تطبيق المناهج النقديّة على فن القصّة القصيرة (القصّة السُّورية نموذجاً)

The application of modern critical approaches to the art of the short story (The Syrian story as a model)

Dr. Ghassan Saleh Abdulmajeed
Assistant Prof. Faculty of Arabic - IIUI
E-mail: ghassan.abdulmajeed.vt8065@iiu.edu.pk Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2800-8982

Dr. Rana Aman Ullah
Assistant Prof. Department of Arabic – NUML
E-mail: raullah@numl.edu.pk Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9700-0143

Abstract

There is no doubt that talking about the methods of criticizing the story in Syria and its epistemological references, foretells of its conflict between the references of classical/traditional criticism and modern criticism, as it showed a clear keenness to complete the process of impressionistic criticism, and it also celebrated realistic criticism and its ideological extensions despite the decline in the late The seventies, however, his statements seem present in the criticism of the nineties and beyond, and in most cases, and the approaches that are guided by psychological criticism were captive to "extra-textual" formations that distance themselves from the methodology. It is resolved between them and the modern criticism methods, which in their reading of literary texts depend on the literary pronunciation in isolation from the external contexts to which the text refers.

Accordingly, most of what I seek from this study is to enable it to shed light on the methods of narrative criticism in an important stage of criticism of the story in Syria, perhaps it will be the beginning and the beginning of other studies that trace the process of narrative criticism in Syria in other stages.

Keywords: *Critical Approaches, Short Story, Syrian Story, Story Critique, ideologically.*

تطبيق المناهج النقديّة على فن القصّة القصيرة (القصّة السُّورية نموذجاً)

د. غسّان صالح عبد المجيد

أستاذ مساعد، كلية اللغة العربية

الجامعة الإسلامية العالمية — إسلام آباد

د. رانا أمان الله

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية

الجامعة الوطنية للغات الحديثة – إسلام آباد

ملخص:

لا شكّ أن الحديث عن مناهج نقد القصة في سورية ومرجعياتها المعرفية، تُنبّئ عن تنازعها بين مرجعيات النقد الكلاسيكي/ التقليدي والنقد الحداثي، إذ إنّها أبدت حرصاً واضحاً على استكمال سيرورة النقد الانطباعي التأثري، كما إنها احتفت بالنقد الواقعي وامتداداته الأيديولوجية على الرغم من الانحسار في أواخر السبعينيات، إلا أن مقولاته تبدو حاضرةً في نقد التسعينيات وما بعدها وعلى نحو جلي في أغلب الأحيان، كما وكانت المقاربات التي تستهدي بالنقد النفسي أسيرة تشكلات "خارج نصية" تنأى بنفسها عن المنهجية، إلا أن طغيان النقد التقليدي على العملية النقدية في التسعينيات وما بعدها لم يحُل بينها وبين مناهج النقد الحداثي، التي تعتمد في قراءتها النصوص الأدبية على الملفوظ الأدبي بمعزل عن السياقات الخارجية، التي يحيل عليها النص.

شهدت آواخر النصف الأول وبدايات النصف الثاني من القرن العشرين في الغرب ثورةً نقديةً من شأنها السعي إلى استبدال النقد الكلاسيكي بنقد حداثي، لا يأخذ بالحسبان إلا النص الأدبي. وسبب هذه الثورة "هو أن المناهج التي تأسس عليها الخطاب النقدي الكلاسيكي غدت غير مجدية، لا تجيب عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها النقاد، فكان لا بد من إعادة النظر فيها على ضوء الاكتشافات، وتأثير العلوم الحديثة، وخاصةً علم اللغة"، لهذا استدعت الحاجة إلى انتشار المناهج النقدية الحديثة، التي كرست الخطاب النقدي في خدمة ما

هو نصي، ولم تسهم كثيراً في تحرر النقد والنقاد في سورية من تبعات الخطاب النقدي الكلاسيكي، الذي تحكمه أيديولوجيات ظل النقاد السوريون أنفسهم معتنقين لأفكارها، ومخلصين لها إلى درجة الإذعان.

ولما تقدّم فإن جلّ ما أنشده من هذه الدراسة هو تمكنها من إلقاء الضوء على مناهج النقد القصصي في مرحلة مهمة من نقد القصّة في سورية لعلها تكون فاتحة وبداية لدراسات أخرى تقتفي سيرورة النقد القصصي في سورية في مراحل أخرى.

مقدمة

كانت المقولات النقدية الأولى للأدب في سورية والوطن العربي عامةً تحتكم في مرجعياتها إلى الموروث النقدي البلاغي العربي متخذةً من تأطيراته ومقاييسه القارة أدوات إجرائية في معاينة النص الأدبي، ومحاسبته تبعاً لكونه تصوراً مسبقاً، وليس بوصفه فعلاً منجزاً، وعوّلت تلك المراجعات على ما يمكن الاصطلاح عليه "بالذوقية" تلك الآلية، التي لا تحكمها مرجعية معرفية، أو منهجية علمية بقدر احتكامها إلى سيكولوجية المتلقي التي تتباين من شخص لآخر تبعاً للعمر الزمني والمستوى المعرفي، والمنظومة العقائدية والفكرية، والظروف البيئية.. إلخ، ومع بدء عصر النهضة في الوطن العربي في القرن التاسع عشر عمدت الترجمة بفضل انتعاشها آنذاك على نقل بعض المناهج النقدية التي يُقرأ على هديها النص الأدبي في الغرب، وكان المنهج التاريخي اللبنة الأساسية في معمارية النقد الأدبي العربي عندما سعى إلى مقاربة الملفوظ الأدبي عبر منهجية معينة، ونسب هذا النوع من النقد التاريخي إلى أعلامه في الغرب من أمثال: ميشيليه، ورينان، وبيف، وتين، الذي يعد رائد النقد التاريخي محتذياً بثالوث: العصر، والجنس، والبيئة، بيد أن التأثر الحقيقي في سوية والوطن العربي بالنقد التاريخي تم من خلال "لانسون"، الذي أرسى دعائم المنهج التاريخي في النقد الأدبي العربي عبر النقاد العرب، الذين تتلمذوا على يديه من أمثال: محمد مندور، وطه حسين، وكان يتوجب على الناقد ذي المنهجية التاريخية أن يقوم بعملية إحصائية لثلة من الظروف، التي تناوبت على الحقبة الزمنية التي أنجز فيها النص الأدبي بوصفه المخاض الذي تمخض عنها، كما أن عليه ملاحظة الفروقات النوعية بين

الأجناس الأدبية، فكان ينظر إلى النص الأدبي على أنه انعكاس لتلك الأحداث التاريخية، وقد وجدت هذه العلاقة بين التاريخ، والأدب حظوتها الكبرى في عدّ بعض الأعمال الأدبية على أنها "تاريخية"، فتمّ تداول بعض المصطلحات مثل رواية تاريخية وقصة تاريخية.. إلخ، ولم يتوقف المنهج التاريخي عند حدود مقاربة النص الأدبي، إذ إنّ "التنظيم العلمي للمادة الأدبية، ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها، والكشف عن علاقاتها، وعوامل التأثر والتأثير فيما بينها كان الخطوة التالية في المنهج التاريخي"(١).

النقد القصصي في سورية

استمر النقد في سورية والوطن العربي بالانكباب على المواضعات اللانسونية، إلى أن جاء زمن شهد انتشار الفكر الماركسي، الذي رأى في التاريخ عملية جدلية لا بدّ أنها منتهية إلى مجتمع تحكمه الاشتراكية، إذ إنّ الفهم الماركسي الجديد للتاريخ استفاد من معطياته، وألحّ على قرنها بالواقع في عمل دياليكتيكي يضع نصب عينيه تحقق المساعي المنضوية تحت أفكارها المتمثلة بما هو اشتراكي، ومع إصدار كتاب "في الثقافة المصرية"(٢) لمحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس أخذت الواقعية بامتدادتها تشكل سياقاتها في الأدب والنقد في سورية تلك السياقات، والتي استمرت حتى السبعينيات من القرن العشرين، حيث كانت مرحلة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين في سورية مناخاً خصباً للفكر الواقعي تبناه كل من الكتّاب والنقاد على حد سواء، ولم تكن الواقعية في النقد تتعاطى مع الشكل الفني، أو الخطاب الأدبي، فثمّة هدف واحد يحذوها يكمن في المقارنة بين النص الأدبي والمعطيات الواقعية التي انبثق منها هذا النص، وبالتالي لابدّ من محاسبته في حال انحرافه عن الواقع، وتقديمه بطريقة تبدو أقرب إلى التخييل منها إلى الوقائعية، إذ إنّ شعار الواقعية في الأدب يكمن في ربط الأدب بواقعه، وتوظيفه من أجل الإنسان والمجتمع في سبيل النهوض بهما.

ويعدّ كتاب شاكر مصطفى "محاضرات عن القصة في سورية" أول جهد نقدي احتوى على شذرات من النقد الواقعي، وتناوب كل من المنهجين التاريخي والواقعي في قراءة النصوص الأدبية في سورية في الخمسينيات والستينيات، فكان النقد دائم الانصياع لتلك التشكلات

الخارجية "غير النصية" في تحليله وتقويمه الأعمال الأدبية، ومع انتشار الإيديولوجية الوجودية سواء ذات التوجه السارتري أو القومي تعددت الإيديولوجيات على الساحة السورية من ماركسية، وواقعية، ووجودية وغيرها، حيث اجتلبت إليها المشهد الأدبي والنقدي، فبات كل من النقد والأدب أسيرا تلك الإيديولوجيات، وشهدت آواخر النصف الأول وبدايات النصف الثاني من القرن العشرين في الغرب ثورةً نقديةً من شأنها السعي إلى استبدال النقد الكلاسيكي بنقد حداثي، لا يأخذ بالحسبان إلا النص الأدبي، وسبب هذه الثورة "هو أن المناهج التي تأسس عليها الخطاب النقدي الكلاسيكي غدت غير مجدية، ولا تجيب عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها النقاد، فكان لا بدّ من إعادة النظر فيها على ضوء الاكتشافات، وتأثير العلوم الحديثة، وخاصةً علم اللغة"(٣)، فالنقد الكلاسيكي لم يكن يبصر من النص الأدبي "سوى اللفظة، أو الجملة، أو الشطر، أو الفقرة"(٤)، وفي نهاية الأمر كان ذاك النقد الكلاسيكي "يصدر أحكاماً عامةً من خلال معاينة الجزء"(٥)، ولم ترق هذه النظرة الكلاسيكية إلى مستوى النقد، لأنها "عجزت عن تحليل بنيات الأثر الأدبي، ودلالاته العميقة، واكتفت في أغلب الأحيان بوصف المظهر النصي السطحي، وملابساته التاريخية والسياسية"(٦)؛ لذا كان لابدّ من خطاب نقدي يقف عند بنية النص وعلائقه الداخلية.

