

شعرية الأدب الوجيز القصص القصيرة جداً لحنون مجید أنموذجاً

* الجامعة المستنصرية/ كلية
التربية الأساسية قسم اللغة العربية

K.shghedl@yahoo.com

أ.م.د. كريم شغيدل مطروح *

ملخص :

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

كلمات مفتاحية : (الشعرية، الأدب الوجيز، المايكلروقصة)

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 للتلاقي ، فالعالم اليوم بفضل الثورة المعلوماتية وموقع 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 متعددة، كتاب وكاتبات جدد، مسابقات، جوائز، ترجمة متبادلة.. إلخ) أليس هذا تناقضاً؟! أعتقد أن للرواية خصوصية، لها أيضاً سياقها الثقافي، فقد عدتها البعض قصيدة العصر، وقد شهدت تطوراً ملحوظاً بتعذر 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 في السينما والأعمال الدرامية، لكنها تحتاج إلى قارئ نوعي وليس قارئاً عابراً، لذلك نرى أن الأدب الوجيز أصبح فناً عاماً مفروعاً من مختلف طبقات المجتمع، ومن مختلف أنماط القراء، سواء ما تنشره الصحفة اليومية والدورية أو ما تنشره موقع 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 حدد البحث.

اقنعت 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 وجزوره التاريخية.
2. شعرية القصص القصيرة جداً عند حنون مجید: وقد خصص لتجربة القاص الذي حدها البحث أنموذجاً إجرائياً.

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

شعرية الأدب الوجيز

يندرج تحت مظلة مصطلح (الأدب الوجيز) نطان من الأدب بما قصيدة الومضة والميكروقصة أو القصة القصيرة جداً، وكلاهما له جذوره ومرجعياته وعوامل نشأته وتطوره، ويلتقيان في نقاط متعددة، أهمها الإيجاز والتکثيف، ثم التمرکز

فالتكثيف والإيجاز سمة عصرية طالت مختلف أنماط الأدب والفن

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 النط الكتابي المتسع حجماً وتدخلاً أجنسياً، بل بمعنى الانفتاح الدلالي

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 جنساً النثر والشعر، بعض القصص القصيرة جداً تقترب من الشعر بقدر ما تقترب بعض القصائد القصيرة من البنية السردية للقصص، وما دام الحديث عن شعرية الأدب الوجيز عموماً نرى أن قصيدة الومضة أو القصيدة القصيرة جداً لا قيمة لها ما لم تتحقق انتزاعاً ما شكلاً ومضموناً، سواء على مستوى اللغة أم المدلول، فعلى سبيل المثال يقول الشاعر الراحل عبد الأمير جرصن في إحدى قصائده القصصية: «كثيراً ما سبقني الذبابُ / إليكِ أيتها الأيام الحلوة»⁽¹⁾ مفارقة دلالية واضحة، فالذباب يجتمع على ما هو حلو ماديًّا، لكن هنا سبق الشاعر إلى حلو معنوي، إذ توصف الأيام السعيدة كما متداول بالحلوة، الأمر الذي أعطى مدلولاً معاكساً للأيام الحلوة، فالذباب يجتمع على القمامنة وما يتخللها، وللنصل مساحة لتأويل، 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 طينياً ويزاحمون الإنسان على العيش بسعادة، وله أيضاً: «كنتُ أعدّكم بأصابعِي / أمّا أنتم، فلا تعدّون / سوئي / أصابعكم»⁽²⁾ إذ اشتغل النص على التكرار لتحقّق بنية الغياب والحضور، بين الأنّا والآخر، الأصابع و فعل العد، ويمكن تأويل النص لأكثر من مدلول، وكان 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 أنهاء وهكذا.. وللشاعر عبد الزهرة زكي قصيدة ومضمة بعنوان (ورقة): «يا حيّاتي / هواءً عاصفُ أنا / ورقةُ أنت.. / ما إن تستقر / حتى تطير»⁽³⁾ لقد تبني النص مفارقة دلالية مركزة بين الأنّا

(1) حتى وإن مت، عبد الأمير جرصن، ص.26.

(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 طير بسبب قلق الأنما وهاياجها الدائم وثورتها وتمردتها على ما هو راكد ومستقر، وإذا أولنا المدلول من باب التناص مع الدلاله المتدالله لمفردة (طير) في الاستعمال اليومي بمعنى تختفي، فتكون حياة الشاعر محض غياب، المتوقع تعبيرياً أن يشبه الشاعر الحياة بال العاصفة 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 الشعب الزاهي بحضوره/ روثُ حيوانات مرّت قبلنا. / الأزهار وعطرُها لا تكفي لفتح أنوفنا بحرية». ⁽⁴⁾ وهذا النص فيه من الإيحاء والتلميح بقدر ما فيه من الرمزية، اتخذ من الطبيعة دلالات رمزية (الشعب، الأزهار) ومن التشبيه تلميحاً وصفياً لما هو رمزي (الشعب الزاهي بحضوره) دلاله على الحياة، ومن الحيوانات رمزاً مفتوحاً ومما تخلله من فضلات رمزاً سلبياً دالاً على التلوث، ولغاية هنا الأمر مرهون بتلوث بيئي، وقد يحيينا 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 بياضه (سطر نقاط) تدل على وقفة تأمل أو صمت أو مرور زمن أو تضمر تفاصيل متروكة للقارئ بحسب وعيه ومخيلته، ثم يتنقل إلى خطاب آخر يبدأ بالطبيعة أيضاً ويتهمي بمفهوم إنساني وجودي هو (الحرية) وكأن

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

النص أراد تحقق مدلول أخلاقي / وجودي هو إن
الذين عبشا بالحياة صادروا حرية الإنسان، وهناك
الكثير من الومضات الشعرية العميقه التي تحقق
شعريتها بتعبيرية مدهشة وبيناء خارج المألف،
وللشاعر عبد الكريم كاصد قضيدة بعنوان (لقطة

في حلم): «هذا الجب المحفور في الهواء/ من ألقاني فيه؟»⁽⁵⁾ يمتهن، الساطة اللغوية والتعبيرية والبناء، وبينة تسؤالية، يستدعي، 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 انتزاعية التركيب اللغوي، إذ قدم النص المكان المتخيّل بمرجعيته الدينية أو الثقافية على السؤال المصيري، والهواء يمثل الحياة والحرية وحين يتحول إلى جب للقمع وكتب 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

الهايكل فهو نمط شعرى يابانى الأصل انتشر فى الآونة الأخيرة عربياً وعالمياً، وهو جنس أدبي قائم بذاته وله مقوماته الشكلية بألفاظ بسيطة ومشهدية مباشرة بمنظور طفولي ومقومات أخرى تلاشى بعضها بعد تمثيله في ثقافات مختلفة، وهو شعر يبئى

بامتياز، يقول الشاعر المغربي سامح درويش: «لاهياً بالسماء/ أشكّل بالغيمِ/ أيَّ صُورَةِ أشاءٌ»⁽⁶⁾ بداية لا توجد ضرورة للسجع إذ تعمد الشاعر تسكين همزتي(بالسماء، أشاء) وكأنه يسعى للحفاظ على بعض المقومات الشكلية أو الإيقاع الخارجي للشعر التقليدي بالحفظ على القافية، لكن فكرة النص وكان هناك قصدية في كتابته بذاكرة طفولية، بدلالة اللهو وإطلاق العنان للمخيّلة بتحويل الغيم إلى مادة طيّعة (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 الهايكل 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 تمثيله في ثقافات
مختلفة

(6) خنافس مضيئة ، سامح درويش، ص 100.

