

دولة ليبيا

الجامعة الأسمرية الإسلامية

كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية

قسم اللغة العربية

شعرية الأقصوصة في ليبيا  
جمعة الفاخري أنموذجاً

بحث مقدم استكمالاً لمتطلبات الحصول على الإجازة  
العالية (الماجستير)

إعداد الطالبة : حميدة عبدالله مفتاح القماطي

إشراف الأستاذ الدكتور: د. عادل بشير الصاري

العام الجامعي:

2018 - 2019م

## المقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، القابض الباسط الذي جعل العربية مفتاح البيان، وأجرى الكلم على اللسان، بمعجزة أسماها القرآن، سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا، تقدست أسماؤك، وجلت صفاتك، وعظمت آياتك، وصل اللهم على النبي العربي الأمي، أفصح العرب لساناً، وأعظمهم شأنًا وبيانًا، وعلى آله وصحبه، ومن سار على دربه، وحفظ علمه إلى يوم الدين، وبعد:

فإن الشعرية بوصفها أداة إجرائية تهتم بالنص والقوانين 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 الأقصوة يمثل النموذج الحدائي 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 الأقصوة في ليبيا-جمعة الفاخري أنموذجاً-)؛ لبيان أدبية هذا النص، والكشف عن أهم السمات التي انطوت عليه، والتي منحته الفردية والتميز والخصوصية، والنظر إلى كيفية توظيف عناصره وتقنياته.

وجاءت الاستعانة بتجربة القاص "جمعة الفاخري" في مجال كتابة الأقصوة، وأخص بالذكر المجموعات القصصية الآتية: (عناق ظلال مراوغة)، و(رفيف أسئلة أخرى)، و(عطر الشمس)، 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 الأصوصة - 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 الجوهرى وهو ما الذى يكسب "الأصوصة" فرادتها الأدبية والجمالية ويصنع شعريتها؟
  - التأكيد على أن مصطلح الأصوصة ينسجم مع التوجه العام في تسمية الأنواع السردية الحديثة، الذى 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 العلمى المتأنى؛ حيث يجتهد في قراءة هذا النوع السردى الحديث من خلال انتقاء النصوص واستقراءها للكشف عن مكوناتها في ضوء ما أتاحتها الشعرية من مميزات نصية، وتقنيات أسلوبية.
- وترجع أسباب اختيار موضوع البحث إلى:

- أسباب موضوعية وتكمن في الوقوف على مصطلح يلائم هذا النوع الأدبى 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 الأصوصة في ليبيا.
- وأخرى ذاتية تكمن في حبي وميلى الشديدين للفن القصصى دفعني إلى تجشم عناء هذه المغامرة وسير أغوار هذا الصنف من الفنون، فقد كان له لذة أبقتني كما أحسب أمينة على معاشته 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 للأقصوة.
  - الكشف عن الأقصوة 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 باحثاً جامعياً أنجز أطروحة حول فن الأقصوة في ليبيا.
- أما المصادر التي اعتمد عليها البحث فتكمن في الدراسات التي تتناول هذا النوع السردية والتي يمكن تصنيفها في محورين اثنين:
- الأولى. دراسات تأصيلية منها:

- القصة القصيرة جداً-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 جداً-رسالة ماجستير-إعداد: جاسم خلف إلياس (دار نينوى، دمشق -سوريا، 2010).
- القصة القصيرة جداً في الأردن\_ إعداد: تقي الدين محمد يوسف عبيدات (رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم).

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

- **إواليات التخيل-دراسة في التخيل وأنواعه من خلال نماذج سردية للقصص لجمعة الفاخري-إعداد: مسلك ميمون، وقد لامست هذه الدراسة التخيل من خلال أربع مجموعات قصصية للقصص لجمعة الفاخري وهي: حبيباتي-رفيف أسئلة أخرى-عطر الشمس-التربص بوجه القمر، وكان الهدف من الدراسة هو التوضيح أن التخيل يخدم السرد القصير جداً في صور متعددة سواء في لغة القص أو العنوان أو الخاتمة وكذلك تناولت مساهمة التخيل 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 للقصص القصيرة جداً 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 الله- في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع على النحو الآتي:

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

**الفصل الأول: شعرية الأقصوة (دلالة المصطلح والمرجعية وظروف النشأة)**

**ويشتمل على ثلاثة مباحث:**

**المبحث الأول: دلالة المصطلح، وفيه ثلاثة مطالب:**

**المطلب الأول: مصطلح الأقصوة**

**المطلب الثاني: مصطلح الشعرية**

**المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوة**

**المبحث الثاني: إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوة، وفيه مطلبان:**

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوة

المطلب الثاني: الأقصوة نوعاً أدبياً

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

المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة القصيرة في ليبيا

المطلب الثاني: الأقصوة 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: التكتيف، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: التكتيف لغةً واصطلاحاً

المطلب الثاني: أنواع التكتيف في أقاصيص الفاخري

المبحث الثالث: اللغة، وفيه مطلبان:

المطلب الأول: أهمية اللغة ومستويات بنائها

المطلب الثاني: مستويات اللغة في أقاصيص الفاخري

الفصل الثالث: مكامن الشعرية في لغة الأقصوة 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: الاستهلال

المطلب الثاني: الخاتمة

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 متحركة في اشتغال الخطاب الأدبي، ولأن الشعرية أداة شمولية تجعلها قابلة لاستعاب علوم ومناهج أخرى كالأسلوبية والبنوية التي يمكن اعتبارهما مجالاً من مجالات الشعرية تُعنى باستكناه أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، وهي -في اعتقادي- أعون على إدراك شعرية النص الأقصوي، 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 الأقصوة في ليبيا سيجابه بالعديد من المعوقات منها:  
أ\_ أن الكثير من القصاصين لم يثبتوا مصطلح "أقصوة" أو حتى مصطلح "قصة قصيرة جدًا" الذي انتشر بشكل واسع على متون أغلفة كتبهم.  
ب\_ أن بعض القصاصين لم يجمعوا نتائج القصصي في كتاب، وظل متناثرًا في الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية، وهو ما صعّب 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 الصواب، وإن فيه من الهنات ما يمكن أن يُصحَّح بملاحظاتكم التي لا يُستغنى عنها، فما أنا إلا طالبة علم، أرجو الاستزادة، إن أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن الله.  
والحمد لله رب العالمين.**

**الباحثة في:**

**الثاني من رمضان سنة 1440هـ**

**الموافق 7-5-2019م**



## الفصل الأول

شعرية الأقصوة (دلالة المصطلح والمرجعية وظروف النشأة)

المبحث الأول: دلالة المصطلح

المطلب الأول: مصطلح الأقصوة

المطلب الثاني: مصطلح الشعرية

المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوة

المبحث الثاني: إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوة

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوة

المطلب الثاني: الأقصوة نوعاً أدبياً

المبحث الثالث: فن الأقصوة في ليبيا

المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة في ليبيا

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

المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية

## المبحث الأول

### دلالة المصطلح

المطلب الأول: مصطلح الأقصوة

المطلب الثاني: مصطلح الشعرية

المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوة

## المبحث الأول

### دلالة المصطلح

#### المطلب الأول: مصطلح (الأصوصة)

مالت الفنون الأدبية في سبعينيات القرن الماضي إلى الغموض والاختزال في تكويناتها الشكلية، ونبذ الفضفضة والاستطراد، وهذا ما جعلها جزءاً من ظاهرة الانفتاح الثقافي القائم على الإبداع النوعي المكثف مبتعداً عن الإبداع التاريخي التسجيلي، فحينما ظهرت الأصوصة على الساحة الأدبية، استهوى العديد من الكتاب والباحثين الخوض في هذا المجال، وفي فترة وجيزة ظهرت العديد من المجموعات القصصية التي تفاوتت قوة وضعفاً، وحاول النقاد التعميد لهذا الفن، وبيان خصائصه وأركانه وبيان مراحل نشأته وتحديد مصطلح له.

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

ومن بين المشكلات المثيرة للجدل والنقاش التي وقف عندها المتحفظون على هذا اللون تتعلق بتحديد المصطلح وماهيته، وهل يدخل هذا الفن ضمن أنواع السرد؟ وهل تعد الأصوصة جنساً أدبياً قائماً بذاته؟ أم أنه فرع من القصة القصيرة؟ وأي مسالك النقد السردية نتبع في تحليل نص لا يتجاوز سطرين أو ثلاثة أسطر؟ أو بضع كلمات في سطر واحد.

حاول بعض الدارسين تقديم مصطلح يتناسب مع بلاغة هذا النوع الأدبي، وميله في بنيته اللغوية وعناصره السردية 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 تتبنى عليها العلوم، ومن بينها علوم اللغة والأدب، ولما ينتج من عدم تحديده كثير من المغالطات التي تُحير الدارسين وترهقهم. إذاً 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 (صَلَح) الدالة على صَلَاح الشيء بمعنى: مناسب ونافع، ويأتي الاصطلاح من مصدر اصطلح وهو اتفاق طائفة على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحه<sup>(1)</sup>، ويعرّف أيضاً بأنه «لفظ علمي يُؤدّي المعنى بوضوح ودقة، يكون غالباً متفقاً عليه عند علم من العلوم أو في فن من الفنون»<sup>(2)</sup>، ويشترط في المصطلح الجيد أن يكون «واضحاً محدداً معبراً ومستقلاً من باطن النصوص، وملائماً للمناسبة التي أستخدم فيها، ومختلفاً مفهومه الواحد باختلاف مجالات استخدامه بأكثر من مصطلح واحد»<sup>(3)</sup>، لذلك فإن قيمة المصطلح لا تتحقق إلا بالتوحد والوضوح والملائمة والانتشار والتوسع.

إن تاريخ المصطلح الأدبي والنقدي في ثقافتنا الحديثة قد مرّ 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، ص 362.

(3) علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط 1- 1985م، ص 68.

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

أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مُترجماً أو مُطبّقاً 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 مبتكراً، ومنتجاً ومضيفاً في مجال المصطلح الأدبي والنقدي»<sup>(1)</sup>.

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، وهو ما زاد من حدة الخلاف بين المشتغلين في الحقل الأدبي والنقدي، فكل دارس يطلق مصطلحاً من خلال نظريته الفكرية، وصادر عن رؤية قابلة للتغيير. إن المصطلحات الأدبية بصفة عامة والقصصية على وجه الخصوص «لم تُحدّد مفاهيمها تحديداً نظرياً في معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة، بل أصبح تعريفها واستخدامها أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد على حسب رؤيته، فالناقد أحياناً يكتفي بترجمة المصطلح بما يقابله في العربية أو يكتفي بوضع الأصل الغربي بجوار المصطلح العربي المقترح وبذلك شاع الغموض والخلط بين المصطلحات القصصية»<sup>(2)</sup>.

(1) أحمد رحيب 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، أثقل 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، الأقصوة، قصة صغيرة، قصة، قصة طويلة، حكاية)

2- تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها الشكل الاصطلاحي الواحد وذلك مثل مصطلح (القصة) الذي جعل 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 (الأقصوة)؛ 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- استقرار التراث العربي وإحيائه، 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 طبقاً للترتيب التالي: التراث، فالتوليد بما فيه من (مجاز، واشتقاق، وتعريب، ونحت)، وكذلك الكلمات التي تساعد على (النسبة، والتنشئة، والجمع) (1).

وعملية تأسيس المصطلح لا تعني مجرد إنشاء كلمة دالة أو تسمية مميزة بل ((إن توليد الظاهرة وإبداعها حضارياً 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 توشي الأفضل والأنسب، وقد تزداد المسألة تعقيداً حينما يحاول بعض النقاد إعطاء شكل أدبي جديد مصطلحاً معيناً مع غياب الدقة في تأسيسه، ويلاقى هذا المصطلح رواجاً واسعاً في الأوساط الأدبية والنقدية.

كلما ظهر على الساحة الأدبية جنس أدبي جديد تطلب ذلك حراكاً أدبياً ونقدياً طويل المدى بين أوساط الأدباء والنقاد؛ لتععيد مصطلح يكون دالاً على هذا الجنس خاصة، إذ يمكننا القول: إن نزيه الحجر (3) لإبراهيم الكوني رواية لا قصة قصيرة انطلاقاً من أن مصطلح الرواية مصطلح واضح محدد معبر عن باطن النص، كما أنه اكتسب قيمته بالتوحد والانتشار، وأن ما كتبه في مجموعة ( القفص ) (4) هو قصة قصيرة انطلاقاً 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 نزيه 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، تتدرج كلها تحت مصطلح قصة قصيرة أم أن بعضها لا يمكن إلا أن يسمى أقصوة، فهي تختلف في بنيتها عن القصة القصيرة من حيث التكثيف، والإيحاء الرمزي المباشر وغير المباشر، والإيجاز والاقتراب، والفكرة المركزة، فمثلاً 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 صارخاً: اللعنة. يموتون وفي رأسي ألف خطة أخرى!!! (2).

ونلاحظ أن الكاتب يحاول أن يقدم نصاً سردياً مكتزاً مختزلاً 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 دائماً وعبر كل العصور، هو ذلك الذي يمثل خرقاً للمألوف اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية المضمونية، أو اللغوية 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<sup>(1)</sup>، وكل هذا التحديث ناتج من دوافع ذاتية تتعلق بالمبدع ودوافع خارجية تتعلق بالمتلقي ومحيطه، وإشكاليات الصراع بين القديم والحديث.

فالمبدع بوعي مسبق يقوم بتشكيل منتج 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 تحدث في الواقع؛ لأنه من «العسير أن تنتاب الواقع تحولات في بنيته الأساسية دون أن تتحول معها بنية الخطاب القصصي»<sup>(2)</sup> في كثير من عناصره الأساسية، إذ متى ظهر هذا الفن على الساحة الأدبية العربية؟ وأي مصطلح يمكن أن نطلق عليه؟

لا بد من القول بدايةً إن مصطلح الأقدوصة وتعريفها، وتاريخ نشأتها لا يزال 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 للأقدوصة، وغياب ولادة طبيعية لها، وتطور طبيعي لنموها، وعدم وجود تعريف محدد لمصطلح الأقدوصة من أهم الأسباب التي أوجدت هذا الخلط بين الأقدوصة وغيرها من الأنماط الأدبية، ما يدفعنا إلى ضرورة تحديد مفهوم لها يجعلها فناً أدبياً متميزاً عن غيره من فنون الأدب.

يذهب عدد كبير من الدارسين والمهتمين بالأقدوصة إلى أن هذا الفن الجديد ظهر بأمريكا في العقود الأولى من القرن العشرين، وذلك مع الكاتب والروائي الأمريكي إرنست هيمينغواي الذي أطلق على إحدى قصصه عام 1925م مصطلح "القصة القصيرة جداً"، حيث تكونت قصته تلك من ثماني كلمات، وهذا نصّها: "البيع 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 الأقصوة لم تظهر بأمريكا اللاتينية إلا في سنة 1950م بالأرجنتين (1).

وفي عام 1938م، صدر كتاب "انفعالات/Tropismes" للروائية والكاتبة المسرحية الفرنسية ناتالي ساروت، وقد عُدَّ هذا العمل أول بادرة موثقة علمياً بأوروبا لبداية الأقصوة هناك، وأصبحت هذه المحاولة أنموذجاً يُحتذى به في الغرب (2)، وقد كان تأثير هذا الكتاب مهماً في الساحة الأدبية الفرنسية والعالمية على حد سواء، فقد ظهر لون جديد من الفن حفَّز الآخرين على الإسهام في ترسيخه، وإنجاح فنيّة المصطلح الجديد.. حتى إن ساروت في كتابها أسهمت وبشكل مؤثر في إظهار مجموعة جديدة من الأدباء الفرنسيين الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية الكتابة الجديدة، والدفاع عنها، أمثال: بيكيت، ميشيل، سارويان، واستخدمت ساروت تقنية متفردة في إظهار القصة القصيرة جداً التي يسميها نقاد الأدب بالأقصوة، وتتلخص في التكتيف والإيحاء والإيجاز، ومثّلت هذه التقنية الانطلاقة الأكيدة لهذا الفن حسب رأي كثير من النقاد؛ منهم: توماس بيرنز الذي يقول: إن سبب صعوبة الأقصوة يترتب على إيجازها بأن تكون العقدة يسيرة مباشرة، ورسم الشخصيات موجزاً محكماً مقيداً بفحوى، والعرض

(1) انظر: جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً-المقاربة الميكروسردية-، نشر شركة

مطابع الأنوار المغربية، المغرب، ط1 - 2011م، ص12.

(2) انظر: نفسه، ص13.

بليغاً<sup>(1)</sup>، وفي مطلع السبعينيات قدم فتحي العشري ترجمة عربية لهذا الكتاب تحت عنوان (انفعالات)، وأضاف عنواناً ثانوياً إلى عنوان الكتاب وهو (قصص قصيرة جداً)، 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<sup>(2)</sup>، وكان لهذا الكتاب تأثيره الواسع في الأوساط الأدبية العربية سواء من ناحية التسمية المختارة أم طبيعته الجديدة.

وقد رفضت دور النشر طباعتها في بادئ الأمر، أما النقاد فلم يدرجوا هذه المجموعة تحت أي جنس أدبي، إذ لم يستطيعوا تحديد مصطلح خاص بهذا الفن<sup>(3)</sup>؛ وهو ما أدى إلى ظهوره بمسميات عديدة كالأقصوة والطفرة، وأشار الباحث أحمد جاسم الحسين إلى أن الفوضى العارمة التي اكتفت 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 يُعد أكثر من خمسة عشر مصطلحاً متداولاً لهذا النوع الأدبي، وهي: القصة القصيرة جداً، 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، والمتأمل

(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](http://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 القصر، 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 تبنيها 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 شيوعاً هو مصطلح "القصة القصيرة جداً"، و"القصة الومضة" و"الأقصوة" غير أنّ المصطلحين الأول والثاني مع شيوعهما إلا أنهما يفتقران إلى العديد من الدعائم والأساسات التي أشرنا إليها سابقاً (4)، التي تؤهلها لأن يكونا مصطلحين لهذا الجنس الأدبي منها:

أولاً: أن مصطلح القصة القصيرة جداً 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: مضمرة القصة القصيرة جداً، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس- المغرب، 1-2012م، ص9.

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

(4) انظر: ص13-14

آآآآة إلف كلفمفف فف آفن العربفة آلمآعها بآصآئص كآلفصفر والآشآقآآ آكآفف بكلمة وآدة للآلآة على المصآلآ» (1).

آآففآ: آوصفف القصة بآنها قصرفة آدآ هو آوصفف معفآرف وآآرفف فف آسآم مشروعفة من آآرف النص أف: بمقآرنآة بنص القصة القصرفة.

آآلفآ: آسمفآها بالقصرفة آدآ آسفر عكس آسآرآفآفة الآذف وآلكآفف فآسمفة بهذا الطول آبدو مفآرقة لقصر الجنس الأدبف المرآد وصفه (2)، لآآ وآب علفنا أن نشآق له آسمآ فناسب طبعفة ونشآطه من آفآ السرعة وآآفة وآلكآفف وآشعرفة، فلا نآعه بفن القصة ومقآبفس الطول والقصر.

رآبعآ: مصآلآ القصة القصرفة آدآ فآكون من آلآة كلفمآ «آآمل الآولى لآلآة نوعفة وآآمل الآآفرآن لآلآة كمفة، مآ فعنف أنهما فر قآدرآفن على إفآآ علاقات لغوفة منطفة بفنهما فف سفق البآآ الاصآلآف للنوع الأدبف إلا بالآرآبآ بالكلمة الآولى، إن آلآق الكلمآفن الآنفة (القصرفة) والآلآة (آدآ)، فعطف لآلآة الكمفة للكلمة الآنفة شكل لآلآة النوعفة، فذلك مآرآ شكل ومآرآ انعكاس ففقى مشروطآ بالآرآبآ بالكلمة الآولى (القصفة)» (3)، وآبقف آفة من آقر بهذا المصآلآ كونه مصآلآآ مآورفآ مسآقرآ فف آآنفس هذا الشكل من الكآبة، ومآ دآم هذا المصآلآ قد آسآقر نسفبآ فف الإبداع والنقد، فآنه فصعب علفنا أن فضل علفه مصآلآآ آفر لم فآقق وآوده الفعلي على مسآوى الشفوع وآلكرآر فف الآسآرآم (4).

- 
- (1) صبرف آآفظ: آصآئص الأقدوسفة البنآفة وآمآلفآتها، مآة فصول، مآ2، ع4، 1982م، ص19.
- (2) آنظر: مآم رمصففص: نص المآآآة التي آقدم بها فف الصآلون الأدبف بالدار البفضآء، مآور القصة القصرفة آدآ بالمغرب 2007.4.14م، نشرآ على الموقع [www.Arabicstory.net](http://www.Arabicstory.net)
- (3) فآسر قفبفلات: مآآة القصفة القصرفة آدآ، مآة الموقف الأدبف، ع420، آآآد الكآب العرب، سورفآ، 2006 م، ص81-82.
- (4) آنظر: آسفن المنآصرة: القصة القصرفة آدآ رؤى وآمآلفآت، عآلم الكآب الآدفآ، إرفد-الأرذن، 2015 م، ص131.

وأطلق الناقد محمد رمصيص على هذا اللون 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))<sup>(1)</sup>؛ وذلك بما يتمتع به من لغة مجازية تجمع بين شاعرية القص والقيمة الجمالية مما تجعله يتماس مع قصيدة الومضة التي أخذت شكلاً أدبياً مستقرّاً ومنظماً، وبالتالي يقع اللبس بين هذه الأنواع الأدبية، فتسميتها بالومضة هو توصيف لما هو قوي التأثير وفجائي الفعل، وليس كما يتصور من أطلق مصطلح الومضة على أنها سريعة التأثير، ولكن هذا الوصف غير قادر على تصوير حالة بقاءه في ذهن المتلقي وما يثير لديه من أسئلة تحتاج إلى إجابات، أي أنها تُكوّن لدى القارئ حالة عكس ما قد يتصور عند بعض الدارسين على أنها مقدمات لوجبات أشهى، ونشير كذلك إلى مصطلح آخر لم يشر إليه الناقد أحمد جاسم الحسين إلا أنه انتشر في الوسط الأدبي وهو مصطلح "الأقصودة"، وهذا الاسم يجمع بين الأقص (الأقصوة) وقصودة يعني (القصيدة)<sup>(2)</sup>.

أما بالنسبة لمصطلح "الأقصوة" فقد أذّن مجمع اللغة العربية لكلمة "أقصوة" بالانتساب إلى معجم العربية، باعتبار أنها من الألفاظ المؤلدة حديثاً، 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 الأقصوة: (شاعت كلمة الأقصوة مفرداً لأقاصيص في معنى القصة القصيرة وترى اللجنة بعد البحث والدراسة أنها كلمة مقبولة وتوصي أن تضاف إلى معجمنا الحديث بمعناها الذي يستعملها المعاصرون فيه))<sup>(3)</sup>.

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

(2) انظر: محمد يوب: مضمرة 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، ص159.

ومع معرفتنا بأن اللفظ وَصَفُ أُطْلِقَ على القصة القصيرة في مراحل مبكرة من تاريخ دخولها مجال الإبداع في الكتابة العربية، فقد رسخ وصف "القصة القصيرة"، وتراجع استعمال وصف "الأقصوصة"؛ لذلك فهو «الأقرب لأن نعده نمطاً من أنماط القصة القصيرة»<sup>(1)</sup>، وذلك لقدم هذا المصطلح، ولانطباق كافة الشروط المصطلحية عليه، وكذلك بالنظر إلى الاشتقاق اللغوي والدلالي<sup>(2)</sup>، فالأقصوصة «أصغر حجم فني قصصي عرفه الأدب»<sup>(3)</sup>، ولو رجعنا إلى تصغير كلمة (قصة) لوجدناها أقصوصة على وزن "أفعولة"، وهو وزن من الأوزان الدالة 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 التكتيف 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»<sup>(4)</sup>.

وبالنظر إلى معظم المعاجم العربية التي تناولت مصطلح الأقصوصة نلاحظ 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 جيوفاني بوكاتشيو 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 الدرايسة: تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتاب الحديث، عمان-الأردن، ط1-2009م، مج2، ص4.

الأقدوسة بواقعيته ومعالجتها الساخرة لسلوك النساء ورجال الكنيسة في القرن الرابع عشر)) (1)، وفي هذا المفهوم أُطلق مصطلح الأقدوسة مقابلاً لمصطلح novella، وهو العمل الأدبي الذي يقع بين الرواية novel والقصة القصيرة. في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة يرى سعيد علوش أن الأقدوسة 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 الأقدوسة بأنه ((مصطلح فرنسي cont ينطبق أصلاً 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 كالآتي:

يُعرف محمد نجم الأقدوسة في ضوء مقارنتها بالقصة على أن القصة تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوانات، في حين أن الأقدوسة تتناول قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة؛ ولذا يضطر الكاتب إلى الخوض في تفاصيل يتجنبها كاتب الأقدوسة (4)، وهنا يطلق الناقد مصطلح "القصة" للدلالة على الرواية، أما مصطلح "الأقدوسة" 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 جداً) 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 اللون الجديد؛ إذ يقول في دراسته لقصص محمد المخزني: ((درج الناس على تسمية ذلك الشكل بـ (القصة القصيرة جداً) أو (الأقصوصة)، والتسمية كما يبدو تُلحظ التمييز الواضح في الشكل، لكنها لا تعبر في ذاتها عن الطبيعة الفنية واللغوية والنفسية لهذا اللون الجديد))<sup>(1)</sup>.

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))<sup>(2)</sup>.

كما أوضح كاظم سعد الدين في ترجمته لكتاب (فن كتابة الأقصوصة) أن الأقصوصة ((شكل فني أصغر من القصة القصيرة، وله أصوله وقواعده الخاصة))<sup>(3)</sup>، بينما يشير محمد آيت ميهوب في ترجمته لكتاب (الأقصوصة) للكاتب الفرنسي تيارى أوزولد ((أن الأقصوصة بوصفها شكلاً وسيطاً، لا يمكن فهمها في استقلال عما يمثل "أفقا الأدبي" المثالي وهدفها الأسمى الرواية، إن الأقصوصة هي بدهة بذرة رواية))<sup>(4)</sup>، ويعني بالأقصوصة في هذه الترجمة القصة القصيرة.

وقد ميز بعض النقاد، ومنهم محمود تيمور في دراسته (دراسات في القصة والمسرح والأدب)، في فن القص بين أربعة أنماط وهي:

الرواية: قطعة طويلة متعددة الأحداث والأشخاص تقع أحداثها في زمن طويل (كدعاء الكروان) لطف 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، 1978م، ص3.

(4) تيارى أوزولد: الأقصوصة، ترجمة: محمد آيت ميهوب، دار سيناترا-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).  
**الأقدوصة:** دون القصة القصيرة حجماً، وتصور جانباً من الحياة أو مشهداً من مشاهدتها، فالفرق بين القصة القصيرة والأقدوصة فرق شكلي تركيبى (1).  
ونستنتج مما سبق أن هذا التخبط بين دلالة المصطلحات الآتية (القصة القصيرة، الأقدوصة، الأقدوصة القصيرة، القصة القصيرة جداً، قصيدة الومضة) راجع إلى عدة إشكاليات لم تحسم في وقتها، من بينها:

1- أن الإشكال في مصطلح (الأقدوصة) هو عدم اتفاق النقاد -إلى يومنا هذا- على وضع حدٍ فاصلٍ بينه وبين مصطلح القصة القصيرة، فقد «أطلقت 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 نوعاً أدبياً قائماً بذاته\*\*، يشترك مع القصة القصيرة في التقنيات الجمالية والنوعية، ويختلف في القصر وما يتطلب ذلك من صفات الاختزال والتكثيف؛ لأن الفترة الزمنية التي ظهرت فيها القصة القصيرة وفن الأقدوصة كانت قريبة جداً، فالقصة القصيرة لا يتجاوز ميلادها القرن ونصف القرن من الزمان، بل إن مصطلح القصة القصيرة لم يحدد بوصفه مفهوماً أدبياً إلا عام 1933م في قاموس أكسفورد، أما فن الأقدوصة فظهر في منتصف القرن الماضي، والقصة القصيرة في ذلك الوقت لم تأخذ شكلاً محدداً، أي ليس لها

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

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

\* استعمل الناقد شجاع العاني مصطلح الأقدوصة 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 مناسباً، وإدراج نصه تحت أي مصطلح مثل قصص، قصص قصيرة، أقصوة.

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

2\_ أن إطلاق مصطلح القصة القصيرة جداً الذي شاع وأخذ الصدارة بين المصطلحات، أدى إلى عدم اعتراف كثير من الدارسين والباحثين بهذا النوع الأدبي، وعدوا هذا المصطلح نوعاً من العبث، وجاء نتيجة لترجمة عشوائية حين احتار فتحي العشري إلى أي نوع أدبي ينسب كتاب ناتالي ساروت، بل والتشكيك في قصصية نصوص هذا النوع الأدبي، لذلك ترى الباحثة أن في تبني مصطلح (أقصوة) 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 والفنية للأقصوة، التي ينبغي على مبدعيها ونقادها الالتزام بها لتتحدد لها هويتها المستقلة؛ حيث ركز النقاد جل اهتمامهم في التمييز بين أنواع القصص على مسألة الطول والقصر (وإذا تصورنا في المستوى السردى نفسه أن هناك رواية، وقصة، وقصة قصيرة، وأقصوة، وقصة قصيرة جداً... فإن الحجم يبدو هو المعيار الحاسم في التمييز بين هذه الأنواع السردية،.. فالحجم عتبة أولى مهمة لتعريف القصة القصيرة جداً<sup>(1)</sup>، متناسين أن هذه القضية لا ينبغي أن ينظر إليها على أنها أساس يحدد ماهية الأقصوة، 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، وتقصي تفاصيلها، وتحديد سماتها العامة عبر البحث النظري والتطبيقي وصولاً إلى تحديد ماهيتها، فالاكتكام للعناصر البنائية والدلالية أكثر جدوى من شكلية هذه التعريفات.

والأقصوصة ليست محدّدة حتى الآن، ولا يستطيع أحد أن يوطرها بأطر صارمة تخضع لمزاجيته ما دام مبدعها يستطيع استيفاء شروطها، ويستطيع أن يوصلها إلى القارئ بحيث يفهم منها "حكائيّة" حدثٍ دراميٍّ 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 قصة، وصلّتي تماماً، وحملت شروطها الفنيّة دون الالتفات إلى طولها أو قصرها(1).

ولابد أن نقر أن الأقصوصة لا تكون سطرًا واحدًا كأن نقول: " أَكَلَتِ التَّفَاحَةَ، فَأَكَلَتْ أَصَابِعَهَا نَدْمًا" بأن هذه أقصوصة، أو أن نعدّ 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 حقلاً تجريبياً تحديثياً، 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 شروطاً منها الفكرة، الحدث من خلال النقاط لحظة الومضة، والشخص، والمكان، والزمان، والعقدة الدرامية، ثم تصاعدها للوصول بها إلى الحلّ.. ويقدم شرارة المفاجأة والإبهار والدهشة في مخيلة المتلقي، إضافة إلى الجمل الوصفية، والكلمات الرشيقة، واختيار المواضيع التي تُهمُّ

(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.

