شعرية الأدب الوجيز القصص القصيرة جداً لحنون مجيد أنموذجاً

أ.م.د. كريم شغيدل مطرود *

* الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية قسم اللغة العربية

K.shghedl@yahoo.com

ملخص :

يسعى هذا البحث لدعم التأسيسات الجادة للأدب الوجيز شعراً ونثراً، وذلك من خلال توخي مكامن الشعرية التي تجعل من النص أدباً، انطلاقاً من نظرية الانزياح، وإن كانت تعني الشعر تحديداً وليس النثر أو فنون السرد، مستعيناً بمفهوم الشعرية عند تودوروف، بعدما اخترنا أنموذجاً نثرياً من فنون الأدب الوجيز، وهو القصة القصيرة جداً أو(الميكروقصة) في تجربة حنون مجيد، فوجدنا أنها تجربة مكتنزة تتوفر على عناصر جمالية ودلالية قابلة للتأويل، كما أنها تستدرج المتلقي بمفارقات مدهشة تحقق(الانفعال الشعري) على الرغم من كثافتها اللغوية، واختزالها للأحداث والتفاصيل.

كلمات مفتاحية : (الشعرية، الأدب الوجيز، المايكروقصة)

Ministry of Higher Education and Scientific Research

The poetics of Brief Literature :The Very Short Stories of Hanoun Majeed as a Model

Asst. .Prof. Dr. Kareem Shghidel Matrood

ABSTRACT:

This research seeks to support the serious foundations of short literature in poetry and prose, by examining the potentials of poetics that make the text into literature,

based on the theory of displacement, even if it means poetry specifically and not prose or the arts of narration, using the concept of poetics at Todorov, after a prose model from the arts of brief literature is chosen, which is the very short story or (micro-story) in the experience of Hannoun Majeed. It is found that it is a compact experience that has aesthetic and semantic elements open to interpretation. It also lures the recipient with amazing paradoxes that achieve (poetic emotion) despite its linguistic intensity, and its reduction of events and details.

KEYWORDS : poetics, short literature, micro-story

مقدمة

يتمتع الأدب الوجيز بأهمية بالغة أملتها السياقات الثقافية للتلقي، فالعالم اليوم بفضل الثورة المعلوماتية ومواقع التواصل الاجتماعي(السوشل ميديا) لم يعد قرية صغيرة كما كان يشاع، بل أصبح نافذة صغيرة بحجم الكف، الأمر الذي انعكس على أشكال الأدب والفن، ربما فقدت القصيدة الطويلة بمختلف أنماطها الكثير من بريقها، كما فقدت القصة القصيرة شيئاً من حضورها، مقابل ذلك اتسعت مساحة الأدب الوجيز بنمطيه الشعري والقصصي، وفي الوقت ذاته ثمة استقطاب كبير للرواية (تجارب متنوعة، كتاب وكاتبات جدد، مسابقات، جوائز، ترجمة متبادلة.. إلخ) أليس هذا تناقضاً؟! أعتقد أن للرواية خصوصية، لها أيضاً سياقها الثقافي، فقد عدها البعض قصيدة العصر، وقد شهدت تطوراً ملحوظاً بتعدد أساليبها وتقنياتها، حتى باتت مادة أولية لدراسة ثقافات الشعوب وتاريخها ومكوناتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وربما طغت اليوم على بقية أنماط الأدب إلى جانب توظيفها فنياً في السينما والأعمال الدرامية، لكنها تحتاج إلى قارئ نوعي وليس قارئاً عابراً، لذلك نرى أن الأدب الوجيز أصبح فناً عاماً مقروءاً من مختلف طبقات المجتمع، ومن مختلف أنماط القراء، سواء ما تنشره الصحافة اليومية والدورية أو ما تنشره مواقع التواصل الاجتماعي، ومن هنا جاءت أهمية الموضوع وهو السبب المباشر لاختيارنا له، فضلاً عن أسباب أخرى تتعلق بضرورة دراسة هذه الظاهرة لمعرفة المسوغات الفنية والفكرية التي جعلتها نمطاً أدبياً له خصوصيته، وقد ركزنا بحثنا على الإحاطة بمديات الشعرية في القصة القصيرة جداً بصورة عامة وعند القاص حنون مجيد بصورة خاصة بوصفه الأنموذج الذي حدده البحث.

اقتضت الضرورة المنهجية أن نقسم بحثنا إلى قسمين هما:

1. شعرية الأدب الوجيز: وقد أوجزنا به مفهوم الشعرية مسلطين الضوء على بعض النماذج الشعرية والقصصية من ثقافات مختلفة، كما عرجنا على بدايات هذا الأدب وجذوره التاريخية.

2. شعرية القصص القصيرة جداً عند حنون مجيد: وقد خصص لتجربة القاص الذي حدده البحث أنموذجاً إجرائياً.

اعتمد الباحث منهجياً على آليات مفهوم(الشعرية) من خلال مفهوم(الانزياح) في تحديد شعرية النص أو أدبيته لغة وبناء ودلالة، وقد اقتضت الضرورة أن يستعين بالمنهج الوصفي التحليلي، أو بمداخل السيميائية، أو مفهوم المفارقة التهكمية الذي يعد هو الآخر انزياحاً دلالياً، وقد تعمدنا اختيار نماذج متنوعة من تجربة القاص حنون مجيد بحسب توظيفاته، وفضلاً عن هذه المقدمة والملخصين باللغتين العربية والإنكليزية، وضعنا خاتمة بينا فيها أهم النتائج التي توصل لها البحث مع بعض التوصيات الضرورية، ثم تبت بهوامش البحث، ألحقناه بمصادر البحث.

شعرية الأدب الوجيز

يندرج تحت مظلة مصطلح (الأدب الوجيز) نمطان من الأدب هما قصيدة الومضة والميكروقصة أو القصة القصيرة جداً، وكلاهما له جذوره ومرجعياته وعوامل نشأته وتكريسه، ويلتقيان في نقاط متعددة، أهمها الإيجاز والتكثيف، ثم التمركز حول جوهر دلالي محدد وقابل للتأويل، وهناك محاولات لكتابة مسرحيات قصيرة جداً، كما هناك أفلام سينمائية قصيرة أو قصيرة جداً، وهناك لوحات تشكيلية أو مجسمات نحتية صغيرة جداً أو منمنمات، فالتكثيف والإيجاز سمة عصرية طالت مختلف أنماط الأدب والفن، ويمكن القول إن النص الموجز نص مفتوح؛ لا بالمعنى الاصطلاحي للنص المفتوح الذي يعني عكس ما هو عليه النص الموجز، أي النمط الكتابي المتسع حجماً وتداخلاً أجناسياً، بل بمعنى الانفتاح الدلالي

فالتكثيف والإيجاز سمة عصرية طالت مختلف أنماط الأدب والفن

والمساحة المتاحة لتأويل القارئ، وقد ينطوي على شيء من الرمزية والتلميح، لا سيما في النمط الشعري، أو المقطعات الشعرية التي تدور حول ثيمة معينة، والدارج أن الشعر أقرب إلى مفهوم الشعرية، بصرف النظر عما نجده من نصوص يتداخل فيها جنسا النثر والشعر، فبعض القصص القصيرة جداً تقترب من الشعر بقدر ما تقترب بعض القصائد القصيرة من البنية السردية للقص، وما دام الحديث عن شعرية الأدب الوجيز عموماً نرى أن قصيدة الومضة أو القصيدة القصيرة جداً لا قيمة لها ما لم تحقق انزياحاً ما شكلاً ومضموناً، سواء على مستوى اللغة أم المدلول، فعلى سبيل المثال يقول الشاعر الراحل عبد الأمير جرص في إحدى قصائده القصار: « كثيراً ما سبقني الذبابُ/ إليكِ/ أيتها الأيام الحلوة»[1] مفارقة دلالية واضحة، فالذباب يجتمع على ما هو حلو مادياً، لكن هنا سبق الشاعر إلى حلو معنوي، إذ توصف الأيام السعيدة كما متداول بالحلوة، الأمر الذي أعطى مدلولاً معاكساً للأيام الحلوة، فالذباب يجتمع على القمامة وما يتخللها، وللنص مساحة للتأويل، بعد اللعب على دلالة الوصف المجازي (الحلوة) وربطها بحشرة لها علاقة بالمذاق المادي، ويمكن قراءة مفردة (الذباب) بوصفها استعارة تشير إلى بعض الانتهازيين والنفعيين الذين يملؤون الحياة طنيناً ويزاحمون الإنسان على العيش بسعادة، وله أيضاً: « كنتُ أعدّكم بأصابعي/ أمّا أنتم، فلا تعدّون/ سوى/ أصابعكم»[2] إذ اشتغل النص على التكرار لتحقق بنية الغياب والحضور، بين الأنا والآخر، الأصابع وفعل العد، ويمكن تأويل النص لأكثر من مدلول، وكأن الذات الشاعرة التي لم يدرك كنهها الآخرون تعد الآخرين أرقاماً، ومدركة لحقيقة وجودهم، لكنها حاضرة في سموها لدرجة عجز الآخر عن إدراك حقيقتها، أو إن الذات الشاعرة هي من تشعر بالوجود الإنساني للآخر بينما لا يرى الآخر إلا أنهاه وهكذا.. وللشاعر عبد الزهرة زكي قصيدة ومضة بعنوان(ورقة): «يا حياتي/ هواءٌ عاصفٌ أنا/ ورقةٌ أنتِ../ ما إن تستقر/ حتى تطير.»[3] لقد تبنى النص مفارقة دلالية مركزة بين الأنا

(1) حتّى وإن مت، عبد الأمير جرص، ص26.

(2) نفسه، ص 27.

(3) حينما تمضي حراً، عبد الزهرة زكي، ص 65.

والحياة، أنا الشاعر العاصفة والحياة التي شبهها بالورقة التي أرادها في حالة طيران/ قلق/ زوال/ غياب/ تسامي/ تحليق/ هرب/ اختفاء إلخ.. في اللحظة التي تستقر فيها تطير بسبب قلق الأنا وهياجها الدائم وثورتها وتمردها على ما هو راكد ومستقر، وإذا أولنا المدلول من باب التناص مع الدلالة المتداولة لمفردة (تطير) في الاستعمال اليومي بمعنى تختفي، فتكون حياة الشاعر محض غياب، المتوقع تعبيرياً أن يشبه الشاعر الحياة بالعاصفة ويشبه حياته بالورقة، وهو معنى متداول، لكن النص كسر أفق التوقع بمدلول معاكس وهو ما حقق شعرية النص، وفي نص آخر بعنوان(لوثة) يقول: « على العشب الزاهي بخضرته/ روثُ حيوانات مرّت قبلنا./ ...../ الأزهار وعطورُها لا تكفي لنفتح أنوفنا بحريّة.»[4] وهذا النص فيه من الإيحاء والتلميح بقدر ما فيه من الرمزية، اتخذ من الطبيعة دلالات رمزية(العشب، الأزهار) ومن التشبيه تلميحاً وصفيا لما هو رمزي (العشب الزاهي بخضرته) دلالة على الحياة، ومن الحيوانات رمزاً مفتوحاً ومما تخلفه من فضلات رمزاً سلبياً دالاً على التلوث، ولغاية هنا الأمر مرهون بتلوث بيئي، وقد يحيلنا النص إلى قراءة تنطلق من النقد البيئي بتوظيف العلاقات بين الإنسان والبيئة وما تسهم بتفعيله من نماء أو تدمير لحياة الإنسان، ثم يترك النص جملة بيضاء(سطر نقاط) تدل على وقفة تأمل أو صمت أو مرور زمن أو تضمر تفاصيل متروكة للقارئ بحسب وعيه ومخيلته، ثم ينتقل إلى خطاب آخر يبدأ بالطبيعة أيضاً وينتهي بمفهوم إنساني وجودي هو(الحرية) وكأن النص أراد تحقق مدلول أخلاقي/ وجودي هو إن الذين عبثوا بالحياة صادروا حرية الإنسان، وهناك الكثير من الومضات الشعرية العميقة التي تحقق شعريتها بتعبيرية مدهشة وببناء خارج المألوف، وللشاعر عبد الكريم كاصد قصيدة بعنوان (لقطة في حلم): « هذا الجبّ المحفور في الهواء/ من ألقاني فيه؟»[5] بمنتهى البساطة اللغوية والتعبيرية والبناء، وببنية تساؤلية، يستدعي

(4) نفسه، ص 72.

