المهيمنات القرائية
وفاعلية التشكيل السردي

في مجموعة «نهر ذو لحية بيضاء»

اسم الكتاب: **المهيمنات القرائية وفاعلية التشكيل السردي**
في مجموعة نهر ذو لحية بيضاء
إعداد وتقديم ومشاركة: **د. خليل شكري هياس**
عدد الصفحات: **128**
القياس: **14.5 ✧ 21.5**
1000/2014م - 1434هـ

© جميع الحقوق محفوظة
Copyright ninawa

Dar ninawa for publishing
Ayman Alghazaly
Syria-Damascus

p. o. Box 4650
mob: 00963 933 449734
mob: 00963 958680386
Tel: 00963 11 232 6985
Tel+fax: 00963 11 231 4511

www. ninawa. org
email: info@ninawa. org
ninawa@scs-net. org
facebook. darninawa

العمليات الفنية:
التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف
القسم الفني – دار نينوى

لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة،
أي جزء من هذا الكتاب، بأية وسيلة كانت
دون إذن خطي مسبق من الناشر

المهيمنات القرائية
وفاعلية التشكيل السردي

في مجموعة ـ نهر ذو لحية بيضاء

إعداد وتقديم ومشاركة

د. خليل شكري هياس

مُقَدِّمَة

يشتغل الأديب هيثم بهنام بردى في أكثر من منطقة إبداعية، ومثل هذا الاشتغال يتطلب رؤية إبداعية واسعة من جهة، ورؤية إنسانية حساسة تجاه كل ما تلتقطه الحواس من جهة ثانية، ومعرفة واعية بالأدوات والمرتكزات التي تتطلبها الفنون القولية التي كتب فيها أديبنا من جهة ثالثة، ليتمكن معها من نسج نصوصه الإبداعية على نحو خلاق ومثير، تتمتع بخزين عميق وخصب من طاقة التدليل والتصوير والتشكيل وعلى نحو يثري النص ويعمق من حواريته المتبادلة بين النص والقارئ، وصولاً إلى إنتاج نص القارئ المنبثق من نص المؤلف.

ليس هذا بالعمل السهل مع هذه الثورة الحداثوية التي قوضت من سياقية المعايير الثابتة والحاسمة للنوع أو الجنس الأدبي من جهة، وهشمت المركز والمرتكزات داخل النوع أو الجنس الأدبي فيما بعد الحداثة من جهة أخرى، وجعلت من النص ملتقى لكل المرتكزات والعناصر ولكل الفنون القولية والمرئية.

أمام كل هذه الإشكالية المطروحة كيف يمكننا النظر إلى إبداع مبدع متعدد في نصه، مثل القاص والروائي والمسرحي والباحث هيثم بهنام بردى الذي خاض تجارب فنية ثرة بمهارة وثقافة إبداعية كبيرة مكنته من اللعب بالأدوات واللغة والتصرف بهما على نحو عالي الدقة والتركيز والاحتفاظ بخصوصية المكتوب قصة كان أو رواية أو مسرحية أو بحثا في قضية

إبداعية كما فعل في موسوعته عن الأدباء السريان في مجال القصة والرواية؟

أن الحديث عن هذه التجربة الإبداعية الثرة دفعة واحدة تبقى عصية على الإحاطة بكل ما في جعبة هذا المبدع، لأن كل منطقة إبداعية كتب فيها بحاجة إلى دراسة معمقة وطويلة، وتحتاج إلى ناقد متمكن من الأدوات النقدية الخاصة بكل نوع، وبهذه المناسبة أود أن أشير أن هناك أكثر من رسالة جامعية وفي أكثر من جامعة عراقية - الآن - تتناول أدب مبدعنا بالدراسة.

من هنا، آثرت عين القراءة تسليط الضوء على تجربة من تجارب هيثم الإبداعية، حتى تتمكن من أن تزيح الستار عن كوامنها، وتكشف عن تجليات قرائية منتجة وفاعلة تخلق أو تعيد إنتاج النص البردوي على نحو رؤيوي قابل لأكثر من تأويل قرائي، ويسهم بشكل فاعل في تداولية خلاقة توسع من خارطة قرائه، وتجعلهم أكثر ثقة ومعرفة وعمقاً بشعريته، تتمثل هذه التجربة بمجموعته القصصية (نهر ذو لحية بيضاء) الصادرة عن دار تموز للطباعة والنشر، إذ تكشف القراءة النقدية عن مبنى قصصي عميقٍ في جذوره الموضوعية والشكلية، وممزوج برؤى حداثوية منفتحة لا تستكين في اتجاه معين، ولا تؤمن بالتقولب في إطار مذهب أو منهج، أو نوع، أو جنس، وفي الوقت نفسه مفتوح على كل ذلك، فترى نصوصه مرة تنهض بفعالية حكائية تعمل على استعادة الحس الشعبي، وإدخاله في مختبر السرد، ينهض فيه الموروث الشعبي بوصفه واحداً من أغنى مصادر التمويل الفني والإبداعي، وذلك لقيمته السردية العالية ذات المؤونة والكفاءة والصلاحية المستديمة لرفد الفعل السردي والصورة السردية بقيم سيميائية وتعبيرية وتشكيلية، تعزز الفضاء السردي في النص القصصي وتوسّعه وتثريه وتعمّقه، وترفد إمكاناته الثقافية بالكثير من القيم التعبيرية

والرمزية والفانتازية، على النحو الذي يجعل من المكان السردي مساحة خصبة للبناء والقراءة معاً، وتستعين مرة بالسينما في بناء جانب من هيكلية النص، لتغدو المونتاج أو التصوير الكاميراتي، أو المشهد الحركي جزءاً مهماً في النص يعمل على رفد السرد بطاقة تعبيرية تزيد من جماليته وتخلق لدى متلقيه الدهشة المؤثرة، وتحفزه لقراءة سرد - بصرية تكسر معها الأساليب التقليدية في القراءة.

ومرة ثالثة ترى نصوصه يحوم في فضاء سيري، تستند فيه النصوص على ما هو حياتي بنوعيه السيرغيري والسيرذاتي، في مسعى من القارئ لنقل الواقع الشخصي الجماعي بكل أحزانه وأفراحه إلى منطقة الإبداع من جهة، ولطرح معاناته ومعاناة شعبه التي لا تخرج عن مظلة حق العيش بحرية وكرامة في الأرض، وفي هذا السياق تحضر الذاكرة بوصفها تقانة رئيسة في بناء النص السيرذاتي كونها المنجز الثر الذي من خلاله يعيد المبدع صياغة الأحداث بإطارها الزمكاني، كما يعيد صياغة التصورات والرؤى سواء الخاصة به أو بما حوله.

كما لا تغفل هذه النصوص عن التلاقح مع الفن التشكيلي، لتخرج بزي سردي مزدان باللون والخط والكتلة والفراغ والظل والضوء، وهذا يعني أن هيثم يتمتع بذاكرة تشكيلية خصبة تجمع بين العقل المرئي المباشر والفعل العقلي غير المباشر ومن ثم إخراجها إبداعيا.

من هذه الرؤى القرائية وغيرها انطلقت الدراسات في هذا الكتاب، فكان للغة هيثم بهنام حضورها في دراسة الدكتور ثائر العذاري الموسومة بـ (هيمنة اللغة الوجه الخفي للسرد) وقد سلطت الضوء على جوانب مضيئة في لغة هيثم بهنام بردى القصصية. وكشفت عن سمة أسلوبية ممايزة تميزه عن غيره من الأدباء، فهو كما يقول الناقد العذاري: ((واحد من هؤلاء الذين يعدون اللغة همهم الأول في تعاطيهم مع القصة القصيرة، ويمكن أن نقول بثقة إن اللغة كانت عماد عمله الأدبي منذ بداياته.. وهي الجانب

الذي حظي بالتركيز الأكبر منه لتطويره)) فاللغة عند القاص ليس وعاء لإحتواء النص بشقيه المضموني والتشكيلي بقدر ما هو كائن من كائنات هيثم النصية التي تفعل فعلها المؤثر في النص.

أما دراسة الدكتورة نادية هناوي سعدون (مهيمنات البناء السردي في نهر ذو لحية بيضاء)، فقد كشفت عن خمس مهيمنات قرائية كانت لها التأثير البارز في سرد قصص المجموعة، تمثلت بالمفارقة المكانية التي تجلت بتشكيلاتها المختلفة في قصة (المخاض)، وسيرورة الماء المتمظهرة في قصتي (الفيضان، ونهر ذو لحية بيضاء)، والصورة البانورامية التي تجسدت في قصتي (شفق كالغسق، والوفاء)، والبنية المتضادة المهيمنة على قصتي (قوس قزح، والصورة)، وأخيراً المستوى النفسي الذي كان له الحضور الكبير في قصتي (الطوق، والقرين)، والناقدة في كل ذلك تجتهد في تقديم رؤية قرائية تتجاوز المرتكزات القرائية السردية إلى مرتكزات قرائية أخرى تنهل من الشعر الذي شكلت المفارقة والتضاد سمتين بارزتين فيه، وتنهل من المسرح في صورته البانورامية، كما تنهل مما هو مضموني ممثلة بالماء بوصفه ثيمة حياتية كونية، والمستوى النفسي الذي نراه حاضراً في جل الأدب.

ومن المهيمنات القرائية التي تناولتها قراءة الدارسين في هذا الكتاب، هي المهيمنة المكانية التي ركزت عليها دراسة الناقد الدكتور جاسم الخالدي التي جاءت بعنوان: (المكان مهيمناً قرائياً: قراءة في «نهر ذو لحية بيضاء»)، مؤشراً على مدى تأثير مدينة الموصل/ المكان الأم الذي شهد فيه النشأة الأولى، والذي ظل تأثيره فيه إنسانياً وإبداعياً، لذا نراه حاضرا بكل تفاصيله الجزئية والكبيرة في نصه، ثم تأتي الرمادي (المدينة التي عاش فيها القاص – كما أخبرني بنفسه – لسنوات عديدة)، شاخصة بطابعها البدوي، لتكون شاهداً حياً في حياة القاص، لذلك حمل في طياته طابعا سيرياً كما يرى الناقد جاسم الخالدي.

وللدكتورة فاتنة محمد حسين، وقفة متأنية عند ثيمة حياتية وقرائية مهمة، هي الماء بكل مدلولاته الواقعية والأسطورية، لتقرأها قراءة رمزية، وتخرج برؤية قرائية مفادها أن النهر حمل في المجموعة أبعاداً عدة بدءاً بالصيرورة مروراً بالميتافيزيقية، ثم العمق الذاكراتي، بكل آماله وآلامه وأحلامه وواقعيته، وصولاً إلى البعد البؤروي الذي تمثل بحكمة النهر، ومشيرة - اي الناقدة - إلى إدارة سردية متمكنة من قبل المؤلف وظف فيه كل إمكانات السرد لخدمة موضوعه، فحضرت المفارقة بوصفها تقانة قصصية بالدرجة الأساس لتفعل فعلها داخل السرد وتخلق إنكسارت جمالية في أفق القراءة، كما حضر الرمز الذي عمل على توسيع وتغيير أفق الدلالة على نحو عمق من جمالية السرد .

أما دراستي النقدية فقد ركزت على كيفيات تلاقح المهيمنات القرائية لأكثر من نوع أو جنس أدبي فيما بينها لتفضي إلى نوع أدبي جديد، وهذا ما يفعله القاص عندما يستعين بمرتكزات التجربة الذاتية في تهجين قصة المخاض ليخرج لنا بنوع أدبي جديد هو التجربة الذاتية القصصية، هذه المقاربة السردية الجديدة أوجدت بطبيعة الحال شعرية خاصة لهذا النوع المهجن، تسلط الضوء على البعد الجمالي الناتج من هذا التلاقح من جهة، ولا تلغي أو تقوّض من مكونات أو مرتكزات كل جنس وكيفية اشتغالها بمعية مكونات ومرتكزات الجنس الآخر المتلاقح معه من جهة أخرى.

وتأتي دراسة الباحث مثنى كاظم صادق (السياقات التداولية في سردية «نهر ذو لحية بيضاء») لتسلط الضوء على القراءة التداولية في قصص المجموعة، إنطلاقاً من أهمية التداولية التي تؤدي وظيفة إنجازية اللغة وتنفيذيتها التواصلية، وقد جاءت الدراسة بمحاور ثلاثة هي:

(التأشير والتباعد) وأختص بالتأشيرات المكانية والشخصية، مشيراً إلى أن التأشيرات الشخصية عززت الشعور الإشاري العرفي المتداول؛ من اجل كشف هوية المؤشَر عليه، وعززت التأشيرات المكانية تقارباً مكانياً، مع الاستعانة بلغة الجسد في هذا التقارب بوساطة اليد، أما المحور الثاني (أفعال الكلام ومقام الكلام) فقد احتوى على الأفعال الإنجازية في النص السردي، وحقق أبعاداً في إبلاغ الخطاب في بنية التصور والتصديق، في مقامات التعجل بالانجاز، في ظروف ذلك المقام النفسي أو الاجتماعي؛ مما فتح هذا الانجاز الجوابي مغاليق أفعال الكلام ومقامه، واختص المحور الأخير بالذات والآخر مستثمراً ثنائية الذات مع الآخر تداولياً، وراصدا حركة الذات وسعيها إلى تحقيق هويتها بالإفادة من الآخر، بالتعاقدية الاجتماعية، في سياق موقف ما، الذي يقتضي التعامل معه بكيفيات متداولة.

أما دراسة القاص أحمد محمد الموسوي الموسومة بـ (الذاكرة والتطهير: تأملات في سردية نهر ذو لحية بيضاء) فتحاول مقاربة السؤالين: هل تقترب آليات السرد من فعل التذكر؟ وهل من اللازم حضور الذاكرة في بنائية النص القصصي؟ ومشيراً إلى فاعلية الذاكرة بوصفها مرتكزاً قرائية مهما في النص السردي على نحو عام والنص السيري على نحو خاص، ملمحاً إلى أن النصوص القصصية في هذه المجموعة تقترب من هذا المنحى السيري.

هيمنة اللغة

الوجه الخفي للسرد

د. ثائر العذاري❖

عنيت الدراسات السردية العربية أبان نشأتها بما تعكس الرواية أو القصة من صور اجتماعية وسيكولوجية وقدرتها على تحليل الصراعات الطبقية وتصوير معاناة الكادحين والمظلومين، ذلك لأن تلك الدراسات ظهرت أيام شيوع الواقعية الاشتراكية وحركات التحرر والإيديولوجيات الشمولية واليسارية منها خاصة.

ومع انحسار بريق الاشتراكية تسللت ترجمات الدراسات السردية التي تمثلت بأعمال الشكلانيين الروس ومن تلاهم، فكانت كشفاً مبهراً بطريقتها الرياضية في تحليل مكونات السرد. وبين الأول والآخر أهمل الجانب الأهم في القصة والرواية، الجانب الذي يمثل مادة الفن الحقيقية، ذلك هو اللغة بصياغاتها وانزياحاتها وحتى مفرداتها، فالأولون لم يكونوا معنيين بها بقدر عنايتهم بالعامل والفلاح والبرجوازية والاقطاع. والآخرون سقطوا في فخ (فلاديمير بروب) و(غريماس) و(جيرار جنيت) فراحوا يفككون الوظائف والأزمنة ويفارقون بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي ونسوا أو تناسوا أنهم لا يدرسون حكاية كما فعل بروب، إنما يدرسون نصاً أدبياً قوامه اللغة وأن الفن الحقيقي وشعريته تكمن هنا في ثنايا النص من

حيث هو صنعة لغوية وما الحكاية إلاّ موضوعه. وكما في نقد الفن التشكيلي نتحدث عن الكتل والسطوح ومساحات الألوان وهارمونيتها أو تناقضها ينبغي أن نتحدث هنا عن اللغة وتراكيبها وتصريفاتها. ولكن هذا الجانب أهمل تماماً تقريباً في الدراسات السردية المعاصرة بسبب الاعتماد التام على نظريات السرد المترجمة. وما ينصب منها على اللغة لا يمكن تطبيقه على اللغة العربية طبعاً لأنه يتحدث عن كينونة لغوية أخرى انكليزية أو فرنسية أو ألمانية غالباً.

لقد أدى هذا الإهمال إلى أن يهمل بعض كتاب القصة أنفسهم اللغة وإمكانياتها فترى كل شخصياتهم تنطق بلغة واحدة وتمتلك المعجم ذاته الذي يمتلكه القاص، غير أن كثيرا من الكتاب الذين استطاعوا حجز أماكنهم على خارطة السرد العربي يمكن أن نكتشف بسهولة أن مواهبهم اللغوية هي التي سهلت لهم ذلك وليس ما يهتمون به من حكايات ونهايات.. وهيثم بهنام واحد من هؤلاء الذين يعدون اللغة همهم الأول في تعاطيهم مع القصة القصيرة، ويمكن أن نقول بثقة أن اللغة كانت عماد عمله الأدبي منذ بداياته.. وهي الجانب الذي حظي بالتركيز الأكبر منه لتطويره.

(الفيضان) واحدة من قصصه المبكرة فقد كتبها سنة (1974) وتلعب فيها اللغة دور البطولة، فيتسلل إلى أنفسنا الشعور بمغزى القصة من غير أن يصرح به القاص أو يلمح. فهي قصة القدر الذي لا رادّ له.. القدر الذي يتصرف بمصائرنا دون أن نمتلك أية وسيلة لتغييره أو حتى محاولة تغييره.

(حسين الحمود) يفقد ابنته الوحيدة بينما كان يحاول عبور النهر معها لإنقاذها من الحصبة التي فتكت بها فتغرق وينجو ليعيش مجنوناً ثم يموت غرقاً هو الآخر.

لغة القصة تصور القدر من غير أن نشعر من خلال تراكيبها وانزياحاتها:

«**وتذكرت بيتنا، أساس الحائط الخلفي يلامس باستحياء مياه**

الشاطئ التي تلطمه بعنف وقسوة في الأيام العاصفة... كنت في الأيام الربيعية المشمسة أضع كرسياً على شرفة الغرفة الخشبية المطلة على دجلة في حي الميدان، وأجلس أتأمل النهر الرائع وهو ينساب بكل هدوء نحو دعائم الجسر والنوارس تحلق فوق الزوارق المتهادية على سطحه وفوق السّماكين وهم ينشرون شباكهم ويغنون والنوارس فوق أجسادهم تصيء، كنت أهمس بوله..

- فردوس أرضي..

ثم تتعاقب في ذهني صورة نقيضة: السّماكون واقفون بوجوم وعيونهم تعاين المويجات الهائجة، والنوارس تحلق عالياً هاربة نحو الغيوم الربابية والزوارق تتلاطم بصخب، فأهمس ملتاعاً.»

مفارقة هائلة بين صورتين غير أن الفاعل فيهما معاً ليس أي من شخصيات القصة بل هو النهر الذي كان بإمكانه أن يجعل الحياة فردوساً أو جحيماً.. أنظر فقط إلى تراكيب الجمل وأبحث عن الأفعال ذات الأثر المادي الذي يمتلك القدرة على التغيير ستجد أنها جميعاً وقعت بفعل النهر الجامح.

وحين يرسم الراوي صورة (حسين الحمود) يرسمه بلغة تحاكي حركة الكاميرا السينمائية فيتابع تفاصيل صورته وهي تظهر محاطة بذلك القدر:

«فجأة رأيته أمامي...

كنت أهم بحمل أحد الأكياس الرملية عندما رأيت، وأنا منحنٍ، قدمين حافيتين متشققتين، جمدت يداي في موضعهما على طرفي الكيس وأخذت أرفع رأسي مستعرضاً الجسد.. القدمان وخلفهما شريط من الماء المائج.. الساقان المشعرتان المنفرجتان وبينهما الشاطئ البعيد للنهر النزق، ثم لملمة دشداشته على فخذيه ووراءهما أغصان السرو والكالبتوس والأثل، ثم حزامه وأسفل سرته وخلفهما أوراق

الأشجار المتشابكة.. صدره، ووراءه نهايات قمم الأشجار الباسقة، وأخيراً، رأسه بشعره المبعثر وخلفه سماء زرقاء تتخللها بضع غيوم رصاصية.»

يمكننا بسهولة أن نلتقط تلك المفردات التي زرعها الكاتب في الصورة لتبقي القدر هو المتحكم في كل شيء. فقد ظهرت قدماه على شريط من ماء النهر الهائج الذي ظهر بصفة النزق خلف ساقيه أيضاً. المكان الذي يقف فيه (حسين) هو الآن تحت سيطرة هذا المارد المرعب (دجلة).. بينما أرانا فوق رأسه غيوما رصاصية تجلل المكان لتنذر بالأسوأ شبيهة بتلك الغيوم التي وضعها (سلفادور دالي) خلفية للوحته التي تصور بشاعة الحرب الأهلية الإسبانية.

وفي قصة متأخرة كتبها عام (1994) بعنوان (مخاض) يعتمد على اللغة بوصفها العنصر الأهم لرسم لحظات الانتظار التي تبدو كأنها سنين.. ذلك الشاب الذي يجلس أمام رئيس التحرير في انتظار رد فعله على قصته الأولى:

«**لا... ليست رجفة، بل أعم وأعمق، شعور كاوٍ مؤلمٍ، زاخر بالترقب، والتوجس يعتقل كياني كله ونظراتي معلقة خلف القضبان،... قضبان الصمت المريب والطويل، وعيناي مجستان تلتقطان الإشارات الخفية التي ترتسم على محياه، وتراقبان عينيه اللتين تتابعان أحداث القصة، كان يتوقف بين كل ورقة وتاليها، ويسافر إلى داخله، فيتوقف وجيب فؤادي وأتساءل بوجل، «هل سيستمر بالقراءة، أم سيلقي الأوراق بإهمال، ثم ينتهي كل شيء، وتختفي دلمون في طوى النسيان والإهمال»**»

وتماماً مثل الشعر تقوم الأفعال والصفات هنا برسم الشعور والجو النفسي؛ (رجفة، كاو، ترقب، توجس، يعتقل، القضبان، المريب، الإشارات الخفية، دلمون، طي النسيان.....) في ستة أسطر كل هذا الحشد من مفردات الانتظار يستطيع توليد تلك الشحنة الشعورية وتسللها إلى القارئ نفسه.

ويبدو استعمال الصورة بوصفها ناقلاً للشعور واحدة من أبرز ما يميز عمل الكاتب. فهو كما لو كان شاعراً يجبر القارئ على دخول عالم سرد - شعري اعتماداً على الصور والمفردات التي تبنى منها. ففي قصة مثل (نهر ذو لحية بيضاء) نقرأ:

«كانت أقداح الكاستر الدافئة المتراصة وراء الواجهة الزجاجية لمحل يغرق بالأضواء البهيجة توحي إليه دوماً باقتحام المحل وخنق صاحبه ثم القفز إلى الواجهة والغرق، حتى الموت، في الرائحة الزكية الشهية للمزيج الأصفر حد خروجه من زقومه. بيد أنه هذه المرة كان من الخور والألم والجوع بحيث لم يتحرج من لمس فخد رجل بدين كان يلتهم الكاستر بنهم، وسمع الصوت الناعم المستجدي، صوته يخرج من فمه ذليلاً مهاناً.»

بطل القصة (الطفل المشرد) يعيش البطولة (كما يتصورها) في خياله وصورتها لغة القصة بسلسلة مفردات (اقتحام، قفز، غرق، موت)، لكن هذه الصورة الخيالية توضع في الفقرة نفسها قبالة الصورة الواقعية من خلال المفردات (صوته الناعم المستجدي، ذليلاً، مهاناً) لترسم تلك اللحظة الدرامية.

و(شفق كالغسق) قصة موضوعها الشيخوخة، والشعور بالشيخوخة لا يصلنا بالحديث عن صفات البطل الشيخ بل صفات البيئة التي يعيش فيها، فكل شيء يجعلنا نشم رائحة التعفن:

«يصيح الديك الهرم المستوحد مع الدجاجة التي نخرها الشيخوخة والعقم، يستيقظ مع آخر صدى لصياحه المبحوح، يتناول عكازه الأزلي ويمشي نحو القن، يفتح الباب فتضلع الدجاجة خارجة في البدء يتبعها الديك بخطواته الواهنة وفي عينيه خيبة عميقة تحاكي محاولاته اليائسة لاستعادة فحولة غابرة.»

الصفات التي أضفاها على الديك هنا هي التي تبني ذلك الشعور،

(الهرم، المستوحد، العقم، المبحوح، تضلع، الواهنة، اليائسة، غابرة)، ومن المهم أن نلاحظ أن كل هذه المفردات جاءت في أربعة أسطر فقط فشحنتها برائحة الشيخوخة والعجز، ومثل هذا ظهر في وصف المقدحة وشجرة الزيتون والحجرات وأخت البطل المريضة.. فكلها تم رسمها بلغة غنية بالمفردات ذات القدرة على الشحن الشعوري.

وأريد أن أختتم حديثي عن لغة هيثم بهنام بافتتاحه لقصة (قوس قزح) التي تحاول استبطان شخصية الدكتاتور وطريقة تفكيره:

«**نهض من سريره ومشى نحو النافذة الوحيدة للغرفة، فتح أظلافها وأطل من علٍ، حيث ترقد غرفته على سطح عمارة شاهقة، إلى العالم المنبثق تحته، كان كل شيء متناهياً في الصغر يدب في سير حثيث مثل النمل: الناس، السيارات، الحوانيت، الأرصفة،... نمل أسود كريه له فكوك حادة تقضقض في لحمه الطري الشهي فتداهمه قشعريرة واشمئزاز وشعور دافق بالغثيان.**»

واضح طبعاً شبه هذا الافتتاح بافتتاح (إليوت) للأرض اليباب حين ينظر من شباك غرفته إلى العابرين على جسر لندن.. والهدف هنا توصيل شعور بطل القصة الذي يحتقر البشر كلهم.. من المهم هنا أن نلاحظ أنه (ينظر من علٍ) وهذا ما يبني المفارقة، غير أن اللغة تلعب هنا أيضاً الدور الرئيس، فهو ينظر إلى (العالم المنبثق تحته) حيث تصور كلمة المنبثق سعة العالم وقوته لكنه مع ذلك (تحته) وهو بنظره (متناه في الصغر).

(يدب، حثيث، أسود، كريه، فكوك حادة، تقضقض)، هذه المفردات هي العامل الأساسي الذي يسرب إلى أنفسنا منذ البداية الشعور بالنفور من عالم البطل.

هيثم بهنام مثال صارخ على إهمال النقد التعامل مع اللغة بوصفها مكونا سردياً.. مع أن قصصه تمثل حقلاً فسيحاً للدراسة المعنية.

