التأريخي والسردي في الرواية العربية

فاضل ثامر

شكر وعرفان

وأنا أقدم كتابي النقدي هذا للقراء , أجدني ملزما بتقديم آيات الشكر والعرفان والامتنان إلى أفراد أسرتي الذين وقفوا إلى جانبي ودعموا مشروعي الثقافي بإشكال مختلفة , وفي المقدمة أنا مدين بالعرفان لزوجتي العزيزة السيدة أمل صالح مهدي التي أرهقتها طيلة سنوات حياتنا الزوجية بانشغالاتي التي لا تنتهي بالكتابة والقراءة , فتحملت نيابة عني معظم أعباء الأسرة , وكانت خير عون لي في عملي النقدي

كما أشكر أبنائي وأحفادي الذين كانوا قرائي ويوفرون لي كافة المستلزمات التي أحتاجها في الكتابة ومنهم ولدي سامر الذي كان له الفضل في تنظيم كتابي النقدي هذا وبعض كتبي السابقة رقمياً وفهرسياً . كما أشكر أبنتيّ رنا وصبا لمساهمتهما الفعلية في طباعة بعض فصول الكتاب كما لا يمكن ان أنسى أحفادي الخمسة مصطفى ونور ومحمد وأمير وريم الذين منحوني الحب والحنان .

ولا يفوتني أن أشكر منقذي من محنة الطباعة الشاقة صهري وتلميذي السابق وصديقي الحالي الدكتور حيدر سلمان حسن المتخصص بالقانون التجاري والذي تطوع لطباعة معظم فصول هذا الكتاب دونما تذمر أوتأفف , وكان دائم التشجيع لي لانجاز المزيد من الصفحات التي كان ينجز طباعتها بسرعة ودقة وأناقة .

وبالتأكيد , فانا مدين لكل أصدقائي الكتاب والقراء الأعزاء , وفي المقدمة منهم زملائي النقاد الذين أشاركهم مسؤولية التقويم النقدي الموضوعي , وهي مسؤولية ثقافية واجتماعية وأخلاقية ثقيلة , والذين منحوني الثقة والدعم والتشجيع وسددوا خطاي بمقترحاتهم وملاحظاتهم الثمينة التي كانت بالنسبة لي دائما دافعا قويا لتقديم مستوى نقدي يليق بهم وبالحركة النقدية خصوصا وبالثقافة العراقية والعربية عموما .

فاضل ثامر

المحتويات

مقدمة

التاريخي في رواية ما بعد الحداثة .

"ليون الأفريقي" وإشكالية الهوية العولمية.

المخطوطة الضائعة متنا روائيا في " البيت الأندلسي " .

لعبة القرين وتماهي المرسل والمتلقي في "مخيم المواركة ".

" رحلة الغرناطي " تعالق التاريخي والروائي .

"ثلاثية غرناطة" سفر الوجع والمقاومة

تنازع التاريخي والسردي في " أوراق معبد الكتبا "

جدل التأريخي والسردي في "رواق البغدادية"

"الوليمة العارية " أوديسة مقاومة الكولونيالي .

تجاور التاريخ والسرد في "عمكا "

"مقامات إسماعيل الذبيح " بين مركزية التاريخ وسلطة السرد .

الأرضة التي حولت الممالك إلى رماد في "رماد الممالك ".

عبد الرحمن منيف ومساءلة وهم التاريخ

التاريخ بوصفه سيرة روائية في سيرة محمد شكري .

ثنائية البحر والصحراء في رواية إبراهيم الكوني البحرية.

القلق الوجودي للبطل الإشكالي في "ظلمة يائيل "

أنماط الحكاية الإطارية في الرواية التاريخية العربية .

البنية السردية الإطارية في "ألف ليلة وليلة " .

التناص والنص الغائب في "فرانكشتاين في بغداد "

"تسارع الخطى " بين إيقاع السرد وإيقاع المطاردة .

" جثث بلا أسماء " لغة الرعب السري .

مدونة المراة المتوحدة في "ريام وكفى ".

تعالق الفعل والموقف والذاكرة في "شباك أمينة ".

"فندق كويستيان " وشروط اللعبة السردية .

"صيد البط البري " : السرد مقاوما .

"الموت الجميل " احتجاجا .

محنة التشظي الاثني في "طشاري "

التوغل داخل متاهات السرد في سرديات حميد الربيعي .

تنازع الأمكنة والأزمنة في "ذاكرة أرانجا " .

تجاذب أطراف المثلث السردي في "بحر ازرق , قمر أبيض " .

مملكة الغيتو ألاثني سرديا في "سابرجيون "

تحولات الوصف وتمثلانه في السرد.

السرد بوصفه سردا : مشروع ورشه نقدية في سرديات محمود عبد الوهاب .

سرد الذات والدخول في فضاء اللعبة السردية (مدخل).

من سرد الماء إلى سرد الذات : التجليات السردية والرؤيوية .

التبئير الفلسفي في الرواية.

شعرية القصة القصيرة العربية .

مقدمة

كتابي النقدي هذا محاولة نقدية لقراءة الرواية العربية الحداثية وما بعد الحداثية في تعاملها مع التاريخ بين الامتثال لفتنة التخييل كليا وإعلان القطيعة مع ما هو تاريخي ورسمي وبين محاولة خلق تاريخ بديل يشاكس التاريخ الرسمي الذي هو تاريخ الملوك والسلاطين والحكام والمنتصرين عبر التاريخ كما يقول الناقد فيصل دراج ويعلن عن ولادة تاريخ بديل وجديد يتجاوز اطار المركزيات التاريخية التقليدية و يصور معاناة المهزومين والمسحوقين والمقهورين من خلال السرد الروائي.

لقد تجاوزت الرواية العربية الحداثية وما بعد الحداثية موقف الامتثال للمركزية التاريخية الذي عبر عنه جورجي زيدان والذي كان يعطي الاولوية للتاريخ على حساب الفن ويعيب على الكتاب الغربيين انهم يجعلون التاريخ خادما للفن في حين انه يجعل الفن خادما للتاريخ وهو يدافع عن رايه هذا بالقول "اننا نتوخى جهدنا في ان يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الافرنج ، ومنهم من جعل غرضه الاول تاليف الرواية ، وانما جاء بالحقائق التاريخية لألباس الرواية ثوب الحقيقة .. فالعمدة في روايتنا على التاريخ ، وانما ناتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين ".

لقد فارق الروائي العربي الحداثي هذا الموقف منذ زمن بعيد فوجد نفسه داخل فضاء متسع للتنازع.

اذ يتواصل هذا التنازع بين سلطة التاريخي وسلطة المتخيل السردي في الكثير من الأعمال الروائية العربية الحديثة , بين مركزية التاريخ ومركزية التخييل السردي القائم على رسم عالم افتراضي بديل في منحى لتفكيك المركزية التاريخية الصارمة واستبدالها برؤيا تخييلية وافتراضية بديلة أكثر إنسانية ومرونة واستجابة للنزوعات والاشواق الإنسانية المقموعة والمسكوت عنها .

ومشروعي النقدي في كتابي هذا إنما هو محاولة للامساك بمظاهر التنوع والاختلاف والتشاكل في مشروع الروائي العربي الحداثي وما بعد الحداثي لأقامة جسر افتراضي يربط الحاضر

بالماضي ويؤسس لمملكة سردية قادرة على مواجهة الزمن وتقديم بديل حداثي وما بعد حداثي للرواية العربية ,وللواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي العربي في عصرنا .ذلك ان الروائي العربي لا ينقطع عن الحاضروانما يحاول اضاءته بالتخييل التاريخي وتأسيس فضاءات تعالق تواصلية بين الماضي والحاضر.

ويواصل اشتغالي النقدي هذا ما سبق وان بدأت به في مشروعي النقدي ،حيث عالجت جوانب جوهرية منه في كتابي السابق " المبنى الميتاسردي في الرواية " الصادر عام 2013 اذ توقفت آنذاك أمام ولادة الانماط والتنويعات الميتا سردية في الرواية العربية كما فحصت بعض مظاهر التعالق بين التاريخي والسردي في الرواية العربية من خلال نماذج روائية مهمة , قدمت فيها كشفا لبنية الخطاب الروائي وتشكلاته ودلالاته وأنساقه الثقافية المغيبة انطلاقا من رؤيتي " السوسيو -شعرية " التي سبق وان بلورتها منذ كتابي النقدي " الصوت الآخر : الجوهر الحواري للخطاب الأدبي " الصادر عام 1992 وفي كتابي النقدي " اللغة الثانية : إشكالية النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي " الصادر عام 1994 وكتابي النقدي "المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي" الصادر عام 2004.

ومما حرصت عليه في كتابي الحالي ،الى جانب انشغالات عديدة ومتنوعة ان أفحص ـ فضلاً عن معاينات سردية اخرى ـ بتأمل اشتغال الروائي العربي على فحص لحظة معينة من التاريخ العربي - الإسلامي في الأندلس تلك هي لحظة سقوط غرناطة والتي تجسدت في عدد من الروايات العربية المهمة منها " ثلاثية غرناطة " للروائية رضوى عاشور و "ليون الإفريقي " للروائي أمين معلوف و "مخيم المواركة " للروائي جابر خليفة جابر و "البيت الأندلسي " للروائي واسيني الأعرج و "رحلة الغرناطي "للروائي ربيع جابر.ويمكن القول ان هذه الروايات انما تحقق بطريقة او باخرى خلق هوية سردية وطنية او قومية او انسانية بمفهوم بول ريكور والتي تعني قيام السرد بتجميد حركة الزمن لاقتناص لحظة معينة لخلق هوية سردية لشخصية انسانية معينة . وقد تكون هذه الهوية فردية او تدل على مجموعات بشرية من الناس او امة بكاملها كما يمكن ان نرحل ذلك الى خلق البنية السردية للمكان او للمدينة او للحضارة او لقارة بكاملها.

وكتابي النقدي هذا يواصل الاهتمام بالمظاهر السردية والميتاسردية في الرواية العربية مثل بنية الحكاية الاطارية والوصف والتبئير وغيرها عبر نظرة منفتحة لاتتعالى على ما هو اجتماعي وفكري وتاريخي من مؤثرات شكلت فسيفساء الرواية العربية بوصفها جزءاً من وعي الروائي العربي بعصره ومجتمعه وثقافته .

كتابي هذا هو أيضا احتفاء بمنجز الروائي العربي الحديث الذي أكد خلال العقود الأخيرة على قدرته المتميزة على الارتقاء بمستوى الخطاب الروائي العربي فنياً وبنيوياً ورؤيوياً ودلالياً ونجاحه في اكتساب ثقة القارئ العربي والأجنبي ليقف بجدارة في مصاف النماذج المتميزة في الرواية الحداثية ومدشنا دخول الرواية العربية الحديثة مرحلة العالمية .

لقد قدمت الرواية التاريخية العربية الحداثية شهادتها الشجاعة عن التأريخ العربي والاسلامي بطريقة جديدة لدرجة تجعلنا نعيد صياغة مقولة انجلز عن روايات بلزاك التي عدها اكثر صدقية وموضوعية من التاريخ الرسمي المدون ، فنقول في ضوء ذلك ان الروائي العربي الحديث في تعامله مع التاريخ العربي قد كان اكثر امانة وشجاعة وصدقاً من التاريخ الرسمي لانه ببساطة انحاز الى تدوين تاريخ الانسان المهمش والمسحوق في احلامه وصبواته ومعاناته وتوقه الى الحرية والعدالة والجمال وتجنب الامتثال للتاريخ الرسمي المزور الذي يركز على افعال السلاطين والملوك والامراء وبذا قدم قراءة منفتحة لما هو مسكوت عنه من انساق مغيبة ومدفونة تحت ركام ثقيل من اكاذيب وتضليلات المدونات الرسمية الصفراء.

النقدُ والتاريخ في روايةِ ما بعد الحداثةِ

تمثّلُ علاقةُ الرواية بالتاريخِ واحدةً من الإشكاليات النقديّة والثقافيّة الكبرى التي تواجهُ النقد الحديث، خاصّة في عصرنا الحديث، وبعد أن أصبحت الروايةُ الجنسَ الأدبي المهيمن في عالمِ الكتابةِ حتى وصِف عصرنا بحق بأنّه عصر الرواية.

وعلاقة التاريخ بالرواية، كما هو واضح ليست علاقةً عابرةً أو عرضيّةً. فعندما ظهرت الرواية جنساً أدبيّاً جديداً اقترنتْ في الغالبِ بالتاريخِ، فوجدنا روايات السير وآلتر سكوت التاريخيّة وروايات الفروسيّة التي عبّرت عنها روايات ألكسندر دوماس، ووجدنا قبل ذلك، أنموذجاً نقديّاً ساخراً لتاريخ فروسيّة العصور الوسطى في رواية "دون كيشوت" للروائي الإسباني سرفانتس. وأن الرواية العربية هي الأخرى قد اقترنت في بدايتها بالتاريخِ أيضاً كما كانت الحال مع رواياتِ جورجي زيدان التاريخيّة والمويلحي وأبو الثناء الآلوسي في العراق.

ولكن، مع صعودِ الاتجاهات الطبيعيّة والواقعيّة في العصرِ الحديث حدثت قطيعة واضحة مع التاريخ ومن ثمَّ مع الرواية التاريخيّة، وراحت الرواية وكلّ فنونِ السردِ تُعنى بوصفِ الواقعِ الاجتماعي والسياسي الحاضر وأحياناً السيكولوجي لما يدور في عصرنا. بل إن بول ريكور في كتابه "الزمان والسرد" قد ذهب إلى القولِ إن التاريخ هو سردٌ ولذا ألحق الخطاب التاريخي بالسردِ، وهذا ما دفع بالمؤرّخ والناقد الأمريكي هايدن وايت إلى إصدار كتابٍ خاصٍّ يتمحور حول ثيمة "التاريخ بوصفه سرداً" History as Narrative.

لكن الانعطاف الأكبر في علاقةِ التاريخ بالرواية تمثّل في سبعينات القرن الماضي بصعود اتجاهات (الميتارواية) أو (ما وراء الرواية) Meta-fiction وبشكل أشمل الميتاسرد Meta-narration، وهو المصطلح الذي أحبذه1، وهذه الاتجاهات تكشف في الغالب عن وجودِ نصٍّ حكائي أو سردي، وبما أن الروائي كان يميلُ في الغالبِ إلى الإفادة من الوثيقة أو المخطوطة التاريخيّة لذا وجد التاريخ طريقة بسهولة وشرعية حداثية وما بعد حداثية إلى قلبِ الفعل الروائي.

إلا أن هذهِ العودة للتاريخ إلى حاضنةِ الرواية تختلفُ عن المرحلة الأولى عندما ظهرتْ الرواية لأوّلِ مرّة جنساً أدبيّاً بوصفها كما يقول جورج لوكاش "ملحمةَ العصرَ البورجوازي". إذ لم تعد الرواية التاريخيّة ما بعد الحداثيّة وبشكل خاص الرواية الميتا سردية التاريخية تواصل تقاليد الرواية التاريخية التي ظهرت مع الحركةِ الرومانسيّة والتي اتجهت نحو اعتماد التاريخ الوثائقي مرجعاً معترفاً به. لذا ظلت الرواية التاريخيّة يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخيّة والآخر مقتضيات الفن الأدبي. 2

وشغلت قضية العلاقة بين الحاضرِ والماضي الروائيين والنقاد على السواءِ فدفعت بالأخوين جونكور إلى القولِ: إن التاريخ هو رواية ما كان والرواية تاريخ ما يُمكن أن يكون.3 وحاول جورج لوكاش في كتابهِ عن "الروايةِ التاريخية" أن يفيد من الفكرةِ الهيغليّة حول المفارقة التاريخيّة الضروريّة فيذهب إلى القولِ: إن الرواية لا تكون تاريخيّة إلا إذا حملت من زمنِ كتابتِها مشاغله الأساسيّة وقضاياه الراهنة 4 .

وهذا ما دفع بالناقدة لندا هتشيون إلى اجتراح مصطلح الميتا- رواية التاريخيّة Historiographic Metafiction في كتابها "سياسة مابعد الحداثية" 5 وتشّكل في أثناءِ هذهِ المدّة متن نقديّ خصب ومتنوّع اغتنى بأفكارٍ فلسفيّةٍ ونقديّةٍ متباينةٍ يدور حول الكشفِ عن شعريّةِ هذا الانشغال الجديد بالرواية التاريخيّة بشكل عام، والرواية الميتاروائية التاريخيّة بشكل أخصّ. وقد وجد ذلك صداه في النقدِ العربيّ الحديثِ الذي انشغل هو الآخر بفحصِ حدودِ هذهِ العلاقة بين الروايةِ بوصفها تخيّلاً والتاريخ بوصفهِ مرجعاً يلتزم بما يُسمّيه الدكتور عبد الله إبراهيم "مبدأ مطابقة المرجعيّات التاريخية".6

وبإمكاننا أن نستحضر أسماء نقادٍ أسهموا في إغناء هذا الحوار أمثال فيصل درّاج، وعبد الله إبراهيم، وسعيد يقطين، ونادر كاظم، ومحمد القاضي، وسعيد الغانمي، وصلاح فضل، وعباس عبد جاسم، وقد قدّمتُ شخصيّاً مساهمة نقديّة نظريّة وتطبيقيّة في كتابي الجديد "المبنى الميتا سردي في الرواية" الصادر في عام 2013 عن دار المدى. ومما أغنى الحوار النقدي هذا انتماء الرواية التاريخيّة الجديدة ومظهرها المتمثّل في الميتارواية التاريخية إلى فضاءِ ما بعد الحداثة بما تحملُ من رؤى ومواقف ومعالجات تجعلُ هذهِ الروايةِ ذات حمولات رؤيويّة وفكرية عميقة.

لقد عكفَ الناقدُ العربيّ الحداثيّ في أثناءِ العقود الثلاثة على فحصِ منجز الرواية التاريخية في الأدبِ العربي الحديث وتوقّف أمام منجزات مهمّة وغزيرة لروائيين عرب أمثال نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا" بعيداً عن مرحلتهِ الأولى التي تمثّلت في كتابة الرواية التاريخية

التقليديّة مثل "رادوبيس" و "أخناتون" التي كانت تنتمي بصورةٍ أو بأخرى إلى تجارب جرجي زيدان في كتابة الرواية التاريخية، وعبد الرحمن منيف في " مدن الملح" و" أرض السواد" وجمال الغيطاني في "الزيني بركات" و"خطط الغيطاني" و"الرفاعي" و" كتاب التجليات" وأمين معلوف في "صخرة طانيوس" و"ليون الأفريقي" وعبد الخالق الركابي في ثلاثيتهِ عن مخطوطةِ الراووق و"مقامات إسماعيل الذبيح" وصنع الله إبراهيم في "العمامة والقبعة" وأحمد خلف في "تيمور الحزين" وحسن حميد في " جسر بنات يعقوب" ومهدي عيسى الصقر في "المقامة البصرية" وعلي بدر في "بابا سارتر" "الوليمة العارية" وربيع جابر في "دروز بلغراد" وهاشم غرايبة في "أوراق معبد الكتبا" وفاضل العزاوي في "آخر الملائكة" و"الأسلاف" ويوسف زيدان في "رواية عزازيل" وجهاد مجيد في "حكايات دومة الجندل" وواسيني الأعرج في"البيت الأندلسي " ومحمد الغربي عمران في "ظلمة يائيل" وعلي المعمري في "بن سولع" ومحمود جنداري في سردياته "مصاطب الآلهة" و "عصر المدن" وإبراهيم الكوني في "جنوب غرب طروادة، جنوب شرق قرطاجة" ورضوى عاشور في "ثلاثيّة غرناطة" وسالم حميش في "مجنون الحكم "وأحمد إبراهيم الفقيه في "الطريق إلى قنطرارة" ومحمد خضير في سردياته المتأخرة وعباس عبد جاسم في "السواد الاخضر الصافي" وغيرهم.

لقد أدّى هذا الظهور القوي لاتجاه الرواية التاريخية بشكل عام والرواية الميتاسردية التاريخية بتعبيرِ الناقدة لندا هتشيون إلى مجموعة من الرؤى والتصوّرات والمواقف النقديّة في الثقافة الأوربيّة بداية، وفي الثقافة العربية حاليّاً، لأن هذا اللون السرديّ قد مثّل تحدياً للأعراف السرديّة والروائيّة، فضلاً عن أن انضواء هذهِ الأعمال إلى فضاءِ ما بعد الحداثة قد استتبع تأويلات في غايةِ الخصوبةِ والثراءِ.

لقد انشغل النقاد ومنظرو السرديّة الحديثة بتوصيف وتحديد شعريّة هذا الاتجاه "ما بعد الحداثي" في كتابةِ الرواية التاريخيّة وتوقّفوا أمام مجموعةٍ من الاشكاليات الأساسية، ويُمكن أن نتوقف أمام أربعة منها هي:

- إشكاليّة التمثيل .Representation

- إشكاليّة العلاقة بين الآني والمرجع التاريخي في الخطاب الروائي.

- إشكاليّة التعبير عن شروط اللعبة الميتاسرديّة.

- إشكاليّة الانتماء إلى منظور ما بعد الحداثة.

تعد الناقدة ليندا هتشيون إشكاليّة التمثيل في الخطابين التاريخي والروائي من أبرز الاشكاليات التي تُساعد على فهمِ بقية الإشكاليات. ويبدو أن مترجم كتابها " سياسة مابعد الحداثة " الدكتور حيدر حاج إسماعيل قد أدرك ذلك فعمد إلى كتابةِ مقدمّة خاصّة عن هذا المفهوم عاد بها إلى (توماس هوبز) بوصفهِ أول من كتب عن مفهوم التمثيل السياسي7، ثم فحص تجليات المفهوم في الخطاب الابداعي والتخييلي والروائي فأشار إلى أن " الفكرة الحاسمة هي إن التمثيل الفني (الاستيطيقي) لا يقدّم صورة مشابهة لما يُمثّل، بل صورة بديلة عنه. بكلمةٍ أخرى هناك فرق بين الواقع وما يُمثّله8 وهو ما أغنته الناقدة عندما تحدّثت عن مفهوم التمثيل بالصورةِ الفوتوغرافية التي ترى أنها أبعد من أن تكون مجرد إعادة إنتاج عالم سبق وجودة، فهي تؤلّف خطاباً ذا صياغةٍ رمزيّة عالية."9 وتحاول الناقدة أن تبتعد عن التفسيرات المتطرفة لما بعد الحداثة التي تحاول أن تنفي صفة التمثيل من خلال نظرةٍ محايثةٍ للخطاب وتؤكّد في مواطنٍ مختلفة على اجتماعيّة الخطاب الأدبي والروائي، بل وسياسيته وأيديولوجيته أيضاً.

إذ تؤكد أن الميتارواية التاريخية ما بعد الحداثيّة مع قيامها بالتعتيم على التمييز بين الوهمِ والواقعِ وبين الحقيقة والخرافة وبين الرمزِ وما يمثّل، فهي تطلب منا أن تقر بأن للتمثيل سياسة 10. وأن الرواية ما بعد الحداثيّة لعددٍ من الروائيين الحداثيين هي ليست مجرّدَ روايات " تصخب بطريقة خرافية في عالمها القصصي أو الخرافي المتخيل فالتمثيل القصصي هنا – أي سرد القصص فعل تاريخي وسياسي. 11. وتؤكد الناقدة أن رواية ما بعد الحداثيّة في تحدّيها لصلةِ التاريخ والخرافة لا تدعو إلى قطع صلتها بالتاريخ وبالعالم، ذلك بأنه ليس بمقدورنا أن نتجنّب التمثيل. 12، وأن المؤرخ والناقد الأمريكي هايدن وايت الذي عرفت عنه جرأته في نقدِ الفكر التاريخي وعلاقته بالسرد والنظر إلى " التاريخ بوصفه سرداً" يذهب إلى أنه في ضوءِ صيرورة القصة إشكاليّة في كتابة التاريخ، كما في الخرافةِ، تتجلّى قضية التمثيل القصصي بوصفهِ نمطاً من المعرفةِ والشرح، وأنه أيديولوجي بصورةٍ حتميّةٍ 13.

وتُشير الناقدة براندا مارشال في كتابها " تعليم ما بعد الحداثة"14 إلى أن اهتمامات لحظة ما بعد الحداثة تجد لها انعكاساً في إعادة التقييم المعاصر التي تطول مفهوم التاريخ بعد أن جرّد من قداستهِ ووثوقيّته وموضوعيته، إذ لم نعد نتكلم عن تاريخ History وإنما عن تواريخ histories التي تجد صداها في كتابات هايدن وايت حول مفهوم الميتا- تاريخ أو ما وراء التاريخ Meta –History الذي يرى فيه أن التاريخ تركيب ذهني مجرد Construct وشعري بمعنى أن يعملَ المؤرخُ ضمن جدول ميتا-تاريخي يوجد على صعيدٍ شعريٍّ، أو لغوي، ويحدد ما الذي يشكّل التفسيرات التاريخيّة بالنسبة لهذا المؤرخ."15

وتحاول براندا مارشال أن تسوّغ رفض الرواية ما بعد الحداثيّة لأيةِ نظرةٍ شموليّة للتاريخ على نحو ما يفعل (فوكو) الذي يختار بدلاً من ذلك أن يضفي إشكاليّة على فكرةِ المعرفة التاريخيّة. ولذا ترتاب الرواية ما بعد الحداثيّة في التفرّد الحكائي والوحدة باسم التعدديّة والتفاوت إذ إن الوعي ما بعد الحداثي يقوم على أن كلّاً من التاريخ والأدب خطاب، ومن ثمّ لا يجوز التحدث عنهما بمنطق الحقيقة إذ يصبح التاريخ تبعاً لفوكو "ذاكرة مضادة" Counter-memory وسيرورة لقراءةِ التاريخ ضد ميله الفطري والاضطلاع بدورٍ فعّال معترف بهِ في تأويل التاريخ عوضاً عن مجرّد الاكتفاءِ بدورِ المعاينة السلبية. فالذاكرة المضادة تعترض التاريخ ولا تكتفي بتسجيلِ وقائعه كما هي الحال في الميتارواية التاريخية إذ يرفض كاتب الميتا-رواية التاريخية إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما كان حقيقة، وإنما يضطلع بدلاً من ذلك بدورٍ فعّال: إنه ينتجُ الماضي مشاركاً، مسائلاً ومستجوباً إذ يصبح مشروع كاتب الميتارواية هو المشروع الفوكوي للذاكرة المضادة، وكلاهما تاريخيّ وسياسيّ ".16

وتولي الميتارواية التاريخية أهمية خاصّة لوظيفة القارئ، إذ تعتمدُ صراحة أو ضمنا على قارئ ومتلقٍ من نوعٍ خاصٍّ، إذ يتخذ هذا الوضع المنتج في الروايةِ في الغالب شكلاً من خلال الراوي – المؤلف المدرج في النصّ الذي يعترفُ بصراحة للقارئ بحضورهِ وقدرته على المناورةِ وتكون النتيجة غالباً اصراراً على أن يكون القارئ واعياً بدورهِ بوصفهِ مشاركاً في تحديدِ أي معنى من النصِّ، بل إن كاتب الميتا سرد يُطالب القارئ أن يقرر المعنى.17

وتذهب براندا مارشال إلى أن الميتارواية التاريخية تدمج الأدوات البنيويّة النظريّة والاستراتيجيات مابعد البنيوية والاستراتيجيات الحكائية الخيالية ومن ثمَّ تدفع إلى المقدمّة بالاستفهامات التاريخيّة التي تستجيب لدعوة هوبس القائلة إنه " قد حان الوقت للتخلّي عن هذا الزوج التقابلي للسياسة والاستاطيقا الذي هيمن لأمدٍ طويلٍ على كتاباتِ الحداثةِ. إذ ليس المقصود هو التخلّص من التوتّر المنتج بين السياسي والاستاطيقي، بين التاريخ والنصّ، بين اكتشافه وإعادتهِ إلى المركزِ في الفنونِ والنقد على السواء." 18 وهذا ما دفع بالناقدة لندا هتشيون في صياغةِ مصطلح الميتارواية التاريخية إلى القول إن هذا هو تحديداً دورُ فنِّ ما بعد الحداثة الذي يقدّم عبر تفنيدهِ لمفاهيم مثل الأصالة الجماليّة والإغلاق النصيّ: أنموذجاً جديداً لتعيين الحدود بين الفنِ والعالمِ ".19

إذ ترى برندا مارشال أن الانتقال من البنيويّة إلى مابعد الحداثة يُمثّل انتقالاً من الاغلاق البنيوي للعلامة (الدال بوصفهِ الشئ الذي يُمثّل المدلول) إلى التفكيك مابعد البنيوي للعلامةِ، الذي يصبحُ فيه مدلولُ كلِّ دالٍ دالاً في سلسلةِ لا تنتهي من التدليل.20 وبهذا لم يعد ممكناً

الحديث عن شيء اسمه الموضوعيّة بسببِ التخلّي عن ترف الحقائق المطلقة "إن كلّ ما نستطيع أن نفعله هو أن نحوم حول هذهِ اللحظة الهاربة دون أدنى أمل في الامساك بها".21

وترتبطُ الميتارواية التاريخية أساساً بالأدب الحداثي وما بعد الحداثي وتلفت في كتاباتها التخييليّة الانتباه إلى ذاتها بوصفها كتابةً عبر طرحِ أسئلة حول المتخيّل والواقع وهي بحكم كونها عادة ساخرة وذاتية الانعكاس يُمكن مقارنتها بالمسرحِ الملحمي الذي يذكّرُ المتفرج باستمرار بأن ما يشهده ليس سوى تمثيل.22

ومن هنا نرى أن التاريخ حسب ما تُشير إليه برندا مارشال يجب أن يقرأ داخل مابعد الحداثة أولاً عبر فعل التلفّظ الذي تنتج فيه النصوص التاريخيّة، وثانياً ضمن سياقٍ تاريخيٍّ واجتماعيٍّ وسياسيٍّ خاصٍّ.

والمشروع مابعد الحداثي، الذي يتعلّق بالتاريخِ يقوم على تحديدِ السياقات التاريخيّة والاجتماعية التي يقع الفعل التنظيمي ضمن حدودها. إذ التاريخ تبعاً لفوكو ليس شيئاً يُمكن السيطرة عليه أو دعمه، إنه يتشكّل بالأحرى من نسيجِ شبكة من التناصات intertexts أو الخطابات.23

وتبين الناقدة مونيكا فلودرنك في كتابها "مدخل الى علم السرد" المفاصل الفارقة بين التاريخ والرواية، إذ ترى أن السرد التخييلي يختلفُ اختلافاً جذريّاً عن الكتابةِ التاريخيّة. إذ يطوّر مؤلّف الرواية عالماً متخيّلاً وينتجُ القصة والخطاب السردي الذي يناسبُ إنتاجه النصّ السرديّ، على الخلافِ من ذلك يُفكك المؤرخون معظم الأحداث المقنعة، ويؤلفون وصفاً للأحداث الممكنة من مصادره، لكن ما هو مهم جداً هنا هو إنهم لم يسمحوا بتناقص معلوماتهم المستقاة من مصادرهم من دون سببٍ وجيه.24 وتلفت هذهِ الناقدة النظر إلى أن كتابة التاريخ دائماً منحازة فهي في الغرب وأوروبا تعكس المركزيّة الأوربيّة الثابتة للديمقراطيات الغربيّة.25 وتخلصُ الناقدة إلى القول:

"إن السرود التخييليّة تخلق عالماً تخييليّاً، بينما المؤرخون جميعاً يحاولون أن يمثّلوا العالم الواقعي نفسه في سردِ تفسيري ومن تعدد للمنظورات المختلفة. وبوصفنا قرّاءً فأننا نفكك القصة (الشخصيات، البنية، الأحداث) من النصِّ السرديّ للروايةِ، بينما في الكتابة التاريخيّة فأن المؤرخين هم الذين ينتجون القصة على قاعدةِ مصادرهم ويجمعونها في شكلٍ لفظيٍّ ".26

ويُشير سيمون مالباس في كتابه "ما بعد الحداثة" إلى أن جوهر انهيار المنظور التاريخي يعودُ إلى سقوطِ السرديات أو المرويات الكبرى Narratives Grandوتتساءل جين لوك نانسي

عن نوعِ الكتابة التاريخيّة الممكنة عندما تتوقف السرديات الحديثة الكبرى عن العمل، ويتمّ تعليق التاريخ أو انتهائه من حيث المعنى أو من حيث مساره الغائي الذي تمّ اعتماده منذ بداية التفكير التاريخي الحديث. 27 إذ تذهب نانسي إلى أن ما بعد الحداثة. تعرض في مقابل التاريخ العالمي، تواريخ "زائلة" ومتناقضة، فلم يعد يقدّم التاريخ الزائل على أنه القصة الكبرى، ولذلك فقد انقسم التاريخ إلى روايات متعددة وأنواع من السرديات تولّدت من خلال الاحتياجات والرغبات عند مجتمعات خاصة لا يُمكن التوفيق بين المثل فيها في نظام عالمي."28

ومن جانب آخر تجد آراء هايدن وايت انتشاراً ملحوظاً بين المؤرخين المحدثين ونقاد السرديّة وخاصة في الاعتقاد أن التواريخ تأخذ شكل السرديات، فالطرق التي يتمُّ فيها تصوير الأحداث الموصوفة وربطها وجعلها منطقية معرضة للاستفسار النقدي: فلا يجب أن تقرأ التواريخ بوصفها علامات لا لبس فيها ولا غموض للأطراف التي ترويها، بل بوصفها بنى رمزيّة واستعارات موسّعة تقوم بتشبيه الأحداث المذكورة فيها بشكل معين(٢٩). فالأحداث التاريخيّة بالنسبة لهايدن وايت لا تعني شيئاً في حدِّ ذاتها، بل تتولّد معانيها من الطرق التي يتمُّ وصفها وربطها لتشكل السرد التاريخي، وتعتمد الأصداء التي ينتجها السرد على اعتراف جمهورها بتقنيات النصّ أو السرد المألوفة التي تستخدمها. ويخلص وايت إلى أن عدم الإيمان بصحّة سرديات الحداثة الكبرى يؤدي إلى ظهور ما سمّاه بـ "التعددية التاريخية" historical pluralism(٣٠).

ويلفت سيمون مالباس إلى محاولات ممثلي النظرية مابعد الكولونياليّة والدراسات النسويّة في تقديم تصوّرٍ مضاد وبديل للتاريخ، وتحديداً للتاريخ المنطلق من هيمنة المركزيّة الأوربية. إذ يذهب (هومي بابا) أحد ممثلي النظرية مابعد الكولونياليةpost-colonialism إلى أن الكفاح ضد القمع الاستعماري لا يُغير اتجاه التاريخ الغربي فحسب، ولكنه يتحدّى فكرته التاريخية عن الوقت ككيان مستمرّ ومنظّم. وبهذا يهدف إلى إنتاج سرديات مضادّة تفضح وحشيّة الحكم الاستعماري وآثار المذابح التي لم تاخذها التواريخ الحديثة على محمل الجد (31). وبهذا المعنى تُشير جوليا كرستيفا – ممثلة للنقدِ النسوي criticism Feminist إلى أن زمن المرأة يهدف إلى إنتاج تواريخ قادرة على الاعتراف بوجود المرأة في الماضي ورافضة لجعل المرأة أسطورة ومقولة عالمية مجردة.32 وهو أمر يتجاوب مع فكرة تعدديّة التاريخ التي بشّر بها هايدن وايت أيضاً.

ويتعاطف سيمون مالباس مع مفهوم ليندا هتشيون حول ما بعد الرواية التاريخيةhistographic metafiction لأن تركيز ما بعد الحداثة على سياسة البناء السردي

في كتابة التاريخ تفسح المجال أيضاً لجعل التاريخ مفتوحاً لاحتمال وجود مجموعة واسعة من السرديات المضادة. ويوظّف ممثلو هذا الاتجاه مجموعة مختلفة من الأدوات الأدبيّة لدراسة الطرق التقليدية في تمثيل التاريخ لمجموعة مختلفة من الغايات عبر استخدام الرواة غير الموثوق بهم واطارات متعددة للسرد والتحولات في الأسلوب وخليط من الأحداث الخيالية والواقعية، والسخرية من الأعمال الأدبيّة والتاريخية السابقة، وينطلقون نحو تحدي الأفكار التقليديّة في البناءِ السردي، واحتماليّة الصدق والحقيقة التاريخية.33

ويولي الفيلسوف والناقد الفرنسي بول ريكور في ثلاثيته "الزمان والسرد" (٣٤)اهتماماً خاصاً للعلاقة بين التاريخي والسردي باحثاً عن أوجه التباين والاختلاف بينهما، لكن مع حرص خاص على تبين المشتركات أيضاً. إذ ينحو بول ريكور إلى محاكمة طبيعة السرد من خلال كفاءة الخطاب القصصي على تمثيل الواقع، إذ يُشير إلى منزع المفكرين الانكلو – أمريكيين للدفاع عن التاريخ السردي القائم على مطابقةِ مماثلة بين السرد والخطاب القصصي فقد كانت كفاءة الشكل القصصي على تمثيل الأحداث والعمليات التاريخية أمراً واضحاً، حتى لو بقي التسويغ النظري لهذه الكفاءة غير متوافر. ففي رأيهم ليست القصة شكلاً لتفسير الأحداث والعمليات التاريخية وحسب، بل إنها كانت الطريقة المناسبة لتمثيل الأحداث التاريخيّة في الخطاب، مادام يُمكن إقامة هذه بحيث تتكشف عن ذلك النوع من الأشكال التي نصادفها في أنماط القصّ التقليدي. إذ تختلفُ القصص التاريخية عن القصص الخياليّة بكونها تُشير إلى وقائع حقيقية، لا إلى وقائع متخيلة.35

وفي مناقشة ريكور لعلاقة السرد بالزمان وبشكل خاص قضية الزمن التاريخي وعلاقة التاريخ بالسرد، أوضح أن كثيراً من الاشكاليات الناجمة عن العلاقة بين الزمنيات المتعددة لا يُمكن حلها من دون مساهمة السرد القصصي في هذا الجدال ويُشير إلى أن القصص بفضل الحرية الكبرى التي تتمتع بها الأحداث التي وقعت فعليّاً في الماضي تعرض فيما يخصّ الزمنيّة إمكانات غير مسموح بها للمؤرخ. وركز ريكور بشكل استثنائي على الكشفِ عن العلاقة بين كتابة التاريخ وعملية الحبك أو بناء الحبكة emplotmentالتي سبق لأرسطو أن صعدها في كتابة "الشعريّة" أو "فن الشعر" منزلة المقولة المهيمنة في فنّ التأليف تقليداً لفعل ما(36).

وعند فحصَ ريكور لمفهوم التجربة الزمانية وبنية الزمن الإنساني ذهب إلى أن القصص التاريخيّة والقصص الخيالية متشابهة، لأن مضمونها يظلُّ واحداً، ألا وهو بنية الزمن الإنساني. وبصرف النظر عن كونِ السرد الخياليّ نقيضاً مقابلاً للسردِ التاريخي، فأنه مكمله وحليفه في المجهود الإنساني الشامل للتأمل في سر الزمانية.(٣٧)

في مقابل هذا المتن النقدي الأجنبي الحداثي وما بعد الحداثة حول علاقة التاريخ بالرواية، تبلور متن نقدي عربي هو الآخر حداثي جديد مدفوع بظهور نماذج روائيّة عربية تناولت التاريخ من زوايا نظر جديدة، وغير تقليديّة ليست بعيدة هي الأخرى عن تلك الاتجاهات التي ظهرت في سبعينيات القرن الماضي والمتمثلة في منحى ما وراء الرواية أو ماوراء السرد، وبشكل خاص في تعالقهِ مع التاريخ من خلال ما سمّته لندا هتشيون بالميتارواية التاريخية وأفضّل تسميته بمصطلح بـ الميتاسرد التاريخي "بوصفهِ مصطلحاً أشمل وقادراً على احتواءِ أساليب سردية ومكونات لغويّة وميتا لغويّة ووثائق وخطاطات وتداخلات للأجناس.

وقد كان الناقد فيصل دراج من النقادِ الحداثيين الأوائل الذين فحصوا علاقة التاريخ بالرواية بكتابهِ "الرواية وتأويل التاريخ" الصادر في عام 2004. ويذهب الناقد إلى أن الرواية تؤول التاريخ وترفضه، وتعطي التأويل صياغات متعددة "ويشدد على علاقة الرواية التاريخيّة بالحاضر بالنصّ على أن التاريخ في المنظور الروائي لن يكون إلا الراهن، طالما أن معنى التاريخ في الرواية هو معنى الإنسان"(38)، ويُميز هذا الناقد بين التاريخ الذي يكتبه الروائي والذي لا يكتبه المؤرخ، من خلال تركيز الروائي على تاريخِ المقموعين والمهمّشين(39)، ونجد صدى لمقولاتِ لوكاش حول حضور التاريخي في الروايةِ إذ يكتفى المؤرخ بالماضي، أما بالنسبة للروائي فلا رواية إلا بالراهن ولا وجود لروائي لا يبدأ من الآن. كما لفت الناقد الانتباه إلى أن استلهام الروائي للتاريخ أو عودتهِ له إنما لكي يضيء لحظة معينة في الحاضر أو يُعيد تأويلها(40).

ويرى الناقد في موقع آخر أن الرواية العربيّة في تعاملها مع التاريخ حققت بعض الأهداف المهمّة منها ما فعله عبد الرحمن منيف، مثلاً لتحقيق لون من التوازن بين الشكل والمضمون على مبعدةٍ من التغريب الشكلاني الذي أصاب بعص الروايات العرابية إذ تميزت لغة عبد الرحمن منيف بكونها تراثيّة في تقنيتها اعتمدت على المتواليات الحكائية من دون أن تكون تراثيّة في منظورها إلى العالم، ذلك بأن المتواليات تظلُّ مفتوحة على المستقبل، وترى أن الإجابة على قولها قائم في زمن لم يأت، خلافاً للتصوّر التراثي والتقليدي الذي يعتقد أن جميع قضايا الحاضر تعثر على مرجعها في زمن مضى(41).

وقدم الناقد محمد القاضي إضاءات مهمّة لعلاقة الرواية والتاريخ، فهو ينظر إلى التاريخ والرواية بوصفهما نصين، والنظر إليهما عبر علاقة التعالق النصي بينهما. إذ يرى أن صلة الرواية التاريخية بالنصوص التاريخية هي صلة تناص يكون فيها التاريخ نصاً سابقاً

Hypotext والرواية نصاً لاحقاً Hypertext مع ما يُمكن أن يتضمنه ذلك من ضروب العلاقات بينهما كالتحويل والمحاكاة الساخرةParody (٤٢).

ويرى الناقد تنزّل العالم الروائي في منطقة برزخيّة، فلا هو مشدود إلى المرجع كما صوّر في المؤلفات التاريخيّة ولا هو متحررٌ منه، دائر في مدار التخييل."43

ويلفت الناقد النظر إلى أن هذا الأمر يُثير قضيتين أساسيتين: أولاهما اجناسية تتصل بالعلاقة بين وظيفتين المرجعيّة والتخييليّة في الخطابِ التاريخي والروائي. فالمؤرخ وإن خيل يظل متحركاً في مجال المرجع، أما الروائي فإنه وإن رجع إلى الواقع ماضياً أو حاضراً يظلُّ مندرجاً في حقلِ التخييل.44

ويخلص محمد القاضي إلى استنتاج مفاده إن الرواية التاريخية صراع بين خطابين وبين رؤيتين للعالم، ولكي نقرأها لابد لنا من استنفار آليات مخصوصة نتمكّن بها من فكِّ الارتباطِ بين المرجعي والتخيّلي، بين خطابِ السلطةِ الذي يتجلّى في التاريخِ، وسلطة الخطاب التي تتجلّى في الروايةِ.45

وأشار محمد القاضي في "معجم السرديات" الذي أشرف على تحريرهِ إلى أن الرواية التاريخيّة يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخيّة والآخر مقتضيات الفن الروائي، لكنه يذهب مع القائلين إلى أن الرواية التاريخيّة مهما سعت إلى التوغل في الماضي تظلُّ على صلةٍ بالحاضرِ لا يُمكن أن تتملّص منه.

وكان الناقد سعيد يقطين من النقادِ العرب القلائل الذين كرسوا حياتهم لفحص البِنى السرديّة المختلفة، لكنه قدّم مساهمة مهمّة عن شعريّة الرواية التاريخيّة تحت عنوان "الرواية التاريخيّة وقضايا النوع الأدبي" في كتابهِ الجديد "قضاياالرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود".(47

إذ يرى، وهو يستقرئ تعريفات الرواية على كون الرواية عملاً سرديّاً يرمي إلى إعادة بناءِ حقبة من الماضي بطريقة تخييليّة حيث تتداخل شخصيات تاريخيّة مع شخصيات متخيلة إذ تُقدّم المادة التاريخيّة بطريقة إبداعيّة وتخييليّة "(48) ولذا يُشير إلى أن الرواية التاريخية تنهض على أساس مادة تاريخيّة، لكنها تقدّم على وفق قواعد الخطاب الروائي القائم على البعدِ التخيّلي مهما كان واقعيّاً أو خياليّا، وهذا التخييل ما يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي.49

وفي محاولة لتوصيفِ حدود الرواية التاريخيّة يتوقّف سعيد يقطين أمام مفهوم – المسافة الزمنيّة– في الروايةِ التاريخية، بوصفِ هذهِ الرواية تعتمدُ حكي أحداث وقعت في الماضي،

لكنه يتساءل عن حدود هذهِ المسافة الزمنيّة، ويقترح الناقد بديلاً متمثّلاً في الاحتكام إلى ما سمّاه بالحقبة الزمانيّة التي يُمكن أن يدخل فيها زمان القراءة العام، لأن المسافة الزمانيّة في متخيّل القراءة، تظل قائمة بين الواقع في الحاضر (الآن) والواقع في الماضي (التاريخ) ويُحاول الناقد تحديد الحقبة الزمانيّة بوصفها المدّة التي تشتركُ بمجموعةٍ من المواصفات المتصلة بالعصرِ المحدد، وتلتقي في مجموعةٍ من المقوّمات وعلى المستويات كافة: طبيعة التفكير، اللغة، الملابس، العمارة.(50).

ويتفحّص الناقد نادر كاظم تجليات التاريخ في الرواية في دراستهِ "الرواية اعادة تحبيك التاريخ" تتكئ كما هو واضح إلى حدٍّ كبيرٍ على أطروحات بول ريكور في "الزمان والسرد" وإلى حدٍّ ما كتابات لندا هتشيون وهايدن وايت ولا يكتفي بالتنظير، وإنما يُحلل نصين روائيين ضمن هذا الاشتغال. إذ يذهب هذا الناقد إلى النظر للتاريخ بوصفهِ إنشاءً نصيّاً للماضي، وهو إنشاء ذو طبيعة سردية وتخييليّة، كما يتوقف أمام إشكاليّة تمثيل الماضي في جدلِ مابعد الحداثة حيث تسود حالة من الارتياب في الأفكار والتصورات الكبرى والمغلقة تتسم بالنظر إلى التاريخ بعين متشككة، من خلال التمييز بين التاريخ بوصفهِ تصوراً افتراضيّاً وبين معرفة التاريخ أو كتابة التاريخ(51). ويركز الناقد انسجاماً مع منظور بول ريكور حول مفهوم صياغة الحبكة أو التحبيك Emplotment فهو يرى أن هناك من يميّز بين التاريخ والرواية على أساس أن التاريخَ ضربٌ من المحكيات ذات النزوع إلى الحقيقة، فيما السرد محكي تخييلي، وهو أمر لا يتعارض كما يرى الناقد من وجود مشتركات تجمع بين الرواية والتاريخ سواء على مستوى الشكل أم الوظيفة، فهما يشتركان في شكلِ السردِ أولاً، وفي العمق الزمني للتجربة البشرية ثانياً. ويستذكرُ الناقد ما قاله هايدن وايت من أن النصّ التاريخي نتاج أدبي، وأن كلّ الكتابات التاريخيّة تعتمدُ كالروايةِ على شكل السرد ذاته إذ إن التاريخ يدرك أو يتشكّل بوصفهِ حكاية تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف.52

ويرى نادر كاظم أن الفارق بين عملِ المؤرّخ وعمل الروائي يكمن في رغبةِ الأوّل (المؤرخ) في التطابق مع الوثائق، وعدم انصياع الثاني (الروائي) لهذه الرغبة. وبهذا تكون حريّة الروائي في التحبيك أكبر لأنه متخفف من اكراهات التطابق مع الوثائق والأرشيفات.53

وقد قدّم الناقد عبد الله ابراهيم في كتابهِ الجديد "التخيّل التاريخي: السرد والإمبراطوريّة والتجربة الاستعماريّة"54 الصادر في عام 2011 تصوراً شاملاً لعلاقةِ الرواية والتاريخ، وهو جهدٌ يواصل ماسبق له، وإن بدأه في سلسلة كتاباتهِ السرديّة التي جمعها في "موسوعة السرد العربي"55، إذ يقترحُ الناقد التخلّي عن مصطلح الرواية التاريخيّة مجترحاً مصطلحاً

بديلاً هو "التخيّل التاريخي" فقد "آن الأوان لكي يحلُّ مصطلح التخيّل التاريخي محلّ مصطلح الرواية التاريخيّة. فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السرديّة التاريخيّة إلى تخطّي مشكلة الأنواع الأدبيّة، وحدودها، ووظائفها، ثمّ أنه يُفكك ثنائية الرواية والتاريخ، ويُعيدُ دمجهما في هويّةٍ سرديّةٍ جديدة. فلا هو يرهن نفسه لأي منهما، فضلاً عن أنه سوف يُحيّد أمر البحث في مقدار خضوع التخيلات السردية لمبدأ مطابقة المرجعيات التاريخية."56

وفي محاولةٍ لتوصيف دلالةِ مصطلح التخيّل التاريخي يذهب إلى القول: إنه المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقيّة، والوصفية وأصبحت تؤدّي وظيفة جماليّة ورمزيّة، ذلك بأن التخيل التاريخي لا يُحيل على حقائق الماضي ولا يقررها، ولا يروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه.57

ويطوّرُ الناقد جدله في ضوءِ أطروحات بول ريكور حول دور التحبيك أو صياغة الحبكة، إذ تؤدّي الحبكة دور الوساطة السرديّة بين تعدد الوحدات الأحداث والوحدات الزمنية للقصص.58 ويدعو الناقد إلى عدمِ قبول التصورات الأولى لوظيفة الرواية التاريخيّة كما أشار إليها جورجي زيدان وأضرابه من المؤسسين لهذا النمط من الكتابة إذ يلزم إعادة طرح المفهوم بتحولاتهِ الجديدة ضمن مصطلح التخيّل التاريخي للتخلّص من العثرات التي لازمت هذا الضرب من الكتابةِ مدّة طويلة.59

وعلى الرغمِ من أهمية هذه المقاربة التي يقترحها الناقد عبد الله إبراهيم، إلا أن المصطلح الذي اجترحه وأعني به "المتخيّل التاريخي" يظلُّ عرضة للتساؤل واللبس ونعتقد أن المصطلح الذي اجترحته ليندا هتشيون وهو meta fiction historiographic الذي نقترحُ ترجمته بـ"الميتارواية التاريخية" أو الميتاسرد التاريخي هو الأكثر ملاءمة وهو ما يدفعنا رغبة في ضبطِ المصطلحات، والمفاهيم النقديّة الجديدة إلى وقفة قصيرة لابدّ منها قد تكون في مناسبة قادمة.

ويُمكن القول إن علاقة الروايةِ بالتاريخِ قد شهدت تغيراً جذرياً بعد أن فقد التاريخ قداسته وأصبح مجرّد خطابٍ فاسحاً المجال أمام تواريخ فرعيّة هي الأخرى قد تكون مخترعة أو ملفّقة أو تخييلية وبهذا تمنحُ الحريّة لكلِّ روائي بأن يخلق تاريخه الخاص مادامت المتعاليات التاريخيّة والوثوقيّة لم تعد قائمة. وقد يُثيرُ كل ذلك اشكاليات جديدة أمام الروائي، لكنه يفسحُ المجال بصورة أوسع أمام استقصاء تواريخ المقموعين والمقهورين والمهمشين والمهزومين الذين تجاهلهم التاريخ الرسمي الذي كان يكتبه الطغاة، والأسياد والمنتصرون عبر التاريخ.

الهوامش

*فاضل ثامر (إضافة ترجمة موجزة للباحث بالعربي والانجليزي)

1- ثامر، فاضل "المبنى الميتا سردي في الرواية" دار المدى، بيروت ص(٧-٤٣)2013

2- القاضي، محمد (محرر) "معجم السرديات"، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010، بيروت،ص 210.

3- المصدر السابق، ص211.

4- المصدر السابق،ص211.

5- هتشيون، لندا "سياسة ما بعد الحداثة" ترجمة حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2009.ص(١٤٠-١٤١)

6- إبراهيم، د. عبدالله، المتخيل التاريخي السرد الإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2011، ص5

7- هتشيون، لندا "سياسة مابعد الحداثة" ترجمة حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2009.ص(٤٠)

8- المصدر السابق، 52.

9- المصدر السابق، 99 .

10- المصدر السابق، 128.

11- المصدر السابق، 142.

12- المصدر السابق، 146.

13- المصدر السابق، 147.

14- مارشال، براندا "تعليم ما بعد الحداثة"، ترجمة السيد إمام، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2009.ص(١٩١)

15- المصدر السابق، 191.

16- المصدر السابق، 195 .

17- المصدر السابق، 196 .

18- المصدر السابق، 20، 21.

19- المصدر السابق، 21.

20- المصدر السابق، 8.

21- المصدر السابق، 7.

22- المصدر السابق، 269.

23- المصدر السابق، 192، 193.

24- فلودنك، مونيكا " مداخل إلى علم السرد" ترجمة د. باسم محمد صالح حميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2012، 15.

25- المصدر السابق، 16.

26 – المصدر السابق، 16، 17.

27- مالباس، سيمون " ما بعد الحداثة " ترجمة د. باسل المسالمة، منشورات التكوين، بيروت،2012، 141.

28-المصدر السابق، 141، 142.

29- المصدر السابق، 142، 143.

30- المصدر السابق، 143.

31- المصدر السابق ، 144.

32- المصدر السابق، 145.

33- المصدر السابق، 146.

34- ريكور، بول "الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي" ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد،2006 ، ج1.ص١٨٥

35- الغانمي، سعيد (مترجم) "الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور" المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، 185، 186.

36- ريكور، بول "الزمان والسرد "، ج1/ 354، 355

37- الغانمي سعيد (مترجم) "الوجود والزمان والسرد "، 203.

38-دراج،فيصل "الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 266، 267.

39-المصدر السابق، 369.

40 - المصدر السابق، 266.

41-دراج،فيصل "الرواية التاريخية العربية :السياق والشروط الثقافية "في" ندوة الرواية والتاريخ" مهرجان الدوحة الثقافي، 2005، 169.

42-القاضي، محمد "توظيف المادة التاريخية في الرواية " في ندوة الرواية والتاريخ "، 122.

43- المصدر السابق، 124.

44-المصدر السابق، 115.

45- المصدر السابق ، 128.

46 – القاضي ، محمد (مشرف) " معجم السرديات "، فقرة "رواية تاريخية "، 210،211.

47 – يقطين، سعيد "قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود" دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2010، 209-239.

48-المصدر السابق، 226، 227.

49- المصدر السابق، 227.

50- المصدر السابق، 230، 231.

51 –كاظم، نادر "الرواية واعادة تحبيك التاريخ " في مجلة "الرقيم " دار الرقيم للنشر في كربلاء – بالعراق العدد (5) 2014، 64.

52 – المصدر السابق ، 65.

53- المصدر السابق، 68

54- إبراهيم، عبدالله "التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية "المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص(٥- ١٣)2011.

55-إبراهيم، عبدالله، "موسوعة السرد العربي" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.ص(٢٦٥-٤٩٨)

56- إبراهيم، عبدالله "التخيل التاريخي"، 5

57-المصدر السابق، 5.

58-المصدر السابق، 6.

59- المصدر السابق، 13.

"ليون الافريقي " واشكالية الهوية العولمية للبطل

منذ الاستهلال الاول تضعنا رواية " ليون الافريقي " (1)للراوئي أمين معلوف الصادرةلاول مرة بالفرنسية عام 1986 والتي ظهرت طبعتها العربية المترجمة عام 1997 اما م اشكالية الهوية لبطلها ليون الافريقي او حسن الوزان , وهي اشكالية تدفعنا لاعادة قراءة " الهويات القاتلة " للمولف نفسه .

اذ يعلن بطل الرواية انه يرفض الانتساب الى أي من الهويات القومية او الدينية او الوطنية او الاقليمية او الثقافية :

" ختتنت انا حسن بن محمد الوزان , يوخنا , ليون دومديتشي , بيد مزين وعمدت بيد احد البابوات , وادعى اليوم " الافريقي "ولكني ليست من افريقية ولا من اوربة , ولا من بلاد العرب , واعرف ايضا بالغرناطي والفاسي والزياتي ,ولكني لما اصدر عن أي بلد ولا عن أي مدينة , ولا عن أي قبيلة .فانا ابن السبيل , وطني هو القافلة وحياتي هي اقل الرحلات توقعاً " (2) .

ويتضح لنا من قراءة الرواية ان الروائي يحاول ان يعيد الى الحياة , من خلال السرد سيرة شخصية حقيقية لرحالة وجغرافي ومؤرخ حقيقي اندلسي ولد في السنوات الاخيرة المحزنة لسقوط غرناطة وتسليمها الى جنود قشتالة وملكهم فردريك عام 1490 م , ذلكم هو حسن بن محمد الوزان , الابن الوحيد لاسرة موسرة من اسر غرناطة المعروفة انذاك .

لكنه يرحل مع اسرته اضطراراً الى الشاطئ المغربي بعد ان خيرت اسرته , شان جميع العرب المسلمين انذاك بين التنصير او الهجرة خارج الاندلس وهو يشعر ان حياته اقترنت بالرحيل بين المدن مثل فاس وتمبكتو والقاهرة وروما فضلا عن غرناطة مسقط راسه . وقد عرف عنه بوصفه مؤرخا وجغرافيا من خلال موسوعته المشهورة " وصف افريقيا " ولذا فهو يصر على عدم الانتساب الى أي من الهويات ويصر على كونه بلا هوية محددة . ولذا فهو يطرح نفسه بوصفه لا منتميا ومواطنا عالميا او عولميا أي منها . "فانا لله وللتراب , واليهما راجع في يوم قريب . " (3)

ومع اننا نجد في موقف بطل الرواية ترجيعاً لصدى اطروحه الروائي امين معلوف نفسه في كتابه " الهويات القاتلة " والتي استقاها مما ال اليه صراع الهويات في الحرب اللبنانية – اللبنانية من ويلات وقتل على الهوية , مما دفعه الى الكفر بمفهوم الهوية. لكننا هنا نجد نزوعا قويا لدى حسن الوزان يؤكد هويته الاندلسية الغرناطية : " وما زلت اعيش طهري وبراءتي في غرناطة ,"(4)

ومن هنا نجد ان شخصية البطل هي شخصية تاريخية حقيقية بهرت الكتاب والشعراء ودفعت بالمستشرق الفرنسي لويس ماسينيون للكتابة عنه , والهمت شاعر ايرلندا الكبير ييتس للاعتراف " بان ليون الافريقي، ليون الرحالة , كان ايضا انا . " مثلما ورد في العتبة النصية الاولى التي تلت العنوان . (5)

ولذا يمكن القول ان الروائي كان يهدف الى كتابة سيرة ذاتية اوتوبيوغرافية عن حياة بطل روايته حسن الوزان او ليون الافريقي من خلال سرد البطل لسيرة حياته عبر توظيف ضمير المتكلم (انا) , وهو ما منح السرد صفة التبئير وبرأه من تدخل المؤلف الخارجي . كما ان هذا السرد لم يقتصر على سلسلة من المرويات والمونولوغات , بل اتخذ شكل رسالة او مجموعة رسائل موجهة من البطل الى ولده (جوسيب) أو يوسف .وهذا ما لمسناه منذ الاستهلال الاول حيث يخاطب ولده , وكانه يودعه وصيته الاخيرة :

" وستبقى بعدي , وستحمل ذكراي , وستقرأ كتبي " (6) .

ومن الواضح ان المخطوطة التي يقدمها لنا الرواي /البطل حسن الوزان , بقصد التدوين والكتابة تجعل الرواية تنتسب الى المبنى الميتاسردي , فضلاً عن انها كانت تتكئ , بصورة او باخرى على مخطوطة " وصف افريقيا " للمؤرخ حسن الوزان وهو امر سبق وان فعله ايضا صنع الله ابراهيم في رواية " العمامة والقبعة ". ونجد البطل حسن الوزان يذكرنا بطبيعة السرد الترسلي من خلال مخاطبة ولده بين اونة واخرى كما نجد ذلك في مستهل كتاب فاس " :

"كنت في مثل سنك يابني , ولم ارغرناطة قط بعد ذلك . فلم يشأ الله ان يكتب قدري برمته في كتاب واحد , وانما ان يجري موجة اثر موجة على وقع البحار . " (7)

ومثل هذا الامر تكرر ايضا في مستهل كتاب القاهرة :

" كانت القاهرة عندما وصلت اليها يا بني قد اصبحت منذ قرون عاصمة مهيبة لامبراطورية ومقراً لخلافة . " (8)

ويبدو ان المؤلف قد التزم بهذا التذكير في مستهل كل كتاب من كتبه الاربعة .اذ نجد خطابا مماثلا لولده في مستهل (كتاب رومة):

" وهكذا كنت عبدا يابني .وقد سرى العار في دمي . " (9)

لقد التزم الروائي كما لاحظنا بمجموعة من الانساق السردية البنيوية الاساسية والفرعية . ويمكن ان نكتشف منها لونين اساسين من السرد سبق للناقد الفرنسي جيرار جينيت وان اشار لهما وهما : السرد من الدرجة الاولى ويتمثل في ان يقدم الراوي سردا مباشرا مستقىً من خبرة شخصية او معايشة لتجربة معينة , والسرد من الدرجة الثانية ويتمثل في ان يعمد الرواي الى استضافة شخصية اخرى قد تكون ثانوية لتقدم شهادة معينة و فيكون السرد هنا شبيها بالسرد الاطاري الذي ينفتح على سلسلة من المرويات .

ويمكن القول ان اغلب السرد في هذه الرواية هو من الطراز الاول أي السرد من الدرجة الاولى حيث يقدم لنا البطل عددا من المرويات والشهادات الحية المباشرة عن تجربته ومشاهداته ورحلاته . لكنه ايضا استقى الكثير من الحقائق والبيانات عبر مرويات شخصيات اخرى قدمت رؤيتها ايضا في منحى يدعم المسار البوليفوني التعددي للاصوات في الرواية .

وهذا السرد يتمثل في مرويات امه سلمى مثلا :

"وقد قالت لي امي : كنت حرة وكانت جارية , ولم يكن الصراع بيننا متكافئا . " (10)

او في مرويات ابيه محمد الوزان وهو يخاطب ابنه حسن :

" اعلم ياحسن يابني ان هذا الرجل كان قد امضى عمره يبصر الناس بانهم اذا ما استمروا في العيش على ما هم عليه فان الله تعالى سيعاقبهم في هذه الدنيا وفي الاخرة " (11)

او كما نجد ذلك في مرويات خال حسن الذي سلك طريق المنفي نحو الشاطئ المغربي قبل الاخرين , وراح يقص على حسن روايته بصوت مرتفع بينما كانت قافلتهم تتهاوى في الصحراء :

" في اليوم الاول من ذلك العام بكرت في الذهاب الى الحمراء . " (12)

ومن تناوب سرديات الدرجة الاولى وسرديات الدرجة الثانية راحت تتشكل البنية السردية في الرواية في نسق متماثل الى حد كبير لكنه لم يكن يخفي الجوهر الاوتوبيوغرافي في السرد والمتمثل في توجيه خطاب رسائلي من الراوي المركزي حسن الوزان الى ولده , ليبرر له سلوكه وضعفه احيانا وليعرفه على الكثير من الحقائق التي ربما تكون غائبة عنه .

ربما ياخذ بعض القراء والنقاد على الرواية انها في تناولها لسقوط غرناطة اقتصرت على تقديم وصف لما جرى متوقفة عند ما يسميه لوسيان غولدمان بمستوى الوعي القائم " ولم تنتقل الى البحث عن ممكنات " الوعي الممكن " من خلال الارتفاع بمستوى وعي الشخصيات الروائية لرفض الواقع القائم والتمرد على عوامل الضعف والنكوص والسلبية والانتقال الى مرحلة التمرد والرفض والثورة .

فلم نلمس في مواقف شخصيات الرواية الاساسية سوى الاستسلام لواقع صعب عبر عنه ملك غرناطة انذاك ابوعبد الله بقبول شروط الاستسلام وفتح المدينة امام الغزاة مقابل توفير ضمانات بسيطة تضمن حق العرب المسلمين بالهجرة وهو موقف دفع بفاطمة ام ابي عبد الله الى اطلاق قولتها المشهورة " تبكي كالنساء ملكا لم تحسن الذودعنه كالرجال . 0 وهذا الموقف الذي قد يتهمه البعض بالسلبي او الاستسلامي يتعارض مع مواقف لروائيين اخرين حاولوا ان يقدموا مواقف تمردية او ثورية معارضة لحالة الاستسلام كما هو الحال في رواية " ثلاثية غرناطة " (13) للروائية رضوى عاشور من خلال شخصيي سعد وعلي الثوريتين و كما هو الحال في رواية " مخيم المواركة " (14) للروائي العراقي جابر خليفة جابر من خلا ل شخصية كريم كاسياس المتمردة والثائرة فضلا عن شخصيات ثائرة اخرى مثل علي الخير .

وقد عمد الروائي الى تقسيم روايته الى اربعة كتب " تشير الى المدن الاساسية التي عاش فيها بطل روايته حسن الوزان وهي :

1- كتاب غرناطة 2- كتاب فاس 3- كتاب القاهرة , 4- كتاب رومة

كما قام بتقسيم كل كتاب الى مجموعة فصول صغرى اطلق على كل فصل منها تسمية " عام " مثل " عام السقوط " و"عام الرحيل " , وما الى ذلك . وهذا التقسيم الخارجي كما يبدو هو محاولة للتشبه بمرويات التاريخ العربية التراثية ومنها كتاب حسن الوزان نفسه" وصف افريقيا " المعروف في هذا المجال , لكن اللغة الروائية ظلت بشكل عام حديثة (طبعا من خلال لغة المترجم د. عفيف دمشقية) وان كانت تعمد احيانا الى توظيف مفردات وصور وامثال عربية تراثية قديمة لا تخلو من البلاغة والمحسنات اللفظية التي لم تعد تستعمل في السرد الحديث .

والحقيقة ان تنظيم فصول الرواية قائم على اساس زمني وكرونولوجي متتابع وخطي الى حد كبير يتطابق مع سيرة حسن الوزان ورحلاته والمدن التي أقام فيها والتي استغرقت اربعين عاما تبدأ بالعام 1488 وتنتهي بالعام 1527 , حيث كان يمثل كل عام تجربة لها خصوصيتها المختلفة , المرتبطة بواحدة من المدن الاربع . فكتاب غرناطة مثلا يضم ستة

فصول ويستغرق ستة اعوام , اما كتاب فاس فيضم تسعة عشر فصلا ويستغرق تسعة عشر عاما . وكتاب القاهرة يضم ستة فصول ويطوي ستة اعوام و وكتاب رومة ينطوي على تسعة فصول تستغرق تسعة اعوام , حيث نصل الى نهاية مطاف رحلات حسن الوزان وعذاباته في الفصل الاخير الموسوم "عام المرتزقة الالمان" والذي يؤرخه بدقة بايامه منذ بدايته حتى نهايته على غرار ما كان يفعله عدد من المؤرخين والمدونين العرب في الماضي . اذ يستهل هذا الفصل باستباق سردي بالقول :

" اقبل حينئذ عامي الاربعون , عام رجائي الاخير , عام فراري الاخير . " (16)

حيث تتعرض حياته وحياة اسرته الى الخطر عندما اجتاح المرتزقة الالمان مدينة روما ودمروها حيث يظهر في اللحظة الاخيرة منقذ لم يخطر بباله هو (هانز) احد تلامذته المخلصين والذي كان من كبار قادة المرتزقة الالمان الذي تعهد بانقاذه وضمان ترحيله الى تونس , فبدا مثل المنقذ الالهي الذي يظهر في اللحظة الاخيرة والمسمى"ديوس أكس ماشينا". وفعلاً يرحل البطل الى الشاطئ التونسي ولم يحتفظ الا بوقائع يومياته التي " لففتها ودسستها تحت حزامي " .(17) , وراح يقدم وصيته الاخيرة الى ولده الصغير بعد سنوات التيه الاربعين معلنا ان رحلته قد انتهت وآن له ان يحط رحاله على الشاطئ التونسي " اما انا فقد بلغت نهاية رحلتي " (18)

من الاشكاليات التي تثيرها رواية " ليون الافريقي " والروايات المماثلة عن الاندلس بشكل عام وسقوط غرناطة وخروج العرب المسلمين منها بشكل خاص اشكالية العلاقة بين التاريخي والتخييلي . فهذه الرواية لم تهدف الى تقديم تاريخ رسمي او تسجيلي للوقائع وخاصة لوقائع سقوط غرناطة وانما قدمت رؤيا بطلها المركزي حسن الوزان لتلك الوقائع وللمشهد التاريخي والسياسي بشكل عام . ولهذا فالتاريخ هنا يمرعبر التخييلي والذاتي ومن خلال آلية سردية معقدة تحقق فيها لون من التعالق بين خطاب روائي تخييلي ولساني وبلاغي من جهة وبين خلفية تاريخية , وتضاريس جغرافية ملموسة ومدونات رسمية من جهة اخرى فضلا عن شهادت ومرويات للشخصيات الروائية التي قدمت تمثيلا ذاتيا وشخصياً لصفحات دقيقة وحساسة من تاريخ الاندلس وسيرة حياة ابطالها وبشكل خاص بطلها حسن الوزان الذي راح يتحول من خلال السرد والفعل الروائي الى أسطورة , من خلال عملية الاسطرة التي حول فيها بطله الى ايقونة تاريخية , غير بعيدة عن الهالة الاسطورية التي احاطت بحياة الشخصية الحقيقية الواقعية للرحالة والجغرافي والمؤرخ حسن محمد الوزان خارج الرواية , الذي اثار مخيلة وتقدير واعجاب الدارسين والشعراء والمؤرخين .

كما ان الجوهر التخييلي للخطاب الروائي هو الذي دفع بالروائي الى ان يعبر بطله حسن الوزان عن موقف مماثل لموقفه من مفهوم الهوية الذي عبر عنه في كتابه " الهويات القاتلة " وفي الكثير من مقابلاته الاخرى .

اذ كشف الروائي امين معلوف عن منظوره الشخصي ازاء مفهوم الهوية ففي مقابلة خاصة اشار امين معلوف الى انه يرفض مفهوم الهوية لانه مضلل " الناحية المضللة في الهوية , هي ان الانسان في اوقات كثيرة يستعيض عن الهوية بعنصر ما من الهوية , ويعتبر ان هذا العنصر , سواء كان دينيا او قوميا , يختصر او يختزل كل الهوية و بينما الهوية مركبة من عدة عناصر . اليوم نحن في عصر يشهد الاختزال . في عالمنا اليوم ثمة اتجاه لاعتبار ان الهوية يمكن ان تختصر في العنصر الديني او القومي . " (19)

كما ان المنظور الذاتي التخييلي .عند الروائي امين معلوف هو الذي قاده الى اقامة هذا الحوار الصعب بين ما هو تاريخي وتخييلي في هذه الرواية . فمع انه يعلن عن احترامه للتاريخ ينفي ميله للعبة " تحريف " التاريخ ويعلن تفضيله لمصطلح " التحوير " بدل التحريف , لان كلمة تحوير كما يرى تجعل من فعل التاريخ فعلاً سرديا تاريخيا " (20)

الا ان الروائي في حقيقة الامر يمنح نفسه حرية اكبر في ابتكار تواريخ ذاتية خاصة به , وخاصة في التفاصيل والدقائق الصغيرة , لان أي مشروع حقيقي لاعادة خلق واستحضار شخصية ما من عمق التاريخ وبث الحياة فيها لابد وان تنهض على فعل تخييلي وعلى سلسلة من الوقائع والمواقف الافتراضية التي قد تكون مختلفة اصلا ولا علاقة لها بالاصل , وان ظلت عند حدود " ما هو ممكن " في المفهوم الارسطي , وهو حق شرعي للادب وخاصة في جانبه السردي القائم اصلا على التخييل والتلفيق والافتراض .

في رواية " ليون الافريقي " يسير التاريخ السردي , وهو تاريخ تخييلي وافتراضي بمحاذاة التاريخ الرسمي والسجلات المدونة والشفاهية للمرحلة التي تتصدى لها الرواية . وهذا التاريخ الافتراضي هو تاريخ ذاتي واجتماعي وحضاري , بمعنى انه يعبر عن رؤيا خاصة وينطلق من زاوية نظر البطل / الراوي حسن الوزان او ليون الافريقي . فالتاريخ الاجتماعي والحضاري الذي تجسده الرواية هو ابتكار تخييلي صرف على " قماشة "التاريخ الرسمي , وان كان يزعم انه يعتمد اساسا على اعادة حياة شخصية حقيقية هي الرحالة والجغرافي والمؤرخ حسن الوزان .وعلى الرغم من ان المفردات والتفاصيل التاريخية والجغرافية والوصفية التي يستلهمها الروائي مستقاة بطريقة او باخرى من وثيقة مدونة معروفة للرحالة حسن الوزان و بطل الرواية وشخصيتها المركزية هي " وصف افريقيا " الا ان المخطوطة

لا تقدم هنا بوصفها متنا قائما بذاته , كما فعل واسيني الاعرج في " البيت الاندلسي " حيث تشغل المخطوطة فصولا محددة تتناوب او تتداخل مع الفصول الروائية التي تدور حول الحاضر , وهي ايضا تختلف عن اللعبة الميتاسردية التي اعتمدها صنع الله ابراهيم في " العمامة والقبعة " (21) حيث وجدنا نصاً تاريخياً يعيد كتابة نص تاريخي سابق بوصفه النص الغائب من خلال عملية تناص خاصة . ولذا فقارئ " ليون الافريقي " قلما يشعر بوجود وثيقة تاريخية اصليةهي " وصف افريقيا " اللهم الا في اشارات محدودة يميل فيها الراوي البطل الى المخطوطة او يذكر بها بوصفها تضم المرجعيات الاصلية ولان بطل الرواية هو رحالة زار العشرات من البلدان والمدن والقارات , وكان هدفه ان يدون تاريخ رحلاته مثلما فعل ابن بطوطة , وربما مثلما فعل هيرودتس , فقد احتشدت الرواية بعوالم جغرافية ومكانية واجتماعية وانثروبولوجية وحتى بيئية نادرة , جعلت منها موسوعة شاملة في التاريخ والجغرافية والسياسة والاقتصاد وعلم الاجناس البشرية وطبائع الناس ومعتقداتهم الدينية والاسطورية , وخاصة في العوالم الصحراوية التي تذكرنا بعوالم ابراهيم الكوني الروائية المدهشة عن الصحراء .

لقد كانت الرواية مفعمة بحس جمالي عميق وبرغبة في استكشاف المجهول من تضاريس العالم المرئي فضلا عن استبطان الاعماق الداخلية المجهولة للانسان . وكان مركز الكون الروائي في هذه الرواية هو الراوي والبطل المركزي الذي حوله الروائي الى اسطورة حقيقية ربما تضاهي الايقونة الاسطورية التي صنعها لنفسه الرحالة والجغرافي والمؤرخ حسن بن محمد الوزان صاحب " وصف افريقيا " من خلال رحلاته وكتاباته ومواقفه الواقعية والتي الهمت الشعراء والمفكرين امثال الشاعر الايرلندي ييتس الذي قال بان " ليون الرحالة كان انا " (22).

الهوامش:

1-معلوف،أمين "ليون الأفريقي"،دار الفارابي ،بيروت، 2001،ط 1.

2- المصدر السابق ،ص 9.

3- المصدر السابق، ص 9.

4- المصدر السابق ، ص9.

5- المصدر السابق ،ص 5.

6- المصدر السابق ،ص 9 .

7- المصدر السابق ،ص 89 .

8- المصدر السابق ،ص 39 .

9- المصدر السابق ،ص 309 .

10- المصدر السابق ، ص14 .

11- المصدر السابق ،ص 40 .

12- المصدر السابق ، ص 31 .

13- عاشور ، رضوى "ثلاثية غرناطة" ،دار الشروق ، القاهرة،2014 ط10.

14- جابر،جابر خليفة، "مخيم المواركة"،منشورات ضفاف ،عمان،2012.

15- الأعرج،واسيني،"البيت الأندلسي"،منشورات الجمل بيروت، 2010 .

16- معلوف،أمين ،"ليون الافريقي" ، ص 378 .

17- المصدر السابق ،ص387 ،

18- المصدر السابق ، ص 389 .

19- وازن، عبدة ،" أمين معلوف :العابر التخوم" ملحق مجلة دبي الثقافية،الاصدار رقم 60 ،الامارات، 2012 ص 52 .

20- المصدر السابق ،ص 25 .

21- ابراهيم ،صنع الله ،"العمامة والقبعة"، دار المستقبل العربي القاهرة 2008 .

22- معلوف،امين "ليون الأفريقي" ،ص 7 .

المخطوطة الضائعة متنا روائيا في" البيت الاندلسي "

رواية " البيت الاندلسي "(1) للروائي الجزائري واسيني الاعرج الصادرة عام 1998 , واحدة من الروايات العربية الحداثية القليلة التي نجحت في تجسيد معاناة شريحة مهمة من الموريسكيين , وهم من العرب المسلمين الذين أجبروا بعد سقوط غرناطة على الهجرة والانتقال الى بلدان المغرب العربي وبشكل خاص في المغرب , والجزائر بعد ان خيروا بين التنصر او الموت , حيث تدور احداث هذه الرواية.

وتذكرنا هذه الرواية براوية أمين معلوف الموسومة " ليون الافريقي " (2) والصادرة عام 1986 , وكذلك برواية "مخيم المواركة " (3) للروائي العراقي جابر خليفة جابر الصادرة عام 2012 ورواية " رحلة الغرناطي (4) لربيع جابر الصادرة عام 2002 , لكننا لا يمكن ان ننسى قبل هذا وذاك " رواية " ثلاثية غرناطة " (5) للروائية المصرية الراحلة رضوى عاشور الصادرة عام 1994 , فضلا عن العديد من الروايات العربية التي مست الحضور العربي الاسلامي في الاندلس وحاولت ان تقدم مقاربة تخييلية وافتراضية للتاريخ من خلال السرد الروائي منذ روايات جورجي زيدان التاريخية وانتهاء بالروايات العديدة التي تناولت هذا الشأن التاريخي والاجتماعي والسياسي من خلال السرد.

اتخذت الرواية منطلقا لها بنية مكانية افتراضية مولدة هي " البيت الاندلسي " وهو بيت تاريخي شيد منذ اكثر من اربعة قرون على الشاطئ الجزائري من قبل غاليلو الرخو او سيدي احمد بن خليل الموريسكي وتحديدا في القرن السادس عشر والذي اراد له ان يكون امتدادا رمزيا للحضارة الاندلسية ولهوية مقتلعة : وقد توالى على امتلاك هذا البيت او السكن فيه العشرات من الغزاة والقراصنة فاصبح بمثابة سجل لتاريخ الاغتصاب والاحتلال الاجنبي للتراب الجزائري حيث استولى عليه القراصنة الاتراك , وتحول في فترة الاحتلال الفرنسي الى دار للبلدية كما تحول الى كباريه و ماخور ومركز للمخدرات والاسلحة الى ان عادت ملكيته الى احد ورثة غاليلو الرخو وهو العم مراد باسطا .

ونكتشف هنا ان البنية المكانية للبيت الاندلسي هذه قد اصبحت بمثابة البنية الاطارية التي تستقطب الشخصيات والاحداث الروائية القديمة والحديثة ,فمنه تشعبت جميع الحكايات

والمرويات والمدونات الشفاهية والمكتوبة وفيه ايضا خبأت " المخطوطة " السرية التي حرص اخر الورثة مراد باسطا وبعده ماسيكا السبنيولية على اخفائها في مكان سري بعد ان تعرضت الى محاولات السطو والسرقة والحرق من قبل مجهولين . وتتحول المخطوطة بعد ضياعها او سرقتها الى هم اساسي لمراد باسطا وحفيده سليم و ماسيكا السبنيولية التي انقذت المخطوطة مرتين من الحرق ولتصبح هذه المخطوطة المتن السردي الاساسي للرواية من خلال لعبة ميتاسردية ذكية ومركبة ومراوغة .

ويعمد الروائي الى التقديم التدريجي لفضاء الرواية معتمدا على بنية موسيقية اندلسية اذ يخبرنا في بعض حواشي صفحات الرواية ان الفصل الاول الموسوم " استخبار ماسيكا " (6) يشير الى قطعة موسيقية اندلسية افتتاحية صغيرة , وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا القصد منها شد انتباه المستمع وادخاله في الموسيقى , وبذا يتحول هذا الفصل الى تمهيد تعريفي يذكرنا بالاسلوب المعتمد في التقديم العرض المسرحي والتوجيهات المسرحية التي يدونها الكاتب والمخرج على سيناريو العرض المسرحي . كما يحمل الفصل الثاني الموسوم " توشية مراد باسطا " (7) اسم مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام , لها وظيفة ايقاعية تجميلية , القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الانفاس والتحضير الموسيقي لما سيأتي من بعد . وفعلا يساهم هذا الفصل , فضلا عن الفصل الاول بتهيئة ذهن القارئ الى اللعبة الميتاسردية القادمة المتمثلة في نشر اوراق المخطوطة الضائعة . ويتكرر الامر مع الفصل الموسوم " نوبة خليج الغرباء " (8) حيث نكتشف ان مصطلح " نوبة " يشير الى مقام اندلسي معروف حمله معهم الموريسكيون اثناء تهجيرهم القسري في القرن السادس عشر . ويبدو ان الروائي كان يقطع توالي اوراق المخطوطة ذات البعد التاريخي بسرد حديث ومعاصر من خلال " وصلات" موسيقية .(9)

هذا التماثل بين بنية الجملة الموسيقية الاندلسية وبين الجملة السردية في الرواية له اهميته في ضبط ايقاع الخطاب الروائي المرسوم بمهارة والذي يقود القارئ , خطوة و خطوة , الى قلب الاوراق الاثنتي عشرة للمخطوطة الموريسكية التي دونها غاليليو او سيدي احمد بن خليل .

ويمكن القول ان هذه البنية الموسيقية هي جزء من بنية الحكاية الاطارية التي تشغل الفصول الاولى , وتطل احيانا من خلال "وصلات " ربط تربط اوراق المخطوطة , لتعود هذه البنية الاطارية ثانية في الفصول الاخيرة لتشير الى موت البيت الاندلسي بعد هدمه استجابة للتخطيط الجديد للمدينة بعد سلسلة طويلة من المؤمرات التاريخية من قبل مافيات الفساد التي حيكت ضده والتي تدين عقوق الابناء الذين لا يدركون قيمة تراثهم الرمزي .(10)

تتشكل الرواية من نمطين من السرد : سرد معاصر تمثله فصول البنية الحكائية الاطارية في الاستهلال وفي الخاتمة , فضلا عن بعض الفصول " الرابطة " بين اوراق المخطوطة وهو سرد يدونه العم مراد باسطا مع فصل استهلالي تدونه سيكا . وسرد تاريخي , متمثل في صفحات المخطوطة وأوراقها الاثنتي عشرة والتي دون أغلبها سيدي احمد بن خليل المدعو غاليليو . وتبين احصائية اولية ان فصول السرد الاطاري الحديث تزيد على عدد صفحات السرد التاريخي المتمثل في اوراق المخطوطة . اذ يشغل السرد الاطاري حوالي مائتين وسبعين صفحة مما يجعل منه متنا روائيا متكاملا له استقلاله , بينما يشغل السرد التاريخي لاوراق المخطوطة حوالي المائة والسبعة والسبعين صفحة . ونشعر اثناء القراءة المدققة لاوراق المخطوطة اننا نتلقى دائما اضاءات تاريخية اضافية عن المخطوطة والسطور المخرومة منها من قبل ماسيكا التي كانت من خلال الهوامش والحواشي التي تدونها اسفل الصفحات على مساعدة القارئ على الالمام بالمشهد الاجتماعي والثقافي والتاريخي للمخطوطة , وهو جهد لا يتوفر الا لباحث مدقق او محقق او خبير بالمخطوطات . وهذه اللمسات الدقيقة تضفي على الخطاب الروائي اضافات ميتاسردية مهمة ,كما تمنح الرواية تعددا في الرواة والاصوات والمنظورات والرؤى السردية لتضع الرواية في فضاء الرواية البوليفونية متعددة الاصوات .

بدأت الرواية من خلال الفصل الاول الموسوم (أستخبار ماسيكا) بسرد اوتوبيوغرافي عبر توظيف ضمير المتكلم على لسان بطلة الرواية " المعاصرة " (ماسيكا بنت السبنيولية) التي تخبرنا انها من اصول موريسكية مثل الالاف من سكان الجزائر , وتعترف انها ليست وريثة للبيت الاندلسي , ولكن كان هناك دافع غامض وقوي يدفعها باستمرار نحو هذا البيت ووريثة الاخير العم مراد باسطا , ربما كما تقول لان احساس امها الاسبانية الموريسكية هو الذي قادها نحو هذا البيت (11) وكيف ان العم مراد باسطا قد شرح لها قصة البيت الاندلسي واظهر لها تلك المخطوطة ذات الرائحة الغريبة التي تعلقت بها واصبحت قدرها في الحياة . ونكتشف خلال سرد (ماسيكا) طبيعة شخصية العم مراد باسطا وعشقه للبيت الاندلسي وللمخطوطة التي ورثها عن غاليليو او سيدي احمد بن خليل . والرواية لا تكتفي بالحديث عن العم مراد باسطا من خلال مرويات ولقاءات (ماسيكا) فقط , بل يتحول العم مراد باسطا الى سارد اساسي في الرواية يقاسم ماسيكا مهمة تاطير وتأثيث تفاصيل الحكاية الاطارية التي تمهد لقراءة اوراق المخطوطة , كما وجدنا ذلك في الفصل الثاني الموسوم "توشية مراد باسطا " وفي العديد من الفصول اللاحقة ومنها " نوبة خليج الغرباء "(12) , كما ان الروائي يخصص الفصل الخامس والاخير من الرواية لسرد العم مراد باسطا . وهو يختتم البنية الحكائية الاطارية للراوية بكاملها . (13)

وتذكرنا شخصية سيدي احمد بن خليل او غاليلو وكذلك شخصية العم مراد باسطا بالكثير من ملامح ليون الافريقي او حسن الوزان بطل رواية امين معلوف "ليون الافريقي" التي سبقت الاشارة اليها .فمثلما كان ليون الافريقي يرفض الانتساب الى أي هوية دينية ا وقومية ويعلن عن موقف منفتح عولمي وكوسموبوليتي يؤمن بروح التسامح والاعتراف بالاخر ، وهو موقف مستمد كما سناتي على ذلك في مناسبة اخرى عن الموقف الفكري والفلسفي لامين معلوف من مفهوم الهوية عبر عنه في كتابه " الهويات القاتلة " , نجد كذلك ان العم مراد باسطا يؤمن بروح التسامح و" محبة الناس ولذا انضم الى الفيلق الدولي المناصر للجمهوريين لمواجهة فاشية موسوليني . (ص 11) . وها هو يعترف لماسيكا " الى اليوم لا اعرف اذا كان جدي مسيحيا او مسلما , ولم اسال احدا لاتاكد من ذلك ؟ واذا كانت سلطانة يهودية ام مسلمة , ام لا هذه ولا تلك واذا كانت مارينا وسيلينا تدينان بدين معين غير محبة الناس . " (14) ولذا فهو يصر على ان يدفن في "مقبرة ميرامار " : "اريد ان ادفن هنا , في مقبرة ميرامار و التي دشنتها حنا سلطانة ثم جدي الاول غاليليو الرخو ,قبل ان يملاها الذين جاءوا من بعده . احب هذا المكان ليس لان به كل الناس الذين احببتهم , ولكن لانها المقبرة الوحيدة في الدنيا التي انمحت فيها كل الاديان . استقبلت المسيحي واليهودي والمسلم والبوذي , وحتى الملحد ". (15) وتحرص ماسيكا فعلاً على تطبيق وصية العم مراد باسطا على دفنه في مقبرة ميرامار بعد ان اغتيل " البيت الاندلسي " بكل رمزيته وتحول الى برج يتكون من مائة طابق .

تتكون الرواية من خمسة فصول كبيرة فضلا عن مداخل ومقدمات تمهيدية تستغرق اكثر من ثلاثين صفحة وبعض العتبات النصية المهمة . وجميع الفصول تضم مرويات معاصرة من وجهة نظر العم مراد باسطا تتلوها بعض اوراق المخطوطة . حيث يضم الفصل الاول ثلاث اوراق والفصل الثاني ثلاث اوراق ايضا , بينما يضم الفصل الثالث اربع اوراق . اما الفصل الرابع فيحتوي على الورقتين الاخيرتين فقط , بينما نجد ان الفصل الخامس والاخير الموسوم " لمسة سيكا الناعمة " لا يضم اية ورقة من اوراق المخطوطة , وهو من مرويات العم مراد باسطا , وهي مرويات معاصرة عن الجزائر بعد الاستقلال تشكل لوحدها رواية كاملة .

وتقوم ماسيكا السبنيولية بدور محقق المخطوطة – بالتعاون مع سليم حفيد العم مراد باسطا , حيث تتدخل احيانا لاضاءة بعض الجوانب الغامضة اولاضافة تعليق ضروري . وقد شرحت ماسيكا خطتها في تنقيح المخطوطة , وفي توثيق مرويات العم مراد باسطا المعاصرة و التي دونت بعضها , او سجلت مقاطع منها على جهاز التسجيل الذي كان يرافقها عندما كان العم باسطا يروي لها ذكرياته عن البيت الاندلسي ومعاناته من اجل الحفاظ عليه لما يمثله من قيمة رمزية وتاريخية ترتبط بحفظ التراث الاندلسي وهويته .

اما من الناحية السردية – وبشكل ادق الميتاسردية – فالرواية تنطوي على متنين او ثلاثة متون سردية اساسية : المتن الاول تمثله المقدمة التي كتبتها ماسيكا , اما المتن الثاني فيضم مرويات العم مراد باسطا وهي مرويات وحكايات واضاءات حديثة ومعاصرة لاخر ورثة البيت الاندلسي اعادت روايتها كماهو واضح ماسيكا و اما المتن الثالث , وهو الاهم فهو المخطوطة التي تتكون من اثنتي عشرة ورقة كتب معظمها سيدي احمد بن خليل او (غاليليو الرخو) .

تفتتح ماسيكا السرد الروائي في " استخبار ماسيكا " بطريقة جذابة : " انا ماسيكا , واذا شئتم سيكا بنت السبنيولية , كما سماني اصدقائي في المدرسة . لا لان امي اسبانية و فهي مثلي , نبتة هذه الاؤض البحرية , لكن لان اصولنا موريسكية مثل الالاف من سكان الجزائر . " (16)

ويبدأ سرد ماسيكا من النهاية , وبعد ان توفي العم مراد باسطا وهدم البيت الاندلسي استجابة لاغراءات مافيات رجال العقارات متعددة الجنسيات , وهي تكشف عن خطتها في نشر الكتاب

" هذا هو الكتاب بلحمه ودمه , وأنينه و لم اضف اليه شيئا من عندي سوى ما رواه مراد باسطا او أومأ به . " (17) واشارات الى انها بذلت جهدا كبيرا في لملمة التفاصيل الضائعة بالتسجيل المباشر مع العم مراد باسطا والكتابة والتدوين (18).

كما اعترفت انها قامت باعادة ترتيب بعض الوثائق ." فاجتهدت قدر ما استطعت . هناك فجوات كان علي ملؤها وادخالها بين حكيه للحفاظ عليها من التلف . " (19)

ونجد جهدا اخر لماسيكا في اضاءة المخطوطة يتمثل في الهوامش والحواشي التي كانت تدونها كما هو الحال في الصفحة 61 عندما قدمت " الورقة الاولى " من المخطوطة حيث صوبت اسم (بنغاليليو) واعادته الى اصوله العربية (سيدي حامد بن خليل) او (سيد حامت) كما اعتاد الاسبان ومنهم سرفانتس على تلفظ الاسم لاعتبارات لغوية وصوتية . (20) . وبذا يمكن ان نعد ماسيكا السبنيولية بمثابة الذات الثانية للمؤلف او المؤلف الضمني الذي يقوم بعمل تاليفي وتجميعي وتوثيقي في ان واحد .

اما المتن المعاصر فيقدم من زاوية نظر العم مراد باسطا , وهو يدور حول الجهود التي بذلها مراد باسطا , بوصفه اخر ورثة البيت الاندلسي الشرعيين للحفاظ على هذا البيت بوصفه يمثل قيمة رمزية تتصل بالحضارة العربية في الاندلس وبحياة الموريسكيين المعاصرين , وكيف ان جهوده تذهب هباءً بسبب قوة المافيات المالية والبيروقراطية العولمية التي لا تعترف باية قيمة رمزية للتراث او للتاريخ . وتكشف اوراق العم مراد باسطا عن الكثير من مظاهر الفساد والترهل والبيروقراطية التي نخرت في جسد الدولة الجزائرية بعد مرور نصف قرن من استقلال الجزائر

عام 1962, وعرضتها الى الكثير من الازمات والهزات السياسية والاجتماعية ووفرت لقوى العنف والارهاب الكثير من المبررات للانتشار بين شرائح معينة من المجتمع الجزائري .

ويخيل لي ان قيمة مرويات العم باسطا عن الجزائر وتحديدا في محاولة الحفاظ على " البيت الاندلسي " تلتقي بصورة او باخرى مع القيمة المركزية لرواية محمد الاشعري " القوس والفراشة " (21) الصادرة عام 2011 في طبعتها الرابعة , حيث الصراع المركزي بين قيمتين اساسيتين هما : الطبيعة والثقافة كما سبق وان بينا ذلك في دراسة خاصة عن الرواية في كتابنا " المبنى الميتاسردي في الرواية " (22).

ولذا يمكننا النظر في الصراع الاساسي حول البيت الاندلسي بوصفه يمثل صراعا بين ثنائيتي (الطبيعة – الثقافة) او النئ والمطبوخ عند كلود ليفي شتراوس حيث يمثل البيت الاندلسي الرغبة في الحفاظ على قيم البراءة والعفوية والاصالة في (الطبيعة) , بينما تمثل النزعة الاستهلاكية والعقارية لبناء برج عصري نزعة (الثقافة) والحضارة التي تحاول ان تدمر كل ما هو برئ وطبيعي لصالح هياكل كونكريتية صماء .

اما المتن التراثي المتمثل في اوراق المخطوطة, فهو لب الفعل السردي , وهومتن محتشد بالحركة والصراع والمغامرة , لانه يؤرخ تخييليا لفترة عاصفة من الحروب والصراعات والفتوحات والغزوات والجرائم التي ارتكبت بحق البشرية . ويدون لنا كاتب المخطوطة الرئيس سيد احمد بن خليل او الرخو غاليليو المحن والويلات التي تعرض لها الموريسكيون بعد سقوط غرناطة واشكال المقاومة البطولية التي قام بها الموريسكيون دفاعا عن حريتهم وحرماتهم وهويتهم في وجه تعسف محاكم التفتيش انذاك . كما يكشف فيها الرواي عن المحن التي مر بها منذ اضطراره لمغادرة اسبانيا ووقوعه في الاسر ولقائه الافتراضي التخييلي بسرفانتس مؤلف رواية " دون كيشوت " والتي تشغل مساحة كبيرة من المخطوطة .

ويبدو لي ان المؤلف واسيني الاعرج قد اعتمد على بعض الاشارات المرجعية الاساسية في رواية " دون كيشوت " والتي اشار فيها الى انه استقى بعض مروياته من اوراق اشتراها من سوق الوراقين وكانت تضم مغامرات الفارس الجوال دون كيشوت وتابعه . ويبدو ان الروائي من خلال عملية التخييل اعاد خلق واستحضار شخصية سيدي بن احمد من رواية سرفانتس – في عملية تناص جريئة – وجعلها الشخصية الرئيسة في مخطوطته والتي بنت في النهاية البيت الاندلسي " في شاطئ مدينة الجزائر . وهذا الامر يدفعنا الى العودة الى الاصول الاسبانية لدون كيشوت وكيفية ولادة شخصية غاليليو او سيد احمد بن خليل في مخطوطة " البيت الاندلسي ".

وعند العودة الى ترجمة د. عبد الرحمن بدوي لرواية سرفانتس "دون كيشوت " التي تقع في اكثر من الف صفحة . نجد في الفصل التاسع من الرواية الى ان سرفانتس قد تحمل الكثير من المشاق للعثور على خاتمة هذه القصة , وان الحظ قد واتاه من خلال عثوره على كراسات قديمة كتبها سيدي سيدي حامد بن الايلي المؤرخ العربي :

" كنت ذات يوم في درب القناة في طليطلة , فشاهدت صبيا اتى تاجر اقمشة حريرية ليبيعه كراسات قديمة , وانا شديد الولع بالقراءة " (23).

ويبين لنا سرفانتس كيف انه اكتشف ان تلك الكراسات كانت مكتوبة بحروف عربية وكيف ان عربي متنصر من الموريسكيين قد ترجم له المخطوطات مقابل مبلغ بسيط من المال . وقد كان عنوان المخطوطة الاصلي " تاريخ دون كيخوته دلا منتشا , تاليف سيدي بن حامد الايلي المؤرخ العربي . " (24)

واذ يعمد سرفانتس الى الاعتراف بانه قد اعتمد على مخطوطة تاريخية سابقة لمؤرخ عربي فانما يجعل روايته هذه ضمن منحى الروايات الميتاسردية المبكرة التي لم تبرز بهذا الاسم الا في سبعينيات القرن العشرين . وهذا الامر يجعل سرفانتس من الرواد المتميزين للمبنى الميتاسردي وبشكل خاص في اتكائه على المخطوطة , وعلى قصدية الكتابة التي يعلن عنها سرفانتس بين اونة واخرى .

اذ يشير سرفانتس الى انه بعد نوم دون كيشوت وتابعه (سنشو) : " استغل سيدي حامد و مؤلف هذا التاريخ العظيم نومهما ليروي كيف رتب الامور وصنع المغامرة التي اتينا على وصفها . " (25)

كما يعود سرفانتس في الفصل الثالث والسبعين الى الاشارة الى دور سيدي حامد بالسرد :

"يروي سيد حامد انه لدى مدخل القرية لقي دون كيخوته طفلين يتعاركان , واحدهما يقول للاخر : " لا تعذب نفسك كثيرا هكذا يابريكيو , فانك لن تراها في حياتك . " (26)

وما هو مهم للغاية ان رواية " دون كيشوت " او " دون كيخوته " كما تلفظ بالاسبانية قد ختمت بملاحظات ختامية من قبل سيد حامد , المؤلف الافتراضي لهذا " التاريخ العظيم " . اذ ياسف سرفانتس لان " سيدي حامد لم يشأ ان يدلنا على بلد دون كيشوت بالدقة حتى تتنافس كل مدن وقرى اقليم المنشأ وتتنازع شرف مولده . (27)

وختم الرواية بكلمات سيدي حامد الموجهة الى قلمه :

" وسيدي حامد , صاحب العقل الراجح يوجه هذه الكلمة الى قلمه :

أي قلمي الصغير ... ابق معلقا في هذا المسمار , ويدعوه للوقوف ضد كل اللصوص الذين قد يحاولون تدنيسه , (28) كما يشير الى التماهي بين شخصية دون كيشوت وسيدي حامد :

" نعم من اجلي انا ولد دون كيخوته . وانا ولدت من اجله . لقد عرف كيف يفعل , وانا عرفت كيف اكتب , وكلانا واحد . " (29)

يبقى السؤال الاشكالي المهم ,هل ان سرفانتس قد اعتمد فعلا على المخطوطات المنسوبة الى سيدي حامد في كتابة روايته " دون كيشوت " ام انها مجرد لعبة ميتاسردية قد تحقق مجموعة من الاهداف السردية والسياسية في ان واحد .

فمن الناحية السردية يحاول سرفانتس ان يضع مسافة بينه وبين وقائع الرواية , قد تكون مسافة مباعدة جمالية , وقد تكون ذات اهداف سياسية لكي لا يتحمل وزر ما كتبه امام محاكم التفتيش الاسبانية التي كانت تنظر بريبة الى سرفانتس ومعتقداته . اما مسالة وجود شخصية تاريخية حقيقية لمؤرخ اسمه سيدي حامد الايلي مثلما نتحدث عن حسن الوزان بطل " ليون الافريقي " لأمين معلوف فمسالة قد يقررها مؤرخون غيري . لكني اعتقد ان الامر في النهاية لا يعدو ان يكون لعبة تخييلية ميتاسردية مبكرة كتلك التي يمارسها اليوم كتاب الروايات الميتاسردية في تعاملهم مع المخطوطات سرديا , والتي يعتمدون فيها على التخييل واختلاق تواريخ شخصية وذاتية افتراضية بعيدا عن المتن الرسمي للتاريخ الوثائقي المدون .

ولكن , وهو ما يهمنا هنا , كيف استطاع واسيني الاعرج في روايته " البيت الاندلسي " من اعادة خلق واستحضار شخصية بطل المخطوطة سيدي احمد بن خليل المدعو غاليلو من متن رواية سرفانتس الكبيرة " دون كيشوت " وما هي الافتراضات السردية التي اشتغل عليها .

هنا تتعرض علاقة التاريخي بالسردي الى نقطة مفصلية حرجة : فاما الالتزام بمصداقية الوثيقة التاريخية , وبالتالي يستعيد الروائي انتاج رواية تاريخية تقليدية كالتي كتبها جورجي زيدان ومن قبله السير والتر سكوت والكسندر دوماس , واما ان ينحاز هذا الروائي الى ماهو تخييلي وافتراضي ليخلق تاريخه الخاص بعيدا عن وثوقية السجلات الرسمية للتاريخ المدون .

ومن الواضح ان الروائي واسيني الاعرج انحاز الى الخيار الثاني , شأنه شأن العديد من الروائيين العرب الحداثيين وما بعد الحداثيين الذين تعاملوا مع التاريخ والماضي من زاوية

التخييل السردي وشروطه الفنية والرؤيوية . لكن واسيني الاعرجي كما سيتضح لنا لم يجانب التاريخ الرسمي كليا , بل حاول ان يفيد من بعض مرتكزاته واحداثه .

فالكثير من الاحداث التاريخية والصراعات السياسية والعسكرية كانت قريبة من الواقعة التاريخية الرسمية , لكن خلق الشخصيات وعوالمها الخاصة ظل رهن فعل افتراضي تخييلي سردي وميتاسردي في ان , فشخصيات معاصرة مثل العم مراد باسطا وابنه سليم وماسيكا وغيرهم هي شخصيات تخييلية وان كان تمتلك بعض الجذور التاريخية الحقيقية وفي مقدمتها شخصية سيدي احمد بن خليل المدعو غاليليو الذي كتب المخطوطة وبنى البيت الالاندلسي . ونجد من الجانب الاخر شخصية تاريخية حقيقية هي شخصية الروائي الاسباني سرفانتس.

هي الاخرى شخصية حقيقية , لكنها وضعت ضمن فضاء ميتاسردي تخييلي وافتراضي . وكانت لعبة الروائي الكبرى في افتراض تخييلي يقوم على اللقاء بين سيدي احمد بن خليل وسرفانتس عندما كان سرفانتس اسيرا لدى حاكم الجزائر حسن فينزيانو انذاك . وما نعلمه جيدا من رواية سرفانتس " دون كيشوت " ومن الوقائع المعروفة ان مثل هذا اللقاء لم يحصل , وانه افاد فقط من بعض المخطوطات التي كتبها المؤرخ العربي والتي اشتراها من قبل احد باعة المخطوطات . بل يمكن الذهاب الى ابعد من ذلك من خلال الاعتقاد بان الاحالة التي قام بها سرفانتس الى مخطوطة سيدي بن خليل ربما هي تخييلية ومجرد لعبة ميتاسردية تحقق للرواية مجموعة من الأهداف التي اتينا على ذكرها سابقا .

اذ تشير ماسيكا في "استخبار ماسيكا" الى تاكدها من خلال الحدس وحاستها السادسة " بما لايدع مجالا للشك ان غاليليو او سيدي بن احمد بن خليل ,التقى حقيقة بالرجل الاحمر , سيرفانتس , وان ما دار بينهما كان حقيقة تفادها الكثير من المؤرخين . "(30)

وتشير ماسيكا الى ان سرفانتس يذكر في "مقدمة دون كيشوت لا مانشا في العديد من المواقع في الكتاب , ان الذي روى له هذه القصص هو سيد (حامت بن انجلي ... وهو الاسم العربي الحقيقي لغاليليو تقريبا نفسه مع بعض التحوير الراجع اصلا الى النطق الاسباني . " (31)

وهكذا تتوثق العلاقة بين سيدي احمد بن خليل وسرفانتس ويكشفان في حواراتهما عن رؤيا انسانية وتأريخية متفتحة وعميقة وقراءة مدهشة للصراعات السياسية والدينية انذاك . كما يقدم سيدي احمد بن خليل , الذي كان يعمل انذاك مترجما في قصر حاكم الجزائر (حسن فينزيانو) , خدمة كبيرة لسرفانتس ويوفر له بعض المال الذي مكنه من تقديم الفدية التي ضمنت اطلاق سراحه ليعود الى وطنه . وتعبيرا عن امتنان سرفانتس لسيدي احمد بن خليل وعده بانه سوف

لن ينساه وسيضعه في قلب الحروف المقبلة ياسيد هامت بنخلي . " (32) وعندما يصحح سيدي الاسم يجيب مازحا :

" – لا انت لست غاليليو . انا مصر انك ست هامت بنخلي , ستكون سيد حروفي القادمة , ولهذا ساحتفظ باسمك كما اشتهيه انا , لا كما تريده انت . " (33)

ويكشف سرفانتس خلال هذه الحوارات عن رغبته في كتابة كتاب : " هل تدري , ياغاليلو , احلم كل ليلة ان اقول هذا كله في كتاب يسع الاهواء البشرية واطماعها وطبائعها التي لاتقاوم . " (34) وبالتاكيد فان سرفانتس كان يفكر بخطة روايته " دون كيشوت " التي سيكتبها بعد عودته من الاسر . كما يكشف سرفانتس عن فلسفته في الكتابة في اكثر من موضع :

" احلم ان اكتب يوما شيئا شبيهاً بهذا , اقول ما يربطني بهذا الوجود الذي يفسده البشر كل يوم قليلا , وصوغ ذلك كله داخل قهقهة ساخرة حادة . " (35)

ومن هنا يمكن القول ان الروائي واسيني الاعرج قد قدم لنا قراءة جديدة , تخيلية بالتاكيد لشخصية سرفانتس وفلسفته الساخرة في الكتابة وفي فهم وظيفة المرويات الحكائية وتدوينها .

ومعنى هذا اننا بوصفنا قراءً علينا ان نقبل بالعقد السردي لتلقي الوقائع الروائية هذه بوصفها تخييلا سرديا , وليست بوصفها حقائق تاريخية تارة ورسمية تتطابق والتاريخ الرسمي المعتمد من قبل المؤرخين .

قد يعترض بعض القراء على هذه الحرية التي يمنحها الروائي الحداثي وما بعد الحداثي لنفسه في التعامل مع الماضي والتاريخ وفي تقويل الشخصيات التاريخية . وقد نجد بعض الوجاهة في هذا الاعتراض , لكن الروائي لا يهدف الى كتابة نص تاريخي , هو لايرغب في ان يقدم رؤيا تاريخية مغايرة , حسبه ان يقدم عملا سرديا او ميتاسرديا يزاوج بين ارث الماضي التاريخي ومنظور الحاضر , لذا جاءت الرواية تزاوج بين المستويين معا :

بين الماضي التاريخي للمخطوطة ولحياة سيد احمد بن خليل وبين حاضر عاصف كشفت عنه مرويات العم باسطا اخر ورثة البيت الاندلسي .

وبالتاكيد لا يمكن الزعم بان رؤيا المؤلف ظلت غائبة او متخفية وراء شخصياته الروائية , بل بمستطاع القارئ تلمسها بوضوح وخاصة في خلق شخصيات روائية ترفض القبح والعنف وتعشق الحياة والحب وتؤمن بروح التسامح الديني والفكري من خلال رفض التمييز بين الناس على اساس الدين او القومية او الجنسية : فها هو العم مراد باسطا يقول عن نفسه :

" الى اليوم لا اعرف اذا كان جدي مسيحيا او مسلما , ولم اسال احد لا تاكد من ذلك ؟ واذا كانت سلطانة يهودية ام مسلمة , ام لا هذه ولا تلك ؟ واذا كانت مارينا وسيلينا تدينان بدين معين غير محبة الناس . " (36)

لكن العم باسطا لم يكن سلبيا او لا مباليا ازاء احداث عصره ,فقد انضم في شبابه الى الفيلق الدولي المناصر للجمهوريين ضد نظام فرانكو الفاشي , (37) وادان جرائم محاكم التفتيش , كما ان سيدي بن خليل كان ثائرا ومقاتلا شجاعا وقف ضد محاكم التفتيش , لكن وجد نفسه مضطرا بعد فشل المقاومة وثورة جبل البشرات الى الهرب الى الجزائر , لكنه كان يراجع نفسه دائما , ولا يتطرف في النظر الى الماضي بوصفه عصرا زاهيا وذهبيا دونما اخطاء . فقد كان في لحظات معينة يتساءل عن جدوى ان تعيش اكثر من ثمانية قرون وتجد نفسك في النهاية مع الخاسرين .فهاهو يخاطب الفاتحين العرب الاوائل :

" ماذا فعلت بنا ياطارق ؟ وما دهاك ياموسى بن نصير ؟ من تكونان ... ماذا فعلتما بنا في النهاية ... تقاتلتما ... ثم انهزمتما بعد ثمانية قرون ... بعد ان ورثتما حروب الاخوة لمن جاء بعدكما من ملوك الطوائف . (38) "

وفي صرخة اخرى كان سيدي احمد بن خليل يئن بوجع :

"ثمانية قرون ونيف , وكأن شيئا لم يكن . كل شئ عاد الى طبيعته الاولى , كما كان , او كما يجب ان يكون , وكأنك ياطارق بن زياد ما صرخت وما فتحت . " (39)

رواية واسيني الاعرج هذه " البيت الاندلسي " مصنوعة بمهارة وخبرة وبقدرة ميتاسردية متميزة و جعلت من الرواية تجربة فنية وتخييلية متقدمة في الحوار الصعب وشبه المستحيل بين التاريخي والسردي , ونجحت في ان تقول اشياء كثيرة عن الماضي والحاضر دونما اقحامات كثيرة من لدن المؤلف الذي ظل يمسك بعصا السرد التاريخي من منتصفها خشية ان يفلت من منطق التوازن بين الفن والتاريخ .لقد ادرك الروائي واسيني الاعرج الفرق الاساسي بين الخطابين التاريخي والسردي . فمرجعيات الخطاب التاريخي تتجذر في الماضي والتاريخي والمدونات والمرويات الشفاهية الرسمية , اما مرجعيات الخطاب السردي فهي مرجعيات تخييلية وافتراضية وجمالية وربما ورقية كما يرى رولان بارت , وهي تحترم التاريخ و لكنها لا تلتزم بشروطه وتراوغه احيانا , وتحاول احيانا ان تخلق تواريخها الذاتية والافتراضية والشخصية , وهو يجعل الرواية العربية الحداثية وما بعد الحداثية تمتلك تميزها في التعامل مع معضلة التعالق الاشكالي بين التاريخي والتخييلي في السرد العربي الحديث .

الهوامش

1- الاعرج ، واسيني "البيت الاندلسي " منشورات الجمل ، بيروت , بغداد (ط1) 2010 .

2- معلوف ، امين " ليون الافريقي " منشورات درا الفارابي ، بيروت ترجمة د. عفيف دمشقية , 2001 .

3-- جابر , جابر خليفة و مخيم المواركة " , منشورات " ضفاف " 2012 (ط1) الاردن عمان .

4-جابر , ربيع " رحلة الغرناطي " , دار التنوير , بيروت , 2013 (ط2)

5-عاشور , رضوى "ثلاثية غرناطة " دار الشروق , القاهرة 2014 (الطبعة العاشرة) .

6- الاعرج و واسيني " البيت الاندلسي " (ص 7).

7-المصدر السابق , ص 27 .

8- المصدر السابق , ص 35.

9- المصدر السابق , ص 103 .

10- المصدر السابق , ص 439 .

11- المصدر السابق , ص 7 .

12- المصدر السابق , ص 35 .

13- المصدر السابق , ص 419 .

14- المصدر السابق , ص 10 .

15- المصدر السابق , ص 9 .

16- المصدر السابق , ص 7 .

17 – المصدر السابق , ص 24 .

18- المصدر السابق , ص 12 .

19- المصدر السابق ص 22 .

20 – المصدر السابق ص 61 .

21- الاشعري , محمد " القوس والفراشة " المركز الثقافي العربي , بيروت , 2011 (ط 4)

22- ثامر ،فاضل " المبنى الميتاسردي في الرواية " دار المدى , بيروت , دمشق , 2012 (ط1) ص 407.

23- ثريا نتس " دون كيخوته " ترجمة عبد الرحمن بدوي , منشورات دار المدى , بيروت , دمشق , 2007 (ط2) , ص 90 .

24 – المصدر السابق , ص 90 .

25 – المصدر السابق ص 1020 .

26- المصدر السابق , ص 1039 .

28- المصدر السابق , ص 1049.

29- المصدر السابق , ص 1049 .

30- الاعرج , واسيني , " البيت الاندلسي " ص 17 .

31- المصدر السابق ,ص 18.

32- المصدر السابق , ص 302 .

33- المصدر السابق , ص 302.

34- المصدر السابق , ص 267.

35- المصدر السابق ,ص 303 .

306- المصدر السابق , ص 10 .

37- المصدر السابق , ص 11.

38- المصدر السابق , ص 66 .

39- المصدر السابق , ص89.

لعبة القرين وتماهي المرسل والمتلقي في مخيم المواركة

رواية " مخيم المواركة " للروائي العراقي جابر خليفة جابر الصادرة عام 2012 عن منشورات "فضاءات" بالاردن , واحدة من الروايات العربية القليلة التي تضعنا مباشرة في مواجهة اشكالية العلاقة بين التاريخي والوثائقي من جهة والتخييلي والسردي من جهة أخرى . فهي تستحضر , تخييليا وسرديا , وربما ميتاسرديا , حياة الناس ومعاناتهم في الاندلس وبكل خاص بعد سقوط غرناطة واجبار من تبقى من العرب المسلمين انذاك على التنصر او الهرب الى الشاطئ المغربي بحرا او الموت . وقد اطلق على اولئك المسلمين الذين اضطروا الى التنصر مصطلح " الموريسكيين " Moriscosاو " المواركة " نسبة الى اسم " المغرب " في اللغات الاجنبية مثل الانكليزية والفرنسية والاسبانية Morocco.

وقد اعتمد المؤلف على بنية فنية وسردية ابتعدت عن المباشرة , وربطت الماضي بالحاضر من خلال الحديث عن اقامة مخيم لاحفاد اولئك الموريسكيين او المواركة في بعض المدن الاسبانية مثل غرناطة ومدريد واشبيلية والوليد يستذكرون فيه تخييليا صفحات من حياة أسلافهم ومعاناتهم وبطولاتهم, حيث يقددم المشاركون في المخيم مرويات شفاهية او مدونة يشارك في كتابتها معظم المشاركين بطريقة شبه جماعية , وتتشكل هذه المرويات واللوحات السردية الشعرية والتشكيلية بشكل عنقودي حول شجرة واحدة هي البنية الاطارية , او بنية الحكاية الاطارية المكتوبة بطريقة فنية عالية والمتمثلة في الحكاية الاولى والتي تنهض على افتراض ان مؤلفا مجهولا اسمه عمار اشبيلوا كان قد ارسل عبر الانترنيت مخطوطة هذه الرواية او فصولها متسلسلة الى الذات الثانية للمؤلف (جابر خليفة جابر) او قناعه او قرينه دون ان يدرك مغزى توجيه هذه المرويات له بالذات , في لعبة سردية طرفاها الرواي والمروي له ومتن حكائي يتشكل من عشرات الوحدات والحبكات السردية العنقودية التي تتدلى من خميلة البنية السردية الاطارية , التي تظل تتحكم في السرد وفي توزيع الادوار الروائية بين المشاركين لتكشف في النهاية عن مفاجاة غريبة تحكم نسج هذه الحكاية الاطارية .

