



دراسة

المؤلف: فاضل ثامر

عنوان الكتاب: مبنى الميتاسردي

الناشر: دار المدى

الطبعة الأولى: ٢٠١٣

جميع الحقوق محفوظة

دار المدى للثقافة والنشر

بيروت - الحمراء - شارع ليون - بناية منصور - الطابق الأول -

تلفاكس: ٧٥٢٦١٦(١) - ٧٥٢٦١٧(١) فاكس: ٠٠٩٦١

www.daralamada.com

Email: info@daralmada.com

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ أو ٧٢٦٦ - تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F. K. A. - Damascus - Syria

P. O. Box: 8272 or 7366. - Tel: 2322275 - 2322276 - Fax: 2322289

بغداد - أبو نواس - محلة ١٠٢ - زقاق ١٣ - بناء ١٤١

مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

Email: almada112@yahoo.com

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومُقدماً.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means: electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

ISBN: 978-2-8430-???-?

فاضل ثامر

المبنى الميتاسردي في الرواية



الفهرس

- تمهيد: البنية الميتا-سرديّة بوصفها نزعة ما بعد حدثية
الميتا-سرديّة ونرجسية الكتابة السردية
الميتا سرديّة وأسطرة الشخصية الروائية
المخطوطة بنية ميتا سرديّة
تناوب السرد الواقعي والسرد الغرائبي
المدونة الرقمية بنية ميتا-سرديّة
التناوب السردية في وجهة النظر في الرواية
التحقيق الصحفي بنية ميتا-سرديّة
ما لم تقله الرواية: حياة بين المطرقة والسندان
الرواية وتشظي الثيمة المركزية
البطل الجماعي واشكالية التبيير السردية
السرد وتصدع البنية الاطارية
من القراءة الخارجية إلى القراءة التأويلية في الرواية
بناء الشخصية الاشكالية في الرواية
الميتا - سرديّة وفتنة النص المتفرع
من الوعي القائم إلى الوعي الممكن في الرواية
الهوية السردية للمدينة في الرواية
«اليوميّات» بوصفها مدونة وثائقية ميتا سرديّة

مخطوطة العائلة والميراث الميتا سردي
الرواية والوعي الشقي في زمن الاحتلال
بنية المتاهة والنسخ الميتاسردي للحكاية
اللعبة الميتا سردية والتنازع السردي
عندما يشترك الضحية والجلاد في اللعبة الميتا سردية
رحلة افتراضية ميتا سردية في تخوم المجهول
بين لغة الموروث الشفاهي ولغة السرد الحديث
الاختراق الميتا سردي للفظازيا
اللعبة الميتا سردية وخيارات السرد المتعدد.
عندما يتحول الميتا سرد إلى لعبة ماكرة
الكتابة الميتا - سردية ملاذاً من جحيم الموت
شخصية القرين وثنائية العرفاني/البرهاني
الحب ضحية لرهاب الحرب
بين ما يقوله المؤلف و ما يقوله النص
صناعة الطاغية ميتا سردياً
اللعبة الميتاسردية والتمثيل التاريخي لثنائية الطبيعة / الثقافة
التاريخ بوصفه حاضراً في الخطاب الروائي
«انثى السراب» بوصفها لعبة ميتا - سردية
اللعبة الميتاسردية بوصفها تجريباً

تمهيد:

البنية الميتاسردية بوصفها نزعة ما بعد حداثة

تنهض الأطروحة الأساسية لهذا الكتاب النقدي على فرضية أنّ أشكال البناء الميتاسردية أو الميتا روائي في الرواية العربية، وقبل ذلك في الرواية العالمية هي تنوعات وتمثّلات لما بعد الحداثة في الثقافة. إنّ هذا الخرق المقصود لـ«عمود» الكتابة الروائية الحديثة الذي أعلنه آباء الرواية الأوروبية والغربية منذ سبعينيات القرن الماضي، والذي وصف في حينها بأنّه «موت للرواية» كما ذهب إلى ذلك لسلي فيدلر، إنّما هو مظهر لنزعة الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات «الأصولية» والعرفية في الكتابة الحديثة.

ويبدو أنّ نزعة ما وراء السرد أو ما وراء الرواية (أو الميتاسرد) meta-narration هي أيضاً جزء من انفجار «الميتا» وتناسلها الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية.

وإذا ما كانت اللسانيات سباقة في اجتراع مصطلح «الميتا»

هذه من خلال مقولة الميتا لغة meta-language أو الميتا - لسانيات meta-linguistics، (أي اللُّغة الواصفة أو اللسانيات الواصفة على التعاقب) فإنّ هذا التناسل سرعان ما انتشر أفقياً وعمودياً، وهو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات.

فالميتاسرد، في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالباً ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنيّة بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمّس طبيعة الكتابة الروائية، وقد ينصرف شاعر الميتا - شعر meta-poetry إلى انشغالات الشاعر بإشكاليات صياغة الخطاب الشعري الأثيري والزئبقي الذي يصعب الإمساك به أو وضعه داخل شبكة النصّ الشعري.

لقد قاد هذا النزوع في المعارف الإنسانية إلى توليد سلسلة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة التي راحت تنضوي تحت لافتة مصطلح شامل هو «الظاهرة الذاتية» auto-phenomenon .

كما هو معروف حديثاً في الدراسات النقدية، وإن كنت شخصياً أفضل أن أجترح له مصطلحاً أشمل يعبر عن ذلك هو مصطلح auto-reference أي «المرجعية الذاتية».

ومن المهم أن ندرك أن هذا اللون من «الميتا» يفترض القبول بالعقد الافتراضي بين المؤلف والقارئ على عدّ هذا النص لعبة كتابيّة صرف.

إذ يفترض بقارئ النص الميتاسردي أن يمتلك كفاية سردية narrative competence لإدراك الطبيعة البنيويّة الافتراضية لهذا النص السردي أو ذاك، وتجنّب اللبس أو الإبهام، فقد أخبرني القاص الفلسطيني حسن حميد أنّ أحد قراء روايته «جسر بنات يعقوب» التبس عليه الأمر وصدّق

أن المؤلف فعلاً قد عثر على مخطوطة وأنه لا فضل له سوى إعادة نشرها.

كما اكتشفت، أثناء مراجعتي لأحد الكتب المترجمة، أن أحد المترجمين قد فضل حذف المقدمة الميتا سردية لإحدى الروايات العالمية والتي تشير إلى أن النصّ الروائي كان قد وصل بالبريد وأن الناشر قد قام بنشره دونما إضافات.

ومباحث كتابي النقدي الذي بين يديّ القارئ هو تعبير عن انشغال نقدي شخصي لازمني منذ نهاية الثمانيات ومطلع التسعينات من القرن الماضي بالميتاسرد وخاصة بعد عزمي على ترجمة رواية «امرأة الضابط الفرنسي» للروائي جون فاوئر، وهو أمر لم أنجزه. وكجزء من انهماكي بهذا الضرب من الكتابة الروائيّة الجديدة كتبت دراسة صغيرة تحت عنوان «الرواية النرجسية»، ما وراء الرواية وخرق التقاليد السردية بتاريخ ١٢/٨/١٩٩١ في إحدى الصحف المحليّة العراقية، أعدت نشرها لاحقاً في مجلة «راية الاستقلال» الأردنية في عددها الصادر في تموز ١٩٩٢ ضمن «الملف الثقافي» الذي كان يشرف عليه آنذاك الناقد فخري صالح، كما كتبت باللغة الإنجليزيّة دراسة تطبيقية تحت عنوان إشكالية الشكل الميتا - روائي «Problematics of Meta_Fictional Form» في صحيفة «بغداد اوبزرفر» العراقية بتاريخ ٩/١٢/١٩٩١ وكانت مخصّصة لفحص رواية «أوتار القصب» للدكتور محسن الموسوي، وهي رواية ميتا سردية تنطوي على تفرّعات وهوامش وحواشٍ كتابية أضافها عدد من الرواة الثانويين.

ولذا فقد رحّت أتفحص النماذج الروائيّة العربية التي راحت تستفيد من هذا الضرب السردية، وأكتب عنها دراسات نقدية تطبيقية وتحليلية مستقلة، من دون أن ألزم نفسي بكتابة كتاب أكاديمي أو منهجي منضبط لتجليلات الميتا - سرد في الرواية العربية، وربما تُمثّل الدراسة

النظرية الاستهلاكية التي توطّر هذا الكتاب النقدي والتي قدّمتُ العام ٢٠٠٢ بعض أسسها في محاضرة عامة القيتها في مركز الفنون في بغداد وهي المنطلق الأوسع لي لمواصلة انشغالي النقدي بالإشكاليات الكتابيّة والرؤيويّة والتقنيّة لهذه اللعبة السرديّة الماكرة: ما وراء السرد أو الميتا-سرد والتي أبسّط بعض نصوصها التطبيقية اليوم بين يدَي القارئ العربي.

وكتابي النقدي هذا احتفاءً بإنجازات السرد العربي بقدر ما هو فحص لأحد مظاهر تجلياته ما بعد الحداثيّة وأعني به المظهر الميتا سردي فيه.

(الميتا - سرد) وندرجسية الكتابة السردية

في رواية «سابع أيام الخلق»^(١) للروائي عبد الخالق الركابي، يعلن لنا الراوي المركزي صراحة «عن نيته بكتابة تاريخ أسرته وعشيرته التي ينتمي إليها. وكأنه يواصل كتابة مخطوطة السيد نور التي ظهرت في رواية سابقة له تحمل عنوان «الراووق»^(٢) ويعمد القاص محمد خضير إلى لعبة سردية مثيرة للجدل في روايته «كراسة كانون»^(٣) التي واجهت ردود فعل متباينة، بعضها ردود فعل رافضة لهذا اللون من التجريب الروائي. وفعل مثل ذلك القاص محمود عبد الوهاب في روايته «رغوة السحاب» التي عمل إلى ابتكار تقنية طريفة تتمحور حول دليل التليفون ومحاوله الربط بين مرويات متباعدة لا رابط بينها ضمن بنية روائية موحدة. وينسج القاص أحمد خلف في قصته القصيدة الطويلة «تيمور الحزين»^(٤) ثنائية سردية قائمة

(١) الركابي، عبد الخالق، "سابع أيام الخلق" دار نشر بيسان: بيروت (ط٢)، ٢٠٠٠.

(٢) الركابي، عبد الخالق، "الراووق"، دار الشؤون الثقافية بغداد، ١٩٨٦.

(٣) خضير، محمد، "كراسة كانون"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١.

(٤) خلف، احمد، "تيمور الحزين"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١.

على سردين: معاصر وتاريخي من خلال قراءة وفحص مخطوطة تراثية، وقد سبق للقاص نفسه وأن قدّم لنا بواكير تجربة مقاربة في روايته «الخراب الجميل»^(١) التي وجدنا فيها البطل وهو يجمع المادة الأولية لكتابة نص مسرحي. وهذا يذكرنا بالروائي غائب طعمة فرحان الذي ضمّن روايته «ظلال على النافذة»^(٢) نصاً مسرحياً داخلياً، وكان جبرا ابراهيم جبرا قد وجد بطل روايته «صراخ في ليل طويل»^(٣) منغمساً بكتابة تاريخ أسرة فلسطينية أرستقراطية عريقة من خلال أكداس من المخطوطات والرسائل والأوراق العائلية، وتنغمس بطلة القاصّة لطيفة الدليمي في «عالم النساء الوحيدات»^(٤) بفحص وقراءة مذكرات الأنسة "م" التي تشكل نصاً سردياً داخل النص الأصلي، والتي تذكرنا بنص آخر للقاصّ فؤاد التكرلي يحمل عنوان «همس مبهم»^(٥) يشتبك فيه الراوي بهوامش وحواش على كتاب مدرسي قديم. ونجد في رواية «أوتار القصب»^(٦) لمحسن الموسوي نصاً مفتوحاً لأضافات الرواة المختلفين إضافة إلى استدراقات وحواش تقطع

(١) خلف، احمد، "الخراب الجميل"، طبع دار الطليعة بيروت، من منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١.

(٢) فرمان، غائب طعمة، "ظلال على النافذة"، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩.

(٣) جبرا، جبر ابراهيم، "صراخ في ليل طويل"، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٥٥.

(٤) الدليمي، لطيفة، "عالم النساء الوحيدات"، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦.

(٥) التكرلي، فؤاد، "الوجه الآخر"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٢، (ط ٢).

(٦) الموسوي، محسن، "أوتار القصب"، منشورات شركة المعرفة، بغداد، ١٩٩٠.

سياق السردى الخطي، وينهمك بطل رواية «بابا سارتر»^(١) للقاص علي بدر. مهمة كتابة سيرة حياة فيلسوف عراقي وجودي - إفتراضي وتخيلي كما هو واضح - عاش في محلة الصدرية ببغداد خلال الستينات. ونجد نماذج عديدة في الرواية العربية تنحو مثل هذا المنحى التجريبي في الكتابة السردية. ففي رواية «لعبة النسيان»^(٢) لمحمد برادة نجد حشداً من الرواة الذي يكشف عن خلافه مع المؤلف. ويتدخل ابطال احدي روايات مؤنس الرزاز^(٣) في سياق السرد مطالبين المؤلف - أو الراوي الرئيسي - باعادة صياغة بعض الاحداث والمصائر في الرواية، وكأنهم بذلك يذكروننا بمسرحية لويجي بيرانديلو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف».

هذا اللون من التجريب، الذي وجد طريقه إلى فضاء البنية السردية في أدبنا الروائي القصصي، والذي اثار الكثير من الاعتراضات والتحفظات مثلما فعلت رواية محمد خضير «كراسة كانون» في الفترة الأخيرة يمكن ان نطلق عليه مصطلح ما وراء الرواية Meta-Fiction أو «ما وراء السرد» Meta-Narration، وهو أيضاً وافد حديث في الرواية العالمية خلال ستينات القرن الماضي وبشكل خاص في الرواية الامريكية، وقد اثار ظهوره - آنذاك - اعتراضات عنيفة رافضة من قبل النقاد والصحافة والقراء. وهذا اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشكل أساسي على انشغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة السردية. إذ نجد الروائي أو القاص منهمكاً بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي أو القصصي. وبذا يتصدر الهم

(١) بدر، علي، "بابا سارتر"، منشورات رياض الريس، بيروت ٢٠٠١.

(٢) برادة، محمد "لعبة النسيان" دار الأمان، الرباط، المغرب، ١٩٩٢.

(٣) الرزاز، مؤنس "اعتراقات كاتم صوت" دار الشروق، الاردن "ط" ١٩٨٦.

السردى الواجهة الامامية *Foregrounding* للنص الروائى مثلما تحتل اللغة الواجهة الامامية فى النص الشعري.

وغالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم فى سرده، فيجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية (الأوتوبيوغرافيا). كما قد يبدو هذا اللون من السرد الروائى بالنسبة للبعض وكأنه ارتداءً ودعوة إلى ضروب الراوي العليم، لأن المؤلف غالباً ما يتدخل بصورة مباشرة فى سير الاحداث ويعلق على ما يجري أو يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم. ولذا فقد وجدنا من يعد هذا الضرب الروائى خروجاً على الأعراف والتقاليد السردية والتخييلية، وهناك من نظر اليه بوصفه رواية مضادة *Anti-Novel* أو رواية مقالة أدبية واجتماعية، بل أن البعض راح يتحدث عن «موت الرواية».

ويعدّ الروائى جون فاولز واحداً من أبرز ممثلي هذا اللون الروائى. فهو - على سبيل المثال - يفاغى القارئ بهذا الاعتراف الذى يستهل به الفصل الثالث عشر من روايته المعروفة «امرأة الضابط الفرنسى»^(١) «أنا لا أعلم. وهذه القصة التى احكيها هي مجرد خيال، والشخصيات التى اخلقها ليس لها وجود خارج ذهنى. وإذا ما كنت أتظاهر حتى الآن بأنى أعلم بعقول شخصياتى وبدخائل أفكارها، فذلك لأنى كنت أكتب (تماماً) مثلما استعدت توظيف بعض المفردات والأصوات) وفق تقاليد وأعراف مقبولة عالمياً فى زمن كتابة قصتي: وهى أن الروائى يقف فى مرتبة تالية للرب. وهو قد لا يعرف كل شيء، لكنه مع ذلك يحاول التظاهر بمعرفة كل شيء. ولكنى اعيش فى عصر آلن روب غريبه ورولان بارت: فإذا ما

Fowles, John. The french lieutenant's woman, triad (١)
Granada:Great Britan,1981

كانت هذه رواية، فهي لا يمكن ان تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة»^(١).

كما وجدنا جون فاوئز مؤلف هذه الرواية - يعبر عن عدم يقينه وتردده عندما يتساءل فيما إذا لم يكن يخدع القارئ ويمرر عليه كتاباً في المقالات والدراسات باسم الرواية لأنه يعترف بأن روايته متخمة بموضوعات علمية وفكرية وثقافية لا صلة لها بفن الرواية^(٢). وهكذا انشغل النقاد والمنظرون والروائيون طيلة أكثر من ثلاثة عقود وتحديدًا منذ منتصف ستينات القرن الماضي بفحص وتحليل وتقييم هذا اللون الجديد من الرواية وربطوا بينه وبين ظهور حساسية أدبية وفنية وجمالية جديدة تقترن بمرحلة ما بعد الحداثة Post-Modernism. وظهرت مجموعة من المصطلحات التي حاولت أن تغطي هذا المفهوم الجديد منها مصطلحات ما فوق الرواية Surfiction والرواية النرجسية Narcissitic novel وتخريفات fabulations والرواية الفائقية super fiction وخارج الرواية para fiction والرواية الانعكاسية Reflexive novel، وغيرها، إلا أن مصطلح ما وراء الرواية meta-fiction هو الذي هيمن على الممارسة النقدية، وهو مصطلح يعود الفضل في إبتكاره للروائي والناقد الأمريكي وليم غاس العام ١٩٧٠^(٣).

ويُخيّل لي إني بحاجة لفحص هذا المصطلح بدقة والكشف عن دلالاته وعن الإشكاليات الاصطلاحية «في الترجمة التي يثيرها قبل الاستطراد في البحث. إذ يتكوّن هذا المصطلح من جزئين: meta ويعني

(١) Ibid,p85

(٢) Christensen, Inger. The Meaning of metafiction Universitetsforlaget, Beugen, Oslo, 1981, p9

(٣) Wales, Katie, A dictionary of stylistics, Longman: London, 1989

«ما وراء» و fiction الذي يعني التخيل أو الرواية. والجزء الاول meta هو عبارة عن بادئة prefix تلحق قبل بعض الكلمات لتخرج بها عن مدلولها المعجمي إلى دلالات اصطلاحية جديدة. وتشير كاتي ويلز مؤلفة «قاموس الأسلوبية»^(١) إلى أنّ هذه البادئة المشتقة من اليونانية تعني، فيما تعني، ما وراء beyond أو بعد after أو (مع) along with او (فوق) above. وهي تذهب إلى ان هذه البادئة قد أصبحت عنصراً تكوينياً في بناء الكلمات في اللسانيات والنظرية الادبية والذي يترجم بما وراء اللغة أو اللغة الواصفة أو الشارحة قد ترك تأثيره على الكلمات المسبوقة بهذه البادئة، والتي تعكس اهتماماً متزايداً بمستويات اللغة والخطاب، وتورد المؤلفة مجموعة كبيرة من هذه الاشتقاقات منها ما وراء الدراما meta-drama وما وراء المسرح meta-theatre وما وراء الشعر meta-poetry وما وراء النحو metagrammar وما وراء السيميائية meta-semiotics وما وراء النص meta-text كما تشيع مثل هذه المصطلحات والتراكيب في ميدان نظرية الاتصالات مثل ما وراء الاتصالات meta-communication وما وراء الكلام meta-talk، وتبين المؤلفة أنّ مصطلح ما وراء النقد يترجم بصيغة أجمل وهي «نقد النقد» meta-criticism و يشير إلى فرع من النظرية الادبية ظهر بتأثير ما بعد البنيوية ويتفحص النقد ذاته بوصفه نوعاً من الفعالية الادبية، ويناقش بصورة نقدية اسس هذا الفرع المعرفي واجراءاته^(٢). واخيراً فلا يمكن لنا ان ننسى بعض المصطلحات المشابهة المعروفة قبل هذا التاريخ مثل مصطلحات ما وراء الطبيعة أو الميتافيزيقيا metaphysics والاستعارة metaphor والتحوّل metamorphosis

(١) Ibid, p292

(٢) Ibid, p293

وغيرها^(١) ونظراً لما تخلقه هذه البادئة meta من إشكاليات يمكن للمترجم عند الضرورة الاكتفاء بتعريب الكلمة فتقول ميتا - رواية وميتا - سرد وقد ننصرف قليلاً فتقول رواية عن الرواية أو رواية داخل الرواية مثلما بدا مصطلح «نقد النقد» مأنوساً ومقبولاً لدى القراء.

أما الجزء الثاني من مصطلح «ما وراء الرواية» ونعني به fiction فهو أكثر إثارة للبس والغموض والتعددية الدلالية. فالمعنى الحرفي للمصطلح يقترن بمعنى التخيل، إلا أنه يستخدم على نطاق واسع مرادفاً لمصطلح الرواية novel ويحاول «معجم المصطلحات النقدية الحديثة» الذي حرّره روجر فاوولر^(٢) أن يكشف الفرق بين مصطلحي fiction و novel. فمصطلح fiction أكثر اجناسيةً وحصريّةً بينما يمتلك مصطلح novel محتوىً ايديولوجياً وتاريخياً أضيق من مصطلح التخيل fiction. فالرواية لم تكن موجودة في الثقافتين اليونانية والرومانية، بينما كانت هناك أعمال تخيلية في مجال النثر. وبالطريقة ذاتها يمكن أن تعدّ قصصاً رمزية (اليغورات) امثال رحلة الحاج لجون بنيان المنشورة العام ١٦٧٨ من أعمال التخيل، لكنها ليست روايات ولذا فإن الرواية هي مصطلح اجناسي genre term بينما مصطلح التخيل هو مصطلح عام لا ينطوي على تحديد generic term، إذ يمكن لمصطلح التخيل ان يصف اشكالاتاً مهجّنة من التخيل. هذا وينفصل هذان المصطلحان أيضاً لأنّ مصطلح الرواية يشير إلى نتاج أو منتج الفاعلية التخيلية، بينما يستخدم مصطلح التخيل لوصف الفعالية ذاتها. ومعنى هذا أنّ مصطلح التخيل له معنى

Fowler, Roger(ed.), Adictionary of modern critical Terms, (١)
Routlege: London, 1993. p99

.Ibid, p94 (٢)

متعدّ ينطوي على عملية ذهنية. فنحن نتحدّث عن أعمال التخيل لنشير إلى الصنف الذي تنتمي إليه، أو إلى الفعالية التي تمّ إنتاجها بها.

ومن الجهة الأخرى فإنّ مصطلح التخيل أو التخيل الروائي Fiction كان عرضةً لانتقادات مستمرة. إذ كان التخيل بالنسبة للبعض مساوياً للكذب والخداع والغش، لأنّه يدفع الناس للاعتقاد بأشياء غير حقيقية، وليس لها وجود في الطبيعة. فصانع التخيل الأدبي قد يكون مخدوعاً بصورة ذاتية، أو ينوي أن يخدع الآخرين^(١).

ولو شئنا التوسّع في اشتقاقات مصطلح fiction لوجدنا دلالات نقدية واصطلاحية أخرى شاعت خلال هذه الفترة. فالصفة fiction تشير بالنسبة إلى بعض المتطهّرين (البيوريتانيين) إلى الانحراف غير الضروري وغير المرغوب فيه عن الحقيقة. أما الصفة fictional فهي لا تنطوي على المعنى الواجدي ذاته. هذا وقد نجح الشاعر الأمريكي والاس ستيفنز في إعادة الصفة المندثرة fictive إلى الحياة وجعلها تشيع في النقد الحديث للإشارة إلى صناعة التخيلات وخاصة تلك التي لا تعطل أو تعلق شكوك القارئ، لكنّها تحفزها لغرض تأسيس أنواع معيّنة من التأثير البلاغي.

ويعتمد العديد من روائيين ما بعد الحرب (الثانية) امثال بارث وبورخيس وبيكيت وجينيه وناباكون على تأثيراتهم على معنى ثابت ومحدّد لها هو غير قابل للتصديق. وبذا فقد دفعوا النقد للتمييز بين ظلال المعنى في مصطلحاتهم لتفسير تنويعات الوعي الذاتي الأدبية. وهكذا فقد ظهرت مصطلحات اشتقاقية مقارنة مثل fictionality وfictiveness واللذان تختلفان عن مصطلحي التخيل fiction وصناعة التخيل fictionmaking لأنهما تضمّران فكرة الوعي الذاتي للمؤلف.

(١) Ibid, p95

ولذا راح النقاد يميّزون بين الوعي الذاتي الحداثي وبين مختلف درجات الوعي الذاتي في فترة ما بعد الحرب^(١). ومن جانب آخر هناك مصطلح آخر يمزج بين النقل الواقعي والتخييلي عن طريق توظيف الحقيقة fact اطلق عليه مصطلح factional ويشير بشكل خاص إلى لون من الروايات شبه الوثائقية التي تحاول نقل الواقع ولكن عن طريق الرواية ومن خلال قدر قليل^(٢) من التخييل، واستخدم هذه المصطلح تحديداً للإشارة إلى روايات D. M. Thomes ويورد «قاموس اوكسفورد المصغر»^(٣) وكذلك قاموس «ويستر»^(٤) فعلمين من كلمة fiction هما Fictionalize وfictionize، ويمكن ترجمتها بـ«يُخَيَّل» كما يشير هذان القاموسان إلى اشتقاقات تشير إلى صانع التخييل أو الروائي منها Fictionist الذي يشير إلى الروائي تحديداً ومصطلح fictioneer الذي يشير إلى كاتب التخييلات وبشكل خاص إلى ذلك الذي يكتب بافراط دونما توخي تحقيق شروط عالية للكتابة.

وبعد أن توقّفنا أمام بعض الاشكاليات اللسانية الدلالية التي يثيرها مصطلحا meta وfiction حريّ بنا الآن أن نتوقّف أمام ظاهرة ما وراء الرواية meta-fiction ذاتها.

(١) .Wales, Katie, p293

(٢) The shorter Oxford Dictionary, Oxford, 1984, vol. 1, p745-746

(٣) Webster's Ninth new collegiate dictionary, Merriam-Webster: USA, 1983, p460

(٤) Mc Caffery, Larry. The metafictional Muse: The works of Robert Coover, Donald Pathleme, and William G. Gass, University of Pittsburgh press: London, m1982, p252

سبق لنا القول أنّ ظاهرة «ما وراء الرواية» قد لفتت الانتباه منذ منتصف الستينات واستمرت في سرقة الأضواء وحتى منتصف السبعينات من القرن الماضي، وكانت تقرن عادة «بمرحلة ما بعد الحداثة post-modernism، حيث كان يطلق عليها أحياناً رواية ما بعد الحداثة post modern fiction أو رواية ما بعد المعاصرة post contemporary fiction. إلا أنّ النقاد بدأوا باستقصاء ملامح شعرية هذا اللون الروائي، وبشكل خاص منذ مطلع السبعينات حيث ظهرت حركة نقدية واسعة حول ذلك. ويشير أحد النقاد إلى أنّه لم يجد عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٣ إلاّ مساهمات نقدية محدودة حول الموضوع منها مساهمة طوني تانر الموسومة «مدينة الكلمات» العام ١٩٧١:

Tony Taner's. City of Words و«المخرّفون - أو صانعو التخريفات» Robert Scholes's the fabulators العام ١٩٦٧ و«اضطراب العوالم» لريتشارد جلمان العام ١٩٦٩ Richard Gilman's The confusion of Realms ويشير هذا الناقد إلى أنّ النقاد في مطلع السبعينات لم يكونوا متعاطفين، أو بدقّة أكبر مكثرين بانفجاء التجريب الأدبي الذي بدأ ينتشر آنذاك^(١). ولذا فقد بدأت الصورة تتّضح خلال السبعينات وتواصلت الكتابات خلال الثمانينات وإن كانت الموجة ذاتها أخذت بالانحسار كتيار رئيس مهيم في السرد الروائي. ومن الكتب النقدية المهمّة التي صدرت حول الموضوع «معنى ما وراء الرواية» تأليف أنغر كرستنسن The meaning of Metafiction by Inger Christensen الصادر العام ١٩٨١ و«السرد الترجسي: المفارقة ما وراء الروائية» من تأليف ليندا هاتشيون الصادر العام ١٩٨٠ Narcissistic

(١) Peck, John and Martin Coyle. Literary Terms and Criticism, Macmilian: London, 1986

Narrative: The metafictional, form by Linda Hutcheon و«الإلهام في ما وراء الرواية: أعمال روبرت كوفر، ودونالد بارثليمي ووليم غاس» من تأليف لاري ماك كانيري وصدر العام ١٩٨٢: The meta fictional muse: The works of Robert Coover, Donald Barthelmy, and William H. Gass وكتاب «التخييل وشخص Fiction and الرواية» من تأليف الناقد والروائي الأمريكي وليم غاس the figures of life by william Gass وكتاب «ما فوق الرواية» من تأليف فيدرمان العام ١٩٧٥ Surfiction by R. Federman وكتاب (وو) الموسوم «ما وراء الرواية» الصادر العام ١٩٨٤ Metafiction by: P. Waugh إضافة إلى كتاب نقدي جديد من تأليف الناقد المعروف روبرت شولز تحت عنوان «التخريف وما وراء الرواية» R. Scholes وكتاب «ما وراء الرواية» وهيمنته على الخطاب النقدي والاصطلاحي، إلا ان بعض المعاجم والدراسات النقدية مازالت تفضّل بدائل اصطلاحية اخرى. اذ يضع معجم المصطلحات الأدبيّة والنقدية» من تأليف جون بيك ومارتن كويل^(١) هذا اللون تحت باب الرواية الانعكاسية: Reflexive novel. ويشير هذا المعجم إلى أنّ مصطلح انعكاسي أو ذاتي المرجعية أو ذاتي الوعي هي تعابير تشير إلى روايات يسترعي فيها المؤلف الانتباه إلى حقيقة أنه يكتب رواية. ففي رواية «ترسترام شاندي» للورنس سفيرن الصادرة العام ١٧٦٠ يحاول المؤلف أو الراوي الضمني أن يكتب سيرة ذاتية. لكنّه يخفق في تحقيق أيّ تقدّم تاماً. وتتضمّن الرواية صفحات سود وأخرى بيض، إضافة إلى مختلف أنواع اللعب الخاصة بالتنظيم الشكلي للرواية. ويرى المعجم أنّ القصد بسيط:

(١) Ibid, p117-118

إذ يلفت ستيرن الانتباه إلى الفجوة بين الحياة ومحاولة تقديم الحياة في عمل فني. وكان يمكن للرواية أن تكون مملّة، لو أنّها اقتصرّت على مناقشة قضايا الخطاب الروائي (التخييلي)، لكنّها كانت موفّقة لأن (ستيرن) كان يمتلك رؤيا معقّدة للحياة. فالموضوعات المركزية في الرواية هي تعبير عن قابلية العطب في الحسّ الإنساني وقلقه حول الجنس والموت. والرواية كوميدية، لكن السخرية فيها مثيرة للأعصاب وهي تتهكّم من أكثر الأشياء إثارة للقلق في الحياة. ويبدو منهج السرد مبرراً لأنّ الرواية تتناول موضوعات مثل الموت والجنس وهي موضوعات تقع خارج حدود التحليل العقلي. وبهذا فالرواية تومئ إلى عبثية محاولة الكتابة عن مثل هذه القضايا في عمل روائي (تخييلي) متماسك^(١).

ويرى المعجم أنّ هذا النمط الأساسي لرواية (ترسترام شاندي) لستيرن يتوفّر ولكن بشكل أقلّ جذرية في روايات أخرى. فروايتا «جوزيف اندروز» الصادرة العام ١٧٤٢ و«توم جونز» الصادرة العام ١٧٤٩ هما روايتان انعكاسيتان. وتتوفّر اليوم الكثير من الروايات الانعكاسية مثل روايات ناباكوف ورواية «امرأة الضابط الفرنسي» لجون فاولز الصادرة العام ١٩٦٩. وعلى الرواية الانعكاسية الجيدة أن تمنحنا الإحساس بأن الحياة معقّدة، ولذا فهي لا يمكن لها أن تحتوى داخل رواية^(٢).

ويوفّق الناقد لاري ماك كافييري مؤلّف «الإلهام ما وراء الروائي: بين أعمال روبرت كوفر ودونالد بارتلمي ووليم غاس»^(٣) إلى حدّ كبير في تأطير هذه الظاهرة وتحديد ملامحها وخلفياتها ونتائجها. إذ يلاحظ هذا

(١) Ibid. p118

(٢) Ma ca ferry, Larry

(٣) Ibid, p252

الناقد أن معظم الأعمال الروائية التي درسها تكاد تشترك في خصائص معينة. فجميع هؤلاء الكتاب، على سبيل المثال، كانوا مولعين بتطوير أساليب أدبية غير محاكاتية وغير تقليدية عن طريق توظيف الرّموز الطباعية ووسائل شكلية أخرى لإعادة بنية العلاقة بين القارئ والمؤلف والنص. وكان هؤلاء الكتاب غالباً ما يخلقون روايات تحلّل بصورة انعكاسية أو ارتدادية عملياتهم الإبداعية. كما يمكن أن تقرأ هذه الأعمال بوصفها مرموزات أو أليغوريات Allegories عن عملية الكتابة بصورة عامة. وهو يلاحظ ان الروائيين الثلاثة الذين درسهم يدون وكأنهم يركزون عملهم لتطوير سلسلة من الأنساق الروائية التخيلية التي ابتكرتها الإنسانية لتضمن سيطرتنا على الواقع^(١) ويشير الباحث إلى ان نشوء ما وراء الرواية بوصفه من اصناف ما بعد الحداثة هو أحد المؤثرات بان ما وراء المقاربات meta-approaches أصبحت تزداد اتساعاً وانتشاراً وتأثيراً في جميع الأشكال الفنية اليوم بطريقة بات بالإمكان الحديث عن ما يسمّى بميتاحساسية أو ما وراء الحساسية meta-sensibility التي هي قيد التشكل والتطور بوصفها سمة مميزة لعصرنا^(٢).

ويشير الباحث إلى أنه لم يتوصّل إلى فكرة ما وراء الرواية عن طريق النقد الأدبي وإنما عن طريق استقصاءات في ميادين الفلسفة واللغة والعلم والأنثروبولوجيا والرياضيات والمنطق والدين والسيميوطيقا (السيمياء)، وهذه كلها دفعته لاختراع فكرة الإنسان صانع التخيل «والتي هي اساس لفكرة الكتاب «الالهام الما وراء الروائي»، وأنه كان قبل ذلك الوقت على معرفة بموضوعات ما وراء المنطق metalogic وما وراء الرياضيات metamathematics قبل ان يلتقي بتعبير ما وراء الرواية «في كتاب وليم

(١) Ibid, p255

(٢) Ibid, p253

غاس «التخييل وشخص الحياة» الصادر العام ١٩٧٠، William Gass، Fiction and the Figures of life. ويقول الباحث أنه قد وجد أنّ المفهوم القياسي ما وراء الرواية «الذي قدّمه ولیم غاس يصلح لأن يوظف بصورة مثمرة على قسم كبير من الكتابات المعاصر. مع ان المصطلح بحاجة إلى أن يكون أكثر مرونة في التطبيق على اعمال التخييل أكثر من تطبيقه على المقوّمات الصلبة المحدودة للمنطق والرياضيات. ويشير الباحث إلى أنّ اطروحتة فحصت ما اسمته بـ«عملية صناعة التخييل» Fiction-making process- في اعمال روبرت كوفر وبدأت من فكرة أنّ الادب عبارة عن أداة استعارية طورها الانسان لمساعدته في فهم العالم. وهذه الفكرة هي التي قادت به بصورة حتمية إلى رفض أي نظرية للتخييل تقوم - حسب قوله - على الأساس الضيق لفكرة المحاكاة^(١).

ويستعرض الباحث نمو رؤيته فيعلن بأن هذه الفكرة راحت تعمق عبر قراءته للروايات التي صدرت في الفترة ما بين ١٩٦٥ و ١٩٧٥ بوصفها روايات مليئة بالتجريب، وهي لا يمكن مقارنتها بروايات العشرينات من القرن العشرين في النوع والكم. وقد لاحظ الباحث أنّ معظم تلك الروايات كانت إمّا عن روائي يكتب رواية أو هي محاولة لإعادة تجميع عمل تخييلي سابق^(٢). ويقول الباحث أنّ هذه العوامل دفعته للاقتناع بجدوى توظيف هذا المصطلح للإشارة إلى روايات ما بعد الحداثة وإلى أعمال كوفر وبارتليمي وغاس بشكل خاص. ومن الملاحظ أنّ المؤلف يكاد أن يقدم تفسيراً إيديولوجياً وسوسولوجياً لنشوء نمط ما وراء الرواية ضمن أدب ما بعد الحداثة في الأدب الأمريكي. إذ يرى أنّ تلك الفترة كانت تتسم بنوع من الراديكالية السياسية بسبب وجود رئيس

(١) Ibid, p254

(٢) Ibid, p260

أمريكي ديمقراطي حيث توفر مناخ يشجع حركات التجريب والابتكار في السياسة والثقافة والفن والحياة. الاغنه ابدى تشاؤمه في مطلع الثمانينات حيث بدأت علائم الارتداد نحو المحافظة مع مجيء الجمهوريين وانتخاب رونالد ريغان للرئاسة الامريكية، وهو يتوقع انحساراً لهذا التيار الليبرالي في الثقافة الأمريكية^(١). الا أنه يستدرك مشيراً إلى أن ارتباط الثقافة ومنها ما وراء الرواية بحركة عصر المعلومات والتكنولوجيا سوف تمنحها حرية اكبر في المحافظة على مواقعها في مواجهة هذه الردة المحافظة وكتب يقول:

«للهولة الأولى، يبدو هذا التصاعد للنزعة المحافظة وكأنه يوفرّ مناخاً معادياً لتطوّر «ماوراء الأشكال» meta-forms التي هي بشكل اساسي غير تقليدية. ومع ذلك فقد اكتسبت هذه الاشكال شعبية عريضة. وربما يعود سبب ذلك إلى التطورات التكنولوجية المثيرة في مجالات الترفيه والايخبار ووسائل الاعلام التي حيّدت جزئياً تأثير النزعة المحافظة السياسي والاجتماعي».

ويلفت الباحث النظر إلى ظهور الوان جديدة من التجريب الروائي في مجال ما وراء الحداثة منذ نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات تتسم بالمزاوجة من النزعة التجريبية والانعكاسية من جهة وتقاليد الواقعية الموروثة. فهذه الروايات ليست تجريباً بصورة حصرية بالمعنى الانعكاسي الضيق وليست تشخيصية بالشكل الواقعي التقليدي. بل هي تكاد تنتمي إلى ما يسميه ألن وايلد بمصطلح «الرواية الوسطى» midfiction وهو تعبير جديد لم يجد مجالاً للانتشار بعد وهي تضمّ أعمالاً روائية جديدة إضافة إلى بعض اعمال كوفر وبارثليمي. ويستدرك المؤلف موضحاً ان «ما وراء

(١) Ibid, p260

الرواية» بالنسبة لمتطورة لا تتنكر لمسألة الانشغال بالعالم الخارجي خارج مجال الرواية، لكن وعيها الذهني المفرط بعملية صناعة التخيل الروائي وحدود الموضوعية تجعل طبيعة هذا الانشغال أو الانهماك مختلفة للغاية عما نجد في الرواية الواقعية التقليدية^(١).

ويلاحظ الباحث أن معظم هذه الروايات تطوّر نمطاً معيناً حيث نجد شخصية مركزية متوحّدة، مستلبة، تفتقد الحب، مرتابة. وتجد هذه الشخصية نفسها ضحية نظام اجتماعي بارد وقامع لدرجة أنها تشعر بحياتها وكأنها تفتقد إلى المعنى. ومثل هذه الشخصية تجد نفسها مضطرة في مواجهة هذا الاحساس الجبار بالعزلة الفردية والانتهاك لخلق أو ابتكار نسقاً من المعاني يساعد على منح حياتها املاً، وتنظيماً ومعياراً للجمال. وهذه الأنساق التي تخلقها الشخصية هي أنساق اصطناعية وذاتية تماماً مثل الأسطور والأنساق الدينية والمنظورات التاريخية والسياسية. ومن المخاطر التي تواجه مثل هذه الشخصيات هي إمكانية تجاهل أدوارها نفسها بوصفها خالقة لهذه الأنساق التخيلية. وحالما تفتقد هذه الشخصيات القدرة على رؤية الطبيعة التخيلية لهذه الانساق، فإنهم يصبحون تحت هيمنة ابتكاراتهم وما خلقوه، أكثر مما هم قادرين على الإفادة منها بوصفها استعارات مجازية ضرورية^(٢).

إضافة إلى ذلك - والقول للباحث ذاته، فإن هذه الرواية الجديدة في تركيزها المتواتر على عملية صناعة التخيل، سرعان ما أفادت من الإمكانيات الشكلية للجنس الروائي للمساعدة على تعزيز وجهة نظرها حول الطبيعة الذاتية لجميع الأنساق والأنظمة. ولذا فهذه الأعمال تميل

(١) Ibid, p256

(٢) Ibid, p260

لتقديم نفسها بوصفها ابتكارات ذاتية الوعي وتؤكد على حقيقة أنّ كل شكل فني هو مجرد ابداع تخيلي آخر من ابداعات الانسان. والرواية التخيلية لا تأمل لتعكس الواقع أو تقول الحقيقة لأنّ «الواقع» و«الحقيقة» هما ذاتهما عبارة عن تجريدات تخيلية. ولذا فإنّ هذه الاعمال تصبح ميثاروائية، أي تخيلات روائية تفحص الأنساق التخيلية، وكيفية خلقها، وبيان الطريقة، التي تمّ بها تحويل الواقع وترشيحه من خلال الافتراضات والأعراف السردية.

ويستشهد الباحث برأي لناقد آخر هو مسعود زافرزادة (او جعفر زادة) الذي قدّم محاولة لتعريف معنى ما وراء الرواية في كتابه النقدي «الحقيقة الشعرية الأسطورية» The Mythopoetic Reality اذ يقول:

«ما وراء الرواية هي بشكل كلي ما وراء النظرية السردية وموضوعها هو الانساق الروائية التخيلية ذاتها والتشكيلات التي تمّ من خلالها «نمذجة» الواقع وفقاً للأعراف السردية. . وما وراء الرواية تبدو أكثر من بقية ضروب عبر - التخيل transfiction وعياً بخاصيتها التخيلية، وبذا تصبح قناعاً يشير إلى ذاتها. إنّ هذه الانعكاسية الذاتية الحادة لما وراء الرواية ناجمة عن حقيقة أنّ الحقيقة المؤكدة الوحيدة بالنسبة لكاتب ما وراء الرواية (الميثاروائي) metafictionist هي حقيقة خطابه نفسه، لذا ينقلب تخيله الروائي على نفسه محوراً لعملية الكتابة إلى موضوع الكتابة. وهكذا فإنّ مصداقية التخيل الروائي يتدعم ليس بوصفه تعليقاً كاشفاً عن الحياة، ولكن بوصفه ما وراء التعليق metacommentary على التخيل الروائي نفسه»^(١).

(١) Christensen, Inger, p9

ويتناول باحث آخر هو أنغر كرستفسن Inger christensen في كتابه «معنى ما وراء الرواية»^(١) The meaning of metafiction الصادر العام ١٩٨١ روايات ستيرن وناباكوف وبيكيت. ويربط الباحث بين ظهور «ما وراء الرواية» وبين صعود ظاهرة «ما وراء الفن» meta-Art ويرى أن مثل هذه الأعمال التي تلفت الانتباه إلى العمل الفني نفسه أصبحت منتشرة في جميع وسائل الاعلام واشكال الفن. ويستشهد لذلك بأعمال مختلفة منها في مجال الرسم أعمال (جورج براك) وفي المسرح أعمال (بيرانديللو) كما يتجلى ذلك في مجال السينما عند (فيليني) والموسيقى عند (موركسن) ويشمل ذلك النقد الأدبي أيضاً. ويرى أن ذلك أيضاً يتمثل في روايات وقصص كتاب معروفين أمثال بورخس وغراس ولِسْنُغ وسيمون. ويرى الباحث أن مصطلح (ما وراء الرواية) قد تم اشتقاقه حديثاً، بينما تمتلك الظاهرة ذاتها موروثاً أقدم. ولذا فهو يدعو للتمييز بين أصل المصطلح وتشخيص الظاهرة، وأصل الظاهرة ذاتها، وهو يرى أن مصطلح «ما وراء الرواية» ما هو إلا أحد هذه المصطلحات المتداولة ليس إلا^(٢).

ويرى الباحث أن رواية «تريسترام شاندي» لا تؤثّر بداية إلى هذا النوع من الأدب، والذي كان على سبيل المثال بارزاً في القرن السابع عشر لدى كتّاب أمثال (لوب دي فيغا) و(سرفانتس). ويشير إلى أن أول من استخدم هذا المصطلح - في حدود ما يعلم - هو وليم غاس عندما اشار إلى أعمال (بورخس) و(بارث) و(أوبريان) وفي الواقع فإن الكثير ممّا يسمّى بالروايات المضادة Anti-novels هي في الواقع من نوع «ما وراء الرواية» ولذا فهو يتفق مع غاس في تفضيل مصطلح (ما وراء الرواية) على مصطلح

.Ibid, p9 (١)

.Ibid, p10 (٢)

(الرواية المضادة) لأنه أكثر ملاءمة في هذا السياق، ولأن مفهوم الرواية المضادة نسبي ولا يفترض بالضرورة شكلاً ميتا-روائياً.

ويستشهد الباحث بـ«قاموس المصطلحات الأدبية العالمية» لجوزيف ت. شبلي والذي يشير فيه إلى أن رواية «ترسترام شاندي» هي رواية مضادة لأنها تمثل احتجاجاً ضد أعراف الرواية وأشكالها. كما أن رواية «دون كيشوت» تذكر بوصفها رواية مضادة لأنها كتبت كرد فعل ضد كتب الفروسية. إن معنى الرواية المضادة يبدو واسعاً جداً لدرجة أنه لا يخدم لوصف الأعمال (الميتاروائية) لأن عدد لا يستهان به من الروايات يبدو وكأنه يحتج ضد الأعراف الفنيّة الراسخة من دون أن يكشف عن خصائص ميتا - سردية. ويشير الباحث إلى رأي (لاري ماك كافييري) - الذي تناولنا سابقاً - والذي يرى فيه ان مصطلح الرواية المضادة من الاتساع لدرجة انه يضم جميع الأعمال التي تبدو غير تقليدية وتجريبية وتؤثر الملامح الواضحة لما وراء الرواية فالخاصية التعريفية لما وراء الرواية، على أي حال، هي اهتمامها المباشر والفوري بصناعة الرواية ذاتها، أما الروايات المضادة فقد تعالج صناعة الرواية، ولكن بطريقة غير مباشرة، بينما نجد ذلك موضوعاً رئيساً في مجال «ما وراء الرواية»^(١).

ويشير الباحث إلى أن (جون فلجر) و(مالكم برادبري) قد اجترحا تعبير «الرواية الارتدادية - أو المرتدة على ذاتها» The introverted novel. ويميز (فلجر) و(برادبري) بين «الارتداد الذاتي السردية» والذي يميّز روايات القرن العشرين و«نمط السرد ذاتي - الوعي» الذي يميّز روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر. فرواية «ترسترام شاندي» تريد أن تلفت الانتباه إلى ذاتية السارد أو الراوي، بينما تلفت التقنيّات المتأخّرة

.Ibid, p10 (١)

الانتباه إلى استقلالية البناء السردي ذاته. ويرى الباحث أن رواية «ترسترام شاندي» تبدو وكأنها لا تركز على ذاتية الراوي فقط، بل وعلى المروية والمروي له معاً^(١). ويتناول الباحث مساهمات الناقد روبرت شولز في تعريف (ما وراء الرواية) وهي من أهم الجهود في هذا المجال فيلاحظ أن روبرت شولز قد حاول العام ١٩٧٠ تعريف ما وراء الرواية عن طريق تفسير «طبيعة التخيل الروائي التجريبي المعاصر من خلال أربعة محاور في النقد الأدبي يسميها بالشكلي والبنوي والسلوكي والفلسفي. إذ إن شولز يربط بين مختلف تجليات ما وراء الرواية بتلك المدارس النقدية، فهو يرى أن تخيل بارث شكلي أساساً، أما تخيل بارثليمي فهو سلوكي وما إلى ذلك. ويُعدّ (شولز) واحداً من أوائل الذين وظّفوا مصطلح (ما وراء الرواية) لكنّه لم يقدّم تعريفاً واضحاً لها، لكنّه عاد في مقالة لاحقة لوصفها باعتبارها «رواية تخيلية ذاتية الانعكاس» كما وصفها بأنّها «رواية تخيلية، إذا ما كانت عن شيء معين، فهي عن إمكانات ومحدوديات التخيل الروائي ذاته...» ويرى الباحث أن هذا التعريف من الاتّساع بحيث أنّه لا يساعد على تحديد الطبيعة المميّزة لما وراء الرواية^(٢).

ثم يورد الباحث تعريفاً مهماً للناقد (ستانلي فوجل) يعتبره أكثر شمولاً ووضوحاً يقول فيه «تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخيل الروائي من خلال التخيل الروائي ذاته. فكتاب ما وراء الرواية يتفحصون جميع أوجه الهياكل الأدبية، اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنّان بفنّه وبقارئه». إلا أنّ المؤلّف يعترض على هذا التعرّض لأنّه يُهمّل في نظره الثقافة وهي مهمّة في نظرنا من جانبه - جانباً مهماً من جوانب ما وراء الرواية ألا وهو رسالة الروائي. إذ أنّ (فوجل)

(١) Ibid,p11

(٢) Ibid, p11

يركّز على الجانب الشكلي من الإبداع الميتاروائي. وهو يرى أنّ إشارته هذه تشير إلى اتجاه عام لدى القارئ للبحث عن الرسالة التي يحملها العمل الميتا- روائي. ويدعم الباحث رأيه بالتأكيد على أنّ ما وراء الرواية تُعدّ تخيلاً روائياً ينصب اهتمامه على التعبير عن رؤيا الروائي للتجربة عن طريق استغوار عمليّة تشكّلها ذاتها. وهو يرى أنّ هذا التعريف يشير إلى أنّ الأعمال التي تُعدّ ميتا- روائية هي فقط تلك الأعمال التي يمتلك فيها الروائي رسالة يرغب في نقلها، وهو لا يكتفي فقط بعرض مهارته التقنية. إنّ كتاب ما وراء الرواية يعبرون أيضاً عن وجهات نظرهم إزاء الراوي والمرويّة والمروي له في أعمالهم^(١).

ويشير الباحث إلى العناية الخاصة بالمروي له، والتي يعدها تغييراً في وجهة النظر حول أهمية الفن في القرن العشرين مقارنة بزمان (ستيرن). إذ يأمل (ستيرن) في الوصول إلى القسم الاعظم من الجمهور المتعلم في زمانه. اما الراوي عند (ناباكوف) و(بارث) فهو حقيقة ان نسبة المقرؤية قد تقلّصت في حدود القلّة المختارة، بينما يبدو راوي (بيكيت) وكأنّه يكتفي بالتواصل مع نفسه فقط^(٢).

ويختتم الكاتب (إنغريد كرسنسن) كتابه بالإشارة إلى أنّ كاتب (ما وراء الرواية) مع أنّه يحاول توفير خلاص فردي له ولقارئه، فهو لا يستطيع أن يظلّ بعيداً عن تحمّل مسؤولياته العامّة. فهو يشير إلى أنّ (ما وراء الرواية) قد أصبحت اتجاهاً في القرن العشرين وبشكل خاص بعد الحرب العالمية الثانية، حيث يحاول الميتاروائي أن يخلق - حسب ما يرى وليام غاس - كونه الخاص ناجياً بالراوي والقارئ لأنّه يرى العالم الحقيقي

.Ibid, p11 (١)

.Ibid, p155 (٢)

وهو يتداعى حوله. هذا ما يحصل بالنسبة لناباكوف، الذي يحاول في أغلب رواياته، أن ينصرف بازدياد عن الصراعات السياسية والعنف في المجتمع الحديث ويخلق بدلاً من ذلك مملكته التخيلية ذات الجمال الاستثنائي ولكن ليس بوسع جميع الميتمت-روائيين ان ينجحوا بصورة جيدة في الهرب من العالم نحو ما وراء الرواية. ويبيّن (بارث) في قصة (ايين) بأنه يستحيل حتى بالنسبة للشاعر ان يرفض مسؤوليات الوضع السائد، وأن تجربة الموت والتعذيب لدى رواة (بيكت) لا تعني تماماً استراحةً من شروء العالم. فقد تمثل ما وراء الرواية بالنسبة لكاتب القرن العشرين طريقاً للخلاص، إلا أنها لا تنجح في تحقيق ذلك مثلما فعلت بالنسبة لتجربة (ستيرن)^(١).

ولو عدنا لتفحص المشهد الروائي العربي الحديث، لوجدنا الكثير من المحاولات التجريبية التي يمكن أن تصبّ في مجرى هذا الصنف الروائي الجديد. الا أننا يجب أن نميز بين غياب القصد في توظيف هذا المنحى الروائي التجريبي وبين القصدية الواضحة في ذلك. ويمكن القول أن بعض المظاهر الجنينية المبكرة لهذا النمط من الكتابة السردية يمكن ملاحظتها في عدد غير قليل من التجارب الروائية المبكرة، وهذه المظاهر، في اعتقادنا تمت بعيداً عن المحاكاة المباشرة لتلك التجارب التي تنتمي لما وراء الرواية وبشكل خاص في الآداب الأوروبية والأمريكية الحديثة.

فلو عدنا إلى رواية مبكرة لجبرا ابراهيم جبرا - ربما كانت روايته الاولى - وهي رواية «صراخ في ليل طويل»^(٢) الصادرة العام ١٩٥٥ لوجدنا البطل منشغلاً بمشكلات الفن الروائي وتقنياته ورؤيته. إذ يقول

(١) جبرا، جبرا ابراهيم "صراخ في ليل طويل".

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠

«تذكرت كل شيء بوضوح - وقد وصفت كل ذلك في روايتي بالتفصيل. غير أنني شعرت الآن بأننا جعلنا من القضية مسرحية ملودرامية»^(١) كما نجد الراوي وقد انهمك بكتابة تاريخ أسرة آل ياسر، وهي أسرة ارسطوقراطية عريقة بناءً على طلب خاص من السيِّدة عنايت هانم:

«كان حينئذ أنني شرعت في كتابة ثالث كتبي الناجحة، بعد فترة من الجذب دامت ثلاث سنوات، فاسترعى الكتاب انتباه آل ياسر - عنايت وركزان، وهي أسرة من اقدم أسر المدينة وأغناها»^(٢).

ونلاحق بعد ذلك البطل وهو يدرس الوثائق والاوراق والمخطوطات والرسائل التي قدّمت له لإعادة كتابة تاريخ هذه الاسرة العريقة، إلا أن الأمر يؤول بعد ذلك إلى ركزان التي تمتلك تصوراً مغايراً عن الحياة، وتشعر أن مثل هذا التاريخ يمثّل إرثاً وعبئاً ثقيلاً يجب التخلص منه، لذا تعتمد إلى استعادة جميع المخطوطات والوثائق وتقوم بإحراقها رمزاً لخلاصها من إرث الماضي.

ولذا لا يمكن أن نعدّ رواية جبر هذه تنتمي بالكامل إلى نمط ما وراء الرواية أو ما وراء السرد. وإن كانت تحمل الجذور الجنينية لهذا اللون من الكتابة السردية، ذلك أنّ هموم الكتابة الروائية لدى البطل والانهماك بمحاولة كتابة تاريخ أسرة آل ياسر إنّما كانا يندرجان ضمن الحدث الروائي العام، ولم يتخذ الواعي الذاتي بتقنيات السرد والكتابة الروائية محوراً مركزياً ومهيماً على بناء الخطاب الروائي.

(١) المصدر السابق، ص ٦٤

(٢) فرمان "غائب طعمة"، "ظلال على النافذة".

ونجد مثل هذا الاشتراك في أعمال روائية أخرى. ففي رواية «ظلال على النافذة» للروائي غائب طعمة فرمان الصادرة العام ١٩٧٩^(١)، حيث يضمن الروائي نصاً مسرحياً داخل المتن الروائي. ومع أنّ الحوارات المسرحية تكشف عن اهتمام حقيقي بمشكلات البناء الدرامي وتقنياته، إلا أنّ الخطاب السردي لم يَرْتَقِ إلى مستوى الخصوصية النوعية لما وراء الرواية. ومع ذلك فالرواية ترهص بمثل هذا النزوع الكامن في البنية الروائية. اذ يشترك مؤلف المسرحية الداخلية شامل، وهو أحد أبطال الرواية الأساسيين في حوارات تدلّ عليّ مثل هذا الاهتمام بتقنيات البناء الدرامي وبناء الشخصيات، وهو أمر يذكّرنا إلى حد كبير بمسرحية لويجي بيرانديللو طست شخصيات تبحث عن مؤلف».

«شامل: اتركوني وشأني

عدّة اصوات: كيف تتركك وشأنك بعد أن قطعنا كل هذا الشوط الطويل.

خالد: وأعدنا المنطق إلى مسرحيتك.

شامل: لا حاجة اليها

كمال: وكل شيء جاهز

جلال: وما عليك إلا أن تسمع

شامل: لا أريد أن أسمع

علوان: عجيب! صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف. والمؤلف لا يريد أن يسمع»^(٢).

(١) المصدر السابق، ص ٢٩٥.

(٢) خلف، احمد "الخراب الجميل".

ويمكن القول أن الخطاب الروائي لا يحمل منذ البداية استراتيجية ميتا - سردية أو ميتا - روائية، بل يندرج النص المسرحي في مجرى الحدث الروائي الأشمل، لكنّه من جهة أخرى لا يخلو من بذور أولى تومئ لما هو كامن وممكن في مستوى الخطاب الروائي الحديث.

وتكاد لا تخلو تجربة روائية أو قصصية من مثل هذه المعالجات، لكنها تظلّ تفتقر إلى ما يسمّى بالوعي الذاتي القصدي لفعل الكتابة السردية. ففي رواية «الخراب الجميل» للقاصّ أحمد خلف^(١) الصادرة العام ١٩٨١، نجد بطل الرواية محمود سعيد وهو منشغل بالتحضير لكتابة مسرحية (ولربّما رواية هي مخطوطته ذاتها) انتقى شخصها وأحداثها من الأجواء والعوالم التي كان يعيشها مع أصدقائه العاملين في إحدى المؤسسات الصحفية المحلية. إذ نجد البطل يعبر عن مثل هذا النزوع بالقول:

«ينبغي للمسرحية أن تُبرز الجانب الاجتماعي، لانه سيد العناصر الكلية»^(٢) ونجد الراوي، في موضع آخر يكشف عن رؤيته الكلية لفكرة المسرحية التي ينوي كتابتها والتي ترتبط بفكرة الخراب الجميل الأدونيسيّة التي تقوم عليها الرواية^(٣):

«تستند فكرة المسرحية أساساً إلى أن الأشياء الجميلة لن تأتي ما لم

(١) المصدر السابق، ص ١٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٩، نعتقد أن فكرة "الخراب الجميل" تحمل تناصاً مع نص شعري لادونيس. ففي قصيدة "ملوك الطوائف" التي نشرها ادونيس في مطلع السبعينات نجد هذا المقطع الذي ينطوي على فكرة الخراب الجميل: "لست وحدي"

(٣) وجه يافا طفل/ هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض في صورة عذراء.

يسبقها إصرار قاطع من قبل الناس الذين يحاولون الوصول إليها. غالباً ما تأتي هذه الأشياء نتيجة لخراب يعم حياتهم. ومع هذا ينبغي تصويره في المسرحية على أنه خراب جميل».

ومن هنا يمكن القول إن تجربة أحمد خلف المبكرة هذه، وإن كانت تحمل إرهاباً بتقنية ما وراء الرواية، إلا أنها ظلت محدودة التأثير على البنية الكلية للخطاب الروائي. لكن القاص أحمد خلف عاد في تجربة حديثة له ليدخل بشكل أوضح عالم ما وراء السرد من خلال قصته القصيرة/ الطويلة «تيمور الحزين»^(١). إذ نجد في هذه القصة انشغالاً أعمق، على مستوى السرد، بهموم الكتابة السردية. فمنذ السطر الأول للقصة، نرى البطل منهمكاً بقرأة مخطوطة تاريخية سلّمتها إليه أمّه، كان والده قد جلبها معه حين كان جندياً في الجيش العثماني. وبما أن البطل كان يزمع كتابة رواية عن بلاده، فقد وجد في تلك المخطوطة كنزاً ثميناً للشروع بكتابة عمله الروائي الجديد.

«فجأتني أمي بكدس من أوراق قدّمتها لي، ملفوفة بقطعة قماش حمراء اللون، كالحة، عتيقة، يكاد لونها الزاهي يستحيل إلى لون التراب. تلمّست الأوراق بعناية وهي داخل قطعة القماش: هذه أوراق جلبها أبوك حين كان جندياً في الجيش العثماني في ماردين»^(٢).

وما يكسب هذه المهمة الأسرية قيمة أن نكتشف أن البطل، الابن نفسه كان روائياً، وهو كان يفكر أساساً بكتابة عمل روائي عن بلاده:

«كان الكلام مفاجأة لي، ورواية سيرة من سير الاحلام أو الوهم. اذ

(١) من هناك يربح الشرق؟ / جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل".

(٢) خلف، احمد "تيمور الحزين" ص ١٢٧-١٥٨.

كنت مزماً كتاباً رواية عن بلادي في احد احلك الظروف التي عاشتها بعد الحرب الكونية. اخذت الاوراق والقيها على منضدة الكتابة»^(١).

وتتحرك البنية السردية، بعد ذلك، على مستويين: مستوى الحاضر، حيث علاقات البطل اليومية وحياته الاجتماعية وبشكل خاص علاقته الدالة بصديقه الشاعر السكّير ومستوى الماضي التاريخي: حيث نجد مخطوطة تاريخية - شبه وثائقية - كتبها مؤرخ - خيالي بالتأكيد - اسمه عباس الجويني. وهذا يكشف عن حقيقة مهمة وهي أنّ هذا المتن ينطوي على زمنين ولغتين معاً. فالنص الحديث، مكتوب بلغة حديثة ويتحرّك حركة خطية - لا تخلو من قطع لسير الزمن المتصاعد - من الماضي إلى الحاضر عبوراً إلى المستقبل. أمّا النصّ التاريخي، الموازي، فهو مكتوب بلغة شبه تراثية ومروي بطريقة الحكيم التاريخي للوقائع التاريخية. ومن خلال السرد يتحقق أحياناً نوع من التداخل بين السردين وأحياناً أخرى يحدث تواز بين السردين، كما يلتقيان في النهاية في نقطة بؤرية مركزية تدفع بالدلالة إلى الدمج بين الوضع التاريخي والوضع المعاصر على مستوى عالي من الترميز والإيحاء. إذ يقوم القاص بتسريب الواقعة التاريخية داخل السرد الواقعي الراهن من خلال لغة سردية حديثة تتيح الفرصة للقارئ للدخول إلى الفضاءات الدلالية التي يفتحها هذا النص المهجّن. ومن المفيد الانتباه إلى لغات النص المختلفة. فالنص التاريخي ذاته يكشف عن ثلاثة مستويات لغوية واسلوبية: لغة تراثية توثيقية يقدّم بها سرد الواقعة التاريخية، ولغة شخصية تتضمن هوامش وملاحظات المؤرّخ الشخصية التي تعبّر عن همومه ولواعجه، ولغة ثالثة يتسلّل إليها أسلوب السرد

(١) المصدر السابق، ص ١٢٧.

الحديث وشفافية اللغة الحديثة. إذ تشير العبارة الأولى من المخطوطة إلى لغة تراثية تاريخية وثائقية.

«... هذا ما آلت إليه البلاد التي سُمّيت أرض السواد، وهي أرض مرّت عليها خيول الفاتحين والطامعين من اقوام وملل مختلفة، من عجم وأتراك ومغول وتر»^(١).

أمّا الضرب الثاني، فهو اللغة الشخصية للمؤرّخ ذاته ويتمثل في بعض الحواشي والهوامش التي لا علاقة لها بالتاريخ وكأنّه يكتب رسالة إلى حبيبته:

«... يا حبيبتى اتلفت حياتي في كتابة الصفحات الطوال دون فائدة تذكر، وما نفعني بشيء، فقد امضيت العمر كله في خدمة الملوك والسلطين المارقين وحرمت نفسي لذة العيش على هواي»^(٢).

أمّا المستوى الثالث المهجّن من التعبير اللغوي التاريخي الذي يتضح في نهاية الحكاية فيتمثل في هذه اللغة التي تُزاج بين التراث والحداثة في الأسلوب:

«استدارت الفرس البيضاء وبشكل أخذ نصف دائرة تحيط بالخصم»^(٣) ومن هنا يمكن لنا الحكم على أنّ القاص احمد خلف كان أكثر اقتراباً في قصة «تيمور الحزين» من دائرة التجريب السردي لمنطقة ما وراء الرواية أو ما وراء السرد مما كان عليه في روايته الأولى «الخراب الجميل» لكنّه يظل، مع ذلك، يقف على الحافات الأولى لهذا القضاء التجريبي

(١) المصدر السابق، ص ١٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣١.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٥.

ولم يدخل إلى صميم الهم المركزي لما وراء الرواية المتمثل في محور الهم الكتاب والسرد على فضاء التجربة بكامله.

ونجد تجربة متمثلة تتمثل في تجربة القاصة لطفية الدليمي في قصتها القصيرة الطويلة «عالم النساء الوحيدات» المنشورة العام ١٩٨٦. وهذه القصة القصيرة، شأنها شأن قصة احمد خلف «تيمور الحزين» أقرب إلى الرواية القصيرة novella منها إلى القصة القصيرة التقليدية. ونجد في قصة لطفية الدليمي هذه ملامح ميتاسردية واضحة عن طريق التداخل بين السرد الذاتي الأوتوبيوغرافي للبطلة/ الراوية والسرد المنسوب للآنسة "م"، كما نجد تماهياً بين عالمين ورؤيتين متميزتين عن طريق التناوب تارة والتداخل بين المستويين السرديين للنص تارة أخرى. ونجد هذا الاشتباك منذ المطلع الاستهلاكي للقصة عندما تعثر البطلة عن طريق المصادفة (أهي مجرد مصادفة كما تقول البطلة؟) على دفاتر مذكرات الآنسة "م" وهي في طريقها لمغادرة معرض الكتاب. وتشعر البطلة منذ البداية بالتماهي مع هموم الآنسة م كلياً. فها هي توقف السرد في لحظة من لحظات «تعليق القراءة» لتقول في مونولوج داخلي^(١):

«وخيل لي أنني أعرف صاحبة هذا الخط الرصين رغم رفته، لا بد أنني اعرفها، ساعرفها..»

وأحسست أن شيئاً ما غريباً يقتحم حياتي ويشغلني، كم أهوى اكتشاف خلجات النساء الوحيدات، شبيهاتي»^(٢).

وبذا تكون القاصة لطفية الدليمي قد اقتربت خطوة أبعد نحو نقطة المركز البؤري المتوهج لما وراء السرد وما وراء الرواية، وإن لم تدخلها كلياً،

(١) (لا وجود لهذا الرقم في النص) (٦٢) المصدر السابق، ص ١٥٧.

(٢) الدليمي، لطفية، «عالم النساء الوحيدات»، ص ٧٠-٥٠.

فهي مازالت تقرأ وتقلب وتتأمل ولم تشغل (أعني بطلتها) بهموم السرد وتقنياته، وأصبحت التجربة الداخلية هي المحور المركزي بدلاً من محور الكتابة السردية ذاتها.

ومن التجارب اللافتة للنظر في الرواية العراقية في هذا المجال رواية «سابع أيام الخلق» للروائي عبد الخالق الركابي. إذ يعمق المؤلف في هذه الرواية الحسّ السردي في دائرة ما وراء السرد والذي لمسنا بواكيره في رواية «الراوق» والذي تمحور حول مراحل كتابة مخطوطة السيّد نور. ونجد هنا وعياً أكبر بشروط ما وراء السرد. إذ يعلن الراوي منذ الصفحات الأولى لرواية «سابع أيام الخلق» بأنه سيّخذ من كلمات شبيب ظاهر الغياث، سادس رواة المخطوطة خير مدخل لروايته هذه، والتي تبدو للوهلة الأولى، كما يقول، وكأنّها لا تمّت بصلة إلى متن رواية «الراوق»^(١) وتكتشف أنّ الراوي يعتمد في كتابته للمخطوطة، وكذلك للرواية على مرويات شفاهية مختلفة وعلى وثائق ومخطوطات ورسائل متنوعة. والراوي يدخل صميم اللعبة السردية ذاتها كاشفاً عن همّ إبداعى ووعى ذاتى لقضايا السرد الميثاروائى، ومنها السبل الكفيلة ببناء روايته هذه، والتي ترتبط كما يكشف بوضوح بنزعة نرجسية خاصة:

«وعلى كل حال، لا يسعني سوى الاعتراف بأنّ كتابة رواية ما ليست في واقع الامر إلاّ ضرباً من حبّ الذات! يحب الروائي أن يتجلّى في مرآة الوجود، فيبدأ في خلق شخصياته الروائية»^(٢).

وهنا يكشف لنا الروائي عن واحد من أسرار الصنعة الميثاروائية وهي نرجسية الكتابة الميثاروائية التي تعني محاولة للتمرّوء في مرايا الآخرين وفي

(١) المصدر السابق، ص ١٠.

(٢) الركابي، عبد الخالق "سابع ايام الخلق"، ص ٧.

التجليّ في مرآة الوجود» كما يقول، وهو أيضاً يعكس نرجسية الكتابة ووعيتها لذاتها ومحاولتها الهيمنة على الفضاء الروائي لتكون هي المرجع الذاتي الأساسي لعالم الرواية. ومما يعمّق هذا الحس الميتاروائي هو تقسيم الفصول إلى مجموعة أسفار كلّ سفرٍ يحمل حرفاً من الحروف، وهو ضرب لساني وسيميائي يؤكّد المرجعيّة الذاتية للغة وانعكاساتها الداخلية على البنية السردية. والرواية، توحى لنا بأنّها ثمرة عمل جماعي متوارث ناجم عن نزعة بوليفونية - تعدّدية الأصوات - تتمثّل في تعدّد الرواة والأصوات ووسائل التدوين والرواية الشفوية والصوتية (كاسيتات) والتدوين التاريخي:

«وهكذا أستطيع الآن أن أوّرخ تسجيل بدر مزهو الطارش القسم الأوّل من السيرة المطلّقة بداية» لشروعي في تأليف هذه الرواية. وهي بداية سبقت كتابتي هذه الصفحات بمدة طويلة، وتلك مفارقة ستظل تتكرّر على امتداد الصفحات القادمة من دون أن أملك لها تفسيراً مقنعاً اللهم إلا بإرجاعها إلى طبيعة مخطّط - الراوق - التي أخذت تهيمن على روايتي هذه شئت أم أبيت»^(١).

ومن هنا نجد أنّ الروائي عبد الخالق الركابي قد استطاع أن يؤكّد هذا الوعي الذاتي بإشكاليات السرد، وإن ظلّت الواقعة التاريخية وسيرة العشيرة وعالم المخطوطة^(٢) هي العناصر الحسيّة، الواقعية والتاريخية، ولم تتحوّل الكتابة بكاملها إلى مرجع ذاتي لكتابة الرواية الميتاروائية.

(١) المصدر السابق، ص ٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٢.

الميتا سرد وأسطرة الشخصية الروائية

تنهض الاستراتيجية الميتاسردية في رواية أمين معلوف الموسومة «صخرة طانيوس»^(١) الصادرة في ترجمتها العربية العام ١٩٩٤ في بيروت، على رغبة الراوي الضمني للبحث عن الاسرار المحيطة بالصخرة التي تُطلّ على ضيعة بمهابة وجبروت والتي تحمل اسم صخرة طانيوس، والتي تحوّلت أيضاً إلى عنوان للرواية وعتبة نصية تقودنا إلى أسرار العالم الروائي لهذه الرواية التي تتمحور حول الشخص الذي تحمل الصخرة اسمه ونعني به طانيوس نفسه.

وهذه التقنية التي يعتمدها الروائي اللبناني - الفرنسي أمين معلوف هي ذاتها تقريباً التي يعتمدها في روايته «سلام الشرق»^(٢) التي صدرت ترجمتها العربية العام ١٩٩٦ في دمشق، وإذا ما كان الراوي المركزي في «سلام الشرق» يعتمد على السرد الشفاهي لبطله، وهو ما أكّده الراوي الضمني في مستهل الرواية عندما قال: «لا تحمل هذه الرواية شيئاً مني،

(١) معلوف، أمين "صخرة طانيوس" رواية تعريب جورج ابي صالح، منشورات ملفّ العالم العربي، بيروت، ١٩٩٤.

(٢) معلوف، امين "سلام الشرق" رواية، ترجمة منيرة مصطفى، دار نشر بتر للطباعة، دمشق، ١٩٩٦.

بل تروي حياة إنسان آخر، بكلماته الخاصة التي قمت بترتيبها»^(١). فقد اعتمد الروائي في «صخرة طانيوس» على مجموعة مصادر شفاهية ومخطوطات ووثائق وشهادات مدوّنة، حاول أن يعيد صياغتها بلغة روائية حديثة مستشهداً أحياناً ببعض المقاطع الوثائقية من المخطوطات التي عثر عليها ومنها مخطوطة الراهب الياس أو من الرويات الشفاهية لبعض شيوخ ضيعته ومنهم جبرائيل، أو أن ينقل فقرات من هذه الوثائق والمدونات في بداية بعض الفصول أو داخل المتن النصي، مما نعدّه بدورنا عتبات نصية مضيئة تضيء طريق البحث النقدي.

ولكي يستدرج القارئ إلى فخّ السرد يعمد المؤلف إلى لون من التشويق عن طريق إضفاء هالة من الغموض والإثارة على شخصية طانيوس أولاً وعلى الصخرة التي حملت اسمه ثانياً، من خلال أسطورة شخصية طانيوس وتحويله إلى رمز شعبي وأسطوري بطولي يندرج وجوده ما بين حدّي الواقع والخيال، وبشكل خاص بعد اختفائه المفاجئ عن القرية . ودفعاً للتشكيك بواقعية شخصية طانيوس وجّه القس إسحق مدير المدرسة التي درس فيها رسالة تأكيد تقول:

«يسرني أن أوكد لكم جواباً على رسالتكم، أنه كان يوجد فعلاً بين أوائل التلامذة في مدرسة السهلين فتى يدعى طانيوس»^(٢).

وهكذا يشرع المؤلف، أو ذاته الثانية من خلال راويه الضمني، ابن الضيعة، بجمع كل ما يتعلّق بشخصية طانيوس الغامضة لكتابة سيرة بيوغرافية له، ووفّرت المصادر الشفاهية معيناً لا ينضب لإغناء مصادر

(١) المصدر السابق، ص ٧.

(٢) معلوف، أمين "صخرة طانيوس" ص ١٠٩.

السيرة لديه وبشكل خاص من خلال مرويات جبرائيل، إذ يشير الراوي الضمني للرواية «بفضل عجائز القرية، رجالاً ونساءً» الذين استجوبهم بلا كلل ومنهم جبرائيل: ابن عم جدّه^(١). لكن الراوي الضمني يعترف أنه قد وضع يده على ثلاث وثائق حقيقية:

«ثمة ثلاث منها سأستشهد بها غالباً: اثنتان صادرتان عن شخصين عرفا طانيوس عن قرب، وثالثة، وهي أحدث عهداً»^(٢).

وتضيء الوثيقة التي تضم ما يقرب من ألف صفحة والتي كتبها الراهب الياس سيرة طانيوس في مؤلفه الموسوم «اخبار الجبل، أو تاريخ قرية كفر يقدا والداسكر والمزارع التابعة لها»^(٣). . . وهو كما واضح عنوان تراثي يذكرنا بعناوين كتب التاريخ العربية القديمة مثل كتاب ابن خلدون وكتاب الجبرتي عن مصر. ويؤرخ الراهب الياس اختفاء طانيوس بيوم الرابع من تشرين الثاني ١٨٤٠ لمنح النص المزيد من الصدقية والوثاقية، وهو لا يفوته أن يربط بين اختفائه واللعنة التي تمثلها الصخرة التي تحمل اسمه» وأن أحداً لا يسعه الشك في أن ثمة لعنة ملتصقة بالصخرة التي تحمل اسمه^(٤). ولكي يمنح صخرة طانيوس تلك الهالة الغامضة التي تجعلها تمثل لعنة سرية، نرى مدون السيرة الذي يكتب سيرة طانيوس يشير إلى أن جدّه كان قد ألزمه بقسم بعدم الاقتراب من تلك الصخرة، «كل الصخور إلا هذه»^(٥) وخلال الاقتراب من شخصية طانيوس، يعود المؤلف

(١) المصدر السابق، ص ١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٥.

(٥) المصدر السابق، ص ١١.

إلى ماضي ضيعته وطبيعتها وأسرته فنتعرّف إلى عالم الضيعة وإلى طبيعة النظام الإقطاعي السائد تلك الفترة^(١).

ونتعرّف إلى فتاة جميلة إسمها لميا، زوجة جريس وكيل أملاك الاقطاعي^(٢) والتي ولدت ابناً أسمته طانيوس، إذ يورد الراهب الياس في كتابه أنّ لميا زوجة جريس انجبت سنة ١٨٢١ صبياً سميّ أوّل الامر عباس ثم طانيوس^(٣) ومعنى هذا أنّ عمر طانيوس لا يزيد عن عشرين عاماً عندما اختفى، وتتواصل كتابة السيرة بعد ذلك بطريقة خطية تراكمية من الماضي إلى الحاضر، ومن ثمّ إلى لحظة الغياب.

تشكّل رواية «صخرة طانيوس» مفصلياً من تسعة فصول أو «معاير»، فضلاً عن مقدّمة وخاتمة صغيرة تحمل عنوان «ملاحظة». وقد أثر المؤلّف أو راوي السيرة أنّ يطلق على الفصول مصطلح «معاير» مبرراً ذلك بالقول أنّ «العبور، هو علامة من علامات القدر، ومعلم، أي مرحلة من مراحل وجود غير عادي»^(٤)، ويحاول أن يربط بين نمو شخصية بطله طانيوس من خلال إختبار هذه المعاير التي تختبر شخصيته وتصقلها.

وبهذا المعنى كانت تجربة لميا في قدر طانيوس - من خلال ولادتها له، تمثّل المعبر الأساسي الذي ستنبتق منه المعاير الأخرى^(٥) ويشير مدوّن السيرة إلى أنّ الراهب الياس كان قد استخدم في مخطوطته «أخبار الجبل» هذا المصطلح عندما أشار إلى «القدر الذي تحدّده معايره المخيفة معالم

(١) المصدر السابق، ص ١٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٥١.

وجودنا وتصنعه»^(١) ويخيّل لي أن المعابر في هذه الرواية بمثابة مراحل أو محطات انتقال من تجربة إلى أخرى ومن حال إلى حال وصولاً إلى الذروة المتبتغة على غرار المراحل التي رسمها دانتي في «الكوميديا الإلهية».

أما المقدّمة فهي بمثابة البنية الإطارية الممهّدة للأحداث والمرويات الروائية التالية التي تستند على مجموعة من الشهادات الشفاهية والمدوّنة، وهي غير بعيدة عن نهاية الرواية، عندما يبدأ مدوّن السيرة الشاب وهو يقف وقفته الأخيرة في ضيعته «خلف كنفّي الجبل القريب»، وعند قدمي الوادي. . . وهناك في البعيد، كنت أرى البحر^(٢). وهو يفكر في أن يستأنف صناعة أسطورة جديدة من خلال تحدي مخاوف أبناء ضيعته من الجلوس على صخرة طانيوس ومنها وصيّة جده «كلّ الصخور إلّا هذه»^(٣) ليصعد ويرتقي صخرة طانيوس:

«هل كنت ما أزال ملتزماً بالقسم الذي أدّيته؟ كانت ثمة أمور كثيرة قد حدثت . . . ما يجعلني قابلاً للاستسلام ذات يوم . . . سوف أهمس: عفواً لجميع أسلافي وأصعد بدوري لأجلس على هذه الصخرة»^(٤).

أما التذييل القصير الذي يحمل عنوان (ملاحظة) لا تزيد عن بضعة أسطر يختتم بها المؤلف الرواية فتكتشف عن اضاءة مهمّة تقودنا إلى وجود نصّ غائب - ربّما حقيقي وتاريخي - استمدّت منه الرواية أصولها:

«هذا الكتاب مستوحى بتصرّف من قصة حقيقية: اغتيال بطريك في القرن التاسع عشر على يد شخص معروف باسم (ابو كرشك معلوف)

(١) المصدر السابق، ص ٤٩ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٤ .

(٣) المصدر السابق، ص ١١ .

(٤) المصدر السابق، ص ٣١٤ .

وكان القاتل قد لجأ إلى قبرص، وأعيد إلى البلاد بحيلة من أحد عملاء الامير، ثم اعدم»^(١).

لقد حاولت الرواية أن تشدّ القارئ إلى السرّ الذي جعل طانيوس الشاب ابن ضيعته يتحوّل إلى أسطورة من خلال هذه التمفصلات أو المعابر الحياتيّة، فكانت شخصيّة طانيوس تتأرجح بين كفتيّ البشريّ والأسطوريّ. وبدأ المؤلف في بحثه عن الحقيقة كمن يركض وراء سراب هارب، حتى شعر أنّه في اللحظة التي كاد أن يصل فيها إلى حقيقة طانيوس كونه كائناً بشرياً كان قد تحوّل إلى اسطورة:

«ألم أكن أفتش وراء الأسطورة عن الحقيقة؟ وحين ظننت أنني بلغت لب الحقيقة، كان صنيع أسطورة»^(٢).

وفي حوار خاص بين مدوّن السيرة وجبرائيل العجوز الذي يمثّل ذاكرة القرية الحيّة:

«إنها أسطورة فحسب تقول؟ ولا تريد إلا وقائع؟ إن الوقائع بائدة صدقني، وحدها الأسطورة باقية.»^(٣)

وعندما بلغ طانيوس العشرين من عمره كان قد تحوّل فعلاً إلى أسطورة «كان ذلك في ١٨٤٠، أصبح طانيوس كشك كائناً أسطورياً، بطل ملحمة قصيرة، بطل لغز من الألغاز»^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٣١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٦٣.

لقد بدأت أسطورة طانيوس تتشكّل ربما منذ ليلة ولادته، عندما بدأ الناس يرون في هذه الولادة نذير شؤم ومقدّمة لحصول سلسلة من الكوارث والمآسي التي ستعمّ الجبل بكامله، وكان مؤرّخ «أخبار الجبل» قد حدّد تماماً اليوم والعام الذي ولد فيه الصبي طانيوس» وقيل أن يفتح عينيه البريئين، كان قد جلب سيلاً من الأذية غير المستحقّة»^(١).

وعندما بدأ شعر طانيوس يشيب فجأة عدّ ذلك بمثابة فأل سيّئ كما يشير السيّد (ستولتون) أحد مصادر المدوّنة السيرية: «على أن أهل كفر يقدا كانوا يرون في ذلك علاقة لطانيوس نفسه، وربما للمنطقة بأسرها.

يمنّ أو شؤم؟ لم يكن ثمة اتفاق على هذه النقطة»^(٢). وتكون هذه العلاقة - بياض الشعر المبكر - سبباً في انقاذ طانيوس من الموت، عندما رفض قبطان السفينة السماح له بالصعود إلى سفينته للسفر من قبرص إلى لبنان تشاؤماً من لون شعره^(٣).

يمكن القول إن مفهوم البطولة عند أمين معلوف لا يميل بشكل إلى أسطورة الشخصية فالبطل بالنسبة له إنسان عادي، وهذا ما وجدناه في بطله (لوسيان) في رواية (سلام الشرق) متجاوزاً الحديث الذي كان يدور في بعض أوساط المقاومة الفرنسية المتعلقة بأسطورية شخصية (باكو)^(٤) وهو أحد الأسماء الحركيّة لـ(لوسيان).

كما نجد مدوّن السيرة يعترف بالدين لجبرائيل العجوز الذي أكّد له

(١) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢٨ - ٢٣٠.

(٤) معلوف، أمين "سلام الشرق" ص ١٠٩.

«إن طانيوس كان فعلاً كائناً بشرياً»^(١) لكن شخصية طانيوس على الرغم من هذه التأكيدات تظلّ تفلت من بين يدي مدوّن السيرة لتلحق بالمتخيّل الأسطوري، بل أنّ هذه الأسطورة ربما راحت تمتد إلى الأجيال الجديدة خاصة بعد أن وجدنا مدوّن السيرة الشاب، ابن الضيعة، يفكر في «تقمّص» شخصية طانيوس - على حدّ نبوءة (تولستون) في مذكراته والصعود إلى صخرة طانيوس متحدّياً كلّ التحذيرات التقليدية لكي يكتشف العالم بمنظور جديد، ويتنفس هواءً جديداً، ويمنح نفسه فرصة حقيقيّة وشبه صوفيّة للتأمل في العالم والمرئيات.

ورواية «صخرة طانيوس» هي بعد ذلك رواية بحث عن الهوية، الهوية الفردية للبطل، والهوية الاجتماعية والوطنية للشعب اللبناني ممثلاً بسكان الجبل، في القرى والضيع والامارات المختلفة. فقد أثّرت قضية الهوية بعد فتح المدرسة الإنجليزية التي كان يخشى منها ان تنشر الطقوس البروتستانتية المخالفة للطقوس الكاثوليكية التي يؤمن بها غالبية مسيحيو الجبل، وكان هناك خوف من أن تجعل تلك المدرسة الطلبة يقرأون «إنجيلاً مزوراً» لانهم لا يحترمون العذراء مريم والقديسين^(٢) ونجد هذا التجاذب الذي تتمثّل في شخصية طانيوس الذي تعلّم في المدرسة الإنجليزية منعكساً في تجربة مؤلّف الرواية أمين معلوف نفسه، إذ يشير في كتابه «الهويات القاتلة» أنه أبصر النور في كنف الطائفة الكاثوليكيّة، التي تعترف بسلطة البابا لكنّه يعترف بأن سجلّه موجود لدى البروتستانت، لأنّ والده كان متمسكاً بالتقاليد البروتستانتية بينما كانت أمّه متمسكة بالطقوس الكاثوليكية. أمّا مسألة التعبير عن الهوية الاجتماعية والوطنية فتتمثّل في

(١) معلوف، امين " صخرة طانيوس " ص ١٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢ .

رغبة أبناء الجبل وبشكل خاص فقراء الفلاحين في تحقيق ثورة اجتماعية تلغي الإقطاعية ونظام الامتيازات وتنقذ الشباب من التحول إلى وقود إلى حروب عدوانية لا ناقة لهم فيها ولا جمل، لكنّها تخدم اهداف الدول الكولونيالية التي كانت تتنازع للسيطرة على لبنان والشام والشرق الأوسط بشكل عام^(١).

ولم تكن الرواية بعيدة عن تصوير الكثير من ملامح الحياة الاجتماعية والسياسية في الجبل وفي القرى اللبنانية، والانحياز المكشوف للإنسان ولمطالب التغيير الاجتماعي، وقد تحقّق ذلك دونما إقحام أو قسر، بل من خلال حركة الاحداث والصراعات الاجتماعية والفكرية، والتصريحات التي تطلقها بين حين وآخر بعض الشخصيات المهمّشة ومنها شخصية نادر البغال الذي ترك مدونات مهمة تحت عنوان «حكمة البغال».

فقد عرفنا نادر البغال بائعاً جوالاً يتجول بين القرى عارضاً بضاعته على بغله، وكان يطلق الاحكام والتصريحات الجريئة التي لا يجروء الآخرون على الاعلان عنها، منها إعجابه بأفكار وشعارات الثورة الفرنسية، ونبوءاته حول طانيوس و«المعابر» التي كان يمر بها ومنها اختفائه المفاجئ. ويبدو أنّ الناس كانوا ينظرون لنادر البغال بوصفه مجنوناً، ولذا لم يكن أحد يكثر لتصريحاته، ويشير الراهب الياس في مخطوطته وهو يعلق على دور نادر البغال «إنّ العناية الإلهية بحاجة إلى هؤلاء المهرجين الذين تحرّكهم بأصابعها لتمزّق الحجب التي حاكتها فطنة البشر»^(٢).

ونعلم من تجربة الأدب العالمي أنّ كبار الأدباء يوظّفون أحياناً

(١) معلوف، أمين "الهويات القتالة" ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، ص ٣٠-٣١.

(٢) معلوف، أمين، "صخرة طانيوس"، ص ٨٦.

شخصية المهرج أو البهلول أو المجنون لتمرير بعض الأحكام والأفكار التي لا يمكن للإنسان العادي أن يعبر عنها ولقول ما لا يمكن قوله مثل المسكوت عنه لاعتبارات سياسية واجتماعية ودينية، وقد عبر الأديب هانس كرستيان اندرسن في واحدة من قصصه العميقة ونعني بها «ملابس الامبراطور» عن مسكوت عنه سياسي عندما قال إن الامبراطور كان عارياً. كما وجدنا أن مسرحياً كبيراً مثل شكسبير يوظف في الكثير من مسرحياته شخصية المهرج أو البهلول، كما هو الحال مثلاً في مسرحية «الملك لير».

ويمكن القول إن مدونات نادر البغال تختلف في لغتها عن بقية المدونات، فهي مليئة بالشعر والخيال والإشراق والنبوءات. ويمكن القول أن نادر البغال كان أكثر المدونين فهماً لشخصية طانيوس واختفائه النهائي، فهو آخر من التقاه قبيل غيابه المفاجئ.

ومما جاء في مدوناته التي استهل بها المؤلف المعبر السابع إشارته الصريحة إلى المرأة التي أحبها في قبرص والتي تحمل اسم «ثمار»:

«قال لي طانيوس: عرفت امرأة، لا أتكلم لغتها، ولا تتكلم لغتي، لكنّها كانت تنتظرنني في أعلى السلم ذات يوم، وسأعود وأدق بابها لأقول لها أن سفينتنا تتأهب للسفر»^(١) بل ها هو يستقرئ أفكار طانيوس المستقبلية عن (ثمار) المرأة التي أحب: «فتاة كنزك بانتظارك في جزيرتها، وشعرها ما زال بلون الغروب»^(٢).

وهذه الأشارات الشعرية التنبؤية التي تركها لنا نادر في «حكمة البغال» ربما تقدم التفسير المنطقي المقبول أن طانيوس بعد أن شعر بأنه قد

(١) المصدر السابق، ص ٢٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٢.

تحوّل إلى اسطورة على حساب أحلامه وعواطفه و«بشريّته» قرّر أن يعود ثانية إلى نفسه ليمارس حقوقه الانسانية في الحبّ والحياة من خلال العودة اولاً إلى قبرص للقاء حبيبته «ثمار» وربما الانطلاق بعد ذلك معها إلى رحلة في عوالم متحصّرة كان قد حلم بها مثل أوروبا والولايات المتّحدة. وليس معنى هذا أنّ كتابات نادر البغال قد قطعت الطريق على كل تأويل آخر يتعلّق بغياب طانيوس، إذ يظلّ متّسع للتأويل والتأمّل في دلالة ومعنى غياب الأسطورة الحيّة التي مثّلها طانيوس.

المخطوطة بنية ميتا سردية

يبدو لي أنّ الكثير من الروائيين والقصاصين العرب قد كشفوا عن وعي كامل بشروط الكتابة الميتاسردية أو الميتاروائية في وقت مبكر نسبياً. وربما قبل أن يطلعوا على الأطروحات النظرية لهذا اللون السردية والتي بدأت في الولايات المتحدة أولاً ثم انتقلت إلى القارة الأوروبية في السبعينيات من القرن الماضي. فهذا هو مؤنس الرزاز يكشف عن إلمام مدهش بأسرار هذه اللعبة في واحدة من رواياته المبكرة وأعني بها «أحياء في البحر الميت»^(١) الصادرة العام ١٩٨٢ في بيروت. وفضلاً عن ذلك فقد كشف هذا الروائي عن مثل هذا الوعي في روايته المعروفة «اعترافات كاتم الصوت» والتي سبق لي وأنّ تصدّيت للكتابة عنها في كتابي النقدي الموسوم «المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي»^(٢) الصادر العام ٢٠٠٤. والدراسة ذاتها سبق وأنّ نشرت في مجلّة «أفكار» الأردنية في نهاية تسعينات القرن الماضي. وقد أشرتُ آنذاك إلى اعتماد

(١) الرزاز، مؤنس "أحياء في البحر الميت" المؤسّسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، ١٩٨٢

(٢) ثامر، فاضل "المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي" دار المدى، دمشق

٢٠٠٤، ص ٥١، ٦٤.

رواية «اعترافات كاتم صوت» على مجموعة متنوّعة من الاساليب السردية فضلاً عن ظهور صوت المؤلّف وأصوات عدد من القراء الذين يعلقون على أحداث الرواية ويحاولون الاعتراض على المؤلّف، وهو منحى ممتدّ روائي، حيث التركيز على آليات الصوغ الروائي وعلى نرجسيّة الجنس الروائي^(١). كما لاحظت أيضاً أنّ الأهمّ الذي تنتهي اليه الرواية يتمثّل في منحها الميْتا روائي (ماوراء الرواية) عندما تدخل الفضاء الروائي، أصوات القراء والمؤلّف الضمني (وهو لا علاقة له بالمؤلّف الحقيقي، في حوار مفتوح يعيد تفسير الأحداث وتأويلها^(٢)) هذا الوعي بشروط وآليات الصوغ الميتاسردي، أو الميْتا روائي، يهيمن على وعي الروائي مؤنس الرزاز، وبشكل خاص في روايته قيد الدراسة «أحياء في البحر الميت» التي تفتتح منذ البداية على متنين روائيين أو سرديين: المتن الاول يتمثّل في المقدّمة. . . التي كتبها مثقال طحيمز الزعل» ولا تزيد عن أربع صفحات يعلن فيها كاتب المقدّمة أنّه قد قرّر قراره على ان يدفع إلى المطبعة بهذه الاوراق التي كتبها صديقه عناد الشاهد^(٣) والذي اختفى فجأة تاركاً وراءه أكثر من علامة استفهام، تماماً مثلما اختفى وليد مسعود بطل رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا.

أما المتن الثاني، فهو المتن الذي يكتبه عناد الشاهد وهو هنا بمثابة مخطوطة كتابية تمثّل شهادة أحد أطرافها المهمّة مثقال الزعل، كاتب المقدمة وصديق عناد، ورفيق حياته ونضاله، وهذه التقنية وجدنا لها أمثلة عديدة في الرواية العربية منها على سبيل المثال رواية «عزازيل» ليوסף زيدان، و«الأسلاف» لفاضل العزاوي و«اسمه الغرام» لعلوية صبح،

(١) المصدر السابق ص ٥٢.

(٢) المصدر السابق ص ٦٣.

(٣) الرزاز، مؤنس " أحياء في البحر الميت " ص ٥.

و«صخرة طانيوس» و«سلام الشرق» لأمين معلوف، و«جسر بنات يعقوب» لحسن حميد وغيرها.

ومثلما انفتحت رواية «اعترافات كاتم صوت» على مشاكسات الشخصيات الروائية للساد، نجد أنّ شخصيات رواية «أحياء في البحر الميت» تشاكس أيضاً المؤلّف وتعرض عليه تماماً مثلما وجدنا ذلك في المثال النموذجي الرائد المتمثّل في مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلّف» للكاتب الايطالي لويجي بيراند ييلو.

إذ نجد عدداً من الشخصيات الروائية وربما بصورة تخيلية وفنطازية - تعترض على المصائر التي قرّرها لها كاتب المتن الوثائقي عناد الشاهد. فها هو عبد الحميد يستوقفه محتجاً:

«... قرأتك يا شاهد. . . لماذا تزور ملامحي وتزيّف الأزمنة وتلاعب بالأمكنة وتدعني كبش فداء»^(١). . . وتعترض سوزي على عناد لأنّه غير اسمها الأوّل وزيّف الزمان والمكان، كما يعترض المشير على ذلك «قرأت يا شاهد (أحياء في البحث الميت)، لماذا أنطقني بما لم أقل وحملتني ما لم أفعل»^(٢).

وفضلاً عمّا تقدّم نجد ما هو أكثر دهشة وغرابة: فالغلاف الأخير يكشف عن تعليق أو تذييل لاحق. . . وربما خارج الرواية - لكننا نعدّه عتبة نصّية بتعبير جيرار جينيت، يضيء الكثير من أسرار اللعبة الميتاسردية. ففي هذا «التذييل» الموقّع باسم عناد الشاهد أحد شخصيات الرواية يعاتب فيه هذه المرة عناد المؤلّف مؤنس الرزاز نفسه، بعد أن كان عناد بوصفه سارداً

(١) المصدر السابقة، ص ١٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٩.

قد تلقى احتجاجات واعتراضات بعض شخصياته الروائية، وهو ما لم أجد حتى الآن مثيلاً له في الكتابة الميتا- سردية العربية.

«كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صوّرني شخصاً سوياً أليفاً، لكنّه أصرّ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد وهذا الوطن السعيد، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها، شأنها شأن كوكتيل الأزمنة والأمكنة التي صوّرها»^(١).

وهكذا نقف مبهورين امام هذا الوعي المسبق لوظيفة الكتابة الميتا- سردية. بل أن المقدمة التي قدّم بها (مثقال) لأوراق صديقه (عناد الشاهد) تكاد أن تكون نصّاً نقدياً متماسكاً عن الرواية ذاتها إذ يذهب مثقال إلى أن هذه الاوراق «تشكّل رواية ولا تتشكّل، تتقمّص سيرة ذاتية و ضدّ السيرة الذاتية»^(٢)، كما يكشف عن استراتيجية الكتابة التي اعتمدها عناد الشاهد» إذ لاحظ انه كان يصفّ أمامه على الطاولة أوراقاً بيضاء ثلاثاً واحدة تجاور الأخرى، فيكتب بضعة أسطر من مشروع روايته . . . ثم ينقلب على نحو مفاجئ إلى الورقة الثانية المحاذية فيكتب فيها ضرباً من السيرة الذاتية، ثم ينتقل بخفّة إلى الورقة الثالثة فيسجّل كلمات الآخرين^(٣) ونجد (مثقال) يصدر حكماً نقدياً هو بالتأكيد مظهر متقدّم من مظاهر الاشتغال الميتا سردي يرى فيه أن هذه الرواية «تصور حركة الحياة، لا الحياة نفسها، وتتوج الزمان ملكاً عليها دون شخصياتها وهي في أسوأ الأحوال عمل ادبي قد يراه المرء رواية مفتوحة وقد يراه آخر ضد- رواية- ويراه ثالث هלוسة وتجديداً، ويراه رابع مجرد أوراق لا تصلح إلا لتستعمل

(١) المصدر السابق- الغلاف الاخير.

(٢) المصدر السابق ص ٥.

(٣) المصدر السابق ص ٥.

في المرحاض»^(١) كما يكشف لنا (مثقال) في مقدّمته، وكذلك عناد في التذييل الذي كتبه على غلاف الرواية ولم أجد له موضعاً داخل المتن الروائي، عن الإطار الفلسفي - شبه الصوفي - لتداخل الأزمنة والأمكنة في الرواية إذ يقول عناد الشاهد في « الغلاف الأخير »:

«وقائع هذه الرواية المفتوحة تجري في عوالم متباينة متداخلة: عالم الوهم، وعالم الواقع، وعالم الحلم، ونحن - أي أبطال الرواية نضطرب ايضاً في مدن مختلفة ذات أزمنة ذاتيه، فمولّف «أحياء في البحر الميت» يفسّر قول المتصوّف «الماء من لون الإناء»، على أنّ الماء زمان والإناء مكان، وهكذا تُنتج كلّ مدينة زمانها الخاص المتميّز، فطبيعة المكان تحدّده طبيعة الزمان، وهذه تحدّد طبيعة اللغة^(٢)، ويفصل (مثقال) ذلك في «المقدمة» عبر تحليل فلسفي صوفي لكنّه محسوس: قال المتصوّف: الماء من لون الإناء، وقلت الإناء مكان، والماء زمان، أين زمن بيروت الهادر الدافق المقاتل، من زمن مسقط راسك الهامد القليل هذا؟^(٣).

من خلال مثل هذا الوعي الفلسفي والسردي تبدأ الرواية تتحرك من داخل وعي مشوش ومضطرب ومتشظّ لراويها عناد الشاهد، وتبدو الأماكن والأسماء والأحداث التي يتحدّث عنها مثل نتف الثلج المتناثرة لارابط بينها: كفى، مريم، مسقط رأسي، الغزوي، القائد الرائد، سوزي النقيب، الرائد، لكن الرؤيا تبدأ تتضح تدريجياً من خلال استعادة الوعي تدريجياً والتحرّك أفقيّاً وعمودياً داخل المشهد (الكرونوتوبي) الزمكاني للرواية: بتعبير باختين. المشهد الأساسي هو مدينة بيروت التي تشتعل بفعل

(١) المصدر السابق ص ٩ .

(٢) المصدر السابق الغلاف الاخير .

(٣) المصدر السابق ص ٧ .