المتلقي.. إلى آخر ما هنالك من شروط إضافية محببة ومشوّقة كل ذلك في جمل قليلة، ومضغوطة لا تسمح باستئصال كلمة واحدة، وإلا تفكك النص..(1).

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

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

---

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

## المطلب الثاني

### مصطلح (الشعرية)

#### أولاً: الشعرية لغة:

تشير دلالة الأصل "شَعَرَ" في اللغة العربية إلى معنى عِلْمٍ يُقَالُ: شَعَرَ بِهِ وشَعَرَ يَشَعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا بمعنى عِلْمٍ، وفي التنزيل: ﴿وَمَا يَشْعُرْكُمْ أَنَّهُآ إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ (1) أي: وما يدريكم (...). والشعر: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل عِلْمٍ شِعْرًا (2).

والشعرية اسم مشتق من كلمة (شَعَرَ) وقد أضيفت إليها اللاحقة "ية"؛ لإضفاء الصفة العلمية، تمامًا كما لو يقال: عِلْمُ الشَّعْرِ، 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 بديلاً مكافئاً 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: الشعرية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقة الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب 11/3/2003م www.pdfactory.com

(4) رابح بوحوش: دراسة بعنوان: الشعرية والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، دمشق، أكتوبر 2005م، ص 35.

(5) انظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1-2008م، ص 272.

## ثانياً: الشعرية في الاصطلاح النقدي

إن أهمية تحديد المصطلح النقدي تكمن في كونه ركيزةً أساسية، ودعامة حيوية لأي ممارسة نقدية؛ لأن ((المصطلح النقدي يركز ثقافة واسعة في بؤرة))<sup>(1)</sup>؛ لذا يجب الكشف عن أبعاد تلك الثقافة التي انصهر وتكوّن فيها ذلك المصطلح، من خلال البحث عن التسلسل التاريخي والمعرفي لتفاعل تلك الثقافة مع نظائرها الأجنبية، وبخاصة أن المشروع النقدي العربي الحديث بُني على المناقفة مع المشروع النقدي الغربي، لذا يرى بعض الباحثين المعاصرين أن المصطلح الذي نقل من اللغات الأجنبية إلى العربية لا بد له أن يمر بمراحل ومراتب يتأرجح فيها بين منزلة التقبل، ومرتبة التّجبر، ومدارج الصّوغ الكلي بالتّجريد، أي: أن المصطلح لا بد له من هذه الثلاثية المرحلية حتى يستقر في الاستعمال، وكل مرحلة من هذه المراحل الحضارية مرتبطة بواقعها الثقافي وطرائق استعمال مصطلحاتها، "فالبوطيقيا" لأرسطو (ت 322 ق.م) بدأت تقبلاً أي: تعريباً ثم فُجرت عن طريق الترجمة إلى "فن الشعر" ثم صارت بعد تجريدها أي صيانتها الأخيرة تعني الشعرية<sup>(2)</sup>، 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))<sup>(3)</sup>، 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،

ويكون بهذا أول من أرسى دعائم الشعرية، وذكر المحاكاة بوصفها عاملاً 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 إلا أنها لا تمثل مصطلحاً ناجزاً جاءت به تلك الكتابات.

ولم تتضح الشعرية بوصفها مفهوماً يقوم على أسس ومرتكزات واضحة إلا في دراسات **عبد القاهر الجرجاني** (ت471هـ)، الذي أرسى في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) كثيراً 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 وبين الغرض الذي تؤديه كل منهما، وحديثاً 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 المؤلف)) (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. توحي معاني النحو في التأليف (النسق) أو (النظام) فأني 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 أسساً ومعاييراً لشعرية لم يكن العرب على عهد بها، فهو قد «أبطل معياراً تقليدياً راسخاً 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 تعقيداً؛ وذلك لغموضه وتضارب دلالاته واختلاف اتجاهات الدارسين في التعامل معه، والاشتغال عليه، فمنذ ولادة الشعرية الحديثة (( في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنوي في طوره الشكلاني)) (3) عزم الشكلانيون الروس على إقامة علم للأدب يستمد مبادئه 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 أثراً فنياً)) (4)، ويفترض جاكبسون وجود ست وظائف أساسية للغة تكون إحداها الوظيفة الشعرية، فهو يعدّها (( ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج

(1) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، بيروت، ط1-1995م، ص90.

(2) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري -دراسات نقدية-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد\_ 1990م، ص130.

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

(4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1-1988م، ص24

الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة<sup>(1)</sup>. وتهتم الشعرية بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً 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 تركز على موقفين أولهما ((أن النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة))<sup>(2)</sup>، وهو ما نسميه بالتأويل، ويؤكد تودوروف على العلاقة التكاملية الوثيقة والمتشابكة بين الشعرية والتأويل، فالتأويل يطوق الشعرية، ويسبقها ويلبها 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))<sup>(3)</sup>.

وتشمل شعرية تودوروف الخطاب الأدبي بشقيه النثري والشعري، ويرى أن ((العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستتطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي))<sup>(4)</sup>، فالشعرية عنده لا تقتصر على عمل أدبي بعينه بقدر ما تُركز اهتمامها على ((تلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي: الأدبية))<sup>(5)</sup> 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 تويقال، المغرب، ط2-1990 م، ص20.

(3) نفسه، ص20.

(4) نفسه، ص23.

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

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

وخلاصة القول إن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية بوصفها عينات فردية، إذ لا يهّمها الأثر الأدبي في حد ذاته بقدر ما يهّمها 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 انطلاقاً من نظريته إلى أن مجموعة من المميزات والملاحم 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) اصطلاحاً، 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 تتعكس حتماً 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، ص 281.

اسماها (الشعرية)، وهناك من أطلق عليها مصطلح (الشاعرية) (1)، بل إن البدائل الاصطلاحية لهذا المصطلح الأجنبي (Poétique) تجاوزت الثلاثين مقابلاً عربياً، كذلك اختلفوا في المفهوم وذلك تبعاً 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 تصويرية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيدولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام (3).

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

(1) راجح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006م، ص 57.

(2) كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1-1987م، ص 18.

(3) انظر: نفسه، ص 22.

(4) انظر: نفسه، ص 14.

أما أدونيس (علي أحمد سعيد) فقد قدم في كتابه (الشعرية العربية) تأسيساً نظرياً للشعرية العربية، وتعد الدراسة محاولة للوصول إلى جذور الحداثة للشعرية عند العرب، وانتهى إلى أن هذه الشعرية إنما تقوم على مقومات ثلاثة: المقوم الشفوي، والمقوم الكتابي، والمقوم الفكري، ويتمثل المقوم الشفوي في الشعر الجاهلي، أما الكتابي فيتمثل في القرآن الكريم، الذي يعد نقلة نوعية في تاريخ الحضارة العربية، فتحول الأدب بفعله من الشفوية إلى الكتابة، وأما المقوم الفكري وهو الامتزاج مع الثقافات الأجنبية، التي أسهمت في نشوء شعرية عربية جديدة<sup>(1)</sup>.

وتتضح خلاصة جهوده التنظيرية لمفهوم الشعرية في كتابه (سياسة الشعر)، حيث تحدوه رغبة ظاهرة في محاولة فهمها فهمًا ذاتيًا مستقلًا، يأبى التبعية العمياء لمرجعية هذا المصطلح الغربي<sup>(2)</sup>، ويحمل هذا الكتاب أنماطاً عدة من الشعرية منها «شعرية الحضور، شعرية القراءة، شعرية الهوية»<sup>(3)</sup>، ويميز أدونيس بين أربع طرائق للتعبير هي: التعبير نثريًا بالنثر، والتعبير نثريًا بالشعر، والتعبير شعريًا بالنثر، والتعبير شعريًا بالوزن، ويرى أن التعبير الأول والثاني لا يختلفان عن اللغة العادية في التعبير؛ لأنهما نثر، أما الثالث والرابع ففيهما تتحقق الشعرية؛ لأن التعبير شعريًا بالنثر هو تعبير قصيدة النثر، وأما التعبير الأخير فهو الشعر الموزون بكل أشكاله؛ لينتهي إلى القول إن «الوزن ليس مقياساً وافياً أو حاسماً للتمييز بين النثر والشعر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي: في الشعرية»<sup>(4)</sup>. وخالصة رؤية أدونيس لمفهوم الشعرية أنها تُعنى بالإنتاج الشعري وما يحيط به من عوامل مؤثرة فيه، ومجموع التصورات الموروثة عن فن الشعر، لكونه أنموذجاً للأدب. أما عبد الله الغدامي فنجدته 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 التخيلية، وينتقد الغدامي ترجمة مصطلح (poetics) إلى (الشعرية) كون هذا اللفظ «قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر... فهو يأخذ بكلمة (الشاعرية)؛ لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي، ويشمل -فيما يشمل- مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)»<sup>(1)</sup>.

ومع هذا الاضطراب الحاصل في تحديد المصطلح وفهمه بين الأوساط النقدية العربية، فإن أغلب الترجمات الأخيرة لمصطلح (poetics) هي الشعرية، وقد تبني 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 الدلالية والشبوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها»<sup>(2)</sup>، وأما 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 أدباً، 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" إلا أن الحديث عن ماهية الأدبية، وتحديد مفهومها بقي مؤجلاً ومستعصياً، 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 الغدامي: 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 فنيًا أي: أدبيًا (1).

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

وتُعرّف 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، وبطابقه 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، وغايتها 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 الأقصوة)

بداية لابد لنا من أن نفرق بين شعرية اللغة القصصية، وشعرية الأقصوة،)) فالأولى تتكئ على المطابقة بين لغة الشعر الاستعارية ولغة القص من استخدام للمجاز أو التكرار أو الإيقاع وغيرها من تقنيات الشعر<sup>(1)</sup>، أما شعرية الأقصوة فتعني الأدبية، واستقراء مجمل القواعد التي تتحكم في توليد النص، ويصبح مجالها التساؤل عن الخصائص السردية للأقصوة من حيث هي قصة وليست نوعاً سردياً أو أدبياً آخر، فالشعرية حين تدرس أعمالاً محددة فإنما (( تسعى إلى كشف بُنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى))<sup>(2)</sup>.

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 التداخيات والتداخلات واللاتجانس..))<sup>(3)</sup>؛ إذ الشعرية تبتعد بالنثر عن الجمود اللغوي والتركيبى إلى عوالم متخيلة لها أبعادها الدلالية والإيحائية.

ومن الفروق الدقيقة بين شعرية القص وشعرية القصيدة ((أن ما ينجح في إحداها لا ينتظر له أن يوظف بنفس الكفاءة في الجنس الآخر، ومن المعروف مثلاً أن التكرار

(1) محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، كلية الآداب، 2001م ص 17.

(2) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3- 2002م ص 278.

(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 الأقصوة بالبناء الشعري؛ لما يمنحه هذا البناء من طاقة إيحائية كبيرة وثراء جمالي ودلالي للنص، فهي تأخذ من لغة الشعر جانبه الموحى، وكثافته الدلالية المشعة، لا بعده الشاعر المجنح بالاستعارات والمجازات، فينصب جهد القاص على «بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية؛ لتُقيم 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 لتتلاقى هيمنة (الشعرية الحكائية) وانحراف النص من الأقصوة إلى قصيدة نثر.

وعندما نتعمق في كثير من نماذج الأقصوة نجد أنها تتميز بانعدام الحدود الفاصلة بين لغة القص ولغة الشعر، وتحولت في بنائها السردية 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 الأقصوة بأنها أداة إجرائية تتخذ من النص حقلاً تطبيقياً؛ لبيان الأسس والقوانين المغايرة التي قادت الأقصوة إلى أن تكون نوعاً أدبياً فرعياً، يحاول الانزياح عن نصوص وفضاءات مختلفة منها القصة القصيرة، وقصيدة النثر؛ ليشكل فضاءً نوعياً يحمل بعضاً من معطيات الفضاءات المتداخلة، وقدرته أيضاً على الاستفادة من تقنيات أخرى، ليخلق معايير وخصائصه.

وفي ضوء ما تقدم فإن هذا البحث يسعى إلى الكشف عن أبرز المظاهر والقوانين التي شكلت البنية القصصية للأقصوة 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 حسابه 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 "أيزر" 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: أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد لحميداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1994م، ص31).

## المبحث الثاني

### إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوة

المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوة

المطلب الثاني: الأقصوة نوعاً أدبياً

## المطلب الأول

### الجذور التاريخية للأقصوة

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، والمشارك 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 تقرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة» (2).

أما رشيد يحيوي فعبر بمصطلح النمط الأدبي بديلاً عن مصطلح الجنس الأدبي ورأى أن النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات 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 أفق توقع 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 يحيوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1-1991م،

كيفية استقبال النص<sup>(1)</sup>، ويشترط في هذه التقاليد ألا 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 والثقافي السائد في أي عصر، الذي يعمل بدوره على ثبات التقاليد الخاصة بالنوع أو تحولها، والنوع الأدبي يدخل في (علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغيير من طبيعته)<sup>(2)</sup>، والأنواع الأدبية يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره<sup>(3)</sup>.

والقصة من الأنواع الأدبية التي استطاعت بما تمتلكه من مؤهلات بنائية أن تعبر عن المرحلة أو اللحظة التي يعيشها الإنسان، وتساير حركية المجتمع وتغييراته، 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 ودفعها 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 إخبناوم: 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.

المضمون، وكسر أفق الانتظار الذي يتوقعه القارئ، وهيمنة عنصر المفارقة على باقي المكونات، وانزياح المعنى، والتداخل الأجناسي من السمات الطاغية في مسيرتها التي ميزتها عن غيرها، وقد اتخذ هذا الشكل الجديد طابعاً مختصراً في شكل أقصوصة موجزة، بحيث تجاوز هذا الشكل للسنن 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 الأقدوصة القياس في تأصيله بسبب المواقف التي تجاذبته في هذا الاتجاه أو ذلك، فموقف نسبها إلى الأصل الغربي وأنكر عليها الجذور العربية، وموقف آخر أسس وجودها من الجذور العربية وأنكر عليها أي صلة بالأنواع القصصية الغربية، وموقف ثالث أقر لها التأثير بالقصة الأوربية وبخاصة الفرنسية، فضلاً عن التأسيس لها من الجذور العربية (1).

يؤكد يوسف حطيني أن جذور الأقدوصة الحقيقية عربية خالصة، وتكمن أساساً في الحكاية العربية القديمة، ولقد عرف العرب أنواعاً من السرد تقترب بشكل من الأشكال من الأقدوصة بدءاً من الخبر والخرافات والأساطير، وقصص البخلاء للجاحظ، وقصص الأمثال، والمقامات التي ابتدعها بديع الزمان الهمذاني، ولكن هذه الأصول السردية توقفت في فترة ما عن التطور، فالباحث في سور القرآن الكريم والحديث النبوي وكتب الأدب القديمة يرى أنها مليئة بأمثال قصص هذا النوع الجديد من الفنون (2).

أما الباحث جميل حمداوي مع تأكيده على أن الأقدوصة منتج 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 قصار السور، والأحاديث النبوية، وأخبار البخلاء واللصوص والمغفلين والحمقى، وأحاديث السمار، 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 امتداداً تراثياً للنادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية، ويعد في العصر الحديث امتداداً للقصة القصيرة التي خرجت من معطف الكاتب الروسي گوگول<sup>(1)</sup>. 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 ويسمون بها الأخبار (2) كما في قوله تعالى ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ قَالَ أُولَٰئِكَ لَمَّا تَمَنَّاهُ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّطَمِّئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ أَجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ (3) وهذه القصة التي تضمنتها الآية تتسم بالإيجاز، و سرعة عرض الأحداث دون تفصيل وتضمّن 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 يوماً يُحدِّثُ و عنده رجل من أهل البادية: أن رجلاً 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](http://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 الأقدوسة؛ لأننا نلمس فيه عناصر القصة التي تحكي وقائع حية، وأحداثاً متحركة لتكون أكثر دلالة.

يرى بعض النقاد أن فن الأقدوسة 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 أحمقَيْنِ اصطحبا في طريق، فقال أحدهما للآخر: تعالَ نتمنَّ على الله، فإنَّ الطريقَ تُقطعُ بالحديث، فقال أحدهما: أنا أتمنّى قطائعَ غنمٍ أنتفعُ بلبنيها ولحمها وصفوها، وقال الآخر: أنا أتمنّى قطائعَ ذئابٍ أرسلها على غنمِكَ حتى لا تتركَ منها شيئاً، قال: ويحك! أهذا من حقِّ الصحبةِ وحُرمةِ العشرةِ؟! فتصايحا، وتخاصما، واشتدَّتِ الخصومةُ بينهما حتى تماسكا بالأطواق، ثمَّ تراضيا أنَّ أولَ من يطلعُ عليهما يكونُ حكماً بينهما، فطلعَ عليهما شيخٌ بحمارٍ عليه زقَّانٍ من عسل، فحدثاه بحديثهما، فنزل بالزَّقَّينِ وفتحهما حتى سال العسل على التراب، وقال: صَبَّ اللهُ دمي مثلَ هذا العسلِ إنَّ لمْ تكونا أحمقين»<sup>(1)</sup>، يلاحظ على هذا الخبر أنه يقوم على سرد الأحداث دون العناية بتصوير الأبعاد الفنية للشخصيات، وتتداخل الأقدوسة مع الخبر في إطار أن الخبر يعتمد على السرد التاريخي بغية الوصول إلى الحقيقة، أما الأقدوسة 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](http://www.Arabicstory.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 الأبيشيبي: المستظرف في كل فن مستظرف، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م، ج1، ص41.



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

وبالمقابل يرى أصحاب الموقف الثاني أن جذورها غريبة 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 السردى 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، ها هنا 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 الحقبة 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، ع4317، 2013-12-26م، محور الأدب والفن، على الموقع

[www.m.ahewar.org/s.asp?aid=393071&r=0](http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=393071&r=0)،

لعل الإرهافاف الزمنية الممهدة لظهور هذا الفن عربياً تعود إلى بداية القرن العشرين، ففث مراف السرفدفاة العربية عموماً والقصة -على وجة الفصوص- بمرحلة الكتابة اللاواعفة فف محاولة لتغفرر المنحى المألوف لمعالم القصة التقليدية كالسرد التتابعف وولادة الحدث ونموه، والذروة، والفبكة، والفل، أو الفافمة، واستفخدام بعض التقنفاة التي فافوزاف بفصلها القصة الكلاسلكفة، وافجهاف نحو مفغفرر جمالف جفد فافنفتحت على (( تقنفاة الفساسفة الجفدفة والمنولوج الفافلف، كسر الزمن وفافله، كسر النمطفة وففتفباف الحدث والشخصفة، حضور الفلم، ثم فافوز اللغة الفاصة بنوع القصة إلى فساسفة أفداث ثم فافوز السرد الفارفف إلى آلفاف السرد الفافلف والرؤفة بعفن البافن، والففس، وفقطفر النص، وفركفزه، وفلول اللون محل الشفخصفة، والفغة محل السرد، والفنشظف محل وحة الأثر))<sup>(1)</sup>، فوفجت فف هذه المرحلة نماذف سرفدفة قصرفة مكثفة ومفنزلة، كُتبت بطرفقة عفوفة ودفن وعف بقصففة الففجنفس ففف (( ففنفمف إلى منطفة ففوفدفة مفطرفة فف نوع القصة القصرفة وفكاف فعبر الفف وففنفقل فماماً إلى قصرفة الفثر))<sup>(2)</sup> من ذلك كفافا ففبران ففلف ففبران (الفائف) و(المفجنون)، وكفاف ففجب مففوف (أفلام ففرة الففاهة)، وكفافاف مففوف ففمور وزكرفا فامر ومفم إبراهفم بوعلو فافب مفموفة (فمسون أفقصوفة فف فمسن ففقفقة)، وفمكن اعفبار ففرة السبعفنفاف فف نقطة الفانطلاق لفن الأفقصوفة بوعف ففجنفسف مففوف<sup>(3)</sup>، ولأسفما بعف ففور روافة (انفعالات) لفنالف ساروف التي شهفداف

(1) نعفم الفافف: أفطفاف الوجه الواحد-فراساف نقفدفة فف النظرفة والفطبفق -، منشوراف افاف كتاب العرب، فمشق، 1996م، ف158.

(2) ففرفف فوفة: فافل الأنواع فف القصة الفسرففة القصرفة، الففة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ف254.

(3) انظر: جمفل فمفاوف: فراساف فف القصة القصرفة جفاً، شبكة الألوكة [www.alukah.net](http://www.alukah.net)، ف1-2013م، ف8.

أسرع تطور حظي به فن الرواية؛ إذ حطمت مضامين الرواية التقليدية، وأعلنت ثورتها على الزمن، ومثلت في أوروبا بداية التمرد على سكونية النص التقليدي؛ لتنتقل للبيئة العربية بترجمة (قصص قصيرة جداً) باعتقاد راسخ من المترجم فتحي العشري أن مسار تلقيها سيتغير من نوع روائي جديد إلى نوع قصصي جديد، يعتمد على التواشج الكثيف في التحولات السردية والشعرية والفنية، يُكتب بمهارة عالية، ويثير الدهشة، ويختزل المضمون<sup>(1)</sup>، وصدرت في هذه الفترة عدة مجموعات قصصية قصيرة ومكثفة تحت أسماء تجنيسية مختلفة منها فُصيصات، وأحاديث مختزلة، وقصص، وقصص قصيرة جداً، وخواطر أدبية، وأقدوصة، من ذلك مجموعة بئينة الناصري (حدوة حسان) الصادرة 1974م، ومجموعة (الرصاصية) للقص الفلسطيني محمود علي السعيد الصادرة سنة 1979م، وهم من الكتاب الأوائل الذين استخدموا مصطلح القصة القصيرة جداً<sup>(2)</sup>، على غرار ما ترجمه العشري لرواية (انفعالات) لنتالي ساروت، حتى نصل مع إِدوار الخراط في منتصف التسعينيات إلى ما أسماه الكتابة عبر النوعية (القصة- القصيدة) التي تتميز بالتكثيف والإيجاز وغلبة سرديتها على موسيقيتها، وهو ما يسمح بمزج الأنواع وتقريب الشعر إلى القصة.

ومع كل ذلك فإن الأقدوصة 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، ص 57.

(2) انظر: جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جداً، ص 9.

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

## المطلب الثاني

### الأقدوصة نوعاً أدبياً

ظهرت الأقدوصة في الوسط الأدبي ما بين مرحب بها ومتحمس لكتابتها، ولهؤلاء النقاد منطقتهم، فهم يعتقدون أن الحياة في رهنيتها سريعة ومتلاحقة ولا تترك الفرصة والوقت الكافيين لكتابة النص الطويل أو حتى قراءته؛ ولذلك لا بد من البحث عن وسيلة تعبير مواكبة تناسب هذا الظرف، وبين فئة أخرى ترى عكس ذلك، حيث رفضت هذا الجنس الأدبي جملةً وتفصيلاً، واعتبرته مستسخاً 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 الأقدوصة 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 أن لكلٍ منهما حدوداً فاصلة تميّزه عن الآخر، ويؤكد يوسف حطيني أن الفارق بينهما يشبه الفارق بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً (الأقدوصة)<sup>(1)</sup>، وربما كان التمييز بين النوعين الأخيرين أكثر بروزاً، لأن السرد في القصة القصيرة يختلف عنه في الأقدوصة؛ 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، ص 25.

الأدبية محدثة، أي « أنها ليست تطويراً لأشكال برعمية وجدت في مورثنا الأدبي، فلا القصة تستكمل الحكاية؛ ولا الرواية هي الشكل الجديد الذي تأخذه المقامة»<sup>(1)</sup>. ويعرّف يوسف حطيني الأقدوصة بأنها «نوع أدبي مستقل، له أركان تميزه من الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي كالقصة القصيرة والرواية وغيرها»<sup>(2)</sup>، واستطاع أن يحدد لها مجموعة من الأركان والشروط والتقنيات التي تتبني عليها القصة القصيرة جداً (الأقدوصة)، مثل: الحكائية، والمفارقة، والوحدة، والتكثيف، وفعلية الجملة، وذلك باعتبارها عناصر ضرورية، وفي الوقت ذاته تحدّثت عن عناصر مكملة لهذه الأركان كالنتاص، والتشخيص، والإيقاع، والتلوين، والتحكم في العنوان<sup>(3)</sup>.

أما الباحث جميل حمداوي يرى عبر العديد من الدراسات المتقدمة أن القصة القصيرة جداً (الأقدوصة) جنس أدبي لكنه لم يستو بعد، أي لم تتبلور ملامحه ومميزاته، ويمتاز عن غيره من القص بقصر الحجم والإيحاء المكثف والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب، واستعمال النّفس الجملي القصير الموسوم بالحركية، والتوتّر المضطرب، وتلازم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار<sup>(4)</sup>، 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 القصة القصيرة جداً 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 التلاحق والتفاعل والمثاقفة من الأجناس السردية الكبرى كالرواية والقصة القصيرة من جهة، كما استفاد من الأنواع والأنماط الفرعية الأخرى كالخاطرة والشذرة))<sup>(1)</sup>، ولها أنواع وأنماط، حيث (( تنفرع القصة القصيرة جداً - باعتبارها جنساً أدبياً رئيسياً - إلى أنواع وأنماط مثل: القصة الشذرية، القصة الومضة، والقصيدة، والقصة التلغرافية، والقصة اللحظة، والقصة اللقطة))<sup>(2)</sup>.

وتعد مقاربة أحمد جاسم الحسين باكرة لهذا المولود الأدبي حيث ((هلت القصة القصيرة جداً في السنوات الأخيرة جنساً أدبياً، له أركانه وتقنياته وعناصره))<sup>(3)</sup>، ومن أهم أركان هذا النوع الأدبي التي استعرضها أحمد جاسم الحسين هي: القصصية، الجرأة، وحدة الفكر والموضوع، ولها تقنيات متمثلة في التكنيف، خصوصية اللغة والاقتصاد، الانزياح، المفارقة، الترميز، الأنسنة، السخرية، البداية والقفلة، والتناص<sup>(4)</sup>، ثم يعود و يؤكد ((بأنها قصة ويعيدها لجنسها، وعدها لوناً من ألوان القصة القصيرة))<sup>(5)</sup>، ويقول: ((إن التجربة النقدية والقصصية قد أسهمت في تطوير رؤاي بعد ست سنوات من المعيشة 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 التكنيف وفي كل ما يبني عليه القصص))<sup>(6)</sup>.

(1) جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً وإشكالية التجنيس، كتاب نشر على موقع شبكة الألوكة

[www.alukah.net](http://www.alukah.net)، ط1-2016م، ص 35.

(2) نفسه، ص 31.

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

(4) نفسه، ص 43.

(5) تقي الدين محمد عبيدات: القصة القصيرة جداً في الأردن، ص 60.

(6) أحمد جاسم الحسين: ملف القصة القصيرة جداً، جريدة الجزيرة السعودية، ع3450، 2005م، ص 48.

**الموقف الثاني:** يرى أصحابه أن الأقصوة مجرد ظاهرة أدبية ما تلبث أن تختفي وتزول مع مرور الزمن، وأن الشعراء الذين فشلوا في الكتابة الشعرية الموزونة التجوّوا إلى قصيدة النثر، ثم تهافتوا على كتابة الأقصوة 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، وبالكد لديهم روح أدبية تستحق الالتفات))<sup>(1)</sup>، وعدّوا هذا النوع مستسخاً من أجناس أدبية أخرى، ولا تربطه بالقصة أي صلة، بزعمهم أن عناصر القص غير موجودة في هذا النوع الجديد، وخاصة (السردي 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 الأقصوة ليست جنساً أدبياً مستقلاً بذاته، إنما هي فرع من نوع أدبي قائم هو (القصة القصيرة)، وذلك بسبب تقارب منهجيهما، وتشابه تقنياتها 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 الأقدوصة عن القصة القصيرة سوى التكتيف، والاقتضاب، والحذف، والإضمار، وإدهاش المتلقي، وكل ذلك يقتضي صغر الحجم.

يؤكد الباحث تقي الدين عبيدات في دراسته "القصة القصيرة جداً في الأردن" أن الأقدوصة (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)<sup>(1)</sup>. أما عدنان كنفاني فيرى أنها تحمل الشروط نفسها التي تحملها القصة القصيرة ((هي قصة قصيرة، تنطبق على فنيتها ذات الشروط التي تنطبق على أي قصة قصيرة عادية أخرى))<sup>(2)</sup>.

ولعل هذا التآلف الاصطلاحي الجديد (القصة القصيرة جداً) الذي يشير إلى نوع أدبي وهو (الأقدوصة) 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<sup>(3)</sup>؛ لذلك كانت أغلب المجموعات القصصية تضم القصة القصيرة والأقدوصة 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))<sup>(4)</sup>، غير أن هذا النوع يستند إلى الترشيح اللغوي والتكتيف، 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: مناهة 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 بعد من تقنيات هذا الفن الجديد بشكل من الأشكال، ولم يدركوا أركانها وشروطها بشكل دقيق ومحكم ومضبوط، ومازالوا مختلفين ومتخبطين عمّا يعد ركناً وما يعد شرطاً، ومازالوا كذلك مترددين حول عناصرها الثابتة الجوهرية وعناصرها التقنية الثانوية.

وهناك من يسأل عن الفروق الجوهرية التي تجعل من الأقدوصة فناً مستقلاً ما دام يشترك مع فنون السرد الأخرى - خاصة القصة القصيرة- في كثير من الأركان، ويستخدم التقنيات 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 الأقدوصة باللغة الموحية التي تضمن في بلاغتها تحفيزاً دالاً على منظور سردي ملموس بشكل ما ومعبر عن أغراضه))<sup>(1)</sup>؛ ولذلك يقر هذا الفريق أنّ الأقدوصة ليست جنساً أدبياً مستقلاً، بل هو ((تجلُّ سردي، وتنوع فني داخل جنس أدبي أعمّ هو القصة، عرفه المشهد الثقافي العربي من التحولات السوسيوثقافية، ومواكبة لتغيرات الحياة الراهنة التي تسير وفق خطى متسارعة ولتبدل جماليات المتلقي وأذواق القراء))<sup>(2)</sup>.

(1) نفسه، ص71.

(2) سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب-تصورات ومقاربات-، دار التتوخي، 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 فريدة وتطوراً يمثل الخطوة الأولى في المسير باتجاه المغايرة والاختلاف عن نوع قصصي راسخ هو القصة القصيرة، وأنا 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 رئيسية عدّ 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 عمّا إذا كان وجود الأقصوصة بوصفها جنساً أدبياً قائماً بحد ذاته، أو شكلاً فرعياً من القصة القصيرة، فإننا نراها نصاً سردياً حكاياً له تقاليده

(1) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 53.

(2) انظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة\_ دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب،

ط3-2006م، ص 21-22.

