الأديب العراقي 10

مجلة نصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

المتون المهملة وعيون الرواة (ملف خاص بالرواية العراقية)

- "يوجين أونيل" رائد المسرح الأمريكي الحديث

- أوديب ملكاً ، والاقتباس من المسرح للسينما

- شعر
- قص
- "ولادة" جماعة تيار الرواية العراقية الجديدة

الأديب العراقي 10

مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - شتاء ٢٠١٥

رئيس مجلس الإدارة
فاضل ثامر

رئيس التحرير
د. شجاع العاني

مدير التحرير
عدنان الفضلي

سكرتير التحرير
عبد الأمير المجر

الهيأة الاستشارية

د. فاضل عبود التميمي

د. خالد سهر

د. لؤي حمزة عباس

ميسلون هادي

د. صبحي ناصر

د. محمد فليح الجبوري

هيأة التحرير

جاسم عاصي

جبار الكواز

إيناس البدران

كفاح الأمين

الاشراف اللغوي : بشير حاجم

البريد الالكتروني
iraqicultured@gamil.com

لا تخضع موضوعات المجلة للمفاضلة في الترتيب بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط

- الافتتاحية

الرواية ... تاريخ الانسان!! ..... ٤ ..... اسرة التحرير

المتون المهملة وعيون الرواة (ملف خاص بالرواية العراقية) ٥

الكتابة الميتا - سردية ملاذاً من جحيم الموت ..... ٦ ..... فاضل ثامر

إتمام النص السردي قصصيا بالتأجيل الإرجائي مسرحيا ..... ١١ ..... أ.د. نادية هناوي سعدون

السرد بين سُخرية الراوي وتعليقاته(قراءة في رواية طين حري) ..... ١٧ ..... عبد العزيز ابراهيم

خطاب الصورة في (مدينة الصور) ..... ٢٨ ..... د. عقيل عبد الحسين

الرواية والتاريخ: النص الروائي بين الواقعي والمتخيّل ..... ٣٥ ..... جاسم عاصي

في السرد الافتراضي..صناعة مدينة متخيلة(المقامة البصرية العصرية)إنموذجاً ..... ٤٥ ..... زهير الجبوري

رواية (صيد البط البري)وقائع الحرب والاحالات السردية ..... ٥٢ ..... علي حسن الفواز

نحو وعي جمالي بالرواية الجديدة خارطة التوازي في رواية(التل) ..... ٥٦ ..... د. بيان البكري

ذاكرة المنافي وتكثيف السرد في (القنافذ في يوم ساخن) ..... ٧١ ..... عبد علي حسن

مقاربات الفنتازيا في رواية (تذكار الجنرال مود) ..... ٧٨ ..... نبيل جميل

استحضار التاريخ في اعمال حميد الربيعي لتأسيس غرائبية النص السردي ..... ٨٤ ..... عبد العزيز لازم

شبكة المتناص في رواية (كوميديا الحب الالهي) للروائي لؤي عبد الاله ..... ٩١ ..... عالية خليل ابراهيم

البكاء على أطلال العراق قراءة في رواية (سابرجيون) ..... ١٠١ ..... د. شجاع العاني

فيوض الذاكرة قراءة سوسيو ثقافية في (ذاكرة ارانجا) ..... ١٠٤ ..... د. جاسم حسين الخالدي

كتابتي تشبهني وحريتي هي مسؤوليتي الكبرى في الحياة والادب ..... ١١١ ..... لطفية الدليمي

عناصر تكوين الرواية بين الحداثة والمطلوب ..... ١١٧ ..... علي لفته سعيد

حلاج الأسرار .. وسكر الحب ..... ١٢٠ ..... كاظم حسوني

انماط مستويات السرد ..... ١٢٥ ..... علي كاظم داود

في التجربة الروائية لعبة الحدس والخيال ..... ١٣١ ..... ضياء الخالدي

عن روايتنا (الجديدة) مفهوما مرادا!(شهادة نقدية) ..... ١٣٤ ..... بشير حاجم

- لسانيات

في المصطلح اللساني ..... ١٣٨ ..... أ.د. مجيد الماشطة

- مسرح

(يوجين أونيل) رائد المسرح الامريكي الحديث ..... ١٤٥ ..... د. شاكر الحاج مخلف

- سينما

أوديب ملكا .. والاقتباس من المسرح للسينما ..... ١٥٠ ..... فراس الشاروط

- شعر

عن المنهوب وأيامه ..... ١٥٤ ..... سلمان داود محمد

نداءات ..... ١٦٠ ..... جمال جاسم امين

قصيدتان ..... ١٦٢ ..... كريم جخيور

مزاولة الوقت ..... ١٦٤ ..... وليد حسين

أشك حتى ..... ١٦٧ ..... وفاء عبد الرزاق

ما رآه الواسطي ..... ١٧٠ ..... سعد ياسين يوسف

- قص

غروب عين الصقر ..... ١٧٣ ..... ابراهيم سبتي

المعطف ..... ١٧٦ ..... يعقوب زامل الربيعي

حافات الحلم ..... ١٧٩ ..... إيناس البدران

كونشيرتو ..... ١٨١ ..... انمار رحمة الله

رجل من قش ..... ١٨٤ ..... نعيمة مجيد

الرجل القبيح والمرآة ..... ١٨٧ ..... حسن السلمان

الرواية..الوثيقة الشعبية، وسط أعاصير السياسة والايديولوجيات! ..... ١٩٠ ..... عبد الامير المجر

أزمة صناعة الكتاب في العراق ..... ١٩٣ ..... عدنان الفضلي

(ولادة) جماعة تيار الرواية العراقية الجديدة ..... ١٩٥ .....

الافتتاحية

الرواية ... تاريخ الانسان!!

حين نتوقف عند محطات التاريخ المختلفة، تطالعنا احداث وحوادث، مرت بها امم وجماعات بشرية من شتى بقاع الارض، احداث اختلف ساردوها في توصيف مدخلاتها ومخرجاتها ايضا، تبعا لرؤية كل امة او جماعة للحدث والموقف منه، وهكذا اختلفت البشرية في قراءة التاريخ واختلفت عليه، لان اعتداد كل جهة بنفسها، فرض عليها نوعا من الانحياز وحتى الانكار، لاحداث وقعت، ربما تجنبا للادانة او تانيب الضمير! فكانت الاسطورة في تشكلها الاول، نواة تؤرخ لرحلة اية جماعة بشرية منذ صيرورتها الاولى، مضافا اليها ما تجود به مخيلة الاجيال القادمة، لتصنع من تلك الاسطورة مدخلا لصناعة امة، او قل هكذا تشكلت الامم وتصيّر شكلها الثقافي المتمايز مثلما تصَير تاريخها ايضا، والذي سيعزز فيما بعد بما عرف بالملاحم، التي تحكي بطولاتها ومكابداتها، وهي تشق طريقها في عالم متصارع من اجل البقاء او الهيمنة وحفظ (المصالح)، لنجد انفسنا، بعد قرون، وبعد ان نضجت رؤية الانسان للحياة نسبيا، امام مدونة جديدة، اعادت تفكيك الاسطورة والملحمة وبدأت كتابة تاريخ جديد، محوره الانسان والهم الانساني الواحد، او قل هكذا ولدت الرواية، التي هي بمثابة وثيقة شعبية، تعرضت الى قدر من الاختراق، لكنها بقيت كمدونة خارج الارشيف الرسمي، السجل الاكثر موضوعية للاحداث، وهي اليوم المرجع الاكثر موثوقية بالنسبة لعلماء الاجتماع والنفس لدراسة احوال الشعوب وحتى عامة الناس، حين يقرؤون حياة امم تعرضت لازمات كبرى او كوارث وحروب، ونقصد بالتحديد هنا، الروايات الانسانية التي ينشغل مدونوها بالبحث عن المهمل والمسكوت عنه اثناء الازمات، لاسيما ما يعتمل في نفس الانسان الفرد، حين يجد نفسه امام حدث، يرسم حياته ومصيره في لحظة من الزمن.

اليوم، اصبحت الرواية الجنس الاكثر انتشارا وتاثيرا، وجاء ذلك مصحوبا بقوة الصورة وسيادتها المشهد الثقافي والاعلامي، اضافة الى فن السينما الذي باتت الرواية معينه الاساس، ويعتمد كل هذا على سلسلة الاحداث التي يتعرض لها العالم، سواء الدراماتيكية منها، او ماتفرزه معطيات الحياة المتسارعة، التي عصفت بانماط التفكير السائدة، وغيّرت الكثير من المفاهيم القارة، والعراق، بما مر به من اهوال، بات ارضا خصبة لمادة روائية، انشغل بها عدد كبير من المبدعين العراقيين، ليدونوا (شهاداتهم) عن الذي جرى ويجري، وهكذا جاءت الاعمال الروائية العراقية، بمثابة توثيق متأخر ومرافق للحدث الذي مازال يشغلنا وننشغل به.

في هذا الملف، نحاول ان نتوقف عند هذا الجنس الابداعي الذي فرض نفسه بقوة على المشهد الأدبي الابداعي، بصفته الاكثر حضورا وتاثيرا، وهي بالتاكيد، وقفة مهما اتسعت لايمكنها ان تغطي المشهد او تقترب من حدوده النهائية لسعته الكبيرة، لاسيما ان الاعمال الروائية العراقية في صدور متسارع في الداخل والخارج، لكننا اردنا من خلال هذه المساحة الصغيرة، ان نمر على عدد من الابداعات الروائية بتحية، ولو من خلال ملف، ضم القليل واحتفى بالجميع ممن يرسمون باناملهم صورة الحدث العراقي الكبير، وان اختلفت زوايا النظر بشانه وتعددت القراءات!

((اسرة التحرير))

المتون المهملة وعيون الرواة

(ملف خاص بالرواية العراقية)

بحوث ودراسات

الكتابة الميتا ـ سردية ملاذاً من جحيم الموت

فاضل ثامر

رواية«سيدات زحل»(١) للروائية لطفية 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 لطفية الدليمي نساء وحيدات او بالأحرى متوحدات ومقهورات يعشن حالات من الإحباط والعزلة والخوف والقهر. لكن هذه الرواية تكدس كل آلام الإنسانية وأحزانها ومخاوفها وتصبها في رأس بطلتها: حياة البابلي التي تشهد أصعب سنوات المحنة في العراق بعد مجيء الاحتلال وسقوط نظام صدام حسين عام ٢٠٠٣ ، حيث تحدث حالة من الانفلات الامني 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 هذيانية مشوشة تفتقد فيها القدرة على معرفة هويتها الحقيقية، فهي لا تعرف اسمها الحقيقي:أهو حياة البابلي الذي تتذكره قليلاً ام آسيا كنعان المدون في جواز سفرها(٢).

وخلال هذا الجو الكابوسي حاولت البطلة ان تعيد توازنها مع الحياة، والعالم الخارجي وهي تراقب بغداد التي كانت تحترق وتتعرض الى الدمار،وهي تقبع في سرداب بيتها السري وحيدة خوفاً من القتلة والصواريخ، حيث كادت ان تصاب بالخرس. وشيئاً فشيئاً نكتشف ان البطلة هي اعلامية وكاتبة وقد ملأت اكثر من ثلاثين كراسة من المشاهدات والتأملات عن بغداد المدمرة وهي عازمة على طبعها في كتاب ، ربما سيصبح توأماً لكتاب حبيبها ناجي الذي يعده عن بغداد.

وعدته ان تكون الاخبار والقصص والاساطير التي جمعتها من كراسات عمي الشيخ، قيدار واخوتي وقصص البنات، كتاباً هو توأم كتابه عنها.(٣) .

ولكي تخرج البطلة جزئيا من دوامة الخراب والحرب،تتماهى عبر التاريخ مع نساء اخريات ربما يجمعهن انهن من ضحايا نحس زحل - الذي يعتقد انه يلقى بنحسه على حياة النساء ومصائرهن وربما كانت حياة تلتقي ورأي قيدار الذي يقول ان طالع بغداد رهن بطالع زحل.(٤) .ولذا فعندما رأى كوكب زحل كان مشفقاً من ظهوره لاعتقاده بنحس يحل بالبلاد.(٥) بل ها هي حياة تختتم كراستها وهي تتشاءم من النحس الذي تقاسي منه النساء،لأن النحس يطاردهن.(٦) فها هي تتماهى مع زبيدة التميمية التي عاشت قضية عشق مع ناجي الراشدي زمن الوالي داوود باشا.والتماهي لايقتصر عليها بل يشمل حبيبها ناجي الحجالي الذي ينتظرها خارج العراق. وتبدو حياة في تماهيها مع زبيدة وكأنها تمارس لوناً من الحلول الصوفي (٧) .كنت زبيدة التميمية وكان هو ناجي بن علي الراشدي ، ترجمان جريدة (جورنال عراق) التي اسسها داود باشا.(٨).

بل هي تتساءل فيما اذا كان حبيبها ناجي الحجالي هو نفسه ناجي الراشدي.

ام ان ذلك من اجتراح ذاكرتي وانحراف الرؤى.(٩) .

وراحت البطلة تتساءل مع نفسها فيما اذا كانت عملية اعادة سرد الاحداث سوف يعينها على بلوغ معنى ما اذا تنجيني من التباس الزمن والوقائع.(١٠) .

وهكذا اكتشفت البطلة ان السرد سيكون ملاذها الاخير من التباس الزمن والوقائع ولتاكيد ذاتها وهويتها الشخصية، واكثر من ذلك تاكيد هويتها السردية بمصطلحات بول ريكور. وهذا الاكتشاف هو في الحقيقة مدخل الرواية الى عالم البناء الميتا سردي.

وها هي البطلة تحتفي بالكتابة وكراساتها منذ فصل الراوية الاول:

انا حياة، وهذه كراساتي التي شرعت بكتابتها منذ سنوات ودونت فيها حكاياتنا، حكاية عشقنا الصاعق ، قصص الفقد واوجاع السجن والاختفاءات....(١١) .

وفعلاً فان فصول الرواية التسعة تضم خمساً وثلاثين كراسة مؤرخة في الغالب بتواريخ معينة اغلبها تمثل يوميات المحنة والحرب والخوف في بغداد، وكان يقلق البطلة مدونة الحكايات في البداية كون الحكايات تنهمر عليّ كطوفان اهوج بلا منطق ولا سياق ، وانا اكتب واجمع اوراقهم من كراساتي حتى عجزت عن تنظيمها في سياق زمني .(١٢) .

لكن الساردة/ البطلة تقرر ان تواجه الواقع كما هو، فالحياة ذاتها كانت بلا منطق او سياق :

فلأسرد الحكايات وما تتضمنه كراساتنا كما تتدفق وتأتيني.(١٣).

وتكشف الساردة عن استراتيجية الكتابة الميتا سردية التي تعتمدها في روايتها هذه من خلال الانتقال بين الازمنة والعصور لإعادة بناء الصورة الفسيفسائية للواقع:

فلاتنقل بين الازمنة واحوال مدينتي في عصورها وحكايات البنات واصنع صورة من كل هذا الفسيفساء تشبهنا.(١٤)

وهذا الانتقال الميتاسردي بين الازمنة لم يكن بعيداً عن فعل الذاكرة التي كانت تجوب الامكنة:

ام ان ذاكرتي هي التي تجوب الامكنة وتقطف ثمار الحكايات من شجر الرمان؟.(١٥) .

ومن هنا تتحرك الرواية افقياً وعمودياً: افقياً من خلال حركة بانورامية لحياة مدينة واناسها، وعمودياً من خلال حركة شاقولية في الزمن ذهاباً من الحاضر الى الماضي، ومن الحاضر الى المستقبل.

وتكشف حياة البابلي عن الصعوبات التي واجهتها في تنقيح هذه

الكراسات والمدونات: كتب الشيخ قيدار كراساته على نحو مميز اربكني، فهو يدون بعض الفقرات بضمير الغائب، ثم يتحول الى ضمير المخاطب، وبغتة يستخدم ضمير المتكلم (١٦).

وخلال رواية البطلة لحكاياتها تعترف انها روت حكايات متشابكة عن بغداد تلتف كالأفاعي، حكايات مستطيلة ممتدة بلا نهايات عن تاريخ البلاد الحزين (١٧).

خلال ذلك كانت البطلة تناضل من اجل النجاة من كابوسها المميت في بغداد واللحاق بحبيبها ناجي خارج العراق، والعثور على عمها الشيخ قيدار امتثالا لوصية ابيها قبيل وفاته:

«لاتيأسي ،ابحثي عن عمك الشيخ قيدار،ابحثي عنه في الجهات والكتب والاسماء ،والرؤى ،قولي له رحل عدنان في غصة فقدكم جميعا.....(١٨).

وفعلا تظل حياة البابلي تبحث في كل مكان عن عمها الشيخ قيدار، كما كانت تحرص على الاطلاع على كتبه وأوراقه وكراساته ، وخيل لها مرة انها التقته فعلا بطريقة الفنطازيا في احدى قمم جبال لبنان الخضراء ،ونقلت له رسالة ابيها عدنان قبل وفاته: «ابي حملني رسالة اليك قبل وفاته، قال بلغي عمك انني مت من وجع فقدكم جميعا انت واخوتي (١٩)

ويؤكد لها العم قيدار انه موجود في كل مكان ، وانه لم يختف، ولم يغادر بغداد: «لم اغادرها انا فيها وهي فيّ» (٢٠) .

ويظل القارئ في حيرة اذا كان هذا اللقاء حقيقيا ام تخيليا خاصة بعد تبدل المشهد حيث تلتقيه ثانية بصحبة رجل بملابس القساوسة اسمه الاب جبرائيل وهو صديق قديم التقاه سابقا في جبال العراق حيث يشتركان معا في مهمة جمع بعض المخطوطات الثمينة من بعض مكتبات بغداد الخاصة ،(٢١) وينصح حياة بان تنتبه لنفسها وان ناجي سيعرف الطريق اليها(٢٢)

كما تلتقي حياة البابلي خارج العراق بحبيبها ناجي الحجالي، لكنها تجد نفسها مضطرة للعودة ثانية الى بغداد لأنقاذ ابن اخيها هاني الذي اختطف في بغداد ولذا يمكن القول ان هذه الرواية هي رواية بحث عن العم قيدار ، وبحث عن الحبيب ناجي، كما انها بحث رمزي عن كل الاشياء الجميلة لبغداد التي دمرتها الحرب.

رواية «سيدات زحل» تنطوي وبشكل خاص في فصلها الاول، على بنية اطارية مفتوحة تتسع للحكايات والاحداث التي ترويها وتدونها الكراسات الخمس والثلاثون عن طريق التنضيد او التعاقب الزمني الخطي، واحيانا عن طريق سيولة الزمن المتناوبة صعودا وهبوطا بين الماضي والحاضر، وهي في هذا تقارب البنية الاطارية لحكايات «الف ليلة وليلة» التي كانت ترويها شهرزاد. واذا ما كانت شهرزاد هي التي تروي معظم حكايات «الف ليلة وليلة» فهذه الرواية تحفل بالعديد من الاصوات السردية. ومثلما كان السرد ملاذا 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 والاذن المصغية لهموم الناس وافعالهم ومآسيهم وهي لسانهم وصوتهم وقد كانت احدى الشخصيات على حق عندما قالت:

«حياة لا تخاف، اعرفها، هي التي ستروي حكاياتنا للناس، حياة لساننا وصوتنا الباقي» (٢٣) وكانت حياة تدرك معنى رسالتها وارتباطها بالكتابة والتدوين لتحدي الموت من خلال تحقيق ثلاثة اهداف هي انهاء كتابها عن بغداد واللقاء بناجي والبحث عن عمها الشيخ قيدار:-

«لا لن استسلم للموت ، في الاقل قبل ان انهي كتابي والتقي ناجي هنا او في بلاد اخرى واعرف شيئا عن عمي قيدار (٢٤) .

ومن الجلي ان حياة تدرك الوظيفة الكبيرة التي تنهض بها الكتابة بالنسبة لها لمواجهة صروف الزمان، اذ قالت مرة لراوية:

«نحن نروي الحكايات لنستطيع تحمل الزمان» (٢٥).

ويبدو ان معظم شخصيات الرواية كانت تدرك طبيعة الوظيفة الخطرة التي يمكن ان تؤديها الكتابة لتدوين الحقيقة قبل ان تمحي ، فها هي احدى شخصيات الرواية تقول لحياة:

«حياة لكي لا ننسى اكتبينا قبل ان نموت، وتطوى حكاياتنا،احفظيها في كراساتك، كما حفظت كراسات عمك قيدار» (٢٦)

لكن الهاجس الاكبر الذي يخيم على وعي البطلة، وربما على وعي معظم الشخصيات النسوية الروائية هو هاجس ميثولوجي وميتافيزيقي يتمثل في الاعتقاد بان ظهور كوكب زحل نذير شؤم على المدن والشخصيات، وربما ما يجمع معظم نساء هذه الرواية كونهن من ضحايا نحس زحل ، فها هي حياة تقول لهالة، وكانها تحل لغز معاناة المرأة:

«كم علينا ان نقاسي، نحن النساء اللائي يطاردهن النحس من ارض إلى ارض» (٢٧) .

وهذه الحقيقة عبرت عنها شخصية روائية أخرى هي لمى في آخر

رسالة كتبتها قبيل انتحارها وهي تستحضر قول حياة:

- اتذكرين قول حياة،كانت تقول لنا : نحن سيدات زحل المرصودات للفاجعة، كنا ،انا ، وانت، نسخر من اشارة حياة الى نحس زحل.(٢٨).

ونكتشف ان الخوف من فأل كوكب زحل السياسي هو ميراث تلقته حياة من عمها الشيخ قيدار، فقد اشارت مرة الى ان العم قيدار كان يشفق من النظر الى كوكب زحل ، ذلك الكوكب الرهيب الازرق ، لان ظهوره في طالع المدينة يجعله يحمل من الهم مالا طاقة له به.(٢٩).

وتذهب زبيدة التيمية الى القول ان ناجي الراشدي لم يعد الى بغداد التي وقعت تحت طالع زحل .(٣٠) .

ونجد ان العم الشيخ قيدار يفلسف سر طالع زحل السيئ على الناس والبلدان: فها هو يناجي نفسه:

-رايت الكوكب منذ خمسة عشر عاماً ياقيدار، وتراه الليلة هو ذاته زحل الذي قال فيه الكندي انه من طبعه البرد واليبس.(٣١).

بل نجد الشيخ قيدار يحصي سنوات زحل:

-وتعلم فيما تعلمه ان نحس زحل يدوم ثلاثين سنة وبعده ثلاثين سنة..(٣٢).

نراه يطبق ذلك على تاريخ العراق، متسائلاً بلوعة عما يخفيه الطالع:

- ثلاثون سنة من بدء الحرب مع ايران، حتى متى؟.(٣٣)

ومن هنا نجد هيمنة هذا الكابوس الميثولوجي على عالم الرواية، دون ان يخفي ذلك الاسباب المنطقية والسياسية والعلمية لمأساة العراقيين وبشكل خاص النساء منهم خلال هذه الفترة والتي تتمثل في الاحتلال الامريكي ، وانهيار الدولة، وما استتبعه ذلك من انفلات امني، واستشراء مظاهر العنف المتمثلة في الصراع الطائفي ونشاط قوى الأرهاب وقتل الناس على الهوية، وبشكل خاص الرجال منهم، مما جعل النساء تحديداً معزولات ومتوحدات وعاجزات عن مواجهة هذه المحنة الكبرى التي تحيط بهن من كل جانب.

واذا ما كان العم الشيخ قيدار هنا يلعب دور الحكيم والعراف في اكتشاف طالع زحل على بغداد وسكانها ، فهو ايضاً يمثل الذاكرة العراقية والحكمة الشعبية، والوطنية الحقة والحافظ لكنوز الجمال والحقيقة من خلال حرصه على صيانة المخطوطات والآثار والنفائس الوطنية وحفظها من التلف والاندثار او السقوط بأيدي السماسرة وتجار المقتنيات والمهربين. وشخصية الشيخ قيدار تتخذ بعداً فنطازياً وغرائبياً من خلال قدرته على اختراق الاماكن والازمنة، لانه يعلن بانه موجود في كل مكان ،ففي حوارية بينه وبين حياة البابلي نقرا هذا الحوار:

- انت، انت من جعل طريقي ممتدا بلا نهاية ، لماذا اختفيت؟.

- لم اختف ، ها انا امامك ، الاترينني؟.

- بغداد لماذا غادرت بغداد؟.

- لم اغادرها، انا فيها وهي فيّ... تعالي اجلسي هنا.(٣٤)

الشيخ قيدار هنا ليس مجرد غودو آخر لا يعود ، بل يصبح رمزاً للأمل والحلم والحقيقة، وربما هو رمز تجريدي للحياة والجمال والمستقبل.

واخيراً فرواية نساء زحل مثقلة بحمولات معرفية وشفرات 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 دون أن تهمل فرص الحب والأمل القليلة التي تمر بحياتها ، لكني شعرت بوجود جو مثير من التشابه بين هذه الرواية ورواية أسمه الغرام.(٣٥) .للروائية اللبنانية علوية صبح، فالروايتان متحف لعوالم المرأة ومآسيها ومصائرها وعشقها واغترابها، وهي ايضاً تنطوي على تنوع نموذجي ومدهش للأنماط السلوكية للشخصية النسوية، قد يقال ان هذا شان اغلب الروايات التي تكتبها المراة عن المجتمع النسوي مثل رواية بنات الرياض للروائية السعودية رجاء الصائغ فضلاً عن روايات غادة السمان، واحلام مستغانمي وغيرهما، لكن التماثل هنا اوسع بكثير من ذلك. فنساء الروايتين ضحية حربين دموية طاحنتين هما حرب تموز التي شنت فيها القوات الاسرائيلية عدواناً سافراً على لبنان، والاحتلال الامريكي للعراق وما إستتبعه من مضاعفات وعواقب وخيمة على الامن الوطني وعلى حياة الناس، ومثلما نجد حياة البابلي تخطط للقاء حبيبها ناجي خارج العراق، كذلك نجد نهلا بطلة رواية اسمه الغرام تخطط للقاء حبيبها هاني في باريس، كما ان البنية الاطارية متماثلة حيث تنفتح الروايتان على سلسلة من المرويات والمدونات التي تعكس جوانب مختلفة من حياة ومعاناة بطلات الروايتين ... والاكثر من ذلك ان البطلتين (نهلا)و(حياة البابلي) تعانيان من حالة تشوش وشرود ونسيان، والروايتان

بعد ذلك تستظلان بمظلة الميتا سرد والتي تتسع للمخطوطات والاعترافات والمدونات وللأستطرادات حول وظيفة الكتابة السردية واسرارها ووظائفها، ومع ذلك فانا اعتقد ان ما يفرق الروايتين هو اكثر مما يجمعهما، وتظل رواية لطفية الدليمي - نساء زحل - اضافة مهمة في سفر الروائية السردي، وهي ايضا شهادة حارة وصادقة وصارخة عن مرحلة صعبة من مراحل العراق لاتخلو من اضطراب ولبس وتشويش، وكانت المؤلفة شجاعة في التصدي لها..

الهوامش:

١. الدليمي ، لطفية - سيدات زحل - ، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ، الاردن ٢٠٠٩ .
٢. المصدر السابق، ص٩
٣. المصدر السابق،ص٣٩
٤. المصدر السابق،ص ٢٨٥
٥. المصدر السابق، ص ٢٨٢ .
٦. المصدر السابق، ص٣٠١
٧. المصدر السابق، ص ٤٦
٨. المصدر السابق،ص ٢٤
٩. المصدر السابق ، ص ٢٦
١٠.المصدر السابق، ص٢٦
١١. المصدر السابق،ص ٢٠
١٢.المصدر السابق،ص ٣١
١٣. المصدر السابق ،ص ٢١
١٤. المصدر السابق، ص ٢٢
١٥. المصدر السابق،ص ٢٥
١٦.المصدر السابق،ص ٢٣٧
١٧.المصدر السابق، ص٣٢
١٨. المصدر السابق، ص ١٤
١٩. المصدر السابق،ص ٣٣٨
٢٠ . المصدر السابق، ص ٢٣٧
٢١.المصدر السابق،ص ٣٣٨
٢٢. المصدر السابق ، ص ٣٣٨
٢٣.المصدر السابق، ص ٥٤
٢٤ . المصدر السابق،ص ٥٦
٢٥. المصدر السابق، ص ١٢٠
٢٦.المصدر السابق، ص ٢٧٢
٢٧. المصدر السابق، ص ٣٠١
٢٨.المصدر السابق، ص ٣١٤
٢٩. المصدر السابق ،ص٢٤١
٣٠. المصدر السابق،ص ٢٣٤
٣١.المصدر السابق ، ص ٢٤١
٣٢. المصدر السابق، ص ٢٤٢
٣٣.المصدر السابق، ص ٢٤٢
٣٤. المصدر السابق،ص ٣٣٧
٣٥. صبح ، علوية - إسمه الغرام - دار الاداب ،بيروت ٢٠٠٩ (ط ٢٠)

إتمام النص السردي قصصيا بالتأجيل الإرجائي مسرحيا

قراءة في رواية (تسارع الخطى)

أ.د. نادية هناوي سعدون

-١-

تتسارع أحداث رواية (تسارع الخطى) للروائي أحمد خلف لتغدو أقرب إلى الرواية القصيرة التي تتأرجح بين الإتمام السردي والتأجيل المسرحي، ولأنها تحاكي الواقع الحياتي بوصفه المرجع الذي ينتقي منه الكاتب قصصه لذلك لم تعتمد البناء على فصول أو التوزيع على مقاطع، بل الرواية بدت وكأنها مسرحية لا يكف القدر أن يخلق لها عقدها التي لا يسع كاتبها أن يجد عقدة مثلى أو منطقية لتفسير مفاجأتها.

وقد تداخل بناء الرواية بين البنية القصصية والبنية المسرحية وهذا التداخل هو تجريب فني وظفه الروائي ليكتب قصة ممسرحة أو يمرر مسرحية قصصية ليؤكد أن الإنسان واع وعيا حقيقيا طليعيا بطبيعته الخاصة كونه لا يواجه تعدد الأحداث التي لا تنتهج نهج حدث واحد متصل الأجزاء حسب بل تتنوع الحبكات وتتعدد المصائر.

وهذا ما يجعل الرواية تقترب من اتجاه المسرح الملحمي على طريقة برخت الذي كان قد أدرك ضرورة تقديم المسرحية عبر السرد وحاول أن تكون مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث ولا تريد من المتفرج أن يكون ملاحظا؛ بل تريد إيقاظ قدرته على العمل. وقد سخر مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعي والوحدة الشكلية والأبطال الايجابيين.

والبطل في هذه الرواية مؤلف مسرحي همّه أن يكتب مسرحية على غرار مسرحيات غربية كمسرحية مارا ساد لبيتر فايس أو مسرحية عراقية على غرار المفتاح ليوسف العاني

وتقوده هذه التمنيات إلى طريق مسدود بسبب مرارة الواقع المعيش الذي سيجعله أمام مفترق طرق لا مفر منها سوى بالجري حاثا الخطى نحو المجهول..

وقد تواتر هذا الجري المتسارع مرة بالرجال الثلاثة الذين حثوا الخطى في تسارع مطرد لخطفه ومرة بالمطاردة الدراماتيكية مع خاطفيه المسلحين الذي تتبعوه إلى حانة السعادة ومرة بتقادم الزمن وتسارع خطاه!!

وهنا تتأكد فكرة واقعية حاولت الرواية توصيلها إلى القراء وهي أهمية عدم الفصل بين الحياة والفن إذ يكون على خطأ من يتعامل مع الفن بصورة متعالية وينظر إليه على انه ظاهرة فنية فقط.

فالحياة هي رواية تسرد ومسرحية تراجيدية فيها من جرأة الحياة وشراستها الشيء الكثير وهذا ما بينه الغلاف الأمامي الذي تصدرت نصفه الأعلى صورة لقدمين حافيتين وهما تتحركان ذهابا باتجاه الأفق في حركة توحي باستمرارية المشي المتقدم بلا توان نحو المجهول وقد خلّف وقعهما ظلالا شفيفة تعتم ما تتركانه من أثر خلفهما وقد بدت إحداهما متأهبة للحركة وباطنهما ملطخ بالوحل وذرات الطين بادية عليها في حين التصقت الأخرى بالأرض في إشارة ترميزية إلى ان صاحب القدمين حاله هو حال البطل الرئيس السيد عبد الله الذي لم يكن في نيته ان يمشي الهوينى ويكون عيشه رغيدا بل هو في حالة قلق دلل عليه هذا التواتر الحركي المتسارع بلا هوادة.

وهو في واقعه الذي أرغم على العيش في خضمه ومجاراته ليس راغبا على السير بإرادته بل هو سائر بإرادة خارجية تحتّم عليه الانصياع لها وهو ما رمزت إليه جزئية صورية متمثلة بكفة البنطال المتعجلة التي أتاحت للقدمين حركة أكثر مرونة وسرعة أما الأرض التي هي ميدان الجري ومضماره فبدت بورا عطشى متشققة خشنة قاسية على من يمشي عليها في دلالة رمزية على طبيعة المسرح الحياتي الذي ينبغي لصاحب القدمين أن يؤدي دوره فيه وقد تسارعت لحظات حياته.

وبذلك حقق الغلاف الأمامي عتبة نصية افتتاحية تأخذ بقارئها إلى فحوى العنوان ودلالاته مانحة إياه مسحة رمزية ناطقة ومتحركة لتكون السرعة هي الثيمة الغالبة التي ستتحرك عليها أرضية السرد لكنها ليست أية سرعة إنها السرعة التي أساسها السير بوتيرة متصاعدة لكن إمكانيات الواقع تحول دون امتلاك مستلزمات ذلك التسارع لتكون المفارقة أن السيد عبد الله سيجد نفسه ضحية تسير بلا اختيار وتقبع في قبضة القدر بلا دراية.

