البِنْيَةُ السَّرْدِية فِي المَجْمُوْعَةِ القَصَصِيَّةِ " أنَا وَأنْتِ" للقَاص / أحْمَد الخَمِيْسِي

دكتورة/ نجوان كمال السيد
أستاذ الأدب والنَّقد المسَاعد، قسم اللغة العربية
كليَّة الآداب، جَامِعَة سوهاج

توطئة:

تتغيَّا هذه الورقة البحثيَّة ولوجَ عالم القصَّة القَصيرة المُثير الشَّائق، وذلك منْ خلال اختراق الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة " **أنَا وَأنْت**"، للقاص الدكتور أحمد الخَميسي[1].

ولم تكنْ هذه الْمَجْمُوْعَة باكورةَ أعماله، بل هي العملُ السَّادسُ[2]، ومن يتصفَّحها يُدرك _أوَّل وهلَة _ أنَّنا بإزاء كَاتب مُتَمرِّس، مُقْتدر مُحنَّك، يَحيكُ سُداه بشكل متميز، ويريدُ أنْ يتركَ بَصمةً في سَيرورة القصَّة القَصيرة، فهو يمتلكُ ناصيةَ اللغة، ويجعلُهَا مطواعةً بين يديه، يَصوغُ منها نُصُوْصا مُحْكمةَ البناء متماسكة. هذا فضلاً عن قُدْرته الفَائقة عَلى اقْتناص اللحَظات المُؤثِّرة من الواقع الاجتماعي والحياة اليوميَّة. فقد دخلَ غمارَ هذا الجنس الأدبي وَهو مُتمكنٌ منْ تقاناته وخَباياه الفنِّيَّة والجَماليَّة، لذا نجدُ نُصُوْصه تَعجُّ بالثَّراء، ويَجدُ النُّقَّادُ والقرَّاءُ على السَّواء مُتعةً كبيرةً كلمَا أبْحروا في عوالمها.

وقد تضمَّنتْ هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة **خمس عشرة** قصَّة قصيرة، وهي:
"**أنَا وَأنْت، وروْح الضَّباب، وليلة بلا قمر، والنُّور، وبالميرو، وسأفتحُ البابَ وأراك، ووجْه ، وأليونا، وخطوبة، والصَّبي الَّذي يأكلُ المَاءَ، ومرآة، وبيْت جَدَّي، وسمَاء ضائعة، وقُرب البَحر، وطرح القلب**".

ومنَ البواعث الرَّئيْسة الَّتي دَفعتني إلى التَّصدِّي إلى هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة دُوْنَ غيرها ؛ أنَّهَا تعانقُ بعضَ قضايا المُجْتمع المصْري، فقد تنوَّعتْ ثيماتُها وعبَّرت عن موْضوعات مُتباينة. فنرَى القَاصَّ تارةً مُشيرًا إلى بعض القضَايا الاجتماعيَّة مثل قصَّة " "**الصَّبي الَّذي يأكلُ المَاءَ**" الَتي تحدَّثَ من خلالَها عن قضية أبناء الشَّوارع والتَّشرد. كما أشَارَ فِي قِصَّة " **ليلة بلا قمر**" إلى قَضيَّةِ الحكم المتَّدثُر بالدين، وهي

نُشرتْ خلال مدة حكم الإخوان المُسلمينَ، وقد أومأتْ إلى قسوة أنظمة الحُكم المتَّشحة بالدِّين. وتعرَّض في قصَّة "**خطوبة**" إلى شعور الحُبُور المَشُوب بالأسَى والقلق، تلك الأحاسيس المُضْطرمة في جَنَان الأب حينما تصبحُ ابنتُهُ عَروسًا، ولكنْ الرَّاوي وجود أمِّها. كما تطرَّق في قصَّة " **وجه** " إلى سَنوات العمر التي تفرُّ الرَّاوي أنْ يشعرَ بها أحد. ونراهُ يَسيرُ في دُرُوب القلوب المُلتَعجة من وهج الغرام ، وذلك من خلال قصصه المعنونة باسم : " **أنَا وَأنْت** "، و"**سَأفتحُ البَابَ وأراك**"، و" **آليونا** " و" **طرح القلب**"، هذا فضلاً عن ميله إلى الفانتازيا، وذلك في قصتيه " **النور**"، و" **سماء ضائعة**".

وتتنوَّعُ هذه الْمَجْمُوْعَة ما بين القَصص القصيرة التي لا تتجاوزُ صَفحات أقلاَء: كـــــــــ" **ليل بلا قمر**" و "**بالميرو** "، و"**خطوبة**"، و" **وجه**"، و "**مرآة**". وما لم يزد على صفحة واحدة كقصته المعنونة باسم:" **النور**". ومنها القصصُ القَصيرة الطَّويلة مثل: "**بيت جَدِّي**" التي جاءت في إحدى وخمسين صفحة، بنسبة **بلغت ٣١,٦٧%**، أي ما يقرب من ثُلُث الْمَجْمُوْعَة، وقصَّة "**آليونا**" التي وردت في سبع وعشرين صفحة، بنسبة بلغت **١٦,٧٧%**.

والقصص تؤكِّدُ موهبةَ كاتبها، وهي مبهرةٌ في لغتها وبساطتها وصدقها– رغم ما بهَا من هَنَات – جاذبةٌ بشكل لافت للغاية. وآثر الكاتبُ أنْ يأسرَ القرَّاءَ والنقاد منذ الوهْلة الأوْلى، من خلال الموضوعات المختلفة التي طرحَها وتطرَّق إليهَا في مَجْمُوْعَته هذه، فقد امتطي جَوَادَ خياله لينقلنا إلى عوالمَ متعددة متباينة. وقد دخلَ– في بعض الأحايين– تخومًا غير مطروقة من قبل، كي يبرزَ بإيقاع مأساويٍّ مؤثِّر تناقضات الحياة ومفاجآتها من خلال عذابات أبطاله، وبطولاتهم وإخفاقاتهم، وآلامهم وآمالهم، وأفراحهم وأتراحهم. كما رَصَدَ بعين واعية الأحداثَ الاجتماعيَّة والإنسانيَّة الَّتي شهدتها مصْرُ في الآونة الأخيرة، وسلَّط ضَوءًا على بعض المشكلات والأزمات الاجتماعية والفكرية والاقتصادية والسِّياسيَّة الَّتي يرزحُ تَحتَ نيرها المصريُّ المأزومُ خاصَّةً. وصيغ كلُّ ذلك بأُسْلوب راق بدا لنا الرَّاوي مَلال ولا كَلال، بل كانَ أسلوبُه إنسيابيًّا مُشوِّقًا مُثيرًا للقُرَّاء والنُّقَّاد على السَّواء.

وحريٌّ بي أنْ أذكر أنني قد قرأتُ كلَّ المقالات المكتوبة حَول الْمَجْمُوْعَة، وهي مفيدةٌ – دُونَ مراء– وكاشفةٌ عن منابت هذا النَّصِّ الإبْدَاعي، وتفكيك أوجه الطَّرافة والجدَّة فيه. ومن أهم المقالات الجادة العلمية الممنهجة الَّتي كشفت مجاهلَ المعنى، تلك

المقالة التي كتبها الكاتبُ المصريُّ ممدوح فرَّاج النَّابي، وعنونها باسم: " **أنَا وَأنْت**" **لأحمد الخميسي واقع كابوسي وخيال فانتازي**"، وكذلك المقالة الموسومة باسم: "**مجموعة "أنا وأنت" لأحمد الخميسي..التشبث بالأمل** " للروائية المصريَّة الدكتورة/ عزَّة رشَاد.

وسوف أتولَّى نقد هذا المُنجَز الإبْدَاعي، من خلال محورين رئيسين:

الأول: عَناصر البنْيَة السَّرْدية في الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة "أنَا وَأنْت"، وتشملُ النقاط الآتية:

أ) بنيَة الشَّخصيَّة.

ب) بنية الرَّاوي والمَرْوي لَهُ.

ج) بنية الحوَار.

د) بنيَة الفَضَاء (المكان).

ه) بنيَة الزَّمَن السَّرْدي.

الثاني: أهم التِّقانات السَّرْدية في الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة " أنَا وَأنْت"، وتندرجُ تحتَها النقاط الآتية:

أ) العَتبات النَّصيَّة.

ب) اللغَة ومُسْتوياتُها.

ج) التَّنَـــاص.

د) سيميائية الألـــــوان.

ه) الصُّورة السَّرْديَّة.

أولاً: عَناصرُ البنْيَة السَّرْدية في الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة " أنَا وَأنْت":

انبثقت في عصرنا الحالي دراساتٌ سرديةٌ واعيةٌ بفن السَّرْد، وذلك من خلال نتائج البحث النقدي للشكلانيين الروس، منـذ منتصف القرن العشرين، في نطاق هاجس علميٍّ دفع النَّاقدَ "**تودوروف**" إلى تحديد علم خاص بالسَّرْد أطلق عليه مصطلح (السَّرْدية)، الَّذي يعني (علم السَّرْد)، ويهتم بتحديد البنى الدَّاخلية في السَّرْد، وتمييـز خصائصها النوعية، والكشف عن العلاقات التي تربط بعضها ببعض"[٣].

فالبنيةُ هي طريقةٌ فنيةٌ معماريَّة، تحكم تماسك أجزاء بناء ما، قائم على إدخال قانون أو نظام داخلي يجمعُ تلك الأجزاء، وهذا يتفق ومفهوم البنية اصطلاحًا. والسَّرْدية مصطلحٌ نقديٌّ معاصرٌ تبلورَ في ظلِّ التَّراكم المَعرفي النَّقدي، وأنتج تقانات تمكِّن الدارس من الوقوف على مكوِّنات النَّص الأدبي، والكشف عن بناه، وظلاله الانفعالية، ومدى تأثير هذا في المُتلقي[٤].

ويرتكزُ البحثُ أسَاسًا على عناصرَ هذا المُنْجز الإبْدَاعي الرَّئيْسة ؛ لاكتشاف نظامه الخاص في نسقه الكُلِّي، وفك شفراته، والوقوف على أدبيته، وتوضيح ما فيه من هَنَات.

(أ) بنية الشُّخصية:

(١) تعريف مصطلح الشَّخصيَّة:

تضطلعُ الشَّخصيةُ بدور رئيس في العمل القَصصي؛ لأنَّها هي التي تتكىءُ عليها القصَّة في تعبيرها عنْ رؤيتها، لذلك حرَصَ النُّقادُ على الاهتمام بها، وعرَّفوهـا وأقـاموا لهـا مـصطلحات وأدوارًا. وثَمَّةَ اختلافٌ في وجهات النَّظر بالنسبة للشَّخصية نـابعٌ مـن اخـتلاف المنـاهج والنظريات التي انطلق منها النقاد والباحثون.

فالشَّخصيَّة – كما ذكر **مارتن**– "خيطٌ هاد يمكن فك مزيج المكررات ويسمح بتـصنيفها وترتيبهـا" [٥]، أو كما يَقُوْل **فورستور** "إننا لا نتوقعُ شيئًا أكثر من أن تتطابق كليًّا مـع الحياة اليومية بل أن تتوازى معها."[٦]

رغم أنني لا أميل إلى رأي فورستر، فلو كانت الشَّخصية الْقَصَصيَّة متطابقة بشكل تام مع الشَّخصيات الموجودة في عالمنا المعيش، فسينتفي ها هنا عُنْصرا الإثارة والتَّشويق، ولن يكونَ المتلقي في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى استكمال هذه القِصَّة، فالأديبُ

المتمرِّسُ ذو الخيال الخصب الخَلاَّق أو ذو الملاحظة الدَّقيقة النافذة يستطيعُ أن يحلِّق بخياله كي يخلقَ تجاربَ بشريَّةً، ربما تكونُ أعمقَ صدقًا، وأكثر غِنًى من الواقع المعيش[٧].

ويعرفها **د. لطيف زيتوني** بأنها " كلٌّ مشارك في أحداث الحكايـة، سَلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشَّخصيات، بل يكونُ جُزءًا من الوصف، والشَّخصيةُ عنصرٌ مصنوعٌ مخترعٌ ككلِّ عناصر الحكايـة، فهي تتكونُ من مجموع الكلام الَّذي يصفها، ويصوِّرُ أفعالها، وينقلُ أفكارَها وأقوالَها ".[٨]

فالشَّخصية إذن جزءٌ رئيس من جوهر العمل الإبْدَاعي، وهي تُظْهرُ بَراعةَ الكَاتب في خلق الشَّخصيات، وتفاعلاتها وكوامنها الذَّاتية، معطيًا إياها جسدًا وروحًا ينبضان بالحياة على مسْرح الأوراق[٩].

(٢) كيفية بناء الشَّخصيَّة:

يكون بناء الشَّخصيات في النَّصِّ السَّرْدي عبر وسيليتين مُهمَّتَيْن: **إحداهما** بناء الملامح الخارجية للشَّخصية (الوصف الفيزيولوجي)، **والأخرى:** بناء المَلامح الدَّاخليَّة للشَّخصيَّة.

وحينما نجيلُ النَّظر في مجموعتنا الْقَصَصيَّة التي نتصدى لها بالدَّرس والتَّحليل، نجد أنَّ القاصَّ قد عَمَدَ – في بعض قصصه – إلى استخدام هاتين الوسيلتين المهمَّتين، وهو بصدد رسم أبطال قصصه. فالوقوفُ على المظهر الفيزيولوجي للشَّخصيَّات أسلوب ناجعٌ مهم لمساعدة المتلقين على الفصل بين الشخصيات والتمييز بينها، ويظهر في عدة ملفوظات سردية، فالملامحُ الخارجيَّة للشَّخصية ليست ملامحَ مجردةً قائمةً بذاتها فحسب، وإنَّما تكشف أبعاد الشخصية النفسيَّة والفكريَّة وفلسفتها الإنسانية[١٠].

ففي قصته المعنونة باسم " **آليونا**" دلف إلى وصف فتاة روسية صغيرة تحمل الاسم نفسه، فقدَّمَ لنا وصفًا دقيقًا للملامح الخارجيَّة لهذه الفتاة، قائلاً[١١]:

"**اتجه إلى الفسحة الضَّيقة عند البَاب، حيثُ يَخلعُ الضيوف معاطفهم الشتويَّة، كانت صفية واقفة ظهرها إليه، أمَامها سَيدة ممتلئة عريضة الكتفين، وبجوارها وقَفتْ آليونا، ألقى نظرة خاطفة عليهَا، قصيرة نحيفة تنَاهز الخامسَة عشرة، ببنطلون**

قطيفة كَاكَاو وبلوزة بنية، شَعرها أصفر ملمُوم في ذيل حصَان، وجهها كَعَسل أبيضَ مُنقَّط بنمش خفيف".

فقد وصفها وصفًا خارجيًّا دقيقًا، هيأ القارئ لاستقبال ما سيتعلَّق بهذه الشَّخصية لاحقًا، من أخبار ومواقفَ، وحفَّز فضولَ حواسه لسبر أغوار هذه الشَّخصية، وقد وفِّق الراوي في وصفها أيَّما توفيق ؛ فهذه الملامح هي التي فجَّرت ينابيعَ الحُبِّ في جَنَان بطل هذه القصَّة، وهي الَّتي جعلته يَصبُو إلى لقياها، ولو لم تكنْ هذه الفتاة بهذه المرحلة العمريَّة، وبهذا الجمال الأخَّاذ لما ألقى رحلَه عندها ؛ فهو كان يتوقُ إلى لحظات ميلاد الشَّباب، أو لحظات بزوغ الفجر من خلال هذه الفتاة، بدليل أنه لم يأبه بها، وخمدتْ جذوةُ نيرانُه المُضطرمة في جَنَانه، بعدما بلغت عامَها الخامس والعشرين، رغم أنَّ هذا العمر هو أفضل مرحلة عمريَّة لكل أنثى.

وحينما نخوض في غمار قصَّة " **الصبي الَّذي يأكل الماء** "، نتحدث عن وصفه هذا الغلام الَّذي كانَ يأكل المَاء، فقال عنه [١٢]:

"**في منتصف الشَّارع ظهر صبيٌّ في نحو التاسعة، يمشي في ظل العمارات، ويده على رأسه من سخونة الشَّمْس، كان مرتديًا فانلة رخيصة ملونة، وبنطلونًا قصيرًا، وفي قدميه شبشب بلاستيك**".

فبراعةُ وصْف الشَّخصيَّة ها هنا تكمنُ في التَّكثيف والإيجاز، حيث وُصفتْ من خلال جُمل قصيرة محددة، لا يشوبُهَا الإسهابُ الممل الَّذي يفضي إلى الترَّهُّل. فقد عبَّرت ثيابُ هذا الصبي وحركةُ يديه عن إملاقه وشظف عيشه. فهو يرتدي ثيابًا رخيصةً وفي قدميه شبشب[١٣] بلاستيك، تلك الأشياء التي تؤكد انتماء هذا الصبي إلى أسرة فقيرة، كما أكدت هذا الانتماء حركةُ يديه ؛ فمن البديهي أنْ نجد الأطفالَ الأثرياء، حينما تضطرهم الظُّروفُ إلى السَّير في الشَّوارع، في الوقت الَّذي تتربعُ فيه الشَّمسُ على عَرش السَّماء، وتفتحُ فوَّهةَ نيرانها، يَرتالرَّاوي قُبَّعات تقيهم قسوة هذه النِّيران التي تلامسُ رؤوسَهم، ولكنَّ قُبَّعةَ هذا الطِّفل كانت يده، الَّتي حاول من خلالها أن يحولَ الرَّاوي وصول هذه النِّيران إلى رأسه.

ويتجلَّى وصْفُ الشَّخصيَّات في قصَّة " **بيت جدي**"، فنجدُ الرَّاوي يصف الجَدَّ قائلاً[١٤]:

"رجل كسول، يستسهل طلب كل شيء من جدتي الحولاء إلى درجة أننا كنا نردد ضاحكين أنه مرة ناولها كوبًا قائلاً " خذي يا نفيسة أعطني هذا الكوب"!! "يمشي متكأ على عصا ؛ لعرج خفيف بساقه اليُسرى ضاعف من إظهاره استعلاؤه، منَشَّة الذُّباب لا تفارق يده، حتَّى وهو يقلب الكتب التِّسعة التي تألَّفتْ منها كلُّ مكتبته، سبعةٌ منها لعباس العقاد".

من أكثر الشخصيَّات التي سلَّط عليها القاصُّ أضواءً في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، شخصية " **الجَدِّ**"، فكثيرًا ما وقفَ الرَّاوي عند خلالها وخصالها. وفي هذه الفقرة نجد أنّهَ ركز أولاً على صفة الكسل، تلك الخَلَّة الَّتي لازمتهُ في حياته، وجعلتهُ لا يطيقُ العلمَ ولا يَصبرُ على التَّعلُّم – رغم انَّه كانَ مُعلِّمًا– ويميلُ إلى التَّحايل والاستذكاء؛ لإظهار نبوغه المُفتعل، ثم وصفَ ساقه اليسرى العرجاء، التي جعلته يفتقرُ إلى عصا، تُعينه على وَعْثَاء السَّير، وفي يده منشَّة الذباب وهي لا تفارقها، حتَّى حينما كان يقلِّبُ في الكتب الموجودة لديه لا تهْجرُ يدَه أبدا. وتحديدُ عدد الكتب ها هنا دليلٌ على عدم اهتمامه بالقراءة، فليس بحوزته إلاَّ **تسعة كتب**، والأنكى أن سبعةً منها للعقاد ؛ أي أنَّه لا يعرف في حياته سوى العقاد وكاتبين آخرين، وهذا دليلٌ دامغٌ على عيِّه وجَهله.

ووصف في القصَّة نفسها زَوْجَ الجَدَّ قَائلا[١٥]:

" سمراء سلتاء حولاء مُسَالمةٌ وطيبة، ويصعب العثور على عريس لها، كانت تمشي بالقرب منا في ثوب أسود رقيق، فلا ندري إن كانت قد عبرت بجوارنا أم خُيِّل إلينا؟.، لم أسمع لها صوتًا طوال سنوات طفولتي، كلامها أقرب إلى التنهد، لم تكفها الجرأة أبدًا للنظر إلى من تخاطبه..تزوجها جدِّي فآلت إليه عشرونَ فدانًا، هي نصيبُها من أرْض والدها ".

فبعدما أبدع الرَّاوي في رسم ملامح الجَدِّ، طفقَ يتحدَّثُ عن تلك المرأة التي قبلتْ أن تشاركُ هذا الزَّوجَ حياته، فهى امرأةٌ سمراء، ومنَ المعلوم أنَّ لونَ البَشَرَة مهمٌّ للغاية في القُرى، فضلاً عن المدن، وكلَّما كانت المرأةُ سَمراءَ أصبح حظُّها – في كثير من الأحايين– قليلاً، وكثيرًا ما تعاني حتى تحْصلَ على زوْج مناسب، فالمرأةُ البيضَاء هي الَّتي استأثرتْ – من وجهة نظرهم– بالحُسْن. والجَدَّة ها هنا لم تكن سَمراء فَحسب، بل كانت حَولاء، والأنكى منْ ذلك أنَّها كانت لا تستعملُ الخضَابَ البتَّة ولا تطيقُه، أي أنَّها سمراء حولاء وكَسَا الشَّيبُ مَفْرِقَها، وكثيرًا ما كانت تؤثرُ ارتداءَ المَلابسِ السَّوداء.

ولَم يكتف الرَّاوي بالتركيز على صفاتها المُنفِّرة هذه، ولكنه عَمَدَ إلى ذكر بعض الخلال الحَسنة الَّتي تتحلَّى بها، ومنها: المُسالَمة والطِّيبة والخَجل. وقد يدور في أخلادنَا – أوَّلَ وهلَة – أنَّ هذه المآثر والمنَاقب الَّتي كَانتْ تتحلَّى بها هي الَّتي جعلتها تظلُّ تحتَ أيكة زوجها وتستظلُّ بها، ولكنَّ الرَّاوي أزالَ هذا الاعتقاد بعدمَا وضَّح أنَّ إرثَها الَّذي آلَ إلى زوجهَا هو الَّذي أبقى عليها في هذا البيت.

كما وصف الرَّاوي الفتى الَّذي أجبرهُ الخفراءُ الثَّلاثة على الإذعان إليهم، وذلك في قصَّة " **ليلة بلا قمر** " فنراه يَقُوْل عنه [١٦]:

" **بدا مثل مهرِّج من الموالد، قصير القامة، ساقاه متقوستان، رأسه ضخمٌ، وعيناه زائغان** ".

فقد ركز الرَّاوي ها هنا على وصف الملامح الجسدية لهذا الفتي الَّذي لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره ؛ وأشار خاصةً إلى قصر قامته، وهذه النقطة مهمة ؛ فمن خلال الأحداث يتضحُ أن جسدَه القصير هذا جعله لا يتواءم مع جسوم المشنوقين.

كما وصف الراوي الابنة في قصَّة " **خطوبة**" قائلاً[١٧]:

"**ارتمت أمل تستريح على مقعد، تأمل جانبَ وجهها، وارتجافةَ أصابعها الطويلة على ذراع المقعد، تكاد أن تكون قطعة من أمها عندما تعرف إليها في شبابه، العينان الواسعتان بنظرة استسلام ناعم للأقدار** ".

فهي فتاةٌ رقيقةٌ جميلةٌ طويلةٌ، عيناها واسعتان وفيهما نظرةُ استسلام للقدر الَّذي حرمها أمَّها، حرمها ذلك القلب الحنون الَّذي كان يفيضُ نورًا وحبورًا، ويزيحُ ما تراكم من أغبرة الأحزان حينما تلتصقُ بجَنَانهَا الصغير، فلم يَعدْ في جَعْبتها إلا سلاح الاسْتسلام الَّذي تحاربُ به قسوةَ أيامها.

أما الطَّريقةُ الأخرى لبناء الشَّخصيَّات، فتتمثلُ في رسْم المَلامح الدَّاخليَّة، الَّتي تتكشَّفُ عبر عرض الأفكار الذَّاتيَّة والأحاسيس المُتعمِّقة السَّابرة للنَّفس. وثَمَّةَ مواقف سرديَّةٌ في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، نجدُ فيها الرَّاوي يكشفُ عمَّا يَعتملُ في نفوس شخوصه، وما يجوس في أعماقهم. فقد وصف – على سبيل الذِّكر– ما يعتملُ في شخصية الجَدِّ من الكبر والغرور، قائلاً[١٨]:

"**يمشي متكأ على عصا ؛ لعرج خفيف بساقه اليُسرى ضاعف من إظهاره استعلاؤه**"، ويقُول في موضع آخر[١٩]: " **ومن موسوعية عدم الفهم ، استمد شعوره القوي بالكبرياء والترفع**".

فالسَّرْد – من خلال ما تقدم– أولى اهتمامًا خاصًّا ببعض الشَّخصيَّات، وليس كلها، من خلال تركيزه على الملامح الخارجية والجوانب الفيزيولوجية التي تسم هذه الشخصيات وتطبعها بطابع خاص يميزها عن غيرها، سواء أتعلق الأمر بالمظهر الخارجي أم بالحالات النفسية والأمزجة.

(٣) أنواعُ الشَّخصيَّات:

حينما نُجيلُ النَّظر في شخصيات هذه المجموعية الْقَصَصيَّة، يبدو لنا أنه آثرَ التنوعَ والاختلاف، فالشَّخصياتُ الذكوريَّة في قصصه، على غرار شخصية الأب في قصَّة "**خطوبة**"، ذلك الرجل الَّذي أثَّرَ مَوتُ زوجه فيه، فجعله لا يرى في عالمه إلا ابنته معشوقته حتى تمَاهى معها، وتعايش مع كلِّ اللحظات الَّتي تمرُّ عليها، وظل في انتظار تلك اللحظة الفارقة التي يأتي فيه عروسُ ابنته ؛ ليقطفَ تلك الثَّمرة التي زرَعها وأينعتْ أمام عينه، ولم يعلم أنَّ أحاسيس الفرح ستكونُ مشوبةً بالحزن؛ فرحيل الأم استدعى الأحزان في قلبه.

وتجلَّت شخصية الجَدِّ في قصَّة " **بيت جدي**"، وتمكَّن ببراعة شديدة من رسم ملامح هذه الشخصية، فقد دثَّرها ببُرد الكبرياء والغرور، رغم أنها لا تمتلكُ ما يؤهلها لذلك، فغباؤهُ كانَ مستفحلاً، وجهله كان متفاقمًا، وكثيرًا ما مال القاصُّ إلى استعمال الأسلوب السَّاخر الفكاهي في وصف سُلُوكياتها، يَقُول الراوي [٢٠]:

" **قرر جدِّي أنْ يُشرفَ على زراعةَ "أرضه" بنفسه، اشترى كتاب " البراعة في فن الزراعة " تأليف خليل أفندي الحلواني (موسوعي آخر)، وبشجاعة كريستوفر كولومبوس مضافًا إليها جهل جدي شدَّ رحاله مُتجهًا إلى الزقازيق**".

كما تجلت **شخصية العاشق** بشكل لافت، وبرزت في قصصه: " **أنَا وَأنْت**"، و"**سأفتح البابَ وأراك**"، و" **آليونا** "، "**وطرح القلب**" ، ورغم أنَّ للعشق خلالاً واحدة لا نجدُ ثَمَّةَ تشابهًا في شخصيات هذه القصص. ففي قصَّة "**سأفتحُ البابَ وأراك** " قدم لنا صورة العَاشق الَّذِي ذابَ في معشوقته بشكل يسترعي الانتباه، وربما لا نجدُ ذلك في

الواقع، فقد تمركزَ عالمُهُ برُمَّته حول هذه المعشوقة، حتى لم يعدْ يرى سواها، ودلفَ قلبه يتتبعُ خُطاهَا، ويقتفي أثرهَا، ويعْدو خلفها، حتَّى تماهى مع كل الأشياء التي كانتْ تحيطُ بها، فهو يَقُول[٢١]:

" **كلُّ هذه السُّهوب المترامية قلبي، السماء الكبيرة التي تظلك في سيرك، المساحات التي تمشين فيها قدر ما تشائين، الزهور المتمايلة بين الفجوات الصخريَّة قلبي، التلال والوديان المبتلة، الريح التي تهب عليك، الجبال الشاهقة، والطير الَّذي يرتجف بينها قلبي** ".

ونرى صورةً أخرى من العشَّاق مطروحةً في قصَّة " **طرح القلب**"، إذْ نجد عاشقًا من طراز فريد، فمن كثرة الحبِّ الَّذي تفتَّق بين حَنايا صدره، صار شجرةً مورقةً مونقةً مزهرة غُرزَتْ في أرض الحديقة، وصارت ذراعَاه فرعيْن مُزدانيْن بزهور يانعة، ثم نبت الوَردُ من خصْره وصدره وعُنقه، وأضحتْ هذه الشُّجيْرة مَزارًا للعشَّاق، وكلُّ من يراها ويجلسُ تحتها يَصيرُ مُتيمًا ولهًا.

ولأنَّ القاصَّ صحَافيٌّ مُتمرِّسٌ نراهُ يحتفي بهذه المهنة في مَجْمُوْعَته هذه، فوردت شخصية **الصِّحَافي** في قصَّة " **بالميرو**"، فقد ذكر أنَ الصَّحيفة أجبرتهُ على حضور احتفال بذكرى أحد كبار شعراء القوقاز، وبعدما حضره هرع إلى كتابة مقال عن هذ البلد السَّاحر.

كما نراهُ يَحتفي **بشخصية القاصِّ**، فالبطل الرَّئيْس في قصَّة " **الصَّبي الَّذي يأكل الماء**" كان يمتهن الكتابة، وحينما رأى صَبيًا في الشَّارع يَقفُ أمامَ عربة فول، ويَقُوْل للبائع أنَّه يريد نصفَ رغيف محشُوًّا بالفول، ونصفًا آخر مملوءًا بالمَاء، اعترتهُ الدَّهشة من كلامه، فسأل البائعَ عن هذا النصف المملوء بالماء، فردَّ عليه بامتعاض، أنَّه يقصد أنَّه مملوءٌ بماء الفول ، وبدأ يفكرُ في كتابة قصَّة عَنْ هَذا الصَّبي الَّذي أكلَ المَاء.

ولاحت شخصيةُ **الكاتب** تارةً أخرى في قصَّة" **وجه** "، ولكن الرَّاوي أن يتطرَّق إلى رسم معالم هذه الشخصية، فاكتفى الراوي بقوله[٢٢]:" **سأشتري أباجورة جديدة ؛ لأقرأ على ضوئها في الليل، سأفرغُ من الترجمة التي بدأتها، وأسلم الكتاب**".

وحينما نتطرَّقُ إلى تمثيلات الشَّخصيات النِّسويَّة، نجدُ أنَّها تعددتْ وتباينت أيضًا في قصصه. فنجدُ **أنموذجَ الأمِّ**، وذلك من خلال شخصية "**أمل**" في قِصَّة " **بيت جدي**"،

فهي كانت رمزًا للوفَاء والتَّضحية والتَّفاني، وقد أعْزبتْ عَنْها أحْلامُها بعد غيابَ زوجها الَّذي اعتُقل في أحد السُّجون، وكثيرًا ما تجرَّعت الألمَ والحُزْنَ والحُرْمَ ؛ ليهنأ أبناؤها، ولكنَّها قررت استكمالَ دراستها ؛ كي تجدَ وظيفةً مناسبةً تُعينها على متطلبات أبنائها.

ونجد شخصية **المرأة العاشقة**، من خلال قصَّة "**آليونا**"، تلك الفتاة الصغيرة التي أحبَّت وهي لم تتجاوز عامَها الخامس عشر، بينما لاحت شخصيةُ الزوج الحائرة البائرة الشَّاردة، في قصَّة " **أنا وأنت**"، ونجد شخصية الابنة التي تستعد لزواجها، وذلك في قصَّة" **خطوبة**".

(٤) أسْماء الشَّخصـــــيَّات:

اهتمَّتْ الدِّراسات النِّقدية الحداثيَّة بأسماء الشَّخصـــــيَّات في القصَص القصيرة والروايات، وارتأت أنْ ينسجمَ الاسمُ ويتناسبَ مع دَوْر الشَّخصية في العَمل الأدبي؛ كي يحققَ للنصِّ مَقروئيته، وللشِّخصية صفاتها المميزة. وتعاملت مع الأسماء بوصْفها علامَات لُغوية مَدرُوسة، ينبغي للنُّقاد أنْ يتوقفوا عندها.

فثمَّة دراسات عديدة أعدَّت حول اسْم العَلَم في المَجَالات السَّرْدية المختلفة، مستعملة في ذلك مُختلف المناهج والمقاربَات، بغية استجماع المعلومات و المُعْطيات حولَ اسم العلم: بنية ودَلالة ووظيفة[٢٣].

وتَقعُ على عَاتق القَاصِّ إشكاليةُ انتقار أسمَاء شُخُوصه في قصصه ؛ فالاسمُ يعدُّ إحدى السِّمات المُميزة للشَّخصية الْقَصَصيَّة، وفي كثير من الأحايين يلخِّصُ بَعضُ الأسماء بإيجاز حقيقةَ الشَّخصية، ويعطينا لَمْحةً عنها، إذ إنَّه من المعلوم أنْ أيَّ كاتب لا يسمي شخصياته عبثًا، بل يعمل على إيجاد أسماء تدلُّ عليها، تكون معادلاً موضُوعيًّا لها.

