من ستين مادة عن روايات أجنبية وعربية، وعن بعض قضايا الرواية، مثل الرواية السريالية، والرواية السياسية، وقضايا الرواية الحديثة، والخطاب الروائي، وواقعية الرواية الجديدة، والرواية المتسلسلة، والرواية والقصة الطويلة للأطفال والناشئين، وضمور الإنتاج الروائي بين الشباب، والحب والرواية على الطريقة الأمريكية، وجنون

[1]- سليمان، نبيل، وعي الذات والعالم، دراسات في الروا ية العربية، دار الحوار، اللاذقية، 1985م، ص 93.

[2]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 226.

[3]- المصدر نفسه ..، ص 226.

الإضطهاد في الرواية الأمريكية، وسمات جديدة في تقنية الرواية العربية، ووحدة 1958م والرواية في سورية، واقتحام القصة للرواية بعد اقتحام الرواية للقصة ".[1]

وقد لوحظ على رأيه أنه التفت في قضية الخطاب الروائي عن الماركسية إلى أفكار راهنة ومستقبلية ينبض بها الخطاب الروائي في احتضان التخييل لآفاق أرحب في الرؤى المنشودة، " والقول بالخطاب الروائي إذن، ينهض على ذلك الفهم للكلام المنطوق والمكتوب والمقروء، للخطاب بعامة، للرواية أيضا، للقارئ والكاتب، لإنتاج الرواية وإعادة إنتاجها، للتعددية، للحوارية، لديمقراطية التعبير. وكما يذهب محمد برادة، ففي القول بالخطاب الروائي تضطلع صيغة الخطاب بإضفاء التخييل على النص الروائي، وعلى المحكي. وليس أمر الخطاب الروائي إذن، أمر المقولات والأطروحات التي تحملها الرواية وحسب ".[2]

من خلال جمع سليمان لمواد هذا الكتاب، يريد أن يعلل انغماسه في الأدلجة في مراحله الأولى، بينما تؤشر المواد المكتوبة فيما بعد عام 1990م، إلى محاولات التقليل من الأدلجة، وهذا إعلان كما لاحظ أبوهيف، عن التغيير في مواقفه الفكرية المطلقة إزاء الماركسية، وتبنى أفكارا جديدة تتلامس مع الأطروحات الإنسانية والحضارية مثل الديمقراطية والحرية وحقوق الانسان ... وغيرها.

وفي كتابه (وعي الذات والعالم – دراسات في الرواية العربية)، ينتقد سليمان البنيوية، ويعلل ذلك الانتقاد بأفكار الماركسيين أنفسهم، مثل روجيه غارودي، دون ذكره، كما يشير إلى ذلك أبو هيف، وهذا من خلال كتابه (البنيوية فلسفة موت الإنسان)، الذي قام على انتقاد قاس للبنيويين الفلاسفة، من أمثال ليفي شتراوس، وميشيل فوكو ولْوي آلتو سيرومورسي غولدييه، وحاول بعضهم التوفيق بين البنيوية والماركسية، بينما نبذ غارودي هذه المحاولات لتناقضات البنية والجدل[3]، والحل التوفيقي هو إخضاع البنية

[1]- المصدر نفسه..، ص 227.

[2]- سليمان، نبيل، سيرة القارئ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، 1996م، ص 204.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 229.

للماركسية، و " بالبنية وبالنشاط الإنساني الذي يولدها، إذ تجعل من المنهج البنياني (البنيوي) آنا ضروريا من آناء المنهج الجدلي ".[1]

واستنكر نبيل سليمان الابتعاد عن التحليل الجدلي التاريخي في النقد الأدبي، داعيا إلى توظيف تحليل دواخل النص في رؤى الأدلجة، وفي مثل النصوص التي نعالج، يقودنا إلى أولوية النظر إلى العالم الروائي بكليته ودلالته، وبعدما تتوفر عناصر تحليله ووصفه، بمثل هذا الصنيع ينآى النقد عن تلهيم النص وعن أحادية ومباشرية الانعكاس.[2]

وبهذا يتضح مطلب نبيل سليمان في أدلجة النقد على أن الروائي يبث إيديولوجية، إما نظرات، أو رؤية، مما يتصل بالعلاقات الإنسانية، ومحيطها الاجتماعي والطبيعي أيضا، والتاريخي لتعزيز الاتصال بين المجتمع الروائي والواقع.

ويرى أبو هيف أن نبيل سليمان في جانب آخر من كتاباته أضفى على نقده أفكارا سياسية مباشرة تعضد رؤاه الإديولوجية، مثل إخضاع تحليله لرواية (إلى الجحيم أيها الليلك) لسميح القاسم[3]. إلى التحولات السياسية العربية – الإسرائيلية إبان صدور الرواية، ونسب تميزها إلى لبوسها الفني الغني في الأسطرة والترميز، إذْ إن " الأدب يصدر عن أصول أسطورية بحسب المرحلة الحضارية "[4]، كما عمد إلى اللعب الزماني واللغوي عن الواقع الاحتلالي والصراع معه، و " على طريق ذلك تطور الموقف من اليهود، من الجد إلى الحفيد في عقود قليلة. على طريق ذلك ارتسمت مواقف الأطراف جميعا:

- النحن الفلسطينية تتحول من السلب إلى الإيجاب بحدود الفعل باتجاه دنيا.
- النحن العربية مصادرة من جيش الإنقاذ إلى السادات.

[1]- غارودي، روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 117.

[2]- سليمان، نبيل، وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية..، ص 10 – 11.

[3]- القاسم، سميح، إلى الجحيم أيها الليلك، دار ابن رشد، بيروت، 1978.

[4]- سليمان، نبيل، سيرة القارئ..، ص 355.

- الآخر/ العالم محدود الفاعلية (التقدميون : روت) ولكنه أيضا أساسي الفاعلية عندما يتحدد بموسكو.
- الآخر / إسرائيل : الصراع معه مصيري .. وينسحب ذلك على سمسار الأراضي، والأطراف العربية المماثلة.
- على هذا النحو تبلورت رؤية الرواية. وهي رؤية تكتسب أهمية مضاعفة في هذه المرحلة، حيث تُمَوه أو تلغي أساسيات الصراع العربي الإسرائيلي ".[1]

ـــ الاتجاه الاجتماعي في "فتنة السرد والنقد" :

لاحظ عبد الله أبو هيف دخول نبيل سلمان في الاتجاه الاجتماعي، الذي يأخذ بعض معطيات البنيوية التكوينية وبعض منجزات علم السرد، من خلال كتابه (فتنة السرد والنقد)[2]، الذي ألمح فيه لأول مرة إلى السرد، إذ " عمق بحثه عن السردية والمنظور السردي، وربط ذلك بالأبعاد الكامنة والمضمرة التي يتيحها ما وراء السرد كلما أوغل في الافتنان الذي يشي بالخبرة والضلال والكفر والفضيحة والمحنة والجنون والعبرة والعذاب والمرض والمال والأولاد واختلاف الناس في الآراء وما يقع بينهم من قتال، وشاع معنيان وأثيران للفتنة عنده، هما الوله والاختلاف عن تباين المعاني الخافية إزاء معاني سطح الكلام ".[3]

وكان من بين بحوث كتابه السالف الذكر (الأدب والحرام) إذْ أشار إلى الحرام العربي الكثير الراهن ومدى ضغط الحرام في اللحظة الموروثة وتنابذه مع السلطان الاجتماعي في لونين من الأدب، أدب الحب الجنسي وأدب القاع الاجتماعي، حيث ألمح إلى تعبيرات روائية عن الحرام عند رشيد بوجدرة من خلال روايتيه (تيميمون، 1990) و(فوضى الأشياء، 1991)، والحبيب السائح من خلال روايته(مذنبون

[1]- سليمان، نبيل، وعي الذات والعالم..، ص 95 – 96.