أما الاستهلال الذي اختاره الكاتب مفتاحا عتباتيا آخر يدفع بالقارئ نحو عوالم شخوص الرواية وأبعادها الزمانية والمكانية فإنه عضّد ما كان الغلاف الأمامي قد لمّح إليه من خلال تناص خارجي مقتطع من قول لسان جون بيرس فيه إشارة إلى مقصدية الفعل الكتابي الذي سينتهجه الروائي مداخلا بين المسرحية كفن إلقائي سماعي وبين الرواية كفن كتابي محكي. هذه حكاية سأرويها هذه حكاية ستسمع هذه حكاية سأرويها كما يليق أن تروى سيكون سردها لطفا يفرض الاستمتاع بها.

ولما كان مجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصية والأحداث أوسع في القصة منه في المسرحية وان المسرحية تستوجب أن يرتبط التتابع للحدث بالشخصيات بحيث تنسجم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات ؛فإن التداخل بين هذين الفنين سيعطي مجالا لتحقيق التكامل فنيا بالإفادة من إمكانياتهما ومن هنا وظفت الحوارية من دون أن تفقد الرواية منطقها وتعددت المصائر وتصاعدت الأحداث من دون أن يؤدي ذلك إلى تلاشي السمة المسرحية فيها..

وبذلك تشكلت الرواية كوحدة فنية هي عبارة عن مقصدية حداثية ذات نزعة تجريبية غايتها تصوير الواقع المنحل بمآسيه والمنهار بأبنائه الذين ليس بمقدورهم الهرب أو الفرار.

وإذا كانت شخصية السيد عبد الله محبوكة حبكا سرديا متقنا فإنها أيضا بدت شخصية مسرحية في رسم أبعاد تحركها الواقعي والتعمق في تصوير حالتها النفسية..

-٢-

لقد نوّع الكاتب أحداث روايته (تسارع الخطى) عبر التضمين بين أكثر من قصة واحدة أو القصة داخل القصة، وعلى الرغم

من هذا التعدد الحدثي إلا إن ذلك لم يشتت الموضوع بل حقق رباطا خفيا يركز العقدة لينكشف الواقع الاجتماعي.

ودرامية الرواية التي تلاقت فيها أكثر من قصة وأنجبت فيها القصة الأساسية قصصا داخلية كانت موزعة بقصدية متقنة جعلتها متناسقة كإيقاع سيمفوني شفاف ومنساب..

وتتساوق هذه الدرامية مراهنة على التغريب كوسيلة شعورية أساسها الدهشة والمفاجأة بغية تعميق الفكرة من جهة وعامدة إلى الحوارية التي هي أساس الحركة المسرحية من جهة أخرى.

والاختطاف هو موضوع القصة الأصل إذ يجد السيد عبد الله نفسه وقد صار مخطوفا على يد عصابة مجهولة. كانوا قد احكموا شد وثاقه عصبوا عينيه بقطعة قماش سوداء حالما ألقوه في الحجر الضيق الصغير وأحاطوه من كل جانب ووثاق عينيه بدأ يزداد ضغطا عليه.. امسك احدهم ذراعه بقوة شديدة أراد أن يصرخ به لكنه لا يعرف النتائج لو فعلها.

وتتفرع من ثم قصص أخرى عن هذه القصة الأصل استباقا أو استرجاعا كقصة هند ابنة أخت عبد الله وصديقها رياض وقصة المترجم الصامت الذي آثر الهجرة تاركا عائلته وراءه وقصة الزوجة الشابة التي لم تكن تفقه حقيقة عمله ومعنى الكتابة المسرحية بالنسبة إليه، وقصة عمله في المسرح وتطلعه إلى التأليف ثم قصة مسرحية الصرة التي صارت فكرة تراود عبد الله زمنا..

ولا يتوانى الراوي وهو بإزاء هذا التضمين القصصي من العودة إلى القصة الأصل أو مغادرتها إلى لحظات سابقة للخطف أو لاحقة له، ليعود بنا مجددا لذلك اللقاء بين عبد الله والصوت الأنثوي/ فاطمة ودورها في إطلاق سراحه وبعدها يفارق السارد قصة الاختطاف متقدما إلى مرحلة الفرار من الخطف وما لحقته من قصص متداخلة كلقائه بصديقه أبي العز وما تبع ذلك من لقاءات بصديق آخر هو البصري.

وهذان الصديقان هما اللذان سيكونان المحذرين له من عصابة تترصد لخطفه من جديد. الخاطفون الذين تمكنوا من اقتفاء أثرك إلى الحانة هل أنت قادر على ردعهم وما هي السبل للدفاع وبالقوة نفسها التي ستفاجأ بها من قبلهم أنت لا تدري من يقف وراء تحركهم.

فيتخذ من الحانة ملاذا له ويغير اسمه من عبد الله إلى أيوب لكي لا يفتضح أمره وهذا ما يشعره بان كل من حوله يتآمر ضده ثم ينكفئ بنا مجرى السرد إلى ما حملته اللحظة الراهنة حين دوت فيها طلقة من خارج الحانة ليقتل شخص اسمه عبد الله.

وبظهور الرجل القصير يحصل انقلاب فني في العقدة حين يناديه باسمه الحقيقي ليقبض عليه بتهمة انه مطلوب للقضاء ليكون هذه المرة مطاردا كمجرم لا كمخطوف.

وليس في هذه الاشتغال الانكفائي سمة تلفيقية بل هو مقصود لاستثارة القارئ ودفعه إلى التساؤل عن الخيط الرابط بين ما كانت هند قد أخبرت به رياضا عن خالها عبد الله وانه تاجر وسيط يعمل في الشورجة ويهوى الكتابة والتمثيل المسرحي وبين السبب الذي دفع العصابة إلى الاعتقاد انه صيد ثمين وان خطفه سيؤدي إلى الحصول على فدية كبيرة من أسرته؟

وباعتماد الحوارية بين شابين يجمعهما القدر بعبد الله داخل حانة السعادة تظهر الحاجة الفنية إلى متابعة السرد لا بالتناوب القصصي بل بالسرد الدرامي. تلك الأثناء جاء شاب آخر واتخذ مكانه على المائدة حسبه عبد الله بادئ الأمر شخصا غريبا ولكن تبين أنهما أصحاب منذ زمن بعيد كما هو واضح من استقبال الشاب الأول للشاب الثاني:

- وأخيرا كيف ستنتهي الأمور؟

الشاب الثاني: لا اعتقد أنها ستنتهي على ما يرام؟

الشاب الأول: هل تريد أن تنهي جلستنا ونذهب إلى مكان آخر؟

الشاب الثاني بقناعة تامة: لا اعتقد أنهم يسمحون بالخروج لأحد مهما كانت الحالة

الشاب الأول يضع قدحه على المائدة ويوزع نظراته بين عبد الله وبين الشاب الثاني يسأل مستفسرا عن الأمر كله:

- حتى لو ادعيت المرض الخطير؟..

ويتداخل الفعل المسرحي مع الفعل السردي بتواز زماني ومكاني حين يأتي دور الرجل الأنيق الحسن الهندام طالبا من عبد الله أن يكتب مسرحية أو رواية تشيد بتاريخ الرجل الكبير محذرا إياه من الرفض أو السخرية .

وبين أن يحقق عبد الله حلمه بتأليف مسرحية مهادنا على حساب مبادئه وبين أن يؤجل حلمه لحين استرداد كرامته؛ فان مجرى الأحداث سيتغير ليواجه عبد الله تحديا آخر لم يكن قد هيأ نفسه له ذات يوم. كان ثمة خوف لا يستطيع تجاهله مهما حاول التغاضي عنه فهو يراه يكمن في العمق البعيد من نفسه غير المستقرة وقال: آه لقد ضاعت فرصتي في كتابة مسرحية الصرة أو الحقيبة ولم يبق إلا الحانة وها هو ضائع في فوضاها غير المنتهية.

فعبد الله المؤلف المسرحي الذي تخيل شخصياته ورسم مصائرها يتوجس الآن من. تجربة جديدة مع الآخرين أو أن تجربة كتابة مسرحية من النوع المفتوح تفرض نفسها عليه وربما لم تعد الأمور تسير بما تشتهي السفن.

لهذا يرفض أن يزيف أو يزور الزمان أو المكان متسائلا في خاتمة الرواية لماذا هو بالذات يحدث له هذا كله الآن؟ وهذا التساؤل

سيلتقي مع التساؤل الذي ابتدأت به الرواية: هل لي معرفة أين أنا الآن؟ ليمنحا الرواية بنية سردية دائرية تجعلها مفتوحة لمزيد من التصاعد الدرامي. اعترف أني غير قادر على مواجهة الخاطفين ولكني لا استطيع كتابة تاريخ لرجل لا اعرف عن حياته أي شيء كما أني اشك باستقامة هذا الرجل الذي تطلقون عليه بالرجل الكبير بل دعني أسالك: كيف يجيز لنفسه وعقله أن يختلق له تاريخا ولعائلته سيرة حسنة في الوقت الذي لا صلة له بالعوائل الكريمة؟.

وبدلا من تلمس حل ما لازمة عبد الله ومخاوفه من معاودة اختطافه، فان الكاتب سيفاجئ قارئه كاسرا أفق توقعه مغيرا ثيمة الاختطاف والمطاردة بثيمة الكتابة والتأليف التي هي حلم مركزي طالما ظل عبد الله يتطلع إلى تحويله إلى حقيقة يوما ما وتأتي المفارقة الفنية متمثلة في رفضه الكتابة فلقد أصبح السيد عبد الله المسرحي على بينة من اللعبة التي وضعه الرجل الأنيق فيها وأنها لن تنطلي عليه وبذلك تغدو شخصية الرجل الأنيق خيطا آخر يجمع بين تعدد الأحداث وتنوع المصائر من جهة وبين درامية الفعل المسرحي وحواريته من جهة أخرى ليجعل الرواية ذات بنية درامية دائرية.

وفي الوقت الذي كان فيه الرجل الأنيق الحسن الهندام على دراية بكل ما كان قد كابد عبد الله مرارته فانه بدوره سيتعجب لهذه الصراحة التي بدا عليها المؤلف المسرحي وهو يستخف بطلبه في كتابة تاريخ الرجل الكبير .

-٣-

إذا كانت صيغة السرد بضمير الغائب والمتكلم قد تناوبت على السير بالأحداث وتوجيهها فان صيغة السرد بضمير الخطاب(أنت) قد منحت السرد طاقة حوارية إضافية ستتضافر جنبا إلى جنب الحوارات الخارجية والداخلية محققة وظائف أخرى منها تمكين الراوي من استعمال الاستباقات الزمانية. هذا السكون الجليل الذي صنعته من حولك يقينا ستأتي ساعة الفرج وتطلق ساقيك للريح متخلصا من أسرك تحطم قيودك من هذا الجحر الذي لم يخطر ببالك في أي يوم مضى إذ لم يرد في عقلك أنهم سوف يخطفونك على حين غرة.

وأدى ضمير الغائب دورا مهما في تصاعد الأحداث وشرحها وتفسيرها وكذلك وظف ضمير الغائب في الاسترجاعات التي هي بمثابة ارتدادات داخلية لقصص سابقة على قصة الخطف كقصة هند وقصة التفجيرات اليومية في الشوارع والأسواق وجماعات تعمل بما يثير الهلع في نفوس الآخرين.

هذا فضلا عن الحوارات الداخلية المونولوجية التي استبطنت دواخل عبد الله كحديثه مع نفسه وهو يتهيأ للقاء رياض متسائلا. ترى كيف سأعرفه أليس أمرا طريفا أن يعرفني ولا اعرفه؟ سيتأملني عن بعد ويحاول تحليل شخصيتي هذا الصنف من الأشخاص اعرف الكثير من نزعاتهم بل ونزواتهم سالتقيه وأتحدث معه عن مستقبلهما المشترك ترى هل سيصغي للذي أقوله له عن هند باهتمام أم تراه سوف يسخر مما اقترحه عليه بخصوص إنقاذ البنت من وصمة عار قد تودي بحياتها؟.

وقد منح التوظيف لضمير المتكلمين اشتغالا ميتا سرديا حقق كسرا لأفق توقع القارئ مغربا المشهد المرسوم ليبدو أكثر واقعية كما في مشهد الإغواء الذي قاد هندا إلى الوقوع في المحظور فيكاشف الكاتب قارئه قائلا: وإذا أردنا الدقة بالوصف الذي ينشده بعض القراء الذين يهمهم إلى أين استطاع بطل القصة أو الرواية الوصول مع البطلة بعد تورط الأخيرة مع حبيبها أو صديقها إذا أنشدنا التعبير الكامل للقائهما سوف نقول ان رياضا..

وعلى الرغم من هذا التناوب الصوتي للضمائر إلا ان ضمير الخطاب يبقى هو الأكثر تحقيقا للتداخل الاجناسي الذي قصده الكاتب كما منحه قدرة على جعل الشخصية في مواجهة مع نفسها متحدثا إليها لا ككيان ورقي بل ككيان مادي يشغل حيزا واقفا وجها لوجه بإزائه كفاعل له سلطة هي ذاتها سلطة القارئ الذي لا بد له ان يخوض غمار المقروء منتجا لا متلقيا حسب فيسأل الكاتب بطله الذي ما عاد مرويا بل هو المروي له. هل يراودك الخجل ويعتريك الحياء من بؤس الحي الذي تعيش فيه؟ إذن لماذا لا تجعل منه موضوعك المفضل هل حقا أنت تعشق المسرح وتريد ان تكتب مسرحية تراجيدية أنا أدلك على تجارة رابحة وقضية محكمة البناء والتشييد ضع أوراقك على منضدة الكتابة واشرع بتسطير العبارات عن حي البياع كل ما تعرفه عن المكان الذي تعيش فيه سوف تكتشف ألف هاملت .

وهذا ما يجعل الشخصيات وجها لوجه أمام القارئ ويجعل من وجهة نظر هذا القارئ بديلا لوجهة نظر الراوي.

ويبقى ضمير الخطاب يتواتر داخل السرد بين الفينة والأخرى ليصنع مشاهد درامية ذات مسحة حوارية تجاورها المقاطع السردية بحواراتها الخارجية والداخلية لتتصاعد الحبكة القصصية تصاعدا دراماتيكيا محسوبا لاسيما حين يكتشف البطل ان من خطفه جالس معه فيأخذ في حالة الهلوسة التي تجعل الآخرين لا يصدقونه. حذار منهم كلهم وهم لا يخططون إلا للخلاص من الشر الذي جلبته معك منذ أسطورة اختطافك التي من الواضح أنهم لم يصدقوها حتى الآن رغم كل ما جرى أمام أعينهم وبالوضوح نفسه الذي طرحته عليهم بما عرف عنك من صراحة تصل في العديد من الحالات إلى أنهم ينظرون إليك كالمجنون أو الأبله الذي يقول ما لا يعرف أو ما لا يقدر

خطورة ما يقول

وقد يتخذ الخطاب مساحة أوسع حين يستنهض الراوي همة كتاب المسرح في الانتفاض على الواقع وتحويله إلى مسرح حياتي. هيا اكتبوا أيها الكتاب جميعكم خاسرون ولكن ألا تعلموا أن لكم الجنة ما دمتم تحملون هموم الناس على أكتافكم وفي قلوبكم انتم سادة الندى والمدى أيها المفلسون وانتم تجترون أفكاركم ووعودكم لأنفسكم في أن تنتفضوا على واقعكم المنحرف المريض وسيكون هذا اليوم هو يومكم الموعود.

لتغدو الحانة مسرحا ومرتادوها هم الممثلون الذين سيحتل كل واحد منهم موقعه ويعاود الحوار الخارجي دوره المسرحي.. باستثناء مساحات يقتطعها الكاتب ليفسر الأحداث أو يفصل بعض الأمور .

ويكون في ظهور الرجل القصير مفاجأة تقلب النص من الطابع المسرحي إلى الطابع القصصي ليكتشف البطل أن اللعبة التي وضعه الراوي في خضمها ما هي إلا وهم رسمه له وأوقعه في شباكه في شكل تجريب ما بعد سردي. وأنا اعلم جيدا أن ثمة من قام بهذه المبتدعات شخص آخر هو في الحقيقة مؤلف قصصي وحكايات تولع بهذه الطرائق ردحا طويلا من الزمن حتى انه كان يرى فيها ضرورة لفنه وملحا لمذاق القصص التي يؤلفها.

ولم تعد الأحلام تنفعه في بلوغ تمنياته بعالم أفضل كونها ستتلاشى بأول اصطدام مع الواقع وهذا هو سر إعجابه بهاملت. الذي تلبسه وبذل جهده في أن يتصور دخول هاملت ملك الدنمرك إلى حي البياع. جاعلا منه موضوعه المفضل ويتدخل الراوي ليفاجئه بموضوع فيه ألف هاملت وتأخذ بعض الحوارات الخارجية لاسيما في مطلع الرواية شكلا مونولوجيا دراماتيكيا كتلك الحوارات التي جمعت بين عبد الله وفاطمة الفتاة التي ساعدته على الإفلات من قبضة الأسر ويكون أهم تطور درامي في حبكة القص حين يطلب البصري وأبو العز من السيد عبد الله ان يختفي. عليك أن تختفي حالا أنهم خاطفوك يحاصرون الحانة يتوزعون بين الباب والنوافذ. وفي ذلك مفارقة غرائبية تجعله يقع فريسة أوهامه فالمخطوف صار مطاردا والمجرم غدا طالبا لحق ضائع..

وبقدوم الشاب الأول والشاب الثاني إلى الحانة يتحول السرد إلى شكل مسرحي فيه المفاجأة سيدة الموقف ومن ثم يتقدم الحوار الخارجي على سائر صيغ الحوار الأخرى ومنها صيغة الحوار غير المباشر(كلام الراوي) .أما زال الغرباء يطاردونك ؟ الكثير من متابعيك تهمهم سلامتك سيد عبد الله.

-٤-

إن الحياة الواقعية بمشكلاتها وسلبياتها ومعوقاتها كلها في كفة

والإرهاب في كفة كون الإرهاب هو عدو الحياة لذلك هو لا يوازى بأي مشكلة مجتمعية أخرى مهما كانت حدودها وأبعادها فالحياة بكل شرورها لا يمكن ان يصل خطرها إلى خطر عبوة ملغمة يمكنها ان تنسف المجتمع بكامله في طرفة عين..

ولان خطر الإرهاب اكبر من أي خطر أخلاقي مجتمعي آخر لذلك يقتنع البطل بوجود تبرير منطقي يحتم عليه تأجيل حل مشكلاته الحياتية الشخصية منها والأسرية والمهنية لحين كتابة مسرحية تسفه الإرهاب وتؤشر خطره كرسالة مجتمعية تهم المجموع لا الأفراد.

فيضع الراوي بين يديَ مرويه قصة جاهزة لكي تكون مسرحية موضوعها الإرهاب وعنوانها الصرة ليسأله بعدها. ألا يصلح هذا الموضوع ان يكون مسرحية وقد تعمدنا تأجيل إعلان محتويات الصرة إلى ان يقر السيد عبد الله ان ثمة مسرحية بين يديه وسيتساءل: أين ينبغي لأحداث المسرحية ان تجري؟ ونقول له أنها ستجري في السوق الكبير الذي يفضل ان يكون على شكل فضوة واسعة مفتوحة من الجهات الأربع.

ومن هنا يبدأ البطل في التفكير بكتابة نص مسرحي كان قد مرر أحداثه إليه الراوي نفسه والنص مسرحية عراقية تراجيدية توازي في فجيعتها مسرحية هاملت وقد حدد حواراتها وعنوانها وشخصياتها

لكن المفارقة ان البطل سيظل تحت سلطة الراوي الذي سيفاجئه بحكاية قصص تحول دون إتمام نصه المسرحي فيرجئ إكمال نصه المسرحي عبر المواظبة على سرد حكاية هند وذهابها إلى بيت خالها السيد عبد الله طالبة مساعدته لها في الورطة التي أوقعت نفسها فيها وهذه الصدمة ستزيد صراع البطل مع نفسه إذ يجد المصير مجهولا وقد صار على دراية بالمآل الذي رسمه له الراوي وقد تحول إلى كيان مسرحي متمرد على كاتبه لا يقبل بالدور الذي يرسمه له واعيا لحاضره وماضيه.

ويبقى مشروع السيد عبد الله بكتابة مسرحية الصرة مرجأ إلى

إشعار آخر لكن الحلم يجعله ينقد المسرحية ميتاسرديا. وابتسم لنفسه سيكتب ناقد يتناول في كتاباته الجميع دون استثناء عن حضور الخيال في مسرحية الصرة وسيتناول ناقد آخر موضوع المسرحية في مقال يقول فيه: هل تقصد المؤلف أن يقوم بتشويه قضية إنسانية ووطنية عن عمد أم انه مولع باستخدام المخيلة إلى ابعد الحدود؟ وسيرد عليه ناقد آخر بقوله: ان مسرحية الصرة هي تعبير عن مأساة شعبنا الذي خيبته الحكومات على مر السنين والحقب.

ويقطع السرد الارتدادي بضمير الغائب هذا الاشتغال ومن ثم يعاود طرقه مجددا في شكل حوار مونولوجي عن مشروع المسرحية غير المنجز كإيهام سردي لا يقطعه إلا الاسترجاع لقصة هند التي هي إيهام آخر إيهام قابل للتأجيل على إيهام لا يقبل التأجيل وهو مشروع المسرحية. والآن عليه ان يكف عن التفكير به وبما ملأت هند أذنيه من لغو لا طائل منه عليه ان يعيد النظر بحساباته كلها خصوصا مشروع المسرحية التراجيدية كما خطط لها من قبل وان يؤجل الانشغال بقضايا ممكنة التأجيل. ولهذا يواصل السيد عبد الله يقدم المسرحية على القصة مفكرا في عنوان صالح متحدثا بضمير المتكلم متسائلا . لماذا لا يكون العنوان الصرة أرسلت من جهنم صحيح سيبدو العنوان مثيرا للوهلة الأولى ولكني أراه غير دقيق في الإيحاء حسنا سأتبع طريقتي في معالجة العنوان وأبقيه الصرة وسوف يقدم محتوى المسرحية عنوانها ولكن أليس هذا كلاما خارج لغة المسرح؟ تعني انك تتدخل فيما هو سياسة وليس فنا من الفنون اسمع أيها المسرحي الطيب هم يريدون ان يبعدوك عن واجبك تجاه الناس المعدمين منذ الأزل.

وما بين الاسترجاع والاستباق وبين التكلم والغياب يبقى الميتاسرد تجريبا محببا يمكن الكاتب من إيهام قارئه عبر خطاب الراوي لعبد الله. حسنا إلا تفكر جيدا بموضوع كهذا؟ مثلا ان تبدأ مسرحيتك: بفقدان فاطمة مثلا؟ أو بالمطاردة الدراماتيكية التي حدثتنا عنها من قبل؟.

وبذلك يصبح لعبد الله حضور ممسرح داخل السرد متحولا من بنية المروي إلى بنية المروي له على اعتبار أن العمل الأدبي خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها.

ختاما .. استطاعت رواية(تسارع الخطى) تحريف الواقع عبر المداخلة بين المتخيل السردي وتقاناته والياته وبين العرض المسرحي وما فيه من محاكاة وتشخيص وهذا ما نحا بالرواية منحى تداخل الشكل الروائي بالمسرحي مبنى ودلالة.

وهو ما كان الروائي أحمد خلف ومنذ روايته(الخراب الجميل) قد استلهم حيثياته عبر وعي فكري بالحداثة وإدراك معرفي بالتجريب السردي.

السرد بين سُخريَّة الراوي وتعليقاته
قراءة في رواية (طين حُرّيّ)

عبد العزيز إبراهيم

لا تخرج الرواية المعاصرة عن كونها كتابة عن خبر. وهذا ما يراه جيريمي هوثورن في قوله: ((إنَّ كل شيء نقرؤه في الرواية يأتي إلينا بواسطة نوع ما من الإخبار (telling) إذ يتم أخبارنا بما يحدث في الرواية، ومهما بلغ الروائي من نجاح في جعل مشهد ما دراميا... وربما نشعر بأننا نرى إلا أننا نرى نتيجة لما نتصوره استجابة للسرد))[1].

وربَّ سائل يقول: ما هو السرد الذي يمكننا أن نرى الخبر صورة في الرواية؟ نقول إنَ مصطلح السرد تراوح ((بين كونه خطاباً غير منجز أو قصاً أدبياً يقوم به السارد ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها)[2]. وهذا يعني أن السرد هو ((وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي))[3] وهذا الوسيط هو ما يسمى بالراوي.

ولذا فإن السرد عند نقاد الأدب الحديث((فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان))[٤].

ولما كانت الرواية حكاية لها حُبكة، فإنَ الروائي يجد أمامه عدة اختيارات لسرد روايته فقد (يقصُ عليك المؤلف قصته من خلال الراوي المشخص (القاص) الذي يعرفه القارئ كشخص مميز ذي صفات فردية إنسانية محددة، أو كبديل لذلك فإنَ مصدر السرد قد يبدو على درجة من اللاتحديد بحيث يثير فينا الشك فيما إذا كنا نتعامل أو لا نتعامل مع مصدر فردي إنساني)[٥]. وفي هذه الحال فإنَ (القارئ ينشط بشكل لا يمكن تحاشيه لخلق صورة للراوي على أساس التلميحات والإشارات الموجودة داخل النص)[٦].

فإن تحدثنا عن الرواية العربية المعاصرة في العراق، فإننا سنجدها قد انحازت في عمومها عند السرد صوب المؤلف لأنها وجدت في الواقعية حضناً دافئاً فوضت الروائي نيابة عنها بعيداً عن القارئ في رواية أحداثها. فإنْ غاب عنها بهتت حلاوتها في فم القارئ وبذلك اكتسب الروائي حقاً في أن يحتل مكانة داخل روايته وهو يسرد أحداثها وكأنه جزء من هذه الأحداث لأنه هو العارف بكل شيء. ولم تخرج رواية ((طين حُرَيّ))[٧] لطه حامد الشبيب في اعتمادها القاص سارداً الحكاية عن هذا المنحى، بل أسفر القاص عن نفسه دون ستر أو خفاء ليباشر مهماته السردية معلقاً وساخراً في الوقت نفسه.

١-١

الرواية تقوم أحداثها على فكرة التنقيب عن آثار حضارية تحت مقبرة المدينة يشرف على هذا العمل الدكتور مؤمل المتزوج من رنا، وهو شقيق ناهض الذي فقد ابنه في ظرف غامض تاركاً خطيبته رواسي. عظامه مدفونة في المقبرة (مكان الحدث). ومن أجل أن يطمئن على صحة توقعاته في التنقيب يهجر علمانيته ويلجأ إلى جوهرة قارئة الطالع حيث يجد في دفء جسدها حرارة تقيه من صوت الجرافات وهي تدفع بعظام الموتى بعيداً عن أرض الحضارة بالرغم من عدم ارتياح الناس لما يحدث لموتاهم في مثواهم الأخير. يباركه رئيس البلدية في المدينة وابتسامة صفراء من مدير الأمن فيها.

يزاوج الروائي بين واقعية الحدث وفنطازيا الوصف الذي يغرب بنا بعيداً فيضيع الواقع في عملية التخيّل حيث لا نقبض إلا على التراب (الطين الحريّ) الذي تسير الأحداث تحت ظله بالرغم من محاولة القاص لإقناعنا أنَ هذه الحفريات قد وصلت إلى آثار رائعة وكشفت عن قصر الملك... الخ.

إنَ هذه الرواية ربما كتبت أكثر من مرّة لأنها تحمل في ثناياها الفكرة ونقيضها (العلمانية/ الغيبيات)، (الجنس/ الموت)، (الحضارة/ السقوط)، الحبّ/ الخيانة)، (الواقع/ الخيال)، الخ وهي في محصلتها ترسم صورة للوجود والعدم! هذا العمل الروائي الذي تمكن القاص منه يحمل دلالة على حضور المؤلف لا غيابه بما يحمله من آراء وأفكار تظهر في تعليقاته التي غطت فصول الكتاب الخمسة عشر ناهيك عن سخرية تتضح في السرد حواراً أو شرحاً وهو بذلك يرفض ما قالت به الحداثة (البنيوية وما بعدها) بموت المؤلف!

٢-١

إنَ السرد على لسان القاص يحوي في طياته تورطه في مجريات الحدث بعد أنْ قدم نفسه راوياً للقارئ بوصفه شاهداً على ما يحدث وآخر الذين شهدوا نهاية الحكاية. وفي هذا يقول جيريمي هوثورن: ((إنَ الراوي الخارجي غير المُسمّى في القصة الطويلة (novella) يكون إلى حدّ ما متورطاً في الحدث الخارجي (الإطار) للقصة))[٨] ولذا تراه قد يعقد صلة طيبة مع القارئ حين يظهر عاطفة نحو الشخصية في القصة يتوصل القارئ من خلالها لأن يدرك أن الراوي لديه مجموعة واسعة من العلاقات مع الحوادث المحكية والشخصيات الأخرى. مثال ذلك: ((يقول مؤمل إنّه أوشك أن يبكي لفرط سخاء الرجل معه... ماذا يهم سيادتكم في نواياي، فأنا لا أعدو أنْ أكون رجلاً يعمل في الآثار)) ص٩٥.

وقد يلجأ إلى ما يسمى في نقد الرواية اختيار التحويل أي: ((تحويل الرواية في خيال القارئ من منظور سردي إلى منظور سردي آخر)) ومثاله أن فرانز كافكا بدأ روايته ((القلعة)) سنة ١٩٢٦م بضمير الشخص الأول (أنا) وقد تمّ وضع علامة تقاطع عليه وأبدل به الحرف ((ك)) خلال

الجزء المبكر من الرواية)) وهذا يعني أنَ في ((علاقة القارئ الكلية مع الشخصية الرئيسة اختلافا تاما. ويبدو أن المنظور السردي السليم وجده كافكا بعد أن بدأ بكتابة عمله – إذ ربما كان بمستطاعه بسهولة أكبر أن يضع نفسه مكان القارئ الفعلي))[٩]. وفي أدبنا العربي ما اعتمده الدكتور طه حسين في سرد مذكراته (الأيام) بلسان الغائب (هو) بدلاً من (أنا) فشدَ القارئ إليه وكأنه يروي عن شخص آخر لا يروي سيرة حياته هو. وهذا ما صنعه طه حامد الشبيب في سرد روايته ((طين حُرَيّ)) فتمكن من القارئ طوال ثلاثمائة وعشرين صفحة.

١-٣

القاص تدخل في السرد بالرغم من أن هذا السرد يجري على لسان الشخص الثالث (هو) حيث ينقل لنا أخبار عالم الآثار مؤمل وما يواجهه من قوى تحيط به تفرض عليه أن يسير على خطاها، لكنه يحاول أن يتمرد عليها من خلال ضربات المعاول التي أخذت تهشم عظام الموتى بحثا عن الحضارة المطمورة في هذا الطين، وهو بذلك يرتد بمعاوله نحو الأسفل هروباً من الأعلى حيث يقف مدير الأمن بوجه من يرفع هذه المعاول نحو الأعلى، ولذا تراه حمل رأسه عند السرد متخفياً بين جناحين هما السخرية والتعليق!

١-السرد الساخر

بما ان الرواية أداتها اللغة، فإنَ السخرية طريقة تصاحب الناطق بها إنْ أراد الهزء من الآخرين مواجهة أو غياباً، ولذا ترى القاص اتخذ من الغياب دربا يحتمي به من الآخر ساخراً منه يعبر في الوقت نفسه عن عجز في حالة المواجهة لم يجد من وسيلة لسخريته إلا الكلمات.

نتلمس هذه السخرية من خلال مفردات الحضارة وما جاءت به من نظام اجتماعي وسياسي ونعني به الدولة بأجهزتها الأمنية وشرطتها وموظفيها حيث توظف هذه جميعا لخلق الخوف والرعب في الأفراد بعيداً عن الغرض الأساس ألا وهو حماية الموطن والحفاظ على كرامته. هذا المواطن الذي يرى في الدولة مستغلة له، لا يجد من وسيلة يعبر فيها عن رفضه وتمرده إلا السخرية معلقاً على ما يحدث له أو للآخرين

وسط عجزهم، وليس أمامهم إلا التسليم بهذا الواقع.

أ-الحضارة: لقد كانت بداية السرد قائمة على السخرية من البحث والتنقيب عن حضارة السابقين غير مهتمين بالأحياء أو أن يحترموا الأموات وهم يجرفون قبورهم وينثرون عظامهم. فقال السارد: ((كان لابُدَ من نقل المقبرة إلى مكان آخر لكي تنكشف الحضارة، حضارة ما كانت منطمرة تحت المقبرة)) ص٥ بل تجاوز المواطن بإرهابه بالأجهزة التي جاءت بها الحضارة لخدمته عندما صُنعتْ وهم يظنون سوءاً بنوايا مؤمل، فيقول السارد على لسان مدير دائرة الآثار (هذا الجهاز الكفء بإمكانه قراءة عينيك وهما مغمضتان، ولكن عندما يجري فحص النوايا في هذا المكان وتحت إشراف السيد مدير أمن المدينة توفر الدائرة ظرفا حضارياً ليس بمقدور المواطن الطعن به... فما أدرانا أنك لن تخرج من هنا لتدعي بأن عينيك ما كانتا منفتحتين انفتاحاً كاملاً أثناء الفحص، وهذا ظلم ما بعده ظلم!!)) ص١٠١ وكأن القاص يريد أن يقول إن الحضارة هي

السخرية من الآخر.

