المقـــدمـــة

الحمد لله الَّذي بنعمتهِ تتم الصّالحاتُ، القابضِ الباسطِ الَّذي جعل العربيّةَ مفتاحَ البيان، وأجرَى الكلمَ على اللسان، بمعجزةٍ أسماها القرآنَ، سبحانك لا علمَ لنا إلا ما علمتنا، تقدّست أسماؤُك، وجلّت صفاتُك، وعَظُمَتْ آياتُك، وصلّ اللّهم على النّبيِّ العربيِّ الأميِّ، أفصحِ العربِ لسانًا، وأعظمهم شأنًا وبيانًا، وعلى آلِه وصحبِه، ومن سارَ على دربِه، وحفظ علمَه إلى يومِ الدِّين، وبعدُ:

فإن الشعرية بوصفها أداة إجرائية تهتم بالنص وبالقوانين التي تتحكم في الإبداع الأدبي تسعى إلى العمل فيما أجادت به المخيلة البشرية من أعمال إبداعية، والنظر إليها على أنها ليست خروجًا عن قاعدة، أو تجاوزًا للمألوف، كما أنها تجيب عن السؤال المطروح ألا وهو ما الذي يجعل من النص الأدبي نصاً ذا قيمة جمالية متميزة يدعو إلى القراءة والتأويل؟

وفن الأقصوصة يمثل النموذج الحداثي الذي يحمل في ذاته خاصية التمرد، وبوصفه ركيزةً للتجريب على القواعد والأسس النمطية المكونة لفن القصة، فإن الشعرية فيه تتجلى في منظومة متداخلة من عدة عناصر ومستويات سردية قصصية بحيث تنهض في النهاية لتمثل هذا النوع الأدبي وتميزه عن بقية الأنواع الأخرى، ولأجل ذلك جاء هذا البحث الموسوم بـ(**شعرية الأقصوصة في ليبيا-جمعة الفاخري أنموذجاً-**)؛ لبيان أدبية هذا النص، والكشف عن أهم السمات التي انطوت عليه، والتي منحته الفرادة والتميز والخصوصية، والنظر إلى كيفية توظيف عناصره وتقنياته.

وجاءت الاستعانة بتجربة القاص" **جمعة الفاخري**" في مجال كتابة الأقصوصة، وأخص بالذكر المجموعات القصصية الآتية: (**عناق ظلال مراوغة**)، و(**رفيف أسئلةٍ أخرى**)، و(**عِطرُ الشمسِ**)، و(**قهقهة شهية**)، و(**عصير ثرثرة**)، و(**سحابة مسك**) و(**حبيباتي**)، لتكون مادة التحليل والتطبيق، وقد قام مسوغ اختيار هذه التجربة على ما

يلاحظ عنده من نشاط ملموس في إطار الكتابة الإبداعية بصفة عامة وكتابة الأقصوصة –على وجه الخصوص–، ولعل ما ساعد على ذلك غزارة الإنتاج، وعمله الجاد على طباعة ونشر كل مجموعاته القصصية.

وتتجلى أهمية البحث في:

- الإجابة عن السؤال الجوهري وهو ما الذي يكسب "الأقصوصة" فرادتها الأدبية والجمالية ويصنع شعريتها؟
- التأكيد على أن مصطلح الأقصوصة ينسجم مع التوجه العام في تسمية الأنواع السردية الحديثة، الذي يقوم على مبدأ الطول والقصر والتكثيف.
- يُعد هذا البحث إثراءً للدرس النقدي، فهو من الدراسات العلمية السبّاقة في ليبيا لفحص هذا النوع من الكتابة بالبحث العلمي المتأني؛ حيث يجتهد في قراءة هذا النوع السردي الحديث من خلال انتقاء النصوص واستقرائها للكشف عن مكوناتها في ضوء ما أتاحته الشعرية من مميزات نصية، وتقنيات أسلوبية.

وترجع أسباب اختيار موضوع البحث إلى:

- أسباب **موضوعية** وتكمن في الوقوف على مصطلح يلائم هذا النوع الأدبي ومعرفة أصوله، والكشف عن واقعه، ومواكبة تطوره وتوضيح مظاهره، وعلاقته بالأنواع السردية الأخرى، والوقوف على التجربة الليبية في هذا المجال متمثلة بتجربة القاص جمعة الفاخري، والحرص على سد النقص الحاصل في الدراسات النقدية لفن الأقصوصة في ليبيا.
- وأخرى **ذاتية** تكمن في حبي وميلي الشديدين للفن القصصي دفعني إلى تجشم عناء هذه المغامرة وسبر أغوار هذا الصنف من الفنون، فقد كان له لذة أبقتني كما أحسب أمينة على معايشته حتى استوى على سوقه، وتعاضد كل ذلك بتوجيهات

من المشرف على أهمية دراسة هذا الموضوع، والاستفادة من الكم المعرفي من خلال دراستي لمادة الأجناس الأدبية.

وتكمن أهداف البحث في:

- الريادة وتأسيس رؤية علمية معمقة لهذا النوع من النصوص القصصية في ليبيا.
- تحديد مفهوم الشعرية الذي سيطبق في الدراسة.
- تحديد المفهوم اللغوي والاصطلاحي للأقصوصة.
- الكشف عن الأقصوصة الليبية ومراحلها منذ البدايات.
- اكتشاف مكامن الشعرية في أقاصيص الفاخري.
- تعويض النقص وسد الثغرات في المكتبة الليبية، ففي حدود علمي ومعلوماتي لم أسمع بعد بأن باحثًا جامعيًّا أنجز أطروحة حول فن الأقصوصة في ليبيا.

أمّا المصادر التي اعتمد عليها البحث فتكمن في الدراسات التي تتناول هذا النوع السردي والتي يمكن تصنيفها في محورين اثنين:

الأولى. دراسات تأصيلية منها:

- **القصة القصيرة جدًا-مقاربة تحليلية**-لأحمد جاسم الحسين (دار التكوين، دمشق-سورية 2010 م).
- **القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق** (الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2004م).
- **شعرية القصة القصيرة جدًا**-رسالة ماجستير-إعداد: جاسم خلف إلياس (دار نينوى، دمشق -سوريا، 2010).
- **القصة القصيرة جدًا في الأردن_** إعداد: تقي الدين محمد يوسف عبيدات (رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم).

الثانية. دراسات اهتمت بالتركيز على دراسة الأقصوصة لدى جمعة الفاخري.

- **إواليات التخييل**–دراسة في التخييل وأنواعه من خلال نماذج سردية للقاص جمعة الفاخري–إعداد: مسلك ميمون، وقد لامست هذه الدراسة التخييل من خلال أربع مجموعات قصصية للقاص جمعة الفاخري وهي: حبيباتي–رفيف أسئلة أخرى–عطر الشمس–التربص بوجه القمر، وكان الهدف من الدراسة هو التوضيح أن التخييل يخدم السرد القصير جداً في صور متعددة سواء في لغة القص أو العنوان أو الخاتمة وكذلك تناولت مساهمة التخييل في بناء تقنيات الرمز والتناص والمفارقة.
- **سلطة اللغة سلطة النص**–قراءة في مجموعة "عصير ثرثرة" لجمعة الفاخري–، إعداد: هداية مرزق_ ملخص ورقة مُشارك بها في المهرجان العربي الثالث للقصة القصيرة جدًا الذي أقيم في مدينة الناظور المغربية، اختصت هذه الدراسة بتوضيح كيفية ممارسة اللغة لسلطتها على باقي عناصر القص وإغواء القارئ وإغرائه من خلال الكتابة السردية القصيرة جداً.

وانتظم هذا البحث –بحمد لله–في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع على النحو الآتي:

المقدمة: تضمَّنت فرضية البحث، وأهميته، وأهدافه، وأسباب اختياره، ومنهجه، وبيان خطته، والدراسات السابقة.

الفصل الأول: شعرية الأقصوصة (دلالة المصطلح والمرجعية وظروف النشأة)

ويشتمل على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: دلالة المصطلح، وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: مصطلح الأقصوصة

المطلب الثاني: مصطلح الشعرية

المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوصة

المبحث الثاني: إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوصة، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوصة

المطلب الثاني: الأقصوصة نوعًا أدبيًّا

المبحث الثالث: فن الأقصوصة في ليبيا، وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة القصيرة في ليبيا

المطلب الثاني: الأقصوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الريادة)

المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية

الفصل الثاني: شعرية البناء السردي في أقاصيص جمعة الفاخري، ويشتمل على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: المبنى الحكائي، وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: الحدث

المطلب الثاني: الشخصيات

المطلب الثالث: الزمن والمكان

المبحث الثاني: التكثيف، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: التكثيف لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني: أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري

المبحث الثالث: اللغـــــة، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: أهمية اللغة ومستويات بنائها

المطلب الثاني: مستويات اللغة في أقاصيص الفاخري

الفصل الثالث: مكامن الشعرية في لغة الأقصوصة عند جمعة الفاخري، ويشتمل على أربعة مباحث:

المبحث الأول: المفارقة، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: المفارقة لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري

المبحث الثاني: الانزياح، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: الانزياح لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني: صور الانزياح في أقاصيص الفاخري

المبحث الثالث: التناص، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: التناص لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني: صور التناص في أقاصيص الفاخري

المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: الاســـتهـــلال

المطلب الثاني: الخـــــاتمـــة

أما الخاتمة فقد تضمنت النتائج والتوصيات التي توصل إليها البحث، وأتبعتها بقائمة للمصادر والمراجع.

ومن أجل إنجاز أهداف هذه الدراسة والإجابة عن تساؤلاتها، كان لابد من الاستعانة بأدوات بحثية تقودنا إلى تحقيق الأهداف المرجوة منها الاستناد إلى معطيات الشعرية باعتبارها آلية متحكمة في اشتغال الخطاب الأدبي، ولأن الشعرية أداة شمولية تجعلها قابلة لاستعاب علوم ومناهج أخرى كالأسلوبية والبنيوية التي يمكن اعتبارهما مجالًا من مجالات الشعرية تُعنى باستكناه أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، وهي –في اعتقادي– أعون على إدراك شعرية النص الأقصوصي، إذ تمدنا هذه المناهج بأدوات تعيننا على تحليل النص، وفك رموزه، وفي الواقع أنني حاولت في تعاملي مع المنهج أن يتناسب –قدر الإمكان– مع طبيعة كل فصل، والاستفادة منه بقدر ما يجلي الغموض.

وقد واجهت عددًا من الصعوبات والعوائق، نشأ بعضها من جدة موضوع الدراسة، ويرجع بعضها الآخر إلى:

- إن الدارس لمسيرة الأقصوصة في ليبيا سيجابه بالعديد من المعوقات منها:

أ_ أن الكثير من القصاصين لم يثبتوا مصطلح "أقصوصة" أو حتى مصطلح "قصة قصيرة جدًا" الذي انتشر بشكل واسع على متون أغلفة كتبهم.

ب_ أن بعض القصاصين لم يجمعوا نتاجهم القصصي في كتاب، وظل متناثرًا في الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية، وهو ما صعَّب على الباحثة مهمة الاطلاع عليها ودراستها.

وختامًا؛ لا ندعي–على ضوء هذه الدراسة–اكتمال موضوع البحث، فهو عمل بشريّ فيه من الخطأ كما فيه من الصّواب، وإن فيه من الهنات ما يمكن أن يُصحَّحَ بملاحظاتكم التي لا يُستغنى عنها، فما أنا إلا طالبة علم، أرجو الاستزادة، إن أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن الله.

والحمد لله رب العالمين.

الباحثـــــة في:

الثاني من رمضان سنة 1440هـ

الموافق7-5-2019م

الفصل الأول

شعرية الأقصوصة (دلالة المصطلح والمرجعية وظروف النشأة)

المبحث الأول: دلالة المصطلح

المطلب الأول: مصطلح الأقصوصة

المطلب الثاني: مصطلح الشعرية

المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوصة

المبحث الثاني: إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوصة

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوصة

المطلب الثاني: الأقصوصة نوعاً أدبياً

المبحث الثالث: فن الأقصوصة في ليبيا

المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة في ليبيا

المطلب الثاني: الأقصوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الريادة)

المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية

المبحث الأول

دلالـــــــــــة المصطلـــــــح

المطلب الأول: مصطلح الأقصوصة

المطلب الثاني: مصطلح الشعرية

المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوصة

المبحث الأول

دلالـــة المصطلـــح

المطلب الأول: مصطلح (الأقصوصة)

مالت الفنون الأدبية في ســبعينيات القرن الماضـــي إلى الغموض والاختزال في تكويناتها الشــكلية، ونبذ الفضــفضــة والاســتطراد، وهذا ما جعلها جزءًا من ظاهرة الانفتاح الثقافي القائم على الإبداع النوعي المكثف مبتعدًا عن الإبداع التاريخي التسـجيلي، فحينما ظهرت الأقصـوصـة على السـاحة الأدبية، اسـتهوى العديد من الكتـاب والبـاحثين الخوض في هـذا المجـال، وفي فترة وجيزة ظهرت العـديـد من المجموعات القصـــصـــية التي تفاوتت قوة وضـــعفًا، وحاول النقاد التقعيد لهذا الفن، وبيان خصائصه وأركانه وبيان مراحل نشأته وتحديد مصطلح له.

شكل ميلاد الأقصوصة ظاهرة مثيرة للجدل والنقاش في الساحة الأدبية العربية، ومن أكثر القضايا إلحاحًا على توسيع دائرة الحوار والبحث النظري والتحليل النصي ضمن حركة النقد الأدبي، فما زال كثير من النقاد والأدباء يرفضون الاعتراف بانتماء الأقصـــوصـــة إلى فن القص، ناهيك عن الجدال القائم بين أدبائها أنفســـهم في عدم وقوفهم على مصطلح محدد، والتصور النظري لطبيعتها ومكوناتها النصية ومميزاتها الفنية، مع انتشارها الواسع واكتساحها الساحة الأدبية.

ومن بين المشـــكلات المثيرة للجدل والنقاش التي وقف عندها المتحفظون على هذا اللون تتعلق بتحديد المصطلح وماهيته، وهل يدخل هذا الفن ضمن أنواع السرد؟ وهل تعد الأقصـوصـة جنسًـا أدبيًّا قائمًا بذاته؟ أم أنه فرع من القصـة القصـيرة؟ وأي مسـالك النقد السـردي نتبع في تحليل نص لا يتجاوز سـطرين أو ثلاثة أسـطر؟ أو بضع كلمات في سطر واحد.

حاول بعض الدّارسين تقديم مصطلح يتناسب مع بلاغة هذا النوع الأدبي، وميله في بنيته اللّغوية وعناصره السّردية إلى الإيجاز والإشارة، ولكن غياب التنسيق بين المتعاطين في هذا الشأن، وعدم وجود هيئة عربية جامعة، تفصل بين هذه المصطلحات ومضامينها زاد من حدة معضلة المصطلح.

إن مسألة تحديد المصطلح تبدو ضرورية وملحة في جميع ميادين الحياة، لما له من أهمية في إرساء القوانين والقواعد التي تنبني عليها العلوم، ومن بينها علوم اللغة والأدب، ولما ينتج من عدم تحديده كثير من المغالطات التي تُحير الدارسين وترهقهم.

إذًا ما هو المصطلح؟ المصطلح هو ما اصطلح عليه الناس، أي: ما اتفقوا على معناه من ألفاظ أو تعابير في عصر معين، وفي مكان معين، والمصطلح كلمة مأخوذة من المادة اللغوية (صَلَحَ) الدالة على صَلَاحِ الشيء بمعنى: مناسب ونافع، ويأتي الاصطلاح من مصدر اصطلح وهو اتفاق طائفة على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحه[1]، ويعرّف أيضًا بأنه «لفظ علمي يُؤَدي المعنى بوضوح ودقة، يكون غالبًا متفقًا عليه عند علم من العلوم أو في فن من الفنون»[2]، ويشترط في المصطلح الجيد أن يكون «واضحًا محددًا معبرًا ومستلًا من باطن النصوص، وملائمًا للمناسبة التي أُستخدم فيها، ومختلفًا مفهومه الواحد باختلاف مجالات استخدامه بأكثر من مصطلح واحد»[3]، لذلك فإن قيمة المصطلح لا تتحقق إلا بالتوحد والوضوح والملائمة والانتشار والتوسع.

إن تاريخ المصطلح الأدبي والنقدي في ثقافتنا الحديثة قد مر بمرحلتين أساسيتين، كان التركيز في المرحلة الأولى على عملية تكديس المصطلح الأدبي والنقدي عن

(1) انظر: إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، القاهرة، 1972م، ج 1، ص 520(مادة: صلح).

(2) إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي–إنجليزي–فرنسي، دار العلم للملايين، بيروت،1987م، ص362.

(3) علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1– 1985م، ص68.

طريق النقل والترجمة والوضع، وكان العمل الأساسي ينهض به مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة، وظل الناقد خلال هذا الطور متلقيًّا ومستهلكًا للمصطلح الجديد.

أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مُترجمًا أو مُطبقًا لمناهج نقدية حديثة، حيث «أحس في مناسبات كثيرة أن الحدود المعجمية والدلالية التي تقدمها له حركة الترجمة والمعجمية العربية والاصطلاحية الحديثة لم تعد تلبي طموحه واحتياجاته على مستوى الممارسة النقدية، ومن هنا بدأ اشتغاله الجاد مبتكرًا، ومنتجًا ومضيفًا في مجال المصطلح الأدبي والنقدي» [1].

وبعد هذه المرحلة شهدت الساحة الأدبية أزمة حقيقية في المصطلح، إذ تحول الناقد من متلقٍ لهذه المصطلحات إلى مبتكر وصانع مصطلحات وفق أطر شكلية ودلالية جديدة، وهوما زاد من حدة الخلاف بين المشتغلين في الحقل الأدبي والنقدي، فكل دارس يطلق مصطلحًا من خلال نظرته الفكرية، وصادر عن رؤية قابلة للتغيير.

إن المصطلحات الأدبية بصفة عامة والقصصية على وجه الخصوص «لم تُحَدَّد مفاهيمها تحديدًا نظريًّا في معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة، بل أصبح تعريفها واستخدامها أمرًا ذاتيًّا يعالجه كل ناقد على حسب رؤيته، فالناقد أحيانًا يكتفي بترجمة المصطلح بما يقابله في العربية أو يكتفي بوضع الأصل الغربي بجوار المصطلح العربي المقترح وبذلك شاع الغموض والخلط بين المصطلحات القصصية»[2].

(1) أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، كلية التربية جامعة بابل، العراق، 2003م، ص16.

(2) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، مج7، ع 3-4، 1987م، ص99-100.

ونتيجة لعدم التزام الدارسين والنقاد بشروط معينة عند صياغتهم للمصطلح النقدي وتحويله إلى مصطلح ذاتي لا دلالة له، أُثقل النقد العربي الحديث بمشكلات، أبرزها:

1-تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد مثل(short story)، فعند ترجمة هذا المصطلح إلى العربية أخذ دلالات عدة منها: (القصة القصيرة، الأقصوصة، قصة صغيرة، قصة، قصة طويلة، حكاية)

2-تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها الشكل الاصطلاحي الواحد وذلك مثل مصطلح (القصة) الذي جُعل في مقابل اللفظ الإنجليزي(novel) وكذلك (story)

3-ذاتية المفاهيم الاصطلاحية وذلك مثل ما ذهب إليه فتحي الإيباري في كتابه (عالم تيمور القصصي) إلى استخدام عبارة (القصة القصيرة)؛ للدلالة على الشكل القصصي في الآداب الأجنبية، واستخدام عبارة (الأقصوصة)؛ للدلالة على الشكل القصصي في الأدب العربي.

ولإبعاد هذا الخلط، ولاستجلاء الغموض عن المصطلحات الجديدة أقيمت في سنة 1981 م وبتنسيق من مكتب التعريب بالرباط، ندوة بعنوان "توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة"، حددوا فيها أساسيات وضع المصطلح، من بينها:

1-ضرورة وجود مناسبة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي والمدلول الاصطلاحي ولا يشترط أن يستوعب كل معناه العلمي.

2-تجنّب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.

3-استقراء التراث العربي وإحياؤه، وخاصة ما استعمل أو استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معربة.

4-استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقًا للترتيب التالي: التراث، فالتوليد بما فيه من (مجاز، واشتقاق، وتعريب، ونحت)، وكذلك الكلمات التي تساعد على (النّسبة، والتثنية، والجمع) [1].

وعملية تأسيس المصطلح لا تعني مجرد إنشاء كلمة دالة أو تسمية مميزة بل «إن توليد الظاهرة وإبداعها حضاريًّا هو الذي يعطي شرعية تسميتها» [2].

فوضع المصطلح قرين ما يشار إليه ليس نشاطاً إبداعياً يحسب لشخص ما وتكون له الريادة، بل هو حصيلة أنشطة إبداعية سابقة، وقد تسبق مرحلة الاستقرار عثرات أو منازعات تهدف إلى توخي الأفضل والأنسب، وقد تزداد المسألة تعقيدًا حينما يحاول بعض النقاد إعطاء شكل أدبي جديد مصطلحًا معينًا مع غياب الدقة في تأسيسه، ويلاقى هذا المصطلح رواجًا واسعًا في الأوساط الأدبية والنقدية.

كلما ظهر على الساحة الأدبية جنس أدبي جديد تطلب ذلك حراكًا أدبيًّا ونقديًّا طويل المدى بين أوساط الأدباء والنقاد؛ لتقعيد مصطلح يكون دالًا على هذا الجنس خاصة، إذ يمكننا القول: إن نزيف الحجر[3] لإبراهيم الكوني رواية لا قصة قصيرة انطلاقًا من أن مصطلح الرواية مصطلحٌ واضحٌ محددٌ معبرٌ عن باطن النص، كما أنه اكتسب قيمته بالتوحد والانتشار، وأن ما كتبه في مجموعة (القفص)[4] هو قصة قصيرة انطلاقًا من مرتكزات سابقة خاصة بهذا المصطلح، وتصور واضح عن القصة القصيرة اتفق عليها كل من المبدع والمتلقي تكمن في عناصرها

(1) انظر: إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، ط1_ 2007م، ص159

(2) جبور عبد النور: معجم الأدب، دار العلم للملايين، ط1 – 1979م، ص252.

(3) إبراهيم الكوني: رواية نزيف الحجر، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1-1990م.

(4) إبراهيم الكوني: المجموعة القصصية(القفص)-قصص قصيرة-رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1-1990م.

الأساسية، وهي: السرد، وموقع الراوي، الحدث، وحدة الانطباع، لحظة التنوير، بناء الشخصية ودلالاتها، المكان القصصي، اللغة القصصية، وفي الوقت ذاته هل يمكننا القول: إن ما كتبه محمد زيدان في مجموعة (الأشياء الكثيرة المعروفة_ محاولة أولى لفهم ما يحدث)[1] وصنفه تحت جنس قصص، تندرج كلها تحت مصطلح قصة قصيرة أم أن بعضها لا يمكن إلا أن يسمى أقصوصة، فهي تختلف في بنيتها عن القصة القصيرة من حيث التكثيف، والإيحاء الرمزي المباشر وغير المباشر، والإيجاز والاقتضاب، والفكرة المركزة، فمثلًا يقول محمد زيدان في مجموعته وتحت عنوان **(تقطير!!)**

تم تدمير الكتيبة السابعة بالكامل سيدي!

أطلق النقيب الشاب كلماته الصاعقة، ثم انتصب أمام الجنرال كتمثال!

وجم الجنرال للحظة، ثم بحركة عصبية قذف اللوحة المعلقة بكأسه وبصق على الخارطة صارخًا: اللعنة..يموتون وفي رأسي ألف خطة أخرى!!![2].

ونلاحظ أن الكاتب يحاول أن يقدم نصًا سرديًّا مكتنزًا مختزلًا في عدد قليل من الكلمات، يختلف عن النصوص الأخرى الواردة في المجموعة، والسؤال هنا: هل هذا النص هو قصة قصيرة تم إيجازها؟ أو أنه خبر؟ أو هو نوع أدبي جديد بدأ في التشكل؟

لا يكاد يختلف أحد من الباحثين في «أن الفن العظيم كان دائما وعبر كل العصور، هو ذاك الذي يمثل خرقًا للمألوف اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية المضمونية، أو اللّغوية بل تكاد تنسب إلى الخرق للمألوف والمستقر من

(1) محمد زيدان: المجموعة القصصية (الأشياء الكثيرة المعروفة) –محاولة أولى لفهم ما يحدث–، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، ط1– 2004م.

(2) نفسه، ص32.

القيم، كل التطورات والإبداعات التي تشمل حقول الثقافة والأدب والفنون والعلوم» [1]، وكل هذا التحديث ناتج من دوافع ذاتية تتعلق بالمبدع ودوافع خارجية تتعلق بالمتلقي ومحيطه، وإشكاليات الصراع بين القديم والحديث.

فالمبدع بوعي مسبق يقوم بتشكيل منتَج جديد يحمل سمات جنس أدبي معين مع الاحتفاظ بخواصه الذاتية، وعلى أساس هذه الإشكاليات والدوافع تتحول بنية الخطاب الفني للقصة إلى كتابة أشكال وأنماط بحسب التحولات التي تَحْدُث في الواقع؛ لأنه من «العسير أن تنتاب الواقع تحولات في بنيته الأساسية دون أن تتحول معها بنية الخطاب القصصي» [2] في كثير من عناصره الأساسية، إذًا متى ظهر هذا الفن على الساحة الأدبية العربية؟ وأي مصطلح يمكن أن نطلق عليه؟

لا بد من القول بدايةً إن مصطلح الأقصوصة وتعريفها، وتاريخ نشأتها لايزال موضع جدال بين الباحثين، أي: لم يصل أحد من الدارسين إلى تعريف جامع مانع يضم أركانها وأسسها وتقنياتها الجمالية، ولعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا: إن غياب تاريخ حقيقي للأقصوصة، وغياب ولادة طبيعية لها، وتطور طبيعي لنموها، وعدم وجود تعريف محدد لمصطلح الأقصوصة من أهم الأسباب التي أوجدت هذا الخلط بين الأقصوصة وغيرها من الأنماط الأدبية، ما يدفعنا إلى ضرورة تحديد مفهوم لها يجعلها فنًّا أدبيًّا متميزًّا عن غيره من فنون الأدب.

يذهب عدد كبير من الدارسين والمهتمين بالأقصوصة إلى أن هذا الفن الجديد ظهر بأمريكا في العقود الأولى من القرن العشرين، وذلك مع الكاتب والروائي الأمريكي **إرنست همينغواي** الذي أطلق على إحدى قصصه عام 1925م مصطلح "القصة القصيرة جدًا"، حيث تكونت قصته تلك من ثماني كلمات، وهذا نصُّها: "**للبيع حذاء**

(1) طراد الكبيسي: النقطة والدائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 83-84.

(2) صبري حافظ: القصة العربية والحداثة -الموسوعة الصغيرة-، ع347، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1-1990م، ص77.

لطفل، لم يلبس قط" وبهذا يكون **همينغواي** أول من أطلق هذا المصطلح، في الوقت الذي يعد فيه الكاتب الغواتيمالي **أوجوستو مونتيروسو** أول من كتب أقصر نص قصصي في العالم تحت عنوان: "الديناصور" وهذا نصه: "**حينما استفاق، كان الديناصور ما يزال هناك**"، لكن هناك من يرى بأن الأقصوصة لم تظهر بأمريكا اللاتينية إلا في سنة 1950م بالأرجنتين [1].

وفي عام 1938م، صدر كتاب "انفعالات/Tropismes" للروائية والكاتبة المسرحية الفرنسية **ناتالي ساروت**، وقد عُدّ هذا العمل أول بادرة موثقة علميًّا بأوروبا لبداية الأقصوصة هناك، وأصبحت هذه المحاولة أنموذجًا يُحتذى به في الغرب [2]، وقد كان تأثير هذا الكتاب مهمًا في الساحة الأدبية الفرنسية والعالمية على حد سواء، فقد ظهر لون جديد من الفن حفَّز الآخرين على الإسهام في ترسيخه، وإنجاح فنيَّة المصطلح الجديد.. حتى إن **ساروت** في كتابها أسهمت وبشكل مؤثر في إظهار مجموعة جديدة من الأدباء الفرنسيين الذين حَمَلوا على عاتقهم مسؤولية الكتابة الجديدة، والدفاع عنها، أمثال: بيكيت، ميشيل، ساروايان، واستخدمت **سَارُوت** تقنية متفردة في إظهار القصة القصيرة جدًا التي يسميها نقاد الأدب بالأقصوصة، وتتلخص في التكثيف والإيحاء والإيجاز، ومثَّلت هذه التقنية الانطلاقة الأكيدة لهذا الفن حسب رأي كثير من النقاد؛ منهم: **توماس بيرنز** الذي يقول: إن سبب صعوبة الأقصوصة يترتب على إيجازها بأن تكون العقدة يسيرة مباشرة، ورسم الشخصيات موجزًا محكمًا مقيدًا بفحوى، والعرض

(1) انظر: جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً–المقاربة الميكروسردية–، نشر شركة مطابع الأنوار المغاربية، المغرب، ط1 – 2011م، ص12.

(2) انظر: نفسه، ص13.

بليغًا[1]، وفي مطلع السبعينيات قدم فتحي العشري ترجمة عربية لهذا الكتاب تحت عنوان (انفعالات)، وأضاف عنوانًا ثانويًّا إلى عنوان الكتاب وهو (قصص قصيرة جدًا)، ولكنه تحدّث في المقدمة عن الرواية الجديدة في فرنسا، ورأى أن هذه الترجمة هي الترجمة العربية التي توصلنا إليها التي هي أقرب إلى المعنى ومضمون الكتاب [2]، وكان لهذا الكتاب تأثيره الواسع في الأوساط الأدبية العربية سواء من ناحية التسمية المختارة أم طبيعته الجديدة.

وقد رفضت دور النّشر طباعتها في بادئ الأمر، أما النّقاد فلم يدرجوا هذه المجموعة تحت أي جنس أدبي، إذ لم يستطيعوا تحديد مصطلح خاص بهذا الفن [3]؛ وهو ما أدى إلى ظهوره بمسميات عديدة كالأقصوصة والطرفة، وأشار الباحث أحمد جاسم الحسين إلى أن الفوضى العارمة التي اكتنفت ظهور هذا النوع الأدبي، راجعة إلى كثرة المصطلحات التي تشير إلى هذا الفن، وغياب مفهوم محدد وضابط يمكن للباحث في هذا المجال أن يركن إليه، لذا فهو يُعدد أكثر من خمسة عشر مصطلحًا متداولًا لهذا النوع الأدبي، وهي: القصة القصيرة جدًا، والقصة الومضة، والقصة المكثفة، والقصة البرقية، والقصة الجديدة، والقصة الحديثة، واللوحة القصصية، والنكتة القصصية، والخبر القصصي، والشعر القصصي، والخاطرة القصصية، والقصة الحديثة، والقصة الجديدة، والحالة القصصية، والمغامرة القصصية، والمُتأمل

(1) انظر: إبراهيم سبتي: محنة القصة القصيرة جداً، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، ع1562، بغداد، نشر بتاريخ: 26-5-2006م على الموقع www.m.ahewar.org/s.asp?aid=65772&r=0 تاريخ الدخول 3-2-2017م.

(2) انظر: نتالي ساروت: انفعالات، ترجمة: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1 - 1971م ص28.

(3) انظر: نفسه، ص 29.

في هذه المصطلحات يجد أنها تدور حول ثلاثة مسارات وهي مصطلحات دلالية، أي: دالة على القِصَر، وأخرى لها علاقة بأجناس فنيّة، ومصطلحات زمنيّة [1].

وبعد هذا الكم الهائل من المصطلحات لفن أدبي لا يتجاوز عمره ربع قرن يتساءل محمد يوب «هل نحن أمام ظاهرة صحيحة ينبغي تبنِّيها ورعايتها، أم نحن أمام انحراف ومنزلق خطير للإبداع الأدبي؟» [2].

ويُرجع أحمد جاسم الحسين كثرة المصطلحات إلى أسباب منها:

1-محاولة الإساءة لهذا النوع الأدبي.

2-الرفع من شأن هذا النوع الأدبي عبر نسبته إلى أجناس وفنون أخرى.

3-مجافاة التجديد والحرص على التفرد عن الآخر عبر استعمال مصطلحات خاصة[3].

ويبدو أن أكثر المصطلحات شيوعًا هو مصطلح "القصة القصيرة جدًا"، و"القصة الومضة" و"الأقصوصة" غير أنّ المصطلحين الأول والثاني مع شيوعهما إلا أنهما يفتقران إلى العديد من الدعائم والأساسات التي أشرنا إليها سابقاً[4]، التي تؤهلهما لأن يكونا مصطلحين لهذا الجنس الأدبي منها:

أولًا: أن مصطلح القصة القصيرة جدًا هي ترجمة للمصطلح الإنجليزي (short story أو short very story) أي: القصة القصيرة القصيرة هذا المصطلح «يحمل ميسم الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تفتقر إلى صيغ التصغير؛ لذا

(1) انظر: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً-مقاربة تحليلية-، دار التكوين، دمشق- سورية، 2010 م، ص26.

(2) محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جداً، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس- المغرب، ط1-2012م، ص9.

(3) انظر: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص 27.

(4) انظر: ص13-14

احتاجت إلى كلمتين في حين العربية لتمتعها بخصائص كالتصغير والاشتقاق تكتفي بكلمة واحدة للدلالة على المصطلح» [1].

ثانيًا: توصيف القصة بأنـها قصـيرة جدًا هو توصيف معـياري وخارجـي يستـمد مشروعيته من خارج النص أي: بمقارنته بنص القصة القصيرة.

ثالثًا: تسميتها بالقصيرة جداً تسير عكس استراتيجية الحذف والتكثيف فتسمية بهذا الطول تبدو مفارقة لقصر الجنس الأدبي المراد وصفه [2]، لذا وجب علينا أن نشتق له اسماً يناسب طبيعته ونشاطه من حيث السرعة والخفة والتكثيف والشعرية، فلا ندعه بين القصة ومقاييس الطول والقصر.

رابعًا: مصطلح القصة القصيرة جدًا يتكون من ثلاث كلمات «تحمل الأولى دلالة نوعية وتحمل الأخيرتان دلالة كمية، ما يعني أنهما غير قادرتين على إيجاد علاقات لغوية منطقية بينهما في سياق البحث الاصطلاحي للنوع الأدبي إلا بالارتباط بالكلمة الأولى، إنّ تلاحق الكلمتين الثانية (القصيرة) والثالثة (جدًا)، يعطي الدلالة الكميّة للكلمة الثانية شكل الدلالة النوعية، فذلك مجرّد شكل ومجرّد انعكاس يبقى مشروطًا بالارتباط بالكلمة الأولى (القصّة) »[3]، وتبقي حجة من أقرّ بهذا المصطلح كونه مصطلحًا محوريًّا مستقرًا في تجنيس هذا الشكل من الكتابة، وما دام هذا المصطلح قد استقر نسبيًّا في الإبداع والنقد، فإنه يصعب علينا أن نفضل عليه مصطلحًا آخر لم يحقق وجوده الفعلي على مستوى الشيوع والتكرار في الاستخدام[4].

---

(1) صبري حافظ: خصائص الأقصوصة البنائية وجمالياتها، مجلة فصول، مج2، ع4، 1982م، ص19.

(2) انظر: محمد رمصـيص: نص المداخلة التي تقدم بها في الصـالون الأدبي بالدار البيضـاء، محور القصـة القصيرة جداً بالمغرب 2007.4.14م، نشرت على الموقع www. Arabicstory.net

(3) ياسر قبيلات: متاهة القصّة القصيرة جدّاً، مجلة الموقف الأدبي، ع 420، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006 م ، ص81-82.

(4) انظر: حسين المناصرة: القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2015 م، ص131.

وأطلق الناقد محمد رمصيص على هذا اللّون الكتابي اسم "القصة الومضة"، وفي الواقع أن هذا النوع الأدبي «يُعدّ تجديدًا لمحاولات التقرب من البناء الشعري الذي يعتمد الإيقاع الحاد للرؤيا بدل الإيقاع البطيء للأحداث»[1]؛ وذلك بما يتمتع به من لغة مجازية تجمع بين شاعرية القص والقيمة الجمالية مما تجعله يتماس مع قصيدة الومضة التي أخذت شكلًا أدبيًّا مستقرًا ومنتظمًا، وبالتالي يقع اللّبس بين هذه الأنواع الأدبية، فتسميتها بالومضة هو توصيف لما هو قوي التّأثير وفجائي الفعل، وليس كما يتصور من أطلق مصطلح الومضة على أنها سريعة التأثير، ولكن هذا الوصف غير قادر على تصوير حالة بقائه في ذهن المتلقي وما يثير لديه من أسئلة تحتاج إلى إجابات، أي أنها تُكوِّن لدى القارئ حالة عكس ما قد يتصور عند بعض الدّارسين على أنها مقدمات لوجبات أشهى، ونشير كذلك إلي مصطلح آخر لم يشر إليه الناقد أحمد جاسم الحسين إلا أنه انتشر في الوسط الأدبي وهو مصطلح "الأقصودة"، وهذا الاسم يجمع بين الأقص (الأقصوصة) وقصودة يعني (القصيدة) [2].

أما بالنسبة لمصطلح "الأقصوصة" فقد أَذِنَ مجمع اللغة العربية لكلمة " أقصوصة" بالانتساب إلى معجم العربية، باعتبار أنها من الألفاظ المُولَّدة حديثًا، وأن تخريجها له وجه مقبول، وذلك في جلسته الحادية والثلاثين من مجلس الدورة الأربعين، وبعد البحث الذي قدمه عضو المجمع الباحث محمد شوقي أمين بعنوان "القول في الأقصوصة:«شاعت كلمة الأقصوصة مفردًا لأقاصيص في معنى القصة القصيرة وترى اللجنة بعد البحث والدراسة أنها كلمة مقبولة وتوصي أن تضاف إلى معجمنا الحديث بمعناها الذي يستعملها المعاصرون فيه» [3].

(1) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، سوريا–دمشق، 2010م، ص73

(2) انظر: محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جداً، ص12.

(3) محمد شوقي أمين، مصطفى حجازي: كتاب الألفاظ والأساليب، مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1977م، ج1، ص 159.

ومع معرفتنا بأن اللفظ وَصْف أُطلق على القصة القصيرة في مراحل مبكّرة من تاريخ دخولها مجال الإبداع في الكتابة العربية، فقد رسخ وصف "القصة القصيرة"، وتراجع استعمال وصف "الأقصوصة"؛ لذلك فهو« الأقرب لأن نعده نمطًا من أنماط القصة القصيرة »[1]، وذلك لقدم هذا المصطلح، ولانطباق كافة الشروط المصطلحية عليه، وكذلك بالنظر إلى الاشتقاق اللّغوي والدّلالي[2]، فالأقصوصة « أصغر حجم فني قصصي عرفه الأدب»[3]، ولو رجعنا إلى تصغير كلمة (قصة) لوجدناها أقصوصة على وزن "أفعولة"، وهو وزن من الأوزان الدّالة على التصغير، وجمعها على وزن (أفاعيل)، وإن كانت هذه الصيغة لا يجوز القياس على مثالها، ولكن لا حرج في ذلك، إذ في اللغة كلمات كثيرة وردت على مثالها كالأنشوطة، والأغلوطة، وتكون الأقصوصة بذلك أصغر شكل لحالة فنية حكائية تستلزم فعل القص، وتعتمد التكثيف اللغوي عالي المستوى، وأطلق إبراهيم طه مصطلح(الأقصوصة القصيرة) على هذا النوع الأدبي من حيث إنها « تشي بالقصر مرتين، مرة بلفظ الأقصوصة، وأخرى بلفظة قصيرة»[4].

وبالنظر إلى معظم المعاجم العربية التي تناولت مصطلح الأقصوصة نلحظ أن هذا المصطلح قد تذبذب بين عدة مفاهيم.

في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ذكر مجدي وهبة وكامل المهندس أن الأقصوصة «هي القصص النثرية التي طورها الكاتب الإيطالي جيوقني بوكاتشبو في مجموعة قصصه المشهورة المسماة (الأيام العشرة) وتتميز هذه

(1) ياسين النصير: التجربة والوعي، دار الكرمل، ط1 –1994م، ص107.

(2) انظر: لويس المعلوف: المنجد، دار الشرق، بيروت، ط1–1986م، ص63.

(3) إبراهيم العلم: الأقصوصة في الأردن، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، معهد الدراسات الشرقية، بيروت، 1988م، ص8.

(4) نبيل حداد ومحمود الدرابسة: تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتاب الحديث، عمان–الأردن، ط1–2009م، مج2، ص4.

الأقصوصة بواقعيتها ومعالجتها الساخرة لسلوك النساء ورجال الكنيسة في القرن الرابع عشر)) [1]، وفي هذا المفهوم أُطلق مصطلح الأقصوصة مقابلًا لمصطلح novella، وهو العمل الأدبي الذي يقع بين الرواية novel والقصة القصيرة.

في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة يرى سعيد علوش أن الأقصوصة هي كل ((سرد مكتوب أو شفوي يدور حول أحداث محدودة، وكذلك أي ممارسة فنية محدودة في الزمن والفضاء والكتابة)) [2].

أما في معجم المصطلحات العربية لإبراهيم فتحي فقد عرف مصطلح الأقصوصة بأنه ((مصطلح فرنسي cont ينطبق أصلًا على أية حكاية أو قصة قصيرة، وعلى الأخص تلك التي تتعامل مع أحداث أسطورية خارقة ذات طابع مغرق في الخيال))[3].

أمّا عن تصورات النقاد حول هذا المصطلح فهي كاللآتي:

يُعرّف محمد نجم الأقصوصة في ضوء مقارنتها بالقصة على أن القصة تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات، في حين أن الأقصوصة تتناول قطاعًا أو شريحة أو موقفًا من الحياة؛ ولذا يضطر الكاتب إلى الخوض في تفاصيل يتجنبها كاتب الأقصوصة [4]، وهنا يطلق الناقد مصطلح "القصة" للدلالة على الرواية، أما مصطلح "الأقصوصة" فيقصد به القصة القصيرة.

ويؤكد الناقد عبد القادر القط أن هذا النوع من القصص بالغ في القصر ولا يتجاوز بضعة أسطر ويرى أن اختار تسمية (قصة قصيرة جدًا) لا تتناسب مع

---

(1) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2- 1984م، ص57.

(2) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1-1985م، ص181.

(3) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط1_ 1986م، ص42.

(4) انظر: محمد نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1-1966م، ص9.

الطبيعة الفنية لهذا اللّون الجديد؛ إذ يقول في دراسته لقصص محمد المخزني: «درج النّاس على تسمية ذلك الشكل بـــ (القصة القصيرة جدًا) أو (الأقصوصة)، والتسمية كما يبدو تلحظ التمييز الواضـــح في الشـــكل، لكنها لا تعبر في ذاتها عن الطبيعة الفنية واللّغوية والنّفسية لهذا اللّون الجديد»[1].

أما الناقد عز الدين إسماعيل فيري أن الأقصوصة هي «القصة الأقصر من القصيرة وأغلب ما يدور هذا النوع حول مشهد صغير أو فكرة جزئية أو مجرد الفكاهة أو اللمسة النفسية» [2].

كما أوضـــح كاظم ســـعد الدين في ترجمته لكتاب (فن كتابة الأقصـــوصـــة) أن الأقصوصة «شكل فني أصغر من القصة القصيرة، وله أصوله وقواعده الخاصة» [3]، بينما يشير محمد آيت ميهوب في ترجمته لكتاب (الأقصوصة) للكاتب الفرنسي تياري أوزولد «أن الأقصوصة بوصفها شكلًا وسيطًا، لا يمكن فهمها في استقلال عما يمثل "أفقها الأدبي" المثالي وهدفها الأسمى الرواية، إن الأقصوصة هي بداهة بذرة رواية» [4]، ويَعني بالأقصوصة في هذه الترجمة القصة القصيرة.

وقد ميز بعض النقاد، ومنهم محمود تيمور في دراســـته (دراســـات في القصـــة والمسرح والأدب)، في فن القص بين أربعة أنماط وهي:

الروايـة: قطعة طويلة متعددة الأحداث والأشـــخاص تقع أحداثها في زمن طويل (كدعاء الكروان) لطه حسين.

(1) عبد القادر القط: ملامح فنية في أقاصيص محمد المخزني، مجلة إبداع، مارس 1981م، ص7.

(2) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9 –2004م، ص116.

(3) فن كتابة الأقصوصة، ترجمة: كاظم سعد الدين، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق،1978 م، ص3.

(4) تياري أوزوالد: الأقصـــوصـــة، ترجمة: محمد آيت ميهوب، دار ســـيناترا–المركز الوطني للترجمة –تونس، 2013م، ص50.

الحكاية: سرد واقعة أو مجموعة من الوقائع الحقيقية أو الخيالية، ولا تلتزم ببناء معين كقصص ألف ليلة وليلة.

القصة القصيرة: رواية موجزة عناصرها هي عناصر الرواية (مقدمة وعقدة وحل).

الأقصوصة: دون القصة القصيرة حجمًا، وتصور جانبًا من الحياة أو مشهدًا من مشاهدها، فالفرق بين القصة القصيرة والأقصوصة فرق شكلي تركيبي [1].

ونستنتج مما سبق أن هذا التخبط بين دلالة المصطلحات الآتية (القصة القصيرة، الأقصوصة، الأقصوصة القصيرة، القصة القصيرة جدًا، قصيدة الومضة) راجع إلى عدة إشكاليات لم تحسم في وقتها، من بينها:

1-أن الإشكال في مصطلح (الأقصوصة) هو عدم اتفاق النقاد -إلى يومنا هذا-على وضع حدٍ فاصلٍ بينه وبين مصطلح القصة القصيرة، فقد «أُطلقت كلمة أقصوصة على القصة القصيرة التي يكتبها كاتب وعلى الخبر الذي ينقله صحفي» [2]، فمن النقاد من يعدّهما مصطلحين لنوع أدبي واحد*، ومنهم من عدّها نوعًا أدبيًّا قائمًا بذاته**، يشترك مع القصة القصيرة في التقنيات الجمالية والنوعية، ويختلف في القِصَر وما يتطلب ذلك من صفات الاختزال والتكثيف؛ لأن الفترة الزمنية التي ظهرت فيها القصة القصيرة وفن الأقصوصة كانت قريبة جدًا، فالقصة القصيرة لا يتجاوز ميلادها القرن ونصف القرن من الزمان، بل إن مصطلح القصة القصيرة لم يحدد بوصفه مفهومًا أدبيًّا إلا عام1933م في قاموس أكسفورد، أما فن الأقصوصة فظهر في منتصف القرن الماضي، والقصة القصيرة في ذلك الوقت لم تأخذ شكلًا محددًا، أي ليس لها

(1) انظر: إبراهيم العلم: الأقصوصة في الأردن، ص7

(2) لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1- 2002 م، ص27.

* استعمل الناقد شجاع العاني مصطلح الأقصوصة قاصداً به القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.

** منهم: أحمد جاسم الحسين، جاسم خلف إلياس، جميل حمداوي، يوسف حطيني ...إلخ.

تكنيك خاص، فالكاتب حر في توصيل إحساسه بالتصميم الذي يراه مناسبًا، وإدراج نصه تحت أي مصطلح مثل قصص، قصص قصيرة، أقصوصة.

فعدم ثبات المصطلح، وعدم الوقوف على مفهوم وشكل يحدد القصة القصيرة كما في الرواية، جعل روادها ينتقلون إلى كتابة الأقصوصة في بادئ الأمر دون وعي وإدراك، وهو ما زاد من الخلط بين المصطلحين.

2_ أن إطلاق مصطلح القصة القصيرة جدًا الذي شاع وأخذ الصدارة بين المصطلحات، أدى إلى عدم اعتراف كثير من الدّارسين والباحثين بهذا النوع الأدبي، وعدُّوا هذا المصطلح نوعًا من العبث، وجاء نتيجة لترجمة عشوائية حين احتار فتحي العشري إلى أي نوع أدبي يَنسب كتاب **ناتالي ساروت**، بل والتشكيك في قصصيّة نصوص هذا النوع الأدبي، لذلك ترى الباحثة أن في تبني مصطلح (أقصوصة) الخروج من هذه الإشكاليات.

ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على تقديم مفهوم نظري شامل لهذا الفن، وإنما هي محاولة للوقوف على أهم المقومات الجمالية والفنيّة للأقصوصة، التي ينبغي على مبدعيها ونقادها الالتزام بها لتتحدد لها هويتها المستقلة؛ حيث ركز النقاد جل اهتمامهم في التمييز بين أنواع القص على مسألة الطول والقصر «وإذا تصورنا في المستوى السردي نفسه أن هناك رواية، وقصة، وقصة قصيرة، وأقصوصة، وقصة قصيرة جدًا...فإن الحجم يبدو هو المعيار الحاسم في التمييز بين هذه الأنواع السردية، ...فالحجم عتبة أولى مهمة لتعريف القصة القصيرة جدًا» [1]، متناسين أن هذه القضية لا ينبغي أن ينظر إليها على أنها أساس يحدد ماهية الأقصوصة، وإنما الأساس هو مقدار ما توافرت التقنيات البنائية والجمالية والفنية بها.

(1) حسين المناصرة: القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، ص7.

ومن الأفضل البدء بتفحص الأقصوصة، وتقصِّي تفاصيلها، وتحديد سماتها العامة عبر البحث النظري والتطبيقي وصولًا إلى تحديد ماهيتها، فالاحتكام للعناصر البنائية والدلالية أكثر جدوى من شكلية هذه التعريفات.

والأقصوصة ليست محدّدة حتى الآن، ولا يستطيع أحد أن يؤطرها بأطر صارمة تخضع لمزاجيته ما دام مبدعها يستطيع استيفاء شروطها، ويستطيع أن يوصلها إلى القارئ بحيث يفهم منها "حكائيّة" حدثٍ دراميٍ يمثّله بطل يتحرك في ساحة مكان يأتي من الذاكرة أو من المحسوس الماديّ، ويلتقط رموز الزمان، ويستطيع أن يصل إلى نهاية تقنعه مغلقة كانت أو مفتوحة، عندها لا يستطيع إلا أن يقول إنني استمعت أو قرأت قصّة، وصلتني تمامًا، وحملت شروطها الفنيّة دون الالتفات إلى طولها أو قصرها[1].

ولابد أن نقر أن الأقصوصة لا تكون سطرًا واحدًا كأن نقول: " **أَكَلَتِ التفاحة، فأَكَلَتْ أصابعها ندمًا**" بأن هذه أقصوصة، أو أن نعدَّ أي قصة في صفحة أو صفحتين هي قصة قصيرة، فقد تأتي الأقصوصة في صفحة أو صفحتين، «فالحجم يأتي تاليًا للبنية والطبيعة، وطريقة استعمال التقنيات والأركان المؤسسة» [2].

وتعد الأقصوصة حقلًا تجريبيًا تحديثيًا، فهي انزياح في مستوياتها الفنية من دائرة الفن السردي العادي إلى دائرة التشكيلات الجمالية والرؤيوية الجديدة، وقد وفق عدنان كنفاني في الاشتراط على الكاتب المبدع شروطًا منها الفكرة، الحدث من خلال التقاط لحظة الومضة، والشخوص، والمكان، والزمان، والعقدة الدرامية، ثم تصاعدها للوصول بها إلى الحلّ.. ويقدح شرارة المفاجأة والإبهار والدهشة في مخيّلة المتلقّي، إضافة إلى الجمل الوصفية، والكلمات الرشيقة، واختيار المواضيع التي تُهِمُّ

(1) انظر: عدنان كنفاني: ورقة بحثية بعنوان (القصة القصيرة جداً. إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح) قدمت خلال فاعليات ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، السعودية 2013 م، نشرت على موقع: منتدى ضفاف الإبداع difaf.ahlamontada.net تاريخ الدخول: 8-6-2017م.

(2) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص35.

المتلقّي..إلى آخر ما هنالك من شــروط إضــافية محببة ومشــوِّقة كل ذلك في جمل قليلة، ومضغوطة لا تسمح باستئصال كلمة واحدة، وإلا تفكك النص..[1].

ويمكن اختصار مفهوم الأقصوصة في أنها فن نثري يتميز بتركيز السرد ويعتمد على لغة عالية المستوى، بحيث تكون قادرة على نقل الأبعاد النفسية للحدث بطريقة تفتح لدى القارئ آفاقًا عديدة لمتابعة تداعيات الدلالة، وتكون النهايات غير متوقعة ومفاجئة.

ولابد لنا من الإشارة إلى أنه قد اعتمدنا في هذه الدراسة على مصطلح الأقصوصة ليشير إلى كل القصص التي تتداول في الوسط الأدبي تحت اصطلاح القصة القصيرة جدًا.

(1) انظر: عدنان كنفاني: ورقة بحثية بعنوان (القصـــة القصـــيرة جداً. إشـــكالية في النص أم جدلية حول المصطلح).

المطلب الثاني

مصطلح (الشعرية)

أولاً: الشعرية لغة:

تشير دلالة الأصل " شَعَرَ" في اللغة العربية إلى معنى عَلِمَ يُقال: شَعَرَ بَهِ وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا بمعنى عَلِمَ، وفي التنزيل: ﴿ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾[1] أي: وما يدريكم(...) والشعر: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل عِلْمٍ شعرًا[2].

والشعرية اسم مشتق من كلمة(شَعَرَ) وقد أضيفت إليها اللّاحقة "ية"؛ لإضفاء الصفة العلمية، تمامًا كما لو يقال: عِلْمُ الشِّعر، جريانًا على نحو الأسلوبية والألسنية، والأدبية [3]. وقيل: إنها «مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات: "poeim"، وهي وحدة معجمية: "lexeme" تعني في اللاتينية "الشعر" أو القصيدة، واللاحقة "ic" وهي وحدة مورفولوجية "morpheme" تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة "s" الدالة على الجمع»[4]. وأنها مصدر صناعي وضع؛ ليكون بديلًا مكافئًا للمصطلح الإنكليزي (poetics) والفرنسي (poétique) المنحدرين من الكلمة اللاتينية (poetica) [5].

---

(1) سورة الأنعام: من الآية (109).

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (مادة: شعر) مج4، ص 410.

(3) انظر: رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقة الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب 3/11/ 2003م www.pdffactory.com

(4) رابح بوحوش: دراسة بعنوان: الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، دمشق، أكتوبر 2005م، ص35.

(5) انظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1-2008م، ص272.

ثانياً: الشعرية في الاصطلاح النقدي

إن أهمية تحديد المصطلح النّقدي تكمن في كونه ركيزةً أساسية، ودعامة حيوية لأي ممارسة نقدية؛ لأن «المصطلح النّقدي يُركز ثقافة واسعة في بؤرة»[1]؛ لذا يجب الكشف عن أبعاد تلك الثّقافة التي انصهر وتكوَّن فيها ذلك المصطلح، من خلال البحث عن التسلسل التاريخي والمعرفي لتفاعل تلك الثقافة مع نظائرها الأجنبية، وبخاصة أن المشروع النقدي العربي الحديث بُني على المثاقفة مع المشروع النّقدي الغربي، لذا يرى بعض الباحثين المعاصرين أن المصطلح الذي نقل من اللّغات الأجنبية إلى العربية لابد له أن يمر بمراحل ومراتب يتأرجح فيها بين منزلة التقبل، ومرتبة التّفجير، ومدارج الصّوغ الكلي بالتّجريد، أي: أن المصطلح لا بد له من هذه الثّلاثية المرحلية حتى يستقر في الاستعمال، وكل مرحلة من هذه المراحل الحضارية مرتبطة بواقعها الثّقافي وطرائق استعمال مصطلحاتها، "فالبوطيقيا" **لأرسطو**(ت 322 ق.م) بدأت تقبُّلًا أي: تعريبًا ثم فُجرت عن طريق الترجمة إلى "فن الشعر" ثم صارت بعد تجريدها أي صيانتها الأخيرة تعني الشعرية[2]، وكتاب (فن الشعر) «لا يهتم بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته، ولا أن يهدف إلى تحقيق حقائق علمية ثابتة عن الأشياء كالعلوم النظرية، وإنما يهدف إلى مجرد المساعدة في صنع شاعر جيد، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعري معين لا تدّعي لنفسها صفة الجزم النهائي»[3]، فالغرض الأساسي من إنشاء أرسطو لفن الشعر، متعلقٌ بإيجاد القوانين التي تحكم الكتابة،

(1) مصطفى ناصف: النقد الأدبي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع255 ، مارس، 2000 م، ص10.