[2]- سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994م.

[3]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 232.

لون دمهم في كفي،2008)،والطاهروطارمن خلال روايتيه (الشمعة والدهاليز، 1995م) و (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، 1999م)، وأمين الزاوي في روايته (الرعشة، 1999م) وواسيني الأعرج وغالب هلسا ويوسف إدريس وليلى بلعبكي وغادة السمان وسميرة المانع وكوليت خوري وغيرهم[1]، وذلك لإثارة السؤال حول الأدب والحرام.

كما تناول الممارسة الروائية للنقد ونقد النقد من خلال دروبه المتعددة، وهي :

أ. اشتغال الراوي بالنقد.

ب. اشتغال الروائي بنقد شغله الروائي.

ج. اشتغال الرواية بالنقد على نفسها أو على غيرها أو عليهما معا.[2]

وما لاحظه أبو هيف على سليمان أنه قرن نقده بتصريحات روائيين ونقاد وباستعراض تجربته النقدية في عدة كتب سابقة، دعوة إلى تطوير النقد الروائي، ولاسيما " الحث على الدرس النقدي المستبطن في النصوص، وعلى النقد الذاتي، وعلى المغامرة برواية نقدية للرواية ".[3]

وأشار بعد ذلك إلى عدد من الروايات التي تدخل فيما يراه سليمان (ما بعد الحداثة في الرواية العربية) دون تحديد لطبيعة المفهوم وتجلياته الروائية، مكتفيا بذكر " اللاتعيين في الرواية، التاريخ باللاتاريخ حيث لا زمان ولا مكان، ولكنه مناخ وحسب، يخاطبك في ماضيك وحاضرك، وفي مستقبلك أيضا ".[4]

كما ألمح نبيل سليمان إلى شعرية الرواية العربية من خلال تصريحات بعض الروائيين كعبد الرحمن منيف، من خلال روايته (شرق المتوسط) التي تقوم على بناء سردي، يشترك في رواية أحداثها، بطلها السياسي المرتد " رجب إسماعيل "، وأخته " أنيسة "، حيث يروي كل منهما ثلاثة فصول من الأحداث بالتعاقب. ويكشف القاص عن رغبته في كتابة رواية تشكل إضافة فنية وتحقق قيمة جمالية جديدة، إذ

[1]- المصدرنفسه..، ص 233، وينظر : سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد..، ص 68.

[2]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية..، ص 233.

[3]- سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد..، ص69.

[4]- المرجع نفسه..، ص 88.

يكتب رجب إلى أخته أنيسة قائلا : أريد أن نكتب معا رواية ... ولو كتب عادل بعض الأشياء وتركناها على بساطتها وصدقها .. ولو كتب حامد، ولو كتبت أنت، ثم أكتب أنا بعد ذلك ... فإن ما نكتبه معا سيكون شيئا جديدا وجميلا ..، ثم يضيف مبينا ميزة هذه الطريقة ... وطبيعي أيضا أن ننظر من زوايا مختلفة، هذه الزوايا المختلفة ضرورية لكي نرى الشيء من جميع جوانبه.[1]

ومما ألمح إليه سليمان أيضا، حسب ما لاحظه أبو هيف، هو أهمية الاتصال بين الفنون، بعد عرض بعض تجارب سردية الشعر أمثال أدونيس، دون معالجة نقدية، ليثير الأسئلة من جديد : " هل من مصداقية إذن، للدعوة التي ترددت منذ أواسط الستينيات مع جماعة (تيل كيل)* إلى ما سماه أدونيس بالأمس بنص المستقبل، النص المزيج، النص الكلي الذي لا حدود فيه بين الأجناس، ولا حدود له ؟ وماذا يعني أن يقصر إبداع داعية عما ينظر له ويدعو ؟ "[2]، وهو عمل ذو خصوصية يضفي على العمل الإبداعي ضمن النص الروائي بصمة التفرد والاختلاف، تعكس في حقيقتها سمة تجريبية باحثة عن الأشكال التعبيرية الجديدة في الممارسة الفنية " فالإبداع الفني قدر مشترك بين جميع الناس يتفاوتون فيما بينهم ويتمايزون تبعا لخصوصيات كل واحد منهم، إذ يحصل التأثير والتأثر، وعليه فإن التقاطع سمة حضارية، والاختلاف فيما بينهم أمر طبيعي يندرج ضمن سياقات التطور الحاصل في التجارب الفنية ".[3]

- تغير الكتابة النقدية في "الرواية والحرب" :

---

[1]- منيف، عبد الرحمان، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 113.

* كلمة فرنسية (tel quel) وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو وبارت ودريدا وسولرس وكريستيفا، إذ يرون النص (نسيجا يتكون من خيوط كثيرة ومتقاطعة يجب دراستها في علاقتها، وهذه الدراسة تسمى عندهم بتقاطعات النص (inter texte) ما دام هذا الأخير لا يشكل جزءا معزولا، وإنما هو جزء من كل، وليس جزء لا يتجزء بمفرده)، ينظر : جمال شحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي، س4، ع 25، يناير – فبراير، 1982، ص 222.

[2]- سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد..، ص 119.

[3]- قديد، دياب، الكتابة الروائية جيل الشباب في الجزائر بين الواقع والطموح، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج ط6، 2003م، ص 61.