الصواريخ والقذائف التي دمّرت كل شيء خلال سنوات الحرب الأهلية اللبنانية المريعة، وبدت شخصيات الرواية مجرد ضحايا لهذه الحرب أكثر من كونها «فاعلة» فيها. اذ يفتح سرد عناد الشاهد المضطرب بطريقة الاستيقاظ من كابوس طويل عبر توظيف ضمير المتكلم في لون من السرد الذاتي المبهور:

«أستيقظ، أفتح عيني، يرتطم الرحيل العمودي بالرحيل الأفقي، على أنقاضهما ينتشر وعبي، يدور بصري في السقف، ينزلق على الجدران، يتلمّس هوية المكان، لكن حواسي المشوشة، تعجز عن تحديد موقعي»^(١).

ويدرك الراوي الرئيس عناد الشاهد وهو يكتب مدوّنته عن بيروت وعن اصدقائه فيها أنه يتعيّن عليه أن لا يذهب بعيداً في التجديد «فقد آلت على نفسي كتابة أوراق واقعية، أتخلّص فيها من براثن التجديد، وأعود إلى مادية الواقعية»^(٢) لكنّه فجأة ينتفض متردداً ومتسائلاً: ولكن أيّ واقعية تصف دافعا محكوما بقوانين الهلوسة وقواعد الكوابيس»^(٣).

ويروح السرد الروائي يتحرك من خلال سلسلة من العناوين الفرعية منها: مسقط رأس، مدينة الحلم، بيروت، يوم عابس، من اعترافات الرائد القائد، قصة مسلسل، الميمون، وهذه الانتقالات تساعد في إعادة تركيز عدسة الرؤية مكانياً وزمانياً لأختيار مقولة أحد المتصوّفين القائلة بأنّ «الماء من لون الإناء» حيث يتحكّم تغيير المكان في المزاج الشخصي والروائي واللغوي كما يتحكّم إلى حدّ كبير في الزمن ذاته. فعند الانتقال من بيروت - مكاناً - وهو مكان منفتح متحرّر ويتقبّل الحوار والاختلاف

(١) المصدر السابق، ص ١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١.

(٣) المصدر السابق، ص ١١.

والمشاركة إلى مكان آخر «مسقط رأسي» يتغيّر كل شيء بحيث يكشف البطل عناد الشاهد أنّ عليه أن يعيد ضبط عقارب ساعته الداخلية ملتزماً الصمت بعد أن تلقى تحذيرات الجميع بلزوم التقيد بالحيطة ومنها تحذيرات صديقه مثقال الهامسة:

« هـش . . . أتَحسب نفسك في بيروت»^(١)

رواية «أحياء في البحر الميت» رواية عن إخفاق الحلم الثوري العربي بسبب هيمنة سياسة القمع وتكميم الأفواه التي تمارسها الأنظمة العربية الشمولية في الفترة التاريخية التي تغطيها الرواية ومنها الحرب الأهلية اللبنانية في السبعينيات وصعود المقاومة الفلسطينية وفشل الوحدة الثنائية بين مصر وسوريا وهي أيضاً إدانة لكل مظاهر العنف التي تعرّض لها الفرد العربي وبشكل خاص المثقف الذي يعاني من سلطة العسكر والمباحث والأمن السري. هذه الرواية في الواقع تلتقي مع رواية أخرى للمؤلف هي «اعترافات كاتم صوت» ومع الكثير من أعماله الروائية الأخرى، ولذا فهي تلتقي مع هموم مثقفين وكتاب آخرين منهم تيسير سبول في روايته «أنت منذ اليوم» والذي يطلّ في هذه الرواية ويقرّر أن ينهي حياته بالانتحار، احتجاجاً على سياسة القمع وإخفاق الحلم الثوري. ويلعب العنوان «أحياء في البحر الميت» بوصفه عتبة نصّية «ودوراً مهماً في فضح النظام السياسي العربي الذي أحال الوطن العربي إلى بحر ميت»:

«بحر ميت، ينبع من المحيط ويصبّ في الخليج «ميت»^(٢) ويعلن عناد الشاهد بإحساس فاجع، ماخور الجنة التي حلمنا بها»^(٣) وها هو

(١) المصدر السابق، ص ١١.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣١.

البطل عناد الشاهد يخاطب الغزاوي» دمّروا الحلم يا غزاوي»^(١)، بل يجرؤ على مخاطبة القائد الرائد وهو أحد رموز السلطة العسكرية القامعة، «إنّ اجهزتكم دمّرت الحلم وستدمّر مدينة الحلم»^(٢) ويشعر عناد الشاهد أنّه يعيش في بحر ميت لا يعيش فيه سوى الصمت والموت، «القلق لا يحيا في بحر ميت . لا شيء يحيا في البحر الميت سوى الموت والصمت المطبق»^(٣).

ويشعر البطل بأنّ البحر الميت يتغلغل إلى مسامات روحه، فيقول له صديقه، مثقال متضحكاً:

«أنت البحر الميت»^(٤)^(٥)

ويتعمّق لديه الإحساس بالإحباط والبارانويا:-

الجميع يتواطأ ضدي، المؤامرة عالمية، مصادرة الأوكسجين، ونشر البحر الميت»^(٦) ويلتحم صوت محمود درويش في إحدى قصائده مع صوت عناد الشاهد، ومع صوت تيسير سبول:

«مِنَ المَحيطِ إلى الخَلِيجِ، كانوا يُعدّون الجَنَازَةَ»^(٧)

(١) المصدر السابق ص ٤٨ .

(٢) المصدر السابق ص، ٥٠ .

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢ .

(٤) المصدر السابق، ص ٤٦ .

(٥) المصدر السابق، ص ١٥ .

(٦) المصدر السابق، ص ٤٦ .

(٧) المصدر السابق، ص ٥٥ .

وهذا الإحساس يتناغم مع إحساس عناد الشاهد المرير: «كان البحر الميت يخنق العواصم»^(١)

لقد أحسّ بطل الرواية عناد الشاهد أنّ ما شاهده وعاشه وعاناه خلال خمس سنوات قد دمّره وربما دفعه إلى لون من الغياب الغامض:

«في خمس سنوات رأيتُ بأَمّ عيني الهول بلحمه ودمه. أبصرت حروباً أهلية قذرة، وحروباً خارجية دامية وحروباً صغيرة بشعة . . . وما كنت متفرّجاً أبداً»^(٢).

وهكذا يضع مؤنس الرزاز أصبعه بقوة على موضع الجرح، النازف من واقعنا العربي، وهو - بوصفه مؤلفاً، لم يكن بعيداً عن العالم الذي صنعه، والذي لم يهبط أبداً إلى مستوى الوثيقة والتسجيل، ذلك أنه كان يمرّ عبر وعي الرواي المركزي عناد الشاهد، بوصفه ضحية لهذا العالم الكابوسي من خلال توظيف ضمير المتكلّم (أنا) الأوتوبيوغرافي الذي يفترض الصدقية والواقعية لكنّه يتشظى داخل وعي شقي، يعاني التمزق والغربة والاستلاب معاً. وإذا ما كان صوت البطل المركزي هو المهيمن، فالرواية تتعد عن أن تكون رواية أحادية الصوت (مونولوجية) بتعبير باختين وتؤكد كونها رواية متعددة الأصوات (بوليفونية)، لأنّ الرؤيا تتسع فيها لأصوات غيرية متعددة منها صوت صديق (عناد) المقرب (مثقال) وكذلك الفصول المخصّصة لأعترافات وشهادات ممثّل السلطة العسكريّة والمخابراتية للنظام الشمولي العربي «الرائد القائد». كما نجد مونولوجات للعديد من الأصوات السردية المشاركة، كما يمكن أن نعدّ مثقال شريكاً في السرد الروائي، ذلك أنه يوطّر المتن الروائي من خلال

(١) المصدر السابق، ص ١٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٩.

المقدمة التي كتبها لمدونة (عناد الشاهد) وكذلك في التذييل الذي يختم فيه السرد الروائي عن طريق إبداء ملاحظات هامشية لا أهميّة لها تحفظ على بعض الصياغات التي تميل إلى الاستطراد بدل الاختزال والاقتصاد في اللغة^(١). وربما تكمن أهميتها الأساسية في تذكير القارئ أنّ هذا المتن الروائي هو وثيقة أو مخطوطة كتبها صديقه عناد الشاهد وأنّه أثر ان لا يغيّر فيها، وكأنه يريد أن يمنع أيّ إمكانية للتماهي أو للاندماج بالفعل الروائي، وهو ما يفعله مسرح بريخت الملحمي عادة. ويمكن القول إنّ السرد في مجمله ذاتي ومبؤور، وبأنّ الأحداث والمرئيات والموصوفات تمرّ عبر شاشة الوعي الداخلي للبطل ولبقية الرواة المشاركين، ولا نجد إلا استثناءات قليلة، قد تحسب جزءاً من سرد الراوي الضمني وربما الراوي الكليّ العلم، كما نجد ذلك في المقطع التالي:

« عناد وتيسير يفتّشان في الصحن عن حبة فستق جيّدة عبثاً »^(٢) إذ لا تتضح وجهة نظر الصوت أو السارد وطبيعته، لكن ذلك لم يقلل من قيمة البنية الفنيّة للرواية القائمة أساساً على توظيف أدوات الصوغ الميتا-سردية بوعي وادراك من خلال التركيز على أهميّة الكتابة السردية وعلى الانفتاح على مدونة خطية وشهادة حيّة تركها لنا (عناد الشاهد).

وأخيراً يخيّل لنا أنّ المؤلف مؤنس الرزاز قد أضاف الشيء الكثير من شخصيّة علي أبطال الرواية ووقائعها حتى بدأنا نحسّ أحياناً بلون من التماهي بين المؤلف مؤنس الرزاز والبطل عناد الشاهد، لأنّه كان يستعير الكثير من سيرته الذاتية ويدمجها بشخصيّة بطله، فهو عندما يتحدّث عن عناد أثناء كتابة مدوّنته كان يشير أصلاً إلى رواية كان مؤنس الرزاز قد كتبها

(١) المصدر السابق، ص ١٧٩، ١٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٨.

ونشرها فعلاً): وكنت أكتب فصلاً من روايتي - أعراب^(١) واضح هنا أن الإشارة هي لرواية مؤنس الرزاز «متاهة الاعراب في ناطحات السحاب» والتي أشار لها مثقال في «مقدمته» عندما أوضح أن عناد كان يكتب بضعة أسطر من مشروع روايته التي كان يسميها عرب تارة ويسميها أعراب طوراً آخر^(٢) ونجد أن بعض الحوادث التي عاشها ودونها (عناد) إنما كانت من الحزين الشخصي لتجربة مؤنس الرزاز، ومنها مثلاً واقعة فرض قيود أمنية ورقابية على عناد بحجة حمايته وصلت لحد حرمانه من التجول بحرية مع خطيبته إلا من خلال حماية أمنية مشددة. وهذه التجربة واقعية عاشها مؤنس الرزاز تحت ظل نظام صدام حسين البولييسي، عندما فرض صدام حسين الإقامة الجبرية على والده المفكر منيف الرزاز ومنعه هو وأفراد أسرته من الاتصال بالآخرين، مما تسبب بموت أبيه بطريقة غامضة لكنها لا تخلو من اتهام صريح لنظام صدام حسين في هذه الجريمة، وهو ما سبق وأورده مؤنس الرزاز بعضاً من جوانبه في روايته «اعترافات كاتم صوت» .

يؤكد مؤنس الرزاز في روايته الحالية «أحياء في البحر الميت» (وربما في معظم ما كتب عن إدراك مبكر بشروط واسرار ومتطلبات الصوغ الميتا - سردي الحديث في الرواية، وهو ما يجعله واحداً من الرواد القلائل في هذا المجال، مثلما يؤكد في روايته هذه التي كانت صوتاً شجاعاً يدين الاستلاب ومصادرة الحريات وتكميم الأفواه التي كانت تمارسها معظم الأنظمة الشمولية العربية في تلك الفترة والتي انتهت صلاحيتها للحياة عبر الربيع العربي الجديد الذي كنسها بعيداً وألقى بها في المكان الذي تستحقه.

(١) المصدر السابق، ص ١٤٢ .

(٢) المصدر السابق، ص ٥ .

تناوب السرد الواقعي والسرد الغرائبي

منذ البداية تعلن رواية "امرأة القارورة" للروائي العراقي سليم مطر عن نفسها بوصفها رواية تنتمي إلى مَحْيَلَة فنطازية جامحة. فامرأة القارورة، هي أيقونة أو تعويذة يحملها بطل الرواية (آدم) عبر المدن في منفاه تذكّرنا بمصباح علاء الدين السحري الذي يخرج من جوفه ماردملاق يلبي طلبات مالكة. فهذه القارورة العجائبية يخرج من جوفها عند لمسها ضباب خفيف سرعان ما يتجلى في صورة امرأة حقيقية. ومثلما يخرج المارد ليقول لمالكه (لبيك لبيك، أنا عبدك بين يديك) في قصص ألف وليلة تخرج هذه المرأة الساحرة لتقول لحامل القارورة آدم: (سيدي لاتخف إني لك ولأجلك جسدي لجسدك وروحي لروحك. . ملذات عشرات القرون والأسلاف أمنحها لك. .) (ص ٣٣).

وهكذا تقيم الرواية تناصاً بنويماً وسردياً مع حكاية المصباح السحري في (ألف ليلة وليلة) لكنّها تنحو منحى آخر، ربّما أكثر واقعية ومرارة، وإن لم تفارق هذا الفضاء التخيلي الغرائبي الذي تتحرّك فيه. الروائي طبعاً لا يعتمد تقنيات الحكاية الشعبية أو الخيالية التقليدية وإنما يطلق قمقمه من خلال نسيج سردي معقّد ومتشابه في آن واحد. فالراوي الرئيس الذي يستهلّ السرد يحاول أن يضع مسافة بينه وبين السرد الحكائي من خلال تقنية (ماوراء الرواية) Meta-fiction أو ماوراء السرد حيث يحاول التبرؤ من السرد وإحالاته إلى مخطوطة سلمت له في مدينة جنيف من قبل امرأة غامضة هي امرأة الحانة. ولهذا فهو يزعم لنا بأنه مجرد ناقل أو ناشر لتلك

المخطوطة التي تنطوي على الحكاية الغرائبية: حكاية امرأة القارورة. لكننا من الجهة الأخرى لانواجه الحكاية ذاتها وراويها الجديد آدم، بل نواجه أيضاً الراوي الرئيس الذي يشارك آدم عملية اكتشاف القارورة الفنتازية حتى ليخيّل لنا أنّ الراوي الرئيس و آدم هما شخصية واحدة أو وجها عملة واحدة.

يعلن الراوي الرئيسي في مستهل الرواية عن علاقته بالحكاية:

"قبل الولوج في عوالم هذه الحكاية مع (امرأة القارورة) العجيبة، يهمني أن أعلمكم منذ الآن أنني لست مسؤولاً عنها ولم أشارك في أيّ من أحداثها وخيالي بريء منها. في الحقيقة إنني أجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر. منذ أن عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة، وقبل أسابيع، وأنا متردد في إحراقها أو رميها في البحيرة". (ص ٥).

وعلى الرغم من طرافة حكاية امرأة القارورة وقدرتها على شحذ مخيلة القارئ وإثارة فضوله وانتباهه، إلا أنها ليست القيمة الجوهرية في هذا العالم الروائي الضاحك. فالجوهر يكمن في تلك العوالم السريّة والغرائبية التي يعيشها الراوي والبطل معاً في ظروف الحروب المجانية التي كان يشنّها النظام الدكتاتوري ويدفع ثمنها المواطن العراقي، وقبل كل شيء الجندي الذي يساق رغماً عنه إلى أتون جبهات القتال التي لا ترحم أحداً ولا تبقي أثراً.

والرواية من جانب آخر بحث عن الهوية: الهوية العراقية التي راحت تتعرّض للتشظّي واحياناً للتلاشي في عقل العراقي المغترب الذي اضطر للإقامة في المنفى هرباً من الاضطهاد والدكتاتورية، ولذا وجدنا المؤلف منهمك بدراسة موضوعة الهوية في كتابين هما (الذات الجريحة) ١٩٩٦ و(جدل الهويات) ٢٠٠٣.

المؤلف من خلال إنتاج حكاية القارورة إنما كان يهدف إلى الدفاع عن الهوية العراقية في مواجهة العولمة والغربة وقسوة المنافي الثلجية. وكان المؤلف على حق عندما تحدّث في كتاب (السيرة الذاتية) الذي نشره تحت عنوان (اعترافات رجل لا يستحي - سيرة روائية عراقية) ٢٠٠٨ عن الدلالة التي تحملها روايته (امرأة القارورة) وعلاقتها ببحثه الروحي عن هويته: "لم أكن أدرك حينها أنّ (امرأة القارورة) تلك السيّدة الخالدة التي ظلت خلال الاف الاعوام تعيش في قارورة توارثها جيل بعد جيل أبناء عن آباء كانت هي أمومتي وأنوشتي وبلادي القابعة في قارورة روحي". (ص ١١٣).

ومن الملاحظ أنّ المؤلف يوظف ضمير المتكلم أساساً في كل ما يرويّه من وقائع واستذكارات، حتى ليبدو الراوي ممسكاً بتلابيب خيوط السرد ومهيماً بصوره كاملة على حركة المشاهد والزمن فتغدو الرواية بكاملها سيره شبه ذاتية (بيوجرافية) لحياة الراوي في البحث عن هويته الضائعة التي يحاول السرد ذاته أن يمنحها الشرعية في صراع مع حركة الزمن والوجود. بمنظور بول ريكور ومن خلال تبئير داخلي وذاتي للراوي البطل.

كان آدم قد نسي القارورة الخشبية التي أخذها من صندوق ذكريات أبيه ووضعها في قبو داره في جنيف، لكن المصادفه وحدها هي التي قادته إليها عندما وجدها مرمية في القبو فراح يمسّدها بأصابعه التي اصطدمت بغطاء يرتفع ونفذت منه رائحة بشرية وضباب و صفير خافت وحزين وصوت هامس «سيّدي لاتخف. أني لك ولأجلك» (ص ٣٣).

وهكذا تبدأ علاقة آدم السريّة بامرأة القارورة التي أمضت حياتها

في تلك القارورة يتوارثها الأبناء عن الآباء» مَنْ يملك قارورتي يملك أسرار روعي وجسدي» (ص ٣٤).

هكذا نجد أنّ هذه اللعبة التخيلية تخلق أسطورتها الخاصة في عالم يتراوح بين الإيهام والصحو في تناوب للخطاب الميثولوجي والخطاب الواقعي داخل هالة التخيل والرؤيا.

ولكي يضيف المؤلف هالة أسطورية وميثولوجية على شخصية امرأة القارورة.

يبتكر لها تاريخاً وسلالة وعمقاً في التاريخ عندما كان إسمها (هاجر) تعيش مع شعبها في أور بعد الطوفان الكبير حيث كان أبوها اميراً من سلالة الملك المقدسة.

وبعد أن وقع (تموزي) في عشقها تعهد بمنح نصف ثروته لمن يمنح معشوقته الخلود. ويرحل تموزي مثل جلجامش بحثاً عن سر الخلود لحبيته إلى أن حققه له شيخ حكيم أدخلها داخل قارورتها الخالدة (ص ٤٤ - ٤٥).

لتعيش عبر العصور خالدة داخل تلك القارورة بانتظار أيدي مالكيها وورثتها الجدد. «هكذا ظلت سيّدة القارورة لآلاف الأعوام تنتقل من أرض إلى أخرى خلال أكثر من خمسة آلاف عام. حتى ورثها آدم عن أبيه» (ص ٥٠ - ٥١)

وقد لاحظت مبالغه في تكريس الفصل الثالث الموسم «ماضي القارورة» (لملاحقة حياة سيّدة القارورة عبر العصور، وكأنّها كناية عن روح الإنسان الرفاديني عبر التاريخ والذاكرة التاريخية الخصبه للإنسان العراقي حيث أنتهى بها المطاف إلى (آدم) وهو ما أضاءه المؤلف في كتابه الجديد «اعترافات رجل لا يستحي».

عندما أشار إلى أن امرأة القارورة ترتبط ببحثه الروحي عن هوية
وأنها كانت أمومته وأنوثته وبلاده القابعه في قارورة روحه (ص
١١٣) كما ألمحنا إلى ذلك سابقاً.

نكتشف خلال السرد الكرونولوجي أن راوي المخطوطة كان
يجهل وجود القارورة لدى آدم إلى أن طلب منه الأخير وكانا في جنيف
أن يعطيه غرفته لوضع ساعات خَمَّن فيها الراوي أن لديه عشيقه سرّيه
لا يودّ كشف حقيقتها:

«لم يكن يخاطر ببالي أيّ شيء عن هاجر. لم أكتشفها الا بعد فترة
» (ص ٥٨)

ومعنى هذا أن أيّ إشارات سابقه إنما كانت مجرد استباقات
سرديّة مهّدت لهذه المعرفة اللاحقة، حيث نكتشف أن المؤلّف كان مولعاً
بتوظيف مثل هذه الاستباقات السردية لإثارة فضول القارئ كما هو
الحال عند الحديث عن صورة السجينه التي أقتحمت خيالات صباه.
(ص ٦١).

تبدأ أحداث الرواية من نقطة النهاية أيّ في العام ١٩٨٨
وبالذات بعد أن وجد الراوي بطريقه ما نفسه في جنيف (سويسرا)
هارباً من أتون الحرب المجانية وسيف الاضطهاد، وبعد أن أمضى سبعة
أعوام في الحرب، إي منذ العام ١٩٨١ العام الأول للحرب. ويحاول
الراوي الرئيس خلال الفصل الأول أن يمهّد للمخطوطة التي ينشرها من
خلال عرض الصعوبات التي واجهها في ظروف الحرب وحتى وصوله
العجائبي إلى سويسرا.

وإذا ما كان الراوي يزعم بأنه سيترك السرد لراوي المخطوطة

بدءاً من الفصل الثاني، لكنّه نسي ذلك عندما أشار إلى أنّه سيروي «هذه الحكاية العجيبة التي سأعرضها لكم في فصول قادمة» (ص ٨)

وما يعزّز ذلك «ادّعاء سيّدة الحانة أنّي صاحب مخطوطة هذه الحكاية وأنّي نسيتها عندها منذ أيام، وأنها تعرفني من رواد الحانة منذ سبعة أعوام.» (ص ٢٤)

ويبدو أنّ اسم آدم الذي سيعرف به صاحب المخطوطة، هو الاسم الذي أطلقه الراهب (عمو توما) على الراوي أثناء عثوره عليه جريحاً وفاقداً للوعي في جبال كردستان نتيجة قصف عنيف قضى على بقيّة رفاقه. وتكتسب الرواية بُعدها العجائبي والفرنطازي من خلال تعرّف الراوي على تمثال امرأة القارورة التي كانت منقوشة على جدران المغارة التي عمل فيها طبّاخاً في الجيش. وخاصة بعد أن تعرّضت المغارة إلى القصف وتحطّم التمثال إلى شظايا وأجزاء اكتشف خلالها وجود ذلك النفق العجيب الذي يمتدّ إلى أعماق الأرض ويخترق الأزمنة والأمكنة بطريقة عجائبيّة حتى وصل إلى سويسرا:

«أجهل حتى الآن كم من زمن قد مرّ عليّ وأنا أزحف بين متاهات أنفاق قادتني إلى أعوام وعوالم عشتها خلال الآف الأعوام، كأني استحلت إلى طاقة من نور، أطوف بين عصور وأوطان وأقوام. مئات المرات أنولد ومئات الشخصيات عشت ومن ثم متّ حتى وجدت نفسي أخرج من بين صخور شواطئ جنيف.» (ص ٢٤)

لكن رواية (امرأة القارورة) ظلّت ملتصقة بمعاناة الواقع الحسّي المرعب للمقاتل العراقي الذي كان يقاد رغماً عنه إلى ساحات القتال في حروب خاسرة ومجانية.

وبالتأكيد فإن الرواية منذ بدايتها كانت إداة وصرخة عالية ضد تلك الحرب وضد أية حرب من خلال اعتماد آلية السرد الواقعي الحديث. وبعد أن يتركنا الراوي في نهاية الفصل الأول لنقرأ المخطوطة المزعومة نكتشف أنّ الراوي مازال معنا، وهو هنا حاضر بنصفيين: النصف الأول يمثله الراوي الضمني الذي استهل الفصل التمهيدي الأول، والنصف الثاني يمثله صاحب المخطوطة (آدم) لكننا يخامرنا إحساس أكيد بتماهي الوجهين. وإذا ما كان السرد في الفصل الأول يتم من خلال سرد من الدرجة الأولى يدور حول الراوي البطل ذاته وتجربته ومعاناته، فإنّ السرد في الفصل الثاني يتم من خلال سرد من الدرجة الثانية يدور حول شخصية مجسدة أخرى هي شخصية (آدم) التي تقع - افتراضاً - خارج وعي الراوي الجديد الذي يوظف هذه المرة ضمير الغائب (هو) ليروي لنا حكاية شخص آخر مسرح هو آدم مع امرأة القارورة المنحوتة من خشب الساج الأحمر التي عثر عليها مصادفةً في صندوق خشبي يضم بقايا ذكريات أبيه الجندي الذي رحل في العام السابق. (ص ٢٦)

وبالتأكيد لا يمكن أن يكون من باب المصادفة أن يطلق جنود المطبخ على التمثال الرافديني اسم (امرأة القارورة) أيضاً على هذا التمثال، فعملية التماهي واردة كثيراً وكأننا أمام فصام سيكولوجي، وسردي متواصل. وها أنّ الراوي الجديد: راوي المخطوطة يميّط اللثام عن بعض أوجه هذه العلاقة:

« فانتني أن أخبركم أنني كنت أعرف آدم منذ أن بدأنا معاً ندرّك الحياة.. سافرنا معاً، ومعاً خضنا تجرّبه اغتراب وتفتيش عن حلم. كنا كعنصرين سالب وموجب، باندماجنا كنا نصنع كهرباء وجودنا. » (ص ٢٦).

كان الراوي الجديد أو راوي المخطوطة يخاطب جمعاً من المرويّ

لهم: «دون أن أظيل عليكم سرد التفاصيل، ولكي تكونوا على بينة بظروف العلاقة بين آدم وامرأة القارورة هذه» (ص ٢٨) و«طبعاً أيها السادة لا أود أن أظيل عليكم الحديث». (ص ٥٦)

يكشف لنا راوي المخطوطة عن وصوله بصحبة آدم إلى جنيف صيف ١٩٨١ إي عام اندلاع الحرب وكانا قد غادرا بغداد العام ١٩٧٨، أي أنّهما أمضيا ثلاث سنوات في الترحال قبيل أن يستقر بهما المقام في جنيف. (وبالتأكيد فهذه التواريخ تختلف عن تواريخ الراوي الرئيسي ناشر المخطوطة الذي أمضى سنوات الحرب في العراق ونجح أخيراً في العام ١٩٨٨ في الهرب عبر فنطازيا نوع من (نفق الزمن) كما يبدو. ويشير راوي المخطوطة إلى تكامل شخصيته وشخصية آدم: (وقد يصح القول أنه كان الفكر والعقل والخوف والانطواء، وأنا كنت الروح والشهوة واللهو والاندفاع. للخلاص من منفى وطن اخترنا أوطان منفى. (ص ٢٨).

ويصف راوي المخطوطة التشابه بينه وبين آدم «كأننا توأمان في بدن واحد». (ص ٣١)

كما شعر الراوي وهو يقف مع صديقه آدم على ضفة بحيرة جنيف بان وجه آدم يشبه وجهه، وهو ما كان يمقته: «رفع نحوي وجهه الذي بدا لي مغالياً في الفته وأعتياديته، كما لو كان وجهي في مرآة.

أشد ما أمقت أن أكون شبيهاً به». (ص ٧٦)

صورة الوجه المتماثل في المرآة هذه تذكّرنا برواية «موسم الهجرة إلى الشمال» عندما فوجيء الراوي وهو يتطلع إلى وجهه في المرآة بروية وجه مصطفى سعيد.

وهذه الدلائل السردية تقدّم افتراضاً حول تكاملية الشخصية

المنشطرة: الراوي وآدم في شخصيّة واحدة. وتتجلّى حالة التماهي في مشهد تقبيل آدم لامرأة القارورة:

« عندما انسابت شفثاه (آدم) على شفثيها، انسابت شفثاي أيضاً».

(ص ٩٦)

وهذه الحقيقة المتمثّلة في تكاملية شخصيتي الراوي وآدم المنشطرتين تدفعنا إلى إنارة ذلك ببعض معطيات التحليل النفسي الفرويدي للشخصية الإنسانية إذ اعتمد فرويد إلى تقسيم النفس الإنسانية إلى ثلاثة مستويات:

القسم الأول ويطلق عليه (الهو) وهو الخزين العام المشترك لكل الغرائز والدوافع الواعية واللاواعية. القسم الثاني (الليبدو)، وهو يرتبط أساساً بالطاقة الجنسيّة والغريزية، ويشير فرويد إلى نمطيّات لهذا الليبدو منها (الليبدو النرجسي) الذي يركز على (الأنا) أو الذات بطريقة كبيرة قد تتحوّل أحياناً إلى حالة مرضيه ذهانيه. أما القسم الثالث وتمثله (الأنا) وتتفرع منها (الأنا العليا) وهي تعنى بالسلوك المنطقي والعقلاني للنفس الإنسانية وبالالتزام بالقيم والأعراف الاجتماعيه والاخلاقية الإنسانية. ويذهب فرويد إلى الاعتقاد بأنّ النفس الإنسانية هي ساحة لاصطراع هذه القوى المتعارضة وبشكل خاص بين غريزة الحياة أو الشبقية الايروتيكية Eros. أو (الليبدو) وغريزة الموت والتدمير والعدوان (ثانوس) Thanatos. ومن خلال هذا التحليل يمكن النظر إلى شخصية الراوي في رواية « امرأة القارورة » - وإلى حدّ كبير شخصيّة مصطفى سعيد في رواية « موسم الهجره إلى الشمال » - بوصفها تمثل (الليبدو) النرجسي الفرويدي، وخاصة في تضخّم الطاقة الجنسيه، والارتماء في الملذات وأحياناً الرغبه في التدمير. ومن الجانب الآخر تمثّل شخصيّة آدم في رواية «امرأة القارورة» وإلى حدّ كبير شخصية الراوي في رواية «موسم

الهجره إلى الشمال» «الأنا» - وربما «الأنا العليا» حيث التقيّد بالسلوك العقلائي والأخلاقي في الحياة الاجتماعية.

وتتير رواية «امرأة القارورة» مجموعه من الإشكاليات الكبيرة، منها إشكاليات سرديه، حول مستويات تعالق ماهو واقعي وما هو تخييلي، حيث يخامرنا الإحساس في لحظات معيّنة بأنّ الحكايه من جوهرها قائمه على الإيهام، وأنّ آدم إنّما يمارس نوعاً من الاستمناء الحلمى ليس الا.

كما أنّ الراوي الرئيس يخلق لنفسه عالماً ميثولوجياً وفضائياً للخروج من حالة الاستلاب التي يعاني منها في الواقع اليومي.

إذ يشير الراوي - راوي المخطوطة - في لحظة تأمل فلسفيه إلى ذلك الواقع الحلمى عندما قال:

«أتساءل أحياناً إن كان تعلق آدم بعالم حورية حلمه ليس سوى تبرير لحتمية موت، ومكافحة رعب فناء، وأضفاء جمال على قبح غياب... (ص ١٤٢)

ومن الاشكاليات السردية تلك التي تتعلق بشخصية الراوي الذي يدير السرد في متن المقدّمة (الفصل الأول) وراوي المخطوطة الذي يدير السرد في الفصول الخمسه الأخيرة التي تمثّل المتن الأصلي للرواية. وعلى الرغم من زعم الراوي بأنّه لا علاقة له بالمخطوطة وسردها، لكن يخامرنا الشعور بوحدة هذين الراويين أو الساردين وهو ما أكّده سيّدة الحانة في جنيف والتي أخبرته بأنّه كان قد سلّمها تلك المخطوطة في زمن ما، عندما كان أحد رواد حانيتها المعروفين.

ومعنى هذا أنّ الراوي الذي عاش في أزمنة وأماكن كثيرة هو الذي كتب المخطوطة، فيكون هو الراوي الرئيس للنص الروائي، مع

الأخذ بعين الاعتبار إلى تباين الكثير من الرويات والحكايات والوقائع والتواريخ، وهي إشكالية سردية أخرى، لكنّها يمكن أن تعدّ مسوّغة ضمن آليات السرد العجائبي أو سرد الواقعية السحرية الذي أستمده منه الروائي الكثير من المقومات والمستويات السردية والبنائية إذ لا يمكن فهم هذا التعارض بين الرويات المختلفة، التي يفترض أن يكون قسمٌ منها واقعياً، فضلاً عن مرويات حلميه ورؤى متخيله تحاول أن تؤسّس لها نسيجاً سردياً واقعياً ومنطقياً. فهناك رحلة الراوي الرئيس ومعاناته في زمن الحرب المجنونة وهربه من ذلك الواقع بطريقه سحرية غامضة شبيهه بالعبه التخيليه التي تعتمدها بعض روايات الخيال العلمي في الانتقال عبر ما يسمّى بـ « نفق الزمن» للعبور إلى أماكن وأزمنة أخرى، وهو ما سبق للقصص الانكليزي هـ. ج. ويلز أن جرّبه في روايته «إله الزمن» في وقت مبكر من القرن العشرين، وحدث حذوه لاحقاً روايات من الخيال العلمي وأفلام سينمائية كثيرة.

إذ نجد أن التواريخ والوقائع التي يذكرها راوي المقدمة ومنها اشتراكه في الحرب للفترة من ١٩٨٠ وحتى ١٩٨٨ ومن ثمّ خروجه السحري وتلك التي يوردها راوي المخطوطة الذي يشير إلى أنّه قد غادر العراق قبيل الحرب أي العام ١٩٧٨ وأنه أمضى ثلاث سنوات بصحبة آدم حتى حطّ بهما الرحال في جنيف في العام ١٩٨١.

كما أنّ لقاء الراوي بامرأة القارورة يبدو مثل الحلم لأنّه كان يحدث مراراً ويعود الراوي ليكتشف حلميته وأيهاميته، كما حدث ذلك عندما صحا الراوي من حلمه ليكتشف أنّه كان وحيداً في غرفته (ص ٨٨).

ولا يمكن أن نجزم فيما إذا كان لقاء آدم ومادلين والراوي بسيدة

القاورة في احانه حقيقياً أو تخيلياً، لأنه عندما يفتح عينه يجد نفسه وحيداً على الشاطئ، وقد أختفي آدم وقارورته. (ص ١١٠)

في الواقع يمكن أن نعدّ تعدد زوايا النظر في تقديم هذه المرويات عامل قوّة لطبيعة السرد التخيلي الذي تعتمده الرواية. إذ نجد مرويتين عن كيفية وصول القاورة إلى آدم، الأولى تتمثل في عثوره عليها ضمن صندوق يضمّ ذكريات ومخلفات أبيه الراحل، فيلتقطها معه ويرحل خارج العراق. والثانية يرويها الراوي - راوي المخطوطة - في رحلة حلميه تخيليه عندما شدّ والده على كتفه وأخرج قاورة خشبيّة، وعلّقها برقبته وهو يقول « أني ورثتها عن أسلافي، وها أنا أورثتها لك لتورثها أنت بدورك إلى نسلك ». . . (ص ٨٤)

ومن الإشكاليات السردية والفكرية الكبرى التي كشف عنها السرد الروائي القرار المفاجيء الذي اتخذه (آدم) بتحرير أمراة القاورة من سجنها وتحويلها من كائن خالد إلى كائنٍ فانٍ.

وقد كلّفه ذلك وصديقه الراوي السفر للبحث عن الشيخ الذي منحها الخلود قبل خمسة آلاف عام والذي يعيش في إحدى مغارات جبل سيناء حيث قدّم لهما زجاجة فيها سائل إذا ما وضع في القاورة تفقد امراة القاورة خلودها وتعود أنسيّه. وبعد وضع السائل في القاورة لم تعد هاجر امراة القاورة. (ص ١٣١)

لكن هذا القرار قاد إلى « كارثة » حقيقيّة إذ رفضت السلطات السويسرية منحها حقّ اللجوء وأعادتها بالطائرة إلى العراق، وهو ما أورث آدم ورفيق رحلته الراوي إحساساً بالاثم والذنب إزاء المصير الغامض الذي ينتظر امراة القاورة عند وصولها إلى العراق. لكن هذا الكابوس يمتزج ثانية بحالة حلميه تخيليه « أخرى عندما ينبجس من دوامتنا جنين يطفو مع قارورته فوق الماء: وعبر لجة الحيرة وغبش الرؤية تتجلى سيّدة القاورة فوقنا شاحنة بقامتها الخلابة ». (ص ١٤٨)

وبهذه الضربه التخيلية يطرح الراوي سؤاله الختامي: «من هنا تبدأ حكايتنا الحقيقية القادمة». (ص ١٤٨)

وكأنه يستعير لغة المسلسلات التلفزيونية التي تنتهي بنهايات مفتوحة على حكايات مثيرة جديدة. وهذه الإشارة السردية إضافة إلى إشارات أخرى تصبّ في مجرى تعميق الطبيعة الميتاسردية أو الميتا - روائية لرواية «امرأة القارورة» خاصة في الاتكاء على مروية ملحقة متمثلة في المخطوطة التي سلّمتها إلى الراوي سيّدة الحانة في جنيف. كما تكتسب دلالة خاصة في هذا المجال المقدمة الميتاسردية التي يستهلّ بها الروائي الفصل السادس والأخير من الرواية: «لكي أجنبكم الملل من الإسهاب في سرد الحكاية أدخلكم مباشرة في فصل أنتقالي ويمكنكم اعتباره (أخير) إن كان لكل بداية نهاية» (ص ١٢٩)

حيث نجد هذا التوكيد على قصدية السرد والكتابة الميتا روائيه. رواية «امرأة القارورة» من الروايات التجريبية العراقية الجريئة التي تفيد من تجربة مدرسة «الواقعية السحرية» لدى أدباء أمريكا اللاتينية وتنجح في توظيف الإرث الميتولوجي التاريخي والشعبي لبلاد الرافدين وربطه بطبيعة الفرد العراقي ومعاناته في عصرنا من خلال بحث مُضنّ عن الهوية والذات والجمال والجوهر الإنساني الكامن داخل أعماق الإنسان العراقي.

وهي فضلاً عن ذلك رواية موقف رافض لأشكال العنف والقهر والحرب وصرخة مدوية من أجل الحرية وإدانة لأنظمة الاستبداد والتسلّط الشموليّة في مزاجية موفّقة بين مستويات السرد الواقعي الحديث ومستويات السرد الواقعي السحري أو الإيهامي وبإفادة واضحة من المبنى الميتا-سردية في الرواية الحديثة.

**المدونة الرقمية بنية ميتا سردية
رواية بنات الرياض إيموجاً**

رواية «بنات الرياض» للروائية السعودية رجاء عبدالله الصانع الصادرة عن دار الساقى العام ٢٠٠٥ تؤسس ربما، لأول مرة في الرواية العربية الحديثة لبنية سردية جديدة تتخذ من المدونة الرقمية blog منطلقاً لها في بناء الخطاب الروائي من خلال استثمار طاقات الشبكة العنكبوتية والإنترنت للاتصال التفاعلي مع الآخر.

وبذا فهي تفتح الباب أمام لقاء - بدا مستحيلاً - بين النص الورقي والنص الرقمي، وإن كانت التقنية التي تعتمد عليها الرواية ورقية وكتابية ولم تنتقل إلى صف «الكتابة التفاعلية» التي قدّمت في الثقافة العربية الحديثة خلال العقد الأخير تجارب مهمّة في الشعر والقصة والرواية منها تجارب المدرسة العراقية التي يقودها العراقي الدكتور مشتاق عباس في قصيدته التي بعضها أزرق فضلاً عن تجارب عربيّة سابقة ولاحقة بهذه التجربة.

إنّ مشروع رجاء الصانع الذي يخترق بقصدية تقاليد السرد الحديث يدفع بالرواية إلى الانتماء إلى فضاء ما بعد الحداثة في التجريب والانفلات من الثوابت والتقاليد الأدبية والفنية المعترف بها. وهذه التجربة من جهة أخرى تدور ضمن مشغل ما وراء الرواية أو ما يسمّى بالميتارواية أو الميتا سرد أحياناً meta fiction، حيث نجد قصداً واضحاً من قبل المؤلف أو ذاتها التي يسمّيها وين بوث في «تشریح الرواية» بالراوي الضمني بكتابة نصّ سردي اعتماداً على سلسلة من المدونات الرقمية التي تنشرها في عدد من المواقع الالكترونية للكشف عن جوانب من تجربة المرأة السعودية

في علاقتها مع الرجل أو مع الأعراف الاجتماعية. ولكي تمنح المؤلّفة الإحساس لدى القارئ بأنّه أمام مدوّنة الكترونية يتلقّاها من خلال جهاز حاسوبي وشبكة انترنت. كانت الرواية دائماً تفتح فصولها بما نجدّه عادة في المراسلات الرقمية مثل to ، from ، date ، subject ، ولكي توفّق في اجتذاب تركيز القارئ على ما ستشره تقدّم افتتاحية مثيرة وتحريضية لشدّ اهتمام المتلقّين:

«سيداتي آنساتي سادتي. . . أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية محدّثكم موا تنقلكم إلى عالم هو أقرب إليكم ممّا يصرّوه الخيال». (ص ٩)

وتعلن المدوّنة blogger أو كاتبة المدوّنات الرقمية عن عزمها ممارسة فعل التغيير من خلال إطلاق هذه الشرارات التحريضية:

«إليكم أكتب رسائلي علّها تقدح الزناد فينطلق التغيير». (ص ١٠)

وعلينا أن نعدّ قصيدة نزار قباني التي تنشر نصّها بمثابة برنامج عمل لها في مشروعها التحريضي التغيير:

« سأكتب عن صديقتي

فقصّة كلّ واحدة

أرى فيها، أرى ذاتي

ومأساة كمأساتي » (ص ١٠)

ولكي تمارس كاتبة المدوّنات طقسها الاحتفالي الذي تعدّه فضائحيّاً

تمارس طقوساً معيّنة في كلّ مرّة استعداداً لنشر حكايتها وحكايات

صديقاتها:

«نكشْتُ شعري، ولطخْتُ شفطيَّ بالأحمر الصارخ. كلُّ شيء
جاهز للفضيحة الأولى». (ص ١٣)

وهذا الطقس يكاد يكون اللازمة التي تستبق كلَّ قصة أو فضيحة.
وتستمرُّ سلسلة هذه «الإيميلات» أو الرسائل الرقمية لمدة عام واحد وتضمُّ
خمسَين رسالة رقمية، فضلاً عن فصل ختامي، وهو الوحيد الذي يحمل
عنواناً هو «بيني وبينكم» ص ٣١٧، ولا تخفي المدونة في النهاية رغبتها
في نشر هذه الرسائل الرقمية في شكل رواية:

«لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتمَّ طبع هذه
الرسائل كرواية مثلما اقترح عليَّ الكثيرون، لكنني أخشى مغبةً تسميتها
رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بغفوية وصدق. إنها مجرد
تاريخ لجنون فتاة في بداية العشرينات» (ص ٣١٨).

تمثل هذه النبرة الإعرافية تدوّن فيها البطلة اعترافاتها الشخصية
واعترافات صديقاتها الأربع من خلال توظيف ضمير المتكلم (أنا) الذي
يمنح السرد الكثير من الصدقية والثوقية ويوهم المتلقي إنه أمام وقائع
حقيقية وليس أمام لعبة سردية ماكرة.

ويكشف عنوان الرواية «بنات الرياض» بوصفه عتبة ما قبل نصّية
عن الفضاء الجغرافي / المكاني المتمثّل في العاصمة السعودية الرياض، كما
يشير إلى قضية إجناسية تتعلق بالنوع أو "الجندر" المرتبط ببطلات الرواية.
ولذا فالعنوان ثري بدلالاته السيميائية الواضحة. وهذا فعلاً ما حققته
الرواية من غوص جريء داخل نسيج المجتمع السعودي، وبشكل خاص
تلك الشريحة المتعلمة والمتقفة من خريجات الجامعات اللاتي يمتلكن وعياً
ثقافياً وعصرياً يؤهلهن للحوار والمكاشفة وأحياناً اتخاذ القرار الحاسم
الذي يقرّر مصيرهن. ونكتشف - من خلال صفحات الرواية - أنّ العنوان
مستمدّ من أغنية للفنان السعودي عبد المجيد عبد الله «يا بنات الرياض».

(ص ٢٧) التي حفزت جميع البطلات إلى الرقص، وبالتالي كسر التابو الاجتماعي المفروض على حريّاتهن.

رواية «بنات الرياض» ذات نسيج خاص وغريب وتكاد تقترب في بعض فصولها من الروايات الشعبية أو التحقيقات الصحفية فالمؤلفة لا تتقيّد بلغة متماثلة، بل تفسح المجال لظهور وتداول العديد من اللهجات المحليّة والمحكيّة فضلاً عن توظيف عدد من اللغات الأجنبية وبشكل خاص الإنجليزيّة، وهي أيضاً تحوّل السرد إلى صديقاتها - بطريقة البناء التعددي (البوليفوني) الذي تعبّر فيه الشخصيات عن رؤاها ومشاعرها من خلال السرد الذاتي المبوور، وتعترف أيضاً بأنّها قد أفادت من وثيقة مهمة تتمثل في دفتر مذكرات صديقتها سديم الذي أفادت منه كثيراً بعد الإيمل التاسع والثلاثين «ولا نقلت منه مشاعرها كما كانت تسطرها في تلك الحقبة المؤلمة من حياتها». (ص ٣١٨)

ولا تخفي البطلة، كاتبة المدوّنات المساعدة الثمينة التي قدّمتها لها صديقتها ميشيل:

«أعجبت ميشيل بالقصة كثيراً وأنتت على طريقي في السرد، وكانت تساعدني باستمرار على تذكّر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحّح لي النقاط التي أذكرها بشكل خاطئ أو غير واضح». (ص ٣١٧).

وهذا تأكيد على الطبيعة التفاعلية والتواصلية لكتابة المدوّنات الرقمية هذه وأشارتها إلى أنّها كانت تتلقى باستمرار العشرات من تعليقات قراء هذه المدوّنات واعتراضاتهم أو تشجيعهم أحياناً.

وقد كان الروائي السعودي الراحل غازي القصيبي على حقّ عندما عدّ عمل الروائية رجاء الصانع في روايتها هذه بمثابة مغامرة كبرى تزيج

الستار العميق الذي يختفي خلفه عالم الفتيات المثير في الرياض».

ولكن السؤال الذي قد يثار دائماً ماهو وجه الغرابة والخصوصية في مغامرة رجاء الصانع هذه؟ وهل كان يمكن لمثل هذه الرواية أن تثير كل هذا اللغط لو أنها كتبت في بلد عربي آخر مثل مصر أو سوريا أو لبنان أو أحد بلدان المغرب العربي؟ ألا تبدو الكثير من الحكايات «والفضائح» ممارسات إجتماعية وعاطفية إعتيادية مقبولة وشائعة إلى درجة كبيرة في أغلب المجتمعات العربيّة والأجنبيّة على السواء؟ ويبدو أنّ وجه الغرابة هنا ينبع من طبيعة البنية المكانيّة والحاضنة الاجتماعية للرواية المتمثلة في مجتمع صارم القيود ومثقل بالتأبوتات على حرية المرأة وحركتها، ولذا يبدو كل خروج على هذه الممنوعات الصارمة بمثابة ثورة إجتماعية مهمّة.

يمكن القول أنّ الرواية قد مالت لأن تتحوّل إلى رواية «أطروحة» فكرية ضدّ استلاب حرية المرأة ودعوة إلى تحريرها وإعادة إنسانيتها. وكادت هذه الأطروحة الثيميّة (الموضوعاتية) الاجتماعية أن تغطّي على الطبيعة الميتا - سردية للرواية وبنيتها الفنيّة المتفرّدة التي حوّلت فيها المدونات الرقمية إلى بنية روائية ما بعد حداثة وربما هذه هي ميزتها الأهم في النتاج الروائي العربي خلال العقود الأخيرة وبشكل خاص في النتاج الروائي النسوي.

التناوب السردي في وجهة النظر في الرواية

قد تبدو رواية «في انتظار فرج الله القهار» (٢٠٠٦) للروائي سعدي المالح للوهلة الأولى بوصفها رواية عن انهيار الحلم الإنساني بالعدالة، وتنويع موجه على ثيمة الانتظار العبي اللامجدي الذي عبّرت عنه مسرحية «في انتظار غودو» لصمويل بيكيت، لكن القراءة المتأنيّة لمستويات السرد والرميز والتدليل تؤكد أنّ الرواية في الجوهر هي رواية عن الأمل الإنساني الذي لا يمكن أن ينكسر على الرغم من كل المآسي الإنسانية الفاجعة التي مرّ بها أبطال الرواية ممثلين عن شرائح المجتمع العراقي الأثنية والدينية والطائفية عبر التاريخ.

فرج الله القهار، الرمز الإنساني للأمل الذي يتجلّى أحياناً لمختلف الشعوب بصور ومسمّيات مختلفة والذي قد يكون منقذاً وملهماً هنا هو ليس مجرد غودو الذي لا يعود إنّ بالأحرى استنهاض لقوى الإنسان للإصرار على حقه في الحياة ومواصلة النضال من أجل أن تتوهّج جذوة التواصل الإنساني بحرارة وإفّة وحميميّة.

بالتأكيد يتحكّم رمز «فرج الله القهار» بوصفه عتبة نصّية يدوّن بها عنوان الرواية ذاته بالمسار الخطي لحركة الأحداث الروائية منذ البداية وحتى النهاية. فهو يرافق حياة الأمّ منذ أن كانت طفلة ضائعة في البرية عندما أطلّ وجهه مسبوقةً بشمعه المتوهّجة لينقذها من موت محتمّ ويرافقها في مسيرتها الأخيرة لأداء طقوس القداس الأخير في كنيسة القرية مثلما يرافق الأب في محنته، كما يظل يلاحق الإبن الذي يحمل رسالة من الأم

له، كما يتجلى هذا الرمز عبر صور مموّهة واقعية أو تخيلية وميثولوجية أو خرافية، عبر مرويات مختلف الإثنيات العرقية مثلما يتبدى للجنوبي عبد الحسين ولغيره من شخصيات الرواية.

وإذا ما أحسّ الابن المثقف وهو يحمل وصية الأم إلى فرج الله القهار بعثية هذا البحث ولا معقوليته أحياناً لأنه قد يمثّل استسلاماً للحمولات الميثولوجية والميتافيزيقية لهذا الرمز يبدأ بالعزوف داخلياً عن ملاحقة هذا الوهم السرابي الهارب، لكنّه يوحي لنا أنّ هذا الإخفاق هو إخفاق للمرويات السردية الميتافيزيقية والصوفية الرامزة لهذا الأمل، أما الأمل الإنساني فهو يتواصل على مستوى دنيوي وحسيّ من خلال الإصرار على ممارسة فعل الحياة — بمختلف مستوياتها الدنيوية والإيروتكية والجمالية ليؤشّر ديمومة الحلم الإنساني الذي يظلّ هناك دائماً في آخر النفق. ولكي تتجاوز الرواية السقوط في موقف تشاؤمي نهلستي يكرّس لموضوعة الإحباط واليأس وإخفاق الأمل تتحرّك رؤيويّاً وسردياً نحو فضاءات بعيدة عن روح التفجّع والإسقاطات السيكلولوجية والعاطفية المفرطة التي قد تصل درجة السنتمنتالية وتحديدًا من خلال الانعطاف من فضاء السرد الواقعي الحديث بعشقه لوصف أدقّ التفاصيل عن الحياة اليومية الذي يذكّرنا بتقاليد الواقعية الحديثة في الأدب الروسي وبأسلوب الروائي غائب طعمة فرحان تحديداً نحو فضاء السرد الغرائبي والفرنطازي في الأقسام الأخيرة من الرواية. فلتجاوز حجم المأساة الإنسانية التي عاشتها أغلب مكوّنات الشعب العراقي من عرب وأكراد وسريان وتركمان تبتعد الرواية عن السرد الواقعي وتسبح في فضاء تخيلي تتحاور فيه أرواح القتلى والضحايا بطريقة تذكّرنا بأبي العلاء المعري في «رسالة الغفران» وبدانتي في «الكوميديا الإلهية» حيث تروح هذه الأرواح الضائعة في البرية تروي لنا وللتاريخ فصلاً من الألم الإنساني بطريقة لا تخلو من حسّ ساخر وتهكمي يذكّرنا بسرد الروائي الفلسطيني أميل حبيبي في «المتشائل».

تطلّ الرواية على التراجميدين العراقيين من لحظة تسام وتدرّجها ضمن فعل إنساني رافض للإنكسار والانسحاق. فطريقة السرد المحايد والبارد تمنح الأحداث الروائية المأساوية نقاءً يبعدها عن السقوط في هاوية التشاؤم والتظلم والتباكي، وتصبح مرويات ناطقة موجّهة نحو منطقة العقل والوعي وليس إلى منطقة العاطفة واستدرار الدموع.

تنطوي رواية «في انتظار فرج الله القهار» على مستويات سردية متنوّعة وتحفل ببنية سردية بوليفونية (تعددية) من خلال تخلي الروائي، أو راويه الضمني عن سلطته الأوتوقراطية وإحالة السرد إلى الشخصيات ذاتها من خلال سرد داخلي مبهوور تفصح فيه الشخصيات عبر منولوجات أو حوارات ثنائية عن أعماقها الداخليّة ومكوناتها في لحظات زمكانية (كرونوتوبية) بتعبير ميخائيل باختين نادرة من تاريخ العراق يلتحم فيها الزماني بالمكاني ليكشف عن بذرة الحياة ولكي يُموضع في الوقت ذاته هذه التجربة الإنسانية الحارة وأبطالها داخل هويات سردية رئيسية وفرعية من خلال اختراق السرد لسيولة الزمن الجارفة لخلق «هويّات سردية» بتعبير المفكر الفرنسي (بول ريكور).

تشكل الرواية من اثني عشر فصلاً تعتمد على طريقة السرد الذاتي المبهوور في الغالب فالأحداث تُروى من قبل رواة أساسيين أو ثانويين يتحرّكون بيسر وسهولة داخل المشهد الروائي زمانياً ومكانياً، حيث التعدد في مستويات المكان: العراق وروسيا وكندا وأمريكا كما نجد تنوعاً في المكان الداخلي: البيت العراقي والكنيسة والمشرب أو المرقص، حيث سيشغل هذا المكان الأخير مساحة كبيرة من النص الروائي، كما إن الزمن بدوره ينتقل من الحاضر إلى الماضي من خلال استذكارات أو "فلاش باك" وأحياناً من خلال مرويات الشخصيات الروائية بل يذهب الزمان أحياناً إلى وقائع تاريخية عميقة الغور في التاريخ العراقي القديم (الرافديني

أساساً)، لكن هذا التنوع الزماني والمكاني لا ينفلت أو يتراكم عشوائياً وإنما ينظم بطريقة سردية واعية من خلال مجموعة من التقنيات السردية التي تعتمد على بناء المشهد الروائي مع توظيف استثنائي لطاقة المنولوج الداخلي والحوار بين الشخصيات الروائية المختلفة وعلى الرغم من تنوع الشخصيات الروائية، لكن الخيط الرابط لها يظل متمثلاً في بطل الرواية المركزي (أفرام) أو (أبراهام) وهو مواطن عراقي مسيحي سرياني يعيش في قرية سريانية في كردستان العراق الشماليّة.

والرواية تكاد أن تكون بالأساس عن البطل المركزي شخصياً، مع أنه يحمل في الجوهر وصيّة أمه التي توفيت بعد حضور قداس الكنيسة التي تضمّنها رسالتها والموجّهة إلى فرج الله القهّار، ويجوب الأمكنة بحثاً عن هذا المنقذ الميثولوجي (فرج الله القهّار) الذي سبق له وأن أنقذ الأم في طفولتها، كما أنقذ الأب من موت محقق، لكنّه في حقيقة الأمر لم يكن مكترثاً لإيصال الرسالة لأنه كان يشعر بأنّ فرج الله القهّار مجرد وهم شعبي وسراب لا وجود له ولذا فقد رأيناها يواصل حياته المغموسة بطقوس يومية حسية يهيمن فيها الحبّ والجنس والملذات اليومية وتحيط بها هالة جمالية تصنعها الموسيقى التي تشغل كلّ الأمكنة، حتى لتتحوّل إلى ناظم إيقاع للأحداث الروائية، فهي تخفت أو تعلو، تغيب أو تحضر، بالتزامن مع المزاج السيكلوجي للبطل ولحركة الصراع في الرواية. يمكن القول أيضاً أنّ الموسيقى تمثّل في هذه الرواية نصّاً غائباً موازياً للأحداث الروائية وربما يمكن عدها ملاذاً روحياً للخلاص من وطأة الواقع ومن التراجد التاريخي التي تلفّ مصير البطل والشخصيات الروائية العراقية التي شهدت مجموعة من المحن والماسي والاستلاب عبر تاريخها الطويل ماضياً وحاضراً.

في الصفحات الأخيرة من الرواية يتحسّس البطل (أفرام) الرسالة التي تحمل وصيّة الأم إلى فرج الله القهّار. ويسخر من هذا الانتظار اللامجدي

عبر التاريخ الذي عاشته أجيال عديدة في انتظار المنقذ الأسطوري: - لماذا عشتم جميعكم في الانتظار؟ أنت ووالدي وهيو وعبدا الحسين وأيوب وكوريال والملايين غيركم منذ آلاف السنين».

فما كان من الأم إلا أن تقول مرتعبة:

— «لا تكفر يا بني كل شيء بيده» ص ١٤٦

وما له دلالة خاصة في مسار الأحداث الروائية أن تنتهي هذه النهاية المفتوحة في الفصل الثاني عشر الذي يتكوّن من أربع كلمات فقط هي: «ليس ثمة من نهاية...» ص ١٤٨.

فهذه النهاية المفتوحة تحيل إلى سلسلة من التأويلات والمرويّات التي تنطوي عليها التراجيديا العراقية بوصفها سلسلة لا تنتهي من معاناة البشرية. قد تعني هذه النهاية انعدام الأمل وعبث الانتظار وبالتالي غياب أي ضوء في نهاية النفق، لكن الروائي من خلال « فنظرة» الواقع أو «أسطرته» وتغريبه يتعد بالرواية عن أفقها التشاؤمي في نحو أمل إنساني من طراز آخر لا يعتمد الانتظار الميتافيزيقي لمنقذ ما من طراز فرج الله القهّار، وإن كانت جذوة الحياة والأمل في أعماق البطل لا تبدو متوهّجة وواعدة لخلاص بديل بل تبدو مستسلمة لآليات استهلاكية وحياتية وبنوية تقليدية ربّما تمثّل الموسيقى المتّصلة والكتاب الذي يقرأه البطل في رحلاته هما بصيص الأمل المتبقي لضوء في آخر النفق.

كان رمز فرج الله القهّار الذي يبدو للأمل رمزاً للخلاص المسيحي «ترأى لها الشخص بهيئة السيّد المسيح» ص ١٤ قد تحوّل إلى مجرد مخلوق عصري يمكن اللقاء به من قبل الإبن على مضض بسبب وجود جفاء بينه وبين فرج الله القهّار منذ مرحلة الشباب: « في الحقيقة لم التمس قط في يوم من الأيام لقاء فرج الله القهّار. فلقد نشأ بيني وبينه، منذ شبابي نوع من

الجفاء. ولولا وصية أُمي لما أقدمت على الاتصال به الأمر الذي اضطرني إلى مكالمته بالهاتف. . والحق يقال ضرب لي موعداً عند المساء ليلتقي بي في مقهى» ص ٢٠.

من هنا يمكن القول إن البطل قد أنزل هذا المخلص « المسيحي أو المنقذ » الأسطوري من مرتبة ميتافيزيقية وصوفية إلى مرتبة أرضية إنسانية تجعله عرضة للخطأ والعجز والتوهم وعدم الاستجابة إلى التماسات الآخرين ونداءاتهم، وهو ما دفع بالبطل إلى عدم التعويل على جدوى أو أهميّة اللقاء بفرج الله القهار لأن اللقاء به أو عدمه سيان.

تنطوي الرواية من جهة أخرى، على مستويات سردية متنوّعة وتحفل ببنية بوليفونية من خلال مرويات مبدّورة لعدد من الشخصيات الروائية التي قدّمت تجاربها وعوالمها الداخلية بعيداً عن سلطة المؤلف أو قبضة البطل المركزي. يستهل السرد في الفصل الأول راوٍ ضمني شبيه بالراوي الكليّ العلم لكنّه سيتبطن اللاوعي الجماعي في الرواية: «أصرت العجوز المريضة على مرافقة ابنتيها إلى الكنيسة لحضور القداس الإحتفالي بعيد الفصح» (ص ٧)

لكن هذا الراوي يحيل السرد إلى الأم العجوز ذاتها من خلال سلسلة مونولوجات داخلية وسرد ذاتي مبدور قريب من سرد «أنا الغائب الحاضر» حيث تمثّل وجهة النظر هنا استبطاناً لوعي العجوز ذاتها

« في الأثناء هذه، رأت العجوز، بعد أن فسح لها الكاهن مجال رؤية المذبح، الشمعة المشتعلة أمام تمثال المسيح الذي يتصدّر المذبح تتحرك، ومن ثم ترتفع في فضاء الكنيسة فوق رؤوس المصلين» (ص ١١).

لكن المؤلف ينقل وجهة النظر السردية إلى الابن (أفرايم) البطل المركزي للرواية والذي يحمل على كاهله مهمّة إيصال وصية الأم إلى فرج

الله القهار. ويوظف البطل المركزي ضمير المتكلم بطريقة أوتوبيوغرافية، لكنّها أيضاً استشرافية بمعنى أنها تشرف على المشهد كله:

« قبيل الموعد بقليل وضعت الرسالة في جيبي وخرجت. للمرة الأولى في حياتي كنت أدخل هذا الفندق الفخم المشيد على الطراز المعماري الحديث والمطوّر» (ص ٢٠)

ومن هذه اللحظة تبدأ علاقة حميمة بين الراوي البطل المركزي والعالم الخارجي ينهمك فيها البطل بالتهام تفاصيل هذا العالم الأرضي والجمالي: فهذا الموعد يقوده إلى مقهى تعزف فيه عازفة شابة موسيقى مؤثرة سيكون لها صدى كبير في مسار الحدث الروائي وسلوك البطل.

ومع أنّ البطل يتظاهر بتجاهل العازفة وعزفها لكنّه في الواقع كان جزءاً في ذلك العزف ولذا ينقل المؤلّف زاوية السرد في الفصل الثالث إلى العازفة ذاتها في تنويع بوليفوني مهم من التناوب السردية في الرواية: «كالمعتاد جئت لأعزف أو بالأحرى لأودّي عملي في هذا المقهى الهادئ» (ص ٢٨).

حيث تبدو العازفة مستاءة من تجاهل هذا الزائر الجديد لها ولعزفها، لكنّها في النهاية تشعر بارتياح عندما رفع رأسه وألقى نظره تجاهها «فلما رأني أحدق فيه ارتبك وعاد إلى الكتابة» (ص ٣٤).

ولكي ينشّط المؤلّف اللعبة التواصلية بين القط والفأر: بين البطل والعازفة يسلم السرد مرّة أخرى بصورة تناوبية إلى البطل نفسه خلال الفصل الرابع:

«قطع عليّ تغيير الموسيقى في المقهى من تلك السمفونية الصادحة بأصوات آلات موسيقية مختلفة إلى نغمات رنانة مدننة» (ص ٣٥) وتحفّز موسيقى العازفة ذاكرة البطل نحو استحضار صور الماضي. فتارة تأخذه

إلى دقات ناقوس الكنيسة الصغيرة في قريته وتارة أخرى تنقله إلى آتون الحرب التي شنها النظام الدكتاتوري على الجبهة الشرقية وتارة ثالثة إلى حرب الأنفال التي شنها النظام الفاشي ضد أبناء الشعب الكرديّ حيث يلتقي روحاً هائمة لشاب كردي اسمه هيوا قتله الجيش خلال حملة الأنفال الدموية:

« — يا هيوا ماذا تفعل هنا؟

قال بصوت متهدّج:

— إني أهيّم على وجهي في هذه البراري كما ترى.

سالته مبهوراً:

لكن أين جسدك؟

جسدي أكلته الصقور. » (ص ٤٣)

وبهذه النقلة الغرائبية تبدأ مرحلة جديدة من السرد الروائي يروي فيها ضحايا الدكتاتورية جوانب من مآسيهم ومعاناتهم فيتحوّل هيوا إلى راوٍ داخلي فيما يتحوّل البطل إلى مروّي له:

« — كان ذلك في تلك الأيام التي سمّيت بالأنفال، هجم علينا

الجيش بالدبابات والطائرات، فقتل مَنْ قتل وقاوم من قاوم » (ص ٤٣)

كما يحفز صوت الموسيقى ذاكرة البطل للقاء بسرد آخر لروح هائمة هي روح الجنوبي عبد الحسين الذي نهشت الكلاب جسده خلال الانتفاضة الشعبيّة العام ١٩٩٠ في البصرة « — يا عبدالحسين ما الحكاية؟ أين جسدك؟ »

فقال ببرودة أعصاب متناهية:

– « نهشته الكلاب »

عبد الحسين الجنوبي الذي قتله أزالام الدكتاتورية العام ١٩٩١ كان غالباً ما يستنجد بالمخلص أو المنقذ الذي كانت تلتقي به أم البطل العجوز والذي يحمل اسم فرج الله القهار لكنه بالنسبة إلى عبد الحسين يحمل مسمى آخر:

« رفعت نظري إلى السماء وتضرعت: متى يظهر الغائب متى؟ »

(ص ٥٥)

في جو تهيمن فيه روح الموسيقى وتنهال فيه الذكريات، ينقل المؤلف السرد مرة أخرى وبطريقة تناوبية في الفصل الخامس إلى عازفة القيثارة في المقهى (نينا) من خلال مونولوج طويل توظف فيه ضميراً المتكلم والمخاطب (بالفتح) نتعرف فيه تدريجياً إلى شخصيتها حيث تتذكر حبيبها الغائب (نهران) وتطلّ من خلال صورة هذا الزائر الغريب.

« أتدري أيها الرجل الغريب أنّ صمّتك المهيب وهذا الشجن

المؤرق يذكرني كثيراً بـ (نهران) » (ص ٦٨)

ونكتشف خلال ذلك عشق العازفة الروسية لحبيبها العربي (نهران) الذي كان مشدوداً إلى أغاني فيروز والى حكايات علي بابا والفانوس السحري وبساط الريح. لكنّه فجأة، كما في حلمها المخيف تماماً، يختفي من حياتها دونما عذر وحتى اللقاء الثاني به لم يغيّر من الأمر شيئاً. فتحوّل موسيقى العازفة في الفصل السادس إلى ضابط للإيقاع والسرد معاً حيث تحمل البطل على أجنحة الحلم إلى «سميل» تلك القرية الآشورية التي شهدت أبشع مجزرة ارتكبتها الحكومة العراقية ضد الآشوريين العام ١٩٣٣.

«وشدت القوس على الوتر الرقيق، وأصدر الكمان أنيماً موجعاً قاسياً للصيف وحرارته الفائضة، فوجدت نفسي في سميل» (ص ٧٨)
ويلتقي الراوي - عبر منظور سردي غرائبي - بالأرواح الهائمة التي قُتلت قبل سبعين عاماً أو أكثر من قبل قوات الحكومة آنذاك.

« كانت مئات الأرواح الحائرة من هذه القرية تهيم في المنطقة منذ ما يقارب السبعين عاماً. أنت الأوتار من جديد وأخذني اللحن من يدي ليدلني عليها» (ص ٧٨)

وأمام رغبة الأرواح الهائمة في الكلام يلجأ الروائي إلى لعبته السردية المفضّلة وأعني بها التناوب السردى إذ يحيل السرد إلى كوريال، حيث يتحول الراوي الرئيسي إلى مرويّ له:

« — تحدّث أنت يا كوريال، أنت الذي خدعتنا وخدعت نفسك لقد كنت من مؤيّدَي الحكومة» (ص ٧٨)

ويبدأ كوريال سرده التناوبي بضمير المتكلم:

«أجل، لقد خدعتكم وخدعت نفسي.» (ص ٧٨)

وتتواصل لعبة التناوب السردى من خلال تناوب عدد من الرواة أو الساردين الثانويين على عملية السرد ليرروا جوانب من قصصهم التراجيدية المحزنة منهم الدكتور أيوب وهو أيضاً روح هائمة، كما التقى بروح القاص العراقي أنور شأوول وعدد غير قليل من الرواة الثانويين لينتهي السرد بعودة الراوي البطل ليختتم هذه الجولة الفنطازية:

«ضحكت الأرواح المجتمعة حوله. أما أنا فلم أضحك. . . قلت في نفسي هكذا سيكون مصيري أيضاً، أينما متّ ستضطر روحي للعودة إلى وطني» (ص ٩١).

في الفصل السابع تترجع مرة أخرى العازفة الروسية نينا على عرش السرد في خطوة جديدة من تناوب السرد عبر مونولوجات داخلية مطوّلة من خلال توظيف ضميرِي المتكلم والمخاطب أيضا حيث تخاطب الرجل الغريب:

« بم تفكر أيها الرجل الغريب؟ ولماذا هذا الشرود الغريب؟ » (ص

٩٢)

ولكي تستميله تقرر أن تقدم له معزوفة من سمفونية «شهرزاد» لريمسكي كورساكوف لأنها تدرك حب الشرقيين لهذه الأجواء. ومع أنغام شهرزاد تسترجع ذكرى لقائها الحميم بحبيبها نهران في عيد ميلادها التاسع عشر عندما تمنحه روحها وجسدها معا وهي تخلق مع أنغام بحيرة البجع لتشايكوفسكي في وصف حسي وايروتيكي مدهش وشاعري إلى حد كبير.

يستعيد البطل في الفصل الثامن منبر السرد برفقة الموسيقى أيضا حيث يخلق مع عزف الكمان الصغير للعازفة إلى عزف قيثارة ضخمة ذكرته بأساطير الأقدمين، وعندما أغمض عينه رأى الكتابة المسماية وقد تحوّلت إلى رقيم طيني مفخور. رفعت رأسي باتجاه القيثارة. . . إنها القيثارة نفسها التي اكتشفت في المقبرة الملكية لمدينة أور بأوتارها التسعة «بل إنه يتخيّل أن العازفة ترتدي ملابس (اورنينا) وتغني مقطعا من ملحمة جلجامش» (ص ١٠٦)

وهكذا بين الحلم واليقظة، بين الحقيقة والخيال تأخذ أنغام الموسيقى على أجنحتها الأثيرية شخصية البطل إلى عوالم سحرية بعيدة عن الواقع تارة وقريبة منه إلى حد الوجد، حيث تتداخل شخصية الراوي - الزائر الغريب في نظر العازفة وبين شخصية نهران الذي يستذكر (نينا) وولده الذي رحل به في سرد شاعري لا يخلو من غموض، حتى ليخيّل للقارئ أن البطل (الزائر الغريب) هو فعلا نهران الذي تبحث عنه العازفة.

تنتزع العازفة (نينيا) ثانيةً السرد في الفصل التاسع وكأنها تردّ على وجهة نظريته التي قدّمها في الفصل السابق في عملية كرّ وفر مثل الرابية التي يتناوب خصمان على احتلالها وتستحضر (نينيا) لقاءها بنهران على شاطئ البحر في ذلك النهار الماطر وكيف أنجبت بعد ذلك ابنها من نهران الذي أسمايه (مطر) تيمناً بذلك النهار الماطر. وخلال ذلك كانت تمنّي نفسها بأن تتماهى شخصياً بنهران والزائر الغريب عبثاً وقد أرهقتها الحال التي آلت إليها أوضاع بلادها بعد التغيير واضطرار صديقاتها لممارسة الدعارة كسباً للعيش.

بعد أن يسترد البطل أفرام السرد من العازفة في الفصل العاشر يقودنا إلى سهرة في بيت النادلّة جاكوي وكلبها المخيف، حيث يمضي ليلة حمراء ولكن تحت رقابة وغيره الكلب العاشق. ويواصل الراوي المركزي أفرام الهيمنة على منصّة السرد في الفصل الحادي عشر الذي يعدّ في واقع الأمر الفصل الأخير لأنّ الفصل الثاني عشر (الأخير) هو مجرد أربع كلمات ليس إلا. في هذا الفصل الذي يبدأ بمشهد حوار بين النادلّة والبطل نلّم بالجو العام في المقهى والذي يقودنا ثانية إلى ظهور شخصيّة العازفة (نينيا) التي توهم البطل بأن اسمها (اورنينيا) التراثي العريق الذي يستعيد معه العزف والغناء المتخيّل لمقاطع من «جلجامش». «امنحوني بركتكم لأنني قررت أن أدخل بوابة أوروك ثانية» (ص ١٣٤)

وتأخذ الموسيقى والغناء في سياحة متخيّلة إلى الماضي فيرى الملك يتربّع في الجنائن المعلّقة إلى جانب الملكة. لكن ما يريعه ما رآه في الأسواق من مظاهر للنخاسة والعبودية والاسترقاق حيث يباع الناس وتباع أعضاؤهم بأثمان بخسة وهي في الواقع صورة إسقاط عن حاضر معين. فهناك من يبيع كليته وآخر يبيع قلبه والثالث يبيع أطفاله وهي إشارة صريحة لواقع العراق تحت ظلّ الدكتاتورية:

« - ماذا تقصد؟ - يعني منذ ذلك الزمن وأطفال العراق يواجهون
المصير نفسه. » (ص ١٣٨)

وتتداخل في هذا الفصل الأزمنة والمشاهد بين حاضر وماض وبين
حضور لجاكي وحضور للعازفة نينا التي كانت كأنها تشارك البطل رؤية
هذا الجو الغرائبي، وتدعوه إلى عدم الخوف لأن جميع هذه الوحوش
مسحورة بالموسيقى:

« - كيف لا أخاف وهذه الوحوش الكاسرة تحيط بي .

هل نسيت؟ هذه الحيوانات مسحورة بالموسيقى. » (ص ١٤٠)

وفي طقس فنتازي تخيّل تعزف (اورنينا) مقطوعة لشوبرت مع
أن شوبيرت لم يكن قد ولد بعد:

« - أنا أوّل من عزفتُ هذه الموسيقى لسيدتي عشتار » (ص ١٤٢)

ويرحل البطل مرة أخرى إلى نينوى القديمة مع حكاية الأم بعد
القداس عن الملك السومري لوكال زاكيري وسرجون الأكدي والنبى
يونان وصوم الباعوث وصوت ناقوس التوبة لكن الحلم الفنتازي عبر
الزمان والمكان ينتهي حالما يتوقف ضابط السرد وأعني به الموسيقى:

« كانت الموسيقى توقفت والعازفة انتهت لتوها من بسط الغطاء
البنى فوق القيثارة الهامدة. » (ص ١٤٦)

ويخامرنا الإحساس بأن نهاية الموسيقى تعني أفول الحياة والرغبات.
فها هي العازفة تغادر المقهى دون أن تكثرث إلى الوجود الحيّ للزائر الغريب
الذي نسجت حوله الأحلام، ولم يتبقّ إلا صرامة الواقع الجاف متمثلة في
حضور النادلة بمشيتها الأفعوانية وهي تضع قائمة الحساب على الطاولة
بعد أن خلت المقهى تماما » (ص ١٤٧) وتشعرنا هذه النهاية بانطفاء كل

شي و خموده و عوده إلى ممارسة الحياة اليومية البليدة بطقوسها المكررة، وهي نهاية مفتوحة على تأويلات عديدة يدعمها الفصل الأخير (الثاني عشر) والذي يتكوّن من أربع كلمات فقط هي:

« ليس ثمة من نهاية. . . » (ص ١٤٨).

ومن تحليل تشكّلات البنية السردية للرواية نجد أن «وجهة النظر « أي الزاوية التي تروى من خلالها الأحداث والمريّات يتقاسمها صوتا البطل المركزي أفرام أو أبراهام الذي يروي ستة فصول، أي أكثر من نصف الرواية تقريبا والعازفة الروسية (نينا) التي تروي أربعة فصول، أي أكثر من ثلث الرواية. أما الفصل الأول فينطوي على سرد مختلط من وجهة نظر الراوي الضمني والسادد العليم ووجهات نظر مبهورة للأُم العجوز.

أما الفصل الأخير فيمكن عدّه سردا في درجة الصفر وهو سرد غير مبهور وكأنه تقرير مختصر عن حاله وفاة ليس إلا.

في كل هذه الفصول ثمة تناوب سردي واضح وخاصة من البطل أفرام والعازفة نينا وكأنّ كل فصل يردّ على الآخر أو يضارعه في الكشف عن الأعماق الدفينة لكلّ شخصية.

وكان بإمكان المؤلف أن يعيد توزيع هذه الفصول طباعياً عن طريق تقسيم الصفحة إلى نصفين: يتضمّن النصف الأعلى سرد البطل بينما يكرّس النصف الأسفل لسرد العازفة الروسية، لأنّ السرد يكاد أن يكون متزامنا وليس متعاقباً ونخلص أيضا إلى أنّ رؤيا البطل الراوي المركزي تظلّ هي الرؤية السردية المهيمنة ولكن دونما تدخّل من طرف المؤلف الذي يفسح المجال أمام حرية الأصوات السردية للتعبير عن منظوراتها ورؤاها وذواتها مما يكسب الرواية ملامح بوليفونية (متعدّدة الأصوات) يدعمها نسيج لغوي ولهجي متعدّد. فالرواية تنطوي على تعدّد لغوي ولهجي

نادر. إذ تتحدّث معظم الشخصيات بلغتها أو لهجتها الوطنية والمحلية، فهناك لغات ولهجات عربيّة وسريانيّة وكرديّة وعبريّة وروسية وإنجليزيّة، وهذا ما يكسب الرواية فضاءها البوليفوني الواسع الذي يلتحم بدوره مع عمليّة التناوب السردي والانتقال السلس من السرد الواقعي إلى السرد الغرائبي أو بالعكس، ومن الحاضر إلى الماضي، ومن مكان أليف إلى مكان معاد من خلال ضابط إيقاعي سردي داخلي هو الموسيقى التي شكّلت نصّاً غائباً أو موازياً للأحداث الروائية.

رواية «في انتظار فرج الله القهار» رواية عراقية بحقّ تتحدّث بفنية عالية عن الوجد العراقي وعن هذا النسيج الاجتماعي الاثني واللغوي المتنوّع والثقافي الفسيفسائي المتباين للمجتمع العراقي، وهي صرخة ضد العنف والاستلاب والكرهية وضد كل الأنظمة الشمولية التي تستلب إرادة الإنسان وحرّيته. ولذا فهي دفاع عن الحياة وبمعنى آخر دفاع إنساني وديني عن الأمل الذي نصنعه بأنفسنا ولا يمكن لنا أن ننتظر قدومه من المجهول مثل انتظار جودو في مسرحية صموئيل بيكيت المعروفة «في انتظار غودو».

التحقيق الصحفي بنية ميتا سردية

رواية علي بدر «الركض وراء الذئاب» هي في الجوهر رواية بحث، بحث عن المعرفة أو بشكل أدق بحث عن معلومة صحفية محددة من خلال رحلة يقوم بها صحفي أمريكي الجنسية، عراقي الأصل يعمل في وكالة صحفية أمريكية لكتابة تقرير عن مجموعة من الثوريين اليساريين العراقيين الذين يعتقد أنهم وراء إشعال الثورة ضدّ الأمبريالية في أفريقيا منذ منتصف السبعينات بعد أن أخفقت الحرب الثورية في أهوار جنوب العراق وأستقر بهم المقام أخيراً في مدينة أديس أبابا. ولذا فهي أيضاً رواية رحلة و تغيير للمواقع كما يقول. والرواية أيضاً رواية بحث عن الهوية وهو ماسبق لنا ان وجدناه في رواية (بابا سارتر) أيضاً، حيث يقوم البطل بالبحث والاستقصاء عن شخصية فكرية عراقية قيل أنها هي التي بشرت لأول مرة بالفكر الوجودي في العراق.

ويمكن القول بثقة أنّ معظم روايات علي بدر هي روايات ذهنية بمعنى أنها تشغل بتناول قضايا فكرية ونظرية وإداعية محددة كالبحث عن ماهية الوجودية وتجلياتها وتحولاتها وعلاقة ذلك بأهداف العولمة الثقافية في (بابا سارتر)، وتفتت الثورة في العالم الثالث وأسباب إخفاقها وتحول الثوريين إلى متسكعين وسكيريين متقاعدین بمضون أوقاتهم في السكر وتناول المخدرات والجنس في المقاهي والحانات في رواية «الركض وراء الذئاب».

وروايات علي بدر هي أيضاً بدرجة محسوسة روايات ميتا - سردية حيث القصصية الواضحة في الكتابة: ثمة نصوص ووثائق وحقائق ولقاءات وتسجيلات تتراكم لتشكّل المتن السردى الذي يخلقه بمهارة علي بدر ويشكله بسهولة خادعة. وهذا البحث المعرفى يجعل من معظم رواياته وبشكل خاص روايته (الركض وراء الذئب) روايات رحلة بين المواقع وبين الأزمنة والثقافات المتعارضة.

فهو ينتقل من موقعه في العراق إلى موقع جديد عندما يصبح مواطناً أمريكياً يحمل اسم جورج باركر متزوج من سيّدة أمريكية اسمها ماري أو ميمي، بل أنه حتى في موطنه الجديد يبدأ كما يقول بتغيير مواقعه مراراً. لكن التغيير الأكبر يتمثل في رحلة البحث والتعرّف التي قادته إلى افريقيا وإلى اديس ابابا تحديداً تلبية لطلب الوكالة الصحفية التي يعمل فيها والتي ترغب في إعداد تقرير شامل عن مجموعة من الثوار العراقيين (وهي كما هو واضح واقعة متخيّلة أو افتراضية) ومعظمهم من الماركسيين والتروتسكيين الذين غادروا بغداد في أحد اعوام السبعينات بعد فشل ثورتهم في أهوار الجنوب والتحقوا بالثورة العالمية التي اشتعلت في افريقيا آنذاك.

وكانت الوكالة الصحفية تمتلك دافعاً محدداً: «دعوة لإعادة النظر بمشاكل الشرق الأوسط القديمة، ولاسيما بعد الإطاحة بنظام صدام» (ص ٩).

وتكشف هذه الرحلة عن عملية بحث معرفى واستكشافى للقارة السوداء ومشاكل الثورات في العالم الثالث. إنه بحث حقيقى تتكشف من خلاله الحقائق شيئاً فشيئاً ويعاد النظر فيها في الكثير من المسميات والمفاهيم والقيم المتداولة وتذكرنا بتجارب عالمية حديثة منها (إسم الورد) لامبرتو إيكو و(شفرة دافنشي) لدان براون وروايات البرازيلي باولو كويلو.

يوظف المؤلف منذ البداية ضمير المتكلم، حيث تبدو الرواية أحياناً سرداً سيرياً ذاتياً (اوتوبوغرافياً) يفيد من عناصر المونولوج والارتجاع (الFLASH باك) ورسم المشهد الروائي وتحريكه من خلال سلسلة من الحوارات والمواقف المتحركة.

تتحرك الرواية من خلال سلسلة أو شبكة من العتبات النصية التي تضيء عالم الرواية تتمثل في عنوان الرواية وفي الاقتباسات التي مهد لها للرواية وعناوين فرعية تقطع المشاهد والفصول. ومن المهم التوقف عند دلالة عنوان الرواية والاقتباس الذي استهل به الفصل الثاني من الرواية الموسوم (صيف ساخن في أديس ابابا) وهذا الاقتباس هو مثل افريقي يقول:

«لا تركض وراء الذئب» (ص ٦٣). وبذا يمثّل عنوان الرواية تناصاً مع هذا المثل، لكنّه تناصّ مضاد. فالبطل هنا لا يلتزم بالتحذير الذي يطلقه المثل الإفريقي الذي يحذّر من خطورة الركض وراء الذئب وعدم جدواه، وإنما ينطلق في عملية بحث مضمّن معرفي استكشافي وراء ذئب الثورة المنكسرة في العالم الثالث وهي إشارة استباقية إلى عبثية هذا الركض أو البحث وخطورته في الوقت ذاته، وربما يمثّل ذلك كناية عن جوهر مهنة الصحافة بوصفها مهنة البحث عن المصاعب. وكما يقول البطل وهو يتحدث إلى صديقه البولونية فيفي «نحن من العراق عرفنا الثورة مثل ذئب يركض أمامنا ونحن نركض وراءه بلا انقطاع. . . لقد ركضنا وراء الثورة وحين أمسكنا بها نهشتنا» (ص ١٦٨). كما يشبّه عنوان الرواية بعنوان فيلم امريكي هو «الرقص مع الذئب».

رواية علي بدر أيضاً في أهمّ جوانبها بحث عن الهوية أيضاً. وقد أدرك البطل وهو يعدّ العدة للانتقال إلى العالم الثالث إنها المرّة الأولى التي سوف يلتقي فيها بأفراد من أبناء بلاده باسمه الحقيقي وليس باسمه

المستعار، وإن ذلك يمثل بالنسبة له استرداداً لهويته وتطابقاً بين الشخصيتين المنفصمتين اللتين عاشتا داخله: «هذه المرة الأولى التي التقى فيها بهؤلاء الناس باسمي الحقيقي، وليس المستعار، للمرة الأولى استردّ الاسم القديم، وأخفي الاسم المستعار الذي استخدمته في الكتابة والعمل على مدى عشرين عاماً في الوكالة» (ص ٤٨).

كان بحث البطل عن الثوريين العراقيين الذين جاء ليكتب تقريره الصحفي عنهم صعباً ومستحيلاً وامضى الأيام ضائعاً ومنقّباً ومتنقلاً من مكان إلى آخر، ومن بار إلى آخر وكأنه يبحث عن إبرة داخل كوم من القش. كان جميع الذين التقاهم من الأنثويين وفي مقدمتهم آدم ولاليت يعرفون الثوريين العراقيين لكنهم لسبب أو لآخر كانوا يتكتمون على الحقيقة. لقد كان هدفه اللقاء بثلاثة من أولئك المتمردين العراقيين الذين يعتقد بأنهم أسهموا في إشعال نار الثورة في افريقيا خلال ثمانينات القرن الماضي. وهؤلاء الثوار هم أحمد سعيد الذي كان يعتبره البعض مثالا لجيفارا العربي، وأحمد جبر المراسل الصحفي وميسون عبد الله. ومع أنّ أحداث الرواية افتراضية وتخيلية تماما لكنها من جانب اخر لاتخلو من جذور محدّدة وربما تقترن بالحالة الثورية العراقية في ستينات وسبعينات القرن العشرين والتي شهدت ظهور أفكار ثورية جيفارية تؤمن بمفاهيم الكفاح الثوري المسلّح وتجلّت لاحقاً في الانتفاضة الثورية التي قادها بعض الثوريين اليساريين في أهوار جنوب العراق ومنهم المناضل خالد زكي الذي استشهد في معركة الأهوار في جنوب العراق اضافة إلى ثوريين عراقيين ممن يؤمنون بالكفاح المسلّح التحقوا بالمقاومة الفلسطينية، كما تجسد ذلك في تنظيمات سياسية وحركات حزبية تعبّر عن هذا المنحى، وهو منحى يختلط بالرومانسية والثورية وبالشعر ويفهم الثورة كما يشير البطل إلى أنّها عمليّة مزج بين الشعر والسكر والنضال المسلّح، وأحياناً

الاكتفاء بالثورة الكلامية (ص ٩٨) أو كما كان يقول (الثورة هي النقاش والسكر والقصائد أيضاً) (ص ٦٠).

وكانت محطة المراسل الصحفي الأولى للدخول إلى عالم القارة الثائرة آدم ولاليت. كان آدم الثوري المتقاعد خير عون له لمعرفة كل شيء عن اثيوبيا لأنه كان موسوعة متكاملة وله صلوات ومعارف عديدة وأهم من ذلك أنه وعده باللقاء بالثوريين العراقيين. أما لاليت الثورية اليسارية السابقة فقد كانت بالنسبة له ملاذاً روحياً وجسدياً كان بأشد الحاجة إليه. وكان جسد لوليت بالنسبة له محطة تعرف ضرورية لتضاريس القارة الثائرة، وهو موقف سبق للبطل أن أعلن الكشف عنه في علاقاته السابقة مع زوجته الأمريكية ماري أو ميمي كما كان يحلو له أن يسميها ومع صديقه البولونية فيفي - فهو يرى أنه لا يمكن معرفة أمة بأكملها الا من خلال اكتشاف أجساد نساؤها: «معرفة أمة بأكملها - صدقوني - لا تتم الا على السرير» (ص ٤٥) وهكذا كانت علاقته بالليت. وهذا الموقف يذكرنا إلى حد كبير بموقف مصطفى سعيد بطل رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني الطيب صالح والذي أصرّ على أن يلحق الهزيمة بالنظام الكولونيالي الذي استعبد الشرق من خلال إلحاق الهزيمة بنسائه على السرير.

وعندما كان البطل يسأل عن مصير الثورة في أفريقيا كان الجميع يجيب بأن الثورة قد انتهت منذ زمن بعيد حيث تحوّل الثوار إلى متقاعدین أو سكارى «الثورة انتهت، هكذا يقولون. كل شخص كان ثوريا فيما مضى، يعيش الآن حالة من السكر المتواصلة» (ص ٨٢). أو كما قالت لاليت وهي تبكي: «هراء، الثورة ماتت. الثورة انتهت. لم تعد هناك ثورة ولا أي شيء من العلم الأحمر، أفريقيا عبودية للسود في النهار، وفي الليل بغي للرجال البيض الذين يركبون نساؤها وينهبون ثرواتها» (ص ١٠٣) أو

كما أعلن آدم في ذروة سكره «الثورة خراء.. لا وجود لثورة ولا أي شيء من هذه السخافات» (ص ١٠٧).

وبعد أن كاد البطل أن يصاب باليأس والإحباط أخبرته لاليت أنه لم يبق من الثوارا العراقيين غير واحد منهم هو جبر سالم، أما أحمد سعيد وميسون فقد هاجرا إلى أوروبا (ص ١١١) ونجح أخيراً في الالتقاء بواحد من اولئك الثوار العراقيين الذين كان يبحث عنهم وهو جبر سالم الذي وجده مهموماً ومتهاكماً، وان كان يحتفظ ببعض كبريائه الثوري (ص ١١٢) وبعد صعوبات وافق جبر سالم على أن يقدم له بعض المعلومات التي سجّلها في المسجّلة والتي يقدمها الراوي على أنها وثيقة حقيقية لاعلاقة له بصياغتها، وهو ما يعمّق الطبيعة الوثائقية الميتاسردية للرواية من خلال توظيف المخطوطات والوثائق والاعترافات حيث يبدأ جبر سالم بسرد تفاصيل حياته تحت عنوان فرعي هو «اعتراف» (ص ١١٣).

في هذا السرد يتحوّل جبر سالم إلى سارد رئيسي مباشر في سرد من الدرجة الاولى بينما يظلّ الراوي الرئيسي قابعاً في الظل مكتفياً بدور المروي له ومنتظراً نهاية هذا الاعتراف المسجّل صوتياً والذي يستغرق أكثر من عشرين صفحة.

وفي الواقع كانت شهادة جبر سالم أحد رموز الثورة في أفريقيا مليئة بالخيبة والمرارة والحزن. فهو يرى بأنه قد خدع وبأن «الثورة ماخور مظلم دخلنا ولم نعرف كيف نخرج منه» (ص ١١٣). واعترف بأن الصورة التي كان ينقلها عن الثورة والثوريين والتي نشرتها في الصحف والمجلات العربية لم تكن صادقة.

ويمكن القول أن رواية «الركض وراء الذئب» هي رثاء مريير للثورة في العالم الثالث ولإخفاقاتها وفشلها وطوباويتها وسرايتها. وربما يمثلّ التلخيص الحزين لسيرورة الثورة في العالم الثالث خلاصة هذا

الوعي الشقي الذي تكشف عنه رؤيا المؤلف للعالم: «تبتلي-الدول أولاً بالكولونيلية، ثم تأتي الثورة لتخلص الناس من نير الحكم الكولونيالي، لكن الثورة يقودها دكتاتوريون يعيدون السياسة الكولونيلية بصورة أبشع من السابق، وهكذا تبدأ الانشقاقات ويتم إجهاض الثورة. ولكن الأمر لا ينتهي عندهذا الحد، بل تبتلي البلاد بالحروب الأهلية والفوضى» (ص ٧٤).

وفي النهاية نجد أنّ البطل، الراوي والصحفي الذي كان يبدو متدقّقاً ومتألّقاً ووثاقاً في بداية السرد قد تحوّل إلى أنموذج لحطام الثوري المحبّط في مرحلة ما بعد الثورة. فبعد أن كان يشعر وهو يتجوّل في أنحاء أفريقيا وإثيوبيا بنفسه مثل قائد ثوري -ر.مما جيفارا أو نبي راح يعترف، في لحظة ضعف، بأنّه قد قام بتروير الحقائق في التقرير الذي قدّمه إلى الوكالة الصحفيّة الأمريكيّة عندما زعم بأنّه قد التقى بأحمد سعيد وميسون عبد الله وكأنّه قد فقد براءته وصدقه وهو يكرّر بأنّ كل شيء قابل للاختلاق والتلفيق حتى كاد حواراه الأخير مع صديقه فيفي أن يكون حواراً من طرف واحد ينثال مثل مونولوج طويل أو مناجاة حزينة أو مثل بكائيّة في مقبرة.

يختتم المؤلف روايته هذه بمفارقة بصرية تعتمد المجاورة التي اعتمدها أينشتاين في أفلامه تعيد السرد إلى بداياته، حيث يعود إلى شقته بعد أن قدّم جزءاً من تقريره إلى الوكالة ليجد أنّ أسرته الأمريكيّة كانت قد أعجبت بصورة له يقف فيها مع عشرين امرأة وطفلاً من مشوّهي الحرب الأهلية وقرّرت تأطيرها ووضعها على جدار الصالة بينما كانت محطة الفوكس نيوز تعرض سوقاً في بغداد يتصاعد الدخان منه، ومجموعة من الاشخاص يرمون الجثث المحترقة والملفوفة بالبطانيات في سيارات بيك اب مثل نفاية (ص ١٦٨-١٦٩).

لاشك أن الرواية نجحت في أن تطرح الكثير من الأسئلة والإشكاليات المعقدة ولكن ياترى هل كان الروائي علي بدر منصفاً وموضوعياً في رؤيته السوداوية القائمة لمصائر الثورة في العالم الثالث، وهل يتعين علينا أن نكتفي بالوقوف عند منحنى «الوعي القائم» فقط دون ان نتقصى الملامح الجينية «للوعي الممكن» عند صياغة المنظور الروائي و«رؤيا العالم» بتعبير لوسيان غولدمان، وماهو أهم هل يتعين على أبطال روايتنا - على الأقل - ان ينزعوا من رؤوسهم وإلى الأبد حلم العدالة والحرية والتغيير وينصاعوا لنصيحة سيّدة الحانة التي قدّمتها إلى جلعامش في نهاية رحلته:

إلى أين تسعى يا جلعامش؟

إنّ الحياة التي تبغي لن تجدّ

فليكن كرشك مليئاً

وكن فرحاً مبتهجاً نهاراً دائماً

وأقم الأفراح وارقص والعب مساء

واجعل ثيابك نظيفة

واغسل رأسك واستحمّ زاهياً

دلّ صغيرك وافرح بالماء

فهذا هو نصيب زوجتك

يا جلعامش إلى أين أنت؟ البشرية

لن تجد قط الحياة التي تنشده نائراً؟

فالآلهة عندما خلقوا البشر

كتبوا عليهم الموت واحتفظوا بالخلود لهم

يا جلعامش دع معدتك تكون ممتلئة

وانشرح ليل نهار

يعمد علي بدر كما هو واضح إلى التركيز على عملية بناء بطل مركزي فاعل ومشارك في الحدث وهو الذي يضطلع بالجهد الأساسي في السرد، في سرد داخلي يمكن أن يوصف بالسرد الذاتي autodiegetic بمصطلحات جيرالد برنس حين يكون الراوي هو الشخصية الرئيسة أو البطل، وهو ما يسمّى أحياناً بالسرد متجانس الحكي homodiegetic لأنّ الراوي عادة ما يكون حاضراً كشخصية فاعلة في الحكاية وليس مجرد مراقب خارجي أو راوٍ ضمّني، يترك بينه وبين الأحداث الروائية مسافة. هنا نجد تلاشي المسافة واشتباك البطل الراوي بالحدث نفسه. بل يمكن القول إنّ هذا البطل الذي خطّط له لان ويعدّ تقريراً عن شخصيات ثوريّة في أفريقيّا، قد أصبح هو البطل الحقيقي، بوصفه مركزاً للأحداث، وليس بوصفه مجرد سارد لأحداث أخرى تقع لغيره. أي ان السرد هنا يتمّ كما يرى جيرار جينيت في سرد من الدرجة الأولى وليس في سرد من الدرجة الثانية. وهذا يرتبط أيضاً بحقيقة التبئيرات السردية في الرواية التي هي تبئيرات داخلية حيث يروي البطل ا حكايته وحكاية الآخرين بحيث تكون معلوماته بقدر ماتعرفه الشخصية القصصية، وهو الطراز الذي يطلق عليه (بويون) مصطلح (الرؤية مع) في مقابل نمطين آخرين هما (الرؤية من الخلف) عندما يعرف الراوي أكثر ممّا تعرف الشخصية و(الرؤية من الخارج) عندما يعرف السارد أقل ممّا تعرفه الشخصية.

وبهذا تكشف شخصية البطل الراوي عن سلسلة من التحوّلات في الرؤيا والمواقع والتجربة، فيصبح بحق أنموذجاً لما يسمّى في النقد الروائي بالشخصية النامية round character في مقابل شخصيات ثابتة ومسطحة لا تكشف عن تغيّرات أو رؤياها flat character وإذا

ما كان صوت الراوي narrator هو الصوت المهيمن في السرد فلا يمكن ان نهمل حضور المروي له narrate في الرواية الذي كان حاضراً أيضاً بصورة مكشوفة أو مستترة. إذ وجدنا أنّ الراوي يوجّه خطابه إلى مروي له ضمني أو إلى قارئ ضمني بتعبير امبرتوا ايكو implied reader، لأنّ طبيعة السرد لا يمكن أن تكون في هذه الرواية على مستوى المونولوج الداخلي أو الاستذكارات والارتدادات، بل يبدو لنا هذا الراوي وكأنه يتكلّم بصوت مسموع كما نجد ذلك في هذا المقطع الذي يخاطب به جمعاً من المرويّ لهم:

«وعليّ أن أخبركم أيضاً طالما أني أتكلّم عن المواقع، وسيخطر على بالكم على الدوام أني جئت من الشرق الأوسط، ومن العراق تحديداً»... «وأقول لكم: إنّ أولادي لا علاقة لهم بالشرق الأوسط أبداً» (ص ١٨) ويمكن أن ننظر إلى السرد الذي قدّمه له جبر سالم أحد الثوريين العراقيين الثلاثة الذي بقي في أفريقيا والذي استغرق عشرين صفحة بوصفه سرداً من الدرجة الأولى يتحوّل فيه البطل إلى مرويّ له، كما نجد البطل يشغل موقع المرويّ له في أحاديث واعترافات الشخصيات الروائية، لكننا وجدنا في النهاية اضمحلال لغة الحوار وهامشيّة دور المرويّ له، كما تجلّى ذلك في الصفحات الأخيرة من الرواية والتي كان يتحدث فيها البطل المحبط إلى صديقته البولونية فيفي. فقد انقطعت لغة الحوار مع الآخر وتضخّمت نرجسية الراوي الذي لم يكن يعنيه المرويّ له وردود أفعاله أو وجهة نظره، حتى خيّل لي أنّ شخصية فيفي لم تكن سوى اختراع ورقي ليس إلّا اختراعه الروائي ليكون مجرد أداة تسجيل لتفوّهات البطل المركزي.

ذات مرّة كشف لي الروائي علي بدر عن كيفية كتابته لرواياته وتحديداً لروايته (بابا سارتر) حيث قال بأنه كان يعتمز كتابة دراسة عن الوجودية في العراق، وأنّه جمع فعلاً مجموعة كبيرة من الحقائق والأفكار

والدراسات عن الوجودية لکنه في اللحظة الأخيرة قرر أن يحوّل هذه الدراسة إلى رواية فكانت رواية (بابا سارتر). ترى هل يعني ذلك ببساطة ان اغلب روايات علي بدر هي روايات اطروحة thesis novel. بمعنى أنها تشغل بقضية فكرية مركزية تحاول إضاءتها أو تأكيدها وأحياناً نفيها؟ وهل يمكن أن يصدق ذلك إلى حد ما على رواية (الركض وراء الذئاب)؟ وهل أن المؤلف عندما بدأ يجمع كل هذه الحقائق عن الثورات في بلدان العالم الثالث ربما ليؤكد حقائق معينة عن سبب اخفاق هذه الثورات، وهو أمر غير بعيد عن منطلقات رواية الأطروحة. لكننا يجب أن نقر بأن الروائي علي بدر كان بارعا في توظيف عناصر التخييل الروائي للخروج من هذه الأطر المحددة سلفاً لرواية (الأطروحة) من خلال إكساب الأجواء الروائية بنية سردية تخيلية تتعد إلى حد كبير عن الوثائقية وعن ميكانيكية شخصيات وأفعال رواية الأطروحة وهو ما يدفعني للتأمل في التشابه المثير بين تجربة علي بدر وتجربة الروائي البرازيلي باولو كويلهو.

