شباط ما زال بعيداً

كتاب شرفات

- - - - - - - - -

4

شباط ما زال بعيداً

دراسات نقدية

في

المجموعة القصصية

أرض من عسل

لهيثم بهنام بردى

إعداد وتقديم: جوزيف حنا يشوع

٢٠١٣

الكتاب: شباط ما زال بعيداً

دراسات نقدية في المجموعة القصصية أرض من عسل لهيثم بهنام بردى

إعداد وتقديم: جوزيف حنا يشوع

الناشر: شرفات

الطبعة الأولى: ٢٠١٣

الطبع: مطبعة الديار - العراق - الموصل - المجموعة الثقافية

تصميم الغلاف والإخراج الفني: نادر عولو

التنضيد الطباعي: بسام شرم

للاتصال:

Email :shorofat1shorofat2@yahoo.com
Mob: ٠٠٩٦٤٧٧٠٣٨٩٠٨٨١

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ( ) لسنة ٢٠١٣ .

المقدمة

جوزيف حنا يشوع

سأعلمه أن المهجر لعنة

والقرى الجديدة جحيم

هيثم بردى

أرض من عسل

- ١ -

من زمن ليس بالبعيد توقفت الكتابة عن تلبس الفردانية البحتة وعن التشكل بشكل الزينة والكماليات، وصارت أداة لشد حبال الحياة المتقطعة من هنا وهناك واستحالت نولاً يُرتق به ما يتهرأ من ثوب الحياة الآخذ بالبلي والتهرؤ بسبب حماقات البشر ورعونتهم وتعلمهم التطاول على حق البشر من غيرهم في تنشق هذا الهواء الواحد الذي يغلف الأرض... ويدخل رئات البشر جميعاً دونما استثناء ماداً الحياة فيها.

لكن....

لم يعد البشر – بعد أن جنحوا كثيراً - يرتضون تشارك هذا الهواء الواحد الذي رضي هو تشاركهم به على تنوع ألوانهم.

فكان.. على إثر ذلك.. الألم..

(آخ.. آخ

حرفان حقيران هما كل حدود الألم)(١)

ولتعقد التكوينة النفسية والمادية للألم... تعقدت معه الكتابة مُحاولةً اللحاق بركبه والوصول الى أبعاده التي دلفت كل مفاصل الحياة وصارت تطحن الإنسان بشتى الطرق.

لذا كان العسل... وكانت أرضه.. لأجل ذلك كله.. كان هذا الحلم.. حلم (أرض من عسل).

فالمجموعة... المتوسدة صفحاتها قصصٌ خمسٌ ما هي إلاّ اعتصار الألم لحفيظة (بردى).. فكان أن أفرز هذا الاعتصار الممض حلماً كبيراً.. جميلاً.. بهياً..

قصص المجموعة يلفها الجمال الباذخ الذي يغلف الحلم والذي يقف على النقيض حقاً من القبح المغلف للواقع. إذ كما يعري الحلم – حين تنطلق فيه المكبوتات لتصير مباحة- قبح الواقع.. كذا هذه النصوص تعري أجواء الحلم فيها قتامةَ الواقع – ثيمياً - لكن (بردى) لم يدعها فرصة تمر منه فكانت هذه النصوص بتسامي لغتها الهائل معرية وبشدة للمج والشائب من طرق الكتابة الفجة التي باتت تشكل اعتداءات واضحة على أجناس الأدب النفيسة بشعرها ونثرها... وباتت تشدها إلى الوراء بدل أن ترقى بها إلى الأمام.

❖❖❖❖❖

وبعد...

فإن صولة الكتابة صولة جريأة شجاعة يحشد لها الكاتب الجند... والأسلحة، والتروس... والسواتر، فلا يقاتل الكاتب بسيف من خشب

طواحين بلهاء فتنأى به سذاجته بعيداً عن الإبداع وتنتئي معه نصوصه وكتاباته.

ولمن تتبع مسيرة (بردى) سينجلي واضحاً له استقتال هذا الأديب وتمرسه في اختراق المساحات الجديدة في فن الكتابة... ثمة عناصر وأدوات وقصديات واعية لديه يرصها حين يصول فتتشابك اللغة العالية والسرد اللا منقطع والرسم الكلماتي والتصوير السيناريوهاتي تتشابك وتتعقد... وتتداخل مع بعضٍ قطعاً متراصة لتكوّن نصوصاً تنز جمالاً شكلاً ومضموناً.

ففي (أرض من عسل) وما قبلها بقليل شرع (بردى) في التلاعب بعملية القص وامتهان الحكي على مستويات متعددة في ذات النص معتكزاً على وسائل وطرق شتى، منها التداخل الحكائي ضمن القصة الواحدة حين تنطوي على أكثر من حكاية تتمازج بوعي من الكاتب لتشكل الهرم النصي ومنها أيضاً الاشتغال على أكثر من بيأة زمكانية داخل القصة الواحدة. ومنها تباين مستوى لغة السرد لتباين السارد من شخصيات حية ولا حية فنشأت في نصوص هذه المجموعة بالذات صفتان متنازعتان.. متباينات في الظاهر.. متزاوجتان خلف الكواليس.

فالقصص عند تتبعها.. تمشي سطورها على الورق بتأنٍ.. وهدوء.. يتنشق (بردى) أنفاسه بهدوء.. وبطء.. يملأ رئتيه.. ثم يزفر بذات الهدوء والتأني فتأتي الجملة عنده مطواعة تمت إجادة تغذيتها بالسرد والوصف والروي. في الظاهر يصّور الكاتب أجواءه بتفصيل ثم يرسم الشخوص ويغّذي حيواتهم تغذية شاملة صحية.

لأجل ذلك كله.. ومنه.. وفقط عند الفراغ من قراءة النص والانتهاء منه تظهر الصفة الأخرى.. فهذه الوداعة إنما تطوي بين أضلعها صراعاً دامياً.. شرساً.. قلقاً.. لا مستكيناً. إنهم هناك في كل سطرٍ وكل جملة ومفردة.. يعانون.. يصارعون.. يستقتلون عليهم يمحقون حوائط الظلم الذي حبس البشر بعضهم بعضاً في زنزاناته وسراديبه.

❖❖❖

- ٣ -

فالمرأة في (حكاية) حبيسة ظلم الوحدة.. وظلم الحزن على الغائب ف(الريح خارج الغرفة لها طعم العقم والحزن)(٢)، وهذا الحزن بالنسبة لها هو (الصحارى المنداة بالغلسة والغموض)(٣).

أما الرجل فهو حبيس زنزانة دُفن فيها لأنه صاحب فكر وليس مجرماً، وغيابه هذا رمى بها في أتون الحرمان الممض (لكن شباط كان بعيداً)(٤)، شباط موسم التكاثر عن القطط كان بعيداً تماماً، كما أن مواسم الفرح عند الإنسان باتت بعيدة... وما تدنو سوى مواسم الوحدة... والحرمان. أما هو.. الغائب فقد صار حبيس الألم بشتى أنواعه ومن زنزانته يصرخ (آخ.. آخ.. حرفان حقيران هما كل حدود الألم)(٥)، والطفل الموعود (وعد) حتماً سيكون بعد ولادته حبيس اليتم.

وفي (الرسالة) ليث حبيس طبخ الأجساد الآدمية في ملجأ حُبسوا فيه بسبب رعونة السياسيين وتجديفهم برميهم الرب جانباً، وكان

عبدالرحمن منيف مرة قد صرح في احد مؤلفاته قائلاً (لولا النسيان لمات الناس لكثرة ما يعلمون) لذا يتعايش الإنسان مع أحزانه متوهماً أنه تعايش وهو في الحقيقة نسيان... ولكن!!!، ثمة أنواع من الحزن أبية على النسيان نسميها الفجيعة... وكان (ليث) حبيس هذه الفجيعة.. ولم يعد يقوى على احتمال التعايش معها والسبب هو (رباه.. ما هذا.. لم دمروا الينابيع..؟!)(٦)، لقد سدت تلكم القنبلتان ينابيع الطفولة فتوقف دفق المستقبل..

مات ليث تخلصاً من الفجيعة.. وتخلصاً من منظر اشتواء الأجساد الآدمية داخل ملجأ العامرية.

وعندما ندلف (النبض الأبدي) نجد أن أهل القرية حبيسو عمليات التهجير القسري، ف (هذا الجبل مستعد أن يفني حجارته وكيانه كله من أجل أن يبقى أهل القرية يبتسمون بوجهه صباح مساء، يحميهم نهاراً ويحرسهم ليلاً بنفسٍ جذلى)(٧)، ولكن أنى للجبل أن يتصدى لوطء بساطير العسكر التي تهز الوجود أينما حلت؟!.

أما صاحبنا (عروة بن الورد) فإنه الحضارة حبيسة سرف الدبابات التي داست عليها بابتذال لتسحق بهاءً تدفق لمئات السنين وتطاولت أبهاؤه كل حدب.. وصوب.. مما أجبر هذه الحضارة على التحول إلى مقاتل صنديد يحارب وهو يلطخ بدمائه أثر الطعنات المستمرة.. لكنه يقاتل غير آبه بالنزيف الأبدي لدمائه النافرة من جراحاته لأجل ذلك، جاءت القصة على مقاطع. والمقاطع حقب زمنية.. وما من حقبة زمنية لم تصارع فيها هذه الحضارة من أجل البقاء فتارة كرٌ وتارة فرٌ ومرة نصر ومرة خفوت.. لكنها لم تُهزم.. فكانت عندما تصيبها رصاصات

البنادق تخفي نفسها ريثما تستعيد أنفاسها، لذا اختفى جسد ابن الورد كفص الملح.

وبالوصول إلى.. والتوقف عند محطة (أرض من عسل) فإنه (بردى) كغيره من الكّتاب الكبار.. حبيس اليوتوبيا الضائعة من يدي الإنسان بسبب رعونة (أخيه) الإنسان، ورغم الوعي الموضوعي بفقدان الحياة بكارتها، إلاّ أن الأمل يبقى رفيق الإنسان الأبدي، لأنه:

(قال.

- الأمل عشبة تنبت حتى بين...

قاطعه شارداً.

- القبور.)(٨).

نينوى/٢٠١٣

.....

الإحالات/

(١) أرض من عسل، ص ٢٢.

(٢) المجموعة، ص١٩.

(٣) المجموعة، ص١٩.

(٤) المجموعة، ص٢٠.

(٥) المجموعة، ص٢٢.

(٦) المجموعة، ص٥٢.

(٧) المجموعة، ص٥٨.

(٨) المجموعة، ص٨٢ .

الملاذ السردي وطعم الحكاية

أ.د محمد صابر عبيد

تأتي مجموعة القاص المبدع هيثم بهنام بردى الموسومة بـ ((أرض من عسل)) لتعزّز الرؤية النقدية الإيجابية التي رصدت تجربته السردية على مدى أكثر من ثلاثة عقود، وتحتوي هذه المجموعة على خمس قصص تنطوي على تجانس كبير في فضائها السردي القصصي الكمّي والنوعي، على الرغم من أنها كتبت في مراحل زمنية متفاوتة نسبياً من حيث زمن الكتابة أو النشر، لكنها ذات نسق سردي متماثل ومتداخل في وعيه القصصي وهو ما برّر للكاتب جمعها في مجموعة قصصية واحدة، إذ لا بدّ من ملاحظة أن القاص أعاد كتابة بعض قصصها على النحو الذي يستجيب لآلية رؤيته في جمعها ضمن سياق واحد، كي تمثّل مرحلة متقدّمة من مراحل شغله القصصي.

قصة ((حكاية)) التي تصدّرت قصص المجموعة تقوم على تشكيل عتبة عنوانية تحيل على الحكي، محتفلة بكل ما يمكن أن تنتجه هذه العتبة من فضاءات محمولة في ذاكرة القراءة التي تتصدّى لها، إذ إنّ مجرّد ترك العتبة العنوانية لهذا الدال المفرد المنكّر (حكاية) فإن الذاكرة القرائية ستقوم مباشرة باستحضار كلّ الذخيرة السردية والكنز الحكائي الكامن في الأعماق، وتهيئته لاستقبال (حكاية) تتحدّر من ثريا العنونة.

وستظهر قيمة التشكيل العنواني من داخل القصة حين نجد أنها تنهض على آليّة التوليد الحكائي أو التداخل الحكائي، إذ تتضمّن الحكاية الإطارية/الحكاية الأصل التي تؤلّف تجربة القصة حكاية أخرى مستعارة من التراث الحكائي الشفاهي (حكاية بنت الفلاح والبلبل)، من أجل تحقيق نوع من التوازي السردي بين الحكاية المركزية والحكاية المستولدة، وتحقيق التضافر المطلوب بين نسقي السرد في الحكايتين.

تعتمد قصة ((حكاية)) على العرض السردي ومسرحة الحدث القصصي، وذلك باستعمال أسلوبية اللوحات السردية التي تستقلّ في درجة من درجات تكوّنها داخل كل لوحة، ومن ثمّ تنفتح كلياً على اللوحة اللاحقة لتسهم في إنتاجها وتغذيتها بالحكي والوصف، وصولاً إلى تحقيق وحدة قصصية تربط اللوحات كلها بخيط سردي مشترك .

تشتغل القصة في حساسيتها السيميائية على تمثيل تجربة القهر والاضطهاد والمصادرة والنفي، مقابل البحث عن الحرية والكفاح الإنساني من أجلها، بأسلوبية تشكيل رمزية تموّه المكان والزمن والحادثة القصصية ضمن رؤية شاملة يمكن أن تحدث في أيّ زمان وأيّ مكان وتحت أيّ ظرف، بالرغم من إمكانية قيام القارئ بالإحالة على الزمن الراهن والمكان الراهن وذلك لاحتواء القصة على إمكانات عصرية في جوّ الحكاية ومناخها.

تنفتح القصة الثانية في المجموعة الموسومة بـ ((الرسالة)) منذ عتبة عنوانها على محمول سيميائي غزير تشبعه أحداث القصة، تتضاعف هذه القيمة في المفتتح الحواري الذي ينتج أسئلة القص واحتمالاته ويتضمّن مقولته المركزية، ويتسيد الراوي الذاتي الحراك

السردي في القصة مستخدماً شعرية الوصف بأعلى طاقة تعبير وتصوير وتشكيل ممكنة، وهي تنتج فيما تنتج بناء شخصية القص ((الشخصية المهمّشة)) في مخيال الراوي الذاتي.

تتميّز القصة باستثمار آلية الاسترجاع بدينامية سردية مناسبة، وتسعى عبر مشاهدها إلى الكشف عن إنسانية الشخصية، ولاسيما في مشهد احتضان شخصية ((ليث)). المصنفّة اجتماعياً ضمن فئة المعتوهين ـ للطفلة اليافعة ومحاورتها والحنو الزائد عليها، فضلاً على التماثل الإنساني العالي في شخصيات القصة الأساسية ((عامر/ ليث/ الطفلة/ الطبيب)) بالرغم من تفاوت تشكيلها الاعتباري والعمري والمهني.

ثمة اشتغال سردي مميّز على رمزية الدمى التي يصنعها ((ليث)) بوصفها تعويضاً نفسياً عن الفقدان ومعادلاً موضوعياً لسوء أخلاق البشر وطبيعة الحياة، وهي في دلالية القصة بلا شك صناعة حياة أخرى من الدمى موازية للحياة الراهنة، وتأتي تسمية الدمى بأسماء أنثوية تعبيراً عن حالة الفقدان والخسارة والإحساس بالضياع واللاجدوى.

تستخدم القصة تقانة الرسالة، أو ما يوصف اصطلاحاً بـ ((السرد الرسائلي)) حين تتوافر الرسالة المكتوبة في القصة وتؤدي دوراً سردياً في اللعب بعناصر السرد، ويتضمن هذا النوع من السرد في القصة حب الاستطلاع المؤجل والمعلّق في الرسالة، إذ كشفت الرسالة التي تلقاها (عامر) صاحب محل بيع الأقمشة الذي ارتبط بصداقة اكتشاف حقيقية لشخصية ((ليث)) بعد موت ليث، عن معرفة ليث العميقة بكل شيء داخل محيط الحكاية وخارجها، وبأنه فيلسوف لا معتوه كما تعبّر عن ذلك شخصيته الخارجية.

الرسالة السردية هنا التي ظهرت إلى الوجود السردي في القصة بعد موت (ليث) هي حكاية مخبأة داخل الحكاية الأصل، وأدّت دوراً بالغ الأهمية في اختزال مساحة السرد وبلوغ غاية القصّ بأعلى درجات التكثيف والاختزال . واشتغلت القصة أيضاً على توظيف طاقة الموروث الشعبي على صعيد الملفوظ والمكتوب والمتداول والمتصور.

انتهت القصة بعتبة اختتام مفتوحة يمكن أن تحيل على أكثر من نهاية بحسب قراءة القارئ ورؤيته وحساسية تلقيه، وبهذا تكون القصة قد حققت شروط التكوين السردي في معظم طبقاتها القصصية، بلغة ثرية، وحسّ سردي متميز، وصنعة واضحة وناضجة، ورؤية عميقة لآليات التشكيل والتصوير والتدليل السردي.

أما قصّة ((النبض الأبدي)) فإنها تستند في تشكيل رؤيتها السردية إلى شعرية الأداء اللغوي وهو يفيد كثيراً من آليّات التعبير الشعري، وتقوم في تشييد بناء عمارتها القصصية على محاورة تخييلية بين ثلاث شخصيات بالغة الأنسنة والتعاطف والتلاحم والانسجام، داخل المساحة التي حددها الراوي كلي العلم وهو يروي مروياته بإحاطة شاملة.

الشخصية الأولى هي شخصية ((الجبل)) التي تخضع لبنية وصفية مركّزة ومكتظّة بالمعنى والرمز والأسطرة، وشخصية ((الراعي)) وهو ينهض بمهمة تسيير الحراك السردي في القصة وتفعيل أدواته وتسخيرها لإنتاج المقولة القصصية التي تزمع القصة تجسيدها في ميدان السرد على أكثر من مستوى.

الشخصية الثالثة هي شخصية ((الشجرة)) التي تستدعي الميراث الديني والأسطوري والتاريخي دفعة واحدة لترسم سياستها وتقيم رؤيتها، فهي شجرة آدم، شجرة التفاح المثمرة على نحو ثري، وهي الشجرة الأم التي تناغي ابنها (الراعي) وتؤنس وحدته وتقدّم له النصائح وسط مراقبة الشخصية الأولى (الجبل).

القصة تجتهد سيميائياً في إعادة إنتاج الموروث ضمن صيغة قصصية تؤدي فيها اللغة القصصية دوراً مهماً، من أجل الارتفاع بمستوى الصنعة القصصية إلى أعلى مرتبة ممكنة في ظلّ التركيز الوصفي العالي المنتج، الذي يتماهى بالسرد والحوار في معادلة سردية تسعى إلى تحقيق مزاوجة عادلة بين عناصر التشكيل السردي في القصة، وهي تحكي قصة البقاء الأزلي للمكان والشخصية والمعنى في إطار الهيمنة الموضوعية والدلالية التي تشتغل عليها عتبة العنوان (النبض الأبدي)، حيث المزاوجة بين حيوية (النبض الأبدي) ودلالة (البقاء الأزلي) في سياق التشكيل والتعبير والتصوير والترميز.

تذهب قصة ((حكاية عروة بين الورد وما جرى له في أحشاء الغولة)) نحو قضية اللعب الثلاثي بالزمن السردي، إذ يعرض الراوي كلي العلم ثلاثة أزمنة تتوازى وتتقاطع في شخصية عروة بن الورد الشاعر الصعلوك المستدعى من عصر ما قبل الإسلام، الزمن الأول هو زمن الراهن السردي، والزمن الثاني هو زمن عروة بين الورد يحمله في حصانه وسيفه وخطابه، والزمن الثالث هو الزمن الذي تختتم به القصة حفلها السردي بعد أكثر من نصف قرن من زمن الراهن السردي على هذا النحو:

((هامش صغير في جريدة يومية صدرت في ١٦ /شباط/ ٢٥٨٤:

أثناء التنقيب عن الآثار في المدينة القديمة شرقي المتوسط عثرت بعثة آثارية على بقايا هيكل عظمي وبجانبه قطعة من حجر الحلان نقش عليه (هنا يرقد عروة ابن الورد... أمير الصعاليك) وعند فحص العظام في المختبرات تبين أن أغلبها مخرمة وخاصة عظام الأضلاع والكتفين. وعند التدقيق عن ماهية هذه الثقوب وجدتها شواهد رصاصات سلاح قديم موجود نموذج منه في متحف المدينة أسمه رشاشة (الكلاشنكوف) وهو من الأسلحة الشائعة في نهاية القرن العشرين وهنا وقع التراثيون والأدباء والمؤرخون في حيرةٍ شديدةٍ وهم يتساءلون.

لمن هذا الهيكل العظمي، أهو لعروة بن الورد حقاً...؟

وهم يعلمون علم اليقين أنه عاش في جزيرة العرب شرقي البحر الأحمر)).

إذ يكشف البحث الأركيولوجي في القصة عن طبيعة المفارقة الزمنية في تلاحم الأزمنة الثلاثة وانفصالها في آن، بحيث تتحرّك على مسطرة السرد القصصي ثلاث طبقات زمنية تناظر إحداها الأخرى بسخرية لاذعة ودراما مرعبة .

القصة منذ عتبة عنوانها التي تحاكي العنونة التراثية في طولها ونمط صياغتها تنهض في فضائها التشكيلي على ما يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ ((الفواصل السردية))، التي يمكن النظر إليها من زاوية توصيفية أخرى على أنها طبقات سرد قصصية، تعمل عمودياً من الأعلى إلى الأسفل، وأفقياً من اليمين إلى اليسار.

مثّلت الطبقة الأولى ((صوت خارق يبعث عروة إلى هذا العالم)) عتبة استهلالية مثيرة تؤسطر فعالية استدعاء شخصية عروة بن الورد إلى الراهن السردي، تعقبها فاصلة ((عروة يصاب بالدوار ويكبّر إله الصحراء))، ثم فاصلة ((عروة يتساءل أين الرجال)) التي يقارب فيها فكرة الصعلكة مع فضاء الطفولة، وهي تنتج فاصلة ((عروة يدخل إلى مدينة ويتحدّث مع صبي ظريف)) التي تشتغل على آلية استعادة الحرب عبر التاريخ، في حركة ترميز سردية تضع الحرب في موقع الثبات الدائم بإزاء تغيّر العصور، إذ هي وإن اختلفت وسائل القتل والتدمير فهي في الأحوال كلّها تنتج وليداً وحيداً هو (الموت).

وتُختتم الفواصل بفاصلة عنوانها ((الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن ..؟))، في محاولة دائرية للعودة إلى الفاصلة الأولى (الاستهلالية) التي قام فيها هذا الصوت ببعث عروة بن الورد إلى هذا العالم، وها هو الآن يخفق في استرداده إذ يذهب أمره لعروة بالعودة في مهب الريح بدلالة أداة الاستدراك ((ولكن..؟))، التي تعمل بعنف سردي حائل دون تنفيذ أمر الصوت الخارق، حيث يتحوّل الصوت بعد ذلك إلى صوت عادي متنازلاً بحكم الزمن عن صفته غير العادية (الخارق) ومكتفياً بالخيبة والخسارة والأسى.

قصة ((أرض من عسل)) القصة الأخيرة في المجموعة وهي التي احتلّت عنوان المجموعة وهيمنت على فضاء التسمية الكبرى، تشتغل على التوطين السردي للمكان بآفاقه التاريخية والأسطورية والراهنة، ولعلّ ذلك يبدو واضحاً وجلياً من طبيعة التركيبة السيميائية لعتبة العنونة، وتوغلها عميقاً في مختلف الطبقات السردية في القصة.

في القصة سعي حثيث لاستثمار ملحمة كلكامش في بعض مفاصلها المتعلّقة بالمكان وتفاصيله ورؤيته، فضلاً على تشغيل طاقة المعنى السردي في عشبة كلكامش ووصفها قصصياً بـ ((عشبة الأمل))، وتكبير صورة الوطن/المكان عبر التاريخ لتطغى على أجواء القصة وتسيطر على مجريات السرد فيها.

لذا نجد أن عتبة الإقفال في هذه القصة تعيد إنتاج إيقاع الصوت الطفولي النشيدي المستمدّ من روح الطفولة على النحو الآتي:

((هيا نكمل النشيد.

فأنشد الأطفال:

(أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني)

وأنشد هو:

(العصفور يحب عشه الذي يعيش فيه)

وأكمل الأطفال:

(وأنا أحب العراق، مثلما أحب بيتي

وأحب العراق، مثلما أحب أهلي....)

وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة، ونظر من علٍ، وهو مسكون تماماً بالنشوة، فهتف الأطفال.

إنه يطير!.

وهتف أكبرهم سناً.

كيف يطير بلا جناحين؟!.

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى برفق، وهو يكمل النشيد:

(وأحب أهل العراق)

وتهتف المدينة بأسرها.

(العراق وطني)

ومن الحالق، كانت آخر ما احتوته مقلتاه أرض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين.

(❖) : نشيد لتلاميذ الصف الثاني ابتدائي بعنوان (العراق وطني).))

❖❖❖❖❖❖❖❖

فتأتي مفردة ((العراق)) بتكرارها المتنوّع والمتجانس ((العراق وطني/ أحب العراق/ أهل العراق/ أنا عراقي)) المستوحى من نشيد طفولي عميق الحضور في الذاكرة العراقية الجمعية، لتجيب على سؤال العنونة بكلّ ما تحمله من زخم شعري وعاطفي ووجداني وتراثي وأسطوري وملحمي، ويأتي حضور رواية ((الساعة الخامسة والعشرون)) لجيورجيو إيذاناً بتجلّي مستوى آخر للحضور المكاني الوطني، عبر التذكير بمحنة بطل الرواية الروماني ((يوهان موريتز)) الذي يعيش في الحادثة الروائية أكبر كارثة مكانية وطنية في تاريخ الرواية العالمية، وذلك بسبب الطرد والقمع التي يعانيه كلّما ادعى هوية وطنية ما، أو

أُلبس هوية وطنية ما بالرغم منه كي يحقق الآخر على جسر هذه الهوية المزيّفة عبوره نحو الحرية.

ربما تكون المقولة الأولى للقصة هي مقولة الحرية داخل المكان بوصفه وطناً، والمكان بوصفه ذاتاً شخصية، والمكان بوصفه سرداً قصصياً، في السبيل إلى تجاوز محنة المكان التي تكون فيها الأرض علقماً، والتوصّل بالمكان المعلّق في ذاكرة العنوان حيث تكون الأرض فيه عسلاً يتناوله الجميع من دون استثناء.

على هذا النحو يمكن القول إنّ القاص المبدع هيثم بهنام بردى في مجموعته القصصية الجديدة ((أرض من عسل)) يحقق إضافة حقيقية إلى منجزه القصصي، إذ إنّ الصنعة الشعرية بلغت مرحلة مهمة، والوعي بمجمل إدارة العمليات السردية قد بلغ حداً واضحاً من التبلور والصيرورة الفنية والجمالية، فضلاً على استخدام لغة سردية ذات خطاب متطوّر وناضج ومشرق يعبّر عن قدرة عالية على التشكيل والتصوير والتعبير، وثمة رغبة أصيلة في فتح نافذة السرد القصصي في قصصه على المحيط والماحول والتراث والحلم، بأسلوبية رشيقة تعتمد على البساطة الموحية والمعبّرة وتبتعد ما وسعها ذلك عن الإغماض والتعمية، وهو لا يألو جهداً في رفد المسيرة السردية القصصية بكل ما يمكنه أن يدعم الفضاء السردي ويحقق له تماسكاً نصيّاً أعلى وأكثر قوّة وسحراً وإدهاشاً.

