الثُّرَيّا

إعداد وتقديم

خالص إيشوع بربر

الثُّرَيّا

دراسات نقدية عن تجربة القاص

هيثم بهنام بردى

في كتابة القصة القصيرة جداً

إعداد وتقديم

خالص إيشوع بربر

٢٠١٤

جميع الحقوق محفوظة للمعد

الكتاب: الثُّريّا.

دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً.

المؤلف: إعداد وتقديم/ خالص إيشوع بربر

تصميم الغلاف والإشراف الفني: نادر عولو

صورة الغلاف: كرافيك رغيد ننوايا

عدد النسخ المطبوعة: ٥٠٠

المطبعة: مطبعة شفيق – بغداد

الطبعة الأولى: ٢٠١٤

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق (٥٤٢) لسنة ٢٠١٤

الفهرست

عن الكتاب: ٦

المقدمة: ..... خالص إيشوع بربر ٧

- لماذا.. هيثم بهنام بردى؟ ١٣
- بعض صياغات التعويض الدلالي للقص..... إسماعيل إبراهيم عبد ٢٩
- قصص التماهي، الالتحام الأساسي بالحياة..... إيمان عبد الحسين ٣٧
- الحياة النابضة في تماهي هيثم بردى..... حمدي الحديثي ٤٣
- قصص التماهي، أعادت الاعتبار للقصة القصيرة جداً... سعدون البيضاني ٤٩
- هيثم بهنام بردى يعبر الواقع نحو جماليات السرد..... شاكر الأنباري ٥٥
- سياحة في تماهيات القصة القصيرة جداُ..... علوان السلمان ٦١
- القصة القصيرة جداً في العراق/ هيثم بردى أنموذجاً..... د. قيس الجنابي ٦٩
- فلسفة التفاصيل في التماهي..... محمد عطية محمود ٨٩
- تقنية القص القصير جداً في حب مع وقف التنفيذ..... محمد يونس ١٠١
- المفارقة عند القاص هيثم بهنام بردى..... مثنى كاظم صادق ١٠٩

صورة الرجل الفنية في مجموعة الليلة الثانية بعد الألف .....

- هاجس الكينونة في مجموعة التماهي..... د. نادية هناوي سعدون ١١٩

السيرة الذاتية والإبداعية للنقاد ١٤٩

السيرة الذاتية لمعد الكتاب ١٥٨

إشارة: رتبت الدراسات النقدية بحسب الحروف الأبجدية للنقاد.

عن الكتاب

عام ٢٠٠٥ صدرت الطبعة الأولى من كتابي الموسوم (حبة الخردل) وهو بمجمله دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً، وفيه – بعد المقدمة – أدرجنا دراسات وكتابات للنقاد وحسب التسلسل الأبجدي لأسمائهم: (أنور عبدالعزيز، جاسم عاصي، جمال نوري، حمدي الحديثي، سليمان البكري، شاكر سيفو، صباح الأنباري، ناظم السعود، يوسف الحيدري)، وعقب صدوره، نُشرت دراسات أخرى ودراسات جديدة لنقاد وردت اسماؤهم في الطبعة الأولى، ولكتاب آخرين جدد هم: (بهنام عطاالله، حميد حسن جعفر، سمير اسماعيل، زهير الجبوري، علي محمد الحلي، وعدالله إيليا)، وصدرت طبعة ثانية مزيدة للكتاب عن دار تموز بدمشق عام ٢٠١٠.

وغب صدور كتب هيثم بهنام بردى الأربعة التي تحمل على هامات أغلفتها مصطلح "قصة قصيرة جداً" وهي على التوالي: (حب مع وقف التنفيذ– ١٩٨٩، الليلة الثانية بعد الألف– ١٩٩٦، عزلة أنكيدو– ٢٠٠٠، التماهي– ٢٠٠٨)، في مجلد واحد بعنوان (القصة القصيرة جداً/ المجموعات القصصية ١٩٨٩–٢٠٠٨) صدر عن دار تموز بدمشق عام ٢٠١٠، نُشرت دراسات جديدة لنقاد آخرين، تصلح إما لإضافتها إلى الكتاب وإصداره بطبعة ثالثة مزيدة، أو أن تصدر بكتاب جديد وعنوان جديد، فترّجح الرأي الثاني، فكان هذا الكتاب.

المقدمة

خالص ايشوع برير

القصة القصيرة جداً، فن أدبي يعده البعض من نقاده ومنظّريه وكتابه المعروفين من أصعب صنوف الفن الأدبي (الأدب القصصي) أمثال وولتر كامبيل الذي يقول أن (كتابة الأقصوصة تحتاج إلى مهارة أكبر وسرعة أكثر وتكثيف أشد وبراعة أعظم مما تتطلبه القصة القصيرة الاعتيادية) [١]، أما ترنتويل ميسون رايت فيقول (لعل الأقصوصة من أشد أنواع الأدب القصصي صعوبة في إتقانه، إنها تتطلب صيغة من نوع راق إضافة إلى قابلية في الابتكار... لاتجربها حتى تتقن تكنيك القصة القصيرة) [٢]، أما وليم.ي.هاريس فيؤكد (أن كثيرا من الكتاب المتمكنين الكفوئين من حيث الصفة الفنية، رغم إدراكهم أن الأقصوصة أصبحت الآن تلقى رواجا باعتبارها شكلا فنيا مقبولا، ومردودا حاليا أكثر من ذي قبل. فأنهم ينأون عنها لصعوبة تكنيكها وللقيود الخاصة بها) [٣].

على أن هذا النوع من الأدب القصصي والذي ابتدأ بصدور أول مجموعة بعنوان (إنفعالات) عام ١٩٣٨ للكاتبة ناتالي ساروت التي ولدت في مدينة ايفانوفا بروسيا عام ١٩٠٠م وعاشت في فرنسا لحين وفاتها قبل سنوات قليلة، ومن أقولها المأثورة (ان ما يميّز – الأقصوصة– ليس طموح التقليديين ومقدرتهم على الخيال، ولكنه الرفض الذي نواجه به الواقع في عصرنا الحاضر، عصر الشك... وهكذا لم تعد الرواية وصفا للكائنات كما عند جويس وبروست وكافكا، وإنما أصبحت تساؤلا عن حقيقة هذه الكلمات) [٤].

فهي إذن رؤية جديدة وقراءة جديدة بلغة جديدة تتماشى مع تطور العصر، وسعة مجال الاستقبال لدى المتلقي باستثارتها المدركات الحسية والبصرية والسمعية في ذات الوقت.

لغة تحاول أن تضم في كينونتها عناصر الحياة، بأحاسيسها ومشاعرها، حركتها وألوانها، روتينها ومفاجآتها، ودون التركيز على تفاصيلها المملة أو تحميل الأحداث حصرا على حروفها وكلماتها وجملها... فهي إذن لغة (تكشف الأشياء الخفية طالما أن الأشياء الظاهرة ليست في حاجة إلى اكتشاف) [٥] ، فتبقى عملية التوصيل فيها غير معتمدة على اللغة المعروفة في الأدب الروائي والتي تسترسل في الوصف والحوار طالما أن أحد أهم عناصر القصة القصيرة جدا هو عدد كلماتها التي يجب أن تنحصر بين(١٥٠٠–٢٠٠٠ كلمة) كما يؤكد ذلك توماس.ي.بيرنر ونانسي مور، على أن الكل يؤكد على الإيجاز وتحديد الكلمات.

وأمام هذا المشهد كان لابد من توظيف –السيميولوجيا– وبشكل مكثف لتغطية معظم الجوانب المحيطة بالحكاية في القصة القصيرة جداً وبهذه الإمكانيات الممنوحة للقاص وكأنها فتحت بابا جديدا ورؤية جديدة للحدث وكّثفت التعبير عنه تماما كما كان ((للتيربوجارج)) من تأثير في تكثيف الهواء المضغوط والمطلوب لإنتاج أكبر قدرة في المحركات الميكانيكية. فكان استخدام السيميولوجيا مطلوبا أدبيا لاختصار الزمن والأفكار والأحداث والكلمات معا في عالم القصة عموما وفي القصة القصيرة جدا تحديدا فللقاص الحق بعدم قول الكثير مما يمكن أن يختمر في ذهن المتلقي من خلال الإشارة حيث ان (الإشارة الفنية تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتوصيله. ويقول ج. موكارفسكي:

لكل فن من الفنون إشارة جمالية، ثم أن كل فن له إشارة ثانية هي ايصالية) [٦]. وحيث أن (السيميولوجيا هو العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في الكون ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية) [٧]. ولما كانت (العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة دلالية، والعلاقة بين الإشارة والإشارات الأخرى هي علاقة تركيبية، أما العلاقة بين الإشارة ومستعمليها فهي علاقة وظيفية) [٨].على حد رأي ت. موريس الذي قّدم النموذج السيميولوجي الفلسفي، فكثّف القاص من استخدامه هذا النموذج خدمة للنص وخلق الاتصال المطلوب وباستخدام اللغة أيضاً طالما إنها تنطوي على نسق من الإشارات المعبرة عن أفكار، (وهي تبعا لهذا تقارن بالكتابة للصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وبعبارات الآداب العامة، وبالإشارات العسكرية.... الخ، إنها فقط ذات أهمية أكبر من كل هذه الأنساق) [٩].

ويسمى العلم الذي يدرس كل هذه الأنساق بالسيميولوجيا وهي تسمية يونانية (Semion) أي (إشارة)، على أن رولان بارت كان قد أكد أن (السيميولوجيا ما تزال بحاجة إلى تصميم . لسمة المصطلح المتسعة، لأن السيميولوجيا علم كل الأنساق الإشارية) [١٠].

فاللغة إذن ليست هي الموصل الوحيد والمطلق، (هناك النظرات، وهناك الإشارات، وهناك الصمت) [١١]. على أن قصدية الإشارة هو التوصيل والتقنين في ذات الوقت باستغلال تكوينها لأن لكل إشارة جوهر وشكل. علما أن الفنون والآداب ومنها القصة القصيرة جدا (تخلق نوعا من الرسائل بما فيها من مواضيع تذهب بها خلف حدود الإشارة المباشرة التي تكمن تحتها تعتبر حاملة لمعانيها، وبهذا فهي تتعلق بنوع خاص من السيميولوجيا، أسلوبية، فرضية، رمزية... الخ) [١٢]. علما أنه (ليس من

وظيفة الإشارات أن تفهمنا الأحاسيس المدركة وذلك بتأطيرها ضمن شبكة من العلاقات الموضوعية ولكن من وظيفتها أن تجعلنا نضعها تحت الاختبار أمام محاكاة للواقع) [١٣].وهذا ما تؤكده كتابات ساروت بكون القصة القصيرة جدا هي (تخطي المشاعر) إلى (وصف الانفعالات) واستخراج الباطني منها، فعندما تقرأ قصة قصيرة جدا فأنك أمام لوحة مرسومة بإتقان وعليك أن تتفاعل مع عناصرها بعفوية لتستنهض عناصر الإدراك فيك، وقد تتواشج مع الرسام (أقصد الكاتب) برؤية أقل أو أكبر، ويجب ألاّ نهمل النظام الثقافي للمتلقي وأهميته في سبر أغوار الحكاية (فاهتمام المتلقي بالمرجع، أي بموضوع الرسالة: يتعلق بنظام ثقافي مصدره اللذة التي يجدها في تأويله وفي إعادة بنائه) [١٤]. فهي كعملية إعادة بناء الصورة المقطّعة اعتمادا على الخطوط والألوان التي تحويها، فالمهم هنا تفكيك الشفرة والتأويل وصولا إلى اللذة والمتعة التي تصل إليها النتيجة أو النهاية والتي يجب أن تنتهي في أهم جزء منها، وكما يؤكد جميع الكتّاب والمنظرين في أن تكون النهاية مفاجئة حتما. وعلى حد قول بيير جيرو (يفقد أي نشاط من الأنشطة أهميته عندما يكون مبرمجا بشكل دقيق، ويقال الشيء نفسه بالنسبة لكل الفنون التي تقوم على بلاغة جامدة تجعل من التأويل بديهيا جدا، أو تجعل الأطناب في كل رسالة مقنّنة لا يشد انتباه المتلقي واهتمامه) [١٥]. (والمتعة هنا تعني على نحو غير مباشر الحالة الذهنية المتولدة من الرغبة في إطالة أو تكرار التجربة موضوعة البحث، فمصطلح –المتعة– أفضل من –السرور– لأن المتعة هي الأجمل فالإنشداد القلق الذي تثيره تمثيلية عاطفية نادراً ما يسبب السرور ولكنه دون ريب متعة مادام الناس يسعون إليها ويبغون إطالتها وتكراراها، وقد يقال الشيء نفسه عن الموسيقى الحزينة وشعر

الرثاء فهما يجعلاننا نذرف الدموع لكن تجربتنا هذه مع ذلك تسبب لنا المتعة) [١٦] على ان قوة القصة القصيرة جدا هي في بساطتها وإصابتها للهدف، مباشرة. فبالإضافة إلى المكان وأهميته وانعكاساته على البناء النفسي للشخصية وسلوكها وتأثيره الدرامي في سير الحكاية، والزمن وحساسية التعامل معه وعدم إلغاءه رغم عدم ظهوره في اللحظة خلافا للزمن في الرواية الذي كان يشكل العمود الفقري فيها منذ القرن الثاني عشر الميلادي ومنذ انطلاقها بشكلها الأول على أيدي الشاعرين بيرول وتوماس في روايتهما الملحمية (تريستان وايزولد) [١٧]، وجدلية العلاقة بين الزمان والمكان حاصلة من خلال وجود كل منهما وتأثيرهما على بعضهما البعض، كما جاء في دراسة القاص والناقد جاسم عاصي عن المجموعة القصصية للقاص (عزلة أنكيدو)، واعتباره (للزمن محركاً خفياً) والشخصية تشكّل بؤرة ومحورا لأنها مركز حركة الحدث ونقطة إشعاعه، والتي يكون نتاج حركتها وأفعالها وتعابيرها الملموسة والمرئية شفرات تنبثق من طلاسمها ورموزها، تماما مثلما يحدث عندما تتفاعل مادتان جامدتان لتنتج نورا وشعاعا ينير جانبا أو حيّزا غير مكشوف. وقد يحدث التطهير ضمن ما يتمخض من نتائج التفاعل.

إضافة لكل ذلك فهناك الأسلوب والصياغة والتضمين وموسيقى اللغة والتشويق... كل هذه تشّكل مرتكزات أساسية لبناء القصة القصيرة جدا.

فالقاص كما يؤكد توماس. ي. بيرنز (ليس الخبير الذي يعرض مجوهراته، إنما هو رجل الصنعة الذي يصقل حجرا صغيرا ليكون صلدا متألقاً كريما) [١٨].

❖❖❖

الهوامش:

١. كاظم سعدالدين (ترجمة) فن كتابة الأقصوصة، الموسوعة الصغيرة، طبعة ١٩٧٨.

٢. المصدر السابق، ص١٣س٣٢.

٣. المصدر السابق، ص٦٩ س٤.

٤. فتحي العشري، مقدمة كتاب (انفعالات)- ناتالي ساروت- ترجمة: فتحي العشري ص٣٢، س٢٣، طبعة ١٩٧١، الطبعة الأولى.

٥. ماركريت دورا، ص٢٤ (انفعالات) ناتالي ساروت.

٦. ج. موكارفسكي، كتاب علم الإشارة (السيميولوجيا)، تأليف بيير جيرو ص١٧.

٧. د. مازن الوعر، المقدمة- علم الإشارة ص٩، ترجمه عن الفرنسية:منذر عياش.

٨. المصدر السابق.

٩. بيير جيرو، علم الإشارة ص١٣.

١٠. أنظر بيير جيرو، ص ٢٦.

١١. أنظر فتحي العشري، ص٢٤.

١٢. أنظر بيير جيرو ص ٣٢.

١٣. أنظر المصدر السابق، ص٣٧.

١٤. أنظر المصدر السابق، ص١٨.

١٥. أنظر بيير جيرو، ص٤١.

١٦. ناثان نوبلر: كتاب (حوار الرؤية)، ترجمة فخري خليل، ص١٦.

١٧. أنظر انفعالات ساروت، المقدمة.

١٨. أنظر فن كتابة الأقصوصة.ص٢١.

لماذا..

هیثم بهنام بردی؟

اعتبارات كثيرة جعلتني يوماً أفكر في أن أصوغ إطاراً للوحة مرسومة بإتقان وحرفنة لطالما شدتني إليها، وأنا أعاصر جانباً كبيراً من فترة رسمها وبعد أن أبحرتُ في يمّ القصة القصيرة جداً، واصطدت لآلىء العشرات منها لأقدمها للجمهور في برنامج إذاعي أسبوعي...

وأنا أضع جانباً آخر مؤلفات هيثم بهنام بردى في القصة القصيرة جداً، وهو (القصة القصيرة جداً/ المجموعات القصصية ١٩٨٩–٢٠٠٨) الصادر عن دار تموز بدمشق عام ٢٠١٠، والذي جمع فيه كتبه الأربعة: "حب مع وقف التنفيذ" إصدار عام ١٩٨٩م، "الليلة الثانية بعد الألف" إصدار عام ١٩٩٦م. "عزلة أنكيدو" إصدار عام ٢٠٠٠م، التماهي إصدار عام ٢٠٠٨م.... كنت ألمس الإصرار الكبير الذي يحاول فيه هذا المبدع ترسيخ مصطلح "القصة القصيرة جداً" كجنس أدبي مستقل، بعد أن كرّس معظم نتاجه الإبداعي لكتابة القصيرة جداً، ونشره خلال أكثر من ثلاثة عقود للعشرات من قصصه في معظم الصحف والمجلات العراقية والعربية، وجمعها في أربع مجموعات قصصية ثبّت على متون أغلفتها مصطلح "قصص قصيرة جداً"... حيث كان قد درس نقاد عديدون هذا المصطلح وناقشوا كينونته وبحثوا عن مرجعية هذا الفن وجهده الدؤوب في انتزاع شرعيته ووجوده.. رغم استقراره عالمياً منذ ما يقارب القرن، فمنهم من وقف ضده ورفضه جملة وتفصيلاً، ومنهم من وقف على الحياد يتفرج

عليه من بعيد، والبعض الآخر دافع عنه دفاعاً رائعاً ووقف ضد كل الأصوات التي دعت إلى تهميشه أو حتى إلغائه "وقد فعل هيثم هذا في مقدمات كتبه الأربعة"... ومضى يضع ثقله الثقافي وروحه المثابرة وبصماته المتميزة ولغته السلسة العذبة ونَفَسه الشاعري... وموظفاً مرجعيته المعرفية وخزينه الميثولوجي والأسطوري وتسخيره المتمكن للسيمولوجيا مستفيداً من المتراكم في ذائقته الإبداعية من أصداء الحكايات الشعبية منذ الطفولة عبر حكايات الأجداد، والتقاطها وتوظيفها فيما بعد عبر مسيرته الحياتية والوظيفية في أنحاء مختلفة من العراق، ومن خلفية فلسفية، ليخلق عالمه القصصي المتميز الذي أتقن صياغته وخَبر دروبه من خلال معرفته النظرية وحفاظه على أصول كتابته ليبلور شخصية قصصية بفعل الممارسة والتخصص واستثمار مقومات مختلفة من الأدب والفن كالسينما والمسرح والمثل والحكاية الشعبية في تأسيس مشهده القصصي كما في قصص (سيناريو، حب مع وقف التنفيذ، الشقوق، العاصفة، اللعنة، طرزان، الساحر،.. من مجموعة حب مع وقف التنفيذ) وقصص (الأعجوبة، الفخ، المشروع، كتاب، حين، الصقر... من مجموعة الليلة الثانية بعد ألألف) وقصص (الآخر، الكتب، حنين، تسامي، صداقة، اختطاف، المعجزة، الاحتفال، استراحة التمثال، الرحلة، الحرقدة، المهد، صديق العصافير... من مجموعة عزلة انكيدو)، وقصص (الأصدقاء، المنقذ، وردة حمراء، تقوض، التماهي، الذبيحة، العشان، عالم وردي، الطيف... من مجموعة التماهي)، كما ان استثماره للأسطورة والميثولوجيا جاء ليخلع جوّاً ميتافيزيقياً مختصراً لصفحات

من الكتابة لتوضيح فكرة قد تبدو مقدسة لديه، ويظهر ذلك جلياً في قصص (شمس، رجل وحيد، صدى، ولادة، شعاعان... من مجموعة حب مع وقف التنفيذ) وقصص (عشبة كلكامش، يوتوبيا، ماراثون، الليلة الثانية بعد الألف، القرد... من مجموعة الليلة الثانية بعد الألف) وقصص (البحر، المعادلة، الأنين، متحف، عزلة انكيدو، الصديق السرمدي، الطائر، الحنايا، تجالد، الانفلات، بروميثيوس... من مجموعة عزلة انكيدو)، وقصص (نيرفانا، أخيل، قابيل وهابيل، الفينيق، مارس، العناصر، الصخرة، ما كان حلماً، شمسان، ديوارنت... من مجموعة التماهي)، أما تسخيره للسميولوجيا فيبدو واضحاً في قصص (صدى، ذكريات، الهاجس، ألفة، رقصة، اليد، العيون، علاقة... من مجموعة حب مع وقف التنفيذ) وقصص (الأعجوبة، نظرة قصيرة فقط، وليمة، تعاضد، السؤال، ولادة، متوالية، محطات، المطهر، المخاض، الصمت الفارغ،.. من مجموعة الليلة الثانية بعد الألف) وقصص (الحلم، مشاريع مؤجلة، الهالة، سماء أخرى، حب خرافي، سمفونية، السفر، مربع ضوء، الزوبعة، العشاء، تداعيات، زفاف، الباب، تقويم... من مجموعة عزلة أنكيدو)، وقصص (الطيف، عالم وردي، شمسان، ديوارانت، العرس، ساعة تنبيه، الحوار، العناصر، تقوض، الصخرة، التماهي... من مجموعة التماهي).

وقد تتميز الكثير من أعماله القصصية بنوع من العزلة، المتاهة، الضياع، الظلمة،... ولكنه يجعلك تبصر النور وان لم يقله ويشير إليه فهو ينزع نحو الإيماء، وبهذا تكمن بلاغة التعبير والإيحاء بالشيء ولا يفصح عنه كما في قصص (علاقة، الثلج، صدى، ذكريات، الشقوق،

العاصفة، رجل وحيد، النافذة، ولادة، الأرجوحة، نمر أفريقيا، مطر... الخ، من مجموعة حب مع وقف التنفيذ) وقصص (الأعجوبة، عشبة كلكامش، نظرة قصيرة فقط، وليمة، السؤال، المشروع، القرد، الكتاب، المخاض، توحد... الخ من مجموعة الليلة الثانية بعد الألف) وقصص (الحلم، الآخر، مشاريع مؤجلة، السفر، الشاعر، عزلة أنكيدو، مربع ضوء، النجوم، الاحتفال، معقول، صداقة، الأنين، حنين، المهد، اختطاف، البحر،المعادلة، سماء أخرى، تجالد، الانفلات، برومثيوس، الباب... الخ من مجموعة عزلة انكيدو). وقصص (الإنعتاق، الحياة، الصهيل، التصفيق، البيت، فزاعة، الفنار، ورود، الحسم، العرس، ساعة تنبيه، الحوار... من مجموعة التماهي)

إن بردى، بتوفيره لعناصر الاختزال والتكثيف والاقتصاد في استخدام الأنظمة اللغوية يجعلنا ننتبه إلى إدخال قصصه إلى متحف (القص الشعري)، فهو يضفي على نسيج اللغة شفرات شعرية تكاد تتسلّط على مناطق الإثارة وتقنيات استبطان المعاني ورسم شخصيات القصص) [١].

وهذا النمط من الكتابة أشار إليه روبير بنجيه أحد رواد هذا الفن بأن القاص هو (الشاعر الذي يبتكر الأشكال الجديدة) [٢]. وفي قراءاتنا لكتابات بردى في القصة القصيرة جداً نلمس هذا المنحى في اختياره لمشهد الكلمات وصياغتها بحرفنة الصائغ الماهر، لتعزف لك وأنت تطالعها موسيقى داخلية كتلك التي تعزف كخلفية مصاحبة لأي أداء متقن يساهم في إضفاء جمالية على مكانة البناء اللغوي والوظيفي للحكاية... مما جعل الكثير من الكتّاب والشعراء والنّقاد يعترفون بولوج البردى هيثم

الصف ألأول من كتّاب القصة القصيرة جداً ليس عراقياً فحسب وإنما عربياً أيضاً، (ولتأصيل هذا الجنس الأدبي مع ما بذله كتّاب آخرون مارسوا هذا الضرب من الكتابة أمثال: محمد عيتاني، زكريا تامر، إبراهيم أحمد، هيثم بهنام بردى، بسمة النسور، محمود شقير، احمد خلف، جليل القيسي، جمال أبو حمدان، حنون مجيد، جمال نوري، حمدي مخلف، سعدون البيضاني.. وآخرون) [٣]. وأيضاً (ما زلنا حتى اليوم نقرأ لهذا القاص ما يشف عن مشروع إبداعي طموح قد يكون له بداية، ولكن لانهاية منظورة له، يمكن رؤيتها عن قرب أو بعد، وهو بهذا يقوّي الظن بإمكانية ولوجه الصف الأول من المبدعين لهذا الفن عراقياً وعربياً) [٤].

وقد يتميز هيثم بردى بإصداره لأربع مجموعات قصصية في هذا الضرب من الكتابة ومن ثم أصدرها في مجلد موحد ، ذلك كان الاعتبار الأول في اختياري لموضوعة هذا الكتاب. أما الاعتبار الآخر فهو الجانب الشخصي لهذا الإنسان الذي رافقته مذ كنا نركل كرة الثلاثة دراهم (كما كنا نسميها حينذاك) في مطلع الشباب في الملاعب الشعبية، وبقيت تلك الروح محتفظة بإنسانيتها في أحلك الظروف التي واجهها ولم تنزلق يوماً عن مبدئيتها تحت إلحاح الحاجة، وظل قلمه يسطّر بمداد إبداعه المتمثل بالحرية التي كانت تحلق في داخله رغم كل شيء... وأحياناً كان لا يملك إلاّ يراعه وبعض الأوراق لينقش عليها قبل أن تخونه الذاكرة ويتأخر عن تسليم الأمانة إلى أهلها وتحت مبدأ (مواهبكم أمانة لديكم) "إن في الجمع بين الجوانب الشخصية والجوانب التقنية،

إبراز للنواحي الإنسانية التي هي نواحٍ يتميز بها الصراع الذاتي بين الفنان ونفسه، بين حاجته الإبداعية وحاجته المادية وبينه كصاحب رؤية جديدة، وبين المجتمع الذي من شأنه أن يقاوم هذه الرؤية، فالكثير ممن رُفِضوا وحُرِموا وجاعوا ولم يكن لهم ما يبقيهم على عطائهم المتفرد إلاّ رؤيتهم التي يتشبثون بها وما يملكون من قماشة وفرشاة"[٥]. هكذا رأيته وهكذا أحسست به. وكم حاول أن يشد ولا يزال على أيدي المبتدئين ممن كان يتوسم فيهم بارقة أمل أو موهبة واعدة في ولوج هذا الجنس الأدبي كي لا يبقى وحيداً على الأقل من أبناء مدينته وخارجها في هذا الضرب من الكتابة بعد أن فعل ما فعله في محاولة ترسيخ مصطلحه، فالتواصل مهم في نظره ورغم انه لا يزال يشعر بأنه (تلميذ لا يزاول يحاول فك طلاسم أول حرف أو أول كلمة خطتها أنامله اللدنة)[٦].

أنا على يقين بأن فن هذا المبدع سيكون بؤرة مشعة في عالم القصة القصيرة جداً لما يملك من خصائص، أولها الصدق، واصطياد الرؤية الخاطفة، والتمكن من اللغة وشاعريتها، والخلفية، والخزين المعلوماتي والأدبي والشعبي والميثولوجي، وأخيراً إخلاص الفنان لفنه.

ولي الشرف أن أقدم كتابي الثاني هذا الذي يتضمن بعض ما كتب عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى عبر كتبه الأربعة المطبوعة، والتي نشرت في الصحف والمجلات العراقية بعد صدور كتابي الأول (حبة الخردل) بطبعته الثانية عام ٢٠١٠، من قبل نقّاد مميّزين لهم تجربتهم المهمة وباعهم الطويل في كتابة النقد، وقصاصين وشعراء لهم تجربتهم

العميقة وذائقتهم النقدية المسموعة في الميدان الثقافي، وقد اعتمدتّ في اختياري لهذه الأسماء عمق وأهمية ومنهجية ما كتبوه عن هذا الفن العصي الرائع عبر تجربة هذا القاص المتجدد الذي كرّس نفسه مع زملائه الآخرين للارتقاء بهذا الفن المستقبلي إلى آماد التألق والتجدد والسرمدية... وحسبي أن الإطار الذي حاولت أن اصنعه سيبقى مفتوحاً ينتظر المزيد من الإبداع من صديقي وأخي المبدع هيثم بهنام بردى.

❖❖❖

الهوامش:

١. شاكر سيفو، بنية الميتافيزيقيا (أدرجت في هذا الكتاب).
٢. روبير بنجيه . حوار في الرواية الجديدة: تأليف ريمون الاهو. ترجمة د. نزار صبري، مراجعة الأب فيليب هيلاي.
٣. انظر جاسم عاصي. جريدة الصباح، العدد ٤٠٨ . ٢٠٠٤/١/١٩.
٤. ناظم السعود . مجلة الرافدين (أدرجت في هذا الكتاب).
٥. جبرا ابراهيم جبرا . الانطباعية/ تأليف جان ليماري. ترجمة: فخري خليل ص٩.
٦. هيثم بردى . حوار خاص معه أجراه جمال نوري/ جريدة تكريت (أُدرجت في هذا الكتاب).

