

**شعرية المكان
في القصة القصيرة جداً**

جميع الحقوق محفوظة
الكتاب: شعرية المكان في القصة القصيرة جداً
قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (١٩٨٩ - ٢٠٠٨)
لبيثم بهنام بُردى
تأليف: د. نبهان حسون السعدون
الطبعة الأولى: ٢٠١٢
تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين



طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٩٤٤٦٢٨٥٧٠ - ٠٠٩٦٣

Email: akramaleshi@gmail.com

د. نبهان حسون السعدون

شعرية المكان

في القصة القصيرة جداً

قراءة تحليلية في المجموعات القصصية

(١٩٨٩ - ٢٠٠٨)

لهيثم بهنام بُردى

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

ML K J I H GF E DC M
 Y X WVU T S R Q P ON
 g f e d c b a ` _ ^] \ [Z
 t s r q p o n m l k j i h
 هَيْنَ وَلِنَجْعَلُهُ آيَةً } | { z y x w v u
 لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا وَكَانَ ﴿٢١﴾ مَقْضِيًّا ﴿٢١﴾ فَحَمَلَتْهُ فَأَنْبَدَتْ بِهِ
 مَكَانًا قَصِيًّا ﴿٢٢﴾ النَّخْلَةَ قَالَتْ يَلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا
 وَكُنْتُ نَسِيًّا مَّنْسِيًّا ﴿٢٣﴾ فَنادَ بِهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ
 سَرِيًّا ﴿٢٤﴾ وَهَزَىٰ إِلَيْكَ بِمِذْبَعِ النَّخْلَةِ تَسْقُطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ !
 / . - , + *) (' & % \$ # "

L 4 3 2 1 0

سورة مريم : الآيات (١٦ - ٢٦)

الإهداء

- إلى من رأيت الأدب في عينيه قبل لسانه وأنا أتلقى أول محاضرة على مستوى حياتي الجامعية.
 - إلى من حضرت مواقفه الأصيلة النبيلة نقشاً جميلاً في نفسي لا زلت أتلمسه عبر ذاكرتي
 - إلى من عرفته منذ أكثر من عشرين عاماً بخلقه الراقي وصدقه في التعامل وعلميته المتميزة.
 - إلى الأب والأخ والصديق والأستاذ (الدكتور إبراهيم جنداري)
- أمد الله تعالى في عمرك صحة وأماناً

أهديك أيها الرائع المتألق دوماً
ثمرة من ثمار غرسك الطيب

نبهان

المحتويات

المقدمة

مدخل: مفاهيم وتجربة

١ - تحديد مفاهيم مصطلحات الدراسة

أ - الشعرية

ب - المكان

ج - القصة القصيرة جداً

٢ - تجربة هيثم بهنام بُردى في كتابة القصة القصيرة جداً

الفصل الأول: شعرية جغرافية المكان

مدخل

١ - المكان العام/ المكان الخاص

٢ - المكان الطبيعي/المكان الصناعي

٣ - المكان المفتوح/ المكان المغلق

الفصل الثاني: شعرية وصف المكان

مدخل

١ - الوصف التصنيفي/ الوصف التعبيري

٢ - الوصف البسيط/ الوصف المركب

٣ - الوصف الموضوعي/ الوصف الذاتي

الفصل الثالث: شعرية تركيب المكان

مدخل

- ١ - المكان الأليف/ المكان المعادي
 - ٢ - المكان التاريخي/ المكان الآني
 - ٣ - المكان المسرحي/ المكان الكوني
- الفصل الرابع: شعرية رؤية المكان

مدخل

- ١ - الرؤية الأفقية/الرؤية العمودية
 - ٢ - الرؤية من الجزء إلى الكل / الرؤية من الكل إلى الجزء
 - ٣ - الرؤية الشمولية/ الرؤية المشهدية/ الرؤية التجزيئية
- خاتمة الدراسة ونتائجها
- مصادر الدراسة ومراجعها

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وعلى آله وصحبه أجمعين ، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.
وبعد:

فقد جاء اختيار القاص الموصللي (هيثم بهنام بردى) ميداناً للدراسة لما تحمل قصصه القصيرة جداً في المجاميع الأربع (حب مع وقف التنفيذ/ الليلة الثانية بعد الألف/ عزلة أنكيديو/ التماهي) من تقنيات فنية متماسكة إلى حد كبير ، وقد تميز (المكان) في هذه القصص بوصفه أحد مرتكزات الفضاء الحكائي الذي يتماهى فيه الزمن تماهياً يصل إلى حد تكثيفه في المكان بشعرية متميزة في عرض الشخصية وتحميلها بالأفكار والتطلعات والأحلام ، ولتحقيق إحساسها وهي في المكان لتعميق المشهد والارتقاء به عن طريق اللغة العالية.

خصت هذه الدراسة لتبحث في شعرية المكان عبر تحليل النصوص القصصية بالاعتماد على الثنائيات الضدية للمكان لبيان الأبعاد الفنية والجمالية والكشف عن الدلالات التي تخضت عنها. قامت الدراسة على مدخل وأربعة فصول ، تضمن المدخل تحديد مفاهيم مصطلحات الدراسة: الشعرية ، والمكان ، والقصة

القصيرة جداً ، ومن ثم عرض تجربة هيثم بهنام بردى في كتابة
القصة القصيرة جداً لوضع التصور الذي تُقام عليه القراءة
التحليلية.

وجاء الفصل الأول لدراسة (شعرية جغرافية المكان) من حيث:
المكان العام/ المكان الخاص والمكان الطبيعي/ المكان الصناعي ،
والمكان المفتوح/ المكان المغلق. وخص الفصل الثاني لدراسة (شعرية
وصف المكان) من حيث: الوصف التصنيفي/ الوصف التعبيري ،
والوصف البسيط/ الوصف المركب ، والوصف الموضوعي/ الوصف
الذاتي. أما الفصل الثالث فجاء لدراسة (شعرية تركيب المكان) من
حيث المكان الأليف/ المكان المعادي ، والمكان التاريخي/ المكان
الأنبي ، والمكان المسرحي/ المكان الكوني. وتضمن الفصل الرابع
دراسة (شعرية رؤية المكان) من حيث الرؤية الأفقية/ الرؤية
العمودية ، والرؤية من الجزء إلى الكل/ الرؤية من الكل إلى الجزء ،
والرؤية الشمولية/ الرؤية المشهدية/ الرؤية التجزئية.

وبعد ثانية:

فهذه محاولة قرائية تحليلية لشعرية المكان في القصة القصيرة
جداً في المجموعات القصصية (١٩٨٩-٢٠٠٨) لهيثم بهنام بردى. أدعو
المولى القدير أن أكون قد وفقت فيها. ومنه تعالى وحده التوفيق
والسداد.

أ.م.د. نبهان حسون السعدون

الموصل ١٤٣٣ هـ - ٢٠١٢ م

المدخل

مفاهيم وتجربة

١ - تحديد مفاهيم مصطلحات الدراسة

أ - الشعرية

ب - المكان

ج - القصة القصيرة جداً.

٢ - تجربة هيثم بهنام بردى في القصة القصيرة جداً

١ - تحديد مفاهيم مصطلحات الدراسة

أ - الشعرية

تمثل الشعرية الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية ، وتهدف لاكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يتفهم بها أو بين هذه النصوص. وعليه فإن "مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية ، وأخرى اشتقاقية ، وثالثة توليدية مستحدثة"^(١). ولكن اتساع ضفاف الشعرية جعل "منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال"^(٢). وعلى الرغم من ذلك فإن مصطلح (الشعرية) يستمد من ثلاثة مجارٍ أساسية يجري في نطاقها إذ تحيل الشعرية على ما يأتي:^(٣).

١ - نظرية داخلية للأدب

٢ - اختيار المؤلف ضمن الإمكانيات الأدبية المختلفة في: (النظام

الموضوعاتي ، التأليف ، الأسلوب...)

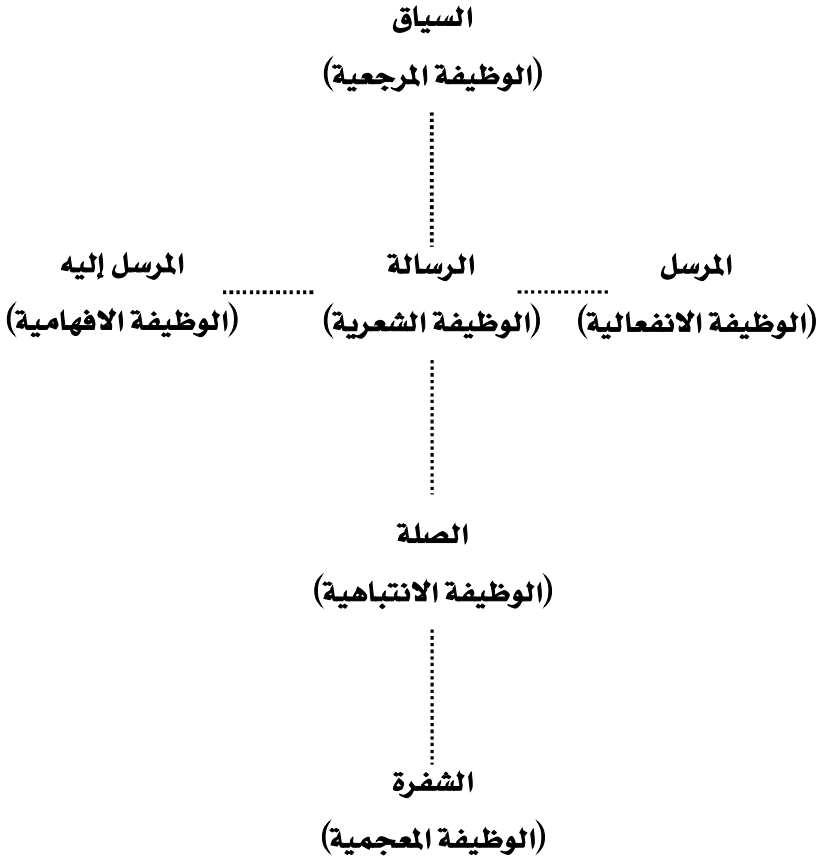
٣ - القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما ، وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيّد بها في أثناء الممارسة الفنية.

وترتبط الشعرية بالأدبية إذ يرى تودوروف بأن ما تدرسه الشعرية ليس هو الشعر والأدب بل هو السمات الشعرية والأدبية إذ يقول: "ليس الأثر الأدبي ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب المنفرد الذي هو الخطاب الأدبي" (٤).

أما ياكوبسون فيرى أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي "ما يجعل من أثر معطى أثراً أدبياً" (٥) وهو "ما يسمح بتمييز ما هو أدبي من غير الأدبي" (٦) لذا فالشعرية تأخذ في حساباتها مفهوم الأدبية كي تتأسس علماً للأدب إذ أن الشعرية علم عام موضوعه الأدب يروم القيام علماً للأدب غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية. أما الأدبية والسمات الشعرية فيستويان ويتوازيان مترادفين موضوعاً للشعرية (٧) فعلاقة الشعرية بالأدبية مثلاً هي علاقة الكل بالجزء وعلاقة العلم بالموضوع ، وعلاقة المنهج بالموضوع (٨).

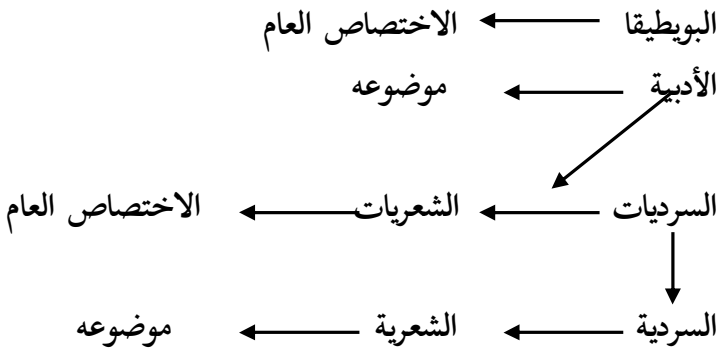
ويعد تودوروف الشعرية بمنزلة نظرية للأدب ، ويكون موضوع الشعرية خصائص الخطاب الأدبي (٩). أما جان كوهين فيجعل الشعرية (علم موضوعه الشعر) من باب أن الشعر جنس من اللغة ، وأن الشعرية هي أسلوبية ذلك الجنس (١٠). ويرتبط مصطلح الشعرية عند ياكوبسون باللسانيات ارتباطاً وثيقاً ، فالوظيفة الشعرية للنص

الأدبي هي الوظيفة اللغوية التي تتحول رسالة ما بوساطتها أثراً
 فنياً^(١١) وتقوم نظرية التبليغ لديه على ستة عناصر تمثل الأطراف
 الأساسية في كل عملية تواصلية هي: المرسل ، والمرسل إليه ،
 والرسالة ، ووسيلة الاتصال أو الصلة ، والشفرة ، وتتولد لكل عنصر
 وظيفة لغوية^(١٢) على وفق المخطط الآتي^(١٣) :



أما جيرارجينيت فيجد أن موضوع الشعرية ليس للنص بل
لجامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المثالية التي ينتمي
إليها كل نص على حده^(١٤).

تمثل السردية فرعاً من أصل كبير هو الشعرية^(١٥) التي تعنى
باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية ، واستخراج النظم
التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها
وسماتها^(١٦). وتندرج السرديات بوصفها اختصاصاً جزئياً يهتم
بـ(سردية) الخطاب ضمن (البوطيقا) التي تعنى بـ(أدبية) الخطاب
بوجه عام. لذا تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب
الشعري على وفق المخطط الآتي^(١٧).



ب - المكان

يُعد المكان "مساحة ذات أبعاد هندسية: وطبوغرافية تحكمها
المقاييس والحجوم ، ويتكون من مواد ، ولا تحدد المادة بخصائصها
الفيزيائية فحسب بل هو نظام من العلاقات المجردة فيستخرج من

الأشياء الملموسة بقدر ما يُستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد"^(١٨). فالمكان وسط يتصف بطبيعة خارجية أجزائه إذ يتحدد فيه "موضع أو محل أدراكاتنا وهو يحتوي... على كل الإمدادات المتناهية ، وانه نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاصق وممارسة وتجاور وتقارن"^(١٩).

يؤدي المكان دوراً كبيراً في عملية الإبداع لأن النص الأدبي لا بد له من وعاء يحتضن أحداثه^(٢٠) إذ يجسد المكان "الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه ، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي ، لا بد أن يتوافر على هذا العنصر ما دام فعل الحكيم هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله وبوساطة آلياته وقوانينه"^(٢١) وبهذا يتشكل المكان باستقلال نسبي ووجود ثابت والملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي يرتبط معها ويتفاعل بها مع الأشياء الأخرى^(٢٢) لأن المكان يُعنى في كل ثقافة على نحو مختلف ، وان كل ثقافة مهيأة لاحتواء أماكن مختلفة وتتضمن مراتب من الممكنة"^(٢٣).

يمثل المكان الأرضية التي تشيد عليها جزئيات العمل الروائي كله^(٢٤) وهو "القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص ، ويستوعب حدثاً شخصية وزمنياً ، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته"^(٢٥) إذ يعني تفرغ الحدث من سياقه المكاني فقدان لدلالته^(٢٦) وحيث لا توجد أحداث لا توجد

أمكنة^(٣٧) فعلاقة المكان بالحدث القصصي علاقة تلازم أي "الصلة بين المكان والأحداث تلازمية إذ لا نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها... وانطلاقاً من تحديد العلاقة بين هذين العنصرين يمكن النظر إلى الشخصيات من حيث الدلالة على تطور الحكاية بين البداية والنهاية ، وهكذا تتشابك الأجزاء لتعرض لنا وحدة النص القصصي"^(٣٨).

ولا تأتي أهمية المكان بوصفه الخلفية للأحداث فحسب وإنما بوصفه عنصراً حكاثياً قائماً بذاته فضلاً عن العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي^(٣٩) لذا فهو عنصر فاعل في الشخصية يأخذ منها ويعطيها ، ويرتبط بحركتها بما يدفع بأفعالها إلى الأمام دائماً^(٤٠) إذ يحدد المكان "الملامح العامة للشخصية وتميزها عن غيرها حيث الأمكنة تنتج شخصياتها المتميزة المختلفة: الشخصية الصحراوية ، الجبلية ، المدنية... حيث كل منها تناسب الآخر ، الاختلاف والتمايز في المستويات الجسدية والنفسية والاجتماعية"^(٤١) لذا يتسع المكان ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث وهو فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها^(٤٢) إذ أن المكان من دون غيره يثير إحساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالحمية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه^(٤٣) إذ أن "العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني ليست بذي أهمية كبيرة لان وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فحسب ، وإنما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريفه لآليات الانزياح والانكسار (Refraction) وتلك

إستراتيجية القاص في تفتيت المكان الواقعي / الثقافي ، وامتصاصه وإنتاجه بصورة متغايرة حتى تتحقق الوظيفة الشعرية المجالية (Roetic function) التي يتمظهر المكان من الخطاب النصي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك (الأبعاد البنيوية/ الدلالية/ الرمزية/ الأيديولوجية) فضلاً عن البعد الجغرافي الذي يعمل على تنظيم خيال القارئ وترتيب معطيات تصوره^(٣٤).

وما سبق لا يكون المكان ممثلاً للإطار الذي تجري فيه الأحداث وتنمو فيه الشخصيات فحسب ، وإنما نظاماً من العلاقات الوثيقة فضلاً عما يوصله من الإحساس بمغزى الحياة عبر وظيفته كونه مركزاً للحدث وعنواناً للشخصية يبرز سماتها وانتماؤها الاجتماعي فضلاً عن تحميله للأفكار والمشاعر لذا يتداخل المكان مع عناصر العمل القصصي متأثراً فيها ومؤثراً عليها لتحقيق الوظيفة الشعرية عبر اللغة النصية العالية التي تعتمد انزياح المكان وتجعله متخيلاً.

ج - القصة القصيرة جداً

تخضع القصة القصيرة جداً لتغيير "مجموع المهيمنات التي تسمح بتشكيل نوع معين ... أن النوع يزداد غنى بالأعمال الأدبية الجديدة التي تلتحم بالأعمال التي سبق وجودها للنوع المعين. إن السبب الذي عمل على نوع ما يمكن أن يفقد فعاليته ، وملامحه الأساسية يمكن أن تتغير ببطء ، لكن النوع يستمر في الحياة تصنف (espece) أي عن طريق الرابط المعتاد وللأعمال الجديدة بالأنواع

الموجودة سلفاً ، وقد يتعرض النوع المتطور وأحياناً لثورة مفاجئة ، ومع ذلك فيسبب الرابط المعتاد للعمل الأولي إلى الأنواع المحددة سلفاً يحفظ (النوع) باسمه على الرغم من حدوث تبدل جذري في بناء الأعمال التي تنتمي إليه^(٣٥). ومن هنا ستبقى القصة القصيرة جداً محتفظة بالاسم النوعي للقصة القصيرة إذ أن تسميته قصة قصيرة جداً وهويتها تحمل نصيباً من الحساسية ما تزال عالقة في تصنيفات النقاد المنكرين والمتحمسين لها بمواقع تتوزع على خمسة أصناف بوصفها نوعاً جديداً^(٣٦).

الصنف الأول: رفضها وظل على رفضه إلى النهاية سواءً عن معرفة بها أو جهل

الصنف الثاني: رفضها بشدة وأعلن عن رفضه ثم قبل بها بعد أن استقرت وانتشرت إذ يمكن إجمال مسوغات إنكارها إذ أن معظم كتابها يركضون وراء (الموضعة الأدبية) أو (التقليعة) أو البدع الأدبية ، واستسهال كتابتها بحجة الخرق للمألوف فأدى إلى هبوط مستواها الفني وعدم امتلاكها ثراءً معرفياً يبقى في الذاكرة.

الصنف الثالث: تريث وانتظر ولم يتخذ أي موقف ولم يعلن أي شيء حتى إذا ما استقرت وأصبحت قديمة أخذ بها وقبلها.

الصنف الرابع: درس وتعرف إليها ثم اخذ بها وتقبلها

الصنف الخامس: تحمس لها وقبل بها فور ظهورها من غير

دراسة

والصنفان الأخيران يعدانها نوعاً أدبياً مستقلاً له أركان تميزه عن

الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي كالقصة القصيرة والرواية عبر بما يأتي^(٣٧).

١ - إن دلالاتها طبيعية وصحيحة في أدبنا المعاصر ، وان كانت الولادة مستقلة ألا إنها امتدادا ، طبيعياً للقصة القصيرة.

٢ - ذات ثقل نوعي إبداعي وحضور فاعل في الراهن القصصي.

لقد نهلت القصة القصيرة جداً من منبعين رئيسين هما^(٣٨) :

١- المنبع الغربي بروافده الفنية والأدبية إذ أن التجديد والتحديث الذي حققه القصاصون في تجاوز المفاهيم التقليدية إذ انبتق من مهارة التجريد الروائي ولا سيما الفرنسي عند آلان روب جرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون وميشال بوتور وغيرهم.

٢- الموروث السردى العربي الذي عرف أنواعاً قصصية مختلفة مثل (القصة/الخبر) و(القصة/النادرة) و(قصة الشعر) وأنواعاً أخرى لها مساس بالقصة القصيرة جداً .

تقوم عناصر القصة القصيرة جداً على الحكائية التي تعتمد على الحدث والشخصية والزمن والمكان ، فالحدث " لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسائل غير المباشرة كالحوارات الطويلة أو المونولوجات وإنما يتجه رأساً ليواجه طرفه المضار"^(٣٩) إذ لا بد من أن تبدأ قريبة إلى الذروة ما أمكن ذلك^(٤٠) أما الشخصية فلا تحتل القصة القصيرة جداً تعددها كما في الرواية والقصة القصيرة وشرح

التفصيلات التي تتعلق بهم لمحدودية حدثها وقصرها إذ تقدم الشخصيات "وهم في لحظة فاعلة تحول أو تغير ويقدر ما يخدم الإيجاء ، وكثيراً ما تنبض لحظة مصيرية في رؤيتهم وفكرهم وسلوكهم" ^(٤١) أما الزمن في القصة القصيرة جداً فغالباً ما يحدد بساعة واحدة أو يوم واحد ونادراً ما يبلغ أسبوعاً واحداً ^(٤٢) إذ لا بد من أن يلتزم القاص بالإيجاز والابتعاد عن التشتت ويجنح كثيراً إلى التكثيف ولا سيما في عرض الزمن ^(٤٣). أما المكان فتتعامل معه القصة القصيرة جداً بخصوصية العلاقات التي تربطه مع بقية عناصر السرد المختلفة فهذه العلاقات يتبادل المكان علاقته التآثر والتأثير ^(٤٤).

أما العنصر الثاني للقصة القصيرة جداً فهو التكثيف إذ يحدد هذا العنصر بنية القصة القصيرة جداً ومكانتها ليس على مستوى الاقتصاد اللغوي وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله ، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته إذا أحسن استخدامه بشكل مثير ومشوق ^(٤٥) عبر الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحى والاقتران على عدد محدد من الشخصيات وشحن الجمل القصصية بالصورة الفنية ، واختزال الحدث القصصي والعناية بالاستهلال في جذب القارئ والاهتمام بنهاية القصة في إعطاء انطباع ليؤكد نجاح القصة أو إخفاقها ^(٤٦).

وتعد اللغة العنصر الثالث من عناصر القصة القصيرة جداً إذ تكون لها خصوصية أكثر لكثافتها الشديدة واقتربها من لغة الشعر

على مستوى الأجواء التعبيرية والرمزية على صعيد الجمل المجازية
والدلالة العامة^(٤٧) بما يمنح القصة غنائية مميزة يعلو فيها البوح
الوجداني أو المناجاة أو التدايعات أو تشتيت الحاجز بين القاص
والشخصية والالتكاء على الحكيم^(٤٨).

٢ - تجربة هيثم بهنام بردى في القصة القصيرة جداً

حاول هيثم بهنام بردى ترسيخ مصطلح (القصة القصيرة جداً) بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً بتكريس نتاجه الإبداعي في معظمه لكتابة القصة القصيرة جداً ونشره في أكثر من ربع قرن للعشرات من قصصه في الصحف والمجلات العراقية والعربية المختلفة إلى أن جمعها في كتاب واحد يضم أربع مجموعات (القصة القصيرة جداً: هيثم بهنام بردى: المجموعات القصصية ١٩٨٩ - ٢٠٠٨) ^(٤٩).

أن هيثم بهنام بردى "يحدث توازناً موضوعياً وفتياً داخل نصه ، بمعنى أنه يحافظ على هوية نصه القصصي ، وعلى الرغم من استخداماته الكثيرة داخل فعل الكتابة كاستخدام الأجناس الفنية الأخرى لتكون رائداً ومحققاً لغرضين: أولهما قدرة النص القصصي على الاستفادة من الأجناس الأخرى ، وثانياً: منح المعنى في النص بعداً شعرياً وانتقائياً وذلك باستخدام الإشارة أو الإضاءة واللمحة السريعة ، والقاص في بنائه كما هو ملاحظ يعتمد ضربة رؤيوية تكشف حالة التلقي السريع والمؤثر والناقد ثم حالة التركيز سواء في

المشهد الحياتي أو في وظيفة النقد داخل النص مما يوفر الموازنة لإنتاج نص يفسر حالة الطرح هذه التي تحددت بالأساس... في رؤية القاص لما يحيطه فهو لا يجزئ التجربة الحياتية بل يركز على زواياها وعلى حساسية أفعالها محققاً بذلك حالات تجتمع في حالة ومحطات متميزة تؤدي الى أكبر^(٥٠).