ويظهر النقد القصصي في سورية منذ الخمسينيات حتى الثمانينيات احتكامه إلى مرجعيات لا تنتمي إلى تلك المناهج النقدية الحديثة، بل إن جلها يتناوب بين المرجعيات التاريخية، والواقعية، والنفسية، والإيديولوجية، حتى تلك الدراسات التي ظهرت في الثمانينيات، وكان من شأنها الاحتفاء بالفن بعيداً عن التصورات المسبقة، والمقولات الناجزة لم تستفد من تلك المناهج النقدية الحديثة على نحو كاف، فلم تلتفت إلى الخطاب الأدبي، وكيفية تشكيله ومستوياته وعلائقه الداخلية ودلالاته بما يروي ظمأ النقد الأدبي في سورية، بينما يبدي النقد القصصي في التسعينيات تمثلاً أكبرَ لتلك المرجعيات الحديثة بغض النظر عن حجمها، ومدى نجاحها في مقاربة النص الأدبي، إلا أن هذا لم يمنع حضور الجهود النقدية المستسلمة إلى النقد الانطباعي التأثري، وتلك التي تستند في مقاربة النصوص الأدبية إلى مقولات النقد

الأيديولوجي، لذا فإن مرجعيات النقد القصصي في التسعينيات شهدت هيمنةً لمعطيات النقد التقليدي.

وسأقوم بعون الله بالكشف عن تلك المرجعيات النظرية، التي استندت إليها العملية النقدية في التسعينيات المقاربة لفن القصة القصيرة، ومدى استيعاب النقاد في سورية لها، ومن ثم الكشف عن مدى التوافق الحاصل بين المستويين النظري والإجرائي، ومواءمة المنهجية المتبعة لخصائص النص المدروس، ومن الجدير ذكره أنني لم أعول في ذلك على تصريحات النقاد فقط، والتي من شأنها تعرف بالمنهجية النقدية المتبعة، بل من خلال استبصار العملية النقدية من داخل المتن النقدي؛ لأن نقد التسعينييات أظهر مفارقةً بين المقدمات النظرية لمؤلفيه وتطبيقاتهم النقدية.

مناهج النقد القصصي وتطبيقاتها:

١– الاتجاه الانطباعي التأثري.

شهد النصف الأول من القرن العشرين إفراد متون خاصة من شأنها الاحتفاء بالنقد الأدبي إيماناً من أنه لا بد للنقد الأدبي من تشكيل عالمه الخاص ومبادئه التي لا تجعل منه تابعاً للأدب، وكان الذوق من الأدوات الأولى لذلك النقد، وذلك لأن الانطباع المتولد عن النص هو حكم القيمة الصادر تجاهه، بيد أن هذا الذوق ليس عفوياً إذ لا بد من شحذه بسوية معرفية وثقافة عالية ومقدرة على تحليل النصوص الأدبية وتقويمها جمالياً.

ويعد كتاب "الديوان"(٧) لمؤلفَيه عباس العقاد، وعبد القادر المازني أول كتاب نقدي اعتمد على الذوق في النقد العربي الحديث، إذ يظهر الذوق فيه سطوةً على الأحكام، التي أبداها الدارسان فيما يخص النصوص الشعرية، كما أن كتاب "الغربال"(٨) لميخائيل نعيمة هو الآخر احتذى بالذوق في تفسيره الأدب، وذلك انطلاقاً من كونه حاجة روحية، وفي ظل غياب أدوات تحتفي بما هو نصي كان الذوق مقدماً في العملية النقدية حتى الخمسينيات من القرن العشرين عندما لاحت بوادر جديدة من شأنها مقاربة الأثر الأدبي عبر معطيات جديدة تتخفف من الذوق، ولا تهمشه.

يُعدّ عبد اللطيف الأرناؤوط رائد الاتجاه الانطباعي التأثري في النقد القصصي السوري في التسعينيات، لكثرة اعتماده على ذائقته الأدبية، وقراءته النصوص الأدبية على هدي آرائه الشخصية فكثيراً ما عبرت هذه الآراء عن انفعالاته حول تلك النصوص، فعوّل على أدوات حسية مثل الحدس والذوق والانفعال والمشاعر والميول والاندهاش بديلاً عن الأدوات المعرفية والموضوعية، التي تقلص حجم التدخل الشخصي في العملية النقدية بعيداً عن سلخ الذوق جانباً، فلا شك أن النقد ينطوي على جانب ذوقي حسي يدخل في إطار التلقي، إلا أنه لا يظهر في النص على نحو واضح، ولا يملك الحكم عليه في آن، لهذا دأب الأرناؤوط على احتذاء النقد الانطباعي في الدراستين اللتين صدرتا له في التسعينيات، وتناول فيهما الأعمال القصصية لكل من غادة السمان، وليلى العثمان.

وتنبئ مقدمة الدراسة الأولى "**غادة السمان–رحلة في أعمالها غير الكاملة**–"، التي كتبها رياض عصمت عن الذوق بوصفه واحداً من أهم الأدوات، التي اتبعها الأرناؤوط في قراءة أعمال الكاتبة، وتجلى ذلك بقوله واصفاً نقد الأخير على "أنه ليس تصيداً للهنات، وإنما هو تحليل لدوافع الإعجاب بإبداع معين"(٩)، وإذا سلم المرء جدلاً بأن تلك المقدمة ليست انطباعاً على انطباع، ولا تملك الحكم على تقييم هذه الدراسة، فإن عدم إخلاص الأرناؤوط لجنس أدبي بعينه يقطع الشك باليقين في هذا المجال، إذ إنّه تناول أربعة أجناس أدبية أبدعتها غادة السمان، ولأن دراسة نص ما تستدعي بالضرورة إلماماً بهذا الجنس، وبتاريخه، وتطوراته، ونتاجاته، حدا ذلك بالأرناؤوط إلى تبنيه الذوق والانطباع مرجعاً وحيداً لدراسة تلك النصوص بعيداً عن تمييز الفروقات النوعية بين تلك الأجناس الأدبية، ووجد الأرناؤوط في شكل المقالة حيزاً لقراءة الأعمال الأدبية بطريقة سلسة وغير مضنية، فبدأ الدراسة على شكل مقالات أنجزها على فترات زمنية متفاوتة مما يلغي حضور الجو النقدي، الذي يتطلب جهداً متواصلاً متسلسلاً على نحو منطقي من شأنه أن يستوفي شروط الدقة والتركيز والموضوعية، وبدت الدراسة في مجمل مفاصلها أشبه بوثيقة للإطراء، وشعارات المديح، وآيات الثناء لغادة السمان، كما أن إيراده لتصريحات الكاتبة، وعنايته بتعقيباتها حول أعمالها الأدبية يدل على انطلاقه في الممارسة النقدية من المبدع، وليس من النص المنجز، إضافةً إلى سعيه الدائم من أجل استحضار

التشابه بين الكاتبة، وموضوعات نصوصها وشخوصها الفنية كما في قضية الاغتراب، التي رآها انعكاساً للاغتراب، الذي تعاني منه الكاتبة نفسها، وخلقها شخوصها على صورتها، وتحميلها أفكارها ومعتقداتها وبثها همومها وهواجسها.

وعانى الأرناؤوط من العمومية في إطلاق الأحكام، إذ جعل من عدة موضوعات مثل الوطن، والحب والزواج ترتهن بالمرأة وحدها، كما جعل من مجموعة قصصية كاملة تنضوي تحت موضوع من الموضوعات كما في مجموعة "عيناك قدري"، التي لم تغادر عباءة المرأة من دون أن يستبين الفروقات بين قصص المجموعة في مسألة الطرح والمعمارية الفنية، والرموز، والدلالات، فيغدو التمايز الفني أمراً منفياً.

إن عدم تبني الدارس لمنهجية معينة أتاح له فرصة إظهار آرائه ومناقشة بعض الأمور والمسائل كما في مسألة الجبر والاختيار، فيعلق عليها "نحن في هذه الحياة مدفوعون بقوة خفية إلى حيث نتوجه، فهل يستطيع الضعف الإنساني فينا، وغريزة الاستسلام أن يخلقا واقعاً جديداً نتمناه"(١٠)، وبالتالي لم يكن معنياً بدراسة مكونات القص: اللغة والحوار والمكان والزمان والشخصية إلخ، أي ما يمكن عده درساً فنياً، ولا بمقاصد القصّ كما جاءت في النص، فهو يُلبس مضمامين القصص تأويلاته، ويطابق بينها وبين تلك التشكلات الاجتماعية.

وتضاربت آراؤه في غير مرة وذلك بسبب غياب المرجعية الواضحة، إذ إنّ الآراء تبقى في حكم الزمن الذي يتلاعب فيها بين الفينة والأخرى، فهي دائمة التحول، ولا تبقى على حال واحدة.

وكان أحمد جاسم الحسين هو الآخر قد اعترف بتفضيله "الذائقة المثقفة الأساس في التحليل وليس المناهج النقدية"(١١) في دراسته "**القصة القصيرة جداً**"، التي خصّها من أجل قضية التنظير والتجنيس لفن القصة القصيرة جداً.