اذ استهل المؤلف روايته باستهلال معنون بـ" اعتراف " وقعه باسمه الصريح , وهو بمثابة عتبة نصية ذات دلالة كبيرة تقودنا لا محالة الى النظر الى الرواية بوصفها تنتمي الى فضاء اللعبة الميتاسردية , حيث يزعم " المؤلف " انه قد تلقى هذه الرواية كاملة على بريده الالكتروني من شخص يحمل اسم عمار اشبيليو الذي اعترف بانه قد نقلها عن راو اخر عاش قبل اكثر من اربعة قرون , واسمه عمار اشبيليوا ايضا . وبسبب مجهولية اسم المؤلف الحقيقي , يعلن المؤلف الحقيقي جابر خليفة جابر او قناعة انه قرر ان يدعي تاليف الرواية ويضع اسمه على غلافها وهذا ماحدث فعلا :

"لهذه الاسباب مجتمعة ولكي لا يضيع القارئ في متاهة البحث عن المؤلف , قررت ان ادعي تاليف الرواية , واضع اسمي على غلافها . " (ص 7) وهذا القرار , كما يبدو , ليس اعتباطيا , بل ربما نابعا من اللاوعي , فقد لاحظ ان الرواي – مرسل الرسائل عمار اشبيليو – كان يخاطبه بوصفه موريسكيا , وانه كان يعرف تفاصيل كثيرة عن حياته ومدرسته الاندلس الابتدائية " هذه احدى رسائل عديدة كان عمار اشبيليو – وهذا هو اسمه ارسلها لي بمبادرة منه

ادهشتني اولى رسائله , لا ادري لماذا خاطبني بالموريسكي ... يعرف اسم مدرستي , مدرسة الاندلس الابتدائية . على ضفة شط العرب ." (ص 11)

ويورد فيها المرسل تاكيدا بان والد المروي له كان موريسكيا جاء اسلافه الى الخليج العربي مع السفن البرتغالية ايام الاحتلال الاسباني للبرتغال . (ص 11).

هذه الاشارات سوف تبرز في نهاية الرواية في شكل مفاجاة للقارئ . ففي الفصل الاخير الموسوم " حدائق الاندلس " وهو لا يزيد عن صفحة ختامية واحدة يشير الرواي الى انه بعد ان انتهت الرواية التي تحمل اسم "مخيم المواركة " خرج باولاده الى حدائق الاندلس بالبصرة للتنزه و كما كان قد وعدهم , واذا هاتفه يرن بنغمة رسالة عبر الانترنيت من عمار اشبيليو جاء بها : " السلام عليكم , صديقي العزيز , انا اتنزه الان في حدئق الاندلس , قريبا من ميناء المعقل , والهو مع اولادي , اين انت الان ؟!) ص 169)

هذه المفاجاة تجعلنا نكتشف اننا بازاء لعبة " القرين " ,الوجه الاخرالمخفي للشخصية , حيث تبرز اشكالية من كتب الرواية ومن هو عمار اشبيليو حقا , اهو مواطن اسباني موريسكي ام انه المواطن العراقي البصري الذي كان يتلقى رسائل عمار اشبيليو عبر " النت " ام كلاهما . هذه التساؤلات هي بالتاكيد جزء من فلسفة اللعبة الميتاسردية ذاتها في علاقتها بالمدونة التاريخية وبالواقع الافتراضي .اذ يشعر القارئ في هذه الرواية انه حقا امام لعبة سردية ماكرة ومضللة : فثمة تنوع في طرائق السرد وتبدل في وجهات النظر , حيث تتم عملية اعادة صياغة وكتابة وسرد بعض المرويات بطرق مختلفة ومن وجهات نظر متباينة , كما هو الحال بالنسبة لسيرة (كريم كاسياس) ومصيره .

وهذه الرواية كما هو واضح لا يمكن ان تكون الا ثمرة ثقافة موسوعية شاملة تاريخية وجغرافية وفلسفية فضلا عن دراية دقيقة بشروط الفن الروائي وامكاناته . اذ يتجلى فيها حوار عميق مع حضارات وثقافات وجغرافيات مختلفة , وهي تحفل بتناصات واشارات الى رموز فنية وتشكيلية وموسيقية ومدونات تاريخية عربية واجنبية لا يمكن التوافر عليها بسهولة لاي روائي عراقي . ولذا فهذه الرواية تشحذ ذهن القارئ – وهو بالتاكيد قاري من نوع خاص وتستفزه واحيانا تتحدى

ثقافته ووعيه , فهو لايجد نفسه يسير في ارض معبدة فيضطر بين اونة واخرى الى التوقف قليلا في عملية اسماها باشلار بـ"تعليق القراءة " تتيح له (القارئ) الفرصة لوضع هذه الحقائق السردية والتاريخية الافتراضية امام شاشة وعيه وخبرته وثقافته . فهذا القارئ بحاجة ماسة الى معرفة كافية بتاريخ العرب في الاندلس , فضلا على الاطلاع على الثقافة الاسبانية ومنها رواية سرفاتتس العظيمة (دون كيشوت) , وان يكون على المام بالفن التشكيلي العالمية ويعرف تحديدا اسم بروغل ورائعته " العميان " التي استشهد بها المؤلف كثيرا وان يعرف من هو الكاتب الامريكي واشنطن ارفنج ولماذا فضله في (اهداء اخير) (ص 171) على امين معلوف وروايته " ليون الافريقي " ولماذا تجاهل الاشارة الى روايات اخرى مماثلة مثل "البيت الاندلسي" لواسيني الاعرج و"ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور،فضلا عن العشرات من الايماضات والاشارات التي كانت بمثابة قنابل تنويرية مفاجئة تعشي بصيرة القارئ .

والروائي هنا يقتحم التاريخ من بوابة الحاضر تحديدا , من خلال مرويات وحكايات وقصائد ولوحات واستذكارات المشاركين في مخيم المواركة المتنقل فيصبح التاريخ ضيفا على الحاضر , وتحديدا امانة في ايدي المشاركين الذين يعيدون صياغته وكتابته وتمثيله سرديا وفنيا بطرق ذاتية بعيدة تماما عن تقديس او تبجيل الواقعة التاريخية ووثائقها وسجلاتها , فالتاريخ هنا تخييلي وافتراضي وذاتي الى حد كبير وهو لا يعتمد على وثيقة السجل التاريخي الرسمي , بل هو وجهة نظر ذاتية وخاصة كما يذهب الى ذلك المؤرخ والفيلسوف الامريكي المعاصر هايدن وايت . لذا قدمت لنا الرواية مجموعة من " التواريخ " غير الرسمية ومنها تواريخ مغيبة ومسكوت عنها وتحاشت الاقتصار على النسخة الرسمية المعتمدة للتاريخ المدون .

وقد كتب عمار اشبيليو مرة الى المروي له ان " الغياب والتواري عن انظار التاريخ حال لازم المواركة وما حل بهم , تاريخ مسكوت عنه . " (ص 56) بل ان عمار اشبيليوا يعزو فكرة اقامة المخيم الى محاولة " اختلاق اندلس مصغرة , اندلس الموريسكيين في القرن السادس عشر وما تلاه , اعادة تمثيلها على خشبة مسرح , يمثلها هذا المخيم . " (ص 57)

اتخذ المنحى السردي مسارات متعددة هيمنت على البنية السردية منذ بدايتها المتمثلة في " اعتراف " بوصفه عتبة نصية وانتهاء بالفصل الاخير الموسوم بـ " حدائق الاندلس " بل لا يمكن ايضا تجاهل " اهداء اخير " في الصفحة الاخيرة والذي يشير فيها الى شطبه لراوية "امين معلوف " ليون الافريقي " ورفضه لسرفانتس في " دون كيشوت " واقتصار اهدائه على كاتبه المفضل واشنطن ايرفنغ فقط ,وهي احكام تحتمل حمولات قيمة ايديولوجية وسياسية قبل ان تكون فنية ,وهي تميط اللثام عن الرؤيا الفكرية والايديولوجية التي انطلق منها الروائي في صياغة عمله الروائي وتوجيهه الوجهة التي يتمناها.

كنت اتمنى ان يظل الروائي محايدا وموضوعيا في تقديمه للاحداث والمرويات التي دونها , وان يتجنب فرض مواقف ايديولوجية مكشوفة على عالمه الروائي . لقد انطلق المؤلف من رؤيا اسلامية وربما اسلاموية في النظر الى وضع الموريسكيين بشكل خاص وقضية الاندلس بشكل عام . فموقفه لا يكاد يختلف عن المنظور التقليدي الذي هيمن على الفكر العربي عموما من قضية سقوط الاندلس . وهذا الموقف يتسم بلون من الرومانسية المشوبة بنزعة عاطفية نوستالجية تتمثل في الحنين الى الماضي من خلال التغني بامجاد الماضي واظهارها بوصفها مثالا لليوتوبيا الانسانية المبرأة من الاخطاء والمآسي التي رافقتها . وانا لا اريد ان اخوض في قضية خطيرة بحاجة الى قراءة ثانية من قبل المؤرخين والمفكرين تتسم بالموضوعية والحياد .

كما لا ارغب في ان افتح صفحات التاريخ واقلبها , لكنني اؤمن اننا يجب ان نترك ما للتاريخ للتاريخ , وان نعتبره جزءاً من الماضي , بكل ما له وما عليه يمكن فهمه فقط ضمن اطاره التاريخي والسياسي المعين , كما ان سقوط غرناطة وخروج العرب من الاندلس لا يمكن ان ينظر اليه اليوم بوصفه كارثة قومية كبرى . فالحضارات المختلفة كانت تتصارع ويغزو بعضها بعضا , ونحن ابناء جغرافية سياسية جديدة وبحاجة الى ان نعيد النظر في حساباتنا بحياد وامانة وموضوعية بعيداً عن نزعة الرومانسية وبعدها النوستالجي .

وهكذا نجد أن المؤلف اراد ان يقدم صورة زاهية للحضارة الاندلسية وتحولت الراوية الى مرثاة لتلك الحضارة متناسيا ما رافقها من معاناة انسانية للشعوب الاصيلة التي كانت تقطن في اسبانيا والبرتغال آنذاك . اتمنى ان نكون قادرين ونحن نتفرج " على متحف التاريخ ان نتحلى بروح الموضوعية والتسامح , وان نعطي كل ذي حق حقه .

وهذا الموقف يرتبط ايضا بمفهوم الروائي للهوية ويقظتها لدى الكثير من الشخصيات الروائية . اذ تكشف الرواية عن يقظة قوية للهوية لدى الموريسكيين الذين سحقت هويتهم او اقتلعت من الجذور . ولكن ايه هوية تلك التي حاول ان يمجدها الروائي . من الواضح ان مفهوم الهوية يقترن لدى المؤلف بجانب احادي هو الجانب الديني الاسلامي , بينما نعلم جيدا ان الهوية مركب معقد ينطوي على جملة من العناصر والمقومات والمحركات منها الثقافة واللغة والحضارة والخصوصيات الاجتماعية والفردية فضلا عن الدين الذي قد يصبح في بعض الاحيان احد عناصر الهوية وليس عنصرها الوحيد . فعندما نتحدث عن الهوية الوطنية العراقية فنحن انما نشير الى مقومات مختلفة تجمع ابناء بلد واحد حول مشتركات ثقافية ولغوية وحضارية وسياسية تجمع بين مواطنيين يختلفون في الدين والقومية . وما قام به الروائي هنا محاولة قصر مفهوم الهوية على الدين الاسلامي فقط , بينما نعلم جيدا ان السمة الاساسية للحضارة الاندلسية كانت السمة العربية , وربما العربية - الاسلامية , وبذا فالهوية هنا عربية اساسا , وقد تكون اسلامية

في الوقت ذاته , فمنذ البداية يتحدث الروائي عن كيفية يقظة الحس الديني الاسلامي لدى الدكتور احمد رود ميرو من خلال ولعه بالموشحات الاندلسية حيث قاده ذلك الى اقصى القلب . حيث كان الاسلام مختبئا وخائفا من محاكم التفتيش ... المهم انه اسلم منذ ذاك , اشهر اسلامه وحج الى مكة المكرمة . " (ص 10) ونجد عشرا ت الامثلة التي تقرن يقظة الهوية لدى الموريسكيين بتطبيق الشعائر الدينية ليس غير . بل ان المؤلف قد بالغ عندما افترض وجود شخصيات موريسكية لها توجهات تتعاطف مع الفكر الشيعي مثل الاشارة الى مباشرة القشتاليين شعائر مأساة عاشوراء . (ص 123) او حديث على الخير عن " طفل الحسين الرضيع وكيف ذبحوه وهو عطشان " (ص 137) او الاشارة الصريحة الى ان حامدا فارق خاله اشهرا وذهب مع بيدرو الى مدينتي النجف وكربلاء وزار اضرحة اهل البيت عليهم السلام كما اوصاه علي الخير حين وفاته ."(ص 167).

هذا الموقف الاسلامي المؤدلج ربما هو الذي دفعه الى اهداء روايته الى الكاتب الامريكي واشنطن ايرفنغ تحديدا , ذلك ان ايرفنغ الكاتب والروائي والدبلوماسي الامريكي كان قد كتب باعجاب عن الحضارة الاندلسية وعن قصورها الباذخة وخاصة " قصر الحمراء " كما ورد في الرواية من خلال حديث عمار اشبيليو الذي قرأه باعجاب " الامريكي واشنطن ايرفنغ الذي فاجاني بحياديته او انحيازه المقنع للاندلسيين وحضارتهم . " (ص 112).وربما يفسر ذلك شطبه على رواية"ليون الافريقي" لأمين معلوف الذي كان في كتابه "الهويات القاتلة" قد رفض اختزال التاريخ بالدين فقط وهو ما اشبعناه بحثاً في دراسة خاصة.

ومن المحاور الميتاسردية الاساسية في الرواية , الوعي والقصدية في الكتابة من قبل معظم الرواة , حيث يعلن المروي له صراحة في نهاية الرواية وفي الفصل الموسوم " حدائق الاندلس " انتهت الرواية او هكذا ظننت " (ص 169) فضلا عن عشرات الاشارات الى احساس الكاتب بالتعب من الكتابة او الطباعة كما نجد ذلك فيما كتبه اشبيلو :

" اتعبتني الطباعة اميكو , كما قلت لك انا كسول جدا . " (ص 35) اعتمدت الرواية كما اشرنا ذلك سابقا اسلوبا ميتاسرديا يعتمد على ايراد عشرات المرويات والحكايات المتلاحقة او المتعارضة احيانا ضمن النسيج السردي والتي تتمحور حول بنية حكائية اطارية مركزية من خلال اسلوب التنضيد والترقيش والترصيع , حيث اصبح المخيم بوصفه مكانا بنية مولدة لانتاج سيل من المتواليات السردية من قبل المشاركين في المخيم , حتى اصبح السرد تاليفيا جماعيا مركبا عن وجهات نظر بوليفونية متعددة متبانية ومتعارضة ايضا .

ولكي يضمن الروائي شد انتباه القارئ الى الرواية وتواصله فقد كان يشير في نهاية كل فصل الى الفصل الذي يليه , اما من خلال تقديم خلاصة عن ذلك الفصل او ادراج عنوانه ايضا . ففي نهاية الفصل الموسوم " سوق القيصرية " نجد الاشارة التالية :

" لنعد الان الى اكمال حكاية سوق القيصرية , وفقا لما كتبته الخيمة الحمراء , خيمة غرناطة . " (ص 61) وفعلا نجد ان الفصل الجديد يحمل اسم " تتمة سوق القيصرية " 0 ص 63) ومثل هذه التعريفات تقع تحت باب مفهوم الاستباق السردي .

كما يعمد الروائي احيانا الى اعتماد اسلوب التعليق commentaryحيث يوقف السرد ليضيئ نقطة قد تبدو غامضة , وهو اسلوب قلما يلجا اليه السرد الحديث . فعند الحديث عن الرسام قاسم نقرأ هذا التعليق :

" قاسم , كان يدعى في بغداد بـ" قاسم الكرخي " وكان كثير التعريض والانتقاد لكبار الدولة هناك خاصة الخليفة الضعيف . " (ص 114)

ومن خلال استقراء حمولات الفضاء الروائي في رواية " مخيم المواركة " نجد ان دور القارئ يحظى باهمية استثنائية . فضلا عن وجود مروي له رئيسي في الحكاية الاطارية حيث تعد الرواية بمثابة رسالة موجهة من عمار اشبيليو الى المروي له (القرين) . فهنا ايضا ينشغل القارئ طيلة السرد بالمرويات والاشارات والرموز التي يقدمها السرد , مما يتطلب منه الاحتكام الى ثقافته والى خبرته التاريخية والجغرافية والسياسية والفنية لاستكمال البنية الدلالية ولمل ء الفجوات المعرفية والسردية التي سكت عنها النص الروائي لاسباب مختلفة . ولذا فالقارئ يظل يقظا طيلة القراءة , ويرفض الاندماج او التماهي مع الشخصيات الروائية , فيبدو وضعه مثل وضع ابطال او ممثلي مسرح بريخت الملحمي الذين يفترض فيهم عدم التماهي مع الشخصيات التي يمثلونها وان يحفزوا المشاهد على التفكير لخلق نص مفتوح وقابل لتأويلات لا نهائية .

تبقى رواية " مخيم المواركة " للراوئي جابر خليفة جابر على الرغم من اعتراضاتي على موقفها الايديولوجي رواية أستثنائية في السرد العراقي الحديث لخصوصيتها الميتاسردية ووعيها العميق بشروط اللعبة السردية ولجرأتها في اقامة حوار صعب ومفتوح مع التاريخ عبر منظور ما بعد حداثي لا يؤمن بقداسة التاريخ الرسمي المدون بل يؤمن بوجود تواريخ ذاتية وفردية يبتكرها او يخلقها الروائيون بطريقة لا تخلو من التخييل , وربما الفنطازيا .

اقول انها رواية يحق لنا ان نتباهى بها ونقدمها الى القارئ العربي بثقة لتكون انموذجا مشرفاً , اضافة الى نماذج عديدة اخرى , للسرد العراقي الحديث .

"رحلة الغرناطي" : تعالق التاريخي والروائي

تجسد رواية " رحلة الغرناطي " للراوئي اللبناني ربيع جابر الصادرة في بيروت عام 2002 جانبا مهما من معاناة الاندلسيين في ظل العنف الطائفي الذي اقتلعهم من جذورهم والقى بهم الى الساحل الافريقي . ويتحقق كل ذلك من خلال معايشة رحلات بطل الرواية محمد الغرناطي منذ ان كان في الحادية عشرة من عمره عام 1091 عندما خرج بصبحة اخيه الاكبر ،الربيع، الذي كان يكبره بعامين للرعي , ففقد اخاه الذي ابتلعته الغابة بطريقة غامضة . فاخذ عهدا على نفسه على ان يبحث عنه ويعود به سالما الى حضن الاسرة . وتتواصل رحلاته من مدينة الى اخرى

ومن قارة الى اخرى حتى نهاية العام 1113 حيث تجاوز عمره الثلاثة والثلاثين عاما , وتستغرق رحلاته اكثر من خمسة عشر عاما .

وتتحول الرواية بفعل هذا الهم الشخصي لبطلها الشاب الى عملية بحث عن الغائب , وهي لا تخلو من جذر يربطها بالقصة البوليسية , والحكايات الخرافية التي رصدها بروب وحدد وظائفها الواحدة والثلاثين والتي اختزلها لاحقا غريماس الى سبع وظائف اساسية . واستدرك مبينا اني لست الان بصدد تطبيق التحليل البروبي الوظائفي لهذه الرحلة , لكني اشعر ان هذه الرحلة ليست بعيدة عن الرحلة التي قام بها الراعي الصغير (سانتياغو) بطل رواية " الخيميائي " بحثا عن كنز افتراضي . فقام برحلة من اسبانيا الى افريقيا ومر بمصاعب وتعقيدات شبيهة الى حد كبير برحلة محمد الغرناطي في رواية ربيع جابر ولذا فاني ارى ان رواية " الخيميائي " للروائي البرازيلي باولو كويلو تمثل النص الغائب لرواية " رحلة الغرناطي " مع انها قدمت رؤية مغايرة واعتمدت تقنيات سردية مختلفة . واذا ما انتهت تجربة البحث التي قام بها سانتياغو الى تحقيق حلمه بالعثور على الكنز , فان تجربة البحث التي ارهقت محمد الغرناطي لم تفض الى نتيجة ايجابية , وبقيت الرواية معلقة بين الاحساس بالفشل والانفتاح على افاق جديدة بوصفها نصا مفتوحا كما سنشير الى ذلك لاحقاً .ورواية " رحلة الغرناطي " تعتمد كليا على رؤية بطلها المركزي محمد الغرناطي الذي ينهض بمهمة السرد في مختلف المراحل بسبب غياب شخصيات روائية موازية لشخصيته . وهذا لا يعني بالضرورة ان هذه الرواية ذات طابع مونولوجي احادي الصوت, فهي رواية بوليفونية متعددة الاصوات لانها تحفل باصوات غيرية ومرويات متبانية وحكايات مباشرة وغير مباشرة اثثت الفضاء الراوئي بكامله ,كما ان الروائي كان ينقل احياناً "وجهة النظر "السردية الى شخصيات اخرى .

تتكون الرواية من فصول قصيرة جدا يبلغ عددها الثمانية والتسعين فصلا في رواية لا تزيد عدد صفحاتها على المائتين والعشرين صفحة من القطع المتوسط , ولذا لا يمكن ان نصفها – الا مجازا – بالفصول فهي اقرب الى مشاهد سيناريو , او لقطات او مقاطع تنساب بسهولة دونما توقفات ملحوظة , مع ان الروائي كان يذكرنا منذ المشهد الاول بالزمان والمكان معا حيث يعلن في الاستهلال : " اليوم الاخير من اب (أغسطس 1091).

"اذان الفجر يرتفع من جوامع قرطبة . " (ص 7)

وربما يمثل هذا المشهد او الفصل تمهيدا اوليا تاريخيا وسرديا ومكانيا لما سياتي لاحقا من احداث حيث نكتشف اننا في غرناطة عاصمة الأندلس اثناء حكم العرب المسلمين لها والتي راحت تتعرض الى تهديدات وغزوات حكام اسبانيا المسيحيين في الشمال وبشكل خاص من قشتالة .

واذا ما كان السرد الاستهلالي يوحي بانه ضرب من سرد الرواي العليم , الا ان دخول رؤية محمد السردية سرعان ما يدفعنا الى تغيير تصورنا وينتهي هذا المشهد القصير باستباق سردي تنبؤي يكشف لنا مقدما ماذا سيحدث في المستقبل : " ومحمد ابن الحادية عشرة لا يعلم ان هذا الفجر الاليف لن يتكرر مرة اخرى . " (ص 7) اذ سيتغيركل شئ تماماً

لغة الروائي واسلوبه السردي وبناء الاحداث والشخصيات يتسم بالشئ الكثير من السلاسة والانسيابية , حيث يتخذ السرد – في الغالب – مسارا خطيا وكرونولوجياً – تدعمه اشارات واضحة الى مرور الزمن من خلال تدوين السنوات صراحة في مستهل الكثير من الفصول والمشاهد وهو اسلوب اعتمده امين معلوف في " ليون الافريقي " ايضاً.وهذا الاسلوب اقرب ما يكون الى السرد الحكائي البسيط , فهو على سبيل المثال لا يضاهي اسلوب الروائي المعقد والمحتدم في روايته " دروز بلغراد " الصادرة عام 2010 والتي سبق لنا وان درسناها في كتابنا " المبنى الميتاسردي في الرواية " الصادر عام 2013 في بيروت . وارجو ان لا يفهم من توصيفي هذا على ان الرواية سهلة وبسيطة , فهي تنطوي على فكر سردي خادع وربما تنطبق عليها مقولة "السهل الممتنع " وعلي ان اشير الى ان المؤلف قد خرج عن هذا النسق السردي المتتابع في الفصل السابع والثلاثين , حيث وجدنا تداخلا في المشاهد والازمنة واختلافا في الانساق السردية المعتمدة في بقية الفصول ففي صفحة واحدة نجد اكثر من حكاية تقطع نسق السرد فمن مونولوج داخلي من وجهة نظر البطل محمد الغرناطي :

" واذا كان اخوه لم يرجع الى غرناطة , وهو يستطيع ان يرجع , لانه ليس في سجن " (ص 96)

الى سرد اخر يقدمه (ابو يوسف) العشاب القرطبي عن طائر النار :

" حملوا طائر النار الى الصنهاجي صاحب قابس . " (ص 6)

ثم عودة الى استكمال مونولوج محمد الغرناطي عن اخيه الربيع تتبعها بقية حكاية طائر النار , في تداخل يكشف عن تزامن السرديات وتوازيها وكاننا امام مشهد مسرحي يكشف عن انفصام شيزوفريني او جزء من حواريات مسرحية "في انتظار غودو" لبيكيت. وكان البطل محمد الغرناطي يستدل على" كنزه الضائع"اخيه الربيع تماما مثل سنتياغو بطل " الخيميائي " من " الاشارات " و " العلامات " التي كان يتلقاها بطرق مختلفة , من خلال الاحلام وروايات الرحالة الذين يلتقيهم او من خلال حدوس شخصية لا تخلو من طابع عرفاني وصوفي .

فكثيرا ما تحولت الاحلام والكوابيس واحلام اليقظة التى تتراءى له الى واقع ملموس وكثيرا ما زار مدنا جديدة لم تطاها قدماه لكنه سبق له وان راها في احلامه ورؤاه , ولذا فمن الناحية السردية يمكن ان نعد هذه الاحلام جزءاً من الاستباقات او التنبؤات السردية التي تمهد لحدث لاحق . كان الحلم الاول الذي رآه بينما كان يرعى قطيع الغنم عندما كان بصحبة اخيه الربيع و ما زال بعد في الحادية عشرة من عمره .:

" تذكر جزءا من المنام , كان يمشي في مدينة غريبة , ورأى رجالا مقيدين بالسلاسل , ثيابهم ممزقة , واجسامهم مدماة ومتربة , يمشون امام جنود افارقة يحملون رماحا طويلة . " (ص 18)

وقد تحقق الحلم فعلا عندما اقتيد عبدا اكثر من مرة بمشاهد مقاربة لما راه في حلمه هذا . وفي الثامنه عشرة من العمر راى حلما كابوسيا مخيفا تخالطه احلام اليقظة :

" منذ ايام يرى نفسه صغيرا ,وفي الحادية عشرة , وفي عنقه حبل طويل مشدود في نهايته الى شجرة سنديان ... وراى جنودا من المرابطين ... وجنودا من الاسبان .. " (36)

ولاحقا تحقق هذا الحلم ايضا , وكان يشعر اثناء تحقق الحلم انه سبق وان راه فعلا وتعرف الى تفاصيله الدقيقة .

وفي الثالثة والثلاثين من العمر وبينما كان على ظهر سفينة تقله الى طرابلس في الشاطئ اللبناني بحثا عن اخيه الربيع رأى حلما غريبا :

" تلك الليلة , نائما على ظهر السفينة بين الجبال , رأى انه يسبح نحو جزيرة تبرق البيوت كالزجاج على تلالها . كانت المياه المالحة تدخل انفه وفمه .. في مرسى الجزيرة راى منارة مربعة كانها منارة الاسكندرية ... تحت سطح الجزيرة , راى صورة الجزيرة . ومن صورة الجزيرة خرج اخوه , الربيع . " (ص 206)

وفضلا عن الاحلام العديدة التي كان يراها محمد الغرناطي , فقد كان يتلقى اشارات وعلامات , تماما مثل سنتياغو بطل " الخيميائي "

" اخوك الربيع في قلب القلعة الخضراء ، قال صوت في اعماقه . " (ص 214)

وفعلا يتوجه الى القلعة الخضراء , حيث يخيل اليه انه التقى شقيقه الربيع , وهو ما زال بعد في الثالثة عشر من عمره. (ص 220) كما كان يتلقى اشارات عديدة من اشخاص اخرين يلتقيهم مثلما التقى بتاجر قرطبي اسمه ابو يوسف العشاب القرطبي , واخبره انه سبق وان التقاه في

بلنسية فحدس ان الرجل قد خلط بينه وبين شقيقه الربيع , ولذا يقرر الرحيل الى بلنسية لهذا الغرض:

-" واحد يشبهك , يجلب لي بضاعة . الشعر نفسه , واللحية , وشكل الراس والجبهة .. واحد يشبهك في مدينتي ،بيننا تجارة . " (ص 37)

ويتكرر المشهد عندما يلتقي فتى صغيرا وخائفا وهو في طريقه من قرطبة الى بلنسية عند ضفة نهر الوادي الكبير :

" انا اعرفك . رايتك في هذه التلال من قبل . " (ص 115)

ويدرك عند ذاك ان اخاه " " كان هنا " (ص 117).

وفي اشارة اخرى مهمة ستحدد لاحقا وجهة رحلاته يلتقي ربان سفينة قادمة من طنجة كما يسمع رواية عن شخص يصنع زيتونا مثل زيتونه :

" يسمع عن رجل في بيت المقدس .. يبيع زيتونا كزيتونه , ورجل من بلنسية ", تحرك هذه العلامات والاشارات والنداءات والحدوس جزاء مهما من محفزات رحلات محمد الغرناطي , وهي فضلا عن الاحلام والاستباقات السردية تبدو مثل البوصلة او النجم الذي يعتقد انه سيهديه الى اخيه الضائع الربيع.

الرواية تكشف عن تنويعات سردية جديدة تتمثل في تكرار سرد حكاية بطل الرواية محمد الغرناطي اكثر من مرة , ولكن مع تغييرات سردية اضافية , ويكون السارد هو محمد الغرناطي نفسه لتحقيق اهداف مختلفة منها ابلاغية واقناعيةوسردية ووظيفية وسيمائية .

فعندما سأله الاسباني (ميغيل انخيل) عن سبب رحلته قص عليه بايجاز حكايته :

" اخبرته ان اخي ضاع في غابات غرناطة . كان في الثالثة عشرة . كنت في الحادية عشرة . دخل الى غابة يبحث عن خروف ضاع بسببي . دخل يبحث عن خروف فضاع ." .(ص 131)

وواضح ان سرد الحكاية كان لتحقيق وظيفة تبريرية واقناعية امام شخصية معادية , لذا ركزت على تلخيص دقيق لحبكة الحكاية الاصلية . لكن محمد الغرناطي يعيد سرد حكايته للشيخ شهاب الدين ابو عبد الله السفاقصي اثناء اقامته بتفصيل اوسع لانه في حضرة شخصية اليفة وصديقة . ونكتشف وجود اضافات مهمة لم يكن القارئ يعرفها من قبل , وكأن الرواي محمد الغرناطي اراد ان يضمن اقتناع المروي له بتفاصيل حكايته بعد ان انس منه رقة وقبولا , وقد استغرق هذا الوصف الفصل السبعين من الرواية وشغل ثلاث صفحات :

"روى محمد الغرناطي قصة حياته .كيف ضاع اخوه الربيع بينما – يبحث في الغابة عن خروف اسود بين قرنيه بقعة بيضاء ..كيف ان الروح تسربت كالماء خارجة من جسم ابيه , كيف ان الصمت حل على أمه , كيف انه رحل الى قرطبة ونزل عند الشيخ ابي يوسف العشاب ..." (ص 166)

ونكتشف هنا ان السرد غير ممسرح بطريقة المشهد الروائي , بل مصاغ بطريقة الكلام غير المباشر , , وكانه اعادة صياغة للمشهد الحي للحوار وللحكي الاصلي . ومعنى هذا ان السرد الاصلي كان مطولا وتفصيليا , وكان الرواي اراد ان يزيح عن صدره جبلا من الهمم ويطرحها امام شخص يثق به ويانس اليه .

" كان يعلم انه جاوز الثالثة والثلاثين . كان يعلم ان اخاه فقد قبل اثنتين وعشرين سنة . كان يعلم انه يتيه في المعمورة منذ خمس عشرة سنة . " (ص 183)

يبدو لي ان الراوي هنا وكانه يختزل تجربته الحياتية ومعاناته ويقدم مراجعة ذاتية لنفسه لهذه التجربة . وراء هذه اللغة السلسة الطيعة يختبئ مكر الروائي ربيع جابر , ومقدرته المتيمزة على الوصف . فالرواية تحفل بمظاهر الوصف الطبيعي والرعوي والشيئي , وهو وصف يقدم من قبل واصف " او " وصاف " مثلما يقدم السرد من قبل سارد محدد , ولا يطلق جزافا او من خلال تقنية الرواي كلي العلم او " الواصف " كلي العلم كما قد يتوهم القارئ للوهلة الاولى .

منذ الفصل الاول تحفل الرواية بوصف يقوم فيه البطل بدور السارد والواصف معا :

" في نور خفيف يتسرب كالماء من ثقوب المشربية , يرى أخاه كعادته غارقا في النوم و تحت ناموسية . انفاس الخريف تحرك الفضاء . " (ص 79)

وفي الفصل الثاني الذي يقدم من وجهة نظر الاب المشلول عبد الرحمن المصاب بالفالج يتزامن السرد المونولوغي مع الوصف من خلال وجهة نظر الاب . فها هو يقدم لنا رؤيا بصرية وصورة مرئية لحدود المرئيات التي يمكن ان يراها رجل مشلول وعاجز عن الحركة من خلال فتحة المشربية :

" ويراقب عبر الثقوب والزخارف حركة الزقاق المفضي الى الجامع . رجال يترنحون في ضباب الصباح ماضين الى الصلاة . وصيادو سمك يهبطون الى النهر .. " (ص 9)

وعندما يعجز عن وصف مرئيات اخرى داخل البيت وبعيدة عنه يعتمد على الصورة السمعية والشمية التي تؤثث له المشهد العصي على الرؤيا بفعل شلله واصابته بالفالج :

" بعد اذان الفجر بقليل يسمع ضجتهما على السلالم , وهما يهبطان الى البهو الداخلي . يسمع الايدي تخبط صفحة الماء في البركة وسط البهو في الاسفل ويسمع زوجته تتحرك في المطبخ . ويشم رائحة الخبز تخرج ساخنة من غرفة الفرن . " (ص 9)

ونجد وصفا رعويا للطبيعة في الكثير من الفصول , من وجهة نظر السارد والوصاف :

"ضفادع خضراء اصغر من راحة اليد التصقت تتبرد بقعر قنوات الري الموحلة . عبر فسحات قليلة بين اشجار الموز القصيرة المبللة بالندى .

رأى محمد كتلا من الضباب تفور كالحليب متدحرجة فوق صفحة النهر . " (ص 12)

ونجد في الرواية وصفا شيئيا دقيقا على غرار ما يفعله كتاب "الرواية الفرنسية الجديدة " وبشكل خاص الن روب غرييه في وصف طائر النار "

" ارسلوا الطائر في القصر , فلما جن الليل اشعل في القصر مشعل , من نار . فما ان رآه ذلك الطائر حتى قصده واراد الصعود اليه . فدفعه الخدم فجعله يلح في التقدم الى المشعل . " (ص 96)

ويستغرق وصف طائر النار عدة صفحات يتحول فيها الى اسطورة مدهشة وايقونة سحرية من طراز فريد .

يظل السؤال الذي قد يشغل ذهن القارئ وهو يختتم الفصل الاخير ببطل الرواية وراويها محمد الغرناطي وهو يبكي , عن دلالة هذه النهاية خاصة بعد ان اكتشف البطل انه كان يطارد سرابا ووهما وان اخاه كان قد مات :

" كيف مت "(ص 222)

وعليه ان يكف عن البحث، ويعود الى اطفاله كما نصحه شبح اخيه الربيع:"اذهب الى اولادك ."(ص 222).ترى أهي اعادة لرحلة جلجامش بحثاً عن صديقه انكيدو وان عليه ان يستمع الى نصيحة سيدة الحانه (سيدوري) التي نصحته بان يعود ليتمتع بمباهج الحياة وان لا يحلم بالخلود . ترى هل اراد الروائي ان يقف امام هذه الرؤيا الفلسفية والوجودية التي اكتشفها جلجامش من رحلته , ام ثمة اشارة ابعد من ذلك تتصل بالموقف السيزيفي العبثي اللامجدي للحياة عندما تفرض الالهة على سيزيف ان يرفع صخرة الى اعلى الجبل فتتهاوى منه في كل مرة , عقابا له لانه قدم للناس اسرارا معرفية كان الالهة يرغبون في ابقائها حكرا عليهم .

وعلى الرغم من المنظور الموضوعي المحايد المجرد من اية اسقاطات سيكولوجية او سنتمنتالية التي ينطلق منه الروائي , الا انه لم يقف موقفا محايدا في الصراع , فقد كان ضد كل اشكال القهر والعبودية وامتهان الكرامة الانسانية . فالرواية لم تخل ايضا من تدوين لبعض الاحداث والصراعات والحروب التي كانت تدور في ذلك العصر حيث كان الصراع قائما بين ممالك الشمال المسيحية والمدن الاندلسية العربية الاسلامية , وبين زعماء هذه المدن الاندلسية ذاتها , ونجد اشارات للحروب الصليبية واحتلال القدس مما يجعل الرواية جزءا من مشهد اجتماعي وسياسي وثقافي محتدم . لكننا يجب ان نعترف ان الرواية قد اشارت الى ذلك باقتصاد وتلميح وعبر مرويات سردية لرحالة وتجار مختلفين .

اذ نجد ا الكثير من الفقرات السردية والاخبارية التي تؤطر التجربة الشخصية لمحمد الغرناطي ورحلاته سياسيا وتاريخيا .

ففي مستهل الفصل السادس من الرواية نجد مثل هذا التأطير التاريخي السياسي :

" قبل ست سنوات , في 1085 استولى ملك قشتالة على مملكة طليطلة الاسلامية . كان يدعى الفونسو السادس , وبدأ يستعد للسيطرة على الاندلس كلها . المعتمد بن عباد صاحب اشبيلية , طلب نجدة المرابطين اصحاب الدولة الاقوى في افريقيا " (ص 22)

وهنا يدرك القارئ انه في زمن ملوك الطوائف الذين بدأوا يختلفون فيما بينهم ويدب الضعف في ممالكهم مما يدفعهم الى طلب النجدة والعون من المرابطين الذين كانوا يشكلون دولة قوية في المغرب وافريقيا لمواجهة الزحف المسيحي من الشمال . وفعلا ينجح المرابطون في الحاق الهزيمة بالاسبان في الزلاقة ولكنهم :

" اختلفوا مع أمراء المسلمين , فانقلبوا عليهم . سيطروا على غرناطة . سيطروا على مالقة . سيطروا على قرطبة , وارسلوا امراء هذه المدن اسرى الى مراكش . " (ص 22)

وعندما عزم محمد الغرناطي السفر الى بلنسية التي تقع شمال شرق قرطبة والتي كانت تحت سيطرة حكام الشمال المسيحيين يواجه بتحذير من قبل احد معارفه بان بلنسية ليست الاندلس وان الحراس قد لايسمحون له بدخول المدينة :

" – لولا المعارك , وخطر عبور نهر خوكار , كنت سافرت الى بلنسية . " (ص 46)

وبينما كان يجلس الى جوار ابي يوسف القرطبي كان يلتقط ما تصله من اخبار سياسية .تستكمل جوانب المشهد السياسي والتاريخي انذاك :

" يجلس محمد الى جانبه ويستمع الى الاخبار . معارك صغيرة وكبيرة وجيوش تزحف من مدينة الى اخرى , وانباء غريبة من وراء الحدود :

جيش من الاسبان يغادر باتجاه الشمال .. البابا في رومية .. يجمع العساكر .. ويرسلها الى الجهاد في الاراضي المقدسة . " (ص 104) وندرك ان الحروب الصيلبية كانت تتواصل لتعزيز سيطرة الصليبين على القدس , ومواجهة جيوش المسلمين .

كما نعلم ان الامير البربري يوسف تاشفين كان يهاجم السفن الحربية الاسبانية و وكان من حظ محمد الغرناطي الذي اخذ عبدا واسيرا في سفينة اسبانية ليقوم بالتجذيف ان يهاجم تاشفين السفينة وينقذه :

" البربر الملثمون قفزوا الى بطن السفينة الاسبانية كأنهم يسقطون في السماء . حرروا العبيد والاسرى ... ونهبوا السفينة " .(ص 144)

ونجد وصفا لقيام القائد عقبة بن نافع ببناء مدينة القيروان في تونس , وهي قصة تعود الى الماضي البعيد وتحديدا الى بداية الدولة الاموية : " جمع عقبة بن نافع جيشا وسار الى افريقيا ,فنازل مدنها ووضع السيف في اهلها , واسلم على يده خلق من البربر . " (ص 83)

من هنا نجد ان رواية ربيع جابر هذه تتموضع ضمن اطار تاريخي وسياسي محدد , وهي تختلف عن " الخيميائي " التي تبدو بلا تاريخ وذلك لان هدف الروائي كويللو كان يكمن في مغزى الحكاية ومغزى الرحلة والتجربة وليس التاطير التاريخي للحدث.

ويبرز امامنا السؤال الاهم هو كيف صنع الراوئي عالمه الروائي وكائناته الورقية – بحسب رولان بارت – في هذا التعالق بين التاريخي والروائي . في اعتقادي ان الواقعة التاريخية التي يوردها الروائي ينبغي ان لا تدفعنا الى الظن ان الرواية تهدف الى تسجيل واقعة حياتية محسوسة وواقعية . فواضح ان المؤلف انما يعمد هنا الى فبركة "واصطناع واختلاف تاريخه الخاص , وان التجربة هي محض تخييل سردي والدليل على ذلك ان التاريخ يظل يسير في خط خلفي ولم يؤثر على جوهر التجربة الخاصة بالبطل الشاب محمد الغرناطي ورحلاته , وان التجربة كان يمكن لها ان تتنزل في اطار تاريخي وسياسي اخر دون ان تفقد طبيعتها او قيمتها .وربما يقترب ربيع جابر هنا من أمين معلوف في "ليون الافريقي". ومن هنا نخلص الى ان الروائي العربي الحداثي لم يعد يتوسل بالتاريخي والوثائقي سندا له في تشكيل عالمه السردي التخييلي , لان بامكانه ان يبتكر تاريخه الافتراضي الخاص , مما يجعل الرواية الحداثية متحررة الى حد كبير من عبء السجلات والمدونات التاريخية التي يزعم بوثوقيتها وصدقها .

" ثلاثية غرناطة " :سفر الوجع والمقاومة

تندرج رواية " ثلاثية غرناطة " للراوئية المصرية رضوى عاشور ضمن روايات الاجيال Generation Novels , لانها تجسد سيرة مجموعة من الشخصيات المتصلة باسرة محددة تتواصل عبر اكثر من جيل ومرحلة وتسمى هذه الروايات احيانا براويات الانهار , وهو مصطلح شاع باللغة الفرنسية Roman Flauve اولا لانه يرى , ان الحركة الروائية تنساب مثل النهر مع وجود روافد او فروع ترتبط فيه او تغذيه . وراية الاجيال قد تتخذ لها لاعتبارات طباعية او فنية او زمنية , شكل ثلاثية Triology لانها تتكون من ثلاثة اجزاء و وقد يمتلك كل جزء منها استقلاليته وخصوصيته , لكنه , من جهة اخرى , يتصل ببقية الاجزاء كما هو الحال في "ثلاثية نجيب محفوظ " , من خلال متابعة سيرة عائلة او مدينة ما . وقد تضم رواية الاجيال

جزئين او اربع او خمسة , وقد تصل الى عشرة اجزاء . وهناك مسميات ثابتة لكل هذه التصنيفات في اللغات و الآداب الاجنبية .

"وثلاثية غرناطة " شأنها شأن ثلاثية نجيب محفوظ التي تتحدث عن اسرة احمد عبد الجواد تتمحور حول حياة اسرة غرناطية واحدة هي اسرة واحدة هي اسرة ابي جعفر التي عاشت في غرناطة وشهدت قيام ابي عبدالله محمد الصغير اخر ملوك غرناة عام 1491 بتسليم مفاتيح المدينة وقصر الحمراء الى ملكي قشتالة واراغون دونما مقاومة , مقابلة اتفاقية مخادعة ومضللة لم يحترمها الطرف الاخر . وتتواصل الاحداث الروائية لفترة تزيد على القرن وربع من خلال ملاحقة ثلاثة اجيال من هذه الاسرة الغرناطية التي نقلت بحساسية عالية صور المعاناة التي عاشها العرب المسلمون في غرناطة , وفي كل اسبانيا بعد انتهاء الحضارة الاندلسية والمتمثلة في قضم حقوق هؤلاء المواطنين تدريجيا واجبارهم على التنصر او الموت او الرحيل .

وبذا فالرواية هي عن تاريخ الاندلس في حقبة السقوط و لكنها ليست رواية تقليدية عن التاريخ , مثل تلك التي كتبها جورجي زيدان عن الاندلس او عن التاريخ العربي , بل هي رواية من نوع خاص تشكل فيها التاريخ الرسمي من خلال مخيلة ابطالها وتجاربهم . فالشخصيات هي تخييلية افتراضية , وان كان التاريخ الرسمي ماثلا بدرجة ما , لكن الرواية لا تكترث بالتاريخ المدون , ولا تسجل افعال الملوك والقادة ورجال السياسة والدين والحرب , بل تدون كل ذلك من خلال تسليط بؤرة السرد على حياة اسرة معينة وتجسيد ردودافعالها اليومية , المعلنة والمضمرة ازاء حركة التاريخ وصراعاته .

والرواية بهذا هي تعبير عن تعالق حي ومعقد بين المكان والزمان , ربما يذكرنا بمصطلح الزمكان او الكرونوتوب عند الناقد ميخائيل باختين . اذ نشعر بانصهار المكان في بوتقة الزمن بوصفه نهرا متدفقا , لا يستطيع ان يجمده او يوقفه الا فعل السرد او التحبيك السردي كما ذهب الى ذلك الفيلسوف الفرنسي بول ريكور في ثلاثيته النقدية " الزمان والسرد . "

وتحافظ الرواية في بنيتها هذه على توازن بين ما هو ثابت ومتغير . فالثابت يتمثل في ملاحقة افعال وسيرة اسرة ابي جعفر , والمتغير يتمثل في حركة الزمن , وفي تنويعات الامكنة . مع اننا نلحظ ان غرناطة , بوصفها المكان المركزي في الرواية , تتحول الى بنية مولدة , وربما الى بنية اطار لمجموع مرويات الرواية المتعاقبة .

ولا يمكن ان نزعم ان الرواية تكتسب سمة تجريبية , , فهي تظل ضمن اطار السرد الواقعي الحديث الذي يتجاوز منظورالواقعية النقدية والذي يكشف عن رؤيا حداثية واضحة وينطلق من موقف انساني ملتزم يؤمن بقدرة الانسان على الفعل والمقاومة والتحدي . والرواية بهذا تسعى

الى ان تنتقل من تسجيل مستوى " الوعي القائم " الى " الوعي الممكن "بتعبير لوسيان غولدمان , حيث نجد رفضا لواقع سكوني هش ومتخاذل والبحث عن ممكنات التثوير والتغيير والتمرد التي يضمرها او يختزنها " الوعي الممكن " الذي يمكن تلمسه او نبشه بين ركام ما هو ساكن وسلبي ومهادن . ولذا فالرواية لا تخلو من مؤثر اجتماعي ملتزم وربما واقعي اشتراكي غير مؤدلج .

ومن هنا نرى ان" ثلاثية غرناطة " تبدأ من الخاص وتنتقل تدريجيا الى العام ، من خصوصية الحياة اليومية لاسرة ابي جعفر الى عمومية التراجيديا الاندلسية خلال اكثر من قرن من الزمن من خلال سلسلة من اللوحات الحية او المشاهد الروائية الممسرحة التي تكشف عن كثافة الحياة وحسيتها بكل تفاصيلها اليومية الصغيرة والكبيرة على السواء .

تتكون رواية " ثلاثية غرناطة " من ثلاثة اجرازء غير متساوية في الحجم , فالجزء الاول الموسوم بـ "غرناطة " هو الاكبر ويقع في 245 صفحة تقريبا وينقسم بدوره الى فصول مرقمة يبلغ عددها 26 فصلا , ويبدو ان هذا الجزء الذي سبق وان اصدر مستقلا لاول مرة عام 1994 هو المتن الاساسي للثلاثية , اذ صدر بعدها الجزء الثاني الموسوم " مريمة " وكما هو واضح يحمل هذا الفصل اسم احدى بطلات الثلاثية ويقع في حوالي 150 صفحة وينقسم بدوره الى 23 فصلا , اما الجزء الثالث فيحمل اسم " الرحيل " وهو الاقصر اذ تضم صفحاته مائة صفحة تقريبا وينقسم بدوره الى 15 فصلا . أي ان الثلاثية تتشكل من اربعة وستين فصلا مرقما , وكلها تخلو من العنوانات الفرعية .كما ان الثلاثية لا تحمل عتبات نصية في البداية او النهاية , وتترك للقارئ مهمة الدخول الى عالم الرواية من خلال العتبات النصية للعنوانات الثلاثة فقط .

تكشف الرواية منذ البداية عن منحى بوليفوني تتعدد فيه الاصوات ووجهات النظر السردية بين الشخصيات الرئيسة من خلال سرد مبؤر في الغالب مع اقحامت خارجية قليلة تنتمي الى السرد كلي العلم , مما يجعلها بشكل عام رواية فنية تتجنب المباشرة والتصريح وتميل الى تقديم الاحكام والقيم من وجهة نظر شخصياتها المشاركة .

ويخيل لي ان الرواية قد تحولت بفعل ذلك الى رواية شخصيات متعددة تشارك جميعاً في بناء الفعل الروائي وتحريكه دونما مفاضلة كبيرة او متميزة لشخصية على اخرى . اذ نجد مجموعة من الشخصيات الذكورية والنسوية التي تشارك في تأثيث فضاء العمل الروائي مما يجعل الرواية قريبة من صيغة رواية " البطل الجماعي " حيث يقوم ابطال الرواية بدور الكورس الجماعي الممثل لشريحة اجتماعية وبشرية كابدت الكثير من الويلات تحت ظل الاحتلال الاسباني وتعسف محاكم التفتيش بعد سقوط غرناطة .

تعمد الروائية في سردها الموازنة بين الفعل الروائي وحركته من جهة وبين محاولة تقديم بيانات تاريخية وسياسية عن المرحلة ذاتها من اجل وضع القارئ داخل المشهد الروائي وحمولاته السياسية والاجتماعية .

وكل ذلك يتم بطريقة فنية من خلال بناء المشاهد الروائية والحوارات الخارجية , فضلا عن المونوغات الداخلية لابطال الثلاثية .

اذ تبدأ الرواية بمشهد حسي رمزي يمر من خلال شاشة وعي شخصية مركزية مهمة هي شخصية الجد (ابي جعفر) , وهو من الوراقين المرموقين في غرناطة آنذاك , حيث يصعقه منظر امرأة عارية تنحدر في اتجاهه :

" ذلك اليوم رأى ابو جعفر امرأة عارية تنحدر في اتجاهه من اعلى الشارع كانها تقصده . اقتربت المرأة اكثر فأيقن انها لم تكن ماجنة او مخمورة . " 0 (ص 8)

ومن خلال هذا المونولوج الداخلي تبدأ حالة توتر سردي يظل مهيمنا على بقية اجزاء الرواية وفصولها , قلما يخف , وهو توتر ناجم عن الويلات التي حلت بمدينة غرناطة والتي ستحل ايضا بالغرناطيين فيما بعد . ويتساءل ابو جعفر مع نفسه فيما اذا كانت " الصبية العارية اشارة صادقة كالرؤى والنبوءات " (ص 10) ومما يزيد التوتر النفسي للناس اختفاء موسى بن ابي الغسان الذي رفض اتفاقية قصر الحمراء التي سلم بموجبها محمد الصغير اخر ملوك غرناطة مفاتيح الحمراء الى الغزاة القشتاليين مقابل اتفاقية مخادعة لا تضمن حقوق الغرناطيين , وتتيح المؤلفة للقارئ فرصة الاطلاع على بعض بنود الاتفاقية كما سمعها ابي جعفر من المنادي . وهكذا تسهم الرواية في توفير البيانات والمعطيات التاريخية والسياسية التي تجعله قادراً على الدخول في اللعبة الروائية وقبول العقد السردي الافتراضي الذي يشير الى قراءته لرواية تاريخية تزاوج بين الواقعة التاريخية والسرد التخييلي وشخصياته الافتراضية وربما الورقية .

وينتقل السرد في الفصل الثاني الى وجهة نظر (ابي منصور) صاحب الحمام الذي كان محتقناً وحزيناً مثل (ابي داود) لما آل اليه الوضع في غرناطة وبقرار الملك ابي عبد الله الصغير بالاستسلام وبالرحيل :

"كان ابو جعفر جالسا على مصطبة المعلم في الحمام يمين البوابة .

رد تحيتها متمتماً واشار بيده الى الخزانة التي صفت فيها المناشف المطوية النظيفة . " (ص 14)

ومن خلال مشهد حواري حي داخل الحمام نتابع حواراً مهام حول مصير غرناطة والاتفاقية , ينفجر فيها (ابو منصور) بوجه احد دعاة الاستسلام رافعا عصاه بوجهه وطالبا منه الخروج من حمامه فوراً : - " أمك الساقطة وليست غرناطة . ياغراب الشوم . اخرج من حمامي والا قتلتك. " (ص 18)

وهكذا تبدأ عناصر الثورة والتمرد والاحتجاج بالاختمار والتصاعد والتفجر , وهو جوهر الفعل الروائي المقاوم الذي تتسم به افعال الشخصيات الروائية والذي يتخذ مظاهر مباشرة او غير مباشرة لمواجهة تعسف ادارة محاكم التفتيش واملاءاتها وفرضها التنصير او التهجير على مواطني غرناطة .

ويعود السرد في الفصلين الثالث والرابع الى (ابي جعفر) وقد ازداد غماً وحزناً :

" كان ابو جعفر وهو يخطو في عقده السابع يزداد صمتا ،صمت كثيف يحجب عن عيون اقرب الناس اليه اعصاراً داخلياً. " (ص 27) واذا ما كان الجيل الذي يمثله (ابوجعفر) يصاب بالاحباط ويسير نحو الموت كمداً وحزناً بعد ان شهد جريمة حرق الكتب التي نفذتها سلطة محاكم التفتيش , فان جيلا جديدا راح ينشأ داخل اسرة (ابي جعفر) وفي المجتمع الغرناطي يواصل مهمة المقاومة والتحدي والحياة في ظروف تزداد تعقيدا وصعوبة . ونتعرف خلال ذلك الى الى شخصيات جديدة منها مريمة زوجة حسن وسليمة زوجة سعد فضلا عن شخصيات ذكورية شابة هي سعد ونعيم وحسن وهي تمثل الجيل الثاني في الاسرة في الاسرة ثم تظهر شخصيات الجيل الثالث ممثلة بهشام وامل .

لقد كشفت الثلاثية عن ولادة شخصيات نسوية قوية ومؤثرة . واذا ما تجاوزنا شخصيات الجدات من الجيل الاول و وهي شخصيات مهمة وفاعلة اسهمت في تاسيس تقاليد أسرية متماسكة ساعدت على التمسك بالهوية العربية الاسلامية للموريسكيين في الاندلس , يمكن ان نتوقف امام شخصيتي سليمة ومريمة . سليمة شخصية قوية متعلمة وخبيرة بالاعشاب والعلاجات الطبية وصناعة الادوية ، وقد ساعدت العشرات من المرضى في الشفاء من امراضهم ,وكانت تستقي معلوماتها من كتب العلماء العرب امثال الرازي وابن البيطار وابن سينا ويعتقد ان الروائية قد استلهمت شخصيتها من شخصية طبيبة اندلسية حقيقية ، فضلا عن ذلك فقد كانت تمتلك منطقا قويا ومتماسكا ساعدها في مواجهة لجان التحقيق التي انشأتها محاكم التفتيش واتهمتها بالسحر والشعوذة وحكمت عليها بالموت حرقا وظلت طيلة ذلك متماسكة ولم تصرخ او تتأوه مما اثار دهشة جلاديها . وقد سبب حرقها امام الملأ صدمة عنيفة لزوجها سعد الذي كان هو الاخر قد

اعتقل وعذب واطلق سراحه وهو يسير على عكازتين , ولذا لم يحتمل موتها فمات بعدها بفترة وجيزة كمداً وحزناً .

اما الشخصية النسوية الثانية فهي مريمة التي حمل الجزء الثاني من الثلاثية اسمها . فشخصيتها عصامية شجاعة ساعدت في سنواتها الاخيرة بعد ان اصبحت جدة في اعالة ما تبقى من عائلة ابي جعفر واحفاده , فضلا عن احفاد (ابي منصور) . وقد كشفت عن قوة حجة مذهلة في شبابها عندما خدعت احد القساوسة بمنطقها وسخرت منه فأضطر الى الرضوخ الى قوة حجتها . لكن عملها الاكبر تميز في نضالها اليومي لاعالة الاسرة . واستمرار الحياة والحفاظ على هويتها . فقدكانت تستيقظ في الفجر لتصنع الفطائر والخبز , ثم تذهب الى السوق لبيعه وشراء ما تحتاجه الاسرة من مواد غذائية وملابس , كما كانت تدفع بالابناء والاحفاد الى مقاومة كل مظاهرالاحتلال والتنصير ومواصلة الحياة بشجاعة , حتى بدت لنا اقرب ما تكون الى شخصية " ام سعد " لغسان كنفاني , وربما ايضا لشخصية " الام شجاعة " لبرتولد بريخت . وكنت اتمنى ان تستمر شخصية " مريمة " في الحياة لفترة اطول , لا ان تموت في منتصف الرواية لتترك فراغا كبيرا يصعب سده .

لقد قدمت لنا ثلاثية سقوط غرناطة شخصيات انسانية مقاومة ,رفضت الانصياع لشرعة الغاب الذي فرضتها سلطات الاحتلال ومحاكم التفتيش منها شخصية الجد الاكبر ابو جعفر الوراق الذي مات كمدا عندما شاهد مجزرة محرقة الكتب التي ارتكبتها محاكم التفتيش . ومن شخصيات الجيل الاول نلتقي بـ " ابي منصور " صاحب الحمام الذي هاجم داخل الحما م بعصاه أحد المتخاذلين الذن برروا موقف آخر ملوك غرناطة محمد الصغير بتسليم مفاتيح قصر الحمراء وغرناطة للقشتاليين دونما مقاومة , لكن تظل اقوى الشخصيات من الاجيال اللاحقة هي شخصيتي سعد وعلي , كما لايمكن ان نغفل شخصية نعيم الذي زار امريكا مباشرةً بعد اكتشاف كولومبس لها.

وقد اختار سعد بشجاعة ووعي خيار المقاومة فالتحق بالمقاتلين في جبال البشرات , واعتقل من قبل محاكم التفتيش لكن لم يجدوا تهمة ضده بفضل صموده , واضطروا الى اطلاق سراحه بعد ان اصبح عاجزا عن الحركة الا بعكازين , وقد مات حزنا وكمدا وهو يشاهد جريمة احراق زوجته سليمة من قبل سلطات الكنيسة الكاثوليكية في اسبانيا .

اماالشخصية الاقوى التي اختتمت الثلاثية بموقف ينتمي الى المقاومة فهي شخصية علي حفيد مريمة الذي ظل يقاوم كل اشكال القهر والتعسف وينتصر للفقراء والمظلومين ويدعم نضال المقاتين في جبال البشرات والارياف , وعندما يصدر قرار الترحيل الجماعي لما تبقى من

الموريسكيين يقرر في اللحظة الاخيرة وهو يزمع بالرحيل على سطح السفينة الراسية التي تقل المهاجرين الى المغرب , يقرر الامتناع عن الرحيل والعودة الى غرناطة لمواصلة الحياة والنضال بعد ان اكتشف بفراسته الثورية " لماذا يرحل اذن ؟ قد يكون الموت في الرحيل وليس في البقاء . " (ص 501) فهو يدير ظهره للبحر ويعود الى الارض ليواصل فعل المقاومة , خاصة وانه يعلم بان بعض سكان القرى رفضوا قرار الترحيل وتمترسوا بالجبال .

وبذا تكشف رواية رضوى عاشور هذه عن واحدة من روايات المقاومة العربية التي تذكرنا براويات غسان كنفاني وبسيل لم ينقطع من روايات المقاومة الفلسطينية والعربية ضد كل مظاهر الاحتلال والتعسف والقهر , دفاعا عن قيم الحرية والعدالة وتشبثا بهوية اريد لها الاقتلاع من الجذور . واذا ما كانت هذه الثلاثية قد اختارت غرناطة , كناية عن الاندلس , في ادق مفاصلها صراحة , فانها كانت تومئ الى فعل المقاومة في كل مكان , وبشكل خاص في فلسطين التي اقتلع الاحتلال ابناءها من جذورهم وهويتهم , لكنهم لم يستسلموا لارادة الاحتلال وواصلوا وما زالوا يواصلون النضال من اجل استرداد حقوقهم وهويتهم وكرامتهم .

تنازع التاريخي والسردي في "اوراق معبد الكتبا"

رواية "اوراق معبد الكتبا " للروائي الاردني هاشم غرايبة الصادرة عام 2008 في عمان ، واحدة من الروايات العربية الحديثة التي حاولت بناء رواية تاريخية جديدة بمنظور حداثي يتجاوز الانماط السابقة في كتابة الرواية التاريخية وبشكل خاص في مرحلة الريادة والتي مثلتها روايات جرجي زيدان التاريخية .

والرواية محاولة جريئة للحفر عميقا في التاريخ الاردني البعيد ، وتحديدا من خلال إجراء حفريات ثقافية وتاريخية وجينالوجية بتعبير ميشيل فوكو لاعادة حضارة مدينة البتراء او بترا

المعروفة ،وبشكل خاص في زمن ملك الانباط الحارث الرابع الذي عاش خلال القرن الاول الميلادي بالتزامن مع عظمة الامبراطورية الرومانية انذاك .

يستهل الروائي روايته بعتبة نصية مهمة تحمل عنوان " تقرير " يحمل في نهايته اسم المؤلف هاشم غرايبة مع تاريخ محدد هو (بترا –الخميس 26-6-2008) : وبالتاكيد فان كل هذا التفاصيل اريد بها إضفاء صفة الوثائقية والواقعية على ما أنطوى عليه ال(تقرير)من جهة والمتن الروائي من جهة اخرى . ونجد المؤلف يقوم بسياحة تخيلية بين ماضي مملكة بترا وحاضرها يضيع فيه الحد الفاصل بين الوهم والحقيقة ، وتكمن اهمية هذه العتبة النصية في انها تكشف عن الطبيعة الميتاسردية ، للراوية ،حيث نجد اشارة صريحة الى ان هذه الرواية هي عبارة عن وثيقة او مخطوطة تلقاها الروائي الحديث مرتين :الاولى من يد عراف غريب الاطوار من زمن الدولة النبطية – آنذاك - في حالة من التخيل الشبيهة بالنرفانا الهندية تخيل فيها نفسه في عمق التاريخ عندما سلمه العراف " رزمة محفوظة بجلد مترب اللون " (ص 9) والثانية عندما عاد الى واقعه المعاصر حيث شاهد في منامه حاسوبا مفتوحا : "فرأيت فيما يرى النائم " كومبيوتر " مفتوحا بجانب سريري على حروف تضيْ وتغمز لي النجوم ... رحت اتهجاها بفرح غامر واقرأ : " اوراق دار الكتبا " (ص 11) وهذا المشهد يذكرنا – بما فعله الروائي العراقي عبد الخالق الركابي في روايته " سفر السرمدية " .هذه الرؤيا جعلت المؤلف أو ذاته الثانية يقف حائرا : هل حقا انه كاتب هذه الرواية ام انه تلقاها جاهزة ، او كان مجرد ناسخ :

" الان هنا .. لاادري من منا نحن الاثنين يكتب هذه الرواية ؟ (ص 11) وبالتاكيد فان هذا المدخل يضعنا بصورة كلية داخل اشكالية الرواية التاريخية الحديثة حيث التنازع بين ما هو تاريخي وما هو حديث او معاصروحيث يصبح التاريخ مفارقا للتاريخ التقليدي الوثائقي ويصبح تاريخا انسانيا وسرديا يبتكره الروائي .

فالرواية ، كما يتضح من العنوان ايضا "اوراق معبد الكتبا " هي مجموعة الوثائق والمدونات والمرويات التي كان يدونها في زمن مملكة الانباط في (بترا) نساخو وكتبة "معبد الكتبا " التي كان يشرف عليها سفيان الثمودي ، الذي يعد البطل الرئيسي في الرواية والذي دون وافراد اسرته اغلب هذه الاوراق . وهكذا نجدانفسنا اما م ميثاق سردي يمليه علينا المؤلف وعلينا ان نتقبله للدخول في شروط اللعبة الميتا سردية والتلقي معا ،وهذا الميثاق ينص على ان ما نقرأه انما هو مدونات ويوميات تاريخية كتبها عدد من المدونين واودعت في خزانة دار الكتب .

وهذه التقنية نجد لها مثيلا في عدد من الروايات العربية منها رواية "العمامة والقبعة " للراوئي صنع الله ابراهيم ، ورواية"عزازيل" ليوسف زيدان ورواية "الأسلاف" لفاضل العزاوي

وغيرها. وهكذا تدخل عالم الراوية التي تنتمي الى الماضي . لكننا بوصفنا قراءً من حقنا ان نخرق العقد السردي قليلا ونؤول ما نقرا ونفرز بين ما هو تاريخي وما هو معاصر من خلال حضور منظور الروائي المعاصر الذي وظف ، بطريقة ماكرة ومباشرة ،التاريخ للتعبير عن موقفه الاشكالي من الواقع المعاصر .

تتكون رواية " " اورق معبد الكتبا " من فصلين كبيرين يتفرعان الى اقسام او اجزاء فرعية معنونة ، وهو تقسيم لم اجد له مبررا فالاحداث والمرويات تتواصل دونما فاصلة فنية او زمنية بين الفصلين. ينقسم القسم الاول الى تسعة عشر فصلا بينما ينقسم القسم الثاني الى ثمانية عشر فصلا . وهذا يعني ان مجموع الفصول يبلغ سبعة وثلاثين فصلا ، وكلها معنونة باسماء الناسخين او المدونين الذين كانوا يوثقون الاحداث والوقائع التي كانت تشهدها مملكة الانباط في بترا في تلك الفترة ، لكن المدونين كانوا ايضا يخرجون على النص- كما يقال- ويدونون الكثير من اللحظات الانسانية والنفسية الخاصة بهم او بالناس ، وخاصة في الفصول الاخيرة من الرواية حيث يتحول السرد من التدوين الرسمي الى الكتابة السردية الذاتية . اذ نجد نسرو ابن سفيان واحد المدونين الاساسين لاوراق معبد الكتبا وهو يخاطب أليسار يقول :

" هل اطلعك على سر من اسرار الكتابة يا أليسار لا يعرفه حتى الكهنة ؟ لم ينتظر موافقتي وتابع قائلا: تدوين احلام الناس ، احلام الناس ، الاحلام اهم من الافكار والفلسفات والهرطقات والاحداث والاسماء " (305).

وها هي (أليسار) تختم في مدوناتها الرواية بموقف يدلل على الخروج من سلطة النظام والمعبد والملك معا والعودة الى الذات الحرة النقية : " كسرت ريشتي ودلقت حبري . عافت روحي الكتابة والتاريخ ، وتعليم التلاميذ ، وحساب الاعداد ، ورسم الحروف . " (ص 322)

وهكذا يمثل هذا الانكسار في بعض أوجهه احتجاجا على النظام والمؤسسة ومؤامرات العسكريين :

" النسيان امهر عقوبة للاخر .. نسيت شيمكار والدم والثأر والحروب والخسائر والانتصارات والتفت الى أسرتي . " (ص 322) وبوصفي قارئا ومؤولاً لا ابعد هذا الموقف المنتزع من التاريخ عن ازمة المثقف العربي وانكسا راته بعد الخامس من حزيران وازمة النظام السياسي العربي وعجزه عن التعامل مع قضايا الحريات العامة والديمقراطية والعدالة، هذه الازمة التي دفعت بالمثقفين الى العزوف عن الحياة العامة او الانخراط في خدمة مؤسسات الدولة لكي يبعد ذاته عن التلوث بسخام القبح والاكاذيب والمناورات .

ومن هنا نجد ان الروائي قد وفق في تجسير الفجوة بين التاريخ والحاضر من خلال هذه الدلالة الخفية المرتبطة باشكالية وعي المثقف العربي في زمن النظام العربي العاجز عن فهم جوهر النظام العادل الذي يحترم الحريات والخيارات والثقافة .

يتقاسم السرد والتدوين والتوثيق في هذه الرواية عدد من المدونين منهم سفيان ، واليسار ونسرو فضلا عن فصول متفرقة تقدم من وجهة نظرشخصيات اخرى مثل كلاوبا وشيمكار وناوند ويعقوب وربايل وديالا وغيرهم ، لكن صوت سفيان بوصفه بطلا يظل مهيمناً.

فالرواية تبدا في الاصل ، برحلة يقوم بها سفيان بناء على قرار ملكي للقيام بمهمة سرية لاستعادة (الميرة سعدات) من زوجها الذي سامها اصناف العذاب والهوان .

يستهل الرواي فصل الرواية الاول الذي يحمل اسم سفيان بمنظر خارجي عام لمملكة بترا ، لكنه سرعان ما يحيلنا الى وجهة نظر او منظور بطل الرواية وراويها الرئيسي سفيان :

" الخريف يطلق نبضه في الاشياء .

تهب رياح اخر الخريف مثيرة الزوابع والاشاعات في شعاب بترا ...حتى سفري المفاجئ لم يسلم من رياح الشائعات ... (ص 10) وهكذا تتحدد صورة السرد في الرواية التي تزاوج بين التدوين والكتابة السردية . فالذات الكاتبة تطل ,بل وتصبح مهيمنة وليست مجرد اداة بسيطة او وسيطة لتدوين مآثر الملوك والحكام . ويتواصل النسج في الرواية على هذا المنوال من خلال سرد مبؤر يستغور اعماق الرواة والمدونين والنساخين الذين اسهموا في كتابة هذه "الاوراق " نياية عن الذات الثانية للمؤلف الذي منحهم الحرية الكاملة في الخروج عن النص والتعبير عن مشاعرهم وافكارهم وعدم الاقتصار على تدوين ما هو رسمي ويومي فقط ، وخلق بفعل هذا الموقف رواية تحفل بالاصوات الغيرية في رواية بوليفونية (متعددة الاصوات) تتحرك في فضائين زماني ومكاني في تعالق كرونوتوبي بتعبير ميخائيل باختين .

ونكتشف هذه النزعة التعددية – بل والديمقراطية ،في تناوب السرد بين الرواة المختلفين . فها هو المؤلف ينتقل السرد من الفصل الاول الذي كان لواحد من علية القوم اي سفيان الوزير والسفير والمشرف على كتابة يوميات واوراق معبد الكتبا الى شخصية اخرى تنتمي الى الطبقات السفلى هي شخصية (كلاوبا) قائد العربة التي تحمل سفيان ، وهو شخص سوقي الخلق ويمتطي بغلا ويتحدث بلغة شعبية هابطة عن سفيان :

" طم ، وانا مالي .. هذا الاشهب فقد عقله . قبل قليل كان عاقلا . ما له صار يرطن مثل حبشي سرقت ركوبته . مالي وراحم عمهو ، بدي ثروتي . " (ص 23).

ان قيام كلاوبا بتناوب السرد يكشف جانبا مهما اخر هو ان هذه الاوراق ليست جميعا مدونات لنساخي معبد الكتبا ، بل هي قراءة استنباطية سردية لمنظور كلاوبا وغيره من الذين لم يكونوا ضمن نساخي او مدوني او كاتبي اوراق دار الكتبا ، ومعنى هذا الاعتراف بقوة التنازع بين رغبتين واسترتيجتين : إظهار الرواية بوصفها " مدونات "تسجيلية من جهة والدخول الى فضاء اللعبة السردية من جهة اخرى .

-يتحرك الفعل الروائي بشكل خطي تقريبا من خلال متابعة المهمة التي يوكلها الملك الحارث الرابع الى الكتبي سفيان شيخ دار الكتب والتي كانت غامضة في البداية لكنها تتضح بوصفها مهمة عسكرية ودبلوماسية هدفها تحرير واستعادة الميرة سعدات من قبضة وتحكم زوجها هيرود انتيباس احد حكام المقاطعات المجاورة الاقوياء واعادتها سالمة الى مملكة بترا .وخلال هذه الرحلة كانت الذاكرة تتحرك افقيا وعموديا لاستحضار الكثير من الجوانب المتعلقة بالحياة الاجتماعية والسياسية لمملكة بترا ورغبة ملكها في ان يجعل منها مملكة عربية قوية في تلك المنطقة . كما كانت الرواية تعنى بعنصر الوصف المكاني حيث تعرفنا الى الكثير من طبيعة الحياة في مدن وبلدات قديمة مثل مأدبا ودار سالم وتراخونيا وغيرها . وكان السرد يتحقق عبر استغوار لا وعي الشخصيات الروائية المشاركة ، وبشكل خاص الكتبي سفيان الذي كان ياخذ أثناء رحلته ريشته وادواته ويدون بعض مشاهداته او ينطلق في مونولوغات داخلية يستحضر فيها ما هو بعيد او مغيب فنعلم انه قد طلب من (أليسار) زوجة ابنه (نسرو) ان تجمع اوراقه بحرص وان يتابع ابنه بعده عمل الوراقين باهتمام (ص 18).

ونتعرف من خلال ذلك الى التواريخ والازمنة التي تدور فيها الاحداث من خلال طريقة غير مباشرة ، اسوة بما يفعله في تقديم الوصف . فبعد انطلاق القافلة – على سبيل المثال يسأل (كلاوبا) الشاب الذي يقود ركب الكتبي سفيان عن تاريخ ذلك اليوم .

" سالني في أي يوم نحن ؟ أجبته بنزق على السؤال ذاته للمرة الثالثة هذا النهار : نحن في يوم (ربعو) الخامس عشر لقمر أصفر في العام ثلاثمئة وثمانية وعشرين نبطي ." (ص 22)

حيث نكتشف اعتماد التقويم النبطي انذاك بالتزامن مع التاريخ الروماني والميلادي .

ويعمد الروائي الى تقديم الوصف من خلال زاوية نظر شخصية روائية معينة وليس من خلال الطريقة المباشرة التي قد تنسب الى الراوي كلي العلم .

اذ وصف (كلاوبا) الكتبي سفيان للمرقش مشرع مملكة الانباط بصورة غير مباشرة : " تقصد الثمودي فارع الطول ذو اللحية الشهباء ؟ " (صر 29).

فقدمت لنا هذه ألجملة مجموعة حقائق وصفية تشير الى الانتماء الاثني الثمودي لسفيان في مجتمع من الانباط ، كما اكتشفنا ملامح خلقية وشخصية لسفيان بوصفه " فارع الطول " و "ذولحية شهباء " كما وجدنا سفيان في الفصل الثالث وهو يصف الطريق ، مازجا الوصف بالتامل الفكري العميق احيانا :

" القفار الموحشة التي عبرتها القافلة تشعرنا اننا اصغر من ذرات الرمل او اضعف من رياح البيداء . نفزع من شح المياه ، وسطوة الشمس ، وحركة الرمال . " (ص 37) .والحقيقة ان رواية " اوراق معبد الكتبا " موسوعة ثقافية وانثروبولوجية وتاريخية للحضارات القديمة بصورة عامة ولحضارة مملكة الانباط في (بترا) بشكل خاص , تركز على وصف طريقة حياة الناس وتعاملاتهم وأحلامهم ، وهو ما منح الرواية فضاءً حوارياً وديمقراطياً مفتوحاً للاختلاف والتنوع والتسامح . اذ قال سفيان لاليسار معلقا على طريقة تدوينها للوقائع والاحداث محتجا :

" ابتعدت ريشتك عن حياة الناس في بترا يا أليسار ، حتى الولادات والوفيات ينبغي ان تدون بدقة . " (ص 180) وعند اخبرته اليسار ان الحوادث تتراجع في زمن الحرب ،لان الحرب تصير الشغل الشاغل يعترض على ذلك مصوبا :

" هذا ليس عدلا . حياة الانباط أهم من حروبهم . وضع كوب الزنجبيل في الطبق مثلا . " (ص 180 – 181).

وتشغل الكتابة ذهن سفيان ليس لكونها مجرد مدونات رسمية وتسجيلية بل بوصفه كاتبا ومؤلفا ، اذ اشار اكثر من مرة الى انه يامل ان ينتهي من كتابة كتابه . اذ قال لاليسار في الفصل الخامس انه يامل ان ينجز الكتاب " لا أدعي ان هذا الكتاب لي وحدي . انه لنا كلنا . " (ص 50)

هذه اشارة مهمة تشير الى انه منشغل بانجاز عمل جماعي في الكتابة ، ومن حقنا بوصفنا قراءً ومؤولين ان نذهب الى ان هذا الكتاب هو متن "اوراق معبد الكتبا " التي شارك افراد اسرة سفيان وعدد من المدونين والنساخين في انجازها ، وبشكل خاص ولده (نسرو) وزوجته (اليسار) التي اصبحت شيخا لدار الكتبا بعد سفر سفيان . ويقرن سفيان بين بيته وكتابه :

" في البيت اشعر اني مع ذاتي .. هناك ريشتي وحبري وصحائفي ومسودات كتابي الذي كلما قطعت فيه شوطا جاءتني مهمة لعينة تبعدني عنه . " (ص 57)

ان هذا المقطع يدعم فرضية ان هذه الرواية هي رواية ميتا سردية بامتياز , بل تؤكد راينا في ان ان رواية " اوراق معبد الكتبا " هي ربما تلك الرواية التي تحدث عنها سفيان ذاته مستندين

في ذلك الى ما ورد في العتبة النصية الاساسية للراوية التي تحمل عنوان " تقرير " والتي فيها اشارة صريحة الى ان المؤلف هاشم غرايبة في حيرة من امره اذ راى فيما يرى النائم " كومبيوتر " مفتوحا بجانب سريره على حروف تضئ قرأ " اوراق دار الكتب " حتى جعله ذلك يتسأل مع نفسه :

"الان .. هنا .. لا ادري من منا نحن الاثنين يكتب هذه الرواية ." (ص 21).هذا النص يؤكد ان الروائي انما اعتمد على تقنية نشر مخطوطة تاريخية – وهي لعبة ميتاسردية – لمنح النص وثوقية وبعدا عن ذات المؤلف .

ومن مظاهر اللعبة الميتا سردية في الرواية هذا الافق البوليفوني (المتعدد الاصوات)الذي منح للعديد من الشخصيات الروائية بالمساهمة في صياغة المدونة النهائية من خلال وجهات نظرها الخاصة ودونما امتثال لرؤيا المؤلف او لشروط التدوين التاريخي وضوابطه التي يفترض اعتمادها في سجلات دار الكتبا . واعتمد الروائي في كل ذلك على عنونة كل فصل باسم مدونه او راويه باعتباره معبرا عن وجهة نظره الخاصة . وهو ما يؤكد ايضا ان "اوراق " دار الكتبا هذه هي ليست حصرا على مدونات الناسخين والكتاب من عائلة سفيان او العاملين في دار الكتب لاننا وجدنا " وجهات نظر " ومرويات تعبر عن اراء شخصيات روائية اخرى بعيدة كل البعد عن التدوين وعن معبد الكتبا واوراقه ومنها شخصيات : كلاوبا وناوند وقائد القافلة يعقوب السبأي والعموني وشيمكار ورباىل وغيرهم ، وهذا يؤكد ان هذا النص هوليس مجرد " مدونات " و " اوراق " تاريخية – افتراضية – بل عمل روائي حديث ايضا ، بوليفوني وميتاسردي وحداثي في ان واحد .ولذا فهو يبطن في قراءة استنباطية له موقف المؤلف ذاته من عصره ومشاغله وبشكل خاص فيما يتعلق بعلاقة المثقف برجل الدولة والسياسة والعسكرتاريا .

فالرواية تقدم لنا مملكة الانباط وبشكل خاص في زمن ملكها الحارث الرابع بوصفها فضاءً للحلم والحرية والتنوع والاعتراف بالاخر والاختلاف ومكاناً يشغل فيه المثقف ورجل الفكر موقعا قيادياً محترماً , لكن هذه الصورة اليوتوبية للمدينة الفاضلة سرعان ما انهارت بفعل مؤامرات رجال السياسة والعسكر والمال مما ادى الى مسخ هذه العلاقات وبالتالي التنكر لقيم التسامح واحترام الاخر والثقافة واختلال علاقة المثقف بالسياسي والتي دفعت بالمثقف الى الانسحاب من الحياة العامة بعد احساسه بالاحباط والتهميش والتجاهل واقصائه عن مراكز المسوؤلية التي اوكلت الى الموالين لرجال السياسة والعسكر والمال ،

فمن مظاهر المساواة والتنوع في مملكة الانباط آنذاك عدم التمييز الاثني . فعلى الرغم من ان الانباط هم الاثنية الكبرى الا انهم يشركون بقية الاثنيات في المسؤوليات . سفيان نفسه لم يكن

نبطيا وانما كان ثموديا من اصحاب النبي صالح صاحب الناقة .كما ان قائد القافلة كان من سبأ وكان يسمى بـ "يعقوب السبأي ". واكتشفنا ان (أليسار)زوجة (نسرو) كانت من قرطاج ومن عبدة بعل ، وقالت وهي تعرف نفسها وتتحدث عن زوجها نسرو :

" عرفت انه ثمودي من اتباع صاحب الناقة ، وعرف انني فينيقية من عبدة بعل ، ولم نفترق من يومها . " (ص 64) وتحدث يعقوب السبأي عن بترا :

" لقد طفت كل المدن التي يمكن ان يصلها خف جمل . بترا هي المدينة الوحيدة في العالم الذي اعرفه يمكن ان يجهر فيها المرء انه مجوسي او يهودي او فينيقي دون وجل . فيها يقول المصري انا مصري ، واليمني انا يمني ، واليوناني انا يوناني ، والروماني انا روماني ، والكنعاني انا كنعاني ، والفرتي انا فرتي دون الخوف على حياته واملاكه وكرامته . " (ص 54)

ويعترف نسرو وهو رمز للمفكر والمثقف المتمرد والمختلف الذي راحت تؤرقه الاسئلة الفلسفية والوجودية الخاصة والمتعلقة بالخليقة والتكوين الى ان الملك الحارث نفسه قد وفر حرية العبادة للجميع :

" من الانصاف القول ان الحارث اعاد للملك مكانته العملية ، وسمح للطوائف ان تمارس عباداتها بحرية ، بل واقام دار الكتب مكان خان التعليم العتيق لتكتب فيه القوانين والعقود والاحداث والولادات والوفيات . " (ص 71)

في مثل هذا المناخ المتسامح كان سفيان ، بطل الرواية الاساسي يتحدث باعجاب عن معلمه الفيلسوف الرواقي فينون السكندري : الذي يكشف عن رؤيا انسانية منفتحة كأنها مكتوبة في عصرنا :

"العالم يجب ان يكون وطناً لكل انسان وان يكون فيه المواطنون اخوة وسواسية في الحقوق . الكون واحد ومن ثم فعلى الانسان ان يكون اخاً للجميع . مهما تفاوتت الطبقات واختلفت الاجناس واللغات فالناس اخوة ومن ثم فباطل النزاع والشقاق ، وباطلة الحروب لان الكل انما تضمه وحدة الكون ، وهي قدسية قانونها الحب والسلام . " (ص 54-55)

ومن جانب آخر فقد كانت (بترا)انذاك حضارة للانفتاح والحرية الشخصية والمدنية ، بعيدا عن التابوات ، اذ ان حرية العبادة متاحة للجميع بسبب غياب دين موحد او توحيدي مما منح المجتمع سمه التعددية الثقافية والدينية .

كما وجدنا ان سفيان قد استجاب لنداء الحب الذي اطلقته الميرة سعدات دون ان يخشى التابوات بسبب الفوراق الاجتماعية والطبقية ، اذ كانت الميرة سعدات ابنة الملك ونبطية بينما كان سفيان مواطنا ثموديا ينتمي الى شريحة المتعلمين والمثقفين . وربما تمثل علاقة الشاب ا لحوذي كلاوبا بناوند القادمة اساسا من طبقة الجواري (ذات الرايات الحمر) التي ترمز الى دور اللهو والملذات والجنس انذاك . اذ شغلت هذه العلاقة مساحة كبيرة عبر فيها كلاوبا عن مشاعر الحب الحقيقي التي قابلته ناوند بمثلها . كما ان زواجهما وتاسيسهما لنزل المتعة والشرب والرقص هو (نزل زهر الرمان) الذي كان احد رموز الانفتاح المدني والاجتماعي والثقافي في حضارة مملكة بترا آنذاك .وها هي ناوند تعبر بحرية عن نفسها ونزلها :

" انا ناوند ملكة الليل وحسناء النهار .. نزلي مفتوح لطين الارض المجبول من الانسان ... اليَ ياتي الشعراء والندماء والعشاق المتعبون . (ص 191) .

بل انها تتحدى المقدس ممثلا بالكاهنة الرسمية أترعتا : "اليَ اليَ ايها الشعراء والندماء ، ايها العطشى والمتعبون ، عندي ما لا تجدونه عند أترعتا ."(ص 192) .

كما تشير الرواية الى حالة الانفتاح الاجتماعي عند الجيل الجديد الجديد حيث كانت الشابتان (ديالا) و(بترا) تتركان سيقانيهما مكشوفة متحديتان بجسارة الممنوعات والتابوات الاجتماعية في المظهر والملبس انذاك .(235)

الا ان هامش الحرية والتسامح والتنوع هذا الذي كان يسم الحياة في عهد الملك الحارث الرابع سرعان ما بدأ ينهار تدريجيا بفعل شيخوخة الملك ورغبة الابناء في الاستيلاء على الحكم وبسبب مؤامرات رجال السياسة والعسكر والمال التي ادت الى تدمير الحريات والتنكر للتنوع والاختلاف مما قاد الى احساس المثقف بالاحباط والتهميش بل وبالمطاردة والاغتيال ايضا . وربما يمثل مقتل (نسرو) بتلك الطريقة البشعة ومطاردة سفيان واحتجاز الميرة سعدات ابرز المؤشرات على ذلك الانحطاط والسقوط والذي كان المثقف فيه هو الخاسر الاكبر ، وهو امر وجد له صدى في الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي العربي وبشكل خاص في علاقة المثقف العربي بالسياسي بعد نكسة الخامس من حزيران عام 1967، والتي دفعت بالمثقف الى الانزواء والخروج من المواجهة بعد ان سيطر رجال العسكر والسياسة والمال وحوارييهم المتملقين على كل شيئ .

لقد عبرت (أليسار) عن بعض جوانب الانحطاط السياسي والاجتماعي بعد تهميش دور الملك الحارث الرابع :

" توقفت المشاريع الكبرى . خيرة عقول الانباط تغادر بترا ...الملكة شقيلات تستعجل تنصيب ولدها فصايل " (ص 278)

كما كان (نسرو) رمز المفكر والمثقف قد استقرأ في الافق ملامح الازمنة وسببها وطبيعة العلاقة القائمة بين المثقف والسياسي وكذلك في تهميش المكونات الاثنية الاخرى :

"نحن لسنا شركاء في الحكم . عندما يحتاج القصر لكبش فداء يستل اسم الطائفة من الماضي ، فيتوحد الناس في شتمهم وتلبيسهم الخيانات ." (ص 256)

وربما كانت (اليسار) افضل من عبر عن النهاية الدراما تيكية المتداعية لوضع المثقف والمفكر بعد مقتل زوجها (نسرو)ومطاردة عمها سفيان , اذ حالما اعلنت الحرب ، وغادر الجيش برئاسة الملك الحارث الرابع حتى اتخذ المير فصايل بعزل (أليسار) لتتبوأ (ديالا)ابنة (سولار) مكانها :

" لم اعد شيخ الكتبا , لكن عادة الكتابة تملكتني فتابعت عملي في نزلي باطراد . " (ص 307)

لكن حتى هذه الرغبة في مواصلة الكتابة الذاتية من قبل (أليسار) لم تتواصل بسبب الاحباط فقد دلقت دواتها وكسرت ريشتها واستسلمت للصمت ، ربما احتجاجا على ماحدث :

" كسرت ريشتي ودلقت حبري . عافت روحي الكتابة والتاريخ . " 0(ص 322)

وهكذا آثرت الركون الى الصمت والنسيان وهي تحاول تبرير موقفها المحبط ذاك :

" النسيان أمهر عقوبة للآخر ابدعتها النفس البشرية " (ص 322)

ثم تكشف عن فلسفتها في الركون الى النسيان والعودة الى النفس :

"نسيت شيكمار والدم والثار والحروب والخسائر والانتصارات والتفت الى اسرتي . ها انا ذا اجلس على شرفة بيتي مع ابنتي وابني نحتسي شراب الزنجبيل المحلى بالعسل ، نحاول ان ترقع ثقوب الحياة ما استطعنا الى ذلك سبيلا " (ص 322)

وهكذا تعبر (اليسار)باسم شريحة المفكرين والمثقفين عن احتجاجها – السلبي - طبعا ضد التهميش والقهر ومصادرة حرية التفكير والتنكر لقيم التسامح والاختلاف وهو ما يجد له صدى في نفس المثقف العربي المعاصر وهو يواجه انكساراته .

جدل التاريخي والسردي في "رواق البغدادية"

رواية " رواق البغدادية " (1) للروائي المصري الشاب أسامة السعيد واحدة من الروايات العربية القليلة التي تقيم تعالقا غريبا ونادرا بين ما هو تأريخي وسردي , بين ما هو ماض وحاضر , هذا التعالق يكاد ان يتحول إلى تناظر بين الفضائين الزمنيين والتاريخيين من خلال فضاء مكاني واحد هو مدينة القاهرة . ومما أثار اهتمامنا ذلك التوازي بين البنيتين السرديتين للنصين التاريخي والمعاصر, حتى لتشعر إن الماضي يضئ الحاضر , وان الحاضر يستلهم أمثولة الماضي من خلال عملية "تحبيك " بتعبير بول ريكور ذكية لتشكيل بنية الرواية الكلية التي تتشكل عمليا من متنين نصيين : المتن الأول هو حكاية الإطار التي تمهد أو تبرر تقديم مخطوطة تاريخية دونت فيها أمرآة من العصر المملوكي يومياتها عن حياتها خلال فترة زمنية تقل عن العام الواحد وتحديدا في مطلع القرن الثامن الهجري المصادف لمطلع العام الرابع عشر الميلادي .

إما زمن المتن المعاصر للحكاية الإطارية فيقترن بسنوات الغليان الشعبي التي حققت التغيير الأخير في مصر واستغرقت ثلاث سنوات ونصف تقريبا منذ فبراير 2010 مرورا بانتفاضة الخامس والعشرين من يناير التي أسقطت نظام مبارك عام 2011 وانتهاءا بالمسيرات المليونية التي أسقطت نظام مرسي , في يوليو 2013 .

وخلافا لمعظم الروايات التاريخية العربية الحداثية ظل المتنان التاريخي والمعاصر يسيران جنباً إلى جنب بتعاقب منتظم منذ بداية الراوية حتى نهايتها , وهو ما لم نجد له – في حدود اطلاعنا

– مثيلا الا في ا نموذج واحد هو رواية " البيت الأندلسي " (2) للروائي الجزائري واسيني الأعرج , حيث ظل الوثائقي والمعاصر يتناوبان السرد منذ البداية وحتى النهاية .

تستهل هذه الرواية التي تضم ثلاثة وخمسين فصلاً أو مشهداً يتناوب فيها السردان التاريخي والمعاصر في لون من التعاقب شبه المنتظم بعدد من "العتبات النصية " بتعبير جيرار جينيت منها " مفتتح " مقتبس من المقريزي في "خططه " يحيل في دلالته الى العنوان كما يحيل إلى الفضاء المكاني الذي سيشكل حاضنة مهمة ومولدة للأحداث الروائية التاريخية , جاء فيه :

"أقدمت الدولة على العناية بالمنشآت التي خصصت لاستقبال الأرامل والمطلقات مثل رواق أو رباط البغدادية والذي كانت تودع فيه النساء اللائي طلقن أو هجرن . " (3) .

وكما هو واضح فهذا المقتبس التاريخي يشير صراحة إلى دلالة عنوان الرواية المكاني والذي سيكون له دور كبير في حركة الأحداث التاريخية التي دونتها يوميات المخطوطة , وسوف نعلم لاحقا ان هذا الاسم قد منح للرواق بعد ان سكنته متصوفة من أسرة كانت تعيش في بغداد اسمها الشيخة غازية " التي اشتهرت بلقب البغدادية " (4) وأصبحت واحدة من الشخصيات الروائية المهمة في المخطوطة .

ومن الجلي ان المؤلف أراد ان يوحي لقارئه انه أنما يعتمد على حقيقة تاريخية دونتها السجلات التاريخية الرسمية ممثلة بخطط المقريزي , لكنه بالتأكيد اعتمد على التخييل السردي في بناء الشخصيات والأحداث الافتراضية وحرك كل ذلك لتحقيق هدف أساسي يتمثل في قدرة الإنسان على الاحتجاج على الظلم والطغيان وتحدي جبروت السلطان الظالم , وهو موقف يقصد به بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتأثير على الوعي الاجتماعي المعاصر , بمعنى ان التاريخ هنا يلهم الحاضر رؤيا ثورية ومتمردة تدفعه نحو مزيد من الحراك الاجتماعي الفاعل والمغير , وهو ما انعكس في سلوك شخصيات حبكة الحكاية الإطارية وبشكل خاص من خلال بطليها المركزيين ريم عبد المنعم الباحثة في التاريخ المعاصر في العصر المملوكي , (5) وصحفي شاب يعمل في مؤسسة إخبار اليوم سنكتشف لاحقا ان أسمه حسام (6) , واللذين اندمجا بشكل عضوي في الحراك الشعبي الذي شهده الشارع المصري والذي أدى إلى إسقاط نظام حسني مبارك أولا , ونظام محمد مرسي لاحقا .

ويبدو ان البحث عن اسرار رواق البغدادية هو ما جمع بين بطلي الحكاية الإطارية ريم وحسام من خلال حفل افتتاح "شارع المعز "بعد ترميمه والذي حضرته السيدة الأولى ووزير الثقافة المصري – وهو كما يتضح فاروق حسني – حيث قدمت ريم عبد المنعم شرحا وافيا عن المباني والمرافق التي ضمها هذا الشارع التاريخي , والتي كان يحرص الصحفي الشاب على تدوين

وقائعها لصحيفة أخبار اليوم التي كان يعمل بها . وأشارت الباحثة ريم عبد المنعم إلى ان الموقع الذي كان يقام فيه الحفل يسمى برواق لبغدادية . وأفاضت في الشرح والتحليل اعتمادا على الوثائق التاريخية . إلا إن هذه الباحثة الشابة لم تكتف بما هو تاريخي ووثائقي فقط ، بل قدمت وجهة نظرها عما كان ينطوي عليه ذلك الرواق من فساد وربطت ذلك بـ " ازدواجية ونفاق المجتمع المصري في تلك الفترة . "(7) ولم تتوقف الباحثة عند هذا الحد بل ربطت ذلك كله بما يدور في المجتمع المصري اليوم من مظاهر للفساد والاضطهاد والقمع :

"فبينما تشيع صنوف الفساد السياسي والانحلال الأخلاقي في جوانب المجتمع , كانت المرأة هي من يتحمل رغبة المجتمع في إظهار نزعته التعففية ، ربما لاحتواء ضغوط رجال الدين المتشددين , والتعمية على حقيقة ما يجري في المجتمع ، وهو ربما ما يتماثل إلى حد يدعو إلى الدهشة مع واقع مجتمعنا المعاصر . " (8)

ويبدو ان صراحة الباحثة وتعريضها بالنظام القائم أثارتا حفيظة أنصار النظام الذين ناصبوا بعد ذلك الباحثة العداء ووجهوا لها أشكال العقوبات والتهم وعلقوا دراستها للدكتوراه ، فتحولت إلى ضحية سياسية ، لكنها لم تستسلم وواصلت الدفاع عن حقها كما شاركت في الكثير من الأنشطة الاجتماعية لخدمة الطبقات والشرائح الاجتماعية المسحوقة ، ووقف الصحفي الشاب حسام معها جزئيا على الرغم من تردده مدفوعا بدوافع شتى منها : رغبته في استقاء معلومات جديدة عن "رواق البغدادية " ولأنه شعر انها تساعده على اكتشافه . وقد استمرت هذه العلاقة وهيمنت على إحداث الحكاية الإطارية وارتبطت بصورة عضوية تبعث على الإعجاب بنضال الجماهير الشعبية المصرية ضد الاضطهاد ومن اجل التغيير الديمقراطي الحقيقي . وكانت وقائع المتن الروائي الأصلي المتمثل في يوميات المرأة المملوكية التي سنعلم لاحقا ان اسمها (خوند فرح) أو (دنيا الدمشقية) , هي الرابطة القوية التي شدت البطل والبطلة وألهمتهما في نضالهما الاجتماعي المعاصر . حيث أصبحت حكاية امرأة المخطوطة الشغل الشاغل للصحفي الشاب الذي راح يجمع المعلومات عنها من خلال ريم التي أخبرته بوجود وثيقة تاريخية تضم يوميات تلك المراة لدى دار الكتب والوثائق القومية وكان قد عثر عليها في احد البيوت المملوكية القديمة , وهو ما دفعه لتقديم طلب رسمي – بوصفه صحفيا – للاطلاع عليها , حيث تحقق له ذلك . وهذا الأمر يثير بعض اللبس , فمع ان معظم المرويات عن امراة المخطوطة تقدم لنا بصورة مبأرة من خلال زاوية نظر الصحفي الشاب , بمعنى انه هو الذي صنع الحكاية , إلا إننا نكتشف وجود هامش يبين ان هذه الأوراق المتفرقة تم العثور عليها خلال أعمال الترميم بين عامي 2008 و2010 لشارع المعز الدين الله بالقاهرة الفاطمية ..وقد قامت الباحثة ريم عبد المنعم بتحقيق ما تم العثور عليه من تلك الأوراق . " (9) فهذا الهامش يدفعنا إلى الظن ان نص

المخطوطة كان مكتملا ومحققا , وليس هناك من فضل كبير لمزيد من الاستقصاء من قبل الصحفي الشاب , كما نجد إشارة لاحقة إلى ان الباحثة ريم عبد المنعم كانت لا تزال تعمل على تحقيقها (10) ومثلما يبدأ السرد في الحكاية الإطارية من خلال سرد ذاتي اوتوبيوغرافي يقدمه الصحفي الشاب (11) , وهو سرد مبأر , يغطي وقائع الحكاية الإطارية بكاملها , حيث يتحول الصحفي إلى الراوي المركزي لهذا المتن , كذلك يبدأ السرد في المخطوطة التاريخية من خلال سرد ذاتي اوتوبيوغرافي في تقدمه كاتبة اليوميات :

" في تلك الليلة التي ترنح فيها الجميع من الفرح , كانت بداية مأساتي ."(12) ونكتشف ان الروائي قد آثر ان يفجر الأزمة الصراعية في الحكاية الإطارية وفي المخطوطة التاريخية منذ البداية , حيث يتخلخل سطح البحيرة الساكن في الاستهلالين ليخلق موجات عاصفة – وربما سونامية – ويستغرق هذا التخلخل كلا المتنين حتى ينحسرا في النهاية ليعود سطح البحيرة إلى سكونه واستقراره أو بتعبير الناقد ياسين النصير توفق الرواية أخيراً في تحقيق نزعتها "الصيانية " في مواجهة النزعة "التدميرية "التي تعرضت لها .

اذ تبدأ مأساة مدونة يوميات رواق البغدادية كما أشارت في مدونتها في أوج لحظة الفرح التي عمت في الحفل السلطاني الذي غنت فيه , عندما دبر خصوم السلطان الناصر محمد مؤامرة لإزاحته والاستيلاء على الحكم أدت إلى مطاردة زوجها الأمير المملوكي علم الدين سنجر الجاولي احد أنصار السلطان الناصر واختطاف رضيعها من قبل القائد المملوكي بيبرس الجاشنكير الذي أصبح سلطانا من خلال انتقامه من الجميع لفرض سلطانه ، وحجرها في محجر "رواق البغدادية " المخصص للأرامل والمطلقات والمهمشات اجتماعيا ,نكاية بها وبزوجها .ونتابع فصول مأساة مدونة المخطوطة التي كانت تحمل في دمشق اسم المغنية (دنيا الدمشقية) عندما انتصر فيها القائد المملوكي الجاشنكير على الأمير الدمشقي واخذ معه غنائم النصر ومنها جواري الأمير المهزوم حيث كانت "دنيا الدمشقية "ما زالت آنذاك صغيرة تتدرب على الغناء , حيث أهداها المملوكي المنتصر الى احد تلامذته المملوكي علم الدين سنجر جاولي الذي تزوجها وأنعم عليها بلقب اأميرة مملوكية باسم (خوند فرح) . وهكذا تتحول كاتبة اليوميات إلى شاهدة على مرحلة عاصفة من تاريخ مصر المملوكية , اشتركت بكل طاقتها من خلال الغناء والمقاومة والاحتجاج ضد مظاهر الاستبداد والفساد حتى سقوط حكم الطاغية المملوكي (الجاشنكير) , وعودة السلطان الناصر محمد المطرود إلى الحكم .

لقد كانت مدونة اليوميات هي الشخصية المركزية والساردة الوحيدة لوقائع العصر الملوكي من خلال سرد مبأر لا يخلو من الطابع السيري (الاوتوبيوغرافي) المندمج ببنية سردية روائية حديثة , ومن خلال فعل التدوين وكتابة اليوميات كشفت الرواية عن منحى ميتا سردي وربما

ميتا سرد تاريخي ينشغل بتصوير هموم الشرائح المسحوقة والمهمشة في المجتمع المصري آنذاك , إذ نجد إن المتصوفة الشيخة غازية تشجع امرأة المخطوطة على تدوين ما جرى لها : "طلبت مني الشيخة غازية ان اكتب ما جرى لنا حتى لا تضيع قصتنا هباءً . (13) حيث تقرر التفرغ للكتابة أثناء إقامتها في رواق البغدادية :

"تفرغت لكتابة هذه الأوراق , وسوف أودعها رواق البغدادية ."(14)وهذا تأكيد على الجوهر الميتاسردي للراوية وتحديدا للحكاية التاريخية التي دونتها (خوند فرح) أو (دنيا الدمشقية).

لكن يتبين لنا ان هذا المنحى الميتاسردي ينسحب على الحكاية الإطارية ,حيث يعلن الصحفي الشاب عن عزمه على جمع أوراقه التي كتبها :

"في تلك الليلة وجدت نفسي اجمع كل أوراقي التي كتبتها على مدى الشهور السابقة , وكل المشاهدات والاستخلاصات التي انتهيت إليها (15) "

لقد كانت الرواية انتصاراً لمفهوم أنساني وشعبي للتاريخ , ورفضاً لتاريخ الملوك والسلاطين والمنتصرين من خلال التركيز على الشرائح المضطهدة الفقيرة التي زارها الصحفي الشاب في (شرم الشيخ) والتي كانت تجسد الفقر والمهانة والذلة والعبودية , أسوة بالطبقات الشعبية التي زارها في أحياء القاهرة الفقيرة بصحبة ريم ويبدو ان المؤلف نفسه كان يدرك أهمية ان يتعامل مع التاريخ من منظور جديد , كما نجد ذلك متجليا في الأسئلة التي طرحها أمامه بوعي الصحفي الشاب عن التاريخ ومدونيه :

"كل كتب التاريخ تحكي تاريخ الملوك والأمراء , إما عامة الناس فلا يأتي ذكرهم سوى في بضع عبارات مبتورة , تبا لهذا التاريخ القاصر " (16)

ولذا جاءت الرواية بمتنيها التاريخي والسردي انتصاراً لمدونة التاريخ التي يكتبها الإنسان المقهور في نضاله وكدحه وتطلعاته , كما تحقق فيها لون من الجدل بين الماضي والحاضر , من خلال حضور صورة امرأة المخطوطة في حياة الصحفي الشاب والباحثة ريم معا ومن خلال لون من التماهي بين شخصيتي امرأة المخطوطة وريم نفسها : " وليست ريم الا بعثاً جديداً لتلك المرأة , إحياء لصوت الوطن الذي أرادوه ان يخرس , لكنه اختار ان يتردد في الآفاق ويبعث من جديد , مع قصة مختلفة (17) "

ويمكن القول ان الرواية هي عن المرأة ماضياً وحاضراً , المرأة القوية الشجاعة التي ترفض الرضوخ للطغيان والجبروت والفساد وتندمج بحياة شعبها ومجتمعها وتقاوم حالات الضعف والتخاذل والهزيمة , من خلال شخصية كاتبة اليوميات في المخطوطة التاريخية (خوند فرح)

أو (دنيا الدمشقية), ومن خلال شخصية الباحثة التاريخية والناشطة الاجتماعية ريم عبد المنعم في حكاية الإطار المعاصرة في سنوات الانتفاضات الشعبية المصرية بين انتفاضتي فبراير 2011 و30 يونيو 2013 . بل يمكن القول ان شخصيتي الامراتين قد ألهمتا الصحفي الشاب ومنعتا انهياره وسقوطه في حالة من اليأس والقنوط والاستسلام , وساعدتاه على اكتشاف شخصيته وإنقاذ روحه .

لقد شغلت كاتبة اليوميات خيال الصحفي الشاب وسكنت أحلامه : " حالة غامضة أعيشها منذ أسابيع , أصبحت لا أفكر إلا في تلك المرأة المملوكية صاحبة اليوميات في رواق البغدادية " (18)

وعندما سألته ريم عن سر انشغاله بتلك المرأة المملوكية أجاب : "ابحث فيها عن نفسي . "(19)

بل ان الصحفي الشاب يشعر بأنه قد أصبح صوت المرأة المملوكية .

" انا ألآن صوتها , لسانها لمخاطبة الوجود , بعد صمت سبعة قرون ... آن لك أيتها الصامتة ان تتكلمي . " (20)

هكذا تنجح الرواية لتنهض من صمت التاريخ صوتا ليعيش في الحاضر لتحقق لونا من الجدل بين الماضي والحاضر وتشتبك في مخيلة الصحفي الشاب شخصيتا المرأة المملوكية وريم , وهو يبحث عن نفسه " (21) وبفضلهما شعر بأنه قد استعاد روحه . ففي حوار بينه وبين ريم :

" أتذكرين ما طلبته منك في ذلك اليوم ؟

أجل سألتني ان أعيد إليك روحك وأنا لم افهم وقتها ما تقصد .

- ليس مهما ان تفهمي , المهم انك فعلت , انت اعد ت لي روحي . وتلك المرأة المملوكية . " (22)

ومن هنا نجد ان هذه الرواية التي انتصرت لأنموذج المرأة القوية الشجاعة قد ألهمت الرجل وساعدته على اكتشاف روحه وذاته من خلال أنموذج الصحفي الشاب حسام , فقلبت المعادلة تماما . فالمرأة لم تعد تحتمي بالرجل الذي يدعمها ويرعاها , بل أصبحت هي الأنموذج الملهم للرجل , وهذا ذروة الموقف الروائي يمثل الانتصار لموقف المرآة في المجتمع والحياة .

رواية " رواق البغدادية " رواية عن الحاضر والماضي معاً , وهي رواية عن الإنسان المقهور الرافض للاستسلام وتحديداً عن المرأة فاعلة ومؤثرة وصوتاً عالياً يرفض الخنوع والعبودية

ويغني للحرية , وهي أيضا رواية عن حرية الوطن , الذي انتصر على الخوف واسقط اعتى الطغاة والسلطات المستبدة .

الهوامش :

1-السعيد , أسامة " رواق البغدادية " , دار الثقافة والاعلام , الشارقة (ط 1) 2015.

2- الاعرج , واسيني " البيت الاندلسي " , منشورات الجمل , بيروت , بغداد 2010

3-السعيد , أسامة "رواق البغدادية " , ص 9 .

4- المصدر السابق , ص 206.

5- المصدر السابق , ص 12-13 .

6- المصدر السابق , ص 148 .

7- المصدر السابق , ص 14 .

8- المصدر السابق ,ص 14 .

9- المصدر السابق , ص 18 .

10- المصدر السابق , ص 86.

11- المصدر السابق ص 11 .

12- المصدر السابق , ص 18 .

13- المصدر السابق , ص 342 .

14- المصدر السابق , ص 342.

15- المصدر السابق ص 316.

16 – المصدر السابق ,ص 86 .

17 – المصدر السابق , ص 319.

18 –المصدر السابق , ص 85.

19- المصدر السابق , ص 82.

20- المصدر السابق , ص 118.

21- المصدر السابق , ص 118.

22- المصدر السابق , ص 159 .

" الوليمة العارية " : اوديسة مقاومة الكولونيالية

منذ الوهلة الأولى تضعنا رواية "الوليمة العارية " للروائي علي بدر(1) الصادرة عام 2005 في فضاء تاريخي معقد ضمن زمان ومكان محددين . اذ يعلن الروائي في الفصل الأول بان الأحداث تدور قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية في العام 1914 , اذ نجد أنفسنا في مدينة اسطنبول العثمانية آنذاك حيث تجرى استعدادات القوى الاستعمارية آنذاك للهجوم على أرث " الرجل المريض " واقتسامه . وفعلا تقودنا الأحداث من اسطنبول إلى بغداد التي وصلها كل من منيب أفندي والشيخ أمين , بوصهما ممثلين لاتجاهين أساسيين لدى الانتلجنسيا العراقية إزاء الحرب , منيب أفندي الذي يحلم بتحول المنطقة نحو أوربا ويتمنى سقوط الأنظمة التقليدية , والشيخ أمين الذي يحلم بتعزيز سلطة الإسلام ورفعة الدولة العثمانية .

وهكذا يكشف السرد الروائي عن اشتباك مع وقائع التاريخ في أخطر حلقاته حيث تنهار دول وتؤسس دول أخرى بفعل نتائج الحرب , لكن هذا التاريخ لا يظل هو المهيمن على البنية السردية للرواية , بل الأحداث اليومية والشخصيات الروائية المتخيلة ومعاناة الناس وأحلامهم وعذاباتهم هي التي تهيمن على الفعل الروائي .

ويبدو لنا السرد في الفصل الأول غامضا ومثيراً للبس . فثمة سرد عائم بلا سارد واضح المعالم , حتى ليخيل للقارئ انه إزاء سارد كلي العلم , أو ربما إزاء سارد ضمني اختاره الروائي وكيلاً له . فالرواية تستهل بمشهد وصفي لمدينة اسطنبول :

" في استنبول , كان القرن الذهبي يشق الأراضي الأوربية عند خليج البسفور , ومن بعيد أيا صوفيا , بلونها الليموني الشاحب ... تنتصب مثل رماح غائرة في سماء رمادية . " (2)

ومع إننا نجد بعض المونولوغات الداخلية التي تدور داخل وعي منيب أفندي والشيخ أمين , إلا ان الراوي الأساسي يظل غائبا أو مختفيا , إلى ان نكتشف إن السرد كان يجري من خلال شاشة

وعي سارد مبأر هو محمود بك البغدادي , حارس القشلة , والضابط في الجيش العثماني , الذي كان يمتلك امتياز مراقبة الأحداث من برج القشلة المطل على بغداد . بل ان الروائي نفسه يكشف هذه اللعبة الميتاسردية عندما يشير إلى ان " المسألة لا تتعلق بمن يسرد الأحداث , أنما بمن يرى الأحداث . " (3) . كما نكتشف أيضا ان محمود بك سوف يقتل ويصنع منه الانكليز وليمة عارية يوم دخولهم إلى بغداد , فقد كان هو أيضا شاهدا على وليمة عارية (4) , وفي هذا المقطع الذي يكشف عن دلالة العنوان يفترض ان يتوقف السرد , لكن الروائي شاء بلعبة ميتا سردية ماكرة ان يواصل سرد الفصل الأخير من الرواية الموسوم [ـ " المكان المجهول " عبر حضور مباشر للروائي او سارد ضمني مبرراً ذلك , ومعترفاً بانه بعمله هذا , أنما يخرق قواعد اللعبة السردية :

"في الواقع ان اللحظة التي سقط فيها محمود بك ميتا هي لحظة توقف رؤية الأحداث , وكان لزاماً على الالتزام بمطابقة معينة , هي مطابقة محال رؤية الأحداث مع مجال سرد الأحداث . " (5) .

ومن هنا نجد المؤلف - أو ذاته الثانية , يعلن صراحة الدخول في مسار اللعبة السردية – بوعي ميتاسردي واضح – ليتدخل في السرد بعد انقطاع دور الرائي محمود بك وموته , كما سنأتي على ذلك لاحقا .

لقد أسس المؤلف منذ البداية المهاد الثقافي والحضاري والتاريخي لحركة الإحداث الروائية في الفصل الأول الموسوم " أنشقاق : استنبول 1914 " من خلال شخصيتي منيب أفندي والشيخ أمين . منيب أفندي المتنور الحالم بالتغيير والاتجاه نحو أوربا , وكان عدم اكتراثه بسقوط طربوشه في محطة القطار وانكبابه على قراءة مقالات ثورية في جريدة " حريت أفكار "التركية وتفرنجه في الملبس علامات سيميائية على اتجاهه الحداثي , كما ان حرص الشيخ أمين على حمل كتاب الغزالي , والحرص على نقل مخطوطات تراثية معينة والتزامه بالزى التقليدي هي أيضا علامات سيميائية تدل على الموقف المحافظ والتقليدي .

وأدرك الراوي طبيعة هذا الانقسام بين رؤيتيين وموقفين وحضارتين على الوجه التالي :

"كان كل واحد منهما يتسأل اين خلاصنا ؟ "

منيب افندي يصرخ : (العلم ... أوربا !)

الشيخ امين يصرخ : (الإسلام ... الأمة !) (6)

مثل اللقاء بين الشيخ أمين ومنيب أفندي في القهوة خانة الكائنة على نهر دجلة تفجر هذا الخلاف حيث " انقسمت الأمة بين العمامة والبرنيطة " بين العباءة الدينية والبذلة الإفرنجية , بين المخصرة والقرفاط , وقد أصبح الزي هنا نوعا من الرأسمال الرمزي . (7)

بمثل هذا الوعي كانت الرواية تؤسس لفهم سوسيو ـ تاريخي للتحولات العاصفة التي كانت تشهدها المنطقة ومنها العراق خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها , والتي أدت إلى اصطفاف جديد للقوى الاجتماعية والطبقية والى ظهور وعي وطني , مدني , مبكر آنذاك .

تتشكل الرواية من ثلاثة فصول , يشغل الفصل الثاني الموسوم " ليلة في حياة حارس القشلة ـ بغداد 1917 " المتن النصي الأساسي للرواية إما الفصلان الأول والأخير منهما فقصيران ويمثلان إطاراً للمتن الأساس الذي يشغل أكثر من ثمانين بالمائة من حجم الرواية .

يستهل الروائي الفصل الثاني هذا بمشهد وصفي يحمل الكثير من ملامح بغداد وتراثها وثقافتها وعمارتها من خلال وجهة نظر محمود بك البغدادي الذي يتحول إلى وصاف ورائي وسارد معا , حيث يقودنا إلى دهاليز القشلة وطقوسها العسكرية القاسية , كما ينقل نبض الشارع البغدادي آنذاك :

"قبل يوم واحد من دخول الانكليز إلى بغداد , أول المساء , عاد محمود بك على جواده الأبيض إلى برج القلعة همايوني , وهو يسير ببطء شديد بمحاذاة الحائط . " (8)

لكن المشهد لا يظل ساكنا فثمة حركة داخلية قلقة , فالانكليز على الأبواب , ومحمود بك يصغي إلى نصائح متناقضة من الشيخ أمين الذي يدعوه إلى ان يكون قويا هذه الأيام التي تمتحن فيها الأمة الإسلامية " (9) .

ومنيب أفندي الذي يدعوه إلى الهرب " اهرب , اهرب , النصر للأمة الأقوى , والأمة الانكليزية أقوى من الأمة العثمانية . "(10)

ويعمد الروائي , كما هو واضح في هذا الفصل إلى إيقاف الزمن , من خلال استثمار طاقة الذاكرة والمونولوج الداخلي والفلاش باك في سياحة داخل شاشة وعي محمود بك منذ كان صغيراً إلى ان أصبح حارسا لمبنى القشلة في انتظار دخول الانكليز إلى بغداد , ويمكن القول ان هذه اللعبة السردية المعقدة المخصصة لوصف تفاصيل الحياة البغدادية خلال يوم واحد , هو اليوم الذي سبق دخول الانكليز إلى بغداد , أقتضت التركيز على لون من الوصف الشيئي , للمرئيات والأشياء , والى تدوين دقيق لما يدور في الحياة البغدادية آنذاك من خلال الصوت والصورة والذاكرة معا , وكل هذا بالتأكيد يحسب للروائي .