الرواية والحرب[1] كتاب آخر لنبيل سليمان، إذ أشار فيه كما يذكر أبو هيف " إلى التغير في الكتابة النقدية عنده ما بين نهاية السبعينيات ونهاية التسعينيات، لغة وأسلوبا ورؤية ومنهجية وأدوات، فهو يقرأ الرواية لإضاءة موضوع الحرب فيها دون إضفاء أدلجة عليها ... ويستغرق نقده في التطبيق لعرض الشكل الروائي ومدى احتضانه لموضوع أو ذاك ".[2]

فقد ابتعد نبيل سليمان في هذا الكتاب عن الاتجاه الإديولوجي قليلا، ومال إلى أسلوب القراءة الوصفية والتأويلية التي تفسر المحتوى النصي، وتلمح إلى التقانات الروائية، عناية بالموضوع بالدرجة الأولى، وارتقى اهتمامه بموضوع الحرب إلى شموليته للراهن العربي من النكبة عام 1948م إلى النكسة أو الهزيمة عام 1967م، متضمنا ومتتبعا الحروب الداخلية كالحرب العراقية الإيرانية، وغزو العراق على الكويت، والعشرية السوداء في الجزائر، والقضية الفلسطينية، وذلك من خلال روايات تفاعلت مع هذه الحروب، فكانت سمة هذا الأدب هو أدب الحرب.

نكتفي بهذا القدرحول النقد الروائي عند نبيل سليمان، ولو واصلنا الحديث عنه لدخلنا في شواغل السرد التي تغرقنا في متاهاتها والحكى، كما يذكرنبيل سليمان " بمتوالية السرد قامت متوالية الذاكرة، وبالحكاية قامت الأولى، فقامت الثانية، فضلا عن أنه ظل للأولى ما تحلبه عن وقائع الحاضر، هكذا توالدت القصص والحكايات وتفاقمت الاندماجية وشهوة الكلام ولذة الحكى ".[3]

في الأخير، يمكن القول أن نبيل سليمان لا ينتمي إلى جيل بعينه، على الرغم من أن بدايته كانت في سبعينيات القرن الماضي، إذْ منذ بدايته شكل خطا متميزا سواء في الكتابة الإبداعية الروائية، أم في الكتابة النقدية، حيث حرّكت مؤلفاته المياه الراكدة في بعض الأحيان، واختلف الباحثون حولها، خصوصا أنه يتصف بغزارة الإنتاج، فلا تمر سنة إلا ويطالعنا بجديد إن في الرواية أو في النقد.

[1]- سليمان، نبيل، الرواية والحرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م.

[2]- عبد الله،أبوهيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية ..، ص 238.

[3]- سليمان، نبيل، الكتابة والاستجابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 63.

هذه بعض الاجتهادات التي سعى عدد من الباحثين والنقاد من أجل مقاربة اتجاهات نقدية وتطبيقها على الرواية العربية، حاول أبوهيف عبرمدونته الأدبية نقلها إلينا وضمن ممارسته النقديةالمتميزة.وكان في كل مرة يقدم وجهة نظره للآراء النقدية،والرؤى الأدبية التي يبديها بعض الأدباء والنقادوالمسرحيين بصرامة دون أن تمنعه صداقته،وأن تقف في وجهه بعض الأطرالسياسية والحزبية،ولهذا جاءت مواقفه النقدية معبرة عن رؤيته بعيداً عن المجاملة أو التحامل،وعليه أظهر أبوهيف قدرة معرفية كبيرة،مكّنته من أن يحتل مركزاً نقدياّ مؤثراً في الساحة الأدبية والمسرحية في الوطن العربي عامة والسوري خاصة.

خاتمـــة

من خلال هذه الرحلة مع الناقد عبد الله أبو هيف، المتشعبة بين المسرح والشعر والقصة والرواية توصل البحث إلى النتائج الآتية:

1. في المسرح

نستنتج أن الناقد عبد الله أبو هيف كان:

- معايشا ومتتبعا لحركة المسرح العربي المعاصر خلال العقود الثلاثة الأخيرة، هذه الحركة المحتدمة بالتحديات الكثيرة لأجل ترسيخ المسرح في الحياة الثقافية العربية.
- دخول هذا الفن –المسرح– بجذوره وطبيعته المتعالقة مع الظاهرة الاجتماعية في صلب عملية التنمية الثقافية وإنتاجه لتجارب متعددة جديرة بالتقدير.
- ضغط أسئلة الراهن على وجدان المسرحيين وكذا المثقفين العرب فيما تعلق بالهوية والتأصيل والمثاقفة ووعي الذات وثنائية التقاليد والتجديد وغيرها.
- ارتباط فن المسرح من حيث تشكيلاته بالتقاليد القومية للفنون الشفاهية والفرجة والمشهدية واللغة والتلقي والعرض والاستعراض.
- يعد المغرب حسب أبو هيف، صاحب أكبر التجارب التأصيلية، استلهاما للتراث وانبعاثا لتقاليده في لبوس التجديد والعصرنة والتواصل مع الآخر المتقدم.
- ظل أبو هيف وفيا لمنهجه النقدي في قراءة النصوص المسرحية، وهو البحث عن السياسي في الأدبي وظيفة الخطاب داخل الصراع الاجتماعي والإنساني، دون إهمال بعض الجوانب الفنية المتحكمة في بنية النص وإنتاجه وتشكيله.
- تقصى أبو هيف نهوض المسرح والوعي به في سورية نموذجا للتطوير في الخطاب المسرحي، ولاسيما مسرح الأطفال الذي خرج من أحضان التعليم إلى رحابة الفكر والفن.
- في الأخير خلص أبو هيف أن المسرح العربي المعاصر يتأسس من جديد بروح الأصالة والتفتح والحرية والإبداع.

2. في الشعر :

- أبانت دراسة أبو هيف عن شعر الحميدين بروز الاتجاه الحداثي في الشعر السعودي بعد زمن طويل من العنت في الفكر التقليدي الذي كان جاثيا على الإبداع الشعري والأدبي.
- الحداثة عموما ليست مجتلبة أومنقولة أو معزولة، وليست نبتا في فراغ، بل هي اشتغال عميق على التاريخ وسيرورته، من خلال ما برهنت عليه في علاماتها المتعددة، مفاهيم أو مواقع أو أحداث أو ترميزات، فلا تنقطع عن جذورها البائدة أو امتداد هذه الجذور في الحاضر، وهو جدل الثبات والتغير الدائم في جماليات الإبداع.
- ترصعت قصيدة الحميدين المدروسة باستعمالها للتقانات، كالدراما والنزوع الدرامي والتناص، والاشتغال على مكونات اللغة والصورة، كما توغلت في المدهش والجريء والرصيف في التركيب الجديد لقصيدة الحداثة.
- كان للحميدين دور في تحديث قصيدته أولا، والقصيدة في الخليج العربي ثانيا، وذلك من خلال استعماله لتقانات جديدة، مما استدعى مصطلحات ومفاهيم لم يألفها الأدب العربي الحديث، أو لم تستقر بعد في شبكة المعرفة النقدية العربية الحديثة، كالقناع أو الترميز والأسطورة أو الاستدعاء والإحالة والحشد والتلاشي والانزياح، والتنضيد اللغوي وغيرها.