ب-مدير الأمن وجهازه: تكمن سخرية السارد من خلال جهاز الكشف عن النوايا لمعرفة حقيقة إخلاص المواطن من عدمه فيقول السارد على لسان مدير الأمن: ((إذن فأنت حريص على وقتنا.. لا بأس. فليكن، وكما شئت. الموضوع الذي نحن بصدده محور الحديث. هل رأسك في حال أفضل اليوم؟ أعني هل أنت جاهز لمواجهة عيني الجهاز؟)) مؤكداً حرص مديريته على المواطن فيقول: ((أبداً أبداً.. سيد مؤمل نحن أناس حضاريون.. هل نسيت ذلك؟ رجل الأمن الحضاري لا يرغم مواطناً على النظر في عيني جهاز، إن كان رأس المواطن في حال سيئة..!)) ص٩٤.

ومن أجل حضارية التعامل (فإن العاملين في هذه الدائرة لم يغفلوا الحال التي يكون فيها للمتهم بنواياه جذع طويل أو قصير. لذلك فقد أجلسوا مؤملاً على كرسي يمكن رفع مقعده أو خفضه بحسب الطلب. وانه لمن دواعي سرور مؤمل وقد عدّه فألا حسناً إنهم لم يضطروا إلى التلاعب في ارتفاع الكرسي، ذلك أن عينيه وقعتا على عيني الجهاز)) ص١٠٠.

ولا تقف سخرية السارد إلا عند إعلان الجهاز أن نوايا الدكتور مؤمل بريئة فيقول مدير الأمن مخاطباً مؤمل ((لا تقلق بالك بما أعني ولا داعي للإفصاح.. ما يهمك فيما أحسب أن تبرأ ساحتك، ولقد قال جهازنا الحضاري كلمته)) ص١٠٤. وكأن السارد يسخر من قاعدة الخوف ((المتهم مجرم حتى تثبت براءته)) التي تؤكدها مقولة مدير الأمن ((سيد مؤمل لا أعرف رجل أمن يتمازح مع المواطنين وأكره أن أكون أول من يكسر هذه القاعدة)) ص٩٦.

جـ-الدولة: إذا كانت أجهزة الأمن في الدولة الحديثة قد أغربت المواطن فإن أجهزتها الأخرى البلدية أو القضاء أجهزت على هذا المواطن وشلت دماغه قبل يده وأقنعته بأن أجهزتها تعرف كل شيء عن المواطن حيث تهمس رنا زوجة مؤمل بقولها: ((إنهم يعلمون كل شيء)) ص١٢ وسيلتهم الخوف حيث يردد في نفسه: ((إن الرعب يحيل الإنسان إلى كائن محايد يتفرج على أفعاله حسب)) ص١٢١. وهذا ما جعل مؤملاً يعتقد أن الدولة بأجهزتها تصل إلى فراش الزوجية فيقول السارد: ((إنّ مؤملاً كان يخبرني بأنه واثق من أنّ عيون مدير الأمن رأته وهو يحضن رنا ويحملها على ذراعيه ويطرحها على فراشهما، ورأته وهو يضاجعها من دون أن يكشف عنها ملابسها ولا أن يخلع بنطاله هو حتى)) ص١١٧ ويحمد ربه لأنه لم يخلع بنطاله ((وإلا لكان ابن الحرام الآن يصف شكل عجيزتي))!

هذه الدولة التي سَخرَت المواطن لأعمالها، سَخرَتْ منه في الوقت نفسه بأنْ حولته إلى راقص لأن ((الدستور يرغم المستثمرين الذين يبنون العمارات الشاهقة على إنشاء مرقص في أعلى طوابق العمارة، ولا يهم بعد ذلك ما هي طبيعة الأعمال التي تدار في تلك العمارة؟! ص١٤٤ يحرس صنيع الدولة شرطتها إن لم ينفذ أي مواطن ما تريده الدولة فإنّ (البواسل حملة البنادق لا يقفون مكتوفي الأيدي)) ولكنهم إن لم يقتلوه علناً ((لأن الدساتير الحضارية تمنعهم من إطلاق النار إلا وراء العطفات)) ص١١٤ فإنهم يقتلونه في الظلام.

ويساند مدير البلدية هؤلاء البواسل مبرراً صنيعهم قائلاً: ((إنّ حضارة بعلو حضارتنا لا يجمل بها أن تدع الشراسة تنتقل على الأرض لا يردعها رادع، وما هذه القرون التي اقتلعناها من رؤوس تلك الكائنات إلا إشارة واضحة إلى تصميم حضارتنا ممثلة بمقام القابض على زنادها ومعيته البررة على نشر الأمن والاستقرار وصفو العيش في ربوع بلدنا الزكية)) ص١١٣.

هذه السخرية من الدولة وأجهزتها تذكرنا بقصة (المحاكمة) لفرانز كافكا ويجسدها حوار رجل وامرأة يمران على شخص تحاول السلطة قتله أو إعدامه، فتسأل المرأة عشيقها ماذا يفعل هؤلاء الرجال بهذا؟ دعنا نرى. يرد عليها ببرود: إنها قضية تخصّ العدالة!!

د-المجتمع: ويحكمه العرف والتقاليد، ينظر السارد إلى نظام العائلة من خلال قناعاتنا بأننا أولاد آبائنا، فيشكك على لسان جوهرة عندما يقابلها مؤمل لتقرأ له طالعه: ((اسمي مؤمّل، واسم أبي.. لا.. لا فائدة في هذا المكان من اسم أبيك.. قل لي ما اسم أمك، فلا أحد يعرف اسم أبيك غير أمك.. لقد أخبروك أنّ هذا الذي يعيش معكم في البيت هو أبوك.. يدخل عليكم بأكياس الطعام ويشتري لكم الثياب والأحذية ويزعق على رؤوسكم وينام في غرفة أمك.. ولكن من قاله إنه هو الذي زرعك؟ هل كنت بذرته فعلاً؟.. لا أحد يجيب بالحق غير الله وأمك.. ولأننا لا نستطيع أن نأخذ ما أخبرتك به أمك على محمل الجدّ، أعني لا نستطيع أن نقطع بصحته فليس أمامنا إلاّ أن نناديك بفلان ابن فلانة..)) ص١٠-١١.

وهذه السخرية من العرف الاجتماعي باعتبار الرجل ابن أمه لا أبيه تُعدّ أثراً من آثار الإسرائيليات في مجتمعنا لكون الانتماء عند اليهود قائماً على نسب الأم وليس الأب، وبها أخذنا. أعطاها القاص نكهة ساخرة وهو يشكك بإخلاص المرأة لزوجها وهذا الأمر شائع بين الرجال والنساء.

٢-التعليق المُسهَب

لا يخلو فصل من فصول الرواية من تعليق يَبُثّ فيه القاص آراءه في الحياة عامة، ويغلب على هذه التعليقات إسهاب قد يخرج على أحداث الرواية ويفكك حبكتها مما يساعد على زرع السأم في نفس القارئ. وربما يعود هذا إلى تأثر القاص بالرواية الغربية حيث يظهر تدخل المؤلف في الرواية من خلال السرد المزدوج الذي أطلق عليه اسم (ما وراء الرواية) أو الرواية الشارحة لفن الرواية ((التي تعمل على نحو مقصود على هدم الخيال السردي لتعلق بشكل مباشر على طبيعتها الخيالية الخاصة أو على عملية الإنشاء الروائي))[١١].

وإذا علمنا أن القاص نفسه بحكم تخصصه العلميّ[١٢] يميل إلى أن يربط الفن الروائي بالناحية العلمية على اعتبار أن الرواية – كما قدمنا- هي إخبار، والعلم بالشيء يدخل في باب الخبر دون أن ننسى أن القاص غير بريء من هذا الإخبار بل يتعمد ذلك في فصول روايته لبيان رأيه.

قلت إن هذه التعليقات قد يتعمدها الكاتب وقد سبقنا الغربيون في أن يقحموا نصّاً أو أكثر في روايتهم. ((ففي رواية رسائل من القبو (١٨٦٤) لدويستويفسكي ((نجد التعليق الآتي المقحم في النّص على الصفحة الأولى: ((نكتة تافهة، ولكنني لا أريد أن أشطبها. عندما كتبت ذلك، اعتقدت أنها ستكون قوية، والآن عندما أدرك أنني ببساطة كنت أحاول أن أكون شاطراً ومتهكماً، فإنني سأتركها تبقى كما هي عن قصد))[١٣]. وبهذا الإقحام تتباين أهدافهم الأدبية ويتم ذلك عبر أربع قنوات هي: ((الوصف/ الحوار/ الشرح/ التعريف)).

١-الوصف: ومن خلاله يُسهب القاص في الوصف دون أن تفارقه السخرية وهو يصف درب الحضارة فيقول: ((درب الحضارة تشطره جزر وسطية أيضاً، بدونها تختلط المفاهيم ويشتبك الرائح بالغادي. جزر تمتد طولية ما شاء الأرباب لشوارعنا الحضارية الامتداد، فطول الواحدة من تلك الجزر يُعجز النظر، مهما أوتي من قوة، على أن يضع نهاية له مع أن عرضها لا يتجاوز المتر. أما كيف تقوم فذلك أمر لا يستحق التوقف عنده كثيراً، إذ بات من البديهي لكل من يعيش زماننا أن البلدية تأمر وسط ما تأمر به من فعاليات حضارية، بشق الشارع نصفين طوليين... الخ)) ص٨٩.

٢-الحوار: يميل القاص طه الشبيب في حواره بين شخصيات روايته إلى الإسهاب ومثاله: ((جذب أبو ليلى فكه إلى أعلى

فانغلق فمه ثم.. مفهوم أستاذ مفهوم، ولكن هل تعتقد حقا أن هذا الكائن الحقير قادر على العبث، مثلما تقول بنظام الكون العظيم الذي نسمع عن عظمته منك ومن أمثالك الأستاذة؟ مهما كان مفسداً في الأرض لا أتصوره يستطيع أن يفعل شيئاً سيئاً للنظام الذي وضعه الله)) ص١٥١ وهذا الحديث يجري على لسان أحد العمال المشاركين في التنقيب!! يجيبه مؤمل قائلا: ((لابدّ أنك شاهدت الآخرين يصفون قطع الدومينو الواحدة خلف الأخرى بمسافة قصيرة.. يجعلون القطعة تقف طولاً على المنضدة لا أن تنطرح عليها.. يصفونها على هذه الهيئة فتتشكل من القطع المصفوفة خطوط طويلة مستقيمة أو ملتوية..)) ص١٥١.

٣-الشرح: هذه القناة كثيراً ما يلجأ إليها القاص الشبيب لأنها أوسع مكان يصبّ فيه أفكاراً من خلال الإطالة في القول والتوضيح فتراه يقول مخاطباً أحد العاملين في التنقيب: ((عمي يا أبا رؤوف.. اعلم أن المجتمع نصفان غير متساويين: قلة طاغية ساحقة وكثرة قانطة مسحوقة، والفئتان لا يمكن أن تتمتعا بإنسانية راقية.. أي أنّ مجتمعنا كهذا لن ينتج حضارة في أية حال من الأحوال)) ص١٨١ وتأخذ منه سرداً تجاوز صفحة. أو يعتمد في غيرها المنطق نهجا. ص٢٧١.

٤-التعريف: وفيه يوظف الجملة أو مجموعة من الجمل لتحديد صورة ما تعريفا فتراه يقول: ((المصيبة مصيبة إنْ دامت ثواني أو سنوات)) ص١٠٧ أو يقول: ((حبيبتي ليس في الحب كثرة أو قلة، فإما أن يحب الإنسان فيعطي كل ما لديه إلى من يُحبّ بما في ذلك حياته، واما أنه لا يحب أصلاً)) ص١٣٩. وقد تكون حكمة جملتها قصيرة كقوله: ((الرعب هو الابن الشرعي للطغيان)) في سبيل التمثيل لا الحصر. ويبقى الهدف الذي أراده القاص من تعليقاته، وهو أنْ يجر القارئ لإيهامه بأنه العارف بكل شيء، وأن ما يسرده لا يعرفه غيره!

١-٢

لا يمكن أن يكون السارد محايداً. ولهذا قيل إنّ ((شخصية السارد قبل إقامة الفعل السردي هي شخصية ناقدة للأحداث، تعرض رؤيتها للأحداث وليست معنية فقط بنقل الحدث الذي يفترض نقله، فيبرز جراء ذلك طابع الاختيار والقصدية ورجاء التأثير، مع هذه العناصر الثلاثة تتحقق الأدبية وتعدد مستويات التلقي))[١٣].

وموقف الكاتب يظهر من خلال ما سُمي في النقد الغربي بـ((وجهة النظر)) وهذا المصطلح ((يعني اما علاقة الراوي بالقصة المحكية أو موقف الكاتب تجاه عمله. ولكن يجب أن نتذكر كذلك أن المؤلف ينقل شيئاً ما عن موقفه تجاه العمل الأدبي باختيار منظور سردي معين))[١٤] أداته اللغة التي يتشكل السرد منها باعتبار أن ((السرد حكاية منطوقة بوساطة راو مشخص))[١٥]. وما يشغل السارد هو جدل (الوجود والعدم) الذي تدور حكايته في هذه الرواية دون أن يظهر ذلك للقارئ فيفجر الموقف إرثَ ملحمي عرفته حضارة العراق القديمة بقوله((ملحمة كلكامش)) حيث يبحث فيها الإنسان عن الخلود دون أن ينال مراده ولذا ترى القاص عقد تناصاً مع يأس كلكامش حيث يقول: ((الإنسان مهما كان جبروته لا يملك أن يقرر خلوده)) ص٢٧٨. ولا لا عزاء له إلا عمله حيث يضيف قائلاً: ((إنه يقدم عمله ثم يدعه يتفاعل مع جميع العناصر الفاعلة في المحيط الذي يعيش فيه، بعد ذاك إذا كان عمله جديراً بالرسوخ فإن العناصر الفاعلة ستضيف إليه بما يجعله يبرز كظاهرة طبيعية وبذلك يكتسب الخلود)). ولا يهمه نوع هذا العامل لأن العبث الوجودي للإنسان هو ردّة الفعل لفقد الخلود وبالتالي فإنّ أي عمل يمارسه الإنسان هو نوع من العبث بما فيه فعل الجنس ولذا ترى السارد يقول: ((علاقة طارئة.. بالطبع طارئة، ثم حتى إنْ لم تمت، هذا على افتراض أنها ستتناول ترياقاً قبل أن يواقعها ذلك السافل.. حتى إذا بقيت حيّة هل كانت ستغير رأيها عن طبيعة العلاقة بينهما؟ فهي لم تكتشف أنها تحبه إلا يوم أمس، وبعد يوم واحد.. واحد فقط، تبرأت من ذلك الاكتشاف لأنها فجعت بأن لا شيء فيه يشبه خطيبها. أي أن العلاقة بينهما لم تتغير طبيعتها وما زالت طارئة، وأنه لا يفضل على الثلاثة الآخرين إلا في كونها تعرف اسمه.. وما كانت سألته عن أسمه إلا تحت ضغط ضرورة مخاطبته خلال لقاءاتهما التي لم يكن منها مفرّ)) ص٢٨٨ ومن الصعب أن يستغني الإنسان عن اسمه في

مجتمع الحضارة.

٢-٢

وإذا كانت (وجهة النظر) تقوم على موقف الكاتب تجاه عمله، فإننا يمكن أن نجد هذا الموقف موزعا على ما يمكن أن نطلق عليه الفكرة ونقيضها حيث تتمثلان في خمس بؤر يسندنا إلى ذلك الشاهد في الرواية.

الأولى: الجنس/ الموت

معادلة سيمجوند فرويد (الجنس- الموت) لها قيامتها في مرجعيات المؤلف وهو يكتب روايته ((طين حُريّ)) أو يفكر في الموت نفسه كونه مأساة بالنسبة إلى الأفراد. ولما لم يجد من سبيل، كان فعل ممارسة الجنس لبقاء النوع يشكل تحديا للموت وإن مثل في هذه الممارسة فعل الاغتصاب، وربما يكون العكس تماما فتراه يقول على لسان إنمار: ((رواسي لا أدري.. أنا لا استطيع أن أعبّر بوضوح عن الفكرة. ربما تكلمت كلاماً يسيء إليها فيجعلها مفزوعة في نظرك وغير مقبولة.. ولكن ما أدريه بحق هو إني سأبكي أيضا يوم الدخلة حين تخلعين عنك ثوبك، وإنْ لم أبك فبكل تأكيد ستكون هناك عبرة تخنقني وتميت في قواي)) ص٢١١، وربما يكون الخوف من الدولة وأجهزتها الأمنية معطلا آخر عن هذه الممارسة فيقول السارد على لسان مؤمّل: ((إنه الرعب يا جوهرة.. الرعب يحيل ظهور الرجال إلى خشبات وخشبات منخورة أيضا)) ص٢٢١، ويضرب لها مثلا بقوله: ((هل تعلم ماذا يحلُ بذلك الديك اللعين إذا وضع أمامه ثعلب يتربص به؟ ستحمد الدجاجة ربّها ألف مرة لو أنه اعتلاها مرة واحدة كل شهر.)) هذا ما يحدث بالحيوان، فكيف يكون حال الإنسان الواعي بهذا الرعب؟ ولا يكتفي بتأثير الجنس على الرجال بل يرجعه السارد الى أنه وراء أكثر حروب البشرية فيقول على لسان جوهرة: ((نعم هذا الثدي الذي يُسكن نفس الرضيع يصبح في لحظة أخرى هو ذاته نهداً يطفئ مع جزء آخر من جسدها نيران الرجال. تلك النيران التي إن لم تطفأ يمكن أن تحرق العالم بأسره.. لا تندهش من كلامي هذا، فأكثر من ثلاثة أرباع الحروب في العالم سببها الحقيقي واحد سببها العقدة الجنسية.!!)) ص٢٢٥.

ويطل السارد في وجه آخر يرتديه إتمار الذي يرى في رواسي إلهة للحب بالرغم من صراحتها أن هناك أكثر من رجل استباح جسدها قائلة: ((هل تعلم ماذا يعني هذا؟ هذا يعني أن رجلاً غيرك قد نال من جسدي قبلك.. أما زلت مُصرّا على جنونك بحبي؟ أما زلت إلهة في نظرك؟)) ص٢١٤.

إصراره هذا يذكرنا بإصرار شارل بوفاري على حُبّ ايما زوجته التي لا تتوانى على خيانته في بيته مع عشيقها دون أن يكترث لذلك في رواية (مدام بوفاري) لفوستاف فلوبير. ولا أظنّ أنّ القاص ببعيد عنها.

الثانية: العلمانية / الغيبيات

لم تكن شخصية (طين حريّ) مسطحة عند السرد بل كانت في تصرفاتها وما تؤمن به من معتقدات تخضع لصراع بين الشك والإيمان بحكم شرقيتها حيثُ تكون منجرفة في المرحلة الأولى من حياتها نحو الشك بالميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) قريبة من العلم القائم على التجربة لكن الأمر لن يستوي بهذا المدار إلى مالا نهاية بل ينحو صوب الإيمان. وهذا ما ظهر في السرد حيث يقول السارد ص٩: ((لم يتوقف

أساساً عن متعاطي البراسايكولوجي، أولئك المتراسلين عبر الأثير القابض على الكوكب الأرضي. يقول عنهم أنهم متأنقون أكثر مما ينبغي. وما أدراه أنهم ما كانوا سيأنفون من الاستماع إليه، حتى الغيبيات، غيبيات قال في نفسه، فلماذا لا يوغل في تخليه عن علمانيته؟) وهذا التخلي قلب تفكيره فيما يحوط به وهو يبحث بحث كلكامش عن الخلود ولذا تراه في بداية هذا التحول يقوّل مؤمل في نفسه: ((إنّ الإنسان ليس قادرا على تقرير خلود اسمه، فالأمر ليس طوع يده.. يجب أن تكون ثمة تفاعلات يدخل فيها أكثر من طرف، وفي كل طرف أكثر من قوة تسبق الإقرار بخلود الاسم)) ويوضح ذلك بقوله: ((إن الخلود ظاهرة طبيعية.. أي أن هنالك منطقا يحكم عملية أحداث الظواهر الطبيعية بالرغم من أن الخالق القدير مسؤول عن أحداثها)) ص٢٧٨. وهذا ما حدث في المرحلة الثانية.

الثالثة: الحضارة/ السقوط

ما يلاحظ عندما يتحدث السارد عن الحضارة، إنّ نبرة السخرية منها تتضح بين ثنايا السطور، ولهذا يستشف القارئ أن الحضارة من منظور السارد تعني مفتاحا لباب اسمه الرعب/ التعاسة/ الاغتراب، ولا يجد السارد حلاً لمعاناة الإنسان من الحضارة إلا أن يغيّر تأريخها ولذلك تراه يصرخ على لسان مؤمل ((ما يذكره التأريخ فقط وبلا حياء، أسماء الملوك دون أي ذكر لحجم التعسف الذي اقترفه هؤلاء وللسحق الإنساني الذي مارسوه بحجبهم حقّ التخليد عن مبدعي شعوبهم.. كم أنا خجل إذ لا أملك أن أغيّر من أخلاق التأريخ!)) ص٢٨٠. وهذا هو السقوط في حال جور الحضارة. إن بناء الحضارة يتطلب خلق حالة من الخوف حتى يتمكن السيد (الدولة) من أن يأمر العبد (الموطن) وعندما يجد أن العبد لم يرزق من الخوف ما يكفي فإن أجهزة أمنه كفيلة بترويض النمر. ولذا تقرأ في السرد على لسان مؤمل يصف ذلك قائلا: ((فضربتُ كفا بكف.. لقد حلّ بك إذن يوم الحساب يا مؤمل قبل أن تقوم القيامة!)) فيتمّ السارد الوصف بقوله: ((المسكين كانت يده الممسكة بالسيكارة ترتجف وهي مستندة إلى ركبته المتزعزعة أساسا لعله استحضر ما مرّ به تلك اللحظات.. ولهذا فهم يملؤون قلبك بالرعب قبل أن يبدأوا التحقيق معك..)) ص١٢١.

هذه هي الحضارة التي توفر جانباً من السعادة بما تقدمه من تقدم صناعي للإنسان، لكن آلة الحضارة الصناعية تعمل على سحقه وهذا ما ينبه عليه مؤمل في واحدة من حواراته التي تمثل في الوقت نفسه رأي السارد فيقول: ((إنّ انصراف الإنسان عن الاهتمام بضوء الشمس يأتي نتيجة انسحاقه بالتكنولوجيا والانسحاق لا يمكن أن يكون سعادة بل هو التعاسة بعينها وسيكون الزمن موجودا بكامل ثقله)) ص٢٧٠ وتكون التعاسة في محصلة نتائج حضارة الإنسان ((وهي الإحساس بالاغتراب أو باستحالة الانتماء إلى وحدات الزمن)) ص٢٧١ ويبقى الإنسان في هذه الحضارة يبحث عن سعادته دون أن يصل إليها!!

الرابعة: الواقع/ الخيال

في السرد يتداخل الواقع والخيال لأن الألفاظ مادتهما المكتوبة على الورق يشدهما الوصف فضلاً عن أن الوعي الحضاري جعل من الزمن أداة تتحكم في الإنسان من خلاله بفعل الآلة التي تسحقه وتدفع به إلى الاغتراب وبالتالي فإنّ ما يحصل له لا يفرق فيه بين الواقع والخيال. وهذا ما يدفع الآخر لأن يقول: ((واقع أغرب من الخيال)) وربما كانت ممارسات أجهزة الأمن صورة من المتخيل يرويها السارد في حوار بين مشغل الجهاز – جهاز كشف النوايا- ومدير الأمن: ((سيدي أتمنى لو كنت مخطئا. أمامك حدث كل شيء.. والحمد لله أن منظومة التسجيل لم تتعطل.. النتائج كلها مسجلة، ولا اعتقد سيدي أن أيا من الزملاء الآخرين سيقرأها قراءة مغايرة)) ص١٠٣. ومن أجل أن يقنعنا القاص الشبيب بصدق الواقع يسرد لنا ردّة فعل مؤمل فيقول: ((وخيّل لمؤمل أنه سمع أشبه بزئير مكبوت يخرج من صدر السيد المدير. كان الأخير زامًا على شفتيه فلم يجد ذلك الصوت الكاسر طريقا يخرج عبرها غير منخريه)) ص١٠٣. هذا الجهاز لا يكفي لفضح نوايا الناس في دائرة الأمن بل يطاردهم حتى أسرة مضاجعة نسائهم أو عشيقاتهم فترى السارد يقول: ((لم يعدْ يرى شيئا فقد استحال جسدهما

إلى جسد واحد يحترق فوق فرشة من تأوهات متقدة أثناء ذلك كان مشغل الجهاز والقائم على قراءة نتائجه منكبا على ترجمة الإشارات الالكترونية إلى كلمات تدركها الجهات الأمنية بخاصة)) ص١٠٢.

ولا يكتفي القاص بنقل هذه الصورة بل يتجاوزها إلى رواسي التي اختارها إنمار خطيبة له دون أن تقتنع هي بهذا الاختيار فتسرد عليه مغامراتها الجنسية التي سبقت حيث بدأت تقول: ((هنالك شاب يجب أن تتعرف عليه.. انه متسكع ولا يثير اهتمام أية امرأة، مع ذلك اخترته لكي يخلصني من عذريتي)) ص٢٨١ ويزيد السارد إغرابه بنا حين يدخل شخصاً آخر واقعها في المرة الثانية في مرافق النساء الصحية فيقول: ((دخل الثلاثة تلك المرحاض وأغلقت هي الباب وراءهم.. أقدم لك خطيبي، والتفتت إلى خطيبها.. هذا هو الذي واقعني في المرة الثانية.. لا أعرف اسمه هو الآخر، وإلا لكنت أخبرتك به!!)) ص٢٨٢ وبهذا الدخول أدخلنا القاص الشبيب عالم الفنطازيا (الخيال المبدع) الذي يتجاوز الخيال ذاته دون أن يقف عند هذا الحدّ بل يتجاوزه لفكرة انتقام رواسي لقتل خطيبها الأول بأداة غير سلاح القتل المعروفة فيقول السارد على لسان رواسي وهو تطلب منه أن يساعدها في الانتقام من قتلة خطيبها الأول: ((يا دكتور إنمار الأخذ بالثأر لكرامة لا يحسب بطريقتك هذه.. الحساب أن تقف أمام القتلة مكشوف الصدر وتبصق في وجوههم)) ص٢٤٦ وتوضح له طريقتها في الثأر قائلة: ((إني ما كنت أسألك المساعدة بالخروج إليهم مدججا بسلاح.. لقد كنت في طريقي إلى أن أسألك مساعدتي في تحويلي إلى أنثى سامة تقتل من يوافقها!)) لقد أدخلنا القاص الشبيب إلى عالمه الفنطازي كما أدخلنا توفيق الحكيم في الستينيات من القرن العشرين في مسرحيته ((يا طالع الشجرة)) على وفق الاتجاه الستيني (مسرح اللامعقول) وفكرتها أن شخصا يحلم بشجرة تعطي ثمرا في كل فصول السنة الأربعة، وشجرة كهذه تحتاج إلى سماد غريب، امرأة تدفن حية تحت جذورها في التراب، فكان صنيع توفيق الحكيم هو إغراب في الخيال لا يختلف عمن جاء بعده ممن كتبوا في روايات الفنطازيا والقاص طه حامد الشبيب واحد من هؤلاء.

الخامسة: الحبّ/ الخيانة

قدمنا في البؤرة الأولى أن الجنس هو محاولة الإنسان للوقوف بوجه الموت، فإنّ انتصر الموت على الإنسان الفرد وأفقده الخلود فإنّه لن ينتصر على الإنسان النوع طالما بقى الإنسان نفسه يحب الحياة وإن تطلّب منه ذلك أن يكون صادقاً مع الآخر، كما هو السارد على لسان رواسي تخاطب إنمار قائلة: ((ما رأيته في جسدي، خطيبي منه براء. خطيبي لم يمسني حتى ولا بأنفاسه.. هل فهمت؟ أنا التي قدمت جسدي للمارة بارادتي أنا قدمته.. كنت أتصور أني بلغت أحط درجات الوضاعة حين تراءى لي أني أكذب عليك وأنا أتلفظ بكلمة حبيبي)) ص٢٤٧ بعد أن كذبت عليه بأن الذي أزال عذريتها هو خطيبها المتوفى ولذا ترى السارد يقول على لسان إنمار: ((إنّه بحكم زوجك، والزوج لا يدنس جسد زوجته)) ص٢١٤.

هناك مقياس معياري لدرجة الحب أساسه أن لا تكذب لأن الكذب خيانة. وهذا المقياس خلقه الإنسان بوعيه حسب العرف الاجتماعي وطوعية الفرد دون أن يكره على

الاعتراف بالحقيقة أو إظهار ما يفكر به اتجاه الآخر، لكن الحضارة أوجدت جهازاً يكشف نوايا الأفراد قبل أن يقدموا على فعل شيء ما قد يشكل خطراً على الدولة، فإن لم يكشف كذبه كانت الخيانة الوجه الآخر للكذب ذاته، مثلما السقوط الأخلاقي في حالة الفرد، وهذا ما دفع إلى الاعتراف أمام إنمار بما حدث لها، لأن السقوط إن بدأ لا يتوقف وهذا ما تقرّه رواسي بقولها: ((فإذا كنت فرطت بعفتي وقدسية جسدي فلماذا لا أستطيع أن أضرب قلبي بالحذاء؟ لماذا يكون قلبي مقابل عفتي)) ص٢٨٧ وبالطبع هذا المقياس للعفة شرقي وليس غربياً، لأن ممارسة الجنس حاجة فردية لا تخضع للأخلاق والعرف الاجتماعي عند الغربيين يظهر في حياتهم وفنونهم وكتاباتهم.

١-٣

وهناك مسألة التلقي حيث تمثل في حالة نجاح الاتصال شدّ المتلقي إلى رواية المؤلف بعد أن اتخذ من كرسي الرواية مقعداً لا يفارقه وقد يخرج عن الحكاية بتعليق أو طريفة لا تمت إليها بصلة مثل ما صنع جون فاولز في روايته (عشيقة الضابط الفرنسي)[١٦]. فإذا حاولنا أن نبحث عن هذه الوسائل في رواية طه حامد الشبيب (طين حُرَي) فإننا سنجملها في أربع هي:

أ-مخاطبة القارئ. ولنا في هذا العرض مثالان: الأول توجيه الخطاب بلفظ ((يا صديقي)) ص ٢٣٥، مباشرة أو يؤخر النداء، كقوله: ((أنت طيب حقاً يا صديقي)) ص٢٣٦، أو يوصف النداء كقوله: ((يا صديقي الطيب)) ص ٢٣٤. والثاني منادى معرف مجرداً من ياء النداء، كقوله: ((مؤمل الا ترى معي)) ص٢٥٦.

ب-الانتقال بسرد الحدث. ويتم هذا عبر تقديم الخبر ((إذن فأنت حريص على وقتنا..)) إلى تدخل السارد بنقل الخبر عن الآخر ((الحيرة تستبدُ بمؤمل مرة أخرى)) ص٩٤، أو قوله: ((ليتني قتلت نفسي قبل أن يتملكني الفضول)) ص٧١.

ج-النقل عن الآخر باستعمال فعل (يقول) مثاله: ((يقول إنه كان يعدُ لضمها إلى صدره)) ص٨٤، أو ((يقول مؤمل إن السيد مدير الأمن..)) ص ١٠١.

د-الإخبار من خلال الاستطراد بالسرد دون استعمال حرف النداء كقوله في بداية الفصل الثالث عسر: ((هذره هذه المرة لم اخرج منه بأية جملة يمكن ان انقلها. كانت هناك كلمات قائمة بحد ذاتها، لكنها بلا رابط يربطها إلى ما يجاورها، بوسع السامع إليه تلك الدقائق أن يرى الكلمات تتناثر من فمه كيفما اتفق.. الخ)) ص٢٥٨. أو قوله: ((يقسم لي بأنه ما كان يشعر برأسه فوق كتفيه تلك اللحظة)) ص٢٢٩.

٢-٣

سردية الوصف في الرواية تحتل مساحة كبيرة فيها يدلل الكاتب على قدرته لتصوير المكان أو شخوصه بلغة جيدة تقرب الصورة إلى المتلقي مما يخلق في نفسه صلة تشده إلى المقروء، ولنا في هذا الوصف الجميل مثالان:-

الأول/ المكان. في الفصل الحادي عشر يصف حفريات الآثار ومشبها بقوله: ((تفاحة قُضمتْ من غير مكان.. كذلك تبدو الآن أرض قاع المنخفض الكبير. أما أكبر القضمات فتلك التي في موقع القرية التي عثروا عليها وأعلنها مدير دائرة الآثار شاهداً جديداً على حضارة البلد الخالدة)) ص٩٧.

والصورة التي رسمها القاص هي اعتماد لفظة ((قضم)) ومعناها ((الأكل بأطراف الأسنان))[١٧] شكّلت مُجسّماً جميلاً للناظر.

والثاني/ الشخصية: حيث يصف مدير الأمن بلغة تشوبها سخرية الخائف فيقول السارد: ((السيد مدير الأمن لا يستطيع أن يمكث مدة طويلة دافعاً بجذعه إلى أمام متكئاً على مرفقيه أولاً لأن كرشه المندلق يسبب له ضيقاً في التنفس وهو متخذ تلك الوضعية، وثانياً وهذا هو الأهم لا ينبغي له أن يعطي انطباعاً بأنه يولي المواطن الذي أمامه اهتماماً أكثر مما يستحق)) ص٩٧.