تكشف الرواية في بنيتها السردية عن ثلاث مستويات سردية ارتباطاً بعدد فصول الرواية الثلاثة .فالفصل الأول الموسوم "شقاق استنبول 1914 " يقدم مشهداً متحركاً يبدأ من مدينة اسطنبول في تركيا عام 1914 , وقبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى وينتقل إلى بغداد , من خلال حركة شخصيتين روائيتين هما : منيف أفندي , المتفرنج صاحب الأفكار التنويرية والمتعاطف مع المشروع الأوربي للتحديث , والذي سيتحول بعد دخول الانكليز إلى مترجم لأحد الجنرالات وينخرط في المشروع الكولونيالي , لكنه يظل يحمل الكثير من أفكار التجديد للخروج بالمجتمع العراقي من ربقة التقليد إلى التجديد . اما الشخصية الثانية فهي الشيخ أمين , وهو معمم تقليدي ومتحمس لاستمرار مشروع الدولة العثمانية بواجهته الإسلامية وجوهره الكولونيالي , ويلعب عند عودته إلى بغداد دوراً كبيراً في محاربة الأفكار التنويرية وبشكل خاص أفكار الزهاوي بحجة الدفاع عن الإسلام ضدا لكفر . ويمثل حضور هاتين الشخصيتين في هذا الفصل تعبيراً عن حالة الانقسام التي شهدتها الانتلجنسيا العراقية آنذاك ومنها نخبها المتعلمة .,, وهو مؤشر إلى ما سوف يسود لاحقاً في الفصل الثاني من صراعات سياسية وإيديولوجية واجتماعية في المشهد العراقي في السنوات التي سبقت دخول الانكليز إلى بغداد بقيادة الجنرال (مود).

ومع ان المؤلف كان يوحي لنا ان السرد كان يتم في هذا الفصل , وفي الرواية من قبل محمود بك وهو الشخصية المركزية في الرواية والتي ستهيمن بحضورها على أهم الفصول وأكبرها (الفصل الثاني) والموسوم " ليلة في حياة حارس القشلة - بغداد عام 1917 " بوصفه الرائي الذي كان يراقب حياة بغداد من مرصده في برج القشلة , إلا إننا نعتقد ان السرد كان يكشف أيضاً عن حضور المؤلف أو ذاته الثانية وربما الراوي الضمني في سرد أحداث هذا الفصل فضلا عن سرد محمود بك ذاته الذي كان بعيدا عن بعض الأحداث والمشاهد ومنها حركة منيف أفندي والشيخ أمين في اسطنبول . ويمكن أن نكتشف ذلك في بعض مستويات السرد والتي تلخص بطريقة حديثة جوهر الصراع والتباين بين أفكار ومبادئ ومعتقدات الانتلجنسيا العراقية والتي تتجاوز وعي محمود بك ومداركه:

" لقد كان الصراع مستمرا بين منيب أفندي والشيخ أمين وكل واحد منهما يحمل في يده رهانه , رهان الدولة الإسلامية التي تتقهقر ورهان الغرب الذي يتقدم و وكان كلاهما بين نارين :نار الاستبداد العثماني ونار الاحتلال الكولونيالي لمدينتهما " (11)

إما الفصل الثاني , وهو كما أشرنا . أهم فصول الراوية وأكبرها حيث يقع في حوالي مائتين وخمسين صفحة من مجموع مائتين وخمس وثمانين صفحة , بينما لا يشغل الفصلان الآخران سوى حوالي الأربعين صفحة , فهو ينتسب الى درجة كبيرة إلى وجهة نظر محمود بك بوصفه رائيا (من يرى بغداد من برج القشلة) ووصافاً وسارداً . وهي بالتأكيد رؤيا مبؤرة إلى حد

كبير وان كانت تشوبها بعض تداخلات المؤلف أو ذاته الثانية , وهو ما تسمح به اللعبة الميتاسردية في الرواية الحديثة .

وقبل ان يبدأ السرد في الفصل الثاني نجد استباقا سرديا – ربما من وجهة نظر محمود بك – يشير فيه إلى احتلال الانكليز لمدينة بغداد ونهاية محمود بك وكيف ان الانكليز قد صنعوا منه "وليمة عارية " يوم دخولهم إلى بغداد , فقد كان أيضا شاهدا على وليمة عارية " (12)

يمثل الفصل الثالث انجازا سرديا مهما للروائي , ذلك انه يصور حياة الشخصية المركزية للفصل ونعني به محمود بك خلال يوم واحد فقط من دخول الانكليز إلى مدينة بغداد , وهذا ما نكتشفه من استهلال هذا الفصل من خلال هذا المشهد الحي :

" قبل يوم واحد من دخول الانكليز إلى بغداد , أول المساء , عاد محمود بك على جواده الأبيض إلى برج القشلة هما يوني " (13)

لكن السرد لا يسير بصورة خطية تماما , إذ يعمد المؤلف إلى نبش ذاكرة راويه المركزي ليقدم لنا مشاهد من العهد العثماني وصولاً إلى دخول الانكليز واحتلالهم بغداد. اذ نجح الروائي في تجميد السرد , ليستثمر طاقة التخييل والذاكرة والمونولوج للعودة إلى الماضي والى مرحلة الطفولة لردم كل الفجوات السردية لتأثيث المرحلة بكاملها بمرويات ومرئيات وشخصيات وحوارات وصراعات اجتماعية عاشها الشارع البغدادي , وكل العراق , في ظل العهد العثماني والاحتلال البريطاني. وصنيع المؤلف هذا بتصويره ليوم واحد من حياة بغداد وبطل الرواية المركزي محمود بك , يذكرنا بما فعله الروائي الايرلندي جيمز جويس في روايته "يولسيس " والتي كانت بدورها تدور خلال يوم واحد في مدينة دبلن الايرلندية عام 1904 حول حياة ليو بولد بلوم وستيفن ديدالوس وماريان بلوم , ولا اعني بهذه المقارنة ان رواية " الوليمة العارية " تتخذ من رواية "يولسيس " لجيمز جويس انموذجا ونصا غائبا على المستوى الفني والرؤيوي , بل أشير فقط إلى ان علي بدر قد كرس روايته كلها تقريبا لحياة مدينة بغداد خلال يوم واحد مثلما فعل جويس في رواية " يوليسيس " فكانت بمثابة "أوديسة " هوميروسية والتي هي رحلة حياة وموت بطلها المركزي محمود بك مثلما كانت شهادة عن موت حضارات وولادة حضارات أخرى .

ومع إننا نعد السرد في الفصل الثاني سردا مبأرا ويتم من خلال شاشة وعي الشخصية المركزية محمود بك , الا انا نلمس كما اشرنا سابقاً بين ثنايا السرد تداخلات واعية للروائي نفسه أو لذاته والثانية من خلال تعليقات وتحليلات تتجاوز الأفق المعرفي والثقافي لهذه الشخصية . وإذا ما كان جيمز جويس قد أتخذ من " اوديسة " هوميروس نصاً غائباً وموازياً لروايته , فان علي بدر

قد اتخذ من مدونة التاريخ العراقي الاجتماعي المكتوب والشفاهي لتلك لفترة مرجعاً له وبالتأكيد فقدأفاد لدرجة كبيرة من مرويات وتأويلات الدكتور علي الوردي للتاريخ العراقي في "ملامح اجتماعية من تاريخ العراق الحديث" لشخصية الفرد العراقي خاصة ودور المثقفين العراقيين وبشكل خاص شريحة الأفندية التي أرهصت بتشكل بنيات اجتماعية وطبقية جديدة مثل البورجوازية الوطنية والبورجوازية الصغيرة فضلاً عن نقل مشاهد ومرويات عن حياة المواطن البغدادي وهو ما يدخل في باب التناص المشروع. وبصراحة شعرت بأن الروائي لم ينصف شريحة الانتلجسيا العراقية واتهمها بالانتهازية والتقلب والوقوف إلى جانب القوي والمنتصر أياً كان . وقد ظهر الزهاوي في مواقف مثيرة للسخرية بسبب تقلبه من مديح العثماني اولاً وتملق المحتلين الانكليز ثانياً , وربما تمثل صرخة محمود بك الأخيرة قبل إعدامه هذه الحقيقة عندما قال مخاطبا الزهاوي الذي كان يقرأ قصيدة مديح للانكليز :

" جميل أفندي . لقد قرأت كتبك كلها ولم افهم الفكرة القردية إلا اليوم . الفكرة القردية هي ان تصير في زمن العثمانيين عثماني وفي زمن الانكليز انكليزي . " (14) .

ومن المهم أن نشير إلى ان الروائي لم يقدم أي شخصية ايجابية وإنما قدم شخصيات تحمل ملامح الأبيض والأسود معا , بل إن الشخصية المركزية ونعني بها شخصية محمود بك هي شخصية معادية للناس ومجرد أداة للاستبداد والقتل بيد الحكام الأتراك آنذاك . فعلى الرغم من كون البطل بغداديا , إلا انه تخلى عن انتمائه للمواطنة وكرس حياته جندياً أعمى في خدمة سلطات الاستبداد التركي , فكان يقود أبناء مدينته إلى ساحات الموت والحرب والإعدام بحجة انه " عبد مامور من الباشا " (15) وربما كان اختيار الروائي لشخصية سلبية ومعادية لتكون مركزاً للسرد وبؤرة للرؤية ولتدوين الاحداث العاصفة التي عاشها العراق , امتيازاً آخر للروائي .فاعتماد اً على المنظور التعددي (البوليفوني) في البناء الروائي , منح المؤلف هذه الشخصية الحرية الكاملة في التعبير عن وجهات نظرها وأفكارها , بل جعلها الشاهد المؤتمن الذي وثق أحداث التاريخ ووقائعه بوصفه يمتلك الوجهين : فهو من جهة بغدادي أصيل ويختلط بالناس يومياً ويصغي إلى حواراتهم وخلافاتهم ومن جهة أخرى فهو جزء من المؤسسة الاستبدادية للنظام العثماني وأحد أدواتها القمعية والبوليسية .

لقد تحولت الرواية , في معظم وقائعها , إلى ما يشبه السيرة الذاتية الاوتوبيوغرافية لبطلها الذي قدم لنا من خلال استذكاراته سيرة حياته منذ طفولته حتى تحول إلى الجلاد الرسمي لسلطة الاستبداد العثماني . لكن الرواية , خرجت في واقع الأمر من كونها مجرد سيرة ذاتية لحياة بطلها بما تمتلكه من مقومات البناء الروائي المتكامل , ولان البطل لم يكن نرجسيا بالمعني الضيق لبطل روايات السرد الذاتي الاوتوبيوغرافية مثل رواية " الخبز الحافي " للروائي

المغربي محمد شكري. فقد كسر البطل السياق الاوتوبيوغرافي وتحول إلى سارد ووصاف ورائي شبه محايد أحيانا لما يرى ويسمع . وهذه الموضوعية والحيادية في نقل الأحداث والمشاهد أسهمتا إلى حد كبير , في تقديم شهادة لا تخلو من الموضوعية عن تلك المرحلة المعقدة من تاريخ الوجع العراقي :" كان محمود بك من مرقابه في برج القشلة يقدم شهادة موضوعية عن لوحتين متناقضتين : " الأطفال الجائعون وقد انتفخت بطونهم وشحبت وجوههم ومن خلفه موكب فخم , موكب خلف أسوار القصر , بريق الحرير المقصب .. ونساء يرتدين السراويل الحريرية .. " (16)

كان محمود بك قد اكتشف بفراسته منطق الاستبداد العثماني القائم على العنف :

" لقد أدرك إن الأمر في دولة الشك هو سباق إما أن تطيح برؤوس الآخرين أو يطيحون براسك . " (17)

لا يمكن الزعم بان كل ما يقوله محمود بك يعير عن وجهة نظره فقط , بك يكشف إلى حد كبير عن موقف الروائي نفسه , كما نجد ذلك في المشاهد التي يصور فيها تقلب الشخصية العراقية وازدواجيتها وانتهازيتها وهي من مفردات الدكتور علي الوردي :

" ولم يعرف بأن ولاء العراقيين للأقوى ، أذا كان الجيش العثماني قويا ومنتصرا فهم معه ، مع الإسلام والجهاد ضد الأمم الكافرة , وإذا الجيش الانكليزي هو المنتصر فهم معه . " (18) .

فمن الواضح ان المؤلف لم بنصف الفرد العراقي في معظم أحكامه كما كان متحيراً من موقف الانتلجسيا العراقية آنذاك :" ولكن الشئ الذي بلبل محمود وجعله يضطرب هو جهله بموقف الأفندية الحقيقي , فالناس تنظر للأفندية بوصفهم المعرفة الكاملة .. غير ان النخبة في بغداد كانت أكثر اضطراباً وبلبلةً من مكارية العلوة . " (19) .

بل ان السخرية بالأفندية تصل حداً مخيفاً عندما يصور جموعهم وهي تصفق للمحتلين الانكليز , وهو حكم ظالم وغير موضوعي :

" لقد فرح الأفندية كثيرا , فرحوا وصفقوا وغنوا , وتقلبوا بطرابيشهم وبرنيطاتهم امام الطبول . " (20) .

وعلينا ان نعترف , على الرغم من كل تحفظاتنا هذه إن المؤلف قد نجح إلى حد كبير في تصوير معاناة الشعب العراقي تحت ظل الاحتلال العثماني خاصة والاحتلال الانكليزي عامة وقدم شهادة

مهمة للأجيال ظلت تفتقدها على المستوى الدرامي والسردي لمرحلة صعبة وقاسية من تاريخ العراق في تلك الفترة .

إما المستوى السردي الثالث فيكشف عنه الفصل الثالث الموسوم المكان والمجال , بعد ان توقف مرقاب محمود بك في برج القشلة عن الرؤية بعد إعدامه من قبل الانكليز وتحوله إلى وليمة عارية , فيتمثل في انتزاع المؤلف – أو بشكل أدق ذاته الثانية السرد مباشرة وينتقل بالقارئ من العام 1917 حيث سقطت بغداد بيد المحتلين الانكليز إلى العام 1999 حيث يتحدث لنا الروائي عن لقائه – عندما كان طالباً يدرس اللغات الأجنبية بالطالبة التركمانية (جهان) التي كانت تعد أطروحة دكتوراه في أثار العمارة التركية على الطرز المعمارية في القرون المتأخرة حيث لفتتت انتباهه إلى ضرورة دراسة العلاقة بين المكان والمجال , وهو أمر لم يثر اهتمامه في البداية و لكنه دفعه لاحقاً إلى مزيد من البحث والاستقراء والقراءة ليكتشف حقائق جديدة , ربما كانت الدافع الأساسي لكتابته لروايته هذه . فهو بداية يعترف بانتهاء دور الراوي الرئيس محمود بك بعد إعدامه (21) لكنه آثر ان يواصل السرد من خلال وجهة نظره الخاصة التي ضمنها مجموعة من الأفكار التنويرية الواعية عن الكتابة والسرد والمنظور ما بعد الكولونيالي وتكنولوجيا السلطة والهوية والهيمنة والقراءات الخاطئة , وهذا السرد يجعل هذه الرواية تنتمي بامتياز إلى أنموذج الرواية الميتاسردية بوعيها الصريح بالكتابة والسرد , كما ان هذا الوضوح يجعل الرواية تمثل ردا على هيمنة المنظور الكولونيالي على ثقافتنا انطلاقا من تصور واضح لدراسات ما بعد الكولونيالية التي فجرها أدور سعيد وطورتها كتابات مفكرين أمثال هوبي بابا وسبيفاك واعجاز احمد وبل اشكروفت وغيرهم :

" ذلك لان العصر الكولونيالي كان حاسما في أثاره على جميع المجتمعات , وقد أمتص وبشكل لا يقبل اللبس كل أثر أخر , وكنت مؤمنا إيمانا بان كل ممارساتنا الحيوية لا يمكن عزلها عن التاريخ الامبريالي الذي أنتج الصيغة المعاصرة للأمة . لأننا أصبحنا ببساطة جزءاً من تاريخ آخر , جزءاً من هذا التاريخ الامبريالي الذي نرفضه ولكنه يهيمن علينا بصورة مباشرة . " (22).

هكذا يدخل المؤلف – أو ذاته الثانية – السرد مدججا بمعرفته الحداثية , بل انه يحاول ان يحقق ما حلم به محمود بك مرة لرؤية بغداد بعد مائة عام , ولما حلم به أيضا مثقفو تلك المرحلة , فقدم لهم صورة تقوم على مفارقة تؤكد إننا ما زلنا نراوح في موقعنا وأننا لم نأخذ من الحداثة إلا الشئ الخارجي وربما السطحي :

" وكنت أفكر بالمثقفين الذين كانوا يتخيلون مستقبل المدينة بعد قرن من الزمان . بالتأكيد لم يكن في توقعهم إن الناس ما زالت إلى ألان تنام مع الخراف . " (23)

وبعد أن يكتشف الروائي إن " مكان السلطة يكره الفراغ , ولذلك فهو يخترع المجال ويقويه وينميه . فمن غير المعقول أن يترك الانكليز هذا المكان الحيوي شاغرا بعد الاحتلال . " (24)

ولهذا يقرر الروائي إن يعود لمتابعة السرد قليلا ليطل ثانية من مرقاب برج القشلة ولكن من خلال منظار الجندي الانكليزي " صعد الجندي الانكليزي إلى برج القشلة , توقف في المكان ذاته الذي كان يقف فيه محمود بك , رفع منظاره إلى عينيه واخذ ينظر ". (25) وإذ يتخيل جنود الاحتلال الانكليزي بان الأمن قد أستتب وان المواطن البغدادي قد أصبح يأتمر بأوامرهم , نجد فجأة مظاهر جديدة للمقاومة والتحدي قد تبدو عرضية وثانوية تتمثل في إصرار البعض على كسر قوانين الاحتلال التي منعت التغوط والتبول في الشوارع , حيث نجد أمامنا مواطنا بغداديا يتغوط في الشارع العام وأمام القائد الانكليزي هوكر رافضا الامتثال للأوامر بالتوقف :

" مستر , - هي خرية أنت شبيك صاير عصبي " (26) .

كما نجد في السطر الأخير من الرواية مواطنا أخر في موقف تحد مماثل لسلطات الاحتلال – في موقف رمزي مقاوم رافض للاحتلال الانكليزي :

" خرج شخص من بين الأنقاض .. تلفت يمينا وشمالا , رفع دشداشته .. وجلس بهدوء يتغوط , في المكان ذاته , وهو يتلمظ شاعرا بسعادة مضاعفة ." (27)

وبعد فهذه الرواية نجحت في إثارة الكثير من الأسئلة الدقيقة وبشكل خاص في مسألة التعالق بين ماهو تاريخي ووثائقي من جهة وبين ما هو تخييلي وافتراضي وروائي منجهة أخرى , وأعادت لنا تقديم صورة للحياة البغدادية بكل تفاصيلها الدقيقة والتي عاشتها طبقاتها الفقيرة المسحوقة فضلاً عن طبقاتها الثرية , ولم تهمل ملاحقة استجابات شريحة الانتلجنسيا العراقية الوليدة من الأفندية والمتعلمين , كل ذلك من خلال عناية خاصة بوصف المكان وصفا مبؤراً يقترب أحيانا من الوصف الشيئي لمدرسة النظر الفرنسية التي مثلتها كتابات ألن روب غريبة وناتالي ساروت ومرغريت دورا .

حقا كانت الرواية موفقة في الكشف عن أوجه المختلفة للوليمة العارية التي أعتمدها المؤلف عنوانا مثيرا وإشكاليا لروايته هذه وذلك لأنه ينطوي على حمولات دلالية وسيميائية متنوعة , كما قد يذهب ذهن القارئ إلى عنوان مماثل لرواية أمريكية حداثية ظهرت في الخمسينات لأحد ممثلي جيل (البيتس) الذين اتخذوا لهم من سان فرانسيسكو فضاء لهم , واعني به الروائي

وليم بوروز في روايته العشاء العاري أو الوليمة العارية the Naked Lunch فضلا عن شيوع مصطلح الولائم العارية The Naked Mealsضمن أصناف معينة من المطاعم التي نقدم خدمة ذات نكهة خاصة منها إرسال الطلبيات إلى البيوت ،كما قد نتذكر رواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" لكني وجدت ان الرواية الحالية لم تتكئ على تلك العنوانات واعتمدت على دلالة شبه حسية من خلال الإشارة إلى ان المجتمع العراقي قد كان وليمة عارية أو مفتوحة أمام المستبدين الأتراك والمحتلين الانكليز وعصابات الجريمة المنظمة من لصوص وشقاوات فضلا عن تعرضهم إلى أبشع أنواع الاستغلال من قبل التجار والمرابين . ولذا فقد تخيل محمود بك ان " بغداد وليمة عارية " : (28)

" هذه البلاد أصبحت وليمة عارية , غادرها الأتراك وتركوها في الليل , ولن يدخلها الانكليز إلا في الصباح " (29) .

وربما هذا ما كان يعنيه محمود بك في نهاية الفصل الأول من خلال نزيف ذاكرته :

وكانت القرائن على الأرض تحدد ذاكرة محمود بك ... وسوف تشهد حتى النهاية ما شهده محمود بك ... , فان صنع منه الانكليز وليمة عارية يوم دخولهم إلى بغداد فقد كان هو ايضا شاهدا على وليمة عارية ."(30)

رواية "وليمة عارية " شهادة صادمة عن حياة الفرد البغدادي المستلب والمستباح والمستهدف من قبل الجميع والذي تحول بصورة فعلية إلى "وليمة عارية " .

<u>الهوامش</u>

1- بدر ، علي "الوليمة العارية" منشورات الجمل ،كولونيا ،المانيا (ط1) 2005 .

2- المصدر السابق ، ص 7

3- المصدر السابق ، ص 19

4- المصدر السابق ، ص20.

5- المصدر السابق ، ص27.

6- المصدر السابق ، ص15.

7- المصدر السابق ، ص16.

8- المصدر السابق ، ص23.

9- المصدر السابق ، ص24.

10- المصدر السابق ، ص25.

11- المصدر السابق ، ص19.

12- المصدر السابق ، ص20.

13- المصدر السابق ، ص23.

14- المصدر السابق ، ص267.

15- المصدر السابق ، ص76.

16- المصدر السابق ، ص71.

17- المصدر السابق ، ص99.

18- المصدر السابق ، ص210.

19- المصدر السابق ، ص217.

20- المصدر السابق ، ص265.

21- المصدر السابق ، ص271.

22- المصدر السابق ، ص272.

23- المصدر السابق ، ص 275.

24- المصدر السابق ، ص 280.

25- المصدر السابق ، ص 280.

26- المصدر السابق ، ص284.

27- المصدر السابق ، ص 285.

28- المصدر السابق ، ص 247.

29- المصدر السابق ، ص 248.

30- المصدر السابق ، ص 20.

الهوية السردية لمدينة عمكا : ثنائية الإله والقديس

يحاول الروائي ,كل روائي , لكي لا يكرر نفسه أو يستنسخ تجارب الآخرين ان يبحث دائما عن لعبة سردية متفردة وخاصة به . وهذا ما فعله الروائي سعدي المالح في روايته " عمكا " الصادرة عام 2013 , وهو ما سبق وان فعله أيضا في روايته السابقة " في انتظار فرج الله القهار " .

اللعبة السردية التي ابتكرها المؤلف في عمكا " تنهض على خلق حكاية تخييلية افتراضيه تقوم على أساس تقديم السرد من خلال رجل ميت , يروي من قبره , للقس (أدي) حكاية مدينة عنكاوا او عمكا وأناسها , حيث يتحول الميت إلى الراوي الرئيس لمتن الرواية وفصولها التسعة , ويقوم القس بدور الناسخ أو المدون لآمالي ومرويات وحكايات صاحب القبر . ومع إن هذه الامالي كانت في البداية بشكل هذيانات وكلمات متقطعة , إلا أنها تحولت بمرور الزمن إلى مخطوطة سردية , فكر القس بداية في أتلافها , لكنه قرر أخيرا ان يسلمها إلى ابن الرجل الميت الذي قد ينشرها في المستقبل , وهو ما حصل فعلا .

وواضح ان هذه اللعبة السردية قد وضعت الرواية في فضاء البنية الميتاسردية من خلال اعتماد المخطوطة متنا سرديا فضلا عن بعض العتبات النصية التي تضئ الإطار التاريخي لنشوء المدينة وسيرورتها عبر التاريخ . كما ان الروائي بعمله هذا قد حاول ان يبني الهوية السردية , لمدينة عمكا , لتكتسب خصوصيتها وموقعها في الماضي والحاضر , وهو ماسبق للروائيين العراقيين محمد خضير ومهدي عيسى الصقر وان فعلاه في صياغة هوية سردية لمدينة البصرة في راويتي "بصرياثا ,صورة مدينة " 1993 , و " المقامة البصرية العصرية : حكاية مدينة " 2004 , وهو ما سبق لنا وان درسناه في كتابنا النقدي " المبنى الميتا سردي في الرواية " الصادر عام 2103 .تحاول الهوية السردية Narrative Idatity " بمفهوم بول ريكور ,عادة انتشال شخصية فردية أو معنوية من الانجراف في تيار الزمن والنسيان ومحاولة تجميدها ومنحها خصائص أزلية ولا زمنية , وبهذا تدخلها عمليا في فضاء الديمومة والخلود . هذا ما كان يسعى إليه الروائي في "عمكا "التي أنقذها من عمليات التغيير والتحديث التي طرأت عليها وتثبيتها سرديا في وجه الاندثار والتدمير بعد اقتلاع ملامحها التقليدية وهويتها التاريخية والاجتماعية والاثنية , من خلال التركيز على خصوصية هذه المدينة بمكوناتها الاثنية الأشورية والسريانية والكلدانية العريقة والتأكيد بصورة غير مباشرة , إنها كانت ومازالت , بمثابة " غيتو اثني " وثقافي لشريحة مهمة من شرائح المجتمع العراقي لها طقوسها وتقاليدها ولغتها , ولها

أيضا نسق اجتماعي منفتح يجعلها تقيم أواصر قوية مع بقية المكونات والاثنيات التي تحيط بها من خلال قبولها , بمبادئ التسامح

والاعتراف بالآخر , بل ومن خلال التصاهر بين قطبين متباعدين في الظاهر : احدهما برهاني دنيوي ووثني والآخر عرفاني ميتافيزيقي ومقدس . ونعني به القبول بتكامل ثنائية البرهاني – ألعرفاني معا من خلال قبول القس (أدي) تعميد حفيد صاحب القبر باسم (شربل) الذي يحيل إلى قسمين متباعدين : هما شربل الإله الوثني حامي مدينة اربائيلو (اربيل) وعمكا في الموروثات الآشورية وشربل القديس الذي تحول إلى المسيحية وضحى بنفسه وأصبح شهيدا رافضا التراجع عن دينه المسيحي الجديد :

" لتكن ياشربل الها وقديسا تحمل روحيهما معا في جسد واحد مثل أجدادك . امين " (ص 259)

بل اننا نجد مفاضلة بين شربل الوثني وشربل القديس المسيحي .

" الا انه يتذكر ان الميت كان يقول لأحدهم : أنت ياشربل تخليت عنا بسهولة . ذاك يقول إنا ! انتم تخليتم عني ودخلتم دين المسيح . " (ص 12)

" بل ان الميت كان يتهم شربلا أخر بتقديم نفسه ضحية من دون داع , بينما كان ذاك يدافع عن نفسه مدعيا انه فعل ذلك من اجل المسيح ! " (ص 12)

ولكي نفهم الفضاء الروائي لفصول الرواية التسعة لابد لنا وان نتوقف إمام العتبات النصية الأساسية التي أضاءت النص .

تضم الرواية أربع عتبات نصية اثنتان في بادية الرواية واثنتان في نهايتها . العتبة الأولى قصيرة وليست سردية وتحمل عنوان " تعريف " وهي بمثابة إشارات تاريخية ومرجعية شانها شان العتبة الرابعة والأخيرة لأصل كلمة عمكا أو عنكاوا التي تقع في أحدى ضواحي مدينة اربيل (أو اربا ئيلو) , وكلها تؤكد وجودها في العهود الآشورية المتأخرة , مع تنويه مهم إلى ان " هذه البلدة الصغيرة التي تتنفس أجواء التمدن لصق اربل هي المعنية بهذه الرواية . " (ص 7-8) وارى شخصيا ان هذه العتبة غير مهمة وكان يمكن أدراج بياناتها ومعطياتها خلال حوارات الشخصيات الروائية لكن لا تبدو خارجية ولا علاقة لها –سرديا – بالمتن الروائي .

أما العتبة الثانية الموسومة " بدلا من المقدمة – الإله والقديس " فهي مهمة للغاية , وهي بمثابة الإطار السردي الخارجي وهي تشكل مع العتبة الثالثة الموسومة "بدلا من النهاية :شربل "

والموضوعة في نهاية الرواية نصا سرديا إطاريا متكاملا يمهد للمخطوطة للإيحاء ان مدونات القس (ادي) لحكايات الرجل الميت الهذيانية لا علاقة لها بالروائي . وعنصر التكامل واضح بين القسمين فكأنهما قد شطرا لوضع شطيرة " المتن الروائي" بينهما , حيث تجد القرار الجرئ للقس الذي قرر أن يعمد الطفل "شربل " باسم شربل الإله الوثني وشربل القديس المسيحي كعلامة سيميائية ودلالية وثيمية صريحة على هذا المنظور المتسامح الذي يسم مدينة عمكا" لتكن ياشربل الها وقديساً تحمل روحيها في جسد واحد مثل أجدادك . " (ص 259) .

هذا المنظور الذي يتقبل , عبر روح التسامح والانفتاح كل ما هو أنساني وان كان وثنيا أو مغايرا , هو ما أراد المؤلف ان يقرنه بالطبيعة المنفتحة لعالم مدينة " عمكا " أو عنكاوا وهي ميزة جعلتها من مراكز التمدن والتحضر المتميزة في العراق , ومحط احترام خاص في جميع إنحاء العالم . يكفي أن نتذكر صرخة القس "(أدي) حول رفض بعض الرجال المسيحيين تعميد الطفل تجنبا للمزج بين الاسمين الوثني والكنسي , ولان الأبوين لم يتزوجا في كنائسهم :

"ما هذا الهراء ! نحن نعمد الوثنيين فكيف بأبناء الكنائس الأخرى ؟ كلنا نؤمن باله واحد ! ثم ما ذنب هذا الطفل البرئ ؟ " (ص 258)

ويختتم الروائي هذه العتبة بنبرة تفاؤلية متطلعة تؤمن "بانتظار فرج قريب " – حيث الإحالة إلى عنوان رواية المؤلف السابقة " في انتظار فرج الله القهار " , التي كانت بحثا – لا مجديا – عن مخلص ميتافيزيقي . اما هنا فثمة قرائن حسية ودنيوية وآفاق يصنعها الناس بأنفسهم لبناء حياتهم الجديدة , خاصة وان تعميد الطفل (شربل) باسم شربل الإله الوثني وشربل القديس كان فألا حسنا عندما بدأت السماء تمطر مطراً غزيراً لم يشهده الناس منذ سنين " فاض كل شئ وانحبس الناس في بيوتهم بانتظار , فرج قريب سيعيد عليهم رواية الحكاية من أولها وسيدرك شربل بعدها ما يحمله اسمه من عبق ارض وثمر وقمح وامن وحب وضوء , حين تتحول عمكا إلى مدينة زاهية في جوهر الاسم ونواة الحكاية ."(ص 260) .

ولكي يكون السرد مقنعا ومتطابقا مع حالة الميت الهذيانية كان من المفترض ان تكشف لغة السرد عن اضطراب في التركيب والبناء والدلالة وان نجد انفصاما بين الدال والمدلول في مثل هذا الخطاب حسبما يذهب إلى ذلك عالم النفس البنيوي جاك لاكان . كما كان بالإمكان الإشارة في العتبات الاستهلالية إلى ان القس (أدي) قد قام بتصويب المرويات وتنقيحها وتقويمها لغويا وأسلوبيا , ولكننا وللأسف لم نجد مثل هذه الإشارة . كما كنت أفضل ان لا يقدم لنا الروائي " المتن النصي الروائي بفصوله التسعة دفعة واحدة متكاملا , بل ان يجزئه ويفسح المجال لسرد من قبل القس نفسه أو من قبل ابن الميت الذي استلم المخطوطة , مثلما فعل مثلاً الروائي

الجزائري واسيني الأعرج في روايته " البيت الأندلسي " التي عمد فيها إلى المزاوجة بين مدونات المخطوطة التاريخية الأندلسية التي كتبها الجد الموريسكي الرخو وبين سرد حديث كان يقدمه من وجهة نظر معاصرة وريث " البيت الأندلسي " وآخر أحفاده (العم باسطا) .

وهكذا ينفتح إمامنا سرد منطقي مبؤر من وجهة نظر صاحب القبر لسيرة مدينة عنكاوا وتحولاتها وأناسها وأفراحها وإحزانها و وهو أيضا كما يكتشف القارئ سرد روائي لا يخلو من نزعة سيريه اوتوبيوغرافية لمؤلف الرواية ذاته وهو يستهل المتن النصي بفصوله التسعة بالفصل الأول الموسوم " دركا " إشارة إلى اسم المحلة التي كان يقطن فيها الراوي وأسرته وأجداده . وفي ضوء العقد السردي بين المؤلف والقارئ , فان أفق توقع القارئ يفترض ان يعدً هذا السرد بمثابة مرويات واستذكارات الرجل الميت صاحب القبر الذي كان يملي مروياته على القس (أدي) , بعد إن سمعه يصرخ بعد منتصف الليل " أنقذوني إني احترق " مما دفع بالقس إلى مراقبة هذا النداء الغامض إلى ان تأكد ان ذلك الصوت كان يصدر من احد القبور لأحد أبناء القرية المعروفين المتوفين واستطاع بمرور الليالي ان يدون هلوسات الميت وهذيانه كما يقول ويقدمها في النهاية الى ابن الميت الذي جاء لكي يقوم القس بتعميد ولده (شربل) .

لكننا عندما بدأنا نقرأ نص المدونة الروائية , وجدنا سردا وصفيا متماسكا ومنضبطا , لا ينسجم والخطاب الهذياني المفترض لصاحب القبر , كما لم نجد مبرراً لإطلاق تلك الصرخة المستغيثة " أنقذوني إني احترق " اذ لم يكشف الميت عن سر بحجم هذه الصرخة , وإنما قدم لنا سردا مسترخيا ووصفيا لمدينة عنكاوا أو (عمكا) فما هو ياترى السر وراء ذلك ؟ في اعتقادي ان سبب ذلك يعود إلى إننا كنا نقرا في الحقيقة سردا روائيا أو سيرة ذاتية لشخصية معاصرة تتماهى ملامحها مع ملامح مؤلفها سعدي المالح , من جوانب كثيرة منها المرحلة التي ترعرع فيها في عنكاوا ومعاصرته لأحداثها منذ السنوات الأخيرة للعهد الملكي حتى ألان , وهي فترة زمنية تغطي عمر المؤلف نفسه . وربما نجد تسويغا لهذا التداخل بعد ان نكتشف علاقة القرابة بين الرجل الميت والمؤلف ذاته حيث يتبين لنا ان الميت هو من أسرة (المالح) في عنكاوا .

" جاء المساحون ورسموا علا متهم الحمراء على منتصف درج بيت جدي .. وكانت باحة البيت كبيرة جدا تسكنها عدة عائلات تنحدر من توما الجد الأكبر لعائلة المالح ، جد جدي توما " (ص 24) وهنا ندرك اننا بصدد لعبة سردية مقبولة إلى حد ما , لكننا كدنا ننسى هموم صاحب القبر وصرخته الملتاعة , ونزداد اقتناعا اننا أمام سرد يقيمه سعدي المالح ذاته مستلهما سيرته الذاتية ومعايشته لأبناء مدينته عنكاوا . بل ان القارئ اذا ما رغب في ان يحذف العتبات النصية الاستهلالية ويدخل مباشرة في قراءة الفصل الأول , فسيكون أكثر قناعة بما سبق وان ذهب إليه من شكوك وهواجس .اذ يحدث لون من التماهي بين سرد الميت وسرد المؤلف الذي

يرتدي قناع الرجل الميت الذي هو جده , حتى بتنا نعتقد ان من يسرد هذه المرويات ليس هو الجد , بل الحفيد الذي عاصر كل هذه الأحداث وما زال شاهدا عليها , وعاش لكي يروي للأجيال حكاية هذه المدينة المتجذرة في تاريخ العراق القديم والتي ما زالت تقاوم الاندثار متمسكة بأناسها الذين يكونون (غيتو) اثني وديني متماسك يحاول ان يقاوم كل إشكال التفتيت الموضوعية والذاتية .

لقد قدم لنا الروائي ملحمة وطنية – بالمعنى المجازي للكلمة – ترنم فيها بمدينته وكشف عن مفاتنها وعناصر قوتها وضعفها معا , وامتدادها في تاريخ العراق إلى مراحل ما قبل التاريخ وكان الروائي يتغنى بمدينته بمحبة مثلما يتغنى العاشق بمفاتن حبيته وهو يذكرنا في ذلك برسول حمزاتوف في " داغستان بلدي " الذي صنع هو الآخر هوية سردية لداغستان ومثله فعل محمد خضير في "بصرياثا " ومهدي عيسى الصقر في "المقامة البصرية " ومحمود جنداري في سردياته عن مدينة كركوك وقلعتها وهاشم غرايبة في "أوراق معبد الكتبا " ومحمد علوان جبر في "ذاكرة ارانجا " وغير ذلك كثير . فقد صنع هؤلاء المبدعون هويات سردية لمدنهم تقاوم نهر الزمن الجارف من خلال عمليتي تجميد الزمن والتحبيك السردي على ما يذهب إلى ذلك بول ريكور .

لقد قدم لنا الروائي من خلال البطل الراوي المركزي الذي هو في تقديرنا الذات الثانية للمؤلف أو قناعة سردا تفصيليا ,لجغرافية المدينة وتضاريسها والتبدلات التي طرأت على تخطيطها الحضري بسبب زحف الكثير من مظاهر المدنية والحضارة مما أدى إلى إزالة وهدم الكثير من معالم المدينة الأثرية والتقليدية مما عرض المدينة إلى التقلص والتآكل بعد ان بقي من مساحتها الأصلية بما لا يزيد عن خمسة عشرالف هكتار . وبعد ان كانت الرواية تصف بالتفصيل الدقيق محلات المدينة وإحيائها وأزقتها وبيوتها وعوائلها وأناسها راحت تتحول إلى مرثاة لمدينة آيلة إلى الاندثار مثلما تعرضت البلدات المحيطة بها إلى التلاشي :

" عنكاوا – وحدها بقيت قائمة بقلب متفجع تنشد المراثي " (ص 187), وعبر الراوي عن ذعره من إنشاء مطار اربيل على أطراف عنكاوا وفي الاتجاه الذي يسلكه " طريق الحرير " عبر التاريخ .

وسبب خشية الراوي من المطار الذي هو طريق , أخرللتواصل يربط عنكاوا بالعالم بعد طريق الحرير هو ان يتحول إلى أداة لتسرب أبناء عنكاوا إلى أرجاء العالم مهاجرين ومنفين وليعيشوا بعد ذلك على ذكرى " رائحة الأرض الحبيبة التي أنجبتهم . " (ص 256) .

يمكن القول ان رواية " عمكا " استطاعت ان تقيم حوارا تخييليا بين الحاضر والماضي من خلال افتراضات سردية , لكنها كانت تنوء أحيانا بعبْ المدونة التاريخية وسلطتها والتي كانت تنحرف بالسرد أحيانا من جوهره الافتراضي التخييلي إلى معالجة منطقية من خلال إيقاف السرد " وتعليقه " والانشغال بتقديم إيضاحات وبيانات تاريخية , لا تأخذ بنظر الاعتبار السياق السردي والزمني الكرونولوجي للإحداث .ففي "الفصل الخامس " نجد الراوي – وهو ما زال صبيا – يصف لنا زيارته إلى مزرعة جده وانبهاره بالطبيعة والعالم وجهله بالكثير من مظاهر الحياة واللغة ومنها تساؤله عن معنى كلمة " أرث " و " حقل " لكن المؤلف فجاة يقفز بنا إلى مرحلة وعي متقدمة تاريخيا لا تتفق ووعي الراوي الصغير وخبرته ليتحدث عن وصف الأب جاك ريتوري في احد كتبه عام 1878 لهذه الأراضي التي كانت مصدرا مهما لإنتاج الحبوب . (ص 169) .

ومن المؤسف ان يهبط السرد في مثل هذه الحالات إلى مستوى التقرير التاريخي أو الاجتماعي أو الانثروبولوجي خاصة عندما يتحدث عن طقوس الحياة والموت وأهمية الماء والمطر والكهاريز والينابيع في في حياة العراقيين القدامى وبشكل خاص في زمن الأشوريين فضلا عن وصف لطقوس الاستسقاء والعبادة والزواج بحيث تحولت الرواية إلى موسوعة تاريخية وحضارية وانثروبولوجية عن العراق القديم وامتدادها في حياة الناس في مدينة عمكا . وعلى الرغم من أهمية مثل هذه البيانات التاريخية والثقافية إلا إنها وللأسف كانت تأتي خارج إطار المتن السردي وكأنها مقحمة من الخارج مما اضعف نقاء البنية السردية التي أثقلت عليها الوثيقة التاريخية . ومع ذلك فنحن نشعر بان ما قدمته الرواية لم يكن مدونة تاريخية وإنما عمل تخييلي افتراضي ربما مارس فيه التاريخ سطوة استثنائية .

وعلينا الاعتراف ان هذه الرواية قد حققت , ربما ودن قصد , أنموذجا متميزا في الرواية العراقية لوصف حياة الناس وعاداتهم وطقوسهم في الماضي والحاضر داخل (غيتو) اثني وديني لشريحة مهمة من المسيحيين الذين استوطنوا هذه المدينة العريقة منذ فجر التاريخ . ومما يعمق إحساس القارئ بأنه يعيش داخل غيتو اثني وديني محدد قيام المؤلف بنقل الكثير من كلمات الأناشيد والتراتيل الدينية باللغة السريانية , فضلا عن الكثير من الحوارات الخارجية بين الشخصيات الروائية . (ص 75)

شخصيا , بوصفي قارئا ومواطنا زار مدينة (عنكاوا) عدة مرات , اشعر بعد قراءة هذه الرواية بإجلال خاص لهذه المدينة وتاريخها , وكأني أتعرف إلى مدينة أخرى , وهو الإحساس نفسه الذي انتابني بعد قراءة رواية " أوراق معبد الكتبا" للروائي الأردني هاشم غرايبه الذي أعاد

خلق مدينة (البترا) الأثرية في روايته وصنع لها هوية سردية تقاوم الزمن والاندثار والنسيان , وهو ما فعله سعدي المالح في روايته " عمكا" أيضا .

"مقامات إسماعيل الذبيح" بين مركزية التاريخ وسلطة السرد

يواصل الروائي عبد الخالق الركابي في روايته " مقامات إسماعيل الذبيح " الصادرة عام 2013 استثمار مسارات اللعبة السردية , وربما الميتاسردية التي سبق له ان اعتمدها منذ ثلاثية

" الرواق " لتحقيق لون من التعالق والمضايقة بين التاريخ والسرد الروائي , من خلال نبش ذاكرة الماضي وربطها بعلاقات دالة ومؤثرة في حاضر قلق ومتأزم , ولكن ذلك لا يتم من خلال عملية إسقاط دلالات الحاضر على تضاريس الماضي والتاريخ , بل من خلال ايجاد مشتركات ومحفزات للذاكرة وللمخيلة السردية لحرث ما هو وثائقي ومندرس أو مغيب في تاريخنا .

ولا يمكن للناقد ان يدخل إلى فضاء هذه الرواية الا من خلال عتباتها النصية الأساسية وفي مقدمتها عنوان الرواية الذي يقيم تناصا واضحا مع شخصية " إسماعيل الذبيح " في القص القرآني المعروف ودعم ذلك بمقتبس أولي من القران وهو عتبة نصية ثانية يشير إلى تلك القصة . ومعنى هذا إن على القارئ ان يذعن لشروط العقد القرائي الذي يقترحه الروائي , وان يشتغل أثناء القراءة على أفق توقع قرائي مرتبط بهذه الثيمة . كما إن الناقد لا يمكن إن يسقط عتبة نصية ثالثة , وربما رابعة تتمثل في المقدمة الموسومة بـ " تنويه " والتي يشير فيها المؤلف إلى إن هذه الرواية قد اعتمدت على مجموعة من الوثائق والمدونات التاريخية والاجتماعية كما هو مدون في قائمة المصادر المدرجة في نهاية الراوية والتي تحتوي على ستة وسبعين مصدرا فضلا عن مسرد أخر يشرح بعض الأسماء والإعلام التي وردت في الرواية . وهذا يؤكد ان هذه الرواية ثمرة "مكتبة " تاريخية وثقافية كبيرة وليست مجرد نسج تخيليي افتراضي ابتكره الروائي .

لكننا بحاجة إلى الاستدراك ان الرواية هذه , على الرغم من مرجعياتها التاريخية المعلنة , ليست راوية تاريخية بالمعنى المتداول , بل هي رواية عن الحاضر , وإنها تنطلق من إحداثياته اليومية , ومنه فقط تنطلق إلى استقصاء أو إضاءة محطات معينة من مما هو تاريخي أو مدون . فالحاضر هو الموشور الذي تمر من خلاله أطياف الماضي . وهذا الحاضر , هو حاضر سردي من خلال شبكة وعي بطل الراوية المعاصر , فالتاريخ هنا هو الذي يضئ النص السردي وليس العكس .و كما هو واضح , فان الروائي الشاب مولع بمتابعة تفاصيل حياة شخصية إسماعيل الذبيح , لتدوينها في عمل روائي , وهو ما يبدو واضحا في استهلال الفصل الأول الموسوم بـ " المقامة العربية : " حين أستعيد معرفتي بإسماعيل الذبيح , وانأ بصدد كتابة روايتي عنه أجابه بهذه الازدواجية التي رافقت تلك المعرفة , " حيث يشير الراوي إلى معرفته الشخصية المبكرة , قبل ست وثلاثين سنه بإسماعيل الذبيح ولقائه به في علوة ألجلبي في بغداد عقب أيام من وقوع نكسة حزيران عام 1967 .

وتتضح لنا صورة الشخصية المركزية التي يسعى الراوي لمتابعة سيرتها وكتابة عمل روائي عنها بوصفه شخصية مواطن عراقي جاب الدنيا واستقر به المقام في مدينة القدس , بفلسطين بعد ان تزوج من فتاة فلسطينية مقدسية اسمها (فاطمة) أنجب منها ثلاثة أبناء وابنه واحدة اسمها

مريم تزوجها لاحقا الراوي الشاب المنهمك بكتابة رواية عن سيرة إسماعيل , ومنذ تلك اللحظة ارتبطت حياة إسماعيل بمصير الشعب الفلسطيني ومعاناته وقاسمه محنه وتطلعاته , فأصبح رمزا لتضامن الشعب العراقي بشكل خاص والشعوب العربية بشكل عام مع القضية الفلسطينية . إن ذلك كله يشير إلى إن الرواية سوف تتحول تدريجيا إلى رواية شخصية بطولية وتحديدا من خلال عملية أسطرة هذه الشخصية وتحويلها إلى إيقونة شعبية نضالية , واعني بها شخصية إسماعيل الذبيح , المصارع العراقي المتمرد على الحكم العثماني , والرافض للاحتلال الانكليزي والذي نذر نفسه وحياته للدفاع عن القضية الفلسطينية , واضطر لمغادرة بيته, مع ملايين اللاجئين الفلسطينيين المقتلعين من تربتهم بإرادة عليا من دول كبرى خططت لدعم السياسة الاستيطانية للعصابات الصهيونية .

ومنذ اللحظة التي يدخل فيها إسماعيل الذبيح (خان الجلبي) في بغداد بعد نزوحه القسري مع ابنته مريم من فلسطين , تبدأ شخصية إسماعيل تتشكل سرديا من خلال حواراته واستذكارا ته التي كان يلتقطها ويدونها بلهفة الراوي الشاب المهووس بكاريزما شخصية إسماعيل البطولية والهالة الشعبية التي أحاطت مسيرته أينما حل. حيث نكتشف انه قد فاز على مصارعي محلة الدهانة وغيرها في بغداد , كما أتيحت له الفرصة للسفر حول العالم .

وهكذا يتعالق الهم الفلسطيني مع الذاكرة الاجتماعية العراقية ضمن تخييل افتراضي نسج خيوطه المؤلف توكيدا لحقيقة وحدة الشعوب العربية في مواجهة التحديات الكبرى ومنها الموقف من القضية الفلسطينية .

ويكشف لنا الراوي الشاب عن شغفه بمعرفة كل ما يتعلق بحياة إسماعيل وهروبه من الجند رمة العثمانيين الذين حالوا تجنيده في حروبهم الخارجية وكان حريصا على ملاحقة كل المرويات وبشكل خاص تلك التي استقاها من الراوي الشعبي الملا شاكر الذي كان يتصدر ديوان والد الراوي ليلا ليروي قصصا ومرويات من ألف ليلة وليلة وسيرة عنترة والسيرة الهلالية وغيرها من الأسفار البطولية العربية فضلا عن حكايات البغداديين وبطولاتهم ومقاومتهم للاحتلال العثماني , ومنها أستقى الراوي الشاب جوانب مهمة عن سيرة إسماعيل الذبيح في شبابه :

" لقد انفضت تلك الأمسية عن شذرات حكاية كانت تقتضي مرور عقود من السنين لتتحول إلى رواية قد تحمل عنوان (مقامات إسماعيل الذبيح) وبين تلك الحكاية وهذه الرواية سال فيض من المداد قبل أن تأخذ الحروف والكلمات صيغتها النهائية " (ص 30).

تؤكد هذه الإشارات إلى الطبيعة الميتاسردية للراوية , ونية الراوي الشاب كتابة رواية " قد تحمل عنوان مقامات إسماعيل الذبيح " من خلال جهد استقصائي امتد ل " عقود من السنين "

وهو تلميح صريح إلى ان القارئ إنما يقرأ تلك الرواية التي كان الراوي الشاب ينهمك في كتابتها ،وهو ما يمنح الرواية بعداً ميتا سردياً كما سنفصل ذلك لاحقاً.

يعمد الروائي إلى تقسيم روايته الضخمة هذه والتي تقع في أكثر من ستمائة صفحة إلى مجموعة فصول أطلق عليها اسم " مقامات " مثل : المقامة العربية والمقامة العثمانية والمقامة العراقية والمقامة الفلسطينية وما إلى ذلك , وواضح أن الروائي إنما يهدف بهذه التسمية إلى تحقيق لون من التناص المقصود مع فن المقامات العربية القديمة ومنها " مقامات الحريري " الا ان مستويات التناص هنا لا تذهب إلى محاكاة البنية الحكائية للمقامات سرديا أو لغويا , فهذه الرواية تظل فنا سرديا حديثا وربما ميتا سرديا أيضا لكنها تكشف عن بعض المشتركات التراثية الأخرى . منها على سبيل التماثل بتسمية المقامات بأسماء مدن أو دول أو أمم أو حضارات , وهو ما كان يفعله الحريري في مقاماته , حيث أطلق على الكثير من مقاماته مسميات لدول ومدن مختلفة مثل المقامة البصرية والمكية والدمشقية والمغربية والإسكندرية والعثمانية وما إلى ذلك , ويمكن أن نكتشف مشتركات أخرى منها إيحاء الراوي بان السرد يتم في الغالب شفاهيا من خلال سلسلة من الرواة والحكائين والراوة الشعبيين ، فضلا عن شهود عيان ,وذلك لإبعاد ذهن القارئ إن البيانات والمرويات التي يقرأها هي مجرد ثمرة جهد تدويني وكتابي وتخييلي فقط ,وهذه العملية هي جزء من اللعبة الميتاسردية التي راح يعتمدها العديد من روائي الميتاسرد , الحداثيين , وما بعد الحداثيين . وربما أراد المؤلف ان يشير إلى التراسل والتواصل بين مختلف هذه المدن والدول والحضارات لاشتراكها في خصائص أثنية ولغوية واجتماعية فضلا عن المصالح المشتركة التي تجمع بينها في إطار المشتركات القومية – من جهة والمشتركات الدينية من جهة أخرى . وخلال ذلك يلاحق الروائي عملية تشكل الوعي الاجتماعي والسياسي في المجتمع العربي وبشكل خاص في المجتمع العراقي منذ بداية القرن العشرين عندما كان العراق يرزح تحت الاحتلال العثماني , وبعده الانكليزي وصولا إلى بناء الدولة الوطنيةالحديثة والإشكاليات الكبيرة التي ولدتها هذه العملية . وتكشف الراية عن تعالق عميق بين هموم المجتمع العراقي والفلسطيني , يكشف عن عمق تعاطف الشعب العراقي مع هموم الشعب الفلسطيني من خلال حلقة وصل مركزية هي بالتأكيد لعبة ميتا سردية أخرى تتمثل في شخصية البطل المركزي الأسطوري للرواية إسماعيل الذبيح , العراقي المنشأ والمولد والذي يحط به المقام في مدينة القدس بفلسطين بعد زواجه من فتاة فلسطينية اسمها فاطمة , حيث يصبح همه جزءاً من هم المواطن الفلسطيني المقدسي دون ان ينسى أصوله العراقية .

ولاحظنا إن هذه المقامة قصيرة , وتنقل السرد إلى منتصفه من الناحية الكرونولوجية تقريبا وتحديدا إلى ما بعد حرب الخامس من حزيران عام 1967, وقد لا يبدو مبررا من الناحية

الشكلية تسميتها بالمقامة العربية لأنها تدور داخل مشهد محلي عراقي وبغدادي صرف لكن التبرير يبدو لي ينطلق من أساس فكري أو أيديولوجي للإيحاء بان ما سيأتي مه هموم تقع ضمن حاضنة ما هو قومي وعربي وان هذه المقامة هي التي ستخلق التفرعات اللاحقة . وهكذا تعقبها " المقامة العثمانية " التي تركز على فترة الاحتلال العثماني للعراق , ويتم كل ذلك من خلال مرويات الراوي الشعبي الملا شاكر الذي اعتاد أن يتصدر مجلس بيت والد الراوي الشاب , ليقدم للضيوف حكايات شعبية مستقاة من المرويات العربية الشعبية مثل ألف ليلة وليلة وسيرة عنترة والسيرة الهلالية وغيرها فضلا عن مرويات عن حياة العراقيين ومعاناتهم وبطولاتهم ومنها الحديث عن سيرة إسماعيل الذبيح والذي يستهوي بشكل خاص الراوي الشاب المولع بتعقب تفاصيل بطولات اسماعيل رغبة منه في كتابة رواية عن سيرته .

وقد لاحظت إن ترقيم المقامات كان يقتصر على فقرة " المقامة العربية " إما بقية المقامات الفرعية فهي غير مرقمة , في إشارة إيديولوجية واضحة إلى إن الأصل هو الجذر العربي , اما التسميات الأخرى فهي مجرد فروع لأصل واحد وحاضنة قومية مشتركة , وهكذا تتحرك إحداث الرواية على مستويين أساسيين : مستوى السرد من الدرجة الأولى – بتعبير جيرار جينيت – حيث يقدم لنا الراوي الشاب سرده ومشاهداته ومروياته التي عاشها أو شارك فيها .ويكاد إن يكون هذا السرد هو البنية الإطارية المولدة لبقية المرويات , اما النمط الثاني فهو السرد من الدرجة الثانية حيث يحيل الراوي الشاب سرده إلى إحدى الشخصيات ليعبر من وجهة نظره عن تفاصيل تاريخية معينة قد يكون عاشها أو سمع بها أو قرأ عنها , وبعض هؤلاء الرواة هم رواة شعبيون مثل الملا شاكر وهو راوي شعبي محترف اعتاد تقديم مروياته وحكاياته في المقاهي أو المجالس البغدادية او شهود عيان مثل الخال يحيى القبانجي الذي كان يروي للراوي الشاب جوانب من سيرة حياة إسماعيل الذبيح في شبابه . كما نجد مجموعة كبيرة من الرواة والحكائين منهم مريم ابنة إسماعيل والتي ستصبح لاحقا زوجة للراوي الشاب . وهذه التعدد في الرواة جعل الرواية تكتسب طابعاً بوليفونياً تعددياً يكسر احتكار الروائي أو من ينوب عنه لفضاء السرد الروائي , إلا إني لاحظت إن سرد الرواة الحكائي يفلت أحياناً من أصابع المؤلف ليتحول إلى سرد روائي حداثي يهيمن عليه بناء المونولوغات الداخلية للشخصية , أو يتسع لمدونات كتابية ولرسم المشاهد الروائية أو الحوارات الخارجية , وهو أمر مقبول جزئيا ما دمنا أساسا بصدد لعبة ميتا سردية ماكرة تحركها أصابع المؤلف القابع في مكان غير مرئي خلف شخصياته الروائية .

لكني اكتشفت نقلة غير مبررة سرديا من " المقامة العربية " 2" والتي تنتهي بوصية إسماعيل الذبيح للراوي الشاب برعاية ابنته مريم لانه قرر الالتحاق بأبنائه في بيروت التي كانت تشتعل

فيها الحرب الأهلية إلى " المقامة العراقية " وفيها عودة إلى مرويات الخال يحيى التي كان يرويها للراوي الشاب عن إسماعيل الذبيح والتي يستكمل فيها حكاية إسماعيل بعد ان انطلق مع المجاهدين في السفينة إلى البصرة للتصدي للاحتلال الانكليزي الجديد . وقد بدت هذه العودة مقطوعة وغير مبررة ، وكان بالإمكان تداركها بأكثر من طريقة أو نقلها إلى نهاية المقامة العثمانية التي تنتهي في الصفحة (85) لتكون مقبولة من لدن القارئ وتتصل بما قبلها من مرويات. ولكن المؤلف , كما هو واضح , أراد إن يتفادى السياق الخطي المتصاعد للسرد من خلال هذه المزاوجة بين مرويات الماضي ومرويات الحاضر , كما لاحظت أن السرد في المقامة الفلسطينية " قد اتخذ صيغة – السرد الروائي الحديث بعيدا عن سلسلة الرواة الشفاهيين , وكأن المؤلف قد تخلى عن خطته السردية الشفاهية .

لقد تحولت رواية " مقامات إسماعيل الذبيح " إلى موسوعة تاريخية واجتماعية وانثروبولوجية شامله عن التاريخ العراقي والعربي, وطرحت إشكاليات سياسية وإيديولوجية معقدة منها على سبيل المثال الموقف من الاحتلال الانكليزي للعراق ضمن الصراع الذي كشفت عنه الحرب العالمية الأولى لتقسيم ارث " الرجل المريض " أو الدولة العثمانية بين الحلفاء الغربيين . إذ انقسم الشارع العراقي آنذاك بين معارض للاحتلال الانكليزي , لانه يهدد المعتقدات والقيم الدينية الإسلامية وبين من يرحب بهذا الاحتلال أو يقف منه موقف المتفرج لأنه موجه ضد الاحتلال العثماني الذي دنس التراب الوطني العراقي وأهان العراقيين طيلة أربعة قرون . وقد انعكس هذا الانقسام في حوارات الشبان العراقيين الذي تطوعوا لمواجهة المحتلين ومنهم إسماعيل الذبيح وأصدقاؤه جابر وهلال وحمدان . وهذه ليس المرة الأولى التي يواجه فيها الروائي عبد الخالق ألركابي هذه الإشكالية إذ سبق وان لمسها خفيفا في ثلاثيته عن مخطوطة السيد نور أو الراووق , كما سبق لنا وأن أشرنا إلى ذلك في دراستنا الشاملة عن روايات عبد الخالق ألركابي في كتابنا النقدي " المبنى الميتاسردي في الراوية . "

ومن الإشكاليات السياسية الكبرى التي توقفت عندها الراوية الموقف من القضية الفلسطينية والتي تصبح الهم المركزي للراوية من خلال الصفة المزدوجة لإسماعيل الذبيح العراقي النشأة والفلسطيني الهوى . وكادت حماسة المؤلف لمعالجة هذه الإشكالية أن تحول الراوية إلى " رواية أطروحة " Thesis Novel لكن خبرة الروائي السردية مكنته من تفادي هذا المنزلق , فاندرجت هذه الإشكالية , وغيرها , ضمن الحركة العفوية للإحداث ولمواقف الشخصيات الروائية المتعددة .

ولكي يتفادى الروائي الانزلاق إلى تحويل الرواية إلى منبر للدفاع عن فكرة معينة نراه يقدمها عبر رؤيا شخصية روائية مركزية . فعلى سبيل المثال كان هناك انقسام في الموقف من تأييد

الثورة العربية التي أعلنها الشريف حسين في مكة ضد الاحتلال العثماني , حيث نجد ان بعض المفكرين والسياسيين ورجال الدين عارضوا ذلك لأسباب دينية ووقفوا إلى جانب العثمانيين بوصفهم مسلمين ورفضوا تأييد الثورة العربية لأنها مدعومة من الانكليز . وقد عبر إسماعيل الذبيح عن الموقف الرافض للانخراط في الثورة العربية لكراهيته للانكليز وعدم ثقته بوعودهم ولأنه خبر أساليبهم في حرب المقاومة التي واجه فيها قوات الاحتلال الانكليزي في الشعيبة , كما ترك الحرية لشخصيات روائية أخرى للدفاع عن مشروعيه دعم الثورة العربية ومنهم الصحفي فايد .وقد كان إسماعيل بعيد النظر عندما عبر عن رأيه الصريح بالانكليز لأنهم "لا يبحثون عن حلفاء أنما عن عبيد ."(ص 237)وهكذا فمن خلال الفضاء الروائي البوليفوني المتعدد الأصوات استطاع الروائي أن يعبر عن الكثير من المواقف والرؤى والانحيازات بطريقة غير مباشرة .

تظل الراوية تتحرك بين مستويين متعالقين زمنيا : الحاضر المتمثل في الزمن العراقي الحديث الذي يبدأ بعد حرب الخامس من حزيران عام 1967 بوصول إسماعيل الذبيح لاحقا إلى بغداد مع ابنته مريم ويستمر حتى احداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 وبدء الاحتلال الأمريكي للعراق عام 2003 , ويلاحظ ان هذا المستوى الزمني الأول يتعالق مكانيا مع الفضاء العراقي – وبغداد تحديدا , اما المستوى الزمني الثاني فهو يحمل نكهة التاريخ والماضي والإحداث الكبرى التي كونت العالم العربي الحديث ومنها الاحتلال العثماني للوطن العربي , ومن ثم الاحتلال الانكليزي والفرنسي ونشوب "الثورة العربية " في الحجاز بقيادة الشريف حسين وأبنائه , ومن ثم احتلال فلسطين وتسليمها عام 1948 ولاحقا عام 1967 وتستغرق هذه الفترة الزمنية التي تبدأ منذ مطلع القرن العشرين وتنتهي بالصفحات الأخيرة من الحروب العربية الإسرائيلية واحتلال فلسطين وتهجير أهلها من قبل الصهاينة قرناً كاملاً وتتعالق مكانيا ضمن نسق الكرونوتوب الباختيني مع فضاءات مكانية أوسع منها العراق والهند وفلسطين والشام والحجاز ومصر وغيرها في محاولة لإعادة كتابة تاريخ العرب الثقافي والاجتماعي والسياسي سرديا من خلال خلق فضاءات مكانية وزمنية افتراضية وتخيلية , وان ظل التاريخ الحقيقي ماثلا بفعل رغبة الروائي في أن يدون " لهذه المرحلة الدقيقة من تاريخ العربي تخييليا وسرديا .

وكان الروائي يعمد في كل ذلك إلى أسلوب التنضيد والتراكم حيث كان يراكم الإحداث الكبرى والصغرى من خلال حركة الشخصيات الروائية الرئيسة استنادا إلى بنية إطار رئيسة تنهض من الحاضر من خلال المرويات والحكايات التي كان يجمعها الراوي المركزي عن بطله الأسطوري إسماعيل الذبيح .وبعض هذه المرويات شفاهية وتقدم من قبل رواة أو حكائين يعتمدون على خبراتهم ومشاهداتهم الشخصية , وبعضها الآخر مرويات مؤسلبة تعاد صياغتها

من قبل الراوي الشاب فضلاً عن الاعتماد على ارشيفات ووثائق رسمية, وبهذه الطريقة كانت كرة الثلج الروائية هذه تكبر وتتضخم تدريجيا . لكني لاحظت إن المؤلف تستهويه التفاصيل فيبالغ في الاستطراد وفي جمع كل شاردة وواردة وينسى المحور السردي الأساس الخاص بتشكيل صورة البطل الأسطوري إسماعيل الذبيح منها الخوض في تفاصيل جزئية لا علاقة لها بالمحور السردي الأساسي وان حاول الروائي ان يجد دائما الذرائع لمثل هذه الاستطرادات . ولذا فقد أصبحت هذه الرواية سفرا تاريخيا وسياسيا لإحداث عربية , كبرى منها تفاصيل ويوميات " الثورة العربية " والاحتلالين العثماني والبريطاني للعراق وعملية احتلال فلسطين والشام والأردن وغيرها . وبالتأكيد نشعر بان المؤلف كان بإمكانه التركيز والاختزال لولا الرغبة في تقديم "سفر " تاريخي وثقافي ومن منظور " قومي " منفتح للعوامل التاريخية والسياسية التي شكلت العالم العربي في العصر الحديث .وبالتأكيد فان اللعبة السردية الافتراضية التي أعتمدها المؤلف لتبرير هذا التوسع الأفقي والعمودي تتمثل في افتراض حركة جغرافية تخيلية لبطله إسماعيل الذبيح وتنقلاته من إحدى زروخانات بغداد الشعبية إلى البصرة لمقاومة الاحتلال الانكليزي واقتياده أسيرا من قبل القوات البريطانية إلى الهند ومن ثم تطوعه – المتردد – في صفوف الثورة العربية وذهابه إلى فلسطين وزواجه من (فاطمة) الفلسطينية التي أنجبت له عددا من الأبناء فضلا عن (مريم) التي تزوجها لاحقا الراوي الشاب للرواية .

ينهي المؤلف الرواية بـ"المقامة الفلسطينية " وهي مكرسة كليا لتفاصيل حياة إسماعيل الذبيح في القدس مع زوجته الفلسطينية (فاطمة) وأبنائه وتقدم عرضا موسعاً للعدوان الإسرائيلي الذي أسفر عن استشهاد زوجته (فاطمة) في قصف وحشي للطائرات الإسرائيلية في مدينة القدس وقرار إسماعيل الذبيح بعد ذلك بالرحيل الاضطراري إلى بغداد مع النازحين , وهو القرار الذي ابلغ به ابنته (مريم) به :

"تهيأي مريم للرحيل إلى بغداد

- وأمي ؟
- سألته بهدوء غريب وقد أخذت عيناها تفيضان بالدموع و فأجابها وهو يبتسم وسط دموعه :
- - وهل يسعنا أن نثني فاطمة عن قرارها العنيد باستحالة أن تغادر القدس ؟ " (ص 597)

- والنهاية ,كما هو واضح تعيدنا إلى بداية الرواية ,عندما وصل إسماعيل الذبيح بصحبة ابنته فاطمة إلى بغداد وتحديدا إلى (علوة ألجلبي) بعد اضطراره إلى النزوح من فلسطين عام 1967 . وهذه النهاية تمنح الرواية بنية دائرية , لأنها تعود بالقارئ إلى نقطة البداية ,ولكني اعتقد إن زمن هذه النهاية /البداية هو العام 1967 , إما التتابع الكرونولوجي – الزمني - لإحداث الرواية فقد امتد إلى ما هو بعد الألفية الثالثة من خلال مشاهد لأحداث الحادي عشر من سبتمبر عام 2001 والاحتلال الأمريكي للعراق عام 2003 و ولذا كان من الأفضل إنهاء الرواية بفصل أو مقامة جديدة تواصل حركة , الإحداث الروائية كرونولوجيا بعد هذا التاريخ , أي بعد عام 2003 أو عند حدودها , لان القارئ يشعرالآن بان المقامة الفلسطينية قد عادت به إلى تاريخ أقدم وهو العام 1967 . وإذا ما كان الروائي يحرص على إضفاء صفة البنية الدائرية على روايته حيث تعود النهاية إلى نقطة الشروع ,فقد كان يفترض فيه التضحية بالتفاصيل الروائية اللاحقة التي امتدت حتى عام 2003 , لكي تبدو البنية الروائية زمنيا ومكانيا متماسكة ومقنعة .

ومن كل ذلك تتأكد لدينا رغبة الروائي في أن يكتب تاريخا بديلا أو موازيا للتاريخ الرسمي العربي ينتصر فيه للمقموعين والمهمشين والمنهزمين , من خلال خلق شخصيات وإحداث تخيلية وافتراضية تعاملت بطرقها الخاصة مع إشكاليات الواقع العربي خلال قرن كامل .ومع إن المؤلف قد حاول ,بشكل عام توخي الموضوعية ,والانطلاق من موقف وصفي ,للإحداث ,إلا انه كان يقدم في الكثير من الأحيان وجهات نظره في الكثير من القضايا التي تدور وتمس حيات أبطاله خاصة والناس بشكل أعم .

ويبدو لي إن المولف لم يكن في موقفه هذا بعيدا عن " مغازلة " الحس القومي التقليدي في النظر إلى قضايا الصراعات الاجتماعية وربما أيضا " مغازلة " الجهة المشرفة على الجائزة الكبيرة التي اقترحت الإطار العريض لمشروع رواية تزاوج بين التاريخ والحاضر في تجارب عدد من شعوب العالم .

ويهمني ان أتوقف امام الرؤيا السياسية والإيديولوجية التي كشف عنها الراوئي من النظام الشمولي السابق الذي كان نظاما للقمع والعدوان ,عندما شن سلسلة من الحروب العدوانية على جيرانه مثلما فعل ذلك عام 1980 عندما شن حربا عدوانية على إيران ,وعندما احتل عام 1990 دولة عربية شقيقة هي الكويت .

ولم نلمس أية إدانة صريحة أو ضمنية لسلوك ذلك النظام ,بل وجدنا تبريا للكثير من تصرفاته تلك .

فعند ملاحقة غزو النظام الدكتاتوري للكويت ,اكتفى المؤلف بنقل أصداء الموقف الأمريكي والغربي والاستعدادات التي أدت إلى حرب تحرير الكويت .وكيف ان أمريكا كانت " تتهيأ على قدم وساق للانقضاض على دولة من العالم الثالث اسمها العراق " (ص 306) ,بل إن المؤلف – بصوت الراوي الشاب – يقدم مفهوما غريبا لازدواجية المعايير , إذ كيف تسمح أمريكا لإسرائيل باحتلال فلسطين وتحتج على احتلال العراق للكويت :

"كيف للأمريكان ان يسوغوا تجنيدهم العالم كله ضد العراق بسبب احتلاله الكويت في الوقت الذي يباركون فيه احتلال إسرائيل " (ص 326)

بل ان المؤلف يشير إلى ان العراق قد أصبح سجنا بسبب الأمريكان ,وليس لان النظام الدكتاتوري نفسه كان قد حول العراق بكامله إلى سجن كبير للشعب العراقي :

" برغم يقين الجميع ان الوطن بأسره تحول إلى سجن كبير , ما من شئ يدخل أو يخرج من دون موافقة الأمريكان " (ص 330), ما نجد موقف غريبا تجاه الانتفاضة الشعبية 0 الشعبانية) التي أعقبت انسحاب الجيش العراقي ن الكويت وتصويرها بطريقة " محايدة " ومريبة :

" فقد راجت شائعات عن سيطرة القوى المعارضة للنظام على غالبية المحافظات الجنوبية رافقتها أعمال مماثلة في كردستان , وتلاحقت الأنباء عن حصول مواجهات دموية أوقعت ألاف الضحايا . " (ص 313)

ترى هل نحن بصدد تقرير لوكالة أنباء أجنبية تبثه قناة سي ن ن أو مونت كارلو أم نحن بصد مأساة حقيقية يعيشها الشعب العراقي بسبب جرائم النظام الدكتاتوري والتي دفعت بالعراقيين للانتفاضة والمقاومة في صفحات نادرة من البطولة .

يتساءل بطل الراوية وراويها الشاب وهو يوجه سؤاله إلى سهيل الخلف في علوه الجلبي :

" ترى ما الذي يكتبه المؤرخون عما جرى بعد مرور خمسين أو مئة سنة ؟ " (ص 327)

ونحن من حقنا أن نتساءل أيضا أ هكذا ينبغي أن يكتب الروائي عن أشد صفحات تاريخنا إيلاما ودموية تحت ظل النظام الدكتاتوري بحجة الموضوعية والحياد , وماهي كذلك

قطعا . لماذا أنصفت تاريخا طوله مائة عام لصفحات من نضال أبناء الأمة العربية وخذلت ببرود شعبك العراقي عندما كان يئن تحت ظل ذلك النظام الدموي , أم إن الرواية قد كتبت في ظل ذلك النظام وخوفا من بطشه أو تملقا له وما كنا نعلم ذلك ؟

وبشكل عام يمكن القول إن رواية " مقامات إسماعيل الذبيح " هي من الروايات العربية الحداثية القليلة التي حاولت التعامل مع هذا الفضاء العربي التاريخي الزمني والمكاني الذي يمتد لمائة سنة وهو يتحرك أفقيا وعموديا ليلمس مفاصل مهمة في تاريخنا العربي وان أثقلت المدونات الوقائع التاريخية الزائدة براءة السرد , وقد عمدت الرواية من خلال بنية بوليفونية تعددية إلى استثمار طاقة المرويات الشفاهية للرواة الشعبيين وللحكايات الشفاهية لشخصيات عاصرت المرحلة بشكل عام وبطلها الأسطوري إسماعيل الذبيح بشكل خاص , في سعي واضح لرد الاعتبار لواحد من تقاليد السرد الكلاسيكي العربي المتمثل في السرد ألشفاهي وهي لعبة سبق للمؤلف وان وظفها في اغلب رواياته السابقة . كما أقترن هذا المسعى بالإفادة من بعض الأطر السردية في موروثنا ومنها فن " المقامات " من خلال العنوان وتسمية الفصول بالمقامات وقرنها بأسماء المدن ودول أسوة ما وجدناه في " مقامات الحريري "كما نوهنا سابقا .

كما أفادت الرواية من الإفادة من الوثائق التاريخية من خلال العودة إلى أرشيف إسماعيل الذبيح الذي كانت تحتفظ به ابنته مريم وقدمته إلى زوجها الراوي المركزي للرواية . لكننا لاحظنا ان الروائي لم يوفق في استثمار طاقة المخطوطة في البنيات الميتا سردية , كما فعل مثلا واسيني الأعرج في " البيت الأندلسي " الذي كان يزاوج بين الوثيقة التاريخية والسرد الحديث , أو مثلما فعل يوسف زيدان في "عزا زيل " أو فاضل العزاوي في " الإسلاف "وغيرهم من الروائيين العرب الحداثيين . وكل ما قام به الراوي هو تقديم قراءة عادية لبعض أرشيف إسماعيل المتكون من قصاصات الصحف والمجلات ,حيث لم نجد مدونات أو مذكرات خاصة بالبطل وبوجهات نظره , وربما يعود ذلك إلى محدودية أفق البطل الثقافي , بوصفه رجل فعل بطولي ,عضلي وإرادي إلى حد كبير ,وليس بوصفه رجل فكر أو رأي ,وهو ما أضعف من شخصية البطل وحجمها إلى حد كبير .

كما وجدت اضطرابا في دلالة العنوان وبشكل خاص في الكنية التي منحت للبطل .ففي بداية الرواية وتحديدا في مطلع " المقامة العثمانية " كشف لنا الراوي عن عزمه على كتابة رواية بعنوان " مقامات إسماعيل الذبيح " (ص 30) لكننا فوجئنا في منتصف الرواية وتحديدا في الصفحة الأخيرة من " المقامة العربية 4 " بإشارة صريحة إلى ان

الصحفي كامل الأطرش رئيس تحرير جريدة اليقظة " الصادرة في الشام قد بدأ كتابه بسلسلة مقالات تحت عنوان (مقامات إسماعيل الذبيح):

"وكيف إن أمر إسماعيل الذبيح اشتهر آنذاك حينما انطلق كامل الأطرش من سيرته أثناء الثورة العربية في كتابه سلسلة مقالات نشرها في جريدة (اليقظة) تحت عنوان (مقامات إسماعيل الذبيح) " (ص 336)- كما وجدنا إشارة مكررة إلى هذه الحقيقة لاحقا (ص 337) في المقامة الثانية .

ومعنى هذا إن الراوي – أو ربما الروائي – كان قد أستعار العنوان جاهزا من مقالات كامل الأطرش ,وهو ما لم يشر إليه الراوي المركزي صراحة عندما أعلن انه بصدد رواية بالعنوان أعلاه , بوصفه من مبتكراته الخاصة .ومن الجانب الآخر لم أجد إطلاق كنية " الذبيح " على إسماعيل من قبل كامل الأطرش أو الراوي مبرراً أو مقنعاً ,على الرغم من كل السجالات التي دارت حول ذلك وفيما إذا كان الذبيح هواسماعيل حسب النص القرآني أواسحق حسب النص الإنجيلي . فقد كان الراوي بحاجة إلى " تلفيق " واقعة صغيرة يحل فيها إسماعيل مثلا بدل احد زعماء الثورة المحكومين بالإعدام , وقدرته لاحقا على الهروب في لحظة تنفيذ الحكم لكي تصبح الكنية مبررة.

وأخيراً فأن أهم انجاز يسجل للرواية يتمثل في انها تصدت بفنية عالية لهذه الاشكالية الكبرى بين ما هو تاريخي ووثائقي ومدون رسمياً من جهة وبين ما هو سردي وافتراضي وتخييلي من جهة اخرى.وأظن ان الرواية قد استطاعت ان تقدم رؤيتها الخاصة للتاريخ وللسرد وان بدت احياناً مثقلة بكثافة السجل التاريخي لكنها تجاوزت ذلك عبر نسيج روائي نزعم انه ما بعد حداثي ومتفرد.

الأرضة التي حولت الممالك الى رماد في "رماد الممالك "

رواية "رماد الممالك " للروائي عباس لطيف الصادرة عام 2006 هي مرثاة حزينة لممالك وحيوات وتجارب افلت ولم يبق منها سوى الرماد.ربما تقف في مقدمتها مملكة الشاعر العباسي عبد الله ابن المعتز الذي كان يرفض ان يكون خليفة في ظروف صعبة وملتبسة , فظل عاشقا لكتبه وشعره ومؤلفاته البلاغية والنقدية ,الى ان استدرج الى فخ الحكم فذهبت الريح الغادرة بمملكته . اما المرثاة الثانية فهي لمملكة بطل الرواية المركزي منصور , والى حد ما لمملكة اسرته ومأساتها واندثارها وتحولها الى مجرد رماد .ويمكن ملاحظة وجود تواز بين حبكتي المرثاتين من خلال لون من التعالق الذي جمع بين ماساة ناصر واسرته من جهة وماساة الخليفة والشاعر عبد الله بن المعتز .كما يمكن ان نلمح مرثاة خفية وغير مباشرة ترتبط برؤيا المؤلف وموقفه ازاء الاوضاع السياسية والاجتماعية , حيث تشعر بان المملكة الكاتب هي الاخرى قد تقوضت تدريجيا وتحولت الى رماد .

تنهض الرواية على حركة بنيتين سرديتيين متوازيتيين ومتعالقتين معا .البنية الاولى تتمثل في حياة البطل المعاصروالراوي الرئيس منصور الذي يحب الادب والشعر ويميل الى العزلة

كما بدا لنا في الفصل الثاني حيث لجا الى تقديم نفسه واسرته تماما مثلما يقدم المؤلف المسرحي في بعض العروض المسرحية شخصياته من خلال بعض"الارشادات المسرحية "والاضاءات التي تساعد على تعريف المتلقي بطبيعة المشهد من خلال توظيف ضمير المتكلم في سرد (أوتوبيوغرافي) مبؤر يتخذ صفة المونولوج الداخلي في الغالب :

"في خضم الصور والتداعيات ,لا ادري ايا منها أستحضر لكي يكون ومضة أستوقد بها تجلياتي حين أخلو امع نفسي ".(ص 11), ونكتشف من خلال هذا المونولوج ان البطل هو الابن الوحيد بين ثلاث بنات لاب ميسور ومن كبار تجار الاقمشة في البصرة :

"كان يقول لي أنك ستورثني هذا المتجر الكبير وبعض الاملاك والاموال ." (ص 13), وتتكشف ازمة البطل من خلال فرض ابيه عليه ارادته . فقد كانت رغبته الشخصية ان يدخل كلية الاداب لدراسة الشعر لكن الاب فرض عليه دخول كلية اخرى تتعلق بالتجارة والاعمال .ونكاد نكتشف في شقيقات منصور الثلاثة نسخة معدلات من بنات الملك لير الثلاث ,حيث الابنتان الكبيرتان انيسة وهيفاء جشعتان ,بينما كانت الصغرى سمية رقيقة ومتناغمة مع مزاج شقيقها منصور .وتبدأ اول فصول خراب الاسرة بدخول سناء , صديقة اخته الصغرى سمية الى قلب منصور وبالتالي استدراجه الى الزواج منها والى فخاخ تؤدي الى تدمير الاسرة بالكامل .وثمة وجه اخر لمحنة منصور تتمثل في قبوله بكتابة تقرير عن حياة الشاعر الخليفة عبد الله ابن المعتز تلبية لطلب سناء . ومنذ تلك اللحظة عشق شخصية ابن المعتز وبدأ يتماهى مع أزمته الوجودية :

"لم يعد الشاعر عبد الله بن المعتز مجرد معلومات جاهزة أنقلها من متون الكتب لانجز البحث الذي كلفتني به سناء بل اصبح شغلي الشاغل ومحط تفكيري ."(ص 28)

ويتصاعد التماهي بين حياة بطل معاصر هو منصور وبطل منتزع من التاريخ هو عبد الله ابن المعتز :

"ولا ادري السر الذي ملك عليُ نفسي وكانني اتلبس حياته من جديد واشعر انني في لحظة ما سألتقيه ليحدثني بنفسه عما جرى له" (ص 29).

وفي الوقت الذي راحت فيه أزمة منصور تكبر وتتسع ,كانت محنة الشاعر عبد الله ابن المعتز تتضخم وتتعقد في لون من التعالق الخفي بين الازمتين و حيث منح الروائي الفرصة لابن المعتز لان يتناوب السرد مع منصور ليتحدث عن محنته الشخصية في سرد سيري (أوتوبيوغرافي)ومونولوجي ايضا مثلما فعل منصور تماما.

"كلما أتامل نفسي وما حدث لي اشعر ان حياتي تقاسمها حلم غض الاهاب ما لبث ان نهشته مخالب كابوس أمسك باوصالي بشراسة وطرحني ايضا ."(ص 6).

ويعرض لنا ابن المعتز –تماما مثل منصور –فصولا من حياته التراجيدية والتي قادت الى مصرع أبيه وتدمير مجده واضطراره الى الابتعاد عن العرش ,ويكشف لنا في تأملاته عن نبوءة اندثار مملكته من خلال اكتشافه ان الارضة قد حولت اجمل كتبه واغلاها الى مجرد بقايا من قصاصات ونثارات الورق التالف . (ص 11)

وصورة الارضة تتكرر عبر السرد الروائي اكثر من مرة وكانها لازمة ووعيد بالخراب الاتي الذي ستزول فيه الممالك وتتحول الى مجرد رماد .وتتكرر صورة الارضة في المشهد الختمامي لحياة ابن المعتز بعد هربه الى بيت ابن الجصاص بعد خيانة ابن حمدان :"لقد قصم ابن حمدان كل التوقع , فانها ر الانصار واحدا تلو الاخر , كما ينها ر جدار افسدته الارضة ." (ص 179).

ولو شئنا من باب التاؤيل تفسير طبيعة الارضة ودلالتها في الرواية لقلنا انها تعود الى عامل خارجي مثلما تعود الى عامل داخلي .فالعامل الداخلي يتمثل في الطبيعة الاشكالية والوجودية للبطلين عبد الله بن المعتز ومنصور , اللذين ينتميان الى نمط المتأمل والمتفلسف الذي يفتقد الجراة على الحسم واتخاذ القرارات المصيرية الصعبة أي انهما يضمران سقطة تراجيدية داخلية ولذا نراهما ينكسران بسرعة امام الازمات الكبرى ويتركان المجال للعامل الخارجي المتمثل بالارضة ليدمر كل شي ويحيله الى رماد ونثار .والعامل الخارجي بالنسبة لابن المعتز هو جماعة المغوين من القادة ورجال السياسة والدولة الذين اغووه بالعودة الى كرسي الخلافة وازاحة المعتصم الذي كان مجرد صبي تتحكم فيه الجواري والغلمان . اما بالنسبة لمنصور فقد كانت الارضة /العامل الخارجي متمثلة بدخول سناء واسرتها الى عالمه واسرته . فها هو يكتشف الارضة التي راحت تقضم حياته وحياة اسرته "بدأنا نفقد الكثير من السكينة القديمة على الرغم من تحسسنا الأرضة التي اكلت ما تبقى من سكينة." (ص112) ويعترف بمسؤوليته في ذلك "ما زلت حائراً بين محنة الشاعر الرقيق .. ومحنتي وتمزقي بين محبتي لأمي وابي وسمية وبين الارضة التي اخترتها بيدي وكنت عراب تسللها الى العائلة."(ص 139) .اما مملكة المؤلف الخفية التي كانت عرضة للزوال فتعود صورة الارض فيها الى العامل الخارجي الذي قاد الى تحول مملكته الشخصية الى رماد . وربما كان مونولوج ابن المعتز يعبر بصورة غير مباشرة عن ازمته المعاصرة :

" ولم اجد سوى السوقة والدهماء ومن يستجدي ودي يقفون ازائي يخيرونني بين الموت الزؤلم او الركون الى الصمت البليد .."0 (ص6)

ومثلما اتسعت رقعة الفضاء المكاني في عالم ابن المعتز بالانتقال الى اماكن جديدة , كذلك نجد ان فضاء منصور الضيق المحصور في مدينة البصرة يتسع الى فضاءات اوسع تتمثل في الذهاب الى مدينة بغداد والتعرف الى عوالمها ومكتباتها واسرارها واساسا من خلال اللقاء بشخصية الشاعرالمتصعلك مهدي ربيع الذي ربطته به آصرة روحية قوية واخرجته من نفق الذات المغلق الى فضاء الآخر المتسع وخاصة بعد اقامته علاقة روحية مع الهام ابنه الشاعر مهدي ربيع بعد وفاته .

واذا ماكان الروائي قد وفر فرصة لتناوب السرد بين شخصيتي عبد الله بن المعتز ومنصور في فصول روائية مستقلة , فانه يلجأ في الاقسام الاخيرة من الرواية الى لون من التداخل بين مرويات كل منهما في صفحة واحدة من باب التاكيد على درجة التماهي بين الشخصيتين , بحيث يتلاحق سرد ابن المعتز مع سرد منصور في متوالية سردية واحدة .

ويبدو ان الروائي , ورغبة منه في تحقيق لون من التماهي بين شخصيتي عبد الله بن المعتز ومنصور , قد عمد الى تعديل الى "سيرورة " منصور ومصيره ليتوافقا مع مصير ابن المعتز و وربما لتحقيق انسجام اكبر مع عنوان الرواية " رماد الممالك ".فلابد ان تؤول مملكتي عبد الله بن المعتز ومنصور الى الزوال وتتحولا الى مجرد رماد .وهكذا فقد دفع الروائي ببطله العصري منصور وهو راوي الرواية وبطلها المركزي الى نهاية تراجيدية وانهزامية فاجعه لا مبرر لها , وهو امر يتعارض حتى مع نهاية ابن المعتز الذي انتفض في النهاية وجرد حسامه لمواجهة الشر والانحراف والفساد ودفع حياته ثمنا مقابل هذا الموقف البطولي الذي خلا بعض الشيء من الحكمة والتدبر. فما المبرر لنهاية منصور التي قادته طوعا للدخول الى المصح العقلي مودعاً الحياة , ورافعا راية بيضاء في وجه التحديات . أنا لا اريد من الروائي ان يخلق بطلا ايجابيا أو هرقليا , لكنه كان من الضروري ان يستجيب للمتطلبات الاخلاقية والانسانية التي تمليها على البطل الحياة ومنها الدفاع عن اسرته ضد وحشية اسرة طليقته سناء ,والوقوف الى جانب الشابة الشجاعة الهام و التي منحته الحب ووقفت الى جانبه واعني بها ابنة صديقه الشاعر مهدي التي اختطفت في ظروف غامضة من قبل اخوالها الذين كانوا عازمين على قتلها .

بالتاكيد ان عبد الله بن المعتز لم يستسلم وقاوم حتى النهاية , وكان بامكان منصور ان يقاوم هو الاخر , ولا باس ان يلقى مصيرا فاجعا برصاصة مثلما قتل هشام ابن اخته أنيسة او بحادث

سيارة مثلما قتل الشاعر مهدي , او ان تنتهي الراوية نهاية مفتوحة بقرار يتخذه منصور يفتح فيه الباب ويعلن فيه عزمه على ان يواجه كل هذه التحديات لينقذ اخته من محنتها , ويقف الى جانب ابنة صديقه الشاعر ويلاحق قانونيا قتلة هشام ابن اخته من اسرة سناء , وحتى الوقوف الى جانب موظفة المصرف التي وثقت به هي وامها , لكنه تخلى بصوره غير اخلاقية وغير رجولية فترك لقوى الشر والعنف والقبح والفساد ان تنتصر . أخلاقيات الروائي الانساني السردية تملي عليه ان لايستسلم لما اسماه لوسيان غولدمان ل"الوعي القائم " بل عليه ايضا ان يبحث عن افاق وممكنات " الوعي الممكن ". وحسبنا ان نتذكر رواية " الشيخ والبحر " لهمنغواي وثيمتها من ان الانسان لا يمكن ان ينهزم .ومن المؤسف ان أضطرالى الاشارة الى ان الروائي لم يكن موفقا في استهلال روايته بالفصل الاول الخاص بحياة الشاعر , الخليفة عبد الله بن المعتز , ذلك ان مركز الوعي ينطلق من موقع معاصر يتمثل في شخصية البطل / الراوي منصور ,ونكتشف ان مدخلنا , بوصفنا قراءً كان من خلال منصور الذي راح يعد تقريرا اكاديميا عن عبد الله ابن المعتزتلبية لطلب سناء صديقة شقيقته سمية , حيث بدأ منصور يكتشف اوجه التماثل والتماهي بين شخصيته وشخصية عبد الله بن المعتز –ولذا كان من المفروض ان يستهل الروائي روايته بالفصل الثاني لانها هي المدخل الطبيعي لتسلسل الاحداث وتعاقبها . قد يعتقد المؤلف ان من حقه ان يفعل ذلك تجنبا لاعتماد التسلسل الخطي المتصاعد للزمن, من خلال القفز زمنيا الى مرحلة متقدمة من السرد , وهذا امر ممكن في نماذج وبنيات روائية اخرى لكنه في هذه الرواية بالذات يشوش على شاشة الرؤية والوعي لدى القارئ . وشخصيا وجدت صعوبة في الدخول الى عالم الرواية من فصلها الاول , الا ان انتقالي الى الفصل الثاني هو ما اضاء لي ما غاب عني , واشير بشكل خاص الى ضبابية الصفحة الاولى التي تضمنت مونولوجا داخليا . وتساءلت مرارا : من الراوي , من المتكلم :أهو منصور ام ابن المعتز , ومن هو المروي له المقصود بالخطاب .واخيرا كنت اتوقع ان اجد تبايناً بين لغتي عبد الله بن المعتز الذي ينتمي الى تاريخ قديم ومنصور الذي ينتمي الى ثقافة حديثة ومعاصرة . اذ كتبت الرواية باسلوب سردي واحد ولغة سردية يصعب فيها التمييز بين الثقافتين واللغتين والوعيين .

تكاد ان تستعيد رواية شرق "الإحزان " للروائي عباس لطيف الموقف الفلسفي والرؤيوي للروائي تجاه شخصياته والتي دفعها ايضا الى التخلي عن اي فعل من افعال المقاومة والاكتفاء بحوارات ذهنية وجودية بعيدة عن هموم الواقع الاجتماعي كما تستعيد هذه الرواية صورة الحرب العراقية الإيرانية وانعكاساتها المدمرة على حياة الناس بشكل عام و على حياة أسرة عراقية

فقيرة تقيم في مدينة "الثورة " هي أسرة توفيق وأبنائه الثلاثة حامد ومحسن وكامل فضلا عن زوجته التي ظلت في منطقة الظل . لكن الرواية , بسبب رؤيتها الناقدة ,بل والناقمة على الحرب , تبعد عنها شبهة الانتماء إلى روايات الحرب التقليدية التي كان يروج لها النظام الشمولي آنذاك .

تبدأ الرواية بعدد من العتبات النصية التي يتعين على القارئ إن يأخذها بنظر الاعتبار , منها مقولة لدستوفسكي عن قدرة الإنسان المذهلة على الاحتمال , وهي بالتأكيد تومئ إلى الظلال القاتمة التي يحملها عنوان الرواية بوصفه عتبة نصية أولى تشير إلى أفق توقع يقترن بحزن قادم والآم يتعين تحملها . ثمة عتبة نصية مهمة أخرى للروائي كارلوس فوينتوس يقول فيها " المؤرخون الحقيقيون هم الروائيون ." وهي إشارة إلى إن الرواية أنما تحاول ان تنافس التاريخ وان تعيد كتابة التاريخ الروائي سرديا ورفض الصورة الزائفة التي يقدمها التاريخ الرسمي الذي تكتبه السلطة .

تتكون الرواية من واحد وعشرين فصلا مرقما ,يتناوب إفراد الأسرة على سرد اغلب فصولها , حيث يسردون من وجهات نظرهم تسعة عشر فصلا , ولا نجد إلا فصلين يرويهما شاكر ,صديق الابن الأصغر كامل , من وجهة نظره . وتكتشف إن وجهة النظر المهيمنة في الرواية تمثل منظور كامل توفيق الابن الأصغر الذي يستهل السرد في الفصل الأول ويختمه في الفصل الأخير , ويجعل ذلك منه البطل المحوري أو المركزي في الرواية .

وتكاد الرواية أن تعتمد مسارا خطيا سرديا متصاعدا , يتفق إلى حد كبير مع الزمن الكرونولوجي الواقعي , أو ما يسمى بزمن الساعة , باستثناء بسيط يتمثل في مطلع الرواية أو استهلالها الذي يبدأ من نقطة ما من النهاية ,حيث يتأمل البطل والراوي المركزي كامل توفيق حياته ومعاناته وتجربته في مونولوغ لا يخلو من نزعة تأملية وفلسفية وجودية قد لا يجد القارئ مبررا لها , لإنها سوف تنسى عندما تتابع الأحداث مسارها الخطي الزمني المتصاعد من تلك اللحظة التي استذكرها كامل عندما طرد من المدرسة لأنه كان يرتدي البيجاما بدل البنطلون :

" لماذا لا ترتدي بنطلونا ؟

-ليس لدي بنطلون . " (10)

وتبدو حركة الحدث القصصي,بعد هذا المشهد ,طبيعية ومبررة تماما لرواية ذات منحنى واقعي , تخلو من ادعاءات التجريب الشكلي وان حاولت ان تقدم تجربة وجودية من نوع خاص . ولهذا فالقارئ سرعان ما ينسى ذلك الاستهلال الذهني المجرد ,لان الشخصية التي تعبر عنها لم تولد

بعد أو لم تتكامل , كما أن الروائي أهمل العودة إلى نقطة الوعي المبكرة تلك وواصل تقديم الأحداث كرونولوجيا , ولذا كان حريا به ان يختزل هذه اللحظة التأملية أو يحذفها كليا ويبدأ من مشهد المدرسة .اذ نقرأ في استهلال الرواية هذا المونولوغ الداخلي الذهني : " في مساءات **الثورة يختلط الوجع بالمسرات الخفية , الأمكنة , والبيوت تتداخل إلى حد المحو" (ص 7) قد** يصلح هذا الاستهلال التأملي لرواية وجودية عن أزمة الحرية الفردية لكنها لا تنتمي إلى فضاء هذه الرواية, وربما سيكتشف القارئ لاحقا ان مفردة الثورة هنا زائدة عن فضاء هذه الرواية, أصلا لأنها بعيدة عن سلوك البطل وان هذا الإطار التأملي قد يصلح بصورة عاملة للفصول الأخيرة . ويحقق الفصل الأول الاستهلالي هذا وظيفة التعريف بشخصيات الأسرة ومشاكلها تماما كما يفعل كاتب السيناريو بتقديم اضاءات تعريفية للمشهد من وجهة نظر الابن الاصغر كامل المطرود توا من المدرسة , وهي مرويات فيها الكثير من البراءة والعفوية وتخلو من الاصطناع والتحذلق .وتتحرك الأحداث تاريخيا بتعالق كرنوتوبي بتعبير باختين بين البنية المكانية حيث أسرة الشرطي المتقاعد توفيق المقيمة في مدينة الثورة ببغداد و والبنية الزمنية التي تنفتح على مرحلة عاصفة وقاسية من تاريخ العراق خلال العقدين السابع والثامن من القرن الماضي في ظل نظام شمولي شرس يزج البلاد في حرب تطحن العباد والقيم والمبادئ بطريقة تخلو من الرحمة والإنسانية .

وتتوالى المصائب على أسرة توفيق وأبنائه ,بوصفها جزءا يسيرا مما كانت تتلقاه بقية الأسر العراقية نتيجة الممارسات المجافية للحريات وحقوق الإنسان و منها زج الناس في مطحنة الحرب والسجون والرعب .فالابن الأكبر حامد ,المولع بالقراءة والشغوف بمنطلقات الفكر اليساري يرسل إلى محرقة الحرب لغرض التخلص منه لأنه رفض تنفيذ عملية قتل بعض الجنود الذين اتهموا بالهروب . ويرث عنه شقيقه الأصغر كامل شغفه بالقراءة والفكر اليساري لبعض الوقت قبل ان يتحول إلى شخصية نرجسية تبحث عن خلاصها الفردي الوجودي من خلال الجنس والحب والخمر وسط معمعة الانهيارات الاجتماعية والأخلاقية , اما محسن ,فيخرج من السجن بعد أن أمضى سبع سنوات عجاف بسبب دفاعه بوصفه عسكريا عن النظام الجمهوري ضد انقلابيي 1963 ومشاركته في عملية حفر نفق سجن الحلة الذي هرب منه عدد من السجناء ولم تسنح الفرصة له للهرب بسبب اكتشاف عملية الهروب . وبدلا من أن يواصل محسن مشروعه الفكري اليساري الذي سجن من اجله نراه يتخلى عن كل شئ ويتجنب الاصطدام بالممنوعات الرسمية , بل ويحاول ان يمنع شقيقه كامل من القراءة ,كما يحرم ابن أخيه ياسر الذي عبر عن ميول اسلامية مبكرة من التعبير عن رأيه وتقرير مصيره الفكري والسياسي . وهكذا فمعظم الشخصيات تميل إلى المهادنة حتى الأب وإلام يتجنبون كل ما يسئ إلى السلطة ويشاركون في حملات إحراق كتب كامل .

لقد كنا , بوصفنا قراءً أن يتحول كامل إلى شخصية مهمة قادرة على المواجهة لكسر نمطية الإحداث والشخصيات لا ان تركن هي الأخرى إلى الدعة والاستسلام والبحث عن ملاذ فردي امن بعيدا عن جحيم الآخرين . كنا نأمل إن يتلمس الروائي في تضاريس الواقع ممكنات ما هو " ممكن " وعدم الاستسلام لما هو "قائم " بتعبير لوسيان غولدمان .

لقد خيل لي إن الروائي نفسه يتواطأ مع سلوك البطل المركزي كامل , ويحوله إلى معبر عن وجهة نظره إزاء الواقع . وهو وللأسف , موقف لمسته في رواية المؤلف السابقة "رماد الممالك " التي دمر فيها كل عناصر المقاومة والفعل في شخصية بطله ودفعه إلى الانهيار والاستسلام في مواجهة التحديات من خلال دخول المصح العقلي بحجة الاحتجاج على الواقع الاجتماعي , وهو موقف ضعيف واستسلامي , وربما يعود هذا الموقف الذي يتبناه الروائي عباس لطيف هنا , وعدد من روائيينا المحدثين أمثال الروائي محمد علوان جبر في روايته " ارانجا" والروائي حميد الربيعي في "تعالى وجع الملك " إلى التأثر بالموقف الوجودي والعبثي ومسرح اللامعقول . لقد سقط بعض الروائيين العراقيين وللأسف في وهم شخصية المثقف المتأزم فكريا ووجوديا والذي يحمل أعباء الكون على رأسه لكنه في النهاية يستسلم ويلوذ مثل فأر صغير بجحر لكي يختبئ به ناجيا بنفسه وهمومه التأملية تاركا الآخرين للجحيم الحقيقي .

ومع ذلك فانا اعتقد إن هذه الرواية بالذات قد تحدت رؤيا الروائي المتواطئ جزئيا مع البطل من خلال موقف جرئ ومدروس فضح هشاشة موقف البطل المنهزم هذا وإدانه أمام القارئ وأنقذ الرواية في النهاية من السقوط في فخ الهزيمة واللامبالاة , بل وربما يسهم في إبعاد شبهة التواطؤ بين المؤلف والبطل . وأعني بهذا الموقف ,الخطة المحكمة التي رسمتها الطالبة شهرزاد في نهاية الرواية ,والتي سنكتشف إنها ابنة حبيبته سراب التي انتحرت وتركت ابنتها أوهام فاضل لكي تنتقم من جبن وتردد وضعف كامل والذي دفع بالأم سراب إلى الانتحار ,من خلال تصميم خطة ذكية ومدروسة جعلته يقف فجأة وجهاً لوجه أمام سقوط الوهم الكبير الذي كان يعيش فيه , ولكن بعد فوات الأوان , وبعد ان باع ضميره , وقيمه وتاريخه ,وطلق زوجته بطريقة تنم عن وضاعة وانحطاط ركضا وراء حلم رومانسي جديد تحول إلى كابوس رهيب .ترى هل تريد ان تقول لنا الراوية إن الحلم الفردي الوجودي أيل في النهاية إلى السقوط ام إن صلادة الإحداث نفسها هي التي دفعت بالرواية إلى هذه الدلالة الرمزية المؤثرة . ذلك ماسوف يقرره القارئ المطالب بالإسهام في إنتاج المعنى والدلالة والرمز من فعل روائي مكتنز يحمل كماً من الهموم والأوجاع التي سببتها الحرب والتي خلقها نظام شمولي فردي مدمر .

الرواية ذات منظور ذكوري صرف ,لان جميع وجهات النظر تمر عبر شخصيات ذكورية , ولم نجد فصلا واحدا من وجهة نظر أية شخصية نسويه ,وهو يدلل على الموقع الثانوي و

المتدني للمرأة في وعي المؤلف وموقفه ,فالمرأة في الرواية في منطقة الظل تماما فهي اما ام تتحمل كل هموم الأسرة مثل الأم التي تركض وراء ابنها محسن السجين في سجن الحلة وتخسر في ركضها هذا ابنتها الصغيرة "شروق " ذات الخمس سنوات التي تموت من العطش والإعياء ., وقد تكون المرأة زوجة مهملة مثل (وسيلة) زوجة كامل , التي لم نشعر بإنسانيتها واحترام المؤلف والبطل لها وتجاهلها هي وأبنائها من قبل زوجها الذي لم يشعرنا يوما بحنان الأب تجاه أبنائه أو الزوج تجاه زوجته . وقد تظهر المرأة في الرواية حبيبة وملاذا للبطل كامل ليهرب من خلالها من أزماته الوجودية ويحلق بعيدا عن طين الأرض , وهو في كل ذلك غير مستعد للتضحية بأي شئ دفاعا عن حبيباته مثلما ترك سراب وهي تنتحر دون ان يمد لها يد المساعدة و وظل يتفرج على مصير حبيبته الثانية ساهرة التي هجرت مع أسرتها من قبل النظام الشمولي بحجة التبعية " ولم يحرك لبطل ساكنا . فالنساء زوجات وحبيبات وأمهات , مجرد محطات لخدمة البطل المركزي : هن يقدمن العطاء وهو المتلقي السلبي واللامكترث لمصائر أقرب الناس إليه .

ولكي لا نظلم الرواية , نستدرك مشيرين إلى ان هناك فقارات قصيرة تكشف هنا وهناك عن وجهة نظر المرأة , من الداخل , بوصفها راوية, وليس مرويا عنها مثلما نجدد مونولوغا داخليا من وجهة نظر الأم وهي تبكي بعد الانتهاء من صلاتها وهي تفكر بحفيدها ياسر " الذي أصبح شابا طويل القامة وفيه ملامح رجولة مبكرة , إلا انه يضطر أن يجلس في حضنها ... (ص92) كما نجد مونولوغا داخليا أخر من وجهة نظر وسيلة " زوجة كامل " وهي تراجع حياتها الفاشلة , مجرد قطعة أثاث مهملة داخل الأسرة :

" فكرت عدة مرات بان تلجأ إلى الطلاق . فالطريق مسدد تماما معه طالما يعيش في عالم أخر بعيد عنها وعن أجواء البيت والمنطقة كلها ." (ص 93) إلا إن هذه الاستثناءات المحدودة لا تغير من الطبيعة الذكورية للسرد التي تتناوب فيها وجهات النظر السردية لتعبر عن جوانب مختلفة من التجربة الروائية التي تتخذ منحى بوليفونيا يتميز بتعدد الأصوات والمنظورات السردية في الرواية, ومع هيمنة ملحوظة لوجهة نظر البطل المركزي المأزوم كامل توفيق بهمومه الثقافية " و" العاطفية " المتحذلقة المستوردة والتي تسقط بالضربة القاضية إما قسوة الواقع العراقي وصلادته .

لقد بدت رواية "شرق الإحزان " لأول مرة بوصفها رواية واقعية عن الحرب العراقية – الإيرانية من خلال تأثيرها على أوضاع ومعاناة أسرة عراقية محددة ,الاانها تحولت بمرور الزمن إلى إدانة للحرب وجرائمها ونتائجها اللانسانية التي دمرت القيم والمفاهيم والأخلاق والمبادئ ,لكنها تسربلت برؤيا وجودية لبطلها المركزي كامل توفيق الذي اكتفى بالبحث عن

خلاصه الفردي من جحيم الحرب بالحب والجنس والخمر ,وأحيانا بالقراءة ,لكنها كسرت نسقها الوجودي والتبريري في النهاية من خلال تحطيم هذا الحلم "الذهني " المتحذلق للبطل بالضربة الذكية التي سددتها أوهام فاضل , ابنة سراب والتي انتقمت فيها لانتحار والدتها بسبب جبن وتردد البطل كامل توفيق .

وأخيرا فأود أن أشير إلى إن الروائي قد عمد إلى وضع المقاطع التي تنطوي على تأملات ومونولوغات داخلية داخل قوسين كما اشارذلك صراحة مع عدد من العتبات النصية :

"انتباه : البوح الذاتي والتداعيات الداخلية لشخصيات الرواية وضعت بين قوسين . " (ص 5)

وارى انه لامبرر لاستعمال الأقواس لحصر مثل هذه التأملات لان التجربة أثبتت ان الأقواس وتغير أنواع الحروف الطباعية لم تكن موفقة دائما , خاصة مع افتراض إعادة طباعة النص مرة أخرى دون التزام بهذه المواصفات . ولهذا فأرى أن القارئ وحده قادر على التمييز بين ماهو وصفي أو سردي أو تاملي , بين ما هو موضوعي أو ذاتي , بين ما هو داخلي وما هو خارجي من خلال آلية قراءة استكشافية واستنطاقية فاعلة ومنتجة .

عبد الرحمن منيف ومساءلة وهم التاريخ

روايتا عبد الرحمن منيف " مدن الملح "(1)

بأجزائها الخمسة و " أرض السواد "(2) بأجزائها الثلاثة تضعنا وجها لوجه أمام مقولة جورج لوكاش التي يرى فيها ان الرواية , جنسا أدبيا جديدا – تمثل ملحمة العصر البورجوازي , وذلك لانطوائها على الكثير من الملامح الاجناسية التي ورثتها من الملحمة الكلاسيكية ومنها هذا الاتساع البانورامي للإحداث والشخصيات والأماكن والأزمنة .

فالقارئ يحس بالدهشة والانبهار وهو يلاحق الروائي الذي يمسك ببراعة هذا الحشد الهائل من الشخصيات والأحداث والحبكات والفضاءات والأزمنة الروائية و يحرك كل الخيوط السردية التي نسج منها هذا الفضاء الروائي الضاج بالحياة والصيرورة والتحول .

واذا ما كان الفضاء الروائي العريض لخماسية "مدن الملح " هو الصحراء والرمل والبادية , وهي عوالم ألفها وعاش فيها المؤلف, فهو يفاجئنا بقدرته على قراءة التاريخ العراقي في العهد العثماني وإعادة صياغته سرديا وتخييليا في ثلاثيته "ارض السواد "حيث تتشكل الرواية في فضاء روائي مديني وحضري , دون ان تغيب صورة الصحراء والبادية والريف عن الحضور أيضا .

وهذا النفس الملحمي في روايتي عبد الرحمن منيف يذكرنا بعدد من الأعمال الروائية الكلاسيكية الكبرى التي كشفت عن مثل هذه الملامح الملحمية ومنها مثلا رواية "الحرب والسلام " للروائي الروسي ليو تولستوي .

لكننا , من الناحية الأخرى , علينا ان لا نستسلم كليا لإغراء القبول بملحمية هاتين الروايتين , لأننا في واقع الأمر , أمام مظهر أجناسي مستقل هو فن الرواية , له مقوماته السردية والرؤيوية الخاصة و حتى وان ألتهم أثناء تشكله الكثير من مقومات ومكونات وملامح أجناس ادبية وفنية واجتماعية أخرى , لذا علينا التعامل مع هاتين الروايتين بوصفهما تنتميان إلى اجناسية السرد الروائي , لأن الرواية الحديثة تخلت إلى حد كبير عن هذا الاتساع الملحمي العريض ومالت إلى التكثيف والقصر , وان حاولت أحيانا , ان تعوض هذا الاتساع الملحمي بالاشتغال على رواية الأجيال أو رواية النهر والتي وجدنا لها مثالا مرموقا في الرواية العربية الحديثة يتمثل في ثلاثية نجيب محفوظ .

وفي الحقيقة تنطوي روايتا عبد الرحمن منيف هاتين على الكثير من ملامح رواية الأجيال , حيث التعاقب الملحوظ في الفعل الروائي لأفراد أسرة معينة على امتداد سلسلة زمنية محددة .

كما ان اشتباك الروائي مع التاريخي له خصوصيته . فإذا ما كان يقترب إلى حد كبير من وقائع السجلات التاريخية المدونة لفترة حكم داود باشا في العراق في "ارض السواد " ويضع النقاط على الحروف فهو يميل في "ارض الملح " إلى لون من التمويه الرمزي للوقائع والسجلات التاريخية allegory رمزية تقوم , حتى تكاد الرواية ان تتحول إلى اليغوريا بتفكيك الوقائع التاريخية وإعادة تركيبها أو صياغتها عبر منظور تخييلي وافتراضي , لايخلو من غائية رؤيوية .

فالوقائع التاريخية في هذين العملين ليست للتوثيق التاريخي أو لتأكيد مدى مطابقة الواقعة التاريخية للواقعة السردية ,بل تهدف إلى استخلاص دلالات سيميائية معينة وانساق ثقافية عمد المؤلف بمهارة لإخفائها أو طمسها لأسباب فنية أو إيديولوجية , حيث تزيد كثافة المسكوت عنه أحيانا عن كثافة المنطوق والمدون في السرد التخييلي الروائي . ولكي لا نقع في افتراض ان الروائي قد استسلم لمركزية التاريخي فنحن نذهب إلى كفاءة وكثافة ما هو تخييلي وافتراضي وتلفيقي في تحريك الوقائع التاريخية . فالمؤلف أنما يكتب تاريخا بديلا لأنه لم يقتصر على تدوين التاريخ الأعلى للحكام والقادة والعسكريين وإنما دون تاريخا افتراضيا للمقهورين والبسطاء والمنسيين الذين يقبعون في قعر التاريخ , والذين غالبا ما يتجاهلهم المؤرخون الرسميون مع انهم الصناع الحقيقيون للتاريخ ويمتلكون القدرة و كما كشفت هاتين

الروايتين على ان يقلبوا الطاولة في لحظات معينة , ويحولوا عجزهم وقهرهم إلى فعل ثوري مغيّر ينسجم مع مقولة الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان بإمكانية تحويل "الوعي القائم " – وهو في الغائب وعي سكوني ومتخلف إلى "الوعي الممكن " وهي وعي متمرد ورافض وثوري أحيانا .

وعبد الرحمن منيف لم يكن غائبا عن إشكالية الدخول في لعبة إعادة صياغة تاريخ بديل اذ وجدنا في مستهل الجزء الثالث من " مدن الملح " إشارة إلى انه في "وقت الهزائم وفي المنافي , يطيب الحديث عن التاريخ أو وهم التاريخ " هذا الوعي لمساءلة "التاريخ أو وهم التاريخ "هو الذي دفعه إلى استقراء الوضع التاريخي في مطلع القرن العشرين وتحديدا بالتزامن مع الحرب العالمية الأولى : "في ذلك الزمن كل شئ مطروح لإعادة النظر , لإعادة القسمة : الأفكار , المناطق و الدول و حتى الملوك والسلاطين والأمراء الصغار . دول تنهض فجأة وأخرى تغيب . " (3)انه يكتشف بحدس الروائي صورة العالم آنذاك "هكذا كان العالم في مطلع هذا القرن " (4)وهو ما سبق وان تحدث عنه في مقدمة كتبها لإحدى طبعات مدن الملح حول مهمة الرواية :

"مهمة الرواية , أية رواية , رصد التحولات التي تأتي نتيجة حدث كبير وقراءة انعكاسات هذا الحدث على البشر سواء في المركز أو المحيط . ولان هذه هي مهمة الرواية , فأنها لا تنشغل بالتنظير لما حدث ولا تعطي حكم قيمة .. "(5)ويؤكد عبد الرحمن منيف وظيفة الرواية هذه بالقول : "في مواجهة مثل هذه الأسئلة الكبيرة تجد الرواية مادتها وتحديها في آن , لا لتقدم الوعظ أو الفكر الإيديولوجي وإنما لتعرض الحياة ومعاناة البشر وأحلامهم , ولتفسح المجال أيضا كي يقال ما جرى , لتكون في النهاية شهادة عن المرحلة التاريخية . "(6)

بمثل هذا الوعي واجه عبد الرحمن منيف تحدي "التاريخ ووهم التاريخ " واشتغل بأناة وصبر من خلال الوصف والعرض والمشاهدة الروائية الحية والمرويات والحوارات الشعبية وأجرى حفريات عميقة في تربة الواقعة التاريخية , مقلبا إياها عدة مرات ليكشف عما هو جوهري ودال ومؤثر فيها, لكنه في النهاية نجح حقا في ان يقدم شهادته الصريحة والشجاعة والأمينة للتاريخ والواقع من خلال عمل فني يكتنز بالتخييل مثلما يكتنز بوقائع تاريخية ضاجة أعادت صياغة الخارطة السياسة والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المنطقة . تركز الروايتان , من خلال استقراء للقوى الاجتماعية والصراعات الجوهرية على قوة الصدمة التي سببتها الحضارة لمجتمع بدوي ساكن في " مدن الملح " وقوة الصدمة الناجمة عن عنف السياسة والصراع على السلطة في "ارض السواد " وربما ما عمق من شدة الصدمة الحضارية في "مدن الملح " انها جاءت مفاجئة وسريعة وبفعل خارجي و وليس من خلال نمو طبيعي داخلي

ومتدرج لمظاهر الحضارة و التكنولوجيا كما هو الحال في التشكلات الحضارية التقليدية , فالمدن الحديثة مثلا تنشأ لتحقيق وظائف معينة تجارية أو صناعية اوسياسية و حيث يتحقق تراكم تدريجي ينقل المجتمع من حالة اقتصادية طبيعية إلى حالة اقتصادية مركبة ومعقدة . إما ما حدث في "مدن الملح " فهو الانتقال المفاجئ من مجتمع البداوة إلى مجتمع مديني وحضاري بفعل اكتشاف النفط . فواحة صغيرة وادعة مثل "وادي العيون " (7)كانت محطة استراحة لقوافل التجار والبدو , لتجد نفسها فجأة أمام هدير الآلات الضخمة ومظاهر التكنولوجيا الحديثة . وهذه الصدمة اقترنت أيضا بإزاحة الناس عن بيوتهم واقتلاعهم من جذورهم وفرض التهجير عليهم إلى أماكن أخرى لاستغلال أراضيهم لإقامة منشات الشركات النفطية العملاقة . كما ان قرية صغيرة هي "حوران "(8) تتحول إلى مدينة عصرية بغمضة عين , بينما تصبح مدينة "موران " مدينة سياسية لصياغة القرارات السياسية الخاصة بتقاسم السلطة والثروة والهيمنة بالتحالف مع ممثلي شركات النفط ودولهم . كما اقترن ذلك بظهور طبقة اجتماعية جديدة هي طبقة العمال الذين كانوا يعملون في خدمة شركات النفط , مما اكسب الصراع الاجتماعي وجها اخر للصراع الطبقي والوطني ضد شركات النفط , من خلال النضالات العفوية لعمال النفط ضد تعسف الشركات النفطية واستغلالها البشع لطاقات المنتجين الحقيقيين للثروة . وهذا ما حول الجزء الأول من "مدن الملح " إلى فعل مقاومة صريح ضد هيمنه شركات النفط . ويمكن القول ان الصدمة الحضارية في الروايتين قد كشفت عن صراع بين ثنائية ضدية انثروبولوجية واجتماعية اشرها كلود ليفي شتراوس بين الطبيعة والثقافة أو النيئ والمطبوخ وهي ثنائية وجدنا لها ايضا تجليا في روايات الروائي الليبي إبراهيم الكوني , والمتمثلة في رفض البدوي أو القروي الذي عاش ضمن اقتصاد طبيعي وعلاقات بطرياركية وادوات انتاج بسيطة لكل مظاهر التحضر والتشكل ألمديني بما فيه من علاقات إنتاج جديدة ومعدات تكنولوجية وعلاقات اجتماعية ومظاهر استهلاكية باذخة .

