تجلّياتُ الفضاءِ السرديّ

قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى

جميع الحقوق محفوظة

الكتاب: تجلّياتُ الفضاءِ السرديّ

قراءاتٌ في سرديات هيثم بهنام بردى

إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد

الطبعة الأولى: ٢٠١٢

تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين

طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣ ٩٤٤٦٢٨٥٧٠-

Email: akramaleshi@gmail.com

نخبة من النقّاد والأكاديميين

تجلّياتُ الفضاءِ السرديّ

قراءات في سرديات كيتم بهنام بردى

إعداد وتقديم

محمد صابر عبيد

((بحوث الجلسة النقدية التي أقامها البيت الثقافي – شعبة الحمدانية، يوم الأحد الموافق ١٨ / ٣ / ٢٠١٢ على قاعة فرقة قره قوش (بغديدا) للتمثيل والمخصصة للقاص والروائي هيثم بهنام بردى))

المحتويات

تقديم. . . . . .
مدخل أوّل . . . . . .
مدخل ثان . . . . . .
محمد صابر عبيد . . . . . .
الرؤية المكانية في القصة القصيرة جداً عند هيثم بهنام بر دى .
الدكتور نبهان حسون السعدون . . . . . .
البعد التاريخي للشخصية في رواية قديسو حدياب لهيثم بهنام بردى.
الدكتور علي أحمد محمد العبيدي. . . . . .
الإحساس بالزمن /قراءة سردية لقصة تليباثي لهيثم بهنام بردى.
الدكتور سالم نجم عبدالله. . . . . .
التجربة الذاتية القصصية /قصة" المخاض "مثالاً قرائياً
الدكتور خليل شكري هياس. . . . . .
شعرية الدلالات الإنسانية في قصص أرض من عسل لـ هيثم بهنام بردى
الدكتور فيصل غازي النعيمي. . . . . .

تقديم

حين كلّفني الصديق المبدع هيثم بهنام بردى بالتقديم لهذا الكتاب وإعداده استجبت فوراً لسببين مركزيين ، الأوّل هو حبي واحترامي للمبدع هيثم إنساناً صديقاً وكاتباً ، والثاني هو إيماني بالعمل النقديّ الجماعيّ الذي يرسي تقاليد جديدة للعمل النقديّ العربيّ الحديث ، وهو ما عكفتُ عليه منذ سنوات وأصدرتُ بمعية فريقي النقدي أكثر من عشرة كتب نقدية ، أصبحت الآن واقعاً نقدياً قارّاً شهد بأهميته الكثير من الأدباء والمثقفين على أكثر من صعيد.

حبي واحترامي للمبدع هيثم جاءا عبر تفاعل إنسانيّ وإبداعيّ تجاوز زمنياً العقدين ، كان في كلّ هذه السنوات حريصاً على التواصل ، مثلما هو حريص على الكتابة والمعرفة بإخلاص نادر يشعرك بأنه لا حياة ولا بهجة ولا سعادة له خارج هذا الفضاء ، على النحو الذي جعلني أنظر إليه بعين الإعجاب والمتابعة والانتماء ، فعالم الإبداع عالم بالغ الخصوصية والنوعية والحساسية

ولا يرضى بعالم آخر ينافسه أو يوازيه أو يكون نداً له في حياة المبدع ، فكم من مبدع أبهر القرّاء في سنوات معينة ثم غاب وطواه النسيان ، وظلّ يتعكّز على مجده السالف القديم الذي تلاشى أثره بمرور الزمن وأصبح أثراً بعد عين كما يقال ، فالبقاء لمن يستمرّ في طريق الإبداع ويضحّي بكلّ شيء من أجله كما هو هيثم بهنام بردى نموذجاً.

هيثم بهنام بردى مبدع جميل دائب الحركة والتفاعل على مستويات كثيرة ، جادّ في إبداعه والترويج له وإيصاله إلى كلّ مكان متاح وممكن ، يقتنص أيّة فرصة متاحة من أجل أن يصدر مجلة أو جريدة ، أو يسهم مع آخرين في ذلك ، ويجتهد من أجل أن تقام أمسية هنا أو ندوة هناك ، ولا يكتفي بالترويج لإبداعه بل لإبداع أصدقائه ممن يعتقد أنهم جديرون بذلك ، وقد أنتج هذا السلوك الحضاري الجميل الكثير من العلاقات الثقافية المهمة بين الأدباء والمثقفين ، التي أنتجت بدورها محاضرات وندوات وكتب ومقالات ونشاطات ثقافية كثيرة كان لها الأثر البالغ في إنجاز حراك ثقافي وأدبي ثريّ ومتنوع ، لم يكن له ليحيا بهذه الدينامية والتألق والحضور لولا الجهود الذالية الشخصية المتفانية من هيثم.

وبطبيعة الحال لو لم يكن هيثم مبدعاً حقيقياً وأصيلاً وقد سخّر حياته كلّها لخدمة إبداعه لما استطاع أن يفعل هذا كلّه ، ولما نجح في مسعاه الذي ليس له من هدف سوى الرغبة الحقيقية في بناء مناخ ثقافي صحّي ونقي ونظيف ومبدع ، بعيداً عن الحسابات الفقيرة

الضيقة التافهة التي سبق لها أن سحقت تحت عجلتها الكثير من المواهب التي انغمرت في مياه مكاسب ساذجة فغرقت في مياهها الآسنة وضاعت إلى الأبد.

لعلّ من أبرز ما يتمتّع به المبدع هيثم في سردياته هو حضور حسّ الالتقاط العالي والذكي للحظات إنسانية دقيقة لا يكتشفها غيره ، ويعالجها بطريقة تأليفيّة دقيقة جداً كما يعالج طبيب ماهر حالة مرضية غريبة تفترض براعة ودهاءً وابتكاراً غير اعتياديّ ، ويصنع منها قصّة قادرة على إقناع المتلقي بأنها موجودة قريباً جداً منه بقوّة السرد ، وقد كنت قبل أيام في رحلة تسكّع دورية أقوم بها صحبة صديقي المبدع الدكتور خليل شكري هيّاس في (باب السراي) في مدينة الموصل ، وحيث شاهدنا الكثير من اللقطات الإنسانية التي تصلح لتحويلها إلى قصص قلت لصديقي خليل إنّنا نحتاج الآن إما لهيثم بهنام أو جمال نوري كي ينهضا بهذه المهمة ، فكلاهما يتمتعان بحسّ الالتقاط العالي لهذه الحالات التي تنطوي على كثافة إنسانية نوعية لا يراها إلا من توافر على مثل هذه الموهبة.

لعلّ الأبحاث التي أسهم فيها الزملاء الأعزّاء في هذه الندوة قد أتت على نحو أو آخر على الكثير من الخصائص الإبداعية النوعية التي تميّزت بها سرديات هيثم ، فذهب الدكتور نبهان حسون السعدون في بحثه الموسوم بـ((الرؤية المكانية في القصة القصيرة جداً عند هيثم بهنام بردى)) إلى تحليل عنصر أصيل ومركزيّ من

عناصر الفضاء السرديّ في قصص هيثم القصيرة جداً ، وسخّر لذلك كلّ آليات المعالجة النقدية (النظرية والإجرائية) التي أسهمت في الكشف عن حضور بالغ الحساسية والتجلّي لعنصر المكان في هذه القصص ، بحيث تحوّلت تقانات التشكيل المكاني إلى رؤية سردية تجاوزت حدود الحضور الفضائي التقليديّ وشكّلت نسيجاً فاعلاً في العمارة القصصية.

وعالج الدكتور علي أحمد محمد العبيدي في بحثه ((البعد التاريخي للشخصية في رواية قديسو حدياب لهيثم بهنام بردى)) رواية غير متداولة كثيرة لهيثم ، واجتهد في تحليل البعد التاريخي للشخصية وهو البعد الأكثر حضوراً وظهوراً في هذه الرواية ، كاشفاً عن همّ تاريخي واضح عنده يعمل على المرجعيات بحسّ توثيقي سردي يسعى إلى الموازنة بين الواقعة التاريخية في مضانّها الحقيقية ، والواقعة السردية في مضانّها التخييلية ، على النحو الذي يتمّ فيه تأرخة الواقعة السردية وسردنة الواقعة التاريخية.

أمّا البحث المعنون بـ((الإحساس بالزمن /قراءة سردية لقصة تليباثي لهيثم بهنام بردى)) للدكتور سالم نجم عبد الله ، فقد ذهب إلى معالجة قضية مهمة في ميدان الفضاء السرديّ هي قضية الإحساس بالزمن ، هذا الإحساس الذي يتنوّع في شكله وحضوره دائماً بحسب الفاعل السرديّ الذي يقوم بفعل الإحساس ، إذ قد يكون الفاعل السرديّ هو الراوي أو الشخصية ، ولا تتأكد قوة هذا

الإحساس وبلاغة حضوره إلا من خلال وصوله إلى مجتمع القراءة والتلقي ، وهو ما حاول البحث الكشف عنه في مستوى معين من مستوياته في قصة مميزة جداً للقاص هي قصة ((تليباثي)) المحرّضة والمثيرة.

الدكتور خليل شكري هياس في بحثه الموسوم بـ((التجربة الذاتية القصصية /قصة" المخاض "مثالاً قرائياً)) ، سعى في انتخابه لقصة ((المخاض)) إلى مقاربة قضية توظيف التجربة الذاتية في الصوغ القصصي ، وهو ما يعالج كيفية التهجين السرديّ بين منطقة معينة من مناطق السيرة الذاتية بمرجعياتها الواقعية ، ومنطقة التأليف القصصي بمرجعياتها التخييلية ، على النحو الذي يؤكّد خاصية نوعية مهمة في قصص هيثم تتمثّل في توظيف التجربة الذاتية الشخصية في التجربة القصصية الفنية.

البحث الأخير الذي اشتغل على ((شعرية الدلالات الإنسانية في قصص "أرض من عسل" لهيثم بهنام بردى)) للدكتور فيصل غازي النعيمي ، عالج في هذا السياق وعلى نحو سيميائي تعالي حضور الدلالات الإنسانية في هذه القصص لتصل إلى مرحلة العلامة ، وقد انتبه البحث إلى قوّة حضور هذه الدلالات وهيمنتها على مجريات السرد وفضاءاته وتشكيلاته ، على النحو الذي أصبحت جزءاً فاعلاً من طبيعة التشكيل السرديّ وعماريته.

وبهذا تكون هذه الأبحاث الخمسة بعلميتها وجهدها الأكاديميّ

والنقديّ وتنوّعها قد أتت على مفاصل مهمة من تجربة هيثم بهنام بردى السردية ، وحين توافرت الرغبة بجمعها وإصدارها في كتاب فإنّ ذلك يعني أنها قد اكتسبت الأهمية البحثية التي تبرّر ذلك ، وتعني في سياق آخر إضافة نقدية تضيء تجربة هيثم وتعزّز أهمية سردياته في المشهد السردي العراقي ، وتؤّصل في سياق ثالث لتجربة العمل الجماعي على الكتب المشتركة بما تعكسه من روح حيّة للتفاعل والصدق والمحبة والحيوية ، في الوصول إلى مناخ نموذجي يموت فيه الكره لصالح الحبّ ، ويختفي الحسد لصالح الغبطة ، وتتصدّر الموضوعية على حساب الذاتية الضيّقة ، في السبيل إلى إنشاء تقاليد جديدة للحياة الثقافية نحن بأمس الحاجة إليها.

مدخل أوّل

التقرير الذي كتبه الدكتور خليل شكري هياس ونشر في الصحف ومواقع النت:

في البيت الثقافي - شعبة الحمدانية

ندوة نقدية عن القاص هيثم بهنام بردى

في الساعة الحادية عشرة من صباح يوم الأحد الموافق/١٨آذار /٢٠١٢ وعلى قاعة فرقة مسرح قره قوش للتمثيل وبحضور جمع ناهز المائة من السادة الضيوف وطلبة قسم اللغة العربية في كلية تربية الحمدانية أقامت دائرة العلاقات الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية /البيت الثقافي – شعبة الحمدانية ، ندوة نقدية خاصة بإبداع القاص هيثم بهنام بردى بمشاركة نخبة من نقاد وأكاديميي جامعة الموصل.

ابتدأت الجلسة النقدية التي أدارها الشاعر والإعلامي غزوان صباح بنبذة تعريفية عن نشاطات البيت ، ثم قرأ السيد علي خضر نيابة عن السيدة نسرين حبيب مديرة البيت الثقافي كلمة حيا بها

الحضور ، وأكد فيها مواظبة البيت الثقافي في إقامة الأنشطة الثقافية والفنية والأدبية.

من ثم قدم عريف الحفل مدير الجلسة الناقد الكبير الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد الذي ارتجل كلمة قال فيها:

في هذه الأصبوحة الثقافية نحتفي بقامة سردية من قامات الإبداع العراقي هو القاص والروائي المعروف هيثم بهنام بردى.

البيت الثقافي في شعبة الحمدانية هو الذي يحتفي بصديقنا المبدع الجميل هيثم وهي بادرة يشكر عليها البيت الثقافي وندعو من خلال هذه الندوة كل المؤسسات الثقافية هنا وفي كل مكان في العراق كي تبادر للاحتفاء بمبدعينا .ومبدعونا يستحقون فعلاً هذا الاحتفاء.

هيثم بهنام بردى ، قاص وروائي وكاتب قصص للأطفال ، مجتهد ومبدع أسهم على مدى أكثر من ثلاثة عقود في رفد مسيرة السرد العراقي بالكثير من الإبداع المتميز والنوعي ، وكنت من المتابعين لأدب المبدع هيثم منذ زمن بعيد ، ويتميز عن زملائه وأقرانه بالخصائص النوعية التي توجهت الآن بعض الدراسات الأكاديمية لقراءتها وتحليلها أكاديمياً ، فثمة أكثر من رسالة جامعية تدرس الأدب السردي ولاسيما القصصي عند صديقنا هيثم بردى ، لعل في مقدمة هذه الخصائص النوعية قدرة هيثم على استيحاء الواقع المحلي... وهذه ميزة يتميز بها أكثر المبدعين انتشاراً في العالم.

نجيب محفوظ حين فاز بجائزة نوبل كتب في تقرير الفوز أن أحد أهم أسباب الفوز أن نجيب محفوظ أفلح في الإجابة على أسئلة الواقع المحلي في رواياته .إذن الاهتمام بالواقع المحلي وتمثيله سردياً هو ميزة لإبداع هيثم ، فضلاً على طريقته الفريدة في بناء الشخصية. شخصيات هيثم لمن يتابع وتابع قصصه فيها قدرة تركيزية عالية في عملية البناء. يركّز اهتماماً بالغاً على طرق وأساليب بناء الشخصية ، وكلكم يعرف بأن الشخصية عنصر رئيس ومركزي من عناصر البناء السردي ، فضلاً عن اهتمامه بالمكان ، وعلى تجسيد العلاقة الحيوية بين الشخصية والمكان.

ثم بدأت الجلسة النقدية وحسب الترتيب الآتي:

الباحث الأول: الأستاذ المساعد الدكتور نبهان حسون السعدون.

(عنوان البحث): الرؤية المكانية في القصة القصيرة جداً عند هيثم بهنام بردى.

الباحث الثاني: الدكتور علي أحمد محمد العبيدي.

(عنوان البحث): البعد التاريخي للشخصية في رواية قديسو حدياب لهيثم بهنام بردى.

الباحث الثالث: الدكتور سالم نجم عبدالله.

(عنوان البحث): الإحساس بالزمن /قراءة سردية لقصة تليباثي لهيثم بهنام بردى.

الباحث الرابع: الأستاذ المساعد الدكتور خليل شكري هياس.

(عنوان البحث): التجربة الذاتية القصصية /قصة" المخاض " مثالاً قرائياً.

الباحث الخامس: الأستاذ المساعد الدكتور فيصل غازي النعيمي.

(عنوان البحث): شعرية الدلالات الإنسانية في قصص" أرض من عسل "لهيثم بهنام بردى.

ثم قدمت مجموعة من طلبة قسم اللغة العربية في تربية الحمدانية باقة ورد جميلة إلى المحتفى به أعقبتها توزيع شهادات تقديرية للسادة النقاد والمحتفى به من قبل مديرة البيت الثقافي في الحمدانية.

مدخل ثان

الملاذ السردي وطعم الحكاية : محمد صابر عبيد

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

قصة ((حكاية)) التي تصدّرت قصص المجموعة تقوم على تشكيل عتبة عنوانية تحيل على الحكي ، محتفلة بكل ما يمكن أن

تنتجه هذه العتبة من فضاءات محمولة في ذاكرة القراءة التي تتصدّى لها ، إذ إنّ مجرّد ترك العتبة العنوانية لهذا الدال المفرد المنكّر (حكاية) فإن الذاكرة القرائية ستقوم مباشرة باستحضار كلّ الذخيرة السردية والكنز الحكائي الكامن في الأعماق ، وتهيئته لاستقبال (حكاية) تتحدّر من ثريا العنونة.

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

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

تشتغل القصة في حساسيتها السيميائية على تمثيل تجربة القهر والاضطهاد والمصادرة والنفي ، مقابل البحث عن الحرية والكفاح الإنساني من أجلها ، بأسلوبية تشكيل رمزية تموّه المكان والزمن

والحادثة القصصية ضمن رؤية شاملة يمكن أن تحدث في أيّ زمان وأيّ مكان وتحت أيّ ظرف ، بالرغم من إمكانية قيام القارئ بالإحالة على الزمن الراهن والمكان الراهن وذلك لاحتواء القصة على إمكانات عصرية في جوّ الحكاية ومناخها.

تنفتح القصة الثانية في المجموعة الموسومة بـ((الرسالة)) منذ عتبة عنوانها على محمول سيميائي غزير تشبعه أحداث القصة ، تتضاعف هذه القيمة في المفتتح الحواري الذي ينتج أسئلة القص واحتمالاته ويتضمّن مقولته المركزية ، ويتسيد الراوي الذاتي الحراك السردي في القصة مستخدماً شعرية الوصف بأعلى طاقة تعبير وتصوير وتشكيل ممكنة ، وهي تنتج فيما تنتج بناء شخصية القص ((الشخصية المهمّشة)) في مخيال الراوي الذاتي.

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

ثمة اشتغال سردي مميّز على رمزية الدمى التي يصنعها ((ليث)) بوصفها تعويضاً نفسياً عن الفقدان ومعادلاً موضوعياً لسوء أخلاق البشر وطبيعة الحياة ، وهي في دلالية القصة بلا شك صناعة حياة

أخرى من الدمى موازية للحياة الراهنة ، وتأتي تسمية الدمى بأسماء أنثوية تعبيراً عن حالة الفقدان والخسارة والإحساس بالضياع واللاجدوى.

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

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

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

وناضـجة ، ورؤيـة عميقـة لآليـات التـشكيل والتـصوير والتـدليل السردي.

أمـا قـصّة ((النـبض الأبـدي)) فإنهـا تـستند في تـشكيل رؤيتـها السردية إلى شعرية الأداء اللغوي وهو يفيد كثيراً من آليّات التعبير الـشعري ، وتقـوم في تـشييد بنـاء عمارتهـا القصـصية علـى محـاورة تخييليـة بـين ثـلاث شخـصيات بالغـة الأنـسنة والتعـاطف والـتلاحم والانسجام ، داخـل المساحة التي حـددها الـراوي كلـي العلـم وهـو يروي مروياته بإحاطة شاملة.

الشخـصية الأولى هـي شخـصية((الجبـل)) الـتي تخـضع لبنيـة وصـفية مركّـزة ومكتظّـة بـالمعنى والرمـز والأسـطرة ، وشخـصية ((الراعـي))وهـو ينـهض بمهمـة تـسيير الحـراك الـسردي في القـصة وتفعيل أدواته وتسخيرها لإنتاج المقولة القصصية التي تزمع القصة تجسيدها في ميدان السرد على أكثر من مستوى.

الشخـصية الثالثـة هـي شخـصية ((الـشجرة)) الـتي تـستدعي الميراث الديني والأسطوري والتاريخي دفعة واحدة لترسم سياستها وتقيم رؤيتها ، فهي شجرة آدم ، شجرة التفاح المثمرة على نحو ثري ، وهي الشجرة الأم التي تناغي ابنها (الراعي) وتؤنس وحدته وتقدّم له النصائح وسط مراقبة الشخصية الأولى (الجبل).

القصة تجتهد سيميائياً في إعادة إنتاج الموروث ضمن صيغة قصصية تؤدي فيها اللغة القصصية دوراً مهماً ، من أجل الارتفاع بمستوى الصنعة القصصية إلى أعلى مرتبة ممكنة في ظلّ التركيز

الوصفي العالي المنتج ، الذي يتماهى بالسرد والحوار في معادلة سردية تسعى إلى تحقيق مزاوجة عادلة بين عناصر التشكيل السردي في القصة ، وهي تحكي قصة البقاء الأزلي للمكان والشخصية والمعنى في إطار الهيمنة الموضوعية والدلالية التي تشتغل عليها عتبة العنوان (النبض الأبدي) ، حيث المزاوجة بين حيوية (النبض الأبدي) ودلالة (البقاء الأزلي) في سياق التشكيل والتعبير والتصوير والترميز.