ومنْ ينعم النَّظرَ في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة يجد أنَّ القاصَّ احتفى بأسماء شَخْصياته أيَّما احتفاء، ولم يَنتقرْ هذه الأسمَاءَ بشكل عشوائيٍّ عبثي، بل بشكل ممنهج دقيق.

ومن الملاحظ أنَّ ثَمَّةَ طريقتين لدَى القاصِّ في انتقاء أسماء الشَّخصيات، فهو إمَّا أن ينتقرَ أسماء لشخصياتهِ تتواءم وسلوكياتها وأخلاقياتها، وتسهم – أوَّل وهلةٍ– في إلقاء

الضوء على الكثير من التفاصيل المتعلقة بها. وإمَّا أنْ يختارَ أسماء لشخصياته لا تتناسبُ وسلوكياتها بل تتناقض مَعَها ؛ رغبةً في استثارة المتلقين وجذبهم نحو النَّص.

ففي قصَّة " **روح الضَّباب** "، تلك القصَّة الَّتي تحكي قصَّة شخصيتيْن هاربتين من مجهول ومقبلتيْن على مجهول، هيمنتْ عليهما حالةٌ من الهَلع والخَوف والقلق من مواجهة مصير غير معلوم . وقضيَا معًا ليلةً أَرْوَنانةً[٢٤] دَاخل مصْعد قديم. فالشَّاب اسمُه " **حاتم** "، وهذا الاسم من حيث الدَّلالة يتَعلق في أخْلادنا بالكرم والجُود والعَطَاء، فشخصية حاتم الطائي مترسخَةٌ في عقولنا، وتومئُ دومًا إلى السَّخاء والعَطَاء، وبدا ذلك من خلال إغداقه على تلك الفتاة الرَّقيقة الَّتي منحَهُ القدرُ فرصةَ التَّعرف إليها، ورغم جُوْعه وهلعه وأجواء الفزع التي كادت تُقطِّعُ نيَاطَ جَنَانه – من جرَّاء النيران المُندلعة في العَمَائر – كان جَوادًا معطاءً منحها " **باكو بسكويت** " كان في جيبه، فالتهمت القطعَ المتماسكةَ ثم لعقتْ ذرات البسكويت المُفتتة بلسانها، وهذا المشهد صاغه الراوي بإحكام فقال[٢٥]:

" **تذكر فجأة أنَّ بجيبه باكو بسكويت، أخرجه، فتح الورقة، كان بها أربعُ قطع نصفها مطحون، فردها أمامها، التهمت القطع الأربع بسرعة القطط، ثم لعقت ذرات البسكويت بلسانها**".

فقد منحَها كلَّ ما يَملكُ، رغْم أنَّه كانَ جَائعًا، وليس ثَمَّةَ أملٌ في الخروج من هذه المَأْزق. أمَّا الفتاة التي كان يتحدثُ إليها، فكان اسمها "**هدى**"، وهذا الاسم يرتبط في أذهاننا بدَلالات رائعة، تمنحنا طاقةً إيجابيَّة. فالهُدى لغةً ضدّ الضَّلال وهو الرَّشادُ، وطَريقُ الحقّ، وطريق الاستقامة. وهذه الدَّلالات تعلقت باسم هذه الفتاة، تلك الفتاة الشَّابة الطَّبيبة الَّتي كانت تستقبلُ كلَّ يوم مولودًا جديدًا على يديها، وتقاوم من أجل إنقاذ أرواح بريئات، رغم نقص المعدَّات في المُستشفى الَّذي كانَت تعملُ فيه، فالاسم إذن رسم بإيجاز شديد أهمّ معالم هذه الشَّخصية الرَّئيْسة.

والأمرُ نفسُهُ نجدُهُ في قصَّة " **خطوبة** " فهو يَقُول [٢٦] :

"**ارتمت أمل تستريح على مقعد... تكاد أن تكون قطعةً من أمِّهَا عندما تعرف إليْها في شَبابه،العينان الواسعتان بنظرة استسْلام ناعم للأقدَار** ".

فلم يختر القاصُّ ها هنا اسمًا لهذه الابنة بطريقة عَشْوائية، ولكنه اختار اسمَ " **أمل**" الَّذِي يتناسبُ وهذه الشَّخْصية بشكلٍ ملحوظ ؛ فحياةُ الأَبِ تعلَّقت بهذه الفتاة، وهي كانت

الأمل الوحيد الَّذي عاشَ من أجله، وظلَّ طوال عمره يروي هذه النبتة حتَّى تنموَ وتُزهر. فالاسم إذن اختزلَ كلَّ الأشياء الجميلة الَّتي كان يتوقُ الأبُ إليها.

ونجدُ هذا التناغم بين الشخصية واسمها واضحًا في قصَّة " **بيت جدي** "، فرغم أنَّ الجَدَّ كانَ مُتعاليًا مغرورًا أحمقَ أخرقَ، كانتْ زوجُهُ تدعى " **نفيسة**" ، ويبدو ذلك حينمَا تحدث إليها قائلاً[٢٧]: " **خذي يا نفيسه أعطني هذا الكُوب**".

ولهذا الاسم دَلالةٌ مُهمَّةٌ ؛ فهو يُومئ إلى الأشياء الثَّمينة القيمَة الغالية التي يتباهَى الإنسَانُ باقتنائها، وهذه المرأة رَغم سُوء خَلْقها – كما أسْلفنا– كانتْ زوجًا صبُورًا عَطُوفًا حنونًا رَءُومًا. من أسرة راقية ثريَّة، أعطت زوجَها كلَّ شيء، الرَّاوي أنْ تنتظرَ منْه شيئًا، فهي إذن دُرةٌ ثَمينةٌ تُقْتَنَى.

أمَّا الطريقةُ الأخرى في صياغة الأسماء، فنجدها ماثلةً – بشكل لافت – في قصَّة " **بيت جدي**"، فقد ذكر اسم الرجل الَّذي رهن له الجدُّ البيتَ، فنراه يَقُول[٢٨]:

" **كنَّا نظنُّ أنَّ المحلَ آخر ما لدَى الرَّجل العَجُوز من مفاجآت، لكنْ حدثَ أنْ تعطَّلَ صرفُ معاش ثلاثة شُهُور، وخنقته المَصاريف، فقام برهن البيت لعم فرج** ".

فاسم (**فرج**) يومئ ها هنا إلى تلك الانفراجة الَّتي أرخت ستائرَها على الجَدِّ وذويه، وكأنَّه طوقُ النَّجاة الَّذي تَعلَّق به ؛ حتَّى يَخرجَ من هذا المَأْزق. ولكنْ يتضحُ من خلال أحداث القصَّة أنَّه ليسَ فرجًا، بل هو وبَالٌ عليهم، وبات الاسمُ مُتناقضًا وأفعال هذا الرَّجل الغشُوم. فعنصرا الإثارة والتَّشويق أسهما في جذب المتلقي نحو آفاق قصصه.

وثَمَّةَ شخصياتٌ أخرى في القصَّة نفسها اقترنت بأسماء لا تتواءمُ وأفعالها وسلوكياتها، ونذكر هنا شخصية " **عفاف**". فبنية هذا الاسم تجعلنا نحلِّقُ في سَمَاء العفَّة والدَّماثة والكَفِّ عمَّا لا يَحلُّ ويَجْمُلُ، والتَّحلِّي بالطُّهر والنَّقاء، ولكن ليس ثَمَّةَ تَماه بين هذه الشَّخصية واسْمها؛ فهي فتاةٌ كانتْ لا تتورَّعُ عن اقتراف الآثام، وكان بوسع أيِّ شَخص أنْ يتحسَّسَ جسمَها الرَّاوي أن تُبديَ أيَّ نُفُور أو اعتراض[٢٩]، حتَّى أطلقوا عليها "**عفاف اللذيذة**"؛ فلم يَغرسْ ذووها فيها شيمَ العفَّة وَالطُّهْر وَالخَفَر، فوالدتُها كانت شخصية سيئة، حينمَا تتشاجرُ يصلُ صوتُها إلى آخر بيت بجوارها، أمَّا والدها فكان سكِّيرًا، وكان أخوها مُحتالاً، فباعدَتْ هذه الأجواء بينهَا وبين العَفَاف.

كما أنَّه عَمَد في القصَّة نفسها إلى تسمية الجَدِّ – تلك الشخصية الرَّئيْسة المؤثرة في سياق الأحداث – باسم " مراد أفندي فهمي " وبدا ذلك في قول الراوي[٣٠]:

" **كل صباح يتأمَّلُ بحسرة خطَّه الأنيق على صدر صفحتها الأولى " مذكرة قانونية من إعداد مُرَاد أفندي فهمي** ".

ومن الملاحظ أنَّ القاصَّ استخدم الطريقتين المذكورتين آنفًا من خلال هذا الاسم، فالجدُّ كَانَ اسمُه **(مراد)**، ولا يخلو هذا الاسم من الكثير من الإيحاءات المتعلِّقة بهذه الشخصية، فهو رجلٌ بلغَ مُرادَه حينمَا اقترن بزوجه الحنون الذَّريَّة، واستولى على إرثها، ومن خلال أحداث القصَّة يتضح أنَّ عقلَه كان مسخَّرًا دومًا لخدمة أهدافه وطموحاته التي لا تتقطع حبائلها. ومن الملاحظ أنه ألصق باسمه كلمة (أفندي) ليؤكد أنه حصل على المرحلة الابتدائية، وقد أكد الراوي هذه المعلومة في سرده. أمَّا اسم والده فلم يأت بطريقة غير مقصودة ؛ فبنية اسم فهمي تتجاوز المفهوم الواضح لها، فقد منحتنا دلالات مُغايرة أثبتتها الشَّخصية على طول أحداث القصَّة، فهو فَدرٌ فَدْمٌ، أحمق أخرق، ومن الجهل لم يُعْتَقْ، وهذا الاسم لا يتطابقُ وهذه الشَّخصيَّة، وأكد الراوي هذا حينما قال عنه[٣١]: "**ومن موسوعية عدم الفهم ، استمد شعورَهُ القوي بالكبرياء والتَّرفُّع** ".

(ب) الرَّاوي والمَرْوي لَهُ:

تتشكَّلُ البنْيةُ السَّرْدية للخطاب القَصَصي من تضافر **ثلاثة عناصرَ رئيسة** مُهمَّة هي: الراوي، والمروي، والمروي له. فـ **(الرَّاوي أو السَّارد)** هو ذلك الشَّخص الَّذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء أكانت حقيقة أم متخيّلة. و**(المَرْوي)** هو كلُّ ما يصدرُ عن الرَّاوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزَّمان والمكان. أما **(المرْوي له)** فهو الَّذي يستقبلُ ما يرسله إليه الرَّاوي[٣٢].

أولاً: الرَّاوي:

الرَّاوي أو السَّارد – كما أشرنا –هو الشَّخصُ المكلَّفُ برواية الحكاية، ويقومُ بعدَّة وظائف – كما ذكر د. مراد عبد الرحمن– " فهو المنوطُ به سَرد الأحداث والمَشاهد والصُّور الرِّوائيَّة، ويقعُ على عاتقه التنظيم الدَّاخلي للخطاب القَصصي، من حيث التذكير بالأحداث أو السبق لها أو التأليف بينها، وهو الَّذي يبلغ المتلقي بأبعاد القضية المسرودة في النص، وله وظيفة انتباهيَّة تتمثَّلُ في اختبار وجودِ الاتصال بينه وبين

المرسل إليه...وله وظيفة استشهاديَّة وتظهر هذه الوظيفة مثلاً حين يثبتُ في خطابه المصدر الَّذي استمدّ! منه معلوماته، أو درجة دقَّة ذكرياته، وله وظيفة أيديولجية أو تعليقيَّة، ويعنى بها النَّشاط التفسيري للروائي..."[٣٣].

ومن يتفحَّص هذه الْمَجْمُوْعَة الثريَّة يجد أنَّه لم يهيمن عليها نمطٌ أحادي للراوي، فثَمَّةَ نمطان مختلفان للراوي في قصصه: **أحدهما الرَّاوي كُلِّي العلم**، أما الآخر فهو: **الرَّاوي المُصاحب أو المُشارك.**

١- الرَّاوي (السَّارد) كُلِّي العلم:

وهو السَّارد الَّذي يمتلكُ قدرةً غير محدودة على كشف الأفكار السَّرْدية لأبطاله، فهو يحلِّلُ الأحداثَ من الدَّاخل، ويكون حاضرًا في القصَّة، ونراه يقوم بتقديم مشاهد وصفيَّة للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والشَّخصيَّات، الرَّاوي أن يُعلمَ عنْ حُضُوره. بل إنَّه يظلُّ متواريًا، مُختفيًا عن الأنظار، وكأنَّ المتلقِّي يراقبُ مشهدًا حقيقيًا لا وجود للراوي فيه. ويستعينُ **الرَّاوي** في الرؤية الخارجيَّة بضمير الغائب **(هو)** في تقديمه لعالَم الرواية. وقد اصْطُلح على تسمية أسلوب السَّرد المعتمد على الرؤية الخارجيَّة بـــ "**السَّرد المَوضُوْعي**".

وبدا السَّاردُ كُلي العلم في قصصه الآتية:" **رُوح الضَّباب**"، و" **ليلة بلا قمر**"، و" **بالميرو**"، و" **آليونا**"، و"**خُطُوبة**"، و"**سمَاء ضائعة** " و "**طَرْح القلب**".

ففي قصَّته المُعنونة باسم" **ليلة بلا قمر**"، ألفينا السَّاردَ العليمَ، يصفُ مشهدًا مؤثرًا لمجموعة من الأشخاص المكبَّلين ؛ استعدادًا للشنق[٣٤]:

"**أمامَ مَرْبط الخُيُول علقوهم، عشْرونَ رجُلاً كتفًا إلى كتف، ظلال ترتجفُ على الأرض تحتَ سماء بلا قمر، دفقة أخيرة من دفء أبدانهم تطفو في الجو، بالقرب من المشنوقين تربع ثلاثة خفراء، حول قش مشتعل سيوفهم بجوارهم، راحوا يغمسون لقم البتاو في صحن مش أزرق، يمضغونها بقوة وإصرار في صمت، شبعوا فارتدوا بظهورهم إلى الوَرَاء** ".

فدلف ها هنا يصف شُعورَ هؤلاء الشِّخاص المُقيَّدين ؛ الَّذين ينتظرونَ سيف الرَّدى الَّذي يقطِّعُ رقابهم، ومن شدة وجلهم وخوفهم في هذه الليلة الدَّامسة المدلهمَّة حالكة السَّواد، بدت على ظلالهم أجواءُ الحُزن والخوف، ويبدو أنَّ الطقسَ كان باردًا، ومن شدة الخوف فرت آخرُ دفقةٍ من دِفءِ جسومهم. وكان يجلسُ إلى جوارهم ثلاثةٌ من

الخُفراء الطغاة العتاة، الَّذين راحوا يأكلون الرَّاوي أدنى اكتراث لهؤلاء المقهورين، وقد أومأت هذه القصَّة إلى قسوة الظلم وطغيانه.

وفي قصته الموسومة باسم " **روح الضباب**"، نراه شاهدًا على الأحداث، يحكي قصَّة " **حاتم وهدى** " قائلاً[٣٥]:

" **تقطَّعتْ أنفاسُهُ وهو يَعْدو في الضَّباب، يجري تنحل الطُّرق وتذوب جوانبها أمام عينيه وتعلو وتميل، يواصل العدو، ولا شيء سوى صرخات صَغيرة من حوله، وفوقه تهرس أذنيه برنين أبيض قاطع، لمح بصيصَ نور في آخر زقاق عَنْ يمينه، انطلق نحوه وقبل أن يصل إليه، تفجَّر النورُ أمامه حريقًا هائلاً، تراجع مذعورًا يَحمي وجهه بكفَّيه وركبتاه ترتعدان**".

ثمَّ نراه يظهر تارةً أخرى كي يضعَ لنا سروجًا تضيء تلك الزُّقان المُدْلهمَّة في قصته، فيَقُوْل[٣٦]:

"**امتدَّ موجُ الصَّوت يلعقُ حوائق العمارة، لزم الاثنان الصَّمت تمامًا، كفَّا عن الإتيان بأية حركة، راحا يتنصتان على الهواء بتوتر، انحسر الصوت مهزومًا". تنفست الصعداء. قالت: الصَّوت هنا أضعف ما يكون بسبب الجدار الأسمنتي المبني أمام العمارة**".

٢- **الرَّاوي المُصَاحب أو المُشارك:**

أي ذلك الرَّاوي الَّذي يُعْلنُ عَنْ حُضُوره الطَّاغي، بوصفه شخصيَّةً رئيسةً في الحكاية. وتكون رؤيته هنا (داخلية)، ويُضْفي انطباعاته ووجهة نظره على الأحداث والشَّخصيات، وتُسمّى رؤيته هذه (ذاتية). لذا اصْطلح على تسمية أسْلوب السَّرد المُعتمد على الرُّؤية الدَّاخليَّة والرَّاوي المُشارك بـــ " **السَّرد الذَّاتي**".

وقد تجلَّى هذا النَّمط من الرواة في قصصه الآتية: " **أنا وأنت**"، و"**سأفتحُ البابَ وأراك**"، و"**وجه** "،"**والصبي الَّذي يأكل الماء**"، و" **مرآة**"، و"**بيت جدي**"، و"**قرب البحر**".

فالرَّاوي في القصص المذكورة آنفًا لم يكن واصفًا الشخصيَّات، بل كان شخصيَّةً رئيسةً يتحدَّثُ بضمير المتكلِّم، أي أنَّ ضميرَ السَّرْد المهيمن على البنية السَّرْدية في هذه القصص هو ضمير المتكلم. **يَقُوْل أحمد العزي:**"فضمير (الأنا) هو الضمير الَّذي تروي من خلاله الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحَاضر، الَّذِي هو زمن السَّرْد عن

أحداث وشخصيات تقع في الزمن الماضي الَّذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ والحال هذه أنها ضربٌ من السيرة الذاتية أو المذكرات الاعترافية (التبوغرافية)"[٣٧].

فقد استهلَّ السَّاردُ قصَّة " **وجه** " بقوله [٣٨]: " **ركبتُ "ميكروباص " مُتجهًا إلى عَمَلي، ممتلئًا بالآمال الَّتي يثيرُها نورُ الصَّباح في النَّفس، جلستُ علَى كنبة خلف السَّائق، أخرجتُ صحيفةً وفردتُهَا، تَواثبتْ الحُرُوفُ أمامَ بصري الضَّعيف معَ حركة السَّيارة، أغلقتُ الصَّحيفَةَ، أخذتُ أتأملُ وجهًا لاحَ لي في المرآة الصَّغيرة على يَسَار السَّائق...زررت عيني أدقق فيه، وجه رجل عجوز منهك**".

فالسَّاردُ يتحدَّثُ ها هنا بضمير المتكلم عمَّا فعله في صباح أحد الأيام، فقد ركب الحافلة التي اعتاد ركوبها ؛ للذهاب إلى عمله، وكان قلبه مُترعًا بالأمل والتَّفاؤل لأنه يستقبل صباحًا جديدًا، وأخرج صحيفةً كانت في يده، ولكنه لم يتمكن من مطالعتها، بسبب الحركات المتلاحقات لهذه الحافلة. ولكن لاح له فجأةً في المرآة وجهٌ لشيخ كبير، أمضه الزمن، و شفه الوهن، وكان لسان حاله يَقُول: كيف يقوى الزمن على تغيير الإنسان بهذه الصورة المخيفة؟؟!!. وأطلعنا في نهاية قصته أنَّه كان يتحدَّث عن وجهه هو. فهمومُ الحياة قادرة على سلب النعم الَّتي يرفل فيها البشر.

ثانيًا: المَرْوي لهُ:

مصطلح المروي له أو (المسرود له) هو ذلك الشَّخص الَّذي يتوجَّه إليه الراوي بالسَّرْد[٣٩]. ولم تهتم الدِّراساتُ النقديَّةُ الحداثية بالمروي له أو المسْرود له إلاَّ في وقت متأخر. ويبدو أن **جيرالد برنس** أول من أشاع هذا المُصطلح، ونظَّر إليه في بعض دراساته. وللعلم قد أوجد تراثنا القصصي هذه الشخصية؛ فشهريار في حكايات "ألف ليلة وليلة" هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الرَّاوية التي لا تروي هذه الحكايات المَحبوكة.

وثَمَّةَ نُقادٌ كُثْرٌ يخلطونَ بينه وبين القارئ أو المستمع[٤٠]. **فالمروي له** أحد عناصر الوضْع السَّرْدي يقعُ في مستوى الراوي، ولا يلتبس قبليًّا بالقارئ (ولو الضِّمني)، أكثر مما يلتبس السَّارد بالضرورة بالمؤلف[٤١]. فالقارئ لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي، بل إلى العالم الحقيقي، وهو يقرأ الكتاب، بينما المروي له يسمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتابَ كيفما شاء...بينما المروي له يسمعُ الحكاية كما يقرِّرُ الرَّاوي[٤٢].

وثَمَّةَ نمطان للمروي له **أحدهما** المروي له الممسرح، و**الآخر** المروي له غير الممسرح[٤٣].

١- المروي له المُمسرح:

فالمروي له (المسرود له) الممسرح – كما ذكر جيرالد برنس- قد يمثل واحدًا من الشَّخصيات، والْقَصَصيَّة دورًا أقل أو أكثر أهمية في الوقائع والمواقف المروية[٤٤]، وقد يكون شخصيةً رئيسةً أو ثانويَّة أو مجرد مستمع "[٤٥]. فهو داخل الحكاية، وتتكونُ صورتهُ تدريجيًا، ويكون مثله مثل الرَّاوي والشُّخوص، أي أنه يخضع لهيكل الشَّخصية التَّخييليَّة [٤٦].

٢- المَرْوي لهُ غير المُمَسرح:

أما المروي له غير الممسرح، فهو خفي غير متعيَّن في نصِّ الرِّواية، ولكنْ ثَمَّةَ إشاراتٌ نصيَّةٌ تدلُّ على وجوده المستمر مراقبًا ومستمعًا للحكاية، ويدمج د. لطيف زيتوني هذا النوع من المروي له بالقارئ المحتمل، فمن وجهة نظره إذا لم نتمكن من تعيين المروي له الرَّئيْس في نص الرواية، فالأفضل اعتباره مندمجًا بالقارئ المحتمل[٤٧].

ومن ينعم النّظر في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة يجد أنَّ القاص ارتكنَ إلى المروي له غير الممسرح الخفيّ، فهو مُتخيّلٌ فحسب من قبل الرَّاوي، ويبدو ذلك جليًّا في قصَّة "**آليونا**"، حينما قالَ الراوي[٤٨]:

" **فلم تعد رغبته فيها متأجِّجَةً...لاحظ اختفاءَ وثبات الصِّبا الرَّنَّانة من صوتها، أهذه آليونا الَّتي شقَّت رُوحَهُ ذاتَ يوم ؟** ".

فالرَّاوي ها هنا يتحدثُ إلى المروي له عن قصَّة هذا العاشق الواله الوَامق الَّذي استبد العشق بجَنانه، ونراه يختتم الفقرةَ السَّابقة بأسلوب استفهام إنكاري، إذ بدت عليه علامات الدهشة والتعجُّب من جرَّاء هذا العاشق الَّذي لم يختبر حقيقةَ شُعُوره، وتبدلَّتْ أحاسيسُه بعدما رآها. فالمَروي له هنا كيان لغوي مُتخيَّل داخل السِّياق السَّرْدي، وليس له وجودٌ فعلي ولا ملامح محدَّدة، فهو يتلقَّى السَّرْد الرَّاوي مُشَاركة أو تعليق أو تعقيب، ويكتفي وحسب بالاستماع إلى كلام الرَّاوي، الرَّاوي أنْ يَنْبسَ ببنت شفةٍ.

كما نرى الراوي يتخيل مرويًّا له في قصَّة "**وجه**" – على سبيل الذِّكر– حينما استهلها قائلاً [٤٩]:

"**ركبتُ "ميكروباص " مُتجهًا إلى عَمَلي، ممتلئًا بالآمَال التي يثيرُها نورُ الصَّباح في النَّفس، جلستُ على كنبة خلف السَّائق، أخرجتُ صحيفةً وفردتُهَا، تواثبتْ الحروفُ أمامَ بصري الضَّعيف مع حركة السَّيارة**".

فليس ثَمَّةَ إشارات أو علامات تؤكِّدُ وجود المَرْوي له في السَّرْد، فالخطاب ها هنا موجَّهٌ من الراوي إلى مروي له خيالي في ذهنه، وليست لدينا أنباء عن ملامحه أو صفاته، فهو مروي له خفيٌّ سلبيٌّ لا يشارك في أحداث القصَّة.

(ج) بنية الحوَار:

الْحوَار هو حديث يتمُّ بين شخصين أو أكثر[٥٠]، وتقع على عاتقه مسؤولية نقل نقطة لأخرى في داخل النص [٥١]، ولكي يحقق الْحوَار أهميته، لا بدَّ أن تتوفَّر فيه خَلَّتَان: **إحداهما** أنْ يندمجَ في صلب القصَّة؛ لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخل عليها، ويتطفل على شخصياتها. **والأخرى** أن يكون طبعًا سلسًا رشيقا مناسبًا للشَّخصية والموقف، فضلاً عن احتوائه على الطاقات التمثيلية[٥٢].

والحوار الجيد هو الَّذي يكون معبرًا "ويتمثّل هذا النوع من الحوار فيما حسن تركيبه، وسَهل قوله، واتضحَ معناه، وعبّر تعبيرًا مُلائمًا، ويجب التضحية بزخرف الكلام وأناقته في سبيل المعنى، فلقد كان سومرست موم يفضّل الكلمةَ القويَّة المحددة المعنى في الحوار على الكلمة ذات الجرس والرنين"[٥٣].

وللحوار أهميةٌ تعبيريَّةٌ قصوى، سواء أكانَ خارجيًّا أم داخليًّا، وسنتعرفُ في الجزئية الآتية إلى هذين النَّوعيْن.

١) الحوار الخَارجي (الديالوج):

هو الْحوَار الَّذي يدورُ بين شَخصين أو أكثر داخل العمل القصَصي بطريقة مباشرة، ومن سماته المهمَّة الَّتي يتحلَّى بها أنَّه يكسرُ القاعدة الزمنية التي يسير عليها السَّرْد ، ومن ثَمَّ يفضي إلى إبطاء زمن الحكاية. [٥٤]

ومن أهم القصص التي برز فيها دور الحوار الخارجي، قصَّة "**آليونا**"، فقد دار حوارٌ طويلٌ بين الشَّخصية الرَّئيْسة وآليونا، واستهله الراوي بقوله[٥٥]:

رَنتْ إليه ثــم هتَفَت بنفاد صبر:

- **معقول ؟! أنتَ؟!**
- **أنا؟! هل تعرفينني؟**
- **أنْت أليس كذلك؟!!**

اتسعتْ عيناها من الدَّهشة:

- **أنسيتني؟**

أضاءت صورتها عقلَهُ وقلبَه، مثل شمس أطلت على حقل بارد".

- **يا إلهي.**

حدق بها غير مصدق.

- **آليونا، نعم آليونا.**

خلعت القفاز من يدها اليمنى، مدَّت كفَّهَا إليه:

- **من كان يصدق ؟ العالم صغير حقًّا، كم مضى من الوقت؟.**
- **عشرة أعوام ربما أكثر.**

تلمَّسَ بعينيه التغيُّرات الَّتي طرأت عليها، أمامه آنسة كبيرة ممتلئة القوام، بنظرة رصينة حلَّت محل الفتاة النزقة النحيفة التي عرفها ذات يوم.

- **قالت: فجأة أراكَ، الدنيا عجيبة فعلاً.**
- **ما أخبارك، وأخبار ماما، وأخواتك، كلكم بخير؟.**
- **تمام، كل شيء تمام، ماما أصيبت بذبحة صدرية منذ عام، لكنها تتعافى منها.**
- **وأنت، تزوجت، تعملين، عندك أطفال؟.**
- **كل هذه الأسئلة مرة واحدة؟،لا لم أتزوج، ونعم أعمل في مكتبة الجامعة، عمل غير مرهق لكنه ممل.**
- **أما زلتم في شقتكم القديمة؟**

ضحكت بسخرية لا تخلو من مرارة.

- **نعم، ما زلنا في السكن نفسه، أختي الكبرى تزوجت انتقلتْ من عندنا، وأنتَ؟.**
- **أنا ؟ أنا ماذا ؟**
- **جئتَ إلى موسكو للإقامة والعمل ؟ أم مجرد زيارة عابرة؟**

- **زيارة عمل سريعة، نزلت في للفندق هنا.**

ران صمت، استعاد كل منهما شريطًا من الذكريات يراه بطريقته.

فمن أطول الحوارات الخارجيَّة في قصصه، هذا الحوار المذكور آنفًا الَّذي سُقتُ جُزءًا منه، فقد ورد في ست صفحات. أمَّا جلُّ الحوارات في قصصه الأخرى فهي موجزة مُقتضبةٌ. وقد أسهم هذا الحوار في إبطاء زمن القصَّة، وقد وفِّقَ القاصُّ في سرده؛ لأنه يمثل نقطةَ تحول فارقة في الأحداث، فهو حوار تم بين الشخصيتين بعد فراق دام لمدة ربما تربو على عشر سنوات، وكان البطلُ في شوق إلى لقاء آليونا، تلك الفتاة الصغيرة التي صارت يانعةً يافعةً في ريعان شبابها، بينما هو صار شيخًا مُسنًّا. فقد قذف الفرَاقُ الغاشمُ الآثمُ في جَنَانه حُزنًا وألمًا وهمًّا وغمًّا، وكأنَّ عمرَهُ كان يمرُّ على قُضبْان من الجمر، وفي حالة ترقُّب لرؤية فتاته الحَسناء التي شقَّتْ رُوحُها قلبَه وقبعتْ فيه. فبعد كلِّ هذا الفراق شاءَ القدرُ أنْ يهنأ بلقائها مُصادفةً في أحد شوارع موسكو. لذا وثبت الأسئلة النَّائمة في خَلَده واستيقظتْ من سُبَاتها العميق، وألقاها في وجهها دفْعَةً واحدةً مما جعلها تضحكُ من كثرة أسئلته، وبعدما أجابت عن تساؤلاته العديدة، هبَّت أعاصيرُ الصَّمت عليهما، واستعادَا شريطًا من الذِّكريات، وكل واحد منهما يراهُ بطريقته الخاصَّة.

ومن أهم المقاطع في هذا الحوار الطَّويل، هذا المقطع الشَّائق[٥٦]:

- **كنت دائمًا وما زلت نبيهةً وحساسةً.**

ضغط كتفها نحوه وأضاف:

- **كنت وما زلت جميلة جدا.**

ألقت رأسها على مسند الأريكة، أغمضت عينيها، طبع على عنقها قبلةً خفيفةً كالابتهال الرقيق، ما زالت تفوحُ برائحة التفاح الَّذي ينمو في هواء الغابات. لكن ثَمَّةَ شيئًا ما تبدَّل بعمق، فلم تعد رغبتُهُ فيها متأججةً...لاحظ اختفاءَ وثبات الصِّبا الرَّنَّانة من صوتها، أهذه آليونا التي شقَّت روحه ذات يوم ؟.

فقد اكتشف البطل بعدما رأى آليونا أنَّ شُعورَهُ تجاهها قد تغيَّر، وكأنَّ شمسَ اللقاء أذابتْ ثُلُوج الحُبِّ المُتراكمة بين ثنايا صَدره، فهو لم يعشق هذه الفتاة، ولكنَّه كان يعشقُ سحرَ البدايات فحسب.

٢) الحوار الدَّاخلي (المونولوج):

الْحوَار الدَّاخليُّ هو خطابُ الشَّخصية مع نفسها في لحظات تأزُّمها، ويسهمُ إسهامًا كبيرًا في السَّير في زُقَّان خَلَدها، حتَّى يقفَ المتلقي على مايدورُ فيها، ويُميطَ اللثامَ عنْ هُمومها، وأفكارها، وخلجاتها، وأبعادها النَّفسيَّة.

فثَمَّةَ حواراتٌ داخليَّةٌ دارت في قصَّة " **بالميرو**"، بينَ البطلِ الرَّئيْس ونفسه، فنراه يَقُوْل مُمْتَعَضًا [٥٧]:

" **لم أطلب سوى فنجان قهوة، فنجان واحد، لكنهم يضاعفون الحساب بأطباق إضافية، فتاة جميلة كهذه، ولا تترفع عن المشاركة في عملية احتيال صغيرة**، ويَقُوْل أيضًا[٥٨]: "**ضاعفوا الحسابَ والآن يخططون للحصول على بقشيش كبير**"، ويَقُوْل في موضع آخر [٥٩]: " **يسرقون الزبون ويستخسرون فيه ملعقة سكر**".