في هذا الفضاء البانورامي , الملحمي العريض لكلا الروايتين صاغ الروائي العشرات من الشخصيات الرئيسة والثانوية التي شغلت الفضاء التاريخي والروائي , دون ان نلحظ ظهور شخصيات مركزية على امتداد الروايتين , حتى بات بالإمكان الحديث عن ملمح البطل الجماعي بدل البطل الفردي .ويبدو ان عبد الرحمن منيف كان ينطلق من وعي بهذا القصد , فقد تحدث مرة عن مفهومه للبطولة الروائية بالقول "

"ان بطل الرواية الفرد , الذي يملا الساحة كلها , وما الآخرون الا ديكور لإبراز وإظهار بطولاته , ان هذا البطل الوهمي الذي سيطر على الرواية العالمية فترة طويلة , آن له ان يتنحى , وألا يشغل إلا ما يستحقه من مكان وزمان . وهنا يظهر مفهوم جديد للبطولة الروائية

, حيث يتعاقب الناس , الإبطال , كمياه النهر الجاري , بحيث لا يتوقف الواحد منهم أكثر مما يحتمل المشهد أو الحالة , فاسحاً المجال , بعد ذلك , لكي يأتي الآخر البديل , المكمل , ويواصل المشوار – الحياة . "(9).

بمثل هذا الوعي السردي والرؤيوي يصنع عبد الرحمن منيف بطله الجماعي . وليس معنى ذلك انه لم يصنع إبطالا فرديين . فرواياته السابقة "شرق المتوسط " و "حين تركنا الجسر " و "سباق المسافات الطويلة " و"عالم بلا خرائط " تحفل بالبطولات الفردية ، كما ان روايتاه الملحميتان تزخران بشخصيات مركزية , لكنها لا تشغل الفضاء الروائي بكامله . فبعد ان تؤدي دورها على مسرح الأحداث تفسح المجال لظهور شخصيات أخرى بديلة تكمل الرسالة ذاتها عبر مسارات متجددة . فشخصية "متعب الهذال " هذا البدوي الفطري والتلقائي الذي هيمن بحضوره على الجزء الأول من رواية "مدن الملح " سرعان ما يتخلى عن دوره لشخصيات أخرى منها ولده فواز الهذال الذي يواصل مسيرة الأب المتمردة والرافضة للوجود النفطي الأمريكي الذي دمر الهوية البدوية وأزاح البدوي عن أرضه وتدخل في حريته وخياراته وأحلامه البريئة .

ان عبد الرحمن منيف في تعامله مع التاريخ في خماسية "مدن الملح "وثلاثية "ارض السواد "لا يتناول التاريخ الرسمي بصورته المجردة , بوصفه سجلا سياسيا واقتصاديا , وتاريخيا لانتصارات الحكام والسلاطين والولاة , وإنما يتجاوز ذلك لتجسيد ملامح الحراك الاجتماعي مهما ضؤل وبدايات تشكل الحركات الاجتماعية المتمردة والرافضة لسلطة الهيمنة الخارجية وللطغيان . ولذا يتحول عمله إلى سرديات للتاريخ الاجتماعي والحضاري وللرموز والشخصيات والمعالم الانثروبولوجية المكونة للقاع الاجتماعي بكل ما ينطوي عليه من ثراء وتناقض وتوحش ورقة . ويحقق عبد الرحمن منيف ذلك بوضع مسافة جمالية بينه وبين الواقعة التاريخية , وأحيانا من خلال ترميزها بمسميات ومدن وشخصيات افتراضية متخيلة مثلما فعل في "مدن الملح "وقد يواجه التاريخ الرسمي بمسمياته ومعطياته لكنه يمنحه بعداً اجتماعياً ويومياً من خلال سلسلة من المرويات الحسية والمشاهد الحية التي تكشف عن الإحداث السياسية الكبرى مثلما فعل في رواية "ارض السواد ". وهذا المنحى يشبه إلى حد كبير منهج عالم الاجتماع العراقي د. علي الوردي في كتابه السوسيو – تاريخي المهم " لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث "(10) والذي ركز فيه على التاريخ الاجتماعي والحضاري لطقوس الناس وحياتهم وعاداتهم دونما تركيز كبير على السجل السياسي الرسمي الذي يتحول إلى مدخل أو توطئة لاكتشاف تضاريس التاريخ الاجتماعي والانثروبولوجي والثقافي الشعبي ولسيرورة الحركات الاجتماعية الناهضة ولمظاهر الحراك الشعبي المختلفة .

لقد نجح عبد الرحمن منيف في ان يقول أشياء كثيرة وخطيرة , ولكن ليس بطريقة مباشرة أو من خلال سلطة الرواية المونولوجية أحادية الصوت وإنما من خلال نزعة بوليفونية تعددية منحت الشخصيات الروائية الحرية الكاملة للتعبير عن وجهات نظرها وأفكارها وتطلعاتها فجاء عمله بمثابة منبر حي وديمقراطي للتنوع والاختلاف ، للرأي ، وللرأي الأخر . ويمكن الزعم ان الروائي لم يكن محايدا ومتفرجا على مصائر شخصياته , بل كان يقدم من خلال المرويات والمونولوغات والأصوات الغيرية مجموعة من الرؤى التي تنتصر للإنسان البسيط وهمومه وترفض كل مظاهر الاستبداد والتسلط والقبح وتشير دائما إلى أفق واضح للتغيير لصالح الإنسان . وأحيانا من خلال إنذار قوى الاستبداد بنهايتها الحتمية مثلما عبر عن ذلك عمر زيدان في ختام الجزء الخامس من "ارض الملح " وهو يعبر عن غضبه لاعتقال ابنه الوحيد ناصر عندما وقف وسط شارع التجار و هويصيح :

" على بالهم انه ماذا اخذوا ناصر خلصت الدنيا ؟ لا غلطانين وواهمين ... وهذا التاريخ دونكم أقروه زين , إلف حاكم جا وراح ... ويجي يوم ما تنفع الملامة والندم " (11) بل استشهد عمر زيدان متحديا ببيت شعر مشهور للشاعر العراقي الكبير محمد الجواهري " أننا حتفهم الج البيوم عليهمو " (12)وتنتهي " مدن الملح " بحوار هدلة الفرحان وحمد الدولعي عن الناس الذين "يشوفون "والذين "ما يشوفون " :

"الناس شافيين كل شي , ياهدلة بس يلزم غيرهم يشوف ويسمع " . (13)

لقد كان صوت المواطن الرافض المتمرد والثائر عالياً منذ البداية وتحديداً من خلال موقف متعب الهذال احد شيوخ وادي العيون في الجزء الأول من الرواية الرافض للوجود الأمريكي ولزحف شركات النفط :

"بعد سبعة عشر يوما رحل الأميركيون ومعهم الدليلان , لكن رحيلهم هذه المرة لم يقنع متعب الهذال واعتبره دليلا على الشؤم .(4 1) وتحول متعب الهذال إلى رمز لرفض الهيمنة الأمريكية النفطية وأصبح كابوسا يقلق شركات النفط .وعلى الرغم من غيابه ,لكن عمال النفط المتمردين في حوران يؤكدون أنهم رأوه وهو يقاتل إلى جانبهم ضد حراس شركة النفط (15) . كما استمر فواز ابن متعب الهذال وابن عمه صويلح في العداء للأميركان حيث قال الأخير :

"- الله يلعن الاميركان وأبو الاميركان .. جاءوا وجاء معهم كل البلاء . " (16) كما نجد ان شخصية ابن نفاع من الشخصيات المؤثرة في حوران والتي كانت تناصب الوجود الأميركي العداء . وكان يقول بصوت عال :

"قلت لكم ,,, الاميركان هم العلة , هم أصل البلاء . "(7 1) كما كشفت الرواية في حركتها نضج وتصاعد حركات الاحتجاج ضد الوجود الاميركي النفطي وضد مظاهر القمع التي تمارسها السلطات المحلية ضد الناس .

كما كشفت ثلاثية "ارض السواد "من جانبها عن رفض الشارع العراقي لمحاولة القنصل البريطاني (ريتش) التدخل في الشأن الداخلي والتآمر لفرض إرادة الإدارة البريطانية التي كانت تخطط منذ ذلك الوقت لاحتلال العراق . وما دعم الشرائح الشعبية لمواقف الوالي داود باشا الا تعبير عن رفض التدخل البريطاني في الشأن العراقي , والذي انتهى باضطرار القنصل البريطاني إلى تقديم استقالته ومغادرة العراق بعد ان أوصدت أمامه كل طرق التدخل والتأثير في سياسة العراق آنذاك , وسط تهليل شعبي بإلحاق الهزيمة بالنفوذ البريطاني :

"ولان الانفعال بلغ أقصاه . خاصة في صوب الكرخ , لما عرف الناس بقرب سفر القنصل , فان الهوسات والتجمعات حول بستان زيدان زادت عن الحد وكلها تحرض على استعمال المدفع . "(18) .

لقد كانت الرواية تكشف عن انحياز صريح للجماهير الشعبية وتطلعاتها والتي كانت ترفض تدخلات القنصليتين الفرنسية والبريطانية في الشأن العراقي , كما كانت الرواية تنحاز إلى جانب الناس في صراعهم ضد الاستبداد والقمع والاضطهاد الذي كانت تمارسه السلطات العثمانية , وان وجدت شخصيا محاولة غير مبررة من قبل المؤلف لإظهار شخصية الوالي العثماني داود باشا بانها تشبه شخصية محمد علي باشا في نزعته الاستقلالية عن الدولة العثمانية ورغبته في تحقيق إصلاحات جذرية في المجتمع العراقي . لكني اعتقد ان هذه الصورة غير واقعية وقد قادت إلى اهمال المؤلف تسليط الضوء على مساوئ الإدارة العثمانية ومعاملتها للمواطن العادي بوصفه يمثل الرعية وليس المواطنة من خلال خلق طبقات وشرائح طفيلية غنية من العسكريين والإداريين والتجار وبعض رجال الدين على حساب اضطهاد وتجويع الناس واستعبادهم .

وعلينا ان نعترف بوصفنا كتابا عراقيين , بان الروائي عبد الرحمن منيف قد كتب روايته هذه بروح المحبة والإخلاص للشعب العراقي وانه قدم بذلك درسا بليغا للروائيين العرب بشكل عام والعراقيين منهم بشكل اخص في كيفية إعادة استنطاق وقراءة وفهم التاريخ القديم والحديث . وقد وجدنا بعض أصداء هذا الدرس في ورايات الروائي العراقي عبد الخالق ألركابي وبشكل خاص في روايته "مقامات إسماعيل الذبيح "(19) وبعض روايات الروائي العراقي علي بدر وخاصة في ورايته "الوليمة العارية "(20).

تثير روايتا "مدن الملح " " ارض السواد " الملحميتان مجموعة من الأسئلة المهمة حول البنية السردية والدلالية وبناء الشخصيات وحركة الزمن فضلا عن الأنساق الثقافية المغيبة التي تنطوي عليها الروايتان . تتكون رواية "مدن الملح " من خمسة أجزاء تحمل عنوانات فرعية هي : التيه والأخدود وتقاسيم الليل والنهار والمنبت وبادية الظلمات , لم أجد مبررا دلاليا أو سياقيا أو سيميائيا واضحا لهذه التسميات , لأنها لا تضيف شيئا جديدا للفضاء الروائي . كما تنطوي كل رواية على عدد كبير من الفصول والمشاهد غير المرقمة التي تفصل طباعيا , مما يجعل الرواية تتحرك خطيا عبر نسق زمني كرونولوجي متصاعد , وقد يقطع جزئيا وبصورة محدودة من خلال الاستذكارات والفلاش باكات لكن ذلك لا يخل بالمسار الخطي لحركة الزمن .

وتحسب للمؤلف قدرته على ضبط حركة الشخصيات والأحداث ضمن هذا الفضاء الروائي المتسع والذي يجعل الأحداث تنساب وتتصاعد عضويا على امتداد حوالي ألفي وخمسمائة صفحة وكانما نحن امام عمل روائي اعتيادي .ويتم الربط الزمني غالبا من خلال ملاحقة حدث معين أو حركة شخصية ما أو عبر عملية بحث ما . ولكننا نجد ان المؤلف أحيانا يلجأ إلى قفزات زمنية قد تقاس بالأشهر اوبالسنوات من خلال أشارات سردية لحركة الزمن منها مثلا :

"بعد أسبوعين مليئين بالعذاب والانتظار , والمرض بدأوا رحلتهم . " (21)

"بعد أربعة أشهر من العمل المتواصل تم تعميق البحر وتوسيع الميناء . " (22)

"أربعة أشهر متوالية لم يهدأ خلالها السلطان أو أحد من رجاله . " (ص 23)

"خلال أكثر من شهر لم تهدأ الحركة ولم تتوقف .. "(24)

"لم تمض شهور على تسلم فنر السلطة حتى قالت فريزة خانم لابنتها .. (25) كما نجد أسلوبا مماثلا في "ارض السواد " :

"وجاء ربيع آخر بعد شتاء طويل , وداود باشا أنشغل بأمور عدة . " (26)

"كان قد مضى شهر على عودة ناهي زبانة إلى كركوك . " (27)

"بعد ذلك الشتاء الطويل المضني , جاء آذار ومعه أول نسائم الربيع . "(28)

لكننا لاحظنا , خلافاً لرواية "مدن الملح " ان رواية "أرض السواد "تضم فصولا مرقمة يبلغ عددها الكلي مائة وستة وثلاثين فصلا يربو عدد صفحاتها حوالي إلف وأربعمائة صفحة . ويخيل لي ان المؤلف قد أدرك عدم جدوى وضع عنوانات فرعية للأجزاء الثلاثة مثلما فعل في "مدن الملح " ولذا تركها غفلاً مقتصراً على عنوان الرواية الرئيسي ورقم الجزء فقط .

في هاتين الروايتين يحتل المكان أو الفضاء الكرونوتوبي بمصطلح ميخائيل باختين مكانة خاصة بوصفه بؤرة دلالية وسيميائية تسهم إلى حد كبير في تحديد مسار الأحداث . فالجزيرة العربية هي الحاضنة المكانية لحركة الأحداث والشخصيات في "مدن الملح " من خلال هيمنة الصحراء على الفضاء الروائي : الصحراء ليس بوصفها طبيعة جيولوجية خالصة بل بوصفها ثقافة ومفاهيم وتقاليد راسخة حاولت قدر ما تستطيع أن تقاوم اجتياح شركات النفط لبراءتها وعذريتها وفطريتها . كما يتعالق الزمن مع المكان في لحظة تاريخية معينة تشغل بداية القرن العشرين وتشكل الدولة ونشوء المدن وبداية عصر النفط ومنشاته العملاقة .

وإذا ما كانت الجزيرة العربية هي الفضاء الكرونوتوبي في "مدن الملح " فان ارض السواد , والتي هي تسمية قديمة لأرض العراق الزراعية الخضراء هي الفضاء الكرونوتوبي لرواية "ارض السواد "مع تركيز خاص على بغداد بوصفها عاصمة تاريخية وحضارية مهمة . حيث يسهم تعالق المكان والزمان في لحظة تاريخية محددة هي فترة حكم الوالي العثماني داود باشا للعراق خلال القرن التاسع عشر في تشكيل وتحريك الأحداث الروائية وظهور الشخصيات الأساسية في الرواية , مع ملاحظات ان هذا الفضاء مديني وحضري في الغالب على الرغم من وجود أطراف ريفية وبدوية وجبلية على أجنحة المكان المركزي الفاعل . وهذا الأمر اكسب الشخصيات ملامح ومواقف وعلاقات مغايرة تماما عن تلك التي وجدناها في "مدن الملح " .وتكاد ان تكون ملامح الشخصية البغدادية هي المهيمنة على الخصوصيات السلوكية لشخصيات أثنية أو عرقية مغايرة يفترض فيها ان تحمل ملامحها الخاصة بها . ومن مظاهر هذا التعميم السلوكي الذي انسحب على الشخصيات اكتساب معظم الشخصيات العثمانية والكوردية والتركمانية واليهودية والمسيحية ملامح الشخصية البغدادية , وأحيانا لهجتها وطريقة كلامها . فقد كان داود باشا , الوالي التركي المتعصب لأصوله التركية والطورانية يتصرف كأي شخصية بغدادية من خلال السلوك واللغة والتفكير . فكنا نراه ينطق بلهجة بغدادية لا تختلف عن لهجة أبناء المقاهي الشعبية في الرصافة والكرخ , وهذا الأمر , كما هو معروف مخالف للواقع , فقد كان الولاة والقادة العثمانيون يحرصون على التحدث بالتركية ويحاولون فرضها على الشعب العراقي من خلال سياسة التتريك التي كان يمارسها الاحتلال العثماني , ان المؤلف دون ان يعي ذلك , أنما عمد إلى تجميل صورة داود باشا والكثير من

الشخصيات العثمانية من خلال إنزالها سلوكيات منزلة الفرد البغدادي المتسامح والشفاف والميال للنكتة والمزاح والانفتاح بخلاف الشخصية العثمانية المتعجرفة في الغالب والمتسلطة على كل شئ .

وإذا ما آثر عبد الرحمن منيف ان يدخل الفضاء الروائي التاريخي في مدن الملح " مباشرة من خلال حركة الشخصيات وردود أفعالها في "وادي العيون " فهو يعمد في "ارض السواد "إلى إيراد مدخل تاريخي يحمل عنوان "حديث بعض ما جرى "(29) وهو أصلا غير مرقم , وربما يمثل عتبة نصية تضاف إلى العتبات النصية الدالة التي سبقته . ففي هذا الاستهلال نجد تقديماً تاريخياً يمهد للدخول إلى المجال التاريخي للأحداث الروائية , وهو أيضا يلتقي مع التعريف الذي دونه الناشر على مطوية الغلاف الرئيسي من تأطير للمرحلة التاريخية التي تتحرك فيها أحداث الرواية وشخصياتها . ولا يمكن ان نظلم هذا الاستهلال بوصفه نصاً تاريخياً فهو يشكل بصورة غير مباشرة جزءاً عضويا من الرواية أسوةً بالعتبات النصية التي سبقته .

روايتا عبد الرحمن منيف الملحميتان "مدن الملح " و"أرض السواد "تقدمان أنموذجا سردياً متقدما في التعامل مع التاريخ , ومع ما يسميه الروائي "وهم التاريخ " يصبح فيه التاريخ سرداً كما يذهب إلى ذلك المؤرخ الأمريكي هايدن وايت وهذا السرد هو إلى حد كبير سرد بديل ينسخ بشجاعة التواريخ والسجلات الرسمية المزورة .

الهوامش

1-منيف،عبدالرحمن "مدن الملح" ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت (ط 2) 1985.

212- منيف،عبدالرحمن "ارض السواد" ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت (ط 2008.)

3-المصدر السابق،ج3 ،ص 9-11.

4- المصدر السابق،ج3،ص11.

5- المصدر السابق ،طبعة روايات الهلال ، ج1 ، 1998 ، ص 16.

6- المصدر السابق ،ص 17.

7- المصدر السابق ، ص 19.

8- المصدر السابق ، ص188.

9- المصدر السابق ، طبعة روايات الهلال (ج1) 1998، ص 8-9.

10- الوردي ،د.علي "لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث "دار و مكتبة المثنى (ط1) بغداد ، 2005 .

11- منيف ، عبد الرحمن " مدن الملح " (ج 5) ، ص 581 .

12- المصدر السابق ، (ج5)،ص581.

13- المصدر السابق ، (ج5) ، ص 586 .

14- المصدر السابق ،(ج1)ص 46 .

15 – المصدر السابق ، (ج1) ، ص 572 .

16 – المصدر السابق (ج1) ، ص 191.

17- المصدر السابق ، (ج1) ،ص 537

18- منيف ، عبد الرحمن "ارض السواد " (ج3) ص 308.

19- الركابي ، عبد الخالق "مقامات اسماعيل الذبيح "

20 –بدر، علي " الوليمة العارية " منشورات الجمل ، كولونيا ، المانيا .

21- منيف ، عبد الرحمن " مدن الملح " (ج 1) ، ص 124 .

22- المصدر السابق ، ص315 .

23 - المصدر السابق ،(ج3) ، ص304 .

24 – المصدر السابق ،(ج4) ص 548 .

25- المصدر السابق ، (ج5) ص 296.

26 – منيف عبد الرحمن " ارض السواد " ، (ج1) ص 245 .

27 – المصدر السابق ، (ج 2) ،ص421 .

28 – المصدر السابق ،(ج3) ،ص 114 .

29 – المصدر السابق (ج1) / ص 16 – 24 .

التاريخ بوصفه سيرة روائية في سيرة محمد شكري

ما زالت السيرة الذاتية التي كتبها الروائي محمد شكري في جزئين : " الخبز الحافي " التي صدرت طبعتها العربية عام 1982 , والتي ظهرت ترجمتها إلى اللغات الانكليزية والفرنسية قبل هذا التاريخ بعشر سنوات , و " الشطار " التي صدرت عام 1992 أي بعد عشر سنوات من صدور الجزء الأول و ما زالت هذه السيرة محط اهتمام وقراءة ومساءلة أجيال من النقاد والدارسين والقراء , لأنها مثلت – وبشكل خاص عند صدورها – تحديا للكثير من الأعراف والقيم والمنظورات التي كانت سائدة في الثقافة العربية آنذاك , حتى عدها البعض من " الأدب المكشوف " أو أدب " البورنوغرافي " لما احتوته من معالجات ومشاهد جنسية أو تجاوزات على الذوق العام وتجسيد لمظاهر الانحطاط الأخلاقي والاجتماعي مثل تناول المخدرات وارتكاب الجرائم واللصوصية واللواطة فضلا عن محاولة نبش الطبقات المطمورة من العالم السفلي للمجتمع وخرق لما هو مسكوت عنه . حتى قال عنها الروائي المغربي الطاهر بن جلون . عند صدورها " إن الذي يكتبه شكري هو من الأمور التي لا تقال , بحيث يلفها الكتمان , أو على الأقل لا تكتب وتنشر في الكتب " كما ذهبت هذا المذهب جريدة " الشرق الأوسط " بقولها " يقول شكري كلاما لا يجوز نشره ولا التصريح به "

ويمكن ان نقول اليوم ان الكثير من المتغيرات الثقافية والذوقية قد طرأت بعد أكثر من ثلاثة أو أربعة عقود , بحيث بات بالإمكان تقديم قراءات جديدة غير محكومة بظرفية زمنية أو ثقافية أو إيديولوجية محددة . وإذا ما كان عنصر الإثارة الاجتماعي والعرفي والأخلاقي هو الذي هيمن

على تقويم السيرة الذاتية هذه آنذاك , ومنها الاحتكام إلى مدى مخالفتها للتابوات الاجتماعية والمقدسات والأعراف السائدة . فان المرحلة الراهنة قد أتاحت الفرصة لتقديم قراءات وتأويلات مغايرة في ضوء منهجيات سردية وثقافية مغايرة تأخذ بنظر الاعتبار السياق الاجتماعي والسياسي لإنتاج نص السيرة الذاتية , هذا , لكنها تفتح أبوابا جديدة نصية وسياقية , دلالية وسيميأئية تعامل السيرة , بوصفها خطابا اجتماعيا وشعريا يتطلب أدوات جديدة لفك شفراته واستنطاق مكنوناته . إذ لم يعد هم الناقد ان يعامل هذه السيرة بوصفها جزءا من أدب البورنو المكشوف , لأنه يتفحص التفاصيل في ضوء سياقاتها ومرجعياتها النصية والسوسيو – ثقافية معا التي تخرجه كليا من هذا الانتماء .وبالتأكيد فقد تعرضت سيرة محمد شكري الذاتية هذه إلى الكثير من سوء الفهم والقراءات الخاطئة . وشخصيا كنت احمل حكما نقديا سلبيا عندما قرأت الجزء الأول المتمثل في الخبز الحافي " ولكني عندما قرأت الجزء الثاني " الشطار " بدت لي السيرة في ضوء جديد تماما لقد ذهبت في البداية إلى الاعتقاد ان محمد شكري أنما يغازل ويتملق الحس الاستشراقي المولع بتقصي والتقاط كل ماهو شاذ وغريب ونشاز ووحشي والنظر الى مثل هذه المرويات بوصفها جزءاً من مقتنيات متحف شعبي وانثروبولوجي للموروثات والممارسات الاستشراقية لدى مجتمعات العالم الثالث . لكني عندما اطلعت على جزء السيرة الثاني " الشطار "اكتشفت إننا نظلم جزءها الأول " الخبز الحافي "إذا ما اكتفينا به , اذ لابد ان ينظر إليه بوصفه جزءاً من سيرة ذاتية متكاملة .

لقد أدركت عند ذاك ان محمد شكري كان أمينا لتجربة حياتية عاشها مع أفراد جيله واكتوى بنارها , وانه لم يستسلم كليا لإغراءات تقديم مقتنيات هذا المتحف الانثروبولوجي للقراء الغربيين الذين إثارتهم كتابات جان جينيه مثلا , وإنما كان يمتلك هدفا ثاويا وراء البنية السطحية الكتابية لم يكشف عنه الا في الفصل الأخير من "الخبز الحافي" الذي كان يمثل نقطة الضوء في اخر النفق , عندما قرر البطل وهو في عمر العشرين ان يغير حياته كليا ويبدأ بالتعلم من خلال الالتحاق بإحدى المدارس في مدينه أخرى . نقطة التحول هذه هي التي هيمنت على الرؤيا الفلسفية في " الشطار " وتحولت الرواية إلى رواية تربية وتكوين وبناء شخصية راح يتدرج فيها البطل من مرتبة إلى أخرى إلى ان تمكن من ناصيه الكتابية مكتشفا خلال ذلك شخصيته وهويته .

ولذا يمكن القول بثقة أن الرواية تجسد الوعي بضرورة الانتقال من " الوعي القائم " بمفهوم لوسيان غولدمان إلى" الوعي الممكن " من خلال تجاوز حالة الانحطاط والإحباط والاستلاب إلى حالة الوعي والبصيرة والتنوير . لكني شعرت أيضا ان المؤلف لم يرغب ان يخيب ظن الذوق الاستشراقي كليا فكان يسترضيه أحيانا مقدما له مشاهد تروي نزعته السادية , وخاصة

عندما نجد لحظات ينتكس فيها وعي البطل , بعد أن نضج وتبلور , والعودة إلى فعل ارتكاسي بدائي في ارتكاب الكثير من المحرمات والجرائم العبثية . لكن يظل الخط العام يتصاعد نحو تعزيز بؤرة الوعي الجديد والخروج من شرنقة المستنقع الآسن وربما نجد دليلا على ذلك في الفصل الأخير أو ربما ما قبل الأخير الموسوم " عشق ما لايمكن ان يكون " عندما يصفو البطل مع ذاته وهو يراجع علاقته النقية شبه العذرية بـ " ساليه " كاشفا عن عشق عميق وسري لها " " ساليه خانها شبابها ... كلانا له هواه , ولست السابق ولا اللاحق في حياتها , وظل عشق ما لا يمكن ان يكون هو الأقوى بيننا " (ص 211) فضلا عن قصيدة عن طنجة التي اختتم بها سيرته وضمنها حبه وعشقه لهذه المدينة المعطاء وعنونها بـ" طنجيبس " وهي بالتأكيد تزيد إشكالية التجنيس في هذه الرواية لأنها ضمت قصائد عديدة منها تلك القصائد الثلاث التي كتبها صديقه (بينيتو) في لاس فيغاس . (ص 163- 166)

لا شك ان الناقد سيواجه بمعضلة كبرى تتمثل في تجنيس هذه السيرة الذاتية بجزيئها . فهل هي سيرة `ذاتية "اوتوبيوغرافية "Autobiography ام " يوميات " Journals ام " مذكرات " memoir ام هي رواية سيرة ذاتية – اوتوبيوغرافية Autobiographical ام هي رواية اعتيادية تتوافر فيها شروط البنية السردية الكاملة ؟يميل اغلب النقاد والدارسين إلى تصنيف نصي محمد شكري هذين بوصفهما " سيرة ذاتية " او " سيرة ذاتية روائية " ويتجاوبون ما يصرح به المؤلف نفسه أو ما دونه في العتبات النصية للكتابين . فاعتمادا على عتبة نصيه حاكمة هي عنوان الجزء الأول الخبر الحافي " نجد عنوانا فرعيا يحدد الجنس الأدبي والفترة الزمنية على الوجه الآتي " " الخبز الحافي " سيرة ذاتية روائية 1935 -1956 "

كما يعترف المؤلف في المقدمة التي كتبها لهذه الرواية إلى انه أنما يكتب هنا " سيرته الذاتية " دون ا شارة إلى إنها سيرة ذاتية روائية " كما نص عليه العنوان " . ووصف" إيضاح" لإصدارات المؤلف في الطبعة الثالثة الصادرة عام 1993 من " الخبز الحافي " ان " الشطار "هي الجزء الثاني من السيرة الذاتية .

معظم النقاد , كما نعتقد كانوا على حق نسبيا في الذهاب هذا المذهب وذلك لوجود لون من التماهي – ربما إلى حد التطابق بين شخصية المؤلف محمد شكري وبطل روايته / الراوي الذي يحمل اسم المؤلف أيضا محمد , أو شكري وأحيانا محمد شكري : فنحن نجد الكثير من التفاصيل المتماثلة بين حياتي الشخصيتين . فالمؤلف نفسه لم يتعلم إلا وهو في العشرين من العمر , وهو شأن بطل روايته , كما أن أغلب التفاصيل تبدو تسجيلية إلى درجة كبيرة , حتى ليخال القارئ إن المؤلف لم يترك إلا هامشا ضئيلا للتخييل . لكني خلال قراءتي للجزئين معا توصلت إلى قناعة إن هذين النصين يشكلان رواية فنية متكاملة ومنضبطة وتعتمد إلى حد كبير على التخييل

مع أنها أفادت – على مستوى بيانات ومعطيات " المتن الحكائي " على السيرة الذاتية لمؤلفها , لكنها في الحصيلة النهاية لتكوين وصياغة " المبنى الحكائي " تؤكد اجناسيتها الواضحة بوصفها رواية وربما – وبشكل اقل – رواية اوتوبيوغرافية Autobiographical Novel .

انا مع الذين يذهبون إلى ان الروائي حالما يبدأ بكلمة "أنا" التي تبدو ذاتية وشخصية فهو في هذه اللحظة ينفصل عن ذاته ويخلق شخصية ثانية أو قناعا وربما يخلق " الذات الثانية " للمؤلف أو راوياً ضمنياً . ولذا فالسرد الروائي بهذا هو سرد موضوعي يبتعد عبر "مسافة جمالية " بين المؤلف وبطله . ومن المعروف ا ن بطل رواية "البحث عن الزمن الضائع "لمارسيل بروست والذي يحمل اسم " مارسيل "أيضا لا علاقة له من الناحية الجينالوجية بالمؤلف الحقيقي . لذا فالروائي عمد بطريقة حاذقة لبناء خطاب روائي متماسك يمتلك مقوماته المتكاملة يعتمد التبئير من خلال " أنا " الراوي الاوتوبيوغرافي الذي تحول إلى بنية إطار أو حكاية إطارية تجتذب إليها بقية المرويات والمرئيات وتنسقها من خلال مسار شبه خطي عن طريق العين والذاكرة ومعتمدا في الأسلوب على بناء مشاهد روائية محتدمة ومونولوغات تستبطن اللاوعي المضمر لبطله المركزي .

والروائي لم يعتمد على سرد وتجسيد لحظات مهمة من تجربته الاتوبيوغرافية فقط بل خلق لنا شخصيات روائية عديدة قد يبدو بعضها مقحما أو زائدا , لكنها تبدو مبررة من خلال فضاء التخييل السردي الذي يعمد له الروائي لتأثيث الفضاء الروائي .

وتتضح خيوط هذه اللعبة في الجزء الثاني من الرواية واعني به " الشطار "التي تنضج فيه أدوات اللعبة السردية على مستوى البنية واللغة والحوار وخلق الشخصيات والوصف وتوجيه الأحداث توجيها غائيا مدروسا .وخلافا للجزء الأول "الخبز الحافي "والذي بدا فيه البطل منغمسا كليا بقناعة في مستنقع وسخ قد لا نجد له مثيلا في الواقعة الطبيعية كان هو فيه في حقيقة الأمر مجرد ضحية لتداعيات واقع اجتماعي وسياسي واقتصادي متخلف هو جزء من ارث كولونيالي دمر البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع المغربي في تلك الفترة حتى بدت الرواية قاسية وكئيبة ومليئة بالشجن والعنف والفوضوية والتمرد ,حتى بات القارئ يتخيل ان البطل متواطئ مع هذا العالم الوحشي الذي تنعدم فه القيم وتمسخ العلاقات الاجتماعية والإنسانية , لكن هذا القارئ سرعان ما يكتشف وميض الضوء القادم من أخر النفق في قرار البطل تغيير حياته عن طريق التعلم والكتابة , وتأتي "الشطار "لتؤكد هذا المنحى الذي يولي أهمية استثنائية لفعل القراء والكتابة , حيث نجد تدرجا واضحا في مراتب الوعي والقراءة , وانتقالا إلى فعل المساءلة والكتابة , مع إن المؤلف كان يكسر هذا النسق السيميائي المتصاعد عبر انكسارات في الوعي والسلوك ربما كي لا يفقد وللأبد مغازلة الحس الاستشراقي للدخول إلى المتحف الانثروبولوجي

والاجتماعي والثقافي لمجتمعات مسختها الآلة الكولونيالية عبر العصور . ولذا فالرواية بجزيئها ترتقى بالوعي الإنساني من درجة الصفر إلى مرتبة الوعي المتسائل المتمحور حول بطل إشكالي متمرد وذاتي حد النرجسية وشكاك ورافض للكثير من المسلمات والقيم التقليدية , وينزع إلى تمزيق القناع عما هو مسكوت عنه أو مضمر أو مقموع داخل النفس الإنسانية .

تكشف روايتا محمد شكري عن مجموعة من السمات الفنية والأسلوبية والسردية التي تميزها , فهي تبدو في المظاهر مكتوبة بتلقائية عالية , ودونما كد ذهني وتدبر وخاصة في "الخبز الحافي " , لكن الجزء الثاني " الشطار " يكشف لنا مكر الكاتب وتظاهره بالبراءة والسذاجة , لكنه في الحقيقة ممتلئ بثقافة سردية وفلسفية عميقة . فهو ينسج مشاهده عناية وينتقل بين الفصول والشخصيات بدراية عالية لخلق متوالية من المدونات الذاتية والموضوعية , ويعمد أحيانا إلى إيقاف السرد وتجميده ليحقق وظيفة وصفية خاصة أو لينبش ماهو مغيب أو منسي , او لينتقل من الحاضر إلى الماضي كما وجدنا مثلا لذلك في "الشطار " عندما يوظف الفعل "فكرت "للعودة إلى الماضي في عملية "تعليق الذاكرة " بمفهوم باشلار :

"طائر اسود أستوى على غصن ... فكرت في ملاعب حي الخباز , وبستاين كيتان و وحقول سير يمين في وهران ... (ص 172)

كما ينتقل من ظلال شجرة في الحاضر إلى ظلال شجرة طفولته :

"لقد نقلتني ظلال هذه الشجرة إلى ظلال طفولتي . " (ص 173)

كما نلمس تصاعد مستوى الوعي الثقافي والإجتماعي للبطل من خلال القراءة والكتابة , حتى بات قادرا على التفلسف وتقديم ملاحظات نقدية عن الكتب التي كان يقرأها . فحو مثلا يتحدث عن قصص شوفا ليبي وهو أحد أصدقائه :

"كل قصصه التي كان قرأها عليَ, أسلوبها ينعدم فيه الخيال الأدبي . أنها مجرد إحداث ماساتية دون جمالية . " (ص 169).

كما نجد الرواي يمتلك القدرة على كتابة نقدي شعري وهو يقوم تجربة العجوز توماس الرخو الشعرية :

" لقد تخلى عن تلقائيته الشعرية وبدأ يعقلن الأشياء , لكنه لم يبرأ بعد من أبيقوريته . " (ص 179)

ويقترن هذا المنحى المتصاعد في وعي البطل الراوي /البطل بادراك معلن لأهمية الكتابة , وانه أنما يباشر بكتابة سيرة ذاتية أو عمل روائي , وهو ما يجعل الرواية تنتمي إلى المنحى الميتاسردي :

- " أسجل هذه المذكرات في أي وقت . أنها الخامسة صباحا . " (ص 189)

كما يعترف في احد الهوامش انه قد كتب فصولا من الخبز الحافي . "و " الشطار في المقابر اليهودية والنصرانية والإسلامية . " (ص 28) كما يشير إلى زمنية الكتابة الروائية ::

" اكتب بعض الفصول من هذه السيرة الذاتية عام تسعون . " (ص 94) كما نجد مناقشة نقدية لوظيفة الفن خلال حوار البطل مع المستشرق الياباني الذي كان يترجم روايته " الخبر الحافي " فعندما أشار المستشرق إلى ان المولف كان يصف صهريجا ما بكثير من الجمال , مع أنه ليس كذلك اجاب بوعي ميتا سردي قائلا :

"هذه هي مهمة الفن : أن نجمل الحياة حتى في أقبح صورها . " (ص 94)

كما يكشف البطل عن لقائه بالأديب محمد الصباغ بعد اطلاعه على أعماله , وتصريحه برغبته في أن يصبح أديبا ما دام الناس يحترمون الكتابة :

"قلت لنفسي : إذا كان الناس يحترمون من يكتب مثل هذه الأشياء فانا أستطيع ان اكتب مثلها أو أفضل منها . الكتابة أذن امتياز " (ص 106)

إذ قاله الصباغ : " لقد قرأت كتبك بإعجاب كبير . إنا أيضا أريد إن اكتب.

هذا أول ما كتبته . ارجوان تصححه لي وتعطيني رأيك فيه "ومن الضروري الانتباه إلى أن الرواية , مع أنها قد اعتمدت على توظيف ضمير المتكلم الاتوبيوغرافي الذاتي , إلا إنها لم تسقط في منظور مونولوجي أحادي الصوت بتعبيرباختين, بل فسحت المجال للشخصيات الأخرى لتعبر عن وجهات نظرها الخاصة , مما جعلها تكشف عن الكثير من العناصر البوليفونية متعددة الأصوات , في موازنة مدروسة بين المنحيين ألمونولوجي والبوليفوني في بناء الروايتين .

لقد أتاح المؤلف الفرصة للشخصيات للتعبير عن حياتها الخاصة وبشكل خاص من خلال الحوارات الخارجية , وأحيانا المونولوجات الداخلية التي كانت ترتبط بدرجة أساسية بمرويات البطل واستذكارا ته .

لقد كانت سيرة محمد شكري تتحرك ضمن فضاء زمكاني واضح . من خلال تحديدات كرونولوجية واضحة لبناء سيرة البطل في "الخبز الحافي " للفترة الممتدة بين 1935 وحتى 1956 أي لمدة عشرين عاما , لكن التاريخ ظل باهتاً وشبحياً , وكأنه مغيب وغير مؤثر في حياة البطل والمجتمع . وربما يعود ذلك إلى تدني وعي البطل السياسي في الجزء الأول , لكن الجزء الثاني يكشف عن أدراك أعمق لدور التاريخ على مصائر الناس وحياة البطل من خلال محطات تاريخية مهمة مرت على المجتمع المغربي الحديث . ولذا فلا يمكن نفي صفة التاريخية عن الرواية , وأنها تتحرك في فضاء لا تاريخي , بل هي موشومة بتأثير التاريخ ولكن بطريقة غير مباشرة . ويتجلى حضور التاريخ من خلال الإشارة إلى إحداث ومشاهد سياسية شهدتها مدن المغرب المختلفة أو من خلال تدوين وتحديد تواريخ محددة راهنة أو قادمة فضلاً عن ان تجربة البطل ذاتها موشومة بالاطار السوسيو ثقافي التاريخي . ففي حوار البطل مع البصير المختار الحداد الذي يمتلك وعيا عميقا باللغة ونظامها الصوتي :

-" ان العربية لغة صوتية .

انا أتكلم عن سنة 57 . وفي الثمانينات قرأت كتابا عنوانه العرب ظاهرة صوتية . " (ص 35)

كما يؤرخ لوفاة صديقه المختار من خلال استباق سردي تنبؤي واضح قافزا سبعة عشر عاما :

" كان المختار يحيي تقاليد الحب العذري عن صدق . وسيموت بعملية جراحية في قلبه الضعيف العاشق عام 74 . " (ص 60)

ويحدد المؤلف عطلة الطلبة الصيفية عام 1960 :

" انها عطلة صيف عام ستين .باعد الزمن بيني وبين رفقائي القدماء في تطوان . " (ص 91)

ونراه من خلال استباق سردي يقفز إلى تاريخ لاحق هو وفاة أمه عام 1984 :

" حتى ألان لا اعرف كم كنا .. لم أسالها قط حتى وفاتها في84 . " (ص 100)

ولا بد للقارئ وان يجد نفسه مرة أخرى وهو يقرا عنوان الجزء الثاني من السيرة الموسوم بـ "الشطار " أمام إشكالية التجنيس , لان العنوان يوحي بالتوأمة مع أدب الشطار في الآداب الأجنبية والعربية على السواء .وفي ظني إن الرواية اقرب إلى أدب الصعلكة منها إلى أدب

الشطار , والعيارين , وقد كان الناقد الدكتور صبري حافظ على حق عندما أشار في التذييل , المنشور في نهاية رواية " الشطار " إلى ان " علاقة سيرة محمد شكري الذاتية بأدب الشطار العربي القديم لا تنهض على محاكاته , بقدر ما تقوم على استقطار روحه وتشرب مختلف أبعاده , ثم إعادة إنتاجها في هذه الصيغة الروائية الجديدة , لان أدب الشطار يقيم جسرا بين أدب الصعاليك في انطلاقها وخشونتها القاسية , وحياة المتصوفة في زهدها وروحانيتها الرقيقة . " (ص 221)

سيرة محمد شكري الذاتية , لا يمكن استيعاب مدياتها السيميائية والرؤيوية الا من خلال قراءة الجزئين معا , لان الاقتصار على قراءة الجزء الأول مثلا سيقدم استنتاجات ظالمة وغير منصفة بحق الرواية , قد يتهم فيها الروائي باستمراء تقديم صور العالم السفلي القبيحة والفجة والصادمة , لكن قراءة الجزء الثاني سيدلنا على أفق جديد للرواية يتسم بتصاعد درجة الوعي والانتقال من عمى التخلف والجهل والأمية إلى فضاء الإدراك والكتابة مما يجعل الرواية على الرغم من ارتداداتها المحدودة وتمثل كما قلنا نقلة مهمة من مستوى " الوعي القائم " إلى إلى مستوى " الوعي الممكن " حسب منظور لوسيان غولدمان .

ثنائية البحر و الصحراء لدى الكوني

لأول مرة يكسر الروائي الليبي المعروف إبراهيم الكوني في روايته الجديدة الضخمة "جنوب غرب طروادة– جنوب شرق قرطاجة " (1) الصادرة عام 2011 نسق الفضاء الروائي الأثير لديه واعني به نسق البنية المكانية الصحراوية التي تتموضع فيه معظم إعماله الروائية ويختار من البحر فضاءً أساسيا لحركة أحداث روايته هذه . فبدلا من الرمل والصحراء والشمس المحرقة والتوق للبحث عن مجهول يوتوبيا مدينة (واو) الصحراوية الفاضلة (2)وكشوفات القلب الصوفية , نجد البحر اللامتناهي , بحر ليبيا وشاطئها الطويل الذي كانت تعده بعض الدول الاستعمارية مثل اسبانيا وايطاليا الفاشية شاطئا رابعا لها مسرحا لحركات سردية وحروب بحرية ضروس من طراز خاص .

فالراوية تكاد ان تكون رواية بحر تذكرنا , ربما بروايات عالمية مماثلة مثل راوية "موبي دك " لهرمان ملفيل ويوميات البحارة والقراصنة والمغامرين وهم يواجهون أسرار البحر وعنفوانه أو يخوضون معارك حياة أو موت . ولكن الصحراء لم تكن غائبة تماما . فهي حاضرة دائما بوصفها الضد الذي يواجه البحر في ثنائية ضدية هي ثنائية البحر /الصحراء . البحر هنا ممثلا بأساطيل الدول الاستعمارية التي كانت تهمين على البحر المتوسط خلال القرن التاسع عشر للفترة من 1803 -1838 وفي مقدمتها أساطيل الولايات المتحدة وأمريكا وبريطانيا وفرنسا واسبانيا والدولة العثمانية والتي كانت جميعها تحاول ان تحتل ساحل ليبيا وصحرائها خلال حكم الأسرة القرمانلية التي حكمت ليبيا أكثر من قرن وربع للمدة من 1711 – 1835 . وكانت الصحراء الليبية تذهل الغزاة القادمين من عرض البحر بقوتها وصلابتها في مواجهة المحتلين , وكان أبناء ليبيا يجدون في الصحراء ملاذهم الآمن ومصدر قوتهم ينسحبون إليها ويعيدون تجميع قواهم استعدادا لمواجهة جديدة مع الغزاة الذين كانوا ينجحون مؤقتا في احتلال مدن الساحل الليبي فقط , لكنهم يفشلون دائما في الوصول إلى قلب الصحراء : مصدر قوة أبناء ليبيا السرية .ولكي نكون قادرين , بوصفنا قراءً , على الولوج إلى أدغال الرواية السردية هذه لابد لنا وان نبدأ من عنوانها "جنوب غرب طروادة – جنوب شرق قرطاجة " حيث نجد فيه إشارة

جغرافية لخارطة افتراضية ينطلق فيها سهمان احدهما من مدينة طروادة اليونانية باتجاه الجنوب الغربي والآخر من مدينه قرطاجة التونسية باتجاه الجنوب الشرقي ليلتقيا في نقطة محددة هي ليبيا . وتحمل هذه البقعة من ارض شمال إفريقيا والمغرب العربي رمزية عالية لانها ظلت عصية على الامتلاك من قبل الغزاة و حتى الاسكندر المقدوني كاد ان يضيع في صحرائها , التي هزمت كل الغزاة عبر التاريخ . ونجد إشارة إلى العنوان (3) بوصفه عتبة نصية " بتعبير جيرارجينيت في حوار بين القبطان بريبل والنقيب ديكا تور .

ويمكن أيضا ان نتوقف عند المقتبسات التي افتتح بها المؤلف روايته والتي تمثل عتبات نصيه " دالة فالاستشهاد الأول المأخوذ من جاك جاك روسو يشير فيه إلى استحالة وجود تاريخ يخلو من الطغاة والحروب ومكائد أهل الكيد " (4) وهو ما سنجده فعلا بين دفتي هذه الرواية . إما المقتبس الثاني فهو تاريخي ويشير إلى نهاية الأسرة القرمانلية وتشتت قادتها : " وخمدت نار الحرب , وبلغت كل نفس مناها , وقتل محمد بك القرمانلي نفسه , وفر اخوه احمد بك إلى مالطا , وأرسل علي باشا القرمانلي إلى الأستانة أسيراً وانقرض بيت ال قرمانلي " (5) ص 11 .
إن هذا النص يلخص سيرة الأسرة القرمانلية في ليبيا ويحدد نهايتها وانقراضها .ولذا فهذه العتبة النصية تمثل استباقا سرديا وتنبؤيا بما سيحدث , وبالتالي ستجعل القارئ على معرفة مسبقة بأنه سيشهد سرديا وقائع نهاية هذه الأسرة عام 1835 وموت اقوي حكامها يوسف باشا القرمانلي الذي دوخ أساطيل المستعمرين وأذلها . (6) - . وهذا النص مأخوذ من واحد من أهم مصادر تدوين التاريخ الليبي ونعني به " المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب " تأليف احمد بك النائب الأنصاري الطرابلسي المطبوع عام 1899 والذي يعد واحداً من اهم المصادر في المكتبة التاريخية الليبية . وإذا ما كان القارئ ينبهر بدرجة إلمام المؤلف بتاريخ ليبيا والمنطقة والصراع الاستعماري على الهيمنة على الملاحة البحرية على البحر المتوسط , فعليه ان يتذكر ان المؤلف نفسه هو كاتب ومفكر ومؤرخ وقد إلف كتابا ضخما عن تاريخ الأسرة القرمانلية . وبالتأكيد فان المؤلف قد أفاد من كتابه التاريخي ذاك كما افاد من مدونات ومصادر تاريخية أخرى في أغناء الأحداث الروائية وبناء الشخصيات وتدوين الحلقات التاريخية المهمة في تاريخ ليبيا . بل يمكن ان نفترض ان رواية الكوني هي الوجه السردي لكتابه التاريخي عن الأسرة القرمانلية ذاك ، وتجليا لوقائعه . وهو امريدفعنا بالتأكيد إلى مساءلة هذا التعالق بين ما هو تاريخي ووثائقي وحقيقي وبين ما هو سردي وافتراضي وتخييلي في الرواية هذه و وهو أمر مهم لتوصيف هذه المخطوطة الروائية التاريخية بحق وتحديد موقعها بين سيل الروايات العربية الحداثية وما بعد الحداثية في الأدب العربي الحديث وهو ما سنعود اليه في ختام ورقتنا هذه .

تتكون هذه الرواية من ثلاثة اقسام كبيرة , يضم كل قسم منها مجموعة من الفصول الفرعية المرقمة والمعنونة ويبلغ مجموعها الكلي اثنان وتسعون فصلا و يكاد ان يكون الفصل الأول هو أساس الرواية ويشغل اكثر من أربعمائة صفحة بينما يشغل القسمان الآخران معا حوالي المائتي صفحة فقط . وقد لاحظت ان حركة الإحداث الروائية تبدأ بتاريخ أكتوبر 1803 وتنتهي في صيف 1838 ، حيث تتحرك الأحداث الروائية لمدة خمس وثلاثين سنة خطيا من الناحية الكرونولوجية , ولا تكاد توجد مبررات بنيوية أو فنية مهمة تبرر تقسيم الرواية إلى فصول ثلاثة , لان السرد وحركة الوقائع وبناء الشخصيات الروائية هي واحدة ومتصلة ومتماثلة إلى حد كبير .

يستهل الروائي روايته بمشهد روائي من على سطح الباخرة الأمريكية الحربية العملاقة فيلادلفيا " (7) وهي تمخر عباب البحر المتوسط وتهدف إلى احتلال الشاطئ الليبي ابتداءً من مدينة طرابلس احتجاجا , في الظاهر , على الشروط القاسية التي كان يفرضها يوسف باشا القرمانلي على السفن البحرية التي كانت تمر قبالة الساحل الليبي ومنها دفع إتاوات وضرائب عالية وفي الجوهر تهدف إلى فرض هيمنة الولايات المتحدة التي بدأت بالظهور حديثا في البحر المتوسط إلى جانب أساطيل فرنسا وبريطانيا واسبانيا وايطاليا والدولة العثمانية , عل الساحل الليبي , وبقية بلدان المغرب العربي كجزء من سياسة الصراع الكولونيالي في القرن التاسع عشر على البحار واليابسة .

نكتشف من خلال هذا المشهد الحي الذي يزاوج بين الوصف الخارجي للبحر وللسفينة العملاقة وبين الحوار بين ضباط "فيلا دلفيا "وبشكل خاص الربان "بينبرج "واحد ضباط البحرية عن الإطار التاريخي العام للأحداث والشخصيات المهمة التي سوف تلعب أدواراً مهمة في الأحداث الروائية والتاريخية . ولذا يعد هذا الفصل وما يليه بمثابة تمهيد وتعريف وتأطير للفعل الروائي بكامله يمكن القارئ من الدخول السلس إلى فضاء الرواية . ويمكن القول ان معظم الأحداث الروائية في هذه الرواية تتحرك من خلال بنية المشهد الروائي بما فيه من تسجيل آني بصري وسمعي للوقائع التي تدور في الغالب في عرض البحر وتدون وقائع حروب بحرية وغضب البحر وتقلباته المفاجئة ولكن الأحداث لا تظل حبيسة الفضاء المائي البحري ،فهناك العديد من الفصول اللاحقة التي يكون فيها الفضاء الروائي على اليابسة أو في عمق الصحراء . ولكن هذه الصحراء هي ليست صحراء الكوني البريئة والعذراء و "النيئة " – بمفهوم كلود ليفي شتراوس – في مقابل المطبوخ " بل هي صحراء متوحشة شرسة تهيمن فيها أشباح الحرب والقلاع والقصور والجوع والمؤامرات والمكائد السياسية .

وفضلا عن السرد القائم على بناء المشاهد الروائية نجد الروائي يعمدا حيانا إلى سرد قائم على إحالات ومدونات ومذكرات تاريخية لمؤرخي البحرية الأمريكية أو لبعض المشاركين في أحداث تلك المرحلة :

"ويروي مؤرخو البحرية الأمريكية كيف بدأ القصف عند الساعة الثانية بعد ظهر ذلك اليوم , ليجابه بقصف مكثف وصفه القبطان بريبل على ما يروي هؤلاء بالمخيف " (8) .

كما نجد إحالات تناصية إلى مذكرات شخصية لبعض المشاركين , مثل الطبيب المرافق للحملة البحرية :

"وما لمح به الطبيب كوردي في مذكراته بالقول ان طرابلس في تلك الآونة كانت إقليما خاويا كقشرة بيض . " (9) . كما نجد إحالات إلى ما كانت تنشره الصحف الأمريكية آنذاك : " يسهب مؤرخو البحرية الأمريكية في وصف حملة ايتون على درنة .. مثل بعض المتون من المبالغات التي دأبت الصحف الأمريكية على نشرها " (10) . ان كل ذلك يدلل على ان المؤلف قد بذل مجهودات كبيرة لتوثيق تلك المرحلة وأحداثها بالعودة إلى وثائق ومدونات عن البحرية الأمريكية ....

في هذه الرواية , كشف الراوي عن عشقه الكبير للصحراء الليبية وللإنسان الليبي الذي ظل يناضل سيول الغزاة محتميا بأمه وحاميته : الصحراء ويمكن ان نقول أن هذه الرواية هي ترنيمة حب لوطن الروائي من وجهة نظر الأعداء والأصدقاء على السواء . إذ يقف ضباط البحرية الغزاة مندهشين أمام صمود الأرض الليبية . ففي حوار بين ايتون واوبانون نجد إشارات إلى ان من هذه الأرض تفوح منها رائحة غيبية " 0(11) وهي يمكن ان تسمى بروح التكوين .(12) .وها هو يوسف باشا القرمانلي يسخر من نابليون وغيره ممن يرمون احتلال ليبيا .

" ليبيا ليست ككل البلدان . لأنها ليست بلاداً أصلا , ولكنها محيط من رمال عابرة كأهلها تماما , أو لنقل كسرابها تماما . " (13) كما تعبر للا عيوشة عن حبها للأرض الليبية " لأنها أمنت كما لم يؤمن مخلوق بأنها لن تستطيع ان تحب الله ان لم تحب الوطن . " (14) . وكانت تقول بوله " لا وجود لصفاء مثل صفاء ليبيا , ولا وجود لسماء كسماء ليبيا , لا وجود لوطن في الدنيا كليبيا . " (15) .

ونجد الكثير من قادة البحرية ومنهم بريبل واكتون يتساءلون بإعجاب عن سر الشاطئ الرابع :

" ما سر قوة أهل تلك البلاد حتى تعجز كل هذه القوى " (16) , كما تكشف الراوية عن بطولات ليبية فردية منها بطولة ذلك الفارس الذي سقط أسيراً في حملة الباشا على الجبل وطلب

منه افتداء أسره بقتال الغزاة الامريكين فقاتل ببطولة أذهلت أعداءه حتى قتل وسط إعجابهم حيث دخل التاريخ من خلال مدوناتهم : "كتاب الحوليات يرون ان النقيب ديكاتور عندما وقف فوق جسد فارس البادية ورأي هالة الأحجية التي حاول الشهيد ان يعبر عنها ببسمته الغامضة : ياألهي انه يبدو كقديس . " (17) ص 379 , لقد انطوت الإحداث الروائية على حبكات ثانوية عديدة , وهي تمتلك عناصرها المتكاملة المثيرة للإعجاب , ومنها على سبيل المثال حبكة شخصية بردوسيو (18) الغامضة التي التقاها الدبلوماسي الماكر وليام أيتون في القاهرة وكشف إسرارها وغموضها وأقنعتها اللامحدودة :ذكرتني بطريقة ما بسيرة حسن الوزان بطل رواية " ليون الإفريقي " لأميل معلوف (19). كما لا يمكن ان ننسى حبكة الأمريكي الملون " طيف النحلة " الذي كان يمتلك قدرات سحرية وطبية بدائية مذهلة (20) .

يمكن ان نقول بكل ثقة ان رواية "جنوب غرب طروادة :جنوب شرق قرطاجة " لإبراهيم الكوني هي موسوعة تاريخية وحربية وثقافية لكني من الجانب الأخر أحسست بتنازع شديد بين ما هو تاريخي وسردي ، حيث بدا التاريخ ضاغطا بعنف وقسوة على ما هو سردي وتخييلي وافتراضي , بسبب قوة حضوره واتكائه على الوثيقة التاريخية , الرسمية والشعبية لدرجة تجعل الناقد مترددا في موضعة هذه الرواية بين سياق روايات الحداثة وما بعد الحداثة في تعاملها مع التاريخ .ولكني أعتقد ان كثافة التأريخي أمر شكلي أو كمي في هذه الرواية وان عنصر التخييل الافتراضي هو الذي يتحكم في الكم الوثائقي والتأريخي وهو ما يجعل الرواية تنتمي بامتياز الى روايات الحداثة وما بعد الحداثة في أدبنا العربي الحديث وهو أمر يبعدها عن الوثائقية والتسجيلية والتقليدية.

<u>الهوامش</u>

1- الكوني ، ابراهيم "جنوب غرب طروادة –جنوب شرق قرطاجة "منشورات مجلة دبي ، في الامارات ، 2011

2- ثامر ، فاضل "المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي "_منشورات المدى ، دمشق ،بيروت ،بغداد ،2004،ص123-130

3- الكوني ، ابراهيم "جنوب غرب طروادة- جنوب شرق قرطاجة ص381

4- المصدر السابق ،ص11

5- المصدر السابق ،ص11

6- المصدر السابق، ص 616-631

7- المصدر السابق ،ص 15

8- المصدر السابق ،ص361

9- المصدر السابق ،ص433

10- المصدر السابق، 449

11- المصدر السابق ،ص 464

12- المصدر السابق ،ص646

13- المصدر السابق ،ص 509

14- المصدر السابق ،ص 598

15- المصدر السابق ،ص600

16- المصدر السابق ،ص347

17- المصدر السابق ،ص379

18- المصدر السابق ،ص 207 -235

19- معلوف ،امين ، "ليون الافريقي " دار الفارابي بيروت 2001

20- الكوني ، ابراهيم "جنوب غرب طروادة-جنوب شرق قرطاجة " ص 448

القلق الوجودي للبطل الاشكالي في "ظلمة يائيل"

تكشف رواية "ظلمة يائيل "للروائي اليمني محمد الغربي عمران (1) عن جوهر ميتا سردي واضح من خلال الاعتماد على توظيف المخطوطة التاريخية في الخطاب الروائي عبر بنية إطارية سردية مموهة مطبوعة بالتوازي في الحاشية كمدخل لتحقيق شكل من أشكال الإيهام والمباعدة بين النص والمؤلف من خلال الإيحاء ان النص هو مجرد وثيقة تراثية لا فضل للمؤلف في كتابتها ولمنحها المزيد من الموضوعية والاستقلالية .

وهذا المظهر الميتا سردي ليس هو المظهر الميتا سردي الوحيد في هذه الرواية , فهناك قصديه في الكتابة من خلال عمل النساخ الشاب ، بطل الرواية (جو ذر) الراوي الرئيس الذي يقدم من خلال شاشة وعيه الأحداث التاريخية التي تشكل المتن الروائي , ليعيد صياغتها في خطاب روائي محبوك .

وراوية " ظلمة يائيل " تلتقي مع عدد من الراويات العربية الحديثة في توظيفها للمخطوطة مثل راوية "عزا زيل "ليوسف زيدان ورواية "القبعة والعمامة " لصنع الله إبراهيم و " جسر بنات يعقوب " لحسن حميد و "الأسلاف " لفاضل العزاوي وغيرها (2). كما أنها أقامت حوارا من طراز جديد مع التاريخ , وشخصيا ألمس اتكاء الروائي محمد الغربي عمران على تقنية رواية "اسمي أحمر "لباموق في هذا الإطار .

ويمكن ان نميز في هذه الرواية متنين : الأول هو بنية الحكاية الإطارية , والثاني هو المخطوطة التي عثر عليها بطل الحكاية الإطارية , والتي هي ـ كما يفترض ـ وثيقة تاريخية محفوظة لدى الدار الوطنية للمخطوطات والوثائق في الجمهورية اليمنية ثم العثور عليها ضمن مخطوطات أخرى إثناء قيام لجنة متخصصة من وزارة الثقافة بجرد مخطوطات الدار التي قيل أنها تعرضت إلى السرقة والتسريب مؤخرا (3). ويلاحظ ان مدونة الحكاية الإطارية مطبوعة على هوامش الصفحات ولم يخصص لها مكان محدد في بداية الرواية كما هو شأن معظم الروايات التاريخية المماثلة في هذا الشأن . كما أن هذه الحكاية الإطارية تتواصل بالتوازي مع حركة قراءة وتصفح المخطوطة ذاتها حيث نقرأ آخر كلمات بطل حكاية الإطار في هامش الفصل الأخير (4).

ومثل هذا التوزيع لم اجد له , في حدود اطلاعي , مثيلا من قبل . ومن الواضح ان هذه الحكاية الإطارية حققت مجموعة من الأهداف السردية والسيميائية منها وضع مباعدة او مسافة بين

المخطوطة والمؤلف والإيحاء إنها مدونة تاريخية تمتلك المصداقية والوثوقية لأنها تعتمد على تاريخ زمني ميقاتي (كرونولوجي) يعود إلى القرن الخامس الهجري ويمتد لفترة تزيد على ربع قرن بدءاً بالعام 431 هجرية وانتهاءا بالعام 460 وتغطي فترة من حكم علي الصويلحي لمدينة صنعاء وبعض أجزاء اليمن آنذاك .

لذا نجد التاريخ حاضراً ومجسداً في تفاصيل هذه الرواية . لكننا لا يمكن ان ننخدع بوصفنا قراءً , لأننا نكتشف إن الأمر لا يعدو كونه لعبة سردية وبشكل أدق ميتا سردية افترضتها واصطنعتها مخيلة الروائي الذي موضع حكايته داخل إطار تاريخي محدد , والتاريخ بهذا هو مجرد تخييل , وان كان يعتمد في حركته الداخلية على حقائق تاريخية رسمية أو شبه رسمية ، إلا إن الشخصيات الروائية الأساسية للروائية ومنها بطل الرواية (جوذر) وأمه يائيل ومعلمه (صعصعة) وابنته (شوذب) هي شخصيات متخيلة وورقية بتعبير رولان بارت .

وبقدر ما كان الروائي يعمد إلى تأثيث تفاصيل الحياة اليومية في اليمن خلال تلك الفترة , فانه ايضا كان يمتلك أهدافه السردية والإيديولوجية الخفية التي أراد فيها أن يكشف عن صفحات من تاريخ العنف والاستبداد في أنظمة استبدادية شمولية قامعة . وأصبحت الرواية بهذا امتحانا لقدرة بطلها (جوذر) في ان يعيش حياته (على الفطرة) ويبحث بطريقته الخاصة عن الحقيقة التي بدت له دائما مثل سراب هارب .

تتكون الرواية من ثلاثة أقسام كبيرة هي : (صنعاء) و (ظلمة الله) و (الرحلة) .وكل قسم يضم مجموعة من الفصول المعنوية والتي يبلغ مجموعها اثنين وثلاثين فصلا تشغل حوالي ثلاثمائة وتسعين صفحة .

الرواية بكاملها تدور من خلال وعي بطلها المركزي (جوذر) في سرد مبأر من خلال سلسلة من المشاهد والمونولوغات الداخلية والمرويات التي تتمحور حول تطور شخصية البطل منذ صباه عندما اقتادته أمه (يائيل) وهو في الثامنة من عمره إلى المعلم (صعصعة) نقاش الكتب في سوق الوراقين بصنعاء ليعمل صبيا ومتدربا :

" سلام عليك ياجار

يرفع المعلم وجهه مبتسما

- وعليك السلام ياجارة .
- هذا ابني أتيت به إليك .

- أليس صغيرا على العمل ؟

-يمكنه البقاء في الحانوت عند خروجك " (5)

وهكذا تبدأ سيرة بطل الرواية (جوذر) ليكون شاهدا على مرحلة قاسية وصعبة من تاريخ صنعاء واليمن , ويكون فيها ممتحنا وضحية وطريدة معا .

لكن الاستهلال الحقيقي يبدأ من مرحلة النضج اللاحقة , وربما مرحلة تدوين المخطوطة التي كتبها البطل والموسومة " ظلمة الله " ويتحدث فيها بلغة السرد الذاتي السيري (الاتوبيوغرافي) .فبعد الديباجة يقول :

" إما بعد .... أنا جوذر بن .. عشت كما شاءت لي المشيئة أجيرا في صباي , تعلمت رسم الحرف ونقش الزخارف على يدي معلمي صعصعة . " (6)

وعلى الرغم من المظهر الخارجي الاتوبيوغرافي للسرد في هذه الرواية , إلا ان هذا المتن ليس سيريا أو اوتوبيوغرافيا , بل يمتلك بنية الرواية المتكاملة , والروائي لا يعتمد على المسار الخطي الكرونولوجي المتصاعد , بل غالبا ما يفاجئنا بنقلات وسياحات إلى الماضي , من خلال توظيف الذاكرة البصرية والمكانية . لكن المسار الخطي , وبشكل خاص في الأقسام الأخيرة من الرواية يكون أكثر حضورا وهيمنة .

تمتلك هذه الرواية وجوها مختلفة ومتداخلة : فهي رواية عن التاريخ , وهو تاريخ افتراضي يعود إلى منتصف القرن الخامس الهجري .

وهي رواية عن المكان , وتحديدا مدينة صنعاء , وهي أيضا رواية عن العنف والصراعات المذهبية المدمرة التي شهدتها اليمن و وربما كل تاريخنا العربي الإسلامي . وهي أيضا رواية عن الحب والإخلاص , حيث يفني البطل حياته متعلقا بصورة الفتاة التي عشقها (شوذب) ابنه معلمه (صعصعة) وهي أيضا رواية بحث واستكشاف , حيث يظل البطل يبحث عن مصير حبيبته وأمه ويقوده البحر إلى مسالك وعرة يصل فيها إلى مكة . هي رواية تعرف على حقائق الكون وإسراره تكشف عن انحناءات ميتافيزيقية وصوفية مدهشه :" قضيت عمري ابحث عن مسالك بواطن الأمور , ومسالك الحقيقة . " (7) ولكنها أولا وقبل كل شي , تظل في نظري , رواية شخصية , وتحديدا رواية شخصية إشكالية عصامية مرت بتجارب حياتية وروحية أهلتها لان تكون ما آلت اليه .

ويبدو ان بطل الرواية الصغير (جوذر)ولد ليكون بطلا إشكاليا بفعل بعض العوامل الموضوعية والذاتية الخاصة بولادته ودينه وتجربته , فجعلته شخصية قلقة , ممزقة و مرتابة , تفتقد إلى إلى أي إيمان صلد و وتعيش على ما فطرت عليه .

فقد ولد البطل من ام يهودية اسمها (يائيل) تمردت على دينها وتزوجت ابن عمها الذي تحول إلى الإسلام (بشاري) وهربت معه فاستحقت لعنة ملتها مثلما أستحق زوجها لعنه أبناء ملته لزواجه من يهودية مع إنها متمردة عن أعراف دينها , ويبدو ان الأبوين المختلفين في الدين قد تعاهدا على عدم التدخل في توجهات ولدهما وخياراته الدينية والفكرية وتركاه يعيش على فطرته ليكتشف بنفسه الحقيقة , وهو ما سبب له معاناة كبيرة لأنه لم يكن يهتدي بمنظومة " مرويات كبرى " يهتدي بها مما عمق من الجوهر الإشكالي لشخصيته .

فعندما حاصر البطل الصغير جوذر أمه بأسئلته المؤرقة عن شخصيته ودينه قالت له صراحة :

" إلا تعرف بأننا أردناك حرا . واني أحافظ على عهدي على مضض , أردناك ان تكتشف الحياة وتختار طريقك دون أملاءات , ان تختلف عن كل ما حولك . كلهم يتشابهون إلا أنت لا يشبهك احد . " (8)

هكذا وجد بطل الرواية نفسه يدفع ضريبة اختيار حريته الوجودية – ربما بالمفهوم السارتري للحرية ـ وكلما وجد البطل نفسه يقترب من يقين ما يشعر انه يمسك بالسراب و يعود إلى حالة الضياع :

" لجأت إلى أمي , لقنتني ما اعتقدته حقا ... بعد ذلك اعتقدت بأني ملكت الحقيقة واني إنسان جديد لكن ظلمة الله هذه جعلتني اكتشف باني دون طريق مرة أخرى . " (9)

وعندما كان (جوذر) في صحبته لمعلمه (صعصعة) إلى المساجد ظن بأنه قد اقترب من الحقيقة , لكنه فجأة يكتشف بأنه واهم : " كنت ابحث عن شي ليشغل ذهني , واعتقد باني اقتربت لا كتشف وهمي : . واني كنت في حيرة تقف بين ما يؤمن به (معلمي) هي مسافة الشك التي لا تزال تقف بيننا. " (10) , وهكذا كان يجد نفسه مفتقدا لأي إيمان محدد ربما بسبب ما عاناه وما اكتشفه من مظالم واستبداد ترتكب باسم المذاهب والطوائف والأديان , فها هو يلتقي بأحد المريدين البارزين فيساوره الشك " كدت أقوله أن لا إيمان لي بشي . . هو الشك من كل شي يؤثث عقلي . " (11)

وعندما اكتشف قانح الداعية ولع جوذر بالرسم , وخاصة رسم الوجوه والاجساد البشرية حذره وواجهه بالتابوات والمحرمات : "الزخرف ترف . إما نقش أعضاء الإنسان أو الحيوان فمكروه , وقد يكون من المحرمات . " (12) .

وعندما ذهب إلى مكة بحثاً عن (شوذب) وأمه راح يتساءل مع نفسه " هل أجد الحقيقة التي احلم بلقياها . اليقين الذي لا يوازيه إيمان ، يقين لا تداريه المبررات أو المسوغات . " (13). لكنه في النهاية يبحث عن شي مطلق , صوفي : " سأبحث عن أله ورب أدواته العطف والسلام , يحتويني بفيضة , يلبي مناجاتي , ادعوه فيهب لنجدتي . (14).

وداخل الحرم المكي كان يراقب الجموع من حوله فيشعر بالغربة : " أريد ان اخرج من غربتي و من وحدتي , أريد إن اسكن فيما يفكر الآخرون ويرون و لكني ابحث ولا أجد ما ابحث عنه " (15) ويبدو إن صديقه ومرافقه جعدن قد أدرك غرابته فقرر الانفصال عنه :

" من اليوم علينا ان نفترق . لم يعد شي يجمعنا , فأنت رجل غريب يحمل أفكاراً مخيفة ولا طاقة لي بك و سأتركك تبحث عن الوهم الذي يعذبك . " (16) .

ووجدنا ه أكثر من مرة يناجي ربه بان يقود خطاه ويرفع الحجب عنه " فانا خادم ضاعت روحه في افقك الذي لا يحده حد. لقد مللت ما إنا فيه من سجن مللت ضياعي وغربتي . " (17)

لكنه يشعر بأنه لا يجد الا الفراغ والا المزيد من الشك :

" وحيداً ابحث عن اله المعلم , ورب أمي في هذا المكان بعد ان نبذني كل من حولي , فلا اجد أحداً . " (18) .

ويتواصل الإحساس بالضياع والغربة لدى البطل فيتساءل مع نفسه "فيما إذا كان يبحث حقا عن أمه ،أم عن شوذب ، أم عن روح لا زالت في مجاهل الغيب تائهة . " (19)

كما تبدأ الاشياء تختلط لديه:

" والان لا أميز بين ما أعيشه وبين السراب .. أشك في ذاتي تداخل الوهم بالحقيقة , تداخل كل شي في اللاشي . " (20) .

وبعد سلسلة المكابدات الروحية والشطحات الصوفية والميتافيزيقية نجد الروائي يختار نهاية لا تتفق إلى حد كبير مع مثل هذه المقدمات الروحية الصعبة والقاسية . ففي الصفحة الأخيرة

, يعلن بطل الرواية شوذب بعد ان التقى بامه التي فقدت قدرتها على الفهم والتمييزو بالحاجة فندة التي يعتقد انها (شوذب) أو شبيهتها انه قد أعاد ترتيب تفكيره وأنه وجد ان الحياة تستحق ان تعاش :

" أعدت ترتيب تفكيري و وجدت ان الحياة تستحق ان تعاش " (21) ولهذا فهو يوطن النفس على ان يعيش ويعود إلى عمله السابق نقاشا في سوق الوراقين بعد ان اعاد بناء حانوت المعلم , لكنه يظل مصرا على ان يضع بينه وبين الناس حاجزا متمثلا بشعره الطويل الذي يخفي هيأته الحقيقية .

" وسأظل متخفيا بشعري , أترصد في كل اتجاه , وانتظر بشوق " (22). كنا , بوصفنا ,قراءً بحاجة إلى مبرر قوي لهذا التحول الدنيوي المفاجئ , إلى تجربة حياتية قوية تؤسس لهذا المنعطف في حياته والى لون من المصالحة مع الذات والعالم الخارجي, لكي تفضي المقدمات التأسيسية إلى النتائج المتوخاة .لكن النهاية كانت مفاجئة وغير مقنعة.

وتثير رواية " ظلمة يائيل " الكثير من الأسئلة والإشكاليات الفنية والسردية والإيديولوجية والثقافية منها على سبيل المثال العنوان بوصفه عتبة نصية دالة وكاشفة على حد تعبير جيرار جينيت .

قد يبدو عنوان الرواية الحالي " ظلمة يائيل " غريبا على القارئ . ولكننا عندما نقرأ الرواية نكتشف ان "يأئيل " هي ام بطل الرواية (جوذر) , وهي يهودية تمردت على مذهبها ودينها وتزوجت من شاب مسلم هو (بشاري) حيث أنجبت منه مولودها الوحيد . فتلقت لعنة اهل ملتها , لكن لا علاقة مباشرة بين الظلمة ويائيل لا من بعيد ولا من قريب . لكننا نعلم ان المخطوطة التي عثر عليها احد المنقبين في مركز المخطوطات بصنعاء تحمل اسم "ظلمة الله " وهي – افتراضياً - المخطوطة التي دونها بطل الرواية جوذر في نهاية حياته كما ان احد فصول الرواية الثلاثة يحمل اسم " ظلمة الله " أيضا , وهو فصل مؤثر ومتين البنيان ويدور حول سنوات سجن البطل جوذر في سجن القلعة بصنعاء . فبعد ان اقتاده السجانون والحرس وعرضوه إلى صنوف التعذيب أغمي عليه وتخيل انه ميت بين الأموات , وان تلك الظلمة التي كانت تحيط به داخل سجن القلعة هي ظلمة الله في انتظار ساعة الحساب , لكنه اكتشف بعد سنوات من المعاناة ان تلك الظلمة أنما كانت ظلمة سجن القلعة , ولذا كان من الأفضل العودة إلى تبني اسم المخطوطة "ظلمة الله " لأنه أكثر دلالة وأكثر التصاقا بالتجربة الروائية , ولكن يبدو ان ثمة بعض الأهداف الإيديولوجية وراء هذا التغيير , يهدف إلى إبراز إن الرواية تتناول موضوعا مسكوتا عنه يتعلق بوجود اليهود في المجتمع العربي ومنه اليمن

, وكيف انهم تعرضوا إلى الاضطهاد والتعسف بوصفهم ضحايا , وهو موضوع قد يكسب الرواية خصوصية واستثنائية وبالتالي يبوئها مكانة معينة .

وفي تقديري إن اختيار يائيل اليهودية لتكون أما لبطل الرواية "جوذر " الذي عاش حرا , وعلى الفطرة دون ان يتأثر بأمه , اليهودية أو أبيه المسلم " كان عاملاً مهما لتعميق أزمة البطل الروحية والإشكالية . كما كان بالتأكيد عاملاً كاشفاً لدرجة القمع التي كان يتعرض لها أصحاب الديانات الأخرى في ظل سلطات التعسف المتعاقبة المذهبية والطائفية التي كانت تحكم وتتقاتل وتهلك الزرع والضرع والبشر باسم الدين الإسلامي البرئ من مثل هذه الممارسات , لكني أرى ان الصراعات الدموية , المذهبية والطائفية والقبلية التي كانت تشهدها اليمن ، وربما اغلب مناطق العالم العربي آنذاك، كافية لان تخلق مثل هذه الشخصية الإشكالية دونما حاجة لافتراض أنموذج الام اليهودية , فقد كان بإمكان الروائي الاستعاضة عن ذلك بأم تنتمي إلى مذهب أو طائفة إسلامية تختلف عن تلك التي ينتمي إليها , وهي إشكالية إنسانية عامة ربما عبرت قصة الحب بين روميو وجوليت في مسرحية شكسبير خير تعبير عنها .

الرواية هذه تمتلك بالتأكيد بنية فنية متماسكة تدلل على قدرة المؤلف على خلق مثل هذه الشخصيات ووضعها في زمان ومكان محددين أو" كرونوتوب " بتعبير ميخائيل باختين , يبعد عنا أكثر من ما يقرب من الألف سنة , وبالتالي منحها القدرة على التعبير عن الحياة والعالم ونبض العصر بطريقة تبعث على الإعجاب . اذ تبدأ الرواية من نهايتها حيث يشرع بطل الرواية بكتابة مخطوطته بعد ان يبسمل ويحوقل ليتحدث عن سيرة حياته ومعاناته التي هي سيرة أجيال من اليمنيين خلال القرن الخامس الهجري . ويبدو ان زمن الكتابة يعود إلى ما بعد عام 436 للهجرة وتحديدا بعد ان أعاد البطل بناء دكان معلمه صعصعة وراح ينتظر من يطلب منه نسخ الكتب ونقش زخارفها , كما وجدنا ذلك في الصفحة الأخيرة من الرواية وهو ما يمنح الرواية بنية دائرية مموهة و وان كنا نفتقد إلى إشارة ضرورية إلى انه سيشرع في كتابة تجربته وسيرته أيضا .

ونجد الروائي يعود القهقرى إلى ما قبل ذلك بأكثر من ربع قرن عندما هجم خيالة ملثمون عام 435 للهجرة على صنعاء وعاثوا فيها فسادا وقتلوا منها خلق كثير ومنهم معلمه صعصعة الذي اتهموه بالانحراف عن جادة الدين وبأنه ينسخ كتبا ممنوعة تروج لأحد المذاهب الباطنية السائدة آنذاك .

لكنه يعود في الصفحة 13 من الرواية إلى بداية الزمن الكرونولوجي الحقيقي للرواية , أي قبل تسع سنوات من مقتل معلمه (ربما عام 426 للهجرة) عندما اقتادت يائيل ولدها ابن الثامنة جوذر إلى المعلم صعصعة لكي يلحقه به صبيا ومتدربا :

" قبل تسع سنوات كان هناك طفل في الثامنة أرى أمه تمسك بذراعه , أقف أمام هذه المصطبة الحجرية . يجلس المعلم مشغولا بما بين يديه , اسمع صوتها رغم ضجيج السوق . سلام عليك ياجاري (23) .

ثم يعود السرد إلى مسار أكثر خطية منذ التحاق بطل الرواية الصغير جوذر بدكان المعلم الوراق صعصعة في سوق الوراقين بصنعاء ويوفق الروائي في تأثيث الأحداث والوقائع المحذوفة التي تجاوزها السرد تدريجيا وبطريقة لا تخلو من مكر . فلكي يخلق حالة من التوتر والقلق والترقب لدى القارئ , كان يقطع فجأة سياق السرد أو الكشف عن حقيقة معينة ـ والبطل كان دائم الركض وراء سراب الحقيقة ـ نجده يوقف السرد أو يميل إلى الإبطاء والإرجاء أو يختلق حادثة معينة ترجئ كشف الحقيقة , مثلما كان البطل جوذر على موعد مع حبيبته الغامضة (شوذب) ابنة معلمه لتكشف له عن حقائق يجهلها لكنه فجأة يعتقل ويقاد إلى سجن القلعة المظلم فيتوقف سرد الحقيقة التي كان يبحث عنها . وخلال هذه السيرة قدم لنا الروائي لوحات سردية مؤثرة ودالة عن حياة الناس ومعاناتهم وأفراحهم في صنعاء وبعض مدنها وكذلك عن مدينة مكة التي قصدها بحثا عن أمه وحبيبته شوذب وربما بحثا عن ذاته وعن الحقيقة .وربما كان القسم الثاني عن " ظلمة الله " من الفصول التي وظف فيها الروائي طاقة الوصف إلى درجة عالية حتى أحسست وأنا اقرأ الفصل بالاختناق وكأني سجين في سجن تلك القلعة الرهيبة . إما المشاهد التي تدور حول جرائم الغزاة والملثمين والرعاة من مختلف المذاهب فهي تذكرنا بما تقوم به في هذا الزمن العربي الإسلامي الردئ بما تقوم به المنظمات الإرهابية والتكفيرية من قتل وتكفير وتهجير وتدمير باسم الدين الإسلامي الحنيف .

رواية " ظلمة يائيل " رواية عربية مهمة غامرت بدخولها دهاليز التاريخ العربي السرية . من خلالا لعبة ميتا سردية , كان الحاضر فيها شاهدا , في تعالق صعب بين ما هو تاريخي ووثائقي ورسمي من جهة وبين ما هو سردي وافتراضي وتخييلي لإنتاج مركب جديد في ضوء الثلاثية الهيغلية المعروفة thesis, antithesis, synthesis الأطروحة والنقيضة والتوليفة .(24) وهذا الحكم لا يقتصر على مستوى التعالق بين التاريخي والروائي على هذه الرواية فقط بل يكاد ينسحب على معظم الروايات العربية الحداثية وما بعد الحداثية التي استضافت التاريخي في فضائها السردي.

الهوامش

1-عمران ، محمد الغربي " ظلمة يائيل "مركز عبادي للنشر ،صنعاء ،اليمن (ط5) 2012

2-ثامر ، فاضل "المبنى الميتا سردي في الرواية "منشورات المدى ، دمشق 2013.

3- عمران ، محمد الغربي "ظلمة يائيل "ص 10-11.

4- المصدر السابق ، ص379 .

5- المصدر السابق ، ص 13.

6- المصدر السابق ، ص 9.

7- المصدر السابق ، ص 10.

8- المصدر السابق ، ص 45.

9- المصدر السابق ، ص163

10- المصدر السابق ، ص178.

11- المصدر السابق ، ص193.

12- المصدر السابق ، ص204.

13- المصدر السابق ، ص 322.

14- المصدر السابق ، ص323.

15- المصدر السابق ، ص 349.

16- المصدر السابق ، ص.352

17- المصدر السابق ، ص 353.

18- المصدر السابق ، ص 356.

19- المصدر السابق ، ص 372.

20- المصدر السابق ، ص 383.

21 -المصدر السابق ، ص 390.

22- المصدر السابق ، ص 390.

23- المصدر السابق ، ص 13.

24- لالاند ،اندريه "موسوعة لالاند الفلسفية " منشورات عويدات بيروت - باريس 2001، ص 1457- 1458 (المجلد الثالث).

تكاد تعمد معظم الروايات التاريخية العربية الحديثة إلى الاستهلال ببنية إطارية حكائية إطارية خارجية تمهد لتقديم أو تبرر المتن الروائي التاريخي أو المخطوطة التي تشكل في الغالب المتن النصي الأساسي للعمل الروائي .وتحقق هذه البنية الإطارية مجموعة من الأهداف الفنية والاجتماعية والثقافية والتواصلية ,منها محاولة إقناع القارئ بوجود مسافة فنية ,بين الروائي والمتن الروائي التاريخي , وبأن المؤلف لا يصطنع أو يختلق , اعتمادا على التخييل الصرف الحدث التاريخي الروائي , فمثل هذا الإيهام يمنح النص التخييلي صدقيه أعلى , بوصفه جزءاً من مدونة تاريخية رسمية أو شبه رسمية , كما ان هذه الحكاية الإطارية تمنح السرد طابعا موضوعيا مستقلا عن ذات المؤلف , وعن الكشوفات أو الانثيالات السير – ذاتية (الاتوبيوغرافية) المعبرة عن وعي المؤلف أو إحدى شخصياته الروائية .

وتتخذ الحكاية الاطارية أنماطا مختلفة ومظاهر سردية متنوعة , فقد تكون بمثابة مقدمة يعلن فيها الروائي انه لا علاقة له بالمتن الروائي المنشور , وانه مجرد وسيط لنشره بعد ان وصله بطريقة ما , أو من خلال عثوره عليه في عملية تنقيب بحثية مضنية .

وقد تشغل الحكاية الإطارية الاستهلال فقط , وتترك المتن الروائي ليشغل ما تبقى من العمل الروائي , وقد يعمد بعض الروائيين إلى المزاوجة بين البنية الإطارية والمتن التاريخي , من خلال فصول مستقلة متعاقبة وفي بعض الأحيان يدخل الروائي الفضاء التاريخي دون بنية إطارية واضحة . وهناك تقنيات معقدة تشتبك فيها الحكاية الإطارية بالنص الروائي التاريخي بطريقة ماكرة ومعقدة . كما تتباين هذه الحكايات الإطارية في الطول والحجم والوظيفة.

ويمكن القول ان الحكاية الإطارية هذه , مهما تنوعت وتباينت فهي تكشف عن قصدية في الكتابة والتدوين والتوثيق وهي فعل يرتبط بوعي الكتابة , وبالتعالق مع مخطوطة تاريخية معينة ومتن سردي تاريخي محدد و وهو ما يجعل مثل هذه الروايات تنتمي بامتياز إلى فضاء الرواية الميتاسردية وتحديدا رواية الميتاسرد التاريخية الحداثية .

وبنية الحكاية الإطارية ليست جديدة , فقد عرفها السرد الكلاسيكي بإشكال مختلفة , يكفي ان نتذكر " ألف ليلة وليلة " وحكاية الإطار فيها . فقد كانت هذه الحكاية , هي البنية المولدة لحكايات ألف ليلة كما سبق لنا وان درسنا ذلك في دراسة خاصة منشورة في كتابنا هذا , ذلك ان سلسلة الحكايات المتوالدة والمتواترة التي كانت تحكيها شهرزاد ليلاً لشهريار كانت التعويذة التي أنقذتها من موت محقق , تعرضت له عشرات النساء قبلها لإطفاء شهوة القتل والانتقام لدى شهريار .

ويبدو ان الرواية الحديثة , ومنها الرواية العربية الحديثة لم تكن بعيدة عن استثمار طاقات التعبير السردي التي تكتنزها الحكاية الإطارية . لكن توظيفها الأبرز اقترن بولادة المنحى الميتاسردي

وبشكل خاص من خلال تقديم مخطوطة أو مدونة سردية أو يوميات منفصلة في الغالب عن حكاية الإطار . كما أقترن ذلك بالرواية التاريخية العربية الحداثية وما بعد الحداثية التي راحت تقيم حوارا بين الماضي والحاضر من خلال التوغل داخل التاريخ بمجسات سردية ورؤيوية متجددة , من خلال خلق فضاءات تاريخية افتراضية وتخييلية وان كانت تقترب بشكل عام من الاطارالتاريخي الرسمي العام في حدود موضعة التجربة تاريخيا وزمنيا ومكانيا .

في رواية "أمرآة القارورة " لسليم كامل مطر يعلن الراوئي صراحة ومنذ البداية عن انتفاء علاقته بالحكاية , وانه كان قد تلقاها عن طريق المصادفة , وانه اجبر على نشرها من باب الواجب ليس إلا :

" قبل الولوج في عوالم هذه الحكاية مع امرأة القارورة العجيبة يهمني ان أعلمكم منذ الآن إني لست مسؤولا عنها ولم أشارك في أي من أحداثها و خيالي برئ منها " (1)

ونكتشف ان الروائي هنا أنما يحاول أن يخلق حالة من المباعدة بينه وبين النص , وايهام القارئ انه أنما يقرأ مخطوطة أو مدونة تاريخية محايدة . وهو ما نجده أيضا في رواية "عزرائيل " للروائي يوسف زيدان . إذ يعلن في "المقدمة " انه مجرد مترجم قام بترجمة مجموعة من اللفائف والرقوق التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالقرب من مدينة حلب بسوريا . من رئيس البعثة الأثرية هناك , الأب الجليل وليم كارازاي , وانه لم يفعل شيئا سوى منح فصول الرواية أو رقوقها الثلاثة عناوين من عنده (2) .

ويفعل مثل ذلك الروائي فاضل العزاوي في روايته "الإسلاف " عندما يعلن راويه الاوتوبيوغرافي انه مجرد ناشر كان قد تلقى بعد هجرته من العراق وإقامته في ألمانيا "مظروفا كبيرا ذي لون داكن الصفرة داخل صندوقه البريدي " (3) , حيث اكتشف لاحقا انه يتضمن مخطوطة رجاه مرسلها ان ينشرها أو يحجبها عن الناس .

كما يعمد الروائي حسن حميد إلى اللعبة ذاتها في أكثر من رواية من رواياته , ففي رواية " جسر بنات يعقوب " وفي التمهيد الموسوم " إشارة لابد منها " يشير فيها الراوي الى انه أنما ينشر هنا مخطوطة كان قد تلقاها بالتوارث عن ثلاثة عشر جدا " (4) مع إشارة مهمة إلى ان المخطوطة كانت مودعة في خزانة الجد الرابع عشر العلامة المقدسي المعروف الياس الشمندري الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر ميلادي أيام المماليك " (5) .

ويكرر الروائي حسن حميد ذلك في رواية "مدينة الله " من خلال حكاية إطارية مطولة نسبيا يشير فيها بطله الى انه ليس له يد في هذه الرسائل ولا اسم كاتبها السيد فلاديمير , ثم يروي لنا

كيف وصلته هذه الرسائل عن طريق السيدة وديعة أميخاي التي زارته في مكتبه في بيت الشرق طالبة منه اختيار الطريقة المناسبة لإرسالها إلى عنوانها , لأنها كانت مصابة بالسرطان الذي لن يمهلها طويلا . (6) .

وفي رواية "شرق الوادي "للروائي تركي الحمد تتمثل الحكاية الإطارية في الحكاية الاستهلالية التي حملت اسم "وفئ البدء "لفصلها وتمييزها عن فصول الرواية التي جاءت بشكل خمسة إسفار كما تجد هذه الحكاية الإطارية تكملتها في الفصل الأخير الموسوم بـ"خواتيم " , حيث يتحدث الحفيد عن تكريس حياته كلها للبحث عن الحقيقة التي تمثلها مخطوطة جده عن شخصية أسطورية هي سميح الذاهل , وبعد بحث طويل يقدم له عمه عثمان مخطوطة (7) تركها له جده .و يكتشف أنها تلك التي يبحث عنها طيلة حياته . وبذا تتحول الحكاية الإطارية إلى مدخل لتقديم المخطوطة الأصلية التي تركها الجدد جابر عبد العزيز السدرة (8) عن شخصية سميح الذاهل الأسطورية . لكن الراوي الشاب الذي كرس حياته بكاملها للبحث عن المخطوطة وعن الحقيقة لم يكن مجرد مراسل أو ساعي بريد سلبي بل انشغل هو الأخر بأسطورة الغائب سميح الذاهل الذي تلبسته كلياً بطريقة صوفية وجعلته يواصل رحلة البحث الميتافيزيقي في عالم المجهول للقائه.

وبطريقة مقاربة يعمد الروائي اليمني محمد الغربي عمران في روايته "ظلمة يائيل "إلى الإيحاء لقارئه من خلال حكاية إطارية معينة ان المخطوطة التي تمثل المتن الروائي بكامله , ما هي إلا واحدة من المخطوطات من الوثائق التي عثرت عليها لجنة في وزارة الثقافة في زيارتها للدار الوطنية للمخطوطات والآثار في الجمهورية اليمنية . وخصوصية هذه الحكاية الإطارية انها لم تشغل فصلا استهلاليا , كما وجدنا الأمر في اغلب الروايات الأخرى , وإنما شغلت هوامش وحواشي الصفحات بدءا من الصفحة العاشرة من الفصل الأول وانتهاءا بهامش الصفحة 379 من الفصل الأخير الموسوم " مسجد الطاووس " لتشكل متنا مترعا بالهموم والمعاناة والاستقصاءات .و مثل هذا التوزيع الذي اعتمده الروائي لم اجد له في حدود اطلاعي مثيلا من قبل , اذ حققت هذه الحكاية الإطارية مجموعة من الأهداف السردية والسيميائية للإيحاء بان المخطوطة عبارة عن مدونة تاريخية تمتلك الصدقية والوثوقية لأنها تعتمد على تاريخ زمني ميقاتي (كرونولوجي) يعود إلى القرن الخامس الهجري ويمتد لفترة تزيد على ربع قرن وتغطي فترة حكم علي الصويلحي لمدينة صنعاء وبعض نواحي اليمن آنذاك . كما كشفت الحكاية الإطارية عن حبكة خاصة يقع فيها موظف وزارة الثقافة الذي اكتشف المخطوطة في ملاحقات قانونية تقوده إلى السجن وهو ما وجدنا له مثيلا في رواية "رواق البغدادية " (9) للروائي المصري الشاب أسامة السيد الصادرة حديثا حيث تواجه البطلة الشابة ريم عبد المنعم الباحثة

في التاريخ مجموعة من المتاعب بعد ان كشفت بحضور السيدة الأولى في مصر ووزير الثقافة آنذاك عن بعض أسرار رواق البغدادية في كلمتها التعريفية عند افتتاح شارع المعز بعد ترميمه من قبل موسسة الآثار .

ومن اللافت للنظر ان الحكاية الإطارية في رواية "رواق البغدادية " تتعالق مع متن روائي للمخطوطة التاريخية التي كتبتها امرأة من العصر المملوكي في مصر هي السيدة (خوند فرح) أثناء إقامتها الإجبارية في رواق البغدادية حيث يظل المتنان التاريخي والمعاصر يسيران جنب إلى جنب بتعاقب منتظم منذ بداية الرواية حتى نهايتها , وهو ما لم نجد له مثيلا إلا في نماذج محدودة منها رواية "البيت الأندلسي " ((10) للروائي الجزائري واسيني حيث التناوب بين التاريخي والسردي .

اذ يعمد واسيني الأعرج في "البيت الأندلسي " للتمهيد لتقديم المخطوطة للتاريخية من خلال حكاية إطارية معاصرة تدور داخل العاصمة الجزائرية وتتناول قضية الفساد السياسي والإداري ومظاهر صعود الإسلام السياسي , حيث نجد العم مراد باسطا يحرص على العثور على مخطوطة تاريخية كتبها احد أجداده الموريسكيين غاليلو الرخو اوسيدي احمد بن خليل الموريسكي في القرن السادس عشر أثناء وبعد سقوط غرناطة . ويمثل البيت الأندلسي الذي بناه الجد , رمزا تاريخيا وثقافيا للهوية الموريسكية المقتلعة , ولذا يحرص العم باسطا على حماية هذا الأثر التاريخي والوقوف ضد الزحف المعماري العشوائي الذي تقوده مافيات الفساد .

ونجد في هذه الرواية تناوبا شبه منتظم بين بنية الحكاية الإطارية التي تشارك فيها الشابة ماسيكا السبنيولية التي أنقذت المخطوطة مرتين من الحرق .وتتشكل الرواية من نمطين من السرد : سرد معاصر تمثله فصول البنية المكانية الإطارية في الاستهلال والخاتمة فضلا عن بعض الفصول "الرابطة " بين أوراق المخطوطة , وهو سرد يدونه العم مراد باسطا مع فصل استهلالي تدونه الشابة (ماسيكا) , وسرد تاريخي متمثل في صفحات المخطوطة وأوراقها ألاثنتي عشرة .وتبين إحصائية اولية ان فصول السرد الإطاري الحديث تزيد على صفحات سرد المخطوطة التاريخية , مما يجعل منها متنا روائيا متكاملاً. وخلال القراءة نشعر إننا نتلقى اضاءات تاريخية وثقافية إضافية عن المخطوطة من قبل ماسيكا تدونها في الهوامش والحواشي من المخطوطة لمساعدة القارئ على الإلمام بالمشهد الاجتماعي والثقافي والتاريخي للمخطوطة , وهو جهد لا يتوافر إلا لباحث مدقق أو محقق وخبير بالمخطوطات .

أما في رواية "مقامات إسماعيل الذبيح " للروائي العراقي عبد الخالق ألركابي , فالحكاية الإطارية تتمثل في مرويات الراوي الشاب الذي يدون سيرة بطل الرواية المركزي إسماعيل

الذبيح من خلال سلسلة من المرويات والحكايات الشفاهية فضلا عن عدد من الصحف والمدونات المكتوبة . ويمكن ان نميز هنا بين نمطين من أنماط السرد . فسرد الراوي الشاب هو سرد من الدرجة الأولى حسب تقسيم جينيت بمعنى ان هذا الراوي يقدم رؤيته الشخصية المباشرة بوصفه شاهدا ومشاركا , خاصة بعد ان تزوج من (فاطمة) ابنة إسماعيل الذبيح . إما النمط الثاني من السرد فهو الذي يدور حول شخصية البطل إسماعيل الذبيح من قبل عدد من الحكائين والرواة من مجايلي البطل الذي يتحول إلى مروي عنه . لكن ما يهمنا هنا أن سرد الراوي الشاب الذي يشكل الهيكل السردي لبنية الحكاية الإطارية هو سرد مبأر من الدرجة الاولى يعبر عن وجهة نظر " الراوي الشاب منذ لقائه في استهلال الفصل الأول الموسوم بـ " المقامة العربية " عقب نكسة حزيران 1967 بإسماعيل الذبيح بصحبة ابنته فاطمة في علوة الجلبي ببغداد لزيارة صديقه القديم والد الراوي الشاب . ولذا فقد أصبحت حكاية الإطار هذه هي الحاضنة السردية التي راحت تتراكم من خلالها طبقات السرد الشفاهي والمدون الذي يتمحور أساسا حول شخصية البطل الأسطوري إسماعيل الذبيح , وهو أسلوب كما نلاحظ قريب إلى حد كبير من وظيفة الحكاية الإطارية في " إلف ليلة وليلة " التي درسناها في موضوع آخر . ويكشف لنا الروائي أيضا عن قصدية في كتابته رواية عن حياة البطل والوظيفة التي حققتها البنية الإطارية في ذلك عندما يتحدث عن صدى إحدى الأمسيات التي دارت عن إسماعيل الذبيح في لا وعي الراوي الشاب في هذا المونولوغ الداخلي :

" لقد أنقضت تلك الأمسية عن شذرات حكاية كانت تقتضي مرور عقود من السنين لتتحول إلى رواية قد تحمل عنوان (مقامات إسماعيل الذبيح) وبين تلك الحكاية وهذه الرواية سال فيض من المداد قبل ان تأخذ الحروف والكلمات صيغتها النهائية ." (12)

ويعمد الروائي الأردني هاشم غرايبة في روايته " أوراق معبد الكتبا " للانطلاق من حكاية إطارية حديثة تمهد لتقديم المخطوطة التاريخية التي تدور عن مدينة البتراء , ونكتشف ان راوي حكاية الإطار هو المؤلف هاشم غرايبة أو بشكل أدق ذاته الثانية أوقناعه . ففي "تقرير " وهو عتبة نصية مؤرخة في 26-6- 2008 – موقعة باسم هاشم غرابيه نعلم فيها إن هذه الرواية هي عبارة عن مخطوطة تلقاها الروائي مرتين : مرة من يد عراف غريب الأطوار في زمن الدولة النبطية في البتراء آنذاك في هيئة "رزمة محفوظة بجلد مترب اللون "(13) والثانية عندما عاد إلى واقعه المعاصر حيث شاهد في منامه حاسوبا مفتوحاً بجانب سريره تضئ على اسم المخطوطة : أوراق دار الكتبا . (14) وهذا الأمر دفع الروائي – أو قناعه – إلى التساؤل باضطراب " الآن هنا .. لا ادري من منا نحن الاثنين يكتب هذه الرواية ؟(15).

ومن هنا نجد ان حكاية الإطار الخارجية هذه . والتي تنتمي إلى الحاضر تكون بمثابة توطئة للدخول إلى فصول المخطوطة التاريخية . التي دونها نساخو معبد الكتبا الذين كان يشرف عليهم سفيان الثوري بطل الرواية الرئيسي عن حضارة الأنباط في زمن ملكها الحارث الثالث .

ويلجأ الروائي العراقي سعدي المالح في رواية "عمكا " إلى تقنية مقاربة حيث تتمثل الحكاية الإطارية في السرد في كونها تمهد الطريق لنشر مخطوطة , دونها احد الرهبان من مرويات كان يسردها كل ليلة أحد الموتى الراقدين في قبور الدير في مدينة عمكا العراقية أو عنكاوا . وواضح ان الروائي يخلق هنا لعبة سردية مبتكرة من خلال قيام القس (ادي) في الحكاية الإطارية بدور الناسخ أو المدون لأمالي ومرويات وحكايات الميت صاحب القبر والتي تحولت تدريجيا إلى مخطوطة سردية عن تاريخ مدينة عمكا وأبنائها عبر التاريخ , حيث فكر القس بداية في إتلافها , لكنه قرر أخيرا ان يسلمها إلى ابن الرجل الميت الذي قد ينشرها في المستقبل , وهو ما حصل فعلا .

إما أمين معلوف فيلجأ في رواية " ليون الإفريقي " إلى الإفادة من أسلوب الرسائل لتشكيل الحكاية الإطارية التي مهدت الطريق أمام القارئ لقراءة متن المخطوطة الرسمي والذي يتحدث عن أسفار بطلها حسن الوزان في أربعة كتب اقترنت بأسماء المدن التي عاشها فيها هي كتاب غرناطة وكتاب فاس وكتاب القاهرة وكتاب رومة . ففي الرسالة الاستهلالية يخاطب بطل الرواية وراويها حسن الوزان ولده الغائب الذي سنكتشف لاحقا ان أسمه يوسف أو جوزيف , ويكشف له عن خلاصة تجاربه ورحلاته , وضمنيا يدعوه لقراءة مخطوطته . ولا يكتفي أمين معلوف بهذا الاستهلال القصير بل بعود في الصفحة الأخيرة من الرواية ليستكمل الحكاية الإطارية وقد حط به المقام في الساحل الأفريقي وتحديدا في تونس في خطاب جديد لولده : " مرة جديدة يا بني يحملني هذا البحر الشاهد على جميع أحوال التيه التي قاسيت منها , وهو الذي يحملك إلى منفاك الأول . "(17) وهكذا تؤطر الحكاية الإطارية في "ليون الإفريقي " المخطوطة في بدايتها ونهايتها على شكل رسالة , استلهمها البطل في البداية لتكشف عن جوهر ميتا سردي واضح يؤكد قصديه الرسالة والتدوين :

" وستبقى بعدي ياولدي , وستحمل ذكراي و وستقرأ كتبي , وعندها سترى هذا المشهد : ابوك في زي أهل نابولي على متن هذه السفينة التي تعيده إلى الشاطئ الأفريقي , وهو منهمك في الكتابة وكأنه تاجر يعدّ لائحة حسابا ته في النهاية رحلة بحرية طويلة . " (18)

وتتخذ البنية الإطارية في رواية "مخيم المواركة " للروائي العراقي جابر خليفة جابر شكلا أكثر تعقيدا و تشابكا يؤطر النص التاريخي الأصلي في البداية والنهاية وهو ما سبق وان عالجناه

في دراسة مستقلة أشرنا فيها إلى طبيعة الحكاية الإطارية وكيف ان مرويات المخطوطة وحكاياتها التي هيمنت على الفضاء الحكائي في المخيم كانت تتشكل بشكل عنقودي حول شجرة البنية الإطارية والمتمثلة في الحكاية الأولى والتي تنهض على افتراض ان مؤلفا مجهولا اسمه عما راشبيليو كان قد أرسل عبر الانترنيت مخطوطة هذه الرواية أو فصولها متسلسلة إلى المؤلف جابر خليفة جابر أو قناعه أو ذاته الثانية في لعبة سردية طرفاها الراوي والمروي له تكشف في النهاية عن مفاجأة غريبة تحكم نسيج هذه الحكاية الإطارية , وكان الروائي قد استهل روايته بـ " اعتراف " وقعه بأسمه الصريح , وهو بمثابة عتبة نصية ذات دلالة كبيرة تقودنا لا محالة إلى النظر إلى هذه الرواية بوصفها تنتمي إلى فضاء اللعبة الميتا سردية حيث يزعم المؤلف انه قد تلقى هذه الرواية كاملة على بريده الالكتروني من شخص يحمل اسم عما راشبيليو الذي اعترف بأنه قد نقلها عن راو أخر عاش قبل أكثر من أربعة قرون واسمه عمار اشبيليو أيضا وبسبب مجهولية اسم المؤلف الحقيقي , يعلن المؤلف جابر خليفة جابر أو ذاته الثانية انه قرر ان يدعي تأليف الرواية ويضع اسمه على غلافها ,وهذا ما حدث فعلا : " لهذه الأسباب مجتمعة , ولكي لا يضيع القارئ في متاهة البحث عن المؤلف , قررت ان أدعي تأليف الرواية , واضع اسمي على غلافها . " (19) والمفاجأة الأكبر في هذه الحكاية الإطارية تاتي في نهاية الرواية وتحديدا في الفصل الموسوم "حدائق الأندلس " وهو لا يزيد عن صفحة واحدة يشير الراوي فيها إلى انه بعد ان انتهت الرواية التي تحمل اسم مخيم المواركة " خرج بأولاده إلى حدائق الأندلس بالبصرة للتنزه وإذا هاتفه يرن بنغمة رسالة من عمار اشبيليو جاء فيها : السلام عليكم صديقي العزيز , انا أتنزه ألان في حدائق الأندلس , قريبا من ميناء المعقل , وألهو مع أولادي , أين أنت الآن " (20) . هذه المفاجأة تجعلنا بإزاء لعبة "القرين " أو الوجه المخفي للشخصية وحيث تبرز أمام القارئ إشكالية تحديد مؤلف الرواية , وفيما إذا كان هو عمار اشبيليو , ام هو المواطن العراقي البصري الذي كان يتلقى الرسائل عبر الانترنيت ويخرج في النهاية مع أولاده إلى متنزه حدائق الأندلس , وهذه اللعبة الميتاسردية تثير أسئلة حول علاقة الرواية بالمدونة التاريخية وبالواقع الافتراضي .

ونكتشف من النماذج التي قدمناها لتجليات البنية الإطارية في الرواية العربية أنها تتخذ مظاهر وتمثلات وتقنيات سردية متنوعة , تسهم في الغالب في التوطئة لتقديم وثيقة تاريخية محددة أو تقيم تعالقا بين ما هو سردي وتخييلي وافتراض من جهة وبين ما هو تاريخي ورسمي وتسجيلي من جهة اخرى.

لكننا نلاحظ إن بعض الروايات العربية الحديثة في تعاملها مع التاريخ لم تعمد إلى بناء حكاية إطارية تمهيدية وانها دخلت الفضاء التاريخي مباشرة وهو ما كانت تفعله روايات جورجي

زيدان التاريخية مثلا أو بعض الروايات العربية الحديثة أمثال روايات "ثلاثية غرناطة " لرضوى عاشور والقبعة والعمامة " لصنع الله إبراهيم , و "الوليمة العارية " لعلي بدر و "جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة " لإبراهيم الكوني و "رحلة الغرناطي" لربيع جابر و "مدن الملح" و"أرض السواد" لعبد الرحمن منيف وغيرها .

ونود ان نؤكد هنا ان الروائي العربي في توظيفه لبنية الحكاية الإطارية أنما يستحضر لعبة سردية ماكرة جربها السرد العربي الكلاسيكي وبشكل خاص في "ألف ليلة وليلة " والتي درسناها في موضع آخرفي كتابنا هذا .

الهوامش

1- مطر , سليم كامل " امرأة القارورة " منشورات دار الرياض الريس , (د .ت) لندن , ص 5 .

2- زيدان , يوسف "عزازيل " دار الشروق , القاهرة (ط 12) ص 9 -12 .

3- العزاوي , فاضل , " الإسلاف " منشورات الجمل , ألمانيا 2001 ص 7 .

4- حميد , حسن " جسر بنات يعقوب " دار السوسن للطباعة دمشق 2012 , ص 7 .

5- المصدر السابق , ص 7 .

6- حميد , حسن , "مدينة الله " المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت 2009 , ص 7-8 .

7- الحمد , تركي " شرق الوادي - أسفار من ايام الانتظار " , منشورات دار السامي بيروت (ط3) 2003 ص 11 , 28 , 293 .

8- المصدر السابق , ص 296 .

9- "السعيد , أسامة "رواق البغدادية " دار الثقافة والأعلام , الشارقة (ط 1) 2015 , ص 14 .

10- الأعرج , واسيني " البيت الأندلسي " منشورات الجمل , بيروت , بغداد (ط1) , 2010 .

11- الركابي , عبد الخالق " مقامات إسماعيل الذبيح " , دار ميزوبوتيميا للنشر , بغداد , 2013 .

12- الركابي , عبد الخالق , مقامات اسماعيل الذبيح " , ص 30

13- غرايبة هاشم " اوراق معبد الكتبا " ص 9.

14- المصدر السابق ص 11 .

15- المصدر السابق ص 11 .

16- المالح , سعدي , "عمكا " 2013 .

17- معلوف , امين "ليون الافريقي " دار الفارابي , بيروت , 201 ص 389 .

18- المصدر السابق , ص 9

19- جابر, خليفة جابر"مخيم المواركة " ص 7 .

20- المصدر السابق ص 169 .

البنية السردية الاطارية في "الف ليلة وليلة"

تعد "الف ليلة وليلة "سفرا سرديا عجائبيا استوطن المخيلة الشعبية وذاكرة الثقافة العربية اكثر من أي نص ابداعي اخر ,وهي ما زالت حتى اليوم محط اعجاب ودهشة وحيرة القراء والباحثين في الشرق والغرب على السواء ,ودافعا الى المزيد من الدراسة والتمحيص والتامل والتأويل

,والخلاف احيانا ,حتى اصبحت بحق , كما ذهب الى ذلك الباحث الجزائري .د.شرف الدين ماجدولين " نصا مركزيا في الذاكرة الجماعية وجغرافية الابداع .(1).

لقد خضع هذا السفر التخييلي المدهش الى هجرات ثقافية وجغرافية ومكانية وزمانية ,وكان في رحلته هذه يغتني من خلا ل مرويات الحكائين والساردين الشفاهيين بحبكات وشخصيات وتشكيلات بصرية وسمعية جديدة ,حتى اصبح عملا تاليفيا جماعيا للخيال الشرقي والعربي .وهو فضلا عن ذلك ملحمة شعبية نثرية صهرها الزمن وغذتها حكمة حضارات شرقية وشرق اوسطية كالهندية والفارسية والتركية والعربية .وبذا يعد مثالا لعمليات المثاقفة بين الثقافات الشرقية الاسيوية وانموذجا للتراسل المعرفي وانفتاحا عالى الاخر .

لقد خضعت" الف ليلة وليلة "منذ ظهورها ورحيلها من ثقافات وبيئات هندية سنكسرتية وفارسية واستيطانها في الحاضنة الثقافية الشعبية العربية الى عمليات جراحية عديدة قبل ان تاخذ شكلها الكتابي المدون ,كما خضعت من جانب اخر الى عمليات انتقاء واضافة من قبل المترجمين والدارسين الاوربيين منذ ان نقل المستشرق الفرنسي انطوان جالان هذا النص الى الفرنسية عام 1704(2),ومن ثم تلقفته بقية الثقافات الاوربية والغربية ترجمةً واقتباساً واستلهاماً ,حتى يمكن القول انه شكل صدمة معرفية ابهرت الغربيين وفتنتهم .ربما لا تقل عن تلك الصدمة المعرفية التى تلقى فيها المتلقي العربي في امصاره المختلفة مرويات هذا السفر العجائبي التخييلية المدهشة .وحري بنا ان نشير الى جهود الباحثين العراقيين في هذا المجال ومنها الجهد الموسوعي الكبير الذي قام به الدكتور محسن مهدي(3),والذي قارن بين العشرات من النصوص متوصلا ،على ما يرى ،الى النواة الاصلية لالف ليلة وليلة ومشرفا على طبعة منقحة وموثقة اثارت اهتمام واحترام الباحثين في الشرق والغرب .كما لايمكن ان نتجاهل المساهمة المتميزة للدكتور محسن جاسم الموسوي في اطروحته للدكتوراه التي ترجمها للعربية تحت عنوان (الوقوع في دائرة السحر)(4)ولاحق فيها التاثيرات الابداعية والثقافية لليالي في الثقافة الغربية عموما والانكليزية منها بشكل اخص .

وما يعنينا في هذه الورقة الوقوف امام بعض التمظهرات السردية في الف ليلة وليلة "وبشكل خاص تلك المتعلقة بالبنية السردية الاطارية فيها .ولحسم النزاع النقدي حول هوية" الليالي "وفيما اذا كانت عربية او هندية او فارسية حري بنا ان نعود الى مقولة الشكلانيين الروس الخاصة بثنائية المتن الحكائي fabulaوالمتن الحكائي (fabula sujet(5).وكذلك المفاهيم الخاصة بتشكل الخطاب discourse الادبي .

ونحن هنا نعني اساسا بالمبنى السردي ,الذي يقابله مصطلح الحبكة plot او التحبيك empoltment بعبارات بول ريكور او بما آل اليه تشكل الخطاب السردي بصورته النهائية بكشوفات علم السرد او السردية narratolgy(6).

فمن المعروف ان الكثير من الملاحم والمرويات في تاريخ الانسانية كانت شفاهية وتفتقد في الغالب الى مؤلف محدد ,وهي قد خضعت من خلال تداولها الشفاهي الى اضافات وتعديلات يمليها مزاج الحكاء او السارد من جهه او يحددها الاطار المكاني والزماني والثقافي والحضاري الذي يعاد فيه تشكيل هذا السرد من جهة اخرى . ومعنى هذا ان الصياغة الاسلوبية او اسلبة الخطاب الروائي بتعبير ((ميخائيل باختين)) (7)تشكل من خلال الصياغة النهائية المدونة النهائية التي يمكن اعتمادها بوصفها خطابا سرديا .وقد يفتح ذلك الباب امام وجود اكثر من خطاب سردي مدون ,وهذا امر افتراضي لا يمكن تجاهله في حال ظهور مدونات كتابية اخرى لنص "الليالي ".وبذا تكون الصيغة النهائية هي الاساسية والمواد الاولية او الخامات والحكايات والشخصيات والامكنة والازمنة والمعاني فهي مجرد مواد اولية " ملقاة في الشارع "كما يقول الجاحظ تنضوي تحت باب " "المتن الحكائي",وهذا الامر شبيه باعادة صياغة الكثير من الاساطير والموضوعات والثيمات الانسانية مثل اوديب, وبجماليون ,واهل الكهف , وروميو وجوليت ,وهاملت على وفق رؤيا سردية او درامية جديدة حيث ينتمي النص الجديد للمؤلف الذي قام بعملية تحبيك وبناء علاقات العلة والمعلول في الحدث الاصلي في ضوء جديد ,وليس للمتن الحكائي او للمادة الاولية التي شكلت الحدث دور ,اللهم الا على مستوى علاقات التناص .

وبهذا يحق لنا القول ان الصيغة النهائية التي وجدت فيها " الليالي "هي صيغة كتابية عربية لا علاقة لها بالمواد الاولية التي تضمنتها حكايات هزار افسانة hazar afsana الفارسية او غيرها , وهذه الصيغة قد اصطبغت بوصفها نصا لسانيا بملامح لسانية وحضارية وثقافية ،بل وحتى زمانية ومكانية ،بصيغة عربية ترتبط بمراكز حضارية عربية معروفة منها بغداد والكوفة والبصرة والقاهرة والشام فضلا عن وجود اشارات الى حضارات اخرى غير عربية مثل الفارسية والهندية والتركية , لكن الفضاء الزماني يظل عربيا ,وربما عراقيا بدرجة أخص .

ولا شك ان الدارس سيتوقف امام هذا الترابط المدروس بين الحكايات وتلازم اللاحق منها بالسابق سببيته مقنعة من خلال البنية الاطارية المركزية الكبرى التى تتفرع منها الحبكات الفرعية.

