الجماهيريــة العربيــة الليبيــة الشعبيــة الاشتراكيــة العظمــى

جامعة التحدي
كلية الآداب والتربية

الدراسات العليا
قسم اللغة العربية
شعبة الأدبيات

أثر الممارسة النقدية على تطور الإبداء القصصي من خلال مجلة الثقافة العربية بليبيا من فترة 1973-2000 م

دراسة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على درجة الإجازة العالية (الماجستير)
في النقد الحديث

إعداد الطالبة
سالمة على عبد الواحد عمرو

إشراف
أ.د / مصطفى محمد أبوشعالة
أستاذ مشارك - جامعة التحدي

العام الجامعي
2009 مسيحي
تاريخ المناقشة : **2009/11/16** مسيحي

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جامعة التحدي ـ سرت

كلية الآداب والتربية　　قسم/ اللغة العربية

" أثـــر الممارســـــة النقـــــدية للقصة القصيرة في تطـــور الابـــداع القصصـــي من خـــلال مجلة الثقافـــة العربية بليبيا من الفترة 1973 ــ2000ف"

إعداد :ــ سالمة علي عبد الواحد.

أعضاء لجنة المناقشة:ــ

1- د. . مصطفى محمد ابوشعالة.

2- أ. عبد الرؤوف بابكر السيد.

3- د. ساسي سعيد رمضان.

التوقيع:

.....

يعتمد

أ. سعيدة صالح عبد الكريم

مدير مكتب الدراسات العليا

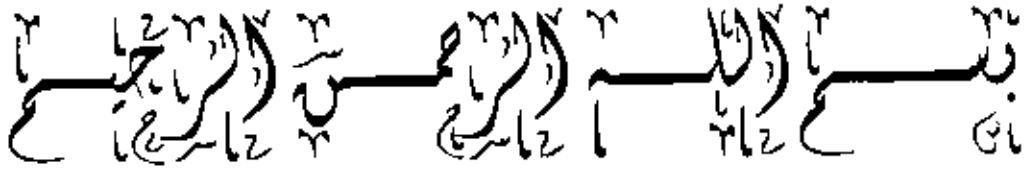
والتدريب لكلية الآداب والتربية

يعتمد

د. محمد الباعدي اصبيع

أمين اللجنة العلمية لكلية

الآداب والتربية



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرءان وإن كنت من قبله لمن الغافلين ﴾

صدق الله العظيم

سورة يوسف الآية (3)

الإهداء

إلى الشمعة التي أنارت لي دربي . . إلى روح أبي الطاهرة رحمه الله وغفر له .

إلى التي منحتني الحب وأرضعتني من محنتها رحيق الحياة ودفق الاستمرارية،،

إلى نبع الحنان أمي الغالية أطال الله عمرها ومتعها بالصحة والعافية

إلى من اختاره الله إلى جواره وفارقنا باكراً ابن أختي (عياد مبروك) أسكنه الله فسيح جناته

إلى كل أولئك الذين كانوا سنداً لي في ميادين المكابدة إخوتي وأخواتي الأعزاء ممن يسكنون القلب تقديرا واحتراما

إليهم ثمرة جهدي المتواضع

شكر وتقدير

الحمد لله والشكر لله وحده دون سواه، بفضل من لدنه أعانني على استكمال هذه الدراسة، وأصلي وأسلم على (محمد بن عبدالله) آخر الأنبياء والمرسلين وبعد:

يقتضي الوفاء والعرفان أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذي الكريم أ. د مصطفى محمد أبوشعالة على تفضله بالموافقة على الإشراف على هذه الرسالة وسعة صدره وجلده على تحمل مثل هذه المسؤوليات ، ولما بذله من جهد مقدر وتوجيه ينم عن أفقه العلمي الواسع ودرايته غير المحدودة في مجال التوجيه والإشراف، فله مني خالص التقدير والامتنان،، جعله الله ذخراً لطلاب العلم والمعرفة،،،

كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أ. عبدالرؤوف بابكر السيد لسعة صدره وتوجيهاته التي كانت عوناً لي في إنجاز هذا العمل .

أتقدم بالشكر والتقدير للأخ عبدا لوهاب إبراهيم الزين الذي كان له الدور الكبير في تنسيق هذا العمل وطباعته وإخراجه بهذا الصورة.

كما أتقدم بالشكر والامتنان لهذا الصرح العظيم – جامعة التحدي– ممثلة في إدارتها وكلياتها وأقسامها– على إتاحة فرص الدراسات العليا وفتح آفاق المعرفة للمتطلعين إلى رحاب العلم والمعرفة،،

وبصورة خاصة أتقدم بالشكر لإدارة كلية الآداب والتربية وقسم اللغة العربية فيها،،

كما أتقدم بالشكر إلى معينات البحث من المصادر والمراجع المكتبة المركزية بجامعة التحدي ومكتبة دار الكتب الوطنية ببنغازي وكل القائمين عليهما ومركز مجلة الثقافة العربية وجميع العاملين بها،،

وإلى أفراد أسرتي الكريمة ورفقاء دربي ولكل من قدم لي يد العون، أقدم كل التقدير والامتنان،،

جزيل الشكر والتقدير موصول لأعضاء لجنة المناقشة الذين وافقوا على مناقشة هذه الرسالة ، مقدرة ما كابدوه من جهد في قراءتها ، وعلى وعد مني بالأخذ بما يبدونه من ملاحظات وتوجيهات ووضعها موضع التنفيذ.

والله من وراء القصد،،،

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقـــــديم ----------	أ
تمـــــهيد ----------	1
الفصل الأول المناهج المستخدمة في القراءات النقدية ـ - - - -	18
المبحث الأول: المناهج ذات الإحالة الخارجية - - - - - - - - - - - - -	19
أولا: المنهج التاريخي----------	19
ثانيا: المنهج الاجتماعي----------	26
ثالثا: المنهج النفسي----------	29
المبحث الثاني: المناهج ذات الإحالة الداخلية ----------	**33**
أولا: المنهج الفني ---------- --	33
ثانيا: المنهج البنيوي ----------	36
ثالثا: المنهج الأسلوبي----------	39
الفصل الثاني:قراءة القصة القصيرة من خلال المناهج الخارجية	**43**
المبحث الأول: **المنهج التاريخي ----------**	**45**
أولا: تاريخ القصة العربية ----------	45
ثانيا:القصة العربية بين الريادة والتحديث----------	48
ثالثا: نشوء القصةالعربية في فلسطين والاردن----------	51
رابعا: القصة الكويتية من التقليد الى التجديد----------	55
خامسا: بدايات القصة الليبية القصيرة حتى مرحلة النضوج----------	85
المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي----------	**64**
أولا: القضايا الوطنية والإصلاح الاجتماعي ----------	65
ثانيا: قضايا رصد الواقع وتصويره بطريقة واقعية ----------	82
المبحث الثالث: المنهج النفسي----------	**118**
أولا: تصوير الأحلام وأصداؤها في الواقع----------	118
ثانيا: الحنين إلى أيام الطفولة ----------	120
الفصل الثالث:قراءة القصة الليبية القصيرة من خلال المناهج الداخلية ـ -	127
المبحث الأول:المنهج الفني ----------	129
أولا: تنوع التجارب والأساليب في بعض النماذج القصصية ---------- -	129
ثانيا: المستويات الفنية في بعض النماذج القصصية ----------	133
ثالثا: الشكل الفني في مجموعة (أفواه) ---------- -	137
رابعا:البنيات الفنية في مجموعة (من يذكر مصر الأخرى) ----------	138

خامساً: الإيحاء والرمز في الصوت المعدني ---------- 140
المبحث الثاني: المنهج البنيوي ---------- 143
أولا: عينات متنوعة من الفنات الكلامية ---------- 143
ثانياً: أفق التحولات وإشكالية المكان ---------- 146
المبحث الثالث: المنهج الأسلوبي ---------- 152
أولا: العلامات البارزة في الأسلوبية ---------- 152
ثانياً: تنوع مستويات الأسلوب ---------- 154
ثالثاً: التوتر في الأسلوب ---------- 156
رابعاً: المكان المجرد من الملامح ---------- 157
الفصل الرابع:التطور الإبداعي القصصي ---------- 164
المبحث الأول: التطور الإبداعي في الثمانينيات ---------- 165
1 الحدث ---------- 156
2 الشخصية ---------- 170
3 الزمن ---------- 173
4 المكان ---------- 174
5 السرد والحوار ---------- 174
6 اللغة ---------- 179
المبحث الثاني: التطور الإبداعي في التسعينيات ---------- 181
1 - الحدث ---------- 181
2 الشخصية ---------- 185
3 الزمن ---------- 188
4 المكان ---------- 189
5 السرد والحوار ---------- 191
6 اللغة ---------- 196
الخاتمة: النتائج ---------- 199
الملاحق: ---------- 201
ثبت المصادر والمراجع ---------- 232

تقديـــم

نحمد الله تعالى ونستعينه ونستهديه، ونصلي ونسلم على نبينا محمد وعلى آله أجمعين، وبعد،،

رغم وجود العديد من الدراسات النقدية للأدب العربي وللنقد واهتمام كثير من الباحثين والنقاد بمثل هذه الدراسات، إلا أنهما ما زالا يشكوان عدم وجود اهتمام يضاهي الاهتمام الذي حصلت عليه سائر الفنون الإبداعية لهذا الأدب وعلى الرغم من أهمية الصحافة وعلاقتها بالأدب وما تحمله في طياتها من دراسات نقدية وأدبية إلا أنها لم تحظ بالاهتمام الكافي من حيث الدراسة والبحث وخاصة الدوريات. ولذلك رأت الباحثة اختيار مجلة الثقافة العربية، ودراسة ما قدمته من نقد أدبي في مجال القصة القصيرة للوقوف على أثر الممارسة النقدية للقصة القصيرة في تطور الإبداع القصصي المنشورة في الفترة من (1973- 2000 ف)

وكان الهدف من هذه الدراسة إظهار أثر هذه الدراسات المنشورة عن الإبداع القصي في المجلة، وباعتبار أن الدراسة في نقد النقد، فإن الباحث يجد نفسه قائماً بالفعل على الحد بل حد الحد عاجزاً عن ضبط موضوعه بدقة تامة. ورسم حد فاصل يسمح له بتحديد تخطي العقبات والاستواء على أرضية صلبة، وإذا كان هذا حال الدارس مطلقاً في تعامله مع النقد فالأمر يزداد تعقيداً على الدارس المبتدئ عندما يقبل على النقد العربي الجديد.

أما سبب اختيار الفترة الزمنية من (73- 2000ف) فذلك لأن المجلة تعرضت لعدة انقطاعات، فالانقطاع الأول (92-95)، وعادت للنشر من جديد حتى 2000 حيث كان الانقطاع الثاني إلى 2003 ف. فرأت الباحثة اختيار هذه الفترة لترى ما قدمته المجلة من دراسات نقدية في مجال القصة القصيرة.

أما فيما يختص بالمنهج المتبع في الدراسة. فيتمثل في منهجين؛ الوصفي والتحليلي.

وقد اقتضت المادة الدراسية تقسيم الرسالة بعد مدخل تمهيدي للدراسة إلى تقديم وأربعة فصول مقسمة بدورها إلى مباحث، وخاتمة.

والتمهيد يتضمن عرضاً مبسطاً للمجلة والأجناس الأدبية المنشورة بها.

الفصل الأول: يتناول عرض المناهج المستخدمة في القراءات النقدية بالمجلة وهذا الفصل يشتمل على ضربين من المناهج النقدية وينقسم إلى مبحثين:

- المبحث الأول: يتناول المناهج ذات الإحالة الخارجية التي تتضمن المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي.
- المبحث الثاني: يتناول المناهج ذات الإحالة الداخلية ويتضمن المنهج الفني والمنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي.

الفصل الثاني: قراءة القصة القصيرة من خلال المناهج الخارجية ويتضمن هذا الفصل ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: المنهج التاريخي وكيف استخدمته المجلة في قراءتها، وأبرز الملامح التاريخية، وطريقة تطبيق النقاد لهذا المنهج في القصص القصيرة.
- المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي الذي استحوذ على أغلب القراءات النقدية، وعرض تلك القراءات، ومعرفة مدى دقة النقاد في تطبيق هذا المنهج في القراءات المنشورة.
- المبحث الثالث: المنهج النفسي، والذي لم تحفل به المجلة في قراءتها كثيراً، وقد تم عرضها من خلال قراءتين من قراءاتها.

الفصل الثالث: قراءة القصة القصيرة من خلال المناهج الداخلية وتضمن هذا الفصل ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: المنهج الفني، وقد تم تضمينه في المناهج الداخلية لأنه يرى في الأثر الأدبي قيمته التعبيرية والشعورية.
- المبحث الثاني: المنهج البنيوي وقد استخدمته المجلة في فترة متأخرة ولم تعرضه إلا في قراءتين.

- المبحث الثالث: المنهج الأسلوبي وطريقة استخدامه في القراءات النقدية للقصة.

الفصل الرابع: جاء هذا الفصل ليظهر أهم ملامح التطور في القصص المنشورة، وأثر الممارسة النقدية المعروضة في المجلة على هذا التطور خلال فترتي الثمانينيات والتسعينيات . ويتضمن مبحثين:

- المبحث الأول: التطور القصصي في فترة الثمانينيات، ويتناول مجموعة من القصص المنشورة في تلك الفترة وتحليلها لمعرفة مدى أثر النقد عليها، وملامح التطور فيها.
- المبحث الثاني: التطور القصصي في فترة التسعينيات ، و يتضمن هذا المبحث نماذج من القصص المنشورة في هذه الفترة، وعرضها، وتحليلها، ومعرفة أهم سمات التطور فيها.

تنتهي هذه الدراسة بخاتمة تتضمن النتائج التي توصلت إليها الباحثة.

لم تخل الدراسة من مجابهة بعض الصعوبات منها: قلة المصادر والمراجع التي تخدم الدراسة، وكذلك صعوبة الحصول على كل أعداد المجلة وخاصة في فترتي الثمانينيات والتسعينيات، نظراً لضياع بعض الأعداد وتلف بعض الأعداد الأخرى لعدم وجود أرشيف خاص بهذه الدورية حتى في مقر الدار التي تصدرها، وقد تم التغلب على هذه الصعوبات بالبحث عن هذه الأعداد في معظم مكتبات مدن الجماهيرية، وزيارة عدد من المعارض التي أقيمت داخل الجماهيرية، وبذلك تم حصر معظم الأعداد الخاصة بفترة الدراسة، باستثناء أعداد قليلة تعذر الوصول إليها سواء عن طريق المكتبات أم عن طريق بعض الأفراد. وكما أن التغير المستمر لرؤساء تحريرها، وعدم انتظام صدورها في بعض الفترات أدى إلى عدم الوقوف على هذه الأعداد المفقودة وسبب فقدانها وما إذا كان ذلك راجعاً إلى ضياع هذه الأعداد أو عدم صدورها أصلاً وخاصة الأعداد الأخيرة في بداية التسعينيات والأعداد الأخيرة من بداية الألفية أي قبل انقطاعها الأول وقبل انقطاعها الثاني.

تتمة للدراسة جاء الملحق في آخر الدراسة لترصد فيه الباحثة المادة الأدبية النقدية الخاصة بالقصة والقصص المنشورة بها بالإحصائيات والتتبع التاريخي طوال الفترة الممتدة من 1973إلى 2000م).

أخيراً لا أدعي لهذا الكمال لأني لا أملكه فهو كل ما عندي، فإن وفقت فذلك فضل من الله وله الحمد، وإن أخفقت فذلك مني ولي شرف المحاولة.

والله من وراء القصد،،،

الباحثة

تمهيد

أ- مجلة الثقافة العربية

حفلت الساحة الثقافية خلال بضعة عقود بمجلات كان لها دورها في رصد الحركة الثقافية في ليبيا، وإن كان بعضها قد اتسم بالطابع الثقافي الموسوعي، إلا أنه غلب على معظمها الاهتمام بالحقل الأدبي وما ينضوي تحت ألوانه من أجناس أدبية في مجال القصة والشعر والمقالة والدراسة بشقيها التاريخي والأدبي[1]. وكان لبعض هذه المجلات دور طليعي في بلورة الثقافة العربية في ليبيا.

ومن هذه المجلات الثقافية التي صدرت عن طريق المؤسسة العامة للصحافة مجلة الوحدة العربية أول الطير/أبريل 1971م ثم مجلة كل الفنون 15 هنيبال/أغسطس/1973 م ومجلة الأمل أول التمور/أكتوبر/1970م ومجلة الثورى 15 ناصر/يوليو/1973م ومجلة الثقافة العربية أول الحرث/نوفمبر/1973م ومجلة الفصول الأربعة [2].

وقد احتلت مجلة الثقافة العربية مركزاً ذا أهمية ثقافية بين شقيقاتها المذكورة بمادتها الثقافية المتنوعة ومثقفيها الذين رأسوا تحريرها أو مارسوا الكتابة فيها. فمجلة الثقافة العربية مطبوعة شهرية تعنى بشتى أنواع الأدب صدر العدد الأول منها في شهر الحرث/1973 م عن المؤسسة العامة للصحافة ثم آلت تبعيتها إلى اللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة ثم في عام 1985م أصبحت المجلة تصدر عن مؤسسة الثقافة العربية بليبيا ثم عادت تحت إشراف أمانة الإعلام والثقافة[3] ثم إلى مجلس تنمية الإبداع الثقافي[4].

وتعاقب على إدارتها العديد من الأدباء والكتاب والمهتمين بالمشهد الثقافي العربي والليبي ومنهم على سبيل الذكر وليس الحصر محمد الفيتوري من سنة 73-74[5]

---

(1) ينظر م الثقافة العربية، شهرية تصدر عن مجلس الإبداع الثقافي، (ع) المشترك (254-255)، نوفمبر/ ديسمبر 2003م، ص 192.

(2) ينظر: عابدين الدرديري الشريف، نماذج من الصحافة الليبية بين النقد والتوثيق، 1969-1977م ، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط الأولى، 1998م، ص 145 وما بعدها.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 157 وما بعدها.

(4) ينظر: م الثقافة العربية، العددان 254-255، السنة 2003 ، الغلاف.

(5) ينظر: م الثقافة العربية الأعداد الستة الأولى.

أحمد إبراهيم الفقيه سنة 74[1] محمد علي الشويهدي سنة 75-76[2] جمعة المهدي الفزاني سنة 80 وسنة 82[3] محمد حسين البرغثي 82-92[4] سعد عمران نافو سنة 98- 2000[5]

أخذت مجلة الثقافة العربية شعاراً لها (ثقافة عربية أصيلة وفكر إنساني متفتح). هذا الشعار الذي استأثرت به نيفاً وثلاثين عاماً وهي متبنية له رغم ما شهده الوضع الثقافي من أقلام حاولت أن تتدس بين ثناياها.

واهتمت بالثقافة العربية وجذورها وبالأصالة العربية ورحبت بفكر إنساني منفتح على كل الثقافات الأخرى غير منغلق على ذاته. "حيث قدمت تراجم عن مشاهير العلماء في المجالات المختلفة من أمثال نيوتن، انشتين، أديسون، ماركوني... الذين كان لهم أثر كبير في حضارة هذا العالم"[6]

وطرحت العديد من القضايا للنقاش في بعض أعدادها منذ بداية صدورها وأهم تلك القضايا.

"السبب المباشر لغياب عنصر الإبداع"[7] "الأدب العربي وقصوره عن المستوى العالمي"[8] "تأصيل الثقافة أم ثقافة جديدة"[9] "النقد ونظرياته"[10]. واهتمت بنشر الموضوعات التي تهتم بالثقافة وتتفاعل مع قضايا الفكر والأدب على امتداد الوطن العربي الكبير ووقفت في وجه التطبيع. حيث نجدها في منتصف التسعينيات بعد استئناف المجلة من جديد قد اهتمت

---

(1) ينظر:م الثقافة العربية الأعداد من السابع إلى الرابع عشر.

(2) ينظر: م الثقافة العربية كل أعداد 1975م، وكل أعداد 1976م.

(3) ينظر : م الثقافة العربية الأعداد الستة الأولى سنة 1980، والأعداد الستة الأولى سنة1982م

(4) ينظر : م الثقافة العربية من الأعداد الستة الأخيرة 82 إلى ما صدر من أعداد إلى سنة 92.

(5) ينظر : م الثقافة العربية كل ما صدر من أعداد من سنة 98-2000 م.

(6) عابدين الدرديري "شريف، ص 157.

(7) عبد العزيز رجب، م الثقافة العربية، (ع) (الخامس)،مايو سنة 1974م، ص 122..

(8) ابن العربي، المصدر السابق، (ع) (السادس)،وليو ، ص 101.

(9) المختار بن حمينا، المصدر السابق، (ع) (العاشر)، أكتوبر 1981م، ص 130.

(10) أبو المهدي فؤاد الأسعد، المصدر السابق، (ع) (الثاني)،فبراير1982م، ص 34.

بنشر المقالات في العديد من أعدادها التي تهم القارئ العربي المثقف وترفع من مستوى الثقافة العربية ومن بين هذه المقالات مثلاً:

"الثقافة العربية في عالم متغير"[1] نحو جيل يحب القراءة"[2] وأفردت مساحة على صدر صفحاتها أجريت فيها العديد من الحوارات واللقاءات مع مختلف المبدعين والشعراء والقاصين العرب والليبيين في الداخل والخارج. ومن بين هذه الحوارات التي أجرتها المجلة، حوار مع الراوي نجيب محفوظ[3] وكذلك مع الأديب الليبي خليفة التليسي[4] كما أجرت حواراً مع الشاعر الليبي حسن السوسي[5] ومع الأديبة القاصة حتانة بنون[6] ومع القاص الليبي سالم العبار[7] وكذلك مع الأديب السوري أحمد عمر شاهين في حدود النص وآفاق الإبداع[8].

وكذلك من بين اللقاءات التي أجرتها المجلة لقاء مع "الأديب عبد الوهاب البياتي"[9] ولقاء مع "الكاتبة والقاصة غادة السمان"[10] ومع الروائي الليبي إبراهيم الكوني"[11] ومع "الأديب علي مصطفى المصراتي"[12]. واهتمت بشتى فنون الإبداع سواء في المسرح أم الفن التشكيلي أم المجال النقدي وخصصت في منتصف عقد التسعينيات باباً يعني بشؤون الأدب في جميع أقطار الوطن العربي.

وواكبت الإنجازات العملاقة الليبية في الداخل والخارج وعلى كافة الأصعدة سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي أو الثقافي، وكانت شاهد عيان على جميع التطورات

---

[1] طابع الذيب، م الثقافة العربية، العدد (الثاني)، فبراير 1995م، ص 37.

[2] مصطفى محمد بديوي، المصدر السابق، (ع) (الثاني) ، فبراير 1998م، ص 48.

[3] شمس الدين موسى ، المصدر السابق، (ع) (الأول) ، يناير 1976م، ص 52.

[4] محمد حنين أبونار،المصدر السابق، (ع) (الثاني)، فبراير 1984م، ص 24.

[5] ليلى عقيلة النيهوم ، المصدر السابق، (ع) (الرابع)، أبريل، ص 35.

[6] جابر نور سلطان، المصدر السابق، (ع) (السادس) ، يوليو 1987م، ص 60.

[7] خديجة الزوي، المصدر السابق، (ع) (الرابع) ، أبريل 1998م، ص 68.

[8] سامي الغياثي ،المصدر السابق، (ع) (الثاني)، مارس 1999م، ص 88.

[9] خليفة حسين، المصدر السابق، (ع) (العاشر)، أكتوبر 1974م، ص 88.

[10] محيي الدين صبحي، المصدر السابق،(ع) (الثاني عشر)، ديسمبر 1974، ص 36.

[11] جمعة عبد الصبور، المصدر السابق، (ع) (الثاني عشر)، ديسمبر 1978، ص 50.

[12] محمد حسين البرغثي، المصدر السابق، (ع) (التاسع) ، 1983، ص 64.

التي شهدتها المنطقة العربية والجماهير العظمى. وكان سبب زيادة الاهتمام بالدراسات السياسية والاقتصادية يرجع للظروف القلقة التي يعشها الوطن العربي والتي أصبحت في حاجة ماسة إلى توضيح وشرح كثير من الأمور في المجالين السياسي والاقتصادي"[1] وشهدت ميلاد النظرية العالمية الثالثة وصدور الكتاب الأخضر بفصوله الثلاث، ووثقت لجميع الندوات السياسية التي أجريت في الداخل والخارج والتي تناولت الكتاب الأخضر والتي شارك فيها المفكرون والسياسيون.

وشهدت ميلاد وقيام سلطة الشعب في مارس 1977ف والوثيقة الخضراء الكبرى لحقوق الإنسان في عصر الجماهير. وواكبت الإنجازات الأخرى على الصعيد الثقافي والإبداعي في إقامة الندوات والمؤتمرات وإنشاء المراكز الثقافية والشركة العامة للخيالة، ودار النشر بالجماهيرية. ومن بين الندوات التي وثقت لها المجلة ندوة أجريت في تونس وهي "مداخلات وأفكار حول المجموعة القصصية القرية القرية، الأرض الأرض وانتحار رائد الفضاء، للقاص معمر القذافي"[2].

كما أقام اتحاد الأدباء ندوة حول المجموعة القصصية القصيرة للأديب محمد علي الشويهدي، شارك في الندوة أمين مازن وسليمان كشلاف وقدم الندوة خليفة التليسي وأدارها علي فهمي خشيم[3].

واهتمت بالمواهب الشابة التي تراها اليوم تسطع في المجال الثقافي في القصة والشعر والفن التشكيلي والمسرح والكتابات النقدية والفنية حيث خصصت مساحة لباب الأصدقاء بحيث يمكنهم الرد على كثير من رسائلهم، ونشر بعض إنتاجهم، واحتضان المواهب الشابة في كافة الوطن العربي، "وطرح دراسات عن الفن التشكيلي بحيث تبرز السمات المميزة لكل فن والسمات المشتركة بين الفنون العربية"[4].

---

[1] عابدين الدرديري، ص 156.

[2] م الثقافة العربية، العدد (الأول)، يناير1995م، ص 8.

[3] ينظر: المصدر السابق، العدد المشترك 254-255، ص 179.

[4] عابدين الدرديري، ص 156.

وزودت القارئ بكل ما يحتاج إليه ثقافياً، ولا تكاد تخلو مكتبة دون عدد من أعدادها، وتعد مدرسة ثقافية في حد ذاتها بما وصلت إليه من ذيوع وانتشار في الداخل أو الخارج على غرار مطبوعات ثقافية عربية أخرى، منها ما هو باقٍ الآن ومنها ما انقطع عن الصدر والتتابع.

كما قدمت ملخصاً لبعض كتب التراث ونقداً لبعض الكتب الجديدة وعرضاً للمجموعات القصصية والشعرية ونقدها بطريقة علمية مبينة مزاياها وعيوبها، ولعل في ذلك تسهيلاً لعملية الاختيار بالنسبة للقارئ الذي يبحث دوماً عن الكتب المفيدة[1] حيث نشرت عدداً من القراءات لبعض الكتب التراثية "الخصائص لابن جني"[2] وطبقات الشعراء لابن سلام الجمحي"[3] و"كتاب الأغاني ومنزلته بين الكتب"[4] و"العمدة لابن رشيق القيرواني"[5] و"كتاب البخلاء للجاحظ ومنزلته الأدبية"[6] و "قراءة في المقدمة لابن خلدون"[7]. ومن الكتب الجديدة التي نقدتها المجلة: "كتاب القرية القرية، الأرض الأرض وانتحار رائد الفضاء"[8] وطوفان وقوارب النجاة دراسة لكتاب سيد قذاف الدم"[9].

ومن خلال ملف الثقافة فإن المجلة استطاعت تسليط الأضواء حول الحركة الفنية والثقافية والأدبية في الدول العربية وبعض الدول الأفريقية والغربية، بالإضافة إلى عرض بيانات عن أهم الكتب الصادرة[10]. ومن بين الكتب التي تم عرضها على سبيل

---

(1) ينظر: المرجع السابق ، ص 153 وما بعدها.

(2) سميح أبومغلي ، م الثقافة العربية، (ع) (التاسع)، سبتمبر 1976م، ص 55.

(3) عدنان قاسم ، المصدر السابق، (ع) (السابع)، يونيو 1983م، ص 51.

(4) إبراهيم ا شحادة الخواجي، المصدر السابق، (ع) (الثامن)، أغسطس1979م، ص 45.

(5) مصطفى حسين ،المصدر السابق، (ع) (التاسع) ، سبتمبر 1980م، ص 56.

(6) إبراهيم لشحادة الخواجي.،المصدر السابق، (ع) (الثالث) مارس، ص 27.

(7) علي بن سعود ،المصدر السابق، العدد المشترك (الحادي عشر-الثاني عشر)، نوفمبر/ ديسمبر1985م، ص 56.

(8) المصدر السابق نفسه.

(9) محسن الخياط، المصدر السابق، (ع) (الثاني عشر)، فبراير 1979م ص 45.

(10) ينظر: عابدين الدرديري الشريف، ص 155.

المثال: "فاضل العزاوي من الرواية المحلية إلى الرواية العالمية"[1] ، "نهر الفاخري يكتسح حدود غريبة"[2] كتاب سراج العيون في شرح رسالة ابن زيدون"[3] "نقد الحداثة تأليف حامد أبو أحمد"[4].

كما عرضت المجلة قراءة لبعض أعدادها منها العدد الأول والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن "قراءة للعدد الأول"[5] وقراءة للعدد الرابع"[6] "قراءة للعدد الخامس[7] " و "قراءة للعدد السادس"[8] وقراءة للعدد السابع"[9] وقراءة للعدد الثامن"[10]. كما نلاحظ أن أول خاطرة نشرت في المجلة في سنة 1984 بعنوان "مذكرات كويتيا لسعد نافو"[11]. وأول مقال نشر في المجلة سنة 1990 بعنوان "موسم الحكايات لخليفة التفاخري"[12]. ويمكن القول بأن مجلة الثقافة العربية هي المجلة الثقافية في الجماهيرية التي استطاعت أن تفرض نفسها على الساحة الصحافية، بما تناولته من موضوعات في شتى مجالات الحياة مقارنة بمطبوعات أخرى صحافية لم يكتب لها النجاح والاستمرار.

---

(1) انور الغساني، م الثقافة العربية، (ع) (الثاني)، نوفمبر 1995م، ص 122.

(2) فيصل المقدادي، المصدر السابق، (ع) (الخامس)،مايو 1995م، ص118.

(3) حسن محمود بلحاج، المصدر السابق، (ع) (العاشر)، أكتوبر 1995م، ص 81.

(4) محمد زيدان.المصدر السابق، (ع) (التاسع)، سبتمبر 1983م، ص 97.

(5) نجيب مانع، المصدر السابق، (ع) (الثاني)، فبراير 1973م، ص 124.

(6) عزالدين المناصرة، المصدر السابق، (ع) (الخامس)، مايو 1974م، ص 134.

(7) المصدر السابق، (ع) (السادس)، يوليو، ص 98.

(8) المصدر السابق، (ع) (السابع)، يونيو، ص100.

(9) المصدر السابق، العدد (الثامن)، اغسطس، ص 116.

(10) خلدون الشمعة، المصدر السابق، (ع) (التاسع) سبتمبر، ص 92.

(11) المصدر السابق، (ع) (الثالث)، مارس 1984م، ص 76.

(12) المصدر السابق، (ع) (السابع)، يونيو 1990م، ص 132.

كما لا يمكننا أن ننكر أن هذه المطبوعة تعرضت في بعض الأوقات إلى عديد من الصعوبات منها الإدارية والمالية مما جعلها تحجب عن الصدور ونجد هذا واضحاً خلال فترة التسعينيات من القرن الماضي.

وبعد استئناف صدورها في مطلع الألفية الثالثة أخذت شكلاً مميزاً يختلف عن أعدادها الأولى التي عرفت بها، حيث لعبت التطورات التكنولوجية دوراً في إخراج وتنفيذ المطبوع سواء في دخول الألوان أم المقاسات الفنية السابقة مع احتفاظها بمضمونها الأول في معالجتها وطرحها الثقافي الذي تعود عليه القراء والمتتبعون لمسيرتها الصحفية وغيرها.

وخلاصة القول أن مجلة الثقافة العربية تعد صرحاً ثقافياً قائماً بذاته يدل على هويتها العربية الليبية في ظل وجود العديد من المطبوعات وانتشارها في الساحة الثقافية، ومن خلال اطلاع القارئ على أعدادها الأولى أو اللاحقة يكتشف المكانة الأدبية التي وصلت إليها المجلة في استقطابها للأقلام العربية دون تمييز لأحد عن الأخر الأمر الذي يتطلب الوقوف والتمعن في رسالتها، رغم أنها لم تلق الاهتمام الأكاديمي في دراسة مضمونها وأسلوبها.

لذا كان تواصلي معها موضوعاً علمياً لهذه الدراسة يشكل فيما أرى إنصافاً لجهودها ودعماً لرسالتها وتوثيقاً لمسيرتها وإبرازاً لفاعليتها في المجال الثقافي محلياً وعربياً. وذلك من خلال التعمق في إحدى ملفاتها، تلك التي حددتها موضوعاً للدراسة والبحث وهو الملف النقدي للقصة القصيرة.

(ب) الأجناس الأدبية المنشورة بالمجلة:

إن أهمية رصد الأجناس الأدبية المنشورة بالمجلة مؤشر حقيقي على الحركة الثقافية الإبداعية الليبية بشكل خاص والعربية بشكل عام، فإن كان هناك ارتباك واضطراب فإن المشهد العام كذلك، وإن كانت هناك إجادة وإبداع فهي انعكاس طبعي لما تمر به الساحة الأدبية العربية، ويمكن تقسيم الأجناس الأدبية المنشورة إلى شعر وقصة ومقالة.

أولاً: الشعر

يرى بعض الباحثين أن الصحافة الليبية ارتبطت "ارتباطاً وثيقاً منذ نشأتها بالشعر، إذ كان لها فضل السبق في نشره والتعريف به كما وجد فيها الشعراء فرصتهم للظهور"[1].

ولعل أبرز ما يلحظه الباحث في صحافة فترة الأربعينيات أنها صارت تهتم بنشر الشعر الذي يهدف إلى الإصلاح الاجتماعي. كما اهتمت بنشر الشعر الذي يبث في النفوس روح القومية. أما في فترة الخمسينيات والستينيات تجذرت علاقة الشعر بالصحافة وتنوعها، وتحررها من القيود الاستعمارية. ومن الاتجاهات الشعرية التي حرصت الصحافة على تتبعها بالرغم من محاذيرها الاتجاه الثوري في دعوته إلى رفض الظلم والقهر[2].

أما بالنسبة للشعر المنشور في الصحافة في فترة السبعينيات والثمانيات فإن المتطلع للشعر المحلي المنشور في تلك الفترة يجد أن أول ما يسترعي انتباهه هو سيطرة الاتجاه الثوري الهادف إلى تحرير النفوس من التخلف والخوف والدافع بها إلى المشاركة الفعلية في بناء مجتمع مثالي[3].

كما اعتنت الصحافة بنشر الشعر العربي فأفردت له حيزاً واسعاً[4] ومن ذلك قصيدة (من أين أبدأ) تصور كثيراً من مآسي الحرب المتصاعدة ووقوف العرب منها موقف المتفرج وكأن الأمر لا يعنيهم[5]. وكذلك قصيدة (الغاضبون) منحى آخر من الاحتفاء بالطفل الفلسطيني ودوره في الكفاح العربي[6].

---

(1) الطيب علي سالم الشريف،الصحافة الأدبية في ليبيا، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، المجلد الأول، ط الأولى، 2000م، ص 209.

(2) ينظر: المرجع السابق ، ص 214 وما بعدها.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 271.

(4) ينظر: المرجع السابق، ص 302.

(5) ينظر: عصام ترشحاني، م الثقافة العربية، (ع) (الثالث)، مارس 1982م، ص 100 وما بعدها.

(6) ينظر: نزار قباني، المصدر السابق، (ع) (التاسع) ، سبتمبر 1989م، ص 137.

أما بالنسبة للشعر العربي القديم فإن الصحافة في تلك الفترة لم تعن به إلا في القليل النادر، وإن أغلب ما نشر في الشعر التراثي كان من خلال الدراسات والتراجم العديدة للأدباء والشعراء[1]. ومن ذلك ما نشر في مجلة الثقافة العربية أبيات في الغزل العنتري ضمن دراسة عنوانها (تجربة الحب في الشعر الجاهلي)[2].

كما نشرت الصحافة في تلك الفترة وخاصة في عقد الثمانينيات شعراً كثيراً منوعاً في مناطق مختلفة من العالم غير العربي[3].

ومن ذلك يتضح عمق العلاقة بين الصحافة والشعر في اتجاهاته المختلفة المحلية والعربية والأجنبية.

ولا تكاد تخلو صحيفة أو مجلة تعنى بالشأن الثقافي العام من الاهتمام بالشعر، وإذا رجعنا إلى (مجلة الثقافة العربية) خلال المرحلة الأولى التي تبدأ (73-92) فإننا نجد مجموع ما نشر من الشعر المقفى لشعراء عرب وليبيين تقريباً (36) قصيدة توزع أصحابها بين المشهورين والأقل شهرة، وأغلبها يسيطر عليه التوجه السياسي. كما اهتمت المجلة منذ بدايتها بالشعر الحر، الذي لا يتقيد بنظام القديم سواء من حيث التفعيلة أم الوزن وما نشر من شعر خلال هذه المرحلة لشعراء عرب وليبيين حوالي (583) قصيدة يغلب عليها الاهتمام بالقضايا السياسية والمناداة بالحرية ووصف حالة الأمة العربية. وما تمر به من القهر والتخلف.

أما في المرحلة الثانية التي تبدأ من (95 ــ 2000) فإن مجلة الثقافة العربية قد خصصت باباً للإبداع تنشر فيه الأعمال الإبداعية لمبدعين من جميع أنحاء الأقطار العربية.

نلاحظ خلال هذه الفترة أن القصائد المنشورة جمعت ما بين الشعور الذاتي والوطنية والقضايا المصيرية للأمة العربية.

---

(1) الطيب علي سالم الشريف، ص 312.

(2) ينظر م الثقافة العربية، (ع) (الثاني عشر) ، ديسمبر 1976م، ص27 وما بعدها.

(3) الطيب علي سالم الشريف ، ص315.

أما ما نشر من شعر حر في هذه الفترة تقريباً (129) قصيدة.وما نشر من شعر مقفى لم يكن بالكم الهائل فهو لا يتعدى تقريباً (22) قصيدة وكان أغلبها للشاعر حسن السوسي فضلاً عن مجموعة أخرى من الأسماء[1] الشعرية التي اكتفت بنشر عمل أو عملين يخلد ذكرى معينة.

كما نشرت المجلة بعض القصائد المترجمة[2] حتى لو كانت بكميات قليلة بالنسبة لما نشر من شعر عربي ومحلي.

والواقع أن "مجلة الثقافة العربية" لم تفرق بين القصيدة المقفاة والأخرى التي لم تلتزم بالقافية فهي منذ بدايتها تجمع الاثنين تحت مصطلح (شعر) [3] ثم نشرت تحت تسمية (ملف ثقافي) [4]. ثم استعملت مصطلح (نصوص) [5] ثم استعملت (باب الإبداع) [6].

وأياً كان المصطلح المستعمل فإن ما نشر في المجلة من هذا الشعر لشعراء عرب وليبيين يغلب عليه الاهتمام بقضايا الحرية ووصف حالة الأمة العربية[7]. وبعضه غارق في السوداوية والتشاؤم من الحالة السياسية الراهنة للأمة العربية[8].

---

(1) ينظر: جميلة الفاخري، م الثقافة العربية، (ع) (التاسع) ، سبتمبر 1997م، ص 86، محمد الزنيعي، ص 90 وما بعدها.

(2) فاستني الكسندر، الشاعر الأسباني، من قصيدة بحر الفردوس، ترجمة: محمد قصيبات، م الثقافة العربية، (ع) (الخامس) ، مايو 1998، ص 98 وما بعدها.

(3) ينظر: المصدر السابق، من (ع) (الأول)، يناير 1973، إلى (ع) (الثالث)، من مارس 1988م.

(4) المصدر السابق (ع) من (الثالث) إلى (السادس)، من مارس إلى يونيو، 1988م.

(5) المصدر السابق، (ع) (العاشر)، أكتوبر 1995م.

(6) المصدر السابق، (ع) (الثالث)، من الرابعة والعشرون، 1996م.

(7) محمد إقبال ، حديث الروح، ص 102 وما بعدها. وأيضاً: يوسف حمدان فيقو ص 104، المصدر السابق، (ع) (السادس)،يونيو 1985 م. وأيضاً: محمد أحمد المصراتي، نداء، ، (ع) (الأول)، يناير 1989، ص 103.

(8) صابر عبدالرحمن، ابن من ثم أكون،المصدر السابق، (ع) (الثاني)، فبراير 1982، ص99 . وأيضاً: سمير دوم، أنطق، حرر كفي الصامتين، (ع) (الثاني)، فبراير 1985م ص102، وأيضاً نصر علي سعيد، عندما تفقد ظلك، ص 103.

ونلاحظ أهمية المجلة في خدمة الحركة الشعرية الليبية الحديثة والعربية فقد أفردت مساحات واسعة للشعر وخاصة في المرحلة الثانية حيث خصصت باب إبداع لنشر الأعمال الإبداعية دون تفرقة بين المبدعين.

ثانياً: القصة القصيرة

للصحافة الليبية علاقة بفن القصة في بداياتها المبكرة منذ أوائل القرن العشرين، إذ وجدت على صفحاتها مقالات تنتمي في إطارها العام للقصة. و استمرت الصحافة في نشرها لمثل هذه المقالات مع ملاحظة تطور انتمائها إلى فن القصة في شكلها العام[1].

والناظر في هذه المقالات القصصية لا يكاد يعثر على شيء ذي بال من الأصول الفنية[2] غير أن الدارس للقصة في علاقتها بالصحافة الليبية لا يمكنه تجاهل تلك البدايات المبكرة*، كما لا يمكنه تجاوزها مرحلة متقدمة قليلاً في تاريخ بناء القصة، وتطورها وارتباطها بالصحافة[3].

والناظر في القصص المنشورة في عقدي الخمسينيات والستينيات يجد كماً هائلاً منوعاً في مختلف الاتجاهات والأغراض والجنسيات[4]. ولكنا نجد اهتمام الكتاب في تلك المرحلة بالمضمون أكثر من عنايتهم بالشكل الفني ويتضح ذلك في حرصهم على مقاربة الواقع الاجتماعي، كما اهتمت بقضية المرأة وما يدور حولها من مشاكل[5].

واهتمت الصحافة في تلك الفترة بنشر القصص الذي يصور جوانب مختلفة من الحياة في الوطن العربي، كما تبين جوانب متعددة من أنماط الحيوات الأخرى في العالم[6].

---

(1) الطيب علي سالم الشريف، ص 343.

(2) المرجع السابق، ص 435.

* بظهور مجلة (ليبيا) المصورة) عام 1935 تاريخ ميلاد المجلة.

(3) الطيب علي سالم الشريف، ص 435 .

(4) المرجع السابق، ص 447.

(5) فوزي البشتي، المضمون الثوري في القصة القصيرة، م الثقافة العربية، (ع) (الثاني عشر). ديسمبر 1980، ص 40.

(6) الطيب علي سالم الشريف، ص 470.

كما اهتمت الصحافة في تلك الفترة بنشر القصص المترجم شرقية وغربية الذي يمثل الحياة غير العربية في مظاهره المتنوعة من القصص الأجنبي ما يصور مشاعر الغرب نحو أفريقيا ومصلحهم لخيراتها[1].

أما في فترة السبعينيات والثمانينيات نلاحظ أن التطور الذي حدث نسبياً تختفي فيه بعض الاتجاهات القصصية السابقة مثل مشاكل الفقر والبطالة ويبرز اتجاه جديد وهو الاتجاه الثوري الهادف إلى محاربة الجهل والتخلف في جرأة لم تعهد من قبل[2].

فالمتبع للقصص المحلي في اتجاهاته في تلك الفترة يلاحظ ظهور بعض القصص الذي يسجل انبهار الناس بالثورة ويصور ردود فعليهم اتجاه حدث لم يكن متوقعاً[3].

كما أن هناك الكثير من القصص نشرت في الصحافة تسجل مختلف المظاهر الاجتماعية ولا سيما بوادر التطور الاجتماعي التي تبين الصراع بين القديم والجديد ومن ذلك على سبيل المثال ما نشر في مجلة الثقافة العربية[4].

ولقد اهتمت الصحافة في تلك الفترة بنشر القصص الذي يصور جوانب مختلفة من الحياة العربية مثل الكفاح العربي في فلسطين ولبنان، ومن ذلك ما نشرته مجلة الثقافة العربية قصة الفدائية سناء المحيدلي في قصة (قلب يجتاح اللحظة) التي تصور اتخاذ سناء لقرارها، الانتحار من أجل الوطن[5].

كما نشرت المجلة في تلك الفترة عدداً من القصص المترجم الذي يزيح الستار عن جوانب متعددة من حياة العالم، ومن ذلك ما نشر في قصة "الذئبة" التي تصور جانباً من حياة الريف الأوربي وما فيه من عادات وتقاليد اجتماعية[6].

---

[1] الطيب علي سالم الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 474.

[2] المرجع السابق، ص 477.

[3] المرجع السابق، ص 378.

[4] خليفة حسين، ذاكرة القلب، م الثقافة العربية، (ع) (السادس)، يوليو 1977، ص 109.

[5] علي أحمد، المصدر السابق، (ع) (السابع) ، يونيو، 1991، ص 421.

[6] جيوباتي، ترجمة: علي راضي، (ع) (التاسع)، سبتمبر 1991، ص 154 وما بعدها.

ورغم ذلك فإننا نجد في الصحافة الأدبية في ليبيا ميلاد مجلة متخصصة في الإبداع الأدبي، فغالباً ما يأتي الأدب توأما للشأن الثقافي العام. ومن خلال تتبع النتاج القصصي المنشور بمجلة (الثقافة العربية) التي اهتمت بالقصة العربية والمحلية نجد أن ما نشرته المجلة خلال المرحلة الأولى التي تمثل (73-92) من القصة القصيرة الليبية مجموع النصوص المنشورة بالمجلة كان حوالي (115) قصة اشترك فيها الجميع بداية من جيل الخمسينيات مثل (عبد الله القويري)، وجيل الستينيات (يوسف الشريف) و(أحمد إبراهيم الفقيه) وجيل السبعينيات (محمد المسلاتي) وغيرهم كثير.

ويلاحظ خلال فترة السبعينيات أغلب القصص المنشورة كانت ل (محمد علي الشويهدي) أما نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات فقد كانت أغلب القصص المنشورة ل (محمد يلقاسم الهوني)، أما نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات فكانت أغلب القصص المنشورة ل (محمد المسلاتي) و (خليفة الفاخري) و (علي أحمد العربي). وكانت أغلب القصص المنشورة تدعو إلى التحرر من الظلم والانتصار لقضايا الفرد والنهوض بالأمة العربية. والبعض يدعو إلى التحرير من العادات والتقاليد السائدة في المجتمع.

وعلى الرغم من الكم الهائل المنشور بالمجلة في تلك الفترة إلا أن هناك اضطراباً في تمثل الحركة القصصية الليبية فبعض الأسماء القصصية من جيل الرواد كان حضور نتاجه القصصي متخلفاً عن عمره الإبداعي مثل (عبد الله القويري) و (علي مصطفى المصراتي) واختفاء النتاج القصصي ل (كمال المقهور) و (خليفة التكبالي) خلال الفترة الأولى الواقعة في نطاق الدراسة من (يناير 73- يناير 92). كما نلاحظ أن في سنة (81) لم تنشر فيه المجلة قصة ليبية خلال ما اطلعت عليه من أعداد.

أما القصة العربية المنشورة في المجلة في الفترة الأولى بلغت تقريباً (275) قصة وتركز أغلبها في السبعينيات وخاصة في سنتي (76،79) وتتجه مضامينها نحو اليم

السياسي[1] بينما اتجه البعض نحو الرومانسية حيث اعتماد التجربة الذاتية في تفسير الظواهر الاجتماعية[2].

وفي الفترة الثانية التي تمثل من (95-2000) فإن القصص المنشورة لم تختلف مضامينها عن مضامين قصص الفترة الأولى فهي تدعو إلى محاربة الظلم والتخلف ويغلب عليها الطابع السياسي والمناداة للنهوض بالأمة العربية ومحاربة التقاليد البالية. حيث نجد أن ما نشر من قصص ليبية في المجلة في هذه الفترة بلغ تقريباً (31 قصة) وكان أغلبها للقاص (الصديق أبو دوارة) وبعض كتاب الفترة الأولى مثل (محمد المسلاتي) و(سالم العبار). أما القصة العربية المنشورة في هذه الفترة فقد بلغت تقريباً (79 قصة) وتركز معظمها في سنتي (96، 97).

ثالثاً: المقالة

المقالة الأدبية قطعة نثرية، محدودة الطول، والموضوع، تكتب بطريقة فورية سريعة، خالية من الكلفة والرهق[3].

والمقالة في ليبيا في نشأتها الأولى كانت سياسية في معظمها ثم تحررت من هذا الإسار بعد إعلان الدستور العثماني، لتنطلق في اتجاهات متعددة لعل أهمها الاتجاه الاجتماعي[4].

وفي عقدي الخمسينيات والستينيات حظيت المقالة الأدبية باهتمام زائد إذ تم نشر كم كبير منها تناول جوانب أدبية متعددة بالوصف والتحليل وإظهار المزايا[5].

---

(1)محمد عقيلان، الثقافة، م الثقافة العربية، (ع) (السادس)، يونيو1985 م، ص 113.

(2)محمد جنوبي، شعر الذات بين كلمات متقاطعة، المصدر السابق، (ع) (الثالث)، مارس1986، ص 108 وما بعدها.

(3)محمد يوسف نجم، فن المقالة، ط الرابعة، دار الثقافة، بيروت، 1989، ص 95..

(4)الطيب علي سالم الشريف، ص 226.

(5)الطيب علي سالم الشريف ، ص 634.

ومع تطور الحياة الأدبية في ليبيا إبان الستينيات ازدهرت المقالة وبات لها ثقل في الوسط الشعبي وذلك مع ظهور مقالات (الصادق النيهوم) عبر جريدة الحقيقة[1].

والمتتبع للمقالة من خلال (مجلة الثقافة العربية) يلاحظ أن الفترة الأولى لم تول هذا الفن الاهتمام الكافي حيث لم أعثر خلال ما اطلعت عليه من أعداد إلا على مقال واحد منشور وقد سلف ذكره.

أما في الفترة الثانية فإن المجلة قد قامت بنشر المقالة في أعدادها وإن كان ليس بشكل منتظم إلا أنك في كل سنة على الأقل تجد عدداً أو عددين منشور فيهما مقال أو اثنان.

وقد تنوعت مضامين المقالة المنشورة في المجلة ما بين سياسية واجتماعية وتربوية، ومن ذلك على سبيل المثال "عبد الناصر والوحدة العربية"[2] "رؤية مستقبلية للتعليم وإعادة البناء"[3] "صلوات عاشق ولكن سومري"[4]. وقد بلغت المقالة المنشورة في هذه الفترة تقريباً (28) مقالة.

أما الخاطرة من الأجناس الأدبية التي لم تولها المجلة الاهتمام الكافي ومن خلال ما أطلعت عليه من أعداد خلال الفترة المقيدة للدراسة لم أجد خلال الفترة الأولى إلا خاطرة واحدة وقد سلف ذكرها، أما الفترة الثانية فقد نشرت المجلة بعض الخواطر وقد بلغت تقريباً (5 خواطر)[5].

أما السيرة الذاتية ومن خلال ما اطلعت عليه من أعداد خلال الفترة المقيدة للدراسة (73-2000) فإني لم أجد عدداً يعرض سيرة ذاتية خلال تلك الفترة.

---

(1) محمود محمد امليودة، نقد القصة الليبية القصيرة من خلال مجلة الفصول الأربعة، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآداب، مصراتة، (2002-2003) ص 90.

(2) عبدالمولى السنقي، م الثقافة العربية)ع) السابع)يونيو 1997م، ص 73 وما بعدها.

(3) سالم عبدالله الفلاح، (ع) (الخامس)، مايو 1998م، ص 53 وما بعدها.

(4) حسين مخلوف، المصدر السابق، (ع) (الثاني)، فبراير 1999م، ص 61 وما بعدها.

(5) حسين مخلوف، المصدر السابق، (ع) (العاشر)، أكتوبر 1997م.

مما تقدم في هذا التمهيد نلاحظ أن القصة القصيرة هي أهم الأشكال الأدبية ولعل الشعر كاد أن ينافسها وكانت له الغلبة في بعض الأحيان، وكما لا نستطيع أن نغفل شأن الفنون الأدبية الأخرى كالمقالة السياسية والاجتماعية والأدبية إلا أنها كتبت في ظروف معينة، نتيجة لاعتبارات سياسية واجتماعية خاصة.

الفصل الأول

المناهج المستخدمة في القراءات النقدية

المبحث الأول : المناهج ذات الإحالة الخارجية

المبحث الثاني : المناهج ذات الإحالة الداخلية

المبحث الأول

المناهج ذات الإحالة الخارجية

لقد ارتبط ظهور المناهج بأشكاله المختلفة بازدهار الحركة العلمية والعقلية، وتشعب المعارف والعلوم وكثرتها.

وإن هذه المناهج الحديثة التي تتصل بالعلوم الإنسانية وتدرس صلتها بالبيئة والعصر وتتعامل مع النص الأدبي من الخارج فتهتم بمناسبته وظروفه ونشأته وتاريخه، والملابسات الاجتماعية والسياسية والنفسية، ولكنها لا تهتم بلغة الأدب وخصائصه الجمالية والفنية فكأنها تقف عند العرض وتهمل الجوهر وهي المناهج التي تصنف تحت اسم منظومة المناهج التاريخية أو المناهج الخارجية وتضم المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي.

أولاً: المنهج التاريخي:

يعد هذا المنهج أول المناهج النقدية الحديثة وأقدمها وأكثرها شيوعاً. وللتاريخية معنيان:" عام وخاص، والعام يعني منهج البحوث التي تنظر إلى الفرد في علاقته بالتطور البشري، وهي في الحقل الأدبي تقتفي دراسة الأديب أو الحركات الأدبية العامة تبعاً للتطور الفني والاجتماعي والسياسي والديني"[1].

أما المعنى الخاص الذي يقوم المنهج عليه "فتأخذ من التاريخ أضيق دلالاته، أي ارتباط الحديث بزمن، ومن تقسيم الأدب إلى عصور وصفات، كل أدب من كل عصر، وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي الغالب عادة"[2].

والتاريخية بهذا المعنى الخاص، منهج حديث النشأة، لأن النقد قبل ذلك ظل قروناً طويلة نقداً تقويمياً قائماً على قواعد أرسطو في معياريته، فهو لم يكن ينظر في النص نفسه، ولا في العوامل المؤثرة فيه، ولا صلته بظروفه وزمانه[3].

"هو منهج يصنف حالياً في المناهج النقدية التي توصف .. بأنها تقارب النص الأدبي من الخارج، أي أنها لا تهتم بأصل النص أكثر من اهتمامها بالنص ذاته"[4].

إن الإطار الفكري الذي انبثق داخله "وعي التاريخي تمثل على وجه التحديد في المدرسة الرومانسية لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشر

---

(1) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط الثانية، 1988، ص397.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي ، ص398.

(4) وليد قصاب، مناهج النقد الحديث: رؤية إسلامية، دار الفكر، 2007، ص 23.

والتاسع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوربية والغربية إلى الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية، وذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين حيث كانت الرومانسية هي التي تبلور وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ"[1].

ويعرف وليد قصاب المنهج التاريخي في النقد الأدبي بأنه "المنهج الذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الأدب ودراسته وتحليل ظواهره المختلفة"[2].

ومن هنا نرى أن العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة وثيقة ومتبادلة، كل منهما عون للآخر، وأن الأدب في المنهج التاريخي وليد البيئة، لذلك يحيل كل القيم والخصائص والبواعث الشخصية على الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية"[3].

ولوحظ أن هذا المنهج ينظر إلى تأثر أعمال الأديب وإنتاجه بأحداث عصره وقضاياه، وأثر مكونات العصر دون التركيز على النص الأدبي، الذي يصبح مجرد حدث تاريخي من أحداث هذا العصر.

ويعتبر من أهم المناهج التي يستعين بها الناقد في نقده للأعمال النقدية وذلك من خلال الصلة العميقة بين الأدب والتاريخ. فمن أجل تفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكتاب يتطلب المعرفة بالماضي السابق لهم، والحاضر الذي يحوطهم"[4]، حيث إنه يعنى بالفهم والتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة"[5]. ومن هذا المنطق يحتاج هذا النقد قبل كل شيء إلى جهد كبير من الناقد ، أكثر من حاجته إلى مواهب أدبية خاصة.

حيث يحتم عليه لتفسير النص الأدبي معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لأي أدب من الآداب وهي لازمة لا غنى عنها لدراسة هذا الأدب وتعريفه وفهمه وتفسيره"[6].

وإذا كان العمل الأدبي مرتبطا بصاحبه، فيفسر في ضوء معرفة سيرته وحياته، فإنه يخضع لعوامل أخرى خارجية تساهم في تشكيله على نحو معين"[7].

فأصحاب هذا المنهج لا ينظرون إلى النص الأدبي على أنه عالم مستقل قائم بذاته، أو أنه مجرد بناء لغوي مكثف بعناصره اللغوية، بل ينظرون إليه على أنه حقيقة تاريخية.

---

(1) ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، 1997، ص 24.

(2) مناهج النقد الحديث: رؤية إسلامية، ص 23.

(3) ينظر: خالد يوسف، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، بيروت، ط الأولى، 1987، ص 19.

(4) ينظر: محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ص17.

(5) المرجع السابق نفسه.

(6) ينظر: وليد قصاب مناهج النقد الحديث ، ص24.

(7) المرجع السابق، ص26.

واجتماعية[1]، فتكون قيمة الأدب عندهم في كونه وثيقة تاريخية هامة فهو من مصادر فهم التاريخ ودراسته.

ويستعين الناقد التاريخي بتاريخ العصر والأنظمة السائدة على استجلاء النص الأدبي وإدراك ما خبأه الزمن وراء حروفه والعلم بما يضمنه، أو أشار إليه من وقائع ومواقع وأحداث وأعلام[2].

وعلى ذلك يتضح أن الناقد التاريخي لا ينظر إلى الأدب كحقيقة مفردة مستقلة بذاتها، بل له صلات مرتبطة بواسطة حاضره وماضيه.

من هذا يتبين أن النص الأدبي في هذا المنهج لا يمثل سوى شاهد من شواهد العصر، وأحداثه التاريخية، لأنه لا يهتم بالنص الأدبي في حد ذاته، بقدر ما يهتم بالأحداث التاريخية التي صاحبت ولادة النص الأدبي.

فأصبح هذا المنهج لا يختص به النقد الحديث اليوم كثيراً، في حين يستبعده البعض من ساحة الدرس الأدبي[3]. ويرى آخرون أنه ما زال له حضور وأن من يأخذ به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي الذي أمامه، بل لا بد من أن يحيط بكافة ما ألف الكاتب ليكون حكمه صحيحاً وشاملاً[4].

أهم الأعلام الذين حملوا لواء الدعوة إلى المنهج التاريخي:

أ) سانت بوف، أو سانت بيف كما يذكره علي جواد[5].

لقد كان (سانت بوف) أول ناقد يسعى إلى تأسيس تاريخ طبيعي للأدب عن طريق عند من أدباء عصره بالدراسة والتحليل يحدوه طموح كبير إلى تصنيفهم إلى طوائف وأنماط على النحو الذي درج العلماء فيه إلى تصنيف النبات والحيوان[6].

ب) أما الناقد الذي حمل لواء الدعوة إلى المنهج التاريخي الجديد الناقد (هيبوليت تين) تلميذ (سانت بوف) وخلف أستاذه بوف الذي يتفق معه في الرؤيا العامة، لكنه أكثر انبهاراً بقوانين العلوم الطبيعية وحتميتها الصارمة. ولقد وجد (تين) أن الأديب فرد يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية ويخضع لجبروتها. وينشئ أعماله وآثاره في داخلها مما يجعله أثراً من

---

[1] وليد قصاب مناهج النقد الحديث ، ص27.

[2] علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ص398.

[3] ينظر: وليد قصاب، ص 31.

[4] ينظر: محمد مندور، ص 18.

[5] مقدمة في النقد الأدبي، ص 399.

[6] ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط السابعة، 1988، ص5.

آثارها التي كثيراً ما توجه مساره، وتشل حريته وتطبعه بطابعها الذي لا يملك أن يتخلف عنه[1].

أما حجر الزاوية في منهج (بوف) النقدي لدراسة أدب عصره فيتمثل في ميله الخاص نحو دراسة شخصيات الكتاب والأدباء أنفسهم وصولاً إلى فهم نتاجهم وتفسيره[2].

والناقد (تين) قاد البحث إلى قوانين تظلل الأديب وتخضعه لمشيئتها ولا تخرج من ثلاثة عوامل هي الجنس والبيئة والعصر، ومرجعاً لها الدور الحاسم والأثر الفاعل في تكوين الأدباء وتميزهم عن بعض[3].

ومن خلال ما سبق يتضح الآتي:

قلة الاهتمام بالنص الأدبي من داخله، والتركيز على أشياء خارجة عن النص، وطغيان التاريخ على الدرس الأدبي الذي يفقد النص أدبيته، حتى يصبح توثيقاً تاريخياً أكثر منه فناً جمالياً متميزاً.

ومن خلال عرض نموذج من (المجلة) للقصة التي استخدم فيها المنهج التاريخي يتضح ذلك.

"القصة في الأدب العربي القديم بين آراء الباحثين عرب ومستشرقين.

وقبل عرض النموذج، نطرح بعض الأسئلة التي يرد عليها الموضوع الذي سيتم عرضه.

هل عرف العرب القصة؟ وهل وجدت عندهم؟ وكيف؟

منذ مطلع القرن العشرين أكثر الذين بحثوا في تاريخ القصة العربية يجمعون على أن العرب لم يعرفوا القصة، وإن عرفوها فبمقدار لا يكاد يذكر عند المقارنة بالآداب الأخرى [4].

ومن بين هؤلاء الباحثين زكي مبارك الذي يقول: "إن العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى التقصص المعقد الذي وجد كثير منه في ما أثر عن اليونان القدماء، والذي ذاع عند الإنكليز والروس والفرنسيين والألمان"[5].

أما أحمد حسن الزيات فيزعم "إن مزاولة القصص تقتضي الرؤية والفكرة، والعرب أهل بديهة وارتجال وتطلب الإلمام بطبائع الناس وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر في من عداهم، وتفتقر إلى التخيل والتطويل وهم أشد الناس اختصارا للقول وأقلهم تعمقاً بالبحث"[1].

---

(1) ينظر: صالح هويدي، في النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط الأولى، ص 74.

(2) صالح هويدي، في النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه ص 73.

(3) المرجع السابق، ص 74.

(4) ينظر: أحمد أبو سعد، م الثقافة العربية، (ع) الرابع،ابريل. 1974، ص 32.

(5) النثر الفني، ج الأول، ص 204، نقلاً عن أحمد أبو سعد، ص 32.

بينما توفيق الحكيم يرى أن "كل تفكير العرب وكل فن العرب في لذة الحسن والمادة. لذة سريعة، مفهومه، مختطفة اختطافا، لأن كل شيء عند العرب سرعة ونهب واختطاف، عند الإغريق الحركة أي الحياة وعند العرب السرعة أي اللذة.. كل شيء عند العرب زخرف الأدب نثر وشعر، لا يقوم على البناء فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل"[2].

أما تيمور فيرى أن "العربي نشأ قليل الأساطير ومن ثم نشأ قليل القصص لارتباط هذه بتلك.. ومما أعان على إضعاف نشأة القصة العربية بعد ذلك أن العرب كانوا بآدابهم معتزين، فلم يعنوا بآداب الأمم الأخرى ولم يترجموا منها إلا قليلاً"[3].

إلا أن عبدالعزيز البشري يقول "وأما القصة بمعنى اختراع الأشخاص وتمهيد المكان وابتكار الحوادث وخلق الوقائع ونقض الصفات على ممثليها على أن يتجه كل ذلك إلى غاية واحدة ويدرج إلى غرض معين فذلك ما لم يعن به العرب ولم يتوجهوا إليه"[4].

أما المستشرقون فيزعم (ارنست رينان) "أن الشعب العربي مفتقر إلى التجسيم الملحمي والدرامي. وأن الساميين هم على العموم شعوب ضيقة الخيال حقاً لأنها لم تترك لنا أساطير ولا عقائد خرافية"[5]. وانجر مع هذا الزعم الباحثون العرب معتبرين ما زعمه بعض هؤلاء الغربيين حقاً يقينا وبنوا على أساسه نظرتهم في الأدب حتى غدت هذه النظرة هي الرأي الذي يشاع.

ثم سار الزمن وتحرر العرب من عقدة النقص الذي وقعوا فيه لدى إطلاعهم أول مرة على الآداب الأجنبية، فأخذوا يبحثون في تراث العرب على ضوء رأي بعض المنصفين، بدليل أن اثنين ممن عرض لهم وهم (تيمور)، و (الحكيم)، فقد انتهيا فيما بعد إلى رأي يخالف رأيهما الأول وسنذكره فيما بعد.

ويعلن موسى سليمان فساد النظرية القائلة بأن الأدب العربي لم يعرف القصة، يقول "وعندي أن التراث القصصي الذي تركه لنا العرب .. على ما فيه من نقص.. لا يعدله من حيث القيمة والكمية تراث أمة من الأمم التي عاصرت التمدن العربي أو سبقتهن إلا اليونانية"[6]. كما بين لنا تكوين القصة في الإسلام الذي استخدم المثل والقصة حيث يشير إلى

---

(1) تاريخ الأدب العربي، ص 247، نقلاً عن أحمد أبو سعد ص 32.

(2) تحت شمس الفكر، ص ص 74، 75، نقلاً عن المصدر السابق نفسه.

(3) محمود تيمور، في القصص: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب ومطبعته بالجماميز، ص ص 35، 36.

(4) المختار، ج الأول، ص 24، نقلاً عن أحمد أبو سعد، ص 36.

(5) أحمد أبو سعد، القصة في الأدب العربي القديم بين آراء الباحثين عرب ومستشرقين ص 33.

(6) المصدر السابق ،ص 33.

قصة المعراج في القرآن ثم يلفت نظرنا إلى القاصين كيف كانوا منذ الصدر الأول للإسلام يجلسون في المساجد ويقصون على الناس الأخبار والأساطير عن الأمم الأخرى، كما يوضح أن رغبة العرب الملحة في القصص هي التي حملت الرواة على الخروج إلى البادية يتلقون الروايات عن أيام العرب وأخبار الشعراء، كالتي نجدها في كتابي الأغاني والأمالي.

ويعرض علينا العصر الذي تم فيه نضج القصة العربية فوضعت فيه أعظم القصص كسيرة عنترة وسيرة بني هلال وقصة علي الزيبق وحكايات ألف ليلة وليلة وترجمتهم لشاهنامة، ونقلهم كليلة ودمنة[1]. وهذا دليل على أن العرب لم يحجموا عن نقل الآداب الأجنبية إلى لغتهم. وفي نهاية عرضه يؤكد أن العرب عرفوا القصة وفهموها فيقول "إن العرب قد عرفوا القصة وفهموها على النحو الذي ينبغي لهم لا على النحو الذي يطلب إليهم بعض النقاد ظلماً، أن يفهموها، ومظهراً أن تراثهم القصصي هذا يجمع إلى خصبه قوة خاصة ترفعه إلى ذروة عالية في تاريخ القصص العالمي"[2].

وهذه الآراء وأمثالها قلبت موازين الباحثين في القصة العربية من مثيل ذلك الأديبين (تيمور والحكيم) اللذين رجعا عما أصرا عليه في السابق من إنكار لوجود القصة العربية.

ويذكر (أحمد أبو سعد) نقلاً عن (زهرة العمر، لتوفيق الحكيم) "ليس الروس هم أساتذة القصة، ولا الإنكليز ولا الفرنسيون .. بل نحن بما لدينا من قرآن عرف القصص، وما خلفنا في مجتمعنا من أشباه عنترة وألف ليلة وليلة، وما وضعنا في لغتنا من مقامات تعد أساساً لفن الأقصوصة لأحق من يزعم بأننا أساتذة الفن الروائي"[3].

بينما في كتاب (محاضرات في القصص في الأدب العربي ماضيه وحاضره) يقول تيمور "إن الثقافة العربية على تراخي أحقابها تزخر بالقصة مختلفة الشكول والألوان. فالمجرى القصصي في هذه الثقافة، موصول لا ينضب له معين، في كل عصر له مظهر. وفي كل منحى من مناحي الحياة له مجال، وفي ما ستظهره الأن من بقايا الثقافة العربية شاهد عدل وبرهان ساطع.. فللأدب العربي قصص ذو صيغة خاصة به، وإطار مرسوم له وهو يصور نفسية المجتمع العربي.. وإننا لنشيد فيه ملامحنا وسماتنا الخاصة وكأننا لم نفقد في مجتمعنا العربي حتى اليوم ما يكشف عنه ذلك القصص من ملامح وسمات، على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الأمد، وهو في جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التي هي جوهر القصص الفني وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار"[4].

---

[1] أحمد أبو سعد، القصة في الأدب العربي القديم بين أراء الباحثين عرب ومستشرقين.

[2] المصدر السابق نفسه .

[3] المصدر السابق نفسه ،ص 34.

[4] محمود تيمور، ص 26.نقلا عن أحمد أبو سعد المصدر السابق.

وانطلاقاً من هذه الأقوال الإيجابية لبعض الباحثين، ظهر عام 1959 كتاب (فن القصة) لأحمد أبو سعد وهو كتاب يجمع بين دفتيه أصول الفن القصصي، ويبسط قواعده وأنواعه كما اصطلح عليها في الآداب الغربية ثم يعرض في الوقت نفسه تاريخ القصة في أدبنا عرضاً يبين خصائصها وألوانها"[1].

وتميز هذا الكتاب بعدة مميزات أظهرها الرد على قول عبدالعزيز البشرى الذي يتضمن أن القصة وإن عرفت عند العرب قديماً فإننا قلما نجد فيها عملاً فنياً كما تم ذكره سابقاً. ويقول:إن هذا "القول لا يمتلك في توجيه التهم ويبخس الناس حقهم إلا قول بعضهم الآخر، أن العرب إذا كانوا قد عرفوا القصص فقد عرفوه رواية وقائع وسرد حكايات ولم يعرفوه بمعناه الذي يجعل من الواقعة عملاً قصصياً مركباً تركيباً فنياً بحيث يخلق المتعة عن طريق الوحدة في عقدة تتأزم وحل يريح"[2].

أما بالنسبة للقول أن القصة العربية في تركيبها ليست قصة فنية، يرد أبو سعد على ذلك بقوله: "إن ما اصطلحنا على أن نتخذه مقياساً للقصة بمفهومها الحديث، لا يصح أن يتخذ مقياساً للبحث في القصة القديمة .. (حيث) القصة الأدبية قد وجدت عند العرب قديماً وبالصورة نفسها التي عليها عند الغربيين .. ولكن الغربيين ساروا بعدئذ في طريق التطور والنهوض، فنهضت قصتهم معهم وتطورت، بينما جمدت القصة العربية وتقهقرت بجمود العرب وتقهقرهم"[3].

كما رد على القول الذي يرى أن القصة العربية لم تنشأ في طور نشأتها عما نشأت عليه بقية القصص في العالم. فيقول" بل ابتدأت كما ابتدأ غيرها بالميثولوجيا والأساطير وروت أحلام الإنسان البدائي وتخيلاته عن الآلهة والعالم وعن علاقة الفرد بالمجتمع والطبيعة وما وراءها"[4].

وبعد هذا الكتاب تابعت جهود الباحثين في موضوع القصة العربية فظهرت عدة كتب من بينها كتاب (في الرواية العربية في عصر التجميع) (فاروق خورشيد) الذي يقول فيه: "إن العرب حين عرفوا القصص لم يقفوا به عند حد الرواية الشيقة الممتعة التي تحكي حكمة أو تذهب مثلاً وحسب، إنما هم عرفوا من القصص ماله من المحتوى الدرامي ما يحاول أن يكشف عن النفس الإنسانية في جوهرها الحقيقي"[5].

---

(1) فن القصة ، دار الشرق الجديد، بيروت، ص 37.

(2) أحمد أبو سعد ، فن القصة ، ص ص 37، 44.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) المرجع السابق، ص 44.

(5) في الرواية العربية، ص 136، نقلاً عن أحمد أبو سعد، م الثقافة العربية، ص 35.