هيثم بهنام بردى
قاص وروائي وكاتب أدب طفل

– الاسم الكامل: هيثم بهنان جرجيس بردى.

- ولد في العراق/ عام ١٩٥٣.
- عضو اتحاد الأدباء العراقيين.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانية.
- رئيس تحرير مجلة إنانا التي تعنى بشأن المرأة.

– حضر وشارك في مهرجانات وملتقيات عديدة أبرزها:

- الندوة العربية الأولى للقصة الشابة التي أقامتها مجلة الطليعة الأدبية في بغداد عام ١٩٨٠.
- ملتقى القصة العراقية في بغداد عام ١٩٩٥.
- ندوة الرواية العربية في بغداد عام ٢٠٠٢.
- الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.
- الملتقى الرابع للقصة العراقية (ملتقى د.علي جواد الطاهر) في بغداد ٢٠٠٨.
- مهرجان المربد ولعدة دورات.
- مهرجان الجواهري عام ٢٠١٠ و عام ٢٠١٢.
- مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول في بغداد عام ٢٠١٠.
- الحلقة الدراسية (دورة سركون بولص) التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية– أربيل عام ٢٠٠٩.
- الحلقة الدراسية (دورة إدمون صبري) التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية– أربيل عام٢٠١١.
- الحلقة الدراسية (دورة يوسف الصائغ) التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية– أربيل عام٢٠١٢.

- مهرجان (بغداد في السرد العراقي) الذي أقامه الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ببغداد بمناسبة بغداد عاصمة الثقافة العربية عام ٢٠١٢
- ندوة (بغداد في الدراسات النقدية) التي أقامها الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ببغداد بمناسبة بغداد عاصمة الثقافة العربية عام ٢٠١٣.

– التكريم:

- منح شهادة تقديرية لمشاركته في الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.
- منح شهادة تقديرية من دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠٠٦.
- منح شهادة تقديرية من دار نعمان للثقافة عام ٢٠٠٦ بمناسبة فوزه بجائزة ناجي نعمان اللبنانية العامية عام ٢٠٠٦.
- منح شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الثالث المنعقد في أربيل عام ٢٠٠٦.
- منح شهادة تقديرية من الملتقى الرابع للقصة القصيرة (ملتقى د. علي جواد الطاهر) عام ٢٠٠٨.
- منح شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الخامس المنعقد في السليمانية عام ٢٠٠٨.
- منح شهادة تقديرية من دار عراقيون للصحافة والنشر في الموصل عام ٢٠١٠.
- منح شهادة تقديرية ودرع الإبداع من مركز دراسات الموصل في جامعة الموصل عام ٢٠١٠.
- منح شهادة تقديرية من مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول الذي عقدته دار ثقافة الأطفال في بغداد عام ٢٠١٠.
- منح شهادة تقديرية من إذاعة صوت السلام من بغديدا (قره قوش) عام ٢٠١٠.
- منح شهادة تقديرية من وزارة الثقافة – دار ثقافة الأطفال عام ٢٠١٠ في العيد الحادي والأربعين لتأسيس الدار اثر فوزه بالجائزة الثانية لمسابقة الدار عن النص المسرحي.

- تم تكريمه من قبل مركز السريان للثقافة والفنون في قره قوش/ قضاء الحمدانية/ محافظة نينوى في احتفائية المركز بتأريخ ٢٠١١/٥/٢٨ به وبالأديب طلال حسن الفائزين بالجائزة الأولى والثانية في مسابقة دار ثقافة الأطفال عام ٢٠١٠.
- 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 ٢٠/تموز/٢٠١١ مع نخبة من الحائزين على جوائز عربية وعالمية.
- منح شهادة تقديرية من قبل قصر الثقافة والفنون في محافظة صلاح الدين بمناسبة مشاركته في أعمال الملتقى المقام بتأريخ ٢٥/تموز/٢٠١١.

- أصدر الكتب التالية:

١. الغرفة ٢١٣/ رواية – مطبعة أسعد – بغداد١٩٨٧.
٢. حب مع وقف التنفيذ/ قصص قصيرة جداً – مطبعة شفيق– بغداد ١٩٨٩.
٣. الليلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً – منشورات مجلة نون – الموصل ١٩٩٥.
٤. عزلة انكيدو/ قصص قصيرة جداً – مطبعة نينوى – بغداد ٢٠٠٠.
٥. الوصية/ قصص قصيرة – دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة – بغداد ٢٠٠٢.
٦. الذي رأى الأعماق كلها/ كتاب انثيالات – مطبعة ميديا – أربيل ٢٠٠٧.
٧. مار بهنام وأخته سارة/ رواية – مركز أكد للطباعة والإعلان – عنكاوا – أربيل ٢٠٠٧.
٨. قديسو حدياب/ رواية – مركز أكد للطباعة والإعلان – عنكاوا – أربيل ٢٠٠٨.
٩. صدرت باللغة السريانية عن دار (منارة) في أربيل عام ٢٠١١ ترجمة كوركيس نباتي.

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

١١. التماهي/ قصص قصيرة جداً– دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة– بغداد ٢٠٠٨.

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

١٣. القصة القصيرة جداً في العراق/ إعداد وتقديم– المديرية العامة لتربية نينوى– الموصل ٢٠١٠.

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

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

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

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

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

١٩. أرض من عسل/ مجموعة قصصية/ دار الحوار للنشر والتوزيع– اللاذقية، سوريا ٢٠١٢.

٢٠. كتّاب أدب طفل عراقيون سريان في مسيرة أدب الطفل العراقي/ مطبعة شفيق– بغداد ٢٠١٣.

- له في أدب الطفل الإصدارين التاليين:

- الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان/ مطبعة بيريفان– أربيل ٢٠٠٧.
- مع الجاحظ على بساط الريح/ سيرة قصصية للفتيان– دار رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق ٢٠١٠.
- العشبة/ مسرحية للفتيان/ مطبعة الديار– الموصل ٢٠١٣.

- كتب صدرت عن أدبه:

١. حبة الخردل/ دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم خالص ايشوع بربر/ منشورات اتحاد الأدباء السريان– الموصل ٢٠٠٥. صدرت طبعته الثانية عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع في سوريا عام ٢٠١٠.

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

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

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

٥. شباط ما زال بعيداً، دراسات نقدية في المجموعة القصصية أرض من عسل لهيثم بهنام بردى/ إعداد وتقديم: جوزيف حنا يشوع/ مطبعة الديار– الموصل ٢٠١٢.

٦. الكون القصصي، تجليات السرد وآليات التمظهر، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى/ محمد إبراهيم الجميلي/ مطبعة الديار– الموصل ٢٠١٣.

- له قيد الطبع:

- الرحّى– رواية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة.
- 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 عبدالحسين..... وغيرهم.

- دراسات أكاديمية عن أدبه:

- حاز الأستاذ محمد إبراهيم الجميلي على شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً من كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل بتأريخ ٢٠١٣/٣/٣ عن رسالته الموسومة (السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة).
- حازت الأستاذة نادية نزهة سليمان على شهادة الماجستير بدرجة امتياز من كلية التربية بنات/ جامعة تكريت، بتاريخ ١٧/ ٢/ ٢٠١٤ عن رسالتها الموسومة: (جماليات القصة القصيرة جداً/ هيثم بهنام بردى مثالاً).
- أفرد السيد إسماعيل فتحي حسين مفصلاً من مفاصل رسالته لنيل شهادة الماجستير من جامعة الموصل عام ١٩٩٧ 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 ٢٠٠٧.
- 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 ٢٠٠٦ م.
- ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الإنكليزية والهولندية والفرنسية.
- ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين– الجزء الثالث– صفحة ٢٨١) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة عام ١٩٩٨ لمؤلفه الأستاذ حميد المطبعي.
- ورد اسمه في كتاب (موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين – صفحة ٦٠٠) الصادر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جامعة الموصل – مركز دراسات الموصل– عام ٢٠٠٧، لمؤلفة الأستاذ الدكتور عمر الطالب.

- الجوائز:

- حائز على جائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية لعام ٢٠٠٦.
- حائز على الجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠٠٦ 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 ٢٠١٠ 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).

إسماعيل إبراهيم عبد

بعض صياغات التعويض الدلالي للقص

جريدة طريق الشعب/ صفحة (ثقافة)/ العدد ١٨٧ الصادر في ٢٠١١/٥/٢٢

النصوص اللغوية صيغ أدائية، وطريقة تعبيرها تحدد ملامح ماهيتها، ولما كانت القصة نصاً من متون الكلمات فانه سيخضع إلى تقنيات عمل تميزه عن الإشكال الفنية الأخرى، ولأن هذا الفن ما يزال في بداية استقراره الشكلي فانه يحتاج إلى تبيان لأهم مصاغاته.. والتي هي مكونات ماهيته، وهذه التقنيات هي في النهاية صياغات لغوية تصل بين طرفي الشكل الكتابي والتفكير الذهني بما يعني ((شكلاً وسطياً معيناً)) يوضح موقفاً.. وعملية اختيار الكاتب للوسائل الصياغية الميكانيكية والديناميكية التي بها ينفذ العمل وفق أسلوب يحتمل قدراً من القواعد، فستكون تقنيات القصة متقاربة مع تقنيات النصوص السردية الأخرى، ولكن ماهية هذا الفن تحتم بعض الافتراقات ومنها:

أولاً: الصياغة الشكلية:

تتقرر هذه الإشكالية الصياغية بموجب المعوض والمشفر والارتداد النصي..

أ- الصياغة التعويضية: لها طرفان يقع الطرف الأول في ظل التخمين والثاني ما بعد الواقعة وهو يعتمد على الفهم التقديري أيضاً، وقد يكون المعوض الصياغي فراغاً، او نقاطاً أو وعياً أو علامة أو علاقة... ويرتبط بلغة القص السامية / تركيزا للمعاني سبكاً وتنسيقاً... والمعوض هنا ضرورة تقنية تفرضها قدرته على الإنارة و الإثارة التشويقية، إضافة إلى عمله الأساس، استكمال مهيئات السرد، حيث يساهم في تخصيب الضربة القصصية بالبعد الدرامي الغائي.

فلنتابع قصة "الصخرة" للكاتب هيثم بهنام بردى المنشورة في مجلة الأقلام لعدد كانون الثاني لعام ٢٠٠٦.. فهي قصة قصيرة جداً تميل إلى استثمار قوى السرد التي تتوافق مع مواصفات الصياغة التعويضية.. فهو يقول في هذه المقطوعة.

(دخل رجل مدينة..... / ينير ابتداء الحدث.

مدينة متلفعة بالليل..... / يضع لنا علامة تعويضية.

طرق باباً، فتحه شيخ وقور بجلباب مذهب..... / يثير الاهتمام التشويقي. (تخميناً).

قال الرجل جوعان، أوصد بوجهه الباب في الحي الجنوبي..... / إثارة تعويضية ثانية.

عطشان، أوصد....

تعبان، أوصد....

نعسان، أوصد الباب)

ما يمكن تقديره هو أن هناك حركة داخلية تفعّل الحدث وتلم جزئية التخميني والتقديري ولم تظهر على سطح الكتابة.. قد نسجت جل الفعل الإخباري..

وهي بهذا وضعت كل شروط التعويض دفعة واحدة... سواء كان فراغاً أو نقطاً أو علامة.. عدا صفتي العلاقة والوعي لارتباطهما بمستوى الأداء الكلي للمقطع الأخير والذي تهيأ بالشكل التالي!.

(خرج من المدينة... لمح من أبواب المدينة الشمالية، الجنوبية، الشرقية، الغربية أطفالاً يخرجون أسراباً جوعى، عطاش، عرايا، نُعّساً، دخلوا في الرجل فتسربلت المدينة بالضياء وانشقت أبواب المدينة...)."١"

فحيث أن وعي الفن الخاص بالقصة القصيرة يقتضي فهما فسلفياً، وحيث أن هذا يدعو لوجود علاقة لغوية دلالية صياغية، فقد ارتبطت هذه الصياغات بتعويض واحد هو الفهم وعلائقه الفنية والفكرية بنوع وتصميم الضربة القصصية.

ب – الصياغة التشفيرية: وهي كذلك ظاهرة صياغية معوضة تقع ضمن شكلية التقنية التنفيذية للقصص القصيرة تتلائم مع رغبة الكاتب في الإضمار القصدي لما مضى من الحادثة أو لما سيأتي منها لتحافظ على فهم تقليدي للعمل السردي حيث أن الإضمار يحفز جانب التأويل ويزيد اثارة الشد التشويقي.

(إتجه نحو حي الشمال... في الحي الجنوبي، في الحي الغربي، في الحي الشرقي، أوصد الباب بوجهه) فهي عبارات تتضمن إضماراً سردياً يتمثل في تغييب حالات الرجل وتمويهها بكلمات (جوعان، عطشان، نعسان) ثم غيّب القاص دور الصخرة (محتوى وعتبة عنوان القصة) وهو أيضاً جزء تقنية الإخفاء القصدي.. هذان الموضوعان (شفرتا القصص) الأساسيتان عمل مقنن ومنظم وجزء من تقنية شكلية تهدف إلى زيادة قدرة البنيان السردي على إثارة الإشكاليات الماهوية للأثر..

يقول ناظم عودة (إن بناء السر في السرد والكشف عنه بات يروق لجمهور واسع من القراء وشاع هذا بوصفه مؤثراً جديداً يخلخل الإحكام التي كان القراء يتحصنون وراءها) "٢".

ج – صياغة الارتداد النصي:

هو نمط مستحدث من الصياغة السردية يتكون من نسيج تكراري بطريقة إيحائية تضمر علاقات متمركزة حول بؤرة حدثية رئيسية تكرر أداءها بصورة التفاف حول المنطلق بما يغلف ويغلق دائرة العرض الحدثي

بسفح جزئيات المركز بصورة متقاربة على محيطها (مساحة العرض الحدثي الكلية) ليساهم هذا الارتداد النصي بإعطاء الضربة القصصية فضاءاً فكرياً و فنياً يبرر (هم) نشأتها الفلسفي.. فلنلاحق النصوص التالية:

(دخل رجل مدينة متلفعة بالليل... هذا مركز الحدث)

(إتجه نحو الشمال.. في الحي الجنوبي، في الحي الشرقي، في الحي الغربي....

كما يلاحظ انه يوزع حدث التوجه إلى الأحياء في المدينة بالتساوي)

(– جوعان – عطشان – تعبان – نعسان... إنها تتوزع بالتساوي السابق نفسه.. الجوع للحي الشمالي، العطش للحي الجنوبي، التعب للحي الشرقي، النعاس للحي الغربي..... ويمكن معرفة الفعل المركزي (ساعدوني...) والذي يشيع هذه النمذجة البؤرية التي تدور حول المركز)

وهنا يجدر بنا التركيز على غائية وقصيدية هذا النوع من الارتداد لأنه يجري ضمن ذهنية مخططة وواعية للوصول إلى مساحة الفضاء الكلية للغاية الشاملة.

(الثورة)

(لمح من أبواب المدينة الشمالية، الجنوبية، الشرقية، الغربية.... أطفالاً يخرجون أسراباً.... فتسربلت المدينة... بالضياء وانشقت أبواب المدينة..).

وهكذا بصورة الانفتاح الدائري نفسه تم الغلق الدائري على الفهم المؤول للثورة.

ثانيا: الصياغة الدلالية:

اذا كانت الصياغة الدلالية تبدأ بكلمة فهذه الكلمة وسيط بين الدال والمدلول ((وهي علاقة اصطلاحية بمثابة السبب والمسبب وتصدر بتوافق مع مستعملي العلاقة..، وإنها علاقة إرجاع الدال إلى المدلول او عدة مدلولات، وإنها حال أنظمة الرموز الأدبية حيث تهزل قيمة الاصطلاح، وتتضاعف الوظيفة الأيقونية والعلامة المنفتحة))"٣" فان ذلك يعني إعطاء المقدار الضخم من الأهمية للكلمة في شكلها الاستعمالي، فكيف سيتضاعف مع الجملة! حيث يكون الانتقاء والقصد بدلالة موضوعية وبتعبيرية تواصلية حيث ((الجملة، كما يقول مارتينه، هي المقطع الأكثر صغراً، وهي تمثل الخطاب تمثيلاً تاماً وكاملاً، ولكن جاكبسون يبين، أن بين الجملة وما وراءها ثمة مرحلة انتقالية (الوصول مثلاً...)"٤"، إذن هناك نظام يعتمد صيغة الدال والمدلول باعتبارهما طرفي علاقة متصلة بنظام علامات رمزية أخرى، وأنها في النتيجة تؤلف صيغة تعبيرية تمثل نوعاً من الخطاب، فإذا كان الخطاب ثنائي الإحالة أو أكثر فأن (النسق الدلالي، الصياغة، لا يكوّنه تصوراً ذهنياً بل منجزاً محسوساً منضبطاً في نسق ما)"٥"، اذاً ستكون متابعة هذه الصياغة (تطبيقاً) وفق دلالة الكلمة والجملة والنص، لنعطي هيكل النظام التشكيلي مبرراً نسقه السردي، حيث نعتقد بتقارب أداء الكلمة الواحدة مع مدلولها متعدد الدوال، مع مدلول الجملة، ثم مدلول النص، وسنرى تساوي دلالات هذا الأداء مما يجعل صياغته الدلالية ذات خصوص استعمالي في القصة القصيرة.

❖❖❖

- الهوامش:

١. مجلة الأقلام ع (١) لسنة ٢٠٠٦.

٢. مجلة مسارات ع (٢) لسنة ٢٠٠٥.

٣. السيمياء/ بيار كيرو/ ت أنطوان أبو زيد، ص ٣٧.

٤. مدخل إلى التحليل البنيوي للقص/ رولان بارت/ ت منذر عياش، ص ٣٧.

٥. من مقدمة الدكتور مالك المطلبي لكتاب التفكير الدلالي عند المعتزلة/ د. علي حاتم حسن، ص ١١.

إيمان عبد الحسين

قصص التماهي.. الالتحام الأساسي بالحياة

جريدة الدستور العراقية /صفحة (فنارات)
العدد ٢٢٩٩ الصادر عام ١٣ / آب/٢٠١١

من المتفق عليه إن قراءة أي عمل إبداعي لكي تكون جادة وفاعلة، لا تفترض تناولها بمستواها المباشر الواضح كل الوضوح فحسب لأن هذا سوف لا يسهم في تأسيس الفعل القرائي الذي يصل بالرسالة الحقيقية المفتوحة على جوانبها المتعددة إلى القارئ إنما يجب تناولها بمستواها المباشر والمخفي معا، ومما يتراءى لنا أنه عند قراءة القصة القصيرة جداً التي تنبني على معالجة لحظة أو موقف من الحياة والتي من سماتها الاعتماد على التركيز والتكثيف والإيقاع السريع تتطلب من القارئ أن يكون أكثر تأملاً وترويا في قراءته وذلك للبحث عن الأسباب والدوافع الحقيقية التي دفعت القاص إلى اتخاذ هذا الأسلوب من الكتابة، ومن هذا المنطلق جاءت مجموعة القاص هيثم بهنام بردى (التماهي) الصادرة عند دار الشؤون الثقافية العامة التي تقع في ١٠٣ صفحة من القطع المتوسط والمتضمنة قسمين، القسم الأول المعنون) الحياة) والذي يضم(١٧) قصة قصيرة أما القسم الثاني المعنون (مارس) فيضم (١٦) قصة قصيرة، والتي سأحاول الاكتفاء في قراءة القسم الأول فقط وذلك لعدم كفاية هذا الحيّز لاستعراض القسمين معاً. والتي من الملاحظ أن الإيجاز شمل القسمين معاً بدءاً من العناوين التي جاءت أغلبها في شكل كلمة واحدة مفردة مبنية وفق الاقتصاد اللغوي ومتضافرة مع المتن الذي حاول القاص أن يؤسس فيه كتابة يمكنها في حيز لا يتجاوز الصفحتين، إبراز جانب جوهري من الحياة والذي أصر القاص عليه منذ البدء وذلك من اختيار (الحياة) عنواناً فرعياً للقسم الأول من المجموعة الذي حاول التأكيد فيه على فاعلية الزمن والتي عدها واحدة من أهم الوسائل التي تتيح فرصة للكشف عن سلسلة من المفارقات والمتناقضات، فكان الزمن هو الأقدر على

إبراز الجوانب المتراوحة ما بين الهرم/ الشباب، السكون/ الحركة، العتمة/ الضياء، القديم/الجديد، وانه في الأعم والأغلب، إن ما أراده القاص من هذا التقابل أن يعزز المواجهة بين الماضي والحاضر (يمد أصابعه ثم تلتحم الكفان، كف طينية ناعمة إسفنجية بأصابع وكأنها زغب صغير لقثاء في أول تبرعمه وكف بيضاء بشرتها محببة متقشرة بأصابع وكأنها تكوين حبال من قنب) ويبرز ذروة المفارقة بين الضوء والعتمة (يرتد الضوء ويلطم الوجه الشائخ تبرز ملامحه جلية ملتفعة بذلك التمازج النادر والتلاقي اللامعقول بين الضوء والعتمة) (التماهي٢٤) وفي (التصفيق) (الزمن.. الزمن كائن فريد كلما توصلت إلى استغوار ملامحه تترجرج إلى كائن جديد)(٥٩) (يركن مرفقيه على النهاية المعقوفة لعكازه ويتابعهم بفرح لا حدود له كان أحدهم يركض بالكرة بأقصى سرعة يتبعه عدد من الأولاد يحاولون منعه من الوصول إلى الهدف الذي يحرسه صبي أصغر منهم يحاول أن يسابق الزمن ليتكهن النتيجة)(٤٣) في (الصهيل). وبصورة أكثر تحديداً نرى أن القاص في اختياره هذا النوع من الكتابة إنما أراد إن يؤكد من أن الإيجاز والتكثيف والبون الكبير بين المدة الزمنية الفاصلة بين زمن الحكاية أي المدة التي يستغرقها الإحداث وزمن القصة التي تستغرقها مساحة النص في مجموعته ليست عبارة عن قفزة في الفراغ وإنما تأكيداً للحظة يحاول القاص إبرازها والتي كانت من أهم اللحظات التي اعتمد القاص على إبرازها هي اللحظات التي حاول فيها اقتناص جوانب إنسانية واجتماعية متنوعة كاللحظات التي ترفض فيها الطفولة في قصة (ابتسامة) كل ما في الواقع من زيف وقبح ومن قيم متداعية المتمثلة بخيوط العنكبوت الدكناء توقاً إلى عالم أكثر جمالاً (فيشرق الطابوق المتداعي والسقف المتشقق والطوار البليل البارد بطيف ابتسامتين تنسل من فمين لدنين وبغسل أدران الزمن ويقطع خيوط

العنكبوت) ص٣٢، كما يصف القاص في قصة (الانعتاق) أقسى اللحظات وهي اللحظة التي يحكم بها الحصار حول الذات حين تنغلق أمامها كل سبل الخلاص التي يصف فيها اختناق عالم (العالم طفق يصعد متقطعاً الأوردة والشرايين والقصبات باحثاً عن منفذ للانعتاق، مد العالم الشهير ربطة العنق ثم انكفأ على وجهه) ص (٣٥)كما يتحرك القارئ أيضاً داخل الدائرة المغلقة ذاتها ليقدم فيها القاص في قصة) العناصر) لحظة اختناق طفل (الطفل التي توسل شهيقاً جديداً تسللت قضبان من نايلون تكمم أنفه ومنخريه)، وفي قصة (الأصدقاء) يعبر القاص رمزياً عن قيمة الكتب في اللحظة التي تحقق فيها الكتب الدفء (الدفء مع الكتب نتراص في كيان مفعم بالمحبة الأبدية ثم احشر جسدي المنتفض بالحياة تحت البطانية وأغمض ذاتي على همساتهم وقصصهم رواياتهم وأبحاثهم) ص٣٨، كما إن القاص في قصة (الصهيل) يصف اللحظة التي تنبثق فيها الطفولة من بين ركام السنين الماضية (إن الصبي الذي تسلل من حناياه ومارس حياته لوهلة خاطفة قد اختفى ثانية في نقطة غائرة في حشاياه)ص –٤٤. من هنا نستطيع القول، بان القاص في محاولة منه تجسيد هذه اللحظات وهيكلتها، قصد الإحاطة بالفكرة الجوهرية التي تحملها وحتى يظفر بالقيمة الجمالية والدلالية ومن اجل التأثير في وعي قارئه ووجدانه، عمد بمحاصرتها ضمن مساحة بؤرية مكثفة رسمها من خلال ذاكرته التخيلية والانطباعية بكل مرجعيتها المهيمنة التي استعان بها من آليات الفنية التي أتاحتها الأدوات والوسائل الفنية والجمالية لمختلف الفنون فمن خلال تواشج العناصر من (عتمة وإضاءة وصمت وسكون) استطاع القاص تجاوز محدودية الأدب إلى مجال أكثر امتداداً فالقاص قد عمد إلى النهل من ينبوع التشكيل والمسرح والموسيقى، والذي استطاع أن يصل فيه تشكيل الحدث وفق رؤية تقترب إلى مشهد من لوحة

أو مقطع من مسرحية أوبرالية ومما يدعم عمق التفاعل الذي يؤديه التواشج والائتلاف بين الأدب والفن ويسهم في تعضد هذه الفكرة نراه في الاستثمار الواضح للفن التشكيلي في قصة (التماهي) – (على تفاصيل الوجه عجوز بملامح دقيقة شاحبة ولكن بها مسحة من جمال باهر مغادر وابتسامة ساحرة تجعل الملامح مثل لوحة جميلة لفنان اكتوى بالتقاط اللحظات) ص٢٣ وفي قصة (نيرفانا) (الحياة بدت من بعيد وهي تتطامن نحو الأفق الرمادي والسماء الرصاصية أشبه بلوحة تجريدية لم تتجل لفنان من قبل) ص٢٧ (وضعت اللطخة فوق الوجنة ثم ألقيت الفرشاة وأمسكت راسي بكفي رشقت القماشة المطعونة بالألوان بنظرة تأمل) – (عالم وردي) (كل شيء في تفاصيل الغرفة يدل على أنها كانت ميداناً لصولة تقاتل فيها الدولاب والسرير والفرش والوسائد والطنفاس، فوضى متشكلة على هيئة عمل تشكيلي ينتمي إلى مدارس فنية مختلفة) ص٥٣ أو بالفن الأوبرالي (يتوالد أطفال عراة مجنحون يركضون نحو الطفل ويحلقون حوله راسمين فرقة اوبرالية تغني أغنية عبقة بأنفاس السماء والهواء والطين والنار)ص٢٩) (العناصر) ص٣٨ (الحياة) أو المسرحي (الممثل وسط المسرح يحاول أن يلم شتات الذاكرة ويشحن الحركة بدفق من الحس الدرامي) ص٤٩ (المنقذ). وبناء على ما سبق يمكن أن نقتنع بأنه مهما كان نوع الشكل ونوع الوسيلة الفنية التي تتلبس المجموعة بها فان اختيار القاص لترجيح جانب على آخر من الحياة ومحاولته تثبت لآراء معينة وإسقاط آراء أخرى تبعاً لهذه اللحظات ومتطلباتها فان هذا حتماً يعكس وجهة نظر قصدية تعبر عن فكر الكاتب وتوجهاته الفكرية ومفاهيمه ورؤيته للحياة بكل أبعادها الإنسانية والاجتماعية.

❖❖❖

حمدي مخلف الحديثي

الحياة النابضة في تماهي هيثم بهنام بردى

جريدة الدستور العراقية /صفحة (فنارات) / العدد ٢٣٠٦

الصادر في ٢٢/٨/ ٢٠١١

١. لا أبالغ إذا قلت أن الاتجاه الصحيح نحو القصة القصيرة جداً قد بدأ وأصبح الكثير من القصاصين الشباب أن يسلكوا هذا الطريق مجتازين كل المطبات التي وقع فيها بعض قصاصي الأجيال السابقة من الذين أدلوا بدلوهم في كتابة هذا النوع من القص.

كما التفت النقاد إلى هذا اللون القصصي الصعب بعد أن كانوا قد أعطوا ظهورهم له.. وإذا ما تطرق أي ناقد إلى القصة القصيرة جداً سيجد نفسه واقفاً بثقل أمام القاص المبدع هيثم بهنام بردى، كون لهذا القاص مكانة مهمة في خارطة هذا اللون القصصي، الذي عرف كيف يخطو بخطواته في بستان دائم الخضرة.

ولا أبالغ إذا قلت أن عرّاب هذا الفن القصصي هو هيثم بنهام بردى... ولذا أجد الكثير من نقاد القصة القصيرة جداً توقفوا عند هيثم بردى وعدوه شجرة دائمة الثمار متجددة بأوراقها وأغصانها..

وهنا لا يحق لنا التطرق إلى عناصر نجاح القصة القصيرة جداً، ومقوماتها كما حددها مثلاً (توماس بيرنر) أو (ترنتوبل ميسيون دايت) لأن لهذا الشيء مكانة خاصة ولا يمكن حشره ضمن مقالة بسيطة عن مجموعة قصصية قصيرة جداً..

٢. هنا وقفتنا عند (التماهي) المجموعة القصصية القصيرة جداً للقاص هيثم بهنام بردى

– منشورات دار الشؤون الثقافية٢٠٠٨م رغم مرور أعوام قليلة على صدورها ولا يعود هذا إلى تقاعسي إنما حصلت على نسخة في وقت متأخر جداً.