ويجدر بنا ان نلاحظ قدرة الف ليلة وليلة على الكشف عن المغيب والمسكوت عنه في الثقافة العربية الرسمية .فبوصفها نصا شعبيا ,يتحرك خارج اطارسيطرة الثقافة العربية الرسمية والمعيارية نجحت في ان تتناول مواطن ثقافية وذوقية كانت الثقافة الرسمية الخاضعة لسلطان الحاكم والمقدس ورجل الدين تتحاشاها بل وتفرض عليها لونا من المصادرة والقمع والتحريم . ولذا وجدنا بعض القيمين على الموروث الثقافي الرسمي التقليديين في مصر قبل سنوات يطالبون بمنع نشر الف ليلة وليلة لانها خرقت المسكوت عنه وتجاروزت على الاعراف والقيم والمقدسات على ما جاء في قرار لجنة المنع انذاك .

وفي رايئ الشخصي ,وربما انطلاقا من اهتمامي برصد مظاهر المبنى الميتاسردي (8)في النصوص الادبية , اكتشفت وجود الكثير من العناصر والمقومات التي تشير الى الطبيعة الميتاسردية لنص " الف ليلة وليلة "منها على سبيل المثال الوعي بقصدية السرد وغائيته لتحقيق فعل القص من خلال ضمان متوالية السرد الحكائي لاجتذاب اهتمام شهريار وضمان "اقتناصه " ضمن شبكة السرد العجائبي وبالتالي ترويضه وتدجينه و" تطهيره"بالمعنى الارسطي ليتخلص من عقدته الدموية بقتل النساء اللائي يتزوج منهن .ولعل من ابرز المظاهر الميتاسردية في الرواية تتمثل في ظاهرة القصة داخل القصة ,وهي خصيصة ملازمة للسرد الاطاري ولعملية التنضيد السردي للحبكات والمرويات في الف ليلة وليلة .

تنهضض البنية السردية في " الف ليلة وليلة "9 على وجود بنية اطارية frame structure كبرى مولدة تتحكم الى حد كبير في تنظيم وتوالي البنيات السردية والحكائية الصغرى المتمثلة في شكل حبكات ثانوية تمتلك تكاملها وخصوصياتها الذاتية من جهة وترتبط عضويا من خلال بنية الاطار الكبرى ل " الليالي "

وتتمثل البنية الاطارالتي هي بنية كبرى marco_structure في الحكاية المركزية الاولى الموسومة ب "حكايات الملك شهريار واخيه الملك شاه زمان "(9) التي تتفرع او تتناسل منها سلسلة الحكايات الالف الاخرى والتي هي بمثابة وحدات او بنيات سردية صغرى micro structure حيث نكتشف ان المكان الاساسي المهيمن في عملية السرد هو مخدع الملك شهريار الذي هو مكان مغلق ومحدود لكنه ينفتح من خلال السرد الى جغرافيات اماكن مفتوحة ولا نهائية ,وهو مثل اللازمة المكانية التي يستقر عليها متن الحكايات كلها .

كما يمكن الجزم ايضا ان السرد انثوي بامتياز ,تديره وتتحكم فيه شهريار الراوي او السارد والرئيسي narrator تقابلها شخصية المروي له narrator ,وهو عنصر نسوي ايضا , اعني شقيقتها الصغرى " دنيا زاد " التي تطلب من شقيقتها شهرزاد ان تحكي لها سلسلة هذه الحكايات

لتمضية الليل تحقيقا للمتعة والفائدةوالعبرة . وطبعا نحن لا يمكن ان نهمل موقع شهريار الذكوري في هذه الحكايات بوصفه مرويا له ايضا ,مع انه يقوم احيانا بدور الراوي ايضا , لكن ذلك لايقلل من هيمنة المزاج السردي الانثوي على مجمل حكايات " الليالي" .

اما البنية الزمنية للحكايات فهي ليلية بمعنى انها تحكى دائما ليلاً لكنها تتفتح على فضاءات زمنية متنوعة ليلية ونهارية من خلال الحكايات المتعاقبة .

هذه العناصر او المكونات او الاوجه الاساسية للبنية السردية لا يمكن ان تنفصل عن خاصية اسلوبية سردية او حكائية جوهرية تتجسد في كون السرد هذا ينتمي الى المظهر الشفاهي للحكي حيث يمكن ان نلاحق عناصرالقول الشفاهي قي التقديم والمخاطبة وفي تقديم الاحداث ,وهذه السمه الجوهرية مهمة لان السرد في الليالي لا يمكن ان يدرج كليا على النص الكتابي او المدون , مع اننا تلقينا هذا النص مدونا و مكتوبا ,لكنه كما هو واضح كان نقلا لمرويات شفاهية فيها مواصفات التواصل الشفاهي المباشر المعروفة ,وهو امر يبعدها من ان تكون مجرد تراكم لحكايات متفرقة او منفصلة قد يربطها راو مركزي واحد مثلما هو الامر في حكايات "مقامات الحريري :"او كليلة ودمنه (10) التي نقلها ابن المقفع من الفهلوية الى العربية , او كما هو الحال بالنسبة لقصص " لبوكاشيو " (11).

اذ يمكن ان نكتشف هذه القدرة المذهلة على توليد الحكي وتناسله بانتظام وبطريقة مقنعة ومؤثرة لتحقيق هدف علاجي امام طبيب يخضع مريضه الى برنامج علاجي طويل يتماثل بعده الى الشفاء , لكن هذا الطبيب هو مجرد سارد ادواته ومباضعه الاساسية هي السرد والكلمات التي تحولت الى تميمة ضد الموت , لانها كسبت في النهاية الرهان على نجاح هذا ((البرنامج العلاجي) السردي لتطيهر نفسية " شهريار " بمفهوم ارسطو في التطهير cathrasi من مزاج قتل نسائه عند الصباح بعد ان يكون قد قضى وطره منهن , وبهذا ربحت شهرزاد بذكائها ومروياتها حياتها , بل وحياة نساء مدينتها اللائي كن معرضات للقتل المجاني هذا , وهذا الانجاز الثنائي للسرد الذي حرر شهريارمن عقدته النفسية وانقذ شهرزاد من الموت يرتبط بمفهوم التطهير عند ارسطو .

وقد حاول الناقد تودوروف في كتابه ((شعرية النثر))(12) ان يتوقف في احد الفصول الذي كرسه للحديث عن الف ليلة وليلة امام سر هذا التوالد الحكائي والسردي المتواتر . ووقف منبهراً امام ما اسماه بـ (ذلك الانتشار ا لمتدفق للقصص في هذه الالة العجيبة التي هي الف ليلةوليلة (13) .ويعزو تودوروف هذا التناسل للحكايات الى قاعدة الزيادة والنقصان في السرد , اذ يرى ان السرد في الليالي لا يكتفي بنفسه بل يحتاج الى اطالة والى اطار يصبح فيه الجزءالبسيط من مسرود اخر (14) . ويلاحظ تودوروف ان لكل مسرود شيئا فائضا ,متمما , يبقي خارج الشكل المغلق الذي ينتجه تطور الحبكة ، وفي الوقت نفسه ، وبالطريقة نفسها ان هذا الشي المتمم والخاص بالمسرود ، هو شئ ناقص ايضا . الزيادة نقص ايضا . ومن اجل سد هذا النقص الذي تحدثه الزيادة فان مسروداً اخر يصبح ضرورياً. (15) ويرى الناقد ان هناك دائما زيارة تنتظر قصة قادمة :

"ذلك هو الانتشار المتدفق للقصص في هذه الالة العجيبة للحكي التي هي الف ليلة وليلة . على كل مسرود ان يظهر عمليه تلفظه , ولكن من اجل ذلك يجب ان يظهر مسرود اخر تكون فيه عملية التلفظ هذه جزءا من الملفوظ .وهكذا فان المسرود الراوي يغدو دائما مسرودا مرويا ينعكس فيه المسرود الجديد ويجد فيه صورته الخاصة .ومن ناحية اخرى , على كل مسرود ان يخلق مسرودات جديدة في داخله لكي تتمكن شخصياته من الحياة , وخارجه لجعلها تستهلك الزيادة التي تحتويها حتما ."(16)

وقد سبق للباحث الالماني المتخصص بدراسة الادب الشعبي والحكاية الخرافية (فردرش فون ديرلان) في كتابه الموسوم " الحكاية الخرافية "والذي ظهرت طبعته عام 1921 وترجمته الدكتورة نبيله ابراهيم وان قدم تفسيرا اخر لهذا التناسل في الحكايات يعزوه الى تأثيرالسرد الهندي على الليالي , اذ يرى ان الفن الهندي الذي يتمثل في "الف ليلة وليلة" يمزج حكاية باخرى

ثم يمزجهما معا قي حكاية ثالثة وفي اسلوبها الذي يتوقف بالحكاية مرة ثم يصلها مرة اخرى و وفي مطالع حكايتها ثم في اطار حكاياتها الطويلة .(17) وهو تفسير يفترض مقدما ان الليالي ذات اصول هندية في الاساس وهو راي خلافي, في مقابل اراء تذهب الى وجود اصل فارسي يتمثل في كتاب " هزار افسانة " أي الف حكاية او الف خرافة فضلا عن الرأي الذي يدافع عن اصولها التكوينية الممتدة في الثقافة العربية ، وخاصة في الموروثات والحكايات والاساطير والميثولوجيا الشعبية العربية يشكل عام ، والعراقية بشكل اخص ، في تشكيلها وبنائها وتكاملها . وارى شخصيا ان هذا اللون من توالد الحكايات او تناسلها ينضوي تحت باب "بنية التنضيد في السرد " layered narration structure وهو مبدأ راحت تاخذ به الرواية الحديثة على نطاق واسع .وطبيعة البنية الاطارية في الف ليلة وليلة كانت محط اهتمام الباحثين والنقاد , اذ تشير موسوعة "ويكبيديا "الى ان البناء القصصي في الف ليلة وليلة يتميز بما يسمى بتوالد الحكايات وهي ان تبدأ حكاية جديدة من الحكاية السابقة , وهكذا دواليك بحيث نجد انفسنا اما م عدد كبير من الحكايات ، وقد اثر هذا البناء القصصي المتكون من قصة ،اطار وعدد من الحكايات التي تتوالد عن بعضها في اكثر الاداب العالمية ، ولاسيما في جنس الرواية. (18) ويخيل لي شخصيا ان الوظيفة الابلاغية الغائية لالف ليلة وليلة هي التي تملي هذا اللون من التوالد للحكايات و ذلك ان غاية شهرزاد من السرد هي اثارة فضول شهريار وشده الى المرويات التى تقدمها واطالة زمن الحكي الكرونولوجي، لتضمن استمرارحياتها . ولهذا فهي تحاول ان تضمن هذا التعالق بين الحكايات بتمفصلات سردية مقنعة في الغالب وملفقة أو ضعيفة في احيان اخرى . وقد افادت شهرزاد من الطبيعة الشفاهية للسرد والتي توحي انها موجهة الى عدد كبير من المتلقين اسوة بجمهور الشاعر والخطيب وراوي الحكايات والقصص والمغازي لتحقق تأثير(الرسالة) التي تنطوي عليها حكايات الف ليلة وليلة ، ليس على شهريار المروي له واختها الصغرى دينازاد، فحسب بل لتشمل جمهورا متخيلا يتلهف لمتابعة السرد لتحقيق المتعة والعبرة والمشاركة .

ويذهب الباحث التونسي الدكتور محمود طرشونة الى القول ان " اهم ما يميز الحكاية الاطارية البناء الدائري والتضمين . نهاية الحكاية فيه تذكر ببدايتها وهو ما اكسب الكتاب وحدة تاليفية وجعله قابلا لجميع الزيادات , فامكن تمطيطه وتضخيمه عبر العصور وتسبب في تراكم الحكايات وتنوعها (19) ثم يشير الى ظاهرة التضمين التي ينسبها الى تاثير القصص الهندي ويظهر في ادخال حكاية او حكايات فرعية داخل الحكاية الرئيسية (20)ثم يخلص الى القول ان هذا الشكل الدائري الذي قدمت فيه الحكاية الاطارية شكل منفتح أي قابل لا دراج كل اصناف القصص بصورة غير محدودة مع امكانية التصرف في طول الحكاية (21). ويعبر الباحث عن اعتقاده ان الحكاية الاولى في الكتاب تضمنت جميع الخصائص البنيوية والوظيفية مثل تداخل

الحكايات الناتج عن فنيات التضمين , والشكل الدائري المنفتح , وحضور الراوي من خلال مواقفه من المرأة وخيانتها , ومن المرأة وحكمتها ومن الرجل ونفوذه وعدم جدوى قوته , وكذلك تعايش الواقع والخيال وهو اهم اساس في بنية الحكاية الشعبية وربما في الذهنية الشعبية نفسها , التي تنتفي فيها الحواجز بين العالمين :عالم الانس وعالم الخيال . (22)

وقد وفق الناقد د. عبد الله ابراهيم في دراسته للدكتوراه في تقديم قراءة جديدة للسرد العربي القديم , مما دفع بالدكتور ((ضياء الكعبي))في كتابه الموسوم " السرد العربي القديم : الانساق الثقافية واشكاليلات التاويل " الصادر عام 2005.الاشارة الى اهمية هذه الدراسة وعدها من الدراسات العربية الرائدة التي اسست الركائزالاولى لتطبيق نظريات السرد الحديثة على النثر العربي القديم (23)ولفت الدكتور ضياء الكعبي الانتباه الى اهمية حصر الناقد د. عبد الله ابراهيم للموجهات الخارجية للسرد العربي في النظرية الشفاهية وتقييد المنطوق في الرواية الدينية وهيمنة الاصول (24) وقد توقف الدكتور عبدالله ابراهيم بصورة سريعةامام الحكاية الاطار لليالي لكنه لمس بعض الجوانب المهمة في هذا المجال وذلك في كتابه الموسوعي " موسوعة السرد العربي "(25) الصادر عام 2005 حيث اشار الى ان زمن الف ليلة وليلة مكن من تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية , حيث تباشر شهرزاد روايتها بوصفها الراوي الذي يؤطر الخرافات التي تنتظم في مستويات متتابعة , ويلفت الناقد الانتباه الى طبيعة المناقلة السردية بين الرواة في كثير من خرافات الف ليلة وليلة تنتظم في متوالية من الرواية والتلقي واستبدال في مواقع الراوي والمروي له .(26)

ويرى الباحث ان مظهر الخرافة البسيط هذا هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها ,فما تتسم به الحكاية الخرافية عامة هو وجود اجزاء رخوة في الفعل السردي تسمح بادراج افعال ثانوية في سياقها , وتتوالد باستمرار وتغذى من الامكانات السردية للحكاية الاطارية التي هي بمثابة حكاية ام تمد الحكايات الثانوية باسباب الحياة والبقاء مما جعل الحكاية الخرافية تتقبل في سياقها كل ما هو غريب من الاحداث والوقائع بشرط ان يندرج في بنيتها السردية بوساطة راو جديد يحمل على كاهله حكايته الخاصة او حكاية رويت له (27).

ومن هنا نرى ان الحكاية الاطارية هي بنية مولدة وحاضنة للمئات من الحكايات الرئيسة والحكايات الثانوية وهي تنفتح ايضا في بدايتها ونهايتها على لون من السرد الذي ينتمي الى الراوي الضمني ،على طريقة الراوي كلي العلم ،يقدم لليالي كما يختم بها , وهو اطار خارجي ربما يرتبط بالمؤلف الحقيقي او الناسخ او الحكاء ، وهو اطار للحكي ينبغي اعادة فحصه وتأمله وادراجه ضمن البنية الاطارية التي تختزل احيانا بالحكاية الاولى فقط .

اذ تبدأ الليالي بسرد شفاهي يستهل بالبسملة ويتحدث عن الغاية من سرد سير الاولين : " وبعد فأن سير الاولين صارت عبرة للاخرين "ويتحدث عن الغاية وتنتهي ثم تبدأ بعد ذلك حكاية الاطار الاساسية . اذ يطرح هذا الاستهلال والذي يمثل ايضا نصا ما قبل النص "pretext" وليس مجرد عتبة نصية والذي يستبق الحكاية الاولى سؤالا حول " من المتكلم ؟" ومن الراوي ؟ ويعاد هذا السؤال عندما تختم الليالي في ليلتها الاخيرة بسرد مماثل ففي النهاية " الليلة الحادية بعد الالف " حيث يعفو شهريار عن شهرزاد ويعترف بابنائه ويكرم والدها الوزير ويقيم الاحتفالات ايذاناً بمرحلة جديدة من حكمه يختتم الرواي الاولي السرد بالقول : " واجزل لهم الملك العطايا والمواهب وتصدق على الفقراء والمساكين وعم باكرامه سائر رعيته واهل مملكته واقام هو ودولته في نعمة وسرور ولذة وحبور حتى اتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات ..."(29) هذا السرد الخارجي بلغه الراوي العليم غالبا ما يجري القفز عليه , بينما هو المدخل لحكاية الاطار في الليالي . وربما حاول جمال الدين بن الشيخ في كتابه " الف ليلة وليلة او القول الاسير"(30) الاقتراب من ذلك من خلال اشارته الى ان معظم الدارسين يتحدثون عن الصفحات الاولى من المجموعة بمصطلحات منها :

الاستهلال prologue

الحكاية الاطار cadre-conte

الحكاية الذريعة conte-pretexte(31)

ويعلن ابن الشيخ تفضيله لمصطلح " الاستهلال -الاطار " الذي لجأ اليه الباحث كوسكان عام 1909 prologue-cadre .ويرى الباحث ان الاستهلال في الف ليلة وليلة حسبما ذهب اليه كوسكان قد تم اختياره في تاريخ مجهول من طرف راو , كمدخل وكاطار لمحكيات من نفس المصدر , وذلك تبعا لاسلوب شعبي .(32)ومن كل ما تقدم نجد ان الف ليلة وليلة هذا الكنز السري للحكايات وللخيال الشرقي قد انتجت متنا نقديا وبحثيا هائلا وفتحت الطريق امام المزيد من الاستقصاءات والتأويلات التي تتناول جوانب نصيه وخارج نصية مهمة منها البحث عن أجناسية هذه الحكايات وكشفها عن الانساق الثقافية المغيبة في الحضارة العربية والاسلامية خاصة والشرقية بشكل اشمل , فضلا عن مستويات البناء السردي ووجهة النظر والتبئير وقضايا الراوي والمروي له والمتلقي الشفاهي ومن ثم القاريء الذي تلقى لاحقا المتن المدون .وغير ذلك من العشرات من الموضوعات والمحاور التي تنتظر اجيالا جديدة من الدارسين والباحثين والمعجبين : مرة قال مسؤول بريطاني كبير ان بريطانيا على استعداد للتخلي عن

اغلى جوهرة في التاج البريطاني ولكنها ليست على استعداد للتخلي عن شكسبير .ترى هل نجرؤ نحن على قول ذلك عن الف ليلة وليلة ؟

الهوامش :

1- ماجدولين ,د. شرف الدين ((بيان شهرزاد)) : التشكلات النوعية لصور الليالي " المركز الثقافي العربي , 2001 ص 5

2- ديرلاين , فردريش فون (0 الحكاية الخرافية) ترجمة د. نبيلة ابراهيم , دار القلم بيروت , مكتبة النهضة بغداد (و.ت) ص 214.

3- مهدي د. محسن " كتاب الف ليلة وليلة من اصوله العربية الاولى ",ليدن , بريل, 1984 .

4-الموسوي , د. محسن جاسم " الف ليلة وليلة في نظرية الادب الانكليزي : الوقوع في دائرة السحر ",مركز الانماء العربي , بيروت .

5- الخطيب , ابراهيم " نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس " بيروت , 1982 , ص 229.

6-برنس , جيرالد , علم السرد: الشكل والوظيفة في السرد " ترجمة د. باسم صالح , دار الكتب العلمية , بيروت 2012 , ص 10-11 .

وراجع ايضا " قاموس السرديات " جيرالدين برنس , ترجمة السيد اما م, ميريت للنشر والمعلومات , القاهرة 2003 , ص 133-134.

7- باختين , ميخائيل (مختارات من اعمال ميخائيل باختين , ترجمة يوسف الحلاق , المركز القومي للترجمة , القاهرة ,2008 ص 18.

8- ثامر , فاضل (0 المبنى الميتاسردي في الرواية " دار المدى ,بيروت , 2013 , ص 7-43.

9- (الف ليلة وليلة) دار المعرفة , بيروت , ط4 ,2012 , المجلد الاول ص 15.

10-بيدبا (كتاب كليلة ودمنة) نقلها من الفهلوية عبد الله ابن المقفع , دار الجبل , بيروت ، 2009 .

11- تودوروف ، تزفيتان " شعرية النثر - مختارات " ترجمة عدنان محمود محمد و وزارة الثقافة , الهيئة العامة السورية للكتاب , دمشق , 2011 , ص 51- 64.

12- المصدر السابق , ص 35 – 50 .

13- المصدر السابق , ص 49 .

14 – المصدر السابق , ص 47 .

15- المصدر السابق و ص 47 .

16 – المصدر السابق , ص 47)

17- ديرلاين ,فردريش فون , الحكاية الخرافية " ص 216 .

18 – موسوعة , ويكيبيديا على الانترنيت فقرة " الف ليلة وليلة "

19-طرشونة , د. محمود " مدخل الى الادب المقارن وتطبيقه على الف ليلة وليلة- دار الشؤون الثقافية العامة , وزارة الثقافة , بغداد 1988 , ص 101 .

20 المصدر السابق , ص 101.

21- المصدر السابق ص 102.

22- المصدر السابق ص 103 .

23-الكعبي , د. ضياء " السرد العربي القديم : الانساق الثقافية واشكاليات التاؤيل " المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت (ط1) 2005 , ص 513 .

25- ابراهيم ,د. عبد الله " موسوعة السرد العربي " الجزء الاول , الجزء الاول , ط1 , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , 2005.

26-المصدر السابق , ص 155 .

27-المصدر السابق , ص 155 .

28- الف ليلة وليلة" ص 15 .

29- المصدر السابق ص 434.

30 –بن الشيخ , جمال الدين " الف ليلة وليلة او القول الاسير " ترجمة محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الانطاكي , المشروع القومي للترجمة , القاهرة , 1998.

31-المصدر السابق ص 24.

32- المصدر السابق ص 25 .

التناص والنص الغائب في "فرانكشتاين في بغداد"

قد يفاجأ بعض القراء والنقاد بالروائي احمد سعداوي في روايته الجديدة "فرانكشتاين في بغداد"**(1)** الصادرة عام 2013 عن منشورات الجمل (بيروت، بغداد). لكن القارئ المتابع سيتذكر بالتأكيد ان هذا الروائي سبق له وان سجل حضورا لافتا في روايته السابقة "انه يحلم او يلعب او يموت"**(2)** "التي اعتمدت على تقنية سردية فيها الكثير من اللعب والخوف والتمويه، وقبل ذلك يمكن للقارئ ان يتذكر بدايته الواثقة في روايته الاولى "البلد الجميل "**(3)**.
لكن احمد سعداوي هنا، بالتأكيد يضع قدما راسخة في ميدان اللعبة السردية ويتقدم بسرعة الى الصف الاول من الروائيين العراقيين الذين اعقبوا جيل عبد الخالق الركابي، احمد خلف، فاضل العزاوي، عبد الرحمن الربيعي ومحمد خضير وتركوا مسافة بعيدة بينهم وبين الجيل الذي أسس للرواية الحديثة في العراق وأعني به جيل غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر. واذا شئنا ان نكون منصفين لا يمكن ان ننسى جيل الرواد المؤسسين للرواية العراقية: محمود احمد السيد، ذو النون ايوب، جعفر الخليلي وعبد الحق فاضل وغيرهم.
واحمد السعداوي هنا يقفز قفزة واضحة في روايته الجديدة، فاسلوبه الروائي يفارق ماسبق وانجزه في روايته السابقة "انه يحلم" والتي كانت عسيرة القراءة والملاحقة وفيها الشيء الكثير من الحذف لكنها ربما تشترك مع هذه الرواية في كونها، تعنى بالتقاط جوانب ومشاهد من حياة المجتمع العراقي في فترة الاحتلال وبعد سقوط النظام الدكتاتوري عام 2003 وما رافق ذلك من انقلاب امني وزيادة مظاهر العنف واشتداد الصراع الطائفي مع عناية خاصة باللغة والبناء الفني.
ويبدو ان الراوئي قد افاد الى حد كبير من تجربة الرواية العربية الحديثة خلال العقد الاخير بشكل خاص ورواية الحداثة في الادب العالمي. فهناك وضوح في حركة الاحداث مع الميل للمحافظة على حركة منضبطة للزمن تكاد ان تكون خطية ومتصلة مع اللجوء ولكن بشكل محدود الى حالات الرجع "Flashback" والاستذكار عبر المونولوج وبناء المشهد. وبذا فالرواية تستدرج القاريء الى ملاحقتها بيسر، وربما بسبب مجموعة من الخواص التي توافرت عليها ومنها طبيعة الحبكة المتوترة التي اعتمدتها والتي جعلتها قريبة من حبكة الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي حيث تبدأ هذه الرواية من لحظة توتر من خلال انفجار مفاجيء يهز فضاء المشهد الروائي الذي يتخذ له من منطقة البتاويين في قلب الرصافة ببغداد ميدانا لها، وما يتلو ذلك من ارتكاب سلسلة من الجرائم الغامضة التي تصبح محورا للبحث عن المجهول والذي يقود الى اكتشافات هائلة تقدم تشريحا دقيقا لاوضاع شرائح مهمة من المجتمع العراقي (البغدادي) تحديدا ولمعاناة الناس في فترة الاحتدام الطائفي ونشاط قوى الارهاب والعنف والتكفير في العراق 2005 - 2006.
وهذه الرواية بالذات، بدءا من العنوان تستدعي توقفا خاصا مع العتبات النصية التي قدمتها ومنها العنوان والمقتبسات الثلاثة**(4)** و"التقرير النهائي**(5)** واخيراً" الاشارات"**(6)** الختامية التي ذيل بها الروائي روايته هذه. فالعتبات النصية هي موجهات مهمة للقراءة وللتأويل لايمكن

لاي قاريء او ناقد ان يتجاهلها. فعنوان الرواية فضلا عن الاقتباس الاول يحيلنا حتما الى رواية "فرانكشتاين"**(7)** للروائية البريطانية ميري شيللي المنشورة لاول مرة عام 1817 والتي تدور احداثها في القرن الثامن عشر وتتمحور حول رغبة بطلها العالم فكتور فرانكشتاين، المتخصص بالعلوم الطبيعية في الوصول الى "اكسير الحياة" من خلال بث الحياة في احد مخلوقاته غير الحية والذي صنعه من بقايا اشلاء بشرية وحيوانية اخذ بعضها من محلات القصابين والمقابر والمختبرات حيث يتحول الكائن الى مخلوق متوحش مدمر يقتل بشكل عشوائي ودموي حيث يقتل اعز واقرب الناس الى العالم ومنهم زوجته وشقيقه وبعض اصدقائه. وهو ما نجد له شبها كبيرا برواية احمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد" مما يجعل نص ميري شيللي نصا غائبا ونصا مرجعيا وربما نصا موازيا - اذا اعتمدنا اليه المفارقة او "المعارضة" بالمفهوم البلاغي في توليد نصوص جديدة من نص سابق عبر عمليات تمثل وامتصاص واحتذاء تقوم على قواعد التناص Intertextuality الحديثة بعيدا عن اطروحات السرقة التقليدية القديمة.

ويمكن القول ايضا ان رواية احمد سعداوي، وقبلها رواية ميري شيللي تحيلان الى نص غائب كلاسيكي هو اسطورة بجماليون الاغريقية والتي اعاد الادب الحديث تشغيلها برؤى حديثة كما هو الحال في مسرحية "بجماليون"**(8)** لبرنادشو، والفلم السينمائي العالمي "سيدتي الجميلة" ومسرحية توفيق الحكيم بالاسم ذاته "بجماليون". اذ تقوم الفكرة المركزية للاسطورة عاى توسل النحات (ويقال بأنه ايضا كان ملكا لجزيرة كريت او قبرص) للالهة لكي تبث الحياة في تمثال صنعه وتتحقق رغبته ليجد نفسه امام فتاة جميلة، لكنها في النهاية تتمرد عليه بوصفه خالقها وتختار شابا اخر. (وهناك تنويعات اخرى على الاسطورة ونهايتها).

ومما يكسب الرواية جاذبية انها تعتمد على تقديم شخصية وحدث ينتميان الى مايسمى بفن الغروتسك Grotesque أي الفن الذي يميل الى خلق شخصيات غريبة وخيالية واحيانا مخيفة او مضحكة. كما هو الحال في فيلم "افاتار" مثلا وفي المئات من الروايات والافلام العالمية التي تعتمد على الخيال العلمي والخيال التاريخي، ومنها مسلسل "هاري بوتر" للكاتبة البريطانية ج. ك. رولنغ ومجموعة افلام الغرباء The alien الشائعة في السينما الامريكية وغيرها كثير والتي تدور حول اشخاص غرباء يأتون من كواكب اخرى مثل "الرجل الحديدي" و"ستارترك" و"مصاصو الدماء". اذ بدأ المتلقي الغربي يميل الى الروايات التي تلتقط مواقف او لحظات او شخصيات غروتسكية تثير الرعب والهلع في الغالب - وبشكل خاص عند قراءته لروايات العالم الثالث، حيث يحمل هذا القارئ افق توقع "استشراقي" ملفق عن الشرق والعالم الثالث فيروح يبحث عما هو غريب واستثنائي وشاذ من حالات انسانية صادقة وغير متوقعة، وهذا ما ادركه مؤخرا بعض الروائيين العرب الذين راحوا يتوجهون لارضاء هذه النزعة الاستشراقية الواهمة لدى القاريء الاجنبي وابهاره. وربما يفسر ذلك سبب نجاح اتجاهات الرواية الايهامية والفنطازية والسحرية في العصر الحديث.

يقال احيانا ان الاسد هو مجموعة من الخراف التي هضمها وافترسها وان الناقد – قياسا على ذلك – هو مجموعة المكتبات التي قرأها وتمثلها. ونقول في ضوء ذلك ان الرواية الحديثة – ومنها رواية احمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد" هي ثمرة ما افترسه الروائي من كتب وما قرأه حديثا من روايات وما مرّ به وبمجتمعه وبالعالم من تجارب ومحن ومعاناة بوصفها مادة

اولية لمدخلات وبيانات database تعامل معها خيال الروائي ومهارته لتنتهي بعد عمليات تخييلية خلاقة وابداعية في نهاية السلسة الى عمل روائي مبتكر يعبر عن وعي الخالق / المؤلف ذاته وموقفه من العالم على حد تعبير لوسيان غولدمان ورؤيا شخصية يضمرها النص الروائي للنص والحياة معا.

كما ان الاستهلال الموسوم بـ "تقرير نهائي"**(9)** والذي يسبق الفصل الاول من الرواية، والذي يرتبط بشكل مباشر بالفقرة الاولى من التذييل الختامي الذي يحمل عنوان "اشارات"**(10)** والذي ينفى جملة وتفصيلا وجود اية دائرة رسمية عراقية بإسم دائرة المتابعة والتعقيب التي اشار اليها الاستهلال الاول "تقرير نهائي" يؤكد ان الطبيعة الميتاسردية لهذه الرواية تكمن في خلق حالة من المباعدة بين الروائي والنص من جهة وكسر امكانية التماهي مع الشخصيات والوقائع والاشارة الى ان الاحداث هي نتاج مخيال روائي محض وان النص الروائي الحالي هو ثمرة ما دبجه شخص يبعث على الريبة اطلق عليه اسم "المؤلف"**(11)** والذي تم العثور معه على "نص لقصة كتبها بالاستفادة من المعلومات المتضمنة من بعض وثائق دائرة المتابعة والتعقيب، وهي بحدود المئتي صفحة مقسمة الى سبعة عشر فصلا " وهذه الاشارات تحيل بشكل واضح الى متن الرواية الاصلي وفصولها التسعة عشر. وهذا كله فضلا عن الدور الذي شغله الصحفي محمد السوادي في تقصي اثار الجرائم التي كانت تحدث، كلها تعزز المنحى الميتاسردي لهذه الرواية بوصفها مكتوبة بوعي يقصد التدوين والتوثيق ويعتمد الى حد كبير على الوثيقة المكتوبة وما سجلته آلة التسجيل الصحفي نفسه. بل يمكن القول ان وجود صحفي يحاول تغطية جرائم معينة ليكتب عنها، يحيل ايضا الى سلسلة من الروايات والافلام ومنها السوبرمان و"الخفاش" The Batman والتي نجد فيها صحفيا يحاول ان يكشف سرّ الجرائم التي كانت ترتكب في زمنه ويوثقها بالصوت والصورة.

كما لايمكن اغفال النص الثاني من المقتبسات والذي يدور حول حياة القديس (ماركوركيس)، لانه يرتبط ايضا بشخصية العجوز (ايليشوا ام دانيال) التي كانت تعد هذا القديس شفيعها وتعتز دائما بإنموذج الايقونة المشهورة في عالم الفن الكنسي والمعلقة في بيتها والتي تصوره على هيئة فارس يطعن بشجاعة التنين الذي كان يهدد حياة الناس انذاك ويتهيأ لافتراس اضحيته الجديدة ابنة الملك، فيكتسب بذلك شعبية بوصفه منقذا وفارسا وقديسا. وهي واثقة من خلال دعواتها المتكررة اثناء القداس انه بوصفه شفيعها سيعيد لها ولدها دانيال**(14)** ذلك ان الملك الذي قرر قتل هذا القديس ووضعه بالمعصرة حتى تحول الى اشلاء متناثرة – وهذا ماجاء ذكره في المقتبس الثاني **(15)** من العتبات، وفي القصص الكنسي المتداول – كان قد عاد الى الحياة ثانية بشفاعة السيد المسيح، وهذا ما تراءى لها وهي تستقبل الزائر الغريب**(16)** الذي صنعه هادي العتاك من اشلاء جثث ضحايا التفجيرت الارهابية، معتقدة انه ولدها وقد عاد الى الحياة بشفاعة قديسها الاثير، لانها اصلا لم تصدق يوما بأن ابنها كان قد قتل في الحرب قبل عشرين عاما، أي في منتصف ثمانينات القرن الماضي، وانه بالتأكيد سيعود اليها ثانية، وهو ايضا ماجعلها ترفض الهجرة للالتحاق بإبنتها واسرتها خارج الوطن.

ومن جهة اخرى لايمكن ان نتجاهل التعليق الذي اطلقته الصحفية الالمانية التي كانت تعد فلما سينمائيا عن الصحفيين العراقيين والتي كانت برفقة الصحفي محمود السوداني عند سماعها لحكاية هادي العتاك والذي قالت فيه:
"هذا يروي فلما.. انه يقتبس من فلم شهير لروبرت دي نيرو**(17).** لم يكن هذا التعليق عرضبا او طارئا وانما يكشف عن شفرة من شفرات النص الروائي. اذ ان روبرت دي نيرو كان قد مثل دور الوحش في فلم "فرانكشتاين" والذي انتج عام 1994، وهو واحد من عشرات الافلام التي استلهمت الرواية الاصلية، لكنها قدمت قراءات مغايرة لها وربما يمكن الاشارة الى ان احدث نسخة من هذه الافلام هو الفلم الذي انتج هذا العام 2014 والذي مازال يعرض في دور السينما العالمية. ولكن هنا لا بد من الاحتكام الى الرواية الاصلية بوصفها نصا مرجعيا حاكما. كانت رواية ميري شيللي تحمل موقفا ايديولوجيا – وربما اخلاقيا ودينيا تجاه توظيف العلم بطريقة خاطئة او معارضة للفطرة الانسانية حيث ينقلب فيه السحر على الساحر. فهي بمعنى من المعاني صرخة ضد التوظيف العشوائي وغير الانساني للعلم والذي ينتج سلسلة من الويلات والمآسي على البشرية حيث يكون الفاعل ضحية لفعله. اذ يتحول الوحش او المسخ الذي خلقه العالم فيكتور فرانكشتاين الى قوة عمياء مدمرة تنتقم من الجميع وتبدأ بأقرب الناس الى العالم ومنهم خطيبته واخوه. ففي المشاهد النهائية للفلم يصغي المكتشف الانكليزي (روبرت والتن) الى قصة فرانكشتاين الذي كان يحتضر كما يصغي الى اعترافات المسخ ذاته عن دوافعه الاساسية لارتكاب هذه الجرائم ملقيا اللوم على العالم الشاب الذي بعث فيه الحياة ووصفه بالمجرم الذي خلق انسانا مجردا من الحب والروح وهذا مايؤكد ان مؤلفة الرواية ميري شيللي كانت تمتلك موقفا فكريا واخلاقيا واضحا في هذه الرواية وتقدم فيه تحذيرا قويا من مخاطر التلاعب بالتوازن الطبيعي للحياة وبإساءة توظيف العلم في كشوفات واهداف غير نبيلة.
وربما تكمن وظيفة النقد في الكشف عن المغزى الذي تخبئه رواية احمد سعداوي ومدى مقاربتها للرواية الاصلية، وهي وظيفة ترتبط اساسا بقدرة الناقد على فك الشفرات والرموز اللسانية والسيمائية والتاريخية النصية والخارج نصية التي تهيمن على الرؤيا الروائية.
لاشك ان من اقوى مصادر الجاذبية في رواية احمد سعدواي تكمن في جاذبية وقوة وغموض شخصية الوحش "الشسمه" والذي يتحول الى شخصية اسطورية مركزية تتقاسم البطولة مع بقية الشخصيات الروائية الرئيسة وبشكل خاص شخصيات الصحفي محمود السوادي وشخصية هادي العتاك، بائع الخردوات، والعجوز الاثورية ام دانيال وشخصيته ورابعة لاعلاقة لها بالروائي هي شخصية "المؤلف" بوصفه مشاركا وساردا وشاهدا في ان واحد.
ولاشك ان لشخصية الوحش – الشسمه جذرا في الذاكرة العراقية او البغدادية بشكل ادق يرتبط بظهور مجرم سفاح ظهر في مطلع السبعينات من القرن الماضي كان يرتكب جرائمه بطريقة وحشية عرف بإسم "ابو طبر" وسادت بين الناس انذاك اشاعة تقول بأن النظام الدكتاتوري كان يقف وراء تلك الشخصية. وقد استلهم الكاتب حامد المالكي هذه الواقعة فكتب سيناريو مسلسل قدمته احدى القنوات العراقية خلال عام 2013.
واذا كان هادي العتاك هو من صنع او خلق هذه الوحش فعليا او تخييليا شأنه شأن العالم فيكتور فرانشكشتاين في رواية ميري شيللي من جذاذات واجزاء بشرية من جثث ضحايا التفجيرات في

بغداد، فـان قوى خفية، فنطازية وغرائبية هي التي اسهمت ايضا في صناعة هذا المخلوق الغريب. وكنا نتمنى ان نلاحق منذ البداية مراحل "تجميع" هذا المخلوق الغريب، وان لانجد انفسنا فجأة امام جثة كاملة ينقصها الانف فقط والذي عثر عليه هادي العتاك بعد احد تفجيرات ساحة الطيران في بغداد. كما ان الاشارات اللاحقة التي اظهرت في الرواية من قبل رواة اخرين اشارت الى ان معظم اجزاء هذه تعود الى جثة ناهم عبد كي، صديق هادي العتاك الذي قتل في احد الانفجارات. اذ عندما ذهب هادي الى المشرحة لتسلم جثته وجد جثته مجموعة اشلاء متناثرة مختلطة باشلاء ضحايا اخرين وطلب منه ان يختار منها مايشاء، وفعلا اخذ مجموعة منها ودفنها في مقبرة (محمد سكران) شرق بغداد. ويبدو ان هادي كما يقول عزيز المصري، صاحب المقهى الشعبي في منطقة البتاوين حيث تدور الاحداث قد "محا ناهم ووضع الشسمه في مكانه"**(19)** كما ان الروح الهائمة للحارس السابق حبيب محمد جعفر الذي قتل في انفجار سيارة نفايات كان يقودها ارهابي سوداني بالقرب من فندق السدير نوفوتيل في ساحة الاندلس في الرصافة، هذه الروح الهائمة التي لم تجد جسدها الاصلى بعد الانفجار دخلت هذه الجثة عسى ان تهدا وتدفن لاحقا: "تلبس الجثة كلها، فعلى الاغلب، كما تيقن في تلك اللحظة، ان هذا الجسد لاروح له، تماما كما هو الامر معه، روح لا جسد له. وفعلا نجد ان هذا المخلوق كما اخبر هادي العتاك لاحقا كان يريد الثأر لمقتل حبيب محمد جعفر حتى تهدأ روحه "فروح حبيب تطلب الثأر ويجب ان يقتل المتسبب في موته**(20).**

ولكي نكتشف المغزى من قيام هذا المخلوق بهذه الجرائم وفيما اذا كانت مجرد جرائم عشوائية ام انها تمتلك اهدافها ومقاصدها الخاصة علينا ان نتذكر ان شخصيته لم تظهر الى الوجود الا بعد عملية بحث وتقص عن هذا المخلوق قام بها اساسا الصحفي محمود السوادي الذي سمع عنها من خلال حكايات هادي العتاك التي كان يرويها لجلاس مقهى عزيز المصري في البتاوين والتي كان الجميع يسخرون منها ويقولون انها مجرد اوهام وخرافات واكاذيب كان يسردها عليهم هادي الذي استحق بفعل ذلك لقب "الكذاب"**(21).**

ولكي يوثق الصحفي هذه المرويات العجيبة بدا يسجل كل ذلك في مسجلته، بل وطلب من هادي العتاك ان يسجل صوت ذلك المخلوق الغريب للتأكد من صحة مروياته، وهو ما تحقق فعلا، كما ان عملية الكشف والمتابعة ساهم فيها العميد سرور محمد مجيد الذي كان يقود "دائرة المتابعة والتعقيب"**(22)**. الذي كان يرغب في الكشف عن ذلك المجرم الخطير الذي قوض الامن والاستقرار في المنطقة، كانت عنصرا مهما في البحث والاستكشاف من خلال شبكة عملائها ومنجميها الذين كانوا كما يزعم يمتلكون القدرة على التنبؤ بالاحداث قبل وقوعها.

اذ نجح العميد سرور في الاطلاع على كل ماكتبه الصحفي محمود السوادي ومسجلته، كما اجرى تحقيقات مع هادي العتاك و"المؤلف" واستدل في النهاية على المكان الذي كان يتردد عليه في البتاوين وهو بيت هادي والعجوز ام دانيال.

ومن هنا تتحول الرواية بصورة من الصور الى رواية بحث بوليسي تماما كما نجد ذلك في الروايات والافلام البوليسية، لكن هذا المخلوق الغامض كان يفلت دائما. كما ان الرصاص لم يكن يؤثر فيه وتركه المؤلف في النهاية طليقا – وربما كان يسخر من مطارديه الذين اعتقلوا هادي العتاك ظنا منهم انه هو الشسمه المطلوب مصدقين باعترافات هادي العتاك الذي فقد عقله

بعدما تعرض الى حادث تفجير شوه وجهه وجسمه فخيل له ان وجهه هو نفسه وجه ذلك الكائن الذي خلقه من اجزاء وجذاذات بشرية، وبذا اعلن امام المحققين بأنه المجرم المطلوب، وهو امر استقبلته السلطات الامنية بالترحاب لانها كانت راغبة في اغلاق ذلك الملف المغلق والغامض.
وقد ادرك محمود السوادي، الذي انتقل الى مدينة العمارة ان السلطات الامنية ترتكب بذلك خطأ جسيما، اذ من المستحيل ان يكون هادي هو الشسمه**(23)**. وفعلا نجد مشهدا له دلالة مهمة نرى فيها شبح الشسمه يخطو بهدوء وهو يراقب المشهد من خرائب "فندق العروبة" الذي تحول الى انقاض بسبب التفجير بينما كان قط العجوز ام دانيال الذي رفض مغادرة المكان يتمسح بسرواله**(24)**. ومعنى هذا ان الروائي احمد سعداوي قد اختار لروايته نهاية مغايرة لرواية ميري شيللي وحتى لسيناريو فلم "فرانكشتاين" الذي قام بدور الوحش فيه روبرت دي نيرو عام 1994. اذ ان رواية ميري شيللي وكذا فلم روبرت دي نيرو ينتهيان بموت الوحش والعالم الذي صنعه أي فرانك فرانكشتاين في مشهد مؤثر وفي منطقة متجمدة من القطب الجنوبي. والحقيقة ان الرواية والفيلم يبدءان من نقطة النهاية ثم يعودان الى الماضي من خلال السرد الذي يصغي اليه المستكشف المغامر (روبرت والتن)، من العالم فرانك فرانكشتاين وهو يكاد يلفظ انفاسه الاخيرة حيث يبدأ يسرد على ذلك المستكشف قصته ورغبته في ملاحقة الوحش لقتله والانتقام منه بناء على موعد للقاء معه حدده الوحش في هذا المكان بالذات، ولكن العالم الشاب يموت قبل ان يلتقي بالوحش الذي يكمل سرد القصة من وجهة نظره ويقرر ان يموت سوية مع خالقه وابيه العالم الشاب حرقا كما هو التقليد المتبع في دفن الموتى من البحارة والمستكشفين انذاك**(25)**.
واذا ما كان الوحش في رواية ميري شيللي ـ وكذا في الفيلم يرتكب جرائمه البشعة انتقاما لان خالقه العالم الشاب قد تجاوز الحد الانساني وخلق كائنا بلا عواطف وروح، وهو يشير الى مغزى اخلاقي وفكري من قضية توظيف العلم بطريقة غير انسانية. فان لدى مخلوق احمد سعداوي في رواية "فرانكشتاين في بغداد" تبريراته وفلسفته الخاصتين. فهو يرفض ان يوصم بالمجرم (القاتل) الذي يقتل حبا بشهوة القتل وذلك انه كما يقول يحمل رسالة لتحقيق العدالة الاجتماعية الغائبة انذاك.
اذ سبق للصحفي محمود السوادي وان عبر عن اعتقاده ان الشسمه "كان في مهمة نبيلة"**(26)** كما قال هادي العتاك "ان الشسمه سيقوم بقتل جميع المجرمين الذين اجرموا بحقه، ثم يتساقط ويعود الى وضعه السابق، يتحلل ويموت"**(27)**. وكما اشرنا سابقا فقد اخبر الوحش هادي العتاك انه يريد الثأر لروح الشاب حسيب محمد جعفر لكي تهدأ روحه ولايمكن ان نتناسى احدى العتبات النصية الاستهلالية التي يخاطب فيها الشسمه الذين يسمعون التسجيلات ان لايقفوا في طريقه ان لم يكونوا قادرين على مساعدته**(28)** وهي اشارة الى انه يحمل رسالة لاقامة العدل الاجتماعي.
وهذا ما قاله لهادي العتاك:
"انهم يتهمونني بالاجرام ولايفهمون اني انا العدالة الوحيدة في البلاد."**(29)** كما ترك في المسجلة دفاعا عن موقفه :
"انا الرد والجواب على نداء المساكين: انا مخلص ومنتظر ومرغوب به"**(30)**. ويبدو انه قد وجد له انصارا ومريدين يؤمنون برسالته تلك حيث نجده في الرواية وقد جمع عددا كبيرا من المقاتلين الذين خاضوا معارك مجتنية في الدورة ادت الى فناء اغلبهم.

لكن قناعة هذا المخلوق تتعرض احيانا الى التزعزع ويجد نفسه بلا هدف محدد. ولذا فقد قرر مع نفسه التوقف عن القتل مادام لايعرف المغزى بوضوح"**(31)**. لكنه احيانا يفلسف وضعه بطريقة اخرى:

"ولانه قاتل استثنائي لايموت بالوسائل التقليدية، فعليه ان يستثمر هذه الامكانية المميزة خدمة للابرياء وخدمة للحق والحقيقة والعدل"**(32)**. وقد تعددت الاراء والتأويلات حول هدف الشسمه من استمرار القتل. اذ يرى احد المنجمين انه "يقتل من اجل ان يستمر فهذا مبرره الاخلاقي الوحيد. انه لايريد الذوبان والفناء. لذلك يتشبث بالحياة"**(33)**.

وهكذا راح هذا المخلوق يتحول الى اسطورة شعبية "اذ راحت صورته تتضخم، رغم انها ليست صورة واحدة، ففي منطقة مثل حي الصدر كانوا يتحدثون عن كونه وهابيا، اما في حي الاعظمية فان الروايات تؤكد انه متطرف شيعي، الحكومة العراقية تصفه بأنه يعمل لقوى خارجية اما الاميركان فيرون انه يستهدف تقويض المشروع الاميركي في العراق، ويذهب العميد سرور محمد مجيد الى الاعتقاد ان الاميركيين هم من خلق هذا الكائن بالتحديد خلق هذا الفرانكشتاين واطلقه في بغداد"**(34)**.

وهكذا تتحول اسطرة شخصية هذا المخلوق الغريب الى كرة ثلج تزداد اتساعا، بل وتغطي على الكثير من الشخصيات والوقائع المهمة في الرواية.

يظل السؤال الذي يؤرق عددا غير قليل من القراء: ترى ما الذي اراد الروائي احمد سعداوي ان يقوله في روايته، وهل استطاع ان يقدم رؤية او قراءة متوازنة للوضع السياسي والاجتماعي العراقي بعد الاحتلال وسقوط النظام الدكتاتوري وبشكل خاص في سنوات الاحتراب الطائفي وتصاعد انشطة المنظمات الارهابية والمليشيات المختلفة وبشكل خاص عامي 2005 و2006.

يبدو لي ان الرؤيا السردية التي انجزها الروائي احمد سعداوي تقوم اساسا على الوصف المحايد والمراقبة الحسية البصرية للاحداث دونما اعطاء مواقف محددة، واحيانا محاولة النظر الى المشهد من زوايا نظر متباينة تؤكد الجوهر البوليفوني في مشهد العنف انذاك: فمن الاهداف التي اختارها للانتقام ضابط فنزويلي يعمل في شركة امنية واحد قادة القاعدة في ابوغريب وقائد ميليشيات شيعية في مدينة الصدر. لكني اعتقد انه يحاول ان يواصل ما بدأه في روايته السابقة "انه يحلم او يلعب او يموت" الصادرة عام 2008 من تقديم رؤيا كابوسية للواقع العراقي بدون اسقاطات سيكولوجية وهذا ما رأيته عندما كتبت عن روايته تلك تحت عنوان "بنية المتاهة والنسخ الميتاسردي للحكاية" والمنشور ضمن كتابي "المبنى الميتاسردي للرواية" حيث اشرت الى ان رواية احمد سعداوي هي رؤيا مأساوية وكابوسية لسنوات صعبة من حياة العراقيين بعد الزلزال الكبير. والمؤلف في غمرة تنضيده للاحداث والمشاهد لم يفكر، كما يبدو، ان يترك بارقة امل للمستقبل واكتفى بالرصد والوصف المحايثين والمحايدين من دون ان يفكر بالارتقاء بمستوى هذا الوعي السالب والقانط الى مستوى التمرد والرفض او حتى الصراخ، فجاءت الرواية مرثاة حزينة كئيبة ومؤلمة لواقع يومي مر. وقد كانت الاحداث تمر احيانا عبر رؤيا ساخرة وموجعة قد تكون لونا من الكوميديا السوداء. حقا كان الروائي يلتقط الاحداث او يصفها عبر "عين الكاميرا" او المسجلة، بالصوت والصورة كما يقال ببرود ودونما حسرة او لوعة. وتساءلت انذاك: "ترى أكانت حياتنا حقا كما تخيلها الروائي؟"

وهل تقتصر وظيفة السارد على النقل البارد والفاتر لمأساة بهذا الحجم؟**(35)** ويبدو ان الروائي احمد سعداوي يواصل الانطلاق في روايته الجديدة هذه "فرانكشتاين في بغداد" الانطلاق من هذه الرؤيا بالذات مع تعديلات طفيفة في البنية السردية التي صاغ بها خطابه الروائي الجديد.
البنية السردية في الرواية مصنوعة بمهارة عالية تدلل على استيعاب ذكي لشروط السرد الحديث وبالذات السرد ما بعد الحداثي. فالرواية تنطوي على اكثر من مستوى: فهناك من جانب المستوى الغرائبي الفنطازي المهيمن في الرواية والذي تحتل فيه حبكة هذا المخلوق الغرائبي الحيزالاكبر فضلا عن اعمال المنجمين والسحرة وحركة الارواح الهائمة وهناك من جانب اخر المستوى الواقعي او اليومي، وهو مستوى مهم يكشف عن الحياة اليومية لشرائح اجتماعية واثنية ودينية عراقية تعيش في رقعة اجتماعية صغيرة هي البتاوين. ويخيل لي ان هذا المستوى كفيل لوحده بأن يصنع رواية متكاملة لكنه تعرض الى التضاؤل والتراجع امام بريق المستوى الغرائبي الاول. وربما يعود ذلك ايضا الى اعتماد الروائي على خلق شخصية غروتسكية غريبة وغير واقعية تمتلك القدرة على شد القاريء والمشاهد بسحر خاص. كما ان الرواية تنطوي على جوهر بوليفوني من خلال تعدد الاصوات السردية وتنوعها وتجاوز المنظور المونولوجي الاحادي لصوت الروائي او "وكيله" الافتراضي. فقد منح الروائي الفرصة لجميع الشخصيات الروائية الرئيسة والثانوية على السواء للتعبير عن وجهات نظرها فيما يجري من خلال حوارات خارجية او مرويات شفاهية او سلسلة من المونولوغات المبؤرة التي تستبطن وعي هذه الشخصيات الروائية وهو ما اثرى فضاء السرد ومنح الرواية بعدا تعدديا وديمقراطيا بعيدا عن المنطق الاوتوقراطي الواحد. اذ اتاح الروائي الفرصة حتى للكائن الغرائبي ان يكشف عن رؤيته ومنظوره بالافعال والاقوال وبشكل خاص عندما وافق على ان يسجل على المسجلة بصوته وشهادته عن مغزى وجوده وافعاله ونظرته الى العالم.
وهذا يرتبط بتعدد الرواة والمؤلفين الذين شاركوا بصورة مباشرة اوغير مباشرة في صناعة فسيفساء البنية السردية هذه فهناك مرويات شفاهية وحوارات ومدونات وتقارير ورسائل الكترونية وتسجيلات صوتية كانت بمثابة المادة الاولية الخام التي تشكل "المتن الحكائي" والتي اعاد الروائي لاحقا اعادة صهرها في بوتقة خطاب روائي مدروس لتحقيق الصورة الاخيرة لما يسميه الشكلانيون الروس بالمبنى الحكائي.
اذ لايمكن ان ننسى المرويات الشفاهية لهادي العتاك في مقهى عزيز المصري، ومدونات الصحفي محمود السوادي ومتابعات العقيد سرور محمد مجيد ومكتبة الاستخباراتي وتقاريره ونبوءات منجمية وعرافية. كما لايمكن ان ننسى الجهد النهائي الذي وقع على شخصية روائية ممسرحة ومشاركة في الفعل الروائي هي شخصية "المؤلف" وهي بالتأكيد لاعلاقة لها بالمؤلف والروائي الحقيقي احمد سعداوي. وهي شخصية مهمة، لانها في الواقع الشخصية التي اعادت صياغة كل هذه المعطيات في خطاب روائي متماسك. وكان اول ظهور له قد ورد في "التقرير"**(36)** النهائي بوصفه متهما عثر في حوزته عند اعتقاله على قصة تتكون من سبعة عشر فصلا، لكن التحقيق لم يجد مبررا لابقائه في المعتقل لذا اطلق سراحه، وان تقرر فيما بعد اصدار امر جديد باعتقاله، مما دفعه الى الهروب واستكمال الفصلين الباقيين لتضم القصة او الرواية تسعة عشر فصلا. لكن يجب ان نأخذ بنظر الاعتبار ان "المؤلف" هذا لم يكن بمقدوره

ان يكمل مشروعه دون الاستعانة بالعشرات من الوثائق والتسجيلات والمدونات والشهادات والرسائل الالكترونية التي كانت تصله تباعا من جهات مختلفة وبشكل خاص من الصحفي محمود السوادي وشخصية غامضة هي "المساعد الثاني".
ان هذه البنية الروائية المركبة تؤكد الطبيعة الميتاسردية لها، وهي لعبة جربها واتقنها احمد سعداوي في رواياته السابقة "انه يحلم او يلعب او يموت" التي سبق لنا وان درسناها في موضع اخر. فهناك اولا قصد واضح لتأليف عمل قصي او روائي، ربما بدأه الصحفي محمود السوادي بتشجيع من رئيس التحرير علي باهر السعيدي وظهر بشكل قصة او تحقيق نشر بإسم محمود السوادي مع تعديل طفيف من قبل رئيس التحرير اشار فيه انه اطلق فيه عنوان "فرانكشتاين في بغداد" على التحقيق مع نشره لصوره من فيلم "فرانكشتاين" الذي قام ببطولته روبرت دي نيرو 1994.
كما اعتمدت الرواية في تشكيلهاعلى مجموعة من المخطوطات والوثائق والمدونات الورقية والصوتية منشورة بصيغتها الاصلية أومبثوثة ومتشظية داخل الفضاء الروائي، وهذه كلها عناصر تعزز المنحى الميتاسردي في الرواية المرتبط هنا بحس مابعد حداثي Post Modernism حيث شيوع ظاهرة التشظي وعدم الايمان بوثوقية المدونة التاريخية من خلال صناعة تاريخ تخييلي خاص، ونفي أي يقين حول ماجرى، من خلال خلق حالة تشوش لدى القاريء الذي يعجز احيانا عن الوصول الى يقين محدد او قراءة سليمة للرواية، لان كل قراءة حسب مايرى جاك ديريدا هي "اساءة قراءة" ليس الا، وهو هدف مركزي من الاهداف الذي تحاول الحساسية مابعد الحداثية اشاعته في الادب والفن والفلسفة بشكل عام وفي الرواية مابعد الحداثية بشكل اخص.
رواية "فرانكشتاين في بغداد" وهي الرواية الثالثة للروائي العراقي احمد سعداوي انجاز روائي عراقي وعربي كبير تنتمي بجدارة الى المنحى الميتاسردي في الرواية بجوهره مابعد الحداثي وهي تواصل تقليدا غرائبيا جريئا بدأه في الرواية العراقية الروائي العراقي فاضل العزاوي منذ روايته الاولى "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" وانتهاء بروايته "الاسلاف"**(38)** مرورا بروايته "اخر الملائكة" اما مايقال احيانا من ان الرواية قد افادت من رواية الكاتبة البريطانية ميري شيللي المطبوعة عام 1817 او افادت من فيلم "فرانكشتاين" المنتج عام 1994 والذي يلعب فيه دور الوحش الفنان روبرت دي نيرو فهو لايقلل من قيمة الرواية. انطلاقا من مفاهيم "التناص" الحديثة. اذ من حق المبدع اعادة انتاج الانماط والنماذج البدئية المركبة archytypes من خلال رؤيا جديدة، مثلما يتم استلهام اعمال كلاسيكية او ملاحم واساطير مثل اوديب وبجماليون وجلجامش وقصة التكوين وغيرها عبر منظور رؤيوي وفني جديد، خاصة وان الروائي احمد سعداوي لم يحاول اخفاء تلك الاصول التي يمكن النظر اليها بوصفها تمثل نصوصا غائبة او مرجعية أو موازية تثري النص الروائي الحديث مادام يمتلك اصالته وخصوصيته وتطبيقه على واقع اجتماعي وسياسي محتدم هو الواقع السياسي العراقي بعد التغيير والذي تميز وبشكل خاص عامي 2005 و2006 بإحتدام الصراع الطائفي وتصاعد اعمال العنف والارهاب التي كانت تقوم بها القوى الارهابية والتكفيرية وبعض الميليشيات والتشكيلات

المسلحة والتي كانت تستهدف حياة الالاف من المواطنين الابرياء وتهدد الامن والاستقرار في البلاد.
لذا لم يكن مفاجئا ان تقرر لجنة التحكيم في جائزة البوكر العربية للرواية لعام 2014 اختيار هذه الرواية من بين الروايات الست المرشحة في القائمة الصغرى لكي تحصل على المركز الاول في المسابقة ولتؤكد على ان الرواية العراقية اصبحت بحق تقف في الصف الاول من النتاج الروائي العربي الحديث وهو ما يدفعنا الى الاحتفاء بهذا الفوز وتقديم التهنئة الى الروائي احمد سعداوي بشكل خاص والى الوسط الثقافي العراقي بشكل عام.

الهوامش

1_ سعداوي، احمد "فرانكشتاين في بغداد" منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2013.
2_ السعداوي، احمد "انه يحلم او يلعب او يموت" بيروت 2008.
3_ السعداوي، احمد "البلد الجميل" 2004.
4_ سعداوي، احمد "فرانكشتاين في بغداد" ص 5.
5-المصدر السابق، ص 7- 9.
6- المصدر السابق، ص 351.
7- Harrey ,sir paul (ed)the oxford Companion to English literature ,fourth edition ocford, Great Britain ,1967 ,p.312
8- Avery ,Catherine B,The New Century Classical Handbook, New York ,1962 ,p948
9- سعداوي، احمد "فرانكشتاين في بغداد" ص 8.
10- المصدر السابق ص 351.
11- المصدر السابق ص 8-9 وراجع ايضا ص 323 -339.
12- المصدر السابق ص 323 -350.
13- المصدر السابق ص140.
14 المصدر السابق ص 140.
15- المصدر السابق ص5.
16- المصدر السابق ص63.
17 – لمصدر السابق ص 26.
18- Magill Franf N.(ed) Cycoloprdia of literary choracters Harper and Row ,New York ,1963 .p 385
19- سعداوي، احمد "فرانكشتاين في بغداد" ص 265.
20 – المصدر السابق، ص 143.
21- المصدر السابق، ص 25.
22- المصدر السابق، ص 348.
24 – المصدر السابق ، ص 350.

25- ينظر فيلم "فرانكشتاين" بطولة روبرت دي نيرو هام 1994.
26- سعداوي، احمد "فرانكشتاين في بغداد" 145.
27-المصدر السابق، ص 146.
28- المصدر السابق، ص 5.

29- المصدر السابق، ص 149.
30 –المصدر السابق، ص 57.
31- المصدر السابق، ص 234.
32 - المصدر السابق، ص 234.
33- المصدر السابق، ص 334.
34-المصدر السابق، ص 335.
35- ثامر، فاضل "المبنى الميتاسردي في الرواية" دار المدى، بيروت، دمشق – بغداد 2013 ص 277.
36- سعداوي، احمد "فرانكشتاين في بغداد" ص 53.
38- العزاوي، فاضل "الاسلاف" منشوررات الجمل، المانيا – بيروت 2001 وانظر دراستنا عنه في كتابنا "المبنى السردي في الرواية" ص 323 - 326.

الثقافة الجديدة العدد 366
أيار 2014

"تسارع الخطى "بين ايقاع السرد وايقاع المطاردة

رواية الروائي والقاص احمد خلف"تسارع الخطى"الصادرة عام 2014 عن دار المدى في دمشق هي بامتياز روايةعن المطاردة.

اذ يجد البطل عبدالله، وهو كاتب وممثل مسرحي مغمور نفسه وقد تحول فجأة الى طريدة منذ اختطافه قرب مسكنه في منطقة البياع من قبل عدد من الخاطفين، لاسباب يجهلها كلياً، كما يتواصل فعل المطارة بعد هربه من المختطفين لكنه يكتشف بان عملية المطارة كانت متواصلة من قبل وجوه وشخصيات جديدة تدخل المشهد الروائي،

بعضها يطالب بفدية مالية والبعض الاخر يطالب بشروط سياسية تتمثل في ارغامه على تزوير التاريخ وكتابة سيرة حياة"الرجل الكبير"بطريقة تجعله يزداد شعبيةً، بما يذكرنا بشخصية الدكتاتور في النظام السابق.

الرواية تستقرئ الكثير من الجوانب التي رافقت سقوط النظام الديكتاتوري ودخول قوات الاحتلال الاجنبي والتداعيات التي رافقت ذلك ومنها احتدام الصراع الطائفي وظهور عصابات محترفة للاختطاف والقتل لاسباب ارهابية وطائفية أو للحصول على مكافآت مالية من ذوي المختطفين، لكن الرواية ايضاً تفضح الكثير من مظاهر الخراب الذي قوض دعائم النظام المدني في ظل السياسة البوليسية التعسفية للنظام الديكتاتوي وانهيار منظومة القيم الاجتماعية والاخلاقية في فترة مابعد الديكتاتورية وانعدام الثقة بين الناس.
ويتحول بطل الرواية الذي نكتشفه من خلال السرد الى الراوي المركزي الذي نتلقى عبره الاحداث في سلسلة متصلة من عمليات الرجع الاستذكار (الفلاش باك) او المونولوجات الداخلية، واحياناً من خلال بناء المشاهد الروائية ذات الطابع الحواري او الوصفية، لكن الرواية تنطوي ايضاً على مسار خطي متقطع يتحول تدريجياً الى لعبة مموهة فيها الكثير من التضليل والتشويش لعملية المطادرة ذاتها، ولسيرة بطلها عبدالله الممثل والكاتب المسرحي الذي كان يتماهى احياناً مع شخصية"هاملت"لشكسبير ويحلم بكتابة رواية أو مسرحية كبيرة عن الواقع السياسي والاجتماعي ومعاناة الناس خلال تلك السنوات الصعبة اطلق عليها بصورة اولية اسم"الصرة"والتي تدور حول تلقي بائعة الخضراوات (ام عباس) صرة من احد الاشخاص امانة، لكنها عندما تحاول فتحها تنفجر عليها وتذهب ضحية لها مع العشرات من الضحايا الاخرين الذين كانوا يرتادون السوق آنذاك.
وتشغل عملية كتابة المسرحية، حيزاً كبيراً من الرواية مما يعمق المنحى الميتاسردي في الرواية من خلال ادخال عملية كتابة مسرحية داخل الرواية، وهو ماسبق وان وجدنا له مثيلاً في رواية"ظلال على النافذة"للروائي غائب طعمة فرمان، كما ان الروائي احمد خلف سبق له ان قدم تجربة مماثلة في هذا المجال في روايته الاولى"الخراب الجميل"عندما انهمك بطله آنذاك بحلم كتابة مسرحية ايضاً.
واذا ماكانت عملية المطاردة في هذه الرواية حقيقية ام تخيلية امر محتمل وخاصة في المظاهر

اللاحقة للمطاردة التي اعقبت هربه من الجحر الذي اقتيد اليه في منطقة"سبع البور"الريفية التي تقع في ضواحي بغداد، وخاصة التي كان يحاصرها بعض المطاردين بحثاً عنه، حتى خيل لنا ان البطل كان يعاني من حالة ذهنية كابوسية شبيهة بمرض (البارانويا) يشعر فيه المريض باضطهاد الاخرين له او مطاردته لغرض النيل منه، ومثل هذا التحول يجعل الرواية تتماهى مع الاجواء الكابوسية في عدد من روايات فراتز كافكا، اذ ان الكثير من ابطال كافكا ومنهم السيد (كا) في رواية (المحاكمة) يعانون من احساس كابوسي مدمر بالملاحقة والمطاردة فضلاً عن الشعور بالاضطهاد.

ان بنية المطاردة في هذه الرواية قد اكسبت السرد ذاته سمات مميزة تناظر فعل المطاردة حتى بات بالامكان الحديث عن بنية المطاردة في رواية تسارع الخطى، فالرواية مكتوبة بتوتر عال، يتمثل في احساس البطل وكمزقة وفي لغة السرد، وكذلك في فعل المطاردة ذاته، وكل المشاهد الحوارية او الوصفية او الروائية التي اثثت هذا الفعل السردي، ويمكن القول ان القارئ يجد نفسه يلهث ايضاً، وهو مضطر لملاحقة احداث المطاردة، دونما وجود فصول او وقفات طباعية، فالرواية مكتوبة بنفس سردي واحد مثلاً حق وكأنها قصة قصيرة، وبذا يحق لنا القول ان بنية السرد هنا مكافئة لبنية المطاردة او ان :

ايقاع السرد = ايقاع المطاردة

ويدعم هذا الحكم عنوان الرواية ذاته"تسارع الخطى"وهو مقتبس من نصيحة فاطمة التي ساعدته في الهرب عندما طلبت منه ان ينطلق بسرعة هرباً من الخاطفين: (عليك ان تصغي الى تسارع الخطى، الى وقعها المتصاعد مع الجري المتلاحق، خطاك وهي تصنع لحنها الخاص، عليك ان تزيد من تسارعه) ص14.

ويتراءى لنا ان البطل الروائي يحاول ان يستنجد بالفن لمواجهة الاخرين بالمطاردة والذي لازمه منذ النظام السابق عندما كان طالباً في اكاديمية الفنون واكتشف حقائق الحياة السياسية المريرة: (كان ذلك في زمن الاكاديمية حيث الدولة تدعو الى عسكرة الشعب وحيث يسود فكر واحد وكل شيء بقبضة رجل واحد) ص29.

حيث يتوسل بالفن لانقاذه عندما راح يتساءل: (فكيف الحال مع دهاليز السياسة التي لا اجد لها مبرراً واحداً للكثير من افعالها، الفن هو المصحة المناسبة لامراضنا وعللنا التي ابتلينا بها منذ تفتحت عيوننا على فاعلية الفن في حياتنا الخاصة والعامة) ص29، لكنه من جهة اخرى راح يشكك في قدرة الفن وحده على انقاذه من ورطته التي جعلته في حالة من الخوف والهلع: (الان وهو في هذا الكابوس الخانق، داخل حدود المطاردة الضيقة يتساءل عن مقدرة الفن – الذي لايكف عن الدفاع عنه – هل ينقذه الفن من ورطته التي جعلته في حالة من الخوف بل الهلع) ص29.

وعندما يحتدم الصراع الدرامي في الرواية في الاجزاء الاخيرة منها داخل الحانة تتخذ الاحداث السردية منحى بورخسياً تذكرنا بكتابات بوخس السردية وبشكل خاص لعبة المرايا تبادل الادوار حيث يفرض على البطل عبدالله ان يستبدل اسمه الى ايوب او عبدالله رقم واحد بعد ان اكتشف ان الكثير من الاسماء تحمل اسم عبدالله في لعبة لانهائية للتماهي والتشظي (ادخل هذه الحانة.. باسم عبدالله واذا بهم يستبدلونه باسم ايوب) 147، ونكتشف في هذه المشاهد

الختامية مظاهر ميتاسردية توحى بان ما كان يجري هو بفعل مؤلف قصص كان يعبث بمصائر شخصياته بما يذكرنا بمسرحية لويجي بيرانديللو المشهور (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) (وعندما اغادر الحانة، ربما لااعرف اسمي ولا شخصي، وانا اعلم جيداً ان ثمة من قام بهذه المبتدعات، شخص آخر، هو في الحقيقة مؤلف قصص وحكايات وحكايات تولع بهذه الطرائق ردحاً من طويل الزمن) ص145.
وهكذا يجد البطل نفسه داخل دوامة من الالغاز والاسرار التي جعلته يدور داخل متاهة حقيقية لامجال للخروج منها، فحالما يخرج من مأزق او مطاردة، او تهديد، الا ويبرز امامه مأزق اخطر منه في تصاعد درامي كبير للاحداث تختتم به الرواية وكأننا اما قطع سردي او ايقاف للاحداث المتلاحقة من طرف المؤلف السري او الروائي الواقعي، اذ تتوقف الاحداث وهو يواجه مساومة خطيرة من قبل مافيا سياسية جديدة ترصدته بالذات تقدم له وعداً بانقاذه من مطارديه مقابل ان يوافق على كتابة مسرحية او رواية تشيد بتاريخ الرجل الكبير: (مانريده هو كتابة مسرحية او رواية تشيد بتاريخ الرجل الكبير، اي ان تقوم بكتابة تاريخ آبائه واجداده وتذكر كل الامجاد التي تليق بمكانته) ص146، لكن البطل يرفض ذلك، بعد ان ظل يراوغ مطارديه متهماً ذلك بانه ترهيب، وانهم انما يطلبون منه تزييف التاريخ: (حتى لو زيفت حقائق التاريخ واختلقت للرجل المعني تأريخاً لم يخطر بباله من قبل) ص147، لكننا نجد موقفاً اخلاقياً وسياسياً صارماً وحاسماً من قبل البطل الذي رفض هذا الطلب ولم يذعن للتهديدات وقرر ان يقاوم كل التهديدات: (وداخله احساس عميق في انه اذا ارغمه الرجل الانيق والشابان سعد وسعيد على الذهاب معهم للقاء الرجل الكبير فانه سيقاوم أي تهديد وسيرفض أي ترغيب قد يعرض عليه) ص152، وهكذا يمثل هذه الارادة الايجابية تختتم الرواية في تساؤل ظل يلاحق البطل مرات ومرات: (وكان يفكر جاداً لماذا هو بالذات وليس كاتباً او انساناً آخر يمكن ان يحدث له هذا كله الان) ص152.
وهو تساؤل يشعرنا بان البطل كان ضحية عشوائية لقوى غاشمة (145) كما ادرك هو ذلك بفطنته، التي تريد ان تحوله الى مجرد لعبة او اداة من ادوات التزوير والتضليل، كما يحث القارئ ان يؤول ما قالته الرواية ومالم تقله ايضاً بأن كل الذين شاركوا بالمطاردة على مختلف اشكالهم واسمائهم ووظائفهم، وحتى اقرب اصدقائه اليه هم مافيا او فريق واحد من المطاردين الذين يأتمرون بأمر سلطة غاشمة معينة، ربما ترتبط بـ"الرجل الكبير"الذي يحمل ملامح دكتاتور النظام السابق، وقام الروائي بترحيلة الى مرحلة مابعد سقوط الدكتاتورية في تداخل للأزمنة والنماذج والاساليب التي تعتمدها قوى العنف والطائفية والسلطة والارهاب.
ومن هنا نرى ان الرواية هذه قد تحولت الى نص مفتوح بعد ان قطع المؤلف سلسلة الاحداث واوقف الزمن ضارباً بعرض الحائط النتائج التي كان يمكن لها ان تتحقق لعدد من الحبكات الثانوية المهمة منها الحبكة المتعلقة بالورطة التي وقعت فيها ابنة اخته الطالبة الجامعية (هند) مع زميل لها مخادع اسمه (رياض الاميري) وكان قد اعد نفسه لحلها، لكن اختطافه المفاجئ قد اوقف كل شيء، بل ومن حق القارئ ان يحدس بأن ما جرى لابنة اخته هند من اغتصاب من قبل رياض الاميري انما كان جزءاً من المطاردة التي تعرض لها، وان رياض كان قد اقتادها الى بيت للدعارة والاختطاف تديره عصابة الاختطاف ذاتها ومنهم فاطمة وذلك

الرجل الريفي صاحب سيارة الجيمسي الذي اختطفه من البياع، مما يدفع بالظن الى ان الحلقة محكمة وتقودها مافيا (القوة الغاشمة المتسلطة): (مادام يوجد على الارض قوي وضعيف والقوي يتحكم بمقدرات الضعيف، اذن نحن جميعاً ضعفاء) ص145.
فنياً تنتمي الرواية الى نمط السرد المبؤر، حيث تقدم الاحداث من خلال وجهة نظر بطلها بوصفه راوياً مشاركاً وفاعلاً في عملية السرد التي توجه بدورها الى قارئ او قراء افتراضيين قد يرغبون في معرفة المزيد من التفاصيل التي وعد بتقديمها بلطف وشفافية، كما ورد في العتبة النصية الاولى التي تسبق النص الروائي والمأخوذة من الشاعر سان جون بيرس والتي جاء فيها:"هذه حكاية سأرويها، هذه حكاية ستسمع..
هذه حكاية سأرويها كما يليق ان تروى..
سيكون سردها لطيفاً يفرض الاستمتاع بها.."(ص5(
فهو يود ان يذكر قراءه انه بصدد رواية حكاية وانه سيقدمها بالطريقة التي تليق بها، كما يخاطب قراءه الفضوليين الراغبين بالمزيد من التفاصيل بالقول بصورة مباشرة تذكرنا بما فعله بلزاك في روايته (الاب غوريو) الذي كان يخاطب قراءه المتخيلين بصورة مباشرة وكأنهم قراء واقعيون، (قها) هو راوي احمد خلف يقول: (واذا اردنا الدقة بالوصف الذي ينشده بعض القراء الذين يهمهم معرفة الى اين استطاع بكل القصة او الرواية الوصول مع البطلة.. سوف نقول) ص39.
وهذه هي المرة الاولى – حسب معرفتي – التي يخاطب فيها الروائي احمد خلف قراءه محاولاً استمالتهم او ارضاء رغباتهم، وتتحقق فنية السرد وموضوعيته من خلال سلسلة آليات منها بناء المشاهد الروائية بما تنطوي عليه من وصف وسرد وحوار، وتزداد كثافة الحوارات الخارجية بين الشخصيات لدرجة تكاد ان تنقل هذه الرواية من سمة الرواية الخالصة الى صيغة المسرح رواية او (المسرحية / الرواية) وهو لون باشرته الرواية العربية في عقود ماضية، كما عهد المؤلف الى الافادة الى الدرجة القصوى من امكانيات المونولوج الداخلي الذي كان سيتعور به اعماق بطل الرواية بلمسات لاتخلو من بعد سيكولوجي احياناً، حيث كان الروائي يوقف السرد او يجمد الحدث الخطي المتمثل في فعل المطاردة ليوظف فعل الاسترجاع باستحضار الماضي او تقديم صورة بانورامية عبر المونولوج وتيار الوعي لمشاهد واحداث معينة تسد الفجوات المعلوماتية التي يحتاجها القارئ الذي وجد نفسه فجأة من نقطة تتوسط البداية والنهاية من الفعل الحقيقي لحركة الزمن الكرونولوجي عندما تستهل الرواية حضورها عبر حوار عامض بين صوت انثوي مؤثر يعد البطل بانقاذه ومساعدته على الهرب، وبين البطل المندهش لكل ماجرى له:

"هل لي معرفة اين انا الان؟
لتبق ساكتاً وساكناً ايضاً، عليك ان تكف عن السؤال..
لعل هذه الريح ستكون لك عوناً غداً مع مجئ الصباح.. شرط ان تبقى ساكناً" (ص7(
ويكتشف القارئ تبايناً بين الزمن الكرونولوجي لاحداث الرواية الذي لايستغرق اكثر من عشرة ايام فقط والزمن السيكولوجي للسرد الروائي حيث يتحرك الفعل الروائي سردياً افقياً وعمودياً

ويغطي مساحة عريضة من احداث العراق وحياة البطل واسرته، ويظل المؤلف منضبطاً الى حد كبير بالتقيد بشروط السرد الداخلي وتجنب اللجوء الى قضية الرواي كلي العلم، اللهم الا في مواضع محدودة عندما يذكر فيها اسم البطل الرواية عبدالله بصورة مباشرة بدل ضمير الغائب هو الذي يتماشى مع السرد المونولوجي من خلال ضمير الغائب الذي يستبطن لاوعى البطل الراوي:

" -في ذلك اليوم الذي غادر فيه عبدالله منزل العائلة في حي البياع سمع الكثير من الكلام"(ص16.(

" -غير ان عبدالله فوجئ برحيل صديقه المترجم خارج البلد"(ص17.(

" -ترتدي ثيابها وتنهض، تاركة السيد عبدالله في حسرة التمني"(ص20.(

" -لذا شعر عبدالله ان الخاطفين من النوع التقليدي الذي سبق وان قام بتجارب سابقة"(ص83.(

ولكن يظل السرد بصورة عامة مبؤراً وبعيداً عن سرد الراوي كلي العلم التقليدي، كما ينفتح المظهر الفني على استثمار الجوهري البوليفوني لتعدد الاصوات في الرواية حيث الغوص داخل بعض الشخصيات الروائية مونولوجياً أو من خلال الاسترجاع والاستذكار، ويتعمق هذا المنحى من خلال البنية الميتاسردية الواضحة للرواية القائمة على اعلان البطل عن رغبته لكتابة مسرحية بعنوان"الصرة"وشروط كتابة النص المسرحي وعلاقته بنماذج عالمية وعراقية منها اعمال (بيتر فايس) في مسرحية (مارا – صاد) و (برتولدبريشت) في (الام شجاعة) ويوسف العاني في (المفتاح) وقاسم محمد في مسرحية (بغداد الازل) فضلاً عن وجود تناصات شعرية وثقافية مقتبسة من شعراء امثال شكسبير والسيد المسيح وستوفسكي والسياب والبياتي وغيرهم وكلها تؤكد بطريقة مباشرة او غير مباشرة المنحى الميتاسردي في هذه الرواية.

رواية احمد خلف (تسارع الخطى) هي شهادة سردية وانسانية معاً عن معاناة الانسان الضحية البريء في مجتمع العنف والقوة والاستلاب لكنها ايضاً تتحول الى رواية موقف ضد الزيف والترهيب من خلال موقف البطل الرافض لكل الاغراءات والتهديدات التي قدمها بعض المطاردين لانقاذه ومساعدته مقابل كتابة سيرة عن (الرجل الكبير.(

الرواية تظل لعبة قابلة للتأويل واعادة القراءة بسبب هذه المراوحة بين اللعبة الكابسية الكافكاوية واللعبة البورخسية المرآوية لتبادل الادوار والشخصيات والتسميات خاصة وان الرواية ظلت مفتوحة النهاية دونما حسم نهائي، وبقاء الكثير من الحبكات الفرعية ناقصة ومنها حبكة ابنة اخته هنا، وحبكة اسرته وزوجته وحبكة فاطمة التي انقذته واخيراً حبكة انجاز كتابة مسرحيته او روايته التي كان يحلم بانجازها، والتي يبدو انها هي الصيغة النهائية لهذه الرواية بالذات، أي (تسارع الخطى)، وهي كلها قراءات وتأويلات محتملة وواردة امام نص روائي مفتوح يحتمل قراءات وتأويلات لانهائية ليترك المؤلف قراءه داخل متاهة جديد من الالغاز والاسئلة التي سيحملونها معهم لاحقاً لاستكمال انتاج المعنى او الدلالة عبر فعل التلقي الذي يجعل من القارئ خالقاً للمعنى ومتورطاً بصورة او بأخرى – مثلما هو الامر في مسرح بريخت الملحمي – في الفعل الروائي ذاته.

" جثث بلا أسماء " لغة الرعب السري

أحالني أستهلال رواية " جثث بلا أسماء " للروائي والقاص اسماعيل سكران الى استهلال رواية " فرانكشتاين في بغداد " للروائي احمد السعداوي وخاصة من خلال استحضار الطقوس المسيحية التي تحيط بحياة العجوز (ايليشوا) والتي تحولت الى خرافة حية . اذ نجد (هيلين) في غرفتها وهي محاطة برموز مسيحية مماثلة :

" تحتفظ هيلين " في غرفتها , فوق منضدة صغيرة بصورة للسيدة العذراء في اطار فضي , وبجانبها وضعت ايضا , نسخة من الكتاب المقدس , الانجيل . (ص 5)

هذا الالتفات المتاخر – نسبيا- من قبل الروائي العراقي الى العوالم الداخلية لشريحة مهمة من مكونات المجتمع العراقي هي شريحة المسيحين له اهمية استثنائية في هذا الظرف الذي يمر به المجتمع العراقي وتحديدا في مواجهة التحديات الارهابية التي راحت تدمر كافة الرموز الدينية للمسيحين بما فيها من اديرة وكنائس ونصب وتفرض عليهم الهجرة الى مناف بعيدة . وقد وجدنا اهتماما متميزا في معظم روايات الروائية العراقية – انعام كجة جي - المقيمة في باريس وبشكل خاص في روايتيها " طشاري " و" والحفيدة الامريكية " وفي اغلب روايات االروائي سعدي المالح ومنها " في انتظار فرج الله " و " عمكا " كما نجد تكريسا تاما لعالم الاثوريين في بغداد في رواية " سابرجيون " للروائي عامر حمزة والذي دخل , ربما لاول مرة – في تجربة الفن الروائي في العراق – الى داخل " غيتو " الاثوريين من خلال معايشة طقوسهم وانشغالاتهم وطبيعة علاقاتهم ببقية شرائح المجتمع العراقي .

والحقيقة ان رواية " جثث بلا اسماء " لاسماعيل سكران ليست منشغلة حصريا بتمثيل عالم المسيحيين في العراق كما كان الامر في رواية "طشاري " او " سابرجيون " مثلاً, لكنها افردت لهم مساحة واسعة في رواية لا تخلو من جوهر سياسي .

فهي رواية عن حيوات انسانية عاشت في تسعينيات القرن الماضي , في ظروف الحصار الاقتصادي وممارسات النظام الدكتاتوري المقبور وتحركت زمنيا الى ما بعد الاحتلال وسقوط ذلك النظام من خلال فضاء مكاني محدد يمتد بين مدينتين هما بغداد والكوت لكنها تستقر اساسا في مستشفى الامراض العقلية في الشماعية في بغداد , وتتخذ لها من شقة المعلم المتقاعد علي سلمان في شارع ابي نؤاس منطلقا للكثير من احداث الرواية .

والروائي يقودنا , دون ان نكتشف ذلك في البداية الى عالم سري شديد الخصوصية الى " القاووش الاحمر " في مستشفى الشماعية للامراض العقلية في بغداد والذي يشرف عليه النقيب سامح والمخصص للسجناء السياسين المغضوب عليهم بقرار سياسي من سلطات النظام يقضي بتدمير هؤلاء السجناء نفسيا وعقليا وتحويلهم الى مجانين او قتلهم من خلال التعذيب او الافراط في تناول المخدرات والعقاقير ومن ثم القاء جثثهم المجهولة في شوارع بغداد لترهيب الناس وشل مقاومتهم وهي سياسة كان النظام القمعي قد اعتمدها رسميا لتكميم افواه الشعب العراقي وارهابهم , وهو أمر يرتبط بعنوان الرواية " جثث بلا اسماء " – بوصفه عتبة نصية دالة .

وللتاريخ علينا ان نتذكر هنا , ان هذه ليست المرة الاولى التي يتوقف فيها الروائي العراقي امام عالم المجانين ومصحاتهم العقيلة , اذ سبق للقاص والروائي خضير ميري وان كرس معظم كتاباته لاماطة اللثام عن الكثير من هذه الجوانب الانسانية الفاجعة . بوصفه احد اللذين عاشوا في تلك المصحات مريضا او متمارضا للتخلص من ملاحقة النظام السياسي في العهد السابق .

الا ان الجديد في عالم اسماعيل سكران ينهض على مفارقة غريبة . ففي الوقت الذي يبدو فيه العالم الذي نراه متشكلا من نسيج تخييلي سردي في حدود فرضية الواقع الممكن في حركة شخصيات متخيلة تؤدي وظائف وادوار معينة في البنية الروائية , فان معظم احداث الرواية وشخصياتها هي حقيقية وواقعية الى درجة كبيرة , وهو ما لم يقله الروائي او يزعمه اصلا فجعل قراءه يعيشون وهم مراقبة عالم تخييلي افتراضي وورقي الى حد كبير . فقد كنت شخصيا على علم بالكثير من وقائع وشخصيات الرواية في حينها , وعندما تساءلت من المؤلف عن درجة واقعية تلك الاحداث , اكد انها تستند الى مرويات وشهادات بعض الشخصيات التي عايشها شخصيا . فالقاووش الاحمر ليس خيالا او افتراضا , فهو صالة حقيقية في مستشفى الامراض العقلية وضعت تحت اشراف دائرة الامن العامة , فضلا عن ان احد الشخصيات الاخرى ذات الصلة بالقاووش واعني بها الممرضة هيلين , احدى بطلات الرواية , وعلي السلمان , المعلم المتقاعد الذي يقيم في شقة في شارع ابي نؤاس ويجد نفسه متورطا في مهمة غير نظيفة هي نقل الجثث وتوزيها في شوارع بغداد , والنقيب سامح المسؤول المباشر عن الاشراف على القاووش والذي يقوم شخصيا بتصفية خصوم الدولة السياسيين بصورة دموية وغير انسانية ,والقاء جثثهم في شوارع بغداد ,كلها شخصيات واماكن حقيقية وواقعية تتحرك من خلال عدد من الحبكات الرئيسة التي تنمو وتتداخل وتتقاطع احيانا ، منها الحبكة الخاصة بعالم علي السلمان , المعلم المتقاعد المقيم في شقة في شارع ابي نؤاس والشاهد الحقيقي على وقائع الرواية واحداثها وهو ايضا العنصر الرابط وربما القاسم المشترك بين مختلف الحبكات والشخصيات الروائية .وشخصيته تقوم على التناقض , فمن جانب هو يكره النظام الدكتاتوري وممارساته الدموية ويكن احتراما لمكونات الشعب العراقي المختلفة ومنها المكون المسيحي حيث يقدم الدعم والرعاية للكثير من الاسر المسيحية التي تطلب منه العون ومنها اسرتي هيلين ومارلين , ويتضح هذا الجانب الانساني في شخصية على السلمان في المذكرات التي كان يكتبها سراً في دفتره الخاص والذي عثرت عليه مارلين جارته المسيحية عندما كانت تقوم بتنظيف شقته فاحتفظت به وراحت تطلعنا على بعض مدوناته التي منحت الرواية بعدا ميتاسرديا واضحا من خلال ادراج اليوميات ضمن المتن الروائي الاصلي . اما الجانب الاخر السلبي في شخصية علي السلمان فيتمثل في قبوله العرض الذي تقدم به صديقه النقيب سامح المسؤول عن تصفية السياسيين في القاووش الاحمر في مساعدته في نقل جثث القتلى من ضحاياه بسيارته البيكاب وتوزيعها في

الساحات العامة في بغداد لارهاب الناس وترويعهم مقابل مبالغ مادية مجزية جعلت منه "وكيلا للامن " وعلى الرغم من اهمية ومركزية شخصية علي السلمان , الا انها لم تتحول الى شخصية جذابة او مؤثرة , كما ان الروائي فشل في اضاءة حياته الزوجية الخاصة واسرته التي كانت تقيم في مدينة الكوت انذاك وربما كان ابقاءه عزبا اكثر اقناعا ومقبولية . اما الحبكة الثانية فتتعلق بحياة هيلين واسرتها المسيحية واضطرارها الى الزواج من النقيب سامح مسؤول القاووش الاحمر والمشرف على عملها بوصفها ممرضة في المستشفى , لكننا نكتشف ان هيلين كانت في اعماقها ترفض الخطط الاجرامية غير الانسانية للنقيب سامح ولدائرة الامن والتي ترمي الى تدمير الصحة النفسية للمرضى تمهيدا للتخلص منهم او تصفيتهم , ولذا كانت لها برنامجها الانساني المضاد المتمثل في مساعدة المرضى للتخلص من المضاعفات المحتملة الناجمة عن خطة النقيب سامح الاجرامية, حيث احتفظت بسرية مشروعها كي لا ينكشف من قبل أجهزة الامن التي كانت تراقب كل شي , ومما فعلته هيلين مساعدتها احد المرضى على الهرب من المستشفى داخل سيارتها الخاصة . وكان بامكان الروائي ان يمنح هيلين الفرصة للتعرف الى نماذج انسانية اخرى من مرضى القاووش الاحمر واستبطان معاناتهم ومعرفة مصير بعض المرضى الذين وجدوا انفسهم بعد الاحتلال ضائعين ومطرودين بعد ان تمت سرقة محتويات المستشفى بما فيه من اسرة واجهزة وافرشة وملابس . وتكشف هيلين في سيرتها عن نزعة وطنية عميقة , وانتماء الى التراب العراقي , وخاصة في اصرارها على رفض الهجرة خارج العراق للالتحاق باسرتها التي وجدت نفسها مضطرة للهجرة هربا من اشكال العنف والتهديد والارهاب الذي كانت تتعرض له الكثير من الشرائح المسيحية .

ما زلت اعتقد ان الروائي قد فقد فرصة في ان يجعل من هيلين بطلة متالقة ومؤثرة من خلال تسليط الضوء بدرجة اكبر على برنامجها الانساني المضاد ولبرنامج النقيب سامح والمساعدة في تهريب بعض هؤلاء السجناء في عملية منظمة مما يجعل منها شخصية بطولية متميزة .

من الحبكات المهمة تلك المتعلقة بحياة ومصير النقيب سامح الذي تربى في اسرة حزبية تضع متطلبات خدمة الحزب والقائد قبل متطلبات العدالة والانسانية والانصاف . وهكذا وجد سامح ابن المسؤول البعثي الكبير نفسه يتقدم ليصبح ضابطا في جهاز امن النظام توكل اليه مهمة خطيرة تتمثل في التحقيق مع السجناء الخطرين المعادين للنظام السياسي انذاك وتدمير عقولهم او تصفيتهم جسديا والقائهم جثثا مجهولة الاسماء في شوارع بغداد . ومع انه كان يرفض مع نفسه مواصلة هذا العمل القذر , الا انه كان يقاوم تردده بتعاطي المخدرات , حتى بدأ يفقد وعيه تدريجيا وسيطرته على تصرفاته مما ادى الى انحطاط قواه وتحوله الى مريض نفسي يتلقى العلاج في مستشفى الامراض العقيلة الذي كان يتحكم فيه في السابق وتحت اشراف زوجته

هيلين, كما ان نهايته الماساوية تمثل عقابا سرديا آخر حيث اختفى بعد سقوط النظام ودخول قوات الاحتلال مع مئات المرضى العقليين الذين ضاعوا في دوامة الاحداث ولم يعرف مصيرهم , ومنهم النقيب سامح والذي انتهت حياته مع نهاية النظام الفاشي . ويمكن ان نكتشف ان شخصية النقيب سامح هي أنموذج يتماهى الى حد كبير مع شخصية أي جلاد من جلادي النظام السابق , ومنهم رئيس النظام نفسه .

ومن الحبكات المركزية المهمة الاخرى الحبكة الخاصة بحياة مارلين وعائلتها التي تقيم في العمارة ذاتها التي يقيم فيها علي السلمان . وتلعب مارلين دورا مهما في تاثيث البنية السردية في الرواية من خلال عثورها على دفتر مذكرات على السلمان في احدى زوايا شقته وقد فاجأها ما قرأته من يوميات ومرويات اجتماعية وسياسية تكشف عن معارضة واضحة للنظام السياسي انذاك . وبين رغبة ذاتية في التلصص على اسرار جارها وخوف من وقوع الدفتر في ايدي رجال الامن احتفظت مارلين بدفتر المذكرات ، والاهم من هذا انها راحت تشرك القارئ في الاطلاع على صفحات خاصة من تلك المذكرات اصبحت جزءا عضويا من المتن الروائي الذي اتسم بجوهر ميتاسردي من خلال اعتماد المخطوطة بنية نصية داخلية في الرواية . ويمكن ان نلاحظ ان هذه اليوميات كانت تملأ الكثير من الفجوات التي تركها السرد وتربط الكثير من الاحداث والوقائع التي كانت تبدو معزولة وعرضية . فعلى سبيل المثال كان قد اثار مارلين منظر زيارة امراتين جميلتين لشقة جارها علي السلمان , فاكتشفت اسرار هذا اللقاء وعرفت ان الام هي (ام زينة) التي افرد لها الدفتر صفحات مطولة .

وهذا ما يضعنا امام الحبكة الخاصة بحياة شخصية نسوية مسلمة مهمة هي (منى)او (ام زينة) جارة علي السلمان والنقيب سامح في الصغر في مدينة الكوت , هذه المدينة التي كانت الحاضنة الاساسية التي انطلقت منها بعض شخصيات الرواية الاساسية ومنها علي السلمان والنقيب سامح وام زينة وشقيقه الدكتورنعمان السلمان شقيق علي السلمان الذي أقام لبعض الوقت مع شقيقه في شارع ابي نؤاس بعد عودته من المهجر بعد ان اضطر الى الهرب بعد الانتفاضة الشعبية عام 1991 الى خارج العراق.

نجحت الرواية في تغطية الكثير من جوانب حياة شخصية ام زينة منذ طفولتها في مدينة الكوت وعلاقتها الحميمة مع علي السلمان ورفضها من الجانب الاخر اقامة علاقة مع سامح الذي وصفته مرة بانه " ابن المصرية " و " وابن الراقصة " مما احدث شرخا بينهما سيدفع بسامح لاحقا لمحاولة الانتقام منها بسبب رفضها له والاستجابة الى اغراءاته , ولاحتقارها العلني له ولاسرته .

شخصية (ام زينة) شخصية جذابة وقوية وتمتلك نفوذا كبيرا على المسؤولين . ومع ان الغموض يلف حياتها وطبيعة علاقاتها مع بعض الشخصيات السياسية والامنية , الا انها ظلت محترمة ومتماسكة , حتى في اللحظات الحرجة عندما لفق لها النقيب سامح مكيدة اعتقلت في أثرها لعدة ايام . ومن اللافت للنظر ان الروائي قد تعامل مع شخصية (ام زينة) وعملها , وربما مع اغلب شخصياته الروائية بحياد وموضوعية , والغى كل الاسقاطات السيكولوجية , والقيمية حول ادوار بعض شخصياته , فحتى اسوأ شخصياته واكثرها توحشا ودموية واجراما واعني به النقيب سامح ظهر بصورة محايدة الى درجة كبيرة وتركت للقارئ مهمة الحكم على سلوكه الدموي بوصفه رمزا او ممثلا للنظام البوليسي والسياسي السائد آنذاك .

ومما اضفى سمة الموضوعية والحيادية والتعددية اعتماد الروائي على منح شخصياته الروائية حرية التعبير عن رؤيتها ومواقفها وذكرياتها من خلال سلسلة من المونولوغات الداخلية المبؤرة او من خلال حوارات خارجية دالة , وهو امر يمنح الرواية خاصية بوليفونية تنهض على تعدد الاصوات والرؤى السردية بعيدا عن تدخل الروائي او ذاته الثانية .

يمكن ان نلاحظ ان معظم الحبكات الرئيسية في الرواية تتحرك من خلال الفعل الروائي وحركة شخصياتها بطريقة شبه متوازية من نقطة شروع زمنية ومكانية في احد ازقة مدينة الكوت الشعبية ومن خلال الانتقال الى بغداد , وتحديدا الى شقة في شارع ابي نؤاس مرورا بصفحات مهمة من تاريخ العراق السياسي تحت ظل النظام القمعي انذاك واجهزته البوليسية وصولا الى السنوات المضطربة التي اعقبت الاحتلال وسقوط النظام القمعي والتي تمثلت بالانهيار الامني وحدوث تغيرات في بنية القيم الاجتماعية , ومنه انهيار طبقات وشرائح اجتماعية معينة , وصعود شرائح طفيلية محلها الى سلم الثروة والسلطة والقوة .

ولان حركة الحبكات الكبرى والشخصيات الاساسية ظلت متوازية ومتعالقة غابت حبكة الصراع المركزية في الرواية , كما غاب البطل الرئيسي , واصبحت الرواية تنهض على بطولة جماعية تتقاسم ادوار البطولة فيها شخصيات الرواية كلها بنسب مختلفة ,تكون فيها الغلبة للعنصر النسوي , كما تحتل الشخصيات النسوية المسيحية مساحة كبيرة في الفضاء الروائي , وخاصة في قدرتها على التعبير عن معاناتها في صراعاتها الاجتماعية والعرقية وتمزقها بين الرغبة في البقاء في العراق او اضطرارها الى الهجرة الى عدد من المنافي البعيدة هربا من العنف والارهاب والموت الذي ظل يلاحقها .

ربما كانت الرواية بحاجة الى حدث مركزي كبير تتمحور حوله الحبكات الثانوية الاخرى , وربما كانت الرواية بحاجة الى شخصية روائية قوية ومؤثرة قادرة على ان تشد انتباه القراء

بطريقة اقوى , لكني اعتقد ان حالة " التوازن " التي حققتها حركة الحبكات والشخصيات منحت الرواية , بوصفها الراهن , خصوصية بنيوية مقبولة , في زمن لم يعد هناك من يبحث عن بطولة اسطورية خارقة او حدث مزلزل كبير تتصدع له طبقات الارض السفلى , لان الرواية كما يبدو شاءت ان تكون متوافقة مع مستوى الواقع الاجتماعي آنذاك في عراق المآسي والصراعات والمفاجآت عبر ربع قرن من تاريخ العراق السياسي .

رواية اسماعيل سكران "جثث بلا أسماء" شهادة فنية وسردية مهمة عن مرحلة مهمة من واقعنا الاجتماعي تمتلك الكثير من مقومات الادراك الواعي لشروط اللعبة السردية والميتا سردية تحديداً.

مدونة المراة المتوحدة في "ريام وكفى"

تقودنا الروائية العراقية هدية حسين في روايتها " ريام وكفى " الصادرة في بيروت عام 2014 إلى عالم شديد الخصوصية يرتبط بمجموعه من الشخصيات النسائية التي تهيمن على الفضاء الروائي وعلى الفعل الروائي ، وقبل هذا وذاك على المزاج الأنثوي الذي يسبغ أجواء الرواية : وفي هذا الفضاء النسوي تبرز يشكل خاص البطلة والساردة في الرواية التي تحمل اسمين معا هما (ريام) الذي أ طلقته عليها أمها و (كفى)الذي أطلقه عليها والدها لتكون خاتمة لانجاب الإناث في الأسرة . وتشغل شخصية الأم ساهرة – الخياطة الماهرة التي كانت تكافح ليل نهار

وهي تعمل على ماكنتها الخاصة لكي تضمن حياة كريمة لبناتها الثلاث هند وصابرين وريام ، دورا مهما في الرواية وتترك بصمتها الخاصة على حياة الآسرة ونمط حياتها وسلوك بناتها وخاصة بعد زواج الاب من زوجة ثانية هي علياء . كما كانت شخصية الجدة أنموذجا للمرآة المتسلطة التي تقسو على حفيداتها وتحنق على كنتها لأنها لم تنجب لولدها ذكرا . وفضلا عن ذلك هناك شخصيات نسويه ثانوية ربما أهمها شخصية الخياطة فاطمة التي عبرت في حواراتها مع البطلة عن رغبتها في أن تكون حياتها جزءا من المدونة التي بدأت البطلة بكتابتها.

وبهذا تشغل الشخصيات النسوية " أمامية " او مقدمة اللوحة الروائية foreground بينما تظل الشخصيات الرجولية في خلفية اللوحة background . فالرجال سرعان ما يذوبون أو يختفون لأسباب مختلفة . فالأب سرعان ما يموت ويتبعه عمها الذي مات بطريقة بائسة ، كما يرحل فجأة مختار الذيب التاجر الذي وقف بشهامة مع الأسرة و وسجن ابنه بالتبني (نجم الذيب) الذي أحبته البطلة ، لأنه قتل أمه التي هربت مع عشيقها ، كما اضطر حبيب صباها (ريحان) إلى العودة إلى الاهوار حيث يتهم بالانتماء إلى احد الأحزاب السرية المحظورة ويعدم من قبل الأجهزة الأمنية القمعية كما أن جارها المثقف الغامض هشام الذي يعيش وحده يختفي فجأة وتكتشف بأسى أن الشرطة كانت تطارده لأنه مطلوب لأسباب سياسية. وحتى فياض صاحب المكتبة الذي كانت تأنس بزيارتها لمكتبته اختفى بعد إن باع مكتبته التي تحولت إلى محل تجاري ، ولذا كان من حق ريام ان تتساءل بلوعة عن السر الذي يكمن وراء اختفاء او غياب جميع الرجال الذين يمرون بحياتها : "لماذا يغيب الرجال عن حياتي بشكل دراماتيكي ؟ من يلعب معي تلك اللعبة الخبيثة ؟ أم أن سوء الطالع يلاحقني . " (204)

ومن هنا تتحول الرواية بكاملها إلى مدونة سردية لتشريح معاناة بطلاتها اللائي يعبرن بشكل أو بآخر – عن معاناة المرأة العراقية في مجتمع ذكوري صارم ومتخلف . ويذكرنا هذا العالم إلى حد كبير بعوالم النساء المتوحدات في الراوية العربية الحديثة وفي الرواية العراقية تذكرنا بنساء القاصة والروائية لطفية الدليمي فضلا عن عوالم الروائيات العراقيات ميسلون هادي وديزي الاميروسميرة المانع و,وعالية ممدوح ,وإرادة الجبوري ,والهام عبد الكريم وسافرة جميل حافظ و غيرهن .

وعالميا يحيلنا هذا المناخ الروائي إلى مسرحيات لوركا وبشكل خاص الى مسرحية"برنا ردا ألبا" والى شخصية (نورا) بطلة مسرحية "بيت الدمية" لهنريك ابسن والى شخصية(أيما بوفاري) لفلوبيروالى رواية (أنا كانينا) لتولستوي .في مثل هذا العالم تتحول الرواية الى مرثاة حزينة لعالم المرأة العراقية التي تذوي وحيدة دون أن تجد الحب الحقيقي ،وهو امر يدفعها

تدريجيا الى خيارات مؤلمة مثل انتحار الاخت الوسطى الجميلة (صابرين) والموت المفاجئ للام (سمر).

في مثل هذا المناخ تجد البطلة نفسها أمام خيارات صعبة ، ولذا راحت تراجع نفسها لاتخاذ قرار حاسم ينقذها من مصير غامض ينتظرها . ومن هنا تفلح الروائية في إماطة اللثام عن طبيعة شخصية بطلتها المركزية ومكوناتها وعوامل النكوص والتمرد فيها . وقد عمدت الى تحقيق ذلك من خلال اعتماد الرواية بشكل يكاد ان يكون مطلقاً على وجهة نظر البطلة التي كانت تقدم منظورها الشخصي عبر توظيف ضمير المتكلم (أنا)الاتوبيوغرافي , وقلما كانت الرواية تمنح الفرصة لبقية الشخصيات للتعبير الحر عن وجهة نظرها ، ولكن هذا لا ينزع عن الرواية نزعتها البوليفونية (متعددة الأصوات)ولا يحصرها في اطار النزعة (المونولوجية) ذات الصوت الواحد بمصطلحات الناقد ميخائيل باختين . فالراوية تحفل بالأصوات الغيرية الحية التي جعلت منها سجلا لفترة دقيقة من حياة المرأة العراقية في ظروف القهر السياسي الدكتاتوري خلال سنوات الحرب العراقية الإيرانية في ثمانينات القرن الماضي .

وتعمد الروائية لتوظيف تقنيات وعناصر سردية متنوعة لاستغوار العالم الداخلي منها توظيف المونولوج الداخلي وفعل الاسترجاع والاهم من كل ذلك تحول الرواية إلى أفق المبنى الميتاسردي المتمثل برغبة البطلة كتابة رواية عن حياتها ومعاناتها ، وسنكشف لاحقا ان الرواية الحالية (ريام وكفى) كانت هي المدونة التي انهمكت البطلة بتدوين صفحاتها .

تتضح شخصية البطلة منذ استهلال الرواية عندما نجد البطلة تتطلع بشغف الى عالم النجوم المضيئة بتوهج استثنائي وهي تبحث بينها عن نجمها الخاص :

" احتشدت السماء بنجوم لم أر مثل عددها وتوهجها من قبل .. وفي كل ليلة أتساءل : أين نجمي ؟ " (ص 7) لكن البطلة تشعر بمرارة لأنها لم تعثر على نجمها وتنتقل من الو صف الخارجي للنجوم التي تمثل بالنسبة لها معادلا موضوعيا لشخصيتها الحالمة الخيالية إلى سلسلة من التساؤلات الوجودية الملتاعة عن مصيرها حيث تكتشف أنها تغذ السير إلى الصحراء الموحشة من العمر : " يمر بي الزمن ويعبرني تاركا لي فسحة صغيرة في كونه الشاسع الملغز " 0 ص (7) ولكي توقف اقتراب زمنها من لحظة اللاعودة قررت أن تكتب سيرتها الروائية :

" ولان نجمي قد نأى واختفى ...ولان جمرة الحب ذوت وشياطين في مخابئها انزوت ، ولذا سأقول كل ما لدي على هذه الأوراق قبل أن يدركني الوقت وانزوي . " (ص 9)

كان قرار البطلة حاسما وحدد مسار حياتها وتجربتها حيث تتحول الكتابة الروائية الى ملاذ لمقاومة الزوال ،لكنها لم تكتف بالكتابة فقط بل كان قرارها الاكبر في النهاية اكثر حسما عندما قررت ان تترك بيت الاسرة لتبحث عن حريتها ومستقبلها مصطحبة معها حقيبة صغيرة وضعتها في صندوق سيارتها وغادرت المنزل الى مصير مجهول ، لكنها كانت تشعر بان قرارها هذا يمثل لها ولادة جديدة :

"ها أنا أضع قدمي على الطريق بداية بعيدا عن بيت العائلة و أشباح الموتى ،وأحس كما لو إنني أتجدد مثل شجرة في أول الربيع." (ص 211).

وهكذا نجد ان شخصية البطلة الحالمة التي تبحث عن المستحيل والمختلف تجد نفسها امام حقائق الحياة القاسية ، ولذا تحاول ان تنتقد تدريجيا , وربما يمثل قرارها بتغييراسمها رسميا في الوثائق الرسمية من (كفى) الى (ريام) تمردا على سلطة الاب الذكورية والاسرية ، كما انها راحت تدرك – كما قالت لها امها في احد احلام اليقظة – ان نجمها ليس في السماء بل بين يديها في الارض :

"لا تبحثي عن الشئ ، ودعي الشئ هو الذي يبحث عنك ويجدك ، وإذا كان لابد من البحث فلا تتعبي عينيك بالتحديق الى السماء وإنما إلى الأرض . " (ص 178)

وهكذا راحت تنضج شخصية البطلة التي كانت في البداية خيالية وحالمة واتخذت قرارها الحاسم والعملي بمغادرة بيت الأسرة لتذكرنا بشخصية (نورا) بطلة الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن في مسرحية " بيت الدمية ".

لقد كانت البطلة بحاجة إلى تجربة حياتية مباشرة وغير مباشرة لكي تصل الى درجة النضج واكتشاف الجوهر المتمرد ، غير الخانع في شخصيتها .لقد أدركت أنها كانت قد نضجت عاطفيا وروحيا وجنسيا قبل الأوان ،وربما منذ تلك اللحظات التي كانت تختبئ فيها تحت سرير والديها لتستمع بمنظر العملية الجنسية ، ولتخبر زميلاتها في الصف الخامس الابتدائي بما كانت تراه ليلا . كما كانت تدرك بأنها تعيش فراغا عاطفيا لا حدود له يذكرنا بالفراغ العاطفي لانا كارنينا و ايما بوفاري ، خاصة وان كل تجاربها في الحب كانت تؤول إلى الفشل والغياب : " لا الخياطة ولا الكتابة تملؤه فما افعل لإملأ فراغ روحي . " (170)

حركة السرد في الراوية بدأت فعليا عند منتصف المسار الخطي الكرونولوجي للإحداث عندما كان عمرها في الرابعة والثلاثين وكانت تعيش في بيتها القديم برفقة الخياطة الشابة فاطمة . في هذه النقطة كانت البطلة قد قررت كتابة سيرة حياتها ، وطلبت من فاطمة أن يؤجلا أعمال

الخياطة لمدة أسبوعين لكتابة الرواية عن حياتها امام دهشة الخياطة الساذجة التي تمنت ان تكتب رواية عن حياتها أيضا . وما ان تتخذ هذا القرار في الفصل الأول ، الذي يخلو من الترقيم والعنونة أسوة ببقية الفصول حتى نشعر ان الفصل الثاني كان هو استهلال روايتها ، اذ بدأت تتحدث عن نفسها بعد ان اوقفت الفعل الروائي ذاته لتقدم لنا معلومات ببليوغرافية مهمة : " أنا(كفى ياسين الفضلي) كما قرر أبي ان يسميني في شهادة الميلاد لتكف أمي عن إنجاب المزيد من البنات ، بينما يحلو لامي ان تناديني باسم ريام . " (ص 13)

وخلال هذه الفترة تسرد لنا البطلة تاريخ حياتها وحياة أسرتها وتستغرق بذلك حوالي ثلثي الرواية إلى ان تعاود الأحداث الفعلية مسارها الخطي الاعتيادي . وكانت الروائية تدرك إنها إنما كانت تقفز على بعض الأحداث أو تشير إلى أحداث ستقع في المستقبل مما دفعها إلى اعتماد تقنية التنبؤ أو الاستباق السردي أي الإشارة السريعة إلى حدث سيقع في المستقبل . إلا ان الروائية قد أسرفت في ذلك ، وان كان ذلك يبدو مقبولا من وجهة نظر المنحى الميتا سردي في الكتابة الروائية ما بعد الحداثية .

ويمكن أن نورد بعض الأمثلة على بعض هذه الاستباقات السردية :

- " حكاية الأشباح هذه سأتذكرها في الأيام الأولى عند عودتي للبيت القديم . " (ص 22)
- -" سيعود أبي في صفحات لاحقة كلما اقتضت الضرورة . "(ص 28)
- وستعود جدتي مسعودة إلى أوراقي كلما اقتضت الضرورة " (ص 29)
- - " كانت أخته نجية تقوم بحراسة الطريق كما سيرد في هذه الأوراق لاحقا . " (ص 39-40)
- - " ثمة أحداث كثيرة سأعود إليها لاحقا بشان محمود . " (ص 53)
- -" هذا ما سيرد في صفحات أخر . " (ص 160)

وكان بالإمكان تأجيل بعض هذه الاستباقات السردية لأنها تؤثر على البناء الروائي وعلى حيوية الأحداث ، منها مثلا الإشارة المبكرة إلى وفاة الام " الآن حيث رحلت أمي " (ص 63) بينما كانت الام انذاك في اوج نشاطها وحضورها . وكان بالامكان تاجيلها حتى (ص 112) أي بعد اكثر من نصف الروائية :

" ها قد نامت امي نومتها الابدية . " (ص 112) او تاجيلها حتى عند ما اكتشفت " ذات صباح لم تنهض امي . " (ص 130) كما كانت الراوئية تلجأ احيانا في سردها الى ما يسمى بالتلخيص

والقفز على مراحل زمنية دونما محاولة تقديمها بصورة درامية نامية كما نجد في المثال التالي :

- " ركضت الايام بسرعة كانها عجلات آلة هادرة لا تتوقف ..." (ص 49) كما لم تتوقف الروائية بطريقة منطقية امام المرحلة التي امضتها البطلة في الجامعة ، عندما بدأت تدرس التاريخ ربما بدافع خفي من حكايات وروايات حبيب صباها (ريحان) التاريخية عندما كانا يذهبان الى مقبرة الانكليز ويقفان عند قبر (المس بيل) . واعتقد جازما ان شخصية متفتحة ومتساءلة لا يمكن ان تمر بمرحلة الجامعة دونما اثارات او علاقات ، حتى بدت وكانها منطقة منطفئة ومحذوفة كليا ، وكأن المؤلفة لم تكن في نيتها ان تخصص صفحات للحياة الجامعية لبطلتها (ريم) .

.اذ لايمكن لشخصية (ريم) ان تقول :

" الجامعة ابعد بكثير ، وتلبستني في تلك الفترة فكرة ترك الدراسة . " (ص 92)

ومع ان رواية "ريام وكفى " ليست رواية سياسية بالمعنى المباشر ، الا انها لم تتجاهل الكثير من الوقائع والحقائق السياسية التي تمثل ادانة صريحة وشديدة لممارسات نظام القمع الدكتاتوري السابق في عدد من الامثلة التي بدت ثانوية وعابرة لكنها توحي بالكثير من الدلالات السياسية .

فهناك مشهد مهم تلتقي فيه البطلة ريام بنجية شقيقة حبيب صباها ريحان الذي رحل الى الاهوار بعد ان تعرض الى الضرب من قبل خالها لعلاقته البريئة بها وتعلم منها ان ريحان قد اعدم : " واخبرتني ان ريحان اعدم بتهمة الانتماء الى حزب محظور " (ص 145)

بل هناك اشارة اكثر ادانة اخبرتها بان ريحان لا قبر له " اخذوا حتى الجثث لكي لا يصبح لقبورها مزار ." (ص 146)

كما تكشف الخياطة الشابة فاطمة عن مأساتها اذ ترملت بعد شهر واحد من زواجها ففي احدى المعارك الشرسة من معارك الحرب فقد زوجها و كان ذلك في منتصف الحرب العراقية " (ص 155) وهذه إشارة مهمة لأنها تشير لأول مرة إلى تاريخ الإحداث الروائية خلال ثمانينات القرن الماضي وبالتزامن مع الحرب العراقية الإيرانية . ونجد الإدانة واضحة لمثل تلك الحروب التي كان يخوضها النظام ويدفع ثمنها أبناء الشعب العراقي . ونتذكر لعنة فاطمة الحادة وهي تقول :

- " إلا تباً للحروب ومشعليها الذين يظنون ان الخسائر يتكبدها الجنود فقط . " (ص 156)
- ومثلما كانت سياسة النظام الدكتاتوري البوليسية سببا في فقدان البطلة حبيب صباها (ريحان) الذي أعدمه النظام لانتمائه إلى حزب محظور فأنها تخسر هشام ، جارها المثقف الذي كان تأمل أن يكون حبيبها الحقيقي ، لكن رجال الامن يقومون بصحبة مختار المحلة بمداهمة البيت بحثا عنه وتعلم لاحقا ان الشرطة تبحث عنه لانه مطلوب لاسباب سياسية : " جاركم مطلوب للجهات الامنية ، وهو هارب منذ اكثر من شهر فجاءوا لتفتيش بيته " (ص 20)
- أصرخ بوجه العالم ، بوجه رجال الشرطة والمختار . " (ص 203)
- والراوية تحفل بإشارات مؤلمة لتدني الحالة الاجتماعية والأخلاقية في المجتمع في ظل الحرب وتداعياتها حيث الاشارة الصريحة إلى ان " نمط الحياة قد تغير فلم تعد المرأة تهتم باناقتها ن والقدرة الشرائية انخفضت الى مستويات كبيرة ... حيث راحت الغيوم تتكاثف والأغاني الوطنية تصدح واللون الخاكي يزيح الألوان الأخرى والحياة تتعسكر . " (ص 192)

وهكذا نجد ان الرواية هذه قد قدمت بصورة غير مباشرة ، وربما بطريقة عفوية إشكال الدمار التي ألحقتها الحروب المجنونة والمجانية التي كان يشنها النظام آنذاك ، على حياة الناس وامنهم وقيمهم .