من خلال آراء الباحثين وما صدر من كتب ومقالات مثل التي تم عرضها والتي لم تعرض[1] يتضح بما فيه الكفاية على وجود القصة في أدب العرب قديماً وبطلان آراء الباحثين المتعصبين سواء كانت من جانب الأوربيين أو من جانب العرب التي ينقصها التمحيص العلمي الدقيق والنظرة التاريخية الكلية.

ثانياً: المنهج الاجتماعي

ليس من السهل الفصل بين المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي في دراسة الأدب، حيث أن المنهج الاجتماعي قد ولد في أحضان المنهج التاريخي

ويرى (صلاح فضل) أنه قد "أسهمت نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب، لكن المشكلة الأولى التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع.. إنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية وفي ثقافته وإنتاجه الحضاري.. من الطبيعي أن يصحبه ازدهار أدبي، غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحاً فكثير من الفترات التاريخية التي كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسي، وتدهور اقتصادي، وتردّ اجتماعي شهدت ازدهارا وتوهجًا أدبيًا وفنيًا[2].

وأصبح هذا المفهوم يتعمق في دراسة الأدب ونقده وذلك بسبب ازدهار علم الاجتماع، وتشعب فروعه ومجالاته، وتزايد الإيمان بدور الفن في الحياة والصلة الحتمية القائمة بينه وبين المجتمع[3].

ومن أبرز المناهج التي تبنت هذا المنهج النقدي الماركسية والواقعية النقدية الأوربية، والنموذج التشكلي التكويني"[4].

وحيث أن هذا المنهج ربط بين الأدب والمجتمع ونظر إليه على أنه لسان المجتمع والمعبر عن الحياة فيه ومن هنا أصبح "يتعامل مع الأدب من الخارج وينشغل بما في النصوص من مضامين اجتماعية وسياسية، لا عن جماليات هذه النصوص وأشكالها

---

(1) – أحمد إبراهيم محمد، القصة العربية القديمة، القاهرة، 1964.

– محمد خير الحلواني، "ن الأقصوصة القديمة"، مجلة المعرفة، (ع) الخامس والثلاثون، 1965.

– عبدالوهاب الفزادي، القصص في العصر الإسلامي، بغداد، 1996.

(2) مناهج النقد المعاصر، ص 40.

(3) ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الحديث ص 49.

(4) المرجع السابق ص 48

التعبيرية"[1]. حيث أنه يدرس الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية فإنه لا يهتم إلا بالأعمال الأدبية الواقعية، ويهمل الأعمال التي تخرج عن ذلك مثل أدب الرمز[2].

كما أنه يبحث في محيط الكاتب الاجتماعي والمحتوى الاجتماعي للعمل الأدبي مما قاده إلى إهمال العمل نفسه والتركيز على المجتمع أكثر من التركيز على الأدب، وتأكيده على أن الأدب تعبير عن هموم طبقة الأديب، فإن كان من البرجوازية الصغيرة ظهرت في أعماله مفهوم هذه الطبقة، وهذا تصور للإبداع لا يراعي الاحتمالات المختلفة التي تتيح لك أن تتصور المبدع ثائراً أو متمرداً على وضعه الطبقي.

كما أنه يقف عاجزاً عن الإجابة عن سؤال كهذا: ما الذي يجعل كاتبين يعيشان ظروفا متشابهة اجتماعياً وتشغلهم الآمال والآلام والمطامع ذاتها ومع ذلك يحرز أحدهما العبقرية والتفوق فيما يظل الآخر بعيداً عن مثل هذه المكانة، وكذلك لا يقيم وزناً للموهبة الفردية[3].

وأبرز أعلامه هم:

أ) الناقد المجري (جورج لوكاش) أعلى مؤشر في النقد الماركسي حيث كان ينظر إلى الأدب على أنه ظاهرة تاريخية اجتماعية، لها جذورها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات، ويجب على الناقد تفسير حتمية العلاقة بين المجتمع والفن[4].

ب) الناقد (لوسيان جولدمان) وقد جاء بعد لوكاش وانطلق من مبادئه ثم طورها وركز على مجموعة مبادئ، وهي أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد إنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة[5].

في سياق ما تم عرضه يتضح الآتي:

إن إصرار أصحاب هذا المنهج على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب ، أدى إلى انصرافهم عن جوهر الظاهرة الأدبية وحقيقتها الأساسية، والاهتمام بالمؤثرات الخارجة عن النص. وبعرض نموذج من (المجلة) للقصة القصيرة التي استخدمت المنهج الاجتماعي في نقدها، يتضح ذلك، فيما قدمه حسام الخطيب من دراسة في القصة تحت عنوان (الثقافة والحياة والقيم في القصة السورية 1930- 1950) تحمل فترة

---

[1] وليد قصاب، مناهج النقد الحديث ، ص 45.

[2] المرجع السابق نفسه.

[3] ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط الأولى، 2003، ص ص 72، 73. ص 34.

[4] ينظر: انريك أندرسون إمبرت، منهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة، ص 117.

[5] ينظر: وليد قصاب ، مناهج النقد الحديث ص 56.

الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين إشارة البدء بالتغير على مختلف مستويات الحياة السورية ولا سيما على صعيدي التعليم والحياة السياسية والتغير هنا يعني الانصراف عن الأطر والأساليب التقليدية إلى الأطر والأساليب العصرية كما طرحتها الحضارة الأوربية المعاصرة[1].

وبدأ الأدب العربي في سوريا يتحرر من السيطرة النوعية اللفظية وظهور اتجاه عام إلى معالجة أمور الواقع في الأدب وذلك نتيجة للتطور الاجتماعي العام والشعور بنوع من التناقض التطبقي وكذلك تأثير الآداب الأجنبية[2].

وأهم تطور في هذه المرحلة ظهور عدد من الأعمال القصصية المهمة ولا سيما في أواخر الأربعينيات، وهذه الأعمال مهدت لانطلاقة القصة السورية في الخمسينيات، بالطبع من الصعب الحديث عن قيمة فنية خاصة لمثل هذه البواكير، ومن أجل إلقاء نظرة على الموضوعات التي تعالجها هذه القصص والقيم العامة التي تعبر عنها من فكرية واجتماعية . يحاول الناقد تحليل قصص تلك الفترة من أجل مزيد من إيضاح طبيعة تلك المرحلة الثقافية ومدى ارتباط القصة كفن ناشئ بالحياة في ذلك الحين.

ولقد ظهرت مجموعة قصصية (في قصور دمشق) محمد النجار والتي تعتبر ممثلة للاتجاه الشعبي نصف المثقف. وفي سعيها لتأكيد هويته إزاء طغيان الحياة الغربية. ولقد اتسمت كتابته بالجرأة والقصد والوضوح ولا سيما في كشف الفساد الاجتماعي والسياسي[3]. مثلا قصة (الحب الأعوج) تكشف أطماع الزعماء وانهماكهم في استغلال نضال الشعب ضد سلطة الانتداب من أجل تحقيق مصالحهم الخاصة التي كانت المبدأ الوحيد الذي آمنوا به دون غيره[4].

فالنجار صور امتعاض الرجل العادي من مظاهر الحياة الجديدة في دمشق على أساس المستويات السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية[5]. بينما الطنطاوي أراد أن يحصن الجماهير ضد هجمة الحضارة الغربية فأخذت كتاباته تغرس في نفوسهم المثل العليا الإسلامية[6].

---

[1] ينظر: مجلة الثقافة العربية (ع) العاشر، اكتوبر 1974 م ، ص 42.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] ينظر: حسام الخطيب،الثقافة والحياة والقيم في القصة السورية(1930 – 1950) ص 42.

[4] المصدر السابق، ص 44.

[5] المصدر السابق نفسه.

[6] المصدر السابق نفسه.

أما (الأرناؤطي) فكانت كتاباته تمثل استعادة أمجاد الماضي العربي الإسلامي وإبراز ما فيه من قيم، وقدم خير الدين الأيوبي تجربة تمثل مغامرة فردية رومانسية لشاب برجوازي رخو الطباع، بينما قام فؤاد الشايب بتحديد مكانة العربي في المجتمع العالمي المتحضر، وصورت وداد سكاكيني الناس من حولها مع اهتمام بالشخصيات النسائية والشخصيات الشاذة[1].

في نهاية مرحلة الأربعينيات مثل (العجيلي) أمال المجتمع العربي السوري، بعقد مصالحة بين العلم الحديث والغيبيات، وكشف إنتاج كتاب آخرين مثل (خليل الهنداوي وسامي الكيالي) عن قلق الشخصية العربية السورية وحيرتها في تلك الفترة من التغير، ويضاف إلى ذلك أن القصة السورية مثلت الجو اليائس السوداوي للحرب العالمية الثانية، وذلك من خلال الأعمال الآتية: (السلوان الكاذب) لخير الدين الأيوبي، و(قوس قزح) لشكيب الجابري[2].

وفي نهاية هذه المرحلة ظهرت مؤشرات تمهيدية للاهتمام بالأحداث السياسية التي تجدها في قصص المرحلة التالية (الخمسينيات) مثل (يوميات هالة) لسلمى الحفار الكزبري ، ومجموعة (من دم القلب) لأديب النحوي، وهذا إيذانا بتغيير المنتظر في الخمسينيات باتجاه الاهتمام بالمسائل السياسية والاجتماعية المختلفة[3].

بالإضافة إلى ذلك تمدنا قصة (يوميات هالة) لسلمى الحفار بصورة صادقة عن العادات الاجتماعية والمشاغل السياسية[4].

من خلال هذا العرض بينت هذه الأعمال الحياة السياسية المملوءة بالفساد، والتآمر والرشوة والابتزاز ورغبة هؤلاء الكتاب في محاربة هذا الفساد، وتحرير المجتمع من ظلم المستعمرين وتخليصه من وطأة التقاليد البائسة مثل الإيمان بالخرافات، والاحتجاج ضد الفساد والنفاق الاجتماعي.

ثالثاً: المنهج النفسي

بدأ هذا المنهج بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته واعتمد فيه النقد على التحليل النفسي في الأدب حين نشر فرويد مؤلفاته في كتابه (تفسير الأحلام) في نهاية القرن التاسع عشر الذي استعان فيه بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن ، ومن هنا يمكنك

---

(1) حسام الخطيب،الثقافة والحياة والقيم في القصة السورية ، ص 45.

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق نفسه.

اعتبار ما قبل ذلك مجرد إرهاصات وتوطئة له[1]. وهو نقد جزيئي ويجب قبول محدوديته أمام النقد، لأنه يخضع لمنهج أنشئ في حقل آخر ويستعمله لإخضاع النص الأدبي لقدرته على التأويل والحكم باسم اللاوعي[2].

فالمنهج النفسي في دراسته يحاول البحث عن عملية الخلق والإبداع الفني، وبيان العوامل الشعورية، وغير الشعورية التي تشكل من خلالها، دراسة نفسية الأدباء لبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية، وبين خصائص نتاجهم الأدبي، أي معرفة سيرة المؤلف لفهم إبداعه، وفهم نفسيته من خلال نصوصه[3]. حيث نجد أن التحليل النفسي للأدب يعتمد على المفاهيم والتصورات الأساسية لنظرية التحليل النفسي التي تنطلق من إعطاء أهمية خاصة لمرحلة الطفولة، وهي المرحلة التي تتكون فيها شخصية الفرد تحت التأثير المزدوج للميول الغريزية، ولطبيعة الواقع السيكولوجي والاجتماعي كما يشير إلى ذلك الشيخ محمد الشيخ[4].

إن الربط بين الإبداع الأدبي والأمراض الذهنية عند المبدع غير علمي وغير مسوغ ولا يمكنك القول إنه كلما تحقق العامل النفسي أنتج أدباً حيث "إن آلاف الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلي الشديد لحالات الكبت، لحالات العصاب.. لكن عدداً قليلاً منهم هم الذين يبدعون أعمالاً أدبية"[5].

وحيث أنه يعتمد على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة، وهي قوانين وكشوفات لما تزل في إطار الفروض العلمية، ومن الخطأ الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً، فليس العمل الفني رغبة من الفنان لإشباع ميوله أو لتحقيق دوافع نرجسية و رغبة في التملك[6].

حيث أن المنهج النفسي ينظر إلى العمل الأدبي بأنه وثيقة نفسية ينتج عن ذلك معاملة العمل الأدبي على اختلاف مستوياته معاملة واحدة فلا يفرق بين العمل الأدبي الجيد والعمل

---

[1] ينظر: صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ص 46.

[2] ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، 1997، ص ص74، 87.

[3] ينظر: ديفيد وبتش، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: حسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، 1967، ص 523.

[4] التحليل الفاعلي والأدب، تحت الطبع، ص 100.

[5] صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص 71.

[6] ينظر: صالح هويدي، في النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه ص 92.

الأدبي الردىء من حيث دلالاتهما النفسية على منشئها، إذ كلاهما صالح للاستشهاد به والتمثيل لمظاهره النفسية[1].

أبرز أعلام هذا المنهج:

أ) يعتبر (سيجموند فرويد) هو المؤسس الأول لهذا المنهج ذلك من خلال مؤلفاته التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر والذي اعتبر فيه أن الأدب والفن تعبير عن اللاوعي الفردي[2].

ب) جاء بعده تلميذاه الشهيران (يونج) الذي تحدث عن اللاوعي الجماعي و(ادلر) الذي تحدث عن عقدة النقص، حيث أسسا فيما بعد مدرستين متميزتين من مدرسة التحليل النفسي الفرويدية[3].

مما سبق نستخلص الآتي:

إهمال المنهج النفسي النص وتركيزه على المبدع وجعل العوامل النفسية وحدها هي مصدر الإبداع بذلك وقع في أحادية النظرة التي وقعت فيها معظم المناهج الخارجية.

وبعرض نموذج للقصة القصيرة من (المجلة) التي استخدمته في قراءته النقدية يتضح ذلك، تناول (حسين مخلوف) (طفل المسلاتي بين الرمز والواقع).

ولقد قام الناقد بعرض قصة (الطفل والقمر) الذي يوضح من خلالها عن واقع ربما عاشه المسلاتي، أو عاشه طفل آخر، فهذه الحوارية التي تقوم بين الطفل والقمر وما يترتب عنها حيث تكون مستقاة من واقع طفل محدود التفكير والخيال[4].

فالقصة تدور أحداثها عن طفل يجذب انتباهه القمر، ويتصوره وجه جني، أو صبي مثله، فيظل يناديه ويدعوه للعب معه ويشعر الطفل بالحسرة لأن القمر لم يلب نداءه، ويتساءل لماذا لا يرد القمر عليه، فتجيبه أمه إنه سيأتي يوم ويتحدث معه ويرد عليه[5]. ثم ينقلنا المسلاتي بعد ذلك من التصورات الأولية للوعي الطبيعي بظواهر الأشياء وأحلام اليقظة إلى مرحلة انفجار اللاشعور واللاوعي، وذلك من خلال حلم الطفل أثناء نومه وكيف يرى في حلمه بأن القمر قد نزل إليه، ولكن ما أن يلمسه بيده حتى يتحول إلى رغيف خبز، وبعد أن يقضم منه الطفل قطعة يكتشف أنه مر المذاق.

وهنا يبين لنا الناقد أن المسلاتي يصور أن انكسار الأحلام والتصورات هي المأساة العميقة التي تثير الذعر والفزع ولو كان انكسار هذه الأحلام والتصورات مجرد حلم.

---

(1) ينظر: عبدالعزيز عتيق، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ط الثانية ، ص 296.

(2) ينظر: صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر ص ص 64 ،65.

(3) ينظر: صالح هويدي، في النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه ص 84.

(4) م الثقافة العربية،(ع) الأول يناير، 1991، ص 100.

(5) حسين مخلوف ، طفل المسلاتي بين الرمز والواقع ، 1991، ص 100

في نهاية هذا المبحث نستخلص الآتي:

القاسم المشترك بين هذه المناهج هو أنها جميعاً تحتفل بمرجع النص أكثر من احتفالها بالنص، وذلك حين تبالغ في الربط بينهما ربطاً آليا وتلجأ إلى معادلتهما والمساواة فيما بين الإبداع ومحيطه، لاغية المسافة الحيوية بينهما ومغيبة خصوصية النص التي يكمن فيها جوهره لتغدو دراسة المرجع هي الممارسة النقدية والبديل لدراسة النص الأدبي وفي ذلك يكمن فضل هذه المناهج وعقمها معا.

لقد نظر نقاد المنهج التاريخي إلى النص الأدبي بوصفه وثيقة تاريخية، ونظر إليه المنهج الاجتماعي بوصفه ظاهرة اجتماعية، في حين نظر إليه نقاد المنهج النفسي بوصفه عينة سيكولوجية، وظل النص الأدبي يرقد في موضع بعيد عن أنظار نقاد هذه المناهج وأيديهم.

المبحث الثاني

المناهج ذات الإحالة الداخلية

إن هذه المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، تشكل اتجاها مادياً محضاً في التعامل مع الأدب ونقده، إذ لم تر فيه إلا شكلاً لغوياً جمالياً، ولم تعد تهتم بما يقدمه النص الأدبي من قيم أو مثل أو فلسفة أو فكر، ولا تهمها وظيفته و دوره في الحياة أو صلته بالمجتمع. وهي تبحث عن تحليل النص من داخله. وبما أن هذا المبحث سيتم فيه عرض المناهج النقدية التي اهتمت بالسياق الداخلي للنص الأدبي، رأت الباحثة أن تضمن المنهج الفني ضمن هذه المناهج رغم أنه من المناهج النقدية القديمة إلا أنه يهتم بدراسة النص من خلال بنيته الداخلية.

أولاً: المنهج الفني

إن هذا المنهج يهتم بدراسة العمل الأدبي من حيث هو فن موجهاً عنايته إلى القيم الفنية، دون النظر إلى القيم الخارجية التي تحيط بالنص، فالناقد يبحث فيه عن المقومات الفنية النابعة من النص الأدبي ذاته، وكما يشير بدوي طبانة في قوله، "هو تلك الدراسة التي تعمد إلى العمل الأدبي وتبحث فيه بحثاً عميقاً لاستخلاص عناصر الجمال وسر الخلود، وتستمد منه أسباب الحسن التي ينبغي توافرها فيه، وتتخذ من هذه الأسباب والخصائص التي تجدها في نصوص أدبية كثيرة، في آماد متلاحقة ومتباعدة وفي أغراض متشابهة ومتباينة، مقاييس ينظر إلى الفن الأدبي على ضوئها ويجري نقده على هديها[1].

وهذا المنهج قديم في النقد العربي، نشأ مع نشأة النقد الأدبي العربي القديم ، وهو موجود في (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر و(الوساطة) للجرجاني و(الموازنة) للآمدي[2].

وكانت الأسس الفنية في القرن التاسع عشر من أهم المقاييس التي يقيم بها العمل الأدبي "وقد عاد ظهوره حديثاً.. الآن.. في البلاد العربية وتبناه كثير من النقاد، حيث نادوا باستقلال الأديب عن الظروف الخارجية في محاولة خلق مدرسة تدعو بهذا الاتجاه[3]. وهذه

---

[1] دراسات في نقد الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث، ط الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969، ص 38.

[2] ينظر: علي الجابر المنصوري، النقد الأدبي، مطبعة جامعة بغداد ، 1986، ص ص 49، 50.

[3] علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، دار عمان، ط الأولى، 2000، ص 21.

المدرسة تدعو إلى أن الشكل في العمل الأدبي لا يكون منفصلاً عن الموضوع ولكنهما متفاعلان.

فالنقد في هذا المنهج يهتم بالعمل الأدبي ذاته بغض النظر عن الاستقراء للحقائق الخارجية التي يتضمنها. وتكون دراسة العمل الأدبي قائمة على تحليله من ناحية بنائه وأفكاره وعواطفه وصوره وليس في تفسيره على ضوء الظروف التي تحيط به والعوامل التي تؤثر في إنتاجه[1].

أبرز أعلامه في العصر الحديث:

لقد استعمله عدد من النقاد العرب في دراساتهم منهم:

أ) إبراهيم عبد القادر المازني في كتبه التالية: (حصاد الهشيم)، (خيوط العنكبوت)، (صندوق الدنيا)، (قبض الريح).

ب) عباس محمود العقاد في كتابه (مراجعات في الأدب والفنون).

ج) محمد زكي مبارك في دراساته (العشاق الثلاثة)، (عبقرية الشريف الرضي)[2].

مما سبق نستخلص الآتي:

هذا المنهج يرى أن العمل الأدبي عند ارتباطه بالواقع يجب أن يكون نابعاً من نسيج الكلمات وصورها ورموزها وكل عمل ينطوي على حقائق اجتماعية أو تاريخية أو نفسية غير أن هذه الحقائق ليس لها قيم فنية في حد ذاتها.

بعرض نموذج للقصة القصيرة من (المجلة) التي استعملت هذا المنهج يتضح ذلك، تناول بو راوي عجينة (أشكال القصة القصيرة في تونس). وأول ما يثير الانتباه في هذه الدراسة أن القصة الطلائعية تجاوز أصحابها قالب الواقعية بفروعها المختلفة سواء الكلاسيكية أو الانتقادية أو النفسانية أو الاشتراكية تعريفاً ومحتوى وشكلاً. لقد تناول في هذه الدراسة ثلاثة قصاصين هم (عزالدين المدني، وسمير العيادي، ومحمود التونسي).

ففي مجموعة (خرافيات) لعزالدين المدني، يعتمد على لغة المدح بإيقاعات البندير والقوالب الشعبية[3]، كما في المقطع التالي:

"... يا سادة .. يا سادة .. يدلنا ويدلكم على الخير والشهادة"[4].

يرى الناقد أنها تميزت باللغة العربية السهلة الفهم والسجع الذي تتساوى فيه الفقرات وتتوافق فيه الفاصلتان في الحرف الأخير ولكنها تحتوي على كثير من المبالغات والتناقضات

---

[1] علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث،ص 21.

[2] المرجع السابق، ص 22.

[3] ينظر: م الثقافة العربية، (ع) الثاني، فبراير، 1978، ص ص 12، 13.

[4] عزالدين المدني، خرافات، الدار التونسية، 1968، ص 10.

في الداخل[1]. يقول الناقد "شكل الخرافة بما فيه من أوزان وإيقاعات واستطرادات وحركات جسدية ولغة سهلة مسجعة يجعل القصة تخرج من سجن الكتابة إلى الرواية الشفوية من القراءة بالعين إلى التمثيل المسرحي"[2].

أما مجموعة (صخب الصمت) لسمير العيادي فيرى فيها الناقد أن الكاتب أثرى القصة بكثير من فنيات المسرح وخاصة المسرح الجديد سواء في الديكور أم الحوار أم التمثيل.

ففي قصة (المفكر فوق الصخرة الملساء) نرى التزامه بأسلوب مسرحي جديد ، فالقصة زاخرة بمستويات لغوية متعددة، ففيها يقدم الزمان والمكان بطريقة تلغرافية[3]، وهذا ما يصوره المقطع التالي:

"فكانت الصخرة ملساء، زمان شمس ساحرة بين الأفق ووسط السماء[4].

وتجد تقديم البطل عن طريق الوصف، وعن طريق عشرة أسئلة يطرحها الكاتب، ويجيب عنها البطل قبل بداية العرض، وهكذا يمزج الكاتب بين مستويات لغوية متباينة قديمة وحديثة تتعايش في جدلية واضحة فيحطم النص الجديد النابع من الواقع التونسي النص القديم المتوارث عن الأسلاف شكلاً ومضموناً[5]. واعتماده على أسلوب الرمز المتمثل في الأسماء والأحداث عند طرحه لبعض القضايا السياسية والاجتماعية. كما استعمل في المجموعة أسلوباً قصصياً حديثاً يتمثل في سرد الأحداث من زاويتين مختلفتين وحينا من ثلاث زوايا، بواسطة المونولوج المضعف الذي يتخلل الحوار، أو من خلال الرسائل المتبادلة[6].

وكذلك نجد في بعض قصصه سرداً لأحداث لا معقولة يصعب فهمها من أول وهلة[7]، وهذا ما يتضح من الفقرات التالية:

" كانت هناك سيارة سوداء تلمس نهر الثعبان في سرعة محمومة تتعالى منها مزامير صارخة، خار لها الليل وتضرست السهول وتكمشت السيارة العجوز"[8].

وهذه الصور الغريبة اللامعقولة تصبح مفهومة إذا ربطت برؤية الكاتب كما يشير الناقد لشخصية رضوان الشيخ الحاكم الذي يكاد يحال إلى التقاعد، فعندما يرى الشيخ رضوان

---

(1) ينظر: يوراوي عجينة، أشكال القصة القصيرة في تونس ، ص 13.

(2) المصدر السابق ص 14.

(3) المصدر السابق، ص 15.

(4) سمير العيادي ، زمن الزخارف ، نقلاً عن يوراوي عجينة ، م الثقافة العربية ، ص 15

(5) يوراوي عجينة، أشكال القصة القصيرة في تونس ، ص 16.

(6) المصدر السابق نفسه.

(7) المصدر السابق ، ص 17.

(8) سمير العيادي، زمن الزخارف، نقلاً عن: يوراوي عجينة، م الثقافة العربية، ص 17.

تلك السيارة الجديدة التي تحمل داخلها قناع يربوع كبير يشعر بالخوف والرهبة ويتخيل الجبل ينحني، والسهول المنبسطة تتضرس وسيارته القديمة تتكمش خوفاً هي الأخرى من هذا القادم الغريب[1].

في مجموعة (قضاء) لمحمود التونسي، يتميز هذا الكاتب عن غيره في أنه مزج بين فنين مختلفين في هذه المجموعة؛ فن القصة وفن الرسم، فهو يستعمل إلى جانب فنيات القصة الحديثة، قاموسا آخر يستمد مفرداته وصوره منه وهو ميدان الرسم التجريدي[2].

هكذا يبسط المعالم التي يصفها وأحاسيس بعض الشخصيات إلى أشكال وألوان وظلال، فيرمز بالشمس إلى المعاني المجردة مثل الحياة والثورة والحرية، ويرمز بالظلام إلى الموت والسكون والجمود ، يقول: "الظلام ليس كاملاً ولن يكون هناك ظلام مطلق"[3]. وكذلك يمزج الوصف والمونولوج بالرسم لأن نظرته إلى الأشياء والأشخاص نظرة رسام خبير بأسرار المشاهد المنظورة، فالرسوم الهندسية تغلب عادة على ما تنقله من أوصاف، ويستعمل الأشكال الهندسية والألوان وبعض أصول صناعة الفخار والتصوير الشمسي، وبهذا يفجر شكل القصة من الداخل ويمزجها بالفنون التشكيلية الحديثة[4].

وهكذا ومن خلال هذا العرض يتبين أن كتاب القصة الطلائعية التونسية باستغلالهم التراث العربي، واستعمالهم آخر ما ظهر من تقنيات القصة الحديثة، ومزجهم لها مع الفنون المختلفة مثل الشعر والمسرح والرسم، قد ساهموا في ثراء القصة العربية من حيث الشكل.

ثانياً: المنهج البنيوي:

تعد البنيوية تياراً فكرياً يهدف إلى الكشف عن بنية الفكر الذي يشكل أساس ثقافة الماضي والحاضر، وإلى تحديد الظاهر وتجديد مستوياتها وتحليلها للكشف عن العلاقات التي تشكلها.

أما ما مهد لظهور هذا المنهج البنيوي هو"أفكار العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) والتي تعتبر المنطلق لهذه التوجهات، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت بمثابة البداية المنهجية لتفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية[5].

---

[1] ينظر: بوراوي عجينة، أشكال القصة القصيرة في تونس ص 17.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] محمود التونسي، (قضاء)، ص 92، نقلاً عن: بوراوي عجينة، م الثقافة العربية، ص 17.

[4] بوراوي عجينة، أشكال القصة القصيرة في تونس ، ص 18.

[5] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص 81.

وتعتبر البنيوية وليدة حركات فلسفية وجمالية ونقدية ولسانية وهي ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة.. لأنها متصلة بالدراسات اللغوية الحديثة[1].

وكما تشير (يمنى العيد) إلى أن المنهج البنيوي قد "أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهرة، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي وما هو منطق، كما أثبت هذا المنهج خصوبته فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي[2].

وللبنيوية أشكال متعددة كما يشير عبدالعزيز حمودة "إن البنيوية في النقد الأدبي، ليست شكلاً واحداً، بل هي أشكال أبرزها ثلاثة هي :البنيوية اللغوية، البنيوية الأدبية الشكلية، والبنيوية الأدبية الماركسية أو التكوينية[3].

البنيوية تمثل "مجموعة علاقات وليست مفردات محددة المعاني، ومعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها بغيرها. وإن دراسة الكلمات... في حد ذاتها... لا يمثل بناء لغوياً. بل الذي يمثل بناء اللغة أو نظامها هو العلاقات بين الكلمات، ويبدأ ذلك في الربط بين الوحدات اللغوية المفردة داخل نسق هو الجملة الكاملة المفيدة، أو مجموعة من الجمل تمثل الأنساق الصغرى، وتكون ..في اتحاده.. نسقاً أكبر من النص"[4].

وهذا النوع من العلاقات "سياقية هو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني عند الكلام عن النظم "أعلم أن هنا أصلاً أنت ترى الناس فيه صور من يعرف من جانب وينكر من جانب آخر. وهو أن الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في نفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد"[5].

بما أن البنيوية لا تهتم بالعالم الذي يكتب عنه الأديب، ولا تختبر مصداقيته أو علاقته بمجتمعه، إنما تهتم بلغته ومدى تماسكها ونظامها، ومن ذلك يسجل لها "ما حققته من نجاح في التحليل اللغوي البنائي للنص الأدبي. وفي بيان آلية العمل في النص"[6].

لكن على الرغم من أنها لم تنظر إلى الجانب الخارجي للنص الأدبي وركزت اهتمامها على البنية الداخلية له فإنها لم تسلم من مهاجمة بعض النقاد الغربيين والعرب وتحديد جوانب

---

(1) ينظر: وليد قصاب ، مناهج النقد الحديث ص 119.

(2) يمنى العيد، في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 37.

(3) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص 178.

(4) وليد قصاب، مناهج النقد الحديث ص 126.

(5) دلائل الإعجاز، مكتبة سعد الدين ، ط الثانية، 1987، ص 287.

(6) وليد قصاب، مناهج النقد الحديث ص 148.

القصور فيها. من هؤلاء جون ستروك الذي يرى قصورها في معارضتها للفردية والإنسانية "لأنها تعطي الفعل الإنساني الإرادي دوراً أقل في تفسيرها للثقافة"[1].

وعبدالعزيز حمودة الذي يرى أن البنيويين قد تحولوا إلى سجناء للغة وذلك عند "اكتشافهم بعد فوات الأوان أن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية، وتحول البنيويون في نهاية الأمر إلى سجناء اللغة"[2].

وكذلك إهمالها لمصدرية النصوص مهما كان سماوياً أو بشريا وعزلها عن مرجعيتها الفكرية وسياقها الحضاري وتصبح عندئذٍ منقطعة الجذور مبتورة الأواصر عن كل ما يربطها بالماضي أو الحاضر. ولعل من الملاحظات التي يسجلها الرافضون للمنهج البنيوي عليه، انغلاقه داخل بنية النص وعزله عن سياقاته الاجتماعية والنفسية والثقافية التي أنتجته وبما يحول دون رؤية الجذل بين الداخل والخارج في الإنارة الأدبية أو رؤية الخارج في الداخل[3].

أهم أعلام هذا المنهج:

لقد لعب ثلاثة من اللسانيين دورا في تطوير الدراسات النصية وهم:

أ) فرديناند دو سوسير الذي يعتبر أن نظرية الدليل هي أساس الأبحاث التي تدور حول النص والشعر باعتبارهما بنيتين ونظامين مستقلين نسبيا.

ب) رومال جاكوبسون، الذي قام بدراسات حول الفونولوجيا وحول وظائف اللغة وفتح باب البحث في الشعرية واستقلالية النسبه للظاهرة الأدبية.

ج) اميل بنفنيست، وذلك بوصفه لمفهوم المسند إليه وفي مركز تصوره للغة، إلى مسألة التخاطب مسألة الأنواع الأدبية[4].

مما سبق نستشف أن هذا المنهج لم يساعد في إنارة النص وإثبات هويته كما كنا نعتقد مما جعل النص مجرد تراكم كمي لوحدات وذرات ونصوص تكرر ذاتها في العمل الواحد،من خلال عرض النموذج التالي يتناول نادر السباعي عينات متنوعة من الفئات الكلامية بحسب نظامها في النص، ريقول تودروف: "تسمح الجمل المرجعية فقط بالبناء ولكن ليست كل جملة هي بالضرورة جملة مرجعية"[5].

---

(1) جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، دار السياب، الكويت، 1996، ص 9.

(2) المرايا المحدبة، ص 9.

(3) ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص ص 38.

(4) ينظر: مجموعة من الكتاب، ص 210.

(5) دلالة الخوف في قصص فحيح المرايا، م الثقافة العربية، (ع) الثالث ، مارس 1991، ص 36.

والجمل المرجعية في هذا النص تساهم في نوعية البناء لأنها تستدعي حوادث حساسة إلى حد ما، وكذلك تختلف عن الخطاب السردي، نظراً لأنها تستدعي وقائع العالم[1].

ولا نستطيع استنطاق النص كما يرى النقاد وسبر حقيقته أو فهم دلالته إلا من خلال بنيته الداخلية المحكومة بمنطق خاص[2].

وقراءة الرمز قد تختلف من شخص إلى آخر، وهي من العمليات الضرورية نظراً لاعتباره إحدى الأدوات الأساسية في عملية البناء، والقبض على مقصدية النص تعود إلى أسلوب استخدام الرمز ومعرفة المعاني من خلال سياقها والتي يريد توصيلها إلى القارئ.

وفي القراءة البنائية يجب البحث عن أسباب الحادثة وكما لا حظ أرسطو "إن الحادثة أو السبب تعتبر نتيجة ما لسمة شخصية وإما لقانون غير شخصي[3]. وهناك أمثلة عديدة لتأويل تلك العلاقة في النص كما هو حال الأقوى الذي يخضع الأدنى والأضعف "فجأة. شعرت بشيء معدني قاس بارد.. يلتصق رأسي بقوة"[4].

ثالثاً:المنهج الأسلوبي:

رغم نشوء البنيوية والأسلوبية في كنف الدراسات الألسنية الحديثة، فإن الأخيرة انفصلت عنها حين اتسعت دائرتها لتشمل النصوص الأدبية وكما يشير صلاح فضل على أن هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية على اعتبار أن الأسلوبية قد انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية[5].

وقد توصل الأسلوبيون إلى وظيفة الأسلوبية منذ شارل بالي الذي رأى "أن مهمة علم الأسلوب هي اكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم في حقبة معينة ... لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين. ودراسة الآثار التي تنشأ بصورة تلقائية عند السامعين لدى استعمال هذه الأشكال[6].

وتعمل الأسلوبية على "تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، وتعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي... وتبرز المبادرات العاطفية كما تبرز... كذلك... القيم

---

(1) ينظر: نادر السباعي، ص 36.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق ، ص 72.

(4) نادر السباعي، دلالة الخوف في قصصفجيع المرايا ، ص 28.

(5) ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص 105

(6) شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، ط الثانية، القاهرة، 1996، ص 27.

الجمالية والاجتماعية والنفسية المغايرة في اللغة وخاصة اللغة الشائعة لأنها تلقائية على عكس لغة الأدب التي يكون فيها الوعي والقصد واضحاً[1].

وتظل الأسلوبية منذ شارل بالي حتى رولان بارت وياكبسون، تركيبا دلالياً تعمل على تحقيق هدف واحد، وهو البحث عن التميز في النص أو ما يحقق فنيته أو تأثيره، أو الأدوات التي يحقق بها الأديب أغراضه الجمالية[2].

إن الأسلوب كما يشير صلاح فضل قول ما هي الرسالة التي تحملها معدلات تكرار التوزيع واحتمالات خواصه اللغوية عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التي لها نفس الملامح في اللغة في جملتها[3].

فإن الأسلوبية تقوم على دراسة تلك الثقافات التي يجهد الأدباء في ابتداعها وهي لا تخضع لنماذج قبلية مرسومة سلفاً، ومن ذلك لم تتوقف مجالات البحث الأسلوبي عند البنية اللغوية، من حيث علاقات المفردات ببعضها في إطار التجاوز أو الاستبدال، وإنما جاوزه إلى الاستعانة بعلم العلامات[4].

ومن ذلك يمكنك القول: "أن مجالات البحث الأسلوبي، وهي غاية هذا البحث، وتركز في اتجاه الوصول إلى أغوار النص للوقوف على عناصره الفكرية وشبكة علاقات بالعناصر الوجدانية التي يصنع تضافرها وحدة دلالاته[5].

ولكن ما يؤخذ عليها "أن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمي، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج وتكافئ الجهد الذي يبذل فيها، إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية"[6].

أبرز أعلامها:

أ) شارل بالي، حيث يقول المسدي "منذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش. بالي .. أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية"[7].

---

(1) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص 37.

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم. **الاتجاه الأسلوبي البنيوي: في نقد الشعر العربي**، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص 106.

(3) ينظر: علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 182.

(4) ينظر: عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي: في نقد الشعر العربي ص 121.

(5) المرجع السابق، ص 132.

(6) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص20.

(7) المرجع السابق نفسه.

فالأسلوبية رضخت لقانون جدلي شاذ معادلته أن التغيير في منهج التحليل يكشف ويقتضي في نفس الوقت تغيراً في التصورات المبدئية[1].

ومن ذلك نرى أن المنهج قد جرد النص من هويته وسجنه بقيوده الأسلوبية التي أضاعته بين هذه القيود السلطوية. يتضح ذلك من خلال النموذج التالي:

إن دراسة التعبير الأدبي مرتبطة في البحث عن القيمة التعبيرية في النص، أما وقائع التعبير التي تؤدي إلى إنتاج حركة الانفعال، فهي التي يمكن أن تتوقف عندها، وهذه مسألة تتفاوت بين نص ونص أو بين كاتب وكاتب.

عند توقفك عند مجموعة (سلاح الأعزل) كما يرى نادر السباعي إنك لو أخذت كلمة (السلاح) فمن الطبيعي أن تكون هذه الكلمة قادرة على التعبير عن فكرة السلاح، وكلمة (أعزل) عند الربط بينها وبين كلمة (السلاح) تصل إلى تعبير جديد، يحمل قيمته بذاته، وذلك بفضل العلاقات اللغوية المتبادلة بين الكلمات التي توحي بدلالة يهدف الكاتب إليها[2]، مجردة من سياقها اللغوي مثل : خطر، حرب،

قتال، أسرى، خندق، عدو، سلاح، مقاومة، دم، موت، وكيفما لفظت هذه الكلمات تجدها تتمتع بنبر قوي، وهي تستدعي متفاوتة المستويات، ولكن هذه الكلمات المجردة يكون وقعها أقوى عند المتلقي وقارئ النص عندما تنظم ضمن السياق الوجداني[3].

وأن هذه النصوص يرتفع بها مستوى النبر في استدعاء المشاعر القومية، والوطنية. ليتفاعل معها القارئ[4].

وأن كل صورة تصادفنا في بنية النص، هناك ما يقابلها (صورة ثانية) في ذهن القارئ وهي صورة مستوحاة من (الصورة الأولى) ويمكن تأويلها حسب الوعي الثقافي ويظل ذهن المتلقي يبحث عن هذه الثنائية[5].

هناك جدلية قائمة في الصورة تستخدم المكان مسرحاً لها في الصورة الأولى: تلمس إعجاب أبي السيوف، بتاريخ القلعة "يا سيدي المحافظ، منذ عشرين سنة، وأنا أصعد إلى القلعة كل يوم لأسلم على أميرها.. والأمير مشغول بالجيوش يوجهها إلى مشارف طوروس لترد

---

[1] عبدالسلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب ص 20.

[2] ينظر: نادر السباعي، "الأسلوب والرمز في قصص (سلاح الأعزل)" لأديب نحوي"، مجلة الثقافة العربية (ع) ثلاث مارس 1989، ص 98.

[3] المصدر السابق نفسه ، ص 98.

[4] المصدر السابق، ص 99

[5] المصدر السابق، ص ص 99، 100.

الغزاة الروم على أعقابهم خاسرين[1]. في الصورة الثانية: لقد تربعت على المكان المشرف ذاته في النص صورة ثانية، مناقضة للأولى، نجدها قائمة، موحشة "لم يعد للقلعة باب..آه .. ونظرت إلى الأسوار وإذا بي أشاهد رماة بني حمدان فوقها قتلى" [2].

ترى هناك تناوباً مغايراً في (صورة المكان). هناك استدعاء في مخيلة أبي السيوف راوي النص، وذلك يتم تبعاً لواقعة النفس، وتجد حب القلعة كيف تحول إلى عاطفة الكراهية العاطفة المناقضة تماماً[3] وكما ترى تميز زمنين، ووحدتين في النص، إن حاضر السرد ينقلك إلى تناوب مستمر بين الماضي والحاضر، حسب الضرورة الفنية. وهدف الخطاب، إن عملية الانتقال بين الماضي والحاضر تجعلك تقارن وتستنتج، وأن تضع إزاء المعاني ما يماثلها في الرمز، ومثال ذلك "تهدم جدران وأسوار القلعة، يعني استوت المواقع والحدود في الجبهة قتلى بني حمدان، يوازيها قتلى في حرب يونيو. رشح السواد على جدران القاعة. هذا يفسر معنى الحزن المخيم على الناس عقب الهزيمة"[4].

وبعد طول ممارسة للمناهج الخارجية أدرك نقاد الأدب أن هذه المناهج قد ركزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها، ففكر النقد أن يبحثوا عن هوية النص وسبر أغواره إلى مناهج داخلية قادتهم إلى ألوان من المبالغة والتطرف المضاد أحياناً.

لقد ركزت المناهج الداخلية الجديدة للنقد على أدبية النص لتحصر همها في قراءته، في نظامه المستقل وأسلوبه الخاص ونسيجه المتميز وقيمه الجمالية التي صدر عنها، مع قدر من التعصب في رؤية النص عالماً منغلقا وبنية مستقلة لا تربطها صلة ما ببيئتها المحيطة بها ومرجعها المتصل بها وإنكار قيمة هذه الصلة ودورها في أقل تقدير، يلتقي في ذلك أصحاب المنهج الفني مع أصحاب المنهج البنيوي مع أصحاب المقاربات الأسلوبية. وغيرها من مقاربات نقدية رأت في دراسة بنية النص وعلاقاته الداخلية دراسة للنص خلافاً للمناهج الخارجية التي ترى في دراسة المرجع دراسة للنص الأدبي، ولكن هذه المناهج وقعت في مغبة ما أرادت الخروج منه وهو أنها سجنت النص الأدبي وقيدته وعزلته عن كل ما يحيط به.

---

(1) ينظر السباعي، "الأسلوب والرمز في قصص (سلاح الأعزل)" لأديب نحوي،ص98.

(2) المصدر السابق ص ص 99، 100.

(3) المصدر السابق ص 100.

(4) المصدر السابق نفسه.

الفصل الثاني :
قراءة القصة القصيرة من خلال المناهج الخارجية

المبحث الأول : المنهج التاريخ

المبحث الثاني : المنهج الاجتماعي

المبحث الثالث: المنهج النفسي

مضى على النقد حين من الدهر كانت فيه جهود النقاد مصوبة على البحث عن حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي والبحث فيما يتصل بها من مرجعيات ويحيط بها من بيئات.

"بين الإبداع والتلقي يتمحور النص، يتخلق من معاناة بين الجماليات والمعنى حاملاً لجيناته الوراثية وشفراته المضمرة مبرزاً شخصيته من خلال حواره مع الآخر وجماليات روحه"[1].

ولأن النص الإبداعي تجربة إبداعية يتلمسها الغموض الأدبي وحركة النص النقدي المبني عليها تبقى مسكونة بياجس فك شفرات الغموض الأدبي والبحث عن مكامن الإبداع فيه[2]. ومن هذا المنطلق في إشكالية قراءة النص وتسليط الضوء على زواياه وإلقاء النظرة الفاحصة على عناصره لتقويمه التقويم الصحيح "تفجرت تساؤلات ومحاكمات لكل نظرة ومنهج وتعددت الإجابات تعدد منظورات الرؤى الأحادية الجانب، وانشطر النقد بين ذاتي وموضوعي، بين قديم وحديث، حديث ومعاصر، معاصر وحداثي وما بعد الحداثة وتعددت المناهج من كلاسيكية إلى تاريخية إلى اجتماعية إلى النفسي انثروبولوجية إلى سوسيولوجية إلى توليدية إلى بنيوية وأسلوبية"[3].

وتبقى الإشكالية، فإن منظومة المناهج التاريخية "لم تحفل... بقراءة النص من داخله بل سعت إلى قراءته قراءة اسقاطية أو تفسيرية لا تتركز على النص بقدر ماتتجه نحو المؤلف تستعين بإضاءته من الخارج تاريخياً ونفسياً واجتماعيًا وثقافيا"[4]. وبهذا أصبح النص كأنه مجرد "وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية والقارئ أو الناقد يلعب دور المدعي العام يحاول إثبات التهمة"[5].

---

(1) عبد الرءوف بابكر السيد، النص الأدبي، الاستلاب والفاعلية ، منشورات جامعة التحدي، 2008م ص 9.

(2) ينظر: عبدالعظيم زهف السلطاني، خطاب الآخر: خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث نموذجاً، دار الأصالة، ط الأولى، 2005، ص 7.

(3) عبد الرؤوف بابكر السيد، النص الأدبي، ص 9.

(4) المرجع السابق، ص 48.

(5) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة العامة للكتاب، ط الرابعة، 1998م ص 77.

المبحث الأول

المنهج التاريخي

لم يخل عصر من العصور القديمة والحديثة من حضور كثيف للتاريخ في الأدب العربي ومن الآثار الواضحة في صياغته أو دراسته النقدية. وكما يشير إلى ذلك ديفيد بشندر بقوله: "يحتل التاريخ في كل نظريات الأدب، سواء بتجسده الواضح في الإطار النظري أو محاولة استبعاده، ومع أنه يمكن استنتاج معان كثيرة في بعض النصوص، باعتبارها تعلو على التاريخ، إلا أن العمل الأدبي يحتل وجوده أولاً ضمن تاريخ حياة المؤلف، وثانياً ضمن الثقافة وتاريخها"[1].

إن النقد التاريخي يهتم بمضمون العمل الأدبي، ويعول عليه كثيراً وذلك لأنه ينظر إلى الأدب على أنه وثيقة هامة تعين على فهم التاريخ والمجتمع[2]. إنه "يعتمد على دراسة اللغة من حيث كونها ظاهرة متغيرة لا تعرف الثبات، إنما تتطور وتتغير بشكل مستمر في جميع مستوياتها"[3].

ولأن مجلة الثقافة العربية لها إسهامات متعددة في نقد النصوص الأدبية (القصة القصيرة) لم تلتزم في قراءتها بمنهج واحد، وتعددت فيها المناهج التاريخية، إذ وجدنا من خلال تتبع القراءة النقدية خلال فترة الدراسة أنها استخدمت المنهج التاريخي في فترة (74-98).

ومن خلال هذه القراءة التاريخية التي تضمنت نشأة القصة القصيرة في بعض الأقطار العربية نعرض الآتي:

أولاً: تاريخ القصة العربية

تناول (محسن يوسف) القصة العربية من القديم إلى العصر الحديث وعرض تعريفاً لجذور القصة العربية ثم وضح تسلسل القصة من القديم إلى العصر الحديث وتأثرها بالآداب الأجنبية ثم بين التحديات الراهنة التي تواجهها القصة العربية القصيرة. حيث يرى أنه إذا حاولنا البحث في جذور القصة العربية نجد لها في كتب التراث من تعريف عن العرب. "فهي إما أن تكون خبراً طريفاً أو حكاية قصيرة تدور حول حادث بسيط وهي حاجة من حاجات

---

(1) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة ص 122.

(2) ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 28.

(3) محمد حسين عبد العزيز، مدخل إلى علم اللغة، دار الفكر العربي، 1998م، ص 195.

الشعوب في كل العصور والأزمنة كإحدى وسائل التسلية ومن شروطها أن تهدف إلى غاية أدبية وأنواعها النثرية والشعرية[1].

ومن القصص التي عرفها العرب في الجاهلية حكايات كثيرة عن الجن والعفاريت والحيوان، وقدم لها النثر العربي القديم أوصافاً للمنازعات الناشئة بين القبائل في قوالب أقرب إلى الفن القصصي منها إلى رواية الأحداث التاريخية.

ومع إطلالة الإسلام يبدأ طور جديد هام في مسيرة القصة العربية لما حفل به القرآن الكريم من قصص الأقدمين والأمم والأنبياء كقصص يوسف وموسى ونوح عليهم السلام[2].

وتتابع نمو القصة العربية عبر العصور المتتالية وصولاً إلى القرن العشرين مروراً بالعصر الأموي الذي ازدهرت خلاله فنون الأدب عامة وكذلك اعتنى العصر العباسي بتراث العرب، وقد دون ووثق وراحت جنبات الإمبراطورية الإسلامية المترامية الأطراف ترفده وتغذيه وأصبح الكتّاب من سمات العصر.

ومن عمق التاريخ العربي، يتفجر النبع الأول الذي تهلت منه القصة العربية المعاصرة متأثرة أكبر تأثر بقصص القرآن الكريم وأسلوب المقامات وأقاصيص ألف ليلة وليلة[3].

كذلك نلاحظ أن القصة القصيرة قامت بقفزة تمثلت في عمليات متعددة أقدم عليها كتاب القصة بهدف إدخال القصة القصيرة بتقنيتها وشروطها الجديدة إلى الوطن العربي وذلك في نهاية القرن التاسع عشر واندلاع الحرب الكونية الأولى، وقد نفذت هذه العمليات من خلال قراءة الآداب الأجنبية وترجمتها مثل الأدب الروسي والأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي.

كما قامت بالاقتباس وتقليد القصة الأجنبية مع الرغبة الشديدة في كتابة قصة عربية تصارع القصة الغربية المترجمة[4].

أما مرحلة التأليف فقد بدأت بعد الحرب العالمية الأولى التي حاول الكتاب خلالها مجاراة القصة الأجنبية، فراحوا يرصدون الواقع العربي ويغرفون من التاريخ العربي تأليفاً على غرار التراث العربي التاريخي.

أما عن مظاهر التشابه والتطابق، فقد تميزت القصة العربية عن غيرها من قصص الشعوب والأمم بمجموعة من الخصائص كقصة إنسانية ذات أبعاد اجتماعية متشابكة.

---

(1) محسن يوسف، القصة العربية في الماضي والحاضر والمستقبل، م الثقافة العربية،(ع) الخامس، 1985، ص 21.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق ص 22.

(4) المصدر السابق نفسه.

فمجتمعات الأمم الأخرى لم تذق المعاناة التي تعرضت لها المجتمعات العربية، فالقصة العربية في مختلف أقطار الوطن العربي رصدت الأحداث التي عاشتها هذه الأقطار العربية واهتمت بمشكلات الإنسان وقضاياه وطموحاته ونكساته وأحزانه[1].

وهذا هو الوجه الأول الذي تشترك فيه القصة العربية المعاصرة، وكذلك نلاحظ تأثر معظم كتاب الأقطار العربية بالقصة الأجنبية وبالأخص القصة الأوربية، وكما أن بدايات نشوء القصة القصيرة في الأقطار العربية كان متقارباً، فإن هذه البدايات لم تترك آثاراً كبيرة، وأكثر آثارها ليست بمستوى الأعمال التي يكتب لها البقاء والخلود من الناحية الفنية، وتظل اللغة القومية رغم تعثر بعض الكتاب في استخدامها وسيلة التعبير الأولى.

أما عن آفاق تطورها والتحديات الراهنة لها فإن القصة العربية المعاصرة تواجه مجموعة تحديات تعمل على تحجيم دورها وتحد من قدرتها على تأدية وظيفتها الفكرية والفنية[2]. وهذه التحديات ليست ناجمة عن القصة القصيرة جنساً أدبياً له مواصفاته وملامحه المميزة، ولكن التحديات التي تهدد هذه القصة الناجمة عن ظروف مغايرة تحد من تأثيرها وتعمل على تحجيم وزنها وسيلة من وسائل الفعل الإنساني[3]. ومن أهم هذه التحديات:

- الأمية الثقافية مع الأمية بشكل عام من أهم أمراض المجتمعات المتفاقمة وتؤثر بعمق وشراسة في جوهر أي عمل إنساني بما في ذلك القصة القصيرة.
- التجربة التي يعيشها هذا الوطن ليس مجرد حدود في خريطة جغرافية بل إنها تتحول أحياناً إلى غول كبير يقف أمام طموحات الكتّاب ودور النشر.
- تعمل المدارس الفنية العالمية على تغريب القصة القصيرة العربية وسلخها عن جذورها وبيئتها.
- ومن خلال ذلك يجب على مبدعي القصة القصيرة، في سبيل وضع قصة عربية تضارع القصة العالمية وتمسك بثوبها وانتمائها وواقعها العربي أن يعملوا ضمن المجالات التالية:

1) المحافظة على الرداء القومي وذلك بالبعد عن العامية واللهجات المحلية والأساليب والتقنيات التي لا جذور لها.

2) الاحتفاء بالوقائع العربية والاستلهام بالبيئة العربية، أي تستلهم القصة تراث وتاريخ وخبرات وتضاريس الوطن العربي الإستراتيجية وتصوره في تسجيل تاريخي بحركة هذا الإنسان في هذه البقعة من الأرض.

---

[1] محسن يوسف. "القصة العربية في الماضي والحاضر والمستقبل"، ص 23.

[2] المصدر السابق، ص ص 23، 24.

[3] المصدر السابق نفسه.

3) استنباط مدرسة للإبداع القصصي العربي والبعد عن ترسيخ قواعد النقد الأجنبي في أدائنا لأنه أبعد القصة القصيرة أكثر الأحيان عن مدارها وموطن احتضانها العربي[1]. وبهذا نستطيع أن نجعل قصتنا المعاصرة تأخذ دورها كاملاً فإنها وسيلة تعبيرية من وسائل الفعل الإنساني.

ثانياً: القصة العربية بين الريادة والتحديث

تناول (نجم عبد الله كاظم) آفاق الريادة والتحديث في مسيرة القصة العراقية عبر لمحات تاريخية وتسجيل أهم خطوات الريادة والتحديث والتجديد التي شيدتها عبر مراحلها المختلفة، بدءاً بنشأتها وانتهاء بنهاية الثمانيات وبداية التسعينيات.

إذا كانت بداية (محمود أحمد السيد) الرائد الحقيقي والرسمي للقصة العراقية، فإن محاولات تمهيدية قد سبقته وهي تشمل (مقامات الألوسي) التي لا تمتلك فنياً ما يؤهلها للدخول إلى فن القصة الحديثة، وكذلك (قصص الرؤيا) وهي نمط خاص من الكتابة الذي مع عدم اشتماله على العناصر التي تجعل منه قصصا فنية، فإن معظمه قد حقق شيئاً من التطور[2].

ومع ربط المسيرة التي شيدتها القصة العراقية في السنوات الأولى فإن السنوات التالية أي في نهاية العشرينيات ودخولاً في الثلاثينيات قد شهدت خطوات جيدة نسبياً. فحقق (محمود أحمد السيد) تميزاً واضحاً ويضاف إلى ذلك أن السيد قد رسخ مكانته رائداً في هذا الفن حيث نشر مجموعته القصصية الأولى (نكبات)[3].

إضافة إلى هذا فإن ذلك الجهد الذي قام به (السيد) قد عززته جهوده الأخرى في كتابة القصة القصيرة التي جسدت وعيه الفني المبكر وتمثله مجموعتاه (الطلائع 1929م) و(في ساعة من الزمن 1935م)[4]. ولا يمكن للناقد أو المؤرخ الأدبي أن يتجاوز المرحلة التأسيسية في مسيرة القصة دون الالتفاف إلى عملين قصصيين طويلين، إذ هما تكتسبان أهمية استثنائية بما حققاه من إنجاز فني متميز بشكل واضح وهما (الدكتور إبراهيم) لذي النون أيوب و(مجنونان) لعبد الحق فاضل اللتان صدرتا في سنة 1939م[5].

---

(1) محسن يوسف القصة العربية في الماضي والحاضر والمستقبل، ص 28.

(2) ينظر: نجم عبد الله كاظم، آفاق الريادة والتحديث في مسيرة القصة العراقية، م الثقافة العربية، (ع) السادس، يونيو 1998م ص 25.

(3) المصدر السابق، ص 26.

(4) نجم عبد الله كاظم، آفاق الريادة والتحديث في مسيرة القصة العراقية ،ص26.

(5) المصدر السابق نفسه .

إذ لم تحقق محاولة (ذي النون أيوب) أي تحديث فني أو إضافة حقيقية عدا تجاوزها النسبي لكتاباته السابقة. بينما (عبد الحق فاضل) قد برزت ملامح التحديث التي تحققت على يده تجاوز كل الأطر والأساليب الساذجة القديمة التي كانت تعكس فهماً بدائياً[1].

إذا كانت السنوات الأولى من الأربعينات قد شهدت انحساراً واضحاً في مسيرة القصة العراقية، فإن السنوات التالية أي النصف الثاني من الأربعينيات قد شهدت بدايات نهضة تؤطرها ملامح وعي جديد يحقق أهم إنجازات القصة العراقية.

ولقد عكست هذه البدايات والملامح قصصاً قصيرة وقصصاً طويلة ومجاميع قصصية (لعبد الملك نوري وشاكر خصباك ونزار سليم) إضافة إلى (عبد الحق فاضل) وهم كتّاب عملوا بكد واع لإخراج القصة من أطرها التقليدية محققين في ذلك الكثير من النجاح"[2]. لقد تبلورت في السنوات الأولى من الخمسينيات صورة جديدة للقصة العراقية أخرجتها عن إطارها التقليدي كما يذكر ذلك فاضل تامر حيث "استطاعت الكتابات الخمسينية من تأصيل التقاليد القصصية وتجذيرها في الأدب العراقي بحيث أصبحت تقترب في مستواها الفني من مستوى القصة العربية المعاصرة"[3].

وبهذا يكون أصحاب هذه الكتابات قد وضعوا أهم وأخطر أساس للمسارات الصحيحة للقصة العراقية التحديثي المتمثل بقصص الخمسين، فقد قاد إلى تقديم نماذج ستبقى علامات مضيئة في مسار القصة العراقية ويتمثل ذلك بشكل خاص في مجموعة عبد الملك نوري (نشيد الأرض، 1954م) ومجموعة فؤاد التكرلي (الوجه الآخر، 1960م) [4].

ومن الذين استطاعوا أن يثبتوا أسماءهم ضمن أعلام القصة العراقية حين تخطوا بأدواتهم مسارات هذا الجيل ورسموا لأنفسهم مسارات كادت تكون كل منها خاصة بواحد منهم هم (محمد صفير وعبد الرحمن مجيد الربيعي وجليل القيسي وعبد الستار ناصر ولطيفة الدليمي) [5].

أما الفترة الممتدة من منتصف الستينيات إلى السنوات الأولى من السبعينيات من القرن الماضي فقد صدر عملا الكاتب (فرمان الرايدان). (النخلة والجيران، 1966م وخمسة

---

(1) نجم عبد الله كاظم، آفاق الرياية والتحديث في مسيرة القصة العراقية . ص 27.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) قراءات نقدية، بغداد، 1987، ص 352.

(4) نجم عبد الله كاظم، آفاق الرياية والتحديث في مسيرة القصة العراقية، ص 28.

(5) المصدر السابق . ص 29.

أصوات، 1967م) وروايات قصيرة وقصص اقتربت من أن تكون روايات كان لها شأن في مسيرة القصة العراقية[1].

ويبقى القول مع كل ما سجلته القصة الستينية وما يحل لها فإن كتابها قد تجرؤوا بشجاعة لتجريب كل أساليب التجديد والتحديث والأشكال التي لم تعرفها القصة العراقية، فقد رسمت آفاقا نجدها بينة للآخرين الذين نسميهم بكتاب ما بعد الستينيات من القرن الماضي، قد تهيأ لهم أن ينفتحوا عليها ويستفيدوا منها[2].

وهذا قاد كتاب ما بعد الستينيات الذين قدموا إنتاجاتهم خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي إلى اكتساب هوية استقلت إلى حد ما عن هوية السابقين وتمثل في قصص أبرزهم عبد الخالق الركابي وهشام الركابي وبثينة الناصري وفيصل عبد الحسين وغيرهم.

ما نلاحظه بعد هذا العرض التاريخي لمسيرة القصة العراقية هو أن الناقد (نجم عبد الله كاظم) أجاد في إبراز لمحات تاريخية لمسيرة القصة في العراق وقدم أهم خطوات الريادة والتجديد التي شهدتها عبر مراحلها المختلفة. إلا أنه قد أغفل ذكر بعض رواد الرعيل الأول منهم (جعفر الخليلي) الذي سبق ذا النون أيوب في تقديمه لأفضل قصص مرحلة الثلاثينيات من القرن الماضي، وكما يشير إلى ذلك محسن يوسف، نجد أن جعفر الخليلي قدم أفضل قصص الرواد ووضع أعمالاً روائية وقصصية منيا (من فوق الرابية، أولاد الخليلي، هؤلاء الناس)[3].

أما في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي فقد أغفل ذكر بعض الكتاب الذين شاركوا في تطور القصة العراقية وهي مرحلة ما بعد ثورة 1958م مثل "غائب عبد الرزاق ونشر مجموعته (مملكة الشياطين) في عام الثورة 1958م كما فعل حازم مراد إذ نشر مجموعته الأولى (وتحطمت الأغلال) في العام نفسه[4].

كذلك من الأسماء التي سمت في فضاء القصة العراقية وعبرت حدودها بإبداعاتهم القصصية والأدبية وقد ذكره الناقد اسماً من ضمن الأسماء ولم يتطرق لإبداعاته ومجموعاته القصصية في فترة الستينيات من القرن الماضي عبد الرحمن مجيد الربيعي.

"من الكتاب الذين تجاوزت أعمالهم حدود العراق عبد الرحمن مجيد الربيعي وهو من الجيل الذي ولد بعد الثورة وباشر الكتابة عام 1966م، وكتب القصة والرواية من مجموعاته القصصية: السيف والسفينة – وجوه من رحلة التعب-المراسم الأخرى- عيون من الحلم-

---

[1] نجم عبد الله كاظم، آفاق الريادة والتحديث في مسيرة القصة العراقية ، ص 30.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] ينظر: ، القصة في الوطن العربي، ص 178.

[4] محسن يوسف، القصة في الوطن العربي، ص 180.

ذاكرة المدينة-، وقد ترجمت بعض أعماله إلى لغات عديدة كالأسبانية والهنغارية والبولونية والإيطالية والسلافية[1]. ورغم أن الناقد في بداية بحثه ذكر أنه يتتبع مراحل القصة العراقية منذ نشأتها حتى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضي، إلا أنه في فترة الثمانينيات والتسعينيات لم يعرض إلا بعضاً من أسماء الكتّاب على سبيل الذكر ولم يتعرض إلى نماذجهم القصصية أو دورهم في القصة العراقية.

ثالثاً: نشوء القصة العربية في فلسطين والأردن

تناول الناقد (حسين جمعة) فن القصة في فلسطين والأردن. وهذه الدراسة المنشورة تتبعت مرحلة النشوء والتكوين لمسيرة القصة القصيرة في هذين القطرين، فالناقد لا يتناول فيها دراسة لنماذج من القصص إلا بشكل رمزي، إنما تتبع المسيرة التاريخية للقصة القصيرة في تلك الأقطار سالفة الذكر.

وقد احتدم النقاش حول مشكلة القصة القصيرة، هل هي فن أصيل منذ فترة طويلة ولا زال حتى الآن، أم أنه نشأ بتأثير من الآداب الأوربية؟ ففريق منه (فاروق خورشيد) يرى أن مولد القصة جاء نتيجة لعملية تطوير وإتقان للألوان الأدبية التي كانت سائدة في العصور الوسطى مثل الحكايات والأساطير والسير والمقامات، بينما يرى الفريق الأخر (منهم الناقدان المصريان إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي) أن القصة العربية الحديثة هي نتيجة الاختلاط بالغرب والنقل عنه على الرغم من وجود بدايات وإرهاصات لهذا الفن في التربة المحلية[2]. ففاروق خورشيد يؤكد على أن من الصعب إدراك ما يقوله البعض من أن هذا الفن قد نشأ بتأثير من الآداب الأوربية وليس له أية جذور محلية[3].

ونستنتج من قوله أنه يؤيد القول الذي يرجح أن القصة القصيرة جاءت نتيجة تطوير للألوان الأدبية.

كما بين لنا قوله أنه كان يرد على الناقدين المصريين (إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي) اللذين ينفيان أن القصة ولدت على أرضية التراث العربي الكلاسيكي، لا سيما المقامات والسير، ويريان أن هذا الفن قد نشأ وترعرع في الآداب الغربية[4].

---

[1] محسن يوسف، **القصة في الوطن العربي**، ص 182.

[2] حسين جمعة، "فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن: مرحلة النشوء والتكوين"، م **الثقافة العربية**، (ع) الثامن، أغسطس 1975م، ص 41.

[3] **في الرواية العربية**، القاهرة، 1960م، نقلاً عن حسين جمعة: فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن، م **الثقافة العربية**، ص 41.

[4] حسين جمعة، "فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، ص 41.

أما عن تطوير فن القصة المحلية في كل من فلسطين والأردن، فإنه يمكننا تتبع بدايتها في كل من هذين البلدين. "بدأت القصة القصيرة في فلسطين والأردن في الظهور بعد ولادتها في كل من مصر ولبنان بقليل، ويعود ذلك إلى الحكم التركي الطويل الذي حد من الفكر وقيد الأدمغة"[1].

وهناك حقيقتان لعبتا دوراً رئيسياً في تاريخ تطور الأدب في فلسطين والأردن وهما: إعلان دستور 1908م.

الحرب الكونية الأولى التي أدت إلى تبعية البلدين المذكورين لإنجلترا[2].

وقد كان أول من كتب القصة القصيرة من بعض خريجي المدارس التبشيرية في فلسطين ولبنان وأهم هؤلاء (خليل بيدس)خريج هذه المدارس ومدير المدرسة الروسية في الناصرة[3].

أصدر (بيدس) مجموعة قصصية واحدة هي (مسارح الأذهان). وكان قد نشر معظم قصصها في مجلة (النفائس) التي صدرت في الفترة 1908–1912م، وكانت تحتوي على قصص موضوعية[4].

وكان يرى أن القصة موجهة ويجب أن تبنى على الفهم العميق للحياة، ولأسرارها ولن يختار الكاتب مضمون قصصه من حياة الناس الواقعية ومن طبيعة الإنسان بما يطابق الواقع والحقيقة[5]. نلاحظ أن تجربة (خليل بيدس) لم تتكرر في الأدب الفلسطيني والأردني بشكل جلي وواضح ومؤثر على العملية الأدبية إلا في الثلاثينيات على يد المرحوم (محمود سيف الدين الأراشي) الذي أصدر سنة 1937م أول مجموعة قصصية له تحت عنوان (أول الشوط). حيث يرى الإيراني أن الحياة الأدبية في البلدان العربية تتطور بسرعة فائقة في ذلك الوقت، يقول "التطور لا يقف عند الظواهر الخارجية مكتفياً بالتجديد (الشكلي) المحض قاصراً جهده على هذه الألوان العرضية التي تكسب العمل الأدبي ضرباً من الفتنة السطحية، قد تحول دون الجوهر وتقضي على فضائل الشمول والإحاطة والعمق والنفاذ"[6]. بل إن هذا التطور يتناول الصميم ويحاول أن يخط للحياة الأدبية اتجاها جديداً يكون الإنسان وتكون حياته بكل

---

(1) حسين جمعة، "فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن" ، ص 43.

(2) المصدر السابق، ص 43.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) محمود سيف الدين الإيراني، مجموعة (أول الشوط): المقدمة، يافا 1937م ، نقلاً عن حسن جمعة ، فن القصة في فلسطين والأردن ، ص44 .

(5) حسين جمعة، "فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، ص 44.

(6) المصدر السابق نفسه.

آمالها وعذاباتها وتشوهاتها- بكل ما فيها من قوة إرادة- وتطلع إلى الخير والسعادة والتطوير والغاية التي يسفر عنها هذا التطور.

ويسعى (محمود الإيراني) إلى إرساء أصول وقواعد مدرسة جديدة تتبنى قضايا الإنسان الملحة، وتصور آماله وأمانيه وشقاءه وتعاسته ويطالب الأدباء أن يحسوا بوطأة المسؤولية الملقاة على عاتقهم نحو مجتمعهم، وأن ينيروا الطريق أمام أمتهم، وأن يخرجوا عن الدائرة التي وضع مفكر الأمس نفسه داخلها[1]. وإلى "الخلاص النهائي للإنسان من قيود آلامه وهوانه وذله"[2]. فالناقد يرى أنه عند مطالعتك لمجموعة (أول الشوط) لا تجد المميزات الأساسية لفن القصة. فالمجموعة تتصف بالتكلف، وتسجيل الأحداث والتجنيح الرومانسي والمباشرة في تصوير الشخوص، والأبطال والأحداث والظواهر الحياتية وتشكل الميلودراما زخماً رئيسياً في السياق[3].

وبعد القراءة الفاحصة لمجموعة الإيراني، نجده يقف إلى جانب المواقف التي أدانها وندد بها في تصوراته النظرية، وأفكاره لا تتعدى المشاكل الحياتية السطحية العادية، كما تحس بأثر التراث الروسي الكلاسيكي لا سيما أعمال (دستوفسكي) و(تولستوي) على قصصه وهذا يبدو جلياً في قصة (صراع) وقصة (سحابة مرت).

وبعد مجموعة (الإيراني) لم نر في الأربعينيات من القرن الماضي إلا القليل من الأدباء الذين أبدعوا في كتابة القصص الناضجة من بين هؤلاء (إسحق الحسيني، شكري شعشاعة، عارف العذوني، وجبرا إبراهيم جبرا).

ولعل الظروف التاريخية التي مرت بها المنطقة والعالم آنذاك قد أثرت على هؤلاء الكتاب، فلم تظهر محاولاتهم على السطح وتشكل قوة ذات شأن إلا بعد الحرب الفلسطينية عام 1948م حيث دخلت القصة تصاعدياً مرحلة جديدة من حيث النوع والكم، وبدأت تلعب دوراً أكبر في الحياة العامة وكفاح الشعبين الفلسطيني والأردني من أجل التحرر الوطني والاجتماعي[4].

---

(1) حسين جمعة، "فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن".

(2) محمود سيف الدين الإيراني، مجموعة (أول الشوط): المقدمة، نقلاً عن حسين جمعة، فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص 44.

(3) حسين جمعة، "فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن"، ص 44.

(4) المصدر السابق نفسه.

مما تقدم يرى حسين جمعة أن القصة القصيرة لم تلعب في النصف الأول من القرن العشرين في كل من الأردن وفلسطين الدور الرئيسي في التطوير الفكري والاجتماعي بل وقع العبء الأساسي في ذلك على الشعر والصحافة.

وإذا تتبعت هذا العرض تجد أن الناقد قد أغفل عن ذكر بعض النماذج القصصية لبعض الكتاب في فلسطين، مثل "مجموعة (الأخوات الحزينات) لنجاتي صدقي التي صدرت عام 1953م ونظم محاولاته بين عامي 1935م و1952م"[1]. و"مجموعة (عابر السبيل) للكاتبة نجوى قعوار 1954م. والبعض ذكرهم بدون ذكر مجموعاتهم القصصية مثل (جبرا إبراهيم جبرا) مجموعته (عرق، 1956م)[2].

أما كتاب القصة القصيرة في الأردن فلم يتعرض لهم الناقد في هذا المبحث. ومن خلال إطلاعي لمسيرة القصة في الأردن وجدت أن الكاتبين (فروكسي العزيزي وحسين فريز) يعتبران من رعيل القصة الأول في الأردن[3].

بغض النظر عن كون القصة في هذين القطرين كانت مشتركة معاً ومشاركة بعض الكتاب الفلسطينيين في القصة الأردنية مثل (خليل السواحري ومحمود شقير) .

كما أن القصة في الأردن لم تستقل إلا بعد تأسيس البنية السياسية لمنطقة شرقي نهر الأردن عام 1946م وضم الضفة الغربية إليها بعد 1948م. مع ولادة الكيان السياسي، تبدأ مسيرة القصة القصيرة في الأردن[4].

وباعتبار أن الناقد قد استخدم التسلسل التاريخي لنشوء القصة وتكوينها، فكان حرياً به أن يذكر هذه النماذج ليعطي البحث حقه حتى وإن كانت هذه النماذج لم تتضح إلا في

---

(1) محسن يوسف ،القصة في الوطن العربي : دراسات في القصة العربية ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط الأولى ، 1985م ، ص 200 .

(2) المرجع السابق ص201 . (3) المرجع السابق ص207 .

(4)المرجع السابق ، ص 26.

