

رواد القصة القصيرة في إيران وسورية؛ دراسة مقارنة

شكوه السادات حسيني^١

تاريخ الوصول: ١٤٣٢/٦/٤

تاريخ القبول: ١٤٣٣/١/٢٢

إن العقد الثالث من القرن العشرين في إيران، والرابع في سورية كانا بدايتين حقيقتين لظهور القصة القصيرة في البلدين. فاتفق رواد الفكر التجديدي في الأدب المعاصر على ضرورة الاستفادة من هذا الجنس الأدبي الجديد لإقامة الثورة الأدبية آنذاك.

وما جعل القصة القصيرة وسيلة للتطرق إلى مشكلات المجتمع ونقدها، إنما هو دور مبدعيها في البلدين الذين استخدموا تقنيات حديثة تؤدي دوراً أساسياً في عرض أشكال تناهز نظيرتها الغربية إلى جانب تفاعلها الفعالة لما يجري في صميم المجتمع وطبقاته.

البحث الحالي عبارة عن محاولة لرصد نقاط التشابه والاختلاف بين رواد القصة القصيرة في كل من سورية وإيران في العقود الأولى من نشأتها على ضوء المنهج الأمريكي الذي يركز على وحدة الأفكار البشرية بغض النظر عن وجود صلات تاريخية (على ضوء المدرسة الفرنسية)، أو بنى تحتية مشتركة (على أساس المدرسة السلافية)، بل يركز على الأفكار المشتركة، والأنماط المتشابهة. فينتقل البحث بمن بدأ هذا الجنس الأدبي في كلا البلدين إلى من يمكن تعبيره قمة هذه الحركة في كل من سورية وإيران، إلى جانب من يمثل فيهما الأصوات النسائية.

ومن خلال البحث، يمكننا القول أن القصة القصيرة في إيران حظت باهتمام مبكر ووعي أكثر في بداياتها، كما تمكنت من الوصول المبكر إلى قمتها مقارنة بنظيرتها السورية؛ إلا أن الأصوات النسائية تبرز تعددية لافتة للانتباه في سورية مقارنة بإيران.

الكلمات الرئيسية: القصة القصيرة، محمد علي جمالزاده، صادق هدايت، سيمين دانشور، علي خلقي، زكريا تامر، غادة السمان

المقدمة

ترجع نشأة الحركات الإصلاحية الحديثة في كل من إيران وسورية إلى أوائل القرن التاسع عشر، وترتبط على نحو وثيق باحتكاك الشعبين بالغرب الأوربي على مختلف المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية بشكل خاص؛ وبمجتها في تاريخ الحضارتين الإيرانية والعربية، وتراثيهما العريقين، عن أرضية خصبة يتلاقح فيها ما أخذاه من موروثي الأمتين مع الوافد الجديد من الحضارة العالمية الحديثة.

هذا ويجد الباحث في التاريخ المعاصر للبلدين إرهابات واضحة تدلّ على تغيّرات واضحة في مختلف شؤون المجتمعين، وبشكل خاص في أدبيهما، فقد تحققت على يد فئة من الكتاب والتي هي الأكثر حساسية من بين الفئات الإجتماعية تجاه هذه التغيرات.

ومن هنا يأتي دور القصة القصيرة في التفاعل مع هذه التغيرات الإجتماعية، خاصة و أنّها في أبسط مفهوماتها وليدة مرحلة إعادة نظر الإنسان المعاصر إلى رغبته الشعورية، و انطباعاته الفكرية عن التحولات العلمية الهائلة التي حدثت في العالم كله، والتحولت الإجتماعية التي طرأت نتيجة ذلك، لأنّ مفاصل الحياة في العالم كله مترابطة، مثلها مثل الجسد الواحد حتى إذا طرأ تغيير أو تطور في أي عضو منه، فإنه سيؤثر بالتأكيد على بقية الأعضاء.

فينبغي للنقاد والباحثين الإيرانيين والسوريين أن يخوضوا في هذه المجالات الواسعة ليجدوا مدى إفادة كتاب البلدين من هذه التحولات، في إنتاج أدبهم الذي يجب أن لا يكون بعيداً عما يجري في مجتمعه إذ ثمة نقاط تشابه يمكن التركيز عليها، والإعتناء بها من حيث وحدة الأفكار البشرية، و في الوقت ذاته ثمة فوارق تثبت فردية كل أدب، وخصوصيته

الناجمة عن المجتمع الذي نشأ وترعرع فيه.

ستحاول هذه الدراسة رصد نقاط التشابه والاختلاف في الدور الذي أدته القصة القصيرة في أدبي إيران وسورية المعاصرين، على هدى منهج المدرسة الأمريكية في الدرس المقارن للأدب، ومن خلال تعرّف إسهامات مبدعيها وما تيسرها المقارنة من كشف عن النقاط المتميزة في إبداعاتهم، للوصول إلى تسليط الضوء على ساحة واسعة من الإبداعات القصصية في كلا الأديين، والتي أنتجتها العراق والأصالة الموجودتين في البلدين كليهما.

ويسعى البحث إلى سير الغور في الإنتاجات القصصية المعاصرة في المحاور التالية:

أولاً: من هو هم روّاد القصة في البلدين الذين تركوا بصمات بارزة على تطور القصة في حقبات زمنية معينة، وخلقوا تيارات جديدة في مسار هذا الجنس الأدبي في بلادهم؟
ثانياً: من هو من الروّاد في كلا البلدين تمكن مقارنتهم، وتقويم مدى نجاحهم في أداء دورهم الطبيعي في البلدين كليهما؟

حدير بالذكر أنّ الدراسة تمتم بمقارنة مرحلة تاريخية ذات أهمية كبيرة فيما يتعلق بالقصة القصيرة في تاريخ الأدب المعاصر في البلدين، وهي السنوات التي تشكلت نصف قرن ابتداءً من عام ١٩٢٠ (ظهور القصة القصيرة في إيران) وانتهاءً بعام ١٩٧٠، حتى لا يتجاوز البحث مراحل نشوء هذا الجنس الأدبي وعموّه في الخطوات الأولى من حركته.

ومن البديهي أنّ النجاح كان من نصيب الذين كان لهم تأثير أكبر في بروز القصة وتطويرها في البلدين، وهذا التأثير يرتبط بعوامل مختلفة، منها: أتباع الكاتب لمدرسة فلسفية أو أدبية من المدارس الشائعة في الأدب المعاصر

النسائية في كلا البلدين وهما غادة السمان وسيمين دانشور.

خليفة البحث

من الكتب التي أرخت لفن القصة القصيرة في سورية يمكننا الإشارة إلى: «محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية» لشاكر مصطفى ١٩٥٨؛ و«القصة في سورية والعالم» لصلاح دهني ١٩٦٥؛ و«صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية» لعادل أبو شنب ١٩٦٦؛ و«أدب القصة في سورية» لعنان بن ذريل، ١٩٦٦؛ و«السهم والدائرة، مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات» لمحمد كامل الخطيب، ١٩٧٩؛ و«فكرة القصة القصيرة في سورية- نقد القصة القصيرة في سورية» لعبدالله أبو هيف، ١٩٨١؛ و«القصة القصيرة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية» لمحمود إبراهيم الأطرش، ١٩٨٢؛ و«التطور الفني لشكل القصة في الأدب الشامي الحديث (١٨٧٠-١٩٦٥)»، لنعيم الياني، ١٩٨٢؛ و«سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، دراسة تطبيقية في الأدب المقارن» لحسام الخطيب، ١٩٩١؛ و«القصة القصيرة في سورية ريادات ونصوص مفصلية» لحسام الخطيب، ١٩٩٨؛ و«القصة القصيرة ونقدها في القرن العشرين» لأحمد جاسم الحسين، ٢٠٠١؛ و«القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة» لعبدالله أبو هيف، ٢٠٠٤؛ و«القصة القصيرة في أعمال رابطة الكتاب السوريين» لمحمد عبد الواسع شويحنة، ٢٠٠٥.