3. في القصة والرواية:

- جاوزت القصة والرواية ذلك الفهم التقليدي لهما، إلى الإفادة من الاتجاهات الفكرية والمعرفية مثل الرومانسية والسوريالية والوجودية، وتطوير الاتجاهات السائدة كالواقعية والواقعية الاشتراكية نحو واقعيات مستحدثة.
- ولوج الدراسات والكتابات النقدية مجالات المناهج الحديثة في علم السرد، أو اتجاهات نقدية أخرى مثل البنيوية والتفكيكية والتأويلية والنصية وغيرها.
- تمكنت القصة والرواية إلى حد كبير من تقديم مختلف ألوان المعاناة الاجتماعية في العادات والتقاليد والفقر والاستغلال والظلم وسوى ذلك، وكان كتّاب هذين الجنسين —القصة والرواية– يرصدون بدقة كثيرا مما يحدث في كليته وتفصيلاته.
- لم تتقوقع القصة والرواية في الهم الاجتماعي فحسب، بل إن الموضوع الوطني والقومي عبر تجلياته المختلفة كان حاضرا على مدار سيرورة هذين الجنسين.

- حملت القصة والرواية عبر سيروراتهما التاريخية جملة قضايا متنوعة فنية وموضوعاتية، كالتناص والسخرية والعجائبية والأنسنة والأسطرة والمكان والمرأة والمعاناة والصراع... وغيرها، إذ يمكن تخصيص لها كتب مستقلة مستقبلا.
- سعى أبو هيف إلى التعامل مع الإنتاج النقدي والقصصي والروائي العربي بحذر وعدم إطلاق الأحكام النقدية جزافا، حرصا منه على هذه الجهود النقدية التي تترسخ علميا ومنهجيا من مرحلة لأخرى متجاوزة العقائد والمذهبيات، لأجل تأصيل النقد وتحديثه.
- لاحظ أبو هيف ضعف المشاركة النسوية في الإبداع النقدي القصصي والروائي، فإنتاج المرأة يكاد يعد على الأصابع.
- إفراد أبو هيف كتابا خاصا بالإبداع السردي الجزائري، و لم يكن ذلك إلا للجزائر، طبعا بعد سورية وهذا دليل على تقديره لمبدعي هذا البلد ونقاده.
- إن تعامل أبو هيف مع النص القصصي والروائي وكذا العمل النقدي، لا يرتهن منهجا معينا أو نموذجا محددا، بل يفيد من كل المناهج المتاحة، فمرة يفيد من المنهج التاريخي ومرة من المنهج الاجتماعي وأخرى من النفسي ورابعة من البنيوي، وخامسة من التفكيكي على حد سواء.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم برواية ورش

أبو هيف، عبد الله:

1- النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000

2- فكرة القصة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

3- عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

4- الثقافة العربية وتحديات العصر، سلسلة كتاب الرياض 139، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، المملكة السعودية، ط1، 2005.

5- القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

6- الجنس الحائر أزمة الذات في الرواية العربية، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2003.

7- اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

8- التأسيس، مقالات في المسرح السوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

9- الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.

10- المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

11- الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

12- قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

13- الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

14- الأدب والتغير الاجتماعي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

15- القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
16- أدب الأطفال – نظريا وتطبيقيا – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.
17- نجيب محفوظ بعيون سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007.
18- الشباب والأدب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1989.
19- العرب والحوار الحضاري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2007.
20- الأدب العربي وتحديات الحداثة، دراسة وشهادات، دار الصداقة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 1987.

المراجع:

1. ابن ذريل، عدنان، " فن المسرحية " مع تلخيص لكتاب الشعر لأرسطوطاليس، دار الفكر، دمشق، 1963.
2. ابن ذريل، عدنان، الرواية العربية السورية، دراسة نفسية، مطبعة الآداب والعلوم، دمشق، 1973.
3. ابن ذريل، عدنان، الشخصية والصراع المأساوي، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، 1963.

ابن ذريل، عدنان، رواد المسرح السوري بين أواسط العشرينات وأواسط السبعينات، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

1. ابن ذريل، عدنان، فن كتابة المسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

ابن ذريل، عدنان، في الشعر المسرحي، أحمد شوقي – عزيز أباظة – عدنان مردم بك، دار الأجيال، دمشق، 1970.

2. ابن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1980.
3. ابن ذريل، عدنان، مسرح وليد مدفعي، دار الأجيال، دمشق، 1970.
4. أبو غالي، مختار علي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، مشروع نظري، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 1998.
5. أحمد، كامل، ووهبة، مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
6. أحمد، جاسم الحسين، القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
7. أحمد، عبد الإله، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ج2، 1977.
8. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005.
9. أدونيس، مختارات شعرية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

10. إسماعيل، عز الدين، مسرح باكثير الشعري، دار الفكر العربي، 1426هـ - 2005.

11. الأعرج، واسيني، النزوع الواقعي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.

12. الأعرج، واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

13. الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ج1، ط2، 2002.

14. الباردي، محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

15. البرادعي، خالد محي الدين، خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

16. برشيد، عبد الكريم، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989 – 1990.

17. بزيع، شوقي، " احتفالية الجسد وشاعرية الحواس " في الكتاب التذكاري " نزار قباني – شاعر لكل الأجيال "، إشراف سعاد الصباح، تحرير محمد يوسف نجم، دار سعاد الصباح، الكويت، 1998.

18. بلبل، عدنان، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1998.

19. بلبل، فرحان، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1991.

20. بلبل، فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1984.

21. بلبل، فرحان، المسرح السوري في مائة عام 1847 – 1946، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.

22. بن سالم، عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
23. بن عائشة، ليلى، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.
24. بن قينة، عمر، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
25. بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، كتاب الجيب 29، منشورات الزمن، مطابع النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
26. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنيانه وإبدالاته، ج4، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.
27. بودية، إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.
28. بورايو، عبد الحميد، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
29. ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
30. جابر، يحيى، ابتسم أنت لبناني، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت،ط1، 1997.
31. جاسم، حسين سلطان الخالدي، الخطاب النقدي حول السياب، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2007.
32. الجبار، مدحت، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار النديم، القاهرة، 1995م.
33. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، اعتناء مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2007.

34. الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

35. جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 2003.

36. جهاد، عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

37. الحازمي، منصور إبراهيم، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ت.

38. حافظ، صبري، الرحيل الى مدن الحلم، دراسة و مختارات من شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1973.

39. الحامد، عبد الله، الشعر في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن 1345 – 1395 هـــ، دار الكتاب السعودي، الرياض، الطبعة الثانية منقحة، 1993.

40. الحاوي، إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دارالثقافة، بيروت، ط2، 1983.

41. حبيب، بروين، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

42. الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، القاهرة، ط1، 1996.

43. حسان، رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965 – 1985م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

44. حسين، خالد، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008.

45. حسن، يوسفي، المسرح والمرايا، شعرية الميتامسرح وانشغالها في النص المسرحي الغربي والعربي ، اتحاد كتاب المغرب، المغرب...

46. حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

47. حلمي، بدير، فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1 ، 2003.

48. حلوم، أحلام، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000.

49. حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1997.

50. حمادة، إبراهيم، المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطبوعات دار الشعب، 1971.

51. حمادي، عبد الله، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

52. حمدي، أحمد، أبوليوس، مسرحية شعرية، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، 1990.

53. حمزة، حسين، دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2004.

54. الحميدين، سعد، أيورق الندم؟، دار شرقيات، القاهرة، ط2، 1995.

55. الحميدين، سعد، خيمة أنت والخيوط أنا، منشورات دار الأزمنة، القاهرة، ط3، 1992.

56. الحميدين، سعد، رسوم على الحائط، نادي الطائف الأدبي، ط2، 1991.

57. الحميدين، سعد، ضحاها الذي ..، دار الشريف، الرياض، 1990.

58. الحميدين، سعد، وتنتحر النقوش أحيانا، دار شعر، القاهرة، ط2، 1991.

59. حنداين، محمد، مدخل لكتابة الأدب الأمازيغي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الأمازيغي، 1992.

60. خشفة، محمد نديم، جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

61. خضر، عباس، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930م، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1966.

62. الخطيب، حسام، " حول حدود النقد الأدبي " في : حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، إشراف : عبد اللطيف شرارة، مؤسسة ناصر للثقافة، القاهرة، 1981.

63. الخطيب، حسام، القصة القصيرة في سورية، تضاريس وانعطافات، وزارة الثقافة، دمشق، 1982.

64. الخطيب، حسام، روايات تحت المجهر، دراسة نهوض الرواية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

65. الخطيب، حسام، سبل المؤثرات الخارجية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1973.

66. خمري، حسين، فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2001.

67. خميس، شوقي، المنفى و الملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971.

دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، 1999.

68. دريد، يحيى خواجة، إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

69. الديري، إلياس، عودة الذئب إلى العرتوق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.

70. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999.

71. رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، منشورات مكتبة الانجلوالمصرية، ط3، 1970.

72. الركيبي،عبدالله خليفة،القصةالجزائرية القصيرة،الدارالعربية للكتاب،ليبيا،تونس،ط3،د.ت.

73. الركيبي، عبد الله خليفة، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969.
74. الركيبي، عبد الله خليفة، تطور النثر الجزائري الحديث، ليبيا، تونس، 1978م.
75. رمضاني، مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993.
76. الريحاني، أمين ألبرت، مدار الكلمة دراسات نقدية دار الكتاب اللبناني بيروت دار الكتاب المصري القاهرة 1980.
77. الزهراني، معجب، تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، في كتاب "القصيدة الحديثة في الخليج العربي"، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ادارة الثقافة و الفنون، البحرين، 2000.
78. الزيات، لطيفة، من صور المرأة في القصص والروايات العربية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989.
79. السامرائي، إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.
80. سعيد، جلال الدين، أبيقور، الرسائل والحكم، الدار العربية للكتاب، 1991.
81. سعيدة، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979.
82. سلام، محمد زغلول، القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1970.
83. سليمان، نبيل، أسرار التخيل الروائي، منشورات ىاتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
84. سليمان، نبيل، الرواية السورية 1967- 1977م، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
85. سليمان، نبيل، الرواية والحرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
86. سليمان، نبيل، الكتابة والاستجابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.

87. سليمان، نبيل، النقد الأدبي في سورية، دار الفارابي، بيروت، ج1، ط1، 1980.
88. سليمان، نبيل، سيرة القارئ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، 1996.
89. سليمان، نبيل، شهرزاد المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
90. سليمان، نبيل، عبد السلام العجيلي، حكواتي من الفرات، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، دمشق، 2008.
91. سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط3، 2006م.
92. سليمان، نبيل، في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1989.
93. سليمان، نبيل، وعي الذات والعالم، دراسات في الروا ية العربية، دار الحوار، اللاذقية، 1985.
94. سمر، روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
95. السمري، سليم، الرؤيا الحسية عند البياتي، طبع بتعضيد من نقابة المعلمين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، 1975.
96. السيد، علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
97. الشاوي، عبد القادر، سلطة الواقعية، مقالات تطبيقية في الرواية والقصة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.
98. شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2002.
99. شعبان، بثينة، 100 عام على الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، 1999.
100. شعبان، بثينة، المرأة العربية في القرن العشرين، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2000.
100. شعبان، عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار العلم والإيمان، 2009.

101. الشمعة، خلدون، الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974
102. الشمعة، خلدون، المنهج والمصطلح، مدخل إلى أدب الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
103. صادق، رمضان، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
104. الصالح، نضال، القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
105. الصالح، نضال، المغامرة الثانية في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
106. الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
107. الصالح، نضال، من التخييل إلى التأويل، دراسة في الرواية العربية ونقدها، الناشرون 4، سورية، حلب، ط1، 2007.
108. صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.
109. صقر، أحمد، تاريخ النقد ونظرياته في النقد المسرحي، مركز الإسكندادية للكتاب، مصر، 2001.
110. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
111. طارق، علي، تأملات في الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، 2005.
112. الطالب، عمر، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة، بيروت، 1971.
113. طرابيشي، جورج، الراوي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995.

114. طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت، 1973.

115. طرابيشي، جورج، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1982.

116. العاني، شجاع مسلم، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

117. عبد الرحمن، مجيد الربيعي، وجوه مرت، دار الفرقد للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 2008.

118. عبد العزيز، عبد المجيد، القصة في التربية، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.

119. عبد الله، عبد البديع، الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر في الرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1995.

120. عبد الله، عبد البديع، الرواية الآن، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 1990.

121. عبد الله، محمد حسن، آفاق المعاصرة في الرواية العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1996.

122. عبد جاسم، عباس، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2005.

123. عبود، حنا، تفاحة آدم، دراسة في النظرة الفلسفية عند د. هـــ. لورنس، دار المسيرة، بيروت، 1980.

124. عبود، حنا، من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

125. عبيد الله، محمد، بلاغة السرد – محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

126. عدة باحثين، دراسات في الشعر العربي المعاصر، المجلد السادس من معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1995.

127. عدس، محمد عبد الرحيم، فن الإلقاء، دار الفكر، الأردن ،2007.

128. عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 1985.

129. عزام، محمد، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

130. عزام، محمد، وعي العالم الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990م، ص 10.

131. العزاوي، فاضل، بعيدا داخل الغابة – البيان النقدي للحداثة العربية –، منشورات المدى، دمشق، 1994.

132. العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية بيروت،1983.

133. عصفور، جابر، " بلاغة المقهورين " في كتاب " المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، آلف ودار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1993.