ويمكن ملاحظة بهاء حضور الحكاية في هذه القصص، ففي الوقت الذي قلّ فيه الاهتمام بالحكاية بوصفها عنصراً سردياً مركزياً، نرى أن القاص هيثم بهنام بردى في قصص ((أرض من عسل))، لا بلّ في كل

قصصه الأخرى يحتفي بالحكاية احتفاءً كبيراً لكنه مع ذلك لا يتساهل معها بحيث تهيمن على عناصر التشكيل السردي الأخرى، ولا يضعها في سجنها الحكائي الذي يمنع عليها التنفّس التعبيري والجمالي خارج التقليد الحكائي، بل يحررها من ذاتها الحكائية ويمنحها فرصة التمظهر والحياة والحركة والحرية داخل الفضاء السردي.

التوازي السردي بين الحكاية الإطارية والحكاية المستولدة

د. جاسم خلف الياس

مدخل

تنهض جمالية الاشتغال القصصي في قصة (حكاية) للقاص هيثم بهنام بردى على التداخل الحكائي من خلال بنيتين تشكلان هيكلية ذلك الاشتغال:

- بنية كبرى وتشمل الحكي الإطاري.
- وبنية صغرى وتشمل الحكاية / الحكايات المضمنة أو المستولدة .

ويطلق تودوروف على علاقات التضمين والترابط في مثل هذا الاشتغال بـ((الأدب الإسنادي)) (١) وغالباً ما يوظف القاص الحكاية المستولدة لغاية تعليلية ((تحقق مصغراً لصيغة الحكاية الإطار بقدر ما تكون امتداداً لتغذيتها السردية)) (٢) أي يعمل على تجوهر الحكي في الحكاية الأم ويشظي الحكايات الأخر؛ بهدف تأكيد وتسويد فراغات الأسئلة التي تنجم عن النص الأصلي، وهنا يؤكد القاص شرعية إسنادية تضاف إلى الشرعية القصصية، وعلى هذا الأساس يتجه الحكي الإطاري إلى ((إيجاد صيغة تحفزية للسرد)) تعمل على تقبل ((كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع بواسطة راوٍ جديد يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية رويت له (...)، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات داخل الحكاية الإطار)) (٣) التي لا تقصي أحقية الحكاية / الحكايات المستولدة أو المضمنة من أجل تعزيز سرد الحكاية الإطار،

والإحالة إلى فكرة التماثل المتكافئ في التناوب الحكائي؛ للوصول إلى الصورة الكلية للنص تشكيلاً وتدليلاً.

تنماز القصة بتنوع بنائها الحكائي، إذ احتوت على الحكاية الإطار، والحكايات المستولدة، وقد تولّى السارد هذا التنوع بوصفه شخصية فاعلة في الأحداث والبؤرة التي تتفرع عنها الحكايات وترتد إليها. وذلك ((باستعمال أسلوبية اللوحات السردية التي تستقلّ في درجة من درجات تكوّنها داخل كل لوحة، ومن ثمّ تنفتح كلياً على اللوحة اللاحقة لتسهم في إنتاجها وتغذيتها بالحكي والوصف، وصولاً إلى تحقيق وحدة قصصية تربط اللوحات كلها بخيط سردي مشترك)) (٤). هذه اللوحات السردية المتحركة هي أشبه باللقطات السينمائية، لذا ستكون مقاربتنا ضمن هذا التقطيع:

اللقطة رقم (١)

وتمثل مشهد الاستهلال السردي الذي اندمج فيه السارد بالشخصية المتحدثة/ الساردة، فقد عملت الـ(أنا) الساردة على تضخيم الذات وتفعيل السرد، في الوقت الذي منح ضمير الـ(أنا) الكاتب قدرة النفاذ إلى أعماق الشخصية الساردة / المتحدثة بكل التفاصيل المتعلقة بها كونها ((شخصية مشاركة في النص القصصي، ذات رؤية داخلية يتم خلالها تقديم الأحداث)) (٥). وفيه – أي الاستهلال - تداخل السرد مع الوصف، إذ بات من الصعب على القارئ التمييز بين الخيالي

والواقعي، وتكون فيه الساردة شخصية فاعلة في حدث يعبر عن أزمتها ودواخلها:

((يتجول قلقا في أرجاء الغرفة، يتشمم القدر الصدئ الفارغ يهز ذيلة ثم يقترب من بابها، ألمح وميض عينية يقتحم العتمة ويأتيني باهرا مؤتلقاً أهمس.

- تعال

تتصلب أذناه وينظر صوبي، يتقدم ثم يقعي وهو ينظر ببلاهة في بطني المنتفخة الباهرة، ألحظ لون الدهشة والفرح في عينية فأناغيه انتظر أيها الهر الطيب، لقد أمسى قريباً، إنه الآن في آخر محطة وسيأتي قريباً جداً، ستصبحان صديقين، أليس كذلك؟))

إن الجملة السردية (يتجول قلقاً في أجواء الغرفة) تتضمن فضلاً عن الفعل السردي وصفا لعملية التجول (القلق) وهنا يتجلى مدى ارتباط المكان بنفسية الشخصية المتحدثة (الغرفة). ومع استمرار الشخصية بأفعالها السردية الواصفة (يتشمم القدر... يهز ذيله... يقترب من الباب... ألمح وميض عينيه) يستمر الكشف عن الكامن في داخل الشخصية، ولو حاولنا تفكيك هذه الأفعال المتوالية والمتناسلة تبعاً لحركية دلالاتها، لوجدنا أن الشخصية / الساردة في هذا الصوغ الاستهلالي بكل الإثارة والتحريض، تخفي ما تبقى من أحلامها المؤجلة، وتفاصيل لذاتها الآسرة، وأن ما يجري يمثل التواطؤ بين الداخل والخارج، في اتحادهما وتآمرهما على توريط القارئ وتشويقه تارة، والاشتغال على منطقة سردية تتجسد فيها بنية الحضور/ الغياب تارة أخرى. وما الفعل (أهمس) الموجه إلى حاضر (هر) إلاّ فعل مناجاة موجه

إلى الغائب (عبد الكريم) الذي ستبوح باسمه الساردة في اللقطة الثانية. فضلاً عما تلاه من سرد وصفي للأفعال (تتصلب أذناه، ينظر صوبي، يقعي، ألحظ الدهشة في عينيه....). فالعينان والجسد يمارسان فعل الإثارة، وتمركز السرد في منطقة الحواس يشير بسيميائية فاعلة إلى حاجة الجسد إلى توريطه في الاطمئنان إلى هذا الإغراء الذي يجسد قسوة (الغياب) في التقاطات سريعة، تنفتح على تمظهرات تستكمل تلك الرغبة في انشغال جسد الساردة بالجسد الآخر. وكثيراً ما يؤدي الاستهلال في هذا التجريب إلى جذب انتباه القارئ، إذ يعمل على تهيئة فضاء القص، من خلال الإعلان عن الشخصية الغائبة بوصفها محفزاً لاستحضار أسئلة ما بشأنها.

اللقطة رقم (٢)

ويشتغل القاص هيثم في هذه اللقطة على التعالق الحكائي، والتوالي السردي إذ تستمر الساردة المتحدثة في تداخل السرد مع الوصف، ويستمر كشف داخلها من خلال الصور السردية التي تقترب كثيراً من التصوير السينمائي المماثل للوصف التفسيري الذي يكشف عن الحالة النفسية للشخصية من خلال ((وظيفته الرمزية الدالة على معنى معين في إطار سياق الحكي)) (٦):

((الريح خارج الغرفة لها طعم العقم والحزن.. والسماء ألمحها من الباب الموارب سجادة حليبية تحبل بالمطر، والهر لا يزال يخزر بطني بعينين زائغتين، أسحب البطانية وأغطيها، ينظر إلى عينيّ بعتب زاخر

بالخيبة، ما هو الفرح يا رديف وحدتي؟ أهو محطة تضيؤها الأضوية الباهرة، وما هو الحزن يا عضيدي؟ أهو الصحارى المنداة بالغلسة والغموض! أهمس له وأنا أمرر أناملي على بطني برقة لا حدود لها.

بالتأكيد إنك ما زلت تتذكر، فقد رأيتك تنظر إلينا بحب ونحن مستلقيان على الفراش، ورأيت – لحظتها – في عينيك ذلك الخيط الأزلي، ولكن شباط كان بعيداً)).

وإذا كان الحب حسب مفهوم أريك فروم يتمثل بتمظهراته الجنسية، ويعده ((سعياً إلى الاندماج الكامل، للاتحاد مع شخص آخر)) فماذا تفعل هذه المرأة في ظل غياب زوجها وهي تتحرق له شوقا؟ لقد تمردت الساردة على الوظائف الطبيعية للحواس، فجاء وصفها تراسلاً (الريح لها طعم العقم والحزن) مما أعطى للجملة دفقة شعرية عالية، لا سيما بعد أن وصف السماء بـ(سجادة حليبية تحبل بالمطر). أما الجمل الفعلية (يخزر بطني، أسحب البطانية ، ينظر الى عيني بعتب، رأيت في عينيك ذلك الخيط الأزلي) فهي تشكلات أيرويسة مساندة لما طغى على الفضاء السردي في اللقطة الأولى، وتمويه سردي لما يحدث في اللقطة الثالثة، في تباه أنثوي تجسد في اشتهاء الهر لجسدها وهي مستلقية مع عبد الكريم على الفراش، ومما زادها تباهياً هو ذلك البريق في عينيه على الرغم من أن مثل هذا البريق لا يتجسد إلاّ في شهر شباط. وفي شبه تقابل بلاغي تناجي المرأة نفسها وهي توجه كلامها للهر، لتعلن لنفسها ما هو الفرح (أهو محطة تضيؤها الأضوية الباهرة) وما هو الحزن (أهو الصحارى المنداة بالغلسة والغموض) وهي تمسد بطنها رغبة في الآتي، وخوفاً عليه.

اللقطة رقم (٣)

في هذه اللقطة التعالقية أيضاً تستمر المرأة / الشخصية الساردة في تفعيل الإطار السردي، والانفتاح على الحكايات المستولدة، والتهيؤ للتخلص من فضائها الأيروسي الضاغط:

((تململ وأخذ يلوب حول نفسه ثم هرول نحو المنضدة، توارى تحتها لوهلة ثم ركض نحو باب الغرفة واختفى في الظلام ولكن نباح كلب أعاده كالبرق. وقف قبالتي، ماء بخجل ثم نكس رأسه.. همست.

- لا تخجل.. إنها قوانين الحياة.

خطا بخجل صوبي وجلس على قائمتيه الخلفيتين.

- ما بك أيها الهر الوديع؟.. ضجر، خائف، ربما خجلان، حسناً يا صديقي الوفي سأحدثك عن حكاية من حكايا جدتي)).

فالأفعال (تململ، توارى، إختفى) تتواطأ سيميائياً مع الحرمان الذي مكث معها، وخذلها، إلاّ في استرجاع ذكرياتها مع عبد الكريم، وقد أراد القاص هيثم من هذا خلق مرونة تعبيرية تقود السرد إلى اللقطة الرابعة وهو مطمئن لما سيحدث من توظيف الحكاية التمضمنة، حكاية (بنت الفلاح والبلبل) التي سترويها جدتها بعد أن تتمطى مفرقعة عظامها، وهي تتثاءب وتتهيأ للحكي.

اللقطة رقم (٤)

وتمثلت في سرد مجمل للجدة، ومكوثها ردحاً طويلاً في الجبل الذي ولدت فيه المرأة / الساردة هي وعبد الكريم وأغلب ناس المهجر، وكيف كانت جدتها حين تصفع الريح بكرة السماء وتنذر السماء بالمطر، تتمطى مفرقعة عظامها، ثم تتثاءب لتبدأ بحكاية جديدة كل ليلة، ويبدو من كلام الساردة أنها شوقتهم في الاستماع إلى حكاية معينة بقولها:

((- أما زلتم مصرين على سماع حكاية (بنت الفلاح والبلبل)؟))

وبعد أن تلف سيكارتها، وتشعلها من المدفاة المتحلقين حولها، وتقول بصوت واهن:

((- في البداية تفاحة لذيذة لكل السامعين)).

فيرددون:

((- العمر المديد لجدتنا))

ثم تبدأ بروي الحكاية التي تشكل موازياً دلالياً لحياة الساردة بتفاصيل دقيقة، فبعد روي القصة بضمير الحاضر المشارك بالأحداث الداخلية للقصة، يعمد القاص إلى التداخل الحكائي من خلال روي الجدة لحكاية شفاهية، وهنا تحضر ساردة جديدة، وتشغل حيزاً مهماً في عملية الإرسال الحكائي بوصفها حيلة فنية تولد إحساساً لدى القارئ بالرغبة في السير مع الحكاية.

ولكن القاص هيثم يقطع الحكاية المتضمنة على القارئ دون رويها دفعة واحدة، ويدعه فجأة أمام اللقطة الخامسة وهي تصور عبد الكريم داخل الزنزانة.

اللقطة رقم (٥)

وفي هذه اللقطة تحضر شخصية جديدة، وسارد جديد، فينتقل القاص بنا إلى تعدد الساردين على الرغم من احتفاظه بضمير الـ(أنا) في السرد:

((- آخ ..

آخ حرفان حقيران هما كل حدود الألم، لم لا تصرخ الزنزانة: آخ. إنها مريضة، مصابة بمرض الإهمال، السرير الذي أضجع عليه تنغرز أسلاكه في ظهري، والمتعة رفيقة هذه الغرفة الصغيرة منذ ولادتها وستبقى ملازمة لها حتى مماتها، أنظر عبر العتمة إلى جدران الزنزانة.. خربشات على الجدران، ألمح شواهد عبارات غير مفهومة وشخابيط تحاول أن تشكل كلمة، أحاول أن أقوم، لم يتركوا أي شيء في حوزتي فقد قال المحقق:

ـ لا تتركوا أي شيء في غرفته، سكاكين، قضبان، أحزمة، حبال.. لئلا ينتحر ونخسره فربما سيعاود نفسه ويعترف، ولا تنسوا وهذا الأهم أن تكبلوه بالسلاسل)).

إن استمرار السرد بضمير الـ(أنا) يؤكد على ((أنه مصدر مهم لراحة المؤلف وتجليات رؤيته الذاتية الجمالية بحكم قربه منه))(٧) . وهنا يعمل السارد/ عبد الكريم على وصف كل ما يخصه داخل الزنزانة، وكل الأسماء والأفعال التي تتعلق بضمير الـ(أنا) تعبر عن مكبوتاته ورغباته، وتمظهر ذاته من خلال هذا الضمير الذي يحيل إلى ذاتيته

الساردة مباشرة، ويساعده في ذلك السرد الاسترجاعي المتمثل بلحظة دخوله المركز وضربه بعنف مما جعله يغرق بالدماء:

((عاريا والدم يكسو جلدي، صدري أمسى منخلاً من عقب السكائر المطفأة على ثديي، وكنت أضحك أضحك، أقهقه بصخب، ولكن بألم ممض قاتل ..

أنتصبت واقفاً، تصك السلاسل، أسمع وسط هذا الصمت المخاتل أصوات خطوات رتيبة تدق بلاط الممر المعتم وصوت صرخة طويلة فاجعة)).

وصولا إلى رغبته بالكتابة وهو في داخل الزنزانة ولكن لا يمتلك أية أداة للكتابة ولكن سرعان ما تخطر له فكرة الكتابة بالأظافر فيقوم على أثرها ويغرز أظفر سبابته في الحائط، وهنا ينقلنا القاص مرة أخرى إلى عالم الذكريات بسرد استرجاعي جديد، لينقلنا إلى لقطة جديدة برع فيها القاص باشتغال سردي استجاب نوعياً وجمالياً لمتطلبات الحكي الإطاري والحكايات المستولدة.

اللقطة رقم (٦)

وتقودنا هذه اللقطة إلى كسر تراتبية السرد الإطاري، والدخول في سرد الحكاية المستولدة الثانية بوصف حكاية (بنت الفلاح والبلبل) الحكاية المستولدة الأولى:

((مددت أنامل راجفة إلى عيني، أحس أن هذه الأنامل ليست لي، أحل الرباط عن عيني، تصفعني أنوار حمراء ثم بنفسجية، أنظر

بانشداه.. مرايا، مرايا، لا شيء سوى المرايا. مضلعة، محدبة، مقعرة، مستديرة، مربعة، ثم وفي لحظة لا أدري كيف مرت دوت موسيقى صاخبة مصاحبة بصرخات حادة ومبتورة ومتقطعة، وأصوات اطلاقات، وأزيز طائرات، وأخذت المرايا تدور وتدور، وصورتي المرتسمة فيها، تستطيل، تستدير، تتضلع، ووجهي يتخذ أشكالاً مخيفة، صخب ماجن، تأوهات جنسية، صرخات لها طعم العطش، مددت أصابعي إلى أذنيَّ أسدهما، يتعاظم الصخب وأحس بوهن وهيجان وتهستر، أستدير على نفسي.. أتعثر أسقط أقوم، أركض باتجاه المرايا، تبتعد، أصطدم بها ولكن لا تنكسر، أركض صوبها ثانية، تبتعد أضرب رأسي بيديّ، صوت الموسيقى الماجنة. والأضواء المتناوبة بالانطفاء والاشتعال ثم تدور الدنيا في رأسي)).

إن هذا السرد الداخلي لما جرى له بعد رفع العصابة عن عينيه، عبر تصوير سريع الإيقاع، مثل استرجاعا مرتبطاً بالحاضر السردي تارة، والفعل الكتابي الذي قام به عبد الكريم وهو داخل الزنزانة تارة أخرى، إذ وضعنا القاص في دائرة الإيهام والغموض حتى أننا لم نعد نفرق بين هذا السرد الذي كتبه على الحائط أو الذي استرجعته ذاكرته ليسرده لنا. والدليل على هذا الفعل الإيهامي هو ما يتوالى من الكلام بوصفه خيطاً رابطاً بين الحدث الذي جرى، والحدث المستعاد:

((رويداً رويداً أغرق في جحيم مستعر، لا أحس إلاّ وأنا على السرير وعتمة الزنزانة تحتويني..

أنتهي من الكتابة على حائط الزنزانة، أتقهقر خطوتين ثم أصرخ: سنعيش حتف أنوفكم)).

اللقطة رقم (٧)

وفيها يعود بنا القاص هيثم بردى إلى الحكي الإطاري ثانية بعد أن فقدناه جراء سيطرة الحكي المستولد على زمام السرد، وهنا يعود بنا تحديداً إلى (الهر) وصفه السردي من قبل المرأة / الساردة:

((يرتبك الهر، أراقب بروز نواجذه وحركته القلقة، يلتفت الى بطني المنتفخة ويموء

- حسب تقديري سيكون وعد بيننا بعد أيام، ولكن أباه .. عبد الكريم.. إيه..، لقد تأخر هذه المرة، سأقدم وعد هدية له ساعة مجيئه)).

ولكن سرعان ما تغادر سردها رجوعها إلى حكاية الجدة وهي تقول للهر ((دعني أكمل الحكاية)).

ثم تكمل الجدة كيف تزوجت بدر البدور رجلاً تصفه بجسد فارع ممتلئ، عريض المنكبين، واسع الصدر، وكيف أكلت الغيرة بنات القرية، لتصل إلى دخول العريس على عروسته في ليلة كان القمر فيها في قمة شبوته، والكلمة الأخيرة ليس بخاف على القارئ دلالتها الجنسية في تعالق واضح مع الحكي الإطاري.

اللقطة رقم (٨)

وهنا يعود بنا القاص هيثم إلى (عبد الكريم) وهو داخل الزنزانة ليزيل عنا الإيهام ونتأكد بأن ما كتبه كان حقيقة وليس استرجاعا:

((أنظر إلى الكلمات بإعجاب، أبتسم على حافة السرير، أتذكر صاحبي فأناديه، ثم أقرأ عليه ما كتبت، يصرخ.. رائع... رائع.. يا عبد

الكريم، أستلقي على السرير ضاحكاً وأنظر إلى السقف المتحف بالظلمة)).

ثم يلقينا ثانية مع (عبد الكريم) في أتون الاسترجاع السردي، لحظة القبض عليه في تظاهرة كانوا قد خرج بها مجموعة من المتظاهرين:

((- قف وإلاّ رميتك.

وقفت مذهولاً... جاءني الشرطي وصوّب بندقيته إلى صدري، ضربني بعقب البندقية، أصوات المتظاهرين تأتي إلى أذني صاخبة.. المقال في جيبي.. ورطة، أحاول أن أهرب، فوهة البندقية على ظهري.....))

ويستمر السرد الاسترجاعي بضمير الـ(أنا) على لسان عبد الكريم بين اقتياد وصفع، وركل بالأحذية والأصفاد في معصميه، يفكر في الورقة التي في جيبه، وحين يتم العثور عليها مع الهوية تجحظ عينا الضابط، ويهتف فرحاً:

((- يا للروعة...!!!، الصحفي المشاكس.

تقدم مني ووقف قبالتي وقال:

- وأخيراً حللت علينا ضيفاً... أهلاً وسهلاً)) .

اللقطة رقم (٩)

ويتداخل فيها الحكي الإطاري مع الحكي المستولد فبعد أن تكمل الجدة رغبة الجوال زوج (بدر البدور) في رحلة إلى خارج قريته، وتصل إلى قولها ((- لن تطول رحلتي أكثر من ثلاثة أسابيع، راقبي القمر، حين

ترينه قد أمسى بدراً تسمعين صوت سنابك الفرس)) ندرك التعالق السردي بين غياب (عبد الكريم) وغياب (الجوال) وما تشكل هذه البنية من تنوع في أساليب السرد. إذ يحضر فجأة (عبد الكريم) في استرجاعاتٍ جديدة، ولكن هذه المرة لم تكن استرجاعاته قريبة، بل تعود إلى زمن الطفولة، تعامل أمه معه، اللعب مع (وصال) التي هي زوجته الآن، لعبة الشرطي والحرامية، لتنتهي اللقطة الاسترجاعية وهو يصيح بفرح:

((- انا الشرطي الشجاع.. أحمي البستان من الحرامية.

ثم أقف مخاتلاً وأبرم شواربي الوهمية.. وأصرخ:

- أخرج أيها الحرامي الجبان وإلاّ ...

وأظل أبحث.....))

وهنا ندرك المفارقة بين شرطي يحمي البستان بوصفه وطناً، وشرطي يسجن المتظاهرين لأنهم يتظاهرون من أجل الوطن.

اللقطة رقم (١٠)

ويبدأها بحذف زمني ((ومرت الأيام)) على لسان (وصال) مخاطبة (الهر):

((- أوه.. أين ذهبت؟.. لم لا تهدأ وتسمع بقية الحكاية)).

وبعد رجوع (الهر) ومداعبتها إياه تكمل حكاية جدتها (بنت الفلاح والبلبل) وتتلخص نهاية الحكاية بفعل سردي تقوم به (بدر البدور) بالبحث عن زوجها الغائب (الجوال) وذهابها إلى عرافة الجبل، وحين تصلها برغبة الاقتحام والتحدي، وتتقدم نحو المغارة، تلمحها العرافة قائلة:

((- تقدم يا طالب العون في أيام القحط، اقتربي يا امرأة يا من تجشمت عناء المجيء إلى المغارة افتحي لي قلبك وابسطي مصابك))

وحين تصل الساردة إلى هذا الحد من الحكاية، تربطها وهي ترويها بزوجها (عبد الكريم) الغائب، فيطوق الحذر رأسها كخوذة فولاذية، ترشق الهر بنظرة نعسانة ويحلق بها بساط النوم إلى مدن الأحلام.

اللقطة رقم (١١)

وهي لقطة استرجاعية أيضا، يكمل فيها (عبد الكريم) ذكريات طفولته، وتحديداً لعبة (الشرطي والحرامي) مع (وصال) حين كان يتناهى إليه صوت ضحكتها وكركرتها:

((ألتفت إلى مصدر الصوت، أعرفه، أتلصص، وحين ألمح جديلتها المظفورة بالشريط الأحمر ألقي بجسدي عليها وأمسكها من وجهها صارخا بانتصار:

- وأخيرا أيها الحرامي أمسكتك.

تحاول التخلص من قبضتي متوسلة.

- بريء.. بريء.. يا حضرة الشرطي)).

وعند وصول (عبد الكريم) إلى كلمتي (بريء.. بريء) يتعاظم الصوت في داخله، يتطاول، يتكاسح، ثم يعتريه صارخاً برعب:

((- بريء.. بريء)) .

ولا يخفى على القارئ كيف وازن القاص في هذا السرد الاستذكاري بين حياة (عبد الكريم) - الغائبة في زمن السرد الراهن- وحياته الحاضرة في الزنزانة.

اللقطة رقم (١٢)

وفيها تداخلت الحكاية الإطارية مع الحكاية المستولدة الأولى بفعالية مدهشة، إذ ربط القاص بينها والحلم الذي نامت من أجله (وصال) فأخذت تروي حلمها، الذي انبنى على اللاوعي وهي تروي لهرها وأنيسها في وحدتها، حادثة بحث بدر البدور عن زوجها الجوال (فارس) الذي نكتشف اسمه في نهاية الحلم، وبعد أن أصبحت كل خلية من خلاياها لحظة انتظار وترقب، وحسب ما أوصتها العرافة، تنفجر أمام عينيها غيمة بيضاء، ينطلق منها رجل عار عملاق، له رأس بلبل يقول:

((- تفضلي سيدتي. شبيك لبيك.. أنا عبد بين إيديك))

وعندما تغادرها الدهشة تقول بتوجس:

((- أريد زوجي فارس الجوال يا سيدي.

أحنى رأسه بأدب حتى لامس منقاره الأرض ثم قال:

- أمرك مطاع سيدتي.

ثم نادى بصوت عظيم يسد منافذ السماء.

- فارس الجوال.

ولما تلاشى الصدى، شق سواد السماء فارس يمتطي صهوة فرس بيضاء تطير في الفضاء، وحين حاذاها وقفت الفرس على حين غرة، كان الجوال يمتطي صهوتها وهو يضحك، يضحك .. صرخت بدر البدور بجنون:

- فارس.. فارس.. يا زوجي العزيز..!!.

- عبد الكريم.. عبد الكريم.. يا زوجي العزيز..!!

صرخت بجنون، وحدقت بجسد بدر البدور فإذا هو...))

هذه التقانة السردية (الحلم) وظفها القاص من أجل سير التداخل الحكائي بين الحكايتين، وهي لعبة سردية، تكشف عن قدرة القاص في المراوغة النصية، وتشكيل فضاء الحكي بألوان متعددة، وعلى المتلقي فك شفراتها، وقد مهد القاص لهذا الحلم، من خلال حاجتها إلى النوم لأنه مصدره كما هو متعارف عليه. ويطلق على هذ السارد بالسارد الرائي، وهو ((الموكول بسرد الرؤيا وتجسيدها، وهو من وجهة نظرنا – والكلام للدكتور بسام قطوس – نقلة نوعية في مصطلح السارد، فهو شبيه بالسرد العليم من جهة ومفرق له من جهة اخرى، فالسرد العليم هنا يُعنى بإنشاء المشهد الواقعي، في حين يتأهل السارد الرائي لسرد الرؤيا))(٨)، وهذا ما فعله القاص مع الساردة الأولى (وصال) حين كانت تكمل حكاية جدتها للهر، وحين لم تعد تحتمل ضغط الحقيقة لجأت إلى النوم والحلم.

اللقطة رقم (١٣)

وهي قصيرة جدا وتتلخص في صرخة قوية يصدرها (جار) عبد الكريم، فيتساءل:

((- ما الأمر..؟

فجاءني جوابه هائلاً:

- تم تصفية الصبي.

صرخت برعب:

- يا إلهي.. شيء لا يصدق.

وتهالكت على أرض الزنزانة أبكي ..))

والقاص يبدو هنا يعمل على تهيئة (عبد الكريم) لتلقي مصيره المحتوم.

اللقطة رقم (١٤)

وتتلخص في مخاض (وصال) وولادتها الأولى، فبعد أن تجاهلها الهر وهو منهمك في المواء، نظرت إلى حيث ينظر، وجدت ساقيها مكشوفين لليل وهي تنزف دماً، فصرخت بكل ما تبقى لديها من قوة:

((- وعد.. عبد الكريم.. بدر البدور.. هري الطيب.. إنه أخوك وعد.. وعد!)).