فقد اعتقد بطلُ القصَّة أنَّه دخل مقهى بالميرو، لذا طلب منهم أنْ يحضروا له حاسوبًا ؛ كي يتمكنَ من إرسال مقاله عَبر شابكة الانترنت. ثم أمرهم أن يجلبوا له كوبًا من القهوة التركيَّة، فقدَّمتْ إليه فتاةٌ حسناء كوبَ قهوة تركيَّة مع شرائح الشمَّام وشطائر الجُبْن. لذا دارت بينه وبين ذاته حواراتٌ داخليةٌ أطلعت المُتلقي على ما يَجُولُ في خَلَده. فهو يشعُر بحالة من الاستياء من جرَّاء أفعال هؤلاء الشِّخاص الَّذين قابلهم، فقد اعتقد أنهم يتودالرَّاوي إليه ويقدمون إليه ما لم يطلبه؛ رغبةً في استجدائه، والاستيلاء على أمواله. ولكنَّ المفاجَأة الكبرى تتضحُ في نهاية القصَّة، حينما يعلم أنَّه لم يدخل مقهى بالميرو، بل إنَّه كان في ضيافة أسرة معطاءة وأكرمته الرَّاوي أنْ تطلبَ منْه شيئًا.

ويَقُوْل صلاح – البطل الَّذي كان يروي حكايته– في قصَّة " **بيت جدي**"[٦٠]:

" **وقعتْ عيناي علَى كتب مُبَعثرة ملقاة على الكنبة، مثل أصول الفلسَفة، ورواية الأم لجوركي....وكتاب ضخم عليْه صورةُ رجل بذقن بعُنْوان " ماركس الثَّوري"، قُلتُ لنفسي: " هذا هو إذن ماركس الَّذي يلعنُهُ جدِّي كلَّ يوم**".

فالجَدُّ كثيرًا ما كانَ يتحدثُ إلى خاله محمود عن ماركس والشيوعيَّة، وكلَّما ورد اسمه يسبه ويقذفه. وكان صلاحُ مازال طفلاً صغيرًا لا يعرف شيئًا عن ماركس، وحينما سنحتْ له الظُّروف بدخول حُجرة خاله، وقعت عيناه على كتب مبعثرة، وكان منها كتاب " **ماركس الثَّوري**" الَّذِي يتضمَّن صورته. لذا طفق صلاح يتحدث إلى نفسه،

وكأنه يشعر بالفخر؛ لأنَّه علمَ شيئًا عن هذا الرجل الملعون من قبل جده، وهذا الشُّعور كثيرًا ما يتردد في نفوس الأطفال الصغار حينما يقفون على حقيقة الأشياء.

ويَقُوْل الأب في قصة " **خطوبة**" مخاطبًا ذاته قائلاً[٦١]:

" **سَيطرقونَ البَابَ ويدخُلُونَ. هلْ أُظْهرُ لهم عزَّة نفسي ؛ لأنِّي امنحُهُم ابنَتي هديَّةً ؟ أم امتنانًا لأنِّي أتلقَّى ابنَهم هديَّةً ؟ أمْ مَاذا أفعل؟ أفٍّ**".

فثمَّة أحاسيسُ مختلطةٌ متناقضةٌ تَمُورُ في جَنَان هذا الأب، ما بين فرح يطرقُ أدؤرَ جَنَانه وحُزن وغضب ؛ لأنَّ عَروْسَ ابنته سيقطف ثمرتَه ويَحيا وَحيدًا شريدًا. هذا فضلاً عن التَّوتر والقَلق لأنَّه سيواجه هذا العَروس بمفرده، الرَّاوي أنْ تشاركَه زَوجُه الَّتي قَضَت نَحْبَها وأبتْ إلاَّ أنْ تفارقه. وهذه الأحاسيسُ المُختلطة المُضطرمة في حنايا صدره، جعلته يتحدَّث إلى نفسه، ويفكر في الطَّريقة النَّاجعة الَّتي سيتواصلُ بها مع عَرُوس ابنته. فهل يُظهرُ له شعور العزة والأنفة ؛ لأنَّ ابنته هديةٌ ثرَّة سيمنحها إياه. أم يظهر شعور الامتنان والنَّشوة ؛ لأنَّه سيتلقَّى هديَّة من قبلهم متجسدةً في هذا العروس. ويبدو من نهاية هذا الحوار الدَّاخلي أنه لم يستقر على شيء، لذا اختتمه بدال يؤكِّدُ قلقَه وحيرته.

(د) بنية الفَضَاء (المكان):

إنَّ الحدثَ الروائي – كما ذكر تشارلز جريفل – لا يُقدَّمُ سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزَّمانيَّة والمكانيَّة، ومن الرَّاوي وجود هذه المعطيات يستحيلُ على السَّرْد أنْ الْقَصَصيَّة رسالتَه الحكائيَّة[٦٢].

والفضاء هو الحيِّزُ الَّذي تنطلق منه الأحداث وتتحرَّكُ فيه الشَّخصيَّات، ويعدُّ في مقدمة العناصر والأركان الأوليَّة التي يقوم عليها البناء السَّرْدي؛ " إذ إنَّه يساعدُ العقل البشري على التَّمثيل، كونه يبرزُ الصَّورة كاملة، ويجعلنا نحسُّ أنَّنا طَرفٌ في القصَّة"[٦٣].

لذا كان حتمًا أن يهتمَّ الكتَّابُ بتحديد الأمكنة في قصصهم ؛ حتى يسبغوا على الأحداث الْقَصَصيَّة قدرًا من المنطق والمعقولية، كما أن تصوير مفردات المكان الَّذي تتحرك فيه الشَّخوصُ يَستشفُّ منه القارئ دَلالات كثيرةً، تفسِّر أو تعمق أمورًا تتصل بالحدث أو بالشَّخصية أو بهما معًا.

وللمكان وظيفةٌ دلاليةٌ جماليةٌ ؛ " نظرا لما يتسم به فضاؤه، من إضفاء أبعاد على الحقائق المجردة بفضل إيحاء لا نهائي، يتجاوز الصورة المرئيَّة، إلى ما تضمرُهُ من أبعاد خفيَّة، من شأنها تقوية فاعلية الإيْهام القَصَصي"[٦٤].

ومن ينعم النَّظر في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة يجد أنَّ القاصَّ قد احتفى بالمكان أيَّما احتفاء، وعدَّه ركيزةً رئيسةً في بناء قصصه، ومما يؤكِّدُ ذلك أنَّه تعمّدَ تَبْئرتَهُ عُنْوانا لبعض قصصه، كما في قصته المُعَنْونَة باسم "**بالميرو**"، فهذا العنوان أثار فضول المتلقي، وجعله في نهم شديد لمعرفة هُويَّته، ومن يطالع أحداثها يعلم أنَّه اسمُ مقهى في **محج قلعة** عاصمة داغستان، ففي رحم هذا الفضاء الضيّق مسَاحةً، تخلَّقت أحداثُ هذه القصَّة التي اُخْتُتِمَتْ بلمْحة فكاهيَّة، وكل أحداث هذه القصَّة ظلّت تُراوحُ هذا الفضاء ولا تبرحهُ.

وكذلك في قصَّة " **بيت جدِّي**"، فالمكان الرَّئيْس في هذه القصَّة هو " **بيتُ الجَد**"، ودارت معظم أحداث هذه القصَّة في هذا البيت التَّليد، وليؤكدَ الرَّاوي مدى أهميته وصفَهُ وصفًا دقيقًا، قائلاً[٦٥]:

" **نزلنا ولدًا صغيرًا وثلاث بنات، في شارع مُعتم بمنطقة مهجورة، أمامَ بيت قصير من طابقين ،انبعثت منه رائحةٌ كريهةٌ ؛لأنَّ الصَّرفَ الصِّحيَّ لم يكنْ دَخلَ الجيزة،...وقفنَا تحتَ سَحَابة متحركة من ناموس قارص، لا نسمعُ حولنا سوى نقيق ضفادع أشبه بنواح كئيب، تطلَّعتُ إلى البيت وظلاله على ضَوء القمر، الطَّابق العلوي بارزٌ، كأنَّه حنكٌ مفتوحٌ يتأهبُ لابتلاعنا والسفلي منكمشٌ، كأنَّما يراقبُ الطَّريقَ ريثما يبتلعُنا العُلوي، بدا لي البيتُ وحْشًا خرافيًّا** ".

فالبيتُ يقعُ في منْطقة مهجورة، ويتكونُ من طابقيْن، وتنبعثُ منهُ رائحةٌ كريهةٌ منفِّرةٌ، لذا صار بيئةً صالحةً لإيواء اللاجئينَ من النَّامُوس القارص. ولم ينسَ أن يشير إلى تلك الموسيقى المنفرة الشَّجيَّة الصَّادرة عن تلك الضفادع التي استضافها موقع هذا البيت. وليؤكد مدى قسوة هذا البيت شبه طابقه العلوي البارز بحنك يتأهَّب لابتلاعهم، بينما اكتفى الطابق السفلي بمراقبة الطريق ؛ حتى ينتهي العلوي من التهام تلك الوجبة الدَّسمة.

هذا فضلاً عن احتفائه بالحَيز المكاني في جُلِّ قصصه، فقد قدَّمَ مَعلُومات كافيةً شافيةً للمتلقي عنه، إذ صوره بشكلٍ واضحٍ ومقتضب، جعل المتلقي يستأنسُ به، فينشط

خياله، ويبدع أفكارًا جميلة عند التأويل، وتتحرك الشّخصيات داخل هذا الفضاء الَّذي يرسمه الكاتب بريشة قلمه من أجل غاية في نفسه، يتلمسها المتلقي عبر القراءة المتأنِّية للنَّص .

والحيز المكاني – كما ذكرَ آنفًا – إمَّا أن يكون فضاءً مُغلقًا، وإمَّا أن يكون فضاءً مفتوحًا. فالأمكنة المغلقة كالمنازل، وقد وردت في قصص: " **أنَا وَأنْت** "، و"**بيت جدِّي** " و"**خطوبة** "، و" **آليونا**"، أو الميكروباص كما في قصَّة "**وجه**"، أو في أحد المصاعد كما في قصَّة " **رُوح الضَّباب**".

أما الأمكنةُ المفتوحةُ فهي شبيهةٌ بالمسارح المنفتحة على الهواء الطَّلق، تتحرَّكُ فيها الشَّخصيات الرَّاوي أن يعوقها شيء. ونجد الأمكنة المفتوحة في قصص: "**الصَّبي الَّذي يأكل الماء** "، و"**ليلة بلا قمر**" ، و" **سماء ضائعة** " فالشَّوارع كانت هي الوعاء الَّذي ضمَّ أحداث هذه القصص. ويعدُّ **الغيط** مكانًا مهمًّا مَفتوحًا في قصَّة " **بيت جدِّي**"، وثَمَّةَ أحداثٌ دارتْ فيه.

بينما نجد الحيزَ المكاني مجهولاً في قصته المعنونة باسم" **سأفتح البابَ وأراك** "، فلم يقدِّمْ الرَّاوي وصفًا دقيقًا له ؛ ربَّما لأنه لم ينسجْ خيوطَ حكاية بالمعنى المعهود، ولكنه بثَّ فيها أحاسيسَهُ الجنونيَّة نحو معشوقته، حتى صار المتلقي لا يعلم المكان الَّذي يتحدَّث فيه، فالمكان الَّذي كان يتوقُ إليه، هو قلب معشوقته الرَّاوي مراء، فهو لا يريد سوى أن يقبعَ فيه.

(٥) بنية السَّرْد الزَّمني:

يعدُّ الزَّمنُ المحور الأساس المميز للنُصُوْص الحكائيَّة بشكل عام " لا باعتباره الشَّكل التَّعبيري القَائم على سرد أحداث تقعُ في الزَّمن فقط، ولا لأنَّه كذلك فعلٌ تلفظيٌّ يُخْضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، وإنَّما لكون هذه الإضافة لهذا وذاك تتداخل وتتفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو داخلي "[٦٦].

فإذا كان من الجائز – كما يَقُوْل جيرار جينيت– وجود سرد الرَّاوي تحديد المكان الَّذي تدورُ فيه الأحداث، فإنَّه من المستحيل إهمال العنصر الزَّمني الَّذي ينظِّمُ عمليةَ السَّرْد، فلا بدَّ أنْ نحكي القصَّة في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل... ومن هنا تأتي التَّحديدات الزَّمنيَّة لمقتضيَاتِ السَّرْد"[٦٧].

ويرى **تودوروف** أنَّ قضية الزمن تُطرح بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة؛ زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له، ويرى أن هذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهي، ولكنّه لم ينلْ حظه كاملاً من النظرية الأدبية إلا عندما اعتمده الشكلانيون الروس قرينةً من القرائن الأساسية لإقامة تعارض بين المتن "نظام الأحداث والمبنى(نظام الخطاب).[٦٨]

وقد قُسِّم الزمن من قبل **ميشيل بوتور**على ثلاثة أزمنة: **الأول** الزمن الحقيقي للأحداث وسماه (زمن المغامرة)، و**الثاني** الزمن الَّذي يستغرقُهُ الكاتبُ لإنجاز عمله الروائي وسماه (زمن الكتابة)، **والثالث**، أي الزمن الَّذي تُنجز فيه قراءة الرواية [٦٩].

وأشار **جيرار جينيت** إلى الثنائية الزمنية المتمثلة في زمن القصَّة وزمن الحكاية، الَّذي وصفه بأنَّه الزمن الكاذب أو الزائف؛ لأنَّهُ يقومُ مقام زمن حقيقي[٧٠].

وحينما نجولُ في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، نجدُ أنَّ الراوي قد عَمَد إلى استخدام مفارقتّي الاسترجاع والاستشراف في سرده.

١) الاسترجاع:

إنَّ الأصلَ في المتواليات الحكائية أنَّها تأتي وفق تسلسل زمنيٍّ مُتصاعد، يسيرُ بالقصَّة سيرًا حثيثًا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، إلا أننا قد نجد تلك المتواليات تبتعدُ كثيرًا أو قليلاً عن المجرى الخطِّي للسَّرد، فهي إمَّا أنْ تعودَ إلى الوراء؛ لتسترجع أحداثًا في زمن الماضي، وإمَّا أن تقفز إلى الأمام ؛ لتستشرفَ ما هو آت[٧١].

وقد عرف جيرالد برنس **آلية الاسترجاع** قائلاً، هي: "مفارقةٌ زمنيَّةٌ تُعيدُنَا إلى الماضي، بالنسبة للحظة الرَّاهنة، أو اللحظة الَّتي يتوقفُ فيها القصُّ الزَّمنيُّ، لمساق من الأحداث ؛ ليدعَ النطاقَ لعمليَّة الاسترجاع"[٧٢].

والمقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة، التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمَّى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار " **بمدى المفارقة**" [٧٣].

ومن بين الاستذكارات ذات المدى البعيد التي وردت في قصصه، ما ورد في قصَّة " **رُوح الضَّباب**" على لسان **هدى**، فهي تقول[٧٤]:

" **تذكرتُ في تلكَ الليلة، ما جرى في أبريل ١٩٦٨م، حين ظهرت السَّيدةُ العذراء بعد الهزيمة، فوق كنيسة بمنْطَقَة الزَّيتون، لمحها أحد الخفر،على قُبَّة شديدة الانحدار، فراح يهتف" نورٌ فوق القبَّة"، واندفع مئاتُ البشر على صيحته ؛ ليروا النُّورَ الَّذي هبطَ من السَّمَاء".**

فقد خيَّمت أثناء ثورة يناير حالةٌ من الذُّعْر والفَوضَى والعَبث، وكأنَّ الأشباحَ قد سيطرت عليها، وقد تذكَّرت البطلةُ – قبيل هذه الواقعة– قصَّة شاب كانَ يصرخُ في شقته من جرَّاء الأشباح التي كان يراها، وحينما ذهبت إليه برفقة أخيها وحارس العمارة وجدوه يركض بملابسه الدَّاخلية، ونظر إليهم نظرةً ملتاثةً، وحينما هموا أن يتقدموا نحوه ألقى نفسه من نافذة مفتوحة. وهذ المقطع الاستذكاري القريب قادها إلى مقطع استذكاري آخر بعيد يعود إلى وقت الستينيات، وهذا التوقيت يتجاوز نقطة انطلاق السَّرْد الأصلي بكثير، فقصَّة الشَّاب جعلتها تتذكر واقعة ظهور السيدة العذراء فوق إحدى الكنائس بمنطقة الزيتون، واندفاع المئات ليتتبعوا هذا النور الَّذي هبط من السَّماء، وهبوط السيدة العذراء كان لمواساة الناس، بعد حالة الذعر التي تفشَّتْ بعد نكسة عام ألف وتسع مئة وسبعة وستين ميلاديَّة، فآلية الاسترجاع ها هنا مزدوجة ؛ فقد استرجعت البطلة حدثًا قريبًا قادها إلى حدث بعيد.

٢) الاستشراف:

وقد يعمدُ الراوي – كما أشرنا– إلى السَّرْد الاستشرافي، ذلك الَّذي يومئ إلى كل مقطع حكائي يثير أحداثًا سابقة عن آوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السَّرْد بقلب نظام الأحداث في القصَّة، عن طريق تقديم مُتواليات حكائية محل أخْرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على مدة ما من زمن القصَّة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب ؛ لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجداث في القصَّة[٧٥].

ولعلَّ أبرزَ خَلَّة للسَّرد الاسْتشرَافي أنَّ المعلومات الَّتي يقدِّمُها لا تتصفُ باليقينيَّة، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكدُ حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف وفق رؤية فينريخ، شكلاً من أشكال الانتظار[٧٦].

وقليلاً ما لاح **السَّرْد الاستشرافيِّ** في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، فلقد اكتسب الاسترجاع مشروعيةً أكبر من تلك التي امتلكها الاستشراف في التقاليد السَّرْدِية.

فامتلاك الماضي والحديث عنه كان دومًا الأمر الأكثر ملاءمة للوضع السَّرْدي من الحديث عن المستقبل. ولذلك كانت المساحة النصية للاسترجاع تتغلب عمومًا على المساحة النصية التي يحتلها الاستشراف[٧٧].

وقد تجلَّت مفارقةُ الاستشراف في قصَّة " **خطوبة** "، فالرَّاوي يصفُ حالَ الأب قائلاً [٧٨]:

" **تطلَّع إلى عينيْ زوجته في الصورة فوق التليفزيون، لو كانت حيَّة لتدبرت كلَّ شيء بيُسر، سيخطبونَ ابنتهُ، تتزوَّج، ويبقَى هو بينَ صُورَتين، واحدةٌ لابنته بفستان أبيضَ، وأخْرى لزوجته مُكلَّلة بلون الغيَاب**".

فهذه القصَّة تحكي عن مراسم خطْبة ابنته، وكيفية الاستعداد لهذا الحدث الجلل، الَّذي طالما تمنى حدوثه، ولكنَّه بدأ يستشرفُ ما هو آت، إذ نراهُ يصفُ حاله في المستقبل القريب حينما تتزوج ابنتُهُ، فسيبقى وحيدًا بين صُورتين، **إحداهما** لابنته وهي مزدانة ببرد الحبور، **والأخرى** لزوجه وهي موشَّاة بلون الفقد. وهذا المشهد الاستشرافي الَّذي جال في خاطره لمْ يحدثْ فعليًّا في الواقع، فربَّما تحدثُ أشياء أخرى تحُولُ الرَّاوي ذلك، فقد لا تكتملُ هذه الخطبة ولا تتزوج ابنته البتَّة وتعيش إلى جواره، وربما يقضي نَحْبَهُ قبل أن يرَاهَا وهي مُزْدانةٌ بردائهَا الأبيض. فالسَّرْد الاستشرافي إذن من عيوبه أنه يتحدَّثُ عن أشياء لم تقعْ، وربما يَحولُ القدرُ الرَّاوي وقُوعها.

ولاحت المفارقة نفسها في قصَّة "**وجه**" ؛ فالبطلُ يَقُولُ[٧٩]:" **راجعتُ بحماس خططي لهذا الشَّهر، سأنهي إصلاح أثاث حجرة النَوم وأدهن الشقة، سأشتري أباجورة جديدة ؛ لأقرأ على ضوئها في الليل، سأفرغُ من التَّرجمة التي بدأتها، وأسلِّم الكتاب، خلال أسبوع على الأكثر سأقوم برحلة إلى الإسكندريَّة، ألتقي بحنان نتجوَّل معًا في شارع صفية زغلول**".

فالبطلُ هنا بدأ يستشرفُ ما هو آت، ويصف للمتلقين الأشياء التي سيفعلها في المستقبل القريب، ووضَّح لنا خططَه ومشاريعه الَّتي يرغبُ في تحقيقها. وربما يحول القدرُ بينه وبين ما يصبو إليه. ويبدو من خلالها أنَّه إنسانٌ رُومانسي حالمٌ ذو أحلام يسيرة، لا يتطلَّع إلى اقتناء اللالئ والألماس، ولا يفكر في شراء القصور وأبهَى الأثاث، ولكنَه إنسانٌ مُرهف الحواس، وطموحاته قيد التَّحقيق، تسري في شرايينه دماء العشق، وهو غذاؤه الَّذي يتوق إليه.

وإذا كنتُ قد أشرت إلى مُفارقتيْ **الاسترجاع والاستشراف** في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، فلا بدَّ ألاَّ أغْفلَ الحركات السَّرْدية فيها. والحركةُ السَّرْدية مصطلحٌ أطلقه **جيرار جنيت** على أربع حركات سردية أساسية تحدد العلاقة بين الزمن الروائي ، والوقائع النصية ، وهي تعمد إلى البُطء الزَّمني: **كالمشهد والوقفة**، وتَسريع السَّرد: **كالْحَذْف والإجمال.**

١) المشهد:

المشهَدُ إحدى الحركات السَّرْدية التي تحتل موقعًا متميزا في السَّرد الروائي ، بوصفها الحركة التي تخلق حالةً من التَّوافق التام بين الزَّمنين – زمن القصَّة وزمن الحكاية –" حيث إنه لا يمكن لهذه الحالة ، أن تتحقَّق إلا عبر الأسلوب المباشر ، واقتحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقًا بذلك مشهدًا "[٨٠].

إنَّ التوافق بين الزمنين ، يوهم القارئ بتوقف الحركة في السَّرد، ولكنه في الواقع إبقاء لهذه الحركة ، وتقنية المشهد تمنح الشخصيات حركة الكلام ، بضمائر الـــــ(الأنا ، أنت) لتكسير رتابة السَّرد ، بضمير الغائب ، الَّذي يطغى على الكتابة الروائيَّة. ويعتمد المشهد على صيغة الحوار فيظهر الحوار بمقاطعَ سردية مكثفة الدَّلالة تظهر حركاتهم وانفعالاتهم ؛ ليقف على الأحداث وتفصيلاتها وأبعادها، ليتسنَّى عرضها عرضًا مسرحيًّا مركزا ، أمام عين المتلقي ، ويعطيه إحساسًا بالمشاركة[٨١].

والمشهد حواري في أغلب الأحيان، ويشار إليه على أنّه " موضع تركيز درامي متحرِّر تمامًا من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحررًا من التداخلات المفارقة زمنيًّا"[٨٢].

ومن المشاهد الحوارية التي بدت في مَجْمُوْعَته، نرصد هنا هذا المشهد الَّذي دار بين حُسَين وهاشم في قصَّة " **بيت جدي**"[٨٣]:

- **قال حسين: إحنا مش ح نتصل الحزب بقى؟ عاوزين نبقى جزء من العملية.**

تمتم هاشم بعينين مغمضتين:

- **إمبارح كان عندي اجتماع مع الراجل الكبير.**

تساءل حسين:

- **الرفيق سعد؟**

رفع هاشم رأسه:

- **سعد مين؟**

أجا به حسين:

- **مش أنت قلت إن سعد هو الراجل الكبير؟**

رفع هاشم حاجبيه مدهوشًا يتذكر:

- **آه.. سعد. لأ.. سعد ده متوسط، يعني تقريبًا لجنة مركزية على ما أظن. لكن امبارح كنت مع الرفيق الكبير رؤوف. ده اللي ماسك العملية كلها. كلمتو عنك وعن محمود وقلت له عاوزين وضعنا خصوصًا في ظروف الحرب اللي احنا فيها.**

فقد توقف السَّارد ها هنا عن الحكي، وعمل على إيقاف الزمن وتعطيل السرد، وذلك بالتركيز على هذا الحوار الثَّري الَّذي دار بين خَالِيْه **هشام وحُسَين**، والَّذي أكد من خلاله رغبتهما العارمة في الدفاع عن الوطن، وتحريره من المستعمر الآثم.

وكثيرًا ما اعتمد الرَّاوي آلية المَشاهد في مَجْمُوْعَته هذه ، في سبيل بناء الأحداث الروائية فيها، فهو كان يقفُ عند حدود الشَّخصية، يَرصُدُ أبعادَها الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة ورؤيتَها للأحداث ليستجليَ كوامنها.

ومن المشاهد التَّصويرية التي رصدناها في قصَّة " **روح الضباب**"، ذلك المشهد الَّذي استهلَّ به هذه القصَّة، قائلاً[٨٤]:

" **تقطَّعتْ أنفاسُهُ وهو يَعْدو في الضَّباب، يجري تنحل الطُّرق وتذوب جوانبها أمام عينيه وتعلو وتميل، يواصل العدو، ولا شيء سوى صرخات صَغيرة من حوله، وفوقه تهرس أذنيه برنين أبيض قاطع، لمح بصيصَ نور في آخر زقاق عَنْ يمينه، انطلق نحوه وقبل أن يصل إليه، تفجَّر النورُ أمامه حريقًا هائلاً، تراجع مذعورًا يَحمي وجهه بكفَّيه وركبتاه ترتعدان**".

فقد كشف هذا المشهد التَّصويري عن شعور البطل وسلوكه وحالة الفزع والهلع التي هيمنت عليه ، لأنه يتنقَّل في شارع مظلم موحش، وكان يجهل كيفية التعامل معه، و كأنه لا ينتمي إلى عالم قد عرفه سابقًا. وألفينا السارد يرصدُ حركاته وسلوكياته وانفعالاته، فمن كثرة العدو كادت أنفاسه تنقطع، وكلما سار في طريق وجدها تذوب وتتلاشى، وليس أمامه سوى مواصلة العدو، إذ ربما يجد ملاذًا آمنًا يقيه تلك الأهوال والمخاطر التي تحدق به.

٢) الوقفة:

الوقفة حركةٌ سرديَّةٌ مهمَّةٌ تعمل على تعطيل زمنيَّة السَّرد ، وتعليق مجرى القصَّة ، لمدة قد تقصر وقد تطول[٨٥]. ويبدو ها هنا أنَّ ثمَّةَ تلاقيًا بين الوقفة والمشهد ؛ لأنهما يسعيان سعيًا حثيثًا نحو تبطئة الحركة السَّرْدية ، وفي الوقفة " يصبحُ الزَّمنُ على مستوى القول أطول، وربما لا نهاية من الزمن على مستوى الوقائع "[٨٦].

وترتبطُ الوقفةُ عادة بآلية الوصف ؛ لأنَّ الوصْفَ يُسْهِمُ في انقطَاع السَّيرورة الزَّمنية ، وتعطيل السَّرد[٨٧]، والْقَصَديَّة الوصْفَ دورًا رئيسًا في بناء النَّص السَّرْدي ؛ فهو " يسهم في عرض الأشياء والكائنات ، والوقائع والحَوَادث (المجردة من الغاية والقصد) في وجودها المكاني عوضًا عن الزَّمني[٨٨].

ولكن حريٌّ بي أنْ أشيرَ إلى أنّني حين تطرَّقتُ إلى الوصْف في موضع سابق، تحدثتُ عنه بالتَّركيز على كونه أداةً يتحدَّد بها المكانُ وترتسمُ صورته بها، وتتكون عبرها الدَّلالات المختلفة للمكان. أما إشارتي إلى الوصف ها هنا فهي تتجهُ إلى التركيز على الوصف من ناحية كونه فعاليةً سرديَّةً زمنيَّةً تشتغل داخل الزمن السَّرْدي، وتتعدد موضوعاتها فقد تكون وصفًا للشَّخصيَّات أو الأمكنة أو الأزمنة أو الأشياء.

وكثيرًا ما تجلَّت هذه الحركة السَّرْدية في مَجْمُوْعَته الْقَصَصيَّة، كما في قصَّة " **بيت جدي**"، حينما وصف الراوي الجَدَّ قائلاً[٨٩]:

"**رجل كسول، يستسهل طلبَ كلَّ شيء من جدتي الحولاء إلى درجة أننا كنا نردد ضاحكين أنه مرة ناولها كوبًا قائلاً " خذي يا نفيسة أعطني هذا الكوب"!! "يمشي متكأ على عصا ؛ لعرج خفيف بساقه اليُسرى ضاعف من إظهاره استعلاؤه، منَشَّة الذُّباب لا تفارق يده، حتَّى وهو يقلب الكتب التِّسعة التي تألَّفتْ منها كلُّ مكتبته، سبعةٌ منها لعباس العقاد**".

فالأحداث في هذه القصَّة كانت تسيرُ إلى الأمام، ولكن توقفت فجأةً؛ لأنَّ السارد اضطَّر إلى تقديم وصف لهذه الشَّخصية الرَّئيْسة؛ ليطلعَ المتلقي على خباياها وخفاياها، ولا يشعر بالغرابة وهو يتابعُ سلوكياتها وأفعالَها التي تتسم بالتَّناقض بعض الشَّيء.

وتوقَّفَ في القِصَّة نفسها ليصفَ شخصيةَ " **هاشم**"، قائلاً [٩٠]:

"**كان هاشم في نحو الثلاثين، طويلاً نحيفًا سهوان، يمشي من الرَّاوي صوت، عاش على تدريس اللغة الفرنسيَّة لتلاميذ المنْطقة، معتمدًا ليسَ على معرفته باللغة، بل على ما تتركه أناقته ونظرته اللامبالية الكسولة من انطباع، بأنَّه من المُستحيل على شخص بهذه الدَّماثة ألا يعرف الفرنسيَّة**".

وقد يتوقف السَّارد رغبة في وصف زمان حكايته، كما حدثَ في قصَّة " **آليونا**"[٩١]: " **كانت نحو السَّادسة مساء حين دق جرسُ الباب، سمع الرنين وهو مرتكز بمرفقيه إلى سطح منضدة في الصَّالة، يراقب من نافذة عن يمينه قطعةَ سماء تغيم بلون الحليب. شتاء روسي يشْبه جقيقة صارمة تسوق الإنسان برصانة إلى الدفء والشرود والذكريات، يتابع ببصره ندف الثلج البيضاء تهمي بخفة وتتطاير في مسار الريح**".

فالسَّارد ها هنا أرادَ أن يتوقَّفَ برهةً عند الزَّمن الَّذي حدثت فيه القصَّة، فهي في فصل الشِّتاء القارس الَّذي كثيرًا ما يقترنُ بنُدَف الثَّلج البيضاء الَّتي تتطايرُ في مسَار الرِّيح.

وقد يلجأ إلى تعطيل السرد رغبةً في وصف الطبيعة التي تحدِّقُ بشخوصه، كما لاح في قصَّة " **بيت جدي** "، فالبطل السَّارد يَقُول[٩٢]:

"**جلسْتُ مع أخوالي وجدَّتي وأنا وأخواتي حولها..تبعتها بعد قليل إلى الشُّرفة. وقفنا نشاهدُ التِّرعةَ أمامنا، والغيطان خلفها، وعلى اليمين تكعيبةُ العنب تُرسلُ شَذاها في هَواء رقَيق**".

وهكذا نجد الحكي يسير ببطء لولوج الوصف بينَ ثناياه، كل ذلك كان بغية تقديم صورة عن الأمكنة والأزمنة والشخصيات المهمة الموجودة في قصصه.

٣) الْحَذْف:

ويتوسل الروائي بآلية الْحَذْف لتسريع السَّرد، وذلك عبر إسقاط مدة طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية، وعدم التَّركيز على الأحداث والوقائع الَّتي تمت فيها.

والْحَذْف قد يكون مُحدَّدًا كما ذكرَ **جيرار جينيت**، أي يتم إعلان المدَّة الزمنية التي تم حذفها. وتعدُّ القصَّة ذات البناء التتابعي للزَّمن، هي أكثر الأشكال الزمنية التي يمكن للقارئ أنْ يتتبعَ فيها الْحَذْف المعلن [٩٣]، ونسوقُ مثالاً عليه من قِصَّة "**آليونا**"، فالرَّاوِي

يَقُوْل [٩٤]: " **خلال نصف عام لـــم ير آليونا إلا مصادفةً مرات قلائل**". فقد حدد لنا المدة الزمنية التي لم ير فيها البطل آليونا.

وقد يكون الْحَذْف في قصص أخرى غير محدَّد بمدَّة زمنية دقيقة وواضحة، وبدا ذلك في قصَّة " **سماء ضائعة**"، فالرَّاوي يَقُوْل[٩٥]:"

"**منذ ذلك اليوْم جرَى نهرُ <u>الزَّمَن طويلاً</u>، وتعاقبَ على سطْحه ملوكٌ وأمَراء، عمَّت فيضانات واندلعت حروبٌ، وتفشَّتْ أوبئةٌ..<u>زمنًا بعد زمن</u> ألفت مناقير العصافير أن تضرب الأسفلت بحثًا عن فتات الطعام وقطرات من الماء. <u>وجرى نهر الزمن</u> أبعد فابعد حتى اختفى في الزَّمن.**"

والأمر نفسه نجده في قصَّة " **بيت جدي**"، فالبطل يَقُوْل[٩٦]:

" **لم تطل إقامتنا في بيت جدي،..وظل البيت بسنجة الترمواي في شارع السروجي <u>زمنًا طويلاً</u>**".