وهناك الكثير من الومضات الشعرية العميقة التي تحقق شعريتها بتعبيرية مدهشة وببناء خارج المألوف

(5) قفا نبكِ، عبد الكريم كاصد، ص 68.

النص قصة نبي الله يوسف (ع) من خلال مفردة(الجب) لكنه ليس على الأرض، وهذه أولى التماعات النص في كسر أفق توقع القارئ، فالجب محفور في الهواء، ثم صرخة الذات الشاعرة(من ألقاني فيه) والنص من عنوانه عبارة عن لقطة في حلم، فمنذ العتبة الأولى يكشف النص عن كونه إيهام خارج الواقع، أو عن معاناة الواقع وصراع الذات اللذين يتجليان بصورة كابوسية في الحلم، والنص عبارة عن جملة واحدة إذا ما تمت صياغته بطريقة سياقية فنقول (من ألقاني بهذا الجب المحفور في الهواء) وهنا ستضعف انزياحية التركيب اللغوي، إذ قدم النص المكان المتخيل بمرجعيته الدينية أو الثقافية على السؤال المصيري، والهواء يمثل الحياة والحرية وحين يتحول إلى جب للقمع وكبت الحياة وقتل الآخر أو إقصائه ستكون الحياة عدماً، وبهذا يكون النص على كثافته حقق شعريته على مستويات عدة لغة وبناء وتوظيفاً فنياً ورؤيوياً ومدلولاً، أما شعر الهايكو فهو نمط شعري ياباني الأصل انتشر في الآونة الأخيرة عربياً وعالمياً، وهو جنس أدبي قائم بذاته وله مقوماته الشكلية بألفاظ بسيطة ومشهدية مباشرة بمنظور طفولي ومقومات أخرى تلاشى بعضها بعد تمثله في ثقافات مختلفة، وهو شعر بيئي بامتياز، يقول الشاعر المغربي سامح درويش: « لاهِياً بالسّماءْ/ أُشكّلُ بِالغيْمِ/ أيَّ صُورةٍ أشَاءْ»[6] بداية لا توجد ضرورة للسجع إذ تعمد الشاعر تسكين همزتي(بالسماءْ، أشاءْ) وكأنه يسعى للحفاظ على بعض المقومات الشكلية أو الإيقاع الخارجي للشعر التقليدي بالحفاظ على القافية، لكن فكرة النص وكأن هناك قصدية في كتابته بذاكرة طفولية، بدلالة اللهو وإطلاق العنان للمخيلة بتحويل الغيم إلى مادة طيعة (هناك مواد يستعملها الأطفال كالطين الاصطناعي وما شابه) تتشكل بمشيئة الفاعل/ الذات الشاعرة أو الطفل، في محاولة للبحث عن تماهي الذات مع الطبيعة، ونجد أن مختلف التجارب

شعر الهايكو فهو نمط شعري ياباني الأصل انتشر في الآونة الأخيرة عربياً وعالمياً، وهو جنس أدبي قائم بذاته وله مقوماته الشكلية بألفاظ بسيطة ومشهدية مباشرة بمنظور طفولي ومقومات أخرى تلاشى بعضها بعد تمثله في ثقافات مختلفة

(6) خنافس مضيئة ، سامح درويش، ص 100.

الشعرية تسعى إلى التجريب بدافع الخروج على النمطية الشعرية، سواء في شكل الشعر التقليدي العمودي أم بشكله الحر أو قصيدة النثر التي باتت هي الأخرى نمطاً متداولاً وواسع الانتشار، مع علمنا بأن العرب أطلقت مصطلح بيت القصيد على بيت واحد ضمن قصيدة، كما انتشرت ظاهرة التوقيعات، وهي عبارة عن بيت واحد يخطه كاتب الرسالة بمثابة توقيع أو إمضاء، وقد جمع الشاعر أدونيس ديواناً أسماه(قصيدة البيت الواحد) وهو مختارات لأبيات مستلة من قصائد عربية من عصور مختلفة.

ظاهرة التوقيعات، وهي عبارة عن بيت واحد يخطه كاتب الرسالة بمثابة توقيع أو إمضاء

أما القصة القصيرة جـداً، وهي الأقـرب لمقاصد موضوعنا، فنجد خير توصيف لها ما قاله الكاتب البلجيكي (فنسان بسطه): «لتكشف لنا الرواية عن منزل ما، تأخذنا بأيدينا من غرفة إلى غرفة، ومن خزانة إلى خزانة، ثم تنزل بنا إلى المخزن والحديقة والمرآب، في حين تدعونا القصة (القصيرة) إلى ملاحظة الداخل من خلال النافذة المفتوحة. بالنسبة للميكروقصة، فإن الأمر يتم من خلال فتحة القفل»[7] فهي إذاً ليست معنية بالتفاصيل والفضائين الزماني والمكاني وإن وظفا فيها، بل معنية بجوهر محدد، قد يكون خبراً عابراً، أو مفارقة حياتية، تتسم بالتهكم والسخرية والنقد، وقد انتشرت مع بداية القرن العشرين في فرنسا ثم أوربا والأمريكيتين الشمالية والجنوبية، ومن أشهر روادها(فيليكس فينيون 1861-1944م) فقد بدأ في العام 1905م بنشر عمود صحفي في جريدة (لومتان) بعنوان (قصص في ثلاثة سطور) وقد صدرت له بكتاب (1210) قصة بتقديم (جان بولان) العام 1948م[8]، وهذا يعني إن التخييلات المضغوطة أو المايكروقصة أو القصة القصيرة جداً بحسب ما يطلقه النقاد والدارسون، هي ظاهرة ثقافية ارتبطت ابتداءً بالصحافة، فالصحافة عموماً هي فن الاختزال، وفن صياغة الخبر ونقل الحدث بلغة مكثفة يفهمها الجميع، أما اليوم فنجد أنها تنسجم تماماً مع ما وصلت إليه منصات الترويج الثقافي، بسبب الثورة المعلوماتية وشيوع منصات

(7) تخييلات مضغوطة، عبد السلام بنخدة، ص9.

(8) ينظر: نفسه، ص 13.

التواصل الاجتماعي المختلفة (السوشل ميديا) من إيقاع متسارع في الاتصال العام، وبما لا يسمح به وقت المتلقي من قراءة نصوص طويلة، فالأدب الوجيز عموماً أصبح ظاهرة لا يمكن تجاوزها، بعد أن نجحت(السوشل ميديا) بتغذيتها، سواء في الشعر أم القصة، فمنصات التواصل ذات سمة صحفية أكثر منها إبداعية- وهذا لا يعني أن الصحافة ليست من الإبداع- وكأنما ثمة عودة إلى جذور الظاهرة، أي السياق الثقافي الذي ولدت فيه القصة القصيرة جداً، يقول تيري إيغلتون: « لقد قامت محاولات كثيرة لتعريف الأدب، حيث يمكنك أن تعرَّفه، على سبيل المثال، بأنَّه كتابة «تخيّلية»، بمعنى التخييل Fiction؛ أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة.»[9] وبحسب هامش المترجم فإن مصطلح(Fiction) يستعمل للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بهما ولا يشمل الدراما والشعر، فهل تخلو القصة القصيرة جداً من التخييل؟ قد تكون مساحة التخييل محدودة، لكن لا قيمة لأية مسرودة، مهما كان حجمها، من دون شحنة ولو بسيطة من الخيال، والسؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن هو: من أين يكتسب الأدب الوجيز شعريته أو أدبيته؟

(9) نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ص7.

على مستوى الشعر الموجز بأنماطه وأشكاله المتعددة فإن الشعرية مفهوماً وآليات للتطبيق أقرب إلى الشعر، لا سيما في مدخل الانزياح الذي يمكن تحديد معطياته الأسلوبية صوتاً وتركيباً ودلالة، أما على مستوى النثر، فإن الشعرية لا يمكن تحديدها بالشعر، ولا توجد شعرية واحدة بل هناك شعريات تنوعت مفاهيمها، كما هناك سبل لتمثل الشعرية بين من يسعى لإيجاد علم للشعر ومن يسعى لإيجاد علم للأدب، وبما أن الشعرية تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، لذا فإن الشعرية هي كل ما يجعل النص أدباً أو فناً، على الرغم من أن رومان ياكوبسن وجان كوهين لم يسلما بشعرية الأدب بل كانت منطلقاتهما وتطبيقاتهما على الشعر، على العكس من تودوروف

الشعرية مفهوماً وآليات للتطبيق أقرب إلى الشعر، لا سيما في مدخل الانزياح الذي يمكن تحديد معطياته الأسلوبية صوتاً وتركيباً ودلالة

الذي يؤمن بشعرية الأدب شعراً كان أم نثراً[10] من جانب آخر يرى جان كوهين إن الشعرية» تبحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير(الانفعال الشعري)»[11]، ومع جوليا كرستيفا فإنها « حددت موضوع شعريتها مقدماً باللغة الشعرية بمفهومها عند الشكلانيين الروس، أي ذلك النمط الخاص من اللغة الذي يتواجد في نصوص شعرية ونثرية على حد سواء»[12] وهنا لا بد من تحديد مسار واضح للبحث عن سمات الشعرية في القصة القصيرة جداً، فهل يمكن لمعطيات هذا النمط الأدبي أن يحقق ما أسماه كوهين(الانفعال الشعري)؟ وما المقصود بالانفعال الشعري؟ هل هو الدهشة؟ الهزة الشعورية التي تشكل ردة فعل على ما هو مفاجئ وكاسر لأفق التوقع؟ هل نبحث عن ذلك في لغة النص القصصي القصير جداً؟ أم في مدلوله؟ أم فكرته؟ واقعاً سنكون ملزمين بالبحث عن كل ما يحقق شعرية أو أدبية النص، على إن الانزياح الدلالي هو الأكثر حضوراً لتحقيق الضربة الأخيرة التي تدهش المتلقي وتكسر أفق توقعه، وسنتناول بعض النماذج ومنها قصة فيليكس فينيون:

«سقطت في الماء. ارتمى لينقذها. فاختفيا.»[13]

تكون النص من ثلاث حركات، بثلاثة أفعال(سقوط فردي- ارتماء فردي- اختفاء ثنائي) السقوط في الماء أمر يحدث كثيراً في الواقع، واقترانه بارتماء الآخر بهدف الإنقاذ، ويفترض واقعياً أن الحبيب أو الزوج أو القرين سينقذ الفاعل الأول وهو مشهد متكرر في الحياة، وفي الأعمال الأدبية والفنية، لكن النص يجترح مساحة جديدة، على الرغم من قربها للواقع، إلا أنها غير متوقعة بل تشكل صدمة للقارئ، وعملية الاختفاء توحي بفكرة الغرق، كما تترك باب التأويل مفتوحاً، فربما عبرا إلى الضفة الأخرى، أو انزويا بعيداً عن الأنظار، وهكذا يحقق النص شعريته الدلالية، بأقل ما يمكن من الكلمات وبأسلوب سلس وبسيط، خالٍ من التركيب المعقد والوصف، وفي مكان مفتوح(الماء) فقد يكون نهراً أو بحراً أو غير ذلك، وبلا محددات

(10) ينظر: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، ص 135.

(11) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص 10.

(12) اتجاهات الشعرية الحديثة/ الأصول والمقولات، يوسف اسكندر، ص182)183.

13) تخييلات مضغوطة، ص13.

زمانية. وللكاتب نفسه نص آخر أكثر حدة في انزياحه الدلالي:
«في أحد المقاهي، بشارع فونتين، تبادل « فوتور» و» لونوار» و» وأتانيس»، بخصوص زوجاتهم الغائبات، بعض الأعيرة النارية.»[14]

14) نفسه.