فعلى الرغم من إصدار هيثم بهنام بردى لرواية (الغرفة ٢١) سنة ١٩٨٧ إلا أن "ملامح التخصص والتكيف والتميز للون الجديد من القصص (القصة القصيرة جداً) قد ظهرت عنده منذ البداية إذ بدا معجباً بهذا الفن مقتنعاً بأهميته وضرورته في التعبير المضيء والمفاجئ السريع والمتفجر، وهو يريد بإحياء المسؤولية الأدبية والأخلاقية نقل تأثير موقف حياتي وإنساني أو الإنساني المفضل به إلى نفوس قارئيه وضماثرهم"^(٥١).

وتبقى محاولة القاص هيثم بهنام بردى في القصة القصيرة جداً ولا سيما مجموعته الأولى (حب مع وقف التنفيذ) "محاولة شجاعة لولوج هذا الميدان الشائك والصعب من الكتابة القصصية ومحاولة وضعها في الطريق الصحيح وإطلاق العنان لها دون تردد أو استحياء، ومهما كانت الآراء النقدية حولها لاستنباط وتنظير القوانين الخاصة بها مبنياً خلالها الأماكن المشرقة دون مبالغة أو استرسال لا مبرر له"^(٥٢).

ينطلق هيثم بهنام بردى في المجموعة الأولى (حب مع وقف التنفيذ) من ثلاثة محاور ليزواج بين الشكل والمضمون هي:^(٥٣).

١ - اليأس والفشل والتأزم الذي يهيمن على أبطال القصة ويستمر هذا التأزم ليتقمص في أشخاص آخرين تغذيهم الشيخوخة وقسوة الزمن.

٢ - الاستفادة من الموروث والأساطير والمثولوجيا لبث روح التجدد والحداثة في النمط القصصي الجديد.

٣ - الاستلاب الجنسي والانطواء المرضي الذي يهيمن على بقية الشخصيات فضلاً عن المزوجة بين الحلم والواقع.

تسعى المجموعة الثانية (الليلة الثانية بعد الألف) إلى زجنا في عوالم وأجواء ومشاهد ترتفع بالأنا لتستذكر خيبتنا المريرة وأحلام الطفولة أو تضرب من مشهد قصير يثير الفزع والمخاوف اذ نبذ هيثم مخاوف الأمس وقدم بحرية ذات أسس وصيفة وترسم بوعي متقدم من ملامح قصة تثال مشروعيتها وحدثاتها وكشوفاتها عبر اللغة المنجزة الطافحة بالحركة والصور ورصد الإشعاع ، والتكثيف والتجريد ، ويستهويه اللعب بالشكل تنسل فيه الفكرة^(٥٤).

واستطاع هيثم بهنام بردى عبر بلورة شخصياته القصصية بفعل الممارسة والتركيز إلى معرفة النظرية والتاريخ لهذا الضرب من الكتابة في القصة القصيرة جداً وبدا ذلك في (عزلة أنكيديو) إذ استثمر الشخصية الأسطورية ذات البعد المعرفي المعروف في ملحمة كلكامش ، فضلاً عن أن نصوص هذه المجموعة تجنح للكثافة والاختزال والتركيز على المشهد مع استخدام جمل سردية ووصفة طويلة نسبياً وتشكل أحياناً عائقاً أمام كونها جمل تشفير^(٥٥).

ولعل من أهم خصائص نص القصة القصيرة جداً عند هيثم بهنام بردى هو تمييز تحقيق وحدتي الزمن والمكان وتأثيرهما على البعض عبر إيجاد الصلة الانفعالية أو التوفر على سببية تنتظم في داخل النص بين الزمن والشخصية والمكان عبر اللغة المشفرة في التعامل مع أشكال الحتمية في الكتابة على الرغم من بساطة هذه اللغة إلا أنها تعمل على تكثيف المشهد في بؤرة لاحقة تتوفر على ما يعنيه المعنى من الدلالات عبر التكثيف على مقطوعة الحدث أو الظاهرة ومنها المفارقة والاستفزاز فهو عبر هذه الوحدات يحافظ على هوية النص كونه نصاً سردياً أولاً ثم وظيفته الأساس كشأن الأجناس الأدبية الأخرى ثانياً^(٥٦).

وتمثل قصص المجموعة الثالثة (عزلة أنكيديو) خلاصة شكل قصصي مكثف بتركيز واختزال ويكثف الحدث الحسي في داخل بنية القدر على التفجر فضلاً عن اقتناص اللحظات السريعة منذ البداية وإيجاد الحلول السريعة في اقتناص النهايات المفاجئة فضلاً عن الدقة في توظيف الجزئيات توظيفاً فنياً يتمشى مع تغير الأحداث في القصة وتوظيف تفاصيله الدالة في خدمة الحدث القصصي وتعميق الإحساس بأعماق الشخصيات فضلاً عن المقتربات الميثولوجية التي تجسد معاناة القاص وعذباته وصراعاته الطيفية بين نفسه وأحاسيسه وبين نفسه وضميره مما قاده إلى نزعة التفاؤل^(٥٧).

ولا يكتب القاص مجموعته (التماهي) إلا بعد أن يهندس

البيئة التي يتحرك وسطها النص فهذه البيئة الجغرافية التي من دونها تتحول اللغة الصورة إلى حالة هلامية/ أميبية تسيل بالاتجاهات كلها: النهوض من سرديات التماهي لا يتحرك خارج الجغرافية/ المكان/ ويشكل ذلك بموضع تجمع وتكثيف إنها حالة وضوح تمنح القارئ القدرة على ملمة مفاصل القص وأطراف اهتماماته^(٥٨).

نلمس أقطاب قصص مجموعة التماهي واضحة عبر ثوابت كل قصة من المجموعة (الزمان والمكان والحظ والموت) لكن المفارقة الحاصلة بين نص وآخر تنطوي على تماهيات مكررة ، وكأن القاص يريد أن يبرهن للقارئ أن يكون في الكتابة على درجة من الإيهامية فضلاً عن موضوع (الدهشة) التي تمتعت بها قصص المجموعة إذ نجد الدهشة في الاستهلال مما يظهر صدمة الدخول في بداية النص القصصي أو في الخاتمة بما تنتهي به القصة من ضربة مؤثرة في النهاية إذ انطلق عنصر الدهشة وتفاعل مع تفعيل الكتابة السردية لإعطاء منظور مؤسس لخطاب الواقع^(٥٩).

وفي نهاية الحديث عن تجربة هيثم بهنام بردى في القصة القصيرة جداً ، نورد رأيه في المقال الذي تصدر مجموعته الأولى بعنوان (القصة القصيرة جداً: لماذا)^(٦٠).

"ترى -أواجه دوماً- ما الذي يدفعنا إلى كتابة القصة القصيرة جداً...؟ أهو العجز..؟ أم قصور في الأداة والمطاولة اللغوية؟ أم هو الكسل؟ ولم ظهر هذا اللون من الأدب؟ وما فرقه عن القصة القصيرة...؟"

قد يقول قائل أن هذا اللون من الأدب قد برر وجوده لأننا في عصر السرعة والتكنولوجيا فيحتم إذن أن يولد أدب جديد يحاكي العصر وتحولاته ، وأن الوقت لم يعد يتسع لتصفح قصة قصيرة ، أو قصة طويلة ، أو رواية... قصيرة كانت أم طويلة. ورغم أن هذا الرأي فيه من الصحة الشيء النسبي اليسير ، إلا أنني لست معه ، فالقصة القصيرة جداً ولادة طبيعية وصحية في أدبنا المعاصر ، وأن ولادتها مستقلة بكيونيتها الخاصة. مع كونها امتداداً صميمياً لفن القصة والرواية -تشرط علينا أن نرعاها ونحتفل بها ، لكي نتخلص من الإشكالات التي تصاحب كتابة القصة القصيرة ، مثل الاستطراد والاسترسال اللغوي غير المبرر في قصة لا يحمل بناؤها وحدثها كل هذا السيل من الكلمات (أنا لا أعني أن نقوم مقام الخياط ونمسك المقص ونعمل نهشاً في القصة القصيرة ونحيلها قسراً إلى جمل وتعابير غير مرابطة يكتنفها الغموض والتفكك لتصبح -بالتالي - قصة قصيرة جداً). لا ... بل أعني فهم خصائص وبناء هذا اللون من الإبداع ، من جزل في اللغة ، واقتصاد في السرد والتركيز والإيجاء في الفكرة وشموليتها ، وإبراز الجوانب المشرقة للعمل الإبداعي ، وتبعاً لهذا فإن القصة القصيرة جداً حالة إنسانية -كالقصة والرواية والشعر واللوحة... الخ- ترصد دقائق الحيات الإنسانية في ضربة سريعة خاطفة ، وليست عجزاً أو عكازاً يتكئ عليه القاص ، كما أنها ليست صالة استراحة أو محطة انتظار.

وأنا -كقاص- عندما شرعت بكتابة القصة القصيرة جداً لم

اكتبها لشيء سوى تلبية لذلك الهاجس الذي يخلق بي عالياً إلى
عالم خاص وأخاذ ، كومضة برق ، أو قصف رعد ، أو تكون قطرة
ماء أسفل حب (بكسر الحاء) وضمن حالة إنسانية أعيشها بكل
جوارحي ، وتنثال الكلمات عندئذ كقطرات المطر لتتشكل بالتالي
قصة قصيرة جداً.

وفي هذه المحاولات حاولت أن أدخل ميدان هذا الفن ، عساي أن
أوفق وحسبي أن أكون".

هوامش المدخل :

- (١) المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي: ٨٧.
- (٢) شعرية تودوروف، عثمانى الميلود: ١٦. وينظر: شمس خلف الغيوم: دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نبهان حسون السعدون، ضمن كتاب: (بلاغة القص مستويات التشكيل السردى في قصص جمال نوري: إعداد وتقديم ومشاركة: د. محمد صابر عبيد : ٣١
- (٣) ينظر: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الحديثة، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٧، العدد ٣ لسنة ٢٠٠٩: ٩. شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس: ١٦.
- (٤) الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ٢٣.
- (٥) قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون: ٢٧.
- (٦) المصدر نفسه: ٢٨.
- (٧) ينظر: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الحديثة، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٧، العدد ٣ لسنة ٢٠٠٩: ١٤.
- (٨) ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم: ٣٦
- (٩) ينظر: الشعرية: ٢٣.
- (١٠) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري: ١٦.
- (١١) ينظر: قضايا الشعرية: ٣٠.
- (١٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.
- (١٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٣.
- (١٤) مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب: ٥.
- (١٥) ينظر: المتخيل السردى، عبد الله إبراهيم: ١٤٨.
- (١٦) ينظر: الشعرية: ٢٣.
- (١٧) ينظر: الكلام والخبر، سعيد يقطين: ٢٢٣.
- (١٨) جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، العدد ٢ لسنة ١٩٨٦: ٧٦.
- (١٩) تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد: ٢٨٠ - ٢٨١.

- (٢٠) ينظر: جماليات المكان الدمشقي، شوقي بغدادي، مجلة عمان، العدد ٣٤ لسنة ١٩٨٨: ١٢.
- (٢١) جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد د. سوسن ألبياتي: ٢٢٩.
- (٢٢) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير: ٢١.
- (٢٣) ينظر: حواريات المكان، إدوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، العددان ٣ و٤ لسنة ١٩٩٧: ٣٩.
- (٢٤) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير: ٩.
- (٢٥) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، نجيب العوفي: ١٤٩.
- (٢٦) ينظر: جدلية الحضور بين الإنسان والمكان، حسن أنعميمي، مجلة النص الجديد، العدد ١ لسنة ١٩٨٨: ٢٢٠.
- (٢٧) ينظر: تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي، عواد علي، مجلة عمان، العدد ٣٩ لسنة ١٩٩٨: ٣٣.
- (٢٨) المكان في رسالة الغفران، عبد الوهاب زعفران: ٢٠.
- (٢٩) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ٦٥.
- (٣٠) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي: ٩٦.
- المكان ودلالاته في رواية العودة إلى الشمال، زياد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ١٢، العدد ٢ لسنة ١٩٩٥: ٢٥٦. الموصل فضاءً روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العددان ٧ و٨ لسنة ١٩٩٢: ٥٦.
- (٣١) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين: ١٠٤.
- (٣٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٢٩؛ دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ٢٩، العدد ١٢ لسنة ١٩٩١: ١١؛ المكان في النص الروائي، د. إبراهيم جنداري، مجلة أفق، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨: ٦.
- (٣٣) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي: ٢٩؛ القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أحمد، مجلة فصول، العدد ٤ لسنة ١٩٨٢: ١٨٢؛ حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط، د. صبري حافظ، مجلة الأقلام، العددان ١٢ و١١ لسنة ١٩٨٦: ١٦.

- (٣٤) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٢٧.
- (٣٥) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب: ٢١٤.
- (٣٦) ينظر: شعرية القصة القصيرة جداً: ٦٩ - ٧١.
- (٣٧) ينظر: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، د. يوسف حطيني: ٧ - ٨؛ القصة القصيرة جداً، احمد جاسم الحسين: ٢٢ - ٢٣؛ القصة العراقية القصيرة جداً، باسم عبد المحسن حمودي، مجلة الأقلام، العددان ١٢ و ١١ لسنة ١٩٨٨: ٧٢.
- (٣٨) ينظر: شعرية القصة القصيرة جداً: ٥٦، ٥٧.
- (٣٩) القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٢٥.
- (٤٠) ينظر: فن كتابة الأقصوصة، ترجمة: كاظم سعد الدين: ١٩.
- (٤١) القصة القصيرة جداً مقارنة بكر: ٣٤ - ٣٥.
- (٤٢) ينظر: فن كتابة الأقصوصة: ٧.
- (٤٣) ينظر: القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨ - ٢٠٠٠، زينب عبد المهدي كاظم، رسالة ماجستير: ٩١.
- (٤٤) ينظر: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد إسماعيل: ١٨.
- (٤٥) ينظر: القصة القصيرة جداً: مقارنة بكر: ٣٩.
- (٤٦) ينظر: شعرية القصة القصيرة جداً: ١٢٥.
- (٤٧) ينظر: تداخل الأنواع القصصية في القصة المصرية القصيرة، د. خيرى دومة: ٢٥٢.
- (٤٨) ينظر: الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة: محمد نجيب لفته: ٢٣.
- (٤٩) ينظر: حبة الخردل: دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً، إعداد وتقديم: خالد إشوع بربير: ١٢.
- (٥٠) تبين الخصائص في كتابة القصة القصيرة جداً: هيثم بهنام بردى أنموذجاً، جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٣٨.
- (٥١) هيثم بهنام بردى وفن القصة القصيرة جداً، أنور عبد العزيز، ضمن

كتاب (حبة الخردل): ٢٥.

(٥٢) حب مع وقف التنفيذ وإشكالية القصص القصيرة جداً، د. بهنام عطا

الله، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٣٤.

(٥٣) ينظر: حب مع وقف التنفيذ: تنوع المضامين وأزمة الشكل، جمال

نوري، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٦٠ - ٦١.

(٥٤) ينظر: الليلة الثانية بعد الألف: نافذة أخرى على فن القصة القصيرة

جداً، جمال نوري، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٦٢.

(٥٥) عزلة أنكيدو في نصوص هيثم بهنام بردى: القصة القصيرة جداً بين

الموهبة وقدرة الأداء، د. جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٤٥

- ٤٦.

(٥٦) ينظر: القصة القصيرة جداً فن الاختزال والتكثيف، جاسم عاصي،

ضمن كتاب (حبة الخردل): ٥٢ - ٥٤.

(٥٧) ينظر: عزلة أنكيدو بين قوة الإيجاز وفاعلية الإيحاء والتكثيف وعد

الله إيليا، ضمن كتاب (حبة الخردل): ١٥٨.

(٥٨) ينظر: القصة القصيرة جداً... فنطازيا، حميد حسن جعفر، من كتاب

(حبة الخردل): ٨٧.

(٥٩) ينظر: قصص التماهي: لغة الاختزال والتكثيف، زهير الجبوري، من

كتاب (حبة الخردل): ١٢٤ - ١٢٦.

(٦٠) المجموعات القصصية ١٩٨٩ - ٢٠٠٨، هيثم بهنام بردى: ١٢ - ١٣.

الفصل الأول

شعرية جغرافية المكان

- ١ - المكان العام/ المكان الخاص
- ٢ - المكان الطبيعي/ المكان الصناعي
- ٣ - المكان المفتوح/ المكان المغلق

مدخل

ليس المكان الجغرافي الجغرافية نفسها بمعناها الوصفي أنه الجغرافية والتاريخ معاً^(١) وبالضرورة فثمة أدنى من الإشارات الجغرافية في كل مكان تجعل القارئ يتصور المكان الذي تنتجه القصة ، ولا يمكن أن ينفصل البعد الجغرافي للمكان بحال عن إحالاته المرجعية الواقعية والثقافية والاجتماعية والتاريخية ، ويحيل على المرجعي بلوازمه كلها ولكنه لا يطابقه بالضرورة^(٢) فللأشياء الموصوفة في المكان أهمية كبيرة في بناء البعد الجغرافي فضلاً على وظيفتها الجمالية التي تناط بها أيضاً وظيفه الكشف عن الوضع النفسي للشخصيات التي تتعامل معها ، وعن الوضع الاجتماعي والثقافي الذي تجر به القصة فيه ، والأشياء تؤثت البعد الجغرافي للمكان فتصبح جديرة بالملاحظة^(٣) ، وعليه فالمكان ليس حيزاً جغرافياً فحسب بقدر ما هو علاقة جدلية في البنية الذهنية الثقافية وما يمتلئ به من مكونات محسوسة وغير محسوسة^(٤) .

لقد استطاع هيثم بهنام بردى: " أن يولي (جغرافية النص/المكان) أهمية كبيرة ، سواء كان المكان حالة معادية أو حالة ألفة لأنه

استطاع أن يبدع في صنع جغرافيات كهذه. بل لأن الجغرافية وهذا جانب من أهميتها ، لها دور كبير في تشكيل (البطل/شخصية النص) توجيه اهتماماته وتكوين ميوله النفسية. كذلك كان لهذا الجانب أكثر من دور وأكثر من حالة اهتمام ، وقد استطاع القاص أن يضرب عصفورين بحجر أن تشكل أبطال من خلال حركة المكان وان يتمكن من صناعة فنطازيا المكان من جانب آخر حيث يتمكن المبدع من تحويل السائد إلى استثناء ، والمعتاد عليه إلى تجاوز وأن يحول التماثل إلى تقاطع" (٥) .

١ - المكان العام/ المكان الخاص

المكان العام هو الذي يحوي الأجسام كلها (٦) . أما المكان الخاص فهو أول ما فيه الشيء ، وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك (٧) وعليه فالمكان العام هو مجموع الأمكنة الخاصة. أما المكان الخاص فهو الذي لا يحوي أكثر من جسم واحد (٨) .

آ - المكان العام

نتلمس شعرية جغرافية المكان عبر ما عرضه القاص من أمكنة عامة كالمدن والقرى والقاعات والأرصفة والشوارع والمقاهي والخوانيت والمتنزهات العامة والسينما والسوق والمطعم والساحات العامة فضلاً عن المكان الخاص من حيث البيوت والأكواخ والمرسم والخيمة والتابوت والمكتبة والقصر.

المدن

"هي بقايا أطلال وسط المدينة القديمة"^(٩).

"في مدينة عصرية دارسة"^(١٠)

"المدينة خلفي تسبح في سراب عائم"^(١١) .

"سافر من مدينته نافضاً عن قدميه الغبار... وصل إلى

مدينة جديدة"^(١٢).

"خرج من المدينة اتكأ على صخرة صماء يتأمل البحيرة

الغافية أخضلت عينه بالدمع... لمح من أبواب المدينة:

الشمالية والجنوبية والشرقية الغربية..."^(١٣)

لم يحدد القاص عبر عرضه للمدن عنوانات وأسماء إنما اكتفى

بعرض المدينة فكرة أو معرفة أو يصفها بالعتيقة ليرمز إلى تراثها

التاريخي العريق في القدم بما تقوم به الشخصية من ضرب الحجارة

الخرسانية بالعصا ، أو يوازها مع المدينة العصرية وعلى الرغم من

حداتها إلا أنها دارسة فضلاً عن أرصفتها المهجورة أو عبر حركة

الشخصية بسفرها من المدينة القديمة إلى أخرى جديدة ، أو عرض

أبواب المدينة المتعددة من الجهات الأربع شمالاً وجنوباً شرقاً وغرباً.

القرى

"ثم ينحدر نحو القرية النائمة بوداعة صبية مجدولة الضفائر

على صفحه"^(١٤).

"ضارباً أزقة القرية المقربة الخالية من الناس"^(١٥) .

"يخرجان كتفاً لكتف من بقايا المقهى المسحور المستوحى في

طرف القرية^(١٦).

يعرض القاص جغرافية القرى في علاقتها مع الشخصية عبر خطواتها الواثقة للعودة إليها بعد معاناة قاسية لاجتياز الجبل الذي تحول إلى ثلج مكسد والوادي السحيق للغاية ، وصورة الزوجة لا تفارقه على طول المسير ، أو تحمل حرات الشمس اللاهبة في الظهيرة بالخروج من القرية تجاه التلة العكسية الصلدة تتذكر أيامها وهي في المدينة في المقهى بتحديد مكانه في طرف القرية فضلاً عن تقديم الأوصاف التعبيرية عبر ذكرها أو ما يتعلق بها من أطرافها وأزقتها.

- القاعات

"كل شيء كان يبدو وقتئذ بلا لون، لحية القاضي البارزة من وراء المنصة، القاعة المكتظة وأضواء المصابيح"^(١٧).

"الكل جلوس في حالة ترقب والصمت يرق على أرجاء القاعة"^(١٨).
"يذكره بصمت قاعة التشريح المكتظة بالأجساد الباردة المقتظرة"^(١٩).

"احتواه الفراغ الرصاصي لهواء القاعة، استدار حول محوره وصار يتجلى الأرجاء"^(٢٠).

"كان الناقد يجلس في صدر القاعة صحبه أحد الأدباء حاملاً رأني وقفاً وخطاً صوبي"^(٢١).

"مشى عالم النضس الشهير بين الكراسي التي تشكل في تراصها وتوازيها معالم القاعة"^(٢٢).

"دخل القاعة يقدم قدماً ويؤخر أخرى.. صدفته النافورة التي تتوسط القاعة... والنافورة تتجه بأبعادها نحو صدر القاعة"^(٣٣).

تنوعت القاعات في قصص بردي من حيث قاعات المحكمة ومحطة القطار السريع وعزف الموسيقى والمنتدى الأدبي والمنتدى العلمي والمتحف إذ كانت قاعة المحكمة مكتظة يرأسها القاضي خلف المنصة للتحقيق في إحدى الجرائم مع إحدى الشخصيات لسماع إفادتها بخصوص الرجل الذي مات ، أما قاعة محطة القطار فهي مكتظة بالمسافرين باستثناء مقعد واحد جلست عليه الشخصية في انتظار موعد وصول القطار بعد ربع ساعة ، ويأتي ذكر قاعة التشريح المكتظة بالأجساد الباردة ، مقارنة في ذهن الشخصية مع فضاء الباص المضاء من الداخل والصمت الذي يخيم على وجوه الركاب. أما قاعة الموسيقى فالشخصية تجلس فيها على الكرسي الباذخ للعزف على البيانو الذي كان في منتهى الدقة كأن موجودات القاعة تشاركه في البكاء المرير. أما قاعة المنتدى الأدبي فتم فيها المداخلات القصيرة المثيرة والالتقاء بالأدباء والحوار معهم فيما يتعلق بتجربة الشباب في القصة بلبنان. ويقابل القاص بين قاعة المنتدى الأدبي بقاعة أخرى للمنتدى العلمي التابعة لمختبر علوم الحياة في حين تأتي قاعة المتحف للتعبير عن الإرث الحضاري المتميز بهيئتها من حيث النافورة وخرير الماء الذي تكسرت الأرض من جريانه ، وخشب الزان فيما يتعلق بمقاعد الحضور.

- الأرصفة والشوارع

"أسلفت الشارع... وفي جانب الشارع... ينتصب جسدها فتعاطفت مع الشارع" (٢٤)

"فانطلقت أعبر الشارع كالهارب من مطارد، وقبل أن ابلغ الرصيف المقابل التفت إلى الوراء ورأيته" (٢٥).

"الشارع طويل، طويل....خطوات تلاحق ناحية الشارع" (٢٦)
يعرض القاص الشوارع والأزقة ليعطي المشهد الحياتي أحداثه التي تقوم بها الشخصيات من حيث المرور على أسفلت الشارع الحار في فصل الصيف ولا سيما شهر حزيران فضلاً عن الإشارة لجانب الشارع، أو انتقال الشخصية من الشارع لبلوغ الرصيف المقابل للهرب من الالتقاء بشخصية أخرى غير محببة على النفس أو ارتباط الأرصفة والشوارع بإيقاع الشخصية وخطواتها المتلاصقة للوصول إلى الأزقة.