وفي القصَّة نفسها يَقُوْل البطلُ السَّاردُ[٩٧]:

" **<u>بعدها بشهور</u> اختفَى والدي، ولم يبقَ في ذاكرتي سوى وجْهه القَلق**".

٤) الإجمال:

الإجمالُ هو الحركةُ السَّردية الرَّابعة الَّتي ذكرها جيرار جينيت، ويتوسل الروائي من خلالها بتسريع السَّرد ؛ فهي تجعلُ زمنَ القصِّ أقصرَ من زمن الوقائع، وذلك عبر تلخيص المديات الزمنيَّة التي الْقَصَصيَّة الخوض في تفصيلاتها الى إصابة النَّصِّ بالتَّرهُّل. فالروائي يعمد إلى سرد الأحداث والوقائع التي يفترض أنها جرت في سنين أو شهور أو أيَّام أو ساعات، مختزلا إياها في كلمات قليلات ، أو أسطر محددة الرَّاوي الخوض في تفصيلاتها الكثيرة المتلاحقة، التي ربما تصيبُ المتلقي بالمَلال، وتجعله يصدفُ عن استكمال قصته[٩٨].

ولهذه الحركة السَّرْدية وظائف عدة منها: المرور السَّريع علَى مراحل زمنية طويلة في عدد محدود من الأسطر، وتقديم عام للمشاهد والشخصيات ،وعرض الشَّخصيات الثَّانوية ، والإشارة السَّريعة إلى الثَّغرات الزَّمنيَّة وما وقعَ فيها من أحداث، وتقديم الاسترجاع[٩٩].

وقد لاحت هذه الآلية في قصَّة" **بيت جدي**" حينما أشار البطلُ السَّاردُ إلى حادثة مقتل خاله حُسَين. فقد اختزل هذه الواقعة، وتحدث عنها بإيجاز، فها هو يَقُوْل[١٠٠]:

" لم ينقض أسبوع حتَّى اختفى هاشم، وبعدها بأيام سمعت خالي حسين يحكي لمحمود أن هاشم توجه إلى المطريَّة...وتسلَّلَ معهم في قارب إلى بورسعيد ومعه حقيبة منشورات...هناك وقف هاشم في حي العرب وسط الحشود، رافعًا عَمودًا حديديًّا يهتف: "ما تخافوش يا رجاله..وتوفي واقفًا بشظية".

فالسَّاردُ في هذا المقطع لم يتحدَّثُ عن جزئيات الخبر، ولم يخضْ في تفاصيله الدقيقة، بل اكتفى بشكل موجز وملخص باسترجاع خبر وفاة خاله هاشم، ذلك النبأ الَّذي عرفه عن طريق خاله حُسَين.

ثانيًا: أهمُّ التِّقانات السَّرْدية في الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة " أنَا وَأنْت ":

(أ) العَتبَات النَّصيَّة:

تعدُّ العتباتُ النَّصيَّة من أهم القضَايا التي يطرحها النَّقد الأدبي الحداثي في وقتنا الحالي؛ فهي تسهمُ إلى حدٍّ كبير في سبر أغوار النَّص، وفك مغاليقه، واكتشاف معالمه.

وقد أفرد **جيرار جينيت** كتابًا كاملاً للعتبات سماه باسم **(Seuils)**، جاعلاً منه خطابًا موازيًا لخطابه الأصلي (وهو النَّص)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحًا ومفسرًا شكل معناه"[١٠١].

ويمكننا تلخيص مكوِّنات العَتبات النَّصيَّة في الآتي: النَّص المُحاذي المتصل بالنص المتن، واسم الكاتب، والعنوان (الرَّئيْس والفَرعي)، والْعَنَاوِيْن الداخلية، والاستهلال، والإهداء، والتصدير، والحواشي، والفهارس[١٠٢].

١) العنوان:

تعدُّ سيميائية العنوان من القضايا النقدية المهمَّة التي خاض فيها النقاد الحداثيون، ومما لاشك فيه أنَّ العنوان الْقَصَصيَّة دورًا رئيسًافي فهم المعاني العميقة المتعلقة بالنص، ومن هنا كان الاهتمامُ به أمرًا ضروريّا ؛ لأنَّه أولَ عتبات النص التي يمكن من خلالها الولوج إلى معالم النص واكتشاف كنهه، ومن ثم تقديم رؤية حداثية نقدية مؤسسة على منهج، ومنطلقات نظرية تسهم في كشف معالم النص الخفية، وتقديمه للمتلقي على شكل قراءة نقدية لهذا العمل الأدبي[١٠٣].

والعُنْوان كما عرفه **لوي هويك Loe Hoek** "مجموع العلامات اللسانيَّة، من كلمات وجمل، وحتى نُصُوْص، قد تظهر على رأس النَّص لتدل عليه وتُعيّنه، تشير لمحتواه الكُلِّي ولتجذب جمهوره المستهدف"[١٠٤].

وتشكيل العنوان في أي نصٍّ من النُصُوْص لا يكون اعتباطيًّا عشوائيًّا، ولكنه يرتبط بمتن النص أيَّما ارتباط، بل إنه جزءٌ رئيس لا يتجزَّأ من المتن. وهو يمكننا من فك شفرات النص، ومحاولة فهم الغامض منه.

ومن أوائل النقاد الَّذين تطرقوا إليه **جيرار جينيت**، الَّذي كرّس كتابه «العتبات» **(Seuils)** لدراسة ما يسمّيه "المُتعاليات النصية" التي قسّمها إلى أنماط خمسة، هي: معمارية النَّص، والمناصرة (العَنْوَنَة)، والتناصّ، والميتانص، والتعلق النصي. وهذه الأنماطُ تتداخل فيما بينها وتتقاطع وتُمارَس بطرائقَ عدةٍ.

وقد ذكر **جيرار جنيت** أنَّ ثَمَّةَ وظائفَ للعُنوان[١٠٥]، تميزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى، وأهمها: الوظيفة التّعنينيَّة، والوظيفة الإيحائيَّة، والوظيفة الإغرائيَّة.

ومن يطالع عنوانَ هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، الَّذي حمل اسم " **أنَا وَأنْت** " يجد أنَّ القاصَّ استمدَّهُ من عنوان إحدى القصص الدَّاخلية، وهي القصَّة الأولى الَّتي تتصدَّرُ الْمَجْمُوْعَة. فرغم تنوع القصص التي بلغت **خمس عشرة**، نجده يختارُ عنوانَ هذه القصَّة ليجعله عُنْوانًا للمجمُوعة برمَّتها، ربما لدلالته الإيحائيَّة ؛ فثَمَّةَ صراعٌ سَرمدي منذ بدء الخليقة بين الرَّجل والمرأة، يتجلَّى حينًا ويخبو في أحايين أخرى. وربما لأنَّ هذه القصَّة – من وجهة نظري– هي أروعُ قصَّة جادت بها قريحته الفيَّاضة، وعبَّرت عن قطاع عريض من الأسر المصرية والعَرَبيَّة ؛ فقد جال من خلالها في دهاليز النُّفوس البشريَّة، واقتحمَ خنادقَ مهجورةً مُترعةً بالخفافيش والغدفَان. فثَمَّةَ أزواج كثر يعيشون مع زوجاتهم في أماكن مغلقة، ولكننا قد نجد الزوجات يعشن في جزائرَ منعزلة عن أزواجهن، وقد يحدث العكس، فالزَّوجُ في قصَّة " **أنَا وَأنْت** " تُهيمنُ عليها حالةٌ من التَّخبُّط والشُّرود، وكأنَّها فقدتْ مبررات وجودها مع زوجها، فهي تجلس إلى جواره ولكنَّها لا تراه، فثَمَّةَ تغييرٌ جذري قد طرأ عليها.

وهذا العنوان قد حقق الوظائف التي ذكرها **جيرار جينيت** آنفًا، وحمل دلالات مكثَّفةً، خاصةً الوظيفة الإغرائية التَّرويجيَّة ؛ فالإنسان دائمًا تستهويه تلك القصص والروايات التي تعبر عن جدليَّة العَلاقة بين الرجل والمرأة، فهما عالمٌ كاملٌ مثيرٌ يشكل كل منهما شطره، في ثنائيَّة أزليَّة تمثلُ الحياةَ بكلِّ أبعادها وتفاصيلها، ومن البديهي أنْ تنعكسَ ثنائيتهما في الأدب. وحينما نذكرُ الرَّجلَ والمرأةَ مجتمعيْن تهرعُ إلى أذهاننا فكرةُ الحب الفيَّاض الَّذي يجمع بينهما، وأظنُّ أن ثَمَّةَ اصطدامًا حدث بين القراء وهذا المنتج الإبْدَاعي، فقد خُيِّل لهم أنَّهم سيبحرونَ في هذا العَالم المُترعُ بالخبايا والخفايا، وسيستمتعون بثلَّة من حكايات العشق المثيرة الأثيرة التي تهفو إليها الأجْنان في كلِّ زمان ومكان، ولكنهم وقعوا في آبآر الدهشة حينما علموا أنَّها ليست مقصورةً على قصص الحب، بل إنَّها مَجموعةٌ قصصيةٌ متنوعةٌ، شملت أطيافًا متباينة، وعبرت عن إشكاليات وقضايا متنوعة في مجتمعنا.

ومن خلال الاطلاع على عناوين هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة يتضح لنا أنَّ العنونة الاسميَّة _ سواء بالْعَنَاوِيْن المفردة أم المركبة_ قد تفوقت على العنونة الفعليَّة بشكل

لافت يسترعي النَّظر، فلم ترد الجملُ الفعليَّة إلا في قصته المعنونة باسم: " **سأفتحُ البابَ وأراك**". كما أنَّ الْعَنَاوِيْن الاسميَّة المركبة كانت هي المتفوقة من حيث الكم على (المفردة)، فقد تجلَّت الْعَنَاوِيْن الاسمية المركبة في ثماني قصص وهي: " **أنَا وَأنْت، وروح الضباب، و ليلة بلا قمر، والصبي الَّذي يأكل الماء، وسماء ضائعة، وبيت جدي، وقرب البحر، وطرح القلب** "، وقد ورد المركَّبُ الإضافي في أربع قصص منها وهي: " **روحُ الضَّباب، وبيتُ جَدِّي، وقُربُ البحر، وطَرحُ القلب**"، وبرز المركَّبُ الإسناديُّ في قصَّتين هما:" **ليلة بلا قمر** ، **والصَّبي الَّذي يأكل الماء** "، بينما ورد المركَّبُ العَطفي في قوله: " **أنَا وَأنْت**"، ولاح المركَّب الوصفي في قوله:" **سماءٌ ضائعة**".

أمَّا الْعَنَاوِيْن المفردةُ فقد برزتْ في ست قصص وهي:" **النور، بالميرو، وجه، أليونا، خطوبة، مرآة** "، هذا فضلاً عن أن الْمُفْرَدَات النكراتُ قد غلبت الْمُفْرَدَات المعرفة بأنواعها: فالنكرات كقوله: " **وجه، وخطوبة، ومرآة** " بينما المعرف بأل فقد ورد في قصته "**النور**"، أما المعرف بكونه علمًا فنجده في قصتيه " **أليونا**" **و**" **بالميرو**".

ومن الملاحظ أنَّ الْعَنَاوِيْن ذات المركب الإضَافي هي الأكثر وُرودًا في هذه الْمَجْمُوْعَة، مما أضفى على النُصُوْص قوةً وسيطرةً على هيكليَّة القص ؛ فقد أثقل المضاف إليه دلالة المضاف، مما أعطاه خصوصية التَّعريف والإيضاح الإشاري.

غير أن ما يلفت الانتباه في البنية النحوية لعناوين هذه الْمَجْمُوْعَة، هو اشتغالها – في بعض الأحايين – على آلية الْحَذْف النحوي، فكثيرًا ما عَمَدَ إلى بنية حذف المبتدأ في عناوين قصصه الآتية: " **النور، وجه، مرآة، خطوبة**"، كما حذف المبتدأ في قصته " **ليلة بلا قمر**"، فالعنوان مركب اسمي مكون من خبر لمبتدأ محذوف، تقديره (هذه).

وهذا النمط من الْحَذْف يترك ثغرة في العنوانات تثير أذهان المتلقين، وتحثهم على ردم الثغرة التي سببها الْحَذْف، وهذا النَّقص الدَّلالي الَّذي يحدث، من شأنه أن يحقق الوظيفة الإستراتيجية للعنوان، باستقطاب اهتمام الْمُتَلَقِّي وإثارته وإغوائه وإغرائه ؛ ليبحرَ في يموم هذه القصص.

٢) التَّجْنيس:

يعدُّ التّجنيس عنصرًا جوهريًا يمكِّنُ المتلقِّي من عملية الولوج إلى نصٍّ ما، ويهيّئه لتقبّل أفق النصّ. وإن كان هذا التّجنيس يفيد عمليّة التّلقي بتحديده إستراتيجيّات آليات التّلقي، وربط هذا النصّ المجنّس بالنُصُوْص الأخرى الّتي من نوعه في ذاكرتنا النصيّة، لأنّنا نتلقّى النصَّ من خلال هذا التّجنيس، ونعقد معه عقد قراءة[١٠٦].

فالكاتب أحمد الخميسي اهتم بهذه الجزئيَّة أيّما اهتمام، ووضع المؤشر الجنسي– **قصص قصيرة** – لهذه الْمَجْمُوْعَة فوق العنوان مباشرة ؛ كي يعلم المتلقي – أوَّلَ وهلة –طبيعةَ هذا المنجز الإبْدَاعي، وأنه عملٌ قصصيٌّ، وليس روايةً، أو قصص قصيرة جدًّا فالمؤشرُ الجنسي إذن هو المحدِّدُ لطبيعة الكتاب، وهو ملحق بالعنوان الرَّئيْس، وليس شيئًا سطحيًا يجوز للكاتب إغفاله وتجاهله.

٣) اسم الكاتب:

يُعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمَّة، فمن غير الجائز تجاهله أو مجاوزته؛ لأنَّه العلامةُ الفارقةُ بين كاتب وآخر، فبه تثبت هُويَّة الكتاب لصاحبه، ويرسِّخُ مبدأ حقوق الملكيَّة الفكريَّة.

وقد الرَّاويت دارُ النَّشر اسم الكاتب الحقيقي في الصفحة الأولى لهذه الْمَجْمُوْعَة، وذكرته الرَّاوي ألقاب علمية، ويؤكدُ ذلك – الرَّاوي مراء– شهرته وسْط الأدباء والكتَّاب، وأنَّ منزلته الأدبية ليست بحاجة إلى تعريف، فله حضورٌ طاغ في المشهد الأدبي العربي والعالمي قاصًا، وكاتبًا صحَافيًّا، ومُتَرْجمًا.

٤) صُورة الغلاف الأمَامي للكتاب:

يقع الكتاب في **مئة وإحدى وستين صفحة** من القطع المتوسط، بغلاف مميز من تصميم الفنان المصري **حاتم سُلَيْمَان**، فقد اختار القاص تصميمًا معبِّرًا يتواءم والعنوان. فصُورة الغلاف ليست شيئًا اعتباطيًّا، يوضع بطريقة عبثية ليؤطر المنتج الإبْدَاعي، بل هي تمنح المتلقين رؤية بصريّة؛ لأنها أوّل ما يحقّق التّواصل مع القارئ قبل ولوجه إلى فضاء النص، والعتبة الأولى التي يرتطم بها المتلقّي، وتجعله قريبًا إلى اختراق النصّ. لذلك كثيرا ما يلجأ المبدعون إلى الاستعانة بالصّور، أو الرّسوم الملوَّنة، أو الأشكال بشتّى أنواعها والخطوط، ليزيّنوا بها الغُلُف الخَارجيَّة لمجموعاتهم الْقَصَصِيَّة ورواياتهم.

ومن شروط تصميم الغلاف الفعال، أن يكون قادرًا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية، "فإنَّه يتطلب خاصيتيْ التناسب والمرونة البصريَّة، لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن، من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين، التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة و الصور المحفزة، والألوان المثيرة "[١٠٧].

ومن خلال القراءة البصريَّة لغلاف هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة يتضح جليا أنَّ عتبة الغلاف تحمل دلالات وشفرات رقمية عديدة، فثَمَّةَ تلازم بين العنوان ولوحة الغلاف. فالعُنوان "**أنَا وَأنْت**" – كما أسلفنا – وليؤازرَ الغلافُ هذا العنوان ويعضده، نجده يشتملُ على صورة لوجهي رجل وامرأة، وكلُّ طرف منهما يحدِّقُ إلى الآخر، وقد أغمضَ كلُّ طرف منهما عينيه، وكأنهما يريدان التحليق في عالم الحب والسُّكون والراحة والطُّمأنينة والبعد عن صخب الحياة وقسوتها.

وقد طغى اللونان الأصفر والبرتقالي على الغلاف، وقد توصل العالم **لانج** إلى أنَّ لكلِّ لون خصيصةً معينةً، " فاللون الأصفر لصلته بالبياض وضَوْء النَّهار ارتبط بالتحفُّز والتهيؤ للنَّشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح "[١٠٨]، وهذا اللون يحملُ دَلالةً مهمة في التفكير الجمعي، فهو دليلٌ على حرائق الحب التي اضطرمت في قلوب العشَّاق ولم تخمد بعد، تلك الأحاسيس التي تؤطرها الغيرة والرغبة في الاستئثار بالطرف الآخر، وقيل عن اللون الأصفر أيضًا إنه مركز نورانية شديدة في مجموعة ألوان الطيف، إنه محرك للأعصاب يستعمل أحيانًا فس علاج بعض الأمراض العصبيَّة.

أما اللون البرتقالي فهو من الألوان الساخنة، ويستخدم دلالةً على الدِّفء والوفرة والحرارة والإثارة، كما أنه يعبر عن التوهج الاشتعالي، وهو لون محبب للنفس (اجتماعي)، وهذان اللونان ساعدا المتلقي على غير وعي منه، على تخيل المحتوى الداخلي الَّذي رسمه هذا القاص المبدع في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة الثَّرة، التي دعَّمها أكثر العنوان الرَّئيْس البارز.

ومن اللاّفت للخطاب البصري هو توسّط العنوان صفحة الغلاف الأمامي، وقد خُطّ باللّون الأبيض الغليظ، وهو لون الجاذبيّة والإغراء والإغواء، ولم يكن اختياره أمرا اعتباطيّا، بل كان للتّدلال على أنّه علامة سيميائيّة محيلة إلى مركزيّة العنوان،

ومدى تأثيره وتحكّمه في الفعل القرائي، وتأشيره على أهميّة الكتاب في سوق التّداول الثّقافي والأدبي.

٥) الإهداء:

يشكل الإهداء عتبةً مهمَّةً من العتبات النَّصيَّة، التي توجَّهُ للمتلقين بغية الكشف عن مكامن الانفعال في النص الأدبي. " لما له من وظائف دلالية وتداولية، يمارس من خلالها الكاتب سلطة إغواء القارئ وتَّحفيزه على القراءة ، فيوجهُ ويرسمُ آفاقَ توقعاته للمعنى الَّذي سيطالعه"[١٠٩].

وقد كان **أحمد الخميسي** مُجدِّدًا في إهدائه، فلم يخص عائلته وَأبناءَه أو أساتيذه بالإهداء، مثلما يفعل جُلُّ الكُتَّاب والأدبَاء والقُصَّاص، ولكنَّه أثار فضول المتلقين، وجعلهم يقرؤون الإهداء حتى نهايته ؛ ليطَّلعوا على هُويَّة الشَّخص الَّذي أهدَى إليه هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة. فقد ذكر أنَّها مُهداة إلى كائن صغير يثبُ في أعماق قلبه يمينًا ويسارًا، ومن أعلى إلى أسفل، ويقفزُ بين ضلُوعه، يقتاتُ منْ ذكرياته البعيدة، وهو في حالة قلق مستمر لا يهدأ أبدا، وكأنهُ يترقَّب شيئًا ما. وفي نهاية الإهداء اتضح أنَّه أهداها إلى " **أمل**". وأمل ها هنا ليست امراةً أبحر معها في يموم العشق حتى أقضَّت مضجعه، ولكنَّهُ الأمل الَّذي يختبئ بين حنايا صدره، ويفجِّرُ مكامن إبداعه، وقد وهبه اللهُ جمالَ الأطفال وسخاءَ الملوك وحُريةَ الطُّيور.

٦) الْعَنَاوِيْن الداخلية:

إنَّ الْعَنَاوِيْن الدَّاخليَّة هي تلك الْعَنَاوِيْن المصاحبة للنَّصِّ، وبوجه التَّحديد في داخل النَّص: كعناوين الفصول، والمباحث، والأقسام، والأجزاء للقصص والروايات، والدواوين الشعرية[١١٠].

ويمكن أنْ تردَ الْعَنَاوِيْن الداخليَّة "في الفهرس أو قائمة المواضيع، وهذا مكانها المعتاد، والفهرس يعد عند "**جينيت**" أداة تذكيرية وتنبيهية في جهاز العنونة[١١١]، وفي الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة قيد الدراسة وردت عناوين القصص في الفهرس الَّذي جاء في نهايتها، فنقرأ **خمسة عشر** عُنوانًا تكوّن كامل الْمَجْمُوْعَة.

٧) الناشـــر:

نقرأ في أسْفل الغلاف الأمامي، اسم دار النشر التي نشرت هذه الْمَجْمُوْعَة، وهي: " **دار كيان**" للنَّشر والتَّوزيع. وهذه المعلومات ضرورية وإلزامية في أي إصدار يحترم

الشروط القانونية للنشر، والرَّاويها تنسحب الشرعية القانونية عن الكتاب الَّذي يفقد الحق في الحضور الشرعي بمجرد غياب اسم الجهة الناشرة له.

٨) صورة الغلاف الخلفي للمجموعة:

جاء الغلاف الخارجيُّ الأخير عتبةً مهمّةً للدُّخول إلى الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة. ومن هنا كان موجّهًا أساسيًّا لاقتحام عتبة النصّ، يدخل في تشكيله اللّون البني فضلاً عن اللونين الأصفر والبرتقالي، اللذين هيمنا على الغلاف الأمامي. فثَمَّةَ قرّاء كثْرٌ يحرصون على قراءة ما يردُ في الغلاف الأخير بوصفه مرآةً تُلقى الضَّوء على أهمّ ما جاء في الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة. ومن هنا حرص الكتّاب على اقتطاع أقوى نُصُوْصهم أو نُصُوْص النقّاد تأثيرًا ووضعها ديباجة للغلاف. وهذا ما فعله الكاتب **أحمد الخميسي،** إذْ نجدُ في أعلى الصّفحة عتبة المؤلّف. وهو ما يُشعرنا بأنّنا في حضرة القراءة لكاتب مُتمرِّس مبرِّز له شخصيّتهُ الأدبيّةُ المميّزة. فهو يتفرَّد بقلم خاصّ، جرئ، ويقتحم تُخومًا ودَهاليزَ وعرةً بجسارة وجَرأة، الرَّاوي وجَل أو تردُّد.

ومن النُّقاد المبرِّزين الَّذين أورد لهم القاص بعضًا من آرائهم حول شخصه ونَتَاجه الأدبي، الكاتب الكبير **يُوْسُف إدريس** الَّذي قدَّم أحمد الخميسي في عام ألف وتسع مئة وستة وستين ميلاديَّة بكلمات رقيقات، وكذلك القاص الشهير المعروف **مُحَمَّد المخزنجي،** والناقدان الروائيان الكبيران **علاء الديب،** والراحل **فؤاد قنديل.** وكلمات الثناء والإطراء التي وردت في الغلاف الخارجي الخلفي للمجموعة من قبيل تأكيد شهرة القاص وذيوع أعماله الإبْدَاعية، وتألقه وَسْط المحافل الأدبيَّة.

(ب) مُسْتويات اللغَة السَّرْدية:

اللغةُ هي المَفْصلُ الرَّئيْس في جَسد العمل الإبْدَاعي، وهي الَّتي تتحكَّمُ في جميع مفاصله. وكلُّ مكوناته تستمدُّ ماهيتها ووجودها من اللغة، وتتكئ عليها في مراحل خلْقهَا وتشكلها. فهي التي تحدد – أوَّل وهلَة – ــسر نجاح الأديب أو فشله، وهي التي تكشف الفروقات الجوهريَّة بين أديب وآخر.

وثَمَّةَ أدباءُ كُثْرٌ يجنحونَ إلى تعدُّد مستويات اللغة في نَتَاجهم الأدبي الروائي والقَصصي. فنراهم يراوحون في أعمالهم بين الْفُصْحَى والعاميَّة. وقد دافعوا عَن استْعمال اللغة العاميَّة الدَّارجَة، وتذرَّعُوا بأنَّه يرتبطُ بشكل ملحوظ بشخصيات القصص المُختلفة؛لأنَّ ثَمَّةَ اختلافاتٍ جوهَريةً بين الشَّخصـــيَّات، ناجمةً عَنِ اختلافِ مُسْتوياتهم

الطَّبقيَّة والفكريَّة والاجتماعيَّة. لذا فمن البَديهي لديهم أنْ تختلفَ اللغةُ من شخص إلى آخر. فالشَّخصية الثَّقيفةُ الواعيةُ المُنفتحةُ تَختلفُ عنْ شخصية العامل الكادح المكافح المهموم بكيفية سد ثغور احتياجاته. كذلك تختلف لغةُ المرأة المتديِّنة المُلتزمة، عن تلك العابثة المُتدنيَّة التي باعتْ نفسَها لشياطين الإنس.

وفي الواقع أنا من المعارضات فكرة استخدام اللغة العاميَّة في الروايات والقصص. وأعتقدُ أنَّها تقللُ _الرَّاوي مراء_ من جمال النَّص ورونقه وروعته؛ فاللغة الْفُصْحَى إبداعٌ في حدِّ ذاتها، وتضيفُ إلى سحر القصِّ سحرًا آخر يتعلقُ بها وحدها. فالكاتبُ المتمرِّس المتمكن من ناصية لغة القرآن، يستطيعُ أنْ يستخدمَ العبارات المُناسبةَ الَّتي تميِّزُ كلَّ شخصية عن غيرها، ولست أرى أن استخدام العاميَّة يؤثِّر في الحَبكَة الْقَصَصيَّة، فإذا ما عدنا إلى رواية "**الأيام**" للأديب العَالمي **طه حُسَيْن**، نجد أنَّه التزمَ الْفُصْحَى، ولم يجنحْ إلى العاميَّة رغم أنَّ أحداثَها وقعت في القرية. وهناك أيضًا قصَّة" **سارة** " للأديب الأريب الألمعي **عبَّاس محمود العقَّاد**، وقد نأى فيها عَن الوقوع في شرك العاميَّة. وحريٌّ بنا أيضًا أنْ نضعَ نُصْب أعيننا أنَّ ثَمَّةَ اختلافات واضحةً في اللهجات بين الدول العَرَبيَّة، واستخدامُ لهجة الرَّاوي غيرها، يَعوقُ عملية فهم هذه الأعمال الأدبيَّة لدى مختلف هذه الشعوب. فالْفُصْحَى إذن هي السياج الَّذي يؤطرُ هذه الشُّعُوب المُتباينة.

ولنا أن نتساءل: هل وفِّق القاصُّ **أحمد الخميسي** في ترويض خطابه الروائي، بحيث يتماشَى مع شخوص قصصه، ومع البيئة المحيطة بالشُّخوص في السَّرد والحوار؟ وما مدى نجاحه في ذلك؟.

حينما نجيلُ النَّظر في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة لن نجد – في كثير من الأحايين– تماثلاً **assimilation** بين مُستوى لُغة السَّرْد، ومُستوى لغة الحوار ؛ فهما لا ينتميان للدرجة نفسها، فقد استعمل الكاتب – في بعض الأحايين– اللغة العاميَّة في الحوار، بينما التزمَ اللغةَ العَرَبيَّة الفصْحي في السَّرْد.

ويبدو أنه تأثر بهؤلاء الكتَّاب الَّذين آثروا المُراوحةَ بين اللغتين الْفُصْحَى والعَاميَّة، وللأسف الشديد لا أجدُ مبرَّرًا لذلك، وإن كان قد انتحَلَ وجهة النَّظر المذكورة آنفًا التي سقتها، وهي أنَّ لكلِّ شخصية لغتها الخاصة وثقافتها، وأنَّ ثَمَّةَ اختلافات جَوهريةً بين الشَّخصـــيَّات، ناجمة عَنِ اختلاف مستوياتهم الطبقيَّة والفكريَّة والاجتماعيَّة، فأقول

له: كيف يتحدث الراوي بلغة عربيَّة فصحى، ثم نجد الشخصية تتحدث العامية؟؟، " فهذا الأمر سيخلق إشكاليَّةً كبرى، حتى لو كان كلُّ نموذج يحتوي على عناصرَ جمالية منفردة، ممَّا لا يجعلنا ننظرُ إلى النَّص الأدبي كنسق جماليٍّ واحد"[١١٢].

وإذا كان القاصُّ يؤمن بالاختلافات الجوهريَّة بين الشخصيات، فإننا نجد ثَمَّةَ تعارضًا في قصصه مع هذه الرؤية، ففي قصَّة " **بيت جدي** "– على سبيل الذكر– جعل مدرسَ اللغة العَرَبيَّة يتحدثُ إلى طُلابه باللغة العاميَّة، مع أنه الشَّخصية المنوطة بترسيخ مبادئ اللغة العَرَبيَّة في أخْلاد طلابه، فها هو يَقُوْل[١١٣]:

" **دخل علينا بدلاً منه الأستاذ عبد القادر مدرسَ اللغة العَرَبيَّة مضطربًا، ترتجف بيده ورقة، وأعلن من الرَّاوي مقدمات بصوته الجَهير:" ياأولاد يا أولاد !! اليومين الجايين خليكم في بيوتكم**".

وإذا كان القاصُّ يُريدُ أنْ يتواصلَ المتلقي العَادي غير الثقَّيف مع قصصه ويفهمَها؛ لأنَّها صيغت – أحيانًا– بلغته الدَّارجة التي يُجيدُهَا وتروقُهُ، فلمَ نراهُ يلجأ – في بعض الأحايين – إلى استخدام مفردات صعبة غامضة لا يعيها إلا ثُلَّةٌ قليلةٌ من المتخصصين في ميدان الْفُصْحَى؟؟!!، وسأوضح ذلك لاحقًا.

"فإذا كان المتلقي يتهيأ لاقتناص **الحدث** والتفاعل معه، من خلال النسيج الفني للقصَّة، فلا بدَّ له من أن يحصد **اللغة** بمفرداتها وصورها؛ ليزداد ثراءً باللغة، كما ازداد ثراء بالحدث...فالقصَّة فنٌّ لغويٌّ في المقام الأول، قبل أن تكونَ أداةً ترصدُ الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الفكري، فكما أنَّ اللوحةَ تعتمدُ على تحديد الخطوط وتوزيع الألوان، إذ هي مادتها وسرُّ تميُّزها، حتى تتحوَّلَ إلى عمل فنيٍّ، فلابدَّ للقصَّة كذلك من تدفُّق بياني وصوت لغوي قد ينازعُ في أوقات كثيرة صوت الحدث والحكاية ويطغى عليهما"[١١٤].

وإذا انصاعت الْفُصْحَى للكاتب المُبدع المُتمرِّس، سينبثق منها إشعاعٌ آسرٌ، يستقطبُ المتلقي نحو فضاءات الخيال المنهمر، فتمتعه وترقق شُعورَه، أمَّا استخدام العاميَّة في الحوار أو في السَّرْد " سيفقدُ لغةَ القصَّة القصيرة الكثيرَ من شاعريتها وإيحاءاتها، وقدرتها على احتواء الأبعاد الفلسفيَّة والنَّفسيَّة والجماليَّة الموجُودة في النَّص"[١١٥].

ونجد اللغةَ العاميَّة جلية في قصَّة " **بيت جدِّي**"، فبطلُ هذه القصَّة يحكي عن حياته الشخصية، وعَنْ ذكرياته في بيتِ جَدِّهِ. ذلك الجَد الَّذي كان يقطنُ في قريةٍ صغيرة،

وبيته كَانَ بدائيًّا، وكانت له صولاتٌ وجولاتٌ في الغيطان والحقول. لذا نجد العاميَّة مستشرية في هذه القصَّة تحديدًا، فيَقُول الجَدُّ في بعض المشاهد:

"**هذا قمحكم أنتم، قمحي أنا يُزرع في مارس**"[١١٦].

" **بتعملي إيه يا مرة أنت وهي**" [١١٧].

" **خذ طبق كبير ورُح هات لنا شوية عنب من التَّكعيبة**"[١١٨].

" **مادمت لا تعمل في الحكومة، تبقى لا مؤاخذة عواطلي، شف لك شوفة أخرى**"[١١٩].

"**الآن نلتَ شهادة فاعتمد على نفسك**[١٢٠]".