الشعرية تسعى إلى التجريب بداعف الخروج على النمطية الشعرية، سواء في شكل الشعر التقليدي العمودي أم بشكله الحر أو قصيدة

النشر التي باتت هي الأخرى نمطاً متداولاًً وواسع الانشار، مع علمنا بأن العرب أطلقوا مصطلح بيت القصيدة 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.

أما القصة القصيرة جداً، وهي الأقرب لمقدمة موضوعنا، فنجد خير توصيف لها ما قاله الكاتب البلجيكي (فنсан بسطه): «لتكشف لنا الرواية عن منزل ما، تأخذنا بأيدينا من غرفة إلى غرفة، ومن خزانة إلى خزانة، ثم تنزل بنا إلى المخزن والحدائق والمرآب، في حين تدعونا القصة (القصيرة) إلى ملاحظة الداخل من خلال النافذة المفتوحة. بالنسبة للميكروقصة، فإن الأمر يتم من خلال

(7) تخيلات مضغوطه، عبد السلام بنخدة، ص 9.

فتحة القفل»⁽⁷⁾ فهي إذاً ليست معنية بالتفاصيل والفضائل الرمانية والمكاني وإن وظفها 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 أوروبا والأمريكيتين الشمالية والجنوبية، ومن أشهر روادها (فيليكس فينيون 1861-1944م) فقد بدأ في العام 1905م بنشر عمود صحفى في جريدة (لومتان) بعنوان (قصص في ثلاثة سطور) وقد صدرت له بكتاب (1210) قصة بتقديم

(8) ينظر: نفسه، ص 13.

(جان بولان) العام 1948م⁽⁸⁾، وهذا يعني إن التخيلات المضغوطة أو الميكروقصة 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 تسجّم تماماً مع ما وصلت إليه منصات الترويج الثقافي، بسبب الثورة المعلوماتية وشيوخ منصات

التواصل الاجتماعي المختلفة (السوشل ميديا) من إيقاع متتسارع في الاتصال العام، وبما لا يسمح به وقت المتلقى من قراءة نصوص طويلة، فالأدب الوجيز عموماً أصبح ظاهرة لا يمكن تجاوزها، بعد أن نجحت (السوشل ميديا) بتجذيريتها، سواء في الشعر أم القصة، فمنصات التواصل ذات سمة صحافية أكثر منها إبداعية- وهذا لا يعني أن الصحافة ليست من الإبداع- وكانت ثمة عودة إلى جذور الظاهرة، أي السياق الثقافي الذي ولدت فيه القصة القصيرة جداً، يقول تيري إيلتون: «لقد قامت محاولات كثيرة لتعريف الأدب، حيث يمكن أن تعرفه، على سبيل المثال، بأنه كتابة «تخيلية»، بمعنى التخييل (9)؛ أي كتابة ليست حقيقة بالمعنى الحرفي للكلمة.» (9) ص.7

ويحسب 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 يتadar إلى الذهن هو: من أين يكتسب الأدب الوجيز شعريته أو أدبيته؟

على مستوى الشعر الموجز بأنماطه وأشكاله المتعددة فإن الشعرية مفهوماً وأدبيات للتطبيق أقرب إلى الشعر، لا سيما في مدخل الانزياج الذي يمكن تحديد معطياته الأسلوبية صوتاً وتركيبياً ودلالة، أما على مستوى النثر، فإن الشعرية لا يمكن تحديدها بالشعر، ولا توجد شعرية واحدة بل هناك شعريات تنوع مفاهيمها، كما هناك سبل لتمثل الشعرية بين من يسعى لإيجاد علم للشعر ومن يسعى لإيجاد علم للأدب، وبما أن الشعرية

الشعرية مفهوماً وأدبيات
للتطبيق أقرب إلى الشعر،
لا سيما في مدخل الانزياج
الذي يمكن تحديد معطياته
الأسلوبية صوتاً وتركيبياً ودلالة

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

(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، ص 182 (183).

الذي يؤمن بشعرية الأدب شرعاً كان أم ثراؤً⁽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 الشكلاتيين الروس، أي ذلك النمط الخاص من اللغة الذي يتواجد في نصوص شعرية ونشرية 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 يتحقق شعرية أو أدبية النص، على إن الانزياح الدلالي هو الأكثر حضوراً لتحقيق الضربة الأخيرة التي تدهش المتلقي وتكسر أفق توقعه، وستتناول بعض النماذج ومنها قصة فيليكس فينيون:

(13) تخيلات مضغوطة، ص 13.

«سقطت في الماء. ارتمى لينقذها. فاختفيأ»⁽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 القرین 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 توحى بفكرة الغرق، كما ترك باب التأويل مفتوحاً، فربما عبرا إلى الصفة الأخرى، أو انزويا بعيداً عن الأنظار، وهكذا يحقق النص شعريته الدلالية، بأقل ما يمكن من الكلمات وبأسلوب سلس وبسيط، حال من التركيب المعقد والوصف، وفي مكان مفتوح (الماء) فقد يكون نهراً أو بحراً أو غير ذلك، وبلا محددات

زمانية. وللكاتب نفسه نص آخر أكثر حدة في انتقاده الدلالي: «في أحد المقاهي، بشارع فونتين، تبادل «فوتور» و «لونوار» و «أوتانيس»، بخصوص زوجاتهم الغائبات، بعض الأعييرة النارية». ⁽¹⁴⁾

هنا بأقل من سطرين يحدد النص مكاناً شبيه معروفاً (مقهي في شارع فونتين) فلم يحدد مقهيًّا 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 تتبين إذا كانَ غائبات كل على انفراد أم سوية في رحلة أو مشوار أو مكان ما؟ أو هنَّ في بيتهن 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 بالأعييرة النارية، فالنص هنا وظف معنى التبادل المفتوح، إذ يتحمل أن يكون تبادلاً في الآراء أو في الاختيارات أو في الكلمات أو اللكلمات أو في الرصاص، والنص على ما فيه من إيجاز يمنحك مساحة كبيرة لرسم حياة للشخصيات الثلاث بوصفهم أولاًً أصدقاء، وربما تكون زوجاتهم صديقات، أو لا علاقة لإحداثهن 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⁾
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 يشير أسئلة لا حصر لها، فما دامت الأحذية تعود لرضيع لم لم تستعمل؟ ولم يراد بيعها؟ هل اقتنيت قبل ولادته؟ وتبيّن أنها غير

نفسه، ص 17.