- المقاهي

"مثل عاصفة هوجاء دخل المقهى" (٢٧)

"وألقى نظرة متأملة إلى الخارج عبر زجاج المقهى" (٢٨)

"وخطاه الواهنة تقطع بلاط المقهى نحو الواجهة الزجاجية" (٢٩).
تمثل المقاهي الحياة الاجتماعية للشخصية عبر الحديث عن الواقع الاجتماعي الذي تحياه إذ يرتبط هذا المكان العام بشخصيات القصة من مثل الرجل الأديب الذي يجد في هذا الوضع تعبيراً عن شخصيته ولكنه في هذه المرة عجز عن التعبير الدقيق فيما وجده

النادل في أقداحه البيضاء من الدوائر المغلقة والكلمات المعبرة ، فهو في حالة قلق لما يقوم به من التدخين بشراهة وامتصاص الفلتر والكز على حوافه بقوة أسنانه ونظره بقسوة الأحداق التي ألقاها على طاولة المقهى في حين كانت الشخصية من مقهى آخر حادة الملامح تحملق بنظرها عبر زجاج المقهى على المطر الذي يسقط بغزارة عبر مراجعته للرصيف المقابل في حين يعرض القاص في المقهى أرجل العجوز بعكازه إذ يقطع بلاط المقهى موجهاً كلامه إلى صاحبها بأن يفتح الباب والنوافذ للشخص الجالس.

- الحدائق والمتنزهات العامة

"لم يكن يفصل بين المصطبتين سوى تشابك اخضر كثيف لشجرة آس بحيث أن الجالس على إحدى المصطبتين لا يرى الجالس على الأخرى... التصقت مؤخرة رأسي بالحافة العلوية للمصطبة"^(٣٠)

"في ركن قصي من المنتزه حرك الرجل المصلوب منذ الأزل.. عبر أرجاء المنتزه المسور"^(٣١).

يعرض القاص عبر الحدائق والمتنزهات العامة قصص الحب إذ يلتقي المحبون في أجواء المنظر الجميل من الخضرة وتناسق المصاطب وأسواره التي حددت بعناية لتعكس منظر الأعشاب وأنواع الأشجار ولا سيما ألأس فضلاً عن ورود الربيع المبكر.

- السينما

"ينظر عبر الزجاج إلى واجهة السينما المزدانة بالنئون"^(٣٢)

تبدو السينما بوصفها مكاناً عاماً يرتاده الناس لمشاهدة العرض الجديد للأفلام عبر الشخصية الجالسة في المقهى إذ يُنظر الأديب عبر زجاجها إلى هذا المكان الذي يعرض للناس عصارة الخيال الإنساني في التعبير عن التجربة عبر متابعة إيقاع حركاته فهو يكرر النظر إلى السيقان حالة إمساكه بالقلم وهو يجول نظره بين حين وآخر إلى واجهة السينما.

- السوق

"وحين كنت أنكب الأزقة الظليلة في طريق من السوق إلى البيت"^(٣٣)

يقدم النص السوق عبر إيقاع حركة الشخصية التي تسعى إلى الاستئصال بالأزقة الباردة في طريقها من السوق إلى البيت بعد قضاء وقت لا بأس فيه تحت حرارة الشمس اللاهبة. ويوحى نص القصة بأن السوق مخصص للطيور لأنه اشترى طائر الحسون ، وهو عبر طريقه من السوق إلى البيت يفكر بالبيت الذي سيعده لهذا الطائر الجميل.

- المطعم

"بقامته الفارعة وملابسه المرتقة أمام واجهة المطعم الخارجية يقف صائحاً"^(٣٤)

يعرض القاص المطعم عبر واجهته الخارجية إذ يقف بقربها رجل تبدو عليه ملامح الفقر المدقع وهو يحمل السكائر التي يريد بيعها لتحصيل رزقه اليومي ، عبر وقوف هذا الرجل أمام واجهة المطعم

يبدو عليه انه أعمى ، فما كان من الذين يجلسون في المطعم إلا أن يرفأوا به وينطلقوا من المطعم إلى خارجه ليمنحوه بعض النقود فرفض أخذها قائلاً (أنا لست شحاذاً يا بني) فهو إذن يريد أن يكسب رزقه بعرق جبينه ولا يعتمد على الشحاذة.

- الساحات العامة

"حيث تترامى الساحة الفسيحة المكتظة بالرافعات والحدالات"^(٣٥)

"وقبل أن تحتويها الساحة الفسيحة المواجهة للعربات الواقفة"^(٣٦)

"وأسطح البنايات العالية التي تحزم الساحة من كل صوب"^(٣٧)
تبدو الساحات العامة في قصص بردى عبر النظر إليها ومشاهدتها من الشخصية ، فالساحة الأولى التي تكتظ بسيارات البناء ينظر إليها الرجل من نافذة غرفته في البناية الشاهقة إذ تعبر هذه النظرة عن حوار الشخصية في نفسها عبر تقديم المستوى الحياتي الذي يتمثل بالساحة ليرمز القاص بذلك إلى أزمته الداخلية عن طريق معاينة الأشياء بقصدية واضحة. أما الساحة الثانية فهي للعربات ترتبط بمحطة القطار في حالة انتظار وصول القطار في حين يصور القاص الساحة التي تخترقها أسطح البنايات من كل جانب تصويراً دقيقاً في اشتراك السكان جميعاً بحرارة الظهيرة اللاهبة.

ب - المكان الخاص

- البيوت

"غضت العجوز أطراف أهدابها ورأت الشناشيل المشرعة بوجه السماء، والمستائر التي تفصل بين أبواب البيوت وجو الأزقة المزدانة بصخب الأطفال وصراخ الباعة"^(٣٨) .

"بيد أن السكوت لف أرجاء البيت فجأة"^(٣٩)

"وحين وصلت إلى فم الزقاق الذي يفضي إليه دارنا"^(٤٠)

يمثل البيت خصوصية لساكنيه من حيث ألفته في خفايا النفس الإنسانية من حيث الشناشيل التي تزين الواجهة الأمامية للبيت وسط الزقاق الذي يدل على الحياة المعاشية من حيث صراخ الباعة الذي يختلط بصراخ الأطفال الذين يلعبون وسط زقاقهم وبيوتهم في حين يعرض القاص ما يقابل الصراخ بهدوء البيت الذي يعود للرجل الذي استهوته الرغبة أو عبر إيقاع الشخصية وحركة الرجل من السوق إلى داره بعد رحلته لشراء طير الحسون.

ولا يكتف القاص بذكر البيت فحسب وإنما يركز أيضاً على

الموجودات:

"كنت مستلقياً أحرق في سقف الغرفة حين انفتح باب الدولاب

الخشبي وانسلت غلالة النوم منه إلى باب الغرفة الذي انفتح

على مصراعيه...ثم انفتح باب الغرفة...فتحت باب الغرفة..."^(٤١)

"غرفة مشيدة من آجر وصلصال مسقفة بطابوق"^(٤٢).

"واشمل غرفته بنظرة متعبة: أغرق في أشياءها، أبحث عن أثاثها" (٤٣).

تظهر نصوص القصص إعطاء خصوصية للبيت من حيث وصف جزئياته وموجوداته: الغرفة وسقفها وبابها ، فضلاً عن نوع مادة البناء والتسقيف فيما تلقي الغرفة بظلالها على الشخصية وخصوصياتها عبر النظرة المتعبة لأشياءها ومحاولة البحث عن الأثاث وفي ظل هذه الأجواء يحاول الرجل أن يجد نفسه وسط البرد القارس متمنياً انه يختنق لان البطانية الوحيدة التي يملكها تعجز عن تدفئته وأسنانه تصتك ، وترتجف الركبتان فحاول إدخالهما في طيات بطنه بحثاً عن الحرارة الدافقة فضلاً عن وصف للسرير.

"ومن النافذة المقابلة للسرير تسلكت خيوط قضيته لفجر جديد متمم" (٤٤).

"وأما السرير الذي طويت بطانيته لتكشف عن وجه شرف ناصع البياض" (٤٥).

"وقبلت التوطئة: ذاكرتي فقط انحصرت فقط في لهاثها بين قوسين الأول المتسلل من فضاء المطبعة إلى غرفتي المؤثثة الأنيقة، والثاني امتصاص ضوء الغرفة البارق نحو فضاء المطبعة" (٤٦).

ويؤطر القاص البعد الجغرافي للغرفة خارج حدود البيت بل في إحدى المطابع إذ تتعلق بالشخصية عبر ذاكرتها فيما يتعلق بالضوء المتسلسل من الشر إلى فضاء المطبعة والغرفة وبالعكس مما يوحي

بالمكان من حيث وصف الغرفة (غرفتي المؤثثة الأنيقة) في فضاء محدد هو (المطبعة).

ويكمل القاص البعد الجغرافي للبيت من حيث جزئياته: الحديقة والحمام:

"احتضن السنون الجريح براحتيه وقربه من شفثيه ثم قبله، وغيببت جسده الفارع الغرفة الخلفية المفضية إلى الحديقة"^(٤٧).
"تسلل كديده كل فجر إلى المطبخ، فتح الثلاجة، وأخرج علبة الجبن الأبيض ضمن الحساء ووضعهما على منضدة الطعام بجانب الخبز المحمص الساخن"^(٤٨).

"وسرق بعضاً من الأبر والدبابيس من ماكينة الخياط وانزوى في الحمام"^(٤٩)

يعرض القاص الحديقة عبر المكان الذي يفضي إليها إلا وهو الغرفة الخلفية للبيت في لحظة إنسانية ارتبطت بها الشخصية مع موت السنونو الجريح في حين يقدم القاص المطبخ للتعبير عن الحاجة الإنسانية للطعام من حيث مكوناته: الثلاجة، منضدة الطعام، في حين يعرض القاص الأم عبر قصة الساحر الذي يبلع الدبابيس والأبر، وما كان من الطفل الذي شاهده على شاشة التلفزيون إلا انه يعمل الشيء نفسه إذ سرق ذلك من ماكينة الخياطة لأمه، وما لبث أن انزوى إلى الحمام كأنه ممثل على المسرح عبر بلعه للأبر والدبابيس فوصل إلى خاتمة المسرحية بالموت.

- الأكواخ

"برز في تلك اللحظة من باب الكوخ المظلل بأشجار الموز شيخ
طاعن في السن وصرخ: اترك المرأة أيها القذر"^(٥٠)
"على سقف الكوخ القرميدي الأحمر"^(٥١)

يتجسد الكوخ عبر بعده الجغرافي الذي يقدم القاص في موقعه
المظلل بأشجار الموز أو مادة صنعه (القرميد) ولونه (الأحمر) ، فهذا
الكوخ المتألق وسط هذا الجمال الطبيعي (الأشجار) لا يتناسب مع
شيخوخة ساكنه الذي تعرض للقتل في حين يبرز الكوخ الثاني
بلونه المتميز وامتصاص ضوء الشمس عليه بين أغصان شجرة
البلوط التي تحنو عليه وبابه الخشن ونافته المظلة على الطبيعة
الفسيحة.

- المرسم

"يدخل البحر مرسم الفنان ويمسك الفرشاة، يقتنص في رأسه
الأشيب المشتعل بالحب والحكمة الأزلية... ويمتلئ المرسم
بالكائنات الخرافية"^(٥٢).

يلقي المرسم بظلاله على شخصية الفنان الذي يريد تأكيد فنيته
ومهارته في لحظة تأملية يدخل فيها القارئ تخيل كائناته الخرافية ،
ويعكس الرسم دلالة مكانية خاصة بالشخصية الا وهي العزلة عبر
مشهد يقرب من الغرائبية عن طريق تخيل جماجم الطيور بحجم
البيت ، وثياب من عصر النهضة ، فضلاً عن مكونات الكون من
الشمس والقمر والنجوم ، فالبحر يدعو الفنان للخروج من عزلته

الأبدية ويحاكي فرشاته وألوانه ليأخذه الى الأفق بعيداً عن التوقع على نفسه.

- الخيمة

"حافة باب الخيمة المخروطي... أمام باب الخيمة... فوق سطح الخيمة... نحو الخيمة... اقترب من الخيمة... سقف الخيمة الأبيض" (٥٣).

يعرض القاص الخيمة في وسط الجبل الثلجي عبر بابها وسطحها والسقف الذي أصبح قطعة من الثلج ، وتعكس الخيمة بظلالها على الشخصية (الرجل) الذي هيأ هذه الخيمة وأثاثها الداخلية السرير والمنضدة والبطانية والشرشف والمذياع ، وأثار انتباهه الكلب الذي يحرس خيمته وصاد طعامه أرنب بين فكيه. إذ تتحول الخيمة وموجداتها الخارجية فضلاً عن الرمز الى اللون الأبيض من تعاملهما مع الثلج الذي يتساقط من السماء فهذا يوحي بعزلة الإنسان الداخلية السوداء مقابل الخارج ناصع البياض.

- التابوت

"حملوه ووضعه في التابوت البارد" (٥٤).

يقدم القاص مكاناً خاصاً بالشخصية (التابوت) بارتباطه مع الكوخ وغرفة البطل اذ سقط ميتاً بعد صراعه مع الثور فما كان من الجيران إلا أن غسلوه وكفنوه بالقماش الأبيض ووضعه في التابوت تهيئة لدفنه لكن روح الرجل باقية تلحظ ما يفعله الرجال بالجسد.

- المكتبة

"شيعه بنظره حب حتى خرج من الغرفة مشى صوت المكتبة انتقى كتاباً وقبل أن يستدير سمع صوت ابنه من خلفه" (٥٥).
ثم انتقى من مكتبته كتباً ما قرأها بعد، وضعها مع أوراقه في حقيبة جلدية" (٥٦).

تمثل المكتبة مكاناً ثقافياً لارتباطه بالعلم والمعرفة التي تستحصل من الكتب التي تملأ إدراج المكتبة الشخصية، فالرجل اختار كتاباً للقراءة، ولكن فعل القراءة لم يتم لانشغاله بابنه الذي سمع صوته، فتعطل الفعل الثقافي عندما ألقى الرجل الكتاب على المنضدة ليرى ما يفعله الابن بطائر السنونو، ويمنعه من ضربه بالرمانة. في حين يعرض القاص مكتبة شخصية أخرى يعمل الرجل على انتقاء مجموعة من كتب ويضعها في الحقيبة مع مشاريعه المؤجلة وبهذا تحدثت المفارقة، فالكتب التي تم اختيارها للقراءة ولكن القصة تعطل هذا الفعل في الانشغال بمسألة إنسانية من مساعدة الحيوان من عين الطفل أو التخفي بتقمص المشاريع المؤجلة إذ وضعت الكتب مع أوراق المشروع الذي يؤجله الرجل في كل مرة.

- القبر

"استطيع وأنا مغمض أن اهتدي إلى قبر أبي" (٥٧).
يوحى القبر في النص القصصي بدالتين: الأولى خصوصيته للذي دفن فيه، فهو لا يجوي إلا شخصاً واحداً وبهذا يكون مكاناً

خاصاً ، والدلالة الثانية خصوصيته للزوج لان المدفون في هذا القبر إنسان قريب إلى نفسه (الأم) ، لتأكيد عمق الصلة بين هذا الرجل المتزوج الذي يجد أن أمه تهمس له بغضب أي تريد الزيارة ، فما كان منه إلا أن وقف على قبر أمه فجثى على ركبتيه ووضع باقة الورد فوق القبر ، فارتاحت نفسه من الأعماق وكأنه سمع صوتاً يقول له شكراً ، لذا يعرض القبر ثنائيين الغضب / الشكر عبر شعور الشخصية بالأم المدفونة في القبر.

٢ - المكان الطبيعي/المكان الصناعي

المكان الطبيعي هو الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته وتشكيله فهو قد وجد هكذا منذ الأزل بصورته الخاصة وخصايته وخواصه المعبرة^(٥٨). أما المكان الصناعي فهو الذي تتدخل يد الإنسان في تشكيله وإعطائه طابعاً مختلفاً عن غيره^(٥٩).

أ - المكان الطبيعي

تشكل شعرية ثنائية (المكان الطبيعي/المكان الصناعي) عبر تعدد الأنماط للدلالة على الأمكنة التي تطالها جهود الإنسان الأخرى التي طالتها وأسهمت في تشكيلها ، فالمكان الطبيعي من مثل الأرض والسماء وما يتعلق بهما. أما المكان الصناعي فتتنوع أشكاله من صالات وحقول وساتين وأزقة ومطبعة وساقية.

- الأرض

"تغوص قدماه في طيات الثلج المنفرش على امتداد الأرض حوله" (٦٠).

"كما تمطر السماء بغتة تصلب فوق الأرض كالجبل" (٦١).

"انتشرت أرض حصدت للثو فأتبعته السيقان الصفراء" (٦٢).

"أخرجته وضعته على الأرض. على الأرض نفسها" (٦٣).

تمثل الأرض الجزء الثاني من الكرة الأرضية بما يقابل (الماء). ويعرض القاص (الباب) هذا المكان الطبيعي عبر الظواهر الجوية التي أثرت فيه ، فالأرض قد أصبحت قطعة ثلجية تغوص قدم الإنسان فيها عند المشي عليها. وقد تكون الأرض كالجبل بفعل الأمطار الغزيرة ، وقد تكون أيضاً قد حصدت من مزروعاتها ، أو تكون الأرض لوحدها من دون ذلك التأثير من الظواهر الكونية الثلج والمطر. وترتبط الأرض في قصص بردى بالرمال والعشب.

"جلس الرجل فوق الرمال وراوده شعور بأن الأرض تناديه من الأعماق" (٦٤).

"وقفاً معاً ينظران نحو امتداد العشب العسجدي... مدد البندقية على العشب... همدت الحركة في الجسد الممدد على العشب الأخضر" (٦٥).

يعرض القاص الأرض عبر الرمال وإيقاع حركة الشخصية عليها دلالة على الألفة والتوحد مع الأرض (الأصل) وما يوحي بهذه الصلة الحميمية ما انتاب الرجل من الشعور ببناء الأرض له ، أي

الالتزام بقضية الأرض لذا فإن المكان الواقعي يرتبط بالقضية. أما العشب فوجوده على الأرض يدل على النماء والخصب والرخاء ، ولكن تحدث المفارقة فالعشب عسجدي أي يعطيه القاص لوناً أصفرأ في فصل الخريف ، فيقدم لوحة فنية عبر مشهد امتداد العشب الأصفر والتصاقه في الأفق الأزرق بخط مستقيم يظهر عبر عيني الشخصية عند محاولة التحديق بهذا المنظر.

- الجبال والتلال

"الخطوات الأخيرة للوصول إلى القمة ثم ينحدر نحو القرية... وتسلمت نظراته معالم الجبل الباسق أمامه"^(٦٦).

"لا شيء خلصي سوى التل، لا شيء أمامي سوى جبل... أحرث صدر الجبل بخطوي"^(٦٧).

"جبل شاهق يناطح المطلق"^(٦٨).

"حتى سفح الجبل المكمل بالثلج"^(٦٩).

"مرمى حجر بسفح كل صغير مكمل بطبقات الثلج"^(٧٠).

"ومن موقعي فوق تلة كلسية صلدة مطلة على تموجات النهر"^(٧١).

من المعلوم أن الجبال أعلى ارتفاعاً من التلال فضلاً عن سعة عرض الجبل وامتداده أكثر من التل ، فتبدو هذه الأمكنة الطبيعية واضحة في قصص بردى عبر تنقل الشخصية فتشكل إيقاعاً قصصياً عبر المكان ، وتعبر وصول الشخصية إلى قمة الجبل عن الإرادة القوية للوصول إلى القرية عبر الانتقال من الجبل ، وشخصية أخرى

تسعى سعياً حثيثاً لوصول الجبل عبر الخطى الواثقة. وهناك الجبل الشاهق جدا كما يبدو عبر رحلة كلكامش بحثاً عن العشبة ، أو يعرض القاص الجبل أو التل وقد تحول لونهما الترابي إلى البياض بسبب كثرة سقوط الثلج عليهما ، ويصف القاص التلة بالصلادة والقوة فضلاً عن مظهرها الجميل وهي تطل على النهر. وبهذا توحى الجبال بالشموخ والأنفة والكبرياء لذا تسعى الشخصيات للوصول إليها لتحصل على مبتغاه من هذا السعي الحثيث.

- السهول

"تسلق التل ثم انحدر نحو السهل" (٧٢).

فإذا كانت الجبال والتلال أرض وعرة ، تأتي السهول على تضاد فيها في الانبساط في إيقاع الشخصية فبعد أن تسلق الجبل وخاطر بنفسه يميل الطريق للانحدار نحو السهل الفسيح.

- الأودية

"تمعن في الوادي المنبسط تحته" (٧٣).

"تأمل الوادي والجبل المعمم بقبعة من الثلج" (٧٤).

"بروزات صوانية أشبه ببيوتات ومعابد منفردة تنفرش على أخاديد الواديان المتوسطة العمق" (٧٥).

يعرض القاص الوادي ليحمله بمعاناة الإنسان في الوصول إليه ولا سيما بطل قصة الثلج الذي يكابد في تسلق قمة الجبل ليصل إلى الوادي ويحقق هدفه الأسمى في نقل الجريح الذي يحمله على كتفه لإيصاله إلى القرية في وسط الثلج الذي غطى الأرض كلها في

حين تحول الوادي والجبل قطعاً بالثلج بمثابة قبعة يرتديانها. في حين يصف القاص تكوين الوديان من حيث نمطين متوسطة في العمق وعميقة جداً.

- البحار والأنهار

"يرى الساحل الرملي الساخن... ويصير للماء لون الرصاص المصهور"^(٧٦).

"على تموجات النهر الرصاصية الساعية إلى مئاها"^(٧٧).

"الصفصاف النامي على الشاطئ الصلصالي"^(٧٨)

تبدو البحار والأنهار بما فيها من مياه صافية دعوة للقارئ لتلمس القيمة الجمالية ، فمن كثرة الماء الساخن يتحول الماء من لالون له إلى لون الرصاص لتجمع الحرارة في قطراته المتجمعة عن الساحل الرملي الساخن من وجهة نظر الشخصية الرائعة ، وفي إيقاع الشخصية ورصدها للمكان عبر التلة تظهر تموجات النهر لتفضي جمالية وألقاً على المشهد الطبيعي ، ويرتبط وصف الشاطئ الصلصالي بوجود نبات الصفصاف على مراحل ، ووجود اليمامة على أغصان الصفصاف مما يوحي بمنظر بهي يشترك فيه الماء والنبات والحيوان لتشكيل تكوينات فنية في تقديم المشهد الطبيعي بأبهى صورة وأكملها.

- السماء

"والسمااء الزرقاء"^(٧٩).

"كما تمطر السمااء بفتة"^(٨٠).

"السماء أعلى الصاري المحطم" (٨١).

"السماء الصاحية" (٨٢).

"والسماء الرصاصية أشبه بلوحة تجريدية" (٨٣).

"الدائرة التي ترسمها الطائرة المحلقة في السماء" (٨٤).

يقدم القاص السماء بأوصاف قد تتكرر عبر مجموعاته القصصية الأربع من حيث اللون: الزرقة أو اللون الرصاصي بفعل تكبد الغيوم للاستعداد للمطر ، أو يعرض السماء في وهي في حالة إسقاطها للمطر أو عرض المشهد بتضاد عن ذلك في صفاء السماء وصحوتها ، أو حركة الطائرة على امتداد القطر إذ ترسم دائرة من الدخان تبقى لفترة ثم تختفي لتعود السماء على صفائها وألقتها من جديد ، ويتشكل هذا الوصف التجريدي للمكان الطبيعي عبر عين الشخصية التي تنظر عبر تنقلاتها إلى الأعلى فتلقي السماء بألوانها وحالاتها الجوية على الشخصية الكاملة فيها. ولا يكتف القاص بعرض السماء فحسب وإنما يركز على موجوداتها من الغيوم والنجوم والشمس والقمر.

- الغيوم والنجوم

"يخلق بين الغيوم الحبلى المحملة بالمطر" (٨٥).

"توقفت الريابية والرصاصية عن جريها المحموم نحو
مكوثها" (٨٦).

"النجوم المومضة: زرقاء ، صفراء ، عسلية" (٨٧).

يقترن ذكر وصف السماء بالغيوم التي تسعى عبر تغير ألوانها من البياض إلى اللون الداكن حتى تسقط المطر ، والشخصية تنظر إلى هذه الغيوم التي يصفها القاص بـ(حلى بالمطر) في حين يعرض القاص الغيوم في حالة أخرى من حيث توقفها بعض الشيء لتعاود مهمتها من جديد في إسقاط المطر.

أما النجوم فهي تبدو في مخيلة الشخصية بألوان متعددة تومض في نفسه: زرقاء ، صفراء ، عسلية مع تحديد عددها (تحرزه العشرات) وشيئاً فشيئاً حتى تتقارب مع هدير خافت عدائي يعبر عن قلق الشخصية على الرغم من جمال المنظر البهي من سواد السماء ونجومها المتألثة عبر انتقالاتها لتتقرب بعضها من البعض الآخر.

- الشمس

"سعت نحو حزمة الشمس المؤتلفة بالضياء الصباحي وغرقت داخل شلاله" (٨٨).

"ارجع يده ثم زحف على عجل حتى صار داخل مستطيل الشمس الرابض أمام باب الغرفة" (٨٩).
"والشمس حجرة منضدة" (٩٠).

"كان الكوخ يسبح في موجات الشمسي الفتية" (٩١).

"وتحت وقدة الشمس حزيرانية طارا شاقولياً" (٩٢).

