اللغة والأدب–مجلة علمية محكّمة
ISSN: 1111–1143 EISSN: 2602–5202
العدد:36؛ المجلد:.21؛ الشهر12/السنة:2025

Language and Literature
A peer-reviewed Scientific journal
Issued by
the Departement of Arabic Language
and Literature

I.S.S.N: 1111–1143
E.I.S.S.N: 2602–5205

اللغة والأدب
مجلة علمية محكّمة
يصدرها
قسم اللغة العربية
وآدابها

التشكيل القصصي في قصص (حامل المظلّة) للؤي حمزة عباس

THE ANECDOTAL FORMATION IN THE UMBRELLA BEARER

أ . د. شيماء خيري فاهم Dr.Shaymaa Kheyri Fahem

جامعـــة القادسيـة,العراق كليـــــة التربيـــة قسم اللغة العربية Al-Qadisiyah University, College of education, department of arabic language

Shymaa.fahim@qu.edu.iq

المؤلف المرسل(باللغتين): الاسم الكامل:	الإيميل:
. د. شيماء خيري فاهم Dr.Shaymaa Kheyri Fahem	Shymaa.fahim@qu.edu.iq
تاريخ الاستلام:	تاريخ القبول:

ISSN: 1111–1143 EISSN: 2602–5202
العدد:36؛ المجلد:.21؛ الشهر12/السنة:2025

ملخّص:

تسعى هذه القراءة للكشف عن تقنيات التشكيل القصصي في المجموعة القصصية (حامل المظلّة) للكاتب البصري لؤي حمزة عباس التي تحمل تجربة ثرية وعميقة يتلاقح فيها الواقع والخيّال ليشكّلا سرداً مائزاً مفارقاً في قراءة الواقع ورسم حدوده.

شغلت فكرةُ الموت وضياع الحقيقة المجموعة بأكملها، وهذا يؤكّد رؤيته الفلسفية لذلك الوجود الهجين الذي يعانيه الإنسان في هذا الزمن الغائم؛ لذلك كان السرد صوتاً هاتفاً عمل على إثارة الكاتب ليعيد تلك الأفكار من خلال لغة السرد المحكمة التي تحاول ردم الهوة بين الأرواح الضائعة والواقع القاسي . وقد قامت المجموعة القصصية على تقنيات تشكيلية تجسّدت في عنواناتها التي شكّلت مفارقات سردية حثّت القارئ على القراءة أولاً، والبحث عن سر التوظيف والتأويل ثانياً . ولم يقف القاص على بنية شكلية واحدة في سرد تلك القصص بل نوّع بين الذاتية والموضوعية .

الكلمات المفتاحية: .التشكيل ، العتبات ، حامل المظلة

Abstract:

This is a reading on the techniques of the anecdotal formation in a collection of stories entitled The Umbrella Bearer by Louay Hamza Abbas. This collection reflects a rich and deep experience in which reality and imagination are intertwined to produce a unique reading in the portrayal of reality and defining its borders. The concepts of death and the loss of the truth predominates this collection. This reflects the author's philosophical vision of a hybrid existence in which man suffers from bewildered times. Therefore, the narration vocalizes a kind of voice that assists the author to retain those concepts through a powerful narrative language. Such a language bridges the gap between misplaced souls and harsh reality. The Umbrella Bearer is based on formative techniques, manifested in its titles which formed narrative paradoxes that urged the reader to read first and search for the secret of manipulation and interpretation second. The author does not use only one typical structure in narrating these stories, but rather he varies in his structure between subjectivity and objectivity. The stories are structured around a number of pictorial and scenic framework, characterized by brevity and condensation relevant to the genre of the short story that is based on a narrative paradox. Additionally, the cultural background plays a significant role in shaping these stories. Louay Hamza Abbas endows his narrative texts with poetic paradoxes and deep semantic implications. Accordingly, this paper attempts to read these narrative

techniques according to their presence in The Umbrella Bearer to divulge the aesthetics of the narrative structure and its artistry

Keywords: formation, anecdotal, umbrella, bearer

ملخّص:

تسعى هذه القراءة للكشف عن تقنيات التشكيل القصصي في المجموعة القصصية (حامل المظلّة) للكاتب البصري لؤي حمزة عباس التي تحمل تجربة ثرية وعميقة يتلاقح فيها الواقع والخيّال ليشكّلا سرداً مائزاً مفارقاً في قراءة الواقع ورسم حدوده.

شغلت فكرةُ الموت وضياع الحقيقة المجموعة بأكملها، وهذا يؤكّد رؤيته الفلسفية لذلك الوجود الهجين الذي يعانيه الإنسان في هذا الزمن الغائم؛ لذلك كان السرد صوتاً هاتفاً عمل على إثارة الكاتب ليعيد تلك الأفكار من خلال لغة السرد المحكمة التي تحاول ردم الهوة بين الأرواح الضائعة والواقع القاسي .

وقد قامت المجموعة القصصية على تقنيات تشكيلية تجسّدت في عنواناتها التي شكّلت مفارقات سردية حثّت القارئ على القراءة أولاً، والبحث عن سر التوظيف والتأويل ثانياً .

ولم يقف القاص على بنية شكلية واحدة في سرد تلك القصص بل نوّع بين الذاتية والموضوعية .

واعتمدت قصص المجموعة كلّها على التشكيل الصوري المشهدي، ولا يخفى ما في هذا التشكيل من إيجاز وتكثيف يتناسب مع القصة القصيرة القائمة على مفارقة سردية.

وقد كان للمرجعيات الثقافية فعلاً واضحاً في تشكيل قسم من هذه القصص، واستطاع القاص بذكائه أن يجعل منها مفارقات شعرية أثرت نصّه الحكائي بأبعاد دلالية عميقة .

وسيحاول هذا البحث قراءة تلك التقنيات التشكيلية بحسب وجودها في قصص المجموعة للكشف عن جمالية التشكيل السردي وفنيّاته .

مُدخل:

يسعى التشكيل إلى توضيح التقنيات النّصية في النّص السردي، ولكل جنس تقنيات خاصة به نابعة من ضروراته الفنية وخصوصيته النّوعية الإجناسية.

فالتشكيل هو مصطلح "فوق نصي أو ما بعد نصي أي إنّه يمثّل النّص في حالة تشعبه الفنّي وامتلائه الجمالي وارتوائه السيميائي الغائرة في فضاء القراءة والمتفتحة بين يدي التداول"[1]. ويختلف التشكيل باختلاف الجنس الذي يرتبط به فالتشكيل الرّوائي يختلف عن التشكيل السير ذاتي وعن التشكيل الشعري وعن التشكيل القصصي ... إلخ لأنّه مفهوم يأخذ من خصوصية الجنس الذي يقترن به[2]، فضلاً عن ذلك فهو يمتلك مرونة عالية تسمح للكاتب أن يضيف إلى نصّه عناصر غير لغوية لزيادة وظيفة اللغة ودعمها فنياً وجمالياً[3]، وبما أنّ القصة القصيرة تقوم على التجارب الذاتية التي تمر بالكاتب ويحاول تخليدها بصورة كتابية، هذا ما جسّده الميثاق السردي الذي أكّده القاص في مقدمة مجموعته إذ يقول: "كان الموت بالنّسبة لنا نحن جيل الحروب العراقية، يقول الحكّاء وجه الحياة القريب وباباً واسعاً من أبوابها المبهمة وربما منحتنا القصة القصيرة بالتقاطاتها العابرة فرصة لتركيز أقوالنا في لحظة خاطفة هي لحظة الوجود العميقة دقيقة الرّصد، موحشة التفاصيل، اللحظة التي تختزل التجربة في التقاطة وتضيء في التقاطتها كوامن الشعور وهي تسعى لحكاية العالم على نحو يليق بأحلامنا"[4]. فقصص المجموعة ترتبط بالواقع ارتباطاً عميقاً في الوقت ذاته تعلن صلتها العميقة بالخيال عندما نسجها القاص