كما برزت العامية لدى شخصية " **جودة** "، الَّذي كان يرافق الجدَّ، ويحملُ بندقيَّةً فوق كتفه، فنراه يَقُول[١٢١]: " **ياد النيلة يا أولاد !! بتعمل إيه يا مراد أفندي ؟!!**، ويَقُول في موضع آخر[١٢٢]: **ياد النيلة يا أولاد !! دي عمرها ما حصلت**".

ومن الملاحظ هنا أنَّ القاصَّ لم يُجدْ لكنةَ العامية لدى الفلاحين، فكان عليه أن يستخدمها كما هي، ولكننا وجدناه يراوح بين العاميَّة والْفُصْحَى، وهذا لا يجوز؛ لأنَّه كان ينبغي له أنَّ يتقمَّصَ هذه الشخصيات، ويتمَاهى معها، ويتحدَّثَ بأسلوبها هي، طالما أنَّه آثر أنْ يكون الحوار بين الشَّخصـــــيَّات باللغة العامية، ونلحظ ذلك – على سبيل الذِّكر– في قول الجَد[١٢٣]:

"**هذا قمحكم أنتم، قمحي أنا يُزرع في مارس**"، فكان عليه أن يَقُول: " **دا قمحكم انْتُم، قمحي ياني يتزرع في مارس**".

والأمر أيضًا نراه لدى **صلاح**، الَّذي كان يتحدث عن ذكرياته في بيت جَدِّه، وانتظاره أمّه حينما كان صغيرًا، فهو يَقُول: " **ماما جاءت**"، وهذا لا يجوز، فكان عليه أن يَقُول: " **ماما جاتت**".

ويَقُول في موضع آخر[١٢٤]: " **ضحكوا علينا، حطوا لامبة جاز وراء ملاءة وخدوا فلوسنا**"، فحري به أن يَقُول: " **ضحْكُوا علينا، حطوا لمبة جاز ورا ملاية** ".

ويَقُول هاشم في القصَّة نفسها لمحمود[١٢٥]: **معك فلوس نجيب إزازة نبيذ؟**، ومن الأولى به أن يَقُول: " **معاك فلوس نجيب جزازة خمرة / بيرة.** بينما يَقُول لصديقيه[١٢٦]:" **يمكن عبده كمنجة..أنا كنت أعطيته نسخة من مفتاح الشقة، تلاقيه جه مرة من الكباريه وهو سكران، وحود على الشقة**"، وكان عليه أن يَقُول: " **أنا عطيته....وحود ع الشَّقة**"".

وتقول سميرة متحدثة مع محمود[١٢٧]: " **مش عارفة. واحد منكم والسلام، أنا جئت من حوالي أسبوعين بالليل، حد فتح لي الباب، ما ولعش النور**"، فقولها:" جئت...ولي " لا يتناسبان وهذا السياق، وكان من المفترض أن تقول:" **جيت...ليَّا**".

ويَقُوْل في قصَّة" **الصبي الَّذي يأكلُ المَاءَ** " [١٢٨]:

" **أجابه الرَّجل اطلع قدام شويَّة، سترى أتوبيسات كثيرة واقفة، اسأل هناك؟؟**، فكان ينبغي له أن يَقُوْل: "**هاتشوف أتوبيسات كثيرة**"،

وورد في القصَّة نفسها، على لسان الصبي الصغير[١٢٩]:

"**والنبي ياعم لما تيجي شبرا قل لي**"، فكان عليه أن يَقُوْل:" **قُلْلي**".

وجاء على لسان الطِّفل نفسه: " **لابد أن أنتهي من هذا الشَّارع أولاً**" فهذه الجملة برُمَّتها فصيحة، رغم أنَّه آثر استخدام العاميَّة في الحوارات السَّابقة.

ورغم أنَّه التزمَ اللغةَ الْفُصْحَى في السَّرْد، نجدُ ثَمَّةَ خلطًا بين لغة السَّرْد ولغة الحوار. فالرَّاوي في بعض المواضع يتحدث اللغةَ العاميَّة، على غرار قوله واصفًا ردودَ أفعال الفلاحين إزاء الجَدَّ في قصَّة " **بيت جدي**"[١٣٠]:

" **تبادل الفلاحونَ النَّظرَ فيما بينهم، بمعنى أنَّه رجل لا علاقة له بالزراعة، ولا عمره شافها، وتركوه ليهنأ بقمح مارس**".

فقوله: " **ولا عمره شافها**" عاميٌّ الرَّاوي مراء، وكان عليه أنْ يلتزم المنهجَ الَّذي أراد أن يسير عليه.

كما أنَّه يلجأ إلى استعمال لفظ أجنبيٍّ شائع، متجاهلاً ما يرادفه من اللغة العَرَبيَّة الْفُصْحَى، ففي قصَّة "**آليونا**" يَقُوْل الراوي[١٣١]: **غدًا في الصَّباح الباكر يَتجهُ إلى البنك، ثم إلى مصلحة الجنسيَّة لتجديد مستندات إقامته**"، فقد استخدم كلمة البنك الفرنسيَّة، وتجاهلَ كلمة المَصْرف.

ومن الملاحظ –أيضًا– في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة أنَّه أورد بعض الْمُفْرَدَات الأجنبية في قصتيه " **بيت جدي** " و"**آليونا**"، فقد وردت كلمةٌ روسيَّة في قصَّة "**آليونا**"، وقد عكست هاهنا ثقافة القاص ؛ لأنه درس الرُّوسيَّة وأتقنها وترجم مؤلفاتً فيها. كما بدت في قصَّة " **بيت جدي**" بعض مفردات اللغة الإنجليزية السهلة، وكان ذلك على لسان بعض الصبية في القريبة. مثل:. **Yes , The end** [١٣٢]

ورغم هذا التنوع في مستويات اللغة نلحظ أنَّ الحظَّ الأوفر في الشيوع كان لصالح اللغة العَرَبيَّة الْفُصْحَى. وهذا الأمر جعله يقدِّمُ رسالةً حضاريةً معينةً، تطرح قضية التَّشبُّث بهذا اللسان. ورغم انتشار عقْد الْمُفْرَدَات العاميَّة في بعض قصصه، أجزمُ أنَّه واحدٌ من المُبْدعين الحَريصين على احترام اللغة المعياريَّة. ومما يؤكد ذلك أننا رأيناه يراوحُ بين العامية والْفُصْحَى في الجملة الواحدة، وهذا دليلٌ على أنَّ ثَمَّةَ صراعًا في نفسه بين اللغتين، وتكون الغلبةُ دومًا للفُصْحَى.

ومما يؤكد أيضًا أننا أمام كاتب مُفْلق مُجيد مُحنَّك يعشقُ لغتهُ ويجلُّها ويقدِّسُهَا، أنَّ قاموسَه اللُغَوي زاخرٌ عامرٌ، وفيرٌ غزيرٌ، مترعٌ بالشَّائع الماتع والغريب غير الذَّائع. لذا نراه – في بعض الأحايين – يَعمَدُ إلى استخدام بعض الْمُفْرَدَات الرَّصينة الصَّعبة، التي تتطلبُ الرجوع إلى المعاجم اللغويَّة ؛ للوقوف على مدلولاتها، والتي لا يعيها إلا ثُلَّةٌ من المتخصصين المتمرِّسينَ في ميدان لُغَة القُرآن. فهذه الْمَجْمُوْعَة إذن تفتقرُ إلى وقفات للتمعُّن في بعض كلماتها، ومحاولة فك ألغازها وطلاسمها ورموزها، وهي تحتاجُ إلى مُتلق متمرِّس في اللغة، عارف بخباياها ودروبها. فثَمَّةَ ألفاظٌ كثيرةٌ غامضةٌ وردت في. وسأشير إلى بعضها.

فقد جاء في قصَّة " **أنَا وَأنْت**" قوله[١٣٣]:

" **تتمطَّى بكسَل على سرير الزَّمنْ**"، فالفعل مَطا: بمعنى فتح عينيه، وتَمَطَّى الرجل: تَمدَّد[١٣٤].

ولاح في قصَّة" **روح الضَّباب**" قوله، على لسان هدى [١٣٥]:

" **في الليل تقفُ القطط على أفاريز الشرفات**". فالإفْريزُ: هو إفْريزُ الحائط، معرّب لا أَصل في العَرَبيَّة، وهو ما أشرف من الحائط خارجًا عن البناء، والجمع أفاريزُ.[١٣٦]

كما ورد في قصَّة " **ليلة بلا قمر** " على لسان الرَّاوي[١٣٧]: " **مَسدَ العَجُوزُ ذقنَه البيْضَاء** "، فالمسدُ لغةً: هو الحبل، ومُسَد ذقنهُ: أي فتل شَعْرَ ذقنه[١٣٨].

وقال أحدُ الخُفراء في القصَّة نفسها[١٣٩]: "**إذا جاء أتابكُ العسْكر، ووجَدَ فردًا ناقصًا، سيأمرُ بضربنا بالمقارع حتى الموت**". فالمقْرعةُ: خشبة تُضْرَبُ بها البغالُ والحمير، وقيل: كلُّ ما قُرِعَ به فهو مقْرعةٌ، والمقْراعُ كالفأْس يكسر بها الحجارة[١٤٠].

ويَقُوْل الرَّاوي في القصَّة نفسها[١٤١]: " **أسقط العجوزُ الأُنْشُوطةَ حولَ رقبته قَائلاً: "المؤمن يفرح بالموت لكنك مذعور**"، فالأُنْشُوطةُ: عُقْدة يَسْهُل انحلالها مثل عقدة

التِّكة، وقيل: هي عقدةٌ تَمدُّ بأَحد طرفيها فتَنحل، وقد نشَط الأُنْشُوطةَ:أي عقَدها وشدَّها[١٤٢].

وكذلك يَقُول[١٤٣]: " **فجأةً تناهى إليهم من بعيد دقُّ سنابكَ على الأرض**"، فالسُّنْبُك: طرَفُ الحافر، وجمعهُ سنَابكُ[١٤٤].

ويَقُول أيضًا في القصَّة نفسها [١٤٥]: " **بَرقَ في عينيه وَمْضٌ مُلتاثٌ** ". فالالتياث: هو الاختلاط والالتباس[١٤٦].

كما ورد في قصَّة " **آليونا**" على لسان الرَّاوي[١٤٧]: " **يتابعُ ببصره نُدَفَ الثَّلج البيضَاء تهْمي بخفَة، وتتطايرُ في مسَار الرِّيح**". يَقُول ابن منظور: نَدَفَت السَّماءُ بالمَطَر: مثل نَطَفَتْ، ونَدَفَت بالثَّلْج: أَي رَمَتْ به، ونُدْفة الثَّلج: ما ينزل منه شفّافًا كالقطن [١٤٨].

ويَقُول في القصَّة نفسها[١٤٩]: **أعقب الرَّنين وقع خُطوات "صفيَّة" في الرَّدْهَة**". وللرَّدْهَة معان عدَّة[١٥٠]، منها: البَيْتُ العظيم الَّذي لا يكون أعظَمُ منه، وجمعُها الرِّداهُ، والنُقْرَةٌ في صَخْرة يَسْتَنْقعُ فيها الماءُ، والجمع رَدْهٌ ورداهٌ، وفي سياق القصَّة تعني: مدخلُ البيت الَّذي تفتح عليه حُجُراتُه وطُرقاتُه، وثَمَّةَ خطأ شائعٌ في هذه المفردة ؛ فهي تنطقُ بالرَّاء المَضْمومة.

وورد في القصَّة نفسها قوله:" **ازْدَردَتْ القطعَةَ كَاملَةً** "، فالازدرادُ لغةً هو: الابتلاع[١٥١].

وكذلك قوله: " **حدَّجت فيه تسأله مباشرة** ". فالفعل حَدَجَ بمعنى: نظر إلى شخص أَو سمع صوتًا، فأَقام أُذنه نحوه مع عينيه، والتحديجُ: شدَّة النظر بعد رَوْعَة وفَزْعَة[١٥٢]، فالفعل الشائع هو حَدق، وقد أورده القاص في قصته " **طرح القلب** "، حينما قال[١٥٣]: "**حدق بغبشة الليل لحظة، فلاحت له عيناها من لفائف العتمة**".

وقوله[١٥٤]:" **يشربون البيرة ويمزُّونَ بالجمبري**"، فالفعل مزَّ بمعنى مصَّ، والمزُّ بين الحامض والحلو، والتَّمَزُّزُ: أَكلُ المُزِّ وشُرْبُه[١٥٥].

وقوله: " **انتقتْ كأسين من الصُّوان**"، فالصُّوانُ والصِّوَانُ: هو ما يُصانُ به أو فيه الكتبُ والملابسُ ونحوها، والجمع: أَصوِنَةٌ [١٥٦].

وقوله[١٥٧]: " **بنظرة رصينة حلَّت محل الفتاة النَّزِقَة النَّحيفة التي عرفها ذات يوم**"، فالنَّزَقُ لغةً: هو الخفة والطيش، والأُنثى نزِقَةٌ[١٥٨].

وقوله [١٥٩]: " **رانَ صمتٌ، استعاد كل منهما شريطًا من الذكريات يراه بطريقته**". قيل " ران عليه الشّيء: بمعنى غَلَبه وغطَّاه، على غرار قولنا: ران عليه الحُزْنُ أو الهوى، وبدا هذا الفعل في قوله تعالى [١٦٠]: " كَلاَّ بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ".

وقوله[١٦١]: " **لمَاذا لـم تتزوجي إلى الآنَ؟، زمَّتْ شفتيها، بانَ في عينيهَا أسفٌ**. فزَمَّت شَفَتَيْها: أي عَضَّت علَيْها[١٦٢].

وقوله[١٦٣]: " **وفاضت الشمبانيا كالزَّبَد الأبيض على جانبي الزُّجاجة**"، فالزَّبَد: بفتح الزاي هو الرغْوة، وأزبدَ البحر: قذف رَغوته[١٦٤].

وقوله[١٦٥]: " **لو أنَّه هصَرها واعتصرها أكَانَ يُصبحُ سعيدًا ؟؟**. فالهَصْرُ– كما ورد في لسان العرب– هو الكسْرُ، وقال الجوهري[١٦٦]: " هَصَرْتُ الغُصْنَ وبالغُصْن إذا أَخذتَ برأْسه فأَملتهُ إليكَ.

ويَقُوْل في قصَّة " **بيت جدي** " واصفًا الجدة [١٦٧]: " **سَمْراء سَلتَاء حَولاء**"، والسَّلْتاءُ من النِّساء التي لا تَخْتَضبُ البتَّةَ، أي التي لا تقبلُ على استعمال الخضَاب، والجمع: سُلْتٌ[١٦٨].

ويَقُوْل في القصَّة نفسها: " **مثل دمعة تترجرج ولا تسقط**"، فالرَّجْرجة لغةً: مأخوذة من الرَّجِّ: وهو التَّحريكُ ؛ رَجَّهُ رَجْرَجَهُ: أي حرَّكَهُ [١٦٩].

ويَقُوْل الرّاوي أيضًا واصفًا الجدَّ: " **مطَّ شفتيه** " **تصرفت، هي دي مشكلة يعني؟** "، فالمطُّ لغةً هو المدُّ، وفي حديث سعد: ولا تَمُطُّوا بآمين أَي لا تَمُدُّوا[١٧٠].

ويَقُوْل أيضًا:" **كان جدي مُعلمًا في مَدرسة ابتدائية، ثمَّ رفتوه لأنه نكدي**". فقد استخدم ها هنا الفعل (رفت) بمعنى: فُصل وعُزل من وظيفته، وهو فعل غير شائع، وقد رفضه بعض العلماء، وجعله من الأخطاء اللغوية[١٧١] ؛ لأنه لم يرد في المعاجم القديمة بهذا المعنى، ولكنَّ مجمعَ اللغة العَرَبيَّة المصري أقرَّ هذا الفعل، باعتباره استعمالاً مستحدَثًا للفعل " **رَفَتَ**" الَّذي كان يعني التَّحطُّم والانكسار، وأصبح يعني فقد الوظيفة الَّذي الْقَصَصيَّة إلى قطع وسيلة الرزق والانكسار النَّفسي[١٧٢]، وهذا دليلٌ على مواكبته ركب التَّطور اللغوي، فضلاً عن تشبثه الواضح بالمعاجم اللغوية القديمة.

ولاح في القصَّة نفسها قوله:" **تكزُّ على ضروسها ولا تنطق**"، فكزَّ على أسنانه أو ضروسه: أي أطبقها وشدَّ عليها حنقًا وغَضَبًا [١٧٣].

وكذلك قوله [١٧٤]: " **ستجد أنه جدير بامتشاق السُّيوف وخوْض المَعــارك** "، فالفعــل مَشَقَ: بمعنى ضربه، وقيل: هو الضَّرب بالسوط خاصة[١٧٥]، وامْتَشَقَ الفَارِسُ سَيْفَهُ: أي استَلَّهُ منْ غمْده لدَحْر خصمه[١٧٦].

كما لاح الفعل **زحرَ** في قصَّة " **ليلة بلا قمر**" وذلك في قوله[١٧٧]:" **عكَفَ علَى رُكْبتيه يَزْحَرُ** "**لــم أفعلْ شيئًا ياجماعة**". والزَّحيرُ والزُّحارُ: هو إخراجُ الصَّوْت أَو النَّفَس بأَنين عند أي عَمَل شاق.[١٧٨]

وفي قصَّة "**خطوبة**"، يَقُوْل الرَّاوي وصفًا والدَ العروس[١٧٩]: " **ارتجَّ من العبارَة** "، فارْتَجَّ : أي اضطرب[١٨٠]، ويَقُوْل في القصَّة نفسها: " **صورٌ بيضاء من الطفولة والأبوة والحب رفرفت، قبل أن يطمرها الزمن القادم**"، فالطمر لغةً هو الدَّفن [١٨١].

وفي قصَّة " **سأفتحُ البابَ وأراك** " يَقُوْل[١٨٢]:

" **كلُّ هذه السُّهوب المترامية قلبي...البطاح في الفَجر قَلبي.. دوَّامات المَاء المُنْداحة قلبي**".فالسُّهْبُ من الأَرض: المُسْتَوي في سُهُولَة [١٨٣]. والبطاحُ والبَطْحَاوات فهي جمع بَطْحاءَ، وتعني المسيل الَّذي فيه دقاق الحصى [١٨٤]، والمُنداحة: مشتقَّةٌ من النَّدْحُ: وهو السَّعَة والفُسْحة والكثرة [١٨٥].

وفي القصَّة نفسها يَقُوْل[١٨٦]: " **تغمغمينَ** "**نعم أنت من أحبني** "، فالغَمْغَمةُ: هي الكلام الَّذي الَّذي لا يتضحُ ولا يُبَين[١٨٧].

فمن الملاحظ – من خلال ما ذكر آنفًا– أنه كان شَغوفًا بالسَّير في دُرُوب المعاجم اللغوية القديمة، وحريصًا على النهل من معينها العذب. ورغم هذا العشق غير المتناهي نراه يستعمل بعض الْمُفْرَدَات الجديدة الَّتي ظهرتْ في عصرنَا الحالي، ففي قصَّة " **بيت جدي**" نجده يَقُوْل:[١٨٨]

" **صاح فيه باشمئناط: تفضل يلعن أبوك على أبو ماركس في ساعة واحدة**".

فلفظ الاشمئناط لم يرد في كتب المعاجم اللغوية القديمة، ولكنه شاع في وقتنا الحالي، خاصة بعد ثورة الخامس والعشرين من شهر يناير عام ألفين وأحد عشر ميلاديَّة. وهو يعبر عن السُّخرية والغضب والإنكار[١٨٩]. فهو – كما أسلفنا– يريد مواكبة ركب التَّطور اللغوي، فضلاً عن تشبثه الواضح بالمعاجم اللغوية القديمة.

وقبيل أن نترك الجزئية المتعلقة بمستويات اللغة السَّرْدية في قصصه، حريٌّ بي أن أذكرَ أنَّ ثَمَّةَ أخطاءً لغويةً وردت لديه، وهي لا تقللُّ مُطلقًا من قيمة هذه الْمَجْمُوْعَة الغنيّة الثَّرية، ويمكن حصرها في النحو الآتي:

١) أخطاء في دَلالات الألفَاظ:

وتكون باستعمال الكلمة في غير معناها الصحيح، فتــذهب إلى معنى آخر، أو تخرج عــلى دلالات العَرَبيَّة المعروفة[١٩٠].

وذلك على غرار قوله في قصَّة " **ليلة بلا قمر** " على لسان الرَّاوي[١٩١]: " **مسد العَجُوزُ ذقنَه البيضَاء**"، فالعجوز لم ترِدْ في كلام بليغ وصفًا للرجــل بــل للمرأة، فالعَجُوزُ[١٩٢] عند الجوهري: هي المرأةُ الكبيــرةُ، والجمع: عَجائز وعُجُز "، يَقُوْل الحقُّ – جلَّ وعلا –:" فَأَقْبَلَت امْرَأَتُهُ في صَرَّة فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ " [١٩٣]. فمن الصواب إذن أن يستبدل لفظَ (مسن) أو (شَيخ) بلفظ (عجوز).

ويَقُوْل في قصَّة " **بيت جدي**" على لسان الرَّاوي الَّذي يصفُ الجدَّ[١٩٤]: " **رجلٌ كَسُول**"، فالصواب: رَجل كَسلٌ، فكما ورد في لسان العرب: هو كَسل وكَسْلان، والجمع: كَسالى وكُسالى وكَسْلى، والأُنثى: كَسلة وكَسْلى وكَسْلانة[١٩٥].

وفي القصَّة نفسها نجدهُ يستخدمُ ظرفًا في غير محلِّه، فيَقُوْل الراوي: " **لَــمْ تُظهرْ ضَعْفًا أمَامنا أبدًا** "[١٩٦]، **فــ (أبدًا):** ظرف لاستغراق الزمان المستقبل، ولا يجوز استعماله في هذا السِّياق، فالحق يَقُوْل: "**إنا لن ندخلها أبدًا ما دامُوا فيها**"[١٩٧]، وكان ينبغي له أنْ يَقُوْل: " **لم تُظْهرْ ضعفًا قَطُّ** " ؛ فــ **(قطُّ)** ظرف لاستغراق الزمن الماضي منفيًّا، فنقول: ما فعلته قطُّ، ولم أفعله قَطُّ.

وفي قصَّة "**آليونا**" نراه يستخدم فعلاً في غير ما وضع له، فهو يَقُوْل[١٩٨]: " **تزوَّجُوا روسيات وأنْجبوا وألفوا الصَّقيع** " ؛ فالفعل أنجب لغةً ، بمعنى: أتى بولد نجيب، ونجبَ الرجلُ نَجابةً إذا أصبح نَجيبًا [١٩٩]، على غرار قولنا (أنبل): أي أتى بولد نَبيل، ولكن ليست هذه هي الدلالة المقصودة في السَّياق، فأنجبوا في هذا المقطع بمعنى ولدوا الرَّاوي تحديد لخلال هؤلاء الأبناء.

ويَقُوْل في قصَّة " **بيت جدي**" [٢٠٠]: "**ذات مساء حَواليْ السَّاعة التَّاسعة، كُنتُ مَع خَالي حُسَين ومحمود هُناك.**"

فمن الأخطاء الشَّائعة استخدام الظرف " حَوَالَيْ " بمعني "قُرابة" التي تعني "تقريبًا" ؛ فهو ظرف مكان بمعنى "حَوْل"، فقد جاء في لسان العرب: " هو حَوْلَهُ وحَوْلَيْه وحَوَالَيْه وحَوالَه ولا تقل حَواليه، بكسر اللام. وفي التهذيب: والحَوْل اسم يجمع الحَوالىْ، يقال حَوالَي الدَّار، كأَنَّها في الأَصل حوالين، كقولك ذو مال وأُولو مال" [٢٠١]، والظرف نفسه ثابت في تراثنا الشِّعري. كما جاء في كتاب "**العين**" [٢٠٢]: "وسألتُ أبا الدُّقَيْش عن المُدَوَّمَة الطَّواحي، فقال: "هن النُّسورُ تستديرُ حَوَالَي القتلى ". فلم ترد إذن بمعنى " تقريبًا"، وهو الاستخدام الَّذي كثيرًا ما يشيع في كتابات المثقَّفين والمتخصصين[٢٠٣].

وورد قوله في قصَّة " **بيت جدي**[٢٠٤]: " **ظلَّ يُحَاولُ أنْ يَرْفَعَ رأسَهُ علَى رقبته، ثـُمَّ نهَضَ بَعدَ فترة، وسار ببطء بين الدِّكك مُحاذرًا أنْ يَرْتطمَ بشَىء** ".

فهو يعني في قوله " بعد فترة ": أي بعد وقت قصير، أو مُدّة قصيرة ؛ وقد جانبه الصواب، فالفترةُ لُغةً من الفُتُور، وهو – كما ذكر الأصفهاني – سكونٌ بعد حدَّة، ولينٌ بعد شدَّة [٢٠٥]، فالفترة سميت بذلك لفتورها وانقطاع الجد فيها، فكلُّ حال من السُّكون أو الانقطاع يتوسَّط بين حالين من الحدَّة أو الجد فهي فترة. كما أنَّها تعني وقتًا طويلاً من الزَّمن قد يبلغ قرونًا، يَقُوْل الحق جلَّ وعلا[٢٠٦]:" يَا أَهْلَ الْكتَاب قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ عَلَىٰ فَتْرَة مِّنَ الرُّسُل"، فبعضُ المفسِّرين يَقُوْل: إنَّ هذه الفترة أي مدة الانقطاع بين رسول وآخر بلغت نحو ستة قرون[٢٠٧].

وجاء في قصَّة " **سماء ضائعة**"[٢٠٨]: **توهَّجت واحترقتْ مليارات المشَاعر**".

فالمشاعر لغةً: جمع مَشْعَر، والمَشْعَرُ: موضع المنسك من مَشَاعر الحجِّ، يَقُوْل الحقُّ جلَّ وعلا[٢٠٩]: " فَإِذَا أَفَضْتُم مِّنْ عَرَفَات فَاذْكُرُوا اللَّهَ عندَ الْمَشْعَر الْحَرَام "، يَقُوْل ابن منظور[٢١٠]: "شَعَرَ به وشَعُر يشْعُر شعرًا وشَعرًا وشُعورًا، فالصَّواب: مليارات الأحاسيس.

٢) أخطاء نَحويَّة وصَرفيَّة وتركيبيَّة:

وضع علماء النحو الأوائل الضوابطَ الصَّرفيَّة الدَّقيقة لاشتقاق الكلمة المفردة، كما اعتنوا عنايةً فائقةً بوضع الضَّوابط النحوية لصياغة الجملة التي تُبنى من تلك الْمُفْرَدَات، ولكن ثَمَّةَ مخالفاتٌ وردت لدى بعض الباحثين في اشتقاق الكلمات، وكذلك في صياغة الجملة، وأيضًا في مخالفة قواعد الصرف والنحو العربي[٢١١].

ومن ينعم النظر في هذه الْمَجْمُوْعَة يجد بعض الأخطاء النَّحويَّة، ومنها: أخطاء في الإعراب. فالبطلُ يَقُوْل في قصَّة " **بيت جدي**" [٢١٢]: " **وجدتُ خالي مَحمود في الشُّرفَة مَحني على سُورهَا وخَالي حُسَيْن وَاقفًا**"، فالصواب: وجدتُ خَالي مَحمود مَحنيًّا عَلى سُورها ؛ فالفعل (وجد) من الأفعال الَّتي تنصبُ مفعولين أصلهما المبتدأ والخبر.

وثَمَّةَ أخطاءٌ أخرى في اشتقاق الصفة المشبَّهة، ففي قصَّة " **خطوبة** " نراه يَقُوْل على لسان الرَّاوي[٢١٣]: " **يحشر العريس نفسه بين والدته وأخته على الأريكة**". فكلمة العريس غير صائبة لغويًّا، فالعَروسُ نعت يستوي فيه الرجل والمرأة مادام في إعراسهما، فالرجل عروسٌ من رجَال عُرُس، والمرأةٌ عَروسٌ من نساء عَرائسَ[٢١٤].

ويَقُوْل أيَضًا في قصَّة " **بيت جدي**" [٢١٥]:

" **فكَّ الرَّهن بعدَ أنْ ظهرَ عليه الإنهاكُ مؤخرًا من جَرْجَرة عشْرة أفواه بحبل معاشه المُهْترئ**"، فالفعل جَرْجَرَ بمعنى: صاح وضَجَّ وتضجَّر، والجَرْجَرَةُ: هي الصوتُ، وقيل: الجَرْجَرَةُ: تَرَدُّدُ هَدير الفحل، وهو صوت يردده البعير في حَنْجَرَته، وهذا المعنى لا يريده القاص ها هنا، ولكنه يقصد الفعل جرَّ يجرُّ جرًّا، والجَرُّ: الجَذْبُ، وجَرَرْتُ الحبل وغيره أَجُرُّه جَرًّا [٢١٦]، فالصواب إذن: " منْ جرِّ عَشرة أفواه".

كما أنَّ هناك أخطاءً نحويَّة متعلقة باشتقاق اسم المفعول، فهو يَقُوْل في قصَّة "**بيت جدي**" [٢١٧]: " **كادَ الافتتاحُ أنْ يكونَ قاصرًا علينا**"، فالصواب: " يكون مقصورًا عليه"[٢١٨]، فالقاصرُ لغةً: أي الَّذي يبلغ سنَّ الرُّشد، فيوضع تحت حماية وعناية وصي[٢١٩].

وثَمَّةَ أخطاءٌ في تعدية الأفعال ولزومها، ويكون ذلك باستعمال الفعل اللازم متعديًا والمتعدي لازمًا، أو بتعدية الفعل بحرف غير الحرف المُحدَّد لتعديته، أو بغير حرف من حروف التعدية.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصَّة " **آليونا**" في قوله[٢٢٠]: " **تتردد آليونا عليه مرتين في الأسبوع** "، فالفعلَ " **يتردد**" جاء متعديًا بحرف الجرِّ"على "، ومن المعلوم أنَّه يتعدى بحرف الجر "إلى"، ففي أساس البلاغة[٢٢١]: "وهو يتردد بالغَدوات إلى مجالس العلم ويختلف إليها"، وفي المصباح المنير[٢٢٢]:" ترددت إلى فلان: رجعت إليه مرة بعد أخرى. وكثيرًا ما ورد الفعل متعديًا بحرف الجرِّ "إلى" في آيات الذكر الحكيم، ومنها

قول الحق[٢٢٣] :" **فَرَدَدْنَاهُ إلى أمِّه**"، وقوله[٢٢٤]: " **ولو ردُّوه إلى الرَّسول وإلى أولي الأمر منْهم** ".[٢٢٥]

كما ورد في القصَّة نفسها قوله على لسان الراوي[٢٢٦]: " **فحدَّقت به كأنَّمَا لا تصدق ما تسمعهُ**"، فالفعل (حدَّق) – بتشديد الدَّال– لا يتعدَّى ها هنا بالباء، ولكنه يتعدَّى بحرف الجرِّ" إلى"، فهو بمعنى: شددت النظر إليه[٢٢٧]، أما لو كان متعديًا بالباء، فستتخلق دَلالة أخرى غير الدلالة المقصودة، فالجوهري يَقُول: حَدَقوا بالرَجُل وأَحْدَقوا به، أي: أحاطوا به [٢٢٨]، وكثيرًا ما شاع هذا الخطأ في قصصه، فهو يَقُول في قصَّة " **طرح القلب** "[٢٢٩]: "**حدَّق بغبشة الليل لحظة، فلاحت له عيناها من لفائف العتمة**" ، كما يَقُول في قصَّة " **مرآة** "[٢٣٠]: " **حَدقَّتُ بالفراغ والسُّكون حتَّى كلَّ بصري**".

وورد أيضًا قوله[٢٣١]:" **لمْ يَكنْ واثقًا إنْ كانَ قَد قامَ بمَا ينبغي عليْه، أمْ أنَّه أجْهَضَ بيديْه كلَّ شَيء**"، فالفعل (ينبغي) لا يتعدَّى بحرف الجرِّ(من)، ولكنه يتعدى بـــاللام، والقرآن الكريم خير دليل يؤكد كلامنا هذا، فالحق – جلَّ وعلا– يَقُول[٢٣٢]: " لاَ الشَّمْسُ يَنْبَغي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ " ويَقُول[٢٣٣]: " قَالُوا سبْحَانَك ما كَانَ يَنْبَغي لَنَا أَنْ نَتَّخذَ منْ الرَّاويكَ منْ أَوْليَاء".

ويَقُول في قصَّة " **بيت جدي**"[٢٣٤]: " **لقَّنته حياةُ أخويْه بما انطوت عليه من تمرد وإخاف درسًا واضحًا ينأى بنفسه عن السِّياسة فالتزم بالتَّحصيل العلمي**"، فالفعل يلتزم لا يتعدى بالباء، فنقول: التزمَ التَّحصيل العلمي، على غرار ديوان المعرِّي الشَّهير " لزوم ما لا يلزم".

ويَقُول في القصَّة نفسها[٢٣٥]: " **شابة حرمت من زوجها، أمٌّ حُرمتْ منْ أطفالها**".