وفي إيران، تنبني الإشارة إلى جهود: كريستف بالائي وميشل كوبي برس «سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی» (بنايع القصة القصيرة الفارسية)، ترجمة: احمد كريمي حكاك،

بشكل خاص ومميز، أو استخدامه أسلوباً حديثاً يرتقي بكتاباته إلى مستوى فني متميز، وفي المرحلة التالية والأهم من العاملين المذكورين، نجح الكاتب في إعطاء لون محلي للأثر الأدبي، بمعنى أن القصة إلى جانب مضمونها القوي من الناحية الفكرية، وأسلوبها الفني والجمالي، تلائم البيئة التي ولدت فيها فكرة القصة وترعرعت، حيث تلفت انتباه القراء العاديين من أوساط المجتمع، بالإضافة إلى التفات الطبقة المثقفة والنقاد إليها، وهذا رمز لخلود بعض الآثار الأدبية، ومن ثم شهرة بعض الكتاب الذين تمكّنوا من إنتاج أدب عصري وحديث وقومي.

وكما أشرنا آنفاً، إلى أن منهج المقارنة في هذا البحث على أساس المدرسة الأمريكية التي تركز على الأفكار المشتركة، إذ يحاول هذا المنهج الوصول إلى الشراكة الإنسانية والكشف عن الروح الواحدة كما يعتني برفع الحواجز والحدود بين الأدب وبين الفنون الأخرى، خلافاً للمدرسة الفرنسية التي تبحث عن وجود صلات تاريخية بين أدبين وعلاقة المؤثر والمتأثر على ضوءها؛ كما تختلف أيضاً عن المدرسة السلافية التي ترصد التشابهات النمطية والتيولوجية على أساس الثقافات المتشابهة المنبعثة عن البنى التحتية المشتركة بين المجتمعين.

فمن البديهي أنه لا يمكن انتقاء شخصيات ومقارنتها بشكل كامل إلا نادراً، ولهذا حاول البحث رصد شخصيات يجد مسوغات كافية لمقارنتها.

بناء على هذا سنقارن بين رائدين من رواد القصة السورية والإيرانية علي خلقمي و محمدعلي جمالزاده، و كذلك كاتبين بارزين يمكن عدّهما قمتي القصة السورية والإيرانية في العقود الأولى من ظهورها، حيث تركا تأثيراً عميقاً في تطور القصة القصيرة وهما: زكريا تامر و صادق هدايت وأخيراً سنتوقف عند نموذجين من الأصوات

كما تأثروا بكبار الكتاب العالميين و مذهبهم الأدبية و اتجاهاهم الفكرية.

كان محمد علي جمالزاده و صادق هدايت و بزرگ علوى و صادق چوبك و ابراهيم گلستان و جلال آل احمد و م.ا. به آذين من أشهر القصاصين في العقدين الثاني و الثالث من القرن العشرين.

أما في الأربعينيات، فقد ظهر الجيل الثاني لكتاب القصة في إيران، من أمثال جمال ميرصادقي و غلامحسين ساعدي و أحمد محمود و بهرام صادقي و سيمين دانشور؛ وكان أغلبهم من الطبقة المتوسطة و خريجي جامعة (طهران)، و من النشطاء السياسيين، والذين كانوا يعملون في مختلف المجالات، مثل التعليم في المدارس، والجامعات أو في قطاع الأعمال و الهندسة.

أما في سورية فقد ظهرت البداية الحقيقية للقصة القصيرة في مجموعة (ربيع و خريف) التي لم يبادر كاتبها بنشر كتاباته إلا مرة واحدة، و فيما يأتي سيتطرق البحث إلى هذا الموضوع.

ويشير النقاد إلى جيلين من رواد القصة القصيرة في سورية. حيث يعدّ كتاب من أمثال سامي الكيالي، و محمد النجار، و خليل الهنداوي، و فؤاد الشايب، و مظفر سلطان، و وداد سكاكيني، و محمد حاج حسين، و أديب نحوي، و عبد السلام العجيلي من أبرز قصاصي الجيل الأول الذين نشرت مجموعاتهم القصصية في العقدين الثالث و الرابع من القرن العشرين (للمزيد من الاطلاع، راجع: مصطفى، ١٩٥٨، صص ٢١٥-٣٩٣).

أما الخمسينيات فتعد بداية ظهور الجيل الثاني من كتاب القصة القصيرة في سورية، و من أبرزهم سعيد حورانية و نسيب الاختيار و ألفة الأدلي و عادل أبو شنب و مطاع الصفدي. كما شهدت ساحة الأدب القصصي في سورية

(الطبعة الثانية) ١٩٩٩؛ و محمد علي سپانلو، «نويسندگان پيشرو ايران، مروري بر قصه نويسي، رمان نويسي، نمايشنامه نويسي و نقد ادبي» (الرواد الإيرانيون؛ نظرة إلى كتابة القصة و الرواية و المسرحية و النقد الأدبي)، ٢٠٠٢؛ و «داستان نويس های نام آور معاصر ايران» (الكتاب الإيرانيون المشهورون المعاصرون)، ٢٠٠٢؛ و حسن ميرعابديني «صد سال داستان نويسي ايران» (مائة عام على الأدب القصصي في إيران)، ٢٠٠٣، و جمال ميرصادقي «جهان داستان ايران» (عالم القصة؛ إيران)، ٢٠٠٣؛ و محمد قاسم زاده «داستان نويسان معاصر ايران (١٣٠٠ - ١٣٧٠)» (القصاصون المعاصرون في إيران (١٩٢٠ - ١٩٩٠))، ٢٠٠٤؛ و حسن ميرعابديني «هشتاد سال داستان کوتاه ايراني» (القصة القصيرة الإيرانية في ثمانين سنة)، ٢٠٠٩. و مما تجدر الإشارة إليه أن هناك كتباً و دراسات في كل من سورية و إيران رصدت تطور القصة في كلا البلدين، لكنّ البحث جديداً في مقارنته بين رواد القصة القصيرة في سورية و إيران.

رواد القصة القصيرة في إيران و سورية

الجيل الأول من كتاب القصة في إيران، و هم البداية الحقيقية لظهور هذا الجنس الأدبي (١٩٢١)، فلا يجمعهم عامل زمني فحسب، بل هناك ميزات مشتركة أخرى تجسدت في إنتاجهم، فأكثرهم قد درسوا في أوروبا، و قضاوا قسماً مهماً من حياتهم في بيئات ثقافية مختلفة تماماً عن المجتمع الإيراني؛ و تجربة العيش في تلك البلاد، علمتهم كيفية النقد الاجتماعي، و الإشارة إلى عوائق التطور في المجتمع الإيراني من الفقر و الجهل و التخلف؛ حيث ركزوا اهتمامهم على نقد الطبقات الدنيا و مشكلاتها.

و قد ترجم كثيرٌ منهم الآثار العالمية إلى اللغة الفارسية،

الحدث؛ وهناك بشكل عام تشابه كثير بين قصصه وبين فنّ المقامة الشرقية والرواية البيكارسكية^١ والقصص القصيرة التي ظهرت في القرن التاسع عشر في الغرب. وهذا ما جعل النقاد يعدّون مجموعته الأولى حلقة وصل بين تراث الأدب الفارسي، والأجناس الأدبية الغربية. والنقطة المهمة هنا هي أنّ الفارق الأساس بين الحكايات القديمة، والقصة القصيرة، هو نوع الحكاية في القصص الحديثة، إذ "تعتمد على الروابط السببية حيث بإمكان القاص أن يغير التعاقب الزمني فيها، وينظم الحوادث كما يحلو له، ويعين لها بدايةً ووسطاً ونهايةً، ويصنع شخصية لها ميزات خاصة أو يوسّع موضوعاً ما (Subject) أو بيئة (Setting) مناسبة لوقوع الحوادث فيها." (ميرصادقي، ١٩٧٧، ص ٦).