إن عدم اتباع الدارس لمنهجية معينة يؤكد أسبقية موقفه من القصة القصيرة جداً، وجهوزية مقولاته، التي من شأنها أن تثبت دعائم هذا الشكل الفني المستحدث بوصفه جنساً أدبياً يتعاطى مع بقية الأجناس الأدبية، ولا يندرج ضمن أي منها، حيث باشر الدارس حملة دفاعه عن القصة القصيرة جداً عبر تعاطيه مع بعض القضايا، التي تمسها معولاً على ذائقته

وآرائه الشخصية غير المستندة إلى الحقائق المنهجية، وكانت أولى هذه القضايا قضية المصطلح، فقد شهدت القصة القصيرة جداً تعددية في المصطلح لطالما سعت في تقريبها إلى جنس من الأجناس الأدبية الأخرى كالقصيدة، أو القصة القصيرة أو المقالة، مؤكداً أن القصدية في ذلك تبدو بينةً من خلال دلالة المصطلح نفسه إلى أحد تلك الأجناس الأدبية، مشيراً بأصابع الاتهام إلى الدارسين والكتّاب ممن تقصدوا الاصطلاح عليها بمصطلحات لا تتيح لها الاستقلالية، لكنه لا يذكر أسماء ولا يقدّم براهين، بل هو يعتمد في ذلك على شكوكه فقط.

أما الدراسة الرابعة التي تبنت الذائقة الذاتية، والثقافة الشخصية، والسعة المعرفية منهجاً لها، فكانت دراسة "**القصة العربية الحديثة والغرب**" لعبد الله أبو هيف.

منذ مطلع عصر النهضة وإلى الآن مازال الغرب يفتح كوى تأثيراته متعددة الأوجه على الوطن العربي، والذي بدوره استساغ تلك التأثيرات بفعل الحاجة الملحة، فأنشأ يُعنى بكل وافد من الغرب عبر الترجمة والنقل والتعريب، وإن كان الفكر، والأدب قد صبغا هذا المدّ الغربي إليه على حساب التطور التكنولوجيي والتقدم الصناعي الحاصل هناك، الذي لطالما شهد تضعضعاً في وطننا العربي، بيد أن عملية الاستقبال تلك لم تلق إقبالاً جماعياً شاملاً، فتباينت الآراء والمواقف بين مؤيد ومعارض لها إلى أن هدن موقف ثالث تلك الإشكالية مجترحاً تأصيل كل وافد من الغرب انطلاقاً من مبدأ يقر بغنى التراث العربي الأدبي والفكري، فالفترة الظلامية التي قبع تحتها الوطن العربي نتيجة للاستعمار، الذي دام لقرون طويلة قد أدى إلى انقطاعه عن ذلك التراث، وكف أياديه عن تطويره وإغنائه، فدعت الحاجة إلى مد يد العون إلى الآخر الغربي، الذي عرف ثورةً تقدميةً على كافة المستويات، لا سيما فيما يخص الأدب والفكر، ولذا فلا ضير من الاستفادة منه والسعي إلى إيجاد جذور لكل وافد في التراث العربي الأصيل ضمن عملية اصطلح عليها "التأصيل" استكانت معها الضمائر، وهدأت النفوس لتلك التأثيرات، وراحت تعمل فيها عمليات مواءمة وتكيف تجعلها ذات صبغة عربية، وعلى الرغم من أن النصف الثاني من القرن العشرين قد شهد على صعيد الأدب روايةً عربيةً، وقصةً عربيةً، ومسرحاً عربياً نتيجة لوعي الكتاب الذين راحوا ينطقونها لغةً عربيةً، ويحملونها الهم العربي، فانطلقوا من واقعهم، وحكوا عن أهلهم، ومكانهم، وزمانهم، وقضاياهم، مضيفين إلى تلك

الأشكال تقنيات ورؤى جديدة كل حسب قدرته وكفائته الفنية، إلا أن ذلك الأمر لم يمنع تعالي بعض الأصوات النقدية، التي كرست جهودها في سبيل "التأصيل" لهذا الجنس الأدبي أو ذاك، وبغض النظر عن نجاح مساعيها أو إخفاقها يمكن القول بأن تلك الجهود لم تضف شيئاً على المستوى التنظيري، وإذاً فإن عمليات التأصيل تلك باتت عبثاً بعد أن أقرت الأجناس الأدبية الوافدة بأنها باتت ذات صبغة عربية بامتياز، واستمرت عمليات التأصيل تلك حتى في التسعينيات من القرن العشرين، فسعى عبد الله أبو هيف إلى إثبات الهوية العربية لفن القصة القصيرة، وعدّ علاقتها مع القصة الغربية على سبيل التأثر ليس إلا، وهذا ما تؤكده العلامة اللغوية لدراسته "**القصة العربية الحديثة والغرب**"، فقد أعاد الدارس طرح قضايا سبق وأن تطرق النقد إليها، وهذا ما تعززه فصول الدراسة، التي تتكرر فيها لفظة إعادة في غير مرة، لا سيما في فصول ثلاثة نهضت على "إعادة فحص التراث القصصي العربي -إعادة تمحيص تطور القصة العربية الحديثة – إعادة فحص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة، ويبدو أن أبو هيف قد اعتمد على ذائقته وثقافته، فلم يتسلح بالاتجاه المقارن إنما آثر أن يشكل من آرائه مسباراً يستبين من خلاله مدى حجم الآثار الغربية في القصة العربية، وقد ركز الدارس جهوده في "دراسة التقاليد الأدبية في القصة الحديثة بما تعنيه من مكون تراثي أو مؤثر أجنبي ضاغط"(١٢)، مشيراً إلى حياديته في هذا الأمر منشئاً ميزاناً كان قد وضع في الكفة الأولى منه ما هو تراثي، ووضع في الكفة الأخرى ما هو غربي، ولا يبدو ترجيح كفة ما هو تراثي على ما هو غربي إلا بسبب النزعة القومية لدى الدارس التي جعلته يغفل ما يبغض، ويذكر ما يحب فيبالغ في القرائن، التي تصب في ترجيح التراث على أشكال التأثر بالغرب، ويقلل من تلك التي من شأنها أن تشير إلى الهوية الغربية للقصة العربية في بداياتها الأولى.

إن الدارس لم يقدم ما هو جدير بإضافته شيئاً إلى نظرية القصة العربية، بسبب اعتماده على ذائقته وثقافته، وذكره لما هو متواتر في هذا الشأن في كل من النقد في سورية والوطن العربي فكل الأشكال السردية الموروثة، التي ذكرها تواتر ذكرها في الدراسات النقدية السورية والعربية المعنية بالفن القصصي والروائي على حد سواء.

٢- الاتجاه الواقعي.

عندما ظهرت الواقعية في القرن الثامن عشر دعا منورو أوروبا إلى ضرورة ربط الأدب بالواقع، وقرنه بصور المجتمع انطلاقاً من إعلائهم الواقع على الفن والأدب، فلا شيء يسمو على الواقع من هنا كان يتوجب على الأدباء والكتاب الالتزام بواقعهم وقضايا مجتمعهم، والحرص على العلاقة الدياليكتيكية بينهما. ونهضت الواقعية على جملة من الأسس، من مثل: الانعكاس Reflection، والنمذجة الفنية والشكل والمضمون، ولم تكن الواقعية واحدة، بل ثمة لها امتدادات عدة تغدو أهمها الواقعية الاشتراكية، التي حرصت على تحقيق أيديولوجيا الفكر الماركسي المتمثلة بالاشتراكية.

وإذا كانت الأيديولوجيا هي "مجموعة الأفكار والمعتقدات التي يبثها مجتمع ما في نفوس أفراده لترسم لهم أفضل الطرق التي يسلكونها في حياتهم العملية والنظرية ليحققوا للمجتمع أهدافه"(١٣). فقد بدأت الأيديولوجيا تجد طريقها في سورية منذ الخمسينيات من القرن العشرين مع اعتناق الأدباء، والمفكرين والدارسين والنقاد في سورية للفكر الماركسي، فأضحت "الواقعية الاشتراكية" الأيديولوجيا السائدة آنذاك، وثمة سعي دائم من أجل تحقيق مقولاتها، وكان الأدب الوسيلة الأنجع في تسويقها وجعلها منجزاً يتحقق على أرض الواقع.

إذاً ثمة توسع في الاتجاه الواقعي لم يعد يكتفي بربط الأدب، والفن عموماً بمعطيات الواقع، فكان حرياً ولزاماً على الدياليكتيك أن يسعى إلى تحقيق الاشتراكية ولم يكن ذاك التيار الأيديولوجي وقفاً على الاشتراكية، إذ سرعان ما أحدث الانفصال الوحدوي بين سورية ومصر عام ١٩٦١م انبثاق أيديولوجيا تضع الاعتبارات القومية شعاراً لها، وانطلقت في بعض أفكارها من الفلسفة الوجودية مع استمرار لبعض التوجهات الدينية التقليدية. وفي ظل هذا المناخ المشحون بتعددية فكرية وأيديولوجية كان تثميره جلياً من قبل الأدباء والنقاد في سورية.

إن هذا التوق الفكري العقائدي قد سبق كل النوايا الفنية والنقدية، وحاز على الأولوية لدى كل من الأدباء والنقاد، بحيث أضحت نصوصهم الأدبية وخطاباتهم النقدية معرضاً لإطلاق الشعارات الأيديولوجية، التي غالباً ما كانت تتم بطريقة صارخة ومباشرة، وعديمة المراعاة للسمات الفنية، فثمة تعامل مع النص لا يتم إلا عبر الحمولة الإيديولوجية فيه "فهناك

علاقة احتجاج قائمة بين النص ومحتوى النص والنص ككل هو من صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي الأيديولوجي"(١٤).

إن المكونات النصية لم تكن في النقد الأيديولوجي سوى حوامل لأيديولوجية الكاتب "فالزمان والمكان والحبكة والشخصيات والحواروالسرد والاستبطان والاسقاط والرمز كلها حاملة للأيديولوجيا ومظهرة لها"(١٥)، ذلك انطلاقاً من أن الأدب بدايةً هو مضمون، وليس شكلاً أو تقنيات لأن "المضمون هو الذي يولّد الشكل وليس العكس"(١٦).