❖ **د. ثائر العذاري**

- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها -جامعة بغداد - كلية التربية 1996.
- اللقب العلمي: أستاذ مساعد.
- الاختصاص الدقيق: الأدب العربي الحديث.
- عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.
- عضو اتحاد الأدباء العرب.
- عضو مؤسس لإتحاد أدباء الإنترنيت العرب.
- أصدر الكتب التالية:

1. الإيقاع في الشعر العربي الحديث/2004.
2. البناء الفني للقصة القصيرة في العراق/2006.

مهيمنات البناء السردي

في نهر ذو لحية بيضاء

أ. م. د. نادية هناوي سعدون❖

تضم المجموعة القصصية (نهر ذو لحية بيضاء) للقاص هيثم بهنام بردى[1] تسع قصص قصيرة هي على التوالي (المخاض، الفيضان، نهر ذو لحية بيضاء، شفق كالغسق، الوفاء، قوس قزح، صورة، الطوق، القرين).

وإذا كانت بعض عناصر البناء السردي مهيمنة على شكل ثيمات سردية فإنها بهيمنتها لا تلغي عناصر أخرى دارت حولها حبكة الحدث وتشابكت أطرافه بما حقق انعطافات وحدد مسارات.

وقد أفضت موجبات الرصد والقراءة لهذه القصص عن خمس مهيمنات هي على التوالي:

1 – هيمنة المفارقة المكانية في المخاض.

2 – هيمنة سيرورة الماء في الفيضان ونهر ذو لحية بيضاء.

3 – هيمنة الصورة البانورامية في شفق كالغسق والوفاء.

4 – هيمنة البنية التضادية في قوس قزح والصورة.

5 – هيمنة المستوى النفسي في الطوق والقرين.

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء قصص، هيثم بهنام بردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، طبعة أولى، 2011.

أولاً / هيمنة المفارقة المكانية في قصة المخاض

تؤدي التداولية دوراً مهماً في فهم بنية هذه القصة القصيرة ومدى صدق العبارات في التحليل اللساني للغة والسبب «أن الكلمات تمثل أو تنقل العالم أو أنها بطريقة ما تصور العالم»[1].

إذ يروي سارد (المخاض) قصته بلسان المتكلم وبما يجعل فعل الكلام يوحي ظاهرياً بأن السارد هو نفسه المؤلف هيثم بهنام بردى فيتطابق السارد مع الكاتب ويصير شخصاً حقيقياً من عالم حقيقي «بمعنى أن أفعال الكلام المتظاهر بها هي حقيقية وقصصية في الوقت نفسه. أن هذه التعددية في أفعال الكلام تنتهك مبدأ البساطة»[2].

ولان السارد المتكلم ليس قصصياً متخيلاً لذلك يمتزج الخطاب القصصي بالعالم اللاقصصي مما يخالف البنية التداولية للخطاب السردي التي ينبغي أن تتوزع فيها أفعال الكلام بين كاتب وراو وسامع.

ولان التقاليد تفرض «أن الكاتب يشير إلى أنه ليس المتكلم للنص»[3] لذلك يتخلخل التفريق بين السياق والنص وتتوسع من ثم البنية التداولية للقراءة والتأويل.

وقد هيمنت بنية المفارقة المكانية على بناء القصة وصارت وظيفة الوصف في السرد إيهامية أكثر منها تزيينية «**عند البوابة وأنا أضع قدمي اليمنى بتوجس وتهيب، وعيناي تعانقان المدخل، كان العالم المفترض الذي ابتنيته وأنا في مقعدي الخشبي في الباص الأحمر ذي الطابقين قبل هبوطي، ماثلاً لما يزل في وجداني متمثلاً المحررين والعاملين في**

---

[1] التداولية والسرد، تاليف جون ك ادمز ترجمة وتعليق د. خالد سهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009/ 9.

[2] التداولية والسرد / 21.

[3] التداولية والسرد / 28.

المجلة وكأنهم مخلوقات من كوكب آخر ناعمو الملمس شفافون مثل الأشباح ملامحهم محايدة مجردة من أية عاطفة وهم يتقنعون تلك الوجوه الناعمة الصامتة، وكلامهم مجرد إيماءات وإشارات بالحواجب والشفاه أو حركات الرؤوس، أما جلساتهم على مناضدهم والصمت الشبيه بسكون الغابات والبحار والسماوات، والصمت الشبيه بسكون الغابات والبحار والسماوات عندما تبدأ الحياة عند الشفق أو عندما تهجع الحياة عند الغسق يترادف مع الصمت الذي تقصقصه هرولة الأقلام فوق أديم الأوراق أو جرة قلم يعلن الحكم على المادة المقروءة»[1].

وكثيراً ما استدعى السارد أحاديث نفسية وحوارات خارجية وداخلية استرجعت زمناً ماضياً كان فيه السارد هو المؤلف نفسه من خلال الحوارات التي تدفع القارئ إلى إيهامه بأن السارد هو المؤلف نفسه.

ونستشف من الحوارات الداخلية للمؤلف الكاتب والمؤلف السارد معا التداعي اللاواعي «**هل سيستمر بالقراءة أم سيلقي الأوراق بإهمال ثم ينتهي كل شيء وتختفي دلمون في طوى النسيان والإهمال وتختفي الآمال والطموحات**»[2] أو هذا المقطع «**أجفلتني النبوة المرتابة لهذا الكهل الستيني الذي يقتعد كرسياً من خوص النخل وهو يرى وزني بعينيه المظللتين بحاجبين كثين اشيبين**»[3].

وتترك أوصاف بواب المجلة الكهل الستيني انطباعاً نفسياً مؤلماً في السارد «**هذا التأمل الطويل فيَّ ولد في نفسي شعوراً مفاده أن هذا الرجل لم يرتح لي وعمق في دخيلتي تخميني الذي تشكل وأنا استقل الباص**»[4].

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء /5.

[2] نهر ذو لحية بيضاء / 9.

[3] م. ن/6.

[4] م. ن/ 6.

ويعطينا السارد صورة لهيأته من منظور هذا الكهل الذي «**كان في نظراته وهو يفصل جسدي من قمة راسي بوجهي الطويل الذي تسقفه أيكة من شعر اسود مسرح وعينين كليلتين تننشبثان بنظارة طبية ملونة وذقن غير حليق تتوزعه بضع شعيرات متباعدة وشارب اسود كث ينسدل مغطياً الشفة العليا برمتها ويمس الخيط المتكون من انطباق الشفتين مرورا بجسدي النحيف الذي يستجير بقميص غير مكوي مفتوح عند الياقة وبنطال كاوبوي ممسوح عند الركبتين وانتهاء بالحذاء الرياضي القديم الذي ذاب لونه وتراخت قسماته**»[1].

وكذلك توظيف الحوارات الخارجية في تصعيد الحدث باتجاه التأزم كحوار البطل مع رئيس التحرير الذي يتضح من خلاله أن السارد ليس البطل حسب بل هو كاتب القصة أيضاً وبذلك يتخلل أفق الانتظار وتكون المفارقة أن الذات الساردة هي عينها الذات الثانية للمؤلف أو الذات المرادفة للكاتب فالذي كتب القصة من الموصل واسمه هيثم بهنام بردى «**تزايد شعوري بالألفة مع هذا الرجل وتذكرت الإطراء الذي أسبغه على قصتي التنور التي قرأتها قبل عام في أمسية مخصصة لقصاصين الشباب في الموصل حيث أكد جمالية تناولي وتوظيفي لبعض المفردات ذات الاستعمال اليومي ولكنها تتصف بأنها من الفصيح في اللغة والنحو والتي أعطت لمحاولتي القصصية صفة الواقعية الصرفة ولكن دون النقل الفوتوغرافي**»[2].

وقد بدأ السرد وكأنه يسير على طريقة السيرة الذاتية باعتماد أفعال كلامية ذات دلالات مكثفة لينقل عبرها تفاصيل الصورة المشهدية التي تتغلغل في الدقائق الشعورية للحظة بعينها فمثلاً أن السارد حين

---

[1] م. ن/ 6.

[2] م. ن/.

سلم رئيس التحرير قصته القصيرة، استعمل الفعل الكلامي «**وتقنفذت على نفسي**» للدلالة على الشعور الذي ينتاب أي شخص يضع عمله على المحك في مقصلة الحكم فيتقرفص مترقبا كأنه قنفذ واجه خطراً فالتف حول نفسه تاركاً أشواكه حامية له من أي خطر وكذلك الفعل تسمّر «**وتسمرت نظراتي على عينيه تحاولان الولوج إلى أعماقهما لاستشفاف المجهول الآتي لا محالة**»[1] في دلالة على طول الزمن الذي مرّ عليه.

وتتحقق في هذين الفعلين (تقنفذت وتسمرت) دلالة المخاض التي اختارها السارد عنواناً لمسروده القصير وعتبة تداولية تسمح للقارئ أن يلج إلى بنية المتن المعنون الذي فيه تكمن حبكة القصة لتترك أثرها النفسي العميق عبر المفارقة التي تجعل المتكلم والسامع جزأين من النص والسياق معاً.

فالبطل القاص / السارد. بين كتابته لأول قصة ومحاولته نشرها في مجلة أدبية. كان في مخاض عسير حتى وافق رئيس التحرير على نشر القصة ليتضمن التساؤل الذي ختم القصة: هل زعتر أخوك؟ مفارقة التماهي القصصي بين هيثم السارد وزعتر المسرود وهذا ما يدفع بالقارئ إلى أن يتوهم أن المكتوب حقيقي وانه حكاية الكاتب في مخاضه بغية النشر والاشتهار، ليجد السارد بضمير المتكلم نفسه في آخر القصة يتحدث عن نفسه بضمير الغائب وكأنه شخص آخر عنه «**الشاب العشريني النحيف الواقف فوق التلة المشرفة على الشاطئ وهو يقف مثل فزاعة بيمناه مجلة مفتوحة على صفحة ما ويسراه ممدودة على أقصاها مثل قائد لفرقة موسيقية وهو يكرر لازمته بنبرة موسيقية لأكثر من مرة**»[2]،

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء / 9.

[2] م. ن/ 21.

ليصحو على صوت عبّار القرية منادياً إياه أستاذ عنتر لماذا تصرخ هكذا؟[1].

وكان اشتغاله على ثيمة المكان قد طبع القصة بسكونية شاعرية خاصة، أما الوصف بوصفه من أهم محددات المكان فإنه غلب على السرد عبر الانشغال بتفاصيل الأشياء لصنع صورة مفارقة لمعالم مكان جديد فيه ومضة رومانسية حالمة ولزمن سابق على زمن القصة الأولى فتتحول الغرفة نهراً وشاطئاً وزورقاً ورئيس التحرير يصير عبّاراً وهيثم الصحفي الطبيب عنتر في حوار خارجي مع الكهل الذي يطلب منه أن يصعد إلى الزورق[2].

وتؤدي الغرفة دوراً مركزياً يحرك السارد بلا هوادة من دون أن يترك له الخيار وكان باشلار قد رأى: «**أن الغرفة تشكل عالمنا الخاص بل هو جوهر وجودنا إذ نمارس فيها أحلام يقظتنا وتشعرنا بالهدوء الوريف**»[3] فيصف السارد غرفة رئيس التحرير «**دخلت، غرفته لا تختلف عن غرفتي في المستوصف الذي اعمل فيه بشيء أثاث عادي. منضدة من خشب أبيض غير فاخر وكرسي دوار شائع الاستعمال وبضع كراس مرتبة تعطي للغرفة سمة البساطة والجمال الهادئ**»[4].

وتغدو الغرفة بجزئياتها محتوية له كله «**كنت اسمع والغرفة الأنيقة تحتوينا نحن الاثنين حسب، تناغم رقاص الساعة الجدارية المتصادي بهتافه الرتيب المنظم وضربات قلبي المضطرب**»[5] وهي قد تتحول بحراً ساكناً ونورساً وعندليباً وليلاً ومدينة ومقبرة.

---

[1] م. ن/ 21.

[2] نهر ذو لحية بيضاء / ينظر: 15.

[3] انفتاح النص قراءات نقدية في سرديات الفرطوسي، إعداد وتقديم د. لمى عبد القادر خنياب، دار تموز للطباعة والنشر ط1، 2012 / 170.

[4] نهر ذو لحية بيضاء قصص/ 7.

[5] م. ن/ 9 – 10.

و«يسعى النص القصصي لوصف أمكنة انتقال الشخصية بشكل تعبيري عبر جمل قصيرة تقدم أوصافاً سريعة»[1] فلما يأتي صوت رئيس التحرير قائلاً «ستنشرها في أحد الأعداد القادمة»[2] فإن المكان بوصفه مرتكزاً من مرتكزات الفضاء القصصي يجعل السارد يسترجع ذكريات سابقة على زمن قصته هذه أي إلى زمن لقائه عبّار القرية «**كان ينظر إلي بعمق وهو يستجدي بصيرته النافذة لإجلاء هذا الطلب الغريب وهو كهل في الستين من العمر ضامر البطن تلف جسده الملموم داشداشة بيضاء وتغطي هامته الصهباء كوفية مرقطة حمراء ويتمنطق بحزام ارتحل لونه إلى مفاوز الردى وقفته المميزة على الشاطئ والليل الفتي يؤطر جسده وزورقه القديم الغافي على الشاطئ**»[3]

وتشحن لحظة القراءة بالمشاعر التي تتكالب على دفعات مختلفة في شكل لوحات وتداعيات بلسان المتكلم عائدة إلى الزمن الحاضر حيث السارد يبحث عن مجلة تنشر قصته لتحدث المفارقة، إذ يترك عبّار القرية صاعداً نحو أول بيت في الناحية يحدوه الأمل بأن تنشر له قصة تكون مفتتحاً لمسيرته الإبداعية وتكون القصة هي تل الزعتر[4] فيتجه نحو مسؤول الذاتية طالباً منه آخر عدد من مجلة الطليعة الأدبية «**فأجابه: خير أستاذ هيثم هل لديك فيها كتاب شكر وتقدير؟ فأجابه بصوت واثق بل**

---

[1] شعرية المكان في الفصة القصيرة جدا قراءة تحليلية في المجموعات القصصية 1989 - 2008 لهيثم بهنام بردى، د. نبهان حسون السعدون، تموز للطبتاعة النشر،دمشق، 2012 / 80.

[2] نهر ذو لحية بيضاء قصص/10.

[3] نهر ذو لحية بيضاء / 13.

[4] ينظر: م.ن/ 17.

لي فيها قصة منشورة أغلب الظن، وتكون الانفراجة بأن يعرفه الآخرون باسمه هيثم بهنام بردى»[1].

ويعود السرد ثانية نحو قصة عبّار القرية:

«ليس عبار القرية الذي صحا من غفوته في بطن الزورق المتهادي على الشاطئ الليل الكانوني الصاحي والمزدان بقمر عريس ابن أربعة عشر يوماً هو الذي ظن أن بي مساً من الجنون وأنا أقوض هيكل الليل بصراخي تل الزعتر ثم أواصل بصراخ أشد - قصة هيثم بهنام بردى»[2].

وتكون المفارقة في توظيف النهر والعبار الكهل عائدة إلى مقتضيات موضوعة العمر في القصة:

«وتيقنت من نباهة هذا الكهل الغاضب المطعون بكينونته والمرتجف كمويجات الفرات الذي يشاركه شعوره ثم رايته يرفع مجذافيه ويلمسهما الأرض البلبلة تمهيدا لرفع الزورق في حنايا النهر»[3].

وكذلك تغدو مفارقة الأوصاف المائية مثل (شاطئ، النهر، السيل، الصافي، النواعير، دافقاً، يخارم المسارب المتعددة، الفرات السرمدي، الأسماك اللائطة، الزورق المتهادي)[4]، دالة على مغزى سردي يذكر بالمراحل العمرية التي يمر بها الإنسان فهو مثل النهر يولد من منبع ليصل إلى مصب محتم:

المكان / النهر = الزمان / العمر

---

[1] ينظر: م. ن/ 19.

[2] م. ن/ 20.

[3] م. ن/ 14.

[4] ينظر: م. ن/ 16 – 20.

ثانياً: هيمنة سيرورة الماء في قصتي نهر ذو لحية بيضاء والفيضان /

لا تخلو قصة (نهر ذو لحية بيضاء) من توظيف النهر في السرد كمحور يرتب سيرورة الأحداث ويوكل إليه الانعطافات ويحدد المسارات.

وإذا كان للنهر دلالات متعددة كلها تتفق في أن الماء هو أساس كل شيء حي ولا تكون الحياة إلا به؛ فانه في القصة سيكون هو الحياة بعينها ومن دونه لا حياة وما كان للعراق أن يكون أرض الحضارات لولا وجود نهرين عظيمين فيه فنشأت المجتمعات الإنسانية وعاشت مطمئنة إلى النهر بسلام.

وقد جاءت مفردة النهر نكرة غير معرفة مسندة إلى صفة اللحية البيضاء في انزياح لفظي، فالنهر مكان طبيعي حقيقي واللحية البيضاء صفة آدمية، وفي هذا الإسناد بين الصفة والموصوف يكون النهر قد اكتسب مسحة بشرية، فكأنه رجل كهل تقادم عليه الزمن وأتعبته السنون فحولته شيخاً وكهلاً.

والبياض قرينة الشيب، وبتقادم الزمن على الإنسان تبيض ذوائبه وتخور قواه فيغدو مثل ذلك النهر الذي أنهكه طول الزمن وتلاعب الأقدار.

والصورة الوصفية للعنوان توحي بتظافر النهر مع الإنسان الذي أضناه التعب وتقدم به العمر لتنزاح دلالة النهر من الدلالة المعتادة الإرواء والحياة والولادة إلى دلالة الشيب والوقار والحكمة ولتجعل الموصوف يتحول من الجمادية إلى الإنسانية في بعدي النهر / العمر، وبذلك تكمن في العنوان موضوعة العمر، ولعل في اختيار القاص هيثم بهنام بردى لهذه القصة لتكون عنواناً للمجموعة القصصية كلها تأكيداً لهذه الموضوعة.

وقد أضافت عبارة (صورة قديمة في ذاكرة الصبي) معطى دلالياً لتقابل عمري بين الشيخ والصبي في شكل حوار عن مولد النهر وأصله أمه وأبوه وغيرها من الأسئلة الطفولية المحملة بصور متخيلة «هل يحب النهر

أباه»[1]، أو «بابا هل للنهر لحية؟ فيجيب الأب نعم يا بني لحية،لحية بيضاء».

ويصبح النهر في هذه القصة معادلا لصورة بابا نوئيل رمز البراءة والسلام والأمان «نم يا ولدي واحلم بالنهر فانه سيأتيك محملا بالهدايا والعلب ذات الأشرطة الحريرية الملونة والدمى التي تغني»[2].

وتجعل اللوحة التصويرية الصبي يحلم «وأغمض الطفل مآقيه على صورة النهر وهو ينحدر من الجبال القصية على عربة تجرها كلاب بيض لها عيون تلصف والسنة مدلاة يسيل منها اللعاب الدافق الحار»[3].

وقد تكررت هذه اللوحة مرتين في السرد[4] فتلتقي دلالتا الطفولة البريئة والماء المنساب في صورة طفل يخرج يوم العيد يغني «**خرجت يوم العيد في ملبسي الجديد أقول للإخوان هيا إلى الدكان.. فأخذته نشوة الطفولة فبدا يصفق بكفيه الضامرتين واقترب من الأطفال ثم انصهر في بوتقتهم في ألفة طفولية صادقة فيما كان النهر يمسد لحيته البيضاء وينغم بصوته الأجش: خرجت يوم العيد في ملبسي الجديد**»[5].

وتكون صور الحيوانات القطة وطرزان والأسد الهائج والعصفور والقرد المتدلي[6] مكملة لمشهد الطبيعة ببراءتها وسحرها.

ومن ثم يتحول القاص من الرصد لعناصر الطبيعة إلى الرصد

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء / 38.

[2] نهر ذو لحية بيضاء / 39.

[3] م. ن/ 39.

[4] ينظر: م. ن/ 44 و46.

[5] م. ن/ 41.

[6] ينظر: م. ن/ 41 – 44.

السحري في حوار بين الطفل والنهر «سمع صوتاً رخيماً يناديه، نهض مستوياً على مرفقيه ويحلق، سأل بحيرة: من أنت؟ أنا النهر»[1].

وانه سيأتي «عندما تنام كي أعطيك هدية الميلاد»[2] فيقول الطفل: «أيقظني عندما تأتي لكي أرى لحيتك البيضاء. سمع صوت ضحكة عميقة دافقة، ثم سمع النهر حسناً يا فتى»[3].

وفي القصة القصيرة (الفيضان) نجد أن النهر سيشكل دالاً سردياً وثيمة محورية يدور حولها فعل السرد.

وترسم دقائق الصورة السردية بلسان راو مشارك بضمير الأنا «**ومشيت ساعياً نحو مؤخرة الزقاق وصورته السرمدية تتجمع في ذاكرتي، قامة مديدة فارعة، وجه صارم أبداً، عينان واسعتان صقريتان، انف مستقيم، شارب كث فضي، وجسد كدعائم الجسر الفولاذية الرابضة خلفه**»[4].

وتستهل القصة بهذا المقطع (والتقت عينانا للحظة قصيرة، همست) ويعطي حرف العطف الواو ومضة دالة على أن هناك سردا سابقا سيرتبط بما سيرد من سرد لاحق وبما يحمل القارئ على التأويل أن السارد هو نفسه الكاتب في هذا التداعي النفسي «**لا أفقه ما يعتريني عندما أراه. شعور ليس بالعطف عليه ولا السخرية منه ربما كانت الرهبة، مم؟ ربما من سحر عينيه أو هيئته أو من شيء آخر لا ادري**»[5].

وتكثر في هذه القصة متعالقات الماء كالشاطئ والنهر والسماكين

---

(1) م. ن/ 45.

(2) م. ن/ 45.

(3) م. ن/ 46.

(4) نهر ذو لحية بيضاء / 23.

(5) م. ن/ 23.

والنـهر «**كنـت في الأيـام الربيعيـة المشمـسة أضـع كرسـياً علـى شـرفة الغرفة الخشبية المطلة على دجلة في حي الميدان واجلس أتأمل النهر الرائـع وهـو ينـساب بكـل هـدوء نحـو دعـائم الجـسر والنـوارس تحلـق فـوق الـزوارق المتهاديـة علـى سـطحه وفـوق الـسماكين وهـم ينـشرون شباكهم**»[1].

ولكن النهر الهادئ الذي هـو فـردوس أرضـي سـيغدو في صـورة رجـل هو حسين الحمود «**فجـأة رأيتـه أمـامي.. وأخـذت أرفـع رأسـي مـستعرضاً، الجـسد القـدمان وخلفهمـا شـريط مـن المـاء المـائج، الـساقان المشعرتان المنفرجتان وبينهما الشاطئ البعيد للنـهر النـزق... صدره ووراءه نهايـات قمم الأشجار الباسقة، وأخـيراً رأسـه بـشعره المبعثـر وخلفـه سمـاء زرقـاء تتخللـها بـضع غيـوم رصاصـية، كـان وجهـه في تلـك اللحظـة رؤومـاً إلى درجة الذوبان**»[2].

وتكون لحظة التأزم حين ينظر الرجل نحو الـصبية زينـب الـتي كـادت تغرق «**كانت المويجات المصطخبة تقذف الصبية بلا رحمة والعم حسين يشق صفحة دجلة بعنفوان شبابي متوثب وهو يصرخ زينب**»[3].

وإذا كان العم حسين هو النـهر نفسه فـإن شـبحية وجـوده تؤكـد ذلـك فهو مجهول ظهر واختفى بـلا سـابق إنـذار «**تلقفـه المـاء وهـو سـاكن، جرفـه التيـار إلى وسـط النـهر وهـو كالقـشة لا يتحـرك، قفـزت فـوق الأكيـاس واشرأبت بعنقي كانت أعماق النـهر تناديـه بإلحـاح وأخـيرا، تحـت الجـسر رفع ذراعه ملوحا صرخت عمي حسين**»[4].

---

[1] م. ن/ 24.

[2] م. ن/26.

[3] نهر ذو لحية بيضاء / 29.

[4] م. ن/ 30.

فالنهر حين يفيض لا يغرق وإذا اغرق فانه يجن لأن هذا ليس من عادته وهذا ما يسوقه القاص في لوحة مشهدية حوارية بين اثنين يتحاوران في سر حسين الحمود وكيف جن بسبب امرأة[1] ولذلك عزم على عبور دجلة الغاضب لأجل أن ينقذ زينب الصبية «**كان حسين يصارع التيار وزينب ملفوفة بشف على حجره كان يضرب المجذاف فيميل الزورق بشدة ليدخل الماء إلى قعره.. صرختُ حسين ارجع أيها المجنون.. وخلال صراعي مع دجلة أمسكت بجسده وهو يحاول الغوص ثانية**»[2] لكنه أخفق في إنقاذها «**وبقي كل يوم من الفجر حتى الليل يجلس على الشاطئ تارة ويغوص في الماء تارة أخرى حتى يئس من العثور عليها ثم أخذ يفقد عقله، لم يستطع أن يتحمل الصدمة، صدمة فقد ابنته الوحيدة فأصيب بالجنون وبعد ذلك اختفى من القرية فجأة**»[3].

وتتضح في المقطع الختامي للقصة فحوى المفتتح (والتقت عينانا للحظة قصيرة، همست) وأن الصبية زينب هي حبيبة حسين واسمها هاجر عبر هذا التساؤل «لمَ هذا الالتصاق اللامحدود بدجلة، لم حاول أن يموت من أجل الصبية هاجر، لم انتحر حين علم بموتها»[4] ولتكون سيرورة الماء في جنون النهر الهائج مهيمنة على بنية القصة القصيرة في شكل دائري.

---

(1) ينظر: م. ن/ 31.

(2) م. ن/ 34.

(3) م. ن/ 34.

(4) م. ن/ 35.

ثالثاً: هيمنة الصورة البانورامية في قصة شفق كالغسق والوفاء

يوظف القاص هيثم بهنام بردى في قصة (شفق كالغسق) الصورة الوصفية البانورامية لرجل ستيني وحيد وكل ما حوله يشعره بالوحدة والعزلة ويكون توظيف الوصف كله محققاً هذا الهدف.

فلا يتحرك السرد إلاّ بمقدار يسير لأن الزمن الاسترجاعي الذي تُحكى به القصة لا يشكل إلاّ جزءاً قليلاً من مساحة الوصف القار الساكن للمكان الذي شمل الحديقة الصغيرة، والباب والمفتاح، والمكتب العتيق، وصورة، والمنضدة، والبلبل النائم، والغرفة.

وهذا ما جعل العنوان في هيأته التصويرية أي السير الزمني المحتوم نحو النهاية يتلاقى مع بنية المتن ذات الهيأة التصويرية لقساوة الزمن أيضاً فالشفق الذي هو كالغسق هو الرجل من صباحه إلى مسائه «**قطعا أن ما يعانيه هذا الرجل الستيني هو الوحدة.. ينقل خطواته كل يوم منذ الشفق مذ يصيح الديك الهرم المستوحد مع الدجاجة التي نخرها الشيخوخة والعقم يستيقظ مع آخر صدى لصياحه المبحوح يتناول عكازه الأزلي ويمشي نحو القن**»[1].