ويتراءى للقارئ أنّ جمال زاده اقترب كثيراً في قصصه من إيجاد هذا العنصر المميز بين القصص القصيرة و الحكايات القديمة، ومهد الأرضية ببعض قصصه، من أمثال: (آلام الملا قربانعلي) و (صدقة الخالة الدبة) لتقلّ المركزية من الحدث إلى الشخصية، ومن ترتيب الحكاية من الزمن التاريخي إلى الأزمنة التي تعتبر أكثر فنية في القصة المعاصرة. تحتوي مجموعة (كان يا ما كان) على قصص متنوعة، استطاع الكاتب أن يطرح فيها مجموعة من هموم المجتمع الإيراني ومشكلاته كمعاناة اللغة الفارسية من كثرة المفردات الأجنبية «فارسي شكر است» (الفارسية سكر)، والأزمة السياسية الداخلية «رجل سياسي» (الرجل السياسي)، وحرب إيران مع الروس «دوستي خاله خرسه» (صدقة الخالة الدبة)، ونقد الطبقة الدينية «درد دل ملا قربانعلي» (آلام ملا قربانعلي)، ونقد نفسية المجتمع الإيراني «بيله ديگ بيله چغندر» (طنجرة وجدت غطاءها)، إلى جانب قصة عنوانها «ويلان الدولة» (المتشرد) ويكفي أن نمثّل على ذلك (في كل عرس له قرص). (جمال زاده،

أسماء بارزة بدأ تألّفها في الستينيات؛ من أمثال زكريا تامر ومحمد حيدر وياسين رفاعية وديع حقي وغادة السمان وكوليت الخوري وحيدر حيدر.

وسيكتفي البحث هنا بتعريف الرواد الذين كان لهم دور أساسي في تطور الحركة القصصية في كل من إيران وسورية، ولهم تأثير بارز في الكتاب الآخرين، وفي إغناء المكتبة الأدبية في كلا البلدين. فمن الواضح أنّ عدد كتاب القصة في هذه المرحلة كثير جداً، وكلّ منهم قد كتب قصصاً متعددة، كما جرّب كثير منهم حظّه في الأجناس الأدبية الأخرى، من الشعر والرواية والمسرحية والمقالة والبحوث العلمية. هذا بالإضافة إلى أنّ كثيراً منهم واصلوا نشاطهم الأدبي بعد السبعينيات، ولا يزالون ينتجون آثاراً بدعية تثبت شخصيتهم الأدبية أكثر من السابق.

فالمجال واسع لمن يواصل الدراسة في هذا الموضوع؛ إذ يمكن أن تُكتب فيه عشرات من الرسائل والمقالات العلمية والأدبية.

علي خلقي ومحمد علي جمال زاده

كلّ من علي خلقي ومحمد علي جمال زاده كانا رائدي القصة القصيرة في البلدين، إلا أنّ جمال زاده كتب مجموعته الأولى «يكي بود يكي نبود» (كان يا ما كان) قبل أن يكتب علي خلقي مجموعته الوحيدة «ربيع وخريف» بعشر سنوات. وهذا يدلّ على أنّ إيران قد بدأت حركتها القصصية قبل سورية. علماً بأنّ خلقي لم يواصل عمله، أما جمال زاده فقد استمر حياته لفترة طويلة بوصفه كاتب القصة والرواية والمقالات التحقيقية، غير أنّ النقاد يتفقون على أنّ مجموعته الأولى بقيت في قمة أعماله القصصية، ولم يضيف جمال زاده شيئاً جديداً إلى إبداعه في أعماله اللاحقة. لقد بدأ جمال زاده هذه الحركة بقتصص تركّز على

(١٩٩٩)

أما عدد قصص مجموعة «ربيع وخريف» فقد كان أكثر، ويجري أغلبها في مقهى شعبي يقابل الراوي فيه رجل يحكي له قصة حياته. وعلى الأغلب، يقع هذا الرجل في حب فتاة خائنه أو خائنها، وينتهي بعضها بانتحار الشخصية أو انتحار حبيبها أو تشردّه. وهذا غريبٌ إذ يبدو أنه لا يمكن عدّها مسألة يعاني منها المجتمع السوري وقتها. (خلقي، ١٩٨٠)

كما أن أكثر قصص مجموعة «ربيع وخريف» تبدأ بتوصيفات ظاهرية للشخصية على لسان الراوي، وتستمرّ بحواره معها، وتقدمها عن نبذة من حياتها. ولا يدخل الكاتب أبداً في نفسية الشخصية، كما أنه ليس للحب الذي يطرحه في أكثرها إلا شهوة رجل شرقي فور لقائه فتاة جميلة.

نشاهد في كل من سورية وإيران أنّ الكتاب بدؤوا بتصوير شخصيات نمطية من خلال قصصهم دون النظر إلى نفسياتها أو ميزات الفردية. فكل شخصية في مجموعة «ربيع وخريف» تمثل فئة أو طبقة خاصة في المجتمع. والكاتب لا يدخل في مسامات وجود شخصها، بل يعرض نمطاً يمكن تطبيقه على كل أشخاص تلك الفئة أو الطبقة، خلافاً لما يعتقد به عادل أبو شنب، حيث يقول "إنّ القصة السورية في بواكيرها... طرح أزمات بعين وصّاف قادر على رصف الكلمات بحيث يتجسد المشهد... أما قاصنا [علي خلقي] فقد كسر هذا القيد، وبحث في أزمة إنسانية عن طريق تجسيد المشاعر الداخلية والأحاسيس غير المرئية".

(أبو شنب، ١٩٧٤، ص ٥٧) ويتراءى للباحثة أنّ شخص قصص علي خلقي من أمثال العمّ طنوس، الذي يقصّ سبب جنونه للراوي، أو العمّ (ف) الذي يلقي محاضرة عصرية تحت عنوان (مونولوج منشور)، أو الضيف الثقيل

وهو شيخ يتظاهر بالدين، ولكن لا يقاوم شهوته لمجرد مواجهته بخادمة مغرية، فليسوا إلا أشخاصاً مثل الذين يعيشون حولنا، ولهم أفكار نمطية لا تختلف عن جيرانهم أو زملائهم في العمل، ولا يقدم الكاتب شيئاً يختص بكلّ من الشخصيات دون الآخر.

وكذلك في قصص جمالزاده يحكي لنا الموظف عن سفره إلى قريته في قصة (صداقة الخالة دبة)، أو الرجل المداح الذي يقع في حب فتاة في قصة (آلام الملا قربانعلي)، أو راوي قصة (الفارسية سكر) والذين معه في السجن، أو الرجل المتشردّ في (ويلان الدوله)، فجميع هذه الشخصيات تبرز أنماطاً ثابتة في المجتمع الإيراني وقت كتابة هذه القصص.

واستمرّ أسلوب عرض التوصيفات الظاهرية للشخصية، إلى درجة أنّ بعض الكتاب أخطأ في فهمه للقصة القصيرة، فظنّ أن سرد حكاية عابرة عن حياة شخصية ما من بدايتها إلى نهايتها في بضع صفحات يشكل قصة قصيرة.