(2) انظر: عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ص 52-53.

(3) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، هامش رقم1، ص59

ويكون بهذا أول من أرسى دعائم الشعرية، وذكر المحاكاة بوصفها عاملًا من عوامل التأسيس لها.

بالنظر إلى تراثنا النقدي فإننا نجد كلمة (الشعرية) قد وردت في كثير من نصوص الفلاسفة والنقاد العرب الأوائل، وهي تقترب من معنى قوانين الإبداع الفني إلّا أنها لا تمثل مصطلحًا ناجزًا جاءت به تلك الكتابات.

ولم تتضح الشعرية بوصفها مفهومًا يقوم على أسس ومرتكزات واضحة إلا في دراسات **عبد القاهر الجرجاني** (ت471هـ)، الذي أرسى في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) كثيرًا من دعائم الشعرية العربية سواء في النثر أم في الشعر، وانطلق في فهم الأدب من خلال نظرية النظم، التي تقوم على مرتكزات أهمها: –

1. الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه الجرجاني بالنظم، فـ«الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها» [(1)].
2. معنى المعنى (اللغة الشعرية) فقد ميز الجرجاني بين اللغة المعيارية وبين اللغة الشعرية وبيّن الغرض الذي تؤديه كل منهما، وحديثًا قامت العديد من الدراسات لتبيان الفرق بينهما حتى «يكاد عبد القاهر يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانيات الاستبدالية والقدرة التوزيعية للغة، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف» [(2)].

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة العلمية، بيروت،1978م، ص38.

(2) علاء الدين رمضان: البويطيقيا –فن صياغة اللغة الشعرية–، مجلة علامات في النقد، مج7، ع28، 1998م، ص278.

3. توخي معاني النحو في التأليف(النسق) أو(النظام) فأي تغيير في النسق يؤدي إلى تغيير واختلاف في المعنى.

وبناء على هذه المرتكزات تتحد نظرية "النظم" مع "الشعرية"«إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية» [1] ويكون الجرجاني بذلك قد وضع أسسًا ومعاييرًا لشعرية لم يكن العرب على عهد بها، فهو قد «أبطل معيارًا تقليديًا راسخًا من معايير الحكم على شعرية الشعر إن وجد، ويكون بذلك قد حرر الشعرية من دائرة الشعر وحده، وجعل منها إمكانية قد يفجرها نص آخر» [2].

أما في النقد الحديث فيعد مصطلح (الشعرية) من أكثر المصطلحات تعقيدًا؛ وذلك لغموضه وتضارب دلالاته واختلاف اتجاهات الدارسين في التعامل معه، والاشتغال عليه، فمنذ ولادة الشعرية الحديثة « في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني» [3] عزم الشكلانيون الروس على إقامة علم للأدب يستمد مبادِئه من الأدب نفسه؛ لذلك ارتكزت الشعرية على الخطاب الأدبي وجعلته المرجع الأول لها؛ لاكتشاف قوانينه وطريقة تشكله، وهذه الفكرة لخصها **رومان جاكبسون** في قوله: إن« موضوع الشعرية هو قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًّا»[4]، ويَفترض **جاكبسون** وجود ست وظائف أساسية للغة تكون إحداها الوظيفة الشعرية، فهو يعدّها« ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج

(1) محمد عبد المطلب: قضـايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشـرون–الشـركة المصـرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، ط1–1995م، ص90.

(2) علي جعفر العلا ق: في حداثة النص الشعري -دراسات نقدية-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد_ 1990م، ص130.

(3) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص271.

(4) رومان جاكبسون: قضـايا الشـعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشـر، المغرب، ط1–1988م، ص24

الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة» [1]. وتهتم الشعرية بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.

أما تودوروف فانطلق في رؤيته للشعرية من خلال تقديم تصور عام للدراسات الأدبية، التي ترتكز على موقفين أولهما «أن النص الأدبي ذاته موضوعًا كافيًا للمعرفة» [2]، وهو ما نسميه بالتأويل، ويؤكد تودوروف على العلاقة التكاملية الوثيقة والمتشابكة بين الشعرية والتأويل، فالتأويل يطوق الشعرية، ويسبقها ويليها في الحين نفسه.

أما الموقف الثاني فهو: التحول الكامل للنص الأدبي من الشكل إلى البنية، ولزوم الاهتمام بالأنساق الداخلية للنص دون ما يحيط به مما هو خارج البنية النصية، وعلى هذا الاعتبار يكون «كل نص معين ما هو إلا تجلٍ لبنية مجردة» [3].

وتشمل شعرية تودوروف الخطاب الأدبي بشقيه النثري والشعري، ويرى أن «العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي» [4]، فالشعرية عنده لا تقتصر على عمل أدبي بعينه بقدر ما تُركز اهتمامها على «تلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي: الأدبية» [5] التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى، كما أن هذه الخصائص هي

---

(1) نفسه: ص35.

(2) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2–1990 م، ص20.

(3) نفسه، ص20.

(4) نفسه، ص23.

(5) الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية–نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري–، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1–2007م، ص16

التي تحدد هوية الخطاب الأدبي وتضبطه، ومن ثَمَّ يتسنى لها إطلاق صفة الأدبية عليه.

وخلاصة القول إن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية بوصفها عينات فردية، إذ لا يهمّها الأثر الأدبي في حد ذاته بقدر ما يهمّها الخطاب الأدبي، فهي كل نظرية داخلية للأدب، وهذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأنواع الأدبية.

أما جان كوهن فيرى أن الشعرية هي علم الأسلوب الشعري انطلاقًا من نظرته إلى أن مجموعةً من المميزات والملامح الأسلوبية هي التي تمنح صفة الشعرية للنص الأدبي، ويذهب إلى أن شعرية النص تكمن في مرحلتين، هما «الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة البناء من جديد. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها، وذلك في وعي القارئ» [1] فالأساس الذي تقوم عليه شعرية كوهن قيامها على مبدأ الانزياح اللغوي، وهو يقوم على ثلاثة مستويات كبرى: المستوى التركيبي، والصوتي، والدلالي.

أما في النقد العربي فقد اختلف الدارسون العرب في ترجمة (الشعرية) اصطلاحًا، وفي تحديد مفهومها، وضبط موضوعها، وتعيين موقعها من المفاهيم المتاخمة لها ورسم الحدود والعلاقات التي تربطها، ويرجع (يوسف وغليسي) هذا الاضطراب في المفهوم والاصطلاح إلى غياب التنسيق بين الباحثين العرب الذين واجهوها « بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتمًا على مستوى المفاهيم»[2]، من ذلك « (الإنشائية) أو (الأدبية)، والبعض الآخر

(1) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 173.

(2) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص281.

اسماها (الشعرية)، وهناك من أطلق عليها مصطلح (الشاعرية) »[1]، بل إن البدائل الاصطلاحية لهذا المصطلح الأجنبي(Poétique) تجاوزت الثلاثين مقابلًا عربيًا، كذلك اختلفوا في المفهوم وذلك تبعًا للمدرسة الأدبية والبنية الفكرية السائدة في كل عصر، ورؤية كل ناقد، لذا يرى **كمال أبوديب** في كتابه (في الشعرية) أن الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ على الصعيد النقدي لها، وليس في طبيعة مكوناتها، وأكد أن الشعرية « خصيصة نصية لا ميتافيزيقية»[2]. أي شعرية لسانية، تعتمد على لغة النص في التحليل، والبحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص ومستوياته الصوتية والإيقاعية والدلالية، وقد تتحول الشعرية من مستوى البحث عن المقومات النصية إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام [3].

ويبني أبوديب الشعرية على أساس العلائقية والكلية، أي: أن تكون مكونات النص متعالقة ومتشابكة في بنية كلية؛ لأن العناصر المفردة لا شعرية لها؛ فمتى تفاعلت عناصر النص مع بعضها أنتجت مركبًا جديدًا له خصائصه ومميزاته وفيه تتحقق الشعرية، وتجلت نظرة أبي ديب للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف ما يسميه بـــ(الفجوة: مسافة التوتر)، وهي فضاء يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة، بما يضفي عليها صفة التجانس داخل سياق معين، ومفهوم الفجوة متسع جدًا فهو يشمل ما قبل النص، والنص وما بعده، وقد يكون جزءًا من تاريخ الأدب، أو فضاءً لآليات التلقي لدى القارئ، أو فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع[4].

(1) رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006م، ص57.

(2) كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1–1987م، ص18.

(3) انظر: نفسه، ص22.

(4) انظر: نفسه، ص14.

أما **أدونيس** (علي أحمد سعيد) فقد قدم في كتابه (الشعرية العربية) تأسيسًا نظريًّا للشعرية العربية، وتعد الدراسة محاولة للوصول إلى جذور الحداثة للشعرية عند العرب، وانتهى إلى أن هذه الشعرية إنما تقوم على مقومات ثلاثة: المقوِّم الشفويّ، والمقوِّم الكتابيّ، والمقوِّم الفكريّ، ويتمثل المقوِّم الشفويّ في الشعر الجاهلي، أمّا الكتابيّ فيتمثل في القرآن الكريم، الذي يعد نقلة نوعيّة في تاريخ الحضارة العربية، فتحول الأدب بفعله من الشفوية إلى الكتابة، وأمّا المقوِّم الفكري وهو الامتزاج مع الثقافات الأجنبية، التي أسهمت في نشوء شعرية عربية جديدة[1].

وتتضح خلاصة جهوده التنظيرية لمفهوم الشعرية في كتابه(سياسة الشعر)، حيث« تحدوه رغبة ظاهرة في محاولة فهمها فهمًا ذاتيًّا مستقلًا، يأبى التبعية العمياء لمرجعية هذا المصطلح الغربي»[2]، ويحمل هذا الكتاب أنماطًا عدة من الشعريات منها« شعرية الحضور، شعرية القراءة، شعرية الهوية»[3]، ويميز أدونيس بين أربع طرائق للتعبير هي: التعبير نثريًا بالنثر، والتعبير نثريًا بالشعر، والتعبير شعريًّا بالنثر، والتعبير شعريًّا بالوزن، ويرى أن التعبير الأول والثاني لا يختلفان عن اللغة العادية في التعبير؛ لأنهما نثر، أما الثالث والرابع ففيهما تتحقق الشعرية؛ لأن التعبير شعريًّا بالنثر هو تعبير قصيدة النثر، وأما التعبير الأخير فهو الشعر الموزون بكل أشكاله؛ لينتهي إلى القول إنَّ « الوزن ليس مقياسًا وافيًّا أو حاسمًا للتمييز بين النثر والشعر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي: في الشعرية»[4]. وخلاصة رؤية أدونيس لمفهوم الشعرية أنها تُعنى بالإنتاج الشعري وما يحيط به من عوامل مؤثرة فيه، ومجموع التصورات الموروثة عن فن الشعر، لكونه أنموذجًا للأدب.

أما **عبد الله الغذامي** فنجده يقترح في كتابه (الخطيئة والتكفير) مصطلح "الشاعرية" ويرى أنه الأنسب بين المصطلحات؛ لأنه مصطلح متداول بين الناس في

(1) انظر: أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص31.

(2) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص310.

(3) أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2-1996م، ص27.

(4) نفسه، ص25.

وصف جماليات الأشياء من حولهم، كقولهم: موسيقى شاعرية، منظر شاعري، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر)، وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية، وينتقد الغذامي ترجمة مصطلح(poetics) إلى (الشعرية) كون هذا اللفظ «قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر... فهو يأخذ بكلمة (الشاعرية)؛ لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام(poetics) في نفس الغربي، ويشمل –فيما يشمل– مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)» [1].

ومع هذا الاضطراب الحاصل في تحديد المصطلح وفهمه بين الأوساط النقدية العربية، فإن أغلب الترجمات الأخيرة لمصطلح (poetics) هي الشعرية، وقد تبنَّى هذه الترجمة محمد الولي، ومحمد العمري في ترجمتهما لكتاب جان كوهن (بنية اللغة الشعرية)، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتها لكتاب تودوروف (الشعرية)، وكذلك سامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف (نقد النقد).

ويبقى مصطلح الشعرية «بين كل المصطلحات المتراكمة يمتاز بقدر وافر من الكفاءة الدّلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها» [2]، وأمّا مفهومه فإنه يتجاوز ما يتداول من أنها السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب، إلى استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية، بمعنى البحث عن أدبية النص، وعمّا يجعل من الأدب أدبًا، أي: تركيز البحث في الخصائص المميزة للنوع الأدبي ضمن وظيفته الجمالية والتعبيرية.

ثالثاً: الفرق بين مفهوم (الأدبية والشعرية)

مع الظهور الأسبق لمصطلح "الأدبية" في عالم النظريات النقدية الحديثة من مصطلح "الشعرية" إلّا أن الحديث عن ماهية الأدبية، وتحديد مفهومها بقي مؤجلًا ومستعصيًا، بالرغم من وضوحه النسبي، بحيث توقف نشاط البحث فيه أو كاد منذ ظهور المدرسة الشكلانية الروسية، وشاع معها مصطلح "الشعرية" وطغى على حقل الدراسات النقدية بسبب الصلة الوثيقة بينهما.

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1–1985م، ص21.

(2) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص287.

ولفظ الأدبية في منطلقه كأنه النعت القائم مقام منعوته، وهذا المنعوت المنحجب والمقدر تقديرًا هو السمة، فكأنما قلنا في البدء السمة الأدبية التي إذا توافر عليها الكلام أصبح كلامًا فنيًّا أي: أدبيًّا [1].

وهي عند جاكبسون تبحث في الأنساق والتنظيمات التي حوّلت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي [2] عبر الدلالة.

وتُعرَّف في النظرية السيميائية للأدب، «بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلانيين الروس خاصة» [3].

وفي دراستنا لمصطلح "الشعرية" اتضح أنه يفوق مصطلح "الأدبية" شيوعًا، ويطابقه أحيانًا في المفهوم، كما عند جاكبسون وتودوروف، أما جان كوهن فهو عنده يضيق ليشمل ما يسميه بـ "اللغة العليا" المتمثلة بحسن الانزياح والتصوير.

وانطلاقًا من هذا يمكن القول: إنّ الشعرية لا تختلف عن الأدبية، وأنهما يشتركان معًا في اتصافهما بالعلمية، وغايتهما البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي، إن نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية تُظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، فمادامت الشعرية تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي: أن الخصائص المجردة هذه هي الأدبية ذاتها فالشعرية تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي [4].

(1) انظر: عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994م، ص115.

(2) انظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص78.

(3) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص32.

(4) انظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم–، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1–1994م، ص36.

المطلب الثالث

مصطلح (شعرية الأقصوصة)

بداية لابد لنا من أن نفرق بين شعرية اللغة القصصية، وشعرية الأقصوصة،« فالأولى تتكئ على المطابقة بين لغة الشعر الاستعارية ولغة القص من استخدام للمجاز أو التكرار أو الإيقاع وغيرها من تقنيات الشعر»[1]، أما شعرية الأقصوصة فتعني الأدبية، واستقراء مجمل القواعد التي تتحكم في توليد النص، ويصبح مجالها التساؤل عن الخصائص السردية للأقصوصة من حيث هي قصة وليست نوعًا سرديًّا أو أدبيًّا آخر، فالشعرية حين تدرس أعمالًا محددة فإنما « تسعى إلى كشف بُنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى»[2].

والشعرية سمة لا تتعلق بالشعر دون النثر، لأن «الشعرية في النثر ليست منزاحة في جوهرها عن الشعرية في الشعر التي تعني فيما تعنيه مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي، والتي تحقق التجاوز والسمو والانزياح عن المعنى القاموسي للتركيب..فمظاهر الشعرية في النثر هي مظاهر الإبداع الخالق والمجادل لواقعه الفعلي..فهي شعرية التحرر من قيود الأجناس والأفكار وقوانين النقد للوصول للحقائق المطلقة عبر التداعيات والتداخلات واللاتجانس..» [3]؛ إذ الشعرية تبتعد بالنثر عن الجمود اللغوي والتركيبي إلى عوالم متخيلة لها أبعادها الدلالية والإيحائية.

ومن الفروق الدقيقة بين شعرية القص وشعرية القصيدة «أن ما ينجح في إحداهما لا ينتظر له أن يوظف بنفس الكفاءة في الجنس الآخر، ومن المعروف مثلا أن التكرار

(1) محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، كلية الآداب، 2001م ص17.

(2) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3- 2002م ص278.

(3) هالة فتحي كاظم، شعرية النثر العباسي، رسالة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الآداب، 2011م، ص 350.

من صميم شعرية القصيدة في مستوياتها المختلفة، الإيقاعية والدلالية، فإذا ارتكز عليه القصاص، أخفق في توليد التأثير المطلوب» [1].

وكذلك اهتمت الأقصوصة بالبناء الشعري؛ لما يمنحه هذا البناء من طاقة إيحائية كبيرة وثراء جمالي ودلالي للنص، فهي تأخذ من لغة الشعر جانبه الموحي، وكثافته الدلالية المشعة، لا بعده الشاعري المجنح بالاستعارات والمجازات، فينصب جهد القاص على «بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية؛ لِتُقيم تفاعلاً ديناميكياً عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية، وإضفاء المعنى على الحدث» [2] على أن يكون هذا الاستخدام الشعري استخداماً مقنناً ومحسوباً بدقة، وحسب أهداف القصة لتلافي هيمنة (الشعرية الحكائية) وانحراف النص من الأقصوصة إلى قصيدة نثر.

وعندما نتمعن في كثير من نماذج الأقصوصة نجد أنها تتميز بانعدام الحدود الفاصلة بين لغة القص ولغة الشعر، وتحولت في بنائها السردي من القص إلى الشعر والعكس، وهذا تطور نتج عن التجريب والمغامرة والبحث عن أشكال نصية جديدة، وبالتالي انعدمت أو على الأصح بدأت تتلاشى فرادة النوع الأدبي الخالص؛ لتحل محله النوع الأدبي المشترك، ويتمثل عمل الشعرية في الأقصوصة بأنها أداة إجرائية تتخذ من النص حقلاً تطبيقياً؛ لبيان الأسس والقوانين المغايرة التي قادت الأقصوصة إلى أن تكون نوعاً أدبياً فرعياً، يحاول الانزياح عن نصوص وفضاءات مختلفة منها القصة القصيرة، وقصيدة النثر؛ ليشكّل فضاءً نوعياً يحمل بعضاً من معطيات الفضاءات المتداخلة، وقدرته أيضا على الاستفادة من تقنيات أخرى، ليخلق معاييره وخصائصه.

وفي ضوء ما تقدم فإن هذا البحث يسعى إلى الكشف عن أبرز المظاهر والقوانين التي شكلت البنية القصصية للأقصوصة عند الفاخري في مجموعاته التي هي قيد

(1) صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1-1990م، ص210.

(2) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص 92.

البحث، التي تمثل منعطفاً مهماً في تجربته القصصية التي مرت بمرحلتين: الأولى: كتابة القصة القصيرة، والمرحلة الثانية: كتابة الأقصوصة، ولعل هذه المرحلة هي التي صنعت فرادة منجزه القصصي وسط جيله محلياً وعربياً.

ولا ننسى في هذه الجزئية أن المسألة في شعرية الأقصوصة مرتبطة في أساسها بجمالية التلقي؛ إذ إن المبدع يضع في حسبانه القارئ الضمني* الذي سيقدم له العمل الأدبي؛ لذا يستعين في تجميل نصه بتقنيات يرى أنها ستكون محفزة لهذا القارئ، ومثيرة لفضوله، ومحرضة له على التأويل والتساؤل؛ فشعرية النص وجماليته تبدو أكثر وضوحاً في تلك الهزة النفسية التي يشعر بها المتلقي، ويصبح هو الآخر كاتباً يسعى إلى هندسة فضاء الأقصوصة من جديد انطلاقاً من منظوره الخاص.

---

*مصطلح القارئ الضمني جاء به "آيزر"1976م، مهمته الأساسية ملء فراغات النص وترجمة البنيات النصية إلى بنيات ذهنية، وهو قارئ لا يمكن مطابقته مع أي قارئ موجود في الواقع، وهو نموذج عقلي يسمح لنا أن نفسر كيف أن النص الخيالي ينتج أثراً ويأخذ معنى. (انظر: آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد لحميداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1994م، ص31).

المبحث الثاني

إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوصة

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوصة

المطلب الثاني: الأقصوصة نوعاً أدبياً

المطلب الأول
الجذور التاريخية للأقصوصة

من الثابت في نظرية الأجناس الأدبية أن لكل نص أدبي تشكيلاً لغوياً، وهذا التشكيل قد يتقارب أو يتباعد مع نصوص أدبية أخرى، فالنص الأدبي ليس شكلاً موحداً وعضوياً في حد ذاته، وإنما له علاقة بنصوص أخرى تشكل بدورها علاقات، والمشتَرك في هذه العلاقات هو المعيار الأساسي لبناء النوع الأدبي، وقد «يتحدد الجنس الأدبي بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص، باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة، أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى» (1).

يرى محمد غنيمي هلال أن الأجناس الأدبية هي «القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة» (2).

أما رشيد يحياوي فعبر بمصطلح النمط الأدبي بديلاً عن مصطلح الجنس الأدبي ورأى أن النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السّمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات (3).

ويرتبط تحديد النوع الأدبي «بإرساء تقاليد تتعلق بالأساليب والموضوعات الممكنة التحقق داخل النص الأدبي، وتقاليد تتعلق بتشكيل أفقِ توّقعٍ لدى المتلقي، من أجل

(1) جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً وإشكالية التجنيس، ص7.

(2) محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 42.

(3) انظر: رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1-1991م، ص8.

كيفية استقبال النص» [1]، ويشترط في هذه التقاليد ألّا تكون واردة في الأنواع الأخرى.

فالنوع الأدبي هو بنية متعالية تنظم حركة النصوص الداخلية، أما المعايير والخصائص البنائية التي تميز أي نص هي دائماً قلقة تتراوح بين درجة الثبات والتغير حسب الوضع الاجتماعي والثّقافي السائد في أي عصر، الذي يعمل بدوره على ثبات التقاليد الخاصة بالنّوع أو تحولها، والنوع الأدبي يدخل في «علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغيير من طبيعته»[2]، والأنواع الأدبية يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تُلزم الكاتب من جهة، وكذلك يُلزمها الكاتب بدوره[3].

والقصة من الأنواع الأدبية التي استطاعت بما تمتلكه من مؤهلات بنائية أن تعبر عن المرحلة أو اللحظة التي يعيشها الإنسان، وتساير حركية المجتمع وتغيراته، وتبعاً لذلك فقد تغيرت المسارات القصصية منذ العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين وإلى الآن، ويعزو كثير من الدارسين التجاوز الحاصل في قواعد الكتابة السائدة إلى إرهاصات قديمة في أدبنا العربي، وفي الأدب العالمي، وبفترات متقاربة فيما بينها، غايتها فتح آفاق التعبير عن مشاغل الإنسان من خلال الالتفاتة إلى نوع جديد من الكتابة القصصية هي غاية في القصر، واعتنت بتقنيات الجملة ودفعتها باتجاهات تتناسب ومعطيات المناخ الداخلي لهذه الكتابات فكان التكثيف اللغوي، واختزال

(1) رالف كوهين: التاريخ والنوع، ضمن كتاب (القصة الرواية المؤلف) دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1-1997م، ص33.

(2) بوريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982م، ص83.

(3) انظر: رينيه ويليك، أوستن وآون: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1992م، ص314.

المضـمون، وكسـر أفق الانتظار الذي يتوقعه القارئ، وهيمنة عنصـر المفارقة على باقي المكونات، وانزياح المعنى، والتداخل الأجناسـي من السـمات الطاغية في مسيرتها التي ميزتها عن غيرها، وقد اتخذ هذا الشكل الجديد طابعاً مختصراً في شكل أقصـوصـة موجزة، بحيث تجاوز هذا الشـكل للسـنن المألوفة إلى إحداث نماذج قد يصعب الحسم في انتمائها، خاصة حين يلتبس النثر بالشعر والشعر بالنثر، فيخلق من الجنس أجناساً ومن الشكل أشكالاً لتطرح قضية التجنيس.

عانى فن الأقصـوصـة القياس في تأصـيله بسـبب المواقف التي تجاذبته في هذا الاتجاه أو ذاك، فموقف نسـبها إلى الأصـل الغربي وأنكر عليها الجذور العربية، وموقف آخر أسـس وجودها من الجذور العربية وأنكر عليها أي صـلة بالأنواع القصصية الغربية، وموقف ثالث أقر لها التأثر بالقصة الأوربية وبخاصة الفرنسية، فضلاً عن التأسيس لها من الجذور العربية [1].

يؤكد يوسف حطيني أن جذور الأقصوصة الحقيقية عربية خالصة، وتكمن أساساً في الحكاية العربية القديمة، ولقد عرف العرب أنواعاً من السـرد تقترب بشـكل من الأشـكال من الأقصـوصـة بدءًا من الخبر والخُرافات والأسـاطير، وقصـص البخلاء للجاحظ، وقصـص الأمثال، والمقامات التي ابتدعها بديع الزمان الهمذاني، ولكن هذه الأصـول السـردية توقفت في فترة ما عن التطور، فالباحث في سـور القرآن الكريم والحديث النبوي وكتب الأدب القديمة يرى أنّها مليئة بأمثال قصص هذا النوع الجديد من الفنون [2].

أما الباحث جميل حمداوي مع تأكيده على أن الأقصوصة منتوج إبداعي أوروبي ظهر في بدايات القرن العشرين مع أدباء أمريكا اللاتينية وكُتَّاب الرواية الجديدة؛ إلا أنه عاد ليؤكد أن لهذا الفن الوليد جذوراً عربية تتمثل في قِصار السور، والأحاديث النَّبوية، وأخبار البخلاء واللصـوص والمغفلين والحمقى، وأحاديث السـمار، علاوة

(1) انظر: جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص55.

(2) انظر: يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ص21

على النكت والأحاجي والألغاز، دون نسيان نوادر جحا ...ومن ثم يمكن اعتبار الفن الجديد امتدادًا تراثياً للنادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية، ويعد في العصر الحديث امتداداً للقصة القصيرة التي خرجت من معطف الكاتب الروسي گوگول[1].

ويرى فاروق خورشيد أن معركة القرآن البلاغية لم تكن مع الشعر بل مع النثر.. وليس أي نثر بل القصص كان العرب يتحدثون بها في مجالسهم ويسمونها الأخبار [2] كما في قوله تعالى﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّ أَرِنِى كَيْفَ تُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِى ۖ قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ ٱلطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ ٱجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ٱدْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا ۚ وَٱعْلَمْ أَنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ [3] وهذه القصة التي تضمنتها الآية تتسم بالإيجاز، و سرعة عرض الأحداث دون تفصيل وتضمَّن الحوار والوصف.

الحديث النبوي كذلك اشتمل على قصص على غرار القصة الحديثة في صورة مشهد يرتفع عن الإيجاز الذي يقدم فيه الخبر، وتشمل تلك القصص على التصوير و الوصف و الحوار، من ذلك ما رواه أبو هريرة أن النبي – صلى الله عليه و سلم– كان يوما يُحدِّث و عنده رجل من أهل البادية: أن رجلا من أهل الجنة استأذن ربه في الزرع فقال: أولست فيما شئت؟ قال بلى ولكني أحب أن أزرع، فأسرع وبذر، فتبادر الطرف نباته واستواءه واستحصاده، وتكويره أمثال الجبال، فيقول الله تعالى: دونك يا ابن آدم فإنه لا يشبعك شيء[4].

---

(1) انظر: جميل حمداوي: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي _حوارات حول قضايا الأدب والفن والنقد والقصة القصيرة جداً_، كتاب نشر على موقع شبكة الألوكة www.alukah.net، ط2 –2016م، ص78.

(2) انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية_ عصر التجميع_، دار الشروق، بيروت، ط3–1982م، ص149.

(3) سورة البقرة: الآية (260).

(4) أخرجه البخاري في صحيحه: كتاب المزارعة، باب كراء الأرض بالذهب والفضة، حديث رقم (2348) 108/3. تحقيق: محمد زهير، دار طوق النجاة، ط1– 1422هـ.

إن هذا المشهد القصصي يقترب إلى الأقصوصة؛ لأننا نلمس فيه عناصر القصة التي تحكي وقائع حية، وأحداثا متحركة لتكون أكثر دلالة.

يرى بعض النقاد أن فن الأقصوصة جاء تطويراً لفن الخبر في التراث العربي، خصوصاً الأخبار التي كانت تجمع بين السخرية والمفارقة، وهما سمتان من سمات هذا الجنس الأدبي*، وللاستشهاد على تلك الأخبار ما جاء في كتاب المستطرف في كل فن مستظرف، وهذا نصه: «حُكي أن أحمقيْنِ اصطحبا في طريق، فقال أحدهما للآخر: تعالَ نتمنَّ على الله، فإنَّ الطريقَ تُقطعُ بالحديث، فقال أحدُهما: أنا أتمنّى قطائع غنم أنتفعُ بلبنِها ولحمها وصوفِها، وقال الآخر: أنا أتمنّى قطائعَ ذئابٍ أرسلُها على غَنمِكَ حتى لا تتركَ منها شيئا، قال: ويحكَ! أهذا من حقِّ الصحبةِ وحُرمة العشرةِ؟!. فتصايَحا، وتَخَاصَما، واشتدّت الخصومةُ بينهما حتى تماسكا بالأطواق، ثمَّ تراضَيَا أنَّ أولَ منْ يطلعُ عليهما يكونُ حكَماً بيْنهما، فطلع عليهما شيخٌ بحمارٍ عليهِ زقَّانِ منْ عسل، فحدّثاه بحديثِهما، فنزل بالزّقّين وفتحهما حتى سال العسل على التراب، وقال: صَبَّ اللهُ دمي مثلَ هذا العسلِ إنْ لمْ تكونا أحمقين» [1]، يلاحظ على هذا الخبر أنه يقوم على سرد الأحداث دون العناية بتصوير الأبعاد الفنية للشخصيات، وتتداخل الأقصوصة مع الخبر في إطار أن الخبر يعتمد على السرد التاريخي بغية الوصول إلى الحقيقة، أما الأقصوصة فتعتمد على السرد الأدبي بغية فتح آفاقٍ للتخيل.

* منهم الكاتب والناقد حسين علي محمد في دراسته (القصة القصيرة جداً، التشكيل والرؤية)، موقع القصة العربية. www. Arabic story. net والباحثة زينب عبد المهدي نعمة في رسالتها (القصة القصيرة جداً في العراق 1968- 2000) رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2002م. وجاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً.

(1) شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م، ج1، ص41.

ويمكن القول: إن تأكيدنا على قِدَم هذا النوع «لا يعني أننا نجتر ما أنجزه القدماء، بل نقر بما أنجزوه، مع الإشارة إلى أننا نحاول استثمار جميع طاقات التطور السردي من أجل تحويل الحكاية والخبر والنادرة.. إلى قصة تمتلك جدارة الانتماء إلى السرد الحديث» [1].

وبالمقابل يرى أصحاب الموقف الثاني أن جذورها غربية خالصة، وهي وليدة ظروف سوسيوثقافية فرضتها ظروف عصر ما بعد الحداثة؛ وخاصة مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولا أثر للأقصوصة في التراث العربي القديم؛ وما يوجد فيه من أشباهها لا يمت بصلة للأقصوصة؛ وإنما هو حكم ومواعظ وأمثال لها مجالها السردي الخاص بها [2].

وتتم عملية الخلق والإبداع بوعي متزامن لأبعاد الصراع بين القديم والجديد –أنواع القصص السابقة والأقصوصة الحديثة –والقاص غير الواعي بهذا الصراع يكون مثل رجل يأكل تمراً ولا يعلم ما هو من المحاصيل!، ثم يأتي آخر ويقول: لقد أكل فلان تمراً، هاهنا منذ خمسة عقود؛ لأن عملية اجتراح جنس سردي ليست بالأمر الهين، فالكتابة به عن وعي في خضم تفاعلات اجتماعية واقتصادية وسياسية يتمخض عنها إبداع الأقصوصة أو سواها من الأجناس الأدبية في موطنها الأصلي هي عملية الخلق والإبداع الحقة وما سواها عيال عليها إنسانياً [3].

---

(1) يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط1–2004م، ص8.

(2) انظر: محمد يوب: القصة القصيرة جداً الخروج عن الإطار، كتاب الرافد، ع96، دار الثقافة والإعلام، الشارقة،2015م www. arrafid.ae، ص197.

(3) انظر: مؤيد عليوي: إشكالية نشأة القصة القصيرة جداً والترجمة إلى العربية، الحوار المتمدن، ع 4317، 26–12–2013م، محور الأدب والفن، على الموقع
www.m.ahewar.org/s.asp?aid=393071&r=0،

لعل الإرهاصـــات الزمنية الممهدة لظهور هذا الفن عربياً تعود إلى بداية القرن العشـرين، حيث مرت السـرديات العربية عموما والقصـة –على وجه الخصـوص– بمرحلة الكتابة اللاواعية في محاولة لتغيير المنحى المألوف لمعالم القصـــة التقليدية كالسرد التتابعي وولادة الحدث ونموه، والذروة، والحبكة، والحل، أو الخاتمة، واستخدام بعض التقنيات التي تجاوزت بفضلها القصة الكلاسيكية، واتجهت نحو متغير جمالي جديد فانفتحت على« تقنيات الحســاســية الجديدة والمنولوج الداخلي، كســر الزمن وتداخله، كسـر النمطية وتفتيت الحدث والشـخصـية، حضـور الحلم، ثم تجاوز اللغة الخاصة بنوع القصة إلى حساسية أحداث ثم تجاوز السرد الخارجي إلى آليات السرد الداخلي والرؤية بعين الباطن، والحدس، وتقطير النص، وتركيزه، وحلول اللون محل الشــخصــية، واللغة محل الســرد، والتشــظي محل وحدة الأثر»[1]، فوجدت في هذه المرحلة نماذج سردية قصيرة مكثفة ومختزلة، كُتبت بطريقة عفوية ودون وعي بقضية التجنيس فهي « تنتمي إلى منطقة حدودية متطرفة في نوع القصـــة القصـــيرة وتكاد تعبر الحد وتنتقل تماماً إلى قصيدة النثر»[2] من ذلك كتابا جبران خليل جبران (التائه) و(المجنون)، وكتـاب نجيـب محفوظ (أحلام فترة النقـاهـة)، وكتـابـات محمود تيمور وزكريا ثامر ومحمد إبراهيم بوعلو صـاحب مجموعة(خمسـون أقصـوصـة في خمسـين دقيقة)، ويمكن اعتبار فترة السـبعينيات هي نقطة الانطلاق لفن الأقصـوصـــة بوعي تجنيسي مقصود[3]، ولاسيما بعد صدور رواية (انفعالات) لنتالي ساروت التي شهدت

(1) نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد–دراســات نقدية في النظرية والتطبيق –، منشــورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996م، ص158.

(2) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصـــة المصـــرية القصـــيرة، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، 1998م، ص254.

(3) انظر: جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جداً، شبكة الألوكة www.alukah.net، ط1– 2013م، ص8.

أســـرع تطور حظي به فن الرواية؛ إذ حطمت مضـــامين الرواية التقليدية، وأعلنت ثورتها على الزمن، ومثلت في أوروبا بداية التمرد على ســـكونية النص التقليدي؛ لتنتقل للبيئة العربية بترجمة(قصـــص قصـــيرة جداً) باعتقاد راســـخ من المترجم فتحي العشري أن مسار تلقيها سيتغير من نوع روائي جديد إلى نوع قصصي جديد، يعتمد على التواشـــج الكثيف في التحولات الســـردية والشـــعرية والفنية، يُكتب بمهارة عالية، ويثير الدهشـــة، ويختزل المضـــمون[1]، وصـــدرت في هذه الفترة عدة مجموعات قصـصـية قصـيرة ومكثفة تحت أسـماء تجنيسـية مختلفة منها قُصـيصـات، وأحاديث مختزلة، وقصـــص، وقصـــص قصـــيرة جداً، وخواطر أدبية، وأقصـــوصـــة، من ذلك مجموعة بثينة الناصـــري(حدوة حصـــان) الصـــادرة1974م، ومجموعة(الرصـــاصـــة) للقاص الفلسطيني محمود علي السعيد الصادرة سنة1979م، وهم من الكتاب الأوائل الذين استخدموا مصطلح القصة القصيرة جداً[2]، على غرار ما ترجمه العشري لرواية (انفعالات) لنتالي ساروت، حتى نصل مع إدوار الخراط في منتصف التسعينيات إلى ما أسماه الكتابة عبر النوعية(القصة– القصيدة) التي تتميز بالتكثيف والإيجاز وغلبة سـرديتها على موسـيقيتها، وهو ما يسـمح بمزج الأنواع وتقريب الشـعر إلى القصة.

ومع كل ذلك فإن الأقصوصة لم تتبلور فنياً وجمالياً وأجناسياً إلا في تسعينيات القرن الماضي؛ إذ بدأت العقلية السردية العربية ضمن نظرية التأثر والتأثير من الإفادة من الوافد الغربي، والانفتاح على تقنيات السرد الحديثة، والبحث عن أشكال قصصية حديثة فاستورد العرب القالب القصصي، وصبوا فيه مضامين جديدة انعكاساً لواقعهم وبيئتهم، وكذلك استجابة لمجموعة من العوامل منها: عوامل ذاتية تتعلق بدرجة الوعي

(1) انظر: جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص57.

(2) انظر: جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جداً، ص9.

عند القاص التي تدفعه إلى محاولة الابتكار والتجديد، وعوامل موضوعية تتطلبها فنية القصة، فاستعان كتاب الأقصوصة بتقنية الاسترجاع، والتناص، وكسر أفق الانتظار، والشاعرية، والميل إلى الاختزال والتكثيف، وأن تكون اللغة متجاوبة مع التكثيف، وبما يحمله ذلك التكثيف من إيحاءات ودلالات، أي أن تكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون.

المطلب الثاني

الأقصـــوصـــة نوعـــاً أدبيـــاً

ظهرت الأقصوصة في الوسط الأدبي ما بين مرحّب بها ومتحمّس لكتابتها، ولهؤلاء النقّاد منطقهم، فهم يعتقدون أن الحياة في رهنيتها سريعة ومتلاحقة ولا تترك الفرصة والوقت الكافيين لكتابة النص الطويل أو حتى قراءته؛ ولذلك لابد من البحث عن وسيلة تعبير مواكبة تناسب هذا الظرف، وبين فئة أخرى ترى عكس ذلك، حيث رفضت هذا الجنس الأدبي جملةً وتفصيلًا، واعتبرته مستنسخاً عن أجناس أدبية أخرى، وأن كل من يكتب في هذا المجال، يستسهل الكتابة الأدبية التي تحتاج في حقيقة الأمر إلى مجهود فكري ولغوي وقدرة عالية على الإبداع الفني والجمالي، وأن هذا الجنس الأدبي لا يُقدم ملامح واضحة تميّزه عن غيره من الأجناس الأدبية، فهو يراوغ بين جماليات الشعر والنثر، وبين فئة ثالثة تقف مترددة حذرة تنتظر أن يثبت هذا النوع جدارته أو يندثر.

الموقف الأول: اعترف أصحابه بأن الأقصوصة جنس أدبي مستقل بذاته له أركانه ومقوماته، مع أن له نقاط اشتراك مع الأنواع الأدبية الأخرى، وذلك لا ينفي استقلالية أحدها عن الآخر، فالرواية تشترك في كثير من صفاتها مع القصة القصيرة، إلا أنّ لكلّ منهما حدوداً فاصلة تميّزه عن الآخر، ويؤكد يوسف حطيني أن الفارق بينهما يشبه الفارق بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً(الأقصوصة)[1]، وربما كان التمييز بين النوعين الأخيرين أكثر بروزاً، لأن السّرد في القصة القصيرة يختلف عنه في الأقصوصة؛ حيث إن الأدوات التي يتخذها المبدع في شكل إبداعي معين، تختلف في طبيعتها عن الأدوات الإجرائية التي يعتمدها في شكل إبداعي آخر فالأشكال

(1) انظر: يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ص25.

الأدبية محدثة، أي « أنها ليست تطويراً لأشكال برعمية وجدت في مورثنا الأدبي، فلا القصة تستكمل الحكاية؛ ولا الرواية هي الشكل الجديد الذي تأخذه المقامة»[1].

ويعرّف يوسف حطيني الأقصوصة بأنها «نوع أدبي مستقل، له أركان تميزه من الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي كالقصة القصيرة والرواية وغيرها» [2]، واستطاع أن يحدد لها مجموعة من الأركان والشروط والتقنيات التي تتبني عليها القصة القصيرة جداً(الأقصوصة)، مثل: الحكائية، والمفارقة، والوحدة، والتكثيف، وفعلية الجملة، وذلك باعتبارها عناصر ضرورية، وفي الوقت ذاته تَحَدَّث عن عناصر مكملة لهذه الأركان كالتناص، والتشخيص، والإيقاع، والتلوين، والتحكم في العنوان [3].

أما الباحث جميل حمداوي يرى عبر العديد من الدراسات المتقدمة أن القصّة القصيرة جدًّا (الأقصوصة) جنس أدبي لكنه لم يستوِ بعد، أي لم تتبلور ملامحه ومميزاته، ويمتاز عن غيره من القص بقصر الحجم والإيحاء المكثّف والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب، واستعمال النَّفَس الجملي القصير الموسوم بالحركية، والتوتّر المضطرب، وتلازم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار[4]، إلا أنه في دراسة أخرى متأخرة تحدث فيها عن قضية التجنيس، والقوانين التي يُنطلق منها لمعرفة ما إذا كانت القصة القصيرة جداً جنساً أدبياً جديداً، أو إنها نوع من جنس أدبي، ومجرد فرع من فروع القصة القصيرة، ليصل بعد ذلك إلى أن القصّة القصيرة جدًّا جنس أدبي متكامل الأعضاء

(1) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دار الآداب، بيروت،1982م، ص35.

(2) يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ص7.

(3) انظر: نفسه، ص16.

(4) انظر: جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً تاريخها ورأي النقاد فيها، مجلة الأدب الإسلامي، ع 63، 2009م، ص4.

والأوصال فنياً وجمالياً فهو « جنس أدبي جديد، مستقل بأركانه وشروطه وقد استفاد في إطار التلاقح والتفاعل والمثاقفة من الأجناس السردية الكبرى كالرواية والقصة القصيرة من جهة، كما استفاد من الأنواع والأنماط الفرعية الأخرى كالخاطرة والشذرة» [1]، ولها أنواع وأنماط، حيث «تتفرع القصة القصيرة جداً –باعتبارها جنساً أدبياً رئيسياً–إلى أنواع وأنماط مثل: القصة الشذرية، القصة الومضة، والقصيصة، والقصة التلغرافية، والقصة اللحظة، والقصة اللقطة» [2].

وتعد مقاربة أحمد جاسم الحسين باكرة لهذا المولود الأدبي حيث «هلت القصة القصيرة جداً في السنوات الأخيرة جنساً أدبياً، له أركانه وتقنياته وعناصره» [3]، ومن أهم أركان هذا النوع الأدبي التي استعرضها أحمد جاسم الحسين هي: القصصية، الجرأة، وحدة الفكر والموضوع، ولها تقنيات متمثلة في التكثيف، خصوصية اللغة والاقتصاد، الانزياح، المفارقة، الترميز ، الأنسنة، السخرية، البداية والقفلة، والتناص[4]، ثم يعود و يؤكد «بأنها قصة ويعيدها لجنسها، وعدها لوناً من ألوان القصة القصيرة»[5]، ويقول: «إن التجربة النقدية والقصصية قد أسهمت في تطوير رؤاي بعد ست سنوات من المعايشة لتجربة القصة القصيرة جداً في سوريا خاصة وفي الوطن العربي عامة لأقول اليوم: هذا النوع والنوع يدخل ضمن الجنس الواحد، يرتكز على مجموعة من الأركان والعناصر والتقنيات محورها الرئيس التكثيف وفي كل ما يبنى عليه القص»[6].

(1) جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً وإشكالية التجنيس، كتاب نشر على موقع شبكة الألوكة www.alukah.net، ط1–2016 م، ص 35.

(2) نفسه، ص31.

(3) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص 11.

(4) نفسه، ص43.

(5) تقي الدين محمد عبيدات: القصة القصيرة جداً في الأردن، ص60.

(6) أحمد جاسم الحسين: ملف القصة القصيرة جداً، جريدة الجزيرة السعودية، ع3450، 2005م، ص48.

الموقف الثاني: يرى أصحابه أن الأقصوصة مجرد ظاهرة أدبية ما تلبث أن تختفي وتزول مع مرور الزمن، وأن الشعراء الذين فشلوا في الكتابة الشعرية الموزونة التجؤوا إلى قصيدة النثر، ثم تهافتوا على كتابة الأقصوصة استسهالاً منهم، « فنحن نرى الكثير من حاملي صفة شعراء وكتاب قصة قصيرة جداً، أو حتى قصة قصيرة ، ولا نجد بينهم إلا عدداً نادراً من الشعراء والكتاب، وبالكاد لديهم روح أدبية تستحق الالتفات»[1]، وعدّوا هذا النوع مستنسخاً من أجناس أدبية أخرى، ولا تربطه بالقصة أي صلة، بزعمهم أن عناصر القص غير موجودة في هذا النوع الجديد، وخاصة (السرد القصصي) وهي بذلك لا يمكن أن ترقى إلى مستوى القصة، وكيف لها ذلك دون السرد والوصف وغيرهما مما تتطلبه القصة كي توصل غايتها المنشودة إلى المتلقي؟ وربما عدوها جزءاً من قصة أو مشهد من رواية عجز كاتبها عن إتمامها، أو عجز عن كتابتها فلجأ إلى هذا النوع الجديد كي يخفي وراء ذلك عجزه، وهذا الموقف أيضاً يشبه موقف أنصار الشعر الموزون من الحداثة الشعرية ورفضهم لقصيدة النثر واعتبارها عجزاً عن كتابة الشعر العربي الموزون المقفى، وفي كلا الرأيين نرى عصبية أدبية تحتاج إلى بعض التروي؛ لأن الناقد الحصيف دائماً يتريث قبل أن يطلق حكمه على أي نص أدبي مهما كان هذا النص.

الموقف الثالث: أصحابه مترددون ومحايدون ويرون أن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً مستقلاً بذاته، إنما هي فرع من نوع أدبي قائم هو (القصة القصيرة)، وذلك بسبب تقارب منهجيهما، وتشابه تقنياتهما وأصولهما الفنية والاجتماعية، وظهورهما في عصر واحد، واعتمادهما على شكل متقارب من أشكال التراث، ويختلفان في الطول والقصر أو الدرجة، لكنهما لا يختلفان اختلافاً جذرياً في النوع، ويرى هذا الفريق أنه

(1) نبيل عودة: ملاحظات ثقافية حول القصة القصيرة جداً، جريدة الفجر نيوز، نشر المقال بتاريخ 9-3-2010م، على الموقع https://pu+lpit.alwatanvoice.com

لا يوجد ما يميز الأقصوصة عن القصة القصيرة سوى التكثيف، والاقتضاب، والحذف، والإضمار، وإدهاش المتلقي، وكل ذلك يقتضي صغر الحجم.

يؤكد الباحث تقي الدين عبيدات في دراسته" القصة القصيرة جداً في الأردن" أن الأقصوصة «ليست جنساً أدبياً متفرداً بذاته، فهي لا تخرج عن كونها قصة، والقصة قد تطول وقد تقصر، والطول والقصر لا حدود له، فليس عدد الصفحات، أو زمن القراءة من المعايير التي يعتد بها لتمييز جنس أدبي عن غيره» [1]. أما عدنان كنفاني فيرى أنها تحمل الشروط نفسها التي تحملها القصة القصيرة «هي قصّة قصيرة، تنطبق على فنيّتها ذات الشروط التي تنطبق على أيّ قصة قصيرة عاديّة أخرى» [2].

ولعل هذا التآلف الاصطلاحي الجديد (القصة القصيرة جداً) الذي يشير إلى نوع أدبي وهو (الأقصوصة) يثير التباساً يحيل إلى هيمنة القصة القصيرة، فبدلاً من الإشارة إلى تسميتها وهويتها باعتبارها نوعاً أدبياً مستقلاً نراه يعكس إشارة إلى روابط قرابة وثيقة مع القصة القصيرة، ويحيلنا هذا الالتباس إلى القول بأنها نوع من أنواع القصة القصيرة، وليس في هذا سوء إلا أنه يقودنا إلى تعسف نقدي، ونظري، فمثل هذا القول يجعل التعيينات النوعية الجمالية للقصة القصيرة، هي ذات التعيينات النوعية والجمالية للقصة القصيرة جداً[3]؛ لذلك كانت أغلب المجموعات القصصية تضم القصة القصيرة والأقصوصة في كتاب واحد تحت مسمى (قصص)، وقد « مارسه العديد من الأدباء أمثال الطيب صالح و زكريا تامر وغيرهما، وهي مرتبطة بطبيعة كتابة القصة وبنائها؛ لأن السرد عندما يطول ويتعاضد مع تقنيات وخصائص أخرى يصبح رواية.. لذا فمستقبلها مرتبط بواقع الرواية والقصة ومدى تطورهما» [4]، غير أن هذا النوع يستند إلى الترشيد اللغوي والتكثيف، والمفارقة والترميز، بوصفه شكلاً من أشكال القصة،

(1) تقي الدين محمد عبيدات: القصة القصيرة جداً في الأردن، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم، ص 64.

(2) عدنان كنفاني: ورقة بحثية بعنوان (القصة القصيرة جداً . إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح).

(3) انظر: ياسر قبيلات: متاهة القصة القصيرة جداً، ص 81-82.

(4) عبد الله أبوهيف: ظاهرة القصة القصيرة جداً، مجلة الآطام، ع21، 2005م، ص73.

والاختلاف في طول النص فقط، وتقويم العمل الفني أو تجنيسه لا يعتمد على الطول، بل على المقومات الأساسية للقصة ولا بد أن تتوافر في كل أشكالها، وفي حال عدم توافرها لا يمكن أن نسميها قصة، ولذلك فإن النقاد لم يتمكنوا بَعْد من تقنيات هذا الفن الجديد بشكل من الأشكال، ولم يدركوا أركانها وشروطها بشكل دقيق ومحكم ومضبوط، ومازالوا مختلفين ومتخبطين عمَّا يعد ركناً وما يعد شرطاً، ومازالوا كذلك مترددين حول عناصرها الثابتة الجوهرية وعناصرها التقنية الثانوية.

وهناك من يسأل عن الفروق الجوهرية التي تجعل من الأقصوصة فنّاً مستقلاً ما دام يشترك مع فنون السرد الأخرى –خاصة القصة القصيرة– في كثير من الأركان، ويستخدم التقنياتِ ذاتها، وأما التعويل على مسألة الطول والقصر فإنه لا يعتد بها لوحدها في التمييز بين النوعين، ما لم تتعاضد «مع عناصر السرد الأخرى مثل الكثافة والبلاغة وما يعين على ضبط المتن الحكائي وإغنائه بعوامل التأثير الاتصالي والدلالي مثل المجاز العقلي والمفارقة، والسخرية، والانزياح، والتميز، والتوتر، والإيقاع، مما يندغم في شعرية السرد من أقرب السبل، إذ ينبغي أن يشحن سرد الأقصوصة باللغة الموحية التي تضمن في بلاغتها تحفيزاً دالاً على منظور سردي ملموس بشكل ما ومعبر عن أغراضه»[1]؛ ولذلك يقر هذا الفريق أنّ الأقصوصة ليست جنساً أدبياً مستقلاً، بل هو «تجلٍّ سردي، وتنويع فنّي داخل جنس أدبي أعمّ هو القصّة، عرفه المشهد الثقافي العربي من التحولات السوسيوثقافية، ومواكبة لتغيرات الحياة الراهنة التي تسير وفق خُطى متسارعة ولتبدل جماليات المتلقي وأذواق القراء» [2].

(1) نفسه، ص71.

(2) سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدًّا في المغرب–تصورات ومقاربات–، دار التنوخي، الرباط، ط1_2011م، ص15.

أما جاسم خلف إلياس في كتابه شعرية القصة القصيرة جداً فيقدمها «بوصفها انزياحاً نوعياً يحيل في أحد مفاهيمه إلى مرونة النوع وقدرته على الإفادة من معطيات الأنواع الأخرى، ومن تقنيات تزيده فرادة وتطوراً يمثل الخطوة الأولى في المسير باتجاه المغايرة والاختلاف عن نوع قصصي راسخ هو القصة القصيرة، وأننا مهما بحثنا عن النقاء النوعي؛ لنعالجها من منظور صارم فإننا لن نستطيع المقاومة أمام هدم الفواصل بين الأنواع؛ وعليه سنبقى في تداخل الأنواع كثيراً فلا وجود لانقراض تام للنوع في هذه الحالة، وستبقى تمارس آليات التداخل دورها في نقل الخصائص الفنية القديمة القابلة للتجدد إلى أنواع جديدة» [1].

فالنوع ليس جملة من المقومات أو زمرة من العناصر، متى توافرت في النص أمكن إدراجه تحت هذه التسمية أو تلك، فإن لم تتوافر وكانت ثانوية نُظر إليه باعتباره علامة في سياق تطور ذلك النوع، وإن كانت رئيسة عُدَّ النص إيذاناً بولادة نوع أدبي جديد [2].

وعلى هذا يؤكد كثير من الباحثين أن هذا التخبط الحاصل للأقصوصة سواء على مستوى المصطلح أم على مستوى التجنيس ناتج من أن النقاد والمنظرين للأدب لم يهتدوا إلى تفريق فاصل بينها وبين القصة القصيرة؛ إذ لم يتحدد بعد في أذهان القراء ولا النقاد الفصل بين المصطلحين، ولا يزال بعضهم يطلق لفظ الأقصوصة على القصة القصيرة إلى يومنا هذا.

ومع أن الجدل الدائر عمَّا إذا كان وجود الأقصوصة بوصفها جنساً أدبياً قائماً بحد ذاته، أو شكلاً فرعياً من القصة القصيرة، فإننا نراها نصاً سردياً حكائياً له تقاليده

(1) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص53.

(2) انظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة_ دراسات بنيوية في الأدب العربي_، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3-2006م، ص21-22.

الكتابية وشروطه الفنية التي تختلف تقنياً وأسلوبياً عن القصة القصيرة من منظور أنها أنواع تندرج تحت جنس أكبر هو التخييل السردي، فهي ليست نوعاً مغلقاً مكتمل الأركان والتقنيات والخصائص.

فالنوع الأدبي يدخل في علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته، ويَكُون الشكل الأدبي الجديد إما امتداداً أو تعديلاً أو تمرداً للأشكال الأدبية السابقة عليه، ومن هذا المنطلق نستطيع القول: إن الأقصوصة شكل إبداعي، أصبح له وجوده وكيانه، تختلف عن القصة القصيرة، مع وجود أوصال متينة تربطها بها، وهذا الشكل تحتمه الضرورة الإبداعية، ولهذا فإنه من السابق لأوانه –في نظرنا– اعتبارها جنساً أدبياً قائماً شأنَ القصيدة والرواية وغيرهما من الأجناس الأدبية المعروفة، فهي – في وضعيتها الآنية – مجردُ نوع أدبي، يندرج ضمن جنس عامّ هو القصة القصيرة، ويقتضي ذلك من بين ما يقتضيه، استمرار جملة من خصائص الأصل في سائر الفروع المُنضوية تحته، ولكنْ دون أن يعني ذلك حلول الفرع محلَّ الأصْل إطلاقاً.

وإذا كان للقصة القصيرة تاريخٌ معروف في أدبنا الحديث، أتاح لها مُراكمَة كمٍّ مهمٍّ من النصوص والمتون، على اختلاف مضامينها وجمالياتها واتجاهاتها وحساسياتها، سوغ لنا–منذ أمد–الحديث عن جنس القصة القصيرة، فإن الأمر هنا، يختلف تماماً!، ذلك أنّ عُمْرها في أدبنا–على الأرْجح–لا يتعدى الأربعة عقود، وأنّ التسليم بشرعية وُجودها ما يزال مثارَ خلاف حادّ بين الدارسين [1].

(1) انظر: فريد أمعضشو: قضايا القصة القصيرة جداً –من النقاد إلى نموذج سعاد مسكين–، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 85، إبريل2012م، ص103 _104.