-البيليوغرافيا الوطنية الليبية (ج) (2)،(1951م-1971م). إعداد ونشر المركز الثقافي بوزارة الإعلام والثقافة الليبية، طرابلس، 1972م.

الأربعينيات من القرن الماضي، فكان عليه على الأقل أن يذكر بعض النماذج الأردنية باعتباره تحدث عن القصة في فلسطين والأردن.

رابعاً: القصة الكويتية من التقليد إلى التجديد

يتتبع (سعيد فرحات) قراءة القصة الكويتية من بداية الأربعينيات إلى نهاية الستينيات. ويورد لنا الناقد رأي سليمان الشطي[1] في بداية القصة القصيرة في الكويت. فيرى أن القصة في الكويت قد بدأت في الأربعينيات وبذلك تكون حياة القصة القصيرة وتجاربها بين الكتاب الكويتيين تقل عن أربعين عاما حيث صاحبت نشأتها انتشار الصحف في الكويت، وأهم هذه الصحف والمجلات (الرسالة، والثقافة والهلال) باعتبار أن تلك الفترة قد تميزت بخصوبة نشر الشعر والدراسة واللغة أكثر من القصة[2]

ويقول الناقد، قد ذكر الشطي أن الأديب الكويتي (فاضل خلف) قد قام بترجمة مجموعة قصص قصيرة ضمنها كتابه (أحلام الشباب) ولكن لم يذكر تاريخ صدور هذا الكتاب، كما يوضح أن بواعث القصة القصيرة في الكويت يصعب حصرها[3].

ويذكر لنا أربعة من الكتاب الذين قاموا بتجارب في كتابة القصة القصيرة في الأربعينيات وهم (فرحات راشد الفرحات) و(فاضل خلف) و(فهد الدويري) وعبد العزيز محمود)[4]

أما (فرحات راشد الفرحات) فقد كان أول من كتب القصة وظل مخلصاً لها طوال عشرين سنة، ونشر إنتاجه في مجلة (البعثة) ومجلة (الكويت) ومجلة (الفكاهة)، وصدرت له أول مجموعة بعنوان (آلام صديق) ثم عاد إلى نشر قصصه في مجلة(البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت. وتميزت قصصه بالواقعية والنظرة الإصلاحية[5] ويرى الناقد أنه لو سلمنا بوجهة نظر (سليمان الشطي) حول نمط القصة القصيرة عن (فرحات راشد) فإن

---

[1] وذلك في بحثه حول القصة القصيرة، تصدر مجموعته القصصية الأولى (الصوت الخافت)، التي صدرت سنة 1970م.

[2] ينظر: سعيد فرحات، القصة الكويتية من التقليد إلى التجديد"، م الثقافة العربية، (ع) السادس،يونيو 1976، ص 44.

[3] المصدر السابق، ص ص44 -45.

[4] المصدر السابق نفسه.

[5] المصدر السابق نفسه.

التعريف بالقصة القصيرة التقليدية بالكويت يمكن أن يبدأ من هذه المجموعة[1] كما يشير إلى الكاتبين (فهد الدويري وعبد العزيز محمود) وتجربتهما في القصة.

أما فهد الدويري فيرى أنه أثبت مقدرته في كتابة القصة لكنه لم يكتب طويلاً، وكذلك بالنسبة (لعبد العزيز محمود) الذي كتب قصة (الأحلام) واختلفت بواقعيتها عن تجربة الدويري.

يستنتج من قول (الشطي) أن كتاب الفترة الأولى لم تكن لهم الجدية التي تتطلبها القصة القصيرة من معاناة، والتي تتجسد بالممارسة المستمرة، حيث لم تترك أثرها في الجيل الجديد، وهي ما تسمي بالفترة الثانية لكتابة القصة الكويتية القصيرة[2].

ولعل أهم مراحل فترة الستينيات ظهور النشاط المسرحي وأن (حسن يعقوب العلي) الذي كان أول كتاباته للمسرح، انتهى إلى كتابة القصة القصيرة منذ عام 1964م، ونشر أول قصة في مجلة (الهدف) الكويتية في تلك السنة بعنوان (الشك) والتي تميزت بمزيج من الواقعية والرمز، واعتبره الناقد أكثر الكتاب غزارة في كتابة القصة منذ ذلك الحين.

أما (سليمان الشطي) نفسه فقد بدأ كتابة القصة سنة 1962م وضم ما كتبه في مجموعة (الصوت الخافت) 1970م تميزت بوضوح العبارة والأجواء والواقعية في الموضوعات وارتباطها بالبيئة كما أنها كانت شاهد تحول إلى الحياة الحديثة التي جاءت نتيجة التوسع في العلم والعمران وإقامة الأحياء الحديثة[3].

وقد كانت محاولات (عبد العزيز السريع) في القصة جادة. فأول قصة كتبها (الذبابات الثلاث) حيث يصفها (الشطي) بأنها أفضل قصصه ولكن المسرح قد أخذ كل حبه في الكتابة ويبرز ذلك في محاولته المسرحية الناجحة.

كما أن هناك كتاباً في الفترة الثانية كتبوا في القصة ومن هؤلاء على سبيل المثال (عبد الأمير التركي) الذي اتسم بالقصص النقدية و(صقر رشود) الذي انصرف إلى المسرح و(محمود الشارخ) و(طارق عبد الله) و(إسماعيل فهد إسماعيل) الذي تحول إلى الرواية.

ومن أحدث مجموعات قصص الكتاب الشباب مجموعة (سليمان الخليفة) (هدامة) التي صدرت سنة 1974م وتعتبر أكثر القصص الكويتية القصيرة حيوية ودقة في الأسلوب وإن كانت شديدة التعقيد أحيانا.

---

(1) سعيد فرحات، القصة الكويتية من التقليد إلى التجديد. ص 45.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

ويمكن من خلال تتبع هذه القراءة التي تؤرخ لبدايات القصة القصيرة في الكويت، أن نلاحظ أن الناقد يورد آراء سليمان الشطي دون أن يكون له أي تعليق أو رأي حولها.

كما أنه في هذه القراءة قد أغفل بعض الكتاب الذين كتبوا في بداية تاريخ القصة في هذا القطر ومن هؤلاء (خالد خلف، ومحمود الرحيب)، كما يذكر محسن يوسف "يمكن التأريخ للقصة في الكويت بصدور مجلة (البعثة) ..التي أولت هذا الفن جانبًا من صفحاتها فنشر أول قصة كويتية عام 1974م وكانت بعنوان (بين الماء والسماء) للكاتب خالد خلف ومن ثم قصة (من الجاني) للكاتب محمود الرحيب"[1].

ومن حيث أنه يذكر آراء سليمان الشطي بدون أي تعليق فيذكر أن الكاتب (فضل خلف) ترجم بعض القصص وضمنها كتابه (أحلام الشباب) ولم يذكر تاريخ صدوره إنما يقول على رأي الشطي.

بينما وجدت في مرجع آخر أنه "صدرت أول مجموعة قصصية كويتية في أوائل الخمسينيات (لفاضل خلف) وهو أحد رواد الحركة الأدبية وعنوان المجموعة (أحلام الشباب) وتبع ذلك مجموعة قصص لعدد من الكتاب منهم (فهد الدويري، فرحات راشد الفرحات وغيرهم) [2].

ونستنتج من ذلك أن (فاضل خلف) ربما ترجم هذه القصص في ذلك الوقت وضمنه لمجموعته (أحلام الشباب). ويتضح مما سبق أن (فاضل خلف) و(فرحات راشد) قد صدرت مجموعتاهما في نفس الفترة الزمنية وهي بداية الخمسينيات.

كما أن هناك أسماء كتاب لم يذكر مجموعاتهم القصصية، مثل (إسماعيل قيد إسماعيل) ومجموعتيه (البقعة الداكنة، الأقفاص واللغة المشتركة). وقد نعذره لأن المجال الذي طرحت فيه هذه القراءة في المجلة لا يحتمل تتبع كل الأسماء التي كتبت في القصة الكويتية في ذلك الوقت لضيق المساحة، ولكن كان الأجدر به ألا يغفل الأسماء التي بدأت في كتابة القصة القصيرة في هذا القطر ومع هذه النظرة إلى القصة القصيرة وواقعها بين نهاية التقليد وبداية التجديد، لا تصل إلى نتيجة يمكن إقرارها. فالتجديد دائماً يتغير مع سرعة ونمو المجتمع وتطوره.

أما عن أدب المرأة في الكويت في القصة القصيرة فيذكر أنه لم يقدم حوله أي دراسة في هذا الموضوع، ولا أدري لماذا؟ رغم أن هناك كاتبات قد شاركن في ظهور القصة الكويتية "مثل (نورية السراني، هدانة سلطان السالم، فاطمة يوسف العلي وغيرهن)"[3].

---

[1] محسن يوسف القصة في الوطن العربي، ص 226.

[2] المرجع السابق نفسه .

[3] المرجع السابق ، ص 229.

والبعض منهن قد أصدرت لهن مجموعات: وهن من الجيل الثالث الذي بدأ يضع بصماته في سجل القصة القصيرة الكويتية، مثل ليلى العثمان، التي أصدرت مجموعتين قصصيتين، الأولى بعنوان (امرأة في إناء) والثانية عنوانها (الرحيل)[1]. وأصدرت القاصة ثريا البخصمي مجموعة بعنوان (العرق الأسود)[2].

خامساً: بدايات القصة الليبية القصيرة حتى مرحلة النضوج

تناول (أحمد محمد عطية) القصة القصيرة وعرض أبرز كتابها بمجموعاتهم، ثم قدم سرداً عن بدايات القصة الليبية القصيرة حتى مرحلة نضوجها كما قدم تحليلاً مبسطاً لنماذج قصصية لبعض الكتاب. ووضح لنا أنه من الصعوبة تحديد بداية القصة العربية الليبية القصيرة، بسبب غياب النقد داخل ليبيا وخارجها.

تفيدنا (الببليوغرافيا)* في معرفة أسماء القصاصين البارزين في القصة الليبية من أمثال (علي مصطفى المصراتي) الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي: (مرسال، 1962م). و(الشراع الممزق، 1963م)، و (حفنة من رماد، 1964م)، و(عبد الله القويري) صاحب أكبر إنتاج قصصي ليبي إذ له ست مجموعات قصصية هي: (حياتهم، 1960م) و(قطعة من خبز، 1965م)، و(الفرصة والقناص) و (الزيت والتمر) وقد صدرت هاتان المجموعتان في سنة 1973م)، و(خيط لم ينسجه العنكبوت، 1973م)، و(حسن كامل المقهور) له مجموعتان هما:(14 قصة في مدينتي، 1968م) و(الأمس المشنوق، 1979م)[3].

كما أصدر (أحمد إبراهيم الفقيه) مجموعتيه: (البحر لا ماء فيه، 1966م) و(أربطوا أحزمة المقاعد، 1968م) بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من القصص المنشورة في الصحف والمجلات الأدبية.

أما (بشير الهاشمي) فله ثلاث مجموعات هي: (الناس والدنيا 1965م) و(أحزان عمي الدوكالي، 1967م) و(الأصابع القصيرة، 1967). كما أصدر أبوبكر الهوني ثلاث مجموعات هي: (الباحثون عن المتاعب) و(الفاشيون الجدد) و(يونيو حرب أو لا حرب)، وصدرت جميعها عام 1968م[4].

---

[1] المحسن يوسف القصة في الوطن العربي ، ص 230.

[2] المرجع السابق، ص 231.

[3] أحمد محمد عطية، "في القصة العربية الليبية القصيرة"، م الثقافة العربية، (ع) الثامن،أغسطس 1979، ص 40.

[4] المصدر السابق نفسه.

كما أصدر قصاصون آخرون مجموعة أو أكثر من القصص مثل (خليفة التكبالي، ويوسف الشريف، ومحمد علي الشويهدي، وإبراهيم الكوني، وخليفة حسين مصطفى) [1].

وقد لاحظنا أن مجموعة (حياتهم) لعبد الله القويري أسبق في صدورها من مجموعة (المرسال) لعلي مصطفى المصراتي، فكيف يكون المصراتي أسبق لعبد الله القويري؟ فنقول من خلال المراجع التي تم الإطلاع عليها تؤكد أن علي مصطفى المصراتي سبق القويري في كتابة القصة القصيرة.

ويقول خليفة حسين مصطفى عن الكاتب علي مصطفى المصراتي "هو الذي قدم ثلاث مجموعات قصصية، وكان من أوائل من كتبوا في هذا اللون من الأدب، أي أنه أحد أهم الذين وضعوا أسس القصة القصيرة في البلاد"[2].

وكذلك لأن مجموعة (حياتهم) قد كتبها القويري في مصر وصور فيها حياة الفلاحين المضطهدين وتمرده، كما يشير إلى ذلك مصطفى عبد الشافي أنه "صور الفلاح المصري بمشاكله ومعاناته ومصيره وتحمله وتمرده، ولعل ميلاده في مصر وفترة شبابه الأولى التي قضاها هناك، جعلته يعايش أهلها ويعبر عنهم"[3]. وقد تكون هذه المجموعة كتبت في مصر مما جعلها أسبق في صدورها على مجموعة المصراتي.

أما عن تاريخ صدور أول مجموعة قصصية في القصة الليبية، فتؤكد المراجع[4] أن تاريخ صدور أول مجموعة ليبية هو عام 1957م وعنوانها (نفوس حائرة)[5] للكاتب عبد القادر أبي هروس وهي مجموعته الوحيدة[6]. وهذا لا يعني تاريخياً بداية القصة الليبية إذ أنها نشرت أولاً في الصحف الليبية وهي صحافة عريقة تاريخياً، بدأت بصدور أول صحيفة عربية ليبية هي (طرابلس الغرب) عام 1866م[7]. ولاقت نهضة وانتشاراً كبيرا بعد الاستقلال في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وإن اكتشاف بدايات القصة الليبية ودراسة مراحل تطورها يقتضي العودة إلى الصحف التي ارتبطت بها القصة الليبية نشوءًا وارتقاء. ويذكر الناقد الليبي خليفة حسين مصطفى أن "غياب الناقد المتخصص في القصة في

---

[1] أحمد محمد عطية، "في القصة العربية الليبية القصيرة"،ص20.

[2] زمن القصة ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، (ع) 73، يناير 1984م، ص 78.

[3] دراسات في القصة والرواية الليبية، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط الأولى، 2007م، ص 56.

[4] محسن يوسف، القصة في الوطن العربي، ص 268.

[5] عبد القادر أبو هروس، نفوس حائرة: صورة في الحياة في ليبيا، مكتبة الفرجاني، طرابلس، 1957م.

[6] أحمد محمد عطية، "في القصة العربية الليبية القصيرة"، ص 41.

[7] المصدر السابق نفسه. وينظر: البيليوغرافيا الوطنية الليبية (ج) الأول.

بلادنا غياباً كلياً قد أدى إلى تراكم الإنتاج القصصي، وأن يظهر كتاب ويختفون دون أن يحس بهم أحد وأن تظل القصة الليبية تتسلق خطاً دائرياً لتصل إلى نقطة البداية"[1].

عثر عبد القادر القط على سلسلة من القصص نشرت في أعداد متتالية من مجلة (ليبيا المصورة) ابتداءً من 1935م بتوقيع مستعار(و، ب) ونسبها للقاص (وهبي البوري). وقد أثبت من خلال إطلاعه على أعداد مجلة (ليبيا المصورة) أن القصة الليبية نشرت بها خلال السنوات التالية لسنة 1935م حتى نهاية الثلاثينيات[2] من القرن الماضي. كما وجد (عبد القادر القط) مجموعة أخرى من القصص أكثر قرباً إلى الواقعية من سابقاتها، وهي منشورة خلال الشهور الثلاثة الأولى من 1951م بتوقيع (م.ك.هـ) ونسبها إلى محمد كامل الهوني[3].

ويرد الناقد والقاص الليبي (كامل حسن المقهور) بروز القصة الليبية القصيرة وتطورها السريع على سائر الفنون الأدبية يرجع إلى أن فترات الكبت والإرهاب قد امتدت إلى الأدب العربي الليبي الفصيح، ومن ثم وجد الشعب عوضاً عنها في الحكايات الشعبية، ويقول "ولقد بان هذا الأثر واضحاً في اتجاه الكتاب إلى القصة القصيرة دونما الرواية. فالعامل التاريخي لنشوء الرواية في الأدب الليبي يجعل من القصة القصيرة الابن الشرعي للبناء الروائي في هذا الجيل، فقد تميزت الدراما لدى الأدب الشعبي بالدجل والخرافة أو ما يسمى بالحدوتة وهي حكايات بسيطة تعبر عن لحظة معينة"[4].

وقد غلبت الحكاية والسرد على القصة الليبية القصيرة التي شهدت في السنوات الأولى من الخمسينيات من القرن الماضي رواجاً وانتشاراً وإن لم تتسم بالنضج، وهذا ما يؤكده الناقدان الليبيان يوسف القويري[5] وخليفة حسين مصطفى[6]. وقد شهد الربع الأخير من القرن الماضي تطوراً كبيراً في فن القصة الليبية القصيرة.

وتمثل قصص الستينيات من القرن الماضي أنضج مراحل القصة الليبية. ففيها نجد الهموم السياسية والاجتماعية وتصوير مشاكل الإنسان الليبي وأن جيل الستينيات في القصة الليبية القصيرة هو جيل الخروج من الحصار والقوقعة للجيل المتفتح للأحداث السياسية

---

(1) مقدمات في القصة الليبية القصيرة، م الثقافة العربية، (ع) الأول، يناير 1975م، ص 60.

(2) ينظر: عبد القادر القط، بدايات القصة الليبية المعاصرة، م (المجلة)، القاهرة، (ع) 169، يناير 1971م، ص ص 12-13.

(3) عبد القادر القط، بدايات القصة الليبية المعاصرة، ص 16.

(4) دراسة نقدية في مقدمة مجموعة قصص أحمد إبراهيم الفقيه (البحر لا ماء فيه)، إصدار وزارة الإعلام والثقافة في ليبيا، ط الأولى، سبتمبر 1966، ص .

(5) الكلمات التي تقاتل، دار المصراتي، طرابلس، ط الأولى، أبريل 1969م، ص 57.

(6) "مقدمات في القصة الليبية القصيرة"، م الثقافة العربية، ص 58.

والاجتماعية[1]. ويمثل قصص جيل الخمسينيات من القرن الماضي الأديب الليبي (علي مصطفى المصراتي) الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية تمثل تقدماً في طريق تطور القصة الليبية القصيرة وذلك باهتماماتها السياسية والاجتماعية وطرقها باب التعبير عن هموم الإنسان الليبي العادي وتصويرها الصادق للواقع الليبي في الخمسينيات من القرن الماضي وما قبلها[2].

إن مفهوم علي المصراتي لفن القصة القصيرة تعبير عن موقف أو لحظة هامة في حياة الإنسان الصغير الذي تطور بالقصة الليبية القصيرة من مفهوم الحكاية القديمة، وقصصه يشوبها أسلوب التحقيق الصحفي الحافل بالشروح والإيضاحات والوصف الخارجي والحرص على الزج بعبارات تقريرية سياسية أو التدخل في القصة بتعليقات مباشرة خارجة عن سياقها[3].

أما (عبد الله القويري) فقد بدأ تجربته بهذا الفكر السياسي والتصميم السياسي المسبق والأسلوب التقريري المباشر حيث كتب أولى مجموعاته القصصية (حياتهم) عن واقع الحياة المصرية في الخمسينيات من القرن الماضي، وحاول فيها تصوير حياة الناس من خلال العدوان الثلاثي على مصر[4]. وهو واحد من أهم رواد القصة الليبية القصيرة الذي يجمع بين إنتاج الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن الماضي وإنه غزير الإنتاج وصاحب أكبر عدد من المجموعات القصصية في ليبيا.

أما (أحمد الفقيه) فهو قاص من جيل الستينيات في القصة الليبية القصيرة، وترجع إرهاصات هذا الجيل إلى أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، غير أن إنتاجه الغزير في المجموعات القصصية ظهر في الستينيات من القرن الماضي، ففي مجموعة (البحر لا ماء فيه) يطالعنا الفقيه بذلك الصوت المتفرد الذي يجمع بين الحزن والرومانسية والحلم والخبرة بالواقع الليبي وباختيار الكاتب لنهج القصة أو اللحظة الهامة يكون قد شارك مع جيل الرواد من كتاب القصة الليبية المعتمدة على السرد والتقرير والحدوتة، وإذا لم تكن تكتفي باختيار لحظة أو موقف بل تعرض قصة حياة كاملة.

وتمثل مجموعته الثانية (اربطوا أحزمة المقاعد) انسجاماً وتناغماً وتنوعاً على لحن واحد وهو لحن الطبيعة، فالطبيعة بأشمل معانيها هي الشخصية الرئيسية في معظم قصص

---

(1) "في القصة العربية الليبية القصيرة"، ص 42.

(2) احمد محمد عطية، فن القصة العربية الليبية القصيرة، ص 42 .

(3) المصدر السابق، ص ص 42- 43 .

(4) المصدر السابق، ص 43.

المجموعة[1]. أما (بشير الهاشمي) ناقد وقاص يغلب الخلق عنده على النقد، فهو من الرواد المعدودين الذين أكسبوا القصة الليبية فنياتها واستقرارها واستمرارها، وقدم للمكتبة كتاباً نقدياً بعنوان (دراسات في الأدب الحديث) وثلاث مجموعات قصصية. فالناس في قصصه معذبون يحلمون بمستقبل أفضل[2]. ويتميز الهاشمي بحرصه على تطوير أدائه الفني وتقدم المجتمع والحياة معاً، فهو كما وصفه المقهور "فنان أصيل لا يزال يحاول أن يصنع من القصة الليبية لبنة في سبيل ثقافة تصنع الحياة"[3]

فأنت ترى مشكلات العمال الليبيين بأوضح صورها في قصصه القديمة والحديثة، وتصور قصصه لوحات النضال السياسي ضد جنود الاستعمار وتحتج على الظلم الاجتماعي[4].

في نهاية هذا المبحث يمكن ملاحظة ما يلي:

1) إن معظم النقاد قد اعتمدوا على الدراسة التاريخية الوصفية.

2) معظم القراءات قد اعتمدت على القراءة التاريخية لمسيرة القصة سواء في الوطن العربي كما في العدد الخامس 1985م أو في قطر معين كما في الأعداد التي تم عرضها.أما القراءة التاريخية للقصة نفسها فلم نلاحظها إلا في العدد الثامن 1977م والعدد السادس 1978م ولم تكن قراءة بمعنى القراءة النقدية إنما تعرض لمحات تاريخية في بعض النماذج القصصية. كما يشير الناقد محمد عبد الرحمن أنه "عندما يتحول الخطاب النقدي إلى إطار مرجعي ليؤرخ حياة الكاتب وظروفه وظروف تشكل نصه على المستوى العقائدي والسياسي، فإنه يصبح وظيفياً وشخصياً ولا إبداعيا، ويغلب عليه المزاج التأثري والانفعالي والاتجاه الذاتي"[5].

في نهاية هذه الدراسة التي استخدمت هذا المنهج نستنتج أن الحكم التاريخي لا يتأثر بالعمل الفني مباشرة، وإنما يتأثر بعوامل خارجية وعلى أثر ذلك نجد الحكم على العمل الفني على أساس سمعته التاريخية.. حكماً شخصياً تشترك فيه عوامل خارجية خاصة بالناقد أحياناً

---

[1] أحمد محمد عطية، فن القصة العربية الليبية القصيرة ، ص ص 43-44.

[2] المصدر السابق، ص 45.

[3] كامل حسن المقهور، مقدمة مجموعة (الأصابع الصغيرة) لبشير الهاشمي، نشر وزارة الإعلام الليبية، (ع) الرابع، 1972م، ص 47.

[4] ينظر: أحمد محمد عطية، "في القصة العربية الليبية القصيرة"، ص 46.

[5] "القصة القصيرة الشابة بين النقد الصحفي المزاجي والمصطلح النقدي المواكب له" م الثقافة العربيـــة، (ع) العاشر، 1990م، ص 90.

وبالأثر ذاته أحياناً أخرى[1].وهذه المؤثرات الخارجية التي لا تمت إلى الإبداع بصلة أدت إلى غياب النص الأدبي، وكما يشير إلى ذلك صلاح فضل: بأن "الكشف عن القيمة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة في المجالات المعرفية الأخرى في تحقيقه عند مقاربة نص إبداعي"[2]. وهذا لأن التركيز فيها يكون على المجالات المعرفية الأخرى أو النصوص التي تحمل دلالات سياسية أو تاريخية أو اجتماعية.

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 85.

[2] مناهج النقد المعاصر، ص 40.

المبحث الثاني

المنهج الاجتماعي

ركز المنهج الاجتماعي في تحليل الظاهرة الأدبية على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المتحكمة بمبدع النص ودرجة تطورها وحركة الصراع الطبقي فيها.

"عندما تحول الوعي التاريخي تجاه الوعي الاجتماعي عبر محور الزمان والمكان، نظر إلى النصوص الأدبية على أن لكل نص زمانه ومن حيث حقبته التاريخية ومكانه وارتباطه بالتحولات والتغير الاجتماعي"[1].

وإثر ذلك برز المنهج الاجتماعي لدراسة النصوص الأدبية، ولأننا لا نستطيع أن ننكر تأثر الفنان بمجتمعه، يبدو لنا العمل الفني يجمع بين الطرفين، أي إنه يتألف من نوعين من القيم، وهي جوهرية في ذاتها، ولكنها متفرقة في مجموع الأثر، فمن ناحية نلاحظ القيم الموضوعية، وهي التي لا علاقة لها بإرادة الفنان، بل بمقتضيات العصر والتزامات الحياة، ومن ناحية أخرى نجد القيم الذاتية البحتة، وهي التي تتصل أوثق الاتصال بالفرد نفسه[2].

فالعمل الفني الواحد ينقل إلينا دائماً قيماً اجتماعية تتصل بالاعتبارات الفنية من وجهة نظر المجتمع.

فالنوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدود ومحكوم في طبيعته وطاقته ووضعيته بانوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع[3].

ولأن المنهج الاجتماعي يحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية ويقبل منها ما يتفاعل ورغباته، ويرفض منها ما يفصل بينها وبين الحياة، فالنقاد عند استخدامهم هذا المنهج في مقارباتهم النقدية المنشورة بالمجلة، لم يكونوا على وعي كامل بمهمتهم النقدية في هذا الطرح المنهجي في التعامل مع "الأثر الأدبي والفني بالإحالة إلى خلفياته الاجتماعية والسياسية، أي إلى الظروف الخارجية المحيطة به بحسبانه صورة مرآوية للواقع دون استنطاق منهجي لمنابعه وتشكيلاته الداخلية التي تعيد تشكيل الواقع في الوعي والذائقة بالحذف والتحوير والإضافة والتخييل[4]".

---

[1] عبد الرءوف بابكر السيد، النص الأدبي، ص 51.

[2] هيلية زالوشر، البناء الاجتماعي والتعبير الفني، م الكاتب المصري، (المجلد) 8، (ع) الحادي والثلاثون، 1948م، ص 402.

[3] ينظر: عبد المنعم تلمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995م، ص 122.

[4] محمد الفقيه صالح، أفق آخر، منشورات مجلة المؤتمر، طرابلس، ط الأولى، 2002، ص 54.

من القضايا التي طرحتها مقارباتهم النقدية في هذا المنهج التي اشتملت عليها النماذج القصصية المعروضة في الحلقة الآتي:

أولاً: الوطنية والإصلاح الاجتماعي والتحرر الوطني

وتتمثل في عدة محاور:

1- الاضطراب السياسي والاقتصادي الذي يعاني منه الشعب الليبي في فترة الاحتلال، وهذا يتضح عند (خليفة حسين مصطفى) في تناوله لمجاميع قصصية ليبية لبعض الكتّاب الليبيين وتحليلها.

إن هذا الشكل البدائي للقصة في ليبيا، والمحاولات المبعثرة وغير المنسقة، والتي تشكل اتجاهاً محدوداً ورغم صعوبة الحصول عليها من مصادرها الأصلية.

إلا أن قصص (علي مصطفى المصراتي) يمكن أن تكون وبشكل موسع وظريف نوعاً من الكتابة التي يطلق عليها تجاوزاً قصة قصيرة، أو هي حكاية أكثر منها قصة، ذلك بما تحمله من طرائف، ونوادر، وخرافات، وتشبيهات، وأساطير مسرفة في الطول ومكررة[1].

وقد صدرت له مجموعتان قصصيتان (الشراع الممزق) و(حفنة رماد) ويغلب على قصصه التناول الساذج للأحداث والتقريرية والمبالغة في الوصف والمقدمات الطويلة[2].

إلا أنه قد استطاع أن يصيغ قصصه بواقعية صادقة كما يذكر الناقد أحمد عطية أن قصص المصراتي "لا تزين الواقع فالأدب ليس حلية ولكنه أمانة وضرورة، وهي قصص تصور الحياة الداخلية للإنسان الليبي، وهي قصص احتجاج ضد سيئات الواقع الليبي"[3].

فإن هذا الكاتب لم يلبث أن تخلى عن الكتابة القصصية مكتفياً ببصمات باهتة، وبهذا أفسح الطريق لظهور قصة ليبية ناضجة فنياً ومعبرة بعمق عن هموم الواقع الاجتماعي وصراعاته، وقد برز في هذا الاتجاه كاتبان هما (كامل المقهور، وعبد الله القويري).

أما بالنسبة ل(كامل المقهور) "فإن قدراته الإبداعية في القصة القصيرة أكبر مما قدمه حتى الآن من إنتاج قصصي في مجموعتيه (14 قصة من مدينتي) و(الأمس المشنوق) فهو كاتب مقل بشكل محزن"[4].

---

(1) ينظر: خليفة حسين مصطفى، "مقدمات في القصة الليبية القصيرة"، م الثقافة العربية، (ع) الرابع، ابريل 1975م، ص 56.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق ص 57.

(4) المصدر السابق نفسه.

ففي قصة (الطريق) وهي أولى قصص مجموعة (14 قصة من مدينتي) نلتقي برجل يقود عربة في الطريق إلى بنغازي، وعبر الطريق تنهال على السائق عشرات الأفكار والخواطر، معبرة عن أحاسيسه بعذاب ابنه المريض الذي لم يتمكن من إدخاله المستشفى[1]..

في هذه القصة يبين لنا المقهور حالة الناس الفقراء والمحتاجين، فالمقهور يجد دائماً ما يحكيه عن هموم الناس البسطاء ومتاعبهم، فإنه يمضي إلى النهاية ليجرد شخصياته من قدرتها على الحركة الذاتية والتعبير عن نفسها.

وتتسع دائرة النماذج غير المدروسة جيداً من مجموعة (الأمس المشنوق). وتتعدد الشخصيات وتتدفق المدارس وباعة الصحف، ويعرض لنا الحاج صاحب المقهى، ويقدم إلى جانب ذلك نموذجاً آخر لفتاة محجبة لا تغادر البيت ومع ذلك تحب الأستاذ من وراء شراع النافذة، ويتسع قلبها للأحزان والحب بلا وصل. ونموذجاً آخر جوليا الفتاة الأجنبية التي تبيع جسدها لزوار ما بعد منتصف الليل[2].

ورغم كل الهفوات لهذا الكاتب في قصصه، إلا أن إخلاصه والتزامه بالقضايا الوطنية وتصويره لقوى النضال ضد كل أشكال التخلف والاستبداد، قد حققت له وجوداً أدبياً مستقلاً لا يمكن إهماله. ويظل بشكل أو آخر ذا طابع خاص ومميز[3].

أما بالنسبة لـ(عبد الله القويري) فإن أول ما يمكن ملاحظته على إنتاجه القصصي أن ثمة ساعة قديمة معلقة في حجرة خالية، تدق في رتابة، صوت دقات يأتيك مشحوناً بصدى الذكريات والوجوه التي نسيتها وعالمك القديم الذي هجرته ولا تملك العودة إليه[4].

إنه عالم غامض وغريب تزدحم فيه كل كلمة بأكثر من معنى وبأوسع من المعنى المألوف لما يمكن أن تحسه من الكلمات العادية والطائشة، وأن وجه الحياة في قصص القويري وجه مليء بالكدمات والجروح التي لم تلتئم.

فالقويري في قصة (نسيج الظلام)التي هي إحدى قصص مجموعة (الزيت والتمر)، تداخلت عنده خيوط الليل لتنسج لها خيمة من ظلام تلفها حيث تلاحظ العتمة تسيطر عليها ولكنها قادرة في كل وقت على رؤية الوجه الآخر للأشياء المحيطة[5]. وذلك ما يؤكد غربتها وما يجعل دقات الساعة عاجزة عن اختراق حاجز الصمت.

---

(1): خليفة حسين مصطفى، امتدادات في القصة الليبية القصيرة.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 57.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق، ص 58.

(5) المصدر السابق نفسه.

كما يشير إلى ذلك أمين مازن "كانت النظرة التي يطل منها هذا الكاتب على الواقع نظرة متأزمة مليئة بالاحتجاج والغضب قائمة على التناقض وكثيراً ما تجنح إلى اليأس والقنوط.. وقد انعكست هذه النقطة على معظم كتابات القويري في تلك الفترة، وحددت مسار أبطال قصصه.. قصص مجموعة الزيت والتمر بالتحديد[1].

ونستنتج من ذلك أن السمة البارزة في سلوك نماذج هذا الكاتب القلق الذي جعل من صاحبه نموذجاً مترددا غير قادر على اتخاذ قرار أو موقف ايجابي مما يؤدي في بعض الأحيان بصاحبه إلى الاستسلام.

أما في مطلع الستينيات فيذكر الناقد (خليفة حسين مصطفى) أنه كانت ثمة بداية أخرى لأربعة كتاب نشطوا بصورة خاصة في ميدان القصة القصيرة وقد تشابهت أساليبهم وموضوعات قصصهم، وهؤلاء الكتاب هم (أحمد إبراهيم الفقيه وبشير الهاشمي ويوسف الشريف وخليفة) [2].

أما (الهاشمي) فقد صدرت له في تجربته القصصية ثلاث مجموعات وهو في كل قصصه لا يرى من الحياة والناس غير الجانب الذي يغمره الظلام. ففي مجموعته الأخيرة (الأصابع الصغيرة) يعيد رؤية ما ورد في قصصه السابقة (الناس والدنيا) و(أحزان عمي التوكالي)، ويرى الناقد (خليفة حسين) أن قصص هذا الكاتب هي شكل متطور لقصص المصراتي، حتى في قصصه الوطنية يفتعل الكاتب تجارب قصصية غير مقنعة يصبها في قالب محنط يفتقد إلى الخيال المتوهج الذي يمكن أن يكسب قصصه لوناً وطعما[3].

أما يوسف الشريف، ففي مجموعته القصصية (الجدار) يحكي تجارب حب ساذجة يقول عنها(أحمد محمد عطية)، "عنوان المجموعة القصصية ليوسف الشريف وفي الجدار الشخصيات نمطية، مسطحة- ليست لها حياتها الخاصة ولا مميزاتها الذاتية وهي شخصيات رغم فقرها المدقع- لا تعاني من هذا الفقر- ولكنها تعاني مشاكل من نوع عجيب- مشاكل حب- وهو حب ناقص[4]. ومع كل ما يمكن أن توصف به قصصه إلا أنها ليست مجرد ثقوب ضيقة في قميص الحياة الرث إنما هي مزيلة من جميع النواحي[5].

---

(1) القصة في أدب عبد الله القويري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط الأولى، 1983م، ص 30.

(2) ينظر: خليفة حسين مصطفى، "مقدمات في القصة الليبية القصيرة"، ص 58.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) في الأدب الليبي الحديث، نقلاً عن المصدر السابق نفسه.

(5) خليفة حسين مصطفى، "مقدمات في القصة الليبية القصيرة"، ص 58.

أما (أحمد إبراهيم الفقيه) فهو صوت متميز في القصة الليبية بأسلوبه وتجاربه فهو لا يعيش تجاربه الفنية كمتفرج. ففي قصة (الذئاب) نحن أمام رجل عرف (بالغول) اكتسب لقبه من خلال شجاعته وربما بتهوره، رجل وحيد في مواجهة قباحة الحياة ومآسيها. يصارعها بقوة يديه وجسارة قلبه وإحساسه بالاضطهاد عوده على السير فوق الأرض بلا عواطف، ولكن في موقع آخر نراه يعطف على ذئب جائع فهو يطعمه ثم يطرده عندما يضيق به، ثم نرى رد فعل الذئب عندما يستجمع الذئاب بعوائه الخائف والمتوسل فتتجمع الذئاب حول الرجل الذي يصعد إلى الشجرة ليحمي نفسه من أنيابها[1].

"إنها قصة زاخرة بصراع الوجود والإحساس بأن قوة أخرى يمكن أن تنهش لحمك بقسوة رهيبة، إنها الذئاب والجوع والظلم الاجتماعي"[2].

إن القصة تجسد الضعف الإنساني في لحظة ما والتغير الذي يصيب الناس، فإن الفقيه استطاع في قصصه أن يخرج بالقصة الليبية إلى مجالات أرحب.

وقد ظهر في سماء القصة الليبية القصيرة كاتب آخر موهوب وهو (إبراهيم الكوني)، صادق في فنه ارتبط بقطاع بشري متميز له حياته الخاصة وتقاليده جزء من مجتمع الصحراء المترامية، فهو ينقل القارئ بإحساسه وضوح أسلوبه المتمكن لتصوير الحياة هناك في الصحراء وملامح مجتمع له مميزاته وتجاربه الخاصة[3].

وقد صدرت لهذا الأديب مجموعة قصصية بعنوان (الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة).

ما نستنتجه في نهاية هذه القراءة، أن الناقد قد ذكر في مطلع الستينيات أربعة كتّاب ثم عرض لثلاثة كتّاب نماذج قصصية بينما أحد الكتاب لم يذكر إلا اسمه مجرداً (خليفة) ومما زاد في الغموض أنه لم يذكر له أي مجموعة قصصية.

وهذا الإبهام يغيب عن ذهن القارئ أي (خليفة) يقصد من كتاب القصة في تلك الفترة هل (خليفة التليسي أم خليفة التكيالي، أم خليفة حسين مصطفى).

ولكن أغلب الظن أن الناقد يقصد (خليفة التكيالي)، ومما يرجح هذا الرأي عدة أسباب:

أولاً: إن الكاتب خليفة التليسي من كتاب الخمسينيات، كما يؤكد ذلك كامل عراب "هاهو يفاجئنا أخيراً بوجه القصاص وذلك بعد أن صدرت له مجموعته التي تحمل عنوان (زخارف

---

[1] خليفة حسين مصطفى، "مقدمات في القصة الليبية القصيرة"، ص 59.

[2] المصدر السابق، ص60.

[3] المصدر السابق نفسه.

قديمة).. وأغلب نصوصها منشورة في أوائل الخمسينيات باستثناء قصة واحدة تحمل تاريخ 1960»[1].

ثانياً: إن خليفة التكيالي قد "أصدر مجموعته القصصية (تمرد) عام 1968م.

ثالثاً: أما خليفة حسين مصطفى فكانت أول مجموعة قصصية صدرت له (حكايات الشارع الغربي 1979م»[2].

2- الدعوة إلى الثورة والتحرر من قيود الاستعمار السياسية والاقتصادية والاجتماعية:

يظهر ذلك جلياً عند (فوزي البشتي) عند تناوله المضمون الثوري في القصة الليبية القصيرة، حيث قام بعرض المضامين الثورية في النماذج القصصية لثلاثة كتّاب ليبيين للقصة القصيرة ، أول كاتب نلتقي به في هذا المجال هو محمد علي المصراتي في ثلاث مجموعات قصصية في أوائل الستينيات وهي (مرسال، الشراع الممزق، حفنة من رماد). وقد استطاعت هذه المجموعات الثلاث أن تعمق الخط السياسي والاجتماعي للكاتب وتمكنه من التعبير عن عديد من القضايا[3].

ففي قصة (مسمار لموسوليني) من مجموعة (حفنة من رماد) نلاحظ تدخل الكاتب المستمر وخروجه عن موضوع القصة، فقد مهد لها بمقالة طويلة تتحدث عن الاستعمار الإيطالي لليبيا.

القصة ترصد لحظة هامة في حياة (فرعاس) الذي يقوم بصناعة السروج العربية، وقد طالب إيطاليون من (فرعاس) أن يقوم بصناعة سرج فاخر يقدم هدية (لموسوليني) بمناسبة زيارته لليبيا، وفي تلك اللحظة تذكر (فرعاس) أن هؤلاء المحتلين هم الذين قتلوا والده، وصادروا كل أمواله، وممتلكاته. ويلبي (فرعاس) طلب الإيطاليين، ويصنع سرجاً. لكنه يضع داخل السرج مسمارا كتنفيس عن هذا الحقد الذي يكنه فرعاس لموسوليني ولمستعمرين الإيطاليين[4].

---

[1] كامل عراب، انتقام الغزلان المسحورة، في النقد والتذوق الأدبي، ط الأولى، دار الجماهير للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ط الأولى ، ص 140.

[2] المرجع السابق نفسه.

[3] فوزي البشتي، "المضمون الثوري في القصة الليبية القصيرة" م الثقافة العربية، (ع) الأول، يناير 1980م، ص 43.

[4] ينظر: علي مصطفى المصراتي، مجموعة (حفنة من رماد)، مطابع دار الفنون، بيروت، ط الأولى، 1964م، ص 30.

وبالرغم من هذه النهاية السلبية للقصة فإن الكاتب لم يكتف بالمقدمة التي سبقت الإشارة إليها، فكتب ما يشبه البيان الختامي للقصة وأضاف حشوا آخر لا مبرر له[1].

أما في قصة (زقطوط وليلة الموسم) في مجموعة (الشراع الممزق) يقدم لنا الكاتب شريحة اجتماعية يفلح في تقديمها لنا لنتعرف من خلالها على صورة من صور التمزق التي يعانيها المجتمع [2].

(زقطوط) مجرم يرتكب جرائمه لكي يجد في السجن مكاناً يوفر له السكن والمأكل والملبس، لأنه في ظل العلاقات الاجتماعية الظالمة لم يكن ليجد العمل الشريف الذي يوفر له مورد الرزق[3].

فالكاتب ينجح في تعرية الواقع وفضح كافة أساليبه المختلفة التي تطفح على سطح الحياة الاجتماعية الظالمة، إلا أن هذا الحشد لكل هذه الصور البائسة تسبب في اغتيال القواعد الفنية للقصة القصيرة، ولكن لا بدّ أن نعترف بأن قصصه تحريضية مباشرة وثيرة بالمضامين الثورية، كما تدون كل ما يعتري الواقع من مآسي [4].

أما (كامل المقهور) فقد استطاع أن يقدم من خلال قصصه القصيرة المضمون الثوري الذي يخلق شكله الفني الناضج.

في قصة(الأمس المشنوق) يرصد لنا الكاتب لحظة هامة من تلك اللحظات التي تفلح القصة القصيرة في رصدها، فالصباح فيها يبدأ بلحظة تشبه الصمت، كل شيء ساكن وهادئ ورتيب وغامض لا يفصح عن نفسه لأن الأشياء تبقى حبيسة الأعماق. سجينة الصدور تنتظر فرصة الانطلاق[5].

ولقد فجر اندلاع الثورة في العراق أحلام الجماهير وأيقظ الثورة في النفوس، فالحاج صاحب المقهى تزغرد الفرحة في أعماقه، والمثقف الثوري يمتلئ أملاً ويقيناً بأن الثورة قادمة لا محالة، وتظل صورة (فطومة) الرمز الوطني، تحض الجميع وتراقب كل شيء في صمت، وتلتقي نموذج المثقف السلبي الذي يفاجأ بما يجري، فهو لم يعرف الخبر لا من أفواه العمال، ورغم ذلك يظل مشغولاً بحقده وترفعه وسلبيته، وحتى (عمار) بائع الصحف البسيط بات

---

[1] ينظر فوزي البشتي ،"المضمون الثوري في القصة الثنيية القصيرة ، ص43.

[2] المصدر السابق، ص 44.

[3] المصدر السابق نفسه.

[4] المصدر السابق، ص 45.

[5] المصدر السابق نفسه .

يحس أن دوره لم يعد بسيطاً لأنه يوزع الصحف على الناس ويخبرهم بانتصار الثورة وتعتقله السلطة الملكية، ولكن اعتقاله لا يوقف المسيرة، فقد استيقظت الثورة في أعماق الجماهير[1].

في قصة (قلب المدينة) يقدم لنا صورة من صور الصمود التي سجلها الشعب العربي الليبي ضد المخططات الاستعمارية.

ونلاحظ امتلاء قصص (المقهور) بالمباشرة المنبرية الواضحة والهتاف السياسي وكأن الكاتب موجود بكل حجمه بين السطور يلقن بطله، الأمر الذي حول القصة إلى مجرد سرد تاريخي وتقرير إنشائي يحكي مجموعة أحداث متشابكة[2].

أما (أحمد الفقيه) في مجموعته (البحر لا ماء فيه) يعطي قصصه طابعاً مميزا ونكهة خاصة، فهو يلح باستمرار على قضيتين لا يتجاوزهما:

1) الإصرار على تجسيم هواجسه الذاتية.

2) الاهتمام بإعطاء البعد الإنساني لقصصه[3].

ففي قصة (البحر لا ماء فيه) التي تحمل اسم المجموعة نرى الكاتب يحكي بأسلوب غني بروح الشعر وشفافية وإمكانية أن يلتقي البشر دون أن تنجح عوائق اللغة والمسافات والأنظمة الاجتماعية والتقاليد والأعراف من التفريق بينهم[4].

فالناقد يرى أن الكاتب يرسم لنا في هذا المقطع نموذجاً من صور العلاقات الإنسانية التي تصورها قصص الكاتب، وكيف أن البشر يمكن أن تربطهم علاقات إنسانية أكبر من عوائق اللغة والضوابط الاجتماعية.

ويظل هذا الهاجس يقتفي أثر إبداعات الفقيه ويسيطر عليها ما جعل نماذجه تجسد هذا المفهوم الإنساني، واعتبرها الناقد من أنضج قصصه.

أما في محاولاته للاقتراب من الموضوعات الاجتماعية والوطنية، فقد جاءت قصصه مجرد رؤية سياسية مباشرة يغلب عليها طابع السرد، ففي قصة (الطحالب) وهي إحدى قصص مجموعة (البحر لا ماء فيه) يصور لنا الكاتب الاستعمار الإيطالي الذي وصفه بالطحلب، وتحدثنا القصة عن بشاعته، وموقف الشعب الليبي منه وصموده في وجهه[5].

---

[1] فوزي البشتي ،"المضمون الثوري في القصةالليبية القصيرة ، ص46.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه، ص 46 .

[4] المصدر السابق نفسه.

[5] المصدر السابق،47.

ويصور لنا بطل القصة وهو يسرد حكايته التي تسجل صورة من صور المقاومة "شعرت بنفسي أطوي المسافات، بأجيالها، وأبعادها وأحلق إلى بقعة بعيدة من التاريخ"[1].

ويستمر الكاتب في سرد التفاصيل كما يرى الناقد بطريقة طويلة وسطحية ومع ظلال المساء الباهتة الشاحبة، أعود محملاً بالشوق إلى وجه أمي... كانت أمي تريد أن تثأر، لقد وصل إلى علمها أخيراً أنني صممت وبعض الرفاق على أن ننتقم للدماء التي سفكت غدراً، دماء والدي، ودماء الألوف من أمثال والدي[2].

فالناقد قد يرى استخدام الكاتب للسرد الممل والأسلوب التقريري والمباشرة الخطابية التي تميزت بها هذه القصة، شوهت إلى حد كبير مضمونها الوطني.

أما في قصة (الجراد) فإن الكاتب لا يحدثنا عن الاستعمار الإيطالي مباشرة إنما يرمز إليه بالجراد، وهو رمز موفق إلى حد كبير، لأن ثمة صفات كثيرة مشتركة بين الجراد هذا المخلوق المدمر والاستعمار الإيطالي. والقصة تبدأ بهذا التقرير "ذات مساء.. كان شيء في القرية يسير في نفس الخط الذي يسير عليه كل يوم"[3].

ولم تكن هذه التفاصيل العادية، سوى تمهيد لشيء خطير سيحدث ويقلب كل هذه الأشياء، وقد حدث ذلك عندما أتى أحد الرجال مهرولاً، لينذر الناس بأن الجراد على أبواب القرية، مما أثار الذعر في قلوب الناس في القرية، وهكذا تحول الهدوء إلى صخب وحوار وقلق.

ويزدحم الجميع ليقدم كل منهم اقتراحه، فالفقيه (مصباح) يقترح عليهم زيارة ضريح السيد (أبو قنديل) ليتوسلوا إليه بجاهه عند الله أن يبعد عن قريتهم هذا الغول وهو الجراد، بينما يقدم لهم (الحاج سالم) اقتراحاً آخر، وهو ضرب الدفوف، وإحداث ضجة بطرق الحديد، حتى يغادر الجراد عن القرية، فتحمس الحاضرون لهذا الاقتراح، لولا رأي (مبروك) بأن يقوموا من الساعات الأولى من السحر ويذهبوا إلى الطرف الجنوبي من القرية، حيث يتجمع الجراد، على أن يأخذ كل منهم (شوالا) فارغاً يملئونه بالجراد النائم وبدلاً من أن يكونوا طعاماً له يصبح هو طعاماً لهم.

وهكذا يقتنع القوم باقتراح (مبروك) وينفذونه ثم يرجعون إلى القرية وأكياسهم مليئة بالجراد، والفرحة تملأ قلوبهم[4].

---

(1) فوزي البشتي ،"المضمون الثوري في القصةالليبية القصيرة،ص47.

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) المصدر السابق، ص47.

(4) المصدر السابق نفسه .

فالناقد يرى أن الكاتب قد استطاع أن يتقن تخطيط عمله وهندسته، بحيث جاء متقناً، وموحياً، وقادراً على الإقناع وإيصال المضمون الثوري الذي كان الكاتب يريد إيصاله، ولولا ذلك المدخل السردي الذي ظل واضحاً، لجاءت القصة متكاملة وناضجة.

ما نلاحظه في نهاية هذه القراءة أن الناقد استطاع أن يعرض لنا المضمون الثوري في القصة الليبية القصيرة من خلال هذه النماذج القصصية التي تصور أن هموم الكتاب والمثقفين كانت واحدة مهما تفاوتت قدراتهم الإبداعية.

3- البحث عن التحرر الاقتصادي والسياسي من أجل تأسيس واقع جديد:

وهذا ما تناوله (أمين زيدان عبدالرحمن) في مجموعة البحث عن لحظة فرح، ومن خلال هذا العرض استطاع أن يكشف لنا التناقضات الكامنة في المجتمع. الذي يشكل المحور الأساسي والمهم في مجموعته ذات المنحى الفكري والبعد الفلسفي من حيث البحث عن التحرر الاقتصادي والسياسي، هو الصراع من أجل تأسيس واقع جديد[1].

وتأتي هذه المجموعة لتركز النظرة الفنية الثقافية على التناقضات الكامنة في المشهد الاجتماعي، وهي التناقضات التي تصاحب التغيرات الاجتماعية، إذ تبلور في مضامين القصص البعد الاجتماعي، الذي يسير على نسق واحد في معظمها[2].

إن الإنسان في مجموعته القصصية كما يوضح (أمين زيدان) هو الإنسان المسحوق المتمرد الذي يقذف به إلى واقع تشكل ككائن له وجود وموقف ورأي فيما هو عليه كما في قصة (الكولير1) و(السجين) و(شيء للإثبات)، كما أن بطل قصصه يتحرك في هذا العالم الكابوسي كالفأر المذعور تحكمه قوانين السجن وتحاصره عوامل الإحباط واليأس. حتى البطل المثقف الذي مهنته الكتابة لا يستطيع التعامل مع الثقافة إطلاعاً وإبداعاً على السواء لأنه تحت وطأة الأسر[3]. وهذا ما تبينه الفقرات التالية "وكالات الأخبار تعلن أن عشرات الشعراء وضعوا تحت الحراسة في أماكن مجهولة.. تحركات واسعة.. الهلال الأحمر.. حقوق الإنسان.. إطلاق سراح جميع الشعراء المعتقلين.. الإضراب"[4].

وكما يرى الناقد فإن الكاتب يصور نموذجاً حقيقياً وموجوداً في واقع الممارسة الثورية، وإن في تصوير تجربة هذا البطل تصويراً لتعميق إحساس القارئ بالواقع الكئيب الخشن لتكون هذه

---

[1] ينظر: أمين زيدان عبد الرحمن، "من أجل تأسيس واقع جديد: البحث عن لحظة فرح"، م الثقافة العربية، (ع) الثاني عشر، 1980م، ص 42.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق ص 43.

[4] حاضي بوشتي ، "مجموعة البحث عن لحظة فرح"، ص 50، نقلاً عن زيدان عبدالرحمن، م الثقافة العربية، ص 43.

بذرة تبشر بالمستقبل وبنجاحه المقبل من خلال صياغة ملامحها الإيجابية الصاعدة والفعالة في الأمة لتجنب السقوط في بؤرة الفقر والكسل واللاجدوى والعبث[1].

"إن البطل يعيش في لحظة صدام بين الحلم والواقع، نراه يواجه الفجوة العميقة بين رومانسية العمل الثوري وواقعية الحياة الآلية البليدة التي تمضي دون اعتبار لتضحياته[2].

ونلاحظ في هذا المقطع كما رسمه لنا الكاتب ويصوره الناقد أن البطل يعيش دائماً مطارداً في رعب دائم مما يفرضه عليه الواقع، وهذا الرعب يعيش معه في خياله وواقعه.

ولذا نجد في مجموعة (البحث عن لحظة فرح) أن الهدف المنشود من مضمونها الفكري والفلسفي هو البحث عن المساواة، عن الحرية، عن كرامة الإنسان، ولقد تبلورت هذه المواقف نتيجة زيادة وعي الشخصيات بالواقع والتعبير عما يجول بداخلها من آمال ورغبات للبحث عن البديل[3].

ولهذا تقدم لنا التجربة القصصية المغربية كجزء من الحركة الأدبية العربية كما يشير إلى ذلك (عزالدين التازي): "الوجه الآخر للمثقف وهو يواجه عقدة المضطهد الذي يلازم حركاته كالظل ويقدم عنها التقارير.. إن هذا الوجه للبطل المثقف قد امتص إمكانية توسيع أفق الشخصية من القصة القصيرة المغربية وجعل منها عملة واحدة يسلمها كاتب لآخر"[4].

إذا كان توظيف بعض الشخصيات التاريخية يهدف إلى إعطائها دلالات جديدة تخدم الحاضر وتعمل على تعريته، نلاحظ ذلك في قصة (الإفراج عن عروة بن الورد) قد جاء بارزاً ومكثفاً رغم محدودية القصة القصيرة، لذا ندرك إحساس الكاتب بالحاجة لرصد ظواهر التغير في شموليتها واتساعها لاستشراف الأفق الإنساني المتفائل[5].

ومما يلاحظ على قصص المجموعة مثل قصة (التلبس بالحلم) أنها نتاج تجريبي أكثر من تقليدي لأن الكاتب يرصد فيها ظواهر التغير دون السقوط في الطرح الشعاري، وهذه الميزة ربطت القصة بصميم الحياة[6]. وكأن الكاتب شاعر استخدم الشكل القصصي ليعبر عن نقده للظروف الحياتية.

---

(1) أمين زيدان ، من أجل تأسيس واقع جديد ، ص 43 .

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) المصدر السابق، ص 44.

(4) منطلقات الوعي في القصة القصيرة المغربية، نقلاً عن امين زيدان ، من أجل تأسيس واقع جديد ، ص 44.

(5) ينظر: أمين زيدان، من أجل تأسيس واقع جديد ، ص 45.

(6) المصدر السابق، ص 46.

ولذلك كانت المجموعة القصصية في خصائصها العامة تجربة شعرية فيها نفس الشاعر أكثر من قصصي.

ومما نلاحظه على هذه القراءة التناقض في تصوير بطل قصص الكاتب عند الناقد، يصوره حيناً كأنه الفأر المذعور الذي تحكمه القوانين، ويحطم قلبه اليأس. ثم يذكر لنا أن هدف البطل في المجموعة القصصية هو البحث عن المساواة والحرية والكرامة، فكيف يكون لهذا البطل الميزوم المذعور والذي حطم قلبه اليأس، أن يحقق الهدف المنشود.

كما نجد أن ناقداً آخر وهو (أمين مازن) يصور لنا الإنسان في مجموعة (البحث عن لحظة فرح) أنه إنسان معذب ورغم ذلك يصمد أمام ظروف الحياة ولا يستسلم لها. فيقول: "نلتقي بالنموذج المعذب الذي يصمد لظروف الحياة ومشكلاتها المعقدة بنفس صابرة، وقلب مؤمن وروح لا تعرف اليأس، ولا تستسلم للحظات الحزن ومشاعر الملل وأحاسيس القنوط واللاجدوي"[1].

وفي نهاية هذا العرض يمكن القول إن الناقد قد استطاع من خلال قراءته لهذه المجموعة أن يحدد الصراع القائم بين الإنسان مع السلطة من جهة والنضال التحريري والاجتماعي من جهة أخرى رغم التناقضات التي وردت في القراءة.

وعند (محمود حنفي كساب) في تناوله مجموعة (مدينة الموت الجميل) لسعيد الكفراوي، ويعرض الناقد قصص هذه المجموعة وما تمثله من كشف لبعض سلبيات المجتمع وذلك من خلال تتبعه لهذه القصص.

ففي قصة (الابورصانوفا) يبدأ الراوي قصته هكذا "منذ طفولته وصباه في الريف، ويقدم لنا الطقوس التي تم تمريره بها حتى يصبح جزءًا من الوطن[2].

"والهجرة من السويس بحثا عن الأماني" – أن نضع في اعتبارنا أن البطل عضو في جماعة تتخذ من مقهى (الابورصانوفا) مكان نتبادل فيه الحديث عن الفن والثورة والوطن"[3].

ونلاحظ في هذه القصة عدداً من العلامات التي يوردها الكاتب لتعطي القارئ شحنات تؤهله للتواجد في حضرة التعاطف الكامل مع بطل القصة، المثقف المهموم بقضايا الوطن الذي يقابل فتاة مهجرة بقعر الهزيمة التي لقاها الوطن، حيث أن القارئ سيتبين الهجرة ومن

---

(1) أمين مازن، ضوء الكلمات، دراسة حول القصة بالمغرب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط الأولى، 1985م، ص 42.

(2) محمود حنفي كساب، "إطلالة على مدينة الموت الجميل" م الثقافة العربية ،ع التاسع ، 1989 ، ص 81.

(3) المصدر السابق نفسه 82.

قبلها الهزيمة التي كانت سبباً في ضياع الفتاة في دروب الوحل التي كان من الممكن أن تصبح مهندسة أو طبيبة أو عاملة ولكن الحرب والهزيمة جعلتاها بنت ليل[1].

أما في قصة (الجمعة اليتيمة) تتدفق الذكريات لدى سجين يعيش في أحد الكهوف التي يطلق عليها اسم (زنزانة) وواضح أنه من الذين يدافعون عن الفقراء، وبسبب هذا الدفاع ، أمضى عاما في المعتقل. فالناقد يرى أن الكاتب قد ركز الموقف كله في شوق سجين سياسي إلى الانعتاق من سجنه.

وفي قصة (الأعراف) يصور مشهداً من حياة عبد المولى في القرية إنه على موعد يومي مع الكتّاب، وتأخر ذلك النهار ولم يأخذ أنيسة الضريرة معه، أمسك به العريف لكي يضربه الشيخ لعدم حفظه لسورة الأعراف. ويعاني الآلام المبرحة، وفي هذا المشهد حطت عليه تلال من القهر والحزن لانهائية، حيث نلاحظ أن الكاتب من خلال ذلك أراد إدانة أشياء كثيرة داخل المجتمع[2]. فالكاتب قد ركز على مشهد القرية بحالتها وما توحي به من فقر وقهر وتخلف حيث يضع الشمس وفقدان بصر أنيسة في مستوى واحد، أما العلاقة بين سورة الأعراف ومصير عبد المولى فلم يهتم بها الكاتب رغم أن هذه السورة الكريمة تحوي موقف إبليس من آدم عليه السلام وخبر الأمم الغابرة. وكان كل هم عبد المولى هو تجاوز واقعة عدم حفظه للسورة فقط[3].

أما في قصة (مدينة الموت الجميل) وهي القصة التي صدرت المجموعة تحت اسمها، تتداخل الأحلام والكوابيس والخلاء والإحساس بالوحدة التي تتولد من الأفق آمالاً مطفأة. فالكاتب يبدأ قصته بهذه الأحداث "وفجأة يطرق الباب .. وتظهر أمامه امرأة حسناء ولكن حزينة، سألته عن فيلا النورس الكائنة في شارع البحر، بمدينة الموت الجميل، ولكنه نفى اسم المدينة بعد أن أقر باسم الفيلا والشارع، وتخبره بأنها تبحث عن البنت الجميلة التي تشبهها والتي أخذها البحر"[4].

وبعد ذهاب المرأة اختلطت كل الأشياء أمام ناظريه. الصورة وقوس قزح وحلمه البعيد والمرأة التي كان يبصرها دائماً عند البحر وحدق في اللوحة الموجودة أمامه ووجد الحروف التي تشكل الكلمات (مدينة الموت الجميل) وجرى إلى النافذة ليبصر المرأة ولكنه لم يجد سوى البحر. فالكاتب كما يرى الناقد يعبر من خلال هذه الفقرات عن اضطراب خطير لدى الشخصية التي ظهرت كجزيرة وحيدة مثقلة بهموم لا حصر لها ، وفي مواجهة صمت

---

[1] محمود حنفي كساب، "إطلالة على مدينة الموت الجميل" ص82.

[2] المصدر السابق ، ص 84.

[3] المصدر السابق ، ص 83.

[4] المصدر السابق، ص 86.

مروع يأخذ بالخناق، وأن المرأة الحزينة الملتفة بالسواد لكأنها دسيسة من أوهام جاءت لتؤكد وحدته وتصحر حياته في مواجهة أفق لبحر لا يرحم. حيث كانت الموازاة بين مفردات التشكيل في اللوحة بعنوانها المكتوب عليها بكلمات مفروطة، مما أدى إلى تقبل المتلقي لعبارات، افتقاده الحنين الذي تعود عليه، والخوف من الليل وعصف الهواء وصوت البحر[1].

نلاحظ في نهاية هذه القراءة أن الناقد من خلال عرضه لبعض نماذج المجموعة قد أبرز نظرة الكاتب في إدانته لبعض السلبيات في الريف المصري، ورغم أن الكاتب يتغنى بجمال الرؤى الريفية المصرية، إلا أنه لا يترك قارئه ينساق في هذا الجمال الملطخ بالفقر المزري والجوع والوحدة واليتم حيث نراه يرد المواقف الحقيقية ويولي هذا الواقع اهتماماً خاصاً.

4- تمسك الإنسان الفلسطيني بالأرض والصمود من أجل تحريرها:

هذا ما حاول إبرازه (عبدالرحمن شلش) عند تناوله القصة القصيرة في أدب الأرض المحتلة، مبيناً أهم ما تحمله هذه النماذج القصصية في معالم بارزة، تعبر عن الشعور المعادي للتدخل الصهيوني وإحساسهم بالظلم والقهر من سلطان الاحتلال، فيقول: "إذا كانت القصة القصيرة بشكلها المميز تقوم على التقاط جزئية صغيرة من الحياة والواقع، وتعتمد على حدث قصير أو زاوية محدودة ولا تعطي معلومات كثيرة أو قليلة بأسلوب مباشر أو تقريري، فإنها تنقل لنا رؤية مكثفة لمبدعها من خلال إحساس مرهف وتعامل ذكي مع اللغة كأداة للتعبير، فالقاص يركز على لحظة قد تبدو عادية جدا، ولكنها تتضمن معنى يتضمن إنسانيته وشموليته"[2].

وأهم ما يلفت النظر في القصة القصيرة في أدب الأرض المحتلة تعبيرها عن الواقع في الأرض المحتلة بكل ما تعانيه الأقلية العربية من صراع ومعاناة وقسوة وصمود ومقاومة في مواجهة الاحتلال الصهيوني.

وأهم ما يميز هذه النماذج القصصية من خصائص هي تمسك الإنسان الفلسطيني بأرضه وإصراره على البقاء فيها.

الفلاح حين وصلته رسالة من السلطة تفيده بأن الأرض التي في حوزته هي ملك للدولة لأنها كانت أحراشاً تابعة لها من قبل، لم يمتثل للتهديد، ولم يخف من تعرضه للعقوبة، بل ذهب إلى أرضه، وعندما سأله الأهالي: الأرض راحت، لماذا أنت ذاهب إلى الحقل؟ كانت

---

(1) محمود حنفي كساب، "إطلالة على مدينة الموت الجميل" ، ص 87.

(2) نظرات حول القصة القصيرة في أدب الأرض المحتلة، م الثقافة العربية، (ع) الثالث، 1982م، ص 63.

إجابته بثقة ، لأننا نحب الأرض[1]والرد في هذه الفقرة يعكس مدى العلاقة الوثيقة التي تربط بين الفلاح وأرضه. في قصة (الفرس) (لتوفيق فياض) نجد الفلاح الذي يعمل في أرضه، يرفض تسليمها وهجرها بأي حال من الأحوال وذلك ما توضحه أحداث القصة في الفقرة التالية:

"الأرض لن يسمح باغتصاب ولو شبر واحد منها، فقد كافح من أجل الاحتفاظ بها، عانقها في جحيم الحرب، حيث هجر معظم الناس أرضهم ليبقى بقربها، وسيعانقها الآن مرة أخرى إلى أن يلفظ عليها أنفاسه، أما أن يتخلى عنها فهذا مستحيل[2]. وتشبث هذا الفلاح بأرضه ودفاعه عنها يرسم لنا لوناً من الصمود في مواجهة أعدائه.

ومن الخصائص المهمة التي تميزت بها النماذج القصصية في تلك الفترة ورسمها الكتاب هي إبراز بعض المعالم التي تحددها المفردات، مثل البحر، والنهر، والشاطئ، والنبع والضفة وغيرها من المعالم البارزة. وذلك ما نلاحظه في قصة (الشارع الأصفر) (لتوفيق فياض) وهذا الموقف الذي يرسم لنا صورة تحدد بعض المعالم "انقلت منديل الشمس الأرجواني على الأفق البعيد يلوح عند غرب بيسان مودعاً بيوت قرية سالم الناعسة في تمطيها على بسط اللوز المخضرة"[3].

وفي قصة (نور اللوز) (لأميل حبيبي)، تتضح لنا بعض معالم الطريق من نابلس إلى رام الله كما في الفقرات التالية:

"هذه الطلعة لم تغب عن ذاكرتي يوماً واحداً، إني أتذكر كل منعطف فيها هي أربعة فعدوها، وهذه الجبال المشرئبة تحرس السهل الأخضر، هي عشرة فعدوها، هذا الهواء النقي"[4].

ومن الخصائص التي تميزت بها القصة في فلسطين تعبيرها عن الشخصية الفلسطينية بملامحها وقسماتها على امتداد التاريخ.

في المجموعة القصصية (سداسية الأيام ستة) لأميل حبيبي سرد في الملامح الشخصية الفلسطينية وهمومها على امتداد عشرين عاماً تقريبا من المعاناة والقهر ابتداء من نكبة 1948م، إلى نكسة 1967م. فهو يربط بينهما بخط واحد مرسوم ببراعة وسيطرة، ويقدم

---

[1] نظرات حول القصة القصيرة في أدب الأرض المحتلة،ص63.

[2] توفيق فياض، مجموعة (الشارع الأخضر)، دار العودة، بيروت، 1970، نقلاً عن عبدالرحمن شلش، نظرات حول القصة القصيرة، ص 65.

[3] توفيق فياض، مجموعة (الشارع الأخضر) ، نقلاً عن عبد الرحمن شلش ، نظرات حول القصة القصيرة ص 65.

[4] مجموعة سداسية الأيام الستة، م الطريق، (ع) مشترك (10، 11) نقلاً عن عبدالرحمن شلش، نظرات حول القصة القصيرة، 66.

تنويعات على لحن سقوط وطنه بين براثن الصهيونية من الاحتلال الأول عام 1948م أو الاحتلال الثاني 1967م ويركز على شخصية الإنسان الصامد في أرضه[1].

ومن الخصائص الواضحة في هذه النماذج نضال الجماهير الفلسطينية في الأرض المحتلة ضد قوى الاحتلال الصهيوني الذي لا يهدأ ولا ينقطع عند المسلم أو المسيحي.

ويتبلور ذلك في قصة (العودة) (لأميل حبيبي) حيث يتضح طريق عودة أصحاب الأرض إلى وطنهم المغتصب من خلال النضال ضد قوي الاحتلال. "كانت هناك أم عجوز رأتهم يجرجرون ولدها فصرخت ولدي، فانشق الهتاف من كل جانب، ولدي، ولدي، حتى لم يعرفوا أين أمه"[2].

وكذلك من مميزات هذه النماذج المزج بين الواقع والحكاية الشعبية حيث يعد التراث الشعبي نبعاً ينهل منه القاص موضوعاته، فيخرج بين الواقع والتراث، وينظر إليه نظرة عصرية[3].

ففي قصة (الخرزة الزرقاء) (عودة جبينة) (لأميل حبيبي) يروي حكاية الزوجة التي عادت مع زوجها وأطفالها بعد عشرين سنة رحلوا خلالها إلى لبنان. ويمزج هذا الواقع بحكاية شعبية فلسطينية، عندما قالت: الضفة رجعت جبينة، وملخص القصة أنه كانت هناك امرأة قروية، عاقر تصنع الجبنة وطلبت من ربها أن يرزقها بنتاً بيضاء مثل قرص الجبنة. واستجاب الله لها، وخطفت البنت وظلت والدتها تبحث عنها، وتبكيها، وظلت جبينة تتنقل من يد سيد إلى سيد حتى تزوجت وأنجبت ولداً فأرادت أن تزور أهلها، وفي الطريق عطش الطفل فطلبت الماء لطفلها، فأجابوها أن لا ماء في العين من يوم ما غابت جبينة[4].

مما نلاحظه على هذه القراءة أن الناقد في عرضه لهذه النماذج القصصية قد وضح أهم ما تحمله من أدب الأرض المحتلة من خصائص تتلخص في ارتباط الإنسان الفلسطيني بأرضه، والنضال من أجلها وقد صوره من خلال عرضه للأحداث التي تعبر عنها القصة وكيف أن القاص الفلسطيني يناضل بقلمه وكلمته ويمزج بين التراث الشعبي والواقع لكي يغرس في نفوس الأجيال أن عودته إلى أرضه والدفاع عنها من الأشياء التي يراهن عليها بحياته.

---

(1) ينظر: عبدالرحمن شلش، نظرات حول القصة القصيرة، ص 67.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 68.

(4) المصدر السابق، ص 68.

5- الأمل في الانعتاق والتحرر من قيود الاستعمار:

وهذا ما نجده عند (عمر بن قينة) في تناوله الصور الرمزية في القصة الليبية القصيرة من الاستقلال إلى عام 1980م من خلال نماذج (حسن المقهور، وعبدالله القويري). أول نموذج يطالعنا به الناقد قصة (الطريق) للمقهور التي يتجسد فيها هذا الإيحاء الرمزي.

ففي هذه القصة نلمس الرمز من خلال الطريق الممتد أمام السيارة يقودها السائق في الصحراء المترامية[1]. فالسائق تلوذ بنفسه خواطره الخاصة عن بيته وزوجته وطفله المريض، ففي حالة تأمله تلك وهو ينظر أمامه في أفق الطريق تلوح له السماء قريبة من الأرض فيشعر بطمأنينة في حالته تلك ويشع الرمز في نظرة السائق البعيدة إلى الأمام في الأفق بين السماء والأرض، وهي نظرة تركزت في موقع التقاء السماء بالأرض كما يخيل للرائي. ومن خلال هذا الالتقاء بين السماء والأرض يتجسد الرجاء والأمل في استجابة الله للإنسان الشقي بواقعه المتألم من ظروفه القاسية في وضع خال من العدل والحق والمساواة [2]

أما قصة (السماء قريبة من الأرض) للقويري، حيث تأتي فيها السماء رمزاً للاستجابة الإلهية. حيث تدور أحداث القصة عن (أبو خليل) عامل عانى الإهانة من أحد المستغلين في القطاع الخاص. فهذا العامل أراد أن يستغني عنه مدير له بواسطة زميل له وهو (صابر) فدبرت له مكيدة لاتهامه بالسرقة وشهد عليه في ذلك (صابر) فنجح التاجر في تلفيق التهمة له وأصبح أبو خليل مداناً قضائياً وأخلاقياً وأودع في السجن. وعندما خرج أبو خليل من السجن خرج كافراً بكل الحلول المسكنة فهو يطمح أن يرى الداء يجتث من جذوره[3].