الكتابة وشروطه الفنية التي تختلف تقنياً وأسلوبياً عن القصة القصيرة من منظور أنها أنواع تندرج تحت جنس أكبر هو التخيل السردى، 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، ويكون الشكل الأدبي الجديد إما امتداداً أو تعديلاً أو تمرداً للأشكال الأدبية السابقة عليه، ومن هذا المنطلق نستطيع القول: إن الأقدوسفة شكل إبداعى، 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 شأن القصة والرواية وغيرهما من الأجناس الأدبية المعروفة، فهي - في وضعيتها الآنية - مجرد نوع أدبى، يندرج ضمن جنس عام هو القصة القصيرة، ويقتضى ذلك من بين ما يقتضيه، استمرار جملة من خصائص الأصل في سائر الفروع المنصوية تحته، ولكن دون أن يعنى ذلك حلول الفرع محل الأصل إطلافاً.

وإذا كان للقصة القصيرة تاريخ معروف في أدبنا الحديث، أتاح لها مراكمة كم مهم من النصوص والمتون، على اختلاف مضامينها وجمالياتها واتجاهاتها وحساسياتها، سوغ لنا- منذ أمد- الحديث عن جنس القصة القصيرة، فإن الأمر هنا، يختلف تماماً!، ذلك أن عمرها في أدبنا- على الأرجح- لا يتعدى الأربعة عقود، وأن التسليم بشرعية وجودها ما يزال مثار خلاف حاد بين الدارسين (1).

(1) انظر: فريد أمعضشو: قضايا القصة القصيرة جداً - من النقاد إلى نموذج سعاد مسكين-، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 85، إبريل 2012م، ص 103\_ 104.

## **المبحث الثالث**

### **فن الأقصوة في ليبيا**

**المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة**

**القصيرة في ليبيا**

**المطلب الثاني: الأقصوة في ليبيا (مؤثرات**

**النشأة وفضل الريادة)**

**المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله**

**الأدبية**

## المطلب الأول

### المسار التاريخف لتطور القصة القصفرة فف لفففا

اقتضت النظرة الجفدفة إلى الأدب العربف ووظففته وعباً ففدثاً بأشكال التعبفر الأدبف وأجناسه، وتجلّى هذا الوعب فف ظهور أنواع أدبفة لم تكن موجودة من قبل، كالقصة القصفرة والأقدوسفة، ولا بأس فف ذلك، ((إذ أننا نفهم طبففة القوانفن الأدبفة، إن كان للأدب من قوائفن، أنها لا توجد إلا لتخرق، لكن خرقها ففب أن فكون لمصلحة الجمال والإدهاش، ولفس لصالح العبث وأعباب الصبفة التي لا نظام لها، فلأدب نظام، ولكن لفس له قانون ضابط صارم ففمنع اختراقه))<sup>(1)</sup>.

ومن هنا جاء اهتمامنا بالأقدوسفة بوصفها أنوفجاً لتطور جنس القصة القصفرة وفقاً لمتغفرات العصر، أف أن النص القصصف تتشكل عناصره فف تفاعل مستمر مع ما فحفظ به، ولا تقف عند حدود التأطفر فف قواعد جامدة، فطبففة الجفل الجفدف الطموح نحو الاختلاف والمغفرة، والسعب وراء المغامرة الفنفة والإبداعفة والأدبفة بغبة تجاوز الثوابت والحواجز والمعفقات خاصة الفكرفة منها، وفرف بعض النقاد أن ((حجم التنوع داخل القصة القصفرة على مستوى البناء واللغة والحساسفة كان ففجاوز فف حالات كثرفة حجم التنوع فف بقفة الفنون الأدبفة))<sup>(2)</sup>.

ولأن الأقدوسفة امتداد نوعف للقصة القصفرة، لذا نحن ملزمون بذكر أهم المراحل التي مرت بها القصة القصفرة فف لفففا، وذكر أهم المجموعات الصادرة، وكفب تطور أنوفج القصة القصفرة فف الشكل والمضمون إلى أن صار أنواعاً، لكل منها طابعها الخاص.

من ففر المففسر ففدفر ففرف معفن لبدافة مُممارسة تجربة التعبفر القصصف كفافاً قائماً بذاته فف لفففا؛ لأنه ارتبط بالوان التعبفر الأدبف الأخرى، كالفطرة، والمقالة القصصفة، ((وعلى هذا الأساس فمكن القول بأن ففرف القصة اللففبفة ففخذ مكوناته من

(1) عادل الفرفحات: النقد التطبفف للقصة القصفرة فف سورفا، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002م، ص16.

(2) إفرهفم نصر الله وآخرون: أفق الفحولات فف القصة القصفرة -شهادات ونصوص- دائرة الفنون، الأردن، ط1-2001م ص7.

البوتقة العامة للحركة الأدبية في ليبيا بصفة عامة، ولم تكن له في بدايات تكوينه أي 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 لأفلام 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 قذري، 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 المرابي) الذي خصص للقصة القصيرة سنة 1955م أثر بارز في نضج التجربة القصصية الليبية، فقد حفلت بالعديد من القصص والدراسات النقدية، ولا شك «أن هذا العدد من المجلة قد أستقبل باهتمام كبير في الأوساط الثقافية في ليبيا وبالعديد من التساؤلات والنقاشات الصحافية، وترجع أهمية هذا العدد من مجلة (صوت المرابي) إلى أنه أول عدد يصدر من مجلة يختص

(1) بشير الهاشمي: خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984م، ص 21.

\* 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، 1، 1985م، ص 18، ونؤمن بأن الأنواع لا تولد مكتملة، ولها إرصاصات سابقة ومع ذلك لا تنسب المحاولات النظرية والمقالات القصصية إلى القصة القصيرة.

(2) علي مصطفى المصراطي: صحافة ليبيا في نصف قرن، مطابع دار الكشاف، بيروت، لبنان، 1-1960م ص 250.

(3) أحمد إبراهيم الفقيه: بدايات القصة الليبية القصيرة، ص 45.

بالقصة في ليبيا<sup>(1)</sup>، وهذه المبادرة لها ((أكثر من دلالة معنوية عميقة، ترتبط بالإصرار إلى ضرورة إثبات وجود، وتصميم على حضور قائم لنوع من الإبداع الأدبي<sup>(2)</sup>، 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 يليه 1958م 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 الدنسي. وغيرهم، وكان الأبرز في هذا الجيل هو ظهور التيار الواقعي الذي عدّ 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.

والكتاب الذين ظهوروا مع نهاية الستينيات يلاحظ على قصصهم أنها تنحو نحو استلهاهم مواضيعها من الطبقة البرجوازية الصغيرة، المثقفة غالباً، وصار مناخ القمع في بعده الاجتماعي والسياسي هو الأبرز حضوراً فيها، ودخل كُتابها في مغامرات تجريبية تنتمي إلى الكتابة الحداثية، وأبرز من مثل 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 المسماري: ذاكرة الكتابة-قراءات في القصة 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 )<sup>(1)</sup>، ومن المجموعات القصصية الصادرة في هذه الفترة مجموعة (الدوائر) 1983م و(الضحيج) 1977م لمحمد المسلاتي، ومجموعة (ضمير الغائب) 1986م ليويسف الشريف، ومجموعة (حاجز الحزن) 1988م لنادرة العويبي.

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 مورس 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<sup>(2)</sup>، 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 المصادقية 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 2-4-2008م، مركز النور على الموقع [www.alnoor.se/article.asp?id=21415](http://www.alnoor.se/article.asp?id=21415)، تاريخ الدخول 3-2-2018م.

الساحة الأدبية بأكملها، وإنه لا يمكن قراءة تجربة جيل الثمانينيات الأدبية في ليبيا بمعزل عن هذه الأوضاع العربية<sup>(1)</sup>.

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 احتفاء القاص بأفانين اللغة، وهدم سياقاتها المتداولة، وتركيب سياقات جديدة نجحت في صدم ذاكرة التلقي القصصي، وهو ما جعل بعض النقاد يتهم هذه التجربة بركوب التعقيم، 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 وتشويقته وتطوره الدرامي<sup>(2)</sup>»، كما أن اللغة بدأت تبتعد عن المباشرة والتقريبية، وتتحول إلى أداة جمالية تُستهدف لذاتها، ولم يعد للزمان والمكان سطوتهما، فأصبح التعامل معهما على أنهما عنصران نفسيان، واعتمدت تيار الوعي مفصلاً 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.

رياح الخريف تمارس صفيها اللامشوق... الليل يبسط عباءته على المدينة. في نهاية الشارع وقف منتصباً وقد وضع يديه في جيبه، وصار يغني. كان يسلم حذقيه باستمرار على (...). واقفة في الشرفة، يغمز بعينه، يرفع غناءه، والريح تسانده بالصفير. لقد شاهد شبابه متجدداً. عطف آخر نجمة جفونها وهو لا يزال منتصباً، غير أن سيف النوم بتار، 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 القيادي 1997م، 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 أصدرها 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 والأقصوة 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 (الفتان الأبيض) 2006م لرحاب شنيب قصص قصيرة ومجموعة (الوفد) 2004م لعل 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 التداخي والحوار الداخلي، والاتجاه إلى الرمز بدلاً من التصريح والتعبير المباشر.

## المطلب الثاني

### الأقدوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الريادة)

تمثل الأقدوصة اختياراً إيديولوجياً يعبر عن طموح جيل يعاني آلام التشتت والضياع والإحباط، نتيجة للأزمات الثقافية والتحويلات 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))<sup>(1)</sup>، فكانت الأقدوصة 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 قدماً راسخة في اللغة، ودرية في مجال القص، وتنوعاً في الأسلوب، وقدرة على اقتناص اللحظة، مع البساطة في رسم الشخصيات، وتشابك الأحداث، ومثانة السرد، ومشاركة المتلقي في الإجابة عن التساؤلات التي تطرح، وتأخير لحظة التتوير، 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 بكتاب هذا النمط القصصي ونشر نصوصهم ومحاولاتهم الكتابية عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ونُظمت أيضاً على هامشه أمسيات وندوات ومسابقات قصصية دورية. انطلقت الأقدوسة في ليبيا مع جيل السبعينيات من القرن العشرين، غير أن مرحلة انبثاق الأقدوسة 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 "الأقدوسة" 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 المصرتي أن مجموعته (الطائر الجريح) أول المجموعات القصصية في ليبيا التي يتم تصنيفها تحت مسمى "مضات قصصية" "قصص قصيرة جداً جداً"، ويقول المصرتي في إهداء هذه المجموعة: «أهدي 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، وغلب على أسلوبها الإيجاز

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

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

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

في إحدى البلدان المترعرة 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 تظن، تحوم حول السطور، وضعت على الحرف نقطة، أفسدت المعنى، غيرت المعنى لوثت الحرف، من يومها أخذ الكاتب عند كتابته يهش الذباب (1).

والمنتبع للمشهد القصصي الليبي في جوانبه المختلفة يجد أن الأقصوة 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 (أقصوة) أم (قصة قصيرة جداً). وإن كنا لا نرى توصيف (أقصوة) 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 كتّاب القصة في ليبيا كتّاباً كانوا أم كاتبات، وقد لقي صدًى قوياً على مستوى النشر في الدوريات المختلفة لاعتبارات التكتيف الشديد في حجم القصة وانطباعاتها الموحية والذالة لدى القراء، وإن كان هناك بعض الحذر الذي يمنع كتّاب الأقصوة 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 الكتاب 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 السواة لعبد الله الغزال، وكذلك مجموعة د. أحمد الفقية "مرايا فينيسيا" ومجموعة "القصص" 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 الشاعر، وأغلب نصوص عبد العزيز الرّواف ومحمد زيدان.. وكذلك بعض قصص الصديق بودارة في مجموعته "يحكى أن"، أي أن القصة القصيرة جداً النوع الأكثر تداولاً في المشهد الثقافي الليبي. (4) قصة الومضة المتمثلة في بعض ومضات الصديق بودارة 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 الأقصوة في ليبيا، مع جيل جديد من كتابها المبدعين منهم محمد المسلاتي، سالم العبار، أحمد يوسف عقيلة، الصديق بودارة، محمد الأصفر، صالح عباس، إبراهيم الككلي، محمد زيدان، وعلي أحمد العربي.

(1) عبد الحكيم المالكي: السرديات والقصة الليبية القصيرة، نحو مدخل للتقنيات والأنواع، مجلس الثقافة العام، 2006م، ص 26-27-28.



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

ومن تجليات اكتساح الأصوصة للساحة السردية والقصة القصيرة بالخصوص، هو اشتغال بعض القصاصين على تجزئة قصصهم القصيرة إلى مقاطع صغيرة وعنونتها لتصبح مستقلة تماماً، من ذلك ما قام به القاص علي أحمد العريبي في مجموعته القصصية (السؤال) في قصة "مسافة" حيث جعلها في أفصوصتين بعناوين مستقلة هي: (اشتهاء) \_ (اقتحام).

وكان القاص محمد زيدان في مجموعته القصصية (الأشياء الكثيرة المعروفة)، الأكثر عبوراً من القصة القصيرة إلى الأصوصة، حيث تقاسم الجنسان فضاء القص، وكان للأصوصة حضور في شكلين مختلفين؛ أما الشكل الأول: أن ترد القصة القصيرة بعنوان مستقل، كتبت بتقنيات الأصوصة، ولم تسبقها إشارة تجنيسية توضح بأنها من جنس الأصوصة، 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 بزواته إلا حفنة تمر وبعض ماء الوطن، ونظارة، ومصحف صغير.

كان الله يخرج إليه كثيراً، يحدثه عن الحب والشهادة والجنة وأنهار اللبن والعسل و. وآخر الليل 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 خروجٍ وقد سال الكثير من الدم على التلال\_ تفقد الشيخ رصاصاته وتمره. نفث قربة الماء، لا شيء..نظر إلى السماء مبتسماً، وفهم...كان الله يبتسم أيضاً.في الصباح أعلن الغزاة أنهم قبضوا على المختار، وأنهم فشلوا تماماً 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 تتضوي تحت عنوان واحد مثل نص (شظايا):

(1)

طويلاً جداً، وذاهلاً، ظل يحرق في المرأة.

أين.. أين...؟!!

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

(2)

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

(3)

آه.. تلك المرايا، كم تحقد عليك أيها الأعمى! (2).

وتحليل 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 الأقصيص برؤى فلسفية ودينية منها قائم على الحزن والمعاناة، ومنها ما هو قائم على الحب والأمل، لذلك أصبحت تتال اهتمام القراء وعنايتهم.

(1) محمد زيدان: الأشياء الكثيرة المعروفة-محاولة أولى لفهم ما يحدث-، ص 31\_32.

(2) نفسه، ص 11.

إن تجربة كتابة الأصوصة قد عبّرت عن هموم الإنسان واقتربت منه ومن معاناته، وما يقاسيه من ألم الفقر والجوع والبطالة والقلق، كما في قصة (أسطورة الميلاد) للقاص الصديق بودواره 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<sup>(1)</sup>.

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 مرّة وأليمة لا يمكن التعبير عنها بأدوات مباشرة. يقول القاص علي العريبي في قصة (سبورة) من المجموعة القصصية (السؤال):

قال له الأستاذ:

اكتب على السبورة كلمة "حرب"

لكن التلميذ لم يخط بالطباشير سوى الحاء، والباء

هل كان ذلك حلماً؟<sup>(2)</sup>.

وإن كانت هذه الأصوصة تمثل صدّى للأحلام والآمال والتطلّعات، فهي في قصة (حبر) من المجموعة القصصية (تفاحة البرلمان) للقاص عبد الرحمن سلامة تمثل الأصوصة مرآة لخيبات الناس المتطلعة إلى مستقبل أفضل من خلال ديمقراطية

(1) الصديق بودواره: 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.

تقضي بمنتخب يسعى إلى خدمة بلاده، إلا أن هؤلاء المنتخبين خيبروا ظن منتخبيهم،  
فيتحولون إلى مدعاة للإحباط واليأس والانكسار.

عَمَسَ إصْبَعُهُ فِي حَبْرِ الْإِنْتِخَابَاتِ..

إِخْتَارَ أَحَدَ الْمُرَشَّحِينَ..

فَظَلَّ يَنْزِفُ حَبْرًا حَتَّى مَااa

ومن بين هذه الثيمات الدلالية والوحدات الموضوعاتية التي انكبت عليها الأقصوة  
في ليبيا بالمعالجة والتناول هي قضايا المرأة، والقاص جمعة الفاخري من أكثر  
القصاصين الليبيين تناولاً لقضايا المرأة، فهو (( يعرض قضاياها ويصورها من زاوية  
دقيقة جداً تهتم بتتبع البعد الذاتي لهما وأحلامها، وإبراز الواقع النفسي لها مرتكزاً  
في ذلك على المهاد الفكري والثقافي والاجتماعي الذي شكّل شخصيتها على حسب  
خصوصية الموقف، وبكونها قيمة منتزعة من واقع الحياة، لتكون قصصه شاهد عيان  
على هذا الواقع الراض للناظر مع رغباتها ومتطلباتها الإنسانية...!! )) (2)، ويتضح  
جلياً في قصة (ظلال):

أَتَى طَالِبًا يَدِي.. قَالَتْ لِي النَّسْوَةُ: " ظِلُّ رَجُلٍ وَلَا ظِلُّ حَجَرٍ "

تَحَوَّلَتِ الْحَيَاةُ فِي عَيْنِي إِلَى ظِلَالٍ.. ظَلَلْتُ أَحْلُمُ بِحَيَاةِ زَوْجِيَّةٍ ظَلِيلَةٍ.. لَكِنَّ ظِلِّي

الْمُنْتَظَرُ قَبْلَ أَنْ يَمْتَدَّ فِي حَيَاتِي وَاحَةً وَارِفَةً الْأَفْيَاءِ، مَاتَ بِضَرْبَةِ شَمْسٍ...؟! (3).

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

2015م، ص33

(2) غادة امحمد البشتي: البنية السوسيونصية في القصة القصيرة جداً عند جمعة الفاخري، ورقة بحثية قدمت  
خلال فاعليات مهرجان الناظر للقصة القصيرة جداً، مارس 2013م.

(3) جمعة الفاخري: عناق ظلال مراوغة، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 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.

وَقَعَ بِحِذَائِهِ اللَّامِعِ عَلَى الْأَرْضِ فَسَحَقَ نَمْلَةً، وَوَقَعَ بِأَنَامِلِهِ عَلَى الْمِلْفِ فَسَحَقَ  
إِنْسَانًا (1).

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

أَنْتَظَرْتُ بِفَارِغِ الصَّبْرِ أَحَاها الصَّغِيرَ لِيَتَحَصَّلَ عَلَى الشَّهَادَةِ الْجَامِعِيَّةِ، لِيُرَافِقَهَا فِي  
سَفَرِهَا لِلخَارِجِ لِعَرَضِ الدَّرَاسَةِ الْعُلْيَا، وَبَعْدَ أَرْبَعِ سَنَوَاتٍ أُعْطِيَتْ تَأْشِيرَةَ السَّفَرِ بِدُونِ  
مُرَافِقٍ، فَقَدَ تَجَاوَزَتْ سِنَّ الْأَرْبَعِينَ، فَسَافَرْتُ وَحِيدَةً (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 الأقدوس ورأى أنها تتميز باللغة الحية، وهي اللغة

(1) حنان الهوني: موقع القصة العربية. www. Arabic story. Net ، نشرت القصة بتاريخ 28-1-2009م،

تاريخ الدخول: 3-5-2017م.

(2) نفسه

الرؤية التي تختفي فيها حروف العطف وتتنظم 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 تبتث 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 رآه 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 بتجدها المستمر، وتطورها شكلاً ومضموناً، فهي تتوخى عناصر الشاعرية والخيال والإيجاز والمفارقة، وتتبنى أفكاراً ورؤى فلسفية مائعة، وتبتعد عن الخطابية والمباشرة وتتأى عن التقريرية السمجة، كما أنها تركز على الومض والتكثيف والإيجاز، وتنبذ الزوائد اللفظية، وتتجافى عن الإسهاب الإنشائي، والاستطراد الممل، بقيامها على أقل عددٍ من الكلمات، وبعبارةٍ برفيعةٍ موجزةٍ، وإسقاطها للتفاصيل الكثيرة، والتركيز على المهم والأساسي منها ليس إلا (2).

(1) انظر: سالم العبار: على هامش المتن، مجلس الثقافة العام، 2008م، ص 64-65

(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 يفتات على ما يتساقط من مائدته، وقد يشترطون فيه أن يكون شاعراً أو كاتباً ليتسنى 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 وإذاعي، وباحث في المأثور الشعبي، من مواليد مدينة إجدابيا بشرق ليبيا سنة 1966م.

عمل رئيساً لتحرير صحيفة المأثور الشعبي، ومستشاراً ثقافياً للرابطة العربية للقصة القصيرة جداً، وهو عضو مؤسس ونشط بها، يكتب القصة بمختلف أنواعها، كما له هوى كبير بالشعر، وتأليفه وحسن إلقاءه، 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، وكرّمته صحيفة أخبار إجدابيا بدرع التّميز، كما كرمه ملتقى القصة القصيرة جداً بحلب في دوراته 8/7/6/5، وكرّمه ملتقى القصة القصيرة بالرقّة سوريا في الملتقى العربي للقصة القصيرة 2009م، كما اختاره موقع "بلال" الثقافي بالبيضاء شخصية العام الثقافية بليبيا 2010 م، وكرمه فرع المؤسسة العامة للثقافة بالمنطقة الوسطى 2010<sup>(1)</sup>.

تكتسب تجربة الأديب جمعة الفاخري في كتابة الأقصوة أهمية خاصة كونها من الأعمال الرائدة في ليبيا التي صدرت في مجموعة خاصة من غير أن تقترن بها القصة القصيرة، حيث بدأ في كتابة الأقصوة منذ عام 2002 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 توالى بعدها مجموعات أخرى.

### ثانياً: أعماله الأدبية

وهي كالتالي:

#### أ: الدواوين الشعرية

1. إقرافات شرقي معاصر
2. حدث في مثل هذا القلب
3. تقمصتني امرأة.
4. توقيعات على وجنة القمر.

#### ب: مجموعات قصصية (قصة قصيرة)

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

#### ج: مجموعات قصصية قصيرة جداً (أقصوة)

1. عناق ظلال مراوغة.
2. رفيف أسئلة أخرى.
3. مراسم اقراف وطن.
4. ظلال ومرايا.
5. عطر الشمس.
6. قهقهة شهية.
7. حبيباتي.
8. عصير ثرثرة.
9. سحابة مسك.

د: خواطر أدبية

1. شيء من وهج القلب "تأملات في الأدب والحب والحياة".
2. ربيعٌ على جناحي فراشة "خَطَرَات أدبية".
3. أسير بقلب ملتفت "شذرات جمالية".

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

ثالثاً: آراء النقاد والدارسين في أقاصيص جمعة الفاخري

حَظِيَ القاص جمعة الفاخري بمكانة مرموقة في الوسط الأدبي العربي، انطلاقاً من حبه لهذا الفن، وحرصه على النهوض به، وعمله الجاد على إخراج الأقصوة الليبية من قوقعتها المحلية والدفع بها لتكون رافداً جديداً للأقصوة 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 مشروع 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 والقراء»<sup>(1)</sup>.

(1) جمعة الفاخري: قهقهة شهية، نشرت على الرابط <https://www.slideshare.net>، ط1\_2015م،

أما الكاتب العراقي عذاب الركابي يكتب في مقدمة المجموعة القصصية (رفيف أسئلة أخرى أن القصة عند الفاخري «هي لحظة وعي بالزمان والمكان، فهو يعيش الزمان والمكان شعرياً، ويؤنسن كلاً منهما ببراعة وتقنية القاص المتمكن الذي مغنط مفرداته بهمة، بل بهموم إنسانه الذي اتخذ منه بطلاً لقصصه، فاستعار حنجرتة وتلبس حالته، فكانت القصة توأم القصيدة، لا ندري أيّاً منها الذي ولد من الآخر!!»<sup>(1)</sup>، 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<sup>(2)</sup>.

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 قصصياً متماسكاً استطاع تقديم أحداث واقعية بملامح تعبيرية موحية تجاوزت المظهر الخارجي للواقع المعيش لتكشف عن دخيلة الشخصيات وتفجّر معاناتها»<sup>(3)</sup>.

ويولي الكاتب محمد المسلاتي أهمية خاصة جداً لتجربة جمعة الفاخري القصصية؛ كونها امتداداً لتجربة ثرية في التعامل مع النص الأدبي بوصفه فضاءً للإبداع الذي ينشأ من تفاعل عناصره، وليس صياغة تقليدية ضمن نمط سائد تحكمه قواعِد ثابتة<sup>(4)</sup>.

(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 متطفاً، بل أغنى السردية بروح الشعر وروائه، ومازج بين السردى فى بوجه الفنئ، وبتن همسات التخبيل الشاعرى» (1).

---

(1) مسلك ميمون: إوالبات التخبيل-دراسة فى التخبيل وأنواعه من خلال نماذج سردية للقاص جمعة الفاخرى-، دار الكتب الوطنئة، بنغازى، ط1-2014 م، ص8

## الفصل الثاني

### شعرية البناء السردى في أقاصيص جمعة الفاخري

#### المبحث الأول: المبنى الحكائى

المطلب الأول: الحدث

المطلب الثانى: الشخصيات

المطلب الثالث: الزمن والمكان

#### المبحث الثانى: التكثيف

المطلب الأول: التكثيف الدلالى

المطلب الثانى: التكثيف البنائى

المطلب الثالث: التكثيف التجريدى

المطلب الرابع: التكثيف السيكولوجى أو النفسى.

#### المبحث الثالث: اللغة

المطلب الأول: أهمية اللغة ومستوياتها بنائها

المطلب الثانى: 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 دقات 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<sup>(1)</sup>، والبناء السردى نسيج محكم من العناصر المكونة له، مثل الحدث، والشخصيات، والزمن، والمكان، واللغة، والرؤية.

ودراسة البناء السردى 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 بصفاتها بنية سردية لا بد من أن تحتفظ بقدر معين من جماليات السرد أو الحكى، 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 تتشكل بطريقة مختلفة (ر) ترفض ثبات هذه العناصر وإن حافظت على لبها وجوهرها، لكنها تقودها إلى التخلص من الاستطالات والجزئيات مركزة على روحها فقط<sup>(2)</sup>.

فالأقصوصة تحتاج إلى تكنيك خاص في الشكل والبناء، ومهارة في سبك اللغة، واختزال الحدث المحكى، 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، ومنتقن للغة الشعرية، إذ ليس من المنطقي أن يخوض في هذا الفن المعقد كاتبٌ مبتدئٌ، يرى في الأقدوصة بديلاً سهلاً عن القصة القصيرة.

كما عرفت ذاكرة الممارسة النقدية العربية في مجال الأقدوصة استخدام العديد من المصطلحات الدالة على المفاهيم التي يريدونها، منها ما هو في مجال الأسس أو العناصر الأساسية للأقدوصة، 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 السردية 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<sup>(1)</sup>.

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 زيادة في التفعيل وإثراء في الدلالة، (إن تخلي التقانة عن الوجود النصي في الأقدوصة يخفف من وهج تلك القصة، لكنه لا يمسح هويتها النوعية، مثلما يفعل غياب العناصر)<sup>(2)</sup>.

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

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

## المبحث الأول

### المبنى الحكائي

المطلب الأول: الحدث

المطلب الثاني: الشخصيات

المطلب الثالث: الزمن والمكان



## المبحث الأول

### المبنى الحكائي

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

## المطلب الأول

### الحدث

الأصوصة 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 السردية، فالحدث في الأصوصة عبارة عن فكرة أو صفة أو فعل أو سمة أو جانب واحد من شخصية مجردة، ((يتم إيصاله للمتلقي عبر لمحة خاطفة، يرصد القاص من خلالها شخصية ما تقود الأحداث منذ الكلمة الأولى بعملية تتنامى فيها الأحداث بوتيرة سريعة))<sup>(1)</sup>.

إن أسلوب عرض الحدث السردية في الأصوصة يجب أن يكون منثقي بحساسية عالية ويخضع لهندسة دقيقة في التركيب والتصوير والتأثير، ويكون بوسعه تحقيق الإدهاش والإبهار اعتماداً على براعة هذا الأسلوب ودقة استخدامه<sup>(2)</sup>، 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 الأصوصة 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 (ظُلٌّ) حيث يضع الفاخري القارئ في قلب الحدث دون أي تمهيد، من خلال قول السارد:

بَدَا لَهَا أَنَّهُ خَفِيفُ الظِّلِّ ..

فَاخْتَارَتْ أَنْ تَسْتَظِلَّ بِهِ مِنْ هَجِيرٍ وَحَدَّتِهَا ..

وَسَعِيرِ أَلْسِنَتِهِمْ.....

لَكِنَّهُ ظَلَّ يَكْتُمُ أَنْفَاسَهَا ..

مِنْ ثَقْبِ صَغِيرٍ يُسْرَبُ لَهَا خَيْطَ شُعَاعٍ ..

ظَلَّتْ تَرْنُو بِقَلْبِهَا لِظِلِّ حَجَرٍ مَا .. (1).

احتوت هذه الأصوصة 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 متشعب ضمن حبكة مركزية نحو النهاية.

ولأنه يعبر عن حالة نفسية؛ لذلك يصعب التعبير عنها بالأسلوب المباشر، أو الكتابة التقريرية، 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 الإمكانيات المتاحة من تكثيف، وترميز، ومفارقة، وإدهاش لتخلق صراعاً مشوقاً 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>

ما.. ) مع الحدث الخارجي المتمثل في طبيعة الظل الذي تقبع تحته، فالنص جاء مفتوحاً على قراءات متعددة بسبب تكثيفه.

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

يَجْرُنِي خَلْفَهُ..

يُظَنِّي بِسَعِيرِهِ..

أَتَلَطَّى بِهِ..

حَاسِدَةٌ أُخْرِيَاتٍ يَنْعَمْنَ بِظِلَالٍ حَجْرِيَّةٍ...!!؟ (1).

هذه القصة اكتفت بالحدث البارز والشخصية الرئيسية، واستغنت عن بعض المقومات الفضائية من زمان ووصف وتجسيد للأجواء، وفي استخدام القاص لثيمة (الظل) أعطى للقصة أبعاداً تسمح بإعادة النظر إلى مشاكل الواقع أو التنبية إلى عناصر الخطر، أو فك مغالِق 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 أقصوة (انكسار):

إِعْتَقَلُوا ظِلَّهُ .. وَأَطْفَقُوا سَرَاحَهُ..

سَارَ قَلِيلاً..

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

ثُمَّ انْكَسَرَ...؟! (1).

(اعْتَقَلُوا \_ أَطْفَأُوا \_ سَارَ \_ انْكَسَرَ) من أصل سبع كلمات تُكوِّن 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 نصاً موازياً للنصوص المشكّلة لمعظم قصصه، وكأن الإنسان في هذه الحياة، وهو يتتبع الواقع كمن يتتبع ظله، قد سبق ظلنا وقد يتأخر عنا، ونتساءل من الأصل؟ هل نحن ذات عاكسة لهذه الظلال أم الظلال هي الحقيقة ونحن نجري لا هتين بحثاً عنها؟ وتبقى ظلالنا في النهاية لصيقة 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 تُخرج الفن عن طبيعته الجمالية، ونستشهد لذلك بقصة (عدوى) التي تكونت من تسعة أفعال متتابعة ومسترسلة بإيقاع سردي حركي متراكب يتميز بالسرعة والإيجاز.

