# شعرية التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة:الرّسم بـالرّصاص لـأحمد عكاش.

# *Poétisme of condensation in the very short story collection :drawing with lead by ahmed oukach.*

عبد الحميد بوطي *

نعيمة بـوزيدي ♣

| تاريخ الإرسال: 2021/01/15 | تاريخ القبول: 2021/05/27 | تاريخ النشر: 2021/09/15 |
|---|---|---|

**الملخص:**

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جماليات شعرية التكثيف وتتبع مساراتها، عن طريق دراسة تقنيات وأنماط(المفارقة و الرمز، التناص، الانزياح، الاستعارة)، وتجلياتها في القصة القصيرة جداً، الموسومة بـ(الرّسم بـ الرّصاص) لـأحمد عكاش، قصد إشراك القارئ في البحث عن الدلالات والمعاني العميقة، وسبر أغوارها المتماهية في الإيجاز، واستشراف الدور المحوري الذي يؤديه التكثيف في عملية التكامل الحكائي والموضوعي والحبكة السردية، و أثره في التصورات الذهنية المنفتحة على كل الاحتمالات عند المتلقي، لأهمية فنية خالدة هي كسر أفق الانتظار و عدم المباشرة في الطرح والتخفي المموّه وراء البُنى السطحية من أجل اكتشاف المجهول .

**الكلمات المفتاحية**: الشعرية، التكثيف، المفارقة، الانزياح، التناص.

**Abstract:**

*This study aims reveal the aesthetics,and trace the trajectiories, of condensation poetrythrough the examination of techniques and pattems (paradox and symbol,intertextuality,displacement, metaphore), and their*

**المؤلف المرسل**: عبد الحميد بوطي boutiabdelhammid@gmail.com

* مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

جامعة لونيسي علي 02 / boutiabdelhammid@gmail.com

♣ جامعة لونيسي علي 02 / naimabouzidi02@yahoo.fr

*manifestations in the very short story, entitled as drawing with lead that pertain to ahmed akash,this is to search for connotations and deep meanings,and to spotlight this latter`s threads in brevity as well as the role of condensation in the process of narrative, narrative plot and the matic integration and its effect on the receptor`s perceptions that are open to all possibilitier, moreover, to break the indirect subtraction and the camouflage behind surface structures to detect the un known.*

***Key words**: poetry, condensation, paradox, displacement, intertextuality.*

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

**. مقدمة:**

القصة القصيرة كتابة إبداعية خلاَّقة متجددة، مر عليها عشرات العقود ، والتحولات الأدبية لمختلف فنون الكتابة ، إنها مازالت في قمة جذوتها ،كتابةً ونتاجا ونشرا ، فهي " كغيرها من الأنواع الأدبية التي استطاعت بما تمتلكه من مؤهلات بنائية أن تُعبر عن المرحلة أو اللحظة التي يعيشها الإنسان، وتساير حركية المجتمع وتغيراته "[1] ، في المقابل نجد رديفتها القصة القصيرة جداً(ق ق ج) التي لا تختلف عنها إلاَّ ببعض السمات التي ميَّزتها ، حتى أصبح المصطلح المتجدد الـ(جداً) الذي اتضحت معالمه التركيبية والأسلوبية والمقصدية العامة التي عرفها الضبط الدقيق للأفكار والتحولات في كينونتها، فقد حاول " التجريب تخطي كل ما هو سائد ونمطي، وتجاوز كل ما يقود إلى الاجترار والتكرار لخلق هزة تؤدي إلى تغير في شعور القارئ ، فحدث أن تغيرت (البداية، الوسط، النهاية) ،واتجهت نحو متغير جمالي جديد ... فأصبحت القصة أمام كتابة تترك كل شيء للبحث وإعادة التأسيس، واقتربت لغة القصة من اللغة الشعرية ذات الإيحاءات مستخدمة تيار الوعي "[2]، للكشف عن البنى العميقة التي تختزلها الـ(ق ق ج)، بأساليب وتقانات مستحدثة تتعامل مع التجربة النفسية أو مجموع اللحظات الشعورية واللاشعورية في ذهن الإنسان، والحفر عميقاً في المنجم النصي القصصي القصير جداً، وبلورة الجمالية والفنية والشعرية التي تجعل من النص أدبياً، له مايميزه عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، ولا يتسنى ذلك إلاَّ من خلال البحث عن التوليفات الأساسية المساعدة عن كشف الانزياحات ، والغوص في اللامجهول بتكثيفات موحية ذات مدلولات مبطَّنة " فالحجم أهم عتبة تميز القصة

القصيرة جداً ، حيث حُدد بأربع كلمات (حوالي خمس القصة . ق . ج)، وأكبر حجم لها بلغ 270 كلمة (قصة واحدة) "[3] .

لا نريد أن نطرح حجم الـ(ق . ق . ج) بمنأى عن المقومات والمكونات الجمالية الأخرى . التي تعطينا نصاً قصصياً قصيراً متميزاً . المحددة بمحاور ومفاهيم تؤطر الصورة النهائية لها أي " وضع اللبنات الأساسية التي بتشاكلها تُشيِّد الهيكل النهائي للبنيان القصصي فمن: الشخصية المحورية ، إلى كون الـ(ق . ق . ج) لا تحتمل تشعباً أو تشظياً في الحدث المركزي ، أو أن البنيان القصصي يعتمد الإيجاز والتكثيف كمن يعصر قطعة قماش طارداً نداوتها وطراوتها ، أو أن النهاية يجب أن تجتمع في بؤرة تحرق المنطقة التي سلط عليها، وما إلى ذلك من قوانين وأصفاد وأسوار... تجعل من يحاول التلصص إلى ممالك الـ(ق . ق . ج)، يكتوي بنار جرح الموانع "[4] .