ونلاحظ في هذا الإيحاء كيف يرسم لنا الكاتب حالة أولئك العمال وكيف يقودونهم إلى السجون إفكاً وزوراً، كما يوحي لنا بالأمل والتفاؤل من خلال المقطع التالي: "والسماء التي قيل أنها بعيدة تقترب تقترب، واقتربت كثيراً، اقتربت السماء من الأرض حتى لاصقتها"[4]. وهنا كما يشير الناقد تأتي السماء رمزاً للإنسان الليبي الساعي عليها، فهي الأرض الليبية العطشى لرفع الضيم عن واقع يدان فيه العمال الشرفاء[5].

---

[1] عمر بن قينة، "الصور الرمزية في القصة الليبية القصيرة"، م الثقافة العربية، (ع) الثامن، أغسطس 1983م، ص 70.

[2] المصدر السابق، ص 71.

[3] المصدر السابق ، ص 72.

[4] ستون قصة قصيرة، عبدالله القويري، ص 59، نقلاً عن عمر بن قينة، الصورة الرمزية في القصة الليبية القصيرة، ص72.

[5] عمر بن قينة، الصورة الرمزية في القصة الليبية القصيرة، ص72.

أما في قصة (التجربة والعمر) لعبد الله القويري أيضاً فقد رمز فيها الكاتب عن الغدر والنفاق بالخنجر والبئر في رؤيا سياسية ، كما رمز القلم في النهاية إلى التغير بواسطة الكلمة المكتوبة[1].

وفي نهاية هذه القراءة ومن خلال ما عرضه الناقد نستنتج أن صور الرمزية في القصة الليبية القصيرة برزت في الجانب السياسي بالدرجة الأولى ثم الجانب الاجتماعي، وهما جانبان متلازمتان لأن الوضع الاجتماعي في سلامته أو تدهوره هو انعكاس للوضعية السياسية في البلاد، ورغم أن صور الرمز قليلة ومحدودة في القصة الليبية ولكنها في معظمها جاءت ناضجة الرؤية، وأدت إلى مستوى جيد في نضج القصة الليبية فكرياً وفنياً.

6- إشارة إلى انقشاع آثار النكسة والهزيمة وتبشير بعصر مشرف:

يتجلى ذلك عند (حسين سيد لبيب) في تناوله دنيا المساكين في قصص نادر السباعي وتعرضه لتحليل إحدى قصص المجموعة موضحاً فيها الصراع بين جيلين.

مجموعة (دنيا المساكين) تضم أناساً لا يملكون المال الوفير، إنهم ناس من المعدومين، ولكن غنى النفس يمثل بالنسبة لهم ثراء من نوع فريد، يحفزهم إلى اتخاذ مواقف تتسم بالنبل والعزة والكرامة[2]. فقصة (حبل المساكين) التي اتسمت بالطول بالنسبة لقصص المجموعة تمثل هزيمة جيل قديم المتمثل في الأب مع الجيل الجديد الذي يمثله الابن، فجيل الابن هو جيل التطلع إلى المستقبل بنظرة واعية، مستنيرة[3].

و(حبل المساكين) يرمز لاسم شجرة زرعها الأب في بستان داره، وامتدت فروعها على بيوت حارة (الريشي) فأضجرت أهل الحارة لما يتهدد بيوتهم منها. وتركز القصة على صراع الأجيال المتمثل في زارع الشجرة وهو الأب (حمدان) وبين الابن (أحمد) بفكره العلمي ونظرته الثاقبة[4]. وتنتهي القصة إعلاناً من كاتبها بأن جيلاً جديداً قد شب، وأخذ على عاتقه مسئولية المرحلة الجيدة، لاسيما أن شجرة (حبل المساكين) قد اقتلعت من جذورها[5].

إن هذه إشارة إلى أن مرحلة النكسة والهزيمة قد انتهت ليشرق فجر جديد، إن المساكين هم غالبية شخوص القاص نادر السباعي، هم المطحونون والمقهورون، ولكنهم في المقابل البنيان والركيزة للمجتمع، إن سلموا سلم المجتمع، وإن اعتلوا اعتل بالتبعية هذا

---

[1] عمر بن قينة، الصورة الرمزية في القصة الليبية القصيرة ، ص 74.

[2] ينظر: حسين سيد لبيب، "دنيا المساكين في قصص نادر السباعي"، م الثقافة العربية، (ع) الثالث، مارس 1991، ص 29.

[3] المصدر السابق نفسه.

[4] حسين سيد لبيب، "دنيا المساكين في قصص نادر السباعي"، ص 29.

[5] المصدر السابق، ص 30.

المجتمع، وهم فئة قد يعوزهم المال أو السلطة أو الجاه، ولكنهم يمتلكون من غنى النفس ما يجعلهم يتصفون بالصبر والجلد، وتمثل الفئة القادرة على تحمل العبء والمعاناة[1].

ومن بعد هذا الاستقراء استطاع الناقد أن يقدم لنا صوراً من الشخصيات التي رسمها نادر السباعي. ورغم أنهم يمثلون الطبقة المسحوقة التي لا تملك الثراء ولا الجاه، إلا أنهم بإرادتهم وقدرتهم على الصمود يستطيعون تحقيق المستحيل. هذا النموذج صور لنا صراعاً بين جيلين، جيل قديم يحمل أفكاراً بالية وخاضع لقيود الهزيمة وجيل متمرد يتمسك بقوة الإرادة إلى تحقيق النصر. ويرمز الاستعمار والنكسة (بحبل المساكين) تلك الشجرة التي استطاع الجيل الجديد اقتلاعها من جذورها فهو يمثل حلم هذا الجيل الذي يتطلع لطرد الاستعمار بغير رجعة.

في نهاية هذه القراءات التي تمثلت في القضية الوطنية نستنتج أن معظم الدراسات النقدية في القصة المنشورة في المجلة في العقد الأول من السبعينيات إلى العقد الأول من التسعينيات قد برز فيها المنحى السياسي، ولعل ذلك يدل على وعي النقاد بأهمية هذا الاتجاه، من أجل إماطة اللثام عن واقع فاسد وما فيه من إثارة وعي قومي أو وطني وإظهار ممارسات رجال الدولة الخاطئة، وحياة البذخ والفساد التي يعيشها بعضهم.

ثانياً: قضايا رصد الواقع وتصويره بطريقة واقعية

وهذه القضية احتوت على أكبر عدد من الدراسات النقدية لمجموعات قصصية منشورة بالمجلة وتضمنت المحاور التالية.

1-إبراز صور الظلم الاجتماعي والفوارق الاجتماعية أو الطبقية الواسعة:

وهذا ما يصوره (حمدي السكوت) عند تناوله قصص نجيب محفوظ، ويعرض في نماذجه سمات الظلم والفوارق الاجتماعية التي تصورها وتحكم الرأسمالية في حياة الناس.

على الرغم من أن شهرة نجيب محفوظ تستمد عناصرها من كونه كاتباً روائياً قبل كل شيء، فإنه بدأ نشاطه الأدبي في كتابة القصة القصيرة والمقالات وهو لا يزال طالباً في السنوات الجامعية الأولى سنة 1930 وما بعدها. ولعل السبب في ذلك أن كل القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ حتى ذلك التاريخ لم تكن قد نشرت إلا في الصحف والمجلات، ولو أنها جمعت في كتب في ذلك الوقت لخرجت في ثلاث أو أربع مجموعات قصصية[2]

---

[1] حسين سيد لبيب، "نانيا المساكين في قصص نادر السباعي"، ص 32.

[2] ينظر حمدي السكوت،"نجيب محفوظ والقصة القصيرة"، م الثقافةالعربية(ع)الحادي عشر 1991 ص 29

وتحتوي مجموعته الأولى (همس الجنون) على 28 قصة ويمكن تصنيفها في طائفتين:

الطائفة الأولى: وهي الأكبر عدداً من قصص المجموعة، تتألف من قصص يظهر فيها بوضوح تأثير المدرسة الحديثة التي برزت للوجود في أواخر العقد الثاني، وترعرعت في العقد الثالث للقرن العشرين، واهتم الكاتب فيها بإبراز الشخصية المصرية في إطار أدب مصري أكثر واقعية وأشد التصاقاً بالمجتمع، وهذا اللون الغالب على معظم قصص المجموعة[1].في قصة (الشريد) تتخذ الزوجة عشيقاً لها بسبب إهمال زوجها لها.

أما قصة (ثمن السعادة) يضطر الزوج المسن إلى أن يغمض عينيه عن ألاعيب العشق التي تقوم بها الزوجة الشابة أملاً في بقائها معه، و(نكث الأمومة) تروي قصة سيدة في متوسط العمر تحاول يائسة أن تبدو شابة.

وفي قصة (كيدهن) التي تدور حول رجل تزوج من سيدة تصغره بخمسة وعشرين عاماً، تتخذ لها عشيقاً، وبالرغم من شكوك الزوج ومحاولته في إصرار أن يفاجئها مع عشيقها، فإنها تنجح في الإفلات منه، فهذه القصة تشبه قصة (يحكى أن) لمحمود طاهر لاشين التي يتزوج فيها موظف صغير من أسرة أرستقراطية غنية تتخذ من قريب لها عشيقا، وتنجح في الإفلات من محاولات زوجها لضبطها مع عشيقها[2].

ولم يكن غريباً أن يتأثر نجيب محفوظ عندما بدأ الكتابة بالكتاب المصريين المعروفين آنذاك.

أما الطائفة الثانية من قصص مجموعة (همس الجنون) وتوضح إيمان نجيب محفوظ المتصاعد بالاشتراكية، بالرغم من أنه لم يكن قد اكتشف الطريق الأمثل للتعبير عن آرائه هذه في قالب أدبي، ربما أن آراءه الاشتراكية لم تكن قد تبلورت[3].

وذلك نفسه ما نلاحظه في قصة (الجوع) إذ يبدو أنه يرى إمكانية تحقيق الإصلاح الاجتماعي بواسطة الرأسمالية، إذا كانت هذه الطبقة مستعدة لبذل الجهد، حيث تدور أحداث القصة حول عامل يفقد ذراعيه في أحد المصانع في حادثة، ويقرر الانتحار حين يجد أنه لا يستطيع أن يعول أسرته، وفي الوقت الذي يقرر فيه ذلك يصادف مرور ابن صاحب المصنع الذي يمنحه بعض المال، ويعده بعمل جديد في المصنع[4].

---

[1] حمدي السكوت،نجيب محفوظ والقصة القصيرة،ص30.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه

[4] المصدر السابق نفسه.

ومن جهة أخرى فإن مغزى قصة (الورقة المهلكة) هو أن أي مساعدة تمنحها الطبقة الأرستقراطية للفقراء لن تجر وراءها إلا الخراب، إذ تدور أحداث القصة حول رجل غني يعطي عشرة جنيهات لمغن فقير، فيتغير مجرى حياة المغني، ويصبح بالتدريج قاطع طريق ثم يشنق في النهاية[1].

وبجانب موقف نجيب محفوظ غير المتناسق في هذه القصص، فمن الواضح أنه هنا يتخذ موقفاً محدداً، ويحاول أن يصور الأحكام ويقرر الحلول للمشاكل، على حين أنه يكتفي في أعماله اللاحقة بوصف الأوضاع الاجتماعية المروعة بطريقة محايدة وبدون أي تعليق[2].

وبعد توقف نجيب محفوظ عن كتابة القصة واتجاهه إلى الرواية ليوطد مكانته كأهم كاتب روائي مصري، يعود في سنة 1960 تقريباً ويبدأ اهتمامه بالقصة القصيرة مرة أخرى فنجده ينشر في أوائل الستينيات، عدداً من القصص في جريدة الأهرام ثم يجمعها بعد ذلك وينشرها بعنوان (دنيا الله) سنة 1963[3].

إن مجموعة (دنيا الله) تختلف عن مجموعة (همس الجنون) اختلافا بينا، حيث استطاع نجيب محفوظ في هذه المجموعة أن يجسم المضامين الاجتماعية، والميتافيزيقية لقصصه في أشخاص وأحداث لها علاقة حقيقية بالحياة، وذلك حتى في قصصه الرمزية[4].

نلاحظ أن الرمز يعد شيئاً جديداً لم يكن موجوداً في (همس الجنون)، وأنه يتضمن معنى حقيقياً إذا فهم على المستوى الواقعي[5].

بالإضافة إلى ذلك فإن أفكاره هنا دائماً واضحة ومنسقة ويستطيع القارئ أن يدرك بسهولة وجهة نظره للحياة في تلك الفترة[6] في مجموعة (دنيا الله) يأخذ النقد الاجتماعي أشكالاً مختلفة، حيث تجده يدين المجتمع الذي ينكر على الفقراء أبسط أنواع المتعة. وهذا ما نلاحظه في قصة (دنيا الله) التي تحمل عنوان المجموعة حيث تدور أحداث هذه القصة حول (العم إبراهيم) الرجل الفقير المسن الذي عاش محروماً من أي لذة، يسيطر عليه الآن حلم واحد هو الذهاب إلى الإسكندرية ورؤية البحر مع الحسناء الفقيرة (الإنجليزية)، ولكي يحقق هذا الحلم يضطر إلى أن يسرق مرتبات بعض الموظفين الذين يستطيعون العيش بدونها.

---

(1) حسني السكوت، "نجيب محفوظ والقصة القصيرة"، ص 30..

(2) المصدر السابق، ص 31.

(3) المصدر السابق، ص ، ص 30.

(4) المصدر السابق ، ص 31.

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق نفسه.

وكذلك قصة (الجبار) التي تبين استبداد عمدة القرية (عبد الجبار) إذ يقضي على الفلاح (أبو الخير) في جريمة لم يرتكبها، وذنبه أنه كان شاهداً على جريمة اغتصاب ارتكبها (عبد الجبار) في الظلام، وأهل القرية يعرفون أن (أبو الخير) بريئ ويعرفون المرتكب الحقيقي ولكنهم عاجزون عن قول الحق[1]. من الواضح أن الكاتب هنا لا ينقد الاستبداد في القرية فقط إنما ينقد الاستبداد في صورته الأعم والأشمل.

ثم ظهرت مجموعته الثالثة (بيت سيء السمعة). وفي هذه المجموعة يكمل نجيب محفوظ نقده الاجتماعي وبحوثه الفلسفية.

وهذه المجموعة كما يذكرها بعض النقاد[2] نجد فيها الكاتب يميل إلى السرد الغريب عن الحكاية رغم تواجد رواة متضمنين في الحكاية في بعض أقاصيصه (كالرماد) مثلاً فأكثر أقاصيصه تنبني على استعمال ضمير الغائب كما يبدو ذلك في (القهوة الخالية). حيث نلاحظ نزوعاً متصاعداً نحو النقد السياسي، ويبرز هذا النقد في عدد من القصص مثل (سائق القطار) و(الخوف). في القصة الأولى نجد سائق القطار في لحظة جنون يندفع بالقطار في سرعة مروعة ويرفض الوقوف في أي محطة رغم توسلات الركاب. وعندما يصطدم القطار يتبين لنا أن ذلك لم يكن سوى كابوس كان يجثم على صدر أحد الركاب، ولكن بذلك استطاع أن يوصل الرسالة السياسية التي تحتويها القصة للقارئ. والمعنى السياسي في قصة (الخوف) واضح إذ يعيش سكان حي (القراعانة) في رعب من قاطعي طريق هما (الأعور وجعران)، وهي توضح زيف بعض الأحكام والقيم في المجتمع القاهري المتغير[3].

في نهاية هذه القراءة أن الناقد في بعض الأحيان يعرض النماذج القصصية دون أن يبدي أي رأي أو تعليق وذلك ما نراه في الطائفة الأولى من مجموعة (همس الجنون).

وفي أحيان أخرى يعرض آراءه كأحكام مسبقة أو قوالب جاهزة كما في بعض النماذج القصصية مثل قصة (الجوع) وقصة (الورقة المهلكة) وقصة (دنيا الله) التي تحمل عنوان المجموعة.

وكذلك عند (محمد معتصم) في تناوله قصص بشير خلكاز التي عرض فيها التعتبة الحقيقية للفضاء بالحقل الإبداعي للكاتب، فإن نصوص مجموعة (النبر يجري)، كما يشير

---

[1] حمدي السكوت، "نجيب محفوظ والقصة القصيرة"، ص31.

[2] سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشئون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد، ص ص 167، 168.

[3] حمدي سكوت، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص 32.

الناقد، تضوع معناها من خلال موضوع التعب، فشخصيات في هذه النصوص تعاني من التعب والإرهاق[1].

لو تأملت في قصة (الأطفال لا يكذبون) مثلاً في هذا المقطع "أمعنت عينا الطفل ورغبته في التعرف على وجه أبيه بين تلك الوجوه التي تجري هنا، وهناك.."[2].

ولو تتبعنا باقي نصوص القصة لوجدنا فيها صراعاً ناشباً بين طفل الدار الصغيرة وطفلة الدار الكبيرة، وهذا الصراع يدل على صراع بين فئات اجتماعية[3]. مثلاً نلاحظ في هذا المقطع من القصة معنى هذا الصراع "من أمام الدار الكبيرة ..من الطابق العلوي أشرق وجه الطفلة، أزاحت عرفاً من مقدمة جبينها، فبرز وجهها دائرياً وجميلاً .. تثاءبت ومشت عيناها إلى الصف الآخر للبيوتات الصغيرة"[4].

فالصراع بالنسبة للأطفال يفضح حقيقتين؛ أن الأطفال يتشكلون ذهنياً من داخل خلية الأسرة، الأطفال أبرياء من القيم التي يتعامل بها الكبار[5]. نتابع أحداث القصة ".. هتفت أخلع لباسك لتنام. قال الطفل وهو يحمل وجه أبيه، أريد أن أنام فقط، قالت زينب وقد انقبض وجهها: أنت هكذا تعب إلي متى؟ قال الزوج: غسل الخيول وكنس روثها الدائم يرهقني"[6].

لاحظ تداخل الأصوات، فترى حلول صوت الأب في صوت الطفل ففي هذا النص يبدو الصراع الاجتماعي من خلال الإرهاق الجسدي للعامل بالإسطبل والحنق المبيت من قبله وقبل زوجته لأهل الدار الكبيرة ولكنه يعبر عنه بالشكوى من التعب والإرهاق خلال العمل طوال اليوم، وشكوى الزوجة من تعب الزوج وإهماله إياها[7].

ومن خلال ذلك نلاحظ أن التعب في الدار الكبيرة مبعثه الكسل والخمول، أما في الدار الصغيرة مبعثه بذل الجهد المضاعف والعمل الشاق. يظهر التناقض بين نمطين من التعب؛ الإرهاق الجسدي والنفسي، الترف والخمول والكسل، فالصراع الجنسي امتداد للصراع الاجتماعي. فالتعب الجسدي يبعث الإهمال، بينما الكسل والخمول يوقظ الرغبات الجنسية ويشعلها.

---

(1) محمد معتصم، "العتبة مسار تجربة"، م الثقافة، (ع) التاسع، سبتمبر، 1990م، ص 62.

(2) المصدر السابق، ص 63.

(3) المصدر السابق، ص 62.

(4) المصدر السابق، ص 63.

(5) محمد معتصم، "العتبة مسار تجربة، ص 62.

(6) المصدر السابق، ص 63.

(7) المصدر السابق نفسه.

وفي نهاية هذه القراءة نلاحظ أن الناقد قد عرض لنا المجموعة التي أكدت على فضاءاتها الحقيقية، فضاء البادية من خلال التعبير عن المعتقدات والسلوك والشخصية، وفضاء المدينة ذلك الوحش الجائر والفتاك. فهو يبرز لنا صراعاً بين المالك وغير المالك بأسلوب متميز وبسيط.

3- تصوير هموم العمال والفلاحين وما يعانون من استبداد وظلم في ظل السلطات الظالمة:

وهذا ما تناوله (شمس الدين موسى) في (قصص محمد صدقي) التي وضح فيها ما تحمله هذه القصص من هموم ومعاناة لهذه الطبقة المسحوقة خلال المرحلتين الأولى والثانية.

تتسم المرحلة الأولى كما وصفها الناقد (محمود أمين العالم) في هذه المجموعة بأن الصراع ليس موقفاً شخصيا أو مزاجاً منحرفاً عصبياً، أو حدثاً جزئياً، أو مصادفة، بل إن ما نلمسه هنا، صراع اجتماعي عميق الجذور، صراع بين أفكار وقيم، تنبثق من حياتنا الاجتماعية، وهو صراع لا يفتعل النهايات السعيدة، ولا يسارع إلى فرض الخواتم المشرقة، وإنما هو صراع ناضج حي، تلمح فيه كافة جوانب الحدث[1]. ولما كان الفن في جوهره انعكاساً لحياة الناس في مختلف الحقب التاريخية، لذا كانت المجموعتان انعكاسا لهموم المرحلة التي ظهرتا خلالها والتي كان يعيشها الكاتب بصدق موضوعي مع نفسه. ولهذا لا نجد غرابة أن يكون (سلامة) بطل قصة (المسبك) من مجموعة (الأيدي الخشبية) لا يختلف كثيراً عن خميس بطل قصة (الوابور الجديد) من مجموعة (الأنفار)، والقصتان تحويان مضموناً واحداً يستهدف الكشف عن وضع العامل في المجتمع الرأسمالي[2].

في قصة (الوابور الجديد) نجد العامل (خميس) أحد العاملين بورشة الحاج عثمان التركي، عامل لحام أوكسجين، وهذا العامل يحلم بأبسط حقوقه وهو الزواج من خطيبته التي تشترط عليه أمها مهراً قدره خمسة وعشرين جنيها وهو لا يستطيع توفير هذا المبلغ، وفي هذا الوقت يسافر صاحب المصنع إلى تركيا ليجهز الآلة الجديدة التي تشتغل بالكهرباء. وكي يوفر أجر عدد من العمال، وتأتي الآلة، ويجمع زوج بنت صاحب المصنع العمال من بينهم (خميس) ويعرض عليهم (كتالوج) الوابور الجديد، مشجعاً إياهم وطالباً منهم الهمة. وبينما يقوم العمال بفك الصناديق الخشبية لاستخراج أجزاء الآلة الجديدة، يحدث خطأ وتتدحرج الآلة

---

[1] ينظر: في مقدمة مجموعة (الأنفار) لمحمود صدقي، 1956م. المقدمة، نقلاً عن شمس الدين موسى الالتزام وهموم العمال والفلاحين في قصص محمد صدقي .

[2] ينظر: شمس الدين موسى، " الالتزام وهموم العمال والفلاحين في قصص محمد صدقي"، م الثقافة العربية، (ع) السابع ، يوليو 1978م، ص 37.

على الأرض لتقع على العامل (خميس) وعند رفعها يجدون أن أصابعها الصلبة قد انغرزت في صدره، وتنتهي حياة (خميس) التي كان يملؤها الأمل والحب والسعادة[1].

وسلامة بطل قصة (المسبك) يدور في نفس الأجواء، فهو يعمل عتالا في ورشة المعلم (محمود الرشيدي) وأثناء قيامه بعمله الذي يتمثل في تحطيم زهرة الخردة بذراعيه ومطرقته إلى قطع صغيرة حتى تدخل المسبك لتتصهر وتعد من جديد، تحضر ابنته سعدية لتذكره بالفستان الجديد الذي وعدها بشرائه بعد تناوله لمرتبه عن الجمعة، حيث العمال يقبضون أجورهم من الورشة الصغيرة أسبوعيا[2]. وبعد أن ينهي (سلامة) عمله بعد جهد جهيد يعود إلى البيت حاملاً لابنته الفستان الجديد في الوقت الذي تضعف فيه صحته إثر الجهد الذي بذله، ويلزم الفراش مدة شهرين، وهذا الجهد تسبب في تمزيق أعصاب عضلاته، وخسر قوته، مما أدى إلى عدم عمله في الطرق وتحطيم زهرة الخردة من جديد، إنما أصبح يمارس في المسبك عملاً آخر[3].

من خلال هذين النموذجين نرى أنه إذا كان (خميس) بطل قصة (الوابور الجديد) قد سقط ميتاً أسفل الطارة المعدنية، فإن (سلامة) قد سقط فاقداً قوته الصلبة، فهو في حد ذاته موت لا يختلف عن موت خميس[4]. الكاتب في كلا النموذجين يحاول أن يصور بأمانة شديدة حياة قطاع من عمال الورش الذين يصبحون كالشمعة التي تذوب باستمرار حتى تنتهي في لحظة وتتحول إلى قطع صغيرة تطحنها طاحونة الاستغلال البشري.

من خلال ذلك نرى كيف استطاع الكاتب أن يلعب هذا الدور في قصصه التي تعكس الصراع الذي ينبثق في حياتنا الاجتماعية. كما يشير حسن مروة في ذلك بقوله "إذا كان الأدب ظاهرة اجتماعية تدل على موقف اجتماعي معين.. وإذا كان العمل الأدبي نتاج تفاعل حي بين شكله ومحتواه فإنما يعني ذلك كله أن الشكل والمحتوى يسهمان معاً في تكوين الظاهرة الجماعية وفي تحديد الموقف الجماعي الذي يدل عليه العمل الأدبي. وهذا معناه أن الدلالة الاجتماعية لا تنبع من المحتوى الأدبي وحده، بل الشكل نفسه أيضاً يشارك في هذه الدلالة"[5].

---

(1) شمس الدين موسى، " الالتزام وهموم العمال والفلاحين في قصص محمد صدقي"،ص 37.

(2) المصدر السابق، ص 38.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) حسين مروة، كتاب قضايا أدبية، نقلاً عن شمس الدين موسى، الالتزام وهموم العمال والفلاحين، م الثقافة العربية، (ع) السابع، 1978م، ص 40.

هذا يعني أن المضمون الفكري الذي يمثل أحد شقي العمل الفني يشكل معه شكله الذي يطل علينا من خلاله الظاهرة الاجتماعية التي في النهاية تكون العمل الأدبي أو الفني. ومما يلاحظ على الكاتب في مجموعتي (الأنفار، والأيدي الخشبية) أنه في المرحلة الأولى لم يوجه اهتمامه بالشكل الفني مثلما كان يوجه اهتمامه بالمحتوى، فكانت قضيته الأولى هي عملية التوصيل بأسهل صورة ممكنة[1].

أما في المرحلة الثانية فقد بدأ الكاتب يستفيد من التطورات التي مرت بها القصة المصرية والعربية وتخلصيا من الكلاسيكية التي كانت كثيراً ما توقعه في التقريرية والوصف الذي كان يخرج عما يحتمله الموضوع أو مضمون القصة[2].

ويرى الناقد (شمس الدين موسى) أن قصص (محمد صدقي) الأخيرة التي نشرت في مجموعتي (شرخ في جدار الخوف) و(اللقاء مع رجل مجهول) لا تغفل هذه الحقيقة وإن وقع الكاتب في كثير من الهفوات الفنية ولكن في مجملها استطاع إلى حد كبير أن يتجاوز كلاسيكيته القديمة[3].

تتضح مظاهر التجديد في بناء القصة ومضمونها التي كانت معروفة بها من قبل في كل من قصة (ابتسامة القمر) وقصة (شرخ في جدار الخوف) وقصة (لقاء مع رجل مجهول). تدور أحداث القصة الأولى في كشف الأحداث لحظة الميلاد وما يدور بين أبطالها. فبينما (نعناعه) سارحة في أحلاميا اللذيذة الغامضة حول (سي محسن) ابن العمدة الذي ربما يزورهم الليلة مع أبيها، تكون حماتها (أم زوجها) وزوجها يتأملان البقرة الحبلى وتخرج من أحلامها على صوت زوجها الذي يؤنبها على فتحها الباب على مصراعيه، فالفلاحون يخافون على حيواناتهم لحظة الميلاد من الحسد، وبفضل (أم الزوج) يفصل الجنين عن الأم بسهولة، بينما (نعناعة) تقف عاجزة عن عمل أي شي إلا تحسسها براحة يدها وليدها الذي لن يخرج إلى حيز الوجود قبل شهرين أو ثلاثة.

فالكاتب في هذه القصة (ابتسامة القمر) قد ربط بين ميلاد البقرة وأمل نعناعة الأم التي تنتظر وليدها كمعادل موضوعي للحدث الأصلي، ومن ناحية أخرى فإنه حاول أن يقيم بناءً مرتبطاً بالجو الريفي وما تدور به من أفكار وأساطير ومعتقدات متوارثة من آلاف السنين واستقرارها في وجدان الناس. وهنا تظهر محاولات الكاتب التجديدية[4].

---

(1) شمس الدين موسى، " الالتزام وهموم العمال والفلاحين في قصص محمد صدقي"، ص 40.

(2) المصدر السابق، ص 41.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق نفسه.

وهذا في حد ذاته وبمقارنته بأعمال المجموعتين السابقتين يعد محاولة جديدة يتجاوز فيها الكاتب مرحلة الواقعية الفوتوغرافية التي صبغت أعماله السابقة[1].

كما أن قصة (شرخ في جدار الخوف) تعد نموذجاً لما وصلت إليه قصص (صدقي) بعد استفادته من التطورات التي حدثت في عالم القصة العربية المعاصرة[2].

في النهاية نلاحظ أنه بالرغم من التباين سواء كان في المضامين أم أسلوب التعبير بين كلتا المرحلتين، إلا أن بطل (محمد صدقي) ظل على الدوام محتفظاً بتفاؤله ونظرته الايجابية للحياة.

وما نلاحظه في نهاية هذه القراءة، استعمال الناقد للسرد المطول والأساليب التقريرية في عرض الأحداث. التي تدور داخل القصة حتى تشعرك بالملل في طريقته المباشرة والخطابية لأحداث النماذج القصصية وتحسك بغياب نظرته النقدية كما في نقده لقصة (لقاء مع رجل مجهول) التي يسرد فيها أبسط الأحداث وأصغرها، مما يشعرك بالملل قبل أن تعرف وجهة نظره النقدية.

3- إبراز الممارسات الاجتماعية الخاطئة وتصوير المآسي التي تخلفها داخل المجتمع:

يتضح هذا عند (زيد خلوص) في تناوله المجموعة القصصية)الضجيج) وبين تلك الممارسات الخاطئة ودوره في كشف هذه الظواهر السلبية في المجتمع. وسنتعرض في هذا المجال لبعض نماذجه القصصية. فالقصة الأولى (الثمن مدفوع مقدماً) من المجموعة تدور أحداثها بين بغي تمارس الجنس مع أحد زبائنها قال: وهو يتفحصها بعينين ثاقبتين.. إنك فاتنة. فردت عليه محاولة إخفاء عريها بملاءة على السرير.. إنك تجاملني، إنها الحقيقة صدقيني منذ مدة وأنا أتمنى هذه الفرصة، ما الذي منعك من المجيء؟ ظروف خاصة.. ولم يكمل. فكر ماذا سيقول لها، أيفسد هذه اللحظة ويفاجئها بالحقيقة، ستكون صدمة قاسية لها[3].

الكاتب كما يذكر الناقد يضعك وجهاً لوجه أمام بطلي قصته فهو لم يعمد إلى التضبيب واللف والدوران، أو الإغراق في الوصف. فمن الحوار تجد نفسك أمام بغي تمارس الجنس مع أحد الزبائن، فقد تجنب الإسهاب، مما جعل العقدة

تنحصر ضمن أطر معينة رسميا القاص بذهنه، ودلل على أن الإيجاز في الكلام دليل استيعاب الكاتب لمفهوم القصة[4].

---

(1) شمس الدين موسى، " الالتزام وهموم العمال والفلاحين في قصص محمد صدقي"، ص42.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) محمد المسلاتي، الضجيج، قصص قصيرة، منشورات الدار العربية للكتاب، ط الأولى، ص 7.

(4) ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج". م الثقافة العربية (ع) الرابع. 1982م، ص 42.

"وجذبها من بحر تأملاتها وهو يداعب شعرها الفاحم قائلاً.. لم أكن متأكداً من ذلك.. وقاطعته: والآن عرفت الحقيقة"[1].

وبعد هذا الحوار تكتشف أن هذا الزبون ليس رجلاً عادياً وتربكها الدهشة عندما تكتشف شخصيته الحقيقية. "بعد مماطلة يذكر الرجل وظيفته للبغي فتقع الكلمة عليها مثل الزلزال إنه شرطي آداب"[2]. فهذه الثنائية التي تترتب على شخصية الشرطي تحمل جانبين:

1) إنه رجل اعتيادي جاء بصفته الشخصية ليطفئ لهيب الجنس في أحضان عاهرة.

2) إن المغزى من القصة أن من يفترض فيه أنه رجل يحافظ على الآداب نراه يشجع على تردي الأخلاق، فبدلاً من أن يكون متبوعاً يصبح تابعاً وهو بهذا يخل بركن هام من أركان وظيفته وهي المحافظة على الفضيلة ومكافحة الرذيلة ومقاومتها. فالناقد يرى أن الكاتب يتعامل مع القصة على نحوين:

أولاً: تعامل معها بأسلوب الواقعية التي ثبتت أنها الأسلوب الأمثل لمعالجة هموم وقضايا المجتمع.

ثانياً: رمز لهؤلاء القائمين على شؤون الشعب الذين يقومون بنفس ما يقوم به شرطي الآداب فهم يطلبون تطبيق أمور دون أن يطبقوا ذلك على أنفسهم[3].

ولن هذا التعامل المزدوج مع حدث القصة قد كشف عن بؤرة الضوء فيها. "دارت بخيالها مرئيات ضبابية تزاحمت في أفكارها، لمحت جموعاً غفيرة من الناس أمام بيتها، كانوا يقهقهون، أعينهم تحاصرها بنظرة شبق واشتهاء... أرجموها...أرجموها"[4].

وبينما هي سارحة في هذه الأفكار الجهنمية التي كانت تتزاحم في خيالها "قفزت على لمسة أصابع الرجل الذي يشاطرها الفراش.. إني سرحت.. واصل حديثه مربتاً على ظهرها.. أتعرفين كم سأدفع لك كم؟.. الصمت"[5].

لقد برع القاص في شرح التصورات التي دارت في مخيلتها، كما برع في تصوير الثمن الذي يدفعه لها عبر الحوار السابق.

أجل إنه سوف لن يفشي سرها، لن يخبر زوجها بحقيقة الوضع المزري الذي آلت إليه زوجته، وهذا لا ينطلق من موقف إنساني بقدر ما هو موقف ابتزازي، فهو لن يدفع لها مبلغ المال المتفق عليه[1].

---

[1] محمد السلاتي، الضجيج، ص 8.

[2] المرجع السابق نفسه.

[3] ينظر: زيد خلوص، كلمات حول الضجيج، ص 43

[4] محمد السلاتي، الضجيج، ص 13.

[5] المرجع السابق نفسه.

إن القصة ركزت على جانب مهم وهو الخيانة الزوجية، وأن كون زوجها عجوزاً لا يسوغ لها مثل ذلك التصرف.

لقد أفلح القاص في أن يطرح لنا نموذجا حقيقياً عبر شريحة من شرائح المجتمع[2].

أما القصة الثانية (حكاية رجل من القرية) التي تدور أحداثها من خلال سرد الراوي "كنت أراه جالساً كل يوم أمام محله الواقع في نهاية الشارع ينفث دخان سيجارته يمتصها بنهم، كان يدخن باستمرار، لعل هذا ما جعلني اهتم بالفقي عثمان، ولكن أيقنت أن هناك خيوطاً خفية تشدني نحو هذا الرجل الغامض"[3].

لقد استهل الكاتب قصته بالوصف حتى يشدنا إلى بطله الذي عبر عنه بالغموض، حيث استطاع من خلال ذلك أن ينفرد باهتمام قارئه للإطلاع على أسرار هذه الشخصية. "لقد حيكت الأحاديث عن شخصية الفقي عثمان، إلى درجة أن الأطفال يطغى عليهم وجوم عندما يمرون من أمام دكانه ولا يجرؤون على أن يرفعوا رؤوسهم للنظر إليه"[4].

ثم يكمل الراوي سرد قصته "أنت ما تزال صغيراً، لم تنل حظك في تجارب الحياة ولكنني استطيع أن أقول لك بكل صراحة، أن الندم أقصى تجربة يتورط فيها الإنسان"[5].

وعبر الأسطر السابقة يتبين لنا أن الفقي عثمان يرزح تحت أعباء الندم والندم هنا هو ما يشعر به المرء عند قيامه بفعل معين أحس فيما بعد بخطئه فيظل يحاسب نفسه حساباً عسيرا.

إن الندم يختلف في درجته حسب جسامة العمل الذي ندم على إتيانه وعلى ما يبدو، إن عمل الفقي عثمان جعله تحت طائلة ندم عنيف بحيث ألبس شخصيته شيئاً من الغموض وجعله أسر مشاعر وأحاسيس خاصة ومتباينة[6].

ويستمر الراوي في سرد الحكاية "قلت لك أن الناس يرسمون حولك هالة أكبر مما تستحق. لقد وقع والدي وسط هذه الحالة المزيفة، أهل القرية رسموا حوله عالماً مقدساً.. ظل على هذا الحال حتى مات، فدفنوه في القرية، وأصبح ضريحه يحتل مكاناً واضحاً وسط القرية.. لا

---

(1) ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 44.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) محمد المسلاتي ، الضجيج، ص 34

(4) زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 64.

(5) محمد المسلاتي، الضجيج، ص 30

(6) زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 65.

تعتقد أنني أقول هذا جزافاً، فلقد غرقت أنا نفسي داخل تجربة جعلتني أسير عبر نفس الطريق[1].

لقد أفلح الراوي في دفع الفقي عثمان إلى كشف مواقف أحاسيسه حيث عرفنا أن أباه كان رجلاً يقدسه الناس، الأمر الذي دفعهم بعد وفاته أن يجعلوا الابن خليفة له[2].

ولكن ما الذي فعله الفقي عثمان حتى جعله يبقى أسير الندم كل هذه السنين؟ يكمل الراوي السرد قطعت رحلة لا بأس بها في التعليم، وحينما توفي والدي هجرت المدينة. وعشت بجانب ضريحه.. كتبت آلاف الأحجبة، أضع حداً لمشكلاتهم... اعتبروني جزءًا من الضريح، ومن الأرض، نعمت بالسعادة التي تدفقت بين أيدي أهل القرية، إلى أن رأيتها... زينب... تلك الفتاة القروية الرائعة.. ووقعت عيناي على جسدها تتمايل تحت ثوبها البسيط"[3].

وعبر هذا السرد المسهب يعرض الفقي عثمان جزءاً من حياته قرب الضريح، وما كان يكتبه من أحجبة للناس حتى لحظة رؤيته لزينب التي أثارت نوازعه الجنسية، فأعجب بها وفكر في الاقتران بها رغم الفارق في العمر، ولكن المنزلة الدينية التي كان يتمتع بها، وحالة القدسية التي أحاطوه بها جعلتهم يتبركون بتزوجه منها[4].

ويفشل الفقي عثمان في اقتضاض بكارة زوجته .. إنه أعجز من أن تصير زينب زوجة له، إن كرامته على كفي ميزان إنه يحس بأنه فاقد لرجولته"[5].

بداهة إن مثل هذه الأحاسيس تدور في ذهن كل من يواجه أمراً مثل هذا. إلا أن الفرق هو أن الآخرين لا يهولون الأمر على النحو الذي يرويه الفقي حيث بالغ فيه.

سأظل أنا الفقي في نظر الجميع رغم أنف الهزيمة، حملت الفكرة وانطلقت كحيوان أبله، الجميع سيصدقون ما أقوله، لن يحاول أحد تكذيب الفقي، أمسكت بذراع أحد شيوخ القرية، وتنحيت به جانبًا وهمست في أذنه بضع كلمات، قلت زينب ليست عذراء، كذبت عليه، وما ذكره أنني أبصرت أخاها يشق المتزاحمين مسرعاً، وراح يصيح غاضبًا بالعار مع أشرف رجل في القرية، ثم أخرج سكينا من تحت سترته وهوى به على زينب وراح يطعنها بجنون حتى أصبحت جثة هامدة، دماؤها تلطخ ثوب العرس[6].

---

[1] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 30

[2] ينظر: زيد خلوص، كلمات حول الضجيج"،(ع) الخامس، ص 65.

[3] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 32.

[4] ينظر: زيد خلوص، كلمات حول الضجيج"، ص 66.

[5] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 36.

[6] ينظر: المرجع السابق، ص 37.

هل يكفي الندم في مثل هذه الحالة؟ إن الإحساس بالندم وسيلة من وسائل القصاص الذاتي، فطالما أن الفقي نجح في الإفلات من عقاب الدولة، فإن ضميره هنا هو الذي يقاضيه ويحاسبه ويشعره بأنه أزهق روح فتاة بريئة[1].

لقد تميزت القصة بأبعادها عن الفنتازيا والميلودرامية التي تستدر إشفاق القارئ، بل إنها كانت تنفذ بعباراتها شيئاً فشيئاً إلى وجدان القارئ ليتعاطف في النهاية مع شخصية القتيلة البريئة زينب[2].

ويرى الناقد أن القاص كان رائداً في ميدانه، وذلك لأنه تناول مشكلة شائكة تجعله متحفظاً في الدخول إليها، ولا يجاهر بآرائه الخاصة، حتى وإن كانت صحيحة، ولكن القاص عرف كيف يتغلب على ذلك فعالج الأمر بموضوعية، ونجح في الاستحواذ على مشاعر القارئ في التعاطف مع بطلة القصة من غير أن يضع في حسبانه تحرجاً أو تعريضاً بالدين، بل إنه عرض حالة واقعية حدثت وممكنة الحدوث في مجتمع لا يزال يرزح تحت أعباء الجهل والظلمة[3].

ومن خلال القراءة السابقة نلاحظ أن الناقد في عرضه لهذين النموذجين قد صور لنا الآتي:

المفهوم الاجتماعي ينظر للمرأة باعتبارها حيواناً بشرياً ليس أكثر. يأكل ويشرب ويتنفس دون أن يكون لها دور أو حق تدافع عنه. وإلى جانب هذه النظرة الاجتماعية الظالمة يبرز سلوك آخر يفرض على المرأة ويتمثل في وجوب نقائها وعفتها دون أن يكون مثل هذا السلوك قيداً على الطرف الآخر (الرجل)، وعليها وحدها التضحية عند وقوع معصية ما. وهذه التضحية ليست على مستوى الأخطاء الفردية التي تبرز سلوكاً اجتماعياً، بل يفترض أن تتحمل هي أخطاء الآخرين وأخطاءها ولذلك نجدها مهزومة ومنكسرة على كل المستويات سواء كانت الأخطاء مشتركة كما في قصة (الثمن مدفوع مقدماً) أو من طرف واحد كما في قصة (حكاية رجل القرية).

نلاحظ على الناقد الإسهاب والتطويل عند عرض هذه النماذج وعرض أبسط التفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها.

أما قصة (عن هم العمر) فالقاص يقدم لنا شخصية البطل مباشرة "أنا عبد الجواد، عامل كادح.. أعطيت من عمري خمسين عاما للبحر.. لا أملك حساباً في مصرف، ولا شبرا

---

[1] ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 68.

[2] المصدر السابق، ص 69.

[3] زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 68.

من أرض، متزوج من امرأة تدعى مبروكة، هادية، طيبة، صابرة"[1]. فالقاص قدم البطل ليقدم نفسه، لأنه يريد النفاذ إلى لب الموضوع حيث وضعنا أمام شخصية البطل المحورية، وهو يتكلم عن نفسه، وعبر الكلمات التي قالها عبد الجواد[2].

ثم يعرض حلم الزوجة من خلال الفقرات التالية:

"لو كان الله رزقنا بولد يقاسمك عبء العمر.. انتظري فسيرزقنا الرب"[3].

ففي هذا المقطع تحلم الزوجة أن يرزقها الله بطفل، وهذا الطفل يكون ولداً، لأن الولد في مجتمعنا هو العون والعضد، ولن من حق الزوجة أن تتمنى أن ترزق بطفل ومن حق الزوج أن يشجعها ويشد من عضدها.

ثم ينتقل القاص ليعرض لنا أن حلم الزوجة قد تحقق. "سالم عبد الجواد..دونت الاسم في البلدية، فرحت، ودمعت عيناي.. قالت مبروكة والدمع في عينيها، مشرقة الوجه، أخيراً رزقنا بطفل.."[4]. فالقاص تجنب الاطالة والإسهاب واختصر المسافة بين حمل الأم والولادة، ولن هذه الانتقالات السريعة لم تجيض من بناء القصة بل أمدتها بزخم وفاعلية تتمثل في تركيز الكلمة وفي انطباعها في ذهن القارئ[5].

"الأيام تلهث، سالم عبد الجواد شب، أنا شخت، نسي العمال الريس محمود.. مبروكة أقعدها المرض، ما زلت أعمل في الميناء"[6]. تأمل هذه الاستعارة الرائعة. الأيام تلهث، أن تلهث الأيام معناها أن تشيخ وأن تشيخ معناها يشيخ عبد الجواد ومبروكة، يقعدها المرض فنجد عبد الجواد نفسه أمام توفير لقمة العيش وتوفير علاج زوجته التي شاطرته حياته بحلوها ومرها[7].

ولكن أين سالم الذي شب على الطوق، لماذا الأب هو الذي يتكفل بتوفير لقمة العيش والدواء؟

"سالم أصبح مدرساً، تصور يا عبد الجواد، إني معافاة، سترتاح أنت وكل الأحلام ستتحقق"[8]. تشجع الزوجة زوجها بأن ابنهم أصبح مدرساً سيعفيه من العمل في الميناء وأنه آن الأوان ليستريح، ولكن أين الابن الذي وجب عليه أن يرد ولو جزءًا بسيطاً من حق والديه

---

[1] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 49.

[2] ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، (ع) السادس، ص 50.

[3] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 51.

[4] المصدر السابق، ص 55.

[5] ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 50.

[6] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 55.

[7] ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 51.

[8] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 55.

عليه؟ "أين سالم عبد الجواد؟ منذ أكثر من سنة لم أره"[1]. لا بدّ أن فترة طويلة قد مرت لم يزرهم سالم خلالها بحيث تتساءل أمه عنه، وتتذكر أيام طفولته والميناء، وكان من الواجب أن يقوم سالم بتوفير القوت والملبس لهم.

وقد تجلى الربط بين تشابه العبارات عندما قال عبد الجواد "إن مرتب سالم أصبح مائة دينار أو أكثر، وعندما تسأله زوجته وأنت، يقول لم أصل الستين بعد"[2]. هنا لا يقصد الستين دينارا مرتباً إنما يقصد سن الستين من العمر حيث يسرح العامل ولا يجد من سبيل أمامه يقتات منه اللهم إلا إكرامية بسيطة لا تسد حاجته إلا لبضعة أشهر[3].

"ومن يقنع ولدي سالم الأستاذ المشهور أن والده عبد الجواد العامل في الميناء وأمه مبروكة التي لا تعرف أن تقرأ وتكتب، ولكنها تعرف كيف تحب، من يقنع الأستاذ سالم أن كن ملابسه التي على كتفيه وأن كل ما يستعمله حملها العامل عبد الجواد على ظهره ذات يوم"[4].

عبر الفقرات السابقة يتساءل الأب بمرارة عن ابنه الذي تنكر لهما. إن الابن هنا ينسلخ طبقياً عن طبقته البسيطة ويدخل في عالم الطبقة البرجوازية، ولن والديه يشكلان له ماضياً غير محبب له، من خلال نظرته البرجوازية، إن بعض الناس حينما ينتقلون من طبقة إلى أخرى نتيجة لعوامل معينة يقطعون كل الخيوط التي تربطهم وتشدهم إلى حياتهم السابقة[5]

إن القاص يعالج من خلال هذا النموذج أفكاراً جديدة تناول فيها واحدة من أهم مسائل العصر، وهي مسألة الفوارق الطبيعية التي يعالجها بروح إيجابية ويبدع في طرح الأحداث، ويترك مهمة الاستنباط للقارئ ضمن طرح فني على درجة عالية من الكفاءة التقنية والفنية[6].ومن خلال هذه القراءة نلاحظ أن الناقد يعرض النماذج القصصية، ويقوم بتفسير وشرح لتوضيح الآثار السلبية في هذا المجتمع أكثر من عرض وجهته النقدية. حيث نجده يغفل في بعض الفقرات عرض آرائه النقدية والوقوف على بعض المواضع التي تستحق الوقوف عليها، مثلاً في قصة (عن هم العمر) لا يقف عند هذه الفقرة "لو كان الله يرزقنا بولد، يقاسمك عبء العمر، وينشر في الكوخ ضجيجاً ومرحاً، وينسينا سنوات الفقر"[1]عرض الفقر

---

[1] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 55.

[2] المرجع السابق، ص 56

[3] ينظر: زيد خلوص، "كلمات حول الضجيج"، ص 51 .

[4] محمد المسلاتي، الضجيج، ص 57 .

[5] ينظر، زيد خلوصي "كلمات حول الضجيج"، ص 52.

[6] المصدر السابق، ص ص 52، 53..

وفسر رغبة الزوجة في مولود، دون أن يقف عند قول الكاتب (لو يرزقنا الله بولد) لماذا لم يقل (طفل)؟

1) لأن كلمة طفل تحمل معنيين قد يكون ذكراً وقد يكون أنثى.

2) لأن الولد حسب النظرة الاجتماعية السائدة هو العون والعضد وسند لوالده، بينما البنت حسب تلك النظرة قد تكون هماً أكثر من عون، ورغبتهم في مولود يعينهم في الكبر وفي مواجهة مصاعب الحياة. فهذا الحلم يمثل جانبين بالنسبة للأب والأم على السواء:

1) الجانب العاطفي وهو رغبة الزوجة في الأمومة.

2) الجانب الاقتصادي وهو العون والسند عند الكبر بالنسبة للأب.

ومن خلال عرض الناقد لهذه المجموعة القصصية (الضجيج) يتضح أن القاص من خلال نماذجه قد كشف عن جوانب مشرقة للقصة الليبية القصيرة وما بلغته من تطور ومن الشأن التي صارت إليه القصة الليبية بوجه خاص والقصة العربية بوجه عام.

وعند (أحمد إبراهيم مرعي) في تناوله(قصص قصيرة من منطقة الخليج العربي) نجد على سبيل المثال الكاتبة (منيرة الفاضل) تستخدم الأسطورة في شكل جديد. ويتضح ذلك في قصة (الريمورا) "وهي سمكة تعلق بأكثر من سمكة لأنها مزودة باسطوانة امتصاص ، لامرأة تخون زوجها. (2)

ومن خلال هذا العرض نجد أنها تلجأ إلى الحكايات والأساطير وتستمد منها الرموز كما يشير الناقد.

أما (ليلى العثمان) فتقدم حكايات من الماضي تتبين منها العادات والتقاليد. إن هذا الاستخدام للرموز في الأعمال الأدبية يشير إلى تحول مفاجئ في المزاج الإبداعي أو التذوق الفني(1).

وتقول الكاتبة (فاطمة يوسف) في قصة (العودة من شهر العسل) "قضيت يومي صامتة، ملكة تملك كل شيء..عطلت الهاتف كتبت على باب الشقة ممنوع الضغط على الجرس..أردت أن أكون على شرف وداع هذا اليوم الجميل"(2). فالكاتبة لا تعبر عن رؤية واضحة وإنما ترسم إحساس ضعاتاة عن تمزق الشخصية بين الواقع المثالي والواقعي.

---

(1) أحمد إبراهيم مرعي ، قراءة في قصص قصيرة من منطقة الخليج العربي م الثقافة العربية ع العاشر أكتوبر 1997 ، ص68

(2) مجموعة (وجهها وطني)، ص 28، نقلاً عن أحمد إبراهيم مرعي، قراءة في قصص قصيرة من منطقة الخليج العربي، ص 68.

أما الكاتب حسين علي حسين، فنلاحظ أنه نهج أساليب مختلفة في قصصه كما يقول الناقد (أحمد إبراهيم) قصصه تعبر عن العواطف والشك والنزعة الفردية"[1]. فهو يستخدم في قصصه الكلمات العامية حيث يستقطب عالماً ثرياً من الأحاسيس.

وأما (جار الله الحميد) فنلاحظ أنه يعتمد على الرموز في قصصه فهو ينقل الإحساس الفردي على حساب التجربة الجماعية. كما نلاحظ أن قصصه تزيل الحدود بين الوصف الخارجي والتجربة الداخلية[2]، فمثلاً نراه يقول "كانت التجربة أشد صراحة من البصقة، عرفت أن ما أشتريه اليوم.. أبيعه غداً"[3].

وأن استخدامه لتيار الوعي أو التداعي الحر في بعض قصصه يقوم على التشابك والتعقيد والتراسل[4].

في نهاية هذه القراءة التي عرضها الناقد نلاحظ الآتي:

1) أن هذه النماذج تطرح الهموم الاجتماعية، وتجسد الواقع وسلبياته رغم استعانة بعض الكتاب بالأساطير والخرافات التي تستمد منها الرموز.

2) تركيز بعض النماذج على الرموز في تشكيل معالم البناء الفني وتجاهل الحدث والاعتماد على الزمان النفسي والفكري والاعتماد على الحلم والتداعي.

4- إبراز أهم التحولات نتيجة الحضارة الجديدة وإظهار سلبياتها:

يتضح هذا عند (سمير الجمل) في تناوله للمستويات المرئية وغير المرئية في المجموعة القصصية لـ (معمر القذافي) التي يتضح من خلالها درجة الالتحام بين الفكر السياسي والفكر القصصي تحت دائرة الفكر الإنساني.

في هذه المجموعة كما يشير الناقد، نجد أن حلم المدينة الفاضلة هو الحلم الأعلى المسيطر عليها من أولها إلى آخرها. "مدينة بلا ضجيج .. بلا منازعات.. بلا تلوث.. بلا تناحر.. بلا فوارق"[5]. فنراه كيف يرسم لنا القرية تصارع المدينة، والمدينة تصارع نفسها بما فيها من تناقضات، ثم كيف يتحقق الفوز بالجنة في قلب جهنم وبالفرار إليها عمداً مع سبق

---

(1) قراءة في قصص قصيرة من منطقة الخليج العربي،ص68.

(2) المصدر السابق ، ص 69.

(3) مجموعة (أحزان عشبة برية)، دار الوطن، 1979، نقلاً عن أحمد إبراهيم مرعي، قراءة في قصص قصيرة، ص 69.

(4) أحمد إبراهيم مرعي، قراءة في قصص قصيرة، ص 50.

(5) سمير الجمل، "المستويات المرئية وغير المرئية في مجموعة معمر القذافي القصصية"، م الثقافة العربية (ع) السابع-يوليو 1995م، ص 20.

الإصرار والترصد[1]. إن جهنم التي يقصدها الكاتب هنا تلك القرية البسيطة التي يمكنها أن تحتضن الهارب من جحيم المدينة.

ثم ينتقل بنا الكاتب بعيداً عن القرية والمدينة، يصعد إلى مستوى أعلى "مخاطباً رائد الفضاء بأن يهبط إلى أرض الواقع بدلاً من البحث عن سراب الجو.. حيث إن رائد الفضاء بعدما ضاقت به السبل للحصول على وظيفة تسد حاجته.. انتحرت معه كل العقول التي نظرت إلى أعلى بدون أن تنظر موضع قدميها"[2].

كما نلاحظ أن الكاتب يستخدم في مجموعته العديد من النصوص القرآنية يستشهد بها في مواضع عديدة وكأنما يقدم البراهين والأدلة القاطعة على صدق ونبل دعوته. فمثلاً قوله "انظروا إلى هذه الصورة الرائعة التي يرسمها القرآن لدنيا القرية والريف. ﴿فلا أقسم بالشفق والليل وما وسق والقمر إذا اتسق﴾* ليس ثمة قمر ولا شمس ولا شفق ولا غسق"[3]. وكذلك يترجم الكاتب بعض الآيات والقصص القرآنية إلى تنويعة قصصية في مجموعته، مثلاً في قصة ملعونة عائلة يعقوب ومباركة أيتها الذئبة، نجده "يتناول قصة سيدنا يوسف عليه السلام من منظوره الخاص، وتختلط في تلك القصة الآيات القرآنية بالجمل القصصية في امتزاج فني محمل بوجهة نظر المؤلف.. لكن في قالب ملتزم تماما"[4].

وكذلك استخدم الحديث النبوي الشريف، كما هو الحال في قصة (أفطروا لرؤيته) حيث يبني قصته على الحديث المعروف عن النبي عليه الصلاة والسلام حيث يبين لنا كيف تدخلت المصالح الأمريكية في تحديد الرؤية، وكيف تحولت ليلة الرؤية الرمضانية إلى ليلة الانقسام بين المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها، رغم أن وسائل الاتصال الحديثة كفيلة بحل هذه المشكلة في ثوان معدودات[5].

فالكاتب يتمتع في كتابته بحس نقدي ساخر، حيث يرسم صورة فنية تنفجر تباعا في شكل شظايا من الجمل البليغة والساخنة والساخرة، كما يلجأ إلى الأسلوب الساخر وسيلة لهدم المخاوف والمعتقدات بالتهكم[6].

---

[1] سمير الجمل، "المستويات المرئية وغير المرئية في مجموعة معمر القذافي القصصية"ص20.

[2] المصدر السابق نفسه .

* سورة الإنشقاق ، الآية 16 ــ 18 .

[3] معمر القذافي، القرية القرية الأرض الأرض وانتحار رائد الفضاء، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط الثانية، ص ص 27، 28.

[4] ينظر: سمير الجمل، المستويات المرئية وغير المرئية في مجموعة معمر القذافي القصصية، ص 20.

[5] المصدر السابق نفسه.

[6] المصدر السابق نفسه.

وفي نهاية هذه القراءة نرى أن الناقد قد تمكن من عرض أهم السلبيات الاجتماعية والظواهر والتحولات الجديدة التي في المجتمع، ويعرض أن الخلاص هو العودة إلى الأصالة والطبيعة البسيطة .

5- تصوير التناقضات الكامنة في المجتمع والسيطرة على العقول عن طريق الوهم الغيبي:

يتضح هذا عند (محسن يوسف) في تناوله قصص (عبدالسلام العجيلي) من خلال عرض بعض النماذج القصصية للكاتب مثل (فارس مدينة القنطرة، ساعة الملازم، بنت الساحرة، قناديل اشبيلية، الخائن، حكاية مجانين) . واقتصر في دراسته على بعض قصصه القديمة والحديثة.

لنأخذ مجموعته القصصية الأولى (بنت الساحرة 1945م) ففي أول قصة في المجموعة (قطرات دم) تدور حول طالب طب يلازم إحدى المستشفيات، يدعى لإسعاف جريحة، فينقذها من موت محقق، وتكون القطرات التي قدمها إليها، السبب الذي دفعها إلى الموت انتحاراً)"[1].

وقد غيرت قطرات الدم هذه من سلوكها وهي التي كانت تعتاش مما تعتاش منه النساء الخارجات عن قانون المجتمع . حيث يفاجأ الطبيب بانتحارها فهي لم تشأ تدنيس الدم الذي زرع في جسدها[2].

فقطرات الدم كان من الممكن أن تطور العلاقة التي أوشت بحياة المرأة وأن تمنحها السعادة بدل النهاية التعيسة التي آلت إليها.

أما قصة (الحمى) مع ارتفاع درجة حرارة المريض يصل الحدث إلى ذروته حيث يتخيل المريض أنه يقتل شقيقه الذي يشاركه حبه لحبيبته، وعندما تنخفض الحرارة، يدفع الكاتب بذروة الحدث إلى أعماقنا، لقد مات شقيق المريض حقيقة[3]. أما قصة (بنت الساحرة) التي تحمل عنوان المجموعة . تحكي قصة حب بين فتى لم يبلغ سن الحلم وفتاة غجرية جميلة هي ابنة امرأة ساحرة نزلت بقومها في مكان من أملاك والد الفتى، لتمارس عملها كعرافة. ويتواعد العاشقان ويلتقيان. ثم تقود حبيبها لتعرفه على أمها، فتجرب سحرها وتفقده بصره. لتجبر ابنتها على الزواج من ابن خالتها القبيح، شرط أن تعمل الأم على إعادة نظر الفتى. وتقبل الفتاة بالشرط، وفي الصباح يجد أن أهل حبيبته قد رحلوا .

---

[1] ينظر: محسن يوسف، "قراءة في قصص عبد السلام العجيلي"، م. الثقافة العربية، (ع) الثالث، 1986، ص 24.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه.

وتمتاز هذه القصة بلغتها الجميلة وشاعريتها، ولا يعيبها ما يهيمن عليها من أفكار لا تحتمل المنطق، فيما لو عرفنا أن الفتى غير ناضج، ويمكن السيطرة عليه بالإيحاء وافتعال ما يوهمه بقدرة الساحرة، وقد تكون ما رمته في النار المتوهجة من مواد أثرت في عينيه، فاستطاعت التلاعب بأعصاب العاشقين وزرعت فيهم الخوف ومما يؤكد ذلك هروبها بابنتها لأنها لم تستطع مقاومة الحب الذي ترعرع في أعماق العاشقين[1].

يصور لنا الناقد من خلال عرضه لهذه النماذج الصراع بين المعلوم والمجهول بين النفس والمادة وبين الجسد والروح، بين هذه الثنائية التي تظهر بين الطب والأدب، وقد تقيم على هذا الصراع سحب من التشاؤم والألم والشقاء كما يظهر ذلك في كل من قصة (قطرات من الدم) وقصة (الحمى).

وكما يصور لنا قصة (بنت الساحرة) ويعرض أحداث هذه القصة التي لا تخضع لقوانين العلم، وذلك ما تقوم به الساحرة من أعمال يعجز العلم عن تفسيرها واكتشاف أسبابها، كما توضح الصراع بين الخير والشر، بين السعادة والشقاء، وتنتهي القصة أخيراً بتفريق بين الحبيبين بتلك النهاية التعيسة.

أما مجموعة (حكاية مجانين) فتحتوي على مجموعة قصص لها بداية واحدة ونهاية واحدة، فالبداية هي لحظة انطلاق السيارة وحتى رؤية المجنونة والنهاية هي وصول السيارة وإنهاء الرحلة[2].

أما عدد قصصها بعدد الشخصيات ست قصص. قصة (السائق) رجل يقود عربته على طريق حلب، يعرف مكان المجنونة ومتى وأين تظهر وهو الذي يحدث الركاب عنها. يجيب عن أسئلتهم ونستمع إليه، ويخاطب الركاب عندما تقترب سيارته من نهاية الرحلة.

"سيذهب كل منكم إلى بيته، وإلى غرضه الذي جاء من أجله أما أنا فسأعود. أستريح لحظة ثم أعود.. مثل المجنونة هي تبحث عن حبيب ضاع منها، وأنا أبحث عن ملاذ، أنا وأمثالي نركض وراء الوهم مثل جميلة"[3].

قصة (جميلة) قصة فتاة مجنونة شعرها قصير كشعر الرجل، حكايتها بدأت منذ رآها أحد (البكوات) فحملها في سيارته وأقنعها بالزواج من سائقه، وحدث أن مات (البك) وسائقه، ومنذ ذلك الحين فقدت جميلة عقلها وراحت تنتظر عودة العاشق مع سيده ولا يعرف أحد سبب جنونها، هل أقدم أحد على اغتصابها. وهذا ما حدث دون شك ولكنها لم تخبر أحداً ولم يتجرأ أحد على سؤالها [2]

---

[1] محسن يوسف ، قراءة في قصص عبد السلام العجيلي ص25.

[2] المصدر السابق، ص 26.

قصة (الراوي) قصة رجل كهل ثرثار، يعرف قصة جميلة لأنه عمل على الطريق سائقاً، ثم أصبح ثريا وتزوج بفتاة بعمر بناته، ولا تزال الزوجة الأولى على عصمته، وهجرها لأنها لم تنجب له الولد، وهو يركض خلف زوجته الصغيرة، ولأنها دائمة السفر والحرد، وتحرقه نار الشك والغيرة، لأنها مازالت صغيرة، وعندما تلد له الولد ستريحه من عناء الركض، فهو مثل (جميلة) التي تركض خلف غاية ثم تعود منها فارغة اليدين [3]

قصة (الفتاة الصغيرة) هي قصة الزوجة الثانية للكهل، أخرجها أهلها من المدرسة وزوجوها من هذا العجوز لأنه يملك ثروة، كانت مخطوبة لابن خالتها الذي يعمل سائقاً، تحبه وتسافر معه، يتبادل القاضي في السيارة نظرات الغزل، تتمنى أن تكون مثل جميلة التي تركض في الدروب تبحث عن شيء فقدته [4].

(قصة العاشق) الراكب الثالث منذ سنوات وهو متعلق بامرأة اسمها (سامية) يقطع مئات الكيلومترات ليراها، فهو يعرفها من أيام الدراسة وقد فرقتهم الأيام فلأجلها يقطع الدروب ذهاباً وإياباً كتلك المجنونة جميلة[5].

---

(1) محسن يوسف قراءة في قصصعبد السلام العجيلي ، ص 26 . (2) المصدر السابق نفسه .

(3) المصدر السابق ص ص 26 27 . (4) المصدر السابق ص 27 .

(5) المصدر السابق نفسه .

قصة (البدوي) مسافر آخر مهمته البحث عن الثأر في مدينة حلب، رجل يعرف مكان غريمه الذي داهم عشيرته وقتل كل الذين لم يبلغوا الحلم[1]. تتضح صورة هذا الكاتب وتترسخ ملامح عالمه القصصي في إنتاجه وتتجاوز القصة الحديثة بتقنيتها المعقدة، والحكاية العربية القديمة ببساطتها الآسرة، يجاوز بين العلم والخرافة ليقدم لنا القاص صورة الواقع الإنساني[2].

فالناقد هنا يعرض لنا من خلال هذه القراءة حوادث تدور حول فكرة رئيسية وهي مقارنة بين تلك المرأة المجنونة وبين أحوال الناس الآخرين، حكاية الناس الذين يشتركون معها في صفة الجنون ولكن بنسب مختلفة وأشكال متفاوتة لأنهم يقضون حياتهم كلها وراء أوهام الحياة.

وعند (أحمد الطيب عبدالكريم) في تناوله الملمح الاجتماعي في القصة السودانية القصيرة، وتضمنت هذه الدراسة ثلاثة نماذج قصصية، فالناقد قد حاول من خلال استقراء النماذج المدروسة إلقاء الضوء على تعطل المواقف الاجتماعية التي تبنتها والملامح الرئيسية التي شكلت المضامين التي عالجتها.

ففي النموذج الأول، قصة (رايات على الضريح) لمحمد مبارك يرى الناقد أن القاص يحاول أن يطرح لنا نوع العقلية السائدة بين قطاعات الشعب في الريف وذلك النمط من التفكير الغيبي المسيطر على جزء كبير من عقلية أهل الريف ورؤيتهم للعالم وللأشياء المتمثلة في ذلك[3]. والقصة تبدأ عندما قدم ذلك الشاب راجعاً إلى دياره التي تركها لاشتغاله بالتجارة مخالفاً ما أوصاه به جده الذي حذره قائلاً:"العرض والأرض أوصيك بهما، أما العرض فصنه وأما الأرض فلا تفرط فيها"[4]. ولكنه لم يأبه للنصيحة. وكانت هذه الأفكار تدور في ذهن الشاب وهو عائد إلى دياره وقد اقتنع بما تركه خلفه". عمل موسماً بالزراعة ولم يجن من المحصول المرتجى إلا بضع جوالات صرف فيها دم قلبه، ثم دفن المحصول في (مطمورة) وأحلام السفر كانت تداعب رأسه- حيث نجد أنه قد وضع لافتة صغيرة كتب عليها لقب جده الشريف فرج الهم"[5]. نلاحظ أن القاص في هذه الفقرات يستخدم أسلوب المناجاة أو الحوار

---

(1) محسن يوسف ، "قراءة في قصص عبدالسلام العجيلي ص27.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) ينظر: أحمد الطيب عبد الكريم، "مدخل إلى الملمح الاجتماعي في القصة السودانية القصيرة"، م الثقافة العربية، (ع) مشترك الحادي عشر واثني عشر، نوفمبر -ديسمبر 1991م، ص 44.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) محسن يوسف، "قراءة في قصص عبد السلام العجيلي"، ص 44 .

الداخلي ليعرض الأحداث وهي مواجهة سافرة وكشف ذكي لقابلية المجتمع في التسليم بالأقدار دون نقاش والانخداع السهل الذي يسقط فيه أفراد المجتمع[1].

ويرى الناقد أن البناء السريع أفقد النص جزءًا من تماسكه حيث يتضح ذلك من النقلات التي تتم من مستوى إلى آخر داخل السياق ولكن كل ذلك يختفي أمام المعالجة البارعة للمحتوى والمضمون التي نجدها في الجزء الأخير من القصة[2]. الحفيد أخذته الدهشة لما شاهد التغير الذي حدث للمكان خلال فترة غيابه إذ صارت الأرض سكناً عمروها وعلى مكان مطمورته بالتحديد أقاموا قبة حولها الرايات وزادت دهشته عندما عرف أن هذه عمارة الشيخ (فرج البيم) وعرف أن أخاه قد أجلسوه في خلافة الشيخ، وتحققت أحلام الحفيد من حيث لا يدري ورغم أنه هو الوحيد الذي يعلم بالحقيقة الكامنة تحت قبة الشيخ المزعوم، إلا أنه آثر أن يحتفظ بهذه الحقيقة كوسيلة يستغل بها جهلهم وغفلتهم[3].

أما في النموذج الثاني (رجل من الحي القديم) لعلي حمد إبراهيم، يرى الناقد أن القاص يحاول الإمساك بواقع العلاقات الإنسانية الجديدة والصراع الاجتماعي الناجم عن رياح التغيرات الجارية التي يتعرض لها المجتمع السوداني بكافة قطاعاته، خاصة بين سكان المدن حيث يركز القاص على مظاهر السلوك الانتهازي، فاضحاً هشاشة البنية الأخلاقية التي تحكم هذه الفئات الطفيلية[4].

فقصة (رجل من الحي القديم)، تبين لنا شخصية (الضو ود ساكت) الفحام الوضيع الذي تغيرت حالته في جو الظروف المفاجئة إلى رجل غني وكثر حوله الناس، وأن ليلة القدر وقعت عليه في العام الماضي[5]. ويتضح ذلك من خلال هذا السرد: يمكن ده حرامي تموين- ساكت يا جماعة- ليلة القدر دي أمرها عجيب، وما تشبه الفحامي ده.

والتشكيك هنا لا يدل على النفي بقدر ما يدل على الاستنكار من حيث الموقف الدال على ليلة القدر أجدر بأن تكون لإمام جامع منها إلى الفحام[6].

نلاحظ استخدام القاص الإمكانيات التي يحتاجها هذا الأسلوب في السرد لتحقيق أكبر قدر من التوظيف، ويظهر ذلك من تصويره الدقيق لبعض جوانب الحياة التي وقعت لسكان الحي القديم ويختمها بمحاكمة الفحام.

---

(1) أحمد عبدالكريم ،مدخل إلى الملمح الاجتماعي في القصة السودانية القصيرة ، ص45.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، 45- 46.

(4) المصدر السابق ، ص 46.

(1) أحمد الطيب عبد الكريم، "مدخل إلى الملمح الاجتماعي في القصة السودانية القصيرة"، ص 45

(5) المصدر السابق نفسه.

"محاكمة (الضو ود ـاكت) في قضية أخلاقية، والحكم عليه بالسجن أربعة عشر عاماً مع الأشغال الشاقة"[1]. ورغم ضعف الحبكة والتفكك الظاهر في بناء الأحداث، إلا أن القاص حاول بواقعية شديدة أن يعكس لنا صورة من صور التحولات الحثيثة الجارية في المجتمع[2].

أما في النموذج الثالث (صالح جبران) لعثمان الحوري، يحاول القاص فيه استيعاباً أشمل وأكثر التصاقاً للواقع الاجتماعي الذي صدرت عنه الأحداث والبيئة التي عاش فيها حيث يحكي أحداثاً تدور في المدينة وهي حالة المتسول في المدينة وآلية التحول لهذا المتسول والحادثة التي أدت به إلى الثراء ودخوله إلى عالم لم يكن يحلم به[3].

والقصة تحكي أن متسولاً من المدينة منبوذاً، محروماً، يعيش على هامش المجتمع ضائعاً لا يجد المأوى الذي يلجأ إليه إلا أوكار اللصوص وقطاع الطرق، إلى أن جاء ذلك اليوم الذي تعرض فيه لحادث غريب وهو أن غراباً استل إحدى عينيه، وبدلاً من أن يسبب تعاسته فتحت له هذه الحادثة طرق النجاح والثراء[4]. "القصة تشتمل على أحداث تتسم على نحو غامض نشئ من اللاموضوعية في بعض جوانبها، على الرغم من الواقعية الشديدة التي كتبت بها[5].

ولكن ذلك لا ينتقص من براعة الرمز المستنبط خلف اللامعقول الذي يتمثل فيما حدث لهذا المتسول من فقده عينه وما نتج عن ذلك الحادث، والمرور الخطير الذي جاء نتاجاً للسلوك العفوي الذي انقاد إليه أهل تلك المدينة بجمع التبرعات لذلك (الشحاذ) وما حدث بعد ثلاث سنوات لذلك المتسول بعد غيابه عن المدينة ورجوعه شخصاً آخر (صالح عين الغراب) رجلاً يملك أسطولاً من مراكب الصيد[6].