اقتحم الغريب غرفتي ناجباً.. عانقتي مُهرقاً على صدري نهر دموع.. أغرقتني فبكيتُ معه طويلاً.. حين تفرحت عيوننا انسلّ من بين أحضاني واختفى.. غير أنني لا زلتُ أبكي وحيداً باحثاً عن أحضانه..؟! (3).

(1) جمعة الفاخري: قهقهة شهية، ص13.

(2) جمعة الفاخري: سحابة مسك، ص6.

(3) جمعة الفاخري: حبيباتي، ص52.

في هذه الأقصوة 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 الأقصوة، 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 ييسر بعقدة القصة ويكشف عن الشخصيات، ويساعد على فهم ما تعسر فهمه من السرد الغارق في فكرة عvisية على الفهم، لتشعب حيثياتها وتعدد محاورها المفعمة بالإثارة والتشويق، والمشحونة بالحياة والحركة، مع أنه قد يبدو منافياً لطبيعة الأقصوة، لكن القاص أخضع هذا الأسلوب لفن الأقصوة وجعله يتواءم مع خصائصها، كما في قصة (زكاة) يقول:

قُلْتُ: " إِنَّ الزَّكَاةَ تُخْرَجُ لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسَاكِينِ " فَهَلْ يَجُوزُ إِخْرَاجُهَا لِلْمُدْرَسِ يَا أَسْتَاذُ؟  
تَمَّا لَكَ نَفْسَهُ.. سَأَلَ التَّلْمِيزَ لِمَا اخْتَارَ الْمُدْرَسَ تَحْدِيدًا ...؟

قَالَ التَّلْمِيزُ: لِأَنَّ أُمِّي كَانَتْ دَائِمًا تَقُولُ عَنْ جَارَتِنَا " إِنَّهَا زَوْجَةُ الْمُدْرَسِ الْمِسْكِينِ " ...؟! (1).

نرى في هذه الأقصوة حواراً قصيراً أسهم في تكثيف المعاني التي احتوت عليها، فالقاص يُعري واقع مجتمعه ونظرته المادية لهذه الطبقات، فالمعلم صاحب أعظم مهنة يتزأى 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 المشهية من خلال استخدام الحوار الخارجي بين المعلم والتلميذ؛ ليؤكد أن هذه المعتقدات تترسخ في الأجيال القادمة، في هذه الأقصوة 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، فالحلم لغة خاصة، وهي لغة اللاوعي عندما يعبر الإنسان عن نفسه بصور ورموز مكثفة، ويبرز القاص هذه الأحلام ويبين إسهامها في توليد أكوام سردية متلاحمة ومتجانسة تمنح للنص جمالية خاصة تجمع بين البوح الذاتي والاستبطان النفسي.

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

جَاعَ .. فَبَكَى .. ثُمَّ نَامَ ..

فِي نَوْمِهِ كَانَ نَهْرٌ لَبِنٍ يُرَاوِدُ شَفَتَيْهِ ..

فِيمَا كَانَ نَهْرٌ حُلْمِهِ يَجْرِي بِأَمْعَائِهِ نَحْوَ شَبَعٍ مُخْتَلِفٍ .. (1).

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

فِي شَبَاكِهَا ..

تَتَسَلَّى مُمْتَصَّةً بَرْنُقَالَةَ ..

فِي الْمَقْهَى ..

تَمْتَلِي كَأْسَ الْعَاشِقِ بِعَصِيرِ حُلْمٍ ...! (2).

استطاعت هذه الأقصوة أن تقتنص اللحظات المنفلتة والفارة والمنسية من خلال تقديم هذه الصور في شكل فني يشبه الومضة الروائية أو المسرحية أيضاً، ولكنها ومضة بفتيات القصص، قصص يحجم فيه الكاتب عن الإطالة وعن المقاطع الحوارية أثناء

(1) عطر الشمس، ص 22.

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

السرد المرسل، ويُقبلُ على وصف الأشخاص ويتوغل فيهم ويهتم بهم، وبالمساحات التي تسعهم، ومضة غنيّة بالدلالة واللغة والتّرميز تشدّ القارئ إليها كما في قصة (إيماء).

نَظَرًا إِلَى رُكَّامِ بَيْتِهِمَا..

أَشَارَتْ دُمُوعُهَا إِلَى الْأَرْضِ..

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

فهذه الأقصوة 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 لنوع من الدراميّة للإثارة وبت الحركة والحيوية في نصوصه القصيرة، فهو يقتفي حالة أو فكرة تمثل ومضة في الحياة اليومية؛ ليمارس سلطته السردية عليها، كما في نص (أسرّ) حيث تتجلى صورة الأنا الكاتبة نازفة بالعديد من الصور.

فِي فَنجَانِ الْقَهْوَةِ رَأَتْ وَجْهَهُ، فِي الْمَرَاةِ.. بَيْنَ سَطُورِ قِصَّتِهَا الْأَثِيرَةِ.. فِي التَّمَاعَةِ  
فَصَّ خَاتِمِهَا الْمَاسِيِّ.. فِي قَطْرَةِ الدَّمْعَةِ الْأَخِيرَةِ.. فِي مِينَاءِ سَاعَتِهَا.. عَلَى وَجْهِهِ  
أَغْلَقَتْ عَيْنَيْهَا وَنَامَتْ..

فِي حُلْمِهَا كَانَ يُوقِظُهَا لِيُنَبِّهَهَا لَفَنجَانِ قَهْوَتِهَا يَبْرُدُ ...! (2).

(1) سحابة مسك، ص38.

(2) حبيباتي، ص34.



يلاحظ على هذه الأقصوة أنها مقتضبة، وذلك من حيث الوصف والتصوير، إذ ترد نעותها القليلة لشخص لنا حدثاً درامياً متوتراً، فأحسن الكاتب تشغيل منظومته الوصفية، وذلك على الرغم من اقتضابها وإيجازها.

وقد تتحو الأقصوة منحى البناء الفني ذي التأسيسية السردية التصاعدية، وهي الأكثر شيوعاً، التي تتضمن حدثاً واحداً يبدأ بفعل ثم يتنامى شيئاً فشيئاً متصاعداً، وتكون العقدة محدودة؛ لئيزغ الحل من داخلها، كما في قصة (رَسْم) يقول السارد:

أَخْرَجَ أَدْوَاتِهِ لِيرْسُمَ الطَّبِيعَةَ ..

شَقَّشَقَتِ العَصَافِيرُ ..

فَبَلَّتَهُ نِسْمَةٌ ..

فَرَصَتْ خَدَّهُ شَمْسٌ ..

شَاكَسْتَهُ رَفَّةٌ عُصْنٌ ..

فِي مِرَاةِ العَدِيرِ انْعَكَسَتْ صُورَةُ الغَابَةِ مُبْهَرَةً ..

هَزَّ رَأْسَهُ .. طَفَقَ يَسْكُبُ ألْوَانَهُ فِي التُّرَابِ ..!!(1).

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

عَلَى كَتِفِ قَلْبِهِ أَدَمَنَ حَمَلُ صَخْرَةِ الحَيْنِ ..

يَعْرُجُ بِهَا إِلَى أَعْلَى مَدَارِجِ اللِّهْفِ ..

عِنْدَ سِدْرَةِ الهَوَى تَبْقَى الصَّخْرَةُ مُشْتَعِلَةً فِي العُلُوِّ الشَّاهِقِ ..

فِيمَا يَتَدَحْرَجُ قَلْبُهُ .. أَسْفَلَ اللِّهْفِ السَّحِيقِ ..!!(2).

(1) عصير ثرثرة، ص 69.

(2) نفسه، ص 38.

تظهر الأحداث في أغلب أقاصيص الفاخري بوصفها نقلات سريعة تعتمد على جمل مكثفة، بأنساق لغوية 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 ينتقل بين السياسة والفكر والعادات الاجتماعية والعلاقات العاطفية دون أن يخل هذا بالبناء المفهومي العام الذي تعالجه الأقصيص.

## المطلب الثاني

### الشخصيات

يفهم من الجذر اللغوي (شَخَصَ) ((سَوَّأُ الْإِنْسَانَ، أَي: الظُّهُورَ وَالْبُرُوزَ)) (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 تمّ 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).

وقديماً 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 وقيمتها، 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 السردى - 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 (الشخصفة) من المصطلحات التي شغلت النقاد والباحثفن؁ وحاولوا إبلاب تعريف شامل لها؁ وفي معجم المصطلحات الأدبفة ورد مصطلح (الشخصفة) بمعنى «أحد الأفراد الخفالففن أو الواقففن الذين تدور حولهم أحداث القصة» (1)؁ ومنهم من يرى أنها كل مشارك في أحداث القصة سلماً أو إبلاباً؁ ويسهم في صنع الحدث؁ وهي عنصر مصنوع ككل عناصر الحكافة؁ وتتكون من مجموع الكلام الذي يصفها؁ وصور أفعالها؁ وينقل أفكارها وأقوالها (2)؁ غير أن هنالك من قلل من أهمفة الشخصية في العمل القصصف اعتماداً على التنامف الفعلي للأحداث؁ فالبطل لفس ضرورياً للقصة بوصفها نسقاً من الحوافز كـ «أن تستغف استغناء تاماً عن البطل وسماته المحددة أو بالاعتماد على ثنائفة الثبات/ التحول؁ فالشخصفة كائن متحول ولا يُشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها؁ فربما التخلي عنها والبحث في بنية الحكافة وما تقدمه من وظائف هو الأجدى» (3).

والشخصفة في الأقدوسفة هي ذلك العنصر الفعال الذي يلعب دوراً في تحريك أحداث العمل القصصف؁ فهي لا تحتمل تعدد الشخصففات كما في الروافة والقصة القصيرة؛ بسبب تكثفها واختزالها؁ فغالباً ما تتكون الأقدوسفة من شخصفة واحدة أو شخصففتن؁ إذ كلما قلت الشخصففات أفضى ذلك إلى قوة البناء وتماسكه؁ وعدم توزعه على قوى كثيرة قد تنال من قيمة الأقدوسفة.

ويعتمد نجاح القاص في تجسfd الشخصية القصصفة على كفففة خلقها وعرضها الذي لا ٱتأى بسهولة لأي كاتب؁ « والشخصفة في الأقدوسفة هي -في معظم

(1) مجدف وهبة؁ كامل المهندس: معجم المصطلحات العربفة في اللغة والأدب؁ ص208.

(2) انظر: لطفف زفنون: معجم مصطلحات نقد الروافة؁ ص114.

(3) سعفد بنكراد: دراسة بعنوان: (سمفولوجفة الشخصففات السردفة) رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مفةة أنومؤبأ؁

نشرت على الرابط [www.saidbengrad.net/ouv/spn/index.htm](http://www.saidbengrad.net/ouv/spn/index.htm)؁ تاريخ الدخول 13-4-2018م

الأحوال-، مجرد حامل لوظيفة فعلية، فلا فحتمل قصر النص تنوع وظففتها وتغير شكلها، ومن هنا فإن المنوط بالكاتب أن يعف وظيفة شخصفته، وبسثمر العنصر الأنسب ففها لبناء الحكافة، سواء أكان هذا العنصر مظهرأ أم جوهراً أم سلوكأ أم حدفثأ)) (1)؛ لذلك فف صعبة البناء وطرفقها محفوف بالمخاطر؛ لأن الشخصففات فف الروافة أو القصة القصفرة مرسومة بشكل مفصل بأبعادها الجسدفة، والنفسفة، والبلبئفة عن طرفق الوصف والحوار، أما وصف الشخصففات فف الأقدوسفة ففشفبه إشارات سرفعة فلفقطها ذهن المتلقي ففتنقله من صورة مادية إلى صورة أدبفة.

واللافت أن معظم أبطال قصص الفاخرف بدون أسماء، وربما جاء تهمفش أسماء الأبطال والشخصففات؛ لفدلل على أن الموضوع الذي تسعى الأقدوسفة إلى إفصاله لا فقصده به فرد بعفنه، بل فقصده به بعدأ تجرفدفاً مطلقأ ففعالى على الحالة المفردة لفشمل الجماعة؛ لذلك بدت أغلب الشخصففات مفترضة غائبة، بدون ذكر أسماء فلا ماضف لها ولا تفاصيل، بل فكتفف بواقعها الآنف، وقد فعرف القاص على لمحة من الماضي سرفعة تُغذف الحاضر، ففكون غالبأ المستقبل قفلة مناسبة لها.

إن قراءة متأنفة لأقاصفص الفاخرف تُظهر لنا أن شخصففاتنا تنوع كثرةً وأفعلأً ومالاً لكنها بدون أسماء، فالمجموعة القصصفة (عناق ظلال مراوغة) فحتوف على ما فقارب المائة أقصوفة لم فذكر ففها اسم علم واحد، فكانت أغلبها معرفة بالألف واللام، أو فف صورة الضمفر ولكنها فاعلة فف المغامرة القصصفة مشاركة ففها.

وفذهب فوسف حطفنف إلى أن فغفبب الاسم أو انتزاعه من ففز الدلالة اللفظفة المباشرة إذاً تم فف حالة الوعى والتخطفط السابق فمكن أن فعطف دلالة فف ففابه تفوق

(1) فوسف حطفنف: مقالة بعنوان: ملامح الشخصفة فف القصة القصفرة جداً، على الرابط

https:// www.almarrakchia.net تاريخ الدخول 2018-4-21م

دلالة الحضور، (1) أما جميل حمداوي فيذهب إلى أن هذا التكرير 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 قيمياً وحضارياً ومادياً ووجودياً وثقافياً (2).

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

جَمَدَ الْبُرْدُ أَطْرَافَهُ.. ظَلَّ طَوَالَ الطَّرِيقِ يُرَدِّدُ الْكَلِمَاتِ الْخَمْسَ الَّتِي يَنْوِي قَوْلَهَا فِي لِقَائِهَا الْبُكْرِ.. حِينَ وَصَلَ كَانَ اللَّقَاءُ حَارًا جِدًّا.. غَيْرَ أَنَّهُ لَمْ يَسْتَطِعْ إِدَابَةَ الْكَلِمَاتِ الْخَمْسَ الَّتِي تَجَمَّدَتْ بَيْنَ شَفَتَيْهِ ...! (3).

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

### أولاً: تصنيف الشخصيات القصصية

تُصنّف 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 والتكرير (شبكة الألوكة [www.alukah.net](http://www.alukah.net)، 2016) تاريخ الدخول: 1-6-2017م.

(3) عناق ظلال مراوغة، ص60.

لذكرها، وأضفت في هذه الدراسة تصنيف الشخصية من خلال النوع والماهية، وإن كان هذا التصنيف لا يعتمد عليه كثيراً في الدراسات النقدية 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، ومنهم، 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، نرسييس، الشنفرى)، من أمثلة ذلك قصة (ثورة) يقدم القاص شخصيتا الشنفرى وعروة ويسبغ عليهما دلالة معاصرة.

يَا شَنْفَرِي، لَقَدْ مَلَّتْ الْحُرُوبَ وَالْإِغَارَةَ، سَأَفْتَحُ

صَفْحَةً عَلَى (الْفَيْسِ بُوَك) وَأَشْعِلُ ثَوْرَةَ سَلْمِيَّةَ ..فَكَيْفَ

حَالُ حُنْجَرَتِكَ .. ؟

مُدْرِيَّةٌ عَلَى الصُّرَاخِ يَا عُرْوَةَ...!

إِذْنِ؛ هَيَّا نُطَلِّقُ الثَّوْرَةَ...

(سَلْمِيَّةَ ... سَلْمِيَّةَ ... سَلْمِيَّةَ) .....

.....

ثَمَّةَ خَطَأً فِي الْمَشْهَدِ يَا مَوْلَايَ، فَلَا تَزَالُ

السُّيُوفُ فِي أَيْدِيكُمْ (1).

ولعل استدعاء الشخصية التراثية وتوظيفها داخل نسيج الأقصوة وبهذا الأسلوب منح للشخصية بعداً أيديولوجياً، بحيث جعلها تعبر تعبيراً صادقاً عن واقع جديد ظهر

(1) عصير ثرثرة، ص 80.

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

كما وظف الكاتب الشخصيات الميثاقصية\* في أقاصيصه، وتتمظهر جلياً في قصة (رواية):

عَلَى غِلافِ الرَّوَايَةِ أُصْطَفَتْ شَخْصِيَّاتُهُ لِعِناقِهِ..

اِحْتَضَنْتُهُ بِحُبِّ كَبِيرٍ..

الشَّخْصِيَّةُ الْأَخِيرَةُ كَانَتْ لِسَكِّيرٍ هَامِشِيٍّ..

صَفَعَ الرَّوَايِيَّ ..بَصَقَ عَلَيْهِ..وَعَادَ هَاذِيًا إِلَى

الرَّوَايَةِ...!! (1).

فهنا يستحضر القاص شخصيات قصصه التي شخّصها وأنسّنها 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 السلطوية، ومن شخصيات القاص غير البشرية، فمثلاً: بطل قصة (تغيير) المتمثل

(1) عصير ثرثرة، ص52.

\* الميثاقص: هو القاص الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه، أي: أن يكون قص القاص أو حكي الحكي أو رواية الرواية، ويرى الناقد أحمد خريس أن هذا الصنف من القاص يمثل تياراً رافداً، لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحدائية والجديدة. انظر: أحمد خريس: العوالم الميثاقصية في الرواية العربية،

دار الفارابي، بيروت، ط1-2001م، ص44



في الأسد الملقب ب(ملك الغابة) رماه القدر في السجن، فكان في كل مرة يشهق مذعوراً  
ومتألماً ومتحسراً ومستكراً على الحال الذي آل إليه.  
فتح عينيه على نباحٍ مُقَرَّرٍ .. رأى حوله مجموعةً  
كلابٍ نابحةٍ .. لعن الحياة التي رمته إلى هذا المصيرِ  
المُهينِ ... !

زأر طالباً طعاماً فنهره حارسُ الحديقةِ قائلاً:

"اسكت يا كلب" ... !

دسَّ في أعماقه الجريحةً ألماً فضيلاً مخفياً رأسه  
بين قدميه، في الجانبِ الخلفيِّ للقفصِ الكبيرِ كانَ  
الصَّغِيرُ يسألُ أمه عن الحيوانِ الضَّخْمِ المُتَجَهِّمِ ..  
فأجابتهُ : "إنه ملكُ الغابةِ" ... !

بل هو كلبٌ كبيرٌ، يشبهُ كلبنا (بوبي)

حينَ نامَ أيقظهُ صوتُ الثَّعلبِ الشَّاعِرِ مُغْنِياً:

"كلنا في الأسرِ كلبٌ" ...

زأر بعنفٍ طالباً من رئيسِ الحديقةِ 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 القصّاصين العالميين، فالحيوان  
موجود في بناء الأقصوة، وربما كان بطلاً من أبطالها، ومن أمثلة تلك القصص  
التي جاءت على ألسنة الحيوانات قصة (زواج).

وضَعُوهُمَا مَعًا فَرَفَضَ العُصْفُورَانِ الزَّوْجَ ..

?! .....

لا تُريدُ أن يُولدَ صِغارُنَا في قفصٍ ...؟! (1).

كما وظف القاص شخصيات تنتمي إلى عالم الطبيعة كما في قصة (خُشوع).  
أَذَنَ الرَّعْدُ..

أَقَامَ الْبَرْقُ الصَّلَاةَ..

صَلَّتِ الْغَيْمَاتُ جَهْرًا..

عَلَى أَكْفِ الْأَرْضِ الْمُصَوَّبَةِ إِلَى السَّمَاءِ..

نَمَا دُعَاؤُ خَصْبٍ مُسْتَجَابًا...! (2).

وبذلك نلاحظ أن شخصيات الأقصيص 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 الأقصوة

لم تصنّف الشخصيات الحكائية في (الرواية والقصة القصيرة) وفق معيار أو قانون محدد، إنما عرفت كتب النقد عدة تصنيفات مختلفة، أما الأقصوة فبسبب قصرها ومحدودية حدثها، وطبيعتها التجريبية وتباين وجهات النظر حولها فإنه من الصعب إيجاد تصنيف محدد يضبط أنواع ووظائف الشخصية في الأقصوة الواحدة، فكان لا بد من البحث عن تلك الأنواع في عدد من القصص، إذ قد تكتفي الأقصوة 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، ص 62.

(2) عطر الشمس، ص 17.

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

اشترى غرفة نوم.. سريرًا وفرشًا وثيرًا وخزانة ملابس.. استلقى على الفراش.. قلب ناظره في السقف.. أغمض عينيه.. لم يأتِه النوم.. غضب.. كيف يدفع كل ما معه من مال لأجل النوم ولا ينام...؟!

نادى: " يا نوم، يا سيد القلوب المتعبة...! "

تردد صوته في أرجاء الغرفة الموصدة.. القلوب المتعبة.. القلوب المتعبة...!!... لم ينام.. ثارت دواخله.. ركل الغطاء برجليه.. بدأ بتهشيم السرير.. المرأة.. خزانة الملابس.. رمى الحطام من النافذة.. أنهكه التعب.. اضطاده النوم فنام على البلاط...!! (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 الفصل في القصة القصيرة بين الشخصية والحدث؛ لأن كلا 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 فالأقصوة 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 "كيف يدفع كل ما معه من مال لأجل النوم ولا ينام...؟! " 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 (تَقَاعُدُ) 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 شَيْءٍ.. يُحَدِّدُ مَهَامَّ وَوَاجِبَاتٍ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ أَفْرَادِ أُسْرَتِهِ.. يُشْعِلُ الضُّوْءَ وَيُطْفِئُهُ.. يَفْتَحُ الْأَبْوَابَ وَيُغْلِقُهَا.. يَغْضِبُ بِلَا مُبَرَّرٍ.. يَسْبِقُ أَحْفَادَهُ الصِّغَارَ لِلرَّدِّ عَلَى الْهَاتِفِ.. ضَجَرَ أَهْلُهُ مِنْ تَصَرُّفَاتِهِ الطَّارِئَةِ.. لَمْ يَمُضِ أَسْبُوعٌ 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، فهي تقوم بفعل (( ما يسهم في خدمة مشروع البطل الأساسي، سواء أتم ذلك بتخطيط منها، أم بمحض المصادفة)) (2) كما في قصة (مُصَافَحَاتُ):

حَيْثُ لَا أَحَدٌ؛ مَدَدْتُ يَدِي مُسَلِّمًا عَلَى الْفَرَاغِ..  
عَانَقْتَهَا يَدُ طِفْلِ فَشَعَرْتُ بِطُفُولَتِي تُمَسِّدُ قَلْبِي..  
اِسْتَبَكْتُ بِهَا أَنَامِلُ أَنْثَى.. فَتَسَرَّبَ إِلَى قَلْبِي عِطْرٌ بِهِي..

(1) عناق ظلال مراوغة، ص 18.

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

<https://>

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

تَخَلَّلَتْهَا يَدٌ فَلَّاحٍ فَنَمَا شَجَرُ الْحَيَاةِ فِي دَمِي ...!

أَعَدَّتْهَا إِلَيَّ.. كَانَتْ ثَمَّةً شَعْبٌ يَحْتَلُّ حِضْنِي بِاتِّصَالٍ...! (1).

تظهر في هذه القصة الشخصيات المساعدة وهي تضيء الجوانب الحقيقية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، 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 "يَدٌ فَلَّاحٍ" والأفعال المعبرة عن المصافحة وهي على التوالي "عَانَقَتْهَا" و "إِشْتَبَكَتْ" 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 التحوُّط 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 الأقصوة لابد من إبراز قوة معارضة تمنع البطل من تحقيق ما يصبو إليه، وهذه القوة ناتجة عما تقوم به الشخصية المعارضة من وظائف، و(يمكن أن نعدّها بطلاً مضاداً، غير أنها لا تقوم في الأقصوة إلا بعدد محدود من الأحداث، بسبب طبيعة التكتيف الذي يتحكم ببنية

(1) عصير ثرثرة، ص 53.

النص» (1)، في قصة (تشديد) تنشأ بين كاتب الرواية وبطلها علاقة معارضة إذ يحاول الأخير عرقلة جهود الكاتب من أجل الحصول على كامل حقوقه.

أَكْمَلَ الرَّوَّائِي رِوَايَتَهُ..

وَقَفَ يَحْتَفِلُ وَأَبْطَالُهُ بِالْخَاتِمَةِ السَّعِيدَةِ..

أَنَابَ الرَّفَاقُ الْبَطْلَ لِإِلْقَاءِ كَلِمَتِهِ

نَدَّدَ طَوِيلًا بِدِكْتَاتُورِيَّةِ الْكَاتِبِ الْجَهْمِ..

هَرَعَ الرَّوَّائِي إِلَى رِوَايَتِهِ؛ وَصَبَّ عَلَيْهِ سَوْطَ سَرْدِهِ..! (2).

لم تكنف الأقدوسة بتشخيص الذات الإنسانية، بل انتقلت إلى تشخيص كينونة الكتابة السردية من خلال طرح العديد من الإشكاليات التي تتعلق بطبيعة الإبداع السردية، ودوره في المجتمع، وتقف شخصية البطل في الرواية التي تناولتها الأقدوسة 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، والأقدوسة 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 الأقدوسة التي تقتصر على شخصية واحدة أو شخصيتين يعبر عنهما في الغالب من خلال الضمائر، دون شرح التفاصيل التي تتعلق بهما، أما فيما يتعلق بتنوع الشخصيات في قصص الفاخري فإننا نجد أنها عكست أبعاداً مختلفة، وملاحح تتسق مع رؤية كل قصة وهدفها.

(1) يوسف حطيني: مقالة بعنوان: ملاحح الشخصية في القصة القصيرة جداً، على الرابط

[https:// www.almarrakchia.net](https://www.almarrakchia.net) تاريخ الدخول 2018-4-21م

(2) سحابة مسك، ص 56.

## ثانياً: طرق بناء الشخصية

أول ما يشغل بال كاتب الأقصوة عند بداية قصته هو طريقة تقديم شخصياته إلى المتلقي، إذ يحاول أن يبذل قصارى جهده في رسم شخصياته بطريقة فنية، فالشخصية في الأقصوة شخصية برقية، تركز على الوصف الداخلي أو الخارجي أو يكتفي الكاتب بالحمولة الدلالية لتسمية الشخصية مستثماً بذلك خلفيتها الاجتماعية أو التاريخية؛ لأن التكنيك الخاص بالأقصوة لا يسمح بالإسهاب والتفصيل في ملامح الشخصيات، واستخدام اللغة التقريرية، وإن كانت طريقة بناء الشخصية في الأقصوة 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 حكماً أخلاقياً عن شخصية ما أو أفعالها، والقارئ لا يحتاج إلى جهد كبير للتعرف على حقيقة هذه الشخصية وفهمها.

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

رَسَمَ صُورَةَ لِصَدِيقِهِ الرَّاحِلِ.

وَجْهَهُ شَاحِبٌ ..رَأْسُهُ مَأْسُورٌ بِخَوْذَةِ حَدِيدِيَّةٍ

فِي يَدِهِ بُنْدُقِيَّتُهُ الْعَتِيقَةُ ..وَعَلَى سِتْرَتِهِ عِلْمٌ وَظَنُهُ

قَبْلَهَا وَنَامَ...

أَيَقَظْتَهُ رِصَاصَةً دَوَّتْ فِي غُرْفَتِهِ

أَصَابَتْ الصُّورَةَ..

كَانَ جُرْحُ صَدِيقِهِ يَنْزِفُ..

فِي فَوْهَةِ البُنْدُقِيَّةِ وَرَدَّةً..

وَابْتِسَامَةً تُجَمِّلُ وَجْهًا \_أَبَدًا\_ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا شَاحِبًا..!! (1).

يضع القاص بين أيدينا لوحة مشهدية يتوازن فيها الوصف والسرد، حيث يتم تناول الحدث في دقائق معدودة، الراوي يحضر في بداية الأقصوصة بوصفه مراقب للأحداث، وبالنظر إلى بداية الأقصوصة التي يمكن تحديدها بالفقرة الأولى تبدأ بالفعل "رسم" أي أنها بدأت بداية سرديّة، يلي هذا السرد مباشرة وصف الصديق الراحل الذي ربما يكون جندياً بالقول "وَجْهُهُ شَاحِبٌ ..رَأْسُهُ مَأْسُورٌ بِخَوْذَةِ حَدِيدِيَّةٍ.. فِي يَدِهِ بُنْدُقِيَّتُهُ العَيْقَةُ ..وَعَلَى سِتْرَتِهِ عِلْمٌ 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 "وَابْتِسَامَةً تُجَمِّلُ وَجْهًا \_أَبَدًا\_ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا شَاحِبًا".

أما النص (تبرير) فيعرج بنا من خلال طريقة الإخبار إلى تشكيل صورة متشائمة للمرأة التي تنظر لواقعها برمزية المرأة وقد جفاها الزمن، وهي تعاني من الظلم والاضطهاد، ظهر كل ذلك من خلال براعة الراوي في وصف مشهدية القصة بحرفية واقعية تقوم بوظيفة فتوغرافية دقيقة، الأمر الذي أضفى على النص ثراءً وزخماً حركياً إيحائياً، بدأ القاص بوصف ملامح المرأة ثم اختتم المشهد بالحوار الذي كشف عن دواخل الشخصية من خلال رفضها لواقعها.

(1) فهقهة شهية، ص 61.



طالعت وجهها في المرآة .. باتت تجاعيد متبجحة في  
وجهها .. ضحك شيب واثق في مقدمة شعرها ...  
ذعرت .. أفلتتها من بين يديها تكررت تجاعيدها في  
ألف مرآة ..

بصفت وهي تتمتم: اللغنة .. حتى المرآيا طالها الغش...؟! (1).

والوصف في هذه القصة لم يكن مجرد نقل حرفي لواقعة ما، بل جاء مرتبطاً بسياق القصة، وما تتطلبه من إحياءات يقوم الوصف بإيصالها بديلاً 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 تتحى جانباً لتفسح المجال للشخصية الأدبية لتقوم بوظيفتها النفسية بعيداً عن أية تأثيرات (2)، في قصة (تية) اهتم القاص بالكشف عما يختلج الشخصية من خلال الحديث عن نفسها:

يا عم ...!

تسألني ببصره .. أحسست أنه يسألني مثل بيضة .. شعرت بالعار .. سقط لساني  
في أعماقي .. حاولت الحديث فالتصقت شفاتي .. رفع نظارتيه كاشفاً عن عيني  
مطفأتين .. منحت له يدي بعد أن تبين لي أنه كان مثلي يبحث عن طريق ...!  
(3)

(1) عطر الشمس، ص 91.

(2) انظر: شراييط أحمد شراييط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، 2009م، ص 29.

(3) عناق ظلال مراوغة، ص 43.