ومنه يُعد التكثيف في الـ( ق . ق . ج) بكل تجلياته وأنماطه منارة عالية تُبنى عليها جُلُّ التحليلات والتأويلات المفضية إلى شعرية عامة في النص القصصي، بما يضمن البحث في أي شيء، وفي كل شيء، وفي اللاشيء، لتحسُّسها في الخطاب السردي والتراكيب المُفعِّلة للنص، وتتبع مواضع الخروج غيرالمألوف اللغوي والدلالي والفكري، التي تؤدي إلى فتح مغاليق المعاني " فالتقاط المفارقات ، ورسم صور كاريكاتيرية سريعة ونافذة لحالة ما، واللدغ على عجل بصور مكثفة موحية واقتصاد في اللغة ، وإيجاز شديد في سرد التفاصيل، ودمج كل ذلك في جو المفارقة الشعرية الساخرة "[5] ، إذ ينبغي أن يُشحن سرد الـ(ق . ق . ج)باللغة الموحية التي تضمن في بلاغتها تحفيزاً دالاً على منظور سردي ملموس بشكل ما ومعبرا عن أغراضه، وفي ذلك يرى الناقد **لويس بيريرا** أن القصة القصيرة جداً تميزها مؤشرات دالة يمكن حصرها في:[6]

**1 . حضور عنصر الدهشة:** أن تكون النهاية مختلفة تماماً عن أفق الانتظار الذي يؤسسه القارئ أثناء الحبكة .

**2 . العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية:** أن تكون لعتبة العنوان دور مثير في خلق التشابه الدلالي القائم بين الأحداث، أما الحبكة فتكون قصيرة يقدمها القاص للقارئ ، باعتبارها مؤشر نصي مباشر له علاقة بالنهاية .

3 . **تركيب الجمل داخل النص:** من خلال الاعتماد على الجمل القطعية ذات الميل للحكمة وتفادي الجمل الطويلة .

4 . **اجتناب الشرح أو التوسع الذي يفقدها سحرها الخاص .**

5 . **تنوعية النهاية:** مفاجئة ، درس أخلاقي ، حكمة ، لعب أطفال .

6 . **القاعدة السردية:** لا تقبل الـ(ق . ق . ج) وصفاً مطولاً أو تأملات فلسفية، ويعتمد الوصف على النعوت التركيبية والمركزة .

إذن فالقصة القصيرة جداً كما يُعرفها الدكتور **محمد مينو**:" حدث خاطف لبُوسُه لغة شعرية مرهفة، وعنصره الدهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة، وهي قص مختزل وامض يحوّل عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرد أطياف "[7]، فهذا النوع القصصي القصير جداً يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت الـ**(جداً)** وجوداً شرعياً يتفاعل مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تختلف عن الأنواع القصصية الأخرى، وفي مقالنا هذا الموسوم بـ **(شعرية التكثيف في القصة القصيرة جدا)** نسلط الضوء على أبرز ملامح شعرية التكثيف ، ومدى مواكبته للفنيات الجمالية في المدونة محل الدراسة والتحليل، في إطار إشكالية محورية: ما التقنيات والاستراتيجيات والأسس التي من خلالها نقيس فنية التكثيف؟ وما هي الأنماط المساعدة على ذلك؟.

2. **الشعرية ( المصطلح والإجراء)** : حاول الفكر النقدي عبر مراحل طويلة ضبط مفهوم دقيق للشعرية ، التي شكلت مركز اهتمام الكثير من الأنظمة النقدية فهو مصطلح قديم جديد في نظرية الأدب، قديم لارتباطه الوثيق بالعمق التاريخي يمتد إلى (**أرسطو Aristote ) وكتابه (فن الشعر)** أو البويطيقيا الذي كُتب في القرن الرابع ميلادي، وجديد لاهتمام النقاد المعاصرين به لاسيما نقاد الاتجاهات النصية، ولا يسعنا الغوص كثيرا في آراء النقاد قديماً وحديثاً حول مفهوم الشعرية، وإنما نشير إليها بغية ربطها بفنيات التكثيف ونماذجه في الـ(ق.ق.ج).

**1.2 لغة:**

جاء في معجم لسان العرب **لـ(ابن منظور)** في مفهوم مادة (شعر) قوله: " الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن، والقافية، وقائله شاعر لأنَّه يشعر مالا يشعره غيره "[8].

**2.2 اصطلاحا:**

أما من الناحية الاصطلاحية نجد تعريفاته متشظية نظراً لتعددية المصطلح، فعند النقاد الغربيين تجد المصطلح واحد والمفاهيم متعددة، في حين يعتمدون النقاد العرب مفهوم واحد بترجمات متعددة، حيث يُعرفها **جان كوين** " الشعرية هي النتاج الدلالي عن الممارسة اللغوية للشعر، وبذلك تصبح هي البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر، ويرى أنَّها متوسط التردد لمجموعة من التجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر "[9]، والمجاوزة تعني الخروج عن المألوف بقواعده المحددة سلفاً ليس الغرض منها العبث ولعب أطفال، إنما تحقيق ميل النثر إلى درجة الصفر، وبقدر ما تقترب المجاوزة تتحقق الشعرية أو (الأدبية) في النثر، فالشعرية ليست في العمل الأدبي في حد ذاته (الأدب الممكن) ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره، فهي" الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية"[10].