بطريقة تليق بأحلامه، فالاتكاء على ثنائية الواقع والحلم هو الذي يمنح القصة القصيرة جماليتها وأحياناً يسمح لها بتحوّل مفاجئ أو بتقديم روايتين مختلفتين للحدث نفسه[5]، فجسد صورة الموت بطرائق مختلفة أكد من خلالها حتمية هذا المصير وواقعيته في بلد لم يحظَ بالسلام والحياة فيه منكسرة لا يمكن إصلاحها، فهو بلد الحروب والحصار والموت والخراب معتمداً في ذلك على تقنيات التشكيل القصصي التي "تراعي التكثيف والجو الخاص وضربة النّهاية وتراعي التركيز والاقتصاد في الكلمات"[6].

فمثّلت هذه المجموعة القصصية بعنواناتها المختلفة تجارب مرّت بالكاتب فأعاد سردها على وفق رؤياه الخاصة للواقع المظلم المخيف المجهول الهوية

المبحث الأول:

التشكيل العتباتي

يمثّل العنوان العتبة الأولى التي يقف عندها القارئ و"لهذا تتطلب هذه العتبة الخطيرة كلّ ما من شأنه أن يُقنع المتلقي بالدخول إلى النّص، ونظراً لهذه الاستراتيجية تتظافر وظائف العنوان وتتكاثر ويمتاز بخصائص فارقة عن نصّه"[7]. إذ يشكّل نظاماً إشارياً له أبعاد دلالية ورمزية تحفّز القارئ على تتبع دلالاته وفك شفراته[8]، ويشكّل العنوان في القصة القصيرة جداً علامة إشهارية تحريضية قابلة للقراءة والتأويل ولهذا يعمل القاص على اختياره بدقة لأنّه يشكّل نصاً مكثفاً مختزلاً محفّزاً للقراءة والتأويل.

انتقى القاص عنوان إحدى قصصه ليكون عنواناً مركزياً لمجموعته القصصية لما في هذا العنوان من حمولة معرفية شكّلت عمقاً دلالياً ف (حامل المظلّة) هو تشكيل إخباري اسمي فيه دلالة على الاستقرار والاستمرار في ملازمة تلك المظلّة وعدم مفارقتها بوصفها مصدراً لرزقه وهي دلالياً تحيل إلى بعد تاريخي بعيد يشير إلى عبودية الإنسان في زمن الديمقراطية والتحرر، فعبودية اليوم لا تختلف عن عبودية الماضي إلّا في إطارها الخارجي .

إنّ استدعاء المبدع / القاص عنوان إحدى القصص ليكون عنواناً لمجموعته كان بقصدية منه ليعطي للقارئ إضاءة تساعده على فكّ شفرات نصه القصصي وبهذا جسّد العنوان تعالقاً مع الداخل القصصي كلّه فغياب الحرية بصورها المختلفة شكّل ثيمة لأكثر قصص المجموعة وهذه هي الومضة الدلالية الموحى بها .

فالعنوان العام يتعاضد تعاضداً متماهياً مع قصص المجموعة كاشفاً عن النّسق الإيدلوجي الذي يوحدها لأنّه "مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة جمل) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود"[9]. وهذا ما اشتغل عليه عنوان المجموعة القصصية فاستمرارية الحمل تتضمّن ملازمة الهمّ والفقد للإنسان العراقي الذي لازمته الحروب والقتل والأمراض بفعل السلطة التي حاولت في الماضي استهلاكه واستعباده في حروب دموية أفقدته فيها حريته وأمانه ثمّ جاءت مدة الحصار التي أعدمته مادياً وفكرياً لتتوّج بمرحلة (الاحتلال / السقوط) التي قضت على ما تبقى وفعّلت الطبقية فازدادت الأمراض الاجتماعية التي عملت على تآكل البلد أخلاقياً وعلمياً ودينياً فكثرت الأقنعة وتعدد الادعاء وضاعت الهوية، وأصبحنا نعيش بأنصاف الحقائق كما يقول القاص .

وقد عُزز العنوان بعينة ثانية تبيّن للمتلقي النّوع الإجناسي فكانت (قصص وحكايات) وهذا يبين حرص المبدع على تحقيق التواصل مع المتلقي أولاً واحتفاءه بالجنس القصصي القصير لما يحمل من فلسفة متماهية في التاريخ والزمان والمكان[10].

إنّ ترشيح عنوان إحدى القصص ليكون عنواناً مركزياً للمجموعة القصصية كلّها يحيل إلى دلالة عميقة أسهمت في هذا الترشيح وتشظّت لتشمل السرد القصصي كلّه.

فالقصص تنفتح على قراءة الواقع ورسم حدوده على وفق التجارب التي عاشها القاص في بلدٍ عانى الحروب وتكبّد الموت وافتقد السلام وضيّع الحقيقة وحمل الألم، فلم يبقَ له إلّا القلق والخوف والحيرة وهذا ما جسّده مصمم الغلاف (صدام الجميلي) فكانت صورة الغلاف رمادية اللون مع صورة لرجل مقطوع الرأس يحمل مظلّة مغلقة مسدولة على الأرض بين كفين متشابكين وكانت الصورة من الخلف وكأنّها ترصد معاني الفقد والضياع وانهمام الإنسان بتفكير عميق ولكنّه من دون جدوى فضلاً عن مستطيل أحمر اللون كتب فيه عنوان المجموعة، فألوان الغلاف تشكّلت من ثلاثة ألوان رئيسة: الأسود (بدلة الرجل ولون المظلّة)، والرمادي بتدرجاته الذي شكّل خلفية اللوحة، والأحمر الذي شكّل علامة فارقة. أمّا اللون الثانوي فكان الأبيض وهو لون كتابه اسم المجموعة ونوعها الإجناسي، فاللوحة تشير إلى أجواء ملؤها السوداوية والتشاؤم والحيرة والقلق وغياب الحلول النّاجعة لحل تلك الأزمة؛ لأنّ الرأس مفقود وبالتالي تسجل غياب العقل المفكّر القادر على الوصول إلى السلام والاستقرار، وهذا يتوافق مع دلالة القصص الواردة في المجموعة .

وضمّت المجموعة القصصية (27) قصّة اختلفت صياغة العنوان فيها، وتعددت أشكالها، وتوزّعت على النّحو الآتي:

1. عنونة الجملية الاسمية: إذ حققت النّسبة الأعلى في قصص المجموعة إذ كانت استجابة لرؤيا القاص التي أراد تأكيدها بدءاً من العنوان بوصفه دالاً للتأثير والإغراء.

ففي قصة (أنت لست سمكة) يجمع العنوان بين دال الخطاب والنّفي، فشكّل انزياحاً دلالياً واحتقب معاني مكثفة لا يمكن كشفها إلّا بقراءة القصة وبيان مفارقتها السردية، إذ إنّ القاص اعتمد فيها على التضمين السردي لحكاية صينية تتحدث عن تمازج الأرواح وانتقال الإنسان إلى أي صورة يريد، فاختيار صورة السمكة الفضية السابحة في الماء يحقق نوعاً من المرح والمسرة في نفس السارد والسامع لكن مفارقة الحكاية العراقية في تحوّل الإنسان فيها إلى حفنة تراب أو قطار جرحى أو طائراً محلقاً ينظر إلى النيران، فاستمرارية العبث والموت المجاني الذي اختزله العنوان في الخطاب والنفي بيّنه السرد وفصل القول فيه.