يقدم القاص الأوصاف المتعددة للشمس بإطلالتها على الأرض إذ يحدث شروقها أو مغيبها التناسق الرباني ما بين الأعلى

والأسفل ، والتأثر والتأثير ، فيعرض الشمس عند الصباح وهي تشر أشعتها الدافئة على الأرض ، وتظهر الشمس عبر حركة الشخصية تحتها ومحاولتها الوقوف تحتها حتى تصبح في داخل مستطيل الأشعة الشمسية ، ويصف القاص في النصوص الثلاثة الأخيرة الشمس في حالة حرارتها فيشبهها بالجمرة المتقدة من اللهب الذي تصدره بأشعتها ولا سيما في شهر حزيران اللاهب ، في حين يشبه بدء شروقها بموجات فتية لا تزال بكرة لم تتقد بعد لتصبح فيما بعد جمرة متقدة...

- القمر

"أن القمر أشرق في قبة السماء منيراً فضاء الجبل... فأحس ببرودة قاسية في عروقه، وببطء ألقى ينظر القمر الذي بدأ نصفه المضاء بالاختفاء، وراء سحابة رصاصية اندلق القمر ثانية يغسل الفضاء بنوره الفضي"^(٩٣).

يبدو القمر بنوره اللامع الوضاء في رحلة الشخصية من الجبل إلى القرية في وسط الثلج الكثيف إذ وصل قريته وهو يحمل الجريح على مشارف الطريق ، مع بدء تحول فضاء الجبل من التائق إلى العتمة لولا بروز القمر وما يلبث أن يعاود الرجل المسير إلى أن وصل القمر إلى حد الاختفاء بسبب السحابة الرصاصية التي صدت النور والضوء ، ومن جديد عبر نوره الفضي يسير الرجل لإكمال مهمته ، والجريح يسأل عن الوصول.

ب - المكان الصناعي

- الصالات

"فتحت الصالة البائسة المعتمة بالتصفيق"^(٩٤).

"فأنطلق الطبل يجلد فضاء الصالة... وجعل ذراعه اليمنى
تتخذ زاوية قائمة مع بلاط الصالة"^(٩٥).

"اصطلى فضاء الصالة بالقصف المتولد من الآلات
الموسيقية"^(٩٦).

تنوعت الصالات في قصص بردى ما بين صالة سينما ، وصالة
بيت دعارة ، وصالة لعزف الموسيقى ، فصالة السينما بائسة من
حيث البناء والمظهر بما يتناسب مع رداءة التصرف الإنساني في
داخلها إذ انتشر الصخب الطفولي الراعد في أثناء مشاهدة طرازان
بعضلاته القوية ، في حين تميزت صالة بيت الدعارة بابها الخشبي
القديم وأريكتها ، ومدفأتها الحجرية المغمورة في الجدار الرخامي
فضلاً عن آلة التسجيل والتمتمة بما يتناسب مع الفعل الإنساني
الفاقد إذ ترك الرجل الصالة وهي تعج برائحة فحولة حريفة ، أما
قاعة عزف الموسيقى فتدل على الذوق الإنساني المتميز من الغرف
على أنواع الآلات الموسيقية المختلفة ومن ثم تحول العزف إلى
قصف وجنون في قمة المبالغة لا يتناسب ولا ينسجم مع ما بدأ به.

- الحقول والبساتين

"على امتداد أفقي للبصر، وفي مواجهة عيني العجوز المستكينة
على كرسيها الممدد على ارض الحقل المعشوشبة"^(٩٧).

"والزرع المحصود الذي يحاذي الشارع من الطرفين" (٩٨).

"وخرير الماء المنسوب نحو الحقول" (٩٩).

"وتسلق شجرة الرمان الواقفة على طرف البستان" (١٠٠).

تعبّر الحقول والبساتين عن الجهد الإنساني المبذول فيها من أجل كسب الرزق عن طريق المحاصيل الزراعية والفاكهة ، ففي النص الأول يعرض القاص الحقل المتميز بأعشابه الخضراء اليناعة ، في حين يقدم النص الثاني المنظر الجميل بانسياب الماء بهدوء ورقة نحو سقي الحقول لإدامتها في حين يتضمن النص الثالث وصف الشجرة (الرمان) وتحديد موقعها في طرف البستان ، وتقديم إيقاع الشخصية من حولها ، إذ يسعى طرازان عبر الفيلم السينمائي إلى التسلق بعد أن قلص عضلاته مزهواً بنفسه ونظرته الضئيلة إلى الرعد بكونه في قمة الصغر.

- الأزقة

"والستائر التي تفصل بين أبواب البيوت وجو الأزقة المزدانة

بصخب الأطفال وصراخ الباعة" (١٠١).

"كنت أنتكب الأزقة الظليلة في طريقي من السوق إلى

البيت" (١٠٢).

"ومشى صوب نم الزقاق ليتلقفه الصبيان الضيعة" (١٠٣).

تعبّر الأزقة عن الحالة المعاشية للسكان في المناطق الشعبية القديمة إذ يعرض القاص أجواء الأزقة من حيث الصخب ، أو من حيث البناء (الأزقة الظليلة) التي تستر أشعة الشمس عن الماشي في

أجوائها في حين يواجه المحب استهزاء الصبية فيرموا عليه الحجارة والقشور وهو يدخل (فم الزقاق) أي بداية الزقاق صارخين بأعلى أصواتهم (هي هي مخبل).

- المطبعة

"وغادر المطبعة مثلما دخلها بسرعة البرق.. فناء المطبعة"^(١٠٤).
تمثل المطبعة مكاناً صناعياً يدل على الثقافة بما تؤديه المطبعة من وظيفة طبع الكتاب والصحف والمجلات لنشر الثقافة بين الناس ، ولكن القاص يعرضها عبر إيقاع الشخصية من حيث الدخول بسرعة على حد سواء ، ويبدو فناء المطبعة بوصفه جزءاً من المطبعة تصله الشخصية عبر إيقاعها المتسارع بعد الإطلاع على رواية قد تم طبعها في صفحتها الأولى.

٣- المكان المفتوح / المكان المغلق

تشكل ثنائية المفتوح والمغلق من طبيعة المكان الذي لا تحده أو تحده الحواجز والحدود والقيود التي تشكل عائقاً لحرية حركات الإنسان وفعالياته ونشاطاته وانتقاله من مكان لآخر من جهة ، وتحده من جهة أخرى طبيعة العلاقة مع الآخرين وانفتاح هذه العلاقة أو انغلاقها على قوانين وضوابط وشروط مسموح بها وغير مسموح بتجاوزه^(١٠٥). ومن هنا فليس "ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن الفرق بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة. أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية

رغم محدودية مساحته ، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف الخيلة" (١٠٦).

آ- المكان المفتوح

- الصحراء

"الأكمة الرملية حيث يجمع الرمل وتتطاير ذراته... ونهبت الصحراء نحوه" (١٠٧).

تمثل الصحراء بمساحتها الشاسعة وعدم وجود العمران على أرضها مكاناً مفتوحاً عبر النظر ، والمشي على رمالها ولا سيما في أشهر الحر اللاهب ، واشد ما يتعرض إليه الإنسان في هذا المكان الكئيب الرملية التي تؤدي بحياة الإنسان إلى الموت إذ تدحرج رأس الشخصية وامتزج بذرات الرمل الغائرة.

- الطرق

"ووقفت على الجانب الترابي من الطريق" (١٠٨).

"ألقي نظرة استياء إلى الوراء لمح الحمار مرمياً على قارعة الطريق" (١٠٩).

تبدو الطرق الترابية أو المبلطة بالإسفلت مفتوحة أمام راكب السيارة إذ بقيت قدمه بالضغط على الكابح حتى ارتجت ، فما كان منه إلا أن وقف على التراب متجاوزاً الطريق المبلط. أو عبر رؤية الشخصية للحمار على قارعة الطريق في الذهاب فاضطر لضرب رأسه وإذ بالشخصية تراه من جديد عند العودة في الطريق نفسه لذا تميزت الطرق بالانفتاح عبر حركة السيارات عليها ذهاباً وإياباً.

ب - المكان المغلق

- السرداب

"إلى باب الغرفة الذي انفتح على مصراعيه لتتشق طريقها نحو السرداب، داهمني شعور هو مزيج من الخوف والدهشة"^(١١٠)
يبدو السرداب في النص القصصي مغلقاً عبر تخيل الرجل لامرأة أحب امتلاكها ، فيبدأ يركض لاهثاً خلف خيالها عبر البيت إلى أن وصل السرداب ، فما كان منه إلا الخوف والدهشة وسط الظلمة الحالكة فلم يجد تلك المرأة ، وعندما استيقظ وجد نفسه نائماً على أرضية السرداب ، فكان ما رآه خيالاً وليس حقيقة.

- المخزن

"تهرات وتمزقت وخرج منها الأسفنج الحائل اللون وتهالك متدلياً بإعياء قرب أقدامي يهتز لأيما نسمة قادمة من باب المخزن الموارى ... رنوت إلى وجهه وهو يقرب عينيه شاملاً أشياء المخزن"^(١١١).

من دون شك لا بد من أن يكون المخزن مكاناً مغلقاً لأنه مهمته في إيداع الحاجيات يستلزم إقفاله للحفاظ على ما وضع فيه من المدفأة القديمة والمبردة والمروحة المتهاكة وبعض الأواني القديمة. ويلقي هذا المكان بظلاله على الشخصية التي تخشى أن يسرق المخزن فتنتبه لكل نفس أو صوت ، فما كان منها إلا معاينة الأشياء الموجودة في هذا المكان للتأكد من وجودها.

- الغرفة

"أما أن لهذا الباب الحديدي بصيغته الزرقاء الحائلة الذي يخفي خلفه جوف غرفة تستكين بصمت الأشباح فوق سطح بيت بطابقين أن ينفتح"^(١١٢).

"وكيانها منشد نحو الغرفة المقفلة"^(١١٣).

توحي الأوصاف التي قدمها القاص للغرفة بانغلاقها التام عبر الباب الحديدي الموصل ، أو القفل. ويلقي هذا المكان بانعكاس على الشخصية الذي استفزها الباب الحديدي لمعرفة ما يوجد في جوف الغرفة من الأسرار التي تحويها ، أما الغرفة الثانية المقفلة فهي نقطة جذب للأمم في ارتكاز الشيء المستحيل الذي لا يتحقق ، ولكنه على العكس من ذلك لم يخذلها على الإطلاق إذ دقت الساعة لتدل على الانفتاح للعالم الفسيح الرحب.

هوامش الفصل الأول:

- (١) ينظر: المكان وجغرافية المكان، محمد الملاتي، مجلة الرواد، العدد ١ لسنة ٢٠٠٠: ١٢٢.
- (٢) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د يوسف حطيني: ٧٥.
- (٣) ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم: ٩٥.
- (٤) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٣٥٨.
- (٥) القصة القصيرة جداً فنتازيا، حميد حسن جعفر، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٨٧ - ٨٨.
- (٦) ينظر: تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم: ١٤٢.
- (٧) ينظر: المصدر نفسه: ٩٥.
- (٨) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري: ١٤٩.
- (٩) الأعجوبة: ٨٩.
- (١٠) تقوض: ٢٦٥.
- (١١) شمس: ٦٥.
- (١٢) تقويم: ٢٠٤.
- (١٣) الصخرة: ٢٤٥ - ٢٤٦.
- (١٤) الثلج: ١٧.
- (١٥) الأنين: ١٥٠.
- (١٦) ما كان حلماً: ٢٥٣.
- (١٧) نمر أفريقيًا: ٤١.
- (١٨) لقاء: ٧٢.
- (١٩) العيون: ٧٤.

- (٢٠) الصمت الفارغ: ١١٢.
- (٢١) اللعبة: ١٣٠.
- (٢٢) الإعناق: ٢٣٦.
- (٢٣) التصفيق: ٢٥٥.
- (٢٤) الرجل: ٧٧.
- (٢٥) سيناريو: ٦٩.
- (٢٦) الطيف: ٢٥٧.
- (٢٧) العاصفة: ٢٤.
- (٢٨) مطر: ٤٥.
- (٢٩) الآخر: ١٢٧.
- (٣٠) حب: ٧٨ - ٧٩.
- (٣١) خيرة: ١٧٥.
- (٣٢) العاصفة: ٢٤.
- (٣٣) الرجل: ١١٣.
- (٣٤) حين: ٣٦.
- (٣٥) حب مع وقف التنفيذ: ٦١.
- (٣٦) لقاء: ٧٢.
- (٣٧) الصهيل: ٢٤٣.
- (٣٨) الشقوق: ٢٢.
- (٣٩) الرقصة: ٥٤.
- (٤٠) حين: ١١٣.
- (٤١) الرقصة: ٥٤.
- (٤٢) التماهي: ٢٢٥.
- (٤٣) الأصدقاء: ٢٣٨.
- (٤٤) ذكريات: ٢١.

- (٤٥) علاقة: ١٤.
- (٤٦) خرم: ١٩٩.
- (٤٧) اللعبة: ٣٤.
- (٤٨) وجبة الفطور: ١٧٤.
- (٤٩) الساحر: ٢٣٨.
- (٥٠) الأرجوحة: ٤٠.
- (٥١) نظرة قصيرة فقط: ٩٢.
- (٥٢) البحر: ١٣٧.
- (٥٣) علاقة: ١٤ - ١٦.
- (٥٤) نظرة قصيرة فقط: ٩٢.
- (٥٥) اللعبة: ٣٣.
- (٥٦) مشاريع مؤجلة: ١٣٤.
- (٥٧) اليد: ٥٠.
- (٥٨) ينظر: قال الراوي، سيد يقطين: ٢٥٥.
- (٥٩) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥٨.
- (٦٠) الثلج: ١٧ - ١٨.
- (٦١) نمر أفريقيا: ٤٢.
- (٦٢) سيناريو: ٦٩.
- (٦٣) الصقر: ١١٤.
- (٦٤) ألفة: ٤٨.
- (٦٥) تسامي: ١٤٢ - ١٤٣.
- (٦٦) الثلج: ١٧ - ١٨.
- (٦٧) شمس: ٦٦.
- (٦٨) عشبة كلكامش: ٩١.
- (٦٩) سيمفونية: ١٥٣.

- (٧٠) علاقة: ١٤.
- (٧١) الأنبيق: ١٥.
- (٧٢) شمس: ٦٥.
- (٧٣) الثلج: ١٨.
- (٧٤) وصدى: ١٩.
- (٧٥) تكوين: ١٧٨.
- (٧٦) توحد: ١١٥.
- (٧٧) الأنبيق: ١٥٠.
- (٧٨) الفناء: ١٧٧.
- (٧٩) الهاجس: ٣٢.
- (٨٠) نمر أفريقيًا: ٤٢.
- (٨١) المخاض: ١١٠.
- (٨٢) صديق العصافير: ٢٠١.
- (٨٣) نيرفانا: ٢٢٨.
- (٨٤) البيت: ٢٦٣.
- (٨٥) ألفة: ٤٧.
- (٨٦) مارس: ٢٧٩.
- (٨٧) الحرقدة: ١٩٠.
- (٨٨) شعاعان: ٥٧.
- (٨٩) نشرة أخيار: ٦٨.
- (٩٠) سيناريو: ٧٠.
- (٩١) نظرة قصيرة فقط: ٩٢.
- (٩٢) زفاف: ٢٠٢.
- (٩٣) الثلج: ١٨.
- (٩٤) طرزان: ٥٩.

- (٩٥) الاحتفال: ١٦٦.
- (٩٦) الرحلة: ١٨٠.
- (٩٧) الشقوق: ٢٢.
- (٩٨) الهاجس: ٣٢.
- (٩٩) البيت: ٢٦٤.
- (١٠٠) طرزان: ٦٠.
- (١٠١) ذكريات: ٢٢.
- (١٠٢) حين: ١١٣.
- (١٠٣) وردة حمراء: ٢٥٤.
- (١٠٤) حزم: ١٩٩.
- (١٠٥) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: ٢٥١.
- (١٠٦) الرواية والمكان: ٤٥.
- (١٠٧) الفخ: ١٠١.
- (١٠٨) الهاجس: ٣١.
- (١٠٩) سيناريو: ٧٠.
- (١١٠) الرقصة: ٥٤.
- (١١١) حنين: ١٣٥.
- (١١٢) رجل وحيد: ٢٦.
- (١١٣) العرس: ٢٨٦.

الفصل الثاني

شعرية وصف المكان

- ١ - الوصف التصنيفي / الوصف التعبيري
- ٢ - الوصف البسيط / الوصف المركب
- ٣ - الوصف الموضوعي / الوصف الذاتي

مدخل

يعرف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) الوصف بأنه "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"^(١) ويرى ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) بأن: "أحسن الوصف ما ينعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع"^(٢) وعليه فالوصف في اصطلاح النقاد القدامى له غاية محددة ، هو عكس الصورة الخارجية من صورتها المادية إلى صورة أدبية ، وان قدامة بن جعفر قد أعطى دلالة اصطلاحية للوصف ، واستفاد ابن رشيق القيرواني من هذه المسألة في تحديد أهم الصفات المتعلقة بالوصف^(٣).

يمثل الوصف وسيلة سردية تقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص وتستمد قوتها من أسلوب السرد الذي يوجهها ويوظفها توظيفاً خلافاً تكون معه ذات شأن في البناء^(٤) فهو يشكل "نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"^(٥) وعلى ذلك فهو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرد في داخل نسق الموجودات

المتشابهة له أو المختلفة عنه^(٦) لذا فإن الوصف لون من ألوان التصوير إذ انه أسلوب إنشائي يقدم المظاهر الحسية للأشياء^(٧). يشكل الوصف موقفاً محدداً في محاولة تقريب أو إبراز هذا الموقف للإغراء وللتحويل مرتبطة بالقدرة على تصوير تخيلي يؤثر على انفعالات المستمع أو القارئ وأحاسيسهما^(٨) ويقوم الوصف بالوقوف عند الملامح الخارجية للموصوف أو الموضوع الوصفي الواحد ، وينشأ عن ذلك عدد غير محدد من الموضوعات التي تقبل الوصف^(٩). أما وصف المكان فهو تقنية إنشائية تتناول وصف الأشياء الواقعية في مظهرها الحسي وهو نوع من التصوير لما تراه العين^(١٠) لذا يحقق الوصف نوعاً من الاستقلالية والاستغناء عن المقدمات الخارجية^(١١) إذ يكشف الوصف عن البعد المكاني للقصة.

لا يدفع الوصف في قصص هشام بهنام بردي "اللغة إلى الإفاضة بقدر ما يحدث تركيزاً يثير حساسية السؤال بفعل الإضاءة والتركيز والاختزال ، وكثيراً من النصوص في هذا المجال اعتمدت على الضربة القصصية وبعضها يترك القاص أمرها لتلقتي في تشكيل مشهد يوصله إلى صيرورة حياتية"^(١٢) فالقاص يفرز المشكلة في داخل الشخصية بالشفرة أو العلاقة إذ انه يشير إلى الشيء ولا يتدخل في تفاصيله وهنا يبرز دور اللغة أولاً ثم المهوبة التي يتعامل مع أشكال الحتمية في الكتابة ثانياً^(١٣).

١- الوصف التصنيفي / الوصف التعبيري

هو الوصف الذي يحاول تجسيد الموصوف بحذافيه كلها بعيداً عن المتلقي وإحساسه بهذا الموصوف ، ويلجأ في ذلك إلى الاستقصاء والاستنفاد^(١٤) لذا يسمى بالوصف التصنيفي^(١٥) أو بالفوتوغرافي^(١٦) أو بالاستقصائي^(١٧). ويقوم هذا النمط عبر استقصاء الموصوف على تناول أكبر قدر ممكن من تفاصيله لذا تكون مقاطع الوصف بشكل طويل^(١٨) ويعد جيران جنيت الوصف المتسع والمفصل بمثابة وقفة أو استراحة للوصف في أثناء السرد^(١٩). أما الوصف التعبيري فهو يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره في نفس المتلقي^(٢٠). ويقوم هذا الوصف عبر جملة وصفية قصيرة لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى إذ يتم الاستغناء عن الأجزاء والصفات^(٢١) ويلجأ هذا الوصف إلى الإيجاء والتلميح^(٢٢) لذا يسمى بالوصف الإجمالي^(٢٣) أو بالوصف الانتقائي^(٢٤).

ومن أمثلة الوصف التصنيفي للمكان: المتحف: " رواق طويل بنوافذ عالية مشرعة والشمس تنسل من خصامها على هيئة حزم متشابكة لتنفرش فوق بلاط المصنفد بالصمت وبرودة الصباح ، حائطان أملسان لامعان شاهقان يرسمان في امتدادها الطويل المتقابل معالم الرواق ، تنام على أسفل كل منهما وتتابع منظم ركائز من خشب البلوط اللامح ترتكز فوقها تماثيل وهياكل انسلت هاربة من ليل التاريخ أخلولك لتحكي لشمس الصباح حيوانات وأسفاراً عميقة أصيلة لزمن تلبد ، في نهاية الرواق وأمام باب خشبي يجعل

الحائطين الطالين المتوازيين يتوقفان على لهائهما الآسيان تنتصب دكة مرمرية خضراء تجلس فوقها جمجمة صغيرة أمامها قطعة من خشب مكتوب عليها (نيادرتال) احد مستطيلات الشمس المتعددة المنتشرة على البلاد تصبح هيكلاً على شكل أدمي بجسد فارح لرجل يرتدي ربطة عنق زرقاء على قميص سمائي يلبد بدلة تحت سترة رصاصية تميل إلى السواد وينطال أسود ينتهي بجذائين أسودين متلاصقين^(٢٥).

تبدو شعرية المكان عبر تقديم القاص تفصيلات استقصائية عن المتحف إذ يعمل على تشكيله تشكياً فنياً من حيث الرواق الطويل ، ومنظر الشمس وهي ترسل أشعتها الداكنة على البلوط فضلاً عن الحائطين الأملسين لإعطاء معلم من معالم الرواق ، وخشب البلوط اللامع ، والتمائيل والهيكل الفخارية والمرمرية ، والباب الخشبي والدكة المرمرية الخضراء ، والجمجمة الصغيرة ، وقطعة الخشب التي كتب عليها (نيادرتال) لذا جاء الوصف التصنيفي للمكان (المتحف) بلغة عالية عبر الصور المتعددة المتتالية التي ربما يؤكد فيها القاص على ثيمات متعددة تستهويه فقد تكون "الصورة ، شاهداً على الموت أو على اضمحلال الطفولة والرغبات المكبوتة والمألوفة. ثم صرخة مدوية تحرق ضجرة القاص هيثم بهنام بردي لتصل إلينا على شكل رسالة أو وصية أو مواساة"^(٢٦).

ومن أمثلة الوصف التصنيفي للمكان: القصر - القلعة. "في اللحظة التي بدا فيها المد هجومه المباغت على القصر الباذخ

الصغير المبني من الرمال منذ الأزل. في اللحظة التي بدأت فيها المياه الرغوية الناضبة باجتياز السياج الرملي الهش للقصر المنيف وصعدت تقتلع شجيرات الأس التي تسور حدائقه الغناء مقتحمة الصالة الأنيقة المفروشة بالطنافس والمكاتب الأبنوسية الملتمعة عبر الأبواب الثلاثة المؤدية إليها بعد أن خلعت أبوابها الصاخبة الرملية نفذ جوف القصر المسكون بالليل الداخلي... ومن نوافذ... باقتحام الطابق العلوي للقصر - القلعة" (٢٧).

تمثل شعربة المكان عبر تصنيف القاص في تقديم أوصاف القصر القلعة من حيث المد الهائل للهجوم على معالمه التاريخية الأثرية باجتياز السياج الرملي ، وهجوم الماء تبدو معالم القصر من حيث شجيرات الأس التي كانت سوراً للحدائق وصولاً إلى جوف القصر ، والطابق الأرضي للقصر ، القلعة إلى أن اختفى القصر. ويعكس وصف الكاتب إطلالة الشخصية (أنكيديو) بذكر عزله إذ يوحي بغياب العزلة والانزواء فضلاً عن أن النص القصصي يضع أنكيديو عبر مكان عزله لمواجهة الطوفان والمد الذي يسعى ليغرق قلعته ومن ثم يتبع ذلك الموت والخراب باستخدام توظيف الملحمة في أثناء الوصف التصنيفي.

ومن أمثلة الوصف التعبيري للمكان: "كانت باتريشا تغذي النار المستعرة تحت القدر الموضوع بين صفيين من الأجر بالأغصان وجذوع الأشجار حيث حضر الجنود بسحناتهم السوداء" (٢٨).

يقدم الوصف التعبيري المكان خارج البيت الريفي المتواضع

لبتريشيا وزوجها الارتيريين بشكل تعبيرى عبر حركتها في إيقاد النار تحت القدر ، إذ اضطرت بفعل اشتعال الأغصان وجذوع الأشجار ، إذ قام الجنود بقتل الزوج الكبير من السن ومن ثم زوجته باتريشيا ، فانصرفوا إذ أرادوا التحرش بالمرأة الارتيرية وعندما رفضت هجموا على زوجها فنفذت عملية القتل في الأم والأب ولم ينتبه الجنود الظالمين إلى الرضيع الموضوع في داخل الأرجوحة بين جذعي شجرتي ألأس. وبهذا يقدم القاص الواقع السياسي في ارتيريا عن طريق الإيحاء والتلميح.

ومن أمثلة الوصف التعبيري للمكان : "كنت أتنبك الأزقة الظليلة في طريقي من السوق إلى البيت"^(٢٩).