الروائي علي بدر من خلال روايته (الركض وراء الذئاب) يؤكّد حضوره القوي في الرواية العراقية والعربية بوصفه صاحب مدرسة خاصة في الكتابة الروائية سيكون لها شأن خاص في عالم الرواية.

ما لم تقله الرواية: حياة بين المطرقة والسندان

القاص العراقي شاعر الأنباري من الروائيين العراقيين القلائل الذين عاشوا في المنفى عقوداً عديدة من دون ان تمحو ذاكرتهم التفاصيل اليومية الدقيقة للحياة وللسلوك الإنساني في المجتمع العراقي. وربما كان المنفى هو الحافز الاجتماعي الأكبر لاسترجاع واملمة خيوط الذاكرة المبعثرة والتي تكاد تكون المتن السردى لمعظم أعمال المؤلف القصصية والروائية.

لكن هذه الاسترجاعات المكانية والزمانية والبشرية تظل تتحرك ضمن سطح سردي معاش، ويومي ومعاصر، بمعنى أن نسيج التجربة الحي والحاضر زمنيا هو المهيم زمنياً وهو الشبكة التي يصطاد بها المؤلف من خلال عين يقظة تقتنص المرئيات وذاكرة تستغور طبقات تواريخ الماضي المتتالية ورؤيا توحد هذه المكونات العصبية على الإمساك في بنية سردية دالة تمنح أعماله معنى مموهاً وموقفاً إنسانياً وحضارياً وفردياً، وتصعد إلى الأعلى خلال ذلك تشكيلات هوية سردية للشخصيات الروائية القصصية وللأمكنة التي تتجلى بصرياً ومشهدياً بفعل استنطاق الذاكرة لها. وهذه الآليات السردية كما يبدو هي التي يعتمدها المؤلف في رواية سابقة له هي «ليالي الكاكا» الصادرة في ٢٠٠٢. ولعل رواية شاعر الأنباري الأخيرة «بلاد سعيدة» الصادرة العام ٢٠٠٧ هي نموذج على هذا المستوى من اللعب السردى. فهي مزيج من الحاضر اليومي لعراق ما بعد سقوط

الدكتاتورية وهيمنة الاحتلال، وتفاصيل الماضي البعيد المستعادة في ذاكرة أبطاله وشخصياته الروائية.

ويعمد المؤلف إلى توظيف عنصر المفارقة منذ العتبة الأولى للنص المتمثل في العنوان «بلاد سعيدة». فالنص الروائي هو صورة شبه قائمة ودموية للعراق خلال ما يقرب من اربع سنوات من عمر الزلزال الذي ضرب النسيج الاجتماعي العراقي، ولا صلة له بالواقع اليومي المنسوج بمראה. لكن المؤلف أراد أن يلعب لعبته هذه من خلال استثمار ثنائية الحضور والغياب، وكأنه يوميء إلى ما هو مغيب، أو إلى الوجه الآخر للواقع العراقي الراهن، وهكذا فبدلاً من أن يقول «بلاد حزينة» مثلما طرح عيئة نصية مضادة هي غائبة را هنا « بلاد سعيدة» لكنّها ربما مضمرة وقد تلوح في آخر النفق.

والرواية بصورة أخرى تنهض على استثمار خزين السيرة الذاتية للمؤلف، لكنّها سيرة ذاتية ماكرة مموّهة ومتشظية. فالمؤلف وزّع بمهارة مكونات سيرته الذاتية على شخصياته الروائية: كل شخصية تحمل جانباً من خزين تجربته. فأبناء الحاج حسين الاربعة: محمد وسعيد وكمال وعلي يكادون ان يقتسموا تفاصيل هذه السيرة وأبعادها: محمد البطل المركزي في الرواية والسادد الرئيسي للفعل الروائي مقيم في العراق وفي بلدته الوداعة الحامضية التي تقع في محافظة الأنبار قريباً من مدينة الرمادي ومدينة الفلوجة، وهي تحاذي الخط الدولي الموصل إلى دمشق غرباً، كما تتكئ على إحدى ضفاف نهر الفرات. وهذا السارد هو الشاهد الحي على المأساة التي عاشتها اسرته (وهي وثائقياً أسرة المؤلف ذاتها) كما أن سعيد الابن المهاجر، العلماني، الذي أضطر إلى الهجرة هرباً من بطش النظام الدكتاتوري الذي كان يتهمه بالشيوعية هو الوجه الآخر الرئيس، ربّما الفكري والإيديولوجي لهذه السيرة الذاتية، كما ان كمال المقيم في

بلدته يحمل الوجه الآخر للهواجس التي تحملها هذه السيرة. ويمثّل علي، الابن المقيم في الرمادي، والمتعاطف مع التغيّرات وبشكل خاص مع زوال كابوس نظام ظالم يجسّد العمق الخفي المترجرج من وعي السيرة الذاتية. شخصيات الرواية تعيش كابوساً فظيماً، وهي تجد نفسها أحياناً عاجزة عن إيجاد حلّ لإشكالياتها وللخروج من كابوسها الدموي. وبما كان بطل الرواية وساردها الابن محمد موفقاً إلى حدّ كبير عندما قال أكثر من مرة «أنا واقعون بين المطرقة والسندان» (ص ١٧) بين مطرقة المنظمات المسلّحة والإرهابية وسندان قوى الاحتلال وغياب الدولة. وبذا يمكن القول أنّ أسرة الحاج حسين هي صورة مصغّرة وأ نموذجية للتنوع الفكري داخل المجتمع العراقي، كما أنّ بلدة الحامضية هي كناية مصغّرة عن العراق ذاته، وإن كنت أتمنى أن يلتقط المؤلف نماذج روائية أخرى تنتمي إلى اتجاهات أخرى قد تكون مغايرة لكنّها تؤثّر للتنوع الرؤيوي وتعمّق النزعة البوليفونية في الرواية. «بلاد سعيدة» ربما ستدخل تاريخ الثقافة العراقية بوصفها واحدة من الاعمال الروائية القليلة التي تناولت تفاصيل الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي في عراق ما بعد الدكتاتورية.

وأهميتها تتأتّى من كونها تتخذ من فضاء ساخن ومعقّد هو محافظة الأنبار وبلدة الحامضية بالذات والتي كانت من البؤر الساخنة أمنياً وسياسياً نظراً لسيطرة الجماعات الإرهابية على حياتها ومصائر أبنائها. وتكاد الأحداث الروائية أن تتمحور حول فعل روائي مركزي يتمثّل في الجريمة البشعة التي قامت بها القوّات الامريكية بقصف أحد البيوت الآمنة البريئة من الجو ممّا أدّى إلى مقتل العشرات بينهم أغلب أسرة الحاج حسين الذين كانوا ضحية الاحتلال والارهابيين في آن واحد. فالأسرة هذه (والحادثة هذه هي واقعية ووثائقية أحقت بأسرة المؤلف ذاته منتصف العام ٢٠٠٥) من الأسر التي ابتهجت بسقوط الدكتاتورية وأقامت الأفراح والولائم بتلك المناسبة وظلت بعيدة عن التورط في أعمال العنف والنهب

والإرهاب، لكنّها مع ذلك لم تسلم من الكارثة وسحقت بين « المطرقة والسندان»|. والروائي لا يقدّم لنا هذا الفعل دفعة واحدة، بل يشطّيه ويقدمه تدريجيّاً وعلى مراحل لا من خلال حركة خطيّة للزمن والحدث بل من خلال سلسلة من الاسترجاعات (فلاش باك) بدأت ربما على شكل تسريب تنبؤيّ أو استباق سرديّ يطلّ علينا منذ الصفحة الأولى من الرواية من خلال الذاكرة المشوّشة والضبابية لبطل الرواية المركزي محمد عندما يشير إلى تلك الحادثة الغامضة:

« لست جائعاً، ورغبة الأكل تلاشت منذ الحادث، كان كلّ ما ارغبه هو الهدوء»(ص ٥)

ويكون هذا الاستباق بمثابة عنصر التشويق والشدّ والتوقّع بالنسبة للقارئ الذي لا يعرف التفاصيل الكاملة للمأساة إلّا في الأجزاء الأخيرة من الرواية تقريبا من خلال سلسلة مأكرة من آليات الأبطاء السرديّ.

الحدث ذاته يقدّم لنا أولاً من خلال نتائجه المدمّرة على شخصيّة البطل محمد أساساً وعلى بقيّة الشخصيات الروائية وخاصّة داخل أسرة الحاج حسين إذ يبدو لنا بطل الرواية وساردها في حالة من الهلوسة والذهول وفقدان الوعي وهو يحاول استعادة وعيه من صدمة لا نفهم في البداية تفاصيلها. ونكتشف تدريجيّاً أنّ البطل قد وقع تحت صدمة انفعالية كبيرة جعلته يتأرجح بين الموت والحياة لبعض الوقت وبين الوعي واللاوعي، وربما بين العقل والجنون.

فالبطل يشعر بحالة انفصام كامل، وانفصال عن الحياة وعمّا يجري حوله فقد كان يبدو ذنبياً في سلوكه وكواييسه وتلاشت لديه رغبة الأكل وممارسة الجنس مع زوجته لمياء وبدأ سلوكه يثير مخاوف أطفاله واسرته

الذين كانوا يستيقظون على صوت عواء ذئبي عند منتصف الليل عندما يهبّ الأب من نومه فزعاً من كابوس مؤرق:

«لقد عصف الانفجار برأسي دون رحمة، وخلخل شيئاً ما في نسيج دماغي. لا أريد أن أصبح مجنوناً. أريد أن أعيش كما كنت في السابق.» (ص ٦)

ويظلّ الحدث غائبا ومحالا إلى المستقبل، لكن نتائجه النفسية والاجتماعية هي التي تلقي بظلالها على الحاضر. وهذه إشارة إلى الفعل المركزي المرجأ، حيث تظلّ أحداث الحاضر هي السطح الظاهر للنسيج الروائي. وهذا الفعل سيظلّ تدريجياً من خلال استغوار أعماق البطل ونبشه البطيء في المدفون والمنسي والمرعب معا. وربما تذكّرنا أزمة البطل هنا بأزمة بطل فؤاد التكرلي في روايته القصيرة «اللاسؤال واللاجواب»: هذا البطل الذي هرسته ظروف الواقع والعيش تحت ظلّ حصار التسعينات والدكتاتورية الفاشية في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي. ويمكن القول ان سرد تفاصيل الحادثة المروعة يمثّل البنية الإطارية التي تتفرّع منها بقية الأحداث. وهذا يكشف لنا أنّ الحدث الدموي هو جزء من ذاكرة الماضي المرجأ، وأنّ السطح السردى يتحرّك من حاضر آخر، حاضر ما بعد الحادثة والذي يقدم لنا من خلال وعي البطل الرئيسي محمد وهو وعي مشتت ومشطى وعصابي إلى حد كبير. وهذا الأمر يجعل حركة الزمان تسير بتناوب بين الحاضر واسترجاعات الماضي ثم عودة إلى الحاضر، وهكذا في سلسلة من الارجاجات التي تنظّمها في الغالب سلسلة من مونولوجات الراوي المركزي، إلى أن تنحل هذه الازدواجية في النهاية عندما يتحرّك الماضي هذه المرة بطريقة خطية، بعيدا عن سطوة الماضي، ليصل إلى مشارف مستقبل يومئذ بالخروج من النفق المظلم وعودة الحياة تدريجياً إلى البلدة

التي انسحب منها المسلحون الذين يطلق عليهم صفة «المجاهدين» تماشياً مع ما هو متعارف عليه بين أبناء البلدة خوفاً من بطشهم.

ويجدر بنا الانتباه هنا إلى ان الرواية تركز على تحليل الحالة النفسية لبطلها محمد والتعرف على جذور ازمنة بعد الانفجار، والذي يكشف بعد فحوصات طبية دقيقة ان رأسه كان يخلو من وجود شظية ما، مما دفعه ودفع الدكتور ذاكر إلى وصف ازمنة بانها معاناة من «شظية نفسية» أو «شظية معنوية» وقد ادرك البطل ذلك عندما قال: «الشظية المعنوية لا تستقر في رأسي بل في روحي». (ص ١٨٠) لكننا، من جهة أخرى لم نجد تجلياً لهذه الشظية السيكلوجية علي مستوى السرد أو الانتبالات والاستذكارات والترابطات اللغوية الموظفة بمنطقية وعقلانية ووعي. وكان يفترض أن تتماهى اللغة والصياغات والأفكار مع حالة الاضطراب النفسي على وفق ما يذهب إليه جاك لاكان الذي يرى أن من الطبيعي أن يحدث انفصال بين الدال والمدلول في لغة المصاب بالهلوسة أو المرض النفسي فيجاء خطاباً مفتقداً إلى الترابط والتجانس ويفتقد في الغالب إلى أي معنى منطقي محدد. ولا شك أن الرواية تنحو في بعض مشاهداتها، بفضل التركيز على الأزمة السيكلوجية للبطل، إلى ان تكون رواية سيكلوجية، لكن ذلك لم يتحقق كلياً بسبب هيمنة اللغة العقلانية والمنطقية على السرد واستنطاق مستويات اللاوعي المختلفة في الرواية.

ولا بدّ من الانتباه إلى أن مؤلف الرواية قد استطاع أن يتجاوز الحاجز النفسي للمأساة وأن يتعامل مع الحدث بموضوعية وتجرد وأسقط كل العناصر العاطفية المفرطة sentimentalism والميلودرامية المتوقعة بالنسبة لروائي يكتب عن مأساة بحجم الدمار الذي لحق بأسرته. وكان الروائي في كل ذاته ملتزماً إلى حدّ كبير بشروط الكتابة السردية الحديثة، على الرغم من الجوهر الوثائقي النسبي والسيرى (الايوتوبيوغرافي) الذي

تتكىء عليه الرواية. فقد اعتمد المؤلف على تقنيات سردية مستمدة من آليات السرد الذاتي وتجنّب الأساليب التقريرية المباشرة أو التلخيصية، من خلال استنطاق أعماق الشخصيات الروائية واستدراجها إلى تقديم اعترافات و شهادات أو فيوضات عفوية تؤسّس الوصف وتعيد بناء المشهد بطريقة درامية معبرة من خلال خلق رواية متعدّدة الأصوات تفيد إلى درجة كبيرة من تعدّد الضمائر السردية. والمؤلف كان دقيقاً في توقيتاته للأحداث الروائية، ولأسماء الشخصيات الروائية التي ظلت مرجأة إلى أن راحت تتكشف من خلال حوارات الشخصية الروائية وليس من خلال تعليقات الراوي العليم. إذ ظلّ المؤلف يخفي علينا اسم بطل الرواية إلى ان تعرفنا عليه من خلال نداء أمّه: «محمد أفق، نادت أمي وهي تقف في مدخل الصالون» (ص ١٣).

كما بقي تاريخ الأحداث الروائية مجهولاً، وتحديدًا جريمة القصف الجويّ الذي قامت به قوات الاحتلال لمنزل الحاج حسين في بلدة الخالص، وقد جاء هذا الإعلان من خلال قراءة الشاهدة على قبور الضحايا في نهاية الرواية تقريباً: «هنا يرقد شهداء القصف الأمريكي بتاريخ ٢-١١-٢٠٠٥» (ص ١٧٨)، وهو تاريخ مهمّ لوضع الحدث الروائي في إطار تأريخي وظرفي معيّن.

قد تخلو الرواية من مستويات تجريبية أو عجائبية وقد تُتهم أحياناً بالإسراف في الواقعية، لكنّها بالتأكيد واقعية حديثة وليست واقعية تسجيلية أو وثائقية على الرغم من اعتمادها على مواد أولية وتجارب إنسانية وحوادث سياسية يمكن أن توصف بالوثائقية أو التسجيلية.

رواية شاكر الأنباري «بلاد سعيدة» مكتوبة بنفس واحد ومتواصل وكأنّها منولوج طويل أو جملة نحوية واحدة لاتقطع حقيقي فيها ولاتمفصلات زمانية أو مكانية فيها والأحداث تناسل في حركة لولبية

متصاعدة، ولذا لم أجد مبرراً لقيام المؤلف بتقسيم الرواية إلى قسمين مرقّمين ينتهي القسم الاول في (ص ١١٨) وينتهي القسم الثاني في (ص ١٨٩) أي في نهاية الرواية، إذ لا فارق زمني أو مكاني أو نوعي بين القسمين.

يمكن القول بكلّ طمأنينة أنّ رواية (بلاد سعيدة) تمثّل انحيازاً للحياة ورفضاً للموت والعنف والاستسلام إلى حالة الانكسار النفسي. ويبدو أنّ شاكر الأنباري عندما تحدّث في إحدى مقدماته لكتابه (ثقافة ضد العنف: اطلالة على عراق ما بعد الحرب) ٢٠٠٧ عن إشكاليات الكتابة القصصية في فترة ما بعد الدكتاتورية كان يعني ذلك جيداً. إذ كتب يقول: «إن قصص هذه المرحلة هي عيّنة تدلّ على مواصلة للإبداع وعلى محاولة الانحياز للحياة» (ص ٢٥٧).

حقاً تمثّل رواية شاكر الأنباري «بلاد سعيدة» انحيازاً حاراً للحياة.

الرواية وتشظي الثيمة المركزيّة

يمكن أن نعدّ رواية المنعطف « للقص الروائي العراقي مجيد حنون بمثابة اليغوريا allegory ترميزيّة سياسيّة وأخلاقيّة عن النظام الدكتاتوري الفردي الذي يقرّر مصائر الآخرين ضارباً عرض الحائط بخياراتهم ووجهات نظرهم في قضايا مصيريّة تمسّ حياتهم ومستقبلهم ومصيرهم. ومن الواضح إنّ هذه الرواية التي سبق للقص أن نشرها العام ٢٠٠١ على نطاق محدود في زمن النظام الدكتاتوري السابق كانت تمثّل فضحاً شجاعاً لسياسة الحاكم الدكتاتوري آنذاك من خلال الترميز الأليغوري له بشخصيّة سائق السيّارة الذي يقلّ مجموعة من المسافرين الذين يحملون بالوصول إلى مدينة خيالية فاضلة هي مدينة سر مارا ومدينة سر مارا تذكّرنا بمدينة «واو» الخيالية الفاضلة التي يقصدها الكثير من أبطال إبراهيم الكوني في ترحالهم عبر الصحراء أو بمدينة دلمون في الميثولوجية السومرية ومثلما تظل مدينة «واو» مجرد مدينة حلمية أو على حدّ تعبير أحد حكماء الصحراء «واو» تقع في دواخلنا «كذلك تظلّ سر مارا، التي يتناص اسمها مع اسم مدينة «سر من رأى» أو سامراء، حلماً مستحيل التحقيق حيث تخفق تجربة البحث عن هذه المدينة الفاضلة التي ستُسي قاصديها كلّ معاناة الحياة وظروفها وماسي الحروب التي عاشوها ونكتشف إن السبب الأساسي لفشل هذا الحلم العراقي يعود إلى استهتار السائق وطيشه وجنونه وبالمصطلح السياسي دكتاتوريتّه وفرديتّه.

وتبدو الرواية للوهلة الأولى كأنها ذات رؤيا سردية خطية متصاعدة يتحرّك فيها الزمن الروائي من نقطة معيّنة هي انطلاق رحلة المسافرين نحو مسار خطي متصل ينتهي بإخفاق رحلة البحث بالنهاية التراجيدية التي وصلت إليها الرواية. لكن هذا التصوّر سرعان ما يتلاشى إذا ما تفحصنا البنية السردية وأنساق الزمن فيها. ويتوفّر لدينا إحساس بأنّ الروائي أكثر مكراً ودهاءً أكثر ممّا نتخيّل، ذلك إنّ الرواية تتخذ في حقيقة الأمر نسقا سرديا دائريا لأنّ الفعل الروائي يبدأ من النهاية وإنّ ما قرانا ليس إلا استذكارات وسرد لأحداث ووقائع تقع في منطقة الماضي، ويتّضح ذلك من الاستباقات السردية والتنبؤات التي تحفل بها مرويات الرواة المشاركين في صياغة الحدث الروائي من الرواة الأساسيين وهم:

(البدوي، سليم ناصر، الراوي، أحمد نجم، شاكر عبد المجيد، البدوي، إضافة إلى الراوي الضمني).

ونجد أنّ سلسلة الإسناد والحكي تبدأ بالبدوي وتنتهي به إشارة إلى هيمنته على السرد الروائي وإلى الجوهر الدائري الإلتفافي للبنية السردية وللأنساق الزمنية في الرواية.

ومن جهة أخرى تبدأ الرواية بسارد خارجي يمكن أن يمثّل الذات الثانية للمؤلف أو الراوي الضمني الذي يحاول أن يؤخّر السرد ويمهّد لتقديم الرواة المشاركين في عملية السرد اللاحقة ولاستكمال سلسلة الإسناد لإضفاء لون من المصدقية والواقعية على الحدث المروي.

وهذا الراوي الضمني الذي يكاد يتماهى أحيانا مع الراوي الكلّي العلم مهمّ جداً وإن كان دوره محدوداً وقصيراً ومتقطعاً، ذلك أنّه يوجّه سرده نحو مرويّ له ضمني وهو في الغالب مرويّ له جماعي وهو ما يكشف عنه ضمير الجماعة «نا» في الفعل يخبرنا في هذا المقطع الاستهلاكي الذي يخلو من عنوان محدود أو اسم محدّد للراوي وهو ما يميّزه

عن بقية الفصول « هكذا يريد أن يخبرنا البدوي الذي عثر مصادفة على ضيفه المريض الملقَّب بالراوي صانع الحكايات والأقاويل والقصص، يتخبَّط في الصحراء مشرفاً على الموت» (ص ٥)

ولا يكتفي الراوي الخارجي بذلك بل هو يقدم لنا حكم قيمة على دلالة ما جرى: « حسناً ٠٠٠ إنَّ الأمر ليبدو كما لو انه من صنع الغيب» ص ٥، كما أنه يقوم بعملية إحالة السرد إلى سارد جديد هو «البدوي» والذي يروي فيه البدوي من خلال استخدام ضمير المتكلم كيفية العثور على أحد المسافرين وهو يكاد يشرف على الهلاك في وسط الصحراء حيث اكتشف في هذا المسافر صديقاً قديماً كان يقوم بالمتاجرة مع البدو، وقد أطلق عليه البدوي صفة «الراوي صانع الحكايات والأقاويل والقصص».

«عرفنا الراوي ضيفاً نستأنس بجميل حديثه وحكايته التي لا تنتهي وتاجراً يبيعنا ما نحتاج إليه في عزلتنا من تبغ وتوابل وعطور وحرير» ص ٩، وقبل إن ينتهي الفصل الموسوم ب «البدوي» يطلُّ مرّة أخرى الراوي الخارجي أو الضمني ليؤخِّر الحدث السردى ثانية وليعلن عن منح البدوي الفرصة لراوٍ آخر هو سليم ناصر الذي شارك في الرحلة حتى منتصفها لأنَّه اضطرَّ إلى العوده إلى أهله بعد أن وصله نبأ مقلق عن مرض والدته «أمه»:

«توقّف البدوي عن الحديث ليشرب كأس ماء فقد بُحَّ صوته، وقام إلى شأن ربّما ليمنح سليم ناصر فرصة استئناف الحديث ما دام الرجل هذا باشر الرحله حتى منتصفها» (ص ١٠)

يمكن القول أنَّه بانسحاب البدوي من السرد وعدم منح الفرصة لشخصية «الراوي» للشروع بالسرد تتخذ البنية السردية ابتداءً من هذا الفصل الجديد الذي يرويهِ سليم ناصر مساراً خطياً متصاعداً من الناحية الزمنية وانتهاءً بالفصل الذي يرويهِ أحمد نجم. إذ يكاد أن يشكل هذا

السرد القسم الأعظم من المتن الروائي، حيث يستغرق ١١٥ صفحة من مجموع ١٣٠ صفحة أي إن الصفحات الخمسة عشرة المتبقية أو بشكل أدق «العشر صفحات» هي صفحات تاطيرية ترتبط بخلق صلة بين بداية السرد ونهايته. ولولا هذه الصفحات العشر لهيمنت البنية السردية الخطية والزمنية المتصاعدة والمتصلة على السرد الروائي. ولكن هذه الصفحات التاطيرية غيرت المسار الروائي وأكسبته خاصية دائرية تذكرنا بالكثير من الحكايات السردية للقصص البوليسية ولبعض الأفلام السينمائية التي تبدأ من النهاية ثم تشرع باستدكار الماضي عن طريق سلسلة من لقطات الرجوع أو الفلاش باك. لكنّ البنية الروائية في رواية «المنعطف» لا تعتمد مثل هذه الاسترجاعات أو «الفلاشات» الاستذكارية فقط وإنما تنهض أيضاً على أسس تعدد زوايا وبؤر السرد من خلال تعدد الرواة بطريقة لا تخلو من خطية وتقليدية، والتي أنقذتها اللعبة السردية التي اعتمدها الروائي بكسر النسق الخطي المتصاعد واللجوء إلى خلق بنية سردية دائرية. ويزكرنا الإطار العام للتجربة الروائية بتجارب روائية وسينمائية مقارنة حيث يجد أفراد حافلة أو طائرة أو قطار أنفسهم مقطوعين في الصحراء أو البحر أو الغابة، وهم يبحثون عن طريق للخلاص. وخلال هذا الحصار تتكشف طبيعة الشخصيات المختلفة ومستويات وعيها وأهدافها المعلنة والسردية، وتخلق حالة من الانسجام والتوحد بين أفراد هذه المجموعة في الغالب وفي أحيان أخرى تتصاعد بعض الصراعات الثانوية إلى درجة الانفجار وغالباً ما يعتمد المؤلفون وكاتبو السيناريوهات في مثل هذه الحالة إلى توظيف بعض التقنيات الملائمة ومنها تنمية حكايات ومرويات ثانوية لعدد من الشخصيات المشاركة والإفادة إلى حد أقصى من الغوص إلى ذاكرة الإبطال ونبشها تدريجياً من خلال عملية الاسترجاع (الفلاش باك)، كما يمثّل الحوار في مثل هذه البيئات السردية موقعاً مهماً وكاشفاً. وهذه الآليات السردية كما سنلاحظ هي الآليات التي يبنى بها الروائي

حنون مجيد نصه الروائي « المنعطف » إذ يمنح الروائي الفرصة لشخصياته للحديث عن تجاربها الذاتية وفي الوقت ذاته الإسهام في عملية السرد في تناوب مدروس يمنح الرواية ملامح متعددة الأصوات «بوليفونية» وتناى بها عن الصوت الأحادي المنولوجي المهيمن للمؤلف أو لأي من شخصياته. ويؤشر العنوان «المنعطف» بوصفه عتبة النص كما يرى جيرار جنيف مكانه هامه في إضاءة التجربة الروائية والكشف عن دلالتها وقيمتها السيمائية الرمزية.

فالمنعطف ظاهريا وعلى مستوى البنية السطحية للرواية هو المفترق الذي يختاره السائق (غائب) للوصول إلى «سمرارا» وهو طريق صحراوي خطر لكنه كما يزعم السائق المستبد برأيه يختصر المسافة إلى الهدف المنشود. لكن الحدث الروائي وكذلك حوارات وإشارات مبثوثة هنا وهناك تميظ اللثام عن مستويات أخرى بدلالة العنوان. إذ يشير «البدوي» وهو الذي يتكفل بالبنية الإطارية للسرد الروائي في بداية الرواية ونهايتها إلى دلالات فلسفية عميقة للعنوان. فهو يرى أن المنعطف مكان أكثر خطورة وأقلّ أمناء، ليس لأنه يفضي نحو البيئة الصحراوية الفارق وحشته ووحشيته فحسب، وإنما لأنه يمثّل النقطة التي يتظلل فيها الإنسان بين الشك واليقين، مثلما يتظلل بين الماء والسراب، ليتعلّق في النهاية بين الحياة والموت، والموت والحياة (ص ١٠) و«يشعر مساعد السائق بالذعر والخوف عندما يدرك أنّ السائق قد قرّر اتخاذ المنعطف طريقاً نحو سمرارا، لأنّه يعلم بخيبة من سلكها لأنّها في عمق الصحراء» (ص ٥١).

كما لم تجد تحذيرات الأعمى المتكرّرة من مخاطر سلوك الطريق الصحراوي:

«نعم.. ولماذا هذا الطريق؟ الصحراء شئ مهلك وخطير» (ص

. (٥٢)

ولكي يبعد «البدوي» نفسه عن التفسير الميتافيزيقي لهذه الرحلة نراه يستهّل الرواية بجملة تفسيرية استباقية:

«حسناً إنّ الأمر ليبدو كما لو أنه من صنع الغيب وأنه لعمري، من صنعنا نحن. . . .» (ص ٥) ويستكمل «البدوي» تأملاته حول مغزى الرحلة فلسفياً في نهاية السرد الروائي عندما يغلق السرد نهائياً. مشيراً إلى أن الصحراء قد رأت غير مرة عربات تضلّ وتُترك نهياً للوحوش غير أنها هذه المرة لم تكن كذلك «إذ ألقت بها قرب عين ماء، وهتف بي هاتف أن أجوبها بحثاً عن تائه أو ضال. . .» (ص ١٣١)

ويختم البدوي السرد الروائي بتعليقٍ دال:

«وذلك إنّ في هذه القافلة و كما يبدو، من الرجال مَنْ لا يستحقّ الموت» (ص ١٣١)

وفي هذا إشارة إلى استمرار الحياة، على الرغم من حجم التضحيات، ونهاية السائق، رمز الحاكم الطاغية المستبد بأمره والمستهتر بمصائر الناس. ومن المفيد أن نكشف التمفصلات السردية الأساسية في الرواية ومغزاها ودلالاتها السيمائية والرمزية الفلسفية. فالرواية تنطوي على بنية إيطارية خارجية يصوغها أساساً السرد الذي يقدّمه «البدوي» الذي أنقذ ركاب الحافلة وفي مقدّمتهم «الراوي صانع الحكايات والقصص»، وهذا السرد استهلاكي لا يستوعب أكثر من خمس صفحات، لكنّه يستكمل في نهاية الرواية بمقطعين، يشغل الأوّل منهما صفحتين (ص ١٢٧-١٢٨) أما المقطع الأخير فلا يشغل سوى خمسة أسطر من الصفحة الأخيرة (ص ١٣١) وإذا ما كان السرد الإطاري للبدوي معنيّاً أساساً باستكمال دورة البنية الدائرية، فإنّ السرد اللاحق الذي هو خلاصة لمرويّات عدد كبير من الشخصيات الروائية يتوزّع على نصّين معنويّين، الأوّل منهما يحمل اسم السارد الرئيس سليم ناصر ويستغرق ٥٦ صفحة من (ص ١١ -

٦٧) أما الثاني منهما فيحمل اسم «الراوي» ويستغرق حيناً مماثلاً هو ٥٧ صفحة من (ص ٦٧ - ص ١٢٤) ويشكل هذان الفصلان المتن الأساسي للرواية الذي يسرد ما حدث لرحلة الحافلة التراجيدية إلى مدينة «سارمارا» ومن الملاحظ هنا إن المؤلف يعمد إلى تسمية الفصول بأسماء رواتها أو سارديها، وهو ما سبق وأن درج عليه بعض الروائيين العرب أمثال الروائي الكبير نجيب محفوظ في روايته «ميرا مار» التي عنون الفصول بأسماء رواتها الرئيسيّين. وهذا هو الأسلوب الذي اعتمده مؤلف «المنعطف» باستثناء وحيد هو الصفحة الاستهلاكية الأولى التي تنطوي على إسناد سردي متداخل للراوي الضمني، أو الذات الثانية للمؤلف وللبدوي، حيث يمهّد الراوي الضمني الطريق أمام البدوي ليقدم سرده للأحداث الروائية كما شهدها أو سمعها من الراوي

« بأسانه البيض - البدوي - ولسانه الفصيح قال: (ص ٥)

وفضلاً عن ذلك نجد فصلين آخرين صغيرين معنويّين باسمي سارديّهما وهما «أحمد نجم» (ص ١٢٤) و «شاكر عبد الحميد» (ص ١٢٩) والذي يخطئ المؤلف هنا بتسميته شاكر عبد المجيد (ص ١٢٩)».

وقد لمسنا، وللأسف اضطراباً في ضبط وجهة النظر point of view في السرد التي يفترض إن تكشف عن زاوية محدودة يقدم فيها الراوي بوصفه شاهداً أو مشاركا مروياته أو استذكاراته أو مونولوجاته.

وإذا ما وفق المؤلف في التزام وجهة النظر الخاصة بالراوي «سليم ناصر» إلى حد كبير إلا أن الفصل الذي يحمل وجهة نظر الراوي بدا محتشداً بأصوات سردية غيرية ولا تقتصر على عرض منظور «الراوي» كما هو مفترض أو معلق في عنوان الفصل. نجد على سبيل المثال مونولوجات تعبّر عن وجهة نظر السائق (ص ٩٧ - ٩٨) إذ هو الضلال المطلق، اعترف بنفسه الزائفة وكتّم أنفاسه، وأمسك بمقود عربته كما لو أنه يستفيق من

غفوة طارئة» (ص ٩٧). كما نجد مونولوجاً آخر لمساعد السائق (ص ١٢٣) وآخر يعبر عن وجهة نظر شاكر عبد الحميد بعد وفاة زوجته (ص ١١٧):

«وكاد يضحك ويمنع دموعه من إن تأخذ مجراها في انسياب حر وترى جسده يغرق في بحر من العرق البارد كالصقيع، فاستنتج في صحوة غائبة انه الان مريض» (ص ١١٧).

إنّ هذه الملاحظات النقدية لا تقلل من كفاءة البنية السردية لدى الراوي الذي اعتمد أساساً على بناء ما يسمّى بـ«المشهد الروائي» الحَيّ الذي ينقل فيه الإحداث الروائية بصورة فورية مباشرة، وإن كان يلجأ في بعض الأحيان إلى خرق ذلك من خلال اللجوء إلى تخزين «الملخصات» summaries التي توجز الأحداث وتلخصها بدلاً من أن تقدّمها عبر صراعها الدرامي زمنياً ومكانياً، كما يتمثل هذا الخرق في الإفراط في اللجوء إلى لون من «الاستباق السردى» أو التنبؤات التي تجهض حس الترقّب والتفاعل مع المشهد أثناء حدوثه من خلال الاقتصار على تقديم ملخص وتقرير، أو في استباق في زمن إذ غالباً ما يعمد «البدوي» في سرده إلى تقديم الملخصات من خلال اعتماد صيغة تقريرية، كما نجد في الفصل النهائي الموسوم «البدوي» (ص ١٢٧ - ص ١٢٨) والذي يلخص فيه البدوي كيفية عشوره على صديقه الراوي صانع الحكايات كما يشير عرَضاً إلى السائق وتسمية الذين ماتوا والطريقة التي دفنوا فيها:

«دفننا من مات وحملنا من بقي يصارع الموت ريثما نعيد له شيئاً من الحياة» (ص ١٢٨).

أما الاستباقات السردية فهي كثيرة، منها نبوءة سليم ناصر غير المدعومة سردياً وزمنياً لانسحابه من الرحلة وهي في بدايتها والتي أشار فيها إلى ما سوف يفعله السائق المتهور لاحقاً:

«على أن ما صدر منه حتى الآن لم يكن شيئاً كبيراً قياساً على ما سوف يفعله في الساعات المقبلة» (ص ٢٣).

ويفاجئنا الراوي باستباق سردي يتعلّق بمقتل الأعمى:

«ولعلّ ما لم يتنبأ به أو يتوقّع حدوثه أحد هو مقتل الأعمى» (ص ٦٧).

كما يتكرر مثل هذا الاستباق السردي حول مقتل الأعمى عند العين.

«وهو ما سوف يتحقّق عند موقع العين» (ص ٧٢)، وهو استباق سردي وزمني، لأنّ اكتشاف مقتل الأعمى من قبل سهام حامد زوجة شاكر عبد الحميد يقدّم من خلال مشهد روائي حيّ لاحق (ص ٨٧) كما نجد استباقاً سردياً آخر يتعلّق بموت سهام حامد التي تخلّت عن وشاحها الأبيض ليلفّ به جسد الأعمى قبل الدفن:

«بعد أن لفّ بملائة بيضاء تبرّعت بها سهام حامد محتفظة بإزاره الأحمر ليلفّ به، وهي لا تعلم بعد بموتها الوشيك» (ص ٩٢).

وفضلاً عن ذلك هناك دائماً تحوّل في الثيمة المركزيّة للرواية وتشظّيها أو انحرافها نحو مجريات جديدة، وهو أمر يضلّل القارئ ويبعده عن استنتاج المستويات الدلالية والسيمائية المغيبة أو المكشوفة للنص الروائي. فمنذ الصفحات الأولى رحنا بوصفنا قراء ندرك إن القيمة الأساسية للفعل الروائي تتمثّل في البحث عن المدينة الفاضلة «سر مارا» لكن هذه الثيمة سرعان ما تراجع أمام ثيمة أخرى نازعتها مركزيّتها هي ثيمة النضال الجماعي لركاب الحافلة للتخلّص من تسلّط السائق الطائش وانفراده بالرأي، وتعرضه حياة الركاب العشرين إلى الخطر. لكن حتى هذه الثيمة الكبيرة وهي ثيمة سياسيّة لأنّها ترمز إلى طغيان حاكم متسلّط

على مصائر شعبه حيث يقابل الرقم عشرين الذي يشير إلى عدد ركاب الحافلة إلى عدد نفوس العراق آنذاك والبالغ عشرين مليون.

لكن هذه الثيمة السياسية تتراجع بدورها أمام ثيمة مركزية ثالثة تكاد أن تكون ميتافيزيقية هي ثيمة الخوف من الموت والتعلق بالحياة أو «الخروج من العماء» (ص ١٠٢) كما يذهب إلى ذلك أحد أبطال الرواية.

ومن الناحية السردية والكتابية يمكن أن نلمح تشكل ثيمة رابعة مهيمنة هي ثيمة توثيق الفعل الروائي سردياً من خلال جمع المرويّات المختلفة، وهو ما يجعل الرواية تنحو منحىً ميتا سردياً، وإن كنا نميل إلى وجود خيط رفيع يربط هذه الثيمات وهو ربط حاول «البدوي» التذكير به والذي يحاول أن يخرج به من الإطار الميتافيزيقي نحو أفق دنيوي متفائل عندما يشير إلى أن في هذه القافلة وكما يبدو.

من الرجال من لا يستحق الموت (ص ١٦٦) وهي إشارة إلى تواصل ما هو إيجابي وانسيابي في الحياة. وموت أو غياب ما هو قبيح وطائش واستبدادي، وهي إشارة سياسية تدعو إلى التخلص من سلطة الحاكم المستبد كما تنم عن تحريض مكشوف على فعل التغيّر من خلال استعمال القوة. فالسائق لا يموت موتاً طبيعياً بل يُقتل قتلاً بعد أن قرّر أكثر من راكب التخلص منه. إذ سبق وأن أبدى طالب عبد الحق استعداده أمام نديم ضاري للتخلص من السائق بالسكين التي سرقها من المطعم: «بهذه السكين التي ترقد بين لحمي وجلدي سأحتزّ رقبتك أو أثقب قلبه تماماً مثلما فعلُ بصالح الأعمى» (ص ١٠٦).

ويحسب هذا الموقف الجريء للراوئي حنون مجيد الذي جاهر العام ٢٠٠١ عندما طبع روايته لأوّل مرّة في ظلّ النظام الدكتاتوري بهذا الموقف التحريضي - رمزيّاً. ضد رأس النظام الدكتاتوري آنذاك. كما انطوت الرواية على بيانات ومواقف صريحة أو ضمنية ضد حروب

الدكتاتورية آنذاك. إذ أن مجرد التفكير بالبحث عن مدينة فاضلة مثل «سر مارا»: إنما ينطوي على رفض لواقع تتحكم في مفاصله الممارسات البوليسية والعسكرية للنظام الاستبدادي آنذاك. وكما إن الكثير من أبطال الرواية دفعوا ضريبة الحرب فبعضهم فقد ساقاً أو ذراعاً. أو حمل وشما من ذاكرة الحروب المجنونة لذلك الحاكم المستبد. كما يدين سليم ناصر في مروياته الحرب بصورة صريحة:

«لقد كان لنشوب الحرب في مدينتنا أثر بالغ على حياتنا جميعاً. سلبا أم إيجاباً. ففضلاً عن الدور التي هُدمت والأذرع والسيقان التي قُطعت والأعمال التي عطلت أو تعطلت، وما تلاها من هجرة وتهجير، فقد راجت بعض أشكال التجارة وواجهنا منقطع النظير» (ص ٣٦).

كما يكشف طالب عبد الحق عن الضريبة التي دفعها للحرب:

أنا طالب عبد الحق، مهندس زراعي فقد ذراعه اليمنى في الحرب، عاش بطالة بائسة، وها هو يقصد «سر مارا» (ص ٣٧)

بل إن شخصية الأعمى صالح شخصية غامضة، إذ يبدو أنها تعرف ماضي السائق الطائش غريب والشبهات التي تدور حوله والتي دفعت السائق للانتقام منه وقتله لكي يخرس صوت الحقيقة. ويلخص الأعمى في كلماته التي قالها عن السائق. الكثير من تصورات المخيلة الشعبية عن الطاغية منها مثلاً يقول عنه: «هو غريب ابن التي احتضنته في رحمها سرّاً ثم ألقت به على قارعة الطريق» (ص ٦٨). وهناك إشارة واضحة شائعة بين الناس عن الطاغية لا يمكن أن تخطئ «إن الرجل ابن أمّه لا ابن أبيه». (ص ٨١).

ومن هنا يمكن تبرئة الكثير من الأعمال الأدبية الروائية أو القصصية أو الشعرية التي كتبت تحت ظل النظام الدكتاتوري من تهمة التطويل

لذلك النظام ورموزه، انطلاقاً من حكم فقهي ساذج. لا يختلف عن فتاوى التكفيريين الفقهية هذه الأيام. يرى إن كل ما كتب في ظلّ النظام الشمولي موسوم بالانتماء إلى ذلك النظام متناسياً حقيقة أن المثقف العراقي كان يبادر لاختراق شبّاك الممنوعات والتأبوات التي يصنعها إيديولوجيو وعسس النظام الفاشي آنذاك وأنه نجح إلى حدّ كبير في خرق نظام الهيمنة hegemony الإيديولوجي والثقافي. بتعبير – غرامشي – وأنتج نسقه الخاص المعارض لتلك الهيمنة، وهو ما يتطلّب قراءة ثانية موضوعية ومتجرّدة لمنجز الأدب العراقي تحت ظلّ الدكتاتورية لإزالة الكثير من الشبهات والأحكام الظالمة ولرفع الحيف الذي وقع على المثقف العراقي من خلال إساءة قراءة المتن الإبداعي العراقي المكتوب آنذاك.

البطل الجماعي واشكاليّة التبئير السردى

رواية عبد الله صخي «خلف السدة» الصادرة العام ٢٠٠٨ عن دار المدى في دمشق تمثّل إضافة مهمّة إلى سفر الرواية العراقية الحديثة وتحديدًا الرواية الواقعيّة الحديثة التي تتجاوز الأطر التقليديّة والمحاكائيّة للسرد الواقعي الذي يقترب أحياناً من منهج السرد الطبيعي عند إميل زولا.

وتتميّز هذه الرواية بغياب مفهوم البطل المركزي protagonist وسيادة البطل الضدّ anti-hero أو البطل اللابطولي. فجميع الشخصيات تنتمي إلى نمط الشخصيات الثانوية، وهي شخصيات بسيطة مستمدة من القاع السفلي للمجتمع ولا تتمتع بخصال بطوليّة أو إيجابية تميّزها عن الآخرين. وبسبب غياب البطل المركزي أو الأبطال المركزيين يمكن الحديث عن البطل الجماعي، أو الجمعي وهو بطل اجتماعي يمثّل الهيئة الاجتماعية إذ يشارك الجميع، بصورة مباشرة أو غير مباشرة في سرد أحداث الفعل الروائي من زوايا نظر متباينة.

تقدّم الرواية، بشكل عام، من خلال نمط السرد الذاتى المبهور المعروض من خلال وعي الشخصيات الروائيّة، لكن هذا السرد يبدو أحياناً عائماً وغير مبهور حتى يمكن للقارئ أن يلحقه بالسرد الموضوعي، الذي يمثّل شكلاً من أشكال الراوي الكلّي العلم، وان كنت أميل إلى أدراجه

ضمن إطار السرد الذاتي المبوور بوصفه يعبر عن وجهة نظر جمعية، كما سنيين ذلك لاحقاً.

تستهل الرواية أفتتاحيتها من خلال أستغوار أعماق شخصية سلمان اليونس إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية الذي يستيقظ فجأة بعد أن رأى حلماً «تلك الليلة استيقظ سلمان اليونس فرحاً» (ص ٥)، وهي إشارة توميء إلى أن الرواية تنتمي منذ استهلالها إلى تيار السرد الذاتي المبوور لكنها تكشف أيضاً عن مستويات أخرى للمونولوج الداخلي وما يسمي بأنا الراوي الغائب.

تبدو لنا مشاهدات ومرويّات سلمان اليونس مثل مونولوج داخلي يكشف عن رؤيته الشخصية لكنّه يعبر أيضاً عن وعي جمعي ولا يخلو من وصف بصري خارجي. وتستغرق تأملات ومونولوجات زوجته مكية الحسن حيزاً واسعاً وخاصة عندما تكشف لنا عن معاناتها بفقدانها المتلاحق لاطفالها الثلاثة كما تسهم مرويّات ولدهم علي حيزاً أكبر باعتباره يمثّل الجيل الثاني لسكنة خلف السدّة. لكن الكثير من المشاهد والمرويّات تقدّم أيضاً من خلال شخصيات ثانوية أو عرضية تشترك في عملية السرد الجماعي للحدث الروائي أمثال خلف اليونس و زوجته فاطمة وصادق والطبال المجنون سوادي حميد و بدرية وغيرهم.

أما المستوى الآخر من مستويات السرد فيبدو في الظاهر وكأنّه ينتمي إلى السرد الموضوعي غير المبوور أو ما يسمي بالتبئير في درجة صفر الشبيه إلى حدّ كبير بسرد الراوي الكلي العلم أو سرد الراوي الضمني. وتجنّباً لمثل هذا اللبس كان بإمكان الروائي إسناد هذا السرد إلى شخصية روائية محدّدة أو إلى رواة غير معيّنين مثل الوصف الذي قدّمه الروائي عن عمليّة هدم الصرائف والذي نسبه إلى بعض سائقي الجرافات:

«في ذلك اليوم تناقل الناس حكاية صدقتها السلطات الحكومية،

قالوا أنّ الآلات و هي تتّجه في سيرها نحو مرقد السيّد جبار الله كانت تتباطأ وتتوقّف كأنّ قوّة خارقة تمنعها من التّقدم أو تسحبها إلى الخلف، ونسبوا إلى سائقي الآلات أنفسهم. مثل هذا القول (ص ١٤٧) ولذا فإنّ إحالة السرد أو الوصف إلى شخصيّات ثانوية وبشكل خاص طفوليّة (مثل علي) أو ذات وعي ساذج مثل مكّيّة الحسن أو مختلط(مثل العجوز الكرديّة) يمنح الرواية مصداقية أكبر وبراءة مثلما وجدنا ذلك في رواية «مدينة الحجر» للروائي الألباني اسماعيل كادارية الذي قدم معظم سروده من خلال وعي شخصيّات طفولية قليلة الوعي أو تميل إلى التقاط المرئيات والمحسوسات مما يحيط بها ولا تكتثر للمجرّدات أو المفاهيم العامّة (مثل الحرب ودلالاتها ونتائجها السياسيّة والأخلاقيّة).

ومثلما يبيّن عنوان الرواية ذاته «خلف السدّة» الذي هو عتبة مهمّة من عتبات النص أو نص قبلي pretext حسب تعبير جيرار جينيت يتحوّل العنوان -المكان إلى بطل مركزي وبنية مولّدة ودالة للأحداث الروائيّة ذاتها. وبذا تصبح الرواية شهادة على ميلاد هذه البؤرة المكانية (بداية استيطان القرويين خلف السدّة) وموتها (عمليّة هدم صرائف خلف السدّة والانتقال إلى مدينة جديدة هي مدينة الثورة).

والرواية من جانب آخر شهادة على مرحلة تاريخيّة مهمّة من تاريخ العراق السياسي الحديث (منذ خمسينات القرن العشرين حتى منتصف ستينات ذلك القرن) ومدينة بغداد تحديداً من خلال اختيار عيّنة مكانية وبشريّة محدّدة. فالمكان هو الحافة الشرقيّة لمدينة بغداد المحددة بسد ترابي اقامه الوالي العثماني ناظم باشا لحماية بغداد من الفيضان، وبشريا هو سكّان أرياف جنوب العراق الذين هجروا أريافهم ومساكنهم ومزارعهم إمّا هرباً من الجوع والجفاف أو خوفاً من اضطهاد الإقطاعيين والسراكيل الذين كانوا يمتصون قوّة عملهم ويحوّلونهم إلى ما يشبه الأفتان والعييد،

وأما أملاً في حياة جديدة لهم ولا بنائهم في مدينة بغداد التي كانت تبدو لهم غامضة وتمعجرفة وقاسية لكنّها غنيّة ومليئة بفرص العمل المختلفة. وتفاصيل الرحلة التي قام بها بعض القرويين الجنوبيين إلى خلف السدة بقيادة السيد جار الله قريب إلى حدّ ما من تفاصيل عالم «الضامثون» لعبد الرزاق المطليبي، ورحلة آل عرفات في روايات عبد الخالق الركابي وخاصة «الراوق» وقبل ذلك قريبا من رحلة آل جود في رواية جون شتاينبك «عناقيد الغضب».

خلف السدة بهذا تتحوّل إلى بورة مكانية مولدة للوحدات السردية وحيوات المئات بل الآلاف من الكائنات المسحوقة، ويروح هذا المكان ينسج حكاياته ومروياته دون أن يظلّ منغلّقاً على ذاته مثل غيتو سري، بل يظلّ مفتوحاً على المدينة الكبيرة بغداد، ولذا حالما ينتفي وجود المكان (تهديم الصرائف والانتقال إلى مكان آخر) تنتهي شبكة السرد وتفكك حتى لتبدو الشخصيات ضائعة ومبعثرة وربما انطبقت عليهم نبوءة العرّاف «سوف تتفرّقون» ويمكن أن نعدّ ضياع علي داخل المكان الجديد إشارة إلى انحلال البنية المركزية المولدة للسرد.

وأيضاً يمكن أن تعدّ هذه النهاية المفتوحة سيرا نحو المجهول ورمزاً لضياع جيل أو ربما شعب بأكمله. وفق المؤلّف في استثمار الكثير من العناصر الجوهرية التي يخترنها المكان والذي أصبح البطل المركزي للرواية بوصفه البنية المولدة التي تتناسل منها جميع الحبكات والمرويات والوحدات السردية الكبرى والصغرى.

لكن الروائي لم يستنفد طاقات هذا المكان الحبيثة طوبوغرافياً وبشرياً واجتماعياً وثقافياً. فلقد كانت هذه البقعة المكانية من المراكز المهمة للنضال السياسي والاجتماعي والطبقي، ولم تكن جزيرة معزولة عن نضال الشعب العراقي. كما سبق لهذه البقعة وأن سجّلت صفحات مهمّة

وغير عابرة في تاريخ العراق السياسي والثقافي . وكانت الحاضنة الأساسية لطاقت ومواهب فكرية وفنية وأدبية أغنت تاريخ العراق الثقافي . فلم نلتق ولو عرضاً بكتاب أو قاص أو شاعر أو صحفي أو فنان وهو ما يخرج الرواية عن إطارها الاجتماعي الشامل . فكان المكان يبدو أحياناً مثل قرية ريفية مقطوعة الصلات بما يحيط بها من حراك سياسي واجتماعي وثقافي محتدم وهو ما يعرض الرواية أحياناً إلى خطر التسطیح والشعبوية والفهم الضيق لمفهوم البطل الجماعي ولوعي الطبقات المسحوقة التي ظلت وللأسف عند مستوى الوعي القائم حسب تعبير لوسيان غولدمان ولم تنتقل إلى مستوى الوعي الممكن والذي اتضح واقعياً في الستينات وخاصة بعد الانتقال إلى الفضاء المكاني الجديد مدينة الثورة .

كما أن اسم خلف السدة يقترن في الذاكرة السياسية العراقية بمعتقل خلف السدة السيئ الصيت لكن المؤلف لم يستثمر هذه البقعة السرية لإغناء عالم الرواية وان كان قد مسّها مساً خفيفاً في بداية الرواية عندما كان معتقل خلف سدة قيد الانشاء ولاحقاً عندما خرج منه بعض المعتقلين من أبناء خلف السدة الذين اعتقلوا بصورة عشوائية أو كيدية بعد انقلاب ٨/شباط/١٩٦٣ .

تتكوّن الرواية من عشرة فصول وتقع في ١٦٠ صفحة من القطع المتوسط ولا تحمل فصول الرواية عناوين فرعية أو مقتبسات خارجية ولذا يمكن أن نعدّها رواية قصيرة *novella* . ويبدو أن الروائي يرغب في أن يقدم روايته هذه أمام بصيرة القارئ دفعة واحدة وبتسلسل شبه خطي زمنياً وإن كان ينقطع أحياناً أمام وقفات استرجاع «فلاش باك» تسترجع فيها الشخصية الروائية حدثاً أو مشهداً دالاً من زمن مضى . ولذا يمكن تحديد الفترات الزمنية للفصول من خلال إشارات ومعالم سياسية واجتماعية تمتد من فترة الخمسينات من القرن الماضي عندما قاد سيّد جار الله أبناء عشيرته

في رحلة شاقّة من الريف الجنوبي إلى منطقة خلف السدة واختار لهم موطنهم الجديد وهو يقول لهم بإشارة حاسمة من يديه «هنا بيتي وهنا قبري» (ص ١٠) حيث تصدق نبوءة سيّد جار الله الذي يموت تلك الليلة ويتحوّل المكان الذي دفن فيه إلى مزار مقدّس تمتدّ حوله صرائف وبيوت أبناء العشيرة الذين قادهم. وتواصل الرواية تقديم مراحل من معاناة أبناء سكان الصرائف خلال العهد الملكي والبصيص الذي لاح لهم بالخلّاص والتغيير بعد ثورة ١٤/تموز/١٩٥٨ والتي ساندوها وعلّقوا عليها آمالاً كبيرة لكنهم يُفجعون بسحق هذه الثورة بعد انقلاب ٨/شباط/١٩٦٣ التي عرّضتهم إلى المزيد من الاضطهاد وأجهضت أحلامهم بالتغيير والحريّة. وتواصل الرواية ملاحقة صفحات جديدة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي في منتصف الستينات واستكمال انتقال سكان الصرائف إلى مكان جديد هو مدينة الثورة حيث تمّ ردم وجرف جميع الصرائف والبيوت تحت ضربات الجرافات العملاقة ويمكن أن يُعتبر هذا إشارة إلى نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة من التاريخ السياسي والاجتماعي من تاريخ العراق.

وتعاني الرواية من الجانب الآخر من بعض الإخفاقات السردية منها تعويم السرد ووجهة النظر دونما إحالة إلى سارد محدّد «شرق بغداد، في تلك البريّة الشاسعة الممتدّة بين معامل الطابوق وبعقوبة مروراً بخان بني سعد ستقام المدينة الجديدة. رئيس الوزراء لا يزال على وعده في توزيع الأراضي على سكان الصرائف رغم مشاغله الكثيرة. » مثل هذا السرد يتواتر في صفحات الرواية وهو سرد غير مبوور ويتعد عن طبيعة السرد الذاتي الذي يميّز الرواية.

كما نجد في مواقع مختلفة مبالغة في توظيف ما تسمّى بالاستباقات السردية التي تمثّل تنبؤاً لما سيحدث أو تقريراً مؤكّداً. وكان من الحريّ

بالمؤلف أن يترك ذلك الاستباق السردي لكي يفاجيء القارئ بالحدث أو يمكن التنويه عنه بإشارة عامة وغامضة. ففي مونولوج لصادق يعبر فيه عن أساه وحزنه لاعتداءات شقيقه قدوري عليه» كان صادق كثيراً ما يتوقع مكروهاً منه لكنه لم يتصور يوماً أنه سيطعنه بخنجر (ص ١٠١). وكان بإمكان الروائي الاكتفاء بعبارة غامضة مثل «لم يكن يتصور بأن قدوري سوف يقوم بمثل تلك الفعل الشنيعة ضده» لأن السرد اللاحق يبدو مجهضاً بعد أن أفرغ الاستباق السردى لذة «أفق التوقع» لدى القارئ. ويتكرر هذا الاستباق السردى عند الإشارة إلى انقلاب ٨/شباط/١٩٦٣ «منذ تلك الليلة لم يعد قدوري إلى البلدة ولم يظهر بشوارعها أو أزقتها إلا بعد أيام من انقلاب دفع البلاد كلها إلى حافة الهاوية» (ص ١٠٣). وكان بالإمكان تفادي كلمة انقلاب التي مثلت استباقاً سردياً غير مبرر لأن الحدث ذاته سوف يقدم بصورة حيّة ومسرحة لاحقاً.

وتبدو شخصية قدوري الشقيق السكير لصادق واللص الذي يمارس العنف نموذجاً نمطياً لأنصار النظام الانقلابي الذي جاء عبر انقلاب ٨/شباط/١٩٦٣. إذ يظهر قدوري فجأة مسلحاً وعنيفاً وقاتلاً في صفوف الانقلابيين. وهذا النموذج يذكرنا بنموذج نمطي آخر في رواية «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي هو نموذج عضو الحرس القومي الذي يغتصب ابنة خالته، وهو تميّط يقرب بين الفساد السياسي والفساد الأخلاقي.

عبدالله صخي القاصّ السبعيني الذي عرفناه كاتباً مقلاً للقصة القصيرة السبعينية يقدم لنا في روايته «خلف السدة» شهادة حارة وحيّة عن حقبة خطيرة من تاريخ الشعب العراقي وإلى حد ما عن حياة جيل الروائي، وبذا تتحوّل الرواية إلى نمط خاص وغير مباشر للمبنى الميتا-سردى في الرواية.

السرد وتصدّع البنية الإطاريّة

في كتابة القصة القصيرة ينتقل القاصّ محمود الظاهر إلى كتابة رواية جديدة فبعد مجموعات «درب المراهقات» العام ١٩٥٨ و«النافذة» العام ١٩٦٠ «ووجه على رصيف رومان» العام ١٩٧٥ و«الممرات» العام ١٩٩٠ أصدر القاص روايته «تقاطع أزمنة» العام ٢٠٠٤.

ويبدو أنّ كاتب القصة القصيرة يتردّد كثيراً قبل أن ينتقل إلى كتابة الرواية وهو إن فعل ذلك فإنّما يبدأ بمحلة تمهيديّة تتمثّل بكتابة القصّة القصيرة، الطويلة أو الرواية القصيرة novella مثلما فعل فؤاد التكرلي الذي كتب القصة الطويلة «الوجه الآخر» قبل أن يكتب روايته المهمّة «الرجع البعيد» ومثلما فعل غائب طعمه فرمان الذي نشر أولى روايته العام ١٩٦٦ بعد مجموعتين قصصيتين صدرتا في الخمسينات وهو ما فعله محمود الظاهر في كتابة روايته القصيرة «تقاطع أزمنة» والتي ألحقت بعشر قصص قصيرة أخرى ضمن الكتاب ذاته.

ويبدو أنّ سبب التردّد في الانتقال إلى كتابه الرواية يعود أساساً إلى اختلاف لغة السرد والرؤيا والاتّساع والفضاء الروائي، ممّا يجعل الكتابة الروائية بالنسبة للقاصّ مغامرة غير مضمونة النتائج.

ولكي نكون قادرين على سبر أغوار تجربة القاصّ الروائيّة حرّيّ بنا أن نسترجع قليلاً بعض ما أنجزه القاصّ في مجال كتابة القصّة القصيرة، إذ

تعدّ تجربة القاص محمود الظاهر من التجارب المهمّة في القصة العراقية منذ نهاية الخمسينات وحتى اليوم إذ لم تتجمّد هذه التجربة ضمن إطار تعبيرية محدّدة وإن ظلّت بعيدة إلى حدّ ما عن الوصول إلى مستوى ما أنجزه روائيو الخطّ الأوّل في العراق.

فهذا القاص الذي بدأ تجربته القصصيّة منذ نهاية الخمسينات بداية متواضعة في مجموعته الأولى «درب المراهقات» التي صدرت في النصف الأوّل من العام ١٩٥٨ — أي قبيل ثورة ١٤ تموز العام ١٩٥٨ سرعان ما حقّق قفزة فنيّة ورؤيويّة في المجموعة القصصيّة الثأنيّة «النافذة» الصادرة العام ١٩٦١ والتي جعلت كتاباته القصصيّة تفارق المؤثرات التقليديّة لسرد الأربعيني والخمسيني وتفتح نحو آفاق جديدة تنسجم والرؤيا السردية الحديثة التي أسّستها كتابات عبد الملك نوري وفؤاد التكريلي.

وإذا ما كانت تجربة القاصّ في «درب المراهقات» تتّسم بهيمنة الهمّ الاجتماعي والجماعي حيث ظلّت القصة تطمح إلى أن تمارس فعلا نضالاً تغييرياً ضد النظام الاجتماعي والسياسي المتخلف ضمن شروط سردية بسيطة ومحدّدة تقترب من تقنيات السرد الخارجي والتقريبي التي كرّستها تجارب قصصيّة سابقة منها تجربة ذي النون أيوب فقد انفتحت «النافذة» على آليات السرد القصصي الحديثة حيث الميل لاستبطان الوعي الداخلي للشخصيات القصصيّة مع استثمار طيّب لإمكانيات المونولوج وتعدّد الضمائر السردية وزوايا النظر مع نزوع واضح لضبط ارتفاع نبرة الهموم الاجتماعية والتي راحت تكتسب لأول مرّة بعداً ذاتياً. ففي هذه المجموعة برزت الهموم الذاتية والفردية لإبطاله والإشكاليات الوجودية والحياتية التي يعانون منها حتى أنّ درجة التأزم الفردي كانت ترتقي أحياناً إلى مستوى الموقف الوجودي كما هو الحال بالنسبة لبطل قصة «النافذة» التي تحمل اسم المجموعة، حيث يصبح بطل القصة صورة

مموّهة لشخصيّة محمد جعفر بطل «الوجه الآخر» لفؤاد التكرلي وبطل قصة «العمق» يتماهى إلى حدٍ كبير مع عباس بطل «الرجل الصغير» لعبد الملك نوري.

لكننا نودّ أن نبيّن هنا أنّ الهم السياسي والاجتماعي لم يغب نهائياً في مجموعة القاص الثانية بل اكتسب أفقاً كما هو الحال في قصتي «لعنة صغيرة» و«التمرد».

أما في مجموعة القاص الثالثة «وجه على رصيف روماني» فقد حاول القاص أن يحدّد رؤيته القصصية من خلال مداخل ومقاربات جديدة منها الاهتمام الواضح بتصعيد توظيف اللغة الشعرية والاستخدامات البلاغية التي تشبّت البويرة السردية أكثر من أن تركّزها وتضبطها، كذلك من خلال توكيد الهمّ الفردي والذاتي وإيلاء اهتمام خاص بثيمة الاغتراب المكاني والزماني والسيكولوجي. في هذه المجموعة أضيفت كثافة غنائية وتعبيرية وشعرية لم نكن نعهدها في مجموعتيه المبكرتين لكنّها غنائية تسقط أحياناً في لون من العاطفية المفرطه (الستيمنتالية) كما نجد ذلك في أقاصيص «أحزان الرجل الغريب» و«والسدّ الأخير». ويجدر بالتنويه هنا إلى أنّ الهمّ الاجتماعي والنضالي لم يغب تماماً في هذه المجموعة فقد ظلّت هناك استعادته له في مستوى جديد كما هو الحال في قصته «السقوط بعد ألف عام» أمّا مجموعة القاص الرابعة «الممرات» الصادرة العام ١٩٩٠ فلا تضمّ في حقيقة الأمر إلا أقلّ من عشر قصص جديدة لأنها احتوت على معظم مجموعات القاصّ السابقة.

وفي أقاصيص المجموعة الرابعة يتصاعد الاهتمام بثيمة الاغتراب ويحتلّ البحر وأحياناً النهر موقعاً خاصاً في عمليّة الترحال عبر مرافئ ومدن الغربية المختلفة كما هو الحال في قصص «أيام الصفر المزدوج» و«الإنسان والرقم» و«الممرات». ويتعمّق الحسّ الذاتي الوجودي في قصص أخرى

مثل «سنوات الجفاف» حيث يعاني البطل من إحساس مدمر بالاخفاق والإحباط والاستيحاء بسبب العزلة وتأثيرات الاغتراب. وتعمق قصة «العمق» حاله الانفصال الأنساني والقطيعة النهائية بين الذوات البشرية:

فتمة نفور بين الرجل والمرأة. فالعاشق يحاول الانتقام من حبيبته والزوج يهرب من أسرته، بل أن الفرد يحاول أن يهرب من ذاته.

ويقترن هذا الإحساس أحياناً بالموت عندما يتوقف السرد نهائياً عند موت بطل «الإنسان الرقم» الذي يظل يواجه الموت وسمك القرش تماماً مثل بطل همنغواي في رواية «الشيخ والبحر». وتتميز هذه القصة بدرجة عالية من الموضوعية في السرد وغياب الإسقاطات السيكولوجية فيها.

ومع أن حركة الزمن في أغلب قصص هذه المجموعة خطية في الغالب لكن النسق الزمني المتصاعد أو الخطي ينقطع أحياناً أو يتجمد في بؤرة زمنية فرعية وثانوية تستحضر صور الماضي، حيث يقوم وعي البطل، الذي يمثل عين الكاميرا التي تلتقط المراتب والمحسوسات، لتحريك هذا الزمن ليتحوّل إلى زمن ذاتي.

تتوافر مجموعة «الممرات» على عناصر تجريب ملحوظة ومهمة لكنّها أحياناً تفتقد إلى الصدق والأصالة ويغلب عليها طابع الافتعال والقسر الخارجيين بسبب هذا الانغماس في الغنائية من خلال التوسّل باللغة الشعرية التي تهبط إلى مستوى الإنشاء الخارجي ومن خلال هذا الاصطناع المبالغ فيه للهموم الفردية.

ورواية «تقاطع الأزمنة» تثير مجموعة غير قليلة من الأسئلة الخاصة بلغة السرد والبناء وزاوية النظر وبناء الشخصيات وحركتها وغير ذلك.

تعتمد الرواية على بنية ميتا - سردية تقوم على اشتغال بنية إطارية سردية تتمحور حول الطبيب الجراح الذي يستقبل في المشفى مريضاً يحمل

في يده رزمه من الأوراق يكتشف الطبيب بعدها أنّ هذا المريض مشهور فيقرّر أن يجربّ عليه جهازه العلمي الجديد القادر على قراءة افكار مريضه وتسجيلها على الورق. وفعلاً يدخل الطبيب المختصّ بجراحة الدماغ مريضه - الروائي المعروف - إلى ردهة الفحص ويربط أجهزة آتته الجديدة إلى دماغه حيث يبدأ رول الورق والاحرف تتوالى ويفرغ المريض مافي أعماقه، لتبدأ مرحلة جديدة في قراءة ما دونه الورق:

«دخلت غرفتي، وأنا متلهّف لقراءة جهد كاتب قد دخل نفق زمن آخر قد يكون لتقاطع الأزمنة نصيب آخر» (ص ١٢)

وهنا ينتهي دور البنية الإطارية الخارجية لتفتح الرواية على المتن الداخلي الذي نقله الجهاز، وهو في حقيقة الأمر المتن الروائي الأساسي للرواية الذي يسجّل تجربة المريض الداخلية ومعاناته. وهذا الجزء يعتمد نظاماً جديداً أو مغايراً للترقيم وكأنّه متن مستقلّ.

إلا أنّ الروائي لا يعود لتوظيف البنية الإطارية الخارجية بل يتركها جزئياً مكثفياً بالمتن النصي المنقول من ذاكرة المريض.

وهنا نتوقع من المؤلّف العودة إلى توظيف البنية الإطارية هذه لإضافة حبيكات وسرديات أخرى مثلما فعل على سبيل المثال القاصّ والروائي مهدي عيسى الصقر في روايته «أشواق طائر الليل» (الصادرة العام ١٩٩٥ والتي تستلهم أيام الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب الأخيرة في المستشفى، والتي تمتلك بنية سردية مماثلة تقريباً. ففي رواية مهدي عيسى الصقر هذه نجد أيضاً بنية إطارية تتمثّل في السرد الذي تقدّمه لنا المرّضة عن حالة مريضها الذي كلفت برعايته. والرواية أيضاً تتخذ منحىً ميثاقاً سردياً من خلال تسلّل المرّضة إلى ذاكرة مريضها عن طريق قراءة مذكراته وأوراقه التي يدسّها تحت الوساده، والتي تشكل بدورها المتن الرئيسي للرواية. ويمكن القول أنّ الروائيتين تتحرّكان عبر مستويين سرديّين أساسيين:

المستوى السردى الأول هو مستوى البنية الإطارية الخارجية حيث يجري السرد في رواية «تقاطع الأزمنة» من وجهة نظر الطبيب الاختصاصي بينما يجري السرد في رواية «أشواق طائر الليل» من وجهة نظر الممرضة التي تمهد أيضاً لتقديم المتن النصي - الميثا روائي - الأساسي، مثلما مهد الطبيب في رواية «تقاطع الأزمنة» للمتن النصي المستل من ذاكرة المريض.

أما المستوى السردى الثاني فيمرّ بالنسبة لرواية «تقاطع الأزمنة» من خلال وعي المريض - الروائي المعروف النبھاني ووجهة نظره بينما يمر هذا المستوى بالنسبة إلى رواية «أشواق طائر الليل» من خلال رؤية الشاعر يوسف هلال «السياب» المريض الذي يمسك هنا بالسرد مسترجعاً مسيرة حياته ومتأملاً في قضايا الموت والحياة والحب وتعلقه بممرضته أمل.

إلا أن مهدي عيسى الصقر لا يقطع اكتمال البنية الإطارية ولا ينسحب كلياً لترك للمتن النصي (الوثيقة) فرصة الهيمنة على الفضاء الروائي - مثلما فعل محمود الظاهر - بل يعود لاستكمالها والمناورة من خلالها لتحريك المناخ الروائي ولإضافة حيكات ومرويات ثانوية جديدة كما فعل في الفصل أو المقطع الثالث عشر الموسوم بـ «وهج الأحلام» والذي يمثّل استثناءً في نظام سرد هذه الرواية.

فإذا ما كانت بقية فصول هذه الرواية تعتمد المسار الخطّي التعاقبي، على مستوى الزمن والاستدكار، والوصف والترابط الموضوعي للحدث نفسه فإن المؤلف هنا آثر أن يجرّئ السرد إلى فقرات معزولة بخطوط أفقيّة يخصّص كلّ مقطع منها للتعبير عن وجهة نظر معيّنة تتعاقب فيها وجهتها نظر الممرضة ومريضها بالتناوب أو التعاقب وأحياناً بالتداخل.

ومن هنا نجد أن البنية الإطارية في «تقاطع الأزمنة» هي بنية جزئية أو نصفية غير مكتملة، وهي تكفي أحياناً بمجرد التمهيد أو التقديم الذي

استهّل به الروائي أندريه جيد روايته «اللاخاقي» أو للتمهيد الذي قدّم به كولن ولسن روايته «طفيليات العقل» ويمكن القول أنّ محمود الظاهر قد خسر بهذا القطع فرصة فنية وسردية مهمّة لضمان التنوع أو التغيير في البنية السردية، بينما أفاد مهدي عيسى الصقر من اكتمال هذه البنية الإطارية لإضافة مستويات سردية وثيمات سردية أخرى وفرت لوناً من التنوع والمغايرة في البنية السردية.

ومن جانب آخر تلتقي روايتنا «تقاطع أزمنة» و «اشواق طائر الليل» في الإشارة الضمنية داخل المتن إلى عنوان كل رواية. إذ يشير الراوي الأوّل وهو الطبيب الجراح في رواية «تقاطع أزمنة» والذي يطمح إلى أن يصبح «المؤلف الثاني» للرواية إلى تلهفه لقراءة ما سجّله جهازه:

« دخلت غرفتي وأنا متلهف لقراءة جهد كاتب قد دخل نفق زمن آخر قد يكون لتقاطع الأزمنة نصيب آخر فيه» (ص ١٢) حيث نجد هنا إشارة واضحة إلى عنوان الرواية «تقاطع الأزمنة» وهو ما فعله الروائي مهدي عيسى الصقر أيضاً في رواية «اشواق طائر الليل» عندما اعترف الشاعر المريض لممرضته أمل أنّه يكتب الآن نتفاً من سيرة حياته وأنه سوف يعمل فيما بعد على ترتيبها في كتاب صغير ربما اسماه «اشواق طائر الليل» وهي أيضاً إشاره صريحة لعنوان الرواية. وهذا الامر المشترك يضع الروائين ضمن ما وراء الرواية أو ما وراء السرد (الميتاسرد) لتوفّر عنصر الوعي الذاتي بوجود مشروع قصدي لكتابة نصّ روائي.

ويحيلنا عنوان رواية «تقاطع أزمنة» إلى ثيمة مركزية تهيمن على الرؤيا السردية لدى القاص محمود الظاهر، وأعني محاولة الروائي للمزاوجة بين زمنين، الزمن الواقعي الراهن وزمن آخر خيالي يقع خارج إطار الزمن الراهن، قد يكون زمناً فنتازياً متخيلاً بفعل مكابدات صوفية وميتافيزيقية مثلما حدث بالنسبة إلى قصة «طقس الاعمى» أو زمناً سيكلوجياً يسبر

أعماق النفس الإنسانية وماضي التجربة الفردية مثلما حدث بالنسبة لرواية «تقاطع أزمنة». وهذه الثيمة تهيمن في الواقع على الرواية ذاتها، وعلى أغلب القصص العشر التي تضمّنتها المجموعة الحالية.

وتكتسب دلالة المقدّمة التي اختارها المؤلف لروايته كتوطئة والتي تعدّ من الناحية السردية مناصرة pretext أو عتبة للنص وهو مقطع من قصيدة «حارس الكتب» لبورخس والتي يشير فيها إلى:

«فكرة أنّ الخيال والماضي هما الآن الشيء ذاته لرجل من زمن آخر».

فهذه الإشارة إلى تماهي الخيال والماضي بالنسبة لتجربة رجل من زمن آخر هي التي تهيمن على رؤيا الكاتب وهي رؤيا سبق للمؤلف أن كشف عن بعض جوانبها في مجموعته القصصية الثالثة (وجه على رصيف روماني) لكن بطريقة محدودة وجزئية. وبضياء التذييل الذي كتبه المؤلف على الغلاف الأخير بعض جوانب هذه الرؤيا حيث يعترف بأنّ الرواية والقصص القصيرة هي كلّها تحت عنوان تقاطع أزمنة وعناوينها خارجة من رحمه.

ويبدو لي أنّ فكرة «تقاطع الأزمنة» أو التداخل بين الزمن الواقعي والزمن الفنتازي المتخيّل هما المدخل الذي اختاره المؤلف للولوج إلى عالم التجريب والحداثة، وهو امر دفع به بعيداً عن بدايته الواقعية نحو شواطئ متخيّلة تهيمن عليها الهموم الذهنية والصوفية والميتافيزيقية والكوايبس والرؤى والإسقاطات الداخليّة للاوعي الأنساني. ولا أستطيع هنا أن أجزم أنّ القاص كان موفّقاً في تنفيذ أو إسقاط هذه الرؤيا الكابوسية التغييبية على التجارب القصصية العشر أو على المتن الروائي الرئيس، بسبب انطلاق المؤلف من قصديّة واضحة أدّت إلى بعض درجات التلفيق والقسر والافتعال.

يحاول المؤلف - خلال المتن النصي الذي سجّله جهاز الطبيب - أن يقدم لنا تدريجياً شخصيّة المركزية («النبهاني») الذي يتأمل في وجهه من خلال المرآة عبر مونولوج مروي هو صورة مموهة لأنا الحاضر الغائب. ونكتشف أن البطل المركزي هذا يعاني من حالة فقدان للذاكرة. فهو يجهل من يكون ولا يتذكر شيئاً من تاريخه وأسرته ومحلته. ونعلم أيضاً أن محنته قد بدأت عندما ارتضى أن يضع وجهه تحت رحمة جراح تجميل أعاد رسم خارطة وجهه، فدخل اثر ذلك حاله مستديمة من فقدان الذاكرة وقد يكون تبديل الوجه كناية رمزية عن حالة استلاب أو ضعف أنساني قاده إلى هذا الاحساس المدمر بالأنفصال عن شخصيته الرئيسية.

إلا أن المؤلف لم يوظف هذا البعد الرمزي، مع أن شخصيته تحتمل مثل هذا الترميز وظل سبب هذا الإحساس بالاستلاب غامضاً وغير مبرر، وكأنه ناتج عرضي فيزيولوجي لعملية تجميل الوجه وبالتالي كان دافعها الأصلي تعرّض وجهه إلى التشويه جراء تعرّضه ليلاً إلى ضربة فأس «وطعنة خنجر»، «وتشويه في النار» (ص ٣٧).

وما يعينني هنا كفيّة إدارة هذا الاستلال المونولوجي للاوعي البطل الذي يعكس حالة الضياع على كافة المستويات، فهو لا يعرف مسكنه أو زوجته أو ابنه جاسم مع أنه يمرّ بمحلته ويلتقي بابنه وزوجته. ويتطور هذا الإحساس بالاستلاب والضياع إلى حالة انفصام شخصيته (الشيزوفرينيا) عندما نكتشف أنّ البطل كان يكتب بعض الرسائل ويرسلها إلى نفسه، لكنّه من جهة أخرى ظلّ يجهل كاتب هذه الرسائل إلى أن يخبره صاحب الفندق بأنّه يعثر على رسائله أحياناً داخل غرفته. وتتحوّل هذه العملية إلى حوار قلق مع شخصيّة قرينه المتخيّلة هذه خاصة عندما ينهي القرين رسالته بالقول «... أنا أراك في المرآة بل أنا ظلّك الأبدي» (ص ٤١).

مع أنّ البطل منذ البداية يعلن لنا رغبته استعادة ماضيه وأسرته واسمه

«إبحث عن ماضيك ولاتتوان عنه، إنه الوحيد الذي سيعيدك إلى حاضرِك»
(ص ٢١).

إلا أنه يقرّر وفي نهاية الرواية وبشكل مفاجيء التخلّي عن عملية البحث عن الهوية والاسم والماضي والبيت وإنهاء صراعه مع شخصيّة «القرين» التي كانت تبعث له بالرسائل المثيرة والقبول بالتعايش النهائي مع وجهه ووضع الراهن حيث يختتم المؤلف روايته هذه بهذه الجملة التي يخاطب بها البطل صورة وجهه على صفحة الماء:

«أيها الوجه الجميل . . . سنعيش معاً حياة جديدة» (ص ٧٢)

ومثل هذه النهاية توفرّ نهاية مفتوحة للرواية أو بشكل أدقّ نهاية مقطوعة، لأنّ كلّ السياقات السردية كانت تشير إلى استمرار هذا البحث ورفض الاستسلام إلى اليأس والاستلاب. كما أنّ هذا الاستسلام يتطابق مع موقف الزوجة هدية التي ظلّت تبحث عن زوجها الذي طرق عليها الباب بصحبة ابنها جاسم دون أن يتأكّد من معرفتها، لكنّها فجأة تستسلم لقدرها وتقرّر المصالحة مع زوجها الثاني ابراهيم طالبة وابنها جاسم يجب أن يكون عاقلاً ويصافحه حيث تخيّم حالة من الوثام والتفاهم.

«التقت عينا الصبي بعيني ابراهيم اللتين ليس فيهما حقد ولا ودّ، ونهض باكيا حاضناً الإثنين» (ص ٦٧).

وبهذا نجد نكوصاً غير متوقّع في فعل إنساني كُنّا نتوقّع له أن يثمر أو أن يتواصل على – الأقل – ويظلّ مفتوحاً على نهايات غير محددة.

هذا من جانب، ومن الجانب الآخر فقد اكتشفنا خلافاً في المدونة السردية التي سجّلها جهاز قراءة الأفكار الذي استخدمه الطبيب الجراح والذي يفترض فيه أن يسجّل أفكار المريض حصراً ولا يمتلك القدرة على قراءة أفكار شخصيّات أخرى. إذ وجدنا أنّ هذه المدونة الاستذكارية

تتضمّن منولوجات وأفكار وحوارات تتعلّق بالزوجة هدية في أكثر من مقطع منها منولوج الزوجة ٢٣ (المقطع الرابع) (ص ٤٣) (المقطع الحادي عشر) (ص ٥٧) (المقطع السادس عشر) إضافة إلى مقطع آخر يتحدّث عن ابراهيم، الزوج الثاني وحواره في المقهى مع صديقه تيسير (المقطع الرابع عشر ص ٥١ — ٥٣). إضافة إلى مفارقة خطيرة أخرى تتمثل في أنّ المدخل الإطاري يكشف عن مرافقة الزوجة لزوجها وهو ما يتعارض مع المتن التالي وهذا الأمر يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ المؤلّف كان قد أنجز المتن النصّي الاستذكاري أولاً بوصفه نصّاً روائياً متكاملاً ونهائياً لكنّه اضاف إليه في وقت لاحق تلك البنية الاطارية التمهيدية الجديدة دون أن يتنبه إلى وجود تباينات وتناقضات وإقحامات كان يتعيّن عليه معالجتها من الناحية السردية.

وبعد فإنّ هذه الملاحظات النقدية لا تقلل من أهميّة هذا النصّ الروائي الذي قدّمه لنا القاص محمود الظاهر بعد رحلة طويلة في الكتابة القصصية استغرقت أكثر من نصف قرن. فهذه الرواية تؤكّد لنا قدرة المؤلّف على التواصل والبحث والتجديد والاجتهاد في ظروف متبدّلة زمنياً ومكانياً.

من القراءة الخارجيّة إلى القراءة التّأويليّة

عرفت موسى كريدي ١٩٤٠ - ١٩٩٦ قاصّاً لأوّل مرة قي نهاية ستينات القرن الماضي من خلال مجموعته القصصية الاولى^(١) .

«أصوات في المدينة» الصادرة العام ١٩٦٨ في بيروت. وقد لاحظت في دراسة مباشرة لي بعد صدور الرواية تحت عنوان « البحث عن الخلاص الميتافيزيقي عبر رحلة موسى كريدي هيمنة الهمّ الميتافيزيقي «ثمة نداء غامض يشدّ رحلة البطل في مجموعة موسى كريدي. إنّه تطلّع نحو شاطئ مسحور يفتح كوى يوتيوبيا جديدة والبطل هنا يبحث عبر سفر أزلي عن هذا الحلم وهذا الفردوس المفقود الذي لا يستطيع إدراك كنهه وأبعاده»^(٢).

ومن الواضح إنّ تجربة موسى كريدي القصصيّة هذه كانت تقع ضمن دائرة القصة العراقية الستينيّة التي شكّلت ردة فعل عنيفة ضد الأعراف والتقاليد الأدبية والقصصية التي سادت قبل ذلك التاريخ ومثّلت

(١) كريدي، موسى «أصوات في المدينة» المكتبة العصرية صيدا بيروت.
(٢) ثامر فاضل «معالم جديدة في أدبنا المعاصر» منشورات وزارة الإعلام بغداد

تمرداً إبداعياً فتح للقصة العراقية ملامح رؤيوية أسلوبية دلالية حديثة. وبالتأكيد كان تأثير الاتجاهات التجريبية والسريالية والوجودية والعبثية واضحاً في تجارب عدد كبير من ذلك الجيل ومنها تجربة القاص موسى كريدي في مجموعته المبكرة تلك.

عندما أصدرت كتابي النقدي «قصص عراقية معاصرة»^(١) بالإشتراك مع الناقد ياسين النصير (بغداد ١٩٧١) كان لا بد لنا إن نتوقف أمام تجربة موسى كريدي القصصية خاصة وإن مشروعنا ذلك يهدف إلى تقديم انطولوجيا قصصية تمثل اتجاهات الكتابة القصصية في الستينات، فكان أن وقع اختيارنا على قصته «طقوس العائلة»^(٢) التي نشرت في مجموعة القصص الثانية «خطوات المسافر نحو الموت»^(٣) ولمست فيها منحى جديداً يفترق جزئياً عن مجموعته الأولى:

«إن موسى كريدي هنا يكشف عن وجه آخر لم يكن بارزاً لديه في مجموعته القصصية الأولى حيث وجدناه في بحث صوفي أزلي عن قيم السعادة والحرية المطلق تتحوّل فيه القصة لديه إلى إشارة فكرية معبرة تكشف عن الفراغ الروحي والفكري لأبطاله المأزومين وحاجتهم إلى الامتلاء والتأمل. لا شك في أن قصته هذه وأقاصيص جديدة أخرى تضمّنتها مجموعته القصصية الجديدة:

«خطوات المسافر نحو الموت» تبلور المسار الجديد الذي سيسير

(١) ثامر، فاضل و د. ياسين النصير «قصص عراقية معاصرة» مكتبة بغداد والطريق الجديد بغداد ١٩٧١.

(٢) المصدر السابق ص ٧٢.

(٣) كريدي، موسى «خطوات المسافر نحو الموت» منشورات دار الكلمة ١٩٧٠ ص ٥.

عليه القاص في المستقبل ومزاوجة بين همومه الميتافيزيقية والاجتماعية، وبالتصاق أكبر بقضية الآخرين والإنسان والحرية»^(١).

وفعلاً أصبحت التجربة القصصية التالية للقاص موسى كريدي أكثر نضجاً واتساعاً واتضح وبشكل دقيق في مجموعته القصصيتين «غرف نصف مضاءة»^(٢) بغداد ١٩٧٩ و«فضاءات الروح»^(٣) بغداد ١٩٨٦ وأخيراً مجموعته القصصية الخامسة والأخيرة «الغابة»^(٤) التي نشرت في بغداد العام ٢٠٠٤ أي بعد وفاته بثماني سنوات، وشخصياً أعد قصته «الغابة» إرهاباً سردياً وسياسياً بمشروعه الروائي، لكن النقلة المهمة في مسيرة موسى كريدي تمثلت بصدور روايته الوحيدة «نهايات صيف»^(٥) الصادرة في بغداد العام ١٩٩٥ والتي مثلت تنويعاً لتجربة سردية متنامية، وهي الرواية التي أحاول أن أتناولها في دراستي هذه.

يمكن قراءة هذه الرواية عبر أكثر من مستوى. فعبّر القراءة الحرفية الخارجية أو المعجمية denotation والتي تستقرّ عند السطح اللساني والمظهر البصري تفتح الرواية على عملية مطاردة تتعرض لها شابة من قبل رجل يبدو عليه مظاهر الجنون:

«في ضحى يوم اعتيادي من أيام بدء السنة وقع الحدث المثير للدهشة الذي جعل الأنظار كلها تتجه صوبه. . . . فيها هو رجل طويل القامة

(١) ثامر، فاضل «معالم جديدة في أدبنا المعاصر» ص ٣٧ وسبق إن نشرت الدراسة ضمن "قصص عراقية معاصرة" ص ٤٤.

(٢) كريدي، موسى «غرف نصف مضاءة» دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٧٩.

(٣) كريدي، موسى «فضاءات الروح» دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦.

(٤) كريدي، موسى «الغابة» دار الشؤون الثقافية بغداد ٢٠٠٤.

(٥) كريدي، موسى «نهايات صيف» دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٥.

أجعد الشعر يهرول وإحدى الفتيات تهرول أيضاً ولا أحد يعرف ما الذي يجري حقاً^(١).

نجد أنفسنا هنا أمام مشهد مطاردة مروّي من خلال راوٍ ضمّني مراقب لكنّه خارجي قريب من الراوي كلّ العلم ويذكرنا ببعض استهلالات فؤاد التكرلي الروائية. هذا المشهد يمهّد له باستباق سردي يشير إلى «الحدث المثير للدهشة» لاقتناص انتباه القراء لكن هذا المستوى من السرد الخارجي سرعان ما يتحوّل إلى سرد داخلي يروى عن طريق الفتاة المطاردة ذاتها من خلال ضمير المتكلم:

«اجتزت عتبة البيت غير ملتفتة إلى شيءٍ وحين احتوتني الباحة بترف نورها وبلاطاتها المربّعة صرت أنحني لأرى مَنْ يختبئ هنا أو هناك»^(٢).

ونكتشف لاحقاً أنّ هذه الفتاة هي هناء عبد الحميد وهي طالبة في كليّة الهندسة قسم الهندسة المعمارية، حيث تجد نفسها داخل دوامة كابوسية لا تنتهي بسبب تعرّضها للمطاردة من خلال جهات غامضة نكتشف مظهرياً أنّها متأثّية من زوج أمها السابق نايف كنعان الذي يحاول ابتزازها وإرهابها لتستجيب إلى مطالبه ورغباته الغامضة. لكننا نكتشف عبر القراءة التأويلية الرمزية أو الإيحائية connotation إنّ هذه الرواية هي رواية سياسية وإنّ عملية المطاردة هي عملية سياسية تقوم بها شبكة معقّدة وقوية لها أجهزتها وأساليبها وقدراتها اللامحدودة وأنّها تدار من قبل زوج أمها السابق نايف كنعان الذي يطلق على نفسه اسم الداهية وهي أيضاً كنية يكتبها بها معارفه. ومن خلال المقايسة اللغوية والصرفية نكتشف أنّ مصطلح الداهية هو المقابل الصرفي لمصطلح الطاغية وأنّ نايف

(١) المصدر السابق ص ٥.

(٢) المصدر السابق ص ٧.

كنعان هو مصغر أو صورة رمزية لطاغية ما يحكم قبضته الحديدية على مصائر الناس ومنها مصائر أسرة الفتاة المطاردة هناء عبد الحميد فضلاً عن العشرات من الضحايا الذين يتعرّضون للاختطاف أو القتل أو الدهس بطرق شيطانية معقدة. إذ تتعرّض ساهرة وهي طالبة جامعية وصديقة لهيفاء إلى الاختطاف لان أباهما أخفى هارباً اسمه سعيد. وواضح تماماً إن مثل هذا الهارب لا بدّ من أن يكون هارباً سياسياً وأن الفتاة المختطفة تتعرّض نتيجة لذلك إلى الاختطاف والتعذيب والقتل بعد أن حكم عليها من قبل « قصر العدل الثالث»^(١).

وتكشف بطلّة الرواية وراوية إحدائها هناء عن تماسك روعي وأخلاقي وفكري يدفعها إلى مواصلة النضال ضد طغيان الداهية نايف كنعان وتبذل مجهودات رائعة لمعرفة مصير صديقتها المختطفة ساهرة وتشقّ لها طريقاً للمستقبل من خلال علاقة حبّ مع شاب مهندس اسمه ربيع محمود. وتمتلك شخصيته هناء بعض جوانب البطلّة الإشكالية فهي تواجه عالماً كابوسياً كافكويّاً من المطاردة والتهديد والمراقبة لكنّها تتحدى كلّ ذلك وتحافظ على تماسكها وهي تحاول أن تعيد قراءة المشاهد والأحداث التي تحيط بها. وبذا تنقذ نفسها من السقوط في هاوية اليأس والجنون والضياع وتحوّل إلى بطلّة إيجابية في مواجهة قوى الطغيان والتسلّط والرعب. ومّا يدعم هذا التأويل السياسي للرواية عنوان الرواية ذاته «نهايات صيف» الذي يتكرّر على امتداد الرواية مثل لازمة متّصلة فالعنوان هنا بوصفه عتبة من عتبات النص يقترن دلاليّاً بسياق الحدث الروائي فالصيف ليس مجرد سقف زمني كرونولوجي للأحداث بل هو زمن سيكولوجي ودلالي وسيميائي يشير إلى زمن حكم الداهية / الطاغية

(١) المصدر السابق ص ٣٥.

الذي طال أكثر مما ينبغي. فمثلما تخيّم سلطة الداهية / الطاغية على الحياة وعلى مصائر الشخصيات كذلك يجثم الصيف على أنفاس الناس وحياتهم فتتصاعد الشكوى من استمراره والتمنيات بانتهائه فها هي هناء تتأفف من استمرار الصيف:

« أف » أيلول انتهى وما انتهى الصيف متى ينتهي الصيف^(١)؟ ثم
«هناء عبد الحميد تريد انقضاء الصيف»^(٢).

«وعندما التقت هناء عبد الحميد بالمحامي أمين غانم» كان طبيعياً أن يتحدثا خلال الطريق وأن يذكرنا معاً شيئاً من نهايات صيف وبدائيات الخريف^(٣) ومن الواضح هنا رغبة لدى الطرفين بل لدى الجميع في انتهاء هذا الصيف السياسي المخيّم على حياة الجميع والتطلّع إلى الخريف رمز التغيير وانقشاع الكابوس السياسي بل إن عدم انحسار فصل الصيف كان يبعث اليأس في نفس هناء ويغلق باب الأمل أمامها» كانت كلما اقترب الصيف من نهايته أغلقت باب الأمل ومالت إلى اليأس^(٤) لذا فان انتهاء موسم الصيف يقترن بموت الداهية الطاغية حيث يكون سقوط المطر هو الإشارة إلى انتهاء كابوس الصيف السياسي الطويل. ونرى هناء في الصفحات الأخيرة وهي متفائلة عندما تخرج وحبیبها ربيع محمود للسير تحت المطر احتفالاً^(٥). بموت الداهية / الطاغية وبسقوط المطر فالدنيا أخذت تعزف الموسيقى^(٦) ومن هنا يكتسب العنوان « نهايات صيف

(١) المصدر السابق ص ٤٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٨ .

(٤) المصدر السابق ص ١١٤ .

(٥) المصدر السابق ص ١٤٥ .

(٦) المصدر السابق ص ١٤٥ .

«دلالة سيميائية وسياسية ورمزية واضحة فهو نبوءة عن موت الداهية / الطاغية واستشراف لما يمكن أن يحدث بعد الموت. بعض الناس لا يصدّقون بموت نايف كنعان. فهناك تشكك إن كان قد أنهى حياته بطلقة، لأنّ الرجل كان شهوانياً مقبلاً على الحياة إلى حدّ الكفر بنعيمها، كما أنّه بعيد عمّا يدفعه للموت انتحاراً»^(١) أنها فعلاً نبوءة دقيقة لسيكولوجية الداهية / الطاغية والنهائية المحتملة التي تنبأ بها الكاتب موسى كريدي الذي كانت أمنيته قبل أن يموت أن يشهد نهاية الطاغية ويحضرني مشهد لا يمكن أن أنساه في شارع المتنبي بعد سقوط الطاغية العام ٢٠٠٣ عندما التقيت الصديق د. مالك المطلبي ود. غالب المطلبي وهما في حالة شبه هستيرية من الفرح استبشاراً بنهاية الطاغية وكان د. مالك المطلبي ينادي أين أنت يا موسى كريدي لتشهد نهاية الطاغية التي كنت تنتظرها» وكذلك كانت نبوءة أبطال الرواية إذ يؤكّد ربيع محمود المهندس الشاب لهناك عبد الحميد «سيقتل الداهية أو يموت. . ماذا ترين؟ فتردّ عليه بيأس هذا إبليس أو يموت إبليس»^(٢) كما يقدّم شقيقها صادق في رسالته إلى هنا نبوءة مماثلة:

«نايف كنعان وأمثاله لن يكونوا إلّا في هامش من كتاب الحياة تذكرني دائماً إنّ عمر هذا الداهية الصغير سيكون قصيراً»^(٣) وما يدعم التأويل السياسي لرواية «نهايات صيف» لموسى كريدي اتكائها على نصّ غائب يمتلك بُعداً سياسياً هو نصّ مسرحية «هاملت» لشكسبير فهناك إشارات كبيرة لاهتمام هنا وصدقيتها ساهرة بالمسرح وبنصّ شكسبير الإشكالي هذا، كما إن هنا عبد الحميد تظّل تماماً مثل هاملت ممزّقة إلى حدّ كبير بين الفعل واللا فعل بل إنّ الداهية / الطاغية نايف كنعان هو أيضا

(١) المصدر السابق ص ١٤٤.

(٢) المصدر السابق ص ١١٩.

(٣) المصدر السابق ص ٨١.

زوج أمها السابق وكان قد تزوّجها بعد موت زوجها الأصلي ابن عمه عبد الحميد بظروف غامضة، وهو ما وجدناه في مسرحية هاملت، وهو ما يجعل هذه المسرحية نصّاً غائباً يضيء حركة الأحداث الروائية. لكن النص الغائب هنا متشظّ إذ تلتقي هناء عبد الحميد في المسجد بشبح أبيها وهو ما يمنح الرواية بُعداً فنتازياً وتخيلياً واضحاً حيث يخبرها شبح أبيها بان صديقتها ساهرة كانت قد اعتقلت « وقيّدوها بالحديد لأنّ والدها قد أخفى هارباً»^(١) وأنها عذبت وحكم عليها بالموت^(٢).

ثمة مقاطع عديدة تؤكد الطبيعة السياسيّة والبوليسيّة لاعتقال ساهرة وإعدامها حيث يخبر شبح الأب ابنته هنا أنّ المحامي الذي كلّف بالدفاع عن قضيتها قد نجح الموت بأعجوبة»^(٣) ثم نجد حواراً ساخرًا بين هناء وشبح أبيها حول جواز الحكم بإعدام النساء:

« سألت أبي أيجيز القانون الحكم على النساء بالموت أيضاً، ضحك منّي وقال: كان هذا غير جائز في العصر الحجري»^(٤).

وهكذا تتخذ الرواية من البداية بنية المتاهة الناجحة منذ عملية المطاردة البوليسية التي تتعرّض لها البطلة الراوية هناء عبد الحميد إضافة إلى سلسلة من المطاردات المتخيلة الكابوسية التي تؤثر على البطلة وخاصة عند قيامها بالبحث عن مصير صديقتها ساهرة بين مراكز الشرطة والمستشفيات وصلات الطبّ العدلي حيث تقول وهي تبحث بين الجثث

(١) المصدر السابق ص ٢٤.

(٢) المصدر السابق ص ٢٥.

(٣) المصدر السابق ص ٢٥.

(٤) المصدر السابق ص ٢٦.

«كان الرعب . . . ابتداءً»^(١) كما أن لقاءها بعدد من الشخصيات المتخيّلة ومنها شبّح أبيها بيّين أنها كانت تدور في متاهة معقّدة لا نهاية لها تذكّرنا بمتاهات كافكا الكابوسية:

«ما إن أدرتُ ظهري لقصر العدل حتى وجدت نفسي أطوف في متاهة شرعت مرة أخرى تتوزّع في شعاب غامضة وليل بارد خلال هياكل من الطين وجدائل من شعر مشعّث وعباءة تتناثر حولها حمائم وخفافيش نصف محنّطة. لفّني الخوف ثانية ورحت كالسائر في نومه أبحث في عمق المتاهة»^(٢) كما إن ضحايا الداهية الطاغية الذين يختفون أو يموتون بطريقة غريبة هم أيضا وجه آخر لهذه المتاهة حيث يقتل المحامي العجوز أمين غانم بحادث دهس مشبوه كما يتعرّض عدد كبير من المقرّبين إلى الداهية / الطاغية إلى مصائر مختلفة ومنهم شقيقه الأصغر قيس والحاج زاير وياسين الكسار وخلف الساجي ومشكور المسعود وغيرهم وقد دفع ذلك البطلة هناء للقول:

«منذ شهور اختفت ساهرة فاخفت البراءة في الحجر والرماد بعدها اختفى قيس الوديع في مهرجان البراءة والدم. هناك إذا شيء لا نكاد نراه: شيء مبهم جدا فنجد في ركن ما قصي يفعل فعله مثل ماء سرّي يجري تحت أساس لبنيان موغل في العمق ليس بوسع أحد رؤيته أنا أسمّيه قانون الاختفاء.

ويرتبط قانون الاختفاء هذا بجوهر الجوّ الكابوسي الذي يلفّ الرواية من جميع جوانبها، لكن المؤلّف لا يستسلم لموقف نهلستي أو تشاؤمي بل يستشرف بشجاعة آفاق التغيير وانتصار إرادة الإنسان محوّلًا

(١) المصدر السابق ص ٩٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٤ .

بذلك الوعي القائم السكوني والهاملتي إلى وعي ممكن حسب لوسيان غولدمان وهو وعي مغير وفعال وثورى، وهو ما يمنح الرواية أفقاً إنسانياً متفائلاً وشجاعاً مضاداً للطغيان والقمع والاستلاب.

رواية موسى كريدي نهايات صيف تؤكد تطوّر الأداة السردية لدى المؤلّف وتكشف عن احاطة شاملة بشروط الكتابة السردية وتخلّصه من كوابيس الاستلاب واليأس والتشاؤم التي هيمنت على رؤيته المبكرة في الستينيات والسبعينيات. كما نجح المؤلّف في توظيف مجموعة من تقنيات السرد الحديث مما ابعده الرواية عن الرتابة والجمود والنمطية. والرواية تتشكل من سبع وعشرين فصلاً مرقّماً لكنّها تخلو من العناوين الفرعية كما يفعل البعض وهو ما يتيح الفرصة لانسياب الأحداث الروائية وتلاحقها دونما انقطاع زمني أو نفسي بحيث يشعر القارئ باتصال الفعل الروائي واستمراريته دونما وساطات مفصليّة أو عناوين فرعية قد تصرف تركيز القارئ عن سيولة حركة الزمن وتناوب الأمكنة ضمن فضاء بغدادى محدود في تمفصل دال على تلازم الزمن والمكان لتأكيد البعد السياسي للرواية، وهو ما تذهب إليه مقولة باختين حول الكرونوتوب. والروائي كما لاحظنا، يعتمد إلى التنويع في التقنيات السردية فبإضافة إلى اعتقاد قاعدة السرد الذاتى المبوّور الذي يمرّ من خلاله وعي البطلة وشقيقتها صادق الذي يدرس الأدب الإنجليزي في إنجلترا كما نجد في موقع آخر توظيفاً لأسلوب اليوميات عندما تعتمد البطلة إلى قراءة بعض يوميات صديقتها ساهرة والتي تضيء بعض جوانب شخصيتها وتمنح الرواية بعداً ميتاً -سردياً. وتحفل الرواية بحوارات خارجية بين مختلف الشخصيات الروائية فضلاً عن سلسلة من المونولوجات الداخلية التي تجلي دواخل الشخصيات الروائية وتقرّش أقنعتها الخارجية. كما كان الروائي موفقاً في توظيف وبناء المشهد الروائي والدرامى لإضفاء حركيّة على حركة الأحداث وتدافعها.