وطريقة الكشف أكثر إقناعاً للقارئ من طريقة التقديم المباشر من قبل الراوي، كما في القصة السابقة فقول الشخصية عن نفسها " تَبَيَّنَ لِي أَنَّهُ كَانَ مِثْلِي يَبْحَثُ عَنِ 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، فرما 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) سَأْتَرَوُجُكَ..

ابْتَسَمَتْ مُوَافِقَةً.....

لَقَدْ أَلْعَيْتُ الصَّفْقَةَ ...!!

لِمَاذَا ...!?!؟

لَقَدْ ابْتَسَمَتْ؛ لَنْ أَبْدَأَ حَيَاتِي الزَّوْجِيَّةَ بِرِشْوَةِ أَبَدًا ...!! (1).

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

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

### الزمن والمكان

#### 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 حصيلتها تلك الخبرات فهو «مظهر وهمي، يضمن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس... إنما نتوهم، أو نتحقق أننا نراه» (1). والزمن في الأدب زمان، 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 زمناً متحركاً، أما زمن السرد فهو مختلف تماماً وحيوي ومدهش ومفاجئ؛ لأنه متحرر من جمود تلك القيم الواقعية بل يطفو فوقها.

وتجدر الإشارة إلى أن الشكلايين 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 الحكيم.

ومن هذا التمييز انطلق تودوروف ليؤسس دراسة الزمن السردية من خلال ما أسماه التحريف الزمني، 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، ص 172-173.

(2) انظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصيات-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1-1990م، ص 107.

السردية، منطلقاً من النقطة نفسها التي توقف عندها الشكلاينيون 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 السردية 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 للأقصوة الموسوم بالإيجاز.

إن نظرة ثاقبة لآليات توظيف الزمن في الأقصوة عند الفاخري تشي بوجود تغير واضح في استخدام عنصر الزمن، فلم يعد الزمن يتجه من الحاضر إلى المستقبل محرراً في اتجاهه هذا الأحداث، بل توغل في النفس البشرية ليصبح زمناً نفسياً، وذلك من خلال كسر سياق الزمن التاريخي، فالأعوام أختزلت في لحظات من اللجوء إلى الحذف والخلصة 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: جبرار 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 زمناً نفسياً ذاتياً، وهو الذي لا يخضع أبداً لمنطق الواقع والمألوف»<sup>(1)</sup>. وعلى هذا فإن الأقدوصة تتعامل مع الزمن بطريقة مغايرة؛ لأن «تكثيف الزمن عبر لحظة واحدة، ومركزة الحدث حولها، من ركائز الأقدوصة عكس الرواية التي يكون عادة مدارها جماعة ما، في مرحلة طويلة»<sup>(2)</sup>، 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<sup>(3)</sup>.

### آليات الزمن السردى في أقاصيص الفاخري

#### أولاً: المفارقة الزمنية

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

أ: الاسترجاع. هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكى، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يُحكى الآن<sup>(4)</sup>.

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 الأقصوة؛ لأنها تميل إلى الإيجاز والاختصار، فقد تُبنى الأقصوة من خلال استخدام القاص جملة الماضي التي تخلق مفارقة مع جملة الحاضر، أو تُبنى الأقصوة من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج 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 (إيجاز):

كَانَ يُطِيلُ فِي كُلِّ شَيْءٍ حَدَّ الْمَلِّ..

لَمَّا أَزَفَ مَوْتُهُ..

لَمْ يَتَكَلَّفْ غَيْرَ شَهَقَةٍ 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 حلي، المشروع القومي للترجمة، ط2-1997م، ص60.

(4) عطر الشمس، ص35.

الزمن في هذه القصة هو زمن استرجاعي جاء على لسان الراوي، فقد مثل 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 (مسك) يأتي الاسترجاع بصوت البطل حين يسترجع شيئاً من ذكرياته التي تعود إلى الوقت الذي سبق أحداث القصة، ويختار مشهداً من حياة الطفولة حيث يتذكر لحظات العقاب وما صاحبها من مشاعر، وقد استخدم القاص الفعل المضارع (تلسع-أنفخ) في هذا الاسترجاع دليلاً على استمرارية هذه المشاعر إلى وقتنا الحاضر مع اختلاف المشهد.

تَلْسَعُ عَصَاهُ كَفِّيَّ حَدَّ الْأَحْمِرَارِ..

أَنْفُخُ فِيهِمَا فَيَتَسَرَّبُ عِطْرُهُ الزَّكِيُّ إِلَى أَنْفِي....

الآن .... أَقْفُ بَيْنَ الْمُشِيِّعِينَ دَاعِيًا لَهُ..

تَحْمَرُّ كَفَّايَ فَجَاءَةً ..يَبْزُغُ فِيهِمَا وَجْهُهُ...

أَمْسَحَهَا عَلَى وَجْهِي..

فَيَنْهَادِي إِلَى رُوحِي مِسْكَ حَمِيمٍ!! (1).

ونلاحظ أن هذا الارتداد لا يعكس وعياً بهذه التقنية طبيعياً وغايةً، بل يجسد استسلاماً لطبيعة النفس البشرية التي جُبِلَتْ 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 طرحه يلجأ إلى استخدام الاسترجاع المتكئ على عنصر المشابهة.

(1) سحابة مسك، ص54.



وقد جاءت الاسترجاعات الخارجية في بعض الأفاصيص واضحة مباشرة باعتبارها تمهيداً لباقي القصة كما في قصة (تذكر) يقول السارد في استهلالها: تَذَكَّرُ أَنَّ أَصْلَهُ شَجَرَةٌ، فَأَشْفَقَ عَلَى الْغُصْفُورَةِ التَّائِهَةِ... (1)

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

كُنْتُ مَغْرُورَةً بِجَمَالِي .. أَفْصَلُ فِي خَيَالِي رِجَالَ عَلَى  
مَقَاسَاتِي .. كُلَّمَا تَعَرَّفْتُ عَلَى أَحَدِهِمْ رَأَيْتُ فِيهِ عَيْبًا يَطْرُدُهُ عَنِّي..  
بَعْدَ سِنِينَ طَوِيلَةٍ اِكْتَشَفْتُ أَنَّ أَوْلِيكَ الرَّجَالَ كَانُوا أَيْضًا يُفْصَلُونَ  
نِسَاءً عَلَى مَقَاسَاتِهِمْ .. حِينَ غَدَوْتُ مَقَاسًا مُخْتَلِفًا لَا يَرُوقُ لِدَوْقِ أَحَدٍ  
مِنْهُمْ...!! (3).

كما نلاحظ أن الزمن الموضوعي، أي: الزمن الذي اكتملت فيه حكاية القصة استغرق عدة سنوات، في حين أن زمن القص، أي: الزمن السردية لم يتعد ثلاثين كلمة، لذلك أستخدم 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 مُخْتَلِفًا لَا يَرُوقُ لِدَوْقِ أَحَدٍ مِنْهُمْ)، وهنا تكمن المفارقة الغريبة الحاصلة بين الماضي والحاضر.

وقد أدت هذه الاسترجاعات عدّة وظائف داخل المجموعات القصصية للفاخري بحيث أسهمت في تقديم معلومات تكميلية عن الشخصيات وخاصة 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، فهما معاً يعملان على تكسير الزمن الرتيب لمنحه الحيوية والتجديد، والاستباق هو أقل انتشاراً من الاسترجاع وخاصة في الأقصوة، ولكنه ليس أقل منه أهمية، وللتمثيل على ذلك قصة (دُمُوع) يقول السارد:

قَرَّرَ أَلَّا يَبْكِي فَرَحًا حِينَ يُكْرِمُوهُ..

أَنْ يَحْتَفِظَ بِوَقَارِهِ إِلَى حِينَ عَوْدَتِهِ لِبَيْتِهِ..

قَدَّمُوا اسْمَ رَاقِصَةٍ شَابَّةٍ عَلَى اسْمِهِ اللَّامِعِ..

فَتَقَدَّمَتْ دُمُوعُهُ تَسْبُقُهُ 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 (مُؤَامِرَةٌ) يجيء الاستباق تمهيداً لباقي القصة، يقول السارد:

تَأَمَّرَ اللَّيْلُ عَلَى إِغْلَاقِ غِلَافِ الْأَرْضِ فِي وَجْهِهَا.. صَحَّتْ.. تَتَأَعَبَتْ.. غَسَلَتْ

وَجْهَهَا فِي نَهْرِ الضُّوءِ.. اِرْتَدَّتْ مِغْطَفَهَا الْعَسْجَدِيُّ مُزْمِعَةً الْهُبُوطِ إِلَى الْأَرْضِ كَعَادَتِهَا

(1) عطر الشمس، ص75.

كُلَّ صَبَاحٍ.. وَجَدْتُ غِلَافَ الْأَرْضِ مُغْلَقًا.. شَعَرْتُ بِالْكَابَةِ.. بَكَتْ طَوِيلًا.. ذُرْفَتْ دُمُوعًا  
ذَهَبِيَّةً.. عَرَفْتُ الدُّنْيَا فِي العُنْمَةِ.. أَحَسَّتِ الْحَيَاةُ أَنَّهَا فَقَدَتْ بَصَرَهَا...! (1).

جاءت مقدمة هذه القصة "إِغْلَاقِ غِلَافِ الْأَرْضِ فِي وَجْهِهَا" تمهيداً لما ستجده  
الشمس بعد صحتها في قوله: "وَجَدْتُ غِلَافَ الْأَرْضِ مُغْلَقًا.. شَعَرْتُ بِالْكَابَةِ.. بَكَتْ  
طَوِيلًا".

غير أن هناك من يقول بانتهاء ((الحاجة للاسترجاع والاستباق في بنية الأقصوة،  
يأتي ذلك في إطار ضرورة التكثيف والاختزال في هذا الجنس الأدبي، وبالأحرى أن  
يكون إيقاع السرد سريعاً، وهذا يعني إيقاع الزمن الذي يحتوي القصة أولاً وتحتويه  
القصة ثانياً)) (2).

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

### ثانياً: حركة الزمن السردية:

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 الأقصوة 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

22 يوليو 2015م، على الرابط [www.iraqiparchives.com/index.php/sections/literature/30996](http://www.iraqiparchives.com/index.php/sections/literature/30996)

تاريخ الدخول 15-7-2017.

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 الحكى على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»<sup>(1)</sup>، كما في قصة (تَشَهُدٌ) التي تحكي قصة رجل مسن قضى من عمره سنوات، وهو يحسب نقوده غير أنه عندما أذف موته لم يستغرق بضع ثوانٍ، حيث لخصها القاص في استهلاله لقصته بالقول:

ظَلَّ لِسَبْعِينَ عَامًا يَحْسُبُ نُقُودَهُ..

يُبَلِّغُ سَبَابَتَهُ بِرِيقِهِ وَيَشْرَعُ فِي عَدَّهَا..

عِنْدَ إِحْتِضَارِهِ.. شَهْرَ إِصْبَعِهِ..

بَلَّهَا بِرِيقِهِ ... وَلَفَظَ أَنْفَاسَهُ ...!!<sup>(2)</sup>

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

"لِثَلَاثَةِ أَيَّامٍ لَمْ أَنْمَ.. " <sup>(3)</sup>

**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 السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى 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 (إِخْلَافٌ):

بَقِيتُ سَاعَتَانِ عَلَى مَوْعِدِ حَضُورِهَا..

.....؟؟!!

انقضى الموعدُ قبلَ ساعتينِ .. (2).

في هذه القصة تم تحديد المدة الزمنية حيث ذكر السارد المدة الزمنية المحذوفة. وكذلك في قصة (خِيَانَةٌ) في قول السارد: "بعد أسبوعٍ من نصيحةِ صديقَتِهَا" (3) ومن صور الحذف غير المحدد ما جاء في قصة (رَفْرَفَةٌ).

طَلَبْتُ مِنْهَا أَنْ تَحْتَفِظَ لِي بِقَصِيدَتِي فِي مَكَانٍ

آمِنٍ، فَدَسَّتْهَا فِي مَخْزَنِ قَدِيمٍ مَظْلَمٍ...!

حِينَ عُدْتُ مِنْ سَفَرِي سَأَلْتُهَا عَنِ الْقَصِيدَةِ

فَنَاولَتْنِي مِفْتَاحَ الْمَخْزَنِ.... (4).

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

وكذلك في

قصة (أَنْسِحَابٌ) يقول السارد:

طَلَبْتُ مِنَ الصَّائِغِ 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 اسْتَلَمْتُهُ 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 مهماً في أفاصيص الفاخري، فقد أسهم انفتاح الأفاصيص على الأزمنة الماضية في الكشف عن عمق ما تعيشه الشخصيات من اضطراب وقلق، وسمحت الاستباقيات باستشراف الأحداث والإعلان عنها، وحظيت الأفاصيص بنصيب وافر من تقنيات حركة تسريع السرد. ولا بد 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 الأصوصة حيز متخيل يتيح لعناصر القصة أن تتبدى في فضاءات السرد بأشكال متعددة، شأنها شأن الفنون السردية الأخرى، على أن يكون المكان مكتفاً بحيث يقل الوصف والشرح والتفصيل في رسم البيئة المكانية والزمانية، لأن ذلك يفقدها توهجها، لذلك فإن الأمكنة التي تشكل الأصوصة تكون قليلة، والمكان القصصي بناء لغوي يُشيدُه 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 يخلقه 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 الحدائق 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).

وللطاقس 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 وفقاً 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، والغاية، والبحر، والجسد، على أساس لا يمكن غلقها إما لشاعتها وامتدادها وإما لحركتها الدؤوب التي تجعل من غلقها أمراً مستحيلاً.

يتشكل فضاء الصحراء في قصص الفاخري وفقاً لرؤيته الفكرية، فهو يبدو إيجابياً تارة، وسلبياً تارة أخرى، ففي قصة (دفع) جاء رمزاً للخضرة والنماء، والحرية والحياة. على وجه صحراء قاحلة أومض برق أعمى.. قهقهة رعد مخمور دافعاً غيمة حُبلى فهوت إلى حيث أضاء البرق الكفيف...! (3).

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

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

(3) حبيباتي، ص14.

هذه الصورة المشرقة عن الصحراء أزاحت مفهوماً تغلغل في الأعماق من أن الصحراء تمثل القهر والخوف وسلطة المكان المتجبر المُغير، وترمز للظماً، والاندثار، والشياطين والموت معاً، والوصف في هذه الأقصوة زاد من جمالية المكان، إذ تخلى عن عرض الأشياء بالطريقة الفوتوغرافية وتوسل بالصورة المجازية والإيحائية لإكساب المكان بعداً جمالياً يفوق بعده الواقعي.

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

ابْتَلَعَتْهُ صَحْرَاءُ جَائِعَةٌ..

شَبِعَ عَطْشًا فِي أَحْشَائِهَا..

حَفَرَ قَبْرَهُ..

تَمَدَّدَ فِيهِ..

رَشَقَ السَّمَاءَ بِنَظْرَةٍ مُعَاتِبَةٍ...!!

وَمَاتَ ....

عَلَى فُوْهَةِ الْقَبْرِ دَمَعَتْ عَيْنُ السَّمَاءِ...!! (1).

ويمثل الشارع فضاء مفتوحاً بين فضاء مغلق (البيت) وفضاءات مفتوحة أخرى، كالمحلات والمقاهي، فهو جزء لا يتجزأ من فضاءات المدينة، هو ظلها ومرآتها، فضاء تتفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع ويواصلون ديمومتهم عبره، ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله. في قصة (تَقْمُصُّ) 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 حَقِيقَةً.. ارْتَدَيْتُهَا.. سِرْتُ بِهَا فِي الشَّارِعِ  
المُزْدَحِمِ.. كَانَتْ العُيُونُ تُعَرِّينِي.. تَنْزِعُ عَنِّي طُفُولَتِي المُسْتَعَارَةَ.. اكْتَنَطَّتْ أَعْمَاقِي  
بِالْأَسَى.. بِكَيْتُ بِصَوْتِ رَجُلٍ مُتَهَدِّجٍ مَشْرُوحٍ.. فَهَرَبْتُ مِنِّي طُفُولَتِي المُقْتَبَسَةَ...!(1).  
ويعد الشارع فضاءً مفتوحاً تكتنفه العلانية، يحمل ذكريات الإنسان المفرحة أو  
المتريحة ويصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية، فالقاص لم يركز على الشارع باعتباره موضعاً  
جامداً، 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 الأسري 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 الشخص 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 ورؤاها. 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، ليقدّم من خلالها جملة من «الآراء الفكرية والإنسانية المرتبطة بالمجتمع الإنساني وشرائحه، منطلقاً 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»<sup>(1)</sup>.

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»<sup>(2)</sup> في قصة (تَخِيل) يرسم القاص من خلال الوصف صورة بصرية تجعل القارئ يسبح مع الشخصية في أفق تخيلاتها.

دخلَ غرفته.. تخيلَ سريرًا وفرشًا وثيرًا ولحافًا دافئًا ووسادةً ناعمةً.. ويدًا تلاعب شعرة.. وعطرًا وضوءًا وأمنياتٍ.. اقتنصه النعاسُ واقفًا فاكتشف أنه لم يزل بلا سريرٍ ولا لحافٍ!...<sup>(3)</sup>.

تكشف القصة عن الأزمة التي تمر بها الشخصية الباحثة عن سبل الراحة من هذا الامتداد في التخيل، 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»<sup>(4)</sup>.

وظهر فضاء السجن واضحاً وجلياً في قصة (إِرْهَابٌ).

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

(2) لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، 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.

تَسْرَبَتْ صَبَاحًا مِنْ كُوَّةٍ فِي الْجِدَارِ.. قَبَضَ الْحُرَّاسُ عَلَيْهَا بِجُرْمِ التَّسَلُّلِ إِلَى  
السَّجْنِ الْحُكُومِيِّ الْحَصِينِ.. فِي الْمَسَاءِ حُكِمَ عَلَى الشَّمْسِ الْبَتُولِ بِتُهْمَةٍ دَعَمَ الْإِرْهَابِ  
!... (1)

السجن الذي يخنق الحرية، ويقيّد 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 أفرادها 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 الأقصوة على فضاءات تخيلية وافترضية خارجة عن التحديد الواقعي للفضاء، فهذه الأمكنة ندركها ذهنياً ولكنها ليس لها وجود في الواقع، كما في قصة (آلة).

اشْتَرَيْتُ آلَةَ الزَّمَنِ الرَّهْبِيَّةَ .. رَكِبْتُهَا ضَعَطْتُ زُرّاً.. فِي ثَوَانِ الْقَتْنِيِّ عَلَى بَابِ  
مُسْتَعْرِ.. اتَّصَلْتُ بِمُخْتَرِعِهَا لِأَسْأَلَهُ، فَبَادَرَنِي: لَا تَقُلْ لِي أَنَّكَ.. ضَعَطْتَ الزُّرَّ الْأَحْمَرَ  
؟!

هَذَا لِمَنْ يُرِيدُ رُؤْيَا مَقْعَدِهِ 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 أسسه على الحوار المبني على الطرفة لم يقيد به مكان وزمان محددين؛ ليبقى مفتوحاً على كل الأزمنة والأمكنة.

آخِرُ أَخْبَارِي .. إِنِّي سَأَتَزَوِّجُ امْرَأَةً أُخْرَى.  
خَائِنٌ .. تَبّاً لَكَ .. سَأُخْبِرُ زَوْجَتَكَ ..!

(1) عناق ظلال مراوغة، ص72.

(2) قهقهة شهية، ص32.

لكنك لم تعرفي من سأترؤج...؟!..

ومن تكون هذه السافلة...؟

أنت..

صحيح...؟!.. ما أطفك .. ! سأخبرُ والدتي...!! (1).

ترك المكان أثراً واضحاً في بناء الأقصوة 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 خزان حقيقي 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 أفقاً مكانياً مدركاً 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: شعيرة السرد في القصة السعودية القصيرة، وزارة الثقافة والإعلام، 2009م، ص 134.

## **المبحث الثاني**

### **التكثيف**

**المطلب الأول: التكثيف لغةً واصطلاحاً**

**المطلب الثاني: أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري**

## المطلب الأول

### التكثيف لغةً واصطلاحاً

يعد التكثيف سمة بارزة في أدب الومضة وملحاً مميزاً للأقصوصة على وجه الخصوص (إذ كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)<sup>(1)</sup>، وتشير الدلالة المعجمية للتكثيف إلى الكثرة مع الالتفاف مشتقة من الفعل (كثَّف) يكتِّف تكثيفاً أي: غلظ وثخن<sup>(2)</sup>، والتكثُّف والتكثيف في مجال العلوم التطبيقية: نوع من التفاعلات تتحد فيه جزيئات صغيرة لتتكون جزيئات كبيرة، أما في علم النفس والتحليل النفسي تظهر عملية التكثيف آلية أساسية في بناء الحلم.

نستخلص أن التكثيف في اللغة هو التشذيب والتهديب لكل زائد دون الوقوع في عمليات بتر وضغط، ما يشي بأن الدلالة اللغوية 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 المسهية، أو التمطيط في وصف الأجواء<sup>(3)</sup>، وهو أيضاً ضغط عدة معانٍ في مفردة أو عبارة واحدة، وتكون المعاني متوارية خلف الألفاظ، فيستخرجها القارئ من سياق النص<sup>(4)</sup>.

إن البناء الشكلي للأقصوصة لا يقتصر فقط بالمدى الذي تأخذه داخل اللغة بالطول أو القصر، وإنما يعتمد على مرتكزات رئيسية 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 المتنبّي، القاهرة، 1997م، ص51.

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

(3) انظر: عمر دغريبر: مقياس التكثيف والإضمار والحذف في القصة القصيرة جداً، مقالة نشرت على

الموقع [https://khatahmar.blogspot.com/2014/05/blog-post\\_7191.html](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 الأقدوصة ومثانتها (لا بمعنى الاقتصاد اللغوي 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 الأقدوصة، 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).

ويشترط يوسف حطيني ألا يكون التكثيف مخرلاً 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 أن التكثيف عنصرٌ أسلوبِي يرتبط بالنص كلياً فيتسع المفهوم على الملفوظ باشتراطات تحافظ على القصصية، فالعلاقة وشيجة بين التكثيف اللغوي 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، ص 52.

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

(4) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 127.

وأما الناقد مسلك ميمون فأكد أن مسألة التكتيف ليست جديدة في أدبنا العربي وأنها وجدت في كتابات سابقة (1).

ومنهم من نسب معنى التكتيف 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 التكتيف لفظة حديثة على الأدب العربي؛ لأنها خاصة بالأقصوصة، وتعد نتاجاً غريباً وليس عربياً، فالأدب العربي عرّف أساليب بلاغية شبيهة بالتكتيف إلا أنها تختلف عنه، مثل: الإيجاز، والمجاز، والحذف (3).

وعلى كُُلِّ إن كان لفظ التكتيف لم يرد في الكتب القديمة، إلا أنه كان موجوداً واستخدمه العرب في أدبياتهم وإن لم يتم الإشارة إليه.

ومن الكتاب من يعتقد أن التكتيف هو الإفراط في القصر والإبهام والغموض، حتى تصبح غايته ومقصده، ويكون عمله القصصي خارج دائرة الأقصوصة، وإن كان القصر مطلوباً في التكتيف فهذا يأتي تدريجياً من خلال التكتيف 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 فالتكتيف من أشد مراحل النص إرهاقاً للكاتب، ذلك أن الكاتب يكون على دراية كاملة بغايات النص ومراميه، وحين يقوم القاص بتكتيف النص قد يعتقد بأنه

(1) مسلك ميمون: التكتيف في القصة القصيرة جداً، انترنت

[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=820549278014979&id](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: التكتيف 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، وأيضاً لابد للكاتب أن يضع نصب عينيه اختلاف ثقافته عن ثقافة القارئ، واختلاف روافد المعرفة بينه وبين القراء (1).

والتكثيف ليس مطلوباً في الأقدوصة 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، فمثلاً إذا لم يُحسن القاص استخدام التكثيف وكان مبالغاً فيه حد الغموض والالتكاء على النزعة الشعرية بدلاً عن الحكائية، فإن الأقدوصة ستسقط في الشاعرية وتقرب 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 البنية السردية من راوٍ ومرّوي ومرّويٍّ له وإلا ستكون خارج إطار بنية السرد، وبالمقابل من القصاص من لا يعرفون كيف يتحكمون في خاصية التكثيف؛ ليتم تجاوزها فيُطولون قصصهم توسيعاً وتمطيلاً، 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 الأقدوصة 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>

أولاً: ثقافة ليست بالقليلة تكون عناصرها وموضوعاتها هي المرجعية الذهنية للمعنى/  
المعاني الغائبة في اللغة الإيحائية.

ثانياً: حساسية مرهفة تجاه الأشياء، والظواهر، والتفاصيل اليومية يشكّل منها رؤية  
النصّ. ثالثاً: الحسّ اللغويّ يمكّنه من انتقاء الألفاظ المناسبة، ودرايةً عاليةً بالدلالات  
والتراكيب تمنحه الحرّية والحيوية في انتقاء الرّموز والإشارات والأطياف الحلمية التي  
اختزنها فكره وشحنّ النصّ به (1).

أما الخطوات التي يستخدمها الكاتب للوصول للتكثيف الشديد في الأقصوة  
فيحددها الناقد صبري مسلم في النقاط التالية (2):

- 1- الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحى 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  
للأقصوة.

5\_ شحن الجملة القصصية بالصورة الفنية التي تؤدي دوراً وصفيّاً وتشبيحاً بالمعنى  
وتتم 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](http://www.almothaqaf.com/b2/923657) تاريخ الدخول 2-1-2018م.

(2) انظر: صبري مسلم: تقنية القصة القصيرة جداً (الديك الاعرج) لدرديد 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).

تَحَطَّتْ مِرَاتُهَا ..

أَطْلَقَتْ ضِحْكَةً مُدَوِّيَةً ..

هههه .. لَقَدْ تَحَطَّتْ مِثْلِي ..!! (1).

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

ويبرز التكتيف في قصص الفاخري في لغة القص معجماً وتركيباً وأساليب، فالقاص يتخير ألفاظاً بعينها؛ لأنها تغنيه باستعمالها عن كلمات عدة، فمثلاً 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 الأقصوة، لذلك كان لابد من هذا التكتيف ليقود تركيب الجملة إلى الاختزال، والضمور، والحذف، مستغنية بذلك عن النعت، والعطف، والحال إلا للضرورة القصوى.

يَكُونَانِ مَعًا .. فَيَكُونُ الشَّيْطَانُ ثَالِثَهُمَا ..

.....

لا يَجِيءُ ..

(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

اعتمدت دراسة أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري على ما حدده الناقد شوقي بن حاج من أن للتكثيف أربعة أنواع نذكر منها (1):

#### أ: التكثيف الدلالي

يعتمد على جعل النص مفتوحاً 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 لجُلِّ الأدوات التي تؤدي إلى تعددية الاحتمالات والتأويل.

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

يَغْمِسُ سَبَابَتَهُ فِي فَمِهِ كُلَّمَا أَرَادَ أَنْ يَقْلِبَ صَفْحَةً ..

قَرَأَ نِصْفَ الدِّيَوَانِ ..

فَأُصِيبَ بِالتَّسَمُّمِ ..! (2).

يظهر النص السابق قدرة القاص على التكثيف وبخاصة الدلالي منه؛ إذ لا يمكن 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: التكنيف البنائي

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 تكثيفاً بنائياً، 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 (صلاة).

رَفَعَ عَيْنِيهِ وَخَفَضَهُمَا: " عَيْنَايَ قَاحِلَتَانِ وَقَلْبِي .. الْأَرْضُ قَاحِلَةٌ وَالسَّمَاءُ ، أَعْمَاقِي قَاحِلَةٌ وَجِيوبِي .. رَفَعَ عَقِيرَتَهُ بِالدُّعَاءِ .. وَدَخَلَ فِي صَلَاةٍ اسْتِسْقَاءٍ طَوِيلَةٍ .. طَوِيلَةٍ ..!(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 "عيناى قاحلتان وقلبي .. وكذلك قوله "الأرض قاحلة والسماء" فهو لا يقصد الأرض بذاتها؛ وإنما كل من على وجه الأرض الذين لا يشعرون بمعاناته، وقوله "أعماقي قاحلة وجيوبي .." فمن خلال عطف الموصوف "جيوبي" على الصفة "قاحلة" أبان معاناة أخرى مما يعانيه.

(1) حبيباتي، ص 40.

في قصة (أَسَدَّة) - من خلال الجمل الفعلية القصيرة والاستعانة بالسخرية- استطاع القاص أن يبني قصة في غاية التكتيف البنائي.

أَوْعَلَ النَّاقِدُ فِي تَنْظِيرِهِ ..

.....

رَفَعَ الْكَاتِبُ النَّاشِئُ يَدَهُ مُتَسَائِلًا :

هَلْ يُمَكِّنُنِي الذَّهَابُ لِلْحَمَامِ ..؟! (1).

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

### ج: التكتيف التجريدي

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 تكتيف الحدث والموضوع: الرمز، والتناص، والانزياح اللغوي، والفكري، والموضوعاتي، والاستعارة، والمفارقة بأنماطها المتعددة، وتسريع الحدث وجعله متوتراً ومركزاً لمنح القارئ خاصية التشويق والإدهاش<sup>(2)</sup>، وللرمز

(1) عصير ثرثرة، ص 99.

(2) انظر: جاسم خلف إلياس: شعرة قصة القصيرة جداً، ص 128.

تأثير فعال في بنية التكتيف إذ يستطيع القاص أن يكتف الفكرة بواسطته، إما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلها، وإما بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة<sup>(1)</sup>، نلحظ ذلك في قصة (حَمْرَاء).

قَبْلَ أَنْ تَبْدَأَ شَهْرَزَادُ فِي سَرْدِ أَوْلَى الْحَايَا شَرَعَ شَهْرِيَارُ بِالشَّخِيرِ .. وَحِينَ نَامَتْ كَانَ حَدُّ السَّيْفِ يُعَانِقُ عُقْفَهَا مُبْتَدِئًا حِكَايَةَ حَمْرَاءَ مُرْعِبَةً..!<sup>(2)</sup>.

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 مكنته من إصابة المعنى الذي يريد توصيله للمتلقى<sup>(3)</sup>، وهي استمرارية معاناة المرأة في ظل مجتمع ذكوري متسلط، فالإشارة اللغوية من ترتيب الكلمات أو الاقتباسات أو التلميحات الثقافية بأنواعها المختلفة كلها علامات تحفز التخيل على استنتاج الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دال (مركز ومكثف) ومدلول (واسع وشمولي).

### د: التكتيف السيكولوجي أو النفسي

هو تقويض الذات لمكوناتها (الأنا والأنا العليا والهُو) وإعمال التفاعل بين المكونات الثلاث وكأنها شخوص تتفاعل، وهنا تظهر شخوص عدة داخل العمل الواحد رغم أن بطله شخص واحد، وتدور رحي التكتيف 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 التخيل، ص20



تَطَّلَعُ لِاقْتِحَامِ عَالِمِ الْكِتَابَةِ .. أَوَّلُ كِتَابٍ قَرَأَهُ عَنِ نَظَرِيَّةِ ( مَوْتُ الْمُؤَلَّفِ ) .. إِشْمَازٌ مِنْ عُنْوَانِهِ الْمُسْتَفْزِرِّ .. قَرَّرَ أَنْ يُمِيتَ الْكَاتِبَ الْمُتَطَّلِعَ دَاخِلَهُ بِالتَّوَقُّفِ النَّهَائِيِّ !! (1).