ورغم هذا سأدخل إليها من خلال المقدمات التي جاءت في الصفحات الاولى(من ٥–٢٠) فنجد:

أ– "القصة القصيرة جداً.. فن الاختزال والتكثيف" للقاص الناقد جاسم عاصي.

فعندما قرأت ما كتبه جاسم عاصي نقد لنفسي: لقد مررت بهذه الآراء من قبل، وفتشت بين كتبي فوجدت أنها منشورة ضمن كتاب "حبة الخردل– دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابه القصة القصيرة جداً. إعداد وتقديم خالص ايشوع بربر" منشورات رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق عام ٢٠١٠ ط٢، كما أنها سبق وأن نشرت في مجلة (دجلة) العدد(٩) عام ٢٠٠٦م.. ولا أعرف لماذا تكرار نشر هذه المقالة في أكثر من مجال؟ ولا عيب في هذا أيضاً لكن السؤال الذي ظهر على السطح هو..! كيف تطرق الناقد جاسم عاصي إلى مجموعة التماهي، عندما كتب مقاله هذا ونشر في عام ٢٠٠٦م فهل من خلال اطلاعه على المجموعة– كمخطوطة– فيما لو وقفنا إلى نشر المجموعة أصبح في ٢٠٠٨م... أي قبل عامين من نشر المقال من عام صدور المجموعة..

ب– بعد هذه المقدمة– المقالة– جاءت مقدمة للقاص هيثم بهنام بردى بثلاثة محطات هي:

أولاً: القصة القصيرة جداً.. فن صعب جداً.

هنا طرح القاص هيثم بردى نقطة مهمة، وجريئة خصوصاً عندما تطرق إلى أحد القصاصين المعروفين وكيف قدم هذا القاص قصة قصيرة جداً عبارة عن سطر بثمان كلمات. وكانت فاشلة بنظر المسؤول الثقافي

للجريدة التي قدمت إليها القصة..وأؤيد هيثم بردى بما جاء في هذه النقطة كوني اطلعت على قصص كثيرة من هذا النوع لقاص ستيني راحل ولقاصة روائية مترجمة.. ونشرت قصص هؤلاء احتراماً لأسميهما.

ثانياً: " القصة القصيرة جداً" بنيان ليس مشيداً على الرمال"

ثالثاً: " القصة القصيرة جداً..ابحث عنها في العراق"

الحقيقة أن هيثم بردى طرح آراءً مهمة جداً في مقدمته وهذه الآراء بحاجة إلى حلقات دراسية حولها وحول القصة القصيرة جداً في العراق.

٣. قلتُ في عام (٢٠٠٠م) أن هيثم بهنام بردى أحد أبناء الجيل السبعيني الذي ثابر كثيراً مخترقاً جدار القص العراقي من خلال حبه لكتابة " القصة القصيرة جداً"وإلى امتزاج روحه بروح هذا اللون القصصي، فهو من الذين ركزوا على هذا اللون الصعب والمهم.. فمنذ البدء رسم خطه البياني من أجل أن يرتفع بهدوء إلى أعلى وتكون قصصه عموداً بارزاً من بين الأعمدة التي حملت قصر القصة العراقية المعاصرة. وبعد عقد وعام من الزمن أكرر هذا القول بعد أن إطلعت على قصص التماهي.. المحتوية على (٣٣) " قصة قصيرة جداً بصفحات عددها من (٢–١٠١ صفحة) وقد قسم القصص إلى قسمين هما (القسم الأول، الحياة والقسم الثاني مارس)

ولم أحس– كقارئ– بأهمية هذا التقسيم كون القصص كانت في القسمين متقاربة من الرؤى...

٤–

- اشتملت قصص مجموعة التماهي على تنويعات زمانية ومكانية وشكلية لافتة للنظر، فيها السرد المختزل الذي تحتاجه" القصة

القصيرة جداً"والحوار القليل الذي يجب كان أن يكون في بعض القصص وابتعدت قصص هذه المجموعة على الرسم التقليدي للشخصيات. فالقاص على مستوى البناء اعتمد على ضمائر منها الغائب والحاضر، وهذه الضمائر محبوكة حبكة جديدة ولا تخضع لشخوص سطحيين..

- قدم القاص هيثم بردى نصوصاً لافتة للنظر ومن خلال اللغة المعبرة والجرأة في تناول الموضوع.
- وجدنا صوت القاص من خلال بعض القصص، والبعض الآخر منها كان صوت الراوي.. وهذا جاء عبر تقنية متميزة بحيث من الصعوبة التمييز بين الصوتين.
- وضعنا القاص أمام حالات نفسية كانت مخبوءة في صخور القصة، لكنه عرف كيف يمسك الأزميل ويضرب الصخور ليخرج منها بمنحوتات قصصية متميزة تكاد تزاحم معرض نحات معروف..
- وأختصر القول بالأساس، أن "التماهي" هي مجموعة أصوات ووجوه رجالية ونسائية نابضة بالخيانة، كاشفة عن واقع زماني ومكاني فيه الكثير من القسوة الإنسانية التي وقف القاص إزاءها بموقف صلب وحاكمها من خلال آرائه المتميزة سواء عن طريق لسانه كقاص وسارد للنص أم عن طريق شخوصه الواقعيين أو المتخيلين..

❖❖❖

سعدون جبار البيضاني

قراءة في تماهي هيثم بردى
إعادة الاعتبار للقصة القصيرة جداً

جريدة الزمان الدولية/ صفحة ألف ياء/ العدد ٣٩٠٤ في ٢٠١١/٥/٢٤

الكتابة ضياع جميل إذ لا تستقدم اليها أية قراءة بل ان القراءة مغايرة تماما للكتابة بمعنى الماهية، إذ العلاقة بينهما صدامية لأنهما تمثلان لحظتين مختلفتين تماماً وأن بدت الكتابة ممارسة للموت وفي تواصل دائم معه فالقراءة مشروع دائم مستقبلي ينشد الحدوث دون أن يتحقق، لأنها تنشأ من الفراغ الداخلي للنص، ذلك الوضوح الذي يحتاج إلى إبانة، فلا مجال إذن بهذا الصدد للتعالق الحميم بين مغايرة الكتابة وغرور القراءة ومكرهاً على حد تعبير وليم راي،. ولأن القصة القصيرة طريقة لإدلاء ما لا تستطيع قولة بطريقة أخرى وأحياناً تكتشف أن لكل كلمة معناها الخاص وتشظياتها الملحقة بها واذا كان الأمر هكذا مع القصة القصيرة فما بال القصة القصيرة جداً التي تنفرد بعوالم وإيماءات ولغة خاصة بها لاختزالها أحداث كبيرة ومؤثرة ضمن فضاء قصصي مقتضب جداً لا يتيح للقارئ فرصة كشف الدلالة للإفصاح عن المتن الحكائي.

يؤسس القاص هيثم بهنام بردى في مجموعته القصصية التماهي الصادرة عن دار الشؤون الثقافية - بغداد ٢٠٠٨ مستلزماته السردية ضمن بنية خاصة به فيدخل إلى فضاء العالم الواسع عبر بوابة ضيقة من العسير اكتشافها للوهلة الاولى، فقد اهتم بالقصة القصيرة جداً دون غيرها وأصبحت التهمة الجميلة الملصقة به والتي تحمل عناء الاستمرار ببنائها بل والعناية بهذا الصرح الذي أكمل تشييده بعد ان تنحى عنه أغلب الساردين، يستطيع القارئ ان يلمس صراع القاص أو تبني الصراع عبر ثنائية الموت والحياة، لكن الموت أخذ منه اهتماماً غير عادي مجسداً بذلك الواقع العراقي المر عبر تشبث الفرد العراقي بالحياة وهو يحاول تحاشي الموت الذي ظل يطارده لفترة زمنية طويلة جراء الحروب والانتكاسات التي مارسها مكرهاً، فهو يجسد ثيمة الموت بطرائق مختلفة باعتبارها واقعة مرغماً على القبول بها والاستسلام لها، وقد تجلت في

أغلب قصصه القصيرة جداً حين يركز على القارئ وجعله شريكاً معه في انتاج النص عبر فضاء متخيل يعمد فيه إلى المشاركة الفعالة بين النص الذي يكتب بخوف واضح وحذر والقارئ المتلقي الذي يصبح عليه الدخول والخروج من النص مفعماً بالخوف وفضولية التطفل والكشف عما يجري ويدور عبر مماحكات سردية من الخيال والسحرية كما يصفها باختين في شعرية ديستوفسكي حيث أبطال القصة يصعدون إلى السماء ويهبطون إلى الجحيم ويسافرون إلى بلدان خيالية لم يسمع بها أحد من قبل ويجدون أنفسهم في مواقف حياتية شاذة، ويكتسب الخيال طابعاً استثنائياً مغامراً وأحياناً طابعاً رمزياً أو حتى طابعاً تصوفياً، غير أن الخيال نفسه يخضع في أغلب الحالات إلى وظيفة فكرية من أجل استفزاز الحقيقة واخبارها.

تتجلى ثنائية الحياة والموت مع رجحان كفة الموت في أغلب قصص المجموعة ((وعلى مقربة منه، فوق البلاط قرب ساق المنضدة، يجلس كيان يسابق الدقائق نحو حتوفها ص ٢٥ قصة التماهي)) هكذا يزجك هيثم عبر لغة شعرية انفعالية مجزأة إلى جمل قصيرة هي التي تصّعد من قيمة القصة القصيرة جداً، وأن القيمة الجمالية للنص تكمن في هذا الفهم للحياة واستعادة المناطق المجهولة داخل الذات الإنسانية حيث قراءة النص من الناحية الشعورية واللاشعورية ضمن فترة انتقالية مبرمجة في حالة صراع وتضاد حادين للحياة، والنص أحياناً مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة الحرفية أو الجدلية ((يرونه وهو يتقدم بخطى ثابتة، يزيح بيديه كومة من أغصان العوسج المائتة وتتقدم خطاه بثبات نحو النار، يطأها، ينضي عن جسده ثوبه، يتبدى تحت خيمة الليل مثل عمود من ضياء، يدخل النار، ترتديه بدءاً من قدميه الحافيتين صعوداً حد الهامة ص٢٨ قصة نيرفانا)) إن هذه اللغة الشعرية المتوهجة في تكوين النص الذهني والنفسي لايخلو من خلق وجودي أقرب إلى الرمزي

الذي يصنف العلامات الجسدية والعلامات ذات الصلة بالتحليل النفسي في القصة، ولأن القصة القصيرة جداً هو فن صعب وأحياناً عصي الفهم على المتلقي لكنه يغري القارئ في نفس الوقت على الانفعال ومحاولة الفهم المبكر جداً لثنائية الموت والحياة، وهي خاصية ملازمة للروح البشرية تثيرها المواقف المشحونة بالتوتر الذي تثيره المواقف ((وبغتة وجدت نفسي ملقى على الارض والديك يقوم بدوري، حز رقبتي، ظل دائساً على يدي وقدمي حتى نضب دمي من العروق وهمدت في جسدي الحركة ص ٣٣ قصة الذبيحة)) إن هذه الفنطازيا الجميلة كانت تمويها لما يجري تصويره من قبل القاص بردى لواقعة الحياة التي تحاول تغيير الصورة المكانية اللازمة، إن الزمن عند هيثم يتقارب ويبتعد عن المكان وفق منظور سردي ومتلفظات حكائية عالية جداً لخلق جو مشحون بالتنافر الزمكاني، فلا تخلو قصة قصيرة جداً من الصورة الواضحة للزمان والمكان فيما أغلب كتاب القصة القصيرة جداً يقتربون من الخاطرة أو الومضة الشعرية حتى يضيع عندهم جنس الكتابة ويصبح من العصي ضمها إلى خانة القصة القصيرة جداً التي يسعى جاهداً القاص هيثم بردى إلى ارساء قواعدها وبناءها بإحكام ففي كل قصة من المجموعة تشعر أنك أمام متن حكائي كامل وخطاب سردي علني تتعاضد فيه كل بنى القصة القصيرة من زمان ومكان وشخوص وأحداث في رقعة كتابية محددة ومختزلة جدا بحذاقة عالية من التصوير الفني ((عندها فقط يدرك أن الصبي الذي تسلل من حناياه ومارس حياته لوهلة خاطفة قد اختفى ثانية في نقطة غائرة في حشاياه وأنه الآن مجرد عظام فارغة على جلد مدبوغ تقاومان بلا هوادة نقطة الصفر فيتهالك على التراب ص ٤٤ قصة الصهيل)) أليس هذا موتاً جميلاً عندما يفصل الجوهري عن الثانوي ويقومان ثانية بنفس الدور الرئيسي.، الصبي / الحياة ومن الجانب الآخر الجلد / العظم بل في أغلب نصوص المجموعة تشعر بدراماتيكية واضحة

من خلال جو من التناقض والتعارض المشحون بالتوتر والقلق وبتقلب المصائر التي هي ملازمة للروح البشرية تثيرها المواقف المفاجئة والصادمة وهو جانب حيوي ومهم بفك عقدة القصة بتحريض اسلوبي ودلالي للحكاية من خلال ابتكارات وطرائق كتابية خاصة مع رؤية للحياة لمعانقة الواقع مع الاحتفاظ بمركزية الحاكي والمحكي باعتبار أن أهمية القص على الأقل تتطلب وضوح العناصر الخالدة للقصة وهذا شاهد آخر لواقعة الموت التي تبنتها المجموعة ((وهكذا منقار يعقب منقار، حتى ارتكن الرأسان في دعة وهدوء وفي أمائر العيون شبع أكيد ونعاس آسر ونامًا بأمان في العشين.. عش من قش وعش من دم ص٤٧ قصة العشان)) ((وحدك مع الليل الساجي تقبع في جوف حفرة أبعادها تتجاوز جسدك المصلوب منذ الأزل في حناياها، تبصر من سقفها المفتوح تعاقب الحقب والسنين بأيامها ولياليها منذ حصان طروادة ومقتل أخيل وحتى هذه اللحظة تراقب الموت المنتشر كالوباء في الفضاء وفي أحشاء الأرض ص ٦٧قصة أخيل))، ((نهضت من جسدك المتصدع واستويت واقفاً على قدميك، وجدت فيه فتحة رصاصية في الجهة اليسرى السفلى من الصدر وقد أغلق عينيه متقياً الصهد الماطر من شمس لاهبة، وهناك أجساد متصدعة أخرى تفترش الرمل الفائر بعضها غادرها أصحابها والأخرى لا تزال ترقد في وهدة الكرى السرمدي ص٨١ قصة الفنار)).

وختاماً فقد قرأنا مجموعة قصص قصيرة جداً بلغة عذبة تؤسس لمدرسة القصة القصيرة جداً التي تكفل ببنائها القاص هيثم بهنام بردى ولم يسبقه أحد على حد علمي كتب على غلاف المجموعة قصص قصيرة جداً دون الخوف من خطورة العنونة التي تشكل نهجاً كتابياً قصصياً متفرداً..

❖❖❖

شاكر الأنباري

هيثم بهنام بردى يعبر الواقع نحو جماليات السرد

موقع الاتحاد الديمقراطي العراق– ٢٠١٢/١١/٢

استشراف عام لمجمل ما كتبه هيثم بهنام بردى، أكثر من خمس مجموعات قصص قصيرة جداً، يمكن أن يدلنا على مشتركات واضحة في منجزه السردي. من تلك المشتركات قضية اللغة، وهي لغة منتقاة، مفردة وبناء في جمل ومقاطع، وهي لغة تنث شاعرية، وكان ذلك هاجساً للكاتب إذ هو يرتفع بما هو يومي، وعبر تلك الشاعرية، إلى مستويات ذهنية وغنائية تنحت للسرد تلك الشاعرية المتفردة. ولا تخلو قصة من قصص بردى من ذلك البناء اللغوي المنسوج بدراية، وكأنه صائغ ماهر للكلمات والجمل، حتى استحال ذلك، عبر التركيز والاستمرار والتجربة، إلى أسلوب فني لا يمكن إغفاله. وظفت اللغة الشاعرية لهدف أبعد من الشغل على اللغة، أو لاستعراض البلاغة في الكتابة، وذلك الهدف، وهو أيضاً من سمات تفرد نص بردى، هو دمج الخيال بالواقع، الأمر الذي 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. وهناك تمثلات لهذه الصفة في قصص عديدة في مجموعاته كلها، وأوضح تجلٍ لهذا التواصل بين الواقع والخيال وجدناه في قصة (الفنان)، و(البحر)، و(تسامي)، و(المعادلة)، و(توحد)، و(الصقر)، و(حب خرافي)، وغير ذلك الكثير.

هناك أيضاً ارتكاز على المفارقة، إذ يمكن لفكرة ذهنية أن تنسج في قصة عبر اكتساء ممنهج بلغة منتقاة، ويمكن للمفارقة أن تلتقط من حدث يومي بسيط، عابر، ليس سوى الفنان من يقدر على توسيعها وقراءة حكمتها، وتأبيدها تالياً في نص فني يسعى إلى الخلود. والخلود هو ما يحاول بردى الوصول اليه، متوسلاً الفن بدروبه المتعرجة، ومناوراته، وآفاقه الخفية والمباشرة، ما يكشف حقيقة أن الكاتب يبني نصه السردي بدراية وعقلانية، يتدخل فيه بيد ماهرة، واضعاً أمام نفسه هذه النقطة بالذات، أي التقاط ما هو عابر لإنتاج ما هو خالد في الزمن. ومن كل ذلك نجد أن نص هيثم بهنام بردى مليء بالتساؤلات، والأفكار، والفلسفة، كلها تناوش الوجود البشري، سواء كان ذلك الوجود لشخص مهمل، كأن يكون فلاحاً أو راعياً أو جندياً أو مجنوناً، أو كان وجوداً لشخص واع يمتلك رؤيته الخاصة حول الحياة.

لا تنحصر المفارقات لدى الكاتب بالبشر فقط، يمكن رؤيتها في الحيوانات، والأمكنة الجامدة، والأنهار، والتضاريس الكونية، من شمس، وقمر، ونجوم، وأضواء غامضة. كانت هناك مفارقات تخص، الكلاب، والطيور، والمياه، والدروب، والبشر، كما في قصة (حنين)، و (دعموصة)، و (الهاجس)، وغيرها. ومن أجل إقناع قارئه، وهو من ضرورات الكتابة السردية، يعمد هيثم إلى مفردة الواقع، المكان، الكلمات، لكي يوهم العين بحقيقة ما يكتبه، وصدقه. إذ نجد قدرة عالية على الوصف، وصف تفاصيل الغرف، القرى، المدن، الغابات، الملابس، من أجل إدخال قارئه إلى عالمه الفني، لكي يتقبل ما يقول به من حكمة أو مفارقة أو فلسفة حياة. والارتكاز على الواقع، من جانب آخر، يعطي السرد تلك المحلية المحببة،

والمتفردة، سواء في المكان أو في التقاليد والطقوس والهواجس. هذه أيضاً يمكن اعتبارها اضافة مهمة للسرد العراقي، حين يشتغل الكاتب على مساحة جغرافية لا يعرفها سواه، أو على مساحة انثروبولوجية هو جزء منها، أو تخلق من معايشتها منذ الطفولة وحتى البلوغ. فهي تكون مرتكزاً وهوية، ونعلم حاجتنا الكبيرة إلى أدب يمتلك هويته، رغم ما لهذه الكلمة من تعاريف متباينة، ومن مقاربات مختلفة.

نتاج هيثم يعطي نفسه بوضوح حين يعمد القارئ إلى متابعة تحولات نصه، وتعدد ذلك النص، فهو في كل نص أو مجموعة قصصية يوزع جزءاً من تجربته الخاصة، ومن رؤيته الفنية للكتابة، وحساسيته الشاملة تجاه المحيط الذي يكتب عنه. ولا غرابة في أنه لم يترك منطقة في روح الانسان إلاّ حاول الولوج اليها. هناك الشيخوخة، همومها وهواجسها، وهناك العلاقة بين المرأة والرجل، وتعرجات الحب والألم والكره والانتقام، وهناك أنسنة الحيوانات والحساسية الفائقة عند البشر تجاه الجمال، والمرأة، والضوء، والكرم، والشجاعة، والحلم، وغريزة البقاء، والسيرة الذاتية. والكتابة لدى بردى هي عملية تطهير روحي، أليس لجوهر الدين المسيحي علاقة بهذه الرؤية؟، وعملية التطهير عدا أنها كانت تجري في أعماق الكاتب، إلاّ أنها تنتقل بمهارة إلى القارئ أيضاً. وتتقطر لذة المواصلة في الابداع من تسامي عملية التطهر كحاجة روحية للكاتب قبل كل شيء. والتطهير آلية معقدة عند الفرد، أبسط إشكالها الاعتراف، كما في الطقسية المسيحية، لكنها في الكتابة تتطلب أكثر من أداة. ثمة البوح حين تتفجر أعماق الانسان بمكنوناته الخافية والسرية، ما يقربه من الطفولة البشرية، حيث لا يعود ما يخيف في الأعماق. وثمة البحث عن

الجمال وكل ما هو جميل، في الأنثى وفي الطبيعة المتناغمة المنسجمة، حين لا ينفصل الانسان عن تلك الطبيعة ولا يعيش اغتراباً عنها. وهناك المفردة المتوهجة، السلسة، المنتظمة في نسيج لغوي يفتح الفضاءات الرحبة أمام العقل والخيال. وثمة المشاعر الانسانية النبيلة من كرم وشجاعة ووفاء وعشق، وهي بمجموعها هدف لكل شخص.

والتطّهر يأتي أيضاً من الذكريات الناعمة، التي تمنح الكائن عمقاً حياتياً، فاذا هو صندوق أسرار. وعرض شخصيات ذات بوح، وذكريات، ومشاعر نبيلة، آلية لتوسيع التجربة البشرية، وآلية ضرورية لكل فرد يعتمدها للوصول إلى انسانيته المنشودة. فليس من الهّين اقناع القارئ بحريته الداخلية، أو جدوى المعرفة كما في قصة شبح يموت في مكتبة، أو قصة عزلة أنكيدو. جدوى الفن هو تطهير النفس البشرية من أدرانها، كالكره والجشع والكذب والبلاهة والكسل والانغلاق، وهذا ما حاوله هيثم بهنام بردى في كتابته كلها، وهذا ما نجح فيه على درجة عالية من الفرادة.

❖❖❖

علوان السلمان

سياحة في تماهيات القصة القصيرة جداً

جريدة البينة /ثقافة /الصادرة عام ٢٠١٠

موقع النور الإلكتروني ٢٠/ ١١/ ٢٠١٠

(القصة القصيرة جداً) فن الايجاز والتركيز الدال) كما يسميها فرانك اكونور في كتابه) الصوت المنفرد) جنس أدبي امتلك مؤهلاته البنائية والجمالية والفنية من خلال تعبيره عن اللحظة الحياتية ومسايرته حركية الواقع وتغيراته التي يعيشها الانسان ويتنفسها الوجود ..باستبطانها من الداخل عبر لغة ذات ايحاء يعتمد تيار الوعي وانزياح المعنى وتأويله ..كونها الدلالة النوعية الكمية المرتبطة بالسرعة الداخلية للنص ..إنها (حكاية خيالية لها معنى ..ممتعة بحيث تجذب انتباه القارئ ..وعميقة بحيث تعبر الطبيعة البشرية (كما يقول ارسكين كالدويل أبرز كتابها ..إذ نشر كتاباً ضم خمسمائة وخمسين قصة قصيرة جداً منها:

(بلغت حرارة الشمس درجة جعلت طائرا يهبط ليتفيأ في ظلي)

إنها شكل أدبي يتطلب اهتماماً كبيراً من أجل السيطرة على تنسيق مفرداته وايجاد حالة التوازن المؤثر.. بعد ان شق طريقه بدفء متناغم والمتغيرات التكنولوجية والعصر الذي وسم بعصر السرعة.. فكان حظها اتجاه الأنظار صوبها ومن ثم الاقبال المنقطع النظير لقراء وجدوا

فيها عوالمهم مع توفير الوقت لمشاغلهم.. كونها تعتمد العمق الدلالي بحكم التكثيف الجملي والتركيز اللفظي من أجل الوصول إلى أعماق المتلقي باقل قدر من الالفاظ ذات التعابير الحياتية وأكثف الجمل.. لذا وصفها أحدهم بانها (من أكثر الفنون استعصاء على التنظير والتأطير الشكليين إلى الحد الذي أدى إلى شيوع القول بأن كل قصة هي تجربة جديدة في التكنيك..)..

والقاص هيثم بهنام بردى في مجموعته (التماهي) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية/٢٠٠٨ والتي ضمت بين دفتيها ثلاثا وثلاثين قصة قصيرة جداً فيها يقتنص القاص اللحظات فيدونها بكثافة وايجاز لغوي.. شاعري.. يتأرجح بهدوء أمام عيون متلقيه كي يتأملها ليكشف عن دلالاتها المشعة عبر ألفاظها المحدودة والمكتنزة الدلالة.. (مشى عالم النفس الشهير بين الكراسي التي تشكل في تراصها وتوازنها معالم القاعة.. وقف ازاء العيون المسمرة في محاجر غارقة بالصمت.. حنى راسه ثم جلس على كرسيه قبالة الوجوه.. جوار الأستاذ الألمعي الذي قدّمه للنظارة قبل قليل.. مد يده نحو القدح المملوء بالماء وعب منه رشفة.. تأمل الوجوه المحشورة على المقاعد.. ثم ابتسم عن أسنان نضيدة بيض.. وعجت القاعة بالتصفيق) ص٣٥..

فالقاص لا يستغرق الحلم ولا تنعزل ذاته عن العالم الخارجي.. كون قصصه تطرح نفسها باعتبارها جسداً لغوياً متقاطعاً مع سرد الحدث المتخيل الذي يحقق المتعة والمنفعة بتحريك الخزانة الفكرية للمتلقي.. من خلال البلاغ السردي الموجز الذي يعتمد اللمحة السريعة

التي تمثل خلاصة موجزة لفكرة ما والتي لخصها تشيخوف بقوله (أن تجيد الكتابة.. أن تجيد الاختصار)..

انها لقطة مشهدية لاختصار الزمن.. فيها يعتمد القاص على الالفاظ المركزة.. الموحية بمعان عدة مع تكثيف العبارة.. وضربة رؤيوية مفاجأة ينتهي بها السرد.. محددة بمنظور جمالي يعتمد المشهد المثير الكاشف للخفايا فتكون بذلك (نهاية لرواية) كما يقول القاص محمد خضير..

القاص هيثم بهنام في (التماهي) يجعل من نصه السردي معبئاً بفكرة وحدث وزمكانية وعقد درامية.. وهو يلتقط اللحظة العيانية.. لحظة الومضة السردية.. ومن ثم تهيئة شرارة الدهشة التي تنهي اللحظة التصاعدية للحدث كما في (ابتسم عن أسنان نضيدة.. بيض.. وعجت القاعة بالتصفيق).. وهنا رمزية لما طرح من كلام هادف عن السلام.. دلالته بياض السنون..

لقد اتسمت (التماهي) بالشعرية المتدفقة من موسيقى الحياة المتحركة التي تجر متلقيها للامتزاج معها وتحقيق التماهي.. والتي أضفت على عوالم السرد المتعة والمنفعة من خلال تجاوز حدود الزمكانية وتقاطعهما..

(غرفة مشيدة من آجر وصلصال.. مسقفه بطابوق.. مرمية في زاوية الطوار صباح يوم شباطي مطير.. ثمة طفل يغادر السنة الاولى من العمر ويطرق بأنامله اللدنة حوله الثاني..) ص٢٣.. فالنص يكشف عن مفارقة بين عالمين (عالم البراءة المرتجاة) طفولة المستقبل.. وعالم القهر (الواقع)

الذي يسابق الدقائق نحو حتوفها.. فكشفت عن تعددية حقولها الدلالية التي تجر المتلقي صوبها كي يتأملها للمعايشة والتذوق الجمالي والفكري متأثراً وكاشفاً عن عوالمها وما يدور خلفها من عوالم المسكوت عنه.. فالقصة القصيرة جداً الامتداد الزمني لفن الخبر الذي يجمع بين السخرية والمفارقة كما في قول الجاحظ (ما اخجلتني إلاّ امرأة مرت بي إلى صائغ.. فقالت له: إعمل مثل هذا.. فبقيت مبهوتاً.. ثم سألت الصائغ فقال: أرادت هذه المرأة أن أعمل صورة شيطان.. فقلت: لا أدري كيف أُصوره؟ فأتت بك إلي لأصوره على صورتك).. كما جاء في (المستطرف في كل فن مستظرف) للابشيهي ٤١/١.. إضافة إلى ما تمخض من مواقف الظرفاء من حكايات لم تتجاوز الجمل القصيرة بكلماتها المعدودة.. بيد أن القصة القصيرة جداً تعتمد اللقطة المشهدية الفنية المتميزة بتكثيف عبارتها وانتقاء مفرداتها لتعبر إلى دائرة الابداع متجاوزة الخبر.. مكتفية بعنصر المفارقة.. الضربة المفاجأة التي اعتمدتها نهايتها.. مع قدرة على التكثيف الدلالي وإثارة التأويل.. وابتعاد عن الوصف من أجل تحريك الخزانة الفكرية للمتلقي كي يكون مشاركاً في تفعيل النص وإثراء دلالاته..

لقد تناولت قصص القاص الهم الاجتماعي معتمدة هاجسها الانساني.. وهي تستند على تحليل نفسي لتصوير العواطف والأحاسيس الداخلية بجمل قصيرة حادة في تصويرها للشخصية عبر ضربات متتالية..

— ما هذا...؟

لم يجب.. بل صارت نظراته الزائغة تتناوب بين كفي المشهرة ونهايات البنفسج الذابل.. ولأول مرة رأيت ابريق ماء في يده الأخرى.. توقف تفكيري لوهلة.. وترجم لساني فحواه..