وهذه الصورة هي نقطة الصفر للانزواء وانتظار الأجل «**أيعقل أن يقفر هذا البيت.. لم يبق من ذاك الدفق الحياتي الصاخب سوى العزلة الرصاصية الخرساء والصمت الطويل والأجساد المهيأة إلى نقطة الصفر في نهاية جملة تختصر معادلة الحياة**»[2].

وتصبح أرجاء المكان محملة بالخواء في العبارات (يعاود البلبل نوم أهل الكهف) (وترقد ورقة بيضاء وقلم جاف)، (مكتبة ضخمة قديمة تنوء

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء / 47.

[2] م. ن/ 50.

بالكتب العتيقة الصفراء والتي تتجبب بالغبار الناعم)، (يفتح الرجل عينيه الشائختين)، (كومة الاشجار الموبوءة بالنهايات الزاهية)[1].

وتتابع الأوصاف المعبرة عن سلبية الشعور بتقادم الزمن ممثلة بالديك الهرم والعكاز الأزلي، وشجرة الزيتونة المتهالكة.

ولان لكل بداية نهاية فان بداية يوم الرجل في الشفق هو نهاية يومه في الغسق أنها معادلة العمر الذي يمر وينتهي محيلا الإنسان إلى خواء «**يخطو نحو غرفته ويتناول سبحته الكهرب ويحث خطاه نحو الطوار، يفتح باب البيت ويخرج يغلق الباب على بيت مسكون حتى العظم بالعزلة**»[2].

وتدور القصة القصيرة (الوفاء) حول حكاية رجل ممد على الحصيرة مع ضيفه وبلسان المتكلم «**يجر جسده الثقيل الأرقط زحف على مهل.. لمحني ممداً على الحصيرة.. تسمر في مكانه بجانب الحطب المحروق ودلال القهوة الذهبية المقرورة همست في نفسي هل سأدخل معركة مجهولة المصير؟**»[3].

وتحتفي هذه القصة بالوصف البانورامي أيما احتفاء

«**ومن باب المضيف لمحت رؤوس النخيل والأراضي المزروعة بالجت والمحاصيل الصيفية والمبزل الذي يعزل القرية عن الشاطئ البعيد ثم الساقية المحزمة بأشجار الأثل والصفصاف والغرب وأخيرا المدى الشاسع أمام المضيف والمكسو بالعاقول والأشواك وثمر الخرنوب والخشخاش**»[4].

---

(1) م. ن/ 47 – 48.

(2) نهر ذو لحية بيضاء / 51.

(3) م. ن/ 53.

(4) م. ن/ 54.

وبرؤية خارجية أشبه ما تكون بعين الكاميرا يستعمل الكاتب أسلوب الوصف التفصيلي التفسيري ليخبرنا ما ذلك الشيء الذي باغت الرجل العاجز فجسده الرشيق وعينيه الصفراويين:

«كانتا تومضان ببريق عدائي.. خطا نحوي بارتباك وقف أمام أرنبة انفي وأحاطني بنظرة متفحصة بؤبؤاه على مقلتي تماماً.. ثم اخذ يتشمم المكان.. دار على نفسه نصف دورة.. انتضى مخالبه وتقدم بثبات وحذر..»[1].

ويقودنا الوصف البانورامي إلى نقطة التأزم:

«انكشف الجسد الأنبوبي المرقط قفز بسرعة خاطفة وانشب سيوفه الثمانية في ظهر الآخر الذي انتفض هائجا.. وألقى بنفسه شاهراً نابيه المعقوفين.. فسقط الرأس على الرماد.. وقبل أن يفكر الرأس المرقط ببدء الجولة الثانية كانت السيوف قد اتخذت من قادة الرقبة الأنبوبية هدفا لطعنة نجلاء.. صار الاثنان هيكلاً واحداً يتقلب على الأرضية المتربة في أشرس وأغرب معركة رأيتها في حياتي»[2].

وتكمن ثيمة الوفاء في أن ذلك الحيوان أنقذ الرجل:

«قام وسحب الجسد الاسطواني الأرقط الميت وأخرجه من المضيف ثم عاد وقد بان الظفر في عينيه الصفراويين البارقتين ووقف لصق وجهي.. ماء بتواصل وكأنه يقول لي كشفت لعبتك أعلم أنك يقظ.. فتحت عيني وجلست، مسدت جسده.. وغادر المضيف كالبرق».[3]

---

(1) م. ن/ 54.

(2) نهر ذو لحية بيضاء / 54 – 55.

(3) م. ن/ 55.

رابعاً: هيمنة البنية التضادية في قصتي قوس قزح والصورة

(قوس قزح) قصة هي أشبه ما تكون بلوحة فسيفسائية تجمع الأضداد والمترادفات معاً فكل صورة سوداوية تقابلها صورة تفاؤلية وأي صورة مشوهة لا بد أن تقابلها صورة منمقة وأخرى مسدلة تقابلها أخرى منفرجة..

ودلالة العنوان تضم هذا التصور أيضاً، فقوس قزح خليط من ألوان متضادة بعضها يخالف بعضاً وبعضها متنافر عن بعض.

وتتعالق هذه القصة مع قصة المسخ لفرانتزا كافكا الذي استيقظ في الصباح فوجد نفسه مسخاً وهي تفتتح بهذا المقطع «**نهض من سريره ومشى نحو النافذة الوحيدة للغرفة، فتح أظلافها وأطل من علٍ حيث ترقد غرفته على سطح عمارة شاهقة.. كان كل شيء متناهيا في الصغر في سير حثيث مثل النمل.. نمل أسود كريه له فكوك حادة تقضقض في لحمه الطري الشهي فتداهمه قشعريرة.. ويتشكل الكون على هيأة نملة كبيرة تدب في سير متواصل فيحاول أن يصرخ.. ويدوس بلا هوادة هذه الأسراب التي تدب على السرير ولكنه لا يطيق حراكاً**»[1].

إنها قصة رمزية تحمل ثيمة التحول البشع في دلالة على الشعور المزري الذي يزدري الإنسان في هذا الكون المادي الذي فقد فيه الإنسان إنسانيته وتحول إلى كائن بشع ممسوخ «**لكنه لا يطيق حراكاً، ينظر مستجلياً الأمر مكبلاً بالحديد يرى النمل يسير على جسده فيعاود الصراخ ثم يشعر بثقب ينفتح في وريده ويدخل النمل أكواماً إلى دمه ويحيل جسده إلى نسيج أسفنجي ثم تغيم الأشياء في عينيه وتحمله غيمة بيضاء**»[2].

---

[1] م. ن/ 57.

[2] نهر ذو لحية بيضاء / 57 – 58.

إن هذا الرؤية الواقعية هي في الآن نفسه رؤية عجائبية سحرية لصورة متضادة اذ يرى طفلا «**ممداً على ظهره إزاء مدى بصره تماماً يداعب كائنات لا مرئية بيديه وساقيه ويكركر بين الفينة والأخرى بصوت أرق من النسيم**»[1] فهل سيستطيع أن يزيل إحدى الصورتين ليبقي الأخرى وليزيل الواقع المزري ويبدله بواقع بريء طفولي؟ الجواب كلا «**وإذ نظر ثانية نحو الطفل رآه قد اختفى مخلفاً مكانه بقعة باهرة من الشمس ورائحة زكية تتضوع**»[2].

وقد برع القاص في توكيد هذه الثيمة من خلال قدرته التصويرية ذات الاتجاه الواقعي السحري.. فقد تبين للبطل أنه لن يستطيع أن يتخلص من العالم النملي الذي هو معادل موضوعي للعالم المتوحش المادي غير الإنساني.

وعلى الرغم من أنه أعد العدة للنيل من النمل وتدميره، إلاّ أن الصورة الفانتازية لخاتمة القصة تشير إلى عكس ذلك فقد عجز عن بناء عالم نظيف خال من الكراهية «**أحس بالأدران المتقيحة تتفتق في أحشائه❖ والصديد العفن ينز منها بغزارة... واهتدى الصديد أخيراً إلى المنفذ فجلس على الأرض مثل مسخ منسي وانشأ يتقيأ**»[3].

ومثلها قصة (الصورة) التي حملت ثيمة رمزية عبّر عنها القاص بطريقة غرائبية متضادة مع الواقع الذي نقل لنا تفاصيله بدقة ليمتزج الواقعي بالخيالي والحقيقي بالسحري فيتحول المشهد السردي إلى مشهد حلمي غرائبي.

ويصف السارد أضواء الغرفة «**في سعيها الحثيث لتغطية كل**

---

(1) م. ن/ 60.

(2) م. ن/ 60.

(3) م. ن/ 60 ❖ وفي النص أحشاءه كذا.

تفصيلات الغرفة احتوت الأضواء البنفسجية الناشة من مصباح رابض قرب السقف مقابل النافذة المفتوحة على ليل خاصم قمره»[1] ويكون للصورة المعلقة في الغرفة دور تضادي مركزي في السرد «**صورة شاب أنيق بربطة سوداء قصيرة تطوق العنق حول ياقة قميص وسترة سوداء.. تقف على جانبه عروس في ميعة الصبا بوجه صبوح جذاب»**[2].

ويبدأ التوتر حين يجعل صوت الزجاج المتكسر الرجل «**يستيقظ وينظر حوله بتساؤل مبطن بنعاس آسر اتسعت حدقتاه ذهولاً حين لمح الشاب ينزل من الصورة وقد أدمت كفه فتات زجاج الصورة المتفتت وانتشر الدم على شكل نقاط على مساحات مختلفة من قميصه الناصع البياض»**[3].

ويأتي التضاد في التحول الغرائبي للشاب من هيأة صورة ساكنة إلى كائن جديد له «**مخالب أخذت تنمو على أطراف جسد الشاب وصار له وجه قنفذ فتي»**[4] وهذا ما يجعل الرجل يقفز من سريره وقد «**صار جسده ناعماً.. تمايل بجسده الفارع.. وصار صراخه وصوصة خانقة وانقض على الشاب وتشابك الجسدان»**[5].

وتكون الصورة المتكونة من هذا المشهد الفانتازي أن السرير صار يسع كائنين بهيأة أفعوان هائل بلا أنياب.. وعلى جانبي جسده المرقط كتب ملطخة بدم احمر قان[6].

---

(1) م. ن/ 61.

(2) م. ن/ 61.

(3) م. ن/ 62.

(4) م. ن/ 62.

(5) م. ن/ 62 – 63.

(6) ينظر: م. ن/ 63.

ولكي تكتمل دائرة التغريب يعود إلى الصورة المعلقة في الحائط المتكسرة الزجاج التي لم يبق فيها سوى العروس «**جلست تلك العروس الغضة تذرف دموعا ثاوية.. وفم تهدل جانباه بفعل الزمن**»[1].

وفي تجسيد الصراع مع الزمن يبقى الإنسان خاضعاً لفعل الزمن شاء أم أبى والشاب هو رمز للإنسان الطموح المغالب الذي يريد أن يبقى في شبابه لا يكبر لكن صورة الكهولة والشيخوخة تظل تهدده لذلك ينقض عليه ويحدث الصراع فتكون الغلبة للزمن الذي يتحول إلى أفعوان هائل.

إن هذا التجسيد الفانتازي للصورة المعلقة إنما هو إشارة إلى قسوة الزمن التي تمثلت في الصورة المتكسرة وذلك الشاب الذي قضى نحبه وتلك العروس التي أضناها الزمن وقد ترك آثاره عليها.

ولطالما حاول الإنسان أن يتفوق على المصير المحتوم ويوقف الزمن بدءاً من كلكامش في سعيه إلى امتلاك أسباب العظمة والبقاء من خلال عشبة الخلود مروراً بقصص المغامرات الرومانسية الباحثة عن تفاحة الأمل أو عن دواء طول الأجل..

خامساً: هيمنة المستوى النفسي في قصتي الطوق والقرين

تختلف هاتان القصتان عن سائر قصص المجموعة أولا في كونهما أقرب إلى القصة القصيرة جداً منها إلى القصة القصيرة وثانياً في تمحورهما على أبعاد نفسية وتداعيات داخلية.

وتدور قصة (الرسالة) حول شيء واحد هو الرسالة وتكون الأشياء طاغية على المكان الذي يأخذ وصفه حيزاً كبيراً حتى لا يكون للزمن دور في تصاعد السرد.

---

[1] م. ن/ 63.

وتحمل التداعيات شكلاً شعرياً قريباً من قصيدة النثر وتفتتح بهذا المقطع «**رن الصوت في سماء الغرفة الغارقة في الق حليبي، استدارت الرؤوس المنكبة على المناضد كمن سرى تيار كهربائي في عروقها ثم عادت وبنفس السرعة إلى الأوراق الصاغرة بهدوء، فكرت وهي ترشق الرجل الجالس إزاء النافذة يا ترى ماذا سرى في راسك أيها الشكاك؟**»[1].

والشخصية المحورية امرأة لم يسمها القاص بل اكتفى بنقل تداعيات نفسها المضطربة والحائرة إزاء الرسائل التي تردها من رجل مجهول وهي ثلاث رسائل، ففي الرسالة الأولى تتردد عبارات التداعي مثل (همست لنفسها) (همست مذهولة) (تقذف خطاها في أشيائه تساؤل)[2] وتكتب سطورها الشاعرية بخط كبير مائل تمييزاً لها عن سائر سطور القصة.[3]

وتذوي الشخصية في خضم الشارع الذي يلفها «**يحتويها الشارع بضوضائه وأشيائه❖ المألوفة تمشي بتثاقل تاركة حقيبتها الجوزية تتأرجح بين عضدها ولحمة كتفها وبرقت في ذهنها كلمات الرسالة.. وأخرجت الرسالة وانشات تقرأ ..**»[4] حتى يغدو إخراج الرسالة عادة ملازمة لها كنوع من الهوس المرضي والوسواس.

وحتى المكان يغدو عندها منظوراً في إطار نفسي متأزم فتتداعى في ذاكرتها «**أشياء الشارع تغزوها حنادس العتمة، والليل سفينة مطلية بالقار تبحر في أديم بحر لا متناه وهي تقذف خطاها في تساؤل، لم لا**

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء / 65.

[2] م. ن/ 65و67.

[3] م. ن/ 66 وردت في النص واشياءه كذا.

[4] نهر ذو لحية بيضاء / 66.

يكتب اسمه الصريح، لم يصر أن يكون لغزاً، والأهم هل يحبني حقاً ويريدني أن أحبه، يا للمهزلة أحب فراغاً مجهولاً»[1].

وتأتيها الرسالة الثانية التي يحاول فيها الرجل الإعلان عن نفسه «**ما عليك في هذه اللحظة سوى أن تنظري خلفك**»[2].

وهنا لا تملك المرأة بدا حتى «**امتزجت أشياء الشارع في عينيها الخضراوين واستحالت إلى تكوينات لا لونية، وبحركة متوترة خاطفة استدارت حول نفسها وبحلقت مذهولة**»[3].

لكن المتوقع لا يحصل فلا هي رأت شيئاً ولا انفرجت لها ألغاز تنتظر حلها، بل نجد أن القاص نقلنا إلى فسحة شاعرية «**والليل لا يزال سفينة تبحر دون هدى في البحر المجهول، والناس ما يزالون يمرقون، وإسفلت الشارع ينز تحت عجلات المركبات المتعاقبة المتسارعة وهي ما تزال واقفة عند موقف الحافلات وعيناها لما تزل تبحثان في الرصيف بجنون مستعر**»[4].

وهذه الثيمة الباحثة عن المجهول تؤكد غياب إنسانية الإنسان في خضم الأشياء فالمادة صارت ساحقة لوجودية الإنسان وماهيته وقيمته.. إنه مسحوق في هويته وقيمته تحت نير الأشياء التي استحوذت على كينونته ووجوده فصار تابعاً لها قابعاً تحت سطوتها.

ويتجلى في قصة (القرين) بعد نفسي متوتر متمثل في صراع الذات مع نفسها بحثاً عن وجودها وهويتها، إنه الإحساس بالتيه والضياع الذي تجسده صورة القرين الذي ظل مرافقا للسارد «**وحدي مع الهزيع الأخير**

---

[1] م. ن/ 67.

[2] م. ن/ 67.

[3] م. ن/ 67 – 68.

[4] م. ن/ 68.

من الليل أواجه هذا الرجل النزق الذي يطاردني مذ غادرت البيت، أقف يقف أخطو اثنتين، يفعل كذلك، أتنحنح اسمع نحنحته، اصرخ بغضب ماذا تريد مني»[1].

ويدور بين الاثنين حوار خارجي نستشف من خلاله انهيار البطل نفسياً ليكون وصف هيأة القرين خاضعة للشعور عينه «**وجه عادي جداً، عينان عسليتان تعبتان، جبين عريض يتهادى على قمته شعر أكرت مبلل وندبة سوداء تحت الشفة السفلى**»[2].

وتأخذ القصة مجرى مفارقا حين يدعو البطل قرينه إلى أن يسافر معه إلى النبع الأول ليتطهر «**قلت ويدي تنشبث بالسياج الحديدي محاولاً إسناد جسدي الخائر لست مدنساً أجابني مفلسفاً وضعنا الغريب، أنت فعل ناقص تحتاج إلى جملة مفيدة لكي تتكامل كينونتك**»[3].

وبعد تداعيات نفسية تختلج في ذهن البطل يأتي الصوت عن القرين مطالباً إياه أن يقتله «**اقتلني لكي تسمو**»[4] وأعطاه مدية وقال «**أغمدها هنا وأشار إلى قلبه**»[5].

ولا يكون أمام البطل إلاّ أن يفعل لكي تكتمل الجملة «**أخذت المدية بهدوء أمسكتها من مقبضها جيدا اقترب مني بخطى مترنة.. أتلمس موضع القلب جيداً اشخص مكانه بأصابع يدي اليسرى وبيدي اليمنى أغمس المدية حتى النصل بين الضلوع**»[6].

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء / 69.
[2] م. ن/ 70.
[3] م. ن/ 70 – 71.
[4] م. ن/ 71.
[5] م. ن/ 71.
[6] م. ن/ 72.

ويكون المقطع الختامي غير متوقع فالقرين يبقى حاضراً في حين يغيب غريمه في إيحاء رمزي إلى أن الخوف حين يغدو مرضاً فانه يطيح بالإنسان متغلباً عليه «**كان ثمة فوق الجسر رجل بمعطف أسود جلدي ووجه عادي جداً عيناه عسليتان تعبتان جبينه عريض يتهادى على قمته شعر أكرت وقد تلطخ بالطين والدم الطازج وندبة سوداء تحت الشفة السفلى، ممدد بهدوء على الرصيف وثمة في القلب مدية غائصة حتى المقبض بين الضلوع**»[1].

[1] نهر ذو لحية بيضاء / 72.

مكتبة البحث:

- انفتاح النص قراءات نقدية في سرديات الفرطوسي، إعداد وتقديم د. لمى عبد القادر خنياب، دار تموز للطباعة والنشر ط1، 2012.
- التداولية والسرد، تاليف جون ك ادمز ترجمة وتعليق د. خالد سهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2009.
- شعرية المكان في القصة القصيرة جداً قراءة تحليلية في المجموعات القصصية 1989 – 2008 لهيثم بهنام بردى، د. نبهان حسون السعدون، تموز للطبتاعة النشر،دمشق، 2012.
- نهر ذو لحية بيضاء قصص، هيثم بهنام بردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، طبعة أولى، 2011.

❖ **د. نادية هناوي سعدون**

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

1 - القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر، طبعة أولى، مطبعة الزهور شارع المتنبي، بغداد،2008.

2 - مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى 2010.

3 - تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم، المركز العلمي العراقي، بيروت - لبنان، 2011.

المكان مهيمناً فرائياً

قراءة في (نهر ذو لحية بيضاء)

د. جاسم الخالدي❖

تتألف مجموعة القاص هيثم بهنام بردى (نهر ذو لحية بيضاء) الصادرة عام 1120م عن (دار تموز / دمشق)، من تسع قصص، كتبت في أوقات متباعدة وأماكن مختلفة؛ إذ كتب نصه الأول (المخاض) في مدينة الرمادي عام 1990م، والثاني (الفيضان) في الموصل عام 7419 م، والثالث (نهر ذو لحية بيضاء) في الموصل عام 7519 م، والرابع (شفق كالغسق) في الموصل 4199 م، والخامس (الوفاء) في الرمادي 1990م، والسادس (قوس قزح) في بغداد عام 8519 م، والسابع (صورة) في بغداد عام 8619 م، والثامن (الطوق) في بغداد عام 7919 م، والتاسع (القرين) في بغداد 8719م.

لقد تمددت هذه النصوص على مساحة زمنية ومكانية كبيرتين. وامتدت زمنياً لأكثر من عقدين، ومكانياً ابتدأت بالموصل مروراً ببغداد وصولاً إلى الرمادي ورجوعاً إلى المبدأ الموصل. لذلك آثرنا أن نرتب هذه النصوص زمنياً ومكانياً لنرصد تحولات المكان والزمان واثرهما في بناء الحدث السردي في هذه المجموعة. وهي كالآتي:

النص	المكان	الزمان
- الفيضان	الموصل	7419
- نهر ذو لحية بيضاء	الموصل	7519
- الطوق	بغداد	7919
- قوس قزح	بغداد	8519
- صورة	بغداد	8619
- القرين	بغداد	8719
- المخاض	الرمادي	1990
- الوفاء	الرمادي	1990
- شفق كالغسق	الموصل	4199

وظاهر - هنا - أن هذه المجموعة توزعت على ثلاثة عقود، وكل ثلاثة نصوص تنتمي إلى عقد واحد، وهي موزعة بالتساوي، ابتدأها زمنياً عام 7419م واختتمها بعام 4199م وهي يمكن أن تمثل الخط البياني لتطور القاص ومراحل حياته وثقافته؛ لذا فهي قادرة أن تعطينا صورة واضحة لتطوره وتقدمه المستمر في فضاء الكتابة بفضل الخصائص التي امتازت بها كتاباته وميزته عن سواه عن الكتاب العراقيين؛ حتى استوى كاتباً يشار إليه بالبنان.

كما يشير ترتيبها الزمني أنه قد افتتحها بالموصل واختتمها بها، وهو يؤشر أنه المكان الأكثر هيمنة على القاص، ينتمي إليه القاص جسدياً وروحياً، يغادره ولكنه يبقى حاضراً في مخيلته ومشدوداً إلى ذلك الخيط المكاني الذي شهد النشأة الأولى وبقي يمده بفيض من المعرفة والتجربة، حتى ان مدينة كبيرة مثل بغداد لم تقطع ذلك الخيط لتنسج خيوطها، أو تبني ذاكرة لها على انقاض ذاكرة الموصل. ولك أن تمر على نصوصه التي كتبها في بغداد فلا تجد اشارة إليها بوصفها مدينة يمكن أن تستفز ذاكرة

فتى جامح يمكن أن تأخذه أضواؤها وحاراتها وشخوصها إلى فضاءات أخرى وتضع حداً لهيمنة شخصيات أقل ما يمكن وصفها بانها منفصلة عن محيطها، مغتربة عنه. وربما قد تكون الرمادي أكثر حضوراً في القصتين اللتين كتبهما فيها من خلال الأجواء العامة التي استحضرها إلاّ أنه أراد أن تكون سيرة حياة له لذلك بقيت شخصية هيثم الحقيقية حاضرة ومهيمنة على عموم منجزه.

إن اشتغال القاص في عموم منجزه اشتغال مغاير على صعيد اللغة السردية والتقنية والشخوص، لذلك سنرصد في هذه الدراسة مهيمنين أسلوبيين صارا علامة فارقة في عموم منجزه القصصي. أولهما: لغته السردية؛ إذ تعامل معها تعاملاً مختلفاً عن سواه من القصاصين الذين يعطون أهمية للتقنية والموضوع على حساب اللغة، فهو يعي (أن اللغة هي القناة التي يبث عبرها الأديب رسالته الإبداعية إلى المتلقي) وهي التي تمنح العمل الأدبي خصوصية وفرادة تميزه عن الأعمال الأدبية الأخرى.

وهذه سمة ليست جديدة عنده فقد بدأت واضحة في بواكيره الأولى ولك أن تقرأ قصته (الفيضان) لتجد اشتغالاته اللغوية وهوسه في الاشتغال على الثنائيات، وميله المفرط إلى اللغة الشعرية، والاتجاه صوب المجاز بكل اشكاله؛ ولاسيما التشبيه، واستثماره علامات الترقيم بدلالاتها بما ينسجم مع جو القصة العام.

يصف القاص في قصة (الفيضان) شخصيتها الرئيسة في ارتداد خارج زمن القصة بانه: (**قامة مديدة فارعة، وجه صارم أبداً، عينان واسعتان صقريتان، أنف مستقيم، شارب كث فضي، وجسد كدعائم الجسر الفولاذي الرابضة خلفه**) وهي صفات يمكن أن تلمسها وأنت تتابع سير الحدث فيها من قوة وصلابة وتجهم وما إلى غير ذلك. وفي ارتداد زمني آخر يلتفت إلى نفسه ليقول: (**تذكرت بيتنا، أساس الحائط الخلفي يلامس باستيحاء مياه الشاطئ التي تلطمه بعنف وقسوة في الأيام**

العاصفة. كنت في الأيام الربيعية المشمسة أضع كرسياً على شرفة الغرفة الخشبية المطلة على نهر دجلة في حي الميدان، وأجلس واتأمل النهر الرائع وهو ينساب بكل هدوء نحو دعائم الجسر. النوارس تحلق فوق الزوارق المتهادية على سطحه وفوق السماكين وهم ينشرون شباكهم ويغنون، والنوارس فوق اجسادهم تصيء، كنت أهمس بوله).