وفي تقييم أسلوب الكاتين في الكتابة يجب القول إنّ علي خلقي - كناظر عادي - يشرح الحكاية دون استخدام أي تقنية فنية، ويواجه القارئ بسطحية الكلام عن الشخصيات والسجع والحشو؛ كما يجعل النص تقريراً صحفياً أو تصويراً فوتوغرافياً مجتاً، دون القصة القصيرة؛ بينما القصة القصيرة "تمثل اللحظة النفسية" (الخطيب، ٢٠٠٤، ص ٩١) للشخصية، و"تبرق لحظة في الزمن ثم تختفي... وليس لديها متسع من الوقت." (المرجع نفسه، ص ٩٦)

أما جمالزاده فيتسم أسلوبه بالسخرية والهزل وبساطة اللغة والإشارة إلى الآراء والأفكار الشائعة واستخدام السجع والمصطلحات الشعبية، إلى جانب الاستفادة من مفردات مناسبة للمضمون، وأحياناً يشبه الراوي الخطيب

اذ كان _ برأبهم _ أول شخص أدخل فن القصّ الغربي في الأدب الفارسي، و خلق آثاراً مستعينا ببعض الآثار المشهورة في الأدب العالمي.

وشهدت القصة القصيرة السورية منذ أوائل الستينيات ازدهاراً ملحوظاً تميّز بظهور جيل جديد من كُتاب وضعوا القصة القصيرة في إطارٍ جديدٍ من الأفكار والفلسفات الحديثة، فارتقت مستواها من الناحية الفكرية إلى جانب ارتقائها الفني، وهذه الأفكار الجديدة تدور - بشكل عام - حول فردية الإنسان وهوموم الذاتية. و يُعدّ زكريا تامر من أبرز هؤلاء الكُتاب.

ويمكن القول إنّ القصة الإيرانية القصيرة ازدهرت في بداياتها بظهور صادق هدايت الذي وضع القصة في طريق القصة العالمية الحديثة، وينطبق القول كذلك على القصة القصيرة السورية بظهور زكريا تامر الذي أغنى القصة بتجربته الناجحة، ولكنّ الفارق بين القصة السورية ونظيرتها الإيرانية أنّ القصة السورية اجتازت مسيراً أطول، وجرّب فيها الكثيرون من الكُتاب حظهم حتى وصل الدور إلى زكريا تامر، غير أنّ تجربته كانت فريدة في حدّ ذاتها.

إنّ الكاتبين قد نجحا في عرض أدب متين وامتقن وغني من الناحية الفكرية والفنية، فهو يطابق نموذج الأصيلي، وهذا ما جعل قصصهما في قائمة الآثار العالمية من جانب، ومن جانبٍ آخر، نجح الكاتبان في إغناء أدبهما بالثقافة المحلية، وهذا ما جعل أدبهما منذ ظهوره ينبوعاً ينهل منه المتلقون من كُتاب القصة والنقاد والقراء العاديين في كلّ من سورية وإيران.

ونستطيع أن نميز بين قصص زكريا تامر وقصص صادق هدايت، من خلال التّقاط الدقيقة التي تنبعث من أفكارهما المنبثقة من بيئتيهما المختلفتين، على الرغم من أنّ الكاتبين كليهما كانا متأثرين جدّاً بالفلسفة الوجودية،

الذي يعظ الناس مباشرة. كما "يبالغ في الإفادة من الصفة والحال وأيضاً المرادفات، وهذا ما يؤدي إلى الإطناب والثرثرة في بعض الأحيان." (پارسی نژاد، ٢٠٠٥، ص ٥٨)

وهناك من يرى "أن كثافة المفردات والمصطلحات الشعبية إلى جانب إثراء النص - من حيث حسن التعبير والجمال - يجعلها صعبة الفهم والإدراك وتبعد النص عن الصّراحة والبساطة." (ميرصادقي، ٢٠٠٢، ص ٣٤) بالإضافة إلى هذا، يبعد النص عن الهدف الذي كان ينويه جمالزاده من مبادرته بكتابة القصة، ذلك أنه كان يريد أن يجتذب القراء العاديين إلى القراءة.

يبدو أنّ علي خلقي، خلافاً لجمالزاده، لم يستوعب الحركة التي بدأها في سورية، والدليل على ذلك عدم ممارسته الكتابة بعد هذه المجموعة، إضافة إلى أنّ جمالزاده قدّم مجموعته ببيان أدبي^٢ (A Literary Manifesto) شرح فيه سبب مبادرته إلى كتابة القصة القصيرة لإنقاذ اللغة الفارسية من الكلمات الأجنبية، ورفع مستوى ثقافة الناس عن طريق القراءة، والتوجه إلى الطبقة المتوسطة من المجتمع بهذا التيار الجديد الأدبي الذي كان ينوي أن يستمرّ بأعماله وبإبداعات الذين يفكّرون في تطوير المجتمع من خلال إيجاد التحول في عقلية الناس، ورفع مستواهم الثقافي مثلما حدث _ على حدّ قوله _ في البلدان الغربية (انظر: جمالزاده، ١٩٩٩، صص ١٣-٢٨).

زكريا تامر وصادق هدايت

على الرغم من إجماع النقاد على زيادة جمالزاده للقصة القصيرة في إيران، يعتقد بعضهم أنّ صادق هدايت كان المؤسس الحقيقي لهذا الجنس الأدبي (رهنما، ٢٠٠٧، ص ٧-٨؛ وميرعابديني، ٢٠٠٣، ج١، صص ٨٠ و ٩٣)؛

ونجد في أدهما التقنيات المرتبطة بالمدارس الفنية التي تستقي من هذه الفلسفة.

والمشكلة الأساسية التي تعاني منها كل من شخصيتي هدايت وتامر هي «الوحدة»، إذ انفصلت شخصية كل منهما عما حولها، والتجأت إلى حضن الوحدة والغربة. هي وحيدة بين الآخرين على الرغم من ارتباطها بهم وحديثها معهم، غير أنهم لا يدركون ما يجري في داخلها، وليس بإمكانهم أن يقتربوا منها.

أما هذه الوحدة فتختلف في شخصية هدايت عما نجدها في شخصية تامر. فشخصية تامر حاب أملها في علاقتها مع المجتمع؛ فهي تبحث عن الطمأنينة في العالم حولها ولا تجدها، وصراعها أساساً مع المجتمع الذي يحيط بها بكل خشونته وظلمه لما بوصفها فرداً من أفراد المجتمع. هي تبحث عن عمل وأمل. وهي تحب الدنيا وما فيها وتشير مرات ومرات إلى العمل الذي سلب منها الحياة ولذاتها وتحب المرأة لأنها نقطة سكوها وسكرها.

أما صراعها مع الحياة فغير مجدٍ، ولذلك نراها أخيراً تستسلم للموت، الموت الذي يكون نهاية حياة لا شيء فيها إلا العبث واليأس.

أما هدايت فشخصية قصته تعيش مع الموت، لا علاقة لها بالحياة، تزجج منها، بل تمرب منها، فأغلب قصصه، إن لم نقل كلها، تنتهي بموت الشخصية أو بعبارة أدق، انتحارها.

إن شخصية قصص هدايت تمنع نفسها من إبراز العشق، ومع أنه يشع في حياتها كالشمس؛ فيكون جميلاً في البداية، ولكن حين يدنو بطل القصة من العشق، يدرك تعاسته في شعاعه؛ فتراه يفشل في عشقه، ويقوده الغم، والوحدة إلى اليأس، والإنتحار. إن هدايت - في كثير من آثاره - يتناول المرضى الفاشلين في العشق.