هنا بأقل من سطرين يحدد النص مكاناً شبه معروف(مقهى في شارع فونتين) فلم يحدد مقهىً معينة، ثم يفترض حوارات متبادلة ساخنة بين ثلاث شخصيات محددة بالأسماء، والحوار الذي لم نتعرف على تفاصيله، يمكننا افتراضه، بمعنى أن النص ترك مساحة بيضاء شاسعة لتأويلات القارئ الذي علم بأنه يدور حول أمور شخصية تخص الزوجات الغائبات، ولا نتبين إذا كنَّ غائبات كل على انفراد أم سوية في رحلة أو مشوار أو مكان ما؟ أو هنَّ في بيوتهن والمقصود عدم حضورهن في ذلك الوقت في المكان المذكور، لكن المفاجئة أن الحوار لم يكن حواراً متبادلاً بالمعنى الحرفي، كما هو متوقع، بل كان تبادلاً بالأعيرة النارية، فالنص هنا وظف معنى التبادل المفتوح، إذ يحتمل أن يكون تبادلاً في الآراء أو في الاختيارات أو في الكلمات أو اللكمات أو في الرصاص، والنص على ما فيه من إيجاز يمنحنا مساحة كبيرة لرسم حياة للشخصيات الثلاث بوصفهم أولاً أصدقاء، وربما تكون زوجاتهم صديقات، أو لا علاقة لإحداهن بالأخرى، وقد يوحي النص بما يسيء لسمعة الزوجات، وللقارئ أن يشغل أية مساحة للتواصل مع النص الذي صدمه بعبارته الأخيرة. وللكاتب القاص والروائي والصحفي الأمريكي المعروف إرنست همنغواي قصة غاية في التركيز:

للبيع: أحذية رضيع، لم تستعمل(من) قبل.[15]

15) نفسه، ص 17.

وظف النص بنية الإشهار أو الإعلان عن سلعة، فأين تكمن شعريته؟ إعلان عن أحذية غير مستعملة للبيع، وهو أمر استهلاكي يتكرر يومياً، لكن نسبة الأحذية لطفل رضيع جعلت من النص مسرودة أكبر بكثير من مساحة الكلمات ودلالاتها المباشرة، ذلك أنه يثير أسئلة لا حصر لها، فما دامت الأحذية تعود لرضيع لمَ لم تستعمل؟ ولمَ يراد بيعها؟ هل اقتنيت قبل ولادته؟ وتبين أنها غير

مناسبة؟ شكلاً أو حجماً أو تجنيساً؟ ولمَ الأحذية وليس بقية الملابس؟ هل أن ملابسه استعملت ما عدا الأحذية؟ هل ولد وقبل أن يلبسوه الأحذية توفى، أم أنه توفى ولم يستعمل شيئاً مما حضَّره الأبوان له؟ هل ولد الطفل بلا قدمين مثلاً؟ هل الزوجان منفصلان وأخذه أحدهم وبقيت أحذيته عند الآخر سلعة زائدة ينبغي بيعها؟ أم هل أن الزوجين كانا في ضائقة مالية تضطرهم لبيع أثمن الأشياء؟ وسلسلة من الأسئلة التي لا تنتهي، ينتجها نص مكون من بضع كلمات، بصيغة إعلان أو مناداة في مزاد أو شارع أو مكان عام، وقد يثير النص نوعاً من الشفقة، سواء على فقدان طفل رضيع أو بيع أشياء عزيزة، أو يوحي بالعوز الإنساني، فربما كانت تلك الأحذية هدايا من أحبة، وربما عرضت للبيع للتخلص من ذكريات مؤلمة، وهكذا يمكن للقصة القصيرة جداً(المايكروقصة) أن تكون نمطاً أدبياً يحقق الانفعال الشعري بحسب تعبير جان كوهين.

هناك أنواع من القصة القصيرة جداً، منها ما يعتمد على آلية خبر أو حدث أو مفارقة، ومنها ما يعارض بصورة تهكمية بعض الأعمال الأدبية المعروفة، كما فعل الكاتب والشاعر الألماني برتولد بريشت في إيجازه لبعض الملاحم والروايات كجحيم دانتي ورواية سيرفانتس دونكيشوت والأوديسا وغيرها، ومثال على ذلك:

« في كتاب الأوديسة، رجل، ليعود إلى وطنه، سافر إلى كل البلدان. حيلته خلصته من كل المطبات التي وقع فيها، لكنه نجح في العودة إلى وطنه.»[16]

16) نفسه، ص 78.

بأقل من سطرين وبطريقة تهكمية، اختزل النص الملحمة الإغريقية الأوديسة لهوميروس، وهي تتمة للإلياذة، بكل ما تنطوي عليه من أحداث أسطورية وصراعات على مدى عشر سنوات قضاها البطل أوديسيوس بمواجهة شتى المخاطر، للعودة لبلاده بعد سقوط طروادة، وشعريتها تكمن في هذه المفارقة، أي الاختزال بهذه البساطة وبالنبرة التهكمية التي يمكن للقارئ أن يحسها، في هذا التبسيط لثاني أكبر وأهم ملحمة شعرية في التاريخ أثرت في الآداب الغربية

والإنسانية عموماً بعد الإلياذة.

وللروائي المغربي الذي يكتب باللغة الفرنسية طاهر بن جلون تجربة استجاب فيها لدعوة أدبية وجهت لخمسة وعشرين كاتباً لكتابة قصص قصيرة جداً:

« استيقظ والأسى يملأ دخيلته. قيل له: « لست غريبا». في الغد، استيقظ رجل يملأ الأسى دخيلته، لكنه لم يكن هو نفسه.»[17]

17) نفسه، ص 57.

يعد التكرار سمة شعرية، تفضي إلى قصدية نصية وتحقق إيقاعاً صوتياً أو ملمحاً دلالياً، وهي تقنية قديمة قدم الشعر نفسه، ونجد أن النص هنا كرر الجملة المركزية باختلاف تركيبي(تقديم وتأخير) إذ سبقت واو الحال فكانت جملة حالية للفاعل الذي دل عليه الضمير المستتر في (استيقظ) الدال على الزمن الماضي وهذه هي الحركة الأولى للنص، أما الحركة الثانية، فهي الحوار الذي اختزل بطرف واحد بدلالة الفعل المبني للمجهول(قيل) وهي حركة ثانوية متعلقة بالأولى، والحركة الثالثة حركة الزمن(في الغد) التي جاء الحدث بعدها بصيغة الماضي أيضاً، بمعنى آخر إن الحركة الرابعة هي مستقبل الماضي، وقد عبرت الجملة المركزية ذاتها عن الحدث المقابل في مستقبل الزمن الماضي للدلالة على استمرارية الحدث، وبذات الجملة المركزية، بتحوير بسيط، ففي الأولى كانت الأولوية للفاعل (لأسى)، وفي الثانية للفعل (يملأ) وكلاهما تفضي للمعنى ذاته، مع فارق نحوي دال، فـ(الأسى) في الأولى مبتدأ ضمن جملة حالية خبره جملة فعلية، وفي الثانية فاعل للدلالة على استمرارية الأسى، مع التركيز على فعل الامتلاء، وهذا اللعب الشعري- إن صح التعبير- على البنية التركيبية للجملة هو جزء من شعرية النص الذي يفترض أنه نص سردي لا يحفل كثيراً بمخرجات البنى النحوية، وأن المفارقة الدلالية التي شكلت الانزياح هي انتقال فكرة(الأسى) لضحية جديدة، أو شخصية أخرى،

يعد التكرار سمة شعرية، تفضي إلى قصدية نصية وتحقق إيقاعاً صوتياً أو ملمحاً دلالياً، وهي تقنية قديمة قدم الشعر نفسه

المفارقة الدلالية التي شكلت الانزياح هي انتقال فكرة(الأسى) لضحية جديدة، أو شخصية أخرى

فالشخصية الأولى قد منحها النص تعليلاً من خلال جملة الحوار التي صدرت عن مجهول(لست غريباً) فهل تعني بأنه ليس غريباً على الأسى؟ أم أنه فعلاً غريب وقد استوطن مكاناً آخر أصبح جزءاً منه، فكأن النص أراد أن يقول: فكيف حال الغريب؟! وهو ما ينطبق على الكاتب نفسه الذي يعيش في وطن بديل ويكتب ويتحدث ويفكر بلغة أهله، لكن كيف بالآخر، الذي هو بالضرورة، ليس فرداً وإنما فئة من الغرباء والمغتربين والمنفيين، الذين يكابدون أسى الغربة والتغرب، ويستيقظون على كوابيس الانتزاع من رحم الوطن، ليولدوا من جديد في أوطان شتى؟

إن الاشتغال على تقنية شعرية في بناء قصة قصيرة جداً، ظاهرة طبيعية جداً، فالتنافذ الأجناسي بات ركناً أساسياً في الأدب، بشقيه الشعري والسردي، فقد يفرض المضمون شكلاً تعبيرياً يخطط له الكاتب أو تمليه لحظة الكتابة، فالمضمون هو الأساس الموضوعي الذي يستدعي بنية تعبيرية تجعل منه عملاً أدبياً، وكما يقول(أمبرتو إيكو): « عادة ما كنت أتعامل مع العلاقة بين التعبير والمضمون باعتبارها تشير إلى تقابل بين النثر والشعر»[18] فإذا كانت القصة فناً نثرياً فإن المساحة التعبيرية التي تتجلى في لغتها التعبيرية لا تخلو من سمات شعرية، وكما اشتغل طاهر بن جلون على التكرار مع التوظيف النحوي لآلية التقديم والتأخير، نجد أن القاص علي السوداني قد أوغل في توظيف ذلك في إحدى قصصه من مجموعته(بوككو وموككو) بعنوان (إهداء):

فالمضمون هو الأساس الموضوعي الذي يستدعي بنية تعبيرية تجعل منه عملاً أدبياً

« هذا كتابي؛ أهديتُه لصديقي قبل الحرب.
هذا كتابي الذي أهديته لصديقي قبل الحرب.
هذا كتابي، كتابي الذي أهديتُه، أهديتُه لصديقي،
لصديقي قبل الحرب.
هذا كتابي، كنت قد أهديتُه لصديقي قبل الحرب، وكان
صديقي قد باعه بثمن بخسٍ نبيذاً مغشوشاً بعد الحرب.»[19]

18) آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، ص 93.

(19) بوكوكو وموكوكو، علي السوداني، ص 94.