مناسبة؟ شكلاً أو حجماً أو تجنيساً؟ ولم الأحذية وليس بقية الملابس؟ هل أن ملابسه استعملت ما عدا الأحذية؟ هل ولد وقبل أن يلبسوه الأحذية توفي، أم أنه توفي ولم يستعمل شيئاً مما حضره الأبوان له؟ هل ولد الطفل بلا قدمين مثلاً؟ هل الزوجان منفصلان وأخذه أحدهم وبقيت أحديته عند الآخر سلعة زائدة ينبغي بيعها؟ أم هل أن الزوجين كانوا في ضائقة مالية تضطرهم لبيع أثمن الأشياء؟ وسلسلة من الأسئلة التي لا تنتهي، يتوجهها نص مكون من بعض 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 يوحى بالعلوز الإنساني، فربما كانت تلك الأحذية هدايا من أحبة، وربما عرضت للبيع للتخلص من ذكريات مؤلمة، وهكذا يمكن للقصة القصيرة جداً (الميكروقصة) أن تكون نمطاً أديباً 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⁾

.78 (نفسه، ص 16)

بأقل من سطرين وبطريقة تهكمية، اختزل النص الملhmaة الإغريقية الأوديسة لهوميروس، وهي تتمة للإلياذة، بكل ما تنطوي عليه من أحداث أسطورية وصراعات على مدى عشر سنوات قضاها البطل أوديسوس 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 الثاني أكبر وأهم ملحمة شعرية في التاريخ أثرت في الأداب الغربية

والإنسانية عموماً بعد الإليةادة.

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

«استيقظ والأسى يملاً دخيالته. قيل له: «لست غريباً». في الغد، استيقظ رجل يملاً الأسى دخيالته، لكنه لم يكن هو نفسه.»⁽¹⁷⁾

يعد التكرار سمة شعرية، تفضي إلى قصدية نصية وتحقق إيقاعاً صوتياً أو ملحاً دلالياً، وهي تقنية قديمة قدم الشعر نفسه، ونجد أن النص هنا كرر الجملة المركزية باختلاف تركيبها (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

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

الثانية، فهي الحوار الذي اخترل بطرف واحد بدلاله 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، بتحويل بسيط، في الأولى كانت الأولوية للفاعل (الأسى)، وفي الثانية للفعل (يملاً) وكلاهما تفضي للمعنى ذاته، مع فارق نحوي دال، ف(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 سري لا يحفل كثيراً بمحاجات البني النحوية، وأن المفارقة الدلالية التي شكلت الانزياح هي انتقال فكرة (الأسى) لشخصية جديدة، أو شخصية أخرى،

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

فالشخصية الأولى قد منحها النص تعليلاً من خلال جملة الحوار التي صدرت عن مجھول(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 بالأخر، 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 يخبط له الكاتب أو تملئه لحظة الكتابة، فالمضمون هو الأساس الموضوعي الذي يستدعي بنية تعبيدية تجعل منه عملاً أدبياً، وكما يقول(أميرتو

**فالمضمون هو الأساس
الموضوعي الذي يستدعي بنية
تعبيدية تجعل منه عملاً أدبياً**

(18) آيات الكتابة السردية، أميرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، ص 93.

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(بوكوكو وموكوكو) بعنوان (إهداء):

« هذا كتابي، أهديته لصديقي قبل الحرب.

هذا كتابي الذي أهديته لصديقي قبل الحرب.

هذا كتابي، كتابي الذي أهديته، أهديته لصديقي،
لصديقي قبل الحرب.

هذا كتابي، كنت قد أهديته لصديقي قبل الحرب، وكان صديقي قد باعه بثمن بخسٍ نبيذاً مغشوشاً بعد الحرب.»⁽¹⁹⁾

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

النص مكتوب أو مرقوم بصرياً على طريقة الشعر بأسطر قصيرة وعلامات ترقيم، وليس هناك كبير فرق بينه وبين نصوص أخرى تتنمي لقصيدة التتر، لولا أنه جاء ضمن مجموعة قصصية، يشير عنوانها الثنائي إلى الجنس (مئة قصة وقصة) والنص عبارة عن جملة مركبة واحدة تتناصل بصيغ تركيبية مختلفة، وجملة ثنائية 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 يتبيّن 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 ممكّن، وممكّن أيضاً المزيد من التكرار والتنويع على الجملة ذاتها، كما يمكن التلاعب بالجملة الثانية أيضاً، لكن وقد جاء النص بهذه الصيغة، فإنه حقق نوعاً من استدراجه القارئ إلى ما يريد، والتكرار هنا جاء معبراً عن الانفعال وتصعيده 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 (الصديقي) وكان النص يرد على إنكار فيزيد من التوكيد، وبعد إفراج شحنة الانفعال يعود النص للجملة الخبرية الأولى مع دعم طاقتها التعبيرية بإضافة الفعل الناقص واسمها (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 تمهدأً 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 وجوده، مقابل علامة(النبيذ) وإن دلت على رمزية تفضي إلى الاتعاش أو التجلّي أو التعالي الروحي إلا أن الصيغة الوصفية(مغشوشاً) قد نقضت جميع محمولاتها، واقترن بزمن أيضاً هو بعد الحرب، وكأنه احتزل 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 تبني بنية التكرار. ويعتمد القاص صلاح زنكته كثيراً على التكرار في بناء قصصه، لا

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

سيما مجموعته (عائلة الحرب) التي ذيلها بعنوان ثانوي دال على الجنس الأدبي (أقصيص) 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، وستتخد من الأولى أنموذجاً للتطبيق الإجرائي:
«الحروب تأخذ الجنود من المدن إلى الحدود ليقاتلوا جنوداً جاءوا من المدن إلى الحدود.. فتلتهب الحدود بالرصاص والقنابل والموت الرؤام..»