المبحث الثالث

فن الأقصوصة في ليبيا

المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة القصيرة في ليبيا

المطلب الثاني: الأقصوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الريادة)

المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية

المطلب الأول

المسار التاريخي لتطور القصة القصيرة في ليبيا

اقتضت النظرة الجديدة إلى الأدب العربي ووظيفته وعياً حديثاً بأشكال التعبير الأدبي وأجناسه، وتَجَلَّى هذا الوعي في ظهور أنواع أدبية لم تكن موجودة من قبل، كالقصة القصيرة والأقصوصة، ولا بأس في ذلك، «إذ أننا نفهم طبيعة القوانين الأدبية، إن كان للأدب من قوانين، أنها لا توجد إلا لتخرق، لكن خرقها يجب أن يكون لمصلحة الجمال والإدهاش، وليس لصالح العبث وألعاب الصبية التي لا نظام لها، فللأدب نظام، ولكن ليس له قانون ضابط صارم يمنع اختراقه» (1).

ومن هنا جاء اهتمامنا بالأقصوصة بوصفها أنموذجاً لتطور جنس القصة القصيرة وفقاً لمتغيرات العصر، أي أَن النص القصصي تتشكل عناصره في تفاعل مستمر مع ما يحيط به، ولا تقف عند حدود التأطيرِ في قواعد جامدة، فطبيعة الجيل الجديد الطموح نحو الاختلاف والمغايرة، والسعي وراء المغامرة الفنية والإبداعية والأدبية بُغية تجاوز الثوابت والحواجز والمعيقات خاصة الفكرية منها، ويرى بعض النقاد أن «حجم التنوع داخل القصة القصيرة على مستوى البناء واللغة والحساسية كان يتجاوز في حالات كثيرة حجم التنوع في بقية الفنون الأدبية» (2).

ولأن الأقصوصة امتداد نوعي للقصة القصيرة، لذا نحن ملزمون بذكر أهم المراحل التي مرت بها القصة القصيرة في ليبيا، وذكر أهم المجموعات الصادرة، وكيف تطور أنموذج القصة القصيرة في الشكل والمضمون إلى أن صار أنواعاً، لكل منها طابعها الخاص.

من غير المتيسر تحديد تاريخ معين لبداية مُمارسة تجربة التعبير القصصي كياناً قائماً بذاته في ليبيا؛ لأنه ارتبط بألوان التعبير الأدبي الأخرى، كالخاطرة، والمقالة القصصية، «وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن تاريخ القصة الليبية يتخذ مكوناته من

(1) عادل الفريحات: النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002م، ص16.

(2) إبراهيم نصر الله وآخرون: أفق التحولات في القصة القصيرة –شهادات ونصوص–دائرة الفنون، الأردن، ط1–2001م ص7.

البوتقة العامة للحركة الأدبية في ليبيا بصفة عامة، ولم تكن له في بدايات تكوينه أيُّ دلالات قائمة بذاتها، وإنما كانت ملامحها تتحدد وفق المراحل والظروف» [1].

والمتتبع لمسيرة تطور الشكل القصصي في ليبيا يرى أن البداية الفعلية* لهذا الفن انطلقت في منتصف عقد الثلاثينيات، وذلك بظهور (مجلة ليبيا المصورة) التي لعبت دوراً أساسياً في تقديم هذا الشكل الأدبي، والتعريف به لجمهور القراء، فكانت « مسرحاً لأقلام ومعرضاً لأفكار ومناقشات أدبية، والدارس فيها يلمس صوراً من تطور الحياة الفكرية في ليبيا »[2] ، وخصصت باباً ثابتاً أسمته قصة الشهر، وأشهر من نشر فيها الأديب الليبي أحمد راسم قدري، والقاص وهبي البوري فمع «قصص البوري يمكن القول بأن القصة القصيرة قد استقرت كفن متميز محدد المعالم »[3] ، وكان له الدور البارز والريادة في إدخال هذا الجنس الأدبي في متن الثقافة الليبية، ومع ذلك فإن هذه النهضة القصصية لم تخلق تياراً قصصياً رائداً في تلك الفترة.

كان لصدور العدد الخاص لمجلة (صوت المربي) الذي خصص للقصة القصيرة سنة1955م أثر بارز في نضج التجربة القصصية الليبية، فقد حفلت بالعديد من القصص والدراسات النقدية، ولا شك «أن هذا العدد من المجلة قد أُستقبل باهتمام كبير في الأوساط الثقافية في ليبيا وبالعديد من التساؤلات والنقاشات الصحافية، وترجع أهمية هذا العدد من مجلة(صوت المربي) إلى أنه أول عدد يصدر من مجلة يختص

(1) بشير الهاشمي: خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1-1984م، ص21.

*من الباحثين من يرجئ بداية القصة القصيرة في ليبيا إلى عام 1908م، أي منذ إعلان الدستور العثماني، وهي الفترة الأولى لازدهار الصحافة الليبية، انظر: أحمد إبراهيم الفقيه، بدايات القصة الليبية القصيرة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1985م، ص18، ونؤمن بأن الأنواع لا تولد مكتملة، ولها إرهاصات سابقة ومع ذلك لا تنسب المحاولات النثرية والمقالات القصصية إلى القصة القصيرة.

(2) علي مصطفى المصراتي: صحافة ليبيا في نصف قرن، مطابع دار الكشاف، بيروت، لبنان، ط1-1960 م ص250.

(3) أحمد إبراهيم الفقيه: بدايات القصة الليبية القصيرة، ص45.

بالقصة في ليبيا»[1]، وهذه المبادرة لها« أكثر من دلالة معنوية عميقة، ترتبط بالإصرار إلى ضرورة إثبات وجود، وتصميم على حضور قائم لنوع من الإبداع الأدبي»[2]، وقد ضم هذا العدد ثمان قصص خطتها أقلام الكتاب الليبيين، ويسجل في عام 1957م صدور أول مجموعة قصصية ليبية قصيرة في كتاب مطبوع بعنوان (نفوس حائرة) لعبد القادر أبو هروس، طبع بالمطبعة الحكومية لولاية طرابلس الغرب، وفي العام الذي يليه1958م أصدرت زعيمة الباروني مجموعتها(القصص القومي) وتوالت بعد ذلك المجموعات القصصية، حيث ترسخ هذا الإبداع واكتسب ملامحه الخاصة به.

ومن أهم ملامح هذه النهضة ظهور الرعيل الأول الذي أرسى دعائم القصة الليبية الحديثة، وهم عبد القادر بو هروس، زعيمة الباروني، عبد الله القويري، خليفة التليسي، كامل المقهور، رمضان عبد الله بو خيط، أحمد العنيزي، طالب الرويعي، يوسف الدلنسي. وغيرهم، وكان الأبرز في هذا الجيل هو ظهور التيار الواقعي الذي عَدَّ القصة انقطاعاً عن التقاليد الثقافية السائدة وتواصلاً مع الجماهير المضطهدة التي تعاني الفقر والجهل والمرض، ويرى أن القصة القصيرة بيان الحداثة في أدبيات التحرير والتحديث.

والكتّاب الذين ظهروا مع نهاية الستينيات يَلحظ على قصصهم أنها تنحو نحو استلهام مواضيعها من الطبقة البرجوازية الصغيرة، المثقفة غالباً، وصار مناخ القمع في بعديه الاجتماعي والسياسي هو الأبرز حضوراً فيها، ودخل كُتابها في مغامرات تجريبية تنتمي إلى الكتابة الحداثية، وأبرز من مثّل هذه المرحلة إبراهيم الكوني، وخليفة الفاخري، وخليفة حسين مصطفى، ومحمد سالم الحاجي، ومحمد المسلاتي، وعمر أبو القاسم الككلي، وعبد السلام شهاب، وجمعة بو كليب، ومحمد الزنتاني، وفاطمة محمود.

(1) إدريس المســـماري: ذاكرة الكتابة–قراءات في القصـــة والرواية الليبية –، مجلس الثقافة العام، 2006م، ص84.

(2) بشير الهاشمي: خلفيات التكوين القصصي، ص55.

ومع مطلع السبعينيات بدأ الواقع الثقافي يستقبل أساليب ورؤى جديدة في مختلف أشكال الكتابة الأدبية، واقتحام أجيال جديدة لعالم الكتابة القصصية بدأ زمن آخر من خلال الكتابة عبر النوعية، تستخدم لغة الشعر وأساليبه وفي المقابل تراجعت لغة النثر وأساليبه كما رسمها كتاب السبعينيات وبداية عقد الثمانينيات، من أمثال: (بشير زعبية، طاهر الدويني، فتحي نصيب، سالم العبار، زياد علي)[1]، ومن المجموعات القصصية الصادرة في هذه الفترة مجموعة(الدوائر)1983م و(الضجيج) 1977م لمحمد المسلاتي، ومجموعة (ضمير الغائب)1986م ليوسف الشريف، ومجموعة (حاجز الحزن) 1988م لنادرة العويتي.

وفي نهاية عقد الثمانينيات وبداية التسعينيات تقلص حضور القصة في الساحة الأدبية الليبية إلى حد كبير؛ لأسباب منها محلية لها علاقة بظروف الحصار الاقتصادي والسياسي الذي فرض على البلاد، وأيضاً لها علاقة بالقمع السياسي الذي مُورس على بعض القصاصين، كما أحجمت عن الكتابة أسماء كانت في البدايات، مثل سالم الفاخري، وقد أدى كل ذلك إلى حدوث هوة واسعة وعميقة في مجال القصة[2]، وكذلك هناك أسباب أخرى لها «علاقة بما يجري في كافة أرجاء الوطن العربي من مظاهر الانكماش والانكفاء إلى الداخل إثر فاجعة الهزيمة الكبرى في الستينيات، وما تبعها من انهيار في الاقتصاد والسياسة والأخلاق العامة، وهو ما أدى إلى مزيد من المصداقية والانحياز للتيار الحداثي بمفهومه الجديد الثائر الذي اكتسح

(1) انظر: إدريس المسماري: ذاكرة الكتابة –قراءات في القصة والرواية الليبية–، ص 90.

(2) انظر: حوار مع القاص الليبي: عمر أبو القاسم الككلي أجراه صابر الفيتوري، نشر 2–4–2008 م، مركز النور على الموقع www.alnoor.se/article.asp?id=21415، تاريخ الدخول3–2–2018م.

الساحة الأدبية بأكملها، وإنه لا يمكن قراءة تجربة جيل الثمانينيات الأدبية في ليبيا بمعزل عن هذه الأوضاع العربية» [1].

منذ التسعينيات بدأت القصة تستعيد عافيتها وقوتها عبر أصوات جديدة، أظهرت ميلاً واضحاً نحو تكثيف التجربة الإنسانية مقترنة بموقف من الحياة والكون وبأسلوب يغلب عليه طابع التهكم والسخرية، ولا تخلو هذه الكتابات من قلق أجناسي حيث تميزت هذه المرحلة في ليبيا بتدمير الحكاية انطلاقاً من احتماء القاص بأفانين اللغة، وهدم سياقاتها المتداولة، وتركيب سياقات جديدة نجحت في صدم ذاكرة التلقي القصصي، وهو ما جعل بعض النقاد يتَّهم هذه التجربة بركوب التعتيم، ومثل هذه التجارب بدأت في الظهور عبر الجرائد اليومية، وما تنشره مجلة الفصول الأربعة المختصة بالفكر والأدب، حيث نشرت في عددها الصادر في شهر ديسمبر سنة 1991م خمس قصص تحت مصطلح (القصة القصيرة جداً) للقاص حسن الفيتوري، خرجت هذه القصص عن النمط السائد من القصص، «فلم يعد في القصة الحديثة أولوية للحدث، أصبح من الممكن للغة بذاتها أن تكون حدثاً، وأن تشكل دراما كاملة، ومن الممكن للوصف فقط دون الحكاية، أن يقوم مقام الحدث، وأن تكون له فاعلية الحدث وتشويقه وتطوره الدرامي»[2]، كما أن اللغة بدأت تبتعد عن المباشرة والتقريرية، وتتحول إلى أداة جمالية تُستهدف لذاتها، ولم يعد للزمان والمكان سطوتهما، فأصبح التعامل معهما على أنهما عنصران نفسيان، واعتمدت تيار الوعي مِفصلاً رئيسياً في بنائها، كما في قصة **(شجون)** التي نشرت في هذا العدد:

(1) الطيب علي الشريف: –النقد الأدبي في ليبيا المسيرة والتوجهات–مقالة نشرت ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م، ص28.

(2) إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، 1994م، ص14.

رِيَاح الْخَرِيف تمارس صَفِيرها اللَّامَشْوق...اللَّيل يَبْسُط عباءته على المدينة. في نهاية الشارع وقف منتصباً وقد وضع يديه في جيبه، وصار يغني. كان يُسَلِّط حدقتيه باستمرار على (....) واقفة في الشُّرْفَةِ، يَغمز بعينيه، يرفع غناءه، والريح تسانده بالصفير. لقد شاهد شبابه متجدداً. غَطَّت آخر نجمة جفونها وهو لا يزال منتصباً، غير أن سيف النوم بتّار، لهذا فقد استسلم له مطيعاً. في الصباح ضحك بمرارة لأن ضيفة الشرفة لم تكن سوى مكنسة قد تزينت بغطاء نسائي [1].

ومن المجموعات القصصية الصادرة في هذه الفترة مجموعة (مائة قصة قصيرة) لشريفة القيادي1997م، ومجموعة (الخيول البيض)1999م لأحمد يوسف عقيلة، ومجموعة (خديجار) 1998م لسالم العبار.

ومن عام 1957 حتى نهاية عام 2000م بلغ تعداد المجاميع القصصية الليبية المطبوعة (156) مجموعة، وعدد القصاصين الذين أصدروا مجاميع مطبوعة (71) قاصاً [2].

ومع بداية الألفية الثالثة شهدت ليبيا حركة نشر دؤوبة، وانتشار للمنابر الورقية والرقمية منها مطبوعات أمانة الثقافة والإعلام(سابقاً) ومطبوعات مجلس الثقافة العام الذي احتضن العديد من الأسماء الشابة، وإقامة العديد من المهرجانات الأدبية والندوات الثقافية منها الندوة الأولى للقصة القصيرة سنة 2005م.

ومن المجموعات القصصية الصادرة في هذه الفترة التي احتوت القصص القصيرة والأقصوصة مجموعة (كلام الصمت) لمحمد عياد المغبوب 2004م قصص قصيرة، و(تفاصيل اليوم العادي)2003م و(المرأة الفرح)2004م لمحمد المسلاتي قصص

(1) حسن الفيتوري: مجلة الفصول الأربعة، ع56، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، لسنة 1991م، ص114.

(2) انظر: الصيد أبوديب: معجم المؤلفات الليبية المطبوعة في الأدب الحديث، مجلس الثقافة العام، 2006م، ص111.

قصيرة ومجموعة (رائحة الجوع) 2004م للناجي الحربي قصص قصيرة ومجموعة (الفستان الأبيض)2006م لرحاب شنيب قصص قصيرة ومجموعة(الوفد)2004م لعلي مصطفى المصراتي قصص قصيرة.

في هذه المرحلة عبّر الجيل الجديد من القاصين والقاصات في ليبيا، عن توجههم نحو التجريب وكتابة القصة من الداخل، متجاوزين بذلك ماضي القصة القصيرة الكلاسيكية، من حيث الإسراف في وصف الأجواء، والتعمق في الوظائف الثانوية التكميلية، راسمين لهذا الفن خصوصياته الفنية والجمالية، من حيث ترتيب الأحداث وتفاعلها وتركيبها، واعتمادها على تقنية أسلوبية، كتداخل الأزمنة وتعدد مستويات الفهم والبناء داخل التجربة الواحدة واستعمال أسلوب التداعي والحوار الداخلي، والاتجاه إلى الرمز بدلاً من التصريح والتعبير المباشر.

المطلب الثاني

الأقصوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الرّيادة)

تمثل الأقصوصة اختياراً إيديولوجياً يعبر عن طموح جيل يعانى آلام التشتت والضياع والإحباط، نتيجة للأزمات الثقافية والتحولات الاجتماعية غير المحتملة، وإعادة النظر في الكثير من الثوابت، وخاصة بعد الانتكاسات التي تعرضت لها الأمة العربية، التي جعلت الأديب يفقد ثقته في كثير من المسلمات والمعتقدات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والنفسية وغيرها، تدفعه رغبة في التحرر و التمرد على جميع مناحي الفنون التقليدية، دفعت الأديب إلى البحث عن قالب أدبي جديد يتفق وروح العصر ومتطلباته، يقول سالم العبار في تقديمه لمجموعته القصصية (منشورات ضد الدولة): «لا تهم التصنيفات الأدبية ولكن المهم أن نكتب أدباً يهز الحكومات»[1]، فكانت الأقصوصة بمثابة الصدى الذي يعكس الآلام التي يكابدها المواطن العربي، ووسيلة للتعبير والتغيير في الوقت ذاته، فامتازت بتلخيص التجارب الإنسانية وتقطيرها، في موقف فكري وبأسلوب يمتاز بالإيجاز بوصفها تطويراً طبيعياً لفنون السرد التي يغلبها الاستطراد والحواشي مواكبة الإيقاع السريع للحياة، والطفرة الهائلة للتقنيات التي تستوجب قدمًا راسخة في اللغة، ودربة في مجال القص، وتنوعاً في الأسلوب، وقدرة على اقتناص اللحظة، مع البساطة في رسم الشخصيات، وتشابك الأحداث، ومتانة السرد، ومشاركة المتلقي في الإجابة عن التساؤلات التي تطرح، وتأخير لحظة التنوير، وصولاً إلى القفلة المدهشة.

لم تشهد الساحة السردية والثقافية الليبية في البدء جهداً متكاملاً ومنظماً ينهض لتبني هذا النوع الأدبي وتطويره؛ إذ كان الأمر يقتصر على اقتحام عدد من الكتاب

(1) سالم العبار: المجموعة القصصية (منشورات ضد الدولة) قصص قصيرة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1-1987م، ص5

الليبيين غمار الكتابة في هذا المجال من خلال نشر أقاصيصهم سواء ضمن إصدارات مطبوعة أم من خلال مختلف وسائط الاتصال والصحف المحلية، ومواصلة الاشتغال على تجريبها كتابياً وصولاً إلى مرحلة الإتقان، وذلك عبر إطلاق مشروع أتاح التعريف بكُتّاب هذا النمط القصصي ونشر نصوصهم ومحاولاتهم الكتابية عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ونُظمت أيضاً على هامشه أمسيات وندوات ومسابقات قصصية دورية.

انطلقت الأقصوصة في ليبيا مع جيل السبعينيات من القرن العشرين، غير أن مرحلة انبثاق الأقصوصة في ليبيا تأسيساً وتجنيساً كان مع بداية الألفية الثالثة متأخرة عن الأقطار العربية المجاورة لها.

هذا ما أكده الكاتب سالم العبار على أن «تجربة عمر الككلي وكتابة القصة القصيرة سبقت محاولات كتابتها في الأقطار العربية، وقبلها المجموعة القصصية (فتاة على رصيف مبلل) لعبد الله الخوجة لكن معضل الأدب الليبي أنه افتقر إلى التعريف خارج بلادنا» [1].

لذلك لا نستطيع تعيين ريادة "الأقصوصة" في ليبيا، لكن نسلم مبدئياً بدايتها تاريخياً على يد الأديب عبد الله الخوجة ومجموعته القصصية **(فتاة على رصيف مبلل)** أقصوصات ليبية، ويسجل للقاص على مصطفى المصراتي أن مجموعته (الطائر الجريح) أول المجموعات القصصية في ليبيا التي يتم تصنيفها تحت مسمى "ومضات قصصية" "قصص قصيرة جداً جداً جداً"، ويقول المصراتي في إهداء هذه المجموعة: «أُهدي هذه المجموعة إلى الرقة والأدب، والذوق الرفيع وجواباً لسؤال.. لماذا لا تكتب القصة القصيرة جداً» [2]، وبالوقوف عند هذه المجموعة نجد أن أقاصيصها تراوحت من حيث الحجم بين أربعة أسطر إلى خمس صفحات، وغَلب على أسلوبها الإيجاز

(1) سالم العبار: على هامش المتن، مجلس الثقافة العام، 2008م، ص83.

(2) علي مصطفى المصراتي: المجموعة القصصية (الطائر الجريح) ومضات قصصية، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1-1994م، ص4

والتركيز على حدث واحد وهو في ذروة توهجه، واتسم كذلك بالمفارقة وروح السخرية والفكاهة كما في قصة(**ذُبَابَة**):

في إحدى البلدان المترعرعة المتخلفة والخائفة من الحرف، والمتوجسة من الكلمة، حققوا مع أحد الكتاب من أجل كلمة وعبارة في جملة، وتعب الكاتب بين...س_ج وسائر حروف الهمس..واللمس.. وبعد تطواف، تبين تحت المجهر_أن سبب المتاعب ذبابة كانت تطن، تحوم حول السطور، وضعت على الحرف نقطة، أفسدت المعنى، غيرت المعنى لوثت الحرف، من يومها أخذ الكاتب عند كتابته يهش الذباب [1].

والمتتبع للمشهد القصصي الليبي في جوانبه المختلفة يجد أن الأقصوصة أصبحت الآن واقعاً ملموساً ومتميزاً، وأن المبدعين في مجال السرد القصصي في ليبيا قد ولجوا هذا المجال منذ مدة طويلة عبر الصحف والمجلات، وأصبح المصطلح راسخاً في المشهد الأدبي المعاصر سواء تحت مصطلح (أقصوصة) أم (قصة قصيرة جداً). وإن كنا لا نرى توصيف (أقصوصة) أو (أقاصيص) عبارة ظاهرة على غلاف عدد كبير من المجموعات القصصية على الساحة الأدبية الليبية، إلا أن معظم المجموعات القصصية التي تحتويها المكتبة القصصية الآن تحتفي بهذه الصيغة من الكتابة، فالتجريب في هذا المجال أضحى من الأركان الأساسية لدى معظم كتَّاب القصة في ليبيا كتَّاباً كانوا أم كاتبات، وقد لقي صدًى قوياً على مستوى النشر في الدوريات المختلفة لاعتبارات التكثيف الشديد في حجم القصة وانطباعاتها الموحية والدالة لدى القرَّاء، وإن كان هناك بعض الحذر الذي يمنع كتَّاب الأقصوصة من نشر مجموعات خاصة تقتصر على هذا الجنس الأدبي وحده، فيفضلون أن يعرضوا تجاربهم فيها منثورة وسط إنتاجهم من القصة القصيرة التقليدية، فالمشكلة الأساسية لهذا الجنس

(1) علي مصطفى المصراتي: الطائر الجريح، ص145

الأدبي تكمن في أنه لا يحظى بالقبول الكافي والمطلق لدى بعض كبار الكتَّاب والنقاد، بل إن بعضهم يقفون حجر عثرة أمامه ويرفضون الاعتراف به.

ويجزم المالكي« بوجود خمسة أنواع رئيسية من القصة في كتابات الليبيين ...وتنقسم الأنواع القصصية..إلى (1) القصة الطويلة، (2) القصة القصيرة والتي تمثلها قصص مجموعة السوأة لعبد الله الغزال، وكذلك مجموعة د.أحمد الفقية "مرايا فينيسيا" ومجموعة "القفص" للكوني...(3) القصة القصيرة جداً التي تمثل النوع الغالب على نتاج الكتاب الشباب، قصص الأصفر في مجموعته "حجر رشيد" وكذلك مجموعة أحمد عقيلة "غناء الصراصير" وكافة القصص التي نشرها موقع القصة هو والأصفر وكذلك مجموعة عمر عبود "آخر التيه" وأغلب قصص مجموعة "الشفق الأبيض" لفوزي الحداد ومجموعة "عودة الديناصور" لعبد الله السعداوي، وبعض نصوص مجموعة "طقوس" لعوض الشاعري، وأغلب نصوص عبد العزيز الرَّواف ومحمد زيدان..وكذلك بعض قصص الصديق بودوارة في مجموعته "يحكى أن"..، أي أن القصة القصيرة جداً النوع الأكثر تداولاً في المشهد الثقافي الليبي. (4) قصة الومضة المتمثلة في بعض ومضات الصديق بودوارة في مجموعة "يحكى أن"، وكذلك مجموعة إبراهيم الككلي في مخطوطة "رجل ما"» [1].

ومن رواد هذا الفن نسجل الأديب "جمعة الفاخري" علامة مميزة في طريق تطوير فن الأقصوصة في ليبيا، مع جيل جديد من كتابها المبدعين منهم محمد المسلاتي، سالم العبار، أحمد يوسف عقيلة، الصديق بودوارة، محمد الأصفر، صالح عباس، إبراهيم الككلي، محمد زيدان، وعلي أحمد العريبي.

(1) عبد الحكيم المالكي: السرديات والقصة الليبية القصيرة، نحو مدخل للتقنيات والأنواع، مجلس الثقافة العام، 2006م، ص26-27-28.

أما عن الكاتبات الرائدات في مجال كتابة الأقصوصة في ليبيا فهن: نجوى بن شتوان، آمال العيادي، غادة البشتي، مريم الأحرش، غالية الذرعاني، رحاب شنّيب، إمغلية العقوري، حنان الهوني.

ومن تجليات اكتساح الأقصوصة للساحة السردية والقصة القصيرة بالخصوص، هو اشتغال بعض القصاصين على تجزئة قصصهم القصيرة إلى مقاطع صغيرة وعنونتها لتصبح مستقلة تماما، من ذلك ما قام به القاص علي أحمد العريبي في مجموعتة القصصية **(السؤال)** في قصة "مسافة" حيث جعلها في أقصوصتين بعناوين مستقلة هي: **(اشتهاء) ـ (اقتحام)**.

وكان القاص محمد زيدان في مجموعته القصصية **(الأشياء الكثيرة المعروفة)**، الأكثر عبوراً من القصة القصيرة إلى الأقصوصة، حيث تقاسم الجنسان فضاء القص، وكان للأقصوصة حضور في شكلين مختلفين؛ أما **الشكل الأول:** أن ترد القصة القصيرة بعنوان مستقل، كتبت بتقنيات الأقصوصة، ولم تسبقها إشارة تجنيسية توضح بأنها من جنس الأقصوصة، من ذلك قصة**(عملة)**:

قبل أكثر من نصف قرن..كان الشيخ الجليل يعلم الأطفال كلام الله في الصباح، وفي المساء يتأبط بندقيته ويتجه إلى التلال والأحراش القريبة ليرى الله..كان يفترش العشب ويلتحف السماء، ولم يكن بزوادته إلا حفنة تمر وبعض ماء الوطن، ونظارة، ومصحف صغير.

كان الله يخرج إليه كثيراً، يحدثه عن الحب والشهادة والجنة وأنهار اللّبن والعسل و. وآخر اللّيل كان الشيخ يحصي ما تبقى من رصاصاته وتمره ويغسل بماء الوطن مالوث الأرض من دم الغزاة. ثم يصلي ركعتين ويعود إلى أطفاله يتلو عليهم ما أخبره الله.

ذات خروج _وقد سال الكثير من الدم على التلال_ تفقد الشيخ رصاصاته وتمره. نفض قربة الماء، لا شيء..نظر إلى السماء مبتسما، وفهم...كان الله يبتسم أيضا.في الصباح أعلن الغزاة أنهم قبضوا على المختار، وأنهم فشلوا تماما في قتله، رغم شنقه آلاف المرات.. لكن الأطفال الذين كبروا رسموا صورته على نقودهم، فتحول المختار إلى إله أرضي صغير، يموت بسببه الأطفال والكبار.. كل يوم! [1].

الشكل الثاني: أن تكون الأقصوصة عبارة عن مقاطع مرقمة تنضوي تحت عنوان واحد مثل نص(**شظايا**):

(1)

طويلا جدا، وذاهلاً، ظل يحدق في المرآة.

أين.. أين...؟!

أغمض عينه مسنداً رأسه بين كفيه وطفق يسبح في سديم غباري تكتظ في ظلامه مئات الوجوه المتشابهة.. فجأة قفز كالملسوع: اغرب عني!!

(2)

اليد التي هشمت المرآة، لم تستطع إخفاء الابتسامة الساخرة وراء الشظايا...!

(3)

آه.. تلك المرايا، كم تحقد عليك أيها الأعمى! [2].

وتحيل عناوين المجموعات القصصية في أبعادها الدلالية والمرجعية، على مجموعة من الثيمات الموضوعية التي تعكس لنا رؤى الكتاب والقصاصين الليبيين إلى العالم، التي تتأرجح بين رؤى ذاتية ورؤى موضوعية، كما تمتاز هذه الأقاصيص برؤى فلسفية ودينية منها قائم على الحزن والمعاناة، ومنها ما هو قائم على الحب والأمل، لذلك أصبحت تنال اهتمام القراء وعنايتهم.

---

(1) محمد زيدان: الأشياء الكثيرة المعروفة–محاولة أولى لفهم ما يحدث–، ص31_32.

(2) نفسه، ص11.

إن تجربة كتابة الأقصوصة قد عبّرت عن هموم الإنسان واقتربت منه ومن معاناته، وما يقاسيه من ألم الفقر والجوع والبطالة والقلق، كما في قصة **(أسطورة الميلاد)** للقاص الصديق بودوارة من المجموعة القصصية **(يحكى أن)**:

ذات ليلة صرخت زوجة الفقير.. تأوهت.. ثم نامت قريرة العين هانئة البال.. وتناسى الفقير فقره حتى الصباح. ذات ليلة أخرى.. صرخت الزوجة..تألمت..ثم أنجبت فقيراً صغير الحجم.. مفلساً بالوراثة..وظل الفقير الأكبر يبكي حتى مطلع الروح[1].

ومن بين الهموم والقضايا التي شُغل بها القاص الليبي أوضاع الحرب التي تجتاح بلاده، وتطلعه إلى إنهاء الحرب، وإصلاح الانقسام السياسي، وزرع المحبة والمودة بين أبناء الشعب الواحد، فالوضع السائد في هذه البلاد أرغم القاص على اللجوء إلى هذا الجنس الأدبي؛ ليعبر من خلاله عن حقائق مرة وأليمة لا يمكن التعبير عنها بأدوات مباشرة. يقول القاص علي العريبي في قصة **(سبّورة)** من المجموعة القصصية **(السؤال)**:

قال له الأستاذ:

اكتب على السبورة كلمة "حرب"

لكن التلميذ لم يخط بالطباشير سوى الحاء، والباء

هل كان ذلك حلماً؟ [2].

وإن كانت هذه الأقصوصة تمثل صدًى للأحلامِ والآمالِ والتطلُّعَاتِ، فهي في قصة**(حبرٌ)** من المجموعة القصصية **(تفاحة البرلمان)** للقاص عبد الرحمن سلامة تمثل الأقصوصة مرآة لخيبات النَّاسِ المتطلعة إلى مستقبل أفضل من خلال ديمقراطية

(1) الصديق بودوارة: المجموعة القصصية (يحكى أن)، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، ط1-2004م، ص53.

(2) علي العريبي: المجموعة القصصية(السؤال)، إصدارات مجلس الثقافة العام، ط1-2006م، ص82.

تفضي بمنتخَب يسعى إلى خدمة بلاده، إلا أن هؤلاء المنتخبين خيبوا ظن منتخبيهم، فيتحوَّلون إلى مدعَاة للإحباطِ واليأسِ والانكسارِ.

غَمَسَ إصبعَهُ في حبرِ الانتخاباتِ..

اِختارَ أحدَ المرشَّحينَ..

فَظَلَّ ينزفُ حبرًا حتى مااااااااات[1].

ومن بين هذه الثيمات الدلالية والوحدات الموضوعاتية التي انكبَّت عليها الأقصوصة في ليبيا بالمعالجة والتناول هي قضايا المرأة، والقاص جمعة الفاخري من أكثر القصاصين الليبيين تناولاً لقضايا المرأة، فهو« يعرض قضاياها ويصوِّرها من زاوية دقيقة جدًّا تهتمُّ بتتبُّع البعد الذاتي لهمومها وأحلامها، وإبراز الواقع النفسي لها مرتكزًا في ذلك على المهاد الفكري والثقافي والاجتماعي الذي شكَّل شخصيَّتَها على حسب خصوصيَّة الموقف، وبكونها قيمة منتزعةً من واقع الحياة، لتكون قصصه شاهد عيان على هذا الواقع الرافض للتواطؤ مع رغباتها ومتطلباتها الإنسانية ..!! »[2]، ويتضح جلياً في قصة(**ظِلالٌ**):

أَتَى طَالِبًا يَدِي.. قَالَتْ لَيَ النِّسْوَةُ: " ظِلُّ رَجلٍ وَلا ظِلُّ حَجَرٍ "

تَحَوَّلَتِ الْحَيَاةُ فِي عَيْنَيَّ إِلَى ظِلالٍ.. ظَلَلْتُ أَحْلُمُ بِحَيَاةٍ زَوْجِيَّةٍ ظَلِيلَةٍ.. لَكِنَّ ظِلِّيَ الْمُنْتَظَرَ قَبْلَ أَنْ يَمْتَدَّ فِي حَيَاتِي وَاحَةً وَارِفَةَ الأَفْيَاءِ، مَاتَ بِضَرْبَةِ شَمْسٍ ...!؟ [3].

(1) عبد الرحمن سلامة: المجموعة القصصية (تفاحة البرلمان)، دار تانيت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1-2015م، ص33

(2) غادة امحمَّد البشتي: البنيةُ السُّوسيونصيَّةُ في القصة القصيرة جداً عند جمعة الفاخري، ورقة بحثية قدمت خلال فاعليات مهرجان الناظور للقصة القصيرة جداً، مارس 2013م.

(3) جمعة الفاخري: عناق ظلال مراوغة، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الإسكندريَّة، ط2-2004م، ص38.

واللافت للانتباه في الإنتاج القصصي النسوي في ليبيا أن قضية المرأة لم تكن في صدارة الموضوعات، بل ذهبت لتناول قضايا تتعلق بالشأن العام كما في قصة(**أنامل**) للكاتبة حنان الهوني.

وَقَّعَ بِحِذَائِهِ اللَّامعِ عَلَى الْأَرْضِ فَسَحقَ نَمْلَةً، وَوَقَّعَ بِأَنَامِلِهِ عَلَى الْمِلفِّ فَسَحَق إِنْسَاناً [1].

هذا، وتتميز الكتابة النسائية بمجموعة من السمات والخصائص، منها الارتكان إلى أعماق الداخل الوجداني في معالجة القضايا الذاتية والموضوعية، واستنطاق السيرة الذاتية والأنا، والتركيز على المكبوتات الواعية واللاواعية في استعراض المشاكل الداخلية والذاتية، كما في قصة(**خيبة**) للكاتبة حنان الهوني.

انْتَظَرَتْ بِفَارِغِ الصَّبْر أَخَاهَا الصَّغير لِيَتَحَصَّلَ عَلَى الشَّهَادَةِ الْجَامِعِيَّة، لِيُرَافِقُهَا فِي سَفَرِهَا لِلْخَارِجِ لِغَرَضِ الدَّرَاسَة الْعُلْيَا، وَبَعْدِ أَرْبَعِ سَنَوَاتٍ أُعْطِيَت تَأْشِيرَة السَّفَرِ بِدُونِ مُرَافِقٍ، فَقَد تَجَاوَزَتْ سِنَّ الْأَرْبَعِين، فَسَافَرَتْ وَحِيدَة [2].

وهكذا، تعددت العناوين التي وقف عندها القصاصون في ليبيا من خلال رصد جل العلاقات التي تحكم بين الأفراد داخل المجتمع الواحد، والوقوف على مكامن الخلل في تلك العلاقات، فكانت مرآة تعكس نبض الشارع المتطلع للحرية، وتحقيق تطلعاته في العيش الكريم.

أما على مستوى النقد في ليبيا فلم يكن له دور بارز في النهوض بهذه الأعمال ودراستها، والتعمق في رؤيتها، وقيادتها إلى الطريق الصحيح، إلا من بعض الدارسين الذين كانت لهم إشارات عن سمات هذا النوع الأدبي، منهم سالم العبار الذي أطلق مصطلح (القصة الجديدة) على الأقصوصة ورأى أنها تتميز باللغة الحية، وهي اللغة

(1) حنان الهوني: موقع القصة العربية. www. Arabic story. Net ، نشرت القصة بتاريخ28-1-2009م، تاريخ الدخول: 3-5-2017م.

(2) نفسه

الرؤية التي تختفي فيها حروف العطف وتنتظم في فقرات سريعة متلاحقة كل لفظة فيها تفجر معنى يخدم السياق العام، وتختفي أفعال الماضي ويظل الفعل المضارع هو الأنسب، لإخصاب اللغة، وفي بعض القصص نجد التحاماً صوفياً مع الفكرة فيتحول النص من حدث مؤطر إلى حالة شعرية تبث الواقع في أعماق النفس بعيداً عن النقل المسطح للواقع، ونجد الحوار بنية تواصلية حاضرة تمد جسوراً بين الماضي والحاضر في بناء لا ينفصل فيه الشكل عن المضمون، فالشخصية هنا تستغرق الفكرة وتلتحم بها وبالزمان وتحضر فيها المكانية العامة، كما تظهر كل الأسانيد الفنية في تكافؤ من حيث التوظيف فلا يطغى سند على آخر، فالشخصية حين تحاور خلجاتها تخلق حواراً مع الآخر، وهكذا تكون الشخصية منتجة وحاضرة بذاتها من دون وصف من راوٍ من داخل النص أو خارجه[1].

ويرى جمعة الفاخري أن الأقصوصة في ليبيا حققت حضوراً لافتاً خلال السنوات العشر الأخيرة بالنظر إلى المنجز منها على خارطة الأدب العربي بتجددها المستمر، وتطورها شكلاً ومضموناً، فهي تتوخى عناصر الشاعرية والخيال والإيجاز والمفارقة، وتتبنّى أفكاراً ورؤى فلسفية ماتعة، وتبتعد عن الخطابية والمباشرة وتنأى عن التقريرية السمجة، كما أنها ترتكز على الومض والتكثيف والإيجاز، وتنبذ الزوائد اللفظية، وتتجافى عن الإسهاب الإنشائي، والاستطراد الممل، بقيامها على أقل عددٍ من الكلمات، وبعباراتٍ برقيّةٍ موجزة، وإسقاطها للتفاصيل الكثيرة، والتركيز على المهم والأساسي منها ليس إلا [2].

(1) انظر: سالم العبار: على هامش المتن، مجلس الثقافة العام، 2008م، ص64-65

(2) انظر: جمعة الفاخري: القصة القصيرة جداً-إشكاليات الحجم والتجنيس والريادة-، من موقع، www.ajdadiya.com 2002/6/22م.

تبقى الأقصوصة في ليبيا نوعياً أدبياً يشق طريقه بصعوبة بالغة، ولم يواكب النقد هذه الحركة القصصية؛ لأن المهتمين بالأدب في ليبيا لا يرون في الناقد إلا تابعاً للمبدع يقتات على ما يتساقط من مائدته، وقد يشترطون فيه أن يكون شاعراً أو كاتباً ليتسنّى له الحكم على الإبداع.

وأتصور أن الاعتراف بهذا النوع الأدبي من طرف مؤسسات النقد الجامعي هو المظهر الأكثر انفتاحاً لاكتشاف خصوصية هذا الفن، وما لم يتم ذلك فسيظل هذا المولود محجوباً مغيباً عن أنظار القراء.

المطلب الثالث

جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية

أولاً. حياته.

جمعة سعيد محمد الفاخري من الشباب المبدعين الذين ظهرت أعمالهم في بداية القرن الواحد والعشرين، وهو شاعر وقاص وصحفي وإذاعيّ، وباحث في المأثور الشعبي، من مواليد مدينة إجدابيا بشرق ليبيا سنة 1966م.

عمل رئيساً لتحرير صحيفة المأثور الشعبي، ومستشاراً ثقافياً للرابطة العربية للقصة القصيرَةِ جِداً، وهو عضو مؤسِّس ونشط بها، يكتب القصة بمختلف أنواعها، كما له هوىً كبير بالشعر، وتأليفه وحسن إلقائه، ويمتاز بشجاعته الأدبية، وبفصاحته وبراعته في التقديم والتعليق في الندوات الثقافية والأمسيات الشعرية.. كما اتضحت قدرته على معرفة الأدب الشعبي الغنائي.. كما يمتاز بكثرة الحفظ وسرعة البديهة والتأني، مما أسهم في نمو شخصيته وانتشارها بسرعة.

منحته الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م درع الثقافة العربية، وكرَّمته صحيفة أخبار إجدابيا بدرع التَّميز، كما كرمه ملتقى القصة القصيرة جداً بحلب في دوراته 8/7/6/5، وكرَّمهُ ملتقى القصَّةِ القصيرَةِ بالرّقةِ سوريا في الملتقى العربي للقصة القصيرة 2009م، كما اختاره موقع "بلال" الثقافي بالبيضاء شخصية العام الثقافية بليبيا 2010 م، وكرمه فرع المؤسسة العامَة للثقافة بالمنطقة الوسطى2010[1].

تكتسب تجربة الأَديبِ جمعة الفاخري في كتابة الأقصوصة أهمية خاصة كونها من الأعمال الرائدة في ليبيا التي صدرت في مجموعة خاصة من غير أن تقترن بها القصة القصيرة، حيث بدأ في كتابة الأقصوصة منذ عام2002 م، وصدرت له أول مجموعة

(1) انظر: عبد الله مليطان: معجم الشعراء الليبيين–شعراء صدرت لهم دواوين–، مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، ط1–2008م، ج3، ص251، وانظر: قريرة زرقون نصر: الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث–بداياتها، اتجاهاتها، وقضاياها، وأشكالها، وأعلامها–، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1–2004م، ج2، ص137–138.

وهي (عناق ظلال مراوغة) سنة 2006 عن دار قناديل ببيروت، ثم توالت بعدها مجموعات أخرى.

ثانياً: أعماله الأدبية

وهي كالآتي:

أ: الدواوين الشعرية

1. اِعترافات شرقي معاصر
2. حدث في مثلِ هذا القلب
3. تقمصتْني امرأة.
4. توقيعات على وجنة القمر.

ب: مجموعات قصصية (قصة قصيرة)

1. صفر على شمال الحب.
2. رماد السنوات المحترقة.
3. اِمرأة مترامية الأطراف.
4. التربص بوجه القمر.
5. سطر روايتي الأخير.

ج: مجموعات قصصية قصيرة جداً(أقصوصة)

1. عناق ظلال مراوغة.
2. رفيف أسئلةٍ أخرى.
3. مراسم اقتراف وطن.
4. ظلال ومرايا.
5. عِطرُ الشمسِ.
6. قهقهة شهية.
7. حبيباتي.
8. عصير ثرثرة.
9. سحابة مسك.

د: خواطر أدبية

1. شيء من وهج القلبِ "تأملات في الأدب والحب والحياةِ".
2. ربيعٌ على جناحي فراشة "خَطَرات أدبية".
3. أسير بقلب ملتفت "شذرات جمالية".

كما أُجريت على إبداعه القصصي والشِعري دراسات أكاديمية عدة في جامعات ليبية مختلفة من بينها رسالة ماجستير بعنوان (الفن القصصي عند جمعة الفاخري) لريم الطاهرى من جامعة الجبل الغربي، فضلاً عن دراسات وأبحاث أدبية أخرى منها دراسة الدكتورُ مسلك ميمون بعنوان (إواليات التَّخييل في قصص جمعة الفاخري) 2014م، وكذلك الدراسة التي أجراها نخبة من أساتذة الأدب العربي في جامعة تربيت بطهران، بعنوان (تقانتا الإدهاش والتكثيف في قصص جمعة الفاخري- مجموعتا عصير ثرثرة وسحابة مسك أنموذجاً-)، كما تُرجمت بعض قصائده وقصصهِ للغة الإنجليزية، وتُرجم ديوانه (اعترافاتُ شرقي معاصر) إلى اللغة الفرنسية، كما تُرجمت بعض نصوصِهِ الأدبية إلى اللغة السويدية.

ثالثاً: آراء النقاد والدارسين في أقاصيص جمعة الفاخري

حَظِي القاص جمعة الفاخري بمكانة مرموقة في الوسط الأدبي العربي، انطلاقاً من حبه لهذا الفن، وحرصه على النهوض به، وعمله الجاد على إخراج الأقصوصة الليبية من قوقعتها المحلية والدَّفع بها لتكون رافداً جديداً للأقصوصة العربية.

هذا ما أكده الناقد والقاص السوري أحمد جاسم الحسين في مقدمة المجموعة القصصية (قهقهة شهية) حيث رأى «أن القاص جمعة الفاخري يحاول أن يصنع مشروعه القصصي الخاص، ويطمح في الوقت ذاته أن تصب نصوصه في المشروع العام للقصة القصيرة جداً الذي يشغل اهتماماً من الجغرافيا العربية، من أجل ذلك لا يتوانى عن المشاركة في معظم الملتقيات والتواصل مع الكتاب والنقاد والقرّاء» [1].

(1) جمعة الفاخري: قهقهة شهية، نشرت على الرابط https://www.slideshare. Net، ط1_2015م، ص11.

أما الكاتب العراقي عِذاب الركابي يكتب في مقدمة المجموعة القصصية (رفيف أسئلة أخرى أن القصة عند الفاخري «هي لحظة وعي بالزمان والمكان، فهو يعيش الزمان والمكان شعرياً، ويُؤَنسن كلاً منهما ببراعة وتقنية القاص المتمكن الذي مغنط مفرداته بِهَمِّه، بل بهموم إنسانه الذي اتخذ منه بطلاً لقصصه، فاستعار حنجرته وتلبس حالته، فكانت القصة توأم القصيدة، لا ندري أيًّا منها الذي ولد من الآخر!!» [1]، ويرى أن الفاخري استفاد من تقنية القصيدة ومفرداتها، وصخبها كثيراً، وهذا عائد لقراءته الشعرية وكتابته الشعر أيضاً، فمزج بشكل رائع بين هذين الفنين دون أن ينحاز إلى الشعر، فتصبح الأقصوصة لديه (جنين شعري)، مصغياً لفعل الكلمة وصوتها اللذين منحاه هذه البراعة في صنع جملة قصصية هادفة ومعبرة، وهو بذلك قد أخلص للقصة والقصيدة معاً [2].

أما الناقد المغربي محمد يوب يرى في تقديمه للمجموعة القصصية(سحابة مسك) أنها «من المجاميع القصصية الجادة التي تكشف عن مقدرة مهمة للأديب جمعة الفاخري الذي يُقدم عملاً قصصيًّا متماسكًا استطاع تقديم أحداث واقعية بملامح تعبيرية موحية تجاوزت المظهر الخارجي للواقع المعيش لتكشف عن دخيلة الشخصيَّات وتفجُّر معاناتها» [3].

ويولي الكاتب محمد المسلاتي أهمية خاصة جداً لتجربة جمعة الفاخري القصصية؛ كونِها امتداداً لتجربة ثرية في التعامل مع النص الأدبي بوصفه فضاءً للإبداعِ الذي ينشأ من تفاعل عناصره، وليس صياغة تقليدية ضمن نمَط سائِد تحكمه قَوَاعِدُ ثابتة[4].

(1) جمعة الفاخري: رفيف أسئلة أخرى، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، ط1-2009م، ص3.

(2) انظر: عذاب الركابي: العزف بالكلمات-رؤى ودراسات في الإبداع الليبي المعاصر-مجلس الثقافة العام،2008م، ص142.

(3) جمعة الفاخري: سحابة مسك، دار العالمية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1-2014م، ص5.

(4) جمعة الفاخري: عناق ظلال مراوغة، ص5-6.

أما الباحث مسلك ميمون يرى أن الفاخري «جاء إلى القصة من غيمات الشعر، فلم يكن متطفلاً، بل أغنى السردية بروح الشعر وروائه، ومازج بين السردي في بَوحِه الفني، وبين همسات التخييل الشاعري» [1].

(1) مسلك ميمون: إواليات التخييل–دراسة في التخييل وأنواعه من خلال نماذج سردية للقاص جمعة الفاخري–، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1–2014 م، ص8

الفصل الثاني

شعرية البناء السردي في أقاصيص جمعة الفاخري

المبحث الأول: المبنى الحكائي

المطلب الأول: الحدث

المطلب الثاني: الشخصيات

المطلب الثالث: الزمن والمكان

المبحث الثاني: التكثيف

المطلب الأول: التكثيف الدلالى

المطلب الثاني: التكثيف البنائي

المطلب الثالث: التكثيف التجريدي

المطلب الرابع: التكثيف السيكولوجي أو النفسي.

المبحث الثالث: اللغة

المطلب الأول: أهمية اللغة ومستوياتها بنائها

المطلب الثاني: مستويات اللغة في أقاصيص الفاخري

مدخل

يعد مصطلح السرد من المصطلحات الحديثة التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، واهتم الباحثون بدراسة السرد في النصوص الأدبية لما له من دور مهم في بنائها وخلق دفقات شعورية، وثيمات دلالية تجعل النص في حالة متحركة تشدّ المتلقي نحوها، فالسرد هو الطريقة التي تقدم بها الأحداث، أو الطريقة التي تتداخل بها تلك الأحداث في أثناء تقديمها خيالياً [1]، والبناء السردي نسيج محكم من العناصر المكونة له، مثل الحدث، والشخصيات، والزمن، والمكان، واللغة، والرؤية.

ودراسة البناء السردي لأي نوع أدبي لا يهدف إلى توحيد النمط الشكلي له، إنما يهدف إلى الكشف عن العناصر الثابتة في النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الأدبي، وبيان طرق تشكيل الحكاية، وأساليب عرضها، والأقصوصة بصفتها بنية سردية لا بد من أن تحتفظ بقدر معين من جماليات السرد أو الحكي، ولا يعني هذا أن تحتفظ بعناصر تقليدية كنمو الشخصية، والبناء الهرمي للحدث، والاحتفاء الخاص بالمكان والزمان، وهي وإن كانت تعتمد في بنائها –مثل باقي الأجناس السردية– على علاقات داخلية نفسية انفعالية يقابلها الخارج المؤسس لموضوع القصة والحدث والعلاقات التبادلية بين اللغة القائمة على الإيجاز والتكثيف، فتفاعل الداخل مع الخارج أو نفورهما يشكل عاملاً أساسياً في استنهاض النص الأدبي، إلا أنها تَتَشكل بطريقة مختلفة فـ((ترفض ثبات هذه العناصر وإن حافظت على لبها وجوهرها، لكنها تقودها إلى التخلص من الاستطالات والجزئيات مركزة على روحها فقط))[2].

فالأقصوصة تحتاج إلى تكنيك خاص في الشكل والبناء، ومهارة في سبك اللغة، واختزال الحدث المحكي، والاختصار في حجم الكلمات المعبرة عن الموضوع، التي تثير الإدهاش والروعة الفنية، فهي بالأساس تعتمد على مهارة كاتبها، وهذه المهارة

(1) انظر: ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكو، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1–1999م، ص215

(2) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص44.

نابعة من المخزون الثقافي للكاتب، وإذا كانت بهذه الاشتراطات وبهذه المواصفات، فلا بد أن يكتبها كاتب متمرس باللغة، وقاص بارع في البلاغة، ومتقن للغة الشعرية، إذ ليس من المنطقي أن يخوض في هذا الفن المعقد كاتبٌ مبتدئٌ، يرى في الأقصوصة بديلاً سهلاً عن القصة القصيرة.

كما عرفت ذاكرة الممارسة النقدية العربية في مجال الأقصوصة استخدام العديد من المصطلحات الدالة على المفاهيم التي يريدونها، منها ما هو في مجال الأسس أو العناصر الأساسية للأقصوصة، إذ يذهب بعض الباحثين إلى وصفها بالأركان، في حين يستخدم بعضهم عبارة الأسس، ويذهب آخرون إلى الجمع بين الأسس والأركان ونجد بعضهم يصفها بالمبادئ وآخرين بالمعايير، وبعضهم بالعناصر أو بالعناصر والأركان معاً.

زد على ذلك أن هناك من الدارسين من يخلط بين عناصر البناء السردي وتقنياته، فالخلاف كبير بينهم في هذا الشأن، حيث ذهب الدكتور أحمد الحسين إلى أن أهم أركان هذا الجنس الأدبي هي: القصصية، والجرأة، وحدة الفكر، والموضوع، والتكثيف.

أما الباحث نبيل المجلي فقد جمع أركانها في أرجوزة، وحصر أهم مميزاتها في خمسة عناصر أساسية هي: الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة، وفعلية الجملة[1].

وقد رأينا أن عناصرها الأساسية تكمن في المبنى الحكائي المتمثل في الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، وكذلك اللغة، والتكثيف، باعتبارها شرطاً أساسياً في التمييز بين أنواع القصص.

فالركن أو العنصر هو ما يستحيل أن تكتب قصة مكتملة بدونه، أما التقنية فهي دعامة للقصة أي: بحسب ما يتطلب النص من زيادةٍ في التفعيل وإثراءٍ في الدلالة، «إن تخلي التقانة عن الوجود النصي في الأقصوصة يخفف من وهج تلك القصة، لكنه لا يمسخ هويتها النوعية، مثلما يفعل غياب العناصر» [2].

(1) انظر: جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، كتاب نشر على موقع (شبكة الألوكة www.alukah.net، 2016 م) ص303.

(2) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 151.

المبحث الأول

المبنـــــــــــى الحكـــــــــــائي

المطلب الأول: الحدث

المطلب الثاني: الشخصيات

المطلب الثالث: الزمن والمكان

المبحث الأول

المبـــنـــى الحكـــــائي

هو أول أركان الأقصوصة وأهمها على الإطلاق، ويظهر في الشخصيات واللغة والحدث والزمان والمكان، وبغياب المبنى الحكائي تضيع الأقصوصة وتتحول إلى خاطرة أو نثرية شعرية، وقد نجح الفاخري إلى حد بعيد في المحافظة على هذا الركن الرئيس من الأقصوصة، والمبنى الحكائي أو (الحكائية) هو سمة نثرية وشرط لكلّ فن نثري، يرتكز على دعامتين أساسيتين: الأولى تستند إلى احتواء الأقصوصة على أحداث معينة لا بدّ لفعل السرد من القيام بحملها، والثانية، طريقة تقديم الحكي، فالحدث الذي تقدمه الأقصوصة لا يُتاح تقديمه عبر الحوارات الطويلة أو المونولوجات أو المذكرات، وإنما يتجه مباشرة ليواجه الطرف المضاد أو المقابل له اعتماداً على التكثيف الذي تمارسه الأقصوصة.

المطلـــب الأول

الحـــــــــــــــــدث

الأقصوصة بوصفها شكلاً سردياً جديداً عبارة عن حدث لحظي، يدور في إطار زمني ومكاني ما، يثير واقعة ويطرح موضوعاً واقعياً، يحتاج إلى شخصيات تربط بينهم علاقات، يُقدم هذا الحدث اللحظي بطرق مختلفة من صنع خيال القاص، والخطاب القصصي القصير جداً هو الفعل، والفعل هو الذي تقدمه الشخصيات على صفحات العمل السردي، فالحدث في الأقصوصة عبارة عن فكرة أو صفة أو فعل أو سمة أو جانب واحد من شخصية مجرَّدة، «يتم إيصاله للمتلقي عبر لمحة خاطفة، يرصد القاص من خلالها شخصية ما تقود الأحداث منذ الكلمة الأولى بعملية تتنامى فيها الأحداث بوتيرة سريعة»[1].

إن أسلوب عرض الحدث السردي في الأقصوصة يجب أن يكون منتقى بحساسية عالية ويخضع لهندسة دقيقة في التركيب والتصوير والتأثير، ويكون بوسعه تحقيق الإدهاش والإبهار اعتماداً على براعة هذا الأسلوب ودقة استخدامه [2]، وأن يعتمد على كلمات قليلة تشير إلى تقدم في الحدث وتحيل إلى مرجعية إيحائية.

أي يجب تجاوز الطريقة التقليدية، والسعي نحو استثمار الأدوات والآليات السينمائية والتشكيلية والدرامية الممكنة في فاعلية العرض، وهو ما يحتاج إلى معرفة وثيقة بهذه الأدوات والتقنيات والآليات وضبط عملية استخدامها؛ لأن حدث الأقصوصة عادة ما يشير ولا يصرّح، ويترك للقارئ أن يستكمل ما هو ناقص.

(1) تقي الدين محمد عبيدات: القصة القصيرة جداً في الأردن، ص104-105.

(2) انظر: دينامية النص الأدبي وإشكالية التجنيس، ص16.