ولأن العملية النقدية هي عملية متكاملة تبدأ بالعنوان وتنتهي بخاتمة تلخص وتجني ثمارها.فإن العلامة اللغوية لدراسة "**الوقائع والمصير في أدب حسن صقر**" لوفيق خنسة تشكل مفاتيح من شأنها أن تعرف بمضمون الدراسة وأهدافها. فالجزء الأول من العنوان يدل على سعي الدراسة ربط الأدب بالواقع ومن ثم بعلاقات أفراده فيما بينهم، وهي التي تحدد في نهاية المطاف مصائرهم، وهي في آن تدلل على المنهجية التي احتذاها الدارس من واقعية امتدت إلى الماركسية، أما الجزء الثاني من العنوان كان فضفاضاً، إذ إنّ لفظة أدب توحي بالشمولية، بينما انتقى الدارس بعضاً من الأعمال الأدبية لحسن صقر وليس أدبه بالكامل.

وبدأت هواجس الدارس الأيديولوجية بالظهور في مقدمة الدراسة، وذلك عندما استهلها بإجرائه تصنيفاً طبقياً للكاتب تبعاً للمرحلة الزمنية، التي انتمى إليها، أي جيل الخمسينيات، الذي "لعب دوراً رئيسياً في حياتنا الفكرية، والسياسية، والثقافية"(١٧). إذاً فالانطلاقة الأولى لم تكن لاعتبارات فنية، بل أيديولوجية.

وتشكل المقالة قوام هذه الدراسة، إذ تنهض كل واحدة منها بشكل معين من أشكال الصراع الداخلي منه والخارجي كالصراع بين العرب والصهيونية هذا على المستوى الخارجي، أما الصراعات الداخلية فإنها تدور بين أخلاق المدينة وأخلاق الريف بين الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة.

ففي مقالته الأولى عن قصة "أنا وآماليا وبئر السبع" يظهر مغزاها ممثلاً بالصراع العربي الصهيوني، أما حديثه عن "التهكم "بوصفه مكوناً رئيسياً من مكونات القص لدى حسن صقر، فدرس قصة "مدام سوفروني" إذ عدّ رموزها وأسلوبها التهكمي وسيلةً "لإبراز التناقض

وتضخيمه بين الشكل، والموضوع للوصول إلى أقصى حد من إدانة الأوضاع التي تعتدي على حرية المواطن وحقوقه في الحياة والكرامة الإنسانية"(١٨)، وتبدو دلالات قصة "محاكمة آل السعدي" المنتمية لمجموعة"الضوء الخافت" موكلةً بإظهارها الهشاشة في البنية الأخلاقية لمجتمع السلطة في القرية المتمثل في شخصية الآغا.وفي قصة "الضحك "من مجموعة "الموت في المدينة" نهض أسلوب التهكم على رفض التفاوت الطبقي.

إن عناية الدارس بمغازي القصص، وربطها بالواقع وبصراعاته الطبقية على نحو خاص هي غايته الأساسية من دون الالتفات إلى طريقة البناء، وتباين أسلوب التهكم من قصة لأخرى، وتناوله أشكال الطبيعة في قصص حسن صقر على خلفية النشأة البيئية للكاتب توظيفاً لمعرفته بالمناخ المتحصلة من عمله بوصفه مدرساً لمادة الجغرافية، أما توظيف الكاتب لعناصر الطبيعة مثل المطر الغزير، والعاصفة على أنهما "عنصران من عناصر الرفض"(١٩).

إن قراءة الدارس لقصص حسن صقر لم تهدف إلا من أجل وضعها في "سياق الصراع الاجتماعي وحسد أو حقد الطبقات الدنيا على الطبقات العليا،التي تنعم بالعمل والسكن، والحياة" (٢٠). وانطلقت دراسة "**البيئة والالتزام في القصة السورية –أدب إلفة الإدلبي أنموذجاً–**" لسحر شبيب من الواقع السوري، وما يضطرم فيه من أحداث وظروف.

وتجهر العلامة اللغوية باتباع الدارسة المنهج الواقعي، فينبئ الجزء الأول منها بتشكيله مصطلحاً قائماً بذاته، أي "الالتزام"، وهو المصطلح ذو المرجعية الماركسية، بينما ينبئ الجزء الثاني بحضور البيئة الشامية بحاراتها وبيوتها وأزقتها.

كما أن نوايا الدارسة في الإقبال على نقد واقعي يبدو جلياً، ولا يتأخر حضوره كثيراً، ففي مقدمة الدراسة كانت قد عرضت لما يمكن الاصطلاح عليه "مهاد تاريخي" لمذهب الواقعية مبينةً آثاره على الأدب في سورية، لا سيما على فن القصة تحديداً، كما حرصت على صرف جهودها النقدية في سبيل إضاءة الجوانب الإبداعية لبنات جنسها، إذ إنّها اختارت أدب إلفة الإدلبي بوصفه "النموذج المقبول عن القصة التي كتبتها أقلام نسائية"(٢١)، وهذا الأمر يجعل من الكتابة النسوية الإبداعية ليست وحدها من تبدو مهمومةً بقضايا المرأة، بل إن الخطاب النقدي النسوي في سورية على ما يبدو لم يقم في الأغلب الأعم منه إلا على مبدأ جنسي

ليولي عنايته صوب الأقلام النسوية، ويجلي مطالبها وهمومها وهواجس كاتباتها على نحو أكثر إخلاصاً مما يمكن أن يقدمه الخطاب النقدي لدى النقاد من الرجال الذين قد تشوبهم ريبة نسوية في إبخاسهم ما هو قيّم، وإغفالهم ما هو مضاء لاعتبارات تقبع في أجندة مواقفهم من الجنس الآخر، أي المرأة.

إن ما يسمُ هذه الدراسة على المستوى المنهجي استقدام الدارسة لأدوات تنتمي جلها إلى النقد الماركسي، ومن ثم محاولة الدارسة تخليصها من الحمولة الأيديولوجية، ووضعها ضمن قوالب جديدة مصطنعة من شأنها أن اتخذت مفاهيم ذاتية؛ لأن اعتناق الدارسة لأبجديات الواقعية الاشتراكية لم يكف عن الحضور حتى في الفصل الثاني من هذه الدراسة والذي خصص من أجل الفن لا سيما في تركيزها على المضمون في العمل الأدبي تأكيداً منها على العلاقة الدياليكتيكية بين الشكل والمضمون إذ يغدو الشكل "الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا المضمون "(٢٢).

ولا يترك أحمد المعلم في دراسته لعدة تجارب قصصية سورية الشك في تبنيه النقد الواقعي إذ عمد إلى ربط تجارب القص في سورية مع الواقع السوري، وذلك في العلامة اللغوية، التي صدر بها دراسته "**الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة**".

ولا تكتفي العلامة اللغوية وحدها بإظهار حفاوتها بما هو واقعي، إذ سرعان ما تتضامن فصول الدراسة لتتواشج فيما بينها من أجل إظهار الجانب الواقعي في النصوص القصصية، فتتناول كلاً من "القصة القصيرة في مواجهة الواقع –ظاهرة المكان– ظاهرة العقم– ظاهرة النار– مسألة الجنس في القصة القصيرة".

ومنذ المقدمة يظهر الدارس نواياه من خلال دعوته إلى أدب ملتزم من شأنه مواكبة أحداث الواقع، وظروفه كما فعلت قصة السبعينيات عندما استجابت لنداء الواقع بعد هزيمة حزيران، فأوجدت "واقعاً قصصياً، يطلب الحرب ويسخر قواه اتجاهها"(٢٣)، لا بل إن هذا القص الملتزم قد أنشأ واقعاً قصصياً كان "بديلاً عن الواقع الموضوعي"(٢٤)، كما أن رغبته في إلزام الكتاب بواقعهم بدت جليةً عندما أبدى حسرةً وأسفاً، ونعى غياب التحريض الثوري عن بعض التجارب القصصية.

٣- الاتجاه المقارن.

صار الأدب المقارن "علماً من علوم الآداب الحديثة، وأخطرها شأناً وأعظمها جدوى "[٢٥]، ولم يعدّ الأدب المقارن يعتمد على ما هو فكري فحسب، بل إنه بات يخدم النص نفسه من خلال استجلائه لأشكال التناص، التي تعد من قبيل المؤثرات مع الآداب الأخرى، ومن ثم مقارنة تلك المؤثرات بالتيارات السائدة في أدب قومي ما، وبيان موقع هذا الأدب من الأدب العالمي، ومدى قدرته على إغناء الحضارة الإنسانية.

إن معظم المقاربات النقدية في سورية والوطن العربي، التي اتخذت من الأدب المقارن منهجاً لها لم تحتف إلا بعلاقات التأثر والتأثير في الموضوعات والمضامين بين الأدب العربي والآداب الأجنبية الأخرى، فكانت نتائجها لا تغادر الكشف عن معادلة يغيب فيها التوازن ليظهر أحد أطرافها على شكل الدائن، بينما يكون الثاني هو المدان هذا من جهة أولى، أما من جهة ثانية فغالباً ماتكشف نتائجها عن إظهار الأفضلية للأدب العربي على غيره من الآداب محكومةً باعتبارات قومية سعياً لإثبات الذات.

ويرى بعض الدارسين ضرورة الانطلاق في الدراسات المقارنة من وحدة التطور الاجتماعي-التاريخي، الذي "يتيح إمكانية دراسة الظواهر الأدبية بغض النظر عن منشئها وانتشارها الجغرافي، وتعاقبها الزمني بوصفها من حيث النظرة المرحلية ظواهر متكافئة تعبر عن وحدة قوانين التطور الأدبي المماثلة لوحدة قوانين التطور الاجتماعي-التاريخي بعامة"[٢٦].

ولم تأت دراسة غسان السيد "**إشكالية الموت في أدب جورج سالم وآلبيرت كامو – غابرييل مارسيل**" بما من شأنه أن يشكل إجراءً نقدياً مغايراً للمتواتر الذي اكتفى بإظهار علاقات التشابه، والاختلاف بين نموذجين مختلفين، إذ إنّ الدارس ركز على فكرة الموت في أدب جورج سالم بما استغرق أكثر من نصف الدراسة، أي غياب ماهو مقارن إلى ما بعد نصفها تقريباً، كما أن عنايته بإشكالية الموت في أدب جورج سالم لم تكن عبر الملفوظ النصي، بل انطلقت من الخلفية الفكرية والعقائدية للكاتب، التي شكلت نظرته تجاه فكرة الموت مما انعكس على حياته الشخصية، فاصطبغت به أعماله الفنية القصصية منها والروائية على حد سواء.