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

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

أثناء التنقيب عن الآثار في المدينة القديمة شرقي المتوسط عثرت بعثة آثارية على بقايا هيكل عظمي وبجانبه قطعة من حجر الحلان نقش عليه (هنا يرقد عروة ابن الورد... أمير الصعاليك) وعند فحص العظام في المختبرات تبين أن أغلبها مخرمة وخاصة عظام الأضلاع والكتفين. وعند التدقيق عن ماهية هذه الثقوب وجدتها شواهد

رصاصات سلاح قديم موجود نموذج منه في متحف المدينة أسمه رشاشة (الكلاشنكوف) وهو من الأسلحة الشائعة في نهاية القرن العشرين وهنا وقع التراثيون والأدباء والمؤرخون في حيرةٍ شديدةٍ وهم يتساءلون.

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

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

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

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

مثّلت الطبقة الأولى((صوت خارق يبعث عروة إلى هذا العالم)) عتبة استهلالية مثيرة تؤسطر فعالية استدعاء شخصية عروة بن الورد إلى الراهن السردي ، تعقبها فاصلة ((عروة يصاب بالدوار ويكبّر إله الصحراء)) ، ثم فاصلة ((عروة يتساءل أين الرجال)) التي يقارب فيها فكرة الصعلكة مع فضاء الطفولة ، وهي تنتج فاصلة ((عروة

يدخل إلى مدينة ويتحدّث مع صبي ظريف)) التي تشتغل على آلية استعادة الحرب عبر التاريخ ، في حركة ترميز سردية تضع الحرب في موقع الثبات الدائم بإزاء تغيّر العصور ، إذ هي وإن اختلفت وسائل القتل والتدمير فهي في الأحوال كلّها تنتح وليداً وحيداً هو (الموت).

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

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

في القصة سعي حثيث لاستثمار ملحمة كلكامش في بعض مفاصلها المتعلّقة بالمكان وتفاصيله ورؤيته ، فضلاً على تشغيل طاقة

المعنى السردي في عشبة كلكامش ووصفها قصصياً بـ((عشبة الأمل)) ، وتكبير صورة الوطن/المكان عبر التاريخ لتطغى على أجواء القصة وتسيطر على مجريات السرد فيها.

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

((. هيا نكمل النشيد.

فأنشد الأطفال:

(أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني)

وأنشد هو:

(العصفور يحب عشه الذي يعيش فيه)

وأكمل الأطفال:

(وأنا أحب العراق، مثلما أحب بيتي

وأحب العراق، مثلما أحب أهلي....)

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

إنه يطير!.

وهتف أكبرهم سناً.

كيف يطير بلا جناحين؟!.

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى برفق ، وهو يكمل النشيد:

(وأحب أهل العراق)

وتهتف المدينة بأسرها.

(العراق وطني)

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

* * *

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

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

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

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

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

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

الرؤية المكانية في القصة القصيرة جدا
عند هيثم بهنام بردى

د.نبهان حسون السعدون

مدخل إلى مفهوم الرؤية المكانية:

يُعد المكان "مساحة ذات أبعاد هندسية: وطبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ، ويتكون من مواد ، ولا تحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب بل هو نظام من العلاقات المجردة فيستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يُستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد"[1]. فالمكان وسط يتصف بطبيعة خارجية أجزائه إذ يتحدد فيه "موضع أو محل ادراكاتنا وهو يحتوي... على كل الإمدادات المتناهية ، وانه نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاصق وممارسة وتجاور وتقارن"[2].

يؤدي المكان دوراً كبيراً في عملية الإبداع لأن النص الأدبي لا بد له من وعاء يحتضن أحداثه[3] إذ يجسد المكان "الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه ، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي ، لا بد أن يتوافر على هذا العنصر ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه

---

(١) جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، العدد ٢ لسنة ١٩٨٦: ٧٦.

(٢) تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد: ٢٨٠- ٢٨١.

(٣) ينظر: جماليات المكان الدمشقي، شوقي بغدادي، مجلة عمان، العدد ٣٤ لسنة ١٩٨٨: ١٢.

ويتمظهر من خلاله وبوساطة آلياته وقوانينه"[1] وبهذا يتشكل المكان باستقلال نسبي ووجود ثابت والملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي يرتبط معها ويتفاعل بها مع الأشياء الأخرى[2] لأن المكان يُعنى في كل ثقافة على نحو مختلف ، وان كل ثقافة مهيئة لاحتواء أماكن مختلفة ويتضمن مراتب من الأمكنة[3].

يمثل المكان الأرضية التي تشيد عليها جزئيات العمل الروائي كله[4] وهو "القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص ، ويستوعب حدثاً شخصية وزمناً ، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته"[5] إذ يعني تفريغ الحدث من سياقه المكاني فقدان لدلالته[6] وحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنته[7] فعلاقة المكان بالحدث القصصي علاقة تلازم أي "الصلة بين المكان

---

(١) جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد د. سوسن البياتي: ٢٢٩.

(٢) ينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير: ٢١.

(٣) ينظر: حواريات المكان، إدوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الاجنبية، العددان ٣و٤ لسنة ١٩٩٧: ٣٩.

(٤) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير: ٩.

(٥) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، نجيب العوفي: ١٤٩.

(٦) ينظر: جدلية الحضور بين الانسان والمكان، حسن النعيمي، مجلة النص الجديد، العدد ١ لسنة ١٩٨٨: ٢٢٠.

(٧) ينظر: تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي، عواد علي، مجلة عمان، العدد ٣٩ لسنة ١٩٩٨: ٣٣.

والأحداث تلازمية إذ لا نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها... وانطلاقاً من تحديد العلاقة بين هذين العنصرين يمكن النظر إلى الشخصيات من حيث الدلالة على تطور الحكاية بين البداية والنهاية ، وهكذا تتشابك الأجزاء لتعرض لنا وحدة النص القصصي"[١].

ولا تأتي أهمية المكان بوصفه الخلفية للأحداث فحسب وانما بوصفه عنصراً حكائياً قائماً بذاته فضلاً عن العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي[٢] لذا فهو عنصر فاعل في الشخصية يأخذ منها ويعطيها ، ويرتبط بحركتها بما يدفع بأفعالها إلى الأمام دائماً[٣] إذ يحدد المكان "الملامح العامة للشخصية وتميزها عن غيرها حيث الأمكنة تنتج شخصياتها المتمايزة المختلفة: الشخصية الصحراوية ، الجبلية ، المدنية... حيث كل منها تناصب الآخر ، الاختلاف والتمايز في المستويات الجسدية والنفسية والاجتماعية"[٤] لذا يتسع المكان ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث وهو

---

(١) المكان في رسالة الغفران، عبد الوهاب زعفران: ٢٠

(٢) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ٦٥.

(٣) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي: ٩٦. المكان ودلالاته في رواية العودة إلى الشمال، زياد (الزعبي)، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ١٢، العدد ٢ لسنة ١٩٩٥: ٢٥٦. الموصل فضاءً روائياً، د. ابراهيم جنداري، مجلة الأقلام، العددان ٧و٨ لسنة ١٩٩٢: ٥٦.

(٤) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين: ١٠٤.

فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها[1] إذ أن المكان من دون غيره يثير إحساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالمحلية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه[2] إذ أن "العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني ليست بذي أهمية كبيرة لان وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فحسب ، وإنما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الانزياح والانكسار (Refraction) وتلك إستراتيجية القاص في تفتيت المكان الواقعي/ الثقافي ، وامتصاصه وإنتاجه بصورة متغايرة حتى تتحقق الوظيفة الشعرية المجالية (Roetic function) التي يتمظهر المكان من الخطاب النصي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك (الأبعاد البنيوية/ الدلالية/ الرمزية/ الأيديولوجية) فضلاً عن البعد الجغرافي الذي يعمل على تنظيم خيال القارئ وترتيب معطيات تصوره"[3].

ومما سبق لا يكون المكان ممثلاً للإطار الذي تجري فيه الأحداث

---

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٢٩؛ دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ٢٩، العدد ١٢ لسنة ١٩٩١: ١١؛ المكان في النص الروائي، د. ابراهيم جنداري، مجلة أفق، العدد ٢ لسنة ١٩٩٨: ٦.

(٢) ينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي: ٢٩؛ القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أحمد، مجلة فصول، العدد ٤ لسنة ١٩٨٢: ١٨٢؛ حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط، د. صبري حافظ، مجلة الأقلام، العددان ١١و١٢ لسنة ١٩٨٦: ١٦.

(٣) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٢٧.

وتنمو فيه الشخصيات فحسب ، وإنما نظاماً من العلاقات الوثيقة فضلاً عما يوصله من الإحساس بمغزى الحياة عبر وظيفته كونه مركزاً للحدث وعنواناً للشخصية يبرز سماتها وانتمائها الاجتماعي فضلاً عن تحميله للأفكار والمشاعر لذا يتداخل المكان مع عناصر العمل القصصي متأثراً فيها ومؤثراً عليها لتحقيق الوظيفة الشعرية عبر اللغة النصية العالية التي تعتمد انزياح المكان وتنقله من عالم الواقع إلى التخيل.

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

ليس المكان "مجرد تشكيل للمادة والأشياء في صورة تدرك لذاتها ، وإنما هي تظهر في النص من خلال زوايا نظم رؤى لتعبر

---

(١) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية: ٢٢.

(٢) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: ٢٢١.

(٣) ينظر: المكان في رسالة الغفران: ٩١.

عن انبثاق عالم كامل له حركيته ومجاله الانفعالي"[1] فمحدودية المكان موصوفة برؤية الكاتب لها إذ أن هذه الرؤية ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة فضلاً عن رسم طبوغرافيته وتجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي[2] لذا فللرؤية المضمونية تأثير عام على أسلوب الوصف المكاني[3] ولا يعطي المكان الا برؤية الشخصية وهي تعمل ، والحدث وهو ينمو ، واللغة وهي تعكس الوعي[4].

يحدث القاص هيثم بهنام بردى "توازناً موضوعياً وفنياً داخل نصه ، بمعنى انه يحافظ على هوية نصه القصصي... ويعتمد ضربة رؤيوية تكشف حالة التلقي السريع والمؤثر والناقد ، ثم حالة التركيز سواءً في المشهد الحياتي أو في وظيفة اللغة داخل النص مما يوفر الموازنة لإنتاج نص يفسر حالة الطرح هذه.التي تحددت بالأساس ،... في رؤية القاص لما يحيطه فهو لا يجزئ التجربة الحياتية ، بل يركز على زواياها وعلى حساسية أفعالها ، محققاً بذلك حالات تجتمع في حالة ومحطات صغيرة تؤدي إلى أكبر ، فالرؤية هنا محددة بمنظور جمالي ، يحاول القاص أن يرتقي من خلال المشهد والارتقاء

---

(١) وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٩٧: ٢٥٦.

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٠١.

(٣) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٦٨.

(٤) ينظر: الرواية والمكان: ٥.

بالأشياء هذه شعرياً من خلال لغة تختزل الجمل في رصد الفعل وإبراز خصائص المكان... إن قصص هيثم تنم عن مرجعية فلسفية تتعلق بالحب ، والنظرة إلى خصائصها مستفيداً بذلك من تجارب حياتية وخبرات معرفية فهو يجمع من نصه خصائص كثيرة ، فيها: التركيز والإضاءة والاقتصاد في التعبير ثم العناية باللغة"[1]

١ – الرؤية الأفقية / الرؤية العمودية :

إن القاص كالرسام وكالمصور الفوتوغرافي يختار قطعة من المكان يؤطرها ويضع نفسه على مسافة منها[2] ويتخذ المكان ، إما موقعاً جانبياً أو أمامياً أو عمودياً[3] أي التقاط منظر المكان بشكل شامل على محور أفقي أو عمودي في اختيار عدة أمكنة وعرضها دفعة واحدة[4].

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الأفقية / العمودية:

"الأواني نظيفة تلتمع، أرضية الغرفة خالية من الأوساخ وقد رشت آجرها الطيني المتناسق بالماء فتغشت رائحة الطين الرطب في الغرفة، محبرة يغوص في داخلها الماء الأزرق، وثمة الى جانبها صحن مليء

---

(١) تباين الخصائص في كتابة القصة القصيرة جداً: القاص هيثم بهنام بردى انموذجاً ، جاسم عاصي، ضمن كتاب (حبة الخردل): ٣٨.

(٢) ينظر: عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي: ٩٩.

(٣) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية: ٢٩٢.

(٤) ينظر: قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة: صياح الجهين: ١٢٨.

بالبيض المسلوق وقطعة من الخبز البارد، وعندما تأكدت من كل شيء بان الارتياح على محياها، فمشت بحذر نحو السرير"[1]

يعرض النص القصصي المكان على وفق ما تراه الطفلة التي هبطت من الصورة الملصقة أعلى الحائط الى الغرفة وبدأت تتحرك في جزيئاتها إلى أن وصلت نحو الرجل النائم فما لبثت أن سعت نحو حزمة الشمس لتغرق في شلال الضياء الصباحي ، فبدأت تتأمل المكان الذي لبثت فيه من تمركزها في وسط الضياء فبدأت تعرض المكان في نظرها ، ويقدم الراوي ذلك عبر الانطلاق في الغرفة من الضياء الداخل إليها في حركة عمودية ثم تبدأ بالرؤية الأفقية نحو الأواني الموضوعية في تناسق ، ومن ثم النزول عمودياً إلى أرضية الغرفة بالتركيز على مادتها من الآجر الطيني ، ثم إكمال جزيئات المكان من الأشياء (المحبرة والصحن) ثم تنطلق الطفلة بحركة أفقية من لتنزل عمودياً إلى السرير إذ بدأت انطلاقها من السرير ورجعت إليه عبر نظرات متأملة في موجودات المكان (الغرفة) ، ولكي تكتمل صورة المكان في نظر المتلقي ، قامت الطفلة بتقبيل جبين الرسام الذي رسمها لتعود من جديد نحو صورتها المعلقة على أعلى الحائط. ومما سبق فقد جاءت الرؤية لتقديم المكان عبر لغة تفصيلية ، وجمل متعددة قدمت عبره الموت والانبعاث بحركة الطفلة المرسومة التي تحولت إلى حقيقة لتعود من جديد إلى الحائط وسط الغرفة.

---

(١) شعاعان: ٥٧ - ٥٨.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الأفقية / العمودية:

"اضمحلت أشياء الشارع أمامه: (الجسر، الأشجار، أعمدة الهاتف، الغيوم الربابية، شدو البلابل على أفنان الأشجار...الخ. والآن من يستطيع ان يوقف سيارة تقودها جثة"[1]

يعرض القاص مكان الحدث على وفق حركة الرجل الذي ينطلق بسيارته فعلى الرغم من تنقلاته عبر المكان إلاّ انه يعيش في عزلة وعلى اثر حركته القوية وعدم السيطرة على مقود السياقة ارتطم بالجسر الحديدي وصعق بأسلاك الكهرباء ، وفشلت محاولاته في خلاص نفسه إذ انتشرت الصعقة الكهربائية في دمه ، وسط هذه السيارة ، فخدرت أعصابه وأنسجة جسمه ، فبدأ يعرض موجودات المكان أمامه ، يرويها القاص عبر رؤية أفقية فيبدأ بـ(الجسر) ثم الرؤية العمودية عبر الانتقال إلى (الأشجار) بشكل أفقي للمكان مع (أعمدة الهاتف) ثم على محور عمودي إلى (الغيوم) وصولاً بالنزول إلى أغصان (الأشجار) ، وما لبثت السيارة أن تتحرك بعد أن أصبح السائق جثة هامدة ، فالموت قد أصاب جسم الرجل ولكن السيارة تتحرك وفي ذلك ما يدل على سيمائية النص القصصي بأن الإنسان يستطيع على الرغم من موته أن يترك أثراً ، بما يعرضه من رؤية تقدم المكان وعزلته ومتاهته والضياع والكلمة ولن يترك الأثر البالغ في نفس المتلقي بالإيحاء المتميز عبر الاختزال والتكثيف

---

(١) السؤال: ٩٧.

والاقتصاد في استخدام اللغة.

ومن أمثلة المكان على وفق الرؤية الأفقية/ العمودية

"وجد الرجل ملقى على بلاط الغرفة، حجرة مسدلة الستائر ويكتنفها الغموض والفوضى، التلفاز يعرض صوراً للرسوم المتحركة، والمذياع مكتو بسماع أغنية مجنونة، وكل شيء من تفاصيل الغرفة يدل على أنها كانت ميداناً لصولة تقاتل فيها الدولاب والسرير والفرش والوسائد والطنفاس"[1].

يعرض القاص العالم الوردي الذي يرسمه للمتلقي عن طريق الرؤية الأفقية/ العمودية للمكان الذي يرقد فيه الرجل المصروع على (بلاط الغرفة) بشكل أفقي لينطلق باتجاه(الستائر) على محور عمودي ويكمل تشكيل المكان بأشيائه(التلفاز) و(المذياع) و(الدولاب) و(السرير) و(الفرش) و(الوسائد) و(الطنفاس) ، وبهذا تكتمل جزيئات المكان على وفق رؤية القاص باعتماد المحور الأفقي ثم الانطلاق عمودياً ليوحي عن طريقه بتشكيل المكان الذي يحوي الرجل الممدد بثيابه كامل جسده الذي يرتعش إثر نوبات الاهتزاز المتواصلة ، وهو يصر على قطعة القماش بين أسنانه فسعى الرجال لنجدته وسحبه من على بلاط الغرفة ولكن داهمته من جديد القشعريرة والارتجاف وتحول جسمه بعد ذلك إلى هدوء يشبه سكون البحر بعد العاصفة.

---

(١) عالم وردي: ٢٥١.

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

٢ – الرؤية من الكل إلى الجزء/ الرؤية من الجزء إلى الكل:

يقدم هيثم بهنام بردى المكان عبر البدء بالكل للوصول إلى الجزيئات أو بالعكس عن طريق الدوال المكانية التي يعرضها على وفق الشخصية التي تقوم بأفعالها عبر هذا المحيط المكاني.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية من الكل الى الجزء:

"كانت الغرفة صغيرة تنتشر القمة في أحشاءها... تحت السقف الكونكريتي مباشرة نحو وجه رجل نائم وثمة في قسمات وجهه أمائر الكلال والحزن، كان ملفوفاً ببطانية قديمة بلي لونها الحقيقي، فوق سرير خشبي يزقزق بعنف لاية حركة ثم انساقت عيناها تجولان في ثنايا الغرفة، وفي لحظة وجيزة احتوى بؤبؤاها كل التفصيلات: الغبار المتراكم فوق الصندوق الخشبي القديم وعلى الشراشف المتروك فوق خشبة ترتكن على بضع أجرات من زوايا الأربع فوق المنضدة الوحيدة وسط الغرفة"[1]

---

(١) شعاعان: ٥٦.

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

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية من الكل الى الجزء:

"تنقلت نحو منتصف الغرفة حيث تتقرفص مائدة الطعام مسورة بكرسين مجدولين من طوق النخيل على المنضدة شمعدان معدني على هيئة صليب في قمته تزهو شمعة حمراء بنار صفراء ذهبية، تمشي نحو الستائر الزرقاء المسدلة... يخلع ملابسه ثم يتمدد على سريره... يجلس قبالتها على احد الكراسي... ينهض

متجهاً نحو السرير"[1].

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

٣ – الرؤية الشمولية/ الرؤية المشهدية/ الرؤية التجزيئية:

ـ الرؤية الشمولية:

هي المنظر العام الذي "يستطيع أن يرينا مجموع العناصر ، ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل"[2] وهذه الرؤية "تتسع باتساع الحيز المكاني وانتشاره انها التأطير الفضائي

---

(١) أمنية: ١٧٣.

(٢) كيف تكتب السيناريو: صلاح أبو سيف: ٦٥.

العام للنص الحسي منه والنفسي"[1] لذا تسمى هذه الرؤية بالشمولية[2] او بالاشتمالية[3].

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الشمولية:

"تهرول الحدقة المصلوبة في أعلى وجه حنطي حزين ناظرة نحو الأسفل، بيوت، دكاكين، أزقة، حبال غسيل في الأسطح، وقد انفرشت على امتدادها الملابس البليلة، وفي طرفها القصي تلبدان بخجل قطعتان داخليتان نسائيتان ورديتان، تنسحب العينان في نظرة شاقولية نحو الأسفل حيث تترامى الساق الفسيحة المكتظة بالرافعات والحادلات"[4].

يعرض القاص المكان في هذا النص على وفق المنظر العام بعدم التركيز على جزيئات المكان وإنما يقدمه سريعاً عبر نظرة الشخصية من نافذة غرفتها في إحدى الفنادق وهي تعاني العزلة ومما يبدو عليها من الحزن الشديد: ولا تقتصر هذه الرؤية في عرض المكان على دالة مكانية واحدة وإنما متعددة: بيوت ودكاكين وأزقة ومساحة ، وعلى الرغم من ذلك فإن الشخصية تركز في نظرها على حبال الغسيل المنتشرة على الأسطح ، ورأس الدعامة الكونكريتية حديثة التشييد وسط مكان عام وهو (الساحة) ، فهو ينظر إلى أمكنة متعددة توحي

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، د. ابراهيم جنداري: ٢٧٥.

(٢) ينظر: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية: ٦٠٦.

(٣) ينظر: قضايا الرواية الجديدة: ١٢٨.

(٤) حب مع وقف التنفيذ: ٦١.

له بالحياة والتجدد مقابل عزلته القاتلة وسط غرفة نافذتها صغيرة وسياجها الحديدي المتآكل ، فالمكان المظلم القديم يعكس بظلاله على الشخصية ولم يتأثر بفعل رؤيته للأمكنة التي يعرضها القاص عرضاً شمولياً وما يلبث أن يرجع إلى عزلته.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الشمولية:

"جبل شاهق يناطح المطلق... وقرية ذات بيوت متشابهة متواضعة ترسم الليالي والنهارات الأسياف والشواتي، الغيوم وجدائل الشمس على كلسها العتيق حكايات سرية معبأة"[1].