ويختلف وصفه عندما يتخذ من صبية الشارع الذين يرتزقون توسلاً بالمارة في الشراء فيقول السارد: ((كان ثمة صبي قدر عمره مؤمل بثماني سنوات يعدو في الفراغ وهو يحمل علباً لورق النشاف.. كلما توهج الضوء الأحمر في رأس عمود الأضوية المرورية القريبة منه، قفز من مضمار عدوه إلى الشارع يتوسل إلى نوافذ السيارات المغلقة أن تشتري علبة مما يبيع)) ص٩٠ ولا يكتفي في السرد دون أن يتألم على

الصبي الذي يصاحبه النحس في بيعه، فيقول السارد: ((لم تعبأ نافذة من نوافذ السيارات المتوقفة ببضاعة الصغير، وهذا يعني أن الأخضر لم يكن أمامه إلا أن يتوهج، توهج وعاد إلى كرته يعدو ذهاباً وإياباً في ذلك الفراغ وعُلبة تحت إبطيه تنتظر توهج الضوء الأحمر مرة أخرى)) ص٩١. هذا تقابل بين الضوء الأحمر الذي يعني توقف السيارات مما يتيح الفرصة أمام الصبي للحركة وبيع عُلبة والضوء الأخضر الذي يعني توقف الصبي مما يدفع بالسيارات إلى العبور دون أن يتمكن من بيع بضاعته، وهو تقابل رائع رسمه لنا القاص. وتبقى حفريات طه الشبيب (طين حري) تُمثل مَعْلماً لواقعية ساخرة في الرواية العراقية المعاصرة.

هوامش الدراسة ومصادرها:

(١) مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثرون، تر. غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦: ص٤٧.

(٢) بنية السرد في القصص الصوفي، د. ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣: ص٦٢. نقلاً عن معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٥: ص١١٠.

(٣) المصدر نفسه: ٦٣، نقلاً عن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢: ص١٥٣.

(٤) نفسه: ٦٤، نقلاً عن الكلام والخبر، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧: ص١٩.

(٥) مدخل لدراسة الرواية (م. س): ٤٨.

(٦) المصدر نفسه: ٤٩.

(٧) طين حُرَيّ، طه حامد الشبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م.

(٨) مدخل لدراسة الرواية (م. س): ٦٠.

(٩) المصدر نفسه: ٦٣.

(١٠) نفسه: ٣٤.

(١١) من مؤلفات د. طه حامد الشبيب: ١-تأثير أحد موانع الحمل في إنتاجية الفرد بغداد: ١٩٧٨. ٢-تصلب الشرايين العصيدي في الإنسان، رسالة ماجستير، بغداد: ١٩٧٨. ٣-الطب البيطري عند العرب، دار الجاحظ، بغداد: ١٩٨٠.
-ينظر: معجم المؤلفين والكتاب العراقيين: ١٩٧٠-٢٠٠٠م، د. صباح نوري المرزوك، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠٢م، ج٤: ٢٥٨-٢٥٩.

(١٢) مدخل لدراسة الرواية (م. س): ٥٢.

(١٣) المصدر نفسه: ٦٢.

(١٤) نفسه: ٥٣.

(١٥) الرواية صدرت في لندن: ١٩٦٩م وترجمها إلى العربية محمد درويش، صدرت عن دار المأمون، بغداد: ١٩٩٦م.

(١٦) لسان العرب، لابن منظور، تحق: عامر احمد، عبد المنعم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م، ط١، مادة (قضم).

بحوث ودراسات

(خطاب الصورة في مدينة الصور)

د. عقيل عبد الحسين

لم يعد التعدد صوتيا كما كان باختين يرى. ولكنه في الرواية الجديدة يبنى على تجاور خطابين ينتمي كل خطاب منهما إلى نسق فكري. ومن تجاورهما -أي الخطابين- يتشكل موقف الرواية غير المعلن أو المخالف للمعلن. وبذلك يمكن أن تقسم الرواية العراقية، تحديدا التي تكتب في العقد الأخير،إلى قسمين: الأول المسطحة أو الافقية التي تبنى على خطاب واحد ونسق واحد وتنتمي إلى الواقعة واقعة سقوط النظام السابق في ٢٠٠٣ والعنف الذي تلاها والتغيرات السياسية والاجتماعية.

وهي تقترب، أي الرواية المسطحة، من التاريخي ولا يكاد يُستشف منها موقف إلا المعلن عبر سرد تتابعي مباشر. والثاني:

الرواية العمودية التي تقوم على خطابين متضادين أحدهما ينقض الآخر،أو على الأقل غير متعايشين،أوغير متماثلين في التشكل والتدليل. وهذه لا تنتمي إلى الحوادثي وإنما تتخذه، عبر استدعاء الذاكرة وتوظيف السيري والتاريخي وعبر التأمل، وسيلة لإقامة بنيتين متجاورتين تنقض واحدة منهما الأخرى لإقامة الدلالة والموقف الفردي من العالم ومن متغيراته، وعبر التمثيل ومن غير تصريح.

ومن الأمثلة على هذه الرواية الثانية رواية (مدينة الصور) للؤي حمزة عباس.وهي رواية سيرية وإن عمدت إلى تخفيف السيري بالتأمل وبالتخلي عن نسبة قسم من المتن السردي، الذي يعتمد مرويات الجماعة،إلى الراوي.

وصف الرواية:

الرواية تتابع مرحلة من مراحل حياة صبي يعيش في مدينة المعقل في البصرة في أواخر السبعينيات ويسجل عبر الصور التي يحتفظ بها في دفتر صغير طبيعة المدينة وأناسها الذين يحبون الحياة، يظهر ذلك في حبهم لعبد الحليم حافظ، وفي انتمائهم العاطفي للزعيم عبد الكريم، وفي تدينهم حتى، فهم يتجمعون في جامع المدينة احتفاء بالزيارة العارضة للإمام كما تسميه الرواية وتقصد الخميني الذي مر بالمدينة مرورا عارضا بعد نفيه في أواخر السبعينيات من العراق بعد اتفاقية الجزائر. وفيصلتهم بالميناء وما يجلبه من مجلات وشخوص كالهندي كومار الذي يصحبه سعود أحد شخصيات الرواية الأساسية.

وهي تسجل بدايات الحرب وبدايات الخراب وزوال كل هذه الجوانب مع سقوط القذيفة الأولى. وكانت من نصيب سعود الفتى الذي اختزل في شخصيته التي تجمع بين الحياة والحب، الكثير من ملامح تلك الحقبة التي صارت بدورها محض صور يتأملها الراوي وينسج السرد عليها.

ولكن الاكتفاء بالصور الفوتوغرافية وحده لن يخرج بالرواية عن خانة الرواية المسطحة التي تستذكر عبر الصورة وتسطر موقفا عاطفيا حنينا إلى الماضي خاليا من البعد الفكري الذي تحرص عليه الرواية العراقية الجديدة ورواية لؤي حمزة تحديدا. وهو ما يجعل السرد يستعين بنوع آخر من الصور يشكل خطابا مغايرا لخطاب الصورة الفوتوغرافية من حيث الشكل والوظيفة سيكون له أثره في إنتاج رواية مختلفة يمكن أن أسميه مبدئيا الصورة الذهنية . وهي تختلف اختلافا كليا عن الفوتوغرافية في أنها أصلا غير مشخصة وغير مثبتة وغير ثابتة، فالفوتوغرافية لقطة ثابتة على الورق ومثبتة من خلال العدسة.أما الذهنية فهي متحركة وسائبة وساكنة في مخيلة الأفراد جميعهم.

بين الصورتين الفوتوغرافية والذهنية:

وإذا حاولنا التفصيل في الفروق بين الصورتين الفوتوغرافية والذهنية اللتين ستشكلان خطاب رواية مدينة الصور فسيظهر أن الصورة الفوتوغرافية ذاتية تتصل بأشخاص تربط السارد بهم صلة قرابة أو صداقة مثل الأم والجدة والخال والصديق ياسين والجار سعود وأخيه صفاء المريض بتكسر كريات الدم وحبيبته كريمة.أما الصورة الذهنية فهي جماعية، لا تعود إلى شخص بعينه، وإنما إلى المجموع كصورة عبد الحليم حافظ الذي يزور البصرة والمعقل ويتناقل الناس صورته متمشيا في الميناء، وكصورة عبد الكريم الذي يزور المعقل يرافقه مزهر الشاوي مدير الموانئ ويخرج الناس لاستقباله فيبسم لهم ويلوح لهم وهم يشكلون عنه في أذهانهم صورة لا تختلف عن الصورة العامة له زعيما شعبيا قريبا من العمال والفقراء يحبهم ويحبونه، وكصورة الإيطالية التي نزلت من إحدى بواخر ميناء المعقل عارية بعد افراطها في الشرب في ليلة الاحتفال برأس السنة واضطرار مزهر الشاوي إلى تكليف الحاج حميد المعروف بالتزامه بزيه الشعبي وبأنه الوحيد الذي أقرّ له مزهر الشاوي بارتداء الدشداشة والعقال والعباءة في أوقات الدوام، بأن يحل مشكلتها. وسيقوم الحاج حميد بالاقتراب من الإيطالية والقاء عباءته عليها وإرجاعها إلى الباخرة ليسدل الستار على المشهد الذي سيتحول إلى صورة ذهنية تسكن أخيلة أهل المعقل وتتناسل في حكاياتهم.

وهناك صورة الإمام وهو في طريقه إلى الكويت بعد قرار إبعاده عن العراق واضطراره إلى العودة للإقامة في جامع المعقل مؤقتا،أو قضاء الليل، لأن الكويت رفضت أن تمنحه تأشيرة الدخول إلى أراضيها التي قصدها ليسافر منها إلى باريس، منفاه الجديد.

وتمتاز الصورة الفوتوغرافية بأنها خطاب يعتمد على تسريد الراوي لها، أي أنه يحولها من لقطة ثابتة ومشاهدة بالعين إلى كلام أو صوغ لغوي يوضع في سياق سردي. ومن خير الأمثلة على ذلك، وهي كثيرة في الرواية، ما ينقله السارد ويتصل بصورة تعود لسعود وكريمة في بدلتي الزفاف، إذ يقول: ((كان سعود يرتدي بدلة أنيقة مخضرة لقماشها بريق سترتها مزررة ... يمد يده اليمنى لتستقر في حنو ولذاذة على خصر كريمة. تحتوي الخصر وصاحبته وتستريح على نسيج ثوبها الأبيض بقماشها المنمنم واسع الصدر عالي الكتفين. كانت ابتسامتها باهرة في التفات قليل. كأنها التفتت لتتأكد من صاحب اليد التي تنام على خصرها. لتكمل يقينها بنظرة حانية. وكانت تنزل على وجهها

برقعا شفافا. لم يغيب ملامحها بقدر ما منحها لمسة ضبابية لا تكون إلا لعشاق أبديين. صورة لا مثيل لحديثها عن حب اللمسة الحانية والالتفاتة الشغوف. حب ينبض مثل أنفاس الياقوت)) (مدينة الصور، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١: ١٤٣-١٤٤).

والصورة يشد الراوي إليها صديقه ياسين وكانا في زيارة إلى بيت كريمة لرؤية صفاء الذي أخذته كريمة معها إلى بيتها بعد وفاة سعود عملا بوصيته لها بأن تتولى رعاية أخيه الصغير إذا مات هو.

وقد لا يكتفي السارد بتحويل الصورة إلى ملفوظ وترجمة ملامح الصورة إلى كلام بل في أحيان أخرى ليست بالقليلة يعمل على تأملها وتعميقها مثال ذلك ما جاء في حديث الراوي عن صورة ملامحها أخرى وجدها في بقايا سعود الذي قتلته القذيفة الإيرانية، ومن بينها صورة الهندي كومارصديقه، وهو كما يصفه السرد:((هندي باسم يرتدي عمامته ويكحل عينيه... تصورته يشبه سعود... يبدو مثل شباب أفلام الخمسينيات العربية بذراعي القميص القصيرين ويافته المفتوحة مثل جناحي فراشة. كان يشبه أحمد رمزي لا أتذكره في أي فلم ولكني تصورته يشبهه)) ١٤٨.

يتنقل الراوي بين الشخصية وما تتركه مشاهدته لها من آثار تتصل بخزينه من الشخصيات والأبطال التي تعود إلى السينما المصرية وإلى حقبة يتمتع فيها البطل بصفات مثالية وفروسية في الشكل وفي اللبس وفي الحركة وهي ما يتمتع بها كومار الذي تسرد حكايات علاقته بسعود وسيرهما معا على ظهر دراجة سعود في شوارع المعقل لتعطي صورة أقرب إلى الحلمية عن حقبة الانفتاح الحضاري والمديني الذي لم يعد له وجود في البصرة.

خصائص خطاب الصورة الفوتوغرافية وخطاب الصورة الذهنية:

هل ثمة خصائص لخطاب الصورة الفوتوغرافية ذلك الذي يسرد في الرواية ويحول إلى ملفوظ ويتم تعميقه أحيانا بالإفادة من مخزونات ذاكرة السارد ومن مخزونه العام من الصور والأنماط ؟ إن من أبرز خصائص خطاب الصورة الفوتوغرافية في رواية مدينة الصور أن ما يرد من سرد في سياق هذا الخطاب يأتي عبر سارد محدد معين هو الصبي الذي ينظر إلى الصور ويترجمها إلى صوغ سردي. وأن هذا الخطاب وما يتصل به من سرد يشكل حكاية أو رواية واحدة لما يتصل بالصورة من شخصيات وما يتصل بها من أحداث وتجارب أي أن محكي الصورة الفوتوغرافية ثابت لا يمكن تحريفه وواحد لا يتطرق إليه التعدد فما يرد عن الخال الذي كان يعمل في الكويت وكان شخصية محاطة بالكثير من الاحترام يرد على لسان السارد ويثبت على أنه حوادث ولا يواجه بأية حكايات أو مرويات تضعفه مصدرها رواة آخرون. وهو ما يحصل مع سعود الذي تؤكد الصورة التي يحتفظ بها السارد له، وهي صورة لموته مقتطعة من صحيفة،أنه مات بقذيفة إيرانية وسعود الذي تنتجه الصورة الفوتوغرافية سعود حقيقي يحب امرأة اسمها كريمة ويضرب من أجلها مالك معمل البيبسي الذي يعمل فيه

ضربةتكاد تقتله لأنه كان يستغل كريمة جسديا في مكتبه ويُسجن سعود بسبب تلك الضربة ما يزيد على ثلاث سنوات تتزوج في أثنائها كريمة ويفقد زوجها لتعاونه مع خاله في سرقة مسدس من وحدة الأخير العسكرية لتعود كريمة إلى بيت أمها وليسارع سعود إليها بعد انتهاء فترة سجنه ولتبادله حبا بحب إلىأن يموت بالقذيفة فتذهب إلى بيته وتشارك في عزائه وتأخذ ملابسه من البيت وصوره وأغراضه الشخصية،وأخاه صفاء.إن هذه الحوادث التاريخية المتتابعة لسعود هي نتاج صور سعود الفوتوغرافية التي يملأ الفراغات بينها السرد بالحوادث التي لا يتطرق إليها الشك أو التعدد.

وارتباط السرد في سياق خطاب الصورة الفوتوغرافية بالراوي وبالذات وبالخاص من التجارب يجعله معزولا عن العام ومنطويا على نفسه وبعيدا عن أية مصادمة، معلنة، مع التاريخي أو السياسي أو الديني. وإمعانا في أداء الحياد واكتفاء الذات بالتجربة يصرح السرد كثيرا بكذبه أو بكذب ما يعتمد عليه في إقامة نفسه وهو الصور الفوتوغرافية ليقول في أكثر من مكان من الرواية: ((الصور تكذب)) ٢٧.

يأتي خطاب الصورة الآخر أو المقابل للصورة الفوتوغرافية في الرواية ذهنيا وعموميا أو جماعيا يتشكل من لغة عامة أو من مجمل المرويات على لسان الآخرين غير الراوي ومن لغة عامة وحيادية وواصفة كما في ذلك المقطع الذي يذكره الراوي عن مرور سيارات الخميني الذي تدعوه الرواية الإمام وما تركته من أثر في حياة المدينة وذاكرة أهلها الذين خفوا إلى زيارته حيث سيقضي ليلته الوحيدة في المعقل في أحد جوامعها وما سيترتب على ذلك من مطاردة الأمن للخافين إلى لقائه بعد توزيعهم على ثلاث دوائر هي دائرة الذين كانوا بعيدين فلم يحظوا بشيء من لقائه غير تناقل الحكايات. ودائرة الذين رأوا تلويحة يده. ودائرة الذين سمعوا منه. والخط الاخير سُجن وفُقد، والآخر سجن وأُطلق، والأول روقب.

إنها زيارة غيرت سير حياة المدينة كما يقول هذا المقطع من السرد: ((تتسم بأنها الحجر الذي سقط في البركة لحظة دخول سيارات اللاندكروز الثلاث. لم يحرك راكبي الدراجات وحدهم. لم تتبدد أصداء سقوطه على الإسفلت. أمواج البركة المتلاطمة وصلت ذروتها مع عودة السيارات واستقرارها في حديقة الجامع الجرداء))٩٠-٩١.

وليست صورة الخميني الوحيدة الذهنية في مقابل الصور الفتوغرافية الأكثر عددا التي تعود إلى السارد وتجاربه وسيرته، فهناك صورة عبد الحليم حافظ وصورة الزعيم عبد الكريم قاسم وصورة الإيطالية العارية التي سقطت ذات يوم على أرض المعقل لتحلق في خيال أهلها وتحرك لسانهم بالحكايات.

وتلك الصور كلها مروية عن الآخرين وعن غير الراوي وهي تتمتع بتعدد رواتها فعن عبد الكريم قاسم يروي الاستاذ طاهر معلم التاريخ(٤٤) المغرم بالزعيم أو الأب (٤٨)الذي يبجله. وهي- ما دمت أتحدث عن الخصائص الأساسية المفرقة بين الصورة الفوتوغرافية والصورة الذهنية التي تتشكل في موازاتها-تفيد من خزين جمعي، لا ذاتي، يتوزع بين الديني كذلك الذي تعود إليه صورةالإمام في خيال أهل المعقل،أو عاطفي كذلك الذي يعود إليه عبد الحليم حافظ في خيال الناس الذين انشغلوا بزيارة المطرب الكبير إلى مدينتهم ذات يوم، ولم يبرحوها في حكاياتهم،أو بطولي كذلك الذي تنتظم عليه حكايات أهل المعقل حول عبد الكريم قاسم الذي زار مدينتهم وكان بسيطا ومحبا للناس فالأب يقول عنه بثقة: ((نظر الي وابتسم ورفع يده نحوي)) ٤٨-٤٩.

يتشكل خطاب الصورة الفوتوغرافية،وهو يعمل بالتوازي مع خطاب الصورة الذهنية لإنتاج دلالة الرواية وخصوصيتها الصوغية، من ذات تروي تجربتها،هي الساردة، التي تبرز في الجزء السيري من الرواية المتصل بتجربة شخصية. وهذا السارد أقرب إلى المؤلف وإن من غير تصريح فهو بلا اسم خلافا للشخصيات الأخرى. وذلك يمس رغبة في إبقاء السرد منقسما بين السيري والتخيلي. وهو امر يعمق الانقسام أو التوزع البنائي والصوغي الذي تسعى إليه الرواية وتنتمي إليه.

وهذا السارد المحدد الثابت في موقعه من العالم، يسرد حكاية ثابتة عن العالم وواحدة لا يشترك معه الآخرون في حكيها. بل لا يشتركون معه في رؤيتها. وهذه واحدة من الخصائص التي يوفرها للسرد تلفيظ الصورة الفوتوغرافية، فالصورة تتحدد بالعين التي تراها وتمنحها بعدها وتعيد حكايتها بوصفها أثرا لا لقطة ثابتة فالصورة تتجدد وتبعث ويعاد تركيبها في السرد وعبر التشديد على الصلة بين الثابت والمتحول وبين الذات والموضوع وبين الزمن والوعي ويعاد إنتاج كل ذلك في سرد ذاتي خاص بصاحبه لا يشاركه فيه أحد ولا يملك أحد تكذيبه أو تصديقه.

وإذا كان عنصرا الخطاب الأولان وهما الراوي والمروي في الصورة الفوتوغرافية في هذه الرواية يتمتعان بالثبات والواحدية فإن العنصر الثالث، وهو المروي له، يتوزع على أكثر من مستوى من بينها أنه الراوي نفسه الذي يوهم بأنه يحكي عن تجاربه لنفسه هو فيما سيشبه المونولوج أو الاسترداد الحزين لحقبة من الزمن شهدت تحولات ترتب عليها مآسي بلد اسمه العراق لعقود لاحقة طويلة لم تنته إلى الآن. ومن بينها أنه مروي له خاص يتخيله الراوي على شاكلته ويراه مهتما بالصورة الفوتوغرافية وأثرها

ومعنيًا بمتابعة السرد المنتج عنها الذي يتصل بالمصائر الفردية ومشكلات الذات في مجتمع لا يحترم كثيرا الخصوصية. ومن بينها أنه مروي له عام مشرف على خطاب الرواية السردي كله وقادر على التنقل بين خطاب الصورة الفوتوغرافية وخطاب الصورة الذهنية وعلى المقارنة بينهما للوصول إلى ما تضمره الرواية من معنى لا تصرح به ولا تتبناه ولا تريد له أن يكون واضحا ومعلنا ولكنها في ذات الوقت لا تريد له أن يظل مضمرا. ولا سبيل إلى إعلائه وإعلانه إلابذلك المروي له الذي يتصل بالقارئ أو الناقد الذي يصرح بما يمكن أن تضفيها الخصوصية على الحياة وما يمكن أن تزاوله من نقد للعام.

ولكي يكون خطاب الصورة الذهنية فعالا في الرواية فلا بد أن يتفرد بخصائصه البنيوية فهو خلافا لخطاب الصورة الفوتوغرافية ينبني على رواة متعددين ولا متناهين محددين بالاسم كمعلم التاريخ أو الاب أو غيرهما وغير محددين بالاسم. بل أن حتى المحددين لا يعدون مالكي الحكاية وليست هي نتاج تأملهمأ وخصوصيتهم ولا يلفظون من خلالها صورة محددة ثابتة وإنما هي صورة غير محددة الملامح وعامة الأثر. وهؤلاء ينتجون حكايات مختلفة أو ملفوظات مختلفة للصورة الذهنية العامة اللازمنية الخطاب التي لا تختلف في أثرها وتأثيرها بين شخص وآخر، فالإيطالية العارية التي تنزل ذات يوم إلى أرض المعقل من إحدى البواخر بعد أن يفقدها السكر صوابها ستتحول إلى صورة ذهنية استيهامية يشترك الكل في إدامة أثرها العام من خلال ملامح عامة ثابتة. يقول الراوي في ذلك:

((سيحكي أهل المعقل عن الإيطالية التي نزلت مثل طيف على أرض الرصيف... يؤلفون القصص عنها.. كل سفينة مهما كانت جنسيتها تخبئ في حكاياتهم إيطالية عارية))٣٦.

وفي موازاة الراوي المتعدد والمروي المتعدد الذي يشكل خطاب الصورة الذهنية يأتي المروي له ثابتا في الهيئة والموقع والدور فهو جزء من المجموع يتخلى عن خصوصيته ويتقبل أثر الصورة ومحكياتها ولا يملك أية قدرة أوجرأة على الاعتراض عليها أو تفنيدها وحتى الراوي الذي يكون له دور وربما موقف ضمني في خطاب الصورة الفوتوغرافية يظهر هنا سلبيا ومستجيبا وراويا أمينا للمرويات التي تنجم عن الصورة الذهنية وتنتمي إليها.

وظائف الصورة الذهنية:

إن وظائف السرد الذي يتصل بالصورة الذهنية المستقرة لدى عموم الناس أولدى أهل المدينة عن شخصية من الشخصيات كالإمام أوالزعيم أو عبد الحليم أوالإيطالية العارية، كثيرة ومن بينها تخفيف حضور السيري الذي يتصل بالصور الفوتوغرافية وبتجارب الكاتب ومن شأن حضوره المبالغ فيه أن يجعل السرد ذاتيا وانفعاليا خاليا من الدلالة العميقة ويجعله رتيبا ومكررا. وسينتج عن تخفيف حضور السيري بفعل السرد الناجم عن الصورة الذهنية سرد يتسم بالتنوع الصوغي المتمثل بالتنقل بين الذاتي والموضوعي وبين الشخصي والعام وبين الانفعالي والحيادي وبين السيرة والتاريخ. وهذا التنقل بين الأقطاب المختلفة كليا يمكن أن يسهم في اقتراح دلالات جديدة للسرد غير

© Khalid Muzeel

تلك المصرح بها.

ومن وظائف الصورة الذهنية في رواية مدينة الصور تعضيد، وذلك في الظاهر، ما يصرح به الراوي من تكذيب الصورة الفوتوغرافية وما يقابله من تكذيب للذاتي. وذلك التكذيب يعطي العالم الروائي موضوعية ظاهرية،أو زائفة، يسعى الخطاب السردي للرواية في عمومه إلى نقضها وإزاحتهامن دون تصريح يجعل الرواية منتمية إلى جهة على حساب جهة، ولا إلى الذات على حساب العالم. الأمر الذي صار مرفوضا في الأدب ومحفوفا بالعديد من المخاطر تبدأ بخطر إضعاف الخطاب الروائي وتحويله إلى الدعائية، وتنتهي بنبذ الكاتب.

وهذه الموضوعية الظاهرية هي التي تقود إلى الوظيفة المهمة الأخرى للصورة الذهنية في هذه الرواية وتُحسب لها فيما يُحسب لها من مزايا، تلك هي اقتراح مساحات رؤية وسرد وتأمل كانت مطرودة من الرواية التي تنتمي بطبيعتها إلى النخبة وثقافتها مثل صورة رجل الدين، وتحديدا الإمام، فالرواية العراقية إذا أردنا التخصيص ومنذ بداياتها لم تكن تعنى بالذهني والجمعي في عمومه، وهي وليدة الفكر النقدي والمثقف الثوري الذي يسعى دائما إلى تشخيص الظواهر السلبية وتبيينها للقراء وللمجتمعفي خطاب مباشرأو في خطاب غير مباشر تأملي. وفي الأحوال جميعها لم يكن رجل الدين يأتي إلا في سياق النقد وإلا في سياق الحديث عن مكونات المجتمع المتعددة التي يدخل فيها اليساري ورجل الدين والعامل والسياسي وهو أقرب إلى المواقف المسبقة من العالم والمجتمع وحركة الفكر والحياة. ولم يكن موضوع تأمل بذاته وفي سياق وعي جمعي يتولى هو مهمة تشكيل الصورة ورفدها بالحكايات ويتولى مسؤولية سردها، كما كان محكوما بنظرة سلبية مسبقة أوتحجيمية أو مرويا من خلال وعي الراوي ورؤيته وموقفه من مظاهر العالم المختلفة. والصورة الذهنية هنا تسير حرة طليقة لا مقيد لحركتها في المتن السردي ولا مقلل لدورها ولا مانع لمروياتها من الظهور أو التكاثر.

وظائف الصورة الفوتوغرافية:

وفي موازاة الصورة الذهنية تنعقد وظائف الصورة الفوتوغرافية ومن بينها أنها ركيزة أساسية من ركائز السرد السيري الذي يتشكل منه جانب من المتن السردي للرواية، فالسارد من خلال الصور الفوتوغرافية يعرض تجاربه وذكرياته وقصصه الشخصية والعائلية وقصص معارفه من أهل المدينة ليقيم مدينة هي مدينة صور توجهها الصورة وتوجدها وتعيد انتاجها وتجعلها متمنعة على الزوال أو الموت مثلما تجعلها دالة وذات موقف من الحياة ومن الوجود ومن الثقافة ومن الحاضر وهو وجود وموقف يعود إلى الذات صاحبة القدرة على التأمل والسرد والحكم على الظواهر المختلفة وصولا إلى التبشير بأدوار الذات الجديدة في مواجهة الخراب والموت الذي لا يتوقف ابدا وليس أمام المثقف والكاتب معه من حيلة إلا التحصن بالذات وبالسرد وبالخطاب السردي الذي يصرح بعكس الحقيقة ويضمر الحقيقة فالصور التي تكذب، كما يقول السارد في أكثر من مكان، تصدق. والتاريخي والشعبوي والعام والذهني الذي يستعرض من غير اعتراض من السرد ومن غير تلويح بكذبه من بعيد أو قريب بل مع إلماح إلى صدقه، إذا فهمنا من الدلالة المقابلة التي تضمرها كلمة الصور تكذب أن الصور الذهنية تصدق.. أقول كل تلك الصور الذهنية إنما تكذب في الحقيقة أو تُكذَب وبطريقتين هما سرديتان بالدرجة الأولى وغير مصرح بهما.

الأولى:من خلال التأكيد على تهافت الشعبوي والتاريخي الذي يأتي من تعدد رواته وتنوع مروياته وتكاثرها من غير تدقيق أو مرجعية معينة فهي محكيات متناقلة لا يحدها زمن أو إطار كما هو الحال مع الصورة الفوتوغرافية، ولذا تتعدد تعددا مريبا مثلما يحصل مع الإيطالية العارية التي لم يرها إلا القليل ولكن لم يبق أحد إلا حكى حكايتها وتخيلها وتخيل وجودها على متن أية باخرة تمرّ على المعقل سواء أكانت إيطاليةأم غير إيطالية

الثانية: من خلال وضع الصورة الفوتوغرافية بوصفها دليلا وبرهانا قطعيا لا يقبل الشك في سياق التعارض مع مضمون الصورة الذهنية، فالأولى بما فيها من بشاعة وألم إنما هي واقع ملموس ومتحقق له أثره على المصائر وعلى الحياة وعلى الذات وإنما هي تكذيب صريح لأي بعد فكري أو ايديولوجي أو عام يتبناه الذهن الجمعي لا انطلاقا من تجارب فردية ولكن انطلاقا من قواعد وقيم وأفكار مسبقة ولا زمنية هي ذاتها من يقيد الحياة الإنسانية ويضعف فرص الذات في التأثير والتغيير ويخرب الحياة عامة فما تقيمه الصور الذهنية من موضوعية زائفة وما ينتج عنها من إجماع وما يبدو حقيقيا وفعالا إنسانيا هو ذاته من يقتل الإنسان ويحيل الحياة إلى خراب مستمر يظهر كل ذلك بوضوح في التعارض بين الصورة الذهنية للإمام على سبيل المثال وما ينتج عنها من حكايات تطوي ضمنها سيرة رجل كسعود والصورة الذهنية التي لاتدع مجالا للشك بمصير سعود فالصورة الذهنية تحذف سيرة سعود وتجربته الفردية وما يتصل بها من حياة ثرية تتنوع بين الحب لأخيه المريض صفاء وللمرأة التي كاد أن يفقد حياته لأجلها ولأصدقائه حتى الأغراب منهم ولحبه للحياة لصالح فكرة عامة هي الانتماء للدين الذي تفترض المحكيات التي تأتي من غير طريق السارد أنها من

كانت السبب وراء غيابه، فهو كما تدعي تلك المحكيات يسجنه الأمن لأنه ذهب مع من ذهب للقاء الإمام في جامع المعقل. وفي الحقيقة، وكما يقول السارد، لم يكن اتجاه سعود واتجاه موكب الإمام واحدا، بل العكس. كل واحد منها ذهب في اتجاه مغاير. وما تقوله الصورة الفوتوغرافية، ولا شك فيه،هو إن(سعود) مات بأول قذيفة سقطت على المعقل من إيران لتترك (سعود)، والحياة كلها فيما بعد، أثرا بعد عين. وحسب ما يحتفظ به السارد من صورة فليس المشهد سوى ((حفرة واسعة لم يكن فيها أي أثر. كل ما بقي من سعود هذه البقعة المدماة على الجدار. نتفة من جلد رأسه)) ٦٢

وفي مناسبة أخرى تكذب صورة كريمة وسعود في ثياب العرس ما يشيع عن كريمة في المدينة حول علاقتها المريبة بسعود. وهو شيء يقبله حتى السارد ولا يشكك فيه، فصورة كريمة مدنسة لأنها امرأة في مجتمع يقهر المرأة ولا يقبل منها سردا ولا يسمع لها صوتا ولا يغفر لها زلة، ليست هي السبب فيها ولكن ظروفها المادية والإنسانية.ولا سبيل في هذه الحالة إلى تكذيب الاجتماعي والذهني والمستقر في ذهن الجماعة عن كريمة غير الصورة الفوتوغرافية التيُفاجأ بها السارد وصاحبه ياسين في بيت كريمة حين يزورانها لرؤية صفاء. والصورة هي لزفاف الاثنين- كريمة وسعود- وهي لا تدع مجالا للشك في أن ما يشيع عن كريمة وعلاقتها بسعود كاذب تكذبه الصورة الفوتوغرافية.

نتيجة:

الصورة الفوتوغرافية إذن تُكذِّب التاريخي والايديولوجي، وتثبت زيفه بما لا يدع مجالا للشك، ومن خارجه، أي من خارج التاريخي والذهني نفسه. وهي تُكذِّب العام فيميله للتقديس أو التدنيس لأن كليهما يسيء إلى الواقعي وإلى الإنساني وإلى الشخصي وإلى العاطفي.

سيقود تكذيب التاريخ الذي تؤديه الصورة الفوتوغرافية في الرواية إلى الوظيفة الأخيرة للصورة الفوتوغرافية وهي مقاومة تعديات التاريخي والأخلاقي والمجرد على الوجود الفردي والذات التي أصبحت مساحتها في التعبير والتفكير والحياة تضيق، مقاومة غير معلنة عبر البناء الفني وعبر تنازع الخطابات وسعي أحدهما إلى تكذيب الآخر بالسرد لا بالتصريح خوفا من أي انتساب إلى الايديولوجي، فالتفنيد المعلن للتاريخي والذهني يجعل الرواية تنتمي بدورها إلى الايديولوجي وإلى الذهني، وذلك يضعف الشكل والسرد ويقلل الثقة بالسارد وبالرواية وبالكاتب ويجعل الرواية أقرب إلى الرواية التقليدية.