فالفعل (حرم) جاء متعديًّا بحرف الجر (من)، والصواب: حُرمتْ زوجها...وحُرمتْ أطفالها ؛ لأن الفعل (حرم) يتعدى إلى مفعولين تعديًا مباشرًا، فالفراهيدي يَقُول [٢٣٦]: المَحرومُ: الَّذي حُرمَ الخَيْرَ حرْمانًا، ولم يقل حُرمَ من الخَير، ويؤكد الكلامَ نفسه صاحبُ المحيط في اللغَة، فهو يَقُول[٢٣٧]: حَرَمَه الشَّيء حُرْمًا وحَرْمًا وحُرْمَةً وحَرِيْمَةً.

كما جاء في القصَّة نفسها على لسان الراوي[٢٣٨]: "**ربما لمْ يهتمْ أحدٌ بذلك، مَا الَّذي يُعَانِي منْهُ، أو مَا الَّذي يُعْوِزُهُ**". فالفعل(يعاني) ورد مُتعديًّا بحرف الجرِّ (من)، ولكنَّه يتعدى بنفسه، الرَّاوي الحاجة إلى حرف الجر، كما ذُكر في كتب المعاجم الأمهات، فابن منظور يَقُول: "عانَى الشَّيءَ: قاساه، يقال: عاناه وتَعَنَّاه وتَعَنَّى هو[٢٣٩].

وثَمَّةَ باحثون متخصصون[٢٤٠] تَجَاهلوا كتب المعاجم اللغويَّة القديمة، واعتمدوا على ما هو عَامِيٌّ شائعٌ ذائعٌ، ولسانُ حالهم يُردِّدُ: "خطأ مَشْهُور خَيْرٌ من صَوَابٍ مَهْجُور"، فلو امتثلنا هذه المقولة سنستبدلُ اللغةَ العَاميَّة باللغة الفُصْحَي، أمَّا لو استعملنا الْفُصْحَى وحافظنا عليها سيصبحُ المَهجورُ شَائعًا مُتدَاولاً.

وهناك أخطاءٌ في التَّذكير والتَّأنيث، فهو نراه يَقُوْل في قصَّة " **روح الضَّباب**" على لسان هدى: " **أيَّة أخبار ؟؟**، فأيَّة يجوز استعمالها مع المؤنث، ولكنَّ كلمة أخبار، مفردها خبر، ومن ثمَّ فهي مذكر، لذا وجب عليه حذف التاء من أية، لتصبح: **أيَّ أخبار؟؟**، أما إذا أضيفت "**أي**" إلى اسم مؤنث، فيجوز الوجهان: التذكير والتأنيث، **فالأول** على غرار قول الحق جل وعلا[٢٤١]: "**وما تدري نفسٌ بأيِّ أرض تموتُ**"، فكلمة أرض مؤنثة، ورغم ذلك وردت " **أي**" الرَّاوي تاء، **والآخر** كما قال أحد الشعراء: (من بحر الطويل).

إذا استنجدوا لم يَسْألوا من دعَاهمُ لأيَّــة حَــرب، أمْ بــأيِّ مكَــان

فهذا البيت يؤكد جواز استعمال " **أية** " مع الاسم المؤنث، فالحرب كلمة مؤنثة، واستعملت " **أية** " مؤنثة أيضًا.

وثَمَّةَ أخطاءٌ في كتابة تمييز العدد، فنراه يَقُوْل في قصَّة " **بيت جدي** " [٢٤٢]: " **لكن حدثَ أنْ تعطَّل صُرفُ معاش ثلاثة شهور، وخنقتهُ المصاريفُ، فقام برهن البيت لعم فرج** ".

فالخطأ يكمن في قوله " **ثلاثة شهور**"، وكان عليه أن يَقُوْل: " **ثلاثة أشْهُر**"؛ فالحريري يَقُوْل [٢٤٣]: " إنَّ الاختيار أن يقال ثلاثة أشهر وسبعة أبحر ؛ ليتناسب نظم الكلام، ويتطابق العدد والمعدود كما جاء في القرآن الكريم:" **فسيْحُوا في الأرْض أربعَة أشْهر**"[٢٤٤] ؛ والعلَّةُ في هذا الاختيار أن العددَ من ثلاثة إلى عشرة وضع للقلة، فكانت إضافته إلى جموع القلة أليق به وأشبه بالملائمة له.

وهناك أخطاءٌ في اشتقاق صيغ الجمع، فهو يَقُوْل في قصَّة "**سأفتح الباب وأراك** " [٢٤٥]: "**التلال والوديان المبتلة**". فالجمع (وديان) لا وجود له في كتب اللغة الأمهات، بل أوجده بعضُهم في معاجمَ معاصرة، متأثرين بذلك بالقياس العامي، والصواب في جمعه ما ورد في القرآن الكريم، يَقُوْل الحقُّ –جلَّ وعلا – في سورة

الرَّعد[٢٤٦]:" **أنزلَ منَ السَّمَاء مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بقَدَرهَا** ". وقد أورد ابنُ منظور هذا الجمع في لسان العرب، وذكر أنَّه على غرار ناد وأَنْديةٌ للمَجالس[٢٤٧].

وثَمَّةَ أخطاءٌ صرفيَّة وردت في مَجْمُوْعَته، كما في قوله في قصَّة " **بيت جدي** "[٢٤٨]: " **ولم يعد في السَّماء الدَّاكنة سوى نجوم قليلة تلمعُ بضعف**"، فالصَّواب: " السَّماء الدَّكناء " ؛ فالوصف من الألوان يأتي للمؤنث على وزن "**فعلاء**" كبيضاء وحمراء، وللمذكر على وزن "**أفعل**" كأبيض وأحمر[٢٤٩]، فالأدكن إذن للمذكر، والدَّكناء للمؤنث[٢٥٠].

ومن أخطاء التّراكيب اللغوية ما ورد في قصَّة "**آليونا**"، فالرَّاوي يَقُوْل[٢٥١]: " **إمَّا أنْ تتأخرَ عَنْ موعد الدَّرس أو تتصل مُعتذرةً عن عدم الحُضور**".

فكان ينبغي له أن يَقُوْل: " إمَّا أنْ تتأخرَ عَنْ موعد الدَّرس وإمَّا أنْ تتصل"، فلا بدَّ من تكرار "إمَّا"، على غرار قول الحق:[٢٥٢] " إنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبيلَ إمَّا شَاكرًا وَإمَّا كَفُورًا "، وقوله[٢٥٣]: " إمَّا أَنْ تُعَذِّبَ وَإمَّا أَنْ تَتَّخذَ فيهمْ حُسْنًا ". وقوله [٢٥٤]: " وَآخَرُونَ مُرْجَوْنَ لأَمْرِ الله إمَّا يُعَذِّبُهُمْ وَإمَّا يَتُوبُ عَلَيْهمْ".

٣) أخطاء إملائيَّة:

هناك بعض الأخطاء الإملائيَّة التي وقعت في مَجْمُوْعَته، ومنها كتابة بعض الحروف التي تنطق ولا تكتب، فبعض الحروف في الكلمات العَرَبيَّة تنطــق واضحة، ولكنها لا تكتبُ لعلل نحوية أحيانًا، أو لما جرت عليه العرف في الكتابة العَرَبيَّة. فنجده في قصَّة "**قرب البحر** " يَقُوْل[٢٥٥]:

" **صارت عنده خيولٌ وأراضي ودارٌ كبير**"، فكلمة (أراضي) ها هنا اسم منقوص، وكان عليه أن يَقُوْل: " **وأراض**" ؛ لأنَّه يجب حذف حرف العلة في الاسم المنقــوص غير المعرف بالألف واللام، إذا جاء نكرة مرفوعًا أو مجرورًا.

والخطأ نفسه ورد في قصَّة " **بيت جدي**" حينما قال الراوي عن الجدَّة [٢٥٦]: " **تَدفعُ بَعضَه يتأني إلى هناكَ كأنَّما تُطْعمني**"، فالصَّواب: " تدفعُ بَعْضَهُ بتأن ".

كما أنه خلطَ – في بعض الأحايين– بين التاء المفتوحة والمربوطة، فقد عَمَدَ إلى تكرير اللفظ " ثمت " – الرَّاوي ضبط– في سياقات متعددة، وورد في ثلاثة عشر موضعًا، كقوله[٢٥٧]: "**ثمَّتَ ذكريَاتٌ تتقلَّب**"، وقوله[٢٥٨]: " **كنت أودُّ أنْ أطيرَ، لكنْ ليس ثمَّتَ سماء**"، فــ (ثمَّ) بفتح الثاء مع تشديد الميم المفتوحة اسم إشارة للمكان البعيد

بمعنى هناك[٢٥٩]، " وقد تلحق (ثمَّ) تاء التأنيث، نحو(ثَمَّةَ) بتاء مربوطة، فإذا كُتبَتْ بتاء مَفتوحة أي: (ثَمَّتَ) كان ذلك من قبيح اللحن عند الأكثرين"[٢٦٠].

رغم أنَّه استعملَ اسمَ الإشارة (ثَمَّةَ) بالتَّاء المربوطة ثماني مرات في مَجْمُوْعَته، كما في قوله في قصَّة " آليونا": **فقد كان يعتقدُ جازمًا بأنَّ خلف الأهداف والشعارات البراقة ثَمَّةَ مصالحُ وأهدافٌ فرديَّة** "، وقوله في القصَّة نفسها[٢٦١]: **كان ثَمَّةَ فتاتان واقفتان تقلِّبان حَقائبَ وأساورَ نسائيَّة**". ونراه في قصَّة "**سماء ضائعة** "يراوحُ بين اللفظين في فقْرة واحدة كقوله[٢٦٢]:" **كنتُ أودُّ أنْ أطيرَ، لكنْ ليسَ ثمَّتَ سماء...تطلَّع الصبيُّ إلى أعْلَى يتحقَّق من قول العصفُور إنَّه: " ليسَ ثَمَّةَ سماء** ".

ومن الأخطاء الإملائية التي وردت لديه خلطه بين الهمزات المفتوحة والمكسورة ، فهو يَقُوْل في قصَّة " **روح الضَّباب** "[٢٦٣]:

" **إذ أنَّ أحدًا مازال لا يدْري من أينَ جاءتْ الصَّرخات، وإلى متَى تدوم؟**"، فقد عَمَدَ إلى فتح همزة أن بعد إذ، والصَّواب كسرُها ؛ فكسرَ الهمزة وجوبًا بعد " إذ" مما لاخلافَ فيه[٢٦٤].

ويَقُوْل في قصَّة "**مرآة**"[٢٦٥]:" **ثَمَّةَ صُوَرٌ شَخصيةٌ تلمَعُ لحْظةً وتنْطفىء**"، فقد جعل همزة الفعل تنطفئ على السطر، رغم أنَّ الهمزة توضع فوق حرف الياء مباشرة.

وورد في قصَّة " **بيت جدي**" قوله[٢٦٦]:

" **تمتـــم ولدٌ منْ الأولاد وَهو يُوْميء برأسه إلى البيت ذب الطابقيْن الَّذي تقصده سعاد**"، فالفعل أَوْمَأَ يُومئ، فالهمزة ليست على السطر، بل هي على الياء، وقوله[٢٦٧]: "**فوجيء بضباط البوليس السياسي**"، فالصواب: فُوْجئ، والخطأ نفسه تكرر في قصَّة " **روح الضباب**" حينما قال الراوي[٢٦٨]: " **فُوجيء بفَتاة على أرْضيَّة المصْعد** ".

ويَقُوْل في قصَّة "آليونا[٢٦٩]: " **كأنَّما يبْدَءان الحَياةَ من جَديد الآنَ**"، فالفعل غير مضبوط إملائيًّا ؛ والصواب: يَبْدَآن[٢٧٠].

ومن المآخذ الواضحة في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة، أنَّ القاصَّ لم يَعمدْ إلى ضبط الْمُفْرَدَات – في كثير من الأحايين– في قصصه، فجاء معظمها غير مَشْكُول، مما جعل الأمر يلتبسُ علي المتلقي في أحايين كثيرة.

كما أنَّ مَجْمُوْعَته الْقَصَصيَّة افتقرت – في كثير من الأحايين– إلى علامات التَّرقيم، ومن المعلوم أنَّ علاماتِ الترقيم تؤدي أدوارًا سيميائية وأيقونية ودلالية مهمَّة في مجال

الأدب بصفة عامة، وفي تركيب القصَّة القصيرة بصفة خاصة، " منذ أن تنبَّه إليها المصريون واليونانيون تأليفًا وتعبيرًا وإنشاء [٢٧١]، وثبتها اللاتين والعرب كتابة وقراءة وتنغيما، وطورها المحدثون والمعاصرون طباعة ودلالة وإبداعًا. ومن ثمَّ تسعف هذه العلامات المتلقي في قراءة الجملة وفهمها وتفسيرها وتأويلها، وتنغيمها نبريًّا بغية التوصيل والتبليغ والتأثير.[٢٧٢]

وعلامات الترقيم ليست حُلى يتوشَّى بها الكلام، بل هي تؤدي أدوارًا مهمَّةً ؛ فمن خلالها تتضحُ الدَّلالات، وتتبينُ المَعاني، ونستكشف مقاصدَ الكتَّاب والمُبدعينَ.

والأمثلة على تجاهل الترقيم كثيرة، نذكر منها ما ورد في قصَّة "**بيت جدي** " [٢٧٣]: "**كف المعلمونَ عن الاهتمام به أومراجعة واجباته أو توجيه الأسئلة إليه لأنَّه كانَ يستغرقُ وقتًا طويلاً إلى أن يقف على قدميه ثم يتطوح مكانه بعد ذلك بعينين مغمضتين ورَأسه يتأرجح من الرَّاوي أن يفتح فمه بكلمة**".

فلم يكتب من علامات الترقيم في هذا المقطع سوى النقطة في نهايته، وتجاهل الفواصلَ، وكذلك الفاصلة المنقُوطة قبل كلمة لأنَّه.

(ج) التناص:

ارتبط مفهومُ التناص في النقد الأدبي الحداثي بالباحثة البلغارية جُوليا كريستيفا، والتي ألفت فيه عدَّة دراسات، فكثيرًا ما أكدت انفتاحَ النُصُوْص وتداخلها مع نُصُوْص وخطابات أخرى، فهي تقول إنَّ التناصَ: "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابيَّةٍ مغايرة، بشكلٍ يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشِّعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس. هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيًّا... إنه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة؛ إذ هي نُصُوْص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النُصُوْص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّا"[٢٧٤].

وقد يكون التّناص عفويًّا نتيجة المثاقفة أو التّعددية الثّقافية، أو قَصديًّا رغبةً في إبداع النُصُوْص الثَّرَّة الغنيَّة.

ومن يجلْ في هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة الثَّريَّة يجد أنَّ التناصَ قد لاح فيها بشكل لافت، وانقسم فيها على قسمين: تناص ديني، والآخر: أدبي.

١) التَّناص الديني:

لم يشكلْ التناصُ الدّيني ظاهرةُ شائعةً في قصصه، فثَمَّةَ إحالاتٌ طفيفةٌ على القرآن الكريم؛ بغيَّة توظيفه بشكل يخدمُ المتنَ القصصي ومقصديته. فقد وردت جملٌ مستوحاةٌ من القرآن على ألسنة شخصياته.

ونذكر هنا ما جاء على لسان "**هدى**" في قصَّة "**روح الضباب**" [٢٧٥]:

"**لا أحبُّ أنْ أموت مرميةً بجوار بَالوْعة، أو على الرَّصيف، مثل طيور ضربتها عاصفة، يفرُّ الكثيرونَ، أصابعهم تسدُّ آذانهم، يَهزون رؤوسَهم من الألم، وفي النهاية يتساقطون بنظرات ذاهلة** ".

فثَمَّةَ تعالق مع قول الحق[٢٧٦]:" **أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاء فيه ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصْابِعَهُمْ في آذَانهم مِّنَ الصَّوَاعق حَذَرَ الْمَوْت واللّهُ مُحيطٌ بالْكافرينَ**" ، فالمشهدان – إذا جاز لنا التعبير – متشابهان، فالمولى في الآية الكريمة يشير إلى حال الكفَّار المنافقين الَّذينَ نراهم يضعون أصابعهم في آذانهم ؛ خوفًا من شدة الصواعق. أما المشهد الآخر في قصَّة الخميسي، فنجد هؤلاء الفارين يضعون أصابعهم في آذانهم ؛ من شدة الألم، والالتقاء بين الطرفين يكمن فقط في ردود الأفعال إزاء شدة الصواعق، ولكنه لا يتعلق بهُويَّة كل طرف، فالطرف الأول هم المنافقون الآثمون الَّذين عاقبهم الله بهذه الصواعق، أما الطرف الآخر فهم أناسٌ مظلومون مقهورون لم يفعلوا شيئًا يستوجب هذا العقاب القاسي.

ويَقُوْل الرَّاوي في قصَّة " **بيت جدي**" [٢٧٧]: "**وأخيرا ينفخُ مُستسلما للحقيقة:** " **بالذمة ده كلام ؟؟ يا أرحم الرَّاحمين**".

فهناك تناص مع قول الحقِّ[٢٧٨]: " **وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحمينَ**"، فالجَدُّ ها هنا شعر بالحزن والضَّجر والاستياء من جرَّاء عَجزه عن مُلاحقة ركب الغلاء، وعدم مقدرته على الإنفاق على ذويه، فنجده يومئ إلى دعاء سيدنا أيوب، وهو قوله: " **أرحم الراحمين** " ؛ فهو يلجأ إلى الخالق الرحيم بعباده ؛ حتَّى يكشفَ عنه هذا الضُّر، ويعينه على مواجهة أعباء الحياة.

٢) التناصُّ الأدبي:

أدركَ الخميسيُّ أهميةَ الشِّعر العربيِّ القديم خاصّة، ومن ثمَّ حاول توظيفه في مَجْمُوْعَته هذه، الَّتي تفيضُ بتداخلاتٍ نُصُوْصية مع هذا المعن الثَّر الفيَّاض.

فالتناصُّ مع الشِّعر نجده ماثلاً في قصَّة "**بيت جدي** " إذ يَقُوْل السَّاردُ واصفًا الجَدَّ [٢٧٩]:

"**ركبَ الحصانَ ومن خلفه فلاحٌ ببندقية على كتفه يُدعى جودة، سار متمايلاً تحتَ ضَوء القمر (يا سلام على جمالك يا جدي)، وتوغَّل في الحُقُول، تعرفهُ الخيلُ والليلُ والغيطانُ، والرُّمحُ والقرْطَاسُ والقلمُ**".

فالمشهدُ السَّابقُ ينفتحُ على بيت المُتنبي المشهور، الَّذي قال فيه:(من بحر البسيط) [٢٨٠].

الخيلُ والليلُ والبَيداءُ وَالسَّيفُ والرُّمْحُ والقرطاسُ والقَلَم

فقد ظهر التناص ها هنا في أوضح صوره، إذ ارتكن السَّاردُ إلى ذكر بعض الْمُفْرَدَات التي تعبُّر عن هذا الجدِّ وعالمه، ومنها: الليلُ والغيطانُ والقرطَاس والقلمُ ؛ وكأنه يريد بذلك أن يتماهى مع المتنبي، فالليلُ كان خدنَهُ الَّذي يتسامرُ معه، ويُرهفُ السَّمع لشجوه وعزفه على العود. والغيطانُ كانت تعرفه لكثرة اختلافه إليها، فهي كانت إرثه الَّذي ظفرَ به ولكنَّ خُرْقَهُ ضيَّعه. أمَّا القرْطاسُ والقلمُ فهما رفيقَا دربه اللذان أعاناه على دَرْء السَّأم والمَلال والكَلال. ورغم حُبِّه الجَم للكتابة ألَّفَ عملاً أدبيًا واحدًا عنونه باسم" **زهرة الربيع أنيسة الروح** "[٢٨١]. فهذه الأشياء تعرفة جيدًا لشدة تعلقه بها، ولكنَّ السَّاردَ أضاف دَالين – وردا في بيت المتنبي– لا يرتبطان بهذا الجَدِّ، وهما: الخيل والرُّمح ؛ وربما جَاءا إيغالاً منه في السُّخرية ؛ لأنه لم يكن فارسًا مغوارًا صنديدًا على غرار المتنبي، بل كان فارسًا في ميداني الجَهل والفدامَة.

كما لاح أيضًا التناصُّ الشعري في القصَّة نفسها، فالجَدُّ يَقُول:" **خلي بالك يا ابني ما طار طير وارتفَع إلاَّ كمَا طارَ وقعْ** "!

فثَمَّةَ تعالقٌ ها هنا معَ قول الإمامِ الشَّافعي[٢٨٢]: (من منهوك الرَّجز).

حَسْبِي بعلمَي إنْ نفَعْ ... مَا الذُّلُّ إلاَّ فِي الطمَعْ

مَنْ راقبَ اللهَ رجَعْ ... عَن سُوء مَا كَان صنعْ

مَا طَار طيرٌ وارتفعْ ... إلا كَمَا طَارَ وقَعْ

فالقاصُّ تدبَّرَ مُقطَّعةَ الشَّافعي السَّابقة جيدًا واستوعَبها وأرادَ أنْ يجريها على لسان إحدى شخصياته، فوردت هنا على لسان الجدِّ، الَّذي يحتار المتلقِّي في أمره، فهو تارةً يرفع لواء الفَدْم والجهل، وتارة أخرى نراه حَكيمًا خبيرًا مطلعًا على خفايا الحياة

ومخبوءاتها، ويريدُ أنْ يجودَ على حفيده بخبراته التي اكتسبها. وقد امتصَّ الجدُّ نصَّ الشَّافعي الَّذي أكَّد من خلاله أنَّ الموتَ هو الحقيقةُ المطلقةُ في هذه الحياة، ومهما حقق البشر لا بدَّ أنْ يرتشفُوا من مَعْنه.

وبدا التَّنَاصُ أيضًا في قصَّة " **آليونا**" حينما قال [٢٨٣]:

"**شتاءٌ روسيٌّ يشبه حقيقةً صارمةً، تسوق الإنسانَ برصانة إلَى الدِّفء والشُّرود والذِّكريات، يتابعُ ببصره نُدَفَ الثَّلج البيضَاء تهْمي بخفَة، وتتطايرُ في مَسَار الرِّيْح**".

فثَمَّةَ تعالقٌ مع قصَّة شقاء، للكاتب الرُّوسي" أنطون تشيخوف "، الَّتي استهلها قائلاً: " **الشفق يؤذن باقتراب الليل، ونُدَفٌ كبيرةٌ من الثلج تَتَساقَطُ حولَ مصابيحَ الطَّريق**". ولا يخفى ها هنا أنَّ الخميسي تأثر بهذا الكاتب الروسي، وليس ثَمَّةَ غضاضة في ذلك، فهو كان مُلمًّا بالروسية، مطَّلعًا على نَتَاج جلِّ الكُتَّاب الروسيين. وشيخوف مؤلفٌ قصصي رُوسي كبير شهير، ينظر إليه على أنه من أفضل كتَّاب القصص القصيرة على مدى التاريخ، ومن كبار الأدباء الروس، وقد كتب المئات من القصص القصيرة الرَّائعة.وتوظيف التناص في هذا المقطع جاء متساوقًا مع رؤية القاص الخاصة، فقد هام في أجواء قصَّة "شقاء"، وتغلغلَ في أعماقهَا، لذا اخترق بعضُ مفرداتها قصَّة آليونا. ونلحظ ها هنا أنَّ القاصَّ قد اتَّحد مع الرَّاوي، وكأنَّه يتحدثُ عن ليلة شتويَّة خاصَّة به قضَاها في ربوع روسيا، واستمتع فيها بقطع الثلج المتناثرة.

(د) سيميائية الألـــــوان:

تشكِّلُ الألوانُ علامات سيميائيةً في الخطابات السَّرْديَّة والشِّعريَّة ؛ لأنَّها تمكننا من فك شفرات النَّصِّ، والتَّعرف إلى مضامينه.

وفي مجموعة الخميسي هذه حاولت أنْ أقرأ إحالات هذه الألوان، بوصفها خطابًا كثيفًا ومترددًا في ثنايا النُصُوْص المَسْرودة.

فالألوان لها مدلولات تُدَعِّمُ الموقفَ السَّرْدي، ونلحظُ ذلك في جُلِّ قصصه. فقد ظهر اللون **الأحمر** في أحد مشاهد قصَّة " **قرب البحر**"، حينما تحدَّث أحدُ أبطالها عن قصته، قائلاً[٢٨٤]:

"**أنا من قرية صغيرة شمال المغرب، والدي، أو بعبارة أدق من سيغدو والدي، بربري فقير، كان يصبغ الخيش بلون أحمر، ويخيط منه قمصانًا لرعاة الغنم، فأطلقوا عليه الرجل الأحمر**".

وتختلف دَلالة اللون الأحمر باختلاف السِّياق، فهو وإنْ كانَ لونَ البهجة والمرح والحبِّ في بعض الأحايين، إلا أنَّه يرتبطُ بالحَزَنِ والأسَى في أحايين أخرى. " ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم، فهو لون مُخيف نفسيًّا ومقدس دينيًّا، مثلما وجد فـــي نُصُوْص (أوغاريت) عن الملحمة التي قامت بها (عناة) وهي تسفك الدماء وهي منتشـــية بهـــذه الدِّماء، فعندما شاهدت آثارها فرحت وابتهجت"[٢٨٥]. فاللونُ الأحمرُ في المقطع المذكور آنفًا لا يعبر عن السُّرور والانتشاء والحب، بل نلحظُ أنَّهُ ارتبط فيه بالحَزَن والأسَى، فهذا الشاعر المغربي يتذكَّرُ والده الفقير الكادح الكالح، الَّذي كان يصبغ الأخياشَ باللون الأحمر، حتَّى لُقِّب بالرجل الأحمر، فصار اللون ها هنا معادلاً موضوعيًّا للسخرية والاستهزاء والتَّهكم، مما خلَّف في قلبه حَزَنًا وهَمًّا.

ونجد **اللونَ الأسودَ** في قصَّة " **ليلة بلا قمر**"، إذ يَقُوْل الراوي واصفًا الشَّابَ الَّذي ساقه القدرُ إلى هُوَّة الخُفَراء[٢٨٦]: " **لمَحَ في أعين الرِّجال الثَّلاثة إصْرارًا أسْوَدَ**".

فاللونُ الأسود يشيرُ فيزيائيًّا إلى فقدان اللون[٢٨٧]، وهو في منظور كثير من الثَّقافات دالٌّ على ما يُستْكره ويتشاءمُ به، لهذا عبَّرَ الأدباءُ بهذا اللفظ عن المعاناة وكل ما هو سلبي كالأحزان والأشْجَان، والهموم والغموم. وهو كثيرًا ما يرمزُ "إلى الخوف من المجهول والميل الى التكتّم، و لكونه سلبي اللون يدل على العدمية و الفناء" [٢٨٨]. فقد لمح هذا الشَّابُ إصرارًا شديدًا من قبَل الخُفَراء على قتله، وليؤكد مدى قسوة هذا الإصرار ربطه باللون الأسود، هذا اللون الَّذي يعبرُ عن دَلالات الجَنف والاستبداد والقهر واليأس. ووصل من خلاله إلى نقطة النهاية، إلى نقطة اللا عودة، فليس ثَمَّةَ بصيصُ أمل في الفرار من بطشهم.

وهيمنَ اللونان الأبيض **والأسود** على أحد مشاهد قصَّة " **خطوبة**"، فنجد الراوي يَقُوْل[٢٨٩]: " **ويبقى هو بين صورتين، واحدة لابنته بفستان أبيضَ، وأخرى لزوجته مُكلَّلة بلون الغياب**".

فثَمَّةَ تناقضٌ خيَّم على هذا المشهد، إذ اختلط لونُ الفرح بلوح التَّرح، فاللون الأبيض المتمثل في فستان زفاف ابنته عبَّر عن الفرح والحبور والبهجة والسرور، تلك الأحاسيس التي أفنى حياته من أجل الوصول إليها والظفر بها. أما لون غياب زوجه فهو يشي بكل معاني الحَزَن والأسى، وإنْ كانَ القاصُّ لم يُصرِّحْ بلون مباشر واضحٍ للغياب، إلا أننا نَستشفُّ هذا اللون من خلال السِّياق، فالغياب خَلَّف – الرَّاوِي

مراء– لونًا أسودَ مُعبِّرًا عن الحُزن والأسَى والحُرْم وفقدان الحَنان. وقد أعْرضَ ها هنا عن استعمال لون مباشر ؛ كي لا يَستهلكَ السَّرْد القَصصي في قصصه، ويفتح البابَ أمَام القُرَّاء ؛ ليستشفوا المعاني من خلال السِّياق. فاختلاط اللونين أشار سيميائيًّا إلى الصِّراع النَّفسي الَّذي يكتنفُ الأبُ ما بين الحلم والغياب، ما بين الأمل واليأس، ما بين الإقبال والإدبار، ما بين الشُّروق والغروب، ما بين الحياة المُلونة المفعمة بالأمل والرَّغبة في تحقيق الأحلام، والموت الَّذي وأدَ كلَّ شيء في حياته.

وتتجلَّى الألوانُ بدَلالاتها المتعددة في أحد مشاهد قصَّة " **آليونا** "، حينما وصفَ الرَّاوي البطلةَ قائلاً [٢٩٠]:

"**ألقى نظرةً خاطفةً عليها، قصيرة نحيفة تناهز الخامسة عشرة، ببنطلون قطيفة كاكاو وبلوزة بنية، شعرها أصفر ملموم في ذيل حصان، وجهها كعسل أبيضَ منقط بنمش خفيف**".

فقد جمع القاصُّ في هذا المشهد أكثرَ من لون ؛ ليؤكد مدَى جاذبية هذه الفتاة الرقيقة، وكلُّ لون يحملُ بين طياته دفقةً من الدَّلالات التي تهرعُ إلى خَلَد المتلقين. فاللون البني بدرجاته المتفاوتة طغى على ردائها، فلون البنطال كاكاوي، أمَّا البلوزة فهي بنية اللون، وهذا اللون من منظور علم النَّفس يعدُّ لونًا حقيقيًا ومستقرًا تمامًا كاستقرار باطن الأرض، وهو اللونُ السَّائدُ على هذا الكوكب، وأغلب من يفضِّلهُ من كبار السن. فاختيارُ اللون ها هنا لم يكن اعتباطيًّا، ولكن القاصَّ أراد أن يجُولَ في زُقَّان جَنَان هذه الفتاة الصَّغيرة، التي ترفضُ أنْ تعيشَ عمرها الحقيقي، وتتوقُ إلى الانعتاق من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النُّضج والكَمال والحُبِّ والزَّواج. ثم ركَّز على اللون الأصفر من خلال وصف شعرها، وهذا اللون من الألوان المتقلِّبة، وليس له إيحاءاتٌ ثابتةٌ، وتختلف دَلالته وفق السِّياق. فمنه ما يعني الذُّبول والجفاف والمَرض، ومنه القاتم ما دلَّ على الماء الآسن، ومنه الفاقع الَّذي يسرُّ النَّاظرين، الَّذي أشار إليه الحقُّ في سورة البقرة. ويستمدُّ دَلالته ها هنا من لون الذَّهب النَّقي الخَالص، وهو رمزٌ لكل ما هو علقٌ نفيسٌ ثمين. أو ربما يكون معادلاً لضوء الشَّمس عند الشُّروق خاصةً. ووصفَ وجهها بالعسل الأبيض، ذلك اللون الَّذي يمتلك رمزيةٌ عاليةُ التَّداول في صُنْع الدَّلالة وترميزها في أفق الاستخدام المعنوي والسِّيميائي ؛ فهو في السِّياق الدَّلالي العام "رمز الطَّهارة و النُّور و الغبطة والفرح والنصر والسَّلام ، كما أنه وفي السِّياق ذاته

والرؤية ذاتها "رمز للصَّفاء، ونقاء السَّريرة والهُدوء والأمل، وحبّ الخير والبساطة في الحياة وعدم التقيّد والتكلّف " [٢٩١]. وقد حملَ وجههَا الأبيضُ المنيرُ الوضَّاءُ كلَّ الدَّلالات السَّابقة، هذا فضلاً عن تشبيهه بالعسل، وهذا المشبه به يثيرُ دلالات عدة لدى المتلقي، فهو رمزٌ لكل ما هو جميلٌ حُلو صاف، وربما عَمَدَ إليه الرَّاوي غيره ؛ لأنه تمكَّن من إبراء علل جَنَانه الَّتي لازمتهُ طيلة عمره.

بينما وردَ اللونُ الأزرقُ في قصَّة " **أنَا وَأنْت** "، يَقُوْل الرَّاوي[٢٩٢]:

" **نجلسُ أنَا وَأنْت إلى المنضدة الَّتي تجمعُنا كلَّ يوم، صامتيْن، كعادتنا منذ سنوات، نستعد للإفطار، أنَا وَأنْت، تمدينَ بصَرك إلى الجدَار الأزْرق الفاتح خلفَ ظَهري**".