قد تنوعت تقنيات عرض الحدث في أقاصيص الفاخري، فمنها ما يعرض الحدث مباشرة معتمداً على ما تُحدثه نهاية القصة من الإدهاش ومفاجئة القارئ كما في قصة **(ظِلٌّ)** حيث يضع الفاخري القارئ في قلب الحدث دون أي تمهيد، من خلال قول السارد:

بَدَا لَهَا أَنَّهُ خَفِيفُ الظِّلِّ..

فَاخْتَارَتْ أَنْ تَسْتَظِلَّ بِهِ مِنْ هَجِيرِ وِحْدَتِها..

وَسَعِيرِ أَلْسِنَتِهِمْ.....

لَكِنَّهُ ظَلَّ يَكْتُمُ أَنْفَاسَها..

مِنْ ثُقْبٍ صَغِيرٍ يُسَرِّبُ لَهَا خَيْطَ شُعَاعٍ..

ظَلَّتْ تَرْنُو بِقَلْبِهَا لِظِلِّ حَجَرٍ مَا.. [1].

احتوت هذه الأقصوصة على حدث متنام كثيف، ينطلق من فكرة عميقة، يحمل أبرز السمات الدرامية التي تمنحه الحركة والتوتر والفعل، وتجعله ينمو بسرعة كبيرة في اتجاه واحد غير متشعّب ضمن حبكة مركزية نحو النهاية.

ولأنه يعبر عن حالة نفسية؛ لذلك يصعب التّعبير عنها بالأسلوب المباشر، أو الكتابة التّقريرية، في هذا النص تجسيد لحدث واضح المعالم، يعتمد على المجاز الاستعاري في الكلمات الآتية (خفيف الظل) و (هجير وحدتها) و (سعير ألسنتهم) القاص استعمل كل الإمكانات المتاحة من تكثيف، وترميز، ومفارقة، وإدهاش لتخلق صراعاً مشوّقاً يتطور فيه الحدث تطوراً متنامياً في أحداث محورية يجسدها الراوي، تؤكد عنصر الحكاية، التي ترسم معاناة شريحة من شرائح المجتمع، والتركيز في الخاتمة على باطن الذات وتمزقاتها من خلال صراع الحدث الداخلي (**تَرْنُو بِقَلْبِهَا لِظِلِّ حَجَرٍ**

(1) جمعة الفاخري: عطر الشمس، ط1-2015م، نشرت على الرابط https://www.slideshare. Net ، ص66.

مَا..) مع الحدث الخارجي المتمثل في طبيعة الظِّل الذي تقبع تحته، فالنص جاء منفتحاً على قراءات متعددة بسبب تكثيفه.

وإذا كان الحدث في نص القصة القصيرة يقدَّم في ثلاث مراحل: الاستهلال، والعقدة، والحل، فإن نص الأقصوصة يجب أن يقدم قصة يكون الحدث فيها في ذروته نبضاً وتوهجاً دون تفاصيل، وإلا فهو لا يُنسب إلى هذا النوع الأدبي، وفي قصة(**ظِلالٌ**) تَبرز منذ اللحظة الأولى صفة أساسية للحدث القصصي تلتصق بهذا النوع الأدبي وهي صفة (التوتّر)، حيث يقول السارد:

يَجُرُّنِي خَلْفَهُ..

يُظِلُّنِي بِسَعِيرِهِ..

أَتَلَظَّى بِهِ..

حَاسِدَةً أُخْرَياتٍ يَنْعَمْنَ بِظِلالٍ حَجَرِيَّةٍ...!!؟ [1].

هذه القصة اكتفت بالحدث البارز والشخصية الرئيسيّة، واستغنت عن بعض المقومات الفضائية من زمان ووصف وتجسيد للأجواء، وفي استخدام القاص لثيمة (الظل) أعطى للقصة أبعاداً تسمح بإعادة النّظر إلى مشاكل الواقع أو التّنبيه إلى عناصر الخطر، أو فك مغالق القضايا النفسية المعقدة.

ويعتمد الفاخري كذلك في بناء الحدث على الجمل الفعلية؛ لأن هذا النوع من القص هو نظام إشاري وليس تفصيلي، لذلك فإن طبيعة هذا النظام تكمن في التخلص من الحشو والإطناب والترهل، ويظهر ذلك جلياً في أقصوصة (**اِنْكِسَارٌ**):

اِعْتَقَلوا ظِلَّهُ ..وَأَطْلَقُوا سَرَاحَهُ..

سَارَ قَلِيلاً..

(1) جمعة الفاخري: قهقهة شهية، نشرت على الرابط https://www.slideshare. Net ، ص 59.

ثُمَّ اِنْكَسَرَ... !!؟ [1].

(اِعْتَقَلوا _أَطْلَقُوا_ سَارَ_ اِنْكَسَرَ) من أصل سبع كلمات تُكَوِّن القصة، نشأت الحاجة إلى استخدام هذه الجمل الفعلية دون غيرها؛ لما لها من حركية وفعل تتناسب طردياً مع مضمون القصة الذي يدين القمع السياسي، والتعسف الفكري، وسلب الحريات من خلال فصل ثنائية (الظل _الجسد) فالجسد لا يستطيع التحرك بدون الظل.

ونلاحظ أن القاص جمعة الفاخري اهتم بثيمة "الظل" باعتبارها وسيلة يطرح من خلالها قضايا جوهرية تخص حياة الإنسان، تتعلق بتجليات الذات وانقسامها إلى ذات وموضوع والصراعات الناجمة عن هذا الانقسام التي «تعد نصًّا موازيًا للنصوص المشكِّلة لمعظم قصصه، وكأن الإنسان في هذه الحياة، وهو يتتبع الواقع كمن يتتبع ظله، قد نسبق ظلنا وقد يتأخر عنا، ونتساءل من الأصل؟ هل نحن ذات عاكسة لهذه الظلال أم الظلال هي الحقيقة ونحن نجري لا هتين بحثًا عنها؟ وتبقى ظلالنا في النهاية لصيقةً بنا؛ لأنه عندما نفقد ظلالنا يعني الإعلان عن موتنا» [2].

إن إعطاء الأولوية لتطوير الحدث يتطلب استثمار الطاقة الفعلية للغة إلى أقصى حد ممكن، بحيث لا تُخرِج الفن عن طبيعته الجمالية، ونستشهد لذلك بقصة **(عَدْوَى)** التي تكونت من تسعة أفعال متتابعة ومسترسلة بإيقاع سردي حركي متراكب يتميز بالسرعة والإيجاز.

اقتحمَ الغريبُ غرفتي ناحِبًا.. عانقني مُهْرِقًا على صَدْرِي نهرَ دموعٍ.. أغرقني فبكيتُ معهُ طويلاً.. حينَ تقرَّحَت عيونُنَا انسَلَّ من بينِ أحضاني واختفى.. غيرَ أنِّي لا زلتُ أبكي وحيدًا باحثًا عن أَحْضَانِهِ...!؟ [3].

---

(1) جمعة الفاخري: قهقهة شهية، ص13.

(2) جمعة الفاخري: سحابة مسك، ص6.

(3) جمعة الفاخري: حبيباتي، ص52.

في هذه الأقصوصة وعن طريق استخدام الجمل الفعلية القصيرة والبسيطة ونعني بالبسيطة تلك الجمل التي تتضمن محمولاً واحداً، سواء كان ظرفياً أم اسمياً أم فعلياً كما في هذه الأقصوصة، حيث حاول القاص استثمار طاقة الفعل من أجل إنتاج الحدث الذي يدل على ما تحمله هذه الشخصية من مأساة وانكسار.

كما أن القاص أجاد في تقديم الحدث من خلال الحوار، لما له من أهمية في عقد الصلة بين الكاتب والمتلقي، فالحوار هو ما يَسِير بعقدة القصة ويَكشف عن الشخصيات، ويُساعد على فهم ما تعسر فهمه من السرد الغارق في فكرة عصية على الفهم، لتشعّب حيثياتها وتعدد محاورها المفعمة بالإثارة والتشويق، والمشحونة بالحياة والحركة، مع أنه قد يبدو منافياً لطبيعة الأقصوصة، لكن القاص أخضع هذا الأسلوب لفن الأقصوصة وجعله يتواءم مع خصائصها، كما في قصة **(زكاة)** يقول:

قلْتَ: " إنَّ الزكَاةَ تُخْرَجُ للفُقَرَاءِ وَالمَسَاكِينَ " فهلْ يَجُوزُ إِخْرَاجُهَا للمُدَرِّسِ يَا أسْتَاذُ؟

تَمَالَكَ نَفْسَهُ.. سَأَلَ التِّلْمِيذ لِمَا اختَارَ المُدرِسَ تَحْدِيدًا ...؟

قَالَ التلميذُ: لأنَّ أمي كَانَتْ دَائِمًا تَقُولُ عن جَارتِنَا " إنَّهَا زوجَةُ المُدَّرِسِ المِسْكِينِ " ...!؟[1].

نرى في هذه الأقصوصة حواراً قصيراً أسهم في تكثيف المعاني التي احتوت عليها، فالقاص يُعرِّي واقع مجتمعه ونظرته المادية لهذه الطبقات، فالمعلم صاحب أعظم مهنةً يتراءى لدى العامة بأنه محتاج ومسكين، ويقف على الحقيقة المؤلمة والواقع المرير الذي يعيشه الكثيرون ممن يمثلون قمة العطاء وينالون أدنى أشكال الحقوق، يقدم القاص هذه المشهدية من خلال استخدام الحوار الخارجي بين المعلم والتلميذ؛ ليؤكد أن هذه المعتقدات تترسخ في الأجيال القادمة، في هذه الأقصوصة تتوالي الأفعال

(1) جمعة الفاخري: رفيف أسئلة أخرى، ص35.

الماضية؛ للدلالة على نقل الحدث من زمن وقوعه إلى زمن القص، وختمت بالفعل المضارع(تقول)؛ للدلالة على استمرارية الحدث.

ويلجأ القاص إلى تقنية الحلم في سرد أحداثه، فللحلم لغةٌ خاصةٌ، وهي لغة اللاوعي عندما يعبر الإنسان عن نفسه بصور ورموز مكثّفة، ويبرز القاص هذه الأحلام ويبين إسهامها في توليد أكوام سردية متلاحمة ومتجانسة تمنح للنص جماليةً خاصةً تجمع بين البوح الذاتي والاستبطان النفسي.

في قصة **(شَبَعٌ)** استعان القاص لعرض الحدث تقنية الحلم حيث شكل بصورة واضحة تحقق الرغبات المفقودة.

جَاعَ.. فَبَكَى.. ثُمَّ نَامَ..

فِي نَوْمِهِ كَانَ نَهْرُ لَبَنٍ يُرَاوِدُ شَفَتَيْهِ..

فِيمَا كَانَ نَهْرُ حُلْمِهِ يَجْرِي بِأَمْعَائِهِ نَحْوَ شَبَعٍ مُخْتَلِفٍ.. [1].

وكذلك في قصة **(إمْتِلاءٌ)** مثل الحلم جسراً ينقل الشخصية من الواقع إلى الخيال.

فِي شُبَّاكِهَا..

تَتَسَلَّى مُمْتَصَّةً بُرْتُقَالَةً..

فِي المَقْهَى..

تَمْتَلِئُ كَأْسُ العَاشِقِ بِعَصِيرِ حُلُمٍ ...! [2].

استطاعت هذه الأقصوصة أن تقتنص اللّحظات المنفلتة والفارّة والمنسيّة من خلال تقديم هذه الصّور في شكل فنيّ يشبهُ الومضة الرّوائيّة أو المسرحيّة أيَضًا، ولكنّهَا ومضة بفنيات القصّ، قصّ يحجم فيه الكاتب عن الإطالة وعن المقاطع الحواريّة أثناءَ

(1) عطر الشمس، ص 22.

(2) جمعة الفاخري: عصير ثرثرة، ط1-2015م، نشرت على الرابط https://www.slideshare. Net ص95.

السّرد المرسل، ويُقبلُ على وصف الأشخاص ويتّوغّل فيهم ويهتمّ بهم، وبالمساحات التي تسعهم، ومضة غنيّة بالدّلالة واللّغة والتّرميز تشدّ القارئ إليهَا كما في قصة **(إيمَاءٌ)**.

نَظَرَا إِلَى رُكَامِ بَيْتِهِمَا..

أَشَارَتْ دُمُوعُهَا إِلَى الأَرْضِ..

أَوْمَأَتْ نَظَرَاتُهُ إِلَى السَّمَاءِ ...! (1).

فهذه الأقصوصة تستعين بما يسمى بالحوار البصري، بمعنى أن العين هي التي ترى الأشياء وتحفر داخل الشبكية بكثير من الوجدان الذي يشعر به المتلقي وكأنه يرى المشهد، وتبني المفارقة المدهشة (إلى الأرض_ إلى السماء) ما نطلق عليه داخل بنية السرد السببية التي تنظم حبكة الحدث.

والقاص في مجمل قصصه يعرض الحدث بوصفه ممارسةً لنوعٍ من الدراميّة للإثارة وبث الحركة والحيوية في نصوصه القصيرة، فهو يقتفي حالة أو فكرة تمثل ومضة في الحياة اليومية؛ ليمارس سلطته السردية عليها، كما في نص **(أَسْرٌ)** حيث تتجلى صورة الأنا الكاتبة نازفة بالعديد من الصور.

في فِنْجَانِ القهوَةِ رَأَتْ وَجْهَهُ، فِي المرآةِ.. بَيْنَ سُطُوْرِ قِصَّتِهَا الأَثِيْرَةِ.. في التمَاعَةِ فَصِّ خَاتِمِهَا الماسيِّ.. في قَطْرَةِ الدَّمْعَةِ الأَخِيْرَةِ.. في ميناءِ سَاعتِهَا.. على وَجْهِهِ أَغْلقَتْ عَيْنِيْهَا وَنَامَتْ..

في حُلْمِهَا كَانَ يُوْقِظُهَا لِيُنَبِّهَهَا لفنجَانِ قَهْوتِهَا يَبْرُدُ ...! (2).

(1) سحابة مسك، ص38.

(2) حبيباتي، ص34.

يلاحظ على هذه الأقصوصة أنها مقتضبة، وذلك من حيث الوصف والتصوير، إذ ترد نعوتها القليلة لتُشخص لنا حدثاً دراماياً متوتراً، فأحسن الكاتب تشغيل منظومته الوصفية، وذلك على الرغم من اقتضابها وإيجازها.

وقد تنحو الأقصوصة منحى البناء الفني ذي التأسيسية السردية التصاعدية، وهي الأكثر شيوعا، التي تتضمن حدثاً واحداً يبدأ بفعل ثم يتنامى شيئاً فشيئاً متصاعدًا، وتكون العقدة محدودةً؛ ليبزغ الحل من داخلها، كما في قصة(**رَسْمٌ**) يقول السارد:

أَخْرجَ أَدَوَاتِهِ لِيَرْسُمَ الطَّبِيعَةَ ..

شَقْشَقَتِ الْعَصَافِيرُ ..

قَبَّلَتْهُ نِسْمَةٌ ..

قَرَصَتْ خَدَّهُ شَمْسٌ ..

شَاكَسَتْهُ رَفَّةُ غُصْنٍ ..

فِي مِرْآةِ الْغَدِيرِ انْعَكَسَتْ صُورَةُ الغَابَةِ مُبْهِرَةً ..

هَزَّ رَأَسَهُ .. طَفَقَ يَسْكُبُ أَلْوَانَهُ فِي التُّرَابِ ..!![1].

وغياب الحدث في الأقصوصة يؤدي بها إلى خروجها من دائرة القص كما في قصة(**اِنسِحَاقٌ**) حيث نلاحظ غلبة لغة الشعر عليها.

عَلَى كَتِفِ قَلْبِهِ أَدْمَنَ حَمْلَ صَخْرَةِ الحَنِينِ..

يَعْرُجُ بهَا إِلَى أَعْلَى مَدَارِجِ اللَّهفِ..

عِندَ سِدْرَةِ الْهَوَى تَبقى الصَّخْرَةُ مُشتَعِلَةً في العُلُوِّ الشَّاهقِ ..

فيمَا يَتَدَحْرَجُ قلبُه .. أَسْفلَ اللَّهفِ السَّحِيقِ..![2].

(1) عصير ثرثرة، ص69.

(2) نفسه، ص38.

تظهر الأحداث في أغلب أقاصيص الفاخري بوصفها نقلات سريعة تعتمد على جمل مكثفة، بأنساق لغويّة واضحة ومعان متعدّدة، فهي تختلف في طريقة سردها، وتركيبها، وأنساق بنائها، فمنها ما اعتمد على توالي الأفعال التي تسهم في سرعة إيقاع الأحداث، واستخدم لعرض الحدث تقنية الحوار والحلم، وكذلك تنوع الأحداث في كل قصة يتناولها، فالمتلقي يجد نفسه يتنقل بين السياسة والفكر والعادات الاجتماعية والعلاقات العاطفية دون أن يخل هذا بالبناء المفهومي العام الذي تعالجه الأقاصيص.

المطلب الثاني

الشـــخـــصيـــــــات

يفهم من الجذر اللُّغوي (شَخُصَ) «سَوادُ الإنسان، أي: الظُّهور والبروز» [1]، فالمراد بالشخصية إثبات الذات؛ لأنها تحمل طابع الصفة الخاصة، التي أرجعها بعض الدارسين إلى الشكل والمظهر الخارجي، ومصطلح (الشخصية) ظهر بداية عند علماء النفس، والاجتماع بمفاهيم نوعية مختلفة، ويدور محورها حول الصفات الجسمية، والوجدانية، والخلقية، والنفسية، –موروثة ومكتسبة–والعادات والتقاليد في حالة تفاعلها مع بعضها لشخص معين، أو كما يراها الآخرون [2].

وبدخول الشخصية لعالم السرديات تَمَّ تداول مفاهيم متعددة حولها باختلاف وجهات النظر والمدارس النقدية الغربية التي تلقت هذا المفهوم من تنظير علماء النفس، حيث تم التفريق بين مفاهيم الشخصية العينية والفنية [3].

وقديما أهمل (أرسطو) الشخصية ومكانتها في العمل الفني، وعدّها مكوناً واجباً بغيره لا بذاته، فالتمثيلية عنده تتضمن مجموعة من المكونات، وأعظمها نظام الأعمال والتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة، وأما (فلاديمير بروب) فاعتمد على فعل الشخصية باعتبارها محركاً وأساس العمل المنجز وقيمته، أما (تودوروف) فقد بين أن الشخصية لعبت دوراً رئيساً في الأدب الغربي الكلاسيكي [4].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج7، ص45.

(2) انظر: راجح أحمد عزت: أصول علم النفس، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط6–1968م، ص473

(3) انظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية" زقاق المدق" – ، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، الجزائر، ص126.

(4) انظر: أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، ص33–34.

ومصطلح (الشخصية) من المصطلحات التي شغلت النقاد والباحثين، وحاولوا إيجاد تعريف شامل لها، وفي معجم المصطلحات الأدبية ورد مصطلح (الشخصية) بمعنى «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة» [1]، ومنهم من يرى أنها كل مشارك في أحداث القصة سلباً أو إيجاباً، ويسهم في صنع الحدث، وهي عنصر مصنوع ككل عناصر الحكاية، وتتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها[2]، غير أن هنالك من قلل من أهمية الشخصية في العمل القصصي اعتماداً على التنامي الفعلي للأحداث، فالبطل ليس ضرورياً للقصة بوصفها نسقاً من الحوافز كـ« أن تستغني استغناءً تاماً عن البطل وسماته المحددة أو بالاعتماد على ثنائية الثبات/ التحول، فالشخصية كائن متحول ولا يُشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها، فربما التخلي عنها والبحث في بنية الحكاية وما تقدمه من وظائف هو الأجدى»[3].

والشخصية في الأقصوصة هي ذلك العنصر الفعال الذي يلعب دوراً في تحريك أحداث العمل القصصي، فهي لا تحتمل تعدد الشخصيات كما في الرواية والقصة القصيرة؛ بسبب تكثيفها واختزالها، فغالباً ما تتكون الأقصوصة من شخصية واحدة أو شخصيتين، إذ كلما قلّت الشخصيات أفضى ذلك إلى قوة البناء وتماسكه، وعدم توزعه على قوى كثيرة قد تنال من قيمة الأقصوصة.

ويعتمد نجاح القاص في تجسيد الشخصية القصصية على كيفية خلقها وعرضها الذي لا يتأتى بسهولة لأي كاتب، « والشخصية في الأقصوصة هي –في معظم

(1) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص208.

(2) انظر: لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

(3) سعيد بنكراد: دراسة بعنوان: (سميولوجية الشخصيات السردية) رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة أنموذجاً، نشرت على الرابط www.saidbengrad.net/ouv/spn/index.htm، تاريخ الدخول13-4-2018م

الأحوال–، مجرد حامل لوظيفة فعلية، فلا يحتمل قصر النص تنوع وظيفتها وتغير شكلها، ومن هنا فإن المنوط بالكاتب أن يعي وظيفة شخصيته، ويستثمر العنصر الأنسب فيها لبناء الحكاية، سواء أكان هذا العنصر مظهراً أم جوهراً أم سلوكاً أم حديثاً» [1]؛ لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر؛ لأن الشخصيات في الرواية أو القصة القصيرة مرسومة بشكل مفصَّل بأبعادها الجسدية، والنفسية، والبيئية عن طريق الوصف والحوار، أما وصف الشخصيات في الأقصوصة فيشبه إشارات سريعة يلتقطها ذهن المتلقي فتنقله من صورة مادية إلى صورة أدبية.

واللافت أن معظم أبطال قصص الفاخري بدون أسماء، وربما جاء تهميش أسماء الأبطال والشخصيات؛ ليدلل على أن الموضوع الذي تسعى الأقصوصة إلى إيصاله لا يقصد به فرد بعينه، بل يقصد به بعداً تجريدياً مطلقاً يتعالى على الحالة المفردة ليشمل الجماعة؛ لذلك بَدَت أغلب الشخصيات مفترضة غائبة، بدون ذكر أسماء فلا ماضٍ لها ولا تفاصيل، بل تكتفي بواقعها الآني، وقد يَعْرُج القاص على لمحة من الماضي سريعة تُغذّي الحاضر، ويكون غالباً المستقبل قفلة مناسبة لها.

إن قراءة متأنية لأقاصيص الفاخري تُظهر لنا أن شخصياتها تتنوع كثرةً وأفعالاً ومآلاً لكنها بدون أسماء، فالمجموعة القصصية **(عناق ظلال مراوغة)** تحتوي على ما يقارب المائة أقصوصة لم يذكر فيها اسم علم واحد، فكانت أغلبها معرفة بالألف واللام، أو في صورة الضمير ولكنها فاعلة في المغامرة القصصية مشاركة فيها.

ويذهب يوسف حطيني إلى أن تغييب الاسم أو انتزاعه من حيز الدلالة اللفظية المباشرة إذَا تم في حالة الوعي والتخطيط السابق يمكن أن يعطي دلالة في غيابه تفوق

(1) يوسف حطيني: مقالة بعنوان: ملامح الشخصية في القصة القصيرة جداً، على الرابط https:// www.almarrakchia.net تاريخ الدخول 21-4-2018م

دلالة الحضور، [1] أما جميل حمداوي فيذهب إلى أن هذا التنكير الشخوصي راجع إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع التي أصبحت بدورها ذاتاً مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع الذي تمزقت فيه كثير من الذوات، وتضاءلت فيه قيميًا وحضارياً ومادياً ووجودياً وثقافياً [2].

وفي قصة **(جُمُودٌ)** يستثمر القاص ما يولده التنكير لجعل الشخصية تحيل على دلالة عامة.

جَمَّدَ الْبَرْدُ أَطْرَافَهُ.. ظَلَّ طَوالَ الطَّرِيقِ يُرَدِّدُ الكلمَاتِ الْخَمْس الَّتِي يَنْوِي قَوْلَهَا فِي لِقَائِهِمَا الْبِكْرِ.. حِينَ وَصَلَ كَانَ اللِّقَاءُ حَارًا جِدًّا.. غَيْرَ أَنَّهُ لَمْ يَسْتَطِعْ إِذَابَةَ الْكَلِمَاتِ الْخَمْسَ الَّتِي تَجَمَّدَتْ بَيْنَ شَفَتَيْهِ ...! [3].

فالشخصية هنا مجردة قدِّمت فعلاً مستقلاً، لكنَّها في أغلب الأحيان شخصية نمطية ترمز إلى نمط معين من البشر يتشابهون في الأفكار التي يحملونها والظروف التي يعيشونها.

أولاً: تصنيف الشخصيات القصصية

تُصنف الشخصيات وفق عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بنائها ووضعيتها داخل السرد، ومن تلك التحديدات نجد تصنيف الشخصية من خلال الدور الذي تقوم به داخل القصة التي يجعلها إما شخصية فاعلة أو شخصية مساعدة، وكذلك تصنف من خلال خاصية الثبات والتغيير التي تتميز بها الشخصية، وغيرها من التصنيفات الأخرى التي لا يسع المجال

(1) انظر: يوسف حطيني، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة–دراسة في مكونات الإنشاء الروائي–، رسالة دكتوراه، دمشق، 1990م، ص151.

(2) انظر: جميل حمداوي: بحث بعنوان: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جداً بين التعريف والتنكير (شبكة الألوكة www.alukah.net، 2016) تاريخ الدخول:1-6-2017م.

(3) عناق ظلال مراوغة، ص60.

لـذكرها، وأضـفت فـي هـذه الدراسـة تصـنيف الشخصـية مـن خـلال النـوع والماهيـة، وإن كـان هـذا التصـنيف لا يعتمـد عليـه كثيـراً فـي الدراسـات النقديـة إلا أن وجدته مناسباً جداً لدراسته في هذا النوع القصصي.

أ: الشخصية من حيث النوع

تنوعت شخصيات أغلب أقاصيص الفاخري فكان منها ما هو بشري، وما هو غير بشري، فعلى مستوى الشخصيات البشرية فقد تعددت وتراوحت ما بين موظف، ومعلم، ومثقف، ومحقق، ومتهم، وزوجة، وزوج، وأم، وأب، وابنة. كذلك قام الفاخري بتوظيف الشخصيات التراثية الأدبية، وهنا يمكننا أن نشير إلى قصص استثمرت الشخصيات التراثية الآتية (عنترة، شهريار، شهرزاد، نرسيس، الشنفرى)، من أمثلة ذلك قصة (**ثَوْرَة**) يقدم القاص شخصيتا الشنفرى وعروة ويسبغ عليهما دلالة معاصرة.

يَا شَنفرَى، لَقدْ مَللتُ الحُرُوبَ وَالإغارة، سَأَفتحُ

صفْحَةً علَى (الفيس بُوك) وَأُشْعِلُ ثَوْرَةً سِلْميَّة ..فكيفَ

حالُ حُنجرَتِكَ.. .؟

مُدَرّبَةٌ عَلَى الصُّرَاخِ يَا عُرْوَة...!

إِذَنْ؛ هَيَّا نُطْلِقُ الثَّوْرَة...

(سِلْمِيَّة ... سِلْمِيَّة ... سِلْمِيَّة) .....

.....

ثَمَّةَ خَطأٌ فِي الْمَشْهَدِ يَا مَوْلايَ، فَلا تَزَالُ

السُّيُوفُ فِي أَيْديكُمْ [1].

ولعل استدعاء الشخصية التراثية وتوظيفها داخل نسيج الأقصوصة وبهذا الأسلوب منح للشخصية بعدًا أيدولوجيًّا، بحيث جعلها تعبر تعبيراً صادقاً عن واقع جديد ظهر

(1) عصير ثرثرة، ص80.

في مجتمعنا، إضافة للبعد النَّفسي المتأصل في مخيلة المجتمع، أكد ذلك وجود حيثيات الواقع كـ (الفيس بوك) واستخدامه من قبل هذه الشخصيات حيث خلقت جواً خيالياً ضبابياً يمتزج فيه الواقع بالخيال.

كما وظف الكاتب الشخصيات الميتاقصّية* في أقاصيصه، وتتمظهر جلياً في قصة **(رِوَايَة)**:

عَلَى غِلافِ الرِّوَايَةِ اُصْطُفَّتْ شَخْصِيَّاتُه لِعِنَاقِهِ..

اِحْتَضَنَتْهُ بِحُبٍّ كَبِيرٍ..

الشَّخْصِيَّة الأَخَيْرَةُ كَانَتْ لِسِكِّيرٍ هَامِشِيٍّ..

صَفَعَ الرِّوَائِيَّ ..بَصَقَ عَلَيْهِ ..وَعَادَ هَاذِيًا إِلَى الرِّوَايَةِ...!! [1].

فهنا يستحضر القاص شخصيات قصصه التي شَخَّصَها وأَنْسَنَها ليدخل معها في علاقات ميتا حكائية، بغية فضح أسرار اللعبة السردية فنياً وجمالياً.

كذلك ما يميز مجموعات الفاخري القصصية هو نجاحه في توظيف شخصية الحيوان توظيفاً رمزياً يتناسب مع رؤيته الفكرية، فجعل من أسماء الحيوانات معادلاً موضوعياً موازياً لرؤيته، بما يمنحه قدرة على التعبير وإعطاء صورة مكشوفة في الظاهر عميقة في الباطن، إذ جعلها شخوصاً فاعلة في العمل القصصي، وتشتغل في إطار رمزي ناجح منح قصصه طاقة تعبيرية واضحة، وحررها من قيود الواقع، وتبعاته السلطويّة، ومن شخصيات القصص غير البشرية، فمثلاً: بطل قصة **(تغيير)** المتمثل

(1) عصير ثرثرة، ص52.

* الميتاقصّ: هو القص الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه، أي: أن يكون قص القص أو حكي الحكي أو رواية الرواية، ويرى الناقد أحمد خريس أن هذا الصنف من القص يمثل تياراً رافداً، لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحداثية والجديدة. انظر: أحمد خريس: العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1-2001م، ص44

في الأسد الملقب بـ(ملك الغابة) رماه القدر في السجن، فكان في كل مرة يشهق مذعوراً ومتألماً ومتحسراً ومستنكراً على الحال الذي آل إليه.

فتحَ عينيهِ على نُبَاحٍ مُقَزِّزٍ ..رأى حولَهُ مجموعَةَ

كلابٍ نابحَةٍ ..لعنَ الحيَاةَ التي رمتْهُ إلى هذا المصيرِ

المُهينِ...!

زأرَ طالبًا طعامًا فَنَهَرَهُ حارسُ الحديقةِ قائلا:

"اسكتْ يا كلب" ... !

دسَّ في أعماقِهِ الجريحةَ ألمًا فضيعًا مخفيًا رأسَهُ

بينَ قدميهِ، في الجانبِ الخلفيِّ للقفصِ الكبيرِ كَانَ

الصَّغيرُ يَسْأَلُ أُمَّهُ عَنِ الحيوانِ الضَّخْمِ الْمُتَجَهَّمِ..

فأجابتْهُ :"إِنَّهُ ملكُ الغابَةِ"...!

بَلْ هو كلبٌ كبيرٌ، يشبِهُ كلبَنَا (بوبي)

حينَ نامَ أيقظَهُ صوتُ الثَّعْلَبِ الشَّاعِرِ مُغنِّيًا:

"كلُّنَا في الأَسْرِ كلبُ"...

زَأَرَ بعنفٍ طالبًا من رَئيسِ الحديقَةِ أن يغيِّرَ اسمَهُ

في لوحةِ معلوماتِهِ إلى كلبٍ ...!؟ [1].

وكذلك من أبطال القصص حيوانات تدور على لسانها حوارات محدّدة استلهمها الكاتب من قصص "كليلة ودمنة"، وربما من كتب القصَّاصين العالميين، فالحيوان موجود في بناء الأقصوصة، وربّما كان بطلاً من أبطالها، ومن أمثلة تلك القصص التي جاءت على ألسنة الحيوانات قصة **(زواج)**.

وَضَعُوهمَا مَعًا فرَفَضَ العُصْفورانِ الزَّوَاجَ..

..... !؟

(1) حبيباتي، ص 15.

لا نُرِيدُ أَنْ يُولَدَ صِغَارُنَا في قفصٍ ... !؟ (1).

كما وظف القاص شخصيات تنتمي إلى عالم الطبيعة كما في قصة(**خُشُوعٌ**).

أَذَّنَ الرَّعْدُ..

أَقَامَ البَرْقُ الصَّلَاةَ..

صَلَّتِ الغَيْمَاتُ جَهْراً..

عَلَى أَكُفِّ الأَرْضِ الْمُصَوَّبَةِ إِلَى السَّمَاءِ..

نَمَا دُعَاءُ خِصْبٍ مُسْتَجَاباً...! (2).

وبذلك نلحظ أن شخصيات الأقاصيص تنتمي إلى عوالم مختلفة، وتفصيل ذلك: أن أكثر الشخصيات القصصية كانت من عالم الإنسان، وبعضها من عالم النبات، وأخرى من عالم الجماد كالمرآة، والظل، والحذاء، والبيت، ومن عالم الطبيعة مثل: الجبال، الرعد، البرق، الشمس، القمر...إلخ، وبعضها ينتمي إلى عالم الروح والفكرة المجردة.

ب: الشخصيات الفنية الموظفة في الأقصوصة

لم تصنَّف الشخصيات الحكائية في (الرواية والقصة القصيرة) وفق معيار أو قانون محدد، إنما عرفت كتب النقد عدة تصنيفات مختلفة، أما الأقصوصة فبسبب قصرها ومحدودية حدثها، وطبيعتها التجريبية وتباين وجهات النظر حولها فإنه من الصعب إيجاد تصنيف محدد يضبط أنواع ووظائف الشخصية في الأقصوصة الواحدة، فكان لابد من البحث عن تلك الأنواع في عدد من القصص، إذ قد تكتفي الأقصوصة بثلاثة أنواع من الشخصيات، أو نوعين أو حتى نوع واحد.

1. الشخصية الفاعلة. هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص؛ لتمثل ما أراد تصويره أو التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي

(1) عصير ثرثرة، ص62.

(2) عطر الشمس، ص17.

تجسيد معنى الحدث القصصي، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الشخصيات ببطل قصة **(نوم)**:

اشترى غرفَةَ نومٍ.. سريرًا وفراشًا وَثيرًا وخزانَةَ مَلابِسَ.. استلْقى على الفِرَاشِ.. قَلَّبَ نَاظِرَيْهِ في السَّقْفِ.. أغمضَ عَيْنَيْهِ.. لم يأتِهِ النَّوْمُ.. غَضَبَ.. كَيْفَ يَدْفَعُ كُلَّ مَا مَعَهُ من مَالٍ لأجلِ النَّومِ وَلا يَنَامُ ...!؟

نَادى: " يا نومُ، يا سيِّدَ القلوبِ المُتْعبَةِ ...!"

تـردَّدَ صـوتُهُ فـي أرجَـاءِ الغرفَـةِ المُوصَـدَةِ ".. القلـوبِ المُتعبَـةِ.. القلـوبِ المُتعبَـةِ ...!!" لـم يَـنَمْ.. ثَـارَتْ دواخلُـهُ.. ركـلَ الغطـاءَ برجليـهِ.. بَـدَأَ بتهشـيمِ السـريرِ.. المِـرْآةِ.. خِزَانَـةِ المَلابِـسِ.. رَمَـى الحُطَـامِ مِـنَ النَّافِـذَةِ.. أنهكَـهُ التعَـبُ.. اصْطَادَهُ النَّوْمُ فَنَامَ على البلاطِ ...!! [1]

نلاحظ في هذه القصة أن الحدث لم ينشأ إلا من خلال حركة الشخصية وصراعاتها الفاعلة التي أسهمت في تصعيد الحدث بشكل مباشر، ومن هنا جاء رفض الناقد رشاد رشدي الفصلَ في القصة القصيرة بين الشخصية والحدث؛ لأن كلاً منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً شديداً؛ فالشخصيات تعد مكوناً رئيساً لا يقوم الحدث إلا به، فالحدث هو الشخصية وهي تعمل، والشخصية هي الفاعل وهو يفعل الحدث القصصي[2]، وإذا كان هذا في القصة القصيرة فالأقصوصة أحوج لذلك، وفي القصة السابقة نجح القاص في رصد البعد النفسي للشخصية من خلال تصوير عواطفها وطباعها وردود أفعالها، فالبطل شخصية مأزومة، نفهم ذلك من خلال "كَيْفَ يَدْفَعُ كُلَّ مَا مَعَهُ من مَالٍ لأجلِ النَّومِ وَلا يَنَامُ ... !؟" فهو يعيش في اضطراب نفسي وحالة من عدم الاستقرار.

(1) جمعة الفاخري: رفيف أسئلة أخرى، ص33.

(2) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1959م، ص30.

وفي قصة **(تَقَاعُدٌ)** تظهر الشخصية الفاعلة بوصفها محوراً تدور من حوله وتتبع من داخله أحداث القصة، وفي مثل هذه الشخصيات يجد الكاتب نفسه متفاعلاً ومتحداً معها بغية توصيل الفكرة المستهدفة.

نَهَشَهُ الْفَرَاغُ الْقَاتِلُ.. صَارَ يَتَدَخَّلُ فِي كُلِّ شيءٍ.. يُحَدِّدُ مَهَامَّ وَوَاجِبَاتِ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ أَفْرَادِ أُسْرَتِهِ.. يُشْعِلُ الضَّوْءَ وَيُطْفِئُهُ.. يَفتَحُ الأَبْوَابَ ويُغْلقُهَا.. يَغْضَبُ بِلا مُبَرِّرٍ.. يَسبقُ أَحْفَادَهُ الصِّغَارَ لِلرَّدِّ عَلَى الْهَاتِفِ.. ضَجَرَ أَهْلُهُ مِنْ تَصَرُّفَاتِهِ الطَّارِئَةِ.. لَمْ يَمْضِ أُسْبُوعٌ عَلَى تَقَاعُدِهِ حَتَّى كَانُوا يَبْحَثُونَ لَهُ عَنْ عَمَلٍ جَدِيدٍ ...!؟[1].

وهذه الشخصية هي التي يُعتمد عليها في وحدة العمل القصصي، وخاصة في هذا النوع القصصي القصير جداً، في القصة السابقة يظهر التحول الحاصل على مستوى الشخصية الرئيسية؛ بسبب انفصاله عن العمل وتحوله من دوره السابق إلى دور جديد بوصفه حدثاً رئيساً تدور حوله مجريات القصة، وركز الكاتب على الحقيقة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية وكذلك أفراد أسرته وردة فعلهم.

2. الشخصية المساعدة: هي التي يكون ظهورها عرضياً ومُهماً في الوقت نفسه، فثمة دور يوكل إليها ما إن تؤديه حتى تختفي، فهيَ تقوم بفعل «ما يسهم في خدمة مشروع البطل الأساسي، سواء أتمّ ذلك بتخطيط منها، أم بمحض المصادفة» [2] كما في قصة **(مُصَافَحَاتٌ)**:

حَيْثُ لا أَحَدَ؛ مَدَدْتُ يَدِي مُسَلِّمًا عَلَى الْفَرَاغِ..

عَانَقَتْهَا يَدُ طِفْلٍ فَشَعَرْتُ بِطُفُولَتِي تُمَسِّدُ قَلْبِي..

اِشْتَبَكَتْ بِهَا أَنَامِلُ أُنْثَى.. فَتَسَرَّبَ إِلَى قَلْبِي عِطْرٌ بَهِيٌّ..

---

(1) عناق ظلال مراوغة، ص18.

(2) يوسف حطيني: مقالة بعنوان: ملامح الشخصية في القصة القصيرة جداً www.almarrakchia.net https://

تَحَوَّطَتْهَا يَدٌ خَشِنَةٌ فَانْقَبَضَ قَلْبِي.. شَعَرْتُ بِحَشْرَجَةِ رُوحِي ...!!

تَخَلَّلَتْهَا يَدُ فَلاَّحٍ فَنَمَا شَجَرُ الْحَيَاةِ فِي دَمِي ...!

أَعَدْتُهَا إِلَيَّ.. كَانَ ثَمَّةَ شَعْبٌ يَحْتَلُّ حِضْنِي بِاتِّصَالٍ...! (1).

تظهر في هذه القصة الشخصيات المساعدة وهي تضيء الجوانب الحقيقية أو المجهولة للشخصية الرئيسيّة، بحيث أنارت وعيها ودفعتها إلى فهم الواقع، والمتمعن في الشخصية الرئيسية يجد أنها شخصية بسيطة وهي تقوم بدورها بكل عفوية، غير أنها ذات حمولة فكرية ونفسية وأيديولوجية، وهي تصور الاختلاف بين طبقات المجتمع، ويلعب السياق القصصي في معطياته الفنية أثراً بالغاً في إثراء المعاني المتخيلة التي تفصح عنها الشخصيات والمتمثلة في "يَدُ طِفْلٍ" و "أَنَامِلُ أُنْثَى" و "يَدٌ خَشِنَةٌ" و "يَدُ فَلاَّحٍ" والأفعال المعبرة عن المصافحة وهي على التوالى "عَانَقَتْهَا" و"اِشْتَبَكَتْ" و "تَحَوَّطَتْهَا"و "تَخَلَّلَتْهَا" وهي تسير بخط متواز مع الحالة النفسية، فالعناق وما تستشعره من ألفة ومحبة يتواءم مع يد الطفل، ومواءمة الاشتباك لأنامل الأنثى، وما يعنيه التَّحوُّط من التملك وهو يتواءم مع اليد الخشنة، وهذه الشخصيات وهي تؤدي فعلها القصصي، لا لتقوله بوصفه واقعاً إنما لتحيل القارئ إليه على أنه معنى.

3.الشخصية المعارضة: لكي ينشأ الصراع في الأقصوصة لابد من إبراز قوة معارضة تمنع البطل من تحقيق ما يصبو إليه، وهذه القوة ناتجة عمَّا تقوم به الشخصية المعارضة من وظائف، و«يمكن أن نعدّها بطلاً مضاداً، غير أنها لا تقوم في الأقصوصة إلا بعدد محدود من الأحداث، بسبب طبيعة التكثيف الذي يتحكم ببنية

(1) عصير ثرثرة، ص53.

النص» [1]، في قصة(**تَنْدِيدٌ**) تنشأ بين كاتب الرواية وبطلها علاقة معارضة إذْ يحاول الأخير عرقلة جهود الكاتب من أجل الحصول على كامل حقوقه.

أَكْملَ الرِّوَائِيُّ روَايَتَهُ..

وَقفَ يَحتَفلُ وَأَبطالُهُ بِالخَاتِمَةِ السَّعِيدَةِ..

أَنَابَ الرِّفَاقُ الْبَطَلَ لِإلْقَاءِ كَلِمَتَه

نَدَّدَ طَوِيلاً بِدِكْتَاتُورِيَّةِ الْكَاتِبِ الْجَهِمِ..

هَرَعَ الرِّوَائِيُّ إِلَى رِوَايَتِهِ؛ وَصَبَّ عَلَيهِ سَوْطَ سَرْدِهِ..! [2].

لم تكتفِ الأقصوصة بتشخيص الذات الإنسانية، بل انتقلت إلى تشخيص كينونة الكتابة السردية من خلال طرح العديد من الإشكاليات التي تتعلق بطبيعة الإبداع السردي، ودوره في المجتمع، وتقف شخصية البطل في الرواية التي تناولتها الأقصوصة بوصفها شخصية معارضة لما يجري من حولها من أحداث، وتؤمن بأهمية التغيير، كمتطلب من متطلبات هذا العصر.

نلاحظ على مستوى توظيف الشخصيات أن ظهورها كان مكثفاً ومختزلاً، والأقصوصة بحجمها الصغير لا تتيح للقاص فرصة تعدد الشخصيات كما هو الحال في أغلب القصص القصيرة، التي تتيح إمكانية تعدد الشخصيات، ورسمها بمساحة أوسع، كما تمكّنه من وصف معالمها وأبعادها بصورة أكبر من الأقصوصة التي تقتصر على شخصية واحدة أو شخصيتين يعبّر عنهما في الغالب من خلال الضمائر، دون شرح التفصيلات التي تتعلق بهما، أما فيما يتعلق بتنوع الشخصيات في قصص الفاخري فإننا نجدها عكست أبعاداً مختلفة، وملامح تتسق مع رؤية كل قصة وهدفها.

---

(1) يوسف حطيني: مقالة بعنوان: ملامح الشخصية في القصة القصيرة جداً، على الرابط https:// www.almarrakchia.net تاريخ الدخول 21-4-2018م

(2) سحابة مسك، ص56.

ثانيا: **طرق بناء الشخصية**

أول ما يشغل بال كاتب الأقصوصة عند بداية قصته هو طريقة تقديم شخصياته إلى المتلقي، إذ يحاول أن يبذل قصارى جهده في رسم شخصياته بطريقة فنية، فالشخصية في الأقصوصة شخصية برقية، ترتكز على الوصف الداخلي أو الخارجي أو يكتفي الكاتب بالحمولة الدلالية لتسمية الشخصية مستثمراً بذلك خلفيتها الاجتماعية أو التاريخية؛ لأن التكنيك الخاص بالأقصوصة لا يسمح بالإسهاب والتفصيل في ملامح الشخصيات، واستخدام اللغة التقريرية، وإن كانت طريقة بناء الشخصية في الأقصوصة لا تختلف عنها في القصة القصيرة إلا أنها تحتاج إلى مهارة أكبر، وتكثيف أشد، وبراعة أعظم مما تتطلبه القصة القصيرة.

وقد ميز النقاد بين طريقتين متبعتين في تقديم الشخصية القصصية، هي:

1. **طريقة الإخبار** (**الطريقة المباشرة**)

وفيها يُعنى القاص بوصف شخصياته من الخارج، باعتباره الراوي العليم، فيقدم شخصياته من خلال صفاتها الجسدية أو النفسية، أو يقدم حُكماً أخلاقياً عن شخصية ما أو أفعالها، والقارئ لا يحتاج إلى جهد كبير للتعرف على حقيقة هذه الشخصية وفهمها.

في قصة(**صُورَة**) شكلت الأوصاف التي قدمها القاص جزءاً من بناء الشخصية ووسيلة لإثارة دافعية القارئ في فهم التفاعل بين الحدث والشخصية، غير أن الوصف في الأقصوصة يكون قصيراً ومقتضباً.

رَسَمَ صُورَةً لِصَدِيقِهِ الرَّاحِلِ.

وَجْهُهُ شَاحِبٌ ..رَأْسُهُ مَأْسُورٌ بِخَوْذَةٍ حَدِيدِيَّةٍ

في يَدِهِ بُنْدُقِيَّتُهُ الْعَتِيقَةُ ..وَعَلَى سِتْرَتِهِ عَلَمُ وَطَنِهِ

قَبَّلَها وَنَامَ...

أَيْقَظَتْهُ رَصَاصَةٌ دَوَّتْ في غُرْفَتِهِ

أَصَابَتِ الصُّورَةَ..

كَانَ جُرْحُ صَدِيقِهِ يَنْزِفُ..

في فُوَّهَةِ الْبُنْدَقِيَّةِ وَرْدَةٌ..

وَابْتِسَامَةٌ تُجَمِّلُ وَجْهاً _أَبْدَاً_ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا شَاحِبًا..!! (1).

يضع القاص بين أيدينا لوحة مشهدية يتوازن فيها الوصف والسرد، حيث يتم تناول الحدث في دقائق معدودة، الرّاوي يحضر في بداية الأقصوصة بوصفه مراقب للأحداث، وبالنظر إلى بداية الأقصوصة التي يمكن تحديدها بالفقرة الأولى تبدأ بالفعل "رسم" أي أنها بدأت بداية سردية، يلي هذا السرد مباشرة وصف الصديق الراحل الذي ربما يكون جندياً بالقول "**وَجْهُهُ شَاحِبٌ ..رَأْسُهُ مَأْسُورٌ بِخَوْذَةٍ حَدِيدِيَّةٍ.. في يَدِهِ بُنْدِقُيَّتُهُ الْعَتِيقَةُ ..وَعَلَى سِتْرَتِهِ عَلَمُ وَطَنِهِ**" وهذا التركيز الوصفي جاء من قبل الصديق وهو وصف حيادي، ثم تتدخل رؤية السارد في نهاية الأقصوصة مفارقة ما علق في الذهن من خلال الوصف الأول بالقول "**وَابْتِسَامَةٌ تُجَمِّلُ وَجْهاً _أَبْدَاً_ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا شَاحِبًا**".

أمّا النّص (**تَبْرِير**) فيعرج بنا من خلال طريقة الإخبار إلى تشكيل صورة متشائمة للمرأة التي تنظر لواقعها برمزية المرآة وقد جفاها الزمن، وهي تعاني من الظلم والاضطهاد، ظهر كل ذلك من خلال براعة الراوي في وصف مشهديَّة القصَّة بحرفيَّة واقعيَّة تقوم بوظيفة فتوغرافية دقيقة، الأمر الذي أضفى على النص ثراءً وزخمًا حركيًّا إيحائيًّا، بدأ القاص بوصف ملامح المرأة ثم اختتم المشهد بالحوار الذي كشف عن دواخل الشخصية من خلال رفضها لواقعها.

(1) قهقهة شهية، ص 61.

طَالَعَتْ وَجْهَهَا فِي المِرْآةِ ..باتت تَجَاعِيدُ مُتَبَجِّحَةٌ فِي وَجْهَهَا.. ضَحِكَ شَيْبٌ وَاثِقٌ فِي مُقَدِّمَةِ شَعْرِهَا... ذُعِرَتْ ..أَفْلَتَتْهَا مِنْ بَيْنِ يَدَيْهَا تَكَرَّرَتْ تَجَاعِيدُهَا فِي أَلْفِ مِرْآةٍ.. بَصَقَتْ وهْيَ تُتَمْتِمُ: اللَّعْنَةُ ..حَتَّى المَرَايَا طَالَهَا الغِشُّ...!؟ (1).

والوصف في هذه القصة لم يكن مجرد نقل حرفي لواقعة ما، بل جاء مرتبطاً بسياق القصة، وما تتطلبه من إيحاءات يقوم الوصف بإيصالها بديلًا عن التعبير المباشر، وكذلك استطاع القاص من خلاله توصيل أحاسيسه وأخيلته.

2.**طريقة الكشف (الطريقة غير المباشرة)**

وفي هذه الطريقة يمنح القاص للشخصية حرية أكثر للتعبير عن نفسها وعن كل ما يختلج بداخلها من أفكار وعواطف، مستخدماً ضمير المتكلم، كما أن شخصية القاص تتنحى جانباً لتفسح المجال للشخصية الأدبية لتقوم بوظيفتها النفسية بعيداً عن أية تأثيرات (2)، في قصة(**تِيهٌ**) اهتم القاص بالكشف عمّا يختلج الشخصية من خلال الحديث عن نفسها:

يَا عَمُّ ...!

تَسَلَّقَنِي بِبَصَرِهِ.. أَحْسَسْتُ أَنَّهُ يَسْلُقُنِي مِثْلَ بَيْضَةٍ.. شَعَرْتُ بِالْعَارِ.. سَقَطَ لِسَانِي فِي أَعْمَاقِي.. حَاوَلْتُ الْحَدِيثَ فَالْتَصَقَتْ شَفَتَايَ.. رَفَعَ نَظَّارَتَيْهِ كَاشِفًا عَنْ عَيْنَيْنِ مُطْفَأَتَيْنِ.. مَنَحْتُ لَهُ يَدِي بَعْدَ أَنْ تَبَيَّنَ لِيَ أَنَّهُ كَانَ مِثْلِي يَبْحَثُ عَنْ طَرِيقٍ ...! (3).

(1) عطر الشمس، ص91.

(2) انظر: شرابيط أحمد شرابيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م، ص29.

(3)عناق ظلال مراوغة، ص43.

وطريقة الكشف أكثر إقناعاً للقارئ من طريقة التقديم المباشر من قبل الراوي، كما في القصة السابقة فقول الشخصية عن نفسها " **تَبَيَّنَ لِيَ أَنَّهُ كّانَ مِثْلِي يَبْحَثُ عَنْ طَرِيقٍ**..." جاء أبلغ أثراً وأكثر إقناعاً في نفسية القارئ من لو أن الراوي وصفها أو أخبر عنها، والشخصية هنا تقدم هواجسها وشكوكها بافتراض وجود من يستمع إليها، فجاءت على شكل منولوج يقترب من التدفق الشعري.

وتختلف طرائق تقديم الشخصية من خلال طريقة الكشف من قاص إلى آخر؛ وذلك بحسب قوة الملاحظة والإدراك لديه، فربما تمكن بعض القاصين من الكشف عن أغوار شخصية من شخصيات قصصهم وعن طباعها وسلوكها، من خلال إنطاقها بعبارة أو أكثر من العبارات المفعمة بالدلالة، أو من خلال سلوك الشخصية وذلك برصد الأفعال وردودها كما في قصة **(صَفْقَةٌ)**

سَأَتَزَوَّجُكِ..

اِبْتَسَمَتْ مُوَافِقَةً.....

لَقَدْ أَلْغَيْتُ الصَّفْقَةَ ...!!

لِمَاذَا ...!؟؟

لَقَدِ ابْتَسَمْتِ؛ لَنْ أَبْدَأَ حَيَاتِيَ الزَّوْجِيَّةَ بِرِشْوَةٍ أَبَدًا ...!! [1].

تجلت طباع الشخصيتين الرئيسيتين في هذه الأقصوصة من خلال سلوكها، فانكشف للمتلقي أن البطل شخصية حازمة لا تقبل التهور في الأمور، في حين تظهر الشخصية الأخرى أنها شخصية جريئة ومتهورة وغير متأنية في اتخاذ قراراتها.

(1) عصير ثرثرة، ص50

وقد نجح القاص في رسم وتقديم كل هذه الشخصيات بالطريقة التي تدهش فكر القارئ من خلال تفعيل دورها داخل النص، وهو ما يجعل المتلقي مشاركاً للشخصية في فرحها وحزنها وتوترها واضطرابها، فلم يمارس على المتلقي سلطة قهرية لقبول شخصياته بالطريقة التي رسمها، كأن يخبره عن أفعالها بطريقة تقريرية تهدف إلى إقناعه بصفاتها.

فدراسة الشخصيات في المجموعات القصصية للفاخري تبلغ بالدارس حد الاستنتاج أن تشابهاً قوياً كان يقوم بينها، فأبطال الفاخري عامة ذوو طباع فلسفية غريبة، ومنها ما يعاني من أزمات نفسية، وفكرية، يظهرون وهم في قمة التأزم، لأنها الوسيلة الأنجع لرسم الملامح، والطريق الأقصر لإبراز الأفكار، وهي شخصيات فنية رامزة وغير نمطية، تدخل الحدث فيتغير الحدث معها.

المطلب الثالث

الزمـــــــن والمكـــــــان

1: الزمن

الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني؛ لأنه مرتبط بالانطباعات والانفعالات والأفكار، فلا يُعرف معناه ولا يحصل إلا ضمن نطاق الخبرات أو نطاق الحياة الإنسانية التي تمثل حصيلة تلك الخبرات فهو «مظهر وهمي، يزمْننُ الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس... إنما نتوهم، أو نتحقق أننا نراه» [1].

والزمن في الأدب زمنان، زمن الحكاية وزمن الخطاب، فزمن الحكاية منطقي يسير وفق تسلسله الطبيعي من الماضي نحو الحاضر إلى المستقبل، فلا يمكن التلاعب به خارج أسسه التراتبية فهو جامد رغم كل الحيوية الكامنة في حدوده الذاتية بوصفه زمنًا متحركًا، أما زمن السرد فهو مختلف تماماً وحيوي ومدهش ومفاجئ؛ لأنه متحرر من جمود تلك القيم الواقعية بل يطفو فوقها.

وتجدر الإشارة إلى أن الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث [2]. والمهم في دراستهم هو التفريق بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي.

ومن هذا التمييز انطلق تودوروف ليؤسس دراسة الزمن السردي من خلال ما أسماه التحريف الزماني، فقسم الزمن القصصي إلى زمن الخطاب وهو خطي، وزمن القصة وهو متعدد الأبعاد، أما جينيت فقد أسس نظرية متكاملة في دراسة الزمن

---

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد–، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998م، ص172–173.

(2) انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي–الفضاء، الزمن، الشخصيات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1–1990م، ص107.

السردي، منطلقاً من النقطة نفسها التي توقف عندها الشكلانيون الروس وتودوروف من قبل، فمن التعارض والتحريف انطلق جينيت لمقولة المفارقة الزمنية، ففي كل قصة لا بد من التمييز بين زمني السرد والقصة فزمن القصة، يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث في حين لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.