اللقطة رقم (١٥)

يجري حديث بين عبد الكريم وجاره ويحث أحدهما الآخر على الصمود حتى الموت، بعدها يجلس عبد الكريم على فراشه وهو يفكر بكتابة قصيدة.

اللقطة رقم (١٦)

تفتح وصال عينيها بعد الولادة، فترى الهر يناغي الطفل المسجى، فتهمس:

((- لأقص سرته وأغسله بالماء والصابون.

والريح في الخارج لا تزال تزمجر والليل يهرب نحو مرافئ الفجر وفارس يأتيني ملثماً متمنطقاً سيفه، يقف فوق رأسي شمسا، جبلاً، عاصفة.. أراه يبتسم، يشيل الوليد بين يديه ويقبله بحنان فاهتف له:

- إنه وعد يا عبد الكريم)).

وهنا يبدع القاص هيثم بردى في الترابط السردي بين الحكاية الإطارية والحكاية المستولدة، بوصف الحكاية الإطارية ((الحكاية التي تتركب بقوة من الصلات الوطيدة بين الشخصيات، والتي تنقطع فجأة بفعل غياب واحدة منها، فيُحدثُ انقطاعها المفاجئ فراغاً واسعاً في عالم الشخصية الداخلي، فتصبح الحكاية حميمة بالرغم من لا واقعيتها. إلاّ أنها تمتلك معادلاً موضوعياً عالياً يتشكل من حقيقة القطع المفاجئ الذي يحدثه الغياب التراجيدي غير المتوقع لشخصية ما)) (٩)، وتتكون هذه البنية عند د. مهند يونس من بعدين:

البعد الأول: ويمثل الإطار الخارجي للقصة، إذ نعثر فيه على شخوص تتحرك أمام القارئ على مدى صفحات القصة من دون أن تخرج من هذا الإطار. وتسرد هذه الحكاية أحد الشخوص داخل القصة الأفقية التي تقص علينا أحداثاً تتمثل في زمن حاضر، لا يتعدى مسافة الأحداث الخارجية. التي يتابعها القارئ وكأنها تحدث لحظة القص.

البعد الثاني: ونكتشفه من نوايا الشخوص الحاضرة التي يعول وجودها في القصة على غياب شخوص آخرين، فنكتشف أن حكاية الشخصية الغائبة، هي التي تشكل مضمون القصة وعمقها، ويتركب زمنها من الغياب الذي يمكن للقارئ أن يقدر أبعاده، وهو يصغي إلى حكاية من فم أحد الشخوص داخل الحكاية الأولى (١٠).

كما أن بنية الغياب بهذه الممكنات القصصية التي ذكرناها تكشف عن ((نسق قصصي واضح، وهذا النسق قابل للاختزال أو التطوير، إلاّ أنه يتخذ مساراً مماثلاً. ويمكن وصف هذا النسق القصصي بالنسق الدائري

حيث تبدأ القصة من نقطة ارتكاز معينة لتعود في نهاية المطاف إلى النقطة ذاتها، وهي في الغالب بنية مكانية محددة، وقد لاحظ هذه الحقيقة عدد من الباحثين. والكلام لفاضل ثامر- الذين أكدوا على أن للحكاية هيكلاً دائرياً يتمثل في عودة البطل إلى نقطة الانطلاق في نهاية الحكاية)) (١١) . وهذا ما حدث للمرأة (وصال)، إذ بدأت مع الـ(هر)، وانتهت به أيضاً، وكذلك بالنسبة لـ(عبد الكريم).

وفي ختام المقاربة أود الإشارة إلى ما كتبه الناقد أ.د. محمد صابر عبيد في ختام تحليله للقصة، واصفا إياها بالاشتغال في ((حساسيتها السيميائية على تمثيل تجربة القهر والاضطهاد والمصادرة والنفي، مقابل البحث عن الحرية والكفاح الإنساني من أجلها، بأسلوبية تشكيل رمزية تموّه المكان والزمن والحادثة القصصية ضمن رؤية شاملة يمكن أن تحدث في أيّ زمان وأيّ مكان وتحت أيّ ظرف، بالرغم من إمكانية قيام القارئ بالإحالة على الزمن الراهن والمكان الراهن وذلك لاحتواء القصة على إمكانات عصرية في جوّ الحكاية ومناخها)).

.....

الهوامش:

١. مفهوم الأدب، تودوروف، ترجمة منذر عياشي، حمص، دار الذاكرة، ١٩٩١، ص ١٢٢.

٢. بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، شرف الدين ماجدولين، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠١، ص ١١٠.

٣. المصدر نفسه: ١٣٥.

٤. مقدمة أ.د. محمد صابر عبيد لمجموعة (أرض من عسل): ٨.

٥. المغامرة السردية "جماليات التشكيل القصصي" رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، سوسن هادي جعفر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠: ٢٦.

٦. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد الحميداني، ط٢ المركز الثقافي العربي، بيروت : ٧٩.

٧. المغامرة السردية، سوسن هادي شكر: ٢٦.

٨. استراتيجيات القراءة. التأصيل والاجراء النقدي، بسام قطوس، دار الكندي، اربد ١٩٩٨: ٣٩.

٩. الحكاية العمودية والحكاية الأفقية، مهند يونس، الأقلام تموز /آب ٢٠٠٠: ١٧.

١٠. الحكاية العمودية والحكاية الأفقية، مهند يونس، الأقلام تموز /آب ٢٠٠٠: ١٦.

١١. الصوت الآخر، فاضل ثامر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٢: ١٢١.

شعرية الدلالات الإنسانية في قصص
أرض من عسل
لـ هيثم بهنام بردى

أ. م. د. فيصل غازي محمد النعيمي

لا يمكن للناقد الأدبي أن يفصل بين الدلالات الموضوعاتية والصيغ الشكلية للنص القصصي إلا لأجل الأغراض الدراسية والبحثية فالحديث عن أحدهما يستلزم بالضرورة المرور على الآخر.. ولكني أجد نفسي في هذه الدراسة منساقاً نحو البحث عن قضية أساسية في مجموعة (ارض من عسل) وهي المقولات الإنسانية المرتبطة بمسألة شكلية ذات أهمية قصوى في النقد السردي الحديث وهي الرؤية التي تتحكم في إنتاج وصياغة المادة القصصية وعلى الرغم من أنّ الرؤية في هذه المجموعة لا تخرج عن دائرة الراوي كلي العلم أو الراوي المشارك في ما يسمى بالمحكيات الذاتية من خلال ضمير المتكلم.. إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من ترشح دلالات ومقولات كثيرة ومتعددة.. ومن هنا يمكن لي القول أني لن أتوقف كثيراً عند مفاهيم الصنعة القصصية أو التقانات السردية بل سأحاول أن أوضح العلاقة الجدلية والتلاحم بين محتوى الشكل ومحتوى المضمون وكيف عبر الشكل القصصي عن الدلالات الإنسانية التي أراد المؤلف أن يعبر عنها.

ولا بد لي هنا من التأكيد على قضية أساسية وهي عدم سهولة دراسة مجموعة قصصية واحدة تحتوي على أكثر من قصة، لأن لكل قصة خصوصيتها المتمثلة بالمرحلة الزمنية/الكتابية ومن ثم الطبيعة الفنية الخاصة بها، ولا يمكن لأي مجموعة أن تحقق نسقاً تواصلياً ومعرفياً واحداً إلاّ إذا تقصد الكاتب ذلك. وفي مجموعة (أرض من عسل) هناك نسق شكلي ومعنوي يؤسس لما يمكن أن أسميه المقولات الإنسانية في هذه المجموعة.....

تجتهد قصص (أرض من عسل) في التعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية وفلسفية ويؤشر الظهور البارز للدلالات توجهاً فكرياً وفنياً للمؤلف، عمل على تحديد الملامح الخارجية والداخلية للنص القصصي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الإشكالية غير مستقرة ومتغايرة من نص إلى آخر.

في رأيي أن التصدير الشعري الذي قدّم به المؤلف للنصوص القصصية وهو نص شعري للسياب يعلن فيه انتمائه الدائم لهذا الوطن (العراق) على الرغم من ظلامه المستمر، شديد الالتصاق بمحتوى ومضامين هذه القصص وتحديداً القصة الأخيرة (أرض من عسل) فالنص التصديري كشف عن مقولات النصوص القصصية واختزل أفكارها وقدمها بطريقة مكثفة، وبذلك تحول نص القصيدة إلى مفاتيح قرائية وتوجيهية للنصوص القصصية.

تعتمد القصة الأولى والتي تحمل عنوان (الحكاية) على أسلوبين سرديين معروفين، الأول مأخوذ من التراث السردي العربي القديم وهو التضمين، أي إدراج حكاية فرعية أو حكايات داخل حكاية إطارية، وهذا

يـذكرنا بحكايـات ألـف ليلـة وليلـة، والأسـلوب الثـاني حـديث أفـادت السرديات فيه من السينما وهو العرض المتوازي (مع ملاحظة الاختلاف الـزمني في هـذه القـصة) لأكثـر مـن خـط سـردي، وأعتقـد جازمـاً أن التوليف والجمع بين هذين الأسلوبين بما حققاه من بنية قصصية ذات شكل متفرد، إلاّ أن قصدية المؤلف كانت واضحة للتدليل على الانفتاح المكـاني والزمـاني، فالحـدود الزمكانيـة في هـذه القـصة لا تحـدها الأطـر التقليديـة، وبـذلك نكون إزاء وعـي جمـالي وفكـري مـن قبـل المؤلـف، هـذا الوعي الذي أدى إلى الموازنة الفنية والموضوعاتية بين الشكل السردي من جهـة والقـضايا الإنـسانية مـن جهـة ثانيـة، فـالقهر والظلـم والطغيـان والبحث الأزلي عن الحرية كل هذه المقولات الإنسانية ممتدة من الماضي السحيق إلى راهننا المعاصر، هذا الراهن الذي يبدو أنه أطّر فضاء القصة حتى تبدو واضحة المقاصد، ولكن مع هذا انفتحت الطاقات الإيحائية والدلالية للعالم القصصي على الموروث الحكائي الشعبي (في قصة إبنة الفلاح والبلبل) ذات المرجعيات الشعبية والعوالم الفانتازية متواشجة مع ذاكرة الطفولة البريئة التي لا تحمل في ثناياها إلاّ ألوان الطهر بعيداً عن الحاضر المعبر عنه بفضاء الزنزانة والتعذيب... هذه الوحدة والغربة الـتي أدت بالقـصة أنـسنة مـا هـو غـير إنـساني (وهـذه ظـاهرة بـارزة في مجموعة أرض من عسل) فالحيوان الأليف (القط) يتحول إلى معادل موضوعي للوجود الإنساني المغيب قسرياً عن عالم الأنثى الوحيدة في منزلها بسبب غياب الزوج... إن عملية التماهي الزمكاني بين حكاية الجدة وحكاية المرأة وحكاية القهر والتعذيب تنتهي بتماهٍ كامل بين الشخصية التراثية لابنة الفلاح وشخصية المرأة في الزمن (الحاضر)

وتصبح عملية ولادة الطفل (وعد) موازية في دلالاتها الإنسانية والفنية لعملية ولادة القصيدة في الزنزانة وللتدليل على استمرارية الأمل بوجود الحرية والتخلص من القهر المستمر.

ويمكن أن نتلمس في قصة (الرسالة) أطروحة فكرية /إنسانية انسابت برأيي من مجموع قصص هيثم بهنام حيث التأكيد على الشخصيات الهامشية ودورها في إبراز الجانب الإنساني في الحياة. يلتقط قلم هيثم شخصية (ليث) الرجل/الطفل المصاب بلوثة عقلية وفي الوقت نفسه يحمل مرضاً خبيثاً يعجل بموته بعد فترة قصيرة، ولا يستند القاص عند مروره على هذا العالم على رؤية ضيقة تختزل هذه الشخصية النمطية والمكررة في الأدب الإنساني بل ينفتح التمثيل الإنساني لديه عبر التعبير السردي والتعدد في الرؤى القصصية والتماثل الذي أقامه القاص بين شخصيات عالم هذه القصة وتحديداً (الراوي/عامر/ليث/الطفلة/الأطفال) وهذا التماثل لا يقتصر على الشخصيات الإنسانية بل يتعداه ضمن رؤية فنية/جمالية وقصدية فكرية إلى تماثل بين الشخصية الهامشية (ليث) وعالم الدمى التي يصنعها للأطفال فضلاً عن الطبيعة عندما يتحول ليث إلى شمس تضيء العالم الداخلي والخارجي للراوي وكما نقرأ في المقتبس الآتي الذي أوردته لأهميته ولبيان قدرة الكاتب الفائقة على استثمار التقانات التعبيرية ((والسيارة إذ تمرق من ساحة مشجرة فسيحة تنساب أمامي أجساد الناس وواجهات المخازن وأضواء الشوارع ثم تتماوع تدريجياً متصاغرة أمام صورة ليث وهي تلتصق بحميمية مذهلة على زجاج السيارة الأمامي، أتأمل الوجه.. وجه كالبدر تقتحمه عينان سوداوان

محاطتان بهالتين متفتحتين (....) راقبت ليثاً منذ زمن، لاحظت الفرح اللامحدود الذي يحتويه كلما نظر إلى طفل حيث ينطق وجهه بالبشر وتتقد عيناه ثم ينشأ يدندن بصوت خافت))(١).

تشتغل قصة الرسالة في أفق حكائي واحد لكنه يشتمل على مقولات ذات أبعاد ثلاثة أولها تركيزه والتقاطه للشخصيات الهامشية في المجتمع ضمن رؤية سوسيو - إنسانية والثاني يدعم المنطق الفكري/ الفني الذي قامت عليه القصة عندما يجعل من الموت وجهاً آخر للحياة والطفولة وبذلك تتعمق الصورة الإنسانية للموت بعيداً عن صورته التقليدية المخيفة، ومما يعزز هذا البعد الإلتفاتة الذكية من الكاتب في البعد الثالث للأفق الحكائي عندما يماثل بين التشكيل السردي المتقطع وبين مقولة أن جنون العالم وقسوته لا يواجه بعقلنة الأشياء بقدر ما يواجه بالبراءة والطفولة واللامنطق.

تفارق قصة (النبض الأبدي) من حيث التعبير اللغوي والصنعة القصصية القصتين الأولى والثانية، فالصنعة القصصية ترتكز هنا على القول الشعري المتدفق والغزير الدلالات والايحاءات إلاّ أنّ النسق الدلالي الذي يطبع هذه القصة هو ذاته الذي يسري في قصص المجموعة حيث المقولات الإنسانية المندمجة مع محتوى الشكل، فالمؤلف يتوسل الإنساني والجمالي معاً ويوظف شعرية القص للتعبير عن وجود الإنسان في الكون واندماجه مع عناصر الطبيعة. إن قصة النبض الأبدي بمقولاتها ودلالاتها لا بشكلها تذكرني بقصص ومقالات وإشعار جبران خليل جبران عندما يتحد كل شيء في الكون ضمن رؤية دينية/ صوفية/ فلسفية، حيث يضفي الكاتب الصفات الإنسانية على الأشياء والموجودات

ويتحاور معها، وتصبح هي الملاذ لبقائه وهذه الأشياء تتحدد في قصة (النبض الأبدي) بـ (الجبل والشجرة والمهد) وتتحول هذه الأشياء الجامدة إلى علامات كبرى في القصة محملة بالدلالات ومثقلة بالمرجعيات التاريخية والدينية والاجتماعية. ومن المفارقات في بناء القصة أنّ هذا الثالوث التشيؤي هو من يؤطر القصة بالدلالات الإنسانية وأعتقد أن المؤلف تقصد أن يختار هذه العلامات الثلاث حيث التواصل بينها على المستويين الديني والتاريخي أمر لا يمكن إنكاره.. ((خطا على طوله، دون أن أي إجراء احترازي وحواسه مأخوذة نحو الأم التي تجلت أمام ناظريه، والتي ما عاد يتذكر من ملامحها إلاّ هذا الوجه الحبيب المتجلي أمامه بوجه أبيض موشوم وقدٍ ضامرٍ رشيق، فاجأته رغبة بالعودة إلى أربعة عقود ونيف، والركض بأقصى ما يملك من سرعة، والقفز نحو رقبة أمه، ثم تقبيلها من خديها وعينيها وشعرها الأسود الناعم لاهجاً بصوت طفولي:

- أنا أحبك يا أمي....

وتقول له.. كما كانت تفعل...

- إلى أي حد ..؟

ويفرد ذراعيه على طولهما ويقول بخيلاء.

- إلى هذا الحد.

فتحتضنه ثانية وتقبله ثم تشيله إلى صدرها وتدلف إلى الكوخ... لقد جمد كل شيء في بؤبؤيه.. السماء إلى كائن كتلوي ملون لا ملامح جلية له، فقط، الوجيب... يسمعه بوضوح ينطلق من نقطة جلية غائرة في قلب الشجرة/الأم ويتموسق مع وجيب قلبه ، قالت له الشجرة.

- لا تخف.

قالت له الأم

- تعال يا فلذة كبدي.

قالت له الشجرة/الأم ، بحرارة.

- هلم بنا توحد بي)) (٢)،

في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة) يتمسك المؤلف بقضيتين فنيتين الأولى العودة إلى التراث العربي من خلال العنونة وشخصية (عروة بن الورد)، والثانية اشتغاله بمهارة تقانية على مفهوم اللوحات السردية المتقطعة والمتواصلة في الوقت نفسه، وهذه القضية الشكلية ذات ارتباط وشيج بدلالات القصة التي تهتم بهذا الانقطاع ومن ثم الاتصال. ويمكن لنا أن نلاحظ أن المفارقة الزمنية هي الأساس في بناء القصة، والتي نشأت من خلال أزمنة ثلاثة (الماضي البعيد) حيث الزمن الحقيقي لشخصية عروة بن الورد (والزمن الراهن) هنا هو راهن النص حيث عام (٢٥٨٤) أي أن الحاضر هو المستقبل، وتتجلى القيمة الإنسانية للشكل السردي من خلال التداخل بين الأزمنة الثلاثة وتوظيف شخصية عروة بن الورد الفارس المدافع عن فقراء الصحراء، ولكنه وفي تدليل سردي مفارق وفي زمن الكلاشنكوف فقدت فروسيته قيمتها لأنها فقدت الفضاء المعبر عنها (الصحراء) مع ملاحظة أن الفقراء موجودون في كل زمان ومكان.

((الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن ..؟

وفجأة لعلع صوت صم أذن المسلح الذي حسبه قصف رعد رغم أن سماء المدينة كانت صاحية.

- عروة..

وصدر عن جسد عروة، الواقف كالتمثال على الرصيف، صرخة.

- من يناديني ؟
- عد إلى مكانك يا ابن الورد.

وأمام ذهول المسلح إختفى الجسد بغتة كفص الملح)) (٣).

لم تقتصر قصة (أرض من عسل) في بنائها الفني ومحتواها المضموني على تجربة هيثم بهنام الفردية، بل انفتحت نصوصياً على ثلاثة أعمال أدبية مختلفة قاربت موضوعة حيرة الإنسان وصورت عجزه أمام أشياء تبدو في الغالب بدون معنى، وهذه الأعمال هي (ملحمة كلكامش) ورواية (ليس ثمة أمل لكلكامش) لخضير عبدالامير، ورواية (الساعة الخامسة والعشرون) لجورجيو، حيث لا أمل للإنسان بالانتماء للمكان مهما بذل من مجهودات أسطورية أو واقعية أو حتى تخييلية، ألاّ من خلال حب الوطن. لذلك وكما يقول د . محمد صابر عبيد فإن ((في القصة سعي حثيث لاستثمار ملحمة كلكامش في بعض مفاصلها المتعلقة بالمكان وتفاصيله ورؤيته، فضلا عن تشغيل طاقة المعنى السردي في عشبة كلكامش ووصفها قصصياً بـ (عشبة الأمل)، وتكبير صورة الوطن/المكان عبر التاريخ لتطغى على أجواء القصة وتسيطر على مجريات السرد فيها.

لذا نجد أن عتبة الإقفال في هذه القصة تعيد إنتاج إيقاع الصوت الطفولي النشيدي المستمد من روح الطفولة على النحو الآتي :

- هيا نكمل النشيد.

فانشد الأطفال:

(أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني) (٤).

ولا يبدو لي أن هناك أي تعارض في تجاور ملحمة كلكامش ورواية (الساعة الخامسة والعشرون) على الرغم من الفروق الجوهرية بينهما من حيث الدلالات والمضامين، لأن هيثم تقصد أن يبرز روح المفارقة بين المكان بوصفه وطناً وبين الإنسان عندما يحمل وطنه في قلبه بعيداً عن ضيق المكان، أي أن حبّ الوطن مرتبط بقضية جوهرية وهي الحرية لذلك تتوافق خاتمة القصة مع هذه الرؤية الفكرية/الإنسانية فيبتعد الكاتب عن توظيف الملاحم والروايات ويعمد إلى نشيد طفولي بسيط التركيب عميق المعنى يعبر عن الارتباط الحقيقي بين المواطن والوطن ضمن رؤية تقترب في أجوائها من التجربة العرفانية ((وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة، ونظر من عل، وهو مسكون تماماً بالنشوة، فهتف الأطفال.

إنه يطير ! ..

وهتف أكبرهم سناً.

- كيف يطير بلا جناحين؟!

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى ،وهو يكمل النشيد:

(وأحب أهل العراق).

وتهتف المدينة بأسرها.

(العراق وطني).

ومن الحالق ، كانت آخر ما احتوته مقلتاه ارض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين)) (٥).

ويجب هنا عدم إغفال القصدية الواضحة من المؤلف في إبراز نوعية العلاقة الجدلية بين التصدير الشعري الغيري للسياب وبين قفلة قصة (أرض من عسل) التي تشكل خاتمة المجموعة حيث الدلالات واضحة بين قصدية السياب ونشيد الأطفال.....

إن قصص أرض من عسل تعكس توجهاً فنياً ورؤيوياً وجمالياً وإنسانياً عند هيثم بهنام، فالمقولات السردية في هذه القصص كشفت عن انفتاح من قبل القاص نحو أجواء إنسانية ووطنية واجتماعية جماعية بعيداً عن ضيق الرؤية الفردية المعتمدة على تجارب أحادية. وهذا لا يعني أن تجربة هيثم في هذه القصص قد استلبت ايديولوجياً بعيداً عن جماليات الشكل السردي بل على العكس من ذلك فقد أجاد القاص في التوفيق بين جماليات التشكيل السردي والتعبير عن المحتوى المضموني لقصص هذه المجموعة التي تعدّ إضافةً حقيقية لمنجز هذا الكاتب العراقي المهموم بقضايا بلده ...

.....

الهوامش والإحالات.

(١): أرض من عسل/هيثم بهنام بردى/٤١- ٤٢.

(٢): م. ن/٦١- ٦٢.

(٣): م. ن/٧٤.

(٤): م. ن/١٣.

(٥): م. ن/٨٧.

شعرية السرد - حدود النص
قراءة في منجز القاص هيثم بهنام بردى

أ. د. محمد أبو خضير

أتخذ الوعي بنظرية الاجناس الأدبية بعداً تاريخياً في مسار الذائقة الإنسانية بإنتاجها وتذوقها للنص الأدبي أو / والفني .

واتت المقاسات تلك بدءاً من الاغارقة فيما أعلنته الشعرية الأرسطية لتتوصل في نتاج الادب الإنساني بخرائطه وتضاريسه الثقافية إنتاجاً وتذوقاً واستقبالاً .

إن دراسة الأجناس والانواع الأدبية وتناسلاتها الى عوائل تجنيسية، شأن له هاجسه في مجمل ثقافات وآداب الامم والشعوب في حراكها وصيرورتها التاريخية والحضارية .

ويجد مؤلف كتاب (نظرية الأدب) أن ذلك أنعكاس ملحوظ لتطور آية الشكل أو الأدب عموماً(١)، إن التسليم بوجود جنس أدبي خالص فكرة لم تعتمد طويلاً أمام جملة تغيرات وتثاقفات وتناصات متعابره بين الأجناس والأنواع والأنماط استلزمتها فعالية التجريب والتحديث للنص الأدبي أو / والفني مما ولد (شعرية) النص ومضموناته بعده التناص ومحو الأحادية التجنيسية ومقومات الأنكفاء الذاتي على جنس بذاته.

إن صيرورة الأجناس والأنواع لها مخرجاتها الصائتة في بنية وخارطة الجنس الواحد، فالنص الدرامي مثلاً له ما يوقن انتسابه الى الجنس أو النوع (الاصل) رغم هيمنة جنس الدراما في بنيتها القاره (صراع. حبكة. شخصية. حوار ...) فكان لمسرحية الفصل الواحد قرابتها التجنيسية مع البنية الأكبر وكذلك يمكن درج نصوص دراميه مثل (المونودراما) لتكن حاملة بتقشف بنائي وذائقي للجنس الاكبر (الدراما) مع استدعاءاتها لانماط محايثة مثل (السرد/ الوصف/ الوثيقة/ السيناريو) وهو من بعد مشترك بنائي وجنس مثل الرواية في متن كتابة النقدي والجمالي (فن الشعر) دشن (ارسطو) تبادلية الأجناس المضايفة الثنائية وتفردها إزاء محايثة الأجناس الأخرى مؤكداً "أما الأجزاء الداخلية في النص التراجيديا ضمنها ما يوجد هو بعينه في الملحمة، ومنها ما هو خاص بالتراجيديا ضمن عرض الجيد والردئ في التراجيديات عرض مثل ذلك في الملاحم لأن ما يوجد في الملحمة يوجد في التراجيديا. أما ما يوجد في التراجيديا فليس كله موجود في الملحمة"(٢) .

وبدراسات الشكلانيين الروس في العقود الأولى من القرن العشرين ووفق مفهوم (أدبية الأدب) عرف النص الأدبي أو / والفني كونه حاصل تفاعلي لعناصر تخصه هو. وما ينتدبه به من تشكلات بنائية لأجناس مهملة وأنواع مهجورة في الأداء الذائقي. والأهم في آليات التشكل هي العناصر وطبائع الوظيفة التي تتفاعل في منظومة عموم النص و "هذه الوظيفة تتمثل في أشكال من الرسائل الكلامية التي تصاغ صياغة محكمة فتبدو الصياغة فيها أكثر أهمية من الأبلاغ بالمحتوى"(٣).

وتشكل أي نص وماهيته البنائية منظومة إتلاف عناصر وافدة وأجناس أخرى (سردية. شعرية. مثيولوجية / شفاهية / انثرولوجية. درامية ...) وذلك ما أشاع استدراكات جمالية لتوظيف وتثمير ضروب الأدب والفنون في متون النصوص الأدبية الجامعة لشعرية لا تأنف من الاستعانة بمعينات هامشية لبناء وإنشاء هيكلها النصي.

إن ما يبين كل جنس عن سواه في الأجناس ليس الشكل والنوع . بل تشكل العنصر الجمالي ذاته أو كيفية بناءه. فيمكن لعناصر سردية أن تحفر بقوة الوظيفه مسهمة في أعلان نص شعري أو درامي أو رسموي، دون حجب أو عزل بنائي. تلك المنظومة الناموسية التي سوغتها متحفيات الكلاسيكية الجديدة الصارمة القاطعة لأواصر التواصل بين النصوص ومحمولاتها في الأجناس والأنواع .

ونظريات النقد والأدب في مستهلات القرن العشرين أوقفت جملة أعراف وأداءات نصية موروثة تخص ماهية الجنس الأدبي حين تم قراءة النصوص بعدة شاقولية دون امتياز تاريخي متجاوزة لتتابعية التاريخ الخطي ومهمة تعاطيه وآليات التطور الطردي ليكون فهم الأدب ونصوصه له انزياحه صوب النصوص ذات المستويات الخارجة عن اطفاء ومثال ونمذجة النظريات التاريخية.