134. عصفور، جابر، قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، في كتاب " قراءة جديدة لتراثنا النقدي " م1، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجده، جدة، 1990.

135. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، د.ت.

136. علي، صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح، شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الشريف، ح2، ط1، 1388هـ - 1968.

137. علي، أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مطبعة مصر، دت.

138. علي، أحمد باكثير، مقدمة ترجمة مسرحية روميو وجولييت، مكتبة مصر، دت.

139. علي، الحلي، دراسات نقدية معاصرة، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

140. عيلان، عمر، النقد العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

141. عيلان، عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

142. الغذامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994.

143. الغذامي، عبد الله، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

144. فاضل، جهاد، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1994.

145. فرج، ألفريد، أضواء المسرح العربي، دار الهلال، د.ت.

146. الفريجات، عادل، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002م.

147. فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، بيروت، ط1، 2003م.

148. فضل، صلاح، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص و القصيد، دار الآداب، بيروت 1999.

149. الفيصل، سمر روحي، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

150. الفيصل، سمر روحي، معجم الروائيين العرب، مطبعة جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995.

151. قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري: التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع و الإعلان، طرابلس ليبيا، 1980.

152. قرانيا، محمد، الستائر المخملية، ملامح الأنثى في الرواية العربية السورية حتى عام 2000م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

153. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ط2، 1981.

154. قطاية، سلمان، نصوص من خيال الظل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

155. قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.

156. قلعه جي، عبد الفتاح رواس، عرس حلبي وحكايات من سفر برلك (ثلاث مسرحيات)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1984.

157. القمري، بشير، مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1999.

158. القيسي، محمد، الموقد واللهب، حياتي في القصيدة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994.

159. الكبيسي، طراد، مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1974.

160. الكغاط، محمد، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1986.

161. كليب، سعد الدين، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

162. كمال الدين، محمد، رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

163. لنْدَاو، يعقوب، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

164. مجدي، فهمي، الباحثون عن أسرار الضحك، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1988م.

165. مجموعة من الباحثين، تقديم، نبيل سليمان، إعداد، ماجد رشيد العويد، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007.

166. مجموعة من المؤلفين، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف، الصوت الإبداعي والناقد القومي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

167. محسن، جاسم الموسوي، نزعة الحداثة في القصة العراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984.

168. محمد ، حامد شوكت، الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1970.

169. محمد، شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، دار الكلام، الرباط، 1989.

170. محمد، صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكل الروائي، دار الحوار، 2008.

171. محمد، رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

172. مخلوف،عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

173. مرتاض، عبد الجليل، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران، وهران، 1993.

174. مرتاض، عبد المالك، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.

175. مرتاض، عبد المالك، النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

176. مرتاض، عبد المالك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931 – 1954م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

177. مرتاض، عبد المالك، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1952 – 1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

178. المرزوقي، سمير وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، 1985.

179. المساوي، عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

180. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1984.

181. مصطفى، فائق، وعلي، عبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، ط2، الموصل، العراق، 2000.

182. مضحي، فليح أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2011.

183. المعلم، أحمد، الفصول دراسة في القصة القصيرة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 2004.

184. المقدسي، أنيس، الفنون الأدبية في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.

185. مندور، محمد، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

186. منير، وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

187. المنيعي، حسن، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب الأقصى، ط1، 1451هـ، 1994.

188. الموسى، خليل، المسرحيةفي الأدب العربي الحديث، تأريخ- تنظير- تحليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،1997.

189. الموسى، خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

190. الموسى، خليل، ملامح الرواية العربية في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

191. الموسى، خليل، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

192. النابلسي، شاكر، قامات النخيل، دراسة في شعر سعدي يوسف، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1992.

193. النالوتي، عروسية، مراتيج، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

194. نجم، محمد يوسف، القصة في الأدب العربي الحديث، في لبنان حتى الحرب العظمى، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1952.

195. نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، بيروت، 1989.

196. نجيب، محمود زكي، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط1، 1979.

197. النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

198. هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

199. ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد بيروت، ط1 1988.

200. ياغي، هشام، النقد الأدبي الحديث في لبنان، دار المعارف، مصر، ج2، 1968.

201. اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

202. اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، دراسة في القصدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

203. الياقي، نعيم، المغامرة النقدية، دراسات أدبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

204. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992.

205. يقطين، سعيد، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

المراجع الأجنبية المترجمة:

206. ألكسندر، دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.

207. أوغسو، بوال، مسرح المقهورين، تمرينات عملية، تر: أسامة أبو طالب، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1991.

208. بارت، رولان، هسهسة اللغة، تلا: منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، حلب، سورية، 1999.

209. بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني 206، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

210. بيرسي، لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

211. تزفيتان، تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

212. جان، ريكاردو، القضايا الجديدة للرواية، تر: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

213. روزنتال، م، ل، الشعر والحياة العامة، تر: ابراهيم يحيى الشهابي، مراجعة، عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

214. رولان، بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

215. عدد من الباحثين السوفييت، نظرية الأدب، تر: جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.

216. غارودي، روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.

217. فرويد، سيغموند، قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1983.

218. لانغيوم، روبرت، شعر التجربة : المونولوغ الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، تر، علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة دمشق،1983.

219. ميويك د. سي، المفارقة ضمن المجلد الرابع من موسوعة المصطلح النقدي، تر : عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993.

220. هينكل، روجرب، قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

القوامس والمعاجم:

221. ماري، الياس وحنان، قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997.

222. مرسي، أحمد كامل،ووهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م

223. le petit la rousse illustré 21 de monparnasse, paris, 2007 .

المجلات والجرائد:

224. أبو هيف، عبد الله، المسيرة الطويلة، قصص فراتية، مجلة الموقف الأدبي،ع 74،73، 75، 1977.

225. أبو هيف، عبد الله، رؤى الآخر في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 380، كانون الأول، 2002.

226. إخلاصي، وليد، النص المسرحي بين التعريب والتجريب، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ع2، خريف 1977.

227. أزراج، عمر، صقيع النسيان، صحيفة العرب، مؤسسة العرب العالمية للصحافة والنشر، ع 9766، 2014/12/12.

228. الأعرج، وسيني، العجائبية – التأويل – التناص، مجلة آفاق، الرباط، ع1، 1990.

229. إليزابيث، لافلاند، الشكل الاجتماعي الروائي، تر: مجيد حميد جاسم، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع19، السنة 1999.

230. بدوي، عبده، " التجديد العروضي عند علي أحمد باكثير "، المجلة العربية، الرياض، ع211، شعبان 1415هـ - يناير 1995.

231. بدوي، محمد، تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول، القاهرة، المجلد2، ع3، نيسان، أيار، حزيران 1982.

232. برشيد، عبد الكريم، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة المغربية، المحمدية، س2، ع 7، ربيع 1977.