وتحسب للروائية قدرتها الفائقة في بناء الشخصيات والوصف ، وتفجير المشاهد السكونية بفعل درامي مغير .

وأود أن أشير بشكل خاص الى مقدرتها المذهلة في وصف الخطوات العملية المقترنة بالخياطة والتطريز بدقة لا تتأتى ألا لامرأة خبرت فنون الخياطة وهمومها.

كما أن عناية الروائية برسم الشخصيات وبشكل خاص بتجسيد شخصية بطلتها وساردتها الرئيسة (ريام)

جعلت الرواية تتحول إلى "رواية شخصية " بمعنى ان الشخصية الروائية هي التي تحتل الموقع الابرز في الفضاء الروائي ، وهي التي تؤثر في الاحداث وتؤطرها .
اذ وفقت الروائية في تقديم انموذج للشخصية النامية round character التي مرت بمراحل نمو واغتناء وتطور دون ان تظل ساكنة او مستقرة – وهو امر يمنح الشخصية وضعا اعتباريا متقدما على الفعل الروائي ذاته .

واخيرا لابد وان اشير الى ان الروائية قد وفقت في تقديم انموذج جاد للنص الروائي المفتوح ، من خلال انتهاء الرواية برحيل البطلة عن بيت الاسرة لكي تنقذ روحها وتكتشف فضاء الحرية . وهذه النهاية المفتوحة تمنح الفرصة لقارئها لمزيد من التاؤيلات المفتوحة ، وربما هي قريبة بهذا المعنى من رواية احمد خلف الجديدة " تسارع الخطى " الصادرة عام 2014 التي انتهت نهاية مفتوحة ايضا .

ومعروف ايضا ان النص المفتوح يلتقي مع تمييز الناقد الفرنسي رولان بارت بين النص القرائي والنص الكتابي .

فالنص القرائي لايحتمل التاؤيل لان نتائجه معلومة وصراعاته محسومة , اما النص الكتابي فهو نص مفتوح وقابل لقراءات وتاويلات لا نهائية .

ومما لاشك فيه ان القارئ يدرك ايضا ان نصا مفتوحا كنص "ريام وكفى" يلتقي مع الجوهر الملحمي لمسرح برتولد بريخت حيث يشارك المشاهد بصورة فعلية في انتاج المعنى والدلالة ، بعد ان تخلى عن فكرة التماهي مع العرض المسرحي ، ويصبح فاعلا ومفكرا ومؤولا وربما مساهما في صياغة العرض المسرحي وتواصله خارج قاعة العرض .

رواية هدية حسين " ريام وكفى " مدونة سردية موجعة لأحلام المرأة وتطلعاتها بقدر ما هي شهادة لاحباطاتها وانكسارها ، لكنها تؤشر في النهاية موقفا تمردياً وثورياً يتحدى الأعراف الاجتماعية الساكنة في المجتمع .

تعالق الفعل والموقف والذاكرة في"شباك أمينة"

راوية "شباك أمينة " للراوئي اسعد اللامي الصادرة عام 2014 واحدة من الروايات العراقية القليلة المنشغلة كليا بتجسيد صفحات من حياة العراقيين خلال العقد الاخير ،وتحديدا بعض مظاهر الصراع السياسي والطائفي خلال عام 2007 .وتقع أحداث الرواية في الفترة التي قامت بها العصابات التكفيرية والارهابية بتفجير شارع المتنبي في ظهيرة الخامس من اذار عام 2007، وهو موضوع تناولته لاحقاً رواية عراقية أخرى هي "فندق كويستيان " للروائي خضير فليح الزيدي. ويقدم الروائي الحدث من خلال الرحلة التي قامت بها بطلة الرواية حنين الشيخ ابراهيم من منفاها في هولندا الى بغداد مرورا بالعاصمة السورية دمشق ، والعودة ثانية الى هولندا.

ولكن الرواية لايمكن اختزالها كليا بكونها رواية عن تفجير شارع الثقافة العراقية ،لانها تنطوي على مستويات سردية وحياتية متنوعة تمتد في الزمان والمكان افقيا وعموديا وتؤرخ لمراحل سياسية من معاناة الشعب العراقي تحت النظام الديكتاتوري المقبور .

والرواية تنهض على بنية معمارية وهندسية مركبة ومعقدة . فهي تنطوي على حضور ثلاثة اجيال من اسرة البطلة منها ابنتها الشابة مريم التي تساهم في السرد والتدوين والتوثيق فضلا عن زوجها منير ووالديها واقاربها .كما انها تتحرك بين أكثر من زمن منها الزمن الفعلي للحدث المتمثل برحلة البطلة ذهابا وايابا ،وزمن النضال ضد الدكتاتورية من خلال تدوين صفحات – بعضها وثائقي – لنضال المقاتلين الانصار ، في جبال كردستان ضد الاعمال الاجرامية التي كان يقوم جلاوزة النظام الفاشي آنذاك ضد الشعب الكوردي , كما تجسد الرواية جوانب من حياة البطلة واسرتها في دمشق والسويد . والرواية لا تقتصر على هذا الخيط السردي الاساسي ، بل هناك حبكة ثانية لاتقل اهمية عن الاولى تتركز على المهمة التي اوكلت للارهابي السوداني مبروك والمتمثلة في رحلته من السودان الى بغداد مروراً بدمشق أيضا للقيام بمهمة تفجير شارع المتنبي في بغداد .

ويوفق الروائي في ان يحقق توازنا بين الحبكتين السرديتيين ومساريهما حيث تلتقيان رغم تباعدهما في بغداد وتحديدا في شارع المتنبي , ساعة تفجيره من قبل الارهابيين اعداء الثقافة والحياة .ولقاء هذين المحورين السرديين المتوازيين يضفي على الرواية حيوية وقوة وتاثيرا .ويعتمد الروائي في بنائه السردي على نقل الاحداث والوقائع والذكريات من خلال وعي مبؤر من خلال إستغوار اعماق الشخصيات الروائية المشاركة ،وفي الغالب عبر مونولوجات داخلية أو مشاهد اوحوارات داخلية بين شخصيات الرواية .وتشغل عملية إسترجاع الذكريات من خلال آلية الرجع الفني (الفلاش باك)دورا اساسيا حيث يستثمر الروائي رحلة البطلة في الطائرة نحو أزمنة ووقائع محددة .

يستهل الفصل الاول بمشهد روائي حي للحظة هبوط الطائرة في مطار دمشق :

" أنتباه ، انتباه ، رجاء. ستهبط الطائرة بعد قليل في مطار دمشق على جميع اركاب ربط احزمة الامان ."(ص 7).

لكن الروائي لايترك المشهد يتحكم في البنية السردية ، اذ سرعان ما يحيل السرد الى البطلة حنين عبر مونولوج يربط المشهد بوعي البطلة ومشروعها , في لون من السرد الذاتي المبؤر فنيا :" كان ذلك صوت مضيفة ، جاء بعد قلق وانتظار طويل ، التقطته اذناي ." (ص 7). ثم يتحول المونولوج الى خطاب موجه الى مروي له هو مريم ابنتها التي سوف تسهم في تدوين

صفحات من الرواية " تساءلت لحظتها يا مريم بقهر وانا اعبُ شهيقاً من هواء دمشق . 0(ص 8)

ثم تعود البطلة لتسترجع وقائع وفصولاً من حياتها في دمشق " راحت مشاهد الايام القديمة تعاود جريانها امام انظاري حية ،واقفة ,نابضة بالحياة ، كانما لم يمض على حدوثها غير بضع ثوان ."(ص 9)

وخلال تدفق شلال الذكريات المقترن بحوار داخلي موجه الى مريم ابنة البطلة تعترف بانها لا تستطيع ان تهرب من صور الماضي : الم اقل لك يا أبنتي اننا نهرب من الماضي لنغطس فيه ؟ " 0(ص 15), ونكتشف وجود بعض الاستباقات السردية او النبوءات التي سوف تتحقق لاحقا وقد لايدرك كهنها القارئ للوهلة ، والتي تشير الى فاجعة احراق شارع المتنبي ، وطلب زوجها منير ان تقتني له بعض الكتب من ذلك الشارع عند زيارتها لبغداد :

"لو كنت أعرف المخبوء بين طيات الزمان ما سألت " (ص 14) وهكذا نجد ان الحبكة الرئيسة التي تتمحور حول حياة البطلة حنين تتسع لتسترجع سنوات النضال المسلح لفرق الانصار الشيوعيين في جبال كردستان والتي تقدم على هيئة يوميات مؤرخة تبدأ من 10\11\1987 وتنتهي في 26\3\1988 أي تستغرق ثلاثة اشهر ونصف تتعرض فيها البطلة ورفاقها المقاتلين الى هجوم بالكيمياوي تقوم به قوات النظام الدكتاتوري انذاك مثلما قامت بالهجوم على حلبجة بالكيمياوي ايضا ، وقد ادى ذلك الى موت كثير من المقاتلين واصابة اخرين بسموم منهم حنين وصديقتها نبيلة اللتين نقلتا للعلاج في احد مستشفيات دمشق اولا وهولندا لاحقا . ثم نجد جوانب من علاج حنين في مستشفيات هولندا ترويها ابنتها مريم التي كانت تدون بعض مرويات وذكريات امها حنين التي كانت تعترض على تدخل ابنتها وتغييرها لبعض مستويات السرد . وهذا الملمح يعمق المنحى الميتاسري في الرواية مثلما أسس له الروائي سابقا بادخال قصة المبروك داخل المتن الروائي :

"اعرف ان ما سأدونه لو وقعت عيناها عليه لن يحظى بقبولها ...ما اخشاه يمكنني ان ابرر الامر اقول لها انني بصدد ترتيب الحكي على شكل رواية ، ماما أليست الروايات وجهاً آخر للحياة ." (ص 22)

لكن ذلك لا يمكن ان يقنع الام حنين التي تتهم ابنتها مريم بنقض الاتفاق بينهما : " كانت تنظر الى شاشة الحاسوب بغضب : ما هذا الهراء ؟ من اين جئت بهذا الكلام ؟ هل سمعتني قلت شيئا من هذا القبيل ؟ " (ص 23)

وهو مشهد ميتا سردي يذكرنا ببطلة رواية انعام كجه جي " الحفيدة الامريكية " التي تشعر بوجود يد اخرى تزاحمها على ازرار الحاسوب لتدون الاحداث بطريقة مغايرة .وبينما يترك المستوى السردي الاول زمنيا نحو مسار خطي بطئ يقطعه سيل الذكريات , تسير وبموازاة هذه الحبكة حكاية السوداني مبروك الذي اقنع بالقيام بعمل ارهابي في العراق ،حيث يتم توزيع فصول حكايته بالتناوب مع فصول البنية السردية الكبرى , وبطريقة موفقة . لقد شعرت اننا امام عمل روائي قصير فيه الكثير من التكامل ، وخاصة في بناء شخصية المبروك التي راحت تنمو من خلال الحركة والذاكرة تدريجيا حتى بدت لنا وكأنها احدى شخصيات الطيب صالح بسبب قدرة الروائي على توفير جو ثقافي ونفسي وقيمي يحيط بشخصية المبروك حتى اننا شعرنا بوجود لغة اصطلاحية سودانية تصاحب حركته وعواطفه وتفكيره .وتحسب للروائي صياغته النهائية لقرار المبروك برفض تنفيذ عملية تفجير شارع المتنبي بعد ان نكتشف بانه قد استغفل ، فالشارع مزدحم بالرجال والنساء والاطفال والكتب المرصوفة على الارصفة ولا اثر لجنود الاحتلال او للرئيس الامريكي حتى راح يتساءل مع نفسه : "هل حدث خطأ في اختيار المكان ؟ فكر المبروك وهو يرى اينما يجيل بصره ان لا أثر للرئيس الامريكي ولا حتى للعساكر الكفار ، فقط كتب مرصوفة في كل مكان ." (ص 203)

وهو لا يستطيع ان ينسى صورة تلك الطفلة الصغيرة التي اشارت الى لعبة بلاستيكية فيها شباك بلاستيكي صغير اخضر اللون امتدت على اضلاعه اغصان تفرعت منها زهور بألوان متعددة في داخل شباك ." (ص 201) هذه الصورة التي اثرت كثيرا في نفسه وبشكل خاص صورة الشباك الذي تعلقت به كثيرا الطفلة التي نادتها امها باسمها (أمينة) ، وهو ما دفع بالمؤلف لالتقاط هذه الصورة الوامضة السريعة لتكون عنوانا لروايته "شباك أمينة " .والعنوان كما نعلم هو من العتبات النصية الدالة التي تقدم موجهات اساسية في القراءة ، مع اني شخصيا عجزت في البداية عن اكتشاف دلالة العنوان او حتى العثور على هذه الصورة ، لكني مدين للناقد عبد العزيز لازم الذي اشار اليه في مداخلة نقدية خاصة عن الرواية . وكنت اتمنى ان يختار الروائي عنواناً آخر له اكثر دلالة وبشكل خاص في علاقته بالبنية السردية الكبرى التي تدور حول حياة البطلة حنين .

وهكذا يلجأ المبروك بعد هذا المشهد الى حركة درامية مؤثرة عندما يخلع حزامه الناسف ويدفع به الى ماء النهر وكلمات حبيته السودانية عفاف ترن في اذنيه: " كفاية علينا التيجاني يا مبروك "

وهو موقف مسؤول واخلاقي من قبل الروائي الذي وفق الى حد كبير في تشريح شخصية مبروك الذي اريد له ان يكون ارهابيا وايضا نجح في خلق موقف انساني ملتزم عندما جعل شخصيته

تكتشف الزيف وترفض الانخراط في عمل اجرامي خاصة بعد ان شاهد شباك أمينة وقرأ كلمات اللوحة التي اشترتها ام امينة والمكتوبة على جلد رمادي بخط جميل وبحروف سوداء بارزة وفيها الاية الكريمة " ومن قتل نفسا بنفس بغير نفس او فساد في الارض فكانما قتل الناس جميعا . " (ص 202).

واعتقد ان حبكة المبروك التي انطوت على لون من الاسلبة الروائية بتعبير باختين وتداخلها مع الحبكة الرئيسية قد منحت الرواية قوة , وان غطت بقوتها على الكثير من الدلالات الاخرى ،خاصة وان الروائي لم يستسلم لحدود ما يقدمه " الوعي القائم " بل اكتشف ايضا امكانات " الوعي الممكن " بتبير الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان في شخصيه مبروك.

تضم رواية " شباك امينة " اربع وعشرين فصلا مرقما يتناوب فيها السرد عدد من الشخصيات الرئيسة الانثوية والذكورية ، تروي فيها البطلة/الام حنين وابنتها مريم اكثر من عشرة فصول ,بينما يروي كريم ستة فصول بعضها بشكل مخطوطات مدونة تعمق الاحساس بالجوهر الميتا سردي للراوية ، كما تخصص ستة فصول اخرى لمتابعة شخصية المبروك , ولكن السرد يظل في الجوهر انثويا ومرتبطا بشخصية البطلة / حنين التي هي صاحبة الحكاية الاطارية في الرواية ،خاصة وان معظم "اوراق "كريم " تدور حولها.

يكشف تناوب السرد في هذه الرواية ايضا عن نزعة بوليفونية (متعددة الاصوات) حيث يمنح الروائي شخصياته الرئيسة والفرعية معا وحتى المعادية للحياة حق التفكير والتعبير والاعتراض دونما تدخل او قسر وهو ما منح الرواية منحى واقعيا وقريبا من الجانب الوثائقي والتسجيلي الذي وجدناه قائما في لون من التنازع بين ما هو وثائقي وما هو تخييلي ، وبشكل خاص في محاولة الخروج عن السياقات التسجيلية والواقعية من خلال اضفاء مسحة تخييلية على التاليف الروائي عبرت عنه بوضوح مريم ، ابنة حنين التي ساهمت في السرد عندما ردت على امها التي اتهمتها بعدم الالتزام بمروياتها واقوالها عندما قال انها كانت " بصدد ترتيب الحكي على شكل رواية . ماما أليست الروايات وجه آخر للحياة . " (ص 22).

كما نجد ذلك في اكثر من موقع من الرواية منها ما دونه كريم في " القسم الرابع من الاوراق " من ان السرد بدأ ينسل من بين اصابعه : " ما لاتدركه زهرة الثلج انني لا ابغي رواية حكاية الصياد من جديد ، وانني اذ قدتها للسؤال فذلك لكي التقط انفاسي قليلا بعدما احسست انني وصلت الى نقطة حاسمة احسب فيها انني لم احسن التعامل مع الاحداث وان خيوط الحكاية بدأت تنسل من بين اصابعي ، كما تنسل الخيوط من سجادة قديمة بالية وان نسق الحكاية التراتبي لم يعد

البتة تحت سيطرتي . " (ص 123) ، هذا المقطع يكشف عن نضج الصوغ الفني للخطاب الروائي في هذه الرواية وادراك الروائي للحرفيات الدقيقة والسردية للكتابة السردية .

كما تكشف مريم ، ابنة حنين انها كانت منشغلة برسم وبناء بعض شخصيات الرواية حتى لتبدو لنا انها الساردة الرئيسة للرواية وان الام كانت تملي عليها مروياتها ومذكراتها شفاهيا ، لذا تتراوح الرواية بهذا المعنى بين السرد الاوتوبيوغرافي (سرد سيرة الانسان عن نفسه) والسردالبيوغرافي (سرد سيرةالانسان عن شخص آخر).

فها نحن نراقب مريم وهي تجلس في مقهى من مقاهي الرصيف وتخاطب عبر مونولوج داخلي النادلة المندهشة لسلوك زبونتها : " من اين لها ان تدركي انني مشغولة الآن من راسي حتى اخمص قدمي بالتفكير في شخصية رجل يدعى ابو نمر , تركت الشخص الآخر الذي اسمه المبروك ينتظر منذ المساء على أحر من الجمر . " 0(ص 71).

ولكي تؤكد مريم انها الساردة الرئيسية للرواية تؤكد : " امسك بالجملة قبل ان تضيع ، ارتشف قهوتي على السريع .. واضرب على مربعات لوح الحروف . " (ص 71) حيث تواصل كتابة سيرة السوداني مبروك .

والرواية كما لاحظت تحتاج الى قارئ من نوع خاص وتحديدا قارئ عراقي قادر على تفسير الكثير من الرموز والكنى والمسميات التى يصعب فيها على القارئ العادي ، وغير العراقي اساسا اكتناه مراميها ومعانيها الخفية ،ومن هذه الرموز والكنى والمسميات يمكن ان اشير الى مصطلحات " الغولة " " والقطرب " "والسحرة " وغيرها .

اذ نكتشف ان مصطلح " الغولة " هو كناية عن امريكا . فحينما خاطبت حنين صديقتها نبيلة تنبئها بسقوط الاسوار ونهاية عصر الدكتاتورية ،قالت لها :

" الغولة حققت المستحيل ".(ص 19)

ولكن الغولة لا يمكن ان تؤتمن :

" هل سألت نفسك ماذا تنشر الغولة حين تستوطن مكانا ؟ " (ص 19)

كما نجد اكثر من اشارة لهذه الكنية ومنها المعركة الرهيبة التي " حدثت ابان زحف جنود الغولة الى المطار ." 0(ص 56) اما " السحرة " فهي كنية تشير الى رفاق البطلة حنين من الشيوعيين القدامى . اذ يشير كريم عند استقبالها حنين في المطار بسيارة احد الاصدقاء الى انه من بقايا السحرة ياحنين " وتضيف حنين لم افهم ما كان يعنينه ، لكني هززت راسي مبتسمة , كانا

متفقين كما يبدو على معنى خاص لكلمة السحرة التي بدت مبهمة في اول الامر ، ولكن ما ان سمعت السائق يرددها حتى فهمت مغزاها الدفين." (ص 57) .

كما نجد صفحات طويلة عن حياة الشيوعيين الذين يطلق عليهم كنية السحرة لكنها غامضة وغير مفهومة ، وخاصة مشهد ساحة المتحف في الفجر " (ص 118) وما حدث آنذاك ، والذي يقدم بشكل حركة بانتومايم (صامتة) مسرحية فيها الكثير من التعبيرية والرمزية :

"نظر السحرة في وجوه بعضهم متفكرين للحظات ثم سرعان ما جثوا بتأثير هاجس خفي على الارض متقابلين ، فتحوا الحقائب الصغيرة باتفاق غير معلن ، وبخفة لا متناهية شرعوا باخراج تلك الاشياء التي تدل على جوهر الروح . " (ص 119)

ونستشف من هذا المشهد الغامض ان السحرة قد تخلوا عن مبادئهم وقيمهم وانهم رضخوا لمطالب الطغاة والدكتاتوريين من الحكام انذاك .

اما" قطرب " و "قطارب " فهي كنية عن الدكتاتور وجلاوزته من الجلادين الذين ينظر اليهم الروائي كمسوخ غير بشرية ، كما نجد ذلك في حوار حنين " الآن يا مريم "، وانا بعيدة عن كريم بآلاف الاميال اجدني اتذكرمقطعا من حديث شطح به في لحظة انفعال : خلق القطرب من نطفة ذئب ضاجع امه في لحظة سفاح . (43ص) كما تتكرر هذه الكنية لتشير بوضوح الى الدكتاتور نفسه حيث استقرت " جدارية زيتية للقطرب الاكبر يبتسم ويحيي القادمين " 0 ص(117)

اما القطارب الصغار فيشار لهم مرارا بوصفهم صغار الجلادين " قادنا ممر كانت الريح تصفر فيه لحنا من موسيقى الظلام الى ساحة ترابية واسعة لنفاجأ بمجموعة من القطارب الصغرى تنقض علينا بعنف وتحاصرنا في دائرة ضيقة " (ص 120), ومن الجانب الاخر نجحت الرواية في خلق الكثير من الشخصيات بطريقة فنية وتجنبت المباشرة او السرد من زاوية نظر الراوي العليم ، لكنها كانت بحاجة الى انماء بعض الشخصيات بطريقة افضل منها شخصية مريم ، الابنة ، التي ظلت في الظل ، ولم نعرف الا القليل عن عالمها الشخصي واصبحت مجرد وسيط ونساخ لمرويات امها حنين . كما انتابني شعور بان الروائي قد ظلم كريم الى درجة كبيرة . اذ ان علاقتة ظلت قائمة على القرابة او الرفقة بينما هي ترقى الى مستوى الحب، كما ان الروائي كان اكثر قسوة عليه عندما عرضه الى نكبتين الاولى بقطع ساقه خلال الحرب التي شنها النظام الدكتاتوري ، والثانية عندما خسرمرة واحدة ساقه واحدى ذراعيه . اذ لامبرر لاستجداء تعاطف القارئ معه بتعريضه الى كل هذه المحن ، لانه يحمل بذرة الوعي والصمود التي لم تنكسر في كل المراحل ، وكان بامكان الروائي ان يشطب على خسارته لساقه في العهد الدكتاتوري ،

ويكتفي بخسارته لساق واحدة في تفجير شارع المتنبي ، لا ان يحيله الى مجرد حطام غير قادر على المواجهة، بوصفه رمزا حيا لتجربة انسانية ونضالية ينبغي لها ان تتواصل ولا تنهزم او تركن جانبا .

وبعد فالرواية تكشف، من الناحية السردية عن بنية سردية دائرية ذلك

انها تبدا من رحلة تقوم بها البطلة حنين من هولندا الى بغداد وتنتهي مرة اخرى بعودة البطلة ،بعد تجربة مريرة ، الى منفاها في هولندا .

رواية " شباك امينة "من الروايات التي سوف نتذكرها باحترام واعجاب.

"فندق كويستيان" وشروط اللعبة السردية

راوية فندق " كويستيان"للراوئي خضير فليح الزيدي الصادرة عام 2014 هي واحدة من روايات الوجع العراقي .اذ تتزامن أحداثها مع الجريمة النكراء التي ارتكبتها عصابات الارهاب والتكفير في العراق بتفجير شارع المتنبي في ظهيرة يوم الاثنين 2007/3/5 . وزمنيا , في حساب الزمن الكرونولوجي للرواية ,فهي تدورفي زمن لا يزيد عن عشرة أيام , لكنها تمتد افقيا وعموديا نحو أزمنة بعيدة , منها بشكل خاص بعض صفحات الحرب العراقية الايرانية التي كان فيها البطل مجندا وتحديدا عام 1985 حيث يروي لنا البطل صوراً مؤلمة ودالة لبشاعة الحرب العدوانية المجنونة التي شنها النظام الديكتاتوري انذاك .

وقد يفضل بعض القراء وصف الرواية بانها رواية عن تفجير شارع الثقافة العراقية العريق هذا

.وقد يعقد البعض الاخر مقارنة بينها وبين رواية عراقية اخرى سبقها هي (شباك أمينة)للروائي اسعد اللامي الصادرة عام 2014 ايضا والتي صدرت قبلها ببضعة اشهر , لانها هي الاخرى تنقل جوانب مهمة من تلك الجريمة البشعة .

لكن لا يمكن اختزال رواية " فندق كويستيان "بهذا الحدث التراجيدي فقط , كذلك الامر بالنسبة لراوية "شباك امينة ". فرواية " فندق كويستيان "هي رواية عن الواقع العراقي المؤلم الذي رافق سنوات الصراع الطائفي الدموي عامي 2006و 2007 حيث نجحت قوى الارهاب والتكفير وايتام النظام الدكتاتوري المقبور في استدراج بعض القوى السياسية الى الاقتتال وأضفاء مظهر الصراع الطائفي على الصراع الذي كانت يقوده تنظيم القاعدة والاجنحة الارهابية المسلحة المختلفة التي كانت تتحالف معها ضد الواقع السياسي الجديد الذي اعقب سقوط النظام الدكتاتوري عام 2003.

والرواية تتسع لتتحول الى سيرة ذاتية لراويها وبطلها ناصر رشيد فوزي ولصديقه علي عبد الهادي , كما تتفتح على محاور بحث عديدة في مقدمتها : البحث عن المخطوطة التي كتبها البطل قبل هروبه خارج العراق والبحث عن رباب حسن فضلا عن البحث عن الفاعلين المفترضين لجريمة تفجير شارع المتنبي و لكنها تتحول أيضا الى عملية البحث عن البطل نفسه ناصر بعد اختفائه المفاجيء .

تتكون الرواية من ثلاثين فصلا مرقما وملحق وثائقي يتناوب فيها السرد بطل الرواية وراويها المركزي ناصر الذي يسرد اثني عشر فصلا وصديقه علي عبد الهادي (ابو الجرايد) الذي يسرد نفس العدد من الفصول فيما تكشف الفصول الستة المتبقية عن رواة مختلفين منهم الكتبي كريم حنش , كما نجد فيها بعض المرويات التي يقدمها الروائي علي عبد الهادي أيضا .

والسرد بصورة عامة , في هذه الرواية يتخذ مظهرا سرديا فنيا مبؤرا حيث تعرض الاحداث الاساسية عبر زاوية نظرأحد الرواة دونما تدخل او إقحام من قبل الراوي او ذاته الثانية اللهم الا في بعض المقاطع التي لا يمكن نسبتها الى راو محدد.

ويبدو ان المؤلف قد عمد , لكي يضمن شد القاريء وضمان ملاحقته لاحداث الرواية الى لون من المونتاج الروائي تحول فيه الى " مونتير " حقيقي حيث قام بتقطيع ولصق وقص بعض الاحداث وإيقافها او تجميدها في لحظة زمنية معينة ليعاود بثها في زمن لاحق من حبكة متوترة

وفقت بين حركة الارتداد الى الماضي وتحديداً الى أعوام الحرب العراقية الايرانية عام 1985 وبين حركة الحاضر عام 2007.

وجلي ان الرواية تنتمي بامتياز الى ما يسمى بالمنحى الميتاسردي في الرواية والمتمثل في وجود قصدية في كتابة الراوية وفي ادخال رواية قديمة هي مخطوطة (حديث الريم) المفقودة داخل المتن الروائي الجديد , فضلا عن انطواء الرواية على احاديث وتعليقات تقنية خاصة عن فن الراوية بشكل عام واتجاهات الرواية العراقية الحديثة بشكل خاص من خلال حوارات كريم حنش وخالد وحسين علي يونس وغيرهم . وواضح ان المؤلف عمد الى ادراج الاسماء الحقيقية لبعض شخصيات الرواية الثانوية مثل الاسماء التي اتينا على ذكرها توا . مع تحفظه من جانب اخر على ذكر الاسماء الحقيقية للشخصيات الرئيسية خشية الملاحقة القانونية والملاحقة العشائرية كما ورد ذلك في نص الرواية ,اذ انها مجرد أسماء وشخصيات إفتراضية تخييلية وربما ورقية كما يرى رولان بارت .

ومن الطبيعي لا يمكن للقاريء ان يبدأ بقراءة الرواية ويقفز على" عتبة نصية " بتعبير جيرار جينت مهمة تتمثل في قصيدة "شارع المتنبي "للشاعر الامريكي براين تيرنر تصدرت الرواية. فهذه القصيدة المترجمة تمهد لدخول الفضاء الروائي , بل وتلقي ظلالها عليه .

وبعيدا عن الدخول في التفاصيل الخاصة بالشاعر والقصيدة نكتفي بالقول أنها واحدة من القصائد العديدة التي كتبها شعراء اجانب عن جريمة تفجير شارع المتنبي , وهي لشاعر أمريكي كان مجندا في جيش الاحتلال الامريكي في العراق لمدة سنة واحدة وقد ترجمها الشاعر حيدر الكعبي : والقصيدة تعكس معرفة الشاعر بالاطار الثقافي لشارع المتنبي ورمزيته بالنسبة للثقافة العراقية . ومن المعروف ان الشاعر (بريان تيرنر) كان قد نشر قصيدته بعد عشرين يوما من التفجير وأرخها في 25\3\2007.واهداها الى الشهيد محمد حياوي أحد مالكي مكتبة النهضة الذي استشهد مع اخرين في تلك الجريمة النكراء . ولذا يمكن ان تعد هذه القصيدة بمثابة مرثاة حزينة عن تدمير شارع الثقافة واستباق سردي او نبوءة بالاحاداث التالية , حيث تتزامن عملية وصول بطل الراوية وراويها ناصر مع تفجير شارع المتنبي وتتعالق أحداث الرواية مع الحدث من خلال عملية البحث عن المخطوطة التي كانت مودعة لدى المكتبي المعروف كريم حنش الذي تعرضت مكتبته الى الدمار ايضا .

يستهل الروائي سرده الروائي في الفصل الاول بمونولوج داخلي يستغور اعماق راوي الرواية وبطلها ناصر وهو يتامل حياته في برلين وقراره بالعودة الى بغداد بحثا عن المخطوطة وكذلك عن رباب حسن , حيث يجري شريط الاحداث داخل الطائرة التي تقله عائدا الى بغداد .

"في هذه اللحظة بالذات تجاوز عمري الخمسين سنة عراقية "ثم يكشف لنا البطل عن حبكة الرواية بالاعتراف بانه سيبتديء سرده من النهاية الى البداية :

"زمني دار بي بعكس عقارب الساعة اللعين من اليمين الى اليسار ..لهذا سيكون تسلسل الحكاية من النهاية الى البداية "حقا تجنب الروائي المسار الخطي الزمني في بناء حبكة الرواية ومبناها الحكائي , لكنه لم يبدأ من النهاية تماما , بل وربما من منتصفها , لان النهاية –سرديا – تظل بعيدة جدا.

ومثلما كانت الطائرة هي المكان الذي استهل فيه الروائي اسعد اللامي روايته " شباك آمنة " كذلك كانت الطائرة هي المكان الذي شرع فيه الرواي بوضع لمساته الاولى في روايته " فندق كويستيان " وتتحول الطائرة الى بؤرة مكانية للسياحة عبر الذكراة الى أزمنة بعيدة هي طفولته في مدينة السليمانية , وتتوقف طويلا امام سنوات الحرب العراقية الايرانية وتحديدا في العام 1985 عندما كان مجندا في قسم جمع الجثث في احدالمواقع العسكرية المتقدمة في محافظة البصرة .

كماترحل ذاكرة البطل . الى ازمنة قريبة عن حياته الخاصة في برلين مع قطته (سيسو) في شقته ولقاءاته مع اصدقائه العراقيين والعرب في مقهى عرب سنتر البرلينية وعمله مصمما للكراسي والتوابيت في احدى الشركات الالمانية . ومن خلال سرد سيرى (اوتوبيوغرا في) يكشف الراوي /البطل الكثير من جوانب حياته ويوميء عرضا وتلميحا الى اهداف زيارته لانجاز مهمة وصفها بالسرية :

"وبنيتي التوجه الى بغداد على أمل ان اعود مجد داً بعد أنقضاء المغامرة السرية " ص 9 وهكذا يوفق المؤلف في اثارة اهتمام القاريء وفضوله بعد ان تجنب الافصاح عن سر عودته الى بغداد , لكنه يبدأ تدريجيا بأماطة اللثام عن ذلك السر المتمثل في البحث عن مخطوطته "حديث الريم "التي كتبها اثناء خدمته العسكرية وربما اساسا المراة /الحلم رباب حسن بطلة مخطوطة روايته تلك .

"وانا البطران فرح ُأحلق في طائرة العودة الى رباب حسن .. أوهمت الاصدقاء بأني قادم الى بغداد من أجل العثور على مخطوطة روايتي ثم طباعتها ."ص 13 .

كما ينطوي الفصل الاستهلالي الاول على استباق سردي مهم يتمثل في التعليق الساخر الذي قدمه بركات أحد أصدقائه في مقهى "عرب سنتر "محذرا إياه من مخاطر العودة الى بغداد:

"أنصحك بالتخلي عن الفكرة ياصديقي , الا اذا رغبت بمشاهدة راسك يتدحرج بعيدا عن بقية أعضاء جسمك ..وانت تشهر بيدك المرتعشة جواز سفرك الالماني اما م الكاميرا .. خلفك يافطة سوداء مكتوب عليها لا اله الا الله . , ص 14.

تكمن أهمية هذه النبوءة في انها تنبأت بالمصير اللاحق لناصر وهو ما تحقق فعلا بعد أختفائه واختطافه من قبل احدى المليشيات المسلحة . وتشغل الذاكرة ومروياتها وخزائنها الكثير من المساحة في حياة الرواي |البطل :

" ذاكرتي تتضخم يوميا , تعتاش على بقايا شريط فيلم يتحرك امام ناظري ...ذاكرة تقودني كالاعمى من مكان الى أخر نحو طيف رباب المرأة التي احببتها من طرف واحد . " ص16.

وهكذا يصبح فعل الذاكرة قوة دافعة للعمل بالنسبة للراوي |البطل :"في الطائرة أحاول قتل الوقت بتنشيط ذاكرتي والتنقيب عن جغرافية الامكنة . "ص 16

لكن الذاكرة ليست هي كل شيء في الرواية اذ تنتقل الرواية من فعل الاستذكار الى فعل البحث عن سلسلة من المحاور الرئيسة والثانوية , فما ان يتم العثور على احد الاهداف مثل العثور على مخطوطة الرواية المفقودة حتى ينبثق فجأة محور آخر من محاور البحث يضطلع به البطل الذي يظل هدفه البحث عن المرأة /الحلم , الهدف المركزي لرحلته وعندما يخفق هذا الحلم باختفاء البطلة واختطافه , يبرز محور جديد ومهم من محاور البحث يتمثل في بحث علي عبد الهادي المضني عن مصير صديقه الحالم ناصر رشيد فوزي و الذي سبق لصديقه بركات في مقهى " عرب سنتر " وان تنبأ به .

لقد نبشت الرواية الكثير من الطبقات المدفونة والمسكوت عنها في الواقع العراقي , وبشكل خاص تلك المقترنة بمآسي الحرب العراقية الايرانية والجرائم التي ارتكبها جنرالات النظام الدكتاتوري ضد الجنود العراقيين من خلال تاسيس فرق الاعدام التي كانت تعدم بصورة مباشرة الجنود المتراجعين بعد إتهامهم بالتخاذل والهرب . كما حفرت عميقا في اسباب الصراع السياسي والاجتماعي والطائفي بعد سقوط النظام الدكتاتوري ودخول قوات الاحتلال الاجنبي . لكني لاحظت ان الروائي قد بالغ كثيرا في تصوير حالات الاحتراب والاقتتال حتى حول العراق الى مسلخ بشري , وهو لم يكن كذلك ابدا . ومن الجهة الاخرى فان الرواية اخفقت في الكشف عن الجوهر الخفي للصراع الطائفي بوصفه صراعاً بين قوى الارهاب والقوى المتحالفة معها ضد النظام السياسي الجديد الذي أعقب سقوط النظام ونجاح قوى الارهاب في أضفاء الصفة الطائفية على الصراع من خلال استدراج بعض القوى السياسية والطائفية الى حلبة الصرع آنذاك . ومن

المؤسف ان تتحدث الرواية عن اقتتال الاخوة , وهو أمر محدود وغير متجذر في السلوك الاجتماعي والسياسي لمختلف مكونات الشعب العراقي .

كما حاولت الرواية ان تقدم تصورا افتراضيا عن الجهات التي خططت لتفجير شارع المتنبي بايعاز من أحد امراء الارهاب (محمد عساف)وبالتعاون مع الشيخ حمادة وثلة من الارهابيين الذين كانوا يتخذون لهم من احد الجوامع القريبة وكراً سرياً . وسبق لراوية "شباك أمينة"للروائي أسعد اللامي وان قدمت افتراضا آخر يقوم على إناطة هذه المهمة باثنين من الارهابيين احدهما تونسي وهو الذي قام بتفجير حزامه الناسف والاخر سوداني اسمه (مبروك) رفض تنفيذ الامر والقى حزامه الناسف في نهر دجلة .وهذه المرويات عن تفجير شارع المتنبي هي مجرد تأويلات إفتراضية بسبب غياب بيانات الدولة الرسمية عن الجهة المنفذة ودوافعها .

ويمكن أن نعد رواية "فندق كويستيان "بسبب ما تقدم واحدة من الروايات العراقية القليلة التي تناولت جريمة تفجير شارع المتنبي في بغداد ,وهي أيضا واحدة من الروايات المهمة التي قدمت صورة ناطقة عن طبيعة الصراعات الاجتماعية التي عرضت النسيج االعراقي الى خطر التمزق بسبب المظهر الطائفي للصراع الاجتماعي الذي كان يضمر في الاساس جوهرا لعدوان مبطن خارجي وأقليمي ضد التجزئة السياسية الجديدة تقوده منظمات إرهابية معروفة مثل القاعدة وداعش وبقايا ازلام النظام الدكتاتوري المقبور .

ومن المهم الانتباه الى هذا التعالق بين جرائم النظام الدكتاتوري المقبور وخاصة من خلال سلسلة من الحروب الدموية المجانية , وجوهر الفعل الارهابي التكفيري للصراع السياسي خلال السنوات التي أعقبت الاحتلال وسقوط النظام السابق والمتمثل هنا في جريمة احراق شارع الثقافة ومظاهر العنف المختلفة . واذا ما كان المتن الراوئي الرئيس يغطي جوانب أساسية من الحياة بعد التغيير ,فان المخطوطة التي كتبها بطل الرواية ناصر الموسومة بـ"حديث الريم "والتي نشرت بعض فصولها موزعة بين ثنايا المتن الاصلي تغطي فصولاً من جرائم النظام الدكتاتوري من خلال ملاحقة احداث البحث عن زوج السيدة رباب المفقود ومن ثم تقصي أنباء الجريمة البشعة التي ارتكبها جنرالات النظام وزبانيته بتصفيته عدد من الجنود العراقيين ودفنهم سراً بحجة الهرب من جبهات القتال والتخاذل .

والمخطوطة التي كانت قد فقدت وتم العثور عليها بصعوبة تشغل اربع وثلاثين صفحة أي ما يعادل خمس المتن الاصلي, وقد تم توزيعها بمهارة من خلال عملية التنقيح والمراجعة التي كان يشارك فيها ناصر والمكتبي كريم حنش .ويمكن ان نلاحظ ان هذه المخطوطة هي بمثابة قصة داخل قصة مما يؤكد المظهر الميتاسردي لرواية "فندق كويستيان " لكننا لاحظنا تواضع البنية

السردية ولغة الكتابة في المخطوطة ,وهو إمر قد يجد ما يبرره في النظراليها بوصفها يوميات أومذكرات وثائقية وتسجيلية لمقاتل في الجبهة كتبها في ظروف صعبة وتحت القصف .فالمخطوطة تتخذ مسارا خطيا وزمنا كرونولوجيا متصاعدا وكأنها تقرير صحفي لمتابعة حركة الحافلة المتجهة من بغداد الى موقع عسكري متقدم شرق البصرة حيث تنشأ علاقة حب صامته من طرف واحد بين المجند ناصر بطل الرواية والزوجة رباب التي تبحث عن زوجها المفقود . واذا ما نظرنا الى ثيمة البحث بوصفها هدفا مركزيا مرتبطا بقصة الحب , فان المخطوطة سرعان ما تكشف عن انكسار مفاجيء لهذه الثيمة من خلال ملاحقة مصير الجنود الذين صفاهم جنرالات النظام وفرق اعدامه ودفنهم في مكان مجهول حتى كاد القاريءان ينسى الثيمة الاساسية للمخطوطة التي لا يمكن ان تكون رواية قصيرة فهي لاتزيد عن كونها قصة قصيرة ليس الا في بنائها وفضائها السردي وشخصياتها وزمنها ووحدة موضوعها .

لقد وفق الروائي في بناء شخصية ناصر الكردي وصديقه علي عبد الهادي وكانت شخصية ناصر , وهو البطل المركزي نامية ومتحولة وتكتنز اسرارا لا تحد , وهو محمل بذاكرة عراقية , وبغدادية تحديدا تدفعنا الى التساؤل عن مبرر جعله كورديا , اذ ان وعيه وثقافته وتكوينه تعكس نفسية وروح المثقف العراقي الذي وجد نفسه داخل طاحونة الحرب التي هرسته مع ابناء جيله .كما كانت شخصية علي عبد الهادي شخصية مؤثرة وفاعلة وخاصة في بحثه الدؤوب عن المخطوطة ومن ثم عن صديقه ناصر الكردي , وهو بحث يذكرنا براوية "البحث عن وليد مسعود "لجبرا ابراهيم جبرا .اذ لاحظنا ان علي عبد الهادي يتناوب السرد مع بطل الرواية ناصر ويبزه احيانا في عدد من الفصول التي يرويها او يشارك فيها خاصة بعد اختفاء صديقه ناصر الذي يظل على الرغم من ذلك الشخصية المركزية في الرواية ،تماما مثل وليد مسعود في رواية جبرا ابراهيم جبرا الذي اختفى فجأة .

رواية "فندق كويستيان " من الروايات العراقية القليلة التي فاجأتني بنضجها وتوافرها على مقومات السرد الراوئي الحديث وتدفعني الى التفاؤل بدرجة اكبر بالآتي والقادم من عطاء روائيينا العراقيين في المستقبل .

"صيد البط البرى"السرد مقاوماً

كان ظهور الروائي العراقي محمود سعيد مثل ومضة ساطعة ومفاجئة في فضاء الرواية العراقية عندما اصدر روايته الاولى "زنقة بن بركة" عن دار الكرمل في الاردن عام 1993 فتلقاها الوسط الادبي بترحاب مشوب بالحذر.وخيل للبعض ان الرواية قد تكون لكاتب مغربي اعتمادا على عنوانها ووقائعها وانشغالاتها .لكن الوسط الثقافي سرعان ما اكتشف ان الروائي عراقي كان يقيم انذاك في دولة الامارت،واستطاع من خلال زيارات قصيرة لبغداد انذاك ان يدخل المجتمع الثقافي البغادي بلباقته ورقته ورفعة اخلاقه .فكان ان كتب عن روايته عدد من النقاد

منهم استاذنا الراحل الدكتور علي جواد الطاهر ،كما نشرت شخصيا دراسة عن الرواية تحت عنوان "من فردوس البراءة الى جحيم الماساة: قراءة في رواية "زنقة بن بركة"لمحمود سعيد" ظهرت لاحقا في كتابي النقدي الموسوم "المقموع عنه في السرد العربي" الصادر عام 2004 عن دار المدى في دمشق.

لقد اكتشفنا ونحن نتابع تجربة هذا الروائي المغترب –وبشكل ادق المنفى - الذي اختار منفاه الاختياري فيما بعد في الولايات المتحدة بعد ان امضى سنوات طويلة مقيما في الخليج وتحديدا في الامارات بحثا عن اوكسجين الحرية وهربا من تعسف نظام ديكتاتوري لا يرحم ، اكتشفنا اننا امام صانع ماهر يمتلك خبرة عالية بفن السرد والكتابة تدعمها دراسة اكاديمية في اللغة العربية، حيث كان قد تخرج في احدى الكليات العراقية في اوائل ستينيات القرن الماضي بعد ان جرب خطه في عالم النشر من خلال مجموعة قصصية مبكرة ومتواضعه تحمل اسم "قصص من بور سعيد "عام 1957 وشخصيا تابعت لاحقا بعض ما نشره هذا الكاتب من روايات ومنها روايته الموسومة "الموت الجميل" الصادر عام 1998 عن دار المدى في دمشق ، واطلعت حديثا على ثلاثيته الروائية الموسومة "ثلاثية شيكاغو" باجزائها الثلاثة المستقلة "حانة التيه " و"اسدورا" و"زيطة وسعدان" وتقع في حوالي السبعمائة صفحة صدرت عن دار "افاق" في القاهرة عام 2008 ، واخيرا روايته الجديدة "صيد البط البري " الصادرة عام 2013 عن دار نشر "ضفاف " التي تتوزع مكاتبها بين الشارقة في الامارات وبغداد وقطر ،والتي ستكون محور قراءتنا اليوم .

عنوان الرواية "صيد البط البري "بوصفه عتبة اولى على ما يذهب اليه الناقد الفرنسي جيرار جينيت يرتبط ارتباطا وثيقا بانشغالات الرواية الاساسية ويضفي على الخطاب الروائي ثيمة سياسية تتصاعد تدريجيا حتى النهاية كما ينقل السرد تدريجيا من فضائه الداخلي السيكولوجي في اعماق شخصية البطل/ الراوي الى فضاء خارجي يرتبط بعالم الاخر وصراعاته واحلامه . والعنوان مقتبس من عبارة اطلقها طيار امريكي اثناء حرب الخليج الاولى التي اجتاح فيها الدكتاتور صدام حسين الجارة الشقيقة دولة الكويت عام 1990 حيث قال ذلك الطيار بانه وزملاءه الطيارين الاميركان سوف يصطادون العراقيين الفارين والمنسحبين من الكويت باتجاه العراق مثلما يصطادون البط البري ، وهو ما حدث فعلا من خلال المشاهد التي سجلتها ذاكرة البطل الذي كان احد الجنود الفارين الذين زج بهم رغما عنهم في تلك الحرب الظالمة، وشاهد بام عينيه مشاهد الموت والدمار التي لحقت بالعراقيين الهاربين من جحيم الحرب وكيف انهم قد تحولوا بمركباتهم واطفالهم الى اكداس وهياكل ومومياءات محروقة ومتفحمة . وقد ادخلته هذه المشاهد ، فضلا عن مشاهد القمع والتعسف التي كان يمارسها النظام الدكتاتوري ضد ابناء

الشعب انذاك في ازمة صراعية رافقته في شكل كوابيس ليلية وعقد نفسية وصرخات وحشية حيرت المحللين النفسيين الذين عجزوا عن علاجه .

ان رواية " صيد البط البري "بفصولها الواحدة والعشرين وصفحاتها التي تتجاوز المائتين هي صرخة عالية ضد الحرب والعنف والاحتلال والدكتاتورية ودفاع عن الانسان والبراءة والمواطن الذي كان يقاد الى ساحات الموت المجاني رغما عنه . وهي تغطي النتائج والعواقب التي ترتبت على حرب الخليج الاولى عام 1990 واحتلال العراق من قبل القوات الامريكية والحليفة عام 2003 ، وبصورة ذاتية من خلال شاشة وعي بطلها المركزي – وراوي الرواية الفعلي المشارك في الاحداث منصف: وهو مواطن عراقي اضطر الى الهرب من العراق بعد احتلال العراق حيث استقر به المقام في ولاية شيكاغو في الولايات المتحدة.

تبدا الرواية بمشهد خارجي متوتر وساخن تتعرض فيه شاحنة شركة اهلية كان يقودها البطل الى حادث سير يضطره الى الاصطدام بعمود كهرباء عملاق لكي يتفادى ان يصدم بشاحنته الكبيرة سيارة صغيرة تضم مجموعة من الاطفال ،وهو منظر افزعه وعاد به الى "الاف الاطفال الذين احترقوا واهاليهم في طريق الموت داخل سياراتهم هاربين من الكويت ." (ص5). وتتالي الاحداث بين خارج وداخل ": خارج يرتبط بمشهد الاصطدام وعواقبه ،وداخلي يرتبط بذكريات البطل الجريحة وكوابيسه الليلية المرعبة التي ورثها من معاناته تحت ظل نظام فاشي متوحش جلب الويلات لابناء شعبه .

على الرغم من توظيف الروائي للكثير من الضمائر وزوايا النظر السردية الا ان زاوية النظر المهيمنة تظل هي رؤية البطل وتحديدا من خلال توظيف ضمير الغيبة (هو) الذي يمثل صورة مموهة لانا الراوي:

"فجاة مرقت السيارة الصغيرة الحمراء امامه من ناحية اليسار وبسرعة البرق تفجرت الدماء ساخنة في صدغيه ."(ص5)

لكن المؤلف ينتقل احيانا الى توظيف ضمير المخاطب (بالفتح) ، من خلال محاكمة عقلية وذهنية داخلية في نسق من المونولوغ الداخلي :

"بدات الان تسير بشكل نظامي متعقل ، تنتقل عيناك في الجهات كلها : الامام ، الخلف، الوراء ،الامام . " (ص7) كما يستبطن احيانا رؤى شخصيات روائية اخرى وخاصة عند بناء بعض المشاهد الروائية التي تشارك فيها شخصيات متعددة كما هو الحال في الفصل الواحد والعشرين

وهو الفصل الاخير والذي تهيمن عليه بنية المشهد الروائي حيث نجد ان زاوية النظر السردية تهيمن عليها شخصية نسوية هي شخصية (فجر):

"فكرت فجر : الفترة القصيرة نحو نصف ساعة فقط بين لقاء الرجل المجهول وموعد المحامي ." (ص203)

ويمكن للقارئ ان يكتشف ان الرواية تخرج من عنق الزجاجة الفردي الى فضاء اجتماعي اوسع واكثر انفتاحا . فالفصول الاولى تركز على العالم الداخلي لبطل الرواية المركزي (منصف) العراقي المغترب وهمومه وكوابيسه التي ورثها من معاناته في العراق اولا والكويت ثانيا وخاصة بعد ان اجتاح الدكتاتور العراقي الكويت والنهاية الفاجعة التي انتهى اليها المواطنون العراقيون –ومنهم البطل نفسه- في طريق هربهم من الكويت الى البصرة عندما تحولوا الى اشلاء محروقة وكتل من الرماد خاصة وان الوعد الذي قطعه الطيار الامريكي بان يصطاد العراقيين كما يصطاد البط البري قد تحقق بصورة عملية وباداء وحشي وغير انساني .

لكن حالما يبدا البطل الاشتباك بالاخرين ويلتقي بمديرة الشركة الحديدية التي اعتاد على تسميتها بالسيدة تاتشر يبدا المشهد بالانتقال من عالم الداخل الى عالم الخارج وتروح الاحداث والمشاهد تتحرك لتضم فردا واحدا ،ومجموعات وحشودا تمنح الرواية افقا بانوروميا عريضا ، حيث يزداد التركيز على الوصف وبناء المشاهد الروائي . ويشغل الحوار الخارجي موقعا متزايدا . وحالما تخرج حبكة الرواية من كابوس الهموم الذاتية لبطل الرواية (منصف) الى فضاء اجتماعي واسع نكتشف عوالم الحياة السرية في الوالايات المتحدة وبشكل خاص في مدينة شيكاغو ونتعرف الى الاف الناشطين المدنيين المعارضين للحرب ، أي حرب ، ومنهاى حرب الاحتلال التي كانت تخطط لهنا انذاك الادارة الامريكية ، كما نتعرف الى لون من العلاقات الحميمية بين الجاليات العربية التي يشعر بها معظم ابنائها بالغربة داخل المشهد الاميركي الذي يبدو بالنسبة للبعض متوحشا ومعاديا . وتاتي المفاجاة الكبرى عند نكتشف نحن – ومن خلال دهشة البطل (منصف)- ان المرأة الحديدية التي تدير شركة شاحنات التوزيع والتي تبدو قبيحة في المظهر بسبب وضع لصقتين على خديها، هي امراءة جميلة ووسيمة اسمها سناء ، واكثر من هذا فهو مواطنة فلسطينية من الشتات الفلسطيني وانها كانت تخطط - دون ان تخبر احدا - لدور قد يبدو صعبا وغامضا من خلال التطوع سرا مترجمة لدى القوات الامريكية في العراق لتصبح فيما بعد المترجمة الرئيسية في سجن ابي غريب ، ومن هناك تنجح مع اخرين في تهريب الاشرطة والاقراص المدمجة التي تفضح ممارسات الادارة الامريكية تجاه السجناء والتي تتناقض ومبادئ حقوق الانسان ، وهو ما اوقعها بايدي السلطات الامريكية التي قررت محاكمتها في واشنطن على فعلتها ، وهو ما يدفع بالبطل الى تناسي ازماته وكوابيسه والتحول

تدريجيا الى شخصية ايجابية فعالة وبشكل خاص عندما قرر ان يقف حتى النهاية مع تلك المناضلة الفلسطينية وان يقف الى جانب ابنتها الشابة (فجر) التي استلمت مظروفا غامضا يضم الاشرطة و الاقراص المدمجة لفضيحة سجن ابي غريب التي هربتها امها ، وبهذا تنفتح الرواية على فعل اجتماعي وجماعي نضالي ضد الحرب والهيمنة والتعسف والاحتلال وخرق مبادئ حقوق الانسان .

من الواضح ان الروائي يفيد من عناصر يومية و وثائقية ، شخصية وسياسية. فشخصية البطل(منصف) يحمل الكثير من سمات المؤلف نفسه – وهي سمة عامة لاحظتها في جميع روايات المؤلف تقريبا عندما يهب الكثير من ملامحه وميوله وشخصيته لبطله المركزي ، دون ان يحول اعماله الروائية الى نصوص سيرية (بيوغرافية او اوتوبيوغرافية). هذا من جانت ام من الجانب الاخر فقد "لفق" – وهذا من شروط اللعبة السردية حتما – بعض المعطيات الاعلامية والوثائقية المعروفة الخاصة المتعلقة بتسريب صور التعذيب في سجن أي غريب وربطها بحياة ابطاله وبطلاته بصورة افتراضية وتخييلية بعيدا عن جانبها التسجيلي او الوثائقي الحقيقي ، حتى بتنا نشعر ان الروائي قد اناب بطله الروائي المتخيل والافتراضي مهمة الثار من عذاباته ومعاناته وتزيف ذاكرته الجريحة ليثأر من الحرب والاحتلال والعنف والتعسف في التضامن مع المناضلة الفلسطينية السابقة(سناء) ولاحقا مع ابنتها الشابة(فجر) من خلال الانخراط النشط والفعال في مسيرات المواطنين الامريكين المعادين للحرب والاحتلال . وبشكل خاص المشاركة في تجمعات المناهضين للحرب في واشنطن وامام البيت الابيض وهو يدرك العواقب التي يمكن يرتبها ذلك على حياته بوصفه مهاجرا ومقيما في الولايات المتحدة ومتحديا كل القوانين ايمانا منه بالدور الذي ينتظره مستقبلا وما يترتب عليه من التزامات سياسية واخلاقية كبيرة و ملتزما - ربما اخلاقيا – بالعهد الذي قطعه ل (سناء) بان يقف الى جانبها مهما تكن النتائج وهو ايضا اعلن بشجاعة انه سيقف ايضا مع ابنتها و انه سيناضل من خلال القضاء لاطلاق سراح (سناء) من السجن لاحقا ، مما يجعل الرواية تنفتح على افق مفتوح يحتمل الكثير من التاويلات ويجعلها بمعنى من المعاني " نصا مفتوحا " يستدعي المشاركة الفاعلة و المنتجة من قبل قرائها ومتلقيها.

يمكن القول ان رواية "صيد البط البري" لمحمود سعيد هي صرخة مدوية ضد الحرب والعنف والاستبداد والاحتلال . ومن الناحية السردية هي نص مفتوح على فضاءات تاويلية متنوعة وعلى موقف نضالي مؤثر ومسؤول من طرف الراوي /البطل المندمج بكتلة مدنية معارضة للحرب والتعسف والاحتلال. لكن هذا الرواية بالذات كما يتلقاها القارئ العراقي اليوم تكاد تختلف عن رواياته السابقة في انها تمارس لونا من الصمت الغريب تجاه جرائم نظام دكتاتوري ضد

الشعب العراقي وركز على مشاهد قد تبدو للقارئ تبرر افعال النظام وسلوكه وخاصة في الانتقائات الخاصة بالمشاهد والاحداث المختلفة مثل التركيز على جريمة قصف ملجا العامرية وتناسي ما حدث لابناء الشعب العراقي بعد سحق الانتفاضة الشعبية عام 1991 بل واحس القارئ العراقي بوجود ادانة خفية لمكونات محددة من مكونات الشعب العراقي وهو موقف غريب وجده معظم القراء العراقيين لايتناغم ومواقف الروائي السابقة في رواياته السابقة . ومع ذلك تظل هذه الرواية اضافة نوعية للسرد العراقي بشكل عام ولانجازات المؤلف الروائية وللرواية العراقية المناهضة للاحتلال بشكل خاص .

"الموت الجميل" احتجاجاً

رواية "الموت الجميل" (1) لمحمود سعيد الصادرة في طبعتها الاولى عام 1998 شأنها شأن معظم روايات المؤلف تتموضع في المنفى خارج الوطن ،في مكان يظل رغم مفارقته للوطن مكانا للاغتراب وتمزق الهوية والضياع .ويصبح المكان الغريب احيانا فضاء معاديا – بالمعنى

الباشلاري- يعمق من ازمة البطل واحساسسه بغياب العدالة ومعاناته من مظاهر التمييز والاضطهاد والرفض بفعل عوامل اثنية وايدولوجية وسياسية وثقافية واجتماعية .وتولي الدراسات السردية الحديثة اهتماما خاصا لدراسة تأثير الفضاء الروائي او السردي Narrative Space وبشكل خاص للدور الذي يلعبه ما يسمى ب "الفضاء المرجعي Referring Space " وخاصة في موضعة الحدث الروائي حيث يأخذ السرد المروي له من عالمه الى عالم اخر متخيل ، فيتحقق بذلك جانب من الاغتراب ، وتكاد ان تتساوى في ذلك الامكنة المشاكلة والامكنة المفارقة .(2)

لكن بطل " الموت الجميل " مثل اغلب ابطاله ، يظل مشدودا بخيط سري غير مرئي الى الوطن " المكان الاليف" والذي اضطر الى مغادرته احتجاجا على العسف والقمع ومصادرة الحريات . حيث يتجسد الوطن هنا بـ "الولاية " التي يحكمها " الوالي " المتعسف بحق شعبه .وواضح هنا ان "الولاية " هنا هي كناية عن العراق ، كما ان "الوالي" هو كناية عن دكتاتور العراق صدام حسين . لكن المكان الجديد ، لا يستطيع ان يهيمن على الفضاء الروائي -الزمكاني – او الكروتوبي chronotope بتعبير ميخائيل باختين (3) ، لان مكان " الولاية " – الاصلي – أي الوطن يظل هو الفضاء المهيمن ، من خلال فعل الاسترجاع Flashback والاستذكار واستحضار الماضي بصورة مشهدية حية تجعله يضارع الحاضر في حضوره . ويتجلى هذا التنازع بين الفضائين في شكل من السرد المتناوب بين الحاضر والماضي ، وهي طريقة شاعت بشكل خاص في الرواية الحديثة بعد ظهور الاهتمام بتقنية تيار الوعي Stream of Consiousness مثلما وجدنا اقله لها في اعمال جيمس جويس وفرجينيا وولف وتوماس مان وفوكز وغيرهم من رواد الرواية الحديثة .

ومن الجانب الاخر نكتشف ان بطل "الموت الجميل" مثل معظم ابطاله في المنفى يحمل الكثير من ملامح المؤلف الشخصية الفيزويولوجية والاوتوبيوغررافية فهو مثقف عراقي –غالبا ما يكون كاتبا – يجد صعوبة في التكيف مع المكان الجديد ، ويكشف عن انشغالات ثقافية وسياسية واجتماعية عميقة تجعل منه منقذا كما وجدنا في شخصية "عمر " في رواية "حافة التيه " (4) وهي الجزء الاول من ثلاثية شيكاغو ، او مناضلا ، فاعلا ضد الحرب كما هو الحال مع " منصف " في رواية "صيد البط البري " (5) او مشاركا في هموم الاخرين السياسية كما كان هو الحال مع "سي الشرقي " بطل رواية " زنقة بن بركة "(6) الا ان اتكاء الروائي على ينابيع السيرة الذاتية في روايته هذه جميع رواياته لايحول الرواية الى سيرة ذاتية اوتوبيوغرافية ، بل تظل تمتلك عناصر الخطاب الروائي بعيدا عن التماهي الكلي بين شخصية المؤلف وشخصية بطله الروائي.

يستهل المؤلف السرد عبر توظيف لون من المنولوج المروي الذي يستبطن لاوعي الشخصية ، حيث يهيمن ضمير المتكلم على السرد الروائي ، بطريقة السرد المبؤر لان الفعل الروائي بكامله وازمنته وفضاءاته المكانية يقدم من خلال وجهة نظر الرواي المركزي ، الذي هو في الحقيقة البطل المركزي في الرواية ، وبشكل ادق الوحيد ، لان المؤلف الروائي لم يسمح بظهور " زوايا نظر " اخرى . وحتى شخصية اسماعيل التي قد تتفوق في بعض الاحيان على شخصية الراوي تظل مقصاة و مرويا عنها ، ولم نجد أي مشهد يستبطن لاوعيه ، فهو يقول ويوصف من قبل الراوي الرئيسي . ومعنى هذا ان السرد يتخذ مستوى السرد من الدرجة الاولى بتعبير جيرار جينيت حيث يكون البطل الراوي هو الذي يسرد او يروي الاحداث ، وكلما ظهرت بوادر لسرد من الدرجة الثانية او الثالثة سواء عند ظهور شخصية صديقة (اسماعيل) او بقية الشخصيات الثانوية وبشكل خاص شخصيتي الزوجتين . وهذا الضرب من السرد الاحادي – ولا اقول المونولوجي بتعبير باختين – ناور في روايات محمود سعيد الاخرى ، حيث نجد في بعض رواياته ظهور اصوات وزوايا نظر سردية اخرى كما هو الحهل في رواية "صيد البط البري " التي يبرز فيها صوت الشابة الفلسطينية (فجر ابنة سناء) بعيدا عن هيمنة زاوية النظر المركزية المهيمنة (7).

واذا فأنا ارى ان هيمنة سرد الراوي المركزي في الرواية واقصاء او اسقاط بقية الاصوات السردية وبشكل خاص صوت (اسماعيل) حدد الى درجة كبيرة من بناء الشخصية الاساسية من الداخل ، لان رسم الشخصية من الخارج – كما فعل الراوي في رسم شخصية اسماعيل يظل قاصرا ومحدودا .لقد بذل الراوي ، وهذا امر لايمكن نفيه ، جهدا كبيرا لبناء شخصية اسماعيل مثلما فعل وهو يتحدث عن نفسه وتجربته داخل (الولاية) وخارجها ، بل بدى احيانا وكأن القدر قد وضعه – كماجاء في الرواية – لكي يكون راويا وشاهدا على حياة صديقه اسماعيل . (8) وهذا مايمنح الرواية بعدا ميتا سرديا وباعتبار ان ما كان يفعله الراوي طيلة الوقت هو التعريف التدريجي بمحنة صديقه (اسماعيل) وازمته الروحية والاونطولوجية التي قادته الى اتخاذ قرار باللجوء الى ما اسماه بـ "الموت الجميل" اشارة الى عنوان الرواية- لانهاء حياته من خلال الانهماك في ممارسة الجنس ومعاقرة الخمرة لينتهي جثة هامدة بلا حراك في احضان فتاة كورية او يابانية في " منتجع الفردوس الابدي " (9) . وهي نهاية ، كان قد خطط لها مسبقا تعبيرا عن احتجاجه على المظالم التي واجهها هو وابناء شعبه في الولاية وفي البلد المضيف على السواء.

وعلى الرغم من ان الرواية هي رواية عن انهيار الحلم لدى جيل بكامله من المثقفين العراقيين – عبر شخصيتي الراوي (عمر) وصديقه الحميم (اسماعيل) كنوع من العرب من

خلال اصطناع حالة من غيبوبة الوعي الفكري والسياسي باللجوء الى معاقرة الخمرة وممارسة الجنس وصولا الى حالة الموت الاختياري الوجودي الذي يعده (اسماعيل) من نوع"الموت الجميل" الا ان الرواية تمثل احتجاجا سياسيا وفكريا صارخا ضد النظام التعسفي الشمولي في "الولاية" و"الوالي " الذي يحكمها بالعنف والقتل وتكميم الافواه ، كما يمثل هذا الخيار احتجاجا على البلد المضيف – الذي تعرض فيه اسماعيل وصديقه عمر الى الابتزاز و الاستلاب والمطاردة حتى اصبح بمثابة المكان المعادي – بتعبير باشلار- الذي يدفع بالبطلين الى حالة من اليأس والقنوط والاحساس بتمزق الهوية .

ولذا نجد اسماعيل يتخلى عن انسانيته وتاريخه وخبرته العلمية ضاربا عرض الحائط بسنوات السجن التي امضاها في "الولاية" عندما قضى سنوات في " القلعة الخامسة" في سجن بغداد المركزي برفقة الراوي بعد انقلاب 1963 الدموي ، ومتناسيا انجازاته العلمية بوصفه عالما في الاعراق والاجناس البشرية يمتلك الفراسة لمعرفة اعراق الناس واصولهم وصاحب "نظرية " يعكف على انجازها ليقرر في النهاية الثأر من غياب العدالة الاجتماعية عن طريق " الموت الجميل " الذي عده الحل الوحيد للخروج من ازمته الروحية والاونطولوجية – وربما ليذكرنا بأزمة عمر الحمزاوي الروحية القلقة في رواية " الشحاذ " لنجيب محفوظ . لقد قرر (اسماعيل) بوعي اختيار " موته الجميل " كما يقول " احتجاجا على عقم الحياة وفساد الانظمة وحكم الاميين ." (10) كما ان ذلك " سيكون اكبر احتجاج في تاريخ الولاية المضيفة ." (11) وكان يتلذذ بهذا "الانتقام " ، وهو يحدث صديقة الراوي ، سنمرغ التاريخ الرسمي لولاتيدنا بالعار كما مرغتنا بالاهمال والمضايقة والابتزاز .

سنضيع بهذه الانظمة كما اضاعتنا . سنمسحها كما مسحتنا بالنفي والغربة والاحتقار .(12)

بهذه الطريقة تتكشف طبيعة الازمة الاونطولوجيه والوجودية التي كان يعيشها (اسماعيل) والى حد ما الراوي ذاته الذي كان اكثر عقلانية واتزانا مع انه يشترك مع صديقه اسماعيل بالكثير من السمات الروحية والفكرية والمزاجية المشتركة . وهذا ما يدفعنا الى الاعتقااد بان ثنائي اسماعيل الراوي هو صدى لثنائي شخصيتي زوربا/ الرئيس في رواية كانتزاكي المعروفة (13) . ان شخصية (اسماعيل) تمتلك في تحولها الاخير لكثير من ملامح شخصية زوربا المعروف بنزعته الحسيه وحبه بكل ماهو دنيوي واطلاق العنان لنزعاته التمردية المنغلقة ، في مقابل شخصية الراوي الذي، مثله مثل شخصية (الرئيس) في رواية (زوربا) يمتلك القطب الاخر في النزوع نحو كل ماهو عقلاني ومتوازن وتجريدي .

يلتقي استهلال رواية " الموت الجميل " مع الكثير من استهلالات روايات محمود سعيد الاخرى حيث الشوع من نقطة توتر تمزق حالة الاستقرار النفسي والاجتماعي لدى البطل يتسبب في تخلخل في سطح البنية السردية . اذ يرن جرس الهاتف فجأة في تمام الساعة الثانية و ثلاث دقائق على صوت وداد زوجة صديقه (اسماعيل) بسبب عدم عودة زوجها الى البيت وخشيتها ان يكون قد تعرض الى مكروه ما (14) .

ومن هنا يجد البطل الراوي عمر نفسه مضطرا – على الرغم من معارضة زوجته الى مغادرة سرير نومه الدافئ للبحث عن صديق العمر الغائب وبذا تتحول الرواية الى عملية بحث شبه بوليسي عن الغائب في الحانات والمستشفيات ودور اللهو المختلفة التي يحتمل وجوده فيها .وبالامكان افتراض ترسيمة تقريبية لعملية البحث عن الغائب هذه ولبنية الرواية بشكل عام اعتمادا على بروب وتودروف .

فلو شئنا الاحتكام الى "وظائف" فلاديمير بروب او حداثة السردية او حداثة السردية لوجدناه يستخاص العناصر الاساسية في شكل وظائف لتفكيك الحكاية الخرافية بكونها تنطلق من اساءة او فقدان ثم المرور بوظائف وسيطة وتؤول الى الانفراج عن طريق الزواج او المكافأة (15) ، لو صنعنا الترسيمة التالية :

وقد اقترح لاحقا تودوروف (16) ترسيمة مقاربة خماسية هي:

1- توازن+2- اضطراب + 3- اختلال توازن +4- اضطراب مباشر + 5- توازن مرن .

كما وجدنا ترسيمة مقاربة لدى الناقد ياسين النصير تتمثل في البنية التدميرية والبنية الصيانية ونلاحظ من خلال حركة الفعل الروائي ، ان الروائي يعمد الى انشاء لغة سردية متوترة لملاحقة الحدث الروائي وشد انتباه القارئ او اثارة فضوله ، فبدت كتابته الروائية اقرب الى خطاب القصة القصيرة التي يمكن ان تقرا بنفس واحد دونما توقف .

وخلال رحلة البحث الافقية والخطية التي كان يقوم بها البطل الراوي بحثا عن صديقه الغائب بعد ان اختل "التوازن " وساد "الاضطراب" او "الاختلال "او الفقدان " في ضوء قراره الترسيمتين كان المؤلف يعمد بين بين اونة واخرى لتجميد حركة الزمن الخطية والعودة الى نبش الذاكرة استحضار مشاهدة ومواقف دالة من الماضي البعيد او القريب تضئ حياة البطلين او تغرقان من مظاهر معاناة الشعب في " الولاية " وممارسات "الوالي القمعية " . الا اننا

لاحظنا ان المؤلف كان يسرف الى حد كبير في تجميد من الحاضرلصالح زمن الماضي واستذكاراته .

فالزمن الخطي الكرونولوجي للرواية لايزيد عن بضع ساعات تفصل بين انطلاقه في البحث عن ليلة الجمعة عند منتصف الليل وعثوره على صديقه (اسماعيل) " ميتا في منتجع الفردوس الابدي " . وبذا فقد السرد الكثير من توازنه وبشكل خاص بسبب ميل المؤلف الى عملية " ابطاء " سردي بدت ثقيلة الى حد ما .

قد يقال ان الرواية الحديثة قد راحت تميل الى مثل هذا اللون منذ ان شاع توظيف تيار الوعي في الرواية الحديثة كما وجدنا ذلك في اعمال جيمس جويس وبشكل خاص في رواية " يولسيس " التي كان زمنها الحقيقي الكرونولوجي لايزيد عن اربع وعشرين ساعة لاغير .

ولكني ارى ان الاسراف في سحب السرد الى منطقة الماضي وايقاف حركة الزمن الخطية قد ادتا الى نوع من التشتت والتثاقل على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها المؤلف ، ولم يستطع المؤلف نتيجة ذلك تجنب مثل هذه المنزلقات التي تتطلب قارئا يقظا من نوع خاص يمتلك كفاءة سردية لملاحقة الاحداث الروائية وربطها من خلال خارطة طريق افترضية للسير داخل ادغال غابة السرد الكثيفة .

ويظل قارئ الرواية ، ربما بتأثير العنونة في حالة ترقب نتيجة معينة مهد لها عنوان الرواية "الموت الجميل " او هذا مايفترض ان يكون بأعتبار ان العنوان عتبة نصية دالة ومضيئة ينبغي ان يأخذها القارئ بنظر الاعتبار . لكن هذا التوقع سرعان مايتبدد لدى القارئ الفطن الذي لاتفوته شاردة ولا واردة بسبب لجوء الروائي الى لون من " الاستباق السردي " الذي تنبأ بالحدث الروائي النهائي – موت اسماعيل – مقدما بل ونظر اليه بصفته جزءا من الماضي. اذ يفاجئنا الروائي في الصفحات الاولى وتحديدا في الصفحة (11) الى الاستباق التالي :

" بعد ان انتهت الاحداث ، وودعت اسماعيل الى غير رجعة ، دفنته هلت التراب عليه بيدي هاتين وهو مسجى على لوح خشبي ." (17)

لا اعتقد ان هذا الاستباق السردي كان في صالح تنامي الفعل السردي ، ذلك انه جعل القارئ الفطن يكتشف السر مقدما وبالتالي يعرف " افق التوقع " المفترض وبالتالي عندما يدخل الراوي الى "منتجع الفردوس الابدي " في نهاية الرواية تماما ويجد اسماعيل نائما بلا حراك وسط سرير بحجر فتاة يابانية او كورية (18) يدرك جيدا انه كان يتوقع هذه النتيجة ، ولذا لم

يكن مبررا ابدا شعور الراوي نفسه بهذه المفاجاة الصادمة التي كان القارئ قد ادركها قبل هذا الوقت بفترة طويلة .

اذا ما كان هذا الاستباق السردي قد باح بالسر مقدما وهو استباق وجدنا له امثلة عديدة في الرواية العالمية وبشكل خاص لدى ماركيز، الا انه من الناحية الاخرى قد منح الرواية سمة البنية الدائرية حيث تبدأ الرواية عادة في مثل هذه النماذج وبشكل خاص في القصص البوليسي ، من النهاية او قريبا منها ، وتنغمر بها الاحداث السردية بعملية بحث و تقص لتعود ثانية الى النقطة ذاتها بعد ان كشفت عن السر الذي كان يؤرق البحث الروائي و هذا هو ماحدث فعلا بالنسبة لرواية " الموت الجميل "التي عادت فيها النهاية الى نقطة البداية في تعانق وثيق بين الزمان والمكان يؤكد مقولة باختين الزمكانية (الكرونوتوبية) .

رواية محمود سعيد هذه هي صرخة احتجاج مدوية ضد العسف وغياب العدالة وهيمنة قوى الفساد والعنف والتسلط على الفرد وعلى رقاب الناس في " الولاية " وفي البلد المضيف أي فضاء المشاكلة وفضاء المفارقة على حد سواء . وقد اكد المؤلف انه يمتلك بجدارة ناصية اللعبة السردية واللغوية وانه يركب احيانا مركب المغامرة بحثا عن التجديد والحداثة مما بوأه مكانة خاصة في الرواية العراقية الحديثة .

الهوامش

1- سعيد، محمود " الموت الجميل " منشورات "ضفاف بغداد – الطبعة الثانية ،2013 .

2- القاضي ، محمد (اشراف) تأليف مجموعة من المؤلفين " معجم السرديات " الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ،تونس ، بيروت 2010 ص 309 .

3- تودوروف ،تزفيتان ، " المبدا الحواري : دراسة في فكر ميخائيل باختين " ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1992 ص 52

4- سعيد ، محمود"حافة التيه " ، افاق للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2008.

5- سعيد ، محمود "صيد البط البري " ، منشورات " ضفاف" ، بغداد 2013 .

6- سعيد ، محمود، " زنقة بن بركة " دار الكرمل ، الاردن ، 1993

7- سعيد ، محمود "صيد البط البري " – ص.203

8- سعيد ، محمود "الموت الجميل " ،ص 160.

9- المصدر السابق ، ص 204.

10- المصدر السابق ، ص36.

11- المصدر السابق ، ص 37.

12- المصدر السابق ، ص 37.

13- ثامر،فاضل " معالم جديدة في ادبنا المعاصر " وزارة الثقافة بغداد 1975 ص 169.

14- سعيد ، محمود "الموت الجميل " ص5.

15- القاضي ، محمد "معجم السردية " ص 420.

16- المصدر السابق ، ص 412.

17- سعيد ، محمود "الموت الجميل" ص11.

18- المصدر السابق ، ص 204.

محنة التشظي الأثني في طشاري

تواصل انعام كجه جي في روايتها الثالثة " طشاري " (1) المنشورة عام 2013 في بيروت ما بدأته في الثانية " الحفيدة الامريكية " (2) الصادرة عام 2009 في بيروت بالعزف على لحن واحد هو احساس المواطن العراقي بتمزق الهوية وهو يحاول الاندماج القسري في مجتمعات المنفى التي فرضت عليه بسبب غياب الامن واستفحال النشاطات التكفيرية والصراعات الطائفية .

في هذه الرواية التي تتمحور حول شخصية بطلتها المركزية الدكتور ة وردية اسكندر ، المسيحية العراقية التي تنقلت بين الموصل والديوانية وبغداد وقذفت بها مصائب البلد منفية ، متعبة ، وشبه مقعدة في باريس ، لكن الرواية تتسع لتشمل اسرة البطلة ، الابناء والاحفاد والاجداد معا الذين فرقتهم المنافي فأصبحوا فرقا فوق خارطة العالم العريضة منفيين لكنهم يحملون في اعماقهم صورة الوطن ولوعة مريرة لفراقه . وحولهم الزمن الى نقاط متباعدة فأصبحوا بحق كما يشير العنوان بوصفه عتبة نصية دالة " طشاري " .

الرواية من جهة اخرى لاتكتفي بتدوين معاناة البطلة وافراد اسرتها المتةزعين على اطراف الارض ، بل تغطي سيرة حياة المجتمع العراقي خلال ما يقرب من النصف قرن من زاوية نظر شبه محايدة ، لانها تكتفي بتدوين حركة الاحداث وحوارات الناس ووجهات نظرهم فيما يجري ويدور داخل الوطن ، وتقدم في النهاية مرثاة حزينة وموجعة لتفكك النسيج الاجتماعي العراقي القائم على المحبة والتوائم من مختلف مكوناته الاثنية والعرقية والدينية والسياسية من خلال استغوار لاوعي الشخصيات الروائية المختلفة . وبذا فقد منحت الرواية الباب امام منظورات سردية تعددية وبوليفونية تنبع من مواقف الشخصيات الروائية ووجهات نظرها ، وليس من خلال اسقاط وجهة نظر محددة على الاحداث . ولاحظنا ان الروائية ، حتى عند تعاملها مع الاحداث . والتحولات والصراعات السياسية تكاد تظل على مسافة واحدة دون ان تحاول ان تسبب جرحا لااحد ، لكنها بالتأكيد تنطلق من موقف وطني واضح ، ينتصر للانسان ولروح العدالة الاجنماعية ويرفض القبح والتطرف والكراهية ويحرص على احترام الهوية العراقية . والروائية بعد هذا لاتخفي ادانتها للعنف والارهاب وللتطرف الطائفي للاحتلال الامريكي للعراق عام 2003 مثلما فعلت في روايتها السابقة " الحفيدة الامريكية " ولكن من خلال زوايا نظر الشخصيات الروائية المشاركة ودونما فذلكات سياسية أو ايديولوجية بل من خلال وقائع ملموسة تمس حياة المواطن العراقي الذي وجد نفسه فجأة مطحونا بين المطرقة والسندان .

القارئ بالتأكيد سيجد نفسه وهو يدخل عالم الرواية الفسيح امام موجهات للقراءة لايمكن تجاهلها تتمثل اساسا في ثلاث عتبات نصية اساسية هي عنون الرواية " طشاري " التي تحمل ايقاعا شعبيا متجذرا في اللهجة الدارجة العراقية ، فضلا عن مقطع شعري من قصيدة " غريب على الخليج " للشاعر بدر شاكر السياب يقول فيه :

" لوجئت في البلد الغريب الي

ما كمل اللقاء

الملتقى بك والعراق على يدي هو االقاء " (3)

وهو مقطع شعري صداه العميق داخل كل نفس عراقية تعيش الغربة في المنافي وتعاني من اقتلاع الجذور ، وتحلم دائما بملتقى لايعوض على تراب العراق . اما العتبة النصية الثالثة فتتمثل في توصيف او عنوان فرعي وضع تحت عنوان الرواية في صفحة الغلاف الاخيرة يقول " طشاري " رواية كل من سلب مسقط الرأس ومهوى القلب ....." .

وهذه العتبة هي عزف على اللحن ذاته لكنها لاتقتصر على الحنين على " مسقط الرأس " كما جرت العادة وانما تشير الى " مهوى القلب " وهي اشارة الى مدينة الديوانية التي عينت فيها البطلة طبيبة بعد تخرجها فأصبحت تمثل بالنسبة لها " مهوى القلب " . وبذا يصبح القارئ مسلحا بهذه الموجهات العاطفية الرقيقة لدخول سلس وهادئ الى فضاء العالم الروائي الذي صنعاه الروائية بمهارة سردية عالية عالية واناة وصبر وادراك عميق لشروط العملية السردية ومكرها .

تبدأ الرواية في صفحتها الاولى من باريس ، حيث تصل البطلة الدكتورة وردية اسكندر بعد ان قبل طلب لجوئها من قبل السلطات الفرنسية التي تعاطفت مع المواطنين العراقيين المسيحيين الذي بدأوا يتعرضون الى ما يشبه " الجينوسايد " العرقي العرقي من قبل المنظمات الارهابية وقوى التكفير والعنف التي وفدت الى العراق .

والروائية تعمد الى نقل المرئيات والحوارات من خلال عدسة وعي بطلة الرواية الدكتورة وردية والتي وجدناها فجأة وهي تدخل " قصر الاليزية " التاريخي :

" هذه هو الاليزية اذن .

رأت قصرا رماديا قديما في شارع متوسط يزدحم بالسيارات والمشاة . لاعساكر ببنادق رشاشة وشوارب كثة ونظرات تقدح شررا " .(4)

ونجد هنا مزاوجة بين توظيف تقنيتي المونولوغ الداخلي الاكوبيوغرافي عبر سرد مبؤر من خلال ضمير الغائب الحاضر، وعملية بناء المشهد الروائي والدرامي من خلال تجسيد لوحة حية وانية لما كان يجري ويدور منذ ان دخلت البطلة قصر الاليزية ولقائها بالرئيس ساركوزي والبابا ، وحشد من المسيحيين العراقيين المهاجرين الذين عاملهم الرئيس الفرنسي بوصفهم ضيوفه الخاصين احتراما لمشاعرهم ومعاناتهم وجلدهم .

لكن الروائية لاتبقى زاوية السير حكرا على البطلة ، فهي سرعان ما تنقلها الى بقية الشخصيات الروائية الاساسية والثانوية على حد سواء ، اذ سرعان مانقلت زاوية الرؤية الى سائق التاكسي الذي نقلها :

" توقف السائق غير بعيد عن البوابة واخرج كرسيها المتحرك من صندوق السيارة ... لم يفهم لماذا تذهب امرأة مسنة مثلها الى " القصر الرئاسي " .

اما بالنسبة للبنية السردية للرواية ولتجليات تحولات الحبكة والمبنى السردي على مستوى تشكل خطاب سردي حديث ، نجد ان حبكة الرواية او مبناها السردي يتحرك بانوراميا وافقيا على المستوى الزماني والمكاني - او بتعبير ميخائيل باختين : كرونوتوبيا " او زمكانيا لصياغة وموضعة التجربة الروائية وتحديد تضاريسها الجغرافية والتاريخية .

فمن الناحية الزمنية تتحرك الرواية خلال فضاء زمني يزيد على النصف قرن او اكثر من خلال ملاحقة سيرة حياة بطلة الرواية وردية اسكندر لتغطي فترة الخمسينات من القرن الماضي " لتنتقل الى العقود اللاحقة وصولا الى عام 2008 (6) تقريبا حيث يحط المقام بالبطلة في باريس مهاجرة هربا من المفخخات والتفجيرات والاستهداف المقصود من قبل الارهابيين والتكفيريين للمسيحيين في العراق . الا اننا نلاحظ ان حركة الزمن هذه – على الرغم من خطيتها النسبية – الا انها تشهد انكسارات نحو الماضي انطلاقا من بؤرة زمنية في الحاضر لاستحضار مشاهد او تجارب او شخصيات لها علاقة مباشرة في الغالب بحياة البطلة . ولذا ففعل الذاكرة في هذه الرواية فعل يكاد يوازي ماتنجزه العين الرائية التي كانت تنقل الصورة الحية لاحداث الحاضر ويومياته .

وتكاد الروائية ان تمنح فرصا متكافئة لجميع شخصياتها في التعبير عن وجهات نظرها وافكارها ومشاعرها الداخلية مما يضفي على الرواية سمة بوليفونية تعددية واضحة ، وهو مظهر من مظاهر دمقرطة السرد لمواجهة عنف المنظور المركزي في الخطاب الروائي والتحول الى لا مركزية المنظورات ووجهات السردية في رواية الحداثة ومابعد الحداثة .

فالرواية ، منذ صفحاتها الاولى ، كانت فضاء للتعددية السردية ولوجهات نظر مختلف الشخصيات الروائية ، فمنذ البداية وجدنا ان الروائية قد نقلت السرد من البطلة وردية وهي في طريقها الى قصر الاليزية في باريس الى السائق المغربي الذي كان ينقلها . ثم ينفتح الفضاء امام مشاركة شخصيات عديدة منها ابنة اختها الشاعرة المقيمة في باريس ، وابنها الشاب اسكندر ، كما تحتل ابنتها المقيمة في كندا مكانة اثيرة من خلال مدوناتها ورسائلها ومونولوغاتها الطويلة ، بل ان شخصيات عابرة وغير اساسية شاركت هي الاخرى في بناء سمفونية التعدد الصوتي والبوليفوني في الرواية .

وتظل قضية تمزق الهوية او تشظيها وبالتالي تشتتها لخضوعها لقانون " طشاري " من المحاور والثيمات المركزية المهيمنة على التجربة الروائية ، وتكاد محنة الدكتورة وردية واضطرارها القسري الى الهجرة الى باريس ان تستقطب الفعل الروائي بكامله ، الذي عبرت عنه بشكل بليغ ابنتها هنودة المقيمة في كندا عندما قالت " لقد اهتز حجر كيانها في اليوم الذي حملت فيه جنسية ثانية ." (7) وهو ايضا الاحساس المركزي في رواية المؤلفة السابقة " الحفيدة الاميريكية ".

ويمكن القول ان الثيمة الشتات تتجلى من خلال مواضعات ميتا سردية اذ تتردد ثيمة " طشاري " التي تشيرالى الشتات الذي يتعرض له شعب او طائفة او اسرة بأشكال ومستقيات مختلفة . فعندما يعثر الشاب اسكندر المقيم في باريس مع والدته على دفتر صغير في درج والدته وعلى غلافه كلمة بالعربية لم يفهمها ، وحين سألها قالت له انه ديوانها الجاهز للطبع :

" – ماعنوانه ؟

_ طشاري .

_ يعني ؟

_ بالعربي الفصيح تفرقوا ايدي سبا ." (8)

ثم تردد ام لسكندر وهي تنوس في جلستها " طشاري ماله والي " (9) وهذه الاشارات الى الكتابة والى الشعر تعميق للمبنى الميتاسردي للرواية ايضا .

كما نجد بطلة الرواية وردية وهي تتأمل فيما كتبته ابنة اخيها سليمان وتقول انها " تنظم شعرا عن الاعزاء الذين تفرقوا وما عاد ممكن لشملهم ان يجتمع الافي اطلس الخرائط ."(10) وهي

– ربما- نبوءة سردية لما كان يحاول ان يفعله اسكندر في مقبرته الافتراضية التي جمع فيها الاموات والاحياء في فضاء تخييلي جامع .

وكانت ام اسكندر ، ابنة شقيق وردية تعد القصائد هي سلاحي الذي لا اجيد استخدام غيره ." (11) وهي تؤكد وطنيتها من خلال شعرها " اتقوقع في شقتي واتفرج على اخبا البلد واكتب شعرا . اتعامل مع بغداد بالريموت كونترول واعتبر نفس وطنية ." (12)

وبموازاة حركة البنية الزمانية ، كانت تتحرك بنية مكانية حية ومتنوعة تؤثث حركة الزمن من خلال وصف مشهدي ودرامي وحواري في الغالب او عبر مونولوغات تتحرك بحرية في الاماكن الاليفة والمعادية على السواء . ويمكن ان نلاحظ عناية خاصة في الوصف ، الا ان هذا الوصف لايصل الى مستوى الوصف الشيئي الذي جربته " الرواية الجديدة " في فرنسا . وكان للذاكرة دورها في استحضار المرئيات والوقائع والحوارات المندرسة :

" يا لهذه الذاكرة التي تعاند وتحتغظ بكل شئ وترفض ان تتنازل عن التفاصيل ." (13)

وفي شيخوختها كانت البطلة تقتنص بصعوبة من ثقوب ذاكرتها ما يمكن ان تستحضره بصعوبة :

" تتراكم السنوات وتمضغ معها من تختار من الاحبة . ولاتعود الذاكرة قادرة على اقتناص صورها ، ووردية تتسابق مع عمرها لكي تسترجع ما فات . (14)

الا ان الرواية تفتقد فنيا الى بؤرة صراع مركزية تتمحور حولها الاحداث كما تفتقد الى الحدث الاستثائي الجذاب الذي يجتذب القارئ مثلما وجدنا مثلا في رواية " الحفيدة الامريكية " فالاحداث راحت تتراكم عبرعملية التنضيد السردي وتضم الى فضائها عشرات المرويات الشفاهية المدونة والحبكات الثانوية ، عبر فعلي الذاكرة والرؤية معا ، لكنها ظلت تفتقد الى ما كان يسمى في السرد التقليدي بالعقدة حيث تكون ذروة يصل اليها الصراع climax ثم تنحسر هذه الذروة تدريجيا anti- climaxفالاحداث والمشاهد تتوالى وكأنها تقريبا على مستوى واحد من الاهمية والتأثير . ويبدو سطح الرواية السردي مثل بحيرة هادئة تتحرك فيها اسراب من الاوز العراقي دون ان تثير موجة صاخبة عالية تربك صفاء البحيرة وهدوئها . وهذا مايجعل الرواية منحى سردي افقي ، وخطي الى حد كبير ، مع انها تنعظف احيانا نحو انكسارت وتشظيات وشطحات تخييلية لكنها محدودة وسرعان ما تعود الى حالة السكون والرتابة احيانا .

وفي البداية كنت متفائلا للفعل التخييلي الجرئ المتمثل بمشوع الشاب اسكندر سليمان ابن اخ البطلة وردية الذي ظل يعكف على بناء مقبرة افتراضية على شاشة حاسوبه والتي حاول

فيها ان ينشئ مقابر فردية لافراد اسرته الاموات منهم والاحياء على السواء وهي ايضا كناية عن الشعب العراقي ، ربما ليستطيع ان يقدم بديلا عن حالة الشتات او الطشاري التي كانوا يعانون منها . وربما كانت امه ، الشاعرة ، التي كانت تجمع قصائدها في دفتر صغي يحمل عنوان " طشاري " ايضا على حق عندما قالت : " لن تكون هذه المقبرة الافتراضية سوى وهم جديد تضيفه لكل تلك المواقع التي يهرع اليا العراقيون لتشييد بلد على الانترنيت "(15) .

لكن الروائية ، بدل ان تولي اهتماما سرديا خاصة لهذه التجربة التخييلية الافتراضية الواعدة ، وتحولها الى نص روائي مواز ، حتى من خلال التجريب والولوج الى فضاء الفنطازيا واللعبة السحرية الغرائبية ، سرعان ماتحبط هذا المشروع بسرعةعندما يفاجأ اسكندر يوما بأن " نزلاء مقبرته ينتفضون عليه ، يقومون الواحد بعد الاخر وهم يفركون اعينهم ، ويحجبونها بأيديهم من شدة النور ... ويذهبون من حيث جاءوا . "(16) وهو مايدفع بالشاب اسكندر الى الاحباط والقول بمرارة :

" هؤلاء قوم لايستحقون المساعدة ، ناكروا جميل .. تسلوا بموهبته ثم اصابهم الضجر وانسحبوا مثل مقامر غير شريف " (17) .

وبدلا من تطوير هذه اللحظة التمردية ، التي كنا نتوقع فيهل – على الاقل ان نشاهد ما صنعه لويجي بيراند يللو في مسرحيته المشهورة " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " عندما تمردت الشخصيات الروائية على مؤلفها ، ومثلما وجدنا حديثا في العشرات من الروايات العالمية والعربية ذات المبنى الميتاسردي والتي خرجت في صياغة حياتها ومستقبلها "(18) .

وكان بأمكان الروائية من خلال منحى ميتاسردي غرائبي ان تتيحالشخصيات مقبرة اسكندر الالكتونية الافتراضية فرصة مواصلة التمرد والاصرار على حقها في الحياة مثلا او اصرارها على العودة الى العراق لتدفن في ترابه او أي فعل تخييلي اخر يخرج بالرواية من سكونها ويفجر ذرة درامية متصاعدة تعلو على استواء السطح السردي المتماثل . لكن المؤسف ان القارئ لايجد افق التوقع هذا ، لنجد ان الشاب الحالم اسكندر مستكين لحبة مسكنة ومهدئة من بطلة الرواية الكهلة وردية اسكندر لتخفف من احساسه بالاحباط والتمرد من خلال حكمة تطلقها :

" ان احلى ما في الحياة انها لعبة " (19)

وبذللك تضيع المؤلفة فرصة كبيرة للارتقاء بالبنية الروائية والخروج بها من النمطية والرتابة والخطية ، لتبدد في النهاية ، على الرغم من لمساتها الحداثية من خلال انطوائها على

عناصر ميتاسردية واضحة ، مجرد سرد واقعي لسيرة (اوتوبيوغرافية) تحاورت بشكل واضح مع وثائق المرحلة التي دونتها واحداثها الفاصلة الموضوعية منها والذاتية على حد سواء .

رواية انعام كجه جي " طشاري " مرثاة حزينة وموجعة لحالة التمزق التي عانى منها المجتمع العراقي بعد سقوط النظام الدكتاتوري ومجئ الاحتلال لعوامل كثيرة منها استفحال الانشطة التكفيرية والارهاب وتصاعد الصراعات العرقية والطائفية فضلا عن التخريب الشامل الذي الحقه الاحتلال بمؤسسات الدولة العراقية وبالبنية الاجتماعية للمجتمع العراقي القائم على الانسجام والتاخي والتسحامح .

والرواية ايضا صرخة احتجاج لما يتعرض له المواطنون العراقيون المسيحيون من اذى وتهجير وتقتيل عرقي وطائفي وديني ، وهي ايضا صلة صامتة لينقذ الرب العراق من محنته كما عبرت عنه بطلة الرواية وردية بمرارة :

" بلد قد ضربته لعنة الفرقة فمسخته وحشا . تصلي له فلا تستجيب السماء . سماؤها الحنون التي لم ترد لها يوما طلبا ."

تظل الرواية اضافة مهمة لفر الرواية العراقية ، وهي مثل رواية المؤلفة السابقة " الحفيدة الامريكية " تتصدى لفترة دقيقة وحرجة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي بشكل خاص اثناء الاحتلال الاريكي للعراق ، وتقدم رؤيا وطنية صادقة تؤمن بالعراق وبالهوية الوطنية ملاذا من التشرذم والتشتت والعنف ومن الشتات الطشاري .

الهوامش

1- كجه جي ، انعام " طشاري " – رواية – دار الجديد بيروت 2013 .

2- كجه جي ، انعام " الحفيدة الامريكية " رواية – دار الجيد ، بيروت 2009 .

3- كجه جي " انعام " طشاري " ص 5 .

4- المصدر السابق ، ص 9 .

5- المصدر السابق ، ص 10 .

6- المصدر السابق ، ص 110

7- المصدر السابق ، ص 230 .

8- المصدر السابق ، ص 90 .

9- المصدر السلبق ، ص 90 .

10- المصدر السابق ، ص 152 .

11 – المصدر السابق ، ص 68 .

12 – المصدر السابق ، ص 68 .

13- المصدر السابق ، ص 12 .

14- المصدر السابق ، ص 118 .

15 – المصدر السلبق ، ص 240 .

16- المصدر السابق ، ص 246 .

17 –المصدر السابق ، ص 246 .

18 – المصدر السابق ، ثامر ، فاضل " المبنى الميتاسردي في الرواية " دار المدى ، بيروت 20013 .

19- كجه جي ، انعام " طشاري " ص 247 .

20 – المصدر السابق ، ص 251 .

التوغل داخل متاهات السرد في سرديات حميد الربيعي

اذا ما كان الناقد والروائي الايطالي امبرتو أيكو في كتابه النقدي " نزهات في غابة السرد " قد شبه قراءة الرواية الحديثة بمحاولة الدخول الى دهاليز الغابة فان روايات الروائي العراقي

حميد الربيعي الثلاث "سفر الثعابين "و "جدد موته مرتين " و"تعالى وجع مالك" فأن حركة القارئ داخل ادغال الغابة السردية لهذا الروائي تبدو صعبة وبطيئة ومليئة بالمتاهات والضباب .

اذا ما كان سير القارئ في قراءة وتاويل تفاصيل رواية حميد الربيعي "سفر الثعابين " الاولى متعبا بسبب ميل الروائي الى الحذف والاختزال والى قطع النتائج عن الاسباب ، واذا ما كانت هذه المسيرة في فك شفرات روايته الثانية " جدد موته مرتين " مثل التوغل داخل ضباب ادغال السرد بسبب فجوات الصمت والقفز فوق التواريخ وحرق المراحل فان القارئ يجد نفسه وهو يفك طلاسم روايته " الثالثة تعالى وجع مالك " مشتتا وضائعا وكانه يسعى عبثا لجمع شتات صورة ممزقة شاء صاحبها ان يبعثرها في الارجاء كي لاتقع في ايدي المتطفلين والعسس ومقتفي الاثر.

ويكاد أسلوب المؤلف السردي يميل للتخلي عن متابعة السياق الزمني الخطي الطبيعي ليوقف السرد عند نقطة ثم يقفز فجأة مراحل زمنية يموه فيها على الاحداث ، ويغير فيها من طبائع الشخصيات ، ويمسح كل اثار الاقدام التي قد تساعد القناصين والمطاردين على اكتشاف او استنكاه المعنى الدلالي او السيمائي للحدث الروائي.

قد يتخيل المؤلف انه بهذا الصنيع انما يحاول ان يبتعد عن المباشرة وعن بناء مسار خطي تقليدي للاحداث وللازمنة ، وانه يترك فسحة للقارئ ليتحول فيها الى منقب ومحقق بوليسي يتقصى الحقائق ليصل الى كلمة السر المموهة بين ثنايا اللعبة السردية.

الا انه لم يدرك انه بعمله هذا انما يضع رواياته في وضع صعب لانها تحتاج الى قارئ صبور من نوع خاص ، اما القارئ العادي فسوف يتوقف عن القراءة بعد ان يضيع عن القراءة بعد ان يضيع في ضباب غابة السرد الكثيفة.

في رواية " سفر الثعابين" التي يمكن ان نعدها بمثابة قصة قصيرة طويلة او رواية قصيرة novella يكشف القاص والروائي العراقي حميد الربيعي عن مقدرة قصصية متميزة في السرد والوصف وبناء المشاهد الروائية .

يحاول الروائي في روايته هذه ان يلاحق الحياة الخاصة لشخصية مركزية تبدو في البداية بسيطة وتلقائية وعضوية الى حد كبير من خلال سلسلة من المونولوغات الداخلية عبر توظيف ضمير الغائب ، الذي هو مظهر لانا الراوي الغائب بتعبير تودروف . ويعمد الروائي الى

اسلوب الابطاء وترك الاحداث تنساب والمشاهد تتشكل لتومئ بطريقة غير مباشرة الى حقائق وبيانات يحتاجها القارئ لاستكمال صورة البطل ومنها مثلا اسم البطل الذي ظل مجهولا حتى الربع الاخير من الكتاب ومن خلال مونولوج استذكاري لابنة المختار عندما قالت في مستهل الفصل الخامس الموسوم "سفر" الى ان اسمه " سلام ابو الخير" ، وعرفنا سابقا انه كان طالبا في معهد الفنون الجميلة لكنه فصل لانه رفض ارتداء الزيتوني.

ونلاحق تدريجيا عملية تشكل بطل روائي يتحول لاحقا الى اسطورة "هو صار في الكل "(ص87) هذا الانسان العادي يصنع المستحيل فهو مقاتل في الانصار الذين يقاتلون النظام الدكتاتوري الصدامي مع بقية ابناء الشعب الكوردي ، لكنه لايدعي البطولة ويواصل عمله الفني بصمت وهو يصنع من الحجر مقاتلين يربضون في اعالي القمم الجبلية تحديا لسلطة القمع الفاشي العنصري انذاك ، او ينقل الاسلحة للمقاتلين عبر الحدود او يصد رتلا لقوات الجيش.

وتحتل علاقته ببطلة الرواية اللا مسماة ، ابنة المختار مكانة خاصة ، فهي التي تخلق الجانب المضئ المرتبط بالحياة والامل والحب والتي تبدا برحلة مضنية للبحث عن حبيبها الغائب بعد ان وجدت العون من الحداد وابناء المدينة.

لكن الرواية لا تكتفي بتدوين صورة معاناة ابناء الشعب الكوردي ، بل تبشر بالثورة وتدمير معاقل الطغاة ، لكي لا تيتلع الثعابين القمر كما في الاساطير الشعبية ،حيث نكتشف من خلال مونولوغ البطلة عن بوادر انتفاضة شعبية تزامنت مع الاحتفالات باعياد الربيع في نوروزحيث يعلو النشيد الوطني تحديا وترتفع معه البنادق . وتشارك البطلة الجماهير الثائرة وتشعر ان حبيبها الغائب قد توزع في كل الفتية الذين كانوا يندفعون معها الى الشوارع " ايها القصير ما فعلت بي؟ كل الفتية يُشبهونك ، من يحتضن من ؟"

هذه الرواية القصيرة تتشكل من ستة فصول مرقمة ومعنونة ، ويبدو لي ان النهاية الطبيعة هي في خاتمة الفصل الخامس لان الفصل السادس والاخير الموسوم ب "المطاف" يبدو زائدا ويخل بالهالة الاسطورية للبطل وغيابه وتشظيه بين بقية الفتيان.

والفصل هذا مرة اخرى من وجهة نظر البطل الغائب وهو يتعارض مع فكرة تلاشي البطل وتحوله الى اسطورة وتشظيه في الاخرين.

لقد وفق الروائي في تجنب المسار الخطي للسرد من خلال تحريك اكثر من خط سردي ثانوي من خلال عملية الاستذكار والبناء المونولوغي والفلاش باك (الاسترجاع) ومن هذه الحبكات الثانوية : حياته عندما كان صبيا ومحاولته عمل نماذج فنية من مخلفات فرن الحداد، وذكرياته

عن سنواته الدراسية في معهد الفنون ، و الطقوس الدينية وحفلات الذكر في صغره ، وفضلا عن ذلك نجد عناية خاصة بالوصف الخارجي ، وخاصة وصف الطبيعة الكوردستانية بجبالها واشجارها وينابيعها .

في الرواية الكثير من الاختزال والتلميح والقليل من التفصيل والبوح. ثمة الكثير من المسكوت عنه في بناء هذه الرواية التي تحتاج الى قارئ خاص –عراقي تحديدا- قادر على كشف شفرات وطلاسم هذه الرواية القصيرة ليتحرك داخل الاماكن والازمنة وطبيعة الازمة الصراعية الذاتية والسياسية ، وربما يعود ذلك الى ان زمن كتابة الرواية عام1986 ، الكويت وهي ظروف املت على الروائي مثل هذا التعتيم والتغييب للكثير من البيانات والحقائق التي قد تظل عصية عن الادراك من قبل القارئ غير الاعتيادي ،غير العراقي بشكل خاص.

اما رواية الروائي العراقي حميد الربيعي الموسومة " جدد موته مرتين" الصادرة عن دار فضاءات عام 2012 وهي روايته الثانية بعد "سفر الثعابين " الصادر عام 1987"، رواية عصية على القراءة والمتابعة ، ذلك انها اشبة بغابة متشابكة الاغصان والاشجار ومليئة بالفخاخ ، لذا تحتاج الى مقتفي اثر من نوع خاص قادر على جمع شتات الصور والمشاهد المغيبة والمقصاة والمحذوفة بمهارة خاصة لاستكناه المعنى الدلالي للرواية .

يخيل لي ان حميد الربيعي في اغلب ما يكتب مسكون برعب داخلي ضد البوح فهو يخفي اسرار لعبته وحركة شخصياته داخل غلاله ضبابية كثيفة . واعتقد جازما ان قارئا عربيا او اجنبيا سوف لن يمسك الا بنصف ما اراد المؤلف البوح به ، وذلك لخصوصية بعض الاحداث والاشارات ومحليتها وارتباطها بمناخ ثقافي واجتماعي وسياسي وتاريخي عراقي محدد.

الرواية تتشكل من احد عشر فصلا مرقما ومعنونا . الفصلان الاول والاخير يقدمان من وجهة طالب يدرس بالجامعة ويعيش من فتات الرعاية الاجتماعية في فينا ، ويبدو انه مهووس بالبحث عن تفاصيل الشخصية المركزية في الرواية نجم الفحام وهو مايمنح الرواية ملمحا ميتا سرديا ،ولذا يمكن ان نعده من قام بجمع مدونات وبيانات هذه الرواية بل انه اشترى يوميات القنصل المنتحر (ص 133) وان بقيت شخصيته هامشية ومراقبة ليس الا ، ويقتل من قبل مخابرات النظام الدكتاتوري في النهاية ليتحول الى كائن لامرئي يتنقل بحرية دون ان يراه احد

بطريقة غرائبية ليستكمل توثيق مدونته الروائية وهذا ما يذكرنا بما فعله الروائي سعدي المالح في روايته" في انتظار فرج الله القهار".

اما شخصيات الرواية الاساسية فهي اربعة اصدقاء نموا وترعرعوا في حي الاكراد في بغداد وكبروا واكملوا دراساتهم الجامعية وواجهوا مصائر مختلفة وهم :

جليل الفحام وهو البطل المركزي ، او بالاحرى البطل اللا بطولي والذي بهرت صفته بوصفه "يخصي الرجال "صانع المتن الروائي عزيز علي اكبر (ص 5) منذ البداية ، وهو شخصية غريبة وفنطازية اقرب ما تكون الى شخصية الشطار والعياريين والمتصعلكين في "الف ليلة وليلة " ، ويشير الروائي مرتين الى انه كان يمثل ازعاجا لهارون الرشيد ، وقد منحه الروائي قدرات خارقة وميثولوجية استثنائية .

اما الشخصية الثانية فهي شخصية سعدون ، وهي شخصية قوية ومدمرة كان يحلم منذ صباه ان يصبح مديرا للامن لكي يدمر الاخرين وفعلا حقق امنيته، وشغل مكانة مهمة في الرواية قريبة من شخصية يعقوب ، المحقق في جهاز الامن في رواية زهير الجزائري ((الخائف والمخيف)) .

وتأتي شخصية جليل حيدر ، المولع بالقراءة والتأمل في المرتبة الثانية حيث يصبح امينا لاحدى المكتبات ويظل منهمكا في القراءة والتنقيب عن الحقائق الضائعة وهو اقل اهمية من جليل الفحام وسعدون .

اما الشخصية الرابعة فهي شخصية ميرزا الذي ينصرف الى الاعمال التجارية وتربطه صلة وثيقة بالسلطات الحاكمة .

وفي مقابل ذلك نجد شخصية نسوية قوية هي مريم ابنة حي الاكراد ، الفتاة الجميلة التي يحلم بها كل شباب الحي ، والتي تتحول عبر مرور الزمن الى اسطورة بدءا من احتفالات وطقوس "عرس القاسم " التي كانت تلعب فيها دور العروس وانتهاء بسبيها مع بنات قريتها من قبل مرتزقة النظام الدكتاتوري وبيعها في سوق النخاسة في الرمادي وزواجها من ابن عم الرئيس مرورا بماساة تدمير قريتها في قلعة دزة ودفن ابنائها ومنهم ام خليل ، ام الشهيد الذي اغتالته عصابات النظام الاجرامية البعثية .

الفضاء الزمكاني – الكرونوتوبي بتعبير ميخائيل باختين - مشتت لكن يمكن الاستدلال على بعض ابعاده واحداثياته.فالمكان هو العراق ، فالمكان يبدا من حي الاكراد ببغداد وصولا الى قلعة دزة في كردستان والرمادي غربا ، ثم الانتقال الى السفارة العراقية في فينا والعودة

اخيرا الى بغداد . اما الزمان فهو الزمن الذي اعقب ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 وتحديدا منذ السبعينيات والثمانينات ، حيث نجد اشارات الى اندلاع الحرب العراقية الايرانية في ثمانينات القرن الماضي ، واخرى الى الرئيس المقبور صدام حسين ،ومشهد اخصاء ولده عدي صدام حسين ،كناية رمزية وانتقامية شعبية ، واخيرا هناك اشارة الى هزيمة جيش الطاغية في حرب الخليج الاولى في سفوان (ص141) كما نجد اشارة الى سقوط النظام الدكتاتوري واسقاط تمثال الطاغية وضربه بالحذاء من قبل احد المواطنين .(ص187) ويمكن القول ان الرواية تحاول بطريقتها الخاصة الانتقام من سياسات النظام المقبور ولكن بطريقة رمزية وفنطازية من خلال الوظيفة الغرائبية * المتمثلة في " خصي الرجال "انتقاما لجبروتهم وطغيانهم مستهلا وظيفته شبه الرسالية باخصاء صديقه سعدون في مراسيم عرس القاسم في حي الاكراد عندما حاول تجاوز الحدود والاعتداء على مريم مرورا باخصاء المحافظ وابن الرئيس واحد اقطاب السفارة العراقية في النمسا وتطلعاً لاخصاء الرئيس نفسه ، حلم حياته ، وهي كناية رمزية عن الانتقام من الطاغية الذي تسبب في معاناة الشعب العراقي . لكن الاحداث لا تنتهي دونما تضحيات اذ يقتل جليل الفحام مرتين كما ورد في عنوان الرواية الاولى عندما ارسله جلاوزة النظام في تابوت من فينا الى بغداد للتحقيق معه ، والثانية عندما غضب عليه الرئيس لانه طلب منه ان يتعرى ويكشف بيضيتيه . كما يقتل الطالب الجامعي والمدون الحقيقي لاحداث الرواية عزيز علي اكبر من قبل النظام واجهزته القمعية التي يرمز لها بالسعادين والجرذان .

الرواية تتسربل بغلالة ضبابية تعيق احيانا الرؤية وتترك القارئ مشتتا ، كما ان محاولة البطل لاسطرة شخصية جليل الفحام واخراجها من اطارها الواقعي اليومي الى فضاء غرائبي وميثولوجي ، وتحويلها من شخصية مقززة همها القيام بعمل متوحش الى شخصية محبوبة من قبل القارئ كلها تبوء بالفشل ، اذ تظل شخصية منفرة وقبيحة عاجزة عن كسب تعاطف القراء حتى في محنته وموته .

ان محاولات الروائي الايحاء بأن نجم الفحام هو احد قوى الطبيعة الباعثة شررا والمدمرة والتي تعيد التوازن (ص 7) وانه " رجل الارض السفلى ايضا ، كما الاله اداد " (ص 192) وخروجه من الف ليلة بوصفه الشخص الذي يناكف الخليفة هارون الرشيد وامتلاكه للون من السحر الاسود (192) كلها لم تكن قادرة على اقناع القارئ بالتعاطف معه .

من الناحية السردية تنفتح الرواية في فصلها الاول الموسوم "رحلة عزيز" بسرد ذاتي مبؤر يقدم من وجهة نظر عزيز علي اكبر الذي شدته عبارة اطلقها شخص غريب الاطوار وهو يتحدث عن نفسه ووظيفته :

" اخصي الرجال " فيقرر ان يلاحق حياة هذه الشخصية الفريدة ،ليتحول النص الروائي الى بنية ميتاسردية من خلال مدونات وتوثيقات هذا الطالب الجامعي الذي يعيش على فتات الرعاية الاجتماعية في فيينا . لكن الفصل الحادي عشر الختامي الموسوم "رحلة مجاري" يعيده ثانية الى الفضاء الروائي بصورة غرائبية ليتجول بحرية شبحا لامرئيا ليستكمل رسم اجزاء الصورة المقطعة لشخصية جليل الفحام .

وتسهم تقصيات واستكشافات عزيز علي اكبر في تقديم الملامح العامة لسيرة جليل الفحام:

"بل قد تلبسني هذا الرجل بالتمام والكمال في وضيعت حياتي سدى في البحث والتنقيب عنه ،بدءا من فيينا ومرورا بمسقط راسه في الناصرية وانتهاءً بمطارداته وصولاته في خصي الرجال في شوارع بغداد"(ص6) كما يكشف لنا في نهاية الرواية وفي فصلها الاخير ان سبب قتله من قبل رجال النظام الاستبدادي يعود الى بحثه عن حقائق جديدة تتعلق بشخصية نجم الفحام :

"انا عزيز على اكبر حاصرتني السعادين اكثر من مرة في اثناء بحثي الدؤوب وراء نجم الفحام" (ص190).

ينتقل السرد في الفصل الثاني الموسوم "العرس "الى شخصية مهمةهي نجم الفحام عندما كان صبيا–وهو سرد ذاتي مبؤر ولا مظهر فيه للسرد كلي العلم ، حيث يروي علينا مشاهد من العاب الطفولة في محلته الشعبية ويقدم تفاصيل مدهشة عن الحياة البغدادية الشعبية منذ ستينيات القرن الماضي حتى الثمانينات منه فيها الكثير من البراءة لانها تقدم من خلال عيني صبي يراقب الاشياء بحيادية ويتحدث عن مقتل محمد الخضيري على ايدي جلاوزة النظام وكيف دمر حي الاكراد وقتل او هجر ابناؤه ومنهم ام خليل ومريم :

" مئات من البزات المرقطة تحمل بنادق بماسورة ممتدة مثل الشبح ، انطلقت النيران اولاً في الهواء فاصطادت الطيور ، لقد سقط تحت قدمي طائران ميتان "(ص34).

ويخيل لي ان هذا الفصل وفصول اخرى مروية من قبل جليل الفحام هي مخطوطات ووثائق ومدونات سبق لجليل وان سلمها في مظروف خاص الى عزيز على اكبر الذي نشرها ، دون ان يشير صراحة الى انها مخطوطات اودعت لديه وهو يقوم بنشرها ، لتكتسب الرواية ملامح ميتاروائية او ميتاسردية اكثر وضوحا.

ويشارك سعدون صديقه جليل في سرد تفاصيل الفصل الثالث الموسوم "الجامعة " اذ يقوم سعدون بدور الراوي بينما يكتفي جليل بدور المروي له بعد مجزرة حي الاكراد وهروب ابنائه :

"حملني ابي اختي الصغيرة فوق اكتافي ، امي تحمل الرضيع عند صدرها وهو يقود المسيرة، تسلل اولا الى الفضل وقضينا الليلة الاولى في عراء الازقة "(ص41)

لقد لاحظت ان معظم الفصول مرواى من خلا وجهة نظر الفحام من خلال توظيف ضمير المتكلم اوضمير الغائب " انا الغائب الحاضر المونولوغي بتعبير تودوروف ، لكن الفصل الوحيد الذي ترويه امرأة هو الفصل الخامس الموسوم "مريم " وتكشف فيه البطلة من خلال مونولوغات داخلية عبر ضمير الغائب بعض فصول ماساتها حيث كانت تتامل في شبه غيبوبة لما يحدث حولها :

"مريم لم تع بالضبط ما الذي يحدث، وكانها في غيبوبة . منذ شهور خلت وهي لايستقر بها حال في مكان واحد .(ص66) ومن هنا يمكن القول ان معظم الفصول مروية بطريقة السرد الذاتي المبؤر من خلال وجهات نظر الشخصيات القصصية الرئيسة المشاركة في الحدث الروائي ، والمؤلف قلما يعمد الى توظيف السرد كلي العلم ، وهوسرد خارجي غير مبؤر كما هو الحال في المقاطع الاستهلالية من الفصل السادس الموسوم ب"الفحام " والقسم الاول من الفصل الثامن الموسوم " سعدون " ، لكن ذلك لم يؤثر كثيرا على فنية البنية السردية التي يهيمن عليها السرد الذاتي المبؤر .