وفي قصة (حكاية فاطمة) عنوان يشتغل على فاعلية الاسم وإنّ تصدّر الاسم بجنس (حكاية) يشير ضمناً إلى غرائبية السرد الآتي لأنّ السرد الحكائي دائماً ما ينزاح من الواقعي إلى المتخيّل وهذا ما يكتشفه قارئ القصة.

وفي قصة (كل منا حكاية عابرة) يحمل العنوان الذات والآخر ضمن نسيج تركيبي يؤكّد فقدان الخلود، فما الحياة إلّا حكاية عابرة. وتتضح ثيمة العنوان في متن القصة إذ يقول: "ينمو بداخله إحساس يختصر معه كل أسرة بحكاية واحدة، إنّها حكايتها التي لن يكون لها حضور أو مشاركة في حياة الشارع من دونها فليس كل منّا في النّهاية سوى حكاية قصيرة عابرة"[(11)]. وبهذا تكون الحكاية وحدها قادرة على استيعاب تفاصيل الحياة وإعادة سردها كلما جاء الوقت المناسب لذلك .

وفي قصة (حكاية عوّاد) كان العنوان مفتاح السرد في القصة كلها؛ إذ إنّ (عوّاد) هو الشخصية المحورية فيها، فهو عامل السينما الذي كان يحتفظ بالصور والملصقات في غرفته الخاصة ويمنعها عن السائلين حتى بعد انتهاء العرض، ولكنّ المفارقة كانت في نهايتها عندما وُجد مطعوناً، وغص الشاعر بتلك الصور المقطعة .

وفي قصة (ثلاثة تخطيطات حول الزمن) ليردفها بعنوانات فرعية (القرية، العلامة، العراء) فالعنوان يجمع بين الزمان والمكان؛ إذ إنّ العنوان الرئيس يشير إلى تخطيط محدد محسوب بدقة إلّا أنّ المفارقة السردية تتجسد في المتن القصصي الذي تألّف من ثلاث رحلات

(القرية، العلامة، المدينة) فالارتحال لم يكن نافعاً؛ لأنّ الموت والعتمة واللأين ترتبط بالإنسان أينما حل، ففي القرية توقف الزمن ورحلة السفينة ظلت في إبحار مستمر من دون أن تصل إلى بر الأمان والسير في العراء كان مصحوباً برائحة الموت التي ظلت ترافق الخيول وراكبيها، وهذا يؤشر غياب الاستقرار والأمان، ويعبر عن لغة الفقد بأعلى مستوياتها برؤى فلسفية عميقة فلا المكان المعمور يُشعرهم بالأمان ولا البحر ولا الصحراء .

وفي قصة (رجل وببغاوان) فالعطف في العنوان يشير إلى ترابط قوي بين الدالين، وهذا ما أكّده المتن القصصي الذي قدم عرضاً قام به الرجل مع ببغاويه، وقد شكّل العنوان ثيمة سردية في المتن القصصي ذكرت مرات عدّة .

ومع العنوان الأخير (الرجل الذي قُتل) فدال الرجل واقع بين مبتدأ محذوف والاسم الموصول وجملته التي لا محل لها من الإعراب فهذا التركيب الاسمي يكثّف المعنى الذي أراده القاص في متنه السردي، ونهاية الأشياء كلّها الموت سواء أكانت أحلاماً ضائعة أم مرضاً مزمناً أم قلقاً مؤرّقاً.

2. عنونة التضايف: وهي العنونة التي شغلت المرتبة الثانية من بين الأنواع الأخرى وهي (حامل المظلّة)[12]، و(وقت التسلية) العنوان هنا متداول ومألوف إلّا أنّ المفارقة تكمن في المتن القصصيي الذي يُظهر حدث التسلية بطريقة مفارقة للمألوف .

ويتجلى في عنوان (تاريخ المدن) البعد الزماني والمكاني الذي يكشفه المتن القصصي فالتاريخ يشير إلى زمن سابقٍ للحظة القص و(المدن) لم تحدد بمكان معين إلّا أنّ القصة كشفت المكان بدقة؛ إذ يروي فيها حكاية إعدام مؤلمة لكنّها لا تنتهي بإيقاف سلسلة الموت؛ لأنّها "ستعيشها كل يوم في ساعات الفجر الأولى كما لو كانت تنفذ من جديد"[13].

وفي (عودة القناصين إلى منازلهم) يحتقب العنوان سرداً كثيفاً ويؤشّر رؤى خاصة لا يمكن حل لغزها إلّا بعد إتمام القراءة.

وفي العنوان الأخير (تعديل الخطط) أراد القاص تعويم الدلالة لتكون محفّزاً لقراءة القصة وكشف ثيماتها السردية .

3. عنونة الجملية الفعلية: وقد تكرر هذا النّوع من العنونة أربع مرات، وهذا النّوع يحقق نوعاً من الحركة والاستمرار وهذا "يضاعف من قيمته ومن قابلية الحراك السردي الدلالي فيه"[14]. وتستوقفنا أول عنونة فعلية (ما تشاء من الكلمات) إذ ينبني على دالين الاسم الموصول والجملة الفعلية، وهذا منحه زخماً دلالياً لما تضمّنه من إبهام وانفتاح على الجملة التي تليه فضلاً عن المعنى المضمر في (تشاء من الكلمات) الذي يكتنز بالبوح السردي المتجدد وهذا ما كشفه متن القصة .

وفي عنونة أخرى نجد (ينتقل في الليل). إنّ تحديد البنية الفعلية بفضاء زماني محدد (الليل) يشير إلى طبيعة الشخصية التي تتحرك في متن القصة تحرّكاً خيالياً فالمفارقة السردية تكمن في الثبات المكاني والتحرّك الخيالي استجابة لنداء الاستغاثة.

وفي قصة أخرى يطالعنا عنوان (يغيب الزمان) فصياغة العنوان تحمل تكثيفاً دلالياً لا يمكن فك شفراته إلّا بالرّجوع إلى المتن القصصي الذي يؤشر الاختلاف الزماني والمكاني بين الماضي والحاضر، فالحاضر زمن بائس لا يأكل من يده يعتمد على الآخر في سد حاجاته فأي تغيير ينتظر الإنسان وهو لا يمتلك أبسط مقومات الحياة.

وفي قصة أخرى يرتسم العنوان الآتي: (لا يطير ولا يغرد) إذ يشكّل

لغزاً يُحل من خلال قراءة القصة؛ لذا كان ثيمة أساسية في البناء السردي عمد إلى تكرارها في النّص (4) مرات، وقد نلمح معنًى مضمراً أراد القاص تأكيده يتجلى في الخوف وانعدام الحرية وتكميم الأفواه حتى في مسألة القراءة وإرسال الكتب .

4. العنونة الصورية: وقد شغلت (4) قصص من المجموعة، وهي تناظر الجملة الاسمية على الصعيد النّحوي، ولكنّها تنفتح على رؤية تصويرية تسعى إلى الوصف والتحديد وتسليط الضوء على المصوّر ودعمه بحساسية ديكورية[15].