وأنت تقرأ هذا المقطع تجد نفسك أمام صورة شعرية قوامها المجاز والاستعارة والتشبيه رسمها القاص بلغة موحية وخيال جامح. مفجراً ما في اللغة من قدرات هائلة في التعبير عن الشخصية وما يحيط بها من موجودات مدركاً في الوقت نفسه (أن طبيعة الشخصية تؤثر بشكل أو بآخر على الخصائص الأسلوبية للغة السياق السردي) كما أن لكل شخصية لغتها، وهي جزء من هرم الشخصية. وهو ما تجسد في شخصية (حسين المجنون)، وهي شخصية مركبة تعيش أزمة نفسية كبيرة لم تستطع التخلص من تبعاتها لذلك كان صيغة الاستفهام والتعجب هي الأكثر هيمنة على لغة القصة تصريحاً أو تلميحاً:

(لابد من ان وراء هذا الرجل قصة؟)

(لا افقه ما تعترينى..؟)

(ما حكاية هذا الرجل؟ وما سر التصاقه بدجلة؟)

(أرأيتموه هذا الصباح؟)

(أيمكن أن يتحول الفردوس إلى الجحيم؟)

وهذا نجد مثل هذه الأسئلة في لغة القصة وهي تحاول سبر أغوار شخصية حسين

المجنون التي يجسدها السارد في هذا السؤال الجوهري:

(ما حكاية هذا الرجل؟ وما سر التصاقه اللامحدود بدجلة؟)

وتدور حوله أسئلة أخرى أقل سطوعاً تأتي تباعاً في سياق السرد من مثل:

(أيمكن أن يتحول الفردوس إلى جحيم؟) والملاحظ أن هذا الأسئلة المتلاحقة جاءت كلها في استهلال القصة الذي امتزج فيه السرد والوصف مستفيداً من تقنية التداعي أو ما يمكن تسميته بـ (الارتداد):

(وأصحو على صوت أعرفه يقول لي:

- هيا يا أسعد.

أقول له والدهشة لما تزل تلجم حواسي.

- أين...؟

- قررت إدارة الجامعة أن تشترك في إنشاء السدود).

أما المهيمن الأسلوبي الآخر الذي أصبح قاراً في أعمال هيثم بهنام بردى القصصية فهو شخصياته وطريقة تشكيلها فهي دائماً مغتربة عن محيطها ومنفصلة عنه؛ ولكن اغترابها ليس تعالياً أو عزوفاً عن الناس، هو احتجاج على ما يجري في الواقع. فحسين المجنون في قصة الفيضان ليس مجنوناً كما يعتقد الناس، كان في تمام عقله وتفكيره بدليل أنه ألقى بنفسه في دجلة يجاهد ضد التيار، لينقذ هاجر التي تمثلها بزينب التي غرقت ذات يوم، لكنه لم يفلح فيقرر الانتحار. فهي شخصية ذات تشكيل خاص عندما لا تستطيع أن تهب الحياة للآخرين تقرر الانسحاب من الاضواء والحياة ولا ترضى بدور المتفرج على مأساة الناس ومعاناتهم. فهو ما يشعر بأن هاجر قد غادرت الحياة وهي يسميها بـ (زينب) يصرخ:

(زينب ها إني راحل إليك.)

وظاهر هنا أن شخصيات هيثم بهنام لها حياتان: حياة داخلية وأخرى طبيعية بيئية. وهناك صراع عميق بين الحياتين. لذلك فإن صراع حسين المجنون مثلاً في قصة الفيضان لم يكن مع الناس فحسب؛ بل نجده مع ذاته بصورة أوضح. وانتحاره قد يكون قد وضع حداً لهذا الصراع مع ذاته لكنه قد أظهر شخصيته الحقيقية إذ استعان السارد بصوت آخر ليسرد قصة حسين الحمود وليس المجنون كما كانوا يلقبونه في حياته وهو

جزء من عادة شرقية قارة عندهم انهم لا يبجلون الرجل إلاّ بعد مماته، حتى قيل في الموروث الشعبي (**إذا مات الإنسان طالت كراعينه**).

هذا كله يوضح كم أن هيثم بهنام بردي يهتم بشخصياته، فهي شخصيات غير عادية، تخفي حقيقته، ولا تسلم مفاتيح قيادها إلى الآخرين؛ ولكن ميزتها أنها تصبح حديث الناس بعد موتها.

وثمة شخصيات أخرى ذات سمات خاصة، كشخصية المرأة في قصة(الطوق) وهي شخصية قلقة ومعقدة ليست متصالحة مع ذاتها ولا مع محيطها، فهي ترى الرجل أما شكاكاً أو أخرق، ولم تستطع أن تغادر عتبة الرجل الشكاك أو الأخرق وتتغلب على ذاتها لتنسج خيوط حياة جديدة يتقاسمها الحب والإيثار.

وشخصية قصة (قوس قزح)؛ إذ إنه مصاب بداء العظمة، لديه شعور بالتفوق على البشر، وانه أنموذج لطاغية يبرر أفعاله ويعتقد أن ما يقوم به صحيح وحق لتصفية الناس وقتلهم بطرائق شتى ليس أولها السم ولا آخرها الحرق.

وقد شبه القاص البشر بأسراب النمل وهو تشبيه سبقه إليه آخرون لكنه قد وظفه في نسيج القصة وتساوق مع رؤية الطاغية نفسه للأعداد المهولة للبشر وهو مدعاة إلى إبادتهم وقتلهم.

أما في شخصية قصة (القرين) فقد تسامت الشخصية كثيراً بنفسه بحيث صارت تبحث عن المقدس والتطهر مما هو دنس وكأنها تنظر إلى قرينها الإنسان بوصفه فعلاً ناقصاً، وهو بحاجة إلى من يتممه ويكمله وهو ما يبرر فعله في آخر القصة بان يغمس المدية حتى النصل بين ضلوع قرينه.

أما قصة (المخاض) التي أفاد الكاتب فيها كثيراً من سيرته الشخصية واسمه، فهي يمكن وصفها بأنها سيرة القاص الشخصية وهي شخصية واقعية في وجودها لكن في أفعاله فهي لا تختلف عن سواها من شخصياته

الأخرى وفي هو ما تجسد في المشهد الذي قرر فيه البطل مواجهة النهر في ليل شتاء قارص من أجل الحصول على مجلة (الطليعة الأدبية)..

وأخيراً يمكن القول: إن شخصياته مثيرة للجدل، التقطتها مخيلته من الواقع المعاش، بعضها منفصلة عن حياتها، تعيش مآزقاً نفسياً كبيراً ليس لها القدرة على التواصل مع محيطها الاجتماعي؛ لذلك ليس أمامها سوى الانزواء نحو مناطق الظل والاختفاء تماما من الحياة. وأخرى واقعية تمثل حياة القاص وطموحاته لكنها لم تبق أسيرة له بل نجدها متمردة على ذواتها وهي ليس شخصيات قابعة في أماكنها، بل هي متحركة ومشرئبة لآفاق جديدة حتى حين تقرر الانسحاب من الحياة والأضواء.

❖ **د. جاسم الخالدي**

- أستاذ النقد الأدبي المساعد في الكلية التربوية المفتوحة سابقاً وكلية التربية / جامعة واسط حالياً.
- عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.
- نائب رئيس رابطة النقاد العراقيين في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

الكتب المطبوعة:

1- الخطاب النقدي حول السياب، دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة.2007
2- الرؤيا الإبداعية في شعر الشريف المرتضى دار الشؤون الثقافية / وزارة الثقافة 2013.
3- الكتابة على جدار أخضر، دار ميزو بوتاميا، ضمن مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية / وزارة الثقافة.2013

النهر مهيمناً رمزياً

قراءة في (نهر ذو لحية بيضاء)

أ. م. د. فاتنة محمد حسين❖

تعدّ موجودات الطبيعة، عمومياتها وجزئياتها، كالأشجار والانهار روافد خصبة للعمل الابداعي، بما تمتلكه من خصوصيات جمالية، تضفي على عملية الإبداع ديمومة الاتصال بجماليات المكان والبيئة. وقد كان للرواية والقصة مثل هذا التماس المباشر والمستمر معها، لا بسبب سعة المساحة القادرة على الوصول بها الى حد الرمز والدلالة فحسب؛ بل لإمكانيتهما في التعبير عن حالات نفسية واجتماعية وسياسية بعيدة الغور والتأثير في تحول المجتمع واستمرار حركته. ولعل من أهم أسباب امتياح المبدع لدلالات تلك العناصر الطبيعية ارتباطها الوثيق بعالم الطفولة، حيث تُختزن، بذور الألفة بين الشخصية والمكان، لتُستدعى تلك البذور والرؤى بعدئذ وفق مؤشرات طقسية جديدة مرتبطة بالميثولوجيات والحكايات والشعائر الأخرى التي استطاع المبدع أن يؤسس من خلالها مقولات ومعتقدات ارتبطت بالموروث الشعبي، الذي زخرت به بيئة الريف والمدن ذات الطابع الريفي، من خلال تحويل تلك الروافد الطبيعية الى طاقة للتعبير عن الأفكار والهواجس المختزنة في تلافيف الوعي الباطن.

والماء واحد من أهم تلك العناصر؛ فهو الرحم الذي يتخلَّقُ فيه

المخيال الشعبي والأدبي، ومنه تستنبت البُنى الأسطورية، حوله التفت عادات ومعتقدات ومفاهيم ذات أبعاد شعبية ووجدانية وسلوكية، تنمّ عن تفاعل وتواصل بين الطبيعة والثقافة، بين الموت والحياة، بين المُقَدَّس والمدنَّس، بين العادي والخارق، بين عالم الغيب وعالم الشهادة، بَيْنَ الجدب والخصْب، بين الخلق والدمار، بين الخير والشر، بين الوجود والعدم. وقد قامت الأساطير التي ارتبطت بهذا الخيط السائل الحَيَوي؛ وتشكلت عبر تجلياته وتنازعاته؛ بإذكاء الأزمنة؛ مثل أسطورة: «أدونيس وعشتروت» و«تموز وعشتار» و«أوزيريس وإيزيس»، وكلها تكشف عن كون الماء المادة الأساس في صياغة أحداث الحياة والكون والإنسان[1].

ولعل تنوع دلالات الماء راجعٌ إلى تعددُ مصادره وأنواعه وخواصِّه وصفاته وأبعاده الرمزية، وقد أظهر غاستون باشلار الكثير منها في كتابه (الماء والأحلام)، حين بيّن أن محاور الترميز المعروفة بفعل هذه المادة السائلة كانت وما تزال مُتباينة ومُتناسلة، متشابكة ومتضادة، وقد أفرزت بُناها الأنثروبولوجية جُملة مفاهيم دينية ورمزية وأسطورية فتحت المجال لتعدُّد إلهات المياه وتَسمياتها ومصادرها التي لا تُحصى، مثل حوريات الماء، وعرائس البحر، وربات الينابيع، وجنيات البحر... وما يتبع ذلك من أبناء الآلهة المائية وبناتها؛ التي يعدُّ الماء مسكنها القابل لكل الأشكال الممكنة، والحاملَ لشتى الدلالات، ولذلك فقد عدّ باشلار أن كل ماءٍ هو حليب أُمُومِيٌّ، ومن ثمة فهو شراب أبديّ مُوَصِّل للحياة وواهب لها؛ فضلا عن كونه سبيل الخلاص من الادناس والاوجاع والاسقام، كما أوحى بذلك نص القرآن الكريم في قصة ايوب عليه السلام[2].

---

[1] ينظر: شعرية تتمركز في ميتافيزيقيا الماء، د. أحمد بلحاج
http://awabbelhaj.arabblogs.com

[2] خليل ذياب أبو جهجة: الماء بين الأدب والحياة، مجلة (الفكر العربي)، العدد 82، السنة 16، معهد الإنماء العربي، بيروت، خريف 1995م، ص:

من هنا كان احتفاء الادب، بشتى انواعه؛ بالماء بوصفه جوهرًا حيًّا مكوِّنا للحياة والوجود، إذ لا يكاد نص من نصوصه يخلو من كلمة الماء ومتشابهاتها، وما يحفُّ بها من دلالات قريبة أو بعيدة، وما تختزنه من شعائر وطقوسٍ موغلة في الذاكرة الثقافية والتراثية والإنَاسيَّة والسوسيولوجية. كما ان نظرة سريعة الى تراثنا الادبي ستقف لا محالةَ على مخزون هائل من النتاج الذي يدور حول الماء ولوازمه، كوصف السحاب والمطر والغيوم والبرْق والرعْد والبَرَد والرياح، والآبار والغدران والبرك والأنهار والسواقي والشلالات والبحار والعيون...

وحين نمعن النظر في كثير من النتاج الادبي السردي، نجد اهتماما ملحوظا بدال النهر والماء، لم يتعدَ مجمل هذا الاهتمام، في كثير من الاحيان، التعبير عن الظواهر النفسية والاجتماعية والسياسية،فكانت الانهار تؤرخ – بوصفها أماكن – حياة الشخصيات، وتمنحها قدرة على التأثير والخلق والوجود الفاعل في الواقع، أما حركة النهر وقوة جريانه فقد كانت دالا واسعا للتعبير عن الزمن وتحولاته العصيبة، فكان الزمن السايكولوجي لكثير من النماذج موازياً في حركته لحركة النهر، الذي بات انعكاسا لما يعتمل في دواخلهم ومؤثرا على تشكلهم السايكولوجي.

وعند احالة النظر في نتاج الاديب والقاص المبدع هيثم بهنام بردى، نجد اهتماماً واضحاً بموضوعة الماء بعامة، والنهر بخاصة، وليس ذلك بالمستغرب على رجل تفتقت بذور الموهبة الأدبية لديه في أحضان مدينة تغفو وتستيقظ على ايقاع النهر وهو يمنحها أبجدية الحياة؛ فكان الماء مُغذيًا لديناميةِ خياله، ومُلْهِبًا لذهنه وعواطفه وتجاربه الفنية والوجدانية[1].

---

[1] ينظر: موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي، مرضية اباد، رسول بلاوي، مجلة العلوم الانسانية الدولية، عدد 8، 2013: 20

وتطالعنا واحدة من أهم صور الماء، وأكثرها ألفة وحميمية إلى الإنسان (النهر)، منذ العتبة الأولى لمجموعة بهنام القصصية (قيد الدرس)، ونقصد بها (العنوان)، الذي يباغتنا بتركيبته الملغزة، ويثير فينا فضولاً نقدياً مُلحاً، لسبر أغواره، والقبض على ما تظافر فيها من دلالات خبيئة، سوّغت للكاتب شخصنة النهر، وأسطرته ضمن فضاء سرديّ، يفوح بعبق الوجع الإنساني، ويمزج بين الممكن والمستحيل، الواقع والخيال... عبر لغة تتماز بالرشاقة والحيوية، وتمارس سلطتها على متن البياض، لحياكة ظفائر معنى مكتنز بأطياف الدلالات الواقعية والميثولوجية والتراثية...

ويتصدر النهر تركيبة العنوان بوصفه خبراً لمبتدأ محذوف، استغنى الكاتب عن ذكره بجملة الصفة التي منحت الخبر (النهر)، بُعدا تأويلياً أشد عمقاً وأجلى في تعريف النهر والكشف عن خصوصيته وغرابته في هذه المجموعة، من خلال استعارة اللحية البيضاء له (ذو لحية بيضاء)، ولعل ايّ من أسرار هذا النهر الملتحي لا يمكن أن يتأتّى للناقد دون الوقوف عند قصص المجموعة، ومتابعة سيران مجرى النهر فيها، ولاسيما القصة الثالثة منها، التي تحمل عنوان المجموعة القصصية ذاته. وثمة تساؤل مشروع يقفز إلى أذهاننا حال الانتهاء من مطالعة المجموعة القصصية، حول سبب اختيار عنوان القصة الثالثة عنوانا للمجموعة بمجملها؛ اذ لا شك في ان اختيار العنوان، بوصفه العتبة الأولى التي تخالج نظر القارئ، وتثير فضوله وشغفه لمتابعة القراءة، لا يتأتى اعتباطاً، إنما له ما يسوغه ويسوّقه، ونظن أن الكاتب كان موفقاً جداً في اختيار هذا العنوان، لما يتسم به من جدّة وغرابة وتشويق، وهذا عين ما يقتضيه التسويق الطباعي في زمن تعجّ فيه المطابع بسيل من النتاجات الغثة والسمينة، التي تغري القارئ بعناوين لافتة وصور براقة وألوان زاهية... لا نجد في كثير منها سوى تلك البهرجة الزائفة،التي ما يفتؤ أن ينطفئ بريقها عند معانقة نظراتنا لسطورها الاولى؛ وهذا على عكس ما نجده عند مطالعة ما يكتبه المبدع هيثم بهنام،

كونه من طينة الكتاب النادرين؛ الذين ما فتئوا يهجسون بالتجاوز الخلاق، ويمارسونه نصيًّا.

فهل ثمة تعالق وتفاعل بين عنوان المجموعة وباقي قصصها؟؟ أم أن ما أكتنزه من أثر جمالي وتشويقي كان كافيا لتصدره المجموعة؟؟ وإذا كان اهتمام القاص بالقصة الثالثة المتضمنة عنوان المجموعة مسوّغا لاستيراده كعتبة رئيسة ومهمة للمجموعة القصصية بمجملها، فلمَ لم تتقدم تلك القصة على باقي القصص، وتحتل مرتبة الصدارة فيها؟؟..

أسئلة كثيرة تخالج الناقد، ولا تجد مفتاحها التأويلي إلاّ عند مطالعة متن القصص لمحاولة جمع الخيوط الدلالية الناظمة لمجموعة القصص من جهة، وعنوان المجموعة القصصية، من جهة أخرى.

وتبدأ المجموعة مع قصة (مخاض) والتي يبدو انها تقترب الى حد بعيد من السرد السير ذاتي، إذ يتقاطع فيها السرد بطريقة ما مع مفهوم السيرة الذاتية، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال التصريح باسم الكاتب داخل متن القصة، التي تدور أحداثها حول إرهاصات التجربة الاولى لهيثم بهنام بردى، وجاء عنوان القصة (مخاض) منسجماً مع الدلالة الاجمالية التي تحملها القصة؛ إذ أن من أهم وظائف رواية السيرة الذاتية، الوظيفة التي يشير إليها روي باسكال حين يقول: «تتعامل رواية السيرة الذاتية مع تجارب حاسمة في حياة الشباب»[1]. ولذلك نجد في هذه القصة حضوراً مركزياً للسارد الذي يعتمد في سرده إعتماداً كبيراً على الزمن النفسي في وصف الاحداث والأمكنة؛ فكتابة السيرة الذاتية هي فن الذاكرة الأول، لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو مباشر، فكاتب السيرة ((يحدثنا فيها عن دخائل نفسه

---

[1] عباس، احسان: اتجاهات الشر العربي المعاصر، ط3، دار الشرق، عمان – الأردن، 2001م.

وتجارب حياته حديثاً يلقى منا آذاناً واعية، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله، ويوقفنا من صاحبه موقف الأمين على أسراره وخباياه، وهذا شيء يبعث فينا الرضي))[1]، ويأتي ذكر النهر هنا في سياق التعبير عما يختلج ذات الكاتب من مشاعر وأحاسيس: ((**وانّي الآن ملقىً كشلو عتيق صحبة صديقين في غرفة مشيّدة من طابوق وجصّ جوار بستان عامر بأصناف الشجر يتسيده النخيل، في قرية تتنعم بدفء الفرات الخالد وعطاياه التي لا تحدّ، قرية ساحرة غاية في الجمال تمشط جدائلها وتغسل شعرها برغو النهر المتوثب كالرهوان، وهو يوزع صهيله عبر البساتين والمديات الجرداء المحصبة والسهول المترامية العسجدية والقرى المتناثرة على صهوته بسكينة ودعة الرضع وهم ينعمون بنوم هانئ..**))[2]؛ فالنهر في هذه اللوحة على الرغم من بعده الواقعي، يحمل بعداً تخييلاً يرمز إلى الخصب والعطاء المفعم بالأمل والتجدد، وهو بذلك يعدّ ارتكازاً ايجابياً لمواجهة ما تنوء به ذات الكاتب من نوازع سلبية، في ظل واقع مثقل بالأسى والفقر والحرمان بدلالة قوله ((ملقى كشلو عتيق...))، ومن ثمة يتنامى هذا الدور الايجابي للنهر، على المستويين: الواقعي والتخييلي، ليصبح جسراً لعبور الكاتب نحو حياة أخرى، حياة تفرّ من رتابة الواقع وسوداويته نحو ألق الابداع الذي يشعل في النفس ظمأ لا يعرف الارتواء.. ولذة تتسلل إلى مفاصل الروح عند معانقة الحروف شغاف البياض..، ولذلك أصرّ الراوي على عبور النهر في تلك الليلة الشتائية الحالكة:

---

[1] عباس، إحسان، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1: 1969، 101.

[2] نهر ذو لحية بيضاء، هيثم بهنام بردى (قصص)، تموز للطباعة والنشر والتوزيع دمشق:11.

- الدنيا ليل أستاذ عنتر.

- سأعبر مهما كان الثمن....

- ولكن النهر هائج.

- ليكن؟[1]

فدلالة العبور هنا لا تقتصر على المعنى اللغوي فحسب؛ إنما تتجاوزه إلى دلالات أوسع، إنه عبور على المستوى النفسي والفني نحو ضفة الابداع والشهرة والحياة الادبية الباذخة العطاء، ولذلك نجده لا يفتؤ، وهو في غمرة فرحته وتلهفه، يسبغ على النهر دلالات الخصب والخير والعطاء: ((**... هذا الفرات السرمديّ سخيّ في عطاياه نحو الانسان الذي جاوره وقاسمه الخبز عبر الحقب والدهور**))[2].

فالنهر في هذه اللحظة، بوابة المبدع وجسره الذي سينقله إلى ذلك العالم المأمول، ولهذا نراه يتناسى أو يتجاوز ما يختفي وراء تلك الوداعة وذلك الهدوء الغامض، من وحشة ومخاطر.. ليؤكد الجانب الانساني لهذا النهر الوفيّ لمن قاسمه الحقب والدهور من قبل، وها هو ذا يقاسم المبدع أولى خطواته نحو المجد ((... **والامل أن اقتني العدد الجديد من (الطليعة الادبية)، وأن أكون أحد المساهمين فيها لأسجل لنفسي تأريخا يبقى في ذاكرتي إلى الأبد بأن تظهر لي قصة تكون مفتتحاً لمسيرتي الابداعية المرتقبة.**))[3].

ولعل من اللافت للانتباه، أن يفاجأنا عنوان القصة الثانية (الفيضان)، بدلالة مناقضة تماماً لدلالة النهر في القصة الأولى، إنها مفاجأة صادمة، تحاول ان ترسّخ في أذهاننا حقيقة أن للنهر وجوهاً عدة،

---

(1) المصدر نفسه: 15 - 16.

(2) المصدر نفسه: 16.

(3) نهر ذو لحية بيضاء: 17.

ودلالات متناقضة؛ فهو كالزمن، مهادن تارة، وغادر تارة أخرى. وعنوان القصة يكشف كثيراً من خباياها، ويزيل بعضاً من عتمة شعابها القصية، بما يمنحه من خيوط دلالية، تعين الناقد على استبصار مكامن الحبكة، التي تناثرت على صفحات البياض مستعينة بالحوار، وبما تكتنزه علامات الاستفهام من امكانات زاخرة بالتشويق والاثارة:

- ما حكاية هذا الرجل، وما سرّ التصاقه اللامحدود بدجلة؟

- سيفيض لا محالة.

- أرأيتموه هذا الصباح؟ لم يتبقَ سوى نصف متر تقريباً ويصل إلى الحافة الحديدية للجسر....

- وإن حدث وفاض فأن الميدان هو الضحية الاولى.[1]

ولا يلبث ان يضعنا السارد بمواجهة السؤال الاكثر تراجيدية في مسار القصة:

- أيمكن أن يتحول الفردوس الى جحيم؟

هذا عين ما تحاول القصة الاجابة عنه، فالنهر كالحياة، له أكثر من وجه، كما أن عطاءه لا يقتصر على الخير والخصب دوما، فقد يكون سببا للفجيعة، وجسرا للموت والوحشة والجنون:

- أريد المجذافين...

- أتعبر...؟

- ولو على جثتي..

- ولكن النهر هائج.. لن تستطيع..

أجابني بحزن هائل وصوت راجف.

- زينب تموت يا أبا شهاب...!![2]

---

[1] المصدر نفسه:24

[2] نهر ذو لحية بيضاء: 32

فالنهر لم يكن وفياً مخلصاً هذه المرة، بل كان يد القدر التي صفعت بلا هوادة أحلام (حسين) في إنقاذ طفلته زينب من براثن الحصبة، وهو يحاول العبور بها الى مستوصف القرية المجاورة، وها هو ذا يعيد فتق جروح الماضي، حين يزهق روح (هاجر) أمام ناظري (حسين)، الذي لم يستطع تحمل الصدمة من جديد، فآثر الانتحار غرقاً، وهو بذلك يسدل الستار على مشهدية الفجيعة والاغتراب والألم، التي كان للنهر دور البطولة فيها؛ فهو الموجه لمسيرة الأحداث، وتحت أعماقه تحاك أقدار الناس، الذين لا يملكون في كثير من الأحيان إلاّ الاستسلام لقوة تياره، وهي تسحبهم اتجاه مواسم الحزن والموت والضياع، ولذلك نجد أن العنوان كان موفقاً جداً في اجتلاء هذا الجانب السلبي للنهر(الفيضان)، إذ أن فيض النهر كان مقتصراً هذه المرة على إشاعة الحزن والدمار، ولم يحمل بين طيات القصة أية دلالات ايجابية تُذكر. وإذ نصل إلى القصة الثالثة (نهر ذو لحية بيضاء) يباغتنا العنوان، الذي يمثّل عنواناً للمجموعة القصصية بأكملها، كما نوهنا سالفاً، بصيغته التي لا تخلو من المفارقة والترميز فضلاً عن التشويق والغرابة، ((فالمفارقات لا تنحصر عند بردى بالبشر فقط، بل يمكن رؤيتها في الحيوانات، والأمكنة الجامدة، والأنهار، ولعل هذه واحدة من أهم سمات نص بردى، فدمج الخيال بالواقع، يتطلب جهداً فنياً بالغاً، ويتطلب احترافاً ودراية في أسرار الكتابة. التدرج من الواقع إلى الخيال ينبغي أن يبرر فنياً، كما تنص بديهيات الكتابة،وهذا ما يعتمده هيثم بواسطة اللغة، باعتبارها رافعة لمراوغات الوعي، وانتقالات الحدث، من صلادة الواقع إلى احتمالية الفكر، ودروب الخيال))[1]، فدال النهر هنا حاضر صراحة في تركيبة العنوان، وهو يفترش لوحة الغلاف الخارجية للمجموعة بخط

---

[1] ينظر: هيثم بهنام بردى يعبر الواقع نحو جماليات السرد/شاكر الانباري.