233. برشيد، عبد الكريم، المونودراما بين التأصيل والتجريب، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، ع 05، 2009.

234. بلبل، فرحان، شخصية المؤلف المسرحي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ع02، خريف 1977.

235. بن صالح، نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني انموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 1433ه-2012م.

236. بن صفية، إسماعيل، النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر، مجلة علامات، المغرب، ع 36، 2011.

237. بومالي، حنان، المسرح الشعري العربي المعاصر، بين التأصيل والتجريب، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، 2013/2012.

238. الحمو، أحمد،"الملك هو الملك أو " الرجل هو الرجل "، الموقف الأدبي، ع 86، حزيران 1978.

239. حوحو، رضا، القصة الجزائرية القصيرة، جريدة البصائر، ع 18، أكتوبر 1948.

240. الخطيب ، حسام ، البنيوية و النقد العربي القديم ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع 181-182 ، أيار، تموز، 1986.

241. الخطيب ، حسام ، مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ،ع،121، أيار 1981.

242. الرسائل الجامعية:

243. الزاهيري، محمد، البنية الدلالية في قصيدة الصعود إلى الهاوية 1، مجلة آفاق، الرباط، ع2، 1991.

244. السلاوي، محمد أديب، مسرحنا العربي بين الاحتفالية والتراث، مجلة الأقلام، بغداد، س 15، ع2، تشرين الثاني، 1997.

245. شحيد، جمال، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة الفكر العربي، س4، ع 25، يناير – فبراير، 1982.

246. شعبان، بثينة، بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الانجليزي – غادة السمان وفرجينيا وولف – مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 186، تشرين الأول 1986.

247. الشمعة،خلدون، الجذور المعرفية والإبداعية لأدب الأطفال، الموقف الأدبي، ع95، آذار 1979.

248. صبري، عبد الفتاح، القصة المصرية، االنشأة والتطور، مجلة الرافد، ع 109، سبتمبر 2006.

249. صفاء، المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي – الزمان والمكان – ماجيستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سورية 2009 – 2010.

250. طنوس، جان نعوم، جدلية السلب و الإيجاب، مجلة الآداب، بيروت، ع 3-4، آذار – نيسان، 1998.

251. العالم، محمود أمين، الإخراج يصنع الدراما، مجلة المسرح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع30، 1982.

252. عبد الكريم عطية سوبيج، مسرح الطفل ومستلزمات النهوض، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، س05، ع03، آذار، 1979.

253. عبد المطلب، محمد، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات، جدة، ج3، م1، شعبان 1412هـ، مارس 1992.

254. عدة باحثين، دورة ، أبو القاسم الشابي : أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 1996.

255. عرسان، علي عقلة، نحو مسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، تشرين الأول 1970.

256. العساف، عبد الله خلف، مصطلح الإيحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة، مجلة الوطن، ع 1586، السنة الخامسة، 2007.

257. العصفوري، سمير، المونودراما حالة مسرحية متكاملة، مجلة الرولة الإمارتية، ع4، شتاء، 1985.

258. العيوطي، أمين، تعقيب على بحث " شكل المسرح العربي "، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع 24 – 25، ربيع، صيف، 1984.

259. غازي النعيمي، العلامة في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية، 2005م.

260. الغذامي، عبد الله، ما أكثر الشعر، ما أقل الشعر، مجلة الآداب، بيروت، س 43، ع 12، ديسمبر 1995.

261. قادري، حمري عليمة، الثوابت السردية في القص العربي القديم، مجلة الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع15، 2001.

262. قديد، دياب، الكتابة الروائية جيل الشباب في الجزائر بين الواقع والطموح، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج ط6، 2003.

263. قديد، دياب، قراءة حداثية للتراث وإشكالات المنهج، بحث في تضاريس النص التراثي عند بعض الانتلجنسيا العرب، الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، الرياض، 1435هـ- 2014م.

264. قلعه جي، عبد الفتاح، أنيس الجليس، مسرحية من ألف ليلة وليلة، مجلة الباحث، بيروت، ع3، 1981.

265. محمد، صابر العبيد، جمالية العنوان وفلسفة العنونة، محجلة الأسبوع الأدبي، ع 835، دمشق، سورية، 2002.

266. مرسي، سعد الدين، حول مسرح الأطفال، مجلة المسرح، القاهرة، ع 45، أيلول 1967.

267. ناصر، محمد، المحافظة في الأدب الجزائري الحديث، مجلة الثقافة، ع 44، السنة 8، مايو 1978.

268. النجار، محمد رجب، تعقيب على بحث " جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي "، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع 24 – 25 1985.

269. ونوس، سعد الله ، حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي " الملك هو الملك " و " رجل برجل " ، الموقف الأدبي، ع 90، تشرين الأول 1978.

270. يعقوب الشاروني، مسرح الأطفال في مصر، مجلة الفنون، القاهرة، س01، ع06، آذار 1980.

271. يوسفي، حسن، الصورة أفقا للتجريب في المسرح المغربي، " قراءة في تجارب إخراجية جديدة "، مجلة علامات، المغرب، ع 35 2011.:

المواقع الإلكترونية :

272. الخطيب، حسام، الرواية السورية في مرحلة النهوض 1959 – 1967م، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1975. https//ar.wikipedia.org.

273. الزروالي، عبد الحق، رائد المسرح الفردي بالمغرب، منتديات ستار تايمز http://www.startimes.com/?t=16310985

274. موقع الرقة" عبد الله أبو هيف"، جرأة طرح الأسئلة الجديدة،www.esyria.sy .

فهـــرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

- مقدمة:.....أ-ه
- المدخل:.....6-28
- الفصل الأول: عبد الله أبو هيف ناقدا مسرحيا:.....29-102
- . توصيف المسرح في الوطن العربي:.....30-33
- . توصيف المسرح المشرقي:.....34-80
- أ-توصيف المسرح في مصر.....34-43
- ب-توصيف المسرح في لبنان.....43-47
- ج-توصيف المسرح الفلسطيني.....47-51
- د-توصيف المسرح السوري.....51-80
  - المسرح العربي في سوريا وقضية التأصيل 52-60
  - بدايات التجريب في المسرح السوري.....60-66
  - تنوع المسرح وتطوره في سوريا.....66-79
- .توصيف المسرح المغاربي.....79-102
- أ-توصيف المسرح الليبي.....80-81
- ب-توصيف المسرح التونسي.....81-85
- ج-توصيف المسرح الجزائري.....85-93
- د- توصيف المسرح المغربي.....93-102
- الفصل الثاني: عبد الله أبو هيف ناقدا للشعر.....104-186
- .إرهاصات الحداثة في الشعر السعودي.....106-109
- .النقد الخاص بقصيدة سعد الحميدين.....109-111
  - الدراما والنزوع الدرامي.....111-120
  - التناص.....120-127
  - اللغة الشعرية.....127-149
  - الصورة.....149-186