ويبدو تناوله لفكرة الموت من داخل القصص قائماً على كونها حادثة بشرية فيزيولوجية تقطع الإنسان، وتوقف مسيرته في الحياة، فلم يول عناية بتلك الرموز والدلالات، التي خلفتها حادثة الموت في بعض القصص لتتخذ الدراسة المنحى ذاته، أي تبدية ما هو فكري/فلسفي، وعقائدي/مسيحي على حساب الفن. وإن كان في بعض الأحايين قد التفت صوب الأمور الفنية، فكان ذلك بغية الكشف عن حادثة الموت في إحدى القصص، وذلك عبر إحصاء الألفاظ التي من شأنها أن تحيل على معاني الموت فانصب عمله على اللفظة بديلاً عن السياق، وعلى المحور الأفقي للكلام بديلاً عن المحور العمودي.

كما أن علاقات التأثر والتأثير تسم هذه الدراسة شأنها في ذلك شأن الدراسات المقارنة التقليدية. وإن كان الدارس قد أشار أحياناً إلى عدم نيته في إتباع هذا المنحى من إظهار علاقات التأثر، والتأثير، إلا أن نواياه تظهر بشكل غير مقصود عندما يؤكد بأن جورج سالم قد عمل في ترجمة أعمال الكتاب الفرنسيين، لاسيما هذين الكاتبين إضافةً إلى تأثره بالثقافة الفرنسية والتيارات الفنية في فرنسا، وبالتالي فهو بخبث كبير يتنصل من الحكم على جورج سالم بتأثره بأدب الكاتبين تاركاً الحكم في ذلك إلى القارئ.

لذا فإن هذه الدراسة لم تقدم ماهو مغاير للدراسات المقارنة المعتادة، كما أنه لا يمكن وصفها بمقاربة.

٤– الاتجاه النفسي.

ترجع البدايات الأولى لعلم النفس إلى نهايات القرن التاسع عشر على يدي الطبيب النمساوي سيغموندفرويد، الذي أصبح فيما بعد مدرسةً أضاف تلامذته الكثير على ما جاء به أستاذهم. والتفت فرويد صوب الأحلام، التي فسرها تفسيراً نفسياً، ومن ثم راح يربط بين تلك العملية والأدب، إذ عد الإبداع عملية ناجمة عن اللاشعور واللاوعي الفردي، وذلك انطلاقاً من "أن كل شيء نفسي هو في المقام الأول لاشعوري"(٢٧)، وأن المحرض الأول لعملية الإبداع هو ما تعانيه النفس الإنسانية من كبت وعصاب وعقد نفسية.

ويعد المنهج النفسي النفس عنصراً أساسياً في العمل الأدبي مما يشكل ثنائية المؤلف/ النص كما أن استجابة القارئ للعمل الأدبي هي عنصر نفسي أيضاً لتنتج ثنائية أخرى هي

النص/ المتلقي، والأديب هو إنسان عصابي يحمل عقد مخبوءة يتم بثها في العمل الأدبي في حالة من اللاشعور، وقد تعزز هذا الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث عندما أصدر الدكتور مصطفى سويف كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني"(٢٨)، إذ عدّ العملية الإبداعية عملية نفسية متكاملة ومعقدة في آن، فاعتمد في تفسير ظاهرة الشعر على ما هو نفسي. ونحى المنحى ذاته كل من: عباس محمود العقاد ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل فقد أنجزوا دراسات نقدية على فن شعر العربي كانت الأسس النفسية المنطلق فيها.

وتنبئ الدراسات العربية النقدية القائمة على أسس التحليل النفسي عن شح في الفهم والوعي لمبادئ علم النفس، وضعف في الكفاءة من أجل إنجاز مقاربات نقدية متبنية لمقولات المنهج النفسي، ومرد ذلك اعتماد النقاد على المبدع ونفسيته وسيرته الشخصية في تفسير النص، فكانت الأدوات المعرفية لا تتجاوز الوثائق الشخصية للمبدع وتصريحاته الذاتية، واللقاءات الصحفية، إضافةً إلى الحصول على المسودات الأولى للنص المكتوب قبل أن يبصر النص النور، ومن ثم إسقاط سياقات النص على المعطيات الشخصية للمبدع. فكثيراً ما تم تفسير موضوعات النصوص من غرامية وبطولية وتراجيدية على أنها تصوير لتجربة الكاتب الذاتية. وبذلك فإن النقاد"جعلوا من التحليل النفسي غاية النقد بدلاً من أن تكون وسيلةً من وسائله"(٢٩).

وتبدو العلامة اللغوية "**لغة القصة** "دراسة في لغة القصة السورية لغازي التدمري على نحو مخاتل بسبب مناقضتها متن الدراسة، إذ إنّها تصرح على نحو لا ريب فيه إقبالها على دراسة المبنى القصصي، وتهيبها إجراء درس لغوي يعول على ما هو ألسني بالدرجة الأولى. وتتعاضد الفقرات الجزئية للدراسة في إبراز غاياتها المكرسة من أجل دراسة لغة القصص، فتنحو المنحى الآتي: اللغة الشعرية –اللغة المكشوفة– اللغة الإشارية– اللغة في محاور السياق القصصي – اللغة، ومداخلات القيم في سياق القص.

ويفسر عدم ذكر الدارس لمنهجية الدراسة استرشاده بالذوق والانفعال النفسي في تفسير القصص تفسيراً نفسياً، لا يستقي من المنهج النفسي أدواته بقدر اعتماده على تأثراته وانفعالاته النفسية. إن الدارس كان حريصاً ومتحمساً في آن للتوغل في أعماق النفس

الإنسانية، وتفسير لغة القصص على خلفيتها سواء أكان ذلك من خلال الكاتب بوصفه مبدعاً أم الشخصيات الفنية بوصفها فاعلاً من فواعل الحكاية التي تلجأ إلى نجوى النفس لتسعفها في تفسير بعض الأحداث، التي قد يعجز العقل عن إيجاد تفسير لها.

ولا يكتفي الدارس بالنص وكاتبه، بل إنه يعنى بالمتلقي. إذ تبدو النفس الأداة الأولى من أدوات الاستقبال انطلاقاً من أن العلاقة بين النص والمتلقي هي علاقة قائمة بين تخيلات الهو ومقاومة الأنا، أي أن المتلقي يكون على استعداد لتلقي النص لأنه التعبير، الذي قد يعجز عن الجهر به، وهذا ما حدا بالدارس إلى أن يجعل من خاصية التركيز اللغوي ليست وقفاً على سرد التصورات الذهنية للكاتب، بل إن أهميتها تكمن في ما تحمله من "قدرة على ترك أثرها في ذات المتلقي"(٣٠)، لقد كان الدارس كثير الاحتكام إلى النفس في وصفه لغة القصص، فهو إذ رأى في سياق اللغة القصصية لقصة "الصورة والاسم" لفاضل السباعي "موازي لحالات النفس الفاعلة"(٣١)، كما يبدو الفارق الجوهري بين الأسماء والأفعال وقفاً على النفس أيضاً، حيث أن الفعل في القصة توظيف مسبق لحالة من الانفعال النفسي مفسراً كثرة الأفعال الماضية بأنها "مؤشر دلالي لحالة الغربة التي يعيشها أبطال القصص"(٣٢). كما استوقفه الفعل "أحس" المتكرر في القصص بوصفه واحداً من "الأفعال الأحساسية التحسسية الموغلة في تصوير عمق الوجدانية الداخلية"(٣٣)، ولا يكمن دور اللغة الشعرية لدى الدارس إلا فيما يخص النفس الإنسانية، أي عملية الكشف والتحليل و"التعبيرعن الوجدان والمشاعر والأحاسيس"(٣٤).

حتى في ربطه اللغة القصصية مع معطيات الواقع، وتعبيرها عما يصطخب فيه لا يبرر لها أن "تهمل مهمة الكشف عن خفايا النفس الإنسانية المتواصلة مع الواقع "(٣٥).

إن ما جاء به الدارس من تفسيرات نفسية تبدو سطحيةً وبديهيةً، وبذلك باتت هذه الدراسة لا تقارب ماهو نفسي ولا ألسني، وإن حضرت الإشارة إليهما في تضاعيفها.

-النقد الحداثي-

١- الاتجاه البنيوي.

كانت البنيوية البارق الأول، الذي لمع في سماء النقد الأدبي الحداثي،التي تعود بداياتها إلى الستينيات من القرن العشرين عندما أصدر رولان بارت كتابه عن "راسين" surracine"

الصادر عام ١٩٦٣، وثمة رأي آخر يرى أن لفظة بنيوية "structuralism" وردت لأول مرة عند رومان جاكبسون "في مؤتمر عقد عام ١٩٢٩"(٣٦)، ومهما يكن من أمر فإن البنيوية شقت طريقها في مختلف مجالات الفكر والأدب على نحو خاص متخليةً عن كل الأنساق التقليدية، التي كانت تستند إلى ما هو تاريخي وواقعي، فلم تأبه بالفوارق الزمنية، ولا الموضوعات والمضامين بقدر اهتمامها بالبنية الحاصلة، فالبنية في النص الأدبي "ليست التمثل الأمبريقي للعلاقات الاجتماعية، بل تتمثل في النموذج الذي يتجسد من خلال الممارسة الاجتماعية وهذا النموذج محكوم بترابط عناصره المكونة، والمنسجمة بحيث يؤدي تغيير أي عنصر إلى تغيير في طبيعة العناصر الأخرى"(٣٧)، فالبنيوية نظرت إلى اللغة على أنها "كل مستقل في ذاته قابل للتصنيف"(٣٨).