عـريض، متوشـحاً اللـون الأزرق، ليحيـل إحالـة واضـحة إلى صـفاء النـهر وبهائه المعهود . هذه الزرقة الطاغية تعطينا مؤشرا سيميائياً لافتاً لقيمة النـهر الايجابيـة داخـل مـتن القـصة، ومـا يعـزز هـذه القيمـة الايجابيـة، تشخيصه بواحدة من لوازم الانسان، التي تدل في معظم الأحيان، على الحكمـة والعطـف والحنـو فـضلاً عـن العطـاء والخـير، وهـي (اللحيـة البيضاء). وعند توغلنا في أعماق النص، تتكشف لنا طبيعة هذا النهر الـذي يحيـل إحالـة واضـحة إلى واحـدة مـن أكثـر الشخـصيات الانـسانية حميمية، ولاسيما في الذاكرة الطفولية، شخصية الأب (سانتا كلوز) أو (القديس نيكولاس) الذي يعرف على المستوى الشعبي باسم (بابا نوئيل). وتدور حول هذه الشخصية كثير من القصص والأساطير، التي تتأسس على مبدأ العطاء بلا مقابل. ويرتبط حضور هذه الشخصية في المخيال الـشعبي عامـة، والمـسيحي خاصـة، بـذكرى مـيلاد الـسيد المـسيح عليـه السلام، هـذه الذكرى التي تتحول إلى كرنفال احتفالي، يحظى الأطفال فيـه بنـصيب وافـر مـن العطـاء والبهجـة والاهتمـام، ولعـل ذلـك مـا يـسوغ افتتاح القصة بعتبة تصديرية تحيل إلى عالم الطفولة (صورة قديمة في ذاكرة الصبي)، من خلال اعتماد القصة تقانة الارتداد الزمني (الفلاش بـاك)، فحاضـر القـصة كمـا يبـدو مـرتهن بماضـيها، لأن الـراوي يجـد في الماضي عزاءً عن الحاضـر، بل هـو يزخـرف الماضـي لأن في ذلـك التمويـه تعويضاً عن قسوة الحاضر، كما أن كلا الزمنين مرتهن ب (النهر) الذي يتصدر الحوار في أول مشاهد القصة:

- أبي... من أين يأتي النهر..

- من الجبال العالية البعيدة.

عمد إلى تدثيره جيداً وهو يبتسم...

- وهل له أب..؟

- أجل يا ولدي.

- من والده؟

إنعقد حاجبا أبيه وحار في الاجابة وبعد صمت همس.

- والده يسكن في السماء...[1]

فـ (النهر) هنا لا يتصدر الحوار فحسب؛ إنما يمثل مرتكزاً أساسياً يدور الوصف حوله، ضمن نسق مألوف؛ لكنه يبدأ بالانحراف عن مساره والتحول نحو العجائبي عند نهاية المشهد:

- بابا.. هل للنهر لحية؟

انطلقت قهقهة الاب الجذلى في فضاء الغرفة عميقة صادقة.

- نعم يا بني.. للنهر لحية، لحية بيضاء..... وله معطف رماني مصنوع من الفراء، يأتي منحدراً بقلنسوته المغطاة بنتف الثلج الناصعة ويوزع الهدايا على الأطفال عشية العيد...[2]

ويبدو أن (اللحية البيضاء) كانت منعطفاً مهماً في تحول الصورة نحو العجائبية، فكانت مسوغاً لاستدعاء شخصية (سانتا) ذات الأبعاد الشعبية والاسطورية.. مما منح المشهد برمته بعداً عجائبياً لا يخلو من الغرابة والطرافة، ولا سيما اذا تذكرنا أن الكلام هنا لا يدور حول شخصية انسانية معينة، بل يدور حول (النهر)، ولكي نقف على أوجه التلاقي بين كل من النهر، وشخصية الأب سانتا، يتوجب علينا الوقوف أولاً عند الدلالات الرمزية التي تتجلى، عبر المخيال الأدبي والشعبي والاسطوري لكليهما. ولعل ابرز الدلالات المشتركة التييحيل اليها النص هنا، دلالة العطاء المتجدد، والخير والخصب والقداسة؛ فالنهر هنا يرتدي ملامح شخصية الاب سانتا، ليغدو رافداً للعطاء والحنو والمحبة، في فضاء لوحة تسودها الغربة.. وينطفئ فيها ألق الطفولة بين أزقة المدينة الموحشة، رغم احتشاد أضواءها

---

(1) نهر ذو لحية بيضاء:27.

(2) المصدر نفسه: 29.

وساكنيها ((**هبط المساء بطيئاً مثل بيت العنكبوت فارشاً خيوطه الداكنة على المدينة التي وهبت فرحها القدسي على واجهات المخازن والشوارع الفسيحة المضاءة بالمصابيح الباهرة... فيما بدا بجسده الضامر وثيابه الرثة وسط هذا التمازج اللوني الجميل للملابس الزاهية مثل تلطيخة شوهاء في لوحة فنية...**))[1] وتتكشف لنا هذه اللوحة عن عمق المأساة الانسانية في ظل الواقع المأزوم، الذي لا يمكن التخلص من وطأته إلاّ من خلال قدرة خارقة عجائبية، تحاول خلق شيء من التوازن والتوافق بين تناقضات الواقع،وهذه القدرة في الغالب، أقرب إلى عالم الأحلام والأساطير منها إلى الواقع:

- **من أنت؟**
- **أنا النهر.**
- **أين أنت؟**
- **في الجوار.**
- **لمَ لا تأتي؟**
- **سأفعل.**
- **متى؟**
- **في الليل.**

ثم بصوت رخيم.

- **عندما تنام كي أعطيك هدية الميلاد**[2].

وفي هذا الحوار يتكشف لنا عمق المفارقة التي يحاول النص رصد أبعادها على أرض الواقع، اذ أن الأمل في التغيير يأخذ بعداً تراجيدياً مأساوياً عندما يكون تحققه مشروطاً بعالم الأحلام فحسب!! ولكن على

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء:45.

[2] المصدر نفسه:60.

الـرغم مـن ذلـك تبقـى الحاجـة إليـه ملحّـة ومسيّـسة، ذلـك أن مـا تمنحـه الأحلام من فسحة نفسية وروحية، تجدد في الانسان أملاً مخاتلاً، يتكئ عليه في مواجهته المحتومة مع القدر وملابساته:

- **ايها النهر.. هل تسمعني..؟**
- **قل يا ولدي.. ماذا تريد؟**

هتف في فرح غامر.

- **أريد دمية كبيرة.**[1]

ولاشك في ان ثمة قصدية ذات ملمح رمزي واضح تحيل إليه الدمى هنا بوصفها ((تعويضاً نفسياً عن الفقدان ومعادلاً موضوعياً لسوء أخلاق البشر وطبيعة الحياة))[2].

حينئذ يكون (النهر ذو اللحية البيضاء) موازياً لذلك الفضاء الجميل المؤثث بعطاء هادر، له نكهة الطفولة، وبهاء الأجراس في ليلة الميلاد؛ ولعل ذلك ما يسوغ تصدر هذه التركيبة العنوانية لمجمل المجموعة القصصية، التي تحاول رصد ما يجول في واقع النفس الانسانية من خواء وعزلة، والارتداد بها نحو منابع الخير والبراءة والطهر، وبذلك يكون لل (نهر) تلك الوظيفة التطهيرية، على المستويين: النفسي والجسدي:

- **ولأي أمر جئت...؟**
- **كي نسافر معاً.**
- **أين..؟**
- **إلى النبع الأول لنتطهر.**
- **..... لست مدنَّساً.**

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء: 40

[2] الملاذ السردي وطعم الحكاية، محمد صابر عبيد، أرض من عسل، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1،2012،9.

أجابني مفلسفا وضعنا الغريب.

- أنت فعل ناقص... تحتاج إلى جملة مفيدة لكي تكتمل كينونتك.[1]

وهذا المقطع الحواري، من القصة الاخيرة في المجموعة، التي تحمل عنوان (القرين)، يُظهر لنا طبيعة البُعد التطهيري للنهر. فالماء يعدّ من العناصر المقدسة في الأديان ولاسيما المسيحية، من هنا كانت المعمودية بالماء بمثابة العودة إلى رحم الأم ليولد المؤمن من جديد. يقول السيد المسيح: من يشرب من الماء الذي أعطيه أنا له، فلن يعطش أبدًا، فإن الماء الذي أعطيه له ينقلب فيه نبعاً يتفجر حياة أبدية. كما ارتبط رمز الماء بمريم العذراء في صلوات الكنيسة: إفرحي يا ينبوع الماء الحي الذي لا يفرغ[2].

وهكذا نجد أن النهر في هذه المجموعة يحمل أبعاداً عدة، لا تقتصر على التحول والصيرورة أسوة بالحياة؛ إنما تأخذ كذلك أبعاداً ميتافيزيقية يخرج معها الانسان من الحياة المعروفة إلى مكان ما، قد يقترب فيه من الفناء والخلاص. فضلاً عن أن صورة النهر وسيرورته ارتبطت في عنوان المجموعة، وقصصها بالذاكرة الانسانية.. تلك الذاكرة التي حملت كثيراً من الآمال والأحلام.. تماماً كما أرخت لكثير من الخيبات والألآم.. فكان النهر شمولياً.. كما هي الذاكرة الانسانية.. وبالتالي منحته هذه الشمولية بعداً انسانياً عميقاً، يوازي حكمة الشيوخ.. الذين ما ابيضت لحاهم، إلاّ بفعل ما واجههم من فيض الحياة، وتعاقب مدها وجزرها.

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء: 70 - 71.

[2] كامل فرحان صالح، الماء في شعر السياب، «mailto:kamelsaleh@hotmail.com»

مكتبة البحث:

- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشرق، عمان - الأردن، 2001م.
- إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1: 1969.
- أحمد بلحاح شعرية تتمركز في ميتافيزيقيا الماء،د. http://awabbelhaj.arabblogs.com
- خليل ذياب أبو جهجة: الماء بين الأدب والحياة، مجلة (الفكر العربي)، العدد 82، السنة 16، معهد الإنماء العربي، بيروت، خريف 1995م.
- شاكر الإنباري هيثم بهنام بردى يعبر الواقع نحو جماليات السرد.
- كامل فرحان صالح، الماء في شعر السياب، «mailto:kamelsaleh@hotmail.com»
- محمد صابر عبيد، الملاذ السردي وطعم الحكاية،
- مرضية اباد، رسول بلاوي، موتيف النهر والبحر في شعر يحيى السماوي،، مجلة العلوم الانسانية الدولية، عدد 8، 2013.
- هيثم بهنام بردى (قصص)، نهر ذو لحية بيضاء، تموز للطباعة والنشر والتوزيع دمشق.

❖ **فاتنة محمد حسين الشوبكي**

مواليد: دمشق 1974.

حاصلة على شهادة الماجستير من جامعة الكوفة عام 2000.

حاصلة على شهادة الدكتوراه من جامعة بغداد عام 2007.

تدريسية في جامعة الموصل /كلية التربية.

المنشورات:

- كتاب بعنوان: الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث.
- كتاب بعنوان: التحولات الرومانسية في شعر محمود درويش.
- كتاب مشترك حول الشاعرة بشرى البستاني بعنوان: سحر النص.
- كتاب قيد الطبع بعنوان: جدلية التواصل / القطيعة في الخطاب النسوي العربي.

فضلا عن مجموعة من البحوث والمقالات المنشورة في صحف ومجلات عراقية رصينة.

التجربة الذاتية القصصية
المخاض مثالاً قرائياً

الدكتور خليل شكري هياس

تشتغل التجربة الذاتية القصصية في منطقة أجناسية وسطى، تجمع بين جنس التجربة الذاتية، وجنس القصة، اللذين يعملان في منطقة السرد، والمنفتحين شأنهما شأن كل فنون القول على الفنون المقروءة والمرئية، لتكرسا بتلاقحهما أعرافاً قرائية جديدة، لا تقبل بالحدود الصارمة التي نادى بها مناصروا الحفاظ على استقلالية الأجناس الأدبية.

لكن هذه النظرة التقليدية إلى الجنس أو النوع الأدبي سرعان ما بددتها حركة الحداثة العربية التي طالت ميادين الإبداع، فظهرت اتجاهات نقدية تدعو إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية، فتح بوابات النصوص الإبداعية للتلاقح والتزاور فيما بينها، بل ذهب البعض من النقاد إلى ابعد من ذلك عندما يقول بفكرة (النص المفتوح)، وصار احتفاظ كل جنس بحدوده المرسومة موضع شك كبير، فلم يعد الشعر - مثلاً - جنساً نقياً مطلقاً، يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه أو التغلغل داخل حدوده الخاصة به، وبات النص الشعري قادراً على استيعاب الكثير من خصائص النصوص السردية[1]، حتى

---

[1] () الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق لنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2002: 149.

صارت الحدود بين الشعر والنثر كما يقول ياكوبسون ((اقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين))[1]، كما لم يعد الهدف أو الغاية من رسالته مقتصراً على بلاغته النصية وحدها، أي الاحتفاء باللغة وتفجير فضاءاتها المجازية، ومن جهة أخرى فإن النص السردي هو الآخر لم يعد بمعزل عن تلقي المؤثرات التي تهب عليه من النصوص الشعرية المجاورة، وان الرواية أو القصة أو أي نص سردي آخر ما عادت جنساً خالصاً[2].

التجربة الذاتية القصصية نموذج من نماذج هذا التلاقح الأجناسي، المفضي إلى نوع جديد متشكل من جنس التجربة الذاتية التي تحضر لتكون بمثابة أرضية اللوحة، أو خشبة المسرح، ومن جنس القصة – المتكون من اللقطات السردية بحدثها وزمكانها وشخوصها لتشغل أرضية اللوحة، أو خشبة المسرح، هذه المقاربة السردية الجديدة أوجدت بطبيعة الحال شعرية خاصة لهذا النوع المهجن، تسلط الضوء على البعد الجمالي الناتج من هذا التلاقح من جهة، ولا تلغي أو تقوض من مكونات أو مرتكزات كل جنس وكيفية اشتغالها بمعية مكونات ومرتكزات الجنس الآخر المتلاقح معه من جهة أخرى.

من هذه المنطلقات يمكننا القول: إنّ التجربة الذاتية القصصية هي سرد استرجاعي نثري، يسلط الضوء على تجربة من تجارب القاص القصصية تاريخاً ومكاناً وحدثاً، يسجلها القاص تسجيلاً سيرذاتياً، يسعى في ذلك إلى التركيز على تجربة جوهرية يعتقد القاص بأهميتها، لينقلها نقلاً حياً شديد التكثيف والتبئير، كون التجربة الذاتية تنهض على ((تجربة شخصية بعينها ... لما تتضمنها من قيمة اعتبارية يمكن أن تضيف إلى

---

[1] قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 10.

[2] الدلالة المرئية: 105.

خبرات القارئ معطيات جديدة تطورها وتثريها))[1]. وتأخذ التجربة أشكالاً متعددة في انتخاب الأزمنة والأمكنة والأحداث التي أسهمت في تكريسه قاصاً وفتحت له بوابة الفن القصصي[2]. وقد أخذت هنا قالباً قصصياً، تعتمد القصة أرضية لبسط التجربة الذاتية القصصية على مساحتها، مع الاحتفاظ بخصائصها وسماتها.

هذا المفهوم المتداخل بين سيرذاتية التجربة القصصية، وقصصية القالب النوعي الذي يحتوي هذه التجربة أوجد لنا نوعاً أدبياً مهجناً من جنس القص وجنس التجربة الذاتية، فنراه يأخذ من التجربة الذاتية التي تنتمي إلى عائلة الأنواع السيرية انتماؤها زمنياً إلى الماضي بوصفها سرداً استرجاعياً وهذا يعني ضمناً حضور الذاكرة بوصفها المنبع الذي يعود إليه المؤلف وهو يستعيد الواقعة الحدثية، أو ذكرى معيناً من ذكريات التجربة، كما يشير إلى سيرذاتية التجربة التي تعني ضمناً أيضاً وجود التطابق بين أنا المؤلف وأنا السارد وأنا الشخصية المركزية الموجودة في السرد، وكذلك الميثاق القرائي الذي يؤكد انتماء النص إلى منطقة التجربة الذاتية، وفي الوقت نفسه لا يتجاهل مرتكزات القصة التي يتخذه وعاءً لاحتواء تفاصيل التجربة، والتي تتجلى على نحو واضح عير منظور رؤيوي فني يقوم على التكثيف في الحدث والموضوع والفكرة، وهذا التكثيف بطبيعته يتطلب تعاملاً خاصاً في اللغة، وتناولاً أدق وأخص للتقنيات المتبادلة بين فنون السرد، واستثماراً أمثل لروح العاطفة التي تعد مرآة النص لتزيدها خصباً وثراءً، إذ ليس التكثيف - بعد كل ذلك - اقتصاداً لغوياً حسب، بل بناءً متماسكاً يسبك كل التقانات في لوحة تعبيرية يبقي على روح النص وتوهجه

---

[1] المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، أ.د. محمد صابر عبيد، سلسة مغامرات النص الإبداعي (4)، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، 2011: 219.

[2] م. ن: 215.

الخـلاق[1]، كمـا تتجلـى أيـضاً في مرتكـزات أخـرى مـن مثـل المفارقـة، والحكائية، وكسر أفق التوقع، والانزياح، وبنية الاستهلال والاختتام، ووحدة الموضوع[2].

قصة (المخاض) للقاص العراقي، هيثم بهنام بردى تشتغل على وفق هذا المنظار وهي تؤسس لتخليد بدايات التجربة الذاتية القصصية عبر رؤية سيرذاتية تقوم على سارد ذاتي يأخذ على عاتقه سرد التفاصيل بأسلوب قصصي يأخذ بنظر الاعتبار صغر المساحة الممنوحة له كون النص ينتمي في جانبه القصصي إلى القصة القصيرة، فيلجأ السارد إلى التكثيف والاختزال وأحياناً إلى التلميح والإشارة تاركاً بذلك للقارئ فجوات قرائية عالية القصدية، والتي تتطلب مسعى حثيثاً من القارئ، لتشكيل فضاء النص، وهي - أي قصة المخاض - تقوم على ميثاق سيرذاتي صريح، والذي يقود إلى خيوط التطابق بين الانوات الثلاثة (أنا المؤلف - وأنا السارد - وأنا الشخصية المركزية) في النص.

ـ عتبة العنوان:

بما أنّ العنوان في الدراسات الحديثة يعد البنية القرائية الأولى التي يوليها المؤلف أهمية خاصة لتكون عتبة مرشدة ودالة للقارئ وهو يلج النص قرائياً، لذا فإن هيثم بهنام بردى يرسم بدقة ملامح عنوانه الذي يأتي هنا حاملاً لتأويلات قرائية، وذلك عبر مفردة اسمية واحدة هي (المخاض) بطاقتها التعريفية المكتسبة من أل التعريف من جهة، والتكثيفية الاختزالية التي تكشف عنهما تربع هذه المفردة لوحدها على عرش العنوان، لتفتح

---

[1] القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر، أحمد جاسم حسين، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997: 39 - 40.

[2] ينظر: م.ن: (فهرست المحتويات).

بذلك أفق القراءة أمام تأويلات مؤجلة، لا تتضح ملامحها وفضاءاتها إلا بالولوج إلى داخل النص، في مسعى من المؤلف لخلق جو من التشويق وحب المعرفة لدى القارئ عن طبيعة هذا المخاض التي تبدأ بالتكشف شيئاً فشيئاً كلما توغلنا في القراءة، ولعل أول ملامح هذا المخاض يظهر عندما يسلم السارد مخطوط قصته (تل الزعتر) إلى رئيس تحرير مجلة الطليعة الأدبية، لتكون هذه المخطوطة بمثابة النبتة الأولى التي يهمّ المؤلف بزرعها في أرض القصة العراقية:

((**- لقد جئت بقصة قصيرة**

ابتسم بوجهي وانتظر، فأكملت بخجل

- أتمنى أن تنال رضاك

وبعد أن بلعت ريقي همست بارتباك

- وان تكون صالحة لنشر

ابتسم بود، وهو يتناول أوراقي، وهتف بحميمية

- نقرأ ونحكم

وتقنفذت على نفسي، وتسمرت نظراتي على عينيه تحاولان الولوج إلى أعماقهما لاستشفاف المجهول الآتي لا محالة.))[1]

يقدم السارد وكما هو واضح من النص المستشهد به مشهد تسليمه للمخطوط عبر حوار خارجي يشتغل هنا على مظهرة الوظيفة الدرامية، المرتكزة على الحالة النفسية التي تمر بها شخصية السارد وهي تقابل رئيس التحرير لتسلمه قصتها، تفصح عن ذلك الجمل الاستدراكية التي يلجأ إليها السارد وهو يجسد طبيعة الحوار الدائرة بينه وبين رئيس التحرير، (**فأكملت بخجل، وبعد أن بلعت ريقي وهمست بارتباك، وتقنفذت على نفسي، وتسمرت نظراتي على عينيه**)، إذ تشتغل هذه

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء، هيثم بهنام بردى، دار تموز، دمشق، ط1، 2011: 8 - 9.

الجمل بطاقة تعبيرية كبيرة تجسد حالة الرهبة التي رمت بظلالها على السارد وهو يطمح في حضرة رئيس التحرير إلى كلمة واحدة هي قبول القصة للنشر في المجلة.

ويواصل السرد مسيرته في تشكيل فضاء المخاض الكتابي ليصل إلى الولادة الأولى لبكر هيثم بهنام بردى في نهاية القصة عندما يستلم هذا البكر وقد اخذ له مكاناً في مجلة الطليعة الأدبية.

((**ليس عبّار القرية الذي صحا من غفوته في بطن الزورق المتهادي على شاطئ الليل الكانوني الصاحي والمزدان بقمر عريس ابن أربعة عشر يوماً، هو الذي ظن أنّ بي مساً من الجنون، وأنا أقوض هيكل الليل بصراخي:**

- تل الزعتر

ثم أواصل بصراخ شديد

- قصة هيثم بهنام بردى

بل أنّ الحساسين اللائذة على أغصان أشجار الصفصاف، والسحالي اللابذة في الأوجار، والأسماك اللائطة بين صخور القاع، والبوم الكامن فوق شجرة آخر بيت من الناحية، ضحكت في سرها من هذا الشاب العشريني النحيف فوق التلة المشرفة على الشاطئ وهو يقف مثل فزاعة بيمناه مجلة مفتوحة على صفحة ما ويسراه ممدودة على أقصاه مثل قائد لفرقة موسيقية وهو يكرر لازمته بنبرة موسيقية لأكثر من مرة))[1].

إنّ القراءة الطوافة بين المقطع الحواري السابق المجسد لفضاء الرهبة تقف الذات القاصة/ الساردة في حضرة رئيس التحرير، والرغبة في ولادة القصة/البكر، وبين المقطع الحالي - قيد الرصد -

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء: 20 - 21.

والمجسد لحالة الفرحة العارمة لولادة البكر الأول تلخص لنا فضاء المخاض الذي يمر به المؤلف/ السارد على اعتبار سيرذاتية التجربة القصصية - وهو يسعى إلى نشر قصته والإعلان عن بدايات السير في هذا المشوار الكتابي، وإذا كان النص الجو النفسي يرمي بشباكه في المقطع الأول من خلال الجمل الاستدراكية في الحوار، فإن النص الثاني برمته يعمل على تجسيد فضاء نفسي مكمل دلالياً لمراحل المخاض من البذرة إلى الولادة، لتتحول الرهبة والرغبة إلى مس من فرح جنوني يقوض هيكل الليل، ويدعو الحساسين والسحالي والأسماك وحتى البوم بطالعه السيئ في الموروث العربي كي يشاركه لذة الولادة ولذة الفرح والسعادة بهذه الولادة.

ـ الميثاق القرائي:

يعد الميثاق القرائي مرتكزاً أساسياً في استراتيجيات القراءة للنصوص، إذ بموجبه يحدد طبيعة النص وملامح القارئ الاحتمالي الذي سيوجه إليه المؤلف نصه. إنه الوسيط الذي يتم بموجبه تحديد نوع القراءة وتوجيه القارئ الوجهة التي يرتئيها المؤلف وهو يدفع بنصه إليه.[1] وتزداد هذه الخصوصية القرائية في النصوص السيرية التي تكون فيها (أنا) المؤلف نفسها موضوعاً للسرد، وتكون فيها الأحداث والوقائع والشخصيات ذات مرجعية واقعية معيشة فعلاً، وذات حضور حقيقي داخل وخارج النص، وهذا كله يعني مزيداً من الإثارة وحب الفضول لدى القارئ بعد أن أقنعه المؤلف بواسطة الميثاق السيرذاتي أنّ النص الذي أمامه جزء من سيرته الذاتية.

---

[1] القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، اربد -الأردن، ط1، 2010: 36

يشتغل الميثاق السيرذاتي في تجربة هيثم الذاتية القصصية على نحو مباشر وصريح لا يدع معه الشك في انتماء النص إلى تجربة هيثم الذاتية، إذ نجد الذات القاصة تصرح بوجودها الصريح اسماً وكياناً وشخصية رئيسة في مواقع سبعة[1] في النص منه هذا المقطع الحواري الدائر بينه وبين رئيس تحرير مجلة الطليعة الأدبية:

((**- صباح الخير**

رفع رأسه وتفحصني بنظرة نافذة وأجاب بود

- صباح الخير

قلت وأنا أصافحه

- ألا تذكرني أستاذ؟

وبعد تأمل قصير ارتسمت ابتسامة ودودة على محياه وقال:

- اجل... ألست من الموصل...؟

- نعم

- أنت...؟!

وتوقفت الكلمة في فمه فقلت:

- هيثم بهنام بردى

شد على يدي بحرارة اشد ثم أشار بكفه الممدودة إلى الكرسيّ وقال

- استرح.))[2]

تسعى الذات القاصة في هذا الحوار إلى تأكيد حضورها في النص على نحو يقود القارئ إلى منطقة الذات السيرية، بعد أن يكون القارئ قد

---

[1] نهر ذو لحية بيضاء: 8، 15، 17، 19، 20.

[2] م. ن: 7 - 8.

تأكد من مطابقة الاسم الموجود في النص مع الاسم المثبت على غلاف المجموعة القصصية، وبهذه المطابقة يكون القارئ قد تأكد من إحالة الاسم الموجود داخل النص على شخص حقيقي تنسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب، شخص وجوده مؤكد وحقيقي خارج النص وفي النص، ومساحة مناورته تكمن في كونه شخصاً واقعياً ومسؤولاً اجتماعياً، ومنتجاً للخطاب في الوقت نفسه، وبالنسبة للقارئ الذي لا يعرف الشخص الواقعي - وإن كان يؤمن بوجوده - فيتحدد المؤلف بوصفه الشخص القادر على إنتاج ذلك الخطاب، فيتصوره إذا انطلاقاً مما ينتجه.[1]

وتشتغل الذات القاصة بحرفية سيرية أعلى في تطمين القارئ بشأن العقد الذي يبرمه معه على انتمائه السيري للنص، فيعمل وعبر رصد سرد - كامراتي على استحضار صورتها الشخصية:

((**كان في نظراته وهو يفصّل جسدي من قمة راسي بوجهي الطويل الذي تُسقفه أيكة من شعر اسود مسرَّح وعينين كليلتين تتشبثان بنظارة طبية ملونة وذقن غير حليق تتوزعه بضع شعيرات متباعدة وشارب اسود كث ينسدل مغطياً الشفة العليا برمتها ويمس الخيط المتكون من انطباق الشفتين، مروراً بجسدي النحيف الذي يستجير بقميص غير مكّوى مفتوح عند الياقة وبنطال كاوبوي ممسوح عند الركبتين وانتهاءً بالحذاء الرياضي القديم الذي ذاب لونه وتراخت.**))[2].