وبعد هذا الاستقراء ومن خلال عرض الناقد لهذه النماذج الثلاث، نلاحظ أن الناقد قد استطاع أن يبرز الآتي:

1- إن أنماط السلوك المتكررة في هذه النماذج لم تكن وليدة الصدفة، إنما هي منطلقة من التركيب الاجتماعي في المجتمع السوداني.

---

(1)أحمد الطيب عبد الكريم، "مدخل إلى الملمح الاجتماعي في القصة السودانية القصيرة".ص46.

(2)المصدر السابق، ص 47.

(3) المصدر السابق، ص 48.

(4)أحمدالطيب عبد الكريم، "مدخل إلى الملمح الاجتماعي في القصة السودانية القصيرة". ص 48.

(5)المصدر السابق نفسه.

(6)المصدر السابق نفسه.

2- إن الموضوع الذي أثارته هذه النماذج عبر معالجتها الاجتماعية يكشف عن جوهر التكوين العقلي والذهني للمجتمع.

3- ساعدت هذه النماذج في الكشف عن أشكال الاستغلال المختلفة الناجمة عن سيطرة هذا النمط السطحي من التفكير.

6- الصراع القائم بين القيم الإنسانية والقيم المادية:

وهذا يظهر عند (حسين عيد) في تناوله قصة (موت بائع الياسمين) ليحي يخلف التي يعرض فيها معدن البشر لحظة الخطر، ويكشف جوهر علاقات المجتمع ويدين انهيار القيم في هذا الزمن ويوضح حركة من خلال وجهين؛ الأول تحت الخطر، والثاني حين يحل الأمان. تبدأ القصة على فعل عنيف "ارتسم على الأوجه فزع ليس له مثيل – انطلق نذير، إنذار الخطر، وانطلقت السيقان، وكانت العيون زائغة، أين المفر؟ توقفت حركة السير، واختفى السائقون وباعة الصحف والعلكة وأصحاب الدكاكين.. لقطة قريبة، تركز على البطل.. وكان بائع الياسمين لا يزال يقف على الرصيف وبين يديه قلائد الياسمين، ينبعث لها شذى رغم خطورة الحدث"[1].

لقد استخدم الكاتب على رأي الناقد التقنيات الخيالية لقطة عامة تعقبها لقطة أخرى، الجموع ثم الفرد، الجموع تهرب لحظة الخطر، تختبئ، البطل المأساوي وحده يبقى صامداً أمام الخطر[2]. ولكن الشيء الذي يخطر بذهنك هل هذا الرجل اعتاد الخطر أم هو إيمان منه أن ما هو مقدر سيكون، ولا جدوى من الهرب.

ثم تنتقل القصة لتصوير مشهد آخر، "الراقصة سهير مجدي، في بدلة الرقص تركض بسرعة مذهلة هاربة.." [3]. بينما البطل يراقب الآخرين وهم يفرون، وبين يديه قلائد الياسمين ورائحتها تعبق المكان.

فلماذا زهور الياسمين دون غيرها من الزهور، لأن هناك أنواع من الزهور تحمل ألواناً زاهية ورائحة زكية. وقد يكون اختيار الكاتب لزهور الياسمين وهي الزهور البيضاء ، يرمز بها للنقاء. وذلك ما يؤكده الناقد " الياسمين يمثل له النقاء، الطهارة، السمو الأمل. لذلك يتعلق به تلقائياً"[4].

---

[1] حسين عيد، نماذج من القصة العربية القصيرة" قصة (موت بائع الياسمين، من مجموعة (المرة) ليحيى يخلف، م الثقافة العربية، (ع) الحادي عشر، ديسمبر1995م، ص 81.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه.

[4] المصدر السابق نفسه.

ومشهد آخر لذلك الثري الذي لا يكف عن التدخين كيف يختبئ تحت شجرة جميز ملتصقاً بالأرض، يكاد يموت رعباً لدرجة أنه لا يرد على سلام بائع الياسمين[1].

ورغم أن البطل لم يهرب كالأخير، إلا أن آثار الانفجار امتدت إليه عندما شعر بالألم يخز باطن قدمه، وحين خلع حذاءه، انتزع قطعة زجاج من لحم قدمه. فسقطت قطرة دم على قلائد الياسمين فأحزنه تلوث هذه الزهور النقية[2].

فالشيء الذي نلاحظه في هذا المقطع، أن بائع الياسمين رغم الألم الذي شعر به من أثر الانفجار إلا أن ما أحزنه هو تلوث قلائد الياسمين بقطرات الدم وكأنه خائف من تلون النقاء والطهارة التي ترمز إليها هذه الزهور. فهل تعكر مزاجه لهذا السبب ففكر في التدخين؟

لم يكن في جيوبه سيجارة واحدة ، فتوجه إلى دكان (محمد العطاس) التي كانت مفتوحة – بعد أن تركها صاحبها وهرب مع الآخرين- فتناول صندوق سجائر وأخرج من جيبه نقوداً ووضعها على الطاولة[3]. وكذلك عندما اندلع الانفجار مرةً أخرى، في الفندق وتعالت ألسنة النيران، خف بائع الياسمين مسرعاً وأخذ أنبوبة الإطفاء وهجم على الغرفة المحترقة حتى أخمد الحريق، وجلس فرأى الخزانة الحديدية مفتوحة وبداخلها رزمة نقود ولكن لم تغره ولم يضعف أمام إغراء هذه الثروة.

"هذا هو البطل حامل المثل، ينكشف معدنه في محك الاختبار فهو رغم فقره أمين متمسك بالقيم[4].

وبعد انتهاء الغارة تظهر حركة البشر التي بدأت تعود إلى ضيعتها. وفي تلك اللحظة بدأت (نذر) الخطر تجمع حين استغل بعض ضعاف النفوس لجوء الناس إلى الملاجئ، وسطوا على ممتلكاتهم، ما لم يرتكبه بائع الياسمين، ارتكبه آخرون. ولكن المؤسف في الأمر أن أصابع الاتهام بدأت تشير إلى بائع الياسمين لأنه كان يتجول في الشوارع أثناء القصف، غير انه رد عليهم غاضبا إنه ليس هناك بائع ياسمين غير شريف، وأنه كان يملأ الشوارع بأرائحه الزكية، فانقلبوا ضده، فالراقصة ترى أن صورتها هي التي زينت شوارع المدينة، ومدير الفندق يرى أن أضواء فندقه هي التي تجعل الشارع يسبح في بحر من النور.

---

[1] حسين عبد، نماذج من القصة العربية القصيرة" قصة (موت بائع الياسمين، من مجموعة (المهرة) ليحيى يخلف،ص81.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق،ص82.

[4] المصدر السابق نفسه.

ولكن المواجهة غير متكافئة بين الحق والباطل، بين الخير والشر، بين حس نقي وطبع واقعي، تميل الكفة إلى جانب القوي التي تملك السلطة والثروة ويخسر الضعيف رغم أنه يملك الحق.

واقترب الناس جميعاً يحملون العصي، وانهالوا بها ضرباً على رأس بائع الياسمين فسقط، وعلى صدره كومة من قلائد الياسمين، وحين اقترب كاتب الاستدعاءات من الجثة الهامدة، أخذ نفساً عميقاً وقال باستغراب: ولكن رائحته زكية[1].

من خلال هذا الاستقراء الذي قام به الناقد لهذا النموذج يتضح لنا:

أولاً:استطاع أن يصور لنا نموذجين من المجتمع في حالتي الخطر والأمان:

1- في حالة الخطر يهرب الثري والراقصة والبائع، بينما يبقى صاحب المثل والقيم واقفاً يواجه الخطر، ولقد رمز إليه ببائع الياسمين لما تحمل هذه الزهور من نقاء ورائحة زكية.

2- في حالة الأمان، يرجع هؤلاء الذين يفرون في حالة الخطر ليتعموا بخيرات هذا المجتمع ويحققوا الثراء من جهد هؤلاء البسطاء أمثال بائع الياسمين.

ثانياً: تلك المقابلة بين القيم المعنوية التي تمثل (رائحة الياسمين) والقيم المادية التي تمثل (البيع والرقص والضوء)، هذه المواجهة غير المتكافئة بين قوى الخير وقوى الشر. ورغم أن الكفة تميل إلى قوى الزيف المسيطر على المجتمع، إلا أن القيم والمثل العليا تبقى في نفوس الأخيار رغم نهاية البطل المأساوية وهذا ما أكدته جملة (ولكن رائحته زكية).

وعند (مصطفى عبدالشافي مصطفى) في تناوله قصص (محمود البدوي) فالكاتب اهتم في قصصه بقضايا مصير الإنسان من القدر ومشكلة الجنس والصراع بين الخير والشر.

ففي قصة (الشيطان) تناول قاطع الطريق (ذياب) الذي يحمل في قلبه الضغينة على الناس أجمعين. كان ذياب يأتي في بعض الليالي إلى المقهى بصفة غير منتظمة يشرب ثم يمضي لطريقه.. كان شريراً، شديد البطش ومعروفاً بغدره"[2] كما يصور حياة القتل والرعب في قصة (الشيخ عمران) حيث يقدم شخصية شريرة "إنه رجل رهيب، إذا دخل القرية في وضح النهار أرعبها وأفزع أهلها"[3].

كما يصور جانب الخير والشر في قصة (حارس القرية) فيقدم شخصية عبد المطلب بسلوكه النبيل وصورته التي نجدها في كل قرية حيث نجده يضحي بنفسه في سبيل إنقاذ

---

[1] حسين عيد، نماذج من القصة العربية القصيرة قصة (موت بائع الياسمين، من مجموعة (المهرة) ليحيى يخلف، ص 82.

[2] محمود البدوي، عذراء ووحش، قصص، الكتاب الذهبي، القاهرة، 1963م، ص 20.

[3] محمود البدوي، مجموعة (العربة الأخيرة)، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 22.

القرية عندما حدث فيضان النيل، "كان الماء يتدفق كالسيل وكان جزء من السد قد انهار، ووجدت الشيخ عبد المطلب راقداً هنا من دون حراك تحت عروق الخشب..فأدركنا أنه راقد بجسمه في الفجوة ليحبس الماء إلى أن يحضر الفلاحون، ولكن الماء كان قوياً فانهار السد وسقط فوقه"[1].

أما جانب الشر في القصة فيتمثل في شخصية نعمان أحد رجال الليل الذي يتردد اسمه بعد كل حادثة "كان نعمان يرتدي جلبابا أسمر.. وعلى رأسه لبدة من الصوف.. وفي يده بندقية من أحسن طراز.. وكان اسمه يتردد بعد كل حادث قتل أو سطو يقع في هذا الإقليم" [2].

نلاحظ في قصص (البدوي) أن الشخصية الخيرة هي التي تعيش لنفسها وللآخرين وتتعاطف مع القضايا الإنسانية، ففي قصة (الأصابع العارية) تبرز المعاني الإنسانية. حيث نرى بطل القصة يسير في شوارع (طوكيو) وتلفت انتباهه فتاة يتبعها مصور، حيث يعجب بها ويبتسم لها ثم يمضي، وبعد وصوله إلى المقهى يجلس ليستريح فيفاجأ بفتاة تنحني عليه لتلبي طلباته، فيلاحظ أنها نفس الفتاة التي رآها في طريقه، فيحدث بينهما حوار وتقوم بينهما علاقة فيخرج معها إلى تنزه بعد انتهاء عملها[3].

وبعد عودته معها إلى الفندق الذي يقيم فيه يشتري أربع تفاحات، وأخذا يأكلان التفاح، وحين ألقى بالتفاحة الباقية التي قضم منها قضمة صغيرة، بدأ الأسى على وجه الفتاة، وسألته عن سبب رميه للتفاحة فيخبرها أنه شبع فتأخذها وتلفها في ورقة. وعندما يسألها تقول: إنها ستأخذها إلى أمها التي لم تذق التفاح أبداً، فيشعر الفتى بالأسى عندما يكتشف شدة فقر الفتاة وأنها لم تلب طلبه إلا من أجل المال، وحاجتها إليه، فيقرر الذهاب معها إلى بيتها. وشراء صندوق تفاح لوالدتها[4].

"ومن هنا تظهر شخصية بطل القصة وتعاطفه الإنساني وارتداده عن عالم الحيوانية إلى عالم الروحانية"[5].

ويصور لنا (محمد قطب)، كيف استخدم البدوي رمز التفاحة وقلب معناه الأسطوري حيث كان السبب في الخطيئة وتصاحب الرغبات الجياشة فيقول" التفاحة ذات سياق أسطوري

---

[1] محمود البدوي، مجموعة (الغربة الأخيرة)، الأعمال الكاملة،ص102.

[2] المرجع السابق، ص 100.

[3] ينظر: محمود البدوي، مجموعة (غرفة على السطح)، الكتاب الذهبي، القاهرة، 1960م، ص 135.

[4] المرجع السابق ، ص 136.

[5] مصطفى عبد الشافي مصطفى، "دراسة الواقعية التحليلية في قصص محمود البدوي8 – 19 1986 - ، م الثقافة العربية ، ع الخامس ص 36.

قديم يتمثل في أنها السبب وراء الخطيئة، ومن ثم تصاحب الخطيئة.. كما أن للفظ التفاحة دلالة المذاق المشتهى.. ولكن البدوي عدل عن الرمز الأسطوري وقلب معناه، حيث جعل من التفاحة وسيلة إلى التعاطف الإنساني والحفاظ على إنسانية الإنسان[1].

والنماذج البشرية في قصص (محمود البدوي) تقدم صورة استعراضية للنشاط البشري، فهي نماذج متنوعة تشمل البخيل والعاطل والمقامر والنشال، وهكذا فإننا نلاحظ في قصصه الواقعية التحليلية التي ترتبط في أساس رؤيتها بالواقعية الاجتماعية، فهي لا تكتفي بمجرد الشكل التسجيلي بل تتجه إلى التحليل والبحث عن الواقع للكشف عن ظروف الشخصية في تعاملها مع دوافعها ومع ذاتها[2].

وبعد هذا الاستقراء يتضح أن الناقد قد استطاع من خلال تحليله لهذه النماذج القصصية أن يبرز الآتي:

1- الصراع الظاهر بين الخير والشر، وتصوير شخصيات أبطاله الخيرية، تلك الشخصيات التي تضحي من أجل الآخرين ويظهر ذلك جلياً في قصة (حارس القرية).

2- كما تبرز بعض الشخصيات الشريرة التي تزرع الرعب بين الناس ولا تهتم إلا بتحقيق مصالحها الخاصة.

3 - كما نلاحظ من خلال بعض النماذج المقروءة كيف تتغلب الإنسانية على ذاتية الإنسان وكيف يتحول الإنسان عن عالم الحيوانية إلى عالم الروحية كما في قصة (التفاحة).

ومما تقدم نلاحظ أن هذه النماذج قد تناولت الواقع الاجتماعي مع التركيز على جانب الإفرازات البشرية، وأنها لم تكتف بمجرد تسجيل الواقع الاجتماعي فحسب بل الكشف عن ظروف الشخصية في تعاملها مع دوافعها ومع ذاتها.

7- المرأة بأبعادها المختلفة في رأي النقاد:

ويظهر هذا (عند محمود حنفي كساب) في تناوله (مجموعة الخيل والليل) عند تحليلها. ويقدم عرضاً لموهبة القاصة وطريقة تعاملها مع الكتابة.

تبتعد (سهام بيومي) بقصصها- بمسافة كبيرة غير مبررة في كثير من الأحيان- عن عالم الشباب اللاتي في سنها، فهذه القاصة موهوبة وجادة لها طريقة متميزة في الكتابة، وهذا واضح تماماً في بدايات عدد كبير من قصصها[3].أول قصة نلتقي بها من قصص المجموعة (الحائل) تبدأها ب"الظلال تتسلل واهنة من أسفل إلى أعلى لا تلبث أن تتكاثف[4].

---

(1) محمود البدوي ، عاشق القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص 7S.

(2) مصطفى عبد الشافي مصطفى، دراسة الواقعية التحليلية في قصص محمود البدوي، ص 37.

(3) محمود حنفي كساب، "الخيل والليل" م الثقافة العربية ، (ع) الثامن،أغسطس 1990م، ص 65.

(4) سهام بيومي، مجموعة قصصية ، الخيل والليل ، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1985م ص 9.

أما قصة (القاع الملحي) والتي تدور أحداثها كالآتي: "يصطخب الجميع، أصوات تتعالى، تتشابك، يقطعها صليل ضحكات، أردية زاهية متعددة الألوان"[1].

وفي قصة (المرض) تقول: "كنت أشعر بثقل شديد في رأسي وأن ساقيّ يمكن أن تتخاذلا في أية لحظة ثم أتهاوى"[2].

إلى جانب التجهم الذي يكتنف قصصها تجدها لا تولي العلاقة بين الرجل والمرأة اهتماما إنما هي تذكرها بمناسبة أن الأمر متعلق بشخصيات لها ماض سياسي أو لمبرر الحلم بالآتي من أجل أن يتغير المجتمع[3].

أما في قصة (الليل والخيل) التي حملت اسم المجموعة تحكي عن عجوز له تاريخ مع النساء ومع الأعداء، ولكنه ضعف الآن بفعل الكهولة والمرض، يعيش مع فاطمة التي لم تبح القصة صلة قرابتها به، وعلى الأرجح إنها ابنته لصغر سنها، وفاطمة تحلم بالفرسان الذين يمتطون خيولا بيضاء، ويتبين أن العجوز قد تزوج كثيراً وأنجب عدداً كبيراً من الأولاد، ولكنه لا يزال يحمل حباً قوياً لزوجته الأولى التي توفت ودفنها بيديه[4].

وكان من الممكن أن تحول القاصة هذه القصة إلى قصة نسائية بأن توحي بأن العجوز شاذ، وأن علاقته بالفتاة علاقة مريضة، وتورد مشهداً جنسياً ولكنها قدمت موقفاً يتيح للقارئ التأمل والتفكير.

وفي قصة (المصالحة) تقدم ما يدل على انحيازها إلى المقهورين والبعد تماماً عن مغازلة أحلام المراهقين واختيار الطريق الصعب في الإبداع القصصي، فهي تعبر عن طبقتين مختلفتين:

* الطبقة الأولى، طبقة المقهورين التي تمثل السائق وصديقه.

* الطبقة الثانية، طبقة البكوات التي مثل البك وزوجته والصديق. حيث جاء السائق وصديقه ليقتصا الاعتذار للست زوجة البك التي صدمها السائق بسيارته مما أدى إلى كسر فانوس سيارتها، وصدرت منه ألفاظ لها يعاقب عليها القانون، ولكي يفلت، يجب عليه الاعتذار، وأثناء جلسته مع البك وزوجته الفاتنة والصديق الذي ربما كان على علاقة بالزوجة دار استجواب للسائق من قبل البك، فيعترف أنه سكير عربيد يضرب زوجته التي له منها سبعة

---

(1) سهام بيومي، مجموعة قصصية ، الخيل والليل ، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1985م ص 9.

(2) المصدر السابق ، ص 25.

(3) محمود حنفي كساب، " الخيل والليل والهم"، ص 66.

(4) المصدر السابق نفسه.

أولاد، ويتعاطف معه البك وينهي الموضوع بالتلفون مع الجهات المختصة ويمنحه بطاقة تساعده ليعمل شائقاً حتى يزيد من دخله[1].

ومن هنا تصل الكاتبة إلى القارئ أن الإنسان لا بدّ أن يظل على ما هو عليه حتى يرضي طبقة البكوات، ورسمت صورة كئيبة لحياة سائق من الحياة والواقع، ولا أمل له في النجاة إلا بمساعدة البكوات[2].

ووضعية المرأة داخل قصص المجموعة وضعية مستقلة ذات شخصية ومهمة فعالة.

ففي قصة (القاع العلحي) تجد فتاة تترك رفقاءها الذين في الرحلة أو النحلة وتسير متجهة إلى مكان ما، وأثناء الطريق تلسعها حرارة الإسفلت وهجير الحر، وتصل إلى صديقها فطارد المريض الذي تحول إلى هيكل عظمي بفعل الوحدة والمرض والمطاردة، وتعينه على التمدد في الفراش، وتغادره منهكة الجسد، دامية القدمين[3].

استطاعت القاصة أن تثبت للقارئ أنها كاتبة مهمومة بهموم شخصياتها سواء كانوا رجالاً أم نساء إذ وظيفتها الأولى وواجبها في نفس الوقت هو التعبير عن الموقف الذي تطرحه، ولذا تميزت جميع قصصها بفنية عالية من حيث الالتزام بأن يكون داخل القصة موقف محدد ومتميز ولم تخلط بين الموقفين والحدث[4].

من خلال عرض الناقد لهذه النماذج يصور لنا آراء كاتبة تناضل من أجل القضاء على سلبيات المجتمع بعيداً عن أحلام العذارى وأوهامهن في الزواج والشقة والسلع المعمرة، بعيداً عن ثرثرات الصالونات والحواديت، كاتبة لا تعتمد على أنوثتها وإنما على صدقها وحرفتها وقدرتها على أن تقدم كتابة متميزة وتؤكد لنا مجموعة (الخيل والليل) أن الكتابة القصصية الجادة لها من يقدرها سواء أبدعها رجل أم امرأة. وتثبت أن الكاتبة العربية قادرة على استشراف آفاق جديدة في الإبداع.

وكذلك عند (المختار بن علي) عند تناوله المرأة في قصص خليفة الفاخري وكيف صورها الكاتب في السياق السردي أنها تتعدى وجودها الفردي لتصبح رمزاً ثقافياً وحياً تتكثف فيه أبعاد الواقع الاجتماعي.

إذا كانت العلاقة بين المرأة والرجل تحديد طبيعة العلاقات الثقافية السائدة في المجتمع، فإن وصف واقع سياسي واجتماعي لبلدة ما لا يكفي للحكم على طبيعة اختياراته

---

[1] محمود حنفي كساب ، "الخيل و الليل والهم" ص66.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه.

[4] محمود حنفي كساب ، "الخيل والليل والهم" ص 68.

الأساسية لأن العلاقة بين الجنسين تحديداً تردها طبيعة تلك الاختيارات وتعطيها مدلولها الحقيقي[1].

ولقد شغلت قضية المرأة رواد القصة القصيرة في ليبيا منذ بدايتها الأولى، ففي قصص (خليفة الفاخري) ظهرت المرأة ظهوراً جلياً، وأخذت صوراً متباينة تتكثف فيها صور المرأة بجميع أبعادها فهي الأم، والزوجة والجسد [2].

وما يمثل صورة الأم في قصصه نلاحظه في قصة (ليالي شهرزاد)، "تقول الأم لولدها: هناك فتاة وسيمة مطيعة، إذا ضربتها أمام باب الحجرة هرعت إلى داخليا، أنت لن تجد زوجة مثلها أبداً خذ كلامي"[3].

وإذا كانت هذه الصورة تكشف عن إحدى العلاقات الاجتماعية السائدة التي تتمثل في تدخل الأم في اختيار شريكة حياة ابنها، وضرورة تبلور علاقة المرأة الزوجة بالمرأة الأم ضمن إطار الطاعة[4].

ففي قصة (الهزيمة) يؤيد الراوي رأي أمه في ذلك "صحيح أنها فتاة طيبة ورائعة، وهي كالأرنب الوديع.. وأنا أحبها كثيراً مثل كل البشر، ولكن لا استطيع أن أتزوجيا"[5].

ففي هذه القصة يحمل الكاتب إدانة واضحة للمرأة، إدانة تعطي الرفض بعداً جديداً يتأسس على رفض نموذج معين من المرأة، ويتجسد ذلك في بؤرة الاختلاف بين جيلين[6].

وقد تمكن الكاتب أن يرصد مظهراً من مظاهر هذا الواقع الاجتماعي تتمثل فيه البشاعة بأقبح صورها، وذلك ما نلاحظه في قصة (العذاب) "يخبرنا الراوي أن رجال الحي كانوا متجمعين أمام دكان البقال يتحدثون بانفعال صاخب عن تلك العاهرة التي تسكن عند تعرج الشارع- كان صوت سي صالح عالياً جداً، أقول لكم الحق أن هذا الشارع سيصبح وكراً للرذيلة إذا لم نطرد تلك المرأة أعوذ بالله" وفي منتصف الليل يتجه كل واحد منهم على حدة، ليخبرها أنهم سيطردونها غداً من الشارع، وأنه لو سمحت له بالدخول سيمنع الآخرين من طردها، ولكنها ترفض ذلك، ورفضها لدخوله ، عن رفضها لتدجين الرجال لها، فإن إدانة

---

(1) ينظر: "المرأة في قصص خليفة الفاخري"، م الثقافة العربية، (ع) الثاني،فبراير 1999م، ص 82 .

(2) المصدر السابق، ص 83.

(3) المصدر السابق، ص 84.

(4) ينظر : المختار بن علي المرأة في قصص خليفة الفاخري ص 84 .

(5) المختار بن علي المرأة في قصص خليفة الفاخري،ص84.

(6) المصدر السابق، نفسه.

العهر مغبة فالعهر في حد ذاته لا يخرج عن دائرة التوهم، نتيجة انفصال المرأة واستقلالها عن الرجل[1].

ولذلك يعد الرجل في ظن هذا المفهوم هو الذي يمنح المرأة الحماية ويصونها، فالمرأة هنا لم تخرج إلى الشارع، إنما في مكانها الذي اختاره لها المجتمع ووضعها فيه ومع ذلك لم تسلم من قهر الرجل ومحاولة استغلالها[2].

ويفضح (الكاتب) بشاعة هذا المجتمع في الجزء الثاني من الحكاية حين يعرض حكاية (سي عمر) ذلك الرجل البرم الذي ظل يسكن دكانا عتيقاً بمفرده، وقد أحبه أطفال الحي رغم أن نصف وجهه قد نهشه السرطان وكان يساعد كل الجيران ويتسوق لهم، وكان شاهداً على ما فعله رجال الحارة في تلك الليلة ورغم ذلك يموت (سي عمر) ولا يجد من ينقذه أو يلتفت إليه، في الوقت الذي يتداول فيه الرجال قضية (سليمة) ومحاولة طردها، ثم يتسللون إليها تباعاً في الليل طلباً لموتتها[3].

فهو يوضح لنا المفارقة البشعة والتناقض الصارخ بين القول والفعل، وكذلك المقابلة بين هذا التناقض وبين ما حدث لـ (سي عمر)، وهذه الإدانة موجهة إلى المجتمع عامة لأن المثقف بدوره مدان، وهي إدانة تحمل تأكيد الدعوة إلى ضرورة تطابق القول مع الفعل.

وأحياناً يكون حضور المرأة في قصصه لا يتعدى الإشارة البسيطة على لسان شخصياته، إشارة تستحضر البعد الجسدي فحسب، ففي قصة (عبر كل الأبعاد) "وتطلعت باستغراب كامل إلى إحدى الفتيات أمام مكتبة دار القلم.. كانت شقراء كثثيب ذات شعر مسترسل.. وهتف صديقي رائعة أم رائعة"[4].

وهذه تفصح عن مثال جمالي جديد مستوحى من ثقافة الآخر يختلف عن المثال الجمالي الموروث في ثقافتنا.

وفي قصة (حكاية فتاة جميلة) كان البقال يصرخ ويهتف بحرارة كلما مرت الفتاة أمام دكانه، يا إلهي، ووه! وكذلك الاسكافي وبائع الخضار وصاحب القرطاسية.

وهذا الكبت والحرمان الذي نلاحظه في النماذج السابقة، لا يعانيه الرجال فحسب، وإنما تعانيه المرأة أيضا، نلاحظ ذلك في قصة (انتظروني هناك) :أن فتاة تمد عنقها كالعادة

---

(1) المختار بن علي " المرأة في قصص خليفة الفاخري". ص 84.

(2) المصدر السابق ص85 .

(3) المصدر السابق نفسه .

(4) المصدر السابق ، ص 87.

خارج الباب وترمي نظرتين سريعتين على طول الشارع، ثم تجذب رأسها إلى الداخل حين تلمح أحد المارة" [1].

هذه الإشارات تؤكد أن الكاتب يؤرخ لمرحلة تاريخية معينة ويصور واقع المرأة حين لا تخرج للشارع، ويؤكد أن محور اهتمام فئات المجتمع المختلفة هو المرأة التي شغلت الرجل عن كل شيء وشغلته في بعض الأحيان عن القضايا الوطنية، إلا إذا حملنا المرأة بعداً جديداً، لتغدو هي الوطن[2].

كما تكشف لنا هذه الإشارات عن أن المرأة لا تحتل حيزاً أساسياً في تفكير الرجل الشرقي إلا بقدر المساحة التي يحتلها الجسد في تفكيره ومدى الحاجة إليه[3].

والواقع أن المرأة الأجنبية في قصصه لها سماتها الخاصة التي يصبغها بطابع مميز يجعلها تغاير صورة المرأة الشرقية، فقصة (جسر فوق المياه العكر) "تحاور الرجل ببساطة تامة وهي التي تبادر بالسؤال"[4].

ويمكن القول إن المرأة في قصصه لم تكتمل صورتها اكتمالاً واضحاً يؤهلها لأن تكون نموذجاً فنياً تاماً، ويظهر أن البنية السردية التي يكتب بها القصة القصيرة هي التي تكمن وراء ذلك، حيث لم تمكنه من الولوج إلى عالمها النفسي والاجتماعي ولوجاً شاملاً.

أما عن الواقع الاجتماعي فقد استطاع القاص أن يجسده ويعريه، فقد أدرك العقلية الخاصة بمحيطه، ومن ذلك استطاع تعرية تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني الذي يظهر في صور كثيرة.

وبعد هذا الاستقراء نستنتج أن الناقد قد استطاع أن يصور لنا نماذج متعددة للمرأة التي رسمها الكاتب:

1- نموذج من المرأة الضعيفة الذليلة ويظهر ذلك في قصة (ليالي شهرزاد) وفي قصة (الهزيمة).

2- نموذج من المرأة المتمردة، ويظهر هذا في قصة (العذاب) كما يظهر هذا النموذج نظرة المجتمع لتمردها وإدانتها من جانب الرجل، بسبب رغبتها في الاستقلال عن الرجل. وأن الرجل في ظل هذا المفهوم هو الذي يمنح الحماية للمرأة، فالفضاء المفترض الذي يجب أن تعيش فيه المرأة والذي اختاره لها المجتمع لا يضمن لها الحماية بعيداً عن الرجل.

---

[1] المختار بن علي " المرأة في قصص خليفة الفاخري "، ص 87.

[2] المصدر السابق نفسه .

[3] المصدر السابق نفسه.

[4] المصدر السابق نفسه.

3- يصور المرأة في هذه النماذج على أنها لا تمثل عند الرجل الشرقي أكثر من جسد للاستمتاع دون النظر إلى عقلها وإنسانيتها.

4- يرسم لنا بعض نماذج من المرأة في البيت والشارع دون التعرض للمرأة العاملة وكأنه يضع المرأة ضمن هذا النطاق الضيق.

5- يرسم لنا صوراً من النفاق الاجتماعي في أرذل أنواعه حين يحدث التناقض بين القول والفعل، وهي دعوة موجهة لأولئك المنظرين، فالتنظير وحده لا يكفي.

عندما صور لنا المرأة الغربية رسم لها صورة مغايرة لصورة المرأة الشرقية وذلك لأنها تعيش واقعاً مغايرا في مجتمع غير المجتمع الشرقي.

نرى أن بعض النقاد يفسرون ما كتبه بعض القاصين أن المرأة مظلومة، وهذا تفسير خارج الواقع، ولم ير أن القاص قد يقصد وصف الواقع فحسب.

وفي نهاية هذه القراءات التي تضمنت قضية الواقع الاجتماعي وتصويره، يتضح لنا أن معظم الدراسات النقدية للقصة القصيرة المنشورة بالمجلة في منتصف السبعينيات حتى نهاية التسعينيات بروز المنحى الاجتماعي من أجل معالجة المظاهر الاجتماعية الخاطئة وإظهار السلبيات التي تخلفها. لقد أظهر صوراً غنية ومتنوعة تكاد تضرب في كل الاتجاهات وهذا يدل على أن هذا الجيل من النقاد كان مهموماً بقضايا المجتمع.

وفي نهاية هذا المبحث يتضح الآتي:

أن النقد الاجتماعي يربط بين العمل الفني وظروف المجتمع ومن خلال هذا الربط تتحدد قيمة العمل الفني.

ومن ذلك يتضح أن "الحكم الاجتماعي يرفض كل الأعمال الفنية التي لها صبغة الفردية، أي التي لا يمكن أن تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أي علاقة"[1].

فالمجتمع بشتى ألوان النشاط فيه يترك كثيراً من الانطباعات التي يمكن تمثلها في النشاط الفني.

وليس غريباً أن نلجأ إلى المجتمع نبحث فيه عن كل ما يستطيع أن يمدنا به من تفسيرات لأوضاع وظواهر فنية خاصة بالقول الفني الذي يستخدم اللغة أداة للتعبير[2].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض تفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي، 1992م، ص ص87، 88.

[2] المرجع السابق، ص 257.

ولكن لا يعني أن تكون المقاربة النقدية أحادية الرؤية والطرح ولا يعني إهمال الشكل الفني على حساب المضمون الاجتماعي، حيث نأمل أن يكون الخطاب القصصي غير متورط في التقريرية والخطابة والمباشرة السطحية.

ويمكن القول أن ما يغلب على هذه النماذج المطروحة، الشرح وتفسير وغياب النظرة النقدية في معظم الأحيان، وتغلب على بعضها النظرة الانطباعية.

المبحث الثالث

المنـــهج النـــفسي

لقد قامت الدراسات التحليلية النفسية بالتركيز على الجوانب الوجدانية والدافعية للظاهرة الفنية.

وخلال العملية الإبداعية يلعب الانتباه ثم الإدراك دورهما الهام والكبير في إمداد المبدع بمثيراته أو مواد عمله وفيها يكون انتباه المبدع ثم إدراكه لهذه المثيرات في حالة متقدمة عندما نقارنها بانتباه وإدراك الآخرين لها[1].

ومن خلال عمليات الخيال يقوم الكاتب بعمل شديد الدقة والتعقيد فهو يحلل ويختار ما هو جوهري وله معنى، وما هو مثير للاهتمام وإن هذا العمل يتضمن تحليلاً خاصاً لظاهرة معطاة ثم القيام بتركيبها بعد ذلك[2].

إن تركيز الدراسات النفسية لا يتمثل في النص بقدر ما يتمثل في المبدع وعلاقته بالنص. ولقد أشار إلى ذلك صلاح فضل في قوله "إن بؤرة الاهتمام في الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وإن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة، ونماذج للكشف عن هذه الحقائق"[3]. ويضيف إلى ذلك أن "أدوات التحليل والإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالباً ما تنجح في إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبي، هي تلك القطع أو الأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الإسقاط أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني لشخصية المبدع مما لا يمثل في جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته"[4].

ومن خلال تتبع القراءة النقدية في المجلة التي استخدمت المنهج النفسي في فترة التسعينيات، سوف نتناول بعض العلاقات الخاصة بين التحليل النفسي والإبداع الفني وبالتحديد القصة القصيرة التي ركزت على الآتي:

أولاً: تصوير الأحلام واصطدامها بالواقع

وهذا يظهر جلياً عند (حسين مخلوف) في تناوله طفل المسلاتي بين الرمز والواقع من خلال مجموعته (الضجيج) وكيف طوع الكاتب هذا الموضوع للتعبير عن القضايا الخاصة

---

(1) ينظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2007م، ص415.

(2) المرجع السابق، ص 416.

(3) مناهج النقد المعاصر،1997م، ص 70.

(4) المرجع السابق، ص 71.

بالإنسان وظروف وعيه وصراعه مع نفسه ومع الواقع والطبيعة وما يترتب على ذلك من انعكاسات ونتائج.

ففي قصة (الطفل والقمر) التي يصفها الناقد بأنها منسوجة واضحة الخطوط والدلالات، ومن حيث أن (المسلاتي) عبر فيها عن واقع ربما عاشه أو عاشه طفل آخر، فهذه الحوارية التي تقوم بين الطفل والقمر وما يترتب عنها مستقين تماماً من أن تكون مستقاة من واقع طفل محدود التفكير والخيال، ومن ثم فهي مفتاح أساسي للخوض في أطفال قصص (المسلاتي) باعتبارهم أطفال (دوال) عن قضايا عامة[1].

فالقصة تدور أحداثها عن طفل يجذب انتباهه القمر، ويجذبه إليه، ويتصوره وجه جني، أو امرأة مشرقة، أو صبي مثله، فيظل يناديه ويدعوه للعب معه، ويحس بالحسرة عندما يظل القمر ساكناً، ويدفعه ذلك إلى البكاء ويتساءل لماذا لا يرد القمر، وترد عليه أمه إنه سيأتي يوم يتحدث معه ويرد عليه، وذلك حتى لا يصاب ابنها بخيبة أمل[2].

وينقلنا المسلاتي بعد ذلك من التصورات الأولية للوعي الطبيعي بظواهر الأشياء وأحلام اليقظة إلى مرحلة انفجار اللاشعور واللاوعي، أي ينتقل إلى الحلم فنجد الطفل ينام ويحلم بأن القمر قد نزل إليه ولكن ما أن تمسه يداه حتى يتكور ويتحول إلى رغيف خبز، ويتحرك في جوف الطفل جوع هائل ولكنه بعد أن يقضم منه قطعة يكتشف أن طعمه مرّ ليس كطعم خبز أمه.

إن انكسار التصورات والأحلام هي المأساة العميقة التي تثير الذعر والفزع ولو كان انكسار هذه الأحلام والتصورات مجرد حلم، إن الإنسان في حاجة إلى أن يحلم ويعيش مع الجماليات التي يصورها له عقله في بساطته الأولية، ولكن العلم الحديث هو الحلم الذي عبر من خلاله الإنسان إلى تحقيق المستحيل، ومع ذلك كانت المأساة عندما تتكور التصورات الجميلة لتتحول إلى قرص عادي فيكون طعم العلقم، وخيبة الأمل والفزع والذعر[3].

وإذا كان المسلاتي في هذه القصة قد حرك طفله في اتجاه قصة حضارية معقدة، فإنه يميل دائماً إلى (التجنيد) الأدبي للأطفال، للكشف عن فظاعة الوضع الإنساني بصفة عامة.

فالمسلاتي يطرح أفكاره من خلال هذا التجنيد الأدبي في طرح القضايا الإنسانية ومن ذلك ما نراه في قصة (يودا) تلك القبرصية التي تبحث لها عن بنت، ويزداد القارئ إحساساً بها ومعايشة لها عندما يتخذ (الكاتب)الطفلة ابنة تلك المرأة التي التقى بها، حيث تركتها الأم

---

(1) ينظر: حسين مخلوف، "طفل المسلاتي بين الرمز والواقع". م الثقافة العربية، (ع) الأول-يناير 1991م، ص ص 100، 101.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

مع زوجها في قبرص لتتشرد وتضيع بحثاً عن مكان لها ولابنتها وزوجها تحت الشمس في موطن آخر[1].

وهنا يكشف لنا عن ضحايا صراع المصالح المادية التي يعيشها هذا العالم، فالكاتب لا يقول لك مباشرة أنا ضد الفقر، وضد الحرب وضد الفاشية المادية، إنما يقول ها هو الطفل لترى ما الذي يفسده وما الذي أبكاه وما الذي أفزعه[2].

ويرى الناقد أن الكاتب في هذه القصة يفتقد الإيحاء الفكري الموسع وعدم استغلاله لها استغلالاً شاملاً وفنياً للكشف عن قضايا هذا العالم في صراع المصالح المادية التي يعيشها.

وبعد هذا الاستقراء استطاع الناقد من خلال عرضه لهذه النماذج:

1- ربط في النموذج الأول بين الطفل والقمر والحلم. فالطفل يمثل الإنسان بطبيعته ووعيه الفطري وخيالاته التي لا يقرها العلم والموضوعية.

2- أما القمر فيمثل واقعا مادياً صوره الإنسان في مرحلة وعيه البسيطة وأضاف إليه الخيالات والأوهام بطبيعية تصوره في تلك المرحلة العمرية.

أما الحلم فيعتبر الوسيط الذي عبر من خلاله الإنسان إلى القمر، فتحول على يديه إلى شيء مادي وليس فيه ما يساعده على الحياة.

لقد عرض لنا مرحلة التصور والخيال وكيفية اصطدامها مع الواقع والآثار السلبية التي يخلفها هذا الاصطدام، والحنين إلى الحالة الأولى، التوق إلى الجماليات المفقودة للزمن الضائع.

أما في النموذج الثاني فقد استطاع أن يصور لنا حلم هذه الطفلة التي تشردت أسرتها من أجل البحث عن مكان تعيش فيه، والأثر النفسي الذي يسببه هذا الصراع من حيث المأوى بالنسبة للأطفال في ضياع أحلامهم وشعورهم بالأمان في زمن فقد فيه حتى المأوى للعيش بسلام، فهي تمثل كل أطفال العالم الذين راحوا ضحايا الصراعات بدون ذنب إلا أنهم يحلمون بوطن فيه الأمان والسلام.

ثانياً: الحنين إلى أيام الطفولة

يتناول (حسين عيد) لمحات من عشق الطفولة في قصة (أم أحمد) لنجيب محفوظ، نجد في ذاكرة الكاتب "أقماراً ثلاث يخرجن من تحت القبو صفاً واحداً"[3].

هكذا يستهل الكاتب قصته ليثير انتباه القارئ حول هذه الأقمار الثلاث والصورة التي رسمها.

---

(1) حسين مخلوف، "طفل المسلاتي بين الرمز والواقع"، ص 102.

(2) المصدر السابق، ص 103.

(3) "لمحات من عشق الطفولة" م الثقافة العربية (ع) الثالث، مارس1996م ص 66.

ونذكر هنا قول باشلار "في تأملات الطفل الصورة تسبق كل شيء والتجارب لا تأتي إلا بعد، إنها تسير باتجاه معاكس لكل تأملات الانطلاق، الطفل يرى بعين كبيرة، بعين جميلة، والتأملات نحو الطفولة تعيدنا إلى جمال الصور الأولى"[1].

إذن الفنان ينسلخ عن حاضره، يسقط عمراً كاملاً من حسابه، ينزلق إلى طفولته، يغوص وراء تلك الصور منقباً، مؤمناً بأنه لم يبق من حياته في الزمن القديم في ذلك الحي العتيق إلا ما تعيه الطفولة[2].

لقد بدأ الكاتب رحلته بالحلم، متسلحاً بقوة الخيال، مدفوعاً بجبروت الحب، متجولاً في عالم طفولته المستكن في أعماق ذاكرته، بعد أن دبت فيه الحياة، إذا صورة الأقمار الثلاث بما فيها من رموز متقابلة، تنحل وتتفكك داخل إطار أكثر اتساعا لحياة كلية تتشعب في اتجاهات متفرقة، فتلم بأطرافها المتباعدة، وتستجمع الرؤى الكامنة وراءها في وحدة واحدة [3].

كانت أسرة هذه (الأقمار الثلاث) كما يصفهن الكاتب أو الفتيات الثلاث، تمثل البطالة المستغنية عن العمل، المعتمدة على الأوقاف، يقضي الأب وقته بين المقاهي الكبرى في وسط المدينة، ويقنع أخوهن (فاضل) بالحصول على الشهادة الابتدائية، وربة الأسرة دائماً معتصمة بالقلعة وراء الجدران والستائر، فالزوج طول عمره عينه زائغة[4]. وعندما مات أبوهن بعد شهر من قيام ثورة 1919م، لم يشارك في تشييع جنازته سوى نفر من ذوي القربى وشيخ الحارة، ولمح الطفل بناته وهن يبكين في نافذة، ففاضت دموعه، وسار وراء المشيعين القلائل حتى جامع الحسين.

يصور لنا هنا الطفل المبهور بجمال البنات، متأثراً بحلتين في مواجهة موقف جماعي، حين امتنع أهل الحارة عن المشاركة في جنازة رجل زاغت عيناه طوال حياته على النساء رفضاً لتصرفه وإنزالا لعقاب جماعي به لخروجه على تقاليد الحارة[5].

ومن خلال السياق يتضح ملمح آخر عن هذه الأسرة، فإنه لم يكن أحد من أهل الحارة يشك في ثرائهم، ولكن تظهر درجة هذا الثراء بعد موت الأب.

ولقد تزوج الابن كريمة وكيل الداخلية، كما تزوجت الابنة الكبرى من صائغ غني، والوسطى من وكيل نيابة، أما الصغرى التي يعتبرها الكاتب أحبهن إليه، تزوجت من موظف

---

(1) شاعرية أحلام اليقظة،ترجمة: جورج سعد،ص89، نقلاً عن حسين عبد، لمحات من عشق الطفولة ص67

(2) ينظر: حسين عبد، لمحات من عشق الطفولة" ص ص67، 68.

(3) المصدر السابق، ص 68.

(4) المصدر السابق نفسه

(5) المصدر السابق نفسه.

بسيط رغم معارضة الأهل[1]. الكاتب يصور لنا موقف الصغرى التي خالفت تقاليد الأسرة الغنية في زواجها من موظف بسيط، وهذا ناتج عن إرادة قوية واختيار حاسم، حين تمسكت بهذا القرار وهو الزواج من هذا الموظف رغم معارضة الأسرة لها.

وهنا موقف إرادي يحكمه القلب في مواجهة جمع يتأثر بالمظاهر يتوازى مع موقف الطفل السابق في مواجهة إجماع أهل الحارة[2]. وبعد ذلك ركز الكاتب سرده القصصي على أصغرهن التي اعتبرها أحبهن إلى قلبه، فهل كان الراوي يحبها فعلاً، أم أن الحب هنا مبرر فني نتتبع مسير هذه الأسرة. حيث قامت الصغرى بعد زواجها في بيت قريب من بيت الراوي وكانت تصادفه في الطريق وكان يتبادل معها النظرات المترعة بذكريات الماضي، أنظر كيف لعب القدر لعبته، فإذا لم يكن ممكناً أن يرتبطا معا لصغر سنه، فقد شاء القدر أن يجمع بينهما في حي سكني واحد، فإذا هو قد شب عن الطوق ونضج متجاوزاً الطفولة التي لم يبق منها إلا نظرة عابرة تستدعي ذكريات غالية[3].

ففي هذه القصة يحاول الكاتب أن يستعيد طفولته ثانية، أن يعيشها، يشده إليها حنين جارف، كأنه يسعى إلى الفردوس المفقود، فكان لا بدّ من إعادة إحياء هذا الماضي.

لم يكتف الكاتب باستعادة تلك المرحلة عن طفولته، بل استطرد معها مجمعاً أجزاءها، منعكسة على مرآة ذاته، كاشفاً الستر عن جزء عزيز من مكنون نفسه، مضخماً إياه ببعض من خلاصة تجاربه ورحيق حياته ورؤيته لحركة الحياة والكون من حوله.

من خلال هذه القراءة نجد أن الناقد قد استطاع من خلال عرضه أن يبين لنا الآتي:

حنين الكاتب الجارف إلى أيام الطفولة، والخيال المتدفق النابع من حالته، وتصوير مشاعره المبهمة لتلك المرحلة المنقضية.

صور لنا رحلة الكاتب مع تلك الأسرة التي استعاد من خلالها طفولته ثانية. وعبر عن مكنون نفسه ليطرح لنا خلاصة تجاربه.

وفي نهاية هذا المبحث الذي استخدم المنهج النفسي يمكن استنباط الآتي:

– إن هذه النماذج المعروضة تصور لنا الواقع بطرف خفي ليتوارى عنه في أجوائه الحالمة ليصنع له صورة جديدة تبرز ما خفي على الوعي المقيد في يقظة، حيث يتحول الحلم إلى صور معادلة للماضي، فهي حالة كشف بمعناه الدقيق، كشف لما خفي عن الوعي الطبيعي.

---

(1)حسين عيد، "لمحات من عشق الطفولة" ص 68.

(2) المصدر السابق، ص 69.

(3) المصدر السابق نفسه.

تأمل النموذج الأول في قصة (الطفل والقمر) كيف تحول القمر إلى قرص مادي في حلم الطفل

أما النموذج الثاني في قصة (أم أحمد) فتأمل كيف صور الكاتب نفسه طفلاً وكيف كان يحلم بهذه الذكريات الجميلة في طفولته.

وقد يراودنا سؤال، وهو لماذا تم استخدام مرحلة الطفولة في كلا النموذجين؟ هل كان ذلك لما تحمله فترة الطفولة من براءة وصفاء. فقرر الكاتبان الهروب من هذا الواقع المليء بالشقاء إلى ذكريات الطفولة والعيش معها حتى ولو كان من خلال التأمل الخيالي والانتقال بالوعي من الحالة الطبيعية إلى حالة جديدة يكاد يفقد فيها الوعي والإحساس بما حوله.

فالمنهج النفسي يحكم على الأشياء لا بما هي، بل بما تثيره في نفسية الناقد من ذكريات. ولذلك فإن "الأساس النفسي هنا يهتم بنفسية الفرد. فالأفراد هم موضوع الدرس. والقضية في أبسط صورها تتلخص في أن حالة متلقي العمل الفني النفسية تؤثر في إقباله أو نفوره من هذا العمل. وتحدد بالتالي حكمه عليه. إذا هو انتقل من مجرد مرحلة التلقي والذوق إلى مرحلة التقدير والتقويم[1]. وإن نظرية الترابط النفسي في أي صورة من صورها تفسر لنا الجانب الذاتي والفردي في الحكم الجمالي. ولذلك "فإن هذا النقد لا يتعدى نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق لأنه لا ينصب على الشيء الذي هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة[2]".

في نهاية هذا الفصل يمكن استنباط الآتي:

إن المجلة استخدمت المنهج التاريخي منذ صدورها الأول وذلك في عددها الرابع 1974، وتم استخدامه بنسبة 24% مقارنة بالمناهج الخارجية الأخرى المستخدمة.

أما المنهج الاجتماعي فقد استخدمته بعد المنهج التاريخي بفترة وجيزة وذلك في عددها العاشر 1974، وتم استخدامه بنسبة 68%. أما بالنسبة للمنهج النفسي فلم يأخذ حقه في

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص 89.

(2) المرجع السابق، ص 94.

القراءة النقدية بالمجلة إلا في فترة متأخرة وهي فترة التسعينيات، وحتى في تلك الفترة التي استخدمته فيها كان بنسبة 8% فهي نسبة قليلة مقارنة بالمناهج الخارجية المستخدمة.

وهنا لا نجد غرابة في استخدام المجلة المنهج التاريخي منذ أول صدورها وهذا لأن المنهج التاريخي أول المناهج الخارجية ظهوراً، كما تم ذكر ذلك في الفصل الأول.

وقد تم استخدامه من قبل بعض النقاد العرب في دراساتهم، من هؤلاء على سبيل الذكر (طه حسين) في عدد من كتبه ودراساته مثل كتابه (مع المتنبي) و (ذكرى أبي العلاء) و (حديث الأربعاء). تناول الناقد ظاهرة شعر الغزل بلونيه الصريح والعذري، ساعياً إلى دراسة البيئة الحجازية وبيئة البادية للكشف عن أثر الفروق السياسية والعوامل الاقتصادية في نشأة هذين الفنين في عصر بني أمية[1].

وثم انطبق بعد ذلك المنهج الاجتماعي الذي استخدمته المجلة تقريباً في نفس الفترة الزمنية التي استخدمت فيها المنهج التاريخي أو بعده بفترة وجيزة.

وكذلك لا نجد غرابة في استخدام المجلة لهذا المنهج بأعلى نسبة وذلك لأن النص القصصي ذو وظيفة اجتماعية وقيمته تكمن في كونه إبداعاً جمالياً يستفز الحالات الإنسانية، وهذه العلاقة المزدوجة لا تقوم في الواقع إلا بإيحاء القاعدة المشتركة المتمثلة في خلق الصلة بين الكاتب والمجتمع.

ومن بين النقاد العرب الذين استخدموا هذا المنهج على سبيل الذكر عباس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، فقد حاول أن يدرك أثر البيئة على الشعراء، حيث يقول: "ضرورية في نقد كل الشعراء في كل أمة في كل جيل"[2].

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا تأخرت المجلة في استخدام المنهج النفسي في قراءته النقدية؟ ولماذا بهذه النسبة الرمزية؟ ومن خلال هذه التساؤلات يمكن استنباط الآتي:

إن الدراسة النفسية ظهرت في فترة متأخرة مقارنة بالدراسة التاريخية والاجتماعية، حيث أنه تكاد الدراسات النقدية تجمع على أن الكتاب الذي كان له الأثر الواضح فيما تبلور من منهج نفسي هو كتاب (تفسير الأحلام) الصادر عام 1900 لفرويد، وما تلاه من كتب ودراسات أخرى تالية[3].

---

[1] صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 76.

[2] عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط الثالثة 1965 م، ص 3.

[3] ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى المناهج النقدية، ص 66.وينظر:رامز الحوراني، نشوء النقد الأدبي وتطوراته ، ج الثاني، دار العامة للمكتبات والنشر والتوزيع ، جامعة سبها ص 100.

ويراجع: النقد الأدبي الحديث، ص88.

وممن استخدمه من النقاد العرب (النويهي) الذي تناوله في استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في شعر أبي نواس، واستنتج ذلك من تفسير لعقدة الاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه نتيجة الإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته"[1]. ومن الطبيعي أن يكون استخدامه في فترة متأخرة عن المنهج التاريخي والاجتماعي.

أما عن سبب استخدامه بهذه القلة فقد يكون ذلك لأنه منهج يعتمد على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة وهي قوانين وكشوفات لم تزل في إطار الفروض العلمية. وإن من الخطأ الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً[2] مما جعل الناقد عند استخدامه يتخذ الحذر والحرص خوفاً من الدخول في شطحات قد تفسد العمل الأدبي أكثر من أن تخدمه. وكذلك إن الدراسات النفسية تقيم "العمل الأدبي على اختلاف مستوياته وتباين درجات نضجه معاملة واحدة، فالعمل الأدبي الرديء مثلاً، كالعمل الأدبي الجيد من حيث دلالتهما النفسية على منشئيا إذ كلاهما صالح للاستشهاد به والتمثيل لمظاهره النفسية"[3].

ومعنى ذلك أننا نتأثر فسيولوجياً بالأشياء ونحكم عليها نتيجة هذا التأثير، فهو حكم غير موضوعي إنما يغلب عليه الحكم الذاتي.

وفي النهاية يمكن القول إن هذه المناهج النقدية الخارجية قد غيبت النص أكثر من إضاءته لأنها اهتمت بالمؤثرات الخارجية أكثر من اهتمامها بالنص، فهي سعت إلى تركيز على منشئ النص، وكذلك لتفسير النص استعانت بتلك العوامل الخارجية، السياسية والنفسية والاجتماعية، "فإذا بها وقد قيدت النص بصاحبه وجعلته خادماً وتابعاً لعلوم أخرى"[4].

وكذلك مما أدى إلى فشلها في إنارة النص الأدبي هو "انعدام غائية هذه المناهج وتوخي انتظامها، إنما يرجع إلى عشوائية الانتقاء الثقافي من بيئة إلى أخرى لدى هؤلاء النقاد تارة، ولاحتكامهم في هذا الانتقاء إلى المزاج الشخصي والتأثر الذاتي بما لدى الآخر"[5] فالناقد حين يصور حكماً جمالياً على عمل فني فإنه يكون في أحد الوضعين "إما أنه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيبين فيها جمالاً أو قبحاً بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح،

---

(1) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي: أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م، ص 266.

(2) ينظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث وقضاياه، ص 92.

(3) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 96.

(4) عبد الرءوف بابكر السيد النص الأدبي، ص 48..

(5) صالح هويدي، مناهج النقد الحديث وقضاياه، ص 76.

فهو عندئذ ناقد موضوعي.. وأما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل.. فيكون إحساس الرضا حيناً أو النفور حيناً، فهو عندئذ ناقد ذاتي"[1].

ومما أثر على معظم القراءات الواردة في هذه الدراسة....؟ ويمكن القول أن ما يغلب على هذه النماذج المطروحة الشرح والتفسير وغياب النظرة النقدية في معظم الأحيان، وتغلب على بعضها النظرة الانطباعية.

---

(1) عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد الأدبي ص 56.

الفصل الثالث

قراءة القصة القصيرة من خلال المناهج الداخلية

المبحث الأول : المنهج الفني

المبحث الثاني : المنهج البنيوي

المبحث الثالث : المنهج الأسلوبي

لقد ركزت المناهج الداخلية على أدبية النص لتحصرها في قراءاته وفي نظامه المستقل وأسلوبه الخاص والطموح إلى قراءة تلك النصوص بمنظور نقدي يسعى لتحديد الصلة بين الرموز النصية والمرجعيات دون السقوط في أسر النظرة الضيقة على أثر ذلك، فإن النقد المعاصر قد تعامل مع النص مغلقاً بنيوياً وسيميولوجياً وأسلوبياً وتفكيكيا ونصياً. وحين تختلف النظرة إلى طبيعة الأدب وما يميزه "هل هو تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم أو أنه أداة تعبير طبقية أو أنه صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة أو أنه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما"[1] وبما أن النص الذي تتداخل فيه عوامل كثيرة وتسهم في إنتاجه، تبقى له شخصيته القائمة بذاتها منفصلة عن المبدع، كما تشير إلى ذلك بعض النصوص "ليس النص الأدبي إذاً، مجموع مراجعة أو واحداً منها، وليس النص معادلاً لهذه المراجع أو لواحد منها، بل أن النقد هو الذي يراه أو يجعله كذلك، ومن ثم فإن واقعية النص...هي قيم معين للواقعية"[2].

ولما للنص من أهمية فقد أصبح المحور الأساسي في العملية النقدية ولئن تعددت المناهج التي تقرؤه عملاً أدبياً مغلقاً أو نصاً أدبياً مفتوحاً، "وما دام صراع المناهج النقدية المنطلقة من زوايا مختلفة ورؤى متباينة تدور حول النص الأدبي بحثاً عن هويته وفاعليته ودلالاته... عن واقعيته الحقيقية أو واقعيته التخيلية عن فضائه الحقيقي أو الرمزي التخيلي، انتصاقه بمبدعه أو انتشاره في قراءات متلقية، انفتاحه نصاً أو انغلاقه عملاً"[3].

وبعد أن تم عرض القراءات التي قدمتها المجلة خلال المناهج الخارجية أصبح لزاماً علينا تقديم القراءات الداخلية سواء بمكوناتها الفنية أم تحليل بنياتها اللغوية أم قراءته الأسلوبية، وبأبعاد هذه القراءات المختلفة للنص.

ومن بين هذه المناهج التي تم استخدامها في القراءات النقدية الداخلية المنهج الفني.

---

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط الأولى، 1986م، ص ص 9، 10.

(2) في معرفة النص، ص 56.

(3) عبد الرءوف بابكر السيد، النص الأدبي، ص 13.

المبحث الأول

المنهج الفني

هذا المنهج يضرب بجذوره في أعماق النقد العربي القديم منذ أن بدأت أولى المحاولات النقدية حتى أخذت المناهج الأخرى طريقها إلى تقييم بعض الأعمال الأدبية

"فالنقد في هذا الاتجاه يبحث عن المقومات الفنية التي يعد بها التعبير عن الأغراض والمقاصد فناً أدبياً يتميز عن سائر ضروب التعبير"[1]. حيث عني هذا الاتجاه بالأعمال النقدية التي تقوّم العمل على أساس قيم فنية خالصة نابعة من العمل الفني ذاته، وبهذا المفهوم يتجه إلى الفحص عن سائر المقومات الفنية في تصوير المعاني وفي البناء ووسائل الأداء"[2].

وكما يشير إلى ذلك بدوي طبانة أن المنهج الفني هو "الدراسة التي تعمد إلى العمل الأدبي وتبحث فيه بحثاً عميقاً لاستخلاص عناصر الجمال وسر الخلود، وتستمد منه أسباب الحسن التي ينبغي توافرها فيه، وتتخذ من هذه الأسباب والخصائص التي تجدها في نصوص أدبية كثيرة، في آماد متلاحقة ومتباعدة، وفي أغراض متشابهة ومتباينة، مقاييس ينظر إلى الفن الأدبي على ضوئها ويجري نقده على هديها"[3].

ولأن هذا المنهج من المناهج التي عرضتها المجلة في القراءات منذ منتصف السبعينيات حتى بداية الألفية، فقد تركزت هذه القراءات الفنية على التقنيات التالية:

أولاً: تنوع التجارب والأساليب الفنية في بعض النماذج القصصية

تناول (أحمد محمد عطية) قصص (عبد الله القويري) ابتداءً من محاولته الأولى التي تشكل الوجه الأدبي للمفكر والأديب الليبي.

تميزت مجموعته الأولى حياتهم) كما يشير الناقد "بفن بسيط وفكر واع، وتعد بحق مرآة لمفهوم الناس المغمورين في مصر"[4]. يتضح أن الشخصيات التي شغلت المجموعة شخصيات كادحة معذبة. لأن معظمها من الفلاحين والعمال، أما عن البناء الفني في هذه المجموعة، فيقوم على نهج واحد بسيط، عدا قصة (حياتهم) التي تحمل عنوان المجموعة فلها

---

(1) العربي حسين درويش، النقد الأدبي الحديث، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، دار الاتحاد العربي للطباعة، مكتبة النهضة المصرية، ط الثانية، ص 85.

(2) المرجع السابق، ص ص 85، 86.

(3) دراسات في نقد الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث، ص 38.

(4) "عبد الله القويري والقصة القصيرة"، م الثقافة العربية، (ع) العاشر، 1975م، ص30.

بناء مغاير لسائر القصص الأخرى المبنية على اختيار اللحظة المعبرة والمضيئة في حياة هؤلاء الناس.

كما أن الكاتب على رأي الذكر يستخدم في قصصه العبارات التقريرية الجافة، كأسلوب التقارير والأبحاث، والوصف الخارجي السطحي والصياغة الفكرية التي تغلب على قصص المجموعة، حيث أن الوعي الفكري كانت له الغلبة على الصياغة الواقعية للشخصيات والحدث.

أما قصة (حياتهم) التي اختلفت في بنائها عن باقي المجموعة، فتقدم ما يشبه التأريخ الكامل لعدة شخصيات، فحشده حشداً بالسرد والعبارات المباشرة، أضف إلى ذلك الزمن الطويل والوصف الخارجي لكل ما يدور في الحياة اليومية للناس[1].

المجموعة الثانية (العيد في الأرض) تطور فيها البناء الفني فتخلص من الحشو والتطويل والصياغة الجانبية والأساليب المباشرة التقريرية، وأصبح يعبر عن أفكاره بأقل الكلمات وأقصر اللحظات ولكن عن طريق السرد[2].

وخيم على هذه المجموعة الحزن والوحدة والاغتراب والغربة ويتمثل ذلك في حساسية الكاتب وإنسانيته المتدفقة وهذا ما نلاحظه في قصة (العيد في الأرض)التي تحمل عنوان المجموعة، حيث يصور لنا الكاتب في أفراح العيد وبهجة الصغار، طفلاً مسكيناً وحيداً يعاني الجوع والفقر، كسدت بضاعته البسيطة التي يدور بها في الشوارع ليحصل على ثمن خبزه فمن يشتري منه في العيد[3].

أما مجموعته (الفرصة والقناص) التي صدرت مع المجموعة الثالثة (قطعة من الخبز)، فإن ما يسيطر على هذه المجموعة هو الحزن والفشل والموت، ويقوم البناء الفني للقصص على أسلوب الحكايات المصاغ في عبارات جميلة تقطر شعراً وعذوبة، ولكن هذه العبارات الجميلة لم تخل من طابعها المأساوي الحزين[4].

مجموعته الخامسة (الزيت والتمر) فتتمثل قمة النضج الفني والفكري وتعتبر ثمرة الحياة الخصبة للكاتب[5]. إذ تجمع لهذه المجموعة صفات الفن الجميل والهمس والشاعرية في النسيج والعبارات، في اختيار الكلمات والجمل القصيرة، واختفاء أدوات الوصل والعطف،

---

(1) عبد الله الطويري والقصة القصيرة ، ص 31.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) أحمد محمد عطية، عبد الله الطويري والقصة القصيرة، ص 31.

(4) المصدر السابق، ص 33.

(5) المصدر السابق نفسه.

واختلاف الأزمنة بدون سرد وحشو ولا تطويل[1]. فالكاتب يصور لحظات الصدام الحتمية بين التقاليد القبلية الليبية والحضارة الحديثة. ففي قصة (الزيت والتمر) يطرح أهم مشكلات المجتمع الليبي الحديث كمشكلة خاصة لشخصيات القصة ويصور المجتمع الليبي كيف يعاني من نزوح العاملين بالزراعة والرعي إلى المدن للعمل في أعمال مدنية خاملة ، وترك الثروة الزراعية والرعوية حتى تحولت ليبيا من تصدير اللحوم إلى استيرادها، وقل محصولها الرئيسي من أشجار الزيتون والتمر[2].

وفي نهاية هذه القراءة نلاحظ كيف عرض لنا الناقد هذه النماذج موضحاً العيوب الفنية التي كانت تظهر عند الكاتب في بداية كتاباته القصصية مثل العبارات التقريرية والمباشرة والسرد المطول، ثم تقدمت آلياته الفنية في مجموعاته التالية، فأصبحت تختفي المباشرة والتقريرية، كما برع في اختيار الكلمات المعبرة ، وظهور الجمل القصيرة، واختفاء أدوات الوصل والعطف، وتجمعت فيها عدة خيوط معبرة دون سرد أو تقرير.

وتناوله (أحمد الغزاري) في مجموعة (غزالة) القصصية مبيناً أسلوبها الفني في معالجتها للمضامين الاجتماعية. ففي قصة (وداع مع الضوء) تقول "رجلاي لا تقويان على حملي، رعدة في كل جسمي، وجه طفلي الحبيب يغطيه الهلع، أختي تهرع إليّ في جزع"[3].

بهذا المزيج من الحس الدرامي والإنساني الذي وراءه دفقة كبيرة من الصدق الفني، ومن خلال هذا السرد الانسيابي نلاحظ دخول الكاتبة إلى القارئ[4].

بينما في المقطع التالي تقتحم السياق في نبرة خطابية حيث تقول مواصلة "ولكن هاهو الضوء يعود من جديد، وهاهي أنا .. كتلة من لحم ودم، جردها الناس من قلبها ومن إحساسها ومن كل وجودها"[5].

ومن خلال السياق السابق يتضح الشرخ بين التشكيل في المرة الأولى وبينه في المرة الثانية، حيث يقع المتلقي في هوة عميقة، إذا قصرنا الطرف عن التفاوت السردي بينهما. ولكن لا يمكن للقارئ الهروب مما سببه له من صدمة، حيث كان قد تهيأ بحالة نفسية بعينها ثم

---

(1) أحمد محمد عطية، "عبد الله القويري والقصة القصيرة"،ص31..

(2) المصدر السابق نفسه

(3) "تأملات في غزالة"، م الثقافة العربية، (ع) الثالث، مارس 1992م، ص 112.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق نفسه.

انتقل إلى ضدها، وهذا لأن الكاتبة أرادت في المراجعة العقلانية أن تجد نهاية منطقيـــة، وأن تضاعف من مأساوية الحدث، بينما كان قد توقف دراميا[1].

أما قصة (أمل لا يموت) فهي قصة وقعت في إطار ما يسمح به تصاعد الحدث وبما هو مبرر فنياً، فضلاً عن الطرح الإيحائي والمعالجة الهادئة التي لا تعتمد على المـــصادفات للوصول إلى فكرة راسخة سلفاً في ذهن الكاتبة ، كن هذه المقومات تتضافر وتتزامن لتنصب في نص أدبي واحد[2]. وهذا ما نلاحظه في قولها "أسرع أحد الأشباح يغلق مصراعي الشباك بينما أعاد الشبحان الآخران الغطاء على الجسد الهامد، وصرخت أنا بكل قوتي هـــذه ميزلـــة أتركوها تعيش"[3]

وتستمر في السرد على هذا المنوال ثم تكسره لتدخل إلى آخره تقول "أجل أبـــي هـــو سبب مأساتنا .. ألم تكن ليلة زفافه هي تلك الليلة التـــي كانـــت تعـــاني فيهـــا والـــدتي آلام المخاض"[4].

أما قصة (غزالة) فهي تشبه القصة السابقة في مـــستوى بلـــورة الأحـــداث وغيـــاب الأساليب التجريبية. فالأحداث تدور حول شاب متقف رفضته حبيبته عندما تقدم لخطبتها، وكان سبب رفضها تعلقها بقريتها، ورغبة أحمد في العيش في المدينة ولكن بعد أن عرف الخطيب نزل عند رغبتها لتعود المياه إلى مجاريها" فالمضمون ليس هو الشيء المميز للقصة كما يشير النقاد، إنما التناول هو الفيصل في الحكم على العمل رديئاً كان أو جيداً. والتناول الرومانـــسي الذي تطرحه الكاتبة، حيث أنه صيغ بطريقة تتشى وما طرأ اجتماعياً على حياتنا"

وما نلاحظه على مجموعة (غزالة) أن الكاتبة لا تعير الجانب الخارجي اهتماماً أكثر من اللازم، فلا تبالغ في تنسيق الجمل والكلمات والنواحي الشكلانية علـــى حـــساب العمـــود الفقري للقصة، بل إنها تعني برصد الأحاسيس الإنـــسانية الرفيعة"

وفي نهاية هذه القراءة نلاحظ أن الناقد قد تمكن من إبراز النواحي الاجتماعية التـــي عرضتها الكاتبة، حيث يوضح أنها لا تهرب من الواقع إنما تعالجه بطريقة هادئـــة وهادفـــة لصالح قضايا اجتماعية، أما من ناحية فنية فهي لا تعير الجانب الخارجي اهتماماً أكثر مـــن اللازم، تتناسق بينها من خلال السياق في تنسيق الجمل والـــسرد الانـــسيابي، رغـــم بعـــض التداخلات التقريرية التي تحول دون انسياب الأحداث.

---

(1) أحمد الغزاري "تأملات في غزالة" ص112.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق ص 113.

(4) المصدر السابق نفسه.

ثانياً: المستويات الفنية في بعض المجموعات القصصية

تناول (محمد مرتاض) دراسة مجموعة (أقنعة من زجاج) للأديب السوري نادر السباعي موضحاً المستويات التي ارتكزت عليها.

فالقصة التي تحمل عنوان المجموعة (أقنعة من زجاج) تتحدث عن فقدان البطل كل شيء، المال، والأصدقاء، بل لقد هجره الناس جميعاً، ولكن ما حز في نفسه هو فقدانه أمه[1].

ونلاحظ أن القصة من أولها إلى آخرها تسير على نهج ضمير المتكلم أو يائه[2] كما في الفقرات التالية:

" أكاد انفجر.. أمعائي داخلي تتحرك.. لا أسمع.. تستغرقني.. لا ترحمني.. توقفت.. ابتعد عني.. "[3].

وهذا يشعرنا بتعبير الكاتب عن نفسه، حتى تتوهم كأنك تقرأ قصة واقعية وليس حكاية عن بطل.

كما نلاحظ تنوعه في العبارات الساخرة كما هي في الجمل الاسمية التالية: "حزن مدمر يعشش في صدري.. السيرك الكبير أمامي..الإحساس بالوحدة يزيد آلامي"[4].

وكذلك استخدامه الجمل الفعلية كما في المثال التالي: "أخذت تحس أطرافي.. توقفت كالأبله.. أسمع صوت المزامير والطبول.. ابتعد عني وهو ينظر إلى مندهشاً"[5]. كما سما الكاتب بخياله إلى صور بلاغية أدت تصويراً رائعاً عمل على إبراز كثير من المجازات والاستعارات مما أدى إلى تكوين عبارات شاعرية متدفقة[6]. كما في الصور البلاغية التي رسمها في الفقرات التالية: " صخب المأساة قد حطمني، وحولني إلى قطعة من غبار"[7]. "دمعة تترقرق بين أجفاني.. نفس تهتف بحيرة"[8].

---

(1) أقنعة من زجاج، دراسة المجموعة القصصية للأديب السوري نادر السباعي، م الثقافة العربية، (ع) الحادي عشر ديسمبر 1982م ، ص 50.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) نادر السباعي، أقنعة من زجاج، المطبعة العربية، حلب، سورية، ص 15.

(4) المرجع السابق، ص 15.

(5) المرجع السابق نفسه.

(6) ينظر: محمد مرتاض، دراسة المجموعة القصصية (أقنعة من زجاج) ، ص 51.

(7) نادر السباعي، أقنعة من زجاج، ص 16.

(8) المرجع السابق، ص17.

ولكن رغم هذه الصور البلاغية التي عرضها الكاتب إلا أن الناقد يرى أن هناك بعض التشويشات الواردة فيها ومن ذلك أن "الرمز عميق جداً وكأن الكاتب تعمد تمويهه حتى جعله ينصرف إلى معان عديدة"[1].

وكذلك من التشويشات التي أصابت هذه المجموعة كما يوردها لنا الناقد أن هناك بعض النقط التي توضع في غير محلها[2]، وقد تكون من الأخطاء المطبعية ".. عن آلامي، المكبوتة في زجاجة"[3] النقطة بعد (آلامي). وكذلك الفصل بين الصفة والموصوف، بنقطة من شأنه أن يجعل التقطع بادياً والتشويش جليا "عن الحقيقة.. الضائعة" نقطتان تفصلان ما بين الكلمتين "أبحث عن الواقع، الحقيقي.. المنشود" "أرى المقاهي.. الظاهرة"[4].