– ما هذا...؟

خرجت الكلمات من فمه مبعثرة لا يربطها رابط ولكنها تماسكت في النهاية وسمعتها بوضوح..

– هذه الورود كادت تموت.. والأقدام تدوسها..

ثم بعد برهة ..

– إنها ذابلة..

ووجدت نفسي جوار ولدي ويميني تمسك مع يمينه بالابريق.. ومضينا معاً نصب الماء في الأُصيصة../ص٨٩. ص٩٠

فالقصة تعتمد الحدث المركزي واللحظة السردية المتماسكة والثرية ببنائها ودلالتها وشخوصها وايقاعها الحاد للرؤيا.. إضافة إلى اعتماد لغة قادرة على التعبير والايحاء.. يوظفها القاص وهو يحاول التقاط اللحظات وتصويرها ببناء متماسك يعتمد اتقان التناسب في اختيار الألفاظ مع فعل درامي واعتماد عنصر المفاجأة والدهشة في النهاية السردية.. فهو يستخدم أسلوب تفجير اللغة مع ابتعاد عن الاستعارات النمطية باختزال الزمن وتكثيف الأحداث مع تكنيك حدثاوي معمق الدلالة.. مشحون بالخيال مع اعتماد الفعل من أجل اضاءة اللحظة المكانية المكتفية بذاتها.. المستغنية عن التفاصيل التي تفسد هدفها عبر انسيابها انسياباً عذباً اعتمد وحدة الموضوع وقوة البناء وعمق التصوير مع

قدرة على استشفاف الحياة بموجوداتها.. فحقق عبر تماهياته حضوره المضاف عبر لغته الحلمية والرؤيوية التي تسوح بقارئها بعيداً.. فتمنحه ابداعاً يفتح الشهية القرائية لحركة الواقع النابضة.. باستخدام الجملة القصيرة والضربة المتتابعة مع قدرة على الاقتصاد اللغوي..

❖❖❖

د. قيس كاظم الجنابي

القصة القصيرة جداً في العراق
(هيثم بهنام بردى) أنموذجاً

بحث قُرأ في الحلقة الدراسية الثالثة (دور السريان في الثقافة العراقية)/
دورة إدمون صبري،
التي أقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية
في عنكاوا عام ٢٠١٢.

لقد ورثت القصة القصيرة – على الرغم من أصولها الغربية – في الوطن العربي شيئاً من ضوابط أدب الرسائل عن العرب، ثم ظهرت على السطح القصة القصيرة جداً، التي يحلو لنا أن ندعوها بـ(الأقصوصة)، فأربكت التوجه النقدي في البحث عن ضوابطها وتوجهاتها وأبعادها، وقد تنبهّ الناقد باسم عبد الحميد حمودي إلى هذا القادم الجديد بوقت مبكر، فرأى أن هذا اللون من القصة قد ظهر في العراق عام ١٩٣٠م على يد القاص (نوئيل وسام) في أقصوصته (موت فقير)، ولكن هذا اللون قد انقطع، ثم عاود الظهور مرة ثانية على يد قصاصي جيل الستينات، كجزء من حركة التجريب التي خاضها هذا الجيل، وميل إلى التجديد وابتكار أنماط وأجناس أدبية مثيرة للجدل، ورأى هذا الناقد أن القاص الستيني لجأ إلى كتابتها ((بسبب من سهولة طروحاته وعدم قدرته الذاتية على الدخول في بناء تفاصيل القصة الاعتيادية (الأطول) ...))[١]، وقد حاول هؤلاء القصاصين كتابتها – في حقيقة الأمر – لأنها أشبه بومضة، أو برقية سريعة تحاول أن توصل للقارئ شفرة/ رمزاً/حكاية/مفارقة/لغزاً سريعاً، من دون الانغمار في التفاصيل السردية، والمشاهد الوصفية الطويلة، فهي بالتالي عصية على التفسير السياسي المباشر، لكون الجيل الستيني مسكون بالكتابة المحاذية للإيدولوجيا، وقد توضحت جوانبها النفسية والفنية، وقدرتها على الاقتصاد اللغوي بوضوح في قصص خالد حبيب الراوي، الذي أصبح فيها بعد يحمل شهادة الدكتوراه في الإعلام والصحافة، وهذا ما يؤكد العلاقة الحميمة بين القصة القصيرة جداً والصحافة لقصرها، وإمكانية نشرها بمساحة معقولة في أي صحيفة، وهذا ما أحدث لبساً واضحاً في كتابتها، واستسهال بعض المتطفلين على القصة كتابتها؛ لاعتقادهم بان أهم

خصائصها، إن لم تكن جميعها هو قصرها، ومحدودية مساحتها وقد تعاطى كتابتها جنبا إلى جنب مع كتابة القصة القصيرة حسب الله يحيى، إبراهيم أحمد، وعبد الستار ناصر، واحمد خلف، وحنون مجيد...، من جيل الستينات، ثم انتقلت عدوى كتابتها إلى الأجيال التالية (السبعينات والثمانينات) من أمثال صلاح زه نكنه، وهيثم بهنام بردى، وحمدي مخلف الحديثي، وعبد الأمير المجر، وناظم علاوي، وسعدون البيضاني.. وغيرهم، ويكاد حمدي مخلف الحديثي أن يتميز بكتابتها في أسلوب له خصائصه الفنية الواضحة، وعربياً كتبها زكريا تامر، ويوسف حطيني الذي اصدر مجموعتين هما: (ذماء – ٢٠٠١م) ، و(بروق – ٢٠٠١م)، وكتاباً نقدياً بعنوان (القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، دمشق – ٢٠٠٣م).

ويحتفل الكثير من القصاصين بقصص الكتابية الفرنسية (ناتالي ساورت) في كتابها (إنفعالات)، ويعد اللبنة المؤثرة والمتميزة في كتابة القصة القصيرة جداً، مع إنها فضلت استخدام مصطلح (انفعالات **Tropismes**)، وقد تعددت تفسيرات هذه اللفظة، كان أبرزها أنها تعني الحركة الناتجة عن إثارة خارجية، وقد كتبت أول انفعالاتها بين عام ١٩٣٢ – ١٩٣٣م في قصتها (القصة رقم ٩)، وكانت غالب قصصها "القصة القصيرة جداً" لا تتعدى أطولها ثلاث صفحات، ويقع معظمها في صفحة أو صفحتين، وهي في حقيقتها صور وليدة اللحظة ترجمتها الكاتبة إلى كلمات؛ وهذه الكلمات مكثفة ومحددة تعبر عن أحاسيس عفوية وصادقة ولصيقة بالأشياء، هذه الأشياء منظومة ومسموعة ووليدة ملاحظة ثاقبة ومراقبة شديدة، ولذلك جاءت (الأفعال) كلها في الزمن (الماضي **Imparfait**)، وكلها (أفعال) معروفة ومتداولة؛ وعلى الرغم من أن الصوت في تلك القصص يبدو لا إنسانيا متحشرجاً وقادماً من بعيد، إلاّ

أننا نرى فيه قصتنا وحياتنا وتاريخنا بكل ما ينطوي عليه من مخاوف[٢]. وفي قصصها تبدو الشخصيات الإنسانية بلا جذور، مقطوعة عن الآخرين، الشيء الوحيد الذي يربط بين القصص هو (المكان)، ولكن المكان والإنسان كلاهما بلا هوية ولا جنسية ولا أسماء، المكان مطلق لأن الزمان مطلق، والإنسان مطلق لان الله كذلك[٣]. كما تحتوي (انفعالات) ساروت على الحالات السايكلوجية والأشكال اللغوية كافة؛ لان اللغة تبدو وكأنها عدسة تلتقط صورة إلى للناس والأشياء، ولأن القصة القصيرة جداً لديها هي مقاربة سينمائية للحدث /للصورة، مقطوعة الصلة بالماضي، غير المتلائم مع الحاضر، ولم يحدد المستقبل ملامحه بعد، حديث كشريط سينمائي لم يشهد المتفرج نصفه الأول، فتعذرت عليه متابعة نصفه الأخير [٤].

القصة القصيرة جداً هي إحدى إفرازات العصر، والتطور الصناعي والثقافي المهمة في القرن العشرين، وهي إشارة واضحة إلى تراسل الأجناس الأدبية مع غيرها، حيث يبرز بوضوح التأثير النفسي للبناء المسرحي فيها، والرسم التصويري لتقنية السينما، التكثيف الشعري، والإحالات الرمزية التي تمد جذورها إلى الأُسطورة البعيدة الموغلة في عمق التاريخ، هذه نتالي ساروت لا تنسى أن تذكر القارئ بالاقتراب من السينما في القصة رقم (٢٢) حين تقول: ((كان إذا أحسَّ خلفه بنظراتهم تراقبه، كما يراقب المجرم في الأفلام الطريفة عندما يحس بنظره الشرطي خلفه، فينجز حركته بتثاقل متخذاً مظهراً يوحي بالتراخي وحسن النية))[٥].

— ٢ —

حاول بعض الباحثين العودة بالأقصوصة إلى الحكايات الأولى التي كتبها (أدكار ألن بو Edgar Allan Poe ١٨٠٩ – ١٨٤٩م) المتأثر

بالحكايات العربية حيث تكون القصة موجزة إيجاز حكاية ذات ثلاثة أسطر [٦]، ولكنها تلتقي مع (انفعالات) ناتالي ساروت، في إن (بو Poe) يرى أن كاتب الحكايات يبدأ بمفهوم تأثير مفرد معين يتم انجازه، كالرعب والانفعال، أو الاشمئزاز[٧]، وقد حاول الباحثون المهتمون بنقد الأقصوصة إبراز الملامح الرئيسية في البناء السردي، وفي ضرورة أن يجسد الجانب الدرامي المستقى من الحياة الواقعية، بوصف الأدب محاكاة للطبيعة لأنه يصور الشواهد والتلميحات المستمدة من الأحداث، كما الحكايات، وأن تكون هذه الأقاصيص (ممسرحة) في حوار، أو ممثلة في صور لأشياء، أن يجعل المعاني تجري في أفعال تمثلها أو تصورها [٨]، وان يجسد الرموز الدرامية التي يمكنها تجسيد تعقيدات الحياة لأن الطريقة الدرامية تقوم بإبلاغ المعنى المنطقي لجملها والمضمون العاطفي للغتها، أي أن تكون الأقاصيص ذات طابع تصويري/ تمثيلي يجسد عواطف وتجارب وأفكار الإنسان، وهو ما يقودنا إلى ما عرف بمصطلح (الصورة/اللوحة)[٩]، حيث اللقاء الحميم بين الشخصية وسلوكها وبين الصورة/ اللوحة أياً كانت الصورة: تشكيلية ،سينمائية، مسرحية؛ من أجل الوصول إلى حقيقة مفادها أن القصص صورة صادقة للحياة، وبطريقة أو بأخرى، وان كان الأدب كله نتاج عقل مخطط، بارع ،مبدع، عقل ينشئ، إلى حد بعيد جداً، قواعده الخاصة به[١٠].

أما تقنية الأقصوصة من حيث الطول والبناء وما شاكل فان الباحث (ترنتويل ميسيون وايت) يرى بان المقدمة مثلاً نادراً ما تزيد على فقرة واحدة في الأقصوصة وقد تصل إلى فقرتين كحدٍّ أعلى، وينبغي ألاّ يتضمن صلب الأقصوصة أكثر من ثلاث أو أربع حوادث سريعة التحرك، وان طولها يتراوح بين ١٥٠٠ – ١٢٠٠ كلمة.

ويرى ألاّ تنتفي فيها الوحدات الإغريقية؛ وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث [١١]، ويؤكد على الحبكة، واستخدام الوصف باقتصاد، والتقيد بوحدة واحدة، وأن تكون لها فكرة أساسية، وتبدو لأول وهلة حادثة أو مشهد مقتطعاً من قصة طويلة؛ يمكن أن يكشف لنا أن الأفكار الرئيسة العميقة يمكن انتقاؤها من المنابع الاعتيادية للقصة القصيرة، بيد انه يجب أن لا تكون عالة ثقيلة عليها، أو مثقلة بالزخارف [١٢].

أما الباحث (توماس ي .بيرنز) فانه يتتبع عناصر الأقصوصة في ستة عناصر أبرزها، انتقاء عناصر معقدة من وجهة نظر سلسلة الأحداث الضرورية الملازمة لها، الصراع بين الخير والشر، أن تتضمن القصة عقدة يمكن أن تصبح أقصوصة بكل سهولة، انتخاب الشخصيات السهلة التطور، أن يكون الدافع على أحداث وتحركات الشخصيات جيداً، أن يبدأ القاص أقصوصته وهو يقترب من ذروتها، وأن تتميز بالبساطة، لأن كلمة السر في الأقصوصة هي البساطة [١٣].

والحقيقة أن في الكثير من عناصر الأقصوصة عناصر حكائية طرحها الكاتب العربي عبر العصور، تتصف بالمفارقة، وبالتحول السريع لطبيعة الشخصية، وهي تعوّل على المتلقي لكي يستنهض وعيه، ويشعر بصدمة التأثير، وعليه أن يكمل أهدافها من خلال تفاعله معها، وهو ما يبدو على كتاب الأقصوصة القريبينَ من المسرح، لان الصورة التي تجسدها الشخصية المسرحية تكمل الكثير من الإحالات عبر الإشارة، أو عبر الصمت، أو عبر اندماج المشاهد بوعي الشخصية لملئ الفراغات والفجوات، فهي بالتالي تحتاج باستمرار إلى جمالية التلقي؛ فهذا حسب الله يحيى يحاول الكشف عن أعماق الشخصية ويبحث عن خفايا معاناتها الإنسانية لإبراز أبعاد النزيف الداخلي، عبر أسلوب فني مكثف ومضغوط يعتمد على مبدأ الاقتصاد اللغوي والتقليل من عدد الشخصيات،

ومساحة السرد وتنظيم الحوار، مع هدف سلوكي تعززه لغته ذات الانسيابية الشاعرية التي تدفع بالقارئ نحو الإفصاح عن خفايا الحدث، بما يحيل الأقصوصة إلى لقطة، أو حركة موحية تستفيد من تقنية السيناريو، والمونتاج، والأسلوب البَرقي، وغالبا ما تكون اللقطة ضربة سريعة تثير المفارقة الحادة التي تشبه لحظة التنوير في القصة القصيرة، مع استخدام أسلوب القناع لنقد الواقع وتعريته، محاولا إثارة العواطف الكامنة في ذهن المتلقي واستدراجه، وشده بشكل مقصود لكسب انحيازه وتعاطفه، أما القاص خالد حبيب الراوي، فانه يعتمد الأسلوب البرقي والتأثير سلوك الشخصيات على القارئ، وهو يبحث عن أدوات فنية تعينه في كسب قناعة القارئ، وترسيخ البناء الهندسي للأقصوصة[١٤].

وأطلق الناقد الدكتور شجاع العاني على هذا التيار بتيار الشعر والرمز والأسطورة، ورأى بأنه ينحت ملامحه من استخدام اللغة التي تمتلك الكثير من خصائص الشعر، وعده امتداداً طبيعياً لتيار الوعي والمنولوج الداخلي الذي حاول انتشال الأقصوصة العراقية من براثن السرد المقيت والنزعة التعليمية، واستخدام المستوى السيكولوجي[١٥].

— ٣ —

حاول القاص هيثم بهنام بردى أن يلج هذا الميدان، من خلال ما تيسر لديه من تجربة في كتابة القصة القصيرة، وميل إلى كتابة نصوص شعرية، أو نصوص مفتوحة، وقد حاول رسم صورة حية لمسيرته عبر المقدمة التي كتبها القاص عبد الستار البيضاني لمجموعته الأولى (حب مع وقف التنفيذ) والمؤرخة في ٢٤/تموز/١٩٨٨م، وهي مقدمة لها مبرراها وأسبابها التي ترسم صورة لتجربة القاص، والتي ترى بان فن القصة القصيرة جدا نمط (جنس) قصصي بلا تاريخ، وغير محدد بقوانين نقدية

تؤشر حدوده التي تجعله يمتلك خصوصيته التي تميزه عن القصة العادية والأنماط الأدبية الأخرى المقاربة له [١٦]، والحقيقة أن المقدمات التي سبقتها تبرز على تقدير أن القصة القصيرة جدا هي فن عالمي، وليس فناً طارئا، ولكن تصور الكتاب المبتدئين له هو تصوير خاطئ وغير مبني على أسس صائبة، وان الكثير من المواهب الطارئة لم تثقف نفسها في معرفة نظريات الأدب، من أجل تحديد ميدان موهبتها وانسجامها مع الجنس الأدبي الذي يناسبها، وإنما تلجأ إلى الاستسهال، وتحقيق حاجة الصحافة اليومية إلى فن القصة، فيعمد هؤلاء القصاصون إلى كتابة أقصوصة مبتورة، أو ناقصة، أو لا تمتلك عناصرها الفنية، ورأى في هذه المجموعة أنها حققت شروط الأقصوصة (القصة القصيرة جداً) باعتمادها الومضة بدل التفاصيل، والإضاءة بدل السرد، وأنها استوعبت تقاليد هذا الفن الذي تحول إلى نوع من المفارقة المشحونة التي تتفجر عند المداخل المضيئة للحدث[١٧]. فيرى القاص بان لهذا الفن خصائص ينفرد بها، تقوم على جزالة اللغة، والاقتصاد في السرد والتركيز والإيحاء في الفكرة وشموليتها [١٨].

وحين نحاول استجلاء ابرز ملامح قصص (حب مع وقف التنفيذ) نجد أنها كتبت تحت مناخ متقارب وأجواء مشحونة بالترقب، ويبدو الزمن فيها محوراً رئيساً، وهو زمن محمل بالخيبات والخوف والإخفاق، والانكسارات التي تصل حدّ الموت، وان هذه القصص قد حققت متطلبات كتابة القصة القصيرة جدا أكثر من غيرها، وإبطالها يعيشون إحساساً مزمناً بالعزلة، ويتعرضون لأزمات نفسية تفرض وجودها عليهم فتحدث متغيراتها على سلوكهم، وأعماقهم النفسية، تزاوج بين زمنين مختلفين، ويبدو الصوت تعبيراً عن الحضور الزمني، وقد كانت أقصوصة (علاقة) بداية موفقة لولوج ميدان شائك، خاضع للتجريب، والمتغيرات، وقد جاء

التجريب اختيار اللحظة المناسبة لبعث الصورة/اللقطة/الومضة المعبرة عن تجاذب حقيقي بين الصورة/الضوء/السرد، في ظل نزوع حميم إلى الاقتصاد اللغوي الذي لا يتخلى عن الوصف، بوصفه عنصراً مهماً في كتابة الأقصوصة، وهو وصف كثيراً ما يعتاش على متضادات الواقع، أو تصور المتصارعة داخل النص؛ مما يخلق نوعاً من الاستفزاز، أو الصدمة التي تقوم على الإثارة والانفعال، والقاص في ظل هذه التوجهات يحاول منح حرية خاصة – أحيانا – دون النظر إلى تأسيس يحتاج إلى التزام يقيني بالريادة، وهو إحساس ينبع من استيعاب شامل لمعطيات الكتابة، بوصف الكتابة تعبيرا عن حلمية التكوين، وفيض الإبداع، وكأن كتابة هذا اللون من القصص أشبه بهاجس صوفي مفعم بالوجد، بما يقرب الرؤيا الصوفية من الرؤيا الحلمية والإبداعية، ولما يجمع بين عزلة الشخصيات وعزلة الصوفي، وبين إحساس الكاتب بوطأة الزمن وإحساس شخصياته المحاطة بالأسلاك والأوجاع، يبدو هذا الطابع الحلمي بوضوح في قصة (الثلج) حينما ((يشعر بتخدر لذيذ فيغمض عينيه ويغرق في غرفة موصدة الأبواب، وقد نبتت في جدرانها مدافئ تهمي بنيرانها وتشيع حرارة يافعة في جسده المكدود))[١٩].

أما الوصف فانه يعيش تحت ظل توجس الكاتب من الإطالة، لهذا ينزع نحو التشبيه الغريب ذي الإيماء الاستفزازي، فهو يصف الكلمات مثل (مواء مبتور لقط جبلي) والليل بالكآبة، وإنه ((أبيض يغفو ببلادة في الوادي العميق))[٢٠]. وهو ما يؤكد على أهمية الومضة/اللقطة السريعة التي تجمع أو تخلق التضاد بين زمنين (الماضي والحاضر)، كما في قصتي: (ولادة، الأرجوحة)، إذ تبدو العلاقة شبه قدرية بين السرد والصورة، كما في القصص: (الشقوق، النافذة، شعاعان، الساحر، سيناريو)؛ مما يعني وجود علاقة عميقة بين الصورة أو الإيقونة، والإحالة الرمزية أو

الأسطورية، وبين المشهد السردي المختزل الذي يرسمه السرد؛ وهذا يعني أن اللعبة القصصية هي لعبة لما تزل في بداية الطريق، وينتظر أن تعطي ثمارها في الأعمال القادمة.

— ٤ —

أما مجموعته الثانية في هذا الجنس القصصي (الليلة الثانية بعد الألف) الصادرة عام ١٩٩٦م فقد احتوت على قصص قصيرة جداً تكمل المشوار الذي بدأه، مستفيداً من النقاشات التي دارت حولها، والتي بدت أكثر إنشداداً لهذا اللون وترتيباً واستيعاباً لتقنياته، واكتنازاً؛ مما يعبر عن وعيه بضرورة الالتزام بقوانين هذا الجنس القصصي، وبأنه أصبح على قناعة بان القصة القصيرة جدا ((ليست ترفا كتابيا أو إجراء بروفة (إحماء) لكتابة قصة قصيرة أو رواية، بل هي فن أدبي صعب له خصوصيته))[٢١]. وقد بقي الزمن يهيمن على الهواجس الداخلية لشخصياته، حيث تبرز إلى السطح قضية الصراع بين الموت والخلود التي جسدها في أقصوصة (عشبة كلكامش) رمز الخلود، وبدأت الرموز الأسطورية تتسلل إلى سرده وتفرض وجودها بوصفها نصوصاً معبرة عن المسكوت عنه، أو الجانب المخيف وجودياً وإيديولوجياً، وهذا ما يسم به حياته وحياة شخصياته بالقلق، والخوف من الخديعة الكامنة في النفوس، ففي أقصوصة (الأعجوبة) يُردد البطل عبر الحوار ((سراب .. كل شيء سراب))[٢٢]، وفي (عشبة كلكامش) يتساءل عبر الحوار أيضا: ((لماذا لم يأكل العشبة حال خروجه من الماء ..))[٢٣]؛ وتبرز صورة (الثور) في أقصوصة (نظرة قصيرة فقط) كرمز للخصب والذكورة والزمن، في ظل مناخ الموت القادم، وفي قصته (يوتوبيا) تتعرض الذاكرة/الماضي، رمز الزمن والتجدد من خلال وجود الكتاب كمستودع للماضي، تتعرض للإتلاف، فلا احد يشتري الكتب إلاّ أصحاب محلات الكوي والحلويات

والكرزات، وتتحول المدينة في ذهنه إلى كيان خال من التقاليد الثقافية والقراء، وفي (الفخ) يبرز الموت كوجود معادل للزمن المتهالك، الذي تشيخ ساعاته في (ماراثون)، لان وصل إلى قناعة في (المطهر) أن الاكتمال يشي بالموت، فعندما ((يبلغ الإنسان ذروة الاكتمال، ينبغي له أن يموت ويـ..))[٢٤]. أي أن يرحل، أو يموت، كما تفعل الجرذان بالكتب في أقصوصة (كتاب) حين تحيلها إلى بقايا سليلوز حائل[٢٥]، ولكن الأمل يبقى حاضراً على الدوام في الذات، والوجود، والأوهام.

وكان الباحث (هارين ألوود) قد ألقى نظرة فاحصة على كيفية رسم شخصيات الأقصوصة وطالب القاص بان يسربل ((شخصية أقصوصته برداء الفردية))[٢٦]، وان عليه خلق صراع واضح بين الشخصيات الشريرة والشخصيات الخيرة، وانه ينبغي له أن يرسم ((الشخصيات بجرأة وبضربات سريعة حاصلين بذلك على غرض مزدوج هو إعطاء القارئ المعلومات الضرورية ونقل الحدث في الأقصوصة نحو الأمام. يجب أن تؤدي الكلمات المنتقاة لرسم شخوص الأقصوصة بسرعة ووضوح ويجب في الوقت ذاته أن تصور الحدث الضروري وكشف الوقائع أو القيام بربط أي من هذه الأشياء أو ربطها جميعا، ويتم ذلك غالبا بحدود جملتين أو ثلاث جمل))[٢٧]. وجعلها تتنوع حسب أهمية العنصر السائد فيها كالحبكة الذكية المخادعة، والصفة السائدة، والاستجابة السيكولوجية، فقصة (الأعجوبة) تعتمد على حضور شخصية (الشيخ)، وقصة (عشبة كلكامش) على رمز العشبة، وقصة (ولادة) على رمز المطر وتعبيره عن الخصب والنمّاء، وقصة (المشروع) على حدث الموت، وقصة (الصمت الفارغ) على صوت الموسيقى، وقصة (توحد) على سيادة مؤثرات المكان؛ وهكذا تتوزع الاهتمامات والتأثيرات، ويحاول القاص أن يرصد حركة البناء

الممتدة من السرد إلى الحوار، ومن الحدث إلى الوصف، ومن الزمان إلى المكان، في ظل تصور واضح لعناصر البناء التي تتمحور حول (الزمان والمكان والحدث)، وتبقى الشخصية جانباً مكملاً غير متمركز في كل القصص؛ مما يعني أن الحضور الذاتي للكاتب، جاء تعويضاً عن حضور الشخصيات، لأن الطابع المتميز في الأقصوصة هو قدرتها على عرض الأحاسيس بكثافة، وعبر لغة مقتضبة مشحونة بالهواجس؛ مما يعبر عن الأثر السيكولوجي فيها ويثار الكاتب لنوع من الرموز أو الشفرات السريعة التي توحي/تشير إلى أفكار وهواجس، مسكوت عنها، تمسها من بعيد، وتترك الكثير من الفراغات التي من واجب القارئ أن يملاها، ولعل في البياضات والنقاط ما يشي بذلك، مما يعني اهتمام الأقصوصة بأفق التلقي، وضرورة الاتصال بالقارئ لأنها جزء من مكتسبات الصحافة، ومكتسبات القص من الصحافة، مع إيثار المفارقة والمتعة، وهي ليست نكته ساخرة، بقد ما هي رسالة موجزة إلى القارئ ،ومشهد موجز من الحياة العملية يحتاج إلى من يفسره ويعرضه إلى القارئ.

— ٥ —

في مجموعته (عزلة أنكيدو) والصادرة عام ٢٠٠٠م ، حاول الكاتب التأكيد على الجانب النظري، بعد أن أصبحت الأقصوصة هماً إبداعيا مثيراً بالنسبة له، فعاد إلى كتابة مقدمة نظرية لها، منبها إلى أنها هي قصة الصرعة، أو قصة السندويج، وقد نبه (وليم إي . هاريس) إلى ما ينشر من أقاصيص((تقرب من السكيجات التي تحمل نواة الحبكة أو ما شابهها ولها تأثير مهم))[٢٩]، فإلى جانب التشخيصات السابقة التي عبرت عنها مجموعتاه (حب مع وقف التنفيذ) و(عزلة أنكيدو)، فان الجانب الأكثر حضوراً هو أن حرفية القصة باتت أكثر وضوحاً وتحول الاختزال إلى

استخدام أسلوب الرمز/اللوحة، كتعبير عن الومضة المتدفقة، المشحونة بحالة من التوتر الذي يخفي وراءه أزمة مسكوت عنها، مع محاولة لرسم الحدث باقتضاب، مع تعبير عن العزلة، وميل إلى تبني طروحات ما بعد الحداثة، لتتسرب بعض الملامح السريالية التي تنعطف بالأقصوصة نحو التشظي؛ مما يعني أن رسم الصورة/اللوحة جاء لغرض إيصال رسالة إلى المتلقي غايتها فتح الشفرة بين الكاتب والمتلقي، ولكن بحدود، من اجل أن يبقى الطرفان على اتصال واضح، والتأكيد على الضربة الخيرة التي تقترن بالمفارقة، وقد بدت العلاقة بين السارد، بوصفه صوت الكاتب وضميره، وبين الأخر المفترض، أو القارئ الضمني واضحة ؛كما في أقصوصة (الأنين)، وحاول الاستعانة بالصور واللوحات كإيقونات معبرة عن الرمز الخفي الذي يوصله إلى المتلقي ليسد الفراغ الذي تفتقر فيه الأقصوصة إلى الشخصيات والرموز الأسطورية التي احتلت مساحة واضحة في أكثر من قصة للتقليل من مشاهد الوصف، والاقتصاد في السرد، وبث دفعات نفسية وسردية للقارئ، كما يبدو ذلك في (الآخر) و(البحر) و(الأنين) و(اختطاف) و(عزلة أنكيدو) و(الزوبعة) و(استراحة التمثال) و(تكوين) و(برومثيوس)؛ إذ يوظف الكاتب الأسطورة في التعبير عن العلاقة بين القصة والزمن، وبين الأسطورة والسرد، وبين السرد والصورة، في محاولة لإبراز الجانب المتخيل بالتجسيد الصوري، عبر استخدام اللوحة ،أو الإيقونة، حيث يحدث الاتصال بين الرمز والمتلقي؛ مما يفتح أفق السرد نحو الترميز أو التشفير، في محاولة لإحالة الحكاية إلى رسالة رمزية قادرة على الإفادة من الجانب الصوري أو الأسطوري، كما في (عزلة إنكيدو) و(برومثيوس) حيث يأتي برمثيوس ((سارق النار ممتطياً صهوة ماعز جبلي ابيض وفي يده النار المسروقة يترجل ويقبل

الأرض بين يديه ويجيبه بالنار))[٣٠] ؛ انه اختيار شخصية إنكيدو وبرومثيوس كرمزين عراقي/يوناني لهما علاقة واضحة بمجابهة صراع الموت والحياة، وبالطابع الوجودي لفهم الواقع ،فضلا عن الاهتمام بدور الشخصية في بناء الأقصوصة، وهي تتشكل عبر حركة السرد، وفاعلية الحدث وتغلغله بين الأمكنة، وهي تقارع سطوة الزمن، حيث يبدو الجانب الحلمي متواصلا مع الواقع، والجانب الأكثر فاعلية في استخدام الرموز والشفرات القادرة على عبور الوقائع المفترضة إلى فضاءات أوسع، إن التجربة الإبداعية التي حاول الكاتب أن يرسمها بوصفها تعبيراً عن صوته المتفرد هذا، هي جزء من حركة زمنية/جسدية تحاول أن تستخدم السرد فضاءاً متواصلاً لتأسيس ثوابت دائمة، هي ثوابت الأقصوصة التي يكشف عنها اعتقاده بأنه يكتب أدبا فريداً، يدفع شخصياته ورموزه في التعبير عنه ذاتياً ووجودياً وفنياً في حلقة متشابكة الأطراف، هي خلاصة تجربة لا تزال في طريقها نحو التجديد، لقد كانت مغامرة هيثم بهنام بردى، في محفل القصة القصيرة جداً تعبيراً عن بحث جيل محكوم بالتجديد، لم تتح له فرص متكافئة مع الأجيال التي سبقته في العراق، بسبب هيمنة جيل الستينات على وسائل النشر؛ لذا حاول إبلاغ صوته، وبحثه عن أجناس بديلة تميزه عن غيره، فخاض في مغامرة الأقصوصة وقصيدة النثر، وهذا يجعلني أدعو ما يكتبه من أقاصيص بالمغامرة التي ما زالت نصوصها العربية غائبة، وما زال صوتها العراقي موزعاً بين الحنين إلى الماضي، والرغبة في التأسيس، كما تبدو نصوص هيثم بعيدة عن التأسيسات العربية، وتأسيسات ناتالي ساروت وانفعالاتها؛ لذا جاءت بعض نصوصه بلا هوية، تتأرجح بين المغامرة غير المحسوبة، وبين الاحتكام إلى القوانين الأساسية في كتابة الأقصوصة.