إنّ رؤية القراءة في انفتاحها السرد - بصري على صورة القاص بالنسبة لقارئ قريب من هيثم بهنام بردى - كما هو الحال معي - على

---

[1] السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994: 14 - 15.

[2] نهر ذو لحية بيضاء: 6.

الصعيد الخارج نصي -أي الحياتي - يدرك تماماً مدى التطابق الموجود بين الصورة المرصودة بالكلمات في النص وبين صورة هيثم بردي في الواقع، حتى وإن كان الصورة المجسدة في النص تعود إلى أيام شباب القاص، ولكي لا تكون القراءة مجرد كلام خالي من الدليل - كوننا الآن نبحث في جانب توثيقي في السيرة - نورد في الدراسة صورة القاص في فترة قريبة من الزمن المجسد في النص أيام مخاضه مع الكتابة القصصية، كي نخلق بذلك قراءة تعالقية تعرف في الدراسات السيرية بالتعالق النصي الإحالي، ويقصد به تلك العلاقة القائمة على عملية التحويل، أو المحاكاة بين نصين يسمى النص المحوِل أو المحاكي (النص اللاحق)، ويسمى النص المحوَّل أو المحاكى (النص السابق)[1]، وهذا يعني أن العلاقة بين النصين إنما هي علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة[2]، والعلاقة هذه تخضع مجازياً لمنطق الطرس عند جيرار جينيت الذي تطمس فيه الكتابة الأصلية أو النص الأصل وتعاد صياغتها في النص اللاحق، لكنها تترك آثاراً من النص السابق، ومن هنا جاءت تسمية كتابه الذي تناول هذا الموضوع بـ (الطروس)[3]:

إنّ القراءة التعالقية بين الصورة المرسومة بالكلمات، والصورة الفوتوغرافية تكشف عن تطابق توثق أواصر الميثاق القرائي على أنّ النص الماثل أمام عين القراءة ما هو إلاّ تجربة من تجربة القاص الذاتية المكتوبة بقالب قصصي قصير يشكل فيه التكثيف علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة.

---

[1] جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتاليني، ترجمة:غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، ط1، 2001: 20.

[2] نقلاً عن: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، لسنة 1997:197.

[3] جيرار جينيت: نحو شعرية منتفحة: 120.

ـ السرد الذاكراتي:

تشكل الذاكرة في النص السيرذاتي واحداً من أبرز مهيمنات التأليف السيرذاتي وذلك بوصفها المنجم الذي تستقي منه الذات الساردة / المؤلفة مادة السرد، لتخضعها بعد ذلك وبقصدية عالية إلى تقانات السرد، وتدخلها طور الصياغة الفنية عبر مشغل التخييل، لتنشئ في النهاية ((نوعاً من العلاقة الوثيقة بين انتقاء الأحداث من الذاكرة عبر إخضاعها لوعي الحال الراهنة في الكتابة، ودعمها بقوة فكر تجعل من رواية الأحداث المستدعاة من مكنز الذاكرة وسيلة أسلوبية لاستحداث عفوية مقصودة، تسعى من جهة إلى عرض الحادثة السيرذاتية في شاشة الكتابة بأقصى ما يمكن نقله من حيوية وحرارة وطرافة، وضبطها من جهة ثانية بقصدية تقانية تحافظ على هندسة التشكيل داخل الفضاء النوعي))[1] السيرذاتي،

[1] المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: 13.

وهذا يعني أنّ الذاكرة في سردها لأحداث تخضع في الأساس لوجهة نظر صاحبها، وفي الوقت نفسه تستند على دعامتين أساسيتين هما الزمان والمكان، لأن الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان كما تفترض الخط التطوري الزمني[1].

ويقوم هذا الاشتغال الذاكراتي في النص السيرذاتي على مبدأ الانتقائية والاختيار الواعي للأحداث، ولاسيما في التجربة الذاتية القائمة في الأساس على تسليط الضوء على جانب من جوانب السيرة الذاتية، وهذا بطبيعة الحال يعني مزيداً من التكثيف والاختزال على أساس من اشتراطات التجربة الذاتية ومزاياه الخاصة بها.

ومن اللقطات التذكارية التي تحتفظ بها الذات الساردة، تلك الذكرى التي تجمعه برئيس التحرير قبل سنة من زمن السرد في الموصل، عندما زارها لحضور أمسية قصصية للقصاصين الشباب:

((تزايد شعوري بالألفة مع هذا الرجل وتذكرت الإطراء الذي أسبغه على قصتي (التنور) التي قرأتها قبل عام في أمسية قصصية مخصصة للقصاصين الشباب في الموصل حيث أكدّ على جمالية تناولي وتوظيفي لبعض المفردات ذات الاستعمال اليومي ولكنها تتصف بأنها من الفصيح في اللغة والنحو والتي أعطت لمحاولتي القصصية صفة الواقعية الصرفة، ولكن دون النقل الفوتوغرافي وأعادني صوته وهو يرحب بي على الطريقة العراقية (- الله بالخير -) إلى حاضري المدهش.))[2].

يطل السارد الذاتي عبر ذاكرته على واقع كان قد عاشه بكل تجلياته،

---

[1] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1993: 80.

[2] نهر ذو لحية بيضاء: 8 - 9.

واليوم يعيدها برؤية سيرذاتية تحاول جاهدة ربط ماضيها بحاضرها من خلال وحدة الموضوع المنشطرة إلى ماضٍ سعيد وحاضر يتمناه السارد أن لا يكون أقل فرحاً من الماضي، ففي الماضي لقيت إحدى قصصه استحسان رئيس التحرير الماثل الآن أمامه ليبارك له عمله الثاني كما فعل في الماضي مع عمله الأول، ولعل المؤشرات على سيرذاتية التجربة هو ورود اسم القصة (التنور) التي هي قصة مثبتة النسب للقاص هيثم بهنام بردى، وهذا يدخل ضمن الميثاق القرائي، وكذلك مدينته الموصل التي عاش فيها لسنوات طويلة.

وفي هذا المقطع تخلق الذات الساردة فضاءً شديد الحساسة، ومفعماً بجو من العاطفة تحاول استرجاع تلك اللحظة الجميلة للذات الساردة وهي تمتلئ زهواً جرّاء ما تسمعه من إطراء من قبل شخصية ثقافية تحتل مكانة مهمة في الثقافة العراقية المتمثلة برئاسته لتحرير مجلة مهمة كان لها صداها الواسع والمؤثر آنذاك، هذا التوق إلى تلك اللحظة السعيدة، ينطوي في مستواه الدلالي الأعمق إلى تمني الذات الساردة أن لا تكون اللحظة الراهنة - لحظة تسليمه المخطوطة إلى رئيس التحرير - أقل بهاء وحسن طالع من تلك اللحظة المستحضرة من دهاليز الذاكرة.

وتأخذ الذاكرة مدى أوسع في التذكر عندما يستعيد السارد ذكريات يومه الأول في القرية التي سكنها موظفاً في مستوصفها:

((وتهادت إلى ذاكرتي رحلتي الأولى إلى القرية، حين ترجلت من الباص عند مقهى يقابل بناية الناحية وجلست أستريح، وحين وافاني النادل طلبت منه الغداء واستفسرت منه عن القرية فدلني إلى الطريق الترابي المفضي إلى الشاطئ الذي تقابله القرية من الجهة المقابلة.

وفي الشاطئ والدنيا تتسربل بالثوب العسجدي لمحته على زورقه واقفاً على الشاطئ مولياً ظهره نحو شمس العصاري ووجهه نحوي، كانت خطواتي غير مسموعة وحين صرت على بعد رمية حجر توقفت بحذر هر، قال بحيادية:

- اركب...

وقبل أن أتكلم اكتشفت عماه، كانت عيناه مطفئتين ورموشه تحزز موقيين أبيضين مائيتين، فلذذت بصمتي الآسيان... تغضن وجهه بفعل شعور زاخر بالغضب وهاجس مليء بالثقة، وأسى كبل زاويتي الفم، ثم كرر بقوة:

- ألا تريد العبور؟؟

- .....

- إني أراك.

وتيقنت من نباهة هذا الكهل الغاضب المطعون بكينونته والمرتجف كمويجات الفرات الذي يشاركه شعوره، ثم رايته يرفع مجذافيه ويلامسهما الأرض البليلة تمهيداً لدفع الزورق في حنايا النهر، انطلقت الكلمة من فمي خجلى.

- توقف.

فأطلق حكمته التي رنت في كياني مطراً موسمياً عاصفاً.

- عجباً لهؤلاء البشر... العميان مبصرون، والمبصرون عميان.))[1]

ينهض النص في تشكيل فضائه الذاكراتي على طاقة سيرذاتية تستغور أعماق الذات الساردة وهي تستعيد يومها الأول في القرية لتجري عليها مسحاً ذاكراتياً شاملاً، وذلك عبر رؤية مسحية لكل ما تقع عليه العين وهي تبدأ رحلة الكشف في مكانها الجديد، فتستقرئ كل ما تلتقطه من مكان وزمان وأحداث وشخصية تبدؤها بالمكان (الناحية والمقهى، والطريق الترابي المفضي إلى الشاطئ، القرية)، مرورا بالشخصية المتمثلة بشخصية المؤلف السارد على اعتبار سيرذاتية النص وشخصية العبّار التي تنقل الناس من الناحية إلى القرية ومن القرية إلى الناحية، وانتهاء بالحوار

---

[1] () نهر ذو لحية بيضاء: 13 - 14.

الدائر بين الشخصية المركزية في النص وبين العبّار، هذا الحوار الذي يأتي ليوقف أو يحد من حركة الزمن في سيرها نحو النهاية المبكرة للقصة، إذ يأتي الحوار محملاً بطاقة سرد - وصفية تقترب بشكل كبير من كاميرا السينمائي الذي يستطيع السرد والوصف معاً في آن واحد: (قال بغضب: إني أراك، وتيقنت من نباهة هذا الكهل الغاضب المطعون بكينونته والمرتجف كمويجات الفرات الذي يشاركه شعوره، ثم رايته يرفع مجاذيفه ويلامسها الأرض البليلة تمهيداً لدفع الزورق في حنايا النهر، انطلق الكلمة من فمي خجلة: توقف)، إذ تقف الذات الساردة هنا لتفعل من حركة ودور الحوار الذي يتجاوز خط دراميته إلى إضفاء نزعة نفسية تحاول الذات تصويرها أمام القارئ وهي تستبطن ذاتها لتقف عند ما كان جميلاً من هذه الحياة.

مكتبة البحث:

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1993.

- الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق لنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2002.

- جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتالياني، ترجمة:غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، ط1،2001.

- السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

- القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر، أحمد جاسم حسين، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997.

- القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، اربد -الأردن، ط1، 2010.

- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

- في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32، لسنة 1997.

- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، أ.د. محمد صابر عبيد، سلسة مغامرات النص الإبداعي (4)، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، 2011.

- نهر ذو لحية بيضاء، هيثم بهنام بردى، دار تموز، دمشق، ط1، 2011.

السياقات التداولية
في سردية (نهر ذو لحية بيضاء)

مثنى كاظم صادق❖

إلى النهر الذي لم أتعمد بلحيته البيضاء
أهدي هذا الجهد

المقدمة:

تشغل التداولية مساحة واسعة من الدراسات النقدية المعاصرة؛ ذلك لأنها وسيلة من وسائل الكشف عن علاقة اللغة بمستعمليها، إذ تنظر إلى اللغة على أنها خطاب تواصلي وظيفي ذات قوة إنجازية مع المتلقي، بمعنى أن النص بوصفه خطاباً، لا يسعى الى متعة المتلقي فحسب بقدر ما يسعى أن يتواصل معه ضمن هذا الخطاب الوظيفي المنجز، ومن خلال التداولية، تتشعب عدة زوايا، وعدة أفكار للتواصل والتفاعل مع المتلقي في سياق المقام. تنهض هذه الدراسة بوصفها قراءة النص السردي، على وفق المنهج التداولي، على أنها - الدراسة - لا تدعي أنها قد بلغت حد الكمال والتوفيق واستيفاء كليات النص السردي في هذه المجموعة؛ لأن المنهج التداولي منهج واسع ذو مديات واسعة تمتد إلى موضوعات شتى، فضلاً عن أن الدراسات مازالت تتوالد تنظيراً وتطبيقاً على وفق هذا المنهج، الذي بدأ يشكل في عالم النقد نقطة دالة ينطلق

منها الباحثون في قراءة النصوص. إن التداولية بمفهومها الشائع، تدرس علاقة اللغة بمستعمليها أي أنها ((تختص بدراسة المعنى كما يوصله المتكلم أو الكاتب ويفسره المستمع أو القارئ.... التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم))[1] ومن هنا تبرز محددات لسانية تتعلق بالسياق والمقام؛ لتنفيذ عملية التواصل بشتى أنواعه. تولي التداولية أهمية كبيرة للخطاب، من خلال دراسة لغته في حيز المقام، ومن هنا تبرز أهمية التداولية؛ لتؤدي وظيفة إنجازية اللغة وتنفيذيتها التواصلية، فاللغة بحسب التداولية لا تؤدي إلى نقل الأفكار والمعلومات فحسب، وإنما تؤدي إلى أفعال ذات سمات اجتماعية؛ لتجيب عن الأسئلة الآتية من يتكلم؟/ من المتلقي/ ما مقصديته؟. (نهر ذو لحية بيضاء) مجموعة قصصية للقاص المبدع هيثم بردى، تم اختيارها للقراءة لسببين الأول: علمي يكمن حول تطبيق المنهج التداولي على السرد القصصي القصير، ولاسيما أن مجموعة (نهر ذو لحية بيضاء) مدونة مهمة، وتكمن أهميتها أن الكاتب قد كتبها في مقام وأصدرها في مقام آخر، والسبب الآخر: ذاتي يكمن في ميل النفس إلى قصص هذا القاص، ولاسيما أن القاص المبدع هيثم بهنام بردى صاحب صنعة، فهو محترف في إيصال أكثر مما يقال في نصه السردي، ومن هنا جاءت القراءة التداولية محاولة تسليط الضوء على بعض الآليات التداولية التي اعتمدها القاص في قصصه؛ لذا اقتضت منهجية البحث تقسيم هذه القراءة إلى ثلاثة مباحث الأول: (التأشير والتباعد) وقد تناولنا فيه التأشيرات المكانية والشخصية.

أما المبحث الثاني فوسمته بـ (أفعال الكلام ومقام الكلام) وقد احتوى على الأفعال الإنجازية في النص السردي، وأخيراً جاء المبحث الثالث، الذي حمل العنوان (الذات والآخر) مستثمراً ثنائية الذات مع الآخر تداولياً،

---

[1] التداولية، جورج بول، ترجمة: د. قصي العتابي: 19.

ثم تلي هذه المباحث خلاصة الدراسة وتنهض بها الخاتمة، بعدها الإحالات فالمصادر والمراجع التي أفاد منها الباحث، وأن من الطبيعي أن يواجه الباحث بعض الصعوبات التي اعترته، فكما أن للواقعية واقعيات متعددة، فإن للتداولية تداوليات متعددة أيضاً، فكان من الصعوبة بمكان إتقانها والإلمام بها وضبها جميعاً؛ كون أن المنهج التداولي لم يحترق ولم ينضج بعد كما قيل قديماً في وصف البلاغة، فضلاً عن أن معظم المصادر التي تتحدث عن التداولية، لم تترجم في مجملها إلى العربية، لكي نطلع على أبعادها التطبيقية. وتأسيساً على ما سبق فإن التداولية من المناهج اللسانية الإجرائية فقد بدأ الاهتمام بها والتنظير لها قديماً لكن هذا المنهج قد أخذ مساراً أعمق في التحليل في العصر الحديث لأنه لا يحلل البعد اللغوي المحض فحسب وإنما يشمل السياق الاجتماعي والنفسي والثقافي أيضاً، ويتأتى ذلك من خلال السياق المقامي، الذي يؤدي دوراً مؤثراً بإماطة اللثام عن مقصديات الخطاب ويندرج هذا ضمن شروط إنتاج هذا الخطاب في هذا الحيز أو ذاك فلكل مقام مقال كما هو معروف في التراث البلاغي العربي ويضارعه في ذلك اصطلاحا بلاغياً ماعرف بـ (مقتضى الحال) فالتداولية تعنى في تحليل الخطاب ضمن مقتضاه أي أن المقام هو الذي يضمن سلامة المعنى وفائدته من خلال (تداولية اللغة) بالمصطلح الحديث، وأخيراً لا يزعم الباحث - مطلقاً - أنه قد أتقن هذا المنهج لكن حسبه أجر الاجتهاد والمحاولة، ضمن هذا المضمار الجديد، الذي سيكون له الأثر النقدي في المستقبل، والله ولي التوفيق.

المبحث الأول: تأشيرا لتباعد والتقارب

التأشير مصطلح تقني يستعمل لوصف إحدى أهم الأشياء التي نقوم بها في وقت الكلام، والتأشير يعني الإشارة من خلال اللغة، ويطلق على أية صيغة لغوية إذ تستعمل للقيام بهذه الإشارة، مصطلح التعبير

التأشيري، فعندما نقول: هذا / هذه / هنا / هناك / هنالك، فهذه تعابير تأشيرية مكانية متباينة في القرب والبعد[1] ويعتمد ذلك على السياق المطروح فيه هذا التأشير أو ذاك، كما في قصة المخاض ((إن هذا الرجل لم يرتح لي)) ص 6 إذ أوجس خيفة من الرجل الذي ارتابه؛ بسبب أن المقام الذي رأى القاص فيه، كان مقاماً رثاً بلحيته غير الحليقة، وملابسه غير المكوية؛ مما عزز شعوره الإشاري، ضمن التأشير الشخصي، فجعله ذلك مؤكداً بتوظيفه أداة التوكيد (إن) التي أكدت الشيء المقصود تأشيره؛ لبيان حاله عندئذ، فهذه العبارة ذات سمت تداولي، بوصفها تحمل خطاباً يحرص القاص فيه على أن يصل إلى المتلقي بجملة مكثفة، تحمل ما هو متداول بين الناس؛ لتتجاوز بذلك الشكل، وتكون ضمن بنية عرفية متداولة، وهي عدم ارتياح الأشخاص لنا بسبب هيئتنا!! فيتسع بذلك النص من خلال اتساع معانيه؛ لأن ((الأصل في اسم الإشارة أن يشار به إلى الأشياء المشاهدة المحسوسة))[2] وأن هذا التأشير يكشف هوية المتلقي ومقامه، فهو - المتلقي - موظف متبرم يعمل في أحد أقسام المجلة التي يروم القاص النشر فيها، فغرض القاص هنا من عبارته؛ كان لتعميق تداولية السأم عند الكثير من الموظفين مع من يواجههم لأول مرة؛ مما يؤدي إلى رغبتهم بالتباعد!! فهذه العبارة قد تقيدت ضمن مقام زمكاني محدد، يسعى إلى الكشف عن ميكانزم سياق المقام الذي تغير عند دخوله لمقابلة رئيس تحرير المجلة لأول مرة أيضاً ((شد على يدي بحرارة أشد ثم أشار بكفه الممدودة إلى الكرسي وقال إسترح)) ص 8 ذلك لأنه ذكره باسمه، مما جعل ذلك التشديد على اليد حاراً، وقد هيمن تأشير التقارب لا باسم الإشارة، وإنما بلغة الجسد، التي كانت أداته اليد الممدوة المرحبة

---

[1] ينظر: التداولية: 27.

[2] معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي: 1 / 82.

المشيرة إلى مكان المرحبين بهم بسخاء، فالنص هنا يسعى حثيثاً للتطابق مع ما يستعمله الناس في حديثهم، وجعله متداولاً بينهم؛ لأن النص يطرح على وفق المنهج التداولي فهماً للمقام الذي ضم المقال، من خلال استحضار شروط إنتاجه المحيطة به، كما في قصة الفيضان ((أعتقد أن هذا الشيء كان امرأة - صحيح)) ص 31 - 32 إذ يفترض سياق المقام هنا متلقياً حاضراً معه، ويشترط به هنا أن يكون على قدر معلوم من فهم من يشير إليه، وبهذا يصبح شريكاً فعلياً في التأشير، فالتداولية تشترط على المتواصل مع نص ما أن يكون لديه مفهوماً مشتركاً عن الواقع وعن العوالم الممكنة الأخرى، فالعبارة تنهض بالاعتقاد الذي يكاد يقترب من الإيمان بأن المؤشر - بفتح الشين - عليه امرأة وقد عزز هذا الاعتقاد الفعل الإنجازي، الذي تمثل بالجواب التثبيتي (صحيح) وهو جواب ذو منطوق مقصدي؛ لأنه حمل كفاءة تواصلية مع المتلقي، فحققت صيغة الملفوظ دلالة متداولة في سياق المقام، الذي تجاذب فيه الطرف الأول الاعتقاد الشاك والطرف الثاني تثبيت هذا الاعتقاد وتحويله إلى يقين. يسعى القاص إلى العرفانية برصانة فنية، كما في قصة القرين ((وأشهر بوجهي مدية تلتمع شفرتها الحادة وأكمل / إغمدها هنا / وأشار إلى قلبه)) ص 71 فاللغة جاءت لغة وصفية مفاجئة، لسياق المقام ضمن بنية تأشير التقارب المكاني، الذي أداه اسم الإشارة (هنا) المستعمل لدلالة القريب في عبارة (إغمدها هنا) والذي لم ينهض وحده بتحديد مكان الغمد، فاستعان أيضاً بلغة الجسد (وأشار إلى قلبه) لأن هذا النوع من التأشير، من المتداول في العقل الجمعي الإنساني ولاسيما أن جسد الإنسان متعدد في أمكنة الطعن. لم يستعمل القاص التأشير كيفما اتفق، وإنما كان الاستعمال على وفق حاجة سياق المقام، وما يقتضيه محققاً بذلك غاية تداولية من خلال نمط بنائه للنص السردي في طبقاته المقامية المتضمنة للمعاني الاشارية.

المبحث الثاني: أفعال الكلام ومقام الكلام

تعد نظرية أفعال الكلام من الموضوعات الأساسية للسانيات التداولية، هذه الأخيرة تسعى للإجابة عن أسئلة كثيرة مثل من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟[1] فـ ((عند محاولة الناس التعبير عن أنفسهم فأنهم لاينشؤون ألفاظاً تحوي بنى نحوية وكلمات فقط، وإنما ينجزون أفعالاً عبر هذه الألفاظ))[2] وتأسيساً على ذلك، فإن الحقيقة الوحيدة التي تستند إليها الأفعال الكلامية، هي الانجاز[3]؛ ولهذا ثمة من يرى استحضار البعد التداولي، من خلال السياق الطلبي؛ لأن الجمل ذات الطابع الطلبي الإنشائي، كما يرى أوستن ((يقابلها انجاز لغوي واحد على الأقل))[4] وأن هذا الانجاز يتمثل في الجواب عن هذه الجمل، كما في الجمل الاستفهامية، التي يكون جوابها مؤدياً إلى الإخبار عن الفعل الكلامي[5] ويعد الاستفهام ضمن أحد الملفوظات الإنجازية في الجواب الصريح المباشر والمتداول[6] بعده نمطاً من أنماط الفعل الإنساني الطلبي وهو ((أسلوب لغوي أساسه طلب الفهم))[7] إذ إن الفهم يعني ((حصول صورة المراد فهمه في النفس، وإقامة هيئته في العقل))[8] بمعنى أن يكون المراد فهمه مبهماً غير معلوم؛ أي أن الاستفهام

---

[1] ينظر: المقاربة التداولية، فرانسو أرمينكر، ترجمة: د سعيد علوش: 5.

[2] التداولية: 81.

[3] ينظر: المقاربة التداولية: 61.

[4] التداولية اليوم، آن روبول وجاك موسكي، ترجمة سيف الدين دغنوس ومحمد الشيباني: 31.

[5] ينظر: الحجاجيات اللسانية عند ديكرو وإنسكومبر، د. الراضي الرشيد، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1 المجلد 34 - سبتمبر - 2005م: 216.

[6] ينظر: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي: 96.

[7] في النحو العربي (نقد وتوجيه)، د. مهدي المخزومي: 264.

[8] دلالات التركيب (دراسة بلاغية، د. محمد أبو موسى: 203 - 204.

عندما يكون على وجه الحقيقة لا يخرج منها إلى المجاز. حقق الاستفهام في هذه المجموعة أبعاداً في إبلاغ الخطاب ضمن بنيته التصورية أو التصديقية؛ إذ ارتبطت هاتان البنيتان بالحالة الوجداني؛ لأن بؤرة الدلالة اتجهت إليها ف ((كثيراً ما يكشف الاستفهام عما يريده السائل ضمنياً عن طريق التنغيم أو الموقف الذي ورد فيه))[1] في السياق المقامي الذي يعد من أهم مرتكزات التداولية التي تكشف مقصديات المتلفظ وتوضيح نواياه الظاهرة والخفية لأنه - السياق المقامي - هو ((مجموع الشروط الطبيعية والاجتماعية والثقافية التي يتحدد بها ملفوظ أو خطاب. إنها المعطيات المشتركة للمرسل والمتلقي حول الحالة الثقافية والنفسية والخبرات والمعارف لكل واحد منهما))[2] ولعل هذا ما نجده واضحاً في المجموعة كما في قصة المخاض ((أنت غريب..؟ / أجل)) ص 14 فالمقام هنا مقام استعجال؛ فحذفت أداة الاستفهام (الهمزة) تخفيفاً، إذ التقدير (أأنت) لما أحس بأجنبية بطل القصة / القاص وقد أكتشف أجنبيته من خلال لهجة اعتذاره غير المتداولة في هذا المكان الجغرافي؛ لأنه - البطل - أجرى الاعتذار على غير أصل الاستعمال المتداول في المقام؛ مما جعل صاحب الزورق يبوح بالعبارة الإنجازية الطلبية، وهذا ما جعل الخطاب تتنازعه نزعتان: الأولى المرجع (البطل) والأخرى: تداولية اللغة المتمثلة بصاحب الزورق، الذي حدد دلالة الفعل الكلامي الإنجازي المباشر بالسؤال؛ إذ ((إن مسألة الأغراض والمقاصد في التلفظ بالعبارة، وما يحتف بها من سياق وقرائن الأحوال، هي مسألة لها خطرها وشأنها))[3] فقد راعى البطل مقتضى الحال ومقام الكلام؛ كي يضمن قصدية الوصول، فقد أجاب بحرف الجواب (أجل) وإن هذا الحرف ((يقع بعد الخبر كثيراً، فيكون تصديقاً

---

[1] البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، د. فضل حسن عباس: 1 / 202

[2] Dictionnaire de linguistique, p: 116

[3] مفتاح العلوم، للسكاكي: 344.