يمكن القول إنّ رواية موسى كريدي الوحيدة «نهايات صيف» المنشورة في بغداد العام ١٩٩٥ هي نبوءة بنهاية الداهية/ الطاغية، وهي شهادة شجاعة لكاتب عراقي في زمن كان فيه الكلام الشجاع مصادراً، ولذا فهي جديرة منّا جميعاً بقراءتها قراءات جديدة لنكتشف ما خَفِيَ على رقيب الثقافة الفاشية آنذاك.

بناء الشخصية الإشكالية في الرواية

رواية القاصّ والروائي أحمد خلف الموسومة «الحلم العظيم» الصادرة العام ٢٠٠٩ عن دار المدى في دمشق تكشف عن جوهر ميثاروائي أو ميثاسردي منذ بدايتها. فالرواية تدور حول تجربة بطلها الشاب «الولد» الذي نكتشف لاحقاً أنّ اسمه عبد الله والذي كان حلمه العظيم - إحالة إلى العنوان - أن يصبح مؤلّف قصص وروايات (ص ٢٢) ولذا تحفل الرواية بحوارات وأفكار مهمّة عن السرد والكتابة الروائية مستمّدة الشيء الكثير من السيرة الذاتية للقاصّ أحمد خلف الذي أحال إلى تجارب شخصيّة مرّت به في مرحلة شبابه وتكوّنه الثقافي من خلال اختيار حيّ شعبي بغدادي عاش فيه المؤلّف يُطلق عليه اسم «مدينة الحرية» حيث استقى الكثير من شخصياته وأحداثه من تلك البؤرة المكانية، كما أنّ الرواية تدور زمنياً في اواخر ستينات وبداية سبعينات القرن العشرين ولامست من خلال «مرقاب» الولد العشريني بطل الرواية الكثير من الأحداث الاجتماعية والسياسية العاصفة التي عاشها العراق ومنها مشاركة عدد من المناضلين اليساريين العراقيين الذين ينتمون إلى تنظيم حزبي يساري في العراق هو تنظيم القيادة المركزية في الحزب الشيوعي العراقي في اشغال انتفاضة الأهوار في جنوب العراق والتي كانت موجّهة ضد النظام السياسي الشمولي آنذاك، ومع أنّ الرواية تكتفي بتدوين نتائج

الانتفاضة التي سحقها النظام آنذاك ودون ان تقترب منها من الداخل، الا أنّها نجحت في الإشارة إلى ما كان يدور آنذاك من صراعات وتوجّهات وتحركات سياسيّة في عراق سبعينيّات القرن الماضي و التي قادت إلى ترسيخ دعائم نظام بوليسي قامع في العراق، والرواية من جانب آخر هي رواية «شخصيّة روائية». بمعنى انها تتمحور حول التجربة الشخصيّة لبطلها «مؤلف القصص والروايات» وتكشف عن تأثر هذه الشخصيّة بالمناخ الفكري والثقافي الذي ساد العراق في الستينات والسبعينات حيث بدا البطل الشاب في بعض مراحل حياته نسخة عراقية من «ميرسو» بطل رواية الغريب لألبير كامو، ومع أنّ البطل يتعاطف جزئياً مع الفكر الماركسي لكنّه يبدو أكثر ميلاً لمفهوم الحرية الذي بلورته الفلسفة الوجودية وبشكل خاص على أيدي جان بول سارتر وألبير كامو.

لكن الرواية، على الرغم من تمحورها حول شخصيّة منفردة، لم تتحول إلى رواية مونولوجيّة أحادية الصوت بل ظلّت رواية بوليفية في الجوهر.

ويبدو أنّ أحمد خلف قد أدرك نزوع بطله الشاب لمحاكاة أبطال الروايات في سيرة حياته وخياراته، لكنّه ألمح في الاقتباس الاستهلاكي المأخوذ من أحد منولوجات البطل إلى مخاطر أنّ نقلد أبطال الروايات كما لو كانوا أشخاصا حقيقيين، ويدعو إلى التمرد عليهم بعد حين من الزمن، حيث يقول: «حياتنا التي ينبغي أن نعيشها كما نشاء نحن، لا كما يريد أبطال الروايات أو مؤلفوها» (ص ٥) و(ص ٩٣).

والرواية منذ عتباتها النصيّة الأولى المتمثلة في العنوان والاستهلال المؤرّخ في ٢٠٠٣ (ص ٥) تذكّرنا بإخفاق «الحلم الأمريكي» الذي عاشه عدد من الروائيين الأمريكيين أمثال سكوت فينجزيرالد مؤلف رواية «غاتسي العظيم» فهي أيضاً عن «حلم عظيم» أو ربما مجموعة أحلام

ابرزها في أن يصبح البطل مؤلفاً للقصص والروايات وأن يكون عاشقاً حقيقياً، وربما أيضاً تشير من طرف خفي إلى حلم عدد من الثوريين العراقيين اليساريين في مطلع سبعينات القرن الماضي لاحداث تغيير ثوري وإسقاط النظام الشمولي آنذاك من خلال انتفاضة الاهوار، كما أن التجربة العاطفية للبطل تنتهي أيضاً بسلسلة من الإخفاقات يتورط فيها بارتكاب جريمة قتل زوج المرأة التي أحبها فعلياً أو تخيلياً بما يجعله شبيهاً بشخصية (راسكو نيكوف) بطل دستوففسكي في رواية «الجريمة والعقاب». وشخصية البطل تبدو وكأنها نتاج مجموعة من التخييلات والأوهام والتمنّيات التي تغلغت في أعماق البطل ووجهت سلوكه وأفعاله وتفكيره، حتى لتبدو الشخصية على حد تعبير رولان بارت مجرد شخصية ورقية وانا اقول أيضاً شخصية مانيلوفاية، صنعتها الكتب والأفكار والمخيّلة، أكثر مما هي شخصية حقيقية عركتها الحياة الإنسانية، ونجد ذلك مثلاً في تماهي شخصية البطل مع أبطال حكايات ألف ليلة وليلة وخاصة «حكاية حمّال بغداد».

يقرب أحمد خلف في بناء شخصية البطل من الخارج بصورة تدريجية ولكنه، مع نضج هذه الشخصية، يمنحها حرية كاملة في التحرك والتفكير والسلوك، وسردياً يتمثل ذلك في كون الروائي يستهل روايته بتوظيف ضمير الغائب «هو» في الاقتراب من البطل. بما يضع مسافة بين السرد وهذا البطل، لكنه يترك الحرية له أحياناً بالتعبير من خلال ضمير المتكلم الذي يوحى بمصدقية وثوقية وحميمية أكبر.

يستهل أحمد خلف روايته بالاستهلال التالي: «ذات ليلة باردة، اكتشف الولد أن همس المتزوجين في غرف النوم يسمع بعد الحادية عشرة» (ص ٩).

وطريقة السرد هذه قد تثير اللبس لدى القارئ غير الفطن الذي قد يظنّها تنتمي إلى السرد الخارجي الكلي العلم، لأنها في الحقيقة تمثل أحد

أشكال السرد الذاتي المبهور الذي يديره «راو ضمني» أو الذات الثانية للمؤلف وهو سرد غالباً ما يستبطن وعي الشخصية الروائية في سلسلة مونولوجات داخلية تمنح السرد جوهرًا ذاتيًا مبهورًا.

لكن المؤلف بين الحين والحين يحيل إلى ضمير المتكلم الذي يوحي بمنزع سيرتي ذاتي (اوتوبيوغرافي).

«الحق أقول، كنت في ذلك الوقت الذي نسيت لونه وشكله لأنه كان قابلاً للنسيان والإهمال» (ص ٥١).

لكننا علينا أن نعترف بأن السمة المهيمنة في السرد هي من خلال توظيف ضمير الغيبة الذي هو في واقع الأمر صورة مموّهة عن ضمير المتكلم أطلق عليها تودورف (انا الراوي الغائب).

والرواية تنحو في جوانب كبيرة منها نحو تقديم تحليل نفسي لشخصية البطل بما يجعلها تقترب من الرواية السيكولوجية في بعض ابعادها، فالبطل الشاب ذو الرابعة والعشرين عاماً يبدو متوحّداً ويعاني من الكآبة، ويحاول أن يجد في الكتابة القصصية ملاذاً له للخروج من وحدته وكآبته، ويخيّل لي أنّ البطل في بداياته المبكرة المراهقة كان يعيش داخل قوقعة صغيرة شبه مغلقة لاتتعدى حدود غرفته وأسرته. بدا لنا بلا أصدقاء وبلا علاقات اجتماعية تربطه بالخارج، وكانت علاقته بالخارج تطلّ من خلال نافذته الصغيرة التي اتخذها مرقاباً ومرصداً «يتلصص» خلاله على حركة العالم الخارجي، فمنذ المفتح الاستهلاكي نكتشف انهماك البطل بالاصغاء إلى حركة العالم الخارجي، حيث تشغل حاسة السمع لديه، موقعاً متصدراً في بناء تصوراتهِ عن العالم الخارجي:

«مرصدة كان نافذة غرفته في السطح، المطلة على الزقاق، يكتفي بمراقبة واحدة منهن، واحدة لا أكثر» (ص ١).

كما يدرك شخصياً أنه منذ ذلك اليوم والولع بالنوافذ المضيئة يتلبسه» (ص ١٠) وأنه كما يقول «كان يجيد التلصص على نافذتها بعد منتصف الليل علّه يسمع نأمة أو صوتاً أو مناجاة» (ص ١٤).

لكن البطل الذي يعيش داخل شرنقة كبيرة بدأ يتحرّك قليلاً نحو الخارج لنكتشف علاقته المحدودة والباردة مع أسرته أولاً ومدرسته ثانياً وأصدقائه في المحلّة لاحقاً، حيث يتعافى تدريجياً من الشرنقة المغلقة نحو عالم خارجي أكثر انفتاحاً ورجاحة وإن ظلت شرنقة غرفته الصغيرة هي ملاذ الأخير والأثير، والتي يستبدّ لها أحياناً بشرنقة بديلة هي شرنقة الكتب التي يقرأها ويتماهاي مع شخصياتها وعوالمها.

ويحقّ لنا أن نقول إنّ روايته «الحلم العظيم» هي رواية شخصيّة إلى حدّ كبير، شخصيّة صنعتها الأوهام والخيالات والأحلام والكتب. من الصعب تقرير أنّ شخصية البطل تنتمي إلى نمط «اللامنتمي» على الرغم من كلّ المشاعر والأفكار الإيجابية التي تتابها أحياناً، وواضح أنّ البطل يتماهاي إلى حدّ كبير مع الشخصية الوجودية في بحثها الشخصي عن الحرية، إذ يقول بأنّ عمله الوحيد هو البحث عن وسائل للفوز بالحرية وقد وجدها في صياغة القصص (ص ١٧٦).

«أنت تشبه ألبير كامو، لقد نسيت ذلك، أنت وجودي النزعة منذ غادرت بطن أمك» (ص ٢٥) ويورد البطل حكاية تنسب إلى سارتر عن الحرية مع إشارة صريحة إلى مقولة سارتر المعروفة «الآخرون هم الجحيم» (ص ١٢٤)، ويحلّو للبطل أن يتفلسف أحياناً متذكراً ديكارت ومقولته «الكوجيتو الفلسفي المشهور» أنا أفكر إذاً أنا موجود» (ص ١٢١) ويبدو أنّ البطل أدرك لا انتمائته ووقوعه تحت تأثير الفكر الوجودي كما يفهمه بسداجته أحياناً.

«كان يقول أنا لا أصلح لشيء من هذا قط، لقد عطّني سارتر بما

فيه الكفاية، إن لم تكن بذرة الخراب في داخلي منذ الطفولة (ص ٢١٩) ويكاد البطل يدرك ذلك في مونولوج طويل يتداخل مع صوت الرواي الضمني نجد تحليلاً سيكولوجياً لشخصية البطل يشير فيه إلى تأثير الواقع الاجتماعي على شخصيته».

ولكن أيّ واقع ذاك الذي عاشه المؤلّف، ذلك الواقع المرير الذي اتّسم بالحرمان وشظف العيش، ممّا وُلد في نفسه الإصرار باستبدال عالمه الضيق بعالم آخر، ولكن أليس ما يكتبه الآن، وما يشير إليه هو صدى لقراءات متفرّقة عن الحقيقة ممكنة الحدوث وعن احتمالية التغيير من خلال الخيال (ص ٣٧).

ويبدو أنّ عريف الأمن كان محقّقاً في حيرته أمام انتماء البطل عند ما قال له بغضب بعد عجز عن معرفة ميوله أو انتمائه:

«أيها الحقيّر، لقد حيرّتنا، مَنْ تكون بحقّ الجحيم، هل أنت شيوعي، قومي، بعثي، خرافي، مَنْ تكون وماذا تريد بالضبط (ص ١٥٦)»

ويخيّل لنا أنّ البطل كان يعاني من كابوس هيمن على حياته وعقدة خوف وإحساس غامض بالاضطهاد والبارانويا، إذ كان يلاحقه حلم كابوسي يكشف عن الرضوض النفسانية العميقة لشخصيته:

« حلم واحد ظلّ يطارد المؤلّف بعدد من السنين. . . كان الرجل بملامحه الغامقة يلوح به في بئر عميقة ليلقيه دفعة واحدة إلى قاع لا قرار له، ثم يعاود الرجل الكرة ثانية» (ص ٦٨).

هذا الحلم الكابوسي، ربما يلخّص إلى حدّ كبير طبيعة شخصيته شبه العصابية الهشّة وعطبها الداخلي، ولكي ينقذ نفسه من السقوط كان يهرب إلى الخيال والكتب والأصدقاء والى الجنس وأحياناً، حيث قادته تجربته الجنسية إلى مأزق روحي واجتماعي وقانوني كبير من خلال تورّطه

واقعيًا أو تخيليًا في ارتكاب جريمة قتل زوج المرأة التي أحبها ربما متشبهًا
براسكولينكوف بطل دستوفسكي في رواية «الجريمة والعقاب». ويخيّل
للقارئ أحياناً أنّ جريمة القتل لم تكن الا لعبة أو هماً أو تخيلاً اصطنعه
البطل مؤلّف القصص والحكايات، إذ يعلن في أحد مونولوجاته الداخلية
الطويلة.

«كاد يقول لنفسه أنّها مجرد لعبة ألعبها وحدي، فليس هناك رجل
قتلته، ولا عاشقة تهيم في فلكي، إنّها كلّها أوهام وربما أنا واقع تحت
كابوس طويل» (ص ٢٥١):

إنّ الطبيعة السيكلوجيّة للرواية تتأكد على مستوى البنية السردية
من الاعتناء ببناء العالم الروحي والفكري والنفسي للبطل ومحاولة الكشف
عن ذلك داخلياً من خلال سلسلة من المونولوجات الداخلية المطوّلة التي
ترود بقاعاً مجهولة في حياة البطل وشخصيته.

وبالتأكيد لا يمكن الزعم بأنّ أحمد خلف كان يعمل عن قصد لخلق
هذا البعد السيكلوجي في شخصيّة بطله، وأنّه ربما كان مثل دستوفسكي
يقدم درساً في علم النفس وعلم تشريح الشخصية الإنسانية من زاوية السرد
أولاً والولوج إلى اقية النفس السرية تاركاً المجال للمحلّل النفسي، لاحقاً،
لاستنباط ما يراه من قوانين الوعي واللاوعي في الشخصية الإنسانية.

ومن المهم ان نشير إلى أنّ الشخصية التي خلقها لنا أحمد خلف هي
إلى حدّ ما شخصية اشكالية، بمعنى أنّها تجد صعوبة في التلاؤم التواصلية
مع العالم الخارجي، كما أنّها دائماً محمّلة بهموم وأسئلة وشكوك تجاه
الاخرين والعالم، وإنّها بالتالي قد تقترب من نمط البطل الضد (anti-hero)
أو اللابطل أو البطل اللابطولي، لأنّها تظلّ في الغالب في موقف المراقب
والهامشي وقلّما تنتقل إلى ممارسة الفعل.

مرّة كتب القاصّ فؤاد التكرلي عن مجموعة « نشيد الأرض »
للقاصّ عبد الملك نوري وميز في وقت مبكر هو العام ١٩٥٤ بين نمطين
من القصص: قصص الشخصيات وقصص الواقع اليومي والاجتماعي،
وهو يرى ان النمط الاول أي قصص الشخصيات يُنظر فيها إلى الإنسان
في العالم، أمّا النمط الثاني أي قصص الواقع الاجتماعي فينظر إلى العالم
من خلال الانسان، فالكتّاب المعاصرون - والقول للتكرلي، والتراثيون
بصورة عامة وبعض الكلاسيكيين يضعون الإنسان مداراً لإنتاجهم الفني،
ولا يعني هذا أنّهم هم وحدهم يبحثون عن مشاكل الإنسان، ولكن يعني
أنّ هؤلاء الكتّاب يقدمون لنا في الأساس إنساناً ثم يعرضون العالم من
خلاله ويعبرون عن احتكاك هذا الإنسان بالعالم الذي يحيطه، فالمحتوى
الموجود في قصصهم هو الإنسان ثم العالم، ومن هؤلاء دستوفيسكي
وسارتر وكامو وكافكا. . . وهناك قسم آخر من الكتاب ينظرون إلى
الإنسان كشيء في العالم ليس له ميزة الابتداء به - فوصف العالم عندهم
كوصف الإنسان، الإثنان موجودان على أساس واحد، ومن هؤلاء
غوركي وشتاينبلك وكالدويل».

(راجع مدارات نقدية) فاضل ثامر، ١٩٨٧ (ص ٣٤٤-٣٤٥).

ويتّضح لنا أنّ أحمد خلف هو من الكتّاب الذين يقدمون لنا
شخصيتهم الروائية أولاً ثم يعرضون العالم من خلاله، أي أنّ الجوهر
هو الإنسان، أمّا الواقع الخارجي فهو مجرد إطار أو ديكور خارجي قابل
للتعديل.

ومن الواضح أنّنا نتفادى هنا الإحالة إلى مرجعيات النقد البنيوي
في دراسة الشخصية القصصية لأنها كما نرى قاصرة في هذا المجال، وربما
تمثّل «عقب أخيل» في المنظور البنيوي في السردية الحديثة بسبب النظر إلى
الشخصية بوصفها تجريداً. فهي مجرد كائن ورقي يكشف عن وظيفة أو

حافظ أو فاعل وغيرها من الوظائف التي حددها بروب أو رولان بارت أو غريماس أو بريمون للشخصية القصصية.

ولهذا نجد أنفسنا مضطرين للإحالة إلى التراث السردي الذي سبق البنيوية اعتماداً على مقولات فورستر وأدوين ميور وبرسي لبوك وهنري جيمس وغيرهم حول الشخصية القصصية ولاحقاً إلى المفاهيم التي طوّرها في ثمانيات القرن الماضي الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الذي ردّ الاعتبار للشخصية القصصية والتجربة الإنسانية، وبشكل خاص في كتابه الموسوعي الكبير «الزمان والسرد» والذي صدر العام ١٩٨٤ وترجم حديثاً إلى العربية من قبل الكاتبين والمترجمين العراقيين «سعد الغامبي وفلاح رحيم».

ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول إن شخصية بطل رواية أحمد خلف هذه هي شخصية نامية ومتطورة «round character» لأنها كشفت عن تطوّر ونمو ولم تظل ساكنة أو مقولبة كما هو الشأن في الشخصية المسطحة «flat character» أو الشخصية النمطية «proto_type».

وأحمد خلف في روايته هذه، وربما في عدد غير قليل من رواياته وقصصه الأخيرة يشتغل بوعي ضمن فضاء ميتاسردي واضح اتضح ربما في روايته القصيرة «تيمور الحزين» والتي انطوت على وثيقة سردية تراثية وشخصية قصصية كانت منشغلة بمحاولة كتابة تاريخ للبلد برمته، وهو اتجاه وجدناه أيضاً في رواية «موت الأب» الصادرة في بغداد العام ٢٠٠٢ كما لمسنا ذلك بصورة أوضح في رواية «محنة فينوس» الصادرة في طبعتها الثانية العام ٢٠١٠ وربما كنا قد لمسنا جذوراً جنينية لهذه النزعة الميتاسردية في روايته الأولى «الخراب الجميل» على نطاق محدود نسبياً.

أحمد خلف يدخل لعبة ما وراء السرد أو الميتاسردية بدراية ومهارة وهو يصنع لنا عوالمه السردية المدهشة، ولكن السؤال الذي يحاصر قارئ

هذه الرواية بالذات من روايات أحمد خلف والتي غامر فيها - ربما لأول مرة للاقتراب من شخصيات إنسانية قريبة من موقف اليسار أو تقف داخله، عن ماهية علاقة احمد خلف بشخصياته التي خلقها في روايته هذه، وهو سؤال قد يعيدنا إلى الحوار الإشكالي الخصب الذي جرى في ثلاثينيات القرن العشرين بين المفكر الشاب - آنذاك - جان بول سارتر والروائي الفرنسي مورياك حول المسافة التي يتركها الروائي بينه وبين شخصوه، وكما سبق أن نوّهنا إلى أنّ الروائي ظلّ بصورة عامة محايداً بين شخصياته، إلاّ في استثناءات محدودة سنأتي على ذكرها، فقد ظلّ ملتزماً إلى حدّ كبير بالجوهر البوليفوني (تعدديّ الأصوات) للرواية، ولم يحاول أن يتدخّل في مسار تفكير شخصياته أو أفعالها وسلوكها والاستثناء الوحيد المهم الذي أوّد تأشيرَه هنا يتمثّل في الموقف الأخير الذي أعلن عنه بطله عبد الله مؤلّف القصص والروايات والذي أشار فيه فجأة إلى أنّ بطله في مونولوجه الداخلي الختامي « لم يتوصّل إلى قرار حازم بشأن كلّ شيء يدور حوله، هنا داخل السجن أو هناك في مدينة الحرية» (ص ٣٠٣). والإشارة هنا واضحة إلى المفاضلة بين ثلاثة من أصدقائه المقرّبين: جواد الحمراي، شيوعي القيادة المركزية الذي شارك في انتفاضة الأهوار وزجّ به في سجن الحلّة ومحمود عبد العال الشاعر الرومانسي، والماركسي المعتدل، وصديقه الفلسطيني الذي اختار الدراسة في قسم المسرح في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، وهو غير واضح الانتماء لكنه من السياق العام يبدو قومياً أو بعثياً مستقلاً ومعتدلاً في مواقفه وسلوكه وعلاقاته، ولذا فقد فوجئنا نحن قراء الرواية، مثلماً فوجئ نفسه بالانحياز في السطور الثلاثة الأخيرة من الرواية إلى صديقه الفلسطيني.

«وفوجئ في داخله، وقد ارتفعت بعض المصدات والحواجر تمنع دخول الحمراي أو عبد العال إلى صميم قلبه. كان الفلسطيني وحده يقترّب رويداً رويداً من عصب القضية كلّها.» (ص ٣٠٣).

لقد شعرت أنّ موقف البطل صانع الحكايات والروايات مفاجئ تماماً ولا ينسجم مع الاتجاه العام لسلوكه وخياراته ذات الطابع الوجودي وكان حريّاً به أن يظلّ حرّاً في علاقاته ومنسجماً مع رؤيته الفردانية والوجودية دونما الانحياز إلى شخصية معيّنة - لأن هذا الانحياز قد يحسب بوصفه انحيازاً أيديولوجياً مقحماً أملاه الروائي أحمد خلف لأنّه غير نابع من السياق البوليفوني للشخصيات الروائية، ومن الحرية التي ظلّت تمتلكها شخصيّة البطل قبيل هذا الانحياز المفاجئ.

الميتا - سرد وفتنة النص المتفرّع

تنحو بعض تجارب الروايات الميتا سردية، كشكل من أشكال التجريب إلى توظيف آلية النص المتفرّع أو المتسلسل hypertext الذي وظّفته لغة الحاسوب والانترنت حديثاً، ونعني به قدرة النص على التناسل والتفرّع إلى فضاءات متعاقبة، وقد سبق للسرد العربي، وبشكل خاص في ميدان القصة القصيرة، أن وظّف مثل هذه الأنماط الكتابية، فالقاصّ جمعة اللامي في مجموعته القصصية الأولى «مَنْ قتل حكمت الشامي» الصادرة في بغداد كان قد وظّف هذه التقنية عندما وضع تخطيطاً داخل قصّته الرئيسية التي تحمل اسم المجموعة وفيها تفرّعات وتعليقات وحواشٍ مختلفة.

كما سبق لمجلة الآداب اللبنانية أن نشرت في الستينات قصة بعنوان «السمفونية الناقصة» للقاصّ صباح محي الدين قسّم فيها قصّته إلى مستويين متوازيين يفصلهما بخطّ أفقي، وكرّر ذلك قصاصون آخرون مثل، أحمد خلف.

ومن النماذج الروائية التي صدرت في العراق العام ١٩٩٠ تقف رواية «أوتار القصب» للناقد الدكتور محسن الموسوي - والتي سبق لي وأن كتبت عنها دراسة باللغة الإنجليزية العام ١٩٩١ في صحيفة (بغداد أوبزرفر)

- في مقدّمة النماذج الرائدة في هذا الميدان، والرواية تعتمد بشكل مقصود للإفادة من فكرة النص المتفرّع هذا واثراء المتن النصّي الأصلي بمجموعة كبيرة من الهوامش والحواشي التي تعلق على الحدث الروائي.

يحاول الدكتور محسن الموسوي في روايته «أوتار القصب» أن يخلق كما هو واضح ميتا - رواية أكثر من ميله لكتابة رواية تقليديّة، وقد وصف روايته بأنها نصّ روائي يرويها، ساردها وبطلها الرئيس الشيخ الشاب غالب، إلا أن هذا النص أو المتن لا يظلّ نقيّاً وخالصاً أبداً، فعلى العكس تماماً، إذ تدخل عليه العديد من التغييرات لأنّ العديد من الرواة والقراء قد تدخلوا أو أضافوا تعليقات إضافية ومعلومات على النص الأصلي، وإضافة إلى ذلك فهناك تعليقات إضافية مضافة في الهوامش تضيئ النقاط الغامضة، وهذه الهوامش والحواشي مكتوبة من قبل قراء إضافيين ورواة يعلّقون على النصّ الأصلي، ولذا فقد أصبح النصّ الأصلي حقلاً لتناصات واندماج مختلف النصوص واللغات، وبهذه الطريقة فقد اكتسبت الرواية شكل الرواية البوليفونية (المتعدّدة الأصوات) والتي تشارك فيها أصوات سردية مختلفة، بصورة متساوية في تكوين الرؤيا النهائية للرواية.

إنّ رواية «أوتار القصب» بوصفها ميتا - رواية تلفت الرواية بشكل خاص إلى تقنيّتها، وهي تميّز بالإدراك الذاتي لشكلها البنيوي، ولذا فإنّ القراء يجب أن يدركوا بأنّهم إنّما يقرأون رواية وليسوا في حالة نصّ واقعي، وعلى القراء، في الوقت ذاته أن يعوا بدورهم بوصفهم قراء ومشاركين في إنتاج النصّ السردّي كما تشير إلى ذلك ليندا هيجيون في كتابها «السرد النرجسي»: المفارقة الميتا روائية.

ويتعيّن على قارئ رواية «أوتار القصب» أن يضع في ذهنه حقيقة أنّه إنّما يقرأ مخطوطاً كتبه راو معيّن هو الشيخ غالب، ولكن يجب أن يدرك أيضاً بأنّ هناك رواة آخرين مثل السيّد رحيم وهو معلّم متقاعد،

وهو الذي يحاول التدخّل لإلقاء الضوء على الأحداث وتوضيح بعض التعابير والأحداث الغامضة.

ان هذا الوعي يعود إلى حقيقة أنّ معظم الرواة الثانويين الذين اضافوا سرودهم في الحواشي والهوامش بشكل رئيسي وليس داخل النص الاصيلي أو المتن انما كانوا يخاطبون راوياً معيناً، أكثر من مخاطبة قارئ حقيقي، ولذا فالقارئ منغمس في الأحداث الروائية ومدعو لردم جميع الفجوات في الرواية ذاتها.

إنّ جوهر رواية «أوتار القصب» قصّة حب مسرحية بين الشيخ الشاب غالب وسلمى، ابنة قروي فقير وفخور هو الشيخ بدر، لم يسمح له بالزواج من القروية الفقيرة، والتي كان اسمها يقترن بأشاعات مريبة تتعلق بعلاقاتها بشبان آخرين في المنطقة، إلا أنّ الشاب غالب يتمسك بحبه على الرغم من أنّ القسم الأغلب من الخطاب السردى يروى من قبل الشيخ نفسه الذي يكتب يوميات قصة حبه، ويوظف الراوي ضمير المتكلم (الشخص الأوّل) لتدوين الأحداث الروائية، لكننا نكتشف أحياناً رواية إضافيّة داخل النص ذاته مثل صوت (سلمى) التي كانت تروي جوانب معيّنة من الأحداث، ويمكن أن أقول أنّ الرواية تتخذ شكلاً أتوبيوغرافياً (سيرة ذاتية) إلا أنّ هذا المظهر الخارجى مخادع كلياً، لأنّ هذا النص السردى أكثر تعقيداً وأغنى بأصوات سردية أخرى وشخصيات تشارك في تطوير وتفحص النص الاصيلي، فالرواة الثانويون، الذين يضيفون تعليقاتهم في الهوامش أو يدرسونها داخل النص ذاته، يلعبون دوراً مهماً في بناء الصيغة النهائية للمخطوط وبذا فقد أصبحت هذه الرواية مأهولة بمختلف الشخصيات والأصوات التي تندمج سوياً لتكوين رؤيا الرواية.

وقد يثير هذا النص المتفرّع افتتان بعض الروائيين والقصاصين فيبالغون في خلق أكثر من نصّ مواز يتمحور حول المتن الاصيلي الخطّي،

ومثل هذه اللعبة سبق وأن اعتمدها، ولكن بمشروعية كبيرة الشاعر ادونيس في ديوانه الكبير «الكتاب» حيث وجدنا نصاً مركزاً محاطاً بهوامش وحواش على غرار الحواشي التي كان يضيفها المفسرون أو المحققون أو النقاد التراثيون على المتن المركزي في الادب العربي القديم.

إلا أن التجربة الأكثر إثارة في هذا المجال هي تلك التي قدمها لنا الناقد والروائي العراقي عباس عبد جاسم في روايته «السواد الأخضر الصافي» الصادرة العام ٢٠٠١ الطبعة الأولى والعام ٢٠٠٢ «الطبعة الثانية التي اعتمدها عليها».

ويشير المؤلف إلى أن تجربته هذه هي «رواية نص» مما يفتح المجال أمام افتراضات إجناسية متعددة داخل النصّ السردي.

والرواية أساساً هي رحلة بحث معرفي عن دلالة ما يسمّيه المؤلف بـ«السواد الأخضر الصافي»، وهي رحلة لا تخلو من بعد روحي وصوفي بين مراتب المعرفة وأقبية المخطوطات تذكّرنا إلى حدّ ما برحلة الشاعر أبي العلاء في «رسالة الغفران» ودانتي في «الكوميديا الإلهية»، ورواية «اسم الورد» لأمبرتو إيكو، ورواية «حكايات دومة الجندل» لجهاد مجيد وقصة «رؤيا البرج» للقاصّ محمد خضير، وبعض قصص محمود جنداري.

تحتشد الرواية التي تقع في حوالي ١٢٠ صفحة بمتون وتذييلات تحيط بالمتن الروائي المركزي، بعضها يعلّق على فقرة معينة أو يوضح دلالة كلمة عابرة وقد تضيف معلومة جديدة، أو نصاً من تقرير أحد الخبراء أو المهندسين، أو نصاً وثائقياً من شاهد تاريخي أو آثار قديم.

وتبلغ مثل هذه التفرّيعات والإضافة العشرة أحياناً في الصفحة الواحدة، وقد يقتحم التذييل المتن الروائي ذاته ويشير فيها المؤلف إلى أنها

«حاشية ورقة بصيغة متن، وأحياناً يعمد إلى العكس عندما يضيف متناً مركزياً في الحاشية فيصفه المؤلف بأنه «متن بصيغة حاشية».

ومع أنّ المتن المركزي يُروى من خلال ضمير المتكلم الذي هو راوي الرواية والتماهي مع إبراهيم الإبراهيمي والشخص الخامس، إلا أنّ عدداً غير محدود من الرواة الثانويين يقتحمون فضاء السرد ويقدمون إضاءات مهمّة حول رحلة البحث الغامضة هذه منهم: حافظ الأمين، وهو أمين مكتبة المخطوطات ومشتت المساح، وسلمان السائق ونبهان الساعاتي وعبد العليم البناء والسيدة خضرة وعبد الله القائم، ويونس الأمين والباقر ويوسف اليعقوبي، إضافة إلى الأربعة يونس الأكبر ومحمد والهادي وزينب زينة نساء السواد.

ويتواصل البحث في الرواية للوصول إلى مخطوطة «تغريبة السواد» الأخضر الصافي، لمؤلف افتراضي إبراهيم الإبراهيمي والتي يقول عنها احد الرواة أنّ هذه الرقوق هي أعراف مطموسة وعندما يعثر الراوي على أوراق الملفّ في السرداب الأرضي أسفل الكأس المدوّرة، يدرك بأنّ التفاصيل المدوّنة هي غير التفاصيل التي رآها آنذاك ولذا يتحوّل النصّ الروائي إلى بنية متاهة مغلقة ومعقّدة يصعب على القارئ والعادي ملاحقتها أو الخروج منها، فالنصّ يتحرّك أفقياً وعمودياً في الزمان والمكان وهو يتناسل ويتفرّع ويتوالد فيعبر الأزمان إلى الماضي السحيق وإلى تاريخ الحضارات القديمة وخاصة في وادي الرافدين، وقد يبهر صوب الصحراء الأفريقية حيث مدينة (غدامس).

إنّ المؤلّف بإسرافه هذا في إضافة الهوامش والتذييلات والتعقيبات قد جعل النصّ ملغزاً، وحوّله من نص مفتوح يحتمل القراءات المتعدّدة إلى نصّ ضبابي وملغز ومغلق هو نصّ المتاهة العبثية، ممّا جعل الرواية

مستغلقة وصعبة القراءة على القراء والنقاد على السواء، وجعلها تخسر فرصة التواصل التفاعلي مع القراء.

رواية «السواد الأخضر الصافي» هي نموذج على تحوّل النص الميتم-سردي المفتون بلعبة النصّ المتفرع إلى لعبة كتابية قائمة لذاتها وتكشف عن تحوّل هذا النمط السردي إلى فتنة موعلة في الإغلاق والإبهام والتجريب.

من الوعي القائم إلى الوعي الممكن

تثير رواية «الصليب حلب بن غربية» الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العام ٢٠٠٨ للقاصّ والروائي فهد الأسدي مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تجربة الاتجاهات الواقعية في الأدب العراقي بشكل كامل وتجربة فهد الأسدي بشكل خاص، منذ بداياته المبكرة في الستينيات من القرن الماضي والتي تمثّلت في المجموعته القصصية الأولى «عدن مضاع» عن دار الكلمة العام ١٩٦٩ ومجموعته القصصية الثانية «طيور السماء» الصادرة في بغداد العام ١٩٧٦ ومجموعته القصصية الثالثة «معمرة علي» الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العام ١٩٩٤ وانتهاءً بروايته هذه محور دراستنا. فالرواية هذه، إسوة 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 أحمد السيد و ذي النون أيوب وجعفر الخليلي، و أنور شاورول و يوسف متي و عبد الحق فاضل و عبدالمجيد لطفي في النصف الأول من القرن العشرين و تجارب عبدالمملك نوري و غائب طعمة فرمان و مهدي عيسى الصقر و محمود الظاهر و محمود عبد الوهاب و يحيى عبد المجيد (جيان) و عبد الله نيازي و سافرة جميل حافظ في خمسينيات القرن الماضي و تجارب غازي العبادي و فهد الأسدي و يوسف الحيدري و جاسم عاصي و زهدي الداوودي و شمran الياسري

وخضير عبد الأمير وعبدالرزاق المطليبي وغانم الدباغ وعبدالرحمن الربيعي وموسى كريدي وموفق خضر وسهيلة داود سلمان ومنير أمير وحسب الله يحيى وحسن مطلق ومحمد شاكر السبع وفرج ياسين داوود ووارد بدر السالم وكاظم الأحمدي وشوقي كريم وحميد المختار وعبدالستار البيضاني وعلي خيون وزهير الجزائري وحنون مجيد وعبدالله صخبي وجهاد مجيد وفاضل الربيعي ونعمان مجيد ومي مظفر ولطيفة الدليمي وحسين عارف ومحي الدين زنكنة وأحمد خلف وعبدالخالق الركابي وغيرهم في النصف الثاني من القرن العشرين.

لقد كان فهد الأسدي يركّز في أغلب 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 الأهوار والريف، وقلما تخلو تجاربه القصصية من مظهر مائي يتحوّل إلى خلفية مكانية وثقافية شكّلت وعي شخصياته وسلوكهم ومواقفهم.

ولم يكن القاصّ يكتفي بتقديم « شريحة حياة » صامته أو محايدة على غرار ما يفعله سيخوف أو همنغواي بل كان ربّما مثل مكسيم غوركي يزجّ بعنصر الوعي لإعادة تشكيل المشهد القصصي وانتشاله من سلبيته و سكونه والانتقال به إلى موقف نقدي رافض لجذور الاستلاب والقهر وعبور منطقة «الوعي القائم» بتعبير لوسيان غولدمان إلى تمهيد الأرضية لبذور «الوعي الممكن» من خلال تصعيد طاقات الوعي الكامنة لدى الفرد المضطهد وتفجيرها في مواقف رافضة و متمرّدة تعيد للإنسان كرامته المستلبة. ويحمل عنوان الرواية «الصليب حلب بن غربية» بوصفه عتبة نصيّة أو ما قبل نصيّة بتعبير جيرار جنيت والدلالات كبيرة وترتبط بطبيعة الفعل الروائي المتمحور حول شخصية البطل أو بشكل أدقّ البطل

اللابطولي، أو البطل الضد والسلبى المتمثل في شخصية عبد أسود يعمل في خدمة أحد رموز الإقطاع في جنوب العراق والذي حوِّله إلى مجرد «شيء» أو جزء من ممتلكاته «حياً أو ميتاً» .

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن هذه الرواية كانت بالأصل قصة قصيرة تقع في اثنتي عشرة صفحة من القطع المتوسّط نشرها القاص ضمن مجموعته القصصية الثانية تحت عنوان «طيور السماء» - أرّخها القاص بالعام ١٩٧٠ - وحملت المجموعة هذه اسم القصة واعتمد فيها إلى تقسيم القصة إلى أربعة مقاطع معنونة هي:

«١- صوت الراوي ٢- الفجيرة ٣- مهاجع الذل ٤- الحلم» وكانت لغة السرد مغرقة بلغة شعرية وتأملية اختزلت الكثير من الأحداث والوقائع في حياة البطل والقرية الجنوبية التي عاش فيها مع أمه «غريبة» .

ونظراً لأهمية هذه القصة في تجربة القاصّ فهد الأَسدي قمت أنا والناقد ياسين النصير باختيارها ضمن المختارات القصصية المشتركة التي أصدرناها عن القصة الستينية تحت عنوان «قصص عراقية معاصرة» عام ١٩٧١ . وقد أشرت في مقدّمتي للمختارات تلك إلى أنّ القصة التي قدّمها لنا فهد الأَسدي مليئة بالشعر والتحدي إلا أنّنا نحسّ أيضاً بان العالم الذي نطمح لإعادة خلقه هو أغنى بكثير من العلم المرئي الذي طرحته، وليس معنى هذا إنّنا أمام «جبل الجليد» الذي تحدّث عنه همنغواي، بل ونحن أمام إسراف لامسوِّغ له في التركيز والتشفسف والبتّر، جعل الكثير من ملامح التمرد الذي ذهب حلب ضحيته مجهولة وضائعة. ويبدو لنا البطل، لامن لحظة التمرد بل من اللحظة التي رأيناه فيها يتقبّل الموت بصمت، فتحوّل القصة إلى نوع من المراثي الشعرية الغنائية عبر منولوج فردي مما أفقد القصة الشيء الكثير من قدرتها الصراعية ومن نموها الداخلي وتوترها، وبدت الملاحظات والانطباعات والإضاءات مجرد تداعيات لأهميّة لها. ويبدو

أن القاص قد أدرك الإمكانيات الكامنة التي لم يستثمرها في نصّه السردى المحتدم هذا، لذا فقد عكفت على الإشتغال عليها مراراً. إذ نجد إشارة في الصفحة الأخيرة من مجموعته القصصية الثانية «طيور السماء» الصادرة العام ١٩٧٦ ضمن إصدارات المؤلف إلى أنه قد كتب رواية سينمائية تحت عنوان «حلب بن غربية» وأنها معدة للطبع، لكن تلك الرواية السينمائية لم تصدر أبداً وعلمت في حينها أنّ المخرج السينمائي العراقي عبدالهادي الراوي كان يخطط آنذاك لإخراجها للسينما العراقية.

ويبدو أنّ صعود الاتجاه الدكتاتوري الفردي في نهاية السبعينيات منع أوكسجين الحرية وحقّ التعبير من الوصول بطريقة سليمة ومعافاة إلى تحقيق ذلك الحلم الإبداعي، فاغتيلت التجربة مبكراً مثلما أعتلت قبلها وبعدها العشرات من التجارب والأرواح تحت ظلّ سيطرة نظام شمولى أحال الثقافة العراقية بكاملها إلى جزء من ممتلكاته الخاصة. ويبدو أنّ القصة ظلت مصدر إغراء للقراء والفنانين على السواء إذ فوجئنا في سبعينيات القرن الماضي على ما أتذكر بالمخرج والفنان المسرحي عزيز خيون يقدم في أحد المهرجانات المسرحية، وعلى قاعة مسرح الرشيد عرضاً مسرحياً مشيراً وموفقاً تحت عنوان «لو» قام فيه بدور البطولة الفنان جواد الشكرجي مقتبس من القصة ذاتها ولكن ودونما إشارة صريحة إلى إقتباسها من قصة فهد الأسدي مما دفعني آنذاك إلى التنبيه إلى ذلك حيث اخبرني المخرج انذاك أنه حصل على الموافقة الشفوية من المؤلف الذي أنكر ذلك، ويبدو أنّ سبب تجاهل المخرج آنذاك الإشارة إلى أنّ المصدر الأصيل يعود أيضاً إلى الخوف من سلطة الرقيب البوليسي الذي كان يتحفّظ لأسباب أمنية على نشر أعمال القاصّ فهد الاسدي آنذاك.

ومن هنا نجد أنّ النص النهائي لرواية «الصليب حلب بن غربية» هو ثمرة اشتغال وتأمّل ومراجعة طوال ما يقرب من الأربعة عقود إلى أنّ

استقر في وضعه الراهن، كما أنّ العنوان ذاته بمحمولاته الدلالية الغنيّة هو أيضاً جديد تماماً. ويبدو أنّ العنوان ذاته قد أثار لدى بعض القراء والنقاد لبساً - مبرراً - في القراءة حيث تصوّروا أنّ كلمة «الصليب» تشير إلى الحشبة التي صلب عليها السيد المسيح CROSS، بينما تعني كلمة الصليب هنا المصلوب وهو اشتقاق صرفي جائز مثلما نقول (القتيل والمقتول). وبذا فالعنوان يشير إلى شخصيّة معينة تصلب في الرواية، بل أنّ المؤلف قد آثر أن يشير صراحةً إلى 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 العنوانه مباشر وغير موفّق وربما كان عنوان القصة القصيرة الأصلية «طيور السماء» أكثر شاعريّة وشفافية وإيحائيّة ومع أنّ العنونة تشير صراحةً إلى الشخصية المركزية في الرواية ونعني بها شخصية العبد الزنجي حلب بن غريبة لكن لا يمكن الزعم أن الرواية هي رواية شخصية مركزية محددة، ذلك لأنها كانت في الغالب مهمشة ومقصاة من بؤرة السرد وغالباً ما يشار إليها من بعيد لأنها تمثل شخصية المفعول به السلبي وليس الفاعل الإيجابي.

فالرواية تتابع بطريقة السرد الخطّي 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 يتوسّطها قصر الإقطاعي الشيخ مزاحم الجلبلي الذي كان يبدو شامخاً «وسط تلك الأكواخ المنحنية»:

«كلّ من يتخطّى الطريق الرئيسية فيمرّ بقرية الحيرة ولأوّل مرة، يحسّ وكأنّ بينها وبين بلدة «الحضر» التي تواجهها على ضفة النهر الأخرى، خصاماً مستوراً» (ص ٧)

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 واجتماعياً ضد سلطة الدولة العراقية شبه الإقطاعية التي كانت تتركس هيمنة رجال الإقطاع على رقاب الفلاحين. ولذا يتحوّل هذا الصراع إلى صراع إرادات أيضاً: إرادة الدولة المركزية للسيطرة على الفلاحين وإرادة الفلاحين للتمرد على هذه العبودية لانتراع حريتهم الكاملة.

تتابع الرواية من خلال تفاصيل دقيقة الحياة اليومية الراكدة لفلاحي قرية « الحيرة » والمعاناة التي يعيشها أطفالهم الذين يشاركون الجاموس والضفادع الخوض بالمياه الراكدة. وهم يتسابقون في لعبة الدم « (ص ٨) » وينتقل السرد بسلاسة من سلطة الراوي الضمني إلى استبطان لاوعي الشخصيات القصصية الأساسية وبشكل خاص (عواد أبو المحاكم وحلب وأمّه غريبة، في شكل مونولوجات داخلية).

« ففكر عواد كثيراً وذهب خياله بعيداً متصوّراً نفسه على كرسي السلطة. قال أنه سيقضي على أي خصومة مستورة أو بارزة بين بلدة الحضر وقرية الحيرة. » (ص ٩) لكن الصراع يحتدم ويتجاوز حدوده الساكنة ليتفجر تدريجياً في شكل انتفاضة 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 تمثّل البطل الايجابي أو الثوري الذي يرفض الانصياع إلى تقاليد العبودية المتأصلة في عقول الفلاحين البسطاء والتي تنظر إلى الشيخ الإقطاعي مزاحم الجلبي بوصفه أباً للعشيرة وطاعته واجبة على الجميع، ويرهن لهم من خلال حقائق ملموسة أنّ هذا الإقطاعي متحالف مع النظام السياسي آنذاك وأنّه يستغل الفلاحين ويستنزف طاقاتهم وعرقهم ولا يترك لهم إلا

الفتات من محاصيلهم، ويكشف لهم عوَاد أن الشيوخ لم يعودوا مثل الأب (العلاقات البطيركية) وإنما انفصل عن العشيرة طبقاً منذ امتلاك قصرًا وسيارة وعبيداً. وما يمنح الرواية بعدها السياسي والثوري محاولتها تجاوز حالة «الوعي القائم» والساكن والسلبي لدى الفلاحين إلى تفجير طاقة «الوعي الكامن» وتثويره بطريقة تعيد للفلاحين المستبعدين وللأرقاء من العبيد كرامتهم وحریتهم وأحلامهم. وهذا هو ما يجعل الرواية تنتمي إلى تقاليد الواقعية النقدية، وربما تقترب من تقاليد الواقعية الثورية الحديثة التي يمكن أن تتداخل وبعض روى «الواقعية الاشتراكية» (في الأدب العالمي، وبشكل خاص في الأدب السوفياتي).

ويشعر القارئ وهو يلاحق وقائع الرواية إنه يشاهد شريطاً سينمائياً. فها هو يشاهد حركة (بان) - عريضة يظهر فيها الشيخ مزاحم الجلبي ممتطياً جواده «متجهاً نحو الجسر بينما كان حلب بن غربية عبد الشيوخ يعدو لاهتاً متفصداً العرق خلف جواد سيده الاصب». (ص ١٠) ثم تنتقل اللقطة إلى (كلوس) مبكرة لتنتقل حوارات الفلاحين وتعليقاتهم على المشهد المريب وبشكل خاص تعليقات عواد أبو المحاكم. وتندافع الأحداث الروائية لتنتقل لنا جوانب من غضب الشيخ مزاحم على القائمقام لأنّ الباشا نوري السعيد خدعه ولم يعينه نائباً في البرلمان بعد أن وعده بذلك لقاء تحشيدته لأبناء عشيرته لمنح أصواتهم لممثلي الحكومة. والمشهد ذاته قريب من بعض مشاهد قادة ثورة العشرين والتي عكس فيلم «المسألة الكبرى» - من إخراج محمد شكري جميل بعض جوانبها بصورة بصرية مؤثرة. ويقرّر الشيخ أن يعلن تمرداً احتجاجاً على الحكومة. ولكنه يقنع الفلاحين بأن هذه الثورة هي ثورتهم ويخدعهم بالزعم بأن «الحكومة تريد أخذ أرض الصدور منكم وتعطيها لآل مزيد». وهكذا تشتعل الثورة التي يقودها الشيخ مزاحم لتحقيق أهدافه الخاصة بينما يظنّ الفلاحون أنّها لمصلحتهم. ويحاول عوَاد رمز الوعي الممكن في الرواية

تبصير الفلاحين بحقيقة ما يجري بطريقة حسّية ملموسة تذكّرنا برباعية
شمران الياصري (أبو كاطع) لكن يواجه دائماً بالرد التقليدي:

«لكن ياعواد الشيخ أبو العشيرة، فكيف تترك العشيرة الأب يوم
الضيق» (ص ٢٢)

وعندما يطالب عواد الفلاحين بالوقوف بوجه مآرب الشيخ يقول
له جعاز:

«عمي ياعواد. كفّ لاتلويها قبلها». (ص ٢٣) يدعو عواد الفلاحين
للتمييز بين ثورة الفلاحين ضد الإنجليز وإن كانت بقيادة الشيوخ، وبين
ثورة الفلاحين لمصلحة الإقطاع مثل هذه الثورة التي يريدها الشيخ مزاحم
ويجعل من الفلاحين مجرّد «حطب يدفىء ويكوي» (ص ٢٥).

ويستخدم عواد وسائل لايقاظ وعي الفلاحين ومستوى مداركهم
فهو يقول لهم مميّزاً بين ثورات الفلاحين وهباتهم الثلاث:

« واحدة منها ثورة الفلاحين ضد الاستعمار وهذي أرقص لها
حتى لو قادها شيوخ. . وثانية ثورة الفلاحين ضد الإقطاع وهذه أرقص
لها بالف منديل، وثالثة هيصة الفلاحين لمصلحة الإقطاع وهذي لا أشارك
فيها حتى لو فاتتني الجنة» (ص ٨)

وبدت قرية «الحيرة» في الفصل الثالث الموسوم «العصيان» بين
قوتّي جذب متعاكستين: تحريض الشيخ للفلاحين ضد الحكومة التي
تتخذ من بلدة «الحضر» مقراً لها، وبين نداءات عواد الثورية المحذرة
من الانجرار إلى عصيان يقوده الشيخ مزعل لتحقيق مصلحة بعد أن خسر
مقعده في الانتخابات النيابية. لكن مستوى «الوعي القائم» ما زال هو
المهيمن لذا تنطلي أكذوبة الشيخ وينجح في زجّ 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 يُنزل علم الحكومة، فيفعل ذلك دون أن يدرك كنه ما يفعل، حيث سيحاسب حلب فيما بعد على هذه الفعلة ويحكم عليه بالإعدام بينما تُبرأ ساحة الشيخ وأزلامه ليعود الوثام ثانيةً كما تنبأ عواد بين الشيخ مزعل والحكومة. لكنّ الفلاحين 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 الإقطاعي ورجال الحكومة وكأنّها 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.» (ص ١٦٦)

رواية فهد الأسدي « الصليب حلب بن غريبة » (تشریح جرىء لطبيعة العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع الإقطاعي في العراق في الفترة التي سبقت خمسينيات القرن العشرين ودعوة صريحة للتمرد والانتفاض ورفض الاستسلام لعبودية الإقطاع وسلطته المتحالفة مع النظام السياسي آنذاك. لقد كان الراوي موفّقاً في تسجيل فصول من تاريخ القهر والظلم والمهانة والاستغلال التي كان يعيشها الفلاحون في ظل هيمنة النظام الإقطاعي وشبه الإقطاعي، كما استطاع أن يستنهض قوى الوعي الممكنة المخترنة في نفوس الفلاحين والارتقاء بها تدريجياً إلى ذرى التمرد الثوري الواعي، وكما قال عواد مرةً « ثورة فلاحين ضد الإقطاع » (ص ٢٨).

هذا وتثير الرواية، من الناحية الفنية والسردية، بعض التساؤلات منها الطريقة التي اعتمدها الراوي في توظيف اللغة الشعبية والريفية ومحاولة تفصيّلها، أو الإبقاء على مفردات شعبية مثل (الهوسات) الشعبية وغيرها، وهي كما أرى مقبولة ومبرّرة ضمن سياقها السردية

والثقافي والاجتماعي المحدد. كما تطرح الرواية بعض الإشكاليات الخاصة بطريقتة في تحقيق لون من التناوب السردي في المنظورات ووجهات النظر الخاصة بالشخصيات الروائية الرئيسية. ومع أنّ الروائي قد وظّف إلى حد كبير السرد القائم على وجهة نظر الراوي الضمني أو الذات الثانية للمؤلف، فإنّ وجهة النظر هذه غالباً ما تتداخل مع تقنيات الراوي الكلي العلم، بل ويعدّ بعض النقاد أنّ مثل هذا السرد إنما هو سرد خارجي غير مبيور. إلاّ أنّي لاحظت أنّ الراوي استطاع أن يخلق من الراوي الضمني سرداً داخلياً يقدّم لنا سرداً ذاتياً مبيوراً إلى حدّ كبير. وما يدعم ذلك أنّ المؤلف غالباً ما يترك لراويّه الضمني الحرية لنقل السرد أو وجهة النظر إلى الشخصيات المركزية في الرواية التي كانت تعبر عن دخالها العميقة من خلال مونولوجات داخلية. وتشغل وجهات النظر المتناوبة هذه أهمية خاصّة لإضفاء الطابع البوليفوني التعددي على الرواية، وإن كانت هذه الأصوات تقتصر على الشخصيات الفلاحية والمضطهدة أمثال عواد أبو المحاكم وحلب وأمه غربية والمغني عويد بينما حرم الشيخ مزاحم الجلبي من هذه الفرصة لاستقراء عالمه الداخلي، وهو يدلّل على انحياز مسبق من قبل المؤلف إلى جانب الشخصيات الخيرة والمستلبة ضد الشخصيات القامعة والمستبدة مما يضعف جزئياً الطابع البوليفوني للرواية. ونجد على المستوى الآخر عناية برسم المشهد الروائي scene بالإفادة من عناصر الوصف المكاني والتفاصيل الصغيرة في الحياة اليومية والإفادة إلى درجة كبيرة من الحوار الخارجي بين الشخصيات المختلفة من خلال عين كاميرا خفية ترصد الأحداث وتسجّلها لحظة بلحظة ضمن زوايا نظر متنقلة من مشهد عريض وشامل إلى مشاهد وتفصيلات مقرّبة، لتعود ثانية إلى مشهد فضائي أو مائي متّسع في لعبة سردية مأكرة تكاد أن تستوعب الحدث الروائي برمّته. رواية «الصليب حلب بن غربية» كتابة من نوع جديد، كتابة - سردية بالتأكيد لجوانب من تاريخنا الاجتماعي والسياسي

ومن نضالات جماهير الفلاحين العراقيين في النصف الأول من القرن العشرين ضد اضطهاد الإقطاعيين المتحالفين مع سلطة شبه إقطاعية - شبه مستعمرة أذاقت الفلاحين في أرياف العراق المختلفة، صنوف الاستغلال والاضطهاد. وجاءت رواية فهد الأسدي هذه لتنتقم - رمزياً وفنياً وتاريخياً - من كل هذه المظالم ولترسم جزءاً من الحلم الإنساني بالعدالة واستعادة الكرامة والحرية والإرادة للإنسان المضطهد والمستلب والمسحوق عبر التاريخ.

الهوية السردية للمدينة

يحاول نصا محمد خضير «بصرياً: صورة مدينة» (١٩٩٣) ومهدي عيسى الصقر «المقامة البصرية العصرية: حكاية مدينة» (٢٠٠٤) إعادة خلق وصياغة مدينة متخيّلة - ربما تكون يوتوبيا افتراضية من نوع ما - وربما هي مدينة محددة ولمموسة مثل مدينة البصرة، من خلال استخدام مجسّات وحبكات ومرويات تهدف إلى التغلغل إلى الزوايا الخفيّة والحية أساساً من هذه المدينة الفنتازية وبشكل خاص محاولة الاقتراب من أناسها ورموزها الثقافية والاجتماعية والتاريخية وإذا ما كان لكل مؤلّف من هذين المؤلّفين أدواته وأساليبه ولغاته الخاصة في بناء تضاريس هذه الرقعة الجغرافيّة - المكانية - الزمانية، إلّا أنّهما - ربما بدون وعي مقصود - يعمدان إلى خلق ما يسمّيه الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بـ «الهوية السردية» لهذه المدينة ويمكن القول أنّ دكنز سبق له وأن حاول تشكيل مثل هذه الهوية في نهاية رواية « قصة مدينتين » ولكن بطريقة مغايرة.

«والهوية السردية (Narrative Identity) في واقع الأمر جزءٌ من نظرية سردية واسعة طورها بول ريكور في كتابه الكبير «الزمان والسرد»

١٩٨٤ - ١٩٨٧ وهي لا تتحقّق إلا بالتأليف السردى وحده^(١) حيث يتشكّل الفرد والجماعة معاً في هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تأريخهما الفعلي^(٢)، وما يهّمنا هنا التركيز على وجهة النظر التي ترى أنّ كل هويّة تتعالق بهويات الآخرين بطريقة توّديّ إلى توليد قصص ذوات نسق ثانٍ تتشابك وتترابط بدورها مع قصص متعدّدة، حيث يصبح الزمن الإنسانيّ هو الزمن الذي يعيد صياغة الهوية السردية وهو أيضاً زمن قصص حياتنا (أو تواريخ حياتنا) مأخوذاً إمّا على مستوى فرديّ أو على مستوى جماعيّ بوصفه تاريخ مجتمعا^(٣) وهذا الأمر هو الذي دفعنا إلى ترحيل مفهوم الهوية السردية من مظهرها الفرديّ أو الجماعيّ البشريّ الذي طرحه ريكور إلى فضاء الهوية السردية للمدينة من خلال قيام مرويات نصّيّ محمد خضير ومهدي عيسى الصقر بأنسنة humanization هذه المدينة وشخصنتها Personification، وبالتالي الارتقاء بها إلى مستوى الذات الفردية التي تبحث عن هويّتها من خلال السرد.

يعلن المؤلفان محمد خضير ومهدي عيسى الصقر كلاهما أنّ الهدف من نصّيهما هو تقديم «صورة مدينة» بالنسبة لمحمد خضير

(١) كاظم، نادر " الهوية والسرد ": دراسات في النظرية والنقد الثقافي " نقلاً عن صحيفة " أخبار الأدب " القاهرة العدد الصادر في ١٤ / ٥ / ٢٠٠٦ باب كتب " انترنت " .

(٢) Venn Couze. The Future of Dialogue: Narrative Identity, The Exchange of memory ,and The Constitution of New Spaces of Belonging. internet. P. II

(٣) Villela-Petit, Maria. Narrative Identity and Ipseity by Paul Ricoeur. (internet). P. 12

أو «حكاية مدينة» بالنسبة لمهدي عيسى الصقر، وكلاهما لا يخفيان حضورهما السردي، بل يعلنان من خلال الدخول في لعبة السرد عن فعل الكتابة السردية الواعية من قبل راوٍ ضمّني، ربما هو الذات الثانية للمؤلف أو قناعه.

كما ينحو المؤلّفان إلى اعتماد عملية مزدوجة في التعامل مع هذه المدينة المتخيّلة من خلال آيتي «التغريب» «ونزع المألوفية» فالمدينة تبدو لهما بكرةً وكأنها تكتشف للوهلة الأولى، وهو ما يمنح الرؤية المكانية تجددًا وولادة بكرةً، إذ يدخل راوي محمد خضير المدينة بعينين مندهشتين وكأنهما تكتشفان المدينة للمرة الأولى، كما يكتشف مهدي عيسى الصقر المدينة بعيني الإمام الحريري مؤلّف مقامات الحريري وبالتأكيد يثير النّصان إشكالية أولية تتعلق بالتجنيس الأدبي، فنحن هنا إزاء نصّين غير تقليديين تتداخل في فضائيهما «الأجناس الكتابية وغير الكتابية»، ويرتفع فيهما الوعي الذاتي بقصدية الكتابة السردية، وهو فضاء يمكن تبريره، أو فهم مشروعيّته جزئياً من خلال الاندراج ضمن مغامرة السرد النرجسي الذي اصطلح عليه بما وراء السرد أو «الميتا- سرد»^(١) metafiction والحساسية الجمالية التي مثلتها اتجاهات «ما بعد الحداثة Post_ Modernism»، فمنذ السطور الأولى لـ «بصرياثة» يتكشف هذا المنحى عندما يقف الراوي الضمّني أمام المداخل الأربعة لبصرياثة، التي هي بمثابة «عتبات» المدينة المكانية والنصية ليقول في الاستهلال «يروى الرواة عن المدن القديمة أحداثاً وعجائب منطوية، لكنني أروي في كتاب- بصرياثة- عما هو معلوم ومدبّر في سطور القدر»^(٢).

(١) ثامر فاضل، ما وراء السرد ونرجسية الكتابة السردية "مجلة" الأديب العراقي

"الصادرة عن اتحاد الأدباء في العراق، العدد ٢ كانون الأول ٢٠٠٥ ص ٦.

(٢) خضير، محمد "بصرياثة: صورة مدينة" منشورات الأمد (ط ١) بغداد ١٩٩٣

وتشكّل نصوص «بصرياّتا» التسعة - التي تبدو للوهلة الأولى متباينة مستقلّة نصّاً سردياً موحّداً من خلال نسيج فسيفسائي يعتمد المجاورة والرؤيا الموحدة والدائرة الموحّدة والدائرة المكانية والجغرافية والبشرية والزمنية المشتركة التي تتحرّك فيها النصوص والبنى النصّية الصغرى microstructures لتشكّل نصّاً أكبر macro- structures هو نص «بصرياّتا» وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ هذا النص هو بمثابة الحاضنة الجينية الأصيلة التي انبثقت منها لاحقاً تجربة أغنى وأعمق وأكثر تماسكاً هي «كراسة كانون» الصادرة العام ٢٠٠١ والتي وجدنا فيها نضجاً أكبر لتقنيات اللعبة السردية الميتا - سردية.

ويشارك مهدي عيسى الصقر منحى محمد خضير في البحث عن مدخل ملائم لدخول المدينة والتي هي بمثابة العتبة المكانية والنصية للتجربة ذاتها حيث يقول في مستهل عمله: «من أيّ باب أدخل إليك وأبوابك مشرّعة على البحر والسماء»^(١) ويعلن الراوي في حوارهِ مع الإمام الحريري أنّه سيكتب مقامة عن البصرة سوف يسمّيها بـ «المكانة البصرية العصرية» ويختتم المؤلّف لعبته السردية بإعلان الراوي الضمني أنّه هو الذي أنجز كتابة هذا النص السردية: «كنت سعيداً لأنّي أكملت روايتي الصغيرة عن مدينة البصرة»^(٢). وهكذا يشرع المؤلّفان في نسج هوية سردية خاصة بهذه المدينة المتخيّلة اليوتوبيا بمواد وبنى ولبنات لسانية وسميائية ودلالية من خلال حركة الزمن، وتتعلّق داخلي بين مقومات الوجود والسرد والتجربة، لكن دونما انفصال عن الواقع المادي والروحي والثقافي المعاش للمدينة وأناسها وتاريخها خلال نسق زمني يمتد أفقياً وعمودياً.

(١) الصقر، مهدي عيسى. "المقامة البصرية العصرية - حكاية مدينة"، منشورات

دار الشؤون الثقافية، بغداد (ط ١) ٢٠٠٤، ص ٥.

(٢) المصدر السابق ص ٢٢٣.

ويسهم السرد - من خلال عمليّة التحريك (أو بناء الحبكة) emplotment في صياغة هذه الهوية السردية المتميّزة بوصفها ذاتاً مفارقة لذواتٍ أُخرى، مكانيّة أو بشريّة ومن الضروري الانتباه إلى الجوهر الكليّ للنظرية السردية عند بول ريكور عند دراسة الهوية السردية والتي يعتمد فيها على ثلاثة أفانيم أساسيّة، هي بمثابة ثلاث رافعات للوصول إلى تحديد الهوية السردية وهي، الوجود والزمان والسرد. وهو ما يدفعنا إلى إضاءة الجوانب الأساسيّة من نظرية ريكور السردية هذه. وما نوّد أن نلفت النظر إليه في هذه المرحلة من البحث الأهمية الاستثنائية التي راح يكتسبها السرد في العصر الحديث عندما تحوّل إلى نموذج تفسيري شاملٍ للحياة ذاتها وبذا يتصعد إلى مستوى أو نطولوجي حاكم دفع بعض المفكرين والنقاد أمثال لويس وساندرا هنجمان، إلى الحديث عن منعطف أو طور سردي Narrative Turn في الدراسات الإنسانية، لكن الطور السردية هذا - خلافاً للنظريات التي تحاول فرض نموذج تفسيري للسلوك البشري يركّز على الخاصيّة الفاعلة والمحدّدة ذاتياً للفكر الإنساني، والتي ترى ان السرد يجذّر الظواهر الاجتماعية بإحكام بشبكة الاتصالات التي انبثقت عنها^(١) وللدلالة على سعة تأثير السرد في العلوم الإنسانية المعاصرة بالربط بين الفلسفة السرد الذي دفع جوناثان راي إلى القول بأن الفلسفة تماثل السرد وتشبهه^(٢) مع أنّ الفلسفة أكثر فروع المعرفة تجريداً، وهي في الظاهر تختلف عن السرد الذي هو شكل عيني ومجسّد لتجربة إنسانيّة

(١) Stephenson, Susan. Narrative, Identity and Modernity (١) (internet), p. 2

(٢) الغانمي، سعيد " ترجمة وتقديم " الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور " تحرير ديفيد وورد " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت ١٩٩٩ ص ٢١٦.

محدّدة، لكن باحثة مثل (سوزان ستيفنسن) تؤكّد على شرعيّة هذه العلاقة من خلال دراستها عن فاعلية السرد بوصفه إنموذجاً أو معياراً أو موديلاً لدراسة وفحص الظواهر النصّية والثقافية والفلسفية في نصوص الفلسفة السياسيّة لدى ثلاثة مفكرين معاصرين يتبنّون تصوّراً سردياً عن الفلسفة ويؤمنون أنّ الفلسفة السياسيّة تمتلك خاصيّة سردية أساسية^(١).

ومن هنا نجد أنّ السرد- في الدراسات الحديثة التي أطلقتهما كشوفات ريكور، قد أصبح إنموذجاً تفسيرياً حاكماً ينافس الوظيفة التي أوكلت للغة في الدراسات السوسيرية والبنوية، حتى بات بالإمكان الحديث عن إمبراطورية السرد التي تطمح لأن تزيح إمبراطورية العلامة اللغوية^(٢)، وهكذا أصبح السرد « ركناً أساسياً من أركان أية نظرية في المعرفة» وفي الوقت ذاته تحوّل إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعلم والنص السردية^(٣).

ويجروء المؤرّخ والفيلسوف الأمريكي «هيدن وايت» في النظر إلى التاريخ بوصفه سرداً History as Narrative إذ يرى أنّ الأعمال التاريخية بصورة عامّة تتخذ شكل السرد. بمعنى أنّها تمثل تجليات متماسكة ومنظمة للأحداث والتطوّرات من خلال زمن تعاقبي^(٤) وربما ما يمنح النظرية السردية عند بول ريكور أهميّة إضافة إلى إجتراح مفهوم «الهويّة

(١) Stephenson (ibid) p .10

(٢) ثامر، فاضل " اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية، والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ١٩٩٤ ص - ١٥ - ٣٨.

(٣) الغانمي، سعيد- مصدر سابق ص ٣١ - ٣٢.

(٤) Sutermeister,Paul HaydenWhite or history as narrative,internet,P. I. Grin. com,1,20,2007

السردية» قدرتها على تجاوز الكثير من إخفاقات المنهجيات الحديثة كالبنوية وغيرها من خلال ردّ الاعتبار إلى علاقة النص المسرود (أو المروي) بالواقع والحياة، والتأكيد على أهميّة التجربة الإنسانية والشخصية السردية فضلاً عن الوظيفة الأساسية للزمانية وللحبكة في تشكيل مقوّمات الهوية السردية.

وبقدر ما يتعلّق الأمر بنصّي محمد خضير ومهدي عيسى الصقر يمكن القول انهما ينتميان إلى آلية صياغة النص السردى والتخيلى وليس إلى آلية تشكّل النص التاريخى، على الرغم من وقوفهما - في الظاهر - أمام وقائع تاريخية وزمنية محددة، وهو تمييز مهمّ على المستوى البنىوى طوّرتة دراسات ما بعد ريكور ومنها دراسة (ماريا فليلا - بتيه) التي تميّز بين نمطين من السرد في ثقافتنا: فمن جانب هناك السرود التخييلية التي وإن ابتدأت بأحداث واقعية، لكنّها تفرّق عن الواقع وتغادره وتقدّم نفسها بوصفها أعمالاً للخيال السردى تأخذ بعين الاعتبار كإجراءات والمقتضيات المنهجية (الميثودولوجية) في مقابل السرود التاريخية التي تستند إلى الوثائق وأماط المواد الحقيقية والتي تنزع لأن تكون موضوعية لكن حتى السرود التاريخية لا يمكن لها ان تنقطع كلياً عن مصادر التأليف السردية، لأنها تتوسّل بالخيال الإبداعى للمؤرخ وبقدرته على سرد قصة ما.

وتخلص (ماريا بتيه) إلى أنّ ذلك يقود إلى التأكيد بأنّ الكينونة الفردية أو الجماعية يمكن تمييزها من خلال فعل التأليف الذي نسميه سرداً، سواءً كان ذلك السرد من النوع التخيلى أو التاريخى^(١)، وهذا هو ما يؤكّده باحث حديث عكف على إقامة موازنة نقدية وفلسفية بين نظريتي بول ريكور وميرلو بونتي حول الهوية السردية، عندما أشار إلى أنّ ريكور

(١) Villela- Petit, ibid, p. 2

قد عالج الخاصية الزمنية للتجربة بوصفها مرجعاً مشتركاً لكل من التاريخ والتخييل السردي: فكلّ من زمن التخييل السردي والزمن التاريخي يجدان نفسيهما وقد جرى توّسطهما من قبل الوظيفة السردية وإذ يستلزم الزمن التاريخي لونا من التخييل السردي لخدمة مقاصده الخاصة لتمثيل الماضي، فإنّ الصوت السردي للتخييل السردي هو شبه تاريخي لدرجة أنّ الأحداث غير الواقعية التي يبسّطها إنّما تتحوّل إلى حقائق ماضية^(١).

وفي ضوء ذلك يمكن القول بثقة أنّ نصاً «بصرياً» و«المقامة البصرية» يتحرّكان ضمن فضاء السرد التخييلي بشكل كلي، مع أنهما يتناولان بنيات زمانية ومكانية ذات طابع تاريخي ملموس، فقد خرج هذان النصان من إطار السرد التاريخي التقليدي بفعل آليات تشكّل الخطاب الداخلي وتبلور المبنى الحكائي - بتعبير الشكلايين الروس لكل منهما وتوسّلهما بالسرد الذي توّسط بدوره بين الوجود والزمن ضمن ثلاثية ريكور المعروفة:

الوجود والزمن والسرد والتي تجاوز فيها ريكور - كما يشير سعيد الغانمي ثنائية هيدغر الفلسفية الوجود والزمن^(٢) ويشغل الزمن مكانة خاصة في نصّي محمد خضير ومهدي عيسى الصقر، ذلك أنّهما يتحرّكان عبر إمتداد زمني وتاريخي أفقياً وعمودياً، وعلى مساحة طبوغرافية ومكانية عريضة، وهو ما يلتقي مع الدور الكبير الذي يفرده ريكور للسرد في بناء الهوية السردية ويشترك النصان في عملية تحويل رمزي للمدينة إلى كائن مؤنسن ومشخصن، وهو ما يمنح المدينة هوية سردية - هي في الأساس

(١) Ricœur and Merleau - Ponty on Narrative Identity (inter-net) - The Writer is not mentioned. p. 1

(٢) الغانمي، سعيد، ص

هوية إنسانية من خلال إلتحامها بالزمن، والتي هي في الوقت ذاته وساطة لا يمكن تحاشيها بين الذات والعالم حيث يؤلف السرد هنا الخواص الدائمة لشخصية ما والتي يمكن أن يسميها المرء هويته السردية ببناء نوع من الهوية الديناميكية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية^(١).

وكما نلاحظ يتعالق الزمن والسرد في منظور ريكور بطريقة خلاقية، فالزمن عند ريكور - على وفق ما يقوله (كوزيه فين) يمدّ جذوره في أونتولوجيا مستمدّة من تأكيد هيدغر على الزمنية بوصفها الخصائص المحددة للكائنات البشرية، إنّ أولوية الزمن في علاقته بالوجود يقترن بفهم الوجود بوصفه الكينونة التي تسائل نفسها بنفس القدر الذي تسائل فيه طريقة وجودها^(٢).

وبذا يقرّر الزمن أفق أيّ فهم للوجود، ذلك أنّنا موجودون داخل الزمن بوصفنا كائنات داخل الزمن مشتتين بين ماضٍ يستذكر وحاضر يندثر ومستقبل يحدس، ولأننا محاصرون بالزمن يستحيل علينا والحال هذه أن نقف خارجه، وهنات تجلّي قدرة السرد في الهيمنة على الزمن الذي يبدو طاغيا ومنفلتاً وغير قابل للخضوع إلى عملية تمثيل أو تشخيص ما، ذلك أنّ السرد يقوم بوظيفة تنظيمية خالقه بوصفه الشكل الذي نستطيع من خلاله قهر لا تشخيصية الزمن والأداة التي نستطيع بها أن نعبر عن الوجه المعاش، الظاهراتي لزمنية الوجود^(٣) وبذا تصبح الهوية ذاتها ووظيفة من وظائف السرد^(٤).

(١) الغانمي، سعيد، مصدر سابق ص ٢٦٠ - ٢٦٢.

(٢) Venn,ibid, p. 4

(٣) Venn, ibid, p. 5

(٤) Ricoeur and Merleau - Ponty, ibid, p2

ومن هنا تصبح الأطروحة المركزية لكتاب ريكور «الزمان والسرد» متمثلة في الخاصية التبادلية بين السردية والزمانية، إذ أنّ تجربة الزمن الانساني - وهو زمن ثالث يقف في مقابل الزمن الكوني والزمن الظاهري الفينومينولوجي - يتبدى لنا من خلال التكوين السردى للخطاب، فالقصص التي تحكى أو تُقرأ تفصح عن هذا الزمن الثالث وتشكله وتمنحه شكل التجربة الإنسانية^(١) وهو ما يدفع إلى القول بأنّ السرد ينتعش بمثل هذه المقتضيات، فضلاً عن عامل الزمن، واذ يغذي الزمن الكوني السرد، تقوم السردية بتزمين التجربة، وبالتالي موضعته بوصفه الخاصية المركزية للوجود البشري، كما أنّ أي تشكيل للزمن الانساني هو تمهيد لإعادة تشكيله في ضوء تجربة القارئ^(٢).

وتعتمد (ماريا بتيه) التقسيم الثلاثي للزمن وتقسّمه إلى زمن إنساني وثان داخلي وثالث كوني، فالزمن الانساني هو زمن قصص حياتنا (أو تواريخ حياتنا) مأخوذاً إما على مستوى فردي أو جماعي بوصفه تاريخ مجتمعاتنا، وبذا فإنّ الزمن الانساني هو ليس بالزمن الداخلي لكلّ وعي والذي حاول أوغسطين القبض عليه على الرغم من الصعوبات التي عبّر عنها ببلاغة وهو الزمن الذي حاول هوسرل وصفه بمصطلحات بنياته الأساسية في كتابه «الدروس» حول الوعي الداخلي للزمن، وبهذا فإنّ هذا الزمن هو ليس بالزمن الكوني المستند إلى الحركة المنتظمة للنجوم، وهو الزمن الذي اعتمدَ دوماً في كل مكان لقياس الزمن من خلال الأيام والأشهر والسنوات، وقبل ان تنجح الساعات بإمكانية تحقيق ذلك بمقاييس الدقائق والثواني وما إلى ذلك^(٣) وإذ يميّز ريكور الزمن الانساني

(١) .ibid , p. 2

(٢) .ibid, p. 3

(٣) .ibid , p. 1

عن الزمنين الداخلي والكوني، فإنما ينبغي أن نسترعي انتباهنا لزمن الفعل والمعاناة الإنسانية، إذ فقط من خلال فعل حكي قصة ما، أو التموضع داخلها، يكتسب هذا الزمن شخصيته، وبهذه الطريقة يتم الاحتفاظ به بعيداً عن النسيان بوصفه مجرد زمن مضى ليس إلا^(١).

ويلفت (كوزيه فين) الانتباه إلى أن الفكرة الكامنة هنا هي أن فعل حكي قصة ما يستطيع تحويل الزمن الطبيعي إلى زمن إنساني محدد. ولذا ففي مقارنة ريكور بدمج مصطلح البنية السردية إشكاليتين من إشكاليات الذاتية: ما له علاقة بالهوية وما يتصل بعلاقة التاريخ بالخيال السردية في عملية تشكيل الزمنية، حيث تظل هاتان الإشكاليتان مترابطتين من خلال فكرة أن الزمن والطريقة التي يقاس بهما توفّران الأساس المشترك لتمفصلهما المتبادل^(٢). وهكذا فمن خلال العلاقة بين السرد والزمن تبدو لنا الهوية السردية في خطابها بوصفها المفهوم الذي يمكننا من التفكير بالوساطة بين الإدراك الظاهراتي (الفينومينولوجي) والكوني للزمن، أي الوساطة بين الزمن كما يعاش متجسداً في شكل فعاليات في العالم ومنقوشة فوراً في حياة المرويات^(٣). ويمكن القول هنا أن هدف ريكور هو إعادة بناء الوساطات اللازمة لغرض ربط قضية السرد بالزمن، وبهذه الطريقة يمكن تأسيس الأطروحة المركزية للعمل، إذ يعود الفضل للسرد في تسجيل وثوقية الزمن الإنساني، وبكلمات أخرى تقوم المرويات والسرد بتشفير ما يستحق التذكير وبذا تحفظ الذاكرة ما يستحق التذكر^(٤).

(١) .ibid ، p. 1-2

(٢) .Venn ، ibid ، p. 5

(٣) ibid ، p. 5

(٤) .Vellala _ Petit ، ibid ، p. 5

ويذهب (كيفن فانهوزر) إلى الاعتقاد بأن ريكور بتصنيفه السرد شكلاً من أشكال الخيال الإبداعي لا يقتصر على تقديم مادة أدبية فقط، بل يقدم أساساً تحليلياً عميقاً لفكرة كانط التي ما زالت غامضة عن الخيال الإبداعي، حيث يجعل ريكور كلاً من الخيال الإبداعي والزمن نفسه أكثر معقولة بإكسائه لحماً ادبياً ودماً لغوياً على الهيكل العظمي المجرد للرسوم التخطيطية عند كانط وبعبارة أخرى يجعل ريكور التحليل الخيالي للزمن أكثر معقولة بإظهاره وهو يعمل كأنما هو موجود في السرد. فالفعل السردى إظهار لذلك الغامض، أي التخطيطية في لحظة اشتغاله «السرد»، والحبكة التي هي الكون السردى المركزي والتي هي ليست سوى تأليف إبداعي للزمن يستخرج من تشعب التجارب العشوائي كلاماً موحداً^(١).

وتشير الفقرة الأخيرة إلى الأهمية الاستثنائية التي تشغلها عملية التحريك أو بناء الحبكة emplotment بوصفها الكون المركزي وتأليفاً إبداعياً للزمن.

ويربط باحث آخر عملية بناء الحبكة هذه وعملية القراءة من خلال الإشارة إلى اقتران هاتين العمليتين الديناميكيتين « بناء الحبكة والقراءة » والتين يشير لهما بول ريكور بوصفهما دينامية عالم النص، ودينامية عالم القارئ^(٢) حيث يتحدد من طرف المؤلف والنص دور عملية بناء الحبكة، فهذه الطريقة يتم ترتيب الأحداث والأفعال التي تمنح معنى الكلية للقصة من خلال البداية والنهاية، إن بناء الحبكة هو ما يجعل قصة ما مفهومة، إن بناء الحبكة، على ما يذهب إليه ريكور الذي يسميه بالذكاء السردى أو الإدراك السردى الذي يعني المقدرة على ضم التعارضات والحكايات

(١) الغانمي، سعيد، مصدر سابق ص ٦٩.

(٢) Ricoeur and Merleau - Ponty, ibid , p. 2.

المتعارضة الخواص للفعل الإنساني وربطهما معاً في حبكة متماسكة، موفراً بذلك قراءة متوافقة لحياتنا، فبناء الحبكة والحال هذه هو المكان الذي تصبح فيه الأحداث أقصوصات للمتن القصصي، وهكذا حالما تنهض القصة من عملية بناء الحبكة تنهض الشخصية وتسهم في نقل الحبكة إلى الهوية التي تتكشف في سياق تكشف القصة، إن مثل هذه الهوية السردية سوف تُعرف فقط على مستوى تلازمي من الناحية الموضوعية أمام التوافقات المتعارضة للقصة ذاتها، أي أن الشخصيات ذاتها هي حبيكات^(١).

وهذا الربط بين الحبكة وعملية القراءة ينطلق من فكرة أن تأثير بناء الحبكة لا ينتهي عند النص، بل عند القارئ، ذلك، أن النص يوفّر عالماً يمكن إستنباطه من قبل القارئ حيث تصبح البنية السردية مرجعاً متفتحاً ومستقبلاً وتحوّل عملية الأضغاء أو القراءة إلى عملية إثارة كائنة تعمل بصورة مباشرة، وبهذه الطريقة يتغلغل عالم النص وعالم النص أحدهما بالآخر، وفق مقولة (غادامير) التي يستشهد بها ريكور ونعني بها مقولة إنصهار الآفاق fusion of horizons، فالقارئ ينتمي إلى كل من أفق تجربة العمل تخيلياً وأفق فعله بصورة ملموسة، وفي الجانب الآخر من هذه العملية الجدلية يقف جدل القارئ حيث يقف النص والقارئ في علاقة تحاورية وتعاونية.

ومن هنا نجد أن بول ريكور قد استطاع أن يربط بين الكثير من مفاهيم السردية معيداً الاعتبار إلى بعض المقومات التي كانت تتجاهلها أو ترفضها بعض الاتجاهات الحدائية كالبنوية، وبشكل خاص ارتباط المرويات السردية بالحياة والواقع، وأهميّة التجربة الإنسانية والتركيز على مفهوم الشخصية القصصية الذي أهملته أو كادت معظم الاتجاهات

(١) .ibid , p. 4

السردية وأحالاته إلى مجرّد ترسيمه أو وظيفة من وظائف السرد «عند بروب مثلاً». ويؤكد ريكور أنّ كون الحياة ذات صلة بالسرد بات أمراً معروفاً دائماً^(١).

لذا يحاول من خلال نقض مغالطة «أنّ القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى» إلى التأكيد على الدور الفاعل للسرد داخل الحياة من خلال مقولته «لقد صار بإمكاننا في هذه المرحلة من التحليل أن نمسك بالكيفيّة التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأنّ القراءة هي أصلاً طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا يمكننا القول إنّ القصص تروى ولكنها أيضاً تعاش على نحو متخيّل، كما أنّ الحياة التي يسميها ريكور بما قبل النص pre-text، هي حياة تُروى»^(٢).

ويعدّ ريكور أنّ القصص والتواريخ هي من بين وسائل فهم الوجود البارزة، حيث تنفرد السرود والمرويات في إبراز الإمكانيات الوجودية وإمكانات الفعل الإنساني وطرائق الوجود في الزمن أو توجيه الذات نحوه، ويقف ريكور في صف هايدغر في القول بأسبعية الممكن، لكنّه، خلافاً لهايدغر يدّعي أنّ هذه الإمكانيات لا تسقطها وتستوعبها سوى السرود والمرويات. فمن خلال القصص والتواريخ وحدها نحصل على دليل الممكنات الإنسانية، ويذهب كيفن فانهوزر إلى القول إنّ القصص ليست غير واقعية ولا وهميّة، بل هي فعلاً وسيلة استكشاف أنطولوجيّة لعلاقتنا بالوجودات والوجود^(٣).

ويلفت ديفيد كار إلى أنّ ريكور يعارض ما يدعوه الميل إلى تجريد

(١) الغانمي، سعيد، مصدر سابق ص ٣٩.

(٢) الغانمي، سعيد، مصدر سابق ص ٤٨ - ٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص، ٨١ - ٨٤.

السرد عن زمنه، وهو أمر مهمّ ينبغي التوقّف عنده لأنّه يعارض الكثير من المنظورات الحداثيّة كالبنويّة في التعامل مع النصّ السردّي وعلاقته بالزمن، إذ يرى كار وهو على حقّ في ذلك إلى أنّ هذا الميل ظاهرٌ في التقليد البنيوي، بدءاً من بروب، وفي تحليلات فيلسوف من طراز لويس منك ومؤرّخ من طراز (بول فاين)، والتي تفترض أنّ الزماني مجرّد مظهر سطحي في القصة، أو مجرّد توالٍ للأحداث، أما الخواص السردية الحقيقية فتوجد الخواص البنيوية شبه المنطقيّة مثل وظائف (بروب) وصيغ «منك» التي هي لا زمانية بطبيعته^(١).

ويعلن ريكور وهو يتحدّث عن الهوية السردية إلى أنّه قد توصل إلى فرضية مؤداها أنّ تكوين الهوية السردية، سواءً كانت لشخص مفرد أو لجماعة تاريخية، وأنّ الموقع المنشود لهذا الانصهار هو بين السرد والخيال، ويتساءل ريكور بعد ذلك بلاغياً بصورة لا تخلو من جزم: أفلا تصير حياة الناس أكثر معقوليّة، بكثير حين يتمّ تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها. ألا تصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقوليّة حين يطبق الإنسان النماذج السردية أو الحبيكات المستمدّة من التاريخ والخيال؟^(٢).

ويشير ريكور إلى أنّ الذات تعجز عن معرفة نفسها مباشرة إلا من خلال السرد ومرويات الحياة اليوميّة: إن إعادة التصوير التي يقوم بها السرد تؤكّد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد، أعني أنّ الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة فقط، أي من خلال إنعطاف العلامات الثقافيّة بجميع أنواعها، التي يتمّ إنتاجها إستناداً إلى وساطات رمزية تتيح دائماً وأساساً الفعل، ومن ضمن هذه مرويات الحياة

(١) المصدر السابق ص ٢٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥١.

اليوميّة، وتؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديرة بالانتباه في المعرفة الذاتية ألا وهي تأويل الذات وامتلاك القارئ لهويّة إحدى الشخصيات الخيالية التي هي صورة من صورها^(١).

ويشير كوزيه فين إلى هذه العلاقة بين البنية السردية والذات بالقول إنّ مفهوم ريكور عن البنية السردية يشير إلى فكرة الذات بوصفها ذاتاً مروية وبوصفها كينونة مصنوعة من قصص مَحْكِيّة^(٢). وتشير ماريا فليلا بتيه إلى أهميّة إنشاء علاقة بين فعالية حكاية قصة ما، والطبيعة الزمنية للتجربة الإنسانية، مؤكّدة أنّه حيثما توجد قصة ما فإنّ ذلك يعود الفضل فيه إلى أنّ هناك أناساً يعملون، ويعانون، وبكلمات أخرى إنّ سرد قصة ما يعني أنّ هناك شخصاً ما يمكن الإشارة إليه عند تساؤلنا: مَنْ فعل ذلك؟» من تصرف بهذه الطريقة «؟» و «لمن حدث هذا الأمر؟» وهو ما يقود إلى التأكيد أنّ الكينونة الفردية أو الجماعية يمكن تمييزها من خلال فعل التأليف الذي نسّميه سرداً، سواء أكان ذلك السرد من النوع التخيلي أم التاريخي^(٣).

وتؤكد نظرية ريكور السردية البعد الاجتماعي للتجربة الإنسانية والاجتماعية من خلال الإشارة إلى تعالق الهويات أي تعالق الهوية السردية بهويات الآخرين بطريقة تؤدّي إلى توليد قصة ذات نسق ثانٍ تترابط بدورها مع قصص متعدّدة، وبهذا نصب جميعاً مرتبطين من خلال القصص المبنية على وفق عملية التحبيك أو بناء الحبكة التي تتمثل في الثقافة، وضمنها أنماط الحياة الطّبيّة^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٢٦٤ - ٢٦٥.

(٢) enn, ibid, p. 4. V

(٣) Vellela -Petit, ibid , p. 2

(٤) Venn , ibid , p. 5

"اليوميّات" بوصفها مدوّنة وثائقية ميتاسردية

رواية «العمامة والقبعة» للروائي المصري صنع الله إبراهيم المطبوعة العام ٢٠٠٨ من الروايات المثيرة التي تفارق البنى السردية المألوفة في السرد العربي الحديث، ذلك أنّها تبدو في المظهر مجرد مدوّنة وثائقية عن الحملة الفرنسيّة على مصر التي قادها نابليون بونابرت العام ١٧٩٨. والرواية، مظهرها تحاكي بنية اليوميّات التي كتبها مؤرّخ مصر المعروف عبد الرحمن الجبرتي، والتي دوّن فيها يوميّات الحملة الفرنسيّة لاحتلال مصر والموسومة بـ«عجائب الآثار في التراجم والأخبار».

لكن هذه الرواية، اذا ما تأملناها ببصيرة نقدية متمنّعة، هي لون سردي يفيد من الجانب الوثائقي والتسجيلي للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية لمصر وأهلها خلال سنوات الغزو الفرنسي للبرّ المصري، لكنّها لا تمكث عند مستوى الوثيقة التاريخية، وإنما تبني من خلال أسلوب «اليوميّات» بنية ميتا سردية، يتّضح فيها قصد السارد/المؤرّخ أو المدوّن في الكتابة من خلال لغة تزاوج بين لغة «عجائب» الجبرتي ولغة القصّ الحديث ببساطتها ومباشرتها وتجنّبها للصياغات البلاغية والحذقات الاسلوبية التي قد يلجأ إليها بعض كتاب الميّا- سرد. ويمكن أن تكون هذه الرواية، بشكل من الأشكال مجموعة حبيكات وحكايات ومشاهد سردية تنهض على أساس التجاور تارة أو على أساس النمو العضوي المتصاعد تارة أخرى أو على أساس اللغة البصرية للسنيما تارة ثالثة.

والروائي صنع الله ابراهيم سبق له وأن جرّب أنمطاً أخرى من الميتا - سرد في عدد من رواياته السابقة، ومنها رواية «بيروت - بيروت» التي انطوت على جانب وثاقي ميتاسردي أيضاً. لكن هذه الرواية، هي بالكامل ضرب متكامل من بنية اليوميات الميتا- سردية، وإن كانت بلبوغرافيا مؤلفات المؤلف تشير إلى صدور رواية أخرى مماثلة، لم نطلع عليها بعد، هي رواية «يوميات الواحات»، ربّما تكون الأقرب إلى روح «اليوميات». في هذا العمل، تستهلّ الرواية يومياتها، مؤرّخة بتاريخ «الأحد ٢٢ يوليو ١٧٩٨ ظهراً، وتسدل الستار على اليوميّة الأخيرة المؤرّخة في ٣١ أغسطس ١٨٠٠، وبذا فهي تغطّي أبرز أحداث الحملة الفرنسية التي استمرت لمدة ثلاث سنوات وانتهت بالهزيمة وانسحاب القوات الفرنسية المهزومة على ايدي البريطانيين. وينتظم الرواية صوت سردي رئيس هو صوت الراوي المركزي مدوّن اليوميات الذي يوظف ضمير المتكلم في مدوّناته:

«اندفعت وسط الجموع الصاخبة، الحرارة خافتة، الشمس لاهبة، التراب يملأ الجو، العرق يسيل على وجهي وأسفل إبطي» (ص ٥) والراوي، كاتب مدوّنات اليوميات، هو شاب في التاسعة عشرة من عمره ويعمل نساخاً لدي مؤرّخ مصر المؤرّخ عبد الرحمن الجبرتي، وهو يواصل احتذاء انموذج معلّمه من خلال رؤيا سردية جديدة ركز فيها على إماطة اللثام عمّا لم يقله الجبرتي فيما يتعلّق بالتاريخ الاجتماعي والحضاري لمصر وأهلها وسلوكهم اليومي خلال احتلالين: الاحتلال العثماني الذي يُرمز له بالعمامة والاحتلال الفرنسي الذي يرمز له بالقبّعة، كما يدلّل على ذلك عنوان الرواية «العمامة والقبّعة» بوصفه عتبة نصّية دالّة ومضيئة تومع هنا لجوهر الصراع القادم في العمل الروائي.

ويظّل السؤال الذي يواجه القارئ يتعلّق بخصوصية سرد

اليوميات في هذه الرواية عن ذلك الذي دوّنه الجبرتي في تاريخه، وهل يمتلك خصوصية أو تفرّداً أم يظلّ مجرد محاكاة لما دبّجه يراع المعلم والأستاذ الجبرتي. ويبدو أنّ الناسخ الشاب، مدوّن «يوميات» (الرواية قد وجد نفسه في الصفحة الأخيرة من الرواية أمام هذا التساؤل أيضاً عندما كان يصغي إلى الأسباب التي دفعت بمعلمه الجبرتي لأن يعيد صياغة وتقديم يومياته في ضوء نتائج الغزو التي اسفرت عن هزيمة نابليون وجيشه واحتمال عودة سلطة العثمانيين: «هل تصوّر العثمانيون يقبلون ما كتبه من امتداح للفرنسيس وذمّ في الترك؟ الوزير التركي طلب أن أكتب له تاريخ فترة وجود الفرنسيين في مصر ثم أنني أريد أن أبرّئ نفسي من تهمة التعاون مع الفرنسيين» ص ٣٨ وبعد أن اصغى النّساخ الشاب - راوي الرواية و كاتب يومياتها - إلى معلمه الذي اختتم تبريراته بالقول «كتاب جديد هو نفسه القديم بعد ان نزرع منه ما قد يغضبهم، ثم نهديه إلى الوزير يوسف باشا» (ص ٣٢٨) يتساءل - الراوي - مع نفسه:

«فكّرت فيما كتبه أنا هل سيكون عليّ أن أفعل المثل؟» (ص ٣٢٨) هذا التساؤل مهمّ للغاية لأنّه سيفتح الطريق - تأويلياً - لمعرفة رؤيا الراوي وخصوصيته وافتراقه عن سرد معلمه الجبرتي، وهي إشكالية ليست بالسهلة ولا يمكن اختزالها بالقول مثلاً أنّ المؤلّف أو راويه المعاصر غير ملزم، كما كان شأن الجبرتي أنّ يتملّق العثمانيين أو يرضيهم بالقول بـ «مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيين» وليبعد عنه تهمة الانحياز - التي الصقت به سابقاً - إلى الفرنسيين، ولذا فالروائي يعمد - رؤيويّاً - إلى تحقيق مزيد من الامانة والموضوعية والحياد في نقل الوقائع والأحداث والإنطلاق من موقف المواطنة المصريّة ضدّ كافة ألوان الهيمنة والإحتلال والاستبداد، والدفاع عن كرامة المواطن المصري وحقّه في الاستغلال والعيش الكريم وتحقيق العدالة والحرية.

ويمكن القول أن المؤلف قد قدّم لنا في هذه الرواية «معادلاً موضوعياً» بتعبير إليوت، أي معادلاً فنياً وأستيتيكياً لنتائج الحملة الفرنسية على مصر من خلال خطاب روائي بوليفوني وميتاسردي لإعادة تشكيل الوعي وروح المقاومة لدى الفرد المصري في مواجهة أشكال الاحتلال والاستلاب المختلفة، وهو ما ميّز هذه الرواية مثلاً عن روايات أخرى مثل «غادة رشيد» لعلي الجارم (١٩٦٠)، و«تغريبة بني حتحوت» لمجيد طوبيا (١٩٨٨) و«الجودرية» لمحمد جبريل (٢٠٠٦) فضلاً عن مسرحية ألفريد فرج «سليمان الحلبي» (١٩٦٦) ويوسف شاهين في شريطه السينمائي «وداعاً بونابرت» والتي أشار إليها المؤلف في الخاتمة. ويبدو لي أنّ صنع الله ابراهيم كان أقرب ما يكون إلى لغة السينما، من بقية النماذج، وتحديداً من يوسف شاهين وكاميرته المحايدة في «وداعاً بونابرت». اللغة السينمائية، بقدرتها على تجسيد المشاهد البصرية ووصفها أو متابعتها أو مجاورتها هي واحدة من مزايا لغة «العمامة والقبّعة» وتمثّل الأسطر الأخيرة من الرواية مفتاحاً وبياناً سردياً لما فعله الروائي أو نسّاخه الشاب في «العمامة والقبّعة» عندما كان يكتب ما يملئه عليه معلمه عبد الرحمن الجبرتي في تاريخه عن الاحتلال الفرنسي «في أوراق غير منظومة في سلك الاجتماع والاتفاق» (ص ٣٢٨) حيث يكشف الناسخ في مشروع روايته عن رؤيته الخاصة للرواية:

«وكثيراً ما كان يخطر ببالي، وإن لم يكن ذلك من شأن أمثالي أن أجمع افتراقها وألبسها بالترصيف اتساقها ليكون ذلك تاريخاً مطلعاً للبيب على عجائب الأخبار وغرائب الآثار تذكره بعدنا لكل جيل» (ص ٣٢٨) ويخيّل لي أنّ صنع الله ابراهيم قد نجح إلى حد كبير من خلال «يوميات» نسّاخه الشاب أن يحقق ذلك، وأنجز لنا عملاً متفرداً، قد يثير سلسلة من الأسئلة الإشكالية ربّما منها التوصيف التجنيسي للرواية، وعلاقة السرد الروائي، بما هو تاريخي ووثائقي، والحدود المتداخلة بين ما هو واقعي وما

هو تخيلي، فضلاً عن أسئلة فنية وسردية تتعلق بمهاية («وجهات النظر») في الرواية ودور السرد الشفاهي والفعل الدرامي وبناء المشهد الروائي ودور الحوار والوصف والتلخيص والمونتاج والتفصيل الفني في سبك الصورة النهائية لهذه الرواية الإشكالية المخادعة.

ومن ناحية التوصيف التجنيسي لقصص صنع الله ابراهيم هذا قد يقصي النقد التقليدي هذا العمل من صفة الرواية تجنيسياً وقد يلحقها ببعض ألوان «اليوميّات» في الأدب والتواريخ العالمية والتي يصطلح عليها في الانكليزية بمقابلات مثل diaries أو journals أو Chronicles. لكن السردية الحديثة، قد فتحت آفاقاً توصيفية شبه إجناسية مثل هذا اللون من خلال توظيف مصطلح ما وراء الرواية أو ما وراء السرد (الميتاسرد) meta narration والذي يفسح المجال أمام هذا اللون من الكتابة للإنضواء تحت التوصيف الإجناسي للرواية الحديثة، وبشكل خاص في طورها ما بعد الحدائث الذي ينزع عادة للانسلاخ عن قيود البروتوكولات السردية التقليديّة والانفتاح على تداخل إجناسي يقترّب من مفهوم و«جامع النص» عند جيرار جينيت.

كما ينجح هذا النص الميتاسرد في خلق هوية سردية narrative identity بتعبير بول ريكور للشخصيات والأماكن والمدن وبشكل خاص لمدينة القاهرة من خلال حركة الزمن المتدفق، لصناعة «أيقونة» هوياتية تقف في وجه الإنجراف السريع لحركة الزمن، وبذا تضمن تخليد هذه الشخصيات والأماكن وتمنحها هوياتها السردية «التي تظلّ شاخصة عبر الزمن».

وتظلّ الإشكالية الكبرى بالنسبة لهذه الرواية تتمثل في تحديد خطوط التداخل والافتراق بين ما هو تاريخي وما هو تخيلي فيها، وهي مسألة ترتبط إلى حدّ كبير بتحديد الخصوصيات التجنيسية لنصّ

أدبي معيّن. وعودة إلى بول ريكور في كتابه «الزمان والسرد» الذي يعدّ السرد عنصراً تكوينياً في الخطاب التاريخي دفعت ناقداً ومفكراً أمريكياً مثل هيدن وايت للنظر إلى التاريخ بوصفه سرداً «حيث يرى أنّ الأعمال التاريخية بصورة عامة تتخذ شكل السرد، بمعنى أنّها تمثل تجليات متماسكة ومنظمة للأحداث والتطورات من خلال زمن تعاقبي».