النص مكتوب أو مرقون بصرياً على طريقة الشعر بأسطر قصيرة وعلامات ترقيم، وليس هناك كبير فرق بينه وبين نصوص أخرى تنتمي لقصيدة النثر، لولا أنه جاء ضمن مجموعة قصصية، يشير عنوانها الثانوي إلى الجنس(مئة قصة وقصة) والنص عبارة عن جملة مركزية واحدة تتناسل بصيغ تركيبية مختلفة، وجملة ثانوية تشكل الضربة أو الخاتمة أو الانزياح الدلالي للمضمون، وقد بني النص بناء زمانياً عبر ثلاثة أزمنة أو ثلاث حقب(ما قبل الحرب- الحرب- ما بعد الحرب) إذ جاءت حقبة الحرب مضمرة، كأنما أراد النص أن يجعلها بقعة مظلمة بين إضاءتين، فلم يتبين للقارئ شيء منها، هل ثمة مسوغ للتكرار؟ تكررت الجملة نفسها (4 مرات) ثم جاءت الجملة الخامسة مختلفة، ألا يمكن اختزال القصة بسطرين؟ أو بجملتين؟ نعم ممكن، وممكن أيضاً المزيد من التكرار والتنويع على الجملة ذاتها، كما يمكن التلاعب بالجملة الثانية أيضاً، لكن وقد جاء النص بهذه الصيغة، فإنه حقق نوعاً من استدراج القارئ إلى ما يريد، والتكرار هنا جاء معبراً عن الانفعال وتصعيد نبرة الاستنكار والغضب، لا على الصديق الذي خصه السارد وإنما على الحرب، ونبرة التصعيد وتنامي الفعل واضحة من مضاعفة عناصر التوكيد، فالجملة الأولى جملة خبرية سياقية، بعدها جملة انطوت على تخصيص بالاسم الموصول(الذي) مع تكرار جملة(أهديته) المكونة من (فعل+ فاعل+ مفعول به) وتكرار شبه الجملة (لصديقي) وكأن النص يرد على إنكار فيزيد من التوكيد، وبعد إفراغ شحنة الانفعال يعود النص للجملة الخبرية الأولى مع دعم طاقتها التعبيرية بإضافة الفعل الناقص واسمه(كنت) لنقل زمن الحدث إلى الماضي والعودة إلى دائرة السرد من دون وصف، ففي الجمل السابقة لا يوجد وصف صريح، وإنما هناك وصف أوحى به التكرار، ثم بالأداة(قد) التي تفيد التحقيق وتفضي إلى التوكيد، وكانت هذه الجملة تمهيداً للجملة الثانية أو الحركة الخامسة للنص التي تبدأ بالفعل التقليدي للسرد (كان)، وتكتمل دائرة السرد بفعل جديد وحدث جديد وزمن آخر

هو أيضاً ماضي، إذ يصبح ثمن الكتاب نبيذاً مغشوشاً، إلى جانب الزمن اشتغل النص على سيميائية الأشياء، فالكتاب دال على الفكر والوعي والثقافة والمعرفة والجمال إلخ، وهذا قد ارتبط بعلامة زمنية قبل الحرب التي فقد خلالها محمولاته ورمزيته ووجوده، مقابل علامة(النبيذ) وإن دلت على رمزية تفضي إلى الانتعاش أو التجلي أو التعالي الروحي إلا أن الصيغة الوصفية(مغشوش) قد نقضت جميع محمولاتها، واقترنت بزمن أيضاً هو بعد الحرب، وكأنه اختزل نتائج الحرب بعبارة(نبيذاً مغشوشاً) إذ أصبح الغش سمة غالبة بعد تدهور المنظومة الأخلاقية والمعيشية والثقافية، ولم تعد ثمة قيمة للكتاب بمحمولاته الثقافية والرمزية، وهكذا يكون هذا النص قد حقق شعريته على عدة مستويات، وللسوداني قصص أخرى تتبنى بنية التكرار. ويعتمد القاص صلاح زنكنه كثيراً على التكرار في بناء قصصه، لا سيما مجموعته (عائلة الحرب) التي ذيلها بعنوان ثانوي دال على الجنس الأدبي (أقاصيص) جمع أقصوصة، وهي تعني بالضرورة(مايكروقصة) وإن كانت أكبر حجماً من نماذجها السائدة، وأصغر من القصة القصيرة، فقد جاءت قصص المجموعة بالحجم المتوسط، ما عدا القصتين اللتين تصدرتا المجموعة، وهما(جنود) و(شهداء) وكلاهما تعتمد على بنية التكرار، وسنتخذ من الأولى أنموذجاً للتطبيق الإجرائي:

أقاصيص: جمع أقصوصة، وهي تعني بالضرورة(مايكروقصة) وإن كانت أكبر حجماً من نماذجها السائدة، وأصغر من القصة القصيرة

« الحروب تأخذ الجنود من المدن إلى الحدود
ليقاتلوا جنوداً جاءوا من المدن إلى الحدود..
فتلتهب الحدود بالرصاص والقنابل والموت
الزؤام..
وتضج المدن بالجثث والبيانات والأغاني الحماسية
وكرنفالات الأوسمة والنياشين لجنود لم يقاتلوا ولم
يقتلوا ليصيروا قادة وزعماء أمراء لحروب قادمة،
تأخذ الجنود من المهود إلى اللحود.»[20]

(20) عائلة الحرب، صلاح زنكنه، ص9.

أجرى النص مقابلة ثنائية بين طرفين، هما طرفا الحرب، وقسم الجغرافية إلى ثنائية أخرى مدن وحدود، (تشتعل الحدود- تضج المدن)، ثم ثنائية ثالثة ذات محمول ديني(من المهود إلى اللحود) مختزلاً في هذه الثنائيات مآسي الحروب التي لا تنتهي، وكأن وجهة نظر الكاتب تقول: إن الحروب المقبلة ستكون حروب إبادة جنودها الأطفال الرضع، وهو أيضاً تعبير مجازي عن بشاعة الحرب، مأخوذ عن تعبير متداول منسوب لرسول الله (ص) وغير متفق على صحته، وتوظيف النص بتحريف بسيط لذلك الحديث بجمع كلمتي(مهد ولحد) كأنه بتهكم مقصود وضع الحرب بدل العلم، ولا يزيح العلم غير الجهل، فالحرب إذاً جهل من وجهة نظر الكاتب، وفضلاً عن التكرار الذي لعب عليه النص في تقابلاته الدلالية، هناك تهكم واقعي واضح بين ما يجري على الحدود، وما يحدث في المدن، فليس للجنود على الحدود سوى الموت، وفي المدن هناك جنود لم يشتركوا بالحرب لكنهم ينعمون بالمنافع ليصبحوا في ما بعد قادة لحروب قادمة، وكأن الحروب قانون قائم، وحين يفنى الآباء سيتبعهم الأبناء والأحفاد وهكذا، وأنها ستختزل حياة الإنسان (من المهد إلى اللحد).

وللقاص عبد شاكر تجربة مختلفة تعول على شدة الإيجاز، وحدّة المفردات باشتباكها مع الواقع، ويقترب كثيراً من آليات البناء الشعري بتوظيف التقابلات التعبيرية بين المفردات، كما في قصته(قحفة):

«النساء/ مسالخ
الرجال/ حروب إبادة
الأطفال/ يتم وضياع
المستقبل/ قحفة زير.»[21]

(21) أقنعة، عبد شاكر، ص 68.

لا يوجد حدث بالمفهوم البنائي للسرد، بل هناك إيحاء بأحداث جارية على أرض الواقع في ظل منظومة حاكمة متسلطة على رقاب الناس، وقد توحي تركيبة الثنائيات بما عاناه العراقيون في ظل

عصابات داعش الإرهابية، إذ كان مصير النساء القمع والاغتصاب والإكراه والجلد والاستعباد أو القتل، وكان مصير الرجال الإبادة، بينما لا ينال الأطفال سوى اليتم والضياع، وبعد ثلاث حركات كابوسية يختتم النص بحركة تهكمية مستمدة من مثل شعبي دارج يقول: (مستقبل التنكه كحف) أي(مستقبل الزير قحف) وله على هذه الشاكلة عدة نصوص، فبتهكم شديد في قصة(جثث) يقول:

« الثورة/ جثمان جدي
الحرب/ أشلاء أبي
الحرية/ زنزانتي.»[22]

(22) نفسه.

ففي هذه الثنائية يختزل تاريخاً سياسياً لحقب متعاقبة، إذ لم تعد الثورة التي دفع الأجداد ثمنها إلا موروثاً، أو مفهوماً ميتاً خارج قاموس الحاضر، أعقبتها الحرب التي دفع ثمنها الآباء، ولم يجنِ الأبناء من كل ذلك سوى القمع، ولم تكن الحرية التي دفع الأجداد والآباء حياتهم لنيلها غير زنزانة لقمع الحاضر والمستقبل، ومن صور الواقع المرير في ظل سورة العنف التي اجتاحت العراق يستمد نص(احتفال) مفارقة دلالية صادمة:

« عشرون جثة لآخر انفجارٍ احتفلت داخل برّاد الموتى بتخلصها من الحر الشديد»[23]

(23) نفسه، ص 79.

الصورة قاسية بكل ما تعنيه القسوة، ولا تخلو من تهكم على الواقع المرير الذي مر به الإنسان العراقي خلال فورة العنف التي طالت الحياة، سخرية مريرة من الواقع، وكأن النص أراد القول بأن الحر الذي هو ظاهرة طبيعية أصبح أكثر عنفاً من الموت نفسه بسبب انعدام الطاقة الكهربائية التي يمكنها أن تخفف من وطأته، وبات من المألوف أن نخسر عشرات الضحايا في انفجار واحد، يبقون مجهولين في برادات الموتى لحين التعرف على جثثهم، فبأقل ما يمكن من الكلمات رسم لنا هذا النص صورة غاضبة بمفارقة حادة صادمة تدهش المتلقي وتكسر أفق انتظاره، فإذا كان احتفال الموتى تعبيراً مجازياً قد يفضي إلى مدلول معين، فإن سبب الاحتفال بمدلوله

التهكمي الذي شكل الضربة الأخيرة للنص جاء صادماً، وكأن النص منح قسوة الحياة سمة احتفالية، فإذا كان الموتى يحتفلون بالبرد لتخلصهم من الحر، فمن المؤكد هناك أحياء يحتفلون بالحر بسبب نجاتهم من الانفجار، وهكذا تبدو الحياة من وجهة نظر الكاتب احتفالاً متواصلاً بالقسوة.

شعرية القصة القصيرة جداً عند حنون مجيد

يتميز مجيد حنون عن أقرانه بكونه لم يكتب القصة القصيرة جداً من باب التنويع في أنماط السرد، وإنما سعى لتكريسها جنساً أساسيا في مشغله القصصي، فهو أيضاً روائي وله مجموعات قصص قصيرة، ففي الرواية له: (المنعطف) 2001، و(مملكة البيت السعيد) 2011، و(المدونة الرقمية) 2015، (موت الأم) وله مجموعات قصصية قصيرة هي: (تعاقب الفصول) 1986، و(البحيرة) 1988، و(تاريخ العائلة) 2007، أما في القصة القصيرة جداً فقد صدرت له ثماني مجموعات هي: (وردة لهذا الفطور) 2007، و(يموتون ولا يموت)2013، و(الخيانة العظمى) 2014، و(حجر غزة) 2014، و(السلم) 2015، و(السنونو) 2017، و(بصيرة البلبل) 2018، و(صخرة عربيف) 2021، وله أيضاً مجموعة قصص قصيرة جداً بعنوان(ريشة بوشكين) قيد الطبع، وله أيضاً خمسة إصدارات في قصص الأطفال هي: (مغامرة في ليل الغابة، وديكو يتزوج جيجي، وسليمان الراعي، وسرّ الحلاوة، والقرد الطيب والعجوز)، كما صدرت له مسرحية(الملك في عزلته) 2011[24]، وذلك الكم في مجموعات القصص القصيرة جداً مقارنة بعدد رواياته ومجموعاته القصصية إنما يدل على اختياره القصدي لتكريس هذا النمط بتنويعات أسلوبية ترسخ أدبية الجنس وتفصح عن فلسفة حنون في اختزال رسالته السردية بومضات ذات مساحات مفتوحة للتأويل، لذلك اتخذته هذه الدراسة أنموذجاً للبحث في شعرية هذا النمط القصصي، منطلقين من تعريفات تدوروف ومداخلاته

يتميز مجيد حنون عن أقرانه بكونه لم يكتب القصة القصيرة جداً من باب التنويع في أنماط السرد، وإنما سعى لتكريسها جنساً أساسيا في مشغله القصصي

(24) ينظر: يوميات كوفيد 19، حنون مجيد، ص 133) 136.

الفكرية والنقدية إذ « يدل مصطلح « الشعرية» كما انتقل إلينا تقليدياً أولاً كل النظريات التي تدرس الأدب من الداخل، ويطبق ثانياً على الاختيار الذي يرضاه المؤلف من الإمكانيات الأدبية(من قبيل: اختياره للموضوعات، ونمط التأليف، والأسلوب... إلخ)، وفي هذا السياق نتحدث مثلاً عن شعرية» فيكتور هيكو» وثالثاً يحيل هذا المصطلح على القواعد المعيارية من قبل مدرسة أدبية معينة..»[25] وقد انطوت تجربة القاص العراقي حنون مجيد في القصة القصيرة جداً(المايكروقصة) على إمكانيات الكتابة الأدبية من أسلوب برقي بحسب تعبير(سلامة موسى) و(نكهة سردية) إذ لا توجد أبنية سردية أو حبكات معقدة، إلى جانب وجهة النظر التي تتسرب من طيات التهكم والسخرية والدعابة والحزن والموقف من الحياة في أوجاعها ومسراتها، وفي تناوله لقضايا الإنسان والوجود[26]. وسنعتمد في دراستنا على انتقاء بعض النصوص من مجموعات مختلفة بما يحقق غرضنا من الإحاطة بشعرية التجربة عموماً.