ومع أن شخصيات هدايت تكون من أزمئة مختلفة، ومن طبقات المجتمع المتباينة، فإن لهم رأياً واحداً في العشق، بمعنى أن الكاتب يُحمّل شخصياته أفكاره، وتوجهاته، بدل أن يفسح لهم المجال في ذلك، ليظهروا أفكارهم وتوجهاتهم المختلفة. إن العشق كـ "لحن بعيد" - وفق تعبير هدايت- كـ "نغمة آسرة ساحرة يشدوها رجل قبيح دميم، لا يجب الذهاب خلفه، والنظر إليه من الأمام، لأنه يزيل ذكرى اللحن، وسروره، ويقضي عليه. وكذلك في العشق لا يجب التقدم أكثر من العتبة." (هدايت، ١٩٧٧، ص٧٦)

وكأن هدايت يستوحش مواجهة العشق؛ ربما لفشله فيه، وربما لخوفه من أن يُنقص من عظمتة:

"أنت بالنسبة لي صورة لشخص آخر. أنت تعلمين أن ليس هناك حقيقة خارج وجودنا، في الحب يتضح ذلك أكثر وضوحاً، إذ إن كل شخص يجب شخصاً آخر بقوة خياله، فيفرح لقوة تصوره لا للمرأة التي أمامه، ويظن أنه يجبها. هذه المرأة هي خيالنا الخفي، هي وهم يتعد كثيراً عن الحقيقة." (هدايت، ١٩٧٧، ص١٠١)

إن مشكلة هدايت مشكلة فلسفية مع الحياة؛ لا يؤمن بالله ولا بعدالته، كما أن زكريا أيضاً يبرز كفره على لسان شخصيته. و يشير إلى سبب حرمانه، وهو نمط رؤيته إلى الحياة، وهي رؤية ترجع إلى انتمائه إلى الماركسية.

أما هدايت فإن نفوره من الحياة إنما يرجع إلى نظرتة الوجودية المحضة، فلا تشكو شخصياته من أي خلل مادي في الحياة، ولا ندري شيئاً عن مستوى حياة شخصياته المادية، إلا أننا نعرف أن هدايت نفسه ينتمي إلى الطبقة البورجوازية ويمكننا أن نجد انعكاس شخصيته في قصصه.

الإنتحار والموت يظهران بكثرة وفي كل مكان في قصص هدايت وتامر، ولا يفارق ظلّهما أبداً، وتتأب

وأريد أن أتمتع بمباهجه، ثم لتأت بعد ذلك النهاية الباكية." (المصدر نفسه، ص ٥٣)
فنظرة شخصيات تامر التي تريد الإنتحار تختلف إذن عما يصفه هدايت في قصصه، فشخصيات تامر تعشق الحياة، وما يجري فيها:

"حياتي حلم كبير سعيد، ولكنها تغدو أحياناً تعسة إلى حد مؤلم ... يجب ألا أفكر في شيء سوى التمتع بمسراتي الصغيرة ... بمسراتي الصغيرة التي أحلقها بمفردتي." (المصدر نفسه، ص ٥٣، ٥٥)

إنّ التعمّق في أدب صادق هدايت وزكريا تامر، ودراسة جوانبه المختلفة يحتاج إلى دراسة مستقلة، بل أكثر من دراسة، لأنها تبرز للباحث كثيراً من أبعاد هذا الجنس الأدبي الذي يزخر بأفكار وتقنيات عصرية تعكس حياة المواطن الإيراني والسوري.

غادة السمان وسيمين دانشور

لم تكن غادة السمان أول قاصة سورية، إذ عرفت ساحة القصة السورية قاصات قبلها ومعها، غير أنّ محاولاتها غيرت مسار القصة النسوية من البساطة والإطار التقليدي إلى الفنية والحداثة؛ حيث ترى الباحثة أنّ قصصها جديرة بالمقارنة مع سيمين دانشور أول قاصة إيرانية، التي تلاحظ تقنيات الكتابة المعاصرة في كتاباتها بكثرة.

وقد كتبت غادة السمان أكثر أعمالها وأفضلها خارج الوطن، ويبقى هذا السؤال مطروحاً، وهو: إذا كانت غادة السمان قد بقيت في سورية، فإلى أي حدّ كانت موفقة في طرح قضايا المرأة كما هي الآن؟ وهذا السؤال يسري على كل أديب - سواء أكان عربياً أم إيرانياً- هاجر من بلاده، وكتب في الخارج، إذ كان بعيداً عن أجواء بلده، ويعيش في أجواء غريبة عنه، فهو إذن يعيش ازدواجية تظهر في

شخصيات القصص في انتظار الموت والعدم... وشخصيات أبناء فضاء منعق باليأس والضعف والفشل ويتركهم الكاتب وحيرتهم الذهنية والنفسية، ويأذن لهم بالفناء. وكأنّ العشق والموت والوجود والعدم بالنسبة له حقيقة لا تقبل الانفصال.

كما أنّ شخصيات قصص هدايت لا تتحرك، ولا تتنازع، وكلّها يائسة وصامتة تمضي نحو الزوال؛ وهذا هو بالضبط ما يجعل مصيرها مأساوياً. والحياة عندها بمنزلة سجن، المفرّ الوحيد منه التفكير بالموت فقط. فاللّهُ بالنسبة لهدايت كما عند "نيتشه" قد مات (انظر: صنعتي، ٢٠٠٥، ص ١٧)، ولم يعد من شيء لينقذ قبيلة الوحشة الإنسانية ... هو مليء بالموت إلى درجة أن يكرر كلمة «الموت» في قصة معنونة بالكلمة ذاتها أكثر من عشرين مرة علماً أنّها لا تتعدّى صفحتين. يسمّيه "ترياق اليأس" ويمدحه ويقول: "أنت حديرٌ بالمدح أيها الموت!"

أما في قصة (رجل من دمشق) لزكريا تامر فالرجل الذي يقدرّ الجيوب الفارغة من النقود، ويمدحها لأنّها جزء من روح العصر، يسأل نفسه قائلاً:

"لماذا أعيش ما دام ليس هناك ما أعيش من أجله، ولا فائدة مطلقاً في وجودي .. لماذا لا أنتحر؟ أعجبي جداً هذا السؤال، فقد جعلني أغرق في أحلام وتصورات عنيفة قاسية حزينة، ولكنها لذيذة للغاية." (تامر، ١٩٧٨، ص ٥٢)

والمفارقة أن مجرد عزمه على الإنتحار، يعطيه دافعاً لحياة أفضل في مدة يعيش فيها قبل موته الذي يختار وقته بنفسه:

"وامتنعت عن التدخين طول أسبوع، واشترت بالنقود التي اقتصدتها موسى نصلها أبيض بارد. هكذا سأموت طعنة واحدة، ويجب أن تكون قوية شرسة، في القلب تماماً، وعندئذ سينتهي كل شيء، وتختتم المهزلة بنهاية حزينة. غير أنني أجّلت هذه النهاية حتى مقدم الربيع. إني أحب الشتاء

كتاباته شاء ذلك أم أبى. وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة لسنا بصددنا الآن.

ومن نقاط التشابه بين القاصتين أن كلتيهما من الطبقة الأرستقراطية، ولديهما معرفة عميقة بالتقنية الغربية والحديثة إلى جانب اطلاعهما الكامل على الأدب الوطني، والأهم من كل ذلك أن المضمون الأساس لكل قصصهما هو المرأة وهمومها ومعاناتها.

لقد حازت سيمين دانشور على شهادة الدكتوراه في الأدب الفارسي. ودرست سنتين في أمريكا في علم الجمال. وكان لدراستها علم الجمال تأثير كبير في أدها، إلى حد أنها لما رجعت إلى إيران لم تنشر مجموعتها التي كانت قد كتبتها قبل سفرها إلى أمريكا. وتخصص سيمين في الأدب الفارسي، وممارستها التدريس في الجامعات، الأمر الذي لم يحظ به أديب إيراني آخر في زمانها، وقد منح ذلك خاصية لقصصها لا ترى إلا بقلة في آثار الأدباء الآخرين. وهذه الميزة تجعلها قادرة على أن تمسك بزمام اللغة، وتجعلها تمنح القارئ رؤية عميقة للأدب الفارسي. فما فعلته في قصة «ميزگرد» (الطاولة المستديرة) من مجموعة (سل الطيور المهاجرة) - على سبيل المثال - هو إحضار أرواح كبار الشعراء الإيرانيين، وذلك عمل لا يستطيع أن ينجزه أي كاتب، ذلك أنها كتبت على لسان كل شاعر حسب أسلوبه في الكتابة، وبهذا تكون قد تصفحت الأدب الفارسي في صفحات قليلة لقصة قصيرة.