تظل رواية "جدد موته مرتين " رواية مشوشة بسبب كثافة المحذوف والمسكوت عنه فيها وميلها للمزاوجة بين السرد الواقعي والاسطوري ، كما هو الحال في الفصل العاشر الموسوم " الرئيس " حيث نجد طقساً احتفاليا لتنصيب الرئيس مقدم بطريقة ميثولوجية رمزية وكنائية تظل الرواية محاولة لادانة الوجه القبيح للاستبداد ومسخ كل ما هو جميل من قبل طاغية كان يتلذذ بتعذيب ابناء شعبه ومسخهم.

ويمكن الجزم ان رواية حميد الربيعي الثالثة "تعالى وجع مالك" اكثر الروايات اقلاقا للقارئ . اذ تظل دلالة العنوان غائبة ومعلقة حتى نهاية الرواية فمن هو يا ترى مالك الذي تعالى وجعه ،بينما انهمكت الرواية في خمسة من فصولها الستة في بناء شخصية بطلة الرواية المركزية اللامسماة التى اطلقت على نفسها اسم " ابنة البطة السوداء" وهي كناية عن الشخصية النشاز التي تختلف عن بقية افراد السرب . وقد وفق الروائي الى حد كبير في بناء هذه الشخصية الاشكالية ولاحق سلوكها ودوافعها النفسية والجنسية ، وهي في الجوهر شخصية انفعالية ،

وحسية تندفع احيانا وراء نداءات جسدها الفائرة الى درجة ممارسة العنف والقتل ضد الاخرين ، بل يحولها الروائي فجاءة الى كائن مشوه ودموي يفتقد البراءة والعفوية .

فبعد ان كانت تشتعل رغبة وتمور بالحياة وتفيض بالحب على الاخرين نراها وقد تحولت الى كائن انكفائي ومسحوق ومهزوم بعد ان حدث شيء غامض بالنسبة للقارئ ،اقتيد فيه الطبيب الى السجن بسبب تهمة بالتحرش الجنسي دون ان نفقه الاسباب و الاوليات المبررة لذلك .

وهكذا نجد شخصية اخرى لا علاقة لها بتلك الشخصية ، لتبدا بالظهور فجأة وفي الفصل الاخير الموسوم "المسجى " والذي يشكل خمس الرواية ليس الا ، شخصية البطل الذي نكتشف اخيرا ان اسمه مالك الوجد وهو طبيب عراقي يعمل في مركز طبي في احدى المدن الليبية واجزم ان قارئا عاديا لايعرف الجغرافية جيدا سيعجز عن اكتشاف ان الاحداث تقع في غرب ليبيا بين صبراتة وطرابلس وقد تمتد جنوبا الى بني وليد. ونكتشف انه فارس احلام ابنة البطة السوداء ،الممرضة اللامسماة التى تعمل في المركز الصحي ذاته ،وهكذا تبدا الرواية بتسليط الضوء على شخصية البطل . ولكن ليس الكائن الحي ،بل الكائن شبه الميت والغائب عن الوعي بفعل جنائي انتقمت فيها البطلة منه وتركته مشلولا وعاجزا عن الحركة ،لنكتشف بعد هذه المعاناة ان عنوان الرواية يؤمئ الى معاناة هذا الطبيب العراقي اثناء غيبوبته ونقله الى المستشفى ومن ثم الى وطنه العراق حسب طلبه حيث اقيم له سرادق تحت شجرة ادم في القرنة التابعة لمحافظة البصرة حيث يتعالى وجعه كما يشير العنوان الى ذلك ،ولست ادري هل اقنع المؤلف القارئ باهمال شخصية حية متوهجة ومتقدة بالشهوة والحرارة هي شخصية المرأة البطلة لينحو بالرواية وعنونتها الى رمز ذكوري لشخصية شبه ميته هي الطبيب العراقي مالك الوجد ،بل يمكن القول اننا بهذه النقلة من البطولة الانثوية الى البطولة الذكورية انما نجد انفسنا بازاء روايتين منفصلتين واذا ما كانت حياة البطلة تتصل ببعض صفحاتها بالبطل فان معاناة البطل لا ترتبط بصورة وثيقة بعالم الانثى البطلة ، وانما تستغور اللاوعي والموروث الشعبي والاسطوري لوادي الرافدين بشكل عام ولمنطقة القرنة وشجرة ادم بالتحديد . ويمكن ان نلحظ ان الرواية تتحول الى تعويذة ورقية لانقاذ روح البطل المسجى تحت شجرة ادم ، بطريقة ميثولوجية وسحرية اكثر مما هي غرائبية وفنطازية ، لينهض البطل في النهاية مثلما ينهض السيد المسيح من على صليبه.

بل ثمة مفارقات في غيبوبة البطل ، اذه يظل اياما عديدا جثة مهملة يتناقلها الاطفال و يحتفظ بها الحارس في المرآب او المخزن طمعا في هدية دون ان تتلقى هذه الجثة علاجا اوطعاما او تغذية طبية . واذا ماكانت هناك مفارقات في الجغرافية ،فهناك يضا مفارقات في التاريخ ، اذه نجد ازاء اسرة البطلة وقبلها -البطل والبطلة – يستمعون بذهول الى نبأ سقوط تمثال الدكتاتور

في 2003/9/4، تقفز الرواية الى حدث لاحق هو تفجير المرقد الشريف في سامراء من قبل قوى الارهاب والتكفير عام2005 حيث تلاحق اسرة البطلة النبأ بذهول ايضا ، وينتحب فيها الوالد ، لانه سبق وان زارها في رحلته الشهيرة " (ص136) ولا ادري ما اهمية مثل هذت الحدث المحلي المقحم على الرواية و على حياة اسرة ليبية ، وماهو تأثيره على الاحداث السردية في الرواية اصلا.

تنازع الامكنة والازمنة في رواية "ذاكرة أرانجا"

يستدرج عنوان رواية الروائي العراقي محمد علوان جبر"ذاكرة أرانجا" بوصفه " عتبة نصية" دالة حسب جيرار جينيت، القارئ الى فخ افتراض ان هذه الرواية هي رواية عن المكان، وتحديداً عن مدينة عراقية لها جذور حضارية تمتد في تاريخ بلاد الميزوبوتامبيا (مابين النهرين) هي مدينة كركوك التي تقع في شمال العراق والتي كانت تسمى (ارانجا)او آرابخا في التاريخ الرافديني القديم، وحقا فهذه الرواية الصادرة عام 2003 في عمان هي رواية المكان، او بشكل ادق رواية امكنة ومدن متعددة ، فهي ليست عن مدينة كركوك فقط بل هي عن مدن عراقية اخرى منها البصرة التي تشغل المكانة الابرز في ذاكرة ابطالها فضلا عن بغداد ومدينة الثورة فيها ، كما ان مدينة العمارة ليست غائبة عن خلفية الاحداث وجذورها وامتداداتها، ولايمكن ان ننسى ان الرواية هي الى حد ما عن بيروت السبعينيات التي سبقت الحرب الاهلية اللبنانية ولذا لم اشعر بان صورة (ارانجا) او كركوك متجذرة حقاً في لا وعي

الشخصيات الروائية ، كما انها لا تشغل المساحة الزمنية والمكانية الكبيرة التي تبرر للروائي إطلاق هذه التسمية على الرواية، ربما وجدنا تجذراً لصورة كركوك في اعمال محمود جنداري وفاضل العزاوي وحسن مطلك وجليل القيسي فقد كرس فاضل العزاوي اكثر من رواية عن كركوك منها" آخر الملائكة "و" الاسلاف" كما ان سرديات محمود جنداري المختلفة تنتمي مكانياً وتاريخياً وبصورة لاتقبل اللبس الى ذاكرة أرانجا وفضائها التاريخي والثقافي .

قد يقال ان المؤلف قد بذل جهدا سردياً لتسويغ عنونة الرواية بمكان محدد وخاصة عبر استنطاق ذاكرة ابراهيم و لاوعيه الذي يتحدث فيه عن كركوك (ارانجا) بوصفها مدينة الحيوات ، مدينة الضجيج اللامتناهي، مدينة لاعلاقة لها بالاشياء رغم انها مدينة كل الاشياء ، ومدينة الحجر والماء ،" ص9 بل ان ابراهيم يؤكد قائلاً :

"في كل مدينة جديدة ادخلها ، لاتبرح مدينتنا الحجرية مخيلتي ، انها معي دائما ... ترافقني في كل مكان اذهب اليه ... اراها في كل المدن" (ص9). لكننا لم نجد هذا الاحساس لدى الشخصية المركزية ونعني بها الاب (هوبي عبد الرزاق) الذي كان يحمل في الاصل اسم(حسن كنيهر) كما لم نجد ذاكرة" ارانجا" متجذرة في لاوعي بقية الشخصيات الروائية ، بل ان ابراهيم الابن الاكبر للعائلة او عازف الناي كما يسميه شقيقه المنغولي سلام ينسى لاحقا ذاكرة ارانجا خاصة عندما ينتقل الى مدينة الثورة ولاحقا الى بيروت، ولذا لايعدو عنوان الرواية ان يكون سوى "موضة" تتماشى مع عنوانات مماثلة راجت مؤخرا في الررواية العربية.

واذا كانت هذه الرواية هي رواية عن المكان(ارانجا) فهي بالدرجة ذاتها رواية عن بناء الشخصية الروائية، فهي رواية عن شخصية بطلها المركزي الاب (هوبي عبد الرزاق) والى حد ما عن شخصية الابن (ابراهيم) لكنها تخفق في ان ترتفع بمستوى خلق وبناء وصناعة شخصيات روائية اخرى ،منها شخصيات نسوية مثل الام نجمة والتي ظلت في الغالب في منطقة الظل او العتمة احياناً مع انها شخصية قوية وجذابة وفاعلة وكان يمكن لها ان تلعب دورا محوريا اكبر في الرواية .

اذ يركز السرد على محاولة بناء الشخصية المركزية ونعنيبها شخصية الاب "هوبي عبد الرزاق" من خلال سرد ثانوي تقدمه شخصيات اخرى مثل الابن ابراهيم او من خلال مونولغات وسرديات يفضي بها هوبي عبد الرزاق ذاته ويبذل القارئ مجهودات كبيرة لاستكمال الصورة المتشظية لشخصية الاب من خلال مرويات متعددة المستوى منها حواريات الفصل الاول بين ابراهيم وشقيقه سلام عن ابيهما تتراوح بين اسطرة شخصية الاب بصورة بطولية او الهبوط

بها الى مستوى الانسان الضحية ، الساذج ، اللامنتمي ،الذي يتحمل اعباء ومسؤوليات وتهم لاعلاقة له بها ، ويعمد الروائي الى اسلوب سردي مرهق للقارئ من خلال تفتيت الحكاية وتقطيعها واطلاق اجزائها بطريقة شبه عشوائية او من خلال اللجوء الى مجموعة من الاستباقات السردية او التنبئوية والتي تشير الى احداث ستقع في المستقبل، او وقعت فعلا في ماضٍ بعيد، واحيانا يعمد المؤلف الى لون من الاختزال والتلخيص اللذين يختزلان مراحل زمنية وتجارب معقدة وصولا الى نقطة جديدة تبدو مقطوعة عن سياقها.

وشخصياً وجدت صعوبة قد يتثاقل القارئ العادي فيها، من استكناه الاهداف السردية للفصل الاول لتجميع شتات فسيفسائية عن شخصية الاب هوبي من خلال مرويات ابراهيم لشقيه المنغولي سلام والتي تتحول في الغالب الى حوار من طرف واحد او بشكل مونولوغ طويل يروي فيه ابراهيم مروياته الى مروى له لايكاد يفقه ما يسمع بسبب تخلفه العقلي بوصفه (طفلا منغولياً)وهو هنا يذكرنا بالطريقة التي كان يقدم فيها بطل رواية مؤنس الرزاز "اعترافات كاتم الصوت " إعترافاته الى سلافة الصماء والبكماء والتي لم تكن تفقه شيئا مما كان يقوله لها يوسف ، كاتم الصوت ، وهو ايضا يذكرنا الى حد كبير بحوار بطل قصة "كآبة" للقاص الروسي انطوان جيخوف الذي كان يتحدث فيه عن احزانه وهمومه الى حصانه.

ومن المؤسف ان الروائي يميل الى سحق شخصياته ودفعها الى اتخاذ مواقف هامشية او الركون الى الصمت واللامبالاة وبالتالي تعرضها الى النسيان ، فشخصية الاب هوبي شخصية حيوية وديناميكية لكنها فجاة بدات تنطفئ وتركن الى الصمت والعزلة دونما مبررات سردية او حياتية ، كما ان شخصية ابراهيم هي الاخرى تحولت من شخصية حيوية وايجابية وفاعلة عرفناها في شخصية الفتى حامل الترمز الاحمر في سجن كركوك وفي شخصية الفنان الاعلامي والشاعر الذي فرض حضوره في المشهد الثقافي في بيروت قبيل اندلاع الحرب الاهلية اللبنانية لكن هذه الشخصية سرعان ما تعرضت هي الاخرى الى الانطفاء والتهميش دونما مسوغات او تحولات جذرية في شخصية ادت الى بروز شخصية المنكفئ وبصراحة وجدت نفسي امام ثلاث او اربع شخصيات لابراهيم لا رابط بينها، وكانها شخصيات منفصلة عن بعضها البعض ، بل ان شخصية ابراهيم المنكفئ على نفسه والتي استهل بها السرد الحواري حيث يبدو فيها ابراهيم الشاب مدمناً على الخمر غريبة وغير مفهومة فهي تجمع بين شخصية المثقف المتصعلك، والشاعر والفنان وصاحب الموقف السياسي.

ولم اجد مسوغاً كافياً لالصاق صفة "العازف" بابراهيم من قبل شقيقه المنغولي "سلام" فلم نجده يعزف خلال قضاء النص وهذا يؤكد اخفاق الروائي في خلق شخصية روائية نامية" round character قادرة على ان تكون قوية ومؤثرة ومقنعة . ومن المؤسف ان

الروائي لم يحفل بالشخصيات النسوية وبشكل خاص شخصية الام نجمة التي كان يمكن لها ان تكون إنموذجا لشخصية ام عراقية بطلة شجاعة وجميلة ، كما ظلت شخصية اسماء اجلايا عرضية وشبحية وثانوية ، وكان بالامكان العناية اكبر بشخصية الابن المنغولي سلام ، فهي شخصية بريئة، وتقديم الاحداث من خلال " وجهة نظرها " او رؤيتها كان سيمنح المرئيات براءة ولا مالوفية ، وهو ما تحقق للروائي في الفصل الاخير الذي تحدث فيه عن اللحظات الاخيرة لاحتضار سلام والتجسيد الخلاق لسلوكه وشخصيته ومرئياته المشوهة حيث كانت تبدو له الاشياء مشوهة ومضطربة من خلال سرد مبؤر يخلو من التقرير والمباشرة ويرتبط بصورة غير مباشرة بنبوءة او استباق سردي في الفصل الاول مفاده ان سلام سوف يموت كما افاد بذلك طبيبه الخاص.

ومما يحسب للروائي تجنبه للمسار الخطي للاحداث في بناء الحبكة وتنويعه للمشاهد بين بناء المشهد والسرد والوصف والحوار والملخص ، لكن ذلك غالباً ما كان يسبب اضطراباً لدى المتلقي الذي كانت تبدو له المرويات غريبة ومقطوعة وغير مفهومة ، خاصة بسبب وجود فجوات زمنية ونقلات مفاجئة، واحياناً تحولات جذرية في بناء الشخصيات الروائية تجعلها منقطعة عن نموها العضوي المعقول.

فالرواية التي تضم ثمانية فصول غير معنونة في فصلها الاول تبدا بمشهد حواري بين ابراهيم وشقيقه المنغولي سلام فيه الكثير من الاثارة والحيوية والاستفزاز لمخيلة المتلقي :

" ـ لا اعرف من انا

ـ بدات تكذب ايها المترهل ؟" (ص5)

ونبدا نتعرف عبر هذا الفصل الطويل نسبيا الى شخصيتي الاخوين ابراهيم وسلام كما نلتقط اشارات مبهمة وناقصة عن الاسرة وبشكل خاص عن الاب (هوبي عبد الرزاق) والام نجمة ونضال الاسرة من اجل الحياة ومواجهة عسف الدكتاتورية واجهزتها القمعية وبشكل خاص الحرس القومي بعد انقلاب الثامن من شباط عام 1963 ، الا ان البنية السردية لبقية الفصول تتباين لكن السرد يظل في الغالب فنياً ومبؤراً يمر عبر وعي الشخصيات الروائية انتهاءً بالفصل الثامن والاخير والذي يصور اللحظات الاخيرة من حياة الابن المنغولي سلام وعبر متوالية متنوعة كان يمكن لها ان تكون اكثر حيوية يتنقل السرد فيها زمنياً ومكانياً بين عدة مستويات فهناك تحرك نحو الماضي واخر نحو المستقبل فضلا عن الاستقرار النسبي في زمن الحاضر، لكن هذا التداخل يخلق احيانا فجوات في التلقي لدى المتلقي، اما التنقل السردي مكانياً فهو اكثر انضباطاًواستقراراً ويتحول احياناً الى مولد للاحداث والمواقف

والسلوكيات وهو تنوع يتباين بين الريف المدينة العراقية او العربية متمثلة بمدينة بيروت ، لكن المكان في الغالب لصيق بتجربة اماكن الاسر الريفية المهاجرة من الريف الى المدينة ومنها مدينة " الثورة " في بغداد ، وعلى الرغم من ان بعض وجوه شخصية ابراهيم هي شخصية المثقف والفنان التنويري الا ان الحوارات الثقافية محدودة وتظل في الغالب عند مستوى هموم الحياة اليومية ومتطلباتها. لكن ما يسترعي الانتباه هي حالة الانفلات والسيولة التي يتم بها السرد وبشكل خاص غياب الغائية السردية وعدم وصول حالة الحبكة وعملية التحبيك بشكل عام الى " قفلة" غائية ينتهي بها السرد الروائي ، اذ تظل الاحداث تتوالى او تتراكم او تستحضر من الماضي او من الذاكرة دونما هدفية محددة : فنحن على سبيل المثال نتابع حياة الاب حسن كنيهر الذي يضطر الى اقتناء هوية مزورة باسم " هوبي عبد الرزاق" ونضاله المبكر في الحياة وتنقله بين العمارة والبصرة وبغداد وكركوك ودخوله السجن فضلا عن تجربته في الحياة العسكرية لكننا فجأة نجده ينسحب ـ سردياً ـ من الرواية ويصبح رقماً منسياً وهامشياً ولا يؤثر في الحدث الروائي . كما ان ابراهيم هو الاخر في تحولاته ووجوهه المختلفة المتناقضة يركن الى الاستسلام والى قبول حياة هامشية ولا يسهم في تنمية الفعل الروائي اللاحق مع ان الروائي حاول ان يصف حالته من خلال بوح لشقيقه سلام :

" اني اعيش احباط العائد من رحلة فشله ... احباط الانهيار الكبير وهروب اغلب من عرفتهم الى المنافي ." (ص28) وهذه الحالة ـ اعني بها حالة شخصية البطل المحبط الذي يعاني من تداعيات "الانهيار الكبير" على حد تعبيره تبدو غير مقنعة فنياً ولم نجد لها تجسيداً سردياً او دراميا في الرواية ذاتها، وبدت غريبة الى حد كبير و مجرد كائن مقوض ومتداع لاهم له سوى " معاقرة " الخمر وكراهية كل شي ، واختار بصورة ارادية ان يغادر فضاء السرد وليترك فراغاً روائيا حاول ان يملأه الروائي في النهاية بحضور الابن المنغولي سلام وهو يلفظ انفاسه الاخيرة .لكن السؤال الاكبر يظل : ما الذي اراد الروائي ان يقوله ، وما هي الرسالة التي تحملها روايته واين هي الخاتمة المنطقية التي ينتظرها القارئ من حدث روائي بهذا الاتساع زمنياً ومكانياً اكتفى بتراكم سردي كشف لكنه ترك الثيمات والمغزى والدلالة لتظل الرواية في النهاية عائمة في فراغ الاسئلة الحائرة. اذ لم يعد مقبولاً ان تكون الرواية مجرد " شريحة حياة" او " شرائح حياة " متوالية مثلما كان السرد عند انطوان جيخوف ، اذ لابد لها ان تتحرك حركة منضبطة ضمن قوانين الحبكة والتحبيك السرديين ، وان لاتترك السرد الروائي عرضة لتنازع رغيمبرر له بين امكنة وازمنة لا ضابط لها ، كما حصل فعلا في رواية " ارانجا"هذه.

تظل رواية "ارانجا" للروائي محمد علوان جبر تجربة جريئة لا تحلو من تجريب سردي جرئ وغنية بالمدلولات والايحاءات وتغطي جوانب مهمة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي وتدين بشكل واضح كل مظاهر العنف والقبح والفاشية والدكتاتورية وتدافع عن نقاء الانسان وتطلعه الى حياة نظيفة بعيدا عن الكوابيس والمخاوف والاخفاقات.

تجاذب أطراف المثلث السردي في "بحر ازرق ـقمر أبيض"

نص " بحر ازرق .. قمر ابيض " للقاص حسن البحار الصادر عام 2014 في بيروت يقدم نفسه عبر عتباته النصية الأولى بوصفه نصا ينتمي اجناسيا إلى " أدب الرحلات " من خلال الاشارة صراحة الى حصوله على جائزة " ادب الرحلات 2013 " .ومعنى هذا ان الملف يفترض مقدما ان يتقبل القارئ بروتوكول او ميثاق القراءة الافتراضي على ان ما يقرأه هو " ادب رحلات " وليس شيئا آخر . وفي ضوء هذا الميثاق او العقد القرائي الافتراضي يعكف القارئ المتخيل طبعا ، على فك شفرات هذا النص المستمد حصرا من هذا التوصيف الاجناسي الخاص بادب الرحلات ،ولكننا سنكتشف لاحقا انه نص يشتبك مع تنويعات اجناسية مقاربة مثل الرواية وادب السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والقص التسجيلي والتحقيق الصحفي (الاوشركي) . ولذا فالقارئ ، اعتمادا على ذخيرته الثقافية والمعرفية والسردية ، قد يخرج عن هذا الميثاق السردي قليلا اذا ما وجد مؤشرات ومشتركات مع هذه الاجناس المجاورة .

عتبة العنوان النصية الاولى " بحر ازرق ..قمر ابيض " تنبئ باكثر من دلالة وشحنة وحمولة : فالبحر والقمر هنا يمثلان ثنائية ضدية . وينفتحان على ثنائية اخرى هي الاسفل الاعلى . فالبحر في امتداده اللامتناهي هو الارض الافتراضية التي تجوب فيها السفينة بحار الدنيا والقمر في الاعلى يراقب من عليائه الاحداث ويقيم حوارا صامتا مع البحر . كما ان هذه الثنائية تحيل بدورها الى ثنائية ضدية لونية هي ثنائية الازرق /الابيض التي تضعنا امام لوحة تشكيلية ، ربما انطباعية للطبيعة التي غابت طويلا عن السرد الحديث . ولهذا يحق لنا ان نذهب الى ا ن ادب الرحلات – ومنها الرحلات البحرية التي تذكرنا برحلات السندباد السبع البحرية ، يمثل عودة الى " الرحلة الى الخارج " في السرد الحديث الذي تخلى عنها طيلة اكثر من قرن بعد ان انغمس في ادق تفاصيل " الرحلة الى الداخل "حيث الغوص الى العوالم السرية اللاوعية والواعية للشخصية الانسانية . وبذا فان ادب الرحلات يؤشر بوضوح عودة حوار السرد مع الطبيعة بكل الوانها وفضاءاتها وامتدادتها فضلا عن تمثلاتها الاجتماعية الخارجية . فادب الرحلات يؤكد عودة الحوار المقطوع بين السرد والطبيعة , هذا الحوار الاساسي الذي يصبح حوارا بين الراوي – بوصفه داخلا – والطبيعة بوصفه خارجا .كما يؤكد ذلك اهتمام هذه الرواية بعنصر الوصف بوصفه مكوناً بنيوياً فاعلاً وليس مجرد عنصر تزييني خارجي او عرضي.

يا ترى كيف تشكلت بنية هذا النص ، وهل التزمت هي حقا باشتراطات الميثاق السردي الخاص بادب الرحلات وشفراته الخاصة ؟ يتضح لنا ، بعد قراءة متأنية لهذا النص ، انه لم يستطع الالتزام بشروط وشفرات العقد القرائي لادب الرحلات ، لا لخلل في بنية المنهج الكتابي الذي اعتمده المؤلف ، بل لان النص لا يمكن ان يظل حبيسا داخل شفرات محدودة، لانه بطبيعته المائية السيالة يدخل بسرية تامة الى الاخاديد والشقوق والفجوات السرية لبقية التجنيسات والالوان الكتابية المتشابكة .

وهكذا راح هذا النص يكشف منذ البداية ، وفي فصله الاول تحديدا عن ملامح بنية سردية حكائية وروائية واضحة ، كما انه استمد الكثير في فصوله الاخرى من فن السيرة الذاتية الاتوبيوغرافية ، نابشا من خلال فعل الاستذكار الكثير من اللوحات والمشاهد والاحداث المقترنة بشخصيته الراوي /البطل . وبذا ظل نص ادب الرحلات هذا يتأرجح بين السرد الروائي والسيرة الذاتية مشكلا مثلثا بنيويا تتنازع اطرافه الثلاثة المتمثلة بأدب الرحلات والسرد الروائي والسيرة الذاتية الاوتوبيوغرافية باستمرار ويغرف احيانا من ادب المذكرات واليوميات والاعترافات الشئ غير القليل .

فالاستهلال الذي يقدمه المؤلف في الفصل الاول الذي يحمل عنوان (ريتا) هو استهلال سردي ، وروائي بامتياز يقدم عبر ضمير المتكلم الاتوبيوغرافي (انا) المبأر من خلال غوص الى

العالم الداخلي للانسان : " في تلك الحقبة من حياتي وقبل ان يحدث أي شئ ما كنت لاعرف معنى الاحساس بالوقت ، ولا التوحد في البعد .. حتى تلك الليلة " (ص 15)

ثمة بنية سردية واضحة قائمة على الاستباق السردي وعلى توظيف المونولوج الداخلي وحركة ثنائية في الزمان والمكان وتشكل واضح لشخصية البطل / الرواي المهيمنة على السرد ، والاهم من ذلك التعرف الى شخصية روائية مهمة هي شخصية (ريتا) الحبيبة التي شدت البطل على امتدا الفعل الروائي .

" لن انسى ريتا ابداً ، امراة من طراز اخر اكثر مما نتصور , لطيفة خالصة اللطف تتوغل في القلب على مهل تملكه . " (ص 15) ومن خلال فعل الاستذكار واسترجاع الماضي يكشف لنا الراوي / البطل عن صفحات خاصة من حياته وطفولته ، وهي تؤكد على الجوهر السردي الروائي للفصل الاول بكامله :

" لا اعرف معنى المغازلة والحب , صبيا في الحادية عشرة , فنظرة منكسر الملامح .. خفقات قلبي قوية ترتفع وتضرب اصداؤها اذني ، من ابنة جيران لعوب ... " (ص 24).

وبعد ان يقدم الراوي البطل فصلا مهما من حياته وخبرته في الحياة والدراسة والحب حيث وجد نفسه ، بعد تجربتين قاسيتين في الحب ، يتخذ قرارا بالعزوف عن تجربة الحب بل ويرفض الزواج من ابنة عمه ، وكرس وقته للدراسة الاكاديمية التي قادته الى البحر والى رحلات بحرية مدهشة . ومن هذه السياحة التي بدات في منتصف التجربة الروائية تقريبا حيث اللقاء مع ريتا ، والسياحة الاستذكارية في حياته يعود ثانية الى المشهد الذي جمعه لاول مرة بريتا :

" اتفحص ريتا منتشيا بقوامها الرشيق ، تنتقل في اجواء المكان مثل النسيم . ") ص 28)

وسرديا يرجع بنا الفصل الثاني الموسوم " رائحة الرغبة " خطوة الى الماضي ، وتحديدا لحظة لقائه بريتا التي التقاها في مطعم صغير اصطحبه اليه انطونيو حيث رحبت به بحرارة استثنائية وقدمت له نفسها واسمها : " – اسمي روستوريتا ".

- ريتا . " (ص 33)
- وهكذا اختزل اسمها الى ريتا . وهذا ما جعل البنية الزمنية في السرد تتجنب المسار السردي الخطي والكرونولوجي ، وتخلق لنفسها بنيتها المتقطعة والمتناوبة التي تتراوح بين الماضي والحاضر ، وهي تقنية تؤكد لنا اننا امام بنية سردية روائية تنهل الشئ الكثير

من عناصر السرد الذاتي الاوتوبيوغرافي وقلما تلامس بعمق وباتساع مقومات شعرية " ادب الرحلات " الذي يفترض ان النص ينتمي اليه اجناسيا .

ويمكن القول ان بنية ادب الرحلات لم تتضح الا بعد ان تجاوزنا نصف الرواية ووصلنا الى الفصل الموسوم " مسافات صمت " الذي يؤشر للمرة الاولى ملمحاً قوياً لادب الرحلات من خلال ابحار السفينة التي كان بطل الرواية وساردها على متنها :

"ابحرنا عند الساعة السادسة او اكثر بقليل .. المحيط الهندي يحمل سفينتي الخائفة بابحارها المتسارع . " 0 ص 79)

من المعروف ا ن ادب الرحلات ، هو اولا وقبل كل شئ ادب مكاني يعنى بالمكان ، وتحديدا بتوصيف اماكن وفضاءات طبيعية واجتماعية جديدة كما انه وبدرجة اقل ادب زماني ، لانه يكشف عن حركة الزمن التاريخية وتاثيرها على الاماكن والشخصيات الانسانية . وقد يقال ان حسن البحار في نصه هذا قد قدم توصيفا لاماكن جديدة بعيون سائح وبحار مكتشفا بنيات المكان وتشكلاته الطبيعية والاجتماعية . وهذا صحيح الى حد كبير ، لكنه فعل ذلك عبر تقنيات السرد الروائي وليس عبر تقنيات شعرية ادب الرحلات الذي ظل مؤجلا الى ما بعد منتصف الفعل الروائي .

ربما كان بامكان المؤلف ان يركز ملامح ادب الرحلات لو استهل نصه بواحدة من الرحلات البحرية التي تضع القارئ امام افق توقع يرتبط بالبحر وبالرحيل وبالطبيعة ، وبشكل خاص عبر ثنائية بحر ازرق / قمر ابيض التي تختزن داخلها ثنائيات فرعية غنية ، وربط ذلك بالحبكة الاساسية المتمثلة في علاقة الحب التي جمعت بين البطل /الراوي وريتا .

من باب الاستدراك علينا ان نعترف بان المؤلف قد دخل حقا وبجدارة فضاء ادب الرحلات منذ الفصل الموسوم " مسافات صمت " والذي تابعنا فيه رحلة السفينة العاصفة ، وتقلبات البحر والطبيعة التي عرضت السفينة وطاقمها الى الخطر. وكان المؤلف بارعاً في وصف كل مايتعلق بالبحر وبالسفينة والطبيعة حيث ينفتح احيانا الجمال الضاري لكل شئ :

" بدأ البحر في الخارج يزأر بنا يمد موجه المتقلب حولنا ، يضرب ببدن السفينة من كل حدب وصوب تحركه ريح المحيط الغاضب مثل عملاق خرافي ... " (ص 99)

وخلال ذلك كان المؤلف يرصد لنا جماليات الطبيعة السرية ومفاتنها في تعالق عضوي بين السرد والوصف، ويتوقف مشدوها امام المدن التي كان يزورها اثناء توقف السفينة بطريقة تشبع افق توقع القارئ لادب الرحلات . لكن المؤلف لم ينشغل بالوصف المكاني للمدن

والطبيعة حسب وانما كان حريصا على تصعيد الحبكة الاساسية – وهي هنا حبكة روائية – واعني بها قصة الحب التي ربطت البطل الذي يحمل اسم (سي) والمراة الاندونيسية (ريتا) ، حيث كان البطل يقاوم كل محاولات الانزلاق ، الى علاقات عاطفية او جنسية عابرة وفاءً لحبه لريتا ، فبدا امام زملائه البحارة وامام قرائه مثل (بيورتاني) متطهر او زاهد ومتعبد افلاطوني في محراب الحب . وهذا الجانب يسحب السرد الى منطقة السيرة الذاتية من خلال خلخلة اضلاع مثلث النص الحالي غير المتساوي الاضلاع طبعا والتي ظلت تتنازع فيما بينها عندما سرق السرد الروائي اكثر من نصف الرواية ، بينما احتفظ ادب الرحلات باقل من نصف الرواية وراحت عناصر ومقومات السرد الذاتي تتسلل الى معظم ثنايا النص وفجواته وشقوقه وخاصة عند رسم شخصية البطل / الرواي وطفولته والتزامه بالحفاظ على اخلاصه لحبيبته ريتا ، حتى شعرنا بان الروائي قد اسقط جزءا كبيرا من شخصيته على بطله الخيالي الورقي ، دون ان يترك فسحة كافيا للخيال للتمرد او الخروج عن النص من خلال هذا التنازع بين صدقية الاحداث وتاريخيتها ووثوقيتها من جهة وبين شروط التخييل الروائي الذي يفترض " ماهو ممكن الحدوث " او كما عبر عنه ارسطو بـ "العوالم الممكنة " وليس فقط بما هو حقيقي ووثائقي بصورة كلية ،وان بدت الكثير من تصرفات البطل اكثر ميلا الى التسجيلية والواقعية منها الى " ورقية " الشخصية الروائية وافتراضيتها في عالم التخييل والتلفيق احيانا .

ومما يؤكد هذا النزوع قرار البطل بالزواج من ريتا ومقاومة كل الاغراءات التي تدنس عفافه وامانته ، واقناع اسرته بفكرة الزواج منها والعودة بها الى العراق لتقيم مع الاسرة , والادهى من كل ذلك انه يفكر بطريقة ذاتية وسيرية ومنطقية تماما عندما يقرر ان يقنع ريتا باشهار اسلامها بعد الزواج ، وهو امر يتناقض مع روح التسامح والانفتاح والتفتح الذي اتسمت به الرواية بشكل عام وموقف البطل من الآخر في تنوعاته الاثنية والدينية بشكل أخص . فهو لم يفكر بإقامة زواج مدني يحترم الخصوصيات الدينية لزوجته المقبلة ويقرر سلفا وعبر موقف احادي استلابها هذا الحق ، وهو يدلل على ازدواجية المعايير الاجتماعية والاخلاقية لدى البطل المتماهي مع شخصية بطل السيرة الذاتية الذي يحمل الكثير من خصوصيات وملامح المؤلف الذي جعلنا نعتقد لبعض الوقت وكانه قد تعهد ان يقدم تقريرا صادقا وربما تسجيليا لرحلاته وعلاقاته ،وهذا ما لايتطلبه أي عمل ادبي مثل الرواية او السيرة الذاتية وحتى ادب الرحلات بمحتواه الحديث الذي يتقبل التخييل ، واحيانا الكذب والتلفيق لخلق عالم يوازي او يضاهي العالم الواقعي ولكنه لا يتطابق او يتماهى معه ، لانه في الجوهر عمل تخييلي ورقي وافتراضي تصنعه الكتابة ويجسده للسرد .

من المعروف جيدا ادب الرحلات travel literature ويطلق عليه احيانا مصطلح travel writing قد اصبح جنسا ادبيا معترفا به من قبل الدراسات الاكاديمية في العالم والتي تميز بين لونين من هذا الاشتغال فهناك ادب رحلات تخييلي fictional وادب رحلات غير تخييلي non-fictional، وعلى الكاتب ان يحدد هدفه من الكتابة في هذا الميدان : هل يرغب في توثيق وتسجيل وقائع رحلة معينة بكل تفاصيلها ووقائعها ليضع نفسه ضمن إطار أدب الرحلات غير التخييلي ، ام انه يرغب في أن يمنح للخيال مساحة اكبر لخلق تجربة سردية اشمل تنطوي على أدب الرحلات لكنها قد تنفتح نحو السرد الروائي كما هو الحال مثلا في رواية " روبنسن كروزو " لدانييل ديفو ، ورواية " قلب الظلام " لجوزيف كونراد مثلا . فهاتان الروايتان هما أيضا عن أدب الرحلات ، لكنهما التزمتا بشروط السرد الروائي أيضا وتحركتا ضمن فضاء أدب الرحلات التخييلي .

وفي تصوري أن الكاتب الحديث مؤهل لان يدخل عالم الرواية وهو يقدم لنا رحلة معينة قام بها أو عايشها . ويرى معظم النقاد المعاصرين أن عصر أدب الرحلات قد انتهى ، لان الرحالة التقليدي الذي كان يكابد المشاق والصعوبات في رحلته قد اختفى ، وحل محله " السائح "الحديث الذي توفرت له كل وسائل النقل والراحة ، وتحول الى مجرد مشاهد اوسائح ليس إلا . وانا لا اتحدث هنا دون ان اضع استثناءات معينة . فرواية حسن البحار نفسها التي نحن بصددها تمتلك مثل هذه الشروط التي يكابد فيها الرحالة مشاق الرحلة البحرية بوصفه بحاراً صارع الامواج وتعرض الى المخاطر, كما فعل بطل الرواية " بحر ازرق ... قمر ابيض " لكن هذه حالات استثنائية ومحدودة .

اذ ان المتعة الحقيقية في ادب الرحلات قديما وحديثا تتمثل في وصف الرحلة ذاتها وليس الغاية من الرحلة لتحقيق هدف اخر . ولذا يمكن الحديث عن بنية الرحلة ، في مثل هذه الكتابات والتي تتحرك فيها هذه البنية في فضاء زمكاني (زماني – مكاني) او كرونوتوبي بتعبير ميخائيل باختين .

وهكذا لم يعد ادب الرحلات اكتشافاً لجغرافيا جديدة او رسم تضاريس طوبوغرافية للاماكن والبلدان ، وانما انغماس في التجربة الاجتماعية الجديدة والكشف عن دلالات التنوع الاثني والثقافي ومديات الانفتاح على الآخر في عالم تتفجر فيه احيانا بؤر التعصب والانغلاق والعنف والارهاب .

لقد اصبح ادب الرحلات فناً قائماً بحد ذاته , له شعريته ومقوماته الخاصة . وشانه شان كل اشكال الكتابة راح يبتعد عن فخاخ المركزية الاوربية التي هيمنت على المنظور الاساسي

لادب الرحلات التي مهدت بطريقة واخرى للهيمنه الكولوينالية على العالم والثقافة . ومن هنا نشات نظريات حداثية حول ضرورة تقديم دراسات ثقافية تفيد من منظورات النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية لادب الرحلات post colonial travel literature لتقديم قراءات موضوعية وامينة تتلخص من ربقة منظور المركزية الاوربي الذي يهدف الى استلاب الهويات والحط من قيمة شعوب العالم الثالث بوصفها شعوبا متخلفة ، يصبح فيها من حق الرحالة الغربي الابيض ان يتفرج عليها كما يتفرج على متحف للديناصورات المنقرضة .

حان الوقت لان يتسلح كاتب ادب الرحلات بمنظور انساني تنويري وهو يحس بقداسة العوالم السرية للفضاءات التي يدخلها مبجلاً ما يراه وما يوثقه من حضارات الشعوب وخصوصياتها .

وتجربة القاص والروائي حسن النجار ، هي بالتاكيد واحدة من التجارب الادبية القليلة في ادبنا العراقي والعربي ، التي تؤشر الامكانات الخصبة التي يزخر بها ادب الرحلات والتي تحتاج الى الشجاعة والحس الانساني العميق لاستكشافها والتعامل معها بامانة وموضوعية ومحبة.

مملكة الغيتو الأثني سردياً في "سابرجيون "

راوية " سابرجيون " للقاص والروائي عامر حمزة الصادرة عام م2014من الروايات القليلة التي استطاعت أن تغوص الى الأعماق الداخلية لشريحة أثنية مهمة من شرائح شعبنا العراقي هي شريحة المسيحيين الاثوريين الذين يعتقد أنهم يمثلون استمرارا للآشوريين في العراق القديم .

لقد كتب الروائي صفحات نابضة بالحب والتبجيل لشخصيات هذه الشريحة الإنسانية وحاول ان يستكشف الكثير من طقوسها اليومية والدينية ، حتى خلت بعض الوقت أن كاتبها أثوري ، وخاصة لفهمه العميق لنفسية الفرد الاثوري وتماهيه معهم واستعماله للكثير من المصطلحات والمسميات باللغة الاثورية ومنها عنوان الرواية ذاته "سابرجيون "الذي يعني " الرحال " أو " الجواب " .

طبعا أنا استثني الكتاب السريان المسيحيين وفي مقدمتهم المرحوم الفاص ادمون صبري والقاص هيثم بهنام بردى والقاص والروائي الراحل سعدي المالح الذي كان موفقا في اغلب كتاباته القصصية والروائية وخاصة في روايتيه " في انتظار فرج الله " و "عمكا " في قدرته المتميزة على النفاذ الى الأعماق الداخلية للشخصية السريانية . لكنني لا يمكن أن أنسى نجاح قاص عراقي مسلم في تصويره لشخصية امرأة مسيحية عجوز عاشت في منطقة البتاويين ودخل

من خلال عالمها إلى دهاليز روحية وميثولوجية نادرة ن وأغنى به الروائي احمد سعداوي في روايته المتميزة " فرانكشتاين في بغداد " .

يوفق الروائي عامر حمزة في إعادة رسم صورة حية للاثوريين الذين كانوا يقنطون في مجمع سكني تابع لمصافي النفط في منطقة الدورة ، وجلهم من عمال النفط آنذاك في فترة مهمة من تاريخ العراق الحديث تبدأ منذ سبعينيات القرن الماضي ، حيث يلاحق الروائي تشكلات الوعي الاجتماعي والثقافي في المجتمع العراقي والمجتمع البغدادي بشكل خاص من خلال شريحة الاثوريين المقيمين آنذاك في مجمع عمالي خاص بهم يجعلهم يعيشون فيما يشبه " الغيتو" ألاثني والاجتماعي المغلق شبيه بـ " غيتو" عقد الأكراد مثلا في شارع الكفاح في قلب بغداد او " الغيتو " اليهودي في منطقة البتاويين في أربعينيات القرن الماضي ، ولذا فان أي دراسة لابد أن تأخذ بنظر الاعتبار التشكلات الانثروبولوجية والثقافية والاجتماعية للمجتمعات الاثنية شبه المغلقة التي تعيش في " معازل " أو " غيتوات " اختيارية أو إجبارية ، وتكشف طبيعة العلاقات القائمة بين أفراد "الغيتو" وعلاقتهم بالمكونات الاثنية والاجتماعية الأخرى مثل المسلمين أو الكورد ، وحتى مع الشرائح المسيحية الأخرى ، ومراقبة تصاعد الإحساس العميق بالهوية الاثنية والمتمثل في الانتظام على ممارسة الطقوس الاجتماعية والاثنية والدينية التي تحولت بمرور الزمن إلى مقدسات ومصدات يحمي بها الاثوريين وجودهم من أشكال متنوعة من التأثيرات العفوية أو المخطط لها والتي تستهدف هويتهم ونمط حياتهم ، منها تأثيرات حضارية عالمية ووطنية وأخرى سياسية فضلا عن التهديدات الناجمة عن تصاعد روح التطرف والانغلاق انطلاقا من مواقف متعصبة أو دينية لاتؤمن بقيم التسامح والتعايش بين مختلف مكونات الشعب الواحد .

يزاوج السرد الروائي في هذه الرواية بين أسلوب السيرة الذاتية الاتوبيوغرافية ومتطلبات السرد الروائي . اذ يستهل الراوي روايته بسرد مبؤر ينطلق من زاوية نظر جماعية هي (نحن) التي هي صورة مموهة عن ضمير المتكلم (أنا) :

" أطلت رؤوسنا الصغيرة ، بوجوهنا السمر الحائرة ، ورموشنا المتربة ، من فتحات الابواب الحديدية لبيوتنا " (ص 7)

ويكاد السرد بضمير المتكلمين الجمعي ان يهيمن على القسم الاعظم من السرد الروائي ، ولذا يتحول السرد الاتوبيوغرافي الى سرد جماعي ، قاد بالنتيجة الى غياب بطل مركزي واحد , وظهور ما نسميه بالبطل الجماعي ، وحتى الرواي المركزي الذي نلمحه وهو ينطق باسم الجماعة ظل بلا اسم، وبلا ملامح ، وبلا هوية متميزة ، او حضور درامي واضح . فكان مجرد

صوت لذاكرة تعيد ترتيب صور ومرئيات الحياة اليومية وتنقل سمعيا ما يدور بين الازقة السرية والعلنية للناس في ذلك المجتمع .

لقد كنا نشعر بان تجربة الراوي الجمعي تزداد غنى وكثافة بمرور الزمن وكانه في رحلة اكتشاف :

"هنا وفي مثل هذه النهارات المزدحمة بهم والمساءات المحتشدة بالمواعيد والنجوم استطعنا الايغال اكثر فاكثر في رحلة الاكتشاف التي فيما يبدو انها ولدت معنا من اول لحظة راينا فيها نور الله . ورحلة الاكتشاف هذه التي ستطول على امتداد عمر باكمله . " (ص 23)

وعلينا ان نستدرك فنشير الى ان الانغماس في عالم اجتماعي مغلق وضيق هو غيتو الاثوريين لم يدفع الرواي الجمعي الى الانغلاق كليا ,بل ظل منفتحا من خلال احترامه لطقوس الاثنيات الاخرى وبشكل خاص العرب والكورد الذين كان حضورهم يحظى بمقبولية واحترام من خلال وجود شخصيات روائية ثانوية مشاركة منها شخصية الشاب محمد الذي كان يحمل الكثير من ملامح الراوي المختبيء وراء الراوي الجمعي .كما تحسب للراوئي نزعته الانسانية المنفتحة التي وفرت الاحساس لدى جميع الشرائح الاجتماعية والاثنية والدينية والطائفية انها يمكن ان تتعايش بسلام دونما حساسيات او تفرقة داخل بنية المجتمع العراقي .

" ان مرور الايام انضج بيوتات أخرى أسهمت بطرازها الواحد ايقاد شعلة الاطمئنان التي لمعت عند هذا الطرف او ذاك وعند هذه المساحة أو تلك ." (ص 36)

ويبدو ان الروائي مولع بالصيغة الجماعية للضمائر فبعد ان قدم فصوله الاولى عبر ضمير المتكلم الجمعي (نحن) نراه فجأة ينعطف نحو توظيف ضمير الغائب الجماعي (هم) :

" شدوا الرحال ثانية الى مكان ....أخر مكان سيستنزف منهم مرة أخرى تعبا أخر ." (ص 38)ولكن علينا ايضا ان نقر ان الروائي كان يلجا أحيانا إلى توظيف ضمائر السرد الفردية عند الاقتراب من بعض شخصياته الثانوية ضمن مشاهد حوارية او تأملية او من خلال مونولوغات داخلية كما وجدنا ذلك مثلا في المشهد الخاص بشخصية جورج الذي كان يدق بمسحاته الارض:

" وكأي عاشق مسحور أخذه ولهه في متابعة حلمه حتى النهاية ناسيا كل ما حوله . " (ص 40)

ونكتشف داخل الرواية بعض الاستباقات السردية او التنبؤات التي تكشف عن مسار الاحداث المستقبلي وهو مسار اقترن الى حد كبير بمصير جزء كبير من شريحة الاثوريين والمسيحيين والمتعلق بالهجرة خارج الوطن :

"تلك كانت اول خيوط الحكاية ,حكايتنا هذه . الخيوط التي ستتشابك اكثر فاكثر لتعبث بارواحنا بهياج دورانها المر لنجوب الارض منفيين بعيدين موزعين بلا ادنى عزاء ." (ص 50)

ولان السرد افتقد منذ البداية الى حبكة محددة او عقدة بالمصطلحات التقليدية او شخصية مركزية ، فقد تحولت الرواية الى مجموعة استذكارات عن الماضي نشعر فيها ان الرواي يقف في نهاية النفق ليطل على الماضي ،وهو يهرب منه او ينفلت مما يجعله احيانا – وهو امر غير مرغوب فيه في السرد الحديث – الى اعتماد التلخيص او القفز على حركة الزمن كما في قوله "وشيئا فشيئا مضت الايام دون اهتمام ، وشيئا فشيئا صرنا وحيدين مع حزننا الاول ."(ص 51) او في تصويره للحياة وكانها قطار يمرق بسرعة :

" وهكذا مر قطار الحياة مسرعا بصافرته الصارخة غير مبال لشئ ، لتتبتعد الوجوه العزيزة خلف نافذة الذكريات البعيدة . " (51)

وعلى الرغم من شيوع موجة الهجرة بين الاثوريين ، الا اننا وجدنا بعض الشخصيات التي كانت تصر على البقاء في الوطن و كما هو الحال مع وليم الخياط الذي كان يرفض كل اغراءات الهجرة , كما دونها في رسالته الى صديقه ابي روميل :

"عزيزي .. ابو روميل مع الحب . لن اترك بلدي ففيه ولدت وفيه بقايا اهلي واصدقائي ومعارفي . " (ص 52).

وتتواصل عملية استحضار صور المرئيات والإحداث والوقائع الصغيرة والكبيرة عبر ذاكرة الراوي الجماعي في الأغلب مثل شريط سينمائي تم تسريعه قصدا . فبعد أن دون الخياط وليم بحسرة أسماء الذين هاجروا الى أمريكا حتى 1973/2/3 (ص 56) نجد المؤلف ينتقل فجأة مختزلا عقدا بكامله إلى سنوات المأساة التي عاش فيها الشعب العراقي في أتون الحرب التي شنها بمجانية وحماقة الدكتاتور آنذاك والتي اكتوت فيها كل شرائح ومكنات الشعب العراقي ومنهم الاثوريين .

فيشير المولف إلى صور مؤلمة تحول فيها الناس الى " أشلاء ومفقودين ومعاقين وأسرى وعائدين منكسرين مرتدين أكفانهم الخاكية " (ص 72), ويسخر من سياسة النظام الذي كان

يجبر الأطفال على ان يرددوا بأعلى أصواتهم في المدارس عاش القائد ...الذي قتل إخوانهم وإبائهم وأخوالهم وأعمامهم " .(ص 73).

لقد حولت الحرب المجنونة اهتمامات الناس وطقوسهم في حي الاثوريين : " المعارك التي غيرت من اهتمام الخياط بالاعراس والافراح والصالات وورق الزهور والاعياد الى اخبار الموتى وحمل النعوش وحضور المآتم والاحزان وذرف الدموع . " (ص 74).

وتلعب شخصية الشاب المسلم - محمد دورا مهما – وهي شخصية ايجابية مثقفة تتماهى إلى حد كبير مع شخصية الراوي –المختبئ خلف الراوي الجمعي في كونه يمثل بروميثيوس حامل شعلة النار والمعرفة والوعي للناس و يلعب دورا في بث ثقافة إنسانية عندما كانت يحدثهم عن مؤلفين مثل غوركي ودستويفسكي وشولوخوف واميل زولا . حيث كان أصدقاؤه يمطرونه بوابل من الاسئلة الوجودية الصعبة :" كنا نمطره بسيل من الأسئلة لا تعرف التوقف . أسئلة عن جدوى وجونا وأسئلة عن حريتنا الضائعة ومستقبلنا المجهول . " (0ص 69) ولا شك ان مثل هذه الاسئلة كان لها اثر في زحزحة الوعي الساكن والسلبي تجاه اشكاليات الحياة السياسية والاجتماعية لدى شريحة اصدقاء محمد في حي الاثوريين ،كما كانت جزءاً من الوعي الرافض لسيناريو الحرب وممارسات الدكتاتورية جملة وتفصيلا لدى شرائحه العريضة من ابناء الشعب العراقي .

اذ تجد محمد وهو يضئ الإحداث ويفسرها للآخرين : "المساء الذي رأينا فيه محمد حزينا وخائبا لاول مرة ، والمساء الذي همس لنا فيه ان العراق في طريقه للهاوية . " (ص 73) ويتحدث الراوي الجماعي بحب وولـه عن محمد واثره في الآخرين :

" محمد الذي يصغي لبكاء من رحل في أحلامه ... محمد الذي يزوره من رحل .. محمد الذي ستعذبه تلك الأرواح أينما راح ورحل . " (ص 77)

وكان محمد أيضا رساماً يرسم وجوه أصدقائه بمحبة :

" محمد الذي ابهرنا لمرات ومرات لما راح يرسم بقلمه الرصاص على ورق دفتره ابو السطور وجوهنا الواحد تلو الاخر . " (ص 80)

ويتحرك الشريط السينمائي الوثائقي ومن خلال زاوية نظر محمد أيضا قافزا إلى أعوام الصراع الطائفي في العراق عامي 2006-2007 :

"محمد الذي تعذبه قسوة أيام عاشها لوحده ... أيام رأى فيها جثث الرجال والنساء ترمى في الشوارع والمزابل والساحات .. أيام رأى فيها الناس منقسمين يحملون الرشاشات والمسدسات ليل نهار متحدثين بمفردات لم يسمع عنها من قبيل 0 الجزية و العلاسة والمخبرون والمجاهدون والفصائل والجيوش والمليشيات وفرق الموت والسيطرات الوهمية . " (ص 93)

وهذا فالروائي يعمد حصريا الى تحريك شريط الاحداث عبر ذاكرة سريعة ومليئة بالفجوات والثقوب لا تستقر فيها الشخصيات او تؤكد تجسدها الدرامي الحي ، بل سرعان ما تذوب في مرثاة حزينة للحياة التي راحت تتعرض للتآكل والدمار والقيم التي بدأت تنهار وللجمال الذي راح يذوي تدريجياً ، مرثاة للحي وللقتلى المغدورين وللسجناء والهاربين من الخدمة العسكرية ومنها مرثاة لمقتل (أبونا توما) الذي قتل في الموصل بطريقة وحشية . (ص 84) و(جوكي) الذي عاد باصفاده الحديدية من العواصم البعيدة ليودع سجن ابو غريب . (ص 91) فضلا عن مرثاة اخرى للذين فقدوا في صحارى الشيب والطيب وفي الجبال العالية وسر المعدومين الاربعة (أدمون وآشور وجوني وجان) في أقبية الأمن العامة . وربما يمثل رحيل الخياط وليم علامة سيميائية على موت الحياة في تلك الحارة الاثورية التي كانت تضج بالحياة والغناء وتعلو فيها كلمات الاغنية الاثورية المشهورة " سابرجيون جوالا اروح واجي لوحدي ..." التي كانت بمثابة اطار موسيقي ولحني ربما يمثل بنية اطار , ينساب بهدوء في ثنايا هذه الرواية ويحولها تدريجيا الى مقطوعة موسيقية من خلال خروج الروائي عن الاستمرار في استخدام لغة سردية ووصفية تلائم المبنى الروائي الى صياغات أسلوبية شعرية وإيقاعية من خلال الاعتماد على بنى التكرار والتوازي ، واحيانا التكرار الممل غير المبرر . اذ احصيت جملا تتكرر فيها كلمة (عن) اكثر من اربعين مرة قبل ان اتوقف عن العد : " عن جري الحياة والركض ، عن اطفال البيوت .. ، عن الصبايا والصبيان ، عن حكايا الشيوخ والعجائز " (ص 120)

كما نجد التكرار والتوازي في مقاطع طويلة مثل تكرار كلمة (بتي) :

" بتي التي افتتن بها الجميع ، بتي التي رأته كثيرا ، بتي التي لم تعرف يوما شيئا عن قصة ذبوله ، بتي غير العارفة ابدا بضحاياها الكثيرين . " (ص 77 - 78)

والروائي يحاول ان يوقف حالة التداعي في الوعي والمزاج والارادة لدى الناس في حي الاثوريين ، فحاول إيقاف هذه المرثاة والتطلع الى المستقبل بأمل ، وكان الحب هو كلمة السر التي حولت هذا المزاج عندما تلقى محمد – رمز الوعي والامل – في القسم الاخير من الرواية كلمات البرنسيسة ديانا التي وجدها في ايميله الخاص " كيف حالك محمد .. هل تذكرني انا من اطلقت عليها اسم البرنسيسة . " (ص 127)

كلمات الحب الصافي هذه هي التي راحت تنقذ محمد – وبالتالي الوعي الجماعي آنذاك – من حالة اليأس والقنوط و" ليخرج من عزلته ووحدته متذكرا كل شئ واي شئ ." (ص 128)ونجد محمد في اللحظات الاخيرة يحاول ان يستعيد وهج الحياة الذي دمرته الحروب والصراعات الطائفية ، فانطلق في الحي حاملا معه صورة البرنسيسة ذاهبا حتى الطرف الاخر من الحي عند كنيسة الماركوركيس .. غير عارف بما يفعله بنوره الخاص , بفرحه الخاص مرددا لمرات ومرات اغنيته ... اغنية حياته الاولى والاخيرة (سابرجيون .. جوالا ارح واجئ لوحدي " (ص 128)

وهكذا يختتم الروائي روايته السيرية الاستذكارية القصيرة باللحن المتفائل ذاته الذي شد العشاق والاصدقاء والشيوخ والشباب في بداية الرواية ، لينقذ الرواية من ان تتحول الى مجرد مرثاة حزينة ، فاصبحت مرثاة غاضبة تدين العنف والحرب والقبح وتنتصر في النهاية للحب والامل والحياة . والرواية بعد ذلك مكتوبة أسلوبياً وكانها جملة سردية واحدة او قصيدة مدورة تتطلب من قارئها ان يقراها دفعة واحدة .

رواية " سابرجيون " للراوئي عامر حمزة رواية من نوع خاص في السرد العراقي ، قد نختلف معها ، وقد نسجل عليها الكثير من المآخذ الاسلوبية والبنيوية والسردية لكننا لا يمكن لنا الا ان نحبها ونحترم شجاعة مؤلفها ونجاحه المتميز في الاقتراب الحميم من نبض الحياة في واحد من غيتوات المسيحين العراقيين من الاثوريين الذين جمعهم مصفى الدورة في بغداد ، بوصفهم يمثلون لونا من الغيتو الاثني الاختياري الذي اكد تواصله مع جميع مكونات الشعب العراقي الاثنية دونما حساسيات او ممنوعات حتى جاءت قوى التطرف والعنف والارهاب والتكفير والدكتاتورية لتقوض هذا الصرح الانساني المثالي للتسامح والتاخي والتعايش في العراق .

تحولات الوصف و تمثلاته في السرد

يحتل الوصف مكانة بارزة ومؤثرة في بنية النسيج الروائي بشكل عام ، وتزداد كثافة هذا الحضور عبر تحولات وتجليات ابداعية متنوعة في المتن الروائي العربي الحديث بشكل أخص . اذ لا تكاد تخلو رواية عربية حديثة من هذا المكون الاساسي من مكونات البنية السردية الروائية ، لا يقل اهمية عن عنصر السرد ذاته ، فهو يسير بتواز معه واحيانا يتنازع معه على فضاء النص الروائي ومكوناته .

والوصف ليس بالشئ الجديد على النص الادبي ، فقد كان دائما ملازما له منذ ظهرت المرويات والملاحم والاساطير والحكايات الخرافية القديمة لكنه كان ينهض بوظائف وادوار مختلفة ، لانه كان عرضة للتحول والتبدل من عصر الى اخر ومن مدرسة الى اخرى . بل هناك من يذهب الى ان الوصف في أي عمل روائي ، يدل على عصره وعلى لونه واتجاهه الفني _ فالوصف في الملاحم القديمة مثل الالياذة

وجلجامش يختلف عن الوصف في المرويات الشعبية مثل " االف ليلة وليلة " ، كما انه يختلف عن الوصف في الرواية الواقعية في عصرها الكلاسيكي .

ويصدق الامر على طبيعة الوصف في روايات الحداثة التي مثلتها تجارب جيمز جويس وفرجينيا ووليم فوكنر وغيرهم ، كما ان الوصف قد تعرض بعض الوقت الى الاهمال والتحقير والتحجيم الى ان عاد الاهتمام اليه في كتابات ممثلي " الرواية الجديدة " في فرنسا التي مثلتها تجارب الن روب غريبه وناتالي ساروت وميشيل بوتور وماركريت دورا من خلال التركيز على لون من الوصف الشيئي . وبالتاكيد فان الروايات التي تنتمي الى فضاء الفنطازيا مثل الواقعية السحرية والرواية الغرائبية وروايات ما بعد الحداثة او السرودالميتاسردية لها توظيفاتها وتنويعاتها المختلفة في توظيف السرد .

ومن المفارقة ان نكتشف ان النقد العربي القديم والحديث على السواء قلما كان يلتفت الى عنصر الوصف في الاعمال السردية والنثرية ،وركز جل اهتمامه على توصيف وتقويم تجليات الوصف في الشعر قديمه وحديثه من خلال دراسة الصورة الشعرية والاستعارة والتشبيه والكتابة وغيرها ،ومن منطلقات وتعاريات بلاغية او لسانية جزئية . قلما كانت تدرك الطبيعة الكلية الشاملة وغير الجزئية لطاقة الوصف التعبيرية والدلالية والرمزية .

واذا ما شئنا تجنب المجال التاريخي في دراسة الوصف , علينا ان نعترف بحاجة النقد الحديث لاجتراح جهاز مفاهيمي واصطلاحي نقدي ، ، نظري وتطبيقي ، قادر على تفكيك مكونات الوصف وعناصره وحدوده واطره اللسانية والسيبائية والدلالية .فمن المؤسف ان تفتقد الكثير من المعاجم النقدية الحديثة في اللغتين العربية والانكليزية ، عدا ما ندر ، الى فقرات واضحة خاصة بتعريف مفهوم الوصف ووظيفته وحدوده وارتباطه بالسرد . لكننا يجب الاعتراف بان الناقد الفرنسي (فيليب هامون) قد نجح منذ مطلع السبعينات في دراسة الوصف دراسة جديدة من خلال دراسته الموسومة " ما الوصف " التي نشرتها في مجلة " الشعرية " الفرنسية عام 1972 واعقبها باكثر من مساهمة وكتاب لتعميق هذا الاهتمام . ولذا يعده معظم الدراسين بوصفه المنظر الحقيقي لمفهوم الوصف في النقد الحديث .

ولكن ذلك لا يعني ان بقية النقاد والمعاجم والدراسات ومنها العربية قد اغفلت كليا دراسة الوصف في السرد .

اذ يشير المعجم الوسيط (2)الصادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة الى تعريفات مختلفة للوصف ، يهمنا منها علاقته بالنعت , وهو تحديد معجمي محدود للغاية وقد جاء في قاموس "محيط المحيط " للمعلم بطرس البستاني بعض التفصيل المفيد منها الشئ أي نعته بما فيه وحلاه

، والوصف عبارة عما دل على الذات باعتبار معنى هو المقصود من جوهر حروفه . أي يدل على الذات بصفة كاحمر فانه بجوهر حروفه يدل على معنى مقصود وهو الحمرة (3) . كما اورد معجم " الرائد " لجبران مسعود تعريفا يتصل بوظيفة الوصف في الادب .

"الوصف باب من ابواب الشعريقوم على تمثيل الطبيعة ونعتها ، بحيها وجامدها ، وعلى تمثيل الانسان ونعته بشكله وعواطفه وتصرفاته ، وعلى تمثيل العمران ونعته بصروحه وحدائقه واثاره ز (4) ومما جاء في " القاموس المحيط " للفيروز ابادي " يكرر ما اوردته معظم المعاجم " وصفه ، يصفه وصفا وصفه نعته ، فانصف , والوصاف العارف بالوصف . (5)

وجاء في اساس البلاغة " للزمخشري " وصف : وصفته وصفا وصفة ، وله اوصاف وصفات حسنة . وتواصفوا بالكرم ، وهو شئ موصوف ومتواصف ومتصف ز " (6) ومن المعاجم الادبية الحيثة التب قدمت تحديدا معقولا نشير الى " المعجم الادبي " لجبور عبد النور حيث ميز بين الوصف الادبي وغيرره " الوصف (ادبيا) هو نقل صورة العالم الخارجي او العالم الداخلي من خلال الالفاظ والعبارات والالتشاب،، والاستعرات التي تقوم لدى الاديب مقام الالوان لدى الرسام , والنغم لدى الموسيقى . (7) كما يميز هذا المعجم بين الوصف النقلي والوصف الوجداني :

" ان الوصف هو تعبير عفوي عن المشاعر التي يحس بها الاديب امام الاحداث ، والمشاهد المحيطة به ، او العوامل الفاعلة في وعيه ، وفي لا وعيه ، ويغلب الوصف النقلي في المرحلة الفطرية من ظهور الادب ، وانتشار الثقافة ، ثم ياخذ الاديب بالتحرر شيئا فشيئا من الواقعية والمادية ، ليعبر عن المحسوسات ، والانفعالات تعبيرا موحيا ، بخلق ما يسمى بالوصف الوجداني ، وهو يمثل مرحلة متطورة من ال؟ظ ، ويفرض فيمن يلجا اليه رهافة حسيه ، وتقنية فذة . " (8)

وتلاحظ الباحثة الدكتورة نجوى الرياحي القسنطيني في كتابها " في نظرية الوصف الروائي " ان معظم المعاجم الفرنسية تربط الوصف بين مستويين الابانة عن الهيئات والاخبار عن الموصوفات . (9) وتشير مثلا الى معجم بور- رويال الذي يرى ان الذي نسميه وصفا هو الذي يقدم عن الشئ بعض المعرفة عبر الصفات العرضية الخاصة به ." (10) كما تورد ما جاء في " موسوعة بنكوك " التي ذهبت الى وصله من ناحية بالزخرفة والزينة ومن ناحية اخرى بالتقديم الحسي للمعنى بحيث تصور الاوصاف الاشياء تصويرا دقيقا يجعلها كانما حاضرة وذلك بالصورة وحدها . (11) وتاخذهذه الباحثة على الكثير من النقاد اهمالهم الوصف او لانهم عدوه

بلاغيا مثلما فعل جينيت ،وتخلص الباحثة الى استنتاج ان الوصف قد اكتسب اهمية مع ظهور الدراسات اليميائية . " (12)

"وكان لابد وان تظهر الدراسات السيميائية حتى يتركز الاهتمام على النص الروائي باعتباره بنية اولية عميقة متوافرة على الية داخلية تنظم طرق تشكيله واشتغاله ، فكثف النقاد البحث في طرق بناء الخطاب السردي وضروب تالفه وتوزيعه , ولكنهم لم ينظروا للوصف في اثناء ذلك الا باعتباره عنصرا جزئيا في خدمة الخطاب السردي ." (13)

وقد اكتفت موسوعة لالاند الفلسفية " باقتباس جزء مما ورد في معجم بور – رويال المتعلق بالجانب المنطقي من التعريف :

" في المنطق ، في عداد - تعريفات – الاشياء يميز بور – رويال بين نوعين احدهما الادنى ، هو الذي يستحق اسم تعريف او حد ثانيهما ، الاقل دقة هو الذي يسمى وصفا . هذا الاخير هو ذلك الذي يقدم معرفة ما بشئ ما من خلال الاحداث الخاصة به ، الحوادث التي تحدده تحديدا كافيا , لكي يعطي فكرة عنه تميزه عن سواه . " (14)

ومن هنا نجد ان نظرية الوصف لم تتطور الا حديثا على ايدي منظرين ونقاد امثال فيليب هامون وجيرالد وبرنس وجان ريكاردو وريفاتير ، وغيرهم . اذ يقدم الناقد جيرالد برنس تحديدا شاملا لمفهوم الوصف " الوصف تقديم (تمثيل ، الاشياء والكائنات والمواقف والاحداث في وجودها المكاني عوضا وجودها الزمني ، وفي ادائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية ، وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني , الامر الذي يميزه عادة عن السرد narration والتعليق commentary. ويمكن القول بان الوصف يتالف عادة من موضوع theme وكائن وموقف او حدث موصوف , ومجموعة من الموضوعات الفرعية محدد اجزاءه المكونة (الباب) , الحجرة , الجدار) ويمكن تمييز الموضوع او الموضوعات الفرعية طبقا لصفاتها (كان الباب جميلا) , و (كان الجدار اخضر اللون) او وظيفيا طبقا لوظيفتها اواستمعالها (كانت الحجرة مخصصة للمناسبات),ويمكن ان يكون الوصف تفصيليا بدرجة او باخرى , ودقيقا , موضوعيا او ذاتيا او على العكس من ذلك ذاتيا على وجه التقريب , تزيينيا او تفسيريا \وظيفيا يؤسس الطابع العام السائد في الفقرة الموصوفة والحالة النفسية , ينقل معلومات متصلة بالحبكة , يسهم في رسم الشخصية , يقدم موضوعا او يعزز معرفتنا بهذا الموضوع , يؤشر لصرع منتظر او قادم . " (15)

ويعد الناقد الفرنسي جان ريكاردو من النقاد القلائل الذين اولوا الوصف اهمية خاصة على المستويين النظري والتطبيقي وبشكل خاص في كتابه " القضايا الجديدة للراوية " والذي درس

فيه عددا من الاعمال الروائية الفرنسية منها مدام بوفاري " لفلوبير و " البحث عن الزمن الضائع " لبروست وبعض اعمال الن روب غربيه السردية . ويمكن ان يعد كتاب ريكاردو هذا يمثابة قراءة جديدة وعميقة لمفهوم الوصف وعلاقته بالسرد او الحكاية , وكذلك من خلال رصده لمظاهر الاستعارة والصورة الادبية في رواية بروست .

يرى ريكاردو " ان الوصف يمارس دوره كموحد على صعيد البعد المرجعي للموضوع الموصوف . "(18) وهو يتفق مع الراي الناقد الشائع من ان " الوصف يوقف سير الاحداث ، بعد ان يعلق الزمن , ويثير نموا عموديا ." (19) ويتفق الناقد مع راي جيرار جينيت التي يقول فيها انه ليست هناك حكاية بلا وصف ، لكنه يقترح ان تكتمل بتناظر ظاهري : لا يوجد وصف بلا حكاية ". (19)

ويكتشف ريكاردو ان علاقة الوصف السردي او الحكاية ليست سلمية دائمة وانما غالبا ما تميل الى الاصطراع والاحتراب , اويحاول كل من هذين المكونين استدعاء استراتيجيات دفاعية بوجه هجوم الاخر . فهو يرى ان الحكاية حالما تبدأ بالتشكل يبرز الوصف , لانه لا يمكن الحديث عن حكاية دونما وصف , وهو ما يقود الى لون من الاحتراب :

" وبعيدا عن أي توافق , فان هاتين المقولتين تبدوان مشتبكتين ، على نحو لايخلو من مفارقة , في خضم الاحتراب . فاذا لم يكن باستطاعة الحكاية الاستغناء عن الوصف الذي تعتمده , فان الوصف لايكتمل الا بعد ان يخل بالحكاية المقولة التي تستلمه . " (20)

ويرى الناقد ان أي معركة للوصف والحكاية يمكن ان تحلل على وفق امكان ثلاثة هي السمة الخاصة لمثل هذه الكفاءة الوصفية , والهجوم الذي يتتابع ضد الحكاية , واخيرا مظاهر الردع الحكائي (21)

وقد استقصى الناقد مستويات الوصف بدقة متناهية حتى انه وضع ترسيمة كبيرة بشجرة وصف قبعة في رواية " مدام بوفاري " قال عنها :

" وكما نرى ان شجرة الوصف هذه هي ليست شجرة توحيد وحسب , وانما هي شجرة تزامنية . " (22)

ويمكن ان نشير هنا ان كتاب الفيلسوف الفرنسي نماستون باشلار الموسوم بـ " شعرية المكان : ! والذي ترجمه غالب هلسا تحت عنوان " جماليات المكان " انماهو بصورة او باخرى عن مفهوم الوصف وتطبيقاته على المكان بوصفه بنية دالة مولدة وفاعلة في النص الادبي – ويلفت

باشلا, نظرنا الى دور القاريء في تلقي الوصف المكاني من خلال ما اسماه بـ " تعليق القراءة , أي اننا حين نقرأ وصفا لحجرة ما نتوقف عن القراءة لنتذكر قرائتنا . (23)

وشخصيا اعتقد ان كتاب باشلار قد نبه النقاد العرب الى اهمية دراسة المكان في النص الادبي , حيث وجدنا تطبيقات مهمة ومتميزة في هذا المجال تصب في اطار وصف المكان وبيات دلالاته السيميائية المختلفة ومنها دراسات الناقد ياسين النصير عن تجليات المكان في الرواية والشعر ومنها " الرواية والمكان " و " اشكالية المكان في النص الادبي " وغيرهما .

واذا ما كانت اعمال فلوبير الروائية وبشكل خاص رواية " مدام بوفاري " تمثل نقلة مهمة في التعامل مع الوصف , فان مدرسة الرواية الجديدة " في فرنسا قد اولت الوصف اهمية استثناء من خلال العناية بلون من الوصف الشيئي التفصيلي للاشياء والمرئيات والشخصيات . ولذا فقد ارتبطت انجازات مدرسة الرواية الجديدة الفرنسية بالوصف بوصفه عنصرا محوريا في الرواية .

وحاول الن روب غربيه في كتابه " نحو رواية جديدة " ان يكشف عن المبادئ الاساسية لهذد المدرسة التي يعد ابرز ممثليها , ويتصدى لاولئك الذين ينتقدون هذا اللون من الوصف " لانهم يجدونه غامضا وعديم الجدوى , ويقولون انه لا يتعلق مباشرة بالحدث وغامض لانه لا يؤدي الوظيفة التي كان مفروضا ان يؤديها . وهذه الوظيفة في نظرهم هي ان نجعل القارئ يرى " (24)

وبعد ان يعترف غربيه ان الوصف ليس اختراعا حديثا , وان الرواية الفرنسية الكبيرة في القرن التاسع عشر وبلزاك على راس القائمة هي امثلة على ذلك , لكنه يرى ان الوصف في تلك المرحلة كان يهدف الى بناء ديكور والى تحديد اطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للابطال والشخصيات الرئيسية , ويهدف الى اقناع القارئ بوجود موضوعي خارج الادب لعالم يبدو الروائي وكانه لا يفعل شيئا سوى تصويره , لكنه يلفت الانتباه الى ان دور الوصف ومكانه قد تغيرا جذريا . فلم يعد هم الوصف ان يجعل القارئ يرى الاشياء , " اما الان فيبدو انه يحطم الاشياء , وان الوصف قد اكتمل في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم . (25)

ويؤكد على ان اهمية الصفحات الوصفية , لا تكمن في الاشياء الموصوفة , ولكن في حركة الوصف نفسها ويرد بشدة على اولئك الذين يرون ان هذا الوصف الجديد يتجه نحو الفوتوغرافيا او نحو الصورة السينمائية " ان الصورة الملتقطة على حدة لا تستطيع الا ان تري القارئ مثلما يفعل الوصف البلزاكي . (26)

ويؤكد غريبة ان الرواية الجديدة لا تقدم معاني جاهزة لكنه من الجانب الاخر ان هذه الرواية لا تهتم بشئ سوى الانسان وموقفه من العالم " اما في كتبنا فانسان ما , هو الذي يرى ويحس ويتخيل انسان محدود في الزمان والمكان , محدود بعواطفه وانفعالاته . (27)

ولكن ينبغي علينا الاعتراف بان الفضل الاكبر يعود الى الناقد الفرنسي فيليب هامون في ارساء القواعد الاساسية لنظرية الوصف في النقد الحديث في سبعينيات القرن الماضي .

وقد اخذ معظم النقاد المحدثين الاجانب والعرب على السواء من كشوفات هذا الناقد . فقد استقرأ الناقد شعيب حيلفي في كتابه " شعرية الرواية الفانتاستيكية " الكثير من المفاهيم النقدية في دراسته واشار الى ان هامون ينظر الى الوصف بوصفه " شبكة دلالية وبلاغية معقدة " (28) وحدد هذا الناقد مستويات السرد في ضوء منظور هامون الى ثلاثة هي:

1- انه انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي اثاره المتلقي عن طرق اختيار وتصنيف العديد من الجزئيات .

2- ياخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتما بما يوصف والاحداث المرافقة لما هو موصوف .

3- يتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات الشخصية في الرواية , وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخوص مما يساهم في اعطاء لمحات مشتتة عن شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انتهائه من قراءة الرواية (29)

اما تحديدات هامون لوظائف السرد فيجملها المؤلف في خمس وظائف :

10 الوظيفة الفاصلة \التحديدية ، اذ يقوم الوصف بالفصل بينه وبين السرد , ما دام الاخير يبدأ حينما يتوقف الوصف .

2- الوظيفة التاجيلية وهي تعمل على تاخيرات متوالية لخاتمة منتظرة عندما يوقف الوصف السرد , مما يؤدى الى ايقاف أي حركة زمنية ..

3-الوظيفة التزينية : تتحقق عندما يتم دمج الوصف في نسق جمالي وبلاغي يتوخى التزيين خدمة الوظائف الاخرى ، بالاضافة الى الى الطابع الجمالي الذوقي .

4- الوظيفة التنظيمية : تضمن التسلسل المنطقي للقراءة .

الوظيفة التبئيرية , وهي الوظيفة الاكثر اهمية في الوصف الحديث وتؤدي الى التمركز في حقيقة معينة كاعتبار الانسان حقيقة الكون المركزية للحكي . (30) .

ومن الدراسات النقدية العربية التي افادت من كشوفات هامون دراسة الدكتورة نجوى الرياحي القسنطيني الموسومة " في نظرية الوصف الروائي " والتي اكدت فيها اعتمادا على راي احد النقاد الفرنسيين ان هامون هو الذي ارسى قواعد الدراسة التاريخية والسيميولوجية للوصفي " (31) واكدت الباحثة ان النقد بفضل ذلك ان صار في عيون النقاد ممارسة جمالية تكشف عنها داخل نص الرواية اجراءات تركيبية ومسارات تصويرية وبنيات تنظيمية . " (32)

وأثنت الباحثة على انشغالات هامون بالوصف وخاصة انطلاقة من ان الوصف عنصر تكويني جوهري واساسي في فضاء النص الكلي ، واسترعت الانتباه الى محاولة ايجاد " نحو عام للوصف " يتمثل في التفريعات والاليات الاجرائية التالية :

1- النظر للوصف باعتباره وحدة مقطعية تحدد :

أ-علاماتها النصية ومجمل الدوال عليها المشيرات اليها .

ب- مواقعها داخل التركيب الحكائي وحدودها الفاتحة والخاتمة .

ح-مقومات الوصفية شكليا ودلاليا .

2- النظر للوصف باعتباره نظاما تحدد : أ – كيفية تشكله وخصائص بنائه .

3- ب- طريقة انخراطه في النص وانسجامه مع مجموع العناصر المكونة للنص .

4- ح- طريقة اشتغاله في النص بنية ودلالة . (33)

5- وتاخذ الباحث على هامون اقتصاره في دراساته الوصفية على فحص اعمال أميل زولا بوصفه ممثلا للاتجاه الواقعي في الوصف , وهي محقة في ذلك اذ يخصص الناقد عشرات الصفحات للحديث عن وصف القاطرة عند زولا . اذ يرى هامون ان هذا الوصف شكل جزئية نصية تشكل من عدد معين من الثيمات او المسانيد (الحجم , التوهج , الحديد , النجار , اللون النحاسي)فضلا عن افعال مثل (يزأر , يصفر ..ز " (34)

وتجمل الباحثة نادية الرياحي القسنطيني مقترحات هامون المستقاة من ترسيماته التي ينطلق فيها من النظر الى الوصف بوصفه " مقاربة سيميائية دلالية نظر الناقد فيها للعلاقة الوصفية

باعتبارها دالا على مرجع واقعي , فركزوا منهجهم على انواع الموصوفات وما تميل اليه في الواقع . " (35)

وكان مقترح هامون ترسيمته يعتمد على الخطاطة التالية :

شخصية الواصف \توقف الحركة وراحة\فعل الادراك \الفضاء الشفاف \موضوع الوصف .

ويبين هذا المخطط التوليفي المتكون من مجمل اغراض الوصف الاربعة التي اكدها هامون لارتباط حضورها بحضور الوصف وعلاماته .

ووجد هامون ان هناك اربع مراحل تكون هذا المخطط وتحدد مساره على الشكل التالي :

ان ترغب في الرؤية \ان تعرف كيف ترى \ان تتمكن من الرؤية \ ان ترى وان تصف . وتستدرك الباحثة مبينة انه على الرغم من اعتبار هذه المراحل ضربا من التركيب السردي الجاهز وضربا من التركيب المصطنع الذي لا وظيفة له سوى التقديم لوصف ما , فهي توكد اهمية تلك المراحل بسبب تعلق وحدات نصيه كثيرة بها . (36).

وادرجت الباحثة في دراستها للوصف ترسيمة لمعايير تصنيف الوحدات اللغوية الوصوفة التي حددها الناقد الفرنسي فونتاني لانه اكثر احاطة وشمولية . على الرغم من قدمه حيث اثنى عليه الناقد والفيلسوف بول ريكور وعده مهما بدرجة خاصة . ووضع فونتاني سبعة اصناف للوصف منها المتخالف ومنها المتكامل ومنها المفرد ومنها المركب ومنها المتعلق بالانسان ومنها المتعلق بالحيوان او بالجامد . (37)

ويمكن اجمال هذه الاصناف الوظيفية وخصائصها النوعية والكيفية على الصورة التالية :

1- الطوبوغرافيا التي تعني بوصف المكان مغلقا او منفتحا .

2- الكونولوجيا التي تتعلق بوصف التسلسل الزمني الذي يستغرقه الحدث .

3- البوروغرافيا التي تعنى بوصف الملامح الخارجية او الهيئة والسلوك للانسان .

4- الايطوبيا التي تعنى بالوصف الاخلاقي والقيمي والسمات النفسية للانسان .

5- البورتريه او الصورة الشخصية التي تصف الجانبين المادي والمعنوي للانسان

6- - المتوازي حيث يتوازى وصفان او يتداخلان على مستوى التشابه والاختلاف .

7- - اللوحة او (التابلو) حيث التركز المدقق في التفاصيل والظواهر الماديه والنفسية . (38)

وتجمل الباحثة هذه الترسيمة في ثلاث مستويات :

1- مستوى المضمون ويتضمن الجانبان المادي الخارجي والمعنوي الباطني .

2- مستوى التركيب : الافراد في الوصف او التركيب فيه .

2- مستوى الاسلوب : الساكن منه والمتحرك , المفضل فيه , المطنب او المختزل . (39)

وما دمنا بصدد الاشارة الى اسهام النقاد العرب في دراسات اشكاليات الوصف , لابد لنا ان نشير الى كتاب الناقد عبد اللطيف محفوظ الموسوم " وظيفة الوصف في الرواية " (40) الذي اتكأ في دراسته على كشوفات النقاد الفرنسيين المحدثين ومنهم فيليب هامون في الجوانب النظرية وجيرالد ريكاردو وبشكل خاص في اعتماده على الجانب التطبيقي الخاص بدراسة رواية (مدام بوفاري) التي درسها ريكاردو باستفاضة في كتابه " القضايا الجدية للرواية " وافرد لها عبد اللطيف محفوظ القسم الثاني بكامله من كتابه هذا .

يعرف الناقد الوصف بكونه ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على ماهو جغرافي ام مكاني او شيئي او مظهري . سواء كان ينصب على الداخل ام على الخارج ." (41) كما يرى ان الوصف هو الخطاب الذي يسم كل ماهو موجود , فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة او المختلفة عنه . وهو يتفق مع الراي الشائع من ان النقد اوسع من الاستعارة والصورة , وان كان يوظفها في اشتغاله :

" انها – الصورة – بخلاف الوصف الذي يحاكي المرئي والاستعارة التي تستعير لوصف شئ ما صفات شئ اخر او تعطي لما ليس انسانا صفات انسانية , تشكل الصورة التقنية الكتابية الاكثر ايحاء لانها تصف شيئا مرئيا ولا تحاكي الاشياء وفق منطق الواقع , بل تحاكي الاشياء وفق منطق اللاشعور . " (42)

ولذا فالناقد يميز الوصف بكونه محاكاة لما هو مرئي والاستعارة ذلك التعبير عما هو مرئي بشئ غير مرئي , والصورة هي التعبير عن طريق التجريد , غير ان الوصف يمكنه ان يوظف الاستعارة والصوره .

أي انه ينظر الى الوصف باعتباره محاكاة لما هو مرئي , أي ما هو جامد الى لغة . (43)

ولذا فهو يركز في عمله على كيفية تحول المرئي الى مقروء : فبما ان الوصف ينصب على الطبيعة او الشئ او الشخصية فانه يحاول ترجمة المرئي الى لغة . (44)

ويلاحظ الناقد ان الرواية الواقعية احتفت احتفاء كبيرا بالوصف الذي اعطته مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي , والذي كان يعمل على كشف الجوانب السيكولوجية للشخصيات , لكنه من جهة اخرى يعتقد ان هذا الوصف كان مسعفا لنمط الرؤية السردية السائدة انذاك وهي الرؤية من الخلف التي تخول السارد ان يكون عالما بكل شئ او خالقا لكل شئ كما عبر عن ذلك جيرار جينيت , حيث كان هذا الوصف خادما لمعنى السرد الذي يؤسسه ويستدعيه ويحكم امتداده الدلالي . " (45)

ويولي الناقد اهتماما خاصا لعلاقة الوصف بالدلالة حيث يرى ان الوصف باعتباره علاقة دالة داخل النسيج الروائي يقيم علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية لتشكيل الدلالة الاجتماعية , والثقافية . ذلك ان الوصف باعتباره نصا لغويا ثم باعتباره نظاما تشكيليا يأتي اليه المعنى من ترتيب المشاهد وانتظام الجمل وتشكل الكلام , وهو يعبر بوضوح عن كونه يتوازى مع تموجات انفعال داخلي عنيف ومتبدل الاطوار , قبل ربطه بالسياق الذي ورد ضمنه لتبين الدلالة السياقية . ويميز الناقد بين مستويين للدلالة الاول ينتمي الى محور السرد , والثاني ينتمي للعالم الداخلي للشخصية .(46)

"رأينا كيف تتحول دلالة العناصر الطبيعية , القابلة دوما لان تكون موضوعا للوصف , من دلالتها المعيارية التي تتجسد في كيفية تمثيل اللغة الطبيعية لها الى دلالات اخرى يفرضا السياق . " (47)

ويحاول الناقد ان يعمد الى لون من التحليل الذي يربط دلالة الوصف بالنص ككل مرورا بالمراحل التالية :

1- تحديد العين الواصفة , هل هي عين السارد ام عين الشخصية ام هي عين جماعية .

2- تحديد دلالة النص الوصفي المعزولة .

3- تحديد دلالته في سياق الرواية بصفة عامة . (48)

ويدعو الناقد الى تضافر محوري السرد والوصف في بناء النص الروائي :

" اذا قبلنا بكون السرد الروائي تسمية لذلك العرض الذي يقدم حدثا او مجموعة من الاحداث الواقعية او المتخيلة بواسطة اللغة المكتوبة , فان الرواية لابد لها اثناء عملية تشكلها ، من استثمار محوري السرد والوصف ., لان كلا منهما يقدم وظيفة تتظافر مع الاخرى , لتشكلا في النهاية العالم الممكن للرواية . " (49)

ويرى الناقد ان هذين المحورين يعبران عن موقفين متباينين من العالم الوجود , ما دام السرد اكثر حيوية والوصف اكثر تأملية , ذلك ان السرد ينصب على كل ما هو حركي داخل الزمن , بيناما الوصف يخلق زمنا ميتا في سيرورة ما هو غير حركي , حيث ان السرد يحدث توقفا قي مجرى الزمن ويسهم في تمديد السرد في الفضاء . (50)

ويميز الناقد الناقد بين ثلاثة انماط من الوصف :

1- الوصف البسيط – عندما يقدم الوصف من خلال جملة وصفقة صغرى (رجل وسيم)

2- الوصف المركب – وهو وصف مقعد بسبب الانتقال الى التفاصيل والمحيط , وهو اكثر انتماء للسرد الروائي واللوحات بشكل يسمح له ان يصير محورا مهيمنا يخضع لمشيئة محور السرد ! (51)

3- ومن اجل الالمام باهم الجوانب المتعلقة بدراسة الوصف , لابد لنا وان نتوقف امام بعض المصطلحات والمفاهيم النقدية والمعجمية المتعلقة بالوصف ومنها مفاهيم الوقفة السردية والعملية الوصفية , والواصف والموصوف له وغيرها لكي يكون تقديمه لاوجه نظرية الوصف شاملا ومتكاملا .

يرى جيرالد برنس ان الوقفة الوصفية Descriptive Pause يقتضيها الوصف , ولاتعد كل وقفة وصفية , لان بعض الوقفات تعليقية , وفضلا عن ذلك لا يتطلب كل وصف بالضرورة توقفا في السرد . ان ملقوطا مثل " كانت الردهة ضيقة بعض الشئ بالنسبة لطولها , وتنفتح على حجرة انتظار صفت فيها الموائد" تمثل وقفة وصفية لانها لا تتضمن أي مرور للزمن في العالم الممثل , ومن جهة اخرى فان ملفوظا مثل " وبعد السمك قدم طبق من اللحم الممتاز بملحقاته , ثم قدمت بعد ذلك وجبة من الخضروات ثم تلاها دجاجة مشوية , واخيرا جبن وفاكهة " لا يمثل وقفة سردية حسب جينيت . (52)

ويرى "معجم السرديات " ان مصطلح الوقفة قد استخدم في مبحث السرعة التي هي مقولة زمنية تحيل على التغيرات التي تطرأ على نسق السرد وايقاعه حيث يميز بين اربعة اشكال للحركة السردية هي : الوقفة , السرد , والمجمل والمشهد اذ يشير مصطلح الوقفة الى مواضع في القصة يتعطل فيها السرد وتعلق الحكاية ليفسح المجال للوصف والتعليق , او التامل او غير ذلك ... ويستدرك "القاموس " فيشير الى انه كانت التقليد القصصية قد رسخت فكرة اقتران الوقفة بالوصف , فيحدد التنبيه الى ان كل وقفة ليست بالضرورة وصفية , مثلما ان كل وصف لا يترتب عليه حتما توقف الحكاية (59)

ومن هنا نرى ان معظم النقاد يجمعون على ان الوقفة الوصفية تتميز بتعطيل عملية السرد وبالتالي تجميد الزمن او ايقافه مؤقتا , اذ حيثما يتقدم الوصف يتراجع السرد , وهناك من يرى ان الوصف لا ينهض الا على انقاض السرد .

اما مصطلح " العمليات الوصفية " Descritive Operations فيشير الى العمليات اللغوية الاساسية التي تسهم في الوصف وهي الترسيخ والتعيين وتحديد المظاهر والتعليق واعادة الصياغة حيث تتضافر كل هذه العمليات اللغوية على بناء المقطع الوصفي وعلى اكسابه اتساقا وانسجاما . ومع ذلك فعملية تحديد المظاهر هي , بنائيا , العملية الوحيدة الوحيدة الاجبارية , اذ لا حديث في غيابها , عن وصف بحصر المعنى , اما سائر العمليات فاختيارية رغم ما قد يكون لها من اهمية في مستوى الدلالة خاصة في القص الواقعي وفي كل قص قائم على المحاكاة . (54)

اما الواصف Describer فيطلق عادة على فاعلين او عونين سرديين مختلفين هما الراوي والشخصيه .وبما ان الوصف نشاط لغوي فني تنجزه ذات تتكلم وتكتب في الان نفسه , وحيث ان المتكلم في النص السردي هو الرواي , فان الواصف هو الراوي المنتج التخييلي للوصف . فالرواي يخاطب مرويا له \موصوفا له يشترك واياه على مستوى السرد , وفي علاقة بالحكاية . غير ان هامون يطلق مصطلح الواصف ايضا على الشخصية المشاركة في الاحداث , \. وقد ميز بين ثلاثة اصناف من الشخصية الواصفة . فاذا كانت قناة الوصف هي النظر , فالواصف يسمى رائيا واصفا . واذا تم الوصف في نطاق حوار , أي عن طريق القول يسمى الواصف واصفا ثرثارا . اما اذا كان الوصف عن طريق الفعل فيطلق على الواصف تسميته الواصف العامل . (55)

اما الموصوف له Described Person فهو متلقي الوصف في النص السردي , أي انه نظير الواصف , ويكون بحكم هذه الصفة اما من خارج الحكاية او مضمنا فيها . وفي الحالة الاولى يكون نكرة وتكون القرائن المحيلة اليه خفية . اما الموصوف له المضمن في الحكاية فيكون والواصف شخصيتين مشاركتين في الاحداث , وغالبا ما يكونان طرفين في حوار مباشر , فيكون الوصف وصفا عن طريق القول . (56).

ويكمن ان نخلص من كل ذلك الى حقيقة ان الوصف عنصر جوهري وفاعل ومولد في الرواية , وهو ملازم للسرد او يتناوب معه بطريقة سلمية احيانا او بطريقة الاصطراع والاحتراب ذلك ان السرد مقترن بالزمن , بيناما الوصف بدخوله الفضاء الروائي يجمد الزمن او يحد من حضوره من خلال الوقفة الوصفية والتي قد تستدرج القارئ او المتلقي الى لون من " تعليق القراءة " واستحضار مشاهد او تجارب او اماكن ترتبط بخبرة القارئ الشخصية . وقد وجدنا من الجانب الاخر ان الوصف نفسه يمتلك قدرة على تقديم الدلالة بطريقة غير مباشرة , كما انه يحمل رسائل متعددة للقارئ بحاجة الى " فك " شفراتها الخاصة .

حيث يصبح الوصف سردا في تجارب سردية محدودة .

ويبدو ان معجم السرديات " قد لخص بطريقة معقولية حدود الوصف بوصفه نشاطا فنيا يمثل باللغة الاشياء والاشخاص والامكنة وغيرها . وهو يؤدي في القص ويتخذ اشكالا لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع . وسواء تم الوصف عن طريق الرؤية او الفعل او القول فهو يؤدي في النص السردي وظائف اهمها الوظائف التعليمية والتمثيلية والسردية والابداعية والايديولوجية او القيمية . وهذه الوظائف هي التي تتحكم في ؟؟ من النص السردي وفي بدئه وختمه , ويخضع السرد الى بنية سردية تتكون من تسمية وتوسعة لها تشمل خصائص الموصوف وعناصره .(57)

الهوامش

1- What is Description by Philipp,Hamon in T.Todorv(edit),French Literary Today,Cambridg University Press,1982, P 147 -178.

2- مصطفى , ابراهيم (واخرون) – " المعجم الوسيط " , دار احياء التراث العربي , بيروت (د. ت) الجزء الثاني (ص 1048)

3- البستاني , المعلم بطرس , كالوس " محيط المحيط " مكتبة لبنان , بيروت , 1983 , ص 972 .

4- - مسعود , جبران ," معجم لغوي عصري" دار العلم للملايين بيروت 1978 المجلد الثاني ,ص 1611 .

5- الفيوز ابادي ," القاموس المحيط "دار احياء التراث العربي , بيروت و 2003 , ص 793 .

6- المخشري " اساس البلاغة " دار المعرفة , بيروت , 1982 , ص (501)

7- عبد النور , جيور " المعجم الادبي " , دار العلم للملايين , 1979 , ص 292 -293 .

8- المصدر السابق ,ص 293.

9- القسنطيني , د. نجوى الرياحي " في نظرية الوصف الروائي " دار الفارابي , بيروت , 2008 (ص 9)

10- المصدر السابق , ص 24 .

11- المصدر السابق ص 25.

12- المصدر السابق , ص 4- 75 .

13- المصدر السابق , ص 75.

14- لالاند , اندريه " موسوعة لالاند الفلسفية " منشورات عويدات , بيروت – باريس 2001 (المجلد الاول) ص 263 .

15- برنس , جيرالد " قاموس السرديات " ترجمة السيد إمام , (ميريت للنشر) , القاهرة 2003 (43)

16- ريكاردو , جان ,ط القضايا الجديدة للرواية " ترجمة كامل عويد العامي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2004 .

17- المصدر السابق ص 38 .

18- المصدر السابق ص 31.

19- المصدر السابق ص 40 .

20- المصدر السابق 24 .

21- المصدر السابق ص 24 -25 .

22- المصدر السابق , ص 29 .

23- باشلار , جاستون " جماليات المكان " ترجمة غالب هلسا , وزارة الثقافة , بغداد , 1980 , ص 8.

24- جرييه , الان روب , "نحو رواية جديدة " ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى , دار المعارف بمصر (د. ت) ص 128 .

25- المصدر السابق ص 128 -130 .

26- المصدر السابق ص 132 .

27- المصدر السابق ص 120 -123 .

28- حليفي شعيب " شعرية الرواية الفانتاستيكية " منشورات الاختلاف (نشر مشترك) 2009 , ص 167 .

29- المصدر السابق , ص 170 -171 .

30- المصدر السابق , ص 178 -180 .

31- القسنطيني , د. نجوى الرياحي " في نظرية الوصف الروائي " دار الفارابي , بيروت , 2008 , ص 103 .

32- المصدر السابق ص 102 .

33- المصدر السابق ص 104 .

34- Todorov ,tzvetan,(edit), French Literary theory in which Hammon s study ,what is Description / published , Cambridhe University Press , 1982 , P, 149

35- القسنطيني , د. نجوى الرياحي , " في نظرية الوصف الروائي " , ص 102.

36- المصدر السابق ص 217-218 .

37- المصدر السابق ص 290.

38- المصدر السابق ص 291.

39- المصدر السابق ص 291 .

40- محفوظ , عبد اللطيف " وظيفة الوصف في الرواية " منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون , 2009 , الجزائر – بيروت .

41- المصدر السابق , ص 13 .

42- المصدر السابق ص 13- 14 .

43- المصدر السابق ص 15 .

44- المصدر السابق ص 21.

45- المصدر السابق ص 11- 12.

46- المصدر السابق ص 24 -27 .

47- المصدر السابق ص 30 .

48- المصدر السابق ص 38 .

49- المصدر السابق ص 42 .

50- المصدر السابق ص 42 -43 .

51- المصدر السابق ص 54 .

52- برنس , جيرالد , " قاموس السرديات " ص 44 .

53- القاضي , محمد (اشراف) " معجم السرديات " الرابطة الدولية للناشرين المستقلين , تونس – لبنان , 2010 ص 478 .

54- المصدر السابق , ص 297- 298.

55- المصدر السابق ص 468 .

56- المصدر السابق ص 430.

57- المصدر السابق ص 472 .

السرد بوصفه سرداً : مشروع ورشة نقدية في سرديات محمود عبد الوهاب

يعد القاص محمود عبد الوهاب الذي اكتسب شهرته من خلال مجموعته الأولى"رائحة الشتاء" صوتاً مهماً من أصوات السرد القصصي الحديث في العراق على الرغم من قلة ما كتب وطبع حتى رحيله الا انه ترك "بصمته" الخاصة على الكتابة القصصية . وربما يشبه في ذلك القاص الخمسيني فؤاد التكرلي الذي اسس مكانته من خلال مجموعته القصصية الاولى "الوجه الاخر" ، والى حد ما يشبه القاص الخمسيني عبد الملك نوري الذي عرف من خلال مجموعة حديثة متميزة هي "نشيد الارض" بعد مجموعة قصصية تقليدية تنتمي الى مدرسة ذو النون أيوب هي"رسل الإنسانية" .وجيلياً يمكن أن نعدّ محمود عبد الوهاب قاصاً خمسينياً وجزءاً من حركة الحداثة القصصية الخمسينية التي أسس لها عبد الملك نوري اولاً وفؤاد التكرلي ثانياً .وهذه الحركة التي نقلت السرد القصصي من مستوى الحكي والتقرير الصحفي او البنية الحكائية والوصف الخارجي للسطوح وللخارج الاجتماعي والطبقي المشبع بروح الالتزام الاجتماعي ورغبة الكاتب في تغيير الواقع الاجتماعي الى منظور جديد يتسم بالاهتمام بالعالم الداخلي للإنسان، والذي تدعمه تقنية المونولوغ الداخلي وتيار الوعي في السرد القصصي والاهتمام

بالهموم الفردية والذاتية ، ولكن دونما إقصاء للهموم الاجتماعية ولقضية الموقف الاجتماعي في الأدب.
وكانت اقاصيص محمود عبد الوهاب التي بدأ بنشرها منذ اوائل الخمسينات ،حيث ظهرت قصصه الموسومة "خاتم ذهب صغير" عام 1951 ورائعته المتميزة " القطار الصاعد إلى بغداد" ، عام 1954 في مجلة الآداب (1) ،تصب ضمن هذا المجرى القصصي في الخمسنيات . لكن محمود عبد الوهاب لم يتوقف عند منجز قصاصي الخمسينات الحداثي، بل تعداه الى إضافات أخرى أفاد فيها من منجز مدرسة الرواية الفرنسية الجديدة وبشكل خاص في تجربة "ألن روب غرييه" في التركيز على الوصف الشيئي التفصيلي للأشياء أو ما يسمى بمدرسة "النظر" فضلاً عن الافادة من اسلوب همنغواي في كتابة القصة القصيرة تحديداً والذي ينتمي الى ما يسمى بـ " الواقعية الموضوعية" حيث يهيمن السرد من الخارج غالباً وتقدم فيه الرؤيا بحياد وموضوعية وبرود بعيداً عن اية اسقاطات او تحليلات سيكولوجية للشخصية القصصية ، وهذا الاسلوب سبق وان لجأ اليه ايضاً الروائي الامريكي (جون دوس باسوس) في"ثلاثيته" والتي أعتمد فيها على تنويعات سردية فيها توظيف ل"عين الكاميرا" ودونما تدخل مباشر من المؤلف.
ويمكن القول ان انجاز محمود عبد الوهاب يتجلى اساساً في مجموعته القصصية الرائدة "رائحة الشتاء" (2) التي صدرت عام 1970 عن وزارة الثقافة في بغداد والتي اعيد طبعها ثانية عام 2009 ضمن اصدارات اتحاد الادباء والكتاب في البصرة (3) وتضم هذه المجموعة اهم قصص المؤلف ومنها قصته " القطار الصاعد الى بغداد " المؤرخة في 1953والتي نشرت في مجلة "الاداب" البيروتية عام1954 ، لانها تمثل كما قال في تقديمه للمجموعة " نقطة تحول في كتاباتي القصصية "(4) كما تضم المجموعة قصصاً مهمة نشرت بين عامي 1969 و1997 .
ويبدو لي أن نقطة الشروع التأسيسية في كتابات محمود عبد الوهاب قد اتضحت لاول مرة في قصته المتميزة" القطار الصاعد إلى بغداد" ، وهو ما سيدفعني إلى وقفة أولية مع هذه القصة التي تركت بصمتها الواضحة لاحقاً على مجمل كتاباته السردية .ولغرض دراسي صرف حاولت تقسيم القصص إلى تمفصلاتها أو حركاتها التسعة عشرة او ما يسميه رولان بارت في تحليله لقصة (س/ز) بالحوافز "motives" .وقد لاحظت ان هناك ثلاثة انواع من الحركات : حركات وصفية ـ شيئية وحركات استذكارية و حركات تأملية. وثمة دائماً تعالق بين منظورين جوي او فضائي وآخر داخلي او استبطاني هما منظوري الخارج /الداخل اللذين يشكلان ثنائية فاعلة في معظم قصص محمود عبد الوهاب كما سنجد ذلك في قصته المهمة "الشباك والساحة" التي كتبها عام 1969.
والسرد في هذه القصة ذاتي ومبؤر بطل من وجهة نظر او منظور بطل القصة الطالب الشاب الذي يقف في محطة قطار البصرة بصحبة امه ليتوجه الى بغداد لاكمال دراسته االجامعية وكانت الحركة الاستهلالية الاولى انموذجاً للحركات الشيئية ـ الوصفية:
"عندما صفر القطار صفرته الثانية الحادة المتقطعة فكت أمي عقدة فوطتها وسلمتني الدينار الوحيد الذي تملكه"(5)

كما تمثل الحركة السادسة أنموذجا للحركات الاستذكارية :
"تذكرت ايضاً أمي: عينها الكابية ورقبتها الهزيلة وفمها الذابل المتجعد. [6] "وربما تمثل الحركة السابعة أنموذجا للحركات التأملية ـ الذهنية:
" وحنقت على نفسي، وتمثل لي صديقي عودة الذي كان يشفق عليّ بمرارة تؤذيني. اذّ انني لا ابعث في نفسه القناعة بانني رجل عراك في هذه الدنيا العريضة". [7]
وقد لاحظت من تحليل حركات القصة هيمنة الحركات الوصفية ـ الشيئية على غيرها، وهو ما يؤكد ان طبيعة السرد القصصي عند محمود عبد الوهاب يعتمد على الوصف من الخارج اساساً وحيادية عبر منظور الراوي السردي.
من خلال حركات او تفصلات هذه القصة كانت جميع المرئيات والصور والأفكار والتأملات تنثال عبر مرشحات بطل القصة الشاب الذي يرى لأول مرة امامه عالماً شديد الأتساع والتنوع.
وكان المنظور السردي يتناوب بين داخل، تمثله عربة القطار المكتظة بالراكبين وخارج يضج بالحياة الحركة. لكننا لاحظنا هيمنة منظور الداخل بوصفه منظوراً حاكماً ومولداً، يتحكم احياناً في منظور الخارج لقربة من زاوية الباحث او السار د:
" كان جو العربة مليئاً بدخان السجاير الخانق. ثرثرة الركاب وصراخ الأطفال يملآن نفسي حنقاً ويحرمني من الراحة والاسترخاء" [8]
بينما ينفتح منظور الخارج على فضاء متسع حي متحرك:
"القطار يجري بارجله الكثيرة لا يقف في المحطات الصغيرة المتناثرة على جانبي السكة الا دقائق قليلة وهو يشق طريقة الان في ارض خضراء منخفضة منشرة باتساع رحب". [9]
ويضئ محمود عبد الوهاب أسرار كتابته القصصية بأمانة في عدد من مقالاته ومنها ما نشره في كتابه المقالي " شعرية العمر " الذي كشف فيه عن دلالة توظيف القطار في القصة العراقية ، ونوه إلى إن القطار بوصفه مكانا متنقلا كان موضوعه مهيمنة لدى عدد من قصاصي الخمسينات أمثال مهدي عيسى الصقر وفؤاد التكرلي وعبد الملك نوري ومحمد روزمانجي وعبد الصمد خانفاه وانه كان مقترنا بما كان بلائم القصة الواقعية آنذاك ، كما لم ينكر ان توظيف القطار بالنسبة له كان متأثرا بقراته في القصة الروسية وبشكل خاص صورة محطة القطار في رواية " إنا كارنينا " لتولستوي .
واعترف بان القطار لم يعد بالنسبة له ولعدد من قصاصي الخمسينات يمتلك خصوصيته المكانية بعد أن غزته عيون القصاصين وأصبح مكانهم الذاتي يضعون عليه إحزانهم ، وإحزان الآخرين . وعبر عن "قناعته بان للمكان مذاق خاص في الرؤيا حينما يتحول من البصرة الى بغداد ويفقد إبعاده المادية ويتأسس نصا ".(10)
وإذا ما كان منظور الخارج /الداخل يطلان في سرد هذه القصة فأنهما في قصته "الشباك والساحة" . [11] المكتوبة عام 1969 والتي تعد من قصصه المؤسسة يتحولان الى ثنائية يجري فيها التناوب السردي بين العالم الخارجي والعالم الداخلي. وقد لجأ القاص الى اعتماد تمفصل قائم على الترقيم، وتهيمن في كل مفصل بنية مشهدية. حيث تتراسل شفرات هذه المشاهد الستة، مكونة قصة مقطعيه ينقطع فيها السرد المتصل ، ليتشكل من خلال لوحات سردية متجاورة او متلاحقة تشكل الاطار العام للبنية السردية للقصة.

يبدأ وصف المشاهد خارجياً وغير مبؤر، اقرب مايكون الى سرد الراوي العليم، باستثناء المشهد الثالث ، الذي يمر عبروعي مبؤر للطالب ذي التسع سنوات الذي يعاني من شلل في ساقية تركه قعيد الفراش، فضلاً عن لقطات من المشهد الخامس تبدو وكانها مبؤرة ومعبرة عن وعي الطفل المريض ، تارة، ووعي إلام تارةً أخرى.
يستهل القاص سرده بوصف شيئي تفصيلي لمشهد الشباك الذي يطل على الخارج وتحديداً على ساحة المدرسة الابتدائية:
" يطلَ الشباك على ساحة مدرسة ابتدائية مختلطة خشبه من الخارج باهت اللون ذو مسامات متعفنة، وعلى قاعدة بعرض 30 سم ، ذروق العصافير". [12]
ونجد في هذه القصة تناوبا بين ثنائية الخارج /الداخل . فبعد إن بدا القاص سرده بوصف الخارج متمثلا بالشباك ، نراه ينتقل في المقطع الثاني إلى وصف (الداخل) حيث يصف الغرفة ، في لمسة نشعر فيها بأنه يجمد حركة الزمن والفعل معا من خلال التحديق بتمعن في الأشياء لخلق لقطة مقربة (كلوس اب) : " باب الغرفة نصف مفتوح يؤدى إلى فضاء بارد رصاصي اللون , وعلى طول الجدار من الداخل يمتد سرير مزدوج من خشب الساج . " (13)
ومن الو ضح ان المقطع الاستهلالي الاول يركز على الاشياء غير الحية اذ لانجد حضورا لاية شخصية قصصية ، لكننا فجاة نشهد سجادة على الجدار المقابل مستطيلة خضراء لصياد أرستقراطي يمتطي صهوة جواد ودخان ازرق ينطلق من فوهة بندقيته (14). لكن هذا المشهد لا يظل بدون حياة ، إذ سرعان ما يتأثث بفعل أنساني برئ ومؤثر لبطل القصة الشاب المشلول الساقين الذي راح يطل من الشباك ، لنكتشف ان الرؤية الوصفية الاستهلالية كانت من خلال وجهة نظر هذا الشاب المريض ، ولم تكن وصفا خارجيا عن طريق راو كلي العلم . وتغزو الفضاء القصصي أصوات بشرية مختلفة منها تعليق احد المارة على الطائرة المارة وصوت الأم المتساءلة وهي تتفقد ولدها في حوار خارجي :
" هل أنت مسرور ياحبيبي ؟
- نعم ، ماما ." (15)
- ويتناوب مشهدا (الخارج/ والداخل) حركة السرد والمرئيات حيث يستهل القسم الثاني من القصة بوصف للخارج عبر العودة الى وصف مشهد الساحة وتتداخل الأصوات البشرية لاحقا من خلال ملاحقة حركة الطالبين اللذين كانا يتبادلان الكرة في الساحة .
في الفقرة الثالثة من القصة مشهد استذكاري من وجهة نظر الطالب الشاب المشلول القدمين لدوامه في المدرسة وجلوسه في الصف في مشهد يذكرنا برواية "مدام بوفاري" لفلوبير المولع هو الأخر بالوصف ، وهو المشهد الاستهلالي الذي دخل فيه "شارل بوفاري "إلى الصف وقوبل بعاصفة من الضحك والسخرية من قبل بقية الطلاب . (16)
- وينتقل القاص في المقطع الرابع الى فسيفساء بصرية تتشكل من مشهدين الاول يتمثل بوقوف فراش المدرسة عند باب الصف وتطلعه الى السماء الغائمة والمشهد الثاني لقطة سوداء نطت لتنفض عنها قطرات المطر ، وكانها تذكرنا بقطة همنغواي المشهورة . لكن السرد ينتقل مرة اخرى الى الداخل في المقطع الخامس حيث تطل الام من الشباك لتراقب الطريق الممطر ، وحاولت ان تستدرج ولدها المستلقي على سريره في حوار عائلي :

- " سأل عنك خالك أمس . : (17)

لكن الحوار يظل من طرف واحد فراحت تسترسل في الحديث عن خاله الذي يحبه ويشتاق اليه . لكن جفنا ابنها المغمضين قد انهيا ذلك الحوار الأحادي . ويختتم المشهد السادس والأخير بالعودة إلى (الخارج) في متتالية للداخل والخارج , حيث نجد وصفاً يخيل لنا انه ينتمي هذه المرة الى الراوي الضمني , وهو مشهد يغلق دورة السرد ثانية بالعودة إلى بداية السرد لمشهد الخارج , بوصف شيئي مفصل :

- " الشباك ، من الخارج ، يبدو مربعا مبتلا بماء المطر . " (18)

في هذه القصة نشعر ان القاص يقيم سينوغرافيا لمشهد الفعل السردي عبر عدد من اللقطات ، بعضها يبدو بعيدا عن جوهر الحبكة ، لكنها كلها تصب في مجرى واحد هو بناء فضاء سردي يتناغم إيقاعيا مع الحالة النفسية للطفل مشلول القدمين ، من خلال متضادات أحيانا مثل الشلل في مقابل صورة الصياد الضاجة بالحياة ، ولعب الأطفال بالكرة في مقابل عجز البطل ،وضجيج الخارج في مقابل صمت الداخل . وبهذا فان هذه القصة تقدم نفسها بوصفها لوحه لمشاهد من نوع خاص عليه ان يقرأها ويتأملها بعناية ويميز بين ما هو في مركز بؤرة المشهد وتشكلها ألفسيفسائي وما هو ثانوي وكولاجي لتأثيث المشهد وتجليته وتجسيده . أنها , والحق يقال قصة أنموذجية إلى حد كبير تقدم درسا مفيدا في ورشة سردية خاصة للقصاصين الشباب الذين هم بحاجة إلى نماذج سردية دالة وموجهة من هذا النوع .

وقد وجدنا تنويعات لاحقة في القصة العراقية على مشهد الإطلالة من النافذة في قصص عدد من القصاصين العراقيين مثل محمد خضير ولؤي حمزة عباس والقاص الكوردي سيامند هادي . ففي قصة " إغماض العينين " (19) للقاص لؤي حمزة عباس يطل الراوي على ساحة المدرسة أيضا حيث يشهد عملية اغتيال سياسي في تلك الساحة . ومشهد الأطلال من النافذة له نماذج عالمية معروفة منها قصة " ايفلين " (20) للروائي جيمز جويس من مجموعته القصصية " أهل دبلن " حيث تطل البطلة من نافذة غرفتها لتتخذ في النهاية قراراً حاسما يتعلق بمصيرها ومستقبلها .لكن ما تتسم به كتابات محمود عبد الوهاب في هذا النوع من القصص هو قدرتها الفائقة على الوصف الشيئي للأشياء والأماكن والشحصيات.

ففي قصة "يوم في مدينة أخرى " (21) المكتوبة عام 1971 يتموضع المشهد السردي في واحد من الأماكن الأثيرة في السرد العراقي ونعني به فضاء المشرب او المطعم او المقهى الذي سبق وان امتازت به بعض قصص أرنست همنغواي المعروفة ومنها " مكان حسن الإضاءة "

- وتشارك المرآة فضاء المقهى في تأثيث عالم القصة السردي عند محمود عبد الوهاب بوصفها "عين كاميرا " محايدة ومراقبة تقوم بدور السارد الموضوعي المحايد الذي ينقل ما يرى بعين السارد الرئيس .ويوظف القاص مرة أخرى لوحة لعقاب ضخم معلقة في احد أركان المطعم , وهي أيضا نص قائم بذاته ويتعالق سيكولوجيا وسيميائيا مع الفضاء السردي ، مثلما رأينا ذلك في قصة " الشباك والساحة " .كما نجد تكرارا لحركات وصفية ضمن دلالات متجددة , وهو ما سيعود إليه في قصة " الحديقة " (22) من خلال لعبة تماهي المشاهد

والشخصيات عند بورخس ، واعتقد شخصيا أن هذه القصة قد تركت تأثيرها على قصة " إلى المأوى " (23) للقاص محمد خضير كما سنأتي على ذلك لاحقاً.

وبشكل عام يعمد محمود عبد الوهاب الى التخلي شبه الكلي عن السرد التقريري والخارجي ويلجأ إلى تجميد جزئي لحركة الزمن من خلال إيقاف المشهد لغرض تشريحه والدخول في نسيجه الداخلي من خلال الوصف او عبر توظيف المونولوغ الداخلي ، حيث هيمنه السرد بضمير الغيبة الذي هو صورة مموهة من انا الحاضر كما يذهب الى ذلك الناقد تودوروف . كما نجد لدى محمود البريكان توظيفا موفقا لضمير المتكلم في عدد من قصصه الأخرى . وفضلا عن ذلك نجده يوظف صوتا سرديا صعبا هو الشخص الثاني او المخاطب (بالفتح)في قصة او قصتين من قصصه عند بناء المونولوغ الداخلي حيث يخاطب البطل نفسه او يخاطب شخصا افتراضيا وتخييليا يتلقى فيه حواره الداخلي بوصفه " مرويا له ".