وفي الحقيقة لم يستفد النقد الأدبي العربي الحديث من البنيوية في مقاربته النصوص الأدبية إلا في السبعينيات من القرن العشرين مع انخفاض النبرة الأيديولوجية، والرغبة في ملامسة أوصال النص اعترافاً بخصوصيته الفنية بديلاً عن تلك التصورات الخارجية، التي لم تأت أكلها على أرض الواقع كما أنها أجهضت المعالم الفنية بتحويلها النصوص الأدبية إلى ما يشبه الوثائق الاجتماعية.

ويمكن القول بأن "مسوغات دخول المنهج البنيوي في مشهدنا النقدي كما تبدو في كتابات النقاد البنيويين تقوم على علمية، وأهمية دراسة بنية النص الأدبي، وتحليل مستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية، وهو كما تدعي هذه الكتابات ما تفتقده أغلب الدراسات النقدية السابقة، التي تتماهى في التاريخ أو علم الاجتماع، وتتجاهل بنية النص الأدبي بوصفه لغة"(٣٩).

وكان الاتجاه البنيوي في النقد الأدبي العربي الحديث "في بدايته الأولى شكلياً لغوياً، ثم ظهرت المزاوجة بينهوبين الاتجاه الواقعي عند بعض النقاد بحيث ينذر اليوم أن نجد ناقداً يأخذ بالاتجاه البنيوي الكلي البحت"(٤٠)، ولم يحضر الاتجاه البنيوي في النقد القصصي في سورية بمثل حضوره في النقد الروائيز ففي ما يخص الفترة الزمنية الخاصة بهذا البحث، أي عقد التسعينيات

لم يعول نقد القصة على تبنيه البنيوية في دراسة النصوص القصصية بسبب تغليبه اتجاهات النقد التقليدي، وعدم قدرته على التحرر التام من هيمنة السياقات الخارجة عن النص.

ويبدو أن "نضال الصالح" كان قد استعان ببعض الأدوات الإجرائية ذات المرجعية البنيوية في دراسته "**تحولات الرمل**"، وإن كانت هذه الاستعانة مقتضبةً بسبب تخصيص الدراسة فصلاً واحداً لدراسة ما هو فني، واحتكار معظم فصولها لدراسة النصوص دراسة سسيو–واقعية.

وقد اعتمد الدارس في تناوله الأمور الفنية على مقولات كل من: رولان بارت وتوماتشفسكي وجيرار جينيت وتودوروف، وبعض النقاد العرب ممن تبنوا البنيوية تنظيراً وتطبيقاً، مثل: يمنى العيد وعبد الله إبراهيم وترجمات منذر عياشي.

وتظهر أولى الأدوات الإجرائية ذات المرجعية البنيوية في مصطلح "الرؤية" مستفيداً مما قدمه كل من: تودوروف وتوماتشفسكي في هذا المجال من أنواع للرؤية يتحدد وفقها موقع الراوي من النص الذي قد يكون أكبر من الشخصية أو مساو لها أو قد يكون أصغر منها.

كما استوقفته أنماط السرد في القص القطري خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات، فتناوبت بين نمطين موضوعي يتولى فيه ضمير الغائب سرد الحكاية، وذاتي يسرد الحكاية من خلال ضمير المتكلم مستنداً في ذلك على ما قدمه توماتشفسكي من تعريف لكل من هذين النمطين.

أما فيما يخص لغة القص القطري، فثمة تباين في وظائفها كما تجلى ذلك للدارس فتناوبت بين جمالية/تزيينية لاتحمل أية دلالة أوإضافةً للمحكي، وبين توضيحية / تفسيرية من شأنها أن تحمل المعاني، وتحيل على دلالاتها تبعاً لما جاء به جيرار جينيت.

كما أشار إلى ذلك القص الذي يبدو شديد الانصياع لمعناه التقليدي، وانتمائه إلى المستوى الإبلاغي/ الإخباري على نحو مباشر مما أدى إلى إنتاج ما هو فائض على متن الحكي اصطلح عليه توماتشفسكي الحوافز الحرة "التي لا تملك ما يعللها من داخل حركة القص"(٤١).

وتناول الدارس كلا من المفارقات السردية "الاسترجاعات والاستباقات"، التي "تتضافر فيما بينها لتضيء الحار تماماً في دواخل الشخصية القصصية"(٤٢).

إن ما سبق يشمل الأدوات ذات المرجعية البنيوية، التي استقدمها الدارس بغية القبض على بعض السمات الفنية، التي ميزت القص القطري في الثمانينيات والتسعينيات.

وتجهر دراسة محمد نديم خشفة "**جدلية الإبداع الأدبي**" الصادرة في التسعينيات والمعنية بدراسة قص عبد السلام العجيلي بتتبعها البنيوية وذلك من خلال تذييلها لعلامتها اللغوية بعبارة- دراسة بنيوية -، إلا أن المطلع على مبادئ البنيوية، وآلياتها في مقاربة النصوص الأدبية سيستشعر شيئاً فشيئاً أن سيرورة الدراسة لم تتواءم ومقاصد المنهج المتبنى، لا سيما في الفصل الأول منها عندما خصه الدارس للعلاقة بين السيرة الذاتية للكاتب والخلفية العقائدية، فكانت الانطلاقة معكوسة تماماً، وعلى غير ما تقره البنيوية التي تنطلق من النص.

أما الفصل الثاني من الدراسة فقد انحرف كذلك الحال عن المسار، الذي يؤدي به إلى إنجاز مقاربة بنيوية، إذ اضطلع الدارس بتنضيد الموضوعات التي شكلت المتن الحكائي لقصص العجيلي مبيناً مرجعياتها المستقاة من الطب والبيئة البدوية والعلاقة بين العلم والطب مشيراً إلى أن ثمة موضوعات أخرى تنتمي إلى أدب الرحلات والقضايا الوطنية والقومية.

وفي كل مرة يقدم الدارس الدليل على اتباعه طريقاً خاطئةً لا توصله إلى شواطئ البنيوية فهو دائم الاستهلال في كل فقرة بمقولة أو تصريح للكاتب مما يدل على أن نقطة الانطلاق في هذه الدراسة كانت منتمية إلى "خارج النص"، وكانت تلك المقولات اللبنات الأساسية التي يبني الدارس عليها مقولاته النقدية لاحقاً إضافةً إلى استشهاده بالمقولات الناجزة التي أبداها النقّاد والدارسون في قصص الكاتب.

كما كان الدارس دائم الانحراف عن منهج الدراسة الأساسي وذلك بإجرائه لمقارنات لاتقدم ولاتؤخر في شيء، واستحواذ النظرة الأيديولوجية في بعض الأمور لا سيما عندما تناول مسألة الشرف من ناحية أيديولوجية مقارناً مفهوم الشرف عند كل الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة، ولومه الكاتب على عدم غرسه "الوعي الاجتماعي والحس الطبقي"[٤٣] في شخوصه الفنية.

وينزع أحياناً أخرى إلى ما هو نفسي لا سيما فيما يخص تفسيره للحلم على أساس نفسي معتمداً على أدلر وفرويد وهوري وابن سيرين بوصفه أحد المكونات الأساسية لقصص الكاتب.

وتحضر أولى الإشارات إلى بنية القصص عندما تحدث الدارس عن العجائبي في قصص الكاتب، فشرحه معتمداً في ذلك على تودوروف، لكن هذا المستوى النظري كان منقوصاً من مكمله الإجرائي، وأخيراً التفت الدارس صوب ما هو نصي بعد أن قطع شوطاً كبيراً في الإبحار ضمن المياه التي تحاذي الملفوظ، فتناول لأنماط السرد معتمداً على مقولات تودوروف وإميل بنفنست وبيتور، وكان المستوى التطبيقي لأنماط السرد وقفاً على العملية الإحصائية.

إن الدارس لم يلتفت إلى البنيوية إلا في الفصل الثالث من هذه الدراسة، وحتى تناوله لما هو بنيوي قد حمل معه بعضاً من اللغط والخلط وإغفاله الكثير وقلة إلمامه بمصطلحات البنيوية، وتركيزه على الجانب الإحصائي يبدو أن الدارس قد فهم البنيوية على نحو مناقض ومخالف لها.

وليس ثمة من إشارة واحدة ولو على نحو بسيط بحيث يحفظ الدارس من خلالها ماء وجه المنهجية المصرح بإتباعها مسبقاً لتعلن هذه الدراسة عدم توافقها مع البنيوية إلا من العلامة اللغوية على غلاف الدراسة.

٢– الاتجاه السيميائي.

في بداية القرن العشرين كان دو سوسير قد بشّر بولادة علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجية"، وستكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته ١٩١٦م هي "دراسة حياة العلاقات داخل الحياة الاجتماعية"(٤٤)، وتؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي لمصطلح السيميولوجيا semiotiqe يعود إلى العصر اليوناني، فهو آت كما يؤكد برنار توسان "من الأصل اليوناني semion الذي يعني علامة وlogos الذي يعني خطاب وبامتداد أكبر كلمة logos تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات"(٤٥)، والعلم السيميولوجي هو"علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها، وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم، الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية

والخارجية "[٤٦]، ويرى بيرس أحد أهم المنظرين لعلم السيميولوجيا بأنه ليس باستطاعتنا أن ندرس أي نظام أو أي علم في هذا الكون "كالرياضيات والأخلاق وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد، إلا على أنه نظام سيميولوجي"[٤٧]، بيد أن السيميولوجية بوصفها منهجاً نقدياً لم تعرف انتشاراً واسعاً إلا مع السبعينيات من القرن العشرين عندما شهدت إقبالاً واسعاً من قبل كل من النقدين الفرنسي والأنجلوساكسوني، وإذا كان دوسوسير قد عدّ اللغة جزء من السيميولوجيا، فإن رولان بارت يؤكد بأن اللغة هي أعقد نظام سيميولوجي، والسيميولوجيا في النقد تسعى إلى "التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البينات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً"[٤٨]، وهي بأسلوب آخر "دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"[٤٩].