هذه الميزة الفنية تتجلى في الخطاب الأدبي ككل ، وليس بجزء منه فقط حسب طريقة القول (الحكي) التي يوظفها المبدع (المؤلف)، مما يضفي هالة جمالية يتلقفها المتلقي الذي يبحث بدوره في المفارقات والإيحاءات المتعمدة، ويصبح شريكاً في تفكيك المعنى وإعادة بناء معنى آخر ليس لمقصدية الكاتب فيها أثر" فالشاعرية تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[11]، فالسردية باعتبارها فرع من الشعرية تُعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية ، واستخراجها النُظم التي تحكُمها والقواعد التي تُحدد خصائصها، وبالتالي تهتم بسردية الخطاب ضمن إطار بويطيقي عام يتخذ الأدب من خلالها معنى وقيمة " فالشعرية لا تفترض قراءة نهائية أو وصفاً لعمل معين، ولا تعد بتسمية رسالة النص، بل تستكشف القوانين التي تحكم إنتاج الأدب "[12]، أي تهتم بقدرات الخطاب الأدبي من ناحية تميزها بين الشفرات الخاصة بالأدب وشفرات الفنون الأخرى كالرسم والعمارة، بمعنى آخر تقدم فن معين في عالم الفنون، عبر وسيلة اللغة

الشعرية وكذلك النثرية كأداة منهجية للكشف عن الشعرية الحقّة ، التي لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال، التي تركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى والتوصيل الجمالي .

ومن المفاهيم التي فعَّلت الشعرية في ساحة الاشتغال النقدي مفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) في التأسيس لشعرية ترفض " استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنَّها لا تُنتج الشعرية بل يُنتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة: مسافة التوتر" [13] ، وهو ما يمسى بشعرية التصورات الذهنية التي عالجها كمال أبو ديب في نظرية الفجوة ، باعتبارها شعرية خارجية لا تستنبط قوانين المادة الأصلية التي يتمظهر عبرها الفن الإبداعي، بل تكون هذه المادة (اللغة مثلاً) بمثابة الجسر الموصل إلى قوانين التصورات المحمولة عليها اللغة أو عليه الجسر لا إلى قوانينه ذاتها، فترك مسافة التوتر مؤداه خلخلة العلاقة المبنية بين الباث والمتلقي لانطوائها على قضايا مهمة لابد من أن تُطرح للبحث، وهنا تبرز عبقرية المؤلف في تفخيخ الكلمات والتراكيب بمدلولات متماهية ومتشظية ، سواء عن طريق اللغة المنزاحة عن القواعد الرتيبة أم بإضفاء التكثيفات الموحية الدلالة، لاسيما بالانحراف الدلالي، البلاغي، الفكري، أو بالاستعارات المتنوعة أو التناصات والمفارقات التي تُحدث شرخاً وكسر لأفق توقع القارئ، "فالشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي " [14] .

**3. التكثيف(المفاهيم والأنماط):**

إذا أردنا أن نحلل البنية المصطلحية لمفردة(التكثيف)، نجد شيئا مفاجأً وغير متوقع عند القارئ، بعملية تفكيكية استبدالية لمواقع الحروف يظهر أنَّ: كَثَفَ، يُكثف، تكثيفاً؛زاد الكثافة تكثيفاً، فأصبح المعنى السطحي للكلمة عند التدقيق في بناها العميقة تجدها حمَّالة أوجه لمدلولات متعددة، أما إذا نزعنا حرفا(التاء والثاء) المتقاربان في المخرج الصوتي تبقى(الكيف) وهي تعكس الطريقة التي نعرف من خلالها فرادة أسلوب المبدع في تقديم أفكاره المكثفة، وكيف يمكن للمتلقي أن يسبر أغوارها ويستخرج المحار، وحين نُبقي على(كثيف) نجدها تُعبر عن الكثرة والتوسع في المدلولات والإيحاءات المنضوية تحت الملفوظة في إطارها العام، ومنه التكثيف يُعبر عن نفسه حين يتجلى بالتجاوز والاستعارة

والتناص والمفارقة والترميز، فيصبح كثيفاً في مفهوماته الباطنية التي تفرضُها كيف القارئ بتعددية القراءة وكسر أفق التوقع" فهو مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان علم الأدب وظيفته: إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كلٍ واحد أو بؤرة واحدة، تلمع بالبرق الخاطف " [15] ، وهذا التكثيف هو ما يجعل القصة القصيرة جداً تستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاء المحذوف أو الغائب أو المحتمل، أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة الكائنة في لغتها الحاضرة ومتانتها، لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب، إنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجازه في الحدث ومحاولة القبض على وحدته الكامنة في محتواه " وبما ينطوي عليه من تشبيهات واستعارات ومجازات وثنائيات ورموز فهو الأساس في بناء القصة، وهذا تحديداً ما يُفرّق من حيث الجوهر بين كتابتين: إحداهما جمالية تنتمي إلى عالم القصة القصيرة جداً ، وأخراهما غير فنية ولا علاقة لها بطريقة مباشرة بكتابة القصة القصيرة جداً " [16] ، وحتى نوضح أنَّ إستراتيجية التكثيف لا يمكن أن تحقق ما تصبو إليه من تميُّز وإثارة ما لم تصدم القارئ بمحفزات الانفعال والإقبال على قراءة الـ(ق . ق . ج)، إذ ينبغي على القاص أن يحرص على توفر هذه التيمة الفارقة في قصصه، " لإحداث الإثارة أو الدهشة بدءاً بالعنوان باعتباره عتبة نصية قلقة وزئبقية ، وغالباً ما تكون خلاصة القصة ومحركها من البداية إلى النهاية، ولا تعني هذه الصدمة حرص القارئ على الإثارة الغرائزية كالجنس والإجرام، فالفرق واضح بين صدمة القارئ وإدهاشه جمالياً، وبين إثارته الغريزية غير الفنية ، إذ تكمن في الصدمة جماليات الإبداع الحقيقية التي تُنتج عن غرائبية الشخصية، أو الحدث، أو الزمكان، أو الفكرة، لتوليد الدلالات العميقة وإشعار القارئ أنَّه الشخصية الأذكى، والـ(ق . ق . ج) لم تكتب كل شيء، لتصبح حينئذٍ قصة ذات رؤى ودلالات جمالية [17] ، تعين القارئ على مغادرة الوجود الحقيقي بواسطة مفاتيح إشارية تقصد عالماً متخيلاً و الدخول في اختبار أدبي جمالي .