إن ما أكسب الأدب وكما تقدم وخاصةً عند الشكلانيين الروس سمة جمالية دون استشراطات النظريات الغربية المحتمة لقراءة النص بعين وذائقة خاصة وإعلاء منتجها في موقع الريادة. فكان لنصوص الأدب في العالم قدراته في إنجاز أشكال وجماليات بما يمايز ثقافة عن أخرى.

فثمة عدول عن النظريات الأدبية الأوربية والتي تتنكر لأهمية الخصوصيات السوسيوثقافية للنص الأدبي الراشح من ثقافات (غيرية).

وللنص السردي العربي وغيره فرص لرفع قيود النظريات تلك بأداء يخص الذات ورؤيتها نحو ذاتها وصوب المأمول الوجودي بشمولية تعبيرية تتخطى هيمنة التجنيس الأحادي الممثلة في شيوع النص الشعري بوابة لتمثلات الذات وتطلعاتها التعبيرية.

إن جملة أنماط نصية أسهمت في بناء المنظومة السردية للذات العربية (النص الصوفي. الخبر . المثال. المقامة. الظريفة. الرحلة....) ما يتجاوز رواسم وأروميات الأجناس الأدبية وإن إشترك وإياها في عناصر بنائية. ويتأسس على ذلك امتياز تمنحه النصوص لمتلقيها وفعل استقبالها لوعي الذات بأنساق ذوقية ومعرفية تخص الذات المستقبلية سواءً أتت تلك الذات من الواقع السوسيولوجي أو انفتحت والمتلقي في فضاءات ثقافية مختلفة.

إن السرود العربية بكل اشكالها خضخضت الذائقة كاسرة لـ (أفق توقع) وإن أوقفت أثر تراكمها الذوقي حراك الأفق في مراحل تالية وفي ذلك فأن منظومة السرديات العربية قراءت "بصورة متباينة وذلك طبقاً لمقتضيات أفق الانتظار العام والشروط التاريخية المحيطة بحدث القراءة"(٤).

ونخلص إن قراءة النص وفق الذائقة المعاصرة تتم بأبعاد لها مستجداتها في التشكيل والاستقبال بعدة (الشعرية) السردية الجامعة للأجناس في بدن نص واحد.

في قراءتنا لمنجز القاص (هيثم بهنام بردى) السردي (قصة / قصة قصيرة جداً) ثمة تناص في بعض نصوصه ومرجعيات السرديات العربية القديمة "ملحمة / حكايات ألف ليلة وليلة / أحلام ومنامات" كما انزاحت بعض النصوص تجاه ركام الأغارقه المثيولوجي.

وتأتي قراءه القاص هذه معتدة بقدرات عدول ملحوظ حيال شكل الحكاية ومحمولاتها الثيماتية وأنماط تشكلها في قراءات الذائقة المعاصرة ما أسهم في رج (أفق توقع) المتلقي في بحثه ومراودته الاتصال الحسي بالمراجع الحكائية . وثمة اشارات يجد المتلقي تثبيتها فيما أنجزت به نصوص المجموعة القصصية (أرض من عسل) وهي ترفع عتبة عجائبية في لافتة عنوانها الرئيس ما يوظف النص. ومن تلك التقانات، تشظية النص إلى (ربوات) أو (خصوص) حكائية لها مبناها ومعناها الحكائي إذا ما أخذت بذاتها نصاً يمكن إلحاقه ونمط مثل (القصة القصيرة جداً) النمط المألوف والقار لدى القاص (هيثم بهنام بردى) طوال أكثر من عقدين.

ففي قصصه القصيرة جداً الموزعة على أربع مجموعات عالجت بعض النصوص مدونات عراقية وإغريقية قديمة وسرديات عربية من الإرث الألف ليلي ومدونات دينية وفق التراتب الآتي (٥):

١. المجموعة القصصية الثانية/ الليلة الثانية بعد الألف.

أ. عشبة كلكامش

ب. الليلة الثانية بعد الألف.

٢. المجموعة القصصية الثالثة/ عزلة انكيدو.

أ. برُمثيوس

ب . عزلة انكيدو

٣. المجموعة القصصية الرابعة/ التماهي.

أ . نيرفانا.

ب . أخيل.

ج . قابيل وهابيل.

د . الفينيق.

وتتسم توظيفات الرقائق الثيماتية والبنائية بدلالات اختزالية دون التصريح بالمرجعيات التاريخيه والميثيولوجيه داخل نص القصة القصيرة جداً إذ ينمو النص لينغلق على حوار يحيل على العنوان دون المتن وذلك ما يبرر لدينا امكانية رفع يافطة العنوان دون المساس بالبعد الفني أو البنائي للنص. فكلكامش وعشبة انكيدو تتماهيان وخاتمة النص الحوارية.

.....

بعد أن وصلت في آخر سهرة إلى سؤال حاسم هو: لماذا لم يأكل العشبة حال خروجه من الماء؟ .....

ثم يهتفون بأسى ....

- آه ..... يا كلكامش . ص / ٩١

وذلك شأن التناص ونصوص الليالي العربية، ففي نص (الليلة الثانية بعد الألف) يتم سرد ووصف شخصية (شهريار) لتنزاح الأحداث إلى الليلة الثانية بعد الألف وهي ليلة آخذت أبعادها الثيماتية حضوراً مكثفاً في جملة من النصوص الروائية والقصصية والشعرية ملاحقة

ومختزلة لأحداث تخص (شهريار) إثر الليلة الأولى بعد الألف وفعل السرد النسوي في قلب مستويات الوعي في بنية العقل الذكوري.

وللمتلقي إغلاق النص وإيقاف تداعايته وفق تثبيت لـ (أفق التوقع) وتفعيل سرديات الموروث السردي وأيقوناته في النص الملحمي وخاتمته الدائرية في نزول (كلكامش) إلى أسفل قاع البحر لقطف العشبة وما تلاه من سطو الأفعى والتهامها للعشبة. ما صرّ من النص ملاحقة تناصية مباشرة ومتوقعة ومجموع المروية الأولى. إن للتناص مفهوماً وإجراء . رد مهيمنات النص الأول وايقاف شموليته بتعدد وحشد الأنواع الأدبية و "يقسم التناص هذا الجانب من النصوص الأدبية وأنواعاً من النصوص التي تناضل فهو المنطق وتقوض الإعتقاد بتماسك المعنى أو الانسان وهذا أمر مدمر لكل الأفكار المنطقية التي لا تقبل الجدل"(٦).

وفي نص (عزلة انكيدو) يشتغل القاص على نص قصصي يفتح عتبات انسانية للحدث يمكن لها ان تخترق العنوان والمعول عليه في التواصل بين العتبة العنوانية والحدث. فإشارة موالية مثل:

- انتهى كل شئ . تسربت ديدان الفناء في الغضاريف واستحال كل شئ الى تلال وهمية رطبة . ص ١٥٨

يضمن انفتاح الحدث على ما هو خارج مديات النص وعنوانه والذي يبدو مقيداً ومحدداً للحدث والمتكأ على ايقونة حدثية معروفة ما يتيح فرصه لتسريح العنوان من خاصة النص ونسيجه.

إن واحدة من أداءات (الشعرية) وفعاليتها في إنتاج نص ما، محو أبوية النص الوافد في وعبر انحلال خامته في تكرير النص الناجز دون تراتب وتدارج معياري وإبانة صريحة عن هيمنة جنس.

وتبدو نصوص القاص (هيثم بهنام بردى) المتناصة ذات إحالة عصية عن الانفكاك وجذور النص الأول محافظة على مكونات الأجناس والاستعارات بكل نرجسيتها داخل النص المتناص والمؤمل أن يكون جامعاً لنصوص وناجزاً لنص (آخر) له شموليته بليبرالية تنافسية وبتآزر تواصلي ومبثوثات متوازية.

والنص لدى القاص. الحامل / المتناص وموروثات السرديات العربية مساره الأفقي الاتباعي في مجاورة الأجناس الأدبيه دون تحريف أو قلب أو انزياح وما سمي بـ (التفرقع الاجناسي) حيث "ظلت نصوص تلك الاجناس قائمة على أسس بينة وقواعد معينة"(٧).

ويسجل المتلقي فعل الترحيل وترسمه وفرة تصويت الجنس الهاتف بالمرجع السابق ما يؤشر "الكيفية التعسفية التي يتم بها ترحيل نوع أدبي من سياق إلى سياق آخر ومن نوع إلى نوع"(٨).

فالعنوان في النصوص المتنافسة وموروثات سردية / سيرية / مثيولوجية، تتواصل مع متلقيها بفعل تسجيلي وإحالة نصية محملة بدلالة لغوية، أو جملة وصفية ليظل موضع احتفاء سردي تجنيسي أو مفاهيمي دون قدرات الاندماج في مجتمع النص، وتكتفي دلالة العنوان كونها رسالة لغوية بوظيفتين معهودتين من وظائف العنوان هما الانفعالية والمرجعية، فالقار أن من أولى وظائف أو اشتراطات العنوان هي "أن يبنى العنوان على الإثاره والاختصار والتركيز"(٩).

فالنص القصصي المعنون بـ (الفينيق) يجسد مرجعياته وبما أسمته نظريات (التلقي) بـ(المؤلف الضمني) في اعتماده لـ(قارئ ضمني) فالنص يتجاوز حدود تلقي المتلقي وعدته المعرفية والحسية التي تخص السارد /

الكاتب نفسه. ويتقيد النص بدلالة (الفينيق) بين الفاتحة والخاتمة النصية.

الفينيق

(وفي منزل متصدع يغتسل برذاذ السيل الدامي نقل الطفل العاري خطواته اليافعة ثم جلس على مؤخرته يتملى بدهشة المكتشف الأول هيكل زقاق يولد من كفنه كطائر الفينيق) ص٧٣.

ويعزز ذلك إنابة مفاهيمية وفعلية تخص حلول السارد / الكاتب ورؤيته للأشياء ونعته دلالة (الفينيق) وطرحها المثيولوجي، لإلحاقها قسراً بوعي شخصية سردية مثل (الطفل) فـ (الفينيق) دلالة لها معطياتها المفاهيمية التي لا تمكن (الطفل) من محايثتها. فكان تصويتاً للسارد/ الكاتب وتكملته داخل نصه السردي. فالأثر التاريخي أو/ والمتناص يوظف بفعل بعد تجريبي أكثر من أيقونة للنص الأصلي، فـ (الفينيق) حامل معنوي لذاته، وبعدته التاريخية الرادة لأية إزاحة عن مواقع حاضنته المثيولوجية، إن انكشاف البنية النصية بوساطة العنوان وتجواله المباشر في تلافيف النص القصصي القصير جداً يمكن المتلقي وضع الاشارة التفسيرية موضع الاتباع دون فعالية تأولية فاعلة لاستخلاص نص منشق عن النص التاريخي، من منطلق أن القص القصير جداً له سعه للإيجاز والاختزال والتقشف وبما تنطوي عليه من مجازات وثنائيات تستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاءات المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة (١٠).

ومن ثم بسط آفاق لفعل التلقي بمنظومة مشفرة ومسمية باعثة على جملة تساؤلات فـ "غاية القص الصغرى تتمثل في المخاتلة والمناورة الفنية لتؤدي قيمة الصياغة للمزج بين الذاتي والموضوعي لتجعل العمومي اشكالاً بعمق الاحساس بالناسخ والمنسوخ"(١١).

ونصوص القصة القصيرة جدا في منجز القاص (هيثم بهنام برى) والتي أوقف لها جهده الابداعي بأربع مجاميع:

أولاً . حب مع وقف التنفيذ . ١٩٨٩
ثانياً . الليلة الثانية بعد الألف . ١٩٩٥
ثالثا . عزلة انكيدو . ٢٠٠٠
رابعاً . التماهي ٢٠٠٨

تشكل سمات بنائية واسلوبية وتجنيسية متمركزة في منتجه في نصوص سرديه محايثة ممثلة في القصة القصيرة . فكان للسمات التي حملتها هذه النصوص أن تتمركز متعدية إلى الايجاز والاختزال والحوار ما يستشعره المتلقي نتاجاً ذاتياً للكاتب في منجزه واجرائية (الشعرية) السردية. إلاّ أن تراكم الخبرة الذوقية والأُسلوبية له ملازمته ونتاج القاص في نصوصه القصصية القصيرة .

في مجموعته القصصية (أرض من عسل) الحاملة لخمسة نصوص (حكاية / الرسالة / النبض الأبدي / حكاية عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة / أرض من عسل) يوظف القاص (هيثم بهنام بردى) ذات العدة البنائية في تشكلات القص القصير جداً من متون القصة القصيرة . فثمة عنوانات تحيل بعجالة إلى نمط سردي له خصائصه

الفنية كما في (حكاية / رسالة) فكلا النصين يتناصان وما عرف من متن ومبنى حكائي للقصة القصيرة جداً.

- أنا صامد.
- حتى الموت.

ونبرة تحمل نكهة التحدي

- حتى الموت يا عبد الكريم.

فجلست على فراشي وفكرت بكتابة قصيدة. ص٣٤

❖ ❖ ❖

قمت من سريري أتلمس العتمة الهاربة وشهرت اظفاري بوجه الحيطان وشرعت أكتب قصيدة. ص٣٥

وفي عموم خارطة النص وجغرافيته للمتلقي تجزئته إلى ستة نصوص قصصية قصيرة جداً دون الاعتداد. وذلك أن القاص يبدأ نصه ويحتفي بتقانة السرود الشفاهية سيما القصخون ونصوص الليالي العربية:

- (وتزوجت بدر البدور)
- (أما زلتم مصرين على سماع حكاية "بنت الفلاح والبلبل")
- (وفي اليوم السابع قال العريس لعروسه)
- (ومرت الأيام)
- (حلمت)
- (حين فتحت عيني)

في نصه المفتتح (حكاية) يؤكد الفعل التناصي موارده وروافده من الميراث الشفاهي من حيث الابتكار والاستدراك والحراك السردي ودمج الأزمنه والأمكنه ورفع ألواح بنائية هي في ذاتها نصٌ قصصيٌ قصيرٌ جداً.

ولعل أولى استظلالات القاص (هيثم بهنام بردى) بالموروث الشفاهي. آخذه بحكاية الاطار شكلاً شمولياً تنطوي في متنه. نصوصاً قصصية قصيرة جداً ويتاح للمتلقي وفق ذلك تقويس مجموعة من النصوص في هذا الاطار الشكلي.

وأسهم الفضاء الورقي بأخذ القاص بتقانة التنجيم الثلاثي. ليوقف الحدث في حدود بعينها فحكاية العجوز الرواية لحكاية (بنت الفلاح والبلبل) لها استدراجاتها المتناص لنصوص قصيرة جداً وكما في النصوص التالية:

صرخت مخاطباً زميلي في الزنزانة المجاورة.

- أحمد.

جائني الجواب.)

وفي نص (الرسالة) يتناص الحدث والشكل والنصوص الحكائية وآداب التشافه والاتصال الخاصة بأدب وحكايات الأطفال. فكانت دلالة (الرسالة) فاعلة في التقطيع والسرد . والاسترجاع والاسترسال واندماج الأزمنة. وهو شكل له تاريخية في منظومة سرود الشفاهية والثقافة السوسيولوجية ما يبرر الشرح والتكرار والسياحة في مجرة الذكريات ليترسخ من بعد نصٌ له تناصاته ومنجز القاص (بردى) في القصة القصيرة جداً.

ومن التقانات المتناصة ونصوص (أرض من عسل) تقانة المنامات والأحلام وما يلزمها من تداعيات حارثة لبواطن الذات وصولاً إلى حواف العجائبية فسرد الحدث يتم بمقدمة لينتهي بفعل مثل (الصحو) من المنام وهي دالة بنائية سليلة ما سمي (المشهد المناصي الصغير) وفيه "تحكي العناصر كل ما يرده السارد ويحتاجه المتلقي لإدراك فكرة النص ونبوئته إن وجدت. ولكنه في المقابل يغيب التفصيلات الدقيقة والحيثيات التي يمكنها أن تضيف بعداً موضوعياً أو ملمساً جمالياً على اللوحة التي تحتضن المشهد"(١٢).

وعبر عتبة نص (رسالة) يتم كشف تلك التقانة بفعل له دلالاته في الاحالة وتجسيد النص المناص ممثلاً بـ:

(- صمت.....

وجدت الطبيب يتفرس بوجهي وثمة ابتسامة ودوده تنفرش على محياه قال).

ويرفع النص ذات التقانة عبر ديمومة أحداث وتبريز بواطن اللاوعي وكما ألفته نصوص السرياليين. بتأكيد شروع الاحداث واستمراريتها منتهية إلى خاتمة أيقونية مثل فعل الاستيقاظ، الصحو:

(صحوت على صوت الطبيب وهو يقول بهدوء.

- حدثني عن ليث يا عامر / ص٥٣)

ويمكن ترّسم تقنيات القصة القصيرة جداً في نص (الرسالة) بالمفتتح السردي التالي نصاً قائماً بذاته:

(رن الجرس، قمت بتثاقل وهرعت نحو الهاتف.

- نعم.

جائني صوت هادئ من الطرف الآخر.

- خياطة الاخلاص؟
- نعم، تفضل.
- أريد السيد عامر أحمد لطفاً.
- أنا عامر؟
- عفواً. نحن نكلمك من مستشفى (....).

هتفت.

- مستشفى.
- نعم. بخصوص ليث عبد الوهاب.

همست مأخوذاً وقد جف حلقي.

- ما به؟
- سيد عامر يؤسفنا إبلاغك وفاته.
- ماذا تقول؟

وانفلتت سماعة الهاتف من يدي، شعرت بأشياء الغرفة تدور في راسي فاتكأت على منضدة الخياطة وجلست كالمصدوع على الكرسي أردد بذهول.

- مستحيل / ٣٩).

والنص المدون هنا. نص بسمات تحايث نصوص القصة القصيرة جداً من بداية مباشرة مختزلة ونهاية بذروة عالية معلقة، ويرتكز منجز القاص (هيثم بهنام بردى) على مقرورات مطمئن وأداءات مستأنسة تجربته ونتاجه للنص القصصي القصير جداً. وما يؤديه ذلك من

احتفاء بشكل فني بعينه. فتقانة (الحلم) مثلاً تقوم على مبدأ مثير "هو تشويش مسيرة الزمن (أو مسيرة الكرونولوجي)"(١٣).

إن (شعرية) النص الأدبي أو / والفني بكل ضروب الأجناس والأنواع والأنماط، تظل حاملة ومؤشرة لهيمنة جنس دون آخر في جدلية المنظومة الفنية والجمالية داخل بنية النص فلكل نص حدوده "لذا، فكل نص ينهض على أنقاض آخر. لكنه ليس هو، فلكل نص استقلاله وخصوصيته كما أن له مرجعه الذي يعود له"(١٤).

وللنص تماوجاته ومعطياته الأدبيه في اتقانها على تشميل لنصوص شتات تتشارك في انحلالها في سبيكته الجمالية، والنص، أي نص "ليس مجموعة من الملفوظات النحوية والبلاغية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة فيها داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية وهذا يعني أنه ممارسة مركبة "(١٥).

أما في نص (النبض الابدي) فللمتلقي أن يستجمع في النهاية ملامح قيمية لنص القصة القصيرة جداً مكرساً منظومة مفاهيمية لها مرتكزاتها من الأنساق الثقافية. كما في رمز الشجرة المدون لدلالة المرأة والحاقها بـ (الأم) وتدليلها على الفضاء الرحمي. فالشخصيات الثلاثة (الأم / الطفل / الشجرة) اختزالات لنص القصة القصيرة جداً .

ويعلن نص "عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغوله" عن تناص ونمط القصة القصيرة جدا ممثلة بالعنوانات الفرعية داخل حكاية الاطار التي تتقاسم أحداث النص القصصي بتشكل المبنى والمتن الحكائي وتتعدد / تتوالى ألواح العنوانات الداخلية لينغلق كل عنوان على

أحداث تخصه ولينكفئ النص على مقدرات وصفية / وحوارية سردية وللنص القصصي تشعباته العنوانية لتصل إلى سبعة عنوانات هي:

- صوت خارق يبعث عروه بن الورد الى هذا العالم
- عروه يصاب بالدوار ويكّبر إله الصحراء
- عروة يتساءل: أين الرجال ؟
- عروة يدخل إلى المدينة ويتحدث مع صبي ظريف
- عروة يدخل أحشاء الغولة.
- الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن...؟
- هامش صغير في جريدة يوميه صدرت في ١٦/شباط ٢٥٨٤

وتتجسد بنية النص القصصي القصير جداً في اللوح السادس بامتياز بنائي:

الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة لكن...؟

(وفجأة لعل صوت أذن المسلح الذي حسبه قصف رعد رغم أن سماء المدينة كانت صاحية.

عروة ....

وصدر عن جسد عروة الواقف كالتمثال على الرصيف، صرخة.

- من يناديني؟
- عد إلى مكانك يا ابن الورد.

وأمام ذهول المسلح إختفى الجسد بغتة كفص الملح. ص/٧٤)

ويذهب نص (أرض من عسل)(١٦) إلى أمكنة حدثية مفتوحة ورحلات سوسيولوجية يجزيء النص الى تمرحلات . للمتلقي لياقة

رزمها في متون نص سردي . باعتماده سردية الأنشودة وتوصيلها مع متلقي قصدي مثل (الطفل).

هوامش البحث:

١. يراجع، رينيه ويلك واستن وارن، نظرية الأدب. ت: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص/٢٤٨.

٢. أرسطو طاليس، فن الشعر، حققه مع ترجمة حديثة، د: شكري محمد عايد، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص/٢٨.

٣. د. أبراهيم محمود خليل، النقد العربي من المحاكاة الى التفكيك، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط٢٠٠٣ . ص/ ٨٨.

٤. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في انماط التلقي لمقامات الهمذاني، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢٠٠٣، ص/١٢

٥. يراجع هيثم بهنام بردى، القصة القصيرة جداً المجموعات القصصية، ١٩٨٩- ٢٠٠٨، دمشق: تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢٠١١.

٦. جراهام آلان، نظرية التناص، ت. د. باسل المسالمة: دار التكوين، ط ٢٠١٠، ص/٦٩.

٧. أحمد الجوه، من الانشائية إلى الدراسات الاجناسية، قرطاج :كلية الآداب والعلوم، ط١، ٢٠٠٧ ص.

٨. عبد الله إبراهيم، المتلقي والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٠، ص/٥٧.
٩. شعيب حلفي،. هوية العلامات، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤، ص/٢٥.
١٠. جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصير جداً، دمشق: دار نينوى، ٢٠١٠ . ص/١١٧.
١١. اسماعيل ابراهيم عبد، القص الموجز، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢، ص/٧.
١٢. د. دعد الناصر، المناصات في الموروث الحكائي العربي، دمشق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٩٩٨، ص/٣٣٨.
١٣. فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ت: عبد الرحمن بو علي، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٤، ص/٧٢- ٧٣.
١٤. صدوق نور الدين، حدود النص الادبي، دراسة في التنظير والابداع، الدار البيضاء: دار الثقافة، ط١، ١٩٨٤، ص/٢١.
١٥. جوليا كرستيفا، علم النص، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال، ط٢، ١٩٩٧، ص/٢٤.
١٦. يراجع، هيثم بهنام بردى، أرض من عسل، مجموعة قصصية، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠١٢.

العنونة القصصية
من التشكيل إلى الوظيفة
قراءة في قصص هيثم بهنام بردى

د. علي صليبي المرسومي

مدخل:

تشكل عتبة العنوان في الدراسات النقدية الحديثة محوراً أساسياً في دراستها المنهجية على مستوى التشكيل والوظيفة، بعدما عانى العنوان الإهمال ولفترة طويلة من الزمن ، فهو لا يشكل موضع اهتمام من لدن الكاتب ، بل منهم من يعده توثيقاً للنص ، لذا نجد أن أغلب العنوانات قديماً ترتبط بالحادثة لا بالنص .

وكان لآراء جينت دوراً مهما في توجيه النظر إلى أهمية هذه العتبة ، وبيان قوة الترابط بين العنوان والنص الأدبي ، وما ينتج عن هذه البنية من وظائف متعددة منها (الإغراء ، الإيحاء ، الوصف والتعيين) ، فهذه الوظائف تحاول أن تبني نمطاً قرائياً مختلفاً، وتحيل القارئ على شبكة واسعة من الاحتمالات التي يحتويها العنوان.

فهو يمثل قمة الهرم النصي ، وهو أول مثير يواجه القارئ عند دخوله إلى النص ، فهو ((العتبة النصية الأولى التي يواجهها القارئ وهو يقارب أي نص ، ولا شك في أن هذه المواجهة الابتدائية تنطوي على أهمية بالغة من حيث صحة الدخول القرائي على المتن النصي ، إذ كلما

كان هذا لدخول صحيحاً من الناحية المنهجية انعكس إيجاباً على كل مراحل القراءة اللاحقة ، على النحو الذي تنتهي فيه القراءة إلى مقاربة نقدية صحيحة يكون بوسعها إنتاج ممارسة نقدية عالية المستوى)) (١) ، لذا يجب أن يقف عند هذه البنية محللا الترابط الموجود بينها العنوان والمتن النصي ، فالعنوان لم يعد مجرد جملة تعتلي النص ، بل هو بنية تحمل الكثير من الدلالات التي تمكن القارئ من فتح الكثير من المغاليق التي قد تعترضه في تحليله للنص الأدبي ، لذا نجد أن العلاقة بين بنية العنوان والنص علاقة ((قائمة على بنية افتقار ، ذلك أن العنوان لا يشتغل إلاَّ في إطار النص ، وهذه البنية المؤلفة عبر هذه العلاقة تشير إلى التلاحم الروحي والجسدي والبنيوي بين الاثنين)) (٢).

العنونة في (أرض من عسل)

لأهمية هذه البنية العتباتية تشكيلاً ووظيفةً حاولنا أولاً مقاربتها في قراءة المجموعة القصصية للقاص والروائي هيثم بهنام بردى، والتي تحمل عنوان (أرض من عسل)، ترصد مقاربتنا مجموعته القصصية (أرض من عسل) (٣)، وهو العنوان الرئيس لمجموعته القصصية، لكنه في الوقت ذاته هو عنوان لإحدى قصص المجموعة، وهو ما عمل علية القاص في مجموعاته الأخرى، وهذا بدوره يدل على ((استثنائية هذه القصة من جهة، وأهميتها السردية من جهة أخرى، كما أن هذه العناوين تفلح في إقامة جسر دلالي بين النص وبين العنوان المثبت على الغلاف بوصفه ثريا النص – على حد تعبير بارت -)) (٤)، فهذا العنوان حاول أن يضع

القارئ أمام قيمة جمالية وسيميائية لا يمكن فهمها إلاَّ من خلال الغوص في ثنايا النصوص القصصية.

وإذا ما أردنا دراسة العنوان الخارجي للمجموعة القصصية، فيجب علينا النظر إليه من جانبين من ناحية التركيب والدلالة.

فمن ناحية التركيب فإن عتبة العنوان تمثل بصيغة جملة اسمية نكرة موصوفة، على تقدير (هذه أرض من عسل)، لذا نجد أن معظم عناوين القصص الأخرى والتي تنضوي تحت هذا العنوان نكرة ومقدرة (حكاية، حكاية عروة بن الورد.... وأخيراً أرض من عسل) وهو عنوان المجموعة، في حين جاءت بقية العناوين معرفة وهي (الرسالة، والنبض الأبدي).

فالصفة التنكيرية لهذه العنوانات جاءت متوافقة مع أحداث هذه القصص إذ نجد أن اغلب الشخصيات هي شخصيات غير معرفة وتنتهي نهايات سلبية.