— ٦ —

في مجموعته (التماهي) الصادرة عام ٢٠٠٨م، والتي استهلها بمقدمة كتبها له القاص جاسم عاصي تدور حول (فن الاختزال والتكثيف) فدارت حول المنطلقات الأساسية التي وصفها هو أو غيره مستفيدين من طروحات كتاب (فن كتابة الأقصوصة)، وتمحورت حول قدرة الأقصوصة على الإمساك بالمكان والزمان، وأن المكان يعزل داخل الشخصية بالشفرة أو العلامة، وأن اللغة مشفرة، وأن القاص يهتم بالوحدات الأربع (المكان والزمان والشخصية واللغة)، ويعتمد على اللقطة، وعلى إبراز المفارقة، والرسم التشكيلي للنص، وأن مجموعته (التماهي) تدل دلالة أكيدة على حرص القاص في تحقيق خطوة جديدة مضافة مقارنة بخطواته عبر مجموعاته الثلاث السابقة[٣١]. كما كتب القاص مقدمة حول هذا الفن الصعب، متخذاً التهويل وسيلة لإقصاء الآخرين عن الميدان الذي يشتغل فيه، والحقيقة أن بعض القصاصين كتبوا الأقصوصة بطرق شتى منذ عبد الرحمن الربيعي كجزء من ولعهم بالتجريب، بكل ما يمتلكه من التشظي الشكلي الغرائبي، بشكل لافت للنظر وفي تعامل واع لهذا النمط من القصص مدركاً أبعاده، فكانت قصص هذه المرحلة تهدف إلى محو ما اختزنه المتلقي من استجابات التلقي العادية من القصص، وتأسيس فعالية جمالية تتجاوز القصص التي اعتاد عليها القاص العراقي في منجزه السابق [٣٢]، وقد كان القاص علي السوداني في (المدفن المائي) يحاول أن يجرب هذا اللون القصصي، ولعل أقصوصته (لغة ثالثة) من الأمثلة الحية على قوة تأثير الأقصوصة على المتلقي، وهو من جيل تالٍ لهيثم، فعلي السوداني يعد من جيل الثمانينات، والحقيقة أن هيثم يختلف مع جاسم عاصي الذي جعل للأقصوصة أربعة وحدات (المكان والزمان والشخصية واللغة)، إذ يرى هيثم أن الوحدات في الأقصوصة هي

(الزمان والمكان والحدث)، وانه أجهد نفسه في البحث ((عن هذه الركائز أو الأسس وأنا أوهم نفسي بافتراض مفاده.. قد يكون هذا النص مما يندرج بمصطلح ما بعد الحداثة وقد يكون هذه الأسس متشظية بين ثنايا هذه الكلمات الثماني فلم احد أي شيء)) [٣٣]. والحقيقة آن (وايت) كما ذكرت سابقاً أشار إلى وجود ثلاث وحدات فقط، هي: (وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث)، وقال: أما المكان فيجب أن يتحدد بموضوع واضح معين لا يحتاج إلاّ إلى صورة قلمية سريعة، والزمان غالباً ما يحدد حدثها بساعة واحدة أو يوم واحد، ونادراً ما يبلغ أسبوعاً واحداً، وان يخص الحدث مسألة واحدة متكاملة لا احتمال فيها إلى تشعبات جانبية لحوادث ثانوية[٣٤]. مما يعني محاولة بعض النقاد تكييف معطيات وعناصر بناء القصة القصيرة للقصة القصيرة جداً، وهذا يعني العودة إلى الخلط الواضح بين اللونين، في حين تقتضي ضرورات التطور أن يتم الفصل بينما بوضوح، وقد لاحظت تجاهل القاص لحدود الزمن، ومحاولة تجاوز حدوده المرسومة، وتطويع النص لصالح توجهاته الخاصة، أما لماذا قسم الكاتب مجموعته إلى قسمين: (الحياة ومارس) ألأسباب فنية خاصة بالقصة القصيرة جدا أم لأسباب أخرى؟

ربما لأسباب التشفير والرمز، وقد بدا التراسل بين اللقطة القصصية أو الومضة وبين الصورة/اللوحة كرمز ايقوني تشكيلي يبث إشارات خاصة تعكسها الألوان والإشارات، وقد تسلسلت العديد من الرموز الأسطورية إلى القسم الثاني، في حين احتفل القسم الأول بالواقع، وبدا الإيحاء الرمزي للزمن يتسرب عبر الشخصيات؛ فهذه العجوز ذات الملامح الدقيقة تبدو ذات ابتسامة ساحرة ((تجعل الملامح مثل لوحة جميلة لفنان اكتوى بالتقاط اللحظات التي لا يقتنصها إلاّ كائن مفهم بخيال

جامح))[٣٥]. أما في أقصوصة (نيرفانا) فان الأفق فيها يبدو ((أشبه بلوحة تجريدية لم تتجل لفنان من قبل))[٣٦]. وفي أقصوصة (العناصر) تتحد قطرات الدم بالتراب الصلصالي ويتوالد أطفال عراة مجنحون، يركضون نحو الطفل ويتحلقون حوله راسمين فرقة أوبرالية تغني أغنية عبقة..[٣٧]، وفي أقصوصة (الحياة) يتأمل السارد تفاصيل اللوحة، والحيطان المزروعة باللوحات[٣٨]. هذا فضلاً عن الصور والتماثيل والمسرح، والعلاقة الرمزية بين السفينة والواقع، والعالم الوردي الذي تجسده أقصوصة (عالم وردي) الذي يبدو أقرب إلى ((عمل تشكيلي ينتمي إلى مدارس فنية مختلفة))[٣٩]. مما يشي بان أقاصيص القسم الأول حاولت تجسيد رموزها صورياً/جسدياً بلغة مفعمة بالشاعرية، أما القسم الثاني فانه حمل معه إحالاته الأسطورية التي تمتلك رمزيتها التي استقتها من حكاياتها الأصلية، كما في رموز (أَخيل، قابيل وهابيل، ديورانت، الفينيق) وتبدو علاقة السرد باللون ذات شفرة تعبيرية خاصة، تستند إلى مفارقة صورية، لها أبعادها الزمنية في الكشف عن قدرة الألوان التعبير عن طبيعة الزمن، حيث يبرز الاهتمام بالألوان (الأسود والأبيض والأصفر)، كما برز الاهتمام بالجانب التعبيري، والصور اللغوية والنفسية من أجل خلق مقومات حقيقية لبناء قصة قصيرة جداً، تلك هي تجربة هيثم بردى في ميدان الأقصوصة.

❖❖❖

الإحالات/

١. رحلة مع القصة العراقية: باسم عبد الحميد حمودي، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد، ١٩٨٠م): ص٧١، ينظر: ص٧٠.

٢. انفعالات: ناتالي ساروت، ترجمة وتقديم فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط١ (القاهرة، ١٩٧١م): ص٢٧، ٢٩ (مقدمة المترجم).

٣. نفسه: ص٣١.

٤. نفسه: ص٣٢، ٣٤.

٥. نفسه: ص١٣٧.

٦. الوجيز في دراسة القصص: ترجمة عبد الجبار المطلبي، الموسوعة الصغيرة ع(١٣٧) دائرة الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للطباعة (بغداد، ١٩٨٣م): ص٦ – ٧ .

٧. نفسه: ص٢٥.

٨. نفسه: ص٢٥ – ٢٦.

٩. نفسه: ص٣٨ ،٤١.

١٠. نفسه: ص٤٦.

١١. فن كتابة الأقصوصة: ترجمة كاظم سعد الدين، الموسوعة الصغيرة ع(١٦) وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة (بغداد،١٩٨٧م): ص٦ - ٧.

١٢. نفسه: ص٩، ١٢.

١٣. نفسه: ص١٤ – ٢١.

١٤. ينظر: المنطلقات المبكرة للأقصوصة: قيس كاظم الجنابي، جريدة القادسية في ١٠/ تشرين الأول/٢٠٠٠م (الصفحة الثقافية). وينظر: الأقصوصة تتجدد في جريدة القادسية في ٢٩/ تشرين الثاني/٢٠٠٠م (الصفحة الثقافية).

١٥. في أدبنا القصصي المعاصر: شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد، ١٩٨٩م): ص٤٧ – ٤٨.

١٦. حب مع وقف التنفيذ: هيثم بهنام بردى، مط شفيق (بغداد، ١٩٨٩م): ص٥ (مقدمة القاص عبد الستار البيضاني).

١٧. نفسه: ص٨ – ٩.

١٨. نفسه: ص١١ (مقدمة الكتاب).

١٩. نفسه: ص١٦.

٢٠. نفسه: ص١٩.

٢١. الليلة الثانية بعد الألف: هيثم بهنام بردى، سلسلة نون (نينوى، ١٩٩٥م): ص٨ (مقدمة الكتاب).

٢٢. نفسه: ص١٣.

٢٣. نفسه: ص١٥.

٢٤. نفسه: ص٢٨.

٢٥. نفسه: ص٣٢.

٢٦. فن كتابة الأقصوصة: ص٢٩.

٢٧. نفسه: ص٣١.

٢٨. نفسه: ص٣٤ – ٣٥.

٢٩. نفسه: ص٦٨.

٣٠. عزلة إنكيدو: هيثم بهنام بردى (بغداد، ٢٠٠٠م): ص٨٦.

٣١. التماهي: هيثم بهنام بردى، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد، ٢٠٠٨م): ص٥ – ١١ (مقدمة جاسم عاصي).

٣٢. التجريب في القصة والرواية: سليمان البكري، الموسوعة الصغيرة ع (٤٣٨) دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد، ٢٠٠٠م): ص٢٥.

٣٣. التماهي: ص١٤ (مقدمة الكتاب).

٣٤. فن كتابة الأقصوصة: ص٧.

٣٥. التماهي: ص٢٣.

٣٦. نفسه: ص٢٧.

٣٧. نفسه: ص٢٩.

٣٨. نفسه: ص٣٩.

٣٩. نفسه: ص٥٣.

محمد عطية محمود

فلسفة التفاصيل في "التماهي"
لـ "هيثم بهنام بردى"

* الدراسة النقدية التي قرأت في لقاء "مختبر السرديات" في ندوة الثلاثاء ٧ فبراير في مكتبة الاسكندرية.

****

(أدب وثقافة) – ملحق اسبوعي يعنى بالأدب والثقافة يصدر عن جريدة الصباح/ العدد ٢٥٣٨ الصادر في ٢٠١٢/٥/١٦.

في فن القصة القصيرة بمفهومها المتجدد، تبدو العلاقة بين النص القصصي والمفهوم التقني له على نحو من التمازج والالتحام ومحاولة دمج أكثر من صيغة تفاعلية، ومؤثر؛ لإحداث ما يسمى بالدهشة اللغوية والتقنية (حسية وبصرية)، والفلسفية في آن واحد ..

تلك الخلطة المدهشة التي تأتي على أعقاب التعامل مع شريحة زمنية/ نفسية، ربما اصطبغت بالصبغة الفلسفية المحتشدة في النفس البشرية التي تتشظى لحظات حياتها لتكوين بؤر صغيرة جدا تنتشر عبر نسيجها، لكنها تعود لتتجمع وتعطي في مجملها الانطباع الأسمى بتوحد الشكل الخارجي مع المتن الداخلي للنص/ النفس، من خلال صياغة نصية قادرة على إماطة اللثام عن مخبوء تلك النفس من خلال لعبة التفاصيل الخارجية الدالة والموحية والمتعانقة مع ما يعتلج بالنفس التي يلعب عليها السارد القصصي المتوغل داخلها، والمتماهية معه في ذات الآن حيث ينطبع شعوره النفسي وحسه الفلسفي على ما تجود به الظواهر الدالة على تلك الحالة..

وتلك هي إشكالية الولوج إلى النص القصصي القصير الذي يتجاوز عملية التكثيف والاختزال الشديدين إلى حالة أخرى من حالات التكثيف النفسي والدلالي، لا تعتمد على اختزال اللغة والحدث بقدر ما تعتمد على اختزال الحالة النفسية وبلورتها فلسفيا، وإن بقي لاختزال اللغة ودلالاتها المشعة هذا البريق وهذا الألق المشع، وهذا الدور الفاعل في متن

النص القصصي القصير، وهو العنصر البالغ الأهمية في تقنية القصة القصيرة الحديثة عموما، وليست القصة القصيرة جدا، تحديدا؛ فهذا التطور لفن القصة هو مرحلة جديدة من مراحل تشبعها بتقنيات الصورة والمشهد والتشكيل والمسرح الداخلي الذي يقيمه السارد القصصي في دواخل النفس البشرية، وهو ما يمكن من إطلاق مصطلح (ق.ق.ج) عليه، اعتمادا على جزئيتين رئيستين هما: القصر النسبي للنص القصصي القصير عما كان متعارف عليه أو متداولا فنيا وتقنيا وقرائيا.. واختزال المشاعر والأحاسيس مع براعة التفاصيل الدالة والمكثفة والموضوعة بعناية حرفية، لتقديم وتحليل اللقطة / الشريحة القصصية/ الكادر، اعتمادا على تذويب عنصر الزمن بفعل تلك التفاصيل المستمرة والمتوالية سواء بصيغة المضارع أو الماضي أو ربما صيغة الاستباق الفعلية، لتصبح اللحظة القصصية شبه سرمدية.

ذاك الالتباس الذي يشعل حيرة القاريء/ المتلقي، عندما يباغته الكاتب بهذا المصطلح المحير (ق.ق.ج)، مقترنا بنصوص قصصية بالغة الرهافة والاختزال والتركيز، وإن لم تلتزم بالنسق الجديد لمفهوم القصة الومضة أو ما هو أشبه بالتوقيعة الشعرية التي تعتمد على عدد محدد جدا من الكلمات والتعبيرات الوامضة التي تنحو نحو التجريدية، والتي ربما احتوت على الحكمة أو العظة أو المباغتة الكاشفة الصاعقة واللحظية العابرة، ودونما عمق جذري لمفهومها الفلسفي والنفسي والواقعي، وارتباطها بالذات المؤرقة أو فعل القص الإيجابي، كسرد متنامي..

❖❖❖

وتأتي المجموعة القصصية "التماهي" للقاص العراقي" هيثم بهنام بردى" لتعبر عن هذا التوافق بين عناصر كتابة القصة القصيرة كقصة قصيرة مكتملة سرديا، وبين سمات (ق.ق.ج) بمالها من عوامل التركيز النفسي والدلالي على نحو من تفجر اللحظة الزمنية وانتشار صداها، لتصل إلى حد الذوبان، أو التماهي مع مفردات هذا العالم الخاص/ العام، المتمثلة هنا في مفردات النص القصصي، لتعانق معاني متعددة وصورا متعددة للحياة بمفهوماتها المتباينة، ما بين حقيقتها الواقعة، وحقيقتها المضادة/ الموت، فيما بين بدايات النصوص ونهاياتها الدالة المغرقة في سديمية الحياة، وكونها فلسفيا واقعيا ومعنويا مرحلة انتقالية، وما بينهما من تفاصيل دالة موحية.. ومن خلال هذا المفتتح السردي لنص "نيرفانا"، فضلا عما تحمله دلالة العنوان وتوظيفها لتجسيد الحالة.. ، التي يلج بها القاص غمار دهشته مع الحياة/ النص القصصي:

"دخلت بعد أن خلعت خفي، رأيت... أرضاً فسيحة مسيجة بهياكل جرداء لأشجار العوسج، وقد تخاصمت مع الحياة، بدت من بعيد، وهي تتطامن نحو الأفق الرمادي والسماء الرصاصية أشبه بلوحة تجريدية لم تتجل لفنان من قبل..".

بتلك المفردات والتفاصيل الموحية والمجسدة في ذات الآن للرمادية، معنويا وماديا، من خلال صورة/ لوحة، يشتغل عليها وعي القاص، لتشكل تلك المفردات هذا الحس بالاغتراب، كبداية، تشتعل فيما بينها وبين نهاية النص تفاصيل أخرى متعددة دالة على وجود نمط/ شكل من أشكال الحياة المتخيلة/ الموازية، بمعناها النفسي/ التجريدي بحسب الاتكاء على عنصر الصورة/ اللوحة التي تتحول إلى مشهد متحرك على نحو من

التشابك والرؤية المكرسة لما يعتمل بأغوار النفس وشعورها بالدهشة المقترنة بالاغتراب والرهبة والوحشة، ما يشكل نسيجا نفسيا بالغ التعقيد، ومن خلال تلك العبارات الوامضة وتراكيبها اللفظية المقترنة بتلك الحالة، من حيث هي نسيج لا ينفصل..

"ملامح يتشابه فيها رجع الصدى لحالة الفزع والترقب والهرب من نار تشب من نقطة غائرة في الثرى، أغوار الأرض هي مرجعيتها، والملامح لا مناص، دائمة البحث عن إجابة لعلامة الاستفهام التي تتشكل في ذاكرتهم عن معنى وجودهم وسط هذا الأديم الموحش ومعنى وجود هذه النار التي لا تتغذى من غصن أو وقود أو حشايا الخرق، بل من شيء آخر، ربما من مشيمة الأرض الجرداء.."

حيث تتسم الملامح التي تتراءى للسارد/ المجموع، للمجموع على نحو من الضبابية والاشتباك دلالة على فلسفة محددة نحو الحياة وفهمها من خلال فعالياتها العصية على الفهم، بالداخل المصطبغ بصراعات الخارج المريرة، والتي ينسلخ منها كيان، ربما كان كيان السارد/ الرائي، الذي ربما مثل هنا الضمير الجمعي، أو ضمير الذات المطلقة الباحثة عن خلاصها وتطهرها بالنار؛ فيروم الرغبة في الاصطلاء بنار الحياة نزوعا/ معراجا نحو التطهر.. ذلك المنزع الذي يمثل خروجا من دائرة الخوف والرهبة والوحشة..

"يتبدى تحت خيمة الليل مثل عمود من ضياء، يدخل النار، ترتديه بدءً من قدميه الحافيتين صعودا حتى الهامة، وكلما ارتفعت أسنتها تركت خلفها ناسوتا يتحول إلى كتلة من كائن أشبه بتمثال من سنا، وقليلا قليلا، يرتفع محاطا بهالة من نور نحو السماء.. "

يبدو هنا اعتماد القاص ، صيغة الفعل المضارع المتوالي: (يتبدى، يدخل، ترتديه، يتحول، يرتفع) كسمة من سمات الحركة الدؤوبة المستمرة المتوالدة مع التكثيف والتقطير، في نقل الحركة، مع الاستمراية والديمومة، وكعنصر من عناصر الصورة وحركتها في مشهدية سردية تتحرك ظلالها على خلفية عملية بصرية ممتدة، في حين يظل عنصر الزمن متماهياً وذائباً في المشهد بصورة تصل إلى حد تلاشيه، أو عدم الإحساس به، فهنا يتجلى الزمن في صورة غيابه، والتي ينعزل فيها المكان الجديد بكل مقوماته ومفرداته الجديدة المكتشفة من خلال / ناتج عملية التطهر، حيث يتحول أديم الأرض إلى: "أيكة تتسربل بالورود والتين والزيتون"، والفضاء إلى: "قوس قزح"؛ لتكون النهاية مكرسة للمفهوم النفسي العميق الذي التحف بفلسفة جديدة للسارد/ الرائي/ المخلص، هي فلسفة الخروج الآمن، على نحو ما يقول، معمقا أثر تطهره المأمول: "خرجت، لم أنتعل خفي، التفت، رأيت.."..

لتتحول صيغة الفعل والحركة إلى الماضي، حيث ينتهي النص، وتكتمل الرؤية، بما يؤكد على تحقق الوصول إلى مرتبة التوحد مع تلك الذات/ الكيان، أو التماهي معها، أو تقمصها على نحو من التباس يشعر حيرة المتلقي..

فما بين الدخول والخروج والرؤية/ التحقق، وقعت تلك التفاصيل المتشابكة التي استفاد منها النص، لتكريس مضمونه النفسي الفلسفي، لمعانقة الحياة/ استبطانها بشكل مغاير مثير للدهشة، ذلك المفهوم الذي يرتقي ارتقاءً جديدا في نص "عالم وردي" من خلال عنصر المكان؛ حيث يتحول الفضاء المكاني من السديمي المغرق في تفاصيل عامة مشتبكة على

نحو من العنف واللغط النفسي والمادي، كما في النموذج السابق، إلى السديمي المتجذر في النفس أو المكان الضيق المحدد بغرفة صغيرة، والذي ربما إلى تجسيد وتأكيد فكرة القرين أو استنساخ الروح، أو انقسامها على حد السواء، لتطل على ذاتها من منظور نفسي يعانق أيضا المفهوم الفلسفي للتعامل مع الذات ، كنمط جديد أيضا من أنماط الوجود، الذي قد يؤدي إلى حالة من الانفصام، أو التوحد على حد السواء، وأيضا من خلال تلك التفاصيل/ المنمنمات:

"وجد الرجل ملقى على بلاط الغرفة، حجرة مسدلة الستائر يكتنفها الغموض والفوضى، التلفاز يعرض صوراً للرسوم المتحركة، والمذياع مكتو بسعار أغنية مجنونة، وكل شيء في تفاصيل الغرفة يدل على أنها كانت ميداناً لصولة تقاتل فيها الدولاب والفرش والوسائد والطنافس"

هنا تلعب التفاصيل المادية الدالة دورها في فضاء مغلق، يختلف تماما عن الفضائين المتفاوتي الاتساع في النموذج السابق "نيرفانا".. حيث يشتعل الصراع الداخلي بين الأشياء المادية/ الجماد، اعتماداً على أنسنتها أو تشيؤها وإسقاط ما يود صبغه على المادي من خلال المعنوي، ليعطي انطباعاً حقيقياً راصداً لما تعتلج به النفس ذاتها، وكإسقاط على أزمتها أو ما يعارك بداخلها، فالكل تضافر على إحداث هذه الفوضى التي بثها السارد/ الرائي من خلال مفردات (التلفاز، المذياع، الدولاب، السرير، الفرش، الطنافس)، وذلك على المستوى الظاهري لإيقاع الكلمات من ناحية، ومن ناحية أخرى على المستوى الدلالي الذي تثيره ظلال هذه المعاني الجامدة من خلال اعتراكها وحركتها المتخيلة، التي ربما اقتربت

من مفهوم "الواقعية السحرية"، ومن عوامل تثير الحواس السمعية والبصرية، فضلاً عن مفردات الحياة أو الموازية لها داخل الغرفة التي يدور فيها الصراع المتخيل داخل المكان/ خارج الذات، والمتجسد معنوياً داخل الذات، تأثراً بضغوطها الخارجية.. لتتحقق في نهاية النص أيضاً، فكرة "المعراج" المرتبط بالـ "توحد"، من خلال حيلة إخبارية/ رسالة، تقريرية، يوظفها السارد هنا يؤكد على الاندماج بين الفكرتين كطريق للخلاص، والهروب. أيضاً من هذا العالم/ الحياة الفوضوية إلى حياة أسمى/ عالم أرحب، حيث ينطلق النص/ سارده من الفضاء الضيق/ الفوضوي، إلى الفضاء المفتوح/ "العالم الوردي"، بما يحقق قدراً كبيراً من التماس بين النموذجين، حيث تقول الورقة/ الأثر الباقي من الذات، من خلال الغيبوبة/ حالة الصرع والتخفي في دهاليز الغياب عن الحيز الضيق للمكان:

"... إنه يشبهني تماماً، يمسك بيدي، ونطير إلى عالم.. آه.. كم هو جميل هذا العالم الوردي"

ذاك العالم الذي يتجسد في نص "ما كان حلما"، في صور الائتناس بأرواح الراحلين، والاختلاط بأطيافهم، وربما التماهي معهم، وهم الذين يتراءون للرائي/ السارد، أو المسرود عنهم المتبادلين الأدوار مع شخصية السارد/ الرائي، حين تلح تفاصيل الحياة المستمرة من خلال الذكريات التي تتزاحم في فضاء النفس/ المكان الأثيري بمسبباتها المادية والمعنوية، ودلالاتها المشعة التي تصل بالنفس لاجتياز تخوم الغربة مع من رحلوا، ليتحقق حلم المزاوجة بين الواقع والمتخيل، العالم الواقعي/ الحياة، والعالم الغيبي/ الموت، حيث لا انفصال بينهما في وعيه الاجتماعي

والإنساني، والفلسفي الفطري الذي يتجذر في نفوس المجموع ووعيهم، وحيث يقول:

"تتزاحم في الفضاء رائحة: السعوط والقهوة المرة والينسون والبيبون والهيل والشاي السيلاني، والأحاديث والذكريات، والآهات، والأغنيات، والمواويل، حتى أن الرجل أقسم أنه في أوبته من المدينة فجرا، لم يكن يحلم قطعاً، حين شاهد والده وخاله المتوفيين منذ عقدين من السنين، يخرجان كتفاً لكتف من بقايا المقهى المسحور المستوحد في طرف القرية"

حيث تستدعي التفاصيل من خلال حاسة الشم، بتلك الروائح المميزة التي تمثل ثقافة حسية تتميز بها الأماكن ودالة عليها، وتشع من خلال حضور زخمها المتوارث والممتد والمرتبط روحانياً بحقب زمنية تتماهى ويتماهى فيها الأحياء مع الأموات من خلال المكان ومن خلال فلسفة عدمية بنمو فيها الحس بالتلاشي والتضاؤل قياسا للروح التي كسرت حاجز الوجود المادي إلى حيث رحابة المعنوي الروحاني المغلف بوعي عقائدي ضارب بجذوره في وعي جمعي إنساني، يثري هذا الحس الإبداعي السردي المرئي والمتخيل، من خلال هذا الربط واستدعاء التفاصيل، التي يتصاعد إيقاع تنوعها مع تصاعد النصوص السردية القصيرة التي تمثل، بهذه الحالة الممتدة، صوراً من صور التلاحم والتواشج وعدم الانفصال عن تفاصيل الحياة ومفرداتها الدالة، والمتنوعة بحسب الحالتين المادية والمعنوية، والتي تلتحم بإشكالية الإحساس بالزمن وتفاصيله التي ربما ولجت تلك الحزمة من النصوص من خلال نص "الطيف"، الذي يلعب فيه القاص على تفاصيل الزمن وحركته التي ربما ظهرت جلية في هذا الموطن، حيث يتحرك الزمن حركة نفسية مع

ساردها، الذي لا يبقى على حاله كرائي أو مشاهد يتعامل مع المشهد بوطأة حسه للزمن، فتأتي تفاصيل الزمن على نحو ما يستهل به نصه، بقوله/ غنائيته: "أمشي متأبطاً الليل".. حيث تصير مفردة الليل كدال ومترادف للزمن، كصديق/ ملازم/ لصيق، يمارس مع السارد فعل النزق ويشاركه فيه:

"ليل نزق يشاكس الشوارع والأزقة والبيوت.. ألعب لعبة التخفي مع الوقت، كلما أمسكت به صار هلاماً، لتحدده بصيرتي بالدقائق التي تستدعي الفجر"

فهنا تحل (البصيرة)، محل (البصر)؛ فيبصر السارد بها تفاصيل الزمن، يحاول الدخول من خلالها في تفاصيل الرؤية الحقيقية للوجود من حوله وفي داخله، لتواصل التفاصيل ممارسة لعبتها، ليكتشف أنه يواجه نفسه أو ذاته التي انقسمت مرة أخرى وخرجت منه، لتبرز ما آلت إليه روحه من شعور بالهرم، ومن ثم الدخول في دائرة العدم، وفلسفة وجوده من خلال الوجود ذاته، لتنتج المواجهة مع الآخر/ الذات هذه النتيجة الحتمية المخيبة للآمال، والتي تنكص السارد على عقبيه ليعود راصدا للظواهر من حوله بعين الرائي الذي انفصل عن صورته الأخرى/ الحقيقية ليرى مرة أخرى بعيني بصره، ملتحماً بالزمن المتمثل في الليل، وبما يمثله من عتمة روحية ونفسية، تتجسد بالتفاصيل الخارجية التي تتكامل معها:

"وأفرد ذراعيه وأنزلهما، كان السنا يقدح من عينيه شلالاً يهطل إلى هناك، إلى فوق، نظرت إلى الأعلى، لم أبصر سوى رؤوس الأشجار والعمارات وطلائع الشفق، عاودت نظري وحدقت به.. كنت وحدي.. "

لتتحقق إلى حد بعيد معادلة التعامل مع النص القصصي القصير، بمهارة التعامل مع تقنية التكثيف والتركيز اللتين تتوفران في متن الومضة القصصية، لكن "هيثم بهنام بردى" ـ هنا ـ يخترقها إلى حيث تكثيف الشعور النفسي واختزاله واستبطانه في مناطق وعرة من وعي الشخصية المسرود عنها أو الساردة، بالتلاحم مع التفاصيل وفلسفة وجودها من خلال أنساق متعددة من خلال: المكان (المغلق، والمفتوح)، والمشهد، واللون، والحركة (المادية والمعنوية)، فضلاً عن تفاصيل الزمن كحركة نفسية صرفة، بتلك المهارة التي تمتح من رصيد لا بأس له من التجارب الإنسانية الوامضة، التي تجنح كثيراً إلى الذات أغوارها، والتي تنطلق منها على المطلق والعام، والفلسفي والنفسي، والميتافيزيقي ..