(25) نظرية الأجناس الأدبية، تزيفطان تـــودوروف، تـر: عبد الرحمن بوعلي، ص 111.

(26) ينظر: يموتون ولا يموت، حنون مجيد، مقدمة المترجم: د. عبد الواحد محمد مسلط، ص8-11.

احتوت مجموعته (يموتون ولا يموت) التي صدرت عن دار المأمون مرفقة بترجمة للأستاذ المتمرس د. عبد الواحد محمد مسلط، على (81) إحدى وثمانين قصة تراوحت شخصياتها بين حيوانية وإنسانية، وهذه السمة، أعني توظيف الحيوانات والحشرات تكاد تكون ميزة سردية في تجربته، فأولى القصص بعنوان(زجاج) بنيت فكرتها على مصير حشرة(ذبابة وربما فراشة أو بعوضة):

« حينما فتح السائق زجاج نافذته ليلقي بسيجارته على الأرض، وقبل أن يغلقها دخلت. كان الدخان الخانق ما يزال يملأ فضاء السيارة فاضطربت.. هامت بأجنحتها الرقيقة هنا وهناك، رأت فضاءها الجميل يمتد أمامها، غير أنها لم تستطع النفاذ إليه..

لم تدرك « الهائمة الغجرية» أن ما يفصل بينها وبين عالمها الرحب زجاج.»[27]

(27) نفسه، ص 15.

ربما تتحدث هذه القصة عن حرية الكائن، أو عن عدم إدراكه لما يحول بينه وبين حريته، أو عن الصدفة أو القدر الذي يجعل الكائن

من دون وعي أو قصد يغادر عالمه الرحب ليدخل في دهاليز الخوف والقمع، ثمة بناء سردي مكاني بين فضائين، فضاء خارجي شاسع وآخر داخلي ضيق تمثله السيارة، هواء طليق في الخارج، مقابل بقايا دخان في الداخل، والفاصل بينهما زجاج، أي أن الحبيس يرى عالمه ويتتبع امتداده لكن من دون جدوى، تماماً كمصير الأنسان في عصرنا الحالي الذي غادر عالم الطبيعة إلى عالم التكنولوجيا وبقي ينظر لحريته من خلال متاريسها أو واجهاتها أو شاشاتها، فالنص قابل لمختلف التأويلات على الرغم من كونه مسرودة ذات حبكة بسيطة وبناء سلس ولغة تعبيرية خالية من التعقيدات التركيبية والمجازات المصطنعة، على أن وصف الحشرة بـ (الغجرية الهائمة) يعد انزياحاً شعرياً في الوصف أو كناية حذف طرفاها لتصبح استعارة، لا تخلو من تهكم مقصود، ونرى أن كل هذه المعطيات التي يمكن للبحث أن يسهب بتأويلها قد منحت النص شعريته، وفي القصة الثانية من المجموعة ذاتها كأن القاص يصنع رداً على القصة الأولى أو يضع مقابلاً رمزياً لمنح الآخر عالماً رحباً، وذلك من خلال قصة(من أجل عالم أرحب):

« أرسل إليها رسالته على رقمه الجديد الذي سبق له ان أرسل إليها عليه رسالة واحدة: صباح الخير، وأطيب الأماني بأيام هانئة. لم تمض دقيقة واحدة حتى ردت عليه: شكراً على التهنئة الجميلة، وستكون سعادتي أكبر إن عرفت مرسلها، كل عام وانت بألف خير. لم يرد على رسالتها ليعرفها على نفسه، انما ترك لها الوقت طويلا لكي تتنزه في عالم أرحب.»[28]

(28) نفسه: ص15)16.

تفترض القصة وجود رقمين لجوال شخصية الرجل قديم وجديد، الجديد كان قد أرسل منه سابقاً رسالة واحدة

تفترض القصة وجـود رقمين لجوال شخصية الرجل قديم وجديد، الجديد كان قد أرسل منه سابقاً رسالة واحدة، والآن يرسل من خلاله رسالة جديدة، وقبل مضي دقيقة واحـدة يأتيه الرد مع طلب التعرف على المرسل، فماذا يعني هذا؟ هل شخصية المرأة(الزوجة أو الحبيبة أو الصديقة) نسيت بأن هذا هو

الرقم الجديد للرجل(القرين)؟ وهل الرجل بعد ردها ساوره الشك؟ أم أراد أن يوفر لها فرصة التحرر أو الحرية في خيارات أخرى قد تتاح لها؟ إذا كان الفضاء في القصة الأولى مكانياً فإن الفضاء هنا زماني بمدلول فيزيائي(ماضي: سبق له أن أرسل..، وحالي: لم تمض دقيقة واحدة..، ومستقبلي: ترك لها الوقت طويلاً..) يمكن أن نسمي حيثيات القصة هنا حيثيات ميتاسردية، رسائل مرسلة من جهاز هاتف نقال، حتى كأن العلاقة بين الشخصيتين تبدو افتراضية أكثر منها واقعية، وبتهكم واضح يمزج النص بين المدلولين الزماني والمكاني(ترك لها الوقت طويلاً لتتنزه في عالم أرحب) فالوقت المقصود هو انتظارها للرد أي التعرف على المرسل، والتنزه هنا صفة مكانية أو فعل يفترض مكاناً، والعالم الأرحب تحتمل الفضائين الزماني والمكاني، وهذه هي المفارقة الدلالية التي بني عليها النص، في إنتاج لعبة سردية تدهش المتلقي وتزجه في حيثياتها.

وفي القصة التي اختيرت عنواناً للمجموعة(يموتون ولا يموت) وظف القاص بنية التكرار في ست مسرودات خمس منها متطابقة وتشكل السادسة ضربة النص الأخيرة:

« الملك الجبار يأكل ويشرب وينام ثم يموت.
التاجر السعيد يأكل ويشرب وينام ثم يموت.
العامل الشقي يأكل ويشرب وينام ثم يموت.
الخادم الوفي يأكل ويشرب وينام ثم يموت.
الخائن المحتال يأكل ويشرب وينام ثم يموت.
الكاتب يقرأ ويكتب وينام ثم يصحو ولا يموت.»[29]

(29) نفسه، ص 39.

المسرودة تستنخ نفسها بتنوع طبقي، يبدأ من أعلى الهرم(الملك/ السلطة) إلى التاجر ثم الخادم، بتدرج طبقي اجتماعي، ثم تنتقل إلى رتبة أخلاقية(الخائن المحتال)، حتى يصل التدرج إلى(الكاتب) وهي ليست طبقة اجتماعية ولا رتبة أخلاقية، بل هو وجود إنساني رمزي نستطيع أن ننفي عنه جميع الصفات الآنفة، فهو لا يمتلك سلطة جبارة ولا مالاً يجلب السعادة، ولا يجيد إجهاد أو توظيف

قوته البدنية كالعامل، كذلك هو أسمى من أن يكون خائناً أو محتالاً، المسرودات هنا تختزل سيرة الحياة البايلوجية لطبقات المجتمع والتي تفضي بالضرورة إلى موت بايلوجي، وبلا أية تفاصيل يصبح الوجود غريزياً(أكل، شرب، نوم) تعبيراً عن العدم الوجودي، بينما تكون سيرة الكاتب متعالية عما هو غريزي، سيرة رمزية تمثل الوجود الحقيقي للإنسان(قراءة، كتابة، خلود)، وكأن النص يوصل رسالة بزوال كل شيء عدا العمل الإبداعي أو الفكري الخلاق، فالكاتب بالضرورة يمارس كل غرائزه أسوة ببقية البشر، لكنه يتفوق عليهم بفعلي القراء والكتابة، ثم الخلود الرمزي ببقاء آثاره، الجميع في طريقهم للموت، ينام ثم يموت، بينما الكاتب يصحو، وكأنه يتناص مع قول علي بن أبي طالب(رض) وينسبه البعض لرسول الله(ص): « الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا»[30] فالموت عند الكاتب صحو وليس زوالاً أو نوماً أبدياً، وهذا التكرار الذي يستدرج فيه النص متلقيه ثم ينحرف بذهنه إلى منعطف دلالي مغاير ومفاجئ ومدهش وغير متوقع قد أكسب النص شعريته، فلو أننا استرسلنا بتعدد مختلف الأصناف الإنسانية في المسرودة ذاتها لخرج النص من مقومات الأدبية، لكن الضربة الأخيرة التي حققت (الانفعال الشعري) بتعبير كوهين منحته سمة الأدبية أو الشعرية التي نبحث عنها.

30) ينظر: (https//:www.dorar.net/hadith/

وفي قصة(وحيدة) يعالج القاص موضوعاً آخر بشخصية حشرة لم يتضح نوعها تصريحاً، بل يتضح تلميحاً:

« الجو قارس وهي تدبّ وحيدة أشبه بالعرجاء على بلاط عاكس يشفّ عن صورة الماشي عليه. وحيدة آلمها البرد، تدرج على بلاط كالمرآة، تبحث عن القرين الذي يمشي تحتها ولم تقبض عليه.»[31]

31) يموتون ولا يموتون، ص31.

المرجح أنها أنثى الصرصار، وقد غادرت بيئتها في الزوايا المظلمة لتجد نفسها في بيئة مغايرة تشعرها بالوحدة والاغتراب، وتبدو عرجاء، وهو وصف دقيق، فهي ليست عرجاء فعلاً وإنما أشبه بالعرجاء بسبب محاولتها الإمساك بقرينها الذي يمشي تحتها، فكأنها كلما خطت خطوة إلى الأمام ركزت أرجلها في الأرض للقبض على

صورتها (القرين) بالنسبة لها، لكنها لا تتمكن من الإمساك به، وهنا المفارقة الدلالية، إذ يتجلى طيف السرد وصفاً (الجو قارس، تدبّ وحيدة- حال تفضي إلى صفة-أشبه بالعرجاء، بلاط عاكس، بلاط كالمرآة) وتتجلى حدثاً ينتقل من الرتابة إلى السعي (تدبّ، تبحث)، ثم إلى الزوال(لم تقبض عليه)، الحكاية هنا تسرد على لسان راوٍ يبدو عليماً، فإلى جانب مراقبته الخارجية للحدث، يعلم ما بداخل الحشرة، أو يستشعر من خلال المراقبة ما بداخلها(آلمها البرد)، وكأنه يوصل رسالة تفيد بأن البرد أكثر قسوة عندما يكون الكائن وحيداً غريباً باحثاً عن قرين بلا أمل، في محاولة لأنسنة الحشرة بتهكم قابل للتأويل بإسقاط الحكاية على حال أي غريب أو حال الكاتب نفسه، لا سيما أنه ذيلها بتاريخ ومكان كتابتها(عمان- 5-7-2011) وهذه عتبة نصية تشير إلى مسألتين: الأولى إن الكاتب في مكان آخر خارج وطنه، الثانية أن الشهر السابع(تموز) يعد من الأشهر الصيفية التي يضرب بها المثل على حرارة الجو، فمن أين جاء البرد؟ وهنا المفارقة المكانية التي تؤكد أن المكان ليس مكاناً اعتيادياً، وإنما هو مكان مكيف بأعلى درجات التكييف، فندق أو ما شابه، ويبقى هذا النص مفتوحاً لتأويل المتلقي، بما يمتلكه من مقومات السرد المكثف الدال على جانب فعال مما يعيشه الإنسان المعاصر، الاغتراب واليأس والإحباط بانتزاع الكائن الحي إنساناً كان أم حشرة من بيئته الأصلية وضياعه في بيئة مغايرة مهما كانت جميلة ومتطورة مقارنة ببيئته، ويستحضر النص شخصية كريغور سامسا في رواية (المسخ) لفرانس كافكا مرجعية ثقافية، كما يستحضر مثلاً عامياً من البيئة العراقية معناه إن(الصرصار لا يعيش في الورد، وإنما يعيش في بيئته) فهل أراد أن يوصل رسالة تقول إن الإنسان الذي مسخته الحياة كبطل كافكا عاجز عن التكيف ببيئة حضارية مغايرة، أم هو أصلاً يعيش مغترباً في عالم التكنولوجيا التي عدلت مظاهر الطبيعة من المكان إلى المناخ؟ وبهذا يكون النص حقق إمكانية أن يكون نصاً أدبياً بما ينطوي عليه من مفارقات وثيمات بنائية وتوظيفية كرست شعريته.