ومن خلال هذا التعارض بين زمن القصة وزمن الحكاية، درس جينيت الزمن السردي في ثلاثة موضوعات، يتعلق الأول بالترتيب الزمني، ومنه ينتج الاسترجاع والاستباق، ويتعلق الثاني بالحركات السردية(الديمومة)، وفيه يدرس قياس سرعة الزمن قياساً بالترتيب الطبيعي للحكاية ونتج عنه أربع حركات (الحذف–المجمل–المشهد–الوقفة) وفي الأخير درس التواتر أو معدل التردد، أي: التكرار في مستوى الحكاية مقارنة بالخطاب [1]، وهذا الموضوع الأخير لا يمكن بحال دراسته داخل البناء الفني للأقصوصة الموسوم بالإيجاز.

إن نظرة ثاقبة لآليات توظيف الزمن في الأقصوصة عند الفاخري تشي بوجود تغير واضح في استخدام عنصر الزمن، فلم يعد الزمن يتجه من الحاضر إلى المستقبل محركاً في اتجاهه هذا الأحداث، بل توغل في النفس البشرية ليصبح زمنًا نفسيًّا، وذلك من خلال كسر سياق الزمن التاريخي، فالأعوام أُختزلت في لحظات من خلال اللجوء إلى الحذف والخلاصة والابتعاد عن الوصف والتكرار، كذلك فإن معظم الذين يكتبون هذا اللون القصصي يلجؤون إلى استخدام الزمن النفسي بدلاً من الزمن التاريخي، «فالزمن الذاتي(النفسي) يوفر للقصة عنصر التكثيف؛ لأنه تعبير عن اللحظات النفسية

(1) انظر: جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1–2000م، ص23–39–45.

وما ينتابها، ولا يتسع الزمن في بناء قصصي مكثف في كل أركانه وعناصره، إلا أن يكون زمنًا نفسيًّا ذاتيًّا، وهو الذي لا يخضع أبداً لمنطق الواقع والمألوف» [1].

وعلى هذا فإن الأقصوصة تتعامل مع الزمن بطريقة مغايرة؛ لأن «تكثيف الزمن عبر لحظة واحدة، ومركزة الحدث حولها، من ركائز الأقصوصة عكس الرواية التي يكون عادة مدارها جماعة ما، في مرحلة طويلة» [2]، ولأن القاص يتحرى الإيجاز والتكثيف فهو ملزم باتباع آليات المفارقة الزمنية، التي تأخذ في أبعاد دراستها وتحليلها للنصوص اعتبارات داخلية للعناصر المترابطة، التي يتشكل منها أي خطاب [3].

آليات الزمن السردي في أقاصيص الفاخري

أولاً: المفارقة الزمنية

الزمن في الأقصوصة لم يعد يُبْنَى على الترتيب المنطقي للأحداث؛ كأن يبدأ من الماضي ليتجه نحو المستقبل ويسهم في تنامي الأحداث، بل أصبحت الأزمنة تتداخل وتتقاطع مع بعضها البعض من خلال التقنيات الجديدة التي سنتطرق لها بحسب ما هو متوافر في بنية الأقصوصة.

أ: **الاسترجاع.** هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يُحكى الآن [4].

وهناك ثلاثة أنواع من الاسترجاعات، هي:

1-استرجاع خارجي.

2-استرجاع داخلي.

---

(1) تقي الدين محمد عبيدات: القصة القصيرة جداً في الأردن، ص120.

(2) محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، ط1_1981م، ص70.

(3) انظر: عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص79.

(4) انظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م، ص250.

3-استرجاع مزجي [1].

واتسم الاسترجاع بعدة وظائف، منها:

أ-إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية-إطار-عقدة).

ب-سد ثغرة حصلت في النص القصصي، أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت [2].

1_ الاسترجاعات الخارجية.

وهو من أكثر تقنيات الزمن استعمالاً في الأقصوصة؛ لأنها تميل إلى الإيجاز والاختصار، فقد تُبنى الأقصوصة من خلال استخدام القاص جملة الماضي التي تخلق مفارقة مع جملة الحاضر، أو تُبنى الأقصوصة من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تَخرج عن الحاضر لترتبط بفكرة سابقة على بداية السرد، ويعرفه جيرار جينيت بأنه «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها، خارج سعة الحكاية الأولى» [3]، وما يمثل ذلك قصة (**إِيجَازٌ**):

كَانَ يُطِيلُ فِي كُلِّ شِيءٍ حَدَّ المَلَلِ..

لَمَّا أَزِفَ مَوْتُهُ..

لَمْ يَتَكَلَّفْ غَيْرَ شَهْقَةٍ وَاحِدَةٍ ...! [4].

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1-1985م، ص58

(2) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص82.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2-1997م، ص60.

(4) عطر الشمس، ص35.

الزمن في هذهِ القصة هو زمن استرجاعي جاء على لسان الراوي، فقد مَثل نقطة عودة إلى أحداث تمت في الماضي، والكاتب احتاج إلى العودة إلى الماضي الخارجي في هذه الافتتاحية؛ لتبيان المفارقة في ضوء ما استجد من أحداث.

في قصة (**مِسْكٌ**) يأتي الاسترجاع بصوت البطل حين يسترجع شيئًا من ذكرياته التي تعود إلى الوقت الذي سبق أحداث القصة، ويختار مشهدًا من حياة الطفولة حيث يتذكر لحظات العقاب وما صاحبها من مشاعر، وقد استخدم القاص الفعل المضارع (تلسع–أنفخ) في هذا الاسترجاع دليلًا على استمرارية هذه المشاعر إلى وقتنا الحاضر مع اختلاف المشهد.

تَلْسَعُ عَصَاهُ كَفِّيَّ حَدَّ الْاحْمِرَارِ..

أَنْفُخُ فِيهِمَا فَيَتَسَرَّبُ عِطْرُهُ الزَّكِيُّ إِلَى أَنْفي....

الآنَ .... أَقِفُ بَيْنَ الْمُشَيِّعِينَ دَاعِيًا لَهُ..

تَحْمَرُّ كَفَّايَ فَجْأَةً ..يَبْزُغُ فِيهِمَا وَجْهُهُ...

أَمْسَحهما عَلَى وَجهِي..

فيَتَهَادَى إِلَى رُوحِي مِسْكٌ حَمِيمٌ!! [1].

ونلاحظ أن هذا الارتداد لا يعكسُ وعياً بهذه التقنية طبيعةً وغايةً، بل يجسد استسلاماً لطبيعة النفس البشرية التي جُبِلَت على استدعاء المواقف المغايرة أو المشابهة المترسبة في الذاكرة، كما أن القاص يريد هنا تعميق الأزمة التي تمر بها الشخصية فاستخدم الاستدعاء الذي يقوم على عنصر المغايرة، وعندما يريد التأكيد على ما يريد طرحَهُ يلجأ إلى استخدام الاسترجاع المتكئ على عنصر المشابهة.

(1) سحابة مسك، ص54.

وقد جاءت الاسترجاعات الخارجية في بعض الأقاصيص واضحة مباشرة باعتبارها تمهيدًا لباقي القصة كما في قصة **(تَذَكُّر)** يقول السارد في استهلالها: **تَذَكَّرَ أَنَّ أَصْلَهُ شَجَرَةٌ، فَأَشْفَقَ عَلَى الْعُصْفُورَةِ التَّائِهَةِ....** (1)

2_الاسترجاعات الداخلية هذا النوع من الاسترجاع عبارة عن «استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية، أي: بعد بدايتها» (2) كما في قصة **(تَفْصِيلٌ)**:

كُنْتُ مَغْرُورَةً بجمَالِي ..أُفَصِّلُ في خَيَالِي رِجَالا عَلَى
مَقَاسَاتِي ..كُلَّمَا تَعَرَّفْتُ على أَحَدِهِم رَأَيْتُ فيهِ عَيْبًا يَطرُدُه عَنِّي..
بَعْدَ سِنِينَ طويلَةٍ اِكْتَشَفْتُ أَنَّ أَوْلَئِكَ الرِّجَالَ كَانُوا أَيضًا يُفَصِّلون
نِسَاءً عَلَى مقاساتهم ..حِينَ غَدَوْتُ مَقَاسًا مُخْتَلِفا لا يَرُوقُ لِذَوْقِ أَحَدٍ
مِنْهُم...!! (3).

كما نلاحظ أن الزمن الموضوعي، أي: الزمن الذي اكتملت فيه حكاية القصة استغرق عدة سنوات، في حين أن زمن القص، أي: الزمن السردي لم يتعدَ ثلاثين كلمة، لذلك أُستخدم في هذه القصة الاسترجاع الداخلي من خلال إثارة ذكريات الماضي، فتعود الشخصية إلى ذلك الزمن الجميل عندما كانت تعتقد أنها بجمالها قادرة على اختيار شريك الحياة كيفما تريد، وما تعيشه في الحاضر من خلال قولها: **(حِينَ غَدَوْتُ مَقَاسًا مُخْتَلِفا لا يَرُوقُ لِذَوْقِ أَحَدٍ مِنْهُم)**، وهنا تكمن المفارقة الغريبة الحاصلة بين الماضي والحاضر.

وقد أدّت هذه الاسترجاعات عدّة وظائف داخل المجموعات القصصية للفاخري بحيث أسهمت في تقديم معلومات تكميلية عن الشخصيات وخاصّة الرئيسية منها،

(1) سحابة مسك، ص13

(2) عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009م، ص112.

(3) عناق ظلال مراوغة، ص40.

وإضاءة جزء من ماضيها لتتضح بعض الأمور التي كانت تبدو غامضة للقارئ، وأيضاً لمقارنة الماضي بمستجدات الحاضر.

ب: الاستباق

يعد الاستباق تقنية معادلة لتقنية الاسترجاع، فهُما معاً يعملان على تكسير الزمن الرتيب لمنحه الحيوية والتجديد، والاستباق هو أقل انتشاراً من الاسترجاع وخاصة في الأقصوصة، ولكنه ليس أقل منه أهمية، وللتمثيل على ذلك قصة **(دُمُوعٌ)** يقول السارد:

قَرَّرَ أَلَّا يَبْكِيَ فَرَحًا حِينَ يُكَرِّمُوه..

أَنَ يَحْتَفظ بِوَقَارِهِ إِلَى حِينِ عَوْدَتِهِ لبَيْتِهِ..

قَدَّمُوا اسْمَ رَاقِصَةٍ شَابَّةٍ عَلَى اسْمِهِ اللاَّمِعِ..

فَتَقَدَّمَتْ دُمُوعُهُ تَسْبُقه إِلَى الْبَيْتِ...!! [1].

في هذا المحكي الاستباقي يلخص الراوي للمتلقي الطريقة التي ستتبعها الشخصية عندما يتم تكريمها، بحيث يتعرف المتلقي على الوقائع قبل أوان حدوثها، وإن جاءت أحداث القصة معاكسة للتصور والتوقع.

وللاستباق وظيفتان: الأولى تتعلق بما هو تمهيدي، أي: التطلع إلى ما هو محتمل الحدوث في أحداث القصة، أما الوظيفة الثانية فهي الإعلان، أي: التصريح عن سلسلة أحداث سيشهدها السرد في وقت لاحق كما في قصة**(مُؤَامَرَةٌ)** يجيء الاستباق تمهيدًا لباقي القصة، يقول السارد:

تَآمَرَ اللَّيْلُ عَلَى إِغْلاقِ غِلافِ الأَرْضِ فِي وَجْهِهَا.. صَحَتْ.. تَثَاءَبَتْ.. غَسَلَتْ وَجْهَهَا فِي نَهْرِ الضَّوْءِ.. ارْتَدَتْ مِعْطفَهَا الْعَسْجَدِيَّ مُزْمِعَةً الْهُبُوطَ إِلَى الأَرْضِ كَعَادَتِهَا

(1) عطر الشمس، ص75.

كُلَّ صَبَاحٍ.. وَجَدَتْ غِلافَ الأَرْضِ مُغْلَقًا.. شَعَرَتْ بِالْكَآبَةِ.. بَكَتْ طَوِيلاً.. ذَرَفَتْ دُمُوعًا ذَهَبِيَّةً.. غَرِقَتِ الدُّنْيَا فِي الْعُتْمَةِ.. أَحَسَّتِ الْحَيَاةُ أَنَّهَا فَقَدَتْ بَصَرَهَا ...! [1].

جاءت مقدمة هذه القصة "**إِغْلاقِ غِلافِ الأَرْضِ فِي وَجْهِهَا**" تمهيداً لما ستجده الشمس بعد صحوتها في قوله: "**وَجَدَتْ غِلافَ الأَرْضِ مُغْلَقًا.. شَعَرَتْ بِالْكَآبَةِ.. بَكَتْ طَوِيلاً**".

غير أن هناك من يقول بانتفاء «الحاجة للاسترجاع والاستباق في بنية الأقصوصة، يأتي ذلك في إطار ضرورة التكثيف والاختزال في هذا الجنس الأدبي، وبالأحرى أن يكون إيقاع السرد سريعًا، وهذا يعني إيقاع الزمن الذي يحتوي القصة أولًا وتحتويه القصة ثانيًا» [2].

وكل ذلك ناتج من أن الإحساس بالزمن القصصي يكاد يتلاشى في أغلب الأقاصيص، لاسيما تلك التي تنزع فيها إلى نوع من التداعي الحر، والمناجاة الشعرية.

ثانياً: حركة الزمن السردي:

وتسمى الديمومة، وتعد المستوى الثاني من مستويات الزمن بعد الترتيب، ويطلق عليها كذلك المدة، وترتبط بإيقاع السرد من حيث السرعة أو البطء، وسنقتصر على دراسة حركة تسريع السرد باعتبارها من تقنيات الأقصوصة والمتمثلة في الخلاصة والحذف.

أ: الخلاصة

(1) عناق ظلال مراوغة، ص66

(2) رسمي رحومي الهيتي: مقالة بعنوان: الزمن بوصفه معياراً نقدياً في القصة القصيرة جداً نشر بتاريخ 22يوليو 2015م، على الرابط www.iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/30996، تاريخ الدخول15-7-2017.

هي تقنية سردية تعمل على تسريع الأحداث، وذلك من خلال سرد أحداث وقعت في فترة زمنية طويلة واختصارها في مساحة نصية قصيرة، يقول الناقد حميد لحميداني: «تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل» [1]، كما في قصة**(تَشَهُّدٌ)** التي تحكي قصة رجل مسن قضى من عمره سنوات، وهو يحسب نقوده غير أنه عندما أزف موته لم يستغرق بضع ثوانٍ، حيث لخصها القاص في استهلاله لقصته بالقول:

ظلَّ لِسَبعِينَ عَامًا يَحْسُب نُقودَه..

يُبَلِّلُ سَبَّابَتَه بِرِيقه وَيَشْرعُ في عدّهَا..

عِنْدَ اِحْتِضارِهِ ..شَهَرَ إِصْبَعَه..

بَلَّلَها بِرِيقِهِ ... وَلَفَظَ أَنْفَاسَه ..!![2].

وفي قصة **(مطاردة)** يستفتح القاص هذه القصة بتقديم يلخص فترة زمنية تمتد لثلاثة أيام في ثلاث كلمات.

"**لِثَلاثَةِ أَيَّامٍ لَمْ أَنَمْ..** " [3].

ب: الحذف

يقوم الحذف بإسقاط فترة زمنية من القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث، ويلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1-1991م، ص76

(2) عصير ثرثرة، ص31.

(3) سحابة مسك، ص52

وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث [1]، وينقسم الحذف إلى: حذف محدد ويسمى "بالظاهري"، وحذف غير محدد ويسمى "بالضمني"، فالحذف المحدد تُحدد فيه الفترة الزمنية بصورة صريحة، ولا يجد المتلقي أدنى صعوبة في متابعة السرد ومواصلة القراءة، كما في هذه الجزئية من قصة(**إِخْلافٌ**):

بَقِيتْ ساعتانِ على موعدِ حضورِهَا..

..... !!؟؟

انقضى الموعدُ قبلَ ساعتينِ.. [2].

في هذه القصة تم تحديد المدة الزمنية حيث ذكر السارد المدة الزمنية المحذوفة.

وكذلك في قصة(**خِيَانَة**) في قول السارد: "**بعد أسبوعٍ من نصيحَةِ صديقتِهَا**"[3]

ومن صور الحذف غير المحدد ما جاء في قصة (**رَفْرَفة**).

طلبْتُ منها أن تحتفظَ لي بقصيدتي في مكانٍ

آمنٍ، فدسَّتها في مخزنٍ قديمٍ مظلمٍ...!

حين عُدْتُ من سفري سَألْتُها عنِ القصيدةِ

فناولتني مفتاحَ المخزنِ.... [4].

فما بين وضع القصيدة في المكان الآمن وعودته من السفر مدة زمنية محذوفة، وكذلك في

قصة(**اِنْسِحَابٌ**) يقول السارد:

طَلَبَتْ مِنَ الصَّائِغ أَنْ يَنْقُشَ حَرْفَيْهِمَا عَلَى خَاتَمِهِ..

.....

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي–الفضاء، الزمن، الشخصية–، ص156

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص10.

(3) حبيباتي، ص24.

(4) حبيباتي، ص15

حِينَ اسْتَلَمَتْهُ لَمْ يَكُنْ مَوْجُودًا.. !؟ [1].

في هذه القصة ينتقل السارد من فترة إلى أخرى وهو غير مبال بتحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة، فمابين الطلب والاستلام مدة زمنية مسكوت عنها.

وبهذا يكون الزمن قد أدى دوراً مهما في أقاصيص الفاخري، فقد أسهم انفتاح الأقاصيص على الأزمنة الماضية في الكشف عن عمق ما تعيشه الشخصيات من اضطراب وقلق، وسمحت الاستباقات باستشراف الأحداث والإعلان عنها، وحظيت الأقاصيص بنصيب وافر من تقنيات حركة تسريع السرد.

ولابد من الإشارة إلى أن أهم العناصر السردية التي ارتبطت بالزمن عنصر المكان، فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية الأخرى.

2: **المكان**

المكان في الأقصوصة حيز متخيل يتيح لعناصر القصة أن تتبدّى في فضاءات السرد بأشكال متعددة، شأنها شأن الفنون السردية الأخرى، على أن يكون المكان مكثفاً بحيث يقل الوصف والشرح والتفصيل في رسم البيئة المكانية والزمانية، لأنّ ذلك يفقدها توهجها، لذلك فإن الأمكنة التي تشكل الأقصوصة تكون قليلة، والمكان القصصي بناء لغوي يُشيِّده خيال القاص، والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها؛ ذلك أن المكان في القصة-عموماً-«ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو مكان يَخلقه المؤلف في النص القصصي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئاً خيالياً» [2].

(1) قهقهة شهية، ص81

(2) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1-1986م، ص94.

ويرى ياسين النصير المكان على أنه الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً بالعمل الفني، فهو جزء من الحدث وخاضع خضوعاً كلياً له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية ولكنها وسيلة فعالة في الحدث [1].

وللقاص سبل شتى في تشييد المكان القصصي منها: الوصف، استخدام الصورة الفنية، وتوظيف الرموز، حيث مثل المكان رمزاً من رموز الانتماء للشخصية «فتارة يصبح المكان المفتوح مكان الألفة والسعادة، وتارة تجنح الذات إلى أماكن مغلقة تلف حول نفسها لتجد السعادة هناك وفقًا للعبة الكر والفر في صراع الحياة، إذ إن الذات تحقق هويتها مرة في تمددها وانتشارها، ومرة في تكثيف نفسها» [2].

كما أن دراسة المكون المكاني تتم هنا بوصفه عنصراً أساسياً في البناء الفني للقصة، فإذا نظرنا إلى الأماكن التي تُشكل إطار الأحداث في المجموعات القصصية نجد أن ثنائية (المغلق–المفتوح) ثنائية أساسية وتضم هذه الثنائية الأماكن الآتية:

1. المكان المفتوح

المكان المفتوح قد يكون فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع، والصحراء، والمدينة، والغابة، والبحر، والجسد، على أساس لا يمكن غلقها إما لشساعتها وامتدادها وإمّا لحركتها الدؤوب التي تجعل من غلقها أمراً مستحيلاً.

يتشكل فضاء الصحراء في قصص الفاخري وفقًا لرؤيته الفكرية، فهو يبدو إيجابيًا تارة، وسلبيًا تارة أخرى، ففي قصة **(دفع)** جاء رمزًا للخضرة والنماء، والحرية والحياة. **على وَجْهِ صَحْرَاءَ قَاحَلةٍ أومضَ برقٌ أعمى.. قهقَهَ رَعْدٌ مخمورُ دافعًا غيمَةً حُبْلى فهوَتْ إلى حيثُ أَضَاءَ البرقُ الكفيفُ ...!** [3].

(1) انظر: ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العالمية، بغداد، 1986م، ص18

(2) لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السّياب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1–2011م، ص35.

(3) حبيباتي، ص14.

هذه الصورة المشرقة عن الصحراء أزاحت مفهومًا تغلغل في الأعماق من أن الصحراء تمثل القهر والخوف وسلطة المكان المتجبر المُغير، وترمز للظمأ، والاندثار، والشياطين والموت معًا، والوصف في هذه الأقصوصة زاد من جمالية المكان، إذ تخلى عن عرض الأشياء بالطريقة الفوتوغرافية وتوسل بالصورة المجازية والإيحائية لإكساب المكان بعدًا جماليًّا يفوق بعده الواقعي.

كما جاءت الصحراء فضاء للمعركة الأزلية بين الإنسان والصحراء، الذي ظل يسكنها بخوف وقلق ويروضها بما استطاع كما في قصة **(دَمْعة)**.

اِبْتَلَعَتْهُ صَحْرَاءُ جَائِعَةٌ..

شَبِعَ عَطَشًا فِي أَحْشَائِهَا..

حَفَرَ قَبْرَهُ..

تَمَدَّدَ فِيهِ..

رَشَقَ السَّمَاءَ بِنَظْرَةٍ مُعَاتِبَةٍ ...!!

وَمَاتَ ....

عَلَى فُوَّهَةِ القَبْرِ دَمَعَتْ عَيْنُ السَّمَاءِ ...!! [1].

ويمثل الشارع فضاء مفتوحًا بين فضاء مغلق (البيت) وفضاءات مفتوحة أخرى، كالمحلات والمقاهي، فهو جزءٌ لا يتجزأ من فضاءات المدينة، هو ظلها ومرآتها، فضاء تنفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع ويواصلون ديمومتهم عبره، ويُسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله. في قصة **(تَقَمُّصٌ)** يرصد القاص تطلعات الشخصية بالعودة إلى أيام الطفولة واختيارها لفضاء الشارع؛ لأنه يُسهم في إظهار ما تحلم به.

(1) عطر الشمس، ص 86.

أَرَدْتُ أَنْ أَعُودَ طِفْلاً.. تَقَمَّصْتُ طُفُولَةً حَقِيقِيَّةً.. ارْتَدَيتُهَا.. سِرْتُ بِهَا فِي الشَّارِعِ الْمُزْدَحِمِ.. كَانَتِ الْعُيُونُ تُعَرِّينِي.. تَنْزِعُ عَنِّي طُفُولَتِي الْمُسْتَعَارَةَ.. اكْتَظَّتْ أَعْمَاقِي بِالأَسَى.. بَكَيْتُ بِصَوْتِ رَجُلٍ مُتَهَدِّجٍ مَشْرُوخٍ.. فَهَرَبَتْ مِنِّي طُفُولَتِيَ الْمُقْتَبَسَةُ ...![1].

ويعد الشارع فضاءً مفتوحاً تكتنفه العلانية، يحمل ذكريات الإنسان المفرحة أو المترحة ويصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية، فالقاص لم يركز على الشارع باعتباره موضعًا جامدًا، إنما ركز على سلوك مرتاديه، بالرغم من بساطة المشهد فالشارع هنا يمثل تضارب الأحاسيس والمشاعر بين المارة، فلم يعد ملاذاً يلجأ إليه، لعدم مشاركة الآخر الفعل الاجتماعي للشخصية.

2. الأماكن المغلقة

وتعد الأماكن المغلقة ظاهرة مكانية مجتمعية، تؤثر في أشخاصها ويؤثرون فيها بما يملكون من عادات اجتماعية وأخلاقية، والأمكنة المغلقة متعددة، منها الأمكنة المغلقة الأليفة كالبيت الأُسري والأمكنة المغلقة المسلية كالمقهى، والملهى، ومنها الأمكنة المغلقة المخيفة كالسجن، والقبر، وقد يكون المكان هو داخل الإنسان، وعندما يرد ذكر المكان معه فإنما يدل على مدى عزلة الشخصية عنه، فإنه يزيد من تمزقها وعذابها، فهو مكان الانتصار والخذلان [2].

والمكان المغلق عادة ما يكون متحكماً في حركة القصة وفاعلاً فيها، فهو يسهم في إظهار مشاعر الشخوص من خلال إيراد ما تتأمله أو تحلم به من أماكن، أي أن حضور المكان في هذه الحالة هو معاضد لاستبطان الشخصية ومسهم بسماتها وإيحاءاتها في تقدم العمل، أو في التعبير عن أحاسيس الشخصيات ورُؤَاها. فيبدو

(1) عناق ظلال مراوغة، ص75.

(2) انظر: محمد عبيد الله: جماليات القصة القصيرة في الأردن، شعرية السرد ومبدأ التذويت في القصة في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، ملتقى القصة القصيرة، (باسم الزعبي ومحمد عمرو محرراً) منشورات اللجنة العليا الوطنية، عمان، ص132-133.

المكان وسيلة لتحقيق غاية ما لدى القاص، ليقدم من خلالها جملة من «الآراء الفكرية والإنسانية المرتبطة بالمجتمع الإنساني وشرائحه، منطلقًا من رؤية وموقف ثابت لديه؛ لأن المكان هو الفسحة / الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا – والعالم، ومن خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر»[1].

وقد ظهرت هذه الأمكنة في العديد من قصص الفاخري حيث صور القاص الغرفة بطريقة وصفية تجسد تلاحم المكان وارتباطه العميق بالإنسان، فالغرفة تمثل «كينونة الإنسان الخفية، أي: أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا» [2] في قصة **(تَخَيّل)** يرسم القاص من خلال الوصف صورة بصرية تجعل القارئ يسبح مع الشخصية في أفق تخيلاتها.

دخلَ غرفتَهُ.. تخيَّلَ سريرًا وفراشًا وثيرًا ولحافًا دافئًا ووسادةً ناعمةً.. ويدًا تلاعبَ شعرَهُ.. وعطرًا وضوءًا وأمنياتٍ.. اقتنصَهُ النعاسُ واقفًا فاكتشفَ أنَّه لم يزلْ بلا سريرٍ ولا لحافٍ ...! [3].

تكشف القصة عن الأزمة التي تمر بها الشخصية الباحثة عن سبل الراحة من هذا الامتداد في التخيُّل، فالمكان «حين يكون موضوعاً متخيلاً يكتسب خاصية الأثر المبدع الذي تؤول ملكيته إلى القارئ؛ فالكاتب لا يقدم سوى الإشارة إليه في إبداعه، ويعمل الاقتصاد اللغوي كالتكثيف الشعري على اختزالها، وحذف أجزائها، بيد أن التخيل يعيد إليها المحذوف»[4].

وظهر فضاء السجن واضحاً وجلياً في قصة**(إِرْهَابٌ)**.

---

(1) خالد حسين خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، كُتاب الرياض، ع(83)، 2000م، ص 60

(2) لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السّياب، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا،2011م، ص35.

(3) رفيف أسئلة أخرى، ص75

(4) كوثر القاضي: شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، وزارة الثقافة والإعلام، 2009م، ص269.

تَسَرَّبَتْ صَبَاحًا من كُوَّةٍ فِي الْجِدَارِ.. قَبَضَ الْحُرَّاسُ عَلَيْهَا بِجُرْمِ التَّسَلُّلِ إِلَى السِّجْنِ الْحُكُومِيِّ الْحَصِينِ.. فِي المَسَاءِ حُكِمَ عَلَى الشَّمْسِ الْبَتُولِ بِتُهْمَةِ دَعْمِ الإِرْهَابِ ...! (1)

السجن الذي يخنق الحرية، ويقيد الحراك الإنساني، ظل هاجساً يطارد الأبطال المتطلعين للحرية، بل نرى مفردة السجن تعد أداة طيعة يوظفها الحاكم في ترهيب كل من يحاول الثورة على نظام حكمه وممارسات أفراده عن طريق جلب عدد من الضحايا، الذين هم في نظره أمثلة فردية يقصد من ورائها إرهاب المجموع الإنساني، واستطاع الفاخري أن يتخذ الشمس رمزاً لهؤلاء الضحايا.

وكذلك اعتمدت الأقصوصة على فضاءات تخييلية وافتراضية خارجة عن التحديد الواقعي للفضاء، فهذه الأمكنة ندركها ذهنياً ولكنها ليس لها وجود في الواقع، كما في قصة(**آلَة**).

اِشْتَرَيْتُ آلَةَ الزَّمَنِ الرَّهِيبَةَ .. رَكَبْتُهَا ضَغَطْتُ زِرًّا.. في ثَوَانٍ أَلْقَتْنِي عَلَى بَابٍ مُسْتَعِرٍ.. اتَّصَلْتُ بِمُخْتَرِعِهَا لأَسْأَلَهُ، فَبَادَرَنِي: لا تَقُلْ لِي أَنَّكَ.. ضَغَطْتَ الزِّرَّ الأَحْمَرَ ؟!

هَذَا لِمَنْ يُرِيدُ رؤيَةَ مِقعَدِهِ مِنَ النَّارِ.. !؟ (2).

في هذه القصة انتقل القاص من العوالم الواقعية نحو العوالم الخيالية الممكنة.

وفي بعض القصص يأتي المكان معتماً ولا يعني ذلك إقصاءه، كما في قصة(**أخرى**) فالقاص وهو يحتفي بالحدث الذي أَسَّسَه على الحوار المبني على الطرفة لم يقيده بمكان وزمان محددين؛ ليبقى مفتوحاً على كل الأزمنة والأمكنة.

آخرُ أخباري .. إنِّي سأتزوَّجُ امرأةً أخرى.

خائنٌ .. تبًّا لكَ .. سأخبرُ زوجتَكَ ..!

---

(1) عناق ظلال مراوغة، ص72.

(2) قهقهة شهية، ص32.

لكنَّك لم تعرفي من سأتزوَّجُ ..؟!

ومن تكونُ هذه السافلَة ..؟

أنتِ..

صحيح ..!؟ ما ألطفَكَ .. ! سأخبرُ والدتي..!! [1].

ترك المكان أثرًا واضحًا في بناء الأقصوصة عند الفاخري فهو ليس عنصراً طارئاً أو منقطعاً لا يؤثر ولا يتأثر بل يتفاعل مع الشخصيات، والزمن، والأحداث، وفي بعض القصص جاء المكان منسجماً مع طبائع الشخصية ومزاجها كأنه خزانٌ حقيقيٌ للحالة الشعورية والذهنية لها.

والزمن والمكان يعملان معاً بوصفهما وحدة متصلة في القصة، ويؤديان وظيفة ديناميكية؛ إذ لا يمكن تصور حدثٍ ما دون التخيل لمكان حدوثه المحتمل أو الفعلي، أو استيعاب زمن منفلت عن أطره المكانية «فيكون الزمن أفقًا مكانيًا مدركًا في وعي الشخصية يساعد في رسم الزمن النفسي لها بدقة، فالفصل التعسفي بين المكان والزمن يشعر القارئ بخلل في بناء الشخصية، وأي خلل في هذين العنصرين ينتقل إلى إحساس المتلقي بوجوده» [2].

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص 32.

(2) كوثر القاضي: شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، وزارة الثقافة والإعلام، 2009م، ص134.

المبحث الثاني

التـــــــــــكثـــــيـــــف

المطلب الأول: التكثيف لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني: أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري

المطلب الأول

التكثيف لغةً واصطلاحاً

يعد التكثيف سمة بارزة في أدب الومضة وملمحاً مميزاً للأقصوصة على وجه الخصوص «إذ كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة» [1]، وتشير الدّلالة المعجمية للتكثيف إلى الكثرة مع الالتفاف مشتقة من الفعل (كثّف) يكثّف تكثيفاً أي: غلظ وثخن [2]، والتكثُّف والتكثيف في مجال العلوم التطبيقية: نوع من التفاعلات تَتَّحد فيه جزيئات صغيرة لتتكون جزئيات كبيرة، أما في علم النفس والتحليل النفسي تظهر عملية التكثيف آلية أساسية في بناء الحلم.

نستخلص أن التكثيف في اللّغة هو التّشذيب والتهذيب لكل زائد دون الوقوع في عمليات بتر وضغط، ما يشي بأن الدّلالة اللّغوية كانت تأسيساً للدلالة الاصطلاحية النقدية، إذ عُرف (التكثيف) بأنه اختزال الأحداث، وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسية، وأحداث نووية مركزة بسيطة، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء [3]، وهو أيضاً ضغط عدة معانٍ في مفردة أو عبارة واحدة، وتكون المعاني متوارية خلف الألفاظ، فيستخرجها القارئ من سياق النص [4].

إن البناء الشكلي للأقصوصة لا يقترن فقط بالمدى الذي تأخذه داخل اللّغة بالطول أو القصر، وإنما يعتمد على مرتكزات رئيسة مهمة تميزه عن القصة القصيرة التقليدية، وذلك هو الاختزال والتكثيف في الحدث السردي والاكتفاء بأقل الشخصيات، وزمكانية

---

(1) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة،1997م، ص51.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مج9، ص296 (مادة: كثف)

(3) انظر: عمر دغرير: مقياس التكثيف والإضمار والحذف في القصة القصيرة جداً، مقالة نشرت على الموقع https://khatahmar.blogspot.com/2014/05/blog-post_7191.html

(4) انظر: حسن فهمي: كتاب بعنوان: التكثيف في القصة القصيرة جداً، على الرابط http://www.mediafire.com/file/j1ssba4agqr88v7 ص2

مقننة، فالتكثيف يحدد بنية الأقصوصة ومتانتها((لا بمعنى الاقتصاد اللّغوي فحسب وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته))[1]، إذ إنها تقفز مباشرة إلى الحدث المركزي بدون مقدمات، مكتفية بالأطر التي يوفرها ذلك المركز لخلق أجواء القصة، وتعتمد على حبكة بسيطة في فضاء زمكاني مختزل.

وقد عده أحمد جاسم الحسين من أهم عناصر الأقصوصة، وافترض في حضوره وجود عددٍ من ((العناصر كالتقنيات على مستوى اللغة في التركيب، والمفردة، والجملة، وعلى مستوى الموضوع القصصي، وطريقة التناول، واختيار الفكرة، والمحافظة على حرارة الموضوع والقبض على نبض الحدث وهو في حالة توهج وانبثاق، وما يتطلبه من رفض للشرح والسببية والتعليل، ودعوة إلى عدم تشتيت الحدث، دون أن يعني ذلك إغماضاً)) [2].

ويَشترط يوسف حطيني ألّا يكون التكثيف مخلاً بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدد مهارة القاص، وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي، بسبب عدم قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه [3].

أما الناقد جاسم خلف إلياس فيرى أنَّ التكثيف عنصرٌ أسلوبيٌ يرتبط بالنص كلياً فيتسع المفهوم على الملفوظ باشتراطات تحافظ على القصصية، فالعلاقة وشيجة بين التكثيف اللّغوي وتكثيف الحدث، والفكرة، والموضوع، ويمثل التكثيف عنده المصفاة الدقيقة بهدف تحويل العالم الواسع إلى وحدة كتابية قصيرة جداً بعيداً عن الإنهاك الشديد لبنية القصة الذي يغير مسارها النوعي ويقودها باتجاه السطر الشعري بحجة التجريب أو خرق القوانين الأدبية [4].

(1) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 117.

(2) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص52.

(3) انظر: يوسف الحطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ص 33.

(4) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص127.

وأمّا الناقد مسلك ميمون فأَكَّد أن مسألة التكثيف ليست جديدة في أدبنا العربي وأنها وجدت في كتابات سابقة [1].

ومنهم من نسب معنى التكثيف إلى الموروث البلاغي العربي واختصر مفهومه في باب (الإيجاز) ...فقد جاء في تعليق ابن رشيق على تعريف ابن المقفع للبلاغة: «فهذا ابن المقفع جعل من السكوت بلاغة، رغبة في الإيجاز... ويذهب خلف الأحمر مذهباً إيجازياً في تعريف البلاغة: و«البلاغة كلمة تكشف عن البقية» [2].

غير أن هناك من يقول عكس ذلك ويرى أن التكثيف لفظة حديثة على الأدب العربي؛ لأنها خاصة بالأقصوصة، وتعد نتاجًا غربيًا وليس عربيًّا، فالأدب العربي عَرَف أساليب بلاغية شبيهة بالتكثيف إلا أنها تختلف عنه، مثل: الإيجاز، والمجاز، والحذف [3].

وعلى كُلٍّ إن كان لفظ التكثيف لم يرد في الكتب القديمة، إلّا أنه كان موجودًا واستخدمه العرب في أدبياتهم وإن لم يتم الإشارة إليه.

ومن الكتاب من يعتقد أن التكثيف هو الإفراط في القصر والإبهام والغموض، حتى تصبح غايته ومقصده، ويكون عمله القصصي خارج دائرة الأقصوصة، وإن كان القصر مطلوبًا في التكثيف فهذا يأتي تدريجياً من خلال التكثيف في الحوار، والحدث، والموضوع، والفكرة، والزمان، والمكان، وهذا يفضي حتماً إلى القصر المطلوب ويحول دون الإطالة، وكذلك التعويل على رؤية الكاتب ومدى مقدرته على نقل ما يفكر به إلى نصه القصصي.

لذلك فالتكثيف من أشد مراحل النص إرهاقًا للكاتب، ذلك أن الكاتب يكون على دراية كاملة بغايات النص ومراميه، وحين يقوم القاص بتكثيف النص قد يعتقد بأنه

---

(1) مسلك ميمون: التكثيف في القصة القصيرة جداً، انترنت
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=820549278014979&id. .

(2) أبو الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5 –1981م، ج1، ص242–243.

(3) انظر: حسن فهمي: التكثيف في القصة القصيرة جداً، ص2.

واضح، وهو فعلاً كذلك بالنسبة إليه، ولا يعي أن القارئ لا يتمدد في عقله، ولن يستطيع معرفة مرامي النص إلا من خلال كلماته وإشاراته والمفاتيح التي يضعها في أماكن واضحة ليعثر عليه القارئ ويستطيع منها الولوج إلى النص وتفكيكه، وأيضا لابد للكاتب أن يضع نصب عينيه اختلاف ثقافته عن ثقافة القارئ، واختلاف روافد المعرفة بينه وبين القراء [1].

والتكثيف ليس مطلوباً في الأقصوصة فحسب بل هو مطلوب في كل الآداب والفنون لكن لكل نوع وجنس خصوصياته في التكثيف، ويؤدي سوء استخدام هذا العنصر إلى انحراف النوع الأدبي عن مساره وتفاعله مع نوع آخر، فمثلا إذَا لم يُحسِن القاص استخدام التكثيف وكان مبالغاً فيه حد الغموض والاتكاء على النزعة الشعرية بدلاً عن الحكائية، فإن الأقصوصة ستسقط في الشاعرية وتقترب من الشعر وتخرج « من دائرة الانتماء القصصي إلى دائرة الانتماء الشعري بانحرافها إلى التركيز على اللغة وضغط الحدث والموضوع بشكل غير مقبول» [2]؛ لأن أي تجربة سردية يجب أن تنطوي على مكونات البُنية السردية من راوٍ ومَرْوِي ومَرويٍّ له وإلا ستكون خارج إطار بنية السرد، وبالمقابل من القُصاص من لا يعرفون كيف يتحكمون في خاصية التكثيف؛ ليتم تجاوزها فيُطولون قصصهم توسيعاً وتمطيطاً، حتى تصبح نصوصهم المتخمة بالاستطرادات والحشو الزائد أقرب من القصة القصيرة «فالتكثيف يحتاج إلى دراية من الكاتب ومعرفة بكيفية اقتناص اللحظة والزاوية المناسبة للحدث وتقديمها بطريقة تعتمد على السرد الجميل الذي يلامس ذوق القارئ» [3].

لذلك اشترط الناقد منذر الغزالي على كاتب الأقصوصة شروطاً منها:

---

(1) انظر: حسن فهمي: التكثيف في القصة القصيرة جداً، ص7.

(2) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص52.

(3) بسام جميدة: الومضة وروح التحدي، مجلة سنا الومضة القصصية، ع6، 2014م، ص16 على الرابط https://www.slideshare. Net

أوّلاً: ثقافة ليست بالقليلة تكون عناصرها وموضوعاتها هي المرجعيّة الذّهنيّة للمعنى/ المعاني الغائبة في اللغة الإيحائيّة.

ثانياً: حساسيّة مرهفة تجاه الأشياء، والظّواهر، والتّفاصيل اليوميّة يشكّل منها رؤية النّصّ. **ثالثاً:** الحسّ اللغويّ يمكّنه من انتقاء الألفاظ المناسبة، ودرايةً عالية بالدّلالات والتّراكيب تمنحه الحرّيّة والحيويّة في انتقاء الرّموز والإشارات والأطياف الحلميّة التي اختزنها فكره وشحْن النّصّ به [1].

أما الخطوات التي يستخدمها الكاتب للوصول للتكثيف الشديد في الأقصوصة فيحددها الناقد صبري مسلم في النقاط التالية [2]:

1-الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحي والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيحاء والتعبير والإشعاع بأكثر من دلالة.

2-الاقتصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات.

3-تركيز الحوار والاستغناء عنه إذا أمكن.

4-اختزال الحدث القصصي وينطبق على التركيز المكاني والسقف الزمني للأقصوصة.

5_ شحن الجملة القصصية بالصورة الفنية التي تؤدي دوراً وصفياً وتشي بالمعنى وتنم عنه.

6_ العناية الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ.

7_ الاهتمام بنهاية القصة التي تعطي انطباعاً مؤكداً نجاح القصة أو إخفاقها.

هذا، وتستند معظم قصص جمعة الفاخري إلى التكثيف القصصي، والإيجاز في تفصيل الحبكة السردية، وذلك عن طريق التركيز على استهلال وجيز، وطرح للعقدة

---

(1) انظر: منذر الغزالي: اللغة الشعرية في القصة القصيرة جداً، صحيفة المثقف، ع 4118، نشر بتاريخ 14-12-2017م على الموقع www.almothaqaf.com/b2/923657 تاريخ الدخول 2-1-2018م.

(2) انظر: صبري مسلم: تقنية القصة القصيرة جداً (الديك الاعرج) لدريد يحيى الخواجة (جريدة الأسبوع الأدبي، ع 753، بتاريخ 7-11-2001م)

بشكل مركز، وتبئير لنهاية قد تكون مغلقة أو مفتوحة، تحتاج إلى التخييل القرائي، والتأويل الاستنتاجي، والتفاعل الضمني بين النص والمتلقي كما في قصة **(تَحَطُّمٌ)**.

تَحَطَّمَتْ مِرْآتُهَا ..

أَطْلَقَتْ ضِحْكَةً مُدَوِّيَة ..

هههه .. لَقَدْ تَحَطَّمْتِ مِثْلِي ..!! [1].

اعتمد القاص في هذه القصة على التكثيف باعتباره محورًا أساسيًّا للبناء ظهر ذلك في الاتكاء على الضمائر الشخصية، وتوصيف الانفعالات الداخلية إيحاءً وليس سرداً، وربط الداخل النفسي بالخارج الحركي بتراكيب لغوية موجزة اللفظ مشبعة المعاني والدلالات والإحالات، والاعتماد على التنكير في استعمال الشخصيات، ورصد الحركات الانفعالية للشخصية، بدل الركون إلى التوصيفات المسهبة لخصائصها ومميزاتها الظاهرية.

ويبرز التكثيف في قصص الفاخري في لغة القص معجماً وتركيباً وأساليب، فالقاص يتخير ألفاظاً بعينها؛ لأنها تغنيه باستعمالها عن كلمات عدة، فمثلا عبارة "يَكُونَانِ مَعًا .." التي افتتح بها الكاتب قصة "**شَيْطَانٌ**"، تكتنز في ثناياها كثيراً من الكلمات المضمرة، كان من الممكن للكاتب أن يجود بهما وأن يتوسع في التعريف إذا ما كان القصد الكتابة في جنس آخر غير الأقصوصة، لذلك كان لابد من هذا التكثيف ليقود تركيب الجملة إلى الاختزال، والضمور، والحذف، مستغنية بذلك عن النعت، والعطف، والحال إلا للضرورة القصوى.

يَكُونَانِ مَعًا .. فَيَكُونُ الشَّيْطَانُ ثَالِثَهُمَا ..

.....

لا يَجِئُ ..

(1) عصير ثرثرة، ص41.

يَسْتَفْرِدُ الشَّيْطَانُ بِهَا ..!! [1].

وفي هذه القصة جاء الحذف ليساند التكثيف ويدفع المتلقي إلى تشغيل مخيلته وعقله، لملء الفراغات، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأنه هنا لا يمكن توضيح المضامين والمقاصد أكثر من اللازم.

(1) عناق ظلال مراوغة، ص52.

المطلب الثاني

أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري

اعتمدتْ دراسة أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري على ما حدده الناقد شوقي بن حاج من أن للتكثيف أربعة أنواعٍ نذكر منها [1]:

أ: التكثيف الدلالي

يعتمد على جعل النص مفتوحًا يحتمل تأويلات عدة يتفاعل فيه المتلقي حسب رؤيته الذاتية، أي يمكن تأويله بأكثر من مدلول، والقدرة على التكثيف الدلالي تتطلب من الكاتب براعة كبيرة في الحبك واستثمار لِجُلِّ الأدوات التي تؤدي إلى تَعدُّدية الاحتمالات والتأويل.

وفي قصة(تَأَثُّرٌ) يعمد القاص إلى التكثيف والاقتصاد الشديد فهو يختزل ما يمكن أن يُكتب في صفحات في بضعة أسطر، عن طريق الجمل الموحية، وتترك الخاتمة مفتوحة أمام القارئ لعدة احتمالات.

يَغْمِسُ سَبَّابَتَهُ في فَمِهِ كُلَّمَا أَرَادَ أَنْ يَقْلِبَ صَفْحَةً ..

قَرَأَ نِصْفَ الدِّيوَانِ ..

فَأُصِيبَ بِالتَّسَمُّمِ..! [2].

يظهر النص السابق قدرة القاص على التكثيف وبخاصة الدلالي منه؛ إذ لايمكن حصر مضمون القصة في معنى محدد، فقد تفسر القصة على المعنى القريب أنه إشارة إلى رداءة الطباعة والصناعة الورقية، أو تفسر في معنى آخر وهو رداءة وسوء ما ينشر من أعمال التي تحسب على الأدب زوراً.

---

(1) شوقي بن حاج: التكثيف في القصة القصيرة جداً، (مجلة مسارب الإلكترونية على الرابط https:/massareb.com/?p=5514 بتاريخ 13 ديسمبر 2013

(2) عطر الشمس، ص59.

ب: التـــكثيـــف البـــنائـــــي

هو أن يتخلص النص من كل ما يمكن التخلص منه من جمل أو كلمات وحتى حروف العطف غير اللازمة، مع التخلص من المترادف، والمفهوم ضمناً والاستدراك، والاستطراد، بحيث يتماسك النص وتصبح كل كلمة فيه وكل حرف له دور في السرد، كما أن الجمل المكثفة تحتوي معاني لها دلالات إيحائية متعددة تتشابه كثيراً مع لغة الشعر، وقد تبدو للوهلة الأولى ملغزة بعض الشيء لما تحتويه من المسكوت عنه، وهنا تعد الجملة ذات معاني دلالية وإيحائية أكبر من حجم بناء الجملة ذاتها، لذا يسمى تكثيفًا بنائيًا، وفي اختزال النص القصصي وترك المساحات البيضاء سواء بوعي من قبل القاص أو من غير وعي وقصد يحرض القارئ على تفعيل المخيلة، ويظهر هذا جلياً في قصة (**صَلاةٌ**).

رفعَ عينيهِ وَخَفَضَهُمَا: " عيناي قاحلتانِ وقلبي .. الأرضُ قَاحِلَةٌ وَالسَّمَاءُ ، أعماقي قاحلةٌ وجيوبي .. رَفَعَ عَقيرَتَهُ بالدُّعَاءِ .. وَدَخَلَ في صَلاةِ استسقاءٍ طويلةٍ .. طويلةٍ ..! [1].

في هذه القصة –بواسطة عشرين كلمة–استطاع القاص تكثيف ما تعانيه هذه الشخصية سواء على المستوى المادي أم المعنوي، وتوصيل تلك المعاناة بشكل جلي للقارئ من خلال تمركز المعنى في كلمات محورية، فبدل أن يدخل في تفاصيل المعاناة العاطفية لهذه الشخصية وما تقاسيه من فقد وحرمان اقتصرها بعبارة "عيناي قاحلتانِ وقلبي .."وكذلك قوله "الأرضُ قَاحِلَةٌ وَالسَّمَاءُ" فهو لا يقصد الأَرض بذاتها؛ وإنما كل من على وجه الأرض الذين لا يشعرون بمعاناته، وقوله "أعماقي قاحلةٌ وجيوبي .." فمن خلال عطف الموصوف" جيوبي" على الصفة "قَاحلةٌ" أبان معاناة أخرى مما يعانيه.

(1) حبيباتي، ص40.

في قصة(**أَسْتَذَةٌ**) –من خلال الجمل الفعلية القصيرة والاستعانة بالسخرية–استطاع القاص أن يبني قصة في غاية التكثيف البنائي.

أَوْغَلَ النَّاقِدُ فِي تَنْظِيرِهِ ..

.....

رَفَعَ الْكَاتِبُ النَّاشِئُ يَدَهُ مُتَسَائِلاً :

هَلْ يُمْكِنُنِي الذَّهَابُ لِلْحَمَّامِ ..!؟ [1].

والقصة تتناول إحدى أهم القضايا الثقافية وخاصة الأدبية منها، وفيها يتقصد الكاتب توجيه دائرة الضوء إلى هؤلاء النقاد الذين أرغوا كثيراً وتفلسفوا، فالتنظير المسهب يخنق المبدع أو المتلقي ويقيده، فما بين الكاتب والناقد علاقة يشوبها كثير من التوجس والحساسية، وأسهم التكثيف في الكشف عن هذه المعاني، وتكون ردة الفعل ما اتخذته الشخصية من قرار تراه مناسباً، وتجئ الخاتمة مفتوحة على تعجب واستفهام لتعبر عن سخرية الشخصية مما يجرى من حولها وهو التنظير الأعمى والخطاب الجامد الذي يسهب فيه النقاد، وربما لا يعون معناه بشكل دقيق.

ج: التكـــثيـــف التجـــريـــدي

هو تصور المطلق كالحرية والحب، وكأنهم أشخاص يتفاعلون فيما بينهم، أو استحضار لشخصيات من الأسطورة، وهنا يكفي أن نقول: إن مجرد استحضار هذه الشخصية الأسطورية سيستحضر ما كانت تتبناه تلك الشخصية من قيم ومبادئ، ومن الاستخدامات التي تساعد القاص في تكثيف الحدث والموضوع: الرمز، والتناص، والانزياح اللغوي، والفكري، والموضوعاتي، والاستعارة، والمفارقة بأنماطها المتعددة، وتسريع الحدث وجعله متوتراً ومركزاً لمنح القارئ خاصية التشويق والإدهاش[2]، وللرمز

(1) عصير ثرثرة، ص99.

(2) انظر: جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص128.

تأثير فعال في بنية التكثيف إذ يستطيع القاص أن يكثف الفكرة بواسطته، إما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلها، وإما بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة[1]، نلحظ ذلك في قصة(**حَمْرَاءُ**).

قبلَ أنْ تبدأَ شَهْرَزَادُ في سَرْدِ أولى الحكايا شَرَعَ شهريارُ بالشَّخيرِ .. وحينَ نامَتْ كانَ حدُّ السَّيفِ يُعَانِقُ عُنُقَهَا مُبْتَدِئًا حِكَايَةً حَمْرَاءَ مُرْعِبَةً..! [2].

استطاع الكاتب استخدام مخزونه الثقافي وتوظيفه لإعادة إنتاج نصوصٍ تمزج بين الماضي البعيد والحاضر، ومع اختلاف خاتمة الأسطورة مع خاتمة هذه القصة إلا أنه استوحى منها رؤية سردية مَكَّنته من إصابة المعنى الذي يريد توصيله للمتلقي [3]، وهي استمرارية معاناة المرأة في ظل مجتمعٍ ذكوري متسلط، فالإشارة اللغوية من ترتيب الكلمات أو الاقتباسات أو التلميحات الثقافية بأنواعها المختلفة كلها علامات تحفز التخييل على استنطاق الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دال (مركز ومكثف) ومدلول (واسع وشمولى).

د: التكثيف السيكولوجي أو النفسي

هو تقويض الذات لمكوناتها (الأنا والأنا العليا والْهُو) وإعمال التفاعل بين المكونات الثلاث وكأنها شخوص تتفاعل، وهنا تظهر شخوص عدة داخل العمل الواحد رغم أن بطله شخص واحد، وتدور رحى التكثيف حين نعمل التلقي الواعي بين مكونات الذات وتفاعلها فيما بينها، كما في قصة (**مَوْتٌ**).

(1) صالح هويدي: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث 1960-1980، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م، ص279.

(2) حبيباتي، ص22.

(3) انظر: مسلك ميمون: إواليات التخييل، ص20

تَطَلَّعَ لاقْتِحَامِ عَالِمِ الْكِتَابَةِ .. أَوَّلُ كِتَابٍ قَرَأَهُ عَنْ نَظَرِيَّةِ (مَوْتُ الْمُؤَلِّفِ) .. اِشْمَأَزَّ مِنْ عُنْوَانِهِ الْمُسْتَفِزِّ .. قَرَّرَ أَنْ يُمِيتَ الْكَاتِبَ الْمُتَطَلِّعَ دَاخِلَهُ بِالتَّوَقُّفِ النَّهَائِي !![1].

يظهر التكثيف النفسي حاضراً بعناصره الثلاثة: الأنا المتمثلة في (الشخص المتطلع للكتابة) في حين يعد (فعل الاشمئزاز) الْهِي، أما الأنا العليا فهي التي كبتت إرادة الأنا وذلك بالتوقف النهائي عن القراءة.

ومع أن معظم قصص الفاخري تتسم بالتكثيف، إلا أنه في بعض القصص قد تخللتها بعض الزوائد منها قصة (**ظِلالٌ**).

يَمْتَدُّ ظِلُّ الشَّجَرَةِ أَخْضَرَ ..

وَظِلُّ الْغَيْمَةِ أَسْوَدَ ..

ظِلالُ الْعَصَافِيرِ أَجْنَحَةُ فَرَاشَاتٍ ..

ظِلالُ الْفَرَاشَاتِ قَوْسُ قُزَحٍ ..

قَوْسُ قُزَحٍ وَجْهُ رَبِيعٍ ..

أَبْحَثُ عَنْ ظِلِّي بَيْنَهَا فَيَلْتَهِمُنِي الظَّلامُ الْقَمِيءُ ..! [2].

في هذه القصة أبقى الفاخري على بعض الزوائد التي يمكن الاستغناء عنها مثل تحديد ألوان الظلال "أَخْضَرَ .." "أَسْوَدَ .." وكذلك جملة "قَوْسُ قُزَحٍ وَجْهُ رَبِيعٍ .." حيث يمكن حذفها وكتابة عبارة "تتناغم الألوان" بعد ذكر ظلال (الشجرة والغيمة والعصافير والفراشات).

ونفهم من هذا، أن القصة لابد أن تخضع لخاصية الاختزال والتكثيف، وتجميع أكبر عدد ممكن من الأحداث والجمل في رقعة تضاريسية محددة، ومساحة فضائية

(1) عطر الشمس، ص11.

(2) سحابة مسك، ص19.

قصيرة جداً. ولا يكون التكثيف على مستوى تجميع الجمل والكلمات، بل يكون أيضا على المستوى الدلالي، فتحمل القصة تأويلات عدة، وقراءات ممكنة ومفتوحة.

وفي حالة الاستغناء عن التكثيف فإن الأقصوصة تتشكل عند بعض الكتاب مجرد رصف للكلمات ورصد للأفعال وردودها ما يقود القصة إلى الترهل وكثرة التفاصيل وتكرار الأحداث، والقول: إن الاقتصاد إرهاق لمكونات القصة ليس على إطلاقه، ويصدق في حالات فردية عندما لا ينجح القاص في صياغة قصته.