كما أن العلاقة بين الزمنين الماضي والحاضر لا تستقيم والمفروض أن يكون الماضي تابعاً للماضي، أي أن توارد الأزمنة بغير وشيجة منطقية، يجعل الكلام يفقد قيمته[5].

وكذلك من الأخطاء التي وردت في القصة قوله "كشفت الحقيقة"[6]. والأفضل أن يقال (استكشفت) لأن الكشف للفضيحة، أما الاستكشاف فيعني إزالة الإبهام أو المجهول.

ومن الميزات الرائعة لهذه المجموعة أنه سادها أسلوب شائق رائق، ارتفع إلى سمو شعري، وموسيقى داخلية رنانة[7]. كما نلاحظ ذلك في الأساليب التالية: "هدير السيارات يصم الأذان"، "كم تمنيت أن تغور الأرض بي"، "جاهد الأرق.. ما نعمت مقلتي بنوم"[8].

وكذلك ورد فيها من خيال قوله "أتمدد كالطوفان"[9] وكما ورد بعض التشبيهات في قوله "ويرضخ للعيش متطفلاً كالنبات الصحراوي" "إني لوحة باهتة فقدت بريقها"[10].

وفي نهاية هذه القراءة نلاحظ أن الناقد قد تمكن من إبراز بعض النقلات الفنية في المجموعة، فقد صور ما تحمله هذه المجموعة من روعة التصوير والدقة في اختيار الكلمات.

---

(1) محمد مرتاض، دراسة المجموعة القصصية (أقنعة من زجاج) ، ص 51.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) نادر السباعي، أقنعة من زجاج، ص 18.

(4) المرجع السابق، ص ص 20، 21.

(5) محمد مرتاض، دراسة المجموعة القصصية (أقنعة من زجاج)، ص 51.

(6) المصدر السابق، ص 24.

(7) محمد مرتاض، دراسة المجموعة القصصية (أقنعة من زجاج)، ص 24.

(8) نادر السباعي، أقنعة من زجاج، ص ص 18، 23، 29.

(9) المرجع السابق، ص 41.

(10) المرجع السابق، ص ص 53، 56.

وعلى الرغم من بعض التذبذبات في بعض المواطن إلا أن ذلك لم يقلل من شأن الصورة الفنية التي تميزت بها المجموعة.

وعند (صالح دويدار) في مجموعة (الطائر الجريح) من خلال عرض بعض المشاهد التي رسمها للشخصية. فهو يضعك منذ البداية أمام بلبلة طريفة، ويعطيك صورة يظهر فيها الشبه والاختلاف في آن معا.

ولكن هذا الأمر غير مقبول بمنطق النقد التحليلي، ولا شك أن الكاتب قد فطن لذلك الخلل الفني فتداركه بوضع كلمة (لكنه) في مكانها المناسب[1]، كما في الجملة التالية: "وجه مثل كلب.. لكنه منتفخ الأوداج"[2]. فالكلب بطبيعة خلقته، مقبوض الشدقين، ضيق الوجه، فيه طول، لكن المشبه هنا منفوخ الأوداج (عيناه كعيني بقة) ليجعلك تتخيل كيف طغى انتفاخ أوداجه على ملامحه حتى صغرت عيناه وكادت تختفي وسط ذلك الانتفاخ غير الطبيعي بسبب كثرة الأكل[3].

وإذا ما تأملنا مفرداته نجد النص غنياً بالجمل القصيرة والكلمات الظريفة المشوقة غير شائعة الاستعمال (كعين بقة، متوكل، سلالة الطناجيري) وهذه على سبيل المثال وسواها كثير في مختلف النصوص[4].

ومن خلال تمعنك في النص وقراءته مرة أخرى، تلاحظ أن الدريكة التي حدثت أمام مرمى ومرأى المجتمع بين لاعبي التقدم والحضارة والنهضة، وهم فريق واحد في مباراة أو منافسة، ضد التقافة والترفيه وإلا صال من الفريق المقابل، تحت مراقبة البوليس في دور الحكم[5].

تأمل هذه المفارق، وهذا التباين، فلقد استطاع الكاتب أن يعطي الصورة حقها من الألوان، وتمكن من التعبير عن الزمان والمكان في أبسط الكلمات[6].

التوحد الميتافيزيقي الذي يربط بين المبدع والآخر، لا شك أنه سيطر على تلقائية الكاتب هنا، وجعله يبوح بما قض مضجعه بعد كتمان تعسر احتماله.. لا فهو يعلم أننا جميعاً نزعم أن المدرسة هي منارة لتربية النشء وتعليم السلوك السوي، ولكن الكاتب أراد أن يقول:

---

(1) ينظر: صالح دويدار، "وقفة مع الطائر الجريح لعلي مصطفى المصراتي"، م الثقافة العربية (ع) الثاني، 1998، ص 43.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) ينظر: صالح دويدار، "وقفة مع الطائر الجريح لعلي مصطفى المصراتي"، ص43.

(4) المصدر السابق، ص ص43، 44.

(5) المصدر السابق، ص 44.

(6) المصدر السابق نفسه.

إن من تسميهم، التقدم والتطور والحضارة والنهضة، يتآمرون بطريقة غير مباشرة، ويحولون المدرسة إما عن حسن نية وإما عن سابق قصد وتعمد، يحولونها إلى مؤسسة إصلاح تعالج مشكلة السلوك السيئ الذي فشلت المدرسة في معالجتها.

ويقول الناقد "تأمل كيف يتوحد المبدع مع المتلقي، ويتألم معه ويحاكيه ويحاوره عن بعد، فيرد المتلقي ويحادث آخر ويجيبه عن سؤال يدور في خلده ولم يطرحه، لماذا يشعر المثقف بالغربة وينطوي على نفسه؟ والمثقف هنا هو بطل قصة (دراييك) وغيره من المثقفين. وفي نهاية القصة، عاد لغربة نفسه، تجعلك تعيد التأمل في بدايتها"[1].

ومن ذلك يتضح لك أنها غربة الثقافة، قد قضاها بين الكتب والدفاتر والورق والمفكرات.

وتلاحظ أن المثقف هنا كان عصامياً، عاش غربته منعزلاً منزوياً في مكتبته الخاصة بعدما يئس من واقعه السيئ ولم يكن راضياً بالمغالطات التي يعيشها المجتمع فانزوى بعيداً عنه.

ويمكننا أن نقول إن كلمة (المكتبة) التي وردت في الجملة التالية "سيذهب إلى المكتبة التي كان يتردد عليها"[2] هي العقل أو الفكر وصاحب المكتبة الذي يقدم له المباح والممنوع هو الإيحاء. أما كلمة (المكتبة) في الجملة التالية "ذهب للمكتبة.. هاله أن يجد مكانها ما لا يخطر له على بال"[3] . تعني المكتبة نفسها التي تحولت إلى متجر، وقد دفنت الثقافة، وتبدل المثقفون، وتركوا الثقافة إلى التجارة[4].

وقول الكاتب (طوى أوراقه) يوحي بأن ذلك المثقف خرج إلى الواقع وهو يحمل ثقافته، وأفكاره وكان يحلم بتحقيق شيء منها ولكنه يصطدم بالواقع في مجتمعه الذي زحف على الثقافة وانقرضت فيه حيثياتها فانطوى على نفسه[5].

وفي نهاية هذا العرض يمكننا القول رغم التداخل اللغوي بين اللغة العربية الفصحى واللهجة المحلية في بعض النصوص، تبقى ومضات هذه المجموعة قناديل متميزة تستقطب عشاق الأدب الساخر ذي الحس المرهف والتعبير الحكائي الظريف.

نلاحظ على الناقد في قراءاته لهذه المجموعة بعض الملاحظات:

---

(1) صالح دويدار، "وقفة مع الطائر الجريح) لعلي مصطفى المصراتي"، ص 45.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 46.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق، ص 46.

1/ في قوله (تأمل كيف يتوحد المبدع مع المتلقي) فلو قال: يتوحد المتلقي مع المبدع لاستقام المعنى أكثر، لأن في القراءة الداخلية متلقي النص هو الذي يتوحد مع المبدع أحيانا، أما في قوله السابق فهو يهتم بقصدية الكاتب، والقارئ عليه أن يعي العمل بتفكير الكاتب نفسه.

2/ أنها وقفة انطباعية أكثر منها نقدية .

ثالثاً: الشكل الفني في مجموعة (أقواه)

تناول (عبدالرسول الحريبي) مجموعة سالم الهنداوي ومن خلال عرضه أوضح لنا اللغة التي أطر بها الكاتب قصصه والشكل الفني الذي اختاره لبنائها.

ففي قصة (أقواه) التي تحمل عنوان المجموعة، نجد الكاتب يحاول أن يقطع بنا مسافات زمنية رهيبة، عبر اختزالات يعول عليها لينقلنا من فصول إلى فصول في زمن القصة[1].

تلاحظه في هذا المقطع يقول "الرمل المبلول أثار دوائر أقدام الريح تعلو أنين النخيل والصفيح"[2]. فيتراءى لك من خلال هذه الصورة أنه الخريف، ولكنه يقول في موضع آخر "قبب الأكوام المنفوضة. ورصاص المطر إبر القرور في النهار. فيزج بك في أتون الشتاء. يقول الناقد: "إن أكوام الرمل صارت أشلاء أمام الريح العاتية وزخات المطر المتصلة.

فهنا يرسم لنا صورة من صور الشتاء، ثم نراه في موقع آخر يقول: "الجسد الموجوع والوجه المصفوع بسهام الرمال"[3]. ثم يقفز بنا الكاتب عبر الشيخ إلى منطقة الأعشاب "والباكور يرفس بأنفه قبب العشب الحبيل في الرمل المبلول"[4].إذ هو يصف لنا الربيع ومن هنا خلال هذه الانتقالات المتناقضة، نرى أن الكاتب قد أخفق في منح القارئ اللذة المتوخاة في العمل الفني الإبداعي، فهو لا يمنح القارئ لحظة هدنة واحدة معه، ولا أعتقد أنه بوسعنا الوصول إلى أي جدوى من هذه الحالات المتداخلة بحيث يروق لنا الرمز في أي من الريح أو المطر من رموز الخير، ولا يليق بالنخيل إلا أن يفرح بلقياه ومعانقته، لا أن يئن منه.

أما الصورة الثانية ترسم صورة لابنة الملك المدللة، وأخرى تناقضها ابنة الشيخ المعذبة. يقول الملك: "ابنتي يا حبيبتي ما الذي يزعجك قولي أمري وأحضر الدنيا إليك"[5].

---

(1) ينظر: من الجدران إلى الأقواه" م الثقافة العربية ،ع السابع يوليو 1985 م ص 49.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 50.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق نفسه.

أما في الحوار الثاني تقول ابنة الشيخ: أبي أنا جوعانة.. هذا الكوخ هذا الصفيح سوف يمزقنا، أنا عطشانة[1]. "أبي لا تحزن، أنا بخير، وهذه الريح، هذه الريح الكافرة لن تهدأ، لن تهدأ.. [2].

في هذه الصورة وضح لنا أن الشيخ ضد الريح التي هي مقدمة طبيعية للعاصفة وهذا لا يتلاءم وحلم الشيخ وابنته في الخلاص.

فالكاتب قد أصاب رمزيته بالتصدع حين أساء في حوار الشيخ وابنته عن "الرياح الكافرة..الرياح الجنوبية التي تأتي بالمطر والثور"[3].

وهذه الصورة المتوهجة والاحباطات التي اكتنفت النفوس المتعبة في السياق العام كأنك أمام مسرحية من عدة فصول.

في نهاية هذه القراءة نلاحظ الانتقالات المتناقضة التي رسمها الناقد في عرض قصة الكاتب هذه التناقضات توضح لنا ما تزرح تحته هذه القصة من عيوب فنية، حيث يبرز لنا الناقد أكثر من ثغرة في هذه المجموعة، ولكن ما نأخذه على الناقد أنه في دراسته لم يتعرض إلا لقصة واحدة هي تلك التي تحمل عنوان المجموعة، بينما لم يعرض لباقي القصص في تحليله رغم أنه في بداية دراسته أشار إلى أنه سيقوم بعرض مجموعة (أقواه)، كان من المفترض أن يقوم بتحليل بعض من هذه المجموعة على الأقل.

رابعاً:- البنيات الفنية في مجموعة (من يذكر مصر الأخرى):

تناول (زياد محمد مغامس) ريف مصر والصمود في مجموعة يوسف القعيد من خلال بنيات أربع لمعالجة هذا العمل، والتعامل معه فنياً. وهذه البنيات تتمثل في الآتي:

أولاً: الشخصيات

يرى الناقد أن شخصيات الكاتب كانت مدروسة بدقة ليست معقدة، فهي بسيطة في تكوينها وتفكيرها، طيبة طيبة الفلاح المصري، وفقيرة تحمل فقر فلاح مصر ومعاناته[4].

فالقصة الأولى (مرسي) تدور أحداثها كالآتي: "مواطن ككل الناس البسطاء، يخلع ملابسه كي يلبس الجلباب، يزرع، يقلع، يحلم ببلاد مغسولة بالحنين، يغمس في التراب خبزه، وفي المساء، في لحظة الغسق الشاحبة يقلع الدموع من جذورها"[1].

---

[1] عبد الرسول العريبي، من الجدران إلى الأقواه، ص 50.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق، ص 51.

[4] ينظر: "ريف مصر والصمود، مجموعة يوسف القعيد القصصية" م الثقافة العربية، (ع) الرابع، ابريل1989م، ص 84.

ومن خلال هذه الشخصيات وافق الكاتب بين الداخل والخارج وجعلنا نبحر بعمق في فهم تام بكل ما يلم بشخصياته من ظاهر وباطن، وأن شخصياته ريفية التكوين، تشكل القرية محور وجودهم ومستقبلهم، وترى الكاتب يطل عبر شخصياته لا لشحنها بقيمه وعلمه، بل يكون رفيق كفاحها، وواحداً منها[2].

ثانياً: بنية الأحداث

توافقت بنية الأحداث مع الشكل الذي اختاره، فجاءت بسيطة تروي واقع الحال وتتحدث عنه، وتطل على المستقبل بخبو[3].

وكما يشير إلى ذلك الكاتب في قوله: "الحدث بسيط، وحدوثه سريع، وزمنه سريع، إن مشهدنا لن يكمل دقيقة أو دقيقتين رغم أهميته"[4].

إلا أنك في النهاية تشعر بخيط حريري فني رفيع، ينطلق من أوصال كل مقطع، ويتجاوزه إلى المقطع الذي يليه، وأنت حيال الحدث لا تنتظر حل عقدة معينة، بل تكون مستعداً لاستقبال نهايته المرسومة بدقة، ومن الحدث ترى الحاضر، وتطل على المستقبل أكثر مما تلحظ الماضي، فالمستقبل هو الأمل.

النصر يتحول من فكرة غير مجسدة إلى واقع مجسد، وذلك ما حدث مع الجندي الذي ودع أمه الفلاحة وركب حصانه، ونزل الميدان. وهذه الأحداث كان السرد يخل فيها أحياناً بانسيابه وطغيانه، إلا أنه كان يتمها بدقة.

نلاحظ أن عملية الحدث كانت تتعثر أحياناً أثناء عملية تحويلها دراميا، فتظهر بعض الجمل وقد أفلتت من الكاتب وظهرت دون إثراء الحدث.

---

(1) يوسف العيد، من يذكر مصر الأخرى، سلسلة قصص وروايات عربية، دمشق، ص 58 نقلاً عن زياد محمدمغماس ريف مصر والصمود مجموعة الصمود القصصية ص 84

(2) ينظر: زياد محمد مغماس، "ريف مصر والصمود"، ص 84.

(3)المصدر السابق نفسه.

(4) يوسف العقيد من يذكر مصر الأخرى ص157 نقلا عن زياد مغماس ص 84

ثالثاً: الفن

بنيته متماسكة حيث أن نصوص المجموعة ليست تقليدية وظهرت بتقنيات مختلفة، متعددة، استفاد فيها، من آخر تقنيات هذا الفن. كالاسترجاع، والمونولوج، وتقنية التقييم الحديثة في النصوص كافة[1].

رابعاً: اللغة

ظهرت اللغة وهي تحمل قدراً كبيراً من التجويد الفني، والتحليق الإبداعي، يشدك إلى سماء الشعر، أحياناً وفق أصفى نصوصه وأنقاها، سواء على مستوى الجملة الواحدة أو الكلمة الواحدة. كما نلاحظ في قصصه بعض الموروث اللغوي في أسلوبه، بشقيه العامي والفصيح في الشعر والنثر، فجاءت جمله زاخرة حية تحمل إيحاء الشعر. كما نلاحظ ذلك في الجملة التالية "في لحظة العشق الشاحبة يقلع الدموع من جذورها، غزلت مما وجدته حجاب حب"[2].

كما ترى ورود بعض الموروث الشعبي في قصصه كما في الجمل التالية: "الأسد أسد وإن كلت مخالبه، من يده في النار ليس كمن يده في الماء"[3].

وقد ظهرت في قصصه بعض التجاوزات النحوية التي لا مبرر لها مثل استعمال ضمير الفصل فيما لا حاجة إليه، أو استعمال حروف الجر في الوقت الذي يمكن حذفها، أو تكرار كلمة يغني عنها ضميرها، أو مخاطبة المثنى ومخاطبة الجمع أو إعطاء حالة إعرابية واحدة دون عزله بين قوسين مثل (أن أبوه، إن أباه) [4].

وكذلك من التجاوزات بعض الألفاظ الأعجمية وكان يمكن أن يستبدلها بمفردات عربية دون أن تخل بالعملية الإبداعية.

وفي نهاية هذه القراءة التي قام بها الناقد في تحليل هذه المجموعة التي ارتكزت على أربع بنيات فنية يتضح لنا انسجام الحدث البسيط مع اللغة البسيطة والشخصية البسيطة كونت لنا مجموعة قصصية مميزة رغم بعض التجاوزات الطفيفة التي لم تخل من قيمة هذه المجموعة. والقراءة تغلب عليها النظرة الانطباعية.

خامساً/ الإيحاء والرمز في الصوت المعدني:

- تناول(عبد العالي الحمامصي) مجموعة (الصوت المعدني) لخالد السروجي ليوضح من خلال هذه القراءة الفنية مدى إمكانية الكاتب وفهمه لطبيعة القصة القصيرة.

---

[2] زياد محمد مغماس أرشيف مصر ص 86.

[5] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق، ص 86.

[4] المصدر السابق نفسه.

ففي هذه المجموعة يرى الناقد كيف يتعامل الكاتب مع اللحظة القصصية المكثفة، ولكن من خلال منظور فنان يحاول أن يعطي خلفية بدون أن يبوح بها فهو يوجز اللحظة في الموقف، ولكنه يضعك أمام احتمالات[1] كما في قصة (الحذاء السري) التي تحكي قصة المرأة التي مات زوجها وتزوج أبناؤها وأصبحت تغزل أشياء بسيطة للأحفاد القادمين، وكيف أن علاقتها مفتوحة مع العالم الخارجي، ولكن عندما يأتي الرجل الآخر، أي العريس الجديد يدخل حياتها، تصبح لها سرها الخاص، وتصبح تغلق شرفتها التي تعودت على فتحها أمام الجيران، واللحظة الأخيرة في القصة، اختزلت بوحاً كثيراً، الذي كان من الممكن أن يقال عن هذا الغريب القادم، والذي تزينت له المرأة العجوز.

وهذا لم يقله الكاتب مباشرة، ولكنه عن طريق الإيحاء الرامز، يجعلك أمام الاحتمالات، فهو يضع المتلقي أمام الاحتمالات، وليس الخبر الواحد أو النهاية المقفلة. فالقصة على مقاسها تماماً، من غير زوائد ولا بواثر، فهو يعرف كيف ينتهي من العبارات التي تمدك بالصورة القصصية[2]. ولكنه أحياناً يقتضب في العبارات مضمرة، وناقصة، وغير مكتملة مثل (أراقبها بذات الابتسامة وهي تغلق بالمفتاح ثانية)، تغلق ماذا؟ بالتأكيد باب الشقة، والعبارات الأخرى، في نهاية القصة، (ولكني عندما عاودت ..) عاودت ماذا؟ أكيد النظر والمراقبة[3].

وفي قصة (كرسي) يصور الكاتب حالة الصراع بين الآباء والأبناء وتمرد الأبناء على السلطة الأبوية بغرض ممارسة حريتهم "كنت وأنا صغير أريد أن أمارس حريتي وأرى أبي متعنتاً وسلطانا بغيضا وأعتقد أن كلا منا رغم الحب الذي لا خلاف عليه.. فهو السلطة التي دائماً تمنع نزواتنا بحكم الحب أحياناً"[4].

ثم انظر الابن عندما يكبر ويصبح أباً يمارس نفس السلطة التي كان يرفضها وهو صغير كما في الفقرة التالية: "وبمجرد أن نتزوج وننجب أبناءنا، نمارس نفس الشيء، فالناقد يرى أن القصة تحمل عيباً فنياً، لأنها بدأت بموقف الطفولة الحديثة، فكان يستحسن على

---

(1) ينظر: عبد العالي الحمامصي، "قراءة في مجموعة الصوت المعتق"، م الثقافة العربية، (ع) الثاني، فبراير 2000م، ص 34.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 35.

(4) المصدر السابق، ص 36.

الكاتب أن يكون الموقف الأساسي الذي من أجله كتبت القصة حاضراً في لحظة البداية، لا أن يدخل في الماضي مباشرة ثم يفاجئ بالحاضر مفاجأة مناقضة بدون تمهيد[1].

أما في قصة (الصوت المعدني) التي تحمل عنوان المجموعة، يستهل الكاتب القصة بقوله "لا أحد منا خاصة إذا كان فناناً لم يشعر بشيء يقتل بداخله عندما يتكلم في الهاتف .. التي تشعرني بأن الآلة تخاطبني، وليس الصديق الحميم الذي يخاطبني.. ولا أجدك "[2].

وهذه المشاعر التي أعطاها الكاتب وصورها وبكل الأخيلة الموجودة خلف السطور[3].

وفي نهاية هذه القراءة عبر النماذج المطروحة، نلاحظ أن معظم النقد الذي قدمه الناقد لا يتعدى انطباعات شخصية.

وفي نهاية هذا المبحث نستنتج ما يلي:

رغم أن المنهج الفني من المناهج التي اهتمت بالنص ذاته بعيداً عن المؤثرات الخارجية، ولكنه في تصديه لدعاة المناهج الخارجية، "يقرر أن النقد لا يؤمن بالتفسير المادي أو التاريخي للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبي لعوامل خارجية عنه ودخيلة عليه"[4]. وذلك لأن النقد الفني ينظر إلى النص الأدبي على أنه محتاج إلى الإضاءة والتحليل أكثر مما هو في حاجة إلى التقدير، ثم أن هناك فرقاً شاسعاً بين تفسير النص بغية الحكم عليه وبين تحليله بغية فهمه وتقويمه "ففهم العمل الأدبي وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التي تحدث التوازن أو الاختلال بين عناصره[5].

---

(1) عبد العالي الحمامصي، قراءة في مجموعة الصوت المعدني ، ص 36.

(2) المصدر السابق، ص 37.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ص 30، 31.

(5) محمد الربيعي، قراءة الرواية، دار المعارف بمصر، ط الثانية، 1974، ص ص 9، 10.

المبحث الثاني

المنهج البنيوي

باعتبار أن البنيوية منهج وصفي ينظر إلى العمل الأدبي نصاً منغلقاً على نفسه له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته ويكمن ذلك في شبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته، ومن هذا تستشف أن "هذه العلاقات لا تقتصر على موجبات التلقي، ولكنها مهمة للتحليل البنيوي الذي يتطلب فحصاً لعلاقات الاختيار وما في جوفها... وفحصاً لعلاقات التأليف وما فيها من إمكانات التجاوز"[1].

ويظن البعض أن مهمة المقاربة النقدية تتجلى في التقويم والتصحيح ووضع البديل"[2]. وهذا يؤدي إلى ركود النصوص الأدبية وغموضها، وعدم إبراز مواقع الإبداع فيها؛ وذلك لأن "مهمة النقد القصصي ينبغي أن تكون هذه العين الداخلية التي تسلط أضواء التحليل والكشف عن مجمل البنيات الرؤيوية، واستنباط العلاقات الفنية القائمة بين السرد والحوار والتداعي والتقطيع"[3]. ومن حيث أن دراسة هذا النص تشترط عزله حتى عن مجاله الذي هو بالنسبة له خارج عنه، يقوم الناقد بتحليله ومن ذلك فإن "أول خطوة في المنهج هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل"[4].

وكما يشير صلاح فضل أنه "يفصح عن مرئية جديدة للشيء ليست هي المرئية الواقعية ولا العقلية ولكنها المرئية الوظيفية التي ترتبط بالمجموعة العلمية ثم هو يثير العملية الإنسانية التي يضفي فيها على الأشياء معناها ودلالتها"[5].

ومن حيث أن بنوغ معنى النص ظل هاجساً يستبد بالدارس ويستقطب اهتمامه لاعتباره اياه غاية ما ينشده في تعامله مع النص، فقد استخدمت المجلة هذا المنهج في قراءتها النقدية في بداية ونهاية التسعينيات وركزت اهتمامها على منطلقين:

أولاً: عينات متنوعة من الفئات الكلامية

وترى هذا عند (نادر السباعي) في تناوله دلالة الخوف في مجموعة (فحيح المرايا) لمحمود موعد، حيث عرض العينات المتراصفة حسب نطاقها في النص. ومن خلال تصنيف

---

(1) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير، ص 40.

(2) محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات أولية في النقد القصصي، م الثقافة العربية، (ع) السادس،يونيو 1990م، ص 119.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) يمنى العيد،في معرفة النص، ص 35.

(5) ينظر: النظرية البنائية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978م، ص 207 .

بعض الجمل المرجعية[1] مثال على ذلك "أوقعها في الشرك .. نسخه بصبر بناة الأهرام على السنين.. بصبر القوافل العابرة صحارى العرب"[2].

ففي هذه الفقرات نجد استدعاء (الدلالة الصبر) عند بناة الأهرام، والقوافل العابرة صحارى العرب[3].

كما استدعى في آخر القصة ذاتها "فأنا قتلت معها كل الزليخات أنا أبدت الهنود الحمر.. أنا ألقيت القنابل على هيروشيما"[4].

حيث ترى أنه في الجملة الأولى تم استدعاء (زليخا) التي تقوم بالوظيفة الأداتية كرمز لخيانة المرأة، وفي الجمل التالية استدعيت رموز عديدة، هذا عبر عن دلالتها في النص، مثل: الهنود الحمر، هيروشيما. كما نلاحظ أن الجمل المرجعية، تساهم في نوعية البناء لأنها تستدعي حوادث حساسة إلى حد ما. وحيث نجد أن الجمل ذات المرجعية في النص تختلف عن الخطاب السردي، نظراً لأنها تستدعي وقائع العالم[5].

نجد أن هناك بعض الجمل في النص لا ينطبق عليها هذا التصنيف ولكن يمكن الاستغناء عنها في عملية البناء. أما الرمز فيمكن تصنيفه إلى نموذجين:

الأول: كمسميات تراثية مثل (زليخا، قابيل، هتلر، هولاكو)، هذه الأسماء المرموزة تحمل في طياتها معان تاريخية محددة[6].

الثاني: حضور الأشياء كأدوات، وتتحول إلى رموز تخدم بنيات النص مثل الكلمات التالية (رنين التلفون، أو المرآة) في قصة (فحيح المرايا). ورمز (المصعد) في قصة (أضغاث أحلام)، ودقات الباب في قصة (زائر الليل)، أن هذه الرموز لا تمتلك مرجعية حساسة. كما هو الحال في الرموز التالية "الشهيد، المخيم، العرس الفلسطيني"[7].

كذلك أن كلمة (فجأة) التي تكررت تسع مرات في قصة (أضغاث أحلام) "أصبحت تحيل القارئ إلى ترقب ومعنى ما سيأتي لا محالة بعدها"[8].

---

(1) م الثقافة العربية ، (ع) الثالث،مارس 1991م،ص 25 .

(2) محمود موعد، فحيح المرايا، بيروت، دار الرواد، ط الأولى، 1990م ص 16.

(3) نادر المباعي، "دلالة الخوف في قصص فحيح المرايا"، ص 25 .

(4) محمود موعد، فحيح المرايا، ص 17.

(5) نادر المباعي ، دلالة الخوف في قصص فحيح المرايا ، ص 26

(6) المصدر السابق نفسه.

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) المصدر السابق نفسه.

ففي الفقرات التالية مثلاً "فجأة.. أصحو على رنين الهاتف .. رنين خاطف كصعقة كهربائية"[1]. وغير ذلك من رموز الأماكن المغلقة والمفتوحة مثل (البحر، الرمال، المقبرة، الغرفة، الممرات).

وأنك لو تتبعت رمز العمارة في قصة (مقبرة الأربعين)، خلال سياقه السردي الآتي "لقد ارتفع مكان المقبرة ثلاث عمارات هائلة، متماثلة شاهقة، تناطح السماء، وتجثم ثقيلة على صدور الموتى"[2].

وحسب ما يرى الناقد، هناك دلالات لدى الكاتب يريد توصيلها مثلاً المقبرة كمرتع طفولة.. فكان ذي ألفة حيث اللعب والذكريات، ومكان المرور كطريق، ومكان دفن الموتى. أما العمارات الحديثة هنا تعني صورة من صور التقدم والحضارة[3]، ومعنى ذلك أن رمزي (العمارة/ المقبرة) ارتبطا بعلاقة جدلية ذات دلالة، ولقد أطاحت العمارة بالمقبرة التي تمتلك الرمز الوطني والرمز العائلي"[4]. ولا يمكن تجاهل ظاهرة الخوف في معظم المجموعة، فقد تمثل هذه الظاهرة في عبارات مثل "يهتز الظلام المشتعل بالخوف والظنون.. يطل الصمت المتوتر على الطرف الآخر"[5].

إن الخوف يمثل في قصصه بنية دينامية في عملية البناء وتدل عوارض الخوف على أنه ليس خوفاً طبيعياً كالذي ينشأ في النفس البشرية في مرحلة الطفولة[6].

ولكن ولكي نفهمه علينا أن نتعرض لظاهرة أخرى مناقضة له في التكوين وهي ظاهرة العنف، "والطبيعة البشرية معقدة لا يمكن أن تنشأ الظواهر معزولة أبدا، لأنه ثمة علاقة سببية دائما"[7]. وإن بناء حوادث القصة يسمح لنا بإجراء عمل تأويلي والوظيفة التفسيرية التي تمنحها فرصة اقتراض السلطة.

وكما يرى الناقد فإن الكاتب يضعنا ضمن منطق تأويل الحوادث التي يستدعيها "فجأة.. نحن في قاعة المحكمة، قاعة مهيبة، قاتمة، صامتة وأنا في القفص"[8].

---

(1) محمود موعد، فحيح المرايا، ص 23.

(2) المصدر السابق ، ص 26.

(3) نادر السباعي، "دلالة الخوف في قصص فحيح المرايا"، ص 27.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) محمود موعد، فحيح المرايا، ص 24.

(6) ينظر: نادر السباعي، "دلالة الخوف في قصص فحيح المرايا"، ص 27.

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) محمود موعد، فحيح المرايا، ص 25.

والسلطة وما تمارسه من عنف بطريقتها الخاصة اصطلاح يمكن تسميته العنف الصامت "حكمت عليك المحكمة.. بالموت صبرا"[1].

فالعنف الصامت عنف السلطات الخفي حيث استبد بشخصيات المجموعة وأورثها حالة من القلق والارتباك الداخلي، وفقدان الأمان [2].

في نهاية هذه القراءة نلاحظ أن الناقد يعرض لنا من خلال تحليله الجمل المرجعية التي تحملها الدلالات والرموز كأدوات تحول تخدم البناء القصصي، والمظاهر التأويلية التي تدل عليها الجمل والمفردات الموجودة في تلك المجموعة. وهذا يتيل بارز على تطور تقنيات من حيث الاهتمام بداخلية النص. ولكنه على الرغم من أن قراءته البنائية التي أعطت للنص شيئاً من الخصوصية، إلا أنها كانت قراءة تركز على الجمل المرجعية ودلالتها.

ثانياً: أفق التحولات وإشكالية المكان

تناول الناقد (طاهر مسلم العلوان) التحولات الحادة والحاسمة التي شهدها الفن القصصي العربي المعاصر، فعرض إمكانية المكان والزوال وذلك عبر ثلاثة نماذج لثلاثة كتاب. ففي (صباح الورد) لنجيب محفوظ، يعرض الناقد الشخصية التي تشهد إرهاصات الفقدان وتنحصر رؤاها في الإحاطة بآليات تبادلية بين مكان ماض أصبح ذكرى ومكان يفرض وجوده فرضا[3]. فالكاتب يقول "لم يبق من شارع الرضوان القديم إلا موقعه بين شارعي العباسية وبين الجنابن ويحتفظ أيضاً بميل سطحه الطبيعي من مرتفع الشرق إلى منخفض الغرب" [4].

يرى الناقد أن الشخصية تشهد بقايا الانحسار المكاني والملفت هو أن الجزء المكاني محمل هو الأخر بهوية المكان الزائل وخواصه [5]. انظر إلى هذا التحول الذي حدث عبر الفقرات التالية: "غير أن بيوته قد انقلبت عمائر.. وتحولت الحقول والحدائق إلى أرض فضاء تباع فيها الخردة ومخلفات السيارات" [6].

---

(1) محمود موعد، قديح المرايا، ص 25.

(2) ينظر: نادر السباعي، "دلالة الخوف في قصص قديح المرايا"، ص 27.

(3) ينظر: ، "أفق التحولات في القصة العربية"، م الثقافة العربية، (غ) الرابع، ابريل 1998م، ص 39.

(4) نجيب محفوظ، صباح الورد، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1987م، ص 23.

(5) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 40.

(6) انجيب محفوظ ، صباح الورد ص23 .

ففي الأول لم يبق من الشارع إلا موقعه، ثم انقلبت بيوته وتحولت حقوله حيث أن عدم البقاء قد قاد إلى إطار توليدي قوامه الانقلاب والتحول، فالمكان قد فقد بقاءه القديم، ولذا وجدنا الشخصية سبب هذه الشحنة في الفعل الدرامي تعبيراً عن شدة الزوال وقوة جذوته [1].

وعندما نتأمل الفقرات الأتية، نلاحظ ما الذي أصاب القادم بالدهشة "ينظر القادم من الحي الشعبي العتيق فيما حوله بدهشة وسرور ولا يجد في قاموسه وصفاً للشارع والبيوت والناس إلا أنه شارع إفرنجي وبيوت إفرنجية وأناس متفرنجون"[2].

وعندما تمعن النظر في هذا المشهد، تجد الإحساس بالاغتراب يتبلور عكسيا، فليست الشخصية هي التي تنظر بالدهشة والسرور إلى ذلك الحي الإفرنجي بل القادم[3].

كما نلاحظ التحولات والزوال في المكان في الفقرات التالية: "توارت الحارة والأزقة بعبيرها العنبري ومصابيحها الغازية وعرباتها الكارو وتلقانا شرصوان ملتقى المدينة والريف"[4].

فنلاحظ هذا الوصف مقارنة بين الحي الإفرنجي وبين الحارة وأزقتها "إنه جدل واع لهذا التحول الهائل بين عالمين؛ عالم إفرنجي لا تنبعث من داخله الرائحة العنبرية ولا تضيئه المصابيح الغازية ولا تأتيه عربات الكارو"[5]. فانظر كيف يصور لنا وجها الريف والمدينة في محور واحد وواقع واحد، ولعل هذا الواقع هو الذي يعمق الإحساس بالضياع والاغتراب لأنه مكان معدم، بلا بنى مكانية مميزة كتلك التي كانت للحارة[6].

يقول الكاتب "كنا أول من هاجر من الطبقة الوسطى"[7]. إن هذا التداخل الفاعل بين تحولات المكان وبين خاصية أخرى تتفتح عليها مجمل تلك التحولات ممثلة في الهجرة. إن كانت قد اقترنت بأفعال الشخصيات، فإنها قد اقترنت بزوال المكان وفقدانه الخواص التي كان عليها في الذاكرة أو في وعي الشخصية ذاتها[8].

أما في النموذج الثاني (النورية) لأميل حبيبي، فيعرض لنا الناقد الموجودات والأشياء التي تحيل إلى خواص بعينها تمنح هويته، وتأثيره وقابلية تأويله.

---

(1) طاهر مسلم علوان "أفق التحولات في القصة العربية ، ص 40 .

(2) نجيب محفوظ، صباح الورد، ص 23.

(3) طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 40.

(4) نجيب محفوظ، صباح الورد، ص 24.

(5) طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 40.

(6) ينظر: المصدر السابق نفسه.

(7) نجيب محفوظ، صباح الورد، ص 24.

(8) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 40.

"إذ يحمل حلم اليقظة مثلاً رؤى بديلة مدججة بإشراق المكان وتجدده وانطوائه على أسرار تمنحه الديمومة"[1].

فالكاتب يقول "إنه يذكر أول ما سال غداره كيف كان يعود من المدرسة إلى بيته في هذا الزقاق وقد امتلأ رأسه بفتوحات الإسكندر المقدوني فيقيم في شارع الوادي وهو ماشي في إمبراطورية أوسع من إمبراطورية ذي القرنين"[2].

فإنك عندما تتأمل الفقرات السابقة تجد أن الرابطة مع المكان في هذا الموضع، رابطة ارتقائية من الواقع إلى الحلم ، فالمشهد مؤثث بالمعطيات المكانية (بيت، مدرسة، زقاق، شارع) كلها إحالات لتجذير وجود الشخصية لكنها تستجلب أخيلة وصوراً أكثر اتساعا للمكان من خلال حلم اليقظة الذي يمزج بين عالمين أحدهما أني ومعاش وآخر حلمي[3]. فالاختلاط بين الأماكن لم يكن إلا سبباً في التجلي والتحليق في الحلم والإحساس المكاني بتهشم الحلم.

تمعن في هذا الموضع الذي يقول فيه "منذ أصبحا على هذا الوضع الذي نحن فيه التزام الصمت في الأمور السياسية وإغراق همه في مغانر الأسرار الشخصية لزبائنه ومعارفه وظل لا يضحك إلا بجد ولا يمزح إلا بجد"[4].

و في الفقرات السابقة وضع تهشم الحلم، وما ينطوي عليه من تضاعيفه عن تحولات في الأفق الذي يعيشونه، إنها إزاحة نقلت الوعي بالمكان إلى وعي معذب قوامه الانطواء على الذات والغموض في أسرارها الأكثر شخصية وإذا تحققت إحاطة بمكان مجهول زال وانطوى[5].

وعندما يقول: "هل بقي لك يا حلاق العقول؟ ماذا يحلقون في بلادكم هذه؟ شعور الناس أم جذورهم؟"[6].

نلاحظ مما سبق أنك إزاء تحول إنساني عميق، وبتهشم الحلم وبتهشمه يزول المكان، وبزوال المكان يزول الوطن، حيث أن هذا الحوار يكشف عن ذلك الخراب الشعوري،

---

(1) أميل حبيبي، سلسلة الأيام الستة: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس، المتشائل وقصص أخرى، دار شهري للطبع والنشر، القاهرة، 1984م، ص 210.

(2) أميل حبيبي سلسلة الأيام الستة : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس ،المتشائل وقصص أخرى ص 210.

(3) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 42.

(4) أميل حبيبي، سلسلة الأيام الستة، ص224.

(5) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 42.

(6) أميل حبيبي، سلسلة الأيام الستة، ص224.

واللاشعوري المزدوج حيث يتوج الحلم إلى مرتبة رفيعة في سيرورة الشخصية، بينما العكس يحصل إذ يتخاذل الحلم بتحقق زوال مرير هو زوال الوطن[1].

أما النموذج الثالث (الوقائع المفقودة) لإبراهيم الكوني، فيعرض الناقد جدلاً ملحوظاً في منطقه الواقعي المدرك الماضوي، حيث يجعل من الطبيعة ميداناً لذلك الصراع النفسي المرير بين مكان مهشم ومكان تم نزوع لصنعه[2]. حيث يقول: "اعتلى الرابية وراقب شعاع الغروب، حدق في الشمس النحاسية المطفأة، فقال للشمس إن الأشياء المكابرة لا بد أن تنكسر"[3].

إنها ثنائية تقيم الجدل الإنساني لوعي المكان عبر ثنائية الإنسان والطبيعة فهو افتتاح يحمل إيذاناً بالزوال الذي سيؤول من زوال طبيعي إلى زوال إنساني، وكأنه إطار واسع مركب قابل لاحتواء صور الزوال الأخرى[4].

وفي مشهد آخر نراه يقول: "فكر الرجل في مصابه وتصيد السحرة والعرافين في طرق القوافل ولكن السحرة والعرافين وعابري السبيل تآمروا مع الجني وسلكوا طرقاً أخرى"[5].

إن هذه المحصلة إنما أفرغت البناء القصصي من شرطه المكاني وحامت بالشخصية في فراغ وخواء مدمر، وكأن تلك الشخصية خط يتيم مجرد على مساحة بيضاء، فالتصاعد بالتجديد يبلغ في هذا المشهد ذروته، إنه تبلور متصل في إفراغ المدني من أثاثه ومكوناته وشخوصه صعوداً إلى ابتسار وتجديد هستيري شديد[6]. إن خلاصة هذا التجريد أن تلك المساحة البيضاء ستتحول إلى قبر شاهد الزوال وخاتمة الرحلة[7]. وذلك ما نلاحظه في الفقرات التالية: "أترك أنه أصبح سجيناً للقبر"[8].

نستنتج في نهاية هذه القراءة التي عرضها الناقد أنه قد ركز من خلال النماذج المطروحة على الآتي:

- أن محصلة المكان في النموذج الأول (صباح الورد) ترتبط بإحالات راسخة بشرطها الواقعي من خلال الانغماس في بيئة تتجسم مفصحة عن تاريخ يقيم مكاناً اغترابياً تحكمه

---

(1) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 43.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) إبراهيم الكوني، الوقائع المفقودة، بيروت، دار التنوير، ط الأولى، 1992م، ص 82.

(4) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 43.

(5) إبراهيم الكوني، الوقائع المفقودة، ص 86.

(6) ينظر: طاهر مسلم العلوان، "أفق التحولات في القصة العربية"، ص 44.

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) إبراهيم الكوني، الوقائع المفقودة، ص 86.

دورته المكانية، وليست دلالته غياب هذا المنزل أو ذاك الزقاق عن المشهد الذي صنعته الشخصية، إنما تشكل أنساقاً ودلالات خلفها مشهد الزوال نفسه أو على الأقل أسهم في صنعها.

- أما النموذج الثاني (النورية) فيعرض ذلك الأفق الذي لحق بالمكان الحلمي ولا سيما أن ذلك المكان المستقبلي هو أشد إفصاحاً عن فكرة الزوال حلت بأماكن حاضرة وماضوية شتى، كما يتوغل بشفافية بين الإزاحات المكانية المتعددة عبر حلم الشخصية بذلك المكان المقبل.

- أما النموذج الثالث (الوقائع المفقودة) فيعرض فكرة النهايات الحتمية للشخصيات إذ في الغالب تتعرض الشخصيات للهرم والشيخوخة، ثم تحشيد للطبيعة للتماهي مع الشخصية في غواية الزوال المريرة والتسليم بذلك الزوال وحتميته. فالناقد من خلال هذه النماذج في قراءته البنائية استخدم ثنائية المكان والزوال.

وفي نهاية هذه الدراسة من خلال عرض هذين النموذجين قد يتبين لنا أن الناقدين في استخدامهما للمنهج البنيوي في قراءة هذه القصص اعتمدا على تحديد النسق بأنه ظاهرة تركيبية التكرار وتؤدي إلى تميز بين اللغة المتسقة واللغة الحرة ولكن دون الاهتمام بالانتظام في التعامل مع المكون اللغوي المقروء في وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة.

البنيوية نظرت إلى النص الأدبي على أنه مستقل بنفسه لا وجود ولا امتداد له خارج كيانه اللغوي، حيث أنه نص منغلق وله وجوده الخاص، ولكنها تنظر إلى النصوص جميعاً أنها سواء من حيث القيمة المعرفية، "أن تضع أحكام القيمة جانباً، لأنها مجرد مؤثرات ذاتية فنحن حين نحلل الأدب نتكلم عن الأدب، أما حين نقيمه فإننا نتكلم عن أنفسنا"[1].

ومن ذلك قد أسرفت البنيوية في استقلالها الأدبي عن كل شيء حيث أن "البنيوية نظرت إلى الأدب على أنه بنية لغوية مستقلة ذاتياً منقطعة تماماً عن أية مرجعية تتعداها وميدان منغلق يتيم يحوي الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللغوية"[2]. وقد أدى هذا الإسراف والغلو إلى قطع النص عن أي صلة له بالخارج واستبعاد المجتمع والتاريخ والنفس عن هذه الدراسة وعمل ذلك إلى انغلاق اللغة على نفسها.

ورغم أن وظيفة النقد إضاءة للنصوص ولكن البنيوية لم تنجح في ذلك، لأنها في الأصل لم تعن بدلالة الأدب وإنما عنيت بطريقة إنتاجه"[3].

---

(1) تيري، ايغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، دمشق، دار الفكر 1995م، ص 161.

(2) المرجع السابق، ص 162.

(3) ان جفرسون، وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، ص 164، نقلا عن وليد قصاب مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية ، ص 156 .

وعلى أثر ذلك قام المنهج البنيوي بتعطيل فاعلية كل من المبدع والناقد لأنه جعلهم خاضعين لفكرة النظام وبنيته المقاسة على بنية النموذج اللغوي، مما جعل هذا النص ينطلق من نظـــرة سابقة للعملية الإبداعية ومن ذلك يمكن القول "إن تحليل النص وإنتاج معرفـــة ببنيتـــه، أي أن كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ولكنه عمل غير كاف"[1].

(1) يمنى العيد، معرفة النص، ص 39.

المبحث الثالث

المنهج الأسلوبي

إن الأسلوبية تهتم بما هو في لغة النص ولا يعنيها ما تثيره من أثر في نفسية المتلقي، فهي تقتصر في تحليلها على النص في حد ذاته بعيداً عن المؤثرات الخارجية.

فالأسلوبية كما يشير (المسدي) لم تخرج عن كونها "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[1].

فمنهج الأسلوبية في طريقته التحليلية "يقوم على تتبع عملية الإبداع تتبعاً تدريجيا أي أنها تبدأ منذ اللحظة الأولى التي راودت فيها فكرة المبدع الفني ذهن الأديب، وصولاً إلى المرحلة النهائية التي تكامل فيها النص، متحققاً على هيئة تأليف لفظي متكامل"[2]. كما نلاحظ في المقدمة التي كتبها (عبد القادر المهيري) كتاب (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدي حيث يشير إلى أن مناهج البحث الحديثة الموصولة بعلم اللغة أو المشتقة، اكتسبت من الصرامة العلمية وتجنب النزعات الذاتية والذوقية بحيث لم يعد في وسع الدارس تجاهلها أو الاستغناء عنها[3].

وحيث نرى أن الأسلوبية تركز في دراساتها للنص على اللغة ذاتها لا لما تحمله من دلالات. ومن هذا المنطق نجد أن مجلة الثقافة العربية لم تهمل الدراسة الأسلوبية في استعمالها منهجاً في تحليل بعض النصوص، وركزت اهتمامها على المرتكزات التالية:

أولاً: العلامات البارزة في الأسلوب

تناول الناقد (حسن بن عبد الله) مجموعة (الخبز المر) لإبراهيم الدغوثي، حيث عرض الناقد من خلال هذه المجموعة مؤشرات وشواهد نضالية وما تخللها من انفجار دلالي كانت عواقبه الموت ثم الحياة.

وأهم ما تميزت به هذه المجموعة كما يرى الناقد استحضار في وجدانه وقائع بعيدة لينبش التراب عليها في صميم الذاكرة ويستحث جمهوره الذي اكتسبه للولوج من جديد في الحانة وفي تراتيله، وحيث يدعوه للحوار وللاصطدام بمكونات النص والانسجام في الدراما، ويغرقه في أضوائه التي يطلقها على أبطاله الذين يختارهم في الحقيقة ونادراً ما يعتد بهم من الخيال[4].

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط الثانية، 1982، ص 48.

(2) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص 248

(3) ينظر: ، ص 9.

(4) ينظر: م الثقافة العربية، (غ) الثامن، 1990م، ص 87.

يرى الناقد أن الكاتب يعتمد في إثارة الغرائز وفتح فضاءات الرفض على تسديد اللغة بأسلوب ذكي وجريء[1]. حيث نرى أن أسلوبه في صياغته حديث، يعتمد على خيط من زمن الحكاية التي تقاس بالدقائق حيناً وبالأشهر حيناً آخر، ويحيل القارئ إلى خاتمة النص ويجبر على إعادة الصعود وتمعن في المفردات والصور ورصد بعض المواقف وحصرها فيما يسمى بالجمل، ثم يعتري هذا التوتر في بعض القصص ما يسمى بالتوقف[2].

كما يرى الناقد أن الكاتب من خلال النمط الخطابي يلج إلى مواقع الحس وذلك لأنه يطمح إلى ترك بصمات يمكن أن تنبه إلى وجوب وضع التجربة في مكونات إزامية، من حيث أنها تلزم القارئ أو الدارس بضرورة التمعن أعمق والدخول في دائرة الفهم المطلق، وذلك من خلال ما نلاحظه في الكلمات التالية: "الخبز المر، الباب الكبير، القطط تسرق الأرانب، تفاح الجنة"[3]. وغيرها من مفردات تحمل معان دلالية.

وكذلك ما وراء هذه العلامات البارزة من اهتمام الكاتب وتناغمه مع الأسلوب الحكائي[4]، حيث نجده ينحرف وينهج لنفسه أسلوباً يمتلك به خصوصيات تجربة تخرجه من زحمة التشابه وذلك من خلال حفاظه على التقنيات الموصلة التي يراها الناقد ضرورية ولازمة تربط الصلة بين الباعث والمتلقي وشد الآليات التي أصبحت نافرة من عند الأشكال والأنماط الإبداعية[5].

ومن هذه التقنيات التي يعتمدها الكاتب أو تبرز في مجموعة الأوصاف التجريدية كما هو في المشهد التالي: "يا لهذه القرية النابتة في كف الجبل، كم تبدو هادئة بمنازلها الحمراء المبنية بحجر هذا الجبل"[6].

وكذلك من التقنيات التي اعتمدها الكاتب تركزه على التكرار وذلك لما للتكرار من تأثير ونفوذ على أهم التقنيات ذاكرة ويرمي من وراء ذلك إلى ترسيخ بعض المواقف وإعطائها ما تستحق من تشنج[7]. ومن ذلك قوله "تموت تموت ويحيا الوطن، وطار الرصاص

---

(1) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر ص 248.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 88.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) حسن بن عبد الله، "الخبز المر، ص88.

(6) المصدر السابق، ص 89.

(7) حسن بن عبد الله، "الخبز المر، ص88.

وسال الدم، إذا الشعب يوماً أراد الحياة، وطار الرصاص وسال الدم"[1]. وغيرها من جمل اعتمد فيها التكرار.

وبينما نلاحظ في لقطات أخرى يتجلى الشعور العاطفي الذي يتفجر ويخلق نوعاً من الخلخلة ومن الاقتحام لما فيه من تشنج من "لبكاء سحري دافئ يطيب ارتشاف مادته وري الأعماق بها. وهذا ما نراه في العبارات التالية: "قلت: الأولاد يبلغونك سلامهم. قلت بلغهم حبي، الأولاد أذكرهم كلما أرى أنداداً لهم في الشارع"[2].

ومن خلال هذه القراءة استطاع الناقد أن يعرض لنا كيف تأسس نصوص المجموعة في عملية نسج كلامي وفق مميزات خاصة، حيث تناغمت مفرداتها، وذلك خلال ما تركه من انطباع وما تفرزه الحواس من أثر. وذلك لما فيها من شمول منطقي وتعرية للحقائق من أوراقها وتوليد الدلالة.

ثانياً: تنوع مستويات الأسلوب

تناول (حامد أبو أحمد) مجموعة (الصراع) للقاص صلاح عبد السيد حيث عرض لنا من خلال هذه المجموعة أهم التقنيات التي استخدمها الكاتب.

لقد استطاع الكاتب على رأي الناقد أن يحشد جملة من التقنيات الفنية في القصة الواحدة بلغة قصصية سهلة وبسيطة وشاعرية في آن واحد[3].

ففي قصة (الخروج)، نوع الكاتب من مستويات القص وذلك بالانتقال من أسلوب إلى آخر في خفة ورشاقة حيث ينتقل من أسلوب المتكلم إلى أسلوب المخاطب نفسه[4]. ومن ذلك ما نراه في المقطع التالي: "كنت مغتسلاً بالدموع وطاهراً.. قضيت الليل كله أبكي على صدر السماء، في الصباح ترحل حبيبي.. يا ويلي لا يعلم إلا الله متى تعود"[5].

كما يرى الناقد أن اللغة تجمع بين السهولة والبساطة والشاعرية، وهذا أدى إلى تنوع في مستوى الأسلوب ومنحها طاقات تعبيرية وبلاغية كبيرة تشد القارئ وتجعله يتفاعل مع النص.

أما في قصة (أصحي يا عمتي) نلاحظ تداخلاً بين الأساليب والتقنيات حيث نشاهد انتقالا في أسلوب الغيبية إلى أسلوب المخاطب على رأي الناقد وذلك "في إطار تيار الوعي

---

(1) حسن بن عبد الله، "الخبز المر، ص88.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) ينظر: حامد أبو أحمد، قراءة في مجموعة الصراع للقاص صلاح عبد السيد" م الثقافة العربية، (ع) السادس، يوليو 1991م، ص 24.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق نفسه.

إلى الحوار وضمن تقنية العودة إلى الوراء[1]، كما نراه في المشهد التالي "أصحي يا عمتي..إنهم يسرقونك وأنت نائمة يا عمتي.. لو إنك كنت قد تزوجت وأنجبت يا عمتي.. لما استطاع أحد منهم أن يسرقك يا عمتي"[2]. فالقصة تحكي عن احتضار العمة بينما هؤلاء الأقرباء يحاولون الاستيلاء على ما تبقى لها.

كما نلاحظ من خلال هذه المجموعة أن الكاتب استخدم ثلاثة مستويات للغة:

1- لغة سردية عادية.

2- لغة شعرية أو قريبة من لغة الشعر.

3- لغة تستلهم لغة الكلام العامية ويحاول أن يشكلها في بناء نحوي وصرفي يقربها من اللغة الفصحى.

اللغة الشاعرية السائدة في بعض قصص المجموعة مثل قصة (الخروج) كما تم التمثل لها سابقاً.

أما اللغة القريبة من العامية فهي كما في قصة (الصراع) و (أصحي يا عمتي) وإن كانت مساحة هذا المستوى الثالث أوسع انتشاراً في المجموعة، فمثلاً في قصة (الصراع) يقول "ولا أحد من الجالسين في مقهى الرشيدي.. حين سمع .. صدق أذنيه.. ولا واحد"[3].

وكما نرى في المجموعة بعض الأساليب التي استخدمها الكاتب ومن ذلك "استخدامه لأسلوب التكرار في قصة المستنقع"[4]، التي بدأها بهذه الكلمات "كان بي ضيق .. ارتديت جلبابي وطاقيتي.. وقلت سأخرج بالجلباب والطاقية وليكن ما يكون.."[5].

ومن المآخذ التي رآها الناقد على هذه المجموعة:

1- إقحام بعض المشاهد الدخيلة على السياق كما في قصة (القرية الأخرى)، عندما عثر الحارس القادم من القرية على أمه داخل الملهى الليلي الذي يقوم بحراسته.

2- ورود بعض الحوارات التي لا تنطوي على أبعاد عميقة ويقل فيها المستوى الفني كما في قصة (الامتداد).

---

(1) حامد أبو أحمد، قراءة في مجموعة الصراع للقاص صلاح عبد السيد ، ص 25.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق ، ص 25.

(4) المصدر السابق ، ص 26.

(5) المصدر السابق نفسه.

وفي نهاية هذه القراءة استطاع الناقد أن يعرض لنا بعض المزايا الجيدة في هذه المجموعة مثل إجادة الكاتب للغة وتملكه زمام الأسلوب ورؤيته الأسلوبية المتميزة رغم ضعف المستوى الفني في بعض القصص التي تم ذكرها سالفاً.

ثالثاً: التوتر في الأسلوب :

تناول (عبد الرحمن شلش) مجموعة (الخبز والصمت) لمحمد علوان، حيث يعرض لنا من خلال هذه المجموعة أسلوب الكاتب في تعبيره عن رؤى شخصياته من خلال قضايا تتصل بواقعها وظروفها.

من خلال ملاحظة معظم قصص المجموعة، إن لم يكن كلها، نلمس فيها توتراً يسهم إسهاماً كبيراً في صدم المتلقي بصدمات كهربائية تجعله في غيبوبة الصمت السلبي، ليفكر بعمق في قضايا مصيرية[1]. فمثلاً قصة (الطيور الزرقاء) تعرض قصة فتاة قروية، ليس لها في الحياة إلا أباها المكافح، ويخطف الموت الابنة من الأب، وذلك ما نراه عبر هذه الفقرات: "أيها الموت أناديك لا تقترب، أصغ إليّ..ما نفعها الحياة بدون من تحب؟ ما نفعها الحياة حين تطرق الدروب بدونهم"[2]. فيرى الناقد أن الكاتب قد استخدم بعض الرموز الدلالية: (الزهرة رمز العمل، والمطر رمز للخير، والطيور الزرقاء رمز للرحيل)[3].

أما في قصة (الجدران الترابية) فتدور حول فنان درس الفن في الخارج، وعاد إلى وطنه، وأخذ يرسم لوحات معبراً عن التغير الذي رآه في قريته ولكن أهله لم يتقبلوا ذلك رافضين ما يفعله[4].

فالقصة تعبر كما يشير الناقد عن الجديد والقديم، كما وردت فيها بعض الرموز التي تدل على دلالات معينة على سبيل المثال (الجمل رمزاً للصبر، والنمل رمزاً للتفاني، والجدران الترابية رمزا القيود والتخلف) [5].

---

(1) ينظر: عبد الرحمن شلش، قراءة في المجموعة القصصية (الخبز والصمت) لمحمد علوان، م الثقافة العربية، (ع) السابع يوليو 1991م، ص 74.

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 75.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق ، ص 74.

أما في قصة (الخبز والصمت) التي تحمل عنوان المجموعة يعرض الكاتب مزاوجة بين هموم شاب قال (لا) في وجه أبيه، فكان ابناً عاقاً في نظره، فقد أراد الأب تزويج ابنه، ولكن الابن رفض، ممارساً بذلك أحد حقوقه[1].

إن ما نلاحظه على هذه القصة أنها لم تخل من الرؤية الرمزية على رأي الناقد، فقد جاء الصمت دالاً على الخوف، والخبز دالاً على الجوع، والمرض دالاً على التخلف، والثعبان دالاً على الخطر[2].

وفي آخر قصص المجموعة (شمس الموتى) نرى رصداً مركزاً حول فكرة من خلال هموم سكان قرية ما، وذلك يتم عبر تناول المتناقضات؛ الحب والكراهية، الوطنية والخيانة، والخوف والشجاعة، كما نجد بعض الآثار الفلسفية التي قدمت بأسلوب مباشر. كما أنها احتوت على بعض الرموز مثلاً (الحمائم السبع وترمز إلى السلام. والشمس ترمز إلى الحقيقة، والقرية ترمز إلى العالم)[3].

وهناك ملمح أخير برز في أسلوب الكاتب وذلك في ميله إلى التعبير الشعري من خلال الاعتماد على الصورة.

ومن خلال هذه القراءة أكد الناقد أن الرموز التي وردت في قصص الكاتب لم تكن دليلاً على هروبه من الواقع أو خوفه من التعبير عنه بصراحة، أو ميله إلى الغموض من أجل الغموض، إنما هي سمة أسلوبية وضعها من أجل خدمة رؤاه الفنية، وذلك من خلال الإيحاءات والدلالات التي عرضها الناقد لتعبر عن قضايا اجتماعية واعتماده على التقاط الجزئيات الصغيرة التي تكون في النهاية رؤى فنية.

رابعاً: المكان المجرد من الملامح

تناول الناقد (حسن النصار) مجموعة (ما لم يقله الرواة) للطيفة الدليمي، حيث يعرض من خلال هذه المجموعة استنفار الكاتبة للمكان المجرد من الملامح. وعند تتبعك لهذه المجموعة، تلاحظ هذه اللغة الشعرية التي امتزجت بسردية قصصها، بوابة جديدة لا يمكن الأخذ بكل حيثياتها[4].

ومن حيث أن الكاتبة تبدأ حكايتها باسترجاع ساحة الحب من مواقع ويطل الأمل وتزدهر الفضيلة في أغصان النفس البشرية.تقول :" نرى انكسار الضوء والروح وخط الصداقة ينحني

---

(1) عبد الرحمن شلش، قراءة في المجموعة القصصية (الخبز والصمت) لمحمد علوان ، ص 75.

(2) المصدر السابق، ص 76.

(3) المصدر السابق، ص ص 76، 77.

ويتناقص أفقيا معه. تتقلص الليل والنهار وتكشف له أنها تعي محاولاته. أتساءل هل تنحني لأن الوقت قد بدأ يذوب في المساء [1]

إن إشاراتها تحمل أكثر من دلالة وتجتذب أكثر من تأويل حيث تصل بنا الكاتبة إلى شفرة العاصفة بما تمتلك من شفرات هائلة صحاراها صحراء عمرها، صحراء أرضها، على الرغم من زمن الدم والضنك والبنادق تلتمس أمام وميضه ارتباك الدلالة الجمالية، وهذا لا يلغي وجود الجمال وارتباك الصحراء أمام عواصفنا، لا يلغي صحاريه اشتعال الكاتبة على مادة الصحراء وارتباطها بجسد الروح التي تحمل أكثر من إحالة[2]

ومن هنا تبدو العلاقات الغارقة لأغلب بطلاتها هي إظهار مواطن الأسى في مدارهن بلمحات إشارية مرة وأخرى مباشرة. وفي كلتا الحالتين تعالج الأمر بأسلوب هادئ مشحون بكل الانفعالات النسوية وكأنها لسان حال النسوة وتاريخ كامل بمأساة الجسد الذي صار أخرس لا يجيد تلك اللغة المفقودة حروفيا والمتآكلة جملها بسبب حروف الرصاص وتتقدم بلغة شاردة[3].

ومن ذلك المنطق نرى أنها تبحث عن علاقات جديدة بين اللغة من جهة والجسد من جهة أخرى كي تخلق تأثيرات عاطفية تخدم لغة نصوصها وتؤكد تاريخ براءتها وتورخ المساحة كتابتها في مرآة الزمن المحروم الذي خط على الجسد المظلوم[4].

---

(1) ينظر حسن نصار ، ما لم يقله الرواة " م الثقافة العربية (ع) الخامس ، مايو 2000 م ، ص 72 .

(2)المصدر السابق نفسه .

(3)المصدر السابق ،ص 72 . (4)المصدر السابق ص73

فإن لغة الكاتبة في محادثة الحوار الداخلي يقطر بياضاً من حروف تكاد تلبسها الروح لنقائها لابتعادها عن الجمل السمينة المترهلة ببراءة اللغة وعذوبتها، وحيث نراها في هذا المقطع وهي "تتساءل.. ماذا تعرف عني إذن؟ الجسد.. الصوت.. الكلمات.. رغبتك في؟ شهرزاد الملكة طالما أورثت جمالها وأساطيرها لشهرزاد القاصة"[1].

كتب الوقائع لم ترو الأحداث مثلما حدثت بل كما أرادت لها سلطة القوة المهيمنة في كل عصر. فالكاتبة ترى أنه دائماً نجد بين المرأة والرجل مسافة هائلة مليئة بالاتساع لا أفقها هي واقفة[2].

فالكاتبة هنا نراها تشتغل على هذه المسافة الهائلة رغم حضور الوعي والاستبصار في كتابتها "لكنه الرغبة في الخيال والجنوح في الحلم تؤطران ملامحها القصصية إن الواقع لا يتركها مفتوحة الجناحين بل يشدها بقبضة من أسى دلالة حضور متطلبات الجسد والدعوات ظاهرة للانتصار الحياتي"[3].

ومن خلال ما تقدم من هذه القراءة نلاحظ أن الناقد قد تمكن من استنباط السيرة زمنية القصص عند الكاتبة وذلك باستدراج آلية الكتابة بينما الكتابة لا تنتمي إلى زمنية قصصها فتارة تدون على خريطة الجسد المفترض المكاني وتارة تأخذ الروح وسيلة كتابة أخرى المسافة المتوترة بين الماضي الذي يفضي للحاضر والحاضر المؤدي لمكانية التوهان بفعل الزمن الثالث أي المكان المجرد من الملامح.

وفي نهاية هذا المبحث نستنبط الآتي:

يمكن اعتبار الأسلوبية نظرية علمية في طرق الأسلوب ولكن لا يمكن اعتبارها نظرية نقدية شاملة كما يشير إلى ذلك المسدي "إن الأسلوبية.. تسعى إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي"[4].

ورغم أنها تعالج أبعاد الظاهرة الأدبية إلا أنها "قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب"[5].

---

(1) حسن النصار، "ما لم يقله الرواة" ،، ص 73.

(2) المصدر السابق، ص 77.

(3) المصدر السابق، ص 78.

(4) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 118

(5) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 119.

ومن ذلك نستنتج أن ما في النقد بما في الأسلوبية وزيادة بينما في الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه.

في نهاية هذا الفصل يمكن استنباط الآتي:

إن المجلة استخدمت المنهج الفني منذ نهاية السبعينيات في العدد السابع 1977م، بنسبة 53% مقارنة بالمناهج الداخلية الأخرى. أما المنهج البنيوي فقد استخدمته منذ بداية السبعينيات في العدد الثالث 1991. وتم استخدامه بنسبة 13%. أما المنهج الأسلوبي فقد استخدمته المجلة منذ نهاية الثمانينيات في العدد الثالث بنسبة 33% مقارنة بالمناهج الأخرى.

إن السبب في استخدام المجلة المنهج الفني منذ السبعينيات يعود إلى أن المنهج الفني من المناهج القديمة التي استخدمها العديد من النقاد العرب الذين ظهرت دراساتهم في إطار هذا المنهج، على سبيل المثال رشاد رشدي حيث يرى أن العمل الأدبي "عالم موضوعي كائن بذاته"[1]. ومن أهم كتبه التي استخدمت هذا المنهج كتابه (ما هو الأدب)، في تصديه لدعاة المنهج الاجتماعي يرى أن النقد لا يؤمن بالتفسير المادي أو التاريخي للأدب، لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبي لعوامل خارجة عنه دخيلة عليه[2]. وكذلك محمد زكي العشماوي الذي يدعو إلى الأخذ في الدراسة النقدية بالنص الأدبي ذاته، وموقفه من أصحاب الاتجاهات السياقية الذين تعدو مهمة النقد الأساسية[3].

أما عن استخدامه بهذه النسبة، فيرد إلى أن كل قصة تحتوي على مرتكزات فنية، يرتكز عليها الكاتب في كتابه، فالبناء الفني يتمثل في عباراته وتراكيبه، وصوره وخياله،وموسيقاه ودلالاته، واندماج كل هذه المفردات تدل على بناء فني ولا يمكن أن يخلو أي نص أدبي منها. "فالعمل الفني.. هو موضوع للمعرفة قائم بذاته له وجوده الخاص" [4].

أما عن استخدام المنهج البنيوي والأسلوبي في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، فقد ارتبط ذلك بتاريخ ظهوره في البلاد العربية في مطلع السبعينيات كما تشير الدراسات إلى "تلك الفترة {مطلع السبعينيات} التي أطل فيها على نظرية النقد العربي المعاصر عدد من الدراسات

---

(1) رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، ط الأولى، 1992م، ص 8.

(2) المصدر السابق، ص ص 30، 31.

(3) ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975، ص ص 428، 429 .

(4) رينيه ليك، اوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992م، ص 211.

والترجمات التي عملت على نقل النهضة الألسنية الحديثة في الغرب، والتي قطعت شوطاً كبيراً في سلم التطور العلمي"[1].

أما عن النقاد العرب الذين استخدموا هذا المنهج في دراساتهم على سبيل الذكر إبراهيم أنيس الذي كان من أوائل الذين قدموا المنهج البنيوي الوصفي في دراساتهم وذلك من خلال كتبه (اللغة بين المعيارية والوصفية) من الكتب التي قدمت المنهج الوصفي إلى الفكر اللغوي العربي الحديث بصورة أكثر دقة وأكثر شمولاً[2].

ومن ذلك الحين "بدأت الأسلوبية البنيوية في النقد العربي المعاصر تأخذ طريقها حول الاكتمال والنضج بتأثر المناهج اللسانية الحديثة والبحوث التي تستند إليها"[3].

كما نرى أنه من "الدراسات التي عرضت أصول النظرية الأسلوبية البنيوية كتاب (النظرية البنائية في النقد الأدبي) لصلاح فضل الذي صدر سنة 1978"[4]. وكذلك كتاب (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدي الذي صدر سنة 1977. ويعتبر من أبرز الدراسات التي حاولت بسط مبادئ التفكير الأسلوبي في أوربا وفرنسا.

أما عن استخدام المجلة المنهج البنيوي بتلك النسبة فيرد إلى أن هذا المنهج لم يستمر طويلاً وذلك لفشله في إثارة النص، كما يشير إلى ذلك عبدالعزيز حمودة "إن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية، وتحول البنيويون في نهاية الأمر إلى سجناء اللغة"[5].

أما عن استخدامها للمنهج الأسلوبي بهذه النسبة وذلك كما تشير الدراسات أن "التحليل الأسلوبي أكثر فائدة للدراسة الأدبية حتى يمكن من خلاله التوصل إلى مبدأ موحد، أو غرض عام يتخلل العمل جميعه"[6].

وكما يقول المسدي "إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[7]. وذلك لأن الأسلوبية هي "دراسة للأشكال

---

(1) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 70.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص ص 7، 72.

(3) المرجع السابق، ص 75.

(4) المرجع السابق، ص 78.

(5) المرايا المحدبة ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص ص9، 10.

(6) رينيه ليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ص 248.

(7) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص 37.

التعبيرية التي تتوافر للنص الأدبي من ناحية، ورصد للآثار التي تنتجها تلك الأشكال في نفوس المتلقين"[1].

ومن ذلك ترى أنه لا يخلو أي عمل أدبي من البناء الفني "فالعمل الفني إذن هو بناء من الإيحاءات، الإرشادات تخدم غرضاً جمالياً محدداً"[2]

في نهاية هذه القراءة لكلا المنهجين الخارجي والداخلي، نجد سؤالاً يطرح نفسه: هل ساهمت المقاربات النقدية في هذه المجلة في بناء نقد علمي منظم؟

إذا ما تأملنا معظم النصوص النقدية المعروضة، باستثناءات محدودة، نجد أنها يغلب على هذه النقود المزاج التأثري والانفعالي والاتجاه الذاتي، وأن النقد الذي واكب الإبداعات القصصية لم يستطع إضاءة العلاقة بين الدال والمدلول في الخطاب القصصي، كما يشير إلى ذلك أحمد المديني "تتهالك على الاصطلاح الميت القطعي ولأنه كذلك فهو سهل ولهذا فالتقسيمات الحاسمة القطعية في نقدنا الأدبي اليائس كثيرة ومتكاثرة ..إنها لا تعني شيئاً بقدر ما تقيد وضعية محيطه على مستوى السلطة المباشرة تسلطاً على صعيد السلطة النظرية المزدوجة في إحباطها"(3).

وأن الدراسات التي تهتم بالقصة القصيرة والتي تقترب من بنيتها الداخلية اقتراباً موضوعياً تكاد تكون غائبة عن الساحة الأدبية. فقد نجد قراءات متعددة تتفاعل مع النص، وكل واحدة تحاول التركيز على جانب منه، غير أن هذه القراءات تشمل قسمين؛ قسم لا يرى فيه إلا كونه، صورة لواقع اجتماعي، أما القسم الثاني فلا يرى في النص إلا وجوده اللغوي، ولكن كل قراءة من هذه لا يمكنها أن تعطي النص حقه.

كما يقول أدونيس أحد النقاد "لا تصح قراءة العمل الشعري بما هو خارج عنه، ولا بمجرد نصيته المحضة، فقراءته بعناصر من خارجه إلغاء له، وقراءته بذاته وحده إلغاء لتاريخيته أو لاجتماعيته"(4).