يسعى القاص لتقديم المكان في نصه الى رؤية شمولية لا يركز فيها على مكان محدد وإنما يعرضها مباشرة (الجبل ، القرية ، الغيوم ، الشمس) ليلقي بظلالها على شخصية البطل كلكامش الذي لم يأكل العشبة حال خروجه من الماء ، فالجبل يجثم على أنفاس نبع رأسه وتحولت القدمان إلى وسخ لا يمكن إزالته عبر التجوال في قرية تتشابه بيوتها إلى حد كبير ، ولكنها تتفق على حكاياتها السرية فيما يتعلق بشخصية كلكامش وعشبته السحرية وان كان القاص يعرض المكان عرضاً شمولياً إلاّ انه يوحي عبر دواله على السهرات التي توصلت إليها الشخصيات: السؤال الحلم عن الشخصية وهم يرددون سوية (آه يا كلكامش) تعبيراً عن الأسى والحزن في نفوسهم التواقة إلى أمنية تمنوا تحقيقها وهي أن يأكل كلكامش من (العشبة).

---

(١) عشبة كلكامش: ٩١.

- الرؤية المشهدية:

هي المنظر المتوسط الذي يحدد الرؤية من حيث الإطار المحدد للمكان[1] إذ لا يعرض الكل ولكنه يعرض الجزء ، فهو لا يظهر إلاّ جزءاً من الديكور ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم ، فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول ان هذا مهم[2] وتتم هذه الرؤية بالتركيز على اختيار أمكنة بوصفها جزئية معينة وجعلها البؤرة التي يستند إليها الراوي في تقديم المكان[3].

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية المشهدية:

"استرخى على مقعده ونفث دخان سيكارة بتلذذ، تمطى عاقداً ذراعيه وراء رأسه وألقى نظرة متأملة إلى الخارج عبر زجاج المقهى"[4]

فإذا كان القاص يعرض المكان في مجموعة من قصصه على وفق رؤية شمولية فهو يسعى في بعضها الآخر إلى الرؤية المشهدية بالتركيز على مكان محدد بذاته ، يضغط فيه الحدث الرئيس ليشكل من ذلك حدثاً متكاملاً تقوم فيه الشخصية من مكان محدد هو(المقهى) باختيار جزء محدد منه هو(مقعد الرجل)عبر وصف أفعاله ، وحركات جسمه ونظرته عبر لزجاج المقهى قرب (مقعده) ليعرض فيما بعد حركة الرجال وهم يسرعون هرباً من

---

(١) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٨٢.

(٢) ينظر: كيف تكتب السيناريو: ٦٥.

(٣) ينظر: في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض: ٢٢٥.

(٤) مطر: ٤٥.

انهمال المطر الهاطل من السماء المسكونة بالسحب ، ويعرض القاص الشخصية عبر المكان برؤية مشهدية بجيب معطفها الممزق ، وإخراج قنينة العرق ليجرع منها وهو ينفث سيكارته بلذة عالية ، فإذا كان الرجال خارج هذا المشهد يركضون هرباً من المطر ، فإن هذا الرجل خرج من المقهى ليترك للمطر الحرية في العبث بجسده ، وانتقال قطرات الماء عبر صدره وبطنه وسرته ، ويوحي مشهد التأمل الذي يقوم به الرجل أن الحياة تمارس حريتها في الخارج عكس الداخل المظلم المعتم ، لذا انسحب من الداخل الى الخارج لينعم بالحياة مع المطر.

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية المشهدية:

"انعطف نحو الشارع الرئيسي وتوقف عند سقيفة من قماش يقتعد فيها صبي في العاشرة من العمر تنفرش أمامه سلال من حب عباد الشمس والرقي والسسي والفستق إلى، رمى الكهل بالكتب على الأرض كمن يلقي على كاهل عفريت السندباد البحري المخمور"[1]

يقدم القاص عبر رؤيته المشهدية مكاناً محدداً هو (السقيفة القماشية) عبر الشارع الرئيس الذي انعطف إليه صاحب الكتب. وهنا يظهر التفاوت العلمي بين الصبي الذي يبيع الجرزات التي وضعها في السلال ، وبين الكهل (صاحب الكتب) الذي قد مل من هذه الكتب

---

(١) الكتب: ١٢٨ - ١٢٩.

التي يحملها لبلزاك وإحسان عبد القدوس ورينيه ، ولكن اتفاق الصبي والكهل في عملهما سوية ألغى التفاوت العلمي والعمري فيهما ثم عمد الاثنان إلى طوي أوراق المجلة وجعلها قطع مستطيلة لوضع حبوب الجرزات فيها. فالكهل يعمل على قتل العلم والأدب ، ويحولهما إلى وعاء لوضع الطعام ، وهو بهذا يأكل رزقه عن طريق إماتة العلم والأدب اذ رمى الكتب من قلة الرزق ، ليريح بدنه منها بحثاً عن رزق آخر ، فوجد في بيع الجرزات تؤمن له الرزق أكثر ، بعد أن بعثر بلزاك أمام المياه الآسنة ، ومدد إحسان عبد القدوس جنب صحن الطعام ، وتدحرجت اشعار رينيه تحت عجلات العربة الخشبية ، ويوحي القاص بأن الفقر يلجيء الإنسان إلى قتل الثقافة للحصول على الرزق عبر المكان الذي يؤطره إطاراً محدداً بالأحداث والشخصيات.

ـ الرؤية التجزيئية :

هي المنظر القريب الذي يشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب على حائط نشأ من طلقة رصاص آو يكون جزءاً من الشيء[1] وتركز هذه الرؤية على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الحسي المباشر للأشياء أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الايجابية أو السلبية[2]

---

(١) ينظر: كيف تكتب السيناريو: ٦٥.

(٢) ينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢: ٢٠٨ - ٢٠٩.

اذ تجري عملية المسح التتابعي والانتقال من جزء لآخر[1] لإتمام التفاصيل الدقيقة للمكان عبر المنظر القريب[2].

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية التجزيئية:

" كل فجر أصعد الدرجات المرمرية ثم يحتويني ظلام الغرفة المقرورة المتوحدة، يدخل ضوء بحجم الباب الوردي ينكشف عن هيكل كرسي قديم يواجه حائطاً رخامياً تتوسطه اللوحة السرمدية، أجلس على الكرسي ، اسند ذقني الحليق إلى أصبع إبهامي وأحدق فيها، بنيان خشبي نصفه تابوت والآخر يلبد جوار جذع شجرة جرداء تتوسط أديماً أصفر"[3].

فإذا كان القاص قد عرض مجموعة كبيرة من أمكنة برؤية شمولية أو مشهدية ، فان الجزء القليل فيها يعرضها عبر منظر قريب يركز فيه على الجزيئات والأشياء فيما يتعلق بالغرفة من حيث الدرجات المرمرية والباب ، وهيكل الكرسي القديم والحائط الرخامي تفصيلاً عن البنيان الخشبي ، ويفصل في جزئياته إذ يمثل نصفه تابوتاً ، والآخر مهداً ، إذ يرمز هذ البنيان إلى الموت والحياة ، على وفق معادلة عبر قول الرجل الذي خرج من التابوت بعد نومه الأبدي ، فالحياة تستمر على الرغم من موت الآخرين وما بين الحياة والموت يرسم الإنسان مشروع حياته قبل أن ينام نومته الأبدية ،

---

(١) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٢٥.

(٢) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٦٨.

(٣) المعادلة: ١٣٩.

وجاء هذا الترميز عبر الرؤية التجزيئية للمكان وجزيئاته وأشيائه ، وينتقل القاص عبره محملاً إياه الدلالات الرمزية للمعادلة بين الحياة والموت.

ومن أمثلة المكان على وفق الرؤية التجزيئية:

"بيت قديم تهب من جنباته: رائحة الطابوق والرطوبة، والذكريات العتيقة، بيت كل ما فيه قديم: الأثاث، البلاط، التنور، الطابوق، الستائر، والأنفاس التي تتجول في أفيائه وزواياه وسقوفه المنتشرة"[1].

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

---

(١) ابتسامة: ٢٣٢.

المهرول والشمس اللائبة. فإذا كانت أجواء البيت توحي بالوحشة والعزلة والظلمة إلاّ أن الأنفاس التي تتجول عبر هذا المكان تطلب الحياة والنور على الرغم من الشمس اللائبة والزمن النفسي القاسي الصعب الذي يصفه القاص بالمهرول ليوحي ببطء وقته في نفوس ساكني هذا المكان.

مصادر البحث ومراجعه

. المصادر:

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

. المراجع:

- إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
- بنية الشكل الروائي: (الفضاء. الزمن. الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤.
- جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، ٢٠٠٨.
- جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي، عمان، ١٩٩٤.
- الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.

- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط، كتاب الرياض (٨٣)، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، ٢٠٠٠.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٠.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- مقاربة الواقع في القصة القصيرة الغربية من التأسيس الى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه، عبد الوهاب زعفران، دار صامد للنشر، ط٢، صفاقس، ١٩٨٥.

٢ – البحوث المنشورة في الدوريات والكتب الجامعة:

- تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي، عواد علي، مجلة عمان، العدد ٣٩ لسنة ١٩٩٨.
- جدلية الحضور بين الإنسان والمكان، حسن النعيمي، مجلة النص الجديد، السعودية، العدد ٨ لسنة ١٩٨٨.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٢ لسنة ١٩٨٦.
- جماليات المكان الدمشقي، شوقي بغدادي، مجلة عمان، العدد ٣٤ لسنة ١٩٨٦.

- حبة الخردل: دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابه القصة القصيرة جدا، اعداد وتقديم: خالص ايشوع بربر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق، ٢٠١٠.
- حواريات المكان، إدوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العددان ٣ و ٤ لسنة ١٩٩٧.
- حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط: الحساسية الجديدة واستخدامات المكان، د. صبري حافظ، مجلة الأقلام، بغداد، العددان ١١ و ١٢ لسنة ١٩٨٦.
- دلالة، المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، اربد – الاردن، المجلد ١٢ ، العدد ١٢ لسنة ١٩٩١.
- القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أحمد، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٤ لسنة ١٩٨٢.
- المكان في النص الروائي، محمد الملاتي، مجلة الرواد، بغداد، العدد ١ لسنة ٢٠٠٠.
- المكان ودلالاته في رواية العودة الى الشمال، زياد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك – جامعة اليرموك – أربد، الأردن، المجلد ١٢، العدد ٢ لسنة ١٩٩٥.
- الموصل فضاءً روائياً: روايتا الاعصار والمئذنة وفجر نهاره وحشي انموذجين، د. ابراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد ، العددان ٧ و ٨ لسنة ١٩٩٢.
- هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضيم من ذلك الزمان، د. ابراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب – جامعة الموصل، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢.
- وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الفاغي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٥، العدد ٤ لسنة ١٩٩٧.

البعد التاريخي للشخصية في رواية
[قديسو حدياب] لهيثم بهنام بردى

د.علي احمد محمد العبيدي

المقدمة :-

مشكلة البحث :

تكمن مشكلة البحث في تحديد البعد التاريخي للشخصية في رواية قديسو حدياب

هدف البحث :

يهدف البحث إلى مقاربة الشخصية الروائية وربطها بمرجعياتها التاريخية.

أهمية البحث :

يهتم البحث بتسلط الضوء على الشخصية الروائية وربطها بمرجعياتها التاريخية.

حدود البحث:

تحدد البحث بقراءة رواية(قديسو حدياب) لهيثم بهنام بردى

هيكلية البحث:

التمهيد:

هيثم بهنام بردى/الهوية والإبداع

المقاربة التاريخية

المبحث الأول:استدعاء الشخصية التاريخية

المبحث الثاني: مرجعيات الشخصية

التمهيد

أولاً: هيثم بهنام بردى/ الهوية والإبداع

هيثم بهنان جرجيس بردى: قاص وروائي وكاتب أدب طفل

- ولد في العراق/ عام ١٩٥٣.
- عضو اتحاد الأدباء العراقيين.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانية.
- عضو المجلس المركزي للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو المكتب التنفيدي للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- نائب الأمين العام للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق عن الثقافة السريانية.
- عضو هيئة تحرير مجلة بانيبال.
- عضو هيئة تحرير مجلة العائلة.
- عضو هيئة تحرير مجلة شراع السريان.
- رئيس تحرير مجلة إنانا التي تعنى بشأن المرأة.

- حضر وشارك في مهرجانات وملتقيات عديدة أبرزها:

١. الندوة العربية الأولى للقصة الشابة التي أقامتها مجلة الطليعة الأدبية في بغداد عام ١٩٨٠.

٢. ملتقى القصة العراقية في بغداد عام ١٩٩٥.

٣. ندوة الرواية العربية في بغداد عام ٢٠٠٢.

٤. الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.

٥. الملتقى الرابع للقصة العراقية (ملتقى د.علي جواد الطاهر) في بغداد ٢٠٠٨.

٦. مهرجان المربد ولعدة دورات.

٧. مهرجان الجواهري عام ٢٠١٠.

٨. مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول في بغداد عام ٢٠١٠.

التكريم:

١. منح شهادة تقديرية لمشاركته في الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.

٢. منح شهادة تقديرية من دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠٠٦.

٣. منح شهادة تقديرية من دار نعمان للثقافة عام ٢٠٠٦ بمناسبة فوزه بجائزة ناجي نعمان اللبنانية العامية عام ٢٠٠٦.

٤. منح شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الثالث المنعقد

في أربيل عام ٢٠٠٦.

٥. منح شهادة تقديرية من الملتقى الرابع للقصة القصيرة (ملتقى د. علي جواد الطاهر) عام ٢٠٠٨.

٦. منح شهادة تقديرية من مؤتمر الأدب السرياني الخامس المنعقد في السليمانية عام ٢٠٠٨.

٧. منح شهادة تقديرية من دار عراقيون للصحافة والنشر في الموصل عام ٢٠١٠.

٨. منح شهادة تقديرية ودرع الإبداع من مركز دراسات الموصل في جامعة الموصل عام ٢٠١٠.

٩. منح شهادة تقديرية من مؤتمر ثقافة الأطفال الدولي الأول الذي عقدته دار ثقافة الأطفال في بغداد عام ٢٠١٠.

١٠.منح شهادة تقديرية من إذاعة صوت السلام من بغديدا (قره قوش) عام ٢٠١٠.

١١. 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.

١٢.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.

١٣. 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.

١٤.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 اسعد- 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. الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان- مطبعة بيريفان- أربيل ٢٠٠٧.

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

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

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

-صدرت باللغة السريانية عن دار(منارة) في أربيل عام ٢٠١١ ترجمة الأديب 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 رند – تموز للطباعة والنشر – دمشق ٢٠١٢.

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

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

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

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

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

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

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

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

♦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 ، 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 محمد الحلي ، شاكر سيفو ، إسماعيل عيسى ، جمال نوري ، حميد حسن جعفر ، 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 ، إيمان عبدالحسين..... وغيرهم.

♦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.

♦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.

♦أصدر الأديب خاص ايشوع بربر كتابا عنوانه (حبة الخردل) وهو دراسات نقدية لنقاد وقصاصين وشعراء تناولوا تجربته في كتابة القصة القصيرة جداً مع مقدمة ضافية بقلمه. وأعاد طبعة ثانية وصدر عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع في سوريا عام ٢٠١٠.

♦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.

♦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).

ثانيًا: المقاربة التاريخية:

يعيد الروائي في استلهامه للتاريخ ترتيب الأشياء وتوزيع الأدوار كما يريد ، تأصيلاً لرؤيته التي يقيم بناءها في معماره الروائي الجديد.

إن الروائي في انتخابه للأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص ببنيته العميقة والشكلية المتماهيتين "يقدر المسافات ، ويشكل الألوان ، ويصور الأماكن والحالات ، ويركب الحوارات ، ويبني المشاهد ، ويتعمق في الأمزجة ، ويفسر المواقف ، ويصوغ ردود الفعل ، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين"[1] لينشئ بعد ذلك نصاً إبداعياً نواته وحدة التجربة الإنسانية ، بمعنى أنّ ثمة أشياء تتجاوز المكان والزمان لتكون الجوهري في الإنسان.

آن الأوان لاستخدام مصطلح (التخيّل التاريخي) بدل مصطلح

---

(١) الشخصية الروائية بين الكلاسيكي والمنظورالحداثي/محمد أقضاض/٢٧ .

(الرواية التاريخية) ، فهذا الاستبدال يدفع بالكتابة السردية التاريخية إلى تخطّي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها ، ثم إنه يفكك ثنائية التاريخ والرواية ، ويعيد دمجهما في هوية سردية جديدة ، ولا يرهن نفسه لأي منهما ، وأنه سوف يتجاوز أمر البحث في مدى توفر الكتابة على مبدأ المطابقة مع المرجعيات التاريخية ، ومدى الإفراط في التخيلات السردية ، ثم إنه ينفتح على الكتابة الجديدة التي لم تعد حاملة للتاريخ ، ولا معرّفة به ، "إنما باحثة في طياته عن العِبر المتناظرة ، والتماثلات الرمزية ، والتأملات ، والمصائر ، والتوترات ، والتجارب ، والانهيارات القيمية ، والتطلعات الكبرى ، فكل هذه المسارات الكبرى في (التخيّل التاريخي) تنقل الكتابة السردية من موقع جرى تثبيت حدوده بصرامة إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاهتمام"[1].

ويمكن القول بأن (التخيّل التاريخي) هو المادة التاريخية المتشكّلة بوساطة السرد ، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية ؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره ، فيكون التخيّل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع ، وقد ظهر على خلفية من

(١) التخيل التاريخي(السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)/عبد الله إبراهيم/٥- ٦.

أزمات ثقافية لها صلة بالهوية ، والرغبة في التأصيل ، والشرود نحو الماضي بوصفه مكافئاً سردياً لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى ، وتتعارض فيه وجهات النظر ، "فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع بسؤال الهوية التاريخية إلى المقدمة ، ولكن الخطر ينبثق حينما يروّج لوهم مفاده أنه بالارتماء السلبي في أحضان التاريخ يمكن تجنّب رهانات الحاضر المعقّدة ، فيصبح الاتكاء على الماضي ذريعة لإنتاج هوية تقول بالصفاء الكامل ، والنقاء المطلق. إذ أن وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهما بمقدار تحوّله إلى عبرة ، وتجربة للتأمّل"[1].

تحتلّ التخيلات التاريخية منطقة التخوم الفاصلة بين الواقعي والخيالي. ولطالما نظر إليها على أنها منشطرة بين صيغتين كبريين من صيغ التعبير: الموضوعية والذاتية ، فهي نصوص سردية أعيد حبك موادها التاريخية ، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي ، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية ، ثم اندرجت في سياقات مجازية ، "فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها إلى مادة سردية ، وهذا يعني إعادة إنتاج التاريخ بالسرد ، وما الحبكة إلا استنباط للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدّد المعالم"[2].

ولطالما ارتسم ، على مستوى الأنواع الأدبية ، تناقض واضح بين

---

(١) الرواية وتأويل التاريخ(نظرية الرواية والرواية العربية)/فيصل دراج/١٣٣ .

(٢) الزمان والسرد ،الحبكة والسرد التاريخي/بول ريكور/ترجمة/فلاح رحيم/٢/٢٨.

التوثيق التاريخي ، والسرد الخيالي ، ذلك لأنهما يختلفان في طبيعة الاتفاق الضمني المعقود بين الكاتب وبين قارئه. ومعلوم بأن هذا الاتفاق عرفي لكنه يُبنى على توقّعات مختلفة من ناحية القارئ ، ووعود مختلفة من ناحية المؤلف ، فحينما يفتح قارئ صفحات كتاب روائي ، فإنه يهيّئ نفسه ليدخل عالماً غير واقعي ، وفي هذا العالم الجديد فإن "معرفة مكان وقوع الأحداث وزمانها هي مسألة في غير محلّها"[1]. ولكن حينما يفتح القارئ كتاب تاريخ يتوقّع أن يدخل ، تحت قيادة الأرشيف ، في عالم من الأحداث التي حصلت بالفعل ، فإنه يأخذ حذره ويطلب خطاباً إن لم يكن صحيحاً بصورة تامة "فعلى الأقل يكون ممكناً وقابلاً للتصديق ومحتملاً ، وفي كل حال أميناً وصادقاً"[2]. وهذا ما توصل إليه بول ريكور.

ثم جرى التفريق بين التاريخ الذي هو "خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع الوقائع ، والسرد الذي هو خطاب جمالي تقدّم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية"[3] كما يقول محمد القاضي ، فينتج عن هذا أمران ، أولهما أجناسي يتصل بـ"العلاقة بين الوظيفتين المرجعية والتخيلية في الخطابين التاريخي والأدبي. فالمؤرخ وإن خيّل يظل متحركا في مجال المرجع ، أما الروائي فإنه وإن رجع إلى الواقع ماضياً أو

---

(١) الرواية العربية(البناء والرؤيا)/سمر روحي الفيصل/٤٥ .

(٢) الذاكرة، التاريخ، النسيان/بول ريكور/ترجمة/جورج زيناتي/٣٧٩ .

(٣) الرواية والتاريخ/محمد القاضي(دراسات في تخييل المرجعي) ٢٣- ٢٤ .