ومن جانب آخر وفي إطار القصة السورية، فإن دراسة غادة السمان للأدب الإنكليزي، ثم دراستها لمسرح العبث، إلى جانب إقامتها في أوروبا ونشاطاتها الصحفية، أعطت لقلمها قدرة - مع ما لها من موهبة شاعرية وقدرة على حياكة الخيال - استفادت منها بقوة في التقنيات الحديثة في كتاباتها.

حيث يشكل ضياع الإنسان في العالم المعاصر المتمحور حول المرأة المضمون الرئيس لقصص غادة السمان. والشخصيات النسوية في قصصها عادة ما تكون في صراع مستمر مع العادات الاجتماعية، ومعتقداتها لتثبت هويتها، حتى إنها تقمع أنوثتها. ولكن في النهاية، يكون «الحب» هو المنتصر!

في قصة (عينك قدرتي) من مجموعة تحمل الاسم ذاته، تسبب ولادة طفلة أساس النزاع بين الأب والأم، حتى إن الأب يرفض أن يسميها بأحد أسماء البنات. وهذا ما يدفع الفتاة إلى أن تمثل شخصية طاغية عاصية لتثبت دائماً أن لا ينقصها شيء عن الفتيان. وهي بهذا تدهس حتى مشاعرها الأنثوية. ولكن في النهاية ليس إلى الفرار من سبيل: "عينك قدرتي لا أستطيع أن أهرب منهما، وأنا أرسمها في كل مكان وأرى الأشياء خلاهما ... لا أحد يهرب من قدره." (السمان، ١٩٩٣، ص ٢٠)

إن غادة السمان تقارن بين الحب التقليدي في الشرق، وبين الحب الحدائي في الغرب، وتعرضه في حوار بين امرأة شرقية وامرأة غربية.

أما سيمين دانشور فتكتب عن المرأة، كما تكتب كتابات أنثوية، لكن برؤية مختلفة، وبأسلوب متباين. وتواجه سيمين دانشور موضوع حرمان المرأة، وغمطها حقوقها الفردية، والاجتماعية بواقعية أكثر. وتتحدث عن أعماق طبقات المجتمع المحرومة، وهموم نساء فئات المجتمع الدنيا، وإن كانت شخصيات بعض قصصها نساء مرفهات. وهي تكتب أحياناً بسخرية حلوة عن مرارات الناس وآلامهم، وهي سخرية باعثة على أن يتماهى القارئ مع القصة ومرارتها، كما أنه في الآن ذاته يلتذ بها للأسلوب الذي كتبت القصة به.

لغة سيمين بسيطة جداً، بساطة شخصياتها التي غالباً ما

أنوثتها المكبوتة.

أما نساء سيمين فليس هنّ من العشق نصيباً إلا قليلاً. فهن يطالين بحقوقهن الأساسية في المجتمع الذكوري. وتصفهن الكاتبة بشكل يربطن بالرجال إلى درجة ليس هنّ سبيل إلا بالوجود معهم.

قصة «مردى كه برنگشت» (الرجل الذي لم يعد) من مجموعة «شهرى چون بمشت» (مدينة كالجنتي)، هي قصة امرأة لم يعد زوجها إلى البيت. وهي تبحث عنه مع ولديها. لكنها لا تجده. وتصل القصة إلى طريق مسدود. ولا تجد المرأة زوجها علماً أنها طرقت كل الأبواب. وفجأة يدخل راوي القصة، ويخاطب القارئ قائلاً: "ماذا عليّ أن أفعل مع هذه المرأة؟"، ثمّ يعرض كل الطرق الممكنة أمام القارئ ليختار هو بنفسه طريقاً، لكنه في النهاية يقول: "يجب أن أجد (إبراهيم) بأي طريقة كانت ... إني مضطّرّة أن أعيد إبراهيم إلى بيته، وحياته وامرأته، وأولاده. صدقوني أنه إذا لم تكن حياة (محترم) متعلقة برجلها إلى هذا الحد، ما كانت لتكون لي علاقة بإبراهيم. لعن الله أباه، ماذا أفعل؟ ألم تروا أنّ هذه المرأة من دون رجلها لا حيلة لها؟ وكل النساء اللاتي يشبهنها إذا ذهب عنهنّ رجالهنّ، لا يعرفن ماذا يفعلن." (دانشور، ٢٠٠٢، ص ١٨٣)

إنّ سيمين وغادة، مع ما لهما من منزلة اجتماعية وعائلية، استطاعتا أن تلجا داخل الشخصية، وتحدثنا بلغة تناسبها وتناسب همومها. وهذا طبعاً يعدّ نقطة قوة في الكتابة، إذ لا تكون الشخصية ممثلة للكاتب، خلافاً لهدايت وتامر اللذين فعلا الفعل ذاته في الدخول إلى عمق الشخصية، لكنّها عندهما تمثل شخصيتيهما بناء على ما ذكر من الأسباب.

تكون من النساء المعذبات اللواتي يعرضن للظلم. وإن كانت تستفيد أحياناً من تقنيات القصة الحداثوية وما بعدها، على أن ليس لهذه التقنيات تأثير على لغتها البسيطة، وعلى قدرتها الأدبية.

وخلافاً لما سبق، يذهب جمال ميرصادقي القاص والناقد الإيراني إلى أن قصص سيمين دانشور القصيرة ليست بمستوى قصص هدايت وجوبك، لا من حيث المضمون ولا من حيث البنية، ويردف أنّ تناول المرأة في القصص إلى هذا الحد لم يكن له نظير. (ميرصادقي، ٢٠٠٢، ص ١٠١) والغريب أنّ الناقد نفسه يكتب في موضع آخر: "أنّ تستطيع امرأة في الجيل الأول من مرحلة القصة القصيرة الإيرانية أن تجاري كتاب القصة المشهورين من الرجال، وأن تحتلّ مكانتها بوصفها كاتبة ذات مكانة بينهم، لأمر يستحقّ الإستحسان" (ميرصادقي، ٢٠٠٣، ص ٢٠١).

غادة السمان وهي شاعرة أيضاً، تكتب قصصها بلغة شعرية، وفي كثير من الأحيان تبين قدرتها بما كتبت من وصف شاعري، وبالإفادة من تقنيات مختلفة كالمونولوج والإسترجاع والحوار والتشبيهات الكثيرة ومنح الروح للأشياء وإحداث أجواء وهمية خيالية، ناتجة عن رؤيتها الوجودية -على الأقل حتى العقد السابع من القرن العشرين- ويجس القارئ أنّه يواجه نصاً غامضاً مبهماً، وعليه أن يستخرج الحكمة للقصة، ويعيد كتابتها في ذهنه، لكنه يجد - بالفعل - أنّ القصة لم تكن غامضة بحد ما تبرز من أسلوب التعبير في البداية.