من العنوانات الصورية (أعمى بروغل) وهذا العنوان مستوحى من لوحة الفنان الهولندي (بروغل) والتي عنوانها (أعمى يقود أعمى)[16]، فالإحالة الصورية في عتبة العنوان تنفتح على خزين سردي مكثّف تكشفه متابعة القصة إلى النّهاية، فهي تحمل رؤية فلسفية عميقة تتضح من خلال المفارقة بين الواقع والخيال.

وفي قصة (من مكان بعيد) يبدو التصوير بعيداً يتجلى فيه الغياب، وهذا ما أراده الكاتب لينسجم مع مضمون القصة الذي يشير إلى الغياب الأبدي (الموت).

وفي قصة (لقطة قريبة لعين الغزال) يبدو التصوير قريباً جداً يتجلى فيه الحضور لا سيما بعد إسناده لعين الغزال التي شكّلت حضوراً رمزياً في السرد القصصي، فكانت تلك اللقطات معادلاً موضوعياً لمشاعر تؤرّق القاص وتوقض مضجعه .

وفي قصة (سناجب رمادية، دببة عسلية اللون) يتشكل العنوان من صورتين ملونتين يحيلان إلى دمى مرصوفة على رفوف تمتد الأيدي لشرائها أو إعادة ترتيبها لذلك فهي تزيد وتنقص بحسب حركة البيع وإعادة الترتيب[17]، وكذلك الإنسان بحسب مضمون القصة فإنّه خاضع لإعادة الترتيب بحسب نظام السلطة الأقوى فقد اقتلعت الشخصية المحورية من بنيتها نزولاً لرغبة الأقوى .

5. العنونة المفردة المعرفة: وقد تكررت هذه الصيغة (3) مرات في المجموعة، وتشكّل ثيمة تواصلية مع المتلقي.

ففي قصة (النّزيل) يمثّل العنوان دالاً مباشراً يحمل في طياته رؤيا المكان الذي تقيم فيه الشخصية، وإنّ هذه الإقامة تحمل في طياتها توتراً ملحوظاً بين البقاء والرحيل؛ بما يحفل به هذا المكان من عدم ألفة وقلق وخوف أكّدته الشخصية أثناء سردها لأحداث القصة فالرحيل يمثّل هاجساً متماهياً مع عنوان القصة .

وتشكّل قصة (السكين) ثيمة سردية اتكأت عليها القصة وبدلالات متغايرة فالسكين في المقطع السردي الأول كانت إحدى أدوات القصّاب، وفي المقطع السردي الثاني كانت من أدوات الكشافة، وفي المقطع الأخير كانت وسيلة قتل بشعة وفاتحة لمهرجان القتل في المدينة، فالسكين كان حافزاً لاستعادة القص الذاكراتي بألوانه المختلفة.

وفي قصة (الدمية) ينفتح العنوان على سرد قصصي يجسّد غربة الزمن الحاضر والشوق إلى الماضي والحنين إلى ذكريات الطفولة والإصرار على استعادة حكاياتها التي تتماهى مع واقع مؤلم، فالدمية المدفونة في النّهار والمفقودة في الليل تجسّد وأد الطفولة وقتل أحلامهم وبكاءهم غير المقطوع في بلد التحولات الكبيرة بين جائع ومريض وآخر يتيم وآخر بلا مأوى، هكذا تدفن أحلامهم ويودعون طفولتهم تحت التراب، فالذكريات مؤلمة مثلها مثل الغربة .

6. العنونة الوصفية المنكرة: وهذه الصيغة وردت مرتين فقط؛ لأنّها

"ذات طبيعة نوعية ودقيقة في تشكيلها العتباتي"[18].

ففي قصة (حيل صغيرة) لم يكتفِ القاص بالعنوان الرئيس؛ لذا عمد إلى تقسيمه على مشهدين وسم الأول (ساعات سويسرية وخياطات سمراوات) ليكون سرداً ذاتياً يحمل في طياته حديث السارد (المؤلف / الشخصية) عن أحد أعمامه، فكان المشهد سرداً استعادياً لأحداث ماضية جمعت بين رؤيا الذات ورؤيا الآخر.

ورسم المشهد الثاني بـ (جندي القوة البحرية) وهو لا يختلف عن سابقه باعتماده على السرد الاسترجاعي الذاتي.

وفي القصة الثانية التي وُسمت بـ (مصباح صغير) اتبع الطريقة السابقة نفسها في تقسيمها على مشهدين، الأول: (الحديقة القديمة)، والثاني: (سمع الصوت)، وكأنّه لا يثق بالعنوان الرئيس الذي يجمع المشهدين؛ لذا أردفه بعنوانَين أكثر وضوحاً ليحقق تصالحاً مع المتلقي الذي يحاول أن يصل إلى فهم تلك المفارقات السردية وتأويلها، وربطها بالمتن القصصي القائم على جدلية الماضي والحاضر والقديم والجديد وما يقع بينهما من اتصال وانفصال .

فالعنوانات بصيغِها المختلفة شكّلت دوالاً لدلالات منسجمة مع متنها القصصي أو مفارقة له، وفي هذا تأكيد على أنّ العنوان لا يعطي الدلالة كلّها إلّا بالرجوع إلى متنه القصصي لتكتمل دائرة القراءة أولاً وتصح عملية التأويل ثانياً.

المبحث الثاني:

أنواع التشكيل القصصي

1. التشكيل المشهدي:

شغل التشكيل المشهدي في (قصص حامل المظلّة) مكاناً واسعاً معتمداً على "تقنية من تقنيات الإخراج المسرحي فالقصة تتألف من عدد من المشاهد المنفصلة إذ يمكن أن يعد كل منها وحدة قصصية متكاملة لكنّها جميعاً ترتبط بخيط رئيس قد يكون الشخصية أو الحدث، ومن ناحية الإخراج الطباعي، فإنّ المشاهد قد تكون منفصلة عن بعضها بفواصل واضحة"[19].

وعمل لؤي حمزة على منح المشاهد عنوانات كما في قصة (ثلاث تخطيطات للزمن) فكان عنوان المشهد الأول (القرية)، وقد افتتحه باستهلال وصفي لرحلة طويلة على خيول أصابها التعب والإجهاد من صعوبة الطريق المقطوع حتى وصلوا إلى القرية، ثمّ ينتقل السارد الذاتي إلى مشهد القرية الذي يشحنه بمد غرائبي وكأنّه يمهد لنوع من الغرائبية القصصية التي سيقف عندها فيما بعد فيقول: "رحلة طويلة شاقة لم نصدق أن بإمكانها أن تنتهي لكن القرية أمامنا الآن بيوتها المتفرقة على السفح بهياكلها الخشب تمنح من يراها انطباعاً بأنّها بُنيت على عجل كما لو كانت مساكن عمال مناجم أو قاطعي أحجار لكن الطيور الكثيرة حولها تبدد مثل ذلك الانطباع ديوك بأعراف غبية حمراء وطواويس كسولة وببغاوات تحوّل السفح إلى غابة وتحوّل الغابة إلى فكرة أولية عن العالم"[20]. فالوصف الذي قدمه السارد للقرية يبين أنّها مختلفة عن غيرها من القرى ليجعل المتلقي قادراً على استيعاب الأحداث الآتية ثمّ ينتقل لحفلة الاستقبال من

قبل صِبية يصفهم بـ "حفاة راكضين، قصيري الأطراف واسعي الجباه يتقافزون من حولنا ويهتفون بكلمات غير مفهومة"[21]. فالوصف يؤكّد الغربة والدهشة في الوقت نفسه فلا أوصافهم مألوفة ولا لغتهم مفهومة.