فهذه المرأة الشَّاردة الحائرة البائرة تمدُّ بصرهَا إلى الجدار الأزرق الفاتح، وكأنَّهَا تبحثُ من خلاله عن شيء مفقود في حياتها، وترغبُ في التَّماهي مع هذا اللون ؛ حتَّى تحققَ السَّعادةَ التي تنشدُهَا ولا تجدُها، فاللونُ الأزرقُ الفاتحُ يحيلُ المرء على عالم الصَّفاء والنَّقاء، ويعدّل من المزاج السَّيِّئ، وهو " يعكسُ الثقةَ والبراءَة والشَّباب، ويوحي بالبحر الهَادئ، والمزاج المعتدل[٢٩٣] ". ومن يختارهُ يحبُّ الهدوء، وينشدُ البيئةَ المرتبةَ الخاليةَ من الاضطراب والفساد، تتحرَّكُ فيها الأمورُ بعفويَّة ونعُومة في اتجاهاتها المعتادة وتظللها العَلاقات الطَّيبة بالآخرين"[٢٩٤].

(٥) الصُّورةُ السَّرْدية:

بعد هذه الجولة المتأنية في زُقَّان هذه الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة الثريَّة، ارتأيت أن أختتمها بالحديث عن الصُّورة السَّرْدية وتشكلاتها في هذا المُنجز الإبْدَاعي. فهي وسيلةٌ فكريةٌ تشكيليَّةٌ قادرة على حمل رؤية المبدع وفكره، من حيث كونها كُلاًّ لا يتجزأ، مرتبطًا بالرؤيا.

" والصورة الروائية هي مركزُ التَّفاوض، ومُعتركُ الاختيارات الفكريَّة والفنيَّة الَّتي صدر عنها الروائي، على اعتبار أنَّ الصورةَ إجراءٌ لغويٌّ ووسيلةٌ فنيةٌ وغايةٌ، والمسافة الفاصلة بين الصُّورة بوصفها إجراءً، مرورًا بكونها وسيلةً، ووصولاً إلى أنَّها غايةٌ، بقدر ما تستدعي ذوق وحدس أفق الانتظار، فإنها تنم على الكفاح الفني للكاتب في بناءِ عالمه الروائي وفق شروطٍ اختياريَّة "[٢٩٥].

وتعرف الصورة غالبًا بأنَّها انزياحٌ عن المعيار، أو خُروجٌ متعمدٌ على القواعد المعتادة، أو تحويل الألفة إلى غرابة، كما يرى ذلك جان كوهن في كتابه "**بنية اللغة الشعرية**".[٢٩٦] ويعني هذا أن الصورة هي تحويل لما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارية وبلاغية خارقة لماهو عادي.

وتجلَّى أسلوبُ الانزياح الدَّلالي في الخطاب القَصصي لهذه الْمَجْمُوْعَة، بشكل مكثَّف ومثير للانتباه، فلم يوظفْهُ القاص في داخل أرجاء قصصه فحسب، بل امتد إلى بعض عناوين هذه الْمَجْمُوْعَة.

ففي قصَّته المعنونة باسم "**طرح القلب**"، حدثَ امتشاجٌ في العُنْوان بين الدَّال المعنوي" **القلب**" والدَّال الحسي وهو قوله "**طرح**". فالدَّالُّ (طرح) هنا قد خرج على السِّياق المألوف ؛ فحينما نقرأ هذا الدَّال – أوَّل وهلة – تهرع إلى أخلادنا، دَلالة الحصاد وجمع الثِّمار والخَضْرَاوات، ولكن انزاحت المفردةُ ها هنا عن مدلولها اللغوي الشَّائع ؛ لتأخذ مدلولاً آخر، حيث يطرح القلبُ في قصَّته الحبَّ، بعد أن غُرست بذورُه فيه.

وفي قصَّته الَّتي تعنونت باسم " **سماء ضائعة** "،اقترن فيها المسندُ إليه الحسيُّ "**سماء**" بالمسند " **ضائعة**". وقد ظهر الانزياح هنا ؛ لأنَّه منَحَ السَّماءَ صفة الضَّياع. وقد انزاحت الجملةُ عن معناها الحقيقي إلي معني مجازي ؛ لأن الضَياع خَلَّةٌ ليستْ من خلال السَّماء المعروفة المألوفة العالقة في أخلادنا، بل هي من صفات عالمي الكائنات الحيَّة والجَمَادات، فالفعلُ ضاعَ لغةً يدورُ في فلك الهلاك والتَّلَف، وقد أرادَ الشَّاعرُ أنْ يَهَبَ السَّماءَ خصلةً جديدةً عليها توحي بالغرابة والدهشة، وتكسرُ عنصرَ التَّوقع لدى المُتلقي، كي تتولَّدَ لديه المتعةَ المنشودةَ الَّتي رامها القاص.

وطغى أيضًا هذا الانزياح الاستعاري في قصَّته الَّتي تعنونت باسم" **الصَّبي الَّذي يأكلُ المَاءَ**"، فقد وضع القاص " **الماء**" والفعل "**يؤكل**" في كفَّة المماثلة ؛ إذ جعلَ الماءَ طعامًا يؤكلُ. وهذا الإسناد ولَّد غرابةً في أذهان المتلقين، وجعلهم يُقبلونَ على قراءة هذه القصَّة الثَّرَّة التي يوشي عنوانُها بأنَّها تحملُ قدرًا من الدَّهش والغرابة.

ولم يهيمن الانزياحُ الدَّلالي على بعض الْعَنَاوِيْن فحسب، بل إننا كثيرًا ما نجده ماثلاً داخل أرجاء السَّرْد القَصصي الخاص بمَجْمُوْعَته، وثَمَّةَ نماذج لا حصر لها في مَجْمُوْعَته تؤكدُ ذلك.

ومنها قول السَّارد في قصَّة "**بالميرو**":[٢٩٧]

" **محج قلعة مدينة صغيرة، بينَ الجبَال الشَّاهقة على بحر قزوين، ناعسة مثل خاطر هادئ**".

فقد لاحت لنا صورةٌ حسيَّة عقليَّة متفرِّدة في قوله " **ناعسة مثل خاطر هادئ**". فقد بدت معطيات الصورة الحسيَّة الاستعارية في قوله" **ناعسة**"، فقد امتشجَ المسند إليه الحسِّي " **مدينة** " بمسند ليسَ من عالمه وهو الدَّال **(ناعسة)**. فقد فاجأ القاصُّ المتلقي حينما جعله يرى هذه المدينة وكأنَّها إنسانٌ ينام ويغفو، فهي صورةٌ حسيَّة بصريَّةٌ غير مألوفة.بينما تتبدى الصورة الذهنيَّة في قوله "**مثل خاطر هادئ**"، فالمدينةُ صارت وكأنَّها خاطرٌ يختلجُ في نفس الإنسان، وقد اقترن هنا المسند إليه الحسي" **مدينةٌ**" بمسند ليس من عالمه **(خاطر هادئ)**. وهي صورةٌ فريدةٌ غير مطروقة من قبل الأدباء والمبدعين وعَمَدَ فيها إلى تحويل المادي المحسوس إلى معنوي، فجلُّ الأدباء يركنون إلى تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي من خلال تحويلها إلى شيء محسوس يسهل إدراكه، لكنه جعل هذه المدينة كخاطر، ووصفه بالهدوء، وهي صورةٌ تستفزُّ المتلقي للوقوف على أوجه الالتقاء بين الطَّرفين المتماثلين. فقد تكون كالخاطر الهادئ الَّذي لا يخلقُ مساحات شاسعةً من الجَدل والحَرَاك الثَّقَافي. وقد تكونُ كالخاطر الهادئ الصَّغير الَّذي تتخلَّقُ نُطفته في رحم الْخَلد، ثم ينمو حتَّى يَصيرَ فكرةً ممنهجة. وقد تكون على غرار طفل هادئ لم يستق بعد من صَخب الحياة. فقد انتهكَ ها هنا القاص القواعد، وثَار على المألوف ؛ ليحقق المتعةَ المنشودة له وللمتلقي بعد ذلك.

وفي قصَّة" **خطوبة**" يَقُول [٢٩٨]:

"**عادا للصَّالة مثل جُنْديين وَحيديْن فقدَا الاتِّصالَ بالعالم** ".

فيتجلَّى من خلال هذه الصُّورة التشبيهيَّة الحسيَّة شعورُ الحَزَن والأسَى والقلق الَّذي خيم على الأب وابنته العروس، وتلك الأحاسيس ناجمة عن غياب الأم، خاصة في تلك الليلة التي تحلم بها كلُّ فتاة، وهي ليلة الخطْبة. فما بين الأب الَّذي يفتقد القدرة على التصرف في مثل هذه الأمور، والفتاة الصغيرة التي فقدت برحيل أمِّها معالم الفرح، وانشغلت بتنظيف البيت، نجده يوضح هذه المعاني من خلال تشبيههما بجنديين وحيدين فقدا الاتصال بالعالم بأكمله، فهما يتحلَّيان بالقوَّة والجَلَد والصَّبر والمثابرة الرَّاوي مراء، لكنَّ ابتعادَهما عن العالم أمضَّهُما وأشعل نيرانَ الحنين في قلبيهما.

وفي قصَّة "**آليونا**" يَقُول[٢٩٩]:

" **أضاءت صورتها عقلَهُ وقلبَه، مثل شَمْس أطلَّتْ علَى حَقل بَارد**".

فليؤكد للمتلقي مدى احتياج البطل هذه الفتاة الرَّقيقة الرَّشيقة الأنيقة، قدَّم لنا صورةً حسيَّة بصريَّة، إذ شبهها بالشمس المتوهِّجة الَّتي تطلُّ على حقْل بارد، فما أحوج هذا الحقل البارد إلى تلك الأشعة الدَّافئة المنبثقة من الشَّمس التي تعيدهُ إلى الحياة تارة أخرى، بعدما أصبحَ قابَ قوسين أو أدنى من الفَناء.

ويَقُول في قصَّة" **سأفتحُ البَابَ وأراك** " على لسان السَّارد الَّذي يتحدث عن معشوقته[٣٠٠]:

"**أنت مثل شجرة فتيَّة واحدة في هذا العالم، جالسٌ مستندٌ إلى جذعك بظهري وذكرياتي وقلبي، أتطلَّعُ إلى أعْلَى حيثُ فاكهتك، حيثُ عَيناك الجميلتان**".

فقد هيمنت على هذا المشهد صورةٌ حسيَّة بصريَّة، فالمرأة ها هنا لم تعد كما عهدناها بملامحها المألوفة، بل نراها شَجرةً مونقة مُورقة، يجلسُ مستندًا إلى جذعها بظهره، ويتطلَّع إلى فاكهتها المثمرة التي تَسبي الأجنان، ومنها عيناها الجذابتان الآسرتان الأثيرتان. ولا ننسى أنْ نشيرَ إلى أنَّ امتدادَ الصورة هنا وترشيحَها عملَ على تقوية هذه الصورةَ في خَلَد المتلقي، وجعله يخرجُ من عالمه المعهود، ويحطِّمُ كلَّ أغلاله؛ ليخرج إلى عالم خيالي، فقد تناسَى هذه المرأة، وجالَ في فضاء هذه الشَّجرة، وما فيها من احتواء وارتواء وانتشاء.

وهذا النمط نفسه من الصور بدا في قصَّة "**آليونا**"، حينما قال الرَّاوي متحدثًا عن بطلة قصته[٣٠١]: "**تلوحُ وتختَفي مثل سكين تغوصُ ؛ لتشقَّ الرَّوح وتظهر لتغُوصَ**".

فثمَّةَ صورةٌ حسيَّةٌ بصريَّة لاحت حينما شبه هذه الفتاة التي تظهر تارة وتختفي تارة أخرى، بسكين تغوصُ في روحه وتشقُّها. وكأنها أصرَّت على بتر راحته، ودحر قوته، ولا فرق في ذلك بين قربها وبعدها. فقد استطاع القاصُّ من خلال هذه الصُّورة الَّتي يتعالقُ فيها الحسُّ بالحسِّ أنْ يضفيَ على أشياء تبدو متباعدةً متناقضةً تَجانسًا، وهو أمر جديدٌ يمتعُ المتلقي.

ويَقُول السَّاردُ أيضًا في قصَّة "**آليونا**" [٣٠٢]: " **دفقت اللفظَ كأنَّه أوزةٌ تتخبَّطُ هَاربَةً مِنْ حَلْقها** ".

فقد صار بطل القصَّة منوطًا بتعليم آليونا اللغة العَرَبيَّة، وحينمَا أراد أنْ تنطقَ حرفَ العين أُصيبتْ بدهشة كبيرة، وكأن الحرف يحملُ كارثةً لا تحتمل، ولكنها استجمعت قواها، ونطقت الحرفَ بطريقة سريعة، فخرج وكأنَّهُ أوزةٌ تَعدو وتتخبَّط ؛ هربًا من أذى محتوم. فثمةَ انزياحٌ في هذه الصورة ؛ لأنَّ هذ الإسناد غير مألوف، وانحرف عن الكلام العادي، فقد انتقل اللفظ من عالمه المعهود إلى عالم هذا الطير المهيض الَّذي يؤثرُ العدْوَ والفرار ممَّن يلاحقه.

ويَقُوْل القاص في قصَّة " **أنَا وأَنْت**" على لسان السَّارد الَّذي يصفُ حالَ معشوقته[٣٠٣]: " **تتمطَّى بكسَل على سَرِيْر الزَّمنْ**".

فقد قامت الصورة هنا على الامتشاج بين الدَّال العقلي "**الزَّمَن**" بدال آخر حسيٍّ، لا ينتمي إلى عالمه وهو قوله: **(سرير)**. ويتجلى عنصرا الإثارة والدهشة هنا ؛ لأنه جعل الزَّمن المعنوي الَّذي لا يمكن إدراكه عبر الحواس، وكأنَّه سريرٌ تأوي إليه محبوبته حينما يداهمها النوم والكسل، أي شبهه بشيء محسوسٌ ملموسٌ مرئيٌ تتمطَّى عليه، وقد انزاحت العبارة عن معناها الحقيقي إلي معني مجازي.

ويَقُوْل الرَّاوي واصفًا عبد الجواد، إحدى الشخصيات في قصَّة " **بيت جدي**"[٣٠٤]: " **كنَّا نراه من وقت لآخر في مناسبات عائلية، في بدلة مغلقة الأزرار، وبكرافت خانقة، فيبدو أشبه بسمكة مُحنَّطة مُغطاة بقشْر المَعْرفة** ".

فثَمَّةَ صورتان تشبيهيتان في هذا المقطع، **إحداهما** حسية بصرية حينما شبه هذه الشَّخصية بالسَّمكة المحنَّطة، **والأخرى** ذهنية عقليَّة حينما آثر تشبيه المعرفة بالقشر. فقد انتهكَ القاصُّ قانونَ اللغة المعْياريَّة في هاتين الصُّورتيْن. ففي الصُّورة الأولى أرادَ أنْ يؤكدَ أنَّ هذه الشَّخصية صارت لا تقدِّم نفعًا – رغم امتلاكها أدواته – لذا عمَدَ إلى تشبيهها بتلك السمكة المُحنَّطة الميتة التي لا يُستفاد منها، رغم أنَّها تمتلكُ قشرًا ثمينًا. وفي الأخرى جعل المعرفةَ التَّي لا يستطيع الإنسانُ إدراكَها عبر الحواس كالقشر الَّذي يدرك من خلال حاسيتي البصر واللمس. وهو لا يتناسب وعالم المعرفة، ولكنه مقصورٌ على تلك الكائنات الَّتي حباها الله القشر، وقد أطاحَ بعنصر التوقع لَدَى من خلال هاتين الصورتين.

ويَقُوْل في قِصَّة " **أنَا وَأَنْتِ** " [٣٠٥]:

" **تُفلت من الشُّرفة هبَّةُ هواء تُلامسُ وجهينا بقبلة، ثــم تنزلق إلي بياض خزف الفناجين، ثمت ذكرياتٌ تتقلَّب، تطرُفُ بعينيها. تتمطَّى بكسل على سرير الزمن، ثَمَّت قلق ومحبة وعزلة مؤلمة، ينتفضُ النبض في شريان رقبتك التي كانت تغمر وجهي بالعرق من انفعالك، وهي تتلوَّى مثل طائر يحترق**".

فهذا المقطع السَّرْدي يعجُّ بالصُّور المجازية، ولاسيما الصور الحسيَّة الاستعارية، وذلك في قوله: " **تُفلت من الشُّرفة هبَّةُ هواء، تُلامسُ وجهينا بقبلة، تنزلق ، ذكرياتٌ تتقلَّب ، تطرُفُ بعينيها، تتمطَّى بكسل، سرير الزمن ، ينتفضُ النبض، تتلوَّى مثل طائر يحترق** ". فقد تضافرت في هذه الفقْرة مجموعةٌ من الصُّور المرسومة بريشة فنَّان راق رهيف، عَمَدَ فيها إلى أنسنة كلّ ما حوله، واستهلَّهَا بتلك الدَّفعة من الهواء التي تحولت إلى شَخص يقبل وجهيهما. ثم الحديث عن الذكريات الَّتي بدتْ وكأنَّها فتاةٌ كَسلَةٌ تتقلَّب في فراشها، وتتمطَّى على سرير الزمن. واختتمها بتشبيه النبض في شريان رقبتها بإنسان ينتفضُ. فقد تجاوز القاصُّ عن قواعد اللغة وعن دلالاتها المعجمية إلي دلالات إيحائية، وهــذا التَّجــاوز أثار قريحَةَ المتلقي، وحقَّقَ له أبعادًا دلاليَّة وجماليَّة.

ويَقُول في قصَّة " **بيت جدي** " [٣٠٦]:"**تلك كانت المرَّة الأولى والوحيدة الَّتي فردتْ فيها اليمَامَةُ جناحيْهَا في وجْه الصَّقر**".

إنَّ البؤرة التّصويريَّة ها هنا فجَّرتها عملية الانتقال من عالم الإنسان إلى عالم الطيور، فتشكيل الصورة الاستعاريَّة يتمثل في تحويل الجَدَّة إلى يمامة، وتحويل الجَدِّ إلى صَقر. فلدينا إذن صورتان استعاريتان تصريحيتان. فالجدَّة الضَّعيفةُ الطيبةُ المُستكينةُ صارت معادلاً موضوعيًّا لليمامة المهيضة. بينما صار الجَدُّ القاسي مُعادلاً مَوضوعيًّا للصَّقر القوي، ورغم ضعف اليمامة ووهنها ثَارتْ في وجه هذا الصقر، وفردت جناحيها أمامه ؛ للتعبير عن حنقها وغضبها وتمرُّدها.

فقد أسهمت تقانة الصورة السَّرْدية – من خلال ما سبق– في التأثير في نفسية القارئ، وجذبه إلى عالم النص، وحفزه على الانعتاق من الواقع المألوف الَّذي يؤطره الرُّتُوب، إلى عالم الخيال الرُّحْب بسحره الفيَّاض الأخَّاذ، ودَلالاته الجَديدة الفَريدة.

خاتمة البحث:

حَريٌّ بنا بعد هذه الجولة المُتأنِّية فى الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة " **أنَا وَأنْت**" للقاص الدكتور أحمد الخميسي، أن أقدِّمَ للدَّارسين أهم النَّتائج التى توصَّل البحثُ إليها:

١. يعدُّ أحمد الخميسي من الكتاب المعاصرين المتمرِّسين المفلقين الجادين الحريصين على الغوص في أعماق المجتمع المصري ؛ لسبر أغواره، والتَّطرُّق إلى أهمِّ قضاياه.

٢. تتنوَّعُ الْمَجْمُوْعَة الْقَصَصيَّة " **أنَا وَأنْت**" ما بين القصص القصيرة التي لا تتجاوز صفحات أقلاء، والقصصُ القصيرة الطَّويلة.

٣. سردت قصَّة "**بيت جَدِّي**" في إحدى وخمسين صفحة، بنسبة بلغت **٦٧،٣١ %**، أي ما يقرب من ثُلُث الْمَجْمُوْعَة، بينما سُردَتْ قصَّة "**آليونـــا**" فـــي ســـبع وعـــشرين صفحة، بنسبة بلغت **٧٧،١٦ %**.

٤. حاول بناء الشخصيات في نُصُوْصه السَّرْدية عبر وسيليتين: **إحداهما** بناء الملامح الخارجية للشخصية (الوصف الفيزيولوجي)، **والأخرى**: بناء الملامح الداخلية للشخصية.

٥. تنوعت الشَّخصيات الذكوريَّة والنِّسْويَّة في قصصه.

٦. ثَمَّةَ طريقتان لدَى القاصِّ في انتقاء أسماء الشخصيات، فهو إمَّا أن ينتقرَ أسماء لشخصياته تتواءم وسلوكياتها وأخلاقياتها، وإمَّا أن يختار أسماء لشخصياته لا تتناسب وسلوكياتها بل تتناقض معها.

٧. ثَمَّةَ نمطان مختلفان للرَّاوي (السَّارد) في مَجْمُوْعَته: **أحدهما** الرَّاوي كُلِّي العلم، أما **الآخر** فهو"الرَّاوي المُصاحب أو المُشارك".

٨. أسهم الحوار بدور كبير في قصصه، سواء أكانَ خارجيًّا أم داخليًّا.

٩. احتفى القاصُّ بالمكان أيَّما احـــتفـــاء، وعدَّه ركـــيـــزةً رئيسةً فـــي بـــناء قـــصصه، سواء أكان مغلقًا أم مفتوحًا.

١٠. ابتعدت المتواليات الحكائيَّة – في بعض قصصه– عن المجرى الخطِّي للسَّرد، فهي إمَّا أنْ تعودَ إلى الوراء؛ لتسترجع أحداثًا في زمن الماضي، وإمَّا أن تقفز إلى الأمام ؛ لتستشرفَ ما هو آتٍ.

١١. ثمةَ أربعُ حركات سردية أساسية – في مَجْمُوْعَته هذه – حدَّدت العلاقة بين الزَّمن الروائي والوقائع النَّصية ، وهي عمدت إلى البُطء الزَّمني **كالمشهد والوقفة،** وتَسريع السَّرد **كالْحَذْف والإجمال.**

١٢. اهتمَّ القاصُّ بتشكيل عناوين قصصه، فلم تأت بطريقة عشوائية، بل ارتبطت بمتن النص أيَّما ارتباط، حتى صارت جزءًا رئيسًا لا يتجزَّأ من المتن.

١٣. تفوقت العنونة الاسمية _ سواء بالْعَنَاوِيْن المفردة أم المركبة_ على العنونة الفعلية بشكل ملحوظ، فلم ترد الجمل الفعلية إلا في قصته المعنونة باسم: " **سأفتحُ البابَ وأراك** "، كما أن الْعَنَاوِيْن الاسمية المركبة كانت هي المتفوقة من حيث الكم على (المفردة)، فقد تجلَّت الْعَنَاوِيْن الاسمية المركبة في **ثماني قصص،** وقد ورد المركَّبُ الإضافي في **أربع قصص.**

١٤. اهتمَّ الكاتبُ بالمتعاليات النَّصيَّة في مَجْمُوْعَته، ولا سيما الإهداء والْعَنَاوِيْن الداخلية.

١٥. ليس ثَمَّةَ تماثلٌ **assimilation** بين مستوى لغة السَّرْد، ومستوى لغة الحوار؛ فقد استعمل الكاتب – في بعض الأحايين– اللغة العاميَّة في الحوار، بينما التزم اللغة العَرَبيَّة الفصحي في السَّرْد.

١٦. مال القاصُّ– في بعض قصصه– إلى استخدام بعض الْمُفْرَدَات الرَّصينة الصعبة، التي تتطلب الرجوع إلى المعاجم اللغويَّة؛ للوقوف على مدلولاتها.

١٧. رغم تمكن القاص من اللغة العَرَبيَّة الْفُصْحَى رصدنا له بعض الهَنَات، التي لا تقلل مُطْلَقًا من قيمة هذا العمل الجاد.

١٨. برز في قصصه التِّناصُّ الديني والأدبي، وقد كشف لنا ذلك عن الخلفية الثقافية الواسعة للكاتب.

١٩. شكلت الألوانُ علامة سيميائيةً مهمَّة في خطابه السَّرْدي.

٢٠. كثيرًا ما مال إلى استخدام الصور الحسيَّة البصريَّة في السَّرْد القَصصي الخاص بمَجْمُوْعَته، باعتبارها الصور الأكثر انتشارًا في التُّراث الشعري كافَّةً.

الهوامش

(Endnotes)

١ أحْمَد الخَمِيسِي: كاتبٌ مِصريٌّ ينتمي إلى عائلة أدبيّة. فوالده الشّاعر الرَّاحل عبدالرحمن الخميسي، كان يكتب القصة القصيرة، وقد نشر نتَاجه في مجلات "**صباح الخير" و"القصة" و"الكاتب"** وغيرها، له في الترجمات: "**معجم المصطلحات الأدبية عن الروسية**"، و"**المسألة اليهودية للأديب الروسي دوستويفسكي**"، و"**تجيب محفوظ في مرايا الاستشراق**"، ومن أعماله القصصية: " **قطعة ليل كناري**"، و"**رأس الديك الأحمر**"، وصدر له مؤخرًا "**أَنَا وَأَنْتِ**" عن دار نشر كيان، (٢٠١٥)م.

٢ صدرتْ للخميسِي من قبل مجموعة "**الأحْلام، والطُّيور، والكَرنفال**" عن الهيئة المصرية ــ (١٩٦٧) م، بالاشتراك مع أحمد هاشم الشريف، ومحمود يُونُس، ثم مجموعة "**قطعة ليل**" ــ دار ميريت(٢٠٠٤) م، ثم مجموعة "**كناري**" في(٢٠١٠)م، ونال عنها جائزة ساويرس فرع كبار الكتاب كأفضل مجموعة قصصية لعام (٢٠١١)م، ثم مجموعة "**رأس الديك الأحمر**" عام (٢٠١٢)م من كتب خان، و"**الأجيال الثلاثة**"، وهو كتاب فريد يضم قصصًا قصيرة لعبد الرحمن الخميسي، وأحمد الخميسي الابن، وآنا الخميسي الحفيدة، صدر عام (٢٠١٥)م.

٣ سحر شبيب، **البنية السَّرْدِية والخطاب السَّرْدِي في الرواية**، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الرابع عشر،(٢٠١٣)م، ص(١٠٣).

٤ كواري مبروك، **السَّرْدِية وآلية تحليل النص الروائي**، الجزائر، مقال بشابكة الانترنت.

٥ والاس مارتن، **نظريات السَّرْد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، (١٩٩٨)م، ص(١٥٢).

٦ أ. م فورستور، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، الطبعة الأولى، طرابلس، لبنان، جروس برس، (١٩٩٤)م، ص(٥٢).

٧ محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص(١٠).

٨ لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، الطبعة الأولى، مكتبة ناشرون لبنان، (٢٠٠٢)م، ص(١١٤).

٩ هدى جولاني، **عناصر الخطاب السَّرْدِي لدى الطيب صـــالـــح**، "موسم الهجرة إلى الشمال» و"دومة ود حامد" نموذجًا، مقال بشابكة الانترنت.

١٠ أحمد العزي صغير، **تقنيات الخطاب السَّرْدِي بين الرواية والسيرة الذاتية (دراسة موازنة)**، صنعاء، وزارة الثقافة والسياحة، (٢٠٠٤)م، ص(١٢٤).

١١أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية " أَنَا وَأَنْتِ"**، القاهرة، دار نشر كيان للنشر والتوزيع، (٢٠١٥)م، ص(٥٠).

١٢ المصدر نفسه، ص (٨٣).

١٣ كلمة (شبشب) تركية الأصل وليست عربية. انظر: البروفيسور حسيب شحادة، كلمات تُركية الأصل دخيلة في العربية، مقال بشابكة الانترنت.

١٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية " أَنَا وَأَنْتِ"**، ص (٩٥).

١٥ المصدر نفسه، ص (٩٩).
١٦ المصدر نفسه، ص (٢٧).
١٧ المصدر نفسه، ص (٧٨).
١٨ المصدر نفسه، ص(٩٥).
١٩ المصدر نفسه، ص(٩٨).
٢٠ المصدر نفسه، ص(٩٩).
٢١ المصدر نفسه، ص(٤١).
٢٢ المصدر نفسه، ص(٤٧).
٢٣ نجوان محمد أكرم / إبراهيم أبو شرخ، **القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو"دراسة سيميائية"**، رسالة ماجستير، الجامعة الإســـلامية، غـــــــــــــزة، (٢٠١٢) م، ص(١٠٠).
٢٤ يومٌ أَرْوَنان وليلة أَرْوَنانة: شديدة صعبة. وأَرْوَنان مشتق من الرَّون وهو الشدة. ورَانَ الأَمْرُ رَوْناً أَي اشتد. ابن منظور ت (٧١١)ه، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله على الكبير، ومُحَمَّد أحمد حسب الله، وهاشم مُحَمَّد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، مادة (رون).
٢٥ أحمد الخميسي، **المجموعة القصصية " أَنَا وَأَنْتِ"**، ص(١٩).
٢٦ المصدر نفسه، ص (٧٨).
٢٧ المصدر نفسه، ص (٩٥).
٢٨ المصدر نفسه، ص (١١٢).
٢٩ المصدر نفسه، ص (١٢٣).
٣٠ المصدر نفسه، ص (١٢٠).
٣١ المصدر نفسه، ص (٩٨).
٣٢ محمد عزام، **الراوي والمنظور في السَّرْد الروائي**، سوريا ٢١ (أبريل) ٢٠١٦، مقال بشابكة الانترنت.
٣٣ د. مراد عبد الرحمن مبروك، **آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة النوبية أنموذجًا**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (٢٠٠٠)م، ص(٤٠:٤١).
٣٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية " أَنَا وَأَنْتِ"**، ص (٢٥).
٣٥ المصدر نفسه، ص (١١).
٣٦ المصدر نفسه، ص (١٢).
٣٧ أحمد العزي صغير، **تقنيات الخطاب السَّرْدِي**، ص(٣٥).
٣٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية " أَنَا وَأَنْتِ"**، ص(٤٧).
٣٩ لطيف زيتونى، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص (١٥١)، وجيرالد برنس، **المصطلح السَّرْدِي(معجم مصطلحات)**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (٢٠٠٣) م، رقم (٣٦٨)، ص(١٤٢).

٤٠ يَقُول رولان بارت:"لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد و بدون مستمع (أو قارئ)... فعلامات السَّارد تبدو – أول وهلة – أكثر قابلية للرؤية، وأكثر عدد من علامات القارئ، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد ". فقد وضع الناقد رولان بارت القارئ بدلاً من المروي له في مستوى السارد. انظر: بارت رولان، التحليل البنيوي للسَّرد، ضمن مؤلَّف **(طرائق تحليل السَّرْد الأدبي)**، ترجمة: حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار، الطبعة الأولى، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (١٩٩٢)م.ص(٢٦).

٤١ جيرار جينيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، الطبعة الثانية، المجلس الأعلى للثقافة،(١٩٩٧)م، ص (٢٦٨).

٤٢ لطيف زيتونى، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص (١٥١).

٤٣ على عبيد، **المروي له في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، تونس، دار محمد على الحامي للنشر وكلية الآداب بمنوبة، (٢٠٠٣)م، ص (١٧٣-١٩٥).

٤٤ جيرالد برنس، **المصطلح السَّرْدِي**، ص (١٤٣).

٤٥ لطيف زيتونى، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص (١٥١).

٤٦ على عبيد، **المروي له في الروايات العربية** ، ص (١٧٢).

٤٧ لطيف زيتونى، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص (١٥١).

٤٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٧٢).

٤٩ المصدر نفسه، ص(٤٧).

٥٠إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة، دار الشعب،، (د.ت)، ص(١٣٥)، وجبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، الطبعة الثانية، بيروت، دار العلم للملايين، (١٩٧٩)م، ص(١٠٠)، وسعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، المغرب، سو شبريس، (١٩٨٥)م، ص(٧٨).

٥١ فاتح عبد السلام نوري، **الحوار القصصي. تقنياته وعلاقاته السَّرْدِية**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (١٩٩٩)، ص(٢١).

٥٢ محمد يوسف نجم، **فن القصة**، الطبعة السابعة، بيروت، دار الثقافة،(١٩٧٩) م، ص(١١٩).

٥٣طه عبد الفتاح مقلد، **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون**، القاهرة، مكتبة الشباب، (١٩٧٥)م، ص(١٠).

٥٤ محمد صابر عبيد، و د. سوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي** ، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، (٢٠٠٨)م، ص(٢٨٨).

٥٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٦٩:٧٤).

٥٦ المصدر نفسه، ص(٧٢).

٥٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٣٥).

٥٨ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٥٩ المصدر نفسه، ص(٣٦).

٦٠ المصدر نفسه، ص(١٣٩).

٦١ المصدر نفسه، ص(٧٩).

٦٢ **Charles Grivel ,Production de l'intérêt romanesque, Ed Mouton, ١٩٧٣ ,p١٠١**

حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، الطبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي، (١٩٩٠) م، ص (٢٩).

٦٣ محمد طول، **البنية السَّرْدِية في القصص القرآني**، ديوان المطبوعات الجامعية، (١٩٩١) م، ص(٤٨).

٦٤ د.أحمد طالب، **السرد القصصي وجماليات المكان**، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق)، العدد (٤٠٣)، (٢٠٠٤)م.

٦٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٩٧).

٦٦ سيزا قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، (٢٠٠٤) م، ص(١٠٣).

٦٧ حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص(١١٧).

٦٨ تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ص(٤٧).