جاسم عاصي

الرواية والتاريخ
النص الروائي بين الواقعي والمتخيّل

التعامل مع التاريخ، واحد من الإشكاليات التي تبرز في خضم كتابة رواية تعتمد على الواقع ولا تنسخه. بمعنى تكون لها خصوصيتها الإنتاجية المرشحة من رؤية منتجها وهو بإزاء تراتب أحداث في أزمنة. هنا يبرز سؤال: كيف يمكن المساس بالتاريخ من خلال سردية روائية، دون الوقوع في حراك نتاج المؤرخ؟ وللتخلص من هذا التداخل ينبغي على وفق (بور ريكور) أن نعي إننا نتعامل مع وقائع في زمن، وزمن ينتج حراكا. من هذا يتوجب التفكير في خلق الزمن والواقعة من منطلق التخييل، لكي نحايث المؤرخ ونحافظ على هوية النص في كونه رواية. وذلك بالسير بالنص وفق منطق (أرسطو) في الشعرية التي عليها النص.

فالروائي يتفرد بحبكته عن المؤرخ، وهو أيضا عليه أن يتخيَل الوقائع ولا ينساق إلى مسارها الذي ولدته مجموعة صراعات يتوجب على المؤرخ أن يشحذ مخيلته أيضا في خلق حبكات أحداثه، لكي يتوافق مع بنيته الايديولوجية، فالتاريخ مكتوب على وفق الايديولوجية في كثير من مفاصل المدوَنات، على العكس من الناتج الروائي فأنه يخضع إلى ما هو متخيَل من وقائع التاريخ. فالعلاقة مع الماضي تنتظم من خلال وعي حراك التاريخ أولا، ثم وعي معرفته عبر مكوَن ذاتي له علاقة بالشعرية لغة وأسلوبا، أي محددة بالرؤى التي تتشعب منها ممكنات النظر إلى المسار العام والخاص. فإذا توجب على المؤرخ أن يتكئ على التخييل باعتباره عماد تنظيم الأحداث وتحبيكها، فإن الروائي يتعامل مع ذلك من خلال وعي طبيعة نصه، في كونه يعمل على صياغة تحبيك من نوع آخر يخضع بنيويا إلى التخييل ولا يجد منه فكاكا، ذلك من اعتبار مقولة: إن المؤرخ يرى ويدون ما لم يدونه الروائي، والروائي يرى ويدون ما لم يدونه المؤرخ. وبذلك يكون لكل منهما وظيفته في التعامل مع الوقائع التاريخية.

إن الروائي وهو يتعامل مع التاريخ، غير معني بالتفاصيل، بقدر ما يستفيد من واقعية الأحداث لتنظيم طبيعة تخيَله للأحداث وصياغتها على وفق منظوره الفني. لذا نجده يُشفر الأحداث ولا يفصلها. والتشفير وحدة تحبيك تؤشر على الواقعة ولا تمس عذريتها، وإنما تعمل على مخادعتها من اعتبار التماهي مع مكوَنها الواقعي لصياغة مكوَن جديد له أسسه في وعي النموذج الذي يتبنى في النص حراك الواقع وتطويره صعودا وهبوطا. من هذا نرى الروائي يواجه صورة الواقع في مرايا متعددة، تعكس حيثيات الصور، فما على السارد سوى أن يعمَق هويته السردية من منطلق اختيار مسار لها، وهويته ذات النظر إلى التاريخ من خلال منظور إبداعي محض، وله في هذا أن يتخيَل وقائعه التي لا تبتعد كثيرا عن النسق العام لحراك التاريخ، فقط تعمل على صياغته وفق منظور روائي، واعتبار وحدات التاريخ المشفرة في متن الرواية بمثابة كينونة في تشكيل معمار تاريخية النص.

ولعل شواهد كثيرة في تأريخ الرواية عموما، تلك التي استثمرت بنية التاريخ لتشكيل كينونتها من أمثال (تولستوي، دستويفسكي، غوغول) وغيرهم. أما ما يخص مبحثنا هذا ونحن بصدد قراءة رواية عراقية هي رواية (السيد أصغر أكبر) للروائي (مرتضى كزار) نرى أن روايات عراقية كانت قد تعاملت على وفق خصوصيات تعاملها مع التاريخ من أمثال (ما يتركه الأحفاد للأجداد لغازي العبادي، ومن يفتح باب الطلسم ومعظم روايات عبد الخالق الركابي، وسيد القوارير لحسن الفرطوسي، وجاء متأخرا لعلياء الأنصاري) وغيرها. لكن من الملاحظ على هذه الروايات، بالإضافة إلى كونها تتناول الأحداث من منظور خاص، نراها تحدد مسار هذا النظر، وتحدده في كونه ينطلق من الهامشي من الأحداث لتحقيق مركزيتها. وبهذا كانت صياغات الأحداث متكاملة في صورتها بحيث شكلت وحدة من مجموع وحدات الواقع في تماسكها وحقيقتها. فهي غير منفصلة عن التاريخ سوى من زاوية نظرتها المحددة بالتخييل للواقعة. إن الجدلية التي تتحكم في وقائع التاريخ، تعمل أيضا على مثولها في طبيعة حراك واقع الرواية، لكنها تبتعد عنها ابتعادا مؤقتا ضمن تسلسلها الإنتاجي، ثم تصب بالتالي في بنية التاريخ المنظور له عبر مخيَلة الكاتب. إن الصعود بالهامشي من التاريخ وتخيَل تفاصيله، يعني الاقتراب والخوض في تفاصيل المسكوت عنه في التاريخ. أي تفعيل وعكس ما حققته الوحدات الصغيرة في الأحداث وصعودها إلى مركز الحدث.

المتخيَل السردي/

حين نذكر مثل هذا التوصيف في الكتابة الروائية، إنما نعني حصرا ما اندرجت عليه رواية (السيد أصغر أكبر) للكاتب (مرتضى كزار). ذلك لأنها رواية اختارت طريقها في الكتابة على محور ما ذكرنا لتحقيق هويتها السردية. أجد أن الروائي له تجربة في كتابة هذا النمط في روايته (مكنسة الجنة). هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان سعيه هذا ـ كما أرى ـ له علاقة بالمشهد الروائي الذي يمارس كتابته الروائيون الشباب من أمثال (علي عبس خفيف، ضياء الجبيلي، أحمد سعداوي، ضياء الخالدي، محمد الحمراني، حسين عبد الخضر) وغيرهم ممن طرحوا تجاربهم الجادة ما بعد ٢٠٠٣ محددين تجاربهم في الكتابة على وفق رؤى ذاتية ومعرفية واعية ذات محمولات ثقافية أعانت المنتج للرواية في اتساع رؤيته. ولعل نص (مرتضى كزار) له ميزات ذاتية وموضوعية واضحة من خلال تعامله مع المفردة التاريخية، في تحقيق رؤيته للمكان وللزمان وفي هذه الرواية حصرا في كونها تتناول سيرة مدينة بالرغم من عدم تجنيس الكاتب لنصه. غير أننا نضعه في حقل السيرة للمكان والزمان في تاريخ مدينة النجف التي سعت الرواية إلى أن تداخل بين الواقعي والمتخيَل وهي تطرح مدونة المدينة. ففي المكان حاول الروائي أن يقترب من المكان الواقعي بمسمياته الماضية والحاضرة، ويتماهى مع ما حدث فعلا من وقائع، وبين ما دفعه خياله لصياغة متن لها. وبذلك كانت صورة المدينة مكانا حاملا لهوية مركبة

وصاعدة بالواقعي إلى مصافي الأسطوري ـ كما سنرى ـ. أما في الزمان، وعلى حد تصورات (ريكور) في كونها اندمجت مع الزمان من خلال الاعتماد على مفاصل تاريخية أفرزتها الصراعات بين السلطة والنماذج الشعبية من قاطني المدينة، لا سيّما سلطة الأجنبي والانتفاضات الشعبية ومجمل مكوّنات البنية المكانية والمعرفية في تأريخ المدينة الشعبي والمدني، متخذا من رموزها دالات واضحة على ما يعنيه ضمن المتن الفكري المنبثق من واقع حراك المدينة الثقافي والعرفاني. إن استحداث تاريخ شعبي ورسم نماذج متخيلة أسهم بشكل كبير في صياغة أمكنة وأزمنة رفدت المكان والزمان الواقعيين بمعينات معرفية، أدت إلى صعود النص باتجاهات مختلفة، وخاصة الأسطوري منها ـ كما سنتناوله لاحقا ـ. إن أزمنة النص خلقت حراكا رفد المنطق التاريخي للنص، ثم أسس لبنيات أمكنة متخيّلة. صحيح أن الأمكنة كانت من نتاج مخيّال السارد أو الراوي للأحداث، إلا أنها أمكنة موطوءة ساهم المخيّال في إحداث تراكم كمي عليها، مما خلق النوع لصورة المكان، ذي الخصائص المواكبة لأمكنة المدينة، ذات التاريخ العريق الموغل في القِدَم. وهذا ما اتضح أيضا من مجموع ما سُلط على المكان ـ المدينة ـ من ثقل لمحو الذاكرة المكانية والمعرفية بما يوازي ويجمع من خصائص دالة على الهوية السردية للمدينة، وتأريخ الجماعات. وهنا لابد من ذكر إن ما عمدت إليه الرواية من تسليط الضوء المكثف عليه؛ هو حاصل التحصيل للتاريخ الذي هو ضرب من المخيّال والواقع. فصعود الهامش في النص، يعني صعود المرتكز الأساس في بنية المجتمع هذا، وما العناية به روائيا، سوى تحقيق لهوية المدينة في المخيّال السردي العام.

الأسطورة والحكاية وما بينهما/

إذا كان (هومي بابا) قد أكد على إن الأمم مثل السرديات، تفقد جذورها في خضم الزمن وأساطيره ولا تستعيد أفقها إلا في الخيال، فأن (مرتضى كزار) قد صمم حكاية مدينته التي أخذت نسبة كبيرة من عمارتها المكانية والمعرفية التاريخية من الخيال. أي أنه استعاد تاريخ المدينة من خلال تشكيل بنية جديدة للتاريخ والتدوين. وهذا التشييد كان لزاما عليه أن يرتكز على مخيّال الجماعة التي تؤسس أمكنتها وعلاقاتها الاجتماعية، وبما يقترب من بنية الأسطورة. فخضوع المكان المقترن بالزمان معنى، يعني العمل على أسطرة كل ما يتعلق بالمدينة. وهذا الفعل يقود بطبيعة الحال إلى تشييد نوع من الأسطورة التي لا تموت عبر الأزمنة المتعاقبة، بقدر ما تحيى وتنشط عبر تعاقب الأزمنة. فكلما كانت الأزمنة متشابكة في بنيتها، وبالمقابل يكون المكان تحت سلطة المحو، تكون الأسطورة

حاضرة. ذلك لأن ذهن الإنسان في مثل هذه الحالات يجنح إلى الطفولة البشرية وما أنتجته من مسار في خلق أساطيرها وحكاياتها، التي فسّرت علاقات الكون وصراعات عناصره. من هذا نجد أن الروائي وهو يفكر بإنتاج نصه عمل على العودة إلى الجذر الأول في تصوراته للمدينة التي سيدخلها، ويمارس فيها فعل التدوين الجديد الذي هو بطبيعة الحال نتاج الرواية في تقديم سيرة لمدينة.

إن اعتماد هذا النمط من الإنتاج لم يكن ـ كما نراه من خلال النص ـ هروبا من إمكانية رصد وقائع التاريخ، بقدر ما كان خاضعا لمكوّن الذهن الروائي في كونه يُحدث مقاربة بين التفاصيل المنسية، أو تلك التي انمحت من على وجه الطرس حسب (جينيت) ليكون لها إشارات منها تؤكد حقيقة ما هو متخيّل. وقد تم ذلك من خلال السند التاريخي. فسيرة المدينة في نص (السيد أصغر أكبر) لم تكن من الخيال فقط، أي أنها لم تكن مدينة اليوتيبيا الغامضة كما فعل الكاتب (حنون مجيد) في رواية (المنعطف) بل هي مزيج من التصورات وتداعيات الذهن الروائي، وبين ما أكده تاريخ المدينة في الواقع. بمعنى أن لبنية الأسطورة التي شيدها الكاتب امتلاك حيويتها عبر اعتمادها على حراك وصراع كانا نتاجا لتاريخها ذي المساس بتاريخها عبر

الأزمنة. لاشك إن المدن تعرضت للانمحاء عبر التاريخ. ولعل مدينة (أور) واحدة من المدن القديمة التي كان لها نصيب من الرثاء كمندبة لها من قبل قاطنيها، و(السيد أصغر) هنا هو صوت الرثاء المستعادة هيبته ومركزه في النص. صحيح أنه نموذج متخيّل، لكنه تشكل من خصائص وصفات مجموعة من الشخصيات في واقع البنية التاريخية، ولها مؤشراتها في مقاومة من حاول تجريد المدينة من خصائصها الذاتية. لذا كان التعامل مع المفردة وتشكيل مجموعة من المفردات، يعني العناية بتاريخ المدينة، والحرص على عدم تبديه مثلما عملت وتعمل عناصر المحو، فالترميم يعني الاستعادة، وملء الخروم بالاستعانة بالخيال، يؤكد حرص السارد أو الراوي على حراك النص التاريخي، في خلق صورة جديدة مصاغة بمقياس وحدات واقعية سردها المدوّن للتاريخ. وبهذا تكون الأسطرة هنا بمثابة الفعل الداعي لاستكمال مدوّنة المدينة، عبر قياس الأحداث المكملة بمقياس ما تؤكده الجماعات المتخيلة ومركزتها في الفرد باعتباره الصوت البادئ في الاحتجاج. وقد كان الأسطورة في النص ذات تواصل استعانت من خلاله لتعويض حبكة جديدة لنص مبتكر، اعتمد على المسكوت عنه في التاريخ، ومحاولة الصعود إلى مستويات متفاوتة خضعت لقدرة المؤسطر للأحداث، ومحاولته اجتراح أسطورة نموذجه، سواء في الشخصيات أو الأحداث ثم الأمكنة المزاحة خصائصها. إن مدونة المدينة، شكل من أشكال فعل إعادة كتابة التاريخ على وفق تصور خيال المنتج وقدرته على التحويل والخلق. فهو في هذا مزج بين الذاتي والموضوعي في خلق علائق تاريخية وأخرى خيالية. فمن الواقع صاغ حكايته ومن التاريخ كسا لحمتها.

والحكاية في النص معنية بطبيعة الحال بترتيب الأحداث بحبكة خاصة. وتأتي هذه الحبكة عبر فهم وظيفتها في أن تكون لها بداية ومحمولات سردية، معتمدة على الانتقاء من الأحداث التي هي بمثابة السدة واللحمة في خلق النسيج المراد به تعويض المدينة عما افتقدته عبر أزمنتها المتعاقبة. لذا فأمر استعادة هوية المدينة؛ يعني إعادة تحبيك الواقعة أو إنشاء حبكة خاصة تتواءم مع الوثائق الموجودة من جهة، ومع النظرة الإنسانية التي تعمل على خلق علاقات بين الجماعات وليس العمل على إزاحة هوية وإحلال أخرى من جهة ثانية. من هذا عمل النص على صياغة سيرة المدينة من أجل خلق الثوابت المتخيّلة التي من شأنها تحقيق تاريخ غير مشوب للمدينة. ولعل الحكاية والأسطورة نمطان مؤثران في خلق بنية النص. فهما يصبّان في مركز خلق المكان والزمان في النص وحراك الحيوات داخل منظومة تستشرف خصائص جديدة للمدينة. وقد عمل على هذا الكثير ممن كان ديدنهم ابتكار سيرة المكان على نحو متماثل مع التاريخ والتاريخ الشعبي للجماعات.

في هذا أجد أن الروائي وهو يستحدث مدوّنة لمدينته، نجح في أسطرة بعض فواصلها مستفيداً من طبيعة مخيلته غير الفائضة، بل المتوازنة والراكزة في مجال الخلق والابتكار.

دلالـة العتبات/

تتشكل رؤية النص ما قبل الدخول إلى المتن، من خلال عتباته. ولعل ما تفرزه الذات المنتجة للنص يبرز من خلال ما وفرته من عناية بتلك العتبات. و(مرتضى) في روايته ابتدأ بإحداث انزياح منذ صورة غلاف الكتاب الروائي. فاللوحة صورة من إنتاج فنان الفوتو (جمال بنجويني) وهو من الفوتغرافيين الكرد المتميزين في هذا الفن. والصورة مجتزأة من صورة كاملة لامرأة، إذ عمل مصمم الغلاف على اجتزاء صورة الصبية الحاملة للدمية، والمختفية بسواد العباءة. هذه الحشمة التي ظهرت عليها الصبيّة وتشبثها بالدمية، إحالة مقصودة لمحتوى النص. فالبراءة الواضحة التي تظهر على الصبيّة تعني إشارة إلى صورة المدينة المتماثلة مع براءة الطفولة. وبهذا تلقينا شفرة تؤكد براءة المدينة وحشمتها، والتي تسهم مرائيها في تشكيل صيرورتها الذاتية الكامنة كإشارة في براءة الصبيّة التي تسدد نظراتها إلى ما هو أمامها. فمن منطلق الطفولة تبدأ المدينة سيرتها. أما العنوان (السيد أصغر أكبر) فيعني في السيد نوعا من تكريم النموذج، ليس فقط عبر نسبه، وإنما من خلال توالي المفردتين الدالتين على مرحلتين من سيرة النموذج في الماضي والحاضر، فأصغر إشارة إلى الماضي للنموذج الذي هو مركز النص الروائي، وأكبر تعني بلوغ نضج السيرة وقدرتها على تشكيل التاريخ السيري للمدينة. فثمة وشائج تلازم الاثنين لتحقيق جدلية الإنشاء والمواصلة. أما عبارة (حذار من الأخطاء المطبعية يا بنيّ، تمهل وأنت تكتب اسم دوائي وسيرة حياتي وعناوين أصدقائي القدامى) وبتوقيع (الجنرال باشيرو) فهي دلالة تؤكد على نموذج (السيد أصغر أكبر) باعتباره المدوّن والشاهد على تأسيس المدينة، ورأسها المفكر بسبب ارتباط حياته بالمطبوع، فهو يمتلك مطبعة استطاع بواسطتها كتابة تاريخ المدينة، وما محاولة البنات الثلاث سوى استعادة مفردات الذاكرة، التي تعني إعادة فعل المطبعة، ثم استعادة وحضور السيد في ضمير السرد والروي. وما التداعيات التي تخلقها ترتيبات الحروف، إلا نوع من التدوين وفق تصورات جديدة، لأحداث سابقة ولاحقة، تؤكد جدلية الوجود منذ الأزل. أما وجود صورة لخريطة المدينة، المذيلة باسم منظمها (najaf map

drawn byedgar baahtro) فإشارة أساسية تؤكد واقعية المدينة على الورق، وما محاولة الراوي لحكايات المدينة، إلا محاولة لتأكيد واقعية مخياله في ابتكار تاريخ متخيَل للمدينة من اعتبار مكانها على الخارطة. وتلك هي وظيفة النص.

ما يحكيه النص

لعل اشتغال النص يتمحور في تفكيك التاريخ العام للمدينة، والابتعاد عما هو مدون عنها والاكتفاء بما يسطره المخيَال وما يوحي به الذهن مستعينا بالذاكرة الجمعية لاستعادة مسميات الأمكنة المرتبطة تاريخيا بالمعرفة من جانب، وبالعلاقة مع صراعات الجماعات، سواء كانوا من النخبة التي تقود زمام المدينة، أو من المهمشين والشقاوات. هذا النمط في إنتاج نص معني بسيرة المدينة روائيا وليس سيرة ذاتية مقتصرة على كارزما تحديدا، هو الذي دعا الذاكرة السردية إلى أن تقود حمولاتها بحذر ودراية لتأسيس أسس هذه السيرة، دون الدخول في التفاصيل التي قد تؤدي إلى إبعاد النص كرواية عن خصائصه. صحيح أن الكاتب اجترح له مسارا في الكتابة الروائية، لكنه لم يركن أحداث التاريخ، إنما وضعها موضع السبب والنتيجة، مؤكدا على إن ما يُسفر عنه التاريخ هو شدّة الصراع الدائر في المدينة تاريخا وحاضرا. وهو تأكيد على قوة وجود المدينة باعتبارها واحدة من المدن في التاريخ التي شكّلت معمارها المعرفي. فالكاتب ينحو بمخيلته للتأسيس، ويعمل

على وضع محددات تاريخية يضعها موضع السدة واللحمة في نسيج العلاقات الإنسانية على مر الحقب والأزمان. فليس المكان الواقعي والمتخيَل بمنأى عن الصورة التي يجدها الكاتب والمتمركزة في منطقة وسطى بين الواقعي والمتخيَل. وهذا التصوّر دفع إلى الاستعانة بحيثيات كثيرة في استحداث الصور المتخيلة لتاريخ المدينة، سواء السياسي منها أو الشعبي أو الفكري المعرفي وتوصيفات الحراك السياسي المغلف بالخطاب الديني، ونعني به صراع الاجتهاد وتزاحم المواقع الدينية وتحولاتها في أزمنة المدينة، معتمدا بذلك على إمكانية حضور التاريخ عبر فعاليات تبدو هامشية، ونقصد بها إعادة كتابة هذا التاريخ من خلال ذاكرة تتكئ على المادي متمثلا بالمطبعة، وذاكرة بشرية متمثلة في البنات الثلاث العوانس. يتجسد هذا في الفعل المتواصل الذي ابتدأ منذ محاولة منح آلة الطبع قدرتها على الإنتاج وصولا إلى إمكانية انثيال ذاكرة إحدى البنات في استحضار الأحداث. بمعنى سيادة المعرفي على إنتاج هذه السيرة. ومن هذا الاستحضار يتم تسطير المتن التاريخي للمدينة. إن مثل هذا الدأب في تنشيط الذاكرة ساعد على خلق تاريخ ذاتي له صلة بالتاريخ الواقعي، عبر مكوّنات واقعية، تحددها عيّنات على شتى المستويات، سواء كانت (فكرية، تاريخية، أسطورية، اجتماعية) فالتاريخ المُعَدّ والمستعاد للمدينة يقابل ما حاولت قوى الاحتلال إزاحته واستحداث بديل عنه؛ والحاصل هنا هو نتاج المخيَال الذي خلق تصورات ذهنية، اعتمدت على وقائع حاول الراوي من خلالها تفكيك التاريخ إلى وحدات، ثم استعان بمخيلته على إعادة صياغة هذا التاريخ الذي يرتقي أكثر للمستوى الأسطوري. وجمع في هذا أسلوب الاستعانة بكل ما يختزنه العقل البشري وهو يواجه مثل هذه المهمة أو الوظيفة للنص، والمتمركزة في البحث عن وظيفة للسرد وتنقيته من شوائب السرد التاريخي الخالص. صحيح إن التاريخ بعامة مكتوب برغبات ذاتية سلطوية، ونقصد به التاريخ الرسمي، إلا أن راوي حكايات المدينة هو منتج لتاريخ شعبي، يبتعد عن مستوى السلطة المتحكمة في صياغته. فالذي انعكس في النص هو التاريخ الشعبي الذي صاغته الذهنية الشعبية المتمثلة في البنات الثلاث العوانس، وليس المدوّن ذا القدرة المستلبة والذي يخضع للحاكم. كما أن رواة النص لم يأخذوا بمهيمنة المقدس، بقدر ما سطروا رؤيتهم لما كان يدور حول المقدس الذي احتل مركز المدينة. إن الهامش في كثير من الحالات يتميّز بقدرات كان المدوّن الرسمي لتاريخ المدينة قد وضعها في زاوية مضمرة. من هذا المنطلق كانت الرواية محاولة لتفعيل العقل الشعبي لتدوين تاريخه، عبر

العناية بدور النماذج الشعبية في أداء وظائفها في مسار تاريخ المدينة. من هذا يكون رصدنا لتشكيلات النص عبر محاور هي:

(مستوى التخييل، المستوى الاجتماعي، المستوى التاريخي، المستوى الأسطوري)

الأمر الذي يتطلب متابعة هذه المستويات، لكي نتعرّف على الجهد الذي صاغ حكاية (السيد أصغر أكبر) روائيا.

أولاً ـ مستوى التخييل/

من ابتداء وصف الرواية بأنها تطرح (نظرية السيد أصغر أكبر) يضعنا الكاتب أمام حراك سردي ينبئ بطرح تصورات واسعة تنحصر في نظرية تخص نشوء وتطور المدينة، كذلك متابعة ما رافق هذا التاريخ من ولادة أحداث، ومستجدات تاريخية شعبية. وما وجود البنات الثلاث، سوى من أجل تحقيق هذه النظرية المستعادة من خلال دخول المدينة والبحث عن بيت الجد ومن ثم المطبعة في سرداب البيت {نحن معينة ونظمه وواحدية بنات السيد خنصر علي، وحفيدات السيد أصغر أكبر، الذي تشير مشجرات نسب العائلة بأنه مدفون هنا في هذا السرداب، تحت بيتنا القديم، الذي يسميه الناس بيت الشرايك} ثم تكشف الذاكرة عن ثوابت تحيل إلى واقعية النزل هذا في كونه {لا يزال مجاورا لقبر المغولي الأعرج تيمورلنك، وقبور بعض السلاطين الجلائريين. وهذا يعني بأنه قريب ولا تحجزه سوى بضعة أمتار عن ضريح الإمام علي بن أبي طالب}. هذه الصور الحقيقية تشير إلى تاريخية الثوابت التي حققت صحة تعيين المكان الذي نجده يراوح بين (بغلة عباس، بحر النجف، الثوية) لا لشيء سوى لتأكيد قوة الذاكرة ومشروعيتها في البحث. إن الأخذ بالنتائج من الأحداث لتخليق صيرورة حدث مركزي، هو السبيل الأمثل الذي وجده الروائي ممكنا لإحداث مقاربة بين الواقعي والمستحدث في السرد. وهذا ما يقود في سردية كهذه إلى التوفر على علامات سردية تؤشر رمزية الأمكنة التي تعالجها الرواية. فهي تنطلق من الجزء إلى الكل، آخذا بنظر الاعتبار إن ما يدور هنا لا يبتعد عما يدور هناك في المدن، وبالتالي تكون خلاصة الأمر إن البلد يتعرض إلى محاولة تشكيل واقع جديد له، وتحويل التاريخ إلى نوع من الوهم. وما عودة السارد لذاكرة المدينة تخيّلا إلا العمل على إزاحة العالق في هذا التاريخ، فالتاريخ نص وما إجراء التقشير على بنيته كنص، سوى نوع من التنقية الخالصة، والتشبث بالذي يوفره العقل المؤرشف والمدوّن للأحداث في تاريخ المدينة الشعبي. من هذا نرى المخيّال الروائي قد قسّم واقع المدينة إلى طبقات؛ منها الأعلى والأسفل. وفي كل منها جملة محركات، فالأعلى يوحي

بالطبقات المدينية والأخرى المتواصلة مع المعرفة ، وممن يؤازرون السلطة السياسية وما يحيط بالمقدس. أما الأسفل فيشمل الشقاوات، وذوي المهن ذات الإنتاج الشعبي وحفاري القبور والمشيعين للجثث ـ الجلجية ـ والذين يمارسون قيادة الزوار في أداء مراسيم الزيارة. هذه المكوّنات هي التي حاول المخيّال تنفيذ إجراءاته عليها. ونعني أن السرد انطلق في تشكيل مدوّنة المدينة من هؤلاء الذين بحكم وجودهم النافر من أي سلطة أو صفة احتلال، يمكن اعتبارهم ثوارا فطريين، كما هو في التاريخ كثورة الزنج والقرامطة، وما حدث في مدينة كربلاء في العهد العثماني في ظهور (إبراهيم الزعفران) كثائر، وهي المدينة التي كانت النجف تابعة إداريا إليها. وبمثل ذلك عمل (نجيب محفوظ) في روايتي (زقاق المدق، خان الخليلي) في تثوير النماذج الشعبية كـ(زيطة) ثم أسطرة التاريخ كما في رواية (الحرافيش) بعد أن استفاد من حيثيات روايته السابقة (أولاد حارتنا) والعمل على تنشيط الذاكرة باتجاه تفعيل الهامش الذي يضم المسحوقين والمستلبين. وما فعله (مرتضى كزار) يتوافق مع مبدأ مركزية الهامش. وهو ما عمل عليه مخيّال الكاتب السردي، الذي هو جزء من مخيّال الجماعات القابعة في قاع المجتمع. لقد استعان الكاتب بالشفرات التاريخية والشعبية كدالات لدلالات أكثر عمقا. فهو لا يأخذ بالأفعال الكبيرة لتحقيق قناعاته، بقدر ما يأخذ بتراكم الأجزاء من أجل تشكيل الكل. فالبنات الثلاث قد أخذنَ بالاعتبار خطورة ما أقدمن عليه في استحداث صورة جديدة للتأريخ الشعبي للمدينة. وكان الانتباه هذا محفوفا بالخوف والحذر. الأمر الذي دفعهنّ إلى التحوط أثناء البحث عن الوثائق في سرداب البيت {تمتنع نظمة متذرعة بالخوف من فنجان أبو نصيحة شقاوة النجف العتيد الذي تروي الحكايات بأنه لا يزال يبحث في سراديب الولاية الطويلة المتداخلة عن

رقبة أصغر أكبر لينهشها} هنا نجد الإشارة إلى سلطة فردية الغرض منها التعبير عن سلطة أكبر من مثل المحتل سواء كان العثماني أو البريطاني، وصراعه مع مكوّنات المدينة الاجتماعية التي شكلت قوة لا يستهان بها في تاريخ المدينة. إن الاستعانة بهؤلاء المهمشين تعني الإقرار بقوة تأثيرهم كما هي في الواقع في ما فعله (الحبوبي) ومن تجنّد معه لمقاومة المحتل.