بعدها ينتقل السارد إلى سيد القرية ليقول: "أمام منزل سيد القرية اقترب منّي وهو يمسك ألجمة الخيول وقال بصوت خفيض كل طريق ينتهي بقرية أو غابة أو نهر سوى طريق الزمان إنّه لا ينتهي إلّا ليبدأ من جديد"[22]. فالتحاور كشف عن المفارقة بين الزمان والمكان وتعالق مع عنوان القصة وأشّر انفتاحاً سردياً تالياً يجسّد فلسفة هذه المقولة لينتقل السرد من الواقعي إلى العجائبي فيقول: "في الليل عند سيد القرية ... عرفت أنّنا في فصل عجيب من فصول رحلتنا الفصل الذي تحدثنا فيه الرجل ... عن اللحظة التي تُمحي الزمن فيها من القرية ... لا ماض ولا حاضر ولا مستقبل في قريتنا ليس غير لحظة وحيدة ننام على أطرافها ونصحو لا الصغار يكبرون ولا الكبار يشيخون ... نحن الزمن وقد ارتأى أن يكون قرية على سفح"[23]. فالفصل العجيب يشكّل بؤرة المفارقة السردية؛ إذ ينتقل الحدث من واقعية القص إلى عجائبية الحكي؛ إذ يتوقف الزمان وتثبت الأشياء والأحياء من دون أن تتطور أو تتحرك، فتوقّف الزمان عند لحظة معينة يثير فزع محتويات المكان، فيتوحد الإنسان والمكان والزمان ليكونوا أسطرة قصصية أثارت السارد الذاتي الذي تحوّل إلى مروي له مندهش متعجب ممّا سمع. ثمّ يأتي الإقفال الذي يجسّد الاندماج الزماني والمكاني والإنساني (نحن الزمن وقد ارتأى أن يكون قرية على سفح). وهكذا ينسج إقفالاً ختامياً عجائبياً توحّدت فيه مكونات الفضاء القصصي لتشكّل فضاءً مدهشاً .

وقد وسم المشهد الثاني بـ (العلامة) ويقوم السرد فيه على حدث الارتحال أيضاً ولكن باختلاف أدوات الرحلة؛ إذ ينتقل السرد من البر إلى النّهر ومن الخيول إلى السفينة، ولكنّها رحلة مجهولة ملبدة بالعتمة والضياع والقلق من الآتي فضلاً عن غياب البحار الذي أدهشهم بعبارة أثارتهم واستفزت أحاسيسهم وسط الأصوات المجهولة التي كانوا يسمعونها إذ يقول: "لكل رحلة علامة وعلامة هذه الرحلة نداء موتاها"[24]. ثمّ تكتمل الحلقة السردية بزيارة المقبرة استجابة لنداء الموتى، ثمّ تعاود رحلتها، فقارئ مشهد (العلامة) يجد نفسه أمام ثلاثة محاور متحركة: الأول منها استهلالي يمثّل انطلاق السفينة في النّهر، والثاني رسو السفينة عند المقبرة وحركتهم وسط حراس مسلحين لزيارة مقبرة جرداء درست قبورها، والثالث عودة لانطلاق السفينة، ولكنّها انطلاقة معتمة بسبب الرّياح الرّطبة التي تكتم الأنفاس والمناظر التي صادفتهم أثناء مرورهم على قرى طينية أهلها متشابهون كأنّهم نسخٌ متشابهة لرجل واحد، فالمشهد قام على الوصف الذي رتّب محتويات الفضاء القصصي ترتيباً تدريجياً لكنّه غيّب منطقية الأحداث؛ لأنّ الرحلة لم تصل إلى الحقيقة ولم تحقق الهدف المنشود منها.

وفي المشهد الثالث الموسوم بـ (السير في العراء) ينتقل السرد من السارد الذاتي إلى الراوي العليم الذي يصف رحلة قاسية لأشخاص على جياد متعبة من سير النّهار هدفهم الوصول إلى مكان يستريحون فيه من تعب السفر، فوصلوا إلى خان واسع "تظل حجراته على صحن واسع مرصوف بالطابوق يتقدم كل حجرة فيه إيوان صغير يستريح المسافرون أول الليل حتى إذا تعالت البرودة آووا إلى حجرهم وقد تركوا الخيول في الإصطبل القريب تصلهم حمحمتها كأنّها تواصل السير في الظلام كانت رائحة غريبة تغط المكان خانقة وغير مفهومة ... دخلوا الحجرة حاملين فوانيسهم وفي الزاوية البعيدة المظلمة رأوا أشياءً مركومة فوق بعضها ... لم تكن الأشياء سوى جثث لُفت في بُسط قديمة ورُبطت بحبال وأُسجي بعضها في توابيت خشب مهلهلة بدت من شقوقها بقايا الجلد المتيبس المسود خرجوا من فورهم تاركين الخان ليكملوا ليلتهم في العراء ... بعد أن أجهدهم السير تمددوا صامتين ينظرون نحو السماء الفسيحة، وقد توقفت الخيل عن الحمحمة، لكن الرائحة تصلهم خفيفة متقطعة كلما هبت الريح من

جهة الخان"[25].

تكشف كاميرا الراوي كلي العلم البؤرة المكانية بتفاصيلها الداخلية والخارجية لكن الانحراف السردي حصل حين اخترقتهم رائحة غريبة إلى جانب حمحمة الخيول التي لم تنقطع فتوجهت أنظارهم إلى ضرورة البحث في المكان وهنا جاءت المفاجأة غرفة مملوءة بالموتى جعلتهم يغادرون المكان ويستمرون بالمسير حتى تختفي المدن فيستريحون في العراء يفترشون الأرض ويتأمّلون السماء فالاختتام المشهدي جاء معضداً لعنوان المشهد (العراء).

إنّ المشاهد الثلاثة (القرية، العلامة، السير في العراء) أظهرت حالة من التوتر والضياع اتجاه الأمكنة التي جسّدت الموت في صيغ مختلفة، ففي القرية توقف الزمن، وفي العلامة كان نداء الموتى، وفي السير في العراء الغرفة المليئة بالموتى، فالمشاهد جميعها اعتمدت على عملية انتقاء خضعت لطبيعة الدلالة التي يتغيّا الوصف خلقها أو تدعيمها[26]، والتي أكدت حالة من الغياب وعدم الألفة المكانية ما أسهم في ارتفاع مستوى التوتر إلى أقصاه؛ لذا حرص السارد على استمرار الارتحال لأنّه يشكّل انطلاقة البحث عن المكان الآمن لعلّه يجده يوماً، وفي الوقت نفسه تجسّد فصل الإنسان عن الطبيعة والعالم واللغة .

2. التشكيل الفوتوغرافي:

للصورة الفوتوغرافية أثرٌ واضحٌ في بناء النّسيج السردي القصصي، وإنّ العلاقة بينهما متشابهة "فكلاهما يتوقف عند اللحظة لإبراز تفاصيلها مع اختلاف الأدوات"[27]. فالقاص يعتمد على اللغة لصياغة تفاصيل الصورة بشكل يوهم بأنّها أقدر على وصف التفاصيل من الصورة[28]، فمحاكاة القاص للصورة تكون محتقبة برؤاه الخاصة؛ لذلك تشكّل الصور الفوتوغرافية مولداً سردياً لتعزيز الفضاء القصصي ورفده بمرجعيات قارة تثير القراءة والتأويل.