يسعى النص القصصي لوصف أمكنة انتقال الشخصية بشكل تعبيرى عبر جمل قصيرة تقدم أوصاف سريعة (الظليلة) أما الأمكنة الأخرى (السوق ، البيت) فآثر القاص ذكرهما إذ يوحي (السوق) بالمكان الجماعي لالتقاء الناس فيه وهو (سوق بيع الطيور) أما البيت فيرمز للمكان الأليف فبعد الحر الشديد ترجع الشخصية من السوق إلى البيت وتتكى على الأزقة الظليلة لتواصل سيرها للوصول إلى المكان الآمن (البيت). وبذلك يقدم القاص المشهد بطريقة إيحائية تعبيرية عبر حكاية الشخصية مع الطير وشراء (الحسون) الجميل والرجوع به إلى البيت.

٢- الوصف البسيط/ الوصف المركب

يتكون الوصف البسيط من جملة وصفية مهيمنة وقصيرة ، ولا يستطيع هذا النمط من الوصف مجاوزة دلالاته المسخر لها من السرد إلا بفضل تلاحمه مع بقية الإشارات الوصفية الأخرى الخاصة بالشخصيات والأمكنة والأشياء يشكل دلالة اجتماعية يكون لها دور فعال في فهم الكلمة وتأويلها^(٣٠) ويعد هذا الوصف وسيلة للإثارة في القصة إذ انه يسعى للمحافظة على وضع يتلاءم مع أوصاف أخرى للشخصية بتواجدها في المكان^(٣١). أما الوصف المركب فهو ينصب على الشيء الموصوف بشرط أن يكون معقداً إما عبر الانتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته أو في الانتقال من المحيط العام لهذا الموصوف إلى المضموم ضمنه^(٣٢). ويتحقق هذا الوصف عبر أفعال السرد ، وانتقال الشخصية عبر المكان ، ولا يتم هذا بوضوح إلا إذا أتقن الوصف عملية الانتقال بدقة^(٣٣).

ومن أمثلة الوصف البسيط للمكان: "وقف أمام الظلقة اليمنى للنافذة المفتوحة يتأمل البيوت الواطئة المسقفة بـ(ألبواري) والحصران والطين"^(٣٤).

يقدم النص الوصفي للمكان عن طريق جملة وصفية قصيرة ولكنها لا تظهر إلا في ارتباطها بالشخصيات والأحداث. وهذا ما يوحي به النص عبر جملته القصيرة في تأمل الشخصية للبيوت من النافذة المفتوحة. وهنا يتدخل الوصف لإبراز هذا المكان من حيث الهيئة والمادة التي يتكون فيها إذ حدد الهيئة بـ(الواطئة) ومواد

التسقيف (ألبواري والحصران والطين) ولا يكتمل الوصف عند هذه الحدود عبر نظر الشخصية (الشاعر) بل يتعدى البيوت إلى أغصان الأشجار المتراسة على شكل هرم وتحيل صورة المكسيكي وأخيرا تتولد عند الشخصية الألفة الغريبة للطائر مما يوحي بأن الشخصية تعيش عذابات الوحدة التي تريد إبعاد وحشتها بالتأمل فتجد في حوار الطائر المنفذ للخلاص والهم فهو يشاطره الوحدة مع الليل والمطر.

ومن أمثلة الوصف البسيط للمكان: "أومض البرق فأضيت الأرجاء معلنة عن شواهد قبور متراسة وشجرة زيتون متفردة"^(٣٥).
يقدم الوصف البسيط للمكان عن طريق جملة وصفية قصيرة توحى بالموصوف عبر ارتباط المكان بالشخصيات والأحداث في موقف يميل إلى السيميولوجيا فيما يتعلق بالمقبرة التي تعيش فيها الشخصية ، فمع التماع البرق يكشف المكان عن الشواهد القبور أو شجرة الزيتون التي يستند عليها بيت الشخصية المتكون من سقف من خشب رديء واطئ. ويلقي هذا الوصف ظلالة على الشخصية التي تسعى لتأجيل مشاريعها ، فهي تشعر بوجع حلمي في إشكالية هذه الحياة فتصل إلى موقف يتميز بالتهكم والسخرية من هذه الحال ، فالوصف يتعامل مع المكان ليرز منه الواقع الذي تعيش فيه الشخصية بتأصيل مشروعها من كثرة الأوراق المسودة فيخلد للنوم بفكرة المشاريع المؤجلة التي لم يتممها لحد الآن. وما يمكن أن يحلم به في الأيام القادمة.

ومن أمثلة الوصف المركب للمكان: "مثل عاصفة هوجاء دخل المقهى ، نظرت إليه بدهشة ، وجهه تجاوز العقد الخامس بلحية كثة بيضاء ، يرتدي معطفاً مطرياً مسربلاً حتى أسفل الركبة يرتكز في مشيه على عصا غليظة ملساء ، تغرس في الأرجاء ثم انزوى على مقعد قريب مني ، كان يدخن بشراهة ، يمص الفلتر الأحمر ويكز على حوافه بأسنانه النضيدة ويحملك بقسوة في الأوراق الملقاة أمامه على الطاولة"^(٣٦).

يقدم النص القصصي وصفاً مركباً للمكان عبر عرض تفاصيل حركة الشخصية وأفعالها في المكان ، فهي في الخارج ثم تتحول إلى المقهى عبر الفعل (دخل) ، ويتحول الوصف عندئذ إلى أفعال الشخصية (يرتدي ، يرتكز ، تغرس ، انزوى ، يدخن ، يمص ، يكز ، يحملك) إذ تعبر هذه الأفعال التي تقوم بها الشخصية عبر التدخين بشراهة والكز على حواف الفلتر ، والنظرة القاسية للأوراق عن قمة العزلة والتفاهة والفراغ إذ يسعى القاص عبر وصفه المركب إلى تكثيف الأجواء وللممة الأفكار في مشهد قصصي واحد يعتمد اللغة العالية في عرض حدث عادي ساكن على الرغم من الإيقاع السريع للجمل والأفعال مما يوحي هذا الوصف بعبثية وهواجس غريبة للشخصية.

ومن أمثلة الوصف المركب للمكان: "دخل غرفته رأى صورته وقد تصفدت بشريط قماش اسود ، كان وجهه بعويناته الطيبة السميقة ينم عن تساؤل حائر لم يلمحه من قبل ، أضواء المصباح

المنضدي ، كانت المنضدة كما تركها ، فوضى هائلة من أوراق مسودة لمشروع لم يكتمل بعد ، تناول قلمه الأثير ونظارته الطبية ، ثم انتقى من مكتبته كتباً ما قرأها بعد ، وضعها مع أوراقه في حقيبة جلدية ، أطفأ النور وابتلعته الظلمة وضع الحقيبة تحت رأسه واركب نظارته على أرنبه انفه ، تمدد باسترخاء مرنناً رأسه على الوسادة الجلدية ، أغمض عينيه وراح يفكر في مشاريعه التي ما أتمها بعد والتي تنتظره في قوادم أيامه الرخية هذه^(٣٧).

تنتقل الشخصية عبر الأمكنة الجزئية لتقديم الأحداث بشكل إيجائي ملحمي عن إشكالية حياتية إلا وهي تأجيل المشاريع التي يعزم الإنسان تنفيذها لبدأ رحلته من جديد لإكمال المشاريع التي يحلم بتحقيقها في المستقبل بعد أن ينتهي من مشاريعه التي لا بد أن تكون قد أُنجزت في الماضي ، عن طريق الأفعال المتعددة (دخل ، رأى ، تصعدت ، ينم ، يلحمه ، إخفاء ، تركها ، يكتمل ، تناول ، انتقى ، ما قرأها ، وصفها ، أطفأ ، ابتلعته ، وضع ، اركب ، تمدد ، أغمض ، راح ، ما أتمها ، تنظره) إذ تعبر الأفعال المتعددة على مستوى الماضي والحاضر فيما يتعلق بالشخصية وما يعود إليها عن الألم والوجع الذي تعانیه من عدم تنفيذ المشاريع وتأجيلها من وقت لآخر من دون انجاز يحقق المستوى الطموح العالي ، ويبدو ذلك جلياً من بقاء المنضدة والأوراق على حالها فيما يتعلق بمسودات المشروع ، ووضع الكتب المتعددة في الحقيبة بمجرد إلقاء النظر عليها من دون معرفة محتواها وبعدم قراءتها أي أن مشروع القراءة أيضاً قد تأجل

أسوة بمشروع العمل المتأخر كثيراً في حالة تفكير عالٍ في المشاريع حتى مع إغماض العينين والخلود إلى النوم.

٣- الوصف الموضوعي / الوصف الذاتي

الوصف الموضوعي هو الذي يقوم به الراوي عبر تقديم الشخصية أو الشيء الموصوف برؤيته الموضوعية. أما الوصف الذاتي فهو يقدم الموصوف عبر إحدى شخصيات القصة عندما يكون الراوي مشاركاً في الأحداث^(٣٨).

ومن أمثلة الوصف الموضوعي للمكان: "كل يوم عندما يغلق الباب ويستدير مواجهاً الكتب المتراسة في المكتبة تصطدم عيناه بالكتاب المهترى الذي وجدته فجأة ذات صباح مطير في مكانه هذا بيد أنه لم يفكر منذئذ في فتحه. هذا الصباح وجدته ينظر إليه باستفزاز جعله ينقاد إليه ويخرجه ، نفض عنه الغبار وثم جلس إلى المكتب وبدأ قراءته"^(٣٩).

يقدم النص القصصي للمكان عن طريق الوصف عبر الرؤية الموضوعية للراوي عن الرجل المثقف الذي أفنى عمره بالقراءة ، ومات على مكتبه وهو يقرأ كتاباً قديماً ويعرض الوصف حركة الرجل وإيقاعه المتكرر في كل يوم من دخول مكتبه بعد أن يغلق الباب عالياً ، وما يليق أن يستدير ليواجهه بذلك مكتبته لتحقيق الكتاب الذي يقرأه اليوم. وتكمن الرؤية الموضوعية في وصف موجودات المكتبة (الكتب المتراسة) و(الكتاب الفكري) واستنفرت

الرجل ملامح الكتاب الذي قد اشيع بالغبار ، ومن جديد تركز الرؤية الموضوعية التمعن في الوصف عبر حركة الرجل بسحب الكتاب والجلوس على المكتب للقراءة ، وبذلك يعطي الراوي وجهة نظره عبر الوصف بحال الشخصية على ذاتها وبعث حالة العزلة المكانية ، ولكنها سعيدة المكتبة بها إذ انقطع على العالم عبر المطالعة ، لذا يعبر الوصف السابق عن مشهد قصصي اختاره الراوي ليعبر به عن حالة مكانية معينة تبدو فيها الشخصية وسط عالم حافل بالعلم والثقافة.

ومن أمثلة الوصف الموضوعي للمكان: "نافذة مفتوحة تطل على غرفة صغيرة تجعل حزم الشمس تنسل منها نحو الفضاء على هيئة مربع ضوئي يشمل جانباً من السرير الحديدي الصديء وساعة قديمة تغفو فوق منضدة متآكلة يرتكن على سطحها الخشبي المثلوم في بضع جهات رسغا المرأة التي يشتعل شعرها ثلجاً أبيض. عدلت من وضع النظارات على أرنبه أنفها الأقرنى ثم وضعت المنزل بجانب الساعة الخرساء"^(٤٠).

يعرض الراوي رؤيته الموضوعية للمكان (الغرفة) عبر نافذتها القوية بتقديم أوصافها (صغيرة) فضلاً عن انسلال الشمس إلى فضاءها ، ثم ينتقل لوصف محتويات الغرفة وموجوداتها: السرير ، والساعة ، والمنضدة ، وتعكس الغرفة ومحتوياتها القديمة السرير الحديدي الصديء ، والساعة الخرساء ، والمنضدة المتآكلة ظلها على الشخصيتين الأم وطفلتها ، إذ أن الطفلة لا تكف عن البكاء في

حين تضجر المرأة ويعيقها البكاء على مهارتها في الحياكة وتؤثر على حركة الغزل مع انسلال الشمس نحو فضاء الغرفة بتكوين مربع ضوئي يجعل الرؤية واضحة في وسط الغرفة المعتمة التي توحى بالعزلة في إجماء بالخروج من الظلمة نحو النور .

ومن أمثلة الوصف الموضوعي للمكان: "وحده ينزل درجات السلم... يحاذي العتبة الأولى للسلم... يقفز الدرجات ثلاثاً ثلاثاً ثم يحتويه الممر العلوي الموشى بالبساط الأخضر يدلج الغرفة ، يلمح صديقه راقداً على ظهره... يقف على حافة السرير... يقفز نحو السرير ، يجلس على ملاء حريرية بيضاء"^(٤).

يعرض النص القصصي المكان على وفق الرؤية الموضوعية للراوي التي تصفه عن طريق حركة الشخصية وقيامها بالأحداث في نطاقه (درجات السلم وعتبته الأولى) (الدرجات الثلاث) (الممر العلوي) (الغرفة) (السرير) ، فإذا كانت الرؤية تصف الأمكنة ، فإن الوصف يلقي بظلاله على الشخصية التي تقوم بالفعل ، وإيقاعها عبر النزول واجتياز الدرجات الثلاث وصولاً إلى الممر ليصل إلى الغرفة بعد المشي على البساط الأخضر الذي تحفى بلاطه ليصل إلى السرير ويستقر عليه ويستسلم للراحة. وبهذا يقدم الوصف الموضوعي المكان على وفق رؤية الراوي بعرض مشهد قصصي اختاره من الحياة اليومية يوحي بقيمة الصديق ومن ثم الانتباه إلى كلامه للرجوع إلى التأمل من جديد.

ومن أمثلة الوصف الذاتي للمكان: "كانت الغرفة تبدو كثيبة

كأنها قبر ، كنت مستلقياً أحرق في سقف الغرفة حيث انفتح باب
الدولاب الخشبي وانسلت غلالة النوم منه إلى باب الغرفة الذي
انفتح على مصراعيه لتشق طريقها نحو السرداب ، داهمني شعور
هو مزيج من الخوف والدهشة ، قفزت من السرير ومشيت حافياً نحو
باب السرداب... ركضت نحو الغرفة وانحشرت داخلها بعد أن
أحكمت رتاج الباب ووضعت كرسيًا وراءه ، تهالكت على السرير...
أن السكون لف أرجاء البيت فجأة ثم انفتح باب الغرفة... كان
الكرسي يعانق الباب المقفل.. فتحت باب الغرفة وخرجت ، خطوة
نحو السرداب ، نزلت درجاته ووقفت مصعوقاً^(٤٢).

يعرض النص الروائي المكان على وفق الوصف الذاتي
للشخصية نفسها التي تقوم بالحدث وهي تصف المكان عبر أفعالها
إذ يلقي وصف المكان بظلاله على الشخصية (الزوج) والشعور
بالكآبة والوحشة وسط الغرفة فامتنع عن النوم وبدأ يحلم بامرأة تشق
طريقها إلى السرداب جعله في حالة من الخوف والدهشة على حد
سواء ، ويعرض الوصف الذاتي الأمكنة التي تحركت فيها
الشخصية (الغرفة - السرير ، السرداب ، الغرفة ، الباب ، الغرفة ،
السرداب...) فانحصرت أوصاف المكان عبر الغرفة والسرداب معاً في
حالة عودة وذهاب. ولذا يكون هذا الوصف مشهداً قصصياً تاماً عبر
لغة تفصيلية لإعطاء أوصاف المكان.

ومن أمثلة الوصف الذاتي للمكان: "اشعر المدينة خلفي تسبح
في سراب عائم ، والشمس أمامي جنية عصرية المنال ، أقف حائراً...

طريقان متحدان الأول خلفه تلة ، والثاني مستقيم سهل ، أقرر الأخير المح شاهدة قبر قديم اقرأ... أتسلق التل ثم انحدر نحو السهل ، وعلى سفح جبل عال يتفرع الطريق إلى اثنين يفضي أحدهما إلى الدوران حول محور الجبل ، والثاني يتسلق صدره ، ... لا شيء خلفي سوى التل لا شيء أمامي سوى جبل تجلس عليه شمس ملكة أحرث صدر الجبل بخطوي... وها أنذا أسير لا أدري متى ، ساعة ، يوم ، سنة ، قرن ، والشمس مقصدي^(٤٣).

يبدو المكان على وفق الوصف الذاتي للشخصية عبر رحلتها الطويلة التي تعمق الدلالة الفكرية للنص القصصي ، وتستعرض الشخصية أماكن الانتقال (المدينة ، الطرق ، التل ، السهل ، الجبل) مع وضوح الشمس على مدى طريق الرحلة ، لتوضيح المشاق إذ تسعى الشخصية لوصف الطريقين: الأول الذي تركز التلة خلفه ، والثاني الطريق المستقيم فضلاً عن الطريقين بعد الوصول إلى الجبل أما الدوران حول محوره أو تسلق صدره... ويقدم الوصف الذاتي للشخصية عبر رحلة أسطورة سيزيف آخر لا يقوم بدرجة الصخرة ، ولكنه يستمر في السير ، وإذا كان سيزيف يصل إلى العدم ، فإن الآخر يجعل من الشمس مقصده. لذا يعبر الوصف الذاتي عن اجتياز الأمكنة للوصول إلى الهدف المضني المرتجى عبر الرحلة الطويلة المتعبة.

ومن أمثلة الوصف الذاتي للمكان: "تقرفت على العشب ، التصقا في الأرض يهيئان نفسيهما قرباناً من اجل اللابد في كفي ،

مددت إحدى نفسي ومسدت ظهريهما... تهالكا عليه يرغمان
أنفاسهما في زغبه اللدن ثم حملاه بمنقاريهما نحوه الشجرة ، وبعد
دقائق كنت أمشي في الحديقة مطوقاً بإكليل منسوج بالعشرات من
الحساسية^(٤٤).

تبدو من الوصف الذاتي للشخصية علاقة الإنسان بالمكان عبر
الواقع الحياتي في تحديد جزئيات أمكنة التواجد (العشبة ، الأرض ،
الشجرة ، الحديقة) إذ يرمز هذا الوصف لحب الأرض بفعل
التقرفص على العشب فضلاً عن التصاق الطائرين بالأرض ، ومن
ثم يرمز الوصف للحب الوردي ، فإذا كانت فعل الرجل يرمز لحب
الوطن ، فإن فعل الطائرين يرمز للحب بين الاثنين. وبهذا يبدو
الواقع الإنساني عبر الوصف متجسداً بالأفعال تبدو في ارتباط
الإنسان بمحيطه الذي يحيا فيه عبر السعي نحو سيمولوجية الوصف.

هوامش الفصل الثاني :

- (١) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى: ١١٨.
- (٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد: ٢/٢٩٤.
- (٣) ينظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: ٢٨٦، الوصف مصطلحاً سردياً، د. نبهان حسون السعدون، ضمن وقائع المؤتمر العلمي السنوي الثالث لكلية التربية الأساسية/ جامعة الموصل، (تنوع العلوم مدخل إلى التكامل المعرفي)، ٢٩- ٣٠ أيار ٢٠٠٩: ١٥٤.
- (٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم: ١٨١.
- (٥) ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري: ١٢٧.
- (٦) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ: ٦.
- (٧) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا احمد قاسم: ٧٩.
- (٨) ينظر: أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان: ١٣١.
- (٩) ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار: ١٤٩.
- (١٠) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي، د. مورييس أبو ناضر: ١٣٣.
- (١١) ينظر: الإنشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣ لسنة ١٩٨٢: ٥.
- (١٢٤) تباين الخصائص في كتابة القصة القصيرة جداً: القاص هيثم بهنام بردي أنموذجاً، جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٣٨.
- (١٢) القصة القصيرة جداً: من الاختزال والتكثيف، جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٥٣.
- (١٤) ينظر: بناء الرواية: ٨١، الوصف في الحكاية الشعبية: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ٣١ لسنة ٢٠١٠: ٤٥.
- (١٥) ينظر: المتخيل السردى: ١٢، - ما لم تقله خودتي: دراسة تحليلية

- للووصف في قصص فارس سعد الدين، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ٢٧ لسنة ٢٠٠٩: ٣٠.
- (١٦) ينظر: فضاء النص الروائي، محمد عزام: ١٥،
- (١٧) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، د. شجاع مسلم العاني: ٢٣، المشي بساق واحدة: دراسة تحليلية للوصف في قصة (وصمة عار) لبسام القرشي، د. نبهان حسون السعدون، ضمن وقائع المؤتمر السابع عشر لكلية التربية، الجامعة المستنصرية (بالعلم والمعرفة نبي عراق الغد) ٥ - ٦ أيار/ ٢٠١٠: ١٥٥٧.
- (١٨) ينظر: بناء الرواية: ٨١.
- (١٩) ينظر: حدود السرد، جيران جينيت، ترجمة: بنعيسى بو حمالة، مجلة آفاق المغربية، العددان ٨ و ٩ لسنة ١٩٨٨: ٦٠.
- (٢٠) ينظر: بناء الرواية: ٨١، الوصف في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٢٤ لسنة ٢٠٠٩: ١٤٤.
- (٢١) ينظر: فضاء النص الروائي: ١١٥.
- (٢٢) ينظر: بناء الرواية: ٨١.
- (٢٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان): ٢٣.
- (٢٤) ينظر: بناء الرواية: ٨١.
- (٢٥) متحف: ١٥٤.
- (٢٦) الليلة الثانية بعد الألف: نافذة أخرى على فن القصة القصيرة، جمال نوري، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٦٧.
- (٢٧) عزلة أنكيديو: ١٥٨ - ١٥٩.
- (٢٨) الأرجوحة: ٣٩.
- (٢٩) حين: ١١٣.

- (٣٠) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية: ٣٣.
- (٣١) ينظر: أبحاث في النص السردي العربي: ١٤٤، الوصف في رواية الإعصار والمثدنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ١٣ لسنة ٢٠٠٦: ١٠٩.
- (٢٢) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية: ٣٣.
- (٢٣) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٨٥ - ٢٨٦، الوصف في قصص مؤيد اليوزبكي القصيرة، د. نبهان حسون السعدون، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١١، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٤: ١٣٣.
- (٢٤) النافذة: ٢٩.
- (٣٥) مشاريع مؤجلة: ١٣٣.
- (٣٦) العاصفة: ٢٤.
- (٣٧) مشاريع مؤجلة: ١٣٤.
- (٢٨) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي د. جميل شاكر: ٩٠ - ٩١، أبعاد المكان في رواية السيف والحكمة لعماد الدين خليل، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، عدد خاص بأبحاث المؤتمر العلمي السنوي الرابع (الدولي الأول): (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) ٣٠ - ٣١/آذار/ ٢٠١١: ٣٦٥.
- (٣٩) كتاب: ١٠٧.
- (٤٠) مربع ضوء: ١٦٢.
- (٤١) صداقة: ١٤٤ - ١٤٥.
- (٤٢) الرقصة: ٥٣ - ٥٤.
- (٤٣) شمس: ٦٥ - ٦٦.
- (٤٤) الهالة: ١٤٠ - ١٤١.

الفصل الثالثة

شعرية تركيب المكان

- ١ - المكان الأليف / المكان المعادي
- ٢ - المكان التاريخي / المكان الأنّي
- ٣ - المكان المسرحي / المكان الكوني

مدخل

للمكان أبعاد نفسية فضلاً عن وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقدية التي ترتبط به ولا تفارقه حتى إننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان أو ما يرتبط به^(١) وتتسع دلالة المكان بما يرتبط به من سياقات نفسية واجتماعية ومن ثم يصل إلى درجة النموذج التصويري^(٢) إذ يتشكل المكان وتتضح أبعاده من التأثير الاجتماعي والفكري فالواقع يبقى خارجاً ما لم تجر فيه أفكار ويضع فيها الإنسان معنىً جديداً لأبعاد ذلك المكان^(٣) لذا يتغلغل المكان عميقاً في الإنسان ليحفر مساراته في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءاً صميمياً منها^(٤) وبما أن الكون يتمثل في مجموعة من الثنائيات التي تبدو متعارضة ، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا في التعارض ، وتبنى الحياة على هذا الأساس^(٥) وعليه فالعلاقة المكانية أو العلاقات بالمكان تبرز في اللغة على شكل ثنائيات فالرحلة في مقابل الإقامة ، والأعلى في مقابل الأدنى ، والقصر مقابل البيت الطيني ، والريف في مقابل المدينة^(٦) إذ تخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات

المكان لإضافتها على المنظومات^(٧).

يتميز القاص هيثم بهنام بردي بتحقيق وحدتي المكان والزمن في النص وتأثيرهما على البعض ومن ثم التأثير على ما هو خارجهما (المتلقي). عبر "إيجاد صلة انفعالية به أو التوفر على سببية تنتظم داخل النص بهذا الخصوص بين الزمان والمكان والشخصية ، إذ نجد ثمة علامة سببية تتيح حالة الإحساس والشعور بما يشكل حافزاً لحالة من الجدل"^(٨) إذ أن احتواء النص السردى على مرجعيات مكانية وإن كانت مستتلة من واقع منسي أو مهمل "إلا أن اهتمام القاص بهذا الفعل يميل إلى أن يكون جانباً غير اعتيادي أن واقعاً مكانياً مصنوعاً بحذاقة ، سيجده القارئ في موقع البروز الذي يثير اهتمامه ويدفعه إلى المتابعة ، لأنه يشكل المدخل النصي للكتابة السردية"^(٩) إذ نجح القاص في الاستخدام الأمثل للجو القصصي بوصفه وسيلة من وسائل الإيحاء والرمز ، فضلاً على اعتماده عامل الدقة في توظيف جزئيات المكان توظيفاً فنياً يتواشى مع تغير الأحداث من القصة وتوظيف تفاصيله الدالة في خدمة الحدث القصصي وتعميق الإحساس بأعماق الشخصية وهي في المكان^(١٠).