وتضج المدن بالجثث والبيانات والأغاني الحماسية وكرنفالات الأوسمة والنياشين لجنود لم يقاتلوا ولم يقتلو ليصيروا قادة وزعماء أمراء لحروب قادمة، تأخذ الجنود من المهد إلى اللحدود.⁽²⁰⁾

(20) عائلة الحرب، صلاح زنكته،
ص.9

أجرى النص مقابلة ثنائية بين طرفين، هما طرفاً الحرب، وقسم الجغرافية إلى ثنائية أخرى مدن وحدود، (تشتعل الحدود- تضج المدن)، ثم ثنائية ثالثة ذات محمول ديني (من المهدود إلى اللحدود) مختزلًا في هذه الثنائيات مأساة الحروب التي لا تنتهي، وكأن وجهة نظر الكاتب تقول: إن الحروب المقبلة ستكون حروب إبادة جنودها الأطفال الرضع، وهو أيضًا تعبير مجازي عن بشاعة الحرب، مأخذ عن تعبير متداول منسوب لرسول الله (ص) وغير متفق على صحته، وتوظيف النص بتحريف بسيط لذلك الحديث بجمع كلمتي (المهد 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 يسترموا بالحرب لكنهم ينعمون بالمنافع ليصبحوا في ما بعد قادة لحروب قادمة، وكأن الحروب قانون قائم، وحين يفني الآباء سيتبعهم الأبناء والأحفاد وهكذا، وأنها ستختزل حياة الإنسان (من المهد إلى اللحد).

للقصاص عبد شاكر تجربة مختلفة تعول على شدة الإيجاز، وحدّة المفردات باشتباكها مع الواقع، ويتقرب 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 البنياني للسرد، بل هناك إيحاء بأحداث جارية على أرض الواقع في ظل منظومة حاكمة متسلطة على رقاب الناس، وقد توحّي 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 مستمدّة 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⁾

. 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 يجنّ الآباء من كل ذلك سوى القمع، ولم تكن الحرية التي دفع الأجداد والأباء 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 انفجار احتفلت داخل بـرّاد الموتى بـتخلصها من

الحر الشديد»⁽²³⁾

. نفسه، ص 79.

الصورة قاسية بكل ما تعنيه القسوة، ولا تخلو من تهمّم على الواقع المرير الذي مر به الإنسان العراقي خلال فورة العنف التي طالت الحياة، سخرية مريمة 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 المأمول أن تخسر عشرات الضحايا في انفجار واحد، يبقوه مجھولين في برادات الموتى لحين التعرف على جثثهم، فبأقل ما يمكن من الكلمات رسم لنا هذا النص صورة غاضبة بـمفارقة حادة صادمة تدهش المتلقّي وتكسر أفق انتظاره، فإذا كان احتفال الموتى تعبيراً مجازياً قد يفضي إلى مدلول معين، فإن سبب الاحتفال بـمدلوله

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

شعرية القصة القصيرة جداً عند حنون مجید

يتميز مجید حنون عن أقرانه بكونه لم يكتب القصة القصيرة جداً من باب التنويع في أنماط السرد، وإنما سعى لتكريسهها جنساً أساسياً في مشغله القصصي، فهو أيضاً روائي وله مجموعات قصص قصيرة، ففي الرواية له: (المنعطف) 2001، و(ملكة البيت السعيد) 2011، و(المدونة الرقمية) 2015، (موت الأم) 2007، وأما في القصة القصيرة جداً فقد صدرت له ثمانى مجموعات هي: (وردة لهذا

يتميز مجید حنون عن أقرانه
بكونه لم يكتب القصة القصيرة
جداً من باب التنويع في أنماط
السرد، وإنما سعى لتكريسهها
جنساً أساسياً في مشغله
القصصي

الفطور) 2007، و(يموتون ولا يموت) 2013، و(الخيانة العظمى) 2014، و(حجر غزة) 2014، و(السلم) 2015، و(السنونو) 2017، و(بصيرة الببل) 2018، و(صخرة عريف) 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 عزته) 2011⁽²⁴⁾، وذلك الكم في مجموعات القصص القصيرة جداً مقارنة بعدد رواياته ومجموعاته القصصية إنما يدل على اختياره القصصي لتكريسه هذا النمط بتنوعات 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

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

الفكرية والنقدية إذ «يدل مصطلح «الشعرية» كما انتقل إلينا تقليدياً أو لا 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 تتحدث مثلاً عن شعرية» فيكتور هيكتور «وثالثاً يحيل هذا المصطلح على القواعد المعيارية من قبل مدرسة أدبية معينة..»⁽²⁵⁾ وقد انطوت تجربة القاص العراقي حنون مجید في القصة القصيرة جداً(المایکروقصة) على إمكانيات الكتابة الأدبية من أسلوب برقى بحسب تعبير(سلامة موسى) و(نكتة سردية) إذ لا توجد أبنية سردية أو حبات معقدة، إلى جانب وجهة النظر التي تتسرب من طيات التهكم والسخرية والدعاية والحزن وال موقف من الحياة في أوجاعها ومسراتها، وفي تناوله لقضايا الإنسان والوجود⁽²⁶⁾. وسنعتمد في دراستنا على انتقاء بعض النصوص من مجموعات مختلفة بما يتحقق غرضنا من الإحاطة بشعرية التجربة عموماً.

احتوت مجموعة (يموتون ولا يموت) التي صدرت عن دار المأمون مرفقة بترجمة للأستاذ المتمرس د. عبد الواحد محمد سلطان، 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 ليلقى بسيجارته على الأرض، وقبل أن يغلقها دخلت. كان الدخان الخانق ما يزال يملأ فضاء السيارة فاضطررت.. 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 الربح زجاج.»⁽²⁷⁾

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

(27) نفسه، ص 15.

من دون وعي أو قصد يغادر عالمه الربح ليدخل في دهاليز الخوف والقمع، ثمة بناء سردي مكاني بين فضائين، فضاء خارجي شاسع وآخر داخلي ضيق تمثله السيارة، هواء طليق في الخارج، مقابل بقایا دخان في الداخل، والفاصل بينهما زجاج، أي أن الحبيس يرى عالمه ويتبعد امتداده لكن من دون جدوى، تماماً كمصير الإنسان في عصرنا الحالي الذي غادر عالم الطبيعة إلى عالم التكنولوجيا وبقي ينظر لحريرته من خلال مatarيسها 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 انزيحاً 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 ردًّا على القصة الأولى أو يضع مقابلاً رمزاً 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 هانة. لم تمض دقيقة واحدة حتى ردت عليه: شكرأً على التهنة الجميلة، وستكون سعادتي أكبر إن عرفت مرسليها، كل عام وانت بألف خير. لم يرد على رسالتها ليعرفها على نفسه، انما ترك لها الوقت طويلاً لكي تتنزه في عالم أرحب». ⁽²⁸⁾

(28) نفسه: ص 15.