وإذا ما حاولنا النظر إلى العنوان من الناحية الدلالية، فنجد أن بنية العنوان الرئيسة منها والفرعية منها أيضاً تتسم بصفة المفارقة، فـ (أرض من عسل)، وهي صفة من صفات الجنة كدلالة أولى على وجود نهر من عسل في الجنة، وغالباً ما تدل على الرخاء والتنعم، ولكن إذا ما دخلنا إلى متن هذه النصوص نجد أنها على العكس من ذلك أرض من جحيم تقسو على من يعيش عليها في مفارقة دلالية سيميائية.

وربما كان ذلك سبباً في جعل العنوان منكراً للقاري، ولكنه حاول فكّ هذا التنكير من خلال وصف طبيعة هذه الأرض فوصفها بـ(العسل)، ولم يقتصر على ذلك بل نجده يبدأ مجموعته القصصية بنص شعري

لقصيدة السياب، ليحدد ماهية هذه الأرض واسمها وهي أرض السواد (العراق) بكل ما تملكه من خيرات.

وكان اختيار القاص لنص السياب دون غيره، للدلالة على المفارقة التي تربط بين عنوانات القصص ومتنها.

فالسياب على الرغم من مكانته الشعرية، والبلد الذي يعيش فيه إلاّ انه لم يكن متنعما بخيراته، بل على العكس عانى الفقر ومات في الغربة، ونجد انعكاسات هذه المفارقة في عنوانات القصص الأخرى، إذ إن أغلب شخصيات القاص تنتهي بالضياع في مصير مجهول، وتكون قسوة الزمان والمكان سبباً في ذلك.

تمثل (حكاية) أولى قصص المجموعة التي يحاول فيها القاص أن يمزج بين بدائية الحكاية وما تحمله من دلالات وبين تقانة السرد الحديث، إذ حاول بناء قصته على نمط يشبه الحكاية حيث نجد مجموعة من الحكايات المتداخلة مع بعضها والتي يكمل بعضها الأخر، لتؤدي إلى نهاية حكائية واحدة تستجيب لبنية العنوان.

فالقصة تتكون من ثلاثة مشاهد حكائية مرتبطة بخيط سردي واحد، فأولى هذه الحكايات إن صح التعبير- هو الحديث الذي يدور بين الزوجة التي تنظر المولود وأبيه، وبين الهر الذي كان يلازم هذه الزوجة ويؤنس وحدتها، بعد ذلك تحاول أن تحدثه عن وحدتها وزوجها ومولودها المنتظر:

((إنتظر أيها الهر الطيب، لقد أمسى قريباً، إنه الآن في آخر محطة وسيأتي قريباً جداً، ستصبحان صديقين، أليس كذلك..؟

ينظر إليّ بفرح فأستتلي.

- أسميناه وعد، أنه وعدي من أبيه، أنت تجهل هذا.. منذ ولاتي كان القدر قد ساقه إليّ، رجل ككل الرجال، أنت لا تراه إلاّ نادراً، لا تكتئب، سوف تراه حتى تسأمه)) (٥) .

أما المشهد الحكائي الثاني الذي حاول فيه القاص أن يتمثل الحكاية بكل موروثاتها بدءاً من سارد الحكاية والمتمثل بشخصية (الجدة)، والتي تمثل كنزاً حكائياً هائلاً بالنسبة للأطفال، وحتى النهاية السعيدة التي تمت في اللقاء بين الزوجين، فضلاً عن أسماء الشخصيات، والتي غالباً ما تتكرر في الحكايات الموروثة (الفارس وبدر البدور).

استطاع القاص أن يجعل من هذه الحكاية الموروثة معادلاً لقصة الزوجة، بل مكافئاً لها فـ (عبدالكريم هو فارس) و(الزوجة . وصال . هي بدر البدور)، وحتى الأحداث هي ذاتها، لذا نجد في النهاية اتحاد (فارس مع عبد الكريم):

((... وفارس يأتيني ملثماً متمنطقاً سيفه، يقف فوق رأسي، شمساً، جبلاً، عاصفة... أراه يبتسم، يشيل الوليد بين يديه ويقبله بحنان فأهتف له.

- إنه وعد يا عبد الكريم)) (٦)

أما في المشهد الحكائي الثالث فيحاول القاص أن يسرد الأحداث التي مرت بـ (عبد الكريم) والظلم والعنف والتغييب الذي تعرض له، والذي كان سبباً في غيابه عن زوجته وعن مولوده، ومن خلال ما تقدم نجد أن هناك ترابطاً وثيقاً بين المتن وبنية العنوان. فالمشهد الأول

والثاني يتمثل عنوان القصة (حكاية) ويستجيب لها، في حين نرى أن المشهد الحكائي الثالث يمثل منطقة استجابة لبنية العنوان الرئيسة.

أما في قصة (الرسالة) فإن القاص تمثل هذا العنوان بصورة دقيقة، إذ نرى أن القصة محصورة بين رسالتين، رسالة صوتية تأتي من الطبيب تعلن وفاة (ليث عبد الوهاب)، ورسالة كتابية تحاول أن تبين ماهية هذه الشخصية والغموض الذي كان يلفها، والتي أثارت فضول (عامر أحمد) الخياط، إذ حاول اللحاق به من أجل التعرف عن سبب تعلقه بصنع الدمى، وحبه للأطفال والتي كانت سبباً في فراقه عنه:

((- ما الذي جاء بك..؟

قلت ملاطفاً.

- أهكذا تستقبل الأصدقاء؟

تشنج وجهه وهمس كالكلم المتألم.

- لم أفسدت الصداقة الحميمة التي كانت تربطنا.. لم..؟

ثم صرخ.

- إغرب عن وجهي.

وكانت تلك آخر مرة أرى ليث فيها رغم بحثي المضني والميئوس منه لفترة ليست بالقصيرة...)) (٧)

وتبرز أهمية هذه الرسالة بعد وفاة (ليث) هذه الشخصية التي كانت في نظر الناس شخصية معتوهة غريبة الأطوار، إلاَّ إنها في الحقيقة كانت تمتلك إحساساً إنسانياً لا يقدر، فهو وليد الظروف التي مرت به والتي عانى منها، فهو بحسب رسالته لمعلم للأطفال يكون

قد وجد فيهم مستقبل وطنه، إلاّ انه يصطدم بنهاية مأساوية من إحدى النهايات التي يعاني منها أهل هذه الأرض، والموت بصورة شنيعة.

استطاع القاص أن يرسم هذه الشخصية بصورة دقيقة، من خلال وصف الإحساس الذي كان يحمله (ليث) تجاه الأطفال، وطريقة تعامله معهم، فهو يحاول أن يسرد الكثير من الأناشيد المحببة للأطفال، ولم يكتفِ بذلك بل حتى بعد إصابته بالجنون التصق بصنع الدمى، تعويضاً عما افتقده من الأطفال بسبب قصف الملجأ:

((كان ليث جالساً وأمامه عددٌ لا يحصى من الدمى المصنوعة من خرق القماش على شكل وجوه أطفال: ضاحكة، صبوحة، ساحرة...، في هيآت مختلفة، جالسة، راقصة، راكضة، وبسمات مختلفة، سمراء، حنطية، شقراء، بيضاء، سوداء...، وفوق كل منها وعند موضع الرأس ثمة قطعة صغيرة من الورق المقوى مكتوب عليها أسماء إناث بخط جميل: مريم، أمل، زينب، سماح، شذى، سمر، هاجر.. إلخ، وليث جالس يتأمل والدموع تنساب من مآقيه نقية ساطعة صافية زاخرة بالشجن))(٨).

استطاع ليث أن يكون عالماً أخر يعوض ما افتقده، ويبتعد عن قسوة ما يعيشه من وضع لا يضع كرامة لأي شخص، معلناً الابتعاد ((لن أحترم العالم ما دام في الأرض طفل منكسر العينين)) (٩).

نكتشف أن الرسالة وهي - عنوان القصة- استطاعت أن تلعب دوراً مهما في هذه البنية السردية، واختزلت الكثير من الأحداث، وأن تفك الغموض الذي كان يخيم على هذه الشخصية، والتي كانت موضع تساؤل من قبل الآخرين.

يمثل العنوان في قصة (النبض الأبدي) عنواناً مفارقاً لمتن النص، من حيث التركيب والدلالة، فعلى الرغم من تعريف العنوان، إلاَّ أن بينة النص جاءت نكرة، من حيث الزمان والمكان والشخصيات.

إذ يتخذ القاص الجبل طريقاً لتساؤلاته عن الجحيم الذي حل بهذه القرية على الرغم من صمود أركانها والمتمثلة بهذا الجبل، من خلال عدسة كاميراتية تحاول أن تصف القرية التي عاشت ويلات الحرب والدمار، والتي كانت سبباً في نزوح أهل هذه القرية وبقاء هذا الجبل وحيداً متفرداً شامخاً وسط الطبيعة:

((هذا الجبل لا يفهم الآن وهو يرجّع صدى فرقعات بعيدة ويحتضن وميضاً بارقاً، ويطرشه صفير مدوٍ، يعجز الآن عن فهم سبب هجرة الناس رغم أنه لا يزال يحاول أن يهبهم الحياة والأمان، هذا الجبل مستعد أن يفني حجارته وكيانه كله من أجل أن يبقى أهل القرية يبتسمون بوجهه صباح مساء، يحميهم نهاراً ويحرسهم ليلاً بنفسٍ جذلى.

- إذن لماذا تركوا بيوتهم وذهبوا؟)) (١٠).

ربما كان هذا السؤال الوحيد والأصعب الذي كان يتردد في ذهن الجبل – الشخصية. إذ حاول القاص أن يعطي لهذا الجبل الأمل في رجوع أهل القرية، من خلال شخصية الراعي التي ظهرت بشكل مفاجئ ليوجه تلك التساؤلات إلى هذا الراعي حتى وإن لم يجب:

((افترت شفتاه عن ابتسامة رضا حين عاين الراعي بملابسه المميّزة.... أنا أعرف هذا الراعي لا يتخلى عن قطيعة)) (١١) .

وهي دلالة على الترابط الأزلي بين الراعي وقطيعة .

إن القاص حاول التأمل من الجبل إلى الراعي ليدخل في تفاصيل تلك القرية، فهو يقف على ما تبقى من تلك القرية ويحاول أن يسترجع ما ذهب منها ، من خلال تأملاته:

((يقيناً أن هناك كركرة وغناء؟ أيمكن..؟ هل هذا معقول؟ وزحف على بطنه، المناجاة حقيقية والنبرات المنغمة جلية، ولكن أين الأم؟ أين الرضيع؟ آه ما أجمل نبرة الأم حين تناغي، يتطامن صوتها ليغطي الكون بأجمل صداح. يقف الراعي، يفرك عينيه ويحدق.. المهد يهتز جيئة وذهاباً، وتترفرف حول أطرافه نهايات الشرشف والدانتيلا وصوت الكركرة يغطي الفراغ بين كل وقفة ولا حقتها من غناء الأم، يصل المهد، يرفع رأسه ويزج ستاره.

- إنه فارغ! لا أثر للطفل فيه)) (١٢) .

ولم يقتصر على ذلك بل هو يستخدم الموروث الديني (شجرة التفاح) بصورة مفارقة والتي كانت سبباً في خروج آدم من الجنة والنعيم، إلى الأرض حيث الشقاء والجحيم.

حاول القاص أن يوظف هذا الموروث بصورة دقيقة، إذ إن أول من أغرى آدم (ع) هي حواء، وهي امرأة، وهذا ما نراه في القصة إذ تتوحد الشجرة مع صورة والدة الراعي فتغريه للتقدم إليها واحتضانها، نجد أن (الله سبحانه وتعالى) حذر آدم (ع) كثيراً من الاقتراب إلى هذه الشجرة، وهذا ما نلمسه من تعالي أصوات (الشجرة والأم) محذرة الراعي من التقدم لأن ذلك سببٌ في هلاكه في إحالة على قصة آدم:

((قالت شجرة التفاح.

- حاذر يا ولدي .

تحركت الأم وخطت اثنتين وهمست.

- أيها الراعي الطيب، إحترس يا ولدي)) (١٣).

وعلى الرغم من ذلك لم يسمع لكل هذا فتقدم نحو الشجرة - الأم ، لتكن نهاية الاتحاد بهذه الشجرة والدخول إلى أحشائها، ولتكون كما وصفت (شجر الخلد) والبقاء الأزلي ويعود من حيثما خرج أول مرة موطنه الأصلي ((دخل الحشايا، وجد طريقه إلى القلب، استشعر الأمان والدعة ودفق الحياة وهو يغذ السير في رحلة عجيبة نادرة إلى موطنه الأول، حتى انه لم يفهم ما معنى الذي يحصل له ويراه بأم عينه)) (١٤).

أما قصة (عروة ابن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة)، فإن العنوان فيها يقسم على شقين، واقعي وأسطوري، فشخصية عروة الشاعر معروفة للكل، وبما تحمله هذه الشخصية من دلالات الثورة والتمرد والصعلكة، تحاول أن تبني نوعا من العدالة بغض النظر عن آليته في تحقيق ذلك، في حين يقع في المقابل منه الغولة وهي حيوان أسطوري غير واقعي (وهو للدلالة على الواقع الذي نعيشه)، وربما كان اختار القاص هذا العنوان للدلالة على قسوة الواقع مشبهاً إياه بالغول الذي يفترس ما يقع في طريقه.

حاول القاص أن يبني نصه القصصي هذا بطريقة سردية تختلف عمّا سبقه من النصوص، إذ نراه يقسم قصته على مجموعات قصصية وبعناوين مستقلة وخاصة، فـ ((كل مشهد يبدأ بجملة أشبه بعنوان وكأنها عنوان على طريقة بعض السرود والكتابات النثرية العربية القديمة، بحيث أصبحت عتبة تشكيلة مقطعية لها دلالتها في تفعيل جملة أساسية على شكل مظلة)) (١٥).

اعتمد القاص في قصته هذه على السرد الدائري، حيث ينتهي من حيثما بدأ، (صوت خارق يبعث عروة بن الورد إلى هذا العالم..... الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن...؟) ، إن ما يميز هذه القصة أنها قائمة على المفارقة، فعلى الرغم من استدعاه هذه الشخصية التي كانت تمثل في الماضي ملاذاً آمناً للجياع والفقراء، إلاَّ إنها فشلت فيما استدعيت من أجله، فهو لم يستطع تغيير هذا الواقع المرير إلى ما هو أفضل، لذا بقيت نهاية هذه القصة مفتوحة ويبقى الاستدراك (لكن) هو السؤال الوحيد عن المجهول الغائب الذي يقف بوجه الظلم ويغير هذا الواقع:

((وفجأة لعلع صوت صمّ أذن المسلح الذي حسبه قصف رعد رغم أن سماء المدينة كانت صاحية.

- عروة...

وصدر عن جسد عروة، الواقف كالتمثال على الرصيف، صرخة.

- من يناديني؟

- عد إلى مكانك يا أبن الورد.

وأمام ذهول المسلح اختفى الجسد بغتة كفص الملح)) (١٦).

من خلال ما تقدم نكتشف أن المفارقة هي السمة الأساسية لهذه القصة، من بدايتها وحتى النهاية. ومما زاد من هذه المفارقة هو الهامش الأخير الذي ذكره القاص ليؤكد على تناقض ما تقدم، فمفارقة الاستدعاء هي مكملة لمفارقة مكان قبر عروة .

تمثل (أرض من عسل) وهي آخر قصص المجموعة، نشيداً جماعياً يمثل حب هذه الأرض وهي (العراق) مستدعياً فيها القاص كل الإمكانات السردية التي تعبر عن هذا الحب.

يحاول القاص ومن خلال شخصية الرجل الكبير وما يحمله من مخزون ذاكراتي هائل عن هذه المدينة التي لم يبق منها سوى الاسم والشعارات التي تنم عن السلام والأمان أن يؤسس لتشكيل القصة، فيبدأ حدثه القصصي من خلال جملة مكتوبة على إحدى الشاشات (أهلاً بكم في بغداد... دار السلام)، والتي أثارت هذا الرجل الستيني ليعقد مقارنة بين عالم ماضي من الذكريات وبين واقع اتسم بالقسوة والبطش، موظفاً كل الصفات التي تدل على هذا الواقع المرير، من خلال تساؤلاته عن هذه المدينة التي غيرت معالمها بسب الظروف التي تعيشها، والخراب الذي تسيد على أركانها، فلا يجد للحياة أثراً فيها بعدما كانت تزخر فيها، فهي أرض الحضارات والفن كما هو معروف عنها.

وعلى الرغم من كل هذه الصور إلاَّ انه لم يتخل عن ارتباطه بهذه الأرض إذ يرى أن هناك بقايا للنهوض من جديد:

((وأمام الباب المفتوح المحدد بأزهار الدفلى الذي تعلوه قطعة تعلن عن مدرسة ابتدائية وقف التلاميذ الصغار بابتسامة جعلته نقياً كشمس الشفق الربيعي.

وبغتة انطلق الأطفال ينشدون:

((أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني

فيه أمي وأبي، فيه أختي وأخي)) (١٧)

ليتحد صوته مع صوت يجد فيه بعث مدينته من جديد.

((فيه أهلي وبيتي، وفيه أصدقائي)) (١٨)

مسترجعاً ذاكرته لزمن مضى لم يبق منه إلاَّ الأناشيد، ليعلوا فوق هذه الأرض على الرغم من مرارة واقعها، فهي تبقى أرضاً من عسل في مخيلته. وبهذا يكون القاص هيثم بهنام بردى قد وفى بمتطلبات العنونة القصصية فيما يخص التشكيل في علاقاته الداخلية والخارجية، والوظيفة السيميائية حين تؤدي العنونة وظيفة مركبة في دلالتها الموضعية الأولى، وفي دلالتها داخل التركيب العام للقصة.

.....

الإحالات:

١. المغامرة السردية (جمالية التشكيل القصصي ، رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية) ، د. سوسن هادي جعفر ، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ، ط١ ٢٠١٠ : ٢٣٤ .

٢. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي ، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي ، دار العين للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٨: ١٨٤.

٣. أرض من عسل ، مجموعة قصصية ، هيثم بهنام بردى ، دار حوار – سوريا ، ط١ ٢٠١٢.

٤. المغامرة السردية (جمالية التشكيل القصصي ، رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية) ، د. سوسن هادي جعفر :٢٣٦- ٢٣٧ .

٥. ارض من عسل : ١٩ .

٦. م. ن : ٣٥ .

٧. م. ن : ٤٧.

٨. م. ن : ٤٦- ٤٧ .

٩. م. ن ٤٩ .

١٠. م. ن ٥٧- ٥٨ .

١١. م. ن : ٥٨ .

١٢. م. ن : ٥٩ .

١٣. م. ن : ٦١ .

١٤. م. ن : ٦٢ .

١٥. سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق السرد قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله) إعداد وتقديم ومشاركة أ.د محمد صابر عبيد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ٢٠٠٨ : ٢٠٣ .

١٦. ارض من عسل : ٧٤ .

١٧. م. ن :٨٥- ٨٦ .

١٨. م. ن : ٨٦ .

تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات في مجموعة (أرض من عسل) للقاص هيثم بهنام بردى

أ.م. د. نادية هناوي سعدون

- مدخل

عرف القاص هيثم بهنام بردى بنتاجاته القصصية الطويلة والقصيرة والقصيرة جداً بدءاً من رواية الغرفة ٢١٣ ومروراً بقصص حب مع وقف التنفيذ ومجموعة الليلة الثانية بعد الألف وعزلة انكيدو ومجموعة نهر ذو لحية بيضاء ٢٠١١ ووصولاً إلى مجموعة (أرض من عسل) ٢٠١٢.

وقد التمس القاص في نتاجاته السردية على اختلاف أشكالها المنحى الواقعي الجديد سائراً بوتيرة فنية تنتقد الحياة الواقعية برؤية رمزية تتخللها بعض الصور الغرائبية واللمحات الفانتازية الساحرة، وقد بدا هذا المنحى واضحاً في المجموعة القصصية (أرض من عسل) وبشكل يعكس نزعة حداثية تتحدى زمن السرد وتميل نحو الاحتفاء بالمكان.

وقد صدرت هذه المجموعة . التي هي النتاج الأحدث للقاص هيثم بهنام بردى . عن دار الحوار للنشر والتوزيع في طبعتها الأولى، في دمشق عام ٢٠١٢، وهي تضم خمس قصص قصيرة هي على التوالي (حكاية، الرسالة، النبض الأبدي، حكاية عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة، أرض من عسل).

ولعل من نافلة القول أن القصة القصيرة فن أدبي يقتضي تكثيفاً كتابياً يقتنص اللحظات الحياتية في التعبير عن أفعال الشخصيات وحواراتها فضلاً عن صياغة الأزمنة ورسم الأمكنة.

وقد صارت " القصة القصيرة تتميز بشريط لغوي قصير وقصر الشريط هذا هو قصر مدته أي زمن قصه المادي على أن قصر زمن النص المادي أو طول مدته لا دخل له بطوله التخيلي وبقدرة هذا التخيلي على الذهاب بعيداً في الماضي على القفز بهذا التخيلي في هذا الاتجاه أو ذاك".

وفي إطار الدراسات السردية تفترق الرواية عن القصة القصيرة بأنها " شكل تلفيقي، أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي، والرواية أتت من التاريخ والأسفار، أما القصة فقد جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة. وتبنى القصة على قاعدة تناقض وتهتم بالاختصار والخلاصة ولا يكون ذلك في الرواية..".

ووجد د. عز الدين إسماعيل أن " عالم القصة القصيرة هو عالم يحمل باستمرار إمكانية أطلالة على عالم واسع"

ويشكل العنوان في القصة القصيرة عتبة سيميائية مهمة للدخول إلى المتن القصصي القصير وهو " عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل ".

وتحمل بنية العنوان الرئيس (أرض من عسل) الاحتفاء بالمكان المنزاح عن الحقيقة إلى المجاز الذي غالباً ما يصدم شخصياته لتعيش

محنتها السردية أما الزمان فهو أما مهشم بفعل تشيوء المكان وهيمنته الاستبدادية، أو هو متقاطع داخل المكان الواحد أو بالعكس هو واحد داخل أمكنة كثيرة.

وللعنوان بوصفه أهم عناصر المناص وظائف عديدة كالوظيفة التعيينية والوظيفة الاغرائية والوظيفة التحريضية والوظيفة الإيديولوجية.

"ولأن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة / شارحة لعنوانها الرئيس كبنية عميقة فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي" ، والغاية الأسلوبية من وراء ذلك ليست حادثة عابرة أو رغبة آنية بل هي وسيلة من وسائل إعلان الرفض للواقع والرغبة في الانسلاخ من المكان إلى اللامكان .

ويكون الإهداء كمناص شعري افتتاحي هو أول ما يواجه القارئ لمجموعة (أرض من عسل) وهو يعكس انتماءً دلاليا للمكان / العراق:

الشمس أجمل في بلادي من سواها،
والظلام
حتى الظلام
هناك أجمل
فهو يحتضن العراق

بدر شاكر السياب..

ويلحق هذا الإهداء دراسة نقدية هي بمثابة مناص نثري وعتبة استهلالية تتيح للقارئ أن يرسم انطباعاً مسبقاً عن أسلوبية القصص التي سيلج سطورها .

وتحمل قصص المجموعة الخمس ثلاثة تقاطعات أسلوبية أو تنازعات ثيماتية تؤطر السرد وتسّيره وهذه التقاطعات أو التنازعات هي:

- الذاتي والفني.
- الطبيعي والإنساني.
- الحقيقي والمتخيل.

أولا / تناوب الذاتي والفني

تذهب اغلب الدراسات السردية إلى " أن القصة ذات الطابع الدرامي هي أرقى أشكال التعبير القصصي المعاصر وذلك لأنها لم تعد مجرد قطاع طولي في الحياة بل صارت في الوقت نفسه قطاعاً عرضياً فتبرز فيها عندئذ السطوح والأعماق في وقت واحد حيث تتحرك السطوح نحو الأعماق كما تبرز الأعماق على السطوح "

وإذا كان السرد القصير عبارة عن اتحاد بنية الحبكة القصصية مع الشخصيات التي تشترك في أدائها داخل إطار زماني ومكاني محددين، فان التقاطع في تناوب السرد يحصل بسبب تعدد الذوات الفاعلة من جهة وتكرر الثيمات التي تشتغل الحبكة على تجسيدها من جهة أخرى.

ويكشف توظيف ضمير المتكلم (الأنا) في أول قصة قصيرة وهي (حكاية)عن علاقة السارد الحميمة بشخوص القصة " وكأنها كيانات واقعية وليست كائنات ورقية وكأنه يتوجه بخطابه إلى قارئه المفترض حتى يورطه معه في نصه فينقله من خارج النص إلى داخله".

والشخصية الرئيسة في قصة (حكاية) هي المرأة التي يقص الراوي أول الأمر حكايتها مع الهر، وهذه الشخصية لا تعرف أكثر مما يكشفه الراوي من أحداث الماضي والحاضر الآني في رؤية مصاحبة بينه وبين الشخصية التي لا تستطيع أن تغير شيئا " يتجول قلقاً في أرجاء الغرفة، يتشمم القدر الصدئ الفارغ يهز ذيله ثم يقترب من بابها، ألمح وميض عينيه يقتحم العتمة ويأتيني باهراً مؤتلقاً. أهمس، تعال. تتصلب أذناه وينظر صوبي يتقدم ثم يقعي وهو ينظر ببلاهة في بطني المنتفخة الباهرة، ألحظ لون الدهشة والفرح في عينيه فأناغيه".

ولما كان " الراوي الذي يختفي خلف الشخصيات.. هو راو يتوسل الحوار أو المونولوغ أو المونولوغ الداخلي " ، فان الأفعال مثل (أسحب، أمسد، أزيح، أستشعر، أهمس، أمرر) تغدو محيلة على حوارات داخلية تتداعى في ذهن المرأة " أتتذكر يا هري الطيب أني كنت دائما لا أوده أن يخرج إلى الجحيم ويكتوي بنارها ولكن عبد الكريم كان يمسد شعري المبعثر على الوسادة.. بالتأكيد إنك ما زلت تتذكر..".

وتشكل الحكاية ثيمة مركزية في هيكلية السرد عموماً وتدور حولها عدة حكايات أخرى فيتوزع فعل السرد بين عدة حبكات قصصية لتسرد متواترة في شكل مفارقات زمنية تغيِّب المكان، لاسيما حين تسترجع حكايات جدتها " كانت جدتي حين تصفع الريح بكرة السماء وتنذر السماء بالمطر تتمطى مفرقعة عظامها ثم تتثاءب وتقول أما زلتم مصرين على سماع حكاية بنت الفلاح والبلبل" ..

ثم تأتي قصة في إطار القصة الكبرى عن الزوج عبد الكريم السجين وهي تسرد بصوته " السرير الذي اضطجعُ عليه تنغرز أسلاكه

في ظهري والعتمة رفيقة هذه الغرفة الصغيرة منذ ولادتها وستبقى ملازمة لها حتى مماتها".

ليعود الحكي إلى القصة الإطارية الكبرى "يرتبك الهر أراقب بروز نواجذه وحركته القلقة يلتفت إلى بطني المنتفخة ويموء" ومن ثم يتراجع الحكي بسرعة إلى القصة الأولى عن الجدة" دعني أكمل الحكاية، حين قالت جدتي.. " ثم يتقاطع خط السرد مع قصة الزوج المعتقل " انظر إلى الكلمات بإعجاب ابتسم واجلس على حافة السرير أتذكر صاحبي فأناديه. ومن ثم يعود السرد إلى تكملة حكاية الجدة" وفي اليوم السابع قال العريس لعروسه: هيئي الفرس.. فخطت نحو الإسطبل وأسرجت الفرس التي كانت تصهل بفرح ..".

وتكون المفارقة حين تكمل الجدة قصتها عن بدر البدور والفارس لتغدو القصة المضمنة هي الحبكة المؤلفة للقصة الكبرى الإطارية "صرخت بدر البدور بجنون . فارس .. فارس يا زوجي العزيز، صرخت بجنون وحدقت بجسد بدر البدور فإذا هو..".