فقصة (أعمى بروغل) قامت أحداثها على صورتين قدمها الراوي : الأولى صورة لبطل الرماية الذي لم يسمه واكتفى بوصفٍ سريع للصورة ليغادرها على لسان البطل نفسه ليتحدث عن اللوحة الهولندية لـ (بيتر بروغل)[29] بسرد قصصي يجمع بين الواقع والخيال؛ إذ تبدأ القصة برؤية متنامية على لسان الشخصية، يقول: "قبل أكثر من ثلاث سنوات رأى بروغل في حلمه، بلحيته الكثة وشعره الأشعث الطويل تحت طاقية مدورة، كان يشبه تخطيطه الشخصي فلاحاً سئماً من الأراضي المنخفضة يبتهج بإفزاع سامعيه بقصص الأشباح والأرواح، كما قرأ عنه يوماً . سمعه في الحلم يحدثه بلغة هولندية فهمها على الفور: ستكون أحد عمياني"[30]. هذه الرؤية دفعت الشخصية للبحث عن الصورة ليعرف أي أعمى كان يقصد الصوت بين العميان الستة المرسومين في الصورة فبعد أن عثر على الصورة في المخزن أخذ يجسدها لغوياً "عرف أي أعمى كان يقصد الصوت أن يكون بين الستة عميان القبيحين بثيابهم الفلمنكية الغريبة وعيونهم الذابلة ليس الأعمى الأول الواقع في الحفرة ولا الثاني المنحني الذي يلتقط بأذنه مأزق صاحبه ربما كان في طريقه للحفرة هو الآخر ولا الثالث صاحب أشد الوجوه فزعاً بل الرابع برأس الجرذ المرفوع مفتوح الفم، قرّب الصورة لعينيه وأخذ يحدق في العميان يتأمّلهم واحداً واحداً كما لو كان يتأمل أصدقاء حميمين ويتوقف عند الأعمى الرابع"[31].

وتبقى هذه الرؤية تؤرق الشخصية في حالة الصحو والنّوم وتقفل النهاية إقفالاً تدويمياً إذ يعيد الراوي مشهد البادية عينه[32]، وهذا يبين أنّ الوضع المظلم مستمر لا أمل في تغييره.

يتخذ الراوي من لوحة (أعمى بروغل) ومرجعياتها الثقافية طريقاً للحديث عن الإنسان الذي لا يستطيع أن يعيش الواقع المعتم وفقد الأمل بالتغيير فيكون كالأعمى الذي يقود أعمى، ومصيرهم الوقوع

في حفرة بروغل، فالصورة شكّلت معادلاً موضوعياً لإحساس الإنسان العراقي الذي يعيش في مكان يعج بالمفارقات ممّا جعله في اضطراب نفسي في حالتي النوم والصحو.

وفي قصة (تاريخ المدن)[33] شكّلت مشاهدة الصورة الفوتوغرافية حافزاً لسرد قصة استرجاعية حدثت قبل أربعة وستين عاماً من زمن الكتابة يبدأ السارد حكايته بتحديد زماني ومكاني دقيق لإعدام (شفيق عدس) ينتقل بعدها لرسم صورة مشهدية بتفاصيل دقيقة لتجمع البصريين في الساحة الترابية لمنطقة العزيزية، فيرصد السارد وضعياتهم ومشاعرهم الداخلية الكئيبة والحزينة، وهذا ما جعل السرد القصصي يشتغل على لغة حزينة (عتمة المكان، رهبة المشنقة، الظلام، شعور موحش وكئيب، خوف، لم يُعدم مرة واحدة، أُعدم مرتين، الجثة المعلقة، لحظة موت فاصلة، مواكب حزن). فالمعجم الوصفي الكئيب شغل القصة كلها وأقفلها بقفل البداية كان موازياً لحدث السرد الذي لم يكن حدثاً عابراً في حياة البصرة؛ لأنّه سيتكرر بأشكال وطرائق مختلفة، وهذا يظهر الأزمة النّفسية التي يحاول السارد وصفها، وكشف دلالاتها التي لا تزال قائمة ومتجددة مع بزوغ كل فجر.

فتأكيد السارد على تكرار الحدث هو دليل على ثبات الموقف وإن اختلفت صيغ التنفيذ، وبالتالي يستمر سرد الحكايات ولن يتوقف ما دام الجلاد يُثبت وجوده، ويحقق كينونته عن طريق الضحية.

3. التشكيل السير ذاتي:

إنّ التشكيل القصصي عند (لؤي حمزة) يرتكز أحياناً على مواقف ذاتية مرّ بها القاص لكنّها حملت مفارقة حاول تطويعها بأسلوبٍ سردي سيري يحمل في طياته رؤية خاصة للواقع الذي يعيشه والتحولات التي مرّ بها بلده لتكون تلك القصص وثائق تحكي على مرّ الزمن ما أراد تسجيله ونقله إلى المتلقي، وبهذا تكون القصة جسراً فنياً لتمرير أجزاء من السيرة الذاتية وتسجيلها تسجيلاً قصصياً[34].

فـ(حكاية فاطمة) يظهر فيها الراوي الذاتي الذي يلتحم بالشخصية والمؤلف ليجسد الاغتراب الإنساني في أعلى صورة، فالذات في هذه القصة تعاني الألم وتكابد المرارة والفقد المتواصل إذ يستفتح القاص أحداثه بسرد وصفي مشهدي لكلبٍ قد سحقت قوائمه الخلفية هذا المشهد استوقف ابنه (تميم) الذي أراد صنع حجلة خشب بعجلتين وحزام لتكون بديلاً عن قوائمه الخلفية. إنّ هذه الفكرة جاءت من رؤية مشهد تلفزيوني على قناة ناشيونال جيوغرافي وهذا يجسد قدرة القصة على استلهام أشكالٍ غريبة عن عالم القص قريبة منه في الآن نفسه إذ يتم استدراجها من موقعها الأصلي ويتم استنباتها في محيط القصة[35].

إنّ المفارقة السردية التي حاول القاص إثباتها أنّ ابنه فكر بطريقة لربط الحجلة لم يرها القاص في المشهد التلفزيوني؛ لذا أخذ يفكر بالمشهد الذي تخيّله على وفق حديثه مع ابنه "أحدّث نفسي وأفكّر بكلب بعينين مغطاتين يجوب الشوارع بحجلة من خشب عابراً من رصيف إلى آخر"[36]. إنّ الجمل السردية التي شكّلت شخصية القاص نفسه في الحكاية الأولى الممهدة تنجلي في (تميم ابنه البكر، اعلم أنّ تميماً رأى مشهداً، سألته عن الكيفية التي سيربطها، فكرة لم أر مثلها، أحدّث نفسي، وأفكّر). فهذه الحكاية قامت على مشهدين (لكلب معاق) الأول جسد حقيقة مؤلمة حلولها أفكار طفولة بريئة صعبة التنفيذ. أمّا المشهد التلفزيوني فقد عالج الإعاقة ووجد حلاً ناجحاً فالمقاربة بين المشهدين تبين المفارقة بينهما، وهذه الحكاية بمشهديها كانت مدخلاً لحكاية استرجاعية شغلت (السارد / القاص) منذ عقود "حكاية صبية اسمها فاطمة ... مرت أمام عيني في خبر قصير نشرته صحيفة محلية بلا صورة من أخبار أواخر تسعينيات القرن الماضي، عصارة أعوام الحصار القاحلة كانت تعيش