ومن المفيد هنا الإشارة إلى دراسة مهمّة لـ«ماريا فليلا بتيه» تميّز فيها بين نمطين من السرود: السرود التخيلية، والتي وإن ابتدأت بأحداث واقعية، لكنّها تفترق عن الواقع وتغادره وتقدّم نفسها بوصفها أعمالاً للخيال السردي تأخذ بعين الاعتبار كافة الإجراءات والمقتضيات المنهجية، في مقابل السرود التاريخية التي تستند إلى الوثائق وأنماط المواد الحقيقية والتي تنزع لأن تكون موضوعية. وتستدرك (بتيه) إلى أنّ السرود التاريخية بدورها لا يمكن لها أن تنقطع عن مصادر التأليف السردية، لأنّها تتوسّل بالخيال الإبداعي للمؤرّخ، وبقدرته على حكي قصة ما، (راجع دراستنا «الهوية السردية للمدينة في الرواية» ضمن هذا الكتاب).

ومن هنا نجد أنّ رواية «العمامة والقبعة» تظلّ عند حدود السرد التخيلي وأنّها قد نجحت في تحويل المواد والوثائق والمرويات والشواهد والوقائع التاريخية إلى خطابات سردية متماسكة، خاصة وأنّها تمحورت حول زاوية نظر مركزية ترتبط بضمير المتكلّم للنسّاخ الشاب، كاتب هذه المدوّنات واليوميات التاريخية، مما يجعل الرواية لوناً من ألوان السرد الذاتي (الأوتو بيوغرافيا) باعتبارها تقدّم أيضاً ترجمة ذاتية لراويها، كما يمكن النظر إلى الرواية بوصفها تقدّم سيرة (بيوغرافيا) مقرّبة وتفصيليّة لمدينة القاهرة بشكل خاص ولمصر بشكل أعمّ، وبذا تخرج هذه الرواية بفعل هذه الموتيفات والمحرّكات البنيويّة من شرنقة التاريخ الوثائقي إلى فضاء السرد التخيلي دون أن يتطلّب ذلك نفي خصوصيّة الخطاب

التاريخي الموازي داخل البنية الروائية، وكأننا إزاء نصين أو سردين متناظرين ومتوازيين داخل الرواية هما: السرد التخيلي، والسرد التاريخي المتجذر في جوهر سردي، وزماني، لا يمكن الفكك منه.

وإذا ما اعتادت السردية الحديثة التمييز بين «المتن الحكائي» بوصفه المادة الأولية لأحداث تفتقد السببية ووقائع أو أخبار مفككة، وبين «المبنى الحكائي» الذي يعيد صياغة هذه المواد الخام الأولية شعرياً وسردياً في خطاب سردي، يُعنى بكيفية تشكيل الفعل السردى وبيّن علاقاته السببية ونتائجه، من خلال وعي سارد معين، فإنّ المادة التاريخية والوثائقية في رواية «العمامة والقبعة» هي التي تمثّل إلى حدّ كبير «المتن الحكائي» في الرواية، أما الرواية ذاتها بوصفها خطاباً فنياً وسردياً فتمثّل «المبنى الحكائي» للرواية.

وفي النهاية خرج صنع الله ابراهيم من مأزق التورط بهذا الركام من الأحداث والوقائع والشهادات و المرويات التاريخية إلى فضاء ميتا- سردي يمنح الرواية شرعيتها التجنيسية وانتماؤها إلى وعي مرحلة ما بعد الحداثة التي تتميز بالتمرد على جاذبية مركزية نُظّم الصوغ والخطاب التقليديّة ومن البروتوكولات والتعاقدات السردية السائدة. وما له أهميّة لاحقة في هذا المجال أنّ الروائي صنع الله ابراهيم قد استأنف الاشتغال على مخطوطة المؤرّخ الشاب من خلال روايته التالية (القانون الفرنسي) حيث أقام تناصّاً داخلياً فريداً بين الروائيتين.

تقع رواية «القانون الفرنسي» الصادرة العام ٢٠٠٨ للروائي صنع الله ابراهيم تحت مظلة الاشتغال الميتاسردي أو الميتاروائي في الرواية العربية من خلال سلسلة من الإحالات والهوامش وقصديّة التدوين واعتماد مخطوطات ونصوص متنوّعة، لكن الرواية بالتأكيد تنطوي على مقوّمات بنية روائية واضحة تقرب من لون الرواية القصيرة «novella» لمحدودية

حركتها في الزمان والمكان واقتصارها على شخصيّة مركزية رئيسة هي شخصيّة البروفيسور شاكر وعدد من الشخصيات الثانوية التي ظلّت ثانوية حتى النهاية وافتقدت أو كادت إلى أيّ نمو أو كشف يجعلها تضارع ما يُسمّى بالشخصية النامية «round character» «وأهمّ من هذا وذاك انشغال الرواية المركزي في الدفاع عن قضية فكرية وسياسية وتاريخية وايدولوجية محدّدة هي نفي المزاعم القائلة بالوظيفة التمديدية للاستعمار بشكل عام وللاستعمار الفرنسي بشكل أخص من خلال دراسة حملة نابليون بونابرت لإحتلال مصر، ممّا يجعل منها بشكل أو بآخر رواية أطروحة Thesis name وخاصة في نضالها ضد قانون فرنسي طرح العام ٢٠٠٣ وصادق عليه العام ٢٠٠٥ يحاول تجميل صورة المستعمر الفرنسي في المستعمرات الفرنسية السابقة وخاصة في الجزائر. ومع أنّ الرواية تنهض بشكل أساس على أساس تخيلي من خلال افتراض تنظيم مؤتمرين في باريس حول التاريخ المعاصر لمشكلات الاستعمار الفرنسي، إلا أنّ البنية الروائية تكاد أنّ تضارع الرواية الوثائقية أو التسجيلية وربما بشكل أدقّ، رواية الحقائق Factual novel بدقتها وتدوينها لجلسات المؤتمرين التاريخيين الافتراضيين على غرار ما فعل الروائي ذاته في «يوميات الواحات» والتي دوّن فيها في شكل مذكرات أو يوميات لجانب من مدوّنة سيرته الذاتية «الأوتوبيوغرافية» عندما كان سجيناً ومعتقلاً في ستينات القرن الماضي مع عدد كبير من المناضلين اليساريين المصريين آنذاك خلال الحقبة الناصرية.

ومما يسترعي انتباه الناقد في هذه الرواية غزارة اعتمادها على التناص من نصوص تاريخية وقانونية ووثائق وكتب يدور أغلبها حول الاستعمار الفرنسي وحملة نابليون لإحتلال مصر، فقد كان الروائي يلخّص أو يعرض بعض الدراسات والمؤلفات دونما تنقيح واضح مما دفع بمورّخة مصرية هي الدكتورة ليلى عنان إلى الاحتجاج لأنه اقتبس منها

الكثير مكتفياً بهامش صغير يشير إلى عملها، لكنني شخصياً لا أعد ذلك من باب السرقة، بل هو جزء من مشروعية التناص، وإن كان يتوجب على الروائي التنصيص على مصادر الاقتباسات، وهو أمر لا يخلّ أبداً باصالة البنية الميتاسردية الحديثة التي راحت تفتح على نصوص ومكوّنات لغوية وخارج لغوية « (pars-linguistic) » داخل فضاء النسيج الروائي.

إلا أنّ أقوى مظهر من مظاهر التناص - بالنسبة لي - يتمثل في إقامة تناصات قويّة تحيل إلى رواية المؤلف «العمامة والقبعة» الصادرة في طبعتها الأولى العام ٢٠٠٨، أي في العام نفسه الذي صدرت فيه رواية «القانون الفرنسي» إذ يكشف بطل الرواية البروفيسور المصري شكري للمشاركين في المؤتمر التاريخي في باريس عن عثوره على مخطوطة تاريخية جديدة كتبها أحد تلامذة مؤرّخ مصر المشهور عبد الرحمن الجبرتي تضارع مخطوطة الجبرتي عن الحملة الفرنسية على مصر، وأنه قد عكف على دراستها وتحقيقها والتأكد من صحتها:

«قلت إنّ ورقتي تتناول مخطوطة اكتشفت حديثاً لأحد تلاميذ المؤرّخ المصري المعروف عبد الرحمن الجبرتي وقمت بتحقيقها. (ص ٥٩)»
ثم بفضل البروفيسور شاكر مزايا تمّت مقارنة هذه المخطوطة بمخطوطة الجبرتي ذاتها:

«وأشرت إلى أنّ خطاب المؤرّخ الصغير مجرد من الحماسة العاطفية ويميل إلى الاقتصار على ذكر الوقائع دون تحليلها أو إضفاء صبغة وطنية أو دينية عليها. (ص ٦١).»

ويشير المؤلف إلى أنّ أهميّة المخطوطة تنبع من أنّ مؤلّفها يذكر الكثير من تفاصيل الحياة اليوميّة «ومنها تبرز صورة للبلد مختلفة عن الصورة التقليديّة التي نشأنا عليها، فقد أجمع المؤرّخون السابقون على

أنَّ مصر كانت بلداً يسوده الظلام وجلب إليه بونايرت الحضارة، لكن المخطوطة ترينا كيف كانت مصر في ذلك الحين محتكة بالعالم من خلال التجارة الدوليَّة وأنها كانت تموج بالتيارات وعلى شفا تغيير جذري أحبطته الحملة» (ص ٦١)

ومما له دلالة في هذا المستوى الجديد من التناص المتمثِّل في جراحة الروائي على إقامة تناص مع رواية سابقة له، وأسطرة هذا التناص - وهذا هو المهم - من خلال الأيماء - الميتاسردي طبعاً إلى أن مخطوطة المؤرِّخ الشاب هي وثيقة تاريخية صحيحة وموثقة إذ يُحقِّق المؤلف هنا مستويين من الإيهام بوثوقية المخطوطة: مستوى رواية «القانون الفرنسي» الراهن ومستوى رواية «العمامة والقبعة» وهو اشتغال ميتا - سردي مزدوج وجريء للغاية.

تحمل هذه الرواية الكثير من الهموم الفكرية والسياسية والإيديولوجية وهي بحق تمثل أطروحة وطنية ضد الآثار المدمرة للاستعمار وتنفي ما يقال عن دوره التمديني المزعوم لرسالة «الرجل الأبيض» الذي جاء وفق ما قاله الجنرال الإنجليزي مود يوم احتلَّ بغداد العام ١٩١٧ «جئت محرراً لا فاتحاً».

والرواية، مع أنها عمل تخييلي وفني إجناسياً إلا أنها من جانب آخر درس مهم في تاريخ الاستعمار في العصر الحديث وتمد القارئ بمعطيات وبيانات تاريخية وجمالية قلما يستطيع أن يعثر عليها في عمل تاريخي واحد، وشخصياً لا أعتقد أن الحقائق التاريخية قد أثقلت على البنية الروائية، إلا أنها جاءت متساوقة مع آليات الاشتغال الميتاسردي، كما أن الرواية انطوت من جهة أخرى على حركة روائية وسردية موازية تتمثل في مستوى العلاقات الاجتماعية والإنسانية التي أقامها البطل البروفيسور شاكر مع الكثير من الشخصيات الثانوية التي شاركت في المؤتمر، ومنها

علاقة عاطفية مشبوبة، لكنّها مقموعة وممنوعة، مع «سيلين» كما نجح الروائي من جانب آخر في توفير إطار تاريخي معاصر حقيقي هذه المرة يتمثل في نقل أحداث التمرد التي فجرها العام ٢٠٠٥ عدد من المهاجرين في الضواحي وأدّت إلى إحراق الآلاف من السيارات والمباني.

ويبدو أنّ صنع الله ابراهيم لا يريد أن يكتفي بإقامة تناص مع مخطوطة المؤرخ الشاب تلميذ الجبرتي التي خلقها ميتا-روائياً في روايته السابقة «العمامة والقبعة»، إذ أقام تناصاً آخر مع رواية سابقة له هي «أمريكا» التي لم نطلع عليها بعد من خلال استحضار شخصية البروفيسور شاعر الذي أصبح بطلاً مركزياً في رواية «القانون الفرنسي»، حيث نجد في حواشي هذه الرواية بعض الإحالات إلى تلك الرواية كما هو الحال في الصفحات (٧، ٤٥، ١٥٣). إنّ ظاهرة التناص المشروعة والمقبولة في رواية «القانون الفرنسي» تذكّرنا في اتساعها وشمولها بالكثير من الأعمال الروائية الحديثة التي تنتمي إلى المنحى الميتا سردي ومنها رواية «زوجة الضابط الفرنسي» الروائي الأمريكي جون فاولز ورواية «كراسة كانون» للروائي العراقي محمد خضير.

مخطوطة العائلة والميراث الميتا سردي

منذ رواية « الراووق » ١٩٨٦ ، بدأ اهتمام الروائي عبد الخالق الركابي لأستثمار طاقات التعبير السردية في صياغة المبنى الميتا سردي في الرواية من خلال التمحور حول مخطوطة السيد نور أو « الراووق » التي كتب فصولها الأولى السيد نور نفسه وتعاقب على كتابة فصولها عدد من المدونين والرواة، ربما كان أهمهم ذاكر القيم وآخرهم عبد الخالق الركابي نفسه أو ذاته الثانية باعتباره الوريث والمؤمن على اسرار هذه المخطوطة التي تعود إلى أسرته.

تدوّن مخطوطة الراووق الوقائع والأحداث والمعارك التي عاشها ومر بها البواشق الذين يعتزّون بجدهم الأكبر «مطلق» ويطلقون على عشيرتهم أحياناً اسم العشيرة المطلقيّة، ومسيرة الراووق بوصفها السيرة المطلقيّة. والواقع ان عبد الخالق الركابي المؤلّف لم يفارق التاريخ في أغلب رواياته، لكن التاريخ الذي يكتبه هو تاريخ تخييلي وسردي ويقدم بوصفه حاضراً، وليس سفيراً مطويّاً أو مجموعة من الأوراق التسجيليّة المتجدّرة في فضاء الماضي فقط.

في أعماله وبشكل خاص في رباعيته «الراووق» ١٩٨٦، و«قبل أن يحلق الباشق» (١٩٩٠) و«سابع أيام الخلق» (١٩٩٤) وإلى حدّ

ما «سفر السرمديّة» (٢٠٠٥) يكشف لنا المؤلف صفحات حيّة من التاريخ الاجتماعي والسياسي والثقافي للعراق، وليس لعشيرة معيّنة أو لبقعة مكانية محدّدة، مع أنّ هذه الروايات يمكن أن تُقرأ بوصفها روايات منفصلة ومستقلّة، لكنّها من الجانب الآخر تشكّل متناً سردياً مترابطاً إلى حدّ كبير من خلال لعبة المخطوطة الميتا سردية ذاتها. ولهذا يمكن النظر إلى الرباعية على انها رواية أجيال أو حقب تاريخية محدّدة. ومما يلفت النظر، أنّ اهتمام عبد الخالق الركابي بهذا النمط من التعامل مع التاريخ يمتد إلى أبعد من ذلك وبشكل خاص إلى روايته الضخمة «من يفتح باب الطلسم» (١٩٨٢) التي تتحدّث عن رحلة آل غافل من موطن العشيرة على نهر الفرات هرباً من بطش الولاة العثمانيين نحو أقصى الحدود الشريّة للعراق المتاخمة لإيران، وربما في موضع قريب من قضاء بدرة في محافظة واسط. وهذه الرحلة القاسية بدأت بحشد يضمّ واحداً وثلاثين شخصاً «بين رجل وفتى وامرأة وطفل» (ص ١٥) لكن الرحلة التي استمرت لمدة ثلاثة عشرة سنة لم تُبق سوى ستة أو سبعة أشخاص (بعد عودة راضي إليهم) (ص ٣٤) وانتهت هذه الرحلة بالإقامة في سهب عرفات وتشكيل (حمولة) عشائرية قويّة بقيادة راضي، آخر ورثة آل غافل. التشابه كبير بين هجرة هذه العشيرة وملاحمها وتقاليدها وبين التشكيلات العشائرية التي ظهرت خلال «الثلاثيّة الميتا سردية» والفارق الوحيد أو الاساسي ربما يكمن في أنّ «من يفتح باب الطلسم» لم تكن منشغلة بوجود مخطوطة للعشيرة مثل الراوق وبالتالي فهي ابتعدت عن المبنى الميتا سردي الذي كشفت عنه روايات الرباعية من خلال التمحور حول مخطوطة الراوق.

ورحلة آل غافل تذكّرنا إلى حد كبير برحلة (آل جود) في رواية جون شتاينبك «عناقيد الغضب» وبذا يمكن النظر إلى رواية «من يفتح باب الطلسم» بوصفها الشكل الجيني للرباعيّة الميتا سردية.

وإذا ما كان لجوء الراوي إلى توظيف المخطوطة لأول مرة في رواية «الراوق» مثار إستغراب لدى عدد من النقاد الذين عدّوا ذلك تقليداً لمخطوطة ملكياوس في رواية ماركيز «مائة عام من العزلة» ومدينة الأسلاف الافتراضية تقليداً لقربة (ماكوندو) في رواية ماركيز ذاتها، فإنّ هذه التقنيات الجديدة هي جزء من التقنيات الميتا-سردية التي فتنت الراويين الأمريكيين والأوروبيين منذ سبعينات القرن الماضي والتي وجدت صداها في الرواية العربية، وهي في حقيقة الأمر مظهر من مظاهر الحساسية الجديدة التي عبّرت عنها نزعات ما بعد الحداثة في السرد الحديث.

يستهل المؤلف رواية «الراوق» مباشرة باستخصار مخطوطة الراوق التي بدأ بكتابة صفحاتها الأولى السيّد نور من خلال مونولوج داخلي طويل لأهمّ رواة المخطوطة ومدوّنيها ذاكر القيم الذي تسلّم أيضاً سدانة مزار السيّد نور «انها لفترة مديدة تصيبه بالذهول، فقد مات خلالها مئات من عشيرة البواشق وطواهم النسيان، بينما لا تزال هذه المخطوطة المكونة في حجرة سليمة» وقد يبدو هذا اللون من السرد تقنية سردية تنتمي للراوي العليم لكنّها في الحقيقة لون من المونولوج يعتمد على ما يسمّيه تودوروف بـ«أنا الراوي الغائب».

وهذه الافتتاحية تضع الجزء الأوّل هذا من ثلاثية الراوق، وكذلك جزئها اللاحقين تحت مظلة المبنى الميتاسردي في الرواية المتمحور حول مخطوطة العائلة أو العشيرة التي تناوب على كتابة صفحاتها العديد من الرواة والمدوّنين، ونكتشف أنّ التاريخ الذي كان يقف فيه ذاكر القيم أمام المخطوطة هو العام الف وتسعمائة للميلاد، اي بعد مرور أكثر من قرنين على ظهور النجم المذنب الذي أرّخه السيد نور في المخطوطة، حيث السلطة العثمانية تفرض سلطتها المتعسّفة على العراق ومنه ديرة الهشيمة والتي أصبحت بعد أن تحوّلت إلى ناحية - موطن عشيرة البواشق - والتي

تقع في منطقة حدودية شرقي العراق قريبا من مدينة « بدرة » في محافظة واسط حالياً كما أشرنا سابقاً.

ويمكن أن نكشف هنا أن رواية « الراوق » هي البوتقة الاولى التي انصهرت فيها أحداث الثلاثية وتفرّعت عنها بل وبدت بعض التفاصيل التي سردها الجزءان الثاني والثالث مجرد تفاصيل مجهرية لمرويات سبق لرواية « الراوق » سردها، بعد اكتشاف مدونات وأوراق ووثائق تستكمل مخطوطة الراوق ذاتها، ومنها مثلاً الفصل الأخير من رواية «سابع أيام الخلق» الموسوم بـ«الأحدية» والخاص بمعركة القلعة التي خاضها الجد الأكبر للعشيرة «مطلق وأبناؤه» ضد السيطرة العثمانية والتي أدت إلى تدمير القلعة ومقتل الشيخ مطلق وابنائهم بطريقة بطولية. هذا الفصل كان في الاصل احدى مرويات رواية « الراوق » ولكن بصورة موجزة كما وردت في الفصل الأول من الرواية في حدود صفتين أو ثلاث لا غير (ص ١٢-١٤)، واما ما كان الجزءان الثاني والثالث من الثلاثية أي «قبل أن يحلق الباشق» و«سابع أيام الخلق» تعتمدان على عدد من الشخصيات الرئيسية أو المركزية التي يمكن متابعتها والتعرّف إليها فإنّ الجزء الأول منها وأعني به رواية « الراوق » يكاد يفتقد إلى أي شخصية مركزية كبيرة ربّما باستثناء ذاكر القيم ويعتمد أساساً على عدد من الرواة والشخصيات المشاركة التي شهدت بعض الاحداث والوقائع في الرواية وهو ما يجعل من الرواية قريبة في تشكّلها من الأبنية الملحمة، ومن البناء الملحمي في الرواية تحديداً الذي يتّسم عادةً بغياب الشخصيات المركزية والاستعاضة عنها بعدد كبير من الشخصيات الروائية وهذه الصفة الجماعية أو التعددية في طريقة السرد الروائي القائم على التناوب وعلى تتابع أو تجاور الحكايات الفرعية أو الثانوية والقائم على فكرة البطل الجماعي وغياب البطل الفردي والتي تشبه روايته المبكرة «من يفتح باب الطلسم» لا تمنع وجود حبكة

مركزية و حركة خطية متصاعدة للأحداث في الزمان والمكان تمتدّ ربّما إلى أجزاء الثلاثة بشكل عام، وتشكل مخطوطة الراوق محورها.

الحركة الزمنية النامية - وربما شبه الخطية - تتحرّك بصورة عمودية في تاريخ العراق الحديث وتغطي فترة تزيد على القرنين كان العراق فيها مازال تحت السيطرة العثمانية التي اتخذت لها من شعار الخلافة الإسلامية و«الأخوة الإسلامية» مظلة لها لتمرير أشغال الهيمنة الكولونيالية الرثة، كما غطت الثلاثة الفترة الأولى من الاحتلال البريطاني للعراق بعد الحرب العالمية الأولى وكذلك غطت جوانب من ثورة العشرين في العراق.

أما الفضاء المكاني فهو العراق بشكل عام، يكتنّى له في الجزء الأول بديرة الهشيمة التي تقع - افتراضياً شرق العراق ويتّسع في الجزء الثاني ليتحوّل إلى مدينة «الأسلاف» الافتراضية بعد ظهور بوادر النمو العمراني في المنطقة، فيبدأ المكان ينتقل في الجزء الأول من عالم ريفي قروي متخلف يعتمد في الغالب على الاقتصاد الطبيعي وتهيمن فيه العلاقات البطرية وتحكم تقاليد العشيرة، إلى عالم ثنائي التركيب يجمع بين تحضر مديني أولي و حياة ريفية في الجوار كما اتضح ذلك في الجزء الثاني ليتحوّل هذا الفضاء المكاني إلى فضاء مديني متحضر في الجزء الثالث وتحوّل محافظة «الاسلاف» الافتراضية إلى صورة مصغرة لمدينة بغداد، وربما للعراق بكاملة. لذا يمكن القول إنّ الرواية تقدّم شهادة فنية وجمالية وسردية لنمو مظاهر التمدّن والتحضّر والتحديث في المجتمع العراقي الحديث خلال القرنين الاخيرين، وهذا الفضاء الزمكاني أو الكرونوكوبي chronotope بتعبير ميخائيل باختين يمثّل التعالق بين محوري الزمان والمكان وتجليهما الفني في الأدب، حيث يتحول هذا التعالق إلى كل حسي وبصري يخترن حركة الزمان والحبكة والتاريخ معاً.

وهذا التعالق «الكرونوتوبي» لمحوري الزمان والمكان في ثلاثية

الراووق يجد أشكاله الجنيّة الأولى في روايات وقصص عبد الخالق الركابي المبكرة التي سبقت الثلاثية وبشكل خاص في رواية «من يفتح باب الطلسم»، كما يتواصل في روايته «سفر السرمدية» التي تلت الثلاثية لكنها ظلّت ترتبط بها بوشائج متينة زمنياً ومكانياً وميتا سردياً.

وإجمالاً يمكن القول إنّ رواية «الراووق» تعتمد على السرد الذاتي المبوور حيث يشارك عدد من الرواة الثانويين والشخصيات المشاركة التي تسهم في سرد ما يقرب من ستين مشهداً مما يجعل منها رواية بوليفونية متعدّدة الأصوات يقصى فيها بعيداً الصوت المونولوجي المنفرد لبطل مركزي أو للمؤلّف وذاته الثانية، وبذا تتكرّس آلية ديمقراطية جماعية في السرد يتسيّد فيها نمط البطل الجماعي في الرواية، لكنها تظلّ، على الرغم من حركاتها الثانوية الستين تقريباً تنطوي على وحدة سردية متنامية تتمحور حول مخطوطة الراووق وتدوينها ونبوءاتها. وقد لاحظنا تنوعاً كبيراً في الرواة المشاركين، فينبهم شيوخ وشبان وصبيان وأطفال ونساء، وهم الصناع الحقيقيون لمرويات هذا الجزء على الرغم من أنّ مدوّنات ذاكر القيم سادن مزار السيّد نور وأبرز رواة المخطوطة تظلّ هي الأكثر لأنّه السارد الذي يستهلّ السرد الراووي ويختتمه أيضاً، لكن ذلك لا يجعل منه بطلاً مركزياً على حساب البطل الجماعي لأنّ شخصيته تدرج ضمن سرود ومرويات ومدوّنات مخطوطة الراووق ذاتها.

وعلى الرغم من البنية الخطيّة لنمو الحبكة المركزية، فإن الرواية تتشكّل من ثلاثة عشر فصلاً، يضمّ كلّ فصل منها حوالي أربعة مشاهد مروية من قبل إحدى الشخصيات المشاركة في شكل مونولوجات داخلية مبوورة وبعيدة إلى حد كبير عن تقنية الراوي الكلّي العلم أو التلخيص، لأنّ بناء المشهد الراووي (حوالي الستين مشهداً) يظلّ هو السمة الأساسية التي تتحكّم في نسيج الخطاب الراووي بصورة عامة.

وختاماً يجدر بنا الإشارة إلى ما يمكن أن نسمّيه بنرجسية المبني الميتاسردي الذي يكون عادة مفتوناً بذاته، وأساساً بالكتابة الروائية وأحياناً بشخصية المؤلف التي يشير لها المؤلف عبد الخالق الركابي في أغلب رواياته، كما سنجد ذلك لاحقاً في الجزء الثالث من الثلاثية وأعني به «سابع أيام الخلق» حيث نجد إشارة صريحة إلى عنوان الرواية داخل المتن الروائي، وكما سنكتشف ذلك بتفصيل أكبر في رواية المؤلف التي أعقبت الثلاثية وأعني بها «سفر السرمدية» من إحالة غير مباشرة إلى اسم المؤلف.

ففي المشهد الختامي من رواية «الراووق» إشارة غير مباشرة إلى المؤلف عبد الخالق الركابي يشير فيها ذاك القيم خلال حديثه عن المخطوطة احتمال ظهور «مدون آخر من عبيد الخالق» إشارة إلى اسم عبد الخالق الركابي:

«وقد يقيض لها بعد خمسين أو سبعين سنة عبداً من عبيد الخالق يستثمرها إن حاول أن يكتب تاريخ عشيرة البواشق» (ص ٣٥٦)

ونرجسيّة المبني الميتاسردي هذا ربما، هي التي دفعت بالناقدة ليندا هتشنشون لعنونة كتابها النقدي عن عالم الميتا سرد بالسرد النرجسي narcissist narration مما يؤكّد السمة النرجسية المتجذّرة في طبيعة الصوغ الميتا سردي بصورة عامة، وهذا ما سيتأكد للقارئ عندما يدخل عالم الجزء الثاني من الثلاثية «قبل أن يحلق الباشق».

في الإهداء الذي كتبه لي شخصياً الروائي عبد الخالق الركابي والذي وشّح به نسخة روايته المهداة لي «قبل ان يحلق الباشق؟» قال:

«ها أنذا أطلق الباشق في فضاء الرواية؟ تراه سيحلّق عالياً؟ لعلك تملك الجواب أفضل مني؟».

وقد ظلّ هذا السؤال عالقاً في ذهني بوصفي قارئاً للرواية واعتمده

كواحد من العتبات النصّية الدالة والموجّهات التي يمكن الاستئارة بها تعالفاً مع عنوان الرواية «قبل ان يحلق الباشق» بوصفه العتبة ما قبل النصّية التي تتحكم إلى حد كبير في مسار الحدث الروائي.

يستهلّ الروائي نصّه بصوت إطلاق يشقّ السماء وصوت طائر الباشق وهو يسقط سريعاً برصاصة صياد مجهول. ونكتشف تدريجياً المشهد الذي يخلقه الروائي عبر زاوية نظر البطل المركزي للرواية وروايتها الأساس مانع الشيخ عاصي الذي يوظّف ضمير المتكلّم بسرّد لا يخلو من بعض ملامح السيرة الذاتية الاوتوبيوغرافية التي تجرى عبر مونولوج داخلي للبطل. ففي الجانب الأوّل هناك مجموعة من أفراد الجندرمة يقودهم رديف بك يسوقون بغالهم المحمّلة بالأمّعة ويرافقون شاباً متفربحاً وأنيقاً نكتشف لاحقاً أنّه بطل الرواية مانع الشيخ عاصي الذي عيّن - بعد تحرّجه من مدرسة الحقوق في بغداد - مديراً لناحية الأسلاف مسقط رأسه وموطن أبناء عشيرته البواشق، نسبة إلى اسم الطائر الجسور «الباشق» والذي كنيّ به جدّ العشيرة الأكبر الشيخ مطلق، والذي تسمّى سيرة الرواية أحياناً بالسيرة المطلقية أيضاً كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

وفي الجانب الآخر هناك الصياد الماهر ورجاله الذين أسقطوا طائر الباشق، وسنكتشف أيضاً أنّ هذا الصياد هو الشيخ فزع الطارش الذي هيمن على مقاليد العشيرة بطريقة غير شرعية بعد وفاة الشيخ عاصي ومارس صنوفاً من الاضطهاد والاذلال لأبناء العشيرة ومنهم عائلة الشيخ عاصي وابنه مانع. ولذا فقد جاء مقتل الباشق كعلامة سيميائية ونبوءة لما سيجرى من صراع لاحق في الرواية، وهذا ما نتلمّسه من المونولوج الداخلي الذي يدور داخل ذهن الشيخ مانع:

«واحتفظت ببقية خواطري لنفسي: إذ ليس من المفرح بالتاكيد

أن أفاجاً - في أول لحظة أطأ فيها ديرتي بهذا الطائر القناص وقد تحوّل إلى طريدة وهو الذي لقب جد العشيرة الأكبر «مطلق» باسمه». (ص ٥).

ولذا فقد عدّ البطل مانع ذلك فالاً سيئاً وربما عملاً مقصوداً لتهديده وتحديده، وسردياً ربّما يمثّل ذلك استباقاً سردياً لما سيأتي من أحداث وصراعات. وفعلاً هذا ما حدث، عندما اكتشف مانع أنّ الصياد الذي كان يقود مجموعة من الفرسان لم يكن سوى فرع الطارش، خصمه اللدود الذي لم يكن غيره قادراً على إصطياد هذا الطائر القناص. ولذا عندما رآه مع بقية فرسانه الذين جاءوا لاستقباله وهو يحمل الباشق القليل فكّر في نفسه:

«هكذا إذا! أنه كان على علم بمقدمي! بمعنى ذلك أنه لم يستهدف برصاصته الطائر قدر ما كان يستهدف بها شجاعتني وجلدي» (ص ٦).

ومن هنا تتحدّد طبيعة الصراع القادم في الرواية، بين مانع الشيخ عاصي العائد إلى «ديرتة» مديراً للناحية بقرار من الإدارة العثمانية وبين فرع الطارش الذي انتزع زعامة العشيرة بالخداع والغدر، لأنّ مانع كان صغيراً وغير مهياً لقيادة العشيرة ممّا دفع بفرع الطارش لينصبّ نفسه ولياً عليه وشيخاً لعشيرة البواشق.

والرواية بهذا إنّما تمثّل المرحلة التي سبقت تحليق الباشق: وأعني به «باشق» الثورة الشعبية التي تناغمت مع أصداء ثورة العشرين وقبلها ثورة النجف ضد الاحتلال البريطاني للعراق بعد الحرب العالمية الأولى. فقد كانت الفترة التي غطّتها الرواية تمثّل حالة «الوعي القائم» أو السائد وهو وعي سلبى وخانع إلى حد كبير، لكنّها في النهاية ترتفع إلى مستوى «الوعي الممكن» بتعبير الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان.

إذ كانت الفترة الأولى فترة هيمنة فرع الطارش، وهي الفترة التي

أذل فيها طائر الباشق والذي تحوّل إلى مجرد طائر محنّط فوق مكتب الشيخ مانع وكأنّه يناجيه ويدعوه إلى إطلاقه ثانية في السماء. وهذا ما حدث في نهاية الرواية. وبذا لم يكن تساؤل الروائي عبد الخالق الركابي لي في إهدائه الشخصي اعتبارياً وإنما كان تساؤلاً مشروعاً موجّهاً إلى قارئ ناقد، وأقول له جواباً عن تساؤله المشروع: تراه سيحلّق عالياً؟ نعم لقد كنت موفقاً في أن توفرّ له الظروف الثورية والاجتماعية وعوامل الوعي الفكري والسياسي لكي تطلقه ثانية ليحلّق عالياً في فضاء الحرية والثورة ورمزاً لنهوض شعبي جديد، مثله نهوض «البواشق» أنفسهم ضد هيمنة الاحتلال البريطاني. وهذا النهوض الشعبي الذي مثله البواشق هو كناية رمزية عن نهوض العراق في زمن الاحتلال البريطاني واشتعال ثورة العشرين. فمدينة «الأسلاف» ذاتها هي مدينة افتراضية وتخيلية لا وجود لها على الخارطة. ولذا فهي مدينة رمزية للعراق بكامله لأنها تحتشد بالصراعات والهموم الاجتماعية وتضمّ خليطاً بشرياً يمثّل مكونات العراق القوميّة والدينيّة المتنوّعة (ص ٤١٥). ويحسب للروائي أنّه قد تجنّب خطأ جسيماً وقع فيه بعض الروائيين العراقيين عندما وجد نفسه منحازاً إلى احد طرفي الاحتلال: العثماني أو البريطاني. اذ ارتفع مستوى الوعي الممكن إلى مرتبة رفض الاحتلالين معاً والمطالبة بالاستقلال التام والسيادة الوطنية، ربما بتأثير الأفكار الوطنية والقومية التي مثلها ممدوح أفندي، المعلم السوري الهارب من اضطهاد العثمانيين في سوريا. والروائي بانجازه هذا يعبر عقبة «الواقعية النقدية» التي انطلق منها في رسم هذه الصورة الحية لشريحة بشرية ومكانية عراقية افتراضية نحو مشارف أكثر ثورية ووعياً تصبّ في إطار «الواقعية الحديثة» وتقرب في بعض ملامحها من منطلقات «الواقعية الاشتراكية» ولكن دونما اسقاطات أيديولوجية مباشرة. فالرواية تنتهي في صفحتها الأخيرة مثلما بدأت بطائر الباشق وهو يحلق في السماء بجسارة:

«كانت الشمس قد أشرقت واكتسحت الأرض بومضها الخاطف، فشرعت النوارس تتخاطف، مطلقة صرخاتها الحادة، وظهر طائر جارح حوّم في عمق السماء الزرقاء لحظات قبل أن يحلق عالياً» (ص ٥٣٤).

فهذا الطائر الجارح الذي انطلق في السماء لم يكن سوى طائر الباشق رمز العشيرة الذي قد يشير في القراءات الأنتروبولوجية إلى لون من الطوطمية المندثرة والثاوية عميقاً في اللاوعي العام لأبناء العشيرة. كما أنّ رواية «سابع أيام الخلق» (١٩٩٤) تختتم هي الأخرى برمز الباشق عندما يواصل جدّ العشيرة الأكبر «مطلق» الذي اطلق عليه اسم «الباشق» إطلاق النار من بندقيته وهو يدافع عن قلعة العشيرة في وجه جندرمة الاحتلال العثماني (٣٩٨ - ٤٠٢) من رواية «سابع أيام الخلق».

وقد سبق لعبد الخالق الركابي أن وُظف في روايته السابقة «من يفتح باب الطلسم» هذه التقنية الرمزية التي تعتمد على منظر فضائي جوّي بانورامي تخلق فيه الطيور الجارحة بدلالة رمزية واضحة، إذ يفتح الروائي روايته هذه بمنظر النسور وهي تحلّق على ارتفاع شاهق: «عندما حوّمت النسور الصلعاء البشعة على ارتفاع شاهق، كان كل شيء قد انتهى» (ص ١١). كما يختتم المؤلف روايته هذه بمنظر جوّي مماثل للنسور الصلعاء وهي تحلّق على ارتفاع شاهق» (ص ٧٣٩).

لقد وفق المؤلف في إعادة الوعي إلى الكثير من الشخصيات المهزوزة أو الضعيفة أو المتردّدة ورفعها إلى مستوى الشعور بالمسؤولية الاجتماعية والوطنية، ومنها تحوّل بعض اللصوص والمهزّبين إلى مقاتلين في صفوف الثوار ضد الاحتلال الإنجليزي، كما يمثّل التحوّل الكبير الذي طرأ على وعي مانع الشيخ عاصي علامة مهمة، ذلك انه هجر تأنقه وزيّه الأفرنجي الذي جاء به في بداية الرواية إلى ديرته ليتسلّم منصبه مديراً للناحية، وارتدى ملابس أبيه العربية، إشارة لعودته إلى جذوره

الاجتماعية والشعبية، واحترامه لتقاليد العشيرة واقانيمها، وهو يذكرنا هنا في تحولاته ببطل رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم» وربما أيضاً ببطل روايته «مكابدات عبد الله العاشق» (١٩٨٢). وطوال مسار الأحداث الروائية كانت مخطوطة «الراووق» أو مخطوطة السيّد نور التي يحتفظ بها آنذاك ذاكر القيم بوصفه قيماً على مزار السيّد نور ومدوّناً لأغلب وقائعها محطّ رعاية أبناء العشيرة، وكانما هي وديعتهم وميراثهم وذاكرتهم المقدّسة. ولذا فقد قاوم الجميع محاولة سرقته أو التناول عليها كما حدث عندما حرّض الكابتن «فوكس وايت» الحاكم الانجليزي في المدينة بعض اللصوص والمهرّبين على سرقة المخطوطة من الضريح، إذ رفض المهرّب ضاري عرض صديقه دهش المخبل للقيام بشكل مشترك بسرقة المخطوطة وقال له:

«كيف ترضى أن تفرط أنت . . . وأنت ابن هذه البلدة، كيف تفرط بهذه المخطوطة التي كتبها السيّد نور منذ عشرات السنين ليكملها القيمون على مزاره فيما بعد» (ص ٤٦٣).

كما أنّ (دهش المخبل) عند محاولته سرقة المخطوطة أصيب بما يشبه الصرع وولّى هارباً ونادماً على فعلته.

ويحرّز في نفسي منطلق بعض القراءات النقدية التي اساءت قراءة هذه الرواية فتيماً، فهذه الرواية فتيماً مروية بطريقة السرد الذاتي المبهوور، حيث تقدّم الاحداث والمرويّات والحبكات من خلال وجهات نظر الشخصيات المشاركة المختلفة، دونما أي مظهر من مظاهر السرد الخارجي أو التقريري أو السرد «الكلي العلم». كما أنّ الرواية لم تقتصر على وجهة نظر معينة، بل ضمت وجهات نظر مختلفة ومتعارضة ممّا جعل منها رواية بوليفونية (متعددة الاصوات) بحق. الرواية هذه تمثّل نقلة مهمّة قياساً إلى رواية «من يفتح باب الطلسم» التي أسرف فيها المؤلّف في التفاصيل

اليومية بلون من الواقعية البدائية أو الطبيعية المتطرفة مما أفقدها التركيز والتكثيف والإيجاز.

ومع أن «وجهة النظر» الأساسية ظلّت من حصة بطل الرواية مانع الشيخ عاصي، إلا أن الرواية قدّمت «وجهات نظر» متعارضة ومعادية في تناوب سردي سلس، منها وجهة نظر فرع الطارش وبعض الشخصيات المهزوزة مثل المهريين واللصوص وقطاع الطرق، كما نجحت في تقديم بعض المرويّات من خلال «وجهة نظر» أطفال وصبيان صغار منهم وثيج لازم ورميح شراع، وهي وجهة نظر تتسم بالبراءة والحياة، لكن المؤلف وللأسف لم يستثمرها باستمرار لأنها يمكن أن تمنح الرواية شفافية أكبر مثلما وجدنا ذلك على سبيل المثال في رواية «مدينة الحجر» للروائي الألباني اسماعيل كاداريه التي قدّمت صورة الحرب من وجهة نظر شخصيات طفولية مما اضفى على الأحداث حياداً وموضوعية وبراءة، وهو ما كان بإمكان الروائي استثماره على نطاق أوسع.

رواية «قبل ان يحلق الباشق» سفر بانورامي واسع لصفحات من التاريخ الاجتماعي والثقافي العراقي مكتوبة بطريقة سردية تنم عن دربة ومكر وحرفية، مما يجعلها واحدة من الروايات الواقعية الصادقة تاريخياً وجمالياً عن عملية تشكّل الوعي في المجتمع العراقي وعملية نضج وتكامل الأدوات الفنية والمعرفية والرؤيوية للروائي العراقي الحديث. ومما له اهمية في هذا الصدد أن التاريخ يقدم في هذه الرواية بوصفه حاضراً، وليس مجرد وثيقة من الماضي. فحركة الأحداث في مسارها شبه الخطّي حركة تبدأ من حاضر افتراضي، وهي في الوقت ذاته، جزء من مدونة سردية وتاريخية محفوظة في مزار السيّد نور، وأعني بها مخطوطة «الراوق»، وهو ما يجعل النص الروائي بكامله جزءاً من صفحات تلك المخطوطة التي تعتزّ بها عشيرة البواشق. وبذا تدخل الرواية بوابة الميْتا سرد من خلال

المخطوطة بوصفها مدونة محفوظة في سجلات عشيرة «البواشق»، وفي الوقت ذاته تدخل عالم السرد الروائي بوصفها خطاباً روائياً ينتمي إلى حساسية ما وراء الحداثة من الناحية الرؤيوية، وإن ظلت تقنيات السرد الواقعي المنضبطة والمخطئة هي المهيمنة في هذه الرواية وفي روايته التي سبقتها «من يفتح باب الطلسم» ١٩٨٢ التي أفرطت أحياناً بنقل تفاصيل الواقع اليومي والتاريخي بطريقة لا تخلو من وثائقية، وهو منحى سوف يتخلى عنه الروائي لاحقاً في رواياته اللاحقة وبشكل خاص في «سفر السرمدية» والى حد ما في «سابع أيام الخلق»، حيث درجة اعلى من درجات الاختزال والتكثيف والاقتصاد تحل محل الاستطراد الوصفي والبانورامي - الواقعي وشبه الطبيعي للحدث الروائي وتفصيله الحسية الكثيفة، ومن خلال إنتقاء لما هو نموذجي ودال ومؤثر، سيميائياً، في بناء الخطاب الروائي.

نكتشف في الصفحات الاستهلاكية الاولى لرواية «سابع ايام الخلق» (١٩٩٤) أن شبيب طاهر الغياث هو سادس رواة المخطوطة (ص٧)، ويشير فيها في إحدى رسائله إلى الراوي السابع سارد الرواية الضمني إلى متن الراووق وهي عملية تناص داخلي تجعل من ثلاثية عبد الخالق الركابي متراسلة ومتصلة، مع أنها يمكن أن تقرأ منفردة. ولاشك اننا نعرف من روايتي «الراووق»، و«قبل ان يحلق الباشق» عدداً آخر من رواة ومدوني المخطوطة منهم ذاكر القيم وعذيب الباشق، فضلاً عن السيد نور، المدون الأول للمخطوطة.

ويعترف الراوي الضمني - الذي يوظف ضمير المتكلم - أنه يشرع بعمله هذا بتدوين القسم السابع من المخطوطة «الذي تشكل حروفه وكلماته تحت عيني القارئ» (ص٧). ويعترف الراوي المركزي أنه قد أسدل الستائر دون مدينة الأسلاف مدينة البشر والحبر ليفتح بمداد قلمه

آلاف الستائر والنوافذ على مدينة الحروف والكلمات (ص ٨)، وهي إشارة مهمّة إلى أنّ النصّ الراهن هو نصّ ورقي تخيلي لا علاقة له بالمرجع الواقعي أو التاريخي. ويكشف لنا الراوي عن طبيعة هذا الميراث الميتاسردي المتراكم الذي وصل إليه بوصفه الراوي السابع للمخطوطة، حيث تناقل ثلاثة منهم عملهم كرواة شفهيّاً «اباً عن جد» (ص ٨) اما الثلاثة الآخرون فقد شيّدوها كتابياً «الرابعة منهم بالريشة» والخامس بقلم القويبا والسادس بالحرير» (ص ٨).

ويقرّ الراوي بأبوة «الراوق» وهو يتساءل مع نفسه فيما اذا كان يعمل خارج متن الراوق، لكنه لا يرى ضيراً في ذلك، ويفلسف ذلك سردياً من خلال ملمح مركزي من ملامح المبنى الميتاسردي ونعني به الكشف عن أسرار الكتابة:

«وعلى كل حال لا يسعني سوى الاعتراف بأنّ كتابة رواية ما ليست في واقع الأمر إلاّ ضرباً من حبّ الذات. يحبّ الروائي أن يتجلّى في مرآة الوجود، فيبدأ في خلق شخصياته الروائية؟» (ص ٨).

ومن الواضح أنّ الراوي السابع - وهو السارد الحالي للرواية - والذي جاء ليكمل مادونه ست رواة، إنّما يتناصّ ميثولوجياً مع «سفر التكوين» فمثلما اكتمل الكون في ستة أيام، و جاء اليوم السابع ليمثل حالة الاستواء والتأمل، فان السارد السابع جاء ليضع اللمسات النهائية - أو هكذا يفترض - على سيرة فصول السيد نور أو مخطوطة الراوق (ص ١٧) والتي ستطلّ مرة أخرى عبر رواية «سفر السرمدية» ايضاً.

ورواية «سابع ايام الخلق» موزّعة على فصول أطلق على كل فصل منها اسم «كتاب الكتب» مع عنوان فرعي لكل كلمة «سفر» مثلاً:

«كتاب الكتب» سفر الألف

وتحمل هذه الأسفار سبعة حروف هي «الألف واللام والراء والحاء والميم والالف المحذوفة والنون، ولو جمعنا هذه الحروف لوجدنا أنها تشكل اسم (الرحمن) وهو أحد أسماء الله الحسنى. وهذا التشكيل الحروفي يرتبط بإحدى العتبات النصّية الافتتاحية المتمثلة في اقتباس من ابن عربي هو «العالم حروف مخطوطة مرقومة في ورق الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائماً وأبداً لا تنتهي» (ص ٦) وهذه الفكرة مرتبطة كما نرى بفكرة التكوين وإلى حدّ ما بـ «سفر التكوين» والقصص الديني» فمثلما خلق الرحمن (الله) الكون في ستة أيام واستوى في اليوم السابع على العرش يتناصّ الراوي مع واحدة من المرويات الكبرى (في الفكر الإنساني master narrative ليوحي لنا بأنه أيضاً قد أنجز «سفر تكوينه» الروائي في ستة أيام (او روايات) وأنه إنما يتمّ ذلك العمل في اليوم السابع ويستوي على عرش السرد الروائي، وهو ما بينه العنوان «سابع أيام الخلق» بوصفه عتبة نصية دالة إلى ما يذهب إليه الناقد الفرنسي جيرار جينيت.

ففي الاستهلال الروائي الذي يفتح فيه المؤلف «كتاب الكتب - سفر الالف» يعلن الراوي اكتمال المخطوطة:

«لقد تمّ العثور على أهمّ أوراق السيّد نور، وبذلك اكتمل متن جديد للمخطوط، متن غريب هو مزيج من نصوص شفهيّة - مازال رواة السيرة المطلقية المحترفون في محافظة الأسلاف يقصونها على نغمات الرباب ونصوص عرفانية، ونصوص أدبية ذات طابع تراثي بحت» (ص ٧). ويشير الراوي إلى أنّ الرواية الحالية «سابع أيام الخلق» إنّما هي القسم السابع من المخطوطة:

«سته اقسام يكمل بعضها بعضاً - فضلاً عن قسم سابع هو هذا الذي تشكّل حروفه وكلماته تحت عيني القارئ.» (ص ٧) ويتعيّن علينا هنا الانتباه إلى أنّ الروائي ينتقل في هذه الرواية التي تمثّل الجزء الثالث

من الرباعية، وكذلك في الجزء الرابع منها الموسوم «سفر السرمدية» من الماضي إلى الحاضر، فراوي «سابع أيام الخلق» الذي يستخدم ضمير المتكلم ويتماهى أحياناً مع المؤلف عبد الخالق الركابي أو ذاته الثانية إنما يعيش في الحاضر وفي مدينة بغداد التي يكتنّبها بمدينة الأسلاف الافتراضية وهو يعيد قراءة مخطوطة الراوق التي سبق وأن افاد منها سابقاً في كتابة روايته الأولى «الراوق».

وهذا الامر ينطبق إلى حد كبير على روايته «سفر السرمدية» التي تقع أحداثها في الحاضر حيث يحاول الراوي - الذي يوظف ضمير المتكلم الاتوبيوغرافي أيضاً ان يلعب معنا - بوصفنا قراء لعبة سردية معقدة تنهض عليها البنية الميتا سردية لروايته هذه.

تتمثّل بداية الفعل الروائي في «سابع أيام الخلق» بولوج البطل / الراوي إلى مكتبة متحف الأسلاف الذي انشأه بدر فرهود الطارش في ديرة الهشيمة لاستعارة مخطوطة الراوق - التي يبدو المقام وقد حط بها أخيراً في مكتبة المتحف كوثيقة ومخطوطة تاريخية مهمة، وما رافق ذلك من تعرفه إلى موظفة المكتبة «ورقاء» ومدير المكتبة بدر فرهود الطارش وهو من سلالة البواشق وسكنة مدينة الأسلاف أيضاً وديرة الهشيمة بالتحديد.

ونلاحظ هنا الكيفية التي تشكّلت فيها السيرة المطلقة التي ضمّتها سفر الراوق من خلال مرويات شفاهية وقصص مغتاة على الرباب قبل ان تتحوّل إلى مدوّنات مكتوبة بالحبر في صحائف واسفار المخطوطة. ففي الفصل الثاني الموسوم «إشراق الأسماء» نجد رواية شفوية يرويها أحد رواة المخطوطة عبد الله البصير عبر سلسلة أسانيد موثقة تذكرنا بطريقة الإسناد في رواية الحديث النبوي - وبذا نجد أنّ هذه الحكاية الشفاهية أصبحت جزءاً من متن الخطاب الروائي هذا، ويدعم هذا اللون من الحكاية الشفوية عبارة «قال الراوي» التي تكرّرت مراراً بوصفها تمهيداً للسرد الحكائي

اللاحق، كما نلاحظ أنّ عملية البحث عن أصول المخطوطة وأوراقها الموزعة قاد إلى اكتشاف حقائق جديدة منها أنّ السيّد نور هو ليس أوّل مَنْ دَوّن سفر الراوق فقد يكون هو الرابع (ص ٩٢) وقد دفع ذلك بالبطل / الراوي الضمني أو الذات الثانية للمؤلف إلى عدّ المخطوطة نصّاً مفتوحاً: «وقد بقي ذلك الالتباس يرافق نمو المخطوط وتشعبه بالصورة التي انتهى إليها نصّاً مفتوحاً لا يعرف التوقف عند حد» (ص ٩٢).

تعدّ رواية «سابع أيام الخلق» بحقّ نموذجاً فريداً للعبة الميتاسردية. فنحن هنا إزاء عدد من الرواة والمدوّنين الذين يسعون من أجل تحقيق وتوثيق مخطوطة الراوق بثتى السبل والوسائل القديمة والحديثة، وهم لا يتراجعون أبداً عندما يقعون كل مرة في متاهة جديدة تسف أعمالهم السابقة وتشعرهم بأنهم مازالوا بعيدين عن الوصول إلى المتن الحقيقي والنواة الصلبة لمخطوطة الراوق.

ويعلن بطل الرواية وراويها والمتماهي مع المؤلّف أو ذاته الثانية بأنّه سيفيد من تصويبات شبيب طاهر الغياث لتصحيح المخطوطة لكتابة روايته هذه «فالنسخة التي توصل إليها في ختام صفحاته بدأت تبلور لديّ على شكل هذه الرواية (ص ١٥٦)» «ومبرهنناً على كون الراوق نصّاً مفتوحاً قابلاً للإضافة والتمحور إلى الأبد.

ويستطيع القارئ أن نلاحظ وجود تقارب سردي في «وجهة النظر» بين منظورين سرديين على امتداد فصول الرواية الثلاث عشر الأوّل يمثّل «وجهة نظر» «البطل المركزي، الراوي المتماهي مع الذات الثانية للمؤلف وهو يضطلع بسرد الفصول التي تحمل عناوين «كتاب الكتب» مع حروف كلمة «الرحمن» السبعة، أي أنّ سبعة فصول تقدّم من خلال وعي هذا الراوي المركزي، أما الفصول الستّ الباقية فتقدّم بوصفها أخباراً مأخوذة من مرويات «شبيب طاهر الغياث» أحد رواة المخطوطة الأساسيين، وهي

تحمّل عناوين عرفانية صوفية في الغالب وهي: إشراق الأسماء، كتاب الآنية، اشراق الصفات، كتاب الهوية، اشراق الذات، كتاب الأحدية . وجميع هذه الفصول تُستهلّ بعبارة: «أخبرني شبيب طاهر الغياث في ما كتب به إليّ قال: عدا الفصل الأوّل منها وهو «إشراق الأسماء» الذي انطوى على تعديل طفيف في الصياغة، لكن جميع الفصول تشير إلى أنّ السرد قد تمّ عن طريق الكتابة والتدوين تأكيداً لوثوقية البيانات والحقائق التاريخية التي يتمّ الكشف عنها، لكن ذلك لا يعني عدم وجود سرد شفوي يقدّمه شبيب طاهر الغياث إلى الراوي السابع - بطل الرواية - أو إلى أمين مكتبة المتحف بدر الطارش.

عملية الكتابة السردية هذه ومشاركة عدد كبير من الرواة والمدوّنين ومنهم «قصخونية» مجهولين يقدّمون حكاياتهم مصحوبة على عزف الرباب، هذه العملية تعمق الجوهر البوليفوني /التعددي للأصوات وتثري المنحى الديمقراطي والحواري بمفهوم باختين في الرواية، وهذا الجانب يتناغم مع النزعة الميتاسردية من خلال انهماك هذا العدد الكبير من الرواة في صياغة وتدوين المخطوطة أو في البحث عن أوراقها وفصولها المفقودة، فضلاً عن قصدية الراوي المركزي، بطل الرواية في كتابة نصّ روائي ينهض على فكرة المخطوطة أو إعادة كتابتها روائياً، وهي مهمّة كتابية وإبداعية وفنيّة خالصة لتحويل المادة الوثائقية لمخطوطة تاريخية إلى خطاب روائي حديث، وهو ما يفتح الباب واسعاً أمام كنيّة تعامل المؤلّف ذاته عبد الخالق الركابي مع التاريخ، وبشكل خاص في هذه الرواية وفي روايته اللاحقة «سفر السرمدية». فكلّاهاتين الروائيتين متموضعتان في الحاضر، على خلاف الروائيتين الأولى والثانية وأعني بهما «الراووق»، «قبل أن يحلق الباشق» اللتين كانتا متموضعتين في الماضي - الذي كان بدوره يُقدّم بوصفه حاضراً.

إذا يخشى الراوي المركزي أن تتحوّل روايته إلى برج بابل جديد مليء بالأبراج والمهايات، (ص ١٦٢) كما أجرى الراوي هذا مقارنة بين فن النحت وكتابة الرواية.

«أنا مثل ذلك النحات الفلورنسي الذي كان يقول أنّ التمثال يكمن في قلب الكتلة الصخرية، وما عليه سوى إزالة القشور عنه. . . . انا مثله أشعر أنّ روايتي تكمن في تلك الأشياء المتنافرة: نصوص شفوية، ووثائق وتواريخ، وكتابات عرفانية، وأخرى أدبية...» (ص ١٦٢) كما يعترف الراوي - ضمناً - بفكرة التناص بين النصوص من خلال إشارته إلى مقولة ليورخس يشير فيها إلى أنّه لا يوجد أديب يستطيع ادعاء الاصاله «بل إنّ حدّد الأدب الحديث كلّه بقيامه على أربع تقنيات هي: «الكتاب داخل الكتاب، وعدوى الواقع بالحلم، والسفر في الزمن، والمضاعفة» (ص ١٦٥). ومثل هذه الإضاءات السردية والنقدية تؤكّد الجوهر الميتاسردي للرواية لأنّها تتمّ عن وعي قصدي بالكتابة الروائية من خلال كتابة نصّ سردي داخل الرواية أو الاشتغال على تحويل مخطوطة تاخيية إلى خطاب روائي.

وانطلاقاً من فكرة التناص - أو تداخل النصوص وتراسلها، يعترف بفضل الرواة السابقين «فبين النصّ الشفهي للراوي الاول، ونصّي الكتابي الذي ما زال في طور التشكل والنمو، ستتخذ النصوص الأخر مواقعها. «(ص ٢٢٥) لكنه يعترف بالفضل الأكبر لسادس الرواة الذي قاسمه فعلياً في صياغة روايته هذه «في حين أستند أنا في نصّي هذا - إن استطعت أنّ أبرهن في ختام هذه الرواية على جدارتي بأن أعودو سابع الرواة - إلى نص الراوي السادس شبيب طاهر الغياث. «(ص ٢٢٥).

ويبلغ القصد في التأليف الروائي إلى حدّ تحديد اسم الرواية الجديدة داخل هذا المتن النصّي، عندما يخبر الراوي صديقه الشاعر بأنّه

سيكمل روايته وسيقوم باستكمال ما بها من نقص بعد أن توصل إلى عنوانها النهائي.

«محال . . . فخطوط الرواية تكاد تكون قد اكتملت كلها، بل إن عنوانها (سابع أيام الخلق) اتخذ موضعه في دفتر ملاحظاتي .» (ص ٣٦٢).

ولذا فأنا أعتقد أن نهاية هذا الفصل وأعني به «كتاب الكتب، سفر الألف المحذوفة» هو الفصل الختامي للرواية، ولم يكن المؤلف موقفاً في إضافة فصل آخر بعد هذا الفصل تحت عنوان «كتاب الاحدية» الذي يتحدث عن واقعة قديمة سبق لنا الاطلاع عليها في الصفحات الأولى من رواية «الراوق» وربما أصبحت جزءاً من الماضي، ولا ينبغي لها أن تكون اللقطة الأخيرة التي تطل في ذهن القارئ، لأنها ليست النهاية الحقيقية للرواية، ومرد ذلك كما أرى أن الرواية تنطوي على بنية إيطارية تتمثل في الفصول التي يرويها الراوي، البطل المتماهي مع المؤلف أو قناعة (ذاته الثانية)، ومنها الفصل الأول للرواية الموسوم «كتاب الكتب، سفر الألف» وكان يتعين إنهاء الرواية بفصل مماثل يعيد للبنية الإيطالية حضورها ودائريتها وهو الفصل ما قبل الأخير الذي أشرت إليه، أما بقية الفصول فهو روايات سردية من الدرجة الثانية يرويها شبيب طاهر الغياث، وبدا بدأ الفصل الأخير مقحماً، وكان بالإمكان وضعه في موضع سابق قبل الفصل الختامي الأساسي، أما الفصل الموسوم «كتاب الكتب: سفر النون» والذي خطط له المؤلف ليكون صفحة بيضاء تشير إلى أن النص الحالي - وبشكل أدق نص مخطوطة الراوق يظل مفتوحاً وقابلًا للإضافة، فلم يصمم طباعياً بطريقة موفقة، لذا لم يلفت الانتباه وكأنه شيء نافل، وكان يفترض أن توضع الصفحة البيضاء داخل إطار لجذب الانتباه وعدم تلويثها بأي إشارة أو كتابة.

ويمكن الوصول إلى استنتاج أن فصول البنية الإيطالية تقع في زمن

الحاضر، وهي سرد من الدرجة الأولى بتعبير جيرار جينيت، أما الفصول الأخرى فتمثل الإضافات والاكتشافات والمتون اللاحقة التي أضيفت إلى المخطوطة، وكلها متموضعة في الماضي وتأخذ صفة السرد من الدرجة الثانية. ويبدو أن اللعبة الميتا سردية قد فتنت المؤلف عبد الخالق الركابي فواصلها في روايته اللاحقة «سفر السرمدية» والتي تجعل من المؤلف صاحب رباعية ميتا سردية.

منذ الصفحات الأولى لرواية «سفر الأزلية» (٢٠٠٥) يشعرونا الراوي الذي يوظف ضمير المتكلم الأوتوبيوغرافي، وهو راوٍ متماه مع المؤلف أو قناعة (ذاته الثانية) أنه سوف يدخلنا معه في لعبة روائية معقدة ويتجلى ذلك في المقولة الاستهلاكية التي ترى أن الفن بالنسبة للفنان ضرب من اللعب (ص٧) وكذلك في السطور الأولى التي يقولها فيها «حين تشرع في قراءة هذه الكلمات يكون الوقت قد فاتك للإفلات من لعبة روائية لإخلاق لك منها..» (ص٧).

وبذا يؤكّد لنا هذا النص الروائي طبيعته الميتا- سردية، خاصة بعد أن ينشغل الراوي/البطل بالحديث عن فن الرواية في العصر الحديث وتعرّضه إلى تحديات خطيرة من قبل شبكات الاتصال الحديثة، ولذا فهو يوظف الحاسوب ليقدم نصّه الرقمي إلى قارئه. و سرعان ما نكتشف أنّ هناك خطاباً (أو مونولوجاً) موجهاً من الراوي إلى متلقٍّ أو مروّي له، وهو كما يتّضح ناقد منهمك بإعداد رسالة دكتوراه عن روايات المؤلف، سنعرف لاحقاً أنّ اسمه وحيد حلمي»، من المؤكّد أنّك ستعود بذهنك إلى (الرسالة) التي تعدّها عن رواياتي (ص٧) وتكاد الرواية بكاملها أن تتشكّل أساساً من هذين الصوتين أو وجهتيّ النظر السرديتين» الكاتب الكبير الذي طبع بعض فصول روايته على الحاسوب - والذي سوف نكتشف في الصفحة

الأخيرة أن اسمه مدرج على غلاف الرواية - أي أنه عبد الخالق الركابي نفسه أو ذاته الذاتية (الورقية) (ص ٢١٦).

أما الصوت الثاني أو وجهة النظر الثانية فيمثلها طالب الدراسات العليا وحيد حلمي الذي ينهمك في كتابة رسالة دكتوراه عن ذلك الكاتب الكبير الذي يجد نفسه داخل لعبة سردية ملغزة يستدرجه فيها هذا الروائي لكشف سرّ عنوان الرواية، بل ويجد دعوة موجهة له للإشتراك معه في كتابة رواية مشتركة (ص ١٥) وهو حلم كبير بالنسبة لكاتب مغمور يدفعه حتى إلى صرف النظر عن كتابته رسالته الجامعية والانهماك بجمع المواد الأولية التسجيلية والشفاهية حول أبطال روايته. ويمكن القول إن الرواية ذاتها (سفر السرمدية) هي هذا العمل المشترك بين الروائي الكبير وطالب الدراسات العليا وحيد حلمي لأنهما فعلاً تقاسما كتابة فصول الرواية في لون من التناوب السردية شبيه إلى حد كبير بتقنية رواية «سابع أيام الخلق» حيث التناوب السردية بين صوت الراوي/البطل المشغل بتدقيق مخطوطة الراوي وصوت شبيب طاهر الغياث سادس رواة المخطوطة.

ويمكن أن نضيف اكتشافاً أخطر وهو أن الروائي عبد الخالق الركابي قد أفاد إلى حد كبير من سيرته الأوتوبيوغرافية الذاتية لخلق الشخصيات الروائية الأساسية وهي مسألة يصفها البعض بكونها نرجسية متطرفة لكنّها فنياً يمكن أن تدرج ضمن اللعب التجريبي في الرواية. فالروائي الكبير هو نفسه عبد الخالق الركابي أو ذاته الثانية كما نكتشف في الصفحة الأخيرة من الرواية حيث يرجو الروائي الكبير الطالب وحيد حلمي بالامتناع عن ذكر اسمه الصريح ما دام الاسم مدرجاً على غلاف الرواية «إذا ما حاجتنا إليه مادام في وسع القارئ أن يقرأه على الغلاف؟» (ص ٢٦١) كما لا يخفى على القارئ المدقق أن طالب الدراسات العليا الشاب وحيد حلمي هو الآخر يمثّل النصف الآخر وربما الثلث الآخر من شخصية عبد الخالق

الركابي وذلك أني أذهب أبعد من ذلك فأجزم بأن عبد الخالق الركابي قد نقل تجربته الشخصية المريرة وهي تعرّضه للشلل بسبب تلقيه لعلاج خاص بداء الكلب إلى شخصية مركزية مهمّة هي شخصية الفنان التشكيلي طلال شاكر الذي أصيب هو الآخر بالشلل وبقي قعيد الفراش وأسير كرسيه المتنقل طيلة الرواية بسبب تعاطيه العلاج الخاص بداء الكلب، وبذا يمكن الاستنتاج بأن عبد الخالق الركابي قد وزّع تجربته الحياتية على شخصيات الرواية الأساسية الثلاثة: الروائي الكبير، وطالب الدراسات العليا وحيد حلمي والفنان التشكيلي طلال شاكر وهو ما يبرر الحديث عن ما يسمّى بنرجسية المؤلف الميتا سردية التي قادته إلى إقحام اسمه وتجربته الحياتية والروائية في أعماله، وهي حقيقة جليّة في معظم روايات عبد الخالق الركابي ربّما تذكّرنا بالمخرج العالمي الكبير إيليا كازان الذي عرف عنه بتخصيص لقطة واحدة على الأقل - ولو عابرة له - في أغلب أفلامه وهذه الحقيقة ربّما هي التي قادته إلى ان يختار لوحة لروايته «سفر السرمدية» للفنان الاسباني فيلاسكيز التي تحمل عنوان «الوصيفات» ظهر فيها الرسام داخل اللوحة. وكذلك يكشف عن سرّ وضع المؤلف الكبير صور لأربع لوحات عالمية خلفيّة لحافظة الشاشة التي كتب فيها روايته، ذلك أنّ هذه اللوحات الأربع - كما كشف عن ذلك لاحقاً الفنان طلال شاكر - تشترك في أنّ رساميها كانوا يدخلون شخصهم في لوحاتهم (ص ٢٠٣) وهو اكتشاف دفع وحيد حلمي إلى القول: «وعلى الفور تكشّف لي الدافع الكامن وراء اختيار تلك اللوحات. فمن خلالها يشير الروائي إلى كونه قد أدخل شخصه هو ضمن شخص روايته» (ص ٢٠٣) وهذا بالضبط ما فعله مراراً عبد الخالق الركابي - مؤلفاً - من ادخال اسمه وتجربته الحياتية داخل عالم روايته هذه وفي أغلب رواياته الأخرى.

ولو تأملنا فصول الرواية لوجدنا أنّها تضمّ خمسة فصول أو أسفار كتب ثلاثة منها الروائي الكبير وهي الفصل الأول الموسوم بـ «سفر

السرمدية» فصل اللعب والثاني الموسوم بـ«سفر الأزلية: فصل الحب» والثالث الموسوم بـ«سفر الأزلية: فصل الألم» وجميع هذه الفصول تشترك في عنوان مشترك يدلّ على الزمن هو «سفر الأزلية» كما تكشف عن عنوان فرعي لكلّ سفر هي: فصل اللعب، وفصل الحب، وفصل الألم، أما الفصلين الآخرين وهما الثاني والموسوم بـ«سفر الأبدية» والرابع الموسوم أيضاً بـ«سفر الأبدية» فيتكشّفان عن الاشتراك في العنوان كما يخلوان من اي عنوان فرعي بخلاف فصول الروائي الكبير الثلاثة.

وقد يوحي هذا التقسيم في التناوب السردي في وجهة النظر السردية بهيمنة رؤيا أو «وجهة نظر» الروائي الكبير على البنية السردية لأنّه كتب ثلاثة فصول، لكنّي أخالف هذا الاستنتاج وأذهب إلى القول بهيمنة رؤيا طالب الدكتوراه وحيد حلمي لأنّها تشكل الحبكة الرئيسة للرواية والبنية الإطارية الكليّة التي تنتظم فيها فصول الرواية، على الرغم من تقديم «وجهة نظر» الروائي الكبير في الفصل الأوّل التي قد توحي بأنّها تمثل الحبكة الرئيسة أو البنية الإطارية للرواية، ولذا فأنا أذهب إلى القول أنّ الفصول الثلاثة التي كتبها الروائي الكبير إنما هي حكايات ثانوية ولا يسعنا إلا القول إنّ هذه الفصول الخمسة تشكل مجموعها متن الرواية السردية المتكامل الذي كتبه الروائيان معاً في هذه الرواية على وفق «عقد» أو «بروتوكول» كتابي وقرائي مسبق.

وهذه التقنية - وأعني بها بنية الإطار والمتون والمرويات الملحقة - هي التي سبق للمؤلف وأن وظفها عند كتابة روايته السابقة «سابع أيام الخلق» كما ألمحنا إلى ذلك سابقاً - حيث شكّل سرد الراوي المركزي البنية الإطارية للرواية أو الحبكة الرئيسة لها، بينما شكلت مرويات سادس رواة مخطوطة الراوي شبيب طاهر الغيث المدوّنة والشفاهية المتون المضافة أو الحكايات الثانوية في تلك الرواية.

تبدأ اللعبة السردية في الخطاب الروائي هذا بمكر كبير عندما يبدأ طالب الدكتوراه الشاب وحيد حلمي بصحبه زميلته حنان بقراءة الفصل الأوّل الموسوم «سفر الأزلية- فصل اللعب» والذي كتبه الروائي الكبير وهو فصل قصير وملغز وينطوي على استباقات سردية ونبوءات سوف يكتشف القارئ تفاصيلها ودقائقها في صفحات الراوية اللاحقة، في هذا الفصل يجد الطالب الشاب - وكذلك القارئ نفسه داخل فحّ سردي معقّد، ذلك أنّه نجح في قراءة فصلين مرقومين على الحاسوب لكنّه تعدّر عليه فتح الملف الأخير الخاص بـ «فصل الألم» وذلك لارتباطه بكلمة سر غير معروفة، وتستنزف عملية البحث عن كلمة السر جهداً كبير من قبل الطالب الشاب وحيد حلمي وزميلته حنان، حتى نكتشف أنّ كلمة السر ومفتاح «فصل الألم» هو «سفر الأزلية» وكان من الأجدي استبدالها بمصطلح آخر من مصطلحات الزمن لأنّ القارئ سبق له في الصفحة (١٠٥) من الرواية وأنّ علم بأنّ الفصل الأوّل من الرواية كان يحمل عنوان «سفر الأزلية» ذاته، ولذا فهذا القارئ لن يكتشف جديداً في كلمة السر هذه، على الرغم من كلّ الاستطرادات الفلسفية حول مفاهيم الزمن الكثيرة التي انشغل بها طالب الدكتوراه وحيد حلمي وكنت أفضل أيضاً أنّ يعمد المؤلف إلى اختفاء الروائي الكبير بصورة غامضة - لأسباب اجتماعية أو سياسية أو شخصية - أو بسبب سفره إلى جهة مجهولة.

وهو ما سبق وأن فعله جبرا ابراهيم جبرا عندما جعل بطل روايته «البحث عن وليد مسعود» يختفي بصورة غامضة، لأنّ مثل هذا الغياب سوف يصعّد من التوتر الروائي ولهفة القارئ ويقدم مبررات مقنعة للقارئ عن سر عدم محاولة الاتصال بالروائي الكبير الذي سافر إلى بغداد لكنه بقي على صلة بصاحب الدكان الذي ائتمنه على مفتاح البيت وأثاثه وحاسوبه، وكان بالإمكان تأمين الاتصال به ثانياً أو من خلال المراسلة أو الزيارة.

يظلّ السؤال الأخير الذي يشغلني في نهاية هذه الدراسة يتعلّق بتحديد موقع رواية «سفر السرمدية» من ثلاثية عبد الخالق الركابي المكوّنة من «الراووق» و«قبل أن يحلق الباشق» و«سابع أيام الخلق» وفيما إذا كانت تنتمي إلى هذه الثلاثية لتكون رباعية. وإذا ما كان الأمر يتعلّق بمحور دراستنا عن المبنى الميتا سردي للرواية، فهي جزء مهمّ يكرّس مفهوم استراتيجيات الصوغ الميتا سردي، وذلك إنّها تنهمك إلى حد كبير بإشكاليات الكتابة السردية والتي تركز على قصدية الفعل السردي ودور الزمن في ذلك والتي يومئ فيها إلى رغبة المؤلف في «إيقاف تسرب الزمن» من خلال الكتابة الراوئية (ص ٢٤) وكأنّه يريد - من دون أن ينصّ على ذلك - على خلق «هوية سردية» للمدينة ولأبطال روايته بالطريقة التي ذهب إليها الناقد والفيلسوف الفرنسي بول ريكور، بل أنّ الروائي الكبير يكشف عن طبيعة فهمه للتجريب في الرواية عندما يقول:

«في ظنّي أنّ الرواية الحقيقية عن جدارة - إن تحمل على غلافها اسم رواية هي الرواية التجريبية التي لا تنسج على منوال رواية سابقة.» (ص ٣٥).

ومن الجانب الآخر فهذه الرواية لا تشغل - كما هو شأن الثلاثية بمخطوطة الراووق والمرويّات التي تدور حول سير البواشق وجدّهم الأكبر مطلق في مدينة الأسلاف ولذا فهي لا يمكن أن تكون جزءاً من ثلاثية الراووق، لكنّها من ناحية أخرى لا تخلو من إشارات مهمّة عن الفضاء الاجتماعي والمكاني لمدينة الأسلاف الافتراضية، فهي أيضاً تدور في مدينة الأسلاف، لكنّ مدينة الأسلاف هنا كما نرى عبارة عن كنية رمزية لمدينة بغداد أو لاية مدينة عراقية كبيرة، نظراً لتشابه تضاريسها الجغرافية ومعالمها المعمارية والمعلمية مع مدينة بغداد بالذات، ونكتشف مدى لهفة طالب الدكتوراه وحيد حلمي لزيارة بيت الروائي الكبير:

« لقد أسعدتني تلك الدعوة، وأنا أتحرق شوقاً لزيارة بيت نموذجي
كان مسرحاً لولادة سلسلة من روايات عن مدينة الأسلاف (ص ٥٢).

ونجد هنا إشارة صريحة إلى ثلاثية عبد الخالق الركابي التي كتبها
عن مدينة الأسلاف والبواشق والسيرة المطلقية، وهو ما يجعل هذه الرواية
تمسّ الفضاء الاجتماعي والمكاني للثلاثية، وإن لم تكن جزءاً منها، مثلما
كانت رواية المؤلف «من يفتح باب الطلسم» التي سبقت ثلاثية الراوق
الحاضنة الجينية للسيرة المطلقة ولتأسيس مدينة الأسلاف الافتراضية التي
كانت تحمل آنذاك اسم «سهل عرفات».

حرّي بنا أن نتذكّر هنا أنّ إيراد اسم عبد الخالق الركابي لا يعني
بالضرورة إننا نتحدث عن عبد الخالق الركابي الإنسان والمؤلف، بل عن
كائن ورقي - بتعبير رولان بارت - يعيش بوصفه شخصية روائية أو ضمناً.
فالروائي حالماً يبدأ الكتابة أو يقول «أنا» فهو ينفي وجوده واسمه وإن
أورده صراحة في المتن الروائي، ويمكن أن نستشهد هنا برواية الروائي
الفرنسي مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع» والتي كان أحد
أبطالها يحمل اسم مارسيل بروست لكن النقد يذهب إلى أنّ هذا الاسم
هو كائن ورقي ولا يشير - بالضرورة إلى اسم الروائي الفرنسي ذاته.

الروائي عبد الخالق الركابي في ثلاثيته الروائية أو رباعيته الميتمة سردية
وفقاً إلى حد كبير في تحقيق فهم عميق واستثنائي للعبة السردية عموماً
ولأسرار وشروط اللعبة الميتمة سردية.

الرواية والوعي الشقي في زمن الاحتلال

منذ الصفحات الأولى لرواية إنعام كجه جي الثانية «الحفيدة الاميركية» الصادرة في بيروت العام ٢٠٠٩، نقف في مواجهة شابة عراقية تحمل الجنسية الأمريكية، وهي تعيش حالة شجن دائم وتنزف أحزانها عبر مونولوج طويل، او توبيوغرافي بعض الشيء عبر ضمير المتكلم بلون من تكبيت الضمير:

«يائسة أنا، طاولة زينة مقلوبة، مشروخة المرأة، أضحك من قشرة القلب بإيجاز وبلا كثير حبور» (ص ٩).

وحالما نتوغّل في هذا العالم السرّي نكتشف تدريجياً الأزمنة الحقيقية للراوية /البطلة والتي سنعرف أنّ اسمها زينة بهنام، وأنّها من مواليد الموصل وتقطن جدتها رحمة، وهي آخر من تبقى من أسرتها في العراق وتحدّر من قرية بعشيقّة، التي يقطنها المسيحيون في شمال العراق، وبدأت أزمتها منذ اللحظة التي قبلت فيها أن تعمل مترجمة ضمن القوات الأمريكية التي احتلت العراق بعد العام ٢٠٠٣ وأسقطت نظام صدام حسين الشمولي. فقد تفجّرت لديها ازمة الإحساس بازدواجية الهوية: هويّة عراقية متجذرة في اللاوعي وهوية أمريكية اكتسبتها بالتجنس، وهي صبيبة في الخامسة عشر يوم جاءت مع عائلتها إلى الولايات المتحدة

وأقسمت قسم الولاء للوطن الجديد لئتمنح بعدها الجنسية الأمريكية وهي
لما تزل صغيرة لا تعي شيئاً، لكنّها تتذكّر أن أمّها يوم أدّت القسم مع
حشد من المهاجرين كانت ترتجف وتبكي وتلعن ذلك اليوم الذي جعلها
تؤدّي مثل ذلك القسم مستنجدة باسم ابئها يوسف الساعور: «ساحمني يا
أبي... يا با ساحمني» (ص ٢٩).

ما إن قبلت البطلة بمهمتها في العراق مترجمة مع القوات الأمريكية
حتى راحت تمزقها مشاعرها الوطنية الدفينة التي تدفعها للتمرد على هذا
الوضع، لكنّها من جهة ثانية حاولت أن تهدئ مشاعرها بتفسيرات عقلانية
تبرّر موقفها الجديد ذاك. وأحسّت وهي تسرد تجربتها تلك وتدونها على
حاسوبها النقال الصغير أنّها كانت منشطرة فعلياً إلى شخصيتين تتنازعان
السرد والكتابة بطريقة شبه شيزوفرينية:

«لا أرغب في الاستجابة لهذه المؤلّفة اللجوج التي تراحمني على
الكومبيوتر وتجلس لصقي، الكتف للكتف، كأننا ثنائي يعزف، مرغماً،
على بيانو واحد، إنّها تريد أن ننقر معاً، بأربع أيدٍ وعشرين إصبعاً، قصة
الحفيدة الأمريكية العائدة إلى بيت العائلة في بغداد، وأنا لا أريد هذه المؤلّفة
إلى جوارى، أدفعها عني وأتمرد على محاولاتها وأنقر على لمسات تمسح
المكتوب على الشاشة» (ص ٣٤).

وهكذا تتكشف الطبيعة الميتا- سردية لهذه الرواية وتشتبك مع ازمة
البطلة الممزّقة بين هويتين ومؤلفتين متناقضتين ومتعاديتين «تراني المؤلّفة
ربيبية للإحتلال، وترى جدتي من نفائس المقاومة» (ص ٣٥).

وهكذا يحاول الوجه الآخر للبطلة التي تعاني من فصام في
الشخصية والهوية والسرد معاً، أن يتمرد وينسلخ عن الوجه الأول:

« هذا فخّ لا يعجبني ولا شأن لي به، حبكة روائية ضيّقة تخنقني

وتسلبني الحق في أن يكون لي رأي في أي شيء، على الأقل في أمور هذا الوطن الذي ولدت انا وامي وابي على ارضه، لماذا تحرمني المؤلفة من ان اشارك على طريقتي وبكامل قناعاتي في الرواية (ص ٣٥)

وهكذا تُقرّر ان تسحب تفويض الكتابة منها وأن لا تستجيب لها (ص ٣٦) ولكن هذه المؤلفة اللجوج لا تفارقها ابداً وتقاسمها عملية كتابة الرواية حتى النهاية تقريباً.

الرواية مروية من خلال بنية إطارية دائرية يتحكم فيها صوت البطلة /الرواية الأنوي، إذ تبدأ الرواية من النهاية وتعيداً من لحظة عودتها من مهمتها في العراق إلى الولايات المتحدة منكسرة ومليئة بالشجن:

«أقرّ بأنني عدت مقهورة محملة بحصى الشجن وبحبتين من النومى الحلو، اشتيتها لأمي التي يبدو أنّها اكتشفت نعمة الخذلان من قبلي وبالتحديد منذ ذلك اليوم الذي سيقف فيه للاحتفال الكبير في ديترويت كي تؤدّي قسم الولاء لأمريكا وتنال بركة جنسيتها» (ص ١٠)

وتعتمد المؤلفة على نمط من السرد المتناوب، فهي تنتقل من خلال فعل الذاكرة وبناء المشاهد الحية وتوظف عين الكاميرا (ص ٤٠) بين أزمنة وأمكنة متعددة دونما التزام بنسق خطي متصاعد، مما يجعل حبكة الرواية فريدة في مسارها وانكساراتها لتؤسس في النهاية تجربة حياتية حارة وموجعة في آن واحد، فبين العودة إلى سنوات الطفولة في العراق، والى حضن جدتها رحمة، وهي تنشدها في حضنها:

« ديل ديل ديلاني

بعشيقه وباحزاني» (ص ١٢)

وبين حياتها في الولايات المتحدة وصديقتها الأمريكية كالفن، وحياتها مع أمها بتول التي هجرها أبوها المذيع الوسيم صباح بهنام الذي

اتهمه نظام صدام حسين بأنه متآمر وخائن للحزب والثورة لأنه اشتكى من طول نشرة الأخبار التي كان يقرأها كل مساء (ص ٨١-٨٢) . . . والمؤلفة تنتقل برشاقة بين عالمها الجديد في الولايات المتحدة وعودتها إلى موطنها العراق حيث أحسّت أنّ عودتها غير مرحّب بها لأنّها جاءت لخدمة الجيش الأمريكي:

«كلّ العودات مرحّب بها إلاّ هذا الإياب . . . إنّه يكون الحشا» .
(ص ٨٣).

ويظلّ هذا الإحساس يطاردها في العراق وهي تنزل في مطار بغداد وتنتقل لتعمل مترجمة في تكريت داخل أحد قصور صدام حسين الباذخة التي حوّلتها القوات الأمريكية إلى مراكز للقيادة لها.

كانت أزمة البطلة تزداد استفحالاً وهي تجد نفسها عاجزة عن التباهي بأنها عراقية وانها ابنة المنطقة التي كانت تمرّ بها في بعشيقة وهي تحدّق في الفتيات «وهن يعدلن أو شحتهن البيض فوق رؤوسهن» (ص ١٤) وشعرت بأنّها لا تستطيع أن تعبر هذه الفجوة بينها وبين أبناء وطنها، فالتعليمات العسكرية تمنعها من ذلك:

«لذلك تضايقتُ للمرة الأولى من بزتي العسكريّة التي تعزلني عن الناس كأنّني في خندق وهم في آخر. علي أن أكون ابنتهم وعدوتهم في آن، وأن يكونوا هم في الوقت عينه، أهلي وخصومي» (ص ٩٥).

ومما عمّق من أزمة البطلة اللقاء الذي كانت تحلم به مع جدّتها رحمة جرجس الساعور، آخر ما تبقى من أسرتها في العراق إذ استهجنّت الجدّة قبول حفيدتها بالعمل مع القوات الامريكية على الرغم من كلّ التبريرات التي قدّمها لها. فقد كانت الجدّة مقتنعة أنّ حفيدتها تشغل مع الامريكان» (ص ٧١) ورفضت أثناء زيارتها إلى زينة في تكريت «أنّ

تأكل أو تشرب أي شيء في المعسكر، وكانت آخر جملة احتجاج نطقتها: «يعني كانت ضرورية شغلتنك الماسخة في هذا المكان» (ص ٧٥) وربما نمتى موقف الجدّة رحمة تجاه عودتها للعمل مجدّدة لدى القوات الأمريكية بصفة مترجمة لديها الإحساس بأنّها غير مرحّب بها في عودتها على هذه الهيئة في العراق وذلك من خلال هذا المونولوج الذي تستهل به الفصل السابع عشر من الرواية: «كلّ العودات مرحب بها إلا هذه العودة، كلّ الاذرع تفتتح لأحتضان الابناء الضالين، الا هذه» (ص ٨٠).

ويبدو لنا إنّ المؤلّفة إنعام كجبه جي تستثمر في استراتيجيتها الروائية والفنية لرفض الإحتلال الثيمة المركزية لرواية «صمت البحر» للروائي الفرنسي الذي جسّد رفض الشعب الفرنسي للأحتلال الألماني من خلال سياسة الصمت التي أتبعها إحدى الأسر الفرنسية تجاه ضابط ألماني طيّب القلب يحبّ الموسيقى والفن لكن الأسرة تحاربه بسلاح الصمت والاحتقار فيشعرنا بالعزلة والاستيحاء والمهانة.

وتشعر البطلة بالعار وهي تواجه هذا الإحساس المدمر بالرفض من قبل جدّتها - بوصفها كنية رمزية عن الشعب العراقي، والوطنية العراقية، كما تكتشف أنّ المؤلّفة - نصفها الآخر المنشطر الذي يزاحمها على أزرار الحاسوب عندما تكتب - هي الأخرى تعمل بوحى وتحريض من لدن الجدّة رحمة وأفكارها وقيمها الوطنية، فيتواصل صراع البطلة مع ذاتها الثانية - المؤلّفة - حتى نهاية الرواية:

«- لست أنا من يكتب بل رحمة، ألم تفهمي هذا؟»

هل سلّطتها جدتي عليّ» (ص ١٠٢)

وتتخيّل البطلة أنّ المؤلّفة تزاحمها في كلّ شيء وتسير معها مثل

ظلّها:

«أهرب منها وأرى ظلّها ورائي يلتصق بظلي ويتطابقان مثلاً،
أعرف نفسي منها» (ص ١٠٢).

كانت تدرك جيداً أنّ جدّتها رحمة عند ثورة ذاكرتها إنّما تراهن
على أنّ تاريخ عائلتها هو حبل نجاتها «سيعيدني إلى الدرب ويصحّح
بوصلتي» (ص ١٠٤).

كانت البطلة في صراعها مع المؤلّفة تشعر بأنّها تتأمّر على المؤلّفة
كما أنّ المؤلّفة بدورها «ستقتلني في النهاية، ستدبر لي اختطافاً لي أو هاوياً
أو لغماً تحت سيارة» (ص ١٠٤) لكنّها نفاجاً بالعكس إذ تعترف البطلة
بأنّها قد «دبّرت للمؤلّفة لغماً ودفعتها إليه، تخلصت منها لكي لا ترى
مقتلي، جلست وحيدة أمام الشاشة، اختتم حكايتي» (ص ١٩٤).

لكنّها تكتشف أنّها لم تفقد مؤلّفاتها فقط، بل فقدت نفسها أيضاً:
«لن تصدق ليزا أنني فقدت مؤلّفتي ونفسي»

لشدّ ما كان يمزّقها ان تكتشف أنّ جدتها ماتت بحسرتها:

«بحسرة عملي وبدلتي العسكريّة

ماتت بسبب عاري

عار الحفيدة الأميركيّة» (ص ١٨٧).

وتحاول البطلة ان تستعيد رباطة جأشها وهي تراجع تجربتها القاسية
والمريرة في العودة إلى العراق مترجمة في جيش الإحتلال وهي تشعر
بالامتنان لموقف جدتها:

«لم تكمل مهمتها في تأديبي لكن ما نالني منها خلقتني امرأة إنساناً»

(ص ١٩٣).

وتختتم الرواية وهي تستعيد مقاله ابيها المذبح بهنام:

«شلت يميني إن نسيك يا بغداد». (ص ١٩٥)

وكأنها قد تطهّرت من رجس الخطيئة التي ارتكبتها وعادت إلى جذورها وعراقيتها ولتعلن مرّة أخرى أنّ هذا الصراع الروائي الذي قاد إلى تمزيق شخصيتها إلى نصفين: المترجمة والمؤلّفة:

« انشطرت نصفين ما قبل بغداد وما بعد بغداد» (ص ١٦٠). إنّ هذا الصراع قد حسم لصالح الولاء للهويّة الوطنية العراقيّة، وأنّ أيّ هوية أجنبية غير قادرة على مسح ذاكرتها وجوهرها وانتمائها. لقد عبّرت بعمق عن «الوعي الشقي» لدى البطلّة ضمن ظرف ملتبس ومعقّد ومعاد في زمن الاحتلال.

السؤال الذي لا ينفكّ يلاحقني: هل كانت الروائية موفّقة في تقديم تجلّيات فنية وسردية قريبة من الحالة العراقية في زمن الاحتلال؟

لا شكّ أنّي أتعاطف إلى درجة كبيرة مع هذه الرواية فنياً وسردياً وإلى حد ما رؤيويّاً، لكنني أشعر أنّ الروائية عجزت عن تقديم صورة متكاملة وأمينّة للشعب العراقي في زمن الاحتلال. وبما خُيّل إليها أنّ الشعب العراقي - عبر منظار الإعلام العربي الرسمي - كان ينقسم إلى فئتين: شريحة تمارس الإرهاب والعنف ضدّ الإحتلال متمثّلة في بعض مواطني تكريت والموصل وفئة يمثّلها جيش المهدي (المهيمن رمزاً) والتي تخوض حربها الخاصة ضد الاحتلال لأسباب أخرى، ونسيت أنّ هناك شرائح وطنيّة ناضلت لبناء عراق ديمقراطي تعدّدي خارج أطر هيمنة قوى الإحتلال واعتمدت آليّة المقاومة السياسية والثقافية للاحتلال. ولذا فهي لم تشر من بعيد أو قريب إلى دور القوات الامنية العراقية وأوكلت الدور بكامله لجيش الإحتلال، أمّا الحكومة العراقيّة فلم تشر إليها، اللهمّ إلّا من باب الاحتقار

والتجاهل، وهذه الصورة وللأسف ناقصة ومضللة وتفتقد إلى المصدقية، ولا أريد أن أوحى لها أن هناك قوى وطنية عراقية كانت تنثر الزهور على جنود الإحتلال، فهذا أمر مخالف للواقع. والحقيقة الأهم أن الإحتلال أمر فُرض على العراقيين نتيجة مباشرة لممارسة النظام الدكتاتوري، وتحقيقاً لأهداف السياسة الأمريكية، لكن الشعب العراقي كانت له أجدته الوطنية السلمية لبناء العراق الجديد ولم يرغب في أن يرفع السلاح لكي لا تختلط بناذقه بينادق جلادي النظام الدكتاتوري وعربابي الإرهاب من جزّاري تنظيم القاعدة.

لا شك أن الوضع في العراق معقد وملتبس ويتعسر على من يعيش خارجه ادراك تفاصيله وأسراره وشفراته. وكان حربيّ بالمولفة أن توظف شخصية اخرى - حيدر مثلاً - لكي يعبر عن هذه الرؤيا المغايرة لكي لا تكون الرؤيا التي يقدمها مهيمن هي المتسيّدة ولتقدم في النهاية تصوراً ناقصاً عن الحالة العراقية التي أسىء فهمها وظلمت كثيراً وجرى التقول عليها من قبل اعدائها.

العمل الروائي، أي عمل روائي، على الرغم من كونه نتاج فعل تخيلي وورقي ولفظي لكنه يظل يمد جذوره في أرض الواقع وكائناته الحقيقية. وكان حرياً بالمولفة أن لا تكتفي بتقديم هذه الصورة الناقصة التي تشكل لونا من الإهانة - غير المقصودة - لوطنية الشعب العراقي وشجاعته ووعيه.

بنية المتاهة والنسخ الميتاسردي للحكاية

تعتمد رواية أحمد السعداوي الثانية «إنه يحلم أو يلعب أو يموت» الصادرة العام ٢٠٠٨ والتي سبقت روايته «البلد الجميل» الصادرة العام ٢٠٠٤ على لعبة سردية تنهض على اساس نسخ الحكايات وإعادة سردها بطريقة معاكسة تُدخل القارئ في متاهة كاملة، فالشخصيات التي تموت تتحوّل إلى أقنعة يرتديها الآخرون، فالفصل الأوّل ذاته يحمل عنوان «كتاب الاقنعة» ويعلن فيه عبود الزنجي الذي قتل في الحرب أنّه «القناع الوفي الرابض تحت يد حميد دائماً» (ص ٥) ونجد ان مصطفى - ابن الجيران - يدفع نديم المقعد - في كرسي يجوب به الشوارع لكن الروائي يقلب الحكاية بطريقة ميتاسردية فيجعل من مصطفى معوقاً يدفع نديم كرسيه ويجوب به الشوارع، ويبدو أنّ المؤلّف يستثمر بهذه اللعبة المرويّة، لعبة الاستخباء وتضليل القارئ - ولذا فالرواية تتطلّب قارئاً من نوع خاص، ربّما قارئ يقظ وحذر من الفخاخ السردية المفاجئة التي ينصبها له بين آونة وأخرى المؤلّف. وهذه اللعبة السردية المعقّدة سبق وأن مارسها الكاتب المغربي محمد برادة في روايته «لعبة النسيان» الصادرة العام ١٩٩٢ (في طبعة ثانية) ففي الاستهلال الروائي يعلن المؤلّف عن ثلاث بدايات للحكاية: «مشروع بداية أوّل، ومشروع بداية ثانٍ وثم صارت البداية هكذا» (ص ٧).

تُنَجِّزُ عمليّة السرد، في رواية أحمد السعداوي، من خلال توظيف ضمير المتكلم الاوتوبيوغرافي الذي يفترض أن يمنح السرد مصداقيه ووثوقية «لكن هذا قلماً يتحقق في هذه الرواية، فالقارئ الذي يودّ أن يعرف ماهية السارد في الفصل الأوّل الذي يبدأ السرد في السطور الاولى بالقول:

«تخيّلت مراراً كل التفاصيل: أضرار القميص للمضيفة التي تقدّم لي الشاي أو المشروب الغازي داخل الطائرة» (ص ٧).

من حقّه أن يتخيّل أن السارد هذا هو عبود، فالفصل يحمل مقولته التي يعلن فيها كونه القناع الوفي الرابض تحت يد حميد بل أنّ حميد داخل حلم - نديم يناديه بـ «عبود أبو الخصاوي» (ص ١٧) وفضلاً عن ذلك فإنّ السكير جاسم ابو المصايد كان يخاطبه بـ «عبود» ولم يعترض على ذلك (ص ١٣) لكن القراءة الدقيقة ستجعلنا نكتشف - بعد مكابدة قرائية طبعاً - أنّ السارد هو نديم شقيق حميد الذي هاجر إلى اميريكّا، وأنّ عبود الزنجي هو مجرد قناع لجندي قتل في الحرب، كما سنتوصّل إلى حقائق جديدة منها ان (بنية) التي يلفظ اسمها دون القاب أو مقدّمات هي ام نديم وحميد، كما أنّ (يار الله) الذي يُعرف باسمه عارياً دونما ألقاب هو والد نديم وحميد وهي طريقة مخاطبة غير مألوفة في الأعراف الاسرية في العراق، أي أن يذكر الابن اسمي أمّه وابيه مجردين أو دونما ألقاب، ومما يعمّق من تعقّد بنية المناهة اكتظاظ صفحات الرواية بالأحلام والكوابيس واحياناً بأحلام اليقظة المفبركة «إنّه يحلم» حيث الحلم أحد الاقانيم الثلاثة التي تنهض عليها بنية الرواية وفضائها إضافة إلى طرفي اللعب والموت، مما يجعل العنوان بوصفه «عتبة» نصّية أو ما قبل نصّية يمثّل أحد الموجهات النصّية التي تضيء عالم النص.

ومّا يزيد شبكة السرد ألغازاً أنّ قناع عبود يتنقل فجأة بين الشقيقتين

حميد ونديم فيتحول إلى سارد يروي بضمير المتكلم كيف أنه قُتل مع ٦٠ ألف جندي عراقي اكلت الاسماك معظمهم ومنهم هو (عبود،) كما أنّ قناع عبود يظلّ يلاحق نديم دوغما فكاك وهو يحاول استعادة شخصيته ووعيه. فهذا هو نديم يتحدث ثانية عن نفسه:

«انسجت غمامة عبود من راسي وانتهى عملي لذلك اليوم، أفلنا المحل، وبقيت واقفاً حتى يُنهي صاحب المكتب حساباته مع نفسه، ويفكر باعطائي أسبوعيتي الضئيلة» (ص ٢٦) لكن نديم لا يستمر في إدارة السرد فهو يمنح الفرصة لصاحب مكتب الطباعة الذي دعاه لزيارة شقته في شارع الكفاح لكي يتحدث عبر ضمير المتكلم - من خلال مونولوج طويل عن حياته المدمرة وزوجته التي تركته بعد أن ظلّ أسيراً في إيران:

«أنا صاحب المكتب - هكذا لقد تم سلب اسمي هنا، وهو آخر شيء تبقى لدي كما ترون.» (ص ٣٠) بل إنّ نديم يمنح صاحب التاكسي الذي أوصله إلى بيته في مدينة الثورة قطاع ٣٨ انطلاقةً من شارع الكفاح حقّ التعبير عن رؤيته في مونولوج هو الآخر يتشكل من افتراضات سردية متعدّدة تؤكد ظاهرة نسخ الحكاية أو قلبها أو إعادة كتابتها:

«أنا سائق التاكسي، طبعاً يمكن الافتراض أنني صباغ الأحذية في الباب الشرقي أو عامل الكبة في المعامل الخلفية لعلوة جميلة، أنا ضابط متقاعد بعد أن تحلل الجيش كيميائياً.» (ص ٣٦).

هذه البنية السردية تساعد بشكل واضح على صياغة رواية بوليفونية - متعدّدة الأصوات - بتعبير الناقد ميخائيل باختين، وتحرّر السرد من وجهته الأحادية (المونولوجية بتعبير باختين أيضاً) وتؤكد جوهره التفاعلي والحواري المفتوح على الآخر وعلى القارئ معاً.

في الفصل الثاني الموسوم «تعطيل الحكاية» محاولة لإيقاف السرد

الإبتدائي وتقديم سرد بديل في لعبة سردية خاصة. فنديم الذي أصيب اثر تهدم غرفته بعد سقوط قذيفة دبابة أمريكية على بيته يستأنف موضوعاً مشوشاً يختلط فيه الواقع بالوهم وتسيطر عليه الكوابيس والأحلام بعد أن ظلّ غائباً عن الوعي في المستشفى من دون أن يدرك ما حدث له أو ل(بنية): «ووجدتني استعيد شريط اللحظات الأخيرة قبل انهدام البيت على رأسي ورأس بنية، لم أكن قلقاً تجاه شيء ولم أفكر ببنية أو بمصيرها، كانت سكينه الموتى ترقد على صدري» (ص ٤٥). لكن مشهد سقوط الجدار في بيت نديم يتداخل مع مشهد مماثل في جبهة القتال بين العراق وايران، يحاوره عبود، الزنجي الذي قتل وبقي قناعه - يتجول بين الشخصيات مذكراً نديم أنه هو الذي يرغب أن تجري الحكاية بهذه الطريقة:

«أنا مجرد شخص ميت، وشابح موت المشكلة لديك أنت من يريد أن تجري الحكاية بهذه الطريقة» (ص ٤٦).

ونتكتشف أنّ عبود يدرك أنّ نديم هو الذي أجرى هذه التعديلات السردية في حلمه:

«إنّ ما تراه يتعلّق بحلمك أنت، أنت من أجرى هذه التعديلات المربكة».

بل إن نديم نفسه كان يتساءل مع نفسه عن آلية تعطيل الحكاية الأصلية، «إنني أتحرّك الآن داخل حكايات متناثرة ولست متأكّداً من إحداها، وهذه وسيلتي ربما لتعطيل الحكاية الاصلية والفرار منها» (ص ٨٠).

ويبدو أنّ المؤلّف، وكأنّه يريد أن يتوافق مع بعض اتجاهات ما بعد الحداثة التي عبّر عنها ديريدا بفكرة العماء والتشظّي وبأنّ كلّ قراءة

هي إساءة قراءة ويتأكد ذلك من المقتبس الذي يقدم به الفصل الثامن الموسوم «الاقامة في الهنانك» والذي يقول:

«الكل غير حقيقي، وإذا كان حقيقياً فسيكون تراجيدياً سخيفاً»
(ص ١٨٧).