تتنوع توظيفات حنون مجيد في صياغة قصصه، فمرة يستنطق الحيوانات والحشرات وأخرى يستنطق الجماد ويؤنسنه، ففي قصة(السلّم) التي اتخذ منها عنواناً لإحدى مجموعاته تصبح للسلّم مشاعر وحواس:

« يفرح السلّم حينما يحس وقع أقدام مترفة جديدة ترتقيه، ويسمع مثل كل مرة لفح لهفة عارمة تنتظر في أعلاه»[32]

تتنوع توظيفات حنون مجيد في صياغة قصصه، فمرة يستنطق الحيوانات والحشرات وأخرى يستنطق الجماد ويؤنسنه

بلغة شاعرية رقيقة تكرس مناخاً رومانسياً، يؤنسن النص الجماد/ المكان/ السلّم، ويمنحه مشاعر وحواس (يفرح، يحس، يسمع)، المكان الدال على فكرة الارتقاء بمحمولها الرمزي الثقافي، يخرج من وظيفته الحياتية بوصفه وسيلة للصعود من طابق إلى آخر، ليصبح كائناً حياً، مشاركاً في حكاية حب مفترضة، شخصية تعتليه بأقدام مترفة لتلاقي شخصية تنتظرها بلهفة، وهذه التقنية هي قمة الاختزال، فبأقل ما يمكن من الكلمات رسم لنا الرواي مشهداً مغايراً لما هو مألوف من خلال توظيف السلّم، المشهد حكاية مألفوفة، لكن المعالجة النصية التي ارتقت لمستوى الشعرية جسدته من زاوية مختلفة تماماً، إذ بنيت المسرودة على انزياحات دلالية متتالية، من خلال استعارة أفعال إنسانية تنسب لجماد من إسمنت وحديد أو خشب، وقد جاءت البنية الفعلية تصاعدية من الشعور الداخلي بالفرح بالإحساس بوقع أقدام القادم، إلى سماع لفح اللهفة العارمة، إي استبطان مشاعر الآخر المنتظر، وفي قصة أخرى نجد توظيفاً لرمزية اللون، في قصة(اللون الأحمر):

« اللون الأحمر أجمل الألوان في عيني، ربما لأنه الأكثر شيوعاً في ريف طفولتي، أو لأنه لون ثوبي الذي طرد الحصبة من جسدي، أو لأنه ينظم سيري في الشارع وعبوري، الشارع الذي أحبه كرهته الآن، لكثرة ما سال منه في بلدي!»[33]

الـراوي هنا هو المؤلف وهو البطل، لا يوجد حدث صريح

32) السلم، حنون مجيد، ص16.

33) نفسه، ص 9.

مرتبط بزمان ومكان معينين، بل هناك أحداث مضمرة، بتفعيل رمزية اللون الأحمر التي تحولت من البهجة إلى الانكسار، من الحب إلى الكراهية، إذ صاغ النص بيئة ريفية مبتهجة يشكل اللون الأحمر علامتها الأبرز، فهو لون ثياب الفتيات في الأعياد ومناسبات الفرح، وهو لون الشفاه الذي تتزين به النساء، ولون شقائق النعمان التي تبشر بالربيع، واللون الطاغي على البسط والسجاد والأغطية الريفية التي تصنع محلياً وتحاك من صوف الأغنام، ويستدعي النص حكاية من مثيولوجيا الطب الشعبي، إذ تنتشر في الجنوب العراقي ظاهرة ارتداء الثوب الأحمر للشفاء من مرض الحصبة الذي يصيب الأطفال في سن مبكرة، ونقول مثيولوجيا لاعتقادنا بأنها مرتبطة بقدسية اللون الأحمر عند السومريين، لارتباطه بلون شقائق النعمان التي امتزج بها دم الإله ديموزي، وقد تحول اللون إلى تميمة لطرد الشر والأوجاع والآلام، ثم يعرج النص على الوظيفة السياقية في استعمال اللون الأحمر للتحذير من الخطر، من خلال توظيفه في إشارات المرور، وبعد كل هذا التعدد في الوظائف الثقافية والاجتماعية والرمزية والمثيولوجية والسياقية للون، بدلالاتها النفعية حسياً، وهو ما يسوغ حب السارد/ الراوي/ المؤلف/ البطل/ له، ثم ينقلب إلى الضد، لأنه لون الدم الذي سال منه الكثير بسبب العنف اليومي الذي طال البلاد، وفي قراءة أخرى يمكننا أن نعدَّ اللون الأحمر هو البطل، أو هو المعادل الموضوعي بحسب(ت. س. إليوت) فقد وظف للترميز العاطفي بين البطل وبيئة الطفولة ومرضه وشفائه وحياته اليومية الآمنة، ومن ثم عاطفة الحزن بسبب ما يحدث على أرض الواقع من موت مجاني.

وفي قصة(الديْن) يوظف القاص جزءاً أو ذكرى من سيرة ذاتية، قد تكون سيرته:

« ذاب قميصي تحت قضبان المطاط، ولئلا تلسع الأرض الإسمنتية جروحي تبرع ستار الذي اعترف بأنه نشال وليس سياسياً بقميصه لي، منذ خمسين عاماً وأنا أبحث دون جدوى عن ستار الذي سيظل

قميصه ذاك ديناً عليَّ إلى يوم الدين»[34]

هذه مسرودة تنتمي إلى ما يسمى بأدب السجون، والتعذيب حكاية مألوفة في السجون والمعتقلات، لكن توظيفها هنا جاء مغايراً، إذ لم يتم التركيز على التعذيب ذاته، وإنما على القميص الذي شكل جسراً بين السجين السياسي والسجين العادي(النشال) الذي بدا أكثر إنسانية وشرفاً ومروءة من زبانية السجن، ومشكلة البطل لا تكمن في التعذيب أو الذكريات الأليمة، ولا حتى بالموقف الإنساني الذي أبداه الآخر(ستار) والاسم إن لم يكن حقيقياً فهو يحمل دلالة رمزية كونه ستر جروح البطل من أن يلسعها الإسمنت، لكن مشكلته تكمن في ردِّ الدين لستار الذي بقي يبحث عنه خمسين عاماً، وقد انطوى النص على انزياحات في المضمون، لعل أهمها أن النشال السالب لحقوق الآخرين يصبح مانحاً وبطلاً، وإلى جانب هذا التقابل القيمي الذاتي في شخصية ستار، هناك تقابل خارجي بين ستار الذي لا يتوانَ من الاعتراف بكونه نشالاً وبين البطل الذي يتحمل التعذيب كي يكتم ولا يعترف بشيء، مثلما هناك تقابل أخلاقي عند البطل مزدوج خارجي/ داخلي بين البحث عن ستار لرد الجميل والإقرار بكون القميص سيبقى ديناً إلى يوم الدين، بينما تغيب عن مسرح الأحداث شخصيات السجان والجلاد، وهو تغييب مقصود إذ لا قيمة لهم في الحياة، ولا ذكرى لهم في الوجدان الجمعي.

يوظف حنون مجيد بعض الرموز الأدبية والعلمية والدينية والأسطورية بوصفها مرجعيات ثقافية، كما في قصتي (الجاحظ) و (امرؤ القيس)

يوظف حنون مجيد بعض الرموز الأدبية والعلمية والدينية والأسطورية بوصفها مرجعيات ثقافية، كما في قصتي (الجاحظ) و(امرؤ القيس)[35] إذ يزورانه في أحلامه، وقصص(يوسف) و(سرير فرويد) و(منديل لكلكامش) وسيزيف في (صخرة عَرَبيف) [36] ويوظف المفارقة الساخرة(المزحة أو النكتة) كما في قصة المناضل:

« قرأ المناضل إعلان» باردة لا تقاوم» بإرادة لا تقاوم» ليقول لا بدَّ أن هذه إرادتنا»[37]

34) نفسه، ص 38.

(35) ينظر: نفسه، ص 25.

(36) ينظر: صخرة عربيف، حنون مجيد، ص 129.

(37) السلم، ص 54.

بني هذا النص على مفارقة لغوية سببها الهمزة والألف، فالإعلان(باردة لا تقاوم) هو عن سلعة استهلاكية يتناولها الناس باردة(عائر أو مرطبات أو مثلجات وما شاكل) لكن(المناضل) المعبأ بالشعارات الأيدلوجية قرأها على النحو الآتي(بإرادة لا تقاوم) معتقدا بأن المقصود إرادتهم التي لا تقاوم، وبهذه السخرية أو الكوميدية السوداء ينتقد النص حالة العصاب أو الهوس السياسي عند من يدعون النضال وهم أميون، وهم سبب خراب البلدان، لا سيما إذا ساقتهم الصدف العمياء إلى سدة الحكم.

تبدو مجموعة(صخرة عَرَبيف) مختلفة نوعاً ما عن المجموعات السابقة، إذ جاءت قصصها بحجم أكبر مما يمكن عده(مايكروقصة) وأقل من القصة القصيرة بالضرورة لأن الكتاب قد جنسها تحت مصطلح(قصص قصيرة جداً)، كما أن طريقة طباعتها جاءت بنظام سطري مختلف أقرب للنظام البصري للقصيدة(أسطر وفقرات قصيرة) وليس على طريقة النظام السطري المعتاد في الكتابات النثرية، وقد اخترنا القصة التي اتخذ منها الكاتب عنواناً رئيساً لمجموعته، والتي تتماهى مع أسطورة سيزيف بتحريف الاسم ليصبح دالاً على الإنسان العربي، وهذه أولى المفارقات اللغوية:

« يحمل عَرَبيف صخرته نحو أعلى جبله./ وإذ يكاد، تتهاوى من بين يديه. يعود عَرَبيف إليها مواصلاً الصعود بها،/ فتتهاوى كرة أخرى./ وكما فشل في الأوليين،/ يفشل في لاحقتين أو ثلاث./ يتذمّر عَرَبيف ويشتد غضبه وقد ألمّ بجسده ألم ما،/ فيركن إلى الهدوء واسترداد الأنفاس./ لا يعلم عَرَبيف كم مضى عليه تشاغلاً أو نوماً،/ عندما استيقظ ووجد صخرته أكبر حجماً وأعظم وزناً./ يغادرها عَرَبيف../ يوليها ظهره، ويعود إلى نومه السعيد،/ وأحلامه التي بلا حدود!»[38]

تنص أسطورة سيزيف الإغريقية على إن سيزيف كان ذكياً إلى درجة إنه خدع إله الموت (ثانتوس) طالباً منه أن يجرب الأصفاد وما أن لبسها حتى كبله بها

تنص أسطورة سيزيف الإغريقية على إن سيزيف كان ذكياً إلى درجة إنه خدع إله الموت (ثانتوس) طالباً منه أن يجرب الأصفاد وما

(38) صخرة عربيف، ص 129.