**1.3 شعرية التكثيف وطرقه:**

تنبض شعرية التكثيف بدقات استيطيقية وفنية متدفقة، بما تجليه من عوالم متخيلة في القصة القصيرة جداً، تجعل الحدث والموضوع السردي والحبكة المتشكلة في برهة من الزمن قابعة في ذهن المُشاهد للصور الماثلة أمامه، في أسطر لا تكاد تكتمل حتى يرتسم

تصور مختلف لا يتساوى فيه الدال بالمدلول، أو الصورة الصوتية بالصورة الذهنية عبر تراكمية حدثية وتراتبية متسارعة، " وعلى العكس حين يتخلى القاص عن عنصر التكثيف فإنَّه سيقود قصته إلى الترهل وربما التفاصيل التي لا حاجة لوجودها في القصة " [18] ، فهو أهم عناصر القصة القصيرة جداً حيث يُشترط فيه ألاّ يكون مُخلاً بالرؤى والشخصيات، ومنه تُحدد مهارة القاص في ضغط الفكرة والحدث ببناء لغوي يختزل المفارقة والرمز بشكل مثير ومدهش، ومن الاستخدامات التي تُساعد القاص في تكثيف الحدث والموضوع هي الرمز والتناص، والانزياح (اللغوي،الفكري ، والموضوعاتي)، والاستعارة والمفارقة بأنماطها المتعددة:

**2.3 المفارقة paradox** : تُعرفها نبيلة إبراهيم:" إنَّها كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، أو أنَّها كلام يُستخلص المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي...بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي"، وهو ما نستشفه في قصة(الرسمُ الرّصاصِ) " أمسك تلميذٌ قلم (الرّصاص) وورقة وبدأ يرسم، رَسَم ورَسَم ورَسَم... فامتلأت الورقة دبّابات وطائرات وأبنية مهدمة، ودمى أطفال متناثرة بين ركام من الأمتعة المحطمة " [19] ، رسالة لغوية تصدر عن وعي الكاتب وتطبع عنصري المفاجئة والإدهاش في التحول السريع للوصف عن المتلقي، ما يجعلُه يعيد حساباته ويتجاوز التفكير المألوف للفهم العادي بتصورات أكثر دقة وملاءمة للمعنى العميق، فهذه التقنية التكثيفية تُساهم مثل غيرها من التقنيات بأسلوبها الخاص، في قول الموضوعات الجريئة بطريقة تكثيف فنية، حيث اعتبرتها **سيزا قاسم** :" سلاحاً هجوميا فعّالاً، وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لابد أن ينفجر" [20] ، فعند تتبع سرد وحكائية القصة القصيرة جداً تبرز أحداث تدعو للضحك الساخر الناتج عن تنافر الأفكار التي تُعبر عكس ما يَعرفه القارئ وفق قالب مفاهيمي محدد، غيَّر أفق التوقع(فالتلميذ والقلم والورقة) وسائل بنائية سطحية تُعد مطية للغوص في أعماق الموضوع المكثف"وانساحت دماءٌ حتى تقطّرت من الورقة...أخذ ألواناً مائية وجعل يرسم بها، فامتلأت الورقة بالأشجار والأزهار والأناشيد والضحُكات والسحاب المثقل بالمطر"[21] ، نلاحظ أن تعددية المفارقات المدهشة بين الدماء والأشجار وتداولها في ورقة التلميذ الذي يعتبر صفحة بيضاء يُكتب عليها كل شيء حسنه وقبيحه، تدل على

براءة الطفل في تغيير حالة الحرب برسمه، كما تحمل معنى تكثيفي آخر هو حلم القاص (المؤلف) العودة للوراء واستعادة زمن الصبا الذي يعرف اللعب والمرح فقط، فالتضادات الثنائية تكمن جماليتها في أنها تورط المتلقي في اكتشاف قول شيء وتقصد غيره " في جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية، أو هي تصرف الشخصية تصرف الجاهل بحقيقة ما يدور حوله من أمور متناقضة لوضعها الحقيقي المباشر" [22]، يتجلى هذا في المدونة المطبق عليها بالتحديد في قصة(خِطبةٌ)،فالحدث الذي جرى بصورة عفوية هو الخطبة المتعارف عليها وطريقة الوصف للبنت في جسمها وشعرها وقامتها، إلى هنا كل شيء عادي" فكّر في الخطبة وشرع يبحث عن بنت الحلال، فرأها أمامه كلُ شيء فيها يلمع تحت أشعة الشمس...عُنقها عاجيٌّ، عمودٌ رخاميٌّ، تُلقي الأنوار ظلالهُ على صدرٍ يصرُخُ أنوثة "[23] ، بعد ذلك تبدأ عملية الإدهاش والمفارقة في فهم عدم الفهم وقطع الطريق أمام المتلقي لإعادة التهيئة والتحديث " لكنهُ قبل أن يحزم أمره ويُقْدم، تذكّر نصائح معلميه في المدرسة:

ـ احذروا الحلوى المكشوفة للشمس والهواء، فغالبا ما تكونُ مجلبة للأمراض " [24].