وبذا يدخلنا المؤلف إلى متاهة السرد والشخصيات والأقنعة والحكايات التي ينسخ بعضها بعضاً، وربما تعدّ حكاية مصطفى الفيلي المقعد في كرسيه بسبب التعذيب والذي يدفعه نديم مثلاً على «قلب» الحكاية أو نسخها عندما يقرّر السارد «نديم» أن يقلب الحكاية، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً فيتخيّل نفسه معوقاً يجلس على كرسيه المدولب ويقوم مصطفى الفيلي بدفعه في شوارع المدينة بصعوبة وغباء:

«تنقلب الحكاية. . . يسحبني وأنا على الكرسي المدولب إلى خارج البيت.» (ص ٩٠)

والمؤلف يتفنّن في توظيف عناصر ميثا سردية عديدة في هذه الرواية التجريدية المغزوة ومنها كتابة اليوميات، فالفصل السادس الذي يحمل عنوان «أوراق» يتكوّن في حقيقة الأمر من يوميات مؤرخة بين عامي ٢٠٠٣ و ٢٠٠٥ وهي اعوام ساخنة من تاريخ العراق في زمن الاحتلال عقب سقوط النظام الدكتاتوري اتسمت باستفحال أعمال الإرهاب والعنف ضد المواطنين.

ويكشف لنا «كبير المنضدين» وهو أحد الشخصيات المهمة التي شاركت نديم العمل في صحيفة «رياح التغيير» بوظيفة مصحّح بأنّه كان ميثاً وأن الأشخاص الذين كان يجلس معهم نصفهم من الموتى والآخرون متخيّلون وأنّ حكايته كانت تجري على لسان نديم، حيث «كان الجميع يتحدث عن نهاية مناسبة لحكاية نديم، حكاية الشخص الذي يتخيّل

حكاياتنا هذه» (ص ١٩٥) وتعلن الخاتمة التي جاءت على لسان كبير المنضدين - الذي هو شخصية افتراضية خلقها عقل نديم - وهو يقطع المسافة بين القشلة وساحة الميدان وباب المعظم بأنهم كانوا يسرون آنذاك نحو المجهول.

«ولم أعرف من الذي قال بيننا في لحظة سكون وبلكنة يائسة:
تباً ولكن إلى أين نحن ذاهبون الآن؟» (ص ١٩٨).

وهي بالتأكيد إشارة رمزية دالة إلى أنّ الحياة في العراق في تلك السنوات الصعبة كانت تسير آنذاك نحو المجهول، وهو ما أرادت الرواية الإفصاح عنه وهي تخرج من كابوس لتدخل في كابوس آخر أو تخرج من حلم لتغرق في حلم آخر، حتى ضاع خيط النور الموصل إلى الحقيقة والأمل.

لا شك أنّ رواية أحمد السعداوي هي رؤيا مأساوية وكابوسية لسنوات صعبة من حياة العراقيين بعد الزلزال الكبير. والمؤلف في غمرة «تنزيد» الأحداث والمشاهد لم يفكر - كما يبدو - أن يترك بارقة أمل للمستقبل واكتفى بالرصد والوصف المحايدين - من دون أن يفكر بالارتقاء بمستوى هذا الوعي السالب والقانط واليائس إلى مستوى التمرد أو الرفض أو حتى الصراخ، فجاءت روايته مرثاة حزينة وكئيبة ومؤلمة لواقع يومي مرّ، لكن فضيلتها أنّها ظلت تنقل المرثيات والأحداث بحيادية وموضوعية ودونما إسراف عاطفي متطرّف (سنتمتالية) وبلا رتوش أو إسقاطات سيكولوجية، وكانت الأحداث تمرّ أحياناً عبر رؤيا

ساخرة وموجعة قد تكون لوناً من «الكوميديا السوداء» التي تذكر برواية «المتشائل» للقاص الفلسطيني اميل حبيبي، لقد كان السارد يبدو أحياناً مجرداً من العواطف والمشاعر وهو يلتقط الأحداث أو يصفها ويتحوّل إلى (عين كاميرا) و(جهاز تسجيل) ينقلان بروود الفجائع الكبيرة دونما حسرة أو لوعة.

ترى: أكانت حياتنا حقاً كما تخيلها الروائي؟

وهل تقتصر وظيفة السارد على النقل «البارد» و«الفاتر»

لمأساة بهذا الحجم؟

اللعبة الميتا سردية والتنازع السردية

لا يخفي الناقد والروائي المغربي محمد برادة في روايته «لعبة النسيان» (ط ١٩٩٢ | ٢) إنه يلعب مع القارئ لعبة سردية ماهرة. ويبدو أنّ «راوي الرواية» قد أدرك ذلك أيضاً عندما أبدى استيائه لأنه أحس أنّ قانون «اللعبة» الذي اتبعه لحد الآن، لم يعد يقنعني أنا راوي الرواية القابع في الركن المعتم، الماسك بخيوط السرد، الناقل لها من راوٍ لآخر» (ص ٥٣) بل إنه يتّهم الكاتب باستخدامه «في لعبة أكبر يتقصّد من ورائها أن يموّه أو يزين ما هو مشوّه» (ص ٥٣).

هكذا تفتح الرواية منذ بدايتها على منزع ميتا سردية واضح يكون فيه فعل الكتابة والسرد قصديا وواعيا ومتقلبا حسب لعبة المؤلف أو راويه الضمني. فهو يقترح في الصفحة الأولى من الرواية ثلاث بدايات للرواية تحت عناوين فرعية هي «مشروع بداية أول» «ومشروع بداية ثان» ثم «صارت البداية هكذا». وهذا الراوي الضمني الذي يستهيل الحكيم يوظف ضمير المتكلم في لون من المونولوج الداخلي، وقد يوظف «أنا الراوي الغائب» بتعبير تودوروف، وهو يلاحق الفعل الروائي يشاركه عدد من الرواية منهم «راوي الرواية» الذي يوزّع الأدوار بين الرواية الآخرين والذي ساءت علاقته مع المؤلف ووصلت «إلى حدّ القطيعة والتخلي والتنسيق ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدّث إليكم مباشرة، الآن، هو المؤلف

مواجهاً معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام» (ص ١٣٨).

وهذا التمرّد الميتاسردي للشخصيات الروائية على المؤلّف يذكّرنا إلى حدّ كبير بلعبة لويجي بيرانديلو في مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلّف». حيث تحدث القطيعة بين المؤلّف والشخصيات الست التي تطالب بحقها في رسم مصائرهما، بعيداً عن رغبة المؤلّف المهيمنة والمستبدة، وهو أيضاً ما يمنح رواية «لعبة النسيان» ملمحاً بوليفونيا تعدّدياً للأصوات والرواة والشخصيات المشاركة.

وتتواصل لعبة السرد أو بشكل أدقّ الميتاسرد وهي لعبة فنية وبنوية بالتداخل مع لعبة دلالية أو ثيمية وهي لعبة النسيان، أو بشكل أدقّ لعبة الصراع بين التذكّر والنسيان. ففي فصل «زمن آخر» يبلغ الصراع ذروته بين المؤلّف و«راوي الرواة» الذي ينتزع فعلياً السرد من المؤلّف الذي مهّد للفصل هذا بروياً الهادي تحت عنوان «استهلال نوبة العشاق» ويشترع برسم المشاهد في «إضاءة الفقرة الموسومة» يقول «راوي الرواة» كاشفاً لنا عن وجهة نظره المغيرة للمؤلّف.

فهو يخالف المؤلّف الذي يرى أنّ هناك زمناً آخر، وهو ما كشف عنه عنوان الفصل «زمن آخر». فالمؤلّف يرى أنّ هناك علامات كثيرة تفصل زمن سيد الطيب وسي إبراهيم ولالة نجية عن زمننا هذا مما يُلزم رسم ملامح عامة وخاصة تقنع القارئ بأنه يعيش في زمن آخر، بينما يذهب راوي الرواة إلى عدم جدوى وضع مثل هذا التقسيم للزمن: «قلت للمؤلّف: لا داعي أن نجزّي الزمن إلى زمنيين، وأبسط من ذلك أن نعتبره سرمداً متجدد الآنية، له قوانينه وثوابته، وأن نتابع التغيّر من خلال الشخصوس ومواقفها وسلوكيّتها فهي التي تعاني من وطأة الزمان».

ويتشعب هذا الخلاف الرؤيوي بين المؤلّف وراوي الرواة إلى قضايا بنوية وتكوينية تتعلق بالكتابة الروائية وعلاقتها بالزمن:

«طال الحوار من دون أن نصل إلى اتفاق وردّد على مسمعي أكثر من مرة ما كتبه في مخطوطه عن إن معضلة الرواية هي الكتابة عن زمن مُنتهٍ داخل سيرورة غير منتهية». وهذا الخلاف يدفع راوي الرواية إلى مزيد من الاستقلالية والتمرد ويهدد انطلاقا من مسؤوليته أمام القارئ باستقالته: «بما أني عيّنت راوي للرواية وأصبحت لي مسؤولية أمام القارئ فقد تشبثت بحقوقتي المكتسبة وطالبت بإيقاف سيل الوسوس والتساؤلات، وهددت بتقديم استقالتي» (ص ١٣٥).

ولكي يؤكّد راوي الرواية دوره في صياغة الرؤيا السردية نراه يلحق في أحد الفصول وهو الفصل الموسوم «ثم يكبر العالم في أعيننا» مجموعة من الوثائق التي سلّمها له المؤلف منها بلاغات وخطب وقصاصات صحف وهي عناصر قد تبدو غير روائية، لكنّها تكتسب داخل المتن الروائي قيمة سردية وروائية بوصفها تقدّم شهادة وثائقية على مرحلة تاريخية معينة. (ص ٨٩-٩٢)

وكما لاحظنا سابقاً فإنّ اللعبة الميتاسردية تتداخل مع اللعبة التي أشار إليها عنوان الرواية وأعني بها «لعبة النسيان» وهي تنهض على صراع بين آلية النسيان وميكانيزم الذاكرة أو التذاكر. فالنسيان يقود إلى القطيعة مع الجذور والماضي، بينما يمثّل التذكّر حافزاً لفهم الحاضر ومصدرا يستمد منه البطل (الهادي) القوة والشجاعة لمواجهة الإشكاليات المعقّدة التي تطرّحها الحياة الجديدة أمامه.

وتمثّل صورة الأم (لالة نجية) واستحضاراتها خيط النجاة للبطل من أزمته وخاصة في تساؤلاته الملحاح في الفصل الأخير عن أمه، بشيء من النوستالجيا الذي يقترب من عقدة أوديب دفعه لأن يسأل منظّمه الحزبي في اجتماع عاصف: «هل تعرفون أمي، هل هنا أحد يتذكرها» (ص ١٤٢)، ويتساءل الهادي فيها إذا كانت الذاكرة ستغلب على لعبة

النسيان» (ص ١٤٣) بل إنه يرى أمه في المنام تعلمه «إن كل تحقيق يمر عبر النسيان، عبر القدرة على سلخ الجلد واستحضار منطق الموتى الذين قتلهم حب الحياة» (ص ١٤٦). وهو أيضاً يستحضر مقولات تذهب إلى الربط بين الإنسان والنسيان: «من كان يردّد على مسمعك باستمرار انه ما سمّي الإنسان إنساناً إلا لنسيانه» (ص ١٤٦). ونرى الهادي بطل الرواية وكأنه يحاول أن يتشبّث بصورة الأم لكي لا تفلت منه ثانية، لأنها مصدر الأمل:

«نريدك أن تبقي معنا. لن تفلتي منا هذه المرة. لن نضيّعك. سنستمد منك الصبر والإصرار على البقاء: نتعلم منك البسمة المتناسلة والوحدة المتعددة» (ص ١٤٩). ومما له أهمية أن تحتل شخصية الأم في البنية الروائيّة مكانة مركزية الترتيب الذي اعتمده فصول الرواية السبعة، حيث يحمل الفصل الأول عنوان «(في البدء كانت الأم)» بينما يميل الفصل الأخير إلى عنوان «(من يذكر منكم أمي)» وهو ما يجعل الرواية تنطوي على بنية إطارية دائرية. فالرواية تبدأ بمشهد لجثمان الأم داخل حفرة القبر في الفصل الأول الموسوم «(في البدء كانت الأم)» وهو يعبرٌ وخاصة في «مشروع بداية أول» عن «وجهة نظر» الراوي البطل الهادي الابن الأصغر للأم لالة نجية، كما تنتهي الرواية بمشهد استذكري وتعظيمي للام لالة نجية يتمثل في الفصل السابع والأخير الموسوم «(من يذكر منكم أمي)». وهو أيضاً مروى من قبل الهادي، وهو ما يجعل من الرواية كما أشرنا ذات بنية اطارية دائرية حيث يعود السرد إلى نقطة البداية أو قريباً منها بعد أن اجتاز ما يقرب من النصف قرن من أحداث ساخنة مرّ بها المجتمع المغربي في الفترة التي تبدأ منذ نهاية الثلاثينيات وتنتهي في نهاية ثمانينات القرن الماضي، مستوعبة أحداثاً جسماً منها الحرب العالمية الثانية وتأثيراتها على المغرب، وانتفاضة الشعب المغربي من أجل الاستقلال، ومنها تحقيق حلم الاستقلال السياسي وما أعقبه من إخفاق للحلم الوطني في تحقيق مجتمع العدالة و الحرية والمساواة من خلال استحواذ شرائح طفيليّة وإدارية على المنافع والمكاسب

والأموال العامة وترك معظم المجتمع المغربي يزرع تحت خط الفقر ودون خط الحرية الحقيقية معاً. لقد كانت الفترة التي عبّرت عنها الرواية جمالياً من خلال الصورة والحركة و المشهد والصراع فترة خصبة بالولادات والعطاءات، وبالانكفاءات والإحباطات معاً، وهي كما يخيل لي بوصفي قارئاً الفترة ذاتها التي عاشها المؤلف والناقد والروائي محمد برادة، وهو ما يجعل من الرواية بصورة غير مباشرة شهادة شخصية وذاتية عن حياة خصبة ومعقدة عاشها، لكنّها لم تتخذ نسق السيرة الأوتوبيوغرافية، بل اتخذت شكل السرد الروائي الموضوعي المبور الذي يمرّ عبر وعي شخصيات روائية مشاركة أو مراقبة في نسيج تعددي بوليفوني واضح الملامح، مع أننا يمكن أن نشير إلى أنّ صوت الهادي، الابن الأصغر في الأسرة، هو أقرب ما يكون إلى صوت المؤلف محمد برادة -على الرغم من موضوعيته وتبوّره و ابتعاده عن الطابع السيري.

وبالنسبة للهادي ظلّت الأم -مدار البنية الإطارية-، النسغ الروحي الحيّ للمغرب بكامله، فقد كانت الأم تمثّل كناية عن الأرض والشعب والوطن والقضية معاً. فالأم التي يجب أن لا تنسى هي الملاذ الأخير الذي يجب أن يقاوم النسيان من خلال إدامة وإنعاش فعل الذاكرة. فالهادي يتشبث بصورة الأم وكأنّه يتشبث بسراب هارب: «نريدك أن تبقي معنا. لن تفلتي منّا هذه المرّة. لن نضيّعك. سنستمد منك الصبر والإصرار على البقاء. نتعلّم منك البسمة المتناسلة والوحدة المتعددة» (ص ١٤٩). وإذا كان الطابع، الابن الأكبر في الأسرة الحالم بعالم المثل والقيم والمطلق وكل ما هو مجرّد، قد وجد في الدين ضالته ومنفاه وملاذه الروحي من صقيع الحياة وإخفاقات التجربة السياسيّة التي مرّ بها شخصياً ومرّ بها المغرب بكامله، منذ أن كان يافعاً وعضواً ثورياً في خلية فدائية ومناضلاً في الحزب والنقابة من أجل استقلال بلاده، فالأم بالنسبة للهادي، الحسّي، والأرضي والديني هي الملاذ الأمين الذي يقيه من مخاطر السقوط والأحباط

والجنون وتحديات الواقع الذي راح يتجاوز وعيه وتجربته الشخصية بمراحل كما كشف عن ذلك (فتّاح) ابن اخته الثوري الشاب الممثل لجيل جديد من الثوريين الذين تجاوزوا وعيهم واندفاعهم وحماسهم جيل الهادي والطابع، ومن قبله جيل سي ابراهيم وسيد الطيب. وتلعب ثنائية النسيان والتذكر الضديّة دوراً محورياً في توجيه الاحداث الروائية وبشكل أدق أحداث تشكّل وعي الشخصيات الروائية، وهو ما دفع بالمؤلف إلى اختيار عنوان دالّ يتعلّق بذلك «لعبة النسيان» الذي يشكل كما يرى جيرار جينيت عتبة نصّية دالة ومتحكمة في بنية الوعي والسرد معاً. إذ يتساءل الهادي فيما إذا كان قطبا هذه الثنائية سينتهيان إلى انتصار الذاكرة: «هل تتغلّب الذاكرة على لعبة النسيان» (ص ١٤٣) ويدرك الهادي في موقف أسبق أنّ هناك ترابطاً بين ثنائية أخرى هي ثنائية الكذب والحقيقة وثنائية الذاكرة/النسيان «الشخص جميعها جاهزة لتبدأ وتعيد لعبة الكذب / الحقيقة، لعبة النسيان من أجل الوقوع في الخطأ وإعادة ابتكار لعبة الحياة» (ص ١١٦) وفي حوار ساخن بين «راوي الرواية» والمؤلف يخاطب راوي الرواية المؤلف مشاكساً ومعتزلاً. انك تريد الكتابة عن لعبة النسيان وطرائق تحاشي ما يؤلم النفس» (ص ١٣٣). ويبدو أنّ الهادي في النهاية، في ذروة تصاعد ازمة شخصيته الإشكالية قد راح يبحث عن لون من المصالحة بين طرفي الثنائية الضديّة الذاكرة/النسيان. فهنا هو يقبل بما يملكه منطق الحياة أكثر من تلازم بين النقائص، لذا يتحدث عن قبوله برقصة للذاكرة، وأخرى للنسيان»:

فلا شيء آخر حقيقياً غير رقصاتك

رقصات بدون وجهة

محصّنة ضد الهلاك

رقصة للذاكرة

رواية محمد برادة «لعبة النسيان» هي رواية عن الحياة والأمل وهي تناضل ضد الفناء والتلاشي والجنون والنسيان وهي تعلي كل ما هو ملموس وحسّي ويومي وواقعي وتجذ في الأم - الرمز الحسّي - ملاذاً وطريقاً للعبور بخلاف الطابع انه وجد ملاذه في رمز تجريدي مطلق وقيمي يتمثل في الدين الذي منحه - ربما - الاستقرار الحسّي بديلاً من إخفاقه في النضال والسياسة.

في كلّ هذا التشكّل الضاج بالحياة والصراع الذي تشارك فيه شخصيات الرواية بطريقة بوليفونية، لا بدّ من ملاحظة أنّ الروايات السردية المهيمنة - فنياً وبنوياً وروئياً - تظلّ هي رؤية الهادي ووجهة نظره، على الرغم من لأهمية مشاركة بقية الأصوات السردية وبشكل خاص «راوي الرواة» الذي ينازع المؤلّف على إدارة دفّة السرد الروائي وتوزيع الأدوار. ويمكن القول إنّ عناصر سردية وأخرى غير سردية مثل الرسائل والإعلانات والريپورتاجات الصحفية قد تضافرت مع بناء المشاهد الروائية والدرامية ومع سلسلة من المونولوجات الداخلية التي تستبطن وعي الشخصيات وبعض مظاهر سرد «الراوي الضمني» الذي يمثله سرد «راوي الرواة» لتشكّل بنية الرواية عبر مسار متناوب يتنقل بين الماضي والحاضر وبين الحاضر والماضي دونما تقييد بمسار سردي خطي عبر فصول الرواية السبعة وعناوينها الفرعية التي تتمحور حول وحدات سردية متماثلة منها «إضاءة» التي تقوم باستكشاف العالم انقيا ومكانيا، فيما تتوقّف الوحدات السردية المعنونة بـ«تعميم» عند لحظات تراجيدية أو متشائمة أو مخفّقة من حياة الشخصيات الروائية، وفيها، وفي غيرها من موجّهات سردية تعمّق وترسخ في آن واحد مقومات السرد البوليفوني والمبنى الميتاسردي في هذه الرواية. ومما له دلالة في هذه الرواية أنّ

الأصوات السردية التي تعبّر عن منظور أو «وجهة نظر» شخصية روائية مشاركة أو مراقبة لا تكفيء على ذواتها فقط، بل تحاول أن تحاور الآخر وأن تعيد قراءة المشهد وبناء الشخصيات بطريقة مغايرة. فعندما يتحدث الطابع عن حياته يقدم منظوره لبقية الشخصيات وخاصة شقيقه الأصغر الهادي، والعكس صحيح تماما إذ يضيء الهادي شخصية الطابع كما أن راوي الرواية بدوره يراقب الشخصيات ويحلل نوازعها وميولها. وعملية المشاركة الجماعية هذه في صياغة عوالم الشخصيات تسهم إلى حد كبير في تقديم تصوّرات متعددة (بوليفونية) عنها، مما يضيف عليها حيوية «وصدية» وواقعية، ويسهّل للقارئ منافذ الولوج إلى عوالمها الداخلية الخاصة.

عندما يشترك الضحية والجُlad في اللعبة الميتا سردية

رواية عبد الستار ناصر الموسومة بـ « قشور الباذنجان»^(١) الصادرة العام ٢٠٠٧ شهادة شخصية مهمة عن تجربة دامية عاشها المؤلف عندما اعتقل في سبعينات القرن الماضي من قبل سلطات الامن و المخابرات للنظام الدكتاتوري في العهد السابق، حيث أمضى شهوراً طويلاً تعرّض فيها إلى شتى أصناف التعذيب والإرهاب دفعته لاحقاً لاتخاذ قرار شخصي بالهجرة خارج العراق هرباً من الاضطهاد و سياسة كتم الأنفاس.

لكن الرواية لا تتحدّث عن الكاتب مباشرة وإنما تتحدث، عبر قناع خاص، عن شاب اسمه ياسر عبد الواحد يعمل نجاراً في مجال الأعمال الحرّة ويمتلك مستوى ثقافياً محدوداً. و لذا فإن ضمير المتكلم «أنا» في الرواية هو صوت قناع المؤلف أو ذاته الثانية الذي يروي الأحداث الروائية بطريقة السرد الأوتوبيوغرافي، ويكاد هذا الصوت أن يكون هو الصوت المهيم لولا حضور أصوات مشاركة في الرواية منها صوت أخته (سلافة) وصديقه (حيران) وزوجته (أنيسة) فضلاً عن صوت دوهان البيجات

(١) ناصر، عبد الستار، " قشور الباذنجان"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ٢٠٠٧.

ومخطوطته، هذا الصوت الذي ينبعث من الماضي، ليحفر عميقاً في ذاكرة البطل وذاكرة العراقيين:

« جاء قبل التاسع من نيسان ٢٠٠٣ بسبعة شهور، وقف عند عتبة البيت وهو يكرّر قولاً لم أفهمه:

— أنا آسف على ما فعلته بك. . أريدك أن تسامحني. . »^(١)

هذا الاستهلال موفقٌ إلى حدّ كبير، ذلك إنه يثير لوناً من الإثارة والتشويق والغموض. فمنّ ذا الذي يطلب منه الصفح والمغفرة. وهكذا تروح تتكشّف الأحداث والأسرار، ويطلّ الماضي المرير المنسي ثانياً:

«أعرف أنّك ياسر عبد الواحد، وأعرف كم يوماً حجروك هناك في العتمة، أعرف كم مرة عدّبوك»^{(٢) (٣)}.

فجأة استعاد البطل في لحظة واحدة، الكابوس الذي خيّم عليه قبل عشرين سنة مضت، وأدرك دلالة هذا الاقتران العجيب بين صوت الغراب المفاجيء الذي يأتي من سطح جاره وصوت هذا الطارق الغريب:

«قبل عشرين سنة، تكرّر الأمر معي، اتهموني بأشياء لا أعرفها، كنت أجلس في مقهى السمّر، قرب شلّة من أصدقاء أعرفهم منذ طفولتي، كبسوننا ونحن نضحك ونشرب الشاي. ما كنت أعرف أنّ الضحك ممنوع في المقاهي». وتذكر الآن. التهمة كانت جاهزة، ولم يصدّق الاتهامات التي تنهال عيه:

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٤.

«أنت ما زلت صغيراً على السياسة. من ورطك في هذا الحزب العفن؟». والله لو كان إبني شيوعياً لذبحته من الوريد إلى الوريد.»^(١)

ولأول مرة يعرّي المؤلف معاناته التي صمت عنها طويلاً، بل إنه أيضاً عرّى معاناة صديقه حيران الذي كان أديباً بسيطاً في اتحاد الأدباء، ومحنته عندما اختطفه الإرهابيون واغتصبوه و أذّله مما دفعه ذلك إلى الانتحار. ويمكن أن نلاحظ أنّ عبد الستار ناصر قد وزّع تجربته الذاتية والشخصية بين بطل الرواية النجّار الشاب ياسر عبد الواحد الذي اعتقل قبل عشرين سنة وصديقه حيران، الأديب الشاب الذي تعرّض للاختطاف والاعتصاب. وبذا فالرواية تتحوّل إلى عملية إدانة قويّة وصريحة لإرهاب الدولة الدكتاتورية وعنفاها ضد الفرد العراقي ومثقفيه وقواه السياسية.

ويتحرّك زمن الرواية السردية من نقطة قريبة من النهاية، إذ تبدأ الرواية قبيل التاسع من نيسان ٢٠٠٣، أي قبيل الاحتلال وسقوط النظام الدكتاتوري، لكنّها تعود بالزمن عشرين سنة مضت وربما أكثر لتستحضر اللحظة التي اعتقل فيها البطل والتقى فيها بهذا الزائر الغريب - دوهان البيجات - الذي كان أكثر المحققين قسوة وعنفاً معه ومع الآخرين، فقد كان سادياً ودموياً يتلذذ بعذابات ضحاياه وقتلهم أحياناً كما اعترف مؤخراً لياسر عبد الواحد:

«البعض منهم مات تحت يدي»^(٢).

وإذا ما كانت الرواية تعدّ كشفاً لمعاناة بطلها ياسر عبد الواحد، وإلى حد ما معاناة صديقه حيران، فهي في الوقت ذاته تشرّح لشخصية الجلاد

(١) المصدر السابق، ص ٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦.

والمحقق الدموي دوهان البيجات الذي يستيقظ فجأة ويطلب المغفرة من ضحيته ياسر عبد الواحد ويكشف عن سلوكه الإجرامي أثناء التحقيق وتربيته الأسرية والاجتماعية، من خلال وثيقة خطية مكتوبة في دفتر صغير سلمه إلى ياسر عبد الواحد ليطلع عليه. كانت المخطوطة تمثل اعترافاً صريحاً بجرائم خطيرة ارتكبتها ضد الإنسانية وضد أبرياء سقطوا ضحايا بين يديه. وكانت المخطوطة تمثل انعطافاً كبيراً في مسار البنية السردية نقلها من أحادية منظور البطل ياسر عبد الواحد إلى فضاء السرد البوليفوني التعددي، كما أنّ هذه المخطوطة جعلت الرواية تنضوي تحت باب المبنى الميتاسردي في الرواية العربية، لكن أهمّ وأخطر ما منح رواية «قشور الباذنجان» هوية الجوهر الميتاسردي يتمثل في ضربة سردية موفقة إعتدما المؤلف في نهاية الرواية، وفي صفحتها الأخيرة تحديداً عندما فاجأ القارئ باعتراف بطله ياسر عبد الواحد أنّه قرّر أن يدوّن معاناته - ومن خلالها معاناة الشعب العراقي بكامله- في عمل روائي:

«لكنني، فجأة قرّرت أن أجرب الكتابة، وعندني من الذكريات ما سوف يسعفني في كتابة ما جرى»^(١).

تظلّ المفاجأة الميتاسردية الكبرى تتمثل في أن ياسر عبد الواحد عندما أخذ حزمة أوراق بيض وبدأ يكتب سطورها الأولى:

«جاءني قبل التاسع من نيسان ٢٠٠٣ بسبع شهور، وقف عند عتبة البيت وهويكرّر قولاً لم أفهمه»^(٢).

نكتشف فجأة، في ومضة خاطفة وبارعة أنّ الرواية التي كان ينوي

(١) المصدر السابق، ص ٢١٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٣.

ياسر عبد الواحد كتابتها، هي بالذات رواية «قشور الباذنجان»، وهو ما يجعل من الرواية تزهو بانتمائها إلى اللعبة الميتاسردية، بما فيها من قصد إلى فعل الكتابة وانطوائها على مخطوطة سردية فرعية.

لقد كان ياسر عبد الواحد يكرّر أكثر من مرّة بأنّ الحياة في العراق في ظلّ النظام الدكتاتوري، وإلى حد ما في ظل النظام الجديد، وخاصة بسبب استفحال أعمال العنف والقتل والإرهاب والصراع الطائفي قد أصبحت شبيهة بقشور الباذنجان.

« الحياة صارت قشرة باذنجان. »^(١)

ولكي يحدّد البطل دلالة هذا التوظيف الرمزي زمنياً يعود بذاكرته إلى زمن النظام الدكتاتوري وتحديدًا قبيل عشرين سنة عندما أصبحت الحياة رخيصة ومستباحة ولا قيمة لها:

« منذ عشرين سنة والحياة سوداء، رخيصة، تلفانة، تماماً مثل قشور الباذنجان يدوس عليها الحمير والكلاب والقطط السائبة. »^(٢)

ومن هنا تكتسب العنونة «قشور الباذنجان» بوصفها عتبة نصّية دلالية وسميائية مضيئة أهمية خاصة للتدليل على مدى التدهور الذي أصاب الحياة المدنيّة والحريّات الشخصية في ظلّ الأنظمة الشمولية والقمعية أو تحت مطرقة الإرهاب والعنف الطائفي وسندان الاحتلال وضعف مؤسّسات الدولة الجديدة.

لكنّنا يجب أن نعترف أنّ الرواية لم تقف موقفاً سلبياً أو محايداً من الأحداث التي تدور في العراق قبل الاحتلال وبعده. فقد كانت صريحة

(١) المصدر السابق، ص ٨٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٠.

في إدانة مرحلة الهيمنة الدكتاتورية في العهد السابق، وشجبت مظاهر العنف والإرهاب والتقتيل والترهيب التي يتعرّض لها المواطنون الأبرياء، بل إنّ البطل في النهاية قرّر اتخاذ جرىء بالعودة إلى بغداد لمواصلة حياته بعيداً عن المنفى على الرغم من معرفته بحجم التحديّات والمخاطر التي قد تواجهه، بل إنّه يطالب بحقوق الضحايا ومعاقبة المجرمين: «هل يأتي اليوم الذي نراهم فيه تحت سقف القانون وهم في دور مختلف عما كانوا عليه؟ أما ينبغي تحقيق العدالة كما أرادها الله؟»^(١)، كما نراه يحتجّ لأنّ أزلام النظام يسرحون ويمرحون دونما عقاب:

«ها هم أحفاده و أزالامه و حاشيته يسرحون ويمرحون ويرقصون خارج صومعة القانون، تراهم في دمشق وعمان والقاهرة في أجمل القصور»^(٢).

ولذا فالرواية هي دعوة لتحقيق العدالة وإنصاف المظلومين الذين اضطهدهم أو قتلهم جلاوزة النظام الاستبدادي، وهي مدوّنة صادقة عن مرحلة صعبة وقاسية مرّ بها العراق وشعبه. و الرواية لا تفعل ذلك بطريقة مباشرة أو ملفّقة بل هي تستنطق الوقائع الحيّة وتجسّدها، أحياناً ببرود وبكثير من الحياد والموضوعية، لكن الوقائع ذاتها هي التي تنطق وتصرخ وتذرف دموعاً حزينة.

بنية الرواية، كما لاحظنا تعتمد على لعبة ميتاسردية ماكرة، لا تخلو من بعض عناصر القصّ البوليسي القائم على التوتّر، وعلى الرغبة في الكشف عن المجهول والغامض، ويتمّ فيها السرد من خلال سلسلة من المونولوجات الداخلية المبوّرة التي يقدّمها لنا بطل الرواية ياسر عبد

(١) المصدر السابق، ص ٢٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٩-٢١٠.

الواحد، حيث يتحرّك الزمن بين الحاضر والماضي وبين الماضي والحاضر. نقطة البدء في الفعل الروائي تعود إلى حاضر حيّ يسبق العام ٢٠٠٣ بقليل، لكن هذا اللقاء المفاجيء بالزائر الغريب يعيد الأحداث الروائية عشرين عاماً إلى الوراء حيث يطلّ الماضي بكلّ حضوره ليدوّن بمرارة سنوات القمع والتعذيب و الإهانة التي تعرّض لها البطل في أقبية التعذيب تحت إشراف المحقّقين ومنهم زائر الغريب (دوهان البيجات). لكن الروائي لا يمكث عند عتبة الماضي بل يطلّ يقظاً في الحاضر وهو يستحضر لحظات حياته ومحطاتها المؤلمة، ويتحرّك الزمن إلى ما بعد ٩ نيسان ٢٠٠٣، حيث يسقط النظام الدكتاتوري، لكن دخول الاحتلال و انهيار مؤسسات الدولة يؤدّي إلى محنة أساسوية كبيرة:

«يزداد البلد رعباً، صارت مذابح البشر أكثر مما يذبح من خرفان، ترى الجثث صباح كل يوم على المزابل وفي نهر دجلة وقرب المساجد، مقطوعة الرقاب أو محترقة. . قتل عشوائي لا يفرّق بين صغير أو كبير»^(١)

..

ويخيّل لي أنّ البطل ياسر عبد الواحد بدأ يفكّر بضرورة «التدريب على البقاء حياً» ولأنّه لم يجد أنيساً يساعده على احتمال المسافة صوب الموت^(٢) قرّر أن يجد ملاذه في الكتابة، تماماً مثلماً وجدت شهرزاد ملاذاً في السرد والحكي، سلاحاً تشهره في وجه الموت. وهكذا شرع يدوّن تجربة حياته المريعة التي كانت ثمرتها هذه الرواية - الشهادة- «قشور الباذنجان»، وبذا فتحت الطريق أمام عملية تماه بين البطل، الراوي ومؤلف الرواية، ولكنها عملية اندماج تلقائية وعفوية إلى حد كبير، مع انها فنياً

(١) المصدر السابق، ص ٢١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٦.

تنم عن سابق تصميم وقصد استلزماتها اللعبة الميتاسردية ذاتها ومنحت السرد الروائي نسقاً دائرياً حيث تعود النهاية مرّة أخرى إلى نقطة البداية في عملية تحبيك مدروسة وماكرة، جعلت البداية والنهاية مترابّتان فنياً وجمالياً من خلال السرد. في هذه الرواية حاول الروائي أن يثار لنفسه ولشعبه بعد أن أدرك أن « قانون العين بالعين » لم يتحقق بعد:

«أين ارادة الخالق في السن بالسن، اذا كان كبار الطغاة و القصابين ما زالوا يتمتعون بأسنان بيض يغسلونها صباحاً وليلاً بأفضل معجون للأسنان»^(١).

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٠.

رحلة افتراضية ميتا سردية في تخوم المجهول

رواية القاص والروائي حميد المختار الموسومة « صحراء نيسابور » الصادرة العام ٢٠٠٨ فنطازيا صوفية وعرفانية من نوع خاص. فالرواية تنهض على أساس القيام بمهمة صحفية يقوم بها البطل، وهو صحفي وكاتب يعمل محرراً في إحدى الصحف للكتابة عن بعض الأضرحة والمرقد لعدد من الأولياء والعلماء والعارفين فيقوده ذلك إلى البحث عن ضريح أحد المتصوفة محمد بن علي الجبلي، وهي تقنية يلجأ إليها الكثير من الروائيين العالميين أمثال البرازيلي باولو كويلو، كما يعتمدها عدد من الروائيين العراقيين ومنهم علي سبيل المثال علي بدر في رواية « الركض وراء الذئب ». . لكن الرواية تتخذ منحى عرفانياً وصوفياً و تتحوّل الرحلة الافتراضية والتخييلية هذه إلى الدخول في المجهول وكشف للماورائيات لا يخلو من « شطح » وسياحة روحية، تتحوّل فيها الرواية أحياناً إلى خطاب طقوسي وميتافيزيقي ملغز.

تبدأ الرواية عندما يبدأ رنين جرس هاتف رئيس التحرير يدقّ في غرفة المحرّر الصحفي وتنتهي برنين هذا الجرس، مما يجعل الرواية تكتسب طابع بنية سردية دائرية. فالرواية في النهاية، وفي سطرها الأخير تحديداً تشير إلى تواصل رنين جرس الهاتف: « ورأيتني مخلقاً صاعداً وأنا أخترق عوالم ومجالات .. بينما ظلّ الجرس يرنّ رنيناً متواصلاً » (ص ١١٨).

وهذه الجملة الختامية هي استمرار للجملة الاستهلاكية الاولى من الرواية:

«بدأ الأمر حين رنّ هاتف غرفتي رنيناً متواصلاً، وكنت منشغلاً في الإطاحة بجدوى العبور إلى الضفة الثانية للعقل» (ص ٦).

وتنفيذاً لطلب رئيس التحرير يقوم البطل برحلة افتراضية تخيلية في الزمان والمكان تأخذه إلى مجاهل العقل والوعي والكون وإلى مسالك عرفانية غامضة في الزمكان، وكأنه يتماهى مع أبي حامد الغزالي «بالنهوض إلى نيسابور» (ص ٥)، كما جاء في المقتبس الذي مهّد به المؤلف لروايته من الفيلسوف الإسلامي أبي حامد الغزالي، وهذا النص المقتبس يعدّ بحدّ ذاته عتبة نصّية مضيئة و دالة، كما تكمن أهمّية هذا النص من اقتباس المؤلف -عن طريق التناصّ - لعنوان روايته، أي «صحراء نيسابور». وإذا ما كان هذا المكان - نيسابور - بالنسبة للغزالي يصلح للتأمل والعزلة والوحدة، فإن هذا هو ما سوف يسير إليه الراوي. وتنحو الرواية منحى ميتاسردياً واضحاً، وذلك من خلال تصدّيبها للكتابة الصحفية عن مرقد الجبلي والقيام بعملية بحث في المكتبات والمصادر عمّا يعين على استكمال صورة هذا الولي المتصوّف، كما تترسخ الصفة الميتا-سردية من خلال اعتماد مخطوطة تلقّاها البطل من رجل شيخ دعاه إلى قراءتها جيّداً وفتح «مغاليقها ورموزها و أبوابها السرية» (ص ٢٦). وكانت تحمل عنوان «المخطوطة الملكوتية» والتي تشغل الفصل الثاني من الرواية وترشده إلى الطريق السالك إلى «الحانة» - أي حانة الابدية، التي ينتهي عندها البحث وتشغل الفصل السابع والأخير من الرواية.

وتتخذ الرواية خلال ذلك صفة «بنية البحث عن الغائب»، وهي بنية متوترة ومُرّحلة عن سرد القصص البوليسي من خلال الكشف عن سرّ مجهول أو عن غائب أو مخطوطة، وهو منحى وجدنا له مماثلات في الرواية

العالمية منها رواية «شفرة دافنشي» لدان براون، و«الخيماي» لباولو كويلو و «مائة عام من العزلة» لغابرييل غارسيا ماركيز و«اسم الورد» لامبرتو إيكو و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا في الرواية العربية، وغير ذلك كثير.

في هذه الرواية يهيمن سرد الراوي / البطل بوصفه صوتاً مونولوجياً، وتكاد تغيب الأصوات الحوارية والتعددية (البوليفونية)، وتتحوّل الرواية إلى مونولوج طويل مروي بضمير المتكلم الأوتوبيوغرافي الذي يمنح السرد وثوقية وصدقية. لكنّ الرواية ليست وثائقية بأيّ معنى من المعاني، كما إنّها ليست سيرة ذاتية للمؤلف، بل هي تأليف ميتاسردي لا يخلو من صنعة ومكر وتصميم.

والرواية بهذا المعنى هي تجربة حياة بالنسبة للبطل الذي يشعرنا بأنه قد جاوز الأربعين من دون أن يحقق إنجازاً متميّزاً، ولذا فهو يشعر بأزمة روحية عميقة شلّت نشاطه العملي وجعلت رئيس التحرير يحذّره من الجمود واللامبالاة. وتأتي هذه التجربة التخيلية لكي تنقذه من حالة الجمود هذه وتحفّز فيه القوى اللاواعية التي ظلّت غاطسة تحت السطح الساكن لتنفجر في سلسلة من المكابدات و الفتوحات الصوفيّة والوجدانية والعرفانية التي تصل به إلى تخوم لا محدودة من المعرفة تتكشف فيها الحجب والأسرار أمامه. ويمكن أن نعدّ هذه الرحلة التخيلية عبر الزمان والمكان بمثابة ملاذ روحي للبطل من أزمته المستفحلة تماماً مثلما وجد عمر الحمزاوي بطل رواية نجيب محفوظ «الشحاذ» ضالته وملاذه في العوالم الميتافيزيقية التي منحتة الراحة والطمأنينة لبعض الوقت، وطريقاً للهرب من الحياة المادية وإشكالاتها اليومية المعقّدة. وإذا ما قبلنا بنظرية أنّ المؤلّف كان قد كتب هذه الرواية وهو سجين سياسي في سجن (أبو غريب) ببغداد في زمن النظام الدكتاتوري السابق العام ٢٠٠٠، فإنّها

تصبح والحالة هذه وسيلة روحية للهرب من جدران السجن والانفلات في عوالم الرؤيا والكشف والتحليق في سموات روحية صوفية تنسيه قسوة أيام السجن الرهيبة وعذاباتهما.

وتشغل «المخطوطة الملكوتية» مكانة خاصة في التجربة الروائية. ففضلاً عن كونها ملمحاً من ملامح المبنى الميتا-سردي المتمحور حول المخطوطة، والذي وجدنا له تجارب مماثلة في الرواية العراقية والعربية، فهي تؤثّر إلى المسار اللاحق الذي سوف تتّخذ الرواية في الفصول التالية، فتحوّل إلى لون من الاستباق السردي، وخاصة في إشارتها إلى «حانة الأبدية»، وهي المحطة الأخيرة من هذه السياحة الروحية التخيلية الافتراضية والتي يفتح عليها الفصل الثاني من الرواية.

لقد صيغت «المخطوطة الملكوتية» بلغة عرفانية، تراثية، وطقسية شبيهة بخطابات الأوراد والأدعية والمزارات التي نجد لها نظائر في «مفاتيح الجنان» و«الصحيفة السجادية» وكتب المتصوّفة أمثال ابن عربي والنفري والحلاج. وينطوي متن المخطوطة على حبكة فرعية تدور حول استشهاد الأشرف بعد مقتل أبيه و ابن عمه أبي عبد الله بن محمد (ص ٢٨)، وهي حبكة فرعية لم أجد لها صلة موضوعية قويّة بالتجربة الروائية ذاتها وتشكل وعي البطل، وكان بالإمكان حذفها أو استبدالها بثانية تصبّ في سياق التجربة الذاتية للشخصية المركزية في الرواية.

والمخطوطة ذاتها تنطوي على عدد آخر من المخطوطات والصحائف التي بدورها تحفل بالأدعية والأوراد والابتهالات التي تغرق لغة السرد الروائي. بمناخ مسرف من الخطابات العرفانية تبعدها إلى حد ما عن صلاة السرد الروائي وتماسكه.

وما أن ينهي البطل قراءة الصحيفة أو المخطوطة الملكوتية حتى يجد

نفسه وقد أغمي عليه ووجد نفسه متلاشياً «كنسمة هواء بلا أي عضو من أعضائي أو جارحة من جوارحي» (ص ٤٠). وهذا المناخ الروحي هو الذي سوف يمهد للسياحات الروحية والاثيرية التي يمرّ بها البطل في سياحته وصولاً إلى «حانة الأبدية». إذ يكشف الفصل الثالث الموسوم «السفر إلى برزخ الخلق» عن تجربة روحية عميقة تتطهر فيها النفوس من الاجساد من خلال مشهد تخيلي وصوفي لعملية الخلق التكويني يعتمد إلى حد كبير إلى «رؤيا يوحنا» في الكتاب المقدس حيث ولادة الكون بأقمار خمسة وبالتالي ولادة الراوي الإنسان من رحم الكون. وهذا الفصل مكتوب بلغة شعرية مكثفة، وبروح طقسية إنسانية شاملة عبر التبشير بدين إنساني شامل:

«يا أتباعي . .

سأفتح الآن كتابي باسم الله

وأقرأ كلمات القرآن، الإنجيل وشيئاً من التوراة والزبور.» (ص ٤٧).

ويبدو هذا الفصل الشعاري أكثر التصاقاً بالتجربة الروحية للراوي لأنه جزء من هذا الطقس التكويني (من سفر التكوين)، حيث يمهد هذا الفصل إلى الفصل الرابع «مشهد الوجود» الذي يستهل بمقطع من «ابن عربي» يتسرّب بنفحات من الرياضة الروحية والتحليقات الصوفية تندمج بشعرية نشيد الأنشاد لسليمان من الكتاب المقدس. وإذا ما كان الفصل الثالث يمثّل رؤيا لخلق الكون فإنّ الفصل الرابع فهو رؤيا لخلق الإنسان/ الراوي ذاته حيث يهبط من «هيولي الخلق إلى الوجود بلمحة واحدة» (ص ٥٥). وتزداد مكابدة البطل المقدوف إلى جحيم الوجود الأرضي حيث يقاد إلى مصحّ عقلي بتهمة الفصام، وهي تجربة قاسية تمهد له السبيل لتحوّل جديد ولعبور برزخ آخر:

«أنا الآن مستعد لتحوّلي الجديد ولعبوري برزخاً آخر، فالستارة ما زالت مفتوحة في كبد السماء ومشهد الوجود والحضور مستمر إلى الأبد» (ص ٧٠). وبذا يمهد هذا الفصل لتحوّل جديد يكشف عنه الفصل الخامس الموسوم بـ«خان الصعاليك» حيث يجد البطل نفسه «غائصاً في قلب الغمر، ذلك الحجاب المظلم في عز الخليقة الغافية» (ص ٧٢). وبعد أن أحسّ البطل بالتعب من «تجولاته الفلواتية» يعود إلى الأرض ثانية والشوارع والمدينة ووجوه الناس، حيث يقوده شخص ما إلى «خان الصعاليك» فيلتقي بعدد من الشحاذين والمتصوّفين، ومنهم «شيخ الرواق»، الذي يقيم في غرفة مغلقة يحرسها صبيّ أسود، حيث يتلقّى سلسلة من الوصايا الروحية الذهبية: «إحذر من مسامرة الخلق، واحذر من الأضواء الكاشفة والظهور الكثير» (ص ٨٣).

وبعد أن ينهل البطل المزيد من المعرفة والاستبصار، يقرّر أن يخترق برازخ جديدة «لذلك قررت أن أخترق برازخي وأغادر هذا المكان لأصل إلى بغيتي بعد طول عذاباتي وغياهيبي.» (ص ٨٧).

وهكذا يواصل الراوي/البطل رحلته في البحث عن «خان الأبدية» وكأنه مثل أبطال الروائي الليبي ابراهيم الكوني في بحثهم اللامجمدي عن مدينة (واو) الصحراوية ليكتشفوا في النهاية حقيقة تفوّه بها أحد الشيوخ عندما قال وهو يشير إلى صدره: «مدينة واو تسكن هنا في صدورنا». ويقوده هذا البحث الذي إستغرقه الفصل السادس الموسوم بـ«مشكاة النار» إلى الإحساس—ربّما مثل أبطال ابراهيم الكوني تماماً: إنّ «الحانة ما كانت بعيدة عليّ أبداً، إلا أنّني كنت أنا البعيد عنها» (ص ٩٠).

ويُبتلى البطل بمحنة جديدة عندما يودّع السجن بعد اتهامه زورا بقتل رجل أراد إنقاذه فمات بين يديه (ص ٩٤-٩٥)، حيث يكشف داخل طوامير سجنه حكاية رواها الشيخ الجبلي عن شيخه السجين

«وكيف استطاع أن يحتمي بعزلته عن الناس ويدخل في ظلته التي قاده سلمها إلى فسح الملكوت وجناته الوضيئة» (ص ٩٦) ولذا يقرّر أن يحتمي بكلّ ذلك بأن يدخل طامورته الخاصة الأليفة:

«لولا هذه الطامورة أين أنا الآن، وأيّ مكان يسعني يا ربي»
(ص ٩٧).

ويختتم البطل هذا الفصل في هذه الرحلة الروحية البرزخية بلقاء شيخه ينتظره خارج البوابة ليخبره بأنه أصبح حراً وأنّ الطريق إلى الحانة في متناول يده:

«إذهب الآن إلى مبتغاك، فالحانة قريبة من روحك تنتظر قدومك»
(ص ١٠١).

وهكذا يجد البطل / الراوي نفسه يقترب في الفصل السابع من «حانة الأبدية» مبتغاه الأخير، وهي تكاد أن تكون كناية عن الفردوس الموعود في الكتب المقدّسة، خاصة وأنّه وجد نفسه محاطاً بوصايا شيخه وتحذيراته و كأنّها التحذيرات ذاتها التي واجهت آدم قبل نزوله إلى الأرض:

«إياك . . ومداعبة التفاحة لأنها ستقودك إلى الغواية» (ص ١٠١).

وكان يسير وثمة هاتف يخبره:

«أسرع قبل أن تغلق الحانة أبوابها» (ص ١٠٢).

ولم يكن يسيراً الوصول إلى الحانة التي أخفق الكثيرون في الوصول إليها، لكنّه حاول أن يتطهّر من كلّ شيء، وبشكل خاص عالمه الأرضي وعمله في الصحيفة: «لقد تهاوى عالمي القديم واحترق متحوّلاً إلى رماد

تذروه الرياح... لقد كنت في عالم العدم وها أنا أولد توأماً في عالمي الجديد»
(ص ١٠٧).

ويقوده البحث المضني إلى شجرة التفاح والى تلك الفتاة الجميلة التي قادتته إلى بيتها ومن ثم إلى تلك القرية الصغيرة حيث يلتقي بعالم سري يتعرّف فيه إلى محمود المجنون الذي يقول له:

«ها أنت قد غسلت روحك، وفتحت عينك، أنت الآن تبصر مقاماً.» (ص ١١٥) وها هو أخيراً ليشعر بأنه قد وصل إلى مبتغاه فيصرخ بأعلى صوته:

«آه... إنها هي.. هي ذي أخيراً أُملي ومحطّ رحلتي» (ص ١١٦).

ويجد أخيراً مَنْ يرحّب به ويدعوه للدخول إلى الحانة:

« اقترب لقد وصلت، ثمة مكان فارغ بانتظارك ستغلق الحانة أبوابها بعد أن تدخل. (ص ١١٧)

وبعد أن يعبّ من الكؤوس، يجد نفسه بمواجهة مَنْ حلم بلقياهم من الأولياء، والأتقياء والمريدين وفي مقدّمهم شيخه الجبلي، بصحبة شيخ الرواق ومحمود المجنون و أصحاب الصحيفة الملكوتية، وهكذا يروح يحلق عالياً:

«ورأيتني محلّقاً صاعداً و أنا أخترق عوالم ومجالات بين رنين الكؤوس ونشيج الندامى وتواشج الألمان. كنت أخترق حجبي وبرازخي وأطير، أطير الى هناك بلا أجنحة أو رياح، بينما ظلّ الجرس يرنّ رنيناً متواصلاً...» (ص ١٠٧) وهكذا فإنّ صوت الواقع الأرضي هو الذي ينتشل الراوي /البطل من رحلاته الملكوتية ليعود إلى أرض الواقع بعد أن

قام بهذه السياحة الروحية الرياضية الافتراضية التي منحته، على المستوى الشخصي، الفرصة للانفلات بعيداً عن سجنه الأرضي الحقيقي.

رواية حميد المختار «صحراء نيسابور» مغامرة روائية فريدة وغير مسبوقه في الرواية العراقية يمكن أن تقارن فقط ببعض نصوص القاصّ جمعة اللامي الأخيرة وبشكل خاص «مجنون زينب» و«عيون زينب» الصادرتين العام ٢٠١٠.

بين لغة الموروث الشفاهي ولغة السرد الحديث

عندما بدأ القاص والروائي السبعيني جهاد مجيد بنشر فصول روايته -قيد الدراسة- «حكايات دومة الجندل»^(١) في المدة بين ١٩٨٨ - ١٩٩٣ كنت منهمكا بتفحص مسار التجارب القصصية العربية بعد انتهاء الحرب العراقية الإيرانية التي أشعلها النظام الدكتاتوري آنذاك. وقد لاحظت أن الكتابات القصصية الجديدة التي تمثلها تجارب القصاصين محمد خضير ومحمود جنداري وأحمد خلف وجهاد مجيد وجيليل القيسي ونعمان مجيد وغيرهم تشير إلى ظهور ملمح تجريبي جديد في القصّ العراقي يذكّرنا بموجة التجريب القصصي في الستينات لكنها تمتلك نكهة جديدة أكثر عقلانية وتوازناً وتركيزاً. ومن الجلي أنّ هذا الاتجاه كان يمثّل رفضاً لأدب الحرب الذي كرّسه النظام الدكتاتوري آنذاك لتبرير حروبه العدوانية. وقد وضعت تجربة القاص جهاد مجيد هذه في «حكايات دومة الجندل» ضمن هذا الإطار التجريبي والحدائي الجديد ولم أدرج روايته المبكرة «الهشيم» ضمن هذا الاتجاه، كما أنني لم أدرج روايته الجديدة «تحت سماء داكنة» ضمن هذا المنظور.

(١) مجيد، جهاد، "الأعمال الروائية"، رند للطباعة والنشر، دمشق (ط٢) ٢٠١٠، ص ٥-١٣٩.

وقد شخّصت في حينها مجموعة من المقوّمات والقواسم المشتركة لهذه الكتابات السردية الجديدة في كتابي النقدي «الصوت الآخر»، منها الاهتمام باستلهاهم التاريخ والأسطورة والموروث، والسعي لخلق لغة قصصية تزاوج بين لغة الموروث واللغة القصصية الحديثة، والاهتمام بالحكاية تأثراً بتجارب بورخس وماركيز، والمزج بين الفانتازيا والواقعية اقتراباً من تجليات الواقعية السحرية^(١). لقد أكّد القاص جهاد مجيد انه كان يعي هذا التحول في الكتابة واهميته وخاصة بعد أن أنجز بوصفه قاصّاً سبعينياً منجزاً قصصياً طيباً تمثل في ثلاث مجاميع قصصية ورواية واحدة هي «الهشيم» التي صدرت العام ١٩٧٣ في بغداد.

ولذا جاءت روايته الجديدة لتندرج ضمن هذا المنحى الواعد الذي يميل إلى إعادة استحضار الماضي بروياً حديثة. وهذا ما وفق القاص مجيد في تحقيقه في روايته هذه وما أثمره شخصياً في استهلاله الموسوم بـ«إشارات» والذي بيّن فيه أنه يحاول في هذه التجربة الدمج بين اللغة القصصية بمواصفاتها الميالة إلى التكتيف والقصر وبين اللغة الروائية التي تميل إلى تنمية الأحداث و تطويرها وتوحيدها في وحدات سردية مترابطة^(٢). وقد لاحظنا في وقت مبكر أيضاً أنّ هذه الرواية تكشف عن منحى ميتا-سردى^(٣) من خلال الاعتماد على مجموعة من المخطوطات المدوّنة والمرويات الشفاهية لتكوين متن نصّي متكامل متمحور حول مدينة «دومة الجندل» التي أصبحت هدفاً مركزياً لبحث الحفيد عن تلك المدينة الخياليّة اعتماداً على مرويات ومخطوطات جديدة. وقد مال الروائي

(١) ثامر، فاضل، «الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي»، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة بغداد، ١٩٩٢ ص ٩٤-٩٨.

(٢) مجيد، جهاد، «الأعمال الروائية»، ص ٧.

(٣) ثامر، فاضل، جريدة «الميزان» العدد (٦٦)، ٢٣/٧/٢٠٠٥، بغداد.

إلى نسج لغة روائية خاصة تمزج بين لغة المرويّات الشفاهية العربيّة القديمة - وخاصة تلك التي يرويها الحكاؤون الشعبيّون على آلتهم الموسيقيّة البدائية - في المقاهي و المضافات والأماكن العامّة، وبين اللغة السردية الحديثة الميالّة إلى التركيز والصلادة وتجنّب الاستطراد والغنائية والشعرية المتطرّفة . وتنحو لغة الحكيم أحيانا إلى لون من السرد الشفاهي بما فيه من أسجاع تذكّرنا بسجع الكهان واعتماد على فاعلية الجرس الداخلي: «هي ذي دومة الجندل، ضالة جدي، بل ضالتي، وهدأتي بعد محنتي، وهدايتي بعد ثورتي، وسكينتي بعد ثورتي»^(١) بل نجد بعض الفقرات التي تقلد الخطاب القرآني الكريم «إنها رحلتنا أنا وإياه، نحن العاشقين، لكم أن تؤمنوا أو لا تؤمنون، ولنا أن نؤمن بما لا تؤمنون»^(٢) لقد لاحظت أن السرد يتخذ صفة الخطاب السردية الموجّه من «أنا» الراوي إلى متلقّين افتراضيين بقصد إقناعهم وإزالة شكوكهم حول وجود مدينة دومة الجندل. وبذا فقد تحوّل الخطاب السردية إلى مرافعة قضائية أمام حشد من المحلفين الافتراضيين. رواية «حكايات دومة الجندل» هي رواية بحث عن المجهول، حيث يحاول الحفيد وهو بطل الرواية وراويها المركزي، وربما المونولوجي، لاستكمال مهمة البحث التي قام بها جده عن مدينة الأسلاف الافتراضية «دومة الجندل» التي يعتقد الناس أنّها مجرد خرافة، لا أساس لها على أرض الواقع، كما كشف لنا استهلال الرواية الذي قدّمه لنا راوي الرواية وبطلها عبر توظيف ضمير المتكلم الأوتوبيوغرافي: «سها جدّ أبي مرة، فانقطع عن الدنيا، وحين عاد إليها حدّث الناس عن مدينة يجهلونّها.. ربما هي تحت الماء، ربما هي في السماء، ربما هي تحت الأرض،

(١) مجيد، جهاد، "الاعمال الروائية"، ١٠٥.

(٢) المصدر السابق، ١٢٩-١٣٠.

فانفضوا عنه قائلين: خرافة»^(١) ويبدو لنا الحفيد البطل في سعيه للكشف عن وجود «دومة الجندل» قريباً من بحث أبطال الروائي الليبي إبراهيم الكوني عن مدينة «واو» الصحراوية التي تمثل مدينة فاضلة وحملمية تتحقق فيها العدالة والحرية والرفاهية، وهو أيضاً قرين البحث الإنساني عن مدن فاضلة منها مدينة، دلمون، التراثية العراقية واليوتوبيا لتوماس مور، وغيرهما، وهي ثيمة تناولها عدد غير قليل من الروائيين العرب والعراقيين نذكر منهم القاصّ والروائي حنون مجيد في روايته «المنعطف» التي كان أبطالها يبحثون فيها عن مدينة حلمية فاضلة اسمها «سرمارا». ولكي يثبت الحفيد لأبناء مدينته صدق حديث جدّه عن دومة الجندل نراه يجمع الأدلّة والوثائق والقرائن التي جمعها ووثّقها جده اعتماداً على مصادر تراثية موثّقة فضلاً عن اعتمادها على الخبرة الشخصية من خلال زيارته الافتراضية لتلك المدينة الحلمية. ولكي يدعم الحفيد دفاعه هذا عن رؤيا جده يُدرج أسماء المصادر والمراجع التراثية التي استند إليها الجدّ في استقصاءاته ضمن المتن الروائي ذاته مانحاً الرواية سمة ميتا-سرديّة قويّة جعلها تتميز عن أعماله القصصيّة والروائيّة وتتنظّم إلى منحى ميتاسردي راح يتعرّز بوضوح في الكتابات الروائيّة العراقيّة والعربيّة الحديثة خلال العقود الثلاثة الأخيرة بشكلٍ أخصّ «هي ذي الفهارس بوبّها صنفاً، وربّها حرفاً حرفاً: أ. فهرست الأعلام، ب. فهرست المراجع.....»^(٢).

ولكي يبرهن الحفيد على وجود «دومة الجندل» لا يكفي بتقديم مرويات الجدّ ووثائقه ومشاهداته، بل يقوم برحلة مماثلة لرحلة الجدّ يدخل فيها -تخلياً طبعاً- إلى تلك المدينة ويزور ميادينها وشوارعها ومقاهيها

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٩.

ويصغى إلى حكايات ومرويات شيوخها وحكواتيها، ليعود بذخيرة حية وشخصية حاول بها أن يقنع أبناء مدينته بوجود مدينة «دومة الجندل» تلك. ومع أنّ سرد البطل عبر الأنا هو السرد المهيمن، إلا أنّ الرواية تضجّ بمرويات وحكايات وشهادات لشخصيات أخرى منها مرويات الجد وابناء مدينة دومة الجندل: التي زارها. كما تعدّ النصوص والمقتبسات التاريخية والتراثية بمثابة أصوات سردية وثائقية تدعم المبنى الميتاسردي في الرواية. لقد وفق الروائي إلى حدّ كبير في إعادة بناء مدينته الفاضلة من العدم، حتى كدنا نراها بالعين المجرّدة ونلمسها لمس اليد، وبذا منح هذه المدينة «هوية سردية» بتعبير بول ريكور ووقف ضد تيار الزمن الجارف الذي يجرف كلّ شيء إلى بئر النسيان والعدم.

وإذا ما اعتمدنا على تواريخ نشر فصول الرواية بين عامي ١٩٨٨ و١٩٩٣- أيّ في ظلّ نظام شمولي قانع-فنحن لا يمكن لنا ان نتجاهل القيمة الرمزية والدلالية السياسية للرواية. فالرواية تتحدّث عن إسقاط طاغية حكم الشعب بالعنف والإرهاب، بل وثمة نبوءة غريبة ترتبط بالنهاية الفعلية لكتاتور المرحلة السابقة. إذ ينتهي أحد الطغاة على أيدي المواطنين ضرباً بالأحذية والنعل. «قرّر الأزرق أن ينادي المنادي بأن يخرج الناس في اليوم التالي إلى ساحتها المركزية وأن يجلب كلّ واحد منهم نعلاً عتيقاً ليصنع به الشرابي الأخير»^(١).

كما تنطوي الشعارات التي كانت تنتشر في شوارع المدينة على قيم وأهداف ديمقراطية تتمّ عن توق للحرية ورفض للاستبداد واعتراف بحق الآخر في الاختلاف، وهي شعارات قد يعترض البعض على زجّها

(١) المصدر السابق، ص ٢٩.

في الرواية لأنها وليدة العصر الحديث ،وربما يمثل إقحامها بقصد تقديم شكل من أشكال الاحتجاج على النظام الاستبدادي السائد آنذاك. ومن تلك الشعارات: - كما لنا عقيدة ، لغيرنا مثلها.

- كما لنا إرادة لغيرنا مثلها.

- فليكن السلام لنا جميعا.

- وهل بنينا بيتاً يدوم إلى الأبد؟^(١).

- وهل ختمنا عقداً يدوم إلى الأبد؟^(٢).

وبذا فالرواية تسجّل بصورة غير مباشرة موقفاً معارضاً ومتحدياً لنظام شمولي لا يؤمن بالحرية الفكرية ولا بالسلام ويعتقد واهماً أنه متأبّد ووغير قابل للزوال والتغيير.

رواية «حكايات دومة الجندل» هي رواية عن الماضي، بقدر ما هي رواية عن الحاضر. فالراوي متموضع في الحاضر، في زمن لحظة السرد الآنية، وهو يستدرج أطراف الماضي الهاربة، من خلال السرد والذاكرة والمعاناة التخيلية لكي تتجسّد في شكل مدينة عينية فاضلة عاشها أسلافه، هي مدينة «دومة الجندل» الافتراضية. ولكي يحقق المؤلف هذه الموازنة بين ماضي حي، وماضي افتراضي، اعتمد على لون من السرد التراثي يزاوج بين لغة السرد الشفاهي والوثائق والمدونات التراثية المبعثرة في بطون كتب السيرة من جهة وبين لغة السرد الحديث من جهة أخرى، ولذا بدت الرواية أحياناً متنقلة بتناصات شعرية ووثائقية، قديمة

(١) المصدر السابق ص ١٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٤.

وحديثة، من أشعار الأرموي وسعدي يوسف ومراث سومرية تذكرنا
برثاء السومريين لمدينة جلعامش ولكنها كلها جاءت لتؤشّح هذا النسيج
الفسيفسائي للرواية، برداء ينتمي إلى أفق ما بعد الحداثة.

الاختراق الميتا سردي للفنطازيا

تثير رواية فاضل العزاوي "الأسلاف"^(١)، المطبوعة عام ٢٠٠١ من قبل منشورات الجمل، بسبب اتكائها على المخطوطة، بوصفها نصاً سردياً مستقلاً، إشكالية كبيرة تتعلق بكيفية توظيف المخطوطة في الروايات والنصوص الميتا-سرديه في الرواية العربية الحديثة.

فمن خلال فحصنا للعشرات من الأعمال الروائية العربية الحديثة التي وظّفت المخطوطة وجدنا تبايناً كبيراً في آليات وطرائق اشتغال المخطوطة داخل المبنى الميتا سردي للرواية. ففي بعض الأحيان تشخص المخطوطة بوصفها المتن السردي الأساس في الرواية، كما هو الحال في رواية "جسر بنات يعقوب"^(٢) للروائي حسن حميد، و"امرأة القارورة"^(٣) لسليم مطر، والى حد ما رواية فاضل العزاوي قيد الدراسة "الأسلاف". وقد تكون المخطوطة نصاً موازياً للنص الروائي الأصلي، تتحرك معه، وتتفاعل مع أحداثه وجبكاتة، في تعالق سردي واضح. وقد تتشظى

(١) العزاوي، فاضل "الأسلاف" منشورات الجمل، ألمانيا، ٢٠٠١.

(٢) حميد، حسن "جسر بنات يعقوب" دار السوسن للطباعة دمشق، ٢٠٠٢ (٣ط).

(٣) مطر، سليم (امرأة القارورة).

المخطوطة داخل الرواية أو تتحوّل أحياناً إلى نسخ غير مرئي أو إلى نص داخل النص، كما هو الحال في معظم روايات ثلاثية عبد الخالق الركابي التي توظف مخطوطة السيد نور، ومنها روايات "الراوق"^(١) و"قبل أن يحلق الباشق"^(٢) و"سابع أيام الخلق"^(٣) إلى حد ما رواية سفر "سفر السرمدية"^(٤). وقد تلعب المخطوطة دور الحاضنة التاريخية المتعلقة مع الحدث الروائي كما هو الحال في رواية "العمامة والقبعة"^(٥) للروائي صنع الله إبراهيم.

ويمكن القول إنّ رواية فاضل العزاوي "الأسلاف" التي هي محط اهتمامنا الآن هي رواية مخطوطة بامتياز، حيث تشكل المخطوطة المتن النصي الأساسي للرواية باستثناء المقدمة التي تروى من قبل راوٍ ضمني - أو الذات الثانية للمؤلف الذي يصف نفسه بـ(الناشر)، يتحدث فيها الراوي المقيم في ألمانيا بعد هجرته من العراق وإقامته في مدينة برلين كيف أنّه تلقى (مظروفاً كبيراً) ذي لون داكن الصفرة داخل صندوقه البريدي^(٦)، ليكتشف لاحقاً، بعد فتحه وقراءته، أنّه يتضمّن مخطوطة روائية قدّمها له شخص شبه مجهول رجاء أن ينشرها أو أن يحجبها عن الناس. وبعد أن ينشئ الراوي ذاكرته يكتشف أنّ مرسل المظروف هو شخص مغمور

-
- (١) الركابي، عبد الخالق "الراوق"، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة ١٩٨٦.
- (٢) الركابي، عبد الخالق "قبل أن يحلق الباشق"، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة ١٩٩٠.
- (٣) الركابي، عبد الخالق "سابع أيام الخلق"، بيسان للنشر، بيروت، ٢٠٠٠ (ط٢).
- (٤) الركابي، عبد الخالق (سفر السرمدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥ (ط١).
- (٥) إبراهيم، صنع الله (العمامة والقبعة) دار النشر العربي، القاهرة، ٢٠٠٨.
- (٦) العزاوي، فاضل (الأسلاف) ص٧.

أسمه (عادل سليم الأمير) كان مهووساً بالقراءة عندما التقاه في بغداد في منتصف ستينات القرن العشرين وأنه كان يزعم بأنه قد تعرّف إلى الشيطان والى ملاك أمراه اسمها (دليلة). وممّا زاد من حيرته أن يرفق مطروفه برسالة يزعم فيها أن هذه الرواية قد كتبها له الشيطان وتركها له على المنضدة، وخوّله أن ينشرها باسمه، إذ لن يصدّقه الناس إذا ما وضع اسم الشيطان مؤلفاً لها.

وعلى الرغم من قصر هذا التمهيد الذي مهّد به المؤلف للمخطوطة، إلا أنه ينطوي على تنوّع سردي مدهش، وعلى ملخّص لما سيأتي من أحداث. فمن جهة هناك سرد من الدرجة الأولى يرويهِ الراوي الضمني - يتحدّث فيه عن حياته في برلين ويتذكّر جوانب من تجربته في العراق، كما نجد داخل هذه المقدّمة رسالة صغيرة مرسلّة من مرسل المطروف موقّعة باسم (الأمير) - أي عادل سليم الأمير - يكشف فيها عن أسرار كتابة الرواية المرفقة^(١). فضلاً عن ذلك تتضمّن المقدّمة قصّة قصيرة^(٢) سبق للأمير نشرها في بغداد تتحدّث عن نزول الشيطان ومرافقته الملاك (دليلة) إلى الأرض بإيعاز من الملاك السماوي لإصلاح شأن بلد متخيّل اسمه (العراق)، قال عنه المؤلف في (إشارات وملاحظات) أنه بلد خيالي اسمه العراق وتعرّض إلى المعاناة والتدمير والخراب واللعنة (تدور أحداث الرواية في زمن متخيّل مفترض، يمتلك منطقة الخاص به لوقائعه خارج التاريخ وداخله، وفي بلد خيالي هو الآخر اسمه العراق)^(٣).

ويقرّر الراوي في النهاية أن ينشر هذه المخطوطة/ الرواية من باب

(١) العزاوي، فاضل (الأسلاف) ص ٩-١٠.

(٢) المصدر السابق ص ١٤-١٦.

(٣) المصدر السابق ص ٣٥٢.

الوفاء لذكرى صديقه القديم من دون أن يعير اهتماماً لهوية مؤلفها الأصلي (الشيطان أو صديقه) (عادل سليم الأمير). وهكذا يبدأ المتن النصي الرئيس للرواية الذي يتكوّن من أربعة أجزاء معنونة بعناوين فرعية هي:

١- المسافر وطريقه.

٢- الموتى الأحياء.

٣- زمن أطول من الأبدية.

٤- العودة إلى ما لا عودة إليه.

ويشير هذا الفصل التمهيدي إشكاليةً فنيّةً ومنهجيةً، خاصة وأن المؤلف م يدرجه ضمن أجزاء الرواية التي تبدأ بعد هذا التمهيد مباشرةً بالجزء الأول الموسوم (المسافر وطريقه) بينما اكتفى الراوي الضمني أو الذات الثانية للمؤلف (قناعه) الاكتفاء بالتستر وراء قناع (الناشر) الذي وقع في نهاية هذا الفصل التمهيدي الذي يعدّ من وجهة نظر الدراسات السردية الحديثة جزءاً مما يسمّيه الناقد الفرنسي جيرار جينيت بالاستهلال Preface والذي هو عتبة نصّية Paratext تساعد القارئ في توفير بعض موجّهات القراءة. (ومن الاستهلالات الأكثر دوراناً واستعمالاً نجد المقدّمة/ المدخل، التمهيد، الديباجة، توطئة، حاشية، خلاصة/ إعلان للكتاب، عرض / تقديم. . فاتحة/ ديباجة، خطبة الكتاب)^(١).

ويميّز جيرار جينيت بين نمطين من الاستهلال: الاستهلال الواقعي، وهو الذي يكون فيه المستهلّ شخصاً واقعياً مثل كاتب العمل،

(١) بلعابد، عبد الحق، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ١١٢-١١٣.

ويسمى الاستهلال التأليفي، وهناك الاستهلال التخيلي وهو الذي تقوم به شخصية تخيلية يسند لها الكاتب وضع الاستهلال^(١).

ومن الواضح أن استهلال رواية (الأسلاف) هو من نمط الاستهلال التخيلي، حيث يسند المؤلف دوراً لشخصية (الناشر) للقيام بمهمة كتابة الاستهلال. ويحقق الاستهلال عدة وظائف منها بيان سلسلة معطيات أولية يجب أن يأخذها القارئ بالحسبان لضمان إقامة ميثاق سردي مشترك بين المؤلف والقارئ، كما يحقق مثل هذا الاستهلال عنصر (الصدقية)^(٢)، ويسهم في الكشف عن أصول مرجعية النص وتكوينه أو تكونه Genesis حيث يتم (أخبار القارئ عن أصل الكتاب، وظروف تأليفه، وتحريره.. وعن مراحل تكونه)^(٣)، وهو ما تحقق فعلاً بالنسبة لاستهلال رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي.

وبعد أن ينجز استهلال الرواية ومقدمته التمهيديّة تبدأ أجزاء الرواية الأربعة التي يفتح فيها السرد من خلال توظيف ضمير الغيبة يقدمه الراوي الضمني أو ذات المؤلف الثانية (قناعه) حيث يتحدث عن قلعة حجربة هائلة نكتشف نحن القراء العراقيين بأنها قلعة كركوك مسقط رأس المؤلف والذي سبق له وأن تناولها في الكثير من أعماله الروائية والشعرية ومنها روايته (آخر الملائكة).

(لا أحد يعرف تماماً من شيد تلك القلعة الحجرية الهائلة التي تنتصب وسط المدينة ومتى حدث ذلك. فقد كانت موجودة دائماً هناك)^(٤) لكن

(١) المصدر السابق، ص ١١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢١.

(٤) العزاوي، فاضل (الأسلاف) ص ٢١.

السرد لا يظلّ في حدود رسم الإطار البانورامي العريض للمدينة، بل ينتقل إلى تفاصيل وجزئيات مكانية وإنسانية ونفسية صغيرة من خلال ملاحقة غناء المجنون ياسين المتيّم بساكنة البيت الأبيض ذي الطابقيين والتي هاجرت إلى أمريكا، ولجؤته إلى الانتحار عند اكتشافه وهمه، حيث شيّعت المدينة وبقية المجانين^(١). وتقترب كاميرا السرد نحو داخل التجربة الروائية وبطلها الرئيسي عادل سليم الأمير، الذي رفض تصديق انهيار وهم جنية البيت الأبيض وقرّر آنذاك، (وكان ما زال في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمره أن يجربّ هو الآخر حظّه مع تلك الجنية)^(٢). وهكذا يبدأ عادل سليم الأمير تجربة غرائبية وحلمية جديدة يلتقي فيها داخل البيت الأبيض المهجور بثلاث نساء شمطاوات يتحدثن عن أوديب الملك الأعشى في طيبة ويدعونه إلى قراءة مستقبله وتسليمه (كتاب حياته) لكن الفتاة الملاك تدخل مثل فراشة من الشباك وتحذّره من استلام الكتاب وتطرد الجنّيات، وتخبره أنّه ما زال صغيراً على حبّها وعليه أن يتعلّم بنفسه من الحياة: (إنس كلّ كتاب لم تكتبه بنفسك. لأنّ كلّ الكتب صارت عتيقة ومملّة)^(٣).

وهكذا تبدأ رحلة عادل سليم الأمير الصعبة في الحياة التي قادته أولاً إلى بغداد ليلتحق بالدراسة في الكلية حيث تعرّف قبيل سفره إلى أربعة من الدراويش الصوفيين غريبي الأطوار والأقوال^(٤)، والذين اصطحبهم معه في رحلته بالقطار.

(١) المصدر السابق، ص ٢١-٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٤.

وهكذا تصبح مدينة بغداد وهي المركز الفعلي - وربما الافتراضي أيضاً - لأحداث الرواية، حيث يتعرّف (الأمير) في القطار إلى شخصين مهمين قدما عرضاً مسرحياً مثيراً في كركوك أحدهما قام بدور الشيطان وهو فنّان يمتلك غاليري خاص للفن في شارع الرشيد ومرافقته التي مثلت دور (دليلة)، وهي فنانة غامضة ستلعب دوراً كبيراً في أحداث البلد السياسية لاحقاً. ويقرّر (الأمير) إرجاء دراسته الجامعية مفضلاً العمل في الصحافة التي تمنحه تجارب هائلة وتعرّفه إلى شرائح اجتماعية عليا وواطئة حيث تدور حوادث فنطازية غريبة منها تقديم عروض لسيرك يضمن نزع روح الشر لدى الجميع حيث يصادق الأسد فريسته، وتضطلع (دليلة) بدور الداعية إلى هذه الفكرة التي تقود لاحقاً إلى تأسيس جمهورية يوتوبية جديدة تسعى إلى إقامة مدينة فاضلة. وقد قدمت الأحداث بطريقة ساخرة وكاريكاتيرية، وبشكل خاص ظهور الجنرالات الأربعة من عالم النسيان إلى الواقع وهم في الواقع لم يكونوا سوى الدراويش الأربعة الذين تعرّف اليهم الأمير في كركوك حيث يطلب منه جمال الساحر أحد قادة الحكم الجديد أن يكتب رواية عنهم وطمأنه (الأمير) إلى (أنه سيجعل منه هو الآخر بطلاً في روايته التي اشتهرت بين القراء بعنوان (الموتى الأحياء) التي روى فيها قصة أحداث تكاد تكون خيالياً لفرط واقعيتهما)^(١).

وهذه ممارسة ميتا سردية واضحة حيث نجد رواية داخل الرواية، إذ يشغل الجزء الثاني متن رواية (الموتى الأحياء)^(٢).

وتخفل الرواية بأسرار ووقائع يختلط فيها الواقعي بالغرائبي، والعام بالخاص، إذ نجد صورة وثائقية للحوارات الثقافية التي كانت تدور بين

(١) المصدر السابق، ص ١٥٠-١٥١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٣-٢٢٤.

أدباء ومثقفين جيل الستينات خاصة من القرن الماضي مع إشارات وثائقية لمقاه وبارات وشوارع سمّيت بأسمائها الحقيقية أحياناً. وحفلت الرواية بصورة فنطازية وغرائبية تذكّرنا برواية المؤلف الغرائبية (آخر الملائكة) التي تقع أحداثها في كركوك أيضاً.

وهذا المنحى ليس جديداً على المؤلف الذي كان قد استهل مشواره الروائي بكتابة رواية فيها الكثير من الفنطازيا والغرائبية في نهاية ستينات القرن الماضي هي (مخلوقات جميلة) التي مرّ على طبعها أكثر من أربعة عقود.

ويمكن القول أن بطل الرواية المركزي عادل سليم الأمير يستمد الكثير من ملامحه وأفعاله وتجاربه من شخصية المؤلف فاضل العزاوي، الذي هو الآخر من مواليد مدينة كركوك، وكان قد اتجه إلى بغداد لدراسة الأدب الإنجليزي ثم عمل في الصحافة، مع أن المؤلف حاول أن يخلق حالة مباعداً بين شخصيته الواقعية، وشخصية أبطاله وخاصة (عادل سليم الأمير)، وهي حالة معروفة في الخطاب الروائي تدخل ضمن باب العتبات النصية التي ينفي فيها المؤلف كون الرواية تنتمي إلى لون من السرد الذاتي أو السيرة الذاتية الأوتوبوغرافية. فالمؤلف من خلال استهلاله حاول أن يعقد ميثاقاً قرائياً أو عقداً روائياً بينه وبين القارئ، كما أن الإشارات الميتا سردية المبتوثة في الصفحات الروائية تعمق هذا الإحساس بدور العقد الخطابي، التلفظي، الشفوي أو الكتابي بين الباث والمتلقي لضمان تقبيلية الأحداث الروائية ومشروعيتها^(١).

ويشهد العراق خلال تلك الفترة سلسلة غرائبية من الانقلابات

(١) القاضي محمد (المشرف)، "معجم السرديات"، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ٢٠١٠، ص ٤٤٤-٤٤٨ و ٢٨٦-٢٨٩.

والثورات التي يلعب فيها الجنرالات العائدون من الموت دوراً أساسياً، وتسود الفوضى، ويدفع المواطن البسيط ثمن كل تلك الاضطرابات، وتصبح حياة الجميع مهددة بالاعتقال أو الموت مثلما حدث للشيطان نفسه، ولدليلة، وأخيراً لعادل سليم الأمير نفسه. ولذا فقد أحسّ الشيطان نفسه بالعجز عن إمكانية إنجاز مهمّته بإصلاح ذلك البلد الخيالي الذي يحمل اسم العراق بأمر من الملاك السماوي الموكل بإدارة شؤون مجرّة درب التبانة، وقرّر العودة ثانية إلى مجرّة أخرى مصطحباً معه جنرالاته الأربعة ليعيدهم إلى عالم الأموات، وربما لينقذ الناس من شرورهم، بعد أن أصدر بياناً خطيراً عنونه بـ(بيان من الشيطان الرجيم إلى سكان الكرة الأرضية)^(١) أعلن فيها يأسه من إمكانية إصلاح الأوضاع في هذا البلد الخيالي (العراق) وأنّه سيعود إلى مجرّة أخرى.

كما أنّ (دليلة) التي لعبت دوراً غريباً غامضاً في هذه الانقلابات واليوتوبيات الخيالية، اضطرت بعد ملاحظتها هي الأخرى للهرب خارج العراق، حيث يلتقيها مصادفة عادل سليم الأمير في ألمانيا. ويمتدّ اليأس أيضاً إلى بطل الرواية، وراويها نفسه عادل سليم الأمير الذي يمرّ بأزقة وجودية قاسية يفقد فيها الإيمان بالحب والحياة والكتابة والأمل معاً ولذا يقرّر الهرب خارج العراق، عن طريق تركيا - من خلال مهرّب خاص - ومنها إلى ألمانيا حيث يقيم وحيداً في شقة في مدينة برلين ويشرع بكتابة روايته أو مخطوطته هذه - وربما التي كتبها الشيطان نيابة عنه. وهناك تستفحل أزمتة الوجودية حيث يحسّ في منغاف بالاقتراع من الجذور واستحالة المصالحة مع هذا العلم الجديد، ويستحضر في معاناته جان بول سارتر وجحيمه ونيثشه وسوبرمانه الأسمى وفكرة (العود الأبدي)

(١) العزاوي فاضل، "الأسلاف"، ص ٣٠٦-٣١٣.

لديه. وخلال هذه الأزمنة كان يكتب الشعر بعد أن يحسّ بأنّ شخصاً ما يوقظه من النوم ويدفعه للكتابة، وعند ما يعيد في صباح اليوم التالي قراءة ما سطره يندهش ويشعر أنّ شخصاً ما، ربّما الشيطان نفسه هو الذي كتب له ذلك. .

كان آنذاك قد وصل آنذاك إلى مدينة (ما من عودة منها إلى أيّ مكان) وكانّه طارق بن زياد والذي أحرق سفنه حيث يخاطب نفسه:

(ستظلّ هنا أيّها الشاعر، لا خوفاً من المخاطرة ولا خشية العتمة الكثيفة التي تحجب عن ناظريك النجوم التي اهدتيت بها قدبماً في رحلاتك إنّما لأنّك ستظلّ في المدينة ذاتها مهما استبدلت مدينة بمدينة، وقارة بقارة)^(١). حيث نجد هنا تناصاً شعرياً مع الشاعر اليوناني كفايي. ويفسّر لنا هذا الموقف بكامله إحساسه المتفاقم باليأس والجزع من الحياة، حيث يستوي عنده الموت والحياة (سيّان أن أعيش إلى الأبد أو أن أموت اللحظة)^(٢). وأصبح الأمر بالنسبة له لا قيمة له البتّة (سيّان لديه أن ينتهي المرء بهذه الطريقة أم تلك في وطنه، أم في المنفى)^(٣). ولكي يقاوم هذا الإحساس بخراب العالم والقيم يقرّر أن يتجه إلى الكتابة عسى أن يجد فيها ملاذه وخلصه: (ستكون الكتابة نفقي إلى مدينة روعي المظمورة تحت الأرض)^(٤).

لكن الإحساس بالخراب يهيم على روحه فيكفر بالكتابة أيضاً وبكلّ القيم الإنسانية والمفاهيم والشعارات الثورية التي كان يؤمن بها،

(١) المصدر السابق، ص: ٣٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٣٩.

(٤) المصدر السابق، ص: ٣٤٣.

وراح يكتب مرثاة الثورة العالمية، (وخراب العالم الذي لم يكن مسؤولاً عنه)^(١) بل أنه يفقد حتى الإيمان بالحب، لأنه لم يبقَ لديه شيء يعيش من أجله بعد أن أنهار حلمه بصورة تراجيديه وخاصة بعد أن رأى الفيتناميين الشبان - رمز الثورة العالمية بالنسبة له، وقد تحوّلوا إلى مهرّبي سجناء في أحد شوارع برلين:

(المقاتلون تحوّلوا إلى مهرّبي سجناء في السوق السوداء، ووحدات الفدائيين إلى عصابات مافيا)^(٢).

وفجأة يحدث - بالنسبة للقارئ ولي شخصياً بوصفي قارئاً - تغيير مفاجئ في نفسيّة البطل الوجودي اليائس عادل سليم الأمير الذي وصل إلى شفا الهاوية عندما نجده فجأة ودوناً مقدمات في الصفحات الخمس الأخيرة من الرواية وهو في طريقه إلى العودة إلى العراق بصحبة ملاكه (دليلة):

(هكذا تمرّن على الحقيقة من أجل نفسه، بعد أن استبدل طائرة بوينغ ٧٠٧ التي حطّت به في مطار لارنكا بقبرص بطائرة هيلكوبتر كان يملكها مهرّب يوناني. . تاركة إياه يهبط بالمظلة فوق الرمال تتبعه دليته العائدة من آخر الزمان لتقوده ثانية إلى ماضيه الذي يعرف أنّه سيبلغه رغم كلّ شيء)^(٣).

وهذه النهاية على الرغم من أنّها قد فاجأتنا بوصفنا قراءً لأنها بدت بدون مقدمات تمهّد للتحوّل النفسي والفلسفي المطلوب في موقف البطل عادل سليم ورؤياه للعالم والأحداث والقيم، إلا أنّها من الناحية السردية

(١) المصدر السابق، ص: ٣٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٤٨.

لم تكن مفاجئة تماماً، لأن (استهلال) الرواية كان قد تنبأ بها في استباق سردي مثلما تنبأ برحيل (الأمير) خارج العراق، مما يجعل الرواية ذات بنية دائرية فريدة. ففي الاستهلال المبكر الذي كتبه (الناشر) وهو في الواقع راوٍ ضمني - أو الذات الثانية للمؤلف نجد ما يلي:

(بعد شهر أو أكثر رنّ جرس الهاتف ذات ليلة في شقتي. كان المتحدث شخصاً قال أن اسمه الشيطان، وأنه يعرفني أنا الآخر أيضاً، مبلغاً إياي بأن الحماسة بلغت بالأمير ورفيقته الملاك حد أن يهبطا متسللين بمظلتيهما في البادية المقفرة. وبما افترستهما الذئاب الجائعة وهما في طريقهما إلى بغداد البعيدة)^(١). كما أنّ عنوان الجزء الرابع والأخير من الرواية الموسوم (العودة إلى ما لا عودة إليه)^(٢) يرمي هو الآخر إلى مثل هذه الاحتمالية، لكنني بوصفي قارئاً بقيت مصدوماً وغير مصدق لمبررات هذا التحول المفاجئ في سلوك البطل عادل سليم الأمير ومزاجه وقراراته، خاصة وأنه يؤمن كما كان يقول (حماسة أن يعود المرء إلى ما لا عودة إليه، لقد أنتهى الماضي، فلماذا أعود إليه جاراً ورائي دليلتي)^(٣) ويبدو أنّ مخاوف (الناشر) وكذا مخاوف الشيطان نفسه لم تكن مبررة لأن نجد دليلاً وهي تقود الأمير منحدره به عبر الوادي وهي تسير بخطى واثقة نحو مستقبل مؤكّد، وهو ما تقوله دليلاً في الكلمات الأخيرة من الرواية: (إلى حيث تقودنا خطانا، لنبدأ حبنا، كما فعلنا دائماً من جديد)^(٤) رواية فاضل العزاوي (الأسلاف) ليست مجرد فنطازيا غرائبية ميتا-سرديّة،

(١) المصدر السابق، ص: ١٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥٠-٣٥١.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٥١.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٥١.

وهي ليست مجرد لعبة سردية ساخرة وماكرة، لكنّها شهادة مريرة عما مرّ به العراق، وربّما العالم العربي، من مآسٍ وويلاتٍ وانقلاباتٍ دمويةٍ قادها دكتاتوريون حقيقيّون نعرفهم - خلالّ الرواية - من سيمائهم وأفعالهم وأقوالهم، ولذا كان الروائي والناقد السوري نبيل سليمان على حق عندما عدّ رواية فاضل العزاوي هذه تشريحاً وإدانةً للدكتاتورية في العالم العربي عموماً والعراق بشكلٍ خاصّ^(١).

فاضل العزاوي، يظلّ بدءاً من (مخلوقات جميلة) العام ١٩٦٩ وانتهاءً بـ(الأسلاف) ٢٠٠١ نسيج وحده، الشاعر والروائي، مبتكر الأحلام واليوتوبيات والمدن الفاضلة وصانع الأساطير التي يخلقها بنفسه مقيماً حواراً وتعالقاً نادراً بين ما هو واقعي وغرائبي وبين ما هو خيالي وما هو حسّي بطريقة مليئة بالسخرية والكوميديا السوداء التي تسخر من كلّ ما هو قبيح ومعاد للحياة والحرية، لكنّها في الوقت ذاته لا تفقد الأمل أبداً، لأنّها تظلّ تلمح دائماً بصيصاً من أمل في نهاية النفق مثلما قالت دليلة بثقة (مرّة أخرى):

(إلى حيث تقودنا خطانا، لنبدأ حيننا، كما فعلنا دائماً من جديد)^(٢).

(١) سليمان نبيل، الرواية العربية والمجتمع المدني، الدار العربية للعلوم، بيروت،

٢٠١٠، ص ١٥٤-١٥٨.

(٢) العزاوي فاضل، "الأسلاف" ص ٣٥١.

اللعبة الميتا سردية وخيارات السرد المتعدد

منذ البداية، يفضح القاص والروائي مهدي عيسى الصقر، في روايته (امرأة الغائب)^(١) الصادرة العام ٢٠٠٤ لعبته الميتا- سردية عندما يعلن الراوي وجدّي الذي يقدّم السرد بضمير المتكلم أنّ هذا الاسم هو ليس اسمه الحقيقي وإنما هو اسم افتراضي اختاره المؤلف:

(وجدّي: هو الاسم الذي ستعرفونني به في هذه الرواية. هذا ليس اسمي في شهادة الميلاد. هو اسم اختاره لي المؤلف، كيفما اتفق، مثلما اختار أسماء عديدة من شخوص الرواية^(٢)).

وهذا الوعي بالكتابة السردية لدى شخصيات الرواية ولدى المؤلف بشكل خاص عميق وواضح في كلّ مراحل بناء التجربة الروائية، وربما يبلغ ذروته الميتا - سردية في الفصل الأخير من الرواية الموسوم بـ(الخواتيم) الذي يعلن فيه المؤلف في التمهيد الموسوم بـ(ملاحظة من المؤلف) أنّه متردّد في كيفية كتابة نهاية الرواية لأنّ (ثمّة ثلاثة أطراف تتنازع النهاية،

(١) الصقر، مهدي عيسى (امرأة الغائب) دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،

٢٠٠٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥.

وكل طرف يريد لها تأتي وفق رؤاه وتوقعاته، الشاب العاشق الذي اسميته وجددي، . والقراء الذي يتعاطفون مع السيّدة رجاء. . وأخيراً المؤلّف نفسه»^(١). ولذا يقرّر المؤلّف أو بشكل أدق الراوي الضمني أو قناعه أن يقترح ثلاث نهايات للرواية، كما يترك للقارئ حريّة كتابة النهاية التي يرتئها^(٢). وبذا يفتح باباً امام مشاركته فاعله من قبل القارئ في كتابة الرواية، وهي خاتمة في حدود اطلعنا نجد لها مثيلاً في الكتابات السردية أو الميتا- سردية العربيّة الحديثة.

ووفقاً للناقد الفرنسي جيرار جينيت يمكن أن نعدّ الفصل الأوّل الموسوم ب (مصادفات) بمثابة Preface استهلال يحاول به المؤلّف أو راويه الضمني أن يبعد بعض الشبهات عن السرد مثل القول بأن أسماء الشخصيات هي أسماء غير حقيقية اختارها المؤلّف (من أجل التمويه، تحاشياً للمشاكل)^(٣) كما يمكن أن نعدّ الفصل الأخير الذي يمثل ذروة اللعبة السردية وبشكل خاص (ملاحظة من المؤلّف) جزءاً من استهلال متأخّر يسمّى أحياناً Postface الاستهلال البعدي^(٤) وقد أسميه شخصياً ب(التذييل) على عادة المؤلّفين العرب- باعتباره يقع في ذيل الكتاب أو خاتمته، وهذه الاستهلالات هي بمثابة عتبات تضيء النص أو ما حوله أو ما قبله وتوفّر للقارئ (موجّهات قراءة)، هي بالتأكيد اختيارية وغير ملزمة للقارئ: وكما قال القاص الأرجنتيني بورخس فإنّ العتبة مثل (رواق يمنح أيّاً كان مكان أن يدخل أو أن يعود).

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

(٣) بلعابد عبد الحق، (عتبات- جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ١١٢-١٢٤.

(٤) الصقر، مهدي عيسى، (امرأة الغائب)، ص ٥.

ومن خلال فصول الرواية الاثنتين والثلاثين- وربما الثلاثة والثلاثين، إذا ما أضفنا الخاتمة أو التذييل، يلاحق المؤلف مجموعة من الحبكات الرئيسية والفرعية التي تشكل البنية السردية للرواية منها المتن النصي الأساسي المتمحور حول ثيمة غياب الزوج بسبب ذهابه إلى الحرب وانتظار زوجته له طيلة أكثر من اثنتي عشرة سنة يشاركها في هذا الانتظار ابنها سعد وجدته، وظهور شخصية المهندس الشاب وجدي وتعلقه - من طرف واحد، بالزوجة الشابة التي تظل - دونما كلل - بانتظار عودة زوجها. وهذه الثيمة الأساسية تتعالق مع ثيمة الحكيم الشفاهي الذي تحكيه الجدّة ليلاً لحفيدها سعد الذي يستمتع بحكاياتها الخرافية بشكل خاص (حكاية الرجل الذي خطفته الساحرة وما جرى له بعد ذلك)^(١).

وتكتسب هذه الحكاية أهميتها - فضلاً عن حكايات الجدّة الأخرى في أنها تخلق تنوعاً في طرائق السرد وأدواته. فهذا السرد هو بالاساس سرد شفافي وتخيلي وفنطازي لذا فهو يختلف عن النص السردى المكتوب وأسلوبه وموجهاته وكأنه يهدف إلى تجاوز قسوة العالم الواقعي والمأساوي الذي تعيشه الأسرة في ظلّ مأساة الجنود الذين، قتلوا أو فقدوا في حروب الدكتاتورية في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، والتي أدّت أيضاً إلى معاناة العراقيين من حالة (الحصار) التي فرضت على العراق آنذاك. كما أنّ قيمة هذه الحكاية الخيالية الشعبية Fable- التي يمكن أن تحلّل عند الضرورة حسب وظائف الروسي فلاديمير بروب الثلاثيني أو وظائف غريماس المختزلة السبعة في تعالقيها الدلالي مع النص الروائي الأصلي. فهذه الحكاية الشفاهية تدور حول قيام ساحرة عجوز باختطاف الرجال وسجنهم في مملكتها بين الجبال، ومنهم بائع الأقمشة

(١) بلعابد عبد الحق، المصدر السابق، ص ١١٢-١١٣.

سالم المقيم في مدينة بغداد، حيث تأخذه - فنطازياً - على سعتها السحرية تاركاً وراءه زوجة مخلصة ظلّت بانتظار عودته، وابنة صغيرة اسمها صفية. وتؤدّي هذه الحكاية وظائف دلالية واجتماعية وفنية عديدة. فهي تحاور أزمة الزوجة الواقعية رجاء التي تنتظر زوجها، وتبعث الأمل في نفسها وفي نفس ابنها سعد وجدته، خاصّة بعد أن استطاع بائع الأقمشة في حكاية الجدّة من الهروب والعودة ثانية إلى زوجته التي ظلت وفية له.

ويمكن النظر إلى هذه الحكاية الشفاهية التي ظلّت تتواصل - تقريباً بالتوازي مع النصّ الواقعي وشغلت ما يقرب من نصف الرواية، بوصفها نصّاً موازياً أو مجاوراً أو نصّاً لاحقاً Hypertext بتعبير جيرار جينيت^(١).

حيث يتواصل الحوار بين النصين الكتابي (الواقعي) والشفاهي (الطنطازي) دلاليًا وثيماتياً إلى نهاية الرواية.

ليس هذا فحسب، بل أيّ أرى أنّ الرواية تتكئ - ربما بقصد أو دون قصد على نصّ غائب - ربما هو تنويع على النمط البدائيّ أو الأوّل archetypal وأعني به نصّ الزوجة التي ظلّت تنتظر عودة زوجها الذي ذهب إلى الحرب والذي مثّله ملحمة (الأوديسة) لهوميروس حيث ظلّت (بنيلوب) الزوجة الوفية بانتظار زوجها اوديسيوس أو يولييسيس الذي اختطفه في طريق عودته من حرب طروادة إحدى الساحرات واحتجزته في جزيرتها السحرية ومنعته من العودة إلى زوجته. لكنّه ينجح في النهاية في الهرب والعودة إلى زوجته وابنه ومدينته (ايتاكا)^(٢). ومن المعروف لدارسي تاريخ الأدب أنّ هذا النصّ الغائب قد استثمر عبر العصور شعرياً ومسرحياً وروائياً، وربما تمثّل رواية الروائي الأيرلندي جيمز جويس

(١) الصقر، مهدي عيسى، (امرأة الغائب)، ص ١٠١.

(٢) القاضي، محمد، (مصدر سابق) ص ٤٥٦-٤٦٤.

الموسومة بـ(بوليسيس)^(١) أشهر إيمودج لتوظيف هذا النص الغائب .

ومن هنا نجد أنّ هذه الرواية تتحرّك مرّة واحدة من خلال حركة ثلاث نصوص أو حركات متعاقبة، حيث تضخ الحبكة الشفاهية والحبكة الغائبة سلسلة نداءات ورسائل معنوية ودلالية موجّهة إلى الحبكة الواقعية وتزيدها توهّجاً وغنىً وربما غائيةً. بل يمكن القول أنّ البنى الداخلية الخاصة بكل هذه الحركات الثلاث متماثلة إلى درجة كبيرة حتى في طبيعة الشخصيات، من ناحية الجنس (زوجة تنتظر، وابن أو ابنة ينتظران) وعدد الشخصيات الأساسية (الزوج الغائب) الزوجة الوفية التي تنتظر، الابن أو الابنة التي تنتظر، كما أنّ وظائف وحركات هذه الحركات متشابهة لدرجة كبيرة يمكن أن تغري الباحث بتقديم دراسة تحليلية مقارنة بنيوية أو وظيفية أو دلالية حول مظاهر التناص ومستوياته بين النصوص الثلاثة: النص الواقعي والنص الحكائي والنص الغائب. وربما يكمن الاختلاف الأساسي في أنّ مؤلّف رواية (زوجة الغائب) مهدي عيسى الصقر، انسياقاً مع إغراءات اللعبة الميتا سردية لم يشأ أن يضع نهاية حاسمة لروايته، وإنما اقترح ثلاث نهايات أو خواتيم تاركاً للقارئ حرية اختيار النهاية التي تعجبه، ومنها النهاية التي يتمناها العاشق^(٢)، والمتمثّلة في عدم عودة الزوج وإحساس الزوجة بالإحباط وقبولها في النهاية الصعود هي وولدها سعد في سيارة وجدي للعودة إلى البيت، وهي خاتمة تمهد لإمكانية انتصار حب المهندس وجدي لرجاء: إمراة الغائب. أما الخاتمة الثانية فهي (النهاية التي يريد

Harvey, Paul (edit). The Oxford companion – to English Literature, Oxford University Press, (14th edition), 1969, P. 589 (١)

Joyce, James Ulysses, Penguin Books, 1971 (٢)

القارئ المتعاطف مع البطلة)^(١). حيث تتحقق أمنية الزوجة بعودة زوجها من الأسر، فتعود معه ومع أبنائها إلى البيت الذي انتظر هذه العودة طيلة اثنتي عشرة سنة، حيث يظل المهندس وجدي يشعر بالخيبة والحزن لأنّ احلامه قد تبخرت، بعودة الزوج. اما النهاية الثالثة فهي (الخاتمة التي خطرت ببال المؤلف)^(٢) والتي أعدها شخصياً متميّزة وفريدة وذات ودلالة رمزية - إيحائية عالية تتمثل في ذهاب جميع الأسرى مع عوائلهم وبقاء اسير وحيد تبدو عليه ملامح الشيخوخة والكهولة والإجهااد والذهول حيث تندفع زوجة الغائب رجاء نحوه وتعانقه وتقول له أنّه زوجها، ربما لكي لا تشعر بالإحباط. لكن الابن المصدوم للمنظر وخاصة لعدم تجاوب الرجل معه أو مع أمه يسأل امه فيما إذا كان هذا العائد هو أبوه حقاً. لكن هذه اللحظة لم تستمر طويلاً إذ تهجم امرأة اخرى لتعلن أنّ هذا الاسير العائد هو زوجها، ويتبعها عدد كبير من الزوجات المنتظرات اللاتي يهجمن من كل صوب، وتعلن كل واحدة منهن أنّ هذا الاسير هو زوجها: (أرى حلقة من النساء، لا أدري كيف اجتمعن بهذه السرعة وبهذا العدد تحيط بالكهل المشدوه ينازعن رجاء عليه، وابنها يقف جانبا لا يدري ما يفعل، وألمح مزيداً من النساء يخرجن كالأشباح من عتمة الدروب المطلّة على الساحة، ويهرعن صوب الرجل، وكأنّ السماء أخذت تمطر نساءً بأردية قائمة يبحثن جميعاً عن رجالهن المفقودين، منذ سنوات طويلة)^(٣). هذه النهاية الثالثة تختزن ببلاغة عالية مأساة الحرب التي عاشها الشعب العراقي وتحوّل إلى لوحة بانثومايم (صامتة) لكنّها صارخة وصاخبة تصرخ بعدابات النساء اللاتي

(١) الصقر، مهدي عيسى (مصدر سابق) ص ٢٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

خسرن أزواجهن وأبناءهن وأشقاءهن في حروب الدكتاتورية الشمولية الجنونية.