- الفصل الثالث: عبد الله أبو هيف ناقدا للقصة والرواية.....187-255
- نقد القصة.....174-224
- أ-نشأة القصة العربية.....188-197
- ب- تطور القصة العربية.....197-209
- ج-تطور تقانات القصة.....209-224
- نقد الرواية.....225-255
- أ-نشأة الرواية العربية.....226-232
- ب-تطور الرواية العربية.....232-238
- ج-أنواع الرواية وتقاناتها.....238-255
- الفصل الرابع: نقد النقد المسرحي والأدبي عند عبد الله أبو هيف.....256-342

I. نقد نقد المسرحية.....256-281
- أ-عدنان بن ذريل باحثا وناقدا مسرحيا.....256-267
- ب-فرحان بلبل مؤلفا ومخرجا مسرحيا.....268-281

II. نقد نقد القصة.....282-312
- البدايات الأولى لنقد القصة.....283-288
- قضايا اجتماعية في النقد القصصي.....289-305
- مظاهر التجديد في القصة الجزائرية.....305-307
- مكونات السرد في النص القصصي.....307-312

III. نقد نقد الرواية.....312-342
- عدنان بن ذريل وريادة النقد الروائي.....313-317
- حسام الخطيب ومنهجه النقدي الموضوعي.....317-320
- جورج طرابيشي والمنهج النفسي.....320-325
- خلدون الشمعة وطلائع النقد الجديد.....325-326
- المنهج الاستقرائي عند بثينة شعبان.....327-329
- النقد الثقافي عند حنا عبود.....329-332

- النقد الروائي عند نبيل سليمان.....342-332
- خاتمة.....346-343
- المصادر والمراجع.....370-347

الملخـــص

ملخص

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ"عبدالله أبوهيف ناقدا مسرحيا و أدبيا" إلى إبراز الجهد النقدي الذي قام به عبدالله أبوهيف،إذْتوزّع بين المسرح والشعروالقصة والرواية.ففي المسرح قدم لنا أبو هيف توصيفا للمسرح العربي عبر الأقطار العربية، مثل سورية ومصروالعراق والجزائروتونس والمغرب..هذا في الفصل الأول.أما الفصل الثاني فتطرق فيه أبوهيف إلى نقد الشعرمن خلال تغلغل مصطلحات الحداثة في شعرسعد الحميدين من السعودية.ثم جاء الفصل الثالث ليفصح عن نقد القصة والرواية في المدونة السردية العربية وكذا سيرهما –القص والرواية- جنبا إلى جنب مع قضايا الأمة العربية،ومعايشة مشكلاتها، وكذا جدلية التأصيل والتجريب. وجاء الفصل الرابع والأخيرليبرزنقدالنقد المسرحي والأدبي عندعبدالله أبو هيف،وذلك بتناوله لناقدين كبيرين من أعمدة نقاد المسرح العربي على وجه عام والمسرح السوري على وجه خاص.كما تطرق أبو هيف إلى نقدنقد السرد القصصي والروائي،وذلك بالتركيزعلى بعض نقاد هذا الجنس الأدبي، مبينا –أي أبو هيف-بعض المناهج النقدية التي اعتمد عليها هؤلاء النقاد في اشتغالهم على المتن القصصي والروائي،مثل المنهج النفسي والمنهج البنيوي والمنهج التاريخي...

لتطوى في الأخير هذه الدراسة بخاتمة رصدت أهم النتائج المتوصل إليها.

Résumé

« Abdallah Abu Heif,critique dramatique et littèraire »,tel est l'intitule de notre étude qui vise à faire ressortir autant que possible les éfforts critiques consentis par Abu Heif qui ont touché autant le théâtre que la poésie,le conte et le roman.

Au niveau du théâtre,et pour le premier chapître,Abu Heif nous propose un descriptif du théâtre arabe à travers des productions en Syrie ,en Irak,en Algerie,au Maroc…

Pour le deusième chapître,il s'est consacré à des études critiques concernant la poésie pour mieux illustrer l'ancrage des concepts modernes dans la poésie,notament,de SAÂD-EL-HAMIDINE de l'Arabie Saoudite.

Ensuite,le troisième chapître ou il lève le voile sur la critique du conte et du roman dans la nomenclature narratologique arabe pour noter l'adéquation entre le produit littéraire(conte\roman)et la réalité de la nation arabe qu'il prend en charge dans une dialectique entre l'authentification et l'expérimentation.
Enfin,le quatrième et dernier chapître,consacré à la critique de la critique dramatique et littèraire chez Abu Heif des travaux de deux grands critiques du théâtre arabe en général et en particulier le théâtre Syrien.

Par ailleurs,son étude a touché également la critique du champs narratologique(conte\roman)par la reprise de certains travaux de spécialistes du monde arabe en insistant sur les théories de la critique littéraire adoptées:psycho-critique,structurallisme,d'approche historique etc.

L’étude menée par Abu-Heif se termine par une conclusion qui ressentir les plus importantes conséquences auxquelles elle a abouti.

Abstract

This research , entled " Abedllah Abu Haif : a Literary and drama critique" , aims at revealay , emphassing one critical efforts done, realized by Abdullah Abu Haif in drama , poetry , short story and novel . In drama , Abu Haif described the Arabic drama in many the Arab countries as Syria ,Iraq ,Egypt , Algeria ,Tunisia and Marocco ,etc . All this was tackled in chapter one. In the second chapter ,we discussed Abu Haif's criticism of poetry by inserting the terminology of modernism in the poems of Saad Elhamiden from Saudi Arabia. The third chapter covers the critcism of the short story and the novel in the Arabic narrative corpis the short story and the novel and their correspondance with the causes the problems of the Arabic Nation and the controversy of originality and experience. Finally, the fourth chapter deals with th criticism of Abdullah Abu Haif's of literary and dramatic criticism through mentioning two great critiques of Arabic drama in general and of syrian drama particallar. In addition, Abu Haif criticized narrative criticism by focussing on some of the critiques of this literary genre and clarifying a number of the critical approaches which where followed by these critiques when working on corpus of novels and short stories as the psychological, the structural and the historical approaches. This stady ends up with a conclusion that states the most important results reached.

كلمات مفتاحية : عبد الله أبوهيف موسوعة أدبية + عبد الله أبوهيف ناقد مسرحيا + عبد الله أبوهيف ناقدا أدبيا..

Mots Clés :AbdouAllah Abou Haif encyclopedie littéraire , AbdouAllah Abou Haif critique dramatique, AbdouAllah Abou Haif critique littéraire..

Keywords : AbdouAllah Abou Haif literary ‘s encyclopedia, AbdouAllah Abou Haif dramatic ‘s critical, AbdouAllah Abou Haif literary ‘s critical..