الدلالة الغير مصرّح بها التي أرادها الفكر القصصي، يُجليها القارئ الفطن المتمرس في كشف المجهول والغامض، حيث تحيلُ إلى عدم الاغترار بالمظاهر الفاتنة والجذابة عند المرأة، وعدم التسرع في اتخاذ القرار(فكّر... فرآها)، مباشرة دون سابق إنذار لأنّ هذا النوع الأكثر عرضة للتحرش والاغتصاب، وبالتالي لا تصلح لبناء أسرة متكافئة ومتينة، فالمفارقة التي يعتمد عليها القاص في الموازنة بين نقيضين لها وظيفة إصلاحية في الأساس، كالمفارقة الدرامية التي تُعرف في سياق الحركة والدينامية باكتشاف الحلقة المفقودة التي تبدو غير منطقية وغير متوقعة النهاية "حيث يحمل كلام الشخصية إشارة مزدوجة: إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة لا تقل عنها ملائمة إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماما مما جرى كشفه للجمهور"[25] ، وهو ما تبديه قصة(خَلْفَ القُضْبان):" قرأ مدير شركتنا ما كتبتهُ الصّحف في صفحتها الأولى:

. بعد جهود مُضنية، أكّد رجال الأمن القبض على كل الكاذبين والسارقين والمتقاعسين والمتبجحين...وسجنتهم، لقد صار هؤلاء جميعاً خلف القضبان"[26] ، تظهر من الوهلة الأولى

سلاسة الحدث وتوافر الحكائية والموضوع في بداية القصة، في حين نجد الوضع مختلف كليّة في النهاية " ضحك المدير في سره وألقى الصّحيفة باحتقار، وقال في نفسه: يا الله ما أكذبَهُم، هأنذا لا أزال حراً طليقاً "[27] ، أدت المفارقة وظيفة إصلاحية تُظهر التواطؤ الإداري والخبر الزائف من وجهة، ومن وجهة أخرى صدمة القارئ وكسر أفق انتظاره.

**3.3 الرمز symbol** : بداية لا يُطلبُ من كل قصة (ق . ج) أن تكون رمزية، إنما ينبغي أن تكون ملغزة ومقنّعة ورامزة، من أجل عدم المكاشفة والمباشرة في مستويات الكتابة المتعلقة بالطبوهات(المسكوت عنها) وبخاصة(الجنس والدين والسياسة)، لأنّ" الرمز، الرمزية، الإيماء، الإيحاء، والتلميح والإبهام والغموض والشفافية والسهل الممتنع سمات مهمة في كتابة الـ(ق . ق . ج)، التي تعتمد على ذكاء المتلقي في بناء التأويلات المناسبة لكثافتها ومفارقتها "[28] ، وقد يكون الرمز مباشراً أو جملة حيث يبرز في المعنى الثاني الذي أُضيف للمعنى الأول العادي، ويمكن تمييزه بإضافة معنى ثالث يصبح(أسطورة)، أو عدم الإضافة يُبقي الرمز المتشكل في(اللون أو الشكل أو الوظيفة)، يتجلى في قصة (تربية الأطفال):" الطّفْلُ: لماذا أعدَمَ العراقيون رئيسهم (صدام حسين)؟."[29]

اعتمد القاص(صدام حسين) رمز التفريط والمؤامرة والخيانة التي لحقت بأهل العراق بخاصة والعرب عامة، والشاهد في القصة يوضح أن التساؤل كان (لماذا أعدَم العراقيون) باعتبارهم (بيادق) حركها العدو، أما الترميز التكثيفي الآخر الذي يرقى إلى(الأسطورة) إعدامه في العيد الكبير(الأضحى) للمسلمين، فالدلالات والمعاني المتدفقة أُوجزت وتوارت وراء هذه الشخصية ما يُضفي الجمالية وشعرية التكثيف القصصي القصير جدا، أما النوع الثاني للرمز لا يحصل بسهولة تصويرية للقارئ يفقهها بالعودة لقاموس(الرموز والأساطير)، لكن لابد من إعمال العقل والحفر عميقاً في كُنْهِ المعنى المراد الذي لا تأتى ربما إلاّ بعد انتهاء كل أسطر القصة أو حتى بعد زمن طويل تتذكره(فلاش باك)، ففي قصة(ثغرة في السُور) تغدو وظيفة(الذئب) رمزا للتخطيط الغير معلن المتمثل في التفرقة بين أبناء الشعب الواحد، وإيقاد الحروب الأهلية واللعب على النعرات الطائفية والتاريخية ، والانتظار حتى تسنح فرصة الانقضاض بيسر تحت قناع الديمقراطية " حاول الذئب اقتحام الزريبة فأخفق، وَجَدَ جدرانها منيعة، وبابها صفيقا، فأقعى قريبا يترقب.

داخل الزريبة احتدم الخلاف ودب الذعر بين الشيّاه، فجعلت تتناطح...حتى تحطم الباب تحت وطأة تدافعها، حينها وثب الذئب على الشيّاه " [30].