إنّ هموم نساء قصص غادة مختلفة عن هموم نساء قصص سيمين. فالنساء في قصص غادة عادة ما يثرن على الرجال، لأنهنّ أقل منزلة من الرجل، و كوفهنّ ألعوبة بيده، وينظر إليهن الرجل نظرة شهوانية فقط، وكما ذكرنا آنفاً، أنّ المرأة تنهزم أمام قمع أنوثتها في مقابل حب يوقظ

النتائج و الإقتراحات:

النتائج

إنّ الأرضية الموجودة في الكتاب الذين أدوا دوراً طليعياً في الأدب الإيراني الفارسي، والأدب العربي السوري، هي أهم ما جعل أدب هؤلاء أديباً مميزاً، يمكن التركيز على أبعاده الفنية والإبداعية لإثبات هويتهم المستقلة إلى جانب مواكبتهم التقنيات الحديثة التي أخذوها عن الغرب، وطوّروها لملاءمة اللون المحلي للبلدين كليهما. ويمكن القول: إنّ ما يميّز أدب كل جيل عن جيله السابق لم يكن إلاّ تغيّراً في رؤية أصحاب الأدب إلى الحياة وإلى وظيفة الأدب.

انطلاقاً من هذه النقطة، ستتمّ الإشارة إلى أهمّ النتائج التي خرج بها البحث:

١. ظهرت القصة القصيرة في إيران في وقت مبكر عن نظيرتها السورية، أي كُتبت أول مجموعة قصصية في إيران قبل القصة في سورية بعشر سنوات.
٢. يبدو أنّ القصة في إيران تمتعت بوعي أكثر من نظيرتها في سورية، إذ بذل جمال زاده أقصى جهده إلى آخر عمره الطويل لإنتاج كتابات يستمتع بها الناس، ويحتفظ بها التراث الإيراني واللغة الفارسية معاً؛ بينما لم يبادر علي خلقي إلا بكتابة مجموعة واحدة إلى آخر حياته.
٣. على الرغم من بقاء الحركة القصصية، فقد ظهر بعد عقد من الزمن من مبادرة جمال زاده، كاتبٌ لم يستطع الأدب الفارسي أن يلد شخصاً في قوته وهو صادق هدايت. أما في سورية فقد استغرق ظهور كاتب مثل زكريا تامر زمناً أطول، حيث تعدّ الستينيات ذروة هذه الحركة في سورية.

٤. بالنسبة إلى ما يمكن تسميته الأصوات النسائية في القصة الإيرانية والسورية القصيرة، هناك نقطة ملفتة للانتباه وهي أنّ الصوت النسائي الوحيد في القصة الإيرانية وهو سيمين دانتشور التي استطاعت أن تلج في مسامات حياة المرأة الإيرانية أكثر من نظيرتها السورية (غادة السمان) التي تلمّعت بين الأصوات النسائية في سورية آنذاك، بشاعريتها وانتباهاها الأكثر إلى جمالية اللغة إلى جانب حوضها في قضية تحرّر المرأة في المجتمع الذكوري.

- الإقتراحات

على ضوء ما قام به البحث، يمكن مقارنة بعض الكتاب الإيرانيين والسوريين بشكل خاص، وفي إطار واسع. فعلى عن سبيل المثال صادق هدايت جديرٌ بمقارنته بزكريا تامر وغادة السمان. كما يمكن المقارنة بين عبد السلام العجيلي في رؤيته إلى المكان (المدينة والقرية) وبين كل من بزرك علوي، وغلّام حسين ساعدي اللذين يتناولان هذا الموضوع في بعض قصصهما.

بالإضافة إلى ما تقدم ينبغي للدراسين في مجال الأدب المقارن التطرق إلى موضوعات نقدية كمقارنة الخطاب القصصي أو البنية السردية أو الأسلوب اللغوي بين كتاب يبرزون في كل من هذه المجالات في الساحة القصصية الإيرانية والسورية فعلى سبيل المثال لا الحصر، إنّ اللغة التعبيرية الخاصة عند إبراهيم گلستان، وعبد السلام العجيلي واستخدام اللغة العامية في كل من صادق چوبك، وسعيد حورانية ربما تؤدّي إلى نتائج تعطي رؤية أدقّ إلى الأدبين.

كما يمكن إنجاز مقارنات ثلاثية بين كاتبين إيراني وسوري وبين من تأثرا به من الكتاب الغربيين. ويبدو أنّ

هذا النوع من المقارنة سيفتح آفاقاً جديدة وعميقة في دراسة الأدبين كليهما.

وكذلك بإمكاننا مقارنة الكتاب المهجرين الإيرانيين والسوريين، إذ نجد كثيراً من الكتاب قد رحلوا عن بلادهم لأسباب مختلفة، ولكنهم عايشوا ولا يزالون يعايشون طيلة حياتهم هموم مجتمعاتهم. وكيفية تناوهم هذه الهموم بوصفهم بعيدين عن الأجواء من جانب، وكونهم في بلاد لا تمنعهم التعبير عما يريدون إبرازه من جانب آخر، تشكل ازدواجية في شخصية المبدع وإبداعه، ومما يساعد الولوج في الرد على كثير من الإبهام الموجود في أدب هؤلاء، إلى جانب تقوية رؤية المواطن الإيراني والعربي إلى مجتمعه وأدبه.

الهوامش

١. المقامة: قصة مسجوعة الأسلوب، تعليمية الغاية، لأنها من جهة، درس في مختلف فنون البلاغة، وأنواعها وفي شوارد اللغة، ونوادرها، ومن جهة أخرى عبرة وموعظة كأبي شكل حكايتي آخر، بطلها متخيل، يروي أخباره رواية متخيل أيضاً، وأحداثها تدور حول الكدية والخداع، والإحتيال، لاجبكة تربط بينها، ولا شخصية تؤثر فيها. (مينو، محمد محي الدين، ٢٠٠٠، ص ١٧)؛ نشأت المقامة في القرن الرابع الهجري بمقامات الهمداني، والحريري، وهناك من يعتقد بأن ابن دريد هو الذي ابتكر فن المقامة. (للمزيد من الإطلاع: علي عبدالرؤف علي البهي، ١٩٩٧، ص ١٤ و ٥٠)

٢. تدل هذه اللفظة على جنس أدبي جديد ظهر في إسبانيا لأول مرة... في نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر،... ثم انتقل بعد ذلك إلى فرنسا، وألمانيا،

وانجلترا، وأمريكا. وتعني هذه الرواية... المتن السردى الذي يرصد حياة البيكارو أو الشاطر المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها بيكارو (Picaro الشاطر) أو (المغامر) الذي... ينتمي إلى طائفة المتسولين، لا يبالي كثيراً بالقيم ومسائل الأخلاق مادام الواقع الذي يعيش فيه منقطعاً، وزائفاً في قيمه، يسوده التفاق، والظلم، والإستبداد، والإحتيال حتى من قبل الشرفاء، والقساوسة، والنبلاء، ومدعي الإيمان، والكرم، والثراء. (جميل حمداوي، "الرواية البيكاروسكية أو الشطارية"، مجلة جسور الثقافية باب الأدب والفن، العدد ١٨، السنة الثانية، آب ٢٠٠٦)

٣. مصطلح يربط بين المفهوم العام المتداول لكلمة بيان، بمعنى تصريح، وبين حقل الأدب، وهو يدل على تصريح برنامجي مكتوب، ومعلن عن أفكار، ومقاصد، و أهداف أديب أو مجموعة من الأدباء أو تيار أدبي، على الصعيد الأدبي، والجمالي، والإجتماعي، والسياسي. وقد يتخذ البيان شكل مقال أو قصيدة أو خطبة أو مقدمة لعمل أدبي إبداعي أو لدراسة تحليلية، وقد يكون موضوع نقاش في حلقة أدبية. (نبيل الحفار، "بيان أدبي"، الموسوعة العربية، ج ٥، ص ٦٥٤)

٤. وهم: (حافظ) و (سعدى)، أشهر الشعراء الإيرانيين، و(رستم)، بطل من أبطال ملحمة (شاهنامه فردوسي)، و (مهدي اخوان ثالث) من الشعراء الإيرانيين المعاصرين.