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

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

الرقم الجديد للرجل (القرين)؟ وهل الرجل بعد ردها ساوره الشك؟ أم أراد أن يوفر لها فرصة التحرر أو الحرية في خيارات أخرى قد تناح لها؟ إذا كان الفضاء في القصة الأولى مكانياً فإن الفضاء هنا زماني بمدلول فيزيائي(ماضي: سبق له أن أرسل..، وحالي: لم تمض دقيقة واحدة..، ومستقبل: ترك لها الوقت طويلاً..) يمكن أن نسمى حياثات القصة هنا حياثات 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 لتنزه في عالم أرحب) فالوقت المقصود هو انتظارها للردد أي التعرف على المرسل، والتنزه هنا صفة مكانية أو فعل يفترض مكاناً، والعالم الأرحب تحتمل الفضائي الزماني والمكاني، وهذه هي المفارقة الدلالية التي بني عليها النص، في إنتاج لعبة سردية تدهش المتلقي وتزجه في حياثاتها.

وفي القصة التي اختيرت عنواناً للمجموعة(يموتون ولا يموت) وظف القاص بنية التكرار في ست مسروقات 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⁾

.39 (نفسه، ص

المسروقة تستريح 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 الأنفة، 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 محاناً، المسروقات هنا تختزل سيرة الحياة الباليوجية لطبقات المجتمع والتي تفضي بالضرورة إلى موت باليوجي، 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 الفكرى الخلاق، فالكاتب بالضرورة يمارس كل غرائزه أسوة ببقية البشر، لكنه يتفوق عليهم بفعلى 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 نيا م فإذا ماتوا انتبهوا»⁽³⁰⁾ فالموت عند الكاتب صحو وليس زوالاً أو نوماً أبداً، وهذا التكرار الذي يستدرج فيه النص متلقيه ثم ينحرف بذهنه إلى منعطف دلالي مغایر ومفاجئ ومدهش وغير متوقع قد أكسب النص شعرية، فلو أنها 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.

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 آلها البرد، تدرج على بلاط كالمرآة، تبحث عن القرین الذي يمشي تحتها ولم تقبض عليه.»⁽³¹⁾ المرجح أنها أنشى الصرصار، وقد غادرت بيتهما في الزوايا المظلمة لتجد نفسها في بيئة معايرة 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

30) ينظر : <https://www.dorar.net/hadith/>

31) يموتون ولا يموتون، ص 31.

صورتها (القرين) بالنسبة لها، لكنها لا تتمكن من الإمساك به، وهنا المفارقة الدلالية، إذ يتجلّى طيف السرد وصفاً (الجو قارس، تدبّ وحيدة- حال تفضي إلى صفة-أشبه بالعرجاء، بلاط عاكس، بلاط كالمرأة) وتتجّلى حديثاً يتّقلّ من الرتابة إلى السعي (تدبّ، تبحث)، ثم إلى الزوال(لم تقبض عليه)، الحكاية هنا تسرد على لسان راوٍ يبدو عليّماً، 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 يضرّب بها المثل على حرارة الجو، فمن أين جاء البرد؟ وهنا المفارقة المكانية التي تؤكّد أن المكان ليس مكاناً انتيادياً، وإنما هو مكان مكيف بأعلى درجات التكييف، فندق أو ما شابه، ويبيّن 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 بيئه مغايرة مهما كانت جميلة ومتطرفة 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 ببيئه حضارية مغايرة، أم هو أصلاً يعيش معتبراً في عالم التكنولوجيا التي عدلّت مظاهر الطبيعة من المكان إلى المناخ؟ وبهذا يكون النص حقّ إمكانية أن يكون نصاً أدبياً بما ينطوي عليه من مفارقات وثيمات بنائية وتوظيفية كرست شعريته.

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

« يفرح السلّم حينما يحس وقع أقدام متربفة جديدة ترقيه، ويسمع مثل كل مرة لفح لهفة عارمة تتضرّر في أعلى»⁽³²⁾

بلغة شاعرية رقيقة تكرس مناخاً رومانسياً، يؤنسن النص الجمامد/ المكان/ السلّم، وينحه مشاعر وحواس (يفرح، يحس، يسمع)، المكان الدال على

تنوع توظيفات حنون مجید
في صياغة قصصه. فمرة
يستنطق الحيوانات والحشرات
وأخرى يستنطق الجمامد
ويؤنسنه

فكرة الارقاء بمحمولها الرمزي الثقافي، يخرج من وظيفته الحياتية بوصفه وسيلة للصعود من طابق إلى آخر، ليصبح كائناً حياً، مشاركاً في حكاية حب مفترضة، شخصية تعطليه بأقدام متربفة لتلاقي شخصية تنتظرها بلهفة، وهذه التقنية هي قمة الاختزال، فبأقل ما يمكن من الكلمات رسم لنا الرواي مشهداً مغايراً لما هو مألف من خلال توظيف السلّم، المشهد حكاية مألفوفة، لكن المعالجة النصية التي ارتفت لمستوى الشعرية جسده من زاوية مختلفة تماماً، إذ بنيت المسرودة على انتزاعات 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 القادر، إلى سماع لفح الهفة العارمة، إي استبطان مشاعر الآخر المتضرر، وفي قصة أخرى نجد توظيفاً لرمذية اللون، في قصة(اللون الأحمر):

« اللون الأحمر أجمل الألوان في عيني، ربما لأنه الأكثر شيوعاً في ريف طفوالي، 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⁾

الراوي هنا هو المؤلف وهو البطل، لا يوجد حدث صريح

.نفسه، ص 9

مرتبط بزمان ومكان معينين، بل هناك أحداث مضمورة، بتفعيل رمزية اللون الأحمر التي تحولت من البهجة إلى الانكسار، من الحب إلى الكراهة، إذ صاغ النص بيئه ريفية مبتهجة يشكل اللون الأحمر علامتها الأبرز، فهو لون ثياب الفتيات في الأعياد ومناسبات الفرح، وهو لون الشفاه الذي تزيين به النساء، ولون شقائق النعمان التي تبشر بالربيع، واللون الطاغي على البسط والسجاد والأغطية الريفية التي تصنع محلياً وتحاكي 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 مثيولوجياً لاعتقادنا بأنها مرتبطة بقدسيّة اللون الأحمر عند السومريين، لارتباطه بلون شقائق النعمان التي امتنج 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 والسياسية لللون، بدلالة النفعية حسياً، وهو ما يسوغ حب السارد/ الراوي/ المؤلف/ البطل/ له، ثم ينقلب إلى الضد، لأنّه لون الدم الذي سال منه الكثير بسبب العنف اليومي الذي طال البلاد، وفي قراءة أخرى يمكننا أن نعدّ 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 (الدين) يوظف القاص جزءاً أو ذكرى من سيرة ذاتية، قد تكون سيرته:

«ذاب قميصي تحت قضبان المطاط، ولثلا 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 علىً إلى يوم الدين»⁽³⁴⁾

نفسه، ص 38.