ثم يتقاطع السرد بالعودة إلى قصة المرأة والهر وقصة الزوج المعتقل، ثم إلى المرأة وهي تلتقي بالزوج "وصرخت بكل ما تبقى لدي من قوة وعد، عبد الكريم، بدر البدو، هري الطيب انه أخوك، وعد، وعد".

ولا تتخلل السرد إلاّ بعض المقاطع الوصفية البانورامية التي ترسمها الشخصية عن المكان لتبقى ثابتة في الزمان "تراءت لي حقول الكروم وبساتين الليمون والشمس المستديرة فوق أغصان الأشجار والبرتقال والزيتون، كنت جالساً أراقب ديكا يصيح، كنت مرتقياً ظلفة

الشباك أرقب قن الدجاج، كان الديك يرف بجناحيه وينفش ريشه ثم يتعملق حجمه ينصب عرفه ويرفع رأسه ناظراً إلى زرقة السماء".

ولا نعدم وجود استباق زمني يتخلل السرد "الريح في الخارج لا تزال تزمر والليل يهرب نحو مرافئ الفجر، وفارس يأتيني ملثماً متمنطقاً سيفه يقف فوق راسي شمساً، جبلاً، عاصفة. أراه يبتسم يشيل الوليد بين يديه ويقبله بحنان، فاهتف له أنه وعد يا عبد الكريم".

وتتضمن الحكايات المتناوبة عبارات شاعرية هي أشبه ما تكون بمواعظ ووصايا حكمية نظراً لقصرها وغزارة معانيها نذكر من ذلك هذه العبارات :

"لا تكوني متشائمة يا زوجتي الحبيبة أنه وآخرون غيره هم الذين سينقلون رفاتنا إلى الفردوس" "سنعيش حتف أنوفكم" ، "عندما يتخذ الإنسان قراراً يجب أن ينفّذه وإن تراجع فهو جبان لذا فإني سأزرع سفح الجبل هذا الموسم رغم القحط المرتقب الذي يتكلمون عنه ".

والقاص يتعمد كتابة هذه العبارات بالخط الغامق ليدلل على تفردها عن سائر سطور السرد "ستجدين هياكل عظمية مبثوثة تعترض طريقك فلا تجزعي بل تقدمي بثبات وجرأة نحو الأمام".

ولم تكن خاتمة القصة منهية للسرد بل إنها فتحت الآفاق لما لا نهاية له "قمت من سريري أتلمس العتمة الهاربة وشهرت أظافري بوجه الحيطان وشرعت اكتب القصيدة".

وتبنى القصة القصيرة الثانية التي عنوانها (الرسالة) على طريقة السرد الذاتي بوساطة الرسائل ويكون بطل القصة هو السارد نفسه الذي يأخذ على عاتقه رواية الأحداث في سرد تكون فيه شخصية

عامر سائرة في خضم الأحداث في رؤية مصاحبة للحظة الحاضرة بطريقة دراماتيكية لتستمد الذات الإنسانية وجودها في العالم الموضوعي.

وتسرد القصة بضمير المتكلم وتضم حوارات خارجية وداخلية "وغرقت داخل ياقة قميصي، تقنفذت داخل ذاتي وجهدت في إحضار وجهه. ليث أحلى اسم رددته شفتاي طوال سنة. لا يمكن لهذا الإنسان أن يموت؟ كيف مات ولماذا؟ وتهالكت أمامي صورته".

وتتخلل الاسترجاع الزمني مواضع تتأزم فيها الحبكة وتصل إلى الذروة لاسيما حين يعطي الطبيب عامراً مظروفاً "صحوت. وجدت الطبيب يتفرس بوجهي وثمة ابتسامة ودودة تنفرش على محياه ثم قال: هناك شيء آخر تركه ليث لك. وأعطاني مظروفاً مغلقاً فتحته على عجل، أخرجت ورقة وقرأت: أخي عامر. ووجدتَ أخيراً مبتغاك في التعرف عليَّ ذلك الهاجس الذي كان يؤرقك كلما تنظر إليَّ كان لا بد للسر أن ينجلي".

ويكون التأزم أكبر حين يكون هذا المظروف مؤدياً إلى رسالة تنهي القصة بصورة غير متوقعة صانعة مفارقة سردية بامتياز " حملتها بأنامل مرتجفة وجلست والطبيب بجانبي، أخذت اتملاها بصمت ولكن الطبيب قال:

- أرجو أن تقرأها بصوت مسموع. امتثلت لرجائه وأنشأت اقرأ (لن احترم العالم مادام في الأرض طفل منكسر العينين).

وإذا كانت "الشخصية القصصية من حيث انتمائها إلى عالم من العوالم المختلفة قد تكون إنساناً أو حيواناً أو شيئاً جامداً أنسنه الكاتب

أو شيئاً مجرداً خلع عليه القاص صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال " ، فإنها بذلك يمكن أن تكون قادرة على توصيل رسالة القاص ومفادها " إن الطفولة هي واحة المبدعين حين يريدون العودة إلى النبع الصافي النقي كالبلور. أرجو أن لا تتوهم وتتصورني شاعراً ... إني باختصار أمثل الشخص أدناه:

اسمي ليث عبد الوهاب محمود الحالة الاجتماعية أعزب مواليد ١٩٥٦المهنة معلم".

ويكون الوصف بمثابة وقفات استراحة تلقي الضوء على أجزاء المكان وتوقف الزمان "وجه مدور أبيض شعر أسود تقتحمه شعيرات بيضاء تتكاثف واضحة عند السالفين وعينان صقريتان سوداوان".

وإذا كان من المفترض أن اكتشاف سر ليث هو نهاية القصة، إلاّ إن استرجاعات الماضي القريب التي يرويها ليث داخل الرسالة تعود بنا مجدداً إلى زمن سابق عاشه ليث "مات أبي وأنا صغير فتربيت مع أمي في بيت جدي ولما تخرجت من معهد إعداد المعلمين عينت معلماً للبنات في المدينة".

ويحدث التحول السردي في الحبكة ليعود مجرى القص إلى الزمن الراهن " لقد تحول كل شيء في الملجأ إلى لحم مقدد آه يا ربي لم جعلتني أرى الجحيم وأنا حي لا زلت أتنفس وقلبي المرعوب يسابق الزمن في عدوه.. وشعرت بتعب وثقل يغزو حلقي وصدري فتوقفت عن القراءة وانا أحاول أمساك زمام قلبي المتسارع، رفعت رأسي نحو الطبيب الذي كانت عيناه مشدودتين إلى شفتي، سحب شهيقاً عميقاً وقال خلل عبرة دافقة: أكمل أرجوك وبعد يا عامر".

ويختلط عالم الطفولة وترنيمة الأم وطفلها عن يوسف الذي وقع في البئر ونهى التي ترسم بالونة مع عالم الانفجارات وأنين الطائرات ممتزجة بصورة مأساوية لملجأ قصف واحترق كل من فيه "الظلام ورائحة اللحم المحترق والأضواء الناثة من الفتحات التي أولدها الصاروخ جعلني أصحو تماماً، تلمست جسدي بأصابع مستوفزة ثم أرجعت أناملي أمسح الرماد عن عيوني وحدقت..."، لتتحقق هنا الإحالة المرجعية في ما يسمى بوهم الواقعية.

وإذا كان "المرجع هو كل ما له حضور في النص مما يذكر بنص آخر أو بمرجعية ما.. لأن الكتابة لا تبدأ من الصفر" فإن ليث سيكون هو الكاتب نفسه ويكون الملجأ هو ملجأ العامرية ..

ويقع تحول آخر في مجرى السرد بالرجوع إلى شخصية عامر لتحدث مفارقة غير متوقعة حين يعرف أن ليثاً صار في عداد الموتى " لم أستطع تكملة الرسالة حين رأيت الطبيب يخطو نحو الواجهة ويقابل الشارع المزدحم وقفت بجانبه صامتاً ونظرت إلى السماء خلال زجاج الواجهة وأبصرت ليثاً يومئ لي ويحلّق بسرعة حتى أضحى نقطة بيضاء في حشية السماء".

ثانيا / تنازع الطبيعي والإنساني.

يأتي الوصف في بناء قصة (النبض الأبدي) على هيأة صورة بانورامية ثالوثية بين الجبل والشجرة والراعي وهذه الصورة ينقلها راوٍ كلي العلم يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات وهو يرى كل شيء من الأعلى فتتحول عنده الجمادات إلى كائنات حية ناطقة وأولها الجبل "

قرية جبلية تغفو على كتف جبل منح لها في غوابر الحقب الأمان والطمأنينة بفعل صلادته وجهامته وبسالته مع رجال القرية في الزمن الزائل لطرد الأعداء والطامعين وردهم إلى نحورهم خائبين، هذا الجبل لا يفهم الآن وهو يرجع صدى فرقعات بعيدة ويحتضن وميضاً بارقاً ويطرشه صفير مدو يعجز الآن عن فهم سبب هجرة الناس رغم أنه لا يزال يحاول أن يهبهم الحماية والأمان".

وهو يسمع ويرى ويبتسم ويقول وتتداعى داخله الأفكار.. أما الشجرة فحالها كحال الجبل ناطقة وعارفة بكل شيء وهي تحتضن ابنها الراعي " ونظر إلى شجرة التفاح، كانت تناديه بكل جوارحها تفرد جناحيها أو حناياها أو ذراعيها. فرك عينيه ناضياً عنهما الضباب أو الغبار تفرس بجنون ثم لهج بحرارة: أماه".

ويتخيل الراعي الشجرة أماً " كانت تقف أمام الجذع امرأة ثمانينية ببشرة بيضاء ووشم على الحنك تتلفع بفوطة نيلية وتتسربل بدشداشة بيضاء تشبه نديف الثلج أو لبناً رائباً".

وهذا الوصف الفانتازي يتحول على هيأة حلم يوتوبي يعيده إلى براءة الطفولة " فاجأته رغبة بالعودة إلى أربعة عقود ونيف والركض بأقصى ما يملك من سرعة والقفز نحو رقبة أمه.. لاهجاً بصوت طفولي أنا احبك يا أمي".

ويأخذه الحلم إلى مهد بلا رضيع وتكون الصدمة أنه فارغ لا أثر لطفل فيه " سياج من طين صلصالي متقوض جعل الراعي ينتبه إلى بيت بلا سقف والأثاث مبعثر في الفناء، لفت نظره مهد بستارة وردية وهو يهتز جيئة وذهاباً وثمة صوت مناجاة أم تناغي رضيعها لكي ينام".

وإذا كان الراعي يجد في الشجرة أماً فإنه و" منذ الصغر واليفاعة والشباب وحتى هذه اللحظة وهو يطأ العقد الخامس من العمر رآها وعاينها دوماً زاهية خرافية الخضرة خرافية العطاء " ، ويصير الجبل هو الأب، أما الشجرة فهي الأم، قالت له:" لا تخف، قالت له الأم: تعال يا فلذة كبدي، قالت له الشجرة الأم بحرارة: هلم يا بني توحد بي".

وبما يشبه الحلم الفانتازي تحصل المفارقة السردية في عودة الراعي إلى الأصل، إلى المنبع الأول، إلى قصة الخلق وأكل ادم للتفاحة وخروجه من الجنة " دخل الحشايا .. وهو يغذ في رحلة عجيبة نادرة إلى موطنه الأول".

لكن توحده بشجرة التفاح كان هو سبب موت الشجرة " قالت له الشجرة لا تخف، قالت له الأم تعال يا فلذة كبدي، قالت له الشجرة الأم بحرارة، هلم يا بني توحد بي. دخل الحشايا وجد طريقه إلى القلب، استشعر الأمان والدعة ودفق الحياة وهو يغذ السير في رحلة عجيبة نادرة إلى موطنه الأول حتى انه لم يفهم ما معنى الذي يحصل له ويراه بأم عينيه".

إن في التناص مع حكاية آدم والشجرة والتفاحة وظيفة دلالية تؤكد أن الراعي هو الإنسان الوليد الذي لم يعرف الحضارة بعد وفطرته الخيرة انتقلت إليه من نبض الطبيعة التي توحد فيها إلى الأبد.

وهذا يؤكد حقيقة أن أصل الوجود أنثى وان الشجرة الأم التي توحد بها الإنسان هي التي جعلته موجودا على هذه الأرض " آه أيتها الشجرة المعمرة، أيتها الفاتنة التي تتأرجح على جدائلها الخضر كرات

ملونة بلون غمازة عذراء خجولة، ستبقين بمنأى عن الضرر لأنك شجرة الإنسان الأول، شجرة ادم".

وتكون خاتمة القصة فاتحة للسرد محيلة على العتبة العنوانية فالنبض الأبدي هو البداية لعتبة الدخول وهو أيضاً النهاية لمحطة الخروج " وهو يرحل الآن في سفرة متفردة وكل خلية من خلايا جسده تتوحد ببقايا أشلاء الأم / التفاحة، والنبض الموحد لهم يتعملق في الفضاء صوتاً جميلاً كشدو العنادل.. ليخرس كل شيء عداه الانفجار، الصعق، البروق الرعود، الدخان، فقد صار الكون نبضاً أبدياً ودفقاً سرمدياً ورحماً لامرأة / شجرة لا يتوانى عن الخلق".

وبذلك تكون الخاتمة في القصة القصيرة غير متوقعة وتكون بمثابة الوقوف عند القمة بعكس الرواية التي تكون نهايتها دوما متوقعة ومنحدرة..

ثالثا/ تقاطع الحقيقي والتخييلي.

تتخلل القصة القصيرة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة) ثنائية الواقعي/ التخييلي إذ " يتقدم الفني مع تعقد الوقائعي ومع تعدد مواقع الرؤية منه واختلافها يتعقد الوقائعي حتى لكأنه يفقد حقيقته".

وتشتمل هذه القصة على انفتاح سردي بين زمنين أحدهما ماض والآخر حاضر كونها تستوحي من حكايات الصعاليك سردها وهي مبنية على هيأة لوحات ست: اللوحة الأولى صوت خارق يبعث عروة بن الورد إلى هذا العالم في مكون فانتازي استهلالي، واللوحة الثانية عروة

يصاب بالدوار ويكّبر إله الصحراء، واللوحة الثالثة عروة يتساءل: أين الرجال؟، واللوحة الرابعة عروة يدخل إلى المدينة ويتحدث مع صبي ظريف، واللوحة الخامسة عروة يدخل أحشاء الغولة، واللوحة السادسة الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن..؟

والغاية من تشكيل هذه اللوحات هي استحضار الذاكرة التاريخية بدءاً من الجاهلية ومجتمع ما قبل الإسلام وانتهاءً بالعصر الراهن، والغاية هي تأكيد أن التفاوت في فرص العيش بين الأثرياء والمعدومين إنما هو أمر واقع على مر العصور.

وكان الثلاثة عروة بن الورد وتأبط شراً والشنفرى معروفين في الجاهلية بالصعاليك، وكانوا يتخذون من الإغارة والسرقة وسيلة لمساعدة الفقراء والمحتاجين وعندهم أن شرف الغاية يبرر دناءة الوسيلة كنوع من البحث عن العدالة الاجتماعية في ظل مجتمع قبلي لا يرحم من يخالف الأعراف والتقاليد.

وتستلهم القصة القصيرة سيرة (عروة بن الورد) بطريقة فانتازية نلمحها منذ المفتتح " كانت الصحراء تسبح في غلسة الليل والريح صرصر عاتية.. حين شق جوانب البيداء صوت كالرعد عروة.. هتف من ينادي أمير الصعاليك".

إنه يسافر بين ماض غابر وحاضر راهن إلى فقراء تطحنهم الحرب ويقتات أبدانهم الجوع فيتعجب عروة من مشهد المرأة وأطفالها الجياع، ومما أصاب القوم من سوء حال كان يشهده حتى في الجاهلية في صورة تراجيدية قاسية " كان الأطفال عبارة عن أسمال وجوع وحزن تتراكض بين البرك والخرائب والقمامات وهي تمارس طقوسها الصبيانية،

والنساء متلفعات بالأسى والتيه وهن يمرقن نحو السوق والسوق خواء.. ولكن ما أثار انتباه عروة أن لا أثر للرجال".

وتعتري عروة تداعيات نفسية " ثم أسر لنفسه إنه زمن الغث يا عروة، الأطفال جياع، النساء واهنات، والشيوخ والعجائز أشرعة تمرق نحو الفناء، ولكن لكن أين الرجال ؟".

ومثلما تستفزه الطفولة البائسة المنسحقة تحت لظى الحروب فيرأف بالصغار وهم يهرعون إليه طلبا للأمن والسكينة، كذلك تسترحمه الكهولة ومعاناة الكبار في عجزهم عن تحقيق متطلبات العيش، ولما يلتقي بكهل يسأله عن ما أصاب القوم فيجيبه بأنها الحرب "إنها نفس القصة المتكررة في كل الأزمنة فالدنيا عبارة عن طرفي حبل يمسك أحدهما قابيل والآخر هابيل".

وتتجلى صدمة السرد في تأزم الحبكة حين يدخل عروة إلى المدينة فيجدها أشبه ما تكون بالغولة " ودخل عروة أحشاء المدنية كبّر إله البيداء وهو يتأمل بفم فاغر عمارات شاهقة تناطح الغيوم شوارع مسلطة تنزفها أسياج حامية تحرق الترس والبدن بسيارات مركونة على الأرصفة".

ولما تدك سنابك فرس عروة بلاط الرصيف يجتمع لديه الماضي بالحاضر لكن الماضي حي يتحرك والحاضر جامد بلا ناس.. في مشهد دراماتيكي خيالي يجمع بين اصطدام عروة بالمدينة وبين عجزه عن فهم الناس " غامت الدنيا في عيني أمير الصعاليك وطفر الغضب إلى شفتيه فارتجفتا بشدة فبادر إلى امتشاق سيفه بلمح البصر ونزل على المسلح نزول الصاعقة وجندله.. وهتف أنا عروة بن الورد أمير الصعاليك، أنا

شاغل الصحراء قاصيها ودانيها، أنا مغيث الفقراء والمعوزين في أزمان الجدب".

إن عالم المدينة يصيب عروة بالذهول والوهن فيجعله مغترباً عن كل ما يحيط به وفي مشهد سريالي يقع فريسة لرصاصات مسلح اخترقت جسده ومزقت بدنه " تسّمر وهو ينظر الثقوب العديدة التي انفتحت في صدره وبطنه والدم يسيل منها مثلما ينز الماء من ساتر ترابي يحتجز ماء الجدول " ، فيأتي صوت خارق يأمره بالعودة " عد إلى مكانك يا ابن الورد. وأمام ذهول المسلح اختفى الجسد بغتة كفص الملح".

وفي إطار التقاطع بين الواقعي والتخييلي تكون اللوحة الأخيرة عبارة عن خبر صحفي في جريدة يومية مذيلة في بتاريخ ١٦/ شباط / ٢٥٨٤ ومفاد الخبر أن المنقبين عن الآثار وجدوا هيكلاً عظمياً كتب عليه "هنا يرقد عروة بن الورد أمير الصعاليك" وتكون المفاجأة أنهم وجدوا شواهد رصاصات سلاح قديم على عظامه فوقعوا في حيرة.. "وهم يتساءلون لمن هذا الهيكل العظمي أهو لعروة بن الورد حقاً؟ وهم يعلمون علم اليقين إنه عاش في جزيرة العرب شرقي البحر الأحمر".

ويصدم هذا الخبر أفق توقع القارئ إن كان ما قرأه من سرد مجرد تخييل فانتازي أو هو واقعة حقيقية موثقة ؟!!

ولعل الغاية من " إدراج النصوص الوثائقية في متن النص المتخيل لتنويع مصادر الكلام والتدليل ربما على راهن واقعيته".

وإذا كان الواقعي والتخييلي متقاطعين في الزمان في قصة عروة بن الورد فأنهما سيكونان متقاطعين في المكان في القصة الأخيرة (أرض

من عسل) ليغدو الاغتراب المكاني هو نفسه، الوجود في اللامكان فليست المدينة إلاّ متاهة الوجود الضائع.

ويصف الراوي الخارجي هيأة البطل " من يعاينه لأول وهلة لا يفارقه تخمين آخر سوى انه بثيابه النظيفة ولحيته الشائبة المشذبة وشعره الفضي المسدل الممسرح وبدنه الشبحي أكثر من إنسان عصابي مصاب بالذهان".

فهو كائن شبحي أو كائن متخيل لشخص واقعي يمسك بالقلم في صياغة مبتكرة لما فوق الواقع أو ميتا سرد أو meta function... التي تقوم على مبدأ تخليق المرويات وأسطرتها، ومن ثم التشكيك بصدقها مزجاً بين المتخيل والواقعي معاً.

وربما كان هذا هو السبب وراء اختيارها كعنوان رئيس للقصص الأخرى.. فهذا التكنيك في طبيعة التوظيف المعادلة السردية (السرد. السارد. المسرود له) يخالف أسلوب بناء سائر القصص السابقة إذ سعى القاص إلى خلخلة الأطر التراتبية لهذه المعادلة رادماً الحدود بين الواقع والتخيل وقد "كان جوته صادقاً في قوله إن الفن فن لأنه مخالف للطبيعة ".

وإحساس الشخصية المسرودة بالضياع مرده عدم فهمها لنفسها أولاً وللآخرين ثانياً " فلما يزل أسير ذلك السطر الذي لم يقفل بنقطة في آخر مشواره ومنحه هذه الفرصة النادرة مستلاً من زمن لا تفاصيل مادية فيه ومكان لا تسعه الآفاق التي لا يمكن لعقل مهما أوتي من قابلية للتخيل استغوار كنهها".

ولأن الراوي كلي العلم يرى كل شيء فانه يعرف ما تكابده الشخصية من اغتراب مكاني متخذاً من تقانة الوصف وسيلة لبلوغ رؤية خارجية موضوعية " همس لنفسه ودخيلته معجونة براحة عجيبة أين أنا؟ كان الصباح يحمم البيوت المتكاتفة على جانبي الطريق بيوت صغيرة بواجهات فاخرة وحدائق غناء تدرج على افياء وأفنان أشجارها الشحارير والعنادل والحمام وتتصاخب على أفاريز أسطحها القرميدية اللامعة كراديس الحساسين، والذهول يطوق ذاته ويجعله يحاول أن يلم كل الموجودات الغارقة في الشفافية والناطقة بالسحر والجمال بلمحة واحدة وتتهدج ذاته هل هذه بغداد حقا".

وهذا ما يجعله تائهاً في عالم قوامه الأشياء إنه ضائع وليس في يده سوى رسم الأشياء فتتوالد في نفسه تداعيات كثيرة لم تسعفه في إيجاد الإجابات لأسئلته.. ويكون نحيب الحمامة الفاختة {كوكوختي} هو المعادل النفسي لحالة التيه والضياع " فتمثل أمامه وعلى الفور والزمن يركض في داخله صديقة الأثيري الفنان التشكيلي صنو وجدانه والمولع برسم العصافير وتحديداً القبرات الرائقات والبيبي متو اللجوج الصادح والفاختة".

ويتخذ الراوي من التناص مع الفلكلور الشعبي تقانة تفتح آفاق النص القصصي على مرجعيات الذاكرة العراقية عن حمامة الفاختة وبحثها السرمدي عن كوكوختي وين أختي؟

ومن خلال تكرار عبارات (ضاعت، بوم الضياع، بئر التيه، ليس ثمة أمل، بحر اوتونبشتم).

يتعالق ضياع الفاختة في غابة خمبابا مع إضاعة كلكامش (الرافدين) لعشبة الخلود في صورتين مستحضرتين من اللاوعي الجمعي فالتيه والخراب والكآبة تتوارثها الأجيال المتعاقبة على هذه الأرض.

ثم يتلاقى الحاضر ممثلاً بالفنان المولع برسم العصافير مع الماضي الممثل بأوتونبشتم في مشهد سريالي " وغاص الفنان في بحر أوتونبشتم الذي اختاره طائعاً بعد أن فقد القدرة على التجديف فترك أمر زورق رحلته نحو شمس ساطعة سيحملها على كتفه العضل ويمنح الخلود إلى أهل أوروك في كفة الغيب، وسامر صديقه أورشنابي يحدثه عن البطل الذي أضاع العشبة إلى الأبد".

ثم يعود إلى زمن حاضر فيجد نفسه في الترام " وجلس لصق كهل.. ثم انشأ يتأمل جليسه المنهمك في مطالعة كتاب بغلاف زاه تتصدره في الزاوية اليمنى صورة صديقه الروائي".

لكن التأزم في الحبكة يحدث حين يكتشف هذا المسافر عبر الأزمان أنه غير مرئي فيتجاهله الآخرون ولا يلتفت إليه أحد عبر استبطان الراوي لدواخل الشخصية ناطقاً بلسانها " قارئ الرواية ما أعارني أي اهتمام وهؤلاء الشباب لا يحسون بوجودي، انحنى على الأول ومسد شعره الأكرت لم يعره أي اهتمام، وفعل ذلك مع الأربعة وتلقى ردة الفعل نفسها فأيقن انه غير محسوس، ردد العبارة لأكثر من مرة فداهمته غصة مريرة".

ويوظف الاستباق الزمني عن لاعب جديد يشبه جده الذي كان قد ملأ الملاعب فناً راقياً اسمه نشأت أكرم وهذا ما يزيد حيرة البطل.

وقد قابل بين كاتب القصة الذي اصطدم بحقيقة أن الآخرين لا يرونه رأي العين وبين قارئ القصة الذي لم تند عنه أي ردة فعل لكنه يبقى متفائلاً بأمل جديد من خلال منظر تلاميذ المدرسة الابتدائية الذين جعلوه يشعر بالانتماء للأرض " وقف يتأمل التلاميذ الصغار بابتسامة جعلته نقياً كشمس الشفق الربيعي، وبغتة انطلق الأطفال ينشدون: أنا من العراق، أنا عراقي، العراق وطني فيه أبي وأمي وبيتي وفيه أصدقائي".

ويحدث الانفراج حين تراه طفلة ليعرف أنه صار مرئياً الآن فيخرج من حالة الشعور بالاغتراب في داخله شاعراً بوجوده ليصير مرئياً ولينهي حالة الضياع " كاد يرقص من الفرح وهو يحث الخطى نحو الطفلة ويمد كفه فمدت كفها اللدنة وأمسكت بكفه فسألها بحنو أبوي هل ترينني؟ نعم جدو".

إن هذه المفارقة الفانتازية تعيد مجرى السرد إلى حالة التوازن فيغدو البطل بسبب براءة الطفولة محلقاً في الهواء مرتفعاً للأعلى ليرى أرض العسل " وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة ونظر من علٍ وهو مسكون تماماً بالنشوة فهتف الأطفال.. إنه يطير " ويكون ختام القصة عبارة عن منظر تخيلي طفولي "كانت آخر ما احتوته مقلتاه أرض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين".

وقد أكد الدكتور محمد مندور " أن الأدب بطبيعته مفارقات وهو فن جميل، والمفارقات ليست لها معادلات جبرية، والجمال بطبعه لا يقنن له، ثم أن التفكير القاعدي في الأدب خليق بأن يقود إلى التحكم".

وبذلك يكون التحليق فوق أرض العسل هو الحلم اليوتوبي لعالم مثالي ومدينة أفلاطونية فاضلة تملؤها البراءة وتسكنها الفطرة الخيرة بعيداً عن كل أشكال الشر وهذا ما كان الرومانسيون قد بحثوا عنه كثيراً فلم يجدوه ...

خلاصة البحث /

يجد المتابع لقصص هيثم بهنام بردى منذ مرحلة السبعينات وحتى ما بعد التسعينيات وإلى يومنا هذا أن خط كتابته السردية قد انزاح إلى مراحل جديدة أكدت تنوع قدراته الإبداعية عبر تطوير أدواته الكتابية في بناء المكان من دون الزمن أو في توظيف التقانات السردية وما بعد السردية لاسيما تلك التقانات التي تشتغل في منطقة القارئ موظفة السرد بطرائق مبتكرة تشرك المتلقي معها.