المبحث الثالث

اللغة

المطلب الأول: أهمية اللغة ومستويات بنائها

المطلب الثاني: مستويات اللغة في أقاصيص الفاخري

المطلب الأول
أهمية اللغة ومستويات بنائها

اللغة من حيث كونها مفردات وتعابير وجملًا هي أداة فن الأدب بكل أنواعه مثلما لكل فن من الفنون الجميلة الأخرى أداته،فاللغة في حد ذاتها عبارة عن رموز مأخوذة من واقع المجتمع،وهذه الرموز لها شيفرات معينة ينبغي كشف دلالاتها.

واللّغة في الأدب لغات من حيث التّوظيف والاستعمال، بل هي أنواع في الجنس الواحد، فلو أخذنا الأدبَ بوصفه جنسًا جامعًا لأنواع مختلفة، فلغة الشّعر تختلف عن لغة النّثر، ولغة النّثر الفنّي تختلف عن لغة النّثر العادي، وكذلك الفرق الشاسع بين لغة الرّواية في سعتها ورحابتها، واستطرادها وتكرارها، وإسهابها وتفاصيلها، وعنايتها بالزّمان والمكان، والوصف، وجزئيات الأحداث ولغة القصّة القصيرة، التي تفتقد كلّ هذا، وتتميز بالاختزال، والتكثيف، والإيجاز، والإضمار، والحذف.

اللغة الأدبية أو الشعرية ميدان يشكّله كل مبدع كما يشاء، ويبثّ فيه رؤاه الفكرية في قوالب لغوية تخصّه دون سواه، ليضفي على إنتاجه صبغة خاصة تميّزه عن غيره، كاختيار معجمي خاص أو أسلوب نحوي معيّن، أو إيحاءات دلالية مقصودة، كما تبرز أدوات وروابط في خطابه تصبغه بصبغة خاصّة، وتؤدّي إلى ترابطه وانسجامه، هذا الترابط أشار إليه الجرجاني، وبيّن ضرورة اتّحاد أجزاء الكلام، ودخول بعضها في بعض، واشتداد ارتباط الثاني منها بالأوّل، فتُوضع الجملة في النفس موضعاً واحداً [1]، وليس "النظم" شيئاً إلا توخّي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم لا في ألفاظها، لأن توظيفها في متون الألفاظ محال [2]، فتأتي المعاني في تماسك وانتظام لفظي، تتعلّق الألفاظ ببعضها وتَأتلف من خلال عملية تسمى بالخلق اللغوي، وهي إفراغ اللغة من معانيها المعبأة بها سابقا إلى لغة جديدة «بإعادة شحنها من جديد، وتفعيل كل

(1) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص74

(2) نفسه، ص359

عناصرها، وبالتالي اختلافها والاختلاف في هذه الحالة يكمن في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضا» [1].

ولأن الأقصوصة نوع أدبي، فإن اللغة تعد من عناصرها الأساسية؛ لأنها العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل القصصي، فالأقصوصة صياغة بنائية مميزة، والخطاب القصصي لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب، بل بما يتضمن من لغة توحي بأكثر من الحكاية وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها، وشخصياتها.

وللبعد اللغوي في الأقصوصة خصوصية أكبر من باقي الأجناس الأخرى، لأنها البؤرة الأساسية التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى في القصة وترتكز عليها، فلغة الرواية تختلف عن لغة الكتابات القصصية؛ لأن اللغة الأخيرة تقترب من لغة الشعر سواءً أكان على مستوى الجملة التي تنتج رموزًا وإيحاءات وانزياحات، أم على صعيد الدلالة الكلية التي ينتجها النص القصصي كاملًا، ولأن اللغة في الأقصوصة هي أداة إنتاج وليست أداة اتصال، تتكون اللغة من داخل القصة وليست من خارجها.

وعليه فإن اللغة هي القالب الذي يصب فيه القاص أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلال رؤيته للناس والأشياء من حوله «فاللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب» [2].

واللغة في النص القصصي يتم تعبئتها بحمولات دلالية جديدة، وطاقات جمالية مشعة بالإحساس والفكر الإنساني بكل أبعاده، ليصبح المدلول واسعاً يفوق الدال، مما يجعل النص نصاً توالدياً لا يبدأ من بداية محددة ولا ينتهي عند نقطة محددة، فهو نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة.

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1-2001م، ج3، ص78.

(2) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية- دراسة في الرواية المصرية-، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982م، ص199.

هذا الأمر بدأ مؤخّراً في نص الأقصوصة التي أصبحت مجالاً واسعاً للدراسة تنظيراً وتطبيقاً، لذا فهي مطالبة بأن تكون ذات دلالاتٍ مباشرةٍ محدودة في متن النّصّ تعطي للحكاية وجودها وتطوّرها، وفي الوقت ذاته مطالبةٌ بأن تُشحن بأقصى طاقاتها التّعبيريّة الإيحائيّة، تنزاح بفعل القراءة، وتحيل النّصّ إلى عوالم ودلالات أبعد من دلالاتها المباشرة التي يبني عليها الكاتب حكايته.

إذاً، فاللّغة في كل نص أدبي ذات مستويين، مستوى حضور، المقصود به الدّلالات المباشرة التي تتبني عليها الحكاية، ومستوى غياب، تحيل إليه تلك الدّلالات بما تملك من أبعاد أوسع من دلالاتها المباشرة، وكلّ ذلك دون أن يفقد اللّفظ انسجامه وتماسّه بين المعنى المباشر للحكاية، والمعنى الغائب الكنائي، وعليه فإن الأقصوصة ليست تلك الحكاية التي يقدّمها السّرد بدلالاته المباشرة، بل النّصوص الموازية التي تبثّها الدّلالات حين تُفرد في ذهن المتلقي، وتتحوّل الحكاية المكتوبة إلى حكايات لم يكتبها الكاتب لكنّه بمهارته وذكائه استطاع أن يولّدها أو يستدعيها في خيال القارئ وفكره، وعلى هذا تفترق الأقصوصة عن القصّة القصيرة والرّواية، وتستحقّ أن تشكّل جنساً أدبيّاً خاصّاً له مميّزاته ومكوّناته وشروطه، وليست مجرّد اختزال للقصّة القصيرة أو تلخيصا لها[1].

ومع كثرة المآخذ على كُتاب شعرية القصة من أن اهتمامهم بالبعد اللغوي جاء تعبيراً مضمراً عن هروبهم من الوفاء بمتطلبات النموذج القصصي المثالي، أو تهرباً من الإفصاح عن رسالة الخطاب القصصي، إلا أن جمعة الفاخري قد استطاع خلال تجربته الطويلة، وعبر تقاطعاته مع تجليات النموذج امتلاك تلك الأدوات وتوظيفها بحرفية عالية، لإنتاج نص قصصي حداثي، وعبر مراحل الكتابة الثلاث، وهي كتابة (القصة القصيرة)، و(الأقصوصة)، وكتابة (الومضة القصصية).

(1) انظر: منذر الغزالي: اللغة الشعرية في القصة القصيرة جداً، صحيفة المثقف، ع 4118، نشر بتاريخ 14-12-2017م

في قصة **(اِغْتِيَالٌ)** جاءت اللغة القصصية أقرب ما تكون إلى لغة شعرية إيحائية. **عُيُوْنُ الانتظَارِ الآمِلَةُ رَمَّدَهَا الْيَأسُ الصَّفِيْقُ .. المواعيدُ الخلُّبُ لا تمطرُ لقاءَنا المحتملَ .. المكانُ بِدُوْنِنَا مُؤَثَّثٌ بِالْجَدَبِ .. وَرَعْدُ خيبَتِنَا الْعَانِسِ يُقْهْقِهُ وَحِيْدًا في سَمَاءِ الْقُنُوْطِ .. أسالتِ العيونُ رجاءَهَا الْكَسِيْحَ على الدَّرْبِ المجدِبِ خَيْبَةً تُنْشِبُ أَظْفَارَهَا في وَجْهِ اللِّقَاءِ ..!** [1].

اشتملت هذه الأقصوصة على العناصر البنائية للشعر التي تذهب بها إلى أقصى مراتب الحساسيات الفنية ويتجلى ذلك في الحوار الخلاق بين التعبير اللغوي والتشكيل لرؤية إيحائية مفتوحة على التأويل، دون أن تفقد ما يربطها برهافة السرد، وإلا انتقلت من فضائها هذا إلى فضاء قصيدة النثر.

(1) حبيباتي، ص35.

المطلب الثاني
مستويات اللغة في أقاصيص جمعة الفاخري

لكل أديب لغةٌ أدبيةٌ خاصة به، وللقاص جمعة الفاخري لغة وأسلوب خاص به لا يمكن للمهتم بأدبه أو القارئ لقصصه أن تلتبس عليه أو يتداخل عليه أسلوبه ضمن مجموعة من الأساليب؛ لأنه يحسن اختيار الألفاظ بدقة، ويسفر عن ذلك ظهور لون فكري لغوى خاص به، يتسم بالثراء المعجمي والتشكيل النحوي والترميز الدلالي الذي يكاد ينطبع به المبدع في جلّ قصصه.

وللغة سمات لابد من أن تتوفر فيها وهي السلامة النحوية، الدقة، الاقتصاد والتكثيف، الشاعرية [1].

عمد القاص إلى توظيف اللغة في مستوياتها المباشرة والشعرية، فلكل مستوى دواعٍ للاستعمال وإذا تأملنا الخطاب القصصي للفاخري في تطوراته الأسلوبية واللغوية فإننا نجد له نمطين اثنين من التصوير اللغوي على الشكل التالي:

1_ **لغة تصوير مباشرة.** تتسامى عن اللغة العادية وتتشكل في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة، وأحيانا يتخفى القاص فيها وراء الراوي، ويعمل قاص هذا الأنموذج على خلو التعبير القصصي من الإفاضة التي لا تغني الدلالة [2]. وإن كانت غير مُهيمنة، ولا كثيرة في نصوص المجموعات القصصية للفاخري، ولكنّها موجودة في بعض القصص كما في قصة (**فِتْنَةٌ**).

هَامَسَهَا قَائِلاً: كم تَسْحَرُنِي السَّمَاءُ في عَيْنَيْكِ الفَاتِنَتَيْنِ ..!

ابتسمَتْ في غَنَجٍ أنثويٍّ .. ثمَّ خلعَتْ عَدَسَتَيْهَا الملوَّنتينِ وأعطَتْهُمَا لَهُ ..![3].

---

(1) انظر: فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002م، ص 135.

(2) انظر: جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص130.

(3) حبيباتي، ص 21.

كانت البداية في هذه القصة تسعى بالتوجه البسيط والمباشر؛ لإحداث أثر في مخيلة القارئ من خلال لغة شفافة منتقاة، لغة مصهورة لتحقيق هدف محدد، وهي إذ تلتزم غاية البساطة أمام بصر القارئ، فذلك من أجل أن تتسلل برفق إلى دخيلة نفسه ومخيلته دون عائق من لفظة غريبة أو صياغة معقدة.

في بعض القصص تأتي اللّغة في جمل قصيرة، وتركيز، وإيجاز، ودقّة في رَسم الحدث، وتَحديد الخِطاب واتّخاذ نسق المعيارية اللّغوية في الغالب، فهي في المقابل لم تساعد على رحابة الرّؤية وتشعبها وتعدد القراءات واختلافها، كما في قصة **(كِتَابٌ)**.

فِي زَمَنٍ خَيَالِيٍّ نَفِدَ كِتَابُهُ (لِلأَغْبِيَاءِ فَقَط) ..

حِينَهَا اكْتَشَفَ الأَذْكِيَاءُ وَالأَغْبِيَاءُ عَلَى حَدٍّ سَوَاءٍ أَنَّهُ كَانَ الذَّكِيَّ الوَحِيدَ ..!! [1].

2_لغة تصوير شعرية مجازية.

تتميز هذه اللغة بانزياحاتها، وصورها المتلاحقة، وتكثيفها الجميل الموحي المثقل بالمعاني والدلالات، فاللغة الحداثية «جنحت إلى تقديم نفسها بوصفها لغة إشارة وإيماء أكثر منها لغة بلاغة وتزويق، بل إنها ذهبت إلى أبعد من ذلك حينما جعلت من أهدافها الأساسية انتهاك المعجم اللغوي السائد ومفارقة مألوفة بطريق الألفة عن سياقها وخلخلة بنيتها التركيبية للتعبير عن مستوى وعي حداثي جديد» [2]. ومن أهم التقنيات اللغوية التي أسهمت في بناء لغة الأقصوصة.

أ_الرمز. يسهم في إبراز شعرية اللغة في الأقصوصة بما يمتلكه من طاقة إيحائية كبيرة، يبثها في أنحاء النص، ولما يحمله من معان متعددة، وبما يوحي به من آفاق جديدة للكلام ، والرمز يدل على العلاقة الإشارية السببية، سواء كان هذا السبب من قبيل القياس أم غيره[3]، وقد ظهر الرمز في قصص الفاخري من خلال بعض أسماء الأعلام أو في صفات الحيوانات، وكذلك وظف الفاخري الرموز المفردة كـ(التفاحة–

(1) عصير ثرثرة، ص 26.

(2) صالح هويدي: مجلة الرافد، ع143، 2009م، ص109.

(3) انظر: إبراهيم محمد أبوطالب: شعرية اللغة في القصة القصيرة جداً، بحث منشور بمجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع10، 2018م، ص115.

الربيع –الظل–البرتقالة –الجدار) باعتبارها رموزًا مستقلة كل بما تعلق به، لتترك أثراً في مخيلة القارئ وتحفزه لبذل الجهد في توليد الدلالة وملء المحذوف، كما في قصة(**حَقْلٌ**) تأتي "التفاحة" رمزاً للخطيئة.

سَقَطَت تُفَّاحَةٌ فَالْتَقَطَاها..

.....

اِنْهمَرَتِ الْحِجَارةَ تَخْسِفُ جَسَدَيْهِمَا..

.....

عَلَى قَبْرَيْهِمَا نَبَتَ حَقْلُ تُفَّاحٍ..!! (1).

ب_ الإيقاع. يحضر الإيقاع بتنويعاته المختلفة (الأسلوبي والزمني) وينتج هذا الإيقاع عن تراكم الجمل، وتتابع الأفعال منطقياً، ويتميز بالسرعة والميل إلى الإيجاز، وكثرت التعاقب في تسلسل الأحداث، ويتجلى الإيقاع السريع في الجمل والأفعال التي تصور حركية الأحداث وسرعتها الانسيابية (2)، كما في قصة (**عطر الشمس**).

يَسْتَرْسِلُ في إِنْشَادِهِ الذَّهَبِيِّ .. تَغْمُرُهُ العُيُونُ بِنَظَرَاتِ إِعْجَابٍ .. تُتَابِعُ القُلُوبُ تَدَفُّقَهُ البَهِيَّ .. المَكَانُ مَغْمُورٌ بِأَرِيجٍ اسْتِثْنَائِيٍّ .. تَحْضُرُ .. يَتَوقَّفُ .. تَتَقَاعَدُ القَصَائِدُ .. تُلَمْلِمُ الشَّمْسُ أَلَقَهَا وَعِطْرَهَا .. يَغْزُو المَكَانَ عِطْرٌ وَضَوْءٌ مُخْتَلِفَانِ .. تَلْتَفِتُ العُيُونُ إِلَى حَيْثُ تَسَمَّرَتْ عَيْنَا الشَّاعِرِ .. يُوقِنُونَ أَنَّ القَصِيدَةَ الأَبْهَى قَدْ حَلَّتْ بِالْمَكَانِ .. تُصَفِّقُ ابْتِسَامَتُهَا لاكتِشَافِهِمُ المُوَحَّدِ ، فَيَغْرَقُ المَكَانُ فِي عِطْرِ الشَّمْسِ ..! (3).

من أهم جوانب الإيقاع السجع الذي كان من أبرز ما وظفه القاص في قصصه لما يحتويه من شعرية واضحة تخدم بناء القصة، وبخاصة في مطلع القصص كما في مطلع هذه القصة (الذَّهَبِيِّ _ البَهِيَّ_ اسْتِثْنَائِيٍّ) وهو ما يحقق للنص تماسكه واتساقه وانسجامه التركيبي والدلالي.

---

(1) قهقهة شهية، ص49.

(2) انظر: جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 330.

(3) عطر الشمس، ص10

ج_الجملة الفعلية. لها دور مهم في بناء لغة الأقصوصة، حيث تسبب فعلية الجملة إلى ظهور عنصر التكثيف، وإلى قِصَرِ بنية الجملة في القصة، كما يؤدي تتابع الأفعال في الأقصوصة إلى نقل مشاعر السرعة والحركة إلى المتلقي [1]. في قصة **(زواج)** نلاحظ أن غلبة الأفعال في هذا النص ساعدت على تقصير مساحته، وأتاح إمكانية تعدد القراءات وتضمنها لدلالات متعددة.

مُنْذُ زَوَاجِهِمَا تَفَرَّقَا بَحْثًا عَنِ الرِّزْقِ كُلٌّ فِي بِلادٍ ..

تَقَاعَدَا ..

عَادَا إِلَى بَيْتِهِمَا ..

... وَتَزَوَّجَا ..! [2].

بدأت هذه القصة ببداية مستفزة تحث القارئ إلى المزيد من القراءة؛ لأن الجملة الأولى "مُنْذُ زَوَاجِهِمَا تَفَرَّقَا" أعطته جزءًا مهمًّا لا بد من إتمامه من خلال القراءة المنتجة، ((فجملة الاستهلال عتبةٌ نصِّيَّةٌ تتحدَّى القارئ القابع دائمًا على أبواب الدلالات فارضة سيطرتها على فكره أمام تشكيلات لغوية لا يمكن التواصل معها بعيدًا عن ملء فراغاتها والتوقُّف عند تقنيات كتابتها))[3]، في هذه القصة استطاع القاص إعمال أقصى آليات الضغط على كلمات القصة بحيث حذف كل ما يمكن حذفه واختزل معاني كثيرة بكلمات لا تتجاوز "عشرة" مفردات، وبالرجوع إلى المعنى نرى قدراً كبيراً من المعاني التي تحويها القصة، فهي تعبر عن واقع الإنسان، وحقيقة الحياة التي يعيشها.

---

(1) جلال مرامي وآخرون: آلية الجملة الفعلية في القصة القرآنية القصيرة جداً، بحث منشور بمجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، ع1، 2017م، ص67.

(2) عصير ثرثرة، ص62

(3) هداية مرزق: سلطة اللغة سلطة النص قراءة في مجموعة "عصير ثرثرة "لجمعة الفاخري، ملخص ورقة مُشارك بها في المهرجان العربي الثالث للقصة القصيرة جداً الذي أقيم في مدينة الناظور–المغرب، البريد الالكتروني:hidamerzeg@yahoo.fr

د_الكتابة الشذرية. تعتمد على تقطيع النص الكلي إلى وحدات، أو فقرات أو مقاطع مستقلة بفواصل بصرية وفضائية، فهناك كتابة قصصية يعقبها الفراغ، وكلام يخلفه الصمت، وسواد يليه البياض[1]، وفي دراسة اللغة في الأقصوصة لا ينصرف الذهن للغة المكتوبة فحسب، بل لابد من دراسة البنية السطحية للنص انطلاقاً من أن معمارية الأقصوصة تستدعي مثل هذه الدراسة، ويظهر هذا التّحول الشّكلي من خلال ترك فجوات ومساحات فارغة بيضاء تحفز المخيلة وتدعو إلى مشاركة فعالة في ملء هذه الفجوات وتلوين هذا البياض النصي، وترهين المضمر والغامض والمسكوت عنه، فاللغة لم تعد العنصر الوحيد المبين لشعرية النص، فثمة عناصر أخرى تدخلت في الصفحة لتضاعف من شعرية النص.

تتطلب اللغة البصرية من المبدع أن يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة، لها العلاقة الأوثق بنفسيته، بحيث تبدو للآخرين كأنها تُرى لأول مرة، وعلى المتلقي أن يتمتع بحس ثقافي ونقدي لكي يتفاعل مع ما يقدمه النص من رؤى وفراغات وبياض.

وتعد اللغة البصرية آلية جديدة استخدمت لكسر نظام الكتابة المألوف، بهدف زيادة تعميق بنى النص التي من شأنه أن تمنحه فاعلية قرائية جديدة، ومن أهم مظاهرها في الأقصوصة عند الفاخري.

1_ لغة الكتابة المتقطعة: ونعني بالتقطيع هو عملية التجزيء والتشذير والتقسيم. أي: تقطيع –الأقصوصة–، إما بتقسيمها إلى مقاطع نووية متكاملة فيما بينها دلالة ومقصدية، وإما تقطيع الكلمات إلى حروف وأصوات ومورفيمات لسانية [2]، بما يسمح بالانتباه إلى رمزية الكتابة في بعدها الطباعي المادي.

(1) انظر: جميل حمداوي: المقاربة الشذرية بين التصور والإجراء، ط1–2017م، ص85.

(2) انظر: جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص314

إن احتفالية القاص بهذه التقنية هو وعي منه بشعرية السواد والبياض معاً، ووعي بالفراغ أيضًا؛ إذ تسهم جميعهاً في خلق بنية فضائية متميزة، تفتح تشكيلًا بصريًا موازيًا لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي فتتحول الصفحة المكتوبة إلى تخطيط وتشكيل، وصوت ومعنى، فالتركيب الطباعي للنص يستدعي التقسيم والتناغم السريع بين الكتابة والموسيقى، فالملفوظ تخطيط إيقاعي على الصفحة، والنص يسعى إلى الامتلاء [1] كما في قصة(**سُؤَالٌ**).

أَطْلَقَ عَلَيْهَا سَهْمًا مُفَاجِئًا: هَلْ تَتَزَوَّجِينَنِي ..!؟

.....

غَصَّتْ بَالْجَوَابِ ..

مَ

ا

تَ

تْ .. !!؟ [2].

قام القاص بتفتيت وبعثرة كلمة(ماتَتْ) وكأني به يصور حالة الموت التي جاءت بعد الفعل (غَصَّتْ) الذي يصحبه التقطيع في النفس البشرية، فالموت لم يأت فجأة مثل (السكتة القلبية)، بل موت متقطع ليزداد ألماً وبعداً كتباعد الحروف المكتوبة، زيادة على ذلك الفراغات المنقوطة التي تركها باعتبارها لغة بيضاء في حاجة إلى التأويل والقراءة.

(1) انظر: حسن المودن: شعرية القصة القصيرة جداً: نصوص سعيد منتسب وعبد الله المتقي أنموذجاً، مجلة مجرة، البوكيلي للطباعة، المغرب، ع 13، خريف 2008م، ص87.

(2) عصير ثرثرة، ص 44

2_ لغة الحذف والإضـــمار. تحتفي بعض نصـــوص الفاخري بالبياض والإيحاء، وتراهن على مساحة التأويل والدلالات التي قد تتعدد بحسب قراءة المتلقي، وتوظيف نقاط الحذف في بناء الأقصوصة هي لغة لها دلالات متعددة، وأهم علامة تحضر بشـكل ملفت للانتباه في قصـص الفاخري هي الإكثار من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصـــمت والتلميح، بدلاً من التوضـيح، «وهذه الخاصـية الترقيمية إن دلت على شـيء فإنما تدل على الإيحاء والتلميح والإخفاء وإسكات لغة البوح والاعتراف والامتناع عن توضيح الواضح وفضح الفاضـح. ويحرك الإضـمار مخيلة القارئ ويحفزه على التفكير والتخييل والإجابة عن الألغاز المطروحة في سـياقاتها المرجعية وأبعادها الانتقادية» [1]، ويتضـح ذلك في قصة(**عَفَنٌ**)، يقول السارد وهو يتكئ على بلاغة الحذف والإضمار.

مَسَاءً؛ كَفَّنُوهُ بِعَلَمِ وَطَنِهِ..

دَفَنُوهُ ..وَمَضَوا...

لَيْلاً؛ زَكَمَتْ رَائِحَةٌ كَرِيهةٌ أُنُوفَ النَّاسِ..

فِي الصَّبَاحِ كَانَ قَبْرُهُ ينفُثُ عَفنًا كَفَضَلاتٍ بَشَرِيَّةٍ..

فِي السَّمَاءَ كَانَ الْعَلَمُ يَتَوَارَى خَلْفَ غَيْمَةٍ دَاكِنَةٍ..

ويَخَ.... !؟ [2].

وتتحقق في هذه الأقصوصة ظاهرة الإضمار، عن طريق الحذف الدلالي في كلمة (ويَخ....)، وتشغيل علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق اللغوي (.... !؟)، وحضور الإبهام البصري، وهيمنة الفراغ اللغوي، قصد دفع المتلقي إلى تشغيل مخيلته

(1) جميل حمداوي: بحث بعنوان: شعرية القصة القصيرة جداً عند عز الدين الماعزي (الحوار المتمدن، ع1824 ،2007م) على الرابط www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=88116&nm=1 تاريخ الدخول 14_7_2017م.

(2) قهقة شهية، ص48

وعقله، لملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأن توضيح دلالات المضامين ومَقْصَدِياتها لا يمكن توضيحها أكثر من اللازم، ويستعين الكاتب غالباً بالإيجاز والحذف، وذلك لدواعٍ سياسية، واجتماعية.

وبما أن الأقصوصة تقوم أصلاً على اللغة وباللغة تبلغ مرادها، واستثمار اللغة في أقصى طاقاتها يمثل ركيزة مهمة من ركائز الشعرية، ارتأيت أن نتناول في الفصل الثالث وبشكل مُوسع مكامن الشعرية في لغة الأقصوصة عند الفاخري، من خلال دراسة أدوات الشعرية من مفارقة وانزياح وتناص، واستهلال وخاتمة.

وستكون شعرية اللغة أكثر تحديداً والتصاقاً ببنية اللغة وعلاقاتها وترابطها الذي يشكل بناءً أدبيًّا يتحرك داخل حدود نوع الأقصوصة، وبين طبيعة شعرية هذه اللغة من خلال محاورها الكبرى كالمفارقة، والانزياح، والتناص، والاستهلال، والخاتمة، ومن ذلك تتصل شعرية اللغة في تكوين أدبية النص السردي.

الفصل الثالث

مكامن الشعرية في لغة الأقصوصة عند جمعة الفاخري

المبحث الأول: المفارقة

المطلب الأول: المفارقة لغة واصطلاحا

المطلب الثاني: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري

المبحث الثاني: الانزياح

المطلب الأول: الانزياح لغة واصطلاحا

المطلب الثاني: صور الانزياح في أقاصيص الفاخري

المبحث الثالث: التناص

المطلب الأول: التناص لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني:صور التناص في أقاصيص الفاخري

المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة

المطلب الأول: الاســــــــتهـــــلال

المطلب الثاني: الخـــــــــاتمـــــــة

مدخل.

يرتكز جهد الباحثة في هذا الفصل على استخراج مكامن الشعرية في اللغة التي قامت عليها معظم أقاصيص الفاخري، ولأن الشعرية التي نبحث عنها في هذه الدراسة تُعني بدراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي؛ لذلك كان لابد من تخصيص جانب موسع لتقنيات اللغة التي هي أحد بُنيات الأقصوصة الداخلية، حيث يصعب اليوم تحليل نص ما دون التساؤل عن التقنيات التي يلتمسها والعناصر التي تشكله.

على أن عبارة "مكامن الشعرية" تشير هنا إلى جملة من الأدوات والأساليب والتقنيات التي استعملها القاص من أجل تشييد عمله الأدبي، وتَفَنُنِه فيه لتمييزه عن الأعمال الأخرى، ودور هذه الأدوات في شحن النص بطاقات جمالية وإيحائية إضافية تمنح المتلقي مزيداً من التفاعل مع لذة النص، كما تفتح أمامه دروباً متعددة لإنتاج المعنى، كما أن النّظريات الحديثة راحت تدلل على دور التّقنيات التي يستخدمها الكاتب، سواء كان استخدامه لها واعياً وداخلاً في صلب اشتغاله على بناء النص، أم كان عفو الخاطر.

وإن كانت الأقصوصة نوعاً أدبياً يتفرع عن القصة القصيرة، فإن لها تقنياتها الخاصة التي تميزها عن باقي الأنواع الأخرى، ومن هذه التّقنيات المفارقة، والانزياح، والتّناص، والرّمز، والحذف، والاختزال، والإضمار، مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لا يمكن أن تستغني عنها القصة، كما أن هذه التّقنيات « تحمل كثيراً من المرونة بحيث يمكن أن تمتد، أو تتقلص بحسب السياق الذي ترد فيه ويمكن أن تتحول بعض التقنيات إلى أركان»[1] وبها تشترك الأقصوصة مع باقي الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، وهذه التقنيات تمس الجانب النصي، والتركيبي، والبلاغي، والدلالي، والسردي، هذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مرونة هذا النوع الأدبي الجديد، وانفتاحه على باقي فروع الأدب.

(1) انظر: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص54.

ومن التقنيات التي حددها الناقد أحمد جاسم الحسين: خصوصية اللغة، والانزياح، والمفارقة، والتّناص، والتّرميز، والأنسنة، والحيوان، والسّخرية، والبداية، والقفلة [1]، ويؤكد أن هذه التّقنيات لا تأتي مجتمعة وإنَّما يحتمه شكل النص وطبيعة الفكرة.

أما الناقد جميل حمداوي فيرى أنها شروط تكميلية، قد تحضر وقد تغيب، وهي: التّشخيص، والأنسنة، والتّناص، والتّرميز، والعنونة، والتّصوير البلاغي، والالتفات، والتّشخيص الدّلالي، واستخدام المنظور السردي [2].

والقاص جمعة الفاخري عمد إلى توظيف عدة تقنيات للغة مثل المفارقة، والإدهاش، والتّناص، والسّخرية، والحوار، والانزياح وما إلى ذلك، لكننا نحاول في هذا الفصل دراسة ثلاث تقنيات ظهرت بشكل جليٍّ وواضح في قصصه، هي: تقنية المفارقة، والانزياح، والتّناص، والاستهلال والخاتمة.

(1) انظر: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص 42-48.

(2) انظر: جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص344.

المبحث الأول: المفارقة

المطلب الأول: المفارقة لغة واصطلاحا

المطلب الثاني: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري

المطلب الأول

المفارقة لغةً واصطلاحًا

1. **المفارقة لغة**:

مصطلح المفارقة هو مصدر للفعل الثّلاثي المزيد بالألف "فارق" على وزن "فاعل" الذي مصدره على صيغة "فِعال" و"مُفاعلة"، فهي إِذَنْ مصدر قياسي صريح للفعل "فَارَقَ". ((ويقال: فَارَقَ الشئ مفارقة وافتراقاً، أي: باينه، وفارق الرجل امرأته مفارقة وفِراقاً: بَاينها))[1]، وهو مأخوذ من الجذر الثلاثي "فَرَقَ" ومصدره الفَرْقُ وهو في اللغة ((خلاف الجمع، فَرَقه يَفْرُقه فَرْقاً، وانْفَرَقَ الشيء وتَفَرَّق وافترَقَ)) [2]، وعرّفها **الجوهري** بأنها التّباين والتّشعب، فهو عنده: ((مفرق الطّريق ومفْرَقُهُ، للموضع الذي يتشعب منه طريق آخر،..وفَرَقَ له الطريقُ، أي: اتَّجه له طريقان))[3]، مما تقدم نستنتج أن جميع الصيغ المنتجة من الجذر اللغوي "فَرَقَ" تحيل إلى معنى الفصل والتّشعب وعدم الاتفاق، وتؤكد على مدلول واحد، وهو الانقسام والابتعاد.

2. **المفارقة اصطلاحاً**:

قد يكون من الصعب التوصل إلى تعريف محدد لمصطلح "المفارقة"؛ لأنه يمتلك تاريخاً طويلاً، فقد مرَّ على عدة عصور وثقافات متفاوتة، عرفته كتب النقد والبلاغة العربية القديمة بأسماء عدة كالتهكم، والسخرية، والمدح بما يشبه الذم، والهزل الذي يراد به الجد، وأساليب، ومحسنات بلاغية أخرى كالتّضادّ، والطّباق، فهذه الأنواع

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 10، ص300، (مادة: فرق).

(2) نفسه: ص299.

(3) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4-1965م مج4، ص1541.

المجازية والبلاغية تشترك في الإضراب عن المعنى المباشر، والاتجاه نحو العمق [1]، مع ذلك لم يعثر على مصطلح

"المفارقة" في معظم العلوم التي أسست العلوم البلاغية والأدبية العربية [2].

يؤكد الباحث **د. سي. ميويك على** أن ظهور مصطلح المفارقة في بادئ الأمر في كتاب أفلاطون "الجمهورية" بالقول: «ترد كلمة "Eironeiajv" أول مرة في جمهورية أفلاطون، وإذ يطلقها سقراط على أحد الّذين يهاجمهم من ضحاياه» [3] والكلمة نفسها تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ لّلغة.

وأما مفهومها الاصطلاحي فقد تعدد، لذلك صرح **ميويك** بأن الحصول على تعريف بسيط للمفارقة شيء صعب، وهي في حالة تطور مستمر فقد كانت قديماً صيغة بلاغيّة وأصبحت اليوم أشياء شتى [4].

وتُعرف **نبيلة إبراهيم** المفارقة بأنها «لعبة لغوية ماهرة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضّد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه؛ ليستقرّ عنده» [5].

(1) انظر: محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1-2010م، ص36.

(2) انظر: خالد سليمان، المفارقة في الأدب-دراسات بين لنظرية والتطبيق-، دار الشروق، عمان، ط1-1999م، ص22.

(3) د. سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي-المفارقة وصفاتها-، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1-1993م، مج4، ص26.

(4) انظر: نفسه، ص21.

(5) نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مج7، ع3، سبتمبر_1978م، ص132.

ويرى **محمد العبد** أن «المفارقة تبدو نوعاً من التضاد، بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر» [1].

وقد كان من نتيجة الدراسات الكثيرة الّتي كَتبت في هذا الموضوع في القرنين الأخيرين تحوُّل جذري في دلالة المصطلح، فلم تعد المفارقة مجرد وسيلة للتعبير عن معنى أو موقف ما، وإنما صارت منهجاً له جميع مواصفات المنهجية العلمية [2]، ومعطى من معطيات التحول الأسلوبي الذي يتم التعبير به عندما يعجز وعي المبدع عن إمكان الإحاطة بواقع مرفوض من قبله، فالمفارقة «بديل للتأشير السالب على ذلك الواقع عاكسة ذات المبدع بكل ما يلفها من أسى» [3].

ولابد للمفارقة من عناصر إضافية تُحوِّل البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانحراف لهذه البنية اللغوية وهي:

1. وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام.
2. إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.
3. التظاهر بالبراءة وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.
4. لابد من وجود ضحية في المفارقة [4].

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول: إن المفارقة هي أسلوب تعبيري يعتمد عليه الكاتب في نقل موقف ما بشكل مختلف عما هو عليه، ويوهم هذا التناقض القارئ بأنه يواجه موقفاً غير متسق ما يدعوه إلى البحث وسبر أغوار ذلك الموقف.

---

(1) محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب دار الفكر العربي، القاهرة، ط2- 2006م، ص15.

(2) انظر: خالد سليمان، المفارقة في الأدب-دراسات بين النظرية والتطبيق-، ص21.

(3) هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع "دراسة نصية"، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ع28، 2003م، ج16، ص1020.

(4) نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، ص201.

وتعد الأقصوصة من أفضل النماذج وأنجعها لدراسة المفارقة بشتى أنواعها وأساليبها؛ وذلك لأسباب عديدة من أبرزها قيامها على مبدأ الاقتصاد اللّغوي الذي نادى به دي. سي. ميويك في كتابه (المفارقة وصفاتها)؛ فمنْ شروط المفارقة تحقيق أبلغ الأثر بأقل الوسائلِ تبذيرًا، وتُعدُّ كذلك من الانزياحات اللُّغوية التي تجعل بنية الأقصوصة تتحرك في مسارات عديدة لدلالات عميقة، تجعل القارئ يتفاجأ بما لا يتوقعه، وهذا متسق مع طبيعة اللقطة المعبَّر عنها، فلا يتوقع أحد أن القصة الشاعرة تَروي ما هو مألوف في الحياة، أو ما هو متوقع النتائج، أو يقفز القارئ إلى النهاية وهو لا يزال في البداية، فبراعة الأديب كامنة في تقديم مفارقة مدهشة، تأخذ بتلابيب القارئ، وتجعله مترقبا للنهاية وكيفيتها.

واختلف الباحثون بشأن توظيف المفارقة في الأقصوصة، فالناقد أحمد جاسم الحسين عدّها تقنية لازمة الاستخدام ناتجة عن عناصر، فهي «تقنية تكثيفية تساهم مثل غيرها من التّقنيات في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية» [1]، أما يوسف حطيني فيراها شرطاً أساسياً لكل أقصوصة وتكمن في «لجوء القاص إلى إبراز تناقض ما، تعارض ما، بين المنظومات الموضوعية، أو البنى الفنية التي تشكّل النص، سعياً إلى تعميق الإحساس بالظاهرة التي يتبنّاها القاص» [2]، ويؤيد جميل حمداوي ما ذهب إليه يوسف حطيني في عدَّها ركناً ضرورياً للأقصوصة إذ إنها «تعتمد على المفارقة المكثفة القائمة على التّضاد، والتقابل، والتناقض بين المواقف، أو بين ثنائية القولي والفعلي»[3].

وتجمع المفارقة بين وظيفتين، وظيفة أدبية بارزة، تَبُث في النص الكثير من الإثارة والتشويق عن طريق بناء مستويين من الحقائق السردية، حقيقة ظاهرة، وحقيقة مخفية، تبرز في النهاية وكسر أفق التوقع، وكذلك تسعى المفارقة إلى تعميق الإحساس بالناس

(1) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص59.

(2) يوسف حطيني: صناعة المفارقة في القصة القصيرة جداً، مقالة نشرت على الموقع www.airssforum.com تاريخ الدخول 2_11_2018م.

(3) جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً: المكونات والسمات –مقاربة ميكروسردية–، ط1–2017م، ص60، على الموقع الرسمي للدكتور جميل حمداوي hamdaoui.ma/news.php?extend.150.4

وبالأشياء، وسنحاول استجلاء ذلك من خلال نصوص المجموعات القصصية لدى القاص، فقصص الفاخري مليئة بالمفارقات حتى إنها تعد من سماته الأسلوبية، وسيسعى هذا البحث إلى مقاربة هذه القصص التي اخترناها من هذه المجموعات لاشتغالها على تقنية المفارقة، ويتنوع استخدام القاص لهذه التقنية، فمنها ما اشتمل على مفارقة البناء السردي المتمثل في الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان، والعنوان، واللغة، ومنها ما اشتمل على مفارقة الموضوع بوصفه متكأ للمفارقة، وكذلك لا تخلو قصصه من المفارقات الفنتازية، التي تعتمد على طابع السخرية من مفارقات الحياة.

المطلب الثاني

صور المفارقة في أقاصيص الفاخري

1. مفارقة العنوان.

يشكل العنوان العتبة الأهم في علاقته بالنص وبالقارئ، حيث يتم وضعه بعد كتابة النص، والكاتب لا يضع عنواناً ثم يقرر أن يكتب عنه، ففي الوضع الطبيعي تتم كتابة النص ثم يضع له صاحبه عنوانًا، ولابد أن يكون العنوان واصفاً للنص ولا يقتصر على مجرد التسمية، بل لا بد أن يتماشى مع ما هو موجود في النص، وعلى مستوى العلاقة مع القارئ، يمثل العنوان الدليل الذي يفضي بالقارئ إلى النص، فيتخذ دور المصيدة التي ينصبها الكاتب لاصطياد القارئ، أو دور الثريا التي تضيء دهاليز النص [1].

جاءت معظم عناوين القصص منفردة، بعضها جاء مراوغاً يتخذ المفارقة أساساً لخلق صراع بين العنوان وما يدل عليه النص، أو بين دلالات العنوان الظاهرة وما يعبر عنه حقيقة، وعلى سبيل المثال قصص **(تَعَلُّمٌ)** [2] و**(شَيْطَانٌ)** و**(وَرَقَةٌ)** [3]، وهي كلها عناوين تحيل في النص إلى غير ما يعنيه معجمها ودلالتها القريبة، وهناك عناوين أخرى تتجلى مفارقتها بعد اكتشاف المفارقة في المتن القصصي؛ لأن القاص جعل من العنوان قرينة بحد ذاته لكشف التناقض والتضاد، ويتجلى ذلك في قصة **(إِشْبَاعٌ)**.

الجُوعُ أَخْرَجَهُ صَارِخًا..

فَأَشْبَعَتْهُ الحُكُومَةُ ضَرْبًا ...!! [4].

---

(1) انظر: خالد حسين حسين: سيمياء العنوان: القوة والدلالة (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر، (مجلة جامعة دمشق، ع (3_4)، 2005م) مج21، ص351

(2) رفيف أسنلة أخرى، ص80.

(3) عناق ظلال مراوغة، ص52-64

(4) عصير ثرثرة، ص43

في هذه القصة استطاع القاص ضغط معانٍ كثيرة في مفردات قليلة إعمالاً بمبدأ التكثيف والاختزال، وتشير هذه القصة إلى حياة الطبقة الكادحة في شتى بقاع البلدان العربية التي تعيش حياة الفقر والقهر، وما تلاقيه من ظلم من قبل الحكومات المستبدة، والمتلقي هنا وهو يستقبل العنوان (**إِشْبَاعٌ**) يُخيّل إليه للوهلة الأولى أنه حامل للمعنى العام للنص انطلاقاً من دلالات المفردة اللغوية، وكذلك الوشائج القوية بين العنوان والمتن القصصي، خصوصاً عندما وظّف القاص كلمات مشتقة من العنوان (فَأَشْبَعَتْهُ) داخل المتن، ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد بعد الولوج إلى عالم النص وهو ما يجعل القارئ يرتد إلى العنوان ليجد أنه يدل على (اللّاإشباع) وبهذا يتجسد شكل من أشكال المفارقة.

ويتميز العنوان الرئيسي عند الفاخري بأنه طاقة إيحائية معبرة، يحمل في مدلوله تشظياً يتغلغل في نصوص المجموعة، محدثاً مفارقة تتزاح إلى معنى آخر غير ما يتراءى للقارئ للوهلة الأولى، ففي مجموعة(**عناق ظلال مراوغة**) يوحي العنوان بمفارقة، تتزاح إلى طبيعة المفردتين اللتين جُمعتا في العنوان، ذلك أن العناق لا يتم إلا بين ذاتين معلومتين تُشكلان حيزاً في الفضاء، فكيف إذن يتأتى هذا العناق بين الظلال، التي هي في الحقيقة دال خفي لا يوجد إلا مع غيره، وطبيعة هذه الظلال المراوغة والتلاعب، إنه من الأمور الغريبة وغير المعقولة[1]، لقد وضعنا القاص أمام صورتين لا انسجام بينهما إلا في عالمه القصصي، وإن قراءة أولى للعنوان تثير فينا الاندهاش الذي سعى إليه القاص، غير أن هذا الاندهاش سرعان ما يتفكك مع قراءة قصص هذه المجموعة والتعرف على أحداثها، فقد وظف الفاخري ثيمة "**الظل**" بكل دلالاتها وإيحاءاتها وانعكاساتها؛ لأنها الأجدر في نقل متناقضات الحياة، فنرى هذا التناقض جلياً في صورة المرأة التي تمنت ظل حجر بدلاً عن ظل رجل ، وهو تعبير عن النظرة

(1) انظر: مسلك ميمون: إواليات التخييل، ص49

التشاؤمية التي تعيشها المرأة التي مُورس عليها الظلم، وكذلك يأخذ صور الانفصال عن الصاحب والتمرد عليه، وعدم الانسجام أو التوافق، ولا يترك للذات فرصة لأن تحقق هدفها.

ويتضح أن الفاخري أتقن تصميم عتبة العنوان، فقد تفاوتت عناوين قصصه في الإحالة على مدلولات نصوصه، فمنها ما هو مُوهم ومخادع، يكون دالته إشارة مغايرة لمقصد النص حتى يؤسس العنوان مفارقته، ومنها ما يباشر مدلوله بسهولة.

2. **مفارقة الحدث**.

هذه المفارقة تحدث أثناء تصارع الأحداث وتصادمها عبر الحوار فيما بين شخوص متقابلة الرغبات لكن متعارضة المفهوم، أي: يحتال بعضها على بعض ويكيد بعضها بعضاً قد تقع إحداها في الفخ فتقطع هذه المكيدة فتأتي نهاية القصة على مفارقة بين ما كانت تتوقعه الشخصية وما حدث في الواقع، ويتجلى هذا في قصة (**خِيَانَةٌ**).

اشتكَتْ لصديقَتِهَا جفاءَ زوجِها لهَا، وحَالةَ البرودِ التي تُثَلِّجُ علاقتَهُمَا الزوجيَّةَ.. نصحتْهَا بَأنْ تُسْرِفَ لَهُ في الغزلِ.. أَنْ تُغْرِقَهُ في أَحَادِيثِ الْغَرَامِ مُسْتَعِينَةً بِنَبْضِ الشُّعَرَاءِ.. بِأَنْفَاسِهِم السَّاحِرَةِ..

انكبَّتْ على قِرَاءَةِ أَشْعَارِ نِزَار قبَّاني.بعد أسبوعٍ من نصيحَةِ صديقتِهَا كانَ زوجُهَا يقولُ للقاضي : " الخائنةُ ؛ كانَتْ طوالَ اللَّيْلِ تَهْذِيْ بِاسْمِ عَشِيْقٍ تَخُونُنِي مَعَهُ مُنْشِدَةً غَزَلَهُ الصريْحَ فيها ، وهي تردِّدُ : (قَالَ نِزار .. قالَ نِزار ...) "[1].

تقوم قِصَصيَّة هذا النص على حدث واحد، يتطور تدريجيًا، يَبني فهماً ظاهراً ومباشراً، لكنه فَهْم يتحطم حين ينكشف نهاية الحدث، يسير الحدث الأول في وصف قصة المرأة التي شُغلت بكيفية تصحيح علاقتها الزوجية، واتِّقاد شمعة الحب، بالاستماع

(1) حبيباتي، ص24.

إلى نصيحة زميلاتها، ولكن تأتي المفارقة بضد قيمة الحب وهي الخيانة، فكسر أفق الانتظار ويَبرز هذا التضاد مدى الارتباك، والتخبط القيمي، والأخلاقي، الذي يعيشه المجتمع. وما كان لهذا المعنى أن يبرز إلا من خلال هذا البناء الذي أساسه المفارقة ما بين الرغبة في الحب والحياة السوية وواقع مسكون بالقمع والتهميش.

وقد جاءت مفارقة الحدث لدى القاص جمعة الفاخري في أشكال عدة منها: المفارقة ذات الحدث العجائبي، والمفارقة ذات الحدث الساخر.

وظف الفاخري المفارقة التي تتكئ على العجائبية، وذلك بالاعتماد على التخييل في تجاوز الواقع كلياً، ومن الطبيعي أن تقترن المفارقة بالعجائبية وإن كانت تتمايز عنها، فهي تُشكل طريقة خاصة بها لخداع الرقابة الخارجية، وبعث الطمأنينة للرقابة الداخلية، عبر خط الخوف الواصل بينهما، وليس بإمكان أحد اكتشاف دلالتها؛ لأنها شكل من أشكال البلاغة التي تشبه الاستعارة فتطغُو على الظاهري وتحتفظ بالباطني، وهي التي تُظهر الفرق بين ما يجري على السطح، وبين ما يتغلغل في الأعماق، وتستخدم المفارقة العجائبية؛ لإدخال المتلقي في دائرة الإدهاش والإمتاع، وذلك من خلال تقنيات العجيب، والغريب، والمدهش، معتمداً مبدعها على الوهم والإيهام.

توظف المفارقة العجائبية كذلك بوصفها سلاحًا احتجاجيًا على ما يجري في الواقع، كما في قصة (**شَفَافِيَّةٌ**).

فِي طَرِيقِهِ إِلَى الْقَبْرِ شَكَرَ الْحَانُوتِيَّ الَّذِي جَلَبَ لَهُ كَفَنًا شَفَّافًا مَكَّنَهُ مِنْ رُؤيَةِ وُجُوهِ مُشَيِّعِيهِ .....

كُلُّهُمْ فِي جَنَازَتِي ...!؟ مَا أَطْيَبَهُمْ ...! فَمَنْ قَتَلَنِي إِذَنْ ...!؟

لَحْظَةَ أَنْزَلُوهُ لِقَبْرِهِ أَخْرَجَ لَهُمْ يَدَهُ..

اِنْحَنُوا عَلَى الْقَبْرِ فَاغِرِينَ أَفْوَاهَهُمْ..

بَصَقَ فِي وُجُوهِهِمْ ...

وَ... مَاااااااااااات ...!؟ [1].

إن العجائبية في النص أن يرى الميت مشيِّعيه، ثم يبصق في وجوههم، وفحوى حديثه، والعجائبية التي لم تكشف عنها القصة مباشرة هي تلك المظاهر السلبية التي باتت سائدة في مجتمعاتنا وتتمثل في النفاق والزيف والانتهازية، فطبيعة العلاقات بين شخصيات هذه القصة ظهرت أمام الملأ ذات أخلاق ومبادئ ومتعاطفة جداً مع غيرها، ونتلمس هذا من خلال القول "كُلُّهُمْ فِي جَنَازَتِي ...!؟ مَا أَطْيَبَهُمْ ...! غير أن قوله: فَمَنْ قَتَلَنِي إِذَنْ ...!؟ " أحدث المفارقة وانكشف القناع؛ إذ هي شخصيات منافقة وانتهازية، إن القصة العجائبية المحمولة على مرتكزات المفارقة ليست هروباً من الواقع، بل هي تجسيد لما في الواقع من هموم ومشاكل؛ بل هي طريق خاص إليه، وأداة من أدوات إعادة صياغته، وتدل كذلك على المستوى الرفيع الذي وصل إليه القاص [2]، وعن معرفة عالية بالتقنية القصصية، بخاصة بعد ارتقاء الإحساس الواعي بغربة الإنسان، وتجاوز المألوف اليومي، المرئي، وإنَّ تكرار المتداول بين الناس، يفقد القصة جمالياتها وجاذبيتها ويكسر الحلقة التواصلية بين الأشياء المتضادة المتنافرة في السرد الحكائي.

كذلك من أشكال مفارقة الحدث **المفارقة الساخرة** التي تُجسدها قصة(**تُهْمَةٌ**).

اتَّهَمُوا وَالِدِي بِسَرِقَةِ الْمَصْرَفِ الْكَبِيرِ الذي يَحْرُسُهُ.. حَكَمُوا عَلَيْهِ بِالإِعْدَامِ.. أَعْدَمُوهُ لكنَّهُمْ وهم يفتِّشُونَ بيتنا بحثًا عنِ الأَمْوَالِ الكثيرَةِ الْمَفْقُودَةِ وجدوا في مِحْفَظَتِهِ رُبْعَ دِينَارٍ يَدَّخِرُهُ لإفطاري صَبَاحَ اليومِ التَّالي...! [3].

(1) عصير ثرثرة، ص91

(2) انظر: صفاء فنيخرة: دراسة بعنوان: العجائبي في القصة القصيرة مجموعة (يحكى أن) للصديق أبودوارة أنموذجاً، مجلة الجامعة الأسمرية، ع28، 2018م، ص202

(3) رفيف أسئلة أخرى، ص36

وضع القاص القارئ بمواجهة كاشفة أو صادمة عرَّت الواقع وكشفت عن تناقضاته الحادة، وطبيعة الحياة التي يعيشها المواطن الفقير، فسلط الضوء على مقارنة بين التهمة التي أتهم بها الوالد وبين ما وجد في محفظته.

3. **مفارقة الشخصية**.

تستند المفارقة الشخصية في أغلب المجموعات القصصية إلى بنية التضاد بين أفعال ظاهرة وأخرى خفية غير معلنة، أو بين رغبات ذوات معذبة وبين واقع خارجي يناقض الرغبة ويعاكسها، وما بين هذا التضاد تتولد المفارقة وهي تشكل بلاغتها السردية، بلاغة تومئ وتشير دون أن تسهب في التفاصيل وفي شرح المراد أو القصد، على نحو ما نجد في قصة **(تَصْرِيحٌ)**.

وَمَاذَا عَنْ سَلْمِيَّةِ ثَوْرَتِكُمْ أَيُّهَا القَائِدُ ..؟

تَحَسَّسَ مُسَدَّسَهُ.. نَفَخَ رَائِحَةَ البَارُودِ، مَسَحَ دَمًا تَقْطُرُ بِهِ يَدَاهُ.. تَنَحْنَحَ.. تَوَجَّهَ بِوَجْهِهِ صَوْبَ الكَامِيرا مُجَاهِرًا:

... لَقَدْ كَانَتْ ثَوْرَةً بَيْضَاءَ ..!! [1].

بُنيت المفارقة في القصة السابقة على التصوير، وتستند إلى إبراز تناقض الشخصية ونفاقها، فالشخصية هنا شخصية قيادية برزت بعد ما دارت على الأرض من رحى الحرب ومشاهد رائحة البارود والدم الذي يتقاطر تخرج هذه الشخصية في صورة مفارقة لواقعها لتزعم أنها كانت ثورة سلمية، وهي صورة تحاكي الحاضر وما به من تناقضات وخاصة بعد الأحداث الأخيرة التي تعيشها منطقتنا العربية، والكاتب من خلال استخدام هذه التقنية استطاع أن يُعري الواقع، ويدين بشكل صريح وواضح صورة من صور الذات المتصارعة في داخلها ومع محيطها، وللمتلقي أن يتلمس هذه الهوة بين واقع الحرب وما تخلفه من آلام وجراح لاتندمل أبداً وما يتظاهر به من سلمية،

(1) عصير ثرثرة، ص61.

وتَهمس هذه المفارقة في آذاننا جميعاً وتزيح الستار عن أشكال من المواقف العجيبة التي نمارسها في حياتنا اليومية، ولكن بأشكال مختلفة، ولا نخجل بعد ذلك إن خالفت أقوالنا الأفعال.

وهناك مفارقة التحول في أفعال الشخصية، وذلك بأن تكون لهذه الأفعال صورة لها دلالات معينة، تتحول في النص إلى دلالات مغايرة، كما في قصة **(سُجُودٌ)**.

عَيْنُ الْبُنْدُقِيَّةِ تَدُلُّ عَيْنَ الرَّصَاصَةِ عَلَى قَلْبِ الْفَتَى الْعَدُوِّ..

يُصْدِرُ أَمْرَهُ لِإِصْبَعِهِ الْمُسَبِّحَةِ لِلشَّيْطَانِ..

تَحُومُ فِي الْجِوَارِ حَمَامَةٌ..

تَحُطُّ صُورَةُ اِبْنِهِ فَجْأَةً عَلَى قَلْبِهِ..

تَنْفَلِتُ إِصْبَعُهُ مِنْ بَيْتِ الشَّيْطَانِ..

تَسْتَقِيمُ تَشَهُّدًا..

تَتَحَوَّلُ غُصنًا أَخْضَرَ..

يَسْجُدُ تَحْتَهُ..

وَيَنَامُ ...!! [1].

تظهر المفارقة في النص السابق في كيفية تصوير القاص مشهدَين مغايرَين، الأول يحيل على الموت حيث ينفتح الحكي على المعنى السلبي "يُصْدِرُ أَمْرَهُ لِإِصْبَعِهِ الْمُسَبِّحَةِ لِلشَّيْطَانِ.. " والثاني مفعم بالحياة متمثل في التحول الإيجابي "تَسْتَقِيمُ تَشَهُّدًا.. تَتَحَوَّلُ غُصنًا أَخْضَرَ.. " هذه المفارقة تفتح الشهية للقبض على المعنى الهارب والخفي، وتضع أيدينا على مجموعة من الأسئلة حول أسباب هذا التحول المفاجئ بعد قول السارد" **تَحُطُّ صُورَةُ اِبْنِهِ فَجْأَةً عَلَى قَلْبِهِ..** "، من قبيل: هل هو استجابة للتفاوت بين القصد والمطلوب؟ أم هو تحول من اليقين إلى الشك؟

(1) سحابة مسك، ص55

وكذلك من صور مفارقة التحول في الأفعال ومفاجأة ما يتوقعه القارئ قصّة **(ثَرْثَرَةٌ..)** التي يقول نصّها:

لَمْ يَجِدْ مَنْ يَنْشُرُ لَهُ رِوَايَتَهُ فَجُنَّ..

وَضَعَهَا فِي الْخَلَّاطِ.. سَكَبَ عَلَيْهَا الْحِبْرَ..

وَفَرَمَهَا..