أن لبسها حتى كبله بها، فعاقبته آلهة الأولمب بأن يقضي حياته يحمل صخرة على ظهره ويعتلي بها جبلاً وكلما بلغ القمة دحرجها وعاد ثانية لحملها والصعود بها[39]، وقد وظف ألبير كامو هذه الأسطورة في أحد مؤلفاته لمعالجة ظاهرة الانتحار بسبب الحياة العبثية الروتينية واللاجدوى التي يشعر بها الإنسان المعاصر[40]، وقد وظفها النص هنا إشارة إلى الإنسان العربي الذي آثر النوم على إيجاد حل مع صخرة همومه وانتكاساته وانكساراته وهزائمه وتخلفه، وما أن يستيقظ من نومه حتى يجدها بحجم أكبر، فيدير ظهره ويعود للنوم، وبالضرورة ستكبر وتكبر حتى تصبح عبئاً لا يمكن الخلاص منه، وكأن حياته عبارة عن عقاب دائم يحاول الهرب منه بعدم المواجهة، الموت عند ألبير كامو هو الحل الأمثل للتخلص من عبثية الحياة التي تشبه مسيرة سيزيف، والعربي من خلال هذا النص لم يجد حلاً سوى النوم والعيش في عالم الأحلام، بعد عجزه عن مواجهة الواقع أو التحرر مما يثقل كاهله من أوزار التخلف والخرافة والعبودية والاستبداد، وقد انطوت هذه القصة على حدث بمرجعية أسطورية، وأسلوب لغوي اختزل الحكاية إلى أقصى حد ممكن، ووجهة نظر تنطوي على رؤية للواقع العربي المرير، وبهذا حققت شعريتها، ونجد أن اختزال الأسطورة وإسقاط مضمونها بطريقة تهكمية يتناغم إلى حد ما مع تجارب برتولد بريشت الذي اختزل جحيم دانتي ودونكيشوت والإلياذة بقصص قصيرة جداً بطابع تهكمي، والتهكم على الأغلب يكسب النصوص شعريتها لما ينتجه من مفارقات تنزاح فيها الكلمات والمضامين عن سياقاتها.

ونجد أن قصة (يوسف) من المجموعة ذاتها قد بنيت على إسقاط تهكمي لقصة النبي يوسف(ع) على الواقع من خلال خاتمتها لتحقق انزياحاً تهكمياً يستدعي فكرة التغييب:

« ضرب على كتفه رجل غريب،/ ولما انتبه إليه قال؛/ سلمْ لي على يوسف، وأشار إلى دكان مغلق خلفهما./ طوال ستة شهور يراود دكان يوسف،/ وهو مغلق لم يفتح./ لم يُفتح الدكان حتى بعد عام، ولا بعد

39) ينظر: https//:ar.wikipedia.org/wiki/

(40) أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر: أنيس زكي حسن، ص 7.

عامين./ ثم إذا حلّ فيه رجل، لم يكن اسمه يوسف، وما كان اسم أبيه، يعقوب.. حتى!»[41]

(41) صخرة عربيف، ص 32.

تكونت القصة من ثلاث شخصيات(البطل، والرجل الغريب، ويوسف الغائب) وللحدث مسرح مكاني(دكان) ومن الطبيعي أن يكون مكانه في سوق، وهناك زمن فيزيائي يمر(ستة شهور، عام، عامين، ثم زمن مفتوح مضمر)، يبدأ الراوي من ذروة الحدث(ضرب على كتفه رجل غريب) ثم يوظف النص تقنية الحوار(سلمْ لي على يوسف) وجاء الحوار أحادياً بلا رد، كأن هناك إنكاراً للسؤال، السؤال الذي شكل مفتاح السرد، إذ جعل البطل يخوض رحلة المراقبة بلا جدوى، فيوسف إذاً شخص مغيب، وهذا التغييب يمنح المتلقي تأويلات واسعة، وطبعاً يتحكم زمن الحكاية بنمط التغييب، فهل يوسف غيب من قبل السلطة؟ قتل؟ مات؟ أعتقل؟ تم خطفه؟ لقى حتفه في انفجار؟ هرب؟ تم تهجيره، وكل الاحتمالات واردة، وبإسقاط حكاية النبي يوسف على الواقع، يذهب تفكير المتلقي إلى قصة النبي المبنية على ثيمة التغييب من قبل أخوته، فكأن النص أراد القول إن يوسف صاحب الدكان غيبه أخوته، وهنا تصبح الإشارة واضحة إلى الصراع الطائفي بين أبناء البلد الواحد، وبهذا تكون القصة قد اختزلت كل التفاصيل بإشارة تلميحية لرفض حالة العنف، وحروب الأخوة، ذلك أن الذي سيحل محل يوسف بعد سنوات شخص آخر لا علاقة له بيوسف، بحسب الاستباق الذي تبناه الراوي(لم يكن اسمه يوسف، وما كان اسم أبيه، يعقوب.. حتى!) بمعنى آخر تم الاستيلاء على ممتلكاته، بعدما هجرت أسرته التي يفترض أنها ترث المكان. وهذا النص في تقديري بني بناء سردياً تلميحياً متكاملاً بلغة مكثفة موحية، وقد احتوى على عناصر السرد(الحدث، الشخصيات، المكان، الزمان) كما تجلت فيه تقنيات السرد(الراوي، الحوار، الاستباق، وجهة النظر)، ووظف المفارقة في إحداث الضربة الأخيرة التي جاءت مغلفة بالتهكم.

وفي قصة(منديل لكلكامش) نجد أن وتيرة التهكم في تصاعد:

« دهشت لما رأيته يهيم باكياً في شوارع أوروك ../ قلت؛/ أيبكي ملك أور ومدن العالم القديم والجديد؟/ التفت إليّ ودمعه يختلط بمسيل أنفه وقال؛/ نعم أبكي./ وما هذا الذي يُبكيك أو تبكيه يا ملك الملوك؟/ أبكي أنكيدو صديقي وأخي../مات أنكيدو حبيبي وظللت وحدي./ قلت؛/ إن كنت تريده حقاً فاهبط إليه./ قال؛/ هناك الموت وإنني لأخشاه، ثم مَنْ لأوروك من بعدي؟/ قلت؛/ «إغسل» يديك فأنكيدو لن يعود، وهاك منديلي؛/ كفكف به دموعك،/ والتفت إلى حماك صديقي.»[42]

(42) نفسه، ص 47.

إن ملحمة كلكامش معروفة قصتها، إذ كانت ردة فعل الملك كلكامش بعد موت خله وصاحبه أنكيدو أن سيطر عليه الحزن فراح يندبه ويرثيه، فهام في البوادي خوفاً من الموت، ثم خاض في رحلة البحث عن الخلود[43]، لكن القصة قد نظرت لحكاية كلكامش بتهكم وسخرية، ولم تتطرق لثيمة الخلود، وعلى طريقة بريشت أيضاً اختزل حنون مجيد الملحمة بأسطر قليلة وسخر من موضوعها بمدلول واقعي عن حقيقة الحياة والموت، بنيت فرضية القصة على أن البطل الراوي يلتقي بكلكامش في شوارع أوروك هائماً باكياً، وحين يعرف السبب يخيره بين الهبوط خلفه لعالم الموت أو مسح دموعه والعودة لحياته، وقد وظفت القصة تقنية الحوار باختزال شديد، وكان الحوار مبنياً بطريقة ذكية، فحوار كلكامش كان جدياً، بينما جاء حوار البطل مفعماً بالتهكم، ونرى أنها قصة حازت على العناصر الأساسية للسرد(الحدث) الرئيس هو موت أنكيدو، والحدث الثانوي رؤية البطل/ الراوي للملك باكياً، (الشخصيات) البطل/ الراوي وكلكامش فضلاً عن أنكيدو الشخصية الغائبة، (المكان) تاريخي مفترض، شوارع أوروك، (الزمان) زمن السرد الحالي، وزمن الحكاية وهو أيضاً مفترض ومقترناً بالمكان، وكانت التقنيات الأساسية التي تجلت العملية السردية من خلالها(الراوي، الحوار، الوصف، وجهة النظر) وقد تجلى التهكم

(43) ينظر ملحمة كلكامش، طه باقر، ص 126) 128.

إن ملحمة كلكامش معروفة قصتها، إذ كانت ردة فعل الملك كلكامش بعد موت خله وصاحبه أنكيدو أن سيطر عليه الحزن فراح يندبه ويرثيه

في الوصف كما في الحوار(التفت إليّ ودمعه يختلط بمسيل أنفه وقال) وفي الحوار نجد تهكماً حاداً(إن كنت تريده حقاً فاهبط إليه.) وهنا بتهكم خفي يضعه أمام الأمر الواقع، وكذلك في(«إغسل» يديك فأنكيدو لن يعود، وهاك منديلي؛/ كفكف به دموعك،/ والتفت إلى حماك صديقي.) إن كلمة»إغسل» التي تعمد الكاتب وضعها بين حاصرتين يراد منها اللفظ العامي أو الكناية التي تشبه المثل الشعبي(إغسل إيدك) التي تطلق تهكما بشأن الأمر الميؤوس منه، ثم يتحول الأمر إلى مواجهة للواقع بعدم عودة الموتى، ثم بما يشبه الشفقة يناوله منديلاً ليكفكف دموعه، ويطلب منه العودة إلى سابق حياته، إن اكتمال العناصر السردية وتوظيف التقنيات ومسحة التهكم واختزال ملحمة تعد من أولى الملاحم في تاريخ البشرية والتي طرحت سؤالاً وجودياً ما يزال حتى يومنا هذا موضع تفاعل هو سؤال الموت والحياة والخلود، كفيل بأن يجعل من هذا النص عملاً أدبياً يمتلك مقومات الإبداع ويحقق للمتلقي الدهشة والمتعة والمنفعة، وقد جاء النص جريئاً في تناصه بطريقة تهكمية مع ملحمة كلكامش التي ينظر لها العقل الجمعي الثقافي بقدسية أو تبجيل. والاختزال عند الكاتب حنون مجيد ليس مجرد اتباع لسمات جنس أدبي وإنما هو رؤية وموقف وفلسفة، وقد عبر عن ذلك في إحدى قصصه القصيرة جداً من مجموعة(الخيانة العظمى) بعنوان(سؤال القاص):

كلمة»إغسل» التي تعمد الكاتب وضعها بين حاصرتين يراد منها اللفظ العامي أو الكناية التي تشبه المثل الشعبي(إغسل إيدك)

« سألوا قاص القصة القصيرة جداً عن الفرق بين قصته والقصة القصيرة والرواية مثلاً فأجاب؛ الفرق اننا نصل إلى الهدف البعيد بأقصر الطرقات.»[44]

هذه القصة على بساطة تركيبتها وتكوينها ولغتها تنطوي على وجهة نظر الكاتب نفسه، وكأنه يريد القول إن هدف الأدب واحد، مهما تعدت أنماطه وأساليبه وأجناسه، وهدف السرد هو واحد لكن الوصول إليه يختلف من جنس إلى آخر،

وهدف السرد هو واحد لكن الوصول إليه يختلف من جنس إلى آخر، فهدف الرواية طويل جداً، وهدف القصة القصيرة متوسط

(44) الخيانة العظمى، حنون مجيد، ص 10.

فهدف الرواية طويل جداً، وهدف القصة القصيرة متوسط، لكن هدف القصة القصيرة جداً هو أقرب الطرق للوصول إلى الهدف، وكما بينا خلال تحليلنا لبعض النصوص، بأن سمة الاختزال بحد ذاتها تعد عملية صعبة ومعقدة، كل كلمة فيها محسوبة بدقة.

لم يتخلَ الكاتب عن ثيمة الموت وسؤاله الأزلـي، ففي قصة(الخيانة العظمى) التي اتخذها عنواناً لمجموعته نجد بعداً آخر للموت:

« كنت كأنني أول من عرفه، وكان كأنه أول من عرفني، كنت أحتاج إليه كل لحظة مثلما كان يحتاج إلي، اللحظة الأشد التي كنت بحاجة إليه عندما جاءني نبأ موته، كنت أريد أن أقول له، لنمت يا صديقي معاً، إياك أن تموت وحدك وتتركني وحيداً، إياك أن تفعل ذلك ففعل ..»[45]

(45) نفسه، ص 6.