١ - المكان الأليف / المكان المعادي

قد تنسجم الشخصية مع المكان وقد لا تنسجم فإذا "حدث نوع من الانسجام فإنها تحيا فيه وتعيش في ألفة ، وإذا لم يحدث فستكون

الشخصية كارهة للمكان ، ويخلق نوعاً من التناقض"^(١١) ويتولد من هاتين العلاقتين نمطان من المكان وتشكل في مجموعها الأمكنة الأليفة ، والأمكنة المعادية ، ويؤكد هذان النمطان الصلة التي تربط الإنسان بالمكان إذ تظهر الصلة عواطف الإنسان وانفعالاته وأحاسيسه فيؤثر كل منهما في الآخر في علاقة ألفة أو عداء"^(١٢) إذ "ثمة أمكنة لا يشعر الإنسان بألفة ما نحوها ، بل يشعر بالعداء أو الكراهية ، وهي أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كالمنافي والسجون والمعتقلات ، أو الأماكن التي توحى بأنها مكامن للموت والطبيعة الخالية من البشر وأماكن القرية"^(١٣).

يمثل البيت مكاناً أليفاً لأنه جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول"^(١٤) وهو "ركن في العالم انه كما قيل كوننا الأول ، كون حقيقي قبل ما للكلمة من معنى"^(١٥) ويعد البيت واحداً "من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام إنسانية ، ويبدأ هذا الدمج وأساسه أحلام اليقظة وفي أحيان تنشط بعضها بعضاً ففي حياة الإنسان ينمي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية ، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً"^(١٦) فالبيت "تعبيرات مجازية عن الشخصية إذ أن بيت الإنسان امتداداً لنفسه فإذا وصفت البيت وصفت الشخصية"^(١٧) وينشأ بذلك التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان فلا شيء في البيت يعبر عن دلالة إلا إذا ارتبط بالإنسان الذي يعيش فيه إذ "إن كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار هي بدليل الشخصية"^(١٨) وبذلك يمثل البيت "عالم

الشخص الذاتي معه تتكشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه من الناس والأشياء فهو مكان انجلاء فردية الشخص^(١٩).

فالمكان الأليف إذن هو "مكان المعيشة المقترنة بالدء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته ، وبمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر"^(٢٠) وهذا المكان يترك أثراً في ساكنيه كأن يكون مكان الطفولة الأولى ومكان الصبا والشباب ، ومكان الذكريات وأحلام اليقظة"^(٢١).

ومن أمثلة المكان الأليف: "الخطوات الأخيرة للوصول إلى القمة ثم ينحدر نحو القرية ... تذكر الزوجة الواقفة وراء النفاذة ترشح السفح بنظرات زائفة فتملكه رغبة حامية في تسلق البقية... الخطوة الأخيرة حسناً ها أقف الآن في القمة ، أه يا قريتي ها أني أعمر وجهي الأسيان في شعرك الليلي فدفتيني... لم يبقى سوى تسلق هذا الجبل ثم تنحدر نحو القرية"^(٢٢).

تمثل القرية مكاناً للألفة للرجل ففيها يوجد بيته الذي يشعر تجاهه بالأمن والاطمئنان والراحة. إذ يتذكر زوجه وهي تستقبله ويبدو وجهها عبر النفاذة إذ تتحمل الشخصية مصاعب السفر ومتاعبه ليصل بصديقه المريض الذي يحمله فوق كتفه إلى القرية ، وبذلك يعبر هذا الرجل عن قمة الوفاء والتضحية والإيثار بالنفس ، وربما يبدو المكان الأليف في نفس الشخصية في أعلى حدوده إذ يقول الرجل: (أه يا قريتي) ثم يتغزل الرجل بهذا المكان المحبب إلى نفسه إذ يجعل للقرية شعراً اسوداً فيطلب أن تدفئ هذه القرية وجهه

الأسيان لا سيما في هذا الجو البارد وسط الثلج المقدس في الوادي السحيق وفوق الجبل. وكان يجتازه للوصول إلى بر الأمان لصديقه المريض بعد أن هجم الليل وأظلمت الطرق وبهذا يقدم القاص مشهده بلغة وصفية شعرية متميزة.

ومن أمثلة المكان الأليف: "كنت أتنبأ الأزقة الظليلة في طريق من السوق إلى البيت. كنت أفكر في شكل البيت الصغير الذي ابنه لحسوني الجميل ، وحين وصلت إلى فم الزقاق الذي يفضي إلى دارنا نقرني الحسون نقرات متتالية مؤلمة"^(٢٣).

ويتكرر ذكر (البيت) في قصص هيثم بهنام بردي بوصفه مكاناً أليفاً تسعى إليه الشخصيات سريعاً بعد أداء مهامها إذ تتحمل الشخصية حرارة الجو اللاهب في السوق لشراء طير (الحسون) وما تلبث أن تعود إلى البيت فما كان منها إلا أن تقصد الأزقة الظليلة لتخفف عن نفسها الشعور بالحر الشديد بحثاً عن نسمة باردة في طريق العودة.

وكم كانت الفرحة تغمر الشخصية عند وصولها إلى الزقاق الذي يقع فيه (الدار) وكان على طول الطريق يفكر في جعل حياة الطائر كحياة صاحبه بأن يصنع له بيتاً صغيراً يشعر فيه بالأمان ، وبهذا توا شجت إلفة البيت في نفس الشخصية مع رسمها في نفس الطير عندما يرى بيته الصغير الذي سينفذه له صاحبه. وبهذا يبدو بشكل واضح مكانة البيت في نفس الشخصية إذ انه عالمها الخاص الذي تبدو فيه فرديتها ، وتحمله ذكرياتها وأحلامها وآمالها.

ومن أمثلة المكان الأليف: "دأبها ككل ليلة تطفئ المصباح فيصعد فضاء الحجرة ظلام صائل إلا من ضوء ينير اللوحة المعلقة على الحائط تتلمس طريقها بأصابع يديها تتمدد على السرير الحديدي القديم ، وتعقد ذراعها تحت رقبتها وتتملى اللوحة بعمق مستحضرة حلم كل ليلة"^(٢٤).

ويعود البيت من جديد ليشكل مفصلاً من مفاصل ألفة الشخصية في قصص هيثم بهنام بردى إذ تستهوي الشخصية وسط غرفتها أن تكون في ظلام دامس من كل ليلة إلا بعض الضوء الذي ينير الشيء الذي تعلقت نفسها به إلا وهو (اللوحة) التي علقها على الحائط ، فعلى الرغم من أن الظلام يحيل المكان إلى موضع مخيف وموحش إلا أن هذه الحالة تسعد الشخصية إذ تتلمس طريقها نحو السرير ، الذي تلقي مادة صنعه (الحديد) وهيئة القديم) ظلالتها على نفس الشخصية إذ ترتبط بهذا السرير الذي تجد فيه الراحة منذ الصغر وقد ألفت عليه بأن تعقد ذراعها تحت الرقبة ، ووقفت مستسلمة ذهنها ونظرها ورؤيتها نحو اللوحة. ولا تكتف بهذا الحد فقط إذ تستحضر في هذا المكان الأليف أحلامها وأمانها وتطلعاتها حتى تسترخي جسمها وتخلد لنوم عميق إذ ترسل في نفسها ما تحبه وتهواه ، فتنام هادئة آمنة مطمئنة تحلم بالسفينة التي تحملها عروساً ترسو على الساحل الرملي بعد أن تجتاز تيارات البحر المتعاقبة.

ومن أمثلة المكان المعادي: "جردوني من ثيابي ، بقيت بملابسي

الداخلية ، أمسكتني إحداهن من كتفي ، وأتت أخريات من قدمي وألقييني على بلاط السجن"^(٢٥).

يبدو السجن بوصفه عالماً مفارقاً للحرية مكاناً معادياً للشخصية إذ تتمظهر في تكوينه الإجبار على المكوث فيه ، وتمثل الأقفال عاملاً تحجب به السجين عن العالم الرحب وتكون الحد الفاصل ما بين الخارج والداخل: الخارج بألفته ، والداخل بالعداء والكره. ففي هذا المكان المظلم ألقىت عبلة زوج المجاهد حسين صابر العواد بعد أن جردوها من ملابسها الخارجية ، وألقوها على البلاط البارد وسط المكان المعادي بعد أن كانت تنعم في بيتها مع زوجها. ويلقي هذا المكان المعادي بظلاله على الشخصية التي كانت تحمل جنيناً في أحشائها ، وبعد استمرارها في السجن كانت تسمع صوت التراتيل:

أيا جيلي، أيا جيلي

مسيح مات في المنفى دون تراتيل

مسيح آخر آتٍ

فمن يحميه يا جيلي

ومن أمثلة المكان المعادي: "في زنزانة معتمة بالقدس ولد نائر في ليلة باردة ، وضعته عبلة ولم تجد مكاناً تضع فيه الوليد غير أرضية الزنزانة تحيط به الدماء في الزنزانة"^(٢٦).

ويكمل القاص تركيبة المكان المعادي (السجن) عبر دخول السيدة عبلة فيه وسط هذه العتمة تحين ولادتها وسط الجو البارد ، وبلاط السجن الرطب ، وبهذا يعكس هذا المكان التأثير بالميثولوجيا

الدينية والموروث للإنسان الفلسطيني المضطهد متمثلة في هذه المرأة ، التي تقاوم ظلام السجن ، وما يبدد حزنها وألمها ، مجي ولدها (ثائر) إلى الدنيا فاحتارت أين تضعه ، فها هو يستقبل دنياه على أرضية الزنزانة وتكاد الدماء تحتضنه وهو ملقى على البلاط البارد فولادته تعلن عن رحيله في الوقت نفسه. فيتحول السجن إلى عذاب أبدي للشخصية ، فقد دخلتها مكرهة ، وفيه فقدت ولدها ، ومن هنا يعكس المكان معالم الظلام والعزلة ، ويوحى بالظلم الذي يقع على الشعب متجسداً بهذه المرأة التي تحددت الصعوبات على الرغم مما تحملته من القسوة وفقد وليدها الذي رحل بسبب ولادته في هذا المكان الرطب في ليلة باردة.

ومن أمثلة المكان المعادي: "الشارع طويل ، طويل ، والشمس جمرة متقدة ، والسراب بحر هادر ، والجحش لا يزال يجهل معنى النوم الطويل للألم ، وبين فترة وأخرى ترق سيارت قرب الجثة ، ولا أحد ولا أحد ، حتى يفكر في معنى هذا"^(٢٧).

يمثل الشارع في هذا النص القصصي مكاناً كرهته الشخصية ، لمسالتين الأولى الشعور بالحر الشديد وسط اتقاد الشمس التي أصبحت جمرة من نار والثانية قسوة الألم الذي تعانیه الشخصية من نفسها من موت أم الجحش ، وهو أمامها لا يعلم شيئاً عنها أو عدم اهتمام أي من الناس المارين بسيارتهم بهذا الموقف.

فعلى الرغم من انفتاح الشارع الطويل المطلي بالإسفلت الذي يوحى بالراحة في سير السيارة للوصول إلى المبتغى إلا انه تحول إلى

العداء بسبب هذين المسالتين. لذا يعرض هذا المكان عن طريق مشهد قصصي يتم التركيز فيه على الحدث وضغطه في اتجاه واحد مما يوحي بالواقعية والصدق في التعبير عبر لفت انتباه القارئ إلى القيمة العالية في الشعور بالمسؤولية تجاه الموقف الذي تعرضت له الشخصية من مشاهدة الرأس المهشم للحيوان اثر سيارة دهسته ولم يلتفت صاحبها لما حدث وتركه.

٢- المكان التاريخي / المكان الأنبي

إن للمكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر العمل الروائي ليس بناءً خارجياً مرئياً ولا حيزاً محدد المساحة ولا تركيباً من عدة غرف واسعة بل هو يحيا من فعل الغير الذي يحوي تاريخاً ما^(٢٨) فالمكان التاريخي " يستحضر لارتباطه بعهد معنى أو لكونه علاقة في سياق الزمن"^(٢٩) إذ لا يمكن أن ينفصل المكان عن الزمان بأي شكل من الأشكال وانه لا ينفصل عن الحركة^(٣٠). والمكان التاريخي ما تفوح منه رائحة القرون والأجيال السالفة مشيراً بخصوصيته إلى الجذور التاريخية المرتبة ، ويحمل هذا المكان تاريخاً للتحويلات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع^(٣١) وان الارتباط بمكان هو "الارتباط بقضيته هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي"^(٣٢). أما المكان الأنبي فهو الذي تحيا فيه الشخصية في راهنها الذي تتحدث فيه عن الأحداث والمجريات^(٣٣) ومن أمثلة المكان التاريخي: "وفي بيت لحم بالقدس ولد المسيح في ليلة باردة ،

وضعته مريم ولم تجد مكاناً تضع فيه الوليد غير المelf يحيط به
التين اليابس والأغصان في بيت لحم ولد المسيح ورممت الملائكة
تسبح للمخلص الموعود^(٣٤).

"في زنزنة معتمة بالقدس ولد نائر في ليلة باردة..."^(٣٥).

يستحضر القاص المكان التاريخي (القدس) ليوظفه في سياق
أحداث قصته التي تتناص مع أحداث ولادة المسيح u في (بيت
لحم). وبهذا يستحضر القاص مكانين ليذل بهما على القدس
ليوازن في القصة بين ولادتين (المسيح) و (نائر) فإذا كان المسيح u
قد رنمت الملائكة له فرحة بولادته ، فهي تسبح بصوت جنائزي
لتعلن رحيل نائر على أرض الزنزنة يوحى بالعذاب الذي يعاينه
الشعب الفلسطيني على مر السنين من أذى اليهود.

وإذا كان القاص يستحضر القدس تلك المدينة التاريخية القديمة
التي تعبر عن أصول الدين والإرث الحضاري الذي يبدو عبر (القبة)
التي لا زالت ترمز للمقدس الذي توطد في النفوس بإيمانها برسالة
المسيح (u) ، ولكي يدلنا القاص على البعد العقدي للمكان يشير
الى الشخصيات الواقعية (المسيح) وأمه (مريم) تلك المرأة التي
تحملت الصعاب وواجهت القوم لطاعة الله تعالى واحتسابه بأن
يجعلها تحبل من دون رجل بقدرته وإرادته النافذة في الكون
ومخلوقاته ، ففي بيت لحم تضع هذه (الأم) رمز القدسية والعفاف
والطهر وليدها وسط مكان موحش لجأت إليه خوفاً على سمعتها
ويذائها من القوم احتساباً لله تعالى لتتم مشيئته الإلهية ، فما كان

منها إلا إن تضع المسيح (U) (المولود الجديد) الذي أطل على الحياة في المعلق بحيث كان التين اليابس والأغصان بدل الفراش والوسادة ليمنح الدفء لإدامة حياته ، فإذا كان المخلص الموعود به في المستقبل قد جاء إلى الدنيا فما كان من الملائكة إلا أن ترم وتسيح بهذا المولود الذي يتحمل خطايا البشر ويخلصهم من الآثام والشر في نفوسهم ، ويجعل قلوبهم تتوق إلى الإيمان في أسمى صورته ، فإذا كان المسيح (U) قد وضع في المعلق فإن (نائر) -المولود الجديد ابن المجاهد الفلسطيني ولد في مكان معتم أيضاً وسط زوج أمه الحامل به في عتمات السجن- قد وضعته أمه عبلة ، على أرضية السجن ، واتفقت ولادة الاثنين في ليلة باردة شتائية قارصة فإذا مات نائر فهناك من سيسير على خطاه في تجديد الجهاد الفلسطيني ، فإن المسيح من قبله الذي بقى على قيد الحياة ، وقد مات من جديد ليحيا الناس بمبادئه وتعاليمه. ويستلهموا من ذلك في توثيق عرى الإيمان في نفوسهم... وبهذا فقد قدم القاص رؤاه الفكرية بمبادئ دين المسيح (U) عبر استحضار الأمكنة التاريخية التي تشير إلى القدس فجاء توظيفها لتقديم مأساة الشعب الفلسطيني في ظل الظروف الحالية الصعبة من الاغتيالات والقتل والنفي وسلب الحريات. وهم يتحملون مرارة الوحشة في محل ولادتهم وذكرياتهم وأحلامهم وأمانهم ، بعمق إيمانهم الراسخ بغض النظر عن اتجاهاتهم الدينية من مسلمين ومسيحيين ، تجمعهم الإرادة الأبية والكلمة الواحدة ليصلوا إلى شاطئ الأمان ، ويرجعوا حلمهم المرتقب في عودة الأرض لأصحابها وتطهير أراضيهم من أدناس الغرباء

الذين لم يفهموا تعاليم الله تعالى عبر دياناته السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام مثلما فهمها الشعب الفلسطيني. ومن أمثلة المكان الآني: "ولكن النمر بقي في مكانه جامداً لا يأكل ولا يشرب ، ينظر إلى سماء أفريقيا بحسرة ، رويداً رويداً"^(٣٦).

لقد قامت أحداث القصة في قاعة العرض المسرحي فيما يتعلق بشخصية الحيوان (النمر) في داخل القفص بعد أن اصطاده الرجل ، وقدمه هدية للحاكم. ولكن بما أن النمر يعتز بموطنه الأفريقي فقد تعامل مع الحدث بسلبية تامة إذ تحول إلى جماد لا يتحرك في القفص ، ورفض ما يديم حياته من الأكل والشرب ، فهو لا يريد الحياة وسط هذا العالم الضيق الغريب ويشتاق ويحن إلى موطنه الأصلي في ذاكرته ويتحسر على تلك الأيام ، لذا فقد تحول المكان الأصلي للأحداث إلى مكان وقتي في نظر الشخصية ، ألا وهو (أفريقيا) ولكن ما لبث أن تعرض النمر للموت في القفص من تركه المصادر الأساسية للعيش ، وبهذا عادت الأحداث إلى لقاء من جديد بعد انتهاء العرض المسرحي. ويحمل القاص هذا المكان الهموم السياسية ويوحى بالشعوب الأفريقية المضطهدة عبر شخصية النمر الذي كان يعيش العزلة التامة بعيداً عن موطنه الأليف الذي عاش في ربوعه.

ومن أمثلة المكان الآني: "بيوت ، دكاكين ، أزقة ، جبال غسيل في الأسطح ، وقد انفرشت على امتدادهما قطع الملابس البليلة... حيث تترامى المساحة الفسيحة المكتظة بالرافعات والحدالات"^(٣٧).

يعرض القاص المكان عبر الغرفة التي توحى بعزلة الشخصية التي تعيش فيها عن طريق مشهد قصصي من أحداث الواقع بما يعبر عن الانطواء المرضي الذي تعاني منه الشخصية فيتحول مكان الحدث من الغرفة إلى أمكنة أخرى أنية عبر النظر من النافذة إلى معالم عديدة تعبر عن تهذئة نفس الشخصية والسبب للبدء بترك العزلة والانطلاق نحو العالم الخارجي ولا سيما الحياة التي تعبر عنها الأمكنة المنظور إليها من البيوت والدكاكين والأزقة والأسطح والساحة ، وما يثير انتباه الشخصية الممارسة الجنسية بين الحماتين ، وهذا الموقف الأنبي التي شاهدها الشخصية لم توظفها في الانتقال من حالة العزلة ، فما لبثت أن عادت الأحداث من جديد إلى الغرفة المعزولة ذات الأسياخ الحديدية القاحلة في أعلى البناية الشاهقة ، فالعزلة تبدو في وجه الشخصية التي يميل وجهها إلى حنطي اللون.

ومن أمثلة المكان الأنبي: "وانسل نحو الزقاق المفضي إلى سيقان الجسر الحديدي تسلق رصيفه المزفت ، أقدامه العتيقة تسحل زاحفة نحو القمة"^(٣٨).

تبدأ أحداث القصة على الرصيف عبر شخصية ألكتبي الشائب الذي يسعى لكي يللم كتبه ليعود إلى الزقاق بعد رحلة مضنية في انتظار الذي يشتري كتب شتاينبك وديستوفسكي وبارت وفوكو... فما لبث أن جمعها في كيس يحملها على ظهره. ثم تعود الأحداث إلى الرصيف من جديد في شارع المتنبني إذ عمل الكيس على رص

كتبه على شكل عمارات وشوارع وبيوت ليحصل منها الحياة في عالم العلم والمعرفة. لذا يكون الزقاق بحسب أحداث القصة مكاناً ألياً تسعى إليه الشخصية بعد ترك المكان الأساس وما لبثت لتعود إليه. ويعرض هذا المكان اصطدام الشخصية بقسوة الواقع ومرارته التي تبدو عبر تملي الشخصية لعنوانات الكتب ، والعمل على دخول مدينته التي رتبها في الكتب محاولاً العيش في هذا (اليوتوبيا) الخاصة به. على رصيف شارع المتنبى ليعلن عن البعد الميتافيزيقي للمكان.

٣- المكان المسرحي / المكان الكوني

للمكان أبعاد هندسية محددة ، ويتحدد المكان المسرحي بالإبعاد ولكنه يوحى بالأحداث^(٣٩) إذ انه " في المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية"^(٤٠) ولكي يتحدد المكان المسرحي لا بد من أن ترسم المشاهد ويوصف الواقع الذي تدور فيه الأحداث بحيث تصبح ستارة من ستائر المسرح الخلفية إذ تقدم للمشاهد أو القارئ صورة ملموسة الأطراف يسهل إدراكها واستيعابها وتلخص هذه الصورة السريعة الموجزة المكان الذي تتحرك فيه الأحداث وتجري فيه الأفعال الإنسانية^(٤١) وعلى ذلك فالمكان المسرحي " مكان الاستكشاف يختبر إمكانياته وحدوده ، فهو يستكشف أبعاده ويستخدم الاتجاه الأفقي كما يستخدم العمق إن وجد"^(٤٢) وبهذا يعتمد المكان في المسرح على الوحدة الأساسية

للمشهد ويكون معقداً إلى حد ما "لاشتماله على مكان محسوس تتحرك فيه الشخصيات فإنه مكان يضم بين جوانبه كل العلاقات الحقيقية الضمنية بين هذه الشخصيات" (٤٣) أما المكان الكوني فهو الذي "يظهر الكون من الشمس والقمر والنجوم والكواكب ، والطبيعة من المياه والنبات والجبال" (٤٤).

ومن أمثلة المكان المسرحي: "قال ذلك دون أن ينظر إليه ، وبين الفينة وأختها ينظر عبر الزجاج إلى واجهة السينما المزدانة بالنيون ثم يمسك القلم ويكتب" (٤٥).

يبدو المكان المسرحي الذي ترمز إليه نظرة الرجل غريب الأطوار بعد دخوله المقهى إلى (السينما) فالقاص يذكر المكان ويترك للقارئ تخيله الأحداث التي تجري فيه بفعل الشخصيات ، ولكي تعطي تأملاً للقارئ بحدوث الفعل في داخل هذا المكان يظهر السينما (مزدانة بالنيون) فما دام المقهى في انتظار عرض الفيلم التي عرضت بعض لقطاتها على الواجهة قبل الدخول للقاعة المظلمة وبدا العرض السينمائي ويوحى هذا المكان بتكثيف الحدث واعتماد العادي منه لتصوير مشهد ساكن عبر اللغة لكن يوج بالحركة بفعل الشخصيات والأحداث.

ومن أمثلة المكان المسرحي: "فانتبذ مقدمة السفينة ونظر إلى الشراع والمجاديف والسجن" (٤٦).

يتجسد المكان المسرحي في القصة عبر استكشاف عيني الشخصية للمنظر المعروض أمامها: مقدمة السفينة والشراع

والمجاديف والسجن ، فهو بذلك يوحي بالأحداث والشخصيات على ظهر السفينة في غرفها ومكان تناول الطعام ، وجلوس بعضهم على المقدمة في استيعاب المنظر الجميل للبحر وأمواجه ولفح نسيمات هوائه الباردة ، يتواشج المكان المسرحي بالأحداث التي تجري فيه مع فعل الشخصية التي أطرت له عبر المنظر بالعزف والإنشاد على القيثارة. إذا كانت أنفاس راكبي السفينة تتمازج مع نسيمات الهواء العذب ، فإن كلمات المنشد تسافر عبر الموج والأثير.

ومن أمثلة المكان الكوني: "في هدأة الهجيع الأول من الليل استيقظ الكهل من نومه وأشعل عود ثقاب ونظر إلى الجسد الهرم الممد بجانبه ... ومن النافذة المقابلة للسريـر تسللت خيوط نقية لفجر جديد معتم... ويكر للحظات تعالي شخيره يغمـر سماء الغرفة"^(٤٧).

يبدو المكان الكوني عبر الظواهر الكونية (الليل / الفجر) وأثرها في إلقاء ظلالها على الشخصية بما ترمز للشيوخوخة وقسوة الزمن ، فهذا المكان بوجود الشخصية في أجوائه يعبر عن بعد سيمولوجي للإيجاء بالعزلة التامة لولا فسحة الأمل المتمثلة باختبار الذكريات الغابرة عن طريق الإيجاء السريع الذي يتمثل باللغة المكثفة في التعبير عن المكان ، ويتواشج انتهاء القصة مع البدء بالمكان الكوني لانتهاء بما يقابل كونية المكان الخاص (الغرفة) عبر شخير الشيخ واستلامه للنوم في سماء الغرفة لذا يركز القاص على تركيز الحدث في مشهد قصصي يعبر عن الواقع المعيش.