سَكَبَهَا فِي كَأَسٍ وَخَرَجَ لِلشَّارِعِ يَكْرُعُهَا مُنْتَشِيًا..

ظَلَّ يُخَاطِبُ المَارَّةَ ضَاحِكًا:

هَلْ مَنْ يَشْرَبُ مِثْلِي (عَصِيرَ ثَرْثَرَةٍ) ..!؟ [1].

يستطيع المتلقي أن يلتقط مفارقة القصّة من خلال:

1. كسر أفق التوقع الذي يحدث أثناء التلقي، والقصّة تتجه اتجاهاً مغايراً لمسار الحدث الذي يفترضه منطق الحياة.

2. تعلّق الحدث نفسه بالمفارقة التي لم تحصل إلا من خلال الموازنة بين (نيّة المؤلف)، و(النتيجة) التي وصلت إليها مسوّدة الرواية.

ويقيناً أن من يكتب رواية يأخذ بها إلى دار النشر، وليس إلى الخلاط، وهذه هي المفارقة الأولى للقصّة، أمّا الأخرى فتتمثّل بمحو الرواية التام، وضياع أصلها؛ فالمفارقة تدعو متلقي القصّة لأن يقترح متمّمات سرديّة يملأ بها فجوات ما بعد المفارقة، وهذا جزء من شعريّة الأقصوصة.

ومن خلال تتبعنا لكيفية توظيف تقنية المفارقة في أقاصيص الفاخري تبين لنا أنها انتشرت بشكل ملفت في أقاصيصه، وأنها بتفاعلها مع العناصر السردية ومع التقنيات الأخرى وتماهيها معها شكلت شعرية نصية أسهمت في تلقي قصصه، وفي الكشف

(1) عصير ثرثرة، ص92

عن باطن النص الخفي، حيث يمتزج الألم بالتسلية، فهي أنجع أسلوب للتعامل مع تناقضات الواقع وتعقيداته.

المبحث الثاني: الانزياح

المطلب الأول: الانزياح لغة واصطلاحا

المطلب الثاني: صور الانزياح في أقاصيص الفاخري

المطلب الأول

الانزياح لغةً واصطلاحاً

1. **الانزياح لغةً**:

ورد مفهوم الانزياح في كثير من المعاجم القديمة، بصورة متشابهة ويتفق أغلبها على معنى البعد، فقد جاء في لسان العرب أن الجذر «(زَ_ يَـ _حَ) من زاحَ الشيءُ يَزيحُ زَيْحاً، وزِيُوحاً وزَيَحاناً، وانْزاحَ ذهب وتباعد» (1).

وجاءت مادة (زيح) في مقاييس اللغة بمعنى «زوال الشيء وتنحيه. يقال زاح الشيء يَزيحُ، إذا ذهب، وقد أَزحتُ عِلته فزاحت، وهي تزيح» (2).

ونلاحظ من الجذر اللغوي(ز_ي_ح) أن الانزياحُ في اللغةِ يرتبط بالذَّهاب والتباعد والتنحي، وفي كل هذا تغييرٌ لحالة معينة أو مكان ما.

2. **الانزياح اصطلاحاً**:

يعد الانزياح من أهم المفاهيم في الشعرية المعاصرة، كما اشتهر في الدراسات الأسلوبية، وكان السببُ في الاهتمام بهذا المصطلح يرجع بالأساس إلى البحث عن خصائصَ مميزة للغة الأدبية والشعرية، وقد تباين تعريفه لدى عددٍ مِن الباحثين والنقاد، منهم **جون كوهن** الذي يرى أن الشرط الأساسي والضروري لحدوثِ الشِّعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقًا للنظام اللُّغويِّ المعتاد، وهو عنده يكمن في الشعر الذي هو قانون اللغة.

أما **ليوسبتزر** فيرى الأسلوب «انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة مَّا» (3)، فلا يمكن الانحراف عن الكلام العادي إلا بوجود معيار يُنزاح عنه.

إن مفهوم الانزياح مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته أوصاف كثيرة، ويشير عبد السلام

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 2، ص614

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، ج3، ص 39

(3) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص16.

المسدي إلى بعض تلك المصطلحات وهي التجاوز، الانحراف، الاختلال، الإحاطة، والعدول، وقد جمعها الدكتور أحمد ويس في كتابه فقاربت الأربعين مصطلحاً.

ويعد الناقد **عبد السلام المسدي** من أوائل النقاد الذين تطرقوا إلى مفهوم الانزياح من خلال كتابه الأسلوبية والأسلوب وينطلق في تعريفه من المنظور الأسلوبي، وهو عنده «الاستعمال النفعي للظاهرة اللسانية» (1).

ويُعرَّف الانزياح أيضاً بأنه «خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً» (2)

كما أن الناقد **منذر عياشي** يعرف الانزياح من خلال قوله «أما الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين: إنه إمّا خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإمّا خروج على النظام اللّغوي نفسه» (3).

وهكذا؛ فالانزياح في دلالته الاصطلاحية خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوُزٌ للسائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافةٌ جمالية يمارِسها المُبدِع لنقل تجرِبته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه.

ويعد الانزياح في الأقصوصة استجابة فنية وفكرية لنمط إبداعي لا يزال في طور التأسيس، وتستدعيه عدة مرتكزات جمالية هي:

1. أن الانزياح في الأقصوصة ينبني على أساس المغايرة والاختلاف بحيث تغاير لغة الأقصوصة لغة القصة القصيرة، سواء على مستوى الصياغة أم على مستوى العلاقات الإسنادية.
2. تنبني اللغة القصصية في الأقصوصة وفق قانون تطعيم لغتها بلغات أخرى مثل الشعر، حيث سعت إلى أن تتجاوز بنفسها من قناة حاملة للدلالات إلى غاية يستوقف المتلقي عندها.

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص98.

(2) نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، ص92.

(3) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الاقتصادي، ط1-2002م، ص77.

3. إرشاد ذائقة المتلقي إلى ضرورة التخلص من ثقل البلاغة القديمة أثناء التعامل مع لغة قصة "ما بعد الحداثة"، باعتبارها قصة تحمل في ذاتها بلاغتها.

ويجب الأخذ في الاعتبار أن درجة الانزياح العالية قد تُحوِّر الأقصوصة إلى قصيدة نثر، لأن وجود الانزياح داخل الأقصوصة «خَلق بحضوره عدداً من الهموم تخص درجته ونوعيته وحدوده...» [1]. ولذلك يُشترط على الكاتب أن تكون له مهارة عالية في كيفية توظيف هذا العنصر، ودرجة من الوعي بالتمايزات بين الأجناس.

(1) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص57.

المطلب الثاني
صور الانزياح في أقاصيص الفاخري

1. الانزياح اللغوي:

يستقي الحديث عن الانزياح اللغوي داخل النص القصصي مشروعيته من الخلخلة الواضحة التي أحدثها عدة قصاصين في المكونات الفنية والفكرية التي تهندس الأقصوصة، بما في ذلك اللغة التي تعد عنصراً بنائياً هاماً للنص الأدبي؛ فاللغة هي وسيلة الأدب، وهوما يجعل الانزياح اللّغوي جزءاً من انزياح نوعي تعرفه الكتابة القصصية الراهنة.

وينقسم الانزياح اللغوي إلى نوعين رئيسين تنطوي تحتها كل أشكال الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية وهو الانزياح الاستبدالي، وأما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب الكلمة مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه سياق قد يطول وقد يقصر، وهذا ما يسمى بالانزياح التركيبي [1].

أ. الانزياح الاستبدالي:

يعد الانزياح الدلالي من أكثر المستويات اللغوية مرونة، ويرتكز على مجموعة من الاستعارات، والكنايات، والتشبيهات التي تحقق بدورها الانزياح بالخروج عن المألوف بصورة بعيدة عن الحقيقة المتداولة الموجودة في ذهن المتلقي، وبهذا تحدث خرقًا لأفق توقع القارئ.

ويعد التشبيه وهو من الأساليب البلاغية المهمة التي من شأنها أن ترفع من شعرية النصوص من خلال العلاقات التي يقيمها المبدع بين الألفاظ، لذلك عمد القاص إلى

(1) انظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م، ص111.

استعمال عنصر التشبيه في أغلب قصصه، بل إنه في قصة **(بحث)** بنيت أساساً على فلسفة التشبيه وتداعياته.

كَم هُوَ رَائِعٌ هَذَا الْقَمَرُ.. إِنَّهُ مُسْتَدِيرٌ وَلامِعٌ مِثْلُ دِرْهَمٍ ...!!

لَمْ يَعْجِبْهُ تَشْبِيهُهَا.. نَظَرَ إِلَى الْقَمَرِ ثُمَّ قَالَ: إِنَّهُ رَائِعٌ، مُسْتَدِيرٌ وَمُغْرٍ كَرَغِيفِ خُبْزٍ ...!!

لَمْ يُعْجِبْهَا تَشْبِيهُهُ...!

افْتَرَقَا.. مَضَى كُلٌّ يَبْحَثُ عَمَّا يَشْغَلُهُ ...!؟ (1).

نوع التشبيه الوارد في هذه العبارة "إِنَّهُ مُسْتَدِيرٌ وَلامِعٌ مِثْلُ دِرْهَمٍ ...!!" و كذلك في قوله "إِنَّهُ رَائِعٌ، مُسْتَدِيرٌ وَمُغْرٍ كَرَغِيفِ خُبْزٍ ..!!" هو تشبيه مفصل حيث ذكر فيه المشبه، والمشبه به، والأداة، ووجه الشبه، والمراد من هذا التشبيه أن يبين لنا القاص مدى اتساع الهوة بين وجهات النظر واختلاف الأيدلوجيات الفكرية.

كما تعد الاستعارة آلية ملازمة للانزياح بتجاوزها إطار المألوف وتحقيقها لعنصر الغرابة، كما أن لها القدرة على الإيحاء والابتعاد بالمعاني إلى مستوى جمالي فني يسهم في الارتقاء بالخطاب الأدبي، وردت في المجموعات القصصية الكثير من الاستعارات الموحية، التي أراد بها القاص جلب انتباه المتلقي ومن بين تلك الاستعارات التي وظفها ما جاءت به قصة **(خَوَاءٌ)** التي بنيت كلها على الاستعارة.

رَعْدٌ مَبْحُوحٌ صَهَلَ حَتَّى تَقَلَّصَتْ أَوْدَاجُهُ ثُمَّ انْتَحَرَ.. بَرْقٌ خُلَّبٌ وَمَضَ طَوِيلاً عَلَى صَدْرِ السَّمَاءِ ثُمَّ انْطَفَأَ.. سَحَابَةٌ عَاقِرٌ تَوَحَّمَتْ مَطَرًا عَمِيمًا لَكِنَّهَا تَمَخَّضَتْ خَيْبَةً مُكْتَمِلَةً.. فِي الْيَبَاسِ السُّفْلِيِّ كَانَ ثَمَّةَ أَرْضٌ بَتُولٌ شَقَّقَ الْعَطَشُ وَجْهَهَا وَهْيَ غَاصَّةً بِظَمَئِهَا الفَاحِشِ عَلَى شَفَا مَوْتٍ مُتَرَبِّصٍ ...! (2).

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص21.

(2) عناق ظلال مراوغة، ص62.

نرى في هذه الأقصوصة التشخيص وهو امتلاك الرعد صفات ليست من صفاته وهي (المَبْحُوحٌ والصَهِيلَ)، وفي إسناد (العُقْر والوَحْم) وعبارة (تَمَخَّضَتْ خَيْبَةً) للسحابة، ويتمثل كذلك الانزياح عن طريق إجراء القاص الاستعارة في عبارة (أَرْضٌ بَتُولٌ شَقَّقَ الْعَطَشُ وَجْهَهَا) حيث شبه الأرض بالإنسان أو الحيوان ثم حذف المشبه به وأَبقى شيئاً من لوازمه وهو الوجه على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك ورد في أقاصيص الفاخري كم هائل من صور"الكناية"، ويُعنى الأسلوب الكنائي بإقصاء المعاني المباشرة للدوال والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، وهوما يثير المتلقي ويدفعه إلى إعمال فكره لإدراك المعنى المراد.

ومن بين صور الكناية التي تثير انتباه المتلقي في قصص الفاخري قصة(**هذيَانٌ**).

أَخْبَرُوهُ أَنَ ابْنَتَهُ غَصَّتْ بِتُفَّاحَةٍ عَفِنَةٍ..!!

سَقَطَ مَغْشِيًّا علِيهِ وَهَو يَهذِي..

"**سَمَّيْتها مَرْيَمَ ... سَمَّيْتها مَرْيَم...! ؟** [1]. في عبارة " **غَصَّتْ بِتُفَّاحَةٍ عَفِنَةٍ** " كناية على فعل الخطيئة حيث ارتبطت التفاحة بقصة سيدنا آدم وأُمنا حواء عليهما السلام، لتصبح رمزاً لارتكاب المعصية التي سببها الإغراء، أما في عبارة " **سَمَّيْتها مَرْيَمَ ... سَمَّيْتها مَرْيَم..**" كناية على البراءة والعذرية والطهارة.

ب. الانزياح التركيبي.

إن الحديث عن الانزياح التركيبي هو الحديث عن السياقات «الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب ومثاله الاختلاف في ترتيب الكلمات»[2].

(1) قهقهة شهية، ص54.

(2) صلاح فضل: الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1-1998م، ص211.

ويختص هذا المستوى برصد بعض الانزياحات التركيبية التي اشتملت عليها أقاصيص الفاخري، وهو يعكس قدرة المبدع على تفجير اللغة وتوليد أساليب وتراكيب جديدة بدءاً بظاهرة التقديم والتأخير ثم الانتقال إلى ظاهرة الحذف، وكلاهما يعدان خرقاً وانتهاكاً للسائد والمألوف، ومن نماذج الانزياحات التركيبية الخاصة بالتقديم والتأخير تقديم الخبر على المبتدأ كما في قصة(**حَيَاةٌ**).

عَلَى الْجِدَارِ عُودٌ عَجُوزٌ.. عَلَى أَوْتَارِهِ هَالاتُ غُبَارٍ.. وَآثَارُ أَصَابِعَ نَاعِمَةٍ.. وَقُبُلاتُ رِيشَةٍ عَاشِقَةٍ.. عَلَى وَاجِهَتِهِ تَتَعَامَدُ خُيُوطُ عَنْكَبُوتٍ [1].

حيث تقدم في هذه الجملة الخبر"عَلَى الْجِدَارِ"، على المبتدأ "عُودٌ عَجُوزٌ"، وقد ورد الخبر شبه جملة، والأصل أن يقال: "عُودٌ عَجُوزٌ عَلَى الْجِدَارِ" والغاية من هذا التقديم التركيز على المكان وهو هنا "الجدار" وما يستدعي من دلالات في مخيلة القارئ، والملاحظ على هذا الانزياح أنه لا يسهم في الخلخلة التركيبية وحسب، وإنَّما تبرز معها سمة إيقاعية في النّص في العبارات الآتية: "عَلَى الْجِدَارِ" " هَالاتُ غُبَارٍ" " أَصَابِعَ نَاعِمَةٍ" " رِيشَةٍ عَاشِقَةٍ"

وفي باب آخر من صور التقديم والتأخير تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول به، وهو أيضا يشكل خرقاً لنظام تركيب الجملة. كما في قصة **(مَآلٌ..)** "**مِنْ فَمِ عُصْفُورٍ سَقَطَتْ قَشَّةٌ ..**" [2].

وكذلك فضّل القاص تقديم جملة مقول القول على جملة القول لدواعٍ منها: أن جملة مقول القول هي مَصب الاهتمام، فعمل على تقديمها؛ لإبراز المعنى وتقريبه للقارئ، حيث يقول السارد في قصة(**اعتقالٌ**).

" **سأعتقِلُكِ** "، **قالتِ الذَّاكِرَةُ..**

(1) عطر الشمس، ص14.

(2) قهقهة شهية، ص24.

" **هه ... ذلكَ مستحيلٌ...!! "، قَالَتِ الفكْرَةُ..** [1]

وكذلك من صور التقديم تقديم الحال على عامله كما في قصة **(خِيَانَة)**، يقول السارد: **حِينَ اعْتَصَرَنِي الْعَطَشُ الْقَتُولُ.. اِنْفَصَلَ ظِلِّي عَنِّي ..**[2].

وتتضافر فاعلية الحذف بوصفه انزياحاً عن النمط التركيبي في إضفاء مزايا فنية وأبعادًا جمالية تروق المتلقي وتستلهمه، حيث إنها تشكل عنصراً حافزاً له لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، وفي قصة **(نِصْفَانِ)** يكثر القاص من الحذف من أجل فسح المجال أمام القراء لإيجاد تأويلات مختلفة لهذا النص.

نِصْفُ الْكَوْبِ فَارِغٌ..

.... وَنِصْفُهُ مُمْتَلِئٌ..

.....

أَلا نَمْلَؤُهُ ...!؟

بَلْ يَنْبَغِي أَنْ نُفْرِغَ الْمُمتَلِئَ ...؟

.....!!

مَضَتْ..

تَرَكَتْ كُرْسِيًّا شَاغِرًا..

... وَبَقِيَ يَمْلأُ كُرْسِيَّهُ بِهِ ...! [3]

لقد استطاع القاص من خلال هذا الحذف أن يستثمر طاقات النص للبحث عن هذا المحذوف، فدلالة المحذوف نجد صداها متمثلاً في بقية عناصر السياق الأخرى من خلال قوله" أَلا نَمْلَؤُهُ ...!؟" فهو إذن حديث جرى بين شخصين، ثم يقول" بَلْ

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص11.

(2) قهقهة شهية، ص62.

(3) قهقهة شهية، ص57.

يَنْبَغِي أَنْ نُفْرِغَ الْمُمتَلِئَ ...؟" ويأتي بعدها كلام محذوف ثم قوله" مَضَتْ.. " ليتبين لنا أن ما حذف هو ما جرى من اختلاف في وجهات النظر، فكان الحذف مدعاة لتركيز ذهن القارئ نحو المحذوف أكثر من المذكور بوصفه علاقة داخل النص.

ونلحظ أن هذا التلاعب بالكلمات إنما يدل على قدرة القاص وتمكّنه من اللغة، وعلى المتلقي أن يكون على بيّنة من الغاية الكامنة وراء خرق ترتيب الكلمات.

2. انزياح فكري موضوعاتي.

تعاين هذه الجزئية التحولات الأسلوبية على المكون النصي لقصص الفاخري على مستوى الموضوعات، إذ هو «الخروج عن مألوف العادات والتقاليد، والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتيّة» [1] فهو ذو طبيعة اجتماعية وثقافية، فمقاربة القصص تكشف لنا عن عدد من الموضوعات المطروقة أثارت تساؤلات كشفت عن انزياح موضوعاتي متعمد، ونجد أمثلة كثيرة لهذه الصور الانزياحية في قصص الفاخري منها: قصة **(نَظَرِيَّةٌ)**:

إِلَى أَعْلَى سَقَطَتِ التُّفَّاحَةُ..

مَارِقَةً خَلَعَتْهَا الأَشْجَارُ..

شَكَّكَ نَيُوتُنُ فِي نَظَرِيَّتِهِ..

عَادَتْ إِلَى الْجَنَّةِ..

هُنَاكَ.. وَجَدَتْ لَهَا أُمًّا..

وَرَجُلاً وَامْرَأَةً..

لا يُؤْمِنَانِ – أَبَدًا – بِنَظَرِيَّةِ السُّقُوطِ ...!! [2].

(1) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص 58.

(2) عصير ثرثرة، ص36.

تبدأ افتتاحية القصـــة بما يخالف العقل والمنطق؛ إذ إن الســـقوط لا يكون إلى الأعلى بل على العكس من ذلك، وهذا ما تؤكده نظرية نيوتن، قيل: إن نيوتن عندما اكتشـــف الجاذبية كان جالســـاً تحت شـــجرة التفاح التي كانت ثمارها رمزاً لارتكاب المعصـية التي سـببتها الجاذبية فاكتشـف قانونها، والمخالف للمألوف هو أن التفاحة وهي رمز للخطيئة تصـــعد إلى الجنة وتجد لها أُمًّا ورجلاً وامرأةً وفي هذا انزياح عما أُوتِلَف فهمه من أنها سـبب إخراج أبينا آدم وأمنا حوّاء من الجنة بعد غواية الشـيطان لهما، في هذه القصـــة كل شـــيء مفكك ومنزاح عن مكانه حتى لكأن عملية الانزياح مقصـــودة لذاتها، وهي تعكس حالة الرؤية المنغلقة على صـــاحب النص والمقيدة بما يطرحه فيها من موقف أو وجهة نظر.

وكذلك في قصـــة **(تثاؤبٌ)** يحضـــر الانزياح الفكري الموضـــوعاتي ويكون الأســـاس الذي قامت عليه الأقصوصة.

تثاءبَ شهريارُ.. انطلقتِ الحِكَايَةُ.. تثاءَبَ ثانيةً كانتِ الحِكَايَةُ في منتصفِها.. شخرَ شهريارُ.. كانَتْ شهرزادُ تنهي حكايتَهَا فيما كانَ الصَّبَاحُ المتثائبُ يُعلنُ بمقدمِهِ الكلامَ المباحَ ...!؟[1].

في هذه الأقصوصة انزاح القاص عن الأسطورة الأصل؛ ليتمكن من تمرير جملة من المعاني التي يرمى إليها، ويعلن أن عملية السرد أو الحكي ليست رهينة بزمن ومكان محدد.

وبالمجمل وإن كان الانزياح خاصّية لصيقة بالشعر أكثر من النثر إلا أنها جاءت في النص الأقصوصي بالخصوص لتجعل هذا النص متعالق العناصر الجمالية والدلالية، وكذلك التأكيد على اقتران أدبية النص القصصي بمدى براعة القاص في بناء لغة جديدة على أنقاض اللغة التواصلية العادية.

(1) حبيباتي، ص41.

المبحث الثالث: التناص

المطلب الأول: **التناص لغةً واصطلاحاً**

المطلب الثاني:**صور التناص في أقاصيص الفاخري**

المطلب الأول
التناص لغةً واصطلاحاً

1. التناص لغةً

يرجع مصطلح التناص إلى المادة اللّغوية "نَصُصَ"، وتعني في لسان العرب «رفعُك الشيء، ونصّ الحديث نصّاً: رفعه. وكل ما أظهر فقد نص» [1]. وفي تاج العروس هو «التَّوقيفُ والتَّعْيِينُ على شيءٍ ما، وكل ذلك مجاز، من النَّصِّ بمعنى الرَّفع، والظُّهُور. قُلتُ: ومنه أُخِذَ نصُّ القرآن والحديث، وهو اللّفظ الدّال على معنىً لا يحتمل غيره» [2].

ويتضح مما ورد أن معاني المادة اللغوية "نَصُصَ" هي في مجملها تفيد الرفع والحركة والإظهار ومعرفة كوامن الشيء، وهناك كلمات تحمل هذه المعاني وهي: فصاحة، بيان، بلاغة، وهذا يعني أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبة كلياً في المعاجم العربية.

2. التناص اصطلاحاً:

لم يظهر التناص بوصفه مصطلحاً نقدياً في النقد العربي إلا مع مرحلة الترجمة للفكر الغربي الحديث، وهو مصطلح حديث لظاهرةٍ قديمة، أدرك بعض جوانبها النقد العربي القديم، فقد وردت مصطلحات كثيرة لها علاقة ما بمصطلح التناص كالتضمين والسرقة وغيرها، وهذه الظاهرة وإن كانت مدركة في الشعر العربي إلا أنها لم تتبلور منهجاً شاملاً.

أول ما ظهر مصطلح التناص في النظرية النقدية الحديثة مع الباحثة **جوليا كرستيفا** في كتاباتها التي نُشرت مابين عامي1966م_1967م مستلهمةً كل ذلك من الباحث السيميولوجي **ميخائيل باختين** وهو أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي، ويندرج مفهوم التناص عند "**كرستيفا**" ضمن الانتاجية النصية، بمعنى أنه «مرتبط

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج7، ص97.

(2) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، مج18، 1965م، ص180.

عندها بالنص المولِّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبنٍ على بناء سابق» [1]. وبعد هذه الدراسة شاع مصطلح التناص بين الباحثين الغربيين في حقل الدراسات النقدية وحاولوا الكشف عن مختلف العلاقات المتحققة داخل النص أو بين النصوص المختلفة، وأهم الاجتهادات دراسة **جيرار جنيت** عما يسميه بالمتعاليات النصية، حيث يقول: «لا يهمني النص حالياً إلا من حيت تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[2].

وكانت لهذه الدراسات الغربية صدى واسع في مجال النقد العربي؛ إذ ظهر نقاد عرب سعوا إلى إعطاء مفاهيم جديدة لهذا المصطلح؛ وكل هذه التعريفات هي عبارة عن ترجمات وملخصات لدراسات سابقة لا تخرج عن إطارها الغربي، ونتيجة لاختلاف الترجمة ظهرت عدة مسميات لهذا المصطلح فهناك من ترجمها بالتناصَّ والتناصَّية والتداخل النَّصي والنص الغائب، فالناقد محمد مفتاح اصطلح عليه" التعالق النصي" ويرى أن التناص « هو تعالق –الدخول في علاقة– نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[3]، ويساوي عبد المالك مرتاض بين مصطلح التناص وما عُرف في النقد العربي القديم بالسرقات الأدبية ويرى أن السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد.

ويضع **الزغبي** أبسط صورة للتناص في «أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو الإشارة، أو ما شابه

(1) عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي–دراسة نظرية وتطبيقية–، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م ص19.

(2) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2–1982م، ص90.

(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص–، الدار البيضاء–المغرب، ط3–1992م، ص121.

ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل» [1].

ومع تعدد تعريفات التناص وتباينها إلّا أنها ترتكز على أن النص الأدبي نسيج من العلاقات المتشبعة، أي: هو استدعاء لنص أو صداه وتضمينه في نص آخر، بحيث يكون له دور في تخليق نصوص جديدة وتوليد دلالاتها.

ويعد التناص عنصراً موجوداً في كل الأعمال الأدبية، حيث يلعب دوراً تواصلياً وحوارياً بين النصوص، ويكون في الشكل والمضمون، وله آليات وتقنيات متعددة، وأهداف ووظائف مختلفة أيضاً، تسهم في تشكيل الرؤيا العامة للنص، عبر التفاعل مع جميع المقومات الأخرى للخطاب القصصي، وتعتمد هذه الظاهرة على «ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح» [2]. كما أن تعدّد أنماط التناص عند أديب معيّن يشير إلى تعدّد المرجعيات والمصادر التي استقى منها ثقافته، وتخضع قراءة النصوص السابقة وإعادة كتابتها لعدة مستويات تُبرز مدى قدرة أي قاص في التعامل مع هذه النصوص وهذه المستويات، وهي:

1. الاجترار: وهو تكرار للنص الغائب من دون تحوير فيه، أي أن يتعامل الأديب مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة حتى يصبح النص الغائب أنموذجاً جامداً تضمحل حيويته مع كل إعادة إنتاج له.
2. الامتصاص: وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه) ضمن النص الماثل باعتباره استمرارًا متجددًا.

(1) أحمد الزغبي: التناص–نظرياً وتطبيقياً–، عمان، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2_ 2000م، ص11.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري_ استراتيجية التناص_، ص131.

3. الحوار: وهو من أعلى درجات التناص، ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي [1].

وأمّا التناص في الأقصوصة فهو من أهم التقنيات التي توسع آفاق النص ودلالاته، بحيث يضخ المعنى إلى خارج النص، لأنه يتيح للقاص تقديم زخمٍ هائلٍ من الدلالات التي تبين عمق اطلاعه المعرفي، حيث «يقوم التناص بدور كبير في تعميق دلالة اللغة، وفتحها على آفاق الدلالات والتعالقات بالنصوص الأخرى بمختلف مستوياتها الفكرية، أو الأدبية، أو الثقافية، أو الدينية، وهذا البعد يكسب الجملة السردية واللغة عمقاً دلالياً وظلالاً إيحائية تمد المعنى على طروس النصوص السابقة وتبنى عليها شعرية خاصة بالنص اللاحق المتناص معه» [2].

(1) انظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2_ 1985، ص253.

(2) إبراهيم محمد أبوطالب: شعرية اللغة في القصة القصيرة جداً، بحث منشور بمجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع10، 2018م، ص115.

المطلب الثاني
صور التناص في أقاصيص الفاخري

وظف الفاخري التناص في معظم أقاصيصه في محورين رئيسيين هما: تناص العنوان وتناص المتن، ونلحظ أن القاص أكثر من استخدام التناص الذي يمثل جزءاً فاعلاً ضمن سياق أحداث كل قصة، بحيث يدعّم الأفكار في بنية النص ليخدم الموضوع المعالج ومن التناصات التي وظفها:

1. **تناص العنوان**.

إن العنوان الذي يختاره المبدع يمثل حقلاً دلالياً تتناسل منه الدلالات، ومنه تتبدى ملامح شعريته من خلال إحالاته التناصية إلى نصوص، أو عناوين، وقد صنف **جيرار جينيت** العنوان ضمن فضاء النص الموازي وذلك في إطار حديثه عن أنماط التعالي النصي [1].

ويمكن استنطاق علاقة التناص بالعنوان وذلك بتفحص العلاقات الممكنة بين عناوين القصص الفرعية والعنوان الرئيسي للمجموعة، أو من خلال البحث عن الحقول الدلالية لمفردات العنوان داخل المجموعة.

وإن قراءة أولى لمجموعة عناوين القاص جمعة الفاخري، نلاحظ نوعية عناوينه وأنها صيغت بكيفية اسمية، بحيث إن القاص ألغى صيغة الفعل، وهذا له نتائجه، وأعطى لأعماله النوعية الاسمية، فالعناوين التالية. **(عناق ظلال مراوغة)**، و**(رفيف أسئلةٍ أخرى)**، و**(عِطرُ الشمسِ)**، و**(قهقهة شهية)**، و **(عصير ثرثرة)**، و**(سحابة مسك)** كلها عناوين اسمية، وبدقة أكثر فإن كل هذه العناوين تبدو ملفتة من حيث عدم جزمها على شيء فهي تثير لدى القارئ كثيراً من التساؤلات.

(1) انظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي–النص والسياق–المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1–1989م ص96.

ولنأخذ نموذجاً للتحليل والمتمثل في مجموعة **(عصير ثرثرة)**، وعلاقة عنوانه بعناوين متناصة لقصص (موناليزا_سبارتاكوس).

نبدأ بالتركيب الأفقي لعنوان المجموعة، حيث نجد مفردة "عصير" مشتقة من عصر يعصر عصرًا، بمعنى: ضغط شيء حتى يتحلب، أي: استخرج ما فيه[1]، وأضاف إليها "ثرثرة" وهي المبالغة في الكلام من دون جدوى، وهي بخلاف معنى المفردة الأولى التي تميل إلى الاختصار والتقليل، فإضافة "ثرثرة" إلى "عصير" وازن المعادلة، أي: بمعنى خلاصة الثرثرة، وهذا العنوان ينبني على بعد دلالي يختزل كل صور الحياة، وجاءت المفردة نكرة لتتسع الدلالة وتشمل كل تشعيبات الثرثرة، منها السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والإتيان بالعنوان **(عصير ثرثرة)** في موقع الخبر لمبتدأ محذوف تقديره "هي"، ما يجعل التركيب يسبح في فضاء التأويل بأن كل قصة من قصص المجموعة هي في إطار تداعيات هذه الثرثرة.

وإذا نظرنا إلى عناوين المجموعة، وجدنا أن عنوان هذه المجموعة مستمد من قصة**(ثرثرة)** وتتجسَّد سلطة العنوان الرئيسي في احتوائه على عناوين قصص المجموعة وهذه العناوين نوع من التناص الداخلي، وهي: **(اِلتهام، لعبة، تصفيق، سقوط، سفر، سؤال، شموع، رذاذ، سيجار، احتضان، رسم، خروج، تمرد، رواية، سيف، أغنية، شيطان، نظرية، مرآة، انسحاق، أستذة، ثرثرة، تحطم، شعور...)**

وفي إطار هذه الخلاصة، التي تتمظهر في عنوان المجموعة **(عصير ثرثرة)** تتناص مع قصة**(مُونَالِيزَا)*** حيث تختصر (لغة العيون) في صورة الموناليزا كثيرًا مما يقال

(1) انظر: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، ج4، ص340.

* هي لوحةٌ فنيةٌ نصفيةٌ تعود للقرن السادس عشر لسيدةٍ يُعتقدُ بِأنها ليزا جوكوندو، بريشةِ الفنان والمهندس المعماري والنحات الإيطالي ليوناردو دافينشي، ووُصِفت هذهِ اللوحة بِأنها "أكثر الأعمال الفنية شهرة في تاريخِ الفن (ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. / https://ar.wikipedia.org/wiki)

فهي تتماهى مع عنوان **(عصير ثرثرة)**، نلحظ ذلك في قوله: "**أَحَسَّ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَوْفِ فِي نَظَرَاتِهَا..** " **وقوله أيضاً: "كَانَتْ زَوْجَتُهُ تَتَوَعَّدُهَا بِعَيْنَيْنِ تَتَّقِدَانِ حِقْدًا ...!!** [1]."وكذلك صورة **(سبارتاكوس)*** في قصة موسومة باسمه يقول السارد: "**رَسَمَ سَبَارَتَاكُوسَ مُنْتَصِرًا، مُكَسِّرًا أَغْلالَهُ.. عَلَّقَ اللَّوْحَةَ عَلَى الْجِدَارِ.. وَاسْتَدَارَ مُغَادِرًا.. رَبَّتَ عَلَى كَتِفِهِ.. هَامَسَهُ بِهُدُوءٍ:** [2].

يبين القاص أن هذا العصر لا مكانة فيه للثرثرة ففي القصة الأولى نلحظ قوله "تَتَوَعَّدُهَا بِعَيْنَيْنِ" وفي القصة الثانية "هَامَسَهُ بِهُدُوءٍ" كلمات تعبر عن الاختصار في الكلام والانصراف عن الثرثرة التي لا طائل من ورائها إلا مضيعة الوقت والجهد، ولعله يهمس إلى كُتَّاب هذا الجيل بضرورة الابتعاد عن الاستطرادات وأنماط الحشو والاتجاه إلى اللغة الإشارية ذات الطاقة الإيحائية.

أما العناوين الداخلية فقد هيمنت علي أغلبها سمة الفردية والاسمية وهي على النحو التالي:

1_عناوين تتناص مع نصوصها وهي الأكثر شيوعاً وقد شكل العنوان المفرد (الاسمي) بنية العنونة المطلقة، وهو يتماشى مع بنية النص القصصي القصير من حيث التنكير والتكثيف.

2_عناوين تتناص مع التاريخ والأسطورة مثل (سبارتكوس، موناليزا، نارسيس، شَيْطان، فينيق).

---

(1) عصير ثرثرة، ص33.

* هو من مصارعي الحلبة الرومانية من أصل تراسي، كان أحد قادة ثورة العبيد في حرب الرقيق الثالثة وهي إحدى الانتفاضات التي قام بها رقيق الامبراطورية الرومانية(ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.) https://ar.wikipedia.org/wiki /

(2) نفسه، ص76.

2.**تناص المتن**:

ويندرج تحته عدة أنماط من التناصات وهي:

أ.التناص النوعي: إن أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه، ويبرز هذا النوع بشكل واضح في الأقصوصة، وفيه يفقد النوع الأدبي نقاءه ويتخلى عن صلابته، ويفقد هويته الخاصة فتتعالق النصوص مع بعضها في طريقة التشكُّل الداخلي، فيتداخل الشِّعريُّ بالسَّرديِّ والسَّرديُّ بالتشكيليِّ، كَأَن تتناص قصة مع قصيدة أو مع قصة أخرى، و يحتفظ كل نص في النهاية بمرجعيته النوعية، فمجرد دخول نص في سياق نص آخر عن طريق التضمين، أو الاقتباس، أو الإلماح أو حتى الامتصاص يسمى تناصًا، سواء كان هذا النص ينتمي للجنس الأدبي نفسه أم لا.

ويعطي هذا الاقتران بين أجناس متفاوتة نصوصاً هجينة تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصلي إلا أمران:

الأول: يتعلق بالشكل والإطار الخارجي.

الثاني: خاص بقصدية المؤلف في إدراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة القصة أو ضمن جنس آخر، أو على وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

ويبدو أن تجربة القاص في كتابة الشعر قد لازمته في كتابة قصصه، فالأقصوصة عنده تراهن على الشعرية انزياحاً بالكلمات واختزالاً في التعبير، تعضيدًا لسمة القصر والتلميح والإيحاء اللفظي، كما في قصة(**غِيَابٌ**).

مُتَكَدِّسٌ مَكَانُهَا عَلَى الْكُرْسِيِّ ..حَاضِرٌ غِيَابُهَا عَلَى
نَحْوٍ مَاحِقٍ ..لَمْ يَسْبِقْهَا حُرَّاسُ جَمَالِهَا الْمُؤَبَّدُونَ..
اِشْتِيَاقُها الْمُلازِمُ لَها دَومًا ..صَوْتُهَا الشَّغُوفُ ..عِطْرُهَا
الْمَلْهُوفُ ..ظِلُّهَا الْمُنْقَادُ أَبَدًا لِعِنَاقِي ..تَوْقِيعُ حِذَائِهَا
الْمَاتِعُ ..مُوسِيقَا الْجَسَدِ الْمُرَاهِق ..هُتافُ الْبَابِ فَرَحًا
بِمَجِيئِهَا..

الْكُرْسِيُّ يَلُمُّ بَطَالَتَهُ ..ويُقْلِعُ نَحْوَهَا...! (1).

لا يختلف اثنان عن ميل لغة هذه القصة إلى الشعر، فالقاص وإن كان مجدًا في خلق لغة خاصة تميز كتاباته القصصية، فذلك لم يمنعه من اقتناص روح التناص مع الشعر، وهذه الشعرية تبدأ بالإيقاع مروراً بالمفارقة والانزياح، وشعرية التناص هنا ليست محددة فقط بهذا التداخل بين فن القص وفن الشعر ولكن الأمر تعدَّى في هذا التداخل إلى قمة في الانزياح الشعري على مستوى السرد.

ب.التناص مع القصص القرآني: يتناص القاص مع القصص القرآني باعتبارها رافدًا من روافد الإبداع، إذ يكشف استدعاء هذه القصص توارد الصور المخزونة على الذهن، فللتناص القرآني ثراؤه واتساعه، إذ يجد القاص فيه كل ما يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص (2) وورود التناص الديني في قصص الفاخري جاء على عدة أوجه فتارة يكون معنوياً ويكون إيحائياً وأخرى يكون لفظياً من بينها قصة (**الْتِفَافٌ**).

صَاحَتِ الْحَسْنَاءُ :لَقَدْ أَضَعْتُ ظِلِّي...!!؟

.....

قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْهَا صَوْتُها الْتَفَّ حَوْلَهَا أَلْفُ ظِلٍّ..! (3)

مع مباشرة التناص في هذه القصة مع الآية القرآنية ﴿ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ ﴾(4) التي تحكي سرعة استجابة الجن لأوامر سيدنا سليمان -عليه السلام-، إلا أن المتلقي يستطيع استخلاص الدلالات المرتبطة بالنص القرآني وقول القاص انطلاقاً من خصوصية الدوال القرآنية التي تنبثق من شيوعها وضوح معانيها ودلالاتها كونها منبثقة من كتاب سماوي.

---

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص 54.

(2) حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي أنموذجاً-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1-2006م، ص41.

(3) قهقهة شهية، ص26.

(4) سورة النمل: من الآية (40).

ويجمع القاص أكثر من تناص ديني في الأقصوصة الواحدة كما في قصة(**عَطَشٌ**).

تُلْبِسُ شَفَتَيْهَا تُفَّاحَةَ الغِوَايَةِ..

عَلَى جَمْرِ الرَّغْبَةِ يَرْكُضُ قَلْبِي..

تَهْمُسُ لِي: هَيْتَ لَكَ ....

الشَّفَتَانِ نَهْرَانِ مِنْ لَهَفٍ واشْتِعَالٍ..

تَقْتَرِبُ الشُّطْآنُ..

يَدْنُو رَحِيقُ التُّفَّاحِ مِنْ عَطَشِي..

تُطْبِقُ العَتْمَةُ الكَرِيهَةُ فَكَّيْهَا عَلَى لَحْظَةِ اِرْتِوَاءٍ مُغْتَالٍ ...!؟ (1).

في بداية القصة يتناص القاص مع قصة سيدنا آدم –عليه السلام–تلك القصة التي تسببت في طرد سيدنا آدم وحواء –عليهما السلام–من الجنة بعد الأكل من الشجرة المحرمة التي ذكرتها الآية﴿ **وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ** ﴾(2)، كذلك احتوت هذه الأقصوصة على تناص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام من خلال "تَهْمُسُ لِي : هَيْتَ لَكَ ...." التي تجسد الإغواء على مستوى الجسد والتي تتناص مع الآية الكريمة﴿ **وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ** ﴾ (3)، والمتأمل في هذه الأقصوصة يتبين له بوضوح محاورة النص المتمثل في القرآن الكريم، ومدى العلاقة المتشابكة بين النص الغائب والنص القصصي الحاضر، فالتناص القرآني يجعل القاص يميل بلغته القصصية صوب آفاق أبعد بواسطة الإشارة والإيحاء التي تغني النص وتعطيه كثافته التعبيرية.

---

(1) عطر الشمس، ص64.

(2) سورة البقرة، الآية 35.

(3) سورة يوسف، من الآية 23.

ج. التناص الذاتي والأدبي

1.التناص الذاتي: هو أن تتفاعل نصـوص الكاتب الواحد مع بعضـها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً [1]، فالأديب يمتص آثاره السابقة أو يحاورها وذلك على مستوى تقاطع الموضوعات والرؤى والأفكار التي تعبر عن هاجس القاص وموقفه من العالم، بل تتعداه إلى الشـخصـيات التي تُجسـد رُؤاه، وإلى اللغة التي تعبر بها الشـخصـيات عن تلك الرؤى.

وفائدة دراسة هذا النوع من التناص عند كاتب ما، هي محاولة لفهم أعمق لتجربته الإبداعية، فالكاتب ينتقل ليصبح متلقياً يمارس على نصه سلطة مطلقة لإيجاد نص آخر متخيل يرضاه.

وتتسم أقاصيص الفاخري ببنية قصصية مميزة، تعتمد على العديد من الموضوعات التي تعتمد في سردها على التداخل والتنويع، ونثر الفكرة الواحدة في أكثر من قصة وإظهار جوانب جديدة مع كل عرض دون الوصول إلى خاتمة، ما يشكل صعوبة لدى المتلقي في لمَّ ما تناثر منها من جهة وفي إعادة ترتيبه لها من جهة ثانية، ونلحظ ذلك في قصة **(اِحْتِضَانٌ)** التي تتناص مع قصة**(حِضْنٌ)**، فالقاص يبني معمار قصته الأولى على الحذف والتناص الخارجي مع القول **(كَأَنَّه مَقْطُوعٌ مِن شَجَرَةٌ)** يقول السارد في هذه القصة:

رَمَى فَأْسَهُ إِلَى قُعْرِ الوَادِي..

.....

يَكْفِي أَنَّنِي مَقْطُوعٌ مِنْ .....! !؟

... وَاحْتَضَنَ الشَّجَرَةَ بَاكِيًا ...! [2].

أما في قصة**(حِضْنٌ)** فيقول:

---

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي–النص والسياق–، ص100.

(2) عصير ثرثرة، ص68.

مَرَّ أَمَامَهَا فَاحْتَضَنَتْهُ..

.....

نَظَرَ إِلَيْهَا مُسْتَغْرِبًا..

أَنَا أُمُّكَ.. أَلَمْ تَكُنْ تُرَدِّدُ أَنَّكَ مَقْطُوعٌ من شَجَرَةٍ ...!؟ (1).

القاص في هذه القصة يحيل إلى النص السابق من خلال مقول القول:" أَلَمْ تَكُنْ تُرَدِّدُ أَنَّكَ مَقْطُوعٌ من شَجَرَةٍ ...!؟ "؛ ليجذب القارئ، ويدفعه للربط بين النصين لاستكمال معنى النص المحال إليه بوضعه في سياق النص المحال نفسه.

ويتكئ الفاخري على أسلوب تكرار الحكاية بوجهات نظر مختلفة، ما ينم عن الاستخدام الواعي والتقني لهذا الأسلوب، وهو سعي منه لبناء خطابه القصصي وفق رؤيته المتجددة في كل قراءة، والسارد في قصة **(مَجْهُولٌ)** يقدم حكاية **(الجُنْدِيِّ المَجْهُولِ*)** مرتين من منظورين مختلفين، ففي قصة **(مَجْهُولٌ)** يقول السارد:

وُلِدَ مِنْ أَبٍ وَأُمٍّ مَجْهُولَيْنِ..

فِي زَمَنٍ وَمَكَانٍ مَجْهُولَيْنِ..

فِي ظُرُوفٍ مَجْهُولَةٍ الْتَحَقَ بِالخِدْمَةِ العَسْكَرِيَّةِ..

لأَسْبَابٍ مَجْهُولَةٍ نَشَبَتْ حَرْبٌ فَزُجَّ فِيهَا قَسرًا..

اِصْطَادَتْهُ رَصَاصَةٌ مَجْهُولَةٌ..

فَغَدَا مُؤَهَّلاً بِجَدَارَةٍ لِسُكْنَى قَبْرِ الجُنْدِيِّ المَجْهُولِ ...! (2).

نلحظ أن هذه القصة تتناص ذاتياً مع قصة**(تِذْكَارٌ)** وهما من مجموعتين مختلفتين، يقول السارد في قصة **(تِذْكَارٌ)**.

---

(1) نفسه، ص 74.

*قبر الجندي المجهول تقليد اتبعته بعض الدول الأوروبية وبعض دول الشرق بعد الحرب العالمية الأولى، تكريماً لذكرى الجنود الذين لقوا حتفهم في الحرب. (ويكيبيديا، الموسوعة الحرة./ https://ar.wikipedia.org/wiki)

(2) عطر الشمس، ص20.

تَنَاهَبَهُ الرَّصَاصُ.. اِرتعدَتْ فَرَائِصَهُ.. أَلْقَى البندقيَّةَ.. خَلعَ قِلادَةَ التَّعْرِيفِ.. أَدَارَ لِلْحَرْبِ ظَهْرَهُ.. أَثْنَاءَ تَقَهْقُرِهِ اصْطَادَتْهُ رَصَاصَةٌ طَائِشَةٌ.. حينَ انْتَهَتِ الْحَرْبُ كَانُوا يَبْنُونَ فَوْقَ جُثَّتِهِ الْمُتَعَفِّنَةِ نُصبًا تِذْكَارِيا لِجُنْدِيٍّ مَجْهُولٍ ...! [1].

يرافق تكرار الحكاية اختلاف في المضمون وفقًا لوجهة نظر الراوي وعلاقته بالمرويّ، ما يؤدي إلى اختلاف في المعنى النسبي للحقيقة، فالتقديم الحكائي «لواقعة تاريخية ما، وحده الذي يسمح باستدراج جملة من الاستجابات التي لا تتوقف عند حدود اتخاذ موقف معرفي إزاء ما جرى، بل تتجاوز ذلك إلى مستوى اتخاذ حكم أخلاقي قيمي على ما جرى، وتستدعي بالتالي ردود فعل مباشرة: نقدية، متشككة أو متعاطفة مع محتوى الحدث» [2]، والحكاية على اختلاف صيغتها فهي رسالة تنوب بذاتها عن مسألة التضحية من أجل الوطن.

التناص الذاتي لفكرة أو قضية معينة ما هو إلا نتيجة للضغط النفسي الذي ترمي به تلك القضية على كاهل القاص، فيلجأ إلى تكرارها في عدة قصص؛ لتفريغ الشحنات النفسية والبوح بها بحثاً عمن يقاسمه الحمل الثقيل، غير أنه في بعض الأشكال التناصية عند الفاخري جاءت مجرد تكرار للفكرة بدون إدراك واعي لأهمية هذا التوظيف، ما أوقعه في الابتذال الذي نتج عن التكرار، وهذا سيؤثر سلباً على المتلقي، كما في قصة(**تنديد**) [3] التي تتناص ذاتياً مع قصة(**رواية**) [4]، من خلال مضمون القصتين وهو رفض الشخصيات الميتا سردية لسلطة الروائي، وكذلك تكراره لفكرة "الظل" و"المرآة" التي طغت على أغلب أقاصيصه.

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص 44.

(2) صبحي حديدي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الرواية الفلسطينية الكبرى، مجلة الكرمل، ع58، 1999م، ص14

(3) سحابة مسك، ص56.

(4) عصير ثرثرة، ص 52.

كذلك يأتي التكرار على مستوى الجملة، بتعديل بسيط في أسلوب العبارة مثل قوله "**اسْتَدْعَتْهُ طُفُولَتُهُ الْحَمِيمَةُ**" و "**أَرَدْتُ أَنْ أَعُودَ طِفْلاً..** " و**عَاوَدَتْهُ طُفُولَتُهُ..** " [1]. وهذه الجملة الاستهلالية تكررت على مدى قصص عديدة، وبتنويعات أسلوبية مختلفة.

والفاخري على وعي تام بأهمية التناص الذاتي ودوره في التأثير على المتلقي، فوظفه لإغراء المتلقي بتلك الفكرة أو تحريضه على تبنيها.

2.التناص الأدبي: هو أن يدخل الكاتب في تفاعل مع نصوص من كتاب عصره أو عصور متقدمة عنه، ويعد هذا المستوى من التناص نوعاً من توسيع دائرة البحث عن العلاقات النصية مع النصوص الأخرى في محاولة للكشف عنها وعن طريقة توظيفها.

وهنا وبناءً على فهم القارئ وخلفيته الثقافية يقوم باستحضار التناص بين " أقاصيص الفاخرى" والنصوص الأخرى الغائبة، التي تقيم معها تعالقاً نصياً من خلال الثيمات أو أسلوب السرد أو الموضوع.

يدفع نص الفاخري قارئه لدراسة التناص بينه وبين أقاصيص أخرى من خلال توارد الأفكار على الواقع المعيش والرمزي، وخاصة بعد هذا الانتقال النوعي في مجال الاتصالات والمعلوماتية وانتشار شبكات التواصل الاجتماعي، التي مكنت الكاتب من الاطلاع على أفكار الكتاب الآخرين.

يتناص القاص جمعة الفاخري في قصة(**نِصْفَانِ**) مع قصة (**ظِلُّ الفَرَاغ**) للقاصة سهام العبودي من مجموعتها القصصية (**ظِلُّ الفَرَاغ**) حيث يقول الفاخري في قصته:

نِصْفُ الْكَوْبِ فَارِغٌ..

.... وَنِصْفُهُ مُمْتَلِئٌ..

.....

أَلا نَمْلَؤُهُ ...!؟

بَلْ يَنْبَغِي أَنْ نُفْرِغَ الْمُمْتَلِئَ ...؟

.....!!

(1) عناق ظلال مراوغة، ص61_75_101.

مَضَتْ..

تَرَكَتْ كُرْسِيًّا شَاغِرًا..

... وَبَقِيَ يَمْلأُ كُرْسِيَّهُ بِهِ ...! (1).

وتقول القاصة سهام العبودي في قصتها:

كَانَتْ تُرَوِّج لِفِكْرَة الْكَأسِ نِصْف الْمَمْلُوءَةِ بِاجْتِهَاد نَادِر، وكَان يُناسِبها دَوْر الممثِّلة الْعُلْيَا لِشُؤُون التَّفَاؤل: تُوَزِّعَه، وتَصنع أَسْبَاباً شَديدة الإقْنَاع لاعتِناقِه. غَيْر أَنَّهَا بَقِيَتْ لا تَرى فِي الظَّل الْمُمْتَدَّ تَحت كُرْسيَّه الفَارغ إلَّا ظِلَّ غِيَابه. (2).

يصور كل من الفاخري والعبودي في قصتهما الطاقة الإيجابية التي تحملها بطلة القصتين من خلال فكرة (نِصْفُ الْكَوْبِ المُمْتَلِئُ) التي ما لبثت أن تحطمت هذه الفكرة باصطدامها بالواقع، وسيطرت فكرة (نِصْفُ الْكَوْبِ الفَارِغُ) على محيطها، ولم يكن هذا التناص بين قصة الفاخري وقصة العبودي يقوم على النسخ والتقليد، فالعلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب تقوم على عملية بناء وهدم، فتلك الأفكار ربما اطلع عليها الفاخري فهدمها وأعاد صياغتها في قصته لتحمل تأويلاً ودلالات أخرى مختلفة عن العبودي.

واستطاع الكاتب استخدام مخزونه الثقافي وتوظيفه لإعادة إنتاج نصوصٍ تمزج بين الأمس البعيد وحاضرنا، وهذا ما يتطلب قارئًا غيرَ تقليديٍّ لفكِّ دلالات ذلك الربط بالكلمات بين ما هو كائن وما قد يكون، حيث تتناص قصة **(كَأْكَأَة)** مع الحكاية التي رواها عيسى بن عمر النحوي حين سقط من على الحمار، واجتمع عليه الناس فقال: مالكم تكأكأتم عَلَيَّ تكأكؤكم على ذي جنّة اِفرنقعوا عني (3)، ويقول القاص في قصته:

تَكَأْكَأَ النُّقَّادُ عَلَى نَصِّي..

كَتَكَأْكُئِهِمْ عَلَى ذِي قِصَّةٍ..

---

(1) سحابة مسك، ص57.

(2) سهام العبودي: ظل الفراغ، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط1-1430هـ، ص40.

(3) عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1998م، ج1، ص147.

صَلَبُوهُ ..قَتَلُوهُ نَقْدًا..

فَحَيَا..

أَسْرَى عَلَى بُرَاقِ فَصَاحَتِهِ مِعْرَاجًا إِلَى الْقُلُوبِ..

.....

أَمَّا أَنَا فَافْرَنْقَعْتُ عَنْهُمُ..!؟ (1)

يتكئ النصّ أولاً على اللغة المعجمية التراثية في توظيف كلمات غير مستعملة في الأدب الحديث، فقد استخدم الفاخري كأكأة وتكأكأ وكَتَكَأْكُئِهِمْ، وكلها من جذر واحد، وهي ذات معنى واحد، وكذلك وظف كلمة افْرَنْقَعْتُ وهي قليلة الاستعمال، لعلّ هذا الاستخدام أراد منه القاص استفزاز النقاد للحديث عن النصّ، وربما أراد السخرية من تلك العلاقة المتوترة بين المبدع والناقد، ووظف كذلك تناصاً آخر في هذه القصة؛ ليجعل خيال القارئ يحلق في فضاءات عِدَّة، فيتناص مع رحلة الإسراء والمعراج بالقول: "أَسْرَى عَلَى بُرَاقِ فَصَاحَتِهِ مِعْرَاجًا إِلَى الْقُلُوبِ" .. فقد غدَا النصّ هو المُسرى به ليعرج إلى قلوب القُرّاء.

ويتبدى التناص الأدبي أيضاً عند الفاخري في قصة(استِجْوَاب) عندما يستدعي قصيدة المتنبي باستحضار الجسد اللفظي، "**فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي...وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ..**" (2). فدلالة مواجهه الموت والشجاعة في القصيدة تنسحب إلى مضمون القصة.

د. التناص الأسطوري: تمثل الأسطورة أحد أهم روافد الثقافة العربية، وتكمن أهميتها في أنها تمثل انعكاساً للّاشعور الجمعي ما يجعل استدعاءَها يستدعي معها فضاءها التخييلي ودلالتها الرمزية، إن استدعاء الأسطورة من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، يعيد تشكيلها وتكثيف دلالاتها الموحية بما يجعلها تتفاعل مع التجربة القصصية، ويعمق اتصالها مع التجربة الوجودية والإنسانية بأبعادها المختلفة.

(1) قهقهة شهية، ص15.

(2) قهقهة شهية، ص18.

وفي قصص الفاخري نطالع بعض المواضع التي تجلت فيها بعض الرموز الأسطورية، ونكشف عن شكل توظيفه لها، كما في قصة **(فِينِيقٌ)** حيث يقول السارد:

طَوِيلاً جَرَرْتُ ظِلِّي وَرَائِي ..أَنْهَكَنِي جَرِّي لَهُ..