حالة مرضية نادرة، فالصبية التي لم تتخطَ العاشرة تحس حرارة في عينيها كلما أغمضتهما، هكذا يقول الخبر سريعاً ما تتحول إلى حكة لاهية، وما أن تنفتح عينيها حتى يزحف نملٌ رماديٌ من بين رموشها عابراً أجفانها المحمرة منتشراً على وجهها في أسراب متقاطعة ... ذلك ما أكده أكثر من رجل ذهب خصيصاً لمشاهدة الصبية عن قرب والتأكد من غرابة الأمر ... كلما حاولت استعادة تفاصيل الخبر كما قرأتها تداخلت مع ذكرى أبعد من حكاية فاطمة بأكثر من عقد تتردد في نفسي مثل نبوءة موحشة هل ستكون في سنوات الحرب؟ نعم تماماً حرب الثمانينيات التي فتحت باباً من العتمة في حياة العراقيين لم يُغلق أبداً، ستكون فاطمة ابنة الجندي الذي شاركنا واحداً من ملاجئ شرق البصرة قريباً من نهر جاسم إنّها وليدة أحلامه، فليس من الغريب أن يولد النّاس أحياناً من أحلام بعضهم ويربي بعضهم بعضاً في منامات طويلة مؤرقة لو كان لأحدنا أن يحلق لينظر إلى المشهد بعيني طائر سيرى الحفرة الطويلة الضيقة المسقفة على عجل ملجأ يضيق ليلة بعد أخرى حتى يغدو أشبه بحفرة ينوس في قاعها ضوء الشمعة لشمعة وحيدة كأنّ أنين الجندي يتواصل مثل آلة عذاب تحفر الليل حتى اعتدنا رجع الصوت ولم نعد ننام نحن شركاء الملجأ ... وهو يواصل الحلم بصبية لم تولد بعد علامتها الفارقة أسراب من النّمل تتوالد من عينيها يحكي مع نفسه كما لو كان يتوعد أرواحنا ستروها تطل من نافذة منزلها ... لا أحد يمكن أن يؤكد ذلك على الرغم من رؤيته عن قرب لا أحد يمكن أن ينفيه أعود لحكاية الكلب الذي ما زلتُ أراه يجر قدميه عابراً الشوارع كما لو كان يسحب جرواً فتيلاً ... لا أعلم أنت كنت رأيته مع تميم ... لكن ثمّة ضوء شمعة ينوس في نفسي كلما تذكرته، وأنين يتوالى"[37].

فالحكاية قائمة على بداية تثير شك المتلقي؛ لأنّ خبر الصبية نشر في صحيفة محلية من دون صورة تعضّد مصداقيته فبداية الحكاية تحيل بطريقة غير مباشرة إلى غرائبية السرد التالي الذي يقوم على حدث يحول حياة فاطمة إلى مشهد فرجوي يجمع بين الألم والدهشة بين الواقع والمتخيّل بين الحركة والثبات.

إنّ استرجاع حكاية فاطمة من قبل القاص كان منفذاً لحديثه عن حكاية أخرى جسّدت جزءاً من سيرته، حكاية رسم فيها الفضاء بدقة متناهية، فكان مكاناً ضيّقاً مظلماً مليئاً بصوت متألم لا ينقطع أنينه حتى حرموا لذة النّوم، هذا الصوت الذي كان يرى فيه أحلامه فاطمة التي تولد بعلامة فارقة، فتلك الحكاية كانت نبوءة موحشة من مشهد سردي أكثر عتمة صوّره ذلك الجندي المتألم الذي رأى المستقبل بعينيه قبل عشر سنوات من تلك الحكاية رأى الجوع والفقر والألم وهو يتلبس مفاصل الحياة كلها، إنّ التداخل بين الفنتازيا والرؤيا إلى درجة التماهي غيب الحاجز السردي بين الفضاءَين مما أعطى تفسيراً لتوالد الحكايات وتدفقها وصيرورتها بهذا التداخل[38].

تنتهي القصة بتصريح يعضّد غرائبية السرد "لا أحد يمكن أن يؤكد ذلك ... لا أحد يمكن أن ينفيه"[39]. فالسرد الحكائي السابق يقع في منطقة الشك بعدها يعود إلى نقطة البداية ويستعرضها بتلخيص شديد لتكون قفلاً لمشاعره المتألمة كلما عاودته ذكر تلك الأيام بأماكنها وأزمنتها وشخصياتها لم تترك له إلّا الألم والأنين الذي يتجدد كلّما راجعت الذات ذكرياتها.

4. التشكيل المكاني:

يتجسد التشكيل القصصي المكاني في زاوية واحدة ينظر من خلالها إلى الحياة ويحصرها في بنية معينة ويقصرها على نطاق محدد[40]، فالحضور المكاني في القصة القصيرة يتميز بـ "هيمنة على مقدرات السرد ومعالم تكوّن الشخصية القصصية فهو العنصر الأساس في تشكيل البنية القصصية وفضاء التدليل السردي إذ يبقى فاعلاً ومؤثراً من بداية حقل السرد في القصة حتى نهايتها"[41]. وإنّ الحديث عن المكان يرتبط بالحديث عن الشخصية إذ "يُلقي القاص

على الأشياء صفات ذات أثرٍ سيكولوجي"[42]. ومن أمثلة هذا النّوع من التشكيل قصة (من مكان بعيد) فالعنوان يشير إلى دالٍ مكاني له أثر في التشكيل السردي الذي يليه "كان قد بذل جهداً في إعادة الحياة إلى الشقة فور شرائها دفع للعمال بسخاء فكانوا يحضرون قبل موعد العمل ... حتى إذا حضر وفتح الباب اندفعوا يعملون في وقت واحد لم يكن من الصعب تبيّن سعادته وهو يتابع العمل متنقلاً بين الغرف ... وكما هو متوقع انتهى كل شيء قبل الموعد جاءني عند الغروب بسيارته وفي الطريق إلى الشقة حدثني عن ألوان الغرب، طيور وردية على مساحة واسعة زرقاء إنّها غرفة النّوم ... ما أن تدخل حتى تحسها تحلق من حولك ... تحدث عن سيراميك الحمام لا أحب الأبيض تعرف ذلك أخضر خفيف لامع كأنّك تستحم في بستان. المرة الأخيرة التي رأيته فيها كانت مع زيارة التهنئة بالسكن الجديد، انشغلت عنه بعدها، نسيته ونسيت الشقة بطيورها وبساتينها"[43].

تبدأ القصة بتشكيل إخباري وصفي لشراء شقة ومحاولة إعادة الحياة لها، فالمكان قد طغى على الشخصية؛ لأنّ حركة الشخصية لا تظهر إلّا عن طريق الوصف المكاني، ويبدو أنّ تلك الشخصية مفعمة بالحياة والأمل فالدوال اللونية واللوحات التي وُصف بها المكان شكّلت علامات واضحة على تلك الشخصية (طيور وردية، مساحة واسعة زرقاء، أخضر خفيف لامع) فضلاً عن التشبيهات المليئة بالحرية والحياة (كأنّها تحلّق من حولك، كأنّك تستحم في بستان) والتي توازي الجمل الفعلية الواردة في النّص التي تدل على حركة الشخصية وتفاؤلها في تحديد المكان وإعادة بث الحياة فيه من جديد (بذلَ، دفعَ سخاء، يحضرون قبل الموعد، حضرَ وفتحَ واندفعوا يعملون، يتابعُ العمل، جاءني، حدّثني، تحلقّ، تستحم). إنّ هذا الانسجام بين الدوال الفعلية للشخصية والمكان الموصوف أسهم في بناء جوٍّ من السعادة والإيجابية التي انتهت بالسكن في الشقة واستقبال الزائرين .