وإذا كان دي سوسير قد حدد الكلمات في إطار بنيتين متلاحقتين معا هما البنية الصوتية والبنية الدلالية حيث لا يمكن الفصل بينهما، فإن قيمة الكلمة الجمالية وطبيعتها لا تحددها هاتان البنيتان لذاتيهما إذ يسهم السياق في تحديد جمالها. كما يشير إلى ذلك الجرجاني

---

(1) عادل حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 105.

(2) المرجع السابق ، ص 193 .

(3) أسلوب الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط الأولى، 1985م، ص 88.

(4) أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص 28.

"اعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ من الذهب أو الفضة فيذيب بعضهما في بعض حتى يصير قطعة واحدة"(1).

كما يشير إلى ذلك ويليك أن الكلمات ليس لها "في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة جميلة أو قبيحة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها. ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة طبقاً للظروف التي توجد فيها"(2).

وأن ترهل المفاهيم النقدية التي تكررت مراراً في صفحات المجلات الثقافية، أدت إلى ركود النصوص الأدبية وغموضها، وعدم إبراز مواقع الإبداع فيها، وكما يشير أحمد كمال زكي إلى ذلك "فلا بدّ أن يكون النقد صحافياً قاصراً على أن يفي بالغرض المنشود، أو على الأقل يحتاج هذا النقد إلى مراجعات رصينة. وإلى ما يدعمه من التراث"(3). وذلك لأنك عند قراءتك لأكثر النقود المنشورة في الصحف والمجلات، سوف تشعر بغياب المنهجية، وأن ما يقوله الناقد مرة ينساه مرات عديدة، وربما صدر عما ينقده أو ما يشوه صورته كناقد متمكن "فالقضية هنا ليست الناقد الذي يفهم عنه، ولكنها قضية ما يقدم فعلاً في الصحافة من نقد"(4).

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشدي رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981م، ص 316.

(2) رينيه ويليك ، واوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص 190.

(3) النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص 285.

(4) المرجع السابق نفسه.

الفصل الرابع
تطور الإبداع القصصي

المبحث الأول : التطور الإبداعي في الثمانينيات

المبحث الثاني : التطور الإبداعي في التسعينيات

المبحث الأول

التطور الإبداعي في الثمانينيات

باعتبار القصة القصيرة من الفنون الأدبية المعاصرة وأقدرها تعبيراً عن هموم الإنسان، وبما أنها "نافذة نطل منها على العالم بتشكلاته وعلاقاته بغض النظر عن العمر الزمني لكاتبها"[1].وانطلاقا من كونها أكثر الأشكال الفنية الإبداعية إمكانية وقدرة على قولبة وتكثيف تلك المشاكل وعرضها بصورة مقبولة و "هي الفضاء الكتابي المحدد بزمانه ومكانه وبنياته الفنية"[2]. وبما أن القصة العربية الليبية شأنها شأن لداتها في الأقطار العربية الأخرى قد تمتعت بشيء من التطور، وبتتبع الدارس للقصة الليبية المنشورة بالمجلة يمكن رصد أثر النقد على القصة في فترة الثمانينيات من خلال الدراسة الفنية المتمثلة في العناصر التالية:

1) الحدث:

الحدث لا يقوم منعزلا بنفسه بل لا بد من حركة يحدثها وتكون له شخصيات يقوم بها وزمان ومكان يحدث فيه و "يمثل الحدث العنصر الأكثر أهمية في القصة القصيرة التقليدية والتي كان معمارها يتشكل من الحدث الأول والذي ينمو بعد الاستقرار الذي يطرح في البداية ليشكل العقدة والتي تتطور حتى يحصل الحدث الذي ينهي القصة في لحظة التنوير"[3].

ونستنتج من ذلك أن الحدث هو اقتران فعل مع زمن وشخصيات تحركه وتتفاعل معه لتشكله ولا يمكن لقصة أن تقوم بدون حدث. والحدث في القصة الليبية هو ما يمثل حياة المجتمع الليبي وما يسوده من عادات وتقاليد، فهو صورة شفافة عن علاقات الناس ونظرتهم للحياة والقيم من خلال ثقافتهم الاجتماعية وحياتهم المادية.

ولو تتبعنا أثر النقد الذي زخرت به المجلة عن القصص المنشورة بها، لوجدنا أن الحدث في بداية الثمانينيات لا تجد فيه التطور الملحوظ، إنما سرد لحكاية لا تحتوي على

---

[1] محمد عبدالرحمن يونس، "القصة القصيرة الشابة"، م الثقافة العربية (ع) العاشر، أكتوبر 1990م ص 93.

[2] محمد عبدالرحمن يونس، مجلة الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، عـدن، (ع) 166، 1989م، ص 20.

[3] ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص104، نقلاً عن عبدالحكيم المالكي، السرديات والقـصة الليبيـة القصيرة، نحو مدخل للتقنيات والأنواع، مجلس الثقافة العامة، 2006م.

أحداث مهمة. كما في قصة (الطفل والعصفور) حيث يتحدث الراوي عن حوار دار بين طفل صغير وعصفور في القفص، وخلاصة القصة أن العصفور يطلب من الطفل إطلاق سراحه، ويعده أنه لو فعل ذلك سيأتي كل صباح مع أصدقائه العصافير ليغرد له على حافة نافذة حجرته، وينتهي الحدث بتلبية الطفل رغبة العصفور بعد عدة محاولات ثم عودة العصفور ورفاقه وفاءً بوعده للطفل وذلك ما نجده في المقطع التالي: "نظر عبر النافذة.. أبصر صديقه مرتكزاً على حافة النافذة .. كانت معه عشرات العصافير، لم يصدق عينيه..، قال له العصفور: لقد جئت كما وعدتك، استمرت العصافير في التغريد"[1]. وكذلك قصة (عن الولادة والوأد والعدم) يسرد حكاية دون حدث يذكر "تحدث، عبر ما تشاء.. قل أي شيء.. حزيران.. تشرين.. نيسان.. مريم"[2]. ثم ينتقل الراوي للقول: "أنا عندما دقت طبول العشق في خاطري المهجور، فر البوم، وأطلقت عصافير فرحي الملونة"[3].

وحينما يكون الحدث خيالياً وأسطوريا وغير طبيعي يطرح القاص من خلال الشخصية المختارة رؤيته للواقع في سخرية تعكس موقفه، وهذا ما نلاحظه في قصة (تجليات المهرة زاهية). فالقصة تطرح حدثاً معينا لحالة هؤلاء الفقراء والشحاذين كما في الفقرة التالية: "انظروا.. إني أمتطيها.. تحملني إلى الشاطئ المنشود.. هذه مهرة الزمن الآتي"[4]. ثم في مقطع ثان يحثها على النهوض والوقوف لتحمل الأطفال للأمل المنشود، ولكن نتيجة الجرح العميق الذي بجسدها تتعثر، إلا أن أمل الراوي لم يخبُ في تحقيق النجاة وذلك ما تجده في الفقرات التالية "وسط الزرقة، رأى على صهوتها الأطفال وكل الشحاذين .. رآها تعدو داخل القصر، تجتاح الأسوار وهو يمشي متتبعاً وقع حوافرها"[5]. إنه سرد لحدث غير طبيعي، إنما يرسمه الراوي من خياله من أجل رؤية معينة.

أما في منتصف الثمانينيات فنرى أن طريقة الحدث قد تغيرت، حيث نلتقي بأسلوب مختزل وتكثيف في العبارة وذلك ما تجده في بعض القصص. ففي قصة (تزامن التناغم) يبدأ الحدث مع نزول قطرات المطر وركض الصبية:

"تركض.. هو يحلق

هو ينظر.. تقف

تسقط.. يحلق

---

(1) محمد المسلاتي، "الطفل والعصفور" م الثقافة العربية، ع الأول، 1980م يناير، ص 110.

(2) سالم العيار، "عن الولادة والوأد والعدم"، م الثقافة العربية، ص 105.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) سالم العيار، "تجليات المهرة زاهية"، م الثقافة العربية، (ع) التاسع، سبتمبر 1980م، ص 110.

(5) سالم العيار " تجليات المهرة زاهية " ص110.

هو يبكي.. تقف

تسقط.. هو يبكي

تركض.. هو يبكي وبدموع من دم[1].

ويستمر الحدث في المطاردة.

ثم يقول : "لو لم أقتلك لقتلوني، لقد اشتريت بحياتك حياتي فأعذرني"[2]. ثم ينتهي الحدث عند هذا المشهد التمردي."

"قال: بصوت جوهري: جميل تمرد المطر، قاهر تحرر الوديان انطلق راكضاً يطلق الرصاص، ولكن في اتجاه القصر"[3].

ومن القصص التي تم فيها توظف الحدث بشكل بارع ممتلئ بالشحنات الانفعالية الغاضبة، قصتي (الفرار إلى جهنم، والموت). فالقصة الأولى (الفرار إلى جهنم) ، يقول الراوي:"ما أقسى البشر عندما يطغون جماعيا..!! يا له من سيل عرم لا يرحم من أمامه!!.. إنه طغيان الفرد أهون أنواع الطغيان، فهو فرد في كل حال.. تزيله الجماعة، ويزيله حتى فرد تافه بوسيلة ما.. أما طغيان الجموع، فهو أشد صنوف الطغيان، فمن يقف أمام التيار الجارف؟ .. والقوة الشاملة العمياء؟!!"[4]. وفي مقطع آخر يقول الراوي: " حاولتم الحيلولة بيني وبين نفسي، ولكن بفراري إلى جهنم انتزعت نفسي منكم لا أطمع منكم في شيء"[5].

فجهنم التي يهرب إليها الراوي ليست جهنم العقاب في الآخرة، إنما هي شعبة في منطقة سرت البدوية كما يصفها (أحمد الفقيه) "إنها جهنم أخرى أكثر إنسانية وألفة وإلا فكيف تأوي إليها الطيور وتألفها الحيوانات المستأنسة"[6].

وهذا ما نلاحظه في قول الراوي "وإذا بجهنم تطل في الأفق.. ليست حمراء كالنار.. وليست ملتهبة كالجمر"[7]. والمقصود بجهنم هنا هي منطقة في مدينة سرت "فالذين يعرفونها يعرفون أن هناك منطقة بين شعابها أطلقت عليها الذاكرة الشعبية اسم جهنم وربما بسبب القيظ

---

(1) سالم العبار، "تزامن وتناغم" م الثقافة العربية، (ع) الثاني،فبراير 1985، ص104 .

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق، ص 106.

(4) معمر القذافي، "الفرار إلى جهنم"، م الثقافة العربية، (ع) الخامس مايو ، ص 108.

(5) المصدر السابق، ص 115.

(6) حول قصتي: الفرار إلى جهنم والموت، م الثقافة العربية، (ع) 299، 2008م، ص 122.

(7) معمر القذافي، "الفرار إلى جهنم، ص 114

الشديد وعدائية أرضها القاحلة"[1]. بهذه الأحداث المتتالية يقدم لنا الراوي لوحة زاخرة بالصور الفنية المعبرة.

أما في قصة (الموت) فيصور لنا الراوي الموت وكيف يتلون بعدة ألوان، إن قوة الموت ليست في ضرباته المسددة.. ولا في طعناته القاضية أو هجماته المظفرة فهو يخطئ ويصيب.. لكن قوته في قدرته الجهنمية على تحمل واستيعاب وطحن كل تلك السهام والمعارك التي تصيبه"[2].

وبهذه الصور والأشكال المتعددة التي يظهر بها الموت يبرهن على أنه ليس شجاعا إنما هو جبان' وينتحل ويتقمص ألوانا مغايرة، ولذلك يدعونا الراوي إلى مواجهته وعدم الخوف منه "فعليكم مقاومة الموت لإطالة أعماركم، مثل أبي الذي لم يستسلم له يوما، وقاتله دون خوف منه"[3].

فالراوي ينظر إلى الموت بفلسفة جديدة، فالقصة تجسد عدة مستويات لمواجهة الموت، وتبلور الدور الحقيقي للإرادة الإنسانية في هذه المواجهة التي تؤكد أن الانتصار ليس بيد الموت، الذي تختلف مظاهره ومواقعه طبقاً لمراحل تحديه للإنسان"[4].

وبهذا الترتيب للأحداث ومتطقيتها وبتطور لا تحكمه قاعدة البداية والوسط والنهاية، يرسم الراوي أبدع صورة صراع بين الإنسان وأكثر الظواهر في الحياة البشرية شراسة وقوة وهو الموت.

بينما نجد بعض القصص تحيل الحدث إلى فكر، السرد المتضمن ضمير الخطاب عن طريق الحوار كما في قصة (اختلاس)، وهذا ما نراه في المقطع التالي: "أنت تعرف أن الحب العلني مقضي عليه مسبقا..

– رغم الثورة

– أوف أنت تجادل جدلاً بيزنطيا، الثورة لا دخل لها.. أمر موروث"[5].

ففي هذه القصة لا نجد حدثاً ينمو ويتطور، إنما الحوار والشخصيات هي التي تشكل الحدث.

"أنت لا تعيش في جزيرة وحدك، يكون لك فعل ما تريد.. كل منا يقتله الخوف من الآخرين، أنا وأنت بالنسبة لغيرنا (آخرين) "[6].

---

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، "حول قصتي الفرار إلى جهنم والموت"، ص 122.

(2) معمر القذافي، الموت، م الثقافة العربية، (ع) السابع يونيو، ص 103.

(3) معمر القذافي، الموت، ص 103.

(4) نبيل راغب، القرية والتمكن اللغوي والفكري، م الثقافة العربية، (ع) التاسع، سبتمبر 1999م، ص 28 .

(5) زاهية محمد علي، "اختلاس"، م الثقافة العربية، (ع) السادس، يوليو 1985م، ص 11 .

(6) المصدر السابق نفسه.

وحينا يكون الحدث مجرد ماض يعيد الراوي من خلاله الذكريات، وذلك ما نجده في بعض القص كما في قصة (المرآة). "قبل أن يحدث ما حدث، وعندما كان مجرد فكرة ، أو تحد للعرف والتقاليد.. لم يكن في اعتقادي خطأ .. كنت فقط تواقة بشدة لتحقيق ما أصبو إليه"[1].

وكذلك في قولها "والخطأ ليس خطئي .. عندما صار الألم ذكرى فليس الذنب ذنبي يوم أعلنوا موافقتهم على مضض"[2]. فهي تسرد حدثاً قد مضى من خلال استرجاع الذكريات في حوارها مع مرآتها "ألا ترين مازلت ابتسم.. وقد عدت إليك أزورك كل صباح لا شيء تبدل"[3].

أما في نهاية الثمانينيات نجد أن بعض القصص تحمل أكثر من حدث، وهذا ما نجده في قصة (المرأة الفرح) حيث يبدأ الحدث بجثة هامدة لامرأة والتفاف الجموع حولها. "هذا الجسد الهامد، الساكن، ليس جسدها، إنه لامرأة أخرى مجهولة لا أعرفها، لم أرها في حياتي قط"[4].

ثم ينتقل إلى حدث ثان عن امرأة أخرى يقابلها في الطريق "تصوري، كدت أفقد عقلي منذ قليل، يا إلهي لا يمكنك تخيل ما وقع، حادث رهيب، امرأة تشبهك تماما، أجل من يراها يقول أنت، كانت ميتة تماما"[5].

وما ورد من استغراب من المرأة الثانية يدل على اختلاط الأمور على الراوي، "اقتربت مني المرأة، تتفحصني بإمعان، رأيت في عينيها غيمات دموع حبيسة على وشك أن تنهمر.. صرخت بصوت مشروخ: "انظر إليّ تأكد، هل سبق لك أن رأيتني لماذا تدعي أنك تعرفني"[6].

ثم يعود الحدث إلى البداية مرة أخرى، يسرد الراوي قصة تلك المرأة التي تشبه الجثة، ربما تكون هي من خلال تحدثه مع نفسه وهو يتذكر، "دهشت كيف أنكر أنني أعرفها، تنصلت منها بكل بساطة، تخليت عنها في هذه اللحظة المتكلسة بالموت"[7]. ثم ينتهي الحدث

---

(1) فوزية البسكري، " المرآة"، م الثقافة العربية، (ع) الأول، يناير 1987 م، ص 115 .

(2)(2) فوزية البسكري، " المرآة"، ص 115.

(3) المصدر السابق، ص 114.

(4) محمد السلاتي، "المرأة والفرح" م الثقافة العربية، (ع) الرابع، ابريل 1989م، ص146.

(5) المصدر السابق، ص 150.

(6) المصدر السابق نفسه.

(7) المصدر السابق نفسه.

فالقاص هو الذي يساعد في رسم الشخصية ومعرفة انطباعاتها وتعاملها عن طريق الحوار مع الآخرين، فإن "المعرفة الواسعة لمختلف الشخصيات الإنسانية ضرورية جداً للقاص الذي يسعى إلى رسم شخصيات صادقة حية.. {حيث} يلتقط الكاتب سمات شخصياته وقسماتها الفارقة من عدة شخصيات قابلها في الحياة"[1].

من خلال تتبع القصة المنشورة في المجلة في فترة الثمانينيات نجد الشخصية لا تتعدى الواحدة أو الشخصية المفردة، المسيطرة على تحرك الحدث، فالسرد منصب على الحدث نفسه وهذا ما لوحظ على معظم القصص المنشورة في تلك الفترة من خلال ما اطلعت عليه . فقصة (تجليات المهرة زاهية) تجد الشخصية المفردة هي المسيطرة "تجلس بجانب القصير.. يتحلق حوله الأطفال.. يقدمون له الدراهم"[2].

نجد بعض القصص تتركز على تحليل مواقف الشخصية وما تقوم به من أفعال وأقوال أكثر من تحليل حالتها الخارجية وما يعتريها من فقر وغنى وغضب ورضا، وهذا ما نجده في قصة (المرأة الفرح) ، "إحساس غامض يؤكد لي أنني سأراها لن تتركني فريسة للشكوك المرعبة، فجأة !! أطلت واضحة بين تراكم اللحظات، ومضت، سطعت بحضورها، لاغية سحب الظنون"[3].

وقد تجد الشخصيات الثانوية، ولكن دورها باهت، مثل دور الشرطي في القصة السابقة، "مرور الشرطي في اتجاه دائري، سقط وقاره، طفق يدفع الأجساد المتلاصقة، بكلتا يديه مزمجراً بصوته الجوهري، ارتدى سحنة أسد هادر لتفريقهم"[4].

بينما نجد في بعض القصص الشخصية المترددة المصابة بالانشطار النفسي والذهني اتجاه الحدث حيث لا يجد لهذا الحدث تفسيرا، ولا يستطيع مواجهته، وذلك لأنه فوق المعقول، كما في قصة (تزامن التناغم)."ولكنها لم تتوقف، ارتبك الموكب، سحبت الزناد، دوي الرصاص سقطت تتخبط في دمائها، شعرها يغطي وجهها، حاولت الوقوف لكنها لم تستطع، حدجتني بنظرة عتاب قاسية، ثم حاولت أن تقول شيئاً، ولكن لسانها لم يطاوعها، ارتجفت وأسلمت الروح تماما"[5].

---

(1) فتح الأبياري، محمود تيمور، فن الأقصوصة العربية، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1961م، ص 175.

(2) سالم العبار، تجليات المهرة زاهية، ص 110.

(3) محمد المسلاتي، "المرأة والفرح"، ص 149.

(4) المصدر السابق، ص 148.

(5) سالم العبار، ص 106.

ونجد في بعض القصص الشخصيات غير الإنسية كفاعل ليجسد الحميمية التي هي رمز لها ضمن الثقافة السائدة مثل (العصفور) في قصة (الطفل والعصفور)، "أرجوك خلصني من هذا القفص"[1]. وهذا المقطع يصور العصفور وهو يحاور الطفل.

وكذلك المرأة في قصة (المرآة) وهذا ما يصوره في الحوار التالي "لازلت ابتسم..وقد عدت إليك أزورك كالعادة كل صباح .. لا لست أنت.. إنك لا تبتسمين وهذه التي ينوه بها وجهك وتكاد تسقط لثقلها شفتاك ليست ابتسامة"[2].

إن الشخصيات التي وردت في هاتين القصتين (العصفور) و(المرآة) قد أصبغ عليها الكاتب صبغة الإنسية وهي النطق والإحساس رغم أنها من الطيور والجماد.

وبينما نجد في بعض القصص الشخصية التحريضية الفاعلة ذات الهاجس المحمل من قبل الراوي بشحن حقيقية تلك التي تسعى إلى تغير واقعها الاجتماعي إلى واقع أفضل، كما في قصتي (الفرار إلى جهنم) و (الموت)، "حاولتم الحيلولة بيني وبين نفسي، ولكنني بفراري إلى جهنم انتزعت نفسي منكم"[3]، هذه إشارة إلى الروح الإنسانية، فالراوي يدعونا إلى الحفاظ على هذه الإنسانية حتى لا تضيع منا في صخب الحياة وزيفها، كما تظهر لنا الشخصية المتحدية التي تواجه ولا تستسلم تجدها في قول الراوي "أبي قرر الانتقام من الموت، ومن أجل ذلك قتل العديد من جنود العقيد (مياني) الذي تقمص الموت ملابسهم، حتى أصبح كل واحد منهم هو الموت ذاته"[4].

وكذلك في قوله: "لا صلح معه ولا أمل فيه، فلا ترحموه، ولا تتخاذلوا أمامه، فهو لن يرحمكم مهما تخاذلتم، واستسلمتم، فهو يرفض المصالحة أصلا"[5]، فتظهر الشخصية المتحدية ليس للموت فقط إنما لجميع أنواع الظلم والاستعمار.

ونجد في بعض القصص الشخصية المقهورة التي تعاني تلك المآسي من العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع كما في قصة (السنبلة)، ذلك الأجير الذي طرده صاحب الفرن لمجرد أنه حاول أخذ خمسة أرغفة محترقة إلى أسرته، "هم بالانصراف، استوقفه السيد على نحو غير متوقع خطف من يده الكيس، ورمى به في الشارع، أشار إليه بيده أن أخرج"[6].

---

(1) محمد المسلاتي، ص 110.

(2) فوزية البشكري، ص 113.

(3) معمر القذافي، الفرار إلى جهنم ، ص 115.

(4) معمر القذافي، الموت ص 105.

(5) معمر القذافي ، الموت ص 105 .

(6) سالم العبار، ص 109.

ونجد الشخصية المتمردة كما في قصة (اختلاس) "ليكن.. الشمس في داخلنا ولنا أن ننشرها كل منا على الآخر لن نحتاج لأحد"[1]. هذه الشخصية ترفض القيود التي يضعها المجتمع باسم العادات والتقاليد وتتمرد عليها.

عبر ما تم رصده من شخصيات في قصص تلك الفترة وتم الإطلاع عليه من أعداد المجلة لوحظ أنها من الفضاء المكاني الذي ينتمي إليه القاص، رغم استدعاء بعض الشخصيات غير الإنسية إلا أنها بنسبة قليلة، كما أن التركيز كان على الشخصية المفردة أي الشخصية الرئيسية، وكذلك رسم الشخصية الداخلية ذات الانفعالات التي تتمثل في النفسية، دون الاهتمام برسم الشخصية من الخارج وما يعتريها وما لها من صفات، وكما يقول أحد النقاد "إن الشخصيات لا تأخذ أبعاد نموها الكامل"[2].

3- الزمن:

قد يمثل الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وقد يكون يتسرد في الحادثة يمثل الذكريات فيتحرك الزمن إلى الوراء حيث نجده "يمثل الزمن المكون الثالث من مكونات الحكاية الأولى والتي تمثل في مجملها من خلال تلك العناصر الأربعة دعوى نصية محددة"[3].

فالقصص الليبية المنشورة معظمها تمثل حادثة قد وقعت أي أنها وقعت في الماضي، والماضي بلا حدود، فهي هموم قد كتبها القاص أراد أن يبثها في نفوس الناس لتتعرف على تلك الحياة القديمة، فلا يقصد بها المستقبل كما في بعض لقصص المنشورة (تجليات المهرة زاهية) و(تزامن وتناغم) و(السنبلة) لسالم العبار، وفي بعض الأحيان يصبح الزمن مشكلة تصارعها الشخصية كما في قصتي (الموت) و(الفرار إلى جهم)، لمعمر القذافي، وبعض القصص يكون فيها التعامل مع الزمن السردي غير منتظم حيث يمكن أن يأتيك بالحاضر قبل الماضي ثم يأتيك بالماضي عبر استرجاع الذكريات كما في قصة (المرأة الفرح) لمحمد المسلاتي، وقصة (المرآة) لفوزية البسكري، وقد يكون الزمن سرد لحدث وقع خلال يوم كما في قصة (الطفل والعصفور) لمحمد المسلاتي، وقصة (اختلاس) لزاهية محمد علي، وقصة (عيناها طفولة النورس) لعلي أحمد العربي.

---

(1) زاهية محمد علي، ص 110.

(2) أحمد الفيتوري، "القصة في كيان بلا ضفاف"، م الفصول الأربعة، (ع) 57 ،1997 م ، ص 119.

(3) عبد الحكيم المالكي، ص 37.

4 - المكان:

المكان في القصة الليبية المنشورة في ما تم الاطلاع عليه من أعداد المجلة غير محدد بإطار معين "ويقصد بالمكان، المكان الجغرافي الذي تحدث فيه القصة والذي يتحول عبر الخطاب لفضاء دعماً لتشكيلة البنية النصية الخفية"[1].

فهو لا يمكن حصره في فضاء معين، قد يكون موقعاً جغرافياً معروفاً لدى القارئ، مثل المدينة، في قصة (الفرار إلى جهنم)، "أنا جنيت على نفسي بدخولي المدينة ضواعية"[2]. وحينما يكون المكان بلا ملامح ولا تفاصيل معينة، حيث لا نجد شيئاً واقعياً وكل التفاصيل تصاغ وتطغى عليها صنعة اللامعقول كما في (تجليات المهرة زاهية) وقد يقع الحدث في أكثر من مكان، كما في القصص التالية: (المرأة والفرح)، (المرآة)، (الطفل والعصفور) (تزامن وتناغم)، فالحدث وقع في عدة أماكن، حيناً في الشارع، وحيناً في البيت، وحيناً في النهر، وحيناً في مركز الشرطة. وذلك ما توضحه المقاطع التالية:

" استعد وصلنا إلى النقطة، أدركت أننا وصلنا بمجرد أن حط بصري على عدد من الرجال يشبهون الشرطي الذي يرافقني"[3].

"واصلت السير عبر شوارع المدينة الواسعة"[4].

"انطلق راكضاً يطلق الرصاص، ولكن في اتجاه القصر"[5].

وقد يكون في المخبز كما في قصة (السنبلة). "دخل المخبز يدندن بأغنية ريفية حزينة"[6].

5- السرد والحوار:

هما عنصران أساسيان من عناصر البناء النسيجي للقصة القصيرة[7]. فالحوار جزء من أسلوب القصة ولكن لا تعتمد عليه القصة في بعض الأحيان لأنه يعتبر ثانوياً، بينما يرى البعض أن "الحوار واجب في القصة لأنه وسيلة أسلوبية مثلى تضعك وجهاً لوجه مع الأبطال، مع صورتهم الكلامية.. يوهمك بأنهم هنا أمامك يتحاورون، فلا تلبث أن تصدق"[8].

---

(1) عبد الحكيم المالكي، ص ص 37، 38.

(2) معمر القذافي، ص 112.

(3) محمد المسلاتي، " المرأة والفرح"، ص 157.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 149.

(5) سالم العبار، "تزامن وتناغم"، ص 106.

(6) سالم العبار، "السنبلة"، ص 109.

(7) صبيح الجابر، مدخل في فن القصة القصيرة، منشورات جامعة التحدي، سرت 1999، ص 40.

(8) ميشال عاصي، الفن والأدب، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1970، ص 143.

أ – الحوار: يرسم الشخصيات ويعمل على تطور الحدث كما يساعد على الإيجاز، ويعتبر وسيلة نفسية مقنعة لأنه "ركن من أركان القصة ويستخدمه الكاتب في تكوين الشخصية والتعبير عن آرائها ونظرتها إلى الحياة"[1].

ومن خلال القصص المنشورة بالمجلة خلال تلك الفترة وما تم الاطلاع عليه من أعداد، لوحظ أنها لم تعط الحوار عناية كبيرة إنما وردت بعض الحوارات البسيطة، كما في قصة (الطفل والعصفور)، قال العصفور:

– قس، قس، اسمعني.

أجاب الطفل:

– ماذا تريد؟

– أطلق سراحي!!

– لا أستطيع[2].

وفي قصة (المرأة والفرح) "التي مزجت بين الحوار والسرد:

– أتعرفها؟ ألا تسمعني؟

– أأنت أخرس؟ أنطق يا رجل.

من؟ أنا لا أعرفها"[3].

ويمكن القول إن الحوار تعتمد عليه المسرحية أكثر من القصة لأن الشخصيات في المسرحية تروي قصتها بنفسها في ثنايا السرد، ومن ذلك يمكن القول أن "الحوار ليس من المقومات المحتومة دائما، ولكنه لازم في أغلب الأحيان"[4].

ب – السرد فهو نقل الحادثة في صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[5].

والسرد لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا من خلال نسجه في بناء تصويري، والقصص المنشورة في تلك الفترة في المجلة قد غلب عليها السرد وتضمنت أنواعاً منها:

أ– السرد غير المباشر: وهو الذي "يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات، ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات"[6]. وهذا ما نجده في قصة (المرأة

---

(1) عبد الحميد جودت السحار، القصة من خلال تجاربي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص 17.

(2) محمد المسلاتي، " المرأة والفرح"، ص 110.

(3) المصدر السابق، ص 146.

(4) محمد الهادي العمامري، القصة التونسية القصيرة، دار بوسلامة للطباعة، 1980م، ص 117.

(5) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنون: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط الثامنة، 2002م، ص 104.

(6) محمد المسلاتي، " المرأة والفرح"، ص 147.

الفرح)، "منذ قدومك إلى هذا المكان، لم ترفع بصرك عنها، جاهدت حتى أخذت لك مكانا في المقدمة، تتأملها بإمعان، وتأثر ملحوظين. أردت النفاذ من دوائر حصاره الملتفة حولي، قلت مبررا الموقف: أجل تأثرت لحالتها كثيرا، تبدو امرأة ناضجة جميلة"[1]. هنا نرى الكاتب يتدخل ويتظم الحوار بدرجات مختلفة متباينة من خلال الراوي.

ب- السرد بصيغة الخطاب: ويقوم فيها "الراوي بسرد أو وصف أشياء ضمن نسيج النص"[2]. وفي هذه الحالة لا يهتم بالزمن، إنما اهتمامه بالراوي القائم بعملية السرد، وهذا ما نجده في بعض القصص كما هو الحال في قصة (تجليات المهرة زاهية): "أنظروا .. إني أمتطيها .. تحملني إلى الشاطئ المنشود. وهذه مهرة الزمن الآتي"[3]. وكذلك قصة (تزامن وتناغم): "اعتريني واغفري لي خطئي، فحياتي في كفي أحملها، آه لو تعلمين يا زكية إن أصعب الأمور أن يربط الإنسان حياته بحياة ملك"[4]. وتتمثل قصة (عيناها طفولة النورس): "وردة بلون البحر، تتماوج أنفاسها كالنداء .. تسترسل لنسمة عابرة"[5].

ج- السرد بصيغة الترجمة الذاتية: ويكون عن طريق الحوار المباشر الداخلي وبين السرد الذي يعتمد على الراوي، وكثيراً ما يحيل السرد إلى الشخصية كي تتحدث عن نفسها، كما في قصة (الفرار إلى جهنم) "أنا جنيت على نفسي بدخولي المدينة طواعية، ولا وقت لذكر السبب، المهم، كان ظرف تحد فحسب"[6]. وقصة (الموت): "أنا من خبرتي ومصائبي من الموت تأكدت من هذا.. فالموت ذكر، ومهاجم دائما"[7]. ويتمثل في قصة (المرأة الفرح): "أنا أيضا أشفقت عليها من هذه الأعداد المذهلة، أكداس من البشر تجمعت حولها"[8].

وحيناً يحيل السرد إلى ضمير الغائب الخطابي، كما في المقاطع التالية:

"هذه الجموع التي لا ترحم حتى منقذيها، أحس أنها تلاحقني .. تحرقني.. حتى وهي تصفق أحس أنها تطرق"[9].

---

(1)(1) محمد المسلاتي، " المرأة والفرح"، ص 147.

(2) عبد الحكيم المالكي، ص 54.

(3) سالم العبار، ص 110.

(4) المصدر السابق، ص 105.

(5) علي أحمد العربي، ص 145.

(6) معمر القذافي، ص 112.

(7) معمر القذافي ص 102.

(8) محمد المسلاتي، ص 147.

(9) معمر القذافي، الفرار إلى جهنم، القدافة العربية، ع الخامس، ص 110.

وكذلك "فلا تنتظروا من الموت رحمة ولا شفقة، فهو لن يأخذ بخاطركم، ولا يقدر ظروفكم.. ولا يحترم حياتكم"[1].

ونجد في بعض الأساليب رقة معبرة لا تخلو من الشاعرية مثل ما نجده في (قصة الفرار إلى جهنم) حيث يسرد لنا الراوي وصفاً لها يقول: "لجهنم شعاب مظلمة ووعرة.. يخيم عليها الضباب، وحجارتها سوداء محروقة، منذ أقدم الزمان والعجيب حقاً هو أن الحيوانات البرية وجدتها تأخذ طريقها إلى جهنم قبلي فراراً منكم، فحياتهم في جهنم، وموتها فيكم"[2].

وحينا نجد الأسلوب عن طريق فلسفة تأملية كما في قصة (الموت): "هل الموت ذكر أم أنثى؟.. أنا من خبرتي ومصائبي من الموت تأكدت من هذا، فالموت ذكر، ومهاجم دائما"[3].

وبعض السرد تجده لا يتجه إلى التحليل بقدر ما يتجه إلى الوصف كما في المقطع التالي: "الجموع البائسة، الملك يتبختر في مشيته، الصفوف الأمامية تشتغل أياديها بالتصفيق، اجتاز (الملك) ببصره الصفوف الأمامية، حيث الصفوف الخلفية"[4].

وحيناً نجد تقاطعات صغيرة بينها فواصل تعطي كل منها كتلة من الحدث يؤدي بعضها إلى ترابط مستمر، دون الإحساس بسرد زائد عن الحاجة، وذلك ما نجده في بعض القصص:

- أتعرفها؟

- ----

- ألا تسمعني؟

- -------

- أأنت أخرس؟ أنطق يا رجل"[5].

وكذلك "عرفت عيون الأطفال

- المهر الإنسان

(جمعية الرفق بالحيوان)

هذا زمن الحيوان!!

---

(1) معمر القذافي، الموت، م الثقافة العربية، ع الخامس، ص 104.

(2) معمر القذافي، ص 114.

(3) معمر القذافي، ص 102.

(4) سالم العبار" تزامن التناغم، ص 105.

(5) محمد المسلاتي، "المرأة القرح"، ص 146.

أعطني أنا الحنان

أعطني قمامة السلطان

لشدة ما أنا سيان!"[1].

وكذلك. تركض.. هو يحلق

هو ينظر.. تقف

سقط.. يحلق"[2].

ففي هذه المقاطع المتنوعة كأن الراوي يرغب في تدخل المتلقي بوضع تفسيرات في هذه الفراغات أثناء قراءته للنص. وكما يقول عبدالحكيم المالكي "ووضع مسافات بين المقاطع، مما يعكس رغبته في جعل المتلقي يتدخل بالتفسير أثناء القراءة"[3].

وفي بعض القصص، نجد طريقة التقطيع السردي، وتدرجها في كتل مفصولة بعضها عن بعض، كما في الفقرات التالية:

"تقفز عينا المغني/ تطل سيدة القصر الحسناء/ يرتل الوتر/ تطرد شعرها بحركة خاطفة من رأسها/ تمد يدها للكلب/ يتهالك الوتر[4].إنها شاهدة صغيرة تشكل ألوان اللوحة بين المغني وسيدة القصر ، بين الأثر والتأثير حتى يتهالك الوتر ، وهذا التقطيع يشكل نقلات يدفع بالقارئ إلى تشكيل السيناريو من المشاهد التي تحددها الجمل.

وهذه الفراغات والتقطعات التي تظهر في بعض هذه القصص تشير إلى التأثير بالسيمائية.

وكذلك نجد بعض العناوين الفرعية أو الجانبية في بعض القصص مثل قصة (تزامن وتناغم) وقصة (تجليات المهرة زاهية) ، وهذا يمثل لك كأن الراوي يصور الحدث إلى مقاطع بآلة تصوير سينمائية، ومن هنا نجد توظيف الشكل السينمائي.

وفي قليل من القصص نجد أشعاراً أو أغاني شعبية داخل القصة كما هو الحال في قصة (عن الولادة والوأد والعدم): "ماشي بروحي.. أعاند جروحي

وأحلى صحابي ضي القمر"[5].

---

(1) سالم العبار، تجليات المهرة زاهية، ص111.

(2) سالم العبار، تزامن تناغم، ص 105.

(3) السرديات والقصة الليبية القصيرة، ص 65، ص 105.

(4) سالم العبار، تجليات المهرة زاهية، ص 111.

(5) سالم العبار، ص 106.

مما سبق يلاحظ أن الأسلوب في السرد ظهر عليه البعد عن الإغراق والتفاصيل الزائدة واستخدام الأسلوب المكثف، وأضحت العبارة تأخذ طابع الإيحاء والبساطة والسهولة التي تتحلى بها بعض القصص، وبهذا التطور الذي تجد فيه عمق الصورة في الأسلوب وعمق الفكرة والاهتمام بها، وكذلك ابتكار بعض الأساليب الجديدة والمتنوعة.

6- اللغة:

باعتبار أن اللغة أهم مشكلة بنائية وجمالية في القصة القصيرة "يجب أن تكون قادرة على الاستحواذ على القارئ وعلى الإمساك بالموقف كله"[1]. ومن حيث أن "لكل كلمة أهميتها ومكانتها ولكل جملة قيمتها"[2]. ولذلك يتوجب على القاص الاهتمام بلغة القصة "من حيث ترتيب الكلمات وزمن الأفعال وتركيب الجملة، ولكن دون إغفال العناصر الصوتية والجرسية"[3]وبما أن اللغة من العناصر الأساسية في بناء النسيج القصصي، يجب على القاص "استعمال الألفاظ بصورة صحيحة، والقدرة على اختيار بعض الألفاظ دون غيرها للإفصاح عن المقصود"[4].

من خلال ما تم رصده من القصص المنشورة في المجلة وما تم الإطلاع عليه من أعداد في تلك الفترة، اتضح أن معظم القصص استخدمت اللغة العربية الفصحى، اللهم إلا بعض القصص التي وجدت فيها بعض الكلمات العامية القليلة التي تسربت إلى أسلوب القاص على سبيل التندر أو السخرية كما في قصة (الولادة والوأد والعدم): "قولوا للبنت.. أولادي لمحبوبتي اللي هجرتها تراجيني جنب الوادي وتفقر لغلطة درتها"[5]. هكذا كتب. أما اللغة الفصحى فقد استخدمت في القصص على مستويين، مستوى اللغة التقريرية، وظفت للسرد والوصف، كما في النماذج التالية:

- "الجموع البائسة، الملك يتبختر في مشيته، الصفوف الأمامية تشغل أياديها بالتصفيق"[6].
- "كان وجهي لا ينم عن شيء، حينما دخلت صالة الاجتماع واتخذت مجلسا في مواجهته"[7].
- "خرج مطأطئ الرأس، وأطفاله الثلاثة يمدون أياديهم في انكسار"[8].

---

(1) معاوية بلال سالم، الشكل والمأساة، ص 80.

(2) المرجع السابق، ص 81. (3)المرجع السابق نفسه .

(4) مسبيح جابر، مدخل في فن القصة القصيرة، ص 39.

(5) سالم العبار، ص 105.

(6) سالم العبار، "عن الولادة والوأد والعدم"، ص 106.

(7) زاهية محمد علي، "الخلاص"، ص 111.

(8) سالم العبار، "السنبلة" ص 109.

- "وسط الزرقة، رأى على صهوتها الأطفال، وكل الشحاذين"[1].

- "هذا الجسد الهامد، الساكن، ليس جسدها، إنه لامرأة أخرى"[2].

- "إنسان بسيط.. فقير. لست من سلالة ملكية بل من سلالة بدوية"[3].

مستوى اللغة الشعرية التي استخدمت لتكشف المواقف الوجدانية كما في النماذج التالية:

- "من يخاطب الذات اللا شاعرة كي تشعر!؟ من يناقش عقلاً جماعياً غير مجسد في أي فرد!؟ من يمسك بيد الملايين!؟ من يسمع مليون كلمة من مليون فم في وقت واحد!؟"[4].

- "نورسة عائدة.. زهرة واحدة.. تتداح في حديقة البحر.. تحط رحالها.. ينتشر العطر.. يسافر بي نحو اللا قرار"[5].

من خلال ما تم رصده في هذا المبحث يتضح الآتي:

- تنوع الأحداث في بعض القصص ووجود أكثر من حدث في القصة الواحدة وخاصة في نهاية الثمانينيات.

وجود بعض التقنيات الحديثة مثل بعض الفراغات والتقطعات التي تشير إلى دلالات سينمائية.

- وجود بعض المقاطع المفصولة بعناوين فرعية وكأنها تمثل تصوير بآلة تصوير أو تصوير سيناريو سينمائي، وهذا دلالة على تأثرها بالتقنيات الحديثة مثل السينما والتلفيزيون.

- صبغ الإنسية على بعض الشخصيات غير الإنسية.

- سيطرة السرد على معظم القصص في هذه الفترة وقلة الحوار .

- بروز سمة الواقعية على معظم قصص هذه الفترة.

---

(1) سالم العبار، تجليات المهرة زاهية، ص 111.

(2) محمد المسلاتي "المرأة والفرح"، ص 146).

(3) معمر القذافي، الفرار إلى جهنم، ص 112.

(4) معمر القذافي، الفرار إلى جهنم، ص 109.

(5) علي أحمد العربي، "عيناها طفولة النورس"، ص 145.

المبحث الثاني

التطور الإبداعي في التسعينيات من خلال الدراسة الفنية المتمثلة في العناصر التالية:

1- الحدث:

لا يكاد يختلف الحدث في القصص المنشورة في بداية التسعينيات عن الفترة السابقة. حيث نجد بعض القصص خالية من الحدث إنما هي وقفة وصفية، كما في قصة (الفصول) حيث تبدأ القصة بهذا المقطع الوصفي: "الخريف أنفاس ريح محمولة برائحة الريح"[1]. ويقول "تسطع الشمس!! تمارس بدايات لعبة الدفء، تورق، تورق، الشجرة، لا تورق المرأة"[2].

وكذلك في قصتي (الحلول) و (الصرخة) فتبدأ الأولى بقول الراوي "تلتقي العيون، يرتعش جسده، تلتقي الأفئدة، قلبه ينبض كل نبضة تتحول إلى قطرة دم في قلب الآخر"[3]. أما القصة الثانية فتبدأ بقول الراوي "حين يجرح الشعاع الأول للشمس جلد الظلام يتجلى الكون عن صرخة تدوي في أذن الكون"[4].

وكذلك في قصة (خطوات) "ستكون توأم روحي، فأين هي مني؟ أهي ورائي.. بجانبي.. أين؟"[5].

بينما نجد في بعض القصص قد وظفت الخرافة الشعبية لدلالة معينة كما في قصة (حكاية طائر الفرح) وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

"إذا غنى الصغار! أو صفروا يتحولون إلى عصافير.. والكبار يا جدتي!؟ الكبار سيتحولون إلى بوم الغناء والصفير من لغة الشياطين.. احترس لا تغني أو تصفر أيها الصغير لا تفعل ذلك"[6].

وكذلك قصة (العلاقة): "أرسلتني أمي لاستعارة صحن من أم بسيسي فوافقت، وحذرتني من شرب اللبن، خالفت أمرها وفعلت فقطعت ذيلي"[1].

---

(1) محمد المسلاتي، م الثقافة العربية، (ع) الثاني، 1990م، ص 155.

(2) المصدر السابق، ص 156.

(3) سالم العبار، م الثقافة العربية، (ع) السادس، 1991م، ص 163.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) علي أحمد العربي، م الثقافة العربية ،(ع) المشترك الحادي عشر والثاني عشر، ص 160.

(6) محمد المسلاتي، ص161.

وأحياناً نجد قصصاً تسرد أحداثاً غير معقولة مثل قصة (عروة المسد) التي تصور استيقاظ ذلك الميت ونهوضه من قبره، كما في المقطع التالي"عاصفة الصراخ الهوجاء للحارس المنكوب، وصخب المنجدين، حركت الجمود المكبل لمفاصل الصابر.. فجلست الجثة القرفصاء في الكفن على حين غرة.. تكلست في رتابة في طول أمد الانبطاح"[2].

وبينما نجد بعض القصص يتكون فيها الحدث عن طريق الحوار بين الشخصيات لأن الحوار يستعمل أحياناً في تطوير الحدث، كما في قصة (حكاية عن مقهى البحر) التي يدور فيها الحدث عن طريق الطلبات والمشاجرات بين الزبائن داخل المقهى، وذلك ما تصوره المقاطع التالية:

"سأشكو وأتألم لكنني لن أحضر أي شخص هنا لأعطيه القرشين اللذين أحصل عليهما وأترك جيبي فارغا"[3].

"لا أريد مساعدتكم، اذهبوا للعب بعيداً، أي مجنون يطلب المعونة من أطفال؟"[4].

"أعطينا السحلب، – قال العجوز"

انتظروا، انتظروا قليلاً، لم يجهز بعد"[5].

أما في منتصف التسعينيات نجد الحدث في بعض القصص عن طريق استرجاع الذكريات أو العودة إلى الماضي كما في قصة (بوح الصحراء) كيف صور الحدث ذلك العجوز وهو في نقالة المستشفى يسرد ذكرياته الماضية: "كنت بآخر القافلة.. ممسكاً برسن ناقتي، وقد لمحت من بعيد النوق تتهادى في مشيتها بأنق..أنخت ناقتي، واقتربت منك.. لم يخالجني الخوف أبداً، لا يهمني جنية أنت .. أم إنسية"[6].

وبينما نجد في بعض القصص هيمن عليها الوصف كما في قصة (المجهول) التي يصور فيها الراوي حالة الجمل التائه في الصحراء وعلى ظهره ذلك الرجل الذي قد يكون أهلكه العطش وهذا ما تصوره المقاطع التالية:

"وبينما واصل المسير حاملاً جسداً هزيلاً لا يدري أفارقته الروح أم لا" [7].

"المسكين لم يحتمل العطش فهداه عقله إلى الالتصاق بي بواسطة حبل قذر من الليف"[1].

---

(1) سالم العبار، م الثقافة العربية، (ع) المشترك الرابع والخامس، 1991م، ص 160.

(2) سعيد خير الله صالح ، م الثقافة العربية، (ع) التاسع، ص 146.

(3) محمد المسلاتي، م الثقافة العربية، (ع) العاشر، 1990م، ص ص 160، 161.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق نفسه .

(6) سالم الفاخري ، م الثقافة العربية، ع الثالث ، 1996 ص121 .

(7) الصديق بو دورة، م الثقافة العربية، (ع) العاشر، 1995م ، ص 121.

"أنت من الفضة، كذلك لا تثير إلا فوق رمال من ذهب كلكم بلا قلب، مجرد معادن فارغة ، لو كنت محظوظاً لخلقت سفينة حقيقية تنعم طوال الوقت بلمس المياه الرطبة، نعم أيها القمر الأجوف المياه تزخر بالحنان والعذوبة، حتى لو كانت مالحة المذاق!!"[2].

وكذلك قصة (أم الخير) وهذا ما توضحه الفقرات التالية:

" على جدران البيوت.. على الصخور.. على جذوع الأشجار.. تتسلق الحلازين.. تاركة وراءها دروبا لامعة. الغربان تنعق محلقة في الأعالي .. حيث لا يطالها الضباب. كلب أبيض يرفع أنفه في الهواء.. باحثاً عن رائحة"[3].

أما في نهاية التسعينيات فنلاحظ تغيراً في الحدث، حيث يبدأ الحدث في بعض القصص بالنهاية ثم يقوم بسرد الحدث، كما في قصة(ضفاف المستنقع) : "كانت العربة تسرع حيناً، وتبطئ، وكثيراً ما تتوقف كأنها قد جاءت من عصور سحيقة تحمل القرابين لإله.. تهامس الجيران في شيء من الحذر والكتمان لأحد قد مات ليلة البارحة؟ إذن هي عربة نقل الموتى"[4].

ثم يقوم الراوي بسرد الحدث من البداية للتعريف بالحادثة:

"ذات مساء خرجت .. مريم.. ثم غرقت بالمستنقع"[5].

بينما نجد الحدث في بعض القصص عن طريق توظيف الموروث الديني واستخدامه بطريقة معاصرة، كما في قصة (نهاية اللعبة) حيث تورد الصراع بين هابيل وقابيل، ولكن ليس كما جاء في النص الديني إنما محاكاة النص القديم بنص معاصر ليتحدث عن الواقع، وهذا التوظيف لا يهتم بالحدث، إنما الدلالة خلف هذا الحدث، وهذا ما توضحه هذه المجادلة بين الأخوين (هابيل وقابيل):

".. بعد أن اختلفنا تشاجرنا، ضربتك على رأسك ضربة قوية فوقعت على الأرض، أغمي عليك، أردت أن أوقظك، لم تفق، أزعجني ما حدث، لم أدر ما أفعل لك"[6].

" صدقني يا أخي! إن ما عرفته كان مأساة، والذي أدركته في يقظتي كان كابوسا، اشتعلت الحرائق في قلبي، واحترقت كثيراً، نومك كان نعمة، أحسدك عليه الآن، ويقظتي كانت نقمة"[14].

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2)الصديق بو دوارة، م الثقافة العربية، (ع) العاشر ص121.

(3)احمد يوسف عقيلة، م الثقافة العربية، (ع) الثالث، 1996م ، ص 127.

(4) سالم الفاخري، م الثقافة العربية، (ع) الثاني، 1998م ، ص 103.

(5) المصدر السابق ، ص 104.

(6) محمد المسلاتي (ع) الرابع، ص 102.

حينا تجد الحدث في بعض القصص يمثل حوادث متلاحقة كما في قصة (عين الجمل) وهذا ما توضحه المقاطع التالية:

"تخلف عن الركب، ووقف يتأملها، وهي تختفي وراء الروابي الباهتة"[2].

ثم ينتقل إلى ما حدث للجمل بعد تخلفه عن القافلة:

"تخطى الموانع حتى بلغ جدول الماء ولكنه ما أن كرع حتى عاجله أحدهم بضربة أدمت الجسد الهزيل.. حاول أن يستجمع قواه ولكن الضربات توالت وهو العاجز الواهن"[3].

ثم ينتقل الجمل متابعاً مسيرته "منساقاً حتى وجد نفسه بالقوارشة فتسقيه وتطعمه يد الحاج سعيد"[4].

وبعد أن استعاد عافيته قرر قبل العودة إلى أنثاه، أن يأخذ بثأره من ذلك الرجل الذي ظلمه "تسلل شرقاً في اتجاه الرجمة لكنه لم يشأ العودة إلى أنثاه .. ففي حياته نقطة لا بد من عبورها ليعود.. هناك في بوعطني دك سوار المزرعة مدمراً كل شيء.. وما أن طالعه وجه الرجل والتقت العين بالعين.. جذبه من ثوبه فأوقعه أرضا.. "[5].

وحينا تجد الحدث يتحول من حالة إلى حالة مضادة مثل ذلك حالة الفرحة بالمولود إلى حالة الفاجعة بموته كما في قصة (ميلاد) حيث تبدأ القصة بقدوم المولود: "رائحة بخور تحاصر زغاريد جشية هي أقرب لنقيق الضفادع المخنوقة.. تعرى ألسنة فرحة بالفرح القادم لتوه ليكن اسمه "أمين".. لن يكون إلا على اسم جده "ميلاد"[6]

ثم ينتقل الحدث إلى حالة الفجيعة بموت الطفل "أرحم عبدك يا رحيم.. يا رحيم ويا الله .. يصير التراب إلى التراب.. تتسربل القامات المطفأة نحو طابور العزاء..تتشظى برهة، دون أن تفلح كلمات الصبر والسلوان في لملمة ما تبعثر في مهب الريح"[7].

أما في بداية الألفية نجد الحدث في بعض القصص يستفيد من توظيف الأساطير في خدمة النص، حيث تكون من نسيج العمل وذات وظيفة ايحائية، وهذا ما نجده في قصة

---

(1) المصدر السابق، ص 103.

(2) سالم العبار، (ع) السادس، ص 99.

(3) سالم العبار (ع) السادس ، ص99 .

(4) المصدر السابق نفسه .

(5) ناجي الشكري، (ع) الثاني، 1999م، ص 102.

(6) المصدر السابق نفسه.

(7) المصدر السابق، ص 103.

(الخيول البيض) ": "يقولون إنها خيول كثيرة.. يقودها سائس بلباس أبيض.. وبيده سوط طويل تسمع له قرقعة.. يقولون أيضا إن من يرى الخيول البيض يحقق كل أمانيه"[1].

وحينا نجد الحدث خيالياً كما في قصة (قلب العفريت): "جلس العفريت الضخم على رمال الشاطئ وأرغم صياده البائس على الجلوس"[2].

"سأمنحك قلباً لم يحلم به بنو البشر .. سيكون لك قلب جني لا يعرف العشق ولا يدخله الدم أو يخرج منه.. عاينت الداء ووجدت الدواء"[3].

وهذا الحدث الخيالي لم يضعه الكاتب اعتباطا إنما أراد من ورائه دلالة معينة، لرمز معين.

2- الشخصية:

رغم أنها لم تختلف عن الفترة السابقة في الاهتمام برسم الشخصية من الداخل إلا أنها اختلفت في تعدد الشخصيات في القصة الواحدة وعدم الاعتماد على الشخصية الفردية المسيطرة عليهم إلا في بعض القصص التي تظهر فيها الفردية كما في قصة (فرصة للربح): "فالتحمت راحلتي،، وأردفت الصحبة، وشددنا الرحال إلى هناك... إن هذا الطقس المحموم الذي أشاهده الآن في فناء البيت أهون وأرحم بكثير من هناك"[4].

وكذلك (حكاية الرجل الطيب): "يسافر وحيداً.. بلا رفيق يؤانسه ويخفف عنه متاعب الطريق"[5].

أما باقي القصص فنجد فيها تعدد الشخصيات، حيناً تجد ظهور بعض الشخصيات والتركيز عليها أكثر من بعض، ولكنها تعتمد على أكثر من شخصية تشترك في الحدث، كما في قصة (حكاية طائر الفزع) حيث نجد شخصية الصبي أكثر ظهوراً إلا أنك تجد شخصيات أخرى تشاركه في الحدث مثل شخصيات الجد والجدة.

"هذا الصباح شعرت برغبة جامحة في الانطلاق، وعبور سياجات ليلة البارحة التي طوقتني وأشبعتني بالدخان والقلق.. دهشت ولم أسمع صوت جدي أو جدتي"[6].

---

(1) أحمد يوسف عقيلة، (ع) الثاني، 2000م، ص 91.

(2) الصديق بو دوارة، ص 98.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) سعيد خير الله صالح، ص 125.

(5) سعيد العربي، ص 98.

(6) محمد المسلاتي، ص 158.

وهذه الشخصيات تسمى الشخصيات النمطية لأنها حضرت داخل القصة بميزتها الاجتماعية. وكذلك شخصية العجوز في قصة (بوح الصحراء) فهي تشترك معها شخصيات أخرى ولكنها الأكثر ظهورا في القصة.

"زم العجوز شفتين ضامرتين. ماتت منذ أعوام نضار الاحمرار فتح بصعوبة عينيه"[1].

"امتدت يد الطبيبة برفق لجفني العجوز .. سحبتها ثم أخذت نقطة شاش مبللة ومسحت لزوجة الجفنين.. "[2].

بينما نجد في بعض القصص ثنائية الشخصية، مثل قصة (النورس) شخصية الطفل، وصاحب الشعر الأبيض، وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

"هلل الطفل بجذل، وركز الحاضرون أبصارهم على الرجل الأبيض الشعر مبتسمين في غبطة"[3].

بينما نجد تعدد الشخصيات وتنوعها كما في قصة (حكاية رواد مقهى البحر): "إن السنيورة تهبط السلم، وما هي إلا لحظات حتى ظهرت العجوز كأنها شبح قافز من قبره لتوه"

"أقبل نحوها العجوز صاحب المقهى مهرولاً من الداخل" [5]

"سكننا الخوف لمجيئه وكان صديقة (جمعة) أكثر ارتباكا"[4].

"اقترب الرجل العجوز من المرأة وصاحب المقهى[5].

وهكذا تجد في هذه القصة أكثر من شخصية ؛ الراوي، السنيورة، صاحب المقهى، الرجل العجوز، صديقه جمعة.

وكذلك في قصة (ضفاف المستنقع) نجد أكثر من شخصية مثل شخصية مريم، العمة جفول، سعد المجنون، مرعي، الراوي، "خرجت العمة جفول صاحبة بيت الدوح تخللت ريح الخريف أثوابها"[6].

"لمحنا الذئاب.. تجاسرنا.. مرعي.. وأنا على دفع سعد المجنون للرقص معنا[7].

"وذات مساء خرجت مريم.. ثم غرقت بالمستنقع[8].

---

(1) سالم الفاخري، ص 120.

(2) سالم الفاخري، ص 121.

(3) خليفة الفاخري، ص 102. (5) محمد المسلاتي ص 149 .

(4) محمد المسلاتي ، ص 150.

(5) المصدر السابق، ص153.

(6) سالم الفاخري، ص 103.

(7) المصدر السابق، ص 104.

(8) المصدر السابق نفسه.

وحينا تجد استدعاء الشخصية الخرافية في بعض القصص مثل شخصية أم بسيسي في قصة العلامة: "لكن أم بسيسي تملك غذاء آخر تملك اللبن، لكن أحداً لم يسألها من أين جاءت به"[1]. وشخصية البومة في قصة (حكاية طائر الفزع): "البومة اللعينة قابعة في مكانها تفترسني بعينيها الناريتين، فكرة رهيبة سيطرت على تفكيري آنذاك"[2].

وحينا نجد الشخصية غير الإنسية في بعض القصص مثل شخصية الجمل في قصتي (المجهول) و(أعين الجمل) وهذا ما تصوره المقاطع التالية:

"توغل الجمل في قلب الجحيم ورجلا الرجل الغائب عن الوعي تضربان جنبه برفق كلما غرس خفه في نار الرمال الذهبية"[3]. "عاش سنوات أحب فيها الحاج سعيد الذي رفض أن يبيعه رغم كل المغريات، لم يعد ينقصه شيء ولا ينقص حياته إلا الحنين إلى تلك الروابي"[4].

كما يشير إلى ذلك عبدالحكيم المالكي في قوله إن"الذي يعكس من خلال توظيفه وعبر الرؤى ما يريده من شحنات خفية تهكمية أو شحنات حكمة وتأويل"[5].

وكذلك شخصية الديك عليوة في قصة (أم الخير): "وبدأ عليوة يحس برعب الوحدة.. صعد فوق الصخرة العالية.. أمام البراكة.. أتجه ناحية الشرق.. مد قامته إلى الأعلى .. خفق بجناحيه.. وأخذ يبث للشمس شكواه"[6].

وتجد في بعض القصص استدعاء الشخصيات الأسطورية مثل شخصية العفريت في قصة (قلب العفريت): "لعلم الصياد أطراف شجاعته.. وواجه العفريت المتمرد قائلاً: أنا من حررك من الأسر.. وأنا من يأمرك بطاعتي.. "[7] وشخصية الخيول البيض في قصة (الخيول البيض): "يقولون أيضاً من يرى الخيول البيض يحقق كل أمانيه"[8].

وهذه الشخصيات الأسطورية كما يقول عبد الحكيم المالكي "هي تتحول لرمز للأماني الغائبة وتنعكس أشواق تلك الشخصيات متولهة فيها أمام المروي لهم"[9].

---

(1) سالم العبار، ص 160.

(2) محمد المسلاتي، ص 161.

(3) الصديق أبو دولة، ص 121.

(4) سالم العبار، ص 99.

(5) عبد الحكيم المالكي، ص 36.

(6) أحمد يوسف عقيلة، ص 127.

(7) الصديق أبو دولة، ص 98.

(8) أحمد يوسف عقيلة، ص 91.

(9) عبد الحكيم المالكي، ص 36.

وتجد الشخصيات في بعض القصص استدعاء من الموروث الديني مثل شخصيتي هابيل وقابيل في قصة (نهاية اللعبة): "أجاب هابيل:

- دعك منها، لن تعنيك

قال هابيل بإصرار وغضب:

- كل ما قالته يعنيني، أريد أن أعرف ما الذي جرى بعدي؟"[1].

وتجد الشخصية الحالمة في بعض القصص مثل شخصية (الراعي) في قصة (الخيول البيض) حيث تحلم تلك الشخصية برؤية الخيول البيض وما يحكى عنها من تحقيق الأماني لمن يراها، وشخصية سعد المجنون في قصة (ضفاف المستقع) وحلمه في حصوله على تلك الشعرة التي ستعيد له حبيبته إلى الحياة، ومن خلال هذه الشخصيات الحالمة يطرح الراوي أمامنا حالة من الاستغراق في خدر لذيذ من الأحلام وهو يصف الحالة الشعورية لتلك الشخصية.

عبر ما تم رصده من شخصيات هذه الفترة نلاحظ أن الشخصيات تعددت وتنوعت ولم يكن الاعتماد على الشخصية الفردية كما في الفترة السابقة، وكما نجد بعض الشخصيات الأسطورية والخرافية التي رسمها الكاتب من خلال تخيله لها.

3- الزمن:

قد يصرح الراوي بالزمن في خضم حديثه وقد تصرح به الشخصيات وقد يكون الزمان تاريخاً أو فصلاً من الفصول أو يوماً أو ساعة، كما يتمثل في القصص التالية:

قصة (الفصول): "الفصول أنفاس ريح محمولة برائحة العاصفة"[2].

وقصة (حكاية طائر الفزع): "بالأمس سمعته يقول لجدتي:غداً الجمعة سأقصد الفندق لشراء احتياجاتنا"[3].

وفي قصة (فرصة للريح): "يتحول طقس المساء الرائق إلى صبح شتوي بارد"[4].

وقصة (ضفاف المستقع): "خمسة وعشرون عاماً على رحيل زوجها"[5]. وكذلك "ذات مساء خرجت مريم.. ثم غرقت بالمستقع"[6].

---

(1) محمد المسلاتي، ص 104.

(2) محمد المسلاتي، ص 155

(3) المصدر السابق، ص 158.

(4) سعيد خير الله، ص 125.

(5) سالم الفاخري، ص 109.

(6) المصدر السابق نفسه.

وقصة (حكاية عن مقهى البحر): كان الصباح يتنفس غامراً شوارعنا .. المتداخلة بأول نسمات محملة برائحة البحر المشبعة بالرطوبة المميزة"[5]

وبعض القصص يورد فيها تداخل الأزمنة وهي التقنية التي يخلط فيها السرد بين زمنين الماضي والحاضر، كما في قصة (بوح الصحراء): "اقتربت الممرضة بأذنها من فم العجوز أرادت أن تفهم ما يقول تأوه بشيء يشبه الألم الممض.. كنت بآخر القافلة .. ممسكاً برسن ناقتي وقد لمحت من بعيد النوق تتهادي في مشيتها بألق"[1].

ففي هذا المقطع ترى كيف ينقل لنا الصورة بين حالة العجوز بالمستشفى وبين ذكرياته القديمة.

وبعض القصص نجد فيها الاستدلال على الحركة الزمنية كما في قصة (الخيول البيض): "في الليالي الأربعين. إذا كنت من الذين يستيقظون في الصباحات الباكرة"[2] وكذلك "مسكين هذا المسعود.. منذ سنوات وهو يفعل ذلك في عز الشتاء.. لكن دون جدوى"[3]. وكذلك "في آخر الليل غلبه النعاس.. وقبيل الفجر. كانت الخيول البيض تتحدر مع الوادي"[4].

ففي هذه القصة تلاحظ اشتمال الحركة الزمنية من بدايتها إلى نهايتها بينما نجد بعض القصص خالية من الزمن مثل القصص القصيرة جداً أو قصة الومضة، وهذا ما تمثله القصص التالية:

(حالات، الحلول، الصرخة) "[5] لسالم العيار.

(محطة، انطلاق، ارتباك، خروج) "[6] لخليفة احواس.

(ملامة، قيس، خطوات) "[7] لعلي أحمد العربي. حيث أن تقنية الاسترجاع والاستباق التي تجسد المفرقة الزمنية لا تظهر بكثرة.

4- المكان:

إن المكان الذي نجده في القصة هو مكان إبداعي قد يشبه غيره من الأمكنة التي تجدها في الواقع ولكن له خصوصية وذلك لأنه مكان لا تستطيع أن تراه ولكنك تستطيع تصوره. والقصص في هذه الفترة قد تجد فيها أكثر من مكان والحدث يحدث في أماكن متعددة

---

[1] سالم الفاخري، ص 121.

[2] أحمد يوسف عقيلة، ص 91.

[3] المصدر السابق ، ص 92.

[4] المصدر السابق نفسه.

[5] (ع) السادس، ص 162.

[6] (ع) التاسع، ص 105.

[7] (ع) الحادي عشر، ص 160.

كما في قصة (حكايات عن قصص البحر): "وصلت إلى نهاية الشارع، شاهدت العجوز صاحب المقهى يفتح بابي مقهاه القديم المواجه للبحر ..سحبني الفضول إلى عتبة المقهى"[1] والأماكن هنا الشارع والمقهى.

وفي قصة (عروة المسد): "حتى فاجأها في استراحة الآخرة وقبل النفاذ إلى داموس القبر، الدفء الشديد الذي تنفخه جمرة الشمس"[2].

"مسكين الصابر لقد غرق في فنجان من دمه..؟ مات مضاعفاً.. في معتقل العقيلة..؟ "[3] ، والأماكن هنا ؛ المقبرة ومعتقل العقيلة.

وفي قصة (ضفاف المستنقع):"ظلت بعده العمة جفول مستأجرة بنيها للناس هرباً من وحشة البقاء وحيدة"[4].

"ثم غرقت بالمستنقع"[5]، والأماكن هنا (البيت، والمستنقع).

وفي قصة (عين الجمل) تتعدد الأماكن في أكثر من منطقة كما في المقاطع التالية:

"واختار طريقاً قاطعاً المسافة من الرجمة إلى بوعطني"[6].

"فاختار أن يدفن جسده في سبخة سيدي عبيد"[7]." سار مسافات حتى وجد نفسه بالقوارشة"[8]. فالأماكن هنا هي الرجمة، بوعطني، سبخة، سيدي عبيد، القوارشة.

وفي بعض القصص نجد أن الأحداث تدور في مكان واحد كما هي في قصة (مجهول): "هذه الصحراء ستجبرني يوماً على الركوع"[9]. وقصة (قلب العفريت): "جلس العفريت الضخم على رمال الشاطئ.. "[10] وبعض القصص لا تجد لها مكاناً محددا إنما تدور أحداثها في فضاء واسع لا يحكمه إطار معين مثل قصتي (نهاية اللعبة) و(الخيول البيض)،

---

(1) محمد المسلاتي، ص 159.

(2) سعيد خير الله، ص 142.

(3) المصدر السابق ، ص 147.

(4) سالم الفاخري، ص 109.

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) سالم العبار، ص 99.

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) المصدر السابق نفسه..

(9) الصديق أبودوارة ، ص121 .

(10) الصديق أبو دوارة ، ع الثالث ،ص98 .

5- السرد والحوار:

باعتبار أن السرد من التقنيات المهمة في البناء القصصي "ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم"[1].

لقد وضح أن الحوار جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة،ولذلك نجد أن بعض القصص المنشورة في فترة التسعينيات حتى بداية الألفية في المجلة من خلال الأعداد التي تم الإطلاع عليها ركزت على الحوار كما في القصص الآتية:

قصة (نهاية اللعبة):

- قال مستغرباً:

- من أين جاء هذا التراب العالق بي؟!

ابتسم قابيل:، رمى بصره نحو المساحات الشاسعة من الأرض، وقال:-

- كلنا من تراب

- لا تتهرب من سؤالي

- حسناً، لا تغضب يا أخي، هذا التراب مني"[2].

فنجد الحوار في هذه القصة لم يستخدم اعتباطا إنما من أجل تطوير الحدث وذلك ما تلاحظه في المقطع التالي وما طرأ على الحدث من تطور، بعد أن كان قابيل في البداية هو الظالم وضرب أخيه وحاول دفنه في الحفرة يتغير الحدث إلى العكس ويصبح الحوار بين الأب والابن

ترك هابيل الجسد على الأرض غارقاً في دمائه

انطلق راكضاً عكس الاتجاه القادم منه آدم وخلفه حواء

صوت أبيه يلاحقه

- (هابيل، هابيل، لا تمضي إلى هناك، كل شيء قد انتهى... "[3].

وكذلك قصة (النوارس) التي استعملت الحوار :

-هل تذهب إلى المدرسة؟

- نعم

---

[1] تزفيطان تودوروف: ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، نقلاً عن سلمان كاصد، الموضوع والسرد: مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، 2002، ص 257.

[2] محمد المسلاتي، (ع) الرابع، ص 102.

[3] محمد المسلاتي، (ع) الرابع، ص 104.

- لماذا أنت هنا؟

- جئت مع أبي إنه يشكو من معدته

وأشار إلى حيث يجلس أبوه ثم سأل

- ولكن مم تشكو أنت؟

- علق الرجل الأبيض الشعر بابتسامة باهتة على وجهه وقال:

- أنا أشكو من الفقر! "[1].

ونجد الحوار هنا اعتمد على الجمل القصيرة ذات الألفاظ المحددة بنفس العدد تقريبا ، مع التركيز على بعض الألفاظ بينما نجد بعض القصص تقوم على السرد والحوار فهي تتيح للكاتب أن يستعمل الطريقتين معا، ومن هذه القصص قصة (حكاية طائر الفزع) التي استخدمت في البداية أسلوب السرد الذاتي والتي فيها تتحدث الشخصية عن نفسها "وكنت عشق الصباحات، أحبها بكل مشاعري، أشعر أن شموسها الساطعة تقتحمني فتبدد الليل المنطرح من أعماقي"[2].

ثم انتقلت لاستخدام الحوار بين الجد والجدة:

- غداً الجمعة سأقصد الفندق لشراء احتياجاتنا، ماذا تريدين؟

راحت العجوز تسرد احتياجاتها بطريقة مضحكة ثم قطعت حديثها وقالت مستدركة:-

- لماذا لا تستريح يوم عطلتك؟ اشتري هذه الأشياء من محل قريب"[3].

وكذلك قصة (حكاية عن رواد البحر) حيث تستعمل السرد عن طريق الراوي الضمني الذي يقوم بعمليتي الوصف والسرد، وهذا الراوي ينوب عن الشخصية القصصية نفسها. "كان الصباح يتنفس غامراً شوارعنا الضيقة المتداخلة، بأول نسمات محملة برائحة البحر المشبعة بالرطوبة المميزة"[4].

كما تجد فيها بعض الحوارات وذلك ما يوضحه المقطع التالي:

قاطعه الرجل

- إذن ليس أمامك سوى أن ترتاح، لا تقف عليها كثيراً

قال العجوز بمرارة:

- إذا لم أقف على قدمي من يطعم الولدين وأمهما"[5].

---

(1) خليفة الفاخري،(ع) الثالث، 1998، ص 94.

(2) محمد المسلاتي، ص 158.

(3) محمد المسلاتي، ص 158.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق، ص 160

ومن القصص التي جمعت بين السرد والحوار، واستعملت السرد الذي يقوم به الراوي عن طريق الوصف والسرد، قصة (ضفاف المستنقع): "عند آخر أطراف النهار والذي امتدت عشيته محفوفة بالظلام وبالريح.. لاحت بآخر الشارع العربة التي تجرها فرس عوان. .. "[1].

ثم ننتقل إلى الحوار التالي:

- مرعي لا يقدر أن يمتطي صهوة الفرس!

- بل يقدر يركبه بكل يسر

- فهو مرعي الذي أعرفه"[2].

وكذلك قصة (قلب العفريت) التي تبدأ بالسرد عن طريق الوصف: "جلس العفريت الضخم على رمال الشاطئ.. وأرغم الصياد البائس على الجلوس فبدا الأمر وكأن جبلاً من الجرانيت الأسود يستضيف ذبابة خجول"[3].

ثم تنتقل القصة إلى الحوار التالي:

- ولكنك لم تطلب ما يستحق من مقتدر مثلي

- أنا من حررك من الأسر.. وأنا من يأمرك بطاعتي"[4].

وكذلك قصة (الخيول البيض) التي تبدأ عن طريق السرد: "في الليالي الأربعين .. إذا كنت من الذين يستيقظون في الصباحات الباكرة.. تجد أن سطوح البرك قد تجمدت"[5].

ثم ننتقل إلى الحوار بين الشخصيات:

- كم أتمنى أن أرى تلك الخيول.