4.3 **التناص Intertextuality**: ظهر هذا المصطلح على يد الباحثة **جوليا كرستيفا Julia Kristeva** في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلتي **tel quel** و **critique** التي ترى أن التناص" هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل...وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه [31]، أي أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق التضمين والتلميح والإشارة مع النص الأصلي ليتشكل نص جديد واحد متكامل، وتكون النصوصية إما بالأخذ من نص أخر دون مراجعته، وإما الأخذ بالمقارنة أم الحوار أم بتلاقح النصوص دون وعي لتشابه الفكر الجمعي عبر العالم ، فنجد مثلاً في قصة (الشمس)" سار الملك يوما تحت أشعة الشمس، فآذاه شُعاعها، فقال لأتباعه:

.قولوا لهذه الشمس التافهة أنْ تحرف عنيّ أذى أشعتها."[32]

يظهر أن القاص استدعى تقنية التناص الديني (قصة فرعون)، الذي أراد أن يطّلع لرؤية رب العالمين إله موسى، لم تكن المباشرة في السردية القصصية لإيصال المعنى، بل اعتمد على تحفيز ذهن المتلقي للبحث أكثر في المعنى العميق الدال على وجود فراعين كُثر في زماننا يعبدون المال والسلطة، ولا يتأتى التناص اعتباطا دون مراعاة أسباب استدعائه ومدى موافقته للحال الذي هو بصدد إسقاطه عليه، لتأكيد قوة التأثير والتفاعل التي يتركها عند القارئ، ومنه يتفاعل النصان داخل العمل الإبداعي، مما يؤدي ذلك إلى إنشاء نص جديد مترامي الأطراف يتميز بالانفتاح والثراء، ونجد أيضا التناص التاريخي الذي يهدف إلى " إعادة قراءة التاريخ، وكتابته داخل قالب فني روائي بوصفه أداة فنية تساعده على ربط الماضي بالحاضر"[33] ، كما يبدو في قصة(لماذا) ضمن المجموعة القصصية (الرسم بـ الرّصاص): " إنّه معلم، لم يحفظ أحدُ تلاميذه درسهُ فضربه، جاءه وليُّ التلميذ ينذر: الضرب ممنوع...وآخر نقل واجبهُ البيتي عن زميل لهُ...جاءه أبو التلميذ ...الضرب ممنوع.

جلس المعلم يفكر: إسرائيل تضرب الفلسطينيين الآن، وأمريكا ضربت أفغانستان أمس لماذا لا ينبري لهما أحد...ويقول الضرب ممنوع."[34] ، فكلمة( الضرب ممنوع) مكثفة في دلالتها القانونية والدينية والسياسية، أُستدعيت بالمعنى التاريخي ، لكشف السوابق الإجرامية التي قامت وتقوم بها الدول المحتلة على الشعوب المستضعفة وسط صمت دولي مطبق، بيْد أن هذا الأمر إذا أرجعناه إلى أصله دون تداخل نصوص تكثيفي وتحقيق شعريته ولفتِ انتباه القارئ لقضايا محورية بعيدة النظر، لا يعني بالضرورة تقديم القاص أعذار لفكرة الضرب، ويمكن أن نميّز بين نوعين من التناص: أحدهما يستحضره الكاتب بخلفياته السياسية والإيديولوجية والعقائدية ليجذب المتلقي لحالة ما أراد توصيلها، والآخر يشكله القارئ نتيجة تجاربه الحياتية والقرائية، فيجعل (للمناص) تداخلات (ميتانصية) عديدة أعلى مما يراه صاحب النص.

5.3 **الانزياح displacement**: يُعد من المفاهيم الأسلوبية التي اهتم بها النقاد قديما وحديثا باعتبارها قضية أساسية في تشكيل الجماليات الفنية للنص الأدبي، ينبني على قاعدة محورية هي الخروج عن المعيار الصارم بأساليب وتقنيات واستراتيجيات متعددة حسب الحاجة الفنية والضرورة الجمالية في إبداع نص جديد متفرد " فالخصيصة الجوهرية التي تُمكِّن اللغة من الخروج عن طابعها التواصلي الاعتيادي إلى لغة أدبية شعرية، بحيث تنفتح اللغة . في هذه الحالة . عبر ظاهرة الانزياح على عدة خصائص أسلوبية تُعد الملاذ التفردي عند الأداء المميز للغة "[35] ، الطيّعة السلسة في يد مالكها (المؤلف) الذي يتحكم فيها كيفما يشاء مُحملاً إيّاها أغراضاً جديدة في صورة غير معتادة، ومحافظا على القاعدة الأصولية التي لا يمكن التعالي عليها أو تجاوزها، فتصبح لغة مشعّة " بانزياحات مقصودة تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعاً، إنّها لغة ممعنة في المجازي تبلغ أحياناً درجة الشذوذ "[36] ، بأسلوب متميز يعكس قدرة المؤلف على مخالفة أوجه الكلام العادي " فالمبدع يشكل اللغة حسب ما تقتضيه حاجته غير آبهٍ بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمَدُ إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة "[37] ، حيث يتبين لنا في قصة(مُطالعة) تعددية في الانزياح تارة لغوي وأخرى دلالي حسب السياق العام :" تناول الصغير دفتر الرسم وجعل يرسم أشياء يُحبُها، رسم ربيعا يرقص على ربوع وطنه، أنهارا

تتدفق سلسبيلا وعطرا، ورسم شلالات بيضاء، وطيورا تغرد"[38] ، عمد من خلال اللغة الانتقال من القص العادي إلى وصف شعري متدفق يضفي كثافة إيحائية ودلالية تصور جمال الوطن في السلم والعافية ، يحلم في العودة إليه من مخيمات اللجوء كما كان سابقا، فيسترجع ذكرياته الحلوة في رسمه " رسم درّاجة ملوّنة تُسابق الريح، ورسم أمّهُ...وصديقهُ...ومدرستهُ،رفع لوحتهُ أمامهُ يتأمّلُها ويرقص، وابتسم برضا"[39] ، ثم يتشكل انزياح فني آخر يضفي جمالية وحيوية على النص الأدبي الذي" لا يمكن لدارس أن يتجاوز الانزياحات الموجودة في النص، لأنّها تُعد علامة أسلوبية بارزة تقوده إلى محاورتها وإعادة قراءتها في ضوء خبرته ومعرفته الجمالية "[40] ، يتمثل في الانزياح الفكري الذي يتأسس على فائدة مهمة في صدِ فكر المتلقي نحو مجال آخر مفتوح على كل التأويلات الدلالية الموسّعة، بإستراتيجية ذكية توهم المتابع بوقائع حاليّة وقعت فعلاً مع انحراف في اللغة والدلالة حيث المدلول أوسع وأرحب من الدال في سردية الأحداث، بعملية تكثيفية منزاحة تهدف للتعمق أكثر في فهم (معنى المعنى) وتغيير الاعتقاد الراسخ عند القارئ لما كان يؤمن به، نجد في قصة (الوطنية) " تقدّمت الدبّابة...وسدّد الجنديُّ...وأطلق النار، فقتل الشارع والبناء والشجرة والإنسان والنافذة والستائر، والصور المعلّقة على الجدار...والقطة التي كانت تموء في مدخل البناء...التفت الجنديُّ إلى زميله وقال له مستنكراً:

.غريبون أهل هذه المدينة، لماذا لا أرى واحداً منهم يُدافع عن مدينته ؟ "[41] .

يبدو أن جملة الأفكار التي أرادها القاص بأسلوبه الأدبي المنزاح عن المألوف في الـ(ق. ق. ج)، تكثيف ميتالغوي لعتبة العنوان التي تمثل جامع النص بإيجازية فنية رائعة، تجعل المعني يتساءل في حيرة وخجل عن الإجابات اللازمة لذلك، ويتبادر للأذهان قلق حول كيفية معرفة المعنى الدقيق لانزياحية الفكرة وفيما يتجلى نمطها، ربما لصعوبة تمييزه وتداخله مع الانزياح اللغوي والدلالي والتركيبي، فانزياح الفكرة يظهر من خلال تضافر جهود هذه الانزياحات السابقة الذكر، لتنتج لنا تحولا جذرياً عكس المعنى السطحي للنص، ففي قصة(القانون) مثلا:" حين يتناقش المثقفون كنتُ أسمعهم يردّدون:(( كُلُ مواطن بريءٌ حتّى تثبُت إدانتُهُ )).

وحين استُدعيت إلى مخفر الشرطة، تبين جهلُهم...الحقيقة التي لا مراء فيها هي:((كُلُّ مواطن مَدِيْنٌ حتّى يشتري براءتهُ "[42] ، فالفكرة البديهية في القانون حَدَثَ لها خرق عنيف قلبها رأسا على عقب وأسقطها من الوعي الجمعي للأفراد، نتيجة السياق والبيئة التي حدثت فيهما، ما يدل على أن الانزياح عملية ليست اعتباطية ، بل مدروسة ومحددة تحديداً رؤيوياً للتجربة الواقعية ومؤثرة في الوعي بصدمة القارئ للتفكير في الأفضل، "فالشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[43] .

**6.3 الاستعارة Métaphore**: تُعّد من أهم المنهات الأسلوبية التي تعتمد أسلوب الانزياح ،يتم عبرها تمدد اللغة المجازية في إطار تواري المعنى الحقيقي بين منعطفات التأويل والقراءة المتمكنة،" ولابد من الإشارة إلى أنّ الاستعارة قد تعدّت تلك النظرة التقليدية القائمة على علاقة المشابهة بين المستعار والمستعار له، لتنفتح أمام أبعاد جمالية وإيحائية تكون أكثر عمقاً وأكثر تأثيراً "[44]، من خلال القدرة على تحقيق التوازن والتناغم في العلاقات المشكِّلة لها وإخراجها في صورة استعارية تؤثر في المتلقي،حيث تُعد من أهم الصور البلاغية التي تلوِّن حياتنا وتكسو تعاملنا وعبارتنا الكلامية بجمالية وواقعية في آن واحد للوصول للمعنى المراد، وتقريبه إلى الذهن للربط بين الملموس والمجرد " لتكون عاملاً رئيساً في الحفر والبحث، وأداة تعبيرية ومصدراً للترادف وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادّة "[45] ، تتجلى هذه التقنية في قصة( ابتسامة):" أخَذَ الصّغيرُ ورقةً، واستلّ قلمَهُ وهمَّ بالكتابة، فتوسَّلت الورقة:

ـ صفحتي بيضاءُ نظيفةٌ مصقولةٌ، فلَا تشوِّه وجْهي.

قال الصَّغير: أنتِ جميلة كالقمرِ أيتُها الورقة، لكنّي مُحتاجٌ إلى أن أتعلَّم " [46] .

فعملية الاستبدال من معنى حرفي إلى آخر مجازي يمكن إدراكه باستعمال آلة الذهن، ومعرفة ما يدُور حولنا بخلق مجال مشابه له يؤدي إلى تصور مالا نستطيع أن ندركه لطبيعته الخيالية، فهي:" تجسيد للمحذوف ببديل لهُ هو الموجود، فيبدو القديم في شكل جديد، ويُفهمُ المجهول من خلال هذا المعروف، وبذلك تتضح الصورة في ذهن المستمع "[47] ،

أي أن المعنى لا يُقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يُقارن أو يُستبدلُ مع غيره على أساس من التشابه الذي ينبني في الاستعارة على طرف واحد يُعوِّض الطرف المحذوف ويحِلُّ مكانهُ، عكس طرفي التشبيه المجتمعان معاً، وهو ما نلحظه في قصة(جوعٌ):" طفلٌ وسيمٌ لطيفٌ كان يقرأُ كتاباً بشغفٍ ومرحٍ، ولمَّا جاع قال للكتاب:

ـ أنا جائعٌ، أعطني رغيفَ خبزٍ، أو شوكولاتة.

استغرب الكتاب وقال: أنا لا أُطعمُ أحداً.

...أنا جائعٌ، أُريدُ طعاماً...