لكن يظل الوصف الشيئي الذي قدمته " الرواية الجديدة " في فرنسا هو أداة القاص محمود عبد الوهاب لبناء عامله القصصي وتاثييه في الداخل والخارج . وهذا المنحى الوصفي يمثل امتياز القاص المتفرد في السرد العراقي بوصفه واحدا من رواده القلائل .ومن المهم أن نلاحظ أن هذا الو صف لدى القاص غير معزول عن السرد بل هو جزء منه أن لم يكن هو السرد بعينه . وإذا ما كانت هناك وظائف أخرى للسرد مثل الانارة والتعليق والتأويل والتأثيث فان وظيفة السرد عند محمود عبد الوهاب هي تشكيل وصياغة البنية السردية وتوازناتها وتوتراتها الداخلية بتعالق عضوي مع فعل السرد .

تظل تجربة القاص محمود عبد الوهاب السردية واحدة من التجارب القصصية الغنية والموحية والمحفزة لسلسلة من القراءات المتعددة التي لا يمكن لها ان تنتهي , وهو ما يؤكد ثراء العالم الداخلي الضاج لمرويات القاص وقدرته الفائقة على استحضار الانساق المغيبة في الكتابة السردية والغوص الى ما وراء السطوح الخارجية للمرئيات بحثا عن اللآلئ التي يبحث عنها الصياد في اعماق البحر بحيث تكاد ان تردم فيها الفجوة بين السرد والوصف حتى ليحق لنا القول ان الوصف عند محمود عبد الوهاب يتحول الى سرد .

ويشغل المقهى او المطعم في قصص محمود عبد الوهاب كما أشرنا تواً مساحة واسعة مثلما هو الحال في قصص "يوم في مدينة أخرى " (24) و"امرأة مختلفة " (25) و " الملاعق " (26) وهي تذكرنا بعالم أرنست همنغواي الهادئ والشفاف في قصته المعروفة " مكان حسن الإضاءة " . ففي قصة " يوم في مدينة اخرى " تلعب المرآة دورا مهما بوصفها أداة للوصف الشيئي .

فحالما يدخل الرجل والمرأة المطعم تكون المرآة هي الشاهد والمراقب والوصاف "دخلا المرآة حين ضغط الرجل بطرف أصبعيه على حافة الباب الزجاجي الدوار . " (27) فما أن شقا طريقهما بين صف من الموائد الساج الصقيلة ... انعكسا على المرآة " 0(28)

ويعتمد القاص التكرار عبر تكوين جديد " شقا طريقهما بين صف من الموائد الساج الصقيلة .. وقعت عيناه على صورتهما في المرآة " (29)، كما ظهرت صورة الصبي في صفحة المرآة ، وحين ترك الرجل والمرأة مكانهما "انعكست داخل المرآة مائدتهما . " (30) ومن ثم

تحولت المرآة الى دور السارد والواصف والمرقاب : :" اتسعت مساحة المرآة لتتحرك داخلها عدة رؤوس ، رأس احد الزبائن يبدو صغيرا غير مستقر."(31)
من الواضح أن القصة تتشكل من عدة مشاهد متباعدة لفضاء المطعم لكنها تندمج لإعطاء قيمة دلالية رمزية للمكان ذاته من خلال مرقاب المرآة .
ويخيل لي ان قصة محمود عبد الوهاب هذه المكتوبة عام 1970 قد تركت تأثيرها على بعض كتابات القصاصين العراقيين ومنهم القاص الكبير محمد خضير كما اشرنا تواً وخاصة في قصته " إلى المأوى " المؤرخة في حزيران 1973 والمنشورة ضمن مجموعته الثانية " في درجة 45 مئوي "
تدور أحداث قصة محمد خضير في المقهى أيضا وتلعب المرآة التي تشغل جدار المقهى الخلفي دور المراقبة , تماما مثلما يفعل الراوي ، الذي يوظف ضمير السرد الاتوبيوغرافي (أنا) :
" ... كما كنت ، أكثر منهما ، تحت سطوة المرآة التي تشغل جدار المقهى الخلفي بطولة .. كنت والمرآة الساطعة ، العابقة ببخار طبخة الشاي الأخيرة نتبادل المراقبة . " (32).
ويعتمد الوصف فضلا عن وصف المرئيات بوساطة العين ، على الوصف السمعي بوساطة الأذن وخاصة عند الحديث عن الزبونين الأعميين ، حتى رحنا نجد ملامح لشعرية العمى سرديا .وخاصة عندما يصف احدهما مشاعره :
" عادة أحس بفراغ كبير في راسي .. وكان لكل حركة صدى شديد الوضوح .وعند من فقد البصر فان هذا الصدى يغدو دويا وصفيرا عاليين . وهكذا كان باستطاعتي الترقب الشديد والتقاط اوطا الأصوات من حولي وتعيين مصادرها . (33)
وبعيدا عن الاستطراد في وصف شعرية قصة محمد خضير المدهشة هذه أرى ان الإيقاع الإنساني الهادئ ، والوصف الدقيق لحركة الأشياء والشخصيات ، والولوج الى أعماق المشاكل الإنسانية البسيطة هي ملامح خرجت من معطف همنغواي وواقعيته الموضوعية وبشكل خاص في قصة " مكان حسن الإضاءة " التي سبقت الإشارة إليها :
ويمكن ان نجزم ان معظم أقاصيص محمود عبد الوهاب في مجموعته الوحيدة " رائحة الشتاء" جديرة بدراسات نصية تفصيلية في ورشة نقدية – متخصصة لا يتسع لها هذا الحيز المحدود لهذه الورقة .
وحتى النماذج التي نشرها القاص محمد خضير بعد وفاة محمود عبد الوهاب ضمن كتاب " الرجل والفسيل " (34) هي نماذج باهرة للكتابة القصصية التي تعنى بالبناء الفني وباللغة وبالحوار , وربما أساسا بالوصف الدقيق الذي يتعالق بطريقة عضوية مع السرد ذاته.
وسوف أتوقف قليلا مع أحد هذه النماذج القصصية الجديدة ، وهي قصة (دروكوكو) التي تعتمد إلى حد كبير على البنية القصصية التي أعتمدها القاص سابقا في قصته " يوم في المدينة " التي تحدثنا عنها توا ، كما تلتقي مع قصة " إلى المأوئ " للقاص محمد خضير أيضا .
فالقصة تقدم من وجهة نظر سارد يوظف ضمير المتكلم أيضا وهو يدخل احد المقاهي :
" تباطأت عند المدخل . أستوقفني الجو الذي إمامي . لم يكن هذا ما كنت أتوقعه .انه مختلف تماما . " (35) والراوي هنا يتحول أيضا إلى مراقب ومستكشف للعالم المحيط به حيث يسلط مرقابه على مائدة تضم ثلاث فتيات اشتبكن في حوار خلافي حاد :

قالت البدينة للشابة " إلى متى ستبقين صامتة تكلمي " (36)
ويضع المؤلف هموم بطله الرائي والبصاص والمراقب لينهمك في عوالم الفتيات الثلاث , حيث يجد له موقعا في هذا الحوار الذي يختتم فيما يشبه بالقطيعة بين الفتيات عندما تنهض إحداهن غاضبة :
" – أي دروكوكو ياعزيزتي ؟ أشعر أحيانا بأنك تكرهينني " 0(37)وخلال هذا الحوار المشتبك يكاد يغيب حضور الراوي المراقب لكننا نكتشف وجوده الفعلي في السطر الأخير من الجملة عندما ينادي على النادل :
" أين القهوة ؟ " (38)
في مثل هذه اللمسات الإنسانية تتقدم هموم الآخرين على هموم الراوة , أنهم من مرقابهم الشخصي الخفي يحاولون أن يضمدوا بلمسات إنسانية حنون جراح المتعبين والمحبطين في لون من التعاطف الإنساني الخفي ، خالقين لحظات سردية مليئة بفعل تواصلي متفاعل ومؤثر .

الهوامش:

1- عبد الوهاب، محمود "رائحة الشتاء" ص5، (ط 1) بغداد، 1970.
2- المصدر السابق.
3- عبد الوهاب ، محمود ، "رائحة الشتاء" ط 2- اصدارات اتحاد الادباء واللكتاب العراقيين في البصرة، 2009.
4- المصدر السابق ص5-6.
5- المصدر السابق (ط-1) ص75.
6- المصدر السابق ، ص77.
7- المصدر السابق، ص77.
8- المصدر السابق، ص76.
9- المصدر السابق، ص82.
10- عبد الوهاب، محمود "شعرية العمر" ، منشورات المدى ، دمشق 2012 ، ص 151-153 .
11- عبد الوهاب ،محمود " رائحة الشتاء " ، ص 7 .
12-المصدر السابق ، ص 7 .
13- المصدر السابق ص 7 .
14- المصدر السابق ، ص 8.
15 –المصدر السابق ، ص 8 .
16- Flabert ,Gustave, Madame poovary, translated from French by Eleaner Marx –Aveling, p 11-16 , 2013,Roadscassics
17-عبد الوهاب، محمود ، " رائحة الشتاء " ص 13 .
18- المصدر السابق ، ص 14 .
19 –عباس ، لؤي حمزة " أغماض العينيين " أزمنة للنشر ، عمان ، الأردن ، 2008 ، ص 37 .

20 – Joyce,james,Dubliner , Aportrait of the Artist , as ,Ayoung man , the Viking press, New York, 1967,p 22 -26.
21-عبد الوهاب ،محمود ، " رائحة الشتاء " ص 15-20 .
22- المصدر السابق ، ص 25 .
23- خضير ، محمد " في درجة 45 مئوي " وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1978,ص 47
24-عبد الوهاب ، محمود " رائحة الشتاء " ص 15.
25- المصدر السابق ، ص 35.
26- المصدر السابق ، ص 62 .
27- المصدر السابق ، ص 15.
28- المصدر السابق ، ص 15.
29- المصدر السابق ، ص19.
30- المصدر السابق ، ص20 .
31-المصدر السابق ، ص 21
32-خضير، محمد ، " في درجة 45 مئوي " ص 50 .
33- المصدر السابق ، ص 51-52 .
34- خضير، محمد " الرجل والفسيل " (ط1) –شركة بلورة الجنوب للطباعة – البصرة ، العراق ، 2012 .
35- المصدر السابق ، ص 89.
36- المصدر السابق ، ص 91 .
37- المصدر السابق ،ص 95.
38- المصدر السابق ، ص 95

سرد الذات والدخول الى فضاء اللعبة السردية

اتاح انعقاد "ملتقى الشارقة التاسع للسرد"الذي نظمته دائرة الثقافة والاعلام في حكومة الشارقة بدولة الامارات العربية المتحدة (9 -10 سبتمبر 2012) الفرصة للروائيين والباحثين والنقاد العرب لإعادة قراءة وتفكيك الكثير من المفاهيم والنظم السردية والمعرفية المتداولة في الحياة الثقافية والأدبية العربية ، ومنها تحديداً دلالة وطبيعة ما اطلق عليه بـ(سرد الذات)بوصفه مصطلحاً سردياً ومعرفياً في آن واحد.كشف الملتقى عن وجود تباين كبير في وجهات النظر حول هذا المفهوم ، كما وجد مجموعة من الالتباسات، ولذ افقد كان الحوار ـ والحوار الصعب أحياناً سبيلا لتوضيح الكثير من الاسس والاصول التي ينهض عليها هذا المصطلح.

فسرد الذات ينتمي اساساً الى فضاء اللعبة السردية ، وهو يتخذ في الغالب مظهر السرد الاعترافي الاوتوبيوغرافي الذي يكشف فيه البطل بصورة مباشرة او غير مباشرة عن جانب من حياته وتجربته ورؤيته في الحياة، لكن هذا الطراز من الكتابة لا علاقة له بكتابة فن السيرة الذاتية التقليدي الذي ينتمي إجناسياً الى لون آخر هو بالتاكيد لا علاقة له باللعبة السردية، او الميتا سردية. كما ان سرد الذات لا يشترط المطابقة بين صدقية التجربة الحياتية للبطل وبنية التجربة السردية. فسرد الذات ، شانه شأن اي عمل روائي او قصصي هو فعل تخييلي صرف، وهو لا يتوخى المطابقة او التماهي بين الشخصية الواقعية والشخصية الروائية، بل قد تكون الشخصية الروائية إفتراضية وغير واقعية ، لكن البنية السردية تظل تنتمي الى فضاء" سرد الذات" ما دامت تهدف اساساً الى الكشف عن العوالم الداخلية للذات الانسانية في تحولاتها وصراعاتها وانتكاساتها . كما ان الانهماك باستغوار أو تعرية الطبقات المرئية واللامرئية للذات الانسانية لا يفترض الانقطاع عن العالم الخارجي او رفض الاتصال بالاخر،لان مثل هذا الانقطاع قد

يحيل الكتابة الى جزء من الخطاطات السيكولوجية التي قد يعدها محلل نفساني، وبذا يفقدها صفة الكتابة السردية. ان مثل هذا الاستدراك ضروري لان البعض قد يتخيل ان سرد الذات هو امتداد لما عرف بـ" الرواية السيكولوجية" التي بشر بها رجاروسن وسبق وان عرضها الناقد ليون إيدل في كتابه " القصة السيكولوجية" أو تلك الي فحصها روبرت همفري في كتابه عن رواية تيار الوعي والتي تطورت لاحقاً عبر فضاءات سردية افادت من تقنية "تيار الوعي" ووجدت لها تعبيراً في موجة من الروايات الحداثية في النصف الاول من القرن العشرين ممثلة برواية "يولسيس" للروائي الايرلندي جيمز جولس والروائية البريطانية فرجينيا وولف في اغلب رواياتها.

ومن الناحية السردية قد يظن البعض ان سرد الذات بوصفه سرداً اعترافياً واوتوبيوغرافيا يجب ان يتحدد من خلال ضمير المتكلم (انا) فقط، من خلال بوح مباشر او سلسلة من المونولوغات الداخلية والاسترجاعات "الفلاش باك" ونبش الذاكرة المكانية والزمانية للشخصية الروائية وغيرذلك من ممكنات تيار الوعي،اذْ يمكن لرواية السرد الذاتي ان توظف الضمائر السردية الاخرى، وضمير الغيبة او الغائب هو او ضمير المخاطب (بالفتح) "انتِ" وتظل هذه الرواية منتمية الى السرد الذاتي ،فرواية "الايام" لطه حسين مثلا مكتوبة عبر ضمير الغائب لكنها في الجوهر تظل رواية للسيرة الذاتية ومظهراً مبكراً وجينياً للسرد الذاتي الاعترافي في الرواية العربية. ومن زاوية تشكل مقومات الخطاب الروائي ، فرواية سرد الذات لا تنتمي حصرياً الى منطق "السرد الذاتي" بتعبير الناقد الفرنسي جيرار جنيت ، فقد تنتمي الى" السرد الموضوعي" فهذه الثنائية السرد الذاتي / السرد الموضوعي مرتبطة بمستوى تشكل البنية السردية و" وجهة النظر" في الراوية ودرجة التبيئر في الملفوظ السردي.رواية السيرة الذاتية هي الى حد كبير مجرد بنية سردية افتراضية وتلفيقية الى حد كبيرلتجربة معاشة أو متخيلة لا تطلب ،بالضرورة،من القارئ تعقب السياقات المرجعية في الواقع الخارجي.

ومن هنا نرى ان رواية "سرد الذات" هي بالاحرى صيغة اخرى لما اصطلح عليه بـ " الرواية الاوتوبيوغرافية" او رواية السيرة الذاتية والتي يترك فيها المؤلف مسافة جمالية بينه وبين الشخصية الروائية لتجنب اي شكل من اشكال المماهاة التي قد يقيمها القارئ بين المؤلف والشخصية الروائية.

ويمكن القول ان المؤلف الحقيقي يغيب تماماً عندما يبدا بالكتابة السردية تاركاً المجال امام ذاته الثانية اوقناعة او احياناً لراو ضمني آخر ليحل محله .

ف "انا" الروائي هي أنا إفتراضية تخييلية لاعلاقة لها بالكائن الحقيقي الذي يكتب النص الروائي. اذَ يرى النقاد ، على سبيل المثال ان الروائي الفرنسي مارسيل بروست عندما يوظف ضمير المتكلم"انا" في روايته "البحث عن الزمن الضائع" ويتحدث عن نفسه مدرجاً اسمه الصريح" مارسيل بروست "في الرواية، فهو يدخل لعبة سردية صرف لانه لايوجد تطابق بين اناه بوصفه مؤلفاً وانا الشخصية الروائية وذلك لأنتفاء اية مرجعية سيرة ذاتية بين المؤلف الحقيقي الذي هو من لحم ودم والبطل الروائي، الذي هو على حد تعبير رولان بارت مجرد شخصية ورقية لا تمتلك الواقعية.

يحق لنا القول ان "ملتقى الشارقة التاسع للسرد" كان الى حدٍ ما مناسبة جادة لإعادة اكتشاف الذات من طرف الباحثين والروائيين على السواء ، وكان بوابة واسعة للدخول بحرية ووعي الى مجاهيل النفس الانسانية عبر فضاء اللعبة السردية من اوسع ابوابها.

من سرد الماء الى سرد الذات ـ التجليات السردية والفنية ـ

ترى ما هو تأثير النقلة السردية من "سرديات الماء " الى" سرديات الذات" في الرواية الخليجية على المبنى السردي وتشكيلات الخطاب الروائي فنياً واسلوبياً و رؤيوياً.

قد يتوهم البعض ان سرديات الماء تنهمك حصريا بتصوير خارجي بانورامي لمسطحات الماء اللامتناهية وانها تهمل سرد الذات ، ربما بفعل تخلف وعي الذات ، إجتماعياً وسيكولوجياً وحضارياً عن وعي الماء، وهو ما سنتناوله بالتفصيل.

قد لا نختلف كثيراً عندما نقول أن رحلة السرد الروائي في سرديات الماء هي رحلة في " الخارج" أساساً وهي استكشاف لتضاريس المكان بينما تمثل رحلة سرديات الذات في " الداخل" وهي بشكل او بأخر استغوار لفضاء الزمان ،بمعنى انهما يقفان على طرفي ثنائية الخارج والداخل التي يمكن ان تتشكل على المستويات التالية:

اولاً. الخارج مهيمناً.
ثانياً. الداخل مهيمناً.
ثالثاً.جدل الخارج والداخل.

في سرد الماء نجد الخارج بوصفه مكاناً مهيمناً ، والذات الانسانية الفاعلة مقصاة او مغيبة أو تكون تالية و لاحقة لما هو "خارج" . وتشكيل السرد الروائي أساساً من مظهري التقرير والوصف الخارجيين من خلال توظيف الراوي العليم في الغالب أو بعض تمثلات الراوي الضمني.

وقد يظهر الفعل الانساني ممثلاً بالانسان فاعلاً في محيط مائي معاد في الغالب ، لكنه في الغالب يظل مشدوداً الى حركة الخارج أو أسيراً له أحياناً. نحن طبعاً لا يمكن أن ننفي هذا الحوارالجدلي التفاعلي المتبادل بين الانسان والماء ، لكن الماء يظل هو الفاعل الاساسي المهيمن ، فيما يبد والانسان فاعلاً ضعيفاً او متلقياً سلبياً أحياناً إزاء هيمنة الخارج المائي.

أما في النموذج الثاني المتمثل في حوار الذات فيكشف عن يقظة مفاجئة وحادة للداخل ـ للاعماق الانسانية الواعية واللاواعية التي ظلت مغيبة أو حبيسة تحت طبقات وركامات الخارج.

و قد تجلى الاهتمام باستغوارالداخل الانساني عبر توظيف مجموعة من التقنيات والمداخل الفنية والسيكولوجية والاجتماعية ، منها على سبيل المثال توظيف تيار الوعي الذي طرحته الرواية السيكولوجية او تفجيرمنابع اللاوعي بطريقة عشوائية على غرار ما فعلته الاتجاهات السريالية في الادب والفن أو عبر نبش الذاكرة المنسية ، وهي ذاكرة مكانية أساساً واحياناً من خلال تكسير قشرة الخارج المائية لتوكيد هوية الذات المنضغطة تحت طبقات ومتحجرات خارجية.

وقد يتمرد الداخل على الخارج بصورة كلية ليتحول الى مهيمن في حركة ارتدادية مشاكسة للخارج قد تتجلى سردياً عبر هذا السيل اللافت للنظر من أنماط الرواية الاوتوبوغرافية أو رواية السيرة الذاتية ، و أحياناً من خلال الاشكال التقليدية للسيرة الذاتية دونما تشابك أجناسي مع السرد الروائي. لكن الرواية الخليجية قد كشفت في مراحل نضجها الحداثية عبرالنموذج الثالث عن توازن بين الخارج والداخل أو تشاكل وتعالق أوسع بين المكان والزمان دونما هيمنة لاحد قطبي الثنائية. فالخارج يظل عنصراً مهماً و فاعلاً ومؤثراً ، لكن الداخل أيضاً يسعى لمواجهة ضغط الخارج ليكون فاعلاً ومغيراً وحاسماً أحياناً من خلال اصرار الشخصية الانسانية على ترسيخ وجودها وشخصيتها وهويتها.

وقكشفت الرواية الخليجية من خلال هذا النموذج الثالث عن تنوع كبير في الاساليب والبنى السردية منها تعدد الاصوات والرؤى والمنظورات السردية والانشغال بتقديم ارتجاعات زمنية (فلاش باك) وتقنيات السيناريو السينمائي والموازنة بين التاريخ والزمن الراهن، او بين الماضي والحاضر، والانشغال بمظاهر اللعبة السردية والميتا ـ سردية أو الميتا ـ روائية التي تؤشر قصدية فعل الكتابة السردية والانهماك في البحث عن مخطوطات أو متون كتابية أو شفاهية تحاول تأسيس حالة من الجدل الحي بين تاريخ حي وفاعل وحاضر منفلت ومتغير.

واذا اردنا إستعارة مفهوم ميخائيل باختين عن الكرونوتوب أي الاندماج بين الزمان والمكان فيما يسمى في الفلسفة بالزمكان ، فأن النموذج الثالث من السرد الروائي الخليجي الحديث يتماهى الى حد كبير مع إنموذج الكرونوتوب او الزمكان الباختيني ، فيما يمكن أن نعد النموذج الاول الممثل لسرد الماء مظهراً لهيمنة المكان أو البنية المكانية، كما بالامكان أن نعد النموذج الثاني الممثل لسرد الذات متماهياً مع الزمان والفضاء الحر المراوغ للبنية الزمانية .

ولو فحصنا المتون النصية للرواية الخليجية وللسرد الخليجي عموما لوجدنا تمثلات متنوعة لهذه النمذجة المقترحة ، ومنها مثلا علاقة الرواية العراقية بها .

اذ لم يكن السرد العراقي بعيدا عن الماء ، فمنذ بدء الخليقة كان الماء احد مكونات الوجود العراقي. فهناك نهرا دجلة والفرات ، وهناك شط العرب الذي يصب في الخليج العربي ليربط ارض السواد (اليابسة) بعالم الخليج (الماء) :عالم البحار والمحار والردى كما يقول الشاعر بدر شاكر السياب. بل ان ملحمة جلجامش كانت شاهدا على على نضح سردية الماء .وما رحلة جلجامش ولقائه باتونا بشتم الا رحلة ثقافة مائية .ربما كانت تلك الرحلة تمر عبر انهار العراق ومسطحاته المائية المتشكلة على هيئة اهوار جنوب العراق المليئة بالاسرار ،وربما يشكل "حفيظ "وشعلته المضيئة واحدا من الاسرار الغامضة الذي كثيرا ما استدرج المغامرين والباحثين عن الحقيقة الى عالمه السري الذي يكاد ان يكون صورة مصغرة لمثلث برمودا، لانه كان دائما يبتلع ويغيب مستكشفيه ورواده الشجعان. وقد حفل السرد العراقي بصورة الماء، ليس بوصفه مكانا،أو فضاءً بل بوصفه طقساً مقدساً , كما هو الحال عند فئة الصابئة المندائيين الذين كانوا يعيشون في حواف أهوار الجنوب وعند ضفاف الانهار ليتعمدوا دائما ويتطهروا بهذا الماء الطهور.

فها هو القاص محمود جنداري في "مصاطب الالهة "يمنح الماء طاقة الخلق والتكوين منذ بدء التاريخ وحتى قبيل خلق العالم :

"انهمر المطر طوال اربعين يوماً ولم يتوقف ، مطر غزير واصل سقوطه في الليل والنهار وريح جامحة أعولت محتدمة بصراخ محتبس في فراغات كونية هائلة احتربت مع الظلمة المستوطنة هناك قبل خلق العالم"ويمد محمود جنداري فضاء التواصل الحضاري بين بابل ودلمون في الخليج العربي :

" فقد شوهدت على مقربة من بابل ,وعلى مقربة من الانبار وعلى شواطئ جزيرة دلمون شوهدت في اغلب البحار والمحيطات والانهار التي تلحسها موجات المياه

المالحة المندفعة من البحر السفلي , شوهدت وبداخلها الواح من طين نينوى ,منقوله الى بابل . "

بل ان السرد الروائي العراقي الذي يؤرخ عاده بظهور رواية "جلال خالد " للروائي محمود احمد السيد عام 1928 ، قد آخى بينه وبين الماء والبحر.

فهذه الرواية اساسا هي رواية بحر أورواية رحله بحرية قد تذكرنا برواية السفينة لجبرا ابراهيم جبرا ، فضلا عن رائعة هرمان ملفل "موبي دك" و"الشيخ والبحر" لا رنست همنغواي وقبلهم "روبنسن كروسو" لدانيال ديفو ولا يمكن ان ننسى" الف ليلة وليلة" ورحلات السندباد السبع ،والياذه هوميروس وملحمة جلجامش وغيرها.

في رواية "جلال خالد" تمثل الرحلة البحرية ،وقبلها النهرية، التي قطعها جلال خالد بمثابة انتقال بين فضائين حضاريين متباينين العراق والهند . ونجد بطل الرواية "جلال خالد " في اصيل السابع من مارس 1919 وهو يرتقي الباخرة (بارجورا) من المعقل في البصرة ليمخر الخليج العربي حيث هذا الامتداد اللا متناهي والغامض لفضاء الماء. كما نراه يتأمل في البحر" وينظر الى الماء الجاري في نهر البصرة العظيم ويفكر في مصيره غدا، اذ تخوض الباخرة لجج البحر الزاخر فيكتنفها الموج المتلاطم وفي اجوافه رسل الموت. وكان طبيعيا تفكيره في ذلك وهو غير ذي عهد بالبحر ، ولم يركبه من قبل" .

ولكن علينا ان نعترف هنا ان تجربة محمود احمد السيد الروائية المبكرة لم تمكنه من تقديم فهم اعمق بدلالة البحر والماء، فظل هناك انفصال بين الخارج متمثلا بالبحر و من الداخل –ممثلا بالانسان – البطل جلال خالد .ولذا يمكن القول ان تجربة رواية "جلال خالد" تظل تدور ضمن اطار النموذج الاول الذي يكتفي بالتقرير والوصف الخارجيين دونما تجذير لميثولوجيا الماء والبحر وارتباط ذلك بالداخل الانساني .

لكن الروائي العراقي ظل قريبا من سرد الماء ، اذ تجد صورة الماء متجسدة في اعمال اغلب الروائيين العراقيين بصورة جزئية احيانا وشاملة احيانا اخرى.

لكن لاحظنا ان الروائي العراقي الذي وهب حياته القصصية للماء والنهر والهور هو فهد الاسدي الذي خلق اساطيره الخاصة عن اهوار الجنوب في معظم مجموعاته القصصية ،لكنه منح الهور مكانة متميزة وكلية في روايته (الصليب حلب بن غريبة) الصادر عام 2008 حيث تتحول ضفتا النهر الى عالمين متضادين :عالم فقراء الفلاحين وعالم الاقطاعيين الاغنياء في صراع بين قرية الحيرة وبلدة الحضر ،حيث

يتحول الهور الى الشاهد على هذا الصراع .ولاهمية هذه الرواية ضمن محورنا سوف نعد الرواية انموذجا تطبيقيا لورقتنا هذه.

تثير رواية " الصليب حلب بن غريبة " الصادرة عن دار الشؤون الثقافية عام 2008 للقاص والروائي فهد الاسدي مجموعة من الاسئلة حول طبيعة تجربة الاتجاهات الواقعية في الأدب العراقي بشكل كامل وتجربة فهد الاسدي بشكل خاص ، منذ بداياته المبكرة في الستينيات من القرن الماضي والتي تمثلت في المجموعته القصصية الاولى " عدن مضاع " عن دار الكلمة عام 1969 ومجموعته القصصية الثانية " طيور السماء "الصادرة في بغداد عالم 1976 ومجموعته القصصية الثالثة " معمرة علي " الصادرة عن دار الشؤون الثقافية عام 1994 وانتهاءً بروايته هذه محور دراستنا . فالرواية هذه ، أسوة بالمتن الذي كتبه طيلة نصف قرن تنتمي إلى الإطار العريض لمفهوم الواقعية النقدية الحديثة في الأدب القصصي العراقي والذي دشنته في مرحلة الريادة تجارب محمود احمد السيد و ذو النون أيوب وجعفر الخليلي ، و أنور شاؤول و يوسف متي و عبدالحق فاضل وعبدالمجيد لطفي في النصف الاول من القرن العشرين وتجارب عبدالملك نوري وغائب طعمة فرمان ومهدي عيسى الصقر ومحمود الظاهر ومحمود عبدالوهاب ويحيى عبد المجيد (جيان) وعبدالله نيازي وسافرة جميل حافظ في خمسينيات القرن الماضي وتجارب غازي العبادي وفهد الاسدي ويوسف الحيدري وجاسم عاصي و زهدي الداوودي وشمران الياسري وخضير عبدالامير وعبدالرزاق المطلبي وغانم الدباغ وعبدالرحمن الربيعي وموسى كريدي وموفق خضر وسهيلة داود سلمان ومنير امير وحسب الله يحيى وحسن مطلك ومحمد شاكر السبع وفرج ياسين داود ووارد بدر السالم وكاظم الاحمدي وشوقي كريم وحميد المختار وعبدالستار البيضاني وعلي خيون وزهير الجزائري وحنون مجيد وعبدالله صخي وجهاد مجيد وفاضل الربيعي ونعمان مجيد ومي مظفر ولطيفة الدليمي وحسين عارف ومحي الدين زنكنة واحمد خلف وعبدالخالق الركابي وغيرهم في النصف الثاني من القرن العشرين .

لقد كان فهد الاسدي يركز في اغلب ما كتب على شخصية الفرد العراقي المستلب والمنسحق تحت ضغوط الحياة والاستغلال والفقر والجهل والاضطهاد السياسي، وكان يستمد أغلب شخصياته القصصية من القاع الشعبي للمجتمع العراقي وبشكل خاص في الاهوار والريف ، وقلما تخلو تجاربه القصصية من مظهر مائي تحول الى خلفية مكانية وثقافية شكلت وعي شخصياته وسلوكهم ومواقفهم .

ولم يكن القاص يكتفي بتقديم " شريحة حياة " صامته أو محايدة على غرار ما يفعله جيخوف او همنغواي بل كان ربما مثل مكسيم غوركي يزج بعنصر الوعي لاعادة تشكيل المشهد القصصي

وإنتشاله من سلبيته و سكونه والانتقال به الى موقف نقدي رافض لجذور الاستلاب والقهر وعبور منطقة " الوعي القائم " بتعبير لوسيان غولدمان الى تمهيد الارضية لبذور " الوعي الممكن " من خلال تصعيد طاقات الوعي الكامنة لدى الفرد المضطهد وتفجيرها في مواقف رافضة ومتمردة تعيد للانسان كرامته المستلبة . ويحمل عنوان الوراية " الصليب حلب بن غريبة " بوصفه عتبة نصية أو ما قبل نصية بتعبير جيرار جنيت دلالات كبيرة ويرتبط بطبيعة الفعل الروائي المتمحور حول شخصية البطل أو بشكل أدق البطل اللابطولي ، أو البطل الضد والسلبي المتمثل في شخصية عبد أسود يعمل في خدمة أحد رموز الاقطاع في جنوب العراق والذي حوله الى مجرد " شي " أو جزء من ممتلكاته " حياً او ميتاً " .

ومن المهم أن نشير هنا الى أن هذه الرواية كانت بالأصل قصة قصيرة تقع في اثنتي عشرة صفحة من القطع المتوسط نشرها القاص ضمن مجموعته القصصية الثانية تحت عنوان " طيور السماء " ـ أرخها القاص بالعام 1970 ـ وحملت المجموعة هذه اسم القصة وإعتمد فيها الى تقسيم القصة الى اربعة مقاطع معنونة هي " 1. صوت الراوي 2. الفجيعة 3. مهاجع الذل 4. الحلم " وكانت لغة السرد مغرقة بلغة شعرية وتأملية إختزلت الكثير من الاحداث والوقائع في حياة البطل والقرية الجنوبية التي عاش فيها مع أمه " غريبة " .

ونظراً لأهمية هذه القصة في تجربة القاص فهد الأسدي قمت أنا والناقد ياسين النصير باختيارها ضمن المختارات القصصية المشتركة التي أصدرناها عن القصة الستينية تحت عنوان " قصص عراقية معاصرة " عام 1971 .وقد أشرت في مقدمتي للمختارات تلك الى أن القصة التي قدمها لنا فهد الأسدي مليئة بالشعر والتحدي الا اننا نحس أيضاً بان العالم الذي نطمح لإعادة خلقه هو أغنى بكثير من العلم المرئي الذي طرحته ، وليس معنى هذا إننا أمام " جبل الجليد " الذي تحدث عنه همنغواي ، بل ونحن أمام إسراف لامسوغ له في التركيز والتقشف والبتر ، جعل الكثير من ملامح التمرد الذي ذهب حلب ضحيته مجهولة وضائعة. ويبدو لنا البطل ، لامن لحظة التمرد بل من اللحظة التي رأيناه فيها يتقبل الموت بصمت ، فتتحول القصة الى نوع من المراثي الشعرية الغنائية عبر منولوج فردي مما أفقد القصة الشيء الكثير من قدرتها الصراعية ومن نموها الداخلي وتوترها ، وبدت الملاحظات والانطباعات والاضاءات مجرد تداعيات لاأهمية لها. ويبدو أن القاص قد ادرك الامكانات الكامنة التي لم يستثمرها في نصه السردي المحتدم هذا ، لذا فقد عكفت على الاشتغال عليها مراراً . اذْ نجد إشارة في الصفحة الاخيرة من مجموعته القصصية الثانية " طيور السماء " الصادرة عام 1976 ضمن إصدارات المؤلف الى انه قد كتب رواية سينمائية تحت عنوان " حلب بن غريبة " وانها معدة للطبع ، لكن تلك الرواية

السينمائية لم تصدر أبداً وعلمت في حينها أن المخرج السينمائي العراقي عبدالهادي الراوي كان يخطط آنذاك لاخراجها للسينما العراقية .

ويبدو أن صعود الاتجاه الدكتاتوري الفردي في نهاية السبعينيات منع أوكسجين الحرية وحق التعبير من الوصول بطريقة سليمة ومعافاة الى تحقيق ذلك الحلم الابداعي ، فاغتيلت التجربة مبكراً مثلما أغتيلت قبلها وبعدها العشرات من التجارب والارواح تحت ظل سيطرة نظام شمولي أحال الثقافة العراقية بكاملها الى جزء من ممتلكاته الخاصة .ويبدو أن القصة ظلت مصدر إغراء للقراء والفنانين على السواء اذْ فوجئنا في سبعينيات القرن الماضي على ما اتذكر بالمخرج والفنان المسرحي عزيز خيون يقدم في احد المهرجانات المسرحية ، وعلى قاعة مسرح الرشيد عرضاً مسرحياً مثيراً وموفقاً تحت عنوان " لو " قام فيه بدور البطولة الفنان جواد الشكرجي مقتبس من القصة ذاتها ولكن ودونما إشارة صريحة الى إقتباسها من قصة فهد الاسدي مما دفعني انذاك الى التنبيه الى ذلك حيث اخبرني المخرج انذاك انه حصل على الموافقة الشفوية من المؤلف الذي انكر ذلك ، ويبدو أن سبب تجاهل المخرج انذاك الاشارة الى المصدر الاصل يعود ايضا الى الخوف من سلطة الرقيب البوليسي الذي كان يتحفظ لأسباب امنية على نشر أعمال القاص فـهد الاسدي آنذاك .

ومن هنا نجد أن النص النهائي لرواية " الصليب حلب بن غريبة " هو ثمرة اشتغال وتأمل ومراجعة طوال ما يقرب من الاربعة عقود الى ان إستقر في وضعه الراهن ، كما ان العنوان ذاته بمحمولاته الدلالية الغنية هو ايضاً جديد تماماً . ويبدو أن العنوان ذاته قد أثار لدى بعض القراء والنقاد لبساً ــ مبرراً ــ في القراءة حيث تصوروا أن كلمة "الصليب " تشير الى الخشبة التي صلب عليها السيد المسيح cross ، بينما تعني كلمة الصليب هنا المصلوب وهو اشتقاق صرفي جائز مثلما نقول (القتيل والمقتول) . وبذا فالعنوان يشير الى شخصية معينة تصلب في الرواية ، بل أن المؤلف قد آثر أن يشير صراحةً الى أسم الصليب أو المصلوب : حلب بن غريبة ، وهو أمر قد يفقد الرواية الكثير من عذريتها وتكتمها ويجعلها تكشف عن أسرارها وحدثها المركزي بسهولة ، وهذا اللون من العنونه مباشر وغير موفق وربما كان عنوان القصة القصيرة الأصلية " طيور السماء " أكثر شاعريةً وشفافيةً وايحائية ً. ومع أن العنونه تشير صراحةً الى الشخصية المركزية في الرواية ونعني بها شخصية العبد الزنجي حلب بن غريبة لكن لايمكن الزعم أن الرواية هي رواية شخصية مركزية محددة ، ذلك لانها كانت في الغالب مهمشة ومقصاة من بؤرة السرد وغالباً ما يشار اليها من بعيد لانها تمثل شخصية المفعول بـه السلبي وليس الفاعل الايجابي .

فالرواية تتابع بطريقة السرد الخطي المتصاعد ، انطلاقاً من وجهة نظر الراوي الضمني أو الذات الثانية للمؤلف ، الحياة اليومية الدقيقة لشريحة من الفلاحين العراقيين في إحدى القرى الفقيرة في جنوب العراق وهي قرية " الحيرة " التي كان يتوسطها قصر الاقطاعي الشيخ مزاحم الجلبي الذي كان يبدو شامخاً " وسط تلك الاكواخ المنحنية " :

" كل من يخطى الطريق الرئيسية فيمر بقرية الحيرة ولأول مرة ، يحس وكأن بينها وبين بلدة " الحضر " التي تواجهها على ضفة النهر الأخرى ، خصاماً مستوراً " (ص7)

بهذا الاستهلال تمهد الرواية لصراع قادم سوف يستحوذ على الفعل الروائي هو صراع بين المدينة والريف في عراق الخمسينيات .المدينة بأضوائها وعلمها وشرطتها والقرية بضالتها وفقرها وعبوديتها وهو صراع يحمل من الجانب الآخر وجهاً سياسياً بوصفه صراعاً طبقياً وأجتماعياً ضد سلطة الدولة العراقية شبه الاقطاعية التي كانت تكرس هيمنة رجال الاقطاع على رقاب الفلاحين .ولذا يتحول هذا الصراع الى صراع إرادات ايضاً :ارادة الدولة المركزية للسيطرة على الفلاحين وارادة الفلاحين للتمرد على هذه العبودية لانتزاع حريتهم الكاملة .

تتابع الرواية من خلال تفاصيل دقيقة الحياة اليومية الراكدة لفلاحي قرية " الحيرة " والمعاناة التي يعيشها اطفالهم الذي يشاركون الجاموس والضفادع الخوض بالمياه الراكدة .. وهم يتسابقون في لعبة الدم " (ص8)

وينتقل السرد بسلاسة من سلطة الراوي الضمني الى إستبطان لاوعي الشخصيات القصصية الأساسية وبشكل خاص (عواد أبو المحاكم وحلب وأمه غريبة ، في شكل مونولوجات داخلية) .

" فكر عواد كثيراً وذهب خياله بعيداً متصوراً نفسه على كرسي السلطة . قال أنه سيقضي على اية خصومة مستورة أو بارزة بين بلدة الحضر وقرية الحيرة . " (ص 9) لكن الصراع يحتدم ويتجاوز حدوده الساكنة ليتفجر تدريجياً في شكل إنتفاضة شعبية فلاحية يؤججها رمز الوعي الممكن (عواد أبو المحاكم) الذي تربطه علاقات خاصة مع بعض معلمي مدارس المنطقة . وبذا تبرز شخصية عواد أبو المحاكم بوصفها تمثل البطل الايجابي أو الثوري الذي يرفض الانصياع الى تقاليد العبودية المتأصلة في عقول الفلاحين البسطاء والتي تنظر الى الشيخ الاقطاعي مزاحم الجلبي بوصفه اباً للعشيرة وطاعته واجبة على الجميع ، ويبرهن لهم من خلال حقائق ملموسة ان هذا الاقطاعي متحالف مع النظام السياسي آنذاك وانه يستغل الفلاحين ويستنزف طاقاتهم وعرقهم ولايترك لهم الا الفتات من محاصيلهم ، ويكشف لهم عواد ان الشيوخ لم يعودوا مثل الأب (العلاقات البترياركية) وإنما انفصل عن العشيرة طبقياً منذ امتلك قصراً

وسيارة وعبيداً. وما يمنح الرواية بعدها السياسي والثوري محاولتها تجاوز حالة " الوعي القائم " والساكن والسلبي لدى الفلاحين الى تفجير طاقة " الوعي الكامن "وتثويره بطريقة تعيد للفلاحين المستبعدين وللأرقاء من العبيد كرامتهم وحريتهم وأحلامهم . وهذا هو ما يجعل الرواية تنتمي الى تقاليد الواقعية النقدية ، وربما تقترب من تقاليد الواقعية الثورية الحديثة التي يمكن أن تتداخل وبعض رؤى " الواقعية الاشتراكية " في الادب العالمي ، وبشكل خاص في الادب السوفياتي .

ويشعر القارىء وهو يلاحق وقائع الرواية إنه يشاهد شريطاً سينمائياً . فها هو يشاهد حركة (بان) ـ عريضة يظهر فيها الشيخ مزاحم الجلبي ممتطياً جواده " متجهاً نحو الجسر بينما كان حلب بن غريبة عبد الشيوخ يعدو لاهثاً متفصد العرق خلف جواد سيده الاصهب . " (ص10) ثم تنتقل اللقطة الى (كلوس) مبكرة لتنتقل حوارات الفلاحين وتعليقاتهم على المشهد المريب وبشكل خاص تعليقات عواد أبو المحاكم . وتتدافع الاحداث الروائية لتنقل لنا جوانب من غضب الشيخ مزاحم على القائمقام لأن الباشا نوري السعيد خدعه ولم يعينه نائباً في البرلمان بعد أن وعده بذلك لقاء تحشيده لابناء عشيرته لمنح أصواتهم لممثلي الحكومة . والمشهد ذاته قريب من بعض مشاهد قادة ثورة العشرين والتي عكس فلم " المسألة الكبرى " ـ من اخراج محمد شكري جميل بعض جوانبها بصورة بصرية مؤثرة . ويقرر الشيخ أن يعلن تمرداً إحتجاجاً على الحكومة . ولكنه يقنع الفلاحين بأن هذه الثورة هي ثورتهم ويخدعهم بالزعم بأن " الحكومة تريد اخذ ارض الصدور منكم وتعطيها لآل مزيد " . وهكذا تشتعل الثورة التي يقودها الشيخ مزاحم لتحقيق أهدافه الخاصة بينما يظن الفلاحون انها لمصلحتهم . ويحاول عواد رمز الوعي الممكن في الرواية تبصير الفلاحين بحقيقة ما يجري بطريقة حسية ملموسة تذكرنا برباعية شمران الياسري (أبو كاطع) لكن يواجه دائماً بالرد التقليدي :

" لكن ياعواد الشيخ أبو العشيرة ، فكيف تترك العشيرة الأب يوم الضيق " (ص22)

وعندما يطالب عواد الفلاحين بالوقوف بوجه مآرب الشيخ يقول له جعاز :

" عمي ياعواد . كف لاتلويها قبلها . " (ص 23) يدعو عواد الفلاحين للتمييز بين ثورة الفلاحين ضد الانكليز وان كانت بقيادة الشيوخ ، وبين ثورة فلح لمصلحة الاقطاع مثل هذه الثورة التي يريدها الشيخ مزاحم ويجعل من الفلاحين مجرد " حطب يدفىء ويكوي " (ص 25) .

ويستخدم عواد وسائل لايقاظ وعي الفلاحين ومستوى مداركهم فهو يقول لهم مميزاً بين ثورات الفلاحين وهباتهم الثلاث :

" واحدة منها ثورة فلح ضد الاستعمار وهذي أرقص لها حتى لو قادها شيوخ .. وثانية ثورة فلح ضد اقطاع وهذه أرقص لها بألف منديل ، وثالثة هيصة فلح لمصلحة الاقطاع وهذي لا أشارك فيها حتى لو فاتتني الجنة " (ص 8)

وبدت قرية " الحيرة في الفصل الثالث الموسوم " العصيان" بين قوتي جذب متعاكستين : تحريض الشيخ للفلاحين ضد الحكومة التي تتخذ من بلدة " الحضر " مقراً لها ، وبين نداءات عواد الثورية المحذرة من الانجرار الى عصيان يقوده الشيخ مزعل لتحقيق مصالحة بعد أن خسر مقعده في الانتخابات النيابية . لكن مستوى " الوعي القائم "ما زال هو المهيمن لذا تنطلي اكذوبة الشيخ وينجح في زج الفلاحين في عصيان ضد الحكومة لا ناقة لهم فيه ولا جمل .وينجح الفلاحون في احتلال مركز الشرطة ومراكز الحكومة وتحطيم كل شيء ، ويطلب الشيخ من حلب أن ينزل علم الحكومة ، فيفعل ذلك دون أن يدرك كنه ما يفعل ، حيث سيحاسب حلب فيما بعد على هذه الفعلة ويحكم عليه بالاعدام بينما تبرأ ساحة الشيخ وأزلامه ليعود الوئام ثانيةً كما تنبا عواد بين الشيخ مزعل والحكومة . لكن الفلاحون بمساعدة عواد يبدأون باكتشاف الخديعة فيتمردون بطريقة تلقائية من خلال الغناء وغناء العبد " عيد " تحديداً على سلطة الشيخ مزعل وتشتعل إنتفاضة فلاحية حقيقية ضد الشيخ الاقطاعي ورجال الحكومة وكانها تنبىء بقيام كومونة ثورية جديدة وبديلة ، لكن عواد بحدسه الثوري البعيد يقول هامساً مع نفسه :

" لقد تفتت حجر وبقيت أحجار. لقد مات الشيخ هنا وسيقوم شيخ آخر . "(ص166)

رواية فهد الأسدي " الصليب حلب بن غريبة " تشريح جرىء لطبيعة العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع الاقطاعي في العراق في الفترة التي سبقت خمسينيات القرن العشرين ودعوة صريحة للتمرد والانتفاض ورفض الاستسلام لعبودية الاقطاع وسلطته المتحالفة مع النظام السياسي آنذاك . لقد كان الراوئي موفقاً في تسجيل فصول من تاريخ القهر والظلم والمهانة والاستغلال التي كان يعيشها الفلاحون في ظل هيمنة النظام الاقطاعي وشبه الاقطاعي ، كما استطاع أن يستنهض قوى الوعي الممكنة المختزنة في نفوس الفلاحين والارتقاء بها تدريجياًُ الى ذرى التمرد الثوري الواعي ، وكما قال عواد مرةً " ثورة فلح ضــد الاقطاع " (ص28) .

هذا وتثير الرواية ، من الناحية الفنية والسردية ، بعض التساؤلات منها الطريقة التي إعتمدها الراوي في توظيف اللغة الشعبية والريفية ومحاولة تفصيحها ، أو الابقاء على مفردات شعبية مثل (الهوسات) الشعبية وغيرها ، وهي كما أرى مقبولة ومبررة ضمن سياقها السردي والثقافي والاجتماعي المحدد . كما تطرح الرواية بعض الاشكاليات الخاصة بطريقتة في تحقيق لون من التناوب السردي في المنظورات ووجهات النظر الخاصة بالشخصيات الروائية الرئيسة . ومع

ان الروائي قد وظف الى حد كبير السرد القائم على وجهة نظر الراوي الضمني او الذات الثانية للمؤلف ، فان وجهة النظر هذه غالباً ما تتداخل مع تقنيات الراوي كلي العلم ، بل ويعد بعض النقاد أن مثل هذا السرد إنما هو سرد خارجي غير مبؤر . الا اني لاحظت أن الراوي إستطاع أن يخلق من الراوي الضمني سارداً داخلياً يقدم لنا سرداً ذاتياً مبؤراً الى حدكبير. وما يدعم ذلك أن المؤلف غالباً مايترك لراويه الضمني الحرية لنقل السرد أو وجهة النظر الى الشخصيات المركزية في الرواية التي كانت تعبر عن دخائلها العميقة من خلال مونولوجات داخلية . وتشغل وجهات النظر المتناوبة هذه أهمية خاصة لاضفاء الطابع البوليفوني التعددي على الرواية ، وأن كانت هذه الأصوات تقتصر على الشخصيات الفلاحية والمضطهدة أمثال عواد أبو المحاكم وحلب وأمه غريبة والمغني عويد بينما حرم الشيخ مزاحم الجلبي من هذه الفرصة لاستقراء عالمه الداخلي ، وهو يدلل على انحياز مسبق من قبل المؤلف الى جانب الشخصيات الخيرة والمستلبة ضد الشخصيات القامعة والمستبدة مما يضعف جزئياً الطابع البوليفوني للرواية.ونجد على المستوى الآخر عناية برسم المشهد الروائي sence بالافادة من عناصرالوصف المكاني والتفاصيل الصغيرة في الحياة اليومية والافادة الى درجة كبيرة من الحوار الخارجي بين الشخصيات المختلفة من خلال عين كاميرا خفية ترصد الأحداث وتسجلها لحظة بلحظة ضمن زوايا نظر متنقلة من مشهد عريض وشامل الى مشاهد وتفصيلات مقربة ، لتعود ثانية الى مشهد فضائي او مائي متسع في لعبة سردية ماكرة تكاد أن تستوعب الحدث الروائي برمته .رواية " الصليب حلب بن غربية " كتابة من نوع جديد ،كتابة ـ سردية بالتاكيد لجوانب من تاريخنا الاجتماعي والسياسي ومن نضالات جماهير الفلاحين العراقيين في النصف الأول من القرن العشرين ضد إضطهاد الاقطاعيين المتحالفين مع سلطة شبه إقطاعية ـ شبه مستعمرة أذاقت الفلاحين في ارياف العراق المختلفة ، صنوف الاستغلال والاضطهاد .وجاءت رواية فهد الاسدي هذه لتنتقم ـ رمزيا وفنياً وتاريخياًـ من كل هذه المظالم ولترسم جزءاً من الحلم الانساني بالعدالة واستعادة الكرامة والحرية والارادة للانسان المضطهد والمستلب والمسحوق عبر التاريخ .

التبئير الفلسفي في الرواية

تعد دراسة الناقد الكوردي الدكتور شاهو سعيد الموسومة (التبئير الفلسفي في الرواية مقارنة ظاهراتية في تجربة سليم بركات)،واحدة من اهم الدراسات التي صدرت مؤخرا في الثقافة الكردية والعربية على السواء فهي تقف في مصاف انضج الدراسات النقدية/الفلسفية الحديثة التي قرأتها مؤخرا .ولوكنت امتلك الاطلاع الكافي على المكتبة النقدية الكوردية لاعلنت دونما تردد ان هذه الدراسة ربما هي افضل دراسة نقدية ظهرت في النقد الاكاديمي الكوردي عبر تاريخه الحديث .

وتمثل هذه الدراسة من الجانب الاخر مغامرة نقدية وفلسفية وكتابية لايمكن ان يدخل في اشكالياتها الا ناقد عميق الثقافة ويمتلك ثقة عالية بالنفس وبصيرة ثاقبة في الخطابين النقدي والفلسفي في ان واحد .فالناقد قد اقدم على توظيف مفهوم نقدي مستمد من السردية Narratology الحديثة هو مفهوم التبئير Focalization

طوره الناقد البنيوي الفرنسي جيرار جنت في كتابه الخطاب السردي (Narrative Discourse)

لدراسة المتن الروائي للشاعر واروائي السوري الكردي الاصل سليم بركات .

ووجه المغامرة في هذه الدراسة لايكمن فقط في توظيف او تقصي مظاهر التبئير السردي في رواية سليم بركات ،بل في محاولة نقل مفهوم التبئير السردي من فضائه السردي وترحيله الى فضاء اخر هو الفضاء الفلسفي من خلال اجتراح مفهوم جديد /قد يدخل معجم المصطلح النقدي هو مفهوم (التبئير الفلسفي)

وهو مفهوم جديد تماما لم يسبق توليده او اشتقاقه من قبل اي ناقد اخر .

ومفهوم التبئير في مجال السرد ينصرف اصلا الى اعادة الاشتغال على مصطلح شائع في النقد الادبي هو وجهة النظر Point of View والى حدما مصطلح المنظور Perspective حيث التركيز على استكناه وتحديد الصوت السردي الذي يقوم بسرد ورواية نص او روائي

معين وقد سبق للروائي الامريكي هنري جيمز في بعض مقدماته ان بلور مصطلح وجهة النظر .الا ان الفضل الاكبر لترسيخ هذا المصطلح واشاعته يعود الى الناقد بيرسي لوبوك في كتابه النقدي (صنعة الرواية)(The Craft of Fiction) .وقد حاول جنت ضبط مصطلح التبئير وبشكل خاص من خلال تمييزه بين الصيغة (Mode) والصوت(Voice) في العمل السردي.

ويخيل لي ان الباحث الاكاديمي الدكتور شاهو سعيد في ترحيله مفهوم التبئير من حقله الاصلي في ميدان السردية الى ميدان الخطاب الفلسفي قد افاد من مفهوم المنظر الايدولوجي الذي سبق وان طرحه الناقد اوسبينسكي في كتابه (شعرية التأليف) (Poetic of Composition) ،لكنه يحرر هذا المصطلح من حدوده الملبسة الصيقة بمصطلح اشكالي كثير الحمولات والتاويلات هو مصطلح الايدلوجية ويعيده الى فضاء اكثر اتساعا وتجذرا هو الفلسفة .وهكذا وفق الباحث في اعادة صياغة هذا المفهوم النقدي/الفلسفي ليكون اداة التحليل التي يعتمدها في قرائته للمنجز الروائي لسليم بركات .والاضافة الاهم التي يحققها الباحث تتمثل في اعتماده على منهج فلسفي معاصر هو المنهج الظاهراتي (Phenomenology) كما هو عند مؤسسه ادموند هوسريل مع افادة جزئية من الاضافات التي قدمها عدد من فلاسفة الظاهراتية اللاحقين امثال مارتن هايدكر وجان بول سارتر وغادامير وبول ريكور .وهذا المنهج قلما يعتمد حاليا في الدراسات النقدية خاصة بعد هيمنة المناهج اللسانية والبنيوية والشكلانية في النقد الادبي الحديث.وشخصيا كنت اتمنى ان لايتوقف الباحث فقط عند المنظور الظاهراتي عند هوسريل بل يفيد بشكل اكبر من الاضافات التي حققها الفيلسوف مارتن هايدغر في كتابه(الزمن والوجود وان يفيد بشكل اخص من تطبيقات الفيلسوف والناقد الفرنسي بول ريكور في مجال الظاهراتية التأويلية لدراسة النصوص السردية وبشكل اخص في كتابه الزمن والسرد (Time and Narrative) الذي صدر بين 1984 -1987 .ومعروفا جيدا ان بول ريكور قد نجح بشكل خاص في اجتراح مفهوم الهوية السردية (Narrative Identity)الذي يرتبط بمفهوم الهوية الشعرية عند هايدكر حيث ان مفهوم الهوية السردية يفيد بشكل خاص في استقصاء مظاهر التشظي في الهوية في روايات سليم بركات حيث يسهم السرد حسب مفهوم ريكور في اعادة تشكل الفرد والجماعة في هويات سردية تقاوم الاندثار وسيل الزمن الجارف من خلال الاحتكام الى ثلاثة اقانيم هي الوجود والزمان والسرد ،وفي تقديرنا ان المنظور السردي عند بول ريكور كان هو الاجدى في قراءة روايات سليم بركات لانه تجاوز الكثير من اخفاقات المنهجيات الحديثة وبشكل خاص البنيوية من خلال رد الاعتبار الى علاقة النص السردي والكتابي بالحياة والاعتراف باهمية التجربة الانسانية وعودة الحياة الى مفهوم الشخصية السردية التي اختزلت في بعض الدراسات البنيوية والشكلانية والوظيفية الى مجرد فواعل او حوافز او وظائف او كائنات ورقية على حد تعبير رولان بارت .

وتثير الاعجاب بشكل خاص قراءة الباحث لعدد من روايات سليم بركات وبشكل خاص رواية فقهاء الظلام والتي تقصى فيها مظاهر وجود العالم والذاكرة المقصاة والانحلال المكاني وروايتي الريش وعبور البشروش حيث تناول فكرة االمماهاة بالحيوان وسيلة لأختراق اطواق المكان وقضايا التناص بين قصص الخلق .وحاول الباحث استقصاء مستويات التبئير حيث ميز بين مستويات التبئير الذاتي والايدلوجي والميتافيزيقي والوجودي وغيرها .

لقد ظل الباحث يحاذر في الانجرار الى الفضاء الفلسفي عندما شعرنا ان دراسته واستقصاءاته ،تكاد ان تعنى اساسا برصد الموقف الفلسفي في روايات سليم بركات دون ان توفق بعض الاحيان في التقيد بالتعامل مع النص من خلال ما اسماه بالتبئير الفلسفي ،الذي ينطوي ضمنا كما يفترض الاعتماد على اليات التحليل النصي الداخلي بعيدا عن الاقتصار على عملية الاستقصاء الفلسفي ثيماتياً.

تظل دراسة التبئير الفلسفي في الرواية من الدراسات الجادة والجريئة التي يجد بنا ان نحتفي بهاوان نتروى او نتمعن في قراءتها ...

شعرية القصة القصيرة العربية

فجأة وجدت القصة القصيرة نفسها – خلال العقود الخمسة الأخيرة – بمواجهة تحديات كبيرة من قبل أجناس أدبية أخرى وفي مقدمتها الرواية التي أصبحت الفن الأكثر إغراءً وانتشاراً وشعبيةً في العالم . وقد أدى هذا الوضع إلى عدم التركيز نقديا على فن القصة القصيرة وتهميشها وغبنها قياساً إلى الاهتمام الذي تلقاه الرواية . ولذا حاولت القصة القصيرة ان ترد على هذا التحدي من خلال تطوير وتعميق البنيات النصية والدلالية والتعبيرية التي توظفها نحو تحقيق لون من المغايرة والتجريب والبحث عن آفاق جديدة .فقد راحت القصة القصيرة تنفتح بجسارة على بقية الأجناس الأدبية ، حتى باتت نصاً مفتوحاً ينطوي على حمولات معرفية وسيميائية عميقة وصادمة يعمق من الطبيعة الإشكالية للنص القصصي . وسعت القصة القصيرة إلى تقديم تقنيات جديدة مثل نماذج القصة القصيرة جدا very short story أو ما تسمى أحيانا بـ short short story أو قصيدة الومضة flash short story أوflash fictior التي تضارع أحيانا قصيدة الهايكو اليابانية أو قصيدة النثر في قصرها وأهدافها . ومن الجانب الأخر فقد انفتحت القصة القصيرة على التاريخ – وهو في الغالب تاريخ افتراضي وتخييلي ينطلق من الماضي لكنه يتماهى مع الحاضر في توظيف فنطازي أو غرائبي , وراحت اللغة القصصية تكتسب عمقا وثراء وتفجيراً و ولا تكتفي بان تكون مجرد أداة توصيل اعتيادية , بل تتصدر الفضاء النصي للقصة القصيرة foegrdrding . وبدأت القصة القصيرة في منحاها ما بعد الحداثي تولي اهتماماً خاصاً للكتابة والاتجاه نحو مظاهر ميتا سردية يبوح فيها القاص برغبته في كتابة نص قصصي في مزاوجة أحيانا مع نص تاريخي أو مخطوطة مجاورة أو نص غائب . وتنحو القصة القصيرة أحيانا إلى توظيف الحكاية كما نجد الحال في قصص بورخيس القصيرة .

ويمكن القول إن القصة القصيرة بدأت بهذا التفجر إلى الكشف عن ادبيتها او شعريتها . وهذا المسعى ليس بالجديد تماما لكنه اخذ يكتسب أهمية استثنائية مؤخرا .

فمنذ تبلورت مفاهيم الأدبية التي أشاعها رومان جاكوبسن ومفاهيم الشعرية التي طرحها الشكلانيون الروس ونظر لها نقاد أمثال تودوروف , راحت جميع الأجناس الأدبية تبحث عن مقومات شعريتها , كما هو الحال في الرواية والشعر والنقد الأدبي فضلا عن المسرح والسينما والفن التشكيلي , كذلك راحت القصة القصيرة تبحث عن شعريتها , والتي تعنى هنا الآليات التي

تعتمدها في صياغة الخطاب السردي وعناصره الدلالية والسيميائية المختلفة للارتقاء به جمالياً وتأويلياً إلى مستويات جديدة تجعل قادراً على إشراك القارئ في عملية استنطاق المعنى وتقطيره .ولم يعد التوظيف الفنطازي والغرائبي حكراً على الراوية فقد اقتحمته القصة القصيرة بجدارة وتميز . واكتسب الترميز أهمية خاصة في بناء القصة القصيرة خلال هذه المرحلة مما جعلها تكشف عن حمولات سيميائية ودلالية وتعبيرية غنية تجعلها قابلة لقراءات تأويلية مفتوحة من قبل القارئ الذي يلعب دورا أساسيا في إنتاج المعنى والدلالة ، وبالتالي الاشتراك الفعلي في عملية التواصل التي عبر عنها امبرتو ايكو من خلال مفهوم " الأثر المفتوح " الذي وظفه في كتابه " الأثر المفتوح "(1) ولاحقا في مفهوم "النص المفتوح " الذي توسع فيه في كتابه "القارئ في الحكاية ". (2) وبهذا يمكن أن نقول ان مقومات شعرية القصة القصيرة تنبثق من تحولها إلى "نص مفتوح " يحيل نفسه إلى قارئ خاص ليستكمل اللعبة السردية والتأويلية على مستوى "الأعلى " – القائم على استكناه بنية الدال ألكتابي ومستوى "الأسفل " القائم على استكناه البنيات الهيرمونيطيقية المغيبة للنص القصصي بمصطلحات ايكو نفسه كما سنأتي على ذلك لاحقا .

والنص المفتوح " على وفق ما بلوره امبرتو ايكو ينطلق من فرضية بديهية او مسلمة تتمثل في كون العمل الفني عبارة عن رسالة message يكتنفها الغموض أصلا , بمعنى أخر , يمكن ان نفهم العمل الأدبي على انه كثافة من المدلولات المتواجدة في دال واحد . " (3) ولذا ينظر أيكو إلى قيمة الانفتاح بوصفها " كتكاثر وتعدد من المعاني المحتملة , في رسالة ما : أي كتكاثر إجباري . (4) إما من الناحية المنهجية فقد اختار ايكو لدراسته منهجين قد يبدوان متعارضيين : المنهج الأول أي (الفوقي) الذي يقصد به طريقة غريماس في تحليل النصوص الأدبية أي ما يعرف بالسيميائية السردية , والمنهج الثاني طريقة بيرس التحتية (أو السفلية)ذات الطبيعة التأويلية مما يسمى بالسيميوزيس اللامتناهية .(5) ومع إن ايكو انحاز اساساً أساسا إلى النظر إلى النص الحكائي من (الأسفل) متأثرا بالسيميائي بيرس إلا انه يرى" ضرورة ان يتلاقى المساران ، يعني ذلك انه في نهاية المطاف ينبغي لهذين المسارين أن يلما بالنص عينه ، وبنشاط الإنتاج والتأويل النصيين نفسيهما . " (6)

ويعطي ايكو أهمية لدور المؤول أو القارئ في ضمان انفتاح النص اذ يقول " إن شعرية الأثر المفتوح كما يقول بوسور تحاول أن تعطي الأهمية لأفعال الحرية الواعية عند المؤول وان تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات ,. القارئ يعرف أن كل جملة وكل شخصية تخفي دلالات متعددة الأشكال يتحتم عليه اكتشافها . " (7)

ومن الواضح ان مفهوم ايكو للنص المفتوح يلتقي مع كشوفات نظريات القراء والتلقي التي طورها الألمانيان ياوس وايزر , ولكن مع تشديد على المنحى التأويلي أو النظر من أسفل حسب

ايكو وبيرس . ويستشهد ايكو لدعم مفهوم النص المفتوح بالموسيقى والفن التشكيلي والمسرح والسرد , لأنه يرى ان هذا المفهوم يشمل الفنون قاطبة ، فهو يشير إلى أعمال فرانز كافكا مثلا تظل متعددة التكافؤ ، ذلك لاستخدامه الرمز بوصفه تعبيرا عن غير المحدد مفتوحا على التفاعلات والتأويلات الجديدة باستمرار .هكذا يبدو أثر كافكا وكأنه نموذج للأثر المفتوح . " (8)

كما يدعم ايكو رأيه بالاستشهاد بمسرح بريخت الملحمي , حيث يتم تصوير الحدث الدرامي كعرض إشكالي , من خلال تقنية اللعب الملحمي الذي يكتفي بتقديم الإحداث إلى المتفرج باقتراح الحلول . وعلى القارئ استخلاص الخلاصات النقدية مما شاهده . ويلاحظ ايكو ان مسرحيات بريخت لا تنتهي بلون من الغموض السلبي , ولكنه يتعلق بالغموض الملموس للوضع الاجتماعي . ولهذا يكون الأثر مفتوحاً فيتحول إلى نقاش ينتقل إلى وعي الجمهور لان الحل "يجب أن يولد من وعي الجمهور , وهكذا يصير الانفتاح وسيلة تربوية ثورية . (9)

إن القصة القصيرة لم تتوسل بإمكانات " النص المفتوح " عند ايكو فقط وبآلية التلقي والتأويل , بل إنها قامت من جانب أخر على الانفتاح على بقية الأجناس والأنواع الأدبية والفنية الثقافية والاجتماعية والانثروبولوجية مما عقد من إشكالية تجنيسها إلى درجة كبيرة حتى بات من يعتقد بولادة أجناس مستقلة وليست فرعية من القصة القصيرة مثل " القصة القصيرة جدا " التي يعدها البعض جنسا أدبيا مستقلا كما يذهب إلى ذلك جوزيه غوماراس (10) وهو أمر خلافي لا يمكن حسمه بهذه السهولة . ولهذا وجدنا القصة تضارع القصيدة في شعريتها وتكثيفها وتركيزها على حالة وجدانية أو لقطة إنسانية محددة . كما أنها أخذت من المسرح هذا الولع بالحوار الخارجي ومن السينما تقنية السيناريو والتقطيع والمونتاج واللصق الكولاجي , ومن التراث هذا العمق اللغوي ومعانقة التجربة الصوفية والروحية والفلسفية, ومن التاريخ الولع بالوثيقة التاريخية , ومحاولة خلق تاريخ سردي بديل . ويمكن القول ان القصة القصيرة راحت تقتطف بحرية أفضل ما تنتجه مزارع الآخرين من زهور متألقة لتضيفه إلى سلتها الإبداعية الخاصة , حتى يمكن القول إن القصة القصيرة كشفت بهذا النزوع عن شراهة " متطرفة "و "شهية " مفتوحة لالتهام كل شي ء مما قد يعرضها إلى مخاطر التشتت وضياع الهوية والخصوصية والتجنيس .

ومن اللافت للنظران القصة القصيرة لم تعد تكتفي بتأسيس شعريتها الخاصة بها , بل راحت تخلق سلسلة من الشعريات الفرعية الكبرى والصغرى , فهناك شعرية اللغة القصصية , وشعرية الوصف الذي يزاحم السرد , وشعرية المكان القصصي الموحد والمولد للدلالة , وشعرية البؤرة القصصية و وشعرية التوحد الإنساني للبطل القصصي الذي يعاني – كما يقول فرانك اوكونور في كتابه " الصوت المنفرد " من حالة توحد وعزلة حد الاستيحاش . (11)

وشعرية المونولوج الداخلي الذي يستغور أعماق الشخصية القصصية و يغرف من الذاكرة مشاهد ومرئيات استنبطها وإحداث تؤثث الفضاء العميق للغوص داخل الإنسان. وفضلا عن ذلك هناك شعرية التاريخ البديل وشعرية التعالق الزمكاني أو الكرونولوجي بتعبير ميخائيل باختين , وشعرية الإمساك باللحظة الهاربة واقتناصها داخل الشبكة السردية و وشعرية النبض الإنساني في انكساراته , وشعرية البؤرة السردية المركزية المكثفة التي تجمع كل الخيوط المرئية واللامرئية على صفحة الورقة لتعبر عن تجربة غنية ومتشابكة في صفحات معدودة , وأحيانا بكلمات محدودة . وإذا شئنا ان نستعير من امبرتو ايكو بعض الشعريات التي استنبطها في كتابه (الأثر المفتوح) من دراسته لأعمال جيمز جويس الروائية يمكن ان نشير إلى "شعرية النظام البلاغي "و "شعرية التقطيع بصورة عرضية " و "شعرية الشكل التعبيري " .وغيرها (12)

وهذا ليس غريبا , ذلك ان القصة القصيرة , شانها شأن الرواية , تظل تمثل تجليات خاصة للعبة السردية وتخضع إلى الآليات العامة لعلم السرد أو السرديات narratology وسبق لرولان بارت وان بين في "التحليل البنيوي للسرد " وان أشار إلى الطبيعة اللانهائية للسرد الذي يمكن ان يستند الى لغة منطوقة شفاها أو كتابة على وفق صورة مثبتة أو متحركة وهو أيضا موجود في الخرافة والاحدوثة والحكاية والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا وفن الإيماء واللوحة الزيتية وفي الزجاج الملون وفي السينما والقصص المصورة . " (13) ولذا فقد راحت القصة القصيرة تنافس الرواية في توظيف الاستراتيجيات السردية المختلفة مثل إناطة وظيفة مركزية بالراوي أو السارد الذي يتخذ بدوره تمظهرات متنوعة ويكشف عن مستويات وجهة النظر والتبئير وضمير السرد و ويقابله في الجانب الأخر المروي له الذي توكل اليه مهمة استكمال الخطاطة التواصلية والإسهام في تأويل النص السردي واستنطاق معناه ودلالته , كما راحت القصة القصيرة تركز على آليات تشكل البنية السردية التي تعتمد التركيز والتحديد خلافا للبنية السردية في الرواية التي تتعرض إلى الترهل أحيانا من خلال ضبط إيقاع الزمان والمكان وتعالقهما الزمكاني (الكرونوتوبي) بتعبير باختين (14) , والاهتمام بتنظيم خطاطة الحبكة وانسيابيتها المقترنة بحركة الحدث والشخصية القصصية والتي تفضي في الغالب إلى ضخ حمولات معرفية ودلالية تضئ المعنى وتسهم في تأويل النص وتلقيه من قبل المتلقي .

وتظل مسالة تجنيس القصة القصيرةأو اجناسيتها تمثل إشكالية كبرى تواجه النقد الحديث بسبب تحولاتها وتجلياتها المختلفة وانفتاحها على الأجناس والأنماط الأدبية والفنية , حتى أسماها الناقد ايف ستالوني " جنسا منفلتا" 0 و وسبق للنقد وان أطلق عليها اسم "بروتية " نسبة إلى الإله الميثولوجي القابل للتحول إلى تجليات متباينة , كما فعل الناقد جوزيه غوماراس (15) , وهو وصف سبق وان أطلق على الرواية بسبب قدرتها اللامتناهية على التحول .

وحاول ايف ستالوني تحديد معايير القصة القصيرة, لكنه أشار إلى أنها غير يقينية . (16) وأشار إلى ان معيار الكثافة دليل للاعتراف المادي بالقصة القصيرة , وان كان وحده لا يكفي لذا نراه يعمد إلى إدراج خمس سمات خاصة بجنس genreالقصة القصيرة هي

1- الحداثة : حيث يسلم أهل النظر انها مكلفة بان تحكي قصة حديثة .

2- وحدة الحدث : وهذا الضابط مأخوذ عن الفن المسرحي .

3- الحاكي الواحد – حيث ينهض حاك واحد بالقصة بتوكيل من المؤلف .

4- طلب الصدق : كونها تقدم رؤية للعالم , وعرضا أمينا لما تريده .

5- دلالة التناص : يشير هذا المفهوم إلى التناصات المشتركة بين قصص مجموعة معينة واتجاه القاص الأساسي في الكتابة . (17)

كما يظل تاريخ القصة القصيرة غائما ولا يحظى بإجماع من النقاد , فهناك من يرى إن الأب الحقيقي للقصة القصيرة هو انطون تشيخوف (18) فيما يرى جارلز رايموند باريت إن القصة القصيرة هي نتاج أمريكي بالأساس , وان الضوء قد سلط عليها عندما قام ادجار ألن بو بتسليط الضوء عليها من خلال نقده لقصص (هاوثورن) والتركيز على هذا الشكل التخييلي الجديد وان عاد هذا الناقد إلى الاستدراك بان كتابة القصة القصيرة كانت قد بدأت قبل هذا التاريخ , وربما تعد مرويات هوميروس وحكايات الكتاب المقدس من النماذج المبكرة لها . (19) بينما يرى الناقد ايف ستاليون ان القصة القصيرة قد مرت تاريخيا باربع مراحل هي :

1- العصر الوسط :حيث عد شهادة ميلادها فرنسية وتعود إلى عام 1642 .

2- عصر النهضة : حيث شهد القرن السادس عشر تطوراً لها وراحت تؤكد وجودها بصفتها جنسا قبل الرواية .

3- العصر الكلاسيكي :ظهور مؤلفين مشهورين عنوا بكتابة القصة القصيرة مثل سرفانتس وشارل سوريل ومدام لافاييت .

4- العصر الحديث :يرى الناقد إن هذا الجنس قد حظي بكسوف في القرن الثامن عشر لكنه وجد فرصته في القرن التاسع عشر في أعمال بلزاك وموباسان وغيرهم , لكنه يلاحظ ان الجمهور العام يبدو مقاطعا للقصة القصيرة باستثناء كتاب القصة القصيرة الأجانب أمثال دينو بوزاتي وبورخيس وخوليو كورتازار (20).

ومما يزيد من الوضع الإشكالي لتجنيس القصة القصيرة , دعوة الاتجاهات ما بعد الحداثية إلى إلغاء مفهوم الجنس الأدبي بكامله والانتقال إلى مفاهيم الكتابة والنص . وقد استشهد جوناثان كلر بمقولة للروائي الفرنسي الن غريبه الذي يرى ان "على كل روائي ان يخترع شكله الخاص وليس هناك وصفة يمكن ان تحل محل هذا التأمل الشامل ". (21).

ويكشف الناقد رالف كوهين عن إصرار كتابة ما بعد الحداثة لإهمال مصطلح الأجناس بوصفه " مصطلحا لا يتلاءم مع توصيف الكتابة ما بعد الحداثية وعملية نفي النوع (الجنس)يقف وراءها زعم بان الكتابة ما بعد الحداثية تنتهك الأنواع أو تتجاوزها . (22)

ومن جهة اخرى فان " نقاد ما بعد الحداثة يسعون إلى العمل من غير نظرية للنوع (الجنس) فمصطلحات من قبيل "نص " و "كتابة " تتجنب التصنيفات النوعية قصدا , إما أسباب ذلك فهي القضاء على التراتبات التي تقدمها الأنواع (الأجناس) .(23) .وربما يعد هجوم جاك ديريدا على مفهوم الأجناس الأدبية هو الأوضح , وخاصة عند مناقشته لأحد نصوص بلانشو من خلال حديثه عن "جنون النوع أو الجنس " ففي الأدب اشتراك ساخر في كل الأنواع , وهذا النص يمتصها جميعا , لكنه لا يسمح لنفسه أن يكون مشبعا بقائمة من الأنواع . " (24)

لكنه الناقد رالف كوهين يؤكد استمرار الحاجة للاشتغال بمفهوم الجنس الأدبي , وهو يرى ان نظرية الأنواع لها معرفة بمكونات كل الأنماط الجديدة : " ولا تكشف مثل هذه الأشياء عن قيمة نظرية في تحليل الكتابة الحداثية فحسب , بل انها توضح ان المنظرين والنقاد والكتاب والقراء ما بعد الحداثيين سيستخدمون حتما لغة نظرية النوع و حتى وهم يسعون إلى إنكار جدواها . " (25) ومن هناك نجد إن من المستحيل التخلي عن مفهوم الأجناس الأدبية التي تشير إلى خصوصيات ومشتركات الأنماط الكتابية والتعبير المختلفة , ولأنها تشكل مظهرا مهماً من مظاهر "العتبات النصية " بمفهوم جيرارجينيت (26) والتي تقيم منذ البداية عقدا قرائيا مع القارئ يؤسس لأفق توقع Horizon of Expectation معين يتلقى في ضوئه النص وفهم تشكلاته الأسلوبية وحمولاته المعرفية والدلالية والسيميائية .

ومعنى هذا ان على القارئ أن يتقبل "شراهة "القصة القصيرة لقضم الكثير من مقومات الأجناس والأنماط الأدبية والفنية الأخرى وازدرادها , باعتبار ذلك جزءا من اللعبة السردية ومظهراً من مظاهر التناص الذي لا يلغي الجوهر الأصلي لجنس القصة القصيرة . وهذا الأمر ربما يفسر إلى درجة كبيرة دوافع القصة القصيرة للكشف عن هذه الوجوه العديدة لشعريتها لكي تكون قادرة على مواجهة تحديات الأجناس الأدبية الأخرى وفي مقدمتها الرواية التي سحبت البساط من تحت قدميها , وعليها بعد ذلك أن تسترد مكانتها المهددة بالانحسار في العصر الحديث .

وإزاء هذه التحولات والمخاضات العسيرة التي شهدنها القصة القصيرة خلال العقود الخمسة الأخيرة , لم تقف القصة القصيرة العربية مكتوفة الأيدي , فهي الأخرى بدأت تجدد في لغتها ورؤيتها وتنفتح على التقنيات والأساليب السردية الحديثة , وهي تفيد من الكشوفات النقدية والنظرية في ميدان الشعريات وعلم السرد من جهة ومن التجارب القصصية المتميزة التي قدمها عدد من كبار القصاصين في العالم من جهة أخرى , دون ان تهمل تراثها الخاص القريب الذي يزيد على القرن والبعيد الذي يمتد الى تراثنا الكلاسيكي وأيضا دون ان تتعالى على ضجيج الواقع الاجتماعي العربي وهمومه ونكباته وأحلامه .

ويمكن تأشير النصف الثاني من القرن العشرين تاريخا لمثل هذه التطلعات حيث شهدت الخمسينات نشوء حركات تجديدية وحداثية حاولت أن تتجاوز مرحلة البدايات والريادة والتقليد والاستهلاك وتنتقل إلى مرحلة الابتكار والإنتاج والخصوصية واكتساب الهوية . لكن نقطة الشروع الحقيقية ترتبط – بصورة شبه غامضة , ربما عالميا وعربيا – بمشروعات الحداثة القصصية في عقد الستينات . حيث ظهرت أجيال جديدة أعلنت عن رغبتها في التمرد على تقاليد الآباء , حتى ان قاصا مصريا أعلن بصوت عال في الستينات " نحن جيل بلا أساتذة " .وبدأ النقاد يتحدثون عن تجارب أجيال الريادة الحداثية في القصة القصيرة العربية ,وربما تمثل تجربة الجيل الستيني من القصاصين المصريين الذين ظهروا عبر مجلة "غاليري 69 "وغيرها مثل جيل الستينات في العراق علامة مائزة في هذا الفوران حيث برزت نماذج قصصية متميزة وجريئة لعدد من القصاصين الشباب آنذاك أمثال : إبراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم , ومحمد حافظ رجب , ومحمد ألبساطي , وإبراهيم عبد المجيد , ويحيى الطاهر عبد الله , وجمال الغيطاني , وبهاء طاهر , وأدور الخراط , ويوسف ابورية وعبد الحكيم قاسم وغيرهم، حيث راحت القصة القصيرة تقدم رؤى جديدة وتنفتح على العالم الداخلي للشخصية القصصية , وتخلط الواقعي بالحلمي من خلال منظورات سريالية أو رمزية أو وجودية أو فنطازية , وتكتشف لغة قصصية جديدة وتلامس بجسارة الواقع العربي والاجتماعي وتضعه على طاولة التشريح والإدانة .(17) كما حاولت هذه التجارب الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى وتفيد من لغة السينما والمسرح والفن التشكيلي وتعبر أحيانا عن انشغالات فلسفية وفكرية وصوفية عميقة وتفيد من "جماليات التجاور"التي كشف عنها الناقد كمال ابو ديب والتي تبيح للمبدع ان يغزو الفضاءات الابداعية الادبية والفنية المجاورة لتشكيل نصه الابداعي. وعلينا ان نعترف ان القصة الستينية المصرية كانت قد ألهمت القصاصين العرب في الستينات وفي العقود التي تلتها للبحث عن مقومات خاصة بشعرية القصة القصيرة العربية . وهذا لا ينفي المساهمات الجادة للقصاصين العرب الآخرين في العراق وسوريا ولبنان وتونس والمغرب والخليج وبشكل خاص في الكويت والامارات والبحرين والسعودية.في تاسيس تقاليد حداثية وتجريبية مبكرة منذ الخمسينات والستينات كما ان

ذلك لا يعني تناسي أو تجاهل الانجازات التي حققتها الاجيال القصصية اللاحقة والتي أسست لشعرية متقدمة لفن القصة القصيرة في الادب العربي الحديث. واسمحوا لي بتسليط بعض الضوء على عدد من التجارب العربية آملاً ان استكمل ذلك في فرصة قادمة.

كانت القصة القصيرة في العراق قد بدأت مشروعها الحداثي منذ الخمسينات من القرن الماضي على أيدي عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيس الصقر، اذا ما تجاوزنا تجارب الرواد في فترة ما بين الحربين الكونيتين ،من خلال التمرد على الأساليب والتقنيات التي سارت عليها أجيال الريادة ابتداءا من محمود احمد السيد وانتهاءاً بذي النون أيوب .فانفتحت هذه التجارب على رؤى وأساليب حداثية وأفادت من تقنية تيار الوعي عند جيمز جويس وفرجينيا وولف وتعلمت الشي الكثير من تجربة الوجودية على المستوى الفلسفي , وخاصة في قصص فؤاد التكرلي .

لكن ستينات القرن الماضي شكلت تمرداً صاخباً وحاداً ضد منجز القصة القصيرة في العراق بما فيه منجز القصة الخمسينية وظهرت مجموعة من الأسماء القصصية التي تتماثل إلى حد كبير مع جيل الستينات في مصر , لكنها كانت تمتلك خصوصيتها ووعيها بشروط التجريب في اللعبة السردية وبالعالم . فظهرت اسماء قصصية مهمة منها : عبد الرحمن الربيعي وجمعة اللامي و وفاضل العزاوي , وموسى كريدي , وسركون بولص , ومحمد خضير , وفهد الاسدي , وغالب العبادي وجليل القيسي واحمد خلف , وعبد الستار ناصر وموفق خضر ونزار عباس ومحمود عبد الوهاب ولحقت بها مجموعة أخرى من قصاصي العقود التي تلت ما بعد الستينات ومنها عبد الله صخي , وجهاد مجيد , وإرادة الجبوري , وعبد الخالق ألركابي وعائد خصباك ومي مظفر وعالية طالب , وابتسام عبد الله , ولطفية الدليمي وميسلون هادي ونعمان مجيد وعبد الرزاق المطلبي وحسب الله يحيى , ومحي الدين زنكنة وحميد المختار وشوقي كريم وعبد الستار البيضاني ووارد بدر السالم ومحسن الخفاجي وإبراهيم احمد وفرج ياسين وكاظم الأحمدي وجاسم عاصي ولؤي حمزة عباس وعبد عون الروضان وقصي الخفاجي وهشام ألركابي وحسن كريم عاتي وحميد الربيعي , ومحمد علوان جبروصلاح زنكنة وحسن كريم عاتي وعباس عبد جاسم وغيرهم .

لقد استطاعت القصة القصيرة في العراق ان تمتلك سماتها الحداثية الخاصة التي تجعلها تقف اليوم جنبا إلى جنب مع التجارب القصصية العربية المتقدمة , وهي تكشف يوما بعد يوم عن قدرة مدهشة على التطور والإضافة وارتياد أفاق جديدة في الكتابة السردية وصولا إلى تأسيس شعرية سردية واعية من طراز جديد تتسم بكسر السياق الخطي البسيط في السرد والسعي إلى خلخلة البنية السردية التقليدية والسعي لخلق لغة قصصية جديدة وإعادة صياغة وإنتاج اللغة

التراثية على وفق مسارات معاصرة و والاهتمام بخلق مراكز للرؤية داخل النص القصصي , وإتاحة الفرصة أحيانا أمام التعددية الصوتية عن طريق خلق لوحات قصصية متشابكة واستبطان وعي اكبر من الشخصيات القصصية الممسرحة والدمج بين الحاضر والماضي وخلق حالة من الإيهام والتخييل التي تفيد أحيانا من الرؤيا الكابوسية والحلمية والفنطازية و والمزج الخلاق بين الغرائبي والواقعي في فضاء البنية السردية , ومحاولة الإفادة من أقصى درجات الترميز والإيحاء والتفلسف أحيانا عن طريق الاستقراء التجريدي والذهني مما هو حسي وبصري وملموس ضمن إطار تجريبي متنوع المستويات , وخلق حالة من التوتر الداخلي والعناية بتكثيف التجربة القصصية , وزيادة احتدامها بطرق لسانية وخارج لسانية , وبالإفادة من بعض معطيات الكتابة الحديثة وبشكل خاص مما يسمى ببنية النص أو النص المفتوح التي تتسع أحيانا إلى فضاءات خرج سردية مستقاة من بقية الأجناس الأدبية والفنية (28) والاهتمام بمستويات التجريب القصصي في مستوياته المختلفة ومنها الانشغال الداخلي الانعكاسي بالكتابة السردية من خلال فضاءات اللعبة السردية . (29)

وشهدت القصة القصيرة الخليجية صعودا ملحوظا في الستينات وخاصة في الكويت والبحرين والامارات والسعودية, وتأخرت نسبيا في بقية بلدان الخليج .

اذ كانت البداية الرسمية للقصة القصيرة في دولة الإمارات في بداية السبعينات , وان كانت مرحلة الحداثة قد أشرت بالعام 1979 حيث راحت تظهر مجموعة من الأسماء القصصية التي حاولت أن تتجاوز مرحلة البدايات وتكشف عن نضج واضح علله الدكتور صالح هويدي بعملية " حرق المراحل"(30) التي جعلت القصة الإماراتية تختلف عن نظيراتها في بقية البلدان العربية التي بدأت منذ النصف الأول من القرن العشرين وقدمت تجارب قصصية و وخاصة في مرحلة الريادة , تفتقد الفنية وروح التجريب والمغامرة وتميل أحيانا إلى التقريرية والمباشرة . وهذا الامتياز مكن القاص الإماراتي من التعامل مع تجربة قصصية ناضجة متقدمة على مستوى النموذج والوعي النقدي .

ومن ابرز قصاصي مرحلة الريادة عبد الله صقر وناصر جبران وعبد الحميد احمد وانضمت إليهم في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي مجموعة جديدة من الأسماء القصصية منها ناصر الظاهري وابراهيم مبارك وعبد الرضا السجواني , فضلا عن عدد اكبر من القاصات المتميزات اللائي يتفوقن على القصاصين في العدد , بحيث ان انتولوجيا للقصة القصيرة النسوية أعدها الأستاذ فتاح صبري (31) زادت في صفحاتها على السبعمائة وضمت أسماء قصصية نسويه تتجاوز خمساً وتسعين قاصة منها سلمى مطر سيف وظبية خميس وأسماء الزرعوني

وفاطمة المزروعي وابتسام المعلا وسارة النواف وعائشة عبد الله وفاطمة ألكعبي ومريم سعيد ألمري وسعاد العريمي وباسمة يونس وغيرهن .

لقد عنيت القصة الإماراتية بالتعبير عن معاناة الإنسان في مواجهة تحديات الواقع والطبيعة وحزمة المتغيرات التي راحت تفرضها عملية التنمية البشرية والحداثة . فوجدنا اهتماما بتجسيد علاقة الفرد الإماراتي بالبحر من جهة وبالرمل والصحراء من جهة أخرى , كما وجدنا نزوعا قويا للتعبير عن الذات وتأكيد الهوية والجنوسة وبشكل خاص لدى القاصات الإماراتيات اللائي تميزن بالجسارة وتجاوز الخطوط الحمر أحيانا .

إما القصة الكويتية فتمتلك تاريخا أطول , اذ يكاد يجمع معظم الدارسين إلى ان الكتابات القصصية في الكويت قد بدأت منذ الأربعينات والخمسينات و وان كان البعض يغالي فيعود بها إلى عشرينيات القرن الماضي , وخلال ذلك تشكلت مجموعة من الأجيال القصصية بدءاً بجيل الرواد الذي يمثله محمد خالد الفرج وفهد الديروي وفاضل خلف و وفرحان راشد الفرحان .

ويذهب الدكتور مرسل فالح العجمي (32) إلى الحديث عن أجيال شعرية متعاقبة بدءاً بجيل الرواد مرورا بـ "الأجيال الشابة " التي تمثلها أسماء يوسف خليفة وميس العثمان وفهد الهذال وخالد حربي وبجيل الستينات الممثل بقاصين مهمين أمثال سليمان الشطي وإسماعيل فهد إسماعيل يعقبه جيل رابع تمثله تجارب ليلى العثمان وطالب الرفاعي وعالية شعيب وناصر الظفيري وفاطمة العلي وجاسم الشمري وليلى الصالح ومنى الشافعي وأمل عبدالله فضلا عن أسماء نسويه جديدة أكدت حضورها في الألفية الثالثة منها باسمة العنزي واستبرق احمد ومي الشراد وغيرهن .

وتذهب الكاتبة فاطمة يوسف العلي في كتابها عن "الحراك الكويتي في القصة القصيرة " إلى الاعتراف بثلاثة أجيال قصصية فقط وكشفت عن الديناميات الاجتماعية والتاريخية لتشكل فن القصة القصيرة وعلاقة ذلك بظهور اقتصاد النفط لكنها استدركت بالقول : "اذا كان اكتشاف النفط قد شكل انعطافا مهما في حياة الفرد , إلا إن الوفرة لم تمنع هذا الفرد من نوستالجيا إلى حياة ما قبل مجتمع الرفاه , لان للمرحلة الجديدة انعكاساتها السلبية في المقابل على حياته أخلاقيا وثقافيا . " (33)

ويذهب الناقد السعودي محمد العباس الذي حاول استقصاء ملامح القص النسوي في الأدب الكويتي في كتابه " نص العبور إلى الذات "(34) في محاولة لفهم عالم القاصة الكويتية ومغزى انكبابها على الكتابة القصصية حيث يعد الأدب النسائي محاولة لبناء لغة تمثل التحرر , واثبات الحق في الحضور والرغبة في الانفلات من قبضة الرجل .

ويتبين لنا مما تقدم ان القصة القصيرة بوصفها جنساً ادبياً قد أثبتت جدارتها في مواجهة التحديات التي واجهتها عالمياً وعربياً من خلال تأسيس شعريتها الخاصة وانها نجحت في تقديم كشوفات واضافات ابداعية متميزة وبشكل خاص من خلال مساهمات الادباء الشباب فضلا عن الخصوصية الاستثنائية للادب النسوي في هذا المجال . لكن ذلك يجب ان لا يدفع الى الاكتفاء بما تحقق ولكن بمواصلة التجريب والابتكار والتحديث لكي لا تسقط القصة القصيرة بمختلف تنويعاتها في مياه ساكنة تفتقد التجديد والحركية والانسيابية ذلك ان التوقف عن الابتكار والتجديد سيقود في النهاية لا محالة الى الجمود والسكون والتخلف وبالتالي الفشل في الارتفاع الى مستوى التحديات الكبيرة والخطيرة التي واجهتها وما تزال تواجهها القصة القصيرة على مختلف المستويات.

الهوامش :

1- ايكو , امبرتو " الأثر المفتوح " ترجمة د. عبد الرحمن بو علي , دار النشر الجسور , الجزائر (ط 1) 2000.

2- ايكو , امبرتو " القارئ في الحكاية : التعاضد التاويلي في النصوص الحكائية " ترجمة : أنطوان أبو زيد , المركز الثقافي العربي , بيروت (ط1) 1996 .

3- بن بو عزيز , وحيد , "حدود التاؤيل :قراءة في مشروع امبرتوايكو النقدي ", الدار العربية ناشرون , منشورات الاختلاف , بيروت , الجزائر 2008 ص 23 .

4- المصدر السابق , ص 23.

5- المصدر السابق , ص 31 .

6- ايكو , امبرتو , "القارئ في الحكاية " ص 10 .

7- ايكو, امبرطو , "الأثر المفتوح " ص 13 .

8- المصدر السابق , ص 17. .

9- المصدر السابق ,ص 19 .

10- Guimaraes,Jose,The short story story A new Literary,Genre,Strategig,Book Publishing and Rights Co.2012 (i-book)

11- اوكونور , فرانك " الصوت المنفرد " ترجمة د.محمود الربيعي , القاهرة , 1969, ص 14 .

12- ايكو , امبرطو " الأثر المفتوح " ص 71 – 79 .

13- بارت , رولان , "التحليل البنيوي للقصة القصيرة "ترجمة د. نزار صبري سلسلة (الموسوعة الصغيرة) دار الشؤون الثقافية بغداد 1986 ص 22- 23 .

14- شلبية , د. زهير " ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية ", دار حوران للنشر سوريا (ط 1)2001 ص 14- 15 .

14-ستا لوني ,ايف " الأجناس الأدبية " ترجمة محمد الزكراوي , المنظمة العربية للترجمة , بيروت , 2014 , ص 145 .

15- Guimaraes, p.18

16- ستا لوني , ايف – " الأجناس الأدبية " ص 145 .

17- المصدر السابق , ص 140 -143.

18- Guimaraes,p. 15 .

19- Barrett , Charles Raymond. Short Story Writing , p 15 .

20- ستا لوني , ايف "الأجناس الأدبية" , ص 136 -138.

21- تودوروف وآخرون "القصة , الرواية , المؤلف :دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ", ترجمة د. خيري دومة , دار النشر شرقيات , القاهرة 1997 , ص193.

22- المصدر السابق , ص 217.

23- المصدر السابق , ص 219 .

24- المصدر السابق و ص 224 .

25- المصدر السابق ص 228 .

26- بالعابد , عبد الحق "عتبات جيرارد جينيت من النص إلى المناص " الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف , الجزائر – بيروت 2008 .

27- كشيك و محمد " علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة "منشورات الموسوعة الصغيرة , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1988 .

28- ثامر ، فاضل " المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي " منشورات المدى , دمشق , بيروت بغداد و 2004 ص 228 – 229 .

29- ثامر، فاضل "المبنى الميتاسردي في الرواية "منشورات المدى , دمشق , بيروت , بغداد 2013 , ص 435 -450 .

30- هويدي , صالح " جبل السرد العائم :مقاربة نصية في القصة الإماراتية القصيرة ", منشورات وزارة الثقافة واتحاد كتاب وأدباء الإمارات , أبو ظبي , الشارقة , 2011 . ص 19 .

31- صبري , عبد الفتاح " القصة القصيرة الإماراتية النسوية :انطولوجيا "منشورات دار الثقافة في الشارقة , 2013 (انترنيت)

32- العجمي ،د. مرسل فالح " البحث عن أفاق أرحب :مختارات من القصة الكويتية , سلسلة كتاب العربي , (الانترنيت) وتلاحظ مقالة صحفية للمؤلف في "القدس العربي " في 24\7\2013 .

33- العلي ، فاطمة يوسف , الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة " كتاب مجلة "دبي الثقافية "أغسطس 2010. (الانترنيت)

34- العباس , محمد "نص العبور إلى الذات :القصة القصيرة النسائية الكويتية في الألفية الثالثة " دار نينوى للنشر , دمشق 2009 ص 5 .

فاضل ثامر

سيرة شخصية وعلمية

محل وتاريخ الميلاد:بغداد، 1938/7/1

المهنة:ناقد ومترجم

المنصب الحالي :رئيس الأتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

العنوان:العراق-بغداد

،موبايل: 00964 7901481336

البريد الألكترونيfadhilthamir@yahoo.com

التحصيل العلمي :بكالوريوس لغة إنجليزية جامعة بغداد 1961،دبلوم الدراسات العليا في اللغة الإنكليزية من ليبيا 2001وأعد أطروحة ماجستير في اللغة الإنكليزية تحت عنوان :((مقاربة لسانية لتدريس السرد في السياق ما بعد الكولونيالي)) لكن لم تسنح له الفرصة المناسبة لمناقشتها.

المساهمات العلمية:شارك في العشرات من المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية، منها:

1-ندوة النقد الأدبي في القيروان بتونس عام 1977.

2_ندوة الدراسات القصصية والروائية في الإمارات –الشارقة-عام 1989.
3-مهرجان جرش 1990ضمن الحلقات الدراسية للمهرجان.

4-ندوة النقد الأدبي التي نظمتها جامعة اليرموك في أربد بالأردن عام 1992.

5-ملتقى عمان الثقافي الثاني 1993/8/22.

6-مهرجان جرش 1994ضمن الحلقات الدراسية للمهرجان.

7-ندوة المصطلح النقدي التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة عام1998.

8-ندوة "الرواية العربية وقضايا الأمة"، التي نظمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب عام 1999بالتعاون مع رابطة الأدباء والكتاب في ليبيا في مدينة طرابلس.

9- شارك في معظم الحلقات الدراسية والنقدية لمهرجان المربد الشعري في العراق .

كذلك شارك في العديد من الندوات الجامعية وحاضر في مختلف المنتديات الأدبية و أماسي الاتحاد العام لأدباء العراق.

10 – شارك في الدورات المتتالية لمهرجانات الجواهري في بغداد والمتنبي في واسط وكلاويز في السليمانية ومهرجان ابي تمام في نينوى ومهرجان السياب في البصرة .

11- ملتقى الشارقة التاسع للسرد سبتمبر 2012.

12- الحلقة الدراسية الخاصة بالادب الجزائري الحديث المصاحبة لاجتماع المكتب الدائم لاتحاد الكتاب العرب في الجزائر في ديسمبر 2011.

النشاط الثقافي:

-أولى المقالات المنشورة كانت عام 1965في مجلة الآداب البيروتية وبعدها في مجلة الكلمة العراقية وواصل النشر في عديد الصحف العراقية والعربية .

-اصبح عضواً في الهيئة الإدارية للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في السبعينات وعضواً في هيئة تحرير مجلة "الأديب المعاصر" التي يصدرها الاتحاد منذ بداية صدورها عام 1971.

المؤلفات :1-"قصص عراقية معاصرة" بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير،بغداد1971.
2-"معالم جديدة في أدبنا المعاصر"، بغداد 1975.

3-"مدارات نقدية":في "إشكالية الحداثة والنقد والإبداع"،بغداد1987.

4-"الصوت الأخر":"الجوهر الحواري للخطاب الأدبي"،بغداد1992

5-"اللغة الثانية":في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"،بيروت1994.

6-رواية مترجمة بعنوان "الحديقة" للكاتبة الروائية الفرنسية ماركريت دورا،دار الشؤون الثقافية في وزارة الأعلام عام 1986ببغداد.

7-" المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي"،عن دار المدى في دمشق،2004.

8-شعر الحداثة ممن بنية التماسك الى فضاء التشظي دار المدى دمشق 2012

9- اشكالية العلاقة بين الثقافي والسياسي ،دار اراس ،العراق ،اربيل ،2012.

10- الوحدات السردية للخطاب ،دراسات مترجمة، دار اراس ،العراق ،اربيل ،2012.

11 –المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى دمشق 2013.

الناقد فاضل ثامر ناشطا ثقافيا

قام الناقد فاضل ثامر منذ انتخابه رئيسا للاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق عام 2004 بقيادة نشاط الادباء والكتاب العراقيين للدفاع عن حقوقهم المشروعة وللارتقاء بمستوى الفعل الثقافي والتاكيد على استقلالية القرار الثقافي عن التاثيرات السياسية .وراس وفد اتحاد الادباء

في العراق الى اجتماعات المكتب الدائم لاتحاد الادباء والكتاب العرب في الجزائر 2011 والقاهرة 2012واصبح عضوا في المكتب الدائم للاتحاد .وقد عمل في مجال الدفاع عن الحريات المدنية العامة وحقوق الانسان لتجذير الممارسة الديمقراطية والوقوف ضد مظاهر العنف والقمع ومصادرة حريه التعبيير وناضل من اجل انهاء كل مظهر من مظاهر الاحتلال وترسيخ السياده الوطنيه .

كما وقف ضد اسشتراء النزاعات الطائفية ودعا الى دور اكبر للمثقفين العراقيين في صناعة القرارات السياسية والاجتماعية والثقافية ورفض محاولات رجل السياسة لتهميش مكانة المثقفين في المجتمع العراقي.واختير من قبل اكثر من منظمة ثقافية ومدنية بوصفه ابرز شخصية ثقافية عراقية في عام 2011.

-أقوال عن فاضل ثامر:

تختزل سيرة فاضل ثامر النقدية سيرة النقد العراقي المعاصر،ويمثل لنا، نحن الجيل التالي له،صورة مصغرة لحركة هذا النقد في الفترة الممتدة منذ الستينات حتى الآن،بكل ما له وعليه.ففاضل يقف في مقدمة النقاد الستينيين الذين حاولوا إن يؤصلوا نقداً عراقياً.

سعيد الغانمي

في"مئة عام من الفكر النقدي"

"الناقد فاضل ثامر واحد من النقاد المتميزين في الحركة النقدية في العراق له آراء في الرؤية النقدية ومنجزات الحركات النقدية المعروفة.قدم دراساته عبر الصحف والمجلات العراقية والعربية وقد شارك في حلقات دراسية ومهرجانات داخل العراق والوطن العربي ".

" ،عرب أون لاين من شبكة الانترنيت"2002/7/3 ".

"على امتداد أربعة عقود والناقد فاضل ثامر يسعى إلى تأسيس وبلورة خطابه النقدي،أقام منهجه في البداية على السوسيولوجية،فدرس قصص مرحلة الستينات وما قبلها ،ووجد في أطروحات باختين إثراء لخطابه ،فمن خلال موضوع"الرواية متعددة الأصوات"تناول الناقد الرواية العراقية في جميع مراحلها وتحولاتها الجمالية،وهو يعكف على فحص المناهج الحديثة في النقد الأوربي المعاصر".

"جريدة الخليج الإماراتية"2002/5/6.

"كتاب اللغة الثانية، للناقد فاضل ثامر الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضاء عام 1994،يتناول مشكلات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.،بحيث لايغمط النقاد العرب حقوقهم،بل على العكس من ذلك يدرس نظرياتهم ويضعها ضمن السياق النقدي العالمي ، ويضاف إلى ما يتمتع كتاب"اللغة الثانية"عرضه للكثير من القضايا الراهنة المهمة في ثقافتنا النقدية المعاصرة،حيث يناقشها بعمق وتوسع وفهم،وهي ميزة لم تتوفر للكثيرين من الذين عرضوا للنظريات الوافدة،وكل هذا يتم كما –أسلفنا-في إطار نظرة شاملة تدخل ما هو عربي ضمن فعاليات الفكر النقدي العالمي المعاصر.ولاشك إن الكتاب ينطوي على كم من الثراء والتنوع لا يمكن الوقوف عليه بسهولة آلا إذا قرىء الكتاب بكامله".

د.حامد أبو حامد

جريدة الشرق الأوسط اللندنية1995/12/19

" يعد كتاب "مدارات نقدية" إضافة جادة ومخلصة وطيبة للكتابة النقدي في الأدب العراقي ،بل الأدب العربي الحديث،وهو متابعة ذكية لأبرز موضوعات الخلق الأدبي والفني ،سواء أكان ذلك الخلق عراقياً أو عربياً،وبما عرف عن مؤلفه من المثابرة ،،والتقصي،والتأني في الدرس يشار

إلى كتابه هذا ،بأنه واحد من الكتب النقدية المتميزة ،-وهو في الوقت ذاته مواصلة متطورة لرؤيته النقدية الأولى "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"

د.محسن أطيمش-كلمة الغلاف لكتاب مدارات نقدية

" يملك فاضل ثامر حرية أكبر وشجاعة في التفكير النقدي تغني القناعات الأساسية وتمنحها شخصية تومىء إلى إمكانات أصالة نقدية واضحة، ويملك طاقة الناقد المتمرس المخلص في استخلاص القوانين الأدبية أو تأكيدها عبر المعاناة الشخصية ،فهو في نقده لشعر فدوى طوقان وصلاح عبد الصبور،ناقد انطباعي واقي معاصر،يجمع بين الشرح والتحليل والتقييم السديد .فهو ناقد مخلص مثقف متمرس توفرت له عناصر الإبداع النقدي".

عبد الجبار عباس في " مرايا جديدة"

"يقف الناقد فاضل ثامر في مقدمة النقاد العراقيين الذين واكبوا النتاج الأدبي ، بل قدم طروحاته النقدية بأصالة الكاتب المدرك لفعل وماهية النقد الأدبي .واستطاع منذ نهاية الستينات وحتى الآن إن يؤسس قيماً نقدية للعمل الإبداعي العراقي ،وخير دليل دراساته المؤصلة في النقد ،عراقياً وعربياً".

ذكرى محمد نادر -مجلة ألف باء 2002/2/6

السيد فاضل ثامر ناقد جاد مكتنز بثقافة واسعة عربية وأجنبية،وتشهد له بالبراعة في حقل النقد الأدبي ،كتاباته المتواصلة وكتبه المطبوعة ،وهو في جلها ،ذو نزعة أكاديمية ،علمية،وموضوعية،ومنهجية،ورصينة،واعده شخصياً من النقاد ذوي الحس المرهف والكلمة-الموقف وهم نادرون.

محمد جميل شلش-جريدة الجمهورية

(يعد الناقد فاضل ثامر علامة مضيئة في مسيرة النقد العراقي المعاصر ،فهو الناقد الأكثر ظهوراً في النقد العراقي والاسم اللامع في هذا الحقل الأدبي.وأهم ما يميز هذا الناقد أنه يتمتع بمرونة فكرية عالية،فواكب الجيل الستيني وكتب عن موجته الصاخبة ولكن بهدوء وترو وأناة حتى عد من أبرز نقاد هذا الجيل،كما قرأ للأجيال الأخرى وتابع إنجازاتها الأدبية وكتب عنها.)

هاتف الثلج-آفاق عربية العدد5-6حزيران2002

(كان الناقد فاضل ثامر في العراق نموذجا للمثقف المتوازن بين الأطلاع على النتاج العربي النقدي وعلى النتاج النقد الغربي فقد قدم شروحات مفصلة لمدارس النقد الحديثة اسهمت في بلورة رؤية منهجية له تعتمد على اخضاع النص الأدبي إلى منطلقات فكرية قد لا تكون موجودة في النص ولا في المجتمع. وتعد نقلته هذه واحدة من مهمات تحديث الوعي النقدي لدى القارئ او شكلت مهمة من مهمات المثاقفة الفكرية بين تيارات نقدية وفكرية عالمية يمكن أن تجد لها صدى في النصوص المحلية).
ياسين النصير من شبكة الأنترنيت

(يعد كتاب " المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي " للناقد فاضل ثامر الصادر عن دار المدى بسوريا في 2004، كتاباً مهماً جداً ضمن التجربة النقدية لفاضل ثامر، الذي يحاول دائماً أن يؤسس لعمل نقدي عربي رصين ومتطور وقادر على ملاحقة وتجاوز التطورات المماثلة في النماذج الإبداعية الأخرى مما جعله من أميز النقاد العرب وهو يعمل بقدرة عالية في حقل الكتابة النقدية منذ الستينات حيث عالج تجارب الكتابة الإبداعية لتلك المرحلة وإرهاصاتها وما تلاها من كتابة أنجزتها الأجيال اللاحقة، حتى الوقت الراهن، وتعامله الإبداعي والعلمي الرصين مع قصيدة النثر وقراءتها بشكل لافت من الجودة والترصد الإبداعي النادر وبمرونة عالية وتطور ملحوظ وانفتاح عال، يؤكد انه ناقد لا يستكين ولا يركن للقوالب الجاهزة والأحكام المتعسفة و ظل يعمل بهذه القدرات المتحركة بجمالية عالية في كل كتبه) .

نصارالحاج من شبكة الانترنيت

(لايمكن ان نتصور النقد من دون فاضل ثامر ،فهو من ابرز اعمدة النقد الادبي الحديث في الستينات وهو علم من اعلام النقد الاجتماعي فهو يمتلك مجسات لتناول الموضوعات الاكثر حداثة في النقد العالمي ويكتب وكأنه معلم يبسط هذه النظريات للقراء لكي يستطيعوا تفهمها .يتميز فاضل بالوسطية في حياته ونقده ،فاضل هو العمود الرئيس الادبي في العراق وهو واحد من النقاد العرب المرموقين.)

د.شجاع العاني جريدة المدى في2012/6/8

(انه القامة الشامخة ،هو نصف قرن من التألق والابداع والانسانية ،دقة لاتستطيع تصورها لحظة الكتابة هذه ،انه انسان متميز سلوكا وعلما ولطيف المعشر من الاشخاص الذين يشيعون في النفس راحة وقبولاً فقد تتلمذت على كتابه للنقد معالم جديدة في ادبنا المعاصر ،تتلمذت عليه اسلوباً وتعاملاً مع النص في النظرة والتحليل.

له خصلتان عرفتهما منذ زمن ،هما اولا اسلوبه المتفرد السهل الممتنع الخالي من المراوغة والفوقية الى جانب دقته في التعامل مع الاسلوب النقدي بحيث كان حاسما في احتفاظه بحقه في ابداء الراي من دون تعنت او تشنج فهو ناقد متجدد يبحث في الفكر الغربي ليقدمه برؤية منسجمة مع الفكر العربي في دقة المعلومة ويسر المصطلح،اتصف نقده بالسهولة والعمق وهو لديه القدرة على خلق الرؤى النقدية الخاصة به، فهو ذو ذوق رائع يحلل النص بعيدا عن التزييف.)

د.سمير الخليل جريدة المدى في20012/6/8

(اعرفه منذ اكثر من اربعين عاما وجدت فيه صفتين عظيمتين قلما تجتمعان في الكبار ،الاولى انه انسان بكل ما تعنيه الكلمة من تمثل للانسانية والوعي الحضاري العميق ،منحازا خلقيا للفقراء والمحرومين والحق والعدل والانصاف في كل مواقفه واحاديثه وكتاباته ونادرا ما تتوفر هذه الصفة في المبدعين والكتاب المؤلفين والمفكرين اذ هم مع انهم كتاب ومؤلفون الا انهم قساة ،اما الصفة الثانية وهي انه مثقف حقيقي مليء بهذه الثقافة الموسوعية التي لاتترك شاردة وواردة الا واستوعبتها وهيأتها لتكون مادة كتاباته .)

الشاعر محمد حسين ال ياسين جريدة المدى في 2012/6/8

(فاضل ثامر ظاهرة ثقافية نقدية وهو مثال لما نسميه بالمثقف اليومي الذي يقف عند الظواهر وهي تتحول ،يمارس صناعة الاسئلة، هذه الوظيفة الاستثنائية له جعلته مميزا ومن اكثر نقادنا اقترابا من مفهوم الاحتراف بالنقد فهو يمارس النقد بمواصفات المناضل الاجتماعي ويستعين بأدوات السياسي ليعرف ان في النص جوانب اخرى غير الجمال)

الناقد علي حسن الفواز جريدة المدى 2012/6/8

(هو من القللة القليلة من النقاد العراقيين الحداثيين الذين اخذوا المناهج والنظريات الجديدة من منابعها وبلغتها الام واستوعبها بعمق فأحسن تمثلها ،قلمه حاضرا بيننا دائما ،لم ينسحب ،لم يتراجع في احلك الظروف واقسى الازمات وهو امتياز اخر يضاف الى رصيده ،لم تجتذبه المنافي ولم يبتلعه الشتات ،ظل حاضرا بيننا لحما ودما وكلمة في كل الندوات والاماسي والاحتفاليات)

د.نادية العزاوي جريدة المدى في2012/6/8

(فاضل ثامر احد ابرز النقاد العراقيين وقد ظل امينا على رسالته النقدية وساهرا في مختبره النقدي طوال خمسة عقود ،لم يكل ولم يتراجع وكان ابرز صفاته الاصغاء الى الاخر واقامة الحوار مع القرين ،لقد حاور عشرات المؤلفات لمعاصريه في جميع الاصقاع ،كما اسهم في ادارة سجالات لاتتوقف من اجل ابقاء الحياة النقدية العراقية حية وفعالة وقد مكنته لغته الانكليزية من رؤية المشهد المعرفي العالمي بوضوح ومباشرة ،كما ان قراءته للتراث العراقي والعربي والعالمي كانت جزءا من صميم متطلبات تقتضيها مهمة من ينتدب نفسه للعمل في هذا الحقل الشامل .ان مؤلفاته النقدية السبعة تضج بالمعرفة النقدية وجهازها الاصطلاحي والمفاهيمي ،وقد زود هذا جيل الشباب بمعرفة اغنتهم عن قراءة الكتب المتخصصة في بواكير حياتهم .)

د.مالك المطلبي جريدة المدى ملحق خاص عن الناقد فاضل ثامر في 2012/6/7ا

(تحظى كتابات الأستاذ الناقد (فاضل ثامر) بتلق طيب على مختلف مستويات الدرس القرائي الحديث ، وتباين طبائع المهتمين بقراءة الأدب ونقده .

وقد تحقق ذلك لها لا لطبيعة التخيّر الفكري الذي تتصدى لمعالجته ، ولا للإمكانات المعرفية التي تأسس عليها وعي كاتبها ومنجزه الثقافي ، مثلما لم يكن انشداداً لتلك اللغة التي لاتراوغ في بلاغتها ، ولا تتعالى على متلقيها بمثاقفة قرائية لوافد الفكر النقدي المعاصر واتجاهات درسه ، إنها لذلك كله ، وفوقه بيان جلي للوجهة الفكرية التي انتهجها وعيه وتأسيسه المعرفي ، فهو ـ ومنذ اصداراته النقدية المبكرة ـ يتبنى وجهة فلسفية تكرست لقراءة الظاهرة الأدبية في انساق اجتماعيتها المعاصرة ، متواصلة من خلال ذلك مع مايتحقق لها استعادته من كشوفات الدرس النقدي الحديث ومنهجياته ، تلك التي يقاربها (فاضل ثامر) ويسهب في مطالعتها وتوجيه الآخرين لأدراك مراميها الفلسفية ومنهجياتها ، من دون أن يكون بالضرورة متبنياً لطروحاتها كلها ، أو جاعلاً إياها وحدها حصة التخير الفكري والمنهجي التي اختطها لكتاباته . وهو في ذلك كله ينطلق من ذهنية كتابية منضبطة ، وحرص بين على الفروض المنهجية واشتراطاتها ، إلى حد بدت فيه كثير من مؤلفاته ملتزمة بمرامي الدرس الأكاديمي ومتماهية مع التكريس المنهجي فيه ، وهو الأمر الذي حقق لها مكانتها في البحوث والدراسات الجامعية ، فانضوت بين ماتذهب إليه تلك الدراسات من مراجع علمية لاغنى لها عنها .

هكذا ، ومن خلال ذلك كله ـ وبمساوقته لمواقف انسانية في شخصية عالية التهذيب والتواضع ، ولكنها في الوقت ذاته لا تجامل بالضد من قناعاتها ، بل لعلها تذهب إلى أقصى غايات الجرأة والتشدد والرفض حين تواجه بما لاترتضيه وتستسيغه ـ تأسست للناقد والباحث المنهجي ، والمثقف البارز (فاضل ثامر) تلك المكانه الجديرة بالإشادة والتقدير العاليين .)

د. علي حداد(تأملات في كتاب إشكالية العلاقة بين الثقافي والسياسي) صحيفة الصباح بغداد 2012/9/18

(ان الجهد النقدي للناقد فاضل ثامر تنظيرا وتطبيقا ،رؤية ومنهجا قد اسهم على نحو فاعل في ارساء المنحى النقدي الحداثي العراقي الحديث في التعريف والتأسيس ،وهو يقف في صدارة النقاد العراقيين الذين استوعبوا التحولات النقدية الرؤيوية والمنهجية العالمية وعبرو عنها بوعي في كتاباتهم النظرية والتطبيقية والترجمية ،فيمكننا ان نطلق على نقده صفة النقد الشمولي او النقد الموازن الذي يعبر عن وعي واضح بأشتراطات الممارسة النقدية الكلية البعيدة عن اخفاقات النظرة التكاملية او التوفيقية القاصرة .

د. بشرى موسى صالح جريدة المدى