هذه مسرودة تتمي 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 ومرءة 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 رد الدين لستار الذي بقي يبحث عن حمسين عاماً، وقد انطوى النص على انتزاعات 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، مثلاً هناك تقابل أخلاقي عند البطل مزدوج خارجي / داخلي بين البحث عن ستار لرد الجميل والإقرار بكون القميص سيفي ديناً إلى يوم الدين، بينما تغيب عن مسرح الأحداث شخصيات السجان والجلاد، وهو تغيب مقصود إذ لا قيمة لهم في الحياة، ولا ذكرى لهم في الوجود الجمعي.

يوظف حنون مجيد بعض الرموز الأدبية والعلمية

والدينية والأسطورية بوصفها مرجعيات ثقافية، كما في قصتي

(35) ينظر: نفسه، ص 25.

((الجاحظ) و(أمرؤ القيس))⁽³⁵⁾ إذ يزورانه في أحلامه، وقصص (يوسف)

و(سرير فرويد) و(منديل لكلكامش) وسيزيف في (صخرة عَرَبَيف)

(36) ويوظف المفارقة الساخرة (المزحة أو النكتة) كما في قصة

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

المناضل:

«قرأ المناضل إعلان» باردة لا تقاوم» بارادة لا تقاوم» ليقول لا بدَّ أن

(37) (37) السلم، ص 54. هذه إرادتنا»

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

تبعد مجموعة (صخرة عَرَيف) مختلطة 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 المعتمد في الكتابات التثوية، وقد اخترنا القصة التي اتخد منها الكاتب عنواناً رئيساً لمجموعته، والتي تتماهى مع أسطورة سيزيف بتحريف الاسم ليصبح دالاً على الإنسان العربي، وهذه أولى المفارقات اللغوية:

«يحمل عَرَيف صخرته نحو أعلى جبله / وإذ يكاد، تتهاوى من بين يديه. يعود عَرَيف إليها مواصلاً الصعود بها، / فتتهاوى كرة أخرى /.

وكما فشل في الأوليين، / يفشل في لاحقتين أو ثلاث. / يتذمر عَرَيف ويشتد غضبه وقد ألم بجسده ألم ما، / فيركن إلى الهدوء واسترداد الأنفاس / لا يعلم عَرَيف كم مضى عليه تشاغلاً أو نوماً، / عندما استيقظ ووجد صخرته أكبر حجماً وأعظم وزناً / يغادرها عَرَيف.. / يوليها ظهره، ويعود إلى نومه السعيد، / وأحلامه التي بلا حدود!»⁽³⁸⁾

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

**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**

(38) صخرة عَرَيف، ص 129.

أن لبسها حتى كبله بها، فعاقبته آلهة الأولمب بأن يقضى حياته يحمل صخرة على ظهره ويعتلي بها جبلاً وكلما بلغ القمة دحرجها وعاد ثانية لحملها والصعود بها⁽³⁹⁾، وقد وظف أليير كامو هذه الأسطورة في أحد مؤلفاته لمعالجة ظاهرة الانتحار بسبب الحياة العيشية 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 يجدتها 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 بعد المواجهة، الموت عند أليير كامو هو الحل الأمثل للتخلص من عيشية الحياة التي تشبه مسيرة سيزيف، والعربي من خلال هذا النص لم يجد حلًّا سوى النوم والعيش في عالم الأحلام، بعد عجزه عن مواجهة الواقع أو التحرر مما ينقل كاهله من أوزار التخلف والخرافة والعبودية والاستبداد، وقد انطوت هذه القصة على حدث بمرجعية أسطورية، وأسلوب لغوي اخترل الحكاية إلى أقصى حد ممكن، ووجهة نظر تنطوي على رؤية للواقع العربي المرير، وبهذا حققت شعريتها، ونجد أن اخترل الأسطورة وإسقاط مضمونها بطريقة تهكمية يتناغم إلى حد ما مع تجارب برتولد بريشت الذي اخترل جحيم دانتي ودونكيشوت والإلياذة بقصص قصيرة جداً بطابع تهكمي، والتهكم على الأغلب يكسب النصوص شعريتها لما يتوجه 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 انتياحاً تهكمياً يستدعي فكرة التغييب:

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

(39) ينظر:

[https://ar.wikipedia.org/
wiki/](https://ar.wikipedia.org/wiki/)

(40) أسطورة سيزيف، أليير كامو،
تر: أنيس ذكي حسن، ص 7.

عامين/. ثم إذا حلّ فيه رجل، لم يكن اسمه يوسف، وما كان اسم
 (41) صخرة عريف، ص 32.
 أبيه، يعقوب.. حتى!⁽⁴¹⁾

تكونت القصة من ثلاث شخصيات(البطل، والرجل الغريب،
 ويوسف الغائب) وللحدث مسرح مكاني(دكان) ومن الطبيعي أن
 يكون مكانه في سوق، وهناك زمن فiziائي يمر(ستة شهور، عام،
 عامين، ثم زمن مفتوح مضمر)، يبدأ الرواية من ذروة الحدث(ضرب
 على كتفه رجل غريب) ثم يوظف النص تقنية الحوار(سلم لي على
 يوسف) وجاء الحوار أحدياً بلا رد، لأن هناك إنكاراً للسؤال، السؤال
 الذي شكل مفتاح السرد، إذ جعل البطل يخوض رحلة المراقبة بلا
 جدوى، في يوسف إذاً شخص مغيب، وهذا التغيب يمنع المتلقي
 تأويلات واسعة، وطبعاً يتحكم زمن الحكاية بنمط التغيب، فهل
 يوسف غيب من قبل السلطة؟ قتل؟ مات؟ أعتقل؟ تم خطفه؟
 لقى حتفه في انفجار؟ هرب؟ تم تهجيشه، وكل الاحتمالات واردة،
 وإسقاط حكاية النبي يوسف على الواقع، يذهب تفكير المتلقي
 إلى قصة النبي المبنية على ثيمة التغيب من قبل أخوته، فكأن
 النص أراد القول إن يوسف صاحب الدكان غيه 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 الرواية(لم يكن اسمه يوسف، وما كان اسم أبيه، يعقوب..
 حتى!) بمعنى آخر تم الاستيلاء على ممتلكاته، بعدها هجرت أسرته
 التي يفترض أنها ترث المكان. وهذا النص في تقديربي بني بناء
 سردياً تلميحيًا 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 و蒂رة التهكم في تصاعد:

« دهشت لما رأيته يهيم باكيًّا 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 لأنخسأه، ثم مَنْ لأوروك من بعدي؟ / قلت؛ / «إغسل» يديك فأنكيدو لن يعود، وهناك منديلي؛ / كفف بـه دموعك، / والتفت إلى حماك صديقي.»⁽⁴²⁾

نفسه، ص 47. (42)

إن ملحمة كلكامش معروفة قصتها، إذ كانت ردة فعل الملك

كلكامش بعد موت خله وصاحبـه أنكيدو أن سيطر عليه الحزن فراح باقر، ص 126 (43).