هذه الرواية ذات بنية بوليفونية تعدّدية تشارك فيها مجموعة من الأصوات الروائية - المشاركة - منها أصوات المهندس وجدي، وامرأة الغائب (رجاء)، والابن سعد، والجدّة، وبائع الشاي الأعمى، لكن وجهة النظر المهيمنة في السرد الروائي تظل هي وجهة نظر المهندس الشاب وجدي الذي أصبح البطل الروائي الحقيقي للرواية، مع أنّه نفسه في الفصل الأول الاستهلاكي قد خلع عن نفسه هذه الصفة ورحّلها إلى امرأة الغائب في مظهر واضح من مظاهر الاشتغال الميتا سردى: (يتوجب علي أن أسارع وأقول - قبل أن يساء فهمي - أنني لست من يسمى عادة بالبطل، في هذه الرواية، التي تعدّدت فيها الأصوات، والأزمان والضمائر. البطل، بالأحرى البطلّة الحقيقية هي امرأة. . امرأة من نوع فريد. . . اسمها رجاء)^(١).

كما تأتي في المرتبة الثانية. . (وجهة نظر) الابن سعد الذي يمنح السرد الروائي براءة وبكارة، وذلك لأنّه يقدّم رؤيا طفولية مفتوحة على الحياة والمستقبل، وهو الوسيط الحقيقي بين المهندس الشاب وجدي ورجاء زوجة الغائب. أما رجاء - الزوجة فتأتي رؤيتها في المرتبة الثالثة، تليها رؤيا الجدّة وبائع الشاي الأعمى. ومن الملاحظ أنّ أغلب (وجهات النظر) هذه - أو الرؤى - تقدّم في الغالب من خلال سلسلة مونولوجات داخلية تتخلّلها بعض مظاهر بناء (المشهد الروائي) والحوارات الخارجية بين الشخصيات المختلفة. ومع أنّ حكايات الجدّة تشغل أكثر من نصف

(١) المصدر السابق، ص ٢٤٥.

الرواية، إلا أنها في الغالب، لا تتجسّد في شكل مونولوج داخلي وتظل مجرد حكايات شفاهية خارجية. بل يمكن القول أنّ هذه الحكايات لها بُناها الخاصة وتعالقها الرمزي مع أحداث الرواية، وقد تتحول حكايات الجدة هذه إلى بنية اطارية- داخل المتن الروائي الواقعي- تتسع للمزيد من الحكايات والمرويات والحبكات على غرار ما وجدناه في (الف ليلة وليلة). فشخصية الجدة تختفي وراء الحكيم الشفاهي، على الرغم من أهميته، وتعالقه السيميولوجي والدلالي مع الاحداث الروائية الواقعية: ف(حكاية الديك الاعمى الذي يحب كثيراً ركوب الدجاج ومصيره المأساوي)^(١) هي نبوءة استباقية لنهاية بائع الشاي الاعمى، الذي وفق المؤلف في تقديم (وجهة نظره) بوصفه اعمى بطريقة فنية تعتمد على توظيف حواس اخرى مثل الاذن واللمس والشم وهو ما يذكر بسرد طه حسين في (الأيام).

ومما يُحسب فنياً للروائي قدرته على إرجاء نتائج الأحداث وتقديمها من خلال مبدأ المباعدة *distanting* وقد أصبحت حدثاً ماضياً يتكشف من خلال حوارات عرضية أو ملخّصات *abstracts*، تقدّم بدورها مجموعة مهمّة من المعلومات والبيانات والحقائق التي تضيء الفعل الروائي بكامله. فعندما يوافق المهندس وجدي على تدريب سعد ابن امرأة الأسير الغائب في الفصل الأول نراه في الفصل الثاني وقد اجتاز مسافة زمنية أصبح فيها سعد متدرّباً يومياً دفعت ببائع الشاي الأعمى إلى التشكيك بنوايا وجدي تجاه الزوجة^(٢). كما أنّ مقتل بائع الشاي الأعمى يظلّ

(١) المصدر السابق، ص ٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٩-١٢.

غامضاً، ولا يتكشّف إلا لاحقاً بعد أن جرت أحداث مهمّة، منها توقيف وجدي بتهمة قتله، لكننا لم نتعرف إلى هذه الحقائق إلا بعد أن أصبحت جزءاً من الماضي من خلال حوارية بين وجدي وسعد^(١).

رواية (امرأة الغائب) ليست رواية من روايات الحرب بالمفهوم التقليدي الذي اشاعته روايات الحرب التي شجّعها النظام الدكتاتوري وأجهزته الايديولوجية، بل هي إدانة بليغة وصارخة ضد الحرب بصورة مطلقة وتعاطف إنساني مع ضحاياها من خلال تصوير مشاعر الحرمان والانتظار والمعاناة والرعب التي عاشتها المرأة العراقية متمثلة بـ(رجاء) بسبب سلسلة الحروب المجانية التي فرضها النظام الشمولي على المجتمع العراقي، ونتائجها المباشرة وغير المباشرة على الفرد العراقي.

(١) المصدر السابق، ص ١٩٨.

عندما يتحول الميتا سرد إلى لعبة ماكرة

عندما فكّرت في أدراج رواية (مجنون زينب)^(١) للقاصّ والروائي جمعة اللامي ضمن دراسة المبنى الميتا سردي، اكتشفت أنّ هذا القاص كان منذ كتاباته السردية الأولى مفتوناً بالتجريب ومشاكسة الأعراف التقليدية في السرد والكتابة، ولم يكن يطبق الجلوس تحت مظلة جنس أدبي واحد، بل كان ينتقل بين الاجناس الأدبية والفنون البصرية مثل الفن التشكيلي والصورة السينمائية بحريّة، دون أن يضع أية ضوابط مسبقة لهذا التراسل الاجناسي الحرّ والعفوي، والعشوائي أحياناً. وهذا ما جعل منه، منذ البداية، واحداً من الأصوات السردية العالية في جيل الستينات في العراق وبشكل خاص في مجموعته الأولى (من قتل حكمة الشامي)^(٢) والتي كتب معظم أقاصيصها وهو ينتقل بين سجون الدكتاتورية سجيناً سياسياً منذ العام ١٩٦٣، حتى هروبه خارج العراق العام ١٩٧٩.

ولقد لاحظت أن افتتاح جمعة اللامي بالتجريب قاده، ربما عفواً

(١) اللامي، جمعة، (مجنون زينب) الأعمال الروائية ص ٢٥٧-٣٨٩، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، عمان، ٢٠٠٤.

(٢) اللامي، جمعة، (من قتل حكمة الشامي) الأعمال القصصية ص ٢٣-٢١١ المؤسسة العربية للنشر، بيروت- عمان ٢٠٠٤.

ودونما قصد، إلى لون من الكتابة الميتا سردية المبكرة في قصصه الأولى ومنها قصته القصيرة (اهتمامات عراقية)^(١) المكتوبة العام ١٩٦٥ والتي سبق لي وللأستاذ الناقد ياسين النصير وأن اخترناها كواحدة من القصص الممثلة لتجربة جيل الستينات في الانثولوجيا القصصية المشتركة التي أصدرناها العام ١٩٧١ تحت عنوان (قصص عراقية معاصرة)^(٢).

تدور قصة (اهتمامات عراقية) حول مؤلف قصصي يرغب في كتابة سيرة جديدة لاستشهاد الإمام الحسين، حيث نجد قصد الكتابة السردية واضحاً من خلال تحديد وظيفة القاص التي تصطدم بمعارضة صوت قصصي داخلي آخر ينازع المؤلف رؤيته ويعترض على محاولته الدمج بين شخصيتي جيفارا والإمام الحسين وينصح المؤلف بالعودة إلى القصة التقليدية التي رواها (أبي مخنف). فها هو الصوت يتحدث بعد أن اختفى صوت المؤلف «الحكاية وما فيها أن المؤلف يريد أن يكتب قصته، إذ كان متأزماً ولم يسكر البارحة كما تعود»^(٣).

ويتكرّر الصراع بين رؤياً المؤلف ورؤيا (الصوت) في هذه الحوارية:

(صوت: ماذا تكتب؟)

المؤلف: قصة.

الصوت: لكنها ليست البداية. أنت تعيد تاريخاً.^(٤)

(١) اللامي، جمعة، المصدر السابق، ص ٦٦-٧٤.

(٢) ثامر، فاضل وياسين النصير (قصص عراقية معاصرة) منشورات مكتبة بغداد، ١٩٧١، بغداد.

(٣) اللامي، جمعة، (من قتل حكمة الشامي) - مصدر سابق، ص ٦٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٧.

ويبلغ التنازع بين المؤلف والصوت حدّ تمرد الصوت واتهامه للمؤلف بالحرف:

الصوت: بدأ المؤلف يخرف حقاً. أو بمعنى أكثر علميّة ووضوحاً أخذ يلعب لعبة غير أمينه، فهو أولاً جرّكّم معه إلى حديث طويل يسمّيه قصّته.

بل إنّ الصوت: يفضح اسم المؤلف داخل المتن القصصي مرّتين:
اقرأ القصة مرة أخرى ثم تساءلوا: لماذا يتعب جمعة اللامي نفسه وقرأه هكذا؟^(١).

ومن هنا نجد وعياً شاملاً وعميقاً للعبة الميتا سردية في الكتابة إلى تاريخ يعود كما أشرنا إلى العام ١٩٦٥، وهو أمر له دلالاته. لأنه سوف يتواصل في أغلب ما كتب لاحقاً من قصص وروايات تنزع نحو بنية نص سرديّ شامل، بلغت أوجها في روايته (مجنون زينب) التي اخترناها إنموذجاً لتجليات اللعبة الميتا سردية في كتابات جمعة اللامي الروائية.

رواية (مجنون زينب) ليست رواية تقليدية، بل قد يرفض بعض النقاد إدراجها ضمن السرد الروائي اعتماداً على المعايير التقليدية للسرد، لأنّها في الجوهر بنية فسيفسائية ترقيشيّة، وموزاييك من نوع خاص يجمع بين السرد الذي يمثّله متن (الراوي) وهو المتن السردي الوحيد المضبط سردياً، وكتابات شعريّة ونصوص عرفانية وابتهالات وأوراد وتناصتات قديمة وحديثة سومرية ومندائيّة وإسلامية ومسيحيّة. ولذا فالفقارئ لا يمكن أن يتوقّع وجود بنية سردية متنامية ومتصاعدة، بل عليه أن يتقبّل البنية النصّية كما هي لكي يستطيع أن يتواصل مع القراءة.

(١) المصدر السابق، ص ٧٤.

ويخيّل لي أنّ هذه الرواية قد امتدت لاحقاً في عمل نصّي جديد للمؤلّف هو (عيون زينب)^(١) والتي أعدّها استمراراً لرواية (مجنون زينب) ولكنها من الجانب الآخر تقدّم إضاءات مهمّة وجديدة عن شخصية زينب وبشكل خاص في الحواشي والملاحظات التي أدرجها المؤلّف في نهاية الكتاب والتي أشار فيها إلى أنّ شخصية زينب هي رمز كوني، مثلها مثل رمز عائشة لدى البياتي، تومئ إلى شخصيات وأماكن وتواريخ و جذور تاريخية وحضارية تتخذ لها من مدينة (ميسان) العراقية الجنوبية (فضاءً مكانياً وتاريخياً وتراثياً)^(٢).

وينفي المؤلّف في (أشارات) إلى أن تتحدد دلالة شخصيّة زينب بالسيّدة زينب بنت الإمام علي (إذ أنني لم أكتب سيرة شخصيّة لهذه السيّدة الجليلة، فهذا أمر يختصّ به المؤرخون وكتاب السير، لكنني أعدت قراءة الحياة التراجمية لهذه السيّدة، بطريقة إبداعية، وجعلت منها رمزاً لفكرة متمناة، وليس شخصية واقعية محسوسة وملموسة^(٣).

كما أشار أيضاً إلى أن زينب هي (وجود أرضي تاريخي. هي القارة السادسة التي لم تكتشف بعد. وهي رواية الروائي التي لم تكتب بعد، وهي الوطن المبرّأ من القيود. . زينب هي الفردوس المرجو. . وهي الروح المطلقة)^(٤).

وتتحوّل شخصية زينب إلى حبيبة وقناع ورمز في روايتي.. (مجنون زينب) و(عيون زينب). ففي الاستهلال الذي تفتتح به رواية (عيون زينب)

(١) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٢) اللامي، جمعة، (عيون زينب)، دار كنعان للنشر، دمشق، ٢٠١٠.

(٣) المصدر السابق، راجع (اشارات) ص ١١٩-١٣٠.

(٤) المصدر السابق، ص ١٢٧.

ينادي زينب قائلاً: (أناديك باسمك: أنت ميسان ونوش أنت الحرية!)^(١). ويكشف المؤلف في خاتمة هذه الرواية الموسومة بـ(الخطبة) عن دلالة اسم نوش الذي هو اسم زوجة الشاعر الفرنسي بول ايلوار الأولى^(٢) التي كتب عنها ايلوار أجمل قصائد الحب ومنها قصيدته المعروفة (نوش)^(٣) وبذا يدمج الروائي بين زينب ونوش ومدينة ميسان ليصرخ مراراً (أنا مجنونك الأخير وحسي أن أكون مجنونك الأخير)^(٤).

ومن هنا نجد أن رمز زينب الكوني في رواية (مجنون زينب) قد تسلّل بقوة إلى رواية (عيون زينب) مما يجعل الروائيتين متكاملتين ولا يمكن قراءة إحداهما بمعزل عن الأخرى.

تشكل بيئة رواية (مجنون زينب) من تسعة فصول أو مقاطع كتابية تتراوح بين نصوص شعرية وعرفانية وروى تخيلية وأناشيد ومذكرات وتحليلات وصحائف صوفية، تبدو في الظاهر غير مترابطة، لكنّها في الجوهر تمتلك فضلاً عن ثيمتها المركزيّة المتمحورة حول شخصيتي زينب والمجنون - احتكاماً إلى عنوان الرواية (مجنون زينب). فهناك خط سردي منضبط تمثله مرويّات وحكايات (الراوي) التي تشكل في نظري البنية السردية شبه الخطية للرواية تضاف إليها شطحات و (يوميات) وتحليلات وروى المجنون المتشظية وغير المنضبطة وهو الشخصية المركزيّة الوحيدة الحقيقيّة، لأن شخصيته (الراوي) هي شخصيّة سردية غائبة، غير مشاركة في الحدث الروائي مثل شخصية (المجنون) وتكاد أن تماثل الجوقة في

(١) المصدر السابق، ص ١٢٨-١٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٧.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٥.

(٤) ايلوار، بول (مختارات) ترجمة وتقديم. د. سامية احمد أسعد، منشورات

وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٩، ص ١٦٣.

المسرح اليوناني . أما شخصية زينب فتظلّ غائبة وبعيدة المنال، لأنها هدف يتوق المجنون للوصول إليه للإندماج به صوفياً ليتحوّل معها إلى عمود من نور ضوء يصعد إلى الأعالي كما جاء ذلك في خاتمة الرواية (قال الراوي: وما حدث بعد ذلك هو العجب الأعجب، ولقد اقترب عمود النور من زينب والمجنون، حتى استحالا عموداً من نور وأخذوا يعرجان إلى العلى^(١)).

تفتح الرواية منذ صفحاتها الأولى على اقتباس شعري من (ابن الدمينة) يمكن التعامل معه بوصفه عتبة نصّية دالة . والنصّ هو لون من الغزل الصوفي يوجّه إلى حبيبة مجهولة من عاشق يحس بالمهاية ويشعر بأنه غريب في الأرض، وهي إحالة إلى الوضع الاجتماعي للمؤلف والرواية بشكل عام، ولما سوف يأتي من أحداث وسرديات ووقائع. لكن عتبة نصّية أخرى سردية هذه المرة تسهّل السرد الروائي هي (المقامة البصرية) وهي المقامة الخمسون والأخيرة من مقامات الحريري، وفيها يعلن أبو زيد السروجي على لسان راوي المقامات الحارث، عن توبته من (الخدع والضلالات والأكاذيب والخرافات والمعاصي)^(٢) التي كان يرتكبها وتكتسب هذه اللعبة أهميتها في أنها إشارة إلى رغبة المجنون) التطهّر كلياً، والندم على ما فات من أعمال وضلالات والتهيو للقاء زينب والطواف، حول البيت الحرام والتبرّك بزيارة ضريح الرسول. وهذا ما يتأكد لنا أيضاً من الفصل الأول الحقيقي من الرواية الموسوم (رؤيا الطيبة: مدخل تأويلي) والذي يقدّم من وجهة نظر المجنون الذي يشتري من بائع القماش قطعتي قماش أبيض، نعلم لاحقاً أنهما كفنان واحد منهما له، أما الآخر فهو لزينب^(٣).

(١) اللامي، جمعة، "عيون زينب"، ص ٩-١٠.

(٢) اللامي، جمعة، "الأعمال الروائية" ص ٣٨٩.

(٣) المصدر السابق ص ٢٦١

ويمكن أن نلاحظ أن المجنون في هذا الفصل ما زال قادراً على إدارة دفّة السرد نسيماً، ولم يغرق في بحر الشطح الصوفي الذي يجعل سرده متشظياً ينفصل فيه أحياناً الدال عن المدلول، فقد نجح المجنون في تقديم روايته السردية التي مرّت بمراحل واقعية، وفنطازية، ورؤيوية، حيث تكتشف إنه بعد شرائه للكفنين يودّع زملاءه الصحفيين والكتاب الذين يشاركونه في العمل ويرحل صوب قبر الرسول للقاء زينب، ماراً بمراحل ومراتب صوفية وعرفانية تطهّرت فيها نفسه كما تطهّرت فيها من قبل نفس أبي زيد السروجي بطل (مقامات الحريري)، وانتهت بلقائه بزینب التي قدّم لها كفنهما، حيث تطلب منه زينب أن يدنو منها ليتّحدا في النهاية: (قالت زينب أدن. فدنوت، قالت زينب: أكثر أكثر، فدنوت. ذقت حلاوة الجنة، بينما كانت زينب تنادي عليّ: أكثر، أكثر، أكثر، وأتحدنا)^(١).

ويتناوب (الراوي) سرد الفصل اللاحق (أناشيد) الذي يتحدّث فيه عن لقائه بالمجنون وهو يتلو أناشيده ورؤياه وتجلياته دونما انتباه لما حوله، لكنّه في الفصل التالي (مذكرات) يلتقيه بوعي ويسلمه مخطوطة هي عبارة عن مجموعات وريقات مؤرّخة، أصبحت جزءاً من المتن الميتا سردي للرواية، بوصفها مخطوطة نصّية ووثائقية مضيئة: (فلما سمع كلامي، مدّ يده اليمنى إلى محباً في قطعة القماش التي تستر وسطه وناولني هذه الوريقات)^(٢).

ولا تكمن أهميته هذه (اليوميّات) بالنسبة لدراستنا الحالية في كونها تؤكّد الفضاء الميتا سردي لرواية (مجنون ليلى) من خلال توظيف المخطوطة، وإنما أيضاً في أنها قدّمت لوناً من السرد المنضبط نسبياً شبيه

(١) المصدر السابق ص ٢٦٨

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٥

بسرده (الراوي) ليشغل ٣١ صفحة من الرواية أي حوالي ربع الرواية، وهو ما يمنح لسرد المجنون موقفاً منافساً وربما موازياً لسرد (الراوي).

تكشف هذه المذكرات المؤرّخة بين ١٠ محرم و ١٤ رجب جوانب مهمة من شخصية (المجنون) وأحلامه ورؤاه وشطحاته العرفانية، وجعلها عبارة عن مونولوجات داخلية تدور من خلال (وجهة نظر) المجنون نفسه، كما أنّ بعضاً منها يشكل بنية سردية مستقلة كما هو الحال في المقطع الأول المؤرّخ في ١٠ محرم والذي يتضمن حبكة مهمة، من خلال حوار موفّق بين زينب الطفلة الصغيرة وجدّتها زينب الكبرى من خلال تساؤل الحفيدة عن حكاية ذلك المجنون، الرجل الغريب، الذي ذاع صيته في منطقة المستضعفات^(١). وتتكشف خلال هذا الحوار أنّ الجدة هي زينب - أو ربما إحدى الزيانب - معشوقة المجنون وأنها ما زالت تحتفظ في عضدها بقطعة من يشماغه عندما قابلته لأول مرة وأدركت أنه لقاءهما الأول والأخير. وفي المذكرات المؤرّخة في ٢١ آذار يقوم المجنون برحلة في سيّارته من الكحلاء إلى الطيب ضمن حدود محافظة ميسان فيشهد رؤى وأحلاماً صوفية تقوده مرّة أخرى إلى اللقاء بزينب، حيث تعانقه، ويغمرهما معاً النور^(٢). وتحوّل زينب الرمز الكوني إلى سمراء ميسان: (نعم أنا المريض الميؤوس من شفائه كما تقولون: لكن علّتي لن تبريها لها سوى زينب: سمراء ميسان)^(٣). وبذا تكتسب شخصية زينب الكونية سمة محلية بوصفها (سمراء من ميسان) وهو ما يتعمّق في المذكرات التالية المؤرّخة في ١٤ رجب حيث نجد نشيداً جديداً للإنشاد يخاطب جميلات ميسان:

(١) المصدر السابق ص ٢٩٧

(٢) المصدر السابق ص ٢٩٩

(٣) المصدر السابق ص ٣١٦

يا جميلات ميسان وفارعات الحيرة:

إطلعن إلى حافات قلبي / من دلمون والموصل /

.....

لأنّ التي تهواها نفسي وترغب بها روحي / استفاقت الآن من
رقدة القيلولة^(١)

في الوحدات السردية التي تلي المذكرات والتي تبدأ بـ(التجليات)
وتنتهي بـ(الصحيفة الميسانية) يهيمن سرد (الراوي) الذي يقدّم لنا مرويات
شفاهية وحكايات متفرّقة عن شخصية المجنون، حضوره وغيابه وأنشيدته
لزينب، ويحيلنا الراوي ثانية إلى سرد يقدّمه المجنون شعراً ونشيداً من
خلال نصّ وثائقي وجد مدوّناً على حزام المجنون نفسه:

«وعندما تملينا الحزام جيداً وجدنا هذه الأسطر على أحد وجهي
الحزام. .»^(٢).

وتنتهي الرواية بتوسّلات (المجنون) في (الصحيفة الميسانية) التي
تكبر فيها دهشة الحاضرين الذين لم يسمعوا مثل تلك الأقوال من مخابيل
الدنيا:

(قال الراوي: ثم سمعنا كلاماً من المجنون، لم نسمعه لا من
العرب، ولا من العجم)^(٣). ونختتم المشهد باقتراب عمود النور من زينب
والمجنون بعد أن استحالاً إلى عمود من نور وأخذاً يعرجان إلى العلا^(٤).

(١) المصدر السابق ص ٣٢٥.

(٢) المصدر السابق ص ٣٢٧.

(٣) المصدر السابق ص ٣٦٨.

(٤) المصدر السابق ص ٣٨٦.

لكن المؤلف الذي أنهى روايته بهذه النهاية الكونية العرفانية المطلقة، آثر في الطبعة الخاصة الجديدة من رواية (مجنون زينب) التي نشرتها دار كنعان في دمشق العام ٢٠١٠ أن يضيف مقطعاً جديداً للخاتمة يهبط بالنهاية من علياء الحلم النوراني الصوفي إلى الواقع الميساني - الحاضنة الاجتماعية والتاريخية للرواية:

(بينما رأينا إيشان ابو الذهب يخرج عجائبه، فشاهدنا الزورق الذهبي يلتحق بالمجنون وزينب، وكان ذلك كله يحدث كأنما هو كلمات الوعد الذي في إهاب الراية الحمراء)^(١).

وهذه النهاية الجديدة تحيلنا إلى الرواية اللاحقة للمؤلف وأعني بها (عيون زينب) التي يستهلها بعبارة لها دلالة عميقة بتعبير (الراية الحمراء) وهي:

(ستخفق الراية الحمراء على سنام القبة الفلكية)^(٢). والتي يحلم فيها المؤلف - أو ذاته الثانية - بأن ترفع زينب الراية الحمراء على قبة الإمام الحسين الذهبية، والراية الحمراء كما هو واضح في كتابات جمعة اللامي إشارة إلى الحرية والعدالة والحق، وبذا تعمّد المؤلف أن يضيف بعداً سياسياً وفكرياً ودينياً إلى روايته يدمج بين العرفاني والدينوي.

رواية جمعة اللامي (مجنون زينب) جزء من لعبة ميتا - سردية ماهرة يتقن شروطها المؤلف، يأخذنا فيها إلى تخوم ميتافيزيقية وعرفانية نورانية لكنه لا ينسى أن يعود بنا ثانية إلى قاع الواقع اجتماعياً وفكرياً وسياسياً ليؤكد لقارئه أنه ليس مجرد تجريبي مطلق، بل هو في الوقت ذاته صاحب قضية ومشروع ثقافي متكامل.

(١) المصدر السابق ص ٣٨٩.

(٢) اللامي، جمعة "مجنون زينب" دار كنعان، دمشق، ٢٠١١، ص ١٣٣.

الكتابة الميتا - سردية ملاذاً من جحيم الموت

رواية «سيدات زحل»^(١) للروائية لطيفة الدليمي والصادرة عام ٢٠٠٩ هي رواية المعاناة الكبيرة التي عاشتها وتعيشها المرأة في كل مكان، وهي ربما الثيمة الأبرز في معظم ما كتبت المؤلفة من قصص وروايات . فنساء لطيفة الدليمي نساء وحيدات أو بالأحرى متوحدات ومقهورات يعشن حالات من الإحباط والعزلة والخوف والقهر. لكن هذه الرواية تكدّس كل آلام الإنسانية وأحزانها ومخاوفها وتصبّها في رأس بطلتها: أحلام البابلي التي تشهد أصعب سنوات المحنة في العراق بعد مجيء الاحتلال وسقوط نظام صدام حسين العام ٢٠٠٣، حيث تحدث حالة من الانفلات الأمني يهيمن فيها العنف والارهاب، والقتل على الهوية وتمسخ فيها القيم.

تبدأ الرواية بمونولوج داخلي محتدم وضبابي، فالبطلة التي تروي الحدث الروائي عبر ضمير المتكلم الاوتوبيوغرافي تعيش حالة هذيانة مشوشة تفتقد فيها القدرة على معرفة هويتها الحقيقية، فهي لا تعرف

(١) الدليمي، لطيفة "سيدات زحل"، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الاردن . ٢٠٠٩ .

اسمها الحقيقي: أهو حياة البابلي الذي تتذكره قليلاً أم آسيا كنعان المدوّن في جواز سفرها^(١).

وخلال هذا الجو الكابوسي حاولت البطلة أن تعيد توازنها مع الحياة، والعالم الخارجي وهي تراقب بغداد التي كانت تحترق وتتعرّض إلى الدمار، وهي تقبع في سرداب بيتها السريّ وحيدة خوفاً من القتلة والصواريخ، حيث كادت أن تصاب بالخرس. وشيئاً فشيئاً نكتشف أنّ البطلة هي إعلامية وكاتبة وقد ملأت أكثر من ثلاثين كراسة من المشاهدات والتأمّلات عن بغداد المدمّرة وهي عازمة على طبعها في كتاب، ربما سيصبح توأمًا لكتاب حبيبها ناجي الذي يعده عن بغداد.

«وعدته ان تكون الأخبار والقصص والأساطير التي جمعتها من كراسات عمي الشيخ، قيدار وإخوتي وقصص البنات، كتاباً هو توأم كتابه عنها»^(٢).

ولكي تخرج البطلة جزئياً من دوامة الخراب والحرب، تهاهي عبر التاريخ مع نساء أخريات ربّما يجمعهن أنّهن من ضحايا نحس زحل - الذي يعتقد أنّه يلقي بنحسه على حياة النساء ومصائرهن وربّما كانت حياة تلتقي ورأي قيدار الذي يقول أنّ طالع بغداد رهن بطالع زحل»^(٣). ولذا فعندما رأى كوكب زحل كان مشفقاً من ظهوره لاعتقاده بنحس يحلّ بالبلاد^(٤). بل ها هي حياة تختتم كراستها وهي تتشأم من النحس الذي

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٨٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٨٢.

تقاسي منه النساء، لأنّ النحس يطاردهن^(١). فها هي تماهي مع زبيدة التميمية التي عاشت قضية عشق مع ناجي الراشدي زمن الوالي داوود باشا. والتماهي لا يقتصر عليها بل يشمل حبيبها ناجي الحجالي

الذي ينتظرها خارج العراق. وتبدو حياة في تماهيها مع زبيدة وكأنها تمارس لونا من الحلول الصوفي^(٢) «كنت زبيدة التميمية وكان هو ناجي بن علي الراشدي، ترجمان جريدة (جورنال عراق) التي أسسها داوود باشا»^(٣).

بل هي تتساءل فيما إذا كان حبيبها ناجي الحجالي هو نفسه ناجي الراشدي.

«أم أنّ ذلك من اجتراح ذاكرتي وانحراف الروى»^(٤).

وراحت البطلة تتساءل مع نفسها فيما اذا كانت عملية إعادة سرد الأحداث سوف يعينها» على بلوغ معنى ما اذا ينتجيني من التباس الزمن والوقائع»^(٥).

وهكذا اكتشفت البطلة أنّ السرد سيكون ملاذها الأخير من التباس الزمن والوقائع ولتأكيد ذاتها وهويتها الشخصية، وأكثر من ذلك تأكيد هويتها السردية. بمصطلحات بول ريكور. وهذا الاكتشاف هو في الحقيقة مدخل الرواية إلى عالم البناء الميتا سردي.

(١) المصدر السابق، ص ٣٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٦.

وها هي البطلة تحفي بالكتابة وكراساتها منذ فصل الراوية الأوّل:

«أنا حياة، وهذه كراساتي التي شرعت بكتابتها منذ سنوات ودونت فيها حكاياتنا، حكاية عشقنا الصاعق، قصص الفقد ووجاع السجن والاختفاءات...»^(١).

وفعلاً فإن فصول الرواية التسعة تضمّ خمسة وثلاثين كراسة مؤرخة في الغالب بتواريخ معيّنة أغلبها تمثّل يوميات المحنة والحرب والخوف في بغداد، وكان يقلق البطلة مدوّنة الحكايات في البداية كون «الحكايات تنهمر عليّ كطوفان أهوج بلا منطق ولا سياق، وأنا أكتب وأجمع أوراقهم من كراساتي حتى عجزت عن تنظيمها في سياق زمني»^(٢).

لكن الساردة/ البطلة تقرّر أن تواجه الواقع كما هو، فالحياة ذاتها كانت بلا منطق أو سياق:

«فلأسرد الحكايات وما تتضمّنه كراساتنا كما تتدفّق وتأتيني»^(٣).

وتكشف الساردة عن استراتيجية الكتابة الميتا سردية التي تعتمد عليها في روايتها هذه من خلال الانتقال بين الأزمنة والعصور لإعادة بناء الصورة الفسيفسائية للواقع:

«فلا تنقل بين الأزمنة وأحوال مدينتي في عصورها وحكايات البنات وأصنع صورة من كلّ هذا الفسيفساء تشبهنا.»^(٤)

(١) المصدر السابق، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٢.

وهذا الانتقال الميتاسردي بين الأزمنة لم يكن بعيداً عن فعل الذاكرة التي كانت تجوب الأمكنة:

«أم أنّ ذاكرتي هي التي تجوب الأمكنة وتقطف ثمار الحكايات من شجر الرمان؟»^(١).

ومن هنا تتحرّك الرواية أفقياً وعمودياً: أفقياً من خلال حركة بانورامية لحياة مدينة وأناسها، وعمودياً من خلال حركة شاقولية في الزمن ذهاباً من الحاضر إلى الماضي، ومن الحاضر إلى المستقبل.

وتكشف حياة البابلي عن الصعوبات التي واجهتها في تنقيح هذه الكراسات والمدونات: «كتب الشيخ قيدار كراساته على نحو مميّز اربكني، فهو يدون بعض الفقرات بضمير الغائب، ثم يتحول إلى ضمير المخاطب، وبغته يستخدم ضمير المتكلم»^(٢).

وخلال رواية البطلة لحكاياتها تعترف أنّها روت حكايات متشابهة عن بغداد تلتف كالأفاعي، حكايات مستطيلة ممتدة بلا نهايات عن تاريخ البلاد الحزين»^(٣).

خلال ذلك كانت البطلة تناضل من أجل النجاة من كابوسها المميت في بغداد واللاحق بحبيبها ناجي خارج العراق، والعثور على عمّها الشيخ قيدار امتثالاً لوصية أبيها قبيل وفاته:

«لا تياسي، ابحتي عن عمّك الشيخ قيدار، ابحتي عنه في الجهات

(١) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٢.

والكتب والأسماء، والرؤى، قولي له رحل عدنان في غصّة فقدكم جميعاً.
...»^(١).

وفعلاً تظل حياة البابلي تبحث في كل مكان عن عمّها الشيخ قيدار، كما كانت تحرص على الإطلاع على كتبه وأوراقه وكراساته، وخيل لها مرّة أنّها التقتّه فعلاً بطريقة الفنطازيا في إحدى قمم جبال لبنان الخضراء، ونقلت له رسالة أبيها عدنان قبل وفاته: «أبي حمّلني رسالة إليك قبل وفاته، قال بلغني عمك أنّي متّ من وجع فقدكم جميعاً أنت وإخوتي»^(٢) ويؤكد لها العم قيدار أنّه موجود في كل مكان، وأنّه لم يختف، ولم يغادر بغداد: «لم أغادرها أنا فيها وهي في»^(٣).

ويظلّ القارئ في حيرة إذا كان هذا اللقاء حقيقياً أم تخيلياً خاصة بعد تبدّل المشهد حيث تلقّيه ثانية بصحبة رجل بملابس القساوسة اسمه الأب جبرائيل وهو صديق قديم التقاه سابقاً في جبال العراق حيث يشتركان معا في مهمّة جمع بعض المخطوطات الثمينة من بعض مكاتب بغداد الخاصة^(٤)، وينصح حياة بأن تتبّه لنفسها وإنّ ناجي سيعرف الطريق إليها^(٥).

كما تلقّي حياة البابلي خارج العراق بحبيها ناجي الحجالي، لكنّها تجد نفسها مضطّرة للعودة ثانية إلى بغداد لإنقاذ ابن أخيها هاني الذي اختطف في بغداد ولذا يمكن القول أنّ هذه الرواية هي رواية بحث

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٣٨.

(٥) المصدر السابق، ص ٣٣٨.

عن العم قيدار، وبحث عن الحبيب ناجي، كما أنها بحث رمزي عن كل الأشياء الجميلة لبغداد التي دمرتها الحرب.

رواية «سيّدات زحل» تنطوي وبشكل خاص في فصلها الأول، على بنية إيطارية مفتوحة تتسع للحكايات والأحداث التي ترويها وتدونها الكراسات الخمس والثلاثون عن طريق التنضيد أو التعاقب الزمني الخطي، وأحياناً عن طريق سيولة الزمن المتناوبة صعوداً وهبوطاً بين الماضي والحاضر، وهي في هذا تقارب البنية الإيطارية لحكايات «ألف ليلة وليلة» التي كانت ترويها شهرزاد. وإذا ما كانت شهرزاد هي التي تروي معظم حكايات «الف ليلة وليلة» فهذه الرواية تحفل بالعديد من الأصوات السردية. ومثلما كان السرد ملاذاً لشهرزاد من الموت والقتل، كذلك كان السرد والتدوين وتوثيق الوقائع هو ملاذ حياة البابلي وتعويذتها من الموت والقتل والجنون، فقد كانت حياة البابلي هي العين الرائية والأذن المصغية لهموم الناس وأفعالهم ومآسيهم وهي لسانهم وصوتهم وقد كانت إحدى الشخصيات على حق عندما قالت:

«حياة لا تخاف، اعرفها، هي التي ستروي حكاياتنا للناس، حياة لساننا وصوتنا الباقي»^(١) وكانت حياة تدرك معنى رسالتها وارتباطها بالكتابة والتدوين لتحدي الموت من خلال تحقيق ثلاثة أهداف هي إنهاء كتابها عن بغداد واللقاء بناجي والبحث عن عمّها الشيخ قيدار:-

«لا لن استسلم للموت، في الأقل قبل أن أنهي كتابي وألتقي ناجي هنا أو في بلاد أخرى وأعرف شيئاً عن عمّي قيدار»^(٢).

(١) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٦.

ومن الجليّ أن حياة تدرك الوظيفة الكبيرة التي تنهض بها الكتابة بالنسبة لها لمواجهة صروف الزمان، إذ قالت مرّة لراوية:

«نحن نروي الحكايات لنستطيع تحمّل الزمان»^(١).

ويبدو أن معظم شخصيات الرواية كانت تدرك طبيعة الوظيفة الخطرة التي يمكن أن تؤدّيها الكتابة لتدوين الحقيقة قبل أن تُمحي، فهي هي إحدى شخصيات الرواية تقول لحياة:

«حياة لكي لا ننسى اكتبيننا قبل ان نموت، وتطوى حكاياتنا، احفظيها في كراساتك، كما حفظت كراسات عمك قيدار»^(٢).

لكن الهاجس الأكبر الذي يخيم على وعي البطلة، وربما على وعي معظم الشخصيات النسوية الروائية هو هاجس ميثولوجي وميتافيزيقي يتمثل في الاعتقاد بأن ظهور كوكب زحل نذير شؤم على المدن والشخصيات، وربما ما يجمع معظم نساء هذه الرواية كونهن من ضحايا نحس زحل، فهذا هي حياة تقول لهالة، وكأنّها تحلّ لغز معاناة المرأة:

« كم علينا أن نقاسى، نحن النساء اللاتي يطاردهن النحس من ارض إلى ارض»^(٣).

وهذه الحقيقة عبّرت عنها شخصيّة روائية أخرى هي لمى في آخر رسالة كتبها قبيل انتحارها وهي تستحضر قول حياة:

«أذكرين قول حياة، كانت تقول لنا: نحن سيّدات زحل

(١) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٠١.

المرصودات للفاجعة، كنا، وأنا، وأنتِ، نسخر من إشارة حياة إلى نحس زحل^(١).

ونكتشف أنّ الخوف من فآل كوكب زحل السياسي هو ميراث تلقته حياة من عمها الشيخ قيذار، فقد أشارت مرّة إلى أن العمّ قيذار كان «يشفق من النظر إلى كوكب زحل، ذلك الكوكب الرهيب الأزرق، لأنّ ظهوره في طالع المدينة يجعله يحمل من الهم مالا طاقة له به،»^(٢).

وتذهب زبيدة التيمية إلى القول إنّ ناجي الراشدي لم يعد إلى بغداد التي وقعت تحت طالع زحل^(٣).

ونجد أنّ العم الشيخ قيذار يفلسف سر طالع زحل السيئ على الناس والبلدان:فها هو يناجي نفسه:

«رأيت الكواكب منذ خمسة عشر عاماً ياقيدار، وتراه الليلة هو ذاته زحل الذي قال فيه الكندي أنّه من طبعه البرد واليبس»^(٤).

بل نجد الشيخ قيذار يحصى سنوات زحل:

«وتعلم فيما تعلمه أنّ نحس زحل يدوم ثلاثين سنة وبعده ثلاثين سنة»^(٥).

نراه ينطبق ذلك على تاريخ العراق، متسائلاً بلوعة عما يخفيه الطالع:

(١) المصدر السابق، ص ٣١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤١.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٣٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٤١.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

« ثلاثون سنة من بدء الحرب مع إيران، حتى متى؟ »^(١)

ومن هنا نجد هيمنة هذا الكابوس الميثولوجي على عالم الرواية، من دون أن يخفي ذلك الأسباب المنطقية والسياسية والعلمية لمأساة العراقيين وبشكل خاص النساء منهن خلال هذه الفترة والتي تتمثل في الاحتلال الأمريكي، وانهيار الدولة، وما استتبعه ذلك من انفلات أمني، واستشراء مظاهر العنف المتمثلة في الصراع الطائفي ونشاط قوى الإرهاب وقتل الناس على الهوية، وبشكل خاص الرجال منهم، مما جعل النساء تحديداً معزولات ومتوحّجات وعاجزات عن مواجهة هذه المحنة الكبرى التي تحيط بهن من كل جانب.

وإذا ما كان العمّ الشيخ قي دار هنا يلعب دور الحكيم والعرّاف في اكتشاف طالع زحل على بغداد وسكانها، فهو أيضاً يمثّل الذاكرة العراقية والحكمة الشعبية، والوطنية الحقّة والحافظ لكنوز الجمال والحقيقة من خلال حرصه على صيانة المخطوطات والآثار والنفائس الوطنية وحفظها من التلف والاندثار أو السقوط بأيدي السماسرة وتجار المقتنيات والمهترئين. وشخصية الشيخ قي دار تتخذ بعداً فنتازياً وغرائبياً من خلال قدرته على اختراق الأماكن والأزمنة، لأنّه يعلن بانه موجود في كل مكان، ففي حوارية بينه وبين حياة البابلي نقرأ هذا الحوار:

«أنت، أنت من جعل طريقي ممتداً بلا نهاية، لماذا اختفيت؟»

- لم اختف، ها أنا أمامك، الاترينيني؟.

- بغداد لماذا غادرت بغداد؟.

(١) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

- لم اغادرها، أنا فيها وهي في... تعالي اجلسي هنا»^(١)

الشيخ قيدار هنا ليس مجرد «غودو» آخر لا يعود، بل يصبح رمزاً للأمل والحلم والحقيقة، وربما هو رمز تجريدي للحياة والجمال والمستقبل. وأخيراً فرواية «نساء زحل» مثقلة بحمولات معرفية وشيفرات فكرية وسياسية وثقافية واجتماعية، وهي تلتقي - وتفترق - في الوقت ذاته - مع الكثير من كتابات المرأة العربية خلال العقود الأربعة الأخيرة، في تركيزها على عوالم المعاناة والإحباط والإذلال والاستلاب التي تتعرض لها المرأة في المجتمع من دون أن تهمل فرص الحب والأمل القليلة التي تمرّ بحياتها، لكنني شعرت بوجود جوٍّ مثير من التشابه بين هذه الرواية ورواية «اسمه الغرام»^(٢). للرواية اللبنانية علوية صبح، فالروايتان متحف لعوالم المرأة ومآسيها ومصائبها وعشقها واغترابها، وهي أيضاً تنطوي على تنوع نموذجي ومدهش للأتماط السلوكية للشخصية النسوية، قد يقال إن هذا شأن أغلب الروايات التي تكتبها المرأة عن المجتمع النسوي مثل رواية «بنات الرياض» للروائية السعودية «رجاء الصائغ» فضلاً عن روايات غادة السمان، وأحلام مستغانمي وغيرهما، لكن التماثل هنا أوسع بكثير من ذلك. فنساء الروائتين تقعان ضحية حرب دموية طاحنة هما حرب تموز التي شنت فيها القوات الإسرائيلية عدواناً سافراً على لبنان، والاحتلال الأمريكي للعراق وما استتبعه من مضاعفات وعواقب وخيمة على الامن الوطني وعلى حياة الناس، ومثلما نجد حياة البابلي تخطط للقاء حبيبها ناجي خارج العراق، كذلك نجد «نهالا» بطلة رواية «اسمه الغرام» تخطط للقاء حبيبها هاني في باريس، كما ان البنية الإطارية متماثلة

(١) المصدر السابق، ص ٣٣٧.

(٢) صبح، علوية "اسمه الغرام" دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩ (الطبعة الثانية).

حيث تفتتح الروايتان على سلسلة من المرويّات والمدوّّات التي تعكس جوانب مختلفة من حياة ومعاناة بطلات الروايتين . . . والأكثر من ذلك أنّ لبطلتين (نهلا) و(حياة البابلي) تعانيان من حالة تشوّش وشروود ونسيان، والروايتان بعد ذلك تستظّلان بمظلة الميتا سرد والتي تتّسع للمخطوطات والاعترافات والمدوّّات وللإستطرادات حول وظيفة الكتابة السردية واسرارها ووظائفها، ومع ذلك فأنا أعتقد أنّ ما يفرّق الروايتين هو أكثر مما يجمعهما، وتظل رواية لطيفة الدليمي «نساء زحل» إضافة مهمّة في سفر الرواية السردية، وهي أيضاً شهادة حارة وصادقة وصارخة عن مرحلة صعبة من مراحل العراق لاتخلو من اضطراب ولبس وتشويش، وكانت المؤلّفة شجاعة في التصدي لها . .

تنهض رواية «عزازيل»^(١) للروائي يوسف زيدان الصادرة العام ٢٠٠٨ على خلق لعبة إيهام يكون القارئ طرفاً إيجابياً فيها لقبول عقد الإيهام هذا . فالرواية تتشكل من (مقدمة) و متن مخطوطة كتبها راهب من أصل مصري يدعى (هيبا)، يستعير فيها الراوي - راوي المقدمة قناع (مترجم) يزعم أنه قد قام بترجمة مجموعة من اللغائف والرقوق التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالقرب من مدينة حلب بسوريا، من قبل رئيس البعثة الأثرية هناك، الأب الجليل وليم كازاري. ويشير (المترجم) المفترض إنه قد قام بالترجمة عن اللغة الآرامية التي هي من اللغات السريانية القديمة لهذه المخطوطة التي كتبت في النصف الأوّل من القرن الخامس الميلادي أي قبل ١٥٥٥ عاماً . ويعترف المترجم / القناع إنه قد منح فصول الرواية أو رقوقها الثلاثية عناوين من عنده^(٢).

وهكذا يفترض بلعبة الإيهام هذه القبول بأنّ متن الرواية الأصلي مترجم عن السريانية، وهي مجرد لعبة ميتا - سردية ليس إلا . فمقدمة المترجم هي جزء من المتن النصّي للرواية، وهي تهدف إلى تقديم فصول أو رقوق المخطوطة الثلاثين التي دوّن فيها الراهب المصري (هيبا) يومياته

(١) زيدان، يوسف "عزازيل" رواية، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٩ (الطبعة الثانية عشرة).

(٢) المصدر السابق "ص ٩_١٢ .

عمّا جرى له منذ مغادرته قريته في جنوب مصر حتى وصوله الدير الذي قضى فيه معظم حياته . ويكشف الراوي في الفصل الأوّل الموسوم بـ(بدء التدوين) عن إنّ (عزازيل كان لا يكفّ عن مطالبته بتدوين كلّ ما رأيته في حياتي)^(١).

ونكشف لاحقاً إنّ شخصية عزازيل هي بمثابة ((القرين)) أو الشيطان الذي يوسوس في صدر الراهب (هيبا)، وربّما مثل ميفستوفلس، شيطان رواية (فاوست) لغوته، إذ طلب عزازيل من الراهب (هيبا) أن يختلي لمدة أربعين يوماً يتفرّغ فيها لكتابة يومياته ومذكراته، حيث يتخذ المبنى الميتاسردي بنية دائرية، تنتهي من لحظة الإنتهاء، من كتابة المذكرات داخل صومعته الصغيرة في الدير لتعود به إلى نقطة البداية . ويقرّر المدوّن / الراوي (هيبا) أن يترك (مساحة بيضاء . . فربما يأتي بعدي من يملؤها)^(٢). محرّضاً القارئ ليكون طرفاً فاعلاً وإيجابياً في كتابة سيرته ومذكراته، وهو ما حدث فعلاً اعتماداً على كشوفات (المترجم/الراوي) الذي يخالف الاب كازاري في ظنه أن الصندوق الخشبي لم يفتح قط، لأنّه قد اكتشف وجود حواشٍ وتعليقات مكتوبة على أطراف الرقوق باللغة العربيّة بقلم نسخي دقيق^(٣)، كتبها راهب عربي من اتباع الكنيسة النسطورية .

ومن المعلوم أنّ اعتماد عدد من روائبي ما بعد الحداثة في لجوئهم إلى المخطوطة، وتحديدًا المخطوطة التاريخية، أو تلك التي تقوم على كتابة سيرة ذاتية لشخصيّة روائية مركزية من الظواهر اللافتة للنظر في المنحى الميتاسردي في الرواية العربيّة الحديثة . والأسلوب الذي يعمد إليه يوسف

(١) المصدر السابق، ص ١٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٨ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٠ .

زيدان في رواية "عزازيل" ينطوي على توظيف مماثل ينهض على الاقتصار على كتابة مقدمة إيهامية لمخطوطة مفترضة، حيث يقوم كاتب المقدمة مستعيراً اسم "الترجم" بالتقديم لمخطوطة الراهب المصري "هيبا"، تاركاً القارئ بصحبة المخطوطة بعد أن أنهى دوره التعريفي والتمهيدي هذا .

وقد وجدنا نماذج مماثلة في روايات عدد من الروائيين العرب الذين اكتفوا بكتابة مقدّمة لمخطوطة مفترضة . إذ يعتمد حسن حميد في روايته "جسر بنات يعقوب"^(١) إلى كتابة مقدمة في صفحتين تحت عنوان (إشارة لا بدّ منها) يشير فيها إلى أن هذا الكتاب فيه مجموعة كتب وصلت إليه بالتوارث عن ثلاثة عشر جداً من أجداده^(٢). وإنه قد قام بنشرها كاملة (بتمام تفاصيلها واكتمالها دون حذف حرفٍ واحد مما جاء فيها)^(٣).

كما لجأ فاضل العزاوي في روايته (الأسلاف)^(٤) إلى توظيف مماثل للمخطوطة عندما اكتفى بكتابة فصل تمهيدي موقّع باسم (الناشر) يشير فيه إلى أنّه إنما يقوم بنشر هذه المخطوطة التي وجدها في صندوقه البريدي داخل مظروف كبير ذي لونٍ داكن الصفرة^(٥). وهذا ما فعله مؤنس الرزاز أيضاً في روايته "أحياء في البحر الميت"^(٦) حيث يشير كاتب الـ (مقدمة)

-
- (١) حميد، حسن "جسر بنات يعقوب"، دار السوسن، دمشق، ٢٠٠٣ (ط٣).
 - (٢) المصدر السابق، ص ٧.
 - (٣) المصدر السابق، ص ٨.
 - (٤) العزاوي، فاضل "الأسلاف" منشورات الجمل، كولن، ألمانيا، ٢٠٠١.
 - (٥) المصدر السابق، ص ٧.
 - (٦) الرزاز، مؤنس، "أحياء في البحر الميت"، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

الذي يحمل اسم (مثقال طحيمز الزعل) أنه بصدد طباعة هذه الأوراق التي كتبها صديقه عناد الشاهد^(١).

وإذا ما كان راوي (مقدمة المترجم) في رواية "عزازيل" قد وظف ضمير المتكلم الذاتي في سرد من الدرجة الأولى لإقناع القارئ بصدقية روايته ومخطوطته التي ترجمها متحدثاً عن نفسه بوصفه مترجماً ومحققاً للمخطوطة ومشيراً إلى الراهب المصري (هيبا) بوصفه غائباً ومروراً عنه، كما يشير إلى المدونة التاريخية التي تركها لنا في شكل مذكرات وسجلات يومية لما مرَّ به هيبا من وقائع وأحداث في حياته، فإن سرد الراهب (هيبا) خلال الرقوق الثلاثين التالية الذي يمثل المتن الأساسي للرواية هو أيضاً سرد من الدرجة الأولى يكون فيه صوت الراهب حاضراً من خلال (وجهة نظره) السردية المهيمنة. ويواجه كاتب المخطوطة الراهب (هيبا) إشكالية تحديد نقطة البداية في سرد مدوّنته، وهي إشكالية ذات جوهر ميتاسردي واضح: (من أين أبدأ تدويني؟ البدايات متداخلة ومحتشدة برأسي، ولعلّ البدايات كما كان أستاذي القديم سوريانوس يقول، ما هي إلا محض أوهام^(٢)). بل يذهب إلى القول (إن كل شيء دائري يعود إلى ما منه بدأ)^(٣). وفي هذا كشف لفلسفة الكتابة يدعم المنحى الميتاسردي في الرواية ويعمّقه. وهذا ما يحققه الراهب (هيبا) في مدوّنته هذه التي تتخذ بنية دائرية كما أشرنا توّاً، حيث تبدأ من نقطة مكانية معيّنة هي صومعته التي أختارها نقطة لبداية سرده في (الرق الأول - بدء التدوين).

(سأبدأ من الحاضر، من اللحظة الحالية، من جلستي هذه في

(١) المصدر السابق، ص، ٥.

(٢) زيدان، يوسف "عزازيل" ص ١٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥.

صومعتي التي لا يزيد طولها ولا عرضها عن مترين^(١). ثم يذهب الراوي في سباحة عبر المكان والزمان، خلال الأيام الأربعين التي قضها في الاعتكاف، ليعود في الرق الأخير إلى مكانه الساكن في الصومعة (وها هي الأيام الأربعون قد مرّت، وتمّ اليوم تدويني وما ذكرت فيه إلا ما تذكّرت أو رأيت في أعماق ذاتي . . . وها هو الرق الأخير، ما يزال معظمه خالياً في الكتابة ولسوف أترك هذه المساحة بيضاء، فرمما يأتي بعدي من يملأها)^(٢) وبذا تتخذ المدوّنة التاريخية السردية بنية دائرية، ربما التزاماً بإيمان الراوي بأنّ (كلّ شيء دائري يعود إلى ما منه بدأ).

تكشف الرواية، فضلاً عن تدوينها لوقائع وأحداث خارجية وتاريخية واجتماعية ولاهوتية، عن صراع داخل شخصيّة الراوي (هييا) بين ذاته الواعية، المؤمنة، وذات أخرى تقتحم وعيه وتمزّقه وتهيمن على قراراته وتوجّهاته في أحيان أخرى، هي ذات (عزازيل) الذي ينظر إليه كاتب المدوّنة بوصفه (شيطانياً) يقتحم حياته ليحرفه عن جادة الصواب، ويملي عليه أحياناً ما ينبغي عليه عمله، ومنه على سبيل المثال قرار الاعتكاف لتدوين يومياته ومذكراته. ويبدو أنّ العتبة النصّية الوحيدة التي صدر بها المؤلّف روايته تشير أيضاً من خلال الاستشهاد وبحديث نبوي شريف إلى أن (لكلّ إمري شيطانه)^(٣) وهي عتبة نصّية تضئ طبيعة الصراع الداخلي لدى الراهب (هييا) . ويبدو لنا أنّ هذا الصراع هو صراع داخل وعي الراهب، ليس إلا، ولم يكن الشيطان أو عزازيل سوى قناع أو كناية عن هذا الصراع الداخلي وليس عاملاً أو فاعلاً خارجياً . إذ نكتشف حصول حالة انشطار أو انفصام شبه شيزوفريني داخل شخصية البطل (هييا)،

(١) المصدر، ص ١٦ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٨ .

(٣) المصدر السابق، ص ٧ .

مهّدت الطريق لخلق شخصيّة (الشیطان) التي نعدّها في الجوهر مظهرًا من مظاهر (القرين) أو الوجه الآخر - ربّما الضد- أو الجزء الغاطس في اللاوعي من الشخصيّة .

لقد ورد اسم (عزازيل) بمعنى الشيطان في الرواية لأوّل مرّة في الخطبة التي وجهها الاسقف (تبودور) لاتباعه:

(غير أن آدم أنخدع بوسوسة ابليس، فعصى الرب القدوس، وأكل من الشجرة المنهى عنها، على أمل أن يصير إلهاً، خدعه عزازيل اللعين بوسوسته، فأخطأ آدم)^(١).

ونجد أنّ الصراع الداخلي بين ذات (هييا) المؤمنة، وذاته الثانية أو قرينه المسمّى (عزازيل) يستمر ويتحوّل أحياناً إلى شكل من الحوار المتكافئ والمشروع، وهو امرٌ اثار انتباه الاب نسطور الذي سأله عن مصدر أفكاره: ((من أين يا ولدي تأتيك هذه الأفكار؟

من باطني العميق، ومن الماضي البعيد))^(٢)

ونكتشف أنّ إيمان (هييا) التقليدي قد بدأ يتزعزع بسبب نظرتة العقلية و التنويرية المنفتحة التي لا تتقيّد بقديسية النصوص، وكذلك بسبب اطلاعه على فلسفات وأفكار مفكرين وثنيين ظهروا قبيل المسيحية أمثال فيثاغورس وأفلوطين والعقائد المصرية دفعته إلى التساؤل مثلاً فيما إذا كان (يسوع هو الله، ام أنه رسول الاله؟)^(٣) وفيما إذا كانت ((الوثنيّة كلّها

(١) المصدر السابق، ص ٢٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦ .

(٣) المصدر السابق، ص ٤٧ .

شر))^(١) كما أنه أبدى تعاطفه مع (آريوس) الذي قال (إنّ المسيح إنسان لا إله، وإنّ الله واحد لا شريك له)^(٢) ونجد تبلور لون من القلق الوجودي والأنطولوجي في أعماق (هيبا): ((في فترات بعيدة من حياتي، ومتباعدة، كان إيماني يؤنسنني، ويملاً وجودي غبطة، واليوم تحيط بي الغيوم من كل جانب، وتهب في باطني الاغاصير حتى تكاد تقتلني من الكون كله))^(٣) ويدرك أن عزازيل في حوار متخيّل مع هيبا حقيقة أنّ هذه الذات الأخرى نابعة من داخله:

(نعم يا هيبا، عزازيل الذي يأتيك منك وفيك)^(٤).

ترى ماهي الوظيفة التي أداها «عزازيل» سردياً في بناء الرواية وهل كان بالإمكان حذفه؟

في تقديري أنّ حذف شخصيّة عزازيل سوف يحيل الرواية إلى وثيقة تاريخية محايدة وباردة، اما ظهور شخصيّة عزازيل فقد غير من بنية الرواية بكاملها من خلال خلق شخصية البطل الإشكالي وحوّلها إلى «حوارية» بين الأنا والآخر «الأفتراضي». بمفهوم باختين، عزازيل الذي هو أحد أسماء الشيطان العديدة ومظهر من مظاهر «القرين» أو الذات الثانية للرواي، او النصف الغاطس، غير المرئي من الشخصية، وربما يمثّل بشكل أو بآخر «المسكوت عنه» أو المقموع والمغيّب والصامت في الشخصية الإنسانية، إنّه ليس كائناً خارجياً أو غيبياً يهبط من الأعلى نحو أعماق البطل: إنّه كامن في الداخل:

(١) المصدر السابق، ص ٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٠.

(٤) المصدر السابق، ص ٥١.

«يا هيبا، قلت لك مراراً أنني لا اجئ ولا أذهب، أنت الذي يجيء،
حيث تشاء، فأنا آت إليك، وبك، وفيك»^(١) .

بدا هيبا يتيقن بأن ملامح وجه عزازيل كانت تشبهه:

«كان الصوت يأتيني هذه المرّة هادئاً . . . ملامح الوجه كانت
تشبهني، وكان الصوت صوتي، هذه «أنا» آخر، غيري، محبوس
بداخلي»^(٢) .

وإذا ما كانت الرواية في بداياتها تكشف عن هذا الانشطار شبه
الشيذوفريني في شخصيّة الراهب هيبا بين الأنا/الآخر أو بشكل أدق بين
هيبا / عزازيل في ثنائية ضديّة، فإنّ نهاية الرواية تشير إلى انحلال هذه
الثنائية وتشكل هوية جديدة تتحقّق فيها مصالحة جزئية، وربما كليّة بين
هيبا وعزازيل، تتوصّل فيها إلى استنتاج مفاده أنّ عزازيل ليس شراً مطلقاً
وهو ليس على ضلالٍ دائماً، ويمكن التحوّل معه والتعلّم منه:

«أمضيت يومين بالمكتبة أحاور عزازيل بل حتى أقنعتّه بأمور،
وأقنعتني بأمور، كنت متردداً فيها، كان مما أقنعتني به، وصادف هوى في
نفسي، أن اختلي بصومعتي هذه أربعين يوماً أدونّ خلالها ما رأيته في
حياتي منذ هروبي من قرية أبي، حتى رحيلي عن هنا، غداً للقيام بما اتفقنا
عليه»^(٣) .

ومن هنا نرى أنّ عزازيل لم يعد النقيض المرفوض أو البغيض الذي

(١) المصدر السابق، ص ١٠ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٠ .

(٣) المصدر السابق، ص ٣٤٤ .

(٤) المصدر السابق، ص ٣٦٧ .

يتعيّن على الراهب هيبا أن يتخلّص منه ويطرده خارج ذاته، بل أصبح جزءاً من شخصيّته وربما اماط اللثام عن المسكوت عنه والمقموع والمغيب في هذه الشخصية الاشكالية المتأزمة والقلقة وجودياً، وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد ان الصراع الوجودي والكوني والفلسفي داخل شخصية الاب هيبا كان صراعاً بين منظورين: المنظور العرفاني، أو الميتافيزيقي، والمنظور البرهاني، أو العقلاني والحسي، وان الرواية التي حاولت ان توزان بين العرفاني والرهافي قد انتهت - وهذا ما يقرره المتلقى ذاته، إلى انتصار المنظور العقلاني والبرهانيه الذي ينتصر للعقل لما هو حسي وارضوي ودينيوي ويرفض كلياً المنظور القائم على الميتافيزيقيا وأحياناً الخرافة، ولذا فهو يعلن أنّه سوف يأخذ بما اقترحه عليه عزازيل في امور عليه عزازيل في امور عدة اوضحها الانهماك بالكتابة وثانيهما أمر دنيوي يتعلق بالذهاب إلى (مرتا) الفتاة التي أحبّها ويتزوج منها ويعود إلى قريته في جنوب مصر ليبدأ حياته من جديد، وهذا القرار جاء التزاماً من هيبا بما اقترحه عليه عزازيل:

(حتى رحيلي من هنا، غدا للقيام بما اتفقنا عليه)^(١).

أمّا الأمر الآخر الذي اقترحه عزازيل فيتمثّل في الانهماك بالكتابة وتدوين قصة حياته من خلال الاعتكاف لمدة أربعين يوماً لتدوين مآراه وما مرّ به من حوادث وتجارب، وهو ما حقّقه فعلاً في نهاية الرواية:

(«وها هي الأيام الأربعون قد مرّت، ويتمّ اليوم تدويني»^(٢)).

كما أنّ عزازيل زينّ للراهب هيبا الكتابة، لأنّه سيعيش من خلال ما يكتب:

(١) المصدر السابق، ٣٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٨.

(تحيا يا هيبا لتكتب، فتظلّ حيّاً حتى حين تموت في الموعد وأظلّ
حيّاً في كتاباتك أكتب يا هيبا، فمن يكتب لن يموت أبداً)^(١).

لقد قدّم لنا الروائي يوسف زيدان في روايته هذه «عزازيل»
إنموذجاً فريداً للشخصية الإشكالية التي تطرح سلسلة من الأسئلة الوجودية
القلقة على الطريقة الديكارتية في الشك، يواجه فيها بصراحة أسئلة عصره
المحرقة، وأسئلة الدين المسيحي التي أثارت فيها بصراحة في ذلك الوقت
خلافات فلسفية ولاهوتية قادت فيما قادت إلى توظيف الدين في مشاريع
ديوية وزمنية ومنها مثلاً توظيف العنف والقتل لتصفية المعارضين فكرياً
فضلاً عن المختلفين عن العقيدة الأورثودوكسية (القوتمة)، وهي مظاهر
فجعت الراهب الطيّب (هيبا) ودفعته إلى التفكير بالانتحار لولا نصائح
عزازيل بالكفّ عن ذلك والشروع بمسار جديد لحياته بعيداً عمّا كان فيه
وما مرّ به.

ومن جانب آخر، فقد كشفت الرواية عن تقنيات وآليات سردية
متنوّعة فقد كان السرد يتمّ من خلال وعي ووجهة نظر الراوي (الراهب
هيبا) لكنّه يتّسع للعديد من الاصوات ووجهات النظر السردية، وفي
مقدمتها صوت (عزازيل)، مما يمنح الرواية صفة الرواية البوليفونية -
متعددة الاصوات.

كما أنّ السرد بشكل عام مبوور يعتمد على السرد الذاتي شبه
الأثيوغرافي من خلال سيرة ذاتية للراوي عبر سلسلة من المونولوجات
الداخلية أو الحوارات الخارجية أو بناء المشهد الروائي أو الدرامي الحيّ
(مشهد قتل وإحراق العاملة هيبا تيا مثلاً)، كما لا يخلو السرد الروائي من
توظيف للملخص abstract أو summary الذي يطوي فيه المؤلف أو

(١) المصدر السابق، ص ٣٦١.

يختزل فترة زمنية أو حوادث عديدة من دون تقديم عرض حيّ للحوادث showing اعتماداً على مبدأ القصّ أو الحكّي telling، كما نجد ذلك في الفقرة التالية:

(مضت الأيام التاليات رتيبة، والشهور، ثم دخل علينا الصيف وتمطّى بساعات نهاره الثقيلة، وقصر ليلاليه الخاطفة التي تمرّ بحياتنا)^(١).

كما نجد استباقيات سردية أو تنبؤات لما سيأتي من أحداث في المستقبل، منها الإشارة إلى ما حدث للأسقف نسطور:

«وهي السنة المشؤومة، التي حرم منها وعزل الأسقف المبجل نسطور»^(٢).

كما نجد إشارات استباقية أو تنبؤية متكرّرة لأسم (مرتا) الفتاة القروية التي أحبّها قبيل أن تظهر سردياً فعلياً في الراوية:

«وعبدك الضعيف . . . ومرتا»^(٣).

كما عمد المؤلف، في مواضع قليلة إلى إضافة هوامش وحواش في أسفل بعض الصفحات^(٤) للإضاءة أو إيضاح نقطة غامضة أو مبهمة في المتن الأصلي، وهي لعبة ميتا - سردية تهدف إلى الإسهام في كسر حالة الإيهام أو التماهي مع التجربة الروائية أو الاندماج مع الشخصية المركزية، كما يمكن الإشارة إلى أهميّة الصور الفوتوغرافية^(٥) التي ذيل بها المؤلف

(١) المصدر السابق، ص ٢٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٣٦، ص ١٤٨، ص ٢١٠، ص ٢٢٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٣٧١ - ٣٨٠.

روايته لبعض المواقع الأثرية للأديرة والشخصيات والاماكن التي دارت فيها الأحداث، وهي تهدف لمنح المتن الروائي صدقية أكبر، وكأنه وثيقة تاريخية، وليست مجرد خطاب ميتاسردي تخيلي، وهذه العناصر السردية وغيرها تعمق إلى حد كبير الجوهر الميتا - سردي لرواية «عزازيل» التي اتكأت على المخطوطة التاريخية المفترضة، وعلى قصدية فعل الكتابة، ومما له أهمية أن السرد الروائي خرج من تاريخية ومنتنه الزمني، وتحوّل إلى سرد حاضر عن سياق تاريخي منتزع من الماضي ليكون حاضراً وحيّاً في سرد ميتا سردي ماكر، وهو ما منح الرواية جدةً وخصوصيةً.

الحبُّ ضحيّةٌ لرهابِ الحرب

تتمثّل اللعبة الميتاسردية في رواية "اسمه الغرام"^(١) لعلوية صبح الصادرة عن دار الآداب في بيروت العام ٢٠٠٩ في مشروع كتابة سيرة، أو ربما سيرة ذاتية تقوم بها ساردة الرواية التي يتماهى اسمها مع اسم المؤلفة (علوية)، وهو بالتأكيد تماهٍ وهمي لأنّ الساردة أو (علوية) هما مجرد قناع أو الذات الثانية للمؤلفة، وليست المؤلفة ذاتها. ومشروع السيرة يدور عن حياة وتجربة امرأة لبنانية اسمها (نهلا) عاشت ويلات الحرب الأهلية في سبعينات القرن الماضي، واختفت فجأة تاركة المؤلفة أمام علامات استفهام ضخمة وفجوات سردية بحاجة إلى ردم، من خلال مصادر متنوّعة منها (سعاد) صديقة نهلة المقرّبة، التي تموت فجأة حاملة معها فصولاً و صفحات مطوية من حياة صديقتها (نهلا) كانت المؤلفة بأمس الحاجة إليها للكشف عنها وتدوينها، (ألّبت عليّ الأشياء كلّها، لما حاولت أن ابدأ بالكتابة، ولم أعد أدرك إن كنت أعرف امرأة اسمها نهلا حكّت لي حكايتها لأكتبها)^(٢) استراتيجية الكتابة الميتاسردية هذه عن شخصيته ما تقدم سرداً شفاهياً للمؤلف لكي يكتب حكايتها من خلال فعل الحكّي إلى

(١) صبح، علوية، "اسمه الغرام" دار الآداب، بيروت ٢٠٠٩.

(٢) المصدر السابق، ص، ٧.

كتابة تذكّرنا برواية أمين معلوف الموسومة بـ "سلام الشرق"^(١)، الصادرة في دمشق عام ١٩٩٦ والتي يقوم فيها الراوي بسرد حياة شخص التقاه مصادفة في باريس في إحدى حفلات المترو في حزيران عام ١٩٧٦^(٢) والتي يعترف فيها الراوي أنّه لم يفعل شيئاً سوى إعادة كتابة ما سمعه من مرويات شفاهية: (لا تحمل هذه الرواية شيئاً منّي، بل تروي حياة إنسان آخر، بكلماته الخاصة التي قمت بترتيبها)^(٣).

وهكذا تشرع المؤلّفة أو ذاتها الثانية بصعوبة بكتابة سيرة (نهالا). وإذا ما كانت بطلة الرواية (نهالا) تمثّل شخصية إشكاليّة روائية، فإنّ المؤلّفة أو قناعها، تمثّل هي الأخرى شخصية إشكاليّة تعاني من حالة إحباط وإرهاق وتشوش بسبب ظروف الحرب المدمّرة (كنت مرهقة، أهذي من التعب، منذ بدأت حرب تموز لم أذق النوم)^(٤).

كانت المؤلّفة تتخيّل أنّ تلك الحرب المدمّرة لم تكن تهدّد العالم فقط بل (تهدّد البناء الروائي، ليس أبنية البشر فحسب)^(٥)، لكنّ المؤلّفة كانت تستمدّ العزاء من الكتابة لمقاومة الموت تماماً مثل شهرزاد: (لم يكن أمامي سوى أن أطاوع نهالا لأقاوم موتي بالكتابة)^(٦).

ونلاحظ أنّ الفصل الأول من الرواية كان بمثابة البنية الإطارية للرواية لأنه يُروى من قبل المؤلّفة عبر ضمير المتكلّم (أنا) حيث تظل

(١) معلوف، أمين "سلام الشرق" بترالطبعة، دمشق، ١٩٩٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٧.

(٤) صبح، علوية "اسمه الغرام" ص ٧.

(٥) المصدر السابق، ص ٧.

(٦) المصدر السابق، ص ٨.

شخصية (نهلا) - مروياً عنها - وغائبة خطابياً، وإن كانت تظلّ في المقطع الأخير من هذا الفصل تتكلّم بصوتها الخاص. ولذا يمكن القول إنّ الفصل الأوّل هو جزء تمهيدي لكتابة سيرة (بيوغرافيا) (نهلا)، لكن السرد اللاحق في الفصول التالية بدءاً من الفصل الثاني سوف يتحوّل إلى سرد ذاتي (أوتوبيوغرافي) تغيب فيه شخصيته المؤلّفة وتصبح (نهلا) هي المتحدّثة التي تروي قصّة حياتها، ولنقل إنّها التقنية التي اعتمدها أو اختارتها المؤلّفة في كتابة سيرة حكاية موكلّتها .

ويمكن اكتشاف أنّ السرد الذاتي الأوتوبيوغرافي ينقطع ويتوقّف فجأة عند نهاية الفصل الخامس عشر، ليعود السرد في الفصلين الأخيرين، السادس عشر، والسابع عشر إلى أصله الابتدائي الإطاري في الفصل الأوّل بيوغرافياً من خلال سرد المؤلّفة ذاتها التي تناوب السرد مع البطلة، من خلال توظيف ضمير المتكلّم (أنا) أيضاً:

(فقدت نهلا واختفت قبل أيام من حرب تموز، بعدما التهم الألزهايمر ذاكرتها وأدركت حينها أنها حكّت لي حكايتها ليقيناها أنّ ذاكرتها ستختفي)^(١).

لكن ما يفاجئنا في نهاية الرواية عودة نهلا إلى الظهور، وهي نبوءة أو استباق سردي سبق للمؤلّفة وأن عبّرت عنه في بداية الرواية:

(كان لديّ إحساس بأنّ نهلا ستعود وتظهر قبل انتهاء الرواية)^(٢) وهكذا تظهر نهلا بكامل وعيها وصحتها ونشاطها:

(١) المصدر السابق، ص ٢٨٩ .

(٢) المصدر السابق، ص ١١ .

(الأسئلة تساقطت والدهشة تملكنتني وأنا لا أرى نهلاً أمامي رحت أقول بيني وبين نفسي، معقول نهلاً ترجع من بعد اختفائها وتظهر)^(١).

لكننا سرعان ما نكتشف أنّ عودة نهلاً هذه تخيلية، إذ سرعان ما اختفت ثانية تاركة المؤلّفة في حيرة أعمق:

(فعدت أتساءل بيني وبين نفسي: هل رأيت نهلاً، أم أنّ الأمر يتهيأ لي؟)^(٢).

رواية "اسمه الغرام" من الروايات القليلة المحتشدة بالعناصر الميتا سردية الواضحة عبر معظم فصولها، ففيها تركيز استثنائي على فعل الكتابة السردية، وتحديدًا كفيّة الشروع بكتابة سيرة نهلاً، فيما إذا كان يتعيّن على المؤلّفة أن تبدأ من البداية أي من الطفولة لكنّها تتمرّد على لعبة البدايات:

(لا أريد أن أطاوع لعبة البدايات. البدايات يمكن أن تكون من المكان الذي نقرّرها فيه. قد يكون ما نفترضه بداية نصف الطريق، أو قبل أن تنتهي بقليل، لأنّ الكتابة ليست كالحكي)^(٣).

بل إنّ (نهلاً)، بطلة الرواية الأساسية كانت تحذّر المؤلّفة من تزوير قصة حياتها واللجوء إلى الكذب بسبب تدخّل خيالها في ذلك كما فعلت في واحدة من رواياتها السابقة وهي رواية "دنيا" التي هي حقاً من تأليف علوية صبح:

(١) المصدر السابق، ص ٣٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣.

لكن لا تغَيِّر شيئا في كتابة القصة، فأنتم الكُتَّاب تكذبون ويتدخَّل خيالكم في الحكاية . وأعرف انك غَيِّرت مصير دنيا في رواية (دنيا)^(١).

تنطوي رواية «اسمه الغرام» على بنية ميتا سردية ماكرة يتحرَّك فيها الزمن القسري بطريقة مضللة من خلال المراوحة بين الماضي والحاضر، بين ايقاف الزمن وتجميده وبين انسيابية الخطية، بل يتداخل زمن الخطاب السردى هذا بزمن المتن السردى الواقعي بكل كثافته من خلال استذكار وتدوين وقائع حرب تموز بين القوات اللبنانية والمقاومة اللبنانية.

عملية السرد بدورها تكشف عن تقارب في وجهات النظر وانتقال عدسة الكاميرا إلى أكثر من عين ساردة، مراقبة أو مشاركة، فإذا ما كان الفصل الأوَّل يعبر عن وجهة نظر المؤلِّفة أو قناعتها أو ذاتها الثانية التي تحمل «مصادفة» اسم علوية صبح أيضاً والذي تكشف فيه عن خطتها لكتابة سيرة حياة (بيوغرافيا) لشخصية بطله الرواية المركزية (نهالا) وإلى حدٍّ ما سيرة حياة صديقاتها سعاد ونادين وهدى وعزيزة، وكيف أنها تقف حائرة أمام أسئلة صعبة لا تمتلك إجابات عنها خاصة بعد اختفاء (نهالا) المفاجئ بعد اصابتها بمرض «الألزهايمر» وتعرُّضها إلى حالة فقدان الذاكرة والنسيان، فإنَّ الفصول الأخرى التي تبدأ بالفصل الثاني تسرد كما هو واضح من قبل «نهالا» وبضمير تكتبه البطلة عن نفسها.

ومثلما قرَّرت المؤلِّفة ان تتهرب من البدايات «لا أريد أن أطاوع لعبة البدايات»^(٢).

يبدو هذا الفصل وكأنه يبدأ من نقطة قريبة من النهاية تقريباً عندما

(١) المصدر السابق، ص ١٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣.

تقرّر فيه (نهلا) السفر إلى باريس للإلتحاق بهاني الذي وجّه لها دعوة لزيارته هناك^(١). لكن عمليّة التحضير للسفر إلى باريس تتوقّف سردياً ويتجمّد الزمن بعد أن يطوي القارئ أربعة عشر فصلاً، مثلت ربّما المتن الأساسي للرواية الذي كشفت فيه (نهلا) من خلال سردها الأدكوبيوغرافي عن قصّة غرامها مع هاني وحيوات صديقاتها الأثيرات وجوانب مهمّة من حياة المجتمع اللبناني الذي كان يعاني رهاب الحرب والخراب والموت آنذاك، إذ يعود السرد الخطي - بعد توقّف طويل - إلى التواصل ثانية في الفصل الخامس عشر حيث نجد (نهلا) وهي تتّجه إلى المطار للقاء هاني، واللقاء به مباشرة في غرفته في الفندق^(٢).

لكن اللافت للنظر أنّ السرد هنا لا يعود صافياً وأحاديّاً ومعبراً عن وجهة نظر شخصيّة واحدة، بل يصبح شراكة بين عدد من الشخصيات التي تتناوب السرد، فبعد أن سردت (نهلا) قصة لقاءها بهاني في غرفته بباريس، تطل علينا صديقتها (سعاد) لتكمل السرد، ولكن بلسان وصوت نهلا أيضاً، وهو سرد موجّه كما يبدو للمؤلّفة أو ذاتها الثانية، والذي تتحوّل فيه إلى مروّي لها.

«تنهّدت سعاد وهي تروي لي ما حكته لها نهلا عن لقاءها بهاني في باريس^(٣).

بل نجد وللمرّة الأولى سرداً مونولوجياً لها في الذي كان دائماً مروياً عنه وموصوفاً من الخارج:

(١) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٧٦.

«لعينيك يا نهلا قدرات عجيبة على السمع واللمس والشم»^(١).

ويتحوّل السرد في هذا الفصل في أغلبه إلى سرد شفوي من نهلا إلى صديقتها سعاد:

«الآن يا سعاد أعرف لشعورنا برغبة الآخر فينا . . . مفعولاً»^(٢)،

وتترجّع سعاد على سدّة السرد وهي تحاور المؤلّفة وتناولها أوراق نهلا:

«خذي، خذي الأوراق اقرأي، فهلا لم تترك شيئاً لم تكتبه»^(٣).

بل إنّ المؤلّفة بدأ يساورها الشك في أنّ بعض المرويّات ربما كانت بخط سعاد وليس نهلا:

«اكتشفت أنّ حكاية سعاد موجودة مع حكاية نهلا، لكنّي لم أعرف مَنْ الذي كتب، وما إذا كان الخط، خط سعاد ام نهلا، وفي بعض الأوراق ثمة خطاب في الكتابة»^(٤).

ويبدو أنّ المؤلّفة أو ذاتها الثانية تعود ثانية لمواصلة السرد الذي بدأتها في الفصل الأوّل وتنازلت عنه منذ الفصل الثاني وحتى الفصل الخامس عشر لنهلا - فهذا هي تشغل الفصلين الأخيرين السادس عشر والسابع عشر بعد اختفاء نهلا وموت سعاد، وتكتشف أنّ سرد المؤلّفة أو الكاتبة هو لون من الميّا سرد المنشغل بهمّ الكتابة الروائية وشروطها وإشكالياتها،

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٨٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٢٥.

وعلاقة الروائي بشخصياته، والسلطة الممنوحة له فعلياً للتصرف بمصائر شخصياته، ومثل هذه الهواجس الإبداعية المتأسردية سبق للمؤلفة وأن عبّرت عنها في الفصل الأوّل ثم أيضاً:

«قبل أن أبدأ بكتابة القليل الذي روته لي لأستهدي على حياتها ومصيرها تذكّرت آخر ما قالته في لقائنا الأخير: عندما نكتب عن الآخر نمسك بسلطة حياته»^(١).

بل إنّ الفصل الأوّل ينطوي على تحذير من (نهلا) للمؤلفة أن لا تغيّر شيئاً في كتابة القصة كما عملت عندما غيّرت مصير دنيا في رواية «دنيا»^(٢).

وهكذا تحاول المؤلفة من خلال ملاحظتها الميتا - سردية لحياة نهلا بعض الفجوات التي ظلّت محذوفة أو ناقصة أو مسكوتاً عنها لكن الانشغال بهمّ الكتابة الروائية ميتا سردياً يظلّ هاجساً أساسياً لدى الروائية، وخاصة في علاقة الروائية بمصائر شخصياتها:

لا أريد أن أكتب عن مصائر محتومة، فهذا مكان للأستبداد، وانا لم اعتبر، ولا مرة ان فعل الحرية في الكتابة يتمّ عبر مصادرة مصائر الآخرين، وإن كتابة الأحداث في النهاية، ليست إلا إملاءً من الكاتب^(٣).

والملمح الأكثر جسارة في الانهماك المتأسردى في الرواية يتبدى في قيام المؤلفة بإجراء مقارنة بين مصير (نهلا) في روايتها هذه ومصير (دنيا)

(١) المصدر السابق، ص ١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٢٧.

في روايتها «دنيا» وهي تتذكر أمنية (نهلا) أن لا تغير مصيرها مثلما فعلت في رواية «دنيا»^(١).

«تذكرت نهاية دنيا، وأنا أقرب من نهاية الحكاية التي لم أرد أن أصل إلى النقطة الأخيرة فيها، لأنني أخاف المصائر والنهايات»^(٢).

بل نجد مشهداً جزئياً يذكر بمسرحية بيراند ييلو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» عندما تتخيل المؤلفة وأذرع بطلات الرواية تلتفت حول عنقها^(٣).

لأنها رسمت لها تلك المصائر وهي تتساءل مع نفسها، لكنّ سؤال ما إذا كنت مستبدة في تحديد مصائر أبطأ، كان يلح في رأسي، ولا يدعني أرى أو أسمع شيئاً^(٤).

رواية علوية صبح «اسمه الغرام» رواية محتشمة بالحياة بكل عنفوانها وحرارتها، والمؤلفة كما هو واضح في انحيازها للحياة والحبّ والحرية لم تتخوف من أيّ ممنوعات أو تابوات تقف في طريق سردها، لذا قد تبدو الرواية في بعض فصولها تمتلك جرأة متطرّفة قد تُوقّعها أحياناً في حبات «البورنوغرافي» لكنها سرعان ما تعود إلى نبض الحياة الحي ولا تستسلم للاغراءات المتطرّفة. وبذا تصبح الرواية بحق رواية عن الجسد الانساني - ولا أقول عن الجنس - جسد المرأة، وجسد الرجل معاً، وتمنح الرواية هذا الجسد قدسية واحتراماً ولا تهبط به إلى الابتذال، وانطوت الرواية بوصفها

(١) المصدر السابق، ص ٣٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٣١.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٣١.

رواية عن الجسد على تنوع في علاقات الحب والجسد، ولم تتحفظ حتى في رسم حب مثلي بين نادين وفيرنا»^(١).

والروائيّة من جانب آخر تمثّل إدانة للحرب التي دمّرت لبنان وشلّت حياته وبشكل خاص، حرب تموز التي شنت فيها القوات الإسرائيليّة حرباً عدوانياً ضد لبنان والمقاومة اللبنانيّة، وتشير الرواية إلى أنّ الحرب تهدّد البناء الروائي مثلما تهدّد الحياة ذاتها:

«هي حرب مدمّرة أخرى تقتلني من وحدتي وابطالي، ومن عالم الكتابة، كما تقتلع الناس من بيوتهم، تردني إلى الواقع وتهدّد العالم الذي بنيتّه كأنّ الحرب تهدّد البناء الروائي»^(٢).

بل إنّ زواج نهلا، المسلمة، من هاني، المسيحي، في ظروف الحرق والتناحر الطائفي والقتل على الهوية، أصبح مستحيلاً وبدأت حكايتها مثل حكاية «روميو وجوليت» لشكسبير حيث ذهبا ضحية التطرف والحرب والانقسام الطائفي، وربما كان بالامكان تحقيق الزواج، وبصعوبات أقل لو لم تكن الحرب قائمة آنذاك.

وفي تقديري أنّ اختفاء (نهلا) أو موتها تحت انقاض الحرب، هو موت رمزي لموت كلّ امرأة لبنانية، يشير إلى حجم الخسارة التي لحقت الحرب بالمرأة اللبنانيّة، إذ أصبحت (نهلا) رمزاً لأية امرأة فقدت أثناء الحرب:

(١) المصدر السابق، ص ٢٠٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٨.

«قد ما يكون ما يكون ما كتبه قصتي أو قصة إمراة تحت الأنقاض
تخيّل حياتها»^(١).

بل إنّ مؤلّفة في هذيانها غير واثقة من أنها تكتب عن (نهلا) أو انها
تتخيّل قصة إمراة اخرى راحت تحت الأنقاض:

«الحرب جعلتني أهذي وبيتلعي الضياع وأنا أكتب ولا أعود أدرك
إن كنت حقاً اعرف امراة اسمها نهلا، وأكتب حكايتها، أم أنني أتخيّل
قصة امراة راحت تحت الأنقاض، وأكتبها»^(٢).

وأخيراً فرواية «اسمه الغرام» هي حقاً رواية عن الغرام وبشكل أدقّ
عن الحب المستحيل، وربما الحب الخالد الذي يتحدّى كلّ المعوّقات، ومنها
الحرب والانقسامات الطائفية والعمر، فهو يستمرّ حتى الشيخوخة، ولذا
ربما تمثّل رواية ماركيز «الحبّ في زمن الكوليرا» التي أهداها هاني لنهلا
هي النصّ الغائب لسيرة هذا الحب .

(١) المصدر السابق، ص ٣٣٦ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢٦ .

بين ما يقوله المؤلف وما يقوله النص

يتّخذ الروائي الفلسطيني المقيم في دمشق حسن حميد في روايته «جسر بنات يعقوب» الصادرة العام ٢٠٠٢ في طبعتها الثانية، وكذلك في روايته اللاحقة «مدينة الله» الصادرة العام ٢٠٠٩ من المخطوطة أو الوثيقة بنية ميتا_ سردية meta_narration تجريبية تمثل تنوعاً مهماً على تمثلات ما بعد الحداثة Post-modernsim في الرواية العربيّة الحديثة وخاصة في محاولة الخروج على «عمود» الرواية الحديثة وتقاليدته المختلفة. هذا الخروج على التقاليد الروائية أثار قبل ذلك ومنذ سبعينيات القرن الماضي ضجة كبيرة في أوروبا والغرب دفعت بالكثير من النقاد منهم لسلي فيدلر في كتابه «في انتظار النهاية» Waiting for The End للحديث عن ما سماه بـ «موت الرواية» بعد أن شاعت ميتات أخرى مثل موت الشعر، موت التراجيديا، موت الإيديولوجيا موت المقدّس وما إلى ذلك. منذ الاستهلال تكشف لنا الرواية في التمهيد الموسوم «إشارة لا بدّ منها» عن الاستراتيجية الميتا سردية المعتمدة لبناء الأحداث الروائية من خلال الاتّكاء الكلّي على مخطوطة أو وثيقة تاريخية تلقّاها الراوي الضمني أو الذات الثانية للمؤلف «بالتوارث عن ثلاثة عشر جدّاً» ص ٧ وأنها كانت مودعه في خزانة الجدّ الرابع عشر العلامة المقدسي المعروف الياس الشمندري الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر ميلادي أيام

الماليك . لكن الراوي الضمني يستدرك مبيِّناً أنه لا يمتلك قرائن تشير إلى أن جدّه الشمندري هو من دوّن هذه المخطوطة «ومن الجائز بأنّ أحداً من أجداد جدنا الياس هو من قام بتسجيل هذه السيرة والفضل يعود إلى جدنا الياس في المحافظة عليها من الضياع والبعثرة وايدي الزمان » . (ص ٧)

نجد هنا نزوعاً للإيحاء بصدق الوثيقة ووقائعها التاريخية وبالتأكيد هو صدق افتراضي تخيلي تعتمده عادة استراتيجيات صياغة المبنى الميتا سردي في الرواية الحديثة .

ويتّضح لنا أنّنا في الواقع أمام نصّين ميتا سرديين الأوّل يتضمّن «الملحق» الذي تحوّل إلى بداية الرواية ويسرد التفاصيل الخاصة بحياة الدير المطلّ على قريته الشماصنة والذي يتكوّن من حوالي ستين صفحة . أما الثاني فيتضمن سيرة يعقوب وبناته والجسر الذي أقامه في قرية الشماصنة وهو الجزء الأكبر من الرواية ويؤكد لنا الراوي الضمني انه في البداية عمد إلى تشذيب وتهذيب الكثير من التفاصيل وخاصة تلك المتعلقة بالمغامرات الجنسية «العجيبية»، لكنه آثر في النهاية، حفاظاً على النص، «نشر هذه بتمام تفاصيلها واكتمالها دونما حذف حرف واحد مما جاء فيها» ص ٨ وانسجماً مع هذه البنى الميتا سرديّة تحاول الرواية الابتعاد عن المسار الخطّي المتجانس للسرد وتميل إلى اعتماد الوحدات السردية التي هي جذاذات وتعليقات الناسخ الأصلي على المتن الأصلي . فالمتن الميتا سردي الأوّل الخاص بالدير والذي يفقد إلى عنوان موحد ينطوي على عناوين فرعية منها عامة مثل «الراهبات» وأخرى مخصّصة بأسماء الراهبات «ماريا» وصفية ومرجانة فضلاً عن استدراقات مختلفة مثل «تذليل» «اعتراف» والهوامش «وما إلى ذلك هذه التقنيّة توحى بخصوصيّة الوثيقة التاريخية التي تحفل بشروحات وتذييلات على المتن النصّي» .

أمّا المتن الميتا سردي الثاني وهو المتن الأساس للرواية فيدور حول

سيرة المهاجر يعقوب وبناته ويتشكّل من ثلاثة عشر كتاباً بعنوانين فرعيّة مثل «الأضحية، العافية، الحمام، الجدار . . . الخ» وبعض هذه الكتب أو الفصول تحفل بعنوانين وحواشٍ فرعيّة مثل «تفصيل صغير» حاشية سادسة «تذييل صغير». ويشكّل الفصلان الأخيران الثاني عشر والثالث عشر تنقيحات و خلاصات ميتا سردية مهمّة لأنهما يعلنان توقّف السرد الأصلي بسبب رداءة الخطّ والنص . فالراوي الضمني يعلن بأنّ الفصل الثاني عشر يتكوّن من سبعين صفحة غير مقروءة عدا أسطر قليلة يحاول إعادة سردها أو نشرها وتركيزها في ثلاث صفحات فقط، ممّا يشير إلى اعتماد آلية الحذف الذي أسقط صفحات كثيرة ووصفها ضمن باب «المسكوت عنه» لكنّ السرد التاريخي للمخطوطة يعود إلى سيولته جزئياً في الفصل الأخير (الثالث عشر) الذي يروي حياة بنات يعقوب الثلاثية (جوديث وميمونة ودينا بعد وفاة والدهن وانحطاط قواهن وصحتهن وذهاب جمالهن وبالتالي موتهن بعد أن شعرن بأنهن قد خسرن كلّ شيء .

لقد لاحظت كما ألمحت سابقاً، أنّ الرواية تكاد أنّ تتشكّل من متنين نصّيين مستقلّين، الأوّل يتمحور حول الدير المطلّ على قرية الشماصنة وراهباته الثلاث، وهذا المتن يصلح أنّ يكون رواية قصيرة Novella لاعلاقة لها بالمتن النصّي الأساسي الذي يتمحور حول المهاجر يعقوب وبناته والجسر الذي استحوذ عليه . لكن المؤلّف كما يبدو قد أدرك عمق هذه الفجوة بين المتنين فحاول إيجاد خيط رابط بينهما في «هوامش» الصفحتين الأخيرتين (ص ٥٨-٥٩) وقد انطوت على تعليقات كتبها جدّ الراوي الضمني أو ذاته الثانية منها إصدار أحكام تقويمية وأخلاقية حول يعقوب وبناته ترى أنّ يعقوب «تاجر» وأنّه إذا عجز عن الوصول إلى المال لا يتوانى عن بيع أي شيء يملكه حتى ولو كانت كرامته كما ورد في «الهامش الأوّل».

«وأضافوا أن رأس مال يعقوب وكرامته هما بناته ورأس مال البنات جمالهن» (ص ٥٨).

أما الهامش الثاني «فيحاول أن ينفي قدرات يعقوب الخارقة، والتأكيد على أنه مجرد «دجال» ولذا فقد حاولت الراهبات الثلاث كشف حقيقة يعقوب وتحذير النساء من علاجاته السامة وطالبن بطرده:

وقلن أن الواجب يقتضي طرد الرجل لأنه خطير وعدو سيء (ص ٥٩).

وتفتح هذه التعليقات والهوامش الباب واسعاً أمام دلالات الرواية وحمولاتها السيمائية المختلفة، وتحديدًا بين ما يقوله النصّ بتشكيلاته البوليفونية - المتعدّدة الأصوات - وبين ما يريد أن يقوله المؤلّف أو راويه الضمني من خلال تعليقات وإشارات متفرّقة ماثوثة في صفحات الرواية وحواشي روايتها المتعدّدين .

والرواية بهذا تقع في تناقض حادّ لا يمكن حسمه بين ما يريد أن يقوله على مستوى القصد المضمّر من قبل المؤلّف أو راويه الضمني وبين ما قالته البنية النصّية بتشكيلاتها الصوتية البوليفونية المتعدّدة .

ونحن هنا من خلال قراءة نصّية للرواية نميل إلى الاحتكام إلى ما تقوله البنية الروائية ونتجاهل أيّ تعليقات خارجية مقحمة لاتتجانس وحركة الفعل الروائي الجوهرية مستحضرين في اذهاننا مقولة مهمة سبق وأن طرحها الناقدان ومزات وبيردسلي وهما من أقطاب «النقد الجديد» الأنجلو سكسوني وأعني بها مقولة «المغالطة القصدية» Intentional Fallacy ويذهب فيها الناقدان إلى إسقاط قصد المؤلّف نهائياً والاعتماد على ما يقوله النصّ وبناءه وانساقه. وهذه المقولة عادت مع النقد البنيوي بشكل قوي من خلال الإعلان عن «موت المؤلّف» الذي عبّر عنه خير

تعبير الناقد الفرنسي رولان بارت والتأكيد على أن النص بنية لسانية محايدة مكتفية بذاتها ومقطوعة عما يقع خارجها .

ترى ما الذي حاول أن يقوله المؤلف أو راويه الضمني ؟

يخيّل لي أنّ المؤلف أراد إدانة شخصيّة اليهودي وتشريحه وتعريته ربّما مثلما فعل شكسبير في مسرحية «تاجر البندقية» من خلال خلق شخصية «شايلوك» المرابي اليهودي الجشع المجردّ من العاطفة الإنسانية والرحمة . وكان شكسبير موفّقاً في ذلك لأنّه قدّمه من خلال النصّ المسرحي ذاته . ويمكن للقارئ أن يجد الكثير من الطقوس الميثولوجيّة اليهودية مبثوثة هنا وهناك في هذه الرواية والتي تؤكّد على إدانة الشخصيّة اليهودية . كما حاول المؤلف ادانة مظاهر الابتذال واستغلال الجنس من قبل بنات يعقوب وعدّه جزءاً متمماً لصورة اليهودي المتبذلة، لكن القراءة الموضوعية ولنقل النصّية والتي تعتمد على ما تكدّسه العلامات السيمائية المختلفة للرواية ستقودنا إلى شاطئ آخر بعيد عن الشاطئ الأوّل . ولنفترض جدلاً ان مثل هذا القارئ أجنبي لا يعرف شيئاً عن الصراع العربي الإسرائيلي، فما الذي يمكن أن يصل إليه من حمولات دلالية ومعرفية؟

المؤلف كما قلت نجح إلى حدّ كبير في خلق رواية متعدّدة الأصوات منح فيها شخصياته الحرّيّة الكاملة في القول والسلوك من خلال سرد ذاتي مבוور يستبطن الوعي الداخلي للشخصيّات الروائية، وظلّ غالباً خارج اللعبة السردية واقحامات التآليف واسقاطاته الخارجية أو الخارج - نصّية .

وفعالاً وفق المؤلف في خلق عالم مليء بالحياة والعموية تدعّمه قدرة متميّزة على الوصف الدقيق لأصغر التفاصيل المتعلقة بالنباتات والصخور والطبيعة فضلا عن ملامح البشر وطباعهم فأقنعنا بأن ما تقوم به شخصيات

الرواية من أفعال هي طبيعّية وتلقائية ومبرّرة . فالشخصيّات حتى في أكثر نقاط ضعفها وانحطاطها بدت قريبة إلى قلب القارئ كما يمكن القول أنّ المظهر الأيرويكي في الرواية سواء كان ذلك من قبل راهبات الدير أو من قبل بنات يعقوب الثلاث بات في الذائقة الثقافية والأخلاقية الحديثة طبيعياً ومقبولاً وفطرياً ولم يعد أحد اليوم يطالب بمنع نشر رواية «عشيق الليدي تشارلي» لـ (د. هـ . لورنس) التي منعتها الرقابة البريطانية في حينها كما أنّ صورة حارس الغابة الذي كان يستحمّ عارياً في كوخه والذي أعادت الرواية إنتاجها مراراً على الرغم ممّا فيه من إثارة أصبح أمراً عادياً بل ومستساغاً لأنّه يتفق والفطرة الإنسانية ويمنح المرأة الحرية الكاملة في التصرف بحياتها وعلاقتها العاطفية. وحتى حالة الانحطاط التي قد تتردّى فيها المرأة البغي مثلاً، يمكن ان تفهم وتبرّر بوصفها حالة إنسانية من حالات الاستلاب التي أصبحت فيها المرأة مجرد ضحية ليس إلّا ولم يعد مستساغاً في السرد إصدار أحكام قيمة أخلاقية غير نابعة من البنية السردية واللسانية.

ولأنّ رواية حسن حميد «جسر بنات يعقوب» هي رواية بوليفونية دفعت القارئ للتعاطف مع كلّ شخصيات الرواية وتحبّها وتفهم طبيعة سقطاتها ومآسيها . وإلّا ممّن منّا يمكن أن يدين بطل الرواية « الجريمة والعقاب » لدوستويفسكي لأنّه ارتكب جريمة خطيرة من خلال قتله للمرأة العجوز . أما ما فعله شكسبير مع «شاييلوك» فأمر مقنع لأنّه قائم على اساس مسرحي مبرّر . ولذا فقد قالت الرواية بمبناها وخطابها الروائي التعدّدي، ما لم تقله نوايا المؤلف أو مقاصد راويه الضمني وأصبحت «جسر بنات يعقوب» رواية مشتتلة بالحياة تذكّرنا بروايات أخرى عن معسكر للغجر أو عن مآسي بيوت العاهرات وبعيدة كلّ البعد عن التذليل عن قضّية أو «أطروحة» روائية فكريّة كانت تنوي الدفاع عنها. وتظلّ الحقيقة التي لا جدال فيها أنّ النص الروائي بما فيه من أنساق وبنى وأصوات ونداءات

هو المصدر الوحيد لانبثاق المعنى أو الدلالة من دون أن يعني ذلك إعادة الإعلان عن المشروع البنيوي لإغلاق النص عن الخارج وعن سياقاته التاريخية والثقافية . فلكلّ حادث حديث ولكلّ نصّ احكامه الخاصة به .

صناعة الطاغية ميتا سردياً

تكشف رواية «الخائف والمخيف»^(١) للروائي زهير الجزائري الصادرة العام ٢٠٠٣ في دمشق، عن جوهرها الميتا سردى من خلال شخصية البطل المركزي، السارد الرئيس لأحداث الرواية، والذي يحمل اسم (وليد) وهو الاسم المفضل لبطل زهير الجزائري في معظم ما كتب، وبشكل خاص في روايته المبكرة «المغارة والسهل»^(٢) الصادرة العام ١٩٧٦ في بغداد والتي كانت تدور حول المقاومة الفلسطينية، فضلاً عن روايته اللاحقة «حافة القيامة» التي سنشير إليها.