لـه، وتفيـد إعـلام المـستخبر))[1] واسـتناداً الى هـذا الـسياق بنوعيـه المقـالي والمقـامي تنطلـق الأفعـال الإنجازيـة إلى مقـصديات تداوليـة، كمـا في قـصة الفيضان ((هيا يا سعد / أين....؟ / قررت إدارة الجامعة أن تشترك في إنشاء السدود)) ص 25 إن الفعل الانجازي المقترن بالنداء، يفضي إلى الاستفهام عن المكان المتصور في ذهن السائل، فجاء الجواب إنجازياً له لا بذكر موقع المكان، وإنما القرار الذي صدر عنه مما أعطى فكرة تداولية، وهي الذهاب الى ذلك المكان والوقوف على تمام قراره؛ لأن القصد في اللسانيات التداولية أساسه التبليغ، والقصد وقد جاء التلبيغ والقصد لمرجعية مشتركة بين (سعد) و(إنشاء السدود) ومن هنا نشأت العلاقة التخاطبية بين تراكيب العبارة ومقتضى الحال؛ لإفادة المخاطب (سعد) الذي هو خالي الذهن؛ لعدم وجود مؤكدات في الخطاب؛ لكونه أعرف من مخاطبه بموضوع الخطاب، وعلى هذا يكون (سعد) مستقبلاً ومستحسناً للخطاب، فمراعاة المقام بحسب المخاطب لها أهمية في تحديد الدرجة الإنجازية للأفعال الكلامية الموجه إليه. إن السياق النصي التداولي الوارد، يحوي بنى لغوية ذات خواص مرتبطة بمقام انجازها، فلكل موقف تراكيبه اللغوية الخاصة تتصل بأحوال المخاطب، وحالته النفسية والاجتماعية والثقافية، كما في قصة الفيضان أيضاً ((ألا ترجع يا حسين؟ ويقول سليمان: إن حسين لملم دشداشته، واختفى في زحام الأرصفة)) ص 35 إذ حقق حضور الهمزة الاستفهامية الداخلة على أداة النفي (لا) دلالة العرض برفق ولين للمنادى؛ كي يستجيب للرجوع، لكنه لم يجب بالرفض تفوهاً، بل كانت إجابته فعلاً إنجازياً مشهدياً بالاختفاء السريع الذي أوحت بسرعته لملمة الدشداشة؛ إذ يصب النص في رؤى الوضع الإنساني الصعب، الذي يعيشه (حسين) لذا كان من صديقه (سليمان) الترفق به عند سؤاله؛ لأنهما وجداً في سياق مقامي يقتضي ذلك، فعسى أن يرجع، وعلى

---

[1] المفصل في علم العربية للزمخشري، نشره محمود توفيق: 2 / 203.

الرغم من أن ((مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد يباين مقام الهزل))[1] لكنه لم يرجع؛ لأنه آثر التوحد بحزنه. أما المحاورة التي نهضت بقوة بالأفعال الإنجازية، فجاءت في جوهرة هذه المجموعة، وهي قصة (نهر ذو لحية بيضاء) التي وفق القاص باختيار عنوانها عتبة لمجموعته القصصية، إذ تبدأ القصة بالحوار الآتي:

((**- أبي... من أين يأتي النهر..؟**

- من الجبال العالية البعيدة.

وعمد إلى تدثيره جيداً وهو يبتسم، وقبل أن ينهض سأله

- وهل له أب..؟.

- أجل يا ولدي.

- من والده؟.

إنعقد حاجبا أبيه وحار في الإجابة وبعد صمت همس.

- والده يسكن في السماء.

- وهل يزوره..؟.

- من..؟.

- أبوه..

قال الأب بتودد..

- أجل.

- وهل يحب النهر أباه..؟

- طبعاً.

هلل الطفل بفرح لا محدود.

- أنا أحب النهر.

---

[1] مفتاح العلوم: 256.

- وأنا أيضاً.

ضحك الأب وقال وهو يدغدغ خدي الطفل.

- كلانا نحب النهر.)) ص 37 - 38

إن هذه التفوهات الانجازية عن الأسئلة تتعانق مع السياق النفسي والاجتماعي، في تناغم مستمر من الابن والأب، ضمن حالة الحنو المعروفة، وقد اشتمل هذا الطقس العرفي على الأسئلة التي يطرحها الأطفال على آبائهم أو أمهاتهم، ومن هذا المنطلق على الأب أن يقدم فعلاً انجازياً أمام هذه التساؤلات، حتى لو كانت محيرة، فقد جاءت هذه الأسئلة ذات قوة إنشائية؛ لأن السؤال بـ ((هل أشد قوة في الاستفهام))[1] ومن الصفات التي تنهض بها هي اختصاصها بالاستفهام عن المثبت المستقر[2] إذ نلاحظ أن الابن قد سأل عن المكان بالأداة التصورية (أين) لكي تشخص صورة المكان المتخيل في الذهن، الذي برزت صورته المشهدية المهيبة (الجبال العالية البعيد) فالجبال ليست عالية فقط، وإنما بعيدة وكأن الأب هنا يريد أن ينهي الأسئلة بفعل إنجازي، بتدثير ابنه مبتسماً إيذانا بالذهاب إلاّ أن الابن باغته بالسؤال عن والد النهر... إلخ إذ يشكل النص الحواري كناية كبرى عن علاقة جدلية بين النهر / الإنسان بالخالق الذي أوجدته أو أن يكون النهر رمزاً لليتم؛ لأن والده يسكن في السموات بمعنى أنه ميت أو أن النهر رمز الحياة أو العطاء، ومهما يكن من أمر فقد أحب الأب والابن النهر في نهاية الحوار، لكن النهر بعد برهة سيكون سوى ما ذكرناه!! فبعد إتمام هذه الحوارية، هجع الطفل إلى فراشه، وما أن سمع خطوات والده تحذو إلى الباب حتى باغته بسؤال إستعاري عجيب.

«- بابا هل للنهر لحية؟

انطلقت قهقة الأب الجذلى في فضاء الغرفة عميقة صادقة.

---

[1] التطور النحوي للغة العربية، براجشتر: 109.

[2] ينظر: معاني النحو: 4 / 207.

- نعم يا بني.. للنهر لحية.. لحية بيضاء.

ثم نبر بعد برهة تفكير كمن يكلم نفسه.

- وله معطف رماني، مصنوع من الفراء، يأتي منحدراً بقلنسوته المغطاة بنتف الثلج الناصعة، ويوزع الهدايا على الأطفال عشية العيد» ص39

إذن إنه بابا نويل، ويحيل اسمه أيضاً على الأبوية، لكنها أبوية عامة غير مرتبطة بنسب جيني للأطفال. إن تساؤلات الابن كانت ضاغطة على الوجدان الأبوي متوجهة. التساؤلات. إلى الانصهار، والتوحد بين الاثنين (النهر / أبوه - الابن / أبوه) ومن هذا الانصهار برزت عاطفة متدفقة، في حيز الموقف الشعوري، إذ فتح الأب مغاليق أسئلة الابن بفعله الانجازي الجوابي؛ لأن الاستفهام كان وسيلة لشده وإثارته. كان الأداء الدراما الحواري / القصصي هذا صانعاً لوحدة عضوية مستقلة في النص القصصي؛ بيد أن هذه البنية الحوارية الآنفة الذكر، هي بنية ضامة لهدف إنساني نبيل متداول في السياق المقامي الأسري، ولاسيما أن النص يحمل رمزية علائقية؛ إذ إن صفة الثبات في الطبيعة (النهر / الجبال) التي انعكست على ثبات العلاقة الأزلية بين الأب والإبن غير المنبتة على مدى العصور.

المبحث الثالث: الذات والآخر

تنبثق أهمية البحث في الذات وفي الآخر من حجم الصراع بين الإنسان والإنسان فكل صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من تموضع كلا الطرفين في حيزي الآخرية فلا يكون بينهما صراع، ما لم يكن كل منهما آخر بالنسبة للآخر، على المستويين الفردي، والجمعي بطبيعة الحال[1] مع الأخذ بنظر الاعتبار، أن الأنا تحتمل دائماً نوعين من الآخر في هذه القصص، أحدهما يشترك معها في تشكيلة السرد، إذ يتم من خلاله نقل صورة التفاعل عن طريق

---

[1] ينظر: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، صلاح صالح: 7 - 13.

الحوار بينهما بالضمير المتكلم أو الأنا، بصيغ فنية في النص السردي، أما الثاني فهو الآخر الصامت سواء أكان إنساناً أم جماداً أم حيواناً، وهذا ما يقصده (هيجل) بقوله: ((إن العالم هو المرآة التي نتعرف بها على أنفسنا))[1] لتقوم الذات بملاحظة الآخر عن كثب، وأن ما تثيره النصوص السردية المعاصرة، ولاسيما في هذه القضية جدير بأن يدرس في إطار البحث عن الهوية، إذ يعد النص السردي ضمن أطروحات البحث عن الهوية[2] كما في قصة شفق كالغسق؛ إذ إن الذات متوحدة مع نفسها؛ فتقيم علاقة مع الآخر الصامت ((**يسحل الرجل الستيني خطاه المعتمدة تماماً على القدم الخشبية الثالثة، نحو السياج الحجري للحديقة الصغيرة ويقتعد الدكة الصوانية الأثيرة إلى نفسه، يمد أنامله الحبلية المعروقة نحو جيب صايته الجانبي، ويخرج دفتراً صغيراً لورق اللف، ثم ينشأ بلف السيكارة الأولى التي تتناسل من وهجها العشرات من السكائر اللاحقة**)) ص 48 يقتصر النص هنا على نموذج مشهدي، وهو التقاطب مع مكان الانتقال الذي كان فيه، ومكان الإقامة بالقرب من سياج الحديقة الحجري والجلوس على دكة كان قد تعود القعود عليها؛ لأنه وجد فيها كـ (آخر) فرصة لذاته فغربة التوحد مع الذات قد أكسبته قدرة على التعاقد الاجتماعي مع الآخر الدكة / السيكارة، إنه وصف نفسي للذات أولا وعلاقته بالآخر ثانياً، وأن الذات عندما تتعالق مع الآخر المكاني تكون ((حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية، وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية))[3] بنقل صورة التفاعل بتقنية الحديث النفسي، الذي يصف صورة الآخر بدقة متناهية، كما في قصة الوفاء، فالذات كانت تصور الآخر دون تدخل منها، وإن هذا الآخر كان مشطوراً بين حيوانين أفعى وهر

---

[1] معجم مصطلحات هيجل، ميخائيل أدوارد: 462.

[2] ينظر: الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر في الرواية، د. عبد البديع عبد الله: 12.

[3] تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: 96.

يتصارعان فيما بينهما في معركة ضارية أمام الذات، التي اكتفت بالمشاهدة والوصف، إلى أن ((**صار الإثنان هيكلاً واحداً، يتقلب على الأرضية المتربة في أشرس وأغرب معركة رأيتها في حياتي، تعفر الجسدان بالتراب، وارتديا حلته الممزوجة بالدم، بقيا يتقلبان في الأرجاء، حتى تباطئا أخيراً وهمدت حركتهما تماماً، تيقنت أن الأثنين ماتا، وقبل أن يختمر اليقين في ذهني، رأيته يسحب أنفاسه اللاهثة، وقد أخذ منه الإعياء مأخذاً**)) ص 55

يفصح النص عن المعنى المتداول في مثل هذا المقام وسواه، وهو تضحية الآخر من أجل الذات ضمن سياق، جاء من أجل إفادة المتلقي؛ بتوسيم البعد الاجتماعي في هذه القصة، ولاسيما ((أننا نشترك في مدى واسع من التفاعلات مع غرباء عنا غالباً))[2] لذا فقد جاء المقام هنا من باب مقام الكلام مع الآخر؛ لأنه غريب جنساً عن الذات الإنسانية، فلكل موقف نظم مناسب له وتركيب يقتضيه، لكن التواصل قد تم بين الذات والآخر بلغة تداولية أخرى غير اللغة، وهي لغة العيون ((**أحاطني بنظرة فاحصة بؤبواه على مقلتي تماماً.... بان الظفر في عينيه الصفراوين البارقتين ووقف لصق وجهي تعمدت ألا أنبس ببنت شفة، وأن أبقي مقلتي مغمضتين**)) ص 54 – 55 إن الحديث بالعيون ورجفاتها، ما هي إلا كيفيات متداولة، بين الأنا الإنسانية، وسواها من الآخر الحيواني؛ لعدم وجود لغة مشتركة، سوى لغة العيون والإشارات والإيماءات، كما في قصة الطوق:

((– **آنسة رسالة لك.**

رن الصوت في سماء الغرفة الغارقة، في ألق حليبي، استدارت الرؤوس المنكبة على المناضد، كمن سرى تيار كهربائي في عروقها، ثم عادت وبنفس السرعة إلى الأوراق الصاغرة بهدوء، فكرت وهي ترشق الرجل الجالس إزاء النافذة.

---

[2] التداولية: 97.

- يا ترى ماذا سرى في رأسك أيها الشكاك؟.

ثم هذا الذي يجلس قبالتها، والذي يشبك وردة حمراء كبيرة في عروة سترته.

- أيها الأخرق.. فيم تفكر؟.

ومن ثم همست لنفسها، وهي تقلب المظروف.

- عسى أن لا يكون كأمثاله.)) ص 65

فالذات متوجسة قلقة من الآخر المنشطر إلى قسمين يشغلان معها حيز المكان، فالآخر الأول الجالس إزاء النافذة (شكاك) أما الآخر الثاني الجالس قبالتها فـ (أخرق). إن الذات هنا ترغب في معرفة أفكار الآخر، ولاسيما في مقام سياق استلام الرسالة؛ لمعانٍ مضمرة في نفس الذات، وهي ذات تسوغ لنفسها ذلك؛ لأنها ذات أنثوية حذرة من محيطها، فالمظهر التداولي هنا بارز إزاء استلام هذه الذات الأنثى للرسالة؛ مما جعلها تنظر إلى الآخر، على أنه وجه سلبي ضمن هذا السياق؛ فأوحت بذلك بالتباعد الاجتماعي بين الذات والآخر؛ لأن الذات احتاجت في هذا الموقف، إلى الاستقلال والتمتع بحرية الفعل لكنها هنا - الذات - لا تتمتع بنفوذ على الآخر؛ كي تحصل على حاجتها إلى السرية في القراءة من خلال الآخر و((لعل الكثير من الناس يفضلون أن يتعرف الآخرون على حاجاتهم، دون الاضطرار إلى التعبير عن هذه الحاجات باستعمال اللغة المباشرة))[1].

الخاتمة والنتائج:

أفضى البحث إلى جملة من النتائج مثلت أهم الفعاليات التداولية، التي وجدت في هذه المجموعة وزخرت بها، وعكست سماتها في كل مبحث من مباحث البحث، إذ خلص البحث بالآتي:

---

[1] التداولية: 101 - 102.

1- في المبحث الأول: (تأشير التباعد والتقارب):

جاء التأشير تقاربياً ضمن التأشير الشخصي؛ مما عزز الشعور الإشاري العرفي المتداول؛ من اجل كشف هوية المؤشَر عليه؛ ولكي يجعل المتلقي قريباً منه، فيصبح شريكاً فعلياً في هذا التأشير للوصول إلى فهم مشترك للعالم المحيط، وقد حققت التأشيرات (هذا / هنا) وسواها تقارباً مكانياً، مع الاستعانة بلغة الجسد في هذا التقارب بوساطة اليد، فلم يستعمل القاص التأشير كيفما اتفق، وإنما كان الاستعمال على وفق حاجة سياق المقام، وما يقتضيه محققاً بذلك غاية تداولية من خلال نمط بنائه للنص السردي في طبقاته المقامية المتضمنة للمعاني الإشارية.

2- في المبحث الثاني: (أفعال الكلام ومقام الكلام):

كانت الأفعال الكلامية في هذه المجموعة مستندة إلى الإنجاز، مستحضرة البعد التداولي من خلال السياق الطلبي، الذي نفذناه على أسلوب الاستفهام، والذي شكل منحًى بارزاً في المجموعة؛ إذ حقق أبعاداً في إبلاغ الخطاب في بنية التصور والتصديق، في مقامات التعجل بالانجاز، في ظروف ذلك المقام النفسي أو الاجتماعي؛ مما فتح هذا الانجاز الجوابي مغاليق أفعال الكلام ومقامه.

3- في المبحث الثالث: (الذات والآخر):

كانت الذات تبحث عن هوية، فنراها تريد أن تحقق هوية ذاتها أولاً، بالإفادة من الآخر، بالتعاقدية الاجتماعية، في سياق موقف ما، الذي يقتضي التعامل معه بكيفيات متداولة، فالذات في المجموعة متوجسة قلقة من الآخر، فنراها راغبة في معرفة أفكاره وانطباعاتها الداخلية؛ فالآخر فرصة معرفية للذات، بالتفاعل معه عن طريق الحديث النفسي (المنلوج) أحياناً.

المصادر والمراجع:

1 – البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني) د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2 – 1989م.

2 – التداولية، جورج بول، ترجمة: د. قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الرباط، المغرب ط1 – 2010م.

3 – التداولية اليوم، آن روبول وجاك موسكي، ترجمة سيف الدين دغنوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، لبنان ط1 – 2003م.

4 – التطور النحوي للغة العربية، براجشتر، مطبعة السماح، طبعة حمدي البكري، القاهرة – 1929.

5 – تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا ط1 – 1997م.

6 – Jean Dubois et autres Dictionnairre de linguistique larouss, paris1999

7 – الحجاجيات اللسانية عند ديكرو وإنسكومبر، د. الراضي الرشيد، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد1 المجلد 34 – سبتمبر – 2005م.

8 – دلالات التراكيب (دراسة بلاغية) د. محمد أبو موسى، دار التضامن، القاهرة ط2 – 1987م.

9 – الذاتية والغيرية والحوار بين الأنا والآخر في الرواية، د. عبد البديع عبد الله، مكتبة الأدب، القاهرة د.ط، 1995م.

10 – سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) صلاح صالح، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان ط1 – 2003م.

11 – شرح الرضي على الكافية، رضي الدين الإسترأباذي، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر د .ط – 1975م.

12 – في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر ط1 – 2009م.

13 – في النحو العربي (نقد وتوجيه) د . مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت ط2.1986م.

14 – المفصل في علم العربية للزمخشري، نشره محمود توفيق، مطبعة حجازي بالقاهرة د .ط، د .ت.

15 – المقاربة التداولية، فرانسو أرمينكر، ترجمة: د سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب ط1 – 1986م.

16 – معاني النحو، د . فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع الأردن ط 2 – 2003م.

17 – معجم مصطلحات هيجل، ميخائيل أدوارد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة د .ط – 2000م.

18 – نهر ذو لحية بيضاء مجموعة قصصية، هيثم بهنام بردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ط 1 – 2011م.

❖ مثنى كاظم صادق

- ماجستير في اللغة العربية وآدابها / الجامعة المستنصرية.
- يستكمل أطروحة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها في الجامعة نفسها.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الصحفيين العراقيين.
- عضو رابطة الدارسات الإعلامية.
- نشر دراساته ومقالاته الأدبية والنقدية في الصحف العراقية منها: طريق الشعب، الصباح، المدى، الزمان الدولية، البيان، التآخي، الاتحاد، العالم، وغيرها من المواقع الالكترونية.

الذاكرة والتطهير

تأملات في سردية (نهر ذو لحية بيضاء)

أحمد محمد الموسوي*

هل تقترب آليات السرد من فعل التذكر؟ وهل من اللازم حضور الذاكرة في بنائية النص القصصي؟ ربما تبدو الإجابة على هذين التساؤلين سهلة للوهلة الأولى، ولكنها ليست كذلك لو أمعنا التفكير فيها، وقبل أن نتورط في تدشين نموذج إجابة ما لهذين السؤالين سنُدلي بقدم واحدة في نهر هيثم بهنام بردى ذي اللحية البيضاء ونقدم الملحوظة الآتية:

في مجموعته القصصية (**نهر ذو لحية بيضاء**)[1] ينحو القاص هيثم بهنام بردى في سردياته نحوَ كتابة السيرة في معظم قصص المجموعة سائحاً في جغرافية واسعة من ذاكرته التي استحقت أن تكون هي (النهر) الذي جاء في عنوان المجموعة والذي هو كذلك عنوان إحدى أهم قصصها.

بداية نستطيع القول إن الذاكرة هي من صنع الشخصية، أو بمعنى آخر إن بناء الشخصية يعتمد اعتماداً كبيراً على التراكمات الحاصلة في الذاكرة، من المعلومات والمواقف والأحاسيس المقترنة بها، ليس بالضبط كما

---

[1] هيثم بهنام بردى/ نهر ذو لحية بيضاء (مجموعة قصصية)/ الطبعة الأولى 2011/ تموز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق.

يذهب فرويد الذي يولي مرحلة الطفولة أهمية قصوى في تكوين العقد الرئيسة في بناء الشخصية، وإنما هي على سبيل أوسع من ذلك تمتد فيها التراكمات على طول التجربة النفسية للشخصية، وهناك دائماً نقاط حرجة تصل إليها هذه التراكمات فتساعد على قلب الشخصية وتحولها كيفياً حسب قانون (التراكمات الكمية)، وهو بالضبط ما نسميه في هذا السياق تطور ونمو الشخصيات.

والذاكرة البشرية لا تعمل على غرار ذاكرة الحاسوب، فهي دافئة وضاجة بالحياة والتحولات، فاعلة ومنفعلة، على عكس الأخيرة الصامتة والباردة في آن واحد.

وهي على العموم عبارة عن تسجيل متلاحق لأحاسيس تركتها فيناً أحداث وصور وانفعالات ماضية تعرضنا لها في حياتنا، واستذكار هذه الأحداث يأتي دائماً عن طريق استحضار هذه الأحاسيس والمشاعر المخزونة في الذاكرة، ولهذا السبب بالذات تختلف رواية شخصين أو مجموعة أشخاص لحادثة واحدة عاصروها جميعاً، فكل منهم يرويها من خلال ما تركته فيه من مشاعر وأحاسيس وانفعالات نفسية، فيكون السرد بذلك هو إعادة إنتاج لأحداث سابقة أو بناء أحداث جديدة وذلك بمساعدة أحاسيس ومشاعر وانفعالات آنية تستعيد أو تستحضر مشاعر سابقة عن طريق التداعي الحر.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن ميكانيزم التذكر يعتمد على التداعي الحر - الواعي وغير الواعي أحياناً - لهذه الإحساسات والانفعالات في ذهن الشخص، في طريقة أشبه ما تكون بالاعتراف على سرير المعالج النفسي أو أمام شباك الكاهن.

ليكون المخطط أو المعادلة النهائية لآلية اشتغال الذاكرة في السرد كما يأتي:

الأحداث والصور والمشاهدات (مؤثرات خارجية أولية) ← المشاعر

والأحاسيس والانفعالات (استجابات لحظية شرطية إلى حدٍ ما) ← مخزن الذاكرة ← أحاسيس ومشاعر وانفعالات (مؤثرات خارجية لاحقة) ← تداعي حر ← سرد المخزون في الذاكرة (إعادة إنتاج الحدث/ إعادة إنتاج الأحاسيس).

والجزء الأهم في هذه المعادلة أنها توفر فرصة حيوية للتطهر من أدران الكثير من الأحاسيس والمشاعر والانفعالات التي تختلج في دواخلنا وتنغص علينا حياتنا النفسية بطريقة غير شرعية.

وفي هذا السياق لن تكون الذاكرة الإبداعية في السرد ذاكرة حكائية للتفاصيل اليومية من الصور والأحداث، بل ربما تكون الأخيرة هي القاتلة للإبداع السردي، فالقاص لا يستطيع أن يأتي بعمل قصصي مبدع من خلال متابعة وسرد تفاصيل حياتية يومية يحملها في ذاكرته أو يستعيرها من ذاكرات الآخرين. فالذاكرة الإبداعية في السرد هي ذاكرة أحاسيس ومشاعر أكثر منها ذاكرة وقائع وأحداث تختزنها القشرة المخية ليتم استخراجها بعد ذلك وصياغتها في حكاية.

وعند هذه النقطة بالذات يكمن الفارق بين السرد التاريخي والسرد القصصي[1].

في قصة (المخاض) وهي أولى قصص المجموعة يسجل القاص بردى تفاصيل حكاية نشر أول قصة له في الصحافة، ويعتمد في ذلك المباشرة في سرد بعض الوقائع، ولكنه سرعان ما يستدرك ذلك ليسجل مشاعرَ يستحضرها من خزانة ذاكرته فيستعيض بها عن رواية العديد من التفاصيل اليومية لتلك الحكاية، ويظهر هذا بوضوح في وصفه للقائه مع بواب المجلة وكيف أنه كان ينظر إليه من أعلى إلى أسفل ماراً بكل تفاصيل هيأته، فيقول في النص: (أجفلتني **النبرة المرتابة لهذا الكهل الستيني الذي**

---

[1] (ولا مجال هنا للإسهاب والتفصيل في هذه القضية).

يقتعد كرسياً من خوص النخل وهو يراوزني بعينيه المظللتين بحاجبين كثين أشيبين)، ثم يواصل سرد هيأته هو من خلال إحساسه بنظرات البواب المتجهة إليه، فيقول: (**كان في نظراته وهو يفّصل جسدي من قمة رأسي بوجهي الطويل الذي تسقفه أيكة من شعر أسود مسرّح وعينين كليلتين تتشبثان بنظارة طبية ملونة وذقن غير حليق تتوزعه بضع شعيرات متباعدة وشارب أسود كث ينسدل مغطياً الشفة العليا برمتها ويمس الخيط المتكون من انطباق الشفتين، مروراً بجسدي النحيف الذي يستجير بقميص غير مكوي مفتوح عند الياقة وبنطال كاوبوي ممسوح عند الركبتين وانتهاء بالحذاء الرياضي القديم الذي ذاب لونه وتراخت قسماته**).