وهذا ما أعانه كثيرا في بلورة الما وراء سردي داخل سروده القصيرة لتتداخل الأجناس فلا يعود هناك حد فاصل بين نثر وشعر.

ويبدو أن محنة أبطال قصص (أرض من عسل) هي محنة نفسية أساسها الإحساس بالتقاطع والتنازع في الزمان والمكان .

وقد نجح القاص في تجسيدها من خلال تقنيات سردية أسهمت في تأكيد الشعور النفسي بالتأزم كتوظيف التناص والمفارقة والدراما والشعرية والفانتازيا والتخييل، وهذه كلها مكنت من اكتشاف بواطن الشخصيات القصصية واختراق عوالمها السردية وما بعد السردية.

التمثيل السردي لصورة البطل
مجموعة أرض من عسل مثالاً

مثنى كاظم صادق

لعل البطل في النص السردي الحديث والمعاصر، تطور من خلال النص الأسطوري الملحمي، والحكايات الشعبية القديمة، بيد أننا نشير - هنا، أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال، عد البطل دائماً، هو المثل الأعلى؛ فذلك يتنافى مع واقعية الفن القصصي الحديث؛ لأن السرد عموماً لا يعتمد فقط على عنصر الصراع بين الثنائيات الضدية المألوفة كالخير والشر أو القوة والضعف، كما كان سابقاً بل كثيراً ما يعتمد السرد الحديث على الحب والحنان والصراع مع الذات وسوى ذلك، ولعل شخصية البطل في القصة القصيرة جداً، ولاسيما العراقية منها قد تميز عمن سواه من الأبطال بموضوعات محدثة نصياً؛ لأن القاص العراقي يتأثر بطبيعة الحال بما مر به مجتمعه من تجارب جمعية، كان جزءاً فاعلاً فيها، وقبل أن ندلف إلى من قلده القاص المبدع هيثم بهنام بردى وسام البطولة في نصه السردي، أجد أنه من الأجدى والمناسب، أن نشير إلى أن البطل في اللغة ((الشجاع الذي يبطل العظائم بسيفه، فيبهرجها وتبطل جراحه فلا يكترث لها ولأن الأشداء يبطلون عنده أيضاً سمي بطلاً))(١) أما من الناحية الاصطلاحية، فهو الغلبة على الأقران الاعتياديين، فيملأ. بغلبته. نفوسهم إجلالاً وإكباراً(٢). في مجموعة

((أرض من عسل))(٣) القصصية للمبدع هيثم بهنام بردى إنماز البطل فيها بأنه (بطل إشكالي) أو ما يمكن أن نصفه ببطل العصر أو البطل المعضل، الذي يشكل الاستلاب ثيمةً أساسية له، ويبدو أن ذلك متأتٍ من تبني البطل قيماً تختلف عما يحيط به، فيقع فريسة الإحباط واليأس؛ مما يجعله يلجأ إلى خلق عالم يوتيبي (مثالي) خاص به من خلال تقانة المنلوج الداخلي أو تيار الوعي أو الحديث النفسي، كما في قصة حكاية ((آخ آخ... حرفان حقيران، هما كل حدود الألم... لم لا تصرخ الزنزانة: آخ إنها مريضة مصابة بمرض الإهمال.... السرير الذي أضطجع عليه، تنغرز أسلاكه في ظهري، والعتمة رفيقة هذه الغرفة الصغيرة منذ ولادتها، وستبقى ملازمة لها حتى مماتها، أنظر عبر العتمة إلى جدران الزنزانة... خربشات على الجدران، ألمح شواهد عبارات غير مفهومة، وشخابيط تحاول أن تشكل كلمة، أحاول أن أقوم، لم يتركوا أي شيء في حوزتي)) ص ٢٢ إذ يكون البطل على وفق هذه القصة منشطراً ومتحركاً بحركة باتجاه الوعي واللاوعي، فهو بطل ضدي مأزوم بالسجن، وتكبيل الحريات عليه حتى في حرية الانتحار!! ((فقد قال المحقق: لا تتركوا أي شيء في غرفته، سكاكين، قضبان، أحزمة، حبال، لئلا ينتحر ونخسره، فربما سيعاود نفسه و يعترف ولا تنسوا وهذا الأهم أن تكبلوه بالسلاسل)) ص ٢٢ فالبطل متحول فعلياً بوصف محيطه / الزنزانة، مرجعية كبرى للاستلاب الذي قد يدس في عقله فكرة الانتحار، فهذه الرؤية التحولية جاءت لتنسجم مع هدف القاص الذي لم يختر البطل من عالم المثال، بل اختاره من عالم الواقع المأزوم بالمشكلات الاجتماعية، والنفسية، والسياسية، كما في قصة الرسالة

((سمعت صوت لغط الصبيان وهم يرددون مخبل.... مخبل، ورأيت جسده يحتل الفسحة المحصورة بين خشبتي الباب، وهو يلتفت إليهم مستقبلاً قطع الحصى الصغيرة بيديه، ووجه مشرق، وطيف ابتسامة ترف على شفتيه المتيبستين)) ص ٤٠ إذ إن هذا (المخبول) كان في الماضي معلماً، وأصبح هكذا من جراء انفجار الصاروخ في الملجأ، وذهبت منه (نهى) وبقية تلميذاته، وتحولن إلى لحم مقدد، وأشلاء متناثرة فـ ((الظلام ورائحة اللحم المحترق والأضواء الناثة، من الفتحات التي أولدها الصاروخ؛ جعلني أصحو تماماً، تلمست جسدي بأصابع مستوفزة، ثم أرجعت أناملي أمسح الرماد عن عيوني، وحدقت رباه، ما هذا لم دمروا الينابيع ؟!.)) ص ٥٢ فلكل عراقي حكايته، ولاسيما أن هذا الكل، قد اشترك مع بعضه، بتنفسه دخان الحروب، وفقدان الأحبة؛ لذا فمن الطبيعي أن يكون لهذا البطل علاقة بمجتمعه، وما ينشط في ذلك المجتمع من تفاعل، قد ترتفع، وتيرته وقد تنخفض؛ لكي ينسجم مع تحولات البطل الواقعية، وبالنتيجة يتحول البطل إلى بطل فني في النص، يعد انعكاساً أو تصويراً للمجتمع، وبهذا أضفى القاص صفة البطولة على الإنسان الاعتيادي، المهزوم المستلب، فهو بطل لا بطولي بالمعنى المعروف للبطولة؛ لأنه ينظر إلى المجتمع من خلال مشاكله الخاصة، عبر أنفاس ذكرياته التي تتحول إلى مشاكل عامة، بالرسالة التي يتركها بعد وفاته، فعدم الرضا والقلق والاغتراب، سماته التي أورثها بعده إلى صديقه الخياط والطبيب، الذي عالجه فيطلب ضمنياً من المجتمع أن يتغير، بدلاً من أن يتغير هو نفسه كمخبول فـ ((حين يضع إنسان كل ما في قلبه وروحه في عمله دون التفكير بنفسه، فإنه

حتى المهمات الرتيبة الاعتيادية، تتخذ صفة بطولية، وهذا على وجه الدقة ما عناه لينين، ببطولة العمل اليومي))(٤) فهي بطولة تتحدد على وفق الظروف التي يخلق فيها ذلك الإنسان، وما يتوافر به من أفعال، ومن هذا التفاعل يبرز البطل، كما في قصة النبض الأبدي، الذي يرجع فيه البطل متوحداً مع شجرة التفاح / الأم للعودة من خلال الموت إلى الحياة الأولى ((قالت له الشجرة لا تخف قالت له الأم: تعال يا فلذة كبدي. قالت له الشجرة / الأم بحرارة: هلم يا بني توحد بي. دخل الحشايا، وجد طريقه إلى القلب، استشعر الأمان والدعة، ودفق الحياة، وهو يغذ السير في رحلة عجيبة نادرة إلى موطنه الأول، حتى أنه لم يفهم ما معنى الذي يحصل له ويراه بأم عينيه.)) ص ٦١- ٦٢ فيستجيب البطل لهذا النداء بقدرة القاص على ترتيب الأحداث الفنية بأدوات بالغة التأثير، كاستعماله الصادق للغة بآلية الحوار القصير المكثف، وتسخير المؤثرات الحسية، والظواهر الطبيعية الكونية، فالبطل قد أصبح قطعة من الروح، وثالوثاً متماهياً في الشجرة، والأم، فقد اتكأ هذا المشهد على الوهم الذي هو عقدة النص الدرامي، وأن البؤرة المؤججة لهذا الوهم هو تبني البطل له داخلياً، وأصبح مفردةً خارجيةً واقعيةً، وربما أعطى القاص أبطاله وسام البطولة؛ لما تمتعوا به من رومانسية الاستبصار، الذي استحال إلى رثاء ذاتي لا يستطيع به البطل تقبل الخارج؛ لذا سيطرت على هذا البطل قوى خارجية / ذاتية معاً، فوقف إزاءه مندهشاً، ولاسيما أن القاص، قد نقل بطلاً تراثياً من الشعراء الصعاليك، وهو عروة بن الورد؛ إذ جعله يشاهد نافذة اليوم حيث ((اصطلى الجو بأزيز الرصاص، وصدى انفجارات قريبة تطايرات موجودات الشارع في الفضاء،

باحتفالية نادرة جعلت عروة يفكر في ما يفعله سلاح هذا الزمان من كوارث ودمار، وحين هدأت الزوبعة، سأل ولم تحاربون؟ ومن تحاربون؟ لم يجد أي جواب، وحين التفت صوب صاحبه، وجده ممداً على الأرض، من دون أطراف، وهو يسبح ببركة من الدماء، وقد فتح فاه وكأنه يريد أن يقول شيئاً)) ص ٧٢ ولعل دهشة عروة، لم تكن بالسلاح الحديث، وتطوره في القتل فحسب، وإنما كيف وصل القتل والدمار إلى الإنسان المعاصر، المدني الفكر والثقافة، والعيش؟! إذ إنه بدا بنظر عروة لا يختلف عن سكان الصحراء والغابات البدائيين؛ فالبطل يراجع تلك القيم، أما القاص فإنه يحرص على إيصال هذه الثيمة إلى المتلقي؛ آثر أن يضع عروة، مفتقاً للنص السردي، الذي ينفتح على الدلالة السالفة، فثمة فارق بين ذاته، والمحيط الجديد / القديم المعاش الذي شعر بأنه مدور زمنياً بين زمنه القديم، وهذا الزمن المعاصر، فهو بطل واقعي من الناحية التاريخية، وهمي من الناحية الفنية، فقد قدمه القاص في إطار النقد الذاتي، بتقانة الارتداد الزمني؛ إذ أضيف إليه الخيال؛ كي ينسجم مع الواقع المخيب للآمال، لكنه مزروع بشتلات الأمل، كما في قصته الأخيرة (أرض من عسل) التي توّجت المجموعة، وتسّمت بها؛ حيث أن البطل غير المحسوس (الميت) لم يره أحد، ولم يحس به أحد منهم، على الرغم من محاوراته لهم ولمسه إياهم؛ فما كان منه إلاّ أن ((إنحنى على الأول، ومسد شعره الأكرت... لم يعره أي اهتمام، وفعل ذلك مع الأربعة، وتلقى ردة الفعل نفسها، فأيقن أنه غير محسوس)) ص ٨٥ فداهمه شعور بالغصة، فاعتصر الألم في داخله، وشعر أنه مشتت ضائع أمام نفسه، وأمام الآخرين؛ لكنه في لحظة ما، يشاهده الأطفال وهم يغنون للعراق،

فـ ((كاد يرقص من الفرح، وهو يحث الخطى نحو الطفلة، ويمد كفه، فمدت كفها اللدنة بكفه، فسألها بحنو أبوي، هل ترينني؟ نعم جدو.. ثم هتف بقية الأطفال بصوت منغم، ونحن أيضاً نراك)) ص ٨٦ فرح كثيراً؛ لأنه موجود ومحسوس في عيون هؤلاء الأطفال المنشدون للعراق، نشيد المحبة فبدأ جسده يرتفع إلى السماء بعيداً بعيداً فـ ((كانت آخر ما احتوته مقلتاه أرض من عسل، يدرج فيها نحل لا يستكين)) ص ٨٧ إذ يبرز الأمل والحس الوطني في النص، على الرغم من أن البطل، وقع بين استلابين: استلاب الذات، واستلاب المجتمع، إلاّ أن هذا الاستلاب، قد تلاشى بفعل رؤية الأطفال له، فقد كانت رؤية البطل المنوي إنجازه أو المنجز في هذه النصوص، هو بطل يعيش ثنائية منصبة بين الذات وهمها؛ لذا ظهر صدى البطل النفسي واضحاً محاولاً الانسجام مع الواقع المخيب؛ لكن الملاحظ عن البطل في هذه المجموعة أنه غير منحاز إلى مصلحته الشخصية؛ مما جعلها ذلك تقترب من المتلقي؛ ليتعاطف معها، ويتتبع مساراتها الخطية في النص السردي، الذي ينتهي بهم إلى الابتعاد مكانياً عن جغرافية المكان المحيط؛ إما بانتهاء البطل مسجونا كما في قصة حكاية أو ميتاً كما في قصة الرسالة أو متوحداً مع الشجرة / الأم بتطاير أشلائه، كما في قصة النبض الأبدي أو ميتاً مثقباً بالرصاص، كما في قصة عروة بن الورد، أو محلقاً مبتعداً في الفضاء، كما في القصة الأخيرة أرض من عسل.

جريدة طريق الشعب/ صفحة ثقافة

العدد ١٥١ الاثنين ٢٠١٣/٣/٢٥

الهوامش والمصادر :

١. لسان العرب: مادة (بطل) ابن منظور / مج ١١ دار صادر / بيروت (د.ت).

٢. البطولة في الشعر العربي: ص ٩ شوقي ضيف مصر/ دار المعارف ١٩٧٠م.

٣. أرض من عسل، مجموعة قصصية، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للنشر، سوريا ط١ / ٢٠١٢م.

٤. الوعي والإبداع ص ٣٤. ٣٥ ، مجموعة من المؤلفين السوفييت، ترجمة رضا طاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ١٩٨٥م.

جدلية النص والموروث
قصة النبض الأبدي للقاص هيثم بهنام بردي أنموذجاً

عباس خلف علي

إذا تفحصنا على مدى عقود منصرمة الأدب السرياني المكتوب بالعربية، فأننا لا نفاجأ بحضوره القائم من ثنائية – البيئة والهوية - ومن خلالهما نجد الكثير من النصوص التي واجهتنا تأخذ هذا المنحى أو هذا الاتجاه كمصدر أساس وحقيقي في تشكلات النص، وهي لا تختلف كثيراً عن النص العربي، وأعتقد أن ذلك يعد من الأمور المسلمة التي يتعرض لها الأديب في ظل أوضاع اجتماعية ونفسية وسياسية، تحدد أفق الميول وتُفَعِّل رؤية الإلهام على السرياني التي تؤسس قوانينها الذاتية على فكرة الأسطورة أو الخرافة أو ما شابه ذلك فحق الحق والإنصاف أن لا ننكر تبرير المضمون القصي إن ينشغل في هذا المكون الذي يعد ملتقى للتنافذ الفكري والأدبي والمعرفي، والمتطلع على الأدب السرياني يجد الكثير من النماذج المهيئة أصلاً لمثل هذا التداول ومحفز للخلق الفني والإبداع: مثل سيرة حياة الجاثليق أبا، وقصة احيقار فتذكرنا حِكَمُه لأبنه بوصليا لقمان الحكيم وملحمة – نادن - الذي اتهم بخيانة الملك اسرحدون التي اعتبرها الباحث نزار الديراني من الملاحم التي يمكن أن تضاف إلى كلكامش وغيرها من الأمثلة المتعددة والمتنوعة، صحيح أن هناك فارق في التدوين كالتي تؤرخ المدن والأحداث والملوك وما أصابها من ضرر وتلف مثلما تعرض الإرث الثقافي الآرامي الذي دون

اضطهاد (نيرون) عام ٦٤ م الذي أصدر مراسيمه بحرق الكنائس والكتب الدينية فنجد أن الكتابات السومرية والأكدية والآشورية كانت تكتب على قطع مفخورة والثقافة الآرامية تكتب على ورق البردي وجلود المعز كما أشار إلى ذلك طه باقر.

خلاصة هذه المقدمة نريد أن نقول أن الأدب السرياني يمتلك خزيناً يعد بالمقابل ثروة فكرية وإنسانية، متى ما غرف منها المبدع لا يستطيع أن يقبض على ماهيتها وجوهرها الحقيقي ولكن لم يعبر عنه إلاّ نادراً وخصوصاً في عقود ما بين الحربين بقي يجسد مراحل النص العراقي كما أشار إلى ذلك سركون بولص في مقابلة أجراها معه القاص عدنان أحمد ونشرها في الحوار المنشور قبل وفاته.

وهذه الحقيقة نستطيع أن نلمسها في قصص يوسف متي التي جمعها الناقد سليم السامرائي وأدمون صبري ويوسف يعقوب حداد وحتى نرى آخرها في الأجيال التي أعقبت مرحلة الخمسينات مثل سعدي المالح في مجموعته (الظل الآخر لإنسان آخر) الصادرة ١٩٧١ وفاضل نوري في مجموعته (السعادة السوداء) الصادرة ١٩٧٤ وكذلك الأجيال الأخرى التي ظهرت بشكل متفرق مثل عادل دنو، ومرشد كرمو، وبطرس هرمز، وجوزيف حنا يشوع وغيرهم.

ونستطيع هنا أن نتحدث عن بعض النصوص التي تمثلت لمنطق الحدث والذات ونقائص الوجود كما في قصة –سخرية الموت- ليوسف متي التي تتحدث عن بطل مأزوم إلى درجة أراد أن يزهق فيها روح طفله المريض ليجده أخيراً جثة هامدة.. وفي هذا السياق نذكر قصة أدمون صبري التي تضمنتها مجموعة – كاتب وراده- وهي تحمل نفس

العنوان تتحدث عن موظف يعاني ضياع آماله بين إيجاد بيت لائق للسكن وهموم الوظيفة التي أصهر فيها كل سنوات عمره حتى أوشك على التقاعد من دون جدوى.. حيث تبقى كتب الواردة تزهق أحلامه على تحقيق ما يصبو إليه.

وهكذا نجد النص القصصي السرياني إذا صحت التسمية مندمج تماماً بحقب النص العراقي وضمن إنتاجه وانتقالاته في الرؤية واستبدال العلاقات بمفاهيم جديدة قائمة على محفزات ذهنية تعكس الأسطورة والحكاية والسيرة وتفسيرها كأنماط لها قيمة في مضاهاة الواقع نحو القصور والاحتمال والتوقع كما نرى ذلك في قصة –النبض الأدبي- للقاص هيثم بهنام بردى.. هذه القصة نجدها زاخرة بمستويات دلالية عدة تسعى إلى تجسيدها وتركيبها في طبيعة التمثيل النصي وبهذا الخصوص يقول محمد برادة ما دام المعنى ينبثق تلقائياً من داخل الممارسة الخطابية فيعني ذلك إنزال المؤلف (الذات) عن عرشه فيما يفسح المجال أمام القارئ (المتلقي) أن يشارك بفعالية في التأسيس للنص ومشاركته من خلال عملية التأويل، فالنص لم يعد مغلقاً كما عهدناه في الكتابات السابقة، حيث لم يترك المؤلف أي دور للمتلقي باعتباره ينطلق من حقيقة غير قابلة للتفاوض وواقع فاضح للوسيلة والهدف.. وفي هذا السياق يمكن لي أن أذكر في هذه الورقة مقولة الناقد السينمائي –صلاح وهني- أبان فترة تدريسه مادة المونتاج في معهد الفنون الجميلة قائلاً: لم أقرأ، القصة القصيرة بعد، كلام مهم، يخرج من أستاذ متمرس في الفن فهو يعني ما يقول، أو يدرك المغزى من القصد، فعلاً الإجابة بأن الكتابة القصصية لا تتحمل مقولة النص

الروائي بينما يتميز النص القصصي بالتكثيف والاختزال والدلالة المفتوحة، وهذا ما رأيناه مثلاً في - الموجة الجديدة- التي تخرج أفلامها على هذا الأساس، إي أنها تقوم بكتابة الفيلم/السيناريو الذي يتجنب الأديب كتابته على الورق كما أكدته فرجينا وولف في كتابها المعروف الحقيقة والسينما - فكانت بالنسبة لها أي هذه الموجة لتكون سمة من سمات التخصص أو التجنيس —.

تشكلات النص:

فمن الملاحظ أن رسم الأبعاد في نص —النبض الأدبي- تتجلى في حضور النص وغياب المؤلف، وهي محاولة لم نعهدها في كتابات هيثم السابقة بينما نجدها راكدة عند غيره كما هو الحال في أشعار سركون بولص واعتقد أن ذلك راجع لأسرار الترجمة وتفاعلها أثناء كتابة النص عند بعض السريان على وجه الخصوص، بوصف الترجمة لغة مضافة إلى الخبرة والتجربة التي يتمتع بها المؤلف، وهكذا نجد أن حضور النص يأتي من عدة أقنعة مستبدلة لصور الواقع فنرى تحركها منذ السطور الأولى: من السماء، حمم بركانية، بأشكال متعددة، مدببة طويلة، تحف بها شلالات من نار، كروية تتشظى منها نجيمات بارقة برتقالية، خضراء، صفراء، ثريات متلألئات تهوي من الخالق، تتوامض نيرانها المتساقطة بشكل هندسي بديع.

يركز هذا الوصف الكثيف مع امتعاض الانساق بتضمير التصريح وتغليته بكلمات تلقائية لا تعرقل المضي نحو قرارة تفاوتية كما وصفها ستندال قراءة تستند على الأحمر والأسود، أي كلا اللونين

لم يعد ساكناً أمام انزياح الأفعال المعَرضة والشاغبة في نزوتها نحو التمثيل أو التشابه فمثلاً: هل بإمكان نزول الحمم البركانية أن تتوافق مع لغة الثريات المتلألئة، وبهذا التلميح يكثفه النص بعروض الدلالة كما يبرهن لنا فعل الضد في الوصف التالي.. قرية جبلية تسرح فيها قطعان تائهة من خراف افتقدت راعيها الذي آثر الهزيمة والنزوح دون أن يفكر في اخلائها، خراف ونعاج تنظر كبشها المذبوح بفعل شظية شوهت رأسه، والناقوس في رقبته المدماة يغفو في نومة أبدية، ومن ثم نرى في محاورة الجبل أسئلة كونية تلك التي تمخضت عن الهروب مصحوبة بهذيان سحري يتضمن نشاط الوهم وترجيح مراكز الإحالة وتعددها (إذاً لماذا تركوا بيوتهم وذهبوا، أنا أعرف إن الراعي لا يتخلى عن قطيعه، بيتٌ بلا سقف والأثاث مبعثر في الفناء، مهدٌ بستارة وردية يهتز جيئة وذهاباً) أي أن ثمة آت وغادٍ، أبيض وأسود كما فسرها البنيويون، وثمة صوت مناجاة أُم تناغي وتوعد طفلها بلبن العصفور، إختراق التكرار في فلسفة تفصيل القول بين القوة المائزة والذات التي تحرص على التمييز بين ما يلزم وما لا يلزم والقوة الصانعة التي تتولى ضم الألفاظ والمعاني والتركيبات إلى بعضها والتدرج منها كما جاء ذلك في قول حازم القرطاجني، أي أنه يشعرنا من خلال الألفاظ بهذا الوجود في حين ينظر إلى الهروب ما تسمح به المتاهةُ في التعبير عن خيوطٍ ضاغطة لا تلبث أن تطرح نكرانها للصورة نحو المتصور باختراق الفعل إلى الفعل الخارج من معناه.

فتكتمل قيمة الفكرة إزاء الجنس الإبداعي وكما جاء في تعريف دي سوسير إلى هذه الطبيعة بقوله: إن النص هو ما ينجزه المبدع

بخصوصية جمالية متناهية، وهكذا يشعرنا النص أن ما رآه الراعي لم يعد حقيقة (أين الأم؟ وأين الرضيع؟ آه ما أجمل نبرة الأُم حين تناغي.. يقف الراعي يفرك عينيه ويحدق.. المهْد يهتز جيئة وذهاباً.. وترفرف طول أطرافه نهايات الشرشف والدانتيلا وصوت الكررة يغطي الفراغ بين كل وقفة ولاحقتها من غناء يرفع رأسهً ويزيح ستاره: إنه فارغ لا أثر لطفل فيه) ثم تعود علاقة الكينونة بالكائن وعبر تصوير لحظة الصلة التي يعكسها الحلم. (إنه يستاف تلك الرائحة جذلى بجنينها ورضيع يبادل أُمه الابتسام) وكل النصوص الرمزية لا يمكن التقاط معنى واستقصاء مفهوم واحد، فكلما تعاملت معها بوصفها واقعة مستقلة تمتلك حقيقة نفسها كما يقول علي حرب، وهذه الحقيقة تمارس حضورها من خلال النص، فمثلاً ربط الأشياء وتعريفها كالجبل وشجرة التفاح وصوت الطفل.. تتيح تسليط مزيد من الضوء على فعالية الكتابة والقراءة وعلى تركيب النص، ويمكن الإشارة لهذا التركيب وحسب ما جاء في دراسة مارك انجينو كالآتي:

- الجبل الصورة التي نرى من خلالها المعنى الغائب في حاضرها ليس في إطارها الهندسي المحض وإنما في تلغزها ومعناها (مزدوج الوظيفة) أي أن هذا المكان له تميز في الفكرة الشعبية بما يمنحه المعطي السائد في التكوين كما يحتمل التعويض في إنتاج الدلالة.
- كركرات الطفل: يفسر لنا صلة الأغصان بالجذور.
- شجرة التفاح: في بعدها الرمزي والأسطوري لها جذور قوية فيها الطاقة تحمل على البقاء.

وبهذه المكونات راهنت قصة –النبض الأدبي- على البناء الرمزي لوحدة النص.

خلاصة القول:

إن الأدب السرياني ظل وفياً في إطار ما توفر عليه النص العراقي أو العربي عموماً وضوحاً في المراحل المتقدمة من القرن المنصرم وحتى يومنا هذا متداخلاً مع المناخ الواسع لفضاء النص، كمشروع لا يهتم بالخصوصية رغم أهميتها بقدر ما ينمو عبر جهاز مفاهيمي أوسع في إنتاج الحقيقة المعرفية النصية كما هي عند أدمون صبري ويوسف متي وسركون بولص ويوسف يعقوب حداد وغيرهم.

.....

الإشارة: قصة النبض الأبدي للقاص هيثم بهنام بردي حازت على الجائزة الأولى في مسابقة الأقلام، وزارة الثقافة/ دار الشؤون الثقافية العامة لسنة ٢٠٠٧ م.

- الصورة دراسة وتحليل وفيها يذكر بأن الاستدلال إيحاء يتيح لنا أن نؤدلجه ليس بتقطيع أوصاله وإنما بالقيمة المجسمة في الوحدة الإنتاجية للنص ولذا تراه ركز في الشيخ والبحر على ثلاث عناصر هي هياج البحر، ووجه سانتياغو، والكوخ.

رمزية الانتماء
من العتبة إلى النص

محمد يونس صالح

أخذت العتبات تستحوذ على كمٍ هائل من الدراسات مؤسسةً لفضاء خاص وموقع استشرافي لعوالم النص وتفاصيله الدقيقة وقضاياه الكبيرة، ومن ثمّ فقد عُدت مفصلاً بالغ الأهمية في الدرس النقدي وراحت القراءات تتعامل معها على أنها نمط تشخيص وإغراء وإغواء وتجسير هام يعمل موجهاً ودالاً قرائياً تتفاعل مكوناته فيما بينها بقدر عال من الرحابة.