أَقْعَيْتُ بِثِقْلِي عَلَيْهِ ..اِسْتَلْقَى تَحْتِي مَدْحُورًا ..حِينَ

أَيْقَنْتُ بِمَوْتِهِ نَهَضْتُ مُغَادِرًا، خَالِعًا إِيَّاهُ ..مَضَيْتُ

فَامْتَدَّ أَمَامِي مُحَاوِلاً تَسَلُّقَ قَامَتِيَ الْعَارِيَةِ. .! (1)

وظف القاص في القصة السابقة أسطورة طائر الفنيق، وهي أسطورة كنعانية تحكي قصة طائر الفنيق وهو طائر يرمز إلى الانبعات من جديد، إذ تقول الأسطورة: إن هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه أو يخلق نفسه من ذاته بعد احتراقه، وقد أورد القاص**(فِينِيقٌ)** رمزًا أسطوريًّا ينحصر في استدعاء المتلقي صورة الطائر وما ارتبط به من معنىً للانبعاث الذاتي، وقد حدد شكل الاستدعاء في صورة شجار الذات مع ظلها لينتهي بموت الظل وانبعاثه من جديد، ويشير الموت هنا إلى الموت الرمزي الذي يرمز بطريق غير مباشر إلى الغياب المقترن بالشمس أو إلى غياب الحركة؛ لأنه عندما تغيب هذه الحركة يصير الظل في طور الموت، فالقاص يستغل أسطورة **(فينيق)** باعتبارها رؤية فنية رمزية يُثري بها نصه القصصي؛ ليعبر عن الصراع والقلق الوجودي، فقد تعترينا لحظة نشعر فيها بوجودنا، ثم في اللحظة نفسها نشعر برحيلنا من هذا الوجود، وبذلك تتجاوز الأسطورة دورها المتواضع في كونها مجرد أداة بسيطة توظف في التعبير القصصي إلى أن تصبح منهجاً في إدراك الواقع.

كذلك وظف القاص التناص مع الأسطورة اليونانية "نارسيس" وذلك في قصة تحمل الاسم نفسه"**نارسيس**" (2)، وما يمكن أن نلحظه على هذا التوظيف أن القاص اكتفى بالإشارة إلى القصة والوقوف عند حدودها، ولم يوظفها لإنتاج دلالات معاصرة من شأنها أن تثير القارئ وتجعله أكثر تفاعلاً مع النص.

(1) نفسه، ص20.

(2) حبيباتي، ص32.

وبناءً على ما سبق تعد تقنية التناص من أهم التقنيات الفنية التي لجأ إليها القاص، في محاولة للتعالق مع نصوص مشبعة بدلالات وشمولٍ أوسع؛ لتكتسب تجربته بعداً موضوعياً وعمقاً درامياً، يُمكنه من استيعاب متغيرات الحياة وبلورة تناقضاتها من خلال فضاءات نصيّة محدودة الطّول مقتصدة اللّغة.

المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة.

المطلب الأول: الاســـــــــتهـــــــلال

المطلب الثاني: الخـــــــــــاتمـــــــــة

المطلب الأول

الاســــــــتهـــــــلال

الاستهلال بنية فنية وأسلوبية تتميز عن بقية عناصر النص؛ لذلك أشار النقاد العرب الأوائل إلى أهمية الاستهلال ووظيفته، فهو بدْء الكلام وبدْء التأسيس، وكانوا يقولون «أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان» [1]، وذلك بأن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصوده منه بالإشارة لا بالتصريح، ويقول ابن رشيق: إن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح [2]، ويزداد حسناً إذا دل على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة الاستهلال.

أما في الدراسات الحديثة فيرى **توماس بيرنز** أن بداية الأقصوصة أصعب جزء فيها[3]، لأنها لا تملك المساحة الشاسعة لاستقطاب وجذب القارئ عبر تنويع الدلالات الفنية التي تستدرج المتلقي، فقد اعتمدت في بنيتها على قدرة الكاتب في إيصال رسالته اعتماداً على نفسية المرسل إليه، من خلال العنوان باعتباره عتبة أولى، ومن ثم الجملة الاستهلالية التي تنطلق بالقارئ إما للتوقف عن القراءة أو الإبحار في خبايا النص.

إن عتبة الاستهلال القصصي وفق هذا التصور هي مكون نصي مركزي وتشكيلي حاسم يحتاج من القاص إلى وعي تشكيلي وجمالي، وقدرة متميزة على تسخير لغة شعرية فعّالة ومنتجة عالية التركيز، تنهض على جماليات الاقتصاد والكثافة والبلاغة، على النحو الذي يتمكن القاص فيه من حشد رؤيته اللسانية

(1) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، 1986م ص431

(2) انظر: أبو الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص217.

(3) انظر: فن كتابة الأقصوصة، ترجمة: كاظم سعد الدين، ص19.

والســـــردية والجمالية في نطاق هذا الحيز الكتابي المحدد والمكثف، الذي يعقب عتبة العنوان.

لذلك يجب على القاص أن يعتني بالاســـــتهلال عناية خاصـــــة، فهو الذي يدفع القارئ إلى التعمق في باقي أجزاء النص من جهة ويشـــــكل جوهر الحكاية من جهة أخرى التي غالباً ما لا تتجاوز الفقرة الواحدة، وفي هذا الفن غالباً ما يبتعد المبدع عن المقدمات الإنشائية.

والاستهلال في الأقصوصة قد لا يتطابق مع الاستهلال في القصة القصيرة؛ لأنه يحيلنا إلى وسط الحدث مباشرة وبالتالي يكون استهلالًا على مستوى النص وليس على مستوى الحدث، ويرجع ذلك إلى طبيعة الأقصوصة من حيث التكثيف وقصر المساحة المتاحة للنص، وعلى القاص أن يستخدم كل ما من شأنه اجتذاب اهتمام القارئ، وإقناعه وشد انتباهه؛ لأنه هو الذي يتحكم في الحبكة السردية وبنائها الفني والجمالي.

ويعد الاستهلال حلقة وصل تربط العنوان بالنص، فإذا كان العنوان يحمل بنى دلالية تضمنها النص، فالاستهلال إشارة أولية لتجلى هذه الدلالات، فيجيء الاستهلال هو العنوان نفسه لفظاً ومعنى كما في قصة(**قَصِيدَةٌ**) يقول السارد:"**دَاهَمَتْهُ الْقَصِيدَةُ.. نَقَشَهَا عَلَى الرَّمْلِ وَمَضَى..**"[1]، كذلك في قصة (**طُفُولَةٌ**) يقول السارد: "**عَاوَدَتْهُ طُفُولَتُهُ.. أَغْمَضَ عَيْنَيْهِ.. اخْضَوْضَرَ قَلْبُهُ..** "[2]، أو قد يكون نفسه في المعنى كدلالة حدث عليه منذ مقدمة القصة كدلالة "صَارَحَهَا" في قصة (**اِسْتِنْطَاقٌ..**) "**صَارَحَهَا بِسِحْرِ ابْتِسَامَةٍ تُنْبِتُ عَلَى ضِفَّتَيْ شَفَتَيْهَا حَدَائِقَ وَحُقُولاً..** [3].

(1) عناق ظلال مراوغة، ص53.

(2) نفسه، ص61.

(3) عطر الشمس، ص18.

القاص جمعة الفاخري سعى إلى تنويع بداياته الاستهلالية، فكانت لعتبة الاستهلال بما تقوم عليه من تقنيات مختلفة قائمة على نسيج محكم يترك أثره على القارئ؛ الأولوية في القراءة والتأويل، فصيغت هذه الاستهلالات بشاعرية نادرة، تجسدت أساساً في تغيير وضعياته الاستفتاحية وتنوّعها [1]، وجاء الاستهلال الأقصوصي عند الفاخري على أنماط فنية متعددة، تضيف أبعادها الأسلوبية والموضوعية أدواراً محورية في بناء النص، ومن هذه الأنماط:

أ.الاستهلال الحكائي

استهلال سياقي بحيث يعمل على إثارة انتباه القارئ نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً عن إشاعة مناخ الحكي منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي القصة دينامية وحراكاً سردياً يُغري القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن القصصي الأخرى التي تعقب عتبة الاستهلال [2]، ويعد الاستهلال الحكائي من أكثر الاستهلالات وروداً في الأقصوصة وذلك بحكم هيمنة عنصر الحكاية على باقي العناصر السردية كما في قصة **(شَجَارٌ)**، يقول السارد في استهلاله لهذه القصة:"**تَشَاجرْت وظِلِّي..**" نلحظ على هذا المقطع الاستهلالي أنه دخل في صلب الحدث مباشرة من غير تمهيد، ومن خلال عرض الراوي الذاتي استطاع القاص أن يُشعر القارئ بالتوتر من الكلمة الأولى، وتأتي بعدها أحداث القصة متسارعة.

تَدَخَّلَ رَجُلُ الأَمْنِ لِفَكِّ الشِّجَارِ فَدَفَعْتُهُ..

اِقْتَادَنِي إِلَى مَرْكَزِ الشُّرْطَةِ..

(1) انظر: هداية مرزق: سلطة اللغة سلطة النص قراءة في مجموعة "عصير ثرثرة "لجمعة الفاخري، ملخص ورقة مُشارك بها في المهرجان العربي الثالث للقصة القصيرة جداً.

(2) انظر: جميلة العبيدي: عتبات الكتابة القصصية –دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل–، دار تموز، دمشق، 2012م، ص62.

فَتَبِعَنِي ظِلِّي شَاهِداً...! [1].

تُجسد هذه القصة صورة القلق المختنق مع الظل، عبر شجار الذات مع ظلها لينتهي بلحاق الظل بهما شاهداً، وتبقى النهاية مفتوحة على سؤالين هما على من سيشهد؟ ولمن؟

ب.الاستهلال الوصفي. مع المساحة المحدودة للأقصوصة وعدم اتساعها لآلية الوصف، إلا أن الاستهلال الوصفي يساعد على إيصال الرسالة بشكل توضيحي، ويضفي قدراً عالياً من تطوير المكان والشخصية في القصة، كما في قصة(**بُرودٌ**).

طَاوِلَةٌ صَغِيرَةٌ تَشْغَلُ رُكْنًا مَهْجُورًا يَبِيضُ فِيهِ الفَرَاغُ..

فِنْجَانَا قَهْوَةٍ يَبْرَدَانِ..

وَأُنْثَى قَلِقَةٌ يَجْلِدُهَا كُرْسِيٌّ شَاغِرٌ مُنْذُ لَهَفٍ بَعِيدٍ..

قَلْبُهَا وَسَاعَتُهَا يَتَلَكَّآنِ..

لا أَحَدَ يَجِئُ...!

الوَقْتُ يَمْرُقُ مِثْلَ بَرْقٍ..

الكُرْسِيُّ الشَّاغِرُ يَضِيقُ بِبَطَالَتِهِ..

يُعبر الاستهلال الوصفي عن الحالة المضطربة التي عليها البطلة، إذ يعطي الوصف إشارة جزئية تتتابع مع الجمل الوصفية الأخرى لتُكمل الحدث إلى انتهاء القصة، وهذا الوصف أتاح للقاص بيان تدفق الانفعالات الداخلية التي تختلج في نفسية الشخصية، أي سبر الأغوار الداخلية للشخصية، وهي تنفعل تحث تأثير حدث ما وهو الغياب، وتؤكد الخاتمة هذه الحيرة بالقول: **فَتَحْتَسِي الفِنْجَانَ الآخَرَ مُفْرِغَةً حُثَالَتَهُ فِي الصَّحْنِ الصَّغِيرِ، مُحَاوِلَةً أَنْ تَقْرَأَ فِيهِ وَجْهًا لِرَجُلٍ يُمْكِنُ أَنْ يَجِئَ ...! [2]**. حيث

(1) قهقهة شهية، ص70.

(2) عطر الشمس، ص11.

استطاعت آلية الوصف نقل حيثيات الواقع إلى ذهن المتلقي في صورة تفيض بالمشاعر وأن تمنح للمكان عمقاً دلالياً، يسهم في تعميق هذا الشعور.

ج.الاستهلال الفضائي. يشتغل القاص جمعة الفاخري في مجموعة من أقاصيصه على ما يسمى بالاستهلال الفضائي الذي يتحد فيه المكان والزمان وهو يمثل بؤرة الحدث، كما في قصة **(وقارٌ)** يقول السارد: "**بَعْدَ دَقَائِقَ مِنْ رُكُوبِهِ الْحَافِلَةَ الْعُمُومِيةَ اكْتَشَفَ سَرِقَةَ هَاتِفِهِ الْمَحْمُولِ مِنْ جَيْبِ مِعْطَفِهِ**" [1].

نلاحظ أن القاص تخير تحديد المكان والزمان بأسلوب راقٍ دون افتعال، حيث تظهر أهميته من خلال حركة الشخصية وبناء الحدث وتأثيره عليها، مستخدماً التكثيف والاختزال على أحسن ما يكون، ليصل إلى لب الفكرة من أقصر طريق، وعليه تترتب عناصر التشويق لدى المتلقي.

وفي قصة **(تَشَهُّدٌ)** يظهر الاستهلال الزمني فيها المحور الرئيسي لانطلاق الحدث، يقول السارد: "**ظَلَّ لِسَبْعِينَ عَامًا يَحْسُبُ نُقُودَهُ..** "[2].

د.الاستهلال الحواري.

يحقق الاستهلال الحواري وظيفته عبر استخدام آلية الحوار من خلال تقديم الحدث والموقف الذي تم فيه الحوار، وكذلك يتعلق بتقديم رؤى الشخصيات ووجهات نظرها، كما في قصة**(كَرَاهِيَّة)**.

كَيْفَ لِي أَنْ أَكْرَهَهُ ...؟

ضَخِّمِي عُيُوبَهُ الصَّغِيرَةَ..

.....

أَرَاحَتْ رَأْسَهَا عَلَى صَدْرِهَا مُتَمْتِمَةً:

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص82.

(2) عصير ثرثرة، ص31.

" **لَيْتَنِي أَسْتَطِيعُ فِعْلَهَا مَعَكَ ...!!؟** "[1].

يستفتح القاص هذه الأقصوصة بالاستفهام الحاد الذي يصب في وظيفة الاستهلال ذاتها، وهي استثارة اهتمام القارئ بطاقته القصوى، حيث تقوم بنية الاستهلال الحواري في هذه الأقصوصة وفق رؤية الشخصيات المتحاورة، فنستشعر هذه المفارقة المكتومة بين رغبة الأم ورغبة ابنتها.

وفي قصة **(قِرَاءَةٌ)** يستفتح القاص أقصوصتة بحوارية مباشرة وذلك بالقول:

قَالَتْ لَهُ: أنا أُحْسِنُ قِرَاءَةَ الكَفِّ.. أعْطِنِي كَفَّكَ لأَقْرَأهَا لكَ..

قالَ لهَا: ما رأيكِ أنْ أتْرُكَ لكِ نسخةً منها على وجْهِكِ لتقرأيهِا على مَهْلٍ ...! [2].

هـ.الاستهلال المثير. في هذا الاستهلال يجد القارئ نفسه دون مقدمات يفتتح فضاء النص للبحث عمّا سيحدث، وهو ما يدفع القارئ أن يستمر في القراءة متشوقاً للآتي، كما في استهلال قصة **(ذَاكِرةٌ)**.

حينَ قرَّرتِ الحربُ أن تتوبَ.. أَنْ تكفِّرَ عن ذنوبِها بقتلِ الملايينِ.. جعلت يومَ توبَتِهَا عُرْسًا سِلْميًّا تتعانقُ فيه جيوشٌ كانت متحاربةً متقاتلةً.. جيوشٌ منَ المفترضِ أن تتقاتلَ الآنَ بضراوةٍ.. [3].

وكذلك في قصة **(انْطِفَاءٌ)** من المجموعة ذاتها، ينجح القاص في استدراج المتلقي من خلال المقطع الاستهلالي الذي يثير حب الاستطلاع لديه يقول السارد:

شرفُ البنتِ مثلُ الكبريتِ.. كهذا تمامًا..

سحبَ العودَ على السَّوَادِ الخشنِ.. فلم يشتعلْ.. [4].

---

(1) عصير ثرثرة، ص28

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص50.

(3) حبيباتي، ص57.

(4) نفسها، ص60.

وكأن القاص ضمن متابعة القارئ، معتمداً على هذه العناصر مجتمعة في استهلاله المثير وطابعه السردي الذي يضج بالصراع، ولا شك أن استهلالاً كهذا سيستفز القارئ، ويجعله يطرح العديد من إشارات الاستفهام والتعجب، بيد أن السطور اللاحقة توضح هدف الكاتب ووعيه بما يكتب.

و.الاستهلال بمثل.

هو أن يستفتح القاص أقصوصته بِمَثَل سواء أكان هذا المثل يناسب أحداث القصة أم يخالفها، وهذه التعابير الشعبية التي يقحمها الكاتب في نصوصه عامداً، لا تنبئ عن قصور في قاموسه اللفظي الفصيح، بل أن رؤيته للتعامل مع موقف ما تدعوه لاعتماد هذه الوسيلة، أو أن الحدث والحكاية نفسيهما يُحتمان استعانته بالقاموس العامي لإبلاغ الرسالة المرجوة من النص الأدبي، كما في قصة (**عصفورٌ**).

" **عصفورٌ في اليدِ خيرٌ من عشرةٍ على الشَّجرةِ..** "

لم تقنعْهُ المعَادَلةُ المجْحِفَةُ.. [1].

وكذلك في قصة **خيار** يستفتح القاص الأقصوصة بالمثل التالي: " **الهمُّ فيه ما تختار**" **قالت والدتي فوافقتها خالتي وجارتنا..** [2].

ولعل وعي القاص بأهمية الاستهلال ووظيفته يجعله يبذل ما بوسعه ليكون استهلال أقصوصته في صورة تصدم القارئ وتستثير غريزته الاستطلاعية إلى أقصاها، بغية جذبه إلى أجواء الأقصوصة، وهو أسلوب ذو حدين؛ إذ لو تبين للقارئ أن الأقصوصة لم تحتفظ بألقها بعد الاستهلال، فإن خيبة أمله لا تشفع لها براعة الاستهلال ونجاحه.

(1) حبيباتي، ص55.

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص67.

المطلب الثاني

الخـــــــــاتمـــــــــة

الخاتمة في الأقصوصة ليست وليدة السرد أو إحدى مفرزاته، كما أنها ليست معنية بالمضمون الذي من الممكن أن يفرض خاتمة ما، بل هي الحامل الأقوى لعناصر الأقصوصة، فهي قفزة من داخل النص المتحفز إلى خارجه لتحقيق الدهشة في مجمل النص.

ولا يخفى على أحد أهمية الانسجام بين الاستهلال والخاتمة وخاصة في الأقصوصة، التي يعد فيها الاستهلال والخاتمة متلازمين بصورة كبيرة، حيث يضفي على النص متانة وتماسكاً أكبر، إذ لا تقل أهمية عتبة الاختتام عن أهمية عتبة الاستهلال لما تحققه من تركيز إجمالي يؤثر في جوهر فعالية التلقي ومصيرها، ومهما كانت عتبة الاستهلال عتبة دائمة على الكثيرين من الكتاب فإنها تبقى دون صعوبة عتبة الاختتام التي تسهم كثيراً في تحديد خطاب القصة، لأن الرغبة في ثقافتها المعروفة هي بانتظار نهاية تستقر عندها مصائر القصة على النحو الذي تُلقي فيه على كاهل القصاصين تبعات ليست هيِّنة في رسم فضاء النهاية على أفضل صورة ممكنة[1].

وتتمتع الخاتمة بخصوصية كبيرة في الأقصوصة؛ لأنها جزءٌ أساسي من صلبها ومرتبط ارتباطاً عضوياً ببدايتها حتى لا يتفكك نسيج القصة ولا بناؤها، وتعرف بأنها «الكوة التي ينظر منها القاص إلى العالم، وهذه الكوة تزداد اتساعاً كلما ازدادت مساحة الضوء المنبعثة منها»[2]، بمعنى أنها ليست باباً يغلق النص وينهيه؛ بل هي مفتاح يفتح باب التحليل والتأويل، لذلك لا يشترط في الخاتمة أن تقدم حلاً أو أن تلخص

(1) انظر: محمد صابر عبيد: الرواية الرائية–لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية–(دار نقوش عربية، تونس، 2012م) ص96.

(2) محمد أيوب: مضمرات القصة القصيرة جداً، ص94.

عموم القصة، بل إن الوظيفة الموكلة إليها هي أن تدفع القارئ بعد اندهاشه إلى التفكير والتساؤل وربما إلى الانخراط والمشاركة في تخيل ماذا سيتم بعد الخاتمة ويسمونها بالخاتمة المفتوحة.

والخاتمة في الأقصوصة عدة أنماط ويشترط فيها ألا تكون نتيجة حتمية ومنطقية لسيرورة الحدث، ويجب أن تكون مخالفة للتوقعات.

والنهايات عند الفاخري لا تقتصر على ما ذكر في هذا البحث بل جاءت متنوعة، واقتصارنا على هذه على سبيل المثال لا للحصر، ومن أنواع خواتيم الأقصوصة عند الفاخري ما يلي:

أ.الخاتمة السردية.

نقصد بها تلك الخاتمة المرتبطة بنص يعتمد في بنائه السردي على مجموعة من الجمل السردية المتوالية والمتعاقبة التي تسهم في تحبيك الأقصوصة، فكل فعل سردي يكون نتيجة منطقية للذي قبله، وفي الآن ذاته يكون مولداً للذي بعده، كما يبدو ذلك واضحاً في قصة (**مِشْنَقَة**).

فَرَغَتْ من شَنْقِ آخِرَ بَرِيءٍ.. ذَهَبُوا بِهِ إِلَى مَثْوَاهُ الأخيرِ.. اغْتَصَبَتِ الْعُتْمَةُ الرَّعْنَاءُ الْمَكَانَ.. تَصَلَّبَتْ أَطْرَافُ الْمِشْنَقَةِ.. أَنَّتْ أَطْرَافُهَا تَحْتَ عَصْفِ الرِّيْحِ.. أَدْخَلَتْ رَأَسَهَا فِي أُنْشُوْطَتِهَا الْمُرْهَقَةِ مُصْدِرَةً الأَمْرَ لَهَا بْالشَّنْقِ ...!؟ [1].

هذه الأقصوصة عبارة عن مجموعة من الأحداث السردية المتعاقبة كالتالي: فَرَغَتْ، ذَهَبُوا، اغْتَصَبَتِ، تَصَلَّبَتْ، أَنَّتْ، ثم تنفرج هذه الأزمة بالجملة السردية "**أَدْخَلَتْ رَأَسَهَا فِي أُنْشُوْطَتِهَا الْمُرْهَقَةِ مُصْدِرَةً الأَمْرَ لَهَا بْالشَّنْقِ**".

ب.الخاتمة الحوارية.

(1) حبيباتي، ص10.

هي التي تعتمد على الحوار خارجياً كان أم داخلياً على مستوى أكثر من طرف؛ لإثبات وجهات النظر أو حوار في أغوار النفس يعبر عن تساؤلات الشخصية، ومن أمثلة الخاتمة الحوارية ما جاء في قصة(**شَحَّاذٌ**).

صَاحَتِ السَّيِّدَةُ غَاضِبَةً: أَيُّهَا الرَّسَّامُ الْغَبِيُّ، كَيْفَ تَرْسُمُ هَذَا الْمَسْخَ فِي غُرْفَتِي ...؟

أَلا تَعْلَمُ كَمْ أَكْرَهُ الشَّحَّاذِينَ...!؟

نَكَّسَ الرَّسَّامُ رَأْسَهُ فِي صَمْتٍ ...!؟

.....

سَيِّدَتِي، هَذَهِ لَيْسَتْ لَوْحَةً، إِنَّكِ تَرَيْنَنِي فِي مِرْآتِكِ ...!!؟ (1).

اعتمدت خاتمة الأقصوصة على الحوار الخارجي بين المتحاورين وهما(السيدة) و(الرسام)، إذ يعتمد الحوار على تساؤل السيدة عما تصفه بالمسخ والشحاذ، وتأتي الإجابة من الرسام بكثير من التأسف؛ ليقول لها بأنه هو، وسط حالة من الاندهاش وعدم التوقع من طرفي الحوار والمتلقي كذلك.

ج.الخاتمة الوصفية.

هي الخاتمة التي تتسم بالوصف عبر أشكاله من وصف الشخصية، أو الحدث، أو المكان، ومن أمثلتها كما في قصة (**تَحَدٍّ**).

اضمحلَّت شجرةُ العنبِ.. تيبَّستْ أغصانُهَا.. شَرَعَ الْمِقَصُّ الصَّدِئُ يُقَلِّمُ أَطْرَافَهَا بِفَظَاعَةٍ.. تَقَزَّمَتْ.. نَظَرَتْ إِلَى أَطْرَافِهَا الْمَبْتُورَةِ.. بَكَتْ بِأَسَى وحُرْقَةٍ ...! بَعْدَ أَيَّامٍ أخْضرَّتْ أَطْرَافُهَا.. نَهَدَتْ.. تَمَدَّدَتْ بِأَثْدَاءٍ سَمْرَاءَ مُكْتَنِزَةٍ.. تَسَلَّقَتْ فُرُوعُهَا الْمُرَبَّعَاتِ الْخَشَبِيةَ.. أَطَلَّت بِأَعْنَاقِهَا مِنَ الْعَرِيشَةِ.. مُتَحَدِّيةً مِقَصًّا صَدِئًا ظَلَّ يَنْزِفُ بَطَالَةً فِي رُكْنٍ حَقِيرٍ ...! (2).

(1) عصير ثرثرة، ص72.

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص40.

جاءت الخاتمة في هذه الأقصوصة عن طريق استخدام تقنية الوصف من خلال وصف اخضرار شجرة العنب وتمددها وتحديها للمقص الصدئ الذي ظل يرثي بطالته في ركن حقير.

د.الخاتمة المفاجئة.

أجمل ما في خاتمة الأقصوصة أنها تأتي غير متوقعة ولا واردة، فتفاجئ المتلقي بحلول لم يتوقعها بخلاف القصة القصيرة التي تأتي نهايتها منسابة مع الأحداث، لذا تستحق الاهتمام الخاص من قبل المبدع، «فمادتها تبين أحد أعظم الاختلافات بين الأقصوصة، والقصة الأطول منها، فغالبا ما تنتهي الأقصوصة بمفاجأة، أو انقلاب الأمور، يعطي هذا النوع من الخاتمة نكهة وحدة للأقصوصة لا يمكن أن تحققها القصة الأطول منها» [1]، كما في قصة **(فِكْرَةٌ)**.

سَأَلُوا الْكَاتِبَ الثَّرِيَّ:

هَلْ سَتُوَزِّعُ كُلَّ هَذِهِ الْكُتُبِ لِيَقْرَأَهَا النَّاسُ...!؟

لا.. سَأَشْتَرِي لَهَا قُرَّاءً ...!! [2].

يلاحظ قارئ هذه الأقصوصة أنه كان يتوقع جواباً غير الذي قيل، فالكاتب خيَّب أفق انتظاره بهذه الجملة الصادمة، وهو يمارس نقده اللاذع للوسط الثقافي والأدبي على وجه الخصوص.

هـ.الخاتمة المفتوحة.

هي التي تترك للمتلقي حرية التأويل، والتحليل، واستكمال مجريات النص وأحداثه المتخيلة؛ إذ تعتمد على ثقافة القارئ وذائقته وقدرته على

(1) فن كتابة الأقصوصة، ترجمة: كاظم سعد الدين، ص10.

(2) عصير ثرثرة، ص72.

توليد الدلالات في النص، وتصبح النهاية حمالة أوجه ودلالات كما في قصة(**عِقَابٌ**).

كُلَّمَا نَظَرَتِ الْحَسْنَاءُ فِي الْمِرَآةِ

خَرَجَ صَارِخًا فِي غُرُورِهَا:

"... **لَكِنَّ لِلخِيَانَةِ وَجْهًا قَبِيحًا ...!؟**"[1].

إن النهاية المفتوحة فرصة لانطلاق بدايات أخرى، إذ تبقى القصة حية في الأذهان تستثير المتلقي وتحمله عبء إكمال النص، فيصنع الخاتمة كما يشتهي وبالتالي يكون مشاركاً في الإبداع.

(1) عطر الشمس، ص84.

الخـــاتمـــة

بعد هذه الرحلة البحثية مع الأقصوصة في ليبيا والمتمثلة في أنموذجها القاص جمعة الفاخري، أحمد الله وأشكره على مَنِّه عليّ بالوصول إلى الخاتمة التي خلصت إلى نتائج محورية، وتوصيات يمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: النتائج:

- إن عملية تأسيس المصطلح لا تعني مجرد إنشاء كلمة دالة أو تسمية مميزة، بل لابد من توليد الظاهرة حضارياً كي يُمنح للتسمية شَرْعيتها.
- إن مصطلح الأقصوصة هو الأنسب بين كم هائل من المصطلحات التي أُطلقت على هذا النوع الأدبي؛ وذلك لقدم هذا المصطلح، ولانطباق كافة الشروط المصطلحية عليه.
- كشف التمهيد النظري للشعرية عن تباين مفهوماتها من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى، وحتى من زمن لآخر، ومع ذلك تتفق كلها في فكرة أساسية هي أنها تمثل قوانين الخطاب الأدبي، وأن مصطلحا الشعرية والأدبية يشتركان معاً في اتصافهما بالعلمية، وغايتهما البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي، وطبيعة العلاقة التي تحكمهما هي علاقة المنهج بالموضوع.
- كانت الشعرية قانوناً ومصباحاً أنار لنا أغوار النصوص، فجاء البحث محاولة للكشف عن سر أدبية النصوص، والمفضي في غايته إلى كشف الخصائص المميزة للنوع الأدبي ضمن وظيفته الجمالية والتعبيرية، وإبراز الملامح الأكثر أصالة في أقاصيص الفاخري.
- إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتَّاب عصرنا، فالحدود بينها صارت تعبُرُ باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج.

- من السابق لأوانه اعتبار الأقصوصة جنساً أدبياً قائماً بذاته، بل هي نوع أدبي يندرج ضمن جنس عام هو القصة القصيرة.
- نُقِرُّ بتأثر الأقصوصة العربية بنظيراتها في أوروبا وأمريكا، وبالرواية الغربية الجديدة في فرنسا، ونقرُّ في الوقت ذاته بتأسسها على جوانب من موروثنا السردي، مُمثلاً في الخبر والنادرة وغيرهما.
- التجارب الواضحة لكتابة فن الأقصوصة في الوطن العربي وفي ليبيا–على وجه الخصوص–كانت في أواخر القرن العشرين، وبلغت ذروتها في بداية الألفية الثالثة، لكن في ظل أزمة الأدب الليبي المستعصية والمتمثلة في غياب قنوات النشر والتوزيع والتيارات النقدية، قد انعكس ذلك على تطور هذا الفن.
- تعد الأقصوصة نقطة تحول في عالم بناء النص الأدبي، وهي من أصعب الألوان الكتابية التي يمكن كتابتها؛ لأنها توظف عناصر البناء السردي في حدود الحاجة الضرورية للسياق الاختزالي، ومن أبرزها المبنى الحكائي والتكثيف واللغة.
- تكتسب تجربة الأَديبِ جمعة الفاخري في كتابة الأقصوصة أهمية خاصة؛ كونها من الأعمال الرائدة في ليبيا التي صدرت في مجموعة خاصة من غير أن تقترن بها القصة القصيرة.
- جاءت أقاصيص الفاخري متقنة في الحبك، كما أنه عرضها وفق سياقات مناسبة لتخرج في ثوب حكائي ذي عمق فكري وبعد دلالي.
- تجلت الشعرية في أقاصيص الفاخري في تعامله مع الشخصية، بحيث بَدَت أغلب الشخصيات في أقاصيصه مفترضة، فكانت ذواتاً مجهولة اسمياً، أما وصفها فيشبه إشارات سريعة يلتقطها ذهن المتلقي فتنقله من صورة مادية إلى صورة أدبية.

- تنوعت أشكال التكثيف عند الفاخري ما بين التكثيف الدلالي والبنائي والسيكولوجي.
- اهتم القاص باللغة شكلاً وجوهرًا، فمن يقرأ نصوصه يرى حرصه على تَشْكِيلِ كل جملة ومفردة، بحيث لا يمكن لأي قارئ أن يُخطئ في نطق أي مفردة، ثم إنه يتميز بمعجم لغوي خاص باستعمال اللغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، فله طريقة متفردة في البناء وهندسة الكلمات، واختيارها.
- استخدام مجموعة من التقنيات القصصية التي يتيحها التلاعب بالنظام اللغوي، ويضعها جميعاً في خدمة الحكاية، منها: الرمز، والإيقاع، والكتابة الشذرية.
- شكل توظيف تقنية المفارقة في أقاصيص الفاخري، بوصفها بناء لغوياً تجسد بوجود دلالتين مختلفتي الشكل في المتن القصصي، شعرية نصية أسهمت في تلقي الخطاب مصحوباً بالتأويل الذي يسهم في فك شفرات النص الموجز ذي الحمولة الدلالية المثقلة، فهي أنجع أسلوب للتعامل مع هذا الواقع وتعقيداته.
- ظهر بشكل جلي وواضح توظيف تقنية الانزياح عند الفاخري، باعتبارها تقنية فنية وفكرية لنمط إبداعي ينبني على التجريب، وهو انزياح تؤطره ثلاث جماليات كبرى؛ الأولى قوامها المغايرة والاختلاف، حيث تمتاز لغة الأقصوصة بالاختلاف نوعياً عن لغة القصة القصيرة، والثانية بناء اللغة القصصية وفق قانون تطعيم اللغة بلغات أخرى كلغة الشعر، والثالثة محورها تنبيه المتلقي إلى ضرورة التخلص من ثقل البلاغة الواضحة أثناء التعامل مع لغة الأقصوصة، باعتبارها تحمل في ذاتها بلاغتها الخاصة والجديدة والنوعية.
- لعب توظيف التناص في أغلب الأقاصيص دورًا كبيرًا في تعميق شعرية اللغة، وفتحها على آفاق الدلالات والتعالقات بالنصوص الأخرى بمختلف مستوياتها

الفكرية والأدبية والدينية، وهو ما أكسب الجملة السردية في الأقصوصة تطوراً فنياً وبعداً فكرياً، غير أن توظيفه جاء في أقاصيص أخرى سواء على مستوى اللغة أم الدلالة بسيطًا ومغلقًا، لا يقود المتلقي إلى تأويلات متنوعة.

ثانياً: التوصيات:

*نهوض النقاد والأدباء والباحثين بهذا النوع الأدبي، الذي غدا منافساً لقصيدة النثر، وأكثر رواجاً من بقية الأجناس الأدبية بين المبدعين.

*العمل على إقامة الندوات والدورات التثقيفية لبيان كيفية كتابة هذا النوع الأدبي وقراءته نقدياً.

* هذه الدراسة حاولت استنطاق النصوص من خلال وجهة نظر محددة، وفق منهج معين ومحدد، ويبقى الباب مفتوحاً لاستنطاقها بوجهات نظر مختلفة، وفقاً لاختلاف المناهج النقدية واختلاف طرق القراءة، لاسيما أن المناهج النقدية ذاتها تُراوح بين الثبات والتغير، والأثر الأدبي يبقىُ ثابتاً وعرضة للقراءات المتنوعة.

وصل اللهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم (مصحف المدينة النبوي)

1-المصادر

1.جمعة الفاخري: المجموعة القصصية (رفيف أسئلة أخرى)، منشورات المؤسسة العامة للثقافة، ط1_2009م.

2. جمعة الفاخري، المجموعة القصصية (حبيباتي)، مداد للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1_2009م.

3.جمعة الفاخري: المجموعة القصصية (عناق ظلال مراوغة)، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الإسكندريَّة، ط2_ 2014م.

4. جمعة الفاخري: المجموعة القصصية (سحابة مسك)، دار العالمية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1_ 2014م.

5.جمعة الفاخري، المجموعة القصصية (عصير ثرثرة)، ط1_2015م، نشرت على الرابط https://www.slideshare. Net

6.جمعة الفاخري، المجموعة القصصية (عطر الشمس)، ط1_ 2015م، نشرت على الرابط https://www.slideshare. Net .

7.جمعة الفاخري، المجموعة القصصية (قهقهة شهية)، ط1_2015م، على الرابط https://www.slideshare. Net .

2-المراجع

أ-العربية

1.إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، ط1_2007م.

2.إبراهيم الكوني: المجموعة القصصية (القفص)–قصص قصيرة–، رياض الريس للكتب النشر، لندن، ط1 _1990م.

3.إبراهيم الكوني: رواية (نزيف الحجر)، رياض الريس للكتب النشر، لندن، ط1_1990م.

4.إبراهيم نصر الله وآخرون: أفق التحولات في القصة القصيرة –شهادات ونصوص– ، دائرة الفنون، الأردن، ط1_ 2001م.

5.أبو الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5 _ 1981م.

6.أحمد إبراهيم الفقيه: بدايات القصة الليبية القصيرة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1_1985م.

7.أحمد الزغبي: التناص–نظرياً وتطبيقياً–، عمان–الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2_2000م.

8.أحمد جاسم الحسين: القصة القصير جداً–مقاربة تحليلية–دار التكوين، دمشق سورية، 2010 م.

9.أحمد خريس: العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1_ 2001م. 10.أحمد رحيم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، كلية التربية جامعة بابل، العراق، 2003م.

11.أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م.

12.أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1.

13.إدريس المسماري: ذاكرة الكتابة –قراءات في القصة والرواية الليبية–، مجلس الثقافة العام، 2006م.

14.إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، 1994م.

15.أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2_ 1989م.

16.أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2_1996م.

17.إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، بيروت، دار الآداب،1982م.

18.بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1_ 1986م.

19.بشير الهاشمي: خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1_1984م.

20.جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، سوريا _دمشق، 2010م.

21.جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً وإشكالية التجنيس، ط1_2016م.

22.جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً: المكونات والسمات–مقاربة ميكروسردية–، ط1_2017م، على الموقع الرسمي للدكتور جميل حمداوي hamdaoui.ma/news.php?extend.150.4

23.جميل حمداوي: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي –حوارات حول قضايا الأدب والفن والنقد والقصة القصيرة جداً–، ط2، شبكة الألوكة www.alukah.net،2016 م.

24.جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جداً، ط1، شبكة الألوكة www.alukah.net، 2013م.

25.جميل حمداوي: المقاربة الشذرية بين التصور والإجراء، ط1_2017م.

26.جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً –المقاربة الميكروسردية–، نشر شركة مطابع الأنوار المغاربية، المغرب، ط1_2011م.

27.جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة www.alukah.net،2016.

28.جميلة العبيدي: عتبات الكتابة القصصية–دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل–، دار تموز، دمشق، 2012م.

29.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي–الفضاء، الزمن–، الشخصيات_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1_ 1990م.

30.حسن ناظم: مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم–المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1_1994م.

31.حسين المناصرة: القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد _الأردن، 2015 م.

32.حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث–البرغوثي أنموذجاً–، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1_ 2006م.

33.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1_1991م.

34.خالد سليمان، المفارقة في الأدب–دراسات بين النظرية والتطبيق–، دار الشروق، عمان، ط1_ 1999م.

35.خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

36.رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006م.

37.رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1959م.

38.رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1_ 1991م.

39.سالم العبار: على هامش المتن، مجلس الثقافة العام، 2008م.

40.سالم العبار: المجموعة القصصية (منشورات ضد الدولة) قصص قصيرة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1_1987م.

41.سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدًّا في المغرب–تصورات ومقاربات–، دار التنوخي، الرباط، ط1_ 2011م.

42.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي–النص والسياق–، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1_1989م.

43.سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

44.سهام العبودي: المجموعة القصصية (ظل الفراغ)، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض ط1_1430هـ.

45.السيد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م.

46.سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1_ 1985م.

47.شرابيط أحمد شرابيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م.

48.شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م.

49.صالح هويدي: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث 1960م_1980م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

50.الصديق بودوارة: المجموعة القصصية (يحكى أن)، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، ط1_ 2004م.

51.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م.

52.صلاح فضل: الأسلوب مبادئه واجراءته، دار الشروق، ط1_ 1998م.

53.صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1_1990م.

54.الصيد أبوديب: معجم المؤلفات الليبية المطبوعة في الأدب الحديث، مجلس الثقافة العام، 2006م.

55.الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية–نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري–، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1_2007م.

56.طراد الكبيسي: النقطة والدائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.

57.الطيب علي الشريف: (النقد الأدبي في ليبيا المسيرة والتوجهات) ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م.

58.عادل الفريحات: النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002م.

59.عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

60.عبد الحكيم المالكي: السرديات والقصة الليبية القصيرة، نحو مدخل للتقنيات والأنواع، مجلس الثقافة العام، 2006م.

61.عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1_1998م.

62.عبد الرحمن سلامة: المجموعة القصصية (تفاحة البرلمان)، دار تانيت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1_ 2015م.

63.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

64.عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994م.

65.عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.

66.عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية–دراسة في الرواية المصرية–، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982م.

67.عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة–دراسات بنيوية في الأدب العربي–، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3_ 2006 م.

68.عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي–دراسة نظرية وتطبيقية– ، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م.

69.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة العلمية، بيروت، 1978م.

70.عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1_ 1985م.

71.عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد–، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998م.

72.عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية" زقاق المدق"–، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، الجزائر.

73.عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1_2009م.

74.عذاب الركابي: العزف بالكلمات–رؤى ودراسات في الإبداع الليبي المعاصر–، مجلس الثقافة العام،2008م.

75.عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9 _ 2004م.

76.علي العريبي: المجموعة القصصية(السؤال) إصدارات مجلس الثقافة العام، ط1_2006م.

77.علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1_ 1985م.

78.علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

79.علي مصطفى المصراتي: صحافة ليبيا في نصف قرن، مطابع دار الكشاف، بيروت، لبنان، ط1_ 1960م.

80.علي مصطفى المصراتي: المجموعة القصصية (الطائر الجريح) ومضات قصصية، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1_1994م.

81.فاروق خورشيد: في الرواية العربية–عصر التجميع–، دار الشروق، بيروت، ط3_ 1982م.

82.فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002م.

83.قريرة زرقون نصر: الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث–بداياتها، اتجاهاتها، وقضاياها، وأشكالها، وأعلامها–دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1_2004م.

84.كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.

85.كوثر القاضي: شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، وزارة الثقافة والإعلام، 2009م.

86.لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1_ 2002م.

87.لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السّياب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1_2011م.

88.محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب دار الفكر العربي، القاهرة، ط2_2006م.

89.محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة،1997م.

90.محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1_ 2001م.

91.محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2_ 1985.

92.محمد زيدان: المجموعة القصصية (الأشياء الكثيرة المعروفة) –محاولة أولى لفهم ما يحدث–، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، ط1_ 2004م.

93.محمد شوقي أمين، مصطفى حجازي: كتاب الألفاظ والأساليب، مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1977م.

94.محمد صابر عبيد: الرواية الرائية–لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية–دار نقوش عربية، تونس، 2012م.

95.محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون–الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، ط1_ 1995م.

96.محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

97.محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1_ 2010م.

98.محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

99.محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، ط1_ 1981م.

100.محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت،1965م.

101.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، الدار البيضاء-المغرب، ط3_1992م

102.محمد نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1_1966م.

103.محمد يوب: القصة القصيرة جداً الخروج عن الإطار، كتاب الرافد، ع96، دار الثقافة والإعلام، الشارقة،2015م.www. arrafid.ae

104.محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جداً، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، ط1_ 2012م.

105.مسلك ميمون: إواليات التخييل، دراسة في التخييل وأنواعه من خلال نماذج سردية للقاص جمعة الفاخري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1_ 2014م.

106.مصطفى ناصف: النقد الأدبي نحو نظرية ثانية -عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-، الكويت، ع255 ، مارس، 2000 م.

107.منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الاقتصادي، ط1_ 2002م.

108.ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط3_2002 م.

109.نبيل حداد ومحمود الدرابسة: تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتاب الحديث، عمان–الأردن ط1_ 2009م.

110.نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر.

111.نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد–دراسات نقدية في النظرية والتطبيق–منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،1996م.

112.ياسين النصير: التجربة والوعي، دار الكرمل، ط1_ 1994م.

113.ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العالمية، بغداد، 1986م.

114.يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات–، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2_2008م.

115.يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط1_ 2004م.

116.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1_ 2008م.

ب–المترجمة

1.أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

2.آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد لحميداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1994م.

3.بوريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982م.

4.تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2_1990م.

5.تياري أوزوالد: الأقصوصة، ترجمة: محمد آيت ميهوب، دار سيناترا–المركز الوطني للترجمة –تونس، 2013م

6.جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.

7.جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

8.جيرار جينيت :خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة، ط2_1997م.

9.جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1_2000م.

10.جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2_1982م.

11.د. سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي–المفارقة وصفاتها–، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1_1993م.

12.رالف كوهين: التاريخ والنوع، ضمن كتاب (القصة الرواية المؤلف) دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1_1997م.

13.رينيه ويليك، أوستن وآون: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1992م.

14.رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.

15.فن كتابة الأقصوصة، ترجمة: كاظم سعد الدين، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق،1978م.

16. نتالي ساروت: انفعالات، ترجمة: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1_1971م.

ج-القواميس والمعاجم

1.إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، القاهرة، 1972م، مادة (صلح).

2.إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986م.

3.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

4.أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: 5.أحمد عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4_ 1965م.

6.إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي-إنجليزي-فرنسي، دار العلم للملايين، بيروت،1987م.

7.جبور عبد النور: معجم الأدب، دار العلم للملايين، ط1_1979م.

8.سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1_ 1985م.

9.عبد الله مليطان: معجم الشعراء الليبيين-شعراء صدرت لهم دواوين-، مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، ط1_2008م.

10.لويس المعلوف: المنجد، دار الشرق، بيروت، ط1_1986 م.

11.مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2_ 1984م.

د-الرسائل العلمية وأبحاث المؤتمرات.

1.إبراهيم العلم: الأقصوصة في الأردن، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، معهد الدراسات الشرقية، بيروت، 1988م.

2.تقي الدين محمد عبيدات: القصة القصيرة جداً في الأردن، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم.

3.رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقة الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب 11/3/ 2003م www.pdffactory.com

4.زينب عبد المهدي نعمة: القصة القصيرة جداً في العراق 1968م -2000م، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2002م.

5.عدنان كنفاني: القصة القصيرة جداً-إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح- ، قدمت خلال فاعليات ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، السعودية 2013 م، نشرت على الموقع: منتدى ضفاف الإبداع difaf.ahlamontada.net

6.غادة امحمَّد البشتي: البنيةُ السُّوسيونصيَّةُ في القصة القصيرة جداً عند جمعة الفاخري، ورقة بحثية قدمت خلال فاعليات مهرجان الناظور للقصة القصيرة جداً، مارس 2013م.

7.محمد عبد الحليم غنيم: الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه، كتاب، جامعة المنصورة، كلية الآداب، 2001م.

8.محمد عبيد الله: جماليات القصة القصيرة في الأردن، شعرية السرد ومبدأ التذويت، في القصة في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، ملتقى القصة القصيرة، (باسم الزعبي ومحمد عمرو محرراً) منشورات اللجنة العليا الوطنية، عمان.

9.هالة فتحي كاظم، شعرية النثر العباسي، رسالة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الآداب 2011م.

10.هداية مرزق: سلطة اللغة سلطة النص قراءة في مجموعة "عصير ثرثرة "لجمعة الفاخري، ملخص ورقة المشاركة في المهرجان العربي الثالث للقصة القصيرة جداً المقام في الناظور –المغرب، البريد الالكتروني hidamerzeg@yahoo.fr :

11.يوسف حطيني: بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة " دراسة في مكونات الإنشاء الروائي"، رسالة دكتوراه، دمشق، 1990م.

هـ: الدوريات.

1.إبراهيم محمد أبوطالب: شعرية اللغة في القصة القصيرة جداً، بحث منشور بمجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع10، 2018م.

2.أحمد جاسم الحسين: ملف القصة القصيرة جداً، جريدة الجزيرة السعودية، ع3450، 2005م.

3.جلال مرامي وآخرون: آلية الجملة الفعلية في القصة القرآنية القصيرة جداً، بحث منشور بمجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، ع1، 2017م.

4.جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً تاريخها ورأي النقاد فيها، مجلة الأدب الإسلامي، ع 63، 2009م.

5.حسن الفيتوري: قصص قصيرة جداً، مجلة الفصول الأربعة، ع56، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، لسنة 1991م.

6.حسن المودن: شعرية القصة القصيرة جداً: نصوص سعيد منتسب وعبد الله المتقي أنموذجاً، مجلة محجرة، البوكيلي للطباعة، المغرب، ع 13، خريف 2008م.

7.خالد حسين حسين: سيمياء العنوان: القوة والدلالة –النمور في اليوم العاشر–لزكريا تامر، مجلة جامعة دمشق، ع (3_4)، 2005م.
8.خالد حسين خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، كتاب الرياض، ع83، 2000م.
9.رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، الموقف الأدبي، دمشق، ع 414، أكتوبر 2005م.
10.صالح هويدي: مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام–حكومة الشارقة، ع143، 2009م.
11.صبحي حديدي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية_ الرواية الفلسطينية الكبرى، مجلة الكرمل، ع58، 1999م.
12.صبري حافظ: القصة العربية والحداثة _الموسوعة الصغيرة_، عدد 347، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1_1990م.
13.صبري حافظ: خصائص الأقصوصة البنائية وجمالياتها، مجلة فصول، ع4، 1982م.
14.صبري مسلم: تقنية القصة القصيرة جداً _الديك الاعرج_ لدريد يحيى الخواجة، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 753، بتاريخ 7_11_2001م.
15.صفاء فنيخرة: العجائبي في القصة القصيرة مجموعة (يحكى أن) للصديق أبودوارة أنموذجاً، مجلة الجامعة الأسمرية، ع28، 2018م.
16.عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، ع 3_4، 1987م.
17.عبد القادر القط: ملامح فنية في أقاصيص محمد المخزني، مجلة إبداع، مارس 1981م.
18.عبد الله أبو هيف: ظاهرة القصة القصيرة جداً، مجلة الآطام، ع21، 2005م.
19.علاء الدين رمضان: البويطيقيا، فن صياغة اللغة الشعرية، مجلة علامات في النقد، ع28، مج7، 1998م.

20.فريد أمعضشو: قضايا القصة القصيرة جداً –من النقاد إلى أنموذج سعاد مسكين– ، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 85، إبريل2012م.
21.منذر الغزالي: اللغة الشعرية في القصة القصيرة جداً، صحيفة المثقف، ع 4118، نشر بتاريخ 14_12_2017م.
22.نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مج7، ع3، سبتمبر_1978م.
23.هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع "دراسة نصية"، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ع28، 2003م.
24.ياسر قبيلات: متاهة القصّة القصيرة جدّا، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سورية، ع 420، 2006 م.

و: المواقع الالكترونية

1.إبراهيم سبتي: محنة القصة القصيرة جداً، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، ع: 1562، بغداد، بتاريخ: 26– 5– 2006م، على الموقع
www.m.ahewar.org/s.asp?aid=65772&r=0
2.جميل حمداوي: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جداً بين التعريف والتنكير شبكة الألوكة www.alukah.net،2016)
3.جميل حمداوي: شعرية القصة القصيرة جداً عند عز الدين الماعزي، الحوار المتمدن، ع 1824، 2007م، انترنت على الرابط
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=88116&nm=1 .
4.حسن فهمي: التكثيف في القصة القصيرة جداً، على الرابط http://www.mediafire.com/file/j1ssba4agqr88v7
5.جمعة الفاخري: القصة القصيرة جداً–إشكاليات الحجم والتجنيس والريادة–، من موقع، www.ajdadiya.com 2002/6/22م.
6.حسين علي محمد: القصة القصيرة جداً، التشكيل والرؤية، موقع القصة العربية. www. Arabic story.net

7.حنان الهوني: قصص قصيرة جداً، موقع القصة العربية. Arabic . net www.story ، نشرت القصة بتاريخ28_1_2009م، تاريخ الدخول: 3_5_2017م.

8.حوار مع القاص الليبي: عمر أبو القاسم الككلي أجراه صابر الفيتوري، نشر 2_4_ 2008م، مركز النور على الموقع www.alnoor.se/article.asp?id=21415

9.رسمي رحومي الهيتي الزمن بوصفه معياراً نقدياً في القصة القصيرة جداً نشر بتاريخ 22يوليو2015م، على الرابط www.iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/30996،

10.سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة أنموذجاً، انترنت على الرابط www.saidbengrad.net

11.شوقي بن حاج: التكثيف في القصة القصيرة جداً، مجلة مسارب الإلكترونية على الرابط https:/massareb.com/?p=5514

12.عمر دغرير: مقياس التكثيف والإضمار والحذف في القصة القصيرة جداً، على الموقع https://khatahmar.blogspot.com –post_7191.html

13.مجلة سنا الومضة القصصية، ع6، 2014م، على الرابط https://www.slideshare. Net

14.مسلك ميمون: التكثيف في القصة القصيرة جداً، على الموقع https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=8205

15.مؤيد عليوي: إشكالية نشأة القصة القصيرة جداً والترجمة إلى العربية، الحوار المتمدن، ع 4317، نشر بتاريخ: 26_12_2013م، محور الأدب والفن، على الموقع www.m.ahewar.org/s.asp?aid=393071&r=0،

16.نبيل عودة: ملاحظات ثقافية حول القصة القصيرة جداً، جريدة الفجر نيوز، نشر بتاريخ 9_3_2010، على الموقع https://pulpit.alwatanvoice.com

17.محمد رمصيص: نص المداخلة التي تقدم بها في الصالون الأدبي بالدار البيضاء: محور القصة القصيرة جداً بالمغرب 2007.4.14م، www. Arabicstory.net

18.ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. / https://ar.wikipedia.org/wiki

19.يوسف حطيني: صناعة المفارقة في القصة القصيرة جداً، على الموقع www.airssforum.com

20.يوسف حطيني، ملامح الشخصية في القصة القصيرة جداً، نشرت على الرابط https:// www.almarrakchia.net

فهرس الموضوعات

الموضـــــــوع **رقم الصفحة**

الإهداء .....ج

الشكروالتقدير .....د

المقدمة.....1-7

الفصل الأول

شعرية الأقصوصة (دلالة المصطلح والمرجعية وظروف النشأة)

المبحث الأول: دلالة المصطلح.....9

المطلب الأول: مصطلح الأقصوصة.....10-28

المطلب الثاني: مصطلح الشعرية.....29-38

المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوصة.....39-41

المبحث الثاني: إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوصة.....42

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوصة.....43-51

المطلب الثاني: الأقصوصة نوعًا أدبيًّا.....52-59

المبحث الثالث: فن الأقصوصة في ليبيا.....60

المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة القصيرة في ليبيا.....61-67

المطلب الثاني: الأقصوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الريادة) 68-78

المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية.....79-83

الفصل الثاني

شعريـــــة البناء السردي في أقاصيص جمعـــة الفاخري

مدخل.....**85-86**

المبحث الأول: المبنى الحكائي.....**87**

المطلب الأول: الحدث.....89-97

المطلب الثاني: الشخصيات..... 98-114

المطلب الثالث: الزمن والمكان..... 115-131

المبحث الثاني: التكثيف.....**132**

المطلب الأول: التكثيف لغةً واصطلاحاً.....133-139

المطلب الثاني: أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري.....140-145

المبحث الثالث: اللـغـــــة.....**146**

المطلب الأول: أهمية اللغة ومستويات بنائها.....147-150

المطلب الثاني: مستويات اللغة في أقاصيص الفاخري.....151-158

الفصل الثالث

مكامن الشعريــة في لغة الأقصوصة عند جمعـة الفاخري

مدخل.....**160-161**

المبحث الأول: المفارقة.....**162**

المطلب الأول: المفارقة لغة واصطلاحاً.....163-167

المطلب الثاني: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري.....168-176

المبحث الثاني: الانزياح..... 177

المطلب الأول: الانزياح لغة واصطلاحاً.....178-180

المطلب الثاني: صور الانزياح في أقاصيص الفاخري.....181-187

المبحث الثالث: التناص.....188

المطلب الأول: التناص لغةً واصطلاحاً.....189-192

المطلب الثاني: صور التناص في أقاصيص الفاخري.....193-206

المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة..... 207

المطلب الأول: الاســـتهـــلال.....208-214

المطلب الثاني: الخـــــاتمـــة.....215-219

الخاتمة.....220-223

قائمة المصادر والمراجع.....224-242