ولا تتوقف السيميولوجيا عند ما هو علاماتي / إشاري، بل إنها تجوس التمفصلات الممكنة للمعنى، إذ إنّ السيميولوجيا لا تكف عن كونها سيرورة دائمة لإنتاج الدلالات، كما أنه من العبث التوقف عند علامات معزولة لأن العلامات هي تشكل نفسها، وتعبر عن معانيها ضمن سياق احتضنها وشكل كياناتها وأعطاها دلالاتها، فهي لا تقتصر على كشف واحد للمعنى بقدر رصدها لدائرة من المعاني المتولدة عن بعضها البعض، فهي دائمة المطاردة للمعنى، وهي تستلذ بازدياده، وغناه وعمق معانيه لأن تلك الانزياحات الدلالية هي في النهاية إنتاج للاستعارات والصور والتوريات.

ومن أهم مبادئ السيميولوجية ما يعرف بالعلامة، والعلامة "هي مرادف للفظة سمة sign تعني مثلها مثل الرمز، والقرينة، والإشارة نفس المدلولات"[٥٠]، والعلامة تتألف عند دوسوسير من دال صوتي يحيل على مفهوم ما؛ أي المدلول، أما العلامة عند بيرس "هي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه عند شخص ما في ناحية أو وصفة معينة، والعلاقة بينهما علاقة الإحالة أو المرجعية"[٥١]، فاللفظة في نص ما هي علامة وعلى هذا فالألفاظ في أي تركيب "تجري مجرى العلامات، والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه"[٥٢]، وثاني تلك المبادئ التي تقوم عليها السيميولوجيا هو التبادل /

التشاكل. إذ إنّ العلامة /الإشارة تربطهاعلاقات ترادفية أو تقابلية أو تشابهية صوتية/ صرفية مع علامات/ إشارات أخرى مما يتيح احتمالات استبدالها على المحور الأفقي.

أما التركيب فهو علاقة الكلم ببعضها البعض ضمن السياق، أي شيء يشبه النحو، بينما الشفرة code بوصفها مبدأً ثالثاً هي نفسها الرموز، التي تتخذ علاقات مع المدلولات، وتكون إما وضعية، أو طبيعية، أو عقلية، أما المبدأ الرابع فهو التناص إذ يعد "من المصطلحات والمفاهيم السيميائية الحديثة له فعاليته الإجرائية في كونه يقف راهناً في مجال الشعرية الحديثة والتحليل البنيوي"(٥٣).

وبناءً على كل ما سبق، فإن أي نص أدبي لا بد من احتوائه على سيرورة دلالية من شأنها الكشف عن المعاني، وأنماط وجودها من خلال مواد متنوعة ابتداءً باللغة وعلامات الترقيم، وليس انتهاءً بالألوان والصور، وهو ما يشكل الموضوع الفعلي للمنهج السيميائي في النقد الأدبي الحديث.

ومن بين الجهود النقدية السورية المعنية بفن القصة في التسعينيات دراسة يتيمة كان مؤلفها قد تبنى المنهج السيميولوجي. فقد صرح دريد يحيى الخواجة في دراسته المعنونة "**تخامر الحلم والواقع في بنية القصة العربية**" تعويله "في التحليل على المنهج السيميولوجي"(٥٤)، وعلى الرغم من تطمينات الدارس بأنه لن يلجأ إلى ما هو خارج النص وأنه سينطلق من النص القصصي، إلا أن هذا لم يثنه عن الاعتماد على بعض مقولات الكاتب التي أبداها حول قصته عندما رأى فيها "حيلةً فنيةً يتوارى البطل الحقيقي وراء بطل ظاهري"(٥٥)، وكان لهذه المقولة فيما بعد تأثيرها على الدارس الذي أكد في غير مرة على أن البطل الحقيقي هو الراوي نفسه، لكنه يتكلم بلسان بطل القصة في الظاهر.

واستهل الدارس تحليله السيميولوجي بالعلامة اللغوية للقصة "السلحفاة تطير"، فقاربها من ناحية بلاغية، وذلك لأنضوائها على استعارتين الأولى مكنية، والثانية تصريحية "وهكذا تلعبان الاستعارتان دورهما في التنازع والادعاء في بنية تبادلية وفي الانتماء إلى عالم خيالي يبرز وجوده الاختصاصي في بعض جدله الارتدادي مع الواقع"(٥٦).

وعمد إلى توزيع القصة على ثلاثة أقسام ينهض كل منها بدوره في القصة من مقدمة ونمطين من الأحداث وخاتمة، ويبدو تناوله لمقدمة القصة من حيث معناها العام فوصفها بأنها "إخبارية من أولها إلى آخرها يتداخل فيها الوصف المباشر لأحوال داود افندي، التي ترسم الخطوط العريضة لسكنه وحارته وعلاقة الراوية به، وعلاقة سكان الحارة بشخصه وتاريخ حياته"(٥٧)، ويبدو تناوله لأنماط السرد منقوصاً من الكفاءة المصطلحاتية.

وكان درسه للمكان الذي يشكل أيقونةً سيميولوجيةً هامةً في السرد حديثاً مسطحاً لا يغادر ماهو إشاري/ وصفي، فيعدم المرء العثور على رموز المكان ودلالاته.

وناقض الدارس أهم مبادئ السيميولوجيا، التي لا تقوم على اللفظة الواحدة بتجزيئه النص إلى جمل ودرسها على نحو يجعل كل منها قائمة بحدث معين كان قد أطلق عليها دفقات إيقاعية، وقد عبر عن عجزه الناجم عن قلة إطلاعه على المناهج النقدية عندما عاب على تلك الدفقات الإيقاعية توقفها عن سرد الحدث بسبب تدخلات الكاتب "على لسان الراوية، الذي يقطع سياق السرد، ويتدخل شخصياً ليعبر عن رأي أو موقف تأملي "(٥٨)، وهذا ما يمكن الاصطلاح عليه "بتعطيل السرد".

وانتاب الدارس في بعض الأحيان نزعات تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية خاصةً عندما رأى أن العلاقة بين الراوي والبطل تجسد صراعاً طبقياً.

وكان تناوله للزمن في القصة مشابهاً لما أنجزه فيما يخص المكان فيها، إذ إنّها لا تبتعد عن التقسيمات المعروفة مثل: الفترات اليومية، التي تتراوح بين صبيحة وظهيرة ومساء إلخ...

وأبدى حفاوةً كبيرةً فيما هو إحصائي عندما أحصى الأفعال الماضية والأفعال المضارعة متناولاً إياها من الناحية البلاغية/ النحوية مما يند عما هو سيميولوجي. كما أحصى الألفاظ الواردة في القصة على نحو يفرز كل مجموعة على حقل دلالي، لا يغادر دلالاته المعجمية، فالألفاظ التي تم تداولها في الحارة أو تلك، التي أشارت إليها نضدها ضمن ما أسماه "معجم الحارة"، وهكذا دواليك تنحو معظم الألفاظ المنحى ذاته.

وتحضر الإشارة إلى ما هو سيميولوجي في تناوله الألوان فصفرة الشمس ماهي إلا دلالة على تدخل الأحلام والأوهام بينما توحي العتمة "بستر الوعي، أو تغيير قنوات رؤيته".(٥٩)

ولم ير في خاتمة القصة إلا تجسيداً لتلك العلاقة بين الراوي والبطل، التي تقوم على الصراع الطبقي.

لقد سيطر هاجس الإحصاء على مجمل هذه الدراسة، ولامست ما هو بلاغي/ نحوي، كما أنها لا تحتفي إلا بالحقول الدلالية المعجمية في مستواها الأول، ولم تقارب الدراسة السيميولوجية إلا في إشارات لا تتجاوز الشذرات مهملةً بذلك الكثير مما تحتفي به الدراسات السيميولوجية.

خاتمة

كان الهدف من الدراسة إظهار المرجعيات النقدية التي تنتمي إلى المناهج الحديثة، ومدى ارتباطها بالمرجعيات التاريخية، والواقعية، والنفسية، في وقت لم يتم الالتفات به إلى الخطاب الأدبي، وكيفية تشكيله، ومستوياته، وعلائقه الداخلية، ودلالاته بما يروي ظمأ النقد الأدبي في سورية.

وخلصت إلى الكشف عن تلك المرجعيات النظرية، التي استندت إليها العملية النقدية لفن القصة القصيرة، ومدى استيعاب النقاد في سورية لها، والكشف عن مدى التوافق الحاصل بين المستويين النظري والإجرائي، ومواءمة المنهجية المتبعة لخصائص النص المدروس، ولم أعوّل في ذلك على تصريحات النقاد فقط، والتي من شأنها أن تعرف بالمنهجية النقدية المتبعة، بل من خلال استبصار العملية النقدية من داخل المتن النقدي، لأن نقد التسعينيات أظهر نوعاً من التضليل، الذي مارسه بعض النقاد وذلك عندما يصدرون متونهم النقدية بمنهجية ما، ومن ثم يناقضونها في الآلية، التي اشتغلوا بها.

المصادر والمراجع

١. الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط٥، دار عودة، بيروت.

٢. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصةً، مصطفى سويف، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩.

٣. الألسنية والنقد الأدبي، موريس أبو ناضر، دار النهار، بيروت، ١٩٨٩.

٤. الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، زكي نجيب محمود، مجلة فصول، مجلد ٥، عدد ١٩٨٣\٤.

٥. الالتزام والبيئة في القصة السورية، سحر شبيب، ط١، الندوة الثقافية النسائية، دمشق، ١٩٩٨.

٦. بحوث نظرية في الأدب والفن، فؤاد المرعي، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.

٧. بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.

٨. تحولات الرمل، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩.

٩. جدلية الإبداع الأدبي، محمد نديم خشفة، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٠.

١٠. حياتي والتحليل النفسي، سغموند فرويد، تر: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، ط٣، دار المعارف.

١١. الخطاب الأدبي وقضاياه، عبد القادر شرشار، اتحاد الكناب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.

١٢. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٤.

١٣. الديوان، عباس العقاد، وعبد القادر المازني، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.

١٤. الرواية والأيديولوجيا في سورية ١٩٥٨-١٩٩٠، فاديا المليح الحلواني، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٨.

١٥. السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.