٥. يعد الناقد حسين پاينده هذه التقنية تقنية ما بعد حدائيه، لا سابقة لها في القصص الإيرانية (حسين پاينده: "فرا داستاني دربارہ دنياى يك زن"، فصلية بررسى كتاب، ٢٠٠٦، صص ١٤-٢٧)

٦. يتضح لنا من أسلوب كلام الراوي أنه امرأة.

المصادر و المراجع

- [١] أبو شنب، عادل، (١٩٧٤) صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- [٢] بالائي، كريستف؛ پرس، ميشل كويي (١٩٩٨)، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی (ينوع القصة القصيرة الفارسية)، نشر معين- انجمن ايرانشناسی فرانسه، طهران.
- [٣] پارسی نژاد، كامران، (٢٠٠٥) نقد و تحليل داستان‌های سيد محمدعلي جمالزاده (نقد و تحليل قصص السيد محمدعلي جمال زاده)، نشر روزگار، طهران، ط٣،
- [٤] تامر، زكريا، (١٩٧٨) سهيل الجواد الأبيض، مكتبة النوري، دمشق، ط٢.
- [٥] جمالزاده، محمدعلي، (١٩٩٩) يكي بود يكي نبود (كان ياماكان)، نشر سخن، طهران.
- [٦] حمداوي، جميل، (٢٠٠٦) "الرواية البيكارسكية أو الشطارية"، مجلة جسور الثقافية باب الأدب والفن، العدد ١٨، السنة الثانية، آب.
- [٧] خلقي، علي، (١٩٨٠) ربيع وخريف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- [٨] دانشور، سيمين، (٢٠٠٢) شهرى جون بهشت (مدينة كالجنة)، نشر خوارزمي، طهران، ط٧.
- [٩] رهنما، تورج، (٢٠٠٧) يادگار خشكسالى‌هاى باغ (ذكرى القحط في الغاية)، نشر نيلوفر، طهران.
- [١٠] السمان، غادة، (١٩٩٣) عينك قدرى، منشورات غادة السمان، بيروت، ط١٠.
- [١١] ———، (٢٠٠٦) لا بحر في بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، ط١٠.
- [١٢] شحيد، جمال؛ غونزاليو- كيخانو، إيف، (٢٠٠٤) القصة في سورية، أصالتها وتقنياتها السردية، المعهد الفرنسي للشرق الأوسط، دمشق.
- [١٣] صنعتي، محمد، (٢٠٠٥) تحليل‌هاى روانشناختى در هنر و ادبيات (التحليل النفسي في الفن و الأدب)، نشر مركز، طهران، ط٣.
- [١٤] عبدالرؤف علي البمي، (١٩٩٧) علي، المقامات و باكورة قصص الشطار الاسبانية، كتاب الرياض، المملكة السعودية.
- [١٥] مجموعة من المؤلفين، (١٩٩٨) الموسوعة العربية، (هيئة الموسوعة العربية، دمشق ط١).
- [١٦] مصطفى، شاكر، (١٩٥٨) محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية، (معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية).
- [١٧] ميرصادقي، جمال، (١٩٩٧) ادبيات داستاني الأدب القصصي: القصة، الرومانسية، القصة القصيرة، الرواية (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)، نشر سخن، طهران.
- [١٨] ———، (٢٠٠٣) جهان داستان (ايران)، نشر اشاره، طهران.
- [١٩] ———، (٢٠٠٢) داستان نويس‌هاى نام‌آور معاصر ايران (مشاهير القصاصين المعاصرين في ايران)، نشر اشاره، طهران.
- [٢٠] ميرعابديني، حسن، (٢٠٠٣) صد سال داستان نويسى ايران، ج١، نشر چشمه، طهران.
- [٢١] مينو، محمد محي الدين، (٢٠٠٠) فن القصة القصيرة- مقاربات أولى، مدرسة الإمام مالك، دبي.
- [٢٢] هدايت، صادق، (١٩٧٧) المؤودة، نشر جاويدان، طهران، ط٢.
- [٢٣] ———، (١٩٧٧) سايه روشن (الظل العسنيء)، نشر جاويدان، طهران، ط٢.

بررسی تطبیقی پیشگامان داستان نویسی ایران و سوریه

شکوه السادات حسینی^۱

تاریخ دریافت: ۹۰/۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۹۰/۹/۲۷

دهه‌های سوم و چهارم قرن بیستم، به ترتیب آغاز پیدایش رسمی داستان کوتاه در ایران و سوریه به شمار می‌آید، زمانی که پیشگامان اندیشه‌های نوگرایانه، استفاده از این نوع ادبی را برای ایجاد تحولی ادبی در جامعه آن روزگار ضروری دانستند. در این میان، نقش داستان نویسان دو کشور که با استفاده از تکنیک‌های جدید غربی و خلق داستان‌هایی برخاسته از متن جامعه توانستند با هم‌تایان غربی خود رقابت کنند، قابل توجه و بررسی است.

نوشتار حاضر با استفاده از مدرسه تطبیقی آمریکایی، که مبتنی بر وحدت افکار بشری است، بدون آنکه روابط تاریخی یا زیرساخت‌های اجتماعی (برخلاف مکاتب تطبیقی فرانسوی و مارکسیستی) را در نظر گیرد، شباهت‌ها و تفاوت‌های داستان‌های پیشگامان داستان‌نویسی ایران و سوریه را در دهه‌های آغازین ظهور آن بررسی می‌کند.

آغازگران این حرکت در دو کشور، دو قله داستان نویسی و سپس دو نماینده داستان نویسی زنان، نویسندگان مورد بررسی در مقاله حاضر هستند.

بررسی تاریخ داستان نویسی در دو کشور نشان می‌دهد داستان کوتاه ایران، هم به لحاظ زمانی و هم از جنبه انگیزشی، آهنگی سریع‌تر از سوریه داشته است و به همین ترتیب، بسیار زودتر توانسته است شاهد هور نویسندگانی برجسته در این جنس ادبی باشد. این در حالی است که صداهای زنانه در سوریه بیشتر و بلندتر به گوش می‌رسد.

واژگان کلیدی: داستان کوتاه، محمد علی جمال‌زاده، صادق هدایت، سیمین دانشور، علی خلیقی، زکریا تامر، غاده السمان.

A Comparative Study of Pioneers of Fiction Writings in Iran and Syria

Shokoohsadat Hoseini¹

Received: 2011/5/8

Accepted: 2011/12/18

Abstract

The third and fourth decades of 20th century seems to be the beginning of short story writing in Iran and Syria, the period when pioneers of modern thoughts considered this type of literature effective for creating literary transformation in societies. As such, it is remarkable to study the role of story writers of these two countries who by using new western techniques as well as creating social stories could compete with their western peers.

The current paper, using Contemporary American Academy that is based on the unity of human thought, tries to study similarities and dissimilarities in pioneers of fiction writings in Iran and Syria in the early decades of their emergence rather taking into account historical relationship or social infrastructure (unlike comparative French and Marxist writings).

Initiators of this movement in these two countries, two peaks of fiction writing and then two representatives of women fiction writing are some of the aspects being dealt in the current article.

A review of history of fiction writing in these countries shows that short fiction of Iran, with respect to time as well as motive, had faster tune than Syria and by the same reason, it speedily could witness prominent writers in this literary domain. In the meantime, women voices in Syria becomes more and lauder then.

Keywords: Short Persian stories, Short Syrian Stories, Mohammadali Jamalzadeh, Sadegh Hedayat, Simin Danishwar, Ali Khalghi, Zakriya Tamer, Ghadet al-Saman.

1. Phd in Arabic Language & Literature, University of Damascus, shokooh_iran@yahoo.com