ثم ينتقل بعد ذلك بشكل أعمق لسرد المشاعر ووصفها في نهاية الجزء الأول من القصة فنقرأ عبارات عن رئيس تحرير المجلة، مثل (**تزايد شعوري بالألفة مع هذا الرجل**)، و(**لا ... ليست رجفة بل أعم وأعمق، شعور كاوٍ مؤلم**)، و(**وتختفي دلمون في طوى النسيان والإهمال وتختفي الآمال والطموحات ليعشش اليأس في أعطاف المدينة العامرة التي شيدتها في مخيلتي**). بعد ذلك ينقلنا القاص عبر أجواء الجزء الثاني من القصة في ارتحال مفاجئ من بغداد حيث مقر المجلة ومن مدينة الموصل (**عالم الشمال ببرده وأمطاره ولياليه المغتبطة بالسماء الصافية صفاء الينابيع**) حيث يسكن القاص إلى قرية من قرى الأنبار تغفو على نهر الفرات، يصف لنا حاله وهو طبيب يعمل في مركزها الصحي بحال (**شلوٍ عتيق**)، ثم يستطرد في وصف القرية وأجوائها وناسها وخصوصاً الرجل الأعمى صاحب الزورق (**عبّار القرية**) من خلال ما تختزنه ذاكرة مشاعره عن تلك الفترة إلى أن يصل بنا إلى لحظة قراءته لقصته في المجلة.

وعلى الرغم من أن هذه القصة - المخاض - سردت لنا الكثير من

اليوميات البسيطة التي قد تضعف النص القصصي إلاّ أنها نجحت إلى حدٍ ما في سرد ذاكرة الأحاسيس والمشاعر التي كانت سر نجاحها وامتلاكها هوية السرد.

ولنغطس قليلاً في نهر بردى ذي اللحية البيضاء لنصل إلى القصة الثالثة في المجموعة والتي استحقت أن تكون عنواناً لها.

في الاستهلال يعمد القاص إلى إضافة عنوان ثانوي للقصة يحيلنا إلى ما قدمناه في الأعلى: (صورة قديمة في ذاكرة الصبي)، وبهذا العنوان يكون بردى قد أحس من خلال رهافة حس القاص بأهمية الذاكرة، وربما لم يخطر بباله أن هذه الذاكرة قد لا تكون حقيقية أو واقعية الحدوث بتفاصيلها في الماضي قدر ما تكون حقيقية وواقعية في أحاسيسها وانفعالاتها ومشاعرها التي اختزنتها منذ لحظة الحدث.

وترسم لنا القصة في مستهلها حوارية بين الطفل وأبيه جميلة وعميقة في آن، تفتتح بها أجواءها ويضع فيها القاص ثيمة قصته وفكرتها، ولأهمية هذه الحوارية سنقرأها معاً:

- أبي من أين يأتي النهر..؟

- من الجبال العالية البعيدة.

وعمد إلى تدثيره جيداً وهو يبتسم، وقبل أن ينهض سأله.

- وهل له أب..؟

- أجل يا ولدي.

- مَنْ والده؟

انعقد حاجبا أبيه وحار في الإجابة، وبعد صمت همس:

- والده يسكن في السماء.

- وهل يزوره...؟

- مَنْ..؟

- أبوه...

قال الأب بتودد.

- أجل.

- وهل يحب النهر أباه..؟

- طبعاً.

هلل الطفل بفرح لا محدود.

- أنا أحب النهر.

- وأنا أيضاً.

ضحك الأب وقال وهو يدغدغ خدي الطفل.

- كلانا نحب النهر.

قام الطفل مستوياً على فراشه وعقد ذراعيه اللدنين على رقبة أبيه ثم ذاب في ثنايا صدره الخافق وقال في همس.

- أنا أحبك يا أبي.

تطرح الحوارية في مقدمتها أسئلة وجودية مهمة تتعلق بأسباب الوجود وغموضه في الإشارة إلى (الجبال العالية البعيدة) و(والده يسكن في السماء)، ومن ثم ترمز لسبب الوجود بشخصية (الأب) باعتباره العلة الأولى في الجواب على سؤال (هل له أب؟). وعلاوة على ذلك فهي أيضاً تطرح العقدة الأرأس في علاقة الولد بأبيه - عقدة أوديب - في السؤال (وهل يحب النهر أباه..؟)، لتأتي بعد ذلك جملة (أنا أحب النهر) و(كلانا يحب النهر) لتمهد لجملة التطهير الكبرى في الحوار (أنا أحبك يا أبي) والتي يتسامى فيها القاص على المشاعر والأحاسيس والانفعالات التي اقترنت مع عقدة النص (أوديب).

وسنرى أن كل ما يأتي بعد هذه الحوارية في القصة يستند إليها ويحاول أن يؤثث لفكرة النهر الأب أو الأب النهر وتقاربهما، تارة برسم اللحية للنهر، وأخرى بإعطائه وظيفة (بابا نوئيل)، موزع الهدايا على الأطفال في عيد الميلاد. ويتضح ذلك بجلاء أكبر في الحوار في آخر القصة

بين البطل (الطفل / الولد) وأبيه المفقود (النهر / بابا نوئيل) وسؤال الوجود ولكن هذه المرة (الوجود الغائب أو غياب الوجود) بسؤال الطفل للنهر: (لمَ لا تأتي؟)، واستسلامه في جملة الحوار بقوله للنهر أو لبابا نوئيل: (أيقظني عندما تأتي لكي أرى لحيتك البيضاء).

وفي موضع آخر من القصة تأتي صورة رمي القطة بالحجارة - إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ما تحمله القطة (بصيغة المؤنث) من دلالة رمزية للشر - تأتي هذه الصورة لتكون إحدى أهم مثابات التطهير داخل النص أيضاً، فيقول: (**بيد أن قطة متوثبة أنسته، لوهلة، نعاسه وأيقظت فضوله الطفولي النزق. كانت جالسة قبالته، داخل مستطيل من الضوء ينسكب من واجهة مطعم صغير مقفر، تهز ذيلها وتراقبه باهتمام اقترب منها وهو يهش ويصفر لها**).. وهنا يستمر النص في استحضار المشاعر والأحاسيس والانفعالات من الذاكرة ليبدأ بعد ذلك برسم لحظة التطهير بقوله: (**ثم التقط وبسرعة خاطفة قطعة حصى صغيرة وقذفها بقوة شحَنَ فيها كلَّ أساه فقفزت من أمامه مذعورة تموء في خوف وغضب حيواني وعتاب**).

وفي قصتَيْ (صورة) و(القرين) - وقد كتبتا في وقت متقارب كما هو مدون إزاء كل منهما، مما يجعلنا نعتقد أنهما وقعتا تحت سطوة مؤثرات خارجية وأحاسيس مشتركة - يرسم لنا القاص فيهما خارطة واضحة لمعركتين داميتين بين الـ (أنا العليا) والـ (أنا السفلى) تنتهيان بطقس دموي يصبح فيه الموت فعلاً تطهيرياً من المدنس المخزون في الذاكرة/ اللاوعي: (أحدنا ينبغي أن يموت)، هكذا يقرأ البطل في القصة الأولى (صورة) سورةَ التطهير، في طريقة وحيدة للخلاص من الإحساسات المتناقضة داخله، فلا يمكن أن يتعايش شعوران متناقضان في نفس واحدة.

وليس بعيداً عن هذه الصورة تجري الأحداث في القصة الثانية (القرين) وهي من أهم قصص المجموعة وأكثرها تركيزاً، وقد اعتمدت

الحوار في مساحة غير قليلة من جغرافيا السرد فيها، لترسم من خلاله مشهداً غاية في الجمال والإبداع للصراع الداخلي الذي يستحوذ على البطل (الراوي) هذه المرة وهو يكابد (القرين) أناه الناقصة (المحتاجة إلى جملة مفيدة لكي تتكامل كينونتها) والتي بدورها تستلزم السفر (إلى النبع الأول لتَتَطّهر)، فتسير بنا القصة على هذا المسار سالكة دروباً وعرة داخل النفس الإنسانية وكاشفة في الوقت نفسه عن جملة من أسرارها وتناقضاتها لتنتهي أيضاً بطقس ليلي دموي يغرز فيه البطل مديةً في موضع القلب من قرينه، لينكشف بعد ذلك الفجر على رجل ممدد على الجسر (**بمعطف أسود جلدي، ووجه عادي جداً... عيناه عسليتان تعبتان، جبينه عريض يتهادى على قمته شعر أكرت وقد تلطخ بالطين والدم الطازج، وندبة سوداء تحت الشفة السفلى... ممدد بهدوء على الرصيف وثمة في القلب مدية غائصة حتى المقبض بين الضلوع**).

❖أحمد محمد الموسوي

- بكالوريوس آداب/ فلسفة/ جامعة بغداد.
- أمين الشؤون الإدارية والمالية في اتحاد أدباء النجف.
- رئيس مؤسسة الفكر الجديد للثقافة والإعلام والفنون.
- رئيس تحرير مجلة قراطيس.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين.
- ساهم في تقديم وإعداد وإصدار العديد من الكتب ضمن مشروع منشورات مؤسسة الفكر الجديد للثقافة والإعلام والفنون.
- صدرت له مجموعة قصصية بعنوان (ثآليل).

فهرس

مقدمة 5

هيمنة اللغة: الوجه الخفي للسرد

د. ثائر العذاري 11

مهيمنات البناء السردي في نهر ذو لحية بيضاء

د. نادية هناوي سعدون 19

المكان مهيمناً قرائياً: قراءة في (نهر ذو لحية بيضاء)

د. جاسم الخالدي 45

النهر مهيمناً رمزياً: قراءة في (نهر ذو لحية بيضاء)

د. فاتنة محمد حسين 53

التجربة الذاتية القصصية: المخاض مثالاً قرائياً

د. خليل شكري هياس 69

السياقات التداولية في سردية (نهر ذو لحية بيضاء)

مثنى كاظم صادق 85

الذاكرة والتطهير: تأملات في سردية (نهر ذو لحية بيضاء)

أحمد محمد الموسوي 103

هيثم بهنام بردى

قاص وروائي وكاتب أدب طفل

الاسم الكامل: هيثم بهنان جرجيس بردى.

- ولد في العراق/ عام 1953.
- عضو اتحاد الأدباء العراقيين.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانية.
- رئيس تحرير مجلة إنانا التي تعنى بشأن المرأة.

حضر وشارك في مهرجانات وملتقيات عديدة أبرزها:

1- الندوة العربية الأولى للقصة الشابة التي أقامتها مجلة الطليعة الأدبية في بغداد عام 1980.

2- ملتقى القصة العراقية في بغداد عام 1995.

3- ندوة الرواية العربية في بغداد عام 2002.

4- الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام 2005.

5- الملتقى الرابع للقصة العراقية (ملتقى د.علي جواد الطاهر) في بغداد 2008.

6- مهرجان المربد ولعدة دورات.

7- مهرجان الجواهري عام 2010 وعام 2012.

8- مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول في بغداد عام 2010.

9- الحلقة الدراسية (دورة سركون بولص) التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية - أربيل عام 2009.

10- الحلقة الدراسية (دورة إدمون صبري) التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية - أربيل عام2011.

11- الحلقة الدراسية (دورة يوسف الصائغ) التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية - أربيل عام2012.

12- مهرجان (بغداد في السرد العراقي) الذي أقامه الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ببغداد بمناسبة بغداد عاصمة الثقافة العربية عام 2012

13- ندوة (بغداد في الدراسات النقدية) التي أقامها الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ببغداد بمناسبة بفداد عاصمة الثقافة العربية عام 2013.

التكريم:

1- منح شهادة تقديرية لمشاركته في الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام 2005.

2- منح شهادة تقديرية من دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية عام 2006.

3- منح شهادة تقديرية من دار نعمان للثقافة عام 2006 بمناسبة فوزه بجائزة ناجي نعمان اللبنانية العامية عام 2006.

4- منح شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الثالث المنعقد في أربيل عام 2006.

5- منح شهادة تقديرية من الملتقى الرابع للقصة القصيرة (ملتقى د. علي جواد الطاهر) عام 2008.

6- منح شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الخامس المنعقد في السليمانية عام 2008.

7- منح شهادة تقديرية من دار عراقيون للصحافة والنشر في الموصل عام 2010.

8- منح شهادة تقديرية ودرع الإبداع من مركز دراسات الموصل في جامعة الموصل عام 2010.

9- منح شهادة تقديرية من مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول الذي عقدته دار ثقافة الأطفال في بغداد عام 2010.

10- منح شهادة تقديرية من إذاعة صوت السلام من بغديدا (قره قوش) عام 2010.

11- منح شهادة تقديرية من وزارة الثقافة - دار ثقافة الأطفال عام 2010 في العيد الحادي والأربعين لتأسيس الدار اثر فوزه بالجائزة الثانية لمسابقة الدار عن النص المسرحي.

12- تم تكريمه من قبل مركز السريان للثقافة والفنون في قره قوش/ قضاء الحمدانية/ محافظة نينوى في احتفائية المركز بتأريخ 2011/5/28 به وبالأديب طلال حسن الفائزين بالجائزة الأولى والثانية في مسابقة دار ثقافة الأطفال عام 2010.

13- تم تكريمه من قبل دائرة العلاقات الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية بدرع الوزارة وشهادة تقديرية وكتاب شكر وتقدير في الاحتفالية التي أقامتها في ديوان الوزارة بتأريخ 20/تموز/2011 مع نخبة من الحائزين على جوائز عربية وعالمية.

14- منح شهادة تقديرية من قبل قصر الثقافة والفنون في محافظة صلاح الدين بمناسبة مشاركته في أعمال الملتقى المقام بتأريخ 25/تموز/2011.

أصدر الكتب التالية:

1- الغرفة 213/ رواية - مطبعة أسعد - بغداد1987.

2- حب مع وقف التنفيذ/قصص قصيرة جداً -مطبعة شفيق- بغداد 1989.

3- الليلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً - منشورات مجلة نون - الموصل 1995.

4- عزلة انكيدو/ قصص قصيرة جداً - مطبعة نينوى - بغداد 2000.

5- الوصية/ قصص قصيرة - دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة - بغداد 2002.

6- الذي رأى الأعماق كلها/ كتاب انثيالات - مطبعة ميديا - أربيل 2007.

7- مار بهنام وأخته سارة/ رواية - مركز أكد للطباعة والإعلان - عنكاوا - أربيل 2007.

8- قديسو حدياب/ رواية - مركز أكد للطباعة والإعلان - عنكاوا - أربيل 2008.

- صدرت باللغة السريانية عن دار (منارة) في أربيل عام 2011 ترجمة كوركيس نباتي.

9- تليباثي/ قصص قصيرة - دار نعمان للثقافة - بيروت 2008.

- صدرت طبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام 2010.

10- التماهي/ قصص قصيرة جداً - دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة - بغداد 2008.

11- قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية/ إعداد وتقديم - إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية - أربيل 2009.

- صدرت طبعتها الثانية عن دار تموز للطباعة والنشر - دمشق 2012.

- صدرت ترجمتها إلى اللغة الكوردية من قبل أحمد محمد إسماعيل وصدرت عن المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية عام 2012.

12- القصة القصيرة جداً في العراق/ إعداد وتقديم - المديرية العامة لتربية نينوى - الموصل 2010.

13- القصة القصيرة جداً/ الأعمال القصصية 1989 - 2008 / دار رند للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق 2011.

14- نهر ذو لحية بيضاء/ مجموعة قصصية/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق 2011.

15- سركون بولص عنقاء الشعر العراقي الحديث/ إعداد وتقديم - إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية - أربيل 2011.

16- قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق 2012.

17- روائيون عراقيون سريان في مسيرة الرواية العراقية/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق 2012.

18- أرض من عسل/ مجموعة قصصية/ دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية، سوريا 2012.

19- كتّاب أدب طفل عراقيون سريان في مسيرة أدب الطفل العراقي/ مطبعة شفيق - بغداد 2013.

له في أدب الطفل الإصدارين التاليين:

1- الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان/ مطبعة بيريفان - أربيل 2007.

2- مع الجاحظ على بساط الريح/ سيرة قصصية للفتيان - دار رند للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق 2010.

3- العشبة/ مسرحية للفتيان/ مطبعة الديار - الموصل 2013.

كتب صدرت عن أدبه:

1- حبة الخردل/ دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم خالص ايشوع بربر/ منشورات اتحاد الأدباء السريان - الموصل 2005.

- صدرت طبعته الثانية عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع في سوريا عام 2010.

2- شعرية المكان في القصة القصيرة جداً - قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ د. نبهان حسون السعدون/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق2012.

3- تجليات الفضاء السردي - قراءة في سرديات هيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم: أ.د محمد صابر عبيد/ دار تموز للطبعة والنشر والتوزيع – دمشق 2012.

4- أسماء في ذاكرة المدينة، هيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم وحوار نمرود قاشا/ مطبعة شفيق - بغداد 2012.

5- شباط ما زال بعيداً، دراسات نقدية في المجموعة القصصية أرض من عسل لهيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم: جوزيف حنا يشوع/ مطبعة الديار - الموصل 2012.

6- الكون القصصي، تجليات السرد وآليات التمظهر، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ محمد إبراهيم الجميلي/ مطبعة الديار - الموصل 2013.

له قيد الطبع:

1-الرحّى - رواية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.

2- الأحدب والأرملة العجوز - قصة للفتيان/ مطبعة الديار - الموصل.

كتب عن تجربته في الكتابة كل من:

د. عمر الطالب، د. محمد صابر عبيد، د. فاضل التميمي، د.نادية هناوي سعدون، د. ثائر العذاري، د. نبهان حسون السعدون، د. علي أحمد العبيدي، د. سالم نجم عبدالله، د. خليل شكري هياس، د. فيصل غازي النعيمي، د.جاسم خلف الياس، د. محمد أبو خضير، د. علي صليبي، د. قيس كاظم الجنابي، د. فيصل القصيري، د. جاسم الخالدي، د. سمير الخليل، د. فاتنة محمد حسين، موسى كريدي، إبراهيم سعدالدين، أمجد توفيق، يوسف الحيدري، جاسم عاصي، سليمان البكري، ناجح المعموري، عبد الستار البيضاني، صباح الأنباري، زهير الجبوري، أنور عبد العزيز، محمد الأحمد، ازدهار سلمان، بولص آدم، عباس خلف علي، حميد حسن جعفر، علي محمد الحلي، شاكر مجيد سيفو، إسماعيل عيسى، جمال نوري، حمدي الحديثي، ناظم السعود، علوان السلمان، سمير إسماعيل، مثنى كاظم صادق، محمد محمود عطية (مصري)، هناء عبدالهادي (مصرية)، وعدالله ايليا، شاكر محمود الجميلي، نزار الديراني، جبو بهنام، حسن السلمان، محمد يونس صالح، إيمان عبد الحسين..... وغيرهم.

دراسات أكاديمية عن أدبه:

- حاز السيد محمد ابراهيم الجميلي على شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً من كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل بتأريخ 2013/3/3 بالرسالة الموسومة (السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة).

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

- أفرد السيد إسماعيل فتحي حسين مفصلاً من مفاصل رسالته لنيل شهادة الماجستير من جامعة الموصل عام 1997 باللغة الإنكليزية برسالته الموسومة:

«For grounding in Arabic Written Discourse With Special Reference To English»

وترجم له فيها قصة (العيون) من مجموعته القصصية (حب مع وقف التنفيذ) مع دراسة عن اللغة في هذه القصة.

- أفرد الباحث جاسم خلف الياس فصولاً من رسالته (شعرية القصة القصيرة جداً) عن تجربته في كتابة القصة القصيرة جداً والتي نال فيها شهادة الماجستير من كلية التربية - جامعة الموصل، عام 2007.

- تناول الباحث فرج ياسين أحمد بالتحليل قصته (الأقاصي) في أطروحته «أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية - دراسة تحليلية» والتي نال بها شهادة الدكتوراه من كلية التربية - جامعة تكريت عام 2006 م.

- ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الإنكليزية والهولندية والفرنسية.

- ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين - الجزء الثالث - صفحة 281) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة عام 1998 لمؤلفه الأستاذ حميد المطبعي.

- ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين - صفحة 600) الصادر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل - مركز دراسات الموصل - عام 2007، لمؤلفة الأستاذ الدكتور عمر الطالب.

الجوائز:

- حائز على جائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية لعام 2006.
- حائز على الجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها دار

الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة العراقية عام 2006 عن قصته القصيرة «النبض الأبدي».

- حائز على الجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة لمسابقة أدب الأطفال/ دار ثقافة الأطفال/ جائزة (عزي الوهاب للنص المسرحي) عام 2010 عن مسرحيته الموسومة (العشبة).

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

السيرة العلمية للمعد والمقدم والمشارك في هذا الكتاب

- خليل شكري هياس سليمان
- مواليد 1972 موصل - نينوى
- حاصل على شهادة بكالوريوس من جامعة الموصل / كلية الآداب / قسم اللغة العربية 1997
- حاصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة الموصل / كلية التربية 2000
- حاصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية من جامعة الموصل / كلية التربية 2007
- اللقب العلمي: أستاذ مساعد
- التخصص العام: اللغة العربية
- التخصص الدقيق: الأدب العربي الحديث
- رئيس قسم اللغة العربية بكلية التربية/ الحمدانية / جامعة الموصل
- عضو الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

النشاطات العلمية

أولا: الكتب المنشورة:

أ- نشر منفرد

1- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات من منشورات اتحاد كتاب العرب - سوريا، 2001.

2- القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي، إربد -الأردن، 2009.

ب. نشر مشترك

1- تجليات القصيدة من فضاء التجربة إلى معمار النص، إعداد وتقديم: د .خليل شكري هياس، دار الغيداء، عمَّان - الأردن، 2013.

2- مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء القصصي، إعداد وتقديم ومشاركة: د .محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد - الأردن، 2013.

3- جماليات النص وتنوع الخطاب: قراءات في منجز حسن سليفاني الأدبي، إعداد وتقديم ومشاركة: د . خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق - سوريا، 2012.

4- طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم ومشاركة: د . خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق 2012.

5- ينابيع النص وجمالية التشكيل: قراءة في شعر بشرى البستاني، إعداد وتقديم: د . خليل شكري هياس، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمّان - الأردن، 2012.

6- مغامرة التجنيس الروائي سؤال الجنس والنوع، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2012.

7- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءات في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سوريا، 2012.

8- بلاغة القص ومستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سوريا، 2011.

9- نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي، مجموعة باحثين، سلسلة خاصة بمهرجان كلاويز الرابع عشر، تسلسل(4)، ط1، 2010.

10- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، إعداد وتقديم: د .محمد صابر عبيد ومشاركة: مجموعة باحثين، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، ط1، 2009.

11- سحر النص من مظلمة السرد إلى منصة الشعر، قراءة في إبداع

إبـراهيم نـصر الله، مجموعـة بـاحثين، إعـداد وتقـديم: محمـد صـابر عبيـد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2007.

12- أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر والتوزيع- تونس، صفاقس،2007.

13- تحـولات النـص الـشعري: قـراءة في نمـاذج مـن شـعر التـسعينيات في سوريا، مجموعة باحثين، تقديم: محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث - اربد، ودار جدارا للكتاب العالمي- عمان، 2007.

14- دراسـات في الأدب الكـردي، مجموعـة بـاحثين، إعـداد وتقـديم حـسن سليفاني، دهوك، 2006.

15- علي عقلة عرسان في عيون عراقية/ مجموعة مؤلفين، من منشورات اتحاد كتاب العرب - سوريا، 2005.

ثانيا: المجلات التي نشر فيها

1- مجلة الأقلام الصادرة عن وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

2- مجلة الشعراء الصادرة عن بيت الشعر – فلسطين.

3- مجلـة الرافـد الـصادرة عـن إمـارة الـشارقة - دولـة الإمـارات العربيـة المتحدة.

4- مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة السورية.

5- مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد كتاب العرب – سوريا.

6- مجلـة الكاتـب العربـي الـصادرة عـن اتحـاد الأدبـاء والكتـاب العـرب / دمشق.

7- مجلة الأفكار الصادرة عن وزارة الثقافة، عمان – الأردن.

8- جريدة الأسبوع الأدبي، الصادرة عن اتحاد العرب - سوريا.

9- مجلة آداب الفراهيدي، مجلة محكمة تصدر عن كلية الآداب، جامعة تكريت.

10- مجلة أبحاث كلية المعلمين، مجلة نصف سنوية صادرة عن كلية المعلمين، جامعة الموصل.

11- مجلة كلية التربية، مجلة محكمة صادرة عن كلية التربية، الجامعة المستنصرية.

12- مجلة التربية والعلم، مجلة محكمة صادرة عن كلية التربية، جامعة الموصل.

ثالثاً: المؤتمرات التي شارك فيها

- مؤتمر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية تحت شعار (الأدب العربي وأثره في تعزيز الانتماء) 2005، دمشق - سوريا .

- المؤتمر النقدي الثامن لكلية الآداب جامعة جرش الأهلية تحت شعار (الثقافة العربية جدل الحرية والإبداع) 2005، جرش - الأردن.

- مؤتمر كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تشرين تحت شعار (الخطاب النقدي العربي المعاصر والهوية) 2005، اللاذقية - سوريا .

- المؤتمر الدولي الرابع لكلية الآداب في جامعة إربد الأهلية تحت شعار (اتجاهات معاصرة في اللغة والأدب والنقد)2005، أربد - الأردن.

- المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب جامعة إربد الأهلية تحت شعار (الخطاب والواقع والتأويل في اللغة والأدب والنقد) 2006، إربد - الأردن.

- مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر- كلية الآداب، جامعة اليرموك تحت شعار (الخطاب النقدي العربي المعاصر)2006، إربد - الأردن.

- مؤتمر فيلادليفا الدولي الثاني عشر تحت شعار (ثقافة الصورة)2007، عمان - الأردن.

- ندوة عراقيون الأولى - دار عراقيون للصحافة والأنباء والنشر تحت شعار (صورة الموصل في القصة والرواية) 2008، نينوى - العراق.

- المؤتمر العلمي الأول لكلية التربية - جامعة كركوك، تحت شعار (جامعة كركوك منبر علم لترسيخ روح التسامح والتعايش) 2009، كركوك - العراق.

- المؤتمر العلمي الثالث لكلية الآداب - جامعة تكريت، تحت شعار (العلوم الإنسانية في خدمة المجتمع) 2009، تكريت - العراق.

- المؤتمر العلمي السنوي الثالث لكلية التربية الأساسية - جامعة الموصل تحت شعار (تنوع العلوم مدخل إلى التكامل المعرفي) 2009، نينوى - العراق.

- المؤتمر العلمي السابع عشر لكلية التربية - الجامعة المستنصرية، 2010، بغداد - العراق.

- المؤتمر العلمي السنوي الرابع لكلية التربية الأساسية - جامعة الموصل تحت شعار (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) 2011، نينوى - العراق.

- المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب - جامعة تكريت، 2011، تكريت - العراق.

- مهرجان المربد الثامن (دورة مظفر النواب) تحت شعار (الإبداع ثقافة.. حرية.. تغيير)، 2011.

العنوان

العراق - نينوى - جامعة الموصل

بريد جامعة الموصل – ص . ب (11398)

موبايل - 009647701622613

phkhalil@gmail.comEmail:
Email: phkhalil@hotmail.com