قاص وناقد مصري

❖❖❖

محمد يونس

تقنية القص القصير جداً

في "حب مع وقف التنفيذ" لهيثم بهنام بردى

جريدة المشرق/ صفحة ثقافة/ العدد٢٧١٤ الصادرة في ٢٠١٣/٨/٧

تكونت بمرور حركة الحداثة في كيان النشاط الثقافي عامة وعلى وجه الخصوص المناحي السردية، ملامح للقصة القصيرة جداً تختلف جوهراً إلى حد ما، وتلتقي شكلاً مع القصة القصيرة، ولا يمكن أن نجعل الشكل هو المعيار الأساس في الاعتقاد أو التفريق بين النوعين القصصيين، ومن البدء يجب أن نقر بأن هناك فوارق في البناء السردي إجمالاً وحتى الشكل يدخل في هذا التفريق، ولا يعتبر التشابه في حدود النسيج الشكلي نقضاً للتفريق، بل يندرج هذا في طبيعة كيانية القصة، إلى الحد الاختلاف في جوانب أساس أكد أن القصة القصيرة جداً، هي جنس قائم بحد ذاته، وبذلك هي ليست سياقاً بل هي معيار أدبي يتمثل في شكل كتابي سردي حداثي الأفق. ولابد أن نضع معيارية في تعاملنا كتابة أو تنظيراً، هي مرتبطة بأصول الكتابة وفي رايي أجد أن القاص الأمريكي الذي يوقع قصصه باسم (أو هنري)، هو الأب الرسمي، وفي بداية صيرورة هذا الجنس في بداية القرن الماضي، تكونت فكرة عند جهتين، الأولى منهما أدبية، والثانية هي إعلامية ترتبط بالمحرر الأدبي، والأدباء وجدوا أن القصة استجابة لظروف العصر الاشمل حداثياً، قد تقلصت مساحتها، فسميت افتراضاً أقصوصة، والمحرر من جهة أخرى بعد تغير شكل الإعلام فنياً، صار هو الآخر يضع في حساباته رقم من الكلمات، وهذا طبعاً هو وما مرتبط بالجهة الأولى من رأي، قد اشتركا في تحقيق وجود جنس القصة القصيرة جداً دون قصد طبعاً، ولما تفرد أو هنري باختزال بعض الجوانب،

وأبقى القصة تعمل بزاوية قص واحدة، وبسرد سطحي لا يتجاوز الأفق الاجتماعي للغة، وجعل السرد محكوماً باتجاه محدد وسرعة عالية في الحركة نحو حل العقدة، وأيضاً النهاية أو حل العقدة صارت مفترقاً أيضاً، حيث هي تواجه الشخصية الأساس وتعرقل عملية حل العقدة، والشخصية عادة ما تكون وحيدة والآخرين خيالات أو أشباح، ومع استمرار هذا الأسلوب وتكرره، صارت ملامح القصة القصيرة جداً تتوضح تدريجياً حتى بلغت الإكتمال.

صراحة وقفت عند مجموعة (حب مع وقف التنفيذ) لهيثم بهنام بردى، متاملاً التقنية القصصية، فأجدني أول ما وجهت من إجابة، تمثلت بعنوان المجموعة، والذي هو أيقونة تعريف أو إيحاء كما يرى جيرار جانيت، وقد تحتمل أكثر من ذلك وجدتها، تحيل مباشرة إلى إجابة افتراضية لسؤالي، حيث عنوان المجموعة ليس انطباعياً او ايحائياً ولا اشارياً، وإنما فيه سخرية لم يعتدها القص إجمالاً تقريباً، ولا حتى القصص الساخرة، ويرسم ملامح للسخرية الغير التقليدية، والتي فيها مستوى فاعلاً من الصدمة، أو الانهيار التام، وتلك السخرية تكون أول الأمر مضمرة حسب طابع تقنية القصة القصيرة جداً، والتي تبان كلياً لحظة بلوغ الصدمة أو المفارقة، وكمثال تام لذلك داخل المتن القصصي من جميع الوجوه، نجد قصة (طرزان) تعطي انطباعاً كاملاً عن مقصدنا، وهي أيضاً بذات الوجه الساخر، حيث عنوان القصة ساخر، ولكن في نهاية القصة وعند وقوع الصدمة يتكشف وجه سخريته، او فعل الانهيار الغير المحسوب لمعاكسته لسياق القصة العام.

إن هيثم بهنام بردى يعي تماماً نشاطه الكتابي في حيز الإنتاج التعييني لدعم الفكرة الصائبة وتحقيق التقنية الأوجب، وأكدت قصصه هوية النص في القصة القصيرة جداً، وبشكل يقترب إلى حد ما من التسليم العلمي، وطبيعي أن الحس الأدبي لديه بجنس القصة القصيرة جداً يشكل مقوماً للتواصل والاستكشاف والابتكار داخل حدود إطار، وتجد أن أغلب القصص في مجموعته (حب مع وقف التنفيذ) تتنامى فيها مضمونية الحدث أكثر من شكله، ولكن دون توقف حركة النص، وبرغم جو بعض القصص الممتعة يحيلك إلى جنس القصة القصيرة، ولكن الأداء السردي وتوظيف الشخصية الأساس واستخدام زاوية قص واحدة وأفق سردي لا يخالف تلك الزاوية، وإن شاب جمل عدة في القصص نمط شعري للغة، ولكنه لم يسع إلى الايغال نحو البعد الدلالي، وإنما كان في حدود الرمزية المتوافقة مع نمو الحدث الآلي لمواجهة الصدمة، وقصة (الثلج)، وإن تبدو من تركيبة شكل الحدث قصة قصيرة، لكنها في إطار البناء تعبر عن مضمون فني يؤكد القصة القصيرة جداً، فوجود شخصية اخرى ثانوية لا يفقد التقنية مزاياها، وكما أن الشخصية الثانوية هنا بلا إرادة، وهذا مهم جداً في القصة القصيرة جداً، حيث عنصر إرادة الشخصية يوازي حركة السرد، ويؤهله لملامسة الضربة أو المفارقة أو المفاجأة، والشخصية الأساس هي تامة الإرادة برغم المعاناة وصعوبة التواصل للبلوغ، وكانت المفارقة هنا، حين نظر الشخصية الأساسية إلى الوادي السحيق واندهش لبعده، والقصة ممتعة في جانب الوصف والحوار الذي يخفف من مساحة مقطع الوصف، حتى لا تتوغل القصة نحو الدلالة.

إن زاوية القص هي هنا كما عين كاميرا فوتغراف ولا تسعى إلى غير ذلك، وتكتفي بسرد ظاهر كيان النص دون الايغال بتفاصيل غير مشهودة، بل أحياناً تبقى في حدود حركة الشخصية وتوجز التفاصيل المشهودة، بل أن زاوية القص في القصة القصيرة جداً تقوم أيضاً بإرجاع الدلالة إلى نسقها الأولي أو الأساس، أي تكون عنصراً أو مادة من اللغة كونها شكلاً اجتماعياً، وطبعاً ما نسميه بالإيجاز افتراضاً، صراحة هو ليس ايجازاً، بل أن السرد لا يعتمد هنا غير عضوية اللغة فقط، ودور اللغة مهم طبعاً في عموم الأجناس الأدبية، ويؤدي وظائف أصعب مما يؤدى في القصة القصيرة جداً، فمثلاً اللغة في الشعر لابد أن تتعدى كونها شكلاً اجتماعياً، كي يمكنها استيعاب المعاني وإكمال الصورة الشعرية، فيما هي في القصة القصيرة جداً مجاورة إلى حد ما تؤديه اللغة داخل التداول الاجتماعي، وهذا طبعاً ليس محاكاة أو قريب من الفكرة المرتبطة بتاريخ القص والروي، لان زاوية القص تمثل من الأصالة والجدة في نفس الوقت، فحيث القاص فرد اجتماعي والخيال الأدبي وطبيعة تكنيك القصة القصيرة جداً جوانب مرتبطة بالحداثة التي يتصف بها البعد الفني لنص، ولغة القص التي هي أداة مباشرة في زاوية القص تتيح أوسع مجال للقاص داخل فكرة اجتماعية معينة، وهذا بطبيعته يحتاج إلى خيال خصب، ومثال على ذلك، وركزت قصص هيثم بهنام بردى على استغلال تلك الميزة، وتجد ذلك تقريباً في حجم القصص يتمثل أيضاً، فالقاص لم يجعل زاوية القص مسهبة وقد يؤدي ذلك إلى ترهل القصص، وزاد النشاط الحسي وحجم مساحة الحدث في أهم التفاصيل، وبذلك كانت القصص أبهى وأروع، وتميز فيها البعد الاستاطيقي، فكانت القيمة

الجمالية للنص واضحة، من خلال الفطرة الأدبية للقاص وتبدي الحس في كيان النص القصص القصير جداً، ففي قصة (النافذة) يسرح خيال الشخصية وينادم صورة شخص مكسيكي، وحيث أن شخصية القصة شاعر، فقد أتاح له القاص أن يرسم لحظات غير تقليدية لمشهده الحياتي، وانتهت بمصادقة عصفور، والقصة نمت وانبثق فيها عامل التفكير والشعور بالاغتراب وتصاعده حتى بلوغ المفارقة، والتي كانت طبعاً تتوافق مع أحاسيس الشخصية من جهة، ومن أخرى تخالف شكل الواقع وموضوعيته، وتلك ميزة مهمة قيمياً في قصص (حب مع وقف التفيذ)، كان فيها عنصر التشويق يتبدى بأنك أمام عالم حي، وتقريباً ما من قصة إلاّ كانت مشوقة وتسحرك عوالمها.

إن بناء شخصية أرسطية قد يخدم بأي حال من الأحوال القصة القصيرة جداً في جميع الجوانب فمن القيمة الإبداعية وإلى التلقي وأبعاده في المتعة والتشويق والإحساس وكذلك القيمة الأدبية، ومؤكد أن قصص (حب مع وقف التنفيذ)، قد أكدت القصص فيها، أن الشخصية الأرسطية ليست بذات المواصفات في القصة القصيرة جداً، مثلما هي في القصة القصيرة، إنما تحتاج إلى رسم ملامح ترى بأكثر من وجهة نظر، أي أنها بملامح غير معهودة بشكل عام، ولكن في مظهرها لا يختلف عليها، فقصص مثل (الأرجوحة) وأيضاً (نمر أفريقيا)، رغم وجود بعد سياسي واضح فيهما، لا تجد الشخصية بذات الملامح التي يتطلبها الجو السياسي في النص، ففي (الارجوحة)، برغم أن الشخصية الأساس غائبة وحاضرة إشارياً، لكن هناك ضربة أو مفارقة أكدت إطار الجنس القصصي من جهة، ومن أخرى زادت القصة موضوعية ومتعة، إذ أن الراوي

العليم الذي لابد أن ينيب عن الشخصية الأساس، وقد أشار إلى الطفل الرضيع الذي بقي شاهداً على الجريمة السياسة، وأما قصة (نمر أفريقيا)، قد انتهت بذات الأسلوب الذي تتطلب القصة القصيرة جداً أن تنتهي بمفارقة أو ضربة أو مفاجأة أو لدغة، حيث يتوهم الشخص أنه نمر، وهي من أفضل نماذج القص القصير جداً ليس على مستوى القاص هيثم بهنام بردى، بل على مر تاريخ هذا النمط من القص، وطبعاً أغلب القصص هي ذات بعد مهم إبداعياً، وصورة حيوية لتمثيل جنس القصة القصيرة جداً، وتشتمل على عذوبة نادراً أن تجدها، ومتعة يسمو بها النص حتى الذروة، فيفض البعد الجمالي، وكما أن الشخصية الابداعية للكاتب كانت واضحة البصمات، وقد طورت جو القص وفق مقتضيات الرؤية الأهم والوعي الاستقرائي الضامنان للاطار القصصي من جهة، ومن جهة أخرى تأكيد سبيل التفوق في البناء التقني.

مثنى كاظم صادق

المفارقة عند القاص هيثم بهنام بردى

جريدة طريق الشعب/ صفحة ثقافة/ العدد ٢٠٣ الصادر في ٢٠١١/٦/١٣

*****

صورة الرجل الفنية في مجموعة الليلة الثانية بعد الألف

جريدة التآخي/ صفحة أبعاد ثقافية/ العدد ٦٢٠٧

الصادر في ٢٠١١/ ١١/٣

المفارقة عند القاص هيثم بهنام بردى

المفارقة لغة: هي التمييز أو التباعد بين موقفين متباينين، أما في الاصطلاح فهي عدول على مستوى المألوف؛ لكي يلتذ المتلقي بكسر أفق التوقع، وتضرب جذور المفارقة عند القدماء بدائرة التقابل والتضاد، ويشير الجاحظ في حكاية مشهورة له في البيان والتبيين إلى أنه لو تحدث رجلان بنفس القدر من البلاغة والفصاحة والبيان، وكان أحدهما سيدا جليلا ذا ثياب نبيلة وحسب ونسب، وكان الآخر وضيعا مغمورا رث الثياب لحكم الناس للوضيع المغمور على السيد المشهور لوقوع الاحتقار له في نفوسهم؛ ولأنه بحسب الجاحظ (ظهر منه خلاف ما قدروه له؛ لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع). وبعد فهذه قراءة تنفيذية للمفارقة لمجموعة من القصص القصيرة جدا أبدعها هيثم بهنام بردى ووسمها بـ (حب مع وقف التنفيذ) إذ يسلط القاص الضوء في مجموعته هذه على المفارقات بتقنية فنية مدهشة، حيث يماهي القاص ما بينه وبين شخوص قصصه ففي قصة (حب مع وقف التنفيذ) يشعرنا القاص الذي اختار هذه القصة عنوانا لمجموعته، يشعرنا بأن الأرض لا ترحب بالحب مثلما ترحب به السماء!! من خلال تعكير صفو اللحظات الحميمية بين حمامة وذكرها من قبل قطة بيضاء مشاكسة مما حدا بالطائرين إلى الطيران بعيدا في السماء وأغلب الظن أن هذه القصة هي (مهماز) هذه المجموعة وإذ نتوقف عندها نكون قد استجبنا لما أضمره القاص باختيارها عنوانا لمجموعته،

فهي جوهرة تاج المجموعة التي كانت أحدى أهم لبناتها المفارقة إذ إن (حب مع وقف التنفيذ) هو عنوان موزع على ثنايا قصص هذه المجموعة أو هو إطار عام يؤطرها بجدلية ثنائية فعلى سبيل المثال لا الحصر بطل قصة (الثلج) أحب الوصول إلى القرية/ مع وقف تنفيذ الوصول!! وبطلة قصة (صدى) أحبت في لحظة محمومة أن يأتي زوجها/ مع وقف تنفيذ المجيء!! وبطل قصة (ذكريات) أحب رجوع شباب زوجته/ مع وقف تنفيذ الرجوع!! وهكذا دواليك موظفا منغصات الحياة وشوائبها بمنع تنفيذ الرغبات المكبوتة في النفس الإنسانية. وإذا كانت المفارقة ترتبط بالحيز الفكري المثار عند المتلقي عند قراءة النص فحسبنا من القاص أنه يخترق (المتعارف عليه) لاستثارة المتلقي وتحفيز ذهنه ففي قصة (الثلج) رجل يحمل صاحبه المريض على كتفيه في أرض ثلجية ممتدة يحلم بالدفء والوصول إلى القرية (لا بأس يا صاحبي، لم يبق سوى تسلق هذا الجبل ونصل القرية) ص ١٦ إلاّ إنهما بعد الخطوة الأخيرة لم يجدا سوى الثلج!! وجبل ثانٍ باسق ثم قال مهوناً عليه (لا بأس لم يبق سوى تسلق هذا الجبل ثم ننحدر نحو القرية) ص ١٧ فالمفارقة هنا أوحت بغياب الأمل (القرية) لتعدد رمز الهداية (الجبل) من خلال مفارقة الموقف واللفظ فالحوار قد أخذ بعداً مختلفاً على الرغم من تشابهه في اللغة المستعملة لكنه أحدث المفارقة لاختلاف الموقف، حيث ينفتح القاص هيثم بهنام بردى في قصصه على لغة تدفع النص إلى توليد صور مشهدية مصغرة ولعل قصة (الهاجس) مثالاً على ذلك فبطل القصة يشعر بارتطام شيء ما بسيارته برؤيته نقطة دم على زجاج السيارة الأمامي فيدفعه الفضول للنزول ليكتشف أنه اصطدم بحمامة ثم تتولد المفارقة عندما رأى (الشارع والزرع المحصود الذي يحاذي الشارع من الطرفين والسماء الزرقاء.... حمائم

مقتولة) ص ٣٠ فيمزج القاص هنا معقولية الحدث من جهة بلا معقولية الوقوع من جهة أخرى. أما مفارقة الحياة والموت فمعادلة صعبة نجدها في قصة (الرقصة) التي يخيل إلى بطلها بأنه يرقص مع زوجته الميتة داخل سرداب البيت ثم يصحو فجأة فيروي ويقول: (فتحت عيني وحملقت مذهولاً، كنت نائماً على أرضية السرداب عارٍ حتى من جلدي، والماء الآسن يحتويني، وأحمر الشفاه يصبغ جسدي) ص ٥٣ باحثاً بما وراء الوعي نحو السعادة فيعمد القاص هنا إلى وضع أحمر الشفاه على جسده موحياً بـ (مقلب) ما من أجل إكمال استيفاء الصورة الدرامية بتصويره تعاطف الإنسان وشوقه إلى من يحب، أما القصتان (طرزان) و(الساحر) فهما تمثلان الإحاطة بنوازع النفس الإنسانية التواقة إلى التجربة والمحاكاة بحرص القاص على اقتناص الأحداث مهتما بأدق التفاصيل بتصويره لقطات قلما تحظى باهتمامنا ولاسيما عند أطفال هذه القصص الذين قضى أحدهم وجرح الآخر بتسلية مؤلمة. إن المفارقة في هذه المجموعة كما أظن . هي إعادة هيكلة لما هو مألوف لتكوين صورة غرائبية وحسبنا في الختام قول جوته: (إن المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق).

صورة الرجل الفنية في مجموعة الليلة الثانية بعد الألف

قلما قُرأت موضوعة صورة الرجل الفنية في القصة القصيرة جداً، ولاسيما إن شخصية الرجل في السرد تعد مركز استقطاب الأحداث غالباً، فهو الأول في الخليقة، وله حضوره الواضح في الحياة، وإذ نأخذ القاص المبدع هيثم بهنام بردى، ومجموعته القصصية الموسومة بـ ((الليلة الثانية بعد الألف))[1] بعده أحد القصاصين المهمين في العراق، الذين يتواصلون مع القصة وينافحون من أجلها، مع الاعتراف بالفضل لسواه

من أدبائنا، فضلاً عما تنماز به لغته، من تبسيط، واختزال وعمق، وبما تتسم به، من اتزان وصفاء يخلو من الزيادة المجانية، وبروز هذه الثيمة (صورة الرجل الفنية) في مجموعته هذه، على أنني اعترف بأن عنوان هذه المدونة، كبير جداً وواسع لا تسعه هذه الورقة النقدية، فحسبنا من القلادة ما أحاط بالعنق. لمفهوم الصورة مسميات، وتنظيرات كثيرة؛ نظراً لأهميتها في النص الأدبي، قديماً وحديثاً، ولعل أفضل تعريف للصورة هي: ((تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيأة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني، بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته))[٢] ويؤدي تبادل الحواس، والتجسيد والتشخيص، دوراً مهماً في صنع الصورة، ولاسيما الصياغة التي تخلع على الأفكار والمشاعر ظلالاً، تأخذ سبلها لعرض أفكار الأديب ومشاعره، عرضاً أدبياً مؤثراً فيه طرافة ومتعة وإثارة[٣]. يرسم هيثم بردى صورة الرجل الفنية في قصصه، مستعيناً بفنون البلاغة ولاسيما التشبيه؛ فيحدث بذلك عملية تقشير (غير تامة) لشخصية (الرجل) وتقديمه للمتلقي، الذي بدوره سيتمم . بحسب فهمه وإدراكه الباقي . وإذا كان التشبيه هو عقد موازنة بين شيئين مختلفين؛ لوجود مشترك بينهما في صفة معينة بأداة تفيد التشبيه[٤] فلا بد أن لا تقتصر أهمية التشبيه على الإيضاح والتزيين فحسب، بل هو أبعد من هذا؛ لأنه ينغرس في أعماق الوجدان الإنساني[٥]. ففي قصة (الأعجوبة) يستغل القاص التشبيه لإظهار صورة رجل مسن قد تهالكت دارته الطينية، التي كانت في يوم ما عامرة؛ فعصفتها الأيام، واستحالت إلى كومة من الحجارة، إلاّ حائطاً بقي واقفاً فـ ((تدور العينان الحجريتان، يراه في تفرده متهالكاً كأرملةٍ في مقبرة مقفرة)) ص ١٣ حيث يحاول الرجل المسن، احتضان الحائط عبثاً، فيقع الحائط عليه فيموت. شّبه القاص هنا

الحائط بالأرملة في مقبرة مقفرة؛ لإضفاء طعم الحزن على فقدان شيء عزيز وإظهار مدى تعلق الرجل بماضيه، ببيته، الذي ولد من أصابعه، ويزيد ذلك حزناً وجه الشبه (مقبرة مقفرة) فهو لا يدع المقبرة تمر بسلام دون أن ينعتها بالمقفرة؛ وكأنه أراد أن يسلبه كل شيء لوضعه في موضع النهاية (الموت) مندمجاً مع جدار بيته المتهالك. تنماز نصوص هيثم بهنام بردى بلغتها الشعرية العذبة، المستقاة من ثقافته ومرجعياته المعروفة في الأدب شعراً ونثراً فـ ((اللغة الشعرية في مفاهيمها البسيطة تأتي نتيجة التلازم الحاصل بين الشعر والنثر للدرجة التي لا يمكن معها تصور ماهية الشعر إلاّ من خلال ماهية النثر))[٦] وفي ضوء الموهبة والرؤية التي حباها الله تعالى لهذا المبدع؛ فإنه يتعامل تعاملاً فعالاً مع لغته ومحيطه، ولاسيما عندما يريد أن يقدم شخصية الرجل فنراه يستعمل أفضل الألفاظ رقة وسهولة، فضلا عن قدرته على الإيحاء؛ لتكون ذات الرجل هي الكف التي تقبض على الإطار الروحي للصورة. لم تنسلخ نصوص القاص عن تراثها الأصيل، فأخذ على عاتقه توظيفه في قصصه؛ ليرفد النص بألفاظ حية متجددة أدت إلى نمو لغته لخدمة الشكل والمضمون في تقديم صورة الرجل، ومن ذلك قصة (عشبة كلكامش) التي يختتمها بالاستفهام التصوري ((لماذا لم يأكل العشبة حال خروجه من الماء... ثم يهتفون بأسى: آه... ياكلكامش.)) ص ١٥ في أمنية مصحوبة بتنهيدة مؤلمة وحسرة تنسحب إلى المتلقي ليشارك بها وكيف لا؟ وحب البقاء والخلود عالق في الذهن البشري ولاسيما أن تنازع الموت والحياة يمثلان اتجاهين باطنيين في ذات الإنسان / الرجل كما في قصة (نظرة قصيرة فقط) عندما ((دخل الرجال غرفته وتناولوا جسده ثم وضعوه في جوف قماش أبيض وأنشأوا يخيطونه حتى غاب في ثنايا هذا البياض

السرمدي حملوه ووضعوه في التابوت البارد ألقى عليهم نظرة قصيرة فقط ثم عاود الحراثة)) ص ١٦ . ١٧ فالرجل عنده يعمل، يكد، يتعب، لكنه في ذات الوقت رجل غامض، مبهم، أسير كيانه، وذاته الحيرى الباحثة عن أسئلة الوجود الخالدة التي تصطرع في داخله. أما الطبيعة فغالباً ما ينقاد القاص لها لتأصيل هوية الرجل وانتمائه إليها فقد عاش في كنفها أجداده وربما قد شارك فيها معهم، حيث الجبال والمراعي، وهذا ما حدا به أن يستعين بمعجم الطبيعة الثر؛ لأن الطبيعة هي المعلم الأول الذي يلهمه فنرى نصوص القاص تزدهي فيها الطبيعة ويوظفها لدلالات رمزية كما في قصة (محطات) التي تمثل مراحل حياة الإنسان وجدليته مع الطبيعة عندما يقف طفلاً أمام لوحة ((تمثل شجيرة متسربلة بأوراق خضر)) ص ٢٥ ثم شاباً أمام لوحة ((تمثل شجرة باسقة)) ص ٢٥ ثم كهلاً كي تكون الشجرة ((شجرة معمرة)) ص٢٥ ثم الوصول إلى النهاية الحتمية المعروفة، لبلورة تصور حول حياة الإنسان الذي هو صنو لهذه الشجرة، ويميل القاص ميلاً صريحاً إلى ألفاظ الطبيعة لتأثره بها فنجد معجماً للطبيعة عند القاص على سبيل المثال لا الحصر (جبل / شجرة البلوط / الغيوم الربابية / مطر مدرار / صقر / حمامة .. إلخ) إذ نسج منها صورة للرجل الذي تسمو نفسه الإنسانية بالمشاعر المرهفة العذبة اللامتناهية وقد غدت صورته أكثر رهافة في قصة (دعموصة) عندما أخذته الرحمة بهذه المخلوقة التي كادت أن تموت من شحة الماء فـ ((تفتح فمها أكثر وتتوسل الحياة الراحلة بالبقاء فترة أخرى)) ص ٣٤ فيتذكر ((صوراً شتى لبنىً أنسنية غضة محتضرة تنتظر من يمنحها فرصة لشهيق إضافي)) ص ٣٤ ليهب للإنقاذ فلم يجد سبيلاً للماء المناسب للحفرة الصغيرة فـ ((فتحت بنطالي وأفرغت مثانتي في الحفرة ثم.. رأيت

الجسد المغزلي يسبح في الماء الرغوي بفرح طاغ بان في حركات ذيله اللولبي)) ص ٣٤ فمنحها بذلك فردوسها المفقود (الماء) فاختزل بذلك صورة المنقذ من خلال جزء جغرافي صغير (الحفرة)، أما السائل المبحوث عنه (الماء) فله قيمته الرمزية، فهو مادة ضرورية للحياة والخصوبة. الرجل في هذه القصص القصيرة صوفي من سلالة الأرواح، يتشارك مع الآخر في ثنائية الفرح / الحزن كما في قصة (الصمت الفارغ) حيث يقول: ((فأخذ الرجل يشارك الكراسي والستائر المعدنية واللوحات وتماثيل الأبواب الموصدة بكاءها المرير)) ص ٣٧ إن المجموعة القصصية هذه قد أُنتجت كي يكون فيها النص، نص صورة فنية، نجح في تشييدها القاص للرجل، حيث سار به إلى فضاء التشابك، والذوبان، والتماهي، معبراً عن قلقه، ولهاثه نحو الحلم، الذي ينفتح على حرية اللاشعور. إنَّ مجموعة (الليلة الثانية بعد الألف) برزت فيها الصورة الحسية والذهنية والرمزية للرجل بشكل فني، شيدتها لغة القاص التي انمازت بالشعرية العالية.

❖❖❖

الإحالات /

١. الليلة الثانية بعد الألف، قصص قصيرة جداً، هيثم بهنام بردى، سلسلة يصدرها اتحاد أدباء نينوى على نفقة المؤلف ١٩٩٦ م.

٢. الصورة الفنية معياراً نقدياً، منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ط١ ١٩٨٧م ص ١٥٩.

٣. فصول في البلاغة د محمد بركات حمدي أبو علي، عمان الأردن ، دار الفكر والنشر والتوزيع ١٩٨٣م ص ٢٤١.