٦٩ ميشيل بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، الطبعة الأولى، بيروت، منشورات عويدات، (١٩٧١)م، ص(١٠١).

٧٠ جيرار جينيت، **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلّي، الطبعة الثانية، منشورات المجلس الأعلى للثقافة الدار البيضاء،(١٩٩٠)م، (٤٦:٤٧).

٧١ حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص(١١٩).

٧٢ جيرالد برنس، **المصطلح السَّرْدِي**، ص(٢٥).

٧٣ حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص (١٢٢).

٧٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٦).

٧٥ حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص(١٣٢).

٧٦ المرجع نفسه، ص (١٣٢: ١٣٣).

٧٧ صفاء المحمود، **البنية السَّرْدِية في روايات خيري الذَّهبي "الزَّمان والمكان"**، رسالة ما جستير، جامعة البعثكلية الآداب والعلوم الإنسانية، (٢٠١٠) م، ص(١٣٥).

٧٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٧٧).

٧٩ المصدر نفسه، ص(٤٧).

٨٠ تودوروف، **الشِّعرية**، ص(٤٧).

٨١عبد العالي بوطيب، **إشكالية الزمن في النص السَّرْدِي** ، مقال في مجلة الفصول، عدد خاص بدراسة الرواية، المجلد الثاني عشر ، (١٩٩٣)م ، ص(١٣٩).

٨٢ جيرار جينت، **خطاب الحكاية**، ص (١٢١).

٨٣ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٤٠).

٨٤ المصدر نفسه، ص (١١).

٨٥ حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص(١٧٥).

٨٦ يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي** ، ص (٨٣).

٨٧ حميد الحمداني، **بنية النَّص السَّرْدِي من منظور النقد الأدبي** ، بيروت ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ،(٢٠٠٠) م ، ص(٧٦).

٨٨ جيرالد برنس، **المصطلح السَّرْدِي** ، ص (٥٨).

٨٩أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٩٥).

٩٠ المصدر نفسه، ص(١٣٨).

٩١ المصدر نفسه، ص(٤٩).

٩٢ المصدر نفسه، ص(١٣١).

٩٣ مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ص (٢٢٢).

٩٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة "أنَا وَأنْتِ"**، ص(٦٦).

٩٥ المصدر نفسه، ص(١٤٧).

٩٦ المصدر نفسه، ص(١٤٦).

٩٧ المصدر نفسه، ص(١٣٢).

٩٨ حميد الحمداني، **بنية النص السَّرْدِي من منظور النقد الأدبي** ، ص(٧٦).

٩٩ سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص (٨٢).

١٠٠ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٤٤:١٤٥).

١٠١عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، (٢٠٠٨)م، ص(١٩).

١٠٢ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

١٠٣ عــامر رضا، **سيمياء العـــنوان في شعر هدى ميقاتي**، جامعة ميلة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد (٧)، العدد(٢)، (٢٠١٤)م، ص(٨٩).

١٠٤ **Léo H.ock: la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers.Paris ١٩٨١, p٥**

بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، وزارة الثقافة،،(٢٠٠١)م، ص (.٣٣)، وعــامر رضا، **سيمياء العـــنوان في شعر هدى ميقاتي**، ص(٩٠).

١٠٥ للعنوان وظائف عدة ذكرها جيرار جينيت منها: الوظيفة التّعنينيَّة **(La Fonction de désignation)**: تعرّف هذه الوظيفة القرّاء بالكتاب، وتقدمه لهم بدقة وتفصيل، وتسمى أيضًا وظيفة التّسمية؛ لأنّها تتكفّل بتسمية العمل ومن ثم مباركته، وهي تشترك فيها الأسامي أجمع، وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية، بل هي رواسم تهدي إلى الكتاب أو المنحوتة أو الرسم". والوظيفة الإيحائية **(Fonction**

connotative): وتمتاز هذه الوظيفة بأسلوبها الخاص في الوجود، فهي ليست دائما قصدية، إذ إنها توحي بالمضمون الداخلي للكتاب، وإن لم تفصح عن ذلك بوضوح، فيتضمنها العنوان وإن لم يقصد الكاتب ذلك. والوظيفة الإغرائية:**(Fonction séductive):** وتسمى الوظيفة الإشهارية أو الترويجية، فالعنوان قد يحدث تشويقًا لدى القارئ حول مضمون الكتاب، " فهو ذو قيمتين، قيمة جمالية تتشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيها الكاتب، وقيمة تجارية سلعية، تنشطها الطاقة الإغرائية، التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته". انظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص(٨٦)، ود.بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، طبع بدعم وزارة الثقافة، (٢٠٠١)م، ص:(٥٠، ٨٧، ٨٥).

١٠٦ أمين عثمان، **قراءة في عتبات النصّ من خلال مجموعة" مواويل عائد من ضفّة النّار لـــــــ " ميزوني بنّاني أنموذجًا**". مقال بشابكة الانترنت.

١٠٧ بلوافي محمد، **قراءة سيميائية في غلاف " شرفات بحر الشمال**"، مقال بشابكة الانترنت، نقلاً عن: قحطان بدر المبدلي، الترويج والإعلان، الطَّبعة الأولى، مؤسسة وهران للنشر والتوزيع، (١٩٩٨)م.

١٠٨ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، الطبعة الثانية، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، (١٩٩٧)م،ص(١٨٤).

١٠٩عيسى ماروك، **دراسة في ديوان (الحزن ينسى أحيانا) للشاعر إبراهيم موسى النحاس**، مقال بشابكة الانترنت. نشر بتاريخ: ٢٠١٥/١١/٥م.

١١٠ عبدالحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص (١٢٤: ١٢٥).

١١١ المرجع نفسه، ص(١٢٦).

١١٢علي عبد الجليل، **فن كتابة القصة القصيرة**، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، ص(٨٩).

١١٣ أَحْمَد الخَمِيسِي، المجموعة القصصيَّة " **أنَا وَأَنْتِ**"، ص(١٢٧).

١١٤علي عبد الجليل، **فن كتابة القصة القصيرة**، ص(٣).

١١٥ المرجع نفسه، ص(٨٩).

١١٦ أَحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأَنْتِ**"، ص (١٠٠).

١١٧ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

١١٨ المصدر نفسه، ص(١٣٠).

١١٩ المصدر نفسه، ص(١٠٢).

١٢٠ المصدر نفسه، ص(١٤٥).

١٢١ المصدر نفسه، ص(١٠١).

١٢٢ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

١٢٣ المصدر نفسه، ص(١٠٠).

١٢٤ المصدر نفسه، ص(١٢٩).

١٢٥ المصدر نفسه، ص(١٤٢).

١٢٦ المصدر نفسه، ص(١٤٤).

١٢٧ المصدر نفسه، ص(١٤٢).
١٢٨ المصدر نفسه، ص(٨٧:٨٨).
١٢٩ المصدر نفسه، ص(٨٨).
١٣٠ المصدر نفسه، ص(١٠٠).
١٣١ المصدر نفسه، ص(٤٩).
١٣٢ المصدر نفسه، ص (٥٥، ١٢٤).
١٣٣ المصدر نفسه، ص(٧).
١٣٤ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مطا).
١٣٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٥).
١٣٦ مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مادة (فرز).
١٣٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٢٥).
١٣٨ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مسد).
١٣٩ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٢٦).
١٤٠ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (قرع).
١٤١ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٢٩).
١٤٢ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نشط).
١٤٣ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٢٧).
١٤٤ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سنبك).
١٤٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٢٩).
١٤٦ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (لوث).
١٤٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٤٩).
١٤٨الزُّبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**،، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فرَّاج، الطبعة الثانية، مطبعة حكومة الكويت، التراث العربي، سلسلة أصدرتها وزارة الإعلام في الكويت، (١٩٧٩)م، مادة (ندف).
١٤٩ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٤٩).
١٥٠د. أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصر**، الطبعة الأولى، عالم الكتب، (٢٠٠٨)م، مادة (رده).
١٥١ ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (زرد).
١٥٢ المصدر نفسه، مادة (حدج).
١٥٣ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٥٩).
١٥٤ المصدر نفسه، ص(٥٧).
١٥٥ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مزز).

١٥٦ أحمد مختار عمر، **معجم الصواب اللغوي**، دليل المثقف العربي، القاهرة، عالم الكتب، (٢٠٠٨)م، مادة (صون)، ص(١٣٣٨)، رقم (٣٠٨٧).
١٥٧ أحْمَد الخَمِيسِي، المجموعة القصصيَّة " **أنَا وَأنْتِ**"، ص(٦٩).
١٥٨ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نزق).
١٥٩ أحْمَد الخَمِيسِي، المجموعة القصصيَّة " **أنَا وَأنْتِ**"، ص(٧٠).
١٦٠ سورة (المطففين)، الآية رقْم (١٤).
١٦١ أحْمَد الخَمِيسِي، المجموعة القصصيَّة " **أنَا وَأنْتِ**"، ص(٧٢).
١٦٢ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (زمم).
١٦٣ أحْمَد الخَمِيسِي، المجموعة القصصيَّة " **أنَا وَأنْتِ**"، ص(٧٢).
١٦٤ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (زبد).
١٦٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأنْتِ**"، ص(٧٥).
١٦٦ الجوهري، **معجم الصِّحَاح**، مادة (هصر).
١٦٧ أحْمَد الخَمِيسِي، المجموعة القصصيَّة " **أنَا وَأنْتِ**"، ص(٩٩).
١٦٨ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سلت).
١٦٩ المصدر نفسه، مادة (رجج).
١٧٠ المصدر نفسه، مادة (مطط).
١٧١ أسعد خليل داغر، **تذكرة الكاتب**، كلمات عربية للترجمة والنشر، ص(٤٠).
١٧٢ أحمد مختار عمر، **معجم الصواب اللغوي**، ص(٤٠٧)، رقم (٢٧٢٣).
١٧٣ المرجع نفسه، ص(١٩٢٨)، رقم (٤٣٢٨).
١٧٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأنْتِ**"، ص (١١٩).
١٧٥ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مشق).
١٧٦ أحمد مختار عمر، **معجم الصواب اللغوي**، ص(٢١٠١)، رقم (٤٨٣٥).
١٧٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأنْتِ**"، ص (٢٨).
١٧٨ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (زحر).
١٧٩ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأنْتِ**"، ص (٨١).
١٨٠ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رجج).
١٨١ المصدر نفسه، مادة (طمر).
١٨٢ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأنْتِ**"، ص (٤١).
١٨٣ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سهب).
١٨٤ المصدر نفسه، مادة (بطح).
١٨٥ المصدر نفسه، مادة (ندح).
١٨٦ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة** " **أنَا وَأنْتِ**"، ص (٤٤).

١٨٧ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (غمم).

١٨٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٠٦).

١٨٩ المشمئطون– كما ذكر تامر وجيه – هي واحدة من الكلمات التي راجت بعد الانقلاب لتسمية وتوصيف قطاع من المعارضين، الذين انتموا إلى القوى الثورية المدنيَّة، ثم عارضوا ما حدث في ٣ يوليو ٢٠١٣ م وما بعدها، دون أن يكون لديهم بديل جاهز وواضح، للمسار الذي قادته القوات المسلحة" . انظر: تامر وجيه، مقال: **دفاعًا عن الاشمئناط**، بشابكة الانترنت.

١٩٠ حمد النيل محمد الحسن إبراهيم، **أخطاء لغوية شائعة في كتابة البحوث العلمية**، قسم اللُّغة العربية– كلية الآداب – جامعة الخرطوم. مقال بشابكة الانترنت، ص(١١).

١٩١ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصية أنَا وَأنْتِ**، ص(٢٥).

١٩٢ إسماعيل بن حماد الجوهري.(٣٩٣) ه: **معجم الصِّحَاح**، تاج اللغة وصِحاح العَربيَّة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، (١٩٩٠) م، مادة (عجز).

١٩٣ سورة الذاريات، الآية رقم (٢٩).

١٩٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٩٥).

١٩٥ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (كسل).

١٩٦ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٠٣).

١٩٧ سورة المائدة، الآية رقم (٢٤).

١٩٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٥٧).

١٩٩ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، عنى بالتدقيق فيه: مُحمد مكي الحسني، ومروان البواب، الطبعة الأولى، دمشق، سورية، دار الثقافة والتراث، (٢٠٠٦)م، ص(٥٩٥)، رقم (١٠٠٩).

٢٠٠ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١١٣).

٢٠١ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (حول).

٢٠٢ الفراهيدي ت(١٧٥)ه، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، مادة (طحو).

٢٠٣ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، ص (١٥٢)، رقم (٢٥٩).

٢٠٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٣٧).

٢٠٥ الرَّاغب الأصفهاني توفي في حدود (٤٢٥)ه، **مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، الطبعة الرابعة، دمشق، دار القلم، بيروت، الدَّار الشَّاميَّة، (٢٠٠٩)م، ص(٦٢٢).

٢٠٦ سورة المائدة، الآية رقم (١٩).

٢٠٧ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، ص (٤٥٣:٤٥٤)، رقم (٧٧٢).

٢٠٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٤٨).

٢٠٩ سورة البقرة، الآية رقم (١٩٨).

٢١٠ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شعر).

٢١١ حمد النيل محمد الحسن إبراهيم، **أخطاء لغوية شائعة في كتابة البحوث العلمية**، ص(١٣).

٢١٢ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٣٤).
٢١٣ المصدر نفسه، ص(٧٧).
٢١٤ الجوهري، **معجم الصِّحَاح**، مادة (عرس).
٢١٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**،ص(١١٧).
٢١٦ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جرر).
٢١٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١١٠).
٢١٨ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، ص (٩٤٢)، رقم (٨٣٨).
٢١٩ أحمد مختار عمر، **معجم الصواب اللغوي**، ص(١٨٢١)، رقم (٤٠٣٥).
٢٢٠ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٥١).
٢٢١ الزمخشري، **أساس البلاغة**، مادة (ردد).
٢٢٢ أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، ت(٧٧٠)ه، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، مكتبة لبنان، (١٩٨٧)م، مادة (ردد).
٢٢٣ سورة القصص، الآية رقم (١٣).
٢٢٤ سورة النساء، الآية رقم (٨٣).
٢٢٥ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، ص (٢٢٤:٢٢٥)، رقم (٣٨٧).
٢٢٦ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٢٠).
٢٢٧ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، ص(١١٢)، رقم (١٨٧).
٢٢٨ الجوهري، **معجم الصِّحَاح**، مادة (حدق).
٢٢٩ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٥٩).
٢٣٠ المصدر نفسه، ص (٩٢).
٢٣١ المصدر نفسه، ص (٦٥).
٢٣٢ سورة يــس، الآية رقم (٤٠).
٢٣٣ سورة الفرقان، الآية رقم (١٨).
٢٣٤ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة" أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٢٨).
٢٣٥ المصدر نفسه، ص (١٠٣).
٢٣٦ الفراهيدي، **كتاب العين**، مادة (حرم).
٢٣٧ إسماعيل بن عباد الصاحب أبو القاسم. ت(٣٥٧) ه، **المحيط في اللغة**، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، (١٩٩٤)م، مادة (حرم).
٢٣٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**،ص (١٢٦).
٢٣٩ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عنا).

٢٤٠ ذكر أحمد مختار عمر الفعل (يعاني) متعديًا بحرف الجر (من)، والأنكى من ذلك أنَّه جعل مادة الفعل (عني)، والصَّواب (عنا) كما ورد في لسان العرب لابن منظور. انظر: أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص(١٥٦٧)، رقم(٣٤٨٤).

٢٤١ سورة لقمان ، الآية رقْم (٣٤).

٢٤٢ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص(١١٢).

٢٤٣ أبو محمد القاسم بن علي الحريري، **درة الغَواص في أوهام الخواص**، الطبعة الأولى، تركيا، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، (١٢٩٩)ه، ص (١٠١).

٢٤٤ سورة التوبة، الآية رقم (٢).

٢٤٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص(٤١).

٢٤٦ سورة الرعد، الآية رقْم (١٧).

٢٤٧ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ودي).

٢٤٨ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص(١٥٧).

٢٤٩ مصطفى جواد، **قل ولا تقل**، ص(١٤١).

٢٥٠ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (دكن).

٢٥١ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص (٦٥).

٢٥٢ سورة الإنسان، الآية رقْم (٣).

٢٥٣ سورة الكهف، الآية رقْم (٨٦).

٢٥٤ سورة التوبة، الآية رقْم (١٠٦).

٢٥٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص (١٥٤).

٢٥٦ المصدر نفسه، ص(١٢٢).

٢٥٧ المصدر نفسه، ص(٧).

٢٥٨ المصدر نفسه، ص(١٤٧).

٢٥٩ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ثمم).

٢٦٠ صلاح الدين زعبلاوي، **معجم أخطاء الكتاب**، ص(٨١)، رقم (١٣٣).

٢٦١ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص(٦٨).

٢٦٢ المصدر نفسه، ص(١٤٧).

٢٦٣ المصدر نفسه، ص(١٧).

٢٦٤ ابن هشام الأنصاري، ت (٧٦١)ه، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ومعه كتاب " عُدَّة السَّالك إلى تحقيق أوضح المسالك، الجزء الأول، صيدا، بيروت، منشورات الكتب العصرية، ص(٣٣٥).

٢٦٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وأنْتِ"**، ص(٩٢).

٢٦٦ المصدر نفسه، ص(١٣٠).

٢٦٧ المصدر نفسه، ص (٩٦).

٢٦٨ المصدر نفسه، ص (١١).

٢٦٩ المصدر نفسه، ص (٥٥).

٢٧٠ أنطوان الدَّحداح، **معجم تصريف الأفعال العربيَّة**، راجعه: د. جورج متري عبد المسيح، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان، (١٩٩١)م، ص(١٧٨)، رقم (١٣٤).

٢٧١ يعد أريستوفان ودينيس لوتراس **(Denyse le thrace)** من اليونانيين الأوائل الذين اهتموا بعلامات الترقيم، وقد ركزَا خصوصًا على النقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة.

٢٧٢ جميل حمداوي، **سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدًّا**، قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي، مقال بشابكة الانترنت.

٢٧٣ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٢٦).

٢٧٤ جوليا كريستيفا، **علم النص**، تحقيق: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر الـــدار، البيضاء، المغرب، ص(٧٨:٧٩).

٢٧٥ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١٣).

٢٧٦ سورة البقرة، الآية رقم (١٩).

٢٧٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(١١٨).

٢٧٨ سورة الأنبياء، الآية رقم (٨٣).

٢٧٩ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٠٠).

٢٨٠ أبو الطَّيب المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، بشرح أبي البقاء العكبرى ت(٦١٦)هـــ، والمسمى التبيان في شرح الّديوان، ضبط نصه وصححه: د. كمال طالب، منشورات محمد علي بيضون، الطبعة الأولى، الجزء الثالث، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، (١٩٩٧)م، ص(٣٩٠).

٢٨١ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (١٠٨).

٢٨٢ الإمام الشافعي ت(٢٠٤)ه، **ديوان الإمام الشَّافعي**، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت، لبنان، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ص(٨٥).

٢٨٣ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٤٩).

٢٨٤ المصدر نفسه، ص (١٥٤).

٢٨٥ أنيس فريحة، **ملاحم وأساطير من أوغاريت رأس الشمرا**، بيروت، دار المنار، (١٩٨٠)م، ص (١٩١-١٩٢).

٢٨٦ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٢٧).

٢٨٧ فليب سيرنج، **الرموز في (الفن الأديان الحياة)**، ترجمة: عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، سوريا، دار دمشق، (١٩٩٢)، ص(٤٢٠)، وأحمد عبد الله محمد حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، (٢٠٠٨)م، ص(١٠٠).

٢٨٨ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص(١٨٦).

٢٨٩ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٧٧).

٢٩٠ المصدر نفسه، ص (٥٠).

٢٩١ مرضية آباد ورسول بلاوي، **دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي**، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثانية، العدد الثامن، (٢٠١٢)م، ص(١٧).

٢٩٢ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص (٧).

٢٩٣ أحمد مختَار عمر، **اللغة واللون**، ص(١٨٣).

٢٩٤ المرجع نفسه، ص (١٩٠).

٢٩٥ البشير البقالي، **صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا**، الطبعة الأولى، القاهرة، شمس للنشر والتوزيع، (٢٠١١) م، ص (١٠٤).

٢٩٦ جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، (١٩٨٦)م، ص(٦).

٢٩٧ أحْمَد الخَمِيسِي، **المجموعة القصصيَّة " أنَا وَأنْتِ"**، ص(٣٤).

٢٩٨ المصدر نفسه، ص(٧٨).

٢٩٩ المصدر نفسه، ص(٦٩).

٣٠٠ المصدر نفسه، ص(٤٠).

٣٠١ المصدر نفسه، ص(٦٧).

٣٠٢ المصدر نفسه، ص(٥٥).

٣٠٣ المصدر نفسه، ص(٧).

٣٠٤ المصدر نفسه، ص(١٤٦).

٣٠٥ المصدر نفسه، ص(٧).

٣٠٦ المصدر نفسه، ص (١٢٠).

مصادر البحثِ ومراجعه:

أولاً: المصادر والمراجع العربيَّة:

١. آباد،مرضية (ورسول بلاوي) (٢٠١٢)م: **دلالات الألوان في شعر يحيى السَّماوي،** مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السَّنة الثانية، العدد الثَّامن.

٢. إبراهيم، حمد النيل مُحَمَّد الحسن: **أخطاء لغوية شائعة في كتابة البحوث العلمية،** كلية الآداب، جامعة الخرطوم.

٣. الأحمر، فيصل (٢٠١٠) م: **معجم السِّيميائيات،** (ط١)، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

٤. إيكو، امبرتو (٢٠٠٥) م: **السِّيميائيَّة وفلسفة اللغة،** ترجمة: أحمد الصَّمعي، (ط١)، المنظمة العربية للترجمة توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

٥. بارت رولان (وآخرون) (١٩٩٢)م: **التَّحليل البنيوي للسَّرد، ضمن مؤلَّف (طرائق تحليل السَّرْد الأدبي)،** ترجمة: حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبد الحميد عقار، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

٦. بحراوي،حسن(١٩٩٠) م: **بنية الشكل الروائي(الفضَاء، الزمن، الشخصية)،** (ط١)، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٧. برنس، جيرالد (٢٠٠٣)م: **المصطلح السَّرْدِي (معجم مصطلحات)،** ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: مُحَمَّد بريري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.

٨. البقالي، البشير(٢٠١١) م: **صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا،** (ط١)، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة.

٩. بلعابد، عبد الحق(٢٠٠٨)م: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،** تقديم: سعيد يقطين، (ط١)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

١٠. بوتور، ميشيل(١٩٧١)م: **بحوث في الرواية الجديدة،** ترجمة: فريد أنطونيوس، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت.

١١. بوشيخة، مُحَمَّد: **تقنياتُ السَّرْد ومغامراتُ التّجريبِ في الفعلِ القصصيِّ لدى مليكة نجيب، مجموعة "السّماوي" نموذجاً.**

١٢. تودوروف، تزفيتان: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، (ط٢).
١٣. جواد، مصطفى (١٩٨٨)م: **قل ولا تقل**، (ط١)، (ج١)، دار المدى للثقافة والنَّشر.
١٤. جولاني،هدى: **عناصر الخطاب السَّرْدِي لدى الطيب صـــالـــح**، "**موسم الهجرة إلى الشمال**" و"**دومة ود حامد**" **نموذجًا**.
١٥. جيران،عبد الرحيم(٢٠٠٦)م: **في النظرية السَّرْدِية**، (ط٢)، أفريقيا الشرق، المغرب.
١٦. جينيت، جيرار(١٩٩٧)م: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: مُحَمَّد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، (ط٢)، المجلس الأعلى للثقافة.
١٧. الحريري، أبو مُحَمَّد القاســم بن علي (١٢٩٩)ه: **دُرَّة الغَواص في أوهام الخواص**، (ط١)، مطبعة الجوائــب، قســطنطينية، تركيا.
١٨. حمادة، إبراهيم (د.ت): **معجم المصطلحات الدِّراميَّة والمسرحيَّة**، دار الشعب، القاهرة.
١٩. حمدان، أحمد عبد الله مُحَمَّد (٢٠٠٨)م: **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية.
٢٠. حمداوي، جميل: **سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدا، قصيصات الأديبة الكويتية هيفاء السنعوسي**.
٢١. حمداوي، جميل: **بلاغة الصورة السَّرْدِية في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية**، مؤسسة بابل للثقافة والإعلام.
٢٢. الخميسي، أحمد، (٢٠١٥)م: **المجموعة القصصية " أنَا وَأنْتِ"**، دار كيان للنشر والتوزيع، القاهرة.
٢٣. الجوهري، إسماعيل بن حماد (١٩٩٠)م: **معجم الصِّحَاح**، تاج اللغة وصِحاح العَربيَّة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، (ط٤)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
٢٤. داغر، أسعد خليل (د.ت): **تذكرة الكاتب**، كلمات عربية للترجمة والنشر.
٢٥. الدَّحداح، أنطوان (١٩٩١)م: **معجم تصريف الأفعال العربيَّة**، راجعه: جورج متري عبد المسيح مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.
٢٦. الرَّاغب الأصفهاني، الحُسين بن مُحَمَّد(٢٠٠٩)م: **مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، الطبعة الرابعة، دار القلم، دمشق، الدَّار الشَّاميَّة، بيروت.

٢٧. رضا، عـامر (٢٠١٤) م: **سيمياء العـــنوان في شعر هدى ميقاتي**، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة ميلة، المجلد (٧)، العدد(٢).
٢٨. رمضان، إبراهيم عبد الفتاح (٢٠١٣) م: **التناص في الثقافة العربية المعاصرة**، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد الخامس، نوفمبر.
٢٩. الزُّبيدي، مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن عبد الرَّزاق المرتضى(١٩٧٩)م: **تاج العروس من جواهر القاموس**، (ط٢)، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فرَّاج، مطبعة حكومة الكويت، التراث العربي، سلسلة أصدرتها وزارة الإعلام في الكويت.
٣٠. زعبلاوي، صلاح الدين(٢٠٠٦)م: **معجم أخطاء الكتاب**، عني بالتدقيق فيه: مُحَمَّد مكي الحسني ومروان البواب، (ط١)، دار الثقافة والتراث، دمشق، سورية
٣١. الزَّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمربن أحمد (١٩٩٨)م: **أساس البلاغة**، تحقيق: مُحَمَّد باسل عيون السود، (ط١)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
٣٢. زيتوني، لطيف(٢٠٠٢)م: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، (ط١)، مكتبة ناشرون لبنان.
٣٣. سيرنج، فليب (١٩٩٢): **الرموز في (الفن الأديان الحياة)**، ترجمة: عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، دار دمشق، ســوريا.
٣٤. الشَّافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس: **ديوان الإمام الشَّافعي**، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
٣٥. شبيب، سحر(٢٠١٣)م: **البنية السَّرْدِية والخطاب السَّرْدِي في الرواية**، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الرابع عشر.
٣٦. أبو شرخ، نجوان مُحَمَّد أكرم /إبراهيم (٢٠١٢)م: **القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو. "دراسة سيميائية"**، رسالة ماجستير، الجامعة الإســلامية، غــزة.
٣٧. صادق، رمضان (١٩٩٨)م: **شعر عمر بن الفارض(دراسة أسلوبية)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٣٨. الصُّبحي، ابتسام بنت علي: **الصُّــور الشّعرية في القصة القصيرة بين الرؤيا والتشكيل. قراءة في"بقعة حمراء" للقاصة هدى المعجل**، على هامش ملتقى "القصة

القصيرة والقصة القصيرة جدًا في الأدب السعودي". جامعة الملك سعود – كرسي الأدب السعودي، ١: ٤/ ٥/ ١٤٣٥هـ الموافق ٢: ٥ /٣ / ٢٠١٤م.

٣٩. صغير، أحمد العزي (٢٠٠٤)م: **تقنيات الخطاب السَّرْدِي بين الرواية والسيرة الذاتية (دراسة موازنة)**، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء.

٤٠. طالب، أحمد (٢٠٠٤)م: **السرد القصصي وجماليات المكان**، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق)، العدد (٤٠٣).

٤١. طول، مُحَمَّد (١٩٩١) م: **البنية السَّرْدِية في القصص القرآني**، ديوان المطبوعات الجامعية.

٤٢. ابن عباد، أبو القاسم إسماعيل (١٩٩٤) م: **المحيط في اللغة**، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب.

٤٣. عبد الجليل، علي(د.ت): **فن كتابة القصة القصيرة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن.

٤٤. عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر (د.ت): **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلَّقَ عليه: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة.

٤٥. عبد النور، جبور(١٩٧٩)م: **المعجم الأدبي**، (ط٢)، دار العلم للملايين، بيروت.

٤٦. عبيد، على (٢٠٠٣)م: **المروي له في الرواية العربية**، (ط١)، دار مُحَمَّد على الحامي للنشر وكلية الآداب بمنوبة، تونس.

٤٧. عثمـــــان، أمين: **قراءة في عتبات النصّ من خلال مجموعة" مواويل عائد من ضفّة النّار لـــــــــ " ميزوني بنّاني أنموذجًا"**.

٤٨. عزام، مُحَمَّد (٢٠١٦)م: **الراوي والمنظور في السَّرْد الروائي**، سوريا، أبريل

٤٩. علوش، سعيد (١٩٨٥)م: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)**، (ط١)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسو شبريس، الدار البيضاء، المغرب.

٥٠. علي،أحمد مُحَمَّد (٢٠٠٥)م: **شعر زهير بن أبى سلمى(دراسة أسلوبية)**، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل.

٥١. عمر،أحمد مختار(١٩٩٧)م: **اللغة واللون**، (ط١)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة.
٥٢. عمر،أحمد مختار(٢٠٠٨)م: **معجم الصَّواب اللغوي**، دليل المثقف العربي، عالم الكتب، القاهرة،
٥٣. عمر، أحمد مختار(٢٠٠٨) م: **معجم اللغة العربية المعاصر**، (ط١)، عالم الكتب.
٥٤. الفراهيدي، أبو عبد الرَّحمن الخليل بن أحمد، (د.ت): **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السَّامرائي.
٥٥. فريحة،أنيس(١٩٨٠)م: **ملاحم وأساطير من أوغاريت رأس الشمرا**، بيروت، دار المنار.
٥٦. الفيومي المقرئ،أحمد بن مُحَمَّد بن علي (١٩٨٧)م: **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، مكتبة لبنان.
٥٧. قاسم، سيزا (٢٠٠٤)م: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٥٨. القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٥٩. قطوس، بسام موسى(٢٠٠١)م: **سيمياء العنوان**، (ط١)، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن.
٦٠. قفي، سمراء(٢٠١٥)م: **البنية السَّرْدِية في رواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني**، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مُحَمَّد بوضياف بالمسيلة.
٦١. قنديل، علي(٢٠٠٢)م: **فن كتابة القصة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٦٢. كوهن، جان (١٩٨٦)م: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، (ط١)، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء.
٦٣. مارتن، والاس (١٩٩٨)م: **نظريات السَّرْد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم مُحَمَّد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٦٤. ماروك،عيسى (٢٠١٥م، ٥ نوفمبر): **دراسة في ديوان (الحزن ينسى أحيانا) للشاعر إبراهيم موسى النحاس.**

٦٥. مبروك، كواري: **السَّرْدِية وآلية تحليل النص الروائي**، الجزائر.

٦٦. مبروك، د. مراد عبد الرحمن (٢٠٠٠)م: **آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة النوبية أنموذجًا**، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٦٧. المتنبي، أحمدُ بن الحُسين بن عبد الصمد الجعفي أبو الطيب(١٩٩٧)م: **ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبرى ت(٦١٦)هـ**، والمسمَّى التبيان في شرح الّديوان، ضبط نصه وصححه: كمال طالب،(ط١)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٦٨. مُحَمَّد، بلوافـــي: **قراءة سيميائية في غلاف " شرفات بحر الشمال".**

٦٩. مقلد، طه عبد الفتاح (١٩٧٥)م: **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون**، مكتبة الشباب، القاهرة.

٧٠. مندور، مُحَمَّد (د.ت): **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٧١. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل مُحَمَّد بن مكرم الأنصاري (د.ت): **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله على الكبير، ومُحَمَّد أحمد حسب الله، وهاشم مُحَمَّد الشاذلي، طبعة دار المعارف، القاهرة.

٧٢. نجم، مُحَمَّد يوسف (١٩٧٩)م: **فن القصة**، (ط٧)، دار الثقافة، بيروت.

٧٣. نوري، فاتح عبد السلام (١٩٩٩)م: **الحوار القصصي. تقنياته وعلاقاته السَّرْدِية**، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

٧٤. ابن هشام الأنصاري، أبو مُحَمَّد عبد الله جمال الدين بن يوسف: **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ومعه كتاب " **عُدَّة السَّالك إلى تحقيق أوضَح المسَالك**، (ج١)، منشورات الكتب العصريَّة صيدا، بيروت.

٧٥. أ. م فورستور(١٩٩٤) م: **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، (ط١)، جروس برس، طرابلس، لبنان.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

٧٦. Charles Grivel **,Production de l'intérêt romanesque,** Ed Mouton, ١٩٧٣.
٧٧. Léo H.ock: **la marque du titre** , dispositifs
٧٨. Sémiotiques d'une moutors publishers.Paris ١٩٨١