ونجد هذا البطل منشغلاً منذ البداية بهمّ أساسي هو الكتابة، وتحديداً الرغبة في كتابة رواية يعيش أحداثها بعد أن أحسّ بالخواء والجفاف أثناء إقامته خارج العراق^(٣)، ولذا نراه مشتبكاً مع أحداث عراقية وعربية شهدتها العراق في سبعينات القرن الماضي منها صعود نجم «السيد النائب» صدام حسين، والأفول التدريجي لشخصية أحمد حسن البكر، رئيس

(١) الجزائري، زهير "الخائف والمخيف"، منشورات المدى دمشق، ٢٠٠٣.

(٢) الجزائري، زهير "المغارة والسهل"، مطبعة الرواد بغداد ١٩٧٦.

(٣) الجزائري، زهير، "الخائف والمخيف"، ص ٨٣.

الجمهورية آنذاك وتواصل أعمال القمع السياسي ضد القوى السياسية الإسلامية واليسارية المناهضة لسياسة النظام الدكتاتوري آنذاك .

وهناك حدث مركزي أثار رعب الناس خلال عامي ٧٣-١٩٧٤ يتمثل في ظهور سفاح دموي كان يقتل ضحاياه باستخدام « الطبر » وعرف باسم (ابي طبر) وقد أقصّ مضاجع الناس آنذاك، وكان هناك من يرى فيه لعبة سياسية من لعب النظام لإرهاب الناس، بينما يرى آخرون انه مجرد قاتل عصابي متعطش للدماء.

كان وليد- راوي الاحداث المركزي، يراقب ما يجري على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية بهدوء، لكنه لم يكن بعيداً عن مجرى الأحداث، اذ نكتشف أنّ عودة (وليد) كان مخططاً لها وبشكل مسبق، مع كبير محققي النظام السياسي انذاك المدعو(يعقوب) ربّما لصداقة قديمة تربط بين الاثنين، ولحاجة المحقق يعقوب إلى شخص يعترف له بأعماله التحقيقية القذرة ليخفف من وطأة معاناة ضميره في لحظات عودته إلى وضعه الإنساني السويّ، وهذا الدور المناط بوليد بوصفه متلقياً لأعترافات المحقق يعقوب، وكأنّه رجل دين يحقّ له منح الغفران يذكرنا برواية «اعترافات كاتم صوت»^(١) للروائي مؤنس الرزاز، حيث نجد القاتل أو كاتم الصوت - يوسف الطويل - يوظف فتاة صماء اسمها(سيلفيا) أو سلافة ليُدلي لها باعترافاته، وكأنّها كاهنة ستمنحه الغفران على جرائمه، وهذا ما نجده في رواية زهير الجزائري:

«- أكاد أختنق يا وليد!

- وأنا أيضاً، ما كان عليك أن تعيدني لأعيش هذا الكابوس!

(١) ثامر، فاضل "المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي"، المدى، دمشق

٢٠٠٤، ص٥٧.

- ربما كنت أنانياً حين شعرت فجأة بحاجة تشبه التنفس لرجل
أبوح له بما في قلبي^(١)».

ولذا فقد كانت الكثير من أسرار التحقيق تتسرّب إلى قلم وليد الذي
كان يعرف أدقّ التفاصيل السياسية التي يحكيها له كبير محققي النظام
يعقوب.

ويمكن أن نعدّ هذا «البروتوكول» الثنائي بمثابة تقنية فنية اعتمدها
المؤلّف تتيح لوليد أو للمؤلّف وتبرّر له معرفته الكليّة بالأحداث والأسرار،
وأحياناً قبيل وقوعها، لكي لا يضطرّ إلى اللجوء إلى السرد الكليّ العلم
الذي لم يعد مستساغاً في السردية الحديثة، فهذا هو المحقّق يعقوب يتساءل
في مونولوج داخلي عمّا يدفعه للاعتراف لوليد:

«يستغرب يعقوب وهو يبحث عن السبب الذي يجعله يتحدّث
بهذا الوضوح والطلاقة مع كاتب يتتبع أسراره ويدوّنها أحياناً»^(٢).

لقد اعتمد الروائي في تقنيته الميمنة سردية في بناء الحدث الراوي على
توظيف اللغة السينمائية بمعناها الواسع، وبشكل أساسي من خلال تقنية
السيناريو السينمائي الذي يعتمد إلى خلق مشاهد ولوحات (تابلوهات)
بصريّة حية بعيداً عن تدخّل المؤلّف، يكون فيها الدور الأكبر للعين الباصرة،
أو لعين الكاميرا بشكل أدقّ. وقد اعترف وليد - سارد الراوية مع نفسه
عن هذا المنحنى في التقاطه وتناوله للأحداث التي يدوّن تفاصيلها، فهو
يتحدّث عن «المخرج السينمائي الذي يدّعي أنّه تعود أن يرى الأشياء من

(١) الجزائري، زهير، "الخائف والمخيف"، ص ٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٤.

وراء عدسة كاميرا بسلسلة كوادر سينمائية مقطعة من الزمن ومن سياق الحياة»^(١).

إنّ هذا المنحى السينمائي الذي يدوّن فيه المشاهد بمراقبة محايدة وباردة وساخرة أحياناً والذي قال عنه «أخذاً موقع مراقب لثيم بتتبع شخصياته من ذلك الوعي الشفاف الذي يسبق السكر»^(٢) هذا المنحى الفني، خلق من جانب آخر إشكاليات تتعلّق بالتلقّي والقراءة. فهذا الأسلوب السينمائي شجّع المؤلف على تكديس مجموعة من المشاهد البصرية المحايدة التي تنقطع فجأة لتقود إلى مشهد سينمائي وصفي أو حوارى آخر، في سلسلة لا تنقطع من المشاهد، غالباً ما يضيع القارئ العادي في تراكماتها وافتقادها إلى عناصر السببيّة بسبب إرجائها إلى لحظات لاحقة قد تنكشف بعد عدة مشاهد، وقد تظل مقطوعة وصامتة أمام حيرة هذا القارئ، إذ تستهل الرواية بمشهد قصير تقطعه صرخة حادّة:

«صرخة! صرخة امرأة، طويلة وحادة كسرت زجاج الليل البارد»^(٣)

وسوف نعرف لاحقاً أنّ هذه الصرخة صادرة عن ضحيّة جديدة لطبر السفّاح الغامض الذي أثار هلع المواطنين ومنهم هذه الأم التي كانت تقشّر الباذنجان لطعام الغد، فجأة تنتقل الكاميرا إلى لقطة ثانية في بيت العمّة صبيحة وشبكة الدعارة التي تديرها، ثم الانتقال مرة أخرى إلى مشهد جديد داخل منزل السيد الحائري حيث «هاج الجن وراح يوصوص»^(٤).

ثم ينتقل السيناريو إلى مشهد الإين «جواد» جالساً على دكة تفصله

(١) المصدر السابق، ص ١٢١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٧.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠.

عن مردييه وهو يتحدّث عن الفضيلة والسفّاح الذي قد يكون مرسلًا لقطع دابر الفساد والطغيان»^(١) وفضلاً عن ذلك هناك العشرات من الحكبات الكبيرة والصغيرة التي يتمّ تنزيدها ودوماً رحمة بالقارئ منها حبكة وليد بوصفه كاتباً روائياً، وحبكة كبير المحقّقين يعقوب، وحبكة الدكتور أكرم لتلميع صورة القائد الجديدة بطريقة إعلامية مثيرة وحبكة ياسمين التي عادت إلى البلد وهي تحلم بتحقيق مشاريع فنية جديدة وحبكة الغفاري ومجموعته الإرهابية، وعشرات من الحكبات التي تتعلّق بمناضلين وضحايا للنظام الدكتاتوري لكلّ منهم حكايته. بمثل هذا التكديس تتحرّك الأحداث وهي تكتم على أنفاس القارئ الذي يحتاج إلى اليقظة والشجاعة والإرادة للدخول في دغل الحكبات السينمائية المتداخلة. لكن هذه كلّها ربما هي من شروط اللعبة الميتا- سردية والتي تقود أيضاً إلى خلق نصّ كتابي مفتوح على القراءات اللانهائية الممكنة لهذا النصّ الروائي الذي لا يخلو من تجريبية وبطء في حركته الأفقية والخطية، حيث يشعر القارئ بأنّه معلق بأمل غامض تنكشف فيه الأسرار والحقائق وتستقر فيه النفوس التي اضناها صراخ ضحايا السفّاح الذي يبطش بضحاياه بوحشية مما عزّز الشعور لكلّ مواطن بأنه قد يكون هو الضحية القادمة.

وخلال كلّ ذلك ظلّ همّ الكتابة، وتحديدًا كتابة الرواية هو الهمّ المركزي الذي كان يشغل بال البطل وليد، الذي كان يفكر بكلّ التفاصيل الدقيقة الخاصة باللعبة السردية ومنها اختيار الضمائر السردية.

بدأ وليد الكتابة كمن يعيد تصنيع الجريمة بيديه يكتب ثم يتوقّف

متسائلاً:

(١) المصدر السابق، ص ١٣ - ١٤.

«أبدأ بضمير المتكلم؟»^(١).

لكنه يشعر بتدخل ذات ثانية ربّما قرينه الذي يحذّره من أنّ ذلك قد يعود إلى فضحه ولذا يقترح عليه أن يغيّر مجرى الكتابة إلى ضمير الغائب^(٢).

ونجد وليد متردداً أمام الورقة البيضاء وهو يستهلّ روايته بجملته مناسبة: (عاد وليد إلى طولته وهو يتنفس، فباغته عرى الورقة الأبيض الذي ينتظر، وقد جاءت فكرته كالصرخة، بها سابدأ الرواية، صرخة غامضة مزّقت الليل)^(٣) لنكتشف أنّ وليد بطل الرواية إنما كان يعكف على كتابة رواية «الخائف والمخيف» ذاتها.

خلال هذا الرصد السينمائي، كان الفعل السياسي حاضراً عبر نشاطات الأجهزة الأمنية والاستخبارية والصراع المستفحل على السلطة والتمهيد لعودة الرئيس الجديد بلعبة دراماتيكية مثيرة اقترحتها وصمّمها الدكتور أكرم نور الدين - وشعر وليد خلالها ان الفكرة قد سرقت منه - والفكرة تعتمد مبدأ «التغريب»^{(٤) (٥)} البريختي، حيث يعلن التلفزيون عن بيان مهمّ يظهر فيه الرئيس أو القائد الجديد رافعاً سيفه علامة النصر وباليد الأخرى رأس السفاح وليعلن للناس أنّ السفاح قد انتهى وبامكان الناس أن يناموا بهدوء^(٦)، وهذه الصورة تذكّرنا بألوان من الموروثات الحكائية الشعبية مثل قصة ابي زيد الهلالي والصور التي تمثّلها في مشاهد ماثلة،

(١) المصدر السابق، ص ٢١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٥) المصدر السابق، ص ٨٢-٨٣.

(٦) المصدر السابق، ص ٤٢، ٤٣.

والمؤلف حاول من خلال التغريب، ونقل المشهد المعاصر إلى فضاء تغريبي تاريخي أو ميثولوجي، أن يضفي لونا من الغرائبية على الفعل الروائي، مركزاً الضوء على أسرار اللعبة السياسية وآليات صناعة الطاغية التي توقف عندها الروائي زهير الجزائري في كتاب بحثي مستقل، وسوف نكتشف لاحقاً أنّ قصة القائد الذي يحمل رأس السفاح بيد والسيف باليد الأخرى هي قصة سبق لوليد وأن نشرها قبيل صعود القائد الجديد، لكنّها كما يبدو أثارت إعجاب هذا القائد، ولفتت اهتمام الدكتور نور الدين الذي أعاد إنتاجها إعلامياً بالصوت والصورة، لتقديم القائد الجديد في هالة من البطولة المبالغتة والصادمة لوعي المواطن العادي، وفي الوقت ذاته إثارة خوف هذا المواطن وتردّده إذا ما حاول عبور الخطوط الحمر التي تمسّ القائد الجديد ونظامه. والحقيقة أنّ المؤلف نجح في هذه الرواية في تقديم تشريح كامل للنظرية السياسية والأمنية للقائد/ الطاغية من خلال اعتماد ثنائية الخائف/ المخيف التي سبق وأن قرأناها لأول مرة بشكل عابر في رواية «صخرة طانيوس»^(١) لأمين معلوف عند الإشارة إلى الأمير الذي نزعت صلاحياته وطلب منه المغادرة إلى المنفى، لكن المؤلف هنا يطوّر هذه الثنائية إلى فلسفة سياسيّة كاملة، ربما تذكّر بكتاب «الأمير» لماكيافيللي، كما إنّها تتحوّل إلى عنوان للرواية ذاتها، إذ ترسم هذه الفلسفة السياسيّة خطة لترويض المواطنين من خلال إثارة الشعور بالرهبة والخوف وفي الوقت ذاته، يظهر أنّ الطاغية ذاته كان في آن واحد مخيفاً للآخرين، وخائفاً في اعماقه، إذ يكشف الطاغية الجديد وهّاب المولى، الذي هو كناية عن صدام حسين في مونولوج طويل عن هذه الثنائية، التي ترى: أنّ الخوف أكثر دواماً من الحبّ، «فالأتباع يحبّون بإرادتهم ويخافون بإرادة

(١) معلوف، امين "صخرة طانيوس" ترجمة ابي صالح، منشورات العالم العربي،

بيروت ١٩٩٤، ص ٢٨٢.

المخيف»^(١) وعندما كان وليد يتطلع إلى الوزير بدى له «خائفاً أكثر مما هو مخيف»^(٢). ونجد أن يعقوب كبير المحققين وفلاسفة عنف الدولة يقترح على وهّاب الطاغية الصاعد «أن يقدم الخوف على جرعات بينها فترة استراحة»^(٣) هذا ويمكن أن نقول إن جذور هذه الفلسفة كانت قد بدأت في الاتضاح والتبلور في رواية المؤلف السابقة «حافة القيامة» حيث نجد الشخصيات ذاتها على خشبة المسرح عندما يعلن المحقق يعقوب فلسفته في دلالة الخوف: «بالتخويف والتخويف وحده ستحوّل صناع الجرائد إلى كلاب صيد»^(٤).

لكن فلسفة ثنائية الخائف والمخيف تصبح سياسة مطبقة فعلاً من قبل الدولة في رواية «الخائف والمخيف».

وليد نفسه الذي كان يحسّ بوجود قرين آخر يتابع كتاباته ربما هو يعقوب أو شخص آخر، لذا كان متردداً وخائفاً «خوفه هو الذي يدفعه إلى موضوع الخوف وتجسيد صورة الخائف والمخيف»^(٥).

يمكن القول إن رواية «الخائف والمخيف» هي محاولة لتجسيد مجتمع عربي، قد يكون العراق أو غيره، لأنه يحمل وشم جميع الأنظمة العربية التي تمارس العنف والقمع والتقتيل، ضد أبناء شعبها، ويمارس فيها القادة السياسيون المؤامرات والتصفيات الدموية، لكن القارئ العراقي سيجد الكثير من المرجعيّات والإشارات التي تؤكد له أن الرواية عن صعود

(١) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١١.

(٤) الجزائري، زهير "حافة القيامة" ص ٩٤.

(٥) الجزائري، زهير "الخائف والمخيف" ص ٣٦.

طاغية محدد هو عبد الوهاب المولى الذي كان كناية عن اسم صدم حسين، من خلال سلسلة من أعمال التصنيفات الجسدية لأصدقائه وخصومه على السواء، ومن خلال توظيف الأيديولوجيا والإعلام والثقافة لتلميع صورته.

وإذا ما كانت الرواية في بدايتها تركّز على ملاحقة أصداء الجرائم الدموية التي كان ينفذها سفّاح غامض عرف باسم (أبي طبر) في مطلع سبعينيات القرن الماضي، بحيث أصبحت الصرخة هي ضابط ايقاع الحدث الروائي، فإنّها سرعان ما تنهمك بمتابعة صعود شخصية الطاغية الجديد، وبذا تتحوّل الرواية بمجملها إلى محاولة لكتابة سيرة ذلك الطاغية، والواقع أنّ كبير المحقّقين والجلادين يعقوب يطلب منه صراحة الالتقاء بالرئيس الجديد الذي يرغب في ان يكتب وليد سيرته^(١).

وإذ يستقبل وليد هذا الطلب بمزيج من الرعب والاحتقار لكنه أدرك استحالة رفض ذلك الطلب، لذا يواصل البحث والتقصّي وجمع البيانات الضرورية التي قادت إلى صناعة القائد الطاغية، وقرّر أنّ يكتب السيرة كما يراها،

«لا تتوقّع أن أكتب سيرتك كما هي، إنما كما أراها أنا»^(٢) وخلال عملية الكتابة كان يفكر في كيفية رسم هذه الشخصية والكشف عن دخالها الغامضة، لكنّه أدرك أنّ صورة هذا القائد الجديد لا يمكن ان ترتبط بزمان ومكان «سأطلقك خارج الزمان والمكان»^(٣).

ولذا نرى المؤلّف يعمد إلى لون من التغريب في رسم الشخصية

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٣٨.

ونقلها إلى أجواء تغريبية يصبح فيها شهرزاد، بينما يجد أكثر من شهريار وهي تروي له حكاية جديدة، كما يبدو مثل أبي زيد الهلالي وهو يحمل رأس السفاح معلناً انتصاره وعودة الأمن إلى البلاد. ويجد وليد خلال ذلك العون من صديقه المحقق يعقوب الذي كان يمدّه بكل المعلومات والأسرار ويراقب كل ما يكتب فتحوّل إلى شريك في كتابة الرواية، دفعت وليد للقول ربما تخيلياً للرئيس نفسه:

«سكتب الرواية معاً يا سيّدي، منك السيف ومني القلم، منك الأفعال ومني الكلمات»^(١).

لكن المحقّق الذي تنقل ضميره الجرائم التي ارتكبتها والأرواح التي أزهبها يدرك بأنّه أصبح الآن هو المسؤول عن التعذيب و«المسدس الصامت الذي اغتال الناس»^(٢) لكن المحقّق، صانع الجرائم الحقيقي والعقل المدبّر لكل مؤامرة يسخر من وليد وكتابته:

«الفرق بيننا يا وليد هو أنّك تكتب عن الحدث بعد وقوعه، أما أنا فأكتبه قبل. أضع الواقعة ثم أدخل الشخصية فيها»^(٣).

ونكتشف أنّ علاقة وليد بالمحقّق يعقوب أقوى مما نتخيل، فقد وجدناه في الرواية السابقة «حافة الهاوية» يقترح عليه الهرب خارج العراق، بعد أن أحسّ أنّ حياته في خطر، فيعدّ له جواز سفر مزوّر باسم (مجيد الفرحان) وهو تاجر أدوات احتياطية^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٣٤٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٣٥.

(٤) الجزائري، زهير "حافة القيامة" ص ٢٨٠-٢٨١.

كما يعود وليد في رواية «الخائف والمخيف» بإجراء من المحقق يعقوب نفسه لكي يكون الكاهن الذي يسمع اعترافاته ويمنحه الغفران أولاً وليطلب منه لاحقاً كتابة سيرة الرئيس الطاغية . ومنذ عودته إلى الوطن يحسّ بالندم «ومرة أخرى لام وليد نفسه على العودة لبلد يعيش على حافة القيامة»^(١).

وواضح هنا أنّ عبارة «حافة القيامة» هي احالة إلى اسم روايته السابقة التي صدرت العام ١٩٩٨ أي قبل رواية «الخائف والمخيف» بخمس سنوات، اذ نجد في تلك الرواية الشكل الجنيني الأول لرواية «الخائف والمخيف» حيث نجد الشخصيات الأساسية ذاتها، كما يظلم وليد أيضاً بدور الروائي الذي يدوّن الأحداث ويعيشها أيضاً، حيث نتابع صعود نجم الطاغية الجديد (وهّاب) أو عبد الوهاب المولى الذي هو كناية عن صدام حسين، كما نجد شخصية ابن عمه (مجيد) وأسماء ورموز معروفة في المشهد السياسي العراقي، ولذا يمكن أن تعدّ رواية «حافة القيامة» جزءاً أوّل في سلسلة روايته قد تكون ثلاثية عن صعود شخصية الطاغية العربي إلى الحكم، وقد تكون تلك الرواية بمثابة (بروفة) أولى لإعادة كتابة رواية «الخائف والمخيف» بصورة أوسع وأشمل وبمهارة ممتا سردية وتجريية متقدّمة.

ويمكن القول إنّ عناصر التشابه والتواصل كثيرة بين الروائيتين، كما أنّهما تحمّلان إشارات سياسية متشابهة منها الإشارة إلى وجود دور للقوى العظمى في صعود شخصية الطاغية، حيث نجد في رواية «حافة القيامة» إشارة إلى السير لويس براون السفير البريطاني السابق في الشرق الأوسط

(١) الجزائر، زهير " الخائف والمخيف " ص ٢٠.

الذي عيّن آنذاك مديراً للمخابرات البريطانية^(١)، كما تتكرّر الإشارة إليه في رواية «الخائف والمخيف» بوصفه الصانع الحقيقي للأحداث في البلاد، فبعد مقتل الشبيه نقرأ القول التالي:

«لا الشبيه ولا الأصل، إنه مجرد دمية، الذي يحكم البلد هو السير لويس براون»^(٢).

رواية زهير الجزائري «الخائف والمخيف» تشريح لصناعة الطاغية، وهي أيضاً تشريح لمجتمع يسحقه الطغيان.

(١) الجزائري، زهير "حافة القيامة" ص ٧٦.

(٢) الجزائري، زهير "الخائف والمخيف" ص ٣٥١.

العبة الميتاسردية والتمثيل التاريخي لثنائية الطبيعة / الثقافة

رواية «القوس والفراشة»^(٣) للروائي المغربي محمد الأشعري الصادرة العام ٢٠١١ عن المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء. رواية شخصيات وأجيال بقدر ما هي رواية صراع حضاري بين ثنائية النبي / المطبوخ، أو الطبيعة / الثقافة التي بلورها كلود ليفي شتراوس. إذ ينبئ العنوان - بوصفه عتبه نصية دالة على وفق ما يذهب إلى ذلك جيرار جينيت - عن طَرْفٍ صراع حضاري بين حضارة القوس التي يمثلها قوس النصر في آثار «وليلي» الرومانية في المغرب والذي يمثل إلى حد ما براءة الطبيعة الأولى، أما الطرف الثاني للثنائية - الثقافة -، فتمثله الفراشة التي تشير إلى العمارة الضخمة التي قام ببنائها أحمد جاد في فترة الأزدهار العقاري في المدينة والتي اتخذت شكل فراشة ضخمة^{(٤) (٥)} «يحتلّ الملهى

(٣) الأشعري، محمد «القوس والفراشة» المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط ٤) ٢٠١١.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٩١.

الليلي طابقتها التحتي الأول والمطاعم طابقتها الأرضي، وقاعة الحفلات الضخمة . . .»^(١) وهذه العمارة هي علامة سيميائية على الجوهر القبيح للمجتمع الاستهلاكي، مجتمع السمسرة والعقارات والفساد المالي والإداري و«البنس»، الذي سحق بلا رحمة أحلام وقيم وتطلعات جيل بكامله. وتقف هذه العمارة في الضد من بساطة الحضارة الرومانية وأصالتها ضمن ثنائية الطبيعة / الثقافة .

والرواية تتحرك ضمن فضاء تاريخي حديث في المغرب المعاصر وهو فضاء يقارب أو يضارع العمر الزمني الحقيقي للروائي ذاته تقريباً أي من خمسينيات القرن الماضي وحتى العقد الأول من الألفية الثالثة، وهي حقبة اتسمت بفشل النظام السياسي العربي وبالصعود المقلق لحركات الإسلام السياسي ومظهرها الدموي المتمثل في الحركات التكفيرية والتفجيرات والمفخخات والأحزمة الناسفة.

وتكشف الرواية في أكثر من موضع ومفصل عن منحي ميتا سردى يتمحور حول تجربة بطلها يوسف الفرسوي الذي يستهل السرد عبر ضمير المتكلم الاوتوبيوغرافي، وهو صحفي وكاتب متفرغ يبدو لنا من خلال سلسلة مونولوجات واستذكارات كأنه يقف على قمة هرم أو خزين من الذكريات والتجارب التي يضخها بذكاء وترواً وإبطاء بين حين وآخر ليشد القارئ وهو يلاحق هذه التجربة الغنية للبطل وللشخصيات الروائية الأساسية التي يخلقها، في جو لا يخلو من حبكة القصة البوليسية أحياناً حيث نجد أنفسنا منذ السطر الأول للرواية أمام عقدة بوليسية غامضة لن نكتشف طبيعتها الا لاحقاً:

«عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد، وخطها المرتبك اخترقتني

(١) المصدر السابق، ص ٢٩١.

قشعيرة باردة، كنت قد أصبحت شخصاً آخر»^(١) هذه البداية المتوترة تقودنا إلى عالم من الأدغال السريّة والمتاهات التي تلف حياة البطل والرواية بشكل عام، ويظلّ طيلة ذلك البطل يوسف الفرسوي، هو مرتكز «وجهة نظر» السردية - باستثناء فصلين يرويهما أبوه محمد الفرسوي - ولذا ينقطع السرد تماماً في اللحظة التي ينفجر فيها مع إرهابي مفخخ في نهاية الرواية: «قرأت في لمح البصر خلف اللحية الكثّة والنظرة الحادّة وجه عصام، مرعوباً كما لم يكن أبداً في حياته، كان ذلك قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء وباردة في دويها الهائل»^(٢).

الرواية من جانب آخر أحد الأمثلة الموفّقة لتوظيف الكثير من العناصر الميتاسردية، فهناك أولاً قصدية الكتابة الروائية، وغوص في التفاصيل الدقيقة لصياغة الخطاب الروائي، فالبطل يعترف بأنّه كان غزير الإنتاج:

«كنت أكتب عموداً يومياً، وأنشر عملاً أدبياً على حلقات وانجز تحقيقات وريورتاجات كلّ شهر وانشر قطعاً نقدية متينة متخصصة كلّ أسبوع في مجلة متخصصة...»^(٣).

كما يفتخر البطل بأنّه كتب «رسائل إلى حبيبتى»، وهي كما يقال تأملات في الحب، وقد عدّها أحد النقاد، أهم كتاب في الحبّ بعد صدور «طوق الحمامة»^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٧.

(٤) المصدر السابق - ص ١٣.

وقد كانت مخطوطة هذا الكتاب حاضرة في العديد من صفحات الرواية، ويمكن أن نعد الحوارات التي دارت بين البطل والصحفية فاطمة أثناء استقباليهما المشترك للروائي البرتغالي (خوسيه ساراماغو) في المطار مظهرًا مهمًا من مظاهر الوعي بشروط الكتابة الروائية التي تمحورت حول رواية «العمى» لساماراغو، كما نجد البطل يتساءل عن إمكانية إعادة كتابة قصة حياته:

«كنت . . . مشغولاً بالتساؤل عمّا إذا لم نكن جميعاً في حاجة إلى إعادة كتابة حياتنا وإخراجها من عنف القراءة الواحدة»^(١). وتظهر فكرة البحث عن مخطوط مفقود جليّة في البحث عن مخطوط ديوان شعري كان قد كتبه هانس رودر جد (ديوتيميا) زوجة الأب محمد الفرسوي الذي عدّ العثور على هذا الديوان المفقود بمثابة مغامرة شخصية تخصّه:

«شيء ما حدث في هذا اليوم جعلني أعتبر الكتاب وصية موجهة لي، وليس إرثاً تدبره ديوتيميا بمنطق النسب، أنا المسؤول عن إنقاذ هذا الشعر»^(٢).

وفعلاً يتحوّل البحث عن هذا المخطوط الشعري إلى همّ يسيطر على الأب محمد الفرسوي، ثم ينتقل هذا الهمّ إلى بطل الرواية الابن يوسف الفرسوي، الذي يفاجئ أباه يوماً بنسخة من ديوان شعري صدر في فرانكفورت بعنوان «مراثي» لشاعر مغمور يدعى هانس رودر^(٣).

وعلى الرغم من انكار الأب معرفة أيّ شيء عن الديوان في البداية،

(١) المصدر السابق، ص، ٤٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١٨.

لكنه يعترف في النهاية ويؤكد أنه كتب قصيدتين نسبتا إلى رودر نفسه،
تركهما «من أجل ديوتاما، كتحيّة، أخيرة لروحها القلقة»^(١).

وتبلغ المفاجأة ذروتها عندما يتّجه الأب الضرير إلى خزانته في أقصى
الغرفة مستخرجا منها ظرفاً كبيراً قدّمه إلى ولده يوسف وهو يقول:

«هنا يوجد مخطوط جدك الشعري، لم أعر عليه إلا عندما فقدت
بصري»^(٢).

ويمكن القول إنّ مظاهر اللعبة الميتاسردية في رواية «القوس
والفراشة» لا تنتهي منها عندما يعلن البطل عن قراره بالتوقف عن كتابة
«رسائل إلى حبيبتى»^(٣) وترحيب فاطمة، زميلته الصحفية بهذا القرار،
ذلك أنه يكشف عن عزمه على وضع خطة أولى لرواية محتملة عن صديقه
ابراهيم الخياطي، حيث نجد مناقشة نقدية صارمة لمفهوم الرواية مقارنة
بنمط السيرة (البيوغرافيا).

«عندما انتهيت من وضع هذه الخطة الأولى أدركت أنّها حياة
ابراهيم الخياطي، لا أقل ولا أكثر وأنها ليست رواية»^(٤).

وهكذا يقرّر الانصراف عن فكرة كتابة هذه الرواية لأنه يعتقد أن
كتابة رواية يتطلّب شروطاً كثيرة:

«إذا شئت أن أكتب رواية عن ابراهيم فيتحمّ عليّ أن أبتكر له حياة
أخرى، حياة تكون قريية من السيناريو الواقعي لشخص بلا معجزات»^(٥).

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠١.

(٤) المصدر السابق، ص ٢١٧.

(٥) المصدر السابق، ص ٢١٧.

ومن الواضح أنّ هذه الانشغالات هي من صميم انشغالات اللعبة الميتاسردية أو الميتا-روائية بشكل عام.

وإذا ما كان البطل قد عزف عن كتابة رواية عن صديقه ابراهيم الخياطي فالروائي نفسه كان قد كتب فعلياً فصولاً مهمّة ضمن روايته هذه، بوصفه صانع شخصيّات، عن صديقه ابراهيم الخياطي، فضلاً عن بناء شخصية البطل يوسف الفرسوي بوصفه الراوي الرئيس. كما نجح الروائي في خلق شخصيّات روائية بعضها إشكالية وبعضها الآخر قلقة أو مسطّحة منها شخصيّات الأب محمد الفرسوي وهي شخصيّة غنيّة وممتلئة تذكّرنا بشخصية زوربا في رواية كازنترافي وبشكل خاص في حسّيتها وتلقائيتها، وقد أفاد الروائي في رسم شخصية الأب من رواية ساراماغو الموسومة «العمى» حيث اعترف أكثر من مرّة أنّ سبب إعجابه بهذه الرواية يعود إلى اهتمامه بعمى ابيه. ومن الشخصيات المهمّة التي خلقها الروائي شخصيّتي ابراهيم الخياطي وأحمد مجد وهما صديقه الوحيدان كما أعلن مراراً وفضلاً عن ذلك فقد نجح في بناء شخصيّات نسوية قويّة مثل ليلي وفاطمة وديوتوما وبهية.

وبالتأكيد يظلّ الجهد الأكبر منصباً على بناء تشكيل شخصيّة البطل يوسف الفرسوي الذي يهيمن على أكثر من ثلاثة أرباع السرد المبيّور الذي يتّخذ من مظهر المونولوج عبر ضمير المتكلّم إطاراً له:

«أنا يوسف الفرسوي، وهذا أبي، وأنجني من ألمانية رقيقة لم تجد طريقة أقلّ سوءاً لإنهاء حكايتها المضطربة سوى الانتحار»^(١). ونكتشف أنّ معظم الأحداث والوقائع مختزنة منذ البداية، من خلال سرد مكثّف

(١) المصدر السابق، ص ٦٤.

يكشف أحياناً عن «استباقات سردية» أو «نبوءات» يكتشفها القارئ لاحقاً منها مثلاً الإشارة في الصفحة الأولى من الرواية إلى الورقة التي قلبت حياته والتي تتكوّن من سطر واحد فقط وسببت له حالة مفاجئة من فقدان حاسة الشم ظلّت تلازمه سنوات عديدة إلى أن عادت فجأة ودونما توقع معيّن . ونكتشف أنّ تلك الورقة التي غيرت حياته وصيرته شخصاً آخر كانت تتعلق بمقتل ابنه الوحيد ياسين الذي كان يدرس في باريس، في عمليّة انتحارية نفذها ضمن مخطّط دموي لصالح الإرهابيين وحرّكة طالبان، والرسالة التي وجدها تحت الباب كانت تقول:

«أبشر أبا ياسين، لقد أكرمك الله بشهادة ابنك»^(١).

وعلى الرغم من محاولات البطل إعادة ترميم حياته مراراً من خلال حبّه لحبيبتة ليلي، وتاريخه النضالي الذي جعله يمضي سنوات داخل السجن، إلا إنّ إحساساً مدمراً كان يحاصره بأنّه إنسان فاشل، وإنّه لا يحبّ أحداً، و يبدو لنا أحياناً شبيهاً بشخصية (ميرسو) الوجودية بطل رواية «الغريب» للروائي الفرنسي الوجودي ألبر كامو، ويتجلّى ذلك بشكل خاص في الإحساس بالمتاهة وهو يلاحق شخصاً افتراضياً . لكن هذا الصراع ضد اللامبالاة لا يذهب عبثاً، إذ يتوّج البطل حياته بمأثرة بطولية وإنسانيّة تعيد له كرامته، وإنسانيته وتربطه بتاريخه وجذوره من خلال تضحيته بنفسه واحتضانه للإرهابي لكي لا ينفذ جريمته، متخلياً عن اللامبالاة وفكرة الهرب وبالتالي مقتله البطولي في الانفجار الناجم عن الحزام الناسف الذي كان يرتديه الإرهابي:

(١) المصدر السابق، ص، ١٢.

«الآن قلت لنفسي وانطلقت مثل السهم نحو الشخص الذي كان يصليّ بخشوع مغمض العينين، لأجمعه وبين ذراعَيَّ وأندفع به نحو الصهريج»^(١).

رواية «القوس والفراشة» للروائي المغربي، شهادة عن حياة جيل ومجتمع في مرحلة فارقة، والجيل هو جيل الخمسينيات في محاولته تأكيد وجوده في مجرى الأحداث، والمجتمع هو المجتمع المغربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين ولكنها أيضاً رواية عن الإنسان والأمل والحب والحياة، مكتوبة بلغة سردية، وميتاسردية أيضاً تنم عن خبرة العارف بأسرار اللعبة السردية الحديثة، والعارف أيضاً بأسرار وبواطن الذات الإنسانية الإشكالية القلقة التي تحمل في أعماقها إمكانات التحول من «الوعي القائم» إلى «الوعي الممكن» حسب ما يذهب إليه لوسيان غولدمان.

(١) المصدر السابق، ص ٣٣٢.

التاريخ بوصفه حاضراً في الخطاب الروائي

رواية «دروز بلغراد: حكاية حنا يعقوب»^(١) للروائي اللبناني ربيع جابر الصادرة عن دار الآداب في بيروت والمركز الثقافي العربي «بيروت - الدار البيضاء» رواية من طراز خاصّ قلّما اقتربت منه الرواية العربية الحديثة. في هذه الرواية مزاجية بين الماضي والحاضر: تاريخ قريب هو النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٦٠-١٨٧٢) عندما كان لبنان - وبقية الوطن العربي يزرع تحت السيطرة العثمانية، حيث يلتقط الروائي جزئية صغيرة ينطلق منها بتصوير أحوال الناس في لبنان وفي دول البلقان، التي كان يحتلها العثمانيون آنذاك، وآثر المؤلف أن ينطلق من مصير مواطن لبناني مسيحي هو حنا يعقوب خرج في صباح أحد أيام ١٨٦٠ لبيع البيض المسلوق، كما هي عاداته في كل صباح ليجد نفسه في فخ قاتل أصبح فيه ضحيةً وبديلاً عن أحد السجناء المسلمين الدروز الذين سيرسلون إلى بلغراد عقاباً لهم^(٢) وتفشل محاولاته اليائسة لإعلان مسيحيته وأنه ليس درزياً وينفى مع ٥٥٠ درزياً تحت اسم الدرزي (سلمان غفار عزّ

(١) جابر، ربيع "دروز بلغراد: حكاية حنا يعقوب" المركز الثقافي العربي ودار

الآداب، بيروت، ط ٣، ٢٠١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

الدين) الذي استبدل مقابل رشوة كبيرة تلقاها القائد التركي اسماعيل باشا الهنغازي . وهكذا تبدأ معاناة بطل الرواية- اللابطولي، المغلوب على أمره، والمزورة هويته ودينه حنا يعقوب، خلال رحلة مضنية بإحدى السفن إلى قلعة بلغراد ليصبح جزءاً ممّا سُمّي ب«دروز بلغراد» وليمضي في سجون البلقان التي كان يحكمها العثمانيون اثنتي عشرة سنة، وفي المقابل كانت هناك معاناة أسرة حنا يعقوب في بيروت المتكوّنة من زوجته هيلانة، وابنته الصغيرة بربارة، فضلاً عن معاناة بقية السجناء الدروز.

وهذه التفصييلة الصغيرة التي التقطها الروائي، فضلاً عن تفاصيل أخرى تكشف معاناة المواطنين العرب تحت حكم العثمانيين الذين كانوا يحكمون باسم الخلافة الإسلامية، تكاد أن تكون منسّية من أغلب الروائيين وحتى المؤرّخين والباحثين العرب في تاريخنا الاجتماعي، ففي الشام والعراق مثلاً كان العثمانيون يجنّدون الشباب بالقوة ويرسلونهم إلى جبهات القتال خلال سنوات الحرب العالمية الأولى فيما سُمّي بتجنيد «السفر برلك»، ولحد الآن لا أحد يعرف عن مصير أولئك الشبان الذين اقتيدوا ليخوضوا حرباً لا ناقة لهم فيها ولا جمل. ولم تكلف مؤسسة رسمية أو مدنية بالبحث عن المصائر المجهولة لأولئك المجنّدين الشبان. وما يعيننا هنا هو أضعف الإيمان، أي إمكانية استثمار هذه الوقائع من تاريخنا لتكون مادة أولية لروايات تخيلية أو وثائقية، عن هذه الفضائح.

ولأن رواية «دروز بلغراد، حكاية حنا يعقوب» تكشف عن وجهين من المعاناة تختلفان مكانياً وزمانياً: هما معاناة حنا يعقوب ذاته في الأسر في بلدان البلقان، ومعاناة زوجته هيلانة وابنتهما بربارة في بيروت بعد اختفاء زوجها. ولذا نجد أنّ الرواية تتحرّك أفقياً وعمودياً على محورين سرديين أساسيين شبه متوازيين:

المحور الأوّل يتعلّق بمعاناة حنا يعقوب نفسه بين ١٧٦٠ و١٧٧٢ في

بلاد المنفى والأسر بصحبة ٥٥٠ أسيراً درزياً تمّ نفيهم إلى سجن قلعة بلغراد، أمام المحور الثاني فيتعلّق بحياة اسرة حنا يعقوب (زوجته هيلانة وابنته بربارة) في إحدى القرى المسيحية الجبلية المطلّة على جبل صنين في بيروت.

ومع أنّ الحركة السردية في كلّ حبكة تكاد أن تتخذ في الغالب منحىً خطياً وأفقياً من الماضي إلى الحاضر، إلا أنّ الروائي يتلاعب بالسرد من خلال حركة عمودية مبالغتها يتحرّك فيها بين الماضي والحاضر، وعبر أمكنة وأزمنة مختلفة. ويمكن أن نلاحظ أنّ الحركة السردية التي تتابع حركة البطل هي الحركة المهيمنة، لكن الحركة السردية الثانية لا تغيب أبداً، فهي تطلّ من خلال بناء سلسلة من المشاهد الروائية البيروتية، أو من خلال سلسلة من الاسترجاعات (الفاش باكات) والاستذكارات المونولوجية التي تدور في لاوعي حنا يعقوب وبقية السجناء المنفيين الذين يستحضرون ذاكرة بيروت والجبل اللبناني أينما حلّوا وارتحلوا، ليؤكدوا أنّهم جميعاً مسلمين ومسيحيين ضحايا للاستبداد. ويظلّ التعالق السردى متواصلاً بين ثنايا الحركتين السرديتين (الداخل، الخارج) إلى أن تنحلّ هذه الثنائية في الفصل الأخير من الرواية بعودة حنا يعقوب إلى أسرته في بيروت ليحتضن زوجته هيلانة التي كانت مثل بنيلوب تغزل الصوف - رمزاً لإخلاصها ومقاومتها لإغراءات أحد الموسرين المسيحيين.

والروائي يلجأ إلى لعبة سردية ماكرة تجعل من روايته ذات بنية دائرية. فالروائي لا يبدأ من الزمن الكرونولوجي الحقيقي لأحداث الرواية أي العام ١٨٦٠ بل من العام ١٨٧٢، وهو العام الأخير من النفي الإجماعي، من خلال فصل محتدم ومكتّف وملئ بالرموز والإشارات والأحداث التي تطلّ غامضة ومبهمة بالنسبة إلى المتلقّي إلى أن تتكشف أمامه لاحقاً تفاصيل ووقائع تضيء تلك الايماضات الغامضة.

إذ تبدأ الرواية بفصل يحمل عنواناً فرعياً هو (الجبل الأسود ١٨٧٢) ونظام الفصول في الرواية غريب فالفصول قصيرة لا يزيد طول الفصل منها علي بضع صفحات فقط وتكاد أن تحمل بنية المشهد الروائي أو بشكل أدق بنية السيناريو السينمائي، هذا الفصل الأول مكتوب بطريقة السرد الذاتي المبهور الذي يرويه مونولوجياً حنا يعقوب في الصفحة الأولى من الرواية:

«أيقظني الهدير وارتحاج الأرض أين انا؟ في حبس الهرسك أم في قلعة بلغراد؟»^(١).

ومن مكر اللعبة السردية التي اعتمدها الروائي، والتي تؤكد بنيتها الدائرية، أن يتكرر هذا الفصل بكاملة في نهاية الرواية تحديداً في الصفحة ٢٠٩ اي في المكان الطبيعي زمنياً وكرونولوجياً لها^(٢) ويواصل الروائي سرده بعد الفصل الأول بالعودة زمنياً إلى البداية في الفصل الثاني الموسوم «بيروت ١٨٦٠» حيث يسير السرد بطريقة شبه خطية، إلا أن هذا السرد لا يظل خطياً أو أفقياً، فهو يقطع عمودياً من خلال تجميد الزمن مؤقتاً والعودة إلى زمن ومكان مختلفين عبر سلسلتين من المونولوجات والاسترجاعات والمرويات والحبكات التي يكشف عنها العديد من شخصيات الرواية الثانوية الذين يغنون التجربة الروائية المركزية للبطل - اللابطولي حنا يعقوب بحوارات وتجارب واستذكارات ومرويات مشدودة إلى البيئة الاجتماعية اللبنانية وقيمها وطقوسها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

تكشف الرواية، من ناحية نظام الخطاب السردية فيها، عن تنوع مدهش في الأساليب ووجهات النظر السردية، فهناك أولاً هيمنة

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠٩.

للسرد الذاتي المبعور، وهو غالباً ما يمرّ أو يترشح من خلال لاوعي البطل اللابطولي حنا يعقوب، الضحية والمحبط والمقهور الذي وجد في أتون حروب وصراعات لا علاقة له بها. وبسبب الوعي البسيط، وربما الساذج لهذا البطل اللابطولي، يكتسب هذا الوعي المقدم خلال سلسلة مونولوجات براءة وموضوعية من خلال الاعتماد على عنصر الوصف البصري والشعبي غير المنحاز للأحداث التي تعرض بحيادية كبيرة من منظور بصري مندهش لما يرى أمامه. ولذا كان الجانب التأملي أو العقلي في «وجهة نظر» حنا يعقوب محدوداً، ربما يقتصر على التعبير عن الدهشة لما يحدث له شخصياً واستغاثته بالرب، أن ينجّيه ويعيده إلى أسرته في بيروت كما تحفل الرواية بألوان أخرى من السرد الذاتي المبعور من خلال وعي عدد من الشخصيات الثانوية المشاركة من السجناء الدروز فضلاً عن مونولوجات زوجته هيلانة.

وإذا كان السرد المبعور هذا - المتمثّل في المونولوجات الداخلية للشخصيات الروائية يعدّ سرداً من الدرجة الأولى، فهناك أيضاً سرد من الدرجة الثانية يتحقّق من خلال مرويات وحكايات واستذكارات ديالوجية ومسموعة يرويها عدد من الأبطال الثانويين خلال سنوات المنفى.

ويمكن القول أنّ هذه الأنماط تدفعنا إلى القول بوجود حبكة رئيسة تتمحور حول مصير حنا يعقوب ونفيه وعودته، ووجود عدد كبير من الحبكات الثانوية أو الفرعية، ربّما بعدد الشخصيات الروائية ذاتها، وهي كلّها تتعالق لتشكّل الفضاء السردي للخطاب الروائي في هذه الرواية. كما نجد من الجانب الآخر، عناية كبيرة برسم المشاهد الرائية العريضة (البانورامية) والصغيرة أو المقرّبة (كلوس أب) وهي مشاهد مكتوبة، كما أشرنا بطريقة قريبة من تقنية السيناريو السينمائي، وربما هذا ما يفسّر ولع

الروائي بالميل لبناء فصول قصيرة ومعنونة في الغالب. بمحددات مكانية مثل (بلغراد، قلعة بلغراد، الجبل الأسود، الهرسك. . الخ). ويمكن القول، من القراءة السريعة، أنّ بعض هذه المشاهد قد تنتمي إلى لون من السرد الخارجي أو الموضوعي غير المبوّور القريب من منظور الراوي العليم، لكن بعض مستويات وصف المشاهد وبنائها تتخذ صفة السرد الذاتي المبوّور لأنها تقدّم من خلال عدسة أو عين أو ذاكرة شخصية روائية مشاركة، كما أنّ السرد بضمير الغيبة فديتجسّد في الرواية أحياناً من خلال مونولوجات داخلية وليس من خلال سرد خارجي، وهو ما يجعل التمييز بين هذين النمطين صعباً وملبساً ويتطلّب قراءة متأنّة.

يستهل الروائي فصله الأوّل الارتدادي الموسوم «الجبل الأسود» ١٨٧٢ كما نوهنا سابقاً بتوظيف ضمير المتكلّم من خلال مونولوج داخلي عبر وعي حنا يعقوب «أيقظني الهدير وارتجاج الأرض. أين أنا في حبس الهرسك أم قلعة بلغراد؟»^(١).

هذه الأسئلة القلقة هي التي تهيمن على وعي البطل اللابطولي الذي فرضت عليه تجربة صعبة ومميّزة لا علاقة له بها، ولذا فهو ينقل هذه السلسلة من التساؤلات:

«أين العدل؟ كيف يصنع الربّ بي هذا؟ وهيلانة والصغيرة كم كبرت وأنا لا أراها ولا أسمع صوتها»^(٢).

بينما يكتب الفصل الثاني «بيروت ١٨٦٠» وهو فصل تأسيسي مهم لانه - في الحقيقة بشكل الفصل الأوّل من ناحية الترتيب الزمني (الكرونولوجي) ويكتب عبر ضمير الغائب:

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٩.

«هذه حكاية حنا يعقوب وزوجته هيلانة قسطنطين يعقوب وابنتهما بربارة، وفيها ما وقع للعائلة البيروتية الصغيرة من مصائب»^(١).

وإذا ما كان هذا السرد ينتمي إلى السرد الخارجي وإلى الراوي الضمني، فإن السرد في هذا الفصل سرعان ما يتحوّل إلى سرد داخلي مبدؤور من خلال مونولوج ينساب داخل وعي هيلانة بتوظيف ضمير الغائب الذي هو صورة مموّهة لضمير المتكلم: «كانت هيلانة تخشى عليه من خروجه اليومي المبكر تلك الفترة بسبب كثرة العساكر والغرباء في البلد»^(٢).

وهذا النمط من السرد الذي يتّخذ مظهر السرد الخارجي غير المبدؤور والذي يتحوّل لأنه يكون سرداً ذاتياً مبدؤوراً من خلال وعي شخصية روائية هو ما نجده في الكثير من فصول الرواية ومنها الفصول الثلاثة الموسومة:

بـ«شفاعة في القشلاق»^(٣) وكذلك الفصل الخاص بـ«كاية مصطفى مراد وبناته الثلاثة»^(٤) فضلاً عن المرويات الحكائية التي كان يرويها السجناء الدروز في المنفى وهو ما يؤكّد أنّ الصفة المهيمنة للسرد الروائي هي السرد الذاتي المبدؤور الذي يبعد الرواية عن المباشرة والتقريبية ويجعلها تنتمي بوضوح إلى اساليب السرد الحديث .

رواية ربيع جابر «دروز بلغراد» حكاية حنا يعقوب، مع أنّها رواية موجعة ومكتظة بالآلام والمآسي الفردية والجماعية، إلّا أنّها في النهاية تفتح نافذة في أفق مسدود وتشير إلى المستقبل لتنقل رسائل سياسية وثقافية

(١) المصدر السابق، ص، ١١ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٢ .

(٣) المصدر السابق، ص، ١٤-٢٠ .

(٤) المصدر السابق، ص ١١٧ .

واجتماعية كبيرة منها أن الدين والطائفة لا يمكن ان يفرّقا أبناء لبنان، لأنّهم يواجهون مصيراً إنسانياً واحداً.

إنها رواية مكتوبة بطريقة تجعل القارئ مشدوداً إليها وإلى أحداثها وشخصياتها وثيماتها، مما يجعلها بحق رواية متميّزة إلى حد كبير، وعلى الرغم من أنها تنهل من التاريخ مادتها الخام إلا أنه التاريخ الذي يحوِّله الخطاب السردي إلى حاضر حيّ ودال.

«أنثى السراب» بوصفها لعبة ميتا - سردية

تعلن رواية «أنثى السراب»^(١) للروائي واسيني الأعرج منذ البداية عن نفسها بوصفها لعبة سردية، وبشكل أدق نقول نحن إنها لعبة ميتا سردية تحديداً.

فالرواية قائمة على تلفيق افتراضي وتخيلي لخلق شخصيات وأجواء وصراعات على الورق، ولذا فهي تنهمك في الإشكاليات الإجرائية المتعلقة بصوغ الخطاب الميتا سردية وبناء الشخصيات، ومحاوره المعنى، والسعي لإقامة جسور آمنة مع القارئ، هي باختصار - تماماً مثل المسرح الملحمي عند بريخت.

تريد أن تنزع كليا وهم التماهي مع هذه التجربة الكتابية الصرف، وأن يظل المتلقي في حالة يقظة تماماً بعيداً عن تصديق الأوهام التي قد تنسجها اللعبة الكتابية ذاتها، مؤكدة أكثر من مرة وفي أكثر من موقع، أن القارئ أمام لعبة كتابية افتراضية ليس إلا، وهذا هو أعلى ما تتوق اللعبة الميتا سردية لتتحقق على مستوى صياغة الخطاب الروائي الحديث.

(١) الأعرج، واسيني "أنثى السراب" رواية، صادرة عن "كتاب - دبي الثقافي" دولة الامارات، ٢٠٠٩.

في هذا الاشتغال الساخن تضيع الفواصل والحدود بين المؤلف واسيني الأعرج، وبين الرواة والشخصيات، لأن المؤلف واسيني الأعرج يزج باسمه وشخصيته داخل التجربة الروائية، بوصفها طرفاً أساسياً في لعبة شدّ الحبل، مع أننا ندرك على مستوى الممارسة النقدية، أنّ الروائي حالما يشرع بالكتابة يتخلّى عن شخصيته وصوته ويفسح المجال أمام ذاته الثانية أو قناعه للتعبير والحياة فقد أعلن النقد الحديث أنّ مارسيل بطل رواية «البحث عن الزمن الضائع» لا علاقة له بمؤلف الرواية مارسيل بروست، بل هو مجرد شخصية ورقية تخيلية مستقلة عن مؤلفها الحقيقي، وهذا ما يتعين علينا ان نقول عن بطل الرواية الذي يحمل واسيني، فهو أيضاً شخصية تخيلية لا علاقة لها بالمؤلف ذاته، وان كانت تستعير بعض ملامحه وكلماته ولغته وتاريخه،

من المعروف أن المعنى الميتا سردي meta_narration في الرواية العالمية والذي يسمّى أحياناً بالميتا - روائي meta_fiction كان قد ظهر لأول مرة في سبعينات القرن الماضي على ايدي روائيين أمريكيين، أمثال، فادلر جين وبارث وليم غاس، وناباكوف صموئيل بيكيت، حاول أن يقطع الصلة بتقاليد الحداثة في السرد ويقرب من جوهر ما بعد الحداثة وان يعتمد على آليات سردية جديدة، منها عودة صوت المؤلف وحضوره، والانشغال بهمّ الكتابة الروائية وأسرارها، أو الانهماك براوية قصة أو حكاية داخل الرواية من خلال البحث عن مجموعة وثائق وبيانات خاصة بشخصية معينة، أو بحدث معين أو من خلال الاعتماد على مخطوطة مدوّنة أو مجموعات مرويات شفاهية تكون متناً سردياً متكاملًا.

وغالباً ما يقيم الروائي في هذا اللون السردي حواراً مع التاريخ استحضاراً أو إعادة إنتاج، وأحياناً من خلال تعاليق وتوازي بين الماضي والحاضر.

فبدأ من العنوان الرئيسي «أنثى من السراب» والعنوان الفرعي له المتكوّن من قسمين كوصيف للمشغل الكتابي ذاته الموسوم «سكر بيوريوم» و«في شهوة الحبر وفننة الورق» ومروراً بالإهداءات والمقدمات الكثيرة التي تحفل بها الرواية وانتهاءً بالمتن الروائي المتشكل أساساً من رسائل متبادلة (مدوّّات ورقية) بين البطل واسيني وأنثى السراب من دون أن نهمل الهوامش الأخيرة التي ضمّت أكثر من مائة وعشرين حاشية تكشف بعض أسرار الصنعة الكتابية ومرجعياتها النصّية والغير نصّية، لأنّها دائماً تحاور النصّ الروائي وتتعالق في اشتباك نسيجي وثيق، فتصبح جزءاً من المتن النصّي الميتا سردي، للروائي: هذه كلها مفردات وآليات اشتغال تقود إلى خلق مبنى سردي يضحج بالنداءات العملية على ان هذا النصّ الروائي هو مجرد اشتغال تخيّلِي مادته الأساسية الحبر والورق.

وبالتأكيد المخيّلَة الجاحمة، لروائي لا يكفّ عن التجريب والمشاكسة وكسر الأنساق السردية المألوفة، تفتح الرواية قبيل فصولها الأساسية الثلاثة التي تشكل المتن الرئيس للرواية على ما يمكن ان أسميه بمتن خارج الرواية سأطلق عليه مؤقتاً مصطلح «ما قبل الرواية» وهو يكاد أن يتداخل مع العتبات النصّية التي تسبق أحيانا المتن النصّي وهذا المتن المدا قبل روائي يتشكّل من رسالتين متبادلتين بين البطل والبطلة وبشكل ادق بين واسيني وليلى، وهما يمكن أن يقعا خطياً في نهاية الرواية، لكنهما نُقلا من أجل توكيد دائرية السرد وارتباط النهاية بالبداية، وهو أمر يستحثّ القارئ الجاد على إعادة قراءة الرواية مرة أخرى لكي لا يضيع عليه الكثير.

ويمكن ملاحظة أنّ الكتابة الميتا سردية تنطوي على رغبة في التدوين والتوثيق للأحداث في الوقائع، وبشكل خاص الميل للكشف عن مخطوطات أو وثائق أو رسائل أو كتب عادة منشغلة بالكتابة السردية، كما نجد في هذا اللون الروائي ما يكفي لتقصّي مظاهر الأدب والشعرية

وطبيعة الخطاب السردي وبشكل خاص لغتها ووجهات النظر فيه والضمائر السردية الأساسية التي تهيمن على المناخ السردى.

ومع أنّ الروائي العربي قد أفاد إلى حدّ كبير من هذه «الموجة الميتا سردية في الرواية الأمريكية والأوروبية التي بدأت كما هو معروف في سبعينيات القرن الماضي إلاّ أنّه سبق له وأنّ وظّف هذا اللون من السرد بطريقة عفوية حتى قبيل ظهور تلك الموجة في الرواية العالمية.

وبالنسبة للروائي الجزائري واسيني الأعرج فهذه هي المرة الأولى التي يوظف فيها هذه المقارنة الميتا سردية في الرواية فقد كشف الكثير من رواياته السابقة عن مثل هذا المنحى ومنها الانشغال بالبحث عن مخطوطة أو كتاب ضائع كما هو الحال في رواية «المخطوطة الشرقية»^(١) التي تكشف من عنوانها، عن فكرة البحث عن مخطوطة شرقية ضائعة، أو من خلال الحرص على التدوين ورصد الوقائع اليومية بشكل يوميات أو مذكرات أو مدوّنات كما هو الحال في رواية «البيت الأندلسي»^(٢) وتكاد لا تخلو رواية من روايات هذا الروائي من وعي واضح بأسرار اللعبة الميتا - سردية وشروطها والتي تبلغ ذروتها روايته قيد الدراسة «أنثى السراب».

من الدلالات والرموز والوقائع التي بدت عائمة ودونما تأويلات أو مرجعيات نصّية أو واقعية . فالرسالتان تفتحان مجموعة من الأسئلة وعلامات الاستفهام الملغزة التي تظلّ مبهمة وغامضة أمام القارئ الذي يظلّ بانتظار ردم هذه الفراغات المعلوماتية في قاعدة بيانات الرواية الأساسية، فاللعبة السردية في «ما قبل الرواية» تحيلنا إلى أسماء ووقائع لم

(١) الأعرج، واسيني، "المخطوطة الشرقية" رواية، دار المدى دمشق، ٢٠٠٢.

(٢) الأعرج، واسيني، "البيت الأندلسي" رواية، منشورات الجمل، المانيا، بيروت، بغداد، ٢٠١٠.

ترد في السرد بعد، ولذا فهي بمثابة استباقات سردية» أو عناصر تشويق وشدّ تشحذ يقظة القارئ وتؤثر في أفق توقّعه، ولذا فالقارئ مطالب بمعرفة طبيعة الأزمنة الصراعية في الرواية التي دفعت البطلة (ليلي) إلى قرار خطير بإنهاء حياتها بوعي مقلدة كما يقول مقاتلي الساموراي، ولكن بطلقة من مسدّسها الذي تحمله معها، كما أنّ القارئ يظلّ يجهل من تكون مريم؟ وهل أنّ ليلي هي الأصل أم القناع؟ هل هي الكائن الحقيقي أم الكائن الورقي؟ أم هي مجرد صورة في مرآة وهمية أو قرين نابع من داخل الأنا؟ هذه وغيرها من الأسئلة تظلّ ترسم أمام القارئ الصبور الذي يبحث عن إجابات شافية لأسئلته المشروعة التي ضمّنها المتن الصغير: متن ما قبل الرواية.

أمّا البداية الحقيقيّة للرواية، والتي تبدأ بالفصل الأوّل، أي بعد الرسائلين الاستهلاكيّتين فتملك بنية سردية خطيّة قائمة على توظيف المونولوج الداخلي من خلال اختراق وعي البطلة ليلي واستنطاق وهي - البداية شبيهة إلى حدّ كبير بخاتمة الرواية التي تنهض أيضاً على بنية سردية خطيّة ذات طابع مونولوجي أيضاً من خلال وجهة نظر ليلي كذلك، مما يمنح هذين النصّين ترابطاً وتراسلاً وتفاعلاً ويشعرنا بأننا أمام زمن روائي قصير ومحدّد يمكن أن يقاس بالساعات، على الرغم من سيولته وامتداداته في الماضي والمستقبل، أفقياً وعمودياً وهو أمر يعمّق الإحساس بالبنية الدائرية للرواية.

وهذا الأمر يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ هذين النصّين السرديّين المتباعدين موقعاً والمتقاربين سرداً وزمناً يشكّلان تأطيراً سردياً للرواية بكاملها، التي تكاد تنهض بمجملها على نظام التراسل الذي يندرج بوصفه قطعاً لسياق السرد الخطي أحياناً، كما يشجّعنا ذلك على الذهاب إلى القول أنّ منظور (ليلي) إلى ساردة، مثلها مثل إنموذجاً في النوع شهرزاد، وهي تحكي قصة

عشقها لحبيبها (واسيني) وغيرها المدمرة من ظلها الآخر (مريم)، وهو ما يؤكد تمركزاً للمنظور الأنتوي في الرواية وكسراً للمنظور الذكوري الذي يمثله البطل على الرغم من قوة تأثيره وشخصيته، ويأتي السطر الأول الاستهلاكي من الفصل الأول للرواية ليؤكد هيمنة المنظور الأنتوي لليلى على السرد:

«مَنْ أنا الآن بعد كل هذا العناء؟ كل شيء إلا مريم؟»^(١).

وتتأكد لنا هيمنة السرد الأنتوي لا من خلال سيطرة هذا السرد على الفضاء الروائي، بل وهذا أمر مهم للغاية، في إقصاء مركز البطل الذكر سردياً في الكثير من الحالات، حيث يظل مروياً عنه فقط، أو حاضراً أحياناً عبر رسائله أو من خلال بنية المشهد الروائي الذي تقوم البطلة الأنتي باستحضاره، مع إدراكنا أن الإقصاء السردى للبطل «الذكر» لا ينفى نرجسيته وصراعه مع البطلة/ الأنتي للسيطرة على فضاء السرد والتخييل والأحداث والشخصيات. ويمكن القول هنا أن زمن السرد الأنتوي وهو زمن الحاضر الذي يتناوب مع زمن الماضي المتمثل في الرسائل، هو زمن البطلة ليلى في خطيته وحضوره، مع أنه يبدو قصيراً، إلا أنه مترابط ومتماسك. ويبدأ هذا الزمن المؤتث منذ أن حملت ليلى مسدسها وهي في طريقها لإستلام نتائج التحاليل المرضية الرحمية. وينتهي هذا الزمن في الصفحات الأخيرة من الفصل الثالث عندما تشم ليلى عطراً تتوهم أنه عطر غريمته «مريم»، فتبدأ بملاحقتها للانتقام منها، حيث اختلط عليها الواقع بالوهم وبالجنون، مما جعلها تتخيل صورة مريم مجسدة في امرأة العطر فتشعر بالاختلاط وفقدان البصيرة. ولذا انطلقت كالمجنونة بين حشد الناس رافضة ان تمتثل لأوامر رجل الشرطة الذي كان يأمرها

(١) الاعرج، واسيني، "انتي السراب"، ص ١٢.

بالتوقف وألقاء مسدسها، مندفعة إثر عطر مريم المتخيل عطر أنثى السراب، في مشهد يذكرنا برواية «العطر» لكاسكند لتلقى في النهاية مصيرها التراجيدي الفاجع من جراء الطلقات الكثيرة التي أطلقها الشرطي والتي تسببت في تفجير الدم من صدرها ودخولها في غيبوبة عميقة «ربما هي غيبوبة الموت».

ويترك موت البطلة أو احتمال موتها أكثر من سؤال حول مبررات لجوء الروائيين أحياناً إلى قتل أبطالهم المركزيين، وفيما إذا كان هذا الموت أو القتل إشارة إلى نشوء أزمة لا يمكن علاجها إلا بالموت.

يلى في رواية «أنثى السراب» قياس واضح على حالة الانشطار التي تتعرض لها المرأة العربية نتيجة رضات نفسية أو تجارب حياتية عنيفة، تمزق شخصيتها بطريقة «البارانويا» - أو الإحساس بالاضطهاد والشيزوفرينيا. وليلى بطلة واسيني الأعرج كما يبدو ليست الوحيدة بين شخصيات الرواية العربية والحديثة التي تعيش حالة فصام في الهوية الشخصية، ولا تعرف بشكل وثيق هويتها أو اسمها. (فنهلا) بطلة رواية «اسمه الغرام»^(١) للروائية اللبنانية علوية صبح لا تعرف حقيقة هويتها المنشطرة، كما أن «حياة البابلي» بطلة رواية «سيدات زحل»^(٢) للروائية العراقية لطفية الدليمي هي الأخرى لا تعرف اسمها الحقيقي:

أنا حياة البابلي، أم أنني أخرى؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها؟^(٣).

(١) صبح، علوية "اسمه الغرام" رواية منشورات دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

(٢) الدليمي، لطفية "سيدات زحل" رواية، فضاء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠٠٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٩.

ويمكن القول إنَّ إنموذج المرأة التي استلبت شخصيتها من قبل المؤلف تمدَّ جذرها في نصِّ غائب مواز آخر أشارت إليه الرواية صراحة، وهذا النص الغائب يتمثل في ازمة اغتِراب بطلة رواية «نجمة» للروائي الجزائري كاتب ياسين، ونعني بها زليخة الاسم الحقيقي للبطلة الروائية - الوردية على حدِّ تعبير رولان بارت - نجمة - والتي عاشت أزمة اغتِراب وجودية حادة، مما جعلها تتحوَّل إلى شخصية ظلَّ أدَّت إلى احماء اسمها ووجودها الحقيقي^(١) وقد أحسنا بموقفها المأساوي المزدوج هذا وهي تقف أمام قبر كاتب ياسين، وهذا ما اكتشفته ليلى، أكثر من مرة، عندما عبَّرت عن إحساسها هذا بعد لقاءها بزليخة:

(أشعر في الكثير من الأحيان بأن زليخة تشبهني في كلِّ شيء . . .

زليخة التي وقفت منكسرة . . . بعد ما سرق منها كاتب ياسين سرَّها الخفي، وسلّمه لنجمة، امرأة من ورق شفاف غطت عليها^(٢) وقالت مرة: زليخة كانت ضحية نجمة: ابتلعها^(٣). هذا النص الموازي الغائب لمعاناة الاستلاب لدى بطلة الرواية ليلى ظلَّ يتكرَّر على امتداد الرواية مثل لازمة موسيقية:

(«سرق مني واسيني إسمي الحقيقي، وطوَّح به في الفراغ المميت، واشتق لي اسماً، أكل كل شيء في داخلي، وسرق مني هويتي وحتى ألبستي»^(٤)).

ويستطيع الناقد، وكذلك القارئ، أن يكشف طبيعة الأسلوب السردي واللغوي والوصفي الذي يعتمده واسيني الأعرج في الكثير من

(١) الأعرج، واسيني "أنثى السراب" ص، ٣١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٣.

(٣) المصدر السابق، ص، ١٦٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٤.

رواياته، وهو أسلوب يجنح إلى توظيف اللغة الشعرية ويحلّق في أخيلة رومانسية مجنّحة تذكّرنا بعوالم الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين والعرب، حتى انتهينا إلى استنتاج يعدّ رواية طوق الياسمين التي كتبت العام ٢٠٠١ بمثابة الشكل الجنيني الأوّل لرواية «أنثى السراب»^(١) وبشكل خاص في أسلوبيتها ولغاتها وبنيتها التي عمدت لاستثمار طاقة الرسائل من جهة ونزعتها الرومانسية الغنائية - والإنشائية أحياناً- وتمجيدها للحب وطقوسه العلنية والسّرية.

فقد حملت رواية «طوق الياسمين» تناصات في الثيمة والعنونة والبلاغة الأسلوبية مع كتاب «طوق الحمامة» لأبن حزم الأندلسي، وهو ما يمكن للقارئ أن يلمسه بوضوح في إحدى «عتبات» الرواية^(٢) كما أقامت الرواية تناصاً مع شعر نزار قباني وبشكل خاص قصيدته «طوق الياسمين» واحتشدت الرواية فضلاً عن ذلك بصور العشق والهيام والحبّ، كما وجدنا فيها أغلب الشخصيات النسوية المركزية في روايته «أنثى السراب» ومنها مريم بطلّة روايته الورقية التي كانت تنافس ليلي على قلب البطل. وكما كنّا نلمس فيها ذلك المنحى السير- ذاتي (الايوتوبوغرافي) الذي وجدناه في «أنثى السراب» من خلال استلهاهم سيرة حياة واسيني الأعرج وتجربته وكتاباتة، والتي تصل أحياناً إلى حدّ النرجسية، حيث نجد صورة نرسييس تتماهى مع صورة البطل الروائي من خلال حبّ الذات والتمرؤ فيها وممارسة عملية إسقاط سيكولوجي وشعوري ذاتي على الآخرين والأشياء.

(١) الأعرج، واسيني " طوق الياسمين" المركز الثقافي العربي، بيروت (ط ٢)

٢٠٠٦.

(٢) الأعرج واسيني "أنثى السراب"، ص ٧

وكان واسيني الأعرج، المؤلف قد قال مرّة «أنّ مريم هي أنا»^(١) وهو بهذا يتشبّه بالروائي الفرنسي فلوبيير الذي قال كلمته الذائعة الصيت «مدام بوفاري هي أنا».

وهذا الأمر يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ رواية «أنثى السراب» هي رواية سيرة ذاتية (اوتوبيوغرافية) لكنّها ممّوهة من خلال اللعبة الميتاسردية، وليس من خلال شروط أو آليات السيرة الذاتية أو السيرة الروائية. ومن مظاهر السيرة الذاتية لحياة الروائية التقاط الكثير من اللقطات والمشاهد الحيّة التي عاشها واسيني الأعرج والمئات من المثقّفين والأدباء والإعلاميين في الجزائر أثناء السنوات التي تصاعدت فيها أعمال العنف الإرهابية ضد الشعب الجزائري وقواه الوطنية ومثقّفيه، والتي خطّطت لتصفية وإسكات كلّ العقول المثقّفة والشجاعة التي وقفت ضد العنف الأرهابي الدموي، وقد أدّى هذا العنف إلى الهجرة الاضطرارية للمئات من المفكرين والمثقّفين الجزائريين الذين عانوا مرارة المنفى والتشرّد والخوف.

«على الرغم من فيض الحبّ الذي يغمر البطلين، إلا أنّ رائحة الموت والعنف والإرهاب تطلّ لتفسد الحياة»^(٢). وإذا ما كان المظهر الميتا سردّي يتداخل مع السيرة الذاتية، لأنّه يمثّل وعياً بالكتابة، ووعياً بحركة الأشياء، فإنّ التأكيد على قصديّة فعل الكتابة والكتابة السردية أو تحديداً الكتابة الميتا سردية تهيمن على المناخ الروائي. إذ أصبحت الكتابة ملاذاً من الموت والخسارات العاطفية والحياتية، كما أصبحت وطناً بديلاً: «صحيح أنّي خسرت أرضاً جرحت ذاكرتي، لكنني ربحت وطناً عظيماً هو وطن الكتابة، أرضي الوحيدة والنهائية، وحدها الأصدق، وحدها الأنقى، عندما ينكرك الآخرون ويخرجونك من ذاكرتهم»^(٣).

(١) المصدر السابق، ص ٢٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٤.

وتتحوّل الكتابة إلى الحائط الوحيد المتبقّي والتعويدة السحرية لمواجهة الموت:

«الكتابة أيتها الغالية هي حائطي الوحيد المتبقّي، هي شهادتي الصادقة ضد عصر يتضاءل شيئاً فشيئاً لدرجة الانهيار والموت»^(١).

كما أنّ البطلة ليلي تصرخ أكثر من مرّة مطالبة باستعادة هويّتها المسروقة، وترفض دونما إحالة نصّ مقولة رولان بارت بأنّ الشخصيات الروائية هي كائنات ورقية:

«لست امرأة من ورق، ولكنني حقيقة واسيني التي يحاول أن يتفادها وربما إخفاءها وهي منغرسه فيه بقوة»^(٢).

ونلاحظ أنّ البطلة تفكّر بالتمرد على المؤلّف، وإن كانت تنفي ذلك أحياناً تماماً مثلما فعلت شخصيات مسرحية لويجي بيرانديللو» ست شخصيات تبحث عن مؤلّف «التي أعلنت عن تمردّها على المؤلّف. فهذا هي ليلي تعترف وهي في حالة بين التمرد والإحباط:

«ليس في نيّتي أن أتمرد على واسيني كما تفعل عادة الشخصيات الكتابية عندما تصاب بالخيبة في الصميم»^(٣).

يمكن القول إنّ رواية «أنثى السراب» تنهض على قاعدة التوظيف الواعي لشروط اللعبة الميتا سردية وآلياتها وفضاءاتها المتنوعة.

(١) المصدر السابق، ص ٤١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٥٨.

تذليل اللعبة الميتاسردية بوصفها تجريباً

على الرغم من أنّ عمر القصة القصيرة في العراق قد ناهز المائة عام تقريباً، إلا أنّ التجريب القصصي ذاته قد تأخّر أكثر من نصف قرن من هذا التاريخ. وإذا ما كانت القصة القصيرة قد ظهرت في بدايات عشرينيات القرن العشرين مع نماذج قصص الرؤيا فإنّ التجريب القصصي لم يبدأ بالظهور إلا في النصف الثاني من القرن العشرين وربما مع كتابات قصّاصين أمثال عبد الملك نوري و فؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر في الخمسينيات.

وقد اقترنت عملية التجريب تلك بموجة الحداثة الأولى في القصة العراقية آنذاك . ولم تبدأ عملية التجريب باتخاذ مظهر لافت ومميّز إلا مع تجارب قصّاصي الستينيات، أي باقتران وثيق بمشروع الحداثة الثانية في الستينيات . وقد يبدو هذا الأمر طبيعياً إلى حد كبير . إذ لا يمكن الحديث عن أي تجريب إلا في ضوء توافر متن سردي معترف به بوصفه يمثل الرصيد الأساس لأي تجربة قصصية، ذلك أنّ التجريب هو انحراف Deviation أو خروج على نسق ثابت ومعيارى له أسسه وتقاليده وآلياته.

إذ لا يمكن لأيّ تجربة قصصية أن تولد تجريبية، لأنها تفتقد عند ذلك إلى معامل انكسار أو انحراف عن نسق سابق معرّف به.

وقد يقال هنا إنّ فن القصة القصيرة هو فن مستحدث ومولّد في أدبنا وهو شأنه شأن أجناس أدبية حديثة مثل الرواية والمسرحية ثمرة الاتصال بالآخر من خلال الترجمة أو الاطلاع على النماذج ولذا فهو من الموضوعات الأثيرة في النقد المقارن، والتي تطرح بدورها مجموعة من الإشكاليات والتساؤلات والاعتراضات الوجيهة، هذا ليس مكان مساجلتها الآن. وقد يقال جرياً على ذلك، أنّ التجريب يمكن ان يدخل مع بداية عملية التأثر بالأنموذج السردي العالمي الذي قد يكون تجريبياً، وهذا الافتراض وارد نظرياً، لكن الواقع الملموس للتجربة القصصية يبيّن أنّ البدايات القصصية كانت في الأغلب تقليدية وبدائية إلى حد كبير، وإنّها لم تتخذ شكلاً فنياً مقبولاً إلا بعد عقود من الممارسة والمواصلة، لكن ذلك لا يمنع من ظهور استثناءات هنا وهناك في عدد من التجارب القصصية الخليجية والعربية التي تأخر ظهورها حتى النصف الثاني من القرن الماضي لأنها كانت متأثرة بنماذج قصصية تجريبية عربية أو عالمية، مما أكسبها منذ البداية ملامح تجريبية واضحة. وإذا ما كان التجريب القصصي قد اتخذ له في البداية مظاهر لسانية وأسلوبية وبلاغية من خلال التجريب على مستوى اللغة القصصية وأساليب السرد وزاوية النظر ومعالجة الزمن، وبالتالي تحقيق تجريب على مستوى البنية السردية ذاتها، إلا أنّ جوهر التجريب ودوافعه الأقوى تتمثل في تغيير الرؤيا السردية والتبدل الجذري في المنظور الاجتماعي.

فالموجة الأولى من التجريب القصصي الخمسيني التي وظّفت بشكل واع تقنيات تيار الشعور stream of consciousness في كتابات عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي مثلاً لم تكن مجرد لعبة تقنية أو تجريبية بل

كانت تمثل تبدلاً في الرؤيا والمنظور. فبعد أن ظلّت الكتابات القصصية - ربما بفعل بعض الاتجاهات الواقعية النقدية - تتناول العالم الخارجي وصراعاته وازماته الاجتماعية والسياسية، وأهملت إلى حدّ كبير العالم الداخلي للإنسان، جاءت هذه الموجة القصصية الأولى لتمثّل نقلة من عالم السطوح إلى عالم الأعماق، أي من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي للإنسان، ولذا كان تيار الشعور مسبراً مهتماً للوصول إلى طبقات الوعي المدرسة، كما كان هذا الانتقال يملئ بالضرورات سلسلة من المتغيّرات في الرؤية والفلسفة التي قادت بالتدريج إلى تبلور فضاء متكامل للاشتغال التجريبي. فإذا ما كان الالتزام الاجتماعي هو المحسّ الذي يتعامل به القاصّ مع الواقع، في مرحلة ما قبل التجريب الخمسيني، أصبح هذا المعيار (الالتزام) أقلّ تأثيراً بسبب انهماك القاصّ بفحص العالم الداخلي لشخصياته في لون من المزاوجة بين هموم الواقعي ومتطلبات التحليل الداخلي للشخصية القصصية فإنّ موجة التجريب الستيني قد أعلنت القطيعة مع العالم الخارجي ورفضت التصالح معه وبالتالي تخلّت عن المفهوم الاجتماعي للالتزام وانكفأت أو كادت على الغوص إلى أعماق النفس الإنسانية، مما ولدّ فنياً وبنوياً مجموعة من المظاهر والأنساق البنيوية التجريبية على مستوى الأسلوب واللغة والبلاغة ووجهة النظر وتوظيف الضمائر السردية، وغير ذلك من المكوّنات التي تخلخل النسق التقليدي للقصة التقليدية.

ولا تودّ هذه الورقة أن تتقصّي مظاهر التجريب كافة التي قدمتها القصة القصيرة، لكنّها تودّ الآن أن تسلط الضوء على أحد مظاهر التجريب الأساسية التي شاعت في السرد العالمي منذ سبعينيات القرن المنصرم، ونعني به توظيف التقنيات الميتاسردية المتعلقة بالعبة الميتا سردية والتي برزت بشكل واضح في الكتابات الروائية، لكنّها راحت أيضاً تجد تجلياتها في فضاء القصة القصيرة.

تنهض اللعبة الميتاسردية -meta narration على فكرة قصصية الكتابة السردية، حيث يبرز سارد يوظف غالباً ضمير المتكلم ليعلن صراحة عن نيته كتابة نصّ سردي أو حكائي، أو يكشف عن رغبته للعثور على مخطوطة أو مجموعة سجلات ووثائق ومدونات شفاهية أو مكتوبة، حيث يبدو السرد متماهياً إلى حد كبير مع السرد الاوتوبيوغرافي - السيرى الذاتى - ويبدو ان الفن الروائى كان سباقاً للإفادة من هذه التقنية السردية . ومع أنّ هذه الخاصية سبق لها وان تجلت في العديد من الكتابات السردية العالمية إلا أن سبعينيات القرن الماضي هي التاريخ الرسمي المعترف به لظهور هذا اللون الذي دعم بدراسات وتنظيرات مهمة من قبل نقاد وروائين معروفين، ولقد سبق لنا أكثر من مرّة التعريف بأهميّة هذا اللون السردى^(١) كما دفعنا بكتاب نقدي جديد للنشر مكرّس لفحص تجليات اللعبة الميتاسردية في الرواية العربيّة تحت عنوان «المبنى الميتاسردى في الرواية العربية»^(٢).

ومع أنّ الفنّ الروائى هو الفضاء الأرحب لحركة هذه اللعبة السردية، إلا أنّ القصة القصيرة لم تكن بعيدة عن مثل هذا الانشغال الإبداعي الجديد الذي اقترن بدوره بنزوع تجريبي واضح على مستوى البنى واللغة والأساليب ووجهات النظر والرؤى، ويمكن ان نؤشّر هنا إلى ان عقد الستينات من القرن الماضي كان قد شهد الاقتران الأبرز بين القصة القصيرة واللعبة الميتاسردية، ذلك أنّ القصة الستينية في العراق، ضمن إطار موجة الحداثة الثانية - كانت منشغلة بتلمّس مختلف مظاهر التجريب القصصي. ومع ذلك فنحن لا نعدم نماذج سابقة لهذا التاريخ.

(١) ثامر، فاضل، "ما وراء السرد ونرجسية الكتابة السردية" مجلة الأديب العراقي " العدد الثاني" ٢٠٠٥، ص ٢٠٠٦.

(٢) ثامر، فاضل "المبنى الميتاسردى في الرواية العربية" دفع للنشر من قبل إحدى دور النشر العربية.

فقد سبق للقاص فؤاد التكريلي وأن قدّم نموذجاً أولياً للتقنية المتسارديّة في قصته القصيرة «همس مبهم» المنشورة في مجموعته القصصية الأولى «الوجه الآخر»^(١) حيث يشتبك مع مدوّنات مكتوبة في دفتر مدرسي لطالب مجهول حيث تتحوّل فيه هذه المدوّنات إلى مخطوطة داخل السرد القصصي ذاته . لكن تظلّ الستينات هي المحطة الأبرز في اشتغال القاص العراقي باللعبة التجريبية ومنها اكتشاف هذا اللون السردي الجديد، حتى قبيل ظهوره أو التنظير له في سبعينيات القرن العشرين.

ففي قصة «اهتمامات عراقية»^(٢) للقاص جمعة اللامي المنشورة ضمن مجموعته القصصية الأولى «مَنْ قتل حكمة الشامي»^(٣) نجد انشغالاً متقدماً بهذه التقنيّة، مع أنّ القصة مؤرّخة في عام ١٩٦٥ . إذ تدور أحداث القصة حول قاصّ ينهمك في كتابة سيرة جديدة للإمام الحسين، لكنّ هذه الرغبة تصطدم بمعارضة صوت قصصي داخلي آخر ينازع المؤلّف روايته ويعترض على محاولته الدمج بين شخصيتي جيفارا والإمام الحسين، وينصح المؤلّف بالعودة إلى القصة التقليدية التي رواها (أبي مخنف). فهذا هو «الصوت» يعلّق ساخراً بعد اختفاء صوت المؤلّف:

«الحكاية وما فيها أنّ السيّد المؤلّف يريد أن يكتب قصة، كان مأزوماً ولم يسكر البارحة كما تعوّد»^(٤).

(١) التكريلي، فؤاد "الوجه الآخر" دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٢ (ط ٢) ص

(٢) ثامر، فاضل وياسين الناصر "قصص عراقية معاصرة" منشورات مكتبة بغداد، ١٩٧١ ص ١٦٣ .

(٣) اللامي، جمعة، "مَنْ قتل حكمة الشامي" ضمن "الأعمال القصصية" المؤسّسة العربية للنشر، بيروت، عمان، ٢٠٤ ص ٢٣-١١١ .

(٤) المصدر، السابق، ص ٦٩ .

ويتكرّر الصراع بين رؤيا المؤلف ورؤيا الصوت - ربما الوجه الآخر
أو القرين للمؤلف:

«صوت: ماذا تكتب؟»

المؤلف: قصة

الصوت: لكنها ليست البداية. أنت تعيد تاريخاً^(١)

ويبلغ التنازع بين المؤلف والصوت حدّ تمرد الصوت واتهام المؤلف
بالخرف:

«الصوت: بدأ المؤلف يخرف حقاً، أو بمعنى أكثر علمية ووضوحاً،
أخذ يلعب لعبة غير آمنة، فهو أولاً حرّكهم معه إلى حديث طويل يسمّيه
قصة»^(٢).

بل إنّ (الصوت) يفضح اسم المؤلف داخل المتن القصصي مرتين:
«اقرأوا القصة مرّة أخرى ثم تساءلوا، لماذا يُتعب جمعة اللامي
نفسه وقرأه هكذا؟»^(٣).

ونجد تجليات الميتاسرد في الكثير من تجارب قصاصي الستينات، كما
هو الحال في قصة «الدائرة لا باب لها»^(٤) للقاصّ عبد الرحمن الربيعي.

في قصة «الدائرة لا باب لها» للقاصّ الستيني عبد الرحمن الربيعي
تجليات واضحة لتوظيف اللعبة الميتاسردية التي تتمثل أساساً في الاعتماد

(١) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٤) ثامر، فاضل وياسين النصير، مصدر سابق، ص ١٤٨.

على مدوّنات ومدكّرات مكتوبة في دفتر صغير لشخص غريب يحاول
البطل الاطلاع عليها ونقلها لنا:

- تصفّحت أوراق الدفتر، في الصفحة التي تعقب الصفحة الأولى
التي قرأتها في بداية دخولي المقهى، كتبت مقاطع من قصيدة «الأرض
الخراب» لإليوت^(١).

ويشير القاص إلى قصدية فعل الكتابة السردية:

حتى هذه اللحظة التي اختتمت فيها كتابة هذه السطور الباهتة عنه
وأنا أضع أقرص الأسبرين في فمي بين فترة وأخرى^(٢).

ويدعم القاصّ هذه الملامح الميتا سردية بملاحظة تشير إلى عدد
التخطيطات التي رسمها للغريب^(٣).

ويقدّم أحمد خلف، وهو قاص ستييني أيضا تجربة ناضجة في إطار
المبنى الميتاسردى في عدد من قصصه ورواياته ومنها قصته «تيمور الحزين»
التي ينهمك بطلها في كتابة عمل قصصي عن الحياة في مدينته، لكن والدته
تسلمه لفافة من ورق تتضمن مخطوطة سلمها لها والده عندما كان في
الجيش العثماني:

«فاجأتني أُمي بكديسٍ من أوراق قدّمته لي، ملفوفة بقطعة قماش
حمراء اللون كالحبة»^(٤).

وهكذا ينشر القاصّ الشاب، في تعالق سردي واضح، هذه

(١) ثامر، فاضل، وياسين النصير، سابق، ص ١٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٢.

(٤) خلف، احمد، "تيمور الحزين" دار الشؤون الثقافية بغداد ص ١٣١.

المخطوطة التي تدور حول حادثة تاريخية كتبها مؤرّخ متخيّل اسمه عباس الجويني، وهو يكتب بلغة تراثية وتاريخية تغاير لغة السرد الأصلي، مما يضفي على القصة تنوعاً أسلوبياً وأسلوبه لغوية بتعبير ميخائيل باختين، وبذا أكد القاصّ أحمد خلف أنّه في هذه القصة كان أكثر اقترباً من منطقة الاشتغال الميتاسردي خاصة من خلال توظيف المخطوطة، والإعلان عن قصديّة الكتابة السرديّة من قبل البطل.

وفي قصة «العلامات المؤنسة» للقاص محمد خضير من مجموعته القصصية الأولى «المملكة السوداء»^(١) يوظف القاص دفترًا للملاحظات سحبته الفتاة من بين كتبها ويحمل عنوان القصة ذاتها، أي العلامات المؤنسة، ويتضمن مدونات خطية عميقة مكتوبة بالقلم الرصاص كتبها مناضل فلسطيني شاب قبل أن يرحل شهيداً:

«وضعت الدفتر بينهما على مربّعات المنضدة وقلبت الغلاف، في الصفحة الأولى المخطّطة المبقّعة، خطّ عنوان بحبر أسود، العلامات المؤنسة»^(٢). وهذه إشارة إلى أنّ القصة ذاتها هي مدوّنة سرديّة مأخوذة من الدفتر الصغير الذي كانت تحمله الفتاة .

ومن الجدير بالذكر أنّ القاص عمّق هذا المنحى لاحقاً في «بصرياثة» و«كراسة كانون» بوعي.

وينشغل القاص موسى كريدي في قصّته «أوراق ضالّة لرحلة قصيرة»^(٣) المنشورة في مجموعته «غرف نصف مضاء» الصادرة العام

(١) خضير، محمد، المملكة السوداء، وزارة الإعلام بغداد، ١٩٧٢ ص ١٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٥.

(٣) كريدي / موسى " غرف نصف مضاء، وزارة الثقافة والاعلام ١٩٧٩، بغداد ص ٥٩.

١٩٧٩، بالكثير من هموم الكتابة التي تشغل بال بطله المؤلف الذي يخوض حواراً عميقاً حول وظيفة الأدب والواقعية مع أحد رجال القضاء: «إذا كان ما تقوله حقاً فلماذا لا تكتبون أشياء واقعية؟...»

قلت له: أكلّ مَنْ يقرأ مثل هذه الكتب سيكون بالضرورة واقعياً ويكتب كما تقول أشياء واقعية؟^(١).

بل إنّ البطل يتخيّل أنّه قد نجح في أن يعثر على ثيمة قصصية مهمّة تتعلّق بحرب تشرين العام ١٩٧٣ راح يدوّنها على القصصات البيض التي يحملها لكنه فجأة يصاب بالاحباط عندما يكتشف إنّ ما كان يكتبه هو مجرد قراءة لكتاب كان قد فرغ من قراءته قبل أيام^(٢).

ويحشد القاص يوسف الحيدري في قصته «وقفة عند جدار الموت»^(٣) من مجموعته القصصية «لغة المزامير» الصادرة العام ١٩٨٦ مجموعة من المدوّنات والوثائق والمشاهد منها ملف «ملاحظات من ملف الإدانة» الذي يضم فقرات من مطالعة المدعي العام، وقرار الحكم^(٤). ويكتشف القاص عبد الستار ناصر في قصته «سينما» المنشورة ضمن مجموعته القصصية «نساء من مطر»^(٥) الصادرة العام ١٩٨٧ عن منحاه الميئاسردي منذ السطور الأولى لقصّته:

«قبل أن أبدأ في كتابة هذه القصة لا بدّ أن أخبركم بأنني بكالوريوس

(١) المصدر السابق، ص ١٠١-١٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٤.

(٣) الحيدري، يوسف، لغة المزامير " دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦ ص ٧٣

(٤) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٥) ناصر، عبد الستار، "نساء من مطر"، منشورات مكتبة النهضة، بغداد ١٩٨٧،

ص ٤٢.

فرع السينما، بدرجة ممتاز^(١)، ويعلن لنا البطل عن رغبته في إيجاز قصة الفيلم الذي يزمع إخراجه^(٢)، كما يشتبك البطل مع الكثير من الإشكاليات الفنية والفكرية الخاصة بالكتابة واللغة السينمائية، وهو انشغال يعمق الانطباع بالانهماك الواعي باللعبة الميتا سردية. وتحتشد كتابات جليل القيسي القصصية بالكثير من الملامح الميتا سردية، ولا تكاد تخلو قصة من قصص مجموعته «في زورق واحد»^(٣) من ملامح ميتا سردية، حيث نجد في القصة التي تحمل اسم المجموعة إحالات إلى الكتابة والكتب والفن ويوميّات مؤرّخة وتختتم بملاحظات توثيقية تشير إلى أنّ هذه الملاحظات القصيرة آخر ما وجدت لسعيد^(٤) إشارة تسجيلية لمدونات ميتا سردية سابقة.

ولم يكن القاص الستيني خضير عبد الأمير بعيداً عن تلمّس بعض عناصر البنية الميتا سردية. ففي قصّته الموسومة «الأنشودة الأخيرة لهوميروس» المنشورة ضمن مجموعته القصصية «كانت هناك حكاية»^(٥) يستهل السارد حديثه بأنّه إنّما يياشر سرد حكايته:

«يوم جديد، إذا سأروي حكايتي من جديد، تماماً مثل كل يوم، لقد رويتها كل صباح وأنا أتلمّس طريقي»^(٦).

لقد كان البطل مولعاً برواية حكايته شفاهياً لأنّه كان كفيفاً، وإن

(١) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٢) المصدر السابق ص ٤٢، ٤٣.

(٣) القيسي، جليل، "في زورق واحد" منشورات الامانة العامة للثقافة والشباب، دار آفاق عربية بغداد ١٩٨٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٥) عبد الامير، خضير "كانت هناك حكاية" دار الفارابي، بيروت ١٩٧٤

(٦) المصدر السابق، ص ١٣٥.

كان يرويها قبل أن يكفّ بصره، وكان يتفنّن في سردها وبسرعات متباينة. «أسرد عليهم حكايتي، بأسلوب بطيء، ألوك لساني، وأمرره داخل حلقي وأترّيث في الكلام حتى أقطع أنفاسهم ويصيبهم ملل كبير من الانتظار، لأنني أستبق الحادثة بإمضاءات بدیعة وإشارات كثيرة وأداهمهم بمهمات متواصلة حتى أقطع أنفاسهم»^(١).

يكشف هذا النص من الحكيم الشفاهي عن فطنة عالية وتمرّس بسرديات المرويات الشفاهية مع التركيز على عمليّة التلقّي لدى المستمعين وهو توكيد آخر على الإفادة من آليات اللعبة الميتاسردية .

ويكشف القاص حميد المختار، وهو قاص نضجت تجربته القصصية بين نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينات عن ولع باستثمار طاقة اللعبة الميتا سردية بطريقة تكاد تكون تلقائية وعفوية، لكنّها وجدت أخيرا شكلها القصدي في روايته «صحراء نيسابور»^(٢).

لقد لاحظنا هذا الميل منذ بواكير كتاباته في المجموعة القصصية المشتركة «أصوات عالية»^(٣) الصادرة العام ١٩٨٣ والتي ضمت مختارات قصصية لأربعة قصاصين آخرين هم شوقي كريم وعبد الستار البيضاني وحسن متعب الناصر، وعلي حميد عودة، ففي «حكاية المدعو جمعة الذي اختفى فجأة»^(٤) نجد بنية قصة مقطعية تعتمد على تعدد أصوات الرواة ووجهات نظرهم المتباينة حول قضية اختفاء جمعة، منها مرويات

(١) المصدر السابق، ص ١٣٦.

(٢) المختار، حميد، "صحراء نيسابور" دار الشؤون الثقافية، بغداد.

(٣) جاسم، حميد المختار، وآخرون "أصوات عالية" مطبعة سلمى الفنية المدنية، بغداد ١٩٨٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٦ - ١٤.

«ما وردته الحاجة العجوز» و«ما قالتها الوالدة» و«ما روته الحبيبة» و«اعترافات بائعة الموز الصغيرة»^(١) وهي مدونات سردية ينتظمها خيط ميتاسردي ليخلق منها بنية سردية لا تخلو من مدونات شعرية وتأمّلات فلسفية. كما تحفل مجموعة «حديقة الرخام» الصادرة العام ١٩٩٢ بالكثير من الآليات الميتاسردية منها نظام البنية القصصية المقطعية في قصّته «الخروج من الباب السابع»^(٢) التي تنطوي على عملية «تنضيد» سردي لمرويات مختلفة تختتم بمدونة شعرية تعمق قيمة التجربة القصصية في العودة إلى الطفولة، كما تلجأ قصة «المحطّات»^(٣) على تقنية طريفة تعتمد على التوازي بين بنيتين سرديتين: بنية الراوي الرئيس وبنية الراوي الجريح صاحب الحقيقة الذي يتحدّث عن أهوال الحرب، ولم يقدّم القاص سرد الجندي الجريح بصورة خطية متصلة، بل وزّعها داخل المتن السردية الإطارية وبصورة مرقّمة (من ١- إلى ٥) وهو منحى يصبّ في فضاء الاشتغال الميتاسردي في القصّة. وفي قصّته «سفر ايوب»^(٤) من المجموعة القصصية ذاتها نجد بنية قصصية تعتمد التقطيع إلى مداخل ووحدات وحرّكات توظف آلية السيناريو السينمائي، وهي مقاطع يمكن التعامل معها بوصفها مدونات بصرية وميتاسردية تقوم على مبدأ اللصق والمجاورة لتوليد البنية السردية في القصة، وهي لعبة وظيفها لاحقاً القاص لؤي حمزة عباس في أعماله.

وإذا ما كانت الستينيات من القرن الماضي هي التي سجّلت أول حضور متميّز للتجريب القصصي ولتوظيف الآليات الميتاسردية

(١) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٠.

بوصفها أحد مظاهر هذا التجريب، فإن القاص العراقي قد واصل احتفائه بالتجريب وباللعبة الميتا سردية في الكثير من التجارب اللاحقة، وكان القاص جهاد مجيد واحداً من القصاصين الذين أولوا هذا اللون في عدد من قصصه المبكرة ومنها قصته «الذكرى المثوية»^(١) المنشورة ضمن مجموعته «الشركاء»^(٢) العام ١٩٨٨ والتي نجد فيها توظيفاً للتاريخ ولعملية التدوين حيث يشترك عدد من المدونين والباحثين في استقصاء تاريخ مدينة الفاو وهو مشهد سوف نتذكره عندما نقرأ محمد خضير في «بصرياثة» ومهدي عيسى الصقر في «المقامة البصرية» لكن التطور الأهم في توظيف القاص جهاد مجيد للعبة الميتا سردية يتمثل في تجربته في «حكايات دومة الجندول»^(٣) والتي عاد فيها إلى التاريخ من خلال حفريات تاريخية وفنطازية تحتشد بمدونات ونصوص ومرويات معاصرة وقديمة . كما استرعى اهتمامي توظيف القاص نعمان مجيد لتقنيات اللعبة الميتا سردية في مجموعته «أعمق الساعات صمتاً»^(٤) وبشكل خاص في قصته الموسومة «مملكة الحزن الأبدي» والتي تعتمد على تقسيم القصة إلى مستويين أعلى وأسفل يقطعهما خط أفقي فاصل، حيث يكرّس القسم الأسفل لمرويات ومدونات مساندة يمكن التعامل معها بوصفها مخطوطات تاريخية وتسجيلية، كما عمّق القاص نعمان مجيد هذا المنحى

(١)

(٢) مجيد، جهاد "الشركاء" دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨ ص ٥.

(٣) مجيد، جهاد "الاعمال الروائية" منشورات رند، دمشق (ط ٢) ٢٠١٠ ص ٩

- ١٣٩.

(٤) مجيد، نعمان، "أعمق الساعات صمتاً" دار الشؤون الثقافية" بغداد ١٩٨٨

ص ٨٧.

في جميع قصص مجموعته القصصية «الأعوام الحجرية»^(١) الصادرة العام ١٩٩٩ ومنها قصّته «الزمن الرمادي»^(٢) و«تاريخ القلب»^(٣) التي يعمد فيهما إلى توظيف تقنيات قصته السابقة «مملكة الحزن الأبدي» من خلال مستويين كتابيين متوازيين أعلى وأسفل والاعتماد على عدد من المرويّات والمدوّنات التاريخية والتسجيلية والشهادات الشفاهية لعدد من الرواة والمؤرّخين والشهود . وهذا الانشغال الواعي يجعل منه واحداً من الرواد الاوائل لتقنيات الميتاسرد في القصة السبعينيّة.

لكن القاص الذي وهب نفسه كلياً لشروط وآليات اللعبة الميتا - سردية، يظلّ باستحقاق هو القاص عباس عبد جاسم، وهو أيضاً ناقد أدبي أصدر كتاباً خاصاً عن اللعبة الميتاسردية تحت عنوان «ما وراء السرد - ما وراء الرواية»^(٤)، كما نشر رواية مسرفة في افتتاحها باللعبة الميتا - سردية هي «السواد الأخضر الصافي»^(٥) وهي رواية مثيرة للجدل والاختلاف.

وإذا ما توقّفنا أمام مجموعة القاص «تطريسات»^(٦) الصادرة العام ٢٠٠٢ لوجدناها تحمل أغلب مقوّمات واشتغالات اللعبة الميتا سردية. معظم قصص المجموعة الاثنتي عشرة ذات طابع تجريبي ميتا سردي حيث التأكيد على دور المخطوطات والمدوّنات وحكايات الرواة وما

(١) مجيد، نعمان، "الأعوام الحجرية" منشورات اتحاد الادباء في العراق العام ١٩٩٩، بغداد مطابع دار الشؤون الثقافية.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٤) جاسم، عباس عبد، "ما وراء السرد، ما وراء الرواية" دار الشؤون الثقافية بغداد، ٢٠٠٥.

(٥) جاسم، عباس عبد "السواد الأخضر الصافي" رواية نص، بابل، ٢٠٠١.

(٦) جاسم، عباس عبد، "تطريسات" دار الشؤون الثقافية"، بغداد ٢٠٠٢.

تدوّنهُ الطروس عبر التاريخ، ولعل قصة «منزل العليل»^(١) هي واحدة من النماذج الدالة في هذا المجال، إذ يلجأ القاصّ إلى تقسيم الصفحة عمودياً لنمطين من السرد، يخصّص العمود الأيسر منهما لهوامش وتصويبات وحفريات لغوية أو تاريخية . وفي قصّتي «رقيم التحوّلات»^(٢) و«فتنة الاسم المجهول»^(٣) يعمد القاصّ إلى دعم البنية الميتا سردية بتخطيطات وأشكال هندسية أحرفيّة تخرج بالنص من بنيته اللسانية إلى فضاءات خارج لسانية - بصرية وأيقونية وعلاميّة في الغالب، وهي لعبة سبق وأن وظّفها القاصّ جمعة اللامي في مجموعته المبكرة الستينية «من قتل حكمة الشامي» وبذا يحقّ لنا أن نعدّ القاص والناقد عباس عبد جاسم، المفتون بالتجريب القصصي سيّد اللعبة الميتا سردية في القصة العراقية، لأنّه يكتب قصصه بوعي نقدي واضح يلمّ بشروط ومقتربات ومبادئ اللعبة الميتا سردية الحديثة.

(١) المصدر السابق، ص ٤٩ .

(٢) المصدر السابق، ص ٨٣ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٥ .