وفي العقدين الأخيرين من هذا القرن لم يعد العمل النقدي متقولباً في منطقة النص وعلاقته بالخارج من حيث: المؤلف/ النص/ الظروف المحيطة، ولم يعد المتن النص هو الفريسة الوحيدة للقراءة بل أثرت آليات التأويل في الاشتغال على طبيعة العتبات بمقاربات نقدية فاعلة في التشكيل والتدليل.

يستثمر القاص هيثم بهنام بردى في مجموعته (أرض من عسل)، الطاقة الحيّة في مناخ العتبات ويحركها للاشتغال على ثيمة: الوطن/ الانتماء/ الهوية، مؤثثاً لمقولات إنسانية عالية التداول في مؤسسة الوطن الشّراكية.

وفي سعي حثيث –كما يقول د.محمد صابر عبيد- لاستثمار بعض تفاصيل ملحمة كلكامش وتكبير صورة الوطن عبر التاريخ لتسيطر على مجريات السرد في عموم هذه القصة.

قصة (أرض من عسل) هي أحدى قصص المجموعة، وقد احتلت التسمية الكبرى للمجموعة وهي تشتغل على نحو فعّال على فضاء المكان بكل عوالمه، الجدبة والخصبة، المغلقة والمفتوحة، الضيقة والرحبة،... إلخ، وهي تشتغل في الوقت ذاته على تأكيد خصوصية هذا المكان وتحديد معالمه مرّة وهي تستدعي مقطعاً من قصيدة السياب – التصدير- وأخرى وهي تفرض أسماء الأمكنة الجليّة:

الشمس أجمل في بلادي من سواها،

والظلام

حتى الظلام

هناك أجمل

فهو يحتضن العراق

بدر شاكر السيّاب (١)

يفرض رابط الانتماء مناخه الخاص بوساطة تأثيث عدّة زوايا تعمل على تأكيد مقولة النص/ العتبة، فعلى النحو الذي نرى فيه أثبات هذا المقطع من قصيدة السيّاب تتبلور لدينا فكرة أولى من وضيفة التصدير– الربط بين النص والعنوان – في أحد صوره، هذا ما يحيل في علاقة معادلة رياضية عراقية الأرض، ورحابة الانتماء وتعزيزه بوصفه (عسل).

من ثم فان الذات الساردة تضع نفسها في موضع ملغوماً بالمتجانسات الضمائرية مانحة نفسها أكبر قدر ممكن من التداخل السردي/ الذاتي، بين النص والآخر الموازي والذات الآخر النقيض، على النحو الذي تؤكد فيه حس الانتماء/ الحب، للمكان بكل تفاصيله السلبية والايجابية بوصفه (عسل / ظلام / أجمل) ما يعزز ويراهن على هذا الرابط الحميمي على الرغم من محاولات النص السيابي والبردوي من ترك لمسات الألم/ الحزن/ التناقض/ السلبيات المخفية/ في علاقة الذات الساردة مع الماحول المكاني لا المكان.

تسعى القصة إلى تجلي صورة المكان / العراق، على النحو الذي تؤسس به إيقاعاً يتوزع على كل المستويات الكلية والجزئية والكنيوية والتضمينية الشعرية بشكل يستدعي المكان ويعزز الانتماء للوطن (بغداد/ دار السلام/ العراق/ أنا عراقي/ أنا من العراق)، ما يجعل القصة مشحونة بالإيقاع الممتد أفقياً وعمودياً – بخطوط متوازية- الذي يسهم على نحو فعّال في منح كل لوحة نهجها الخاص الذي يتطلب رصداً خاصاً يستند في قراءته على مقومات الانتماء داخل مكونات العمل القصصي كونه عنصراً هاماً فيها وفي دلالاتها الإحتفائية والماذائية:

- (أهلاً بكم في بغداد... دار السلام) (٢).

بغداد بوصفها حاضنة استيعابية لكل مكونات الشعب العراقي، وواحدة من المنظورات التي يُدار عبرها السرد ذلك أن (المكان/ بغداد) يحظى بأهمية إستراتيجية في هذه العملية ككل، لحضورها الفاعل والحيوي في أية بنية تهدف إلى تشكيل فضاء قصصي بهوية عراقية، إذ يشكل نقطة بؤرية تتنامى فيها الأحداث كجزئية لوطن كبير، تتفاعل

فيها الشخصيات، ويسير في ظلها الزمن، ليغدو بمثابة الفضاء لعناصر السرد كلها، فضلاً عن حضوره الفاعل في الحياة الإنسانية، فكل إنسان يحمل خصوصية الوطن معه تبعاً لعلاقته به وطرق تعزيز انتمائه له، وفقاً للثقافة التي يحملها، لأنه يتلون بلون ساكنيه، كما أن كل ثقافة مهيأة لاحتواء أماكن بالغة الاختلاف والخصوصية، ومتضمنة مراتب متنوعة في المستويات والسمات (٣).

ومن ثم فهي تعزز العلاقة التعالقية مع العنوان والتصدير وعتبة الإقفال (الصوت الطفولي المنشد) على النحو الذي يؤكد فيه تعالقية العتبات.

أما على صعيد عتبة الأقفال فهي الأخرى تشتغل على نحو جلي وواضح على أثبات وتعزيز هذا الانتماء وهي تستدعي الصوت الطفولي: وبغتة أنطلق الأطفال ينشدون:

(أنا من العراق
أنا عراقي
العراق وطني
فيه أبي وأمي، فيه أختي وأخي)
طرب للصوت الملائكي، فاجتاز البوابة وانشد.
(فيه أهلي وبيتي، وفيه أصدقائي) (٤).

ينطلق النص من منطقة مفادها تعزيز رابط الشراكة الوطنية بين كل أطياف الشعب العراقي، رابط المكان / الإنسان، (أنا من العراق / أنا عراقي) من جهة وتعزيز روابط الانتماء بين أطياف الشعب من جهة

أخـرى في أشـارات إلى (أبـي / أمـي / أخـتي / أخـي / أهلـي / بـيتي / أصدقائي) على نحو دوري متكرر بعدة صيغ وأساليب متطابقة ومتوازية:

وأنشد هو:

العصفور يحب عشه الذي يعيش فيه

وأكمل الأطفال:

(وأنا أحب العراق، مثلما أحب بيتي

وأحب العراق، مثلما أحب أهلي....)(٥).

يسعى القاص لفتح المنافذ على لوحة البراءة والطفولة وهي ترسم عدة أبعادٍ دلالية تشترك جميعها في التأكيد على حس الانتماء لأرض ووطن وتاريخ وهو يستحضر ملامح الألفة والمحبة في محاولة للتأكيد على زاوية تعمق طبقات هذا الانتماء للوطن وتبدأ من أصغر جزئية (أنا أحب العراق = مثلما أحب بيتي)، وهي تستعيد البعد الأمومي والرابط الأول، ويبرز " روح المفارقة بين المكان بوصفه وطناً وبين الإنسان عندما يحمل وطنه في قلبه بعيداً عن ضيق المكان، أي أن حب الوطن مرتبط بقضية جوهرية وهي الحرية، لذلك تتوافق خاتمة القصة مع هذه الرؤية الفكرية / الإنسانية فيبتعد الكاتب عن توظيف الملاحم والروايات ويعمد إلى نشيد طفولي بسيط التركيب عميق المعنى يعبر عن الارتباط الحقيقي بين المواطن والوطن " (٦) وطبيعة هذا الانتماء الحر.

الهوامش:

١. أرض من عسل: مجموعة قصصية : هيثم بهنام بردى، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، التصدير.

٢. أرض من عسل، ٧٩.

٣. ينظر: حواريات المكان : إدوارد هال، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار المأمون، بغداد، العددان ٣- ٤، لسنة،٣٩،١٩٩١، وفضاء القرية والمدينة في قصص محيي الدين زنكنة، قراءة في منظور مكاني: د.خليل شكري هياس، ضمن كتاب، نظرات في عالم محي الدين زنكنة النقدي ، ١٦١، إعداد وتقديم : غنام محمد خضر، سلسلة (٤)، خاص بمهرجان كلاويز ٢٠١٠.

٤. ارض من عسل، ٨٦.

٥. أرض من عسل ، ٨٧.

٦. شعرية الدلالات الإنسانية في قصص أرض من عسل: د.غازي فيصل محمد النعيمي ، ١٥٠، ضمن كتاب تجليات الفضاء السردي، قراءة في سرديات هيثم بهنام بردى، اعداد وتقديم محمد صابر عبيد، دار تموز، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

مكتبة الدراسة

- أرض من عسل: مجموعة قصصية: هيثم بهنام بردى، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- حواريات المكان: إدوارد هال، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار المأمون، بغداد، العددان ٣- ٤، لسنة،١٩٩١.
- فضاء القرية والمدينة في قصص محيي الدين زنكنة، قراءة في منظور مكاني: د.خليل شكري هياس، ضمن كتاب، نظرات في عالم محيي الدين زنكنة النقدي، إعداد وتقديم: غنام محمد خضر، سلسلة (٤)، خاص بمهرجان كلاويز ٢٠١٠.
- شعرية الدلالات الإنسانية في قصص أرض من عسل: د.غازي فيصل محمد النعيمي، ضمن كتاب تجليات الفضاء السردي، قراءة في سرديات هيثم بهنام بردى، اعداد وتقديم محمد صابر عبيد، دار تموز، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ .

سير ذاتية وعلمية

أ. د. محمد صابر عبيد

- مواليد زمّار/الموصل.
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام ١٩٩١ / جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام ٢٠٠٠ .
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة .
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة .
- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً عملياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية .
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب .
- عضو اتحاد الكتاب العرب.

- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من عداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.
- فاز بجوائز عديدة منها:
- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية ١٩٩٨ في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)) .
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام ٢٠٠٠ عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام ٢٠٠٢ في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي ٢٠٠٥ عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام ٢٠٠٩ عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).
- صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:

١. السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، ١٩٩٩.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧ .

٢. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩ .

٣. الشعر العراقي الحديث ، قراءة ومختارات ، أمانة عمان ، عمان ، ٢٠٠٢.

٤. تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩.

٥. رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٦ .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١٢.

٦. مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (١٤٠)، الرياض ، ٢٠٠٦.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧.

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١١.

٧. تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٧.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١١.
٨. المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧.
٩. صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧ .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١١.
١٠. عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.
طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، ٢٠٠٩.
طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١١.
١١. أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
١٢. شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٨
طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، ٢٠١١.
١٣. المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩.
١٤. شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.

١٥. المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
١٦. العلامة الشعرية ـ بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
١٧. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠١٠.
١٨. بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
١٩. تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .
٢٠. سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
٢١. هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
٢٢. سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي ـ، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠١٠.

٢٣. اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١١.
٢٤. المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠.
٢٥. التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠.
٢٦. استراتيجيات النص الشعري عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١١.
٢٧. كتاب في الدهشة، أدونيس يبتكر مفاتيح المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١١.
٢٨. التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١.
٢٩. التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١.
٣٠. التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.
٣١. القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١١.
٣٢. المغامرة الجمالية للنص الأدبي. دراسة موسوعية، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، ٢٠١٢.
٣٣. الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

٣٤. استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٢.

♦ صدر عن تجربته:

١. شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

٢. طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

٣. النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

٤. أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢.

٥. فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠١٢.

٦. عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

٧. تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية أطروحتا دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية.

❖❖❖ ❖❖❖

د. جاسم خلف الياس

- شاعر وناقد.
- عضو اتحاد أدباء وكتاب العراق.
- عضو اتحاد الصحفيين العراقيين.
- نال شهادة الماجستير بدرجة امتياز عام٢٠٠٧ وكانت رسالته بعنوان: شعرية القصة القصيرة جداً.
- نال شهادة الدكتوراه بدرجة امتياز عام٢٠١٠ وكانت أطروحته بعنوان: جماليات التجريب في قصص محمود جنداري القصيرة.
- إصداراته:

١. نوافذ تحتشد بالمسافات/ مجموعة شعرية ٢٠٠٢.
٢. ضوء يجترح الأفق/ قراءات في القصة الموصلية القصيرة ٢٠٠٤.
٣. شعرية القصة القصيرة جداً ٢٠١٠ .

- إصدارات مشتركة:

١. بلاغة القص/ مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري ٢٠١١.
٢. أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم/ قراءات في سرديات سعدي المالح ٢٠١٢.
٣. الطالع من الدهشة رعد فاضل/ دراسات وشهادات وحوارات منتخبة ٢٠١٢.

- كتب تنظر الطبع:

١. جماليات التجريب في القصة القصيرة / التعبيري التقاني الانزياحي.
٢. اسميك الرذاذ وأكنيك الندى/ مجموعة شعرية.
٣. انعكاسات على وجنة البيبون/ قراءات في الشعر الحديث.
٤. شعرية القص المختلف/ رسالتي للماجستير.
٥. بنية الحضور / الغياب، دراسة في الشعر الأنثوي.
٦. خدوش في جسد المعنى/ قراءة في مجموعة (تعرت فانشطر الليل) للشاعر عبد المنعم الأمير (مشترك).

- عمل محرراً ثقافياً في مجلة (فواصل) وجريدة (مستقبل العراق).
- فاز بالمرتبة الأولى في المسابقة الإبداعية التي أقامتها جامعة الموصل عام ٢٠٠٠.
- حضر كثير من المؤتمرات والمهرجانات والملتقيات داخل العراق وخارجه، في سبيل الثال لا الحصر: ملتقى القصة القصيرة الثالث والخامس في حلب عام٢٠٠٥، مهرجان المتنبي العاشر في واسط ٢٠١٢، ملتقى القصة القصيرة الرابع (دورة علي جواد الطاهر) ٢٠٠٩، مؤتمر النقد على هامش بغداد عاصمة الثقافة ٢٠١٣.... الخ)..
- نشر في معظم الصحف والمجلات العربية والعراقية الكثير من البحوث والدراسات.

❖❖❖ ❖❖❖

أ.م.د. فيصل غازي محمد النعيمي

- مواليد الموصل ١٩٧٤.
- حصل على شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث ١٩٩٩.
- حصل على شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث ٢٠٠٥.
- شارك في عدد من المؤتمرات العلمية في الجامعات العراقية .
- يعمل تدريسيا (أستاذ مساعد) في كلية التربية – جامعة الموصل.
- صدر له كتاب في النقد الروائي بعنوان " العلامة والرواية" عن دار مجدلاوي ٢٠٠٩.
- صدر له كتاب في النقد القصصي بعنوان " حساسية النص القصصي " عن الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ودار الأمان، الرباط، ٢٠١٢.
- له مؤلفات مشتركة مع باحثين أخر منها:
- عبدالرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد.
- سحر النص (قراءات في اعمال ابراهيم نصر الله).
- نظرات في عالم محيي الدين زنكنة الابداعي.
- بلاغة القص (مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري).
- مغامرة التجنيس الروائي (سؤال الجنس والنوع).
- فضاءات التخييل (مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي).
- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم (قراءات في سرديات سعدي المالح).
- له كتاب قيد النشر بعنوان "شعرية المحكي".

أ. د محمد أبو خضير

- مواليد الحلة ١٩٥٥.
- ناقد واستاذ أكاديمي.
- دكتوراه نقد مسرحي/ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.
- يدّرس مادة علم الجمال والنقد في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه.
- نشر العشرات من البحوث والدراسات النقدية في المسرح والسرد والشعر في العديد من المجلات والصحف العراقية والعربية.

د. علي صليبي مجيد المرسومي

- مواليد ١٩٨٠.
- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها – جامعة بغداد كلية الآداب – ٢٠١١.
- اللقب العلمي: مدرس.
- الاختصاص الدقيق: نقد وأدب حديث.
- حاليا تدريسي في الجامعة المستنصرية – كلية التربية الأساسية.
- له دراسات نقدية منشورة في مجلّات عدة، فضلاً عن الكتب النقدية المشتركة ومنها:

١. علي عقلة عرسان في عيون عراقية/ إعداد وتقديم ومشاركة أ.د محمد صابر عبيد.
٢. سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل/ قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إعداد وتقديم ومشاركة أ.د محمد صابر عبيد.
٣. الصوت المختلف/ علي جعفر العلاق، في تجربته الشعرية والنقدية والإنسانية، إعداد وتقديم، د. أحمد عفيفي.
٤. أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم/ قراءات في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة أ.د محمد صابر عبيد.
٥. مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي/ قراءات في تجربة تحسين كريماني، إعداد وتقديم ومشاركة أ.د محمد صابر عبيد.

❖❖❖ ❖❖❖

د. نادية هناوي سعدون

- أستاذ مساعد للنقد الحديث / الجامعة المستنصرية
- عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق .

- الكتب المنشورة :

١. القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر، طبعة أولى ، مطبعة الزهور شارع المتنبي ، بغداد ،٢٠٠٨.
٢. مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد، طبعة أولى ٢٠١٠.
٣. تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم ، المركز العلمي العراقي ، بيروت. لبنان ، ٢٠١١ .

مثنى كاظم صادق

- ماجستير في اللغة العربية وآدابها / الجامعة المستنصرية.
- يستكمل أطروحة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها في الجامعة نفسها.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الصحفيين العراقيين.
- عضو رابطة الدارسات الإعلامية.
- عضو اللجنة الاستشارية العلمية في المديرية العامة لتربية ديالى.
- ناشط في جمعية الفصيح لعلوم اللغة العربية.
- حاصل على درع الإبداع الذهبي من وزارة التربية والتعليم في العراق/ المديرية العامة لتربية ديالى ٢٠١٠م.
- دعته المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية/ وزارة الثقافة والشباب في حكومة إقليم كوردستان لإلقاء ورقة بحثية حول دور الأدباء السريان في الثقافة العراقية في قاعة فندق (عنكاوا بالاس) عام ٢٠١١م.
- حاصل على كتاب شكر من المجمع العلمي العراقي عام ٢٠١٢م.
- أستاذ جامعي على ملاك وزارة التربية .
- نشر دراساته ومقالاته الأدبية والنقدية في الصحف العراقية منها: طريق الشعب، الصباح، المدى، الزمان الدولية، البيان، التآخي، الاتحاد، العالم، وغيرها من المواقع الالكترونية.

عباس خلف علي

- ولد ١٩٥٥ كربلاء/ العراق.
- خريج معهد الفنون الجميلة/ قسم السينما عام ١٩٧٤.
- عمل في القسم الوثائقي في تلفزيون بغداد وأخرج عدد من الأفلام القصيرة.
- استعيرت خدماته للتدريس في المعهد كمحاضر من عام ١٩٧٦-١٩٩٩.
- كتب العديد من البحوث والدراسات السينمائية والأدبية ونشرها في عدة صحف عراقية وعربية.
- إهتم بالمقاربات بين الخطابين الروائي والسينمائي ومدى تجاذبهما أو اختلافهما.
- أصدر الأعمال الأدبية الآتية:

١. فرصة لإعادة النظر، مجموعة قصصية ١٩٩٩ دار الشؤون الثقافية العامة.
٢. عدسة الرؤيا رواية ٢٠٠١ دار الشؤون الثقافية العامة.
٣. مدينة الزعفران - سيرة مدينة - ٢٠٠٢م دار المدى بغداد وأعيدت طبعها ٢٠١٠م دار الشؤون الثقافية.
٤. كور بابل رواية - تحت الطبع، نشرت فصول منها في بعض الصحف والمواقع الإلكترونية.
٥. عربة هولاكو رواية قيد الإنجاز.

♦ تحت الطبع :

١. كتاب تحولات السرد في الخطاب السينمائي .

٢. من إعترافات ذاكرة البيدق - رواية ستصدر عن أحدى الدور العربية قريباً.

❖❖❖ ❖❖❖

محمد يونس صالح الجريسي

مواليد الموصل ١٩٨٦ .

- تدريسي العروض في كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل – العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .
- بكالوريوس كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية ، جامعة الموصل للعام الدراسي ، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨.
- ماجستير الأدب العربي القديم وموسيقى الشعر، كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية، جامعة الموصل عن رسالته الموسومة (شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام - دراسة إيقاعية-) بتقدير امتياز ، ٢٠١٠- ٢٠١١.
- الكتب المنفردة:

١. الإيقاع في الشعر النسوي: قراءة في منجز شواعر الجاهلية وصدر الإسلام الشعري، عن دار زين – لبنان٢٠١٢.
٢. فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، عن عالم الكتب الحديث – الأردن٢٠١٢.

- الدراسات والأبحاث:

له (٤) كتب مشتركة ، ونشر عدد من الدراسات والأبحاث والمقالات منها: (سيمياء العنوان في هكذا أعبث برمل الكلام/ شكلنة الإيقاع الشعري/ قراءة في قصيدة عريس الشفق للشاعر محمد صابر عبيد/ شعرية المرأة وأنوثة القصيدة في ديوان زينب الربيعي/ شعرية

المرأة ومروءة النقد الذكوري / شهرزاد تثلم سيف الفرزدق/ تجليات الإيقاع العروضي في شعر حسان بن ثابت الأنصاري/ بغديدا إيقاع الشعر / بغداد مكاناً سير ذاتياً/ جماليات الايقاع السردي/ رمزية الوطن في أرض من عسل/ فضاء الماء وبلاغة العنقدة في ديوان منازل الغرق لمحمد مردان) في صحف ومجلات عراقية وعربية ، وشارك في عدد من المؤتمرات والندوات.

❖❖❖ ❖❖❖

هيثم بهنام بردى

- الاسم الكامل: هيثم بهنان جرجيس.
- الاسم الأدبي: هيثم بهنام بردى.
- ولد في العراق/ عام ١٩٥٣.
- عضو اتحاد الأدباء العراقيين.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانية.
- عضو المجلس المركزي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو المكتب التنفيدي للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- نائب الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق عن الثقافة السريانية.
- رئيس تحرير مجلة إنانا التي تعنى بشأن المرأة.
- أصدر الكتب التالية:

١. الغرفة ٢١٣/ رواية - مطبعة أسعد- بغداد١٩٨٧.
٢. حب مع وقف التنفيذ/ قصص قصيرة جداً – مطبعة شفيق- بغداد ١٩٨٩.
٣. الليلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً- منشورات مجلة نون- الموصل ١٩٩٥.
٤. عزلة انكيدو/ قصص قصيرة جداً- مطبعة نينوى- بغداد ٢٠٠٠.

٥. الوصية/ قصص قصيرة- دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة- بغداد ٢٠٠٢.

٦. الذي رأى الأعماق كلها/ كتاب انثيالات- مطبعة ميديا- أربيل ٢٠٠٧.

٧. مار بهنام وأخته سارة/ رواية- مركز أكد للطباعة والإعلان- عنكاوا- أربيل ٢٠٠٧.

٨. قديسو حدياب/ رواية- مركز أكد للطباعة والإعلان- عنكاوا- أربيل ٢٠٠٨.

- صدرت باللغة السريانية عن دار (منارة) في أربيل عام ٢٠١١ ترجمة كوركيس نباتي.

١. تليباثي/ قصص قصيرة- دار نعمان للثقافة- بيروت ٢٠٠٨.
صدرت طبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام ٢٠١٠.

٢. التماهي/ قصص قصيرة جداً- دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة- بغداد ٢٠٠٨.

٣. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية/ إعداد وتقديم- إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية_ أربيل ٢٠٠٩.
صدرت طبعتها الثانية عن دار تموز للطباعة والنشر – دمشق ٢٠١٢.
صدرت ترجمتها إلى اللغة الكوردية من قبل أحمد محمد إسماعيل وصدرت عن المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية عام ٢٠١٢.

٤. القصة القصيرة جداً في العراق/ إعداد وتقديم- المديرية العامة لتربية نينوى- الموصل ٢٠١٠.

٥. القصة القصيرة جداً/ الأعمال القصصية ١٩٨٩- ٢٠٠٨ / دار رند للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق ٢٠١١.

٦. نهر ذو لحية بيضاء/ مجموعة قصصية/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ٢٠١١.

٧. سركون بولص عنقاء الشعر العراقي الحديث/ إعداد وتقديم- إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية_ أربيل ٢٠١١ .

٨. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ٢٠١٢.

٩. روائيون عراقيون سريان في مسيرة الرواية العراقية/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق ٢٠١٢.

١٠. أرض من عسل/ مجموعة قصصية/ دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية، سوريا ٢٠١٢.

١١. كتّاب أدب طفل عراقيون سريان في مسيرة أدب الطفل العراقي/ مطبعة شفيق- بغداد ٢٠١٣.

- له في أدب الطفل الإصدارين التاليين:

١. الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان/ مطبعة بيريفان- أربيل ٢٠٠٧.

٢. مع الجاحظ على بساط الريح/ سيرة قصصية للفتيان- دار رند للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق ٢٠١٠.

♦ كتب صدرت عن أدبه:

١. حبة الخردل/ دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم خالص ايشوع بربر/ منشورات اتحاد الأدباء السريان- الموصل ٢٠٠٥.

صدرت طبعته الثانية عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع في سوريا عام ٢٠١٠.

٢. شعرية المكان في القصة القصيرة جداً- قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ د. نبهان حسون السعدون/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق٢٠١٢.

٣. تجليات الفضاء السردي- قراءة في سرديات هيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم: أ. د محمد صابر عبيد/ دار تموز للطبعة والنشر والتوزيع- دمشق٢٠١٢.

٤. أسماء في ذاكرة المدينة، هيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم وحوار نمرود قاشا/ مطبعة شفيق- بغداد ٢٠١٢.

♦ دراسات أكاديمية عن أدبه:

١. حاز السيد محمد ابراهيم الجميلي على شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً من كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل بتأريخ ٢٠١٣/٣/٣ بالرسالة الموسومة (السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة).

٢. ثمة رسالة ماجستير تُعد عن أدبه في جنس القصة القصيرة جداً في كلية التربية/ جامعة صلاح الدين. ستناقش قريباً.

٣. ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الإنكليزية والهولندية والفرنسية.

٤. ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين- الجزء الثالث- صفحة ٢٨١) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة عام ١٩٩٨ لمؤلفه الأستاذ حميد المطبعي.

٥. ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين - صفحة ٦٠٠) الصادر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل – مركز دراسات الموصل- عام ٢٠٠٧، لمؤلفة الأستاذ الدكتور عمر الطالب.

♦ الجوائز:

١. حائز على جائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية لعام ٢٠٠٦.

٢. حائز على الجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠٠٦ عن قصته القصيرة "النبض الأبدي".

٣. حائز على الجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة لمسابقة أدب الأطفال/ دار ثقافة الأطفال/ جائزة (عزي الوهاب للنص المسرحي) عام ٢٠١٠ عن مسرحيته الموسومة (العشبة).

٤. حائز على الجائزة الثانية في مسابقة القصة القصيرة التي أقامها قصر الثقافة والفنون في محافظة صلاح الدين عن قصته الموسومة (الرسالة).

❖❖❖ ❖❖❖

الفهرست

المقدمة: جوزيف حنا يشوع ٥

الملاذ السردي وطعم الحكاية: أ. د. محمد صابر عبيد ١١

التوازي السردي بين الحكاية الإطارية والحكاية المستولدة: ٢٢
د. جاسم خلف الياس... .....

شعرية الدلالات الإنسانية: أ. م. د. فيصل غازي النعيمي ٤٢

شعرية السرد – حدود النص قراءة في منجز القاص هيثم بردى: ٥٢
أ. د. محمد أبو خضير.....

العنونة القصصية من التشكيل إلى الوظيفة: د. علي صليبي ٧٠
المرسومي.....

تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات: أ. م. د. نادية هناوي سعدون.... ٨٤

التمثيل السردي لصورة البطل: مثنى كاظم صادق..... ١٠٥

جدلية النص والموروث: عباس خلف علي..... ١١٢

رمزية الانتماء من العتبة إلى النص: محمد يونس صالح ١١٩

سير ذاتية وعلمية..... ١٢٦