ومن أمثلة المكان الكوني: "نظر بغضب إلى الشمس التي

كانت تلسع الكون الواسعة ، بوهجها اللاتب صرخ باستجداء: ماء...
تكاثفت كتل الغيوم حوله واستحالت إلى بحر هائج فيما فاحت
رائحة الماء تنفذ إلى خياشيمه صرخ باستجداء إني اغرق" (٤٨).

ويتجسد من جديد المكان الكوني في قصص بردى عبر الظواهر
الكونية (الشمس ، الغيوم) وفيما تلقيه من آثار سلبية في نفس
الشخصية من حرارة الشمس اللاسعة المتوهجة فضلاً عن الغيوم
الداكنة التي توحى بتحول الطقس من الضوء إلى بعض العتمة
بما تلقيه الغيوم في لونها ، لتتحول إلى بحر هائل من الماء الذي
تلمس الشخصية رائحته.

ومن أمثلة المكان الكوني: كانت الشمس تحث خطاها نحو
أقصى الشرق ترنو بجزن نحو الأرض والأشجار والدبابات والأجساد
المحروقة بوعاء التعب والترقب والخوف" (٤٩).

تميز هذا النص القصصي بتداخل الأمكنة من ظواهر الكون
(الشمس / الشرق) وظواهر الطبيعة: (الأرض / الأشجار) عبر حسم
المنازلة بين الجيشين بعد سقوط الأجساد في أرض المعركة ، ولكن
ما لبثت احد الجيشين الاستمرار في القتال لحسم الموقف له في
النهاية ويعبر هذا المكان عما في نفس الشخصيات ليعث فيهم قوة
العزيمة والإرادة لاستكمال المعركة.

هوامش الفصل الثالث:

- (١) ينظر: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجيار، مجلة ألف، العدد ٦ لسنة ١٩٨٦: ٢٨. الحوار في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ٢٦ لسنة ٢٠٠٩: ٤٧.
- (٢) ينظر: الموصل فضاءً روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العددان ٧ و ٨ لسنة ١٩٩٢: ٥٨.
- (٣) ينظر: المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة آفاق عربية، العدد ٨ لسنة ١٩٨٠: ٧٨.
- (٤) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٦٠.
- (٥) ينظر: قراءات في التجربة الروائية، سمر روجي الفيصل: ١٠٥.
- (٦) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: ٢٣١.
- (٧) ينظر: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية: د. نبيلة إبراهيم: ٥٨.
- (٨) القصة القصيرة جداً: فن الاختزال والتكثيف، جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٥٢ - ٥٣.
- (٩) القصة القصيرة جداً فنطازيا، حميد حسن جعفر، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٥٧.
- (١٠) عزلة أنكيديو بين قوة الإيجاز وفاعلية الإيحاء والتكثيف، وعد الله إيليا، ضمن كتاب (حبة الخردل): ١٥٨.
- (١١) شخصيات قصة يوسف ١١ في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٣: ٢٤٩.
- (١٢) ينظر: المكان في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون،

- مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ٢٩ لسنة ٢٠١٠: ١٢.
- (١٣) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا: ٤٥.
- (١٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤٥.
- (١٥) المصدر نفسه: ٤٣.
- (١٦) المصدر نفسه: ٤٤ - ٤٥.
- (١٧) نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن دارين، ترجمة: محيي الدين صبحي: ٢٨٨.
- (١٨) بنية الشكل الروائي: ٤٣.
- (١٩) المكان والزمان في يوميات نائب من الأرياف، ليلي درغووث، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٨ لسنة ١٩٩٠: ٤٧. وينظر: الشخصية في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ٣٠ لسنة ٢٠١٠: ١٦.
- (٢٠) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٣٧.
- (٢١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان): ٢٨.
- (٢٢) الثلج: ١٧ - ١٨.
- (٢٣) حين: ١١٣.
- (٢٤) الزويدة: ١٦٧.
- (٢٥) ولادة: ٣٦.
- (٢٦) ولادة: ٣٨.
- (٢٧) السيناريو: ٦٩.
- (٢٨) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي: ٨.
- (٢٩) حركية الإبداع، د. خالدة سعيد: ٣٠.
- (٣٠) ينظر: تيارات فلسفية معاصرة: ٢٩٣.

- (٣١) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٥٦.
- (٣٢) الرواية والواقع، محمد كامل الخطيب: ٤٠.
- (٣٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٥٨.
- (٣٤) ولادة: ٣٦.
- (٣٥) ولادة: ٣٨.
- (٣٦) نمر أفريقيا: ٤٣.
- (٣٧) حب مع وقف التنفيذ: ٦١.
- (٣٨) يوتوبيا: ٩٦.
- (٣٩) ينظر: شخصيات قصة يوسف -عليه السلام- في القرآن الكريم،
نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة
الموصل، ٢٠٠٣: ٢٥١.
- (٤٠) بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي: ٥٦.
- (٤١) ينظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم: ١٨.
- (٤٢) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أحمد اسعد، مجلة عالم
الفكر، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٨٥: ٣٢.
- (٤٣) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٦١.
- (٤٤) الشكل القصصي في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، رسالة
ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٩. الزمن في قصص علي
الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز
دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد ٢٨ لسنة ٢٠١٠: ٢٢.
- (٤٥) العاصفة: ٢٤.
- (٤٦) الشاعر: ١٨٨.
- (٤٧) ذكريات: ٢١.
- (٤٨) ألفة: ٤٧.
- (٤٩) الحسم: ٢٨٢.

الفصل الرابع

شعرية رؤية المكان

- ١ - الرؤية الأفقية/ الرؤية العمودية
- ٢ - الرؤية من الجزء إلى الكل/الرؤية من الكل إلى الجزء
- ٣ - الرؤية الشمولية/الرؤية المشهدية/الرؤية التجزيئية

مدخل

يشكل البعد الرؤيوي للمكان شبكة من العلاقات التي تتصافر لتشديد المكان الذي تجري فيه الأحداث بفعل الشخصيات^(١) وبذلك تتشكل المنظومة لتمثيل المكان بوساطة وسائل فنية خاصة وشكل فني معين ، ونقطة الإحالة في منظومته المنظور الخطي هو موقع الشخص الذي يقوم بالوصف ، عبر وجهات النظر يمكن الوقوف على الموقع أو المنظور الذي يتخذه الرائي للمكان^(٢) . ففي النص لا نواجه فضاءً خاصاً بمعنى الكلمة وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة^(٣) .

ليس المكان "مجرد تشكيل للمادة والأشياء في صورة تدرك لذاتها ، وإنما هي تظهر في النص من خلال زوايا نظم رؤى لتعبر عن انبثاق عالم كامل له حركته ومجاله الانفعالي"^(٤) فمحدودية المكان موصوفة برؤية الكاتب لها إذ أن هذه الرؤية ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة فضلاً عن رسم طبوغرافيته وتجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي^(٥) لذا فللرؤية تأثير

عام على أسلوب الوصف المكاني^(٦) ولا يعطي المكان إلا برؤية الشخصية وهي تعمل ، والحدث وهو ينمو ، واللغة وهي تعكس الوعي^(٧) .

يحدث القاص هيثم بهنام بردى "توازناً موضوعياً وفتياً داخل نصه ، بمعنى انه يحافظ على هوية نصه القصصي ... ويعتمد ضربة رؤيوية تكشف حالة التلقي السريع والمؤثر والناقد ، ثم حالة التركيز سواءً في المشهد الحياتي أو في وظيفة اللغة داخل النص مما يوفر الموازنة لإنتاج نص يفسر حالة الطرح هذه. التي تحددت بالأساس ، ... في رؤية القاص لما يحيطه فهو لا يجزئ التجربة الحياتية ، بل يركز على زواياها وعلى حساسية أفعالها ، محققاً بذلك حالات تجتمع في حالة ومحطات صغيرة تؤدي إلى أكبر ، فالرؤية هنا محددة بمنظور جمالي ، يحاول القاص أن يرتقي من خلال المشهد والارتقاء بالأشياء هذه شعرياً من خلال لغة تختزل الجمل في رصد الفعل وإبراز خصائص المكان... إن قصص هيثم تنم عن مرجعية فلسفية تتعلق بالحب ، والنظرة إلى خصائصها مستفيداً بذلك من تجارب حياتية وخبرات معرفية فهو يجمع من نصه خصائص كثيرة ، فيها: التركيز والإضاءة والاقتصاد في التعبير ثم العناية باللغة"^(٨) .

١- الرؤية الأفقية / الرؤية العمودية

إن القاص كالرسام وكالمصور الفوتوغرافي يختار قطعة من المكان يؤطرها ويضع نفسه على مسافة منها^(٩) ويتخذ المكان ، إما موقعاً

جانبياً أو أمامياً أو عمودياً^(١١) أي التقاط منظر المكان بشكل شامل على محور أفقي أو عمودي في اختيار عدة أمكنة وعرضها دفعة واحدة^(١٢).

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الأفقية / العمودية:
"الأواني نظيفة تلمع، أرضية الغرفة خالية من الأوساخ وقد رشت آجرها الطيني المتناسق بالماء فتغشت رائحة الطين الرطب في الغرفة، محبرة يفوص في داخلها الماء الأزرق، وثمة إلى جانبها صحن مليء بالبيض المسلوق وقطعة من الخبز البارد، وعندما تأكدت من كل شيء بان الارتياح على محياها، فمشت بحذر نحو السرير"^(١٣).

يعرض النص القصصي المكان على وفق ما تراه الطفلة التي هبطت من الصورة الملتصقة أعلى الحائط إلى الغرفة وبدأت تتحرك في جزئياتها إلى أن وصلت نحو الرجل النائم فما لبثت أن سعت نحو حزمة الشمس لتغرق في شلال الضياء الصباحي ، فبدأت تتأمل المكان الذي لبثت فيه من تمركزها في وسط الضياء فبدأت تعرض المكان في نظرها ، ويقدم الراوي ذلك عبر الانطلاق في الغرفة من الضياء الداخل إليها في حركة عمودية ثم تبدأ بالرؤية الأفقية نحو الأواني الموضوعية في تناسق ، ومن ثم النزول عمودياً إلى أرضية الغرفة بالتركيز على مادتها من الأجر الطيني ، ثم إكمال جزئيات المكان من الأشياء (المحبرة والصحن) ثم تنطلق الطفلة بحركة أفقية من لتنزل عمودياً إلى السرير إذ بدأت انطلاقها من

السرير ورجعت إليه عبر نظرات متألمة في موجودات المكان (الغرفة) ، ولكي تكتمل صورة المكان في نظر المتلقي ، قامت الطفلة بتقبيل جبين الرسام الذي رسمها لتعود من جديد نحو صورتها المعلقة على أعلى الحائط. وما سبق فقد جاءت الرؤية لتقديم المكان عبر لغة تفصيلية ، وجمل متعددة قدمت عبره الموت والانبعاث بحركة الطفلة المرسومة التي تحولت إلى حقيقة لتعود من جديد إلى الحائط وسط الغرفة.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الأفقية / العمودية:

"اضمحلث أشياء الشارع أمامه: (الجسر، الأشجار، أعمدة الهاتف، الغيوم الربيابة، شدو البلابل على أفنان الأشجار... الخ. والآن من يستطيع أن يوقف سيارة تقودها جثة"^(١٣).

يعرض القاص مكان الحدث على وفق حركة الرجل الذي ينطلق بسيارته فعلى الرغم من تنقلاته عبر المكان إلا انه يعيش في عزلة وعلى اثر حركته القوية وعدم السيطرة على مقود السياقة ارتطم بالجسر الحديدي وصعق بأسلاك الكهرباء ، وفشلت محاولاته في خلاص نفسه إذ انتشرت الصعقة الكهربائية في دمه ، وسط هذه السيارة ، فخذرت أعصابه وأنسجة جسمه ، فبدأ يعرض موجودات المكان أمامه ، يرويها القاص عبر رؤية أفقية فيبدأ بـ(الجسر) ثم الرؤية العمودية عبر الانتقال إلى (الأشجار) بشكل أفقي للمكان مع (أعمدة الهاتف) ثم على محور عمودي إلى (الغيوم) وصولاً بالنزول إلى أغصان (الأشجار) ، وما لبثت السيارة

أن تتحرك بعد أن أصبح السائق جثة هامدة ، فالموت قد أصاب جسم الرجل ولكن السيارة تتحرك وفي ذلك ما يدل على سيمائية النص القصصي بأن الإنسان يستطيع على الرغم من موته أن يترك أثراً ، بما يعرضه من رؤية تقدم المكان وعزلته ومناهته والضياح والكلمة ولن يترك الأثر البالغ في نفس المتلقي بالإيجاء المتميز عبر الاختزال والتكثيف والاقتصاد في استخدام اللغة.

ومن أمثلة المكان على وفق الرؤية الأفقية/ العمودية

"وجد الرجل ملقى على بلاط الغرفة، حجرة مسددة الستائر ويكتنفها الغموض والفضوى، التلفاز يعرض صوراً للرسوم المتحركة، والمذياع مكتو بسماع أغنية مجنونة، وكل شيء من تفاصيل الغرفة يدل على أنها كانت ميداناً لصوالة تقاتل فيها الدولاب والسرير والفرش والوسائد والطنفاس"^(١٤).

يعرض القاص العالم الوردى الذي يرسمه للمتلقى عن طريق الرؤية الأفقية/ العمودية للمكان الذي يرقد فيه الرجل المصروع على (بلاط الغرفة) بشكل أفقى لينطلق باتجاه (الستائر) على محور عمودى ويكمل تشكيل المكان بأشياءه (التلفاز) و(المذياع) و(الدولاب) و(السرير) و(الفرش) و(الوسائد) و(الطنفاس) ، وبهذا تكتمل جزئيات المكان على وفق رؤية القاص باعتماد المحور الأفقى ثم الانطلاق عمودياً ليوحى عن طريقه بتشكيل المكان الذى يحوى الرجل الممدد بتيابه كامل جسده الذى يرتعش إثر نوبات الاهتزاز المتواصلة ، وهو يصر على قطعة القماش بين أسنانه فسعى الرجال

لنجدته وسحبه من على بلاط الغرفة ولكن داهمته من جديد
القشعريرة والارتجاف وتحول جسمه بعد ذلك الى هدوء يشبه سكون
البحر بعد العاصفة.

لقد بدأت الرؤية في عرض المكان على محور أفقي وانتهت به
لتركز على (الرجل المصروع) الذي فارق العالم ليطير إلى عالم آخر
وردي اثر الموقف الذي وجدته الرجال أمامهم بعد ارتخاء يده وسقوط
الورقة التي كان عليها (انه يشبهني تماماً ، يمسك بيدي ، ويطير الى
عالم..آه كم هو جميل هذا العالم الوردي).

٢- الرؤية من الكل إلى الجزء / الرؤية من الجزء إلى الكل

يقدم هيثم بهنام بردي المكان عبر البدء بالكل للوصول إلى
الجزئيات أو بالعكس عن طريق الدوال المكانية التي يعرضها على
وفق الشخصية التي تقوم بأفعالها عبر هذا المحيط المكاني.
ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية من الكل إلى الجزء:

"كانت الغرفة صغيرة تنتشر القمة في أحشائها... تحت السقف
الكونكريتي مباشرة نحو وجه رجل نائم وثمة في قسماوات وجهه
أمائر الكلال والحزن، كان ملفوفاً ببطانية قديمة بلي لونها
الحقيقي، فوق سرير خشبي يزقزق بعنف لأية حركة ثم
انسأقت عينها تجولان في ثنايا الغرفة، وفي لحظة وجيزة
احتوى بؤبؤاها كل التفاصيل: الغبار المتراكم فوق الصندوق
الخشبي القديم وعلى الشراشف المتروك فوق خشبة ترتكن على

بضع أجرات من زوايا الأربع فوق المنضدة الوحيدة وسط
الغرفة»^(١٥).

يبدأ القاص بعرض المكان بأن يبدأ بالكل (الغرفة) لينتقل في
تقديم جزئياته (السقف الكونكريتي) وأشياءه (البطانية القديمة)
و(السريـر الخشبي) و(الصندوق الخشبي) و(المنضدة) وقد أعطى
القاص لجزئيات المكان وأشياءه ما يدل على العزلة والظلمة من
كثرة الغبار المنتشر على الأشياء ، فضلاً عن الأوصاف التي قدمها
من كون الغرفة (صغيرة) والعتمة تنتشر فيها والبطانية (قديمة)
والسريـر (يزقزق بعنف لأية حركة) ليوحي بجياة الشاعر الذي أبدع
الطفلة الملتصقة أعلى الحائط ، ولكن القاص يحاول إضفاء روح الحياة
على هذا المكان (الغرفة) عبر دخول الضوء من الكوة تحت السقف
مباشرة على الرجل النائم ، إذ أن وجود الضوء والإنسان ، يحيل
هذه الغرفة من حالة الموت إلى الحياة ولكن بحدود ضيقة ، إذ يوحي
هذا المكان بجزئياته وأشياءه بقيمة حياة هذا الرجل وشعوره بالعزلة
وسط هذا الفضاء المعتم ، وأشياءه القديمة المستهلكة.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية من الكل إلى الجزء:
"تنقلت نحو منتصف الغرفة حيث تتقرص مائدة الطعام
مسورة بكرسين مجدولين من طوق النخيل على المنضدة
شمعدان معدني على هيئة صليب في قمته تزهو شمعة حمراء
بنار صفراء ذهبية، تمشي نحو الستائر الزرقاء المسدلة... يخلع
ملابسه ثم يتمدد على سريـره... يجلس قبالتها على احد

الكراسي... ينهض متجهاً نحو السرير" (١٦) .

يعرض القاص المكان على وفق رؤية يبدأ فيها من الجزء (السرير) لينتقل عبره إلى الكل ولتقديم المغزى ألا وهو (العلاقة بين الرجل والموسم) في هذا المكان ، إذ تبدأ الأحداث بالسرير عبر وجودهما سوية على فراشه ، ثم يعرض (الغرفة) ألا وهو المكان الكلي في القصة ليتحول إلى جزئياته وأشياءه: (مائدة الطعام الكرسيان ، الشمعدان المعدني ، الشمعة الحمراء ، الستائر الزرقاء) فعلى الرغم من الأثوثة المثيرة للجسم ألا أن الرجل يراه رخيصاً ، فالحياة توصله إلى الموت مع أنها تنطلق باتجاه الحياة بإزاحتها الستائر ، إلا أن الرجل يجدها ميتة ، فهي لا تؤثر فيه كثيراً ، وينتقل إلى (سريره) لوحده ليرجع من جديد ليستقبل أثنين سوية في مساء كل يوم ولكن تبقى الأمنية في النسيان لا تتحقق عند الرجل وهو يجلس في غرفته الفريدة المعتمة.

٣- الرؤية الشمولية/ الرؤية المشهدية/ الرؤية التجزئية

الرؤية الشمولية

هي المنظر العام الذي "يستطيع أن يرينا مجموع العناصر ، ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل" (١٧) وهذه الرؤية "تتسع باتساع الحيز المكاني وانتشاره إنها التآطير الفضائي العام للنص الحسي منه والنفسي" (١٨) لذا تسمى هذه الرؤية بالشمولية (١٩) أو بالاشتمالية (٢٠).

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الشمولية:

"تهرول الحدقة المصلوبة في أعلى وجه حنطي حزين ناظرة نحو الأسفل ، بيوت، دكاكين، أزقة، حبال غسيل في الأسطح، وقد انفرشت على امتدادها الملابس البليلة، وفي طرفها القصي تلبدان بخجل قطعتان داخليتان نسائيتان ورديتان، تنسحب العينان في نظرة شاقولية نحو الأسفل حيث تترامى الساق الفسيحة المكتظة بالرافعات والحدالات"^(٢١).

يعرض القاص المكان في هذا النص على وفق المنظر العام بعدم التركيز على جزئيات المكان وإنما يقدمه سريعاً عبر نظرة الشخصية من نافذة غرفتها في إحدى الفنادق وهي تعاني العزلة ومما يبدو عليها من الحزن الشديد. ولا تقتصر هذه الرؤية في عرض المكان على دالة مكانية واحدة وإنما متعددة: بيوت ودكاكين وأزقة ومساحة ، وعلى الرغم من ذلك فإن الشخصية تركز في نظرها على حبال الغسيل المنتشرة على الأسطح ، ورأس الدعامة الكونكريتية حديثة التشييد وسط مكان عام وهو (الساحة) ، فهو ينظر إلى أمكنة متعددة توحى له بالحياة والتجدد مقابل عزلته القاتلة وسط غرفة نافذتها صغيرة وسياجها الحديدي المتآكل ، فالمكان المظلم القديم يعكس بظلاله على الشخصية ولم يتأثر بفعل رؤيته للأمكنة التي يعرضها القاص عرضاً شمولياً وما يلبث أن يرجع إلى عزلته .

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الشمولية:

"جبل شاهق يناطح المطلق... وقريبة ذات بيوت متشابهة

متواضعة ترسم الليالي والنهارات الأسياف والشواتي، الغيوم
وجدائل الشمس على كلسها العتيق حكايات سرية معبأة^(٢٢) .
يسعى القاص لتقديم المكان في نصه إلى رؤية شمولية لا يركز
فيها على مكان محدد وإنما يعرضها مباشرة (الجبل ، القرية ،
الغيوم ، الشمس) ليلقي بظلالها على شخصية البطل كلكامش
الذي لم يأكل العشبته حال خروجه من الماء ، فالجبل يجثم على
أنفاس نبع رأسه وتحولت القدمان إلى وسخ لا يمكن إزالته عبر
التجوال في قرية تتشابه بيوتها إلى حد كبير ، ولكنها تتفق على
حكاياتها السرية فيما يتعلق بشخصية كلكامش وعشبهته السحرية
وان كان القاص يعرض المكان عرضاً شمولياً إلا انه يوحى عبر
دواله على السهرات التي توصلت إليها الشخصيات: السؤال الحلم
عن الشخصية وهم يرددون سوية (أه يا كلكامش) تعبيراً عن الأسى
والحزن في نفوسهم التواقفة إلى أمنية تمنوا تحقيقها وهي أن يأكل
كلكامش من (العشبته).

الرؤية المشهدية

هي المنظر المتوسط الذي يحدد الرؤية من حيث الإطار المحدد
للمكان^(٢٣) إذ لا يعرض الكل ولكنه يعرض الجزء ، فهو لا يظهر إلا
جزءاً من الديكور ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم ،
فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا مهم^(٢٤)
وتتم هذه الرؤية بالتركيز على اختيار أمكنة بوصفها جزئية معينة

وجعلها البؤرة التي يستند إليها الراوي في تقديم المكان^(٢٥).

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية المشهدية:

"استرخى على مقعده ونفت دخان سيكارة بتلذذ، تمطى عاقداً ذراعيه وراء رأسه وألقى نظرة متأملة إلى الخارج عبر زجاج المقهى"^(٢٦).

فإذا كان القاص يعرض المكان في مجموعة من قصصه على وفق رؤية شمولية فهو يسعى في بعضها الآخر إلى الرؤية المشهدية بالتركيز على مكان محدد بذاته ، يضغط فيه الحدث الرئيس ليشكل من ذلك حدثاً متكاملأ تقوم فيه الشخصية من مكان محدد هو (المقهى) باختيار جزء محدد منه هو (مقعد الرجل) عبر وصف أفعاله ، وحركات جسمه ونظرته عبر لزجاج المقهى قرب (مقعده) ليعرض فيما بعد حركة الرجال وهم يسرعون هرباً من انهمار المطر من السماء المسكونة بالسحب ، ويعرض القاص الشخصية عبر المكان برؤية مشهدية بجيب معطفها الممزق ، وإخراج قنينة العرق ليجرع منها وهو ينفث سيكارتة بلذة عالية ، فإذا كان الرجال خارج هذا المشهد يركضون هرباً من المطر ، فإن هذا الرجل خرج من المقهى ليترك للمطر الحرية في العبث بجسده ، وانتقال قطرات الماء عبر صدره وبطنه وسرته ، ويوحى مشهد التأمل الذي يقوم به الرجل أن الحياة تمارس حريرتها في الخارج عكس الداخل المظلم المعتم ، لذا انسحب من الداخل إلى الخارج لينعم بالحياة مع المطر.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية المشهية:

"انعطف نحو الشارع الرئيسي وتوقف عند سقيفة من قماش
يقتعد فيها صبي في العاشرة من العمر تنفرش أمامه سلال من
حب عباد الشمس والرقي والسي والفتق إلى أن رمى الكهل
بالكتب على الأرض كمن يلقي على كاهل عفریت السندباد
البحري المخمور"^(٣٧).