٤. فن التشبيه، علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦م ج١ /ص٣٥ .

٥. ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث د نصرت عبد الرحمن مكتبة الأقصى مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية عمان، ١٩٧٦م ص ١٠ .

٦. اللغة الشعرية . دراسة في شعر حميد سعيد . محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط١ ١٩٩٧ ص ١٤ .

د. نادية هناوي سعدون

هاجس الكينونة وفلسفة الهوية في القصة القصيرة جدا
مجموعة التماهي القصصية أنموذجاً

مجلة (ديالى) للبحوث الإنسانية/ العدد ٥٤ الصادر عام ٢٠١١

مقدمة

ولد القاص هيثم بهنام بردى في محافظة نينوى عام ١٩٥٣وهو عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق وعضو اتحاد الأدباء والكتاب العرب وتعد رواية (الغرفة ٢١٣) أول رواية منشورة له عام ١٩٨٧.

وقد امتاز القاص هيثم بهنام بردى بذلك الخط الإبداعي المميز في الكتابة القصصية القصيرة جدا وقد مارس الكتابة النقدية أيضا في كتبه (قصاصون عراقيون سريان في سيرة القصة العراقية) ٢٠٠٩ و (الذي رأى الأعماق كلها) و(انثيالات) ٢٠٠٧.

وتنتمي مجموعته القصصية (التماهي) إلى جنس القصة القصيرة جداً بوصفها فنا إبداعيا ولونا نثريا له أسسه ومبادئه كما أن له تقنياته الخاصة التي يتم توظيفها في خدمة الأدب.

وقد جعلها القاص في قسمين ضم الأول الذي عنوانه الحياة سبع عشرة قصة قصيرة جدا واشتمل القسم الثاني الذي عنوانه مارس على ست عشرة قصة قصيرة جدا.. وقد صدرت هذه المجموعة في طبعتها الأولى عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد عام ٢٠٠٨..

ولأجل تحليل تلك القصص والوقوف على بنائية كل واحدة منها عمدنا إلى اعتماد النظر السردي في كشف تعالقات البناء النصي والسيميائي بحثا عن دلالات الكينونة وأغوار الهوية وبناءً على أربعة محاور هي:

١. القصة القصيرة جداً.

٢. بين القصة والقصة القصيرة جداً.

٣. بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً.

٤. البناء السردي في التماهي.

١. القصة القصيرة جداً

لا يخلو التغريب القصصي من التجدد والظهور باستمرار فهو إبداع يتجدد بتجدد الحياة، ولأن الكاتب هيثم بهنام بردى مبدع فهو متجدد ويتجسد تجدده في التجريب السردي في كتابة الرواية والقصة القصيرة تارة والمسرحية أخرى والقصة القصيرة جداً ثالثة.

وهذا النوع القصصي الأخير وان كان لا يزال بكراً لم ينضج بعد عند أغلب قصاصينا وكتابنا إلاّ أن ذلك لم يمنع الروح التجريبية لدى القاص من المغامرة وتجريب هذا الشكل من الكتابة.

ولأنه مارس كتاب القصة القصيرة لم يجد بداً من تجريب الشكل الثالث من أشكال القصة وهو القصة القصيرة جداً وقد جاء تجريبه متوزعا في ثلاثية محورية هي الشاعرية والفانتازية والرمزية.

ونستدل في إطار هذه التعادلية التوازنية أن القاص عارف بما يفعل ومدرك للأرضية التي يجرب عليها فقد وسم مجموعته القصيرة جدا ب(التماهي) موظفاً تقنيات السرد التقليدية منها والحداثية أيضاً كالاسترجاع والاستباق في بناء الزمن ومقاطع الوصف والحوار وتشكيلات الصورة والحذف فضلاً عن الامحاء والمفارقة .

ومن هنا نلمس التحدي الذي يواجهه كاتب القصة القصيرة جداً، هذا التحدي الذي لا يلمسه من يمارس كتابة فنون القصة الأخرى وان كان بدرجات مختلفة.

وقد كتب نقاد كثيرون عن هذا الفن مثل د. نجم عبد الله كاظم[١] وباسم عبد الحميد حمودي وأحمد جاسم الحسين[٢]، د.يوسف الحطيني[٣].

واهتم الدكتور جميل حمداوي[٤] بفن القصة القصيرة جداً والتنظير لها وذلك في كتابه "من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) وهو يعني بالمقاربة الميكروسردية "micro narrative " تلك المنهجية النقدية الأدبية المرنة والمنفتحة التي تدرس القصة القصيرة جداً في ضوء مكوناتها الداخلية وشروطها الخارجية اعتماداً على مجموعة من المستويات المنهجية الداخلية والخارجية مع الاستعانة بمجموعة من المعايير والمقاييس والضوابط النقدية والمصطلحات النقدية الإجرائية، سواء أكانت أصلية مقترنة بجنس القصة القصيرة جداً أم دخيلة ومشتركة مع باقي الأجناس الأدبية والفنون الأخرى"[٥]. وعنده أن هذه المقاربة تخضع لخطوتين هما مرحلة المكونات ومرحلة السمات[٦]..

٢. بين القصة والقصة القصيرة جداً

إن هذا اللون القصصي حديث النشأة وهو وسيلة تعبيرية جديدة متميزة في الأسلوب لم يجربها نجيب محفوظ وقل نطاق كتابتها عند الجيل الأول من القصاصين العراقيين ويقف نوئيل رسام في مقدمة المحاولات الجادة للكتابة في هذا الفن.

وكان آرنست همنجواي أول من أطلق مصطلح "القصة القصيرة جداً" على إحدى قصصه عام ١٩٢٥م، ولم يرد مصطلح القصص القصيرة

جداً إلاّ في ترجمة كتاب "انفعالات" لنتالي ساروت التي ذهب الكاتب نهاد التكرلي إلى تسميتها بـ"لرواية" وأضاف لها فتحي العشري قصص قصيرة جداً[٧].

والقصة القصيرة جدا فن إبداعي وجنس أدبي ولون نثري فني له أسسه ومبادئه كما أن له آليات معينة وتقنيات خاصة يتم توظيفها في خدمة هذا الجنس الأدبي.

ولعل أهم سمة يجسدها هذا اللون القصصي القصير هو التكثيف والاقتصاد وقد يسميها بعضهم بالأقصوصة وقد تسمى القصة الصاروخ..

وإذا كانت القصة القصيرة فناً قصيراً لا يمتد إلى أكثر من عشر صفحات، فإن القصة القصيرة جداً فن أكثر اختزالاً وتكثيفاً لا يمتد نفس كتابتها إلى أكثر من صفحتين وقد مارس الكاتب الأمريكي جون أوهارا "كتابة الأقصوصة في صفحة ونصف الصفحة، وتزدحم الصحف الآن بالقصص التي يقرؤها الناس في خمس دقائق"[٨].

وفي هذا الجنس القصصي تقل الشخصيات والأحداث فهي لا تمتد ولا تتشابك لان الكاتب ينصرف عن رصد الواقع الخارجي من خلال الغوص في أعماق الشخصية وفكرها ووجدانها.. وقد تشيع الأحلام والتخيلات البعيدة والذكريات المختلطة[٩].

وإذا كانت القصة القصيرة ذات توزيع موحد للوحدات كل وحدة تأخذ ما يناسبها من الإضاءة أو التعتيم، فإن القصة القصيرة جداً غير ذلك، ففي هذا النوع من القصص لا تسلط الأضواء إلاّ على ما يبغي الكاتب إظهاره، ويترك الجوانب الأخرى مظلمة بغية تحفيز القارئ وحمله على الاستدلال والتأمل، وصولاً إلى إنارة الجوانب المعتمة التي يتركها

القاص، أو كما يقول باشلار: "نرى صوراً تنتج صوراً نحتفظ بصورة في ذاكرتنا وهكذا أي أن الصورة هي كل شيء عدا كونها النتاج المباشر للخيال"[١٠].

ومن هنا فلا تقسيم منطقي متسلسل ولا توزيع وحداتي متعادل، وقد يخلط بعضهم بين القصة القصيرة والرواية القصيرة منشغلين بمسألة الحجم وعدد الصفحات، ولعل فارقاً جوهرياً بينهما ألا وهو إيقاع الموقف المكثف المعنى الذي للأسف ليس له أسس تضبطه أو معايير ترسم له..

وقد يرتبط الإيقاع ".. بحركة الأحداث وتطور الشخصيات وتصوير الجوانب النفسية. وينوع القاص في قصته بين السرعة في الحركة والبطء، فإذا رجع إلى الوراء في الزمن ليبعث فنياً ما من شأنه أن يجلي الموقف فعليه أن يكون سريعاً حتى لا يقف الحدث طويلاً"[١١].

كما لا يستدل على الفارق بين الرواية القصيرة والقصة القصيرة، إلاّ بالإحساس والتذوق الفني، وإذا كان ".. الموقف الروائي له إيقاعه الهادئ المتمهل.. فان الموقف الاقصوصي بالسرعة ونثر اللمسة الدالة والكلمة الموحية "[١٢].

وقد يتوغل فن القصة القصيرة جداً في الجوهر لا في الظاهر ويسعى نحو العلل لا وراء المعلولات عبر تسخير الرمز والتجريد واللامعقول والفانتازيا ويبقى للكاتب حرية الاختيار التي " لا تحدها القواعد كل التحديد وعبقريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التي يختارها أو على الانتفاع بكثير من الطرق التي يزاوج بينها في قصته"[١٣].

وهناك خلط فني آخر ينبع من ظاهرة التداخل الاجناسي في انفتاح النص السردي على النص الشعري بالاقتصاد في اللفظ وسرعة الإيقاع

فتكون القصة القصيرة والقصيدة الشعرية متقاربتين على المستوى التصنيفي لينتج عن ذلك ما يعرف ب(القصة الشعرية القصيرة) .

وقد بزغ الاتجاه التجريبي في القصة العراقية عموماً خلال الستينيات حين بدأ البحث عن تقنيات سردية وأشكال قصصية حداثية و" عبر عملية مخاض نفسية وثقافية واجتماعية وسياسية معقدة، فكانت الصيغة التجريبية تعبيراً عن تمرد فكري ورؤيوي وجمالي شامل رافض لكل القيم والمؤسسات والأعراف"[١٤].

وكان القاص العراقي المبدع هيثم بهنام بردى قد عرف بكتابة الأشكال القصصية بمختلف أنواعها كالرواية والقصة القصيرة، فقد كتب القاص رواية (الغرفة ٢١٣) عام ١٩٨٧، ورواية (مار بهنام وأخته سارة) عام ٢٠٠٧، ورواية (قديسو حدياب) عام ٢٠٠٨، وله مجاميع قصصية منها (تليباثي)، كما جرب الكتابة المسرحية في مسرحية (الحكيمة والصياد) ٢٠٠٧ .

وقد بدا القاص هيثم بهنام بردى الذي ينتمي " إلى جيل السبعينيات في القصة العراقية، بدأ النشر منتصف سبعينيات القرن الماضي"[١٥]، بممارسة كتابة القصة القصيرة جداً كتجربة ريادية بدءاً من عام ١٩٨٩ فكتب (حب مع وقف التنفيذ- قصص قصيرة جداً) و(الليلة الثانية بعد الألف- قصص قصيرة جداً)١٩٩٥ و(عزلة انكيدو- قصص قصيرة جداً) ٢٠٠٠.

وقد جاء تجريب القاص هيثم لهذا اللون بعد أن توطد أسلوبه الفني في السرد والحوار والوصف وبعد أن صار له لون تأملي ميتافيزيقي ساحر لكنه واقعي أيضاً، فكانت قصصه القصيرة مفاتيح تلج الأفاق ولا تغلق المسارات.. إنها مغامرات تجريدية أكثر منها تحصيلية من منطلق

أن " التجريدية هي إظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة بصرف النظر عن الزمان والمكان وخارج الزمان والمكان.. "[١٦]. وهي مشاريع لطريق نهتدي إليه بأنفسنا لا بمساعدة النص أو صاحبه " وعظمة الفنان هي أن يعطينا فلسفته.. من خلال مواقف وجودية لأشخاص"[١٧].

ولعل من دوافع الكتابة في هذا الفن هو الرغبة في ولوج التأمل الفلسفي بغية إكساب القراء بعداً جديداً يرمي إحداث اليقظة المعرفية لوثبة إبداعية سردية على مستوى الحدث والشخصيات ولأجل "خلق وقائع معرفية نجد ترجمتها في إثارة المسائل وطرح القضايا أو في تشخيص الواقع وتحليل الظواهر.. أو في إتقان فن الفهم ولعبة التفكر "[١٨].

وقد تغدو بعض القصص القصيرة جداً لوحات أو رسومات يميز ملامحها نمطان..النمط الأول يتمثل في الإيقاع الخفي للغة المنسابة، وينهض النمط الثاني على الإشارة الدقيقة في (الكلمة والمضمون) ومصائر الشخصيات الآدمية.

٣. بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً

كانت قصيدة النثر خير مثال لأي تمرد شكلي على جنس أدبي له قوانينه وأشكاله وأعني به شعر التفعيلة. وهنا تأتي القصة القصيرة جداً كتمرد جديد لأنها جنس نثري ليس له قوانين تحده وهي تخالف جنسها المألوف الذي له قوانينه وأشكاله وقد وجد النقد الأدبي " نفسه عاجزاً تماماً عن الحكم على مؤلفات تهدف طواعية إلى تحطيم كل شكل وكل بنية أدبية"[١٩].

وإذا كانت القصة بأنواعها جميعا تناسقية، فان القصة القصيرة جداً فوضوية كضرورة حيوية لأنها تفكك الوحدة والقانون لتعيد صياغة الوحدة والقانون برتبة فنية متساوية وبلا دونية في النظر إليها بالنسبة إلى الأشكال القصصية الأخرى.

فالقصة القصيرة جداً هي تمرد أكثر منها توطن وفوضى أكثر منها كيفية، ويكمن موضع التعقيد والصعوبة في إنتاج هذا النوع من التجنيس الأدبي بما يتطلبه من جهد معرفي عقلي أولاً وحس تصويري داخلي انفعالي ثانياً..

ولما كان البعدان العقائدي الفلسفي الميتافيزيقي والنفسي الباطني الغائر يشملان الكينونة الإنسانية ممثلة بالعقل والعاطفة معاً، فإن الإبداع يتطلب تغليب سلطة العاطفة على العقل عبر الانصياع لندائها..

وعند ذاك يكون جنس القصة القصيرة جداً فراراً من القطبية نحو ارضاخ العقل ليكون ربيب العاطفة وصنوها...

ويبدو أن إرهاصات الواقع المتصارعة تكمن في كتابة الأجناس التجريبية المتمردة على المألوف عموماً وجنس القصة تحديداً، فضلاً عن تحديات اللحظة الراهنة وصراعاتها وضرورات الحياة الحاضرة في تعقيداتها وتشابكها، وهي في أقل تقدير دوافع خفية كي تكون موئلاً محفزاً نحو التأصيل أولاً ثم الممارسة آخراً.

لكن هذا لا يعني أن القصة القصيرة جداً بتمردها ونهجها الفوضوي وأهدافها التقويضية متقاطعة مع جنس القصة أو هي على

طريق نقيض معها، بل على العكس فهي متواصلة اجناسياً ووظيفياً سواء أكان ذلك في المنطلق أو في المنتهى..

وإذا أردنا أن نحدد بعض سمات هذا الجنس، فإننا نقول باختصار انه فن قصصي شعري فيه زمان محدد ومكان معين وترسم الأحداث والشخصية في إطار فكرة مضمنة غير مباشرة.

وقد وصفها الناقد جاسم عاصي بأنها فن الاختزال والتكثيف، وحدد أهم خصائص هذا الجنس عند هيثم بهنام بردى مؤكداً " أن الارتقاء بالمشهد الحياتي عبر الفن عنده مهمة أساسية على الرغم من صعوبتها في هذا الضرب من الكتابة"[٢٠].

ولهذا يصرح القاص في تقديمه لهذه القصص قائلا : " القصة القصيرة جداً فن صعب جداً"[٢١]، ثم يكشف عن تجربته الشخصية في كتابة هذا الجنس: "أجهدت نفسي في البحث عن هذه الركائز أو الأسس وأنا أوهم نفسي بافتراض مفاده قد يكون هذا النص مما يندرج بمصطلح ما بعد الحداثة وقد تكون هذه الأسس متشظية من ثنايا هذه الكلمات"[٢٢].

ومرد هذا الهاجس الحقيقي أن هذا الجنس لم يزل يحتمل الإشكاليات التجريبية التي لا تمنحه مشروعية أن يكون جنساً قائماً بذاته على الرغم مما حققه من نضوج عالمياً وربماً عربياً عند يوسف إدريس ويوسف الشاروني ومن جاء بعدهم.

وقد دفع وجود تلك الإشكاليات القاص هيثم إلى كتابة مقالة مهّد فيها لمجموعته التماهي تحت عنوان " القصة القصيرة جداً بنيان ليس مشيداً على الرمال"[٢٣].

وذهب بعضهم إلى أنّ القصة القصيرة جداً ما زالت تتعرض إلى نوع من إنكار بعض النقاد لها، بحجة أنها غريبة عن جنس القصة القصيرة أو أنها مجرد خواطر وجدانية، أو أنها لاحقة بقصيدة النثر.

٤. البناء السردي في التماهي

تنقسم مجموعة التماهي إلى قسمين هما (الحياة) و(مارس) اشتمل القسم الأول على سبع عشرة قصة واشتمل الثاني على ست عشرة قصة قصيرة جداً..

ولعل في العنوانين ما يوحي بالوحدة الموضوعية الفنية الخالصة، فمارس شهر الخصب والربيع وهو عنفوان الحياة ومنبعها ومبعثها ومن هنا يصبح مارس محيلاً على الحياة، والحياة محيلة على مارس وكلاهما شيء واحد..

وتلعب الحيوات في الأقصوصة الأولى التي عنوانها التماهي دوراً رئيساً في إضفاء البعد الدلالي على الأقصوصة بوصفها هيئات إنسانية الأولى (الطفل) الذي يمثل ربيع الحياة والأخرى (المرأة العجوز) التي تمثل خريف العمر وبين الربيع والخريف يحصل التماهي.

وقد استعان القاص بتقنية الوصف لتحقيق هذا البعد الدلالي الذي كشف عنه القاص بشكل ذكي في هذه التقنية متخذا من المكان بنية محورية بعد أن جعل التماهي ثيمة موضوعاتية كونها بنية منفتحة على الشعر والأساطير.

كما أن في تكرار العبارات (التمازج النادر . التلاقي اللامعقول . صوت يتماهى . يلتحم الكفان . تلتقيان..) ما يؤكد النزعة التوحدية في

التلبس بين الذات والموضوع والانعكاس لثنائيات التوجس ومنها التاريخ/الكون وفي أوصاف دقيقة وشاعرية " قرب ساق المنضدة يجلس كيان يسابق الدقائق نحو حتوفها يداعب بأصابعه الجبلية دمية صغيرة وفي عينيه براءة أطفال الكون"[٢٤].

ويتمازج (السرد والشعر) في لحظة خاطفة تصدم القارئ فإذا به يتأمله متماهياً مع المقروء جمالياً وفكرياً وقد تأخذه صدمة الإبداع نحو اصطياد الدلالة التي هي منتهى الطلب بما لا يقبل التسويغ إلاّ بنجاح القصة ورصانتها.

وتأتي المفارقة في أقصوصة (نيرفانا) بالارتداد على المكان عبر الوصف المسترسل كلوحة ساكنة تنتظر من يأتيها ناظراً إلى ما فيها من عبارات قارة..

ويشكل السرد الموضوعي مضمار القصة وهو ينقل الحكاية بضمير الغائب مستخدما بنية حكائية زمنية استرجاعية، باستثناء سطري البداية والخاتمة إذ يحول مجرى القص إلى ضمير المتكلم.. والأغرب من ذلك انه ينهي القصة بالعودة إلى ذات العبارة التي بدأها به وبما يحقق للقصة بنية دائرية ابتدأت من حيث انتهت (دخلت بعد أن خلعت خفي ، رأيت..) وانتهت (خرجت، لم انتعل خفي، التفت، رأيت) [٢٥]، لكنه بدّل دخلت بـ (خرجت) وانتعلت خفي بـ (لم انتعل خفي) مع بقاء (رأيت)..

وهذا التكثيف السردي المرن الذي يتمثل في (سرد ذاتي + وصف مكاني + سرد موضوعي + سرد ذاتي) وفي حدود صفحتين إنما يجسد لنا الإمكانيات التي ينبغي أن يتحلى بها كاتب القصة القصيرة جداً والجهد الذي يبذله لكي يسخر أدواته ويكرس آلياته لبناء نصه السردي القصير.

ومـن اللافـت للنظـر أن القـاص احتفـى بـالحيوات جنبـاً إلى جنـب الجمـادات، لكنـه احتفـاء علـى شـاكلة التمـاهي، وهـذا مـا يجعـل الثيمـة الموضوعية للقصص ذات بعد وحدوي... فلا نستطيع أن نشخص هذا من ذاك..!

وتبقى أقصوصة (التماهي) هي الأطول قياساً إلى القصص اللاحقة لها فهي لا تكاد تشغل مساحة صفحتين وربما كان هذا هو السبب الذي من ورائه تم اختيار عنوان هذه القصة كاسم شامل للمجموعة كلها.

ومـن الحيـوات الـتي احتفـى بهـا القـاص الطفـل الـذي يـشكل في أقصوصة (العناصر) المحور الذي بتنازعه الزمان والمكان وبطريقة السرد الموضوعي وأما العناصر الحياتية للكون (التراب والماء والهواء) فإنها تشكل ثيمـة تراجيديـة لنهايـة الطفـل المفجعـة الـذي وئـد ولم تـستطع تلـك العناصر إنقاذه، لذا آثر أن يتماهى معها في خاتمة القصة على هيأة لوحة تخييليـة حالمة وسـوداوية وفي شكل سـرمدي كـالآتي " تـتمخض كائنـات جديدة بهيئة أطفال مجنحين تنتشر حوله، وتحت جسده الممسوس بطيف المـاء، وتتـشكل أجنحتهـا الـشفيفة وسـائد وبـسط مـن ريـش تحمـل طفـلاً مـدمى يتناوبـه شـهيق وانٍ ووجيـب أوهـن ويحلقـون بـه عاليـاً، عاليـاً، إلى ممالك الماء"[٢٦].

وتختلـف أقـصوصة (ابتـسامة) عـن القـصص الأخريـات في سـرديتها الزمنيـة المتناغمـة مـع الوصـف بينمـا تتمـاهى الحيـوات الموصـوفة وهـي (المرأتـان الـشابتان والطفـل والعنكبـوت والبيـت) في لوحـة تجمـع الجامـد بالمتحرك والعاقل باللاعاقل ضمن بنية يتمازج فيها السرد مع الوصف بتعادلية إيحائية " بيت كل ما فيه يفصح عن خلاصة عراكه مع الزمن

وهو يلم بقاياه المتهالكة وفي بصيرته تجربة العنقاء مع الرماد"[٢٧]، مع توظيف الحوار داخل النص بطريقة فنية مكثفة وبلغة فصيحة " ـ هلم يا صغيري الجميل، ارضع حليبي الطيب لتصير في المستقبل طبيباً مشهوراً .."[٢٨].

ويقع بطل أقصوصة (الذبيحة) وهو راويها أيضاً في مفارقة يتماهى فيها الذابح والمذبوح في كينونة واحدة وبطريقة السرد الذاتي بضمير المتكلم، فبعد أن كان هو الذابح الذي ينوي مسك الدجاجة يتحول إلى مذبوح ينوي الديك ذبحه "حز رقبتي، ظل دائساً على يدي وقدمي حتى نضب دمي من العروق" ونلحظ هنا طريقة التكثيف السردي في توظيف المفارقة التي يتجه بها الكاتب نحو نهاية مفاجئة حين يصرخ ويعود إلى واقعه[٢٩].

وقد قامت المفاجأة على زمنين أحدهما ماض وهو ما سار عليه القاص من السطر الأول والآخر مضارع "وفتحت عيني لأجد نفسي أنتفض كالمذبوح في فراشي والليل يلملم عدته لاصطياد الفجر الوشيك" وفي هذا إيهام للقارئ بان الحكاية لم تنته وأن الحدث ما زال مستمراً من خلال توظيفه الفعل يلملم ولم يقل لملم[٣٠].

وتأتي أقصوصة (الانعتاق) محكية بطريقة السرد الموضوعي مع توظيف تقنية الحذف الضرورية في مثل هذا النوع من السرد مع التناوب بين بنية زمنية ماضية وبنية مكانية واصفة وقد نتج عن ذلك التناوب دهشة التمازج بين الخيال والواقع في صورة كائن خرافي ، لينتهي الموقف بمفارقة أخرى حين صارت القاعة الفارغة تلك (تعج) ولكن بصمت لنلحظ مفارقة ثنائية (العج / الصمت) "ثم ابتسم للمقاعد الفارغة

كاشراً عن نابين يقدحان بروقاً وفم يتدفق بركاناً، وعجت القاعة بصمت راعب مطبق"[٣١].

وتتعإلى الصورة الشعرية في أقصوصة (الأصدقاء) على شاكلة هذا المقطع " تجعل الجسد يحترق وكأن البرد نار"[٣٢]، وهو يضعها بين قوسين أو قوله :" اقفل الزر فيغرق الكون في سمفونية الليل والبرد والريح"[٣٣].

ولأنه سرد ذاتي فقد وظف القاص تقنية المونولوج (البوح الداخلي) فامتزج الوعي بالخيال وحدث توحد أو انصهار فانتازي باستخدام الأفعال (أحملهم . أحشر . نتراص . أحشر . أغمض)[٣٤].

وقصة (الحياة) شاعرية قصيرة لكنها أطول من المعتاد والسرد فيها ذاتي استرجاعي وحوار خارجي وعبارات شعرية مع نهاية تراجيدية تحيلنا إلى العنوان الذي يحيلنا بدوره إلى التضاد أي أن الحياة موت وهذه شكل من أشكال التماهي..

وتكثر في أقصوصة (التصفيق) العبارات الشعرية المكثفة داخل بنية السرد الموضوعي..على شاكلة هذه العبارات "شظايا من أوراد النرجس" و"تحترق في الاحمرار البذخ للماء المتدفق" وتكون النهاية مخيبة للتوقع فبدل التصفيق يأتي اللاتصفيق " يقرأ قصيدته للكراسي الفارغة..."[٣٥].

وتلعب الفانتازيا دوراً إيهامياً بشكل يبقي النهاية مفتوحة فيكتمل البناء الفني لحبكة القصة "إنهم سمعوا تصفيقاً متواصلاً ولأكثر من خمس دقائق ولكن ممن.."[٣٦].

وتسرد أقصوصة (الطيف) على شكل سرد حواري لا يخلو من شعرية .. ويكون توظيف الحذف محققا التخييل "... نظرت إلى الأعلى لم أبصر سوى رؤوس الأشجار والعمارات وطلائع الشفق عاودت نظري وحدقت به.. كنت وحدي .."[٣٧].

وتحيل أقصوصة (الصهيل) على دلالة صوتية في حركة درامية مع سرد موضوعي يعتمد الزمانية المستمرة بما يمنح النص بعداً يقوم على التوازن . اللا توازن . الوازن، مع أوصاف فانتازية سحرية تثير الدهشة "فيلقي بالعكازة والنظارة والسدارة أرضاً ويطير في الهواء، يدرك صديقه المصاب ويختطف الكرة بمهارة ثم يسابق نفسه ويواجه المرمى"[٣٨].

وتطغى الحيوات (رجل، أطفال) على أقصوصة (الصخرة) في سرد موضوعي مع حوار فانتازي يميل نحو الواقعية السحرية عبر التكثيف المركز حتى لتكون أقصر القصص.. فنقرأ "أطفالاً يخرجون أسراباً.. جوعى. عطاش. عرايا. نعس. دخلوا في الرجل، فتسربلت المدينة والصخرة والبحيرة والسماء بالضياء وانشقت أبواب المدينة""[٣٩].

وعلى طريقة السرد الموضوعي الممزوج بحركية الفعل المضارع واستمراريته جاءت أقصوصة (العشان) في خمسة عشر سطراً ونصف السطر مع نهاية مختزلة بثلاثة كلمات "عش من قش وآخر من لحم ودم"[٤٠]، فضلاً عن استخدام تقنية الحذف "ينظر إليهما ... شعرا بوجوده فرفرفا جناحيهما اللحميين وفتحا منقاريهما وأغلقا عينيهما.." [٤١].

وتتضح المفارقة حين يطعم الصبي الطائرين الصغيرين بدلاً من أن يأخذهما من العش "مد الصبي ذراعه نحو العش وتناول حبة ووضعها في جوف المنقار الأول والثاني وهكذا منقار يعقب منقارا"[٤٢]..

والبطل محوري في أقصوصة (المنقذ) وهي أطول قصص التماهي القصيرة وهي حافلة بحركة درامية يمنحها إياها الزمن المضارع "ينتظر القشة التي تنقذ العرض المسرحي الآيل إلى الفشل"[٤٣]، وهذا تعالق نصي مع المثل المأثور "القشة التي قصمت ظهر البعير" .

وباستثمار السرد الموضوعي والمونولوج الداخلي والسخرية " سقط الرأس وسط الكفين"[٤٤] و "فينقذف وسط المسرح بقناعه الأسود وقفازيه الادكنين يفتح ذراعيه على وسيعهما ويخرج اللحن من فمه شلالا عاصفة.." [٤٥] وفي كل ذلك مفارقة تحيل إلى فك شفرة العنوان (المنقذ).