يظهر التكتيف النفسي حاضراً بعناصره الثلاثة: الأنا المتمثلة في (الشخص المتطلع للكتابة) في حين يعد (فعل الاشمزاز) الهي، أما الأنا العليا فهي التي كتبت إرادة الأنا وذلك بالتوقف النهائي عن القراءة.

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

يَمْتَدُّ ظِلُّ الشَّجَرَةِ أَخْضَرَ ..

وظِلُّ الغَيْمَةِ أَسْوَدَ ..

ظِلَالُ الْعَصَافِيرِ أَجْنَحَةُ فَرَّاشَاتٍ ..

ظِلَالُ الْفَرَّاشَاتِ قَوْسُ قُرْحٍ ..

قَوْسُ قُرْحٍ وَجْهٌ رَبِيعٍ ..

أَبْحَثُ عَنْ ظِلِّي بَيْنَهَا فَيَلْتَهِمُنِي الظَّلَامُ الْقَمِيءُ ..! (2).

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

ونفهم من هذا، أن القصة لا بد أن تخضع لخاصية الاختزال والتكتيف، وتجميع أكبر عدد ممكن من الأحداث والجمال 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 أيضاً على المستوى الدلالي، فتحمل القصة تأويلات عدة، وقراءات ممكنة ومفتوحة. وفي حالة الاستغناء عن التكثيف فإن الأصوصة تتشكل عند بعض الكتاب مجرد رصف للكلمات ورصد للأفعال وردودها ما يقود القصة إلى الترهل وكثرة التفاصيل وتكرار الأحداث، والقول: إن الاقتصاد إرهاب 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 وجمالاً هي أداة فن الأدب بكل أنواعه مثلما لكل فن من الفنون الجميلة الأخرى أدواته، فاللغة في حد ذاتها عبارة عن رموز مأخوذة من واقع المجتمع، وهذه الرموز لها شيفرات معينة ينبغي كشف دلالاتها.

واللغة في الأدب لغات من حيث التوظيف والاستعمال، بل هي أنواع في الجنس الواحد، فلو أخذنا الأدب بوصفه جنساً جامعاً لأنواع مختلفة، فلغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ولغة النثر الفني تختلف عن لغة النثر العادي، وكذلك الفرق الشاسع بين لغة الرواية في سعتها ورحابتها، واستطرادها وتكرارها، وإسهابها وتفصيلها، وعنايتها بالزمان والمكان، والوصف، وجزئيات الأحداث ولغة القصة القصيرة، التي تفتقد كل هذا، وتتميز بالاختزال، والتكثيف، والإيجاز، والإضمار، والحذف.

اللغة الأدبية أو الشعرية ميدان يشكّله كل مبدع كما يشاء، ويبث 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 إحياءات دلالية مقصودة، كما تبرز أدوات وروابط في خطابه تصبغه بصبغة خاصّة، وتؤدي إلى ترابطه وانسجامه، هذا الترابط أشار إليه الجرجاني، وبين ضرورة اتحاد أجزاء الكلام، ودخول بعضها في بعض، واشتداد ارتباط الثاني منها بالأول، فتوضع 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 وتتألف من خلال عملية تسمى بالخلق اللغوي، وهي إفراغ اللغة من معانيها المعبأة بها سابقاً 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 أيضاً» (1).

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

وللبعد اللغوي في الأقدوصة 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 رموزاً وإيحاءات وانزياحات، أم على صعيد الدلالة الكلية التي ينتجها النص القصصي كاملاً، ولأن اللغة في الأقدوصة 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، وتوضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب)» (2).

واللغة في النص القصصي يتم تعبئتها بحمولات دلالية جديدة، وطاقت 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 مؤخراً في نص الأصوصة التي أصبحت مجالاً واسعاً للدراسة تنظيراً وتطبيقاً، لذا فهي مطالبة بأن تكون ذات دلالات مباشرة محدودة في متن النصّ تعطي للحكاية وجودها وتطورها، وفي الوقت ذاته مطالبة بأن تُشحن بأقصى طاقاتها التعبيرية الإيحائية، تنزاح بفعل القراءة، وتحيل النصّ إلى عوالم ودلالات أبعد من دلالاتها المباشرة التي يبني عليها الكاتب حكايته.

إذاً، فاللغة في كل نص أدبي ذات مستويين، مستوى حضور، المقصود به الدلالات المباشرة التي تتبني عليها الحكاية، ومستوى غياب، تحيل إليه تلك الدلالات بما تملك من أبعاد أوسع من دلالاتها المباشرة، وكلّ ذلك دون أن يفقد اللفظ انسجامه وتماسه بين المعنى المباشر للحكاية، والمعنى الغائب الكنائي، وعليه فإن الأصوصة ليست تلك الحكاية التي يقدمها السرد بدلالاته المباشرة، بل النصوص الموازية التي تبنيها الدلالات حين تُفرد في ذهن المتلقي، وتتحوّل الحكاية المكتوبة إلى حكايات لم يكتبها الكاتب لكنّه بمهارته وذكائه استطاع أن يولدها أو يستدعيها في خيال القارئ وفكره، وعلى هذا تفرق الأصوصة عن القصة القصيرة والرواية، وتستحقّ أن تشكّل جنساً أدبياً خاصاً له مميّزاته ومكوناته وشروطه، وليست مجرد اختزال للقصة القصيرة أو تلخيصاً لها(1).

ومع كثرة المآخذ على كتاب شعرية القصة من أن اهتمامهم بالبعد اللغوي جاء تعبيراً مضماً 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(الأصوصة)، وكتابة (الومضة القصصية).

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

في قصة (اغتيال) جاءت اللغة القصصية أقرب ما تكون إلى لغة شعرية إيحائية. عيون الانتظار الأمل رمدها اليأس الصفيق .. المواعيد الخلب لا تمطر لقاعنا المحتمل .. المكان بدوننا مؤثت بالجدب .. ورعد خيبتنا العانس يفقهه وحيداً في سماء القنوط .. أسالت العيون رجاءها الكسيح على الدرب المجذب خيبة تنشب أظفارها في وجه اللقاء ..!(1).

اشتملت هذه الأقصوة 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) حبياتي، ص 35.

## 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 لغوي خاص به، يتسم بالثراء المعجمي والتشكيل النحوي والترميز الدلالي الذي يكاد ينطبع به المبدع في جلّ قصصه.

وللغة سمات لا بد من أن تتوفر فيها وهي السلامة النحوية، الدقة، الاقتصاد والتكثيف، الشعاعية (1).

عمد القاص إلى توظيف اللغة في مستوياتها المباشرة والشعرية، فكل 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، وأحياناً يتخفى القاص فيها وراء الراوي، ويعمل قاص هذا الأنموذج على خلو التعبير القصصي من الإفاضة التي لا تغني الدلالة (2). وإن كانت غير مهيمنة، ولا كثيرة في نصوص المجموعات القصصية للفاخري، ولكنها موجودة في بعض القصص كما في قصة (فنتة).

هَامَسَهَا قَائِلًا: كَم تَسْحَرُنِي السَّمَاءُ فِي عَيْنَيْكَ الْفَاتِنَتَيْنِ ..!

ابْتَسَمَتْ فِي غَنَجٍ أَنْثَوِيٍّ .. ثُمَّ خَلَعَتْ عَدَسَتَيْهَا الْمَلُونَتَيْنِ وَأَعْطَتْهُمَا 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، ص 130.

(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 اللغة في جمل قصيرة، وتركيز، وإيجاز، ودقة في رسم الحدث، وتحديد الخطاب واتخاذ نسق المعيارية اللغوية في الغالب، فهي في المقابل لم تساعد على رحابة الرؤية وتشعبها وتعدد القراءات واختلافها، كما في قصة (كتاب).  
فِي زَمَنِ خَيَالِيٍّ نَفَدَ كِتَابُهُ ( لِلْأَغْيَاءِ فَقَطْ ) ..

حِينَهَا اِكْتَشَفَ الْأَذْكِيَاءُ وَالْأَغْيَاءُ عَلَى حَدِّ سَوَاءٍ أَنَّهُ كَانَ الذَّكِيُّ الْوَحِيدَ !!... (1).

## 2\_ لغة تصوير شعرية مجازية.

تتميز هذه اللغة بانزياحاتها، وصورها المتلاحقة، وتكثيفها الجميل الموحى 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 حدائي جديد)) (2). ومن أهم التقنيات اللغوية التي أسهمت في بناء لغة الأقصوة.

أ\_الرمز. يسهم في إبراز شعرية اللغة في الأقصوة بما يمتلكه من طاقة إيحائية كبيرة، يبثها في أنحاء النص، ولما يحمله من معانٍ 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 ك( 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 رموزاً مستقلة كل بما تعلق به، لنترك أثراً في مخيلة القارئ وتحفزه لبذل الجهد في توليد الدلالة وملء المحذوف، كما في قصة (حَقْلٌ) تأتي "التفاحة" رمزاً للخطيئة.

سَقَطَتْ تَفَاحَةٌ فَالْتَقَطَهَا..

.....

إِنْهَمَرَتِ الْحِجَارَةُ تَخْسِفُ جَسَدَيْهِمَا..

.....

عَلَى قَبْرَيْهِمَا نَبَتَ حَقْلٌ تَفَاحٌ..!! (1).

ب\_ الإيقاع. يحضر الإيقاع بتنوعاته 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 فِي إِشَادِهِ الذَّهَبِيِّ .. تَعْمُرُهُ الْعُيُونُ بِنظراتٍ إِعْجَابٍ .. تُتَابِعُ الْقُلُوبُ تَدْفِقُهُ  
الْبَهِيِّ .. الْمَكَانُ مَغْمُورٌ بِأريجِ اسْتِنْتَائِيٍّ .. تَحْضُرُ .. يَتَوَقَّفُ .. تَتَقَاعَدُ الْقَصَائِدُ ..  
تَلْمِمْ الشَّمْسُ أَلْقَاهَا وَعِطْرَهَا .. يَغْزُو الْمَكَانَ عِطْرٌ وَضَوْءٌ مُخْتَلِفَانِ .. تَلْتَفِتُ الْعُيُونُ  
إِلَى حَيْثُ تَسَمَّرَتْ عَيْنَا الشَّاعِرِ .. يُوقِنُونَ أَنَّ الْقَصِيدَةَ الْأَبْهَى قَدْ حَلَّتْ بِالْمَكَانِ ..  
تُصَفِّقُ ابْتِسَامَتُهَا لاكتشافهم الموحِّدِ ، فَيَغْرُقُ الْمَكَانُ 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 \_ الْبَهِيِّ \_ اسْتِنْتَائِيٍّ) 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 قصرِ 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 كُلِّ فِي بِلَادٍ ..  
تَقَاعِدًا ..

عَادَا إِلَى بَيْتِهِمَا ..

... وَتَزَوَّجَا !.. (2).

بدأت هذه القصة ببداية مستفزة تحث القارئ إلى المزيد من القراءة؛ لأن الجملة الأولى "مُنْذُ زَوَاجِهِمَا تَفَرَّقَا" أعطته جزءاً مهماً لا بد من إتمامه من خلال القراءة المنتجة، (جملة الاستهلال عتبة نصية تتحدّى القارئ القابع دائماً على أبواب الدلالات فارضة سيطرتها على فكره أمام تشكيلات لغوية لا يمكن التواصل معها بعيداً 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 مرزوق: سلطة اللغة سلطة النص قراءة في مجموعة "عصير ثرثرة" لجمعة الفاخري، ملخص ورقة مشارك 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<sup>(1)</sup>، 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 التحول الشكلي من خلال ترك فجوات ومساحات فارغة بيضاء تحفز المخيلة وتدعو إلى مشاركة فعالة في ملء هذه الفجوات وتلوين هذا البياض النصي، وترهين المضمرة 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 المؤلف، 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 التجزئ والتشذير والتقسيم.

أي: تقطيع -الأقصوصة-، إما بتقسيمها إلى مقاطع نووية متكاملة فيما بينها دلالة ومقصدية، وإما تقطيع الكلمات إلى حروف وأصوات ومورفيمات لسانية<sup>(2)</sup>، 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 أيضاً؛ إذ تسهم جميعها في خلق بنية فضائية متميزة، تفتح تشكياً بصرياً موازياً 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 (سؤال).

أَطَقَ عَلَيْهَا سَهْمًا مُفَاجِئًا: هَلْ تَتَرَوِّجِينِي ..؟! ..

.....

عَصَّتْ بِالْجَوَابِ ..

م

ا

ت

ث .. !!؟ (2).

قام القاص بتفتيت وبعثرة كلمة (ماتت) وكأنني به يصور حالة الموت التي جاءت بعد الفعل (عصت) 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، ص 87.

(2) عصير ثرثرة، ص 44

2\_ لغة الحذف والإضمار. تحتفي بعض نصوص الفاخري بالبياض والإيحاء، وتراهن على مساحة التأويل والدلالات التي قد تتعدد بحسب قراءة المتلقي، وتوظيف نقاط الحذف في بناء الأقصوة هي لغة لها دلالات متعددة، وأهم علامة تحضر بشكل ملفت للانتباه في قصص الفاخري هي الإكثار من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصمت والتلميح، بدلاً من التوضيح، (وهذه الخاصية الترقيمية إن دلت على شيء فإنما تدل على الإيحاء والتلميح والإخفاء وإسكات لغة البوح والاعتراف والامتناع عن توضيح الواضح وفضح الفاضح. ويحرك الإضمار مخيلة القارئ ويحفزه على التفكير والتخيل والإجابة عن الألغاز المطروحة في سياقاتها المرجعية وأبعادها الانتقادية)<sup>(1)</sup>، ويتضح ذلك في قصة (عَفَنَ)، يقول السارد وهو يتكئ على بلاغة الحذف والإضمار.

مَسَاءً؛ كَفَّنُوهُ بِعَلْمٍ وَطَنِهِ..

دَفَّنُوهُ ..وَمَضُوا...

لَيْلًا؛ زَكَمَتْ رَائِحَةُ كَرِيهَةٌ أُنُوفَ النَّاسِ..

فِي الصَّبَاحِ كَانَ قَبْرُهُ يَنْفُثُ عَفْنَا كَفَضَلَاتِ بَشَرِيَّةٍ..

فِي السَّمَاءِ كَانَ الْعَلْمُ يَتَوَارَى خَلْفَ غَيْمَةٍ دَاكِنَةٍ..

وَيَخ...؟! (2).

وتتحقق في هذه الأقصوة ظاهرة الإضمار، عن طريق الحذف الدلالي في كلمة (ويخ....)، 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](http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=88116&nm=1) تاريخ

الدخول 2017\_7\_14م.

(2) قهقهة شهية، ص48

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

وبما أن الأقصوة 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 موسع مكامن الشعرية في لغة الأقصوة 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 أدبياً يتحرك داخل حدود نوع الأقصوة، وبين طبيعة شعرية هذه اللغة من خلال محاورها الكبرى كالمفارقة، والانزياح، والتناص، والاستهلال، والخاتمة، ومن ذلك تتصل شعرية اللغة في تكوين أدبية النص السردية.

## الفصل الثالث

### مكامن الشعرية في لغة الأقصوة عند جمعة الفاخري

#### المبحث الأول: المفارقة

المطلب الأول: المفارقة لغة واصطلاحاً

المطلب الثاني: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري

#### المبحث الثاني: الانزياح

المطلب الأول: الانزياح لغة واصطلاحاً

المطلب الثاني: صور الانزياح في أقاصيص الفاخري

#### المبحث الثالث: التناص

المطلب الأول: التناص لغة واصطلاحاً

المطلب الثاني: صور التناص في أقاصيص الفاخري

#### المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة

المطلب الأول: الاستهلال

المطلب الثاني: الخاتمة



## مدخل.

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

على أن عبارة "مكانم الشعرية" تشير هنا إلى جملة من الأدوات والأساليب والتقنيات التي استعملها القاص من أجل تشييد عمله الأدبي، وتَقْنُهُ 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 النظريات الحديثة راحت تدلل على دور التقنيات التي يستخدمها الكاتب، سواء كان استخدامه لها واعياً وداخلياً في صلب اشتغاله على بناء النص، أم كان عفو الخاطر.

وإن كانت الأقدوصة نوعاً أدبياً يتفرع عن القصة القصيرة، فإن لها تقنياتها الخاصة التي تميزها عن باقي الأنواع الأخرى، ومن هذه التقنيات المفارقة، والانزياح، والتناص، والرمز، والحذف، والاختزال، والإضمار، مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لا يمكن أن تستغني عنها القصة، كما أن هذه التقنيات « تحمل كثيراً من المرونة بحيث يمكن أن تمتد، أو تنقلص بحسب السياق الذي ترد فيه ويمكن أن تتحول بعض التقنيات إلى أركان<sup>(1)</sup> وبها تشترك الأقدوصة مع باقي الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، وهذه التقنيات تمس الجانب النصي، والتركيب، والبلاغي، والدلالي، والسرد، هذا إن دل على شيء، وإنما يدل على مرونة هذا النوع الأدبي الجديد، وانفتاحه على باقي فروع الأدب.

(1) انظر: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص 54.

ومن التقنيات التي حددها الناقد أحمد جاسم الحسين: خصوصية اللغة، والانزياح، والمفارقة، والتناص، والترميز، والأنسنة، والحيوان، والسخرية، والبداية، والقفلة (1)، ويؤكد أن هذه التقنيات لا تأتي مجتمعة وإنما يحتمه شكل النص وطبيعة الفكرة.

أما الناقد جميل حمداوي فيرى أنها شروط تكملية، قد تحضر وقد تغيب، وهي: التشخيص، والأنسنة، والتناص، والترميز، والعنونة، والتصوير البلاغي، والالتفات، والتشخيص الدلالي، واستخدام المنظور السردي (2).

والقاص جمعة الفاخري عمد إلى توظيف عدة تقنيات للغة مثل المفارقة، والإدهاش، والتناص، والسخرية، والحوار، والانزياح وما إلى ذلك، لكننا نحاول في هذا الفصل دراسة ثلاث تقنيات ظهرت بشكل جلي وواضح في قصصه، هي: تقنية المفارقة، والانزياح، والتناص، 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، ص 344.

## **المبحث الأول: المفارقة**

**المطلب الأول: المفارقة لغة واصطلاحاً**

**المطلب الثاني: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري**

## المطلب الأول

### المفارقة لغةً واصطلاحاً

#### 1. المفارقة لغة:

مصطلح المفارقة هو مصدر للفعل الثلاثي المزيد بالألف "فارق" على وزن "فاعل" الذي مصدره على صيغة "فعال" و"مفاعلة"، فهي إذن مصدر قياسي صريح للفعل "فَارَقَ". (ويقال: فَارَقَ الشئ مفارقةً وافتراقاً، أي: باينه، وفارق الرجل امرأته مفارقةً وفراقاً: بآينها)<sup>(1)</sup>، وهو مأخوذ من الجذر الثلاثي "فَرَقَ" ومصدره الفَرَقُ وهو في اللغة (خلاف الجمع، فَرَقَه يَفْرُقُه فَرَقاً، وَاِنْفَرَقَ الشئ وتَفَرَّقَ وَاِنْتَرَقَ)<sup>(2)</sup>، وعرفها الجوهري بأنها التباين والتشعب، فهو عنده: ((مفرق الطريق ومفرقه، للموضع الذي يتشعب منه طريق آخر،.. وفَرَقَ له الطريق، أي: اتجه له طريقان))<sup>(3)</sup>، مما تقدم نستنتج أن جميع الصيغ المنتجة من الجذر اللغوي "فَرَقَ" تحيل إلى معنى الفصل والتشعب 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 كالتهمك، والسخرية، والمدح بما يشبه الدم، والهزل الذي يراد به الجد، وأساليب، ومحسنات بلاغية أخرى كالتضاد، والطباق، 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 الذين يهاجمهم من ضحاياه) (3) والكلمة نفسها تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة.

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 بلاغية 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 الضد، 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 نظرية 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 التي كتبت 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 أسي» (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 تعبيرى يعتمد عليه الكاتب في نقل موقف ما بشكل مختلف عما هو عليه، ويوهم هذا التناقض القارئ بأنه يواجه موقفاً غير متنسق 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 الأقدوصة من أفضل النماذج وأنجعها لدراسة المفارقة بشتى أنواعها وأساليبها؛ وذلك لأسباب عديدة من أبرزها قيامها على مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي نادى به دي. سي. ميويك في كتابه (المفارقة وصفاتها)؛ فمن شروط المفارقة تحقيق أبلغ الأثر بأقل الوسائل تمييزاً، وتعدُّ كذلك من الانزياحات اللغوية التي تجعل بنية الأقدوصة تتحرك في مسارات عديدة لدلالات عميقة، تجعل القارئ يتفاجأ بما لا يتوقعه، وهذا متسق مع طبيعة اللقطة المعبر عنها، فلا يتوقع أحد أن القصة الشاعرة تروي 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 الأقدوصة، فالناقد أحمد جاسم الحسين عدّها تقنية لازمة الاستخدام ناتجة عن عناصر، فهي (تقنية تكثيفية تساهم مثل غيرها من التقنيات في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيفية فنية)<sup>(1)</sup>، أما يوسف حطيني فيراها شرطاً أساسياً لكل أقدوصة وتكمن في ((لجوء القاص إلى إبراز تناقض ما، تعارض ما، بين المنظومات الموضوعية، أو البنى الفنية التي تشكل النص، سعياً إلى تعميق الإحساس بالظاهرة التي يتبناها القاص))<sup>(2)</sup>، ويؤيد جميل حمداوي ما ذهب إليه يوسف حطيني في عدّها ركناً ضرورياً للأقدوصة إذ إنها (تعتمد على المفارقة المكثفة القائمة على التّضاد، والتقابل، والتناقض بين المواقف، أو بين ثنائية القول والفعل)<sup>(3)</sup>. وتجمع المفارقة بين وظيفتين، وظيفية أدبية بارزة، تبتُّ 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، ص 59.

(2) يوسف حطيني: صناعة المفارقة في القصة القصيرة جداً، مقالة نشرت على الموقع

[www.airssforum.com](http://www.airssforum.com) تاريخ الدخول 2\_11\_2018م.

(3) جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً: المكونات والسمات -مقاربة ميكروسردية-، ط1-2017م، ص 60،

على الموقع الرسمي للدكتور جميل حمداوي [hamdaoui.ma/news.php?extend.150.4](http://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 مقارنة هذه القصص التي اخترناها من هذه المجموعات لاشتغالها على تقنية المفارقة، ويتنوع استخدام القاص لهذه التقنية، فمنها ما اشتمل على مفارقة البناء السردى المتمثل في الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان، والعنوان، واللغة، ومنها ما اشتمل على مفارقة الموضوع بوصفه متكاً 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 والقارئ، 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 عنواناً، ولا بد 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 مراوفاً يتخذ المفارقة أساساً لخلق صراع بين العنوان وما يدل عليه النص، أو بين دلالات العنوان الظاهرة وما يعبر عنه حقيقة، وعلى سبيل المثال قصص (تَعَلَّمُ) (2) و(شَيْطَانٌ) و(وَرَقَّةٌ) (3)، وهي كلها عناوين تحيل في النص إلى غير ما يعنيه معجمها ودلالاتها 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 الْحُكُومَةُ ضَرْبًا...!! (4).

(1) انظر: خالد حسين حسين: سيمياء العنوان: القوة والدلالة (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر، (مجلة

جامعة دمشق، ع (4\_3)، (2005م) مج21، ص351

(2) رفيف أسئلة 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 التكتيف 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) يُخَيِّلُ 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 (فَأَشْبَعْتُهُ) داخل المتن، ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد بعد الولوج إلى عالم النص وهو ما يجعل القارئ يترد إلى العنوان ليجد أنه يدل على (اللاإشباع) 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 تنزاح إلى معنى آخر غير ما يترأى للقارئ للوهلة الأولى، ففي مجموعة (عناق ظلال مراوغة) يوحي العنوان بمفارقة، تنزاح إلى طبيعة المفردتين اللتين جُمعتا في العنوان، ذلك أن العناق لا يتم إلا بين ذاتين معلومتين تُشكّلان 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<sup>(1)</sup>، 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 تمنى ظل حجر بدلاً عن ظل رجل، وهو تعبير عن النظرة

(1) انظر: مسلك ميمون: إواليات التخيل، ص 49

التشاؤمية التي تعيشها المرأة التي مُرس عليها الظلم، وكذلك يأخذ صور الانفصال عن الصاحب والتمرد عليه، وعدم الانسجام أو التوافق، ولا يترك للذات فرصة لأن تحقق هدفها.

ويتضح أن الفاخري أنقن 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 مفارقتة، 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 (خيانة).

اشتكت لصديقتها جفاء زوجها لها، وحالة البرود التي تُثلجُ علاقتها الزوجية..  
نصحتها بأن تُسرف له في الغزل.. أن تُغرِّقه في أحاديث العُرام مُستعينةً بنُبض  
الشُعراء.. بأنفاسهم السَّاحرة..

انكبت على قراءة أشعار نزار قباني بعد أسبوعٍ من نصيحة صديقتها كان زوجها يقول للقاضي: " الخائنة ؛ كانت طوال الليل تهذي باسم عشيق تخونني معه مُشدةً غزله الصريح فيها ، وهي تردُّد : ( قال نزار .. قال نزار ... )" (1).

تقوم قصصية هذا النص على حدث واحد، يتطور تدريجياً، يبني فهماً ظاهراً ومباشراً، لكنه فهم يتحطم حين ينكشف نهاية الحدث، يسير الحدث الأول في وصف قصة المرأة التي شغلت بكيفية تصحيح علاقتها الزوجية، واتقاد شمعة الحب، بالاستماع

(1) حبيباتي، ص 24.

إلى نصيحة زميلاتها، ولكن تأتي المفارقة بصد قيمة الحب وهي الخيانة، فكسر أفق الانتظار ويبرز 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 تتكى على العجائبية، وذلك بالاعتماد على التخيل في تجاوز الواقع كلياً، ومن الطبيعي أن تقترن المفارقة بالعجائبية وإن كانت تتميز 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 فتطغو على الظاهري وتحفظ 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 سلاحاً احتجاجياً على ما يجري في الواقع، كما في قصة (شَفَافِيَّةٌ).

فِي طَرِيقِهِ إِلَى الْقَبْرِ شَكَرَ الْحَانُوتِي الَّذِي جَلَبَ لَهُ كَفْنَا شَفَافًا مَكَّنَهُ مِنْ رُؤْيَةِ وُجُوهِ مُشَيِّعِيهِ .....

كُلُّهُمْ فِي جَنَارَتِي ...؟! مَا أَطْيِبَهُمْ ...! فَمَنْ قَتَلَنِي إِذْ ...؟!...

لَحْظَةً أَنْزَلُوهُ لِقَبْرِهِ أَخْرَجَ لَهُمْ يَدَهُ..

أَنْحَنُوا عَلَى الْقَبْرِ فَأَغْرَيْنَ أَفْوَاهَهُمْ..

بَصَقَ فِي وُجُوهِهِمْ ...



وضع القاص القارئ بمواجهة كاشفة أو صادمة عرّت 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 (تصريح).

وَمَاذَا عَن سَلْمِيَّةِ ثَوْرَتِكُمْ أَيُّهَا الْقَائِدُ ..؟

تَحَسَّسَ مُسَدَّسُهُ.. نَفَخَ رَائِحَةَ الْبَارُودِ، مَسَحَ دَمًا تَقَطَّرَ بِهِ يَدَاهُ.. تَنَحَّنَحَ.. تَوَجَّهَ  
بِوَجْهِهِ صَوْبَ الْكَامِيرَا مُجَاهِرًا:

... لَقَدْ كَانَتْ ثَوْرَةٌ بِيضَاءً ..!! (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، ص 61.

وتهمس 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 (سُجُود).

عَيْنُ الْبُندُوقِيَّةِ تَدُلُّ عَيْنَ الرَّصَاصَةِ عَلَى قَلْبِ الْفَتَى الْعُدُوِّ..

يُصْدِرُ أَمْرَهُ لِإِصْبَعِهِ الْمُسْبَحَةِ لِلشَّيْطَانِ..

تَحُومُ فِي الْجَوَارِ حَمَامَةٌ..

تَحُطُّ صُورَةٌ ابْنِهِ فَجَاءَتْ عَلَى قَلْبِهِ..

تَنْفَلْتُ إِصْبَعُهُ مِنْ بَيْتِ الشَّيْطَانِ..

تَسْتَقِيمُ تَشَهُدًا..

تَتَحَوَّلُ عُصْنًا أَخْضَرَ..

يَسْجُدُ تَحْتَهُ..

وَيَنَامُ ...!! (1).

تظهر المفارقة في النص السابق في كيفية تصوير القاص مشهدين مغايرين، الأول يحيل على الموت حيث يفتح الحكي على المعنى السلبي "يُصْدِرُ أَمْرَهُ لِإِصْبَعِهِ الْمُسْبَحَةِ لِلشَّيْطَانِ.. " والثاني مفعم بالحياة متمثل في التحول الإيجابي "تَسْتَقِيمُ تَشَهُدًا.. تَتَحَوَّلُ عُصْنًا 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 صُورَةٌ ابْنِهِ فَجَاءَتْ عَلَى قَلْبِهِ.. "، من قبيل: هل هو استجابة للتفاوت بين القصد والمطلوب؟ أم هو تحول من اليقين إلى الشك؟

(1) سحابة مسك، ص 55

وكذلك من صور مفارقة التحول في الأفعال ومفاجأة ما يتوقعه القارئ قصة  
(ثَرْتَرَةٌ..) التي يقول نصّها:

لَمْ يَجِدْ مَنْ يَنْشُرُ لَهُ رِوَايَتَهُ فَجُنَّ..

وَضَعَهَا فِي الْخَلَاطِ.. سَكَبَ عَلَيْهَا الْحَبْرَ..  
وَفَرَمَهَا..

سَكَبَهَا فِي كَأْسٍ وَخَرَجَ لِلشَّارِعِ يَكْرَعُهَا مُنْتَشِياً..  
ظَلَّ يُخَاطِبُ المَارَةَ ضَاحِكًا:

هَلْ مَنْ يَشْرَبُ مِثْلِي (عَصِيرَ ثَرْتَرَةٍ)؟!.. (1).

يستطيع المتلقي أن يلتقط مفارقة القصة من خلال:

1. كسر أفق التوقع الذي يحدث أثناء التلقي، والقصة تتجه اتجاهًا مغايرًا لمسار  
الحدث الذي يفترضه منطق الحياة.

2. تعلق الحدث نفسه بالمفارقة التي لم تحصل إلا من خلال الموازنة بين (نية

المؤلف)، و(النتيجة) التي وصلت إليها مسودة الرواية.