هذه القصة عبارة عن حوار داخلي(مونولوج) للكاتب/ الراوي/ البطل أو الشخصية الرئيسة، وهو يتحدث عن صديق عمر، استمرت العلاقة بينهما زمناً طويلاً وهما يحتاج أحدهما للآخر، وكأنهما تعارفا تواً، بلا ملل أو كلل- كما يقال- أما اللحظة التي يجد فيها نفسه أشد حاجة لصديقه فهي لحظة سماع نبأ موته، وكانت هناك رغبة للموت معاً، لكن لا جدوى من تقديم أو تأخير الأجل، في حين كان البطل يمتلك إصراراً (إياك أن تفعل ذلك ففعل) لم يترك الكاتب فراغاً أو نقاطاً بين التحذير وفعل الموت، وقد عدَّ البطل من منطلق إنساني ووجداني موت صديقه قبله(خيانة عظمى) كما أشار العنوان، وهنا تكمن المفارقة، شخص يريد تعطيل الموت أو التحكم بتوقيتاته من منطلق وجداني عاطفي ووجودي أيضاً، ومن المؤكد أن كل قارئ سيستحضر في ذهنه أنموذجاً لصديق له قصة معه، بمعنى أن النص اختزل حياة مأهولة بالذكريات والمواقف بين صديقين حتى بلغا سناً متقدمة، كم فيها من الأحداث والحوارات وكم واجها صعاب الحياة، كم اختلفا، كم ضحكا أو غنيا أو بكيا أو عانيا، ولم يتوقف النص إلا عند الذروة، وهي موت الصديق، فكم من العناصر جعلت من هذه

القصة عملاً أدبيا؟

يمكننا أن نلحق قضية التقدم بالعمر بثيمة الموت التي تشكل واحدة من المهيمنات الدلالية في تجربة القاص، لأنها تشير بصورة وأخرى إلى سؤال الموت، وقد عالجها الكاتب في أكثر من قصة ومنها قصة(صورته الآن):

« نظر الرجل المسن الى صورته في المرآة فغرق في الضحك، ثم لما نظر إلى صورته القديمة المعلقة على الجدار كاد يجن.»[46]

(46) نفسه.

ما الذي يجعل الإنسان يغرق في الضحك؟ لا بد من مفارقة، ما الذي يراه رجل مسن في صورته على المرآة؟ نتوقع أن يرى بقايا شعر أبيض يحيط بصلعة تحتل قمة رأسه، فما أدرد، تجاعيد تملأ الوجه، تغضنات، هالات سود تحيط بالعينين اللتين بالكاد تبصران، وربما نظارة طبية بزجاج سميك، وجهاً شاحباً هزيلاً... إلخ... وعادة الإنسان يعتاد صورته، لأن التغيرات التي تحدث تأتي تدريجياً من دون أن يشعر، والبطل هنا يبدو مرحاً وهو يرى صورته مقارنة بما في ذهنه من صورة، لكن حين ينظر إلى صورته الفوتوغرافية القديمة يختلف الأمر، إذ يجد نفسه في مقارنة تمتد إلى (50) خمسين عاما أو أكثر من التغيرات البطيئة التي لم يكن يشعر بها، وتصدم مشاعره في لحظة، فينتقل من الضحك إلى الجنون، وكأنه شعر في تلك اللحظة بأنه هنا في الصورة المعلقة على الجدار، وقد تغير فجأة في الصورة التي على المرآة، وهنا اختزلت هذه القصة حياة كاملة، أو سيرة رجل، بإمكان القارئ أن يفترضها أو يتخيلها.

لم تبتعد قصص حنون مجيد كثيراً عن الواقع، على الرغم من هيمنة المتخيل

لم تبتعد قصص حنون مجيد كثيراً عن الواقع، على الرغم من هيمنة المتخيل، ففي قصة(وردة لهذا الفطور) وهي عنوان إحدى مجموعاته، كأنه يستعيد ذكرى من أيام الحصار الاقتصادي على العراق في تسعينيات القرن المنصرم:

« تطل عليه مترفة بقناعة عالية وزهد كريم،/ وتقول بعد أن يضرّج خديها دم خفيف:/ لا فطور لدينا هذا الصباح سوى الخبز والشاي../

ينتقل بصره منها إلى الحديقة الصغيرة الملأى بالورود فيقول:/ حسن لا اعتراض/ بينما كانت تعد فطورها وتقدمه إلى الجميع../ عاد بوردة حيث تجتمع العائلة../ وضعها في كأس مليء بالماء،/ وقدمها إلى الجميع قائلاً:/ وردة لهذا الفطور»[47]

(47) وردة لهذا الفطور، حنون مجيد، ص 157.

النص حركي لاحتوائها على(12) اثني عشر، ربما هي مصادفة أن يكون عدد الأفعال مساوياً لساعات النهار الذي يبدأ عادة بالفطور، وربما يكون الأمر مقصوداً، والمشهد مغرق في واقعيته، وأصبح مألوفاً عند غالبية العراقيين خلال حقبة الحصار الاقتصادي، لكن النص خلق جواً مغايراً للتخفيف من وطأة المأساة، ويشير المكان إلى ملمح طبقي، حيث الحديقة التي تشير إلى سعة الدار والمستوى المعيشي الطبقي للعائلة قبل الحصار، وبحسب ثقافة الطعام عند العراقيين تعد الحالة انعداماً لرغد العيش وحرماناً من مستلزمات الحياة، يبدأ النص بإطلالة الزوجة على زوجها، مع وقفة وصفية عن ترف القناعة والصبر والتحمل والزهد، ثم الحوار مع وقفة وصفية كناية الخجل، ثم ينتقل المشهد إلى الزوج الذي يحاول مداراة خجل الزوجة بفعل مجازي تعبيري رمزي يكسر جو الانكسار والشعور بالحرمان، فيقدم وردة يقطفها من الحديقة لتشكل معادلاً جمالياً مقابل قبح العوز، وبهذا النص الوجيز يمكن للقارئ أن يستحضر حياة عائلة كانت لها تفاصيلها وتقاليدها في الحياة، وكانت تتمتع بدرجة ما من الرفاهية، أو لنقل من الطبقة الوسطى اقتصادياً، حتى باتت تخجل من وضعها المأساوي الذي وصلت إليه، فكيف بحال الدنيا؟! لم ينجرف النص إلى البكائية أو الدخول بتفاصيل زائدة لتفسير اللحظة، بل عمد إلى تكريس رمزية الأمل والتفاؤل من خلال الوردة، وتكاد تكون عناصر السرد متكاملة هنا (الحدث والزمان والمكان والشخصيات) ووظف النص تقنيات السرد من راوٍ ووقفة للوصف مع هيمنة الحوار، ولم يخلُ من وجهة نظر الكاتب التي بدت واضحة، وقد عمد النص إلى تسليط الضوء على الشخصيتين الرئيستين(البطل والبطلة) بينما غيب بقية أفراد الأسرة، من أجل التركيز والاختزال، ومثل بقية النصوص

السابقة امتلك هذا النص عناصر الشعرية التي تؤهله أن يكون نصاً أدبياً.

وهكذا نجد أن تجربة حنون مجيد امتلكت خصائص عديدة للتفرد من خلال التوظيفات السردية، سواء في بناء قصصه أم في صياغة لغتها، أو في توظيفاته المتنوعة بين الواقعية والمتخيل، واليومي والأسطوري، كما تنوعت مضامينه ومعالجاته، وكان تجريبياً لا يرتكن لنمط معين، مكرساً تجربته في القصة القصيرة جداً للخروج على الأنماط السردية المألوفة.

أن تجربة حنون مجيد امتلكت خصائص عديدة للتفرد من خلال التوظيفات السردية، سواء في بناء قصصه أم في صياغة لغتها

الخاتمة

في خاتمة هذا البحث لا يسعنا إلا أن نقدم ما خرج به من نتائج مهمة قد تشكل مدخلاً من مداخل النظرية الأدبية أو نظرية السرد، وهي كالآتي:

1. إن الشعرية ليست وقفاً على الشعر كما ذهب جان كوهين وياكوبسن، وليست وقفاً على الرواية كما ذهب تودوروف، كما هي ليست وقفاً على القصة القصيرة، بل إن تجلياتها من خلال الإيجاز والتكثيف والانزياحات الدلالية بدت أكثروضوحاً في القصة القصيرة جداً.

2. إن القصة القصيرة جداً أو(المايكروقصة) هي جنس أدبي بذاته، ويمثل خروجاً على نمطية السرد المألوف في فني القصة والرواية.

3. إن هذا النمط من الكتابة السردية ولد في خضم تحولات ثقافية لعل أهمها انتشار الصحافة وتأثيراتها الفنية في صياغة الخبر والاختزال، في بداياتها، وتمثل منصات التواصل الاجتماعي اليوم(السوشل ميديا) داعماً لما وفرته الصحافة للقصة القصيرة جداً.

4. وظفت القصة القصيرة جـداً مختلف المرجعيات الثقافية المثيولوجيا والأسطورة والتراث والديني والتاريخي واليومي والمتخيل والرمزي وغير ذلك أسوة ببقية صنوف الأدب.

5. وظفت القصة القصيرة جداً، لا سيما عند حنون مجيد، جميع

عناصر السرد من حدث وشخصيات وزمان ومكان، كما وظفت مختلف التقنيات السردية، من راوٍ وحوار واسترجاع واستباق ووصف وجهة نظر وحتى بعض عناصر الميتاسرد.

6. وظف القاص حنون مجيد أنماطاً مختلفة من الشخصيات من غير البشر كالحيوانات والحشرات وأنسنة الجماد وكانت له في ذلك رؤية تعبيرية رمزية لمعالجة قضايا الإنسان المعاصر.

ومن توصيات الباحث أن هذا الموضوع من السهولة بمكان أن يتحول إلى رسالة ماجستير، بل يستحق أن يكون أطروحة دكتوراه لتغطية جميع نتاجات حنون مجيد في القصة القصيرة جداً، كما يصبو الباحث إلى إقامة مؤتمر أو ملتقى أو مهرجان خاص بالأدب الوجيز شعراً ونثراً أو كل على حدة لترسيخ قواعد هذا الفن واستقطاب القراء، لما ينطوي عليه من خطاب جمالي فعال يخاطب وعي المتلقي بطريقة برقية تناسب طبيعة عصرنا وسياقات التواصل الأدبي والفني.

مصادر البحث

1. اتجاهات الشعرية الحديثة/ الأصول والمقولات، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 2004.

2. أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، بلا س.ط.

3. أقنعة، عبد شاكر، مركز أفكار للثقافة والفنون، بغداد- العراق، 2013.

4. آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، 2009.

5. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

6. بوكوكو وموكوكو/ مائة قصة وقصة ، علي السوداني ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 1997.

7. تخييلات مضغوطة/ مختارات لأبرز كتاب الميكروقصة، إعداد

وترجمة وتقديم: عبد السلام بنخدة، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2021.
8. حتّى وإن مت، الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الأمير جرص، دار الفيل، القدس- فلسطين، 2017.
9. حينما تمضي حراً، شعر حر، عبد الزهرة زكي، دار ميزوبوتاميا/ الروسم، بغداد- العراق، 2015.
10. خنافس مضيئة ، هايكو، سامح درويش، منشورات الموكب الأدبي، المغرب، 2015.
11. الخيانة العظمى/ قصص قصيرة جـداً، حنون مجيد، دار الجواهري، بغداد- العراق، 2014.
12. السلم، قصص قصيرة جداً، حنون مجيد، ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد- العراق، 2015.
13. صخرة عربيف/ قصص قصيرة جداً، حنون مجيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد- العراق، 2021.
14. عائلة الحرب، أقاصيص، صلاح زنكنه، دار ميزوبوتاميا، بغداد- العراق، 2009.
15. قفا نبكِ، عبد الكريم كاصد، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق- سورية، 2003.
16. مفاهيم الشعرية/ دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 2017.
17. ملحمة كلكامش، طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام- الجمهورية العراقية، بغداد، ط4، 1980.
18. نظرية الأجناس الأدبية/ دراسات في التناص والكتابة والنقد، تزيفطان تودوروف، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، 2016.
19. نظرية الأدب، تيري إيغلتون، تر: ثائر الديب، دار المدى، بغداد، ط2، 2016.
20. وردة لهذا الفطور/ قصص قصيرة جداً، حنون مجيد، دار ضفاف

للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد العراق، 2019.
21. يموتون ولا يموت، حنون مجيد، تر: د. عبد الواحد محمد مسلط، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- العراق، 2013.
22. يوميات كوفيد 19، حنون مجيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد- العراق، 2021.
المواقع الإلكترونية
1-https://www.dorar.net/hadith/
2-https://ar.wikipedia.org/wiki/