- أنا أكثر قناعة منك.. أنا لا أحلم سوى بجواد أبيض واحد

- يقولون إنها خيول كثيرة .. يسوقها سائس بلباس أبيض.. وبيده سوط طويل تسمع له قرقعة"[6].

بينما تجد في بعض القصص تقلصاً ملحوظاً في مساحة الحوار حيث التجأت إلى الوصف والسرد واعتماد الشخصية المسيطرة في العمل وفي الحديث وفي الاسترجاع، كما في القصص التالية:

---

(1) سالم الفاخري، ص 103.

(2) المصدر السابق، ص 105.

(3) الصديق بو دوارة، ص 98.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) أحمد يوسف عقيلة، ص91.

(6) المصدر السابق نفسه.

قصة (المجهول): "لم يكتسب أبداً مودة هذه الصحراء والصحراء ليست بحراً وأنا لست سفينةوأنا مخلوق عاقل ، أكثر حكمة من جميع البشر التافهين ،يدخلون الصحراء والغرور يملأ صدورهم الضيقة، ويخرجون منها محمولين على ظهر حيوان بائس"[1]. هنا استعمل الشخصية المسيطرة في العمل والحديث. وكذلك في قصة (فرصة الريح): :فألجمت راحلتي.. وأردفت الصحبة، وشددنا الرحال إلى هناك.إن هذا الطقس المحموم الذي أشاهده الآن في فناء البيت، أهون وأرحم بكثير من هناك"[2].

وبينما تجد بعض القصص استعملت عملية السرد عن طريق عملية الاسترجاع المبني على إعادة سرد لحدث مخزون بالذاكرة. كما في قصة (بوح الصحراء) حيث يسترجع العجوز المغمى عليه بالمستشفى ماضيه عن طريق الذاكرة، وهذا ما تراه في المقطع التالي:
"كنت بآخر القافلة.. ممسكاً برسن ناقتي وقد لمحت من بعيد النوق تتهادى في مشيتها بأنق.. والشمس التصقت بفراشها عند ذلك الأفق البعيد"[3].

بينما تجد بعض القصص يهيمن عليها نمط السرد الخارجي وهو أسلوب يمكن الكاتب من الوصف الدقيق للمكان والأحداث كما في قصة (أم الخير): "صباح خريفي بارد.. القرية أفاقت تحت ملاءة الضباب، الأطفال يتجهون نحو المدرسة.. يثرثرون أو ينفثون البخار.. على جدران البيوت، على الصخور.. على جذوع الأشجار.. تتسلق الحلازين .. تاركة وراءها دروباً لامعة"[4].

وكذلك قصة (عين الجمل) كما في المقطع التالي:
"ولكن السماء شحت وبلغ منه الجوع والظمأ وأعياه الهزال، وغراه الحر، واتسع طوق تعيسة الحسد وفي ذلك الفجر، حين جرجرت الإبل جثتها إلى المجهول"[5].

تجد السرد في بعض القصص عن طريق تسجيل الخواطر التي جالت بذهن الراوي، كما في قصة (حكاية الرجل الطيب): "كان قد اكتشف وحدته القاتلة.. فطفق يحدث نفسه عن أي شيء يجول بخاطره، أو يظهر أمام ناظريه.. حدثها عن كل شيء عن أحلامه وآلامه عن القمر وضوء القمر"[6].

---

(1) الصديق بو دوارة، ص 121..

(2) سعيد خير الله صالح، ص 125.

(3) سالم الفاخري، ص 103.

(4) أحمد يوسف عقيلة، ص 127.

(5) سالم العبار، ص 99.

(6) سعيد العريبي، ص 104.

بينما نجد بعض القصص تضيق فيها مساحة السرد، وهذه ما تسمى بالقصة القصيرة جداً أو الومضة، كما في القصص التالية:

قصة (حالات: "فراشة عطشى.. تدخل الآن المحراب، تتوضأ بالوضوء وتصلي، رجل فؤاده مظلم أخذت تدور حول المصابيح"[1].

وقصة (الفصول): "الخريف أنفاس ريح محمولة برائحة العاصفة تتسلل إلى جوف الأشياء.. تتعري تتعرى شجرة، يرتعش ارتعاشات الاستجابة"[2].

وقصة (ملامسة): "حمل الهدية صوب البيت بأقصى سرعة كانت هدية ثقيلة يحملها لمن يعشق"[3]. فمساحة السرد كما يرى عبد الحكيم المالكي : "كان* قليلة في القصة القصيرة جداً وغائبة تقريباً في قصة الومضة وهو بسبب طبيعتها النوعية"[4].

كما نجد بعض القصص تحتوي على تقنيات سرد حديثة مثل التقطعات في حروف الكلمة الواحدة وهي ترمز إلى دلالات معينة، مثلاً في (بوح الصحراء) حين كان العجوز في المستشفى في غيبوبة ويسترجع ماضيه".. سالمين.. سالمين.. أتشعرين بالبرد؟ سأذكي النار .. الحطب.. نفذ الحطب نفذ ال.."[5]. فنطق هذه الكلمات بشكل متقطع وعدم تكملة بعض الحروف تعطي وصفاً دقيقاً لحالة المريض، وتضفي على الحدث دلالة وعمقا. وفي قصة (ميلاد) عندما كان الأب ينطق باسم ابنه المتوفي واللحظة التي يودعه فيها: ".. أووه.. م.. ي...لا.....د"[6]. لقد نطق باسم ابنه متقطعا، وهذا وصف دقيق لصدمة ورهبة الموقف.

وهذه التقطعات التي تجدها في بعض الكلمات تصوير مرتبط بحالة الفجيعة والخوف والتوجس.

---

(1) سالم العبار، (ع) مشترك الرابع والخامس، ص161

(2) محمد المسلاتي، ص 155

(3)علي أحمد العربي،(ع) مشترك الحادي عشر والثاني عشر، ص 1609.

* كان هكذا كتبت والصواب على ما أظن (كانت)

(4) عبدالحكيم المالكي ،السديات والقصة الليبية القصيرة ، ص52 .

(5) سالم الفاخري ، ص123 .

(6) ناجي الشكري ، (ع) الثاني ، 1999 ، ص 102

ونجد بعض القصص تقسم بمقاطع مرقمة، وكل يحتوي على عدة سطور، كما في القصص التالية: (الخيول البيض) "[1]، (حكاية الرجل الطيب) "[2]، و(أم الخير)"[3]. وهذه المقاطع المرقمة أو المفصولة بأرقام، تمثل عرضا لسلسلة من المناظر لمفصلة، أو كأنها لوحة زاخرة بعدة صور وكل صورة فيها تكمل التي قبلها.

وحينا نجد قصصا تحتوي على علامات أو فراغات في آخر الجملة كما في قصة (العلاقة). حبة قمح + تراب + ماء....؟ طين+ ماء + نار= رغيف...؟ "[4].

فهذه الفراغات تعكس رغبة الكاتب في جعل المتلقي يتدخل بالتفسير والتحليل أثناء القراءة، وهي مشاركة من القارئ في إنتاج النص.

في سياق ما تم رصده من السرد والحوار في هذه الفترة لاحظت أنها استخدمت الحوار الذي يأتي في جمل حوارية قصيرة متلاحقة قلما يتخللها السرد، فما كان له أثر في نمو الأحداث وتشابك الحبكة الدرامية، وهذا لم يورد في الفترة السابقة (الثمانينيات) ومزجت بين السرد والحوار، وهذه الانتقالات التي تمت من السرد إلى الحوار في القصة الواحدة لم يخل ببنيتها، إنما زاد الحدث عمقا، وأضفى عليه تنوعا في الأساليب. وكذلك وجود بعض الفراغات والعلامات التي تدل على دلالة معينة وترمي إلى رمز دلالي.

6- اللغة:

بما أن "اللغة الأدبية تتعارض مع اللغة المشتركة لكي تفرض حضور الأشياء، فوجود خصم مشترك يفسر صلة القرابة بينهما.. ويستخدم الأدب الصورة البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى المحصن، ومع الدلالة المجردة اللذين استوليا على الكلمات في الحديث اليومي ويتحقق هذا التعاون بشكل مختلف في النثر عنه في الشعر"[5].

ومن خلال ما تم رصده في هذه الفترة تبين أن معظم القصص قد كتبت باللغة العربية الفصحى المعاصرة اللهم إلا بعض القصص القليلة التي تسربت إليها بعض الكلمات العامية في أسلوب الكاتب على سبيل التندر كما في قصة (أم الخير): "صعد فوق الصخرة العالية.. أمام البراكة"[6]. فكلمة البراكة تعني كوخ القصفيح.

---

(1) أحمد يوسف عقيلة ، ص 91.

(2) سعيد الغريبي، ص 104.

(3) أحمد يوسف عقيلة، ص127.

(4) سالم العبار، ص 106.

(5) تزيفتان تودوروف، الأدب والدلالة ، ترجمة: محمد نديم خشفة، ص117 ، نقلاً عن فضاءات (ع) الثاني والثلاثون، 2007م، دار الأصالة والمعاصرة، ص 42.

(6) أحمد يوسف عقيلة، ص 127.

أما باقي القصص فقد كتبت بالعربية الفصيحة البسيطة حيث استخدمت اللغة التقريرية التي توظف للوصف كما في المقاطع التالية:

"التهبت سطوح البيوت الواطئة القديمة بانكسارات الضوء. احمرار شمس الصباح. لون كل الأشياء"[1].

"توغل الجمل في قلب الجحيم، ورجلا الرجل الغائب عن الوعي تضربا جنبه برفق كلما غرسه خفه العريض في نار الرمال الذهبية"[2].

"طرف الإسفلت.. مربعات الاسمنت.. عمارات شاهقة.. محلات مزدحمة كلها راحت تزحف، وتزحف نحوه.. غطت كل شاطئه الرملي"[3].

"رائحة البخور تحاصر زغاريد جشية هي أقرب لنقيق الضفادع المخنوقة"[4].

بينما تجد بعض القصص تفننت في اقتفاء الجملة المكثفة والعبارة الرشيقة للحد الذي اقتربت فيه من الجملة الشعرية المؤثرة في نفس القارئ كما في النماذج التالية:

"وحين يجرح الشعاع الأول جلد الظلام يتجلى الكون عن صرخة تدوي في أذن الكون"[5].

"أحبها رسم لها صورة طبق الأصل من الخيال استغرق في صنيعة زمناً يربو عن العشق مسافة"[6].

"قراشة عطشى تدخل الآن محراب تتوضأ بالضوء وتصلي، رجل فؤاده مظلم، أخذت تدور حول المصباح، تلامسه وترتد"[7].

وبينما تجد بعض القصص ترد فيها بعض الصور البلاغية كما في المقطع التالي: "غيوم حبلى بغيوم"[8].

وكذلك وجود التكرار في بعض الجمل ليعطي دلالة مختلفة: "تمارس بدايات لعبة الدفء، تورق، تورق الشجرة، لا تورق المرأة"[9].

---

[1] محمد المسلاتي، حكاية عن مقهى البحر، ص 158.

[2] الصديق بو دورة، المجهول، ص 121.

[3] محمد المسلاتي، حزن البحر، ص 90.

[4] ناجي الشكري، ميلاد ص 202.

[5] سالم المبار، الصرخة، ص 162.

[6] خليفة احواس، ارتباك، ص 104.

[7] سالم المبار، حالات، ص 102.

[8] محمد المسلاتي، فصول، ص 156.

[9] المصدر السابق نفسه.

ثم لاحظ المقطع التالي: "ترى الرجل، تلتقي أعينها فضاءات تخبئ عصافير على وشك الانطلاق، تبتسم، يبتسم، يتحدثان طويلاً يورق، يورق قلب المرأة تغدو الشجرة امرأة"[1]. حيث أفاد التكرار معنى معينا وهو اخضرار الشجرة بقدوم الربيع واخضرار قلب المرأة بقدوم الرجل.

بينما تجد بعض الكلمات الغريبة والغامضة في بعض القصص للتلميح إلى دلالة رمزية معينة.

"تقزم الرجل في حجم سمكة صغيرة، قفز إلى الحوض يسبح، تعكر الماء حينها"[2].

"رجل يرتدي بزة دجى، عيناه جمرتان، أنيابه مفصلة، دمه بول خنزير نفس هذا الرجل بصفة إبليس"(3)

من خلال ما تم رصده في هذا المبحث يتضح الآتي:

- استخدام الزمن الماضي في أغلب الأحيان واعتماد صيغ الضمائر المختلفة.
- تناول الزمن بطريقة يتضمن كثيراً من الإرشادات المتقابلة للأزمنة المختلفة حيث يتم الانتقال بين الماضي والحاضر بسهولة وانسياب. اعتماد طريق بديلة للترتيب الجمالي مثل التلميح والتكرار والرموز التي تشير إلى دلالات متنوعة.
- استخدام الأسطورة لتفسير تجربة الإنسان ولتعميق معنى العمل الأدبي.
- الاهتمام بالشعور الداخلي الذي يمثل نسيج اللاوعي لدى الشخص بدلاً من التصوير الخارجي.
- تتعدد أساليب السرد بين السرد الضمني إلى السرد الذاتي إلى السرد الموضوعي.
- توظيف الموروث الديني في بعض القصص واستخدامه بطريقة تلائم العصر.
- استدعاء بعض الشخصيات التاريخية واستعمالها بشكل مباشر.
- بروز القصة الرمزية في هذه الفترة وتوظيفها لدلالات معينة.
- وجود بعض الفراغات والتقطعات بين الجمل التي تشير لأثر بعض المناهج المعاصرة مثل السيمائية، رغم عدم تعرض المجلة لهذا المنهج في قراءتها النقدية الداخلية ومن خلال ما تم الإطلاع عليه من أعداد.

---

(1) محمد المسلاتي، فصول، ، ص157.

(2) سالم المعيار، حالات، ص161. (3) سعيد خير الله صالح عروة المسد ، ص142 .

الخاتمـــة

الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة، يمكن استخلاص النتائج التي تم التوصل إليها ليس الهدف منها إدانة المجلة بقدر ما تسعى الدراسة إلى خدمتها، حتى تواصل عطاءها على الصورة المثلى، ولا سيما تلك الجوانب التي ترتبط بموضوع هذه الدراسة النقدية للقصة القصيرة.

ولعل مما ينبغي الإشارة إليه هنا- وقبل عرض النتائج - التنويه إلى أن الدراسة لم تتعرض إلى دراسة مفصلة للمجلة إنما تركت ذلك لأهل التخصص لأنه أقرب إلى الخطاب الإعلامي، وإنما تعرضت لها بشكل سريع وعرضت أهم المرتكزات فيها والأجناس الأدبية التي نشرتها.

*أهم النتائج:

توصلت الدراسة إلى نتائج هامة منها ما يلي:

1) لقد ركزت المجلة على الدراسات السياسية والاقتصادية أكثر من الدراسات الأدبية، وقد يكون ذلك نتيجة للظروف التي يعيشها الوطن العربي، والتي أصبحت في حاجة ماسة إلى توضيح وشرح كثير من الأمور في المجالين السياسي والاقتصادي.

2) لم تلتزم المجلة بمنهج واحد في عرض موضوعاتها وترتيبها، مثلاً تأخذ الدراسات الأدبية المقام الثاني بعد الدراسات السياسية والاقتصادية في بعض الأعداد، وتأخذ هذه الدراسة نفسها في أعداد أخرى المقام الرابع بعد الدراسات الفكرية والتاريخية والقانونية، وفي كل الأحوال يظل مقام الدراسات الأدبية في المراتب الأخيرة.

3) لم تكن المجلة منتظمة في الصدور وخاصة في عقد التسعينيات. فلقد تعرضت لفترتي انقطاع 1992-1995م، 2000-2003م.

4) المجلة لم تفهرس أعدادها سنويًا، فهي غير متكاملة في ذاتها وخاصة في فترة الثمانينيات والتسعينيات في أغلب المكتبات العامة كمكتبة الجهاد الليبي، ومركز الثقافة العربية، ودار الكتاب الوطني حيث لم تجد الباحثة لديها مجموعة كاملة.

5) عشوائية المجلة في النشر وعدم التزامها بمنهجية منظمة حيث تنشر في فترة الثمانينيات والتسعينيات قصصاً تمثل بدايات القصة القصيرة في ليبيا، بينما تجدها في فترة السبعينيات تنشر قصصاً تمثل فترة النضج والتطور.

6) لم يتبع النقاد طريقة واحدة في تعاملهم مع النصوص المدروسة، فبعضهم يدخل إلى النص بوعي كامل بمهمته النقدية، ويقدم بعضهم مقاربته بشكل عفوي معتمداً على

القراءة الانطباعية، فيما نجد البعض الآخر يعطي تقديماً جيداً للتقنية النقدية التي يتوسل بها أثناء تعاملهم مع بعض النصوص المنقودة، بينما فريق آخر يغلب القيمة الاجتماعية والنفسية على القيمة الفنية. فهم جميعاً لا يعلنون عن مواقفهم النقدية حول طبيعة العمل النقدي، فنرى أن مقاربتهم تجمع بين القراءة الانطباعية التي يغلب عليها الجانب التأثري، وبين القراءة التي تجنح قليلاً إلى التخصص باستهداف النص من طريقتين:

الأول: تناول النص من الخارج وربطه بالمؤثرات الخارجية.

الثاني: دراسة النص من الداخل وعزله عن المؤثرات الخارجية.

7) إن هذا التطور الذي طرأ على القصة دليل على تأثر الكتاب بالنقد الجديد الذي زخرت به المجلة، ودور النشر العربية والغربية. ومن ذلك:

أ) وجود الحدث الذي يحمل وقائع متلاحقة ومتوهجة ومتتالية.

ب) ظهور بعض القصص التي تتكئ على الرمز للإشارة إلى موقف ما أو الإيحاء بشيء معين.

ج) توظيف الأسطورة في بعض القصص التي تقدم عملاً فنياً ذا بناء أسطوري متكامل ويبدو واقعياً بينما يغوص في عالم الأسطورة.

د) أنسية الحيوانات والجمادات التي تتيح للكاتب الغوص فيها لاستخراجها ووضعها أمام القارئ بوصفها حقيقة واقعية.

هـ) طريقة التقطيع السردي وتدرجها في كتل مفصولة عن بعضها، تعد علامة جديدة ليست من أدوات الترقيم المعهودة.

و) ابتكار أساليب جديدة في السرد مثل أسلوب الترجمة الذاتية.

ز) ظهور القصص القصيرة جداً أو الخاطفة التي تتميز بكونها تلتقط لحظة قصيرة جداً أو خاطفة في حياة الإنسان أو ترصد موقفاً شديد التكثيف، ونصيب السرد فيها ضئيل.

ك) وجود بعض الجمل التي تحمل سخرية تهكمية لمعالجة قصة واقعية.

في نهاية هذه الخاتمة وبعد سرد هذه النتائج أتضح لنا جليا وجود بعض سمات التطور التي طرت على القصة القصيرة في فترة الثمانينيات والتسعينيات وأثر الممارسات النقدية عليها التي أدت إلى ظهور بعض السمات الجديدة من حيث بنائها الفني.

الملاحق

الملحق رقم (1)

الدراسات النقدية للقصة القصيرة المنشورة

في مجلة الثقافة العربية خلال فترة (73-2000)

م	موضوع القصة	الناقد	العدد	السنة	الصفحة
.1	القصة الليبية في الأدب العربي القديم من خلال آراء الباحثين والمستشرقين	أحمد أبو سعد	4	74	32
.2	الثقافة والحياة والقيم في القصة السورية 1930-1950 ف	حسام الخطيب	10	74	42
.3	مقدمات في القصة الليبية القصيرة	خليفة حسين مصطفى	4	75	56
.4	فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن	حسين جمعة	8	75	41
.5	عبدالله القويري والقصة القصيرة	أحمد محمد عطية	10	75	29
.6	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	حمدي السكوت	11	75	29
.7	تحقيق حول مستقبل القصة القصيرة ومستقبلها في الوطن العربي	صالح أبو السبع	3	76	56
.8	القصة البوليسية ودورها الأدبي وأثرها اجتماعياً	شاكر هادي غطب	4	77	53
.9	عن القصة العربية الحديثة قراءة في القصة التونسية القصيرة	عبدالرحمن مجيد الربيعي	6	77	77
.10	رحلة الحياة والموت بين	محسن الخياط	6	77	40

	أحزان اليوم الواحد وأقوال شاهد عيان				
.11	قراءة في القصة التونسية القصيرة مدخل إلى عالم القصص لغسان كنفاني	عبدالرحمن مجيد الربيعي	6	77	39
.12	في القصة العربية الليبية القصيرة	أحمد محمد عطية	8	77	40
.13	أشكال القصة القصيرة في تونس	أبو راوي عجينة	2	78	12
.14	القصة الكويتية من التقليد إلى التجديد	سعيد فرحات	6	78	43
.15	الالتزام وهموم العمال والفلاحين في قصص محمد صدقي	شمس الدين موسى	7	78	36
.16	المضمون الثوري في القصة الليبية القصيرة	فوزي البشتي	1	80	40
.17	القصة القصيرة والتجربة الأدبية	حسن محمد عليان	6	80	56
.18	إشكالية القصة القصيرة المغربية	صدوق نور الدين	8	80	55
.19	البحث عن لحظة فرح من أجل تأسيس واقع جديد	أمين زيدان عبد الرحمن	12	80	42
.20	نظرات حول القصة القصيرة أدب الأرض المحتلة	عبد الرحمن شلش	3	82	63
.21	كلمات حول الضجيج	زيد خلوص	4 5 6	82	42 64 50

.22	أقنعة من الزجاج دراسة المجموعة القصصية للأديب السوري تامر نادر السباعي	محمد مرتاض	11	82	50
.23	الصور الرمزية في القصة العربية الليبية القصيرة	عمر بن قينة	8	83	70
.24	القصة العربية في ظل العقيدة الإسلامية	محسن يوسف	5	84	38
.25	قراءة ثانية لموسم الحكايات حكايات أم أفكار	عبد الرسول العريبي	1 2 3 4	85	.52
.26	الأدب القصصي بين الواقعية ولاواقعية	طلال شاهين	4	85	46
.27	القصة العربية في الماضي والحاضر والمستقبل	محسن يوسف	5	85	20
.28	من الجدار إلى الأفواه	عبد الرسول العريبي	7	85	47
.29	البنية التكوينية ومعاينة النص الأدبي	علي بن ساعود	7	85	39
.30	أسماء في القصة السورية قراءة في قصص عبدالسلام العجيلي	محسن يوسف	3	86	74
.31	الأسلوب والرمز في قصص سلاح الأعزل والأديب نحوي	نادر السباعي	3	89	98

.32	ريف مصر والصمود في مجموعة يوسف العقيد القصصية	زياد محمد	4	89	83
.33	إطلالة على مدينة الموت الجميل	محمود حنفي كساب	9	89	80
.34	مقاربات أولية في النقد القصصي	محمد عبدالرحمن يونس	6	90	118
.35	الخبز المر مجموعة . قصصية لإبراهيم الدرغوثي	حسن بن عبدالله	8	90	87
.36	الخيل والليل والهم	محمود حنفي كساب	8	90	65
.37	القصة القصيرة في أدبنا المعاصر	بشير الهاشمي	8	90	36
.38	العتبة (مسار التجربة)	محمد معتصم	9	90	61
.39	القصة القصيرة الشابة بين الصحفي المزاجي والمصطلح النقدي المواكب له	محمد عبدالرحمن	10	90	
.40	طفل المسلاتي بين الرمز والواقع	حسين مخلوف	1	91	100
.41	دنيا المساكين في قصص نادر السباعي	حسين سيد لبيب	3	91	29
.42	دلالة الخوف في قصص (فحيح المرايا)	نادر السباعي	3	91	25
.43	شخصيات القصة من أين يؤتى بها أو كيف يتعامل معها	محمد سمحان	5، 4 مشترك	91	65

.44	قراءة في مجموعة الصراع	حامد أبو أحمد	6	91	21
.45	قراءة في المجموعة القصصية الخبز والصوت	عبدالرحمن شلش	7	91	74
.46	غسان كنفاني والنمو الفلسطيني في قصصه	عبدالكريم إدريس			78
.47	مدخل إلى الملمح الاجتماعي في القصة القصيرة السودانية	أحمد الطيب عبدالكريم	11 12 مشترك	91	41
.48	تأملات في غزالة	أحمد الفزاري	3	92	111
.49	المستويات المرئية وغير المرئية في مجموعة معمر القذافي القصصية	سمير الجمل	7	95	19
.50	النماذج القصصية العربية القصيرة(موت بائع الياسمين	حسين عبد	11	95	80
.51	لمحات من عشق الطفولة	حسين عبد	3	96	62
.52	حدود الشعر- حدود القصة	عبدالرحمن مجيد الربيعي	7	97	39
.53	قراءة في قصص قصيرة من منطقة الخليج العربي	أحمد إبراهيم مرعي	10	97	67
.54	وقفة مع الطائر الجريح	صالح أنويذار	2	98	42
.55	قراءات في القصة القصيرة	محمد قصيبات	2	98	32
.56	قصة (كمان روتشيلد) بين الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	أشرف صباغ		98	24

.57	آفاق التحولات إشكالية المكان/ زوال في القصة العربية	طاهر مسلم العلوان	4	98	38
.58	دراسة الواقعية التحليلية في القصص محمد البدوي 1908-1986	مصطفى عبدالشافي مصطفى	5	98	34
.59	آفاق الريادة والتحديث في مسيرة القصة العراقية	نجم عبدالله كاظم	6	98	25
.60	المرأة في قصص خليفة الفاخري	المختار بن علي	2	99	
.61	قراءة في مجموعة الصوت المعدني لخالد السروجي	عبدالعال الحمامصي	2	2000	33
.62	ما لم يقله الرواة	حسن الناصر	.5	2000	70

الملحق رقم (2)

القصص الليبية المنشورة بمجلة الثقافة العربية

خلال الفترة (1973-2000)

م	عنوان القصة	المؤلف	العدد	السنة	الصفحة
1	أحبيني هذه الليلة	أحمد إبراهيم الفقيه	2	73	92
2	عمي مسعود وضيفه فيليبي	مصطفى نصر المسلاتي	6	74	86
3	هي والكلاب	إبراهيم الكوني	7		86
4	الرجل الذي لم يشاهد في حياته نهر	أحمد إبراهيم الفقيه	8		88
5	حوار مزدوج	محمد علي الشويهدي	2	75	92
6	العزف منفرد	إبراهيم الكوني	4		87
7	الشرك	إبراهيم الكوني	4		90
8	الجذع المتوحش	زياد علي	6		90
9	الحلم	يوسف شريف	9		104
10	بندول الزمن	محمد علي الشويهدي	11		89
11	الموجة والرحيل	محمد علي الشويهدي	6	76	120
12	صور قديمة	عمر أحمد جبريل	8		111
13	تذكرتان لمسافر واحد	فوزي علي جلال	9		112
14	شاهد آخر	خليفة حسين مصطفى	1	77	130
15	ثلاثة وجوه لعملة واحدة	محمد سالم الحاجي	2		111
16	القفزة	عمر أبو القاسم الككي	3		125

17	الساعة الثامنة والعشرون	فوزي علي جلاك	3		130
18	البحث	رضوان أبو شوشة	5		110
19	ذاكرة القلب	خليفة حسين مصطفى	6		108
20	هموم صغيرة	محمد بلقاسم الهوني	9		105
21	جسر إلى الغرب	حامي أبو النصر	11		104
22	بلا عودة	محمد بلقاسم الهوني	2	78	108
23	الوجه الآخر لرجل عاشق	محمد علي الشويهدي	2		103
24	الخجل	عبدالسلام الشهاب	5		122
25	الأصابع المحترقة	محمد بلقاسم الهوني	5		119
26	الزيتونة	محمد علي الشويهدي	5		113
27	خبيز الفرح	عبدالله محمد القويري	6		106
28	الساعة	محمد علي الشويهدي	8		106
29	منافذ الشر	محمد بلقاسم الهوني	9		115
30	عندما رقصت زوجتي	يوسف الشريف	9		126
31	حب	محمد علي الشويهدي	10		106
32	الحشرة ذات المائة ساق	سالم الدخلي	11		109
33	نفاء الليلة الأخيرة	نجيبة العنبري	1	79	108
34	الشوطان	سالم الدخلي	11		104
35	عن الولادة والوأد والغنم	سالم علي العنبار	11	80	105
36	الطفل والعصفور	محمد المسلاتي	1		110
37	التقوب الدبرة المغلقة	سالم علي العنبار	5	9	109

38	تجليات المهرة زاهية	سالم علي العبار	9		110
	لم تنشر المجلة قصة ليبية في هذه السنة			81	
39	نبوة	مصطفى نصر المسلاتي	5	82	104
40	الأرجل الخشبية	رأف الله جنيبية	8		111
	لم تنشر المجلة قصة ليبية في هذه السنة			83	
41	النورس المتمرد	سعيد مفتاح العريبي	9	84	54
42	الأسئلة	سالم علي العبار	10		56
43	القطة والكلاب	يوسف برايش	10		51
44	البذور	محمد بلقاسم اليوني	11		126
45	الوحيد	زاهية محمد علي	12		108
46	النوافذ	محمد المسلاتي	1	85	110
47	تزامن التناغم	سالم علي العبار	2		104
48	سنبلة	سالم علي العبار	3		108
49	الفرار إلى جهنم	معمر القذافي	5		108
50	الاختلاس	زاهية محمد علي	6		109
51	الموت	معمر القذافي	7		102
52	السؤال	سالم علي العبار	12		106
53	طفولة	سكينة إبراهيم بن عامر	1	86	112
54	الأشباح	سالم علي العبار	2		109
55	الخيول والبحر	صالح مصباح عباس	12		112
56	الصراخ	فوزية البسكري	2		20
57	اللعنة	سالم علي العبار	3		104
58	المرآة	فوزية البسكري	1	87	112

59	دائماً عيناها متعبتان	فوزية البسكري	2		125
60	الدبيب	محمد سالم الحاجي	3		116
61	الرمز	سالم مخيد زجباني	4		112
62	برتقالة الدم	سعيد خير الله صالح	5		110
63	الرحيل	سعيد خير الله صالح	6		131
64	سينزف مرة أخرى	سهير الشويهدي	6		120
65	الأحزان لا تأتي مرتين	عبدالسلام أبو رقيبة	6		110
66	سراب المدينة	عبدالسلام الماي	6		117
67	العيد	عبدالسلام شقلوف	6		112
68	الوقائع	محمد المسلاتي	6		107
69	البحث عن التميمة	محمد بلقاسم الهوني	6		139
70	وجه من الذاكرة	مرضية عيد النعاس	6		99
71	الخطة الذهبية	ميلاد الحصناوي	6		122
72	بورويلة	خليفة الفاخري	1	88	100
73	ملاك الظهير	طارق الأعبيدي	1		112
74	صور من وجه الليل	ميلاد الحصاوي	1		106
75	من وقائع ليلة القدر	سالم العباري	2		97
76	مناخات مناهضة	سالم العباري	2		120
77	الثأر	ميلاد الحصناوي	2		99
78	الوقفة بالجمعة	خليفة الفاخري	3		112
79	جرعة ماء	سالم محمد الرجباني	3		117
80	أنشودة الحب والموت	محمد بلقاسم الهوني	3		122
81	جنى البحر	محمد حسن دعكوس	3		126
82	العملة من وراء البحر	علي مصطفى المصراتي	4		131
83	تجليات لحظة صحو	ميلاد الحصاوي	4		143
84	الطعم	عبدالقادر مطول علي	5		156

85	رحلة الليل والنهار من الغرفة (2)	خليفة الفاخري	6		152
86	السفح الوردي	ابن عيسى عمار الجروشي	7		114
87	الكري	علي أحمد المغربي	7		142
88	حكاية صديق البحر	محمد المسلاتي	7		130
89	عاد ولم يعد	فاطمة الشيخي	1	89	108
90	عندما يرتسم العشق	علي أحمد العربي	2		146
91	هديل الحمام لن يسكت	محمد بلقاسم الهوني	3		151
92	طاجين والكوشة	علي مصطفى المصراتي	3		123
93	المرأة والفرح	محمد المسلاتي	4		146
94	عيناها طفولة النورس	علي أحمد العربي	4		145
95	وجه في المرآة السراب	سعيد خير الله صالح	6		151
96	اللقطة	عبدالقادر مطول علي	6		155
97	البحث	نابزة عويني	8		147
98	عبير	علي أحمد العربي	9		154
99	لا لا أعزف أحدا	عبدالسلام أبو زقية	10		160
100	حكاية عن التعب	محمد المسلاتي	1	90	141
101	الفصول	محمد المسلاتي	2		155
102	حكاية ليل الأحداث	محمد المسلاتي	5		151
103	حكاية طائر الفزع	محمد المسلاتي	6		158
104	موسم الحكايات	خليفة الفاخري	7		132
105	توجين	صالح مصباح عباس	7		158
106	حكاية عن مقهى البحر	محمد المسلاتي	10		158

107	لا	سالم العبار	11 12 مشترك		158
108	رائحة البنزين	علي أحمد العربي	11 12 مشترك		159
109	قصتان (الغلاقة والحالات)	سالم العبار	4 5 مشترك	91	160
110	قصتان (الحلول والصرخة)	سالم العبار	6		162
111	قلب يجتاح اللحظة	علي أحمد العربي	7		142
112	عروة المسد	سعيد خير الله صالح	9		142
113	حكاية رواد مقهى البحر	محمد المسلاتي	9		148
114	ست قصص قصيرة جداً	علي أحمد العربي	11 12 مشترك		160
115	المحطة	خليفة الفاخري	1	92	142
116	أرسين لوبين وجبة الشيخ	علي مصطفى المصراتي	2	95	78
117	غداً ستنصب الأرجوحة	أحمد يوسف عقيلة	3 4		90
118	مأدبة سيد آدم	عبدالرسول العربي	3 4		92
119	كم الساعة الآن	سالم العبار	5		62
120	مجهول	الصديق أبو دوارة	10		109
121	الوادي	محمد المسلاتي	1	96	88
122	بوح الصحراء	سالم الفاخري	3		120
123	فرصة الربح	سعيد خير الله صالح	3		124
124	أم الخير	أحمد يوسف عقيلة	3		127

125	أقاصيص قصص قصيرة جداً	خليفة احواس	9	97	104
126	الزير	الصديق أبو دوارة	11 12 مشترك		104
127	النوارس*	خليفة الفاخري	2	98	101
128	ضفاف المستنقع	سالم الفاخري	2		103
129	صحراء وحيتان	صالح عباس	3		96
130	نهاية اللعبة	محمد المسلاتي	4		101
131	عين الجمل	سالم العيار	6		98
132	ميلاد*	ناجي شكري	6		102
133	جوار ميت حول رجل ميت	الصديق أبو دوارة	7 8		102
134	حضارة	عبدالسلام مفتاح مسلاتي	3	99	104
135	فاطمة	أحمد نصر	4		89
136	أم الجراد	الصديق أبو دوارة	4		105
137	حزن البحر	محمد المسلاتي	2	2000	90
138	الخيول البيض	أحمد يوسف عقيلة	2		91
139	ساعة التجلي	عبدالجواد عباس	2		97
140	قلب العفريت	الصديق أبو دوارة	2		98
141	حكاية الرجل الطيب	سعيد العريبي	2		102
142	جراعة لي وجراعة للنهر	ناجي شكري	2		100
143	عرزا- مكابدة	خليفة احواس	3		104
144	ماء المطر	علي أحمد العربي	3		107
145	الصراع	سعيد العريبي	5		110
146	العقاب	خليفة احواس	5		112

- ميلاد تم نشرها في عدد ثان سنة 99.
- نوارس تمت إعادة نشرها في العدد الثالث سنة 98 صفحة 94 نظراً لوجود أخطاء في العدد الثاني

الملحق رقم (3)

القصص العربية المنشورة بمجلة الثقافة العربية

خلال الفترة (1973–2000)

م	عنوان القصة	المؤلف	العدد	السنة	الصفحة
1	حينما يتحدث الموت	صالح خليل أبو اصبع	1	73	86
2	الرجل قبرصي	الطيب صالح	2		88
3	هل تفرح المجاهد	صالح خليل أبو اصبع	3	74	98
4	لعبة الأرقام المتوافقة	فاضل السباعي	3		88
5	القمر الجالس في فناء الدار	علي المسلك	4		88
6	الراقصون على الخيال	سامي الجندي	5		92
7	الأطفال يلعبون	عبدالرحمن مجيد الربيعي	5		88
8	العصافير	أبو الميعاصي أبو لنجا	6		83
9	رباعية الموت والجنون	محمود موعد	7		89
10	التين	خلدون الصبحي	5		94
11	الأب الجميل	عادل أبو شنب	5		91
12	مربود	الطيب صالح	9		84
13	أنا سلطان قانون الوجود	يوسف إدريس	10		90
14	أربع خطوات قبل النهاية	نزار عابدون	11		84
15	امرأة لم نعرفها	يوسف إدريس	12		92
16	مريم	الطيب صالح	13		87
17	نقش على جدار حجرة	وليد رباح	13		90

18	بعد الصفير	جورج سالم	14		84
19	ناني والقطة السمراء	أبو معاصي أبو نجا	14		87
20	الحارس سيموت حتماً	رشاد بو شاور	1	75	116
21	السراب	صالح خليل أبو أصبع	1		114
22	نهار مشرق جدا	فاضل السباعي	1		108
23	سوانتا	نيروز مالك	1		113
24	الظل	وليد مدفعي	2		89
25	الموت دائماً في الفجر	صبري العسكري	2		86
26	قصة حب	إبراهيم العيسى	3		93
27	السقوط	أحمد عودة	3		88
28	عصي الدمع		3		90
29	قبل أن يغيب القمر	صبري العسكري	5		86
30	عقرب الساعة	طاهر الصقلي	5		88
31	الزحليل إلى مدن الفرح	محمد الماجد	6		92
32	التمثال	ياسين رفاعية	6		88
33	البيوت في الليل الماطر	يوسف أبو نادي	7		86
34	تقرير مفصل عن كائن مجموم	عبدالفتاح منصور	7		88
35	يوميات صبي نائس	محمد شاهين	8		92
36	الرأس والجسد والأطراف	محمد علي شمس الدين	9		106
37	الوقوف في الشارع	محمد عوض عبدالعال	9		108
38	أعوام الجوع	محمد عزالدين التازي	10		106
39	الجرن يميل إلى المشارجة	محمد مستجاب	10		89

40	خيطان جديدان	جان الكسان	11		95
41	سقوط السلطان	وليد إخلاص	11		92
42	رمي الجمار	نصرالدين البحرة	12		91
43	عودة العائد	وليد إخلاص ٢	12		94
44	الركض خلف الظل الهارب	أحمد عودة	1	76	106
45	نفوس ودروس السلطانية	السيد حافظ	1		112
46	القورية في بلاد مصر				
47	إغلاق الأفواه المفتوحة	عادل أبو شنب	1		108
48	ليته لم يعد	محمد عبدالمولى	1		109
49	كلمات متقاطعة	مي يتيم	1		111
50	وسام كفر شوبا	تمر سرطان	1		104
51	رجل في القمة ورجل في السلخ	ياسين رفاعية	2		94
52	خسوف القمر	جورج سالم	2		91
53	المسعودي يحمل راية الخضراء	صالح خليل أبو اصبع	2		88
54	مسافات الزحف الضائع	محمد الماجد	2		93
55	الطلم	جمال عبدالمولى	3		121
56	إيقاعات متنافرة	خليل جاسم الجمادي	3		123
57	قاتل الذباب يكتشف المدينة	مالك عزام	3		126
58	ابتسامة فوق أرض الغرباء	عبدالرحيم الخطيب	4		122
59	الإجازة	كاظم الحمدي	4		126
60	الموت والميلاد	طاهر الصقلي	5		120
61	الطوق	محمد عزالدين التازي	6		129

62	نمط جديد في الموت	محمد محمود أحمد	6		124
63	صنعاء بين حلم وكابوس	عبدالعزيز المقالح	7		109
64	الرجل الذي أفسد المدينة	محمد زكي الأجهوري	7		112
65	رجل وامرأة	محمود شقير	7		106
66	حرب صغيرة	نيروز مالك	8		104
67	الحفر في ذاكرة مينت	أبو الدشوقي	9		114
68	رحلة الألوان	رمسيس نبيل	9		109
69	تعريبة القرن العشرين	محسن يوسف	9		104
70	الحواجز	جمعة عبدالصبور	10		126
71	الأبقى	محمد عبدالمولى	10		122
72	الظل	وليد مرفعي	10		129
73	القيامة	رياض عصمت	11		123
74	الرهبان	عبدالرازق الخالد	11		129
75	حكاية الأصبع الذي شبعه الرجال	محمد عطا الله	11		127
76	المطر الرهاوي	ابراهيم عبدالمجيد	12		104
77	الفتى والقبيلة	وليد أحمد جابر	12		113
78	غياب المواطن سيد غزال	أحمد الشيخ	1	77	121
79	الوصية والمدن والقرى	أحمد حامد	2		109
80	جلجامش يعود إلى أوروك	أحمد يوسف دوارد	2		104
81	جبل الأفعى	رياض عصمت	3		131
82	الانتصار	ابراهيم خريط	4		109
83	ثلاث قصص قصيرة جدا	إسماعيل خطاب	5		113
84	انتصار الكهنة	أحمد ماجد	6		112
85	الفرار باتجاه الراعب	باسمة ترشحاني	16		115

86	عود الثقاب	خالد محادين	8		112
87	صيغة	رباب شهبندر	8		115
88	مع خيوط الفجر	جيلاني خلاص	9		108
89	الصحوة	أحمد عودة	10		106
90	الوقائع الكافية والأدوية	إكرام إدريس	11		112
91	البيوت	جار النبي الحلو	12		106
92	ماذا قال	خلدون صبحي	12		103
93	البحر	برهان خطيب	1	78	127
94	حادث الاختطاف	خليل صالح أبو اصبع	1		125
95	صفحة من الحب والتاريخ	مبارك ربيع	1		123
96	رسالة شفوية	عبد النبي حجازي	2		105
97	الصلاة على سجادة تحترق	عدنان الرتيناوي	3		105
98	ملحمة الإنسان والمناكب	محمد عزيق	3		106
99	أحزان صغيرة في خلية النحل	محمد عز الدين التازي	3		115
100	الموت على الأدراج	موسى بن جدو	3		112
101	التماثيل	اسماعيل بهاء الدين	4		110
102	اللون الحزن	عدنان الداعوق	4		107
103	الأيقونة	فيصل عبدالحسن خاجم	4		114
104	الأضرحة	سامي المطيري	5		116
105	المظلة	خالد محادين	7		105
106	قفص من زجاج	عبدالعزيز الشناوي	7		111
107	زمن الافتحام	محمد جبر الريفي	7		109
108	متى تنام هذه الوردة	خليل هنداوي	8		105

	الحمراء				
109	جدار الوهم	عدنان الداعوق	8		111
110	الحاجز	محمد جبر الريفي	8		109
111	مسافرون بلا هوية	السيد حافظ	9		122
112	دوائر الصمت	محمد عبدالعزيز الطحاوي	9		114
113	يوميات رجل مقهور	أحمد أبو 114امطر	10		112
114	ليلة عاصفة	طه عبدالقادر ريمان	10		114
115	لماذا لم أكن غريبا بينكم	مصطفى الخشن	10		109
116	الآخر	شوقي كريم حسن	11		103
117	الوقائع الاعتبارية في السيرة	الياس الماس محمد	12		112
118	ثلاث حروف في كلمة	جمعة عبدالصبور	12		114
119	أربع لوحات قهرية	عبدالعزيز الشفاوي	12		106
120	المدينة	باسمة ترشحاني	1	79	102
121	اللعبة	رياض شيف	1		107
122	الدعاية والجزر	علي محمود عودة	1		106
123	انجليكا	مكي محمد علي	1		108
124	موسم الأحزان	كمال الذيب	1		104
125	صوت لغرض الصمت	محمد محيي الدين مينو	2		105
126	هيوم	السائح الحبيب	3		99
127	ثلاث أقاعي	فؤاد ميرزا	3		102
128	السؤال	السيد حافظ	4		109
129	لم تنطفئ القناديل	علي محمد عودة	4		106
130	أحزان الفتى الزنجي توماز	محمود عبدالوهاب	4		103

131	السقوط	جمعة عبدالصبور	5		107
132	ما قبل السقوط	عبدالعزيز الشناوي	5		103
133	الفصل بين البوتوز والخندق	عدنان ريماوي	5		111
134	الساعة	حمدي محمد الحديثي	6		99
135	مشاعر مؤجلة	علي محمود عودة	6		100
136	وقائع في حياة أبو طونة	كريم الوائلي	6		103
137	دورة الزمن الضائع	أحمد عودة	7		109
138	التأملات	ماجد كاظم علي	7		111
139	زورق النفسج	باسمة ترشحاني	8		106
140	الطفل والشجرة	أبو راوي عجينة	8		103
141	وداعا أيها الليل	علي بن قنية	9		112
142	الإنسان	الياس العاس محمد	10		114
143	راس التين الجديد	أيمن الطويل	10		113
144	دائرة الانحناء	عبدالعزيز الشناوي	10		106
145	الحريق	عبدالعزيز الشناوي	11		108
146	الشهيد	أحمد ماجد	12		104
147	الحلم في اليقظة	خلف بشير	12		107
148	رؤية في مدينة عتمة	محمد محيي الدين مينو	12		110
149	الرجل ذو الذاكرة المتوهجة	عبدالستار جبارة	1	80	107
150	مواجه	جمعة عبدالصبور	2		104
151	المقبرة	حمدي خلف الحديثي	2		108
152	على ضفاف الخليج	السيد حافظ	3		106
153	طائر من طيور اللقالق	ضياء القصيجي	3		108

154	هو الموت في غرفة مغلقة	غانم محمد شكري	3		111
155	النظرة الأخيرة	ماجد كاظم علي	3		113
156	شيء اسمه الإخلاص	عبدالعزيز الشناوي	4		108
157	الليل والميناء وشعرها الأحمر	أبو راوي عجينة	5		110
158	الألم	خليل حسونة	5		112
159	صرخة في عالم غير مألوف	عبدالعزيز الشناوي	5		104
160	الوحش	جمعة عبدالصبور	6		109
161	الحادث	ماجد كاظم علي	6		104
162	أن لي أن أعود	محمد خليل أحمد	6		107
163	الموقف	ماجد كاظم علي	8		104
164	الرجل المتعب وهؤلاء	أحمد عودة	8		107
165	العاصفة السوداء	باسمة القرشاني	9		104
166	الدائرة	محمد محيي الدين ميلو	9		106
167	الفراخ	منذر رشراش	10		106
168	أحزان أبي حنفر	نصر صرحان	10		112
169	أحزان أبي حسن	عبدالعزيز كحلول	10		108
170	أغلقت النوافذ للتستريح	أمبارك إدريبي	11		154
171	لا رائحة للبعد	خليل حسونة	10	81	112
172	البيت الكبير	عبدالعزيز الكحلول	10		103
173	العوسج ينبت في كل مكان	نادرة السباعي	1	82	112
174	الفران واحتراق الزغلول	علي محمد عودة	1		105
175	ناصر يبحث عن الحقيقة	غازي حسين الغلي	1		110
176	الغراب يبني أعشاش	عبدالعزيز الشناوي	2		108

	فوق الرؤوس				
177	الرحيل إلى صيهود الشقراء	عبدالعزيز عرمول	2		116
178	أحزان غير قابلة للتجزئة	محمد خلف الله سليمان	2		103
179	السقوط	عبدالعزيز الكحلول	3		115
180	الرحيل	ليلى القحطاني	3		108
181	عيون أبي حنيفي	نصر سرطان	3		113
182	الرهان والطاووس	حمدي الكحلول	5		100
183	وجهان	ماجد كاظم علي	5		104
184	بلا توقف	جمعة شنب	6		116
185	القدر	نادر السباعي	6		112
186	واحد وعشرون وردة بيضاء التحية ليونس	وليد سليمان	6		110
187	في انتظار المنقذ	حسن البقالي	8		111
188	الفانش	خليل حسونة	8		105
189	الورقة الصفراء	ماجد كاظم علي	8		107
190	الغرفة رقم 13	زيدان موسى	11		105
191	الشغل	محمد جبر الزيفي	11		107
192	دوائر الحلم واليقظة	منذر رشراش	11		110
193	صباح العيد	جمعة شنب	12		109

194	دوائر الرغبات المدهشة	حنان حاسم الجلاوي	12		106
195	السراب	خليل حسونة	12		99
196	الصحبة	ماجد كاظم علي	2	83	109
197	الفراشة	هاشم عرابية	2		112
198	يوميات عامل في سوق البطالة	عبدالوهاب تهامي عمار	8		104
199	الأميرة المناضلة	عبدالوهاب تهامي عمار	9		106
200	ضياع	يوسف محمد سليمان	9		112
201	عطر البحر وظائر السمين	مبارك ربيع	1، 2	84	118
202	صور الزفاف	السيد هاشم	3		68
203	الأبعاد	خليل حسونة	3		43
204	الفارس الذي لم يمتط الحصان	نادر السباعي	4		32
205	أحلام السفر	نصر سرطان	4		119
206	الأمل	أحمد عودة	5		16
207	مذكرة عامل في الإحصاء	عمر بن قينة	9		52
208	ما حديث للمواطن عبدالله	إدريس الصغير	9		63
209	الصداع	محمد عقيلان	10		59
210	الملح	محمد عقيلان	11		124
211	من واقع الحال في متن الجرائد والأهوال	عبدالرحمن حمادي	11		118

212	ناني القطة السمراء	أبو المعاطي أبو النجا	12		87
213	بكاء على جدار الزمن	محمود حسين	12		101
214	الخرز	علي محمد جعكي	2	85	107
215	التجاوز	محمد خليل أحمد	3		110
216	الدوائر الضيقة	نادر السباعي	3		113
217	الذهب الأسود	أحمد عبدالسلام	4		109
218	رؤى الخريفية	مريم جبر	4		106
219	الجرّيح	سهير أحمد الشريف	5		114
220	حين تموت الشمس	نادر السباعي	3		113
221	الثلاث	محمد عقيلان	6		113
222	انتقادات الرجل المتمرد	زياد كمال حمامي	7		116
223	السماء العاشر	حميد مزعل	8		84
224	الخيمة المنسية على الطريق	محمد خضر الريسوني	8		106
225	الحاجز	خليل حسونة	9		105
226	خمسة وعشرون سنة لا يكفي	مريم جبر	9		111
227	محاكمة السيد مطيع	ماجد شاهين	11، 12		108
228	سفر الذات بين الكلمات المتقاطعة	محمد جنوبي	3	86	108
229	رسالة غادية	سامي عادل	1	78	108
230	لن أصمت	عادل عبدالواحد يوسف	1		148
231	رحلة الانتخاب	مريم جبر	1		104
232	فواصل الحكايا يا محمود	أغلان حسن	2		104
233	شهريار الملعون	نادر السباعي	2		108
234	الأشباح	رشيد الملوكي	3		118

235	تداعيات الرجل المهزوم	مريم جبر	3		121
236	الذئاب الزرقاء	الحمداوي عبدالحميد	4		109
237	البئر	محمد عقيلان	4		106
238	هو البحر كل شيء فيه يوحي بالجبروت والعظمة	إكرام علي	4		116
239	حراس المدينة	خالد سعيد يلام	4		113
240	صور من الذاكرة	عبدالعزيز الزني	4		107
241	خطوات البحر	جميل حمادة	6		133
242	السراب	خليل حسونة	6		123
243	منال تبحث عن مدرستها	عبدالكريم درويش	6		136
244	خروج عن النص	فادية الدسوقي	6		126
245	السلطانة	محمد عقيلان	6		128
246	أبعاد	خليل حسونة	2	88	91
247	فما يصلح القماش أحمر	عادل عبدالواحد يوسف	2		101
248	إنه يعترف لصفاء حتى ترقص	منيع عبدالرحمن	5		159
249	القرار	نادرة السباعي	1		150
250	القمامة	عباس محسن الخاوي	5		130
251	كلام غير مباح في زمن النباح	يحيى القيسي	5		123
252	الحادث	ماجد كاظم علي	6		104
253	الوحش	جمعة عبدالصبور	6		109
254	آن لي أن أعود إليك	محمد خليل أحمد	6		107
255	رحلة البداية	عباس محسن الخاوي	7		157

256	إطار القلب	حسن السلفياني	8		152
257	حكاية الصياد الذي ما زال يبحث	أنور درغوشي	11، 12		127
258	الأيام الأخيرة	نادر السباعي	12		130
259	زيارة	حسن السلفياني	1	90	154
260	صحوة الرمل	مكي زبيبة	1		146
261	المهمة المستحيلة	حسن بشري القريشي	2		158
262	الرجل والمظلة	حسن مخلوف	1	91	100
263	بعض الأحلام الصغيرة	محمد خيري	1		147
264	ما أجمل هذه الآلة	صفوان السلبي	2		157
265	رماد الأغنيات القديمة	محمد خلف سليمان	2		160
266	عري الملابس المبلولة	محمد خلف سليمان	3		161
267	وللعصافير عودة	محمد خيري	3		156
268	الفريسة	محمد خيري	4، 5		156
269	الضريبة	محمد خيري	4، 5		156
270	على جناح العصفور	عبدالرحمن شلش	6		159
271	القطعة الذهبية	حسين منصور القمري	11، 12		156
272	نكهة التعب	أحمد الفزاري	11، 12		162
273	ملوك وزهان الحسد	محمد خلف الله سليمان	3	92	158
274	طائرات ورقية	حسين سيد لبيب	3		160
275	كلمة شرف	باسمة محمد يونس	3		153
276	كما كنت	محمد عوض عبدالعال	3، 4	95	86
277	الخروج من جهنم	فؤاد أبو حجلة	5		62
278	خارج حدود الفرح	رشيد الشاوني	5		66

279	قصص قصيرة جدا	جميل حتتل	6		114
280	عودة برنيق	آمال سليمان محمد	6		106
281	أنا ريش من رحيقي المشنوق	محمد مصطفى سليم	9		111
282	لحظة احتضار	الناجي الحربي	9		114
283	الخوف من الطريق	محمد أحمد السوقي	9		116
284	التحليق بجناح مكسور	عبدالرحمن مجيد الربيعي	10		109
285	غبار	جميل حتتل	10		123
286	التركة	سالمة صالح	10		124
287	حلم مبتور الذراع	احمدي البظزان	12		120
288	سينا سيزور قريتنا	إبراهيم كاظم	12		123
289	العقد	محمد جبر الريفي	12		124
290	ارتفاع المد	ناجي الحربي	1	96	85
291	موت على الجدار	عيد بنات	1		88
292	بريد حزبي	رجب سعيد السيد	2		114
293	المتاهة	عبدالأمير الوليد	2		100
294	إنه هنا مزال يتيم	فاضل البياتي	2		110
295	الصوت والأشياء	محمد عبدالرؤوف محمد	12		119
296	عودة	إبراهيم علي عبده	1	97	104
297	لحظة أسف	إبراهيم علي عبده	1		106
298	طرف الماء	محمد جبر لرفي	1		108
299	ظل واهة طويلة	خالد عبدالرؤوف	1		113
300	مسافات من الجمر والطين	خالد الزعيبي	2	3	86
301	غيوم	محمد سليمان	2	3	88

302	أقاصيص	وائل وجدي	2، 3		92
303	الحكايات القديمة	محمد محمود عثمان	2، 3		96
304	الصمت والحزن سيان	سعيد الصادق	2، 3		103
305	المغاش	خالد عبدالرؤف	2، 3		100
306	منتهيات حرب النار	أحمد عبدالحميد عبدالمجيد	7		94
307	الشق	محمد عبدالله الهادي	7		90
308	ائتلاف	جلال توفيق المعلاوي	7		92
309	مدينة الضحك	محمد المغنوب	9		93
310	أمسيات العمر الميتة	علي بو حرارة	9		95
302	الظل	خالد السروجي	9		98
303	استيتاب	ميسلوة هادي	9		101
304	24 ساعة في حياة امرأة	عائشة إدريس مغربي	10		108
305	سناء	حياة الرايس	10		100
306	انكسار	طه محمود انفك	11، 12		106
307	السحارات	محمد علي زيد	2	98	107
308	اللصوص	خالد السروجي	3		99
309	الغجرية	الطيب أديب	3		101
310	لحم الأرانب	محسن خضر	3		104
311	حماد	محمد عبدالله الهادي	3		107
312	صحراء وحيتان	صالح عباس	3		96
313	الرائحة	حسن غريب أحمد	4		105
314	أقاصيص	وائل وجدي	5		105
315	أنا.. والضرة وخالتي	عيادة غشيبة	5		106

316	المفيسرون	أشرف الصباغ	5			101
317	قروش الضوء	أحمد أبو خنجر	6			100
318	فصلان عن الجحيم	غريب إسكندر	6			101
319	صفحات	مفتاح أبو عزة	8،7			94
320	فضيحتان	وائل وجدي	8،7			95
321	التبر	حامد فاضل	8،7			97
322	دلالة والصحراء	فوزية علوي				
323	رسالة	أحمد قاصد كريم	8،7			109
324	الرحيق	صالح عباس	2	99		101
325	ميلاد	ناجي الشكري	2			102
326	الحاج	الناجي الخربي	2			104
327	صبوة القفص	حلمي سالم	2			106
328	المحرقة	يوسف عبدالرزاق عبدالسلام	3			101
329	الرجل الشارد الذي عرفته	آمال الشيخ	3			102
330	الأستاذ	مصطفى نصر	3			104
331	الحالمة	بالقاسم شحاتي	4			89
332	الشقالة	عبدالمطلوب بكار	4			101
333	جراد مضحك	صالح تويدار	5			108
334	السؤال	محمد جبر الربفي	5			104
335	الورقة القاتلة	فادية محمد الدسوقي	5			107
336	قلبي بحجم الكون	فاطمة عبدالله	1	2000		106
337	مفارقة	عبدالله هارون عبدالله	2			93

338	امرأة من هنا رجل من هناك	خالد محمد غازي	2		94
339	فقر	الناجي الحزبي	2		99
341	تسكع على الرصيف الذاكرة	بالقاسم السحباني	2		102
340	قبل البدء	علي أبو حرارة	2		106
341	انكسار	صالح سعد يونس	2		108
342	ساعة تجلي	عبدالجواد عباس	2		97
343	إعتبارية الانتهاء قبل البدء	علي أبو حرارة	2		106
344	مرآة الألوان الثلاثة	رافع أبو حرارة	3		108

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم .

ثانياً : المصادر :

– م الثقافة العربية ، مجلة شهرية جامعة تصدرها المؤسسة العامة للصحافة بالجمهورية العربية الليبية :

1 ــ العددان " الأول ، الثاني " ، سنة 1973 م .

2 ــ الأعداد " الثاني ، الثالث ، الرابع ، الخامس ، السادس ، السابع ، الثامن ، التاسع ، العاشر ، الثاني عشر " ، سنة 1974 م .

3 ــ الأعداد " الأول ، الثامن ، العاشر " سنة 1975 م .

4 ـ الأعداد " الأول ، السادس ، التاسع ، الثاني عشر " 1976م

5 ـ العددان " السادس ، الثامن " سنة 1977 م .2

ــ م الثقافة العربية ،تصدر عن المؤسسة العامة للصحافة ،الجماهيرية العربية الشعبية الاشتركية :

1ــ العددان "السابع ، الثاني عشر " سنة 1978 م .

2 ــ الأعداد " الثاني ، الثامن ،الثاني عشر " سنة 1979 م .

3 ــ الأعداد " الأول ، الثالث ، التاسع ، الثاني عشر " سنة 1980 م .

4 ــ العدد " العاشر " سنة 1981 م .

ــ م الثقافة العربية ، تصدر عن اللجنة الإدارية للإعلام الثوري بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية :

1 ــ الأعداد " الثاني ، الثالث ، الرابع ، الخامس ، السادس ، الحادي عشر " سنة 1982 .

2 ــ الأعداد " الثالث ، الثامن ، التاسع " سنة 1983 م .

ــ م الثقافة العربية ، تصدر عن المؤسسة العامة للثقافة العربية بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية

1 ــ الأعداد " الثاني ، الثالث ، الخامس ، السادس ، السابع " سنة 1985 م .

2 ــ " العدد الثالث " سنة 1986 م .

ــ م الثقافة العربية تصدر عن مصلحة الصحافة بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية :
1 ــ العددان " الأول ، السادس " سنة 1987 م .
2 ــ الأعداد "الثالث ، الرابع ، الخامس " سنة 1988 م .

ــ م الثقافة العربية ، تصدر عن اللجنة الشعبية للإعلام والثقافة بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية :

1 ــ الأعداد " الثالث ، الرابع ، التاسع " سنة 1989 م .
2 ــ الأعداد " الثاني ، السادس ، الثامن ، التاسع ، العاشر " سنة 1990 م .
3 ــ العدد المشترك " الرابع ، الخامس " و الأعداد " الثالث ، السادس ، السابع ، التاسع " و العدد المشترك " الحادي عشر ،الثاني عشر " 1991 م .
4 ــ العدد " الثالث " سنة 1992 م .
5 ــ الأعداد " السابع ، العاشر ، الحادي عشر ، " 1995 م .
6 ــ العدد "الثالث " سنة 1996 م .
7 ــ الأعداد " الأول ، الرابع ، السابع ، التاسع ، العاشر " 1997 م .
8 ــ الأعداد " الثاني ، الرابع ، الخامس ، السادس ، السابع ، الثامن " سنة 1998 م .
9 ــ الأعداد " الثاني ، الثالث ، التاسع " سنة 1999 م .
10 ــ العددان " الثاني ، الخامس " سنة 2000 م .

ــ م الثقافة العربية ، شهرية تصدر عن مجلس الثقافة العامة بالجماهيرية ،

1 ــ العدد المشترك "254 ، 255 " سنة 2003 م .
2 ــ العدد" 299 " سنة 2008 م .

ثالثا المراجع :

1 ــ العربية :
1 ــ إبراهيم الكوني ، الوقائع المفقودة ، دار التنوير ، ، بيروت ، ط الأولى ، سنة 1990 م .

2 ــ إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، من محكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ،ط الأولى ، سنة 2003 م .

3 ــ أحمد أبو سعدة ،فن القصة ،دار الشرف الجديدة ، بيروت .

4 ــ أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث ، فصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيرت ، سنة 1981 م .

5 ــ أحمد المدني ،أسلوب الإبداع في الأدب العربي المعاصر ،دار الطليعة ، بيروت ، ط الأولى ، سنة 1985 م .

6 ـ أحميد إبراهيم محمد ، القصة العربية القديمة ، القاهرة ، سنة 1964 م .

7 ـ إميل حبيب ،سلسلة الايام الستة،وقائع العربية فى اختفاء سعيدأبوالحسن ،وقصص أخرى ،دار الشهرى للطبع والنشر،القا هرة، 1948م.

8- أمين مازن ، قصة في أدب عبدالله القويري ،المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ،طرابلس ليبيا ،ط الأولى ، 1983 م .

ــ دفء الكلمات ،دراسة حول القصة بالمغرب ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ليبيا ، ط الأولى ، 1985 م .

9 ــ أودنيس، كلام البدايات ، دار الأدب ، بيروت ، 1989 م .

10 ــ بدوي طبانة ، دراسات في النقد الأدبي العربي إلى نهاية القرن الثالث عشر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط الخامسة ، 1969 م .

11 ـ خالد يوسف ، في النقد الأدبي التاريخية عند العرب ، بيروت ، الحمراء ، ط الأولى ، 1987 م .

12 ـ خليفة حسين مصطفى ، زمن القصة ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ع 73 ، يناير 1984 م .

13 ـ رشاد رشدي ،في النقد الأدبي ،مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط الأولى ، سنة 1992 م .

ـــ ماهو الأدب ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة

14 ـ رامز الحوراني ، نشوء النقد الأدبي وتطوراته ، الجزء الثاني ، دار العامة للمكتبات والنشر والتوزيع ، جامعة سبها .

15 ـ سليمان كاصد ، الموضوع والسرد مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي دار الكندي ، سنة 2002 م .

16 ـ سمير العيادي ، صخب الصمت ،دار التونسية للنشر ، 1971 م .

17 ـ سمير المرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، دار الشؤون الثقافية العامة ،آفاق عربية ، بغداد .

18 ـ سهام بيومي ،مجموعة قصصية الخيل والليل ،القاهرة ،دار المستقبل العربي ، 1985 م .

19 ـ شاكر عبدالحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة ، خاصة بالهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2007 .

20 ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ،دار الحداثة ، بيروت ، ط الأولى ، 1986 م.

21 ـ شكري محمد عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط ، الثانية ، 1996 م .

22 ـ شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط السابعة ، 1988 م .

23 ـ الشيخ محمد الشيخ ، التحليل الفاعلي والأدب ، تحت الطبع .

24 ـ صالح هويدي ، في النقد الأدبي الحديث ، قضاياه ومناهجه ، ، منشورات جامعة سبها ، السابع من ابريل ، ط الأولى .

25 ـ صبيح جابر ، مدخل في القصة القصيرة ،منشورات جامعة التحدي ، سرت ، 1999 م .

26 ـ صلاح فضل ، النظرية البنائية ،القاهرة ،مكتبة الأنجلو المصرية ، 1978 م .

ـ علم الأسلوب ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1985 .

ـ مناهج النقد المعاصر ، دار الأفاق العربية ، 1997 م .

27 ـ الطاهر بن عريفة ، التعريف بالأدب الليبي ، منشورات دار الحكمة ، طرابلس ، ط الأولى ، 1997 م .

28 ـ عابدين الدردير الشريف ، نماذج من الصحافة الليبية بين النقد والتوثيق ، 1969 م إلى 1977 م، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، ط الأولى ، 1998 م .

29 ـ عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاته ،في الجيل الماضي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط الثانية ، القاهرة ، 1965 م .

30ـ عبد الحكيم المالكي ، السرديات والقصة الليبية القصيرة نحو مدخل للتقنيات والأنواع ، مجلس الثقافة العامة ، 2006 م .

31 ـ عبد الحميد جودت ، السحار ،قصة من خلال تجاربي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة .

32 ـ عبدالرؤوف بابكر السيد ، النص الأدبي الاستيلاب والفاعلية ، منشورات جامعة التحدي ، 2008 م .

33 ـ عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ،ط الثانية ، 1982 م .

34 ـ عبدالعزيزحمودة،مرايا محدبة ، سلسلة علم المعارف ، الكويت ، 1998م .

35ـ عبدالعزيزعتيق ، في النقدالادبي ، دارا لنهضة العربية ، ط الثانية .

36ـ عبدالعظيم رهيف سلطان ، خطاب الأخر، خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث نموذجا ،دار الأصالة ، ط الأولى ، 2005 م .

37 ـ عبدالقاهرالجرجاني ،دلائل الإعجاز ، تصحيح وتعليق محمد رضا ،دارا لمعرفة بيروت ، 1981م .
ـ دلائل الإعجاز، مكتبة سعد الدين، ط الثانية ، 1987م .

38 ـ عبدالله محمد الغذامي ،الخطيئة والتكفير ،الهيئة العامة للكتاب، ط الرابعة ،1998م .

39 ـ عبد المنعم تلمة ،مقدمة في نظرية الأدب،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة 1995م.

40 ـ عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الأسلوب البنيوي في نقد الشعر،الدار العربية للنشر والتوزيع .

41 ـ العربي حسين درويش ،النقد الأدبي الحديث ،مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه ،دار الاتحاد العربي للطباعة ،مكتبة النهضة المصرية ، ط الثانية .

42 ـ عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، تفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، 1992 م .

43 ـ عز الدين المدني ، خرافات ، مجموعة قصصية ، الدار التونسية للنشر ، 1986 م .

44 ـ علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط الثانية ، 1988 م .

45 ـ علي مصطفى المصراتي ، مجموعة حفنة من رماد ، مطابع دار الغندور ، بيروت ، ط الأولى ، 1964 م .

46 ـ فاضل تامر ، قراءات نقدية ، بغداد ، 1987 م .

47 ـ فتح الله الأبيار ، محمود تيمور ، فن الأقصوصة العربية ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، 1961 م .

48 ـ كامل حسن المقهور ، مقدمة مجموعة الأصابع الصغيرة ، لبشير الهاشمي ، نشر وزارة الإعلام الليبية ، ع الرابع ، 1972 م .

ـ دراسة نقدية في مقدمة مجموعة قصص أحمد إبراهيم الفقيه "البحر لاماء فيه "، إصدار وزارة الإعلام والثقافة في ليبيا ، ط الأولى ، سبتمبر 1966 م .

49 ـ كامل عراب ، انتقام الغزلان المسحورة في النقد والتذوق الأدبي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع الإعلام ، طرابلس ، ط الأولى .

50 ـ محسن يوسف ، القصة في الوطن العربي ، دراسات في القصة العربية القصيرة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط الأولى ، 1985 م.

51 ـ محمد الربيعي ، قراءة الرواية ، دار المعارف مصر ط الثانية ، 1974 م .

52 ـ محمد زغلول ، في الأدب السوداني الحديث ، معهد البحوث والدراسات العربية ، 1970 م .

54 ـ محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، 1975 م .

55 ـ محمد محسن عبد العزيز ، مدخل إلى علم اللغة ، دار الفكر العربي ، 1998 م .

56 ـ محمد المسلاتي ، الضجيج ، قصص قصيرة ، منشورات الدار العربية للكتاب ، ط الأولى .

57ـ محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة ، القاهرة .

58 ـ محمد الهادي العمامري ، القصة التونسية القصيرة ، دار بوسلامة للطباعة ، 1980 م .

59 ـ محمد يوسف نجم ، فن المقالة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط الرابعة ، 1989 م .

60 ـ محمود البدوي ، عاشقة القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 م .

ـ عذراء والوحش ، قصص ، الكتاب الذهبي ، القاهرة ، 1963 م .

ـ العربه الأخيرة ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 م .

ـ غرفة على السطح ، الكتاب الذهبي ، القاهرة ، 1960 م .

61 ـ محمود التونسي ، فضاء ، مجموعة قصصية ، الدار التونسية للنشر، 1972 م.

62 ـ محمود موعد ، قحيح المرايا ، بيروت ، دار الهواة ، ط الأ ولى ، 1990م.

63 ـ مصطفى عبد الشافى ، دراسا ت فى القصة والرواية الليبية ، دار الوفاء للنشر ، الإسكندرية ، ط الأ ولى ، 2007 م.

64 ـ معاوية البلا ل ، الشكل والمأ ساة فى القصة السودانية ، الشركة العالمية للطباعة والنشر.

65 ـ معمر القذافي ، القرية القرية ، الأرض الأرض ، وانتحار رائد الفضاء وقصص أ خرى ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ط الثانية .

66 ـ ميشال عاصي ، الفن والأ دب منشورات المكتب التجارى ، بيروت ، 1970 م.

67 ـ نجيب محفوظ ، صباح الورد ، دار مصر للطبا عة ، القاهرة ، 1987م.

68 ـ وليد قصا ب ، مناهج النقد الحديث ، رؤية إ سلامية ، دار الفكر، ط الأ ولى ، 2007.

69 ـ يمنى العيد ، في معرفة النص ، دراسا ت في النقد الأدبى ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت .

70 ـ يوسف القعيد، من يذكرمصرالأ خرى ، سلسلة قصص وروايات عربية ، دمشق .

2) المترجمة :

1) إلتيرى ايغلون ، نظرية الأدب ، ترجمة ثائرديب ، دار الفكر،دمشق، 1995م.

2) انتريك اندرسون امبرت ، منهج النقد الأ دبى ، ترجمة الطاهرمكى ، دار المعارف ، القاهرة .

3) جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا ، ترجمة محمود عصفور ، دار الشباب ، الكويت ، 1996م .

4) ديفيد شيندر ، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996م .

5) ديفيد ويتش ، مناهج النقد الأدبى ، ترجمة حسان عباس ، ومحمود يوسف نجم ، بيروت ، 1967م .

6) رينية ويليك ، اوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987م.
ـ نظرية الأدب ، ترجمة عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض 1992 م .

7) مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، ترجمة رضوان ظاظا ، مراجعة المنصف الشتونى ، عالم المعرفة ، 1997 م.

3 ـ الدوريا ت :

1 ـ أحمد الفتيورى ، القصة فى كيان بلا ضفاف ، مجلة الفصول الأربعة ،(ع) (57) ، 1997 م .

2 ـ محمد خيرالحلوانى ، فن الأقصوصة القديمة ، فى مجلة المعرفة ،(ع) (35) ، 1965م .

3 ـ محمد عبد الرحمن يو نس ، مجلة الحكمة ، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، عدن ،(ع) (166)، 1989 م.

4 ـ فضاءات ، دار الأصالة المعاصرة (ع) ، (32) ، 2007 م.

5 ـ هيلية زالوشر ، البناء الاجتماعى والتعبير الفنى ، مجلة الكتاب المصرى المجلد الثامن، (ع) (31) ، 1948 م.

4 ـ الرسائل :

1ـ محمود محمد ملوده ، نقدالقصة الليبية القصيرة من خلال مجلة الفصول الأربعة 2002-2003 كلية آداب مصراتة ، رسالة ماجستير