ويعمد إلى ترتيلة يتم فيها توظيف الأغنية داخلها من حروف مشفرة وحوار خارجي وهامش يقول أنها "دول دول دولية" وهي أغنية لترقيص الأطفال الرضع من قبل الأمهات باللغة السريانية[٤٦].

وتقوم أقصوصة (عالم وردي) على تقنية لونية بطلها رجل يصفه "... انه يشبهني تماماً يمسك يدي ونطير إلى عالم..آه كم هو جميل هذا العالم الوردي"[٤٧].

ثم يضع مفارقة في وسط الأقصوصة لتعلمنا أن هذا الرجل مصروع فلا يعود العالم ورديا بل هو عالم من بياض وسواد.. وبذكاء فني يتحول القاص من سرد ذاتي إلى سرد موضوعي وفي اسطر قليلة "لم يكن يحلم قطعاً حين شاهد والده وخاله المتوفيين منذ عقد من السنين يخرجان كتفاً لكتف من بقايا المقهى المهجور المستوحد في طرف القرية"[٤٨].

وفي أقصوصتي "ما كان حلما" و "وردة حمراء" مفارقات سحرية يتماهى فيها الحاضر بالغائب ويكون اللون هو مدار القصة في سرد ذاتي مع حذف يحقق صدمة التوقع التي تثير دهشة القارئ وتموه النهاية.

ويحمل عنوان القسم الثاني "مارس" ثيمة الحياة بمعناها الإغريقي حين كانت تقام طقوس الاحتفال والابتهاج بعودة الحياة إلى الطبيعة.

وأول قصص هذا القسم أقصوصة "أخيل" التي تقوم على تناص مع سيرة بطل ملحمة الإلياذة (أخيل) في الحرب الضروس التي دارت بين أثينا

وطروادة.. ومن ثم يتحول النص القصصي الجديد إلى نص مفتوح مضمن بالتناص والحمولات الثقافية والواقعية والمرجعيات الاحالية الخاصة.

ونلمس في هذه الأقصوصة تقنية السرد الذاتي بضمير المخاطب لا المتكلم ويغرب القاص في الفانتازيا "ولكنك في هذه المرة تخرج وقد نبع الدم في عروقها الجوفاء بقصاصة من ورق بالية تحدق في تفاصيلها بذهول .." [٤٩] والانبهار بالسحر يجعل قصته قصيدة قصيرة شعرية من خلال تكثيف الصور وقصر العبارات وكثرة الحذف والإيغال في الحلم وتوظيف حوار وهذه كلها صفات تجتمع لتحقيق تلك الشعرية[٥٠].

ولأن السحرية حاضرة تصبح أقصوصة (البيت) اقرب إلى القصيدة منها إلى الأقصوصة في مخيلة تحلق وكأن كاتبها شاعر يرسم بأنامله لوحة تشكيلية لكائن غرائبي وما على القارئ إلا أن يتأمل من تلك اللوحة العجيبة ويكتمل المشهد في نهاية القصة وهي نهاية منسابة بلا افتعال "ولا يني جسده الرمادي يتعملق حتى غدا بحجم الدهليز والفتحة والرصيف والمدينة والكون كله"[٥١]، مع استخدام الحذف الذي يزيد القصة غرائبية هي معتمة ينظر: [٥٢]

وكل ذلك الاحتفاء يأخذ طابعا لونيا في أقصوصة (البيت) بطريقة السرد الموضوعي وبطلها صبي "أعاد نظره نحو الفضاء يتناوب اللونان الأسود والأبيض في الظهور كسمكة طر تتلبط في أسار الشباك يتقيأ جسدها كائنا أسطوريا ينحدر كالمطر نحو الأرض .." [٥٣].

وهذا التلون في أقصوصة اسود/ ابيض يصبح تضادياً. وغالباً ما يوصلنا إلى المفارقة التي تكون الغاية من ورائها إيقاظ ذهن القارئ وصدم توقعه وإيهامه بالحقيقة.

ويوظف التضاد اللوني أيضا في أقصوصة (تقوض) في بنية وصفية ساكنة تحيلنا على عالم أسود قائم عالم الأموات التحت ارضي ونستغرب هنا لماذا جعلها مع هذا القسم (مارس) ؟!! ..

وتنفتح أقصوصة (قابيل وهابيل) على مرجعية تناصية دينية هي قصة قابيل وهابيل قصة التنازع والغيرة فتحدث الجريمة "اثنان في غرفة.. رجلان كائنان مرعوبان ذئب وشاة . شاة وذئب "[٥٤]، "هكذا قالوا .. كن قاتلاً أو قتيلاً وأنا اخترت الاثنين معاً"[٥٥].

وتغدو الأقصوصة عبارة عن قصيدة شعرية من خلال تواتر الخيال وانثيال الألفاظ الشعرية المنسابة والجمل الواصفة المختزلة والتكرارات ثم يتحول المشهد من الوصف إلى السرد الموضوعي وهذا التحويل ينم عن خبرة قصصية في كيفية بناء الحبكة بحكمة وانسيابية وغرائبية سحرية "ترتفع اليد التي تحمل المطرقة في الهواء ثم تهوي معانقة الرأس المفلطح للمسمار فيندفع إلى داخل تلافيف الرأس بكل هدوء"[٥٦].

وتكون المفارقة أن "القاتل هو القتيل والآسر هو الأسير الرجل الذي بيده رأسه ينظر إلى الآخر"..

ومثلها أقصوصة "شمسان" التي تسرد بضمير الغائب بانسيابية وتأتي لحظة التأزم واحتدام الحبكة بمفارقة فقد "تحرر من عبودية الألوان ولامست قدماه البضتان العاريتان بلاط القاعة .." [٥٧]، وهذا التحرر يرسمه بريشة رشيقة في صورة سحرية "يمتطيه فيطيران ويتجليان معاً في سماء سندسية ثم يهبطان تتبعهما سرية من فرسان يماثلون العضل في فتوته ورشاقته يمتطون صهوات جياد.." [٥٨].

وتكون النهاية محيلة على العنوان "تشرق عليهم شمس أولى تنير اللوحة والقاعة والشواهد، وثانية فوق البيوت التي قضقضتها العتمة الأبدية.. فقد أشرقت في سمائها شمسان"[٥٩] ..

وتعود غرائبية أقصوصة (حوار) إلى أن بطلي القصة اللذين يدور الحوار بينهما ليسا اسمين أو هيأتين إنهما رقمان ١و٢ ويتناوب القص بين السرد والوصف.. وهو يختار صورة الطفل في أكثر قصصه لما يرمز إليه من البداية، الحياة، التجدد لكنه في النهاية يكون هو الضحية[٦٠]..

وتتعإلى غرائبية المشهد السحري في أقصوصة (فزاعة) وهي أول قصة بطلتها امرأة وان كان السارد رجلاً وتكون بداية القصة واقعية... مع الحذف والحوار لكن الخاتمة تأتي ممزوجة بسحرية "واختفت.. كما نبعت فجأة تاركة جسداً شاباً مسمراً على الرصيف وقد ألجمت حواسه اللحظة النادرة تلك فافرد ذراعيه مثل فزاعة"[٦١]، وبذلك تكتمل بنية الحبكة ويتعالق فيها العنوان والنص.

كما أن بطلة (البكاء) أنثى بسرد موضوعي وعبارات شعرية وحوار خارجي ويأتي التناص بطريقة الاستباق وهذه أول مرة يعتمد القاص تقنية الاستباق ليعلمنا حقيقة قادمة هي موت تلك الأنثى الطفلة "احتضنتها الأم كما تعانق أجنحة الفراشة حزم الضياء الثاوي... يهرع الضوء إلى الفراشة وتهرع الفراشة إلى الضوء"[٦٢].

وتعكس أقصوصة (مارس) دلالة الحياة في سرد موضوعي بطلته امرأة أيضا في لحظة سحرية "ثم انفتح باب الحصن الشاهق وخرجت منه أم عارية وقد انساح من ساقيها خيط من الدم .. وخلفها كان مارس يتوثب كالرهوان"[٦٣].

وإذا كانت نهايات الأقاصيص السابقة مفجعة وحزينة فإننا في أقصوصة (ورود) التي يسردها ذاتياً بضمير المتكلم ترد صورة الصبي متفائلة " ووجدت نفسي جوار ولدي ويميني تمسك مع يمينه بالإبريق ومضينا معاً نصب الماء في الاصيصة"[٦٤].

وتنتهي أقصوصة (الحسم) بمفارقة "يحملون في اكفهم المدماة أغصان الزيتون"[٦٥]، وتختتم القصة بلفظة العنوان الحسم..

وتماثلها أقصوصة (ساعة تنبيه) بتسعة أسطر ونصف السطر وهي على قصرها محكمة الحبكة تبدأ ببينة زمنية استرجاعية لرجل يسرد الراوي قصة بضمير الغائب وتكثيف العبارات يجعل القصة منسابة شاعرية "وامسك الجسد اللدن اللابد.." فتتوإلى الأفعال الحكائية للحظة شعرية "وحين خيم السكون على الفضاء وصار الصمت المريب لغة الكون سحب الرجل قنينة الإرضاع الفارغة من الفم الوردي ووضعها في مكانها تحت السرير ثم عقد ذراعيه تحت رأسه وأسبل جفنيه"[٦٦]، فتكون النهاية متوقعة ولكنها مختزلة جداً.

ويحتل المكان في أقصوصة (ديوارنت) فضاءً مهماً في بنية وصفية ساكنة متواترة مع سرد موضوعي.. ومثلها أقصوصة (الفينيق) التي تبنى على نمط القصة السابقة فالوصف الساكن يجعل القصة قصيدة شعرية كل جملة فيها مكثفة بتأن وهي أقصر أقصوصة جاءت في أحد عشر سطراً فقط وعنوانها مأخوذ من طائر الفينيق الأسطوري[٦٧].

وبأقصر من السابقة تأتي أقصوصة (البكاء) في ثمانية اسطر وهي أشبه ما تكون بقصيدة نثر وبسرد موضوعي ، وتأتي الخاتمة بمفارقة

"وصار أنين لبوة ثكلى ومن ثم صاحبه الأنين الكورالي الصادح من الأب وألام .. الجد والجدة.. والحجرة، البيت، الزقاق، الحي، المدينة"[٦٨].

وتتعإلى اللحظة الفانتازية في فعل السرد في قصة (العرس) التي تسرد بلسان الأم عن ابنها في سرد موضوعي استرجاعي وحوار خارجي فيه "..." نقاط الحذف والاختصار بالزمن[٦٩]، وتتصاعد تلك اللحظة الفانتازية المتمثلة في تصور ما رأته الأم فالغائب الحاضر هو مدار الرؤية الحلمية الساحرة "وحدث ما لا يمكن أن يصدق صدقوني ما رأيته لم يكن تصوراً أو هلوسة.. واستلم إحساسي الصادق بوجوده العجائبي"[٧٠].

ثم يتحول السرد من لسان الأم إلى لسان الأخت في سرد ذاتي بضمير التكلم وتتكرر لحظة السرد الفانتازي "النبرات التي وصلتني لم تكن أمي بل لكائن آخر"[٧١].

وتكون النهاية على وقع الفانتازيا نفسها "وأنا العروس.. احتضن أمي وأثر القبلة الحارة على جبيني جعلني أجزم بأنه كان فعلاً هنا"[٧٢].

الخاتمة

للقاص هيثم بهنام بردى بصمة واضحة في المشهد القصصي العراقي المعاصر، فهو لا يمثل مشروعاً فردياً في الرواية والقصة، بل هو تجسيد لمشروع عراقي قصصي تام بما فيه من وعي وحيوية وتجدد عند جيل القصاصين المعاصرين، وقد انتزع فيه هيثم بهنام لواء السبق بين رواد القصة القصيرة.

ويؤكد في هذه المجموعة أسلوبه السردي في توظيف الواقعية بأشكالها المختلفة الواقعية الموضوعية والواقعية السحرية ليكون

تشابكهما دلالة موضوعية على طبيعة التداول الثيمي للأفكار والرؤى مجسدة هاجس الكينونة ومفسرة فلسفة الهوية.

وقد وجدنا أن حرص القاص على تطبيق آليات السرد القصصي القصير قد أجهده لاسيما أنه صرح بذلك ولعل هذا الإجهاد هو سبب انصراف أكثر القصاصين عن خوض غمار القصة القصيرة جداً أو الكتابة في حقلها، وربما تكمن صعوبة هذا الفن أيضاً في أن كاتب القصة القصيرة جداً يجب أن يعي حقيقة عناصرها ومقوماتها، ويدقق في الذي يكتبه باستمرار..

ونستطيع أن نوجز أهم ما توصلنا إليه من محصلات فنية لبنائية السرد في هذه المجموعة ما يأتي:

غلبة الوحدة الموضوعية الفنية الخالصة داخل بنية العنوانات الرئيسة والفرعية.

امتزاج الوعي بالخيال في أجواء فانتازية عبر التكثيف السردي المرن المحتفي بالحيوات جنباً إلى جنب الجمادات.

توظيف تقنية الحذف والمونولوج الداخلي والسخرية، فضلاً عن تعالي الصورة الشعرية في فعل السرد.

استثمار السرد الموضوعي في تجسيد النزعة التوحدية في التلبس بين الذات والموضوع بأوصاف دقيقة وشاعرية.

- فهرس هوامش البحث:

١. ينظر: شبكة الانترنت الأدب المقارن دراسة موضوعية، علي العمر، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية www. Vbulletin@v٤,١,٣ في ١٢/١٣/ ٢٠٠٣.

٢. ينظر: القصة القصيرة جداً، الدكتور أحمد جاسم الحسين، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م/ ٦٤. ٩٨.

٣. ينظر: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، د.يوسف الحطيني، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

٤. ينظر: القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور، د. جميل حمداوي، مؤسسة التنوخي للنشر والطبع والتوزيع، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م. وينظر:خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي بطران (دراسات نقدية)، د. جميل حمداوي، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م/٦.

٥. من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) د. الدكتور جميل حمداوي.

٦. ينظر: م. ن/ ٦.

٧. ينظر: شبكة الانترنت الأدب المقارن دراسة موضوعية، علي العمر، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية www.Vbulletin@v٤,١,٣ في ١٢/١٣/ ٢٠٠٣.

٨. ينظر: نقاد نجيب محفوظ إبداع نصف قرن، إعداد وتقديم د. غالي شكري / ٢٠٤.

٩. الكتاب التذكاري نجيب محفوظ نوبل ١٩٨٨(عطاء نجيب محفوظ تجسيد لتاريخ الرواية والقصة د. عبد القادر القط) /١٣٨.

١٠. جماليات المكان، غاستون بشلار، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة / ٣٠.

١١. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال /٥٢٣.

١٢. نقاد نجيب محفوظ /٢٠٤ (في دنيا الله صلاح عبد الصبور عن كتاب حتى نقهر الموت بيروت ١٩٦٦.

١٣. النقد الأدبي الحديث /٥١٤.

١٤. الصوت الآخر الجوهر الحواري في الخطاب الأدبي، فاضل ثامر / ٩٥.

١٥. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية، إعداد وتقديم هيثم بهنام بردى، وزارة الثقافة المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، اربيل، ط ١، ٢٠٠٩/ ١٠٥.

١٦. الأدب ومذاهبه /١٧٣. ١٧٤.

١٧. نقاد نجيب محفوظ / ٢١٢.

١٨. هكذا اقرأ ما بعد التفكيك، د. علي حرب / ٢٨٧.

١٩. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار /٢٢٩.

٢٠. التماهي قصص قصيرة جداً، هيثم بهنام بردى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، ٢٠٠٨/٩.

٢١. التماهي /١٣.

٢٢. م. ن /١٤.

٢٣. ينظر: م. ن/ ١٦.١٧.

٢٤. التماهي / ٢٤. ٢٥.

٢٥. ص٢٧.٢٨.

٢٦. م. ن /٣٠.

٢٧. م. ن /٣١.

٢٨. م. ن /٣٢.

٢٩. م. ن /٣٣.٣٤.

٣٠. م. ن /٣٤.

٣١. م. ن /٣٦.

٣٢. م. ن /٣٧.

٣٣. م. ن/ ٣٨.

٣٤. ينظر: م. ن /٣٨.

٣٥. م. ن /٦٠.

٣٦. م. ن / ٦٠.

٣٧. م. ن /٦٧.

٣٨. م. ن /٤٤.

٣٩. م. ن /٤٦.

٤٠. م. ن /٤٧.

٤١. م. ن /٤٧.

٤٢. م. ن /٤٧.

٤٣. م. ن / ٤٩.

٤٤. م. ن / ٤٩.

٤٥. م. ن /٥٠.

٤٦. م. ن /٥٢.

٤٧. م. ن /٥٤.

٤٨. م. ن /٥٧.

٤٩. م. ن /٦٧.

٥٠. ينظر: م.ن /٦٨.

٥١. م. ن / ٧٢.

٥٢. ينظر: م. ن /٧١.

٥٣. م. ن /٧٠.

٥٤. م. ن /٧٣.

٥٥. م. ن /٧٤.

٥٦. م. ن /٧٤.

٥٧. م. ن /٩٤.

٥٨. م. ن /٩٤.٩٥.

٥٩. م. ن /٩٥ ونلحظ في القصة الأخطاء الإملائية وملاء وفي سماءها والصحيح ملأ قائمتيه وفي سمائها.

٦٠. ينظر: م. ن /٨٦.

٦١. م. ن /٧٦.

٦٢. م. ن /٨٤.

٦٣. م. ن /

٦٤. م. ن /٩٠.

٦٥. م. ن /٩١.

٦٦. م. ن /١٠١.

٦٧. ينظر م.ن/ ٧٩.

٦٨. م. ن /٨٤.

٦٩. ينظر: م. ن/ ٩٨.

٧٠. م. ن/ ٩٨.

٧١. م. ن/ ٩٩.

٧٢. م. ن/ ١٠٠.

- فهرس مصادر البحث

١. الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٩.

٢. التماهي قصص قصيرة جدا، هيثم بهنام بردى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، ٢٠٠٨.

٣. جماليات المكان، غاستون بشلار، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة.

٤. خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي يبطران (دراسات نقدية)، د. جميل حمداوي، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

٥. الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، ط١، ١٩٩٢.

٦. نجيب محفوظ نوبل ١٩٨٨ الكتاب التذكاري (عطاء نجيب محفوظ تجسيد لتاريخ الرواية والقصة) د. عبد القادر القط.

٧. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية، إعداد وتقديم هيثم بهنام بردى ، وزارة الثقافة المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية ، اربيل ، ط١ ٢٠٠٩.

٨. القصة القصيرة جداً، الدكتور أحمد جاسم الحسين، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

٩. القصة القصيرة جداً بالمغرب: المسار والتطور، د. جميل حمداوي، مؤسسة التنوخي للنشر والطبع والتوزيع، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م .

١٠. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، د.يوسف الحطيني، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

١١. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة الدكتور زهير مجيد مغامس، مراجعة الدكتور علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، ١٩٩٢.

١٢. الكتاب التذكاري نجيب محفوظ نوبل ١٩٨٨.

١٣. من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) د. الدكتور جميل حمداوي.

١٤. النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، د.ت.

١٥. هكذا اقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

١٦. نقاد نجيب محفوظ إبداع نصف قرن إعداد وتقديم د. غالي شكري، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

١٧. شبكة الانترنت / الأدب المقارن دراسة موضوعية، علي العمر، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية www. Vbulletin@v٤,١,٣ في ١٢/١٣/ ٢٠٠٣.

السير الذاتية
والعلمية للنقاد

إسماعيل إبراهيم عبد

- قاص وناقد.
- تولد بابل ١٩٥٢.
- نشر قصصه الأولى في مجلة الطليعة الأدبية عام ١٩٧٩.

- أصدر:

- ذر التماثل/ نصوص– ٢٠٠١.
- ألواح نيكار/ نصوص– ٢٠٠٦.
- منشئيات مأوى القص/ نقد– ٢٠٠٧.
- القص الموجز، آليات متقدمة/ نقد– ٢٠٠٨.
- قمة من النشوى/ قصص– ٢٠٠٩.
- القص وحدة نصية/ نقد– ٢٠١٠.
- الحداثات الأربع الشعرية في العراق/ نقد– ٢٠١١.
- القصص نصيات تداولية/ نقد– ٢٠١٣.

❖❖❖❖❖

إيمان عبدالحسين

- ناقدة.
- محررة في مجلة الأقلام.
- نشرت العديد من الدراسات النقدية في الصحف والمجلات العراقية والعربية.

❖❖❖❖❖

حمدي مخلف الحديثي

- قاص وروائي وناقد
- أصدر الكتب التالية:

- تخطيطات – قصص قصيرة جداً ١٩٧٧.
- حدائق الأطفال الملغومة – مجموعة قصصية ١٩٧٨.
- ربما اليوم ربما غداً – مجموعة قصصية ١٩٧٩.
- حين تشرق الشمس – مجموعة قصصية ١٩٨٢.
- قضايا – قصص قصيرة جداً ١٩٨٢.
- عائلة غفير – مجموعة قصصية ١٩٩٣.
- قضايا ثانية – قصص قصيرة جداً ١٩٩٦.
- مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً – دراسة ٢٠٠٥.
- إرث الماضي – رواية ٢٠٠٦.

❖❖❖❖❖

سعدون جبار البيضاني

- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .
- صدرت له:

- جنون من طراز رفيع/ مجموعة قصصية – وزارة الثقافة والاعلام العراقية / دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٩.
- مخلوقات ومدن / مجموعة قصصية – مكتب المدى – بغداد ٢٠٠١.
- خيبة يعقوب / رواية – منشورات منتدى عين للثقافة والابداع – طبعة اولى ٢٠٠٦.
- طبعة ثانية شؤون الثقافة والاعلام – محافظة ميسان٢٠١١ .

- اسفل الحرب ..اسفل الحياة / مجموعة قصصية ــ اتحاد الادباء والكتاب في ميسان ٢٠١٢.

❖❖❖❖❖

شاكر الأنباري

قاص وروائي عراقي مقيم في الدنمارك.

- أصدر المجموعات القصصية التالية:
  - ثمار البلوط، دار الصوت ١٩٨٩.
  - شجرة العائلة، دار الصوت ١٩٩٠.
  - أنا والمجنون، دار الكنوز الأدبية ١٩٩٤.
  - تشكيل شامي، دار المدى ١٩٩٧.
  - أهواء غامضة، وزارة الثقافة السورية ١٩٩٩.
  - أذرع تتشبث بنا، قصص.
- أصدر الروايات التالية:
  - الكلمات الساحرات، دار الكنوز الأدبية ١٩٩٤.
  - ألواح، دار المدى ١٩٩٥.
  - موطن الأسرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٩.
  - كتاب ياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠.
  - ليالي الكاكا، دار المدى، ٢٠٠٢.
  - الراقصة، دار المدى، ٢٠٠٣.
  - بلاد سعيدة، دار التكوين– دمشق،٢٠٠٨.
  - نجمة البتاوين، دار المدى٢٠١٠.

❖❖❖❖❖

علوان السلمان

- خريج كلية الآداب / جامعة البصرة .
- دبلوم عالي في الشعر المسرحي .
- كتب في الصحف والمجلات العراقية والعربية منذ عام ١٩٧٢ وفي مجالات مختلفة: شعر، قصة، نقد، مسرح، مقالة، موسيقى..

- أصدر العشرات من الكتب منها:

- سلاما نخل البصرة/ شعر.
- عيون بابلية،/ شعر.
- الغناء/ شعر للأطفال .
- لوحات شيرين/ قصص قصيرة جداً.
- الجسر/ قصص قصيرة جداً.
- بريخت ومسرح التغريب.
- الفريد سمعان وروح الابداع.
- فاضل ثامر وأسئلة النقد المعاصر.
- القص القصير جداً بين النظرية والتطبيق.

❖❖❖❖❖

د. قيس كاظم الجنابي

- ناقد وكاتب عراقي
- عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق ، فقد دعي إلى المؤتمر التأسيسي الأول لعام ١٩٨١.
- دكتوراه من معهد التاريخ العربي / قسم التراث الفكري والعلمي العربي عام ٢٠٠٢م عن أطروحته (اثر الشعر في تدوين الأحداث التاريخية خلال العصر الأموي).

- صدر له المؤلفات التالية :

- الصورة البدوية في شعر الشفيق الكمالي ، بغداد ١٩٨١.
- في الذاكرة الشعرية / شعراء جيل التسعينات / بغداد ١٩٨٨ .
- مواقف في شعر السياب ، بغداد ١٩٨٨ .
- تاريخ الجنابيين، بغداد ١٩٩٦ .
- ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء ، دراسة في أدب عبد الخالق الركابي ، بغداد ٢٠٠٠.
- التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث، بغداد ٢٠٠١ .
- الحكاية التراثية تعدد الأفكار ووحدة التأثير، بغداد ٢٠٠٦ .
- معجم المجانين من الشعراء، القاهرة ٢٠٠٧ .
- جوامع العلوم ، لابن فريغون ، دراسة وتحقيق، القاهرة ٢٠٠٧.
- اثر الشعر في تدوين الأحداث التاريخية خلال العصر الأموي ، القاهرة ٢٠٠٧.
- التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية ، ط١القاهرة ٢٠٠٧ ،ط٢القاهرة٢٠٠٨.
- نخبة بهجة الزمان بعمارة مكة لملوك بني عثمان،بيروت٢٠١٠.
- النزعة الحوارية في الرواية العربية ،بغداد٢٠١١م.
- التصوف الإسلامي وأثره في فنون الأدب العربي،القاهرة٢٠١١.
- النقدية العربية من الأصمعي إلى ابن خلدون،القاهرة ٢٠١١.

❖❖❖❖❖

محمد عطية محمود

- قاص وناقد مصري.
- عضو اتحاد كتّاب مصر.
- الإصدارات:
- على حافة الحلم/ مجموعة قصصية – ٢٠٠٣.
- وخز الأماني/ مجموعة قصصية– ٢٠٠٤.
- في انتظار القادم/ مجموعة قصصية– ٢٠٠٩.

❖❖❖❖❖

محمد يونس

- ناقد.
- صدر له:
- كتاب الفطرة الروائية/ عن دار تموز في سوريا.
- المنعرج الشعري من نيويورك/ عن دار الغاوون.
- البنية الشعرية/ عن مشروع بغداد عاصمة الثقافة.

❖❖❖❖❖

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.

❖❖❖❖❖

د. نادية هناوي سعدون

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

- الكتب المنشورة :

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

السيرة الإبداعية والعلمية للمعد

خالص ايشوع بربر

- تولد/ ١٩٥٧.
- بكالوريوس – هندسة كهربائية / جامعة الموصل – ١٩٨٠.
- ماجستير إدارة أعمال / الجامعة الحرة في هولندا – ٢٠١٠.
- نائب في البرلمان العراقي.
- رئيس قائمة المجلس الشعبي الكلداني السرياني الآشوري – مجلس النواب العراقي / الدورة الثانية .
- عضو لجنة الشباب والرياضة النيابية للدورة البرلمانية الثانية.
- سفير السلام العالمي من اتحاد السلام العالمي ٢٠١٠.
- عضو لجنة الصداقة العراقية التركية البرلمانية.
- عضو نقابة المهندسين العراقيين .
- عضو الوفد العراقي الفني لوزارة الإسكان والأعمار في السودان للعام ١٩٩٣.
- عضو الوفد العراقي الفني لوزارة الإسكان والأعمار في الأردن للعام ١٩٩٩.
- عضو هيئة رئاسة المؤتمر التأسيسي الأول للمجلس الشعبي الكلداني السرياني الآشوري للعام ٢٠٠٧.
- عضو هيئة رئاسة المؤتمر الثاني للمجلس الشعبي الكلداني السرياني الآشوري للعام٢٠١٠.
- عضو مؤسس لمجلس أعيان قره قوش (بغديدا).
- رئيس نادي قره قوش الرياضي من عام ١٩٨٦ ولحد الآن.

- <u>النشاطات الرياضية:</u>

- رئيس الوفد العراقي في بطولة الأندية العربية المقامة في سوريا بكرة الطائرة للسيدات للعام ٢٠٠٧.

- رئيس الوفد العراقي في بطولة الأندية العربية المقامة في مصر بكرة الطائرة للسيدات للعام ٢٠١٠.

- النشاطات الثقافية والأدبية:

- من إعداده وتقديمه أصدر عام ٢٠٠٥ كتاب (حبة الخردل) وهو دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً.
- صدرت طبعته الثانية عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع بدمشق عام ٢٠١٠.
- كتب العديد من المقالات الأدبية في المجلات التالية: إنانا، موتوا عمايا، الإبداع السرياني، ربنوثا..... الخ.
- مشرف عام على مجلة انانا (تعنى بشأن المرأة)، لعامي ٢٠١٣ – ٢٠١٤.
- عضو الهيئة العليا لمهرجان الإبداع السرياني في قره قوش من عام ١٩٩٤ ولغاية عام ٢٠٠٠.

- الشهادات التقديرية:

- شهادة تقديرية من المعهد الديمقراطي للشؤون الدولية في برنامج إعداد السياسات العامة للعام ٢٠١٣.
- شهادة من اتحاد السلام العالمي كسفير للسلام العالمي للعام ٢٠١٠.
- شهادة تقديرية من مجلس النواب العراقي في برنامج إعداد وتنفيذ الموازنة للعام ٢٠١٢.
- شهادة تقديرية من ممثلية اللجنة الاولمبية العراقية للعام٢٠١٢ .
- شهادة تقديرية من مركز السلام الوطني لحقوق الإنسان في العام ٢٠١٢.
- هدية تقديرية من نقابة المهندسين العراقيين – فرع نينوى .
- شكر وتقدير صادر من البيت الثقافي في الحمدانية للعام ٢٠١٢.
- درع التميز من جريدة المشرق.