حاضراً يظل خطابه مندرجاً في حقل التخيل. فالتاريخ يقدّم نفسه على أنه انعكاس وصياغة لفظية لأحداث واقعة ، أما الرواية فتقدّم على أنها إبداع وإنشاء لعالم محتمل"[1]. وثانيهما يختص بنظرية الأدب "ومدارها على علاقة التناقض بين الخطابين التاريخي والروائي ، فليس من شكّ في أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي ، ولكنها لا تنتسخه بل تجري عليه ضروباً من التحويل حتى تخرج منه خطاباً جديداً له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافاً جذرياً عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعاً بها"[2].

وعلى هذا يندرج التاريخ في منظومة الأجناس ذات الغاية النفعية ، وتندرج الرواية في منظومة الأجناس ذات الغاية الجمالية. ثم تندمج هذه الثنائية في الرواية التاريخية التي تتميز عن غيرها من أنواع الكتابة التخيلية بكونها "تعلن استنادها إلى حوادث ماضية دوّنها السابقون ، ومن ثمّ فإنها تستمد وجودها من الدوران حول هذا النص أو النصوص الماضية ، مما يكشف صلتها بهذه الوقائع ويضفي على عالمها صبغة مرجعية واضحة"[3] فهويتها السردية تتحدد من خلال التنازع بين التخيّلي والمرجعي. فتكون الراوية

---

(١) من الرواية التاريخية إلى التخيل الروائي/عبد الله إبراهيم/مجلة العرب القطرية/٢٨- نيسان- ٢٠١٠/ص ٣٢ .

(٢) الرواية والتاريخ/محمد القاضي م٨٦- ٨٧ .

(٣) الرواية التاريخية وتمثل الواقع/عبد اللطيف محفوظ/مجلة الموقف الأدبي /العدد- ٤٣٨لسنة ٢٠٠٧ /١٧٦ .

التاريخية نوعا من السرد الذي "يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخّيلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة"[1].

(١) نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)/عبد الملك مرتاض/٨٦

المبحث الأول

استدعاء الشخصية التاريخية

يحدد الكاتب منذ البداية بعداً زمنياً للأحداث بنحو(٢٨٤م) ويستهل السرد بجملة سردية موهمة ليوقعنا بالإيهام السردي منذ البداية بين ماهو تاريخي مرجعي وماهو خيالي"قد تكون الضربة الأخيرة ، هكذا قرر الشاب الذي يحمل على منكبيه إضافة إلى الفأس ثمانية عشر ربيعا متداخلا بالعمل والكد...." [١] يعد التسلسل الزمني للأحداث أهم خصائص السرد التاريخي ، إذ يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني للحصول على سرد تاريخي للأحداث ،[٢] وتجري الأحداث في السرد التاريخي على وفق زمن تسلسلي منطقي ، يتألف من بداية ووسط ونهاية ، أما الأحداث في السرد الروائي فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها بالعالم الخارجي ، بل تخضع لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن ، فيقدم ويؤخر. وهكذا ، فإننا نميز بين زمنين: زمن القصة الذي يخضع

---

(١) بنية النص السردي/حميد لحمداني/٧٣ .

(٢) قديسو حدياب/هيثم بهنام بردى/٣٣ .

للتسلسل المنطقي للأحداث ، وزمن السرد الذي لا يخضع لهذا التسلسل ، ويمكن أن نستعين بالخطاطة للتمييز بين هذين الزمنين[1].

أ Ù ب Ù جـ Ù د زمن القصة

جـ Ù د Ù ب Ù أ زمن السرد

وهنالك ثلاثة أشكال لظهور الشخصية التاريخية في النص الروائي ، ومن هذه الأشكال:

.الاستدعاء بالاسم:

أي ذكر اسم الشخصية التاريخية في سياق السرد الروائي ، كما فعل ـ هيثم بهنام ـ في روايته "قديسو حدياب" إذ أشار إلى ربن بويا ، والقديسة بربارة ، وقد عجّت الرواية بأسماء الشخصيات التاريخية ، كشخصيات مارعوديشو ، ومارقرداغ ، وقد تخضع الشخصية التاريخية الموظفة لمنطق السرد الروائي وخصائصه ، فتصبح شخصية روائية كأي شخصية أخرى وقد سمح الراوي للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى ، وبتقديم تاريخها بنفسها ، فتظهر الشخصية التاريخية في السرد الروائي ، وهي تتحدث بضمير المتكلم ، ونجد مثالاً لذلك عندما تحدث الشيخ الراهب مع (بويا وبربارة) قائلا: "أرى فيك وفي بربارة شعلة وقادة ستهدي الأفواج الراسخة في العتمة إلى النور ، النور الإيماني الذي لا يؤمن

(١) سيرة أشهر شهداء المشرق القديسين/أدي شير/٢٧٦/١- ٢٨٧ .

إلاّ بإله واحد خالق الكون"[1] ، إذ تحدث الشيخ عن حياته ، وسرد جزءاً من تجربته ، وما حدث له وهو يجوب البلاد والأصقاع.

وقد جاء استخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث(بويا وبربارة) متناسبا ومبدأ السرد الروائي ، لذا فإن ما يسرده الشيخ عنهما ، لا يعرفه أحد غيره ، ويجهله الراوي نفسه الذي لا يعرف بالتأكيد ، ما حدث لهما فيما بعد ، ولاسيما بربارة التي قضت شهيدة بحسب المفهوم المسيحي بعد أن أضحت قديسة في زمن كانت تعبد فيه النار المقدسة وهذا ماتناقلته المصادر التاريخية التي تحدثت عنها[2].

يشير الروي بصيغة ضمير المتكلم بوضوح أن الراوي لا يستطيع استخدام ضمير الغائب ، لأنه يجهل كثيراً من المعلومات التي لا يعرفها إلا صاحب القصة نفسه. وقد يؤدي استخدام ضمير الغائب إلى الفصل بين الماضي والحاضر[3] ، وبناءً عليه تصبح الشخصية التاريخية شخصية منتمية إلى زمن مضى من دون رجعة ، زمن منقطع عن الحاضر انقطاعاً كاملاً ، أما استخدام ضمير المتكلم فمن شأنه أن يقرب بين الزمنين ، الماضي والحاضر ، ويجعل الشخصية التاريخية شخصية حية ، تغادر الزمن الماضي ، لتعيش في الحاضر من جديد ، وهذا ماجعل من الشخصيات في الرواية

---

(١) قديسو حدياب/هيثم بهنام بردى/٣٣ .

(٢)) سيرة أشهر شهداء المشرق القديسين/أدي شير/١/٢٧٦- ٢٨٧ .

(٣) ينظر:بحوث في الرواية الجديدة /ميشال بوتور/ترجمة :فريد أنطونيوس/٦٦

حاضرة إلى الأبد على امتداد الرواية بل حتى في الفكر النصراني الذي يعدها شخصيات مقدسة وهذا ما أراد الراوي الوصول إليه من خلال شخصيات تاريخية مثلت التحدي والمواجهة ، والنضال ضد قوى الظلم والقهر. لقد جعلنا الكاتب على الرغم من تباعد تجربتي الاستشهاد تحت سيطرة إحساس يتعاظم في داخلنا من أن الصوتين المزدوجين المنبثقين من الوعي الداخلي ما هما إلا صوت شخصية واحدة ، يندرج الوعي في داخلها زمنياً ومضمونياً من طقوس المواجهة اليومية للاستلاب إلى معايشة طقوس الاستشهاد ، حتى يكون هذا الصوت متقارباً في نهاية القصة من تقمص تجربة الاستشهاد التاريخية ، ونعتقد أن الكاتب يوظف ويستبصر الراسب الثقافي الخاص به حقاً طقوس العزاء. إذ تكون تجربة الشخصية التاريخية المنظور إليها في الرواية بمثابة وعي جانبي أو تصور موازٍ .. يصب في الوعي الكلي بالموقف الاجتماعي أو الإنساني الذي تتبناه الشخصية الأساسية ليكون أصلاً لوجود أو نبضها لحياة في صيرورته واستمراره مع ظروف القوى الاجتماعية الراهنة . وأيا ما كان الأمر فإن التجربة الجديدة في النص الروائي استطاعت أن تكتسب وعياً مغايراً بالتاريخ وسائر الرموز المنحدرة من رواسب الثقافة الفنية الواسعة ، فقد جعلت من التجارب الماضية وسيلة للبحث عن الذات الحقيقية بين تراكمات الواقع وتناقضاته . ومجالاً لاكتشاف العنصر الجوهري في الإنسان وتفجيره ، في هذا الظرف - اللاعقلاني - الحالك الذي تمر به القوى الاجتماعية.

المبحث الثاني

مرجعيات الشخصية

لا تخلو أحداث من دون شخصيات تقوم بفعلها ، وقد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية في سردها لأحداث التاريخ ، وتعددت نماذج الشخصيات التاريخية تبعاً لتعدد الأحداث التاريخية الموظفة ، فثمة شخصيات تاريخية مثلت التحدي والمواجهة ، ضد قوى الظلم والقهر ، وثمة شخصيات مثلت الحاكم الضعيف ، أو المستبد ، وثمة شخصيات مثلت الحاكم العادل. وفي رواية قديسو حدياب تتمظهر شخصية (مار قرداغ) تلك الشخصية التاريخية التي مثلت التحدي والمواجهة ضد السلطة الساسانية التي قادت حملة اضطهاد ضد النصارى في عهد سابور الثاني وقد شملت هذه الحملة مملكة حدياب في عهد (قرداغ)[1] ومثلت شخصية (قرداغ) شخصية الحاكم المستبد بحسب ما أشارت إليه المصادر التاريخية ، وبحسب ورودها في النص الروائي كذلك"

(١) موسوعة الموصل الحضارية /مج ١/١٥٠.

- أنت مرزبان شجاع وحكيم وتدير دفة أمور المملكة بحبكة وحكمة الشيوخ ...ولكن..؟

- لكن ماذا يا أم؟

- إنك قاس جداً مع أتباع الناصري.

- إنني غيور على دين الآباء والأجداد..

- قسوتك أحياناً ، وخصوصاً عليهم يفوق الخيال.."[1]

ومثلت كذلك شخصية الحاكم العادل بعد إيمانه بالنصرانية ولقائه بـ(مارعوديشو) و(ربن بويا) ونيله التعميد منهما ، وقد استطاع الكاتب بهذه الحبكة الروائية أن يجمع بين هذه الشخصيات الثلاث بقالب روائي مستفيداً بذلك من المقاربات التاريخية التي تجمعهم وهي نصرة الديانة النصرانية وتبليغ هذه الرسالة إلى العالم "فتقدم قرداغ من الشيخ ثم ارتمى على صدره يقبله من لحيته الكثة البيضاء ويردد بحرارة..

- ربن بويا.

- كيف عرفتني..

- سمعت عنك كثيرا أيها القديس.....

ثم وضع كفه على رأس قرداغ وهمس

- ليباركك الرب."[2]

---

(١) قديسو حدياب/١٤٥- ١٤٦ .

(٢) م.ن /٢١٤- ٢١٥ .

وتعد هذه التحولات في الشخصية الروائية التي تمكن الكاتب الزج بها في النص الروائي بمثابة التدليل على المراحل التي تمر بها النفس الإنسانية من تحولات خلال مراحل حياتها. ويتضح أن المحاولة التي يطمح الكاتب إلى إنجازها تكمن من تجربة ذهنية لقلب وجهة النظر إلى النص وآليات انسجامه. وتنطلق من التخلي عن فرضيات القارئ المجرد ، إلى قارئ /منتج موضوعي قابل لامتلاك أنواع الوعي الممكنة كلها من خلال التمثل والتمثيل التلقائي في النص الروائي موضوع البحث.[1]

وعمد الكاتب إلى تصدير روايته بنصوص تاريخية منتزعة من كتب المؤرخين ، وبنصين ، أحدهما ديني ، والثاني تاريخي ، ويتحدث النص عن مملكة حدياب. ومن الواضح أن النص التاريخي الموظف يلتقي وعنوان الرواية ، وكأنه تمهيد لموضوع الرواية وأحداثها. التي ستتحدث عن قديسو حدياب الثلاثة(ربن بويا/مارعوديشو/مارقرداغ). ولعل الدافع إلى توظيف النص الديني والتاريخي وتصدير الرواية بهما ، فضلاً عن تلخيص موضوع السرد ، هو توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي ، لإقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرودة.

ويمكن أن يفسر اهتمام الكاتب بالشخصيات الدينية أو التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي ، ضد السلطة الحاكمة رغبة منه بإسقاط تاريخ هؤلاء القديسين على الحاضر ، الذي هو أحوج ما

---

(١) آليات إنتاج النص الروائي /عبد اللطيف محفوظ/١٥٨ .

يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم ، وتقف بوجه الظالمين، ونصرة للقيم التي تحملها حتى تنال الشهادة في سبيلها . ولربما أفاد الكاتب من قصة أهل الكهف الواردة في النص التوراتي والقرآني على حد سواء في البناء المعماري لحياة القديسين وفرارهم بدينهم إلى أعالي الجبال أو الكهوف: "قرر الشاب بويا أن يتخذ من كهوف جبل ليس ببعيد مسكنًا دائماً له ، انقطع فيها عن المباهج الدنيوية الزائلة باحثاً ومتقصياً عن الأبدية، وزاده الكتاب المقدس"[1]. وقال (مارعوديشو):"

-سأعتزل في الجبل ...

فغرت مرتا فاها ، وقبل أن تتكلم قال عود يشو....

-إنه قراري الحاسم ..

ثم التفت إلى مرقس ، وقال ..

-غدا فجرا سأتسلق الجبل وأسكن مغارة الناسك صديقي"[2]

أما حكاية (مارقرداغ) فيبدو أن الكاتب قد استدعى في نهايتها قصة سيدنا إبراهيم وولده إسماعيل وقصة الذبح والفداء، وقد حاول الراوي إيهام القارئ بأن التجربتين متوازيتين ، معتمداً في ذلك على التناص ، أي تداخل النصوص ، من خلال الإشارة. أما النص الروائي فعلى النقيض من ذلك إذ نرى الأب(كوشناوي) هو الذي

---

(١) قديسو حدياب /٣٤ .

(٢) م.ن/٥٦ .

رجم (قرداغ) بيده وقتله بعد أن طلب (قرداغ) ذلك:"

-لن تفيض روحي إلى الرب ، إلاّ بعد أن يرجمني أبي بحجر..

وكأنه كان ينتظر هذه الإشارة ، التقط حجراً مسنناً ، وهبط الربوة وتقدم من الشاب الذي كان ينظر بعينين تفيضان بالنبوة الأرضية وتسموان نحو أفق بعيد ، وحين وقف إزاءه ، غطى النبيل كوشناوي وجهه بمنديل ، ثم رمى حجره ، فسقط على جبين الشاب الذي تسامى وهو يقول ما قاله اسطفانوس ..

-يا رب ، لا تحسب عليهم هذه الخطيئة.."[1]

وقد أدى هذا القتل إلى انقطاع العلاقة بين الأب والابن ، والذي أدى إلى خلاص(قرداغ) من الآلام ، هذا في اعتمادنا على التأويل والمعنى العميق وليس الظاهري. وهكذا طرح هيثم بهنام بردى حلاً للتخلص من الظلم والشر والاستغلال ، ووسيلة لخلاص الإنسان ، وبلوغه السعادة المطلقة. وبناءً عليه ، تحول (مارقرداغ) من حاكم ومرزبان تخافه الرعية والأعداء ، إلى إنسان آخر ، يدافع عن المظلومين ، ويناضل ضد قوى الظلم ، ثم سما بروحه إلى منزلة سامية ، بعد أن تخلص من جانب الشر في داخله ، ووصل إلى مرحلة صار يرى فيها ما لا يراه الآخرون.

" - **أين كنت ..؟**

والقريبون والبعيدون سمعوا صوتاً خارقاً..

---

(١) م.ن/٣٢٤ .

- إنني معك ..

- إني على استعداد، يا أخي مار كوركيس..

- سنكون معاً بعد قليل، ومعنا ملائكة السماء، والقديسين والأطهار والشهداء..

- إني مستعد..

- هيا..

والتفت المرزبان الملثوم جسده، والمتسامية روحه، إلى الجمع الملجوم الباحث عن مصدر الصوت الخارق، والتي تحاول أدمغتهم إيجاد تفاسير لما تسمع وترى"[1]

لقد وظف الروائي فكرة المخلص ، وصّور بعضهم شخصيات روايته شبيهة بشخصية المخلص ، كشخصية (ربن بويا ومار عود يشو) ووظف بعضاً من التراث الصوفي كالانصراف عن اللذات وشهوات النفس والزهد في الحياة الدنيا ، والمراتب التي يرتقيها الإنسان المتصوف للفناء في الله ، وإدراك الحقيقة المطلقة ، كما تم طرح الصوفية حلاً للخلاص من الظلم والشر والاستغلال.

وأغلب الظن أن الكاتب قد قرأ التاريخ الصوفي بتمعن ليتمكن من تحميل شخصياته البعد الصوفي فضلاً عن التاريخي والديني على حد سواء ، وشّيد عليها معمار روايته التي تشربت النص الديني على مستوى الأحداث والسرد والشخصيات.

---

(١) قديسو حدياب/٣٢٣ .

خاتمة البحث

بعد الانتهاء من الدراسة التحليلية للبعد التاريخي للشخصية في رواية قديسو حدياب للقاص هيثم بهنام بردى ، توصل البحث إلى النتائج الآتية:

اشتغلت الرواية على توظيف الأبعاد التاريخية والدينية على السواء ، من خلال الاعتماد على الوثيقة النصرانية في إنتاجها أعلاماً ومواصفات. وسعت إلى التعريف بقدامة الديانة النصرانية ، وما فيها من تسامح وأعلام مقدسة.

اعتمدت معمارية الرواية في بنائها على توظيف النص الديني على مستوى الأحداث والسرد والشخصيات.

يمكن أن يفسر اهتمام الكاتب بالشخصيات الدينية أو التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي ، ضد السلطة الحاكمة رغبة منه بإسقاط تاريخ هؤلاء القديسين على الحاضر ، الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم ، وتقف بوجه الظالمين ، ونصرة للقيم التي تحملها حتى تنال الشهادة في سبيلها.

استطاعت التجربة الجديدة في النص الروائي أن تكتسب وعياً مغايراً بالتاريخ وسائر الرموز المنحدرة من رواسب الثقافة الفنية

الواسعة ، فقد جعلت من التجارب الماضية وسيلة للبحث عن الذات الحقيقية بين تراكمات الواقع وتناقضاته، ومجالاً لاكتشاف العنصر الجوهري في الإنسان وتفجيره ، في هذا الظرف - اللاعقلاني - الحالك الذي تمر به القوى الاجتماعية.

المصادر والمراجع

أولاً المصادر:

- قديسو حدياب (رواية)/ هيثم بهنام بردى/ مركز أكد للطباعة والإعلان/ ط١ عينكاوا – أربيل/ ٢٠٠٨.

ثانياً المراجع:

- آليات إنتاج النص الروائي/ عبد اللطيف محفوظ/ الدار العربية للعلوم ناشرون /ط١بيروت/ ٢٠٠٨
- بحوث في الرواية الجديدة / ميشال بوتور/ ترجمة:فريد أنطونيوس/ دار عويدات/ ط١ / بيروت /١٩٨٢
- بنية النص السردي / حميد لحمداني / المركز الثقافي العربي/ ط٢/ بيروت/ الدار البيضاء/ ١٩٩٣
- التخيل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية) عبد الله إبراهيم/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط١/ بيروت/٢٠١١ .
- الذاكرة، التاريخ، النسيان/ بول ريكور/ترجمة/ جورج زيناتي/ دار الكتاب الجديد المتحدة/ بيروت/٢٠٠٩ .
- الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)/ فيصل دراج/
- الرواية والتاريخ (دراسات في تخييل المرجعي) محمد القاضي / دار المعرفة للنشر/ تونس/٢٠٠٨ .
- الرواية العربية (البناء والرؤيا) سمر روحي الفيصل/

- الزمان والسرد ،الحبكة والسرد التاريخي/ بول ريكور/ ترجمة/فلاح رحيم، وسعيد الغانمي/ دار الكتاب الجديد المتحدة/ بيروت/٢٠٠٦ .
- سيرة أشهر شهداء المشرق القديسين/أدي شير/ ج١/ معهد التراث الكردي/ ط٢/ أربيل٢٠٠٩
- الشخصية الروائية بين الكلاسيكي والمنظور الحداثي/ محمد أقضاض/المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ المغرب/١٩٩٥
- فضاء النص الروائي/ محمد عزام/ دار الحوار للنشر والتوزيع/ ط١/ اللاذقية/ سوريا/ ١٩٩٦
- مفهوم التاريخ /عبد الله العروي /المركز الثقافي العربي/ ط١/ بيروت / ١٩٩٢
- موسوعة الموصل الحضارية / مج ١/ دار الكتب للطباعة والنشر/ جامعة الموصل/ ط١/١٩٩١
- نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)/ عبد الملك مرتاض/ سلسلة عالم المعرفة / ع٢٤٠ / الكويت / ١٩٩٨.

ثالثاً: الدوريات:

- الرواية التاريخية وتمثل الواقع/ عبد اللطيف محفوظ/ مجلة الموقف الأدبي / العدد- ٤٣٨ لسنة ٢٠٠٧ .
- من الرواية التاريخية إلى التخيل الروائي/عبد الله إبراهيم/ مجلة العرب القطرية/٢٨ - نيسان- ٢٠١٠ .