ثانياً ـ المستوى الاجتماعي/

ما نعنيه بالمستوى الاجتماعي هو العلاقات التي تشد الأفراد والجماعات مع بعضها، ليس من باب الآصرة أو قوة التماس التي تفرضها الحياة فحسب، وإنما تلك التي بمجموعها تشكّل واقع الزمان والمكان. ولما كانت الكتابة هنا تتعلق بسيرة مدينة، يتحتم بذلك أن تربط الحيوات منظومة معينة اعتبارية. فالملاحظ على الرواية أنها تعالج هذا الضرب من المكوّن الوجودي من منطلق التشكيل الأول لتلك المنظومة الاجتماعية بإتباع أسلوب استحداث العلاقات آنياً مع زجها بالأطر الأسرية ومن ثم الاجتماعية القائمة آنذاك. وهذا ما تستوضحه ذاكرة العوانس الثلاث في الشروع بكتابة التاريخ المزيج ـ كما ذكرنا ـ بين الواقع والمتخيّل. إن العلاقات تلك تحركها المصالح الذاتية والسلطة الدينية وما تفرزه حالة الاحتلال للمدينة، والاستفادة من التاريخي لصالح الاجتماعي. فصراع عشيرتي (الزقرت والشمرت) واحد من مظاهر دالة على مثل هذا الحراك الاجتماعي، يُضاف إليه حراك الشقاوات وقدرتهم على احتواء الواقع نفسياً ومعنوياً ثم اجتماعياً. فمثلاً كان (فنجان أبو نصيحة) من المسيطرين على المدينة، بل وحتى على ذهن العوانس، بسبب ما تجسده صورته وهو يتتبع الجد أصغر أكبر عبر السراديب وممراتها الخفية، وحسب العبارة التي أوردناها أعلاه لنظمة (لينهش لحمه) هذه الهيمنة واحدة من الوحدات المؤثرة في تشكيل منظومة المجتمع في المدينة، والتي نقلتها السردية إلينا على أنها من مروياتها. يُضاف إلى ذلك فعل الجللجية وما تشكّله أفعالهم اليومية في تشييع جثث الموتى، بمعنى تجسيدهم لظاهرة الموت والفناء. وأرى أن التأكيد على الجللجية، إنما للتأكيد على جدلية الوجود في المدينة أو المدن الأخرى، أي واقع مجريات تاريخها وهي ترزح تحت نير محتلين ـ العثماني والبريطاني ـ. ولعل صراع المذاهب واحد من تشكيلات المدينة أيضاً، فهو حراك فكري مؤثر، لأنه يعمل على صياغة الشخصية في الواقع. فالتأثير الديني والعرفاني يعمل بقوة في المجتمعات التي لها اعتبارات للمقدس. والمدينة ما شُكلت إلا على المقدس أساساً. ولعل ما أفرزته اجتهادات المرجع (كاظم اليزدي) وثورية المرجع (محمد سعيد الحبوبي) في مقاومة المحتل من اعتبار ـ محاربة العثمانيين أوجب من محاربة الإنكليز ـ كذلك ما ورد في مقطع مثل {أما جماعة اليزدي ودعاة الحكم المطلق المعارضون لتقييد السلطان الإيراني بدستور ونظام، فقد كانوا يهمسون باسمه، ويقولون بأنه قوّاد آخر من جماعة المشروطة ومن إتباع الخرساني. فهو المسؤول عن طباعة منشور عُلّق في كل أنحاء النجف، رُسمت عليه كف تحمل مسدساً تلمح بالتنكيل باليزدي وأتباعه ومن سوء حظه بأن عشيرتي الزقرت والشمرت قد اتفقتا على حماية اليزدي وجماعة الحكم المطلق} ومن مثل هذا الكثير من المعاني الدالة على طبيعة الحراك الدائر في المدينة والمتحكم في بنيتها الاجتماعية. فالمدينة تتجاذبها الأطراف في صراعاتها، وتؤثر فيها تطلعات الأجنبي. ولأنها دار علم ومعرفة ومواقف لرموزها في هذا الضرب من الصراع، تركزت عليها عيون المحتل عبر التاريخ، كما نراها في مجال الكيفية التي تحكمت فيها في تشييد المدن وجعلها تحت السيطرة، سواء كان هذا صادراً من الاتفاق الذي حصل مراراً بين العثمانيين وركيزتهم في الداخل، أو بين البريطانيين وهؤلاء. هذا التحكم السلطوي للغازي ولّد مثل هذا التشكيل الذي خص النسيج الاجتماعي، وتحكم في تشكيل المدينة العمراني الذي تجسّد في تداخل مرافقها وأزقتها وشوارعها. فهي مدينة مقاومة دائماً. وأكبر مثل على هذا وجود الممرات التي تربط السراديب مع بعضها تحت سطح الأرض. إن رواية النص من قبل النساء الثلاث معنية بعكس صورة المدينة اجتماعياً منذ دخولهن المدينة عبر (بغلة عباس) قريباً من بحر النجف. فهي تصف أجواء صباحية تؤشر كثيراً لبنية المجتمع {نزلنا منذ الفجر، مع صوت أول جللجي نشيط تسلّم نوبته، مع أول جل الله سبحان الله جل الله مدوّية وواضحة أيقظتنا. كان الجللجي يبثها مع ثلاثة حمّالين، من تحت تابوت ملفوف ببطانية عسكرية..} هذه الصورة السردية الوصفية تكشف عن طبيعة المدينة ومشهدها الاجتماعي. وقد تتالى الوصف والسرد اللذان يكشفان طبيعة اندهاش النساء الثلاث ومألوفيتهن مع المكان والذي صاغ بطبيعة الحال سيرتهُ في المكان، والذي أنتج لنا سيرة المكان ـ البيت والسرداب ـ ثم المدينة بمكوّنها السياسي والاجتماعي والأسطوري والفكري وبضمنه التمرد هنا أو هناك في تاريخ المدينة. فتدوينات النساء العوانس بمثابة الطرس الذي يستقبل كل المرويات كطبقات من سيَر خاصة وعامة ـ حسب رؤية جينيت ـ في التدوين. لذا فكل الذي عملته العوانس هو الكشف عن كل ملفات المدينة ومنها الملف الاجتماعي، الذي روى لنا طبيعة النسيج هذا،

وما تمخض عنه من حراك عبر تاريخها القديم والمعاصر.
ومن الحراك الاجتماعي الذي عنيت به السردية هنا هو كشف الصراعات الجانبية ضمن حيوات الهامش، والتي هي من تشكيلات المجتمع النجفي {بعد أن نزل من بغلة عباس، كان عليه أن يتخلص من روائح الخيل وملحقاتها التي غلفت روحه، ويستعد لمدينة مشغولة بصراع العشيرتين «الزقرت والشمرت» ولا يأبه كثيرا بالخيل وأنسابها، طاويا خلف ظهره العشرات من مشجرات النسب الحيوانية} ناهيك عما يرد في الرواية من تاريخ للشقاوات وتأثيرهم على النسيج الاجتماعي في المدينة. فقد أخذ الناس حذرهم من هؤلاء المسيطرين بقوتهم وجرأتهم في تنفيذ أي فعل. ولعل خلل السلطة العثمانية، وتعدد المكوّنات الفكرية وصراعاتها مع بعض أنتج مثل هذه الفئة في المجتمع. هؤلاء متمردون على الواقع من جهة، ويثيرون الذعر في نفوس الناس من جهة أخرى. فعلى سبيل المثال تصفهم المروية في شخص (فنجان) {فقد كانت لفنجان قدرة عظيمة على صفع الناس بكف غليظة وشم في وسطها «حبيبتي صغيرة» وهي الكف التي قيل عنها بأنها ثاني أقوى كف في النجف، بعد الكف الذهبية المنصوبة فوق قبة الإمام والمكتوب في وسطها «يد الله فوق أيديهم». ما نريد أن نؤكده ونحن بصدد رصد البنية الاجتماعية التي أتت عليها الرواية؛ إن هذه الخاصية نشأت مع المدينة، وأثرت على تشكيلها عبر تاريخها الطويل، فهو نسيج خليط من تشكيلات عفوية وأخرى قصدية الوجود، حتمتها طبيعة المدينة التي هي أقرب إلى التشكل الأسطوري منه إلى الواقعي، سواء في تشكيل الأمكنة فيها وتداخلها وضيقها واحتمائها ببعضها، أو من طبيعة تشكيل النسيج الاجتماعي.

ثالثا ـ المستوى التاريخي/

لاشك إن الاشتغال على هذا المستوى من الكتابة، تطلب معرفة بالتاريخ، سواء تاريخ الجزئيات منه أو الكليات. وهذا يستدعي الوثيقة التي اشتغل عليها الروائيون بطرق متباينة، حتى عُدّت الرافد الرئيسي للنص، ليس من باب الموضوع فحسب، وإنما من باب البنية الفنية له، لا سيّما تلك التي اشتغلت على الهامش من التاريخ للوصول بمداولات سردية باتجاه المركز. ولعل المخيّال يلعب دورا في بعض ما أنتجه الكتّاب. وأرى أن (كزار) عمل على أن يكون نصه الروائي مقتربا مخترقا للمألوف في هذا الضرب من الكتابة، إذ بذلت الوثيقة لديه جُهدا كبيرا لاحتواء ما هو مدوّن أو شفاهي. وأجرى على واقع المدينة نوعا من الانزياح، وتمسّك بما هو دال على الواقع. ووثيقته كانت من باب الشفاهي أو المسرود له. وبهذا حاول التعامل مع الوثيقة، سواء كانت متابعة سيرة نماذج الحاضر، أو سيرة الأشخاص الذين تستنهض تاريخهم ومستويات ما بُذل من جهد من قبل النساء الثلاث العوانس. ولعل اختيار صفة العنوسية، يعني إقفال الوثيقة، أي استظهار ما توقف عليه أصغر أكبر وفشل مشروعه. وهذا تطلب غلبة لطرح الرأي في ما هو حاضر، والذي تتحكم فيه أساليب الانمحاء الذي يتعرض إليه تاريخ المكان، عبر التجاوز على خصائصه. إن ما تقدمه النساء هو استنهاض الذاكرة للمكان والأحداث بأسلوبية سردية متداخلة زمانا ومكانا. فالذي يؤشر العناية بالتاريخ يتمسك بتصورات السارد أو الراوي عبر إحياء ما خلفته مطبعة (السيد أصغر أكبر) وبهذا وضعنا الكاتب أمام مستويين من التعامل مع التاريخ؛ الأول: تطوير وحث ما تنتجه مخيلته والثاني: بما يتصفحه من تاريخ المدينة من أحداث خاصة عبر الاحتلالين العثماني والبريطاني، وصولا إلى حقبة النصف الثاني من القرن العشرين وحصرا انتفاضة عام ١٩٩١، ثم الاحتلال الأمريكي للعراق عام ٢٠٠٣، لكن الذي يميّز وثيقة (مرتضى) كونها تستحلب الواقع وتدفع بسلطة الكتابة والمخيّال ليأخذا بزمام السرد والروي. من هذا نرى أن تاريخية الرواية منظور إليها بكيفية ذاتية. بمعنى أسس وبمنطق تداخل الأزمنة وعبر الأمكنة المتناوبة في الحضور، حيث تشكّل بمجموعها سيرة المدينة مكانيا، كذلك ما فرزته في الجانب المعرفي والفكري. فالتاريخ معزز بالمكان من جهة، وبالنموذج من جهة أخرى. فوثيقته تحت سلطة السرد، وبالتالي قاد السرد إلى الاختزال والاكتفاء بالإشارة إلى بنية التاريخ. ونقصد هنا؛ إنه تعامل مع مكوّنات التاريخ من باب الشفرة، وهي بمثابة وحدة سردية ـ سيرتاريخية ـ عمل الكاتب على ابتكار أسسها ومكوّناتها الذاتية والموضوعية. ولنر كيف استدرج مثل هذه الوثائق التاريخية، وجعلها من روافد النص الفنية.

فمنذ البدء استحضرت السردية طبيعة المدوّنات ـ النساء الثلاث ـ وعكس وجهة نظرهنّ في ما هنّ مقدمات على انجازه {الحل الأخير الذي توصلنا إليه في الساعة الثالثة فجرا، ضم المكعبات إلى بقجدة الأوراق والتخطيطات ومشجرات النسب وبيعها جميعا} وهذا بحد ذاته نوع من إعطاء صفة الندرة من تأريخ الجد، وبالتالي من تاريخ المدينة. وتستطرد النساء في عكس تصوراتهنّ بهذا الشأن {نحن لا نفكر في خوض مهنة الأب، فضلا عن الغوص في مسوّدات الجد أصغر أكبر، مع أن كل واحدة منا تجيد كتم أنفاسها لساعات طويلة في صفرة الأوراق الداكنة} يُضاف إلى ذلك تصورات وقناعات النسوة بما هو متوفر من وثائق {تلك التي عشنا على يباسها طفولتنا وشبابنا، حتى كدنا نشعر أحيانا؛ بأننا لم نسكن

فوق بغلة عباس شبه الجزيرة التي تبعد عن النجف عشرة أميال، كما سكنا فوق أكداس أشجار النسب وكتب الأنساب والعشائر والبيوتات والأسر}. إن الرواية عبر رواتها تقدم صورة تؤكد أهمية الوثيقة التاريخية، حيث تتصل بشكل مباشر إلى مركز الانتساب إلى المدينة ـ عبر النسابة ـ وما وجود المحامي (حسين ظافر محمود تموزي) سوى واحد من استنهاض ذاكرة التاريخ، فجده {نفي إلى الهند مع الثوار في الأحداث التي أعقبت حصار النجف واجتياح البريطانيين لها عام ١٩١٨). هذه التواريخ صحيح أنها ذات صفة توثيق، إلا أنها بمثابة إسهام المخيّال في الموازنة بين التاريخ الحقيقي والآخر المفترض. ولعل السؤال حول كفاية تلك الحروف ـ المكعبات ـ في انجاز مدوّنة الجد يقود إلى البحث عن وسيلة أخرى لهذا التدوين. لذا كنّ {نتجمع حول الصواني ونلتقط الحروف ونصفها من جديد، كما لو كنّا نتشارك في إعداد الكليجة} وثمة تأكيد على ابتكار تاريخ للمدينة عبر الحفر في ذاكرة الجد من خلال كل السبل المتيسرة. وهي من باب صياغة تاريخ المدينة {كيف له أن يعرف مصدرها؟! كيف سيدرك أن اختنا نظمة، كانت تضرب مكعبات الرصاص وتصفها بقوة، وهي تكتب، كما لو كانت تلعب الدومينو}.

لقد وقفنّ أمام تزوير التاريخ منتبهات إلى ما يحصل ويجري، لكنهنّ مصرات على كتابته على وفق ما حصل لمدوّنة الجد {فقد يحصل على شجرة نسب تعود إلى عالم الذر والأصلاب المجمّدة ما قبل الخلق، لقاء أجر كبير لا يمكن لمعينة أن تشتري به سوتيان أو مانجي المضخم للأثداء، لكنه كان كافيًا لتشييد قبتين مرصعتين بالبلاط القاشاني فوق منزل الجد}. كذلك ما حصل لهنّ بعد الانتفاضة الشعبانية وهو استدعاؤهنّ لكتابة شجرة نسب القائد، تحت شتى أساليب الترغيب والتعذيب. ثم أن الرواية تتعامل مع التاريخ بوقائعه كما حصل بشأن المرجع (كاظم اليزدي) والصراعات الدائرة بين عشيرتي الشمرت والزقرت وأخبار تموزي المحامي الذي زور تاريخ عائلته بما يتلاءم مع تاريخ الآخرين في مقارعة الانكليز:

{ـ كم عمر هذا البوم؟

ـ لا ندري، لكن أمنا شمخة تقول أنه شاهد آية الله اليزدي وهو يخطب والناس يتذمرون والثوار وهم يعدّمون..}

لقد حاول الروائي أن يستند على التاريخ الشفاهي الذي هو جزء من مدوّنة الجد، ليحقق توازنا أو يخلق سندا من خلال الوثيقة التاريخية. فالمتخيّل هنا هو الوجه المنعكس على سطح المرآة: {في النهارات كانت جماعة من أهل الولاية تقاوم الثوار من الداخل، تبحث عنهم في البالوعات والآبار التي ردمت من قبل بنائيّ الكوفة. وفي ساعات أخرى من النهار كان الثوار أنفسهم يخوضون جولات تفتيشية عن من يبحث عنهم، أو بحثا عن سلاح يعززون به ذخيرتهم، أو قوصرة تمر البصرة يسندون بها أجوافهم}.

رابعا ـ المستوى الأسطوري والحكائي/

ما نعنيه بالأسطورة هنا هو تحديد زاوية النظر على وفق المجال المخيلاتي، بمعنى تصور حراك الحيوات في المكان، وتوالد الصور والأفعال ينبني على منظور أسطوري أو هو أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع. وتحديدا لما كانت الأسطورة مروية تتناول محتوى شاملا لتفسير الكون وحركة الوجود ـ فمن الممكن أن يتخذها منتج النص كقناع فني. ولقد لاحظنا الكثير من كتاب السرد يستفيدون من هذا الضرب من التوظيف لتعميق محتوى النص، فالأسطورة ذات تأثير ليس من خلال المعنى بل من خلال الشكل والبنية الفنية، ذلك لأنها كسردية أيضا تتوفر على ممكنات ذاتية في التشكيل الفني. من هذا المفهوم نجد الروائي (مرتضى) يميل إلى الأسطورة من باب تعميق وإثراء نصه. فهو في الحقيقة يعمل على ـ أسطرة ـ ثوابت النص، مستفيدا من غرائبية وفانتازية ما كان يجري في الواقع وبما يكون بمصاف الأساطير. فالأسطورة باقية في العقل الفردي والجمعي، وما يستنهضها هو حراك الواقع وتغيراته سلبا أو إيجابا. لقد حاول الكاتب الميل إلى الأسطورة منذ الاستهلال الأول للنص وبما ذكرته راويته نيابة عنهنّ الثلاثة {نحن معينة ونظمة وواحدية بنات السيد خنصر علي وحفيدات السيد أصغر أكبر، الذي تشير مشجرات نسب العائلة بأنه مدفون هنا في هذا السرداب، تحت بيتنا القديم، الذي يسميه الناس بيت الشرايك}. هذا الاستهلال ينطوي على محركات أسطورية، في ابتدائها؛ كون النساء يبحثنّ عن شيء مضمر، سواء كان من حياة الجد، أو من سيرة المدينة. ذلك لأننا نقف على أن سيرة أصغر أكبر مكوّن أساسي لسيرة المدينة. كذلك من ورود مسميات تنحو إلى المنحى الأسطوري كالسرداب والبيت القديم كونها تقود بمؤشراتها إلى متون لابد أن يكشفها السرد أو الروي. أي أن الأمكنة السفلية والغامضة تنطوي على المسكوت عنه، وحسب منظور (فرويد) هي دالات معرفية مضمرة، لأنها تمثل لا وعي المكان، ولأنها في الأساس بمثابة مدوّنة المدينة التي كتبها السيد بحروف مطبعته التي دأبت على جمع حروفها الرصاصية النساء العوانس، وريثات الأب والجد. وما انتقالهنّ من (بغلة علي) قرب بحر النجف، سوى الشروع لدخول متن الأسطورة التي ينطوي عليها البيت القديم والسرداب. بمعنى أننا بإزاء بحث يقودنا إلى مداخلات واسعة، وانكشاف لم يرد في بالنا، سوى ما كان

يساورنا من شك في ديدن هذا البحث. وما يرفد هذا التصور هو الكشف الأولي لطبيعة المدينة من خارج ما هو مضمر في البيت. إن الأجواء التي انطوى على كشفها الاستهلال توحي بالغرائبية، والغرائبية جزء من مكوّن الأسطورة {نزلنا منذ الفجر، مع صوت أول جللجي نشيط تسلّم نوبته، مع أول جل الله سبحان الله مدوية وواضحة أيقظتنا}. وما يعمق هذا المنحى؛ ثمة الكيفية التي دخل فيها الجد المدينة. فقد دخل من فم البحر، وقد تناص هذا بدخول (نوح) أرض اليابسة ما بعد الطوفان. إذ تذكر السردية {ففي سفينته التي لا يعدو طولها ثمانين قدما، وعرضها ثلاثين قدما، والتي يسمى نوعها بغلة في قواميس البحر ومسافن الخليج، اعتاد أن يكتب أوقاته ويحفرها على بدنها}. هذا السرد ينطوي على صياغة قريبة من تبدل الكون وظهور اليابسة التي تطامن فوقها نوع من تبعه. والسيد أيضا حمل آنذاك رعيته واستقر بعد ترك البحر متخذا من اليابسة مستقرا لإقامة وتشييد المدينة كما تقول رواية النساء الثلاث. وما وصول النساء وانحدارهنّ أيضا من بغلة عباس كما الجد نحو البيت القديم، سوى تناسخ مع نهاية طوفان الجد واستقراره على أرض المدينة المفترضة. ذلك لأن النساء كنّ قد شرعن بالكشف عن المسكوت عنه من سيرتها. وما يدعم مثل هذه القراءة ما توالى من كشوفات في النص، وهي مداولات أدت إلى كشوفات ذات صيغة أسطورية غرائبية من مثل {لكن عباس ما برح أن نزل إلى الطبقة السفلية، ثم إلى خزّان بغلته، حيث رصفت مومياوات الهنود الأثرياء، ليخرج بعدها قناني صُفرا أحكم إغلاقها بنوى التمر وبسدادات خشبية، فتحها وجمع ما فيها من أوراق، ثم أدخلها كلها في قنينة واحدة} وهذا ميل واضح نحو أسطرة المكوّنات في النص. ولعل شخصية (شمخت) تتناوب صورتها في النص باعتبارها الأم، وهذا تخريج لشخصية (شمخت) محظية المعبد السومري، التي أنسنت (إنكيدو) وقادته باتجاه مدينة أوروك. فوجودها في النص بمثابة شكل للهيبة والإجلال. لقد حاول السارد أن يعمق شخصية شمخت باعتبارها دالة أسطورية ذات علاقة بإنتاج حيوات الواقع والتاريخ {ولأن أول من يركبها إنكيدو في المسرحية، ويضاجعها بشراسة هي قحبة تاريخية تدعى سمخا. فقد كان سهلا على خصوم أمنا من النساء ومهمشي النسب، أن يضيفوا للاسم نقاطا ثلاثا} كذلك {إنكيدو كان يعيش في الغابة، وسمخا كانت فاتنة ولا يمل من مضاجعتها ملائكة سمان وضخام. كانوا يضعون عرابيد قاتلة بين أفخاذهم ويأزرونها، جلجامش كان يعتقد بأن طاقة انكيدو الهائلة التي لم يقدر عليها حينما صارعه، يمكن أن تذوي وتنضب إذا أرسل إليه شمخة أو سمخا عفوا}. هذه المحاولات الجادة في تقريب النص من الحراك الأسطوري، تؤلف عبر الشفرات وليس التفاصيل، مما دفع النص إلى استثمار وتوظيف مثل هذه المؤشرات لصالح تصعيد بنيته معنى وشكلا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنه فتح أفقا باتخاذ أساليب غير تقليدية في صياغة النص وأسطورته. فالكاتب راوح من خلال تهشيم الزمن واللعب في صياغة خصائص المكان. فهو تارة يقترب من الواقعي بما يتكئ عليه من مسميات أسطورية، وتارة أخرى يسميها لتكون من باب بنية ذاكرة النص الواسعة والشاملة. لقد حاول الكاتب في هذا الضرب من التوظيفات في الأشكال والبنيات، أن يؤسس لنصه قاعدة معرفية أسطورية. لا سيّما حين وقّع نهاية الرواية بأسماء المدونات الثلاث (واحدية، معينة، نظمة/ ١٥ آذار ١٩٩٤) وبذلك اكتسب النص الروائي حيازة خصائص الوثيقة التي اعتمد رواتها على مكوّنات موثوق فيها، وهي وثائق الجد السيد أصغر أكبر. فسيرة المدينة من سيرته. ونعني كونه يحتمي ويحتفظ بذاكرة مدوّنة وأخرى شفاهية حفظتها ذاكرة النساء الثلاث، اللائي انقطع عندهنّ النسل بسبب عنوستهنّ.

أما الملحق المرفق في نهايتها للأمريكي (أدغار باشيرو) فهو عبارة عن رسائل تكشف الكثير مما لحق بالنساء جرّاء استدعائهنّ إلى بغداد بعد انتفاضة شعبان، والطلب منهنّ كشف شجرة النسب لرأس الحكم. وفعلا وضع تاريخ مزور لذلك النسب. وتلك حكاية أخرى خارج النص، غير أنها كشفت عن مصائر الناس وما لحقهم. فكأن النص يؤشر تكرار أحداث التاريخ على هذا النحو أو ذاك. وبهذا اكتسبت السردية خاصية الوثيقة كما ذكرنا آنفا.

المصادر/

١ ـ د. نادر كاظم/ الهوية والسرد/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ٢٠٠٦
٢ ـ د. نادر كاظم/ الهويات بين التحبيك السردي والتشكيل الإيديولوجي/ مجلة نزوى/ العدد٢٢ في يناير ٢٠٠٣
٣ ـ القرابات المتخيلة/ ناجح المعموري/ دار تموز ـ دمشق ٢٠١٢
٤ ـ أوراق من ذاكرة بانقيا ـ سيرة مدينة، د. عبد الهادي الفرطوسي/ دار العارف ـ لبنان ٢٠١٢
٥ ـ هومي بابا/ موقع الثقافة/ تر: ثائر ذيب/ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ٢٠٠٤
٦ ـ السيد أصغر أكبر/ مرتضى كزار/ دار التنوير ـ لبنان ٢٠١٢

بحوث ودراسات

في السرد الافتراضي .. صناعة مدينة متخيلة

(المقامة البصرية العصرية) - إنموذجاً -

زهير الجبوري

تقف الكتابة الروائية المعاصرة على مفترق طرق، منها ما يتمتع بمزايا الانفتاح السردي عبر نوافذ اللغة السردية المفعمة بالتجدد المضموني، ومنها ما يفتح نوافذ اللعب بمخيالية قابلة للتأويل والبناء، ومنها ما يقوم به الروائي من شهية عالية في اللعب في منطقة (ما وراء السرد)، والسمة هذه أنتجت متعة واضحة لدى العديد من الروائيين العراقيين وهم يقومون على بناء شكل سردي / روائي، كما تعمل التقنيات الأسلوبية في الكتابة الروائية المعاصرة على إنهاض المهارات السردية المخلخلة لنظام النسق المألوف.

بغية صياغة شكل له تقنياته المحورة بما هو مجازي وقابل للتلقي..

وحين نقف على سلطان الرواية الموغلة بالحس التاريخي، تشدنا العلاقة الحميمية الى قراءة النتاج الروائي المستخلص من حقيقة لها أبعادها التاريخية والإنسانية والمكانية، أو كما يقول (د. عبد الملك مرتاض): (لعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها، ولا موقنة من جمالها الفني، وسلطانها الأدبي المثير، فكنا نلفيها تعول تعويلا شديدا على أحداث التاريخ)[1]. وقد اشتغلت الرواية المعاصرة على استعادة الماضي عبر نافذة اللغة بكل مكوناتها العلاماتية والنحوية، وذلك لخلق شكل فني أكثر بروزاً وأكثر حضوراً وتذوقاً، وهو بحد ذاته يعد ديمومة فاعلة داخل إطار النسق الكتابي الحديث، وهذا ما صرح به (امبرتو ايكو) قائلا[2]: إن ماضي الديمومة هو زمن بالغ الأهمية لأنه يشير إلى الاستمرارية والتوتر. فهو استمراري لأنه يخبرنا أن شيئاً ما حدث في الماضي.

ولعل ابرز مقومات الرواية التي تستنشق صفحاتها التاريخية من الماضي، هي التي تركز على كشف العلاقة المتناظرة بين المقياس التاريخي الذي له أطره الوثائقية الثابتة، وبين الصياغة الفنية الجديدة لهذا المقياس التاريخي، بمعنى ثمّة خرق فني في الكتابة السردية / الرواية، خرق يعتمد على المهارة المقنعة في النتيجة النهائية، وهذا ما فتح لنا عملية الخوض في تجربة احد الروائيين العراقيين الذين استرخت تجربتهم على قراءة المكان / المدينة عبر زمنية مستعارة، وهو الروائي الكبير (مهدي عيسى الصقر) وروايته (المقامة البصرية العصرية / حكاية مدينة).

- ٢ -

تسعى رواية (المقامة البصرية العصرية) لأن تصوغ الواقع المكاني عبر زمانية تأريخانية مفتوحة، فلم يجد المؤلف (الصقر) سوى الأسلوب الافتراضي المشبع بدلالات مخيالية صريحة، وهي لعبة فنية واضحة، لكنها مقنعة بسبب المطابقة التماثلية بين الماضي البعيد والماضي القريب على جغرافية مدينة لها عمقها التاريخي، الا وهي مدينة البصرة التي أشار أليها المؤلف في العنوان بـ (حكاية مدينة)، والشيء نفسه ينطبق على الشخصيات المتناولة، كلّها لها وجودها وحضورها المعرفي الواضح، لكن عملية اللّعب بالأشخاص جاءت بمطواعية الروائي لتحقيق قصديه بنائية داخل الرواية ذاتها..

اللّعبة الإفتراضية في مضمون الرواية، أحالت القارئ إلى قناعة مجازية.. قناعة إنطوت على ضوابط الكتابة المدركة على متخيلات متكررة في إطار المشاهد وجدلية الأحداث المتداخلة في ثنائية الزمان والمكان، إنها قبل كل شيء لعبة (ما ورائية)، فلم تكن البنيات السردية إلاّ أدوات فعلها الروائي بحبكة فنية مقنعة، فحين أراد (مهدي عيسى الصقر) الدخول الى مدينته بعد غياب سنين عديدة، وضع استهلالا اوليا عبر نافذة (الدخول) قائلا: (من أي باب أدخل إليك، وأبوابك مشرعة على البر والبحر والسماء!؟) ص٥. استخدم الروائي استحضاره السردي عبر متخيل كاذب، وعبر تداعيات ممنتجة سردياً، فكانت الانطلاقة الاستهلالية الأولى على درجة واضحة لفكرة الرواية، فالروائي يريد ان يكتب رواية داخل روايته هذه، أو بالأحرى يريد إكمال ما جاء به الإمام أبو القاسم بن علي الحريري البصري من مقاماته البصرية.

ولعل الجانب الأساسي في التركيز على مقامات الحريري واستحضار كاتبها ينطوي على أهميتها التاريخية ودلالاتها المعرفية (من جهة)، ولكونها كتبت في المدينة التي ولد فيها الروائي ذاته (من جهة ثانية)، كما ان مقامات الحريري هي التي أصبحت المثال الذي احتذاه من كتب المقامات بعده[3] - كما تقول سيزا قاسم -.

- ٣ -

تسعى تجربة (الصقر) في حكايته (المدينية) هذه إلى إبراز نسق سردي / حكائي خاص، نسق يعتمد الوصف بإعتباره مرجعاً له دلالاته المكانية والسيرية، مما فتح منافذ اللّغة على منطقة أكثر تقبلا وتأويلا، ربما لأنه على قناعة بأن ما يدور في إطار المكان يخضع لمرونة الزمن بأساليب متنوعة، فهل هي سيرة خالصة.. أم وصف حكائي لسيرة..؟ (جان ريكاردو) يوضح ذلك بقوله: (بما أن الوصف يوقف سير الأحداث، بعد ان علق الزمن، أليس من غير المعقول أن يكون هذا الثبات قد أحيته الأساليب المصطنعة، هذا هو الوصف الحكائي diegetisee وضع حكاية مضللة.

وهذا الغش، كما نعرفه، هو نتيجة اثنين من الإجراءات الرئيسة. إنشاء لمنظور مرتب بشكل تاريخي وهمي متسلسل chronologique باللجوء إلى الظروف الزمنية)[٤].

من هذا المنطلق يتأسس رأينا النقدي على المرجعية السردية الأولى (مقامات الحريري) بوصفها مرجعاً أوليا ينطوي على تأريخانية مدينة، ثم الإنطلاق عبر مرحلة زمنية طويلة إلى إتمام ما جاءت به المرحلة الأولى بكتابة المقامة الـ (٥١) للمؤلف المعاصر (الصقر)، وكأنه يريد القول بأن الوحدات المفقودة بعد (الحريري)، الآن تدون لتطرح نفسها.. لكن أدوات الكتابة وفنون السرد فيها أجاز الكثير من المتعة الإلقائية وكيفية إحياء الأساليب المصطنعة..(مهدي عيسى الصقر)، وظف أدواته السردية داخل الرواية لبناء شكل كتابي مغاير، شكل يعتمد الصياغة الفنية الافتراضية، بطريقة تتشبع فيها الحيوية المتجددة، خصوصاً ان هناك استوقافات كثيرة انطوت على صياغات مجازية مقنعة، هذا ما يفتح نوافذ عديدة لحركة السرد الروائي الحديث..

-٤-

المدينة.. (رواية مغايرة)

يقول (بيرسي لبوك) في كتابه (صنعة الرواية) وهو يضع اعتراضاً افتراضياً: (ان أي محاولة لتفكيك عناصر الرواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها)[٥].. والمسعى الواضح الذي بان في الرواية المقامية هذه، تكرس حول إعادة قراءة مدينة وفق تراجيديا فيها الشيء الكثير من الأبعاد المخيالية التي اعتمدها الروائي تحت إطار ما يسمى بـ (ما وراء السرد)، فهناك العديد من الروائيين الذين صاغوا تجاربهم السردية لمدنهم الفاضلة و بأساليب متنوعة، و (الصقر) كان حريصاً جداً في تعامله مع اشيائه لكي لا يبعثر وحدة موضوعه، وكأنه سمع (لبوك) أثناء كتابته الرواية.. لذلك، انطوت عتبات الرواية على مناطق (مبأرة) وفق تعدد واضح للاستهلالات المبنية على منافذ للدخول الى موضوعات تشكل جميعها وحدة كاملة وفاعلة، كانت تسير بتصاعدية واضحة، انطلاقاً من نافذة (الدخول) ثم (المدينة)، وصولاً إلى النقطة الأهم (مهرجان المدينة) ثم (المقامة البصرية العصرية)، كلها تحمل القصدية الفاعلة والمؤثرة في البناء الروائي، رغم ان أسلوبية الكتابة قد اقنعتنا كثيراً بأن ما يدور في عالم الـ(ما وراء) يمكن ان يستحضر ويطبق سردياً.. وإذا ما أخذنا بنظر الإعتبار ان عملية خلق رواية بمواصفات حديثة يشكل في حقيقته إزالة ما هو مألوف في البناء (الكلاسيكي)، فإن الاستكشاف والتطبيق يلعبان دوراً فاعلاً في إدراك ما هو جديد، فالعوالم المخيالية التي تدور في ذهنية السارد/ الروائي، تساهم وبشكل فاعل في نتاج فني

روائي محسوب، إذ (لا يعد خلق الرواية فحسب نوعا من حلم اليقظة، بل قراءتها أيضا)[1]. وهذا الإتجاه في الكتابة الروائية لم يعد يشكل صدمة مؤثرة مثلما كان في النتاجات الروائية في العقود الماضية، بل أصبح أمرا في غاية التقبل، والسبب الجوهري، يعود للتقنيات الإعلامية الحديثة، هذه التقنيات أسهمت وبشكل واضح في جعل الذهني والمخيالي والمرئي، يجسد بوصفه واقعا فنيا خاضعا للمتعة المقبولة، هنا تكمن مهارة (السارد / الروائي)في معالجة وتقريب الواقعي بالتاريخي، كما فعل (الصقر)..

-٥-

لعل الميزة الأهم التي صادفت الروائي في كتابته للرواية، انه سلخ من متنه السردي شخصية محورية، جسد خلالها مبتغاه المعهود في بناء رواية ذات صفات متجانسة للعديد من الأبعاد المضمونية، بعد كسر إطار التوقع، بمعنى ثمة علاقة حميمية حصلت بين المتلقي والبطل الروائي الذي يتمتع بسيرة تاريخية كبيرة ألا وهو (الشيخ الإمام أبو القاسم الحريري) صاحب المقامات الـ (٥٠) الشهيرة، (الصقر) ربطنا بإسلوبه السردي الافتراضي منذ البداية واقنعنا بكل ما جاء به من دلالات مجازية شهية، وكأنه يعلم بأننا أدركنا بأن هناك تطابقا تاما بين الواقعي المباشر وبين المتخيل الواسع، (ذلك ان السرد لم يكن منذ وجد الا وسيلة للإيهام بالحقيقة) كما يقول (د. عبد الله إبراهيم)..

في الصفحة رقم (٦) تظهر العلاقة الأولى بين الروائي وبين الشيخ الحريري، وهي علاقة دارت ضمن اطارات مجازية مفعمة بالإحالات القابلة للتداول، هنا تلتقي الشخصيتان بعد الإهمال الواضح للزمن، إذ ليس له قيمة في هذه اللحظة، (استدرت إلى المتكلم، وهتفت مسرورا، وأنا أنهض احتراما: - من !؟ مولانا الشيخ الإمام أبو القاسم بن علي الحريري!)ص٦.