يندبـه ويرثـيه، فهـام في الـبـوـادي خـوفـاً من المـوـتـ، ثم

خـاصـ في رـحـلـةـ الـبـحـثـ عـنـ الـخـلـوـدـ⁽⁴³⁾ـ،ـ لـكـنـ القـصـةـ

قـدـ نـظـرـتـ لـحـكـاـيـةـ كـلـكـامـشـ بـتـهـكـمـ وـسـخـرـيـةـ،ـ وـلـمـ

تـطـرـقـ لـثـيـمـةـ الـخـلـوـدـ،ـ وـعـلـىـ طـرـيـقـةـ بـرـيـشـتـ أـيـضـاـ

اخـتـرـلـ حـنـونـ مـجـيدـ الـمـلـحـمـةـ بـأـسـطـرـ قـلـيلـةـ وـسـخـرـ

مـنـ مـوـضـوـعـهاـ بـمـدـلـولـ وـاقـعـيـ عـنـ حـقـيـقـةـ الـحـيـاـةـ

وـالـمـوـتـ،ـ بـنـيـتـ فـرـضـيـةـ الـقـصـةـ عـلـىـ أـنـ الـبـطـلـ الـراـوـيـ يـلـقـيـ بـكـلـكـامـشـ

فـيـ شـوـارـعـ أـورـوـكـ هـائـمـاـ باـكـيـاـ،ـ وـحـينـ يـعـرـفـ السـبـبـ يـخـيرـهـ بـيـنـ الـهـبـوـطـ

خـلـفـهـ لـعـالـمـ الـمـوـتـ أوـ مـسـحـ دـمـوعـهـ وـالـعـوـدـةـ لـحـيـاتـهـ،ـ وـقـدـ وـظـفـتـ

الـقـصـةـ تـقـنـيـةـ الـحـوـارـ باـخـتـرـالـ شـدـيدـ،ـ وـكـانـ الـحـوـارـ مـبـنـيـاـ بـطـرـيـقـةـ ذـكـيـةـ،ـ

فـحـوـارـ كـلـكـامـشـ كـانـ جـدـيـاـ،ـ بـيـنـماـ جـاءـ حـوـارـ الـبـطـلـ مـفـعـمـاـ بـالـتـهـكـمـ،ـ

وـنـرـىـ أـنـهـاـ قـصـةـ حـازـتـ عـلـىـ الـعـنـاـصـرـ الـأـسـاسـيـةـ لـلـسـرـدـ(الـحـدـثـ)

الـرـئـيـسـ هوـ مـوـتـ أـنـكـيدـوـ،ـ وـالـحـدـثـ الثـانـيـ رـؤـيـةـ الـبـطـلـ /ـ الـراـوـيـ

لـلـمـلـكـ باـكـيـاـ،ـ (ـالـشـخـصـيـاتـ)ـ الـبـطـلـ /ـ الـراـوـيـ وـكـلـكـامـشـ فـضـلـاـ

أـنـكـيدـوـ الـشـخـصـيـةـ الـغـائـبـةـ،ـ (ـالـمـكـانـ)ـ تـارـيـخـيـ مـفـتـرـضـ،ـ شـوـارـعـ أـورـوـكـ

ـ(ـالـزـمـانـ)ـ زـمـنـ السـرـدـ الـحـالـيـ،ـ وـزـمـنـ الـحـكـاـيـةـ وـهـوـ أـيـضـاـ مـفـتـرـضـ وـمـقـتـرـنـاـ

ـبـالـمـكـانـ،ـ وـكـانـ الـتـقـنـيـاتـ الـأـسـاسـيـةـ الـتـيـ تـجـلـتـ الـعـمـلـيـةـ السـرـدـيـةـ مـنـ

ـخـالـلـهـ(ـالـراـوـيـ،ـ الـحـوـارـ،ـ الـوـصـفـ،ـ وـجـهـةـ الـنـظـرـ)ـ وـقـدـ تـجـلـىـ التـهـكـمـ

إن ملحمة كلكامش معروفة
قصتها، إذ كانت ردة فعل
الملك كلكامش بعد موت خله
صاحبـهـ أنـكـيدـوـ أنـ سيـطـرـ عـلـيـهـ
الـحـزـنـ فـرـاحـ يـنـدـبـهـ وـيرـثـيهـ

في الوصف كما في الحوار (التفت إليّ ودمعه يختلط بمسيل أنفه وقال) وفي الحوار نجد تهكمًا حادًا (إن كنت تريده حقًا 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 حاصرين يراد منها اللفظ العامي أو الكنية التي تشبه المثل الشعبي (إغسل إيدك) التي تطلق تهكمًا بشأن الأمر الميؤوس منه، ثم يتحول الأمر إلى مواجهة للواقع بعدم عودة الموتى، ثم بما يشبه الشفقة يناوله منديلاً ليكفف دموعه، ويطلب منه العودة إلى سابق حياته، إن اكتمال العناصر السردية

كلمة «إغسل» التي تعمد الكاتب وضعها بين حاصرين يراد منها اللفظ العامي أو الكنية التي تشبه المثل الشعبي (إغسل إيدك)

وتوظيف التقنيات ومسحة التهكم والاختزال ملحمة تعدد 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 ويفتح للمتلقي الدهشة والمتعة والمنفعة، وقد جاء النص جريئاً في تناصه بطريقة تهكمية مع ملحمة كلكامش التي ينظر لها العقل الجمعي الثقافي بقدسيّة أو تبجيلاً. والاختزال عند الكاتب حنون مجید ليس مجرد اتباع لسمات جنس أدبي وإنما هو رؤية و موقف وفلسفة، وقد عبر عن ذلك في إحدى قصصه القصيرة جداً من مجموعة (الخيانة العظمى) بعنوان (سؤال القاص):

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

« سألوا قاص القصة القصيرة جداً عن الفرق بين قصته والقصة القصيرة والرواية مثلاً فأجاب؛ الفرق أننا 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 تعدد أنماطه وأساليبه وأجناسه، وهدف السرد هو واحد لكن الوصول إليه يختلف من جنس إلى آخر،

(44) الخيانة العظمى، حنون مجید، ص 10.