الإحساس بالزمن
قراءة سردية في قصة تليباثي لهيثم بهنام بردى

د. سالم نجم عبد الله

مدخل

على الرغم من أهمية الزمن بوصفه عنصراً فاعلاً من عناصر العمل القصصي وتأثيره في شبكة العلاقات الرابطة بينهما ، إلاّ أننا لا نستطيع الإمساك به كوحدة منفصلة ولا يكشف عن كينونته كما تفعل بقية عناصر الخطاب القصصي التي تفصح عن وجودها النصي عبر آليات متعددة وواضحة ، وهذا ما يعطي عنصر الزمن المزيد من المواربة والتخفي بل والذوبان في تلك العناصر ويحفز الدارسين للكشف عنه ، إذ يلقي النص عملية الاكتشاف تلك على المتلقي ويحدد مدى استيعابه لشفراته ، ومن هنا تبرز نقاط الإثارة فيه.

ولعل ما يبرّز أهمية الزمن في العمل القصصي هو اتكاء النص عليه في تنظيم إيقاع القصة من ناحية تسريع السرد أو تعطيله ، فضلاً عن دوره المؤثر في التحديد النسبي للزمن النفسي الذي تعيشه شخصيات العمل القصصي ، إذ يبرز دوره الكبير في عملية الإطالة الزمنية أو قصرها على وفق الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات ، وبذلك يرصد العوالم الداخلية لها ويضبط حركاتها

وتحولاتها ، فضلاً عن تصرفاتها الخارجية ، وهذه العلاقة ، علاقة الداخل والخارج وانتظامها وتكرارها هو الذي يولّد الإيقاع الزمني الذي هو جزء مهم من حركة أكبر تتمثل بالإيقاع القصصي ، وهو ما ذهب إليه أحد النقاد إذ يرى أن "العالم الخارجي للشخصية يؤثر ويغيّر عالم الشخصية الداخلي وهذا التغير يعود مرة أخرى فيؤثر ويغير جزءا من العالم الخارجي"[1]

إن الشيء الملفت للانتباه في قصة (تليباثي) إن الراوي قد ركز جل سرده على إبراز الإيقاع الزمني المتعلق بالحالة النفسية للشخصية الرئيسة (النحات) وجعلها البؤرة أو نقطة التنوير التي ينطلق منها في علاقته مع محيطه الخارجي بل وفي استعادته لوعيه الطبيعي وإحساسه بالزمن الحقيقي المنتظم (الكرنولوجي) ، وقد تم ذلك عبر توظيف تكراري لجمل سردية تقطع على الشخصية تأملاتها وصوفيتها وترجعها إلى عالمها الخارجي ووعيها بالأشياء المحيطة حولها ، ومن المعلوم أن أي عمل قصصي يعتمد السرد مفتاحاً للبوح بالأفكار والرؤى الإنسانية وظواهر الحياة المختلفة يحتاج إلى طرائق متعددة لانجاز ذلك الهدف وذلك بإتّباع الروائي/ الراوي فلسفات قصصية تتيح له تحقيق أهدافه ، فيستعين لانجاز ذلك التشكيل بـ"تقانات سردية خاصة وآليات متنوعة يعمل على

---

(١) في الإيقاع الروائي- نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، د احمد الزعبي، دار الأمل ، عمان، ١٩٨٦: ٩

تشكيلها تشكيلاً جمالياً على وفق حرفية معينة تصاغ بألفاظ وأساليب مباشرة أحياناً ، وغير مباشرة أحياناً أخرى ، تعمّق الأفكار وتختزن في ذاكرتها صور التلاحم الظاهرة في ثناياها وتفاصيلها وجزئياتها"[1] لذلك فان نقطة البحث الرئيسة هنا ستسلط الضوء على الوسائل غير المباشرة التي اعتمدها الراوي في إشعار القارئ وشخصيته القصصية بالزمن وهي تتعلق بالزمن النفسي الذي يعد احد أركان الزمن الداخلي التخييلي للقصة وإظهار الترادف الحاصل بينه وبين الإيقاع الداخلي المصاحب له ، إذ تم الاستعانة بمجموعة معطيات تشير إلى ذلك الترادف لاسيما تعطيل الزمن وثقله على الشخصية ، وتصاحبها طريقة أخرى مباشرة استخدمها الراوي بشكل محدود تظهر جريان الزمن بصورة فيزيائية منتظمة كالإشارة إلى الوقت وانقضائه أو باستخدام عبارات مثل (وبعد فترة ، وبعد برهة...) ، كما يوظف الوصف أحيانا لإعطاء قيمة (مدة) زمانية للأشياء فضلا عن توظيفه لتقانة الاستذكار والدخول في زمن آخر مفترض لتوضيح بعض ما خفي على القارئ.

وعموماً نستطيع أن نجري التقسيم الآتي الذي اتبعه الراوي للإحساس بالزمن بالنسبة للشخصية والقارئ على حد سواء:

---

(١) جماليات التشكيل الروائي، د محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي ، دار الحوار، سوريا ط١ ٢٠٠٨ :٣٧.

المحور الأول

طريقة غير مباشرة

ركز الراوي كثيراً على هذه الطريقة متجاوزاً بذلك الطرائق التقليدية المباشرة التي كان يعتمدها القص التقليدي في توظيف جمل سردية تشير إلى الزمن لاسيما مع تطور طرائق السرد القصصي واتكائها على مجموعة تقانات وتكثيفها للغة القصصية وتداخل الأجناس الأدبية وتلاحمها ، فبرزت طرائق أخرى غير مباشرة تجلي ذلك الشبح عبر مجموعة قرائن وإيماءات يوحي بها النص ويلقي عملية الاكتشاف على القارئ الذكي المتبصر ، وكانت عملية الاكتشاف تلك هي ما تشغله ، إذ يحاول استخلاص عنصر الزمن بعد ذوبانه السردي في بقية العناصر وتماهيه معها ، لذلك كان عليه أن يتوقف عند السرد والشخصيات والمكان وبيان علاقة الزمن مع كل عنصر منهما والقيام بعملية فصل (إجرائي، ورقي) ، وتم هذا على الشكل الآتي:

أولا: عتبات القصة

العتبات النصية مجموعة دوال تفصح عن الخيوط الأولى التي يكشفها القاص ويعمل على جعلها مفاتيح عمله القصصي ، فهي بمثابة البذرة او النواة التي ستنمو ، ومن ثمَ سينسج القاص حولها أفكاره ورؤاه السردية ويمكن عدها أيضا الومضة الأولى التي ألهمته وحفزته على عملية الكتابة ، فهي إذن السر الأول الذي أباح به القاص في عرض نصه ، وبها تعرف متاهات النص وتسيجه وتحاول ان تجعله مميزا فضلا عن تحديد جنسه الأدبي وتكشف للمتلقي بعض أسراره بل قد تحثه أحيانا على اقتنائه والغوص في داخله.[1] ، وعموماً يمكن الإشارة في نص (تليباثي) إلى عنصرين من العتبات:

ـ عتبة العنوان:

أول ما يطالعه القارئ هو العنوان ، ولابد من الإشارة إلى القراءة الواعية للعنوان وما تحيل إليه تلك اللفظة بغض النظر عن دلالاتها اللغوية وكشفها لبعض مضمون العمل ، فقد "ظل محفل العنوان موضوعا منسيا في الثقافة العربية ، وإذا ما أسعف الحظ الناقد الروائي لاستعراض فكرة العنوان فان الهاجس المركزي سيكون لا محالة اخذ تصور أولي مختزل عن الموضوع او إثارة اهتمامه لغويا

---

(١) خطاب الحكاية –بحث في المنهج- جيرار جينت تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٧ :١٥

وأسلوبيا"[1] ، لكن مع تطور أساليب النقد القصصي وتأثرها بالمناهج الغربية الحديثة برز دور العنوان بكونه المحفز الأول لجذب القارئ واستثارته ودفع فضوله الأدبي للبحث فيه واستقرائه ، وبهذا "شكلت فلسفة العنوان وسيميائيته ابرز هذه الوسائل وأكثرها قدرة على الإيحاء والتوصيل والمداخلة"[2].

وتبرز أهمية عنوان (تليباثي) في إعطاء التصور الأول للقيمة الزمنية الماضية التي تحمل عبق التاريخ القديم وذلك بإيحاءات سريعة بنيت عليها مرتكزات النص ، فكلمة (تليباثي)* مصطلح لاتيني قديم يفصح عن التواصل الإنساني عبر العصور أو ما يعرف بالتخاطر عن بعد بين الأجيال ، فيحيلنا العنوان إلى زمن الأساطير القديمة وحضورها في الزمن الحالي في اختراق (قصصي) للزمن الكوني وتحدي قوانين الطبيعة الفيزيائية ، وهذه أول إشارة زمنية للقارئ لبناء تصوراته عما سيقرأ ، ويتطلب ذلك استذكارات زمنية

---

(١) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، د. عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية ط١ ،٢٠٠٩ : ٢١

(٢) جماليات التشكيل الروائي، مصدر سابق: ٤٠

* تليباثي TELEPATHY معناه (التخاطر عن بعد) :ويعرف على أنه انتقال أفكار وصور ذهنية بين الكائنات الحية دون الاستعانة بالحواس الخمس، فهو نقل الأفكار من عقل إلى آخر بدون أي وسيط مادي ، وقد أثبتت التجارب انه يظهر بوضوح عند الأخوة التوأم ، وان هناك اتصالا نفسيا أو كهربائيا من نوع ما بين أدمعتهم . ينظر الموقع الإلكتروني WWW. Paranormalarabia.com

موغلة في القدم تمتد لسنين طويلة ومن ثمَّ يشكل استذكاراً غير محدد بفاصل تاريخي او زمني ، وفي الوقت نفسه يكون مفتقدا للمكان الذي حدث فيه ، وهذا الاستذكار الماضوي البعيد يسبق زمن سرد الحكاية (في زمنها الحاضر) الذي لم يحدده الراوي بدقة واضحة ، وان زمن الاسترجاع هو زمن سابق لها يمتد لآلاف السنين ، وذلك ما اشار اليه (جينت) عندما ذكر أن الاستذكار يعد بمثابة حكاية دخيلة (ثانية) على المتن الأساسي ، وتظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى[1].

وبهذا يحيل العنوان إلى مرجعيات النص بارتباطه بتلك الأسطورة التي تعبر عن التواصل الإنساني وإمكانية التخاطر عن بعد مع الأجيال اللاحقة ، تلك النظرة الفلسفية التي ترجع الأشياء إلى عالم واحد. وتتجلى قيمة العنوان الزمنية (تليباثي) بتماهي الأسطورة الكلي مع الشخصية الساردة (النحات) فتندمج مع القيمة الجمالية (الفن) ، وهذا التداخل يضفي نوعاً من التوتر لتلك الشخصية (الإنسانية) فتبدأ بسرد هذياني تختلط فيه الروحانيات مع الماديات ومحاولة تلبس وسيطرة الأولى على الثانية واقتحام عالمها الخاص ، فنرى الشخصية وهي تنازع كثيراً للتخلص من رداء المادية فتدخل زمناً آخر غير زمنها ويصدر عنها ردود أفعال ووقائع ناتجة عن ذلك الاحتلال الميثولوجي لها وتولد (هجين) تغلب عليه

(١) خطاب الحكاية، مصدر سابق: ٦٠

الصفات التليباثية ، ويبدأ التوقف الزمني الأول للسرد (الزمن الحاضر) وذلك عبر الحوار الداخلي للنحات / تليباثي مشكلاً زمناً آخر ، "رفع نظره يتملى معبوده ، همس وهو يغور ويستكنه تفاصيل هذا الناسوت المنتصب فوقه بعمود من سنا.....:

- **هل أنا تليباثي..؟**

وبعد فترة صمت..

- **هل عشقت ذاتي..؟**

استلقى على ظهره وتملى الرأس ، كان يعانق السقف متماوجاً مع وجه المصباح المتدلي فوقه تماما ، أحس للحظة خاطفة ان الشفتين ابتسمتا او همستا ، وان الرموش تتحرك استجابة لفعل حي ، ففرك عينه وهو يمعن النظر عميقا وهمس..

- **هل أنا أحلم... هل يمكن ان تتكرر أعجوبة المثال الإغريقي بجماليون ومعبودته الساحرة جالاتيا...؟ "**[1]

على الرغم من ذلك التلبس إلاّ أن الشخصية الإنسانية تحاول الرجوع إلى وعيها الحاضر ، ويترك النص عبارات سردية تبعث على الشك بأن ذلك الحوار يمثل كابوسا نتيجة التوحد بين الأسطورة والبشر فيحاول إيهام القارئ بأن ما حصل كان حلما عبر أداة الاستفهام (هل أنا تليباثي؟) ، فضلا عن الإيهام بتخيل ذلك الحدث (استلقى على

---

(١) ثليباثي،(مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى ، دار الينابيع سوريا ط٢ ٢٠١٠ :١١- ١٢

ظهره)... كل ذلك يؤشر حالة المراوحة بين الواقعي والخيالي ، وفي هذا فرصة سانحة لإنشاء التأويلات وملء الفجوات النصية.

ب- عتبة المفتتح:

يفتتح الراوي القصة بإعلامنا بالزمن الفيزيائي وذلك لإعطاء المتلقي استهلالا يؤشر الوقت وانكفاء النهار والدخول في الغسق ويهيئ الأجواء ذات الطابع البوليسي ليعطي ضربة درامية عنيفة والاستعداد لأحداث شيقة ، فيبدأ بنشر إشارات زمنية تعَمق أهدافه في تشكيل أجواء الرعب عبر مدخل وصفي تأملي مكون من طبقتين: الأولى وصف دقيق للمكان فيه إشارات زمنية توحي بقدوم الليل والاستعداد لشيء ما ،

"بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت، يوصد الأبواب كلها، يقفل درفات النوافذ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء.... فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة فوق جسد الكلب العملاق المربوط بسلسلة حديدية بعمود خشبي والمكوم على الأرض واضعاً رأسه المثلث بين قوائمه الأماميتين بتراخ وتلذذ لا مثيل له"[1].

يعمد الراوي الى خلق أجواء مشحونة بالانتظار عبر إشارات زمنية

---

(١) م.ن :٧

توحي بسير الزمن فنجد (الغسق ، إسدال الستائر ، إطفاء الأنوار ، العتمة ، الأضواء...) عبارات تدل على حلول الليل وما سيجري لاحقا. وهذه الأجواء الانعزالية والإضاءة الخافتة وغيرها تعد من شروط التخاطر التليباثي ، فالاسترخاء والهدوء فضلاً عن صفاء الذهن ومناداة الشخصية المطلوب إحضارها والنظر في المرآة ، كلها عوامل أساسية كي يتم الاتصال مع العوالم التي يراد التخاطب معها بهذه الطريقة الروحانية[1]. وهذا ما فعله الراوي عندما جعل الشخصية معزولة تماماً عن عالمها الخارجي ، وأضفى على المكان الهدوء والانغلاق ليحضّر أجواءً تناسب الفعل الذي سيحدث.

وتأتي الطبقة الأخرى لتحدد العلاقة بين الزمن ومدى تأثيره في الشخصية فيما يعرف بالزمن النفسي الذي يعد ركنا رئيسا من الزمن الداخلي التخييلي ولا يخضع للتسلسل الزمني الكرنولوجي ولا يذكر المدة الزمنية او الإحصاء الدقيق للوقت فهو زمن نسبي تتفاوت مدته على وفق الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية وبذلك يكون خاضعا للذات البشرية وتصبح الشخصية هي المتحكمة بسرعته فيبدو سريعا مع الأحداث السعيدة وبطيئا ثقيلا مع تعرض الشخصية لمواقف مأساوية او تقوقعها في مكان مغلق ، فتنشأ العلاقة بينهما من حيث السعة او الضيق ، وتلك العوالم الداخلية تصدر عن نفس متأثرة بتشعب الأحداث ، فسرعته (النفسية) قد صورتها سرعة الحدث أو

(١) ينظر الموقع الإلكتروني WWW. Paranormalarabia.com

بطئه وبانحلال الحدث يشعر القارىء بتوقفه[1]. ولهذا يوصف بأنه " من الغموض والميوعة والنسبية ما يجعله عصيا على الفهم"[2]. لكننا نستطيع أن نكتشف آثاره ومدته عبر العلاقة الجدلية مع الشخصية التي تعيش حدث ما ، فكلما زاد الضغط عليها ومرت بأوقات عصيبة شعرت بثقل الزمن بل وتوقفه أحياناً ، كما ترتبط تلك الجدلية مع المكان بانغلاقه وانكفائه مما يزيد من الشعور بثقل الزمن لاسيما مع شخصية مرهفة هادئة حاولت على امتداد الحدث القصصي أن تحتفظ بهذه السكينة ، لكن مع ازدياد شعورها بوطئة الزمن جعلها تثور في النهاية بعد نفاد صبرها ورمت التمثال الشمعي في المدفأة لتضيع في ثوان مكابدات قلقة امتدت لليلة بأكملها وهي المدة الزمنية (الداخلية) التي استغرقتها أحداث القصة ، ويبدو هنا الضيق بالمكان وبالزمن عبر العبارات السردية التي توحي بالزمن وانغلاقه ، حزمة ألفاظ تشيء بالعزلة ولنتأمل (يغطي-يضفي-الموت-يوصد-الداكنة-يقفل-يسدل-اطفاء-يغرق-العتمة-المهيمنة) كلمات تدل بصورة جلية على انكفاء الشخصية والمكان وانعزالهما عن العالم الخارجي ، وثمة إشارة أخرى للزمن الكئيب الذي يرفض انبلاج الصبح ويرخي سدوله على الشخصية عبر توظيف اللون (الأوراق البرتقالية الشبيهة بالموت ، الستائر

---

(١) الزمن الروائي، د. إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي (بغداد) العدد/٣٧ ٢٠٠٢: ٣٧

(٢) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، سعد عبد العزيز ، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠ :٣٥

الزرقاء الداكنة) إذ تحيل إلى فصل الخريف ، والتلاحم جليَ بين الخريف والموت.

ثانيا : المتن القصصي :

يحاول الراوي إشعارنا بالزمن كلما سنحت له الفرصة بإرساله إشارات زمنية ، وعادة لا يشعر القراء بمرور الزمن إلا عندما يشير الراوي إليه صراحة أو باستخدام (حيل سردية) ضمنية ، وقد أشار الراوي إلى سير الزمن بطرائق مختلفة وجدناها إشارات تحمل تأويلات كثيرة مستثمرين تلك الفجوات التي خلفها السرد وبعض ما امتنع النص عن البوح به انطلاقا من المفهوم النقدي الشائع الذي يرى أن النص الجيد لا يستهلك نفسه ولا يقدم كل شيء بصورة جلية ، وعموما تم كشف الزمن عن طريق:

* توظيف بعض العبارات التي تدل على القدم وان زمان الأشياء قد مر عليه أعوام طويلة ، " يقف عند مدخل غرفة الرسم ، يتأمل المصباح المتدلي بسلسلة استوطن حلقاتها الصدأ ، مصباح بهيئة غريبة مميزة مزركش بنقاط سود هي بقايا حشرات طائرة متفحمة على الزجاج ضوءه المرجرج يسقط على الحيطان الأربعة المحززة بلوحات متقاطرة من الزيت أو تخطيطات بالحبر الصيني تعلن عن وجه أنثوي واحد بتفاصيل متطابقة متماثلة تماما في أوضاع مختلفة ، جلس على كرسي قديم دوار جاثم في

منتصف الغرفة أسفل المصباح بالضبط"[1]

إنَ توظيف الراوي لهذا المشهد الوصفي إنما يعبر بدقة عن دواخل الشخصية المضطربة وانغلاقها وانعزالها عن عالمها الخارجي بعد أن هيأت لنفسها الأجواء بوصد الأبواب وغلق النوافذ وإسدال الستائر لتدخل في التحام صوفي مع المكان ولتعبر عن حالة التماهي الكامل مع ما يحويه من لوحات وصور وتحديدا مع التمثال الشمعي الذي هام به ، وندرك آثار الزمن والقدم على المكان باستخدام (الصدأ-الحشرات المتفحمة-الكرسي القديم-الجاثم) وكلها إشارات واضحة على العمق الزمني للأشياء ، ويعطي الراوي صورة وصفية أخرى للشخصية (النحات) تماثل صورة المكان (المرسم) تماما وتشكل معه دالا زمنيا آخر ، "وجه وسيم تفاصيله اقرب إلى وجه الأنثى منه إلى وجه الذكر ، عينان ناهلتان حالمتان ، انف أقنى يوحي بالخيلاء ، فم دقيق أسفل جهته اليمنى آثار ندبة قديمة جبين عريض يماثل صور أولئك المحاربين الرومان أو اليونان أو الآشوريين"[2]

ويتعمق التخييل السردي أكثر فيشكل إتحادا متناغما بين المكان / الشخصية/ التمثال الشمعي ، كل تلك العناصر تشكل مزيجا أسطوريا تتجاوز الواقع وكل ذلك يعود إلى استقبال فعل تخييلي