سمعَ الشرطيُّ صوتاً يُطالبُ بشيءٍ، فسدَّد بندقيّتهُ إلى صاحبِ الصّوت...وأطلق النار" [48] .

**4.خاتمة:**

في نهاية التحليل نخلص إلى الإقرار بأنّ القصة القصيرة جداً لا يمكن أن تكتمل مرتكزاتها الجمالية إلاّ بتقنية التكثيف (الإيجاز)، باعتبارها المحفّز الأساس للقارئ الذي يبحث عن الشعرية في الخطاب السردي، وتأويلية الدلالات الزئبقية، وتحقيق الحكائية وتصور الموضوع المراد، مما يُضفي عليها فنيات إبداعية تصنع فرادتها وتميّزها عن غيرها، من خلال النتائج المتوصل إليها:

ـ المفارقة أهم ميزة للتكثيف، تحقق الارتباك في الفهم والقلق الدائم لسخرية الأحداث.

ـ الترميز معنى ثانٍ عميق، يُحيل المتلقي للبحث عن دلالاته الأصلية لإسقاطها على الواقع.

ـ التناص أسلوب تكثيفي، لتداخل نصوص أو حوارها يُستدعى للتعبير عن أوجز الأفكار.

ـ الانزياح خروج عن المألوف في اللغة والأسلوب، لإثارة تساؤلات ميتاقصية مكثفة وثرّة .

ـ الاستعارة مجازية مطلقة، توهم بالحقيقة المباشرة، وتكسر أفق توقع القارئ ورتابته.

**5. الهوامش:**

**1 جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصير جداً(دراسة)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (د ط)، دمشق، 2010، ص67.**

**2 المرجع نفسه : ص68 .**

**3 يُنظر: حسين المناصرة ، القصة القصيرة جداً (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2015، ص08 .**

**4 هيثم بهنام بردى: القصة القصيرة جداً (الريادة العر اقية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان/الأردن، 1438هـ.2017م ، ص13.**

**5 شعرية القصة القصيرة جداً: جاسم إلياس، مرجع سابق، ص74.**

**6 يُنظر: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية ، سعيد بنعبد الواحد، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، 2004، ص11 .**

**7 جاسم إلياس، المرجع سابق، ص84، نقلاً عن: فن القصة القصيرة مقاربات أولى، ص38 .**

**8 ابن منظور: لسان العرب، فصل الشين، ط1 ، 1992 ، ص409 .**

**9 جان كوين: بناء لغة الشعر، (تر) د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، 1996، ص24 .**

**10 تزيفيتان تودوروف: الشعرية، (تر) شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص23 .**

11 الضبع محمود إبراهيم: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1 ، 2003 ، القاهرة، ص296 .

12 جريجورى جوزدانيس: شعرية كفافي، (تر) رفعت سلام، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 2000، ص09.

13 في الشعرية : كمال أبو ديب ، ص135 .

14 ناظم حسن: مفاهيم لشعرية ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص06 .

15 جاسم خلف إلياس: مرجع سابق، ص117، نقلاً عن نعيم ألياقي: أوهاج الحداثة، ص203.

16 المناصرة حسين: القصة القصيرة جداً (رؤى وجماليات)، مرجع سابق، ص34.

17 يُنظر: المناصرة حسين ، المرجع نفسه، ص ص 43 .44 .

18 جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، مرجع سابق، ص120.

19 أحمد عكاش: الرّسم بـ الرّصاص(قصص قصيرة جدا)، دار الإرشاد للنشر، (د ط)، حمص/سوريا، 1431هـ. 2010م.

20 سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج2، ع2، 1982.

21 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص06.

22 جاسم خلف إلياس: مرجع سابق، ص154.

23 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص06.

24 المرجع نفسه ، ص06.

25 جاسم خلف إلياس: مرجع سابق، ص155.

26 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص07.

27 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص03.

28 المناصرة حسين: مرجع سابق، ص103.

29 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص ،ص21.

30 احمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص47.

31 يُنظر: أحمد الزعبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، عمان/ الأردن، 1420هـ. 2000م، ص11.

32 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص08.

33 نجاة صادق الجشعمي: التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، مركز الوطن العربي (رؤيا)، ط1، القاهرة، 2017،ص455.

34 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص10.

35 سيف الله هشام توتاي: شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2017، ص13.

36 حمادي عبد الله: ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 2000، ص11.

37 ربابعة موسى سامح: الأسلوبية مفاهيمها وتجليّاتها، دار الكندي، ط1، إربد/ الأردن، 20 ، ص58.

38 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص09.

39 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص09.

40 سماح بوعمامة ومليكة النوي: البعد الجمالي لظاهرة الانزياح، جسور المعرفة، الجزائر(باتنة)، المجلد 05، العدد02، 2019، ص456.

41 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص25.

42 أحمد عكاش: الرسم بـ الرصاص، ص ص 41. 42.

43 الجاحظ: البيان والتبين، (تح) ناصر محمدي محمد جاد، شركة القدس للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2013، 77/1 .

44 سماح بوعمامة ومليكة النوي: مرجع سابق،ص458.

45 مليكة باشا: من ترجمة الاستعارة إلى استعارة الترجمة، مجلة المترجم، المركز الجامعي بغليزان (الجزائر)، العدد32، السنة: يناير. مارس 2016، ص145.

46 أحمد عكاش: الرّسم بـ الرّصاص، ص10.

47 سهام رابح: تحولات الاستعارة من البلاغة التقليدية إلى اللسانيات العرفانية، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة (الجزائر)، المجلد04، العدد02، 2020، ص1199.

48 أحمد عكاش: الرّسم بـ الرّصاص، ص. ص 68.. 69 .