١٦. ضرورة الفن، فيشر آرنست، تر:أسعد حليم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٧١.

١٧. غادة السمان -رحلة في أعمالها غير الكاملة-، عبد اللطيف الأرناؤوط ، ط١، دمشق، ١٩٩٣.

١٨. الغربال، ميخائيل نعيمة، ط٤، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٨.

١٩. في الثقافة المصرية، محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، بيروت، ١٩٥٥.

٢٠. في معرفة النص، يمنى العيد، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص٣٢.

٢١. في مناهج تحليل الخطاب السردي،عمر عيلان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.

٢٢. القصة العربية الحديثة والغرب، عبد الله أبو هيف، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤.

٢٣. القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق، يوسف حطيني، ط١، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠٤.

٢٤. لغة القصة، محمد غازي التدمري، ط١، دار علا، حمص، ١٩٩٥.

٢٥. ليلى العثمان، عبد اللطيف الأرناؤوط، ط١، الندوة الثقافية النسائية، دمشق، ١٩٩٦.

٢٦. ما هي السيميولوجيا؟، برنار توسان، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٤.

٢٧. مجلة عالم الفكر، جميل حمداوي، الكويت، المجلد٢٥، العدد٣، مارس، ١٩٩٧.

٢٨. المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

٢٩. مصطحات النقد السيميائي، مولاي علي بوخاتم، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

٣٠. مقدمة في علم الإشارة –السيميولوجيا–، بيير جيرو، تر: مازن الوعر، منشورات وزارة الثقافة، سورية.

٣١. مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، أفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٢.

٣٢. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.

٣٣. النقد الأدبي الحديث، سعد الدين كليب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ٢٠٠٢.

٣٤. النقد الروائي والأيديولوجي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٠.

٣٥. الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، أحمد المعلم، ط١، دار الذاكرة، حمص، سوريا، ١٩٩٤.

٣٦. الوقائع والمصير في أدب حسن صقر، وفيق خنسة، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.

---

(١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٢، ص: ٢٥.

(٢) محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، بيروت، ١٩٥٥، ص: ١٢٢.

(٣) عبد القادر شرشار، الخطاب الأدبي وقضاياه، اتحاد الكناب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص: ٦.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٧.

(٥) المرجع نفسه، ص: ٢٧.

(٦) موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت، ١٩٨٩، ص: ٨٩.

(٧) عباس العقاد، وعبد القادر المازني ، الديوان، مطبعة المعارف ،القاهرة، ١٩٨٨، ج١،ص: ٢١٢.

(٨) ميخائيل نعيمة، الغربال، ط٤، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٨، ص: ٨٩

(٩) عبد اللطيف الأرناؤوط ، غادة السمان–رحلة في أعمالها غير الكاملة–، ط١، دمشق، ١٩٩٣، ص: ١١.

(١٠) المرجع السابق، ص: ١٠٦.

(١١) يوسف حطيني، القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق، ط١، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠٤، ص: ٣٣.

(١٢) عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤، ص: ٩.

(١٣) زكي نجيب محمود، الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، مجلة فصول، مجلده، عدد٤\١٩٨٣، ص: ١٣.

(١٤) حميد الحمداني، النقد الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٠، ص: ٢٧.

(١٥) فاديا المليح الحلواني، الرواية والأيديولوجيا في سورية١٩٥٨–١٩٩٠، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٢٨.

(١٦) فيشر آرنست، ضرورة الفن، تر:أسعد حليم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٧١، ص: ١٧٨.

(١٧) وفيق خنسة، الوقائع والمصير في أدب حسن صقر، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص: ٩.

(١٨) المرجع نفسه، ص: ٣٦.

(١٩) المرجع نفسه، ص: ٦١.

(٢٠) المرجع نفسه، ص: ٥٢

(٢١) سحر شبيب، الالتزام والبيئة في القصة السورية، ط١، الندوة الثقافية النسائية، دمشق، ١٩٩٨، ص: ١٥.

(٢٢) المرجع نفسه، ص: ١٦٦.

(٢٣) أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، ط١، دار الذاكرة، حمص،سوريا، ١٩٩٤، ص: ١١.

(٢٤) المرجع السابق، ص: ١٢.

(٢٥) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط٥، بيروت، دار عودة، ص: ٨.

(٢٦) فؤاد المرعي، بحوث نظرية في الأدب والفن، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨، ص: ٥٥.

(٢٧) سغموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، تر:مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، ط٣، دار المعارف، ص: ٥١.

(٢٨) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصةً، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩، ص: ٩٧.

(٢٩) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص: ٧٩.

(٣٠) محمد غازي التدمري، لغة القصة، ط١، دار علا، حمص، ١٩٩٥، ص: ٣٠.

(٣١) المرجع نفسه، ص: ٣٠.

(٣٢) المرجع السابق، ص: ٤٥.

(٣٣) المرجع نفسه، ص: ٤٧.

(٣٤) المرجع نفسه، ص: ٦٥.

(٣٥) المرجع نفسه، ص: ٩٤.

(٣٦) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص: ١٢١.

(٣٧) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨، ص: ٢٥.

(٣٨) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٢٦.

(٣٩) المرجع السابق، ص: ٣٤.

(٤٠) سعد الدين كليب، النقد الأدبي الحديث، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب١٩٩٨، ص: ١٣٨.

(٤١) نضال الصالح، تحولات الرمل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩، ص: ١٦٠.

(٤٢) المرجع نفسه، ص: ١٦٩.

(٤٣) محمد نديم خشفة، جدلية الإبداع الأدبي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٠، ص: ٧٠.

(٤٤) سعيد بنكراد، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص: ٦.

(٤٥) برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، تر:محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٤، ص: ٩.

(٤٦) بيير جيرو، مقدمة في علم الإشارة–السيميولوجيا–" تر:مازن الوعر، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ص: ٩.

(٤٧) c.perice, letterst welby ed.i.clieb, new ,haven, 1953, p: 32.

(٤٨) جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد٢٥، العدد٣، مارس، ١٩٩٧، ص: ٧٩.

(٤٩) المرجع نفسه، ص: ٢٣.

(٥٠) مولاي علي بوخاتم، مصطحات النقد السيميائي، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص: ١٦٦.

(٥١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: ١٠٠.

(٥٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٤، ص: ٢٠٢.

(٥٣) مصطلحات النقد السيميائي، ص: ١٨٩.

(٥٤) تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية، ص: ١١.

(٥٥) المرجع نفسه، ص: ٣٣.

(٥٦) تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية، ص: ٣٢+٣٣.

(٥٧) المرجع نفسه، ص: ٣٧.

(٥٨) المرجع نفسه، ص: ٤٤.

(٥٩) تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية، ص: ٧٥.

- *Ahmad Almuealimu, Alwaqie Walzaahirat Alfaniyat Fi Alqisat Alqasirati.*
- *Byir Jiru, Muqadimat Fi Eilm Al'iisharati-Alsimyulujya.*
- *Birnar Tusan, Ma Hi Alsiymyulujya.*
- *Jamil Hamdawi, Majalat Ealam Alfikri.*
- *Hamid Alhamdani, Alnaqd Alriwayiyu Wal'aydiuluji.*
- *Zki Najib Mahmud, Al'aydiulujia Wamakanuha Min Alhayat Althaqafiati, Majalat Fusul.*
- *Sahar Shibib, Alialtizam Walbiyat Fi Alqisat Alsuwriati.*
- *Saed Aldiyn Kilib, Alnaqd Al'adabiu Alhadithi.*
- *Saeid Binikradi, Alsimyayiyaat Mafahimuha Watatbiqatiha.*
- *Sghmund Firuyd, Hayati Waltahlil Alnafsii.*
- *Samar Ruhi Alfaysali, Bina' Alriwayat Alearabiat Alsuwriati.*
- *Salah Fadli, Manahij Alnaqd Almueasiri.*
- *Salah Fadla, Nazariat Albinayiyat Fi Alnaqd Al'adbi.*
- *Abaas Aleaqad, Waeabd Alqadir Almazni , Aldiywan.*
- *Abdulaziz Hamuwdat, Almaraya Almuhadabati.*
- *Abdulqadir Shirshar, Alkhitab Al'adabiu Waqadayahu.*
- *Abdulqahir Aljirjani, Dalayil Al'iiejazi.*
- *Abdullatif Al'arnawuwt , Ghadat Alsaman -Rahalat Fi 'Aemaliha Ghayr Alkamilat.*
- *Abdullatif Al'arnawuwta, Laylaa Aleuthman.*
- *Abbdullah 'Abu Hif, Alqisat Alearabiat Alhadithat Walgharba.*
- *Omar Ailan, Fi Manahij Tahlil Alkhitab Alsardi.*
- *Fadya Almaliyh Alhulwani, Alriwayat Wal'aydiulujya Fi Suriat 1958 -1990.*
- *Fuaad Almarei, Buhuth Nazariat Fi Al'adab Walfana.*
- *Fishar Arnista, Darurat Alfana.*
- *Muhammad Ghazi Altadmuri, Lughat Alqisati.*
- *Muhammad Ghunaymi Hilali, Al'adab Almuqaranu.*
- *Muhammad Nadim Khashfatu, Jadaliat Al'iibdae Al'adbi.*
- *Mahmoud Amin Alealami, Waeabd Aleazim 'Anis.*
- *Mustafa Suayf, Al'usus Alnafsiat Lil'iibdae Alfaniyi Fi Alshier Khastan.*
- *Muris Abu Nadir, Al'alsuniat Walnaqd Al'adbi.*

- *Mulay Ali Bukhatam, Musatahat Alnaqd Alsiymyayiyi.*
- *Mikhaeiyl Naeima, Alghirbal.*
- *Nidal Al-Saleh, Tahawulat Alraml.*
- *Wafiq Khansata, Alwaqayie Walmasir Fi 'Adab Hasan Saqra.*
- *Yumnaa Aleid, Fi Maerifat Alnas.*
- *Yousef Hutayni, Alqisat Alqasirat Jdaan Bayn Altanzir Waltatbiqi.*