---

(١) تليباثي :٧

(٢) تليباثي :٨

آخر يتمثل بحضور أجسام نورانية أخرى (فينوس وبجماليون) لا تتعامل مع شخصية إنسانية طبيعية بل مع قيم فنية عالية حتى يصبح التخاطر حالة قائمة وناضجة ، ويحدث التكافؤ بين جميع الأطراف وتصبح حالة واحدة متحدة ، فالتشابه قائم بين شخصية النحات وصنيعته "المتأمل لوجه الرجل والوجوه الأنثوية المرسومة على اللوحات لا يخطئ التشابه الكبير بينهما حد التطابق"[1] ، فحالة التشابه تلك قائمة وحقيقية وليست من تأثيرات تلك الطقوس ، وفي وقفة وصفية أخرى لزمن السرد والانتقال إلى زمن الحكاية نجد الراوي وهو يؤكد حقيقة التشابه عندما تتأمل الشخصية نفسها في المرآة "قارن مدى تطابق الندبة بين وجهه الضاج بالحياة وتلك الموجودة تحت الشفة السفلى للتمثال الشمعي ، الاختلاف الوحيد الذي استنبطه هو أن الوجه المرسوم في المرآة لرجل ، والآخر الواقف أمامه هو لفتاة من شمع"[2] ، ثم بعد ذلك يعود الراوي إلى زمن سرده الحاضر ليعطي إيحاءات أخرى على ثقل الزمن وسيره البطيء ، فالشخصية تضيق بالوقت والفراغ وبالليل فتحاول أن تبدد ذلك الانغلاق باللعب مع ظلها ، لكن ذلك الظل لا يماثله تماما بل يكاد يتعارض مع تكوينه الجسماني ، كل شيء في المكان/ المرسم يدعو للاستغراب والأشياء تراها الشخصية

---

(١) تليباثي :٨

(٢) م.ن : ٩

على غير حقيقتها ومتجاوزة للواقع الإنساني ، وذلك جزء من الطقوس الأسطورية التي لا تخضع لسلطة قوانين الطبيعة الكونية ، انه يرى نفسه أشبه بساحر يستعد لتقديم حيله ويحاول أن يستجمع قواه وسيطرته على زمنه وعالمه المكاني ، "نهض من كرسيه ، وقف كالتمثال ، تحت المصباح تماما صار ظله أمامه ، تأمله بإمعان.. وجده ملموماً مضغوطاً ، تخيل نفسه بجسده المفتول الفارع وقد استحال إلى تكوين لا أبعاد محددة له ، أراد أن يلعب قليلاً ليطرد الملل عن نفسه ، مد يده إلى الأمام فخرجت من الظل اسطوانتان قميئتان ثم تلاقتا استجابة لفعل الجسد الأصيل ، رفض استجابة لموسيقى صاخبة تهدر من أعماق حشاياه فتقولب وتشكل ظله بأوضاع مختلفة ولكنه بقي أسير جسده موثوق بقوى غيبية لا ترد"[1]

ومع ازدياد ثقل الليل وبطء الزمن على شخصية النحات يبرز هنا الفعل الحركي ، إذ تفقد الشخصية توازنها نتيجة الوحدة والعزلة التي أقحمت نفسها فيها فتحاول استنطاق الجماد (التمثال) وهي أول الإشارات التي نتجت عن ذلك الانغلاق المكاني ، وهنا تبرز اللغة القصصية التي تميل كثيرا إلى السردية الشعرية وتختزل بكلمات قليلة تأويلات كثيرة تنحى نحو تحريك الذات الإنسانية والقيام بمعجزة أنسنة الأشياء وتحويل الشمع الجامد إلى كائن حي

---

(١) تليباثي:٨

يـضج بالحيـاة ، كـائن مرهـف الإحـساس يطـابق صـانعه وذلـك في محاولة يائسة لكسر الجمود الزمني والتغلب على العزلة الجاثمة على الثالوث الهجيني (الشخصية/المكان/ التمثال) ، فتدخل الشخصية في مناجاة شعرية تسترجع الذاكرة إلى الوراء لسنوات سرمدية منذ بدء الخليقة ومنذ أن كان الإنسان:

"مد أصابعه يتلمس التفاصيل بانتشاء غامر جعله يغمض عينيه ثم يهمس:

- حتَّام الصمت..؟

ثم ينقر جبينه الشمعي ويأمره ...

- انطق يا بشر..

ينتظر الآخر... وحين يداهمه اليأس يخاطبه كمن يلقي قصيدة:

في البدء كانت الحكاية . وكان الليل والنهار ومآسي الإنسان

يتوقف يبلل شفتيه ويواصل:

وكان الإنسان ابن الحكاية ..يطوف..

يدخل التخوم والعروق والصحارى والأسيجة

يعدو في فضاء الرب وهضاب الناسوت

يبحث ...يكل..يغفو

ثم ينهض من جديد "[1]

** يستخدم الراوي طريقة أخرى لإشعارنا بالزمن ، وهذا

---

(١) تليباثي:٩- ١٠

يعتمد بشكل مباشر على تنبيه الشخصية ومحاولة انتشالها من واقعها الهذياني وزمنها الراكد ومن ثمَ إرجاعها إلى حاضرها بعد أن دخلت في متاهات الماضي وذلك باستخدام الحواس الإنسانية وإرسال محفزات خارجية لإيقاظ الشخصية ، وتم ذلك:

حاسة السمع:

يسخر الراوي منبهات خارجية تشيء بالزمن وجريانه وان ما يحدث من توقف زمني إنما يخص الشخصية وحدها وذلك عبر توالي أصوات خارجية تقطع على الشخصية استغراقها الذهني وحالة التصوف والتماهي مع المكان والتمثال ، وتلك الأصوات تعد بمثابة ساعة تنبيه منتظمة ، وتمثلت بنباح الكلب المتكرر خارج فضاء المرسم ، وصوت غناء الجندب ، ولابد من الإشارة إلى أن تلك الأصوات كانت تأتي من الخارج لان كل فضاء المكان الداخلي (المرسم) كان مغلقاً وخاضعاً لسلطة الطقوس التي نظمتها الشخصية لاستقبال حدث استنطاق التمثال وبقي فضاء المكان الخارجي بعيداً عن سلطة الأجواء الداخلية لاسيما بعد أن عزلت الشخصية ذاتها وسجنتها في ذلك المكان ، وتنجح تلك الأصوات في استرجاع الشخصية لوعيها ولكن بصورة مؤقتة بعد أن احتلتها الميثولوجيا التليباثية وألقت بظلالها عليها ، وقد تكرر الصوت/ نباح الكلب مرات متعددة:

"يأتيه نباح الكلب في الحديقة طويلا متأسياً متألماً ثم يتحول

إلى عواء فاجع متواصل ومن ثم يخيم الصمت على الأرجاء، ثم يعود إلى نفسه، يرفع عيناه ويفرك جبينه الملتهب"[١]

ونجد إشارة أخرى ، فعندما تدخل الشخصية في صلاة وخشوع يأتي ذلك الصوت مرة ثانية "وقطع عليه صلاته التي رددها بشفتي بجماليون صوت عواء كلب الحديقة فتذكر جدته ذلك القرن المجبب بالعباءة وهي تحارب طواحين الزمن بصوتها الثاقب... الكلب عندما يعوي يعني أن أحدا من الدار سيموت"[٢] ، وتتوالى المنبهات: "داهمه العواء مرة أخرى" ، "يرد الكلب على نداء الثاوي بعويل طويل" ، "عواء متواصل مكتوي بالخيبة"..."[٣]

فكلما تدخل الشخصية في متاهة مناجاة ذلك التمثال يقطع الراوي تأملها والتوقف الزمني ويرجعها الى عالمها الكوني وان ما تحس به لا يمكن ان يمثل الحقيقة الإنسانية ، "اقفل فمه بإحكام وحاول ان يغور في عيني قرينه علّه يستشف سبب عناده ويفك بالتالي هذا الطلسم الساحر في جماله... ثقب ستارة الليل غناء جندب يبحث عن خلّ هجره فاخترقت وجدانه ذكرى هلامية سابحة في بحر من لذة طواها النسيان"[٤]

---

(١) تليباثي:١٠

(٢) م.ن :١٢

(٣) م.ن :١٥- ١٦- ٢٠

(٤) م.ن ١١

ب حاستا الشم واللمس :

محفز آخر يوظفه الراوي لإيقاظ الشخصية وانتشالها من سجن الـزمن ، إذ يعمـد إلى توظيـف حيلـة أخـرى لتأكيـد إحـساس الشخـصية بآدميتـها بعـد أن غلفهـا الغمـوض التليبـاثي وحـضور الأسطورة (بجماليون) استجابة للتراتيل التي صدرت من النحات والطلب من (فينوس) تحقيق تلك الأمنية ، لم يصدق النحات ما حـصل وظـن انـه في حلـم أو انـه يهـذي بفعـل تلـك الأجـواء الروحانية ، لكـن تـضوع العطر الـذي مـلأ المكـان جعلـه يستحـضر حواسه وان ما يجري أمامه مجموعة حقائق وان مـا كـان يتمناه قـد حصل ، ولا بد من الإشارة هنا أن استخدام حاستي الشم واللمس كانتا متقـاطعتين مع استخدام حاسة السمع ، ففي الأخيرة كـان الـراوي يوظـف تلـك الحاسـة بـصورة متكـررة ومنتظمـة لإشـعار الشخصية بزمنها الحقيقي بـل يحاول أن ينتزعها من ذلك الهذيان الذي خلقته لنفسها فقد كان في حالة صراع دائم مع الوقت ومعها ، وعنـدما فشل وأفلتـت الشخـصية مـن سيطرته وخـضعت للطقوس التليباثيـة عمـد إلى تأكيـد حقيقـة تحـول التمثـال إلى كـائن حـي بتحفيزها بالعطر وتلمس ذلك الكائن الجديد ، فقد خضع هو الآخر إلى سـلطة الـسحر التليبـاثي ، "ثـم همـس صـلاة خافتـة ، اختفـى جسده كمن صعقته البرداء ، ثـم مـد سبابته نحـو التمثال.... سـرت الحياة في أوصال الآخر ، فمد ذراعه الشمعية وتلامست السبابتان.... تـضوع فـضاء الغرفـة بعطـر غريـب يجعـل الحـواس في حالـة تأهـب ،

فتيقظت حواسه ودخلت دائرة الإنذار وهي تحاول عبثا البحث عن بجماليون... ولولا اليد الممدودة للتمثال والسبابة المشرعة بيده اليمنى لكان متيقنا أن كل ما جرى كان مجرد حلم او رؤية"[1]

وإذا كان الراوي قد استخدم العطر للتأكيد على ولادة التمثال وآدميته فانه وظف العطر مرة أخرى للإعلان عن فنائه في مفارقة الحياة/ الموت وأنهما شيء واحد وللتأكيد على اندماج القيم الفنية مع القيم الإنسانية ، فمع احتراق التمثال احترقت الشخصية أيضا بفعل غريب يبدد تلك الغرابة ذلك التوحد الذي نشأ بين النحات وصنيعته (الفن) ، ترابط عضوي يقرن الفن بالحياة وهي نظرة رومانسية سادت في أوائل القرن الماضي التي توظف العاطفة وتأثيراتها في الإنتاج الإبداعي ، "وفي المدفأة كان المعبود مجرد شمع يتماوع تحت أسياخ النار الصفراء إلى أن تلاشى في الأتون ، وأرسل إلى فضاء الغرفة عطراً زكياً غريباً في رائحته فأحس أن النار تتدفق إلى جوفه والسعير يحرق الأخضر واليابس ، بقايا ضياء بارق ينسل متدحرجا من صدره ويتجول في الغرفة راسما في ذاكرته السرمدية صورة فريدة ، في ليل فريد تحتفل برجل ممدد على ظهره وقد تفحم جسده بفعل حريق غريب"[2]

---

(١) تليباثي:١٥

(٢) م.ن :٢٠

المحور الثاني

طريقة مباشرة

طريقة تقليدية لا تحتاج إلى جهد كبير في اكتشافها ، إذ يبث الراوي مجموعة جمل وعبارات تشير إلى تقادم الزمن وسيره الطبيعي المنتظم او ما يعرف بالزمن الفيزيائي (الزمن الخارجي) ، فهو خاصية طبيعية لها ارتباط وثيق بالتاريخ و يمثل ذاكرة البشرية[1] ، وعادة ما يستخدم الراوي عبارات تدل على تأثير الزمن في الشخصية و تقدمها بالعمر ، أو بنثر عبارات مباشرة تدل على ذلك الاستغراق الزمني مثل (وبعد أسبوع ، بعد شهر ،بعد برهة) وهذه العلامات تكون مقترنة بالأحداث التي يسوقها الراوي ليحصر تلك الفترة التاريخية التي جرت فيها الوقائع ، "وبعد برهة لمحه يقف أمام التمثال الذي كان مشدوداً و منشدا إلى جسده..... رجل أشقر رائق القسمات في العقد الرابع ينتعل خفاً جديداً ترتفع سيوره نحو ركبتيه لتلتقيان مع نهاية أطراف ثوبه اللبني و عباءته المقصبة ،

---

(١) بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا احمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤: ٤٥- ٤٦

كانت لعينيه سحر لا يقاوم"[1].

وظف الراوي _في هذا الوصف القصصي للشخصية الأسطورية (بجماليون) _تقنية زمنية تدعى الوقفة الوصفية فبعد أن اشعر القارئ بانقضاء وقت غير محدد (برهة) عمد إلى قطع زمن السرد الحاضر (زمن القص) وبدأ يسرد الصفات الخارجية لـ(بجماليون) وهذا القطع السردي هو الذي احدث التخلخل الزمني ، وقد اعتمده الشكلانيون الروس ليقدموا القرائن على تعارض المتن (نظام الأحداث) مع المبنى (نظام الخطاب)[2].

إن تلك الوقفة الوصفية صادرة من عين ثاقبة إذ أعطت صورة بصرية دقيقة مهدت لتقديم الشخصية فأغرت القاري ليسوح بنظره ووضعه في قلب المكان فأصبح الوصف خطاباً يسم كل ما هو موجود ، وأعطاه تفرداً عن بقية الأشياء الموجودة في المكان المشابه له[3] وبعد ذلك التوقف الزمني يعود الراوي إلى مستوي القص الزمني الأول (زمن السرد) ليواصل تقديم الحكاية.

ولا بد من الإشارة إلى تقنية زمنية أخرى وظفها الراوي في إحداث التخلخل الزمني الذي اشرنا إليه ، فإذا كانت الوقفة

---

(١) تليباثي : ١٣

(٢)الشعرية ، تزفتيان تودروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ط١ ١٩٩٨ :٦٠

(٣) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر،الدار البيضاء ط١ ١٩٨٩ :٦٠

الوصفية تلغي زمن السرد ، فان توظيف (المشهد الحواري) يساوي بين زمن السرد وزمن الحكاية ، ويعتمد بناء هذا المشهد على حوار الشخصيات دون أن يتدخل الراوي إلاّ بتعليق صغير كأن يصف بعض الحالات النفسية وتأثير الحوار على الشخصيات من فرح أو حزن... ، ويقرر اغلب النقاد أن هذا النوع من المشهد يؤدي إلى تبطئة السرد ويتساوى فيه زمن الخطاب مع زمن القصة ؛ ويرى (ميشال بوتور) أن الحوار الذي يحدث بين شخصيتين يعمل على تكافؤ زمن القراءة و زمن الحدث الذي نقرا عنه[1].

في الحوار الآتي الذي يجري بين النحات و بجماليون يحدث التكافؤ بين الزمنين الذي أشار إليه بوتور:

" - أنا بجماليون وقد أيقظني نجواك وأنت ترتل صلاتي أمام الربة فينوس، فجئت أبحث عنك لأسري عنك واستكشف بلواك.

_ ولكنك أسطورة؟

ابتسم الفنان ثم نبر بجد:

_ وان كان كذلك، وهذا يجانب الحقيقة،فأنت فوّت على نفسك منذ البداية تحقيق أسطورتك....

وبالصدفة والدهشة وعدم التصديق لازال مأخوذا أسأل:

- وكيف ذلك؟

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور ، تر فريد انطونيوس، منشورات دار عويدات، بيروت- باريس د.ت: ١٠٢

- **لم تكن مؤمنا**
- **بم؟**
- **بمصداقية ما تفعل...** [1]

ويلجأ الراوي إلى استخدام الاستذكار الذي يمثل مفارقة زمنية يوظفها إلى جانب الاستباق ، وتنشأ هذه المفارقة من تفاوت زمن المتن(الحكاية) وزمن المبنى (السرد) أو الحكي ، ويؤدي هذا التنافر إلى الاختلاف بين الترتيبين الزمنيين[2] ، فالاستذكار تقنية زمنية سردية توظف ليتمكن القارئ من فهم بعض ما يجري لشخصيات القصة ، فضلاً عن مده بمعلومات إضافية لم يذكرها الراوي ، وعادة ما تكون هذه التقنية جمالية تقطع الملل الذي يصيب القارئ جراء قراءته بوتيرة واحدة ، أو مسألة تنظيمية تزيل الغموض واللبس عن تصرفات الشخصية وتعود إلى ماضيها لتفسير سلوكها الحاضر ، لهذا تستدعي أفكارا صامتة ، والاستذكار في أساسه تقنية سينمائية تسمى(الفلاش بالك) (flash back)[3] استعارتها القصة من السينما وتم توظيفها كإحدى التقانات الزمنية للأغراض التي ذكرت سابقاً ، وقد تم توظيف نوع من الاستذكار في قصة (تليباثي) هو الاستذكار الأسطوري الذي يخضع للاستذكار الخارجي ، وسبق أن

---

(١) تليباثي : ١٣- ١٤

(٢) خطاب الحكاية، مصدر سابق: ٥١

(٣) مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٨٦ : ٧٦

عرّفه (جيرار جينت) بأنه: "استرجاع تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الاولى"[1] فالمقصود بالحكاية الأولى القصة نفسها (المتن) ، أما الحكاية الثانية فهي (حكاية) الاستذكار وهي دخيلة على المتن الأساسي ولهذا يبقى زمن الاستذكار الخارجي ممتداً إلى ماض بعيد جداً عن زمن المتن ، ونجده في (تليباثي) بشكلين:

أ - استذكار أسطوري تام:

وفيه يتم ذكر الحدث الأسطوري بأكمله وان كان معلوما للقارئ ، لكن الراوي يعيد سرد حكايته ويذكر تفاصيل كثيرة وبذلك يضيف حكاية أخرى على المتن الأصلي وتبقى سعته ممتدة لآلاف السنين ، وغالبا ما يستخدم الراوي عبارة (تذكر...) وهي طريقة استذكارية مباشرة ، "وتذكر تلك الصلاة الرقيقة للفنان المشبوب بعشق ما ابتكرته يداه فرددها بانتشاء ما له نظير: أنت ، من غير ريب تعلمين ما الم بي برح هذا الهوى الطارئ ، وما تام قلبي من حب هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونذرتها لك ، فدهمتني ، وشدهت روحي المبلبلة ، وصارت لي أعذب الأماني واعز الآمال.... أنت قديرة يا فينوس فانفخي فيها من روحك وانشري الحياة في أركانها وامنحيها النبضات والأنفاس"[2]

---

(١) خطاب الحكاية، مصدر سابق : ٦٠

(٢) تليباثي : ١٢

كما نجد استذكاراً آخر يتعلق بالأساطير والمعتقدات القديمة التي امتد تأثيرها إلى زمن لاحق لها وظلت الشخصية/ النحات أسيرة لسلطتها ، إذ فرضت نفسها على ذاكرتها وأصبحت جزءاً من الفكر الإنساني الموروث الذي لا يخضع لمنطق عقلي او ديني ، "وقطع عليه صلاته التي رددها بشفتي بجماليون صوت عواء كلب الحديقة ، فتذكر جدته وهي تحارب طواحين الزمن بصوتها الثاقب.. الكلب عندما يعوي يعني أن أحداً من الدار سيموت.... وفكر: من في الدار غيري وهذا التمثال الشمعي ، فإذن من الممكن أن ينعكس الحلم ويكون أن أحداً من الدار سيولد من جديد"[1]

ومن المعلوم إن هذا الاستذكار يعد نواة القصة ومحورها لذلك وظفه الراوي هنا ليكشف أحد أسراره الحكائية ، وان الحكاية قد بنيت عليه ، اذ تم تحققه ، فالولادة حدثت وان كانت قيصرية لكنها لم تكتمل تماماً لنفاد صبر الشخصية وعدم إيمانها بما تصنع ، ويمكن أن نطلق عليه استذكاراً متداخلاً مع الاستباق الضمني ، إذ تم تحققه في نهاية القصة وهو تداخل مقصود يشير إلى ثنائية الحياة والموت.

ب- إستذكار أسطوري منقطع :

وهذا النوع من الاستذكار تتم فيه الإشارة والتلميح فقط إلى الحادثة الأسطورية ، فهي معروفة لدى القارئ بكونها إرثا ثقافيا ، فلا

---

(١) تليباثي: ١٢

تحتاج إلى توضيح أو إلى إعادة سردها من جديد ، وبهذا يكون تسريعاً للسرد لأن فيه نوعاً من الحذف الضمني الذي لا يصرح به النص ، إنما يمكن للمتلقي ان يستدل عليه من حدوث ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال في استمرارية السرد[1] وهذا الحذف الضمني هو تقنية زمنية أخرى متعلقة بالإيقاع الزمني ، إذ لا يمكن للراوي أن يدوّن كل التفاصيل لاسيما في حكاية قصصية مكثفة العناصر ، فرواية كل شيء يعد أمراً مستحيلا تقريبا ، إذ يلزم عندئذ مجلد على الأقل لكل يوم لتعدد حشو الوقائع التي تملأ حياتنا ، على حد تعبير القاص الفرنسي موباسان[2] ، في المقطع الحواري الآتي أشار الراوي إلى أسطورة (بجماليون) ولم يذكر تفاصيلها ، ذلك المثال الإغريقي الذي أبدع تمثال (جالاتيا) وهام به وطلب من الربة (فينوس) ان تحييه ، فلما حدثت المعجزة زهد به وحطمه:

" - **هذا هو خطؤكم ...ضيق الخيال**

- **ماذا تعني ؟**

- **صدق ولو مرة بمصداقية ما تفعل.**

- **وهل تفعل أنت هذا؟**

---

(١) خطاب الحكاية، مصدر سابق: ١١٩

(٢) عالم الرواية، رولان بورنوف و ريال اوئليه ، ت. نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١ ١٩٨٢ : ١١٩

_ سبق و أن فعلته مع جدتها"[1] (٣٧)

فعبارة (سبق وأن فعلته مع جدتها) تشير إلى استرجاع تلك الأسطورة وقصة ذلك المثّال مع محبوبته الحجرية (جالاتيا) ، فقد شعر الراوي بعدم الحاجة لذكر القصة ، بل ترك فجوة تم ملؤها من القارئ وحرك ذهنه وذاكرته وربما بنى على ذلك الاستذكار الخاص به تأويلات نصية أخرى جديدة وهذا هو ما يهدف إليه أي نص إبداعي.