يضاف إلى ذلك، الحيز الذي أخذته الشخصية المستحضرة منذ بداية الرواية، لتعطي مفتاحا واضحا للدخول الى المبتغى المعهود لقصدية المعنى الروائي ذاته، حتى ان (رولان بارت) عرف هذه الشخصية بأنها (نتاج عمل تأليفي)، بعيداً عن جميع الخصائص والمرجعيات الفنية.

ومن صميم الحفر النقدي، وجد العديد من النقاد أن التصور العام للشخصية السردية في الأعمال الروائية أو القصصية هو وجوب ان تكون متعددة الوجوه، اذ تنطوي القراءات على وفق ضرورات تحليلية متناظرة مع الجنس الكتابي، فحين نتناول شخصية لها عمقها التاريخي والمعرفي مع شخصية معاصرة أخرى، فنحن ندخل في عمق العملية الإبداعية، وكأن ما قدم سابقا ويقدم الآن يلتقي في بوتقة واحدة، وهذا ما أراد أن يبينه (مهدي عيسى الصقر) في المقامة البصرية العصرية.. ولأن الشخصية ترتبط ارتباطا وثيقا بالحدث، فقد تجسدت مراحل (المقامة البصرية العصرية) على خطوات المدينة المقصودة (البصرة) من خلال العلاقة الوثيقة بين (الراوي/الروائي) والشخصية المستحضرة (الشيخ الحريري)، بعد التجوال في المدينة والذهاب الى مكتبة الجوهري لصاحبها (كاظم الجوهري) والذهاب الى تمثال السياب والحديث حول تجربته الشعرية وموته في الغربة، وكيف تنبأت العرافة عن موته الغريب، وأيضا عن موت محمود الشاعر مقتولا، وعن عزوف الزواج للقاص محمود، وما الى ذلك..

فتحت الرواية نفسها أمام القارئ لتنطلق صوب بناء عالم له مدلولاته السياقية الولادة للبنى الحكائية، انها تعتمد

الإحالات المسترخية للتكثيف الزمني، مما سمح باستحضار واستخدام الشخصيات المتناوبة بمرونة واضحة على صعيد البناء الفني، وإنتاج نص سردي له تعالق كبير والواقع الذي نعيشه، والشيء الأكثر انتباهاً في مقامات (مهدي عيسى الصقر)، انه مازج شخصيات من مختلف الاجيال ومختلف الثقافات، فمثلا عندما يقوم باستدعاء (السياب) وانزاله من تمثاله بدعوة سهر بصرية، يقدم التقاطة معبرة عن بناء مشهد روائي يحمل دلالات انزياحية مقصودة، وهي من اشتغالات السرد الافتراضي.. السرد الذي يقبل البناء على ضوابط مجازية: (قلت له: بدر لم لا تفارق رداءك المعدني هذا، وتغادر قاعدتك، وتأتي معي نجلس قليلا في شرفة (فندق جبهة النهر) كما اعتدنا ان نفعل في الاماسي أحياناً، في تلك الأيام التي مضت؟ لم يجب.. ظل يفكر.. قلت اشجعه: وبوسعك طبعاً ان تشرب قنينة أو قنينتين من البيرة المثلجة !! قال ضاحكاً وتأكل انت (المزة) كلها! عرفت أنه سيأتي. طلب مني ان اسبقه. قال انه سيلحق بي عندما يهبط الظلام.) (ص٨٥).

- ٦ -

(المدينة بمنظور سردي)

حين ركز الروائي في (مقامته) هذه على ان الرواية تمثل (حكاية مدينة)، فقد قادنا إلى الغور في أعماق المكان / المدينة، عبر دلالاتها المعاصرة والمكونة، لنجد تفاصيل متداخلة لمركز المدينة وبقية الامكنة المجاورة لها بعد سياحة منتظمة يقوم بها الروائي برفقة الحريري، لتشكل في مضمونها عملية كشف واضحة في الحضور السردي الافتراضي الذي قصده (الصقر)، نحو التركيز في السياقات المخيلة لإستحضار ما يمكن استحضاره في النص السردي الحديث، فعند الوصول إلى (ابي الخصيب) وجد الشيخ الحريري مخلفات الدمار والنخيل المقطعة رؤوسها

قال حائرا: (ما الذي جرى هنا !؟):

- الحرب يا مولانا ! (ص٩٩)

صحيح ان الوصف هنا جاء (منظورا) لمكان معين، لكنه يحمل قصدية دقيقة للضيف / المستحضر، بمعنى ثمة تمفصلات جديدة ظهرت في المدينة (البصرة) لم تدخل إحصائيات الحريري في مقاماته المألوفة، فالحرب ومظاهر الخراب وغيرها من التفاصيل تحتاج إلى تدوينية جديدة

أو مقامة جديدة، فهل يعد ذلك احصاءاً قاطعا، (فاليري Valery) كتب يقول: (ان كل وصف يقتصر على إحصاء أجزاء أو مظاهر عديدة لشيء منظور)[٧]

ولا نريد التركيز على عناصر الرواية من حيث استهلالها بقدر ما نريد التركيز على المكونات الأساسية التي اشتغل عليها، فكل رواية لها ضوابطها الفنية، لذلك تقف المدينة في (المقامة البصرية العصرية) على عتبات مكانية منضبطة، في الوقت الذي تنوعت فيه عناصر الشخصيات المنتمية لهذا المكان، مما يعطينا قناعة تامة فحواها ان المدينة ميدان واضح للعب السردي، ذابت في مكامنها كل الوظائف والاليات والافكار المغروزة في المتن المكاني..

ولكن كيف يمكن ان نصف مدينة لها خصائصها المكانية الحساسة في عالم الرواية؟.. كيف نعطي لها أدواراً فعالة داخل إطار المتن السردي؟.. كيف يصبح الإلمام بالجوانب المؤثرة فيها من حيث مكوناتها الجمالية؟.. (على الكاتب ان يلم بكل جوانب المكان، لغته الآتية من الأثر، وصوره المتخيلة، وادراكاته، وأبعاده الدينية والطقسية المستعادة، وتأريخه، ومكوناته الاجتماعية، وعلم نفس المكان،

وتراكيب بلاغة صوره، وطبيعة الناس الشاغلين له)[٨] عملية كشف الأماكن من قبل (المؤلف / الروائي)، هي عملية تمرير مسترخية للشخصية المستحضرة وللمتلقي معاً، هدفها الأساس يظهر في النهاية، وكأنه - أي الروائي - يريد ان يبرهن أن المقامة التي كتبها انطوت على الشواهد المسرودة، وجاءت على قناعة تامة مع متعة الوصف وطريقة سرد الأحداث التي تشبعت بشفرات مجازية، ثم كشفت الأحداث عن أهم مكونات المكان ومسمياته، وكذلك اللهجة (الدارجة) أو العامية، وأيضاً الزي الذي يرتديه الناس في الوقت الحالي، بالإضافة إلى العادات والتقاليد الاجتماعية المعاصرة، كلها أعطت انعطافة أساسية في بناء الفقرات الروائية (المبأرة)، مع الاعتراف بأن الاشتغال على العلامات المتحررة، قد استحدث دلالاتها عبر أسس تجريبية هيمنت على البناء الفني من خلال إقحام فقرات الرواية بشتى أدوات الكتابة البيانية في (السجع) و (الإيقاعات المرادفة) خاصة في الفقرة الأخيرة من كتابة المقامة، وأيضا كان لإمتزاجها مع الكتابة السيرية الدور الفاعل في إبراز العديد من الخيوط المتداخلة للماضي بكافة مراحله، والحاضر المعاصر بكل دقائقه..

ففي فقرة (رحيل آخر شاعر !)، تنهض ذاكرة الأشياء في مكتبة (كاظم الجوهري) بعد استحضار (رسوم الواسطي) الذي يضم شخوص المقامات الحريرية، وهي انعطافة مهمة لخلق نمط كتابي بإفتراضية سردية من هذا النوع: (نهض الشيخ كاظم وقصد أحد الرفوف، استل منه كتاباً متوسط الحجم. هذا يا شيخنا كتاب رسوم الواسطي ! فتناوله ضيفي من يده متلهفاً، وراح يتأمل الرسوم معجباً) (ص٥٣).

لكن قراءة اوراق الشاعر الراحل (أحمد) الذي فارق البصرة وضيع نفسه، فيها شيء من (الكولاج) داخل الفقرة هذه، على الرغم من بنائها المتوازن، إلاّ انها عكست مشهدية متناظرة مع ما أراده الحريري في مكتبة الجوهري.

- ٧ -

(المدينة وصوت الشعر)

حين يتركب العالم المتخيل في الرواية (المدينية) اثناء تطبيق خصائصها المنتجة فيه، تدخل في اطره العديد من الدوائر التي تتفاعل وتنتج خطاباً ثقافياً (موضوعياً) له ضوابطه الراكزة، فالمدينة نظام شامل لكل الأحداث ولكل

الدلالات الفاعلة في (السسيوثقافي) و (السسيوسياسي)، واذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ما تقدمه (المقامة البصرية العصرية) من خيوط متمركزة على الخصائص النادرة، فإنها تتيح القدرة على إقتناص الأحداث وفق استرسالاتها المتعاقبة والمفتوحة على نوافذ متفاعلة.. انها نوافذ محبوكة ولها تأثيراتها المباشرة..

في فقرة (مهرجان المدينة)، حيث تقام انشطة المهرجان في منطقة (العبلية) وسط أجواء الريف والنسمات الباردة في بستان الأستاذ محمد جواد جلال، وظهور أجواء الاحتفاء بالضيوف، حيث (شاهدنا أيضا مجموعة من الأطفال، بناتاً، وأولاداً، من تلاميذ المدارس الابتدائية ورياض الأطفال، بثياب ناصعة البياض، معهم ثلاث معلمات يحاولن جعل الصغار يمشون في شيء من النظام)(ص١٣٨). نلاحظ كيف أعطى السرد الروائي مرونته بمهارة واستخلاص، ثم الإلحاح في عملية الاستدعاء المتكررة للشخصيات، حيث يفتح السرد نفسه أمام (افتراضات) المؤلف، ليحضر الصحابي الجليل مؤسس مدينة البصرة (القائد العربي الكبير عتبة بن غزوان) ثم يبدأ المهرجان بتفاصيل مألوفة، والشيء نفسه في فقرة (أمسية الشعراء) عندما يستدعي عريف الحفل (الجليل الخليل بن احمد الفراهيدي، العلامة الذي شق للشعراء بحوراً يبحرون فيها)(ص١٨٠) وأيضا (رموز شعراء البصرة الأوائل الحسين الضحاك وبشار بن برد والشاعر المشهور أبو نواس الحسن بن هاني، ومن شعرائنا في هذا العصر بيننا أسماء تعرفونها: معنا سعدي يوسف ومحمد سعيد الصكار وكاظم الحجاج والشاعر كاظم نعمة التميمي) (ص١٨٠). لتقرأ بعدها النصوص ويقام الاحتفال

بهذه التراتبية..ولعل صوت الشعر والتركيز عليه في كتابة تاريخ المدينة، ينطلق من مبدأ العمق الكبير والملموس في صناعة الشعر العربي عبر المراحل الزمنية لقرون عديدة وصولا إلى المجدد (السياب) والى يومنا هذا.

-٨-

(المدينة والمقامة)

نستخلص في المحطة الأخيرة للرواية المقامية هذه، تجربة المؤلف وهو ينتج بمهارة فاعلة وراكزة المقامة الـ (٥١)، وقد عكست في مضمونها الأحداث التي جرت بعد وفاة الشيخ الحريري، فكانت محطة نصية (مسجعة)، فالمقامة هي لعبة لغوية ومهارية، هدفها الكشف عن (سيرة) أو (مدينة) أو (حكاية)، الخ.. بمتعة العروض المشهدية عبر لغة لها ثراؤها الممتع، وقد أتفق العديد من الباحثين في هذا المجال بأن (المقامة حكاية عربية مسجعة، مثقلة بالمحسنات البيانية، والفوائد اللغوية الأدبية والأحاجي النحوية)..وتأتي التبريرات السردية من داخل الرواية ذاتها، بأن (مهدي عيسى الصقر) قدم هذه (المقامة) هدية للشيخ الحريري بمناسبة مرور أربعة عشر قرناً على تمصير مدينته (البصرة)، وهي تحمل دلالات فنية قائمة على قصدية كتابة المقامة، بمعنى هناك تماثل موضوعي في ما جاء به الشيخ الحريري والروائي الصقر، تماثل ذكي ومقنع، وكأن الافتراضية (المجازية) لكتابة المقامة الاخيرة تشكلت بين الطرفين، ونشعر أحياناً بأن (المونتاج) السردي، واضح المعالم، وان استحضار كل ما في بطون الكتب والمصادر الاخرى بطريقة فنية، قد ساهم في صناعة المقامة الأخيرة، وما على المتلقي إلا ان يستمتع بما قدم من فن كتابي صيغ بإفتراضات سردية واضحة.

(الهوامش)

١) د. عبد الملك مرتاض / في النظرية الروائية / بحث في تقنيات السرد (ص٣١) / عالم المعرفة
٢) امبرتو ايكو / ٦ نزهات في غابة السرد / ص٣٤.
٣) سيزا قاسم / القارئ والنص (العلامة والدلالة)ص١٣٥.
٤) جان ريكاردو / ت: كامل عويد العامري / القضايا الجديدة للرواية (ص٣٧).
٥) حميد حمداني / بنية النص السردي / (ص١٤).
٦) مايك بوتر / ت: خالد شاكر / الثقافة الأجنبية / العدد الأول ٢٠٠٩ / (ص٥٤).
٧) المصدر الرابع نفسه (ص٤١).
٨) ياسين النصير / المكانية في الفكر والفلسفة والنقد / كتاب حواري من قبل (زهير الجبوري) (ص٤٣-٤٤) / دار نينوى للطباعة والنشر / دمشق ٢٠٠٨.

بحوث ودراسات

رواية « صيد البط البري » وقائع الحرب والإحالات السردية...

علي حسن الفواز

يضعنا السرد الروائي أمام مشغل تركيبي، وأمام ممكنات البحث عن المعنى كمايسميها سعيد بنكراد، تلك التي تمنح النص أفقا، مثلما تحفز القراءة للتماهي مع هذه الممكنات، ليس لأن العالم الخارجي قائم بذاته، بقدر ما أن هذه القيمومة ستكون أمام وجود علاماتي للإحالات السردية، أو وجود ظاهراتي يقوم على توسيع مساحات فعل الوعي بالحدث، وعلى تبادل تلك الإحالات بوصفها توازيات مابين التاريخي والسردي، أو مابين الوقائعي والتأويلي، وهذا مايدفع بالفاعل السردي الى إستنطاق حساسية التعبير السردي، بإتجاه الكشف عن المزيد من الدلالات وفعاليات الموجهات السردية، بوصفها مكونات للتشكيل الروائي ولتعالقاته النصية.

الحرب عالم خاص، وتاريخ طارىء من الصعب تحديد ملامحه بموضوعية، والتعاطي مع أشكال تحققه، لكن الرواية بوصفها سترتيجية سردية تصطنع للحرب متنا نصيا، لاسيما تلك الحرب التي تتوتر فيها جاذبية الحكي، ويتحول الواقع/ المكان وشخصياته الى مفارقة تعكس وجهة النظر الروائي، أكثر من تمثلها لماهو واقعي ومباشر...

الحرب العراقية عام ١٩٩١إصطنعت لها نصا سرديا مجاورا لنص الوقائع، حدّ أن التعاطي مع طاقته الإيحائية تحول الى نوع من(القص الثانوي) الذي يلامس سرديات إيهامية، يعكس من خلالها بشاعة تلك الحرب، فضلا عن إستقراء إنعكاساتها على المكان والزمن والشخصية السردية، حتى تبدو وكأنها الشخصية الضحية، تلك المسكونة بالعدم، والإحساس بالعطب واللاجدوى، وأن محمولها الدلالي يتمثل عبر التعبير عن محنة زمنها النفسي، وزمنها الواقعي أيضا..

رواية(صيد البط البري) للروائي العراقي محمود سعيد، تنطلق من عتبات متعددة، بدءا من عتبة العنوان الذي يمثل شفرة خطة الحرب الأمريكية عام ١٩٩١، وانتهاء بعتبات المتن الحكائي التي تتعالق بتداعيات عتبة العنوان الرئيسي بوصفها جزءا من ظاهرته العنفية وإحالاته المتعددة النفسية والوقائعية..

المشهد السردي الذي يقترحه الروائي يتماهى مع المشهد الواقعي، إذ يتموضع منظوره من خلال تزمين المروي أولا، ومن خلال رصد هذا المشهد بوصفها عالما محتدما بالصراعات، تلك التي تتزاحم فيها الأحداث، وينشغل عبرها الروائي بتصميم بنى سردية موازية تقوم على تشكيل عناصره، وعلى تقديم شهادة تاريخية هي ذاتها شهادة الذات العراقية، تلك التي تبحث عن وجودها بالضد من مهيمنة الحرب ومهيمنة المنفى، اذ تلعب هاتان المهيمنتان دورا ضاغطا على ترسيم ملامح شائهة للمسار الواقعي للاحداث، وعلى تحديد تجليات لبنية التخييل السردي الذي يسبغ على الرواية تلوينات واقعية، لكنها مشحونة بالكثير من المفارقة، والتي تضعها ضمن تمثلات سرد واقعية، تتشكل من خلال وجهة نظر الروائي للتاريخ والحدث والصراع والاحتلال، إذ يرسم لشخصياته أحداثا وعلائق مجاورة، مثلما يضعها في مستويات بنائية تؤثر على موجهات السرد، وعلى طبيعته الخطابية القائمة على ابراز تمظهرات التعالق الحسي والنفسي مع الاحداث التي تجري ضمن زمن واقعي، مقابل وجودها ضمن زمن سردي تتكشف مستوياته داخل المبنى الحكائي للرواية.

العتبة العنوانية للرواية تحمل ايحاء مفارقا، يستدعي البحث عن محركه الدلالي، فـ(صيد البط البري) ليست فعالية للنزهة العابرة، بل هي الصورة (التي ذكرتها اذاعة مونت كارلو: وكما قال الضابط الامريكي بالضبط، هذه هي المذبحة) ص٢٣ ايحائية العنوان تقدم سردية الرواية من منطلق استغوار اعماق الاحداث والشخصيات، اذ تضعنا امام لعبة سردية تقود الى تمثل ما تتيحه التراجيديا الوصفية من غموض ورعب وموت(ظلت الطائرات تلقي بالقنابل، بالمتفجرات، بالوقود حتى بداية الفجر المنبجس في اقصى الشرق، عندئذ بدأت مئات الطائرات السمتية تقتنص من بقي حيا: جنود، مدنيون، نساء، اطفال، كما يقتنص الصياد ضحاياه) ص٢٣ إفاضة العتبة العنوانية وامتلائه بالدلالة، تنحو بالروائي الى تقديم راو يعرف الاحداث، ويرسمها بدون حيادية، لانها تمثل عوالمه وحياته وشخصياته الحميمة، فمفردة(صيد) تقود الى نوع من التبادلية بين الفكرة ومحمولها الدلالي، اذ يكون(البط البري) خارج الواقع، وباتجاه التمثل لحمولتها التعبيرية والدلالية، لانها توحي بالإحالة الى الانسان العراقي الذي تحول تحت المنظار الامريكي الى بط بري، وهو مايوحي أيضا بعيشه تحت مهيمنة الحرب بوصفه كائنا مرعوبا، وخاضعا ل(شفرة) الصيد القاتلة... الشخصيات في الرواية لاتقدم نفسها بوصفها وحدات سردية خالصة، بل هي الاقرب لان تكون حمولات تعبيرية عن تشوهات سيرتها في مقابل مايؤسسه لها الروائي من تشوهات في سيرة الحدث السردي عبر ابراز وتضخيم ثيماته الصراعية.

هذا التعالق مابين الشخصية والسيرة في الواقع والسرد يجعلها اكثر فاعلية في التوصيف التمثيلي، وفي ابراز المعنى الذي يتكأ عليه الروائي كثيرا لخلق مشهد يقوم على مراقبة المعاينة البصرية، وعلى مقاربة الواقع بوصفه مادة جاهزة للسرد، اذ تعبّر الشخصيات الروائية عن وعي قلق للواقع، ولما يمكن أن يتطلبه التصميم السردي، وبما يجعلها أكثر إقترابا الى مركزة الحدث، بوصفه خاضعا للمنظور البطل الرئيسي غير الحيادي، او لمنظور الراوي الذي يتلبسه،

والذي يسردن الواقع ليؤكد على اهمية منظوره في التقاط الكثير من التفاصيل في المعمار الروائي.. شخصية منصف او علاء في مفصل غامض من الرواية تمثل المركزة الرئيسية التي تهمين على سيرة الحدث، وتستقطب الشخصيات الأخرى ليس بوصفها شخصيات ساندة، بل هي شخصيات تكميلية للمعجم السردي من جانب، والى تقوية فعالية المنظور السردي الذي اراده الروائي أن يكون بؤرة لتعزيز موقفه السياسي والاجتماعي والنفسي من جانب اخر. إسم منصف حمولة دلالية لفكرة(الإنصاف) في تسجيل مايراه، وفي أن يكون عنصرا إيجابيا في مواجهة سلبية الأحداث- الهروب، الموت، الهجرة، القهر النفسي، الخوف، الفقدان- إذ هو شخصية وسطية، يصلي ويصوم، لكنه لايتواني من العشق، والنظر الى العالم بعين واقعية(الحياة قذرة تعلمك كيف تخون وانت مرتاح الضمير، ابعد الاحكام الاخلاقية، فكر في الانسان المعاصر ترى امبريالية لااخلاقية تسيّر عالمك كله، سكير معتوه لامبادىء له يرأس دول العالم كلها من دون استثناء) ص٦٢ حمولة الإسم تتحول الى طاقة مفتوحة لاصطناع الوجود الضد، والذي لاتقيده الاحداث، بقدر ماتدفعه لأن يكون شخصية ولودة، ومؤثرة على الشخصيات الاخرى، فهو يجمع بين بطل جبرا ابراهيم جبرا، وبطل الطيب صالح، مع بطل فؤاد التكرلي، وهذا الجمع يجعله اكثر انحيازا للتفرد، واكثر قدرة على تسجيل ماجرى، لانه سيكون الشخصية/ الشاهد والرائي، رغم ان الروائي قد ورطه بتصريحات تحتاج الى شيء من الدقة الوثائقية، مثلما فيها شيء من المبالغة واللاوضوح.. كما أن شخصية سناء او مسز تاتشر تتمثل الى اكثر من محمول دلالي، إذ هي الشخصية المتحول داخل الفضاء السردي، وسيمياء التحول من (مسز تاتشر) الصارمة والقوية وصاحبة اللصقتين على خديها، تتحول الى سيمياء تعبيرية مع تحولها الى سناء الفلسطينية الرقيقة التي تبحث عن الحب، والانحياز الى الذات العربية المستلبة، مثلما هو تحولها من مسؤولة صارمة في شركة للسيارات الى مترجمة مع الجيش الأمريكي في سجن أبي غريب لتفضح مايجري في السجن عبر تهريبها لصور تعذيب السجناء العراقيين.. يظل وجود الشخصيات الأخرى في المبنى السردي على علاقة تفاعلية مع الشخصيتين الرئيستين، فحليمة هي العشيقة

رغم زيجاتها الثماني، والأيمن الصديق القريب لمنصف، فجر الأبنة التي تمثل حضور الجيل الجديد الرافض للتدجين، واوليفر اليساري الذي يحمل روح الروائي القديمة، والأخت المعادل النفسي والحمائي لوجوده في المكان المعادي، وأم رياض ورياض والآخرون يمثلون المقابل المتني في الحكاية لتأكيد مهيمنة الفكرة السردية للرواية والقائمة على إبراز ثيمة الرفض والإحتجاج على الجريمة الامريكية بدءا من القتل الجمعي للعراقيين في طريق الموت، مرورا بقتل الأب والأم في ملجأ العامرية، وإنتهاء بالتعذيب المذل للعراقيين في سجن ابي غريب.. الزمان الإستعادي والمكان المعادي تنتمي رواية(صيد البط البري) الى روايات الواقع المسردن، لأنها تخترق الواقع والحدث والتاريخ باتجاه الغوص في سرائره، وفي ابراز عناصر المفارقة، عبر فنطازيا الحرب بكل مستوياتها الظاهرة والعميقة. هذه الرواية تضعنا امام زمن استعادي يصنعه الروائي عبر مونولوج طويل، يرتبط بشخصية المنصف المضطربة والتي تعيش رعب مهيمنات الزمن، وهذا الزمن لايعتمد فقط إبراز

الجانب التعاقبي، بل جعلنا أمام وقفات يتجوهر فيها التزامن بوصفه زمنا نفسيا، او زمنا إيهاميا يضع الشخصية أمام رعب وجودها، وأمام هوس صراعاتها الداخلية، تلك الصراعات التي تستند الى الحدث نفسه، والذي يرتبط من عام ١٩٩١ والى مابعد أحداث ٢٠٠٣، إذ يتحول هذا الزمن الواقعي الى باعث لتوليد زمانات نفسية داخلية، تربك الروائي في تحديد ملامح غير واضحة له، ولإصطناع معادلات تحتاج الى شيء من المراجعة، لاسيما مع ماتحمله بعض الأسماء من دلالات معينة توسمها بالخيانة.. المكان الرواية في أغلب تمظهراته يظل مكانا معاديا، إذ هو باعث على الكراهية، وعلى إثارة الرعب النفسي والكوابيس في لاوعي البطل، فالطريق من الكويت الى البصرة والى بغداد هو جلجلة أخرى، كما أن الطريق الموحش الى بغداد موغل في الغموض، وكذلك البيت بعد مقتل الأب والأم يتحول الى مكان موحش لايطيق البقاء فيه، والمقهى يفقد اطمئنانه مع حديث العميد في الجيش السابق عن محاسبة الذين تخلوا عن اسلحتهم(جاء صوت العميد قويا مباشرا من زاوية المقهى، هتف: انت مازلت جنديا. اين سلاحك؟ ارتج على منصف: لاادري، تركته في قلعة صالح لماذا؟ ستستدعى وتسأل عنه، ستحاسب أنت وغيرك..) ص٣٤ وحتى المهجر يتحول الى مكان معادي في لاوعي البطل، لأنه مكان إستعادي لرعبه الشخصي ولكوابيسه، وأحسب أن سجن أبي غريب بوصفه الواقعي، او ضمن سياق المبنى السردي يمثل قمة الوعي بالعداء المكاني الذي يثير الكثير من الاشكالات النفسية والانسانية حول طبيعة الاحداث وتعقد مسارتها في الواقع العراقي، مثلما يسهم في اعادة تشكيل العديد من الاحداث ومواقف الشخصيات وعلاقتها بالمكان/ المهجر، والمكان النفسي.. يمكن وصف هذه الرواية بأنها رواية حرب بامتياز، لأنها تتحدث عن تداعيات هذه الحرب وتأثيرها المرعب على الحيوات العراقية، مثلما هي رواية(هوية) لأنها تقارب الحيثيات الصراعية التي تهدد وجود الهوية العراقية، وتضع كينونة الانسان العراقية أمام رعب الاحتلال والموت والشتات، والتي تمثل لحظة إنسحاق تاريخي وانساني، ولحظة تهديد لحمولها الدلالي والتعبيري على مستوى مقاربة الفكرة/ الثيمة، وعلى مستوى الخطاب.. كما أن هذه الرواية هي نص إحتجاجي على الحرب، بكل حمولاتها، ورفض لتداعياتها التي أسهمت في وضع الشعب العراقي تحت مهيمنة التوصيف العنواني الرهابي، والدافع لتحويلهم من شعب تاريخي عريق، وبلد غني بالنفط والخلود عبر الاشارة الى بابا كركر وكلكامش، وتحويلهم الى جزء من لعبة صيد البط البري التي قالها ضابط امريكي في لحظة المذبحة.

بحوث ودراسات

نحو وعي جمالي بالروايـــة الجديدة
خارطة التوازي في رواية (التل)
لـ سهيل سامي نادر

د .بيان البكري

لا جرم أن الأنماط المتعددة لتحليل الرواية باتت مملة ومضجرة ، ولا جرم أيضا أننا اليوم بحاجة إلى وعي بالرواية يبتعد عن فكرة التحليل التي تقضي على الرواية بوصفها جسدا إبداعيا وتحيلها رميما لا فائدة منه ، وعي يتجسد في الانهمام بالرواية بعيدا عن حذلقات التركيب البنائية ، وبعيدا عن حذلقات التأويل المجازية ، قريبا من هموم الفرد المعاصر .

لقد ابتدأت الدراسات الروائية على يد النقاد الغربيين منذ تباشير البنيوية لتظهر حينها مناهج واتجاهات تهتم بالرواية بوصفها تصويرا لعالم حقيقي يجسد الطبقات وحواراتها من خلال الشخصيات الروائية ،

لينتقل النقد الروائي بعد ذلك نحو تحليل الألسنة الروائية وتعدد الأصوات ، ثم لتظهر أخيرا الاتجاهات التي ركزت على تصوير وجهات النظر وعالم الروي ، وفي كل الأحوال نحن نباشر الرواية بوصفها شبكة علاقات ينبغي على القارئ التقاطها من أجل إبرازها بوصفها العالم الروائي بكامله ، وفي غمرة هذه الاهتمامات نسينا الانهمام بالعالم الحقيقي الذي تنقله الرواية لنصب اهتمامنا على العالم البنائي لها .

يرى بعض الباحثين بأن الاتجاهات النقدية التي دارت حول السرد عموما يمكن تقسيمها على قسمين الأول يتعامل مع السرد بوصفه مجموعة من الأجزاء المتعاقبة ، ذات بناء زمني وحدثي طولي ، أي أنه يتعامل مع بنية السرد أفقيا ، منطلقا من تحليل البناء التركيبي للغة في الدراسات اللغوية ، وأما الاتجاه الثاني فهو يعمد إلى تحليل بنية النص السردي عموديا وذلك بتمييز المستويات المتراكبة التي يتكون منها النص ، فالنص علامة ذات مستويات بناء رأسية تكونت من محاكاة مجموعة من الأحداث عبر آليات اللغة وبقوانين بناء خاصة ، وهو لذلك يعتمد على التأويل بوصفه الفاعلية النقدية المميزة للتحليل ...

لقد تعامل البنيويون مع بنية الرواية وفق النظرة الأفقية ونظروا إلى اتجاههم في الدراسة على أنه نحوٌ للرواية ، يعتمد على بنية باطنة أو مبدأ عميق محدود تصدر عنه صور متعددة من الأداء اعتمادا على التفريق المعروف لسوسير بين اللغة والكلام .. والمأزق الذي تقع فيه هذه الرؤية أنها تستخرج بنية ثابتة أو وظيفة لمجموعة من الأحداث ، فقيام قيصر بمنح بطل نسرا يحمله إلى مكان آخر أو قيام شخص أسطوري بمنح البطل حصانا لينقله إلى مكان آخر ، يعني أن الوظيفة ثابتة ألا وهي قيام شخص ما بمنح شخص آخر أمرا يساعده على الانتقال إلى مكان آخر .. وإذا كان بروب هو صاحب هذه الفكرة التجريدية فإن جريماس أضاف إليها تجريدا أكبر حين اختصر هذه الوظائف في تقابلات ضدية فتحدث مثلا عن الفاعل والمفعول وعن المرسل والمستقبل وعن المعين والمناوئ بدلا عن الحديث عن العديد من أنماط الشخصيات .. ودراسة الرواية وفق هذا الاتجاه تعنى بالإحصاء الدقيق لمفاصل الرواية من أجل التوصل إلى البنيات التي تحكمها ، وفي هذا ما فيه من قتل لعملية الروي وقيمتها الأدبية والتوجه صوب البحث عن العلة التي قادت إليه .

كما تطالعنا التحليلات الأخيرة للرواية بتأشير أشكال التبئير وأشكال الرواة والعلاقات المتعددة التي تنشأ بين عناصر البناء الروائي من زمان ومكان وأحداث وغيرها ، أصبح الناقد في هذه التحليلات شخصا واعيا بطريقة بناء النص الروائي يطلعنا على أسرار وتقنيات قام الروائي أو الراوي بتلغيزها ، وكأننا أمام لغز يجب اكتشافه ، أو كأننا أمام لوحة يعيد الناقد رسمها مجردة من الحوارات ومضامينها والأحداث ومغزاها والشخصيات وتصرفاتها ، لوحة باهتة لا تهتم بسوى تجريد خطاطي ينصب على ما هو خارج العمل الروائي الحقيقي ليترك العالم المعاش بلا اهتمام.

وهذا جيرار جينيت يضيف إلى التحليلات السردية أبعادا جديدة تنطلق من فهمه للعلاقة بين المقولات الثلاث وهي مقولة الزمن والفارق بين زمن القصة وزمن الخطاب ، ومقولة الوجه المتعلقة بوجهة النظر ، ومقولة الصيغة المتعلقة بنمط الخطاب المستعمل والمسافة .. وفي هذا الاتجاه من التحليل ينصب الجهد على تبيين المفارقة بين الزمن الحقيقي والزمن السردي والمفارقة بين الشخصيات ووجهات النظر والمفارقة في الأمكنة ، وكأني بجينيت ينطلق من مبدأ أساسي لبناء الرواية ألا وهو مفارقتها للقصة الحقيقية كما وقعت بالضبط ، وفي هذا ما فيه من الاهتمام بفنية القصة وحذلقاتها بعيدا عن أهميتها بوصفها أدبا .