يقدم القاص عبر رؤيته المشهية مكاناً محدداً هو (السقيفة
القماشية) عبر الشارع الرئيس الذي انعطف إليه صاحب الكتب. وهنا
يظهر التفاوت العلمي بين الصبي الذي يبيع الجرزات التي وضعها في
السلال ، وبين الكهل (صاحب الكتب) الذي قد مل من هذه الكتب
التي يحملها بلزك وإحسان عبد القدوس ورينيه ، ولكن اتفاق الصبي
والكهل في عملهما سوية ألغى التفاوت العلمي والعمري فيهما ثم
عمد الاثنان إلى طوي أوراق المجلة وجعلها قطع مستطيلة لوضع حبوب
الجرزات فيها. فالكهل يعمل على قتل العلم والأدب ، ويحولهما إلى
وعاء لوضع الطعام ، وهو بهذا يأكل رزقه عن طريق إماتة العلم والأدب
اذ رمى الكتب من قلة الرزق ، ليريح بدنه منها بحثاً عن رزق آخر ،
فوجد في بيع الجرزات تؤمن له الرزق أكثر ، بعد أن بعثر بلزك أمام
المياه الأسنة ، ومدد إحسان عبد القدوس جنب صحن الطعام ،
وتدحرجت أشعار رينيه تحت عجالات العربة الخشبية ، ويوحى القاص
بأن الفقر يلجئ الإنسان إلى قتل الثقافة للحصول على الرزق عبر
المكان الذي يؤطره إطاراً محدداً بالأحداث والشخصيات.

الرؤية التجزئية

هي المنظر القريب الذي يشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب على حائط نشأ من طلاقة رصاص أو يكون جزءاً من الشيء^(٢٨) وتركز هذه الرؤية على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الحسي المباشر للأشياء أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الايجابية أو السلبية^(٢٩) إذ تجري عملية المسح ألتابعي والانتقال من جزء لآخر^(٣٠) لإتمام التفاصيل الدقيقة للمكان عبر المنظر القريب^(٣١).

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية التجزئية:

"كل فجر أصعد الدرجات المرمرية ثم يحتويني ظلام الغرفة المقرورة المتوحدة، يدخل ضوء بحجم الباب الوردى ينكشف عن هيكل كرسي قديم يواجه حائطاً رخامياً تتوسطه اللوحة السرمدية، أجلس على الكرسي ، اسند ذقني الحليق إلى أصبع إبهامي وأحدق فيها، بنيان خشبي نصفه تابوت والآخر يلبد جوار جذع شجرة جرداء تتوسط أديما اصفر"^(٣٢).

فإذا كان القاص قد عرض مجموعة كبيرة من أمكنة برؤية شمولية أو مشهدية ، فإن الجزء القليل فيها يعرضها عبر منظر قريب يركز فيه على الجزئيات والأشياء فيما يتعلق بالغرفة من حيث الدرجات المرمرية والباب ، وهيكل الكرسي القديم والحائط الرخامي تفصيلاً عن البنيان الخشبي ، ويفصل في جزئياته إذ يمثل نصفه تابوتاً ، والآخر مهداً ، إذ يرمز هذا البنيان إلى الموت والحياة ،

على وفق معادلة عبر قول الرجل الذي خرج من التابوت بعد نومه الأبدى ، فالحياة تستمر على الرغم من موت الآخرين وما بين الحياة والموت يرسم الإنسان مشروع حياته قبل أن ينام نومته الأبدية ، وجاء هذا الترميز عبر الرؤية التجزئية للمكان وجزيئاته وأشياءه ، وينتقل القاص عبره محملاً إياه الدلالات الرمزية للمعادلة بين الحياة والموت.

ومن أمثلة المكان على وفق الرؤية التجزئية:

"بيت قديم تهب من جنباته: رائحة الطابوق والرطوبة، والذكريات العتيقة، بيت كل ما فيه قديم: الأثاث، البلاط، التنور، الطابوق، الستائر، والأنفاس التي يتحول في أضيائه وزواياه وسقوفه المنتشرة"^(٣٣).

يلجأ القاص إلى عرض المكان بمنظر قريب يعتمد الرؤية التجزئية في تفصيل جزيئات المكان وأشياءه ولا سيما البيت الذي يحوي الذكريات العتيقة اذ يبدأ العرض بمنظر البيت (القديم) من حيث أثاثه وبلاطه ونفوره وطابوقه وستائره وافيائه ورؤياه ، وسقوفه المنتشرة ، فيوحي بهذا المسح ألتتابعي للمكان بعراقة هذا البيت مما توحيه رائحة الطابوق (الرطوبة) وما يتميز به جزيئات البيت وأثاثه من الصناعة القديمة. وبعد هذه الجزيئات القديمة نتوقع أن يكون البيت خالياً من الحياة ، ولكن على العكس إذ تعيش فيه امرأتان تسعى كل واحدة منهما إلى الصراخ والشجار الأبدى لكي تعملان على ألفة وحشة هذا البيت العتيق ، وبعد انتهاء معارك الشجار ،

ترقد كل واحدة منهما عند عتبة غرفتهما بوجه السماء والزمن
المهول والشمس اللائبة. فإذا كانت أجواء البيت توحى بالوحشة
والعزلة والظلمة إلا أن الأنفاس التي تتجول عبر هذا المكان تطلب
الحياة والنور على الرغم من الشمس اللائبة والزمن النفسي القاسي
الصعب الذي يصفه القاص بالمهول ليوحى ببطء وقته في نفوس
ساكني هذا المكان.

هوامش الفصل الرابع :

- (١) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية: ٢٢.
- (٢) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: ٢٢١.
- (٣) ينظر: المكان في رسالة الغفران: ٩١.
- (٤) وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٩٧: ٢٥٦.
- (٥) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٠١.
- (٦) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٦٨.
- (٧) ينظر: الرواية والمكان: ٥.
- (٨) تباين الخصائص في كتابة القصة القصيرة جداً: القاص هيثم بهنام بردى أنموذجاً، جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٣٨.
- (٩) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أوثيليه، ترجمة: نهاد التكرلي: ٩٩.
- (١٠) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية: ٢٩٢.
- (١١) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ١٢٨.
- (١٢) شعاعان: ٥٧ - ٥٨.
- (١٣) السؤال: ٩٧.
- (١٤) عالم وردى: ٢٥١.
- (١٥) شعاعان: ٥٦.
- (١٦) أمنية: ١٧٣.
- (١٧) كيف تكتب السيناريو: صلاح أبو سيف: ٦٥.
- (١٨) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٧٥.
- (١٩) ينظر: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية: ٦٠٦.
- (٢٠) ينظر: قضايا الرواية الجديدة: ١٢٨.

- (٢١) حب مع وقف التنفيذ: ٦١.
- (٢٢) عشبة كلكامش: ٩١.
- (٢٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٨٢.
- (٢٤) ينظر: كيف تكتب السيناريو: ٦٥.
- (٢٥) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٢٥.
- (٢٦) مطر: ٤٥.
- (٢٧) الكتب: ١٢٨ - ١٢٩.
- (٢٨) ينظر: كيف تكتب السيناريو: ٦٥.
- (٢٩) ينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الراهدين، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢: ٢٠٨ - ٢٠٩.
- (٣٠) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٢٥.
- (٣١) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٦٨.
- (٣٢) المعادلة: ١٣٩.
- (٣٣) ابتسامة: ٢٣٢.

خاتمة الدراسة ونتائجها

بعد الانتهاء من القراءة التحليلية في المجموعات القصصية (١٩٨٩ - ٢٠٠٨) لهيثم بهنام بردى للكشف عن شعرية المكان توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

* يولي القاص جغرافية المكان أهمية كبيرة إذ نتلمس ذلك بما عرضه من أمكنة عامة: المدن ، القرى ، والقاعات ، والأرصفة والشوارع ، والمقاهي ، والخوانيت ، والمتنزهات العامة ، والسينما ، والسوق ، والمطعم ، والساحات العامة ، وأمكنة خاصة: البيوت والأكواخ والمرسم والخيمة والتابوت والمكتبة والقبر بما له علاقة مع الشخصية وتأثرها بالمكان. وبدا المكان الطبيعي من حيث: الأرض وما يتبعها من الجبال والتلال والسهول والأودية والبحار والأنهار ، فضلاً عن السماء وما يتبعها من الغيوم والنجوم والشمس والقمر بتأمل القيمة الجمالية التي تعطيها هذه الأمكنة وتأثيرها في القارئ لما تتمتع به من جمال المنظر إذ يشترك فيه الماء والنبات والحيوان ، فيتشكل المكان من هذه التكوينات الفنية ليبدو بأبهى صوره وأكملها. أما المكان الصناعي فتتنوع أشكاله من الصالات

والحقول والبساتين والأزقة والمطبعة إذ توحى بتدخل الشخصية فيها وإعطائها طابعاً مختلفاً. وتأتي ثنائية المكان المفتوح/ المكان المغلق للتعبير عن شعور الشخصية في حالة الحرية وعدمها لممارسة الفعاليات والنشاطات والانتقال من مكان لآخر إذ تبدو الصحراء والطرق مكاناً مفتوحاً في حين يمثل السرداب والمخزن والغرفة المقفلة أمكنة مغلقة تسعى الشخصية فيها للانفتاح على العالم الرحب المتسع.

* يعمل القاص في وصف المكان على تركيز اللغة واختزالها في تشكيل المشهد الحياتي إلا في بعض النصوص إذ يعتمد الوصف على التصنيف كما في (المتحف ، والقصر -القلعة) في حين يستخدم الوصف التعبيري بطريقة إيحائية لعرض أمكنة انتقال الشخصية... وتميز الوصف البسيط بجمل قصيرة عبر ارتباط المكان بالأحداث التي تقوم بها الشخصيات ليحيل الوصف إلى السيميولوجيا في حين ينتقل عبر الوصف المركب للمكان إلى أجزائه ومكوناته عن طريق أفعال الشخصية لتقديم الأحداث بشكل إيحائي ملحمي عن المشكلات الحياتية. وينوع القاص في وصف المكان بحسب الرؤية الموضوعية والرؤية الذاتية إذ تأتي الرؤية الأولى بما أشبه بالعزلة المكانية وعمل الشخصيات على التأقلم مع المكان بهذه المشاعر والأحاسيس وان كان يقدم إيجاء بالخروج من هذه الحالة. أما الوصف الذاتي فيعبر عن شعور الشخصية وهي في المكان

للإيحاء بارتباطها بالحيط متجسداً عبر أفعالها على مستوى الفرح والحزن.

* تميز القاص بتوظيف جزئيات المكان عبر الأحداث التي تقوم بها الشخصية لتعميق الإحساس بها والعمل على تقديم تركيبة المكان على مستوى: المكان الأليف / المكان المعادي في حالة انسجام الشخصية وعدمه ، وتأثير المكان عليها إذ تظهر هذه الصلة عواطف الشخصية وانفعالاتها وأحاسيسها كما في (القربة والبيت) في حين يبدو السجن عالماً مفارقاً للحربة فتسعى الشخصية بالعداء تجاهه إذ تتمظهر في تكوينه عملية الإجبار على المكوث فيه ، وتمثل الأقفال عاملاً تحجب به السجن عن العالم الرحب وتكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل الخارج بألفته ، والداخل بالعداء والكره عن طريق مشهد قصصي يتم التركيز فيه على الحدث وضغطه في اتجاه واحد مما يوحي بالواقعية والصدق في التعبير. أما تركيب المكان على مستوى المكان التاريخي / المكان الآني فيبدو المكان التاريخي باستحضار القاص مدينة (القدس) لتوظيفها في سياق أحداث القصة للتعبير عن أصولها الدينية وإرثها الحضاري ، ولكي يدلنا على البعد العقدي للمكان يشير إلى الشخصيات الواقعية (المسيح) وأمه (مريم) لتقديم مأساة الشعب الفلسطيني في ظل الظروف الحالية الصعبة. في حين يبدو المكان الآني بتنقل الشخصية في مكان تلجأ إليه ثم العودة إلى

مكانها الأول بمشهد قصصي من أحداث الواقع للتعبير عن الانطواء المرضي الذي تعاني منه الشخصية ، والبدء بترك العزلة والانطلاق نحو العالم الخارجي ولا سيما الحياة التي تعبر عنها الأمكنة. ويأتي المكان المسرحي للتعبير عن تأمل الشخصية ونظرها عبر مكان تجري فيه الأحداث بفعل الشخصيات لا يتم عرضه وإنما يترك للمتلقي تشكيله بحسب وجهة نظره الخاصة. أما المكان الكوني فيظهره القاص بظواهر كونية (الليل/الفجر) وأجزائه (السماء ، الشمس) واتجاهاته (الشرق) عن طريق الإيحاء السريع الذي يتمثل باللغة المكثفة في التعبير وتركيز الحدث في مشهد قصصي يعبر عن الواقع المعيش.

* يعتمد القاص في التعبير عن الرؤية المكانية عبر الضربة الرؤيوية في تقديم المشهد الحياتي ووظيفة اللغة ليرتقي إلى إبراز خصائص المكان بثلاثة أشكال: الأول: الرؤية الأفقية/ الرؤية العمودية في عرض جزئيات المكان وأشياءه باعتماد المحور الأفقي ثم الانطلاق عمودياً ليوحي عن طريقه بتشكيل المكان بما يتركه من الأثر البالغ في نفس المتلقي بالإيحاء المتميز. ويأتي الشكل الثاني عبر البدء بالكل إلى الجزئيات أو بالعكس عن طريق الدوال المكانية التي يعرضها القاص على وفق علاقة الشخصية التي تقوم بأفعالها عبر هذا المحيط المكاني ولا سيما ما يعبر عنها من المكان الخاص (الغرفة) أما الشكل الثالث:

الرؤية الشمولية/ الرؤية المشهدية / الرؤية التجزيئية فيقدمه
القاص على وفق المنظر العام بعدم التركيز على جزئيات
المكان وتقديمه سريعاً على مستوى الرؤية الشمولية في حين
يركز في الرؤية المشهدية على مكان محدد بذاته يضغط فيه
الحدث الرئيس ليشكل من ذلك حدثاً متكاملًا تقوم فيه
الشخصية بأفعالها. أما الرؤية التجزيئية فيعتمد فيها على المنظر
القريب الذي يركز فيه على الجزئيات والأشياء المتعلقة بالمكان
عبر عملية الانتقال لإظهار أفعال الشخصيات للإيحاء
بالدلالات الرمزية للعالم بين الحياة والموت.

مصادر الدراسة ومراجعتها

المصادر

المراجع

١ - الكتب العربية والمترجمة

٢ - البحوث المنشورة في الدوريات والكتب الجامعة

٣ - الرسائل والأطاريح الجامعية

المصادر

المجموعات القصصية: ١٩٨٩ - ٢٠٠٨: حب مع وقف التنفيذ/ الليلة الثانية بعد الألف/ عزلة أنكيديو/ التماهي، هيثم بهنام بردى، تموز رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠١١.

المراجع

١- الكتب العربية والمترجمة

- أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
- إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
- الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة: محمد نجيب لفته، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥.
- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- بناء فضاء المكان في القصة القصيرة، د. محمد السيد إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، الشارقة، ٢٠٠٢.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، د. شجاع مسلم الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٠.

- البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨.
- بنية الشكل الروائي: (الفضاء. الزمن. الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣.
- تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار القلم، بيروت، (د.ت).
- تداخل الأنواع في القصة العربية القصيرة، د. خيرى دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤.
- جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠٠٨.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.
- جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي، عمان، ١٩٩٤.
- حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي، د. خالدة سعيد، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.
- الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.
- الرواية والواقع، حسن كامل الخطيب، دار الحدائق، بيروت، ١٩٨١.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

- شعرية تودوروف، عثمانى الميلود، عيون المقالات، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- شعرية الخطاب السردى، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس، دار نينوى للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط، كتاب الرياض (٨٣)، مطابع مؤسسة الإمامة، الرياض، ٢٠٠٠.
- ضحك كالكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٠.
- فضاء النص الروائي : مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزام، مطبعة الإمامة، ط١، حمص، ١٩٩٦.
- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط٧، بيروت، ١٩٧٩.
- فن كتابة الأقصوصة: مجموعة مقالات، ترجمة: كاظم سعد الدين، الموسوعة الصغيرة، دار الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.
- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٧.
- قراءات في التجربة الروائية، سمر روجي الفيصل، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣.

- القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، د. يوسف حطيني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- القصة القصيرة جدا: مقارنة بكر، أحمد جاسم الحسين، منشورات دار عكرمة، دمشق، ١٩٩٧.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، ط١، بيروت، ١٩٨٥.
- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- الكلام والخبر، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨.
- كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١.
- المتخيل السردي: مقاربات في التناص والروئ والدلالة، عبد الله إبراهيم، مركز الكتاب العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- مدخل إلى نظرية القصة تنظيراً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤.
- مقارنة الواقع في القصة القصيرة الغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د. يوسف حطيني، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

- المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ١٩٩٤.
- المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه، عبد الوهاب زعفران، دار صامد للنشر، ط٢، صفاقس، ١٩٨٥.
- نظرية الأدب، رينييه ريك وأوستن دارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرايبشي، ١٩٩٢.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.
- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، د. نبيلة إبراهيم، مطابع الفرزدق، السعودية، ١٩٨٠.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، ١٩٨٩.

٢- البحوث المنشورة في الدوريات والكتب الجامعة

- أبعاد المكان في رواية السيف والكلمة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية ، د. نبهان حسون السعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي السنوي الرابع (الدولي الأول): (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) ٣٠- ٣١/ آذار / ٢٠١١.
- الإنشائية الهيكلية، تودوروف، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٣ لسنة ١٩٨٢.
- تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الحديثة: بحث في حفريات المصطلح، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٣٧، العدد ٣ لسنة ٢٠٠٩.
- تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي، عواد علي، مجلة عمان، العدد

٣٩ لسنة ١٩٩٨.

- جدلية الحضور بين الإنسان والمكان، حسن الأنعمي، مجلة النص الجديد، السعودية، العدد ٨ لسنة ١٩٨٨.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٢ لسنة ١٩٨٦.
- جماليات المكان الدمشقي، شوقي بغدادي، مجلة عمان، العدد ٣٤ لسنة ١٩٨٦.
- جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجيار، مجلة ألف، القاهرة، العدد ٦ لسنة ١٩٨٦.
- حبة الخردل: دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابه القصة القصيرة جدا، إعداد وتقديم: خالد ايشوع بربر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.
- حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة: بنعيسى يوحماله، مجلة آفاق المغربية، العددان ٩ و٨ لسنة ١٩٨٨.
- الحوار في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٢٦ لسنة ٢٠٠٩.
- حواريات المكان، إدوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العددان ٣ و ٤ لسنة ١٩٩٧.
- حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط: الحساسية الجديدة واستخدامات المكان، د. صبري حافظ، مجلة الأقلام، بغداد، العددان ١١ و ١٢ لسنة ١٩٨٦.
- دلالة، المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، أريد - الأردن، المجلد ١٢، العدد ١٢ لسنة ١٩٩١.
- الزمن في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٢٨ لسنة ٢٠١٠.

- الشخصية في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نيهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٣٠ لسنة ٢٠١٠.
- شمس خلف الغيوم: دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نيهان حسون السعدون، ضمن كتاب «بلاغة القصة: مستويات التشكيل الأدبي في قصص جمال نوري» إعداد وتقديم ومشاركة د. محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١، اللادقية، ٢٠١١.
- القصة العراقية القصيرة جدا، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام، بغداد، العددان ١١ و ١٢ لسنة ١٩٨٨.
- القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أحمد، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٤ لسنة ١٩٨٢.
- ما لم تقله خوذتي: دراسة تحليلية في قصص فارس سعد الدين، د. نيهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٢٧ لسنة ٢٠٠٩.
- المشي بساق واحدة: دراسة تحليلية للوصف في قصة (وصمة عار) بسام القرشي، د. نيهان حسون السعدون، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية - بغداد، وقائع المؤتمر السابع عشر (بالعلم والمعرفة نبني عراق المستقبل) ٥ - ٦ / أيار / ٢٠١٠.
- مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أحمد سعد، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٨٥.
- المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ٨ لسنة ١٩٨٠.
- المكان في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نيهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٢٩ لسنة ٢٠١٠.
- المكان في النص الروائي، د. إبراهيم جنداري، مجلة أفق، اتحاد أدباء نينوى، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨.

- المكان وجغرافية المكان، محمد الملاتي، مجلة الرواد، بغداد، العدد ١ لسنة ٢٠٠٠.
- المكان ودلالاته في رواية العودة إلى الشمال، زياد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك - جامعة اليرموك - أربد، الأردن، المجلد ١٢، العدد ٢ لسنة ١٩٩٥.
- المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف، لعلي درغوث، مجلة الحياة الثقافية، دمشق، العدد ٥٨ لسنة ١٩٩٠.
- الموصل فضاءً روئياً: روايتا الإعصار والمثذنة وفجر نهاره وحشي أنموذجين، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العددان ٧ و٨ لسنة ١٩٩٢.
- هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضيم من ذلك الزمان، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب - جامعة الموصل، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢.
- وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٩٧.
- الوصف في الحكاية الشعبية الموصلية: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٣١ لسنة ٢٠١٠.
- الوصف في رواية الإعصار والمثذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ١٣ لسنة ٢٠٠٦.
- الوصف في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل - جامعة الموصل، العدد ٢٤ لسنة ٢٠٠٩.
- الوصف في قصص مؤيد اليوزبكي القصيرة، د. نبهان حسون السعدون، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية - جامعة تكريت، المجلد ١١، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٤.

- الوصف مصطلحاً سردياً، د. نبهان حسون السعدون، وقائع المؤتمر العلمي السنوي الثالث لكلية التربية الأساسية، جامعة الموصل (تنوع العلوم مدخل إلى التكامل المعرفي) ٢٩ - ٣٠/أيلول/ ٢٠٠٩.

٣- الرسائل والأطاريح الجامعية

- شخصيات قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم: دراسة تحليلية، نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري الجميلي، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٣.
- الشكل القصصي في القرآن الكريم: دراسة جمالية، نبهان حسون السعدون، رسالة ماجستير بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري الجميلي، كلية الآداب، جامعة الموصل ١٩٩٩.
- القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨ - ٢٠٠٠، زينب عبد المهدي كاظم، رسالة ماجستير بإشراف أ.د. شجاع مسلم العاني، كلية التربية للبنات - جامعة بغداد، ٢٠٠٢.

السيرة الشخصية والعلمية للمؤلف

- اسمه الكامل: نبهان حسون عبد الله أحمد السعدون
- من مواليد محلة باب البيض في مدينة الموصل ١٨/٦/١٩٧٢
- حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب/ جامعة الموصل ٢٩/٦/١٩٩٦.
- حصل على شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث من كلية الآداب/ جامعة الموصل ١٢/٨/١٩٩٩.
- حصل على شهادة الدكتوراه فلسفة في الأدب العربي الحديث من كلية الآداب/ جامعة الموصل ١٩/١٠/٢٠٠٣.
- الألقاب العلمية: مدرس مساعد ٧/١٠/٢٠٠٠، مدرس ٩/١١/٢٠٠٣ أستاذ مساعد: ١/٥/٢٠٠٧.
- تعين في قسم اللغة العربية - كلية الآداب/ جامعة الموصل في ٧/١/٢٠٠٠ ثم انتقل إلى كلية العلوم الإسلامية (٢/١١/٢٠٠٤ - ١٢/٣/٢٠٠٩) وتقلد فيها مناصب عديدة: مقرر قسم/المعاون الإداري/ مدير الشؤون العلمية/ معاون العلمي. وهو يعمل الآن في قسم اللغة العربية - كلية التربية الأساسية/ جامعة الموصل منذ ١٢/٣/٢٠٠٩ ولا يزال.
- اشترك في مؤتمرات وندوات عديدة في جامعات الموصل وتكريت وبغداد والمستتصرية .
- حصل على مجموعة كبيرة من كتب الشكر والتقدير من رئيس جامعة الموصل وعمادات كليات: الآداب والعلوم الإسلامية والتربية

- الأساسية لاشتراكه في إعداد المؤتمرات والندوات وإعداد البحوث واللجان العلمية والإدارية وتدريس الدراسات الأولية والعلية.
- لديه مجموعة كبيرة من البحوث في الرواية والقصة القصيرة والحكاية الشعبية والمسرحية والشعر، والمصطلح النقدي، والقصة القرآنية، والبلاغة القرآنية، والحديث النبوي الشريف، فضلاً عن البحوث في الأدب الموصل الحديث ولا سيما (الفن القصصي).
- درس مجموعة كبيرة من المواد على مستوى الدراسات الأولية: الأدب الإسلامي، وحقوق الإنسان، والبلاغة القرآنية، والتفسير، وعلوم القرآن، وعلوم الحديث، ومنهج البحث، والنقد الأدبي الحديث، والمنتخب، وعلى مستوى الدراسات العليا: منهج البحث، ودراسات أدبية حديثة، ومناهج نقدية حديثة، وعلم الأسلوب.
- أشرف وناقش مجموعة من الرسائل الجامعية الماجستير والدكتوراه.

♦ صدرت له الكتب الآتية:

- الإيقاع والموسيقى في ديوان حي على الفلاح لحكمت صالح ، ٢٠٠٢
- بلاغة القص: مستويات التشكيل السردية في قصص جمال نوري (مشترك)، ٢٠١١
- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءة في سرديات سعدي المالح (مشترك)، ٢٠١٢.
- مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي: قراءات في تجربة تحسين كرمياني (مشترك)، ٢٠١٢.
- الشكل القصصي في القرآن الكريم: دراسة جمالية (تحت الطبع)
- شخصيات قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم: دراسة تحليلية (تحت الطبع)
- قراءات تحليلية في أدب عماد الدين خليل (تحت الطبع)
- قراءات تحليلية في قصص علي الفهادي (تحت الطبع)