وبقينا أن من يكتب رواية يأخذ بها إلى دار النشر، وليس إلى الخلاط، وهذه هي  
المفارقة الأولى للقصة، أما الأخرى فتتمثل بمحو الرواية التام، وضياع أصلها؛  
فالمفارقة تدعو متلقي القصة لأن يقترح ممتّات سردية يملأ بها فجوات ما بعد المفارقة،  
وهذا جزء من شعيرة الأصوصة.

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 وتماهيا معها شكلت شعيرة نصية أسهمت في تلقي قصصه، وفي الكشف

(1) عصير ثرثرة، ص 92



عن باطن النص الخفي، حيث يمتزج الألم بالتسلية، فهي أنجع أسلوب للتعامل مع تناقضات الواقع وتعقيداته.

## **المبحث الثاني: الانزياح**

**المطلب الأول: الانزياح لغة واصطلاحاً**

**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 ((ز\_ ي\_ ح)) من زاح الشيء يُزِيحُ زِيحاً، وزِيوحاً وزِيحاناً، وأنزاح ذهب وتباعداً<sup>(1)</sup>.

وجاءت مادة (زيح) في مقاييس اللغة بمعنى ((زوال الشيء وتتحية. يقال زاح الشيء يَزِيحُ، إذا ذهب، وقد أزحتُ علته فزاحت، وهي تزِيحُ))<sup>(2)</sup>. ونلاحظ من الجذر اللغوي (ز\_ ي\_ ح) أن الانزياح في اللغة يرتبط بالذهاب والتباعد والتتحي، 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 السبب في الاهتمام بهذا المصطلح يرجع بالأساس إلى البحث عن خصائص مميزة للغة الأدبية والشعرية، وقد تباين تعريفه لدى عدد من الباحثين والنقاد، منهم جون كوهن الذي يرى أن الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقاً للنظام اللغوي المعتاد، وهو عنده يكمن في الشعر الذي هو قانون اللغة.

أما ليوسبتزر فيرى الأسلوب ((انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة ما))<sup>(3)</sup>، 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، ص 614

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، ج 3، ص 39

(3) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 16.

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»<sup>(1)</sup>.

ويُعرّف الانزياح أيضاً بأنه «خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً»<sup>(2)</sup>.

كما أن الناقد منذر عياشي يعرف الانزياح من خلال قوله «أما الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين: إنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه»<sup>(3)</sup>.

وهكذا؛ فالانزياح في دلالاته الاصطلاحية خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوزُ للسائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافةً جمالية يمارسها المُبدع لنقل تجربته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه.

ويعد الانزياح في الأصوصة استجابة فنية وفكرية لنمط إبداعي لا يزال في طور التأسيس، وتستدعيه عدة مرتكزات جمالية هي:

1. أن الانزياح في الأصوصة ينبني على أساس المغايرة والاختلاف بحيث تغاير

لغة الأصوصة لغة القصة القصيرة، سواء على مستوى الصياغة أم على مستوى العلاقات الإسنادية.

2. تتبني اللغة القصصية في الأصوصة 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: أطراف 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 تُحوّر الأصوصة إلى قصيدة نثر، لأن وجود الانزياح داخل الأصوصة «خلق بحضوره عدداً من الهموم تخص درجته ونوعيته وحدوده...»<sup>(1)</sup>. 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 الخلطة الواضحة التي أحدثها عدة قصاصين في المكونات الفنية والفكرية التي تهندس الأقصوة، بما في ذلك اللغة التي تعد عنصراً بنائياً هاماً للنص الأدبي؛ فاللغة هي وسيلة الأدب، وهوما يجعل الانزياح اللغوي جزءاً من انزياح نوعي تعرفه الكتابة القصصية الراهنة.

وينقسم الانزياح اللغوي إلى نوعين رئيسيين 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، والكنائيات، والتشبيهات التي تحقق بدورها الانزياح بالخروج عن المألوف بصورة بعيدة عن الحقيقة المتداولة الموجودة في ذهن المتلقي، وبهذا تحدث خرقاً 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.

كَمْ هُوَ رَائِعٌ هَذَا الْقَمَرُ.. إِنَّهُ مُسْتَدِيرٌ وَوَامِعٌ مِثْلُ دِرْهِمٍ...!!  
لَمْ يُعْجِبْهُ تَشْبِيهُهَا.. نَظَرَ إِلَى الْقَمَرِ ثُمَّ قَالَ: إِنَّهُ رَائِعٌ، مُسْتَدِيرٌ وَمُعْرِ كَرَعِيفٍ خُبْرٍ  
!!...

لَمْ يُعْجِبْهَا تَشْبِيهُهَا...!

اِفْتَرَقَا.. مَضَى كُلُّ يَبْحَثُ عَمَّا يَشْغَلُهُ...؟! (1).

نوع التشبيه الوارد في هذه العبارة "إِنَّهُ مُسْتَدِيرٌ وَوَامِعٌ مِثْلُ دِرْهِمٍ...!!" و كذلك في قوله "إِنَّهُ رَائِعٌ، مُسْتَدِيرٌ وَمُعْرِ كَرَعِيفٍ خُبْرٍ...!!" هو تشبيه مفصل حيث ذكر فيه المشبه، والمثبه به، والأداة، ووجه الشبه، والمراد من هذا التشبيه أن يبين لنا القاص مدى اتساع الهوة بين وجهات النظر واختلاف الأيدولوجيات الفكرية.

كما تعد الاستعارة آلية ملازمة للانزياح بتجاوزها إطار المؤلف 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 مَبْخُوحٌ صَهْلٌ حَتَّى تَقَلَّصَتْ أَوْدَاجُهُ ثُمَّ انْتَحَرَ.. بَرَقَ خُلْبٌ وَمَضَ طَوِيلًا عَلَى  
صَدْرِ السَّمَاءِ ثُمَّ انْطَفَأَ.. سَحَابَةٌ عَاقِرٌ تَوَحَّمتْ مَطَرًا عَمِيمًا لَكِنَّهَا تَمَخَّضَتْ خَيْبَةً  
مُكْتَمَلَةً.. فِي الْيَبَاسِ السُّفْلِيِّ كَانَ نَمَّةٌ أَرْضٌ بِثَوْلٍ شَقَقَ الْعَطَشُ وَجْهَهَا وَهِيَ غَاصَّةٌ  
بِظَمِّهَا الْفَاحِشِ عَلَى شَفَا مَوْتٍ مُتْرَبِّصٍ...! (2).

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص21.

(2) عناق ظلال مراوغة، ص62.

نرى في هذه الأقصوة التشخيص وهو امتلاك الرعد صفات ليست من صفاته وهي (المَبْحُوحُ والصَّهِيلُ)، وفي إسناد (العُفْرُ والوَحْمُ) وعبارة (تَمَخَّضَتْ حَيْبَةً) للسحابة، ويتمثل كذلك الانزياح عن طريق إجراء القاص الاستعارة في عبارة (أَرْضٌ بَبُولٌ شَقَّوْ الْعَطَشُ وَجَهَهَا) حيث شبه الأرض بالإنسان أو الحيوان ثم حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الوجه على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك ورد في أقاصيص الفاخري كم هائل من صور "الكناية"، ويعنى الأسلوب الكنائي بإقصاء المعاني المباشرة للدوال والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، وهو ما يثير المتلقي ويدفعه إلى أعمال فكره لإدراك المعنى المراد.

ومن بين صور الكناية التي تثير انتباه المتلقي في قصص الفاخري قصة (هذيان).

أَخْبَرُوهُ أَنْ ابْنَتَهُ غَصَّتْ بِتَفَاحَةٍ عَفْنَةٍ...!!

سَقَطَ مَغْشِيًّا عَلَيْهِ وَهُوَ يَهْدِي..

"سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ ... سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ...!!؟ (1). في عبارة " غَصَّتْ بِتَفَاحَةٍ عَفْنَةٍ " كناية على فعل الخطيئة حيث ارتبطت التفاحة بقصة سيدنا آدم وأما حواء عليهما السلام، لتصبح رمزاً لارتكاب المعصية التي سببها الإغراء، أما في عبارة " سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ ... سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ.. " 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 (حياة).

عَلَى الْجِدَارِ عُوْدٌ عَجُوْزٌ.. عَلَى أُوْتَارِهِ هَالَاتٌ عُبَارٍ.. وَأَثَارُ أَصَابِعِ نَاعِمَةٍ.. وَقُبْلَاتُ رِيْشَةٍ عَاشِقَةٍ.. عَلَى وَاجِهَتِهِ تَتَعَامَدُ خُيُوْطُ عَنكَبُوْتٍ (1).

حيث تقدم في هذه الجملة الخبر "عَلَى الْجِدَارِ"، على المبتدأ "عُوْدٌ عَجُوْزٌ"، وقد ورد الخبر شبه جملة، والأصل أن يقال: "عُوْدٌ عَجُوْزٌ 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 الخلطة التركيبية وحسب، وإنما تبرز معها سمة إيقاعية في النص في العبارات الآتية: "عَلَى الْجِدَارِ" " هَالَاتُ عُبَارٍ " " أَصَابِعِ نَاعِمَةٍ " " رِيْشَةٍ 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 (مآل..)

"مِنْ فَمِ عَصْفُوْرٍ سَقَطَتْ قَشَّةٌ .." (2).

وكذلك فضّل القاص تقديم جملة مقول القول على جملة القول لدواعٍ منها: أن جملة مقول القول هي مَصْبِ الاهتمام، فعمل على تقديمها؛ لإبراز المعنى وتقريبه للقارئ، حيث يقول السارد في قصة (اعتقال).

" سَأَعْتَقُكَ "، قَالَتِ الدَّاكِرَةُ..

(1) عطر الشمس، ص14.

(2) قهقهة شهية، ص24.

" هه ... ذلك مستحيل...!! "، قَالَتِ الْفَكْرَةُ.. (1)

وكذلك من صور التقديم تقديم الحال على عامله كما في قصة (خِيَانَةٌ)، يقول

السارد: حِينَ اعْتَصَرَنِي الْعَطَشُ الْقَتُولُ.. انفصلَ ظِلِّي عَنِّي.. (2).

وتتضافر فاعلية الحذف بوصفه انزياحاً عن النمط التركيبي في إضفاء مزايا فنية وأبعاداً 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 الْكُوبِ فَارِغٌ..

.... وَنِصْفُهُ مُمْتَلِئٌ..

.....

أَلَا نَمْلَأُهُ ...؟!؟

بَلْ يَنْبَغِي أَنْ نُفْرَغَ الْمُمْتَلِئِ ...؟

!!.....

مَضَتْ..

تَرَكْتُ كُرْسِيَّ شَاغِرًا..

... وَبَقِيَ يَمَلَأُ كُرْسِيَّهِ 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 "أَلَا نَمْلَأُهُ ...؟!؟" فهو إذن حديث جرى بين شخصين، ثم يقول "بَلْ

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص 11.

(2) قهقهة شهية، ص 62.

(3) قهقهة شهية، ص 57.

يَنْبَغِي أَنْ نُفْرِعَ الْمُمْتَلَى...؟! وَيَأْتِي بَعْدَهَا كَلَامٌ مَحذُوفٌ ثُمَّ قَوْلُهُ "مَضَتْ.. " لِيَتَبَيَّنَ لَنَا أَنَّ مَا حَذَفَ هُوَ مَا جَرَى مِنْ اخْتِلَافٍ فِي وَجْهَاتِ النَّظَرِ، فَكَانَ الْحَذْفُ مَدْعَاةً لَتَرْكِيزِ ذَهْنِ الْقَارِئِ نَحْوَ الْمَحذُوفِ أَكْثَرَ مِنَ الْمَذْكُورِ بِوَصْفِهِ عِلَاقَةً دَاخِلَ النَّصِّ.

ونلاحظ أن هذا التلاعب بالكلمات إنما يدل على قدرة القاص وتمكّنه من اللغة، وعلى المتلقي أن يكون على بينة 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 والمعتقداتية»<sup>(1)</sup> فهو ذو طبيعة اجتماعية وثقافية، فمقاربة القصص تكشف لنا عن عدد من الموضوعات المطروقة أثارت تساؤلات كشفت عن انزياح موضوعاتي متعدد، ونجد أمثلة كثيرة لهذه الصور الانزياحية في قصص الفاخري منها: قصة (نظريّة):

إِلَى أَعْلَى سَقَطَتِ التُّفَاحَةُ..

مَارِقَةً خَلَعَتْهَا الْأَشْجَارُ..

شَكَّكَ نِيُوتُنُ فِي نَظَرِيَّتِهِ..

عَادَتْ إِلَى الْجَنَّةِ..

هُنَاكَ.. وَجَدَتْ لَهَا أُمَّ..

وَرَجُلًا وَامْرَأَةً..

لَا يُؤْمِنَانِ - أَبَدًا - بِنَظَرِيَّةِ السَّقُوطِ...!! (2).

(1) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، ص 58.

(2) عصير ثرثرة، ص 36.

تبدأ افتتاحية القصة بما يخالف العقل والمنطق؛ إذ إن السقوط لا يكون إلى الأعلى بل على العكس من ذلك، وهذا ما تؤكد نظرية نيوتن، قيل: إن نيوتن عندما اكتشف الجاذبية كان جالساً تحت شجرة التفاح التي كانت ثمارها رمزاً لارتكاب المعصية التي سببتها الجاذبية فاكتشف قانونها، والمخالف للمألوف هو أن التفاحة وهي رمز للخبيثة تصعد إلى الجنة وتجد لها أمّاً ورجلاً وامراً وفي هذا انزياح عما أُوتلف فهمه من أنها سبب إخراج أبينا آدم وأمنا حواء من الجنة بعد غواية الشيطان لهما، في هذه القصة كل شيء مفكك ومنزاح عن مكانه حتى لكأن عملية الانزياح مقصودة لذاتها، وهي تعكس حالة الرؤية المنغلقة على صاحب النص والمقيدة بما يطرحه فيها من موقف أو وجهة نظر.

وكذلك في قصة (تثاؤب) يحضر الانزياح الفكري الموضوعاتي ويكون الأساس الذي قامت عليه الأقدوس.

تثاؤبَ شهریار.. انطلقت الحکایة.. تثاؤبَ ثانیةً كانتِ الحکایةُ في منتصفِها..

شخَرَ شهریار.. کانتُ شهرزادُ تنهي حکایتها فيما كان الصَّبَّاحُ المتثائبُ یُعلنُ

بمقدمهِ الكلامَ المباحَ...؟! (1).

في هذه الأقدوس انزاح القاص عن الأسطورة الأصل؛ ليتمكن من تمرير جملة من المعاني التي يرمى إليها، ويعلن أن عملية السرد أو الحكى ليست رهينة بزمن ومكان محدد.

وبالمجمل وإن كان الانزياح خاصية لصيقة بالشعر أكثر من النثر إلا أنها جاءت في النص الأقدوسي بالخصوص لتجعل هذا النص متعلق العناصر الجمالية والدلالية، وكذلك التأكيد على اقتران أدبية النص القصصي بمدى براعة القاص في بناء لغة جديدة على أنقاض اللغة التواصلية العادية.

(1) حبيباتي، ص 41.

## **المبحث الثالث: التناص**

**المطلب الأول: التناص لغةً واصطلاحاً**

**المطلب الثاني: صور التناص في أقاصيص الفاخري**

## المطلب الأول التناسق لغةً واصطلاحاً

### 1. التناسق لغةً

يرجع مصطلح التناسق إلى المادة اللغوية "تَصُصَ"، وتعني في لسان العرب ((رفعك الشيء، ونصّ الحديث نصّاً: رفعه. وكل ما أظهر فقد نص)) (1). وفي تاج العروس هو ((التَّوْقِيفُ والتَّعْيِينُ على شيءٍ ما، وكل ذلك مجاز، من النَّصِّ بمعنى الرَّفْع، والظُّهُور. قُلْتُ: ومنه أُخِذَ نَصُّ القرآن والحديث، وهو اللَّفْظ الدَّال على معنى لا يحتمل غيره)) (2).

ويتضح مما ورد أن معاني المادة اللغوية "تَصُصَ" 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. التناسق اصطلاحاً:

لم يظهر التناسق بوصفه مصطلحاً نقدياً في النقد العربي إلا مع مرحلة الترجمة للفكر الغربي الحديث، وهو مصطلح حديث لظاهرة قديمة، أدرك بعض جوانبها النقد العربي القديم، فقد وردت مصطلحات كثيرة لها علاقة ما بمصطلح التناسق كالتضمين والسرقة وغيرها، وهذه الظاهرة وإن كانت مدركة في الشعر العربي إلا أنها لم تتبلور منهاجاً شاملاً.

أول ما ظهر مصطلح التناسق في النظرية النقدية الحديثة مع الباحثة جوليا كرسنيفا في كتاباتها التي نُشرت ما بين عامي 1966م-1967م مستلهمةً كل ذلك من الباحث السيمولوجي ميخائيل باختين وهو أول من أكد على الطابع الحوارى للنص الأدبي، ويندرج مفهوم التناسق عند "كرسنيفا" 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 العزايوي، مطبعة

حكومة الكويت، مج18، 1965م، ص180.

عندها بالنص المولّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها تولد النصوص وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق<sup>(1)</sup>. ويعد 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 حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص<sup>(2)</sup>)).

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 بالتناص والتناصية والتداخل النصي والنص الغائب، فالناقد محمد مفتاح اصطلح عليه "التعالق النصي" ويرى أن التناص (( هو تعالق -الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة<sup>(3)</sup>))، 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 الزغبى 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 وتتدغم فيه ليشكل نص جديد واحد متكامل<sup>(1)</sup>.

ومع تعدد تعريفات التناص وتباينها إلا أنها تركز على أن النص الأدبي نسيج من العلاقات المتشعبة، أي: هو استدعاء لنص أو صدهاء 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)<sup>(2)</sup>. كما أن تعدد أنماط التناص عند أديب معين يشير إلى تعدد 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 تضحل 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 المائل باعتباره استمراراً متجدداً.

(1) أحمد الزغبى: التناص-نظرياً وتطبيقياً-، عمان، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2\_ 2000م، ص11.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري\_ استراتيجيات 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).  
وأما التناص في الأقصوة فهو من أهم التقنيات التي توسع آفاق النص ودلالاته، بحيث يضخ المعنى إلى خارج النص، لأنه يتيح للقاص تقديم زخم هائل 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 دلاليّاً وظلالاً إيحائيّة 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 وتناس المتن، ونلاحظ أن القاص أكثر من استخدام التناص الذي يمثل جزءاً فاعلاً ضمن سياق أحداث كل قصة، بحيث يدعم الأفكار في بنية النص ليخدم الموضوع المعالج ومن التناسات التي وظفها:

#### 1. تناص العنوان.

إن العنوان الذي يختاره المبدع يمثل حقلاً دلاليًا تتناسل منه الدلالات، ومنه تتبدى ملامح شعريته من خلال إحالاته التناصية إلى نصوص، أو عناوين، وقد صنف جيران **جينيت** العنوان ضمن فضاء النص الموازي وذلك في إطار حديثه عن أنماط التعالي النصي (1).

ويمكن استنتاج 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 أسئلة أخرى)، و(عطر الشمس)، 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 عصراً، بمعنى: ضغط شيء حتى يتحلب، أي: استخراج ما فيه<sup>(1)</sup>، 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 يبني 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) وتتجسد سلطة العنوان الرئيسي في احتوائه على عناوين قصص المجموعة وهذه العناوين نوع من التناص الداخلي، وهي: (التهام، لعبة، تصفيق، سقوط، سفر، سؤال، شموع، رذاذ، سيجار، احتضان، رسم، خروج، تمرد، رواية، سيف، أغنية، شيطان، نظرية، مرآة، انسحاق، أستاذة، ثرثرة، تحطم، شعور...).

وفي إطار هذه الخلاصة، التي تتمظهر في عنوان المجموعة (عصير ثرثرة) تتناص مع قصة (موناليزا)\* حيث تختصر (لغة العيون) في صورة الموناليزا كثيراً مما يقال

(1) انظر: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، ج4، ص340.

\* هي لوحة فنية نصفية تعود للقرن السادس عشر لسيدة يُعتقد بأنها ليزا جوكوندو، بريشة الفنان والمهندس المعماري والنحات الإيطالي ليوناردو دافينشي، ووصفت هذه اللوحة بأنها "أكثر الأعمال الفنية شهرة في تاريخ الفن (ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. / <https://ar.wikipedia.org/wiki>)

فهي تتماهى مع عنوان (عصير ثرثرة)، نلاحظ ذلك في قوله: "أَحَسَّ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ فِي نَظَرَاتِهَا.. " وقوله أيضاً: "كَانَتْ زَوْجَتُهُ تَتَوَعَّدُهَا بِعَيْنَيْنِ تَتَّقِدَانِ حَقْدًا ...!!" (1). وكذلك صورة (سبارتاكوس)\* في قصة موسومة باسمه يقول السارد: "رَسَمَ سَبَارَتَاكُوسَ مُنْتَصِرًا، مُكَسِّرًا أَغْلَالَهُ.. عَلَّقَ اللَّوْحَةَ عَلَى الْجِدَارِ.. وَاسْتَدَارَ مُغَادِرًا.. رَبَّتَ عَلَى كَنَفِهِ.. هَامَسَهُ بِهُدُوءٍ: (2).

يبين القاص أن هذا العصر لا مكانة فيه للثرثرة ففي القصة الأولى نلاحظ 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 العنوان المطلقة، وهو يتماشى مع بنية النص القصصي القصير من حيث التكبير والتكثيف.

2\_ عناوين تتناص مع التاريخ والأسطورة مثل (سبارتاكوس، موناليزا، نارسيس، شيطان، 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 وتتمو مستقلة عنه، ويبرز هذا النوع بشكل واضح في الأقصوة، وفيه يفقد النوع الأدبي نقاءه ويتخلى عن صلابته، ويفقد هويته الخاصة فتتعلق النصوص مع بعضها في طريقة التشكل الداخلي، فيتداخل الشعري بالسردى والسردى بالنتشكيلي، كأن تتناص قصة مع قصيدة أو مع قصة أخرى، و يحتفظ كل نص في النهاية بمرجعياته النوعية، فمجرد دخول نص في سياق نص آخر عن طريق التضمين، أو الاقتباس، أو الإلماح أو حتى الامتصاص يسمى تناصاً، 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، فالأقصوة عنده تراهن على الشعرية انزياحاً بالكلمات واختزالاً في التعبير، تعضيذاً لسمة القصر والتلميح والإيحاء اللفظي، كما في قصة (غياب).

مُتَكَدِّسٌ مَكَائِهَا عَلَى الْكُرْسِيِّ .. حَاضِرٌ غِيَابُهَا عَلَى  
نَحْوِ مَاحِقٍ .. لَمْ يَسْبِقْهَا حُرَّاسُ جَمَالِهَا الْمُؤَبَّدُونَ ..  
اِسْتِيَافُهَا الْمَلَازِمُ لَهَا دَوْمًا .. صَوْتُهَا الشَّغُوفُ .. عَطْرُهَا  
الْمُلهُوفُ .. ظِلُّهَا الْمُنْقَادُ أَبَدًا لِعِنَاقِي .. تَوْقِيْعُ حِدَائِهَا  
الْمَاتِعُ .. مُوسِيْقَا الْجَسَدِ الْمَرَاهِقِ .. هُتَافُ الْبَابِ فَرِحًا  
بِمَجِيئِهَا ..

الْكُرْسِيُّ يُلْمُ بَطَالَتَهُ .. وَيُقْلَعُ نَحْوَهَا...! (1).

لا يختلف اثنان عن ميل لغة هذه القصة إلى الشعر، فالقاص وإن كان مجداً 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 تعدى في هذا التداخل إلى قمة في الانزياح الشعري على مستوى السرد.

ب.التناص مع القصص القرآني: يتناص القاص مع القصص القرآني باعتبارها رافداً 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 (النِّفَاف).

صَاحَتِ الْحَسَنَاءُ: لَقَدْ أَضَعْتُ ظِلِّي...!!؟

.....

قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْهَا صَوْتُهَا التَّفَّ حَوْلَهَا أَلْفُ ظِلِّ!.. (3)

مع مباشرة التناص في هذه القصة مع الآية القرآنية ﴿ قَبْلَ أَنْ 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 شيوعتها ووضوح معانيها ودلالاتها كونها منبثقة من كتاب سماوي.

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص 54.

(2) حصّة 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 الأقصوة الواحدة كما في قصة (عَطَشٌ).  
تُلْبَسُ شَفْتَيْهَا تُفَاحَةَ الْغَوَايَةِ..  
عَلَى جَمْرِ الرَّغْبَةِ يَرْكُضُ قَلْبِي..  
تَهْمُسُ لِي: هَيْتَ لَكَ ....  
الشَّفَقَانِ نَهْرَانِ مِنْ لَهْفٍ وَاشْتِعَالٍ..  
تَقْتَرِبُ الشُّطَّانُ..  
يَدْنُو رَحِيقُ التُّفَاحِ مِنْ عَطْشِي..  
تُطْبِقُ الْعَنْمَةَ الْكَرِيمَةَ فَكَيْفَهَا عَلَى لَحْظَةِ اِرْتَوَاءٍ 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 يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾ (2)، كذلك احتوت هذه الأقصوة على تناص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام من خلال "تهمسُ لي : هَيْتَ لَكَ ...." التي تجسد الإغواء على مستوى الجسد والتي تتناص مع الآية الكريمة ﴿وَرَزَوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ، وَعَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ (3)، والمتأمل في هذه الأقصوة 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 نصوص الكاتب الواحد مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً<sup>(1)</sup>، فالأديب يمتص آثاره السابقة أو يحاورها وذلك على مستوى تقاطع الموضوعات والرؤى والأفكار التي تعبر عن هاجس القاص وموقفه من العالم، بل تتعداه إلى الشخصيات التي تجسد رؤاه، وإلى اللغة التي تعبر بها الشخصيات 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 لمّ ما تناثر منها من جهة وفي إعادة ترتيبه لها من جهة ثانية، ونلاحظ ذلك في قصة (اِحْتِضَانٌ) التي تتناص مع قصة (حِضْنٌ)، فالقاص يبني معمار قصته الأولى على الحذف والتناص الخارجي مع القول (كَأَنَّهُ مَقْطُوعٌ مِنْ شَجَرَةٍ) يقول السارد في هذه القصة:

رَمَى فَأَسَهُ إِلَى قَعْرِ الْوَادِي..

.....

يَكْفِي أَنَّنِي مَقْطُوعٌ مِنْ .....؟!؟!...

... وَاحْتَضَنَ الشَّجَرَةَ بَأَكْبَى...! (2).

أما في قصة (حِضْنٌ) فيقول:

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي-النص والسياق-، ص 100.

(2) عصير ثرثرة، ص 68.



مَرَّ أَمَامَهَا فَاحْتَضَنَتْهُ..

.....

نَظَرَ إِلَيْهَا مُسْتَعْرِبًا..

أَنَا أَمَّكَ.. أَلَمْ تَكُنْ تُرَدِّدُ أَنَّكَ مَقْطُوعٌ مِنْ شَجَرَةٍ...؟! (1).

الفاصل في هذه القصة يحيل إلى النص السابق من خلال مقول القول: "أَلَمْ تَكُنْ تُرَدِّدُ أَنَّكَ مَقْطُوعٌ مِنْ شَجَرَةٍ...؟!"; ليجذب القارئ، ويدفعه للربط بين النصين لاستكمال معنى النص المحال إليه بوضعه في سياق النص المحال نفسه.

ويتكى 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 (الجُنْدِيَّ المَجْهُولِ\*) مرتين من منظورين مختلفين، ففي قصة (مَجْهُولٌ) يقول السارد:

وُلِدَ مِنْ أَبِي وَأُمِّ مَجْهُولَيْنِ..

فِي زَمَنِ وَمَكَانٍ مَجْهُولَيْنِ..

فِي ظُرُوفٍ مَجْهُولَةٍ التَّحَقَّ بِالْخِدْمَةِ العَسْكَرِيَّةِ..

لِأَسْبَابٍ مَجْهُولَةٍ نَشَبَتْ حَرْبٌ فَرَّجَ فِيهَا قَسْرًا..

إِصْطَادَتْهُ رِصَاصَةٌ مَجْهُولَةٌ..

فَعَدَا مُوهَلًا بِجِدَارَةِ لِسْكَنِي قَبْرِ الجُنْدِيِّ المَجْهُولِ...! (2).

نلاحظ أن هذه القصة تتناص ذاتياً مع قصة (تَدْكَارٌ) وهما من مجموعتين مختلفتين، يقول السارد في قصة (تَدْكَارٌ).

(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، ص 20.

تَنَاهَبَهُ الرَّصَاصُ.. إِرْتَعَدَتْ فَرَائِصُهُ.. أَلْقَى البندقيَّةَ.. خَلَعَ قِلَادَةَ التَّعْرِيفِ..  
أَدَارَ لِلْحَرْبِ ظَهْرَهُ.. أَثْنَاءَ تَقَهُّرِهِ اصْطَادَتْهُ رِصَاصَةٌ طَائِشَةٌ.. حِينَ انْتَهَتْ الْحَرْبُ  
كَانُوا يَبْنُونَ فَوْقَ جُنَّتِهِ الْمُتَعَفِّئَةَ نُصْبًا تَذْكَارِيًا لِجُنْدِيٍّ مَجْهُولٍ...! (1).

يرافق تكرار الحكاية اختلاف في المضمون وفقاً لوجهة نظر الراوي وعلاقته بالمروي، 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 تتوب 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 عن 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"المرأة" 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، وبتنوعات 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 الفاخري" والنصوص الأخرى الغائبة، التي تقيم معها تعالفاً 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 الْفَرَاغِ) للقاصة سهام العبودي من مجموعتها القصصية (ظِلُّ الْفَرَاغِ) حيث يقول الفاخري في قصته:

نِصْفُ الْكُوبِ فَارِغٌ..

.... وَنِصْفُهُ مُمْتَلِئٌ..

.....

أَلَا نَمَلُوهُ ...؟!؟

بَلْ يَنْبَغِي أَنْ نُفْرِغَ الْمُمْتَلِئَ ...؟

!!.....

(1) عناق ظلال مراوغة، ص 61\_75\_101.

مَضَتْ..

تَرَكَتْ كُرْسِيًّا شَاغِرًا..

... وَبَقِيَ يَمَلَأُ كُرْسِيَّهُ بِهِ ...! (1).

وتقول القاصة سهام العبودي في قصتها:

كَانَتْ تُرَوِّجُ لِفِكْرَةِ الْكَاسِ نِصْفِ الْمَمْلُوءَةِ بِاجْتِهَادٍ نَادِرٍ، وَكَانَ يُنَاسِبُهَا دَوْرَ  
الْمُمَثِّلَةِ الْعُلْيَا لِشُؤْنِ التَّفَاوُلِ: تُوزَعُهُ، وَتَصْنَعُ أَسْبَاباً شَدِيدَةً الْإِفْتِنَاعِ لِعِتْنَاقِهِ. غَيْرَ  
أَنَّهَا بَقِيَتْ لَا تَرَى فِي الظِّلِّ الْمُمْتَدِّ تَحْتَ كُرْسِيِّهِ الْفَارِغِ إِلَّا ظِلًّا غِيَابَهُ. (2).