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

لم يتخال الكاتب عن ثيمة الموت وسؤاله الأزلية، ففي قصة (الخيانة العظمى) التي اتخذها عنواناً لمجموعته نجد بعد آخر للموت:

« كنت كأني 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) 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 تعارفاً توأً، 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 و فعل الموت، وقد عدّ البطل من منطلق إنساني ووجداني موت صديقه قبله (خيانة عظمى) كما أشار العنوان، وهنا تكمن المفارقة، شخص يريد تعطيل الموت أو التحكم بتوقياته من منطلق وجداني عاطفي وجودي 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 سنًا متقدمة، كم فيها من الأحداث والحوارات وكم واجها صعب الحياة، كم اختلفا، كم ضحكا أو غنوا أو بكيا أو عانوا، ولم يتوقف النص إلا عند الذروة، وهي موت الصديق، فكم من العناصر جعلت من هذه

القصة عملاً أدبياً؟

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

«نظر الرجل المسن إلى صورته في المرأة فغرق في الضحك، ثم لما نظر إلى صورته القديمة المعلقة على الجدار كاد يجن.»⁽⁴⁶⁾

ما الذي يجعل الإنسان يغرق في الضحك؟ لا بد من مفارقة، ما الذي يراه رجل مسن في صورته على المرأة؟ تتوقع أن يرى بقايا شعر أبيض يحيط بصلة تحت قمة رأسه، فما أدرد، تجاعيد تملأ الوجه، تغضبات، حالات سود تحيط بالعينين اللتين بالكاد تبصران، وربما نظرة طيبة بزجاج سميك، وجهها شاحباً هزيلًا... إلخ... وعادة الإنسان يعتاد صورته، لأن التغيرات التي تحدث تأتي تدريجياً من دون أن يشعر، والبطل هنا يبدو مرحًا 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 عاماً 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 المرأة، وهنا اختزلت هذه القصة حياة كاملة، أو سيرة رجل، بإمكان القارئ أن يفترضها أو يتخيلها.

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

لم تبتعد قصص حنون مجید 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 متربة بقناعة عالية وزهد كريم، / وتقول بعد أن يضرّج
خديها دم خفيف: / لا فطور لدينا هذا الصباح سوى الخبز والشاي... /

يتنتقل 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 مجید، ص 157.

النص حركي لاحتواهها على (12) اثنى 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 مغایراً للتخفيف من وطأة المأساة، ويشير المكان إلى ملمح طبقي، حيث الحديقة التي تشير إلى سعة الدار والمستوى المعيشي الظبيقي للعائلة قبل الحصار، وبحسب ثقافة الطعام عند العراقيين تعد الحالة انعداماً لرغد العيش وحرماناً من مستلزمات الحياة، يبدأ النص بإطالة الزوجة على زوجها، مع وقفة وصفية عن ترف القناعة والصبر والتحمل والزهد، ثم الحوار مع وقفة وصفية كنایة الخجل، ثم يتنتقل المشهد إلى الزوج الذي يحاول مداراة خجل الزوجة بفعل مجازي تعيرى 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، وتکاد تكون عناصر السرد متكاملة هنا (الحدث والزمان والمكان والشخصيات) ووظف النص تقنيات السرد من راوٍ ووقفة للوصف مع هيمنة الحوار، ولم يخلُ من وجة نظر الكاتب التي بدت واضحة، وقد عمد النص إلى تسلط الضوء على الشخصيتين الرئيسيتين (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 مجید امتلكت خصائص عديدة

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

للتفرد من خلال التوظيفات السردية، سواء في بناء قصصه أم في صياغة لغتها، أو في توظيفاته المتنوعة بين الواقعية والمتخيل، واليومي والأسطوري، كما تنوّعت مضامينه ومعالجاته، وكان تجريبياً لا يرتكن لنمط معين، مكرساً تجربته في القصة القصيرة جداً للخروج على الأنماط السردية المألوفة.

الخاتمة

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

1. إن الشعرية ليست وفقاً على الشعر كما ذهب جان كوهين وباكوبسن، وليس وفقاً على الرواية كما ذهب تودوروف، كما هي ليست وفقاً على القصة القصيرة، بل إن تجلياتها من خلال الإيجاز والتكييف والانزياحات الدلالية بدت أكثر وضوحاً 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 بديايتها، وتمثل منصات التواصل الاجتماعي اليوم (السوشل ميديا) داعماً لما وفرته الصحافة للقصة القصيرة جداً.

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

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

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

6. وظف القاص حنون مجید 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 لتنطيط جميع نتاجات حنون مجید 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 المتلقين بطريقة برقية تناسب طبيعة عصرنا وسياقات التواصل الأدبي والفنية.

مصادر البحث

1. اتجاهات الشعرية الحديثة/الأصول والمقولات، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 2004.
2. أسطورة سيزيف، أليير كامو، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، بلا س.ط.
3. أقنة، عبد شاكر، مركز أفكار للثقافة والفنون، بغداد-العراق، 2013.
4. آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، 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. تخيلات مضغوطه/ مختارات لأبرز كتاب الميكروقصة، إعداد

- وترجمة وتقديم: عبد السلام بنخدة، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2021.
8. حتى وإن مت، الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الأمير جرص، دار الفيل، القدس- فلسطين، 2017.
9. حينما تمضي حراً، شعر حر، عبد الزهرة زكي، دار ميزوبوتاميا/الرسوم، بغداد-العراق، 2015.
10. خنافس مضيئة ، هايكيو، سامح درويش، منشورات الموكب الأدبي، المغرب، 2015.
11. الخيانة العظمى/ قصص قصيرة جداً، حنون مجید، دار الجواهري، بغداد-العراق، 2014.
12. السلم، قصص قصيرة جداً، حنون مجید، ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد-العراق، 2015.
13. صخرة عرييف/ قصص قصيرة جداً، حنون مجید، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد-العراق، 2021.
14. عائلة الحرب، أقصاص، صلاح زنكنه، دار ميزوبوتاميا، بغداد-العراق، 2009.
15. قفأ نبك، عبد الكريم كاصد، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق-سوريا، 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، تزييفطان تودوروف، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، 2016.
19. نظرية الأدب، تيري إيلغلوون، تر: ثائر الديب، دار المدى، بغداد، ط2، 2016.
20. وردة لهذا الفطور/ قصص قصيرة جداً، حنون مجید، 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.
- الموقع الإلكترونية

1-<https://www.dorar.net/hadith/>

2-<https://ar.wikipedia.org/wiki/>