الخاتمة:

* نص (تليباثي).. نص مراوغ يختزل مساحات زمنية كثيرة لكنه لا يبوح بها ويوظف تقانات زمنية شفافة قد لا تكتشف في القراءة الأولى له وتحتاج إلى الكثير من الصبر والتأني ، فالعنصر الزمني قد تم تذويبه داخل المنطوق السردي ، وقد ابرز النص الزمن النفسي وتلاعب به وبين مدى تأثيره في العناصر القصصية ، إذ أشار إلى التلاحم العضوي بين المكان والشخصية ومدى تأثير الزمن فيهما ، وأن الشخصية نفسها هي التي أغلقت على نفسها المكان وجعلته مكاناً خيالياً ساحراً معزولاً عن المحيط الخارجي وعن الكائنات البشرية ولا يبدو فيه انتظام للزمن الكوني ، فقد هيأت نوعا من الطقوس لحدوث فعل درامي عنيف وولادة متعسرة وموت

(١) تليباثي: ١٤

حتمي ، غرفة سحرية متمردة لا ترضى بانتظام الأشياء ، كل شيء فيها يوحي بالقدم ويأخذ الطابع الأسطوري ويؤسس لعلاقة جديدة بين الماديات والروحانيات وانه من الممكن تحقيق المعجزات بالإصرار والتيقن والإيمان ، واقعية سحرية عجائبية لا وجود للمنطق فيها ، فكل شيء قد تغير بانغلاق الأبواب وإسدال الستائر وأصبح المرسم/ المكان غرفة أشباح يصدر اللامعقول.

* على الرغم من انحصار الزمن القصصي التخييلي فيها وتقييد مدته التي لم تتجاوز الليلة الواحدة إلاّ أن مدى الاستذكار الزمني فيها امتد إلى آلاف السنين.

* إن ابرز ما يمكن ملاحظته على قصة تليباثي أن الزمن القصصي كان بمثابة المحرك الرئيسي لتعاقب الأحداث وتطورها ، بل في تغيير سلوك الشخصية الرئيسة فيها ، إذ أن محور الحدث يقوم على اختبار صبر الشخصية على تحملها لأعباء أهدافها ومدى مطاولتها وبقائها على يقينها وإيمانها بان الأهداف السامية تحتاج إلى المزيد من العمل كي تتحقق ، ولكن الشخصية لم تكن تمتلك ذلك الإيمان ومع اقترابها كثيرا من تحقيق أهدافها ، إلاّ أنها فشلت في النهاية من الوصول إلى ما كانت تريده ولذلك انتهت نهاية مأساوية.

* كان تركيز الراوي في إظهار الزمن وأشعار القارئ به يتطلب منه استخدام صيغ غير مباشرة لذلك الغرض بحيث كان الزمن جزءاً من المكون السردي لا ينفصل عنه وتطلب هذا تنظيم إيقاع قصصي يرصد العوالم الداخلية للشخصية وعلاقاتها مع بقية

العناصر القصصية ، وقد شكل هذا الانتظام معمارية منتظمة وعلاقات مترابطة بينها إلى الدرجة التي شعر فيها القارئ بوحدة البناء وبتلاحم تلك العناصر ، كما شعر بعمق العلاقة بين ما هو مادي وما هو روحاني ، واستجابة الذات الإنسانية للقيم الفنية الجمالية.

مكتبة البحث

أولاً: المراجع

- تليباثي (مجموعة قصصية)، هيثم بهنام بردى، دار الينابيع، سوريا ط٢ ٢٠١٠

ثانيا: المصادر العربية والمترجمة:

- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور ، تر فريد انطونيوس، منشورات دار عويدات، بيروت- باريس د.ت
- بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا احمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤
- جماليات التشكيل الروائي، د محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا ط١ ٢٠٠٨
- خطاب الحكاية –بحث في المنهج- جيرار جينت تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٧
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، سعد عبد العزيز ، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠
- الشعرية، تزفتيان تودروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ط١ ١٩٩٨
- عالم الرواية، رولان بورنوف و ريال اوئليه ، تر نهاد التكرلي، دار

الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ١٩٨٢
- عتبات الكتابة في الرواية العربية ، د. عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سوريا - اللاذقية ط١ ٢٠٠٩
- في الإيقاع الروائي- نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، د. احمد الزعبي، دار الأمل ، عمان ١٩٨٦
- مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٨٦
- وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر والتوزيع –الدار البيضاء ط١، ١٩٨٩

ثالثا: الدوريات

- الزمن الروائي، د. إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي (بغداد) العدد/٣٧ ٢٠٠٢

رابعا: الأنترنت

- الموقع الإلكتروني WWW. Paranormalarabia.com

التجربة الذاتية القصصية
[المخاض] مثالا قرائيا

أ.م.د خليل شكري هياس

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

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

(١) الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، علي جعفر العلاق ، دار الشروق لنشر والتوزيع ، عمّان، ط١ ، ٢٠٠٢: ١٤٩.

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

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

من هذه المنطلقات يمكننا القول: إنّ التجربة الذاتية القصصية هي سرد استرجاعي نثري ، يسلط الضوء على تجربة من تجارب

---

(١) قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسون ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ : ١٠

(٢) الدلالة المرئية: ١٠٥.

القاص القصصية تاريخاً ومكاناً وحدثاً ، يسجلها القاص تسجيلاً سيرذاتياً ، يسعى في ذلك إلى التركيز على تجربة جوهرية يعتقد القاص بأهميتها ، لينقلها نقلاً حياً شديد التكثيف والتبئير ، كون التجربة الذاتية تنهض على ((تجربة شخصية بعينها ... لما تتضمنها من قيمة اعتبارية يمكن أن تضيف إلى خبرات القارئ معطيات جديدة تطورها وتثريها))[1]. وتأخذ التجربة أشكالاً متعددة في انتخاب الأزمنة والأمكنة والأحداث التي أسهمت في تكريسه قاصاً وفتحت له بوابة الفن القصصي[2]. وقد أخذت هنا قالباً قصصياً ، تعتمد القصة أرضية لبسط التجربة الذاتية القصصية على مساحتها ، مع الاحتفاظ بخصائصها وسماتها.

هذا المفهوم المتداخل بين سيرذاتية التجربة القصصية ، وقصصية القالب النوعي الذي يحتوي هذه التجربة أوجد لنا نوعاً أدبياً مهجناً من جنس القص وجنس التجربة الذاتية ، فنراه يأخذ من التجربة الذاتية التي تنتمي إلى عائلة الأنواع السيرية انتماؤها زمنياً إلى الماضي بوصفها سرد استرجاعي وهذا يعني ضمناً حضور الذاكرة بوصفها المنبع الذي يعود إليه المؤلف وهو يستعيد الواقعة الحدثية ، أو ذكرى معيناً من ذكريات التجربة ، كما يشير إلى سيرذاتية التجربة التي تعني

---

(١) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، أ.د. محمد صابر عبيد ، سلسة مغامرات النص الإبداعي (٤) ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، ٢٠١١ : ٢١٩ .

(٢) م.ن : ٢١٥ .

ضمناً أيضاً وجود التطابق بين أنا المؤلف وأنا السارد وأنا الشخصية المركزية الموجودة في السرد ، وكذلك الميثاق القرائي الذي يؤكد انتماء النص إلى منطقة التجربة الذاتية ، وفي الوقت نفسه لا يتجاهل مرتكزات القصة التي يتخذه وعاءً لاحتواء تفاصيل التجربة ، والتي تتجلى على نحو واضح عير منظور رؤيوي فني يقوم على التكثيف في الحدث والموضوع والفكرة ، وهذا التكثيف بطبيعته يتطلب تعاملاً خاصاً في اللغة ، وتناولاً أدق وأخص للتقنيات المتبادلة بين فنون السرد ، واستثماراً أمثل لروح العاطفة التي تعد مرآة النص لتزيدها خصباً وثراءً ، إذ ليس التكثيف – بعد كل ذلك - اقتصاداً لغوياً حسب ، بل بناءً متماسكاً يسبك كل التقانات في لوحة تعبيرية يبقي على روح النص وتوهجه الخلاق[1] ، كما تتجلى أيضاً في مرتكزات أخرى من مثل المفارقة ، والحكائية ، وكسر أفق التوقع ، والانزياح ، وبنية الاستهلال والاختتام ، ووحدة الموضوع[2].

قصة (المخاض) للقاص العراقي ، هيثم بهنام بردى تشتغل على وفق هذا المنظار وهي تؤسس لتخليد بدايات التجربة الذاتية القصصية عبر رؤية سيرذاتية تقوم على سارد ذاتي يأخذ على عاتقه سرد التفاصيل بأسلوب قصصي يأخذ بنظر الاعتبار صغر المساحة الممنوحة له كون النص ينتمي في جانبه القصصي إلى القصة القصيرة ، فيلجأ

---

(١) القصة القصيرة جداً ، مقاربة بكر ، أحمد جاسم حسين ، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، ١٩٩٧ : ٣٩- ٤٠ .

(٢) ينظر: م.ن: (فهرست المحتويات).

السارد إلى التكثيف والاختزال وأحياناً إلى التلميح والإشارة تاركاً بذلك للقارئ فجوات قرائية عالية القصدية ، والتي تتطلب مسعى حثيثاً من القارئ ، لتشكيل فضاء النص ، وهي – أي قصة المخاض – تقوم على ميثاق سيرذاتي صريح ، والذي يقود إلى خيوط التطابق بين الانوات الثلاثة (أنا المؤلف – وأنا السارد – وأنا الشخصية المركزية) في النص.

_ عتبة العنوان :

بما أنّ العنوان في الدراسات الحديثة يعد البنية القرائية الأولى التي يوليها المؤلف أهمية خاصة لتكون عتبة مرشدة ودالة للقارئ وهو يلج النص قرائياً ، لذا فإن هيثم بهنام بردى يرسم بدقة ملامح عنوانه الذي يأتي هنا حاملاً لتأويلات قرائية ، وذلك عبر مفردة اسمية واحدة هي (المخاض) بطاقتها التعريفية المكتسبة من أل التعريف من جهة ، والتكثيفية الاختزالية التي تكشف عنهما تربع هذه المفردة لوحدها على عرش العنوان ، لتفتح بذلك أفق القراءة أمام تأويلات مؤجلة ، لا تتضح ملامحها وفضاءاتها إلا بالولوج إلى داخل النص ، في مسعى من المؤلف لخلق جو من التشويق وحب المعرفة لدى القارئ عن طبيعة هذا المخاض التي تبدأ بالتكشف شيئاً فشيئاً كلما توغلنا في القراءة ، ولعل أول ملامح هذا المخاض يظهر عندما يسلم السارد مخطوط قصته(تل الزعتر)إلى رئيس تحرير مجلة الطليعة الأدبية ، لتكون هذه المخطوطة بمثابة النبتة الأولى التي

يهمّ المؤلف بزرعها في أرض القصة العراقية:

((- لقد جئت بقصة قصيرة

ابتسم بوجهي وانتظر، فأكملت بخجل

- أتمنى أن تنال رضاك

وبعد أن بلعت ريقي همست بارتباك

- وان تكون صالحة لنشر

ابتسم بود، وهو يتناول أوراقي، وهتف بحميمية

- نقرأ ونحكم

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

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

---

(١) نهر ذو لحية بيضاء ، هيثم بهنام بردى ، دار تموز ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١١: ٨- ٩ .

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

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

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

- تل الزعتر

ثم أواصل بصراخ شديد

- قصة هيثم بهنام بردى

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

---

(١) نهر ذو لحية بيضاء : ٢٠- ٢١

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

- **الميثاق القرائي:**

يعد الميثاق القرائي مرتكزاً أساسياً في استراتيجيات القراءة للنصوص ، إذ بموجبه يحدد طبيعة النص وملامح القارئ الاحتمالي الذي سيوجه إليه المؤلف نصه. إنه الوسيط الذي يتم بموجبه تحديد نوع القراءة وتوجيه القارئ الوجهة التي يرتئيها المؤلف وهو يدفع بنصه إليه[1]. وتزداد هذه الخصوصية القرائية في النصوص السيرية

(١) القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب ، د. خليل شكري=

التي تكون فيها (أنا) المؤلف نفسها موضوعاً للسرد ، وتكون فيها الأحداث والوقائع والشخصيات ذات مرجعية واقعية معيشة فعلاً ، وذات حضور حقيقي داخل وخارج النص ، وهذا كله يعني مزيداً من الإثارة وحب الفضول لدى القارئ بعد أن أقنعه المؤلف بواسطة الميثاق السيرذاتي أنّ النص الذي أمامه جزء من سيرته الذاتية.

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

((- صباح الخير

رفع رأسه وتفحصني بنظرة نافذة وأجاب بود

- صباح الخير

قلت وأنا أصافحه

- ألا تذكرني أستاذ ؟

وبعد تأمل قصير ارتسمت ابتسامة ودودة على محياه وقال:

- اجل... ألست من الموصل ...؟

- نعم

- أنت ... ؟!

=هياس، عالم الكتب الحديث، اربد –الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠: ٣٦

(١) نهر ذو لحية بيضاء: ٨ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ .

وتوقفت الكلمة في فمه فقلت:

- هيثم بهنام بردى

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

- استرح.))[1]

تسعى الذات القاصة في هذا الحوار إلى تأكيد حضورها في النص على نحو يقود القارئ إلى منطقة الذات السيرية ، بعد أن يكون القارئ قد تأكد من مطابقة الاسم الموجود في النص مع الاسم المثبت على غلاف المجموعة القصصية ، وبهذه المطابقة يكون القارئ قد تأكد من إحالة الاسم الموجود داخل النص على شخص حقيقي تنسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب ، شخص وجوده مؤكد وحقيقي خارج النص وفي النص ، ومساحة مناورته تكمن في كونه شخصاً واقعياً ومسؤولاً اجتماعياً ، ومنتجاً للخطاب في الوقت نفسه ، وبالنسبة للقارئ الذي لا يعرف الشخص الواقعي ـ وإن كان يؤمن بوجوده ـ فيتحدد المؤلف بوصفه الشخص القادر على إنتاج ذلك الخطاب ، فيتصوره إذا انطلاقاً مما ينتجه. [2]

---

(١) نهر ذو لحية بيضاء: ٧- ٨ .

(٢) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي ، فيليب لوجون ، ترجمة وتقديم: عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ : ١٤- ١٥ .

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

((كان في نظراته وهو يفصّل جسدي من قمة راسي بوجهي الطويل الذي تُسقفه أيكة من شعر اسود مسرَّح وعينين كليلتين تتشبثان بنظارة طبية ملونة وذقن غير حليق تتوزعه بضع شعيرات متباعدة وشارب اسود كث ينسدل مغطياً الشفة العليا برمتها ويمس الخيط المتكون من انطباق الشفتين ، مروراً بجسدي النحيف الذي يستجير بقميص غير مكّوى مفتوح عند الياقة وبنطال كاوبوي ممسوح عند الركبتين وانتهاءً بالحذاء الرياضي القديم الذي ذاب لونه وتراخت.)) [1]

إنّ رؤية القراءة في انفتاحها السرد – بصري على صورة القاص بالنسبة لقارئ قريب من هيثم بهنام بردى -كما هو الحال معي- على الصعيد الخارج نصي –أي الحياتي- يدرك تماماً مدى التطابق الموجود بين الصورة المرصودة بالكلمات في النص وبين صورة هيثم بردي في الواقع ، حتى وإن كان الصورة المجسدة في النص تعود إلى أيام شباب القاص ، ولكي لا تكون القراءة مجرد كلام خالي من الدليل – كوننا الآن نبحث في جانب توثيقي في السيرة – نورد في الدراسة صورة القاص في فترة قريبة من الزمن المجسد في النص أيام مخاضه

(١) نهر ذو لحية بيضاء: ٦ .

مع الكتابة القصصية ، كي نخلق بذلك قراءة تعالقية تعرف في الدراسات السيرية بالتعالق النصي الإحالي ، ويقصد به تلك العلاقة القائمة على عملية التحويل ، أو المحاكاة بين نصين يسمى النص المحوِل أو المحاكي (النص اللاحق) ، ويسمى النص المحوَّل أو المحاكى (النص السابق)[1] ، وهذا يعني أن العلاقة بين النصين إنما هي علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة ،[2] والعلاقة هذه تخضع مجازياً لمنطق الطرس عند جيرار جينيت الذي تطمس فيه الكتابة الأصلية أو النص الأصل وتعاد صياغتها في النص اللاحق ، لكنها تترك آثاراً من النص السابق ، ومن هنا جاءت تسمية كتابه الذي تناول هذا الموضوع بـ (الطروس)[3]:

(١) جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتاليني، ترجمة:غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، ط١ ، ٢٠٠١ :٢٠

(٢) نقلاً عن: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢، لسنة ١٩٩٧:١٩٧.

(٣) جيرار جينيت : نحو شعرية منتفحة : ١٢٠.

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

_السرد الذاكراتي:

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

(١) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١٣ .

الأساس لوجهة نظر صاحبها ، وفي الوقت نفسه تستند على دعامتين أساسيتين هما الزمان والمكان ، لأن الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان كما تفترض الخط التطوري الزمني[1].

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

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

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

---

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٣: ٨٠ .

بالخير-) إلى حاضري المدهش.)) [1]

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

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

---

(١) نهر ذو لحية بيضاء: ٨ - ٩.

تلك اللحظة المستحضرة من دهاليز الذاكرة.

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

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

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

- اركب ...

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

- ألا تريد العبور ؟؟

- .....

- إني أراك

وتيقنت من نباهة هذا الكهل الغاضب المطعون بكينونته

والمرتجف كمويجات الفرات الذي يشاركه شعوره، ثم رايته يرفع مجذافيه ويلامسهما الأرض البليلة تمهيداً لدفع الزورق في حنايا النهر، انطلقت الكلمة من فمي خجلى.

- توقف

فأطلق حكمته التي رنت في كياني مطراً موسمياً عاصفاً

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

ينهض النص في تشكيل فضائه الذاكراتي على طاقة سيرذاتية تستغور أعماق الذات الساردة وهي تستعيد يومها الأول في القرية لتجري عليها مسحاً ذاكراتياً شاملاً ، وذلك عبر رؤية مسحية لكل ما تقع عليه العين وهي تبدأ رحلة الكشف في مكانها الجديد ، فتستقرئ كل ما تلتقطه من مكان وزمان وأحداث وشخصية تبدؤها بالمكان (الناحية والمقهى ، والطريق الترابي المفضي إلى الشاطئ ، القرية) ، مرورا بالشخصية المتمثلة بشخصية المؤلف السارد على اعتبار سيرذاتية النص وشخصية العبّار التي تنقل الناس من الناحية إلى القرية ومن القرية إلى الناحية ، وانتهاء بالحوار الدائر بين الشخصية المركزية في النص وبين العبّار ، هذا الحوار الذي يأتي ليوقف أو يحد من حركة الزمن في سيرها نحو النهاية المبكرة للقصة ، إذ يأتي الحوار محملاً بطاقة سرد – وصفية تقترب بشكل

---

(١) نهر ذو لحية بيضاء: ١٣- ١٤.

كبير من كاميرا السينمائي الذي يستطيع السرد والوصف معاً في آن واحد: (قال بغضب: إني أراك ، وتيقنت من نباهة هذا الكهل الغاضب المطعون بكينونته والمرتجف كمويجات الفرات الذي يشاركه شعوره ، ثم رايته يرفع مجاذيفه ويلامسها الأرض البليلة تمهيداً لدفع الزورق في حنايا النهر ، انطلق الكلمة من فمي خجلة: توقف) ، إذ تقف الذات الساردة هنا لتفعل من حركة ودور الحوار الذي يتجاوز خط دراميته إلى إضفاء نزعة نفسية تحاول الذات تصويرها أمام القارئ وهي تستبطن ذاتها لتقف عند ما كان جميلاً من هذه الحياة.

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

د. فيصل غازي محمد النعيمي

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

ولا بد لي هنا من التأكيد على قضية أساسية وهي عدم سهولة دراسة مجموعة قصصية واحدة تحتوي على أكثر من قصة ، لأن

لكل قصة خصوصيتها المتمثلة بالمرحلة الزمنية/الكتابية ومن ثم الطبيعة الفنية الخاصة بها ، ولا يمكن لأي مجموعة أن تحقق نسقاً تواصلياً ومعرفياً واحداً إلاّ إذا تقصد الكاتب ذلك. وفي مجموعة (أرض من عسل) هناك نسق شكلي ومعنوي يؤسس لما يمكن أن أسميه المقولات الإنسانية في هذه المجموعة.....