يصور كل من الفاخري والعبودي في قصتهما الطاقة الإيجابية التي تحملها بطلة  
القصتين من خلال فكرة (نِصْفُ الْكُؤْبِ الْمُمْتَلِئِ) التي ما لبثت أن تحطمت هذه الفكرة  
باصطدامها بالواقع، وسيطرت فكرة (نِصْفُ الْكُؤْبِ الْفَارِغِ) 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 قارئاً غير تقليدياً لفكِّ دلالات ذلك الربط  
بالكلمات بين ما هو كائن وما قد يكون، حيث تتناص قصة (كَأَكَاة) مع الحكاية التي  
رواها عيسى بن عمر النحوي حين سقط من على الحمار، واجتمع عليه الناس فقال:  
مَالِكُمْ تَكَأَكَاةُمْ عَلَيَّ تَكَأَكُوكُمْ عَلَى ذِي جِنَّةٍ إِفْرَنْقَعُوا عَنِّي (3)، ويقول القاص في قصته:  
تَكَأَكَاةُ النُّقَادِ عَلَى نَصِي..

كَتَكَأَكُنْهِمْ 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: المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور،  
دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1998م، ج1، ص147.

صَلَبُوهُ .. قَتَلُوهُ نَقْدًا ..

فَحْيَا ..

أَسْرَى عَلَى بُرَاقٍ فَصَاحَتِهِ مِعْرَاجًا إِلَى الْقُلُوبِ ..

.....

أَمَّا أَنَا فَأَفْرَنْقَعْتُ عَنْهُمْ ..؟! (1)

يتكى النصّ أولاً على اللغة المعجمية التراثية في توظيف كلمات غير مستعملة في الأدب الحديث، فقد استخدم الفاخري كأكأة وتكأكأ وكتكأكُتْهُمْ، 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 تناسلاً آخر في هذه القصة؛ ليجعل خيال القارئ يخلق في فضاءات عدّة، فيتناص مع رحلة الإسراء والمعراج بالقول: "أَسْرَى عَلَى بُرَاقٍ فَصَاحَتِهِ مِعْرَاجًا إِلَى الْقُلُوبِ" .. فقد غدا النصّ هو المُسرى به ليعرج إلى قلوب القراء.

ويتبدى التناسل الأدبي أيضاً عند الفاخري في قصة (استجواب) عندما يستدعي قصيدة المتنبي باستحضار الجسد اللفظي، "فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي... وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ.." (2). فدلالة مواجهه الموت والشجاعة في القصيدة تتسحب إلى مضمون القصة.

د. التناسل الأسطوري: تمثل الأسطورة أحد أهم روافد الثقافة العربية، وتكمن أهميتها في أنها تمثل انعكاساً للشعور الجمعي ما يجعل استدعاءها يستدعي معها فضاءها التخيلي ودلالاتها الرمزية، إن استدعاء الأسطورة من خلال مستويات التناسل وآلياته المختلفة، يعيد تشكيلها وتكثيف دلالاتها الموحية بما يجعلها تتفاعل مع التجربة القصصية، ويعمق اتصالها مع التجربة الوجودية والإنسانية بأبعادها المختلفة.

(1) قهقهة شهبية، ص15.

(2) قهقهة شهبية، ص18.

وفي قصص الفاخري نطالع بعض المواضع التي تجلت فيها بعض الرموز الأسطورية، ونكشف عن شكل توظيفه لها، كما في قصة (فينيق) حيث يقول السارد:

طَوِيلًا جَرَرْتُ ظِلِّي وَرَائِي .. أَنهَكِنِي جَرِّي لَهُ ..

أَقَعَيْتُ بِثَقْلِي عَلَيْهِ .. اسْتَلْقَى تَحْتِي مَدْحُورًا .. حِينَ  
أَيَقَنْتُ بِمَوْتِهِ نَهَضْتُ مُعَاذِرًا، خَالِعًا إِيَّاهُ .. مَضَيْتُ  
فَأَمْتَدَّ أَمَامِي مُحَاوِلًا تَسْلُقَ قَامَتِي الْعَارِيَةَ .. ! (1)

وظف القاص في القصة السابقة أسطورة طائر الفنيق، وهي أسطورة كنعانية تحكي قصة طائر الفنيق وهو طائر يرمز إلى الانبعاث من جديد، إذ تقول الأسطورة: إن هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه أو يخلق نفسه من ذاته بعد احتراقه، وقد أورد القاص (فينيق) رمزاً أسطورياً ينحصر في استدعاء المتلقي صورة الطائر وما ارتبط به من معنى للانبعاث الذاتي، وقد حدد شكل الاستدعاء في صورة شجار الذات مع ظلها لينتهي بموت الظل وانبعائه 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 يثري 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 "تارسيس" وذلك في قصة تحمل الاسم نفسه "تارسيس" (2)، وما يمكن أن نلاحظه 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، ص 20.

(2) حبيباتي، ص 32.

وبناءً على ما سبق تعد تقنية التناص من أهم التقنيات الفنية التي لجأ إليها القاص، في محاولة للتعلق مع نصوص مشبعة بدلالات وشمولٍ أوسع؛ لتكتسب تجربته بعداً موضوعياً وعمقاً درامياً، يُمكنه من استيعاب متغيرات الحياة وبلورة تناقضاتها من خلال فضاءات نصية محدودة الطول مقتصدة اللغة.

### **المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة.**

**المطلب الأول: الاستهلال**

**المطلب الثاني: الخاتمة**



## المطلب الأول

### الاستهلال

الاستهلال بنية فنية وأسلوبية تتميز عن بقية عناصر النص؛ لذلك أشار النقاد العرب الأوائل إلى أهمية الاستهلال ووظيفته، فهو بدء الكلام وبدء التأسيس، وكانوا يقولون «أحسنوا معاشر الكتاب الابتدءات فإنهن دلائل البيان»<sup>(1)</sup>، 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<sup>(2)</sup>، ويزداد حسناً إذا دل على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة الاستهلال.

أما في الدراسات الحديثة فيرى **توماس بيرنز** أن بداية الأقصوة أصعب جزء فيها<sup>(3)</sup>، لأنها لا تملك المساحة الشاسعة لاستقطاب وجذب القارئ عبر تنوع الدلالات الفنية التي تستدرج المثقفي، 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 الأقصوة، ترجمة: كاظم سعد الدين، ص19.

والسرديّة والجمالية في نطاق هذا الحيز الكتابي المحدد والمكثف، الذي يعقب عتبة العنوان.

لذلك يجب على القاص أن يعتني بالاستهلال عناية خاصة، فهو الذي يدفع القارئ إلى التعمق في باقي أجزاء النص من جهة ويشكل 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 استهلالاً على مستوى النص وليس على مستوى الحدث، ويرجع ذلك إلى طبيعة الأقصوصة من حيث التكتيف وقصر المساحة المتاحة للنص، وعلى القاص أن يستخدم كل ما من شأنه اجتذاب اهتمام القارئ، وإقناعه وشد انتباهه؛ لأنه هو الذي يتحكم في الحبكة السرديّة وبنائها الفني والجمالي. وبعد الاستهلال حلقة وصل تربط العنوان بالنص، فإذا كان العنوان يحمل بنى دلالية تضمنها النص، فالاستهلال إشارة أولية لتجلى هذه الدلالات، فيجاء 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.. أَعْمَضَ عَيْنَيْهِ.. اخْضَوْضَرَ قَلْبُهُ.." (2)، أو قد يكون نفسه في المعنى كدلالة حدث عليه منذ مقدمة القصة كدلالة "صَارِحَهَا" في قصة (اسْتِنْتَاقُ..) "صَارِحَهَا بِسِحْرِ ابْتِسَامَةٍ تَنْبُتُ 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 وتنوعها (1)، وجاء الاستهلال الأقصوي عند الفاخري على أنماط فنية متعددة، تضيف أبعادها الأسلوبية والموضوعية أدواراً محورية في بناء النص، ومن هذه الأنماط:

### أ. الاستهلال الحكائي

استهلال سياتي بحيث يعمل على إثارة انتباه القارئ نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً عن إشاعة مناخ الحكيم منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي القصة دينامية وحراكاً سردياً يُعزّي القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن القصصي الأخرى التي تعقب عتبة الاستهلال (2)، ويعد الاستهلال الحكائي من أكثر الاستهلالات وروداً في الأقصوة وذلك بحكم هيمنة عنصر الحكاية على باقي العناصر السردية كما في قصة (شَجَارٌ)، يقول السارد في استهلاله لهذه القصة: "تَشَاجَرْتُ وَظَلِّي..". نلاحظ 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 رَجُلٌ الْأَمْنِ لِفَكِّ الشَّجَارِ فَدَفَعَتْهُ..

إِفْتَادَنِي إِلَى مَرْكَزِ الشَّرْطَةِ..

(1) انظر: هداية مرزق: سلطة اللغة سلطة النص قراءة في مجموعة "عصير نثرية" 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 شَاهِدًا...! (1).

تُجسد هذه القصة صورة القلق المختق 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 للأقصوة 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 (برود).

طَاوِلَةٌ صَغِيرَةٌ تَشْغُلُ رُكْنَا مَهْجُورًا يَبِيضُ فِيهِ الْفَرَاغُ..

فَنَجَانَا قَهْوَةٌ يَبْرَدَانِ..

وَأَنْثَى فَلَقَّةٌ يَجْلِدُهَا كُرْسِيٌّ شَاغِرٌ مُنْذُ لَهْفٍ بَعِيدٍ..

قَلْبُهَا وَسَاعَتُهَا يَتَلَكَّانِ..

لَا أَحَدَ يَجِيءُ...!

الْوَقْتُ يَمْرُقُ مِثْلَ بَرْقٍ..

الْكُرْسِيُّ الشَّاغِرُ يَضِيقُ بِبَطَالَتِهِ..

يُعبّر 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 تتفعل تحت تأثير حدث ما وهو الغياب، وتؤكد الخاتمة هذه الحيرة بالقول: فَتَحْتَسِي الْفَنَاجَانَ الْآخَرَ مُفْرَعَةً حُنَّالَتَهُ فِي الصَّحْنِ الصَّغِيرِ، مُحَاوِلَةً أَنْ تَقْرَأَ فِيهِ وَجْهًا لِرَجُلٍ يُمَكِّنُ أَنْ يَجِيءَ...! (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 دلاليًا، 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 (وقار) يقول السارد: "بَعْدَ دَقَائِقَ مِنْ رُكُوبِهِ الْحَافِلَةَ الْعُمُومِيَّةَ اكْتَشَفَ سَرِقَةً 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 التكتيف والاختزال على أحسن ما يكون، ليصل إلى لب الفكرة من أقصر طريق، وعليه تترتب عناصر التشويق لدى المتلقي.

وفي قصة (تَشَهُدٌ) 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 (كَرَاهِيَّةٌ).

كَيْفَ لِي أَنْ أَكْرَهُهُ ...؟

ضَخْمِي عُيُوبُهُ الصَّغِيرَةَ..

.....

أَرَا حَتَّ رَأْسَهَا عَلَى صَدْرِهَا مُتَمْتِمَةً:

(1) رفيف أسئلة أخرى، ص 82.

(2) عصير ثرثرة، ص 31.

" لَيْتَنِي أَسْتَطِيعُ فِعْلَهَا مَعَكَ ...؟! (1) ."

يستفتح القاص هذه الأصوصة بالاستفهام الحاد الذي يصب في وظيفة الاستهلال ذاتها، وهي استثارة اهتمام القارئ بطاقته القصوى، حيث تقوم بنية الاستهلال الحوارية في هذه الأصوصة وفق رؤية الشخصيات المتحاورة، فنستشعر هذه المفارقة المكتومة بين رغبة الأم ورغبة ابنتها.

وفي قصة (قراءة) يستفتح القاص أصوصة حوارية مباشرة وذلك بالقول:

قَالَتْ لَهُ: أَنَا أَحْسِنُ قِرَاءَةَ الْكُفِّ .. أَعْطِنِي كَفَّكَ لِأَقْرَأَهَا لَكَ ..

قال لها: ما رأيك أن أترك لك نسخة منها على وجهك لتقرأها على مهل! ... (2).

هـ. الاستهلال المثير. في هذا الاستهلال يجد القارئ نفسه دون مقدمات يفتح فضاء النص للبحث عما سيحدث، وهو ما يدفع القارئ أن يستمر في القراءة متشوقاً للآتي، كما في استهلال قصة (ذاكرة).

حِينَ قَرَّرَتِ الْحَرْبُ أَنْ تَتَوَّبَ .. أَنْ تَكْفَّرَ عَنْ ذُنُوبِهَا بِقَتْلِ الْمَلَائِكَةِ .. جَعَلَتْ يَوْمَ

تَوْبَتِهَا عُرْسًا سَلْمِيًّا تَتَعَانَقُ فِيهِ جِيُوشٌ كَانَتْ مِتْحَارِبَةً مِتْقَاتِلَةً .. جِيُوشٌ مِنْ

المفترض أن تتقاتل الآن بضراوة.. (3).

وكذلك في قصة (أنطفاء) من المجموعة ذاتها، ينجح القاص في استدراج المتلقي

من خلال المقطع الاستهلاكي الذي يثير حب الاستطلاع لديه يقول السارد:

شَرَفُ الْبِنْتِ مِثْلُ الْكَبْرِيتِ .. كَهَذَا تَمَامًا ..

سَحَبَ الْعُودَ عَلَى السَّوَادِ الْخَشَنِ .. فَلَمْ يَشْتَعَلْ .. (4).

(1) عصير ثرثرة، ص 28

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص 50.

(3) حبيباتي، ص 57.

(4) نفسها، ص 60.

وكان 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 بمثلٍ 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 (عصفور).

" عصفورٌ في اليدِ خيرٌ من عشرةٍ على الشجرة.. "

لم تقنعه المعادلةُ المجحفةُ.. (1).

وكذلك في قصة خيار يستفتح القاص الأصوصة بالمثل التالي: " الهُمُّ 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 وتستنير غريزته الاستطلاعية إلى أقصاها، بغية جذبته إلى أجواء الأصوصة، وهو أسلوب ذو حدين؛ إذ لو تبين للقارئ أن الأصوصة لم تحتفظ بألقها بعد الاستهلال، فإن خيبة أمله لا تشفع لها براعة الاستهلال ونجاحه.

(1) حبيباتي، ص55.

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص67.

## المطلب الثاني

### الخاتمة

الخاتمة في الأصوصة ليست وليدة السرد أو إحدى مفرزاته، كما أنها ليست معنية بالمضمون الذي من الممكن أن يفرض خاتمة ما، بل هي الحامل الأقوى لعناصر الأصوصة، فهي قفزة من داخل النص المتحفز إلى خارجه لتحقيق الدهشة في مجمل النص.

ولا يخفى على أحد أهمية الانسجام بين الاستهلال والخاتمة وخاصة في الأصوصة، 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 تُلقى فيه على كاهل القاصين تبعات ليست هينة في رسم فضاء النهاية على أفضل صورة ممكنة<sup>(1)</sup>.

وتتمتع الخاتمة بخصوصية كبيرة في الأصوصة؛ لأنها جزء أساسي من صلبها ومرتبطة 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»<sup>(2)</sup>، 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: مضمرة 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 الأقدوس 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 الأقدوس عند الفاخري ما يلي:

#### أ. الخاتمة السردية.

نقصد بها تلك الخاتمة المرتبطة بنص يعتمد في بنائه السردية على مجموعة من الجمل السردية المتوالية والمتعاقبة التي تسهم في تحريك الأقدوس، فكل فعل سردي يكون نتيجة منطقية للذي قبله، وفي الآن ذاته يكون مولداً للذي بعده، كما يبدو ذلك واضحاً في قصة (مشنقة).

فَرَعْتُ مِنْ شَنْقِ آخِرِ بَرِيٍّ.. ذَهَبُوا بِهِ إِلَى مَنَوَاهُ الْأَخِيرِ.. اغْتَصَبَتِ الْعُتْمَةُ الرَّعْنَاءُ الْمَكَانَ.. تَصَلَّبَتْ أَطْرَافُ الْمِشْنَقَةِ.. أَنْتِ أَطْرَافُهَا تَحْتَ عَصْفِ الرِّيحِ.. أَدَخَلْتُ رَأْسَهَا فِي أَنْشُوطِهَا الْمُرْهَقَةِ مُصْدِرَةً الْأَمْرَ لَهَا بِالشَّنْقِ...؟! (1).

هذه الأقدوس عبارة عن مجموعة من الأحداث السردية المتعاقبة كالتالي: فَرَعْتُ، ذَهَبُوا، اغْتَصَبَتِ، تَصَلَّبَتْ، أَنْتِ، ثم تنفرج هذه الأزمة بالجملة السردية "أَدَخَلْتُ رَأْسَهَا فِي أَنْشُوطِهَا الْمُرْهَقَةِ مُصْدِرَةً الْأَمْرَ لَهَا بِالشَّنْقِ".

#### ب. الخاتمة الحوارية.

(1) حبيباتي، ص 10.

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 (شحاذاً).

صَاحَتِ السَّيِّدَةُ غَاضِبَةً: أَيُّهَا الرَّسَّامُ الْعَبِيُّ، كَيْفَ تَرَسَّمُ هَذَا الْمَسْحَ فِي عُرْفَتِي ...؟  
أَلَا تَعْلَمُ كَمْ أَكْرَهُ الشَّحَادِينَ ...؟! ...

نَكَّسَ الرَّسَّامُ رَأْسَهُ فِي صَمْتٍ ...؟! ...

.....

سَيِّدَتِي، هَذِهِ لَيْسَتْ لَوْحَةً، إِنَّكَ تَرَيْنَنِي فِي مِرَاتِكَ ...؟! (1).

اعتمدت خاتمة الأقصوة على الحوار الخارجي بين المتحاورين وهما (السيدة) و(الرسام)، إذ يعتمد الحوار على تساؤل السيدة عما تصفه بالمسح والشحاذا، 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 (تحدّ).

اضمحلّت شجرة العنب.. تبيست أغصانها.. شرع المقصص الصديئ يقلّم  
أطرافها بفضاعة.. تقزمت.. نظرت إلى أطرافها المبتورة.. بكت بأسى وحرقة  
...! بعد أيام أخضرت أطرافها.. نهدت.. تمددت بإثداء سمرء مكتنزة..  
تسأقت فروعها المربعات الخشبية.. أطلت بأعناقها من العريشة.. متحدية  
مقصاً صديئاً ظلّ ينزف بظالة في ركنٍ حقيرٍ ...! (2).

(1) عصير ثرثرة، ص 72.

(2) رفيف أسئلة أخرى، ص 40.

جاءت الخاتمة في هذه الأقصوة عن طريق استخدام تقنية الوصف من خلال وصف اخضرار شجرة العنب وتمدها وتحديدها للمقص الصدئ الذي ظل يرثي بطالته في ركن حقير.

#### د. الخاتمة المفاجئة.

أجمل ما في خاتمة الأقصوة أنها تأتي غير متوقعة ولا واردة، فتفاجئ المتلقي بحلول لم يتوقعها بخلاف القصة القصيرة التي تأتي نهايتها مناسبة مع الأحداث، لذا تستحق الاهتمام الخاص من قبل المبدع، (فمادتها تبين أحد أعظم الاختلافات بين الأقصوة، والقصة الأطول منها، فغالبا ما تنتهي الأقصوة بمفاجأة، أو انقلاب الأمور، يعطي هذا النوع من الخاتمة نكهة وحدة للأقصوة لا يمكن أن تحققها القصة الأطول منها) (1)، كما في قصة (فكرة).

سألوا الكاتب الثري:

هل ستوزع كل هذه الكتب ليقرأها الناس...؟!.

لا.. سأشتري لها قراءً...!! (2).

يلاحظ قارئ هذه الأقصوة أنه كان يتوقع جواباً غير الذي قيل، فالكاتب خيب أفق انتظاره بهذه الجملة الصادمة، وهو يمارس نقده اللاذع للوسط الثقافي والأدبي على وجه الخصوص.

#### ه. 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 الأقصوة، ترجمة: كاظم سعد الدين، ص10.

(2) عصير ثرثرة، ص72.

توليد الدلالات في النص، وتصبح النهاية حمالة أوجه ودلالات كما في قصة (عقاب).

كُلَّمَا نَظَرْتِ الْحَسَنَاءُ فِي الْمِرَاةِ

خَرَجَ صَارِحًا فِي غُرُورِهَا:

"... لَكِنَّ لِلْخِيَانَةِ 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، ص 84.

## الخاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية مع الأقصوة في ليبيا والمتمثلة في أنموذجها القاص جمعة الفاخري، أحمد الله وأشكره على منّهُ 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 شرعيتها.
- إن مصطلح الأقصوة 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 مفوماتها 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 أثار 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 كتّاب عصرنا، فالحدود بينها صارت تعبُر باستمرار، والأنواع تخطط 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، ونقُرُّ في الوقت ذاته بتأسسها على جوانب من موروثنا السردى، 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 السردى في حدود الحاجة الضرورية للسياق الاختزالي، ومن أبرزها المبنى الحكائي والتكثيف واللغة.
- تكتسب تجربة الأديب 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 الحيك، كما أنه عرضها وفق سياقات مناسبة لتخرج في ثوب حكاى ذي عمق فكري وبعد دلالي.
- تجلت الشعرية في أقاصيص الفاخري في تعامله مع الشخصية، بحيث بدت أغلب الشخصيات في أقاصيصه مفترضة، فكانت ذواتاً مجهولة اسماً، أما وصفها فيشبه إشارات سريعة يلتقطها ذهن المتلقي فتنتقله من صورة مادية إلى صورة أدبية.

- تنوعت أشكال التكتيف عند الفاخري ما بين التكتيف الدلالي والبنائي والسيكولوجي.
- اهتم القاص باللغة شكلاً وجوهراً، فمن يقرأ نصوصه يرى حرصه على تشكّل كل جملة ومفردة، بحيث لا يمكن لأي قارئ أن يُخطئ في نطق أي مفردة، ثم إنه يتميز بمعجم لغوي خاص باستعمال اللغة مفرداتٍ وتراكيبٍ 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 يبنني 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 التناسل في أغلب الأقاصيص دوراً كبيراً في تعميق شعرية اللغة، وفتحها على آفاق الدلالات والتعالقات بالنصوص الأخرى بمختلف مستوياتها

الفكرية والأدبية والدينية، وهو ما أكسب الجملة السردية في الأقصوة تطوراً  
فنياً وبعداً فكرياً، غير أن توظيفه جاء في أقاصيص أخرى سواء على مستوى  
اللغة أم الدلالة بسيطاً ومغلقاً، 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 يبقى 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، الإسكندرية، 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 الزغبى: 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 الميثاقية 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](http://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](http://www.alukah.net)، 2016م.
24. جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جداً، ط1، شبكة الألوكة [www.alukah.net](http://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](http://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 السردى 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. خيرى 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 يحيوي: 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: القصة القصيرة جداً 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. شراييط أحمد شراييط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، 2009م.

48. شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبيشي: 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 بودواره: 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 وأجراءاته، 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 بومزير: 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: المزهري 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 والغربة-دراسات بنيوية في الأدب العربي-، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3\_2006م.
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 الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1\_1985م.
71. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
72. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية-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 العربي: 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 المصراطي: صحافة ليبيا في نصف قرن، مطابع دار الكشاف، بيروت، لبنان، ط1\_1960م.
80. علي مصطفى المصراطي: المجموعة القصصية (الطائر الجريح) ومضات قصصية، الدار الجماهيرية 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 السياب، 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 المتنبّي، 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 التناس 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 التناس-، 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](http://www.arrafid.ae)
104. محمد يوب: مضمرة القصة القصيرة جداً، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، ط1\_ 2012م.
105. مسلك ميمون: إواليات التخيل، دراسة في التخيل 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، 2000م.
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\_2009 م.
110. نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر.
111. نعيم اليافي: أطراف الوجه الواحد-دراسات نقدية في النظرية والتطبيق-منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996م.
112. ياسين النصير: التجربة والوعي، دار الكرمل، ط1\_1994 م.
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\_2008 م.
115. يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط1\_2004 م.
116. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1\_2008 م.

#### 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 إخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين 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. تياربي 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. جيارر جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط2\_1997م.
9. جيارر جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1\_2000م.
10. جيارر 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: خيرى 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 الأقبووة، 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\_1986م.

11. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2\_1984م.

د- الرسائل العلمية وأبحاث المؤتمرات.

1. إبراهيم العلم: الأقصوة 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. رابع بوحوش: الشعرية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقة الملتقى

الدولي الأول في تحليل الخطاب 11/3/2003م [www.pdfactory.com](http://www.pdfactory.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](http://difaf.ahlamontada.net)

6. غادة امحمد البشتي: البنية السوسيونصية 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 التدوير، 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 الإلكتروني [hidamerzeg@yahoo.fr](mailto:hidamerzeg@yahoo.fr) :

11. يوسف حطيني: بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة " دراسة في مكونات الإنشاء الروائي"، رسالة دكتوراه، دمشق، 1990م.

#### ه: 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، ع63، 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 المنقي أنموذجاً، مجلة مجرة، البوكلي للطباعة، المغرب، ع13، خريف 2008م.

7. خالد حسين حسين: سيمياء العنوان: القوة والدلالة - النمرور في اليوم العاشر - لتركيا تامر، مجلة جامعة دمشق، ع (3\_4)، 2005م.
8. خالد حسين خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، كتاب الرياض، ع83، 2000م.
9. رابع بوحوش: الشعرية 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 الأقصوة 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) للصدیق أبودوار 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 أمعشوشو: قضايا القصة القصيرة جداً - من النقاد إلى أنموذج سعاد مسكين -  
مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 85، إبريل 2012م.
21. منذر الغزالي: اللغة الشعرية في القصة القصيرة جداً، صحيفة المثقف، ع 4118،  
نشر بتاريخ 14\_12\_2017م.
22. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مج 7، ع 3، سبتمبر 1978م.
23. هاشم العزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع "دراسة نصية"، مجلة جامعة أم  
القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ع 28، 2003م.
24. ياسر قبيلات: متاهة القصة القصيرة جداً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب  
العرب، سورية، ع 420، 2006 م.

#### و: المواقع الإلكترونية

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](http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=65772&r=0)
2. جميل حمداوي: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جداً بين التعريف والتكثير  
شبكة الألوكة ([www.alukah.net](http://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](http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=88116&nm=1)
4. حسن فهمي: التكتيف 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](http://www.ajdadiya.com) 22/6/2002م.
6. حسين علي محمد: القصة القصيرة جداً، التشكيل والرؤية، موقع القصة العربية.  
[www. Arabic story.net](http://www.Arabicstory.net)

7. حنان الهوني: قصص قصيرة جداً، موقع القصة العربية. Arabic . net
- www.story ، نشرت القصة بتاريخ 28\_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](http://www.alnoor.se/article.asp?id=21415)
9. رسمي رحومي الهيتي الزمن بوصفه معياراً نقدياً في القصة القصيرة جداً نشر  
بتاريخ 22 يوليو 2015م، على الرابط  
[www.iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/30996](http://www.iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/30996)
10. سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا  
مدينة أنموذجاً، انترنت على الرابط [www.saidbengrad.net](http://www.saidbengrad.net)
11. شوقي بن حاج: التكتيف في القصة القصيرة جداً، مجلة مسارب الإلكترونية  
على الرابط <https://massareb.com/?p=5514>
12. عمر دغرير: مقياس التكتيف والإضمار والحذف في القصة القصيرة جداً، على  
الموقع [https://khatahmar.blogspot.com-post\\_7191.html](https://khatahmar.blogspot.com-post_7191.html)
13. مجلة سنا الومضة القصصية، ع6، 2014م، على الرابط  
<https://www.slideshare.net>
14. مسلك ميمون: التكتيف في القصة القصيرة جداً، على الموقع  
[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=8205](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](http://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\_2010م، على الموقع <https://pulpit.alwatanvoice.com>

17. محمد رمصيص: نص المداخلة التي تقدم بها في الصالون الأدبي بالدار

البيضاء: محور القصة القصيرة جداً بالمغرب 14.4.2007م، 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](https://www.almarrakchia.net)

## فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء .....	ج.....
الشكر والتقدير .....	د.....
المقدمة.....	7-1.....

## الفصل الأول

### شعرية الأقصوصة (دلالة المصطلح والمرجعية وظروف النشأة)

المبحث الأول: دلالة المصطلح.....	9.....
المطلب الأول: مصطلح الأقصوصة.....	28-10.....
المطلب الثاني: مصطلح الشعرية.....	38-29.....
المطلب الثالث: مصطلح شعرية الأقصوصة.....	41-39.....
المبحث الثاني: إشكالية الانتماء الأجناسي للأقصوصة.....	42.....
المطلب الأول: الجذور التاريخية للأقصوصة.....	51-43.....
المطلب الثاني: الأقصوصة نوعاً أدبياً.....	59-52.....
المبحث الثالث: فن الأقصوصة في ليبيا.....	60.....
المطلب الأول: المسار التاريخي لتطور القصة القصيرة في ليبيا.....	67-61.....
المطلب الثاني: الأقصوصة في ليبيا (مؤثرات النشأة وفضل الريادة).....	78-68.....
المطلب الثالث: جمعة الفاخري حياته وأعماله الأدبية.....	83-79.....

## الفصل الثاني

### شعرية البناء السردى في أقاصيص جمعة الفاخري

مدخل	86-85
المبحث الأول: المبنى الحكائى	87
المطلب الأول: الحدث	97-89
المطلب الثانى: الشخصيات	114-98
المطلب الثالث: الزمن والمكان	131-115
المبحث الثانى: التكثيف	132
المطلب الأول: التكثيف لغةً واصطلاحاً	139-133
المطلب الثانى: أنواع التكثيف في أقاصيص الفاخري	145-140
المبحث الثالث: اللغة	146
المطلب الأول: أهمية اللغة ومستويات بنائها	150-147
المطلب الثانى: مستويات اللغة في أقاصيص الفاخري	158-151

## الفصل الثالث

### مكامن الشعرية في لغة الأقصوة عند جمعة الفاخري

مدخل	161-160
المبحث الأول: المفارقة	162
المطلب الأول: المفارقة لغةً واصطلاحاً	167-163
المطلب الثانى: صور المفارقة في أقاصيص الفاخري	176-168

177	المبحث الثاني: الانزياح.....
180-178	المطلب الأول: الانزياح لغة واصطلاحاً.....
187-181	المطلب الثاني: صور الانزياح في أقاصيص الفاخري.....
188	المبحث الثالث: التناص.....
192-189	المطلب الأول: التناص لغةً واصطلاحاً.....
206-193	المطلب الثاني: صور التناص في أقاصيص الفاخري.....
207	المبحث الرابع: الاستهلال والخاتمة.....
214-208	المطلب الأول: الاستهلال.....
219-215	المطلب الثاني: الخاتمة.....
223-220	الخاتمة.....
242-224	قائمة المصادر والمراجع.....