ولكن سرعان ما تبدل السرد القصصي وانتقل النّص من الحضور الوجداني الفعّال إلى صوت ضعيف من مكانٍ بعيد[44]، ليكون إيذاناً بغياب الشخصية الأبدي، فنهاية القصيدة له أثرٌ انفعاليٌّ مضاد للقصة إلّا أنّها جاءت كاشفة لثيمة العنوان.

ممّا سبق نخلص إلى ما يأتي:

1. شكّلت عنوانات القصص بصيغها المتنوعة منبهات أسلوبية اعتمدها القاص لإثارة القارئ وتحفيزه على قراءة النّص القصصي، فالعنوان لا يكشف عن نفسه بصورة كاملة إلّا بعد قراءة المتن الذي يليه.

2. تميّزت المجموعة القصصية بأسلوب سردي مائز اعتمد فيه القاص على ممارسة التجريب في بنائه القصصي؛ لذلك تنوعت تقنياته الكتابية، وهذا ما جعل لكل قصة بناءها الخاص الذي ترتكز عليه .

3. أبدع القاص في تشكيل المشاهد القصصية عن طريق تقنية التحديق البصري، فعين الراوي هي التي ترصد المشاهد وتحاول نقلها سردياً من زاوية نظر معينة معبأة بأيدلوجيا القاص ورؤاه.

4. اعتمدت المجموعة القصصية على تنقّل السارد بين الواقعي والمتخيّل إلى جانب الاحتفاء بالاسترجاع الذاكرتي فجسدت بناءً درامياً غائماً معتماً أشّر توتّر القاص وقلقه وفقدان أمله في تغيير حال البلاد .

5. تُظهر قصص (حامل المظلّة) بتشكيلاتها المختلفة رؤية فلسفية لوجود هجين يعانيه الإنسان في زمن غائم؛ لذلك كان السرد صوتاً هاتفاً أثار الكاتب ليعيد تلك الأفكار عن طريق لغة السرد المحكية التي تحاول ردم الهوة بين الأرواح الضائعة والواقع القاسي.

ـ المصادر والمراجع:

1. التشكيل السردي ـ المصطلح والإجراء، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، 2010م .

2.التشكيل السير ذاتي ـ التجربة والكتابة ـ ، محمد صابر عبيد، دار نينوى، دمشق ـ سورية، 2012م.

3. حامل المظلّة (قصص وحكايات)، لؤي حمزة عباس، ميزوبوتاميا، ط1، العراق بغداد، 2015م.

4. السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ط2، عمان، 2008.

5. سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، ط1، الأردن عمان، 2010.

6. شعرية النّص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر ـ المقولات والإجراء ـ، صباح حسن عبيد التميمي، الدار المنهجية، عمان، 2018م.

7. عتبات الكتابة القصصية ـ دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل ـ، جميلة عبد الله العبيدي، تموز، دمشق، 2012م.

8. فن القصة، محمد يوسف نجم، دار صادر، لبنان ـ بيروت، 1996م.

9. في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، د. خالد حسين، دار التكوين للطباعة والنشر، ط1، 2007م.

10. القصة العربية الجديدة ـ رهانات التحول بين الشكل والموضوع ـ مقاربة تحليلية، إبراهيم الحجري، محاكاة سوريا، 2013م.

11. القصة القصيرة جداً في العراق، هيثم بهنام بُردى، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد ـ العراق، 2015م.

12. اللغة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط5، المغرب، 2010.

13. المغامرة الجمالية للنّص الروائي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010 .

14. المغامرة الجمالية للنّص القصصي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010م.

15. نظرية القصة القصيرة، د. ثائر العذاري، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2020م ـ 1441هـ .

16. وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1430هـ ـ 2009م .

ـ الدوريات:

1. القصة العراقية القصيرة جداً عن المصطلح والصورة التاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة أقلام، بغداد، ع 11 ـ 12 لسنة 1988م .

2. مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد عبد الواحد، مجلة آفاق، ع1، س1، 2004.

الهوامش:

. 18التشكيل السردي ـ المصطلح والإجراء: ((1
. 5ينظر: التشكيل السير ذاتي ـ التجربة والكتابة: ((2
. 7ينظر: اللغة: ((3
. 10حاملة المظلة: ((4
ينظر: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد عبد الواحد، مجلة قاف صاد، ((5
. 34: 2004، 1 س1ع
القصة العراقية القصيرة جداً عن المصطلح والصورة التاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة أقلام، بغداد، ع ((6
. 274م: 1988 لسنة 12 ـ 11
. 87في نظرية العنوان ـ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية: ((7
. 33ينظر: سيمياء العنوان: ((8
. 241التعريف ليوهوك نقلاً عن شعرية النّص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر المقولة والإجراء: ((9
. 78 ـ 77ينظر: القصة العربية الجديدة ـ رهانات التحول بين الشكل والموضوع ـ مقاربة تحليلية: ((10
. 46حامل المظلة: ((11
. وقد فصلنا القول فيها في عتبة العنوان ((12
. 76حامل المظلة: ((13
. 48عتبات الكتابة القصصية ـ دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل: ((14
. 51ينظر: م . ن: ((15
. ينظر: موسوعة ويكيديا ((16
. 201ينظر: حامل المظلة: ((17
. 40عتبات الكتابة القصصية ـ دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل: ((18
. 63نظرية القصة: ((19
. 139حامل المظلة: ((20

. 139م . ن : ((21
. 140 ـ 139م . ن : ((22
. 141 ـ 140م . ن : ((23
. 141م . ن : ((24
ـ 113 ، 110 ، 105 ، 95 ـ 91 ، وللمزيد من القصص المشهدية ينظر: م . ن : 144 ـ 143م . ن : ((25
.) مشهداً14، وهي من أكثر القصص المشهدية طولاً إذ تكونت من (204 ـ 185 ، 137 ـ 133، 117
.32ينظر: وظيفة الوصف في الرواية: ((26
. 38نظرية القصة: ((27
. 39ينظر: م . ن : ((28
وهو لوحة رسمها بيتر بروغل وهي مستمدة من المثل الذي قاله المسيح والذي يقول: لا يستطيع أعمى يقود ((29
.أعمى إلّا وكلاهما وقعا في الحفرة . ويكيديا
. 13حامل المظلة: ((30
. 15 ـ 14م . ن : ((31
. 179ينظر: نظرية القصة: ((32
، وللمزيد من الأمثلة التي كانت الصورة الفوتوغرافية أساس تشكيلها ينظر: الملوك 77 ـ 75حامل المظلة: ((33
. 135 ، وسمع الصوت: 107 ـ 105يموتون:
. 115 ـ 114ينظر: السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية: ((34
. 91ينظر: القصة العربية الجديدة ـ مقاربة تحليلية: ((35
. 40حامل المظلة: ((36
. 42 ـ 40م . ن : ((37
. 231ينظر: المغامرة الجمالية للنّص القصصي: ((38
. 123 ، 121 ، 116 ، 111 ، وللمزيد من القصص السير ذاتي ينظر: 42 ـ 41حامل المظلة: ((39
. 91ينظر: فن القصة: ((40
. 83التشكيل السردي ـ المصطلح والإجراء: ((41
. 72نظرية القصة: ((42
. 51حامل المظلة: ((43
. 52ينظر: م . ن : ((44

ISSN: 1111–1143 EISSN: 2602–5202
العدد:36؛ المجلد:.21؛ الشهر12/السنة:2025