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

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

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

حديث أفادت السرديات فيه من السينما وهو العرض المتوازي (مع ملاحظة الاختلاف الزمني في هذه القصة) لأكثر من خط سردي ، وأعتقد جازماً أن التوليف والجمع بين هذين الأسلوبين بما حققاه من بنية قصصية ذات شكل متفرد ، إلاّ أن قصدية المؤلف كانت واضحة للتدليل على الانفتاح المكاني والزماني ، فالحدود الزمكانية في هذه القصة لا تحدها الأطر التقليدية ، وبذلك نكون إزاء وعي جمالي وفكري من قبل المؤلف ، هذا الوعي الذي أدى إلى الموازنة الفنية والموضوعاتية بين الشكل السردي من جهة والقضايا الإنسانية من جهة ثانية ، فالقهر والظلم والطغيان والبحث الأزلي عن الحرية كل هذه المقولات الإنسانية ممتدة من الماضي السحيق إلى راهننا المعاصر ، هذا الراهن الذي يبدو أنه أطّر فضاء القصة حتى تبدو واضحة المقاصد ، ولكن مع هذا انفتحت الطاقات الإيحائية والدلالية للعالم القصصي على الموروث الحكائي الشعبي (في قصة إبنة الفلاح والبلبل) ذات المرجعيات الشعبية والعوالم الفانتازية متواشجة مع ذاكرة الطفولة البريئة التي لا تحمل في ثناياها إلاّ ألوان الطهر بعيداً عن الحاضر المعبر عنه بفضاء الزنزانة والتعذيب... هذه الوحدة والغربة التي أدت بالقصة أنسنة ما هو غير إنساني (وهذه ظاهرة بارزة في مجموعة أرض من عسل) فالحيوان الأليف (القط) يتحول إلى معادل موضوعي للوجود الإنساني المغيب قسرياً عن عالم الأنثى الوحيدة في منزلها بسبب غياب الزوج... إن عملية التماهي الزمكاني بين حكاية الجدة وحكاية المرأة وحكاية القهر

والتعذيب تنتهي بتماه كامل بين الشخصية التراثية لابنة الفلاح وشخصية المرأة في الزمن(الحاضر) وتصبح عملية ولادة الطفل (وعد) موازية في دلالاتها الإنسانية والفنية لعملية ولادة القصيدة في الزنزانة وللتدليل على استمرارية الأمل بوجود الحرية والتخلص من القهر المستمر.

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

من ساحة مشجرة فسيحة تنساب أمامي أجساد الناس وواجهات المخازن وأضواء الشوارع ثم تتماوع تدريجياً متصاغرة أمام صورة ليث وهي تلتصق بصميمية مذهلة على زجاج السيارة الأمامي ، أتأمل الوجه.. وجه كالبدر تقتحمه عينان سوداوان محاطتان بهالتين متفتحتين (....) راقبت ليثاً منذ زمن ، لاحظت الفرح اللامحدود الذي يحتويه كلما نظر إلى طفل حيث ينطق وجهه بالبشر وتتقد عيناه ثم ينشأ يدندن بصوت خافت))[1]

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

تفارق قصة (النبض الأبدي) من حيث التعبير اللغوي والصنعة القصصية القصتين الأولى والثانية ، فالصنعة القصصية ترتكز هنا

---

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

على القول الشعري المتدفق والغزير الدلالات والايحاءات إلاّ أنّ النسق الدلالي الذي يطبع هذه القصة هو ذاته الذي يسري في قصص المجموعة حيث المقولات الإنسانية المندمجة مع محتوى الشكل ، فالمؤلف يتوسل الإنساني والجمالي معاً ويوظف شعرية القص للتعبير عن وجود الإنسان في الكون واندماجه مع عناصر الطبيعة. إن قصة النبض الأبدي بمقولاتها ودلالاتها لا بشكلها تذكرني بقصص ومقالات وإشعار جبران خليل جبران عندما يتحد كل شيء في الكون ضمن رؤية دينية /صوفية/فلسفية ، حيث يضفي الكاتب الصفات الإنسانية على الأشياء والموجودات ويتحاور معها ، وتصبح هي الملاذ لبقائه وهذه الأشياء تتحدد في قصة (النبض الأبدي) بـ(الجبل والشجرة والمهد) وتتحول هذه الأشياء الجامدة إلى علامات كبرى في القصة محملة بالدلالات ومثقلة بالمرجعيات التاريخية والدينية والاجتماعية. ومن المفارقات في بناء القصة أنّ هذا الثالوث التشيؤي هو من يؤطر القصة بالدلالات الإنسانية وأعتقد أن المؤلف تقصد أن يختار هذه العلامات الثلاث حيث التواصل بينها على المستويين الديني والتاريخي أمر لا يمكن إنكاره.. ((خطا على طوله ، دون أن أي إجراء احترازي وحواسه مأخوذة نحو الأم التي تجلت أمام ناظريه ، والتي ما عاد يتذكر من ملامحها إلاّ هذا الوجه الحبيب المتجلي أمامه بوجه أبيض موشوم وقد ضامرٍ رشيق ، فاجأته رغبة بالعودة إلى أربعة عقود ونيف ، والركض بأقصى ما يملك من سرعة ، والقفز نحو رقبة أمه ، ثم تقبيلها من خديها وعينيها وشعرها الأسود الناعم لاهجاً بصوت طفولي:

- أنا أحبك يا أمي....

وتقول له.. كما كانت تفعل...

- إلى أي حد ..؟

ويفرد ذراعيه على طولهما ويقول بخيلاء.

- إلى هذا الحد.

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

- لا تخف.

قالت له الأم

- تعال يا فلذة كبدي.

قالت له الشجرة/الأم ، بحرارة.

- هلم بنا توحد بي)) [1]

في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة) يتمسك المؤلف بقضيتين فنيتين الأولى العودة إلى التراث العربي من خلال العنونة وشخصية (عروة بن الورد) ، والثانية اشتغاله بمهارة تقانية على

(١) أرض من عسل/هيثم بهنام بردى /٦١- ٦٢.

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

((الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن ..؟

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

- **عروة..**

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

- **من يناديني ؟**

- **عد إلى مكانك يا ابن الورد.**

وأمام ذهول المسلح إختفى الجسد بغتة كفص الملح)) [1] .

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

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

- **هيا نكمل النشيد.**

فانشد الأطفال:

(أنا من العراق

---

(١) أرض من عسل/هيثم بهنام بردى /٧٤.

أنا عراقي

العراق وطني)[1].

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

إنه يطير ! ..

وهتف أكبرهم سناً.

- كيف يطير بلا جناحين؟!

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى ،وهو يكمل النشيد:

(وأحب أهل العراق).

---

(١) أرض من عسل/هيثم بهنام بردى /١٣.

وتهتف المدينة بأسرها.

(العراق وطني).

ومن الحالق ، كانت آخر ما احتوته مقلتاه ارض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين))[1].

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

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

---

(١) أرض من عسل/هيثم بهنام بردى /٨٧.

سيرذاتية وعلمية

أ. د. محمد صابر عبيد

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

- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف .
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من

إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.

- فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية ١٩٩٨ في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)) .
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام ٢٠٠٠ عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام ٢٠٠٢ في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي ٢٠٠٥ عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام ٢٠٠٩ عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

- صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:

١. السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء

الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، ١٩٩٩.

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

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

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

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

٤ ـ تمظهرات التشكل السيرذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

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

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

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

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

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

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١١.

٧ ـ تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٧ .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١١ .

٨ ـ المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧.

٩ ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧ .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١١.

١٠ ـ عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، ٢٠٠٩.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠١١.

١١ ـ أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

١٢ ـ شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٨

طبعة ثانية، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١١.

١٣ ـ المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩.

١٤ ـ شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.

١٥ ـ المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد،

دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
١٦ ـ العلامة الشعرية ـ بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
١٧ ـ الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠١٠ .
١٨ ـ بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .
١٩ ـ تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .
٢٠ ـ سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
٢١ ـ هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩.
٢٢ ـ سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي ـ، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠١٠.
٢٣ ـ اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١١.
٢٤ ـ المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث،

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

. صدر عن تجربته:

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

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

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

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

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

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

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

أ.م.د. نبهان حسون السعدون

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

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

- **صدرت له الكتب الآتية:**

- الإيقاع والموسيقى في ديوان حي على الفلاح لحكمت صالح ، ٢٠٠٢
- بلاغة القص: مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري (مشترك)، ٢٠١١
- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءة في سرديات سعدي المالح (مشترك)، ٢٠١٢.

- مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي: قراءات في تجربة تحسين كرمياني (مشترك)، ٢٠١٢.
- شعرية المكان في القصة القصيرة جداً – قراءة تحليلية في (المجموعات القصصية "١٩٨٩- ٢٠٠٨" لهيثم بهنام بردى) / دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق ٢٠١٢.
- الشكل القصصي في القرآن الكريم: دراسة جمالية (تحت الطبع)
- شخصيات قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم: دراسة تحليلية (تحت الطبع)
- قراءات تحليلية في أدب عماد الدين خليل (تحت الطبع)
- قراءات تحليلية في قصص علي الفهادي (تحت الطبع)

د.علي احمد محمد ألعبيدي

التولد: الموصل ١٩٦٩

البريد الالكتروني: ataa٦٩٥٥@yahoo.com

العمل:

- تدريسي في مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل.
- محاضر في قسم اللغة العربية/ كلية التربية الأساسية/ جامعة الموصل/ ٢٠٠٨- ٢٠٠٩.

التحصيل العلمي:

- بكالوريوس في اللغة العربية وعلوم القرآن في الجامعة الإسلامية ببغداد/ ١٩٩٤.
- ماجستير أدب عربي حديث في قسم اللغة العربية / كلية التربية/ جامعة الموصل/ ١٩٨٩م عن الرسالة الموسومة (نثر ألوهراني- دراسة فنية).
- دكتوراه أدب عربي حديث في اللغة العربية / كلية التربية/ جامعة الموصل/ ٢٠٠٣/ عن الأطروحة الموسومة (الحكاية الشعبية الموصلية – مقاربة بنيوية دلالية).

الخبرات العلمية:

- عضو هيأة تحرير مجلة (موصليات) الصادرة عن مركز دراسات الموصل.
- عضو هيأة تحرير نشرة (إضاءات موصلية) الصادرة عن مركز دراسات الموصل .
- عضو هيأة تحرير نشرة (أنشطتنا) الصادرة عن مركز دراسات الموصل .

الانجازات العلمية

١- البحوث العلمية المنشورة:

- من مستويات الدلالة اللغوية في المثل الشعبي الموصلي/ بحث منشور في مجلة دراسات موصلية / العدد الرابع عشر/السنة الخامسة/٢٠٠٦ .
- أغاني ترقيص الأطفال في الموصل (الموضوع والدلالة) بحث منشور في مجلة دراسات موصلية / العدد التاسع عشر/ السنة السادسة / ٢٠٠٨ .
- العنوان في قصص وجدان الخشاب (دراسة سيميائية) بحث منشور في مجلة دراسات موصلية/ العدد الثالث والعشرون/ ٢٠٠٩
- الحكاية الشعبية الموصلية: بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط. بحث منشور في مجلة دراسات موصلية/ العدد السادس والعشرون/ ٢٠٠٩ .
- صورة المرأة في الأمثال الشعبية (دراسة موازنة بين الموصل وحلب)

بحث منشور في مجلة دراسات موصلية العدد/٣٠/٢٠١٠ .

- ألعاب الأطفال وأغانيها في الموصل، بحث منشور في مجلة دراسات موصلية العدد/٣١/٢٠١٠ .

البحوث المنجزة /الغير منشورة:

- صورة المرأة في الأغنية الشعبية الموصلية .بحث مودع في مركز دراسات الموصل.
- دلالة الجسد في الخرافة الشعبية لمدينة الموصل. بحث مودع في مركز دراسات الموصل.
- السردي والتصويري في ملحمة الموصل لفتح الله القادري. بحث مودع في مركز دراسات الموصل.
- التشكيل المعماري لمدينة الموصل خلال العهد ألجليلي - المواضع الدالة- (دراسة سيميائية) بحث مودع في مركز دراسات الموصل.
- السيرة الذاتية في مجموعة (ذاكرة محلة) للقاص فاضل محمد عبد الله، بحث مودع في مركز دراسات الموصل.
- البعد التاريخي للشخصية في رواية (قديسو حدياب) لهيثم بهنام بردى، بحث مقبول للنشر في مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة الموصل للعام ٢٠١١ .
- سلطة المكان في قصة (الخروج من التابوت نهاراً) للقاصة وجدان توفيق الخشاب، بحث مقبول للنشر في مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية/ جامعة تكريت للعام ٢٠١٢
- بنية الخطاب السردي في قصص أنور عبد العزيز(دراسة في المروي له) بحث مقبول للنشر في مجلة دراسات موصلية/ جامعة

الموصل/ مركز دراسات الموصل للعام ٢٠١٢.

- فعل السرد: قراءة في (الأقمار الشائكة) للقاص أحمد ألعبيدي، بحث مقبول للنشر في مجلة دراسات موصلية للعام ٢٠١٢.
- العدادة : بين دالة المنطوق، ومدلول الفعل (قراءة في نصوص مختارة من المأثور الموصلي) بحث مقبول للنشر في مجلة دراسات موصلية / مركز دراسات الموصل.
- الشعبي مُخلّقاً عند المرواتي عمار أحمد عبد الباقي .

٢- المشاركات:

- دعوة للمشاركة في ندوة (التراث الشعبي العربي/ وحدة الأصل والهدف) المنعقدة في وزارة التعليم العالي المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية/ دمشق للمدة ١٤- ١٦/ ٣/ ٢٠٠٥م. (مشاركة حضور)
- المشاركة في ندوة (الاتجاه الإسلامي لدى الشعراء في الموصل) المنعقدة في مركز دراسات الموصل في ٢٧- كانون الثاني /٢٠٠٧م.
- المشاركة في ندوة (واقع القصة القصيرة في الموصل) عن البحث الموسوم (العنوان في قصص وجدان الخشاب (دراسة سيميائية) المنعقدة في مركز دراسات الموصل للمدة ٢- ٣/ نيسان/ ٢٠٠٨م.
- المشاركة في ندوة (الحكاية الشعبية الموصلية، الرؤية والمنهج)عن البحث الموسوم (الحكاية الشعبية الموصلية: بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط) المنعقدة في مركز دراسات الموصل في ٢/٤/٢٠٠٩.

- المشاركة في ندوة (رشيد أفندي الخطيب ودوره الإصلاحي) عن البحث الموسوم (قراءة في المدارك الدقيقة) المنعقدة في مركز دراسات الموصل في ٢٦ نيسان- ٢٠١٠.
- المشاركة في الإعداد والتحضير للمهرجان الشعري (الموصل في عيون الشعراء) المنعقد في مركز دراسات الموصل في ٥- شباط ٢٠١٠ .
- المشاركة في المسابقة الشعرية لدرع الإبداع، التي أقامها إتحاد وطلبة نينوى بالتعاون مع منتدى (مجرن عزيز) التابع للإتحاد العام للأدباء الشعبيين في العراق –فرع نينوى- بصفة عضو لجنة التحكيم عن (وحدة الموضوع) للمدة من ١٥- ٢٥- كانون الأول ٢٠١٢.
- المشاركة في الندوة العلمية الخاصة بالأديب (هيثم بهنام بردى) التي أقامها البيت الثقافي في الحمدانية، التابع لدائرة العلاقات الثقافية العامة، في ١٨- آذار- ٢٠١٢.
- المشاركة في ندوة (المهن والحرف الشعبية القديمة في الموصل"دراسة تاريخية- معرفية")عن البحث الموسوم (العدادة: بين دال المنطوق ومدلول الفعل"قراءة في نصوص مختارة من المأثور الموصلي") المنعقدة في مركز دراسات الموصل في ٢٠١٢/٤/٩ .

د سالم نجم عبدالله حسين

- مواليد الموصل /١٩٦٤
- دكتوراه فلسفة في اللغة العربية /جامعة الموصل /كلية التربية ٢٠١٠
- الاختصاص الدقيق: الأدب العربي الحديث/ النقد الروائي
- يعمل تدريسيا لمادة الأدب العربي الحديث في جامعة الموصل /كلية التربية الأساسية

النشاطات العلمية:

أولا: الكتب المنشورة:

- نشر منفرد :الخطاب الروائي العربي_ ثلاثية شكاوى المصري الفصيح ليوسف القعيد انموذجا /دار ابن الأثير للطباعة –الموصل
- رواية (انتظار) (تحت الطبع)
- نشر مشترك مع مجموعة من الكتاب : مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصِي /عالم الكتب الحديث ط١ ،اربد ، عمان ٢٠١٢

ثانيا: البحوث المنشورة:

- الفوبيا الجمعية وسخرية الأقدار_دراسة في رهاب الشخصية الروائية- (أولاد اليهودية) لتحسين كرمياني انموذجا

- المنوع والمسكوت عنه في قصيدة(يوميات مريض ممنوع من الكتابة) لنزار قباني
- توظيف التراث في رواية (عندما غابت الشمس) لغانم خليل

ثالثا: المؤتمرات:

- المؤتمر العلمي السنوي الرابع(الدولي الأول) (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) ٣٠- ٣١ آذار ٢٠١١ كلية التربية الأساسية جامعة الموصل
- المؤتمر العلمي السادس لكلية الآداب /جامعة تكريت ٢٩- ٣٠ نيسان ٢٠١٢- ٠٧- ٣١
- ندوة نقدية حول الكاتب القصصي هيثم بهنام بردى أقامها البيت الثقافي في الحمدانية في ١٨ آذار ٢٠١٢.

أ.م.د خليل شكري هياس

- د. خليل شكري هياس سليمان
- اللقب العلمي: أستاذ مساعد
- حاليا رئيس قسم اللغة العربية بكلية التربية/ الحمدانية / جامعة الموصل
- عضو الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

النشاطات العلمية

أولا: الكتب المنشورة:

أ. نشر منفرد

١- - سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات من منشورات اتحاد كتاب العرب – سوريا، ٢٠٠١.

٢- القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالم / إربد – الأردن، ٢٠٠٩.

ب. نشر مشترك

١- طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم ومشاركة : د. خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق ٢٠١٢.

٢- ينابيع النص وجمالية التشكيل: قراءة في شعر بشرى

البستاني، إعداد وتقديم : د. خليل شكري هياس، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمّان- الأردن، ٢٠١٢.
٣- جماليات النص وتنوع الخطاب: قراءة في منجز حسن سليفاني الأدبي، إعداد وتقديم ومشاركة : د. خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق ٢٠١٢.
٤- مغامرة التجنيس الروائي سؤال الجنس والنوع، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠١٢.
٥- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءات في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ٢٠١٢.
٦- بلاغة القص ومستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ٢٠١١.
٧- نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي، مجموعة باحثين، سلسلة خاصة بمهرجان كلاويز الرابع عشر، تسلسل(٤)، ط١، ٢٠١٠.
٨- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، إعداد وتقديم: د.محمد صابر عبيد ومشاركة: مجموعة باحثين، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩.
٩- سحر النص من مظلمة السرد إلى منصة الشعر، قراءة في إبداع إبراهيم نصر الله، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان ، ٢٠٠٧ .

١٠- أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر والتوزيع– تونس، صفاقس، ٢٠٠٧.

١١- تحولات النص الشعري: قراءة في نماذج من شعر التسعينيات في سوريا، مجموعة باحثين، تقديم: محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث – اربد، ودار جدارا للكتاب العالمي– عمان، ٢٠٠٧.

١٢- دراسات في الأدب الكردي، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم حسن سليفاني، دهوك ، ٢٠٠٦.

١٣- علي عقلة عرسان في عيون عراقية/ مجموعة مؤلفين، من منشورات اتحاد كتاب العرب – سوريا، ٢٠٠٥.

- نشر العديد من المقالات والدراسات في الدوريات العراقية والعربية
- شارك في العديد من الندوات والمؤتمرات والمهرجانات الثقافية داخل العراق وخارجه.

أ.م.د. فيصل غازي محمد النعيمي

- مواليد الموصل ١٩٧٤.
- حصل على شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث ١٩٩٩.
- حصل على شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث ٢٠٠٥.
- شارك في عدد من المؤتمرات العلمية في الجامعات العراقية .
- يعمل تدريسيا (أستاذ مساعد) في كلية التربية – جامعة الموصل.
- صدر له كتاب في النقد الروائي بعنوان " العلامة والرواية" عن دار مجدلاوي ٢٠٠٩.
- صدر له كتاب في النقد القصصي بعنوان " حساسية النص القصصي " عن الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – ودار الأمان – الرباط – ٢٠١٢.
- له مؤلفات مشتركة مع باحثين أخر منها :

١- عبدالرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد.
٢- سحر النص (قراءات في اعمال ابراهيم نصر الله).
٣- نظرات في عالم محيي الدين زنكنة الابداعي.
٤- بلاغة القص (مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري).
٥- مغامرة التجنيس الروائي (سؤال الجنس والنوع).

٦- فضاءات التخييل (مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي).

٧- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم (قراءات في سرديات سعدي المالح).

له كتاب قيد النشر بعنوان " شعرية المحكي ".