وفي مقابل ذلك يحاول بحثنا التركيز على عالم روائي حقيقي ومعيش تنقله لنا الرواية ، فبعد كل التحليلات التي وضعت بصدد الآلاف من الروايات ، هناك ما يتبقى من الرواية بوصفه الحياة على حقيقتها التي لم يحاول النقاد التقرب منها ، هناك ما تبقى – وهو الأغلب في الرواية والأهم – بعد كل الركام المحيط بالعالم المعاش لم يتم التقرب منه ، هناك المعاش على حقيقته ، المعاش المؤلم ، المعاش الجسدي ، المعاش المعاش .

وإن سئلت عن سبب اختيار رواية التل لسهيل سامي نادر لعرض الوعي النقدي الجديد فيمكنني الإجابة ببساطة بأنها تمتثل لهذا الوعي ببراعة فائقة ، فقد تجاوزت الأنماط التقليدية التي كان الروائيون يلعبونها مع نقاد مماثلين ، لقد ظهرت هذه الرواية الفريدة عام ٢٠٠٣ وهي يتيمة لروائي ، بلغ من العمر عتيا ليتذكر بأنه كاتب روائي

من الدرجة الأولى ، ظهرت لا لتعلب اللعبة القديمة نفسها مع نقاد يبحثون عن أنماط الرواة وأنماط التبئير لأنهم سيجدونها فقيرة وفق مقاييسهم ، بل لتمارس لعبة جديدة كل الجدة ، لعبة الحياة نفسها ، الحياة التي تغرينا بها ثم تفارقنا بلا رحمة ، وبلا أعذار ، وبلا عودة ، يقول حمزة الحسن عن رواية التل : (لن تمر بسرعة على التاريخ الروائي العراقي حتى لو كان الامر يبدو كذلك بناءً على نظام ثقافي معروف يكون التجاهل فيه نوعا من العلم ... لأن هذه الرواية المختلفة من كاتب مختلف تأتي تتويجا عراقياً على أن الرواية هي نص الاختلاف وليس المتشابه).

في الوقت الذي تطالعنا فيه تحليلات أخرى لا تحيط بالرواية بل تنتمي إلى ما يمكن تسميته أفق الانطباعات ، فهذه جريدة الرياض تقرر : (نستطيع أن ننسبها إلى ما يمكن أن نسميه صياغة جديدة للطريقة التي عرفت بتيار الوعي). بعد أن لوحظ فيها الكثير من الاستذكارات والتأملات ، وهو تشخيص غير موفق لما بين نمط رواية تيار الوعي وبين رواية التل من اختلاف كبير يكمن في كون الرواية تنتمي إلى أفق آخر يشي بتجاوزه للأنماط الحداثية التي كانت رواية تيار الوعي آخر تمثلاتها ، وتوجهه نحو المابعدية .

وأما زيد الشهيد فهو يقرأ الرواية قراءة اجتماعية تهتم بالسلوكيات الاجتماعية للعائلة وكأني به يريد من الرواية أن تكون تمثيلا اجتماعيا ، كما أنه يصب نقده التقليدي القائم على تمييز الجيد من الرديء على عمل إبداعي بامتياز ، عائدا بذلك بالنقد إلى عصوره القديمة دون معرفة كما يبدو بتيارات النقد الجديد ولا بالوعي المعاصر.

لقد اخترت الرواية هذه لأنها تشبهنا اليوم ، فالرواية قائمة على فكرة التوازي ، تلك الفكرة التي تنبثق عنها أفكار ثانوية أخرى عديدة تؤسس لكيان الرواية كما تؤشر كيان العالم المعاصر بكل وضوح ، فالتوازي بوصفه فكرة بشرية يعني التأشير على أهمية الجسد ، وأهمية المطلق ، والعلاقة التي تربطهما دوما وتشد أحدهما نحو الآخر بشغف وخوف في الآن ذاته.

١- الجسد

ليس الجسد بهذا المفهوم سوى ذلك الجسد الحقيقي وهو يتجلى في الرواية ، الجسد الذي نمتلكه والذي يمنحنا حياتنا بكاملها ، قد يكون الجسد مؤطرا بأطر ثقافية متنوعة ولكنه في الآن نفسه يفرض هيبته وحضوره ، وهو يفاجئنا في الرواية أولا عبر عنوان الرواية نفسه (التل) فالروائي يصور لنا عالما في البحث عن الآثار اسمه فؤاد لديه شهادة دكتوراه ومجموعة من الزملاء الذين يعملون معه ، وما التنقيب في التل إلا تنقيب من جهة أخرى في جسد تراثي يضم مدرسة أو مكانا لنسخ المخطوطات بين عامي ٣٢٠ – ٣٥٠ ه. ، إنها إذن مهمة للتنقيب في جسد يعود أصله للتأريخ كما جسدنا الحقيقي .

وأول ما يطالعنا من صفات الأجساد تلك الأصوات المختلطة التي يسمعها الجسد باستمرار : (أخذت الأصوات تأخذ شكلا ففضلا عن سماعي لهدير بعيد كأنه صوت عين طباخ مشتعلة أو شاحنة تواصل الابتعاد من دون أن ينقطع صوتها أخذت بعض الأصوات تتشكل في جمل واضحة ، سمعت صوتين مختلفين الأول قال أن الأوان قد فات وما يعنينا هو الإبلاغ والاستنقاذ والثاني قال بأن ليس للأموات من قوة غير قوة التخويف وتسميم الحياة ثم سمعت هذا الهتاف المباغت : لنكن سعالي أو سموما ، كان أشبه بنداء أو دعوة . بدا لي أنني أعرف هذين الصوتين... يتساران برموز كنت أفهمها ولا أفهمها كانا يأتيان من عمق ما من تحت أغطية وأسمال من وراء بوابات ضخمة من بين أوراقي وصوري التي أفر منها كلما أراجعها وكانا على نحو ما يتكلمان بصوتي

أنا وكنت على نحو ما أنكرهما ولا أميزهما من حالات تفكير كانت تمسك بي ولا تتركني إلا مصدوعا ومخوّفا) .. واختلاط الأصوات بهذا الشكل العجيب وامتزاجها ومن ثم تحولها نحو الوضوح والتجمهر في جمل مفهومة ومحددة ، يشي بأن الجسد يعمل بكل طاقته ، إنه جسد متلهف للعالم يستقبل منه ما يأتيه ، وينتظر دوما إشارات من عوالم مجهولة قد لا تكون غريبة جدا أو بعيدة جدا ، بل أن تلك الأصوات تقترب في النهاية من أن تكون صوت السامع نفسه وهو يفكر .

ولكن هذه الأصوات يسمعها المحيطون أيضا وليس في أوقات الوحدة التي يعيشها المنقب فقط : (أغمضت عيني لبرهة من أجل أن أسمع بوضوح ما كنت اعتدت سماعه من أصوات الليل الأولى النشيش أولا ثم صفير متقطع ... كنت في الماضي أسمع ريحا عنيفة تمر عبر غابة مدارية وأشم رائحة مطر أحيانا أسمع أصوات أطفال يناغون في كوكب بعيد وفي ما نعتقد أنها هدأة ليل كانت أصواتهم تندمج في نحيب خافت ... وبدأنا نصغي لفم غامض يتكلم من حولنا) .. فالعبارة الأخيرة تتحدث عن مجموعة التنقيب التي ابتدأت كلها تسمع صوتا لفم غامض يتكلم ، وإذا أردنا معرفة ماهية الكلام الذي تبوح به هذه الأصوات فإنها مكتنزة في فقرتين الأولى تصرح بأن الأصوات هي لما يواصل الهرب من أمامنا باستمرار ، هذا النشيش والصفير المتقطع والذي يماثل لوحة كان المنقب علقها أمامه في غرفة منزله ، لوحة تظهر طائرا يعبر أفقا تاركا بعبوره ندبة تتلألأ بوهن كوشاح يظهر ويختفي بشكل يشبه تلويحة وداع أخيرة .. وأما الفقرة الثانية فتصرح بأن أصوات الماضي كانت عبارة عن نحيب مبلل بالمطر من أطفال يناجون من كوكب بعيد ، إنهما صوتا الحاضر والماضي ، الحاضر الذي يعبرنا مسرعا ملوحا بالوداع الأخير والماضي المنتحب على عدم العودة مجددا .

وفي مشهد اسمه بانتوميم يستعرض المنقب بعض حركاته الجسدية منقبا فيها أيضا : (أنزلت قدمي متمطيا محررا جسمي من الجلوس طويلا فتمطى في داخلي رجل آخر وخرج من جسمي وراقب كيف سأبدو بعد انقطاع طويل عن الحفريات ... توقعت أن يوافيني كل ما أحسست به في الماضي عند دخولي المخيمات إذ تلقيت هذا الحدث دائما بجسدي وبانتباه فالمشاهد المضطربة المودعة في جسدي من الطريق رأيتها تنسل خفيفة من تحت قدمي راجعة إلى الخلف فوازنتها بثقلي دافعا جسدي إلى الوراء قليلا) .. ولو كنا محللين نفسانيين لقلنا بأن هذا الرجل يعاني انفصاما من نوع ما ولكن التحديق بشكل واع في هذا المشهد الصامت يحيلنا إلى القول بالافتراق المؤقت بين الجسد والتفكير فيه ، ففي رحلة نحو التل من أجل التنقيب فيه تتجسد رحلة أخرى نحو الجسد للتعرف على همومه وانفعالاته ، وفي رحلة كهذه يحدث الانفصال بين جسد مراقِب وآخر مراقَب ، وما يلفت نظرنا هنا علاقة المشابهة والموازاة بين المشاهد المضطربة وبين حركات الجسد الانفعالية التي تأتي لموازاة الحقيقة ، فضلا عن التأثير الواقع من العالم الواقعي على الجسد وحركات الجسد المتوائمة معها ، وفي مشهد آخر يتضح بشكل كبير هذا الانفصال : (انتفض جسدي على غير توقع ففكرت أن هذا غير محسوب ، كانت حساباته هو فقد تصلبت عضلاته وتكاثرت أوجاع ظهره وقدميه وشيء بارد تسلل من أصابعه لم يدرك كنهه بعد ... أنا أعرف جسدي من الاعتياد فهل الاعتياد معرفة ؟ الجسد يحتويني وحين يتألم لا يسألني ينأى عن توقعاتي فكيف أراضيه ؟ هل يعرف وكيف يعرف وما الفائدة ؟ ... أرجوك ليس في يومي الأول ، وعدتني أن أنام مبكرا وأنا موعود دائما بشيء ما ... ورأيت جسدي في ضوء غبشي يعاود أفعاله وارتكاساته آخذا بي إلى صحون أرضية تدور بسرعة قافزة منها علامات مذعورة متراجعة .. آه ..) .. فلنلاحظ أولا الانفصال بين الإدراك والجسد حدا يصل إلى إمكانية الحديث عن الجسد بضمير الغيبة ، وكأنه آخر مختلف عن الأنا الواعي ، ثم يمكننا أن نلاحظ العلاقة الحميمة بين الأنا والجسد الذي يحتويها ، والبحث عن الرضا مع الجسد ، وأخيرا يمكننا الانتقال نحو الحديث مع الجسد بعبارة الرجاء والرحلة المشتركة بينهما في فضاءات عميقة ملؤها الذعر والتراجع والعودة المستمرة بالخيبة وعدم التلاؤم التام .

ولكن هذا الانفصال يصل حد التماهي والضياع بين المراقب والمراقب : (جسدي يفتح أمامي إمكانات معملية لتوليد ألف حالة من التفكير أستيقظ من النوم فأراه شيئا غريبا عني ، محددا بقسوة ، مضغوطا أو مطبوعا على الفراش ، وأراه وأنا على ارتفاع منه ، فكأن لي جسدين ، الأول يتخيل

الثاني ، فأنا في الحقيقة لا أراه بعيني بل أحسه بقوة ، مطبوعا ملتصقا في الأسفل ، وهو يعرف ذلك ، يعرف أنني أراه ، لكنه لسبب ما يفضل إدامة هذا الانفصال أطول مدة ، وحين تصبح الحالة مخيفة لا تحتمل ، ، كالموت ، أقفز من فراشي مرعوبا ، وأعيش يومي كله في حالة خطر وتفكير ، والآن رأيتني مفكرا ، فمن ذا الذي رأى حقا) . يصبح الجسد غريبا عن الأنا المدركة ، وينحاز نحو الأسفل في حين تتعالى الأنا وهي تدرك ، ولكن أليس المدرك هو الجسد أيضا ؟ ألا ينظر بعيني الجسد ؟!، هذا ما يقرره بقوله أن له جسدين ، فلم يفضل الجسد إذن هذا الانفصال ؟ إنها رغبة المفكر المعاصر في أن يفصل بين عالمي الجسد والتفكير ، ولكن مجددا ، ألم يقرر منذ بداية المقطع بأن الجسد هو الذي يفتح إمكانات معملية لتوليد حالات التفكير ؟ ، وهذه الحالات المعملية ألا ترتهن بالجسد وكيميائه أيضا ؟ ، إن المسألة شائكة ولا يمكن الوصول معها إلى حل ، إلا بالخروج من نطاق الجسد .

ومن جهة أخرى تتم مماثلة جسد المنقب بجسد التل قائلا : (لكل تل طباعه وظواهره العامة وحيله ، كل يخفي شيئا ، نحن نشبه التلال الأثرية على نحو ما ، إنها مثلي أنا ، ... التل وأنا : شيئان غامضان ثقيلان ينزلان معا إلى مواقع مجهولة ومعارك صامتة ونتائج غير محسومة ،... وكان التل هناك ، وصلت إليه بقايا منهكة من الضوء حيث نسكر فراح يرقص رقصة أشباح غامضة في الظلمة ويتغامز) . وهذه المماثلة والمقابلة بين المنقب والتل بحاجة إلى وقفة صغيرة فقد سبق أن رأينا أن العالم الواقعي يمكنه فقط التأثير على الجسد ، وأما في هذا المشهد فالمنقب يرى بأن جلسة السكر التي جمعت المنقبين عكست أضواء منهكة على التل الذي راح يرقص ويتغامز ، العالم يحتفي بالجسد ويماثله ويتقرب منه ، العالم يومئ للجسد خلسة ويوصل إليه إشارات سرية ، وهذا ما يذكرنا بإشارات جسد العالم التي يتحدث عنها باولو كويلو في رواية الخيميائي ...

على أننا يجب أن نبتعد عن التأويلات التي تجعل من الحفر في التل حفريات تاريخية كما فعل حمزة الحسن الذي يرى أن الحفر في التل كان من أجل كشف الماضي ، وبسبب شكه في المماثلة بين التل والجسد تساءل : لكن اليس الجسد تراباً في البدء والمنتهى؟ إنه يحول الرواية إلى محاولة في مواجهة

السلطة القائمة ، وفي تعرية الفرد ومخاوفه السياسية ، فضلا عن اسقاطات استجلبها من معرفته بالكاتب وعزلته كي يبرر رؤيته السياسية . وأذكر أن سهيل سامي نادر قد ذكر في لقاء صحفي مع صحيفة الصباح الجديد أنه كتب روايته بعد العدوان الثلاثيني على وطنه واستشرافه الخراب الشامل المقبل ، ولكن هذا لا يمنحنا الحق بحمل الرواية على مشهد سياسي بالكامل فقد تكون الأحداث السياسية مجبرة على تغيير الأنماط الأدبية ولكن ليس كل حدث سياسي يؤدي إلى تغيير فيها ، وما علينا هنا إلا الإشارة إلى أن بوادر الخروج من أفق الحداثة نحو مابعدها تولدت فعلا منذ الحرب الثلاثينية على العراق عام ١٩٩٠ ولكنها لم تبرز إلى الوجود حتى عام ٢٠٠٠ تقريبا وما بعده .

كما أن التحليلات النفسية تلغي الكثير من الرؤى المهمة للرواية وتجعل الرواية استعراضا طبيا يخدم التحليل النفسي أكثر مما يخدم الأدب فهذا حسين سرمك يرى (أن الرواي يضفي سمات حيوية على التلّ، مانحاً إياه سمات كائن حيّ مقابل، يتفاعل معه ويتحداه، والأهم أنه يتماهى معه، كاشفاً من خلال عملية التماهي – Identification – هذه عن جوانب أساسية من فلسفة موقفه التنقيبي ومن الدوافع النفسية اللاشعورية التي لم تتحكم بمسارات حياته حسب بل في اختياره لمهنة التنقيب أيضا) . ، كما أنه يعلق على النص الأخير المنقول عن الرواية بأنه شعور بغموض الذات واستغلاقها على مكبوتاتها مما يجعل الفرد في رحلة بحث وتنقيب دائمة تشغل حياته كلها وتنهك قواه وتوقعه في مآزق وخسارات بحثية جسيمة، وهذا ما حصل بالضبط في حياة الراوي ، مقصيا بشكل عنيف رؤية

التل الفلسفية وموجها لدلالته نحو الغموض والاستغلاق للمكبوتات ، جاعلا من التل رمزا للاشعور في الرواية ومن علاقة الراوي بالتل علاقة قائمة على التغريب والانكار والتراجعات المربكة .

وإذا عدنا إلى الرواية سنجد أنه فضلا عن المماثلة بين جسد المنقب وجسد التل تتم المماثلة من جهة أخرى بين جسد المنقب وأجساد الذين مروا بهذا المكان قبل أكثر من ألف عام واختاروه مكانا للبقاء : (رأيتني بعد لحظات أستخرج خبرة أشباح مثلي جاؤوا إلى هذا المكان قبل ألف عام لا شك أنني مترع بالوجدانات المستعادة ، ... رأيت هواء ساخنا يتصاعد من الأرض تنعكس عليه ظلال وأشكال طولية رهيفة تتقدم إلى التل بثبات ، إذن ها هم أولاء نزلوا إلى القفر متعبين مهدهدين ولم يصدقوا أن يظهر لهم مبنى كالمعجزة ... كان شوقهم إلى الراحة والأمان قد وسع في عيونهم التعبى المدخل إلى جنان الأحلام هذا هناك قال أحدهم – كأني الذي أشرت وقلت : - تلك هي البوابة ،... وأولئك الذين رأيتهم جاؤوا إليه عرفوا ولا شك أنه ينظر إليهم ويناديهم مخلصا إياهم من الضياع ، أنا نفسي نظرت إليه ورأيته يسلط علي نظره الغريب ولقد غمز من أسته ... إن طريقي إليه يمر ما بين ضياع في الدروب كما في التاريخ وتمكن من المكان كما في الحفريات) .. فموقف العائدين في هذه الصحراء في زمن مضى يتطابق وموقف المنقب اليوم الذي يختار البوابة بناء على حدس تاريخي بمجموعة اختارت المكان موئلا حتى يصل الأمر إلى الرؤية التي تقارب الحقيقة فقد رأى أشباح القادمين وإشاراتهم إليه وسمع كلام أحدهم وهو يشير إلى البوابة ، فضلا عن تفسيره لعناء الجسد ومتطلباته في جو حار بحثا عن راحة واطمئنان في مكان يتم تخيله بوصفه جنة أحلام في مكان مقفر ، وكما قلنا مسبقا فإن التل يناديهم أيضا لينتشلهم من ضياع في الدروب ولكنه يضمر ضياعا آخر من جديد ، لأن العمق الذي تدعو إليه التلال عمق وهمي يقود إلى أوهام جديدة ، كما هو الحال مع الأجساد التي يحيل عمقها إلى مناطق مجهولة وضياعات أخرى لا يمكن تفسيرها إلا بالتمكن من المكان ، وهنا يكمن الحل لمشكلة الانفصال الجسدي السابقة ، فالطابع التاريخي لحالات التفكير يمنح الجسد بُعداً للخروج من تداخل الرائي والمرئي .

فلنعد الآن إلى عملية الحفر لنشاهد هذا المشهد الرائع جدا الذي يماثل الأجساد بشكل عجيب مما يبرر لنا عد التل جسدا : (أمسكت بفأس وضربت وواصلت الضرب ومع كل ضربة كنت أفقد انفعالا وأولد آخر وبت جسدا واحدا مع رأسي وأفكاري صعودا ونزولا موقعا حركات متسارعة اختلطت مرحة بإيقاعات انتشرت حولي ، أغلقت تفكيري على عملي الجسدي ، واقعتُ التل ، واقعتُ امرأة ، واقعتُ الهواء ، هكذا ، نزولا وصعودا ، وسلاحي حاد ، وقلبي يدق ، ورأيت يداً أعرفها ، يد سميرة التي أمسكتها محاولاً سحب جسدها إلي ، يد رخصة قاومت ، قالت لا ، ليس هذا ، دعنا من هذا ، يد وعينان مبلولتان ، وقلبي يضرب لكن حزناً اندس في عظامي من تأثير عينيها ، كانتا فارغتين ميتتين إلا من غلالة رقيقة من الدمع ، تركت يدها ، إصبع واحد ظل في كفي المرتخية هنيهة ثم هوى ، أمسكه الآن ، أقبض على اليد كلها ، ألويها ، أسحب الجسد وأهوي فوقه ، أنزل وأصعد ، أضرب وأوسع طريقا ، أضرب وأسمع أنات من حولي ، .. هم .. هم .. هم) .. عجيب لأن المماثلة بين الأجساد وصلت قمتها هنا حتى أننا لم نعد نعرف أيتحدث في مشهد المواقعة الثاني أو الأخير عن مواقعته لسميرة واستذكاره له أم عن ضربه بالفأس لجسد التل وهو يحفر ، لأن المواقعة اختلطت بأصوات يمكنها أن تكون صادرة من الحفارين ويمكنها أن تكون صادرة عن المنقب وسميرة ، ولو قارنا بين الموقف المتراخي للمنقب وهو يفكر أو وهو يستسلم وبين الموقف العامل بجد لأمكننا ملاحظة الفرق واضحا حتى في الجمل المتلاحقة والقصيرة والمفصولة بلا أدوات ربط وكأن الحركات تجري بلا ترتيب تماما وكأن الحركات تتم في زمن واحد ، بينما يميل نحو الجمل الطويلة والمسترسلة

والواضحة والهادئة في موقف الاستذكار لحالات تفكير تسبق فعل المواقعة ، كما أنه منذ بداية مشهد المواقعة صرح بأنه يواقع التل ويواقع امرأة ويواقع الهواء ، لقد جعل من الجنس الجسدي ملهما عظيما تصل العلاقة فيه بين المنقب والتل وبين المواقع وحبيبته حد العبودية والخضوع التام .

إن هذه المماثلة بحاجة إلى مزيد من التفصيل فكيف تم عد تل من التلال الأثرية جسداً ؟ ، يطرح المنقب مسألة الجسد والأثر على النحو التالي : (لم تكن سميرة غير خربشة على جدار كبير ... سألتني هل يمكن أن نتحول يوما إلى آثار ؟ ... ليس كجثث بل في الحياة ؟ ... أجبتها .... بيني وبينك إذا كان علي التحول إلى شيء ما فسأختار أن أكون أثرا ... أثر لكن الأمر يتصف بتعقيد كبير فالأثر ليس هو ما خلفناه وراءنا من ذكرى وحب وظل وندم ، ليس الحطام الذي أصبحنا عليه ، ليس جرحا قديما ، فالماضي لا يعود ، لكنه ضرب من الوجود الرمزي ، صورة نظهر بها وقد انطوت أسبابنا ودوافعنا ولم نعد نعرف من نحن وإلى أين نمضي) .. الأثر إذن علامة ، أن يكون الفرد علامة بين علامات مادية كثيرة منتشرة على سطح الخليقة ، أن يكون جسدا فقط بلا تأثير أو تداخل تاريخي ، الأثر هو العلامة وقد تخلت عن مرجعها ودلالتها ، لتكتفي بكونها علامة ، لا تريد الدلالة ولا تبتغيها ، ولا تريد أن تندرج ضمن نظام دلالي أو علامي ، بل تكتفي بهبائها وانسيابيتها ولامعقوليتها في آن واحد ، فهل يمكن للجسد أن ينوجد بهذا الشكل؟.

ولقد قرأت تحليل حسين سرمك لهذا المشهد ولم أجد فيه ما يمكن الاقتناع به فهو يقول : (فعلى التل تشتغل الطفولة ملتحمة بالرجولة وتتستر بها ، الرجولة تنجز فعلاً معقلنا مباركا في الحفر واكتشاف اللقى وإعادة بناء تاريخ الوقائع في حين أن الطفولة المعصوبة تمارس حفراً من نوع آخر تولغ فيه في إشباع الرغبات المحرمات وسميرة المنتجة الآثار، التي تمنعت ورفضت نداءه حين سحب يدها يوم زارته في بيته – وهو سلوك سيئ من عالم آثار تجاه ضيفته – ظل هاجس مواقعتها لائباً في أعماقه فوجد فرصة إشباعه ناجزة تحت فعل الحفر الحماسي الملتهب – تُرى كم من فرص الإشباع الرمزية والمتسترة التي توفرها المهن التي نختارها لدوافع لاشعورية؟) .. ، وعجبا كيف يمكن للناقد والمحلل الأدبي أن يتدخل في أخلاقيات العمل الأدبي ، فقد حكم سرمك بأن محاولة إغواء سيدة زائرة إلى محلل آثار عمل سيء ، وهو حكم أخلاقي لا يمت بصلة لا للتحليل النفسي ولا للتحليل الأدبي ، ثم يطرح تساؤلا يظن أنه بذلك ينتج أمرا مفيدا ألا وهو عن علاقة المهنة بالدوافع اللاشعورية .

إن العلامة لا تقنع بانعزالها وتبحث دوما عن المواساة في عالم مؤلم ، يواصل المنقب الحفر مع أصدقائه : (الحفر الحفر الحفر إيقاع قبيلة متوحشة تنتسب لجد كان حفارا وما زال يعيش بيننا متابعا بحرص ما أورثه لأحفاده ، كان في الأصل نباشا للقبور ... فأسس قبيلة من الحفارين غذى بأبنائها غريزة تعتاش على عذاب الحفر ولذاته المحرمة ، ... الحفر إذن والحفر دائما ، كنا نحفر مدفوعين بتقديس أخرس وبأهداف ضائعة ، فحيثما نولي رؤوسنا إلى الأرض ننسى ما نبحث عنه ، كأننا لا نبحث عن شيء ولا هدف لنا سوى هذا العمل المجنون) .. فلا بد لنا من البحث عن أصل الأثر ، ولكننا لن نجد هذا الأصل حتى مع الحفر المتواصل ، إن مسألة الحفر الدائم تنتسب إلى جد عريق في الآركيولوجيا ، هذا التقديس لأصول ضائعة ورغبة عارمة في البحث عنها في الجوار ، بالغوص نحو الأعماق دوما ، حتى يضيع الهدف المنشود ألا وهو إيجاد المعنى والبحث عن العلة ، ليتبقى من هذا المجهود المتواصل ، رغبة بلوى بالحفر ، رغبة بالنبش والتفتيش ، وراء الجسد وخلفه وبين ثناياه علنا نتوصل إلى الفهم ، علنا نتوصل إلى إيجاد النظام لنعلل للعقل التزامه بمبادئ الحفر المستمرة .

ونتيجة لهذا الحفر المتواصل والبحث عن الآثار توصل رفاق التنقيب إلى كلمات مبعثرة منقوشة على آجرات وابتدأت لعبة العثور على المعنى : (صبي وكاغد / يا منجي من المهالك / الغوث الغوث / الغوث يا مسلمين / أين رحل نقيب الصبا والقلم / جنون وذل / ....) .. هكذا يصبح للغة جسدها أيضا ، ولم يتم التوصل من هذه الآثار المبعثرة سوى إلى تكوين مفهوم للاستغاثة ، فهل هذه هي حياة الأجساد ؟ أتشكل في النهاية معنى لا يعود مرتبطا بواحد منها على الإطلاق ؟ أمكتوب علينا أن تشكل أجسادنا جوقة لمعنى واحد ؟ .

وفي جولة أخرى من التنقيب يتم اكتشاف نسخة من كتاب البيان والتبيين للجاحظ قام الناسخ .. بإيداع بعض العبارات المستغيثة بين السطور مجددا ومنها : (لو سمع

الزهري قصتنا لقال أعد الحديث أعد الحديث حتى يسمع الصخر) ومنها أيضا : (والله سكتنا فلم نسلم نسمعك صوتنا لتعلم وتتصرف) وغيرها من الإشارات التي تطلب الإنقاذ.. ، ثم يتم اكتشاف مجموعة رسائل أخرى وضعت داخل جلد الكتاب وهي توضح ما جرى لشخص داخل هذا المكان الموضوع لنسخ الكتب .. وهي مشاهد تدور حول المغزى نفسه علاقة الأثر بالجسد وعلاقة الجسد بالحفر والتنقيب الدائمين بحثا عن معنى ، على أن اكتشاف نسخة من كتاب البيان والتبيين لم يكن اعتباطيا في الرواية فهذا الكتاب يخدم غرض الرواية الأساس وهدفها في آن واحد ، فمنهج البيان كان محاولة في التعرف على الدلالة وأنظمتها ، مع شعور مسبق من قبل الجاحظ بأن العلامة أو الدليل كما يسميه ناقص دوما وهو بحاجة إلى أشياء أخرى تنضاف إليه ليكون دليلا تام الدلالة ، والرواية تتحدث عن هذه الفجوة في الجسد وفي العلامة : (هناك دائما في حياتي عمل ناقص على نحو خطير ، عمل مبدد إن لم يكن بأيدي الآخرين فبيدي الاثنتين وعن عمد ، هناك دائما خراب في منطقة ما ، فجوة ، نقص ، لا يبرر ولا يمحى ولا يغلق).. .

كما تتكرر المسألة نفسها حينما قادت حمامةُ المنقبين نحو اكتشاف آخر فقد عثروا على اسطوانة فيها نص آخر مكون من عشر ورقات على شكل قصة تحكي حكاية شاب دفعه الزمن نحو دار النسخ هذه ، وفي هذه الورقات وصف دقيق للدار ووصف للتصرفات والأخلاقيات وغيرها ، عثور على أدلة جديدة تقود إلى أدلة أخرى فالآثار تنتج آثارا والعلامات تنتج بدورها علامات ولذا فبقدر ما تساعدنا على الفهم تفتح أمامنا إمكانات جديدة للغموض.. .

الآثار إذن ميتة ، والعلامات واللغة والأجساد ميتة أيضا ، فبعد أن وجد المنقبون هيكلا عظميا في منتصف السلم وثلاثة هياكل ممدة على الأرضية يحوصل المنقب الموت قائلا : (الموت لا يرى ، لا يوجد في القبور ، بل يمشي على الأرض ظلا للإنسان ، ... هناك يضحي كل شيء من حصة الأشياء ، وإذا كان ثمة علامة على شيء يرجِّع عمل الحي وخرقه وتدبيره وأخلاقياته في تلك الظلمة فهي الهندسة الحزينة شبه الكونية حين الحي يساعد الميت ، حين يلجم مخاوفه في شعائر يخفف فيها من عذابه ويديم توقعات ثابتة لنفسه عند الموت ، توقعات الكرم والاحترام والكرامة ... فما بال حراس هذه القلعة الساهرة على الأمن يموتون بلا قبور؟).. إن لدينا التزاما تجاه الأجساد الميتة وهو أن ندفنها جيدا لكي تبتعد عن مرآنا ولكي نقنع أنفسنا بعدم الموت ونبعد عن تفكيرنا مشكلته الكونية ، ولكي نخفف من عذاباتنا بوصفنا أجسادا آيلة إلى زوال محتوم ، إن المنقبين يقفون أمام ميت غير مدفون متسائلين عن سبب عدم دفنهم ، وتثور في دواخلهم رغبة عارمة في التخلص من علامات الموت التي تثار حال رؤية الهياكل العظمية .

(كأننا لم نعش شبابنا بل مثلنا أدوارا ، كأننا أشباح مروا مرورا من نافذة مضيئة ، لقد شخنا سريعا ، بعد أن طحنتنا المعارك الخاسرة ، وأعدنا اكتشاف أفكارنا المخذولة كعدو آخر يتربص بنا).. هذه هي خاتمة الجسد وهو يفكر بنهايته بعد أن يشارف على النهاية ، يستذكر ما مضى ويرى بأنه مر في هذا العالم كالشبح ، مثّل دوره ببساطة ودون كبير عناد ، على الرغم من مباهاته بالاختلاف والتفوق ، العلامة تمثل دورا لتملأ المعنى وتكمله ، ذلك المعنى العام الذي يزيد عن حجمها كثيرا ، تمثل ثنية صغيرة في عالم كبير ، خيطا من ضمن آلاف الخيوط في نسيج لفنان ماهر .

وعلى الرغم من أن العلامة تهتم بانفرادها واختلافها وتحافظ عليه إلا أنها تنخرط في إدراك جزئي لمفهوم يتشكل منها ومن غيرها لتتكون من المجموع عبارة واحدة فقط ضمن مجموع أكبر للعبارات ، العلامة تخضع إذن لمفهوم غير اختلافها ، إنه مفهوم اندماجها وتواؤمها مع مجموع أوسع منها: (لا بد من حياة أخرى فإذا لم نعشها نتمسك بحلم ، نخلقها في حلم ، وما همنا ... إنه حلم ، وماذا كان حلمي أنا؟ ... اختصرته بكلمة واحدة ، المخيم ، ... فالمقصود ليس خياما بل حلما ، وتوابعه صعبة ، وهي أن يقطع المرء جذوره باستمرار ، وإذا لم يستطع ذلك لسبب من الأسباب فعليه في الأقل أن لا يعتد بها وقادر على نسيانها ، ... بهذا فقط يحيى الطارئ بالثابت ، خارق الأفق بالعائد إلى البيت ، الحركة بالسكون ، كيف نحقق هذا ؟ ... إن لكل إنسان خبرة مخيم ، خبرة منسية تنبثق فجأة).. لأن المجموعة المنتظمة والمتوائمة من الأجساد والعلامات لها تاريخها الخاص ، وهذا التاريخ يكون حاضرا في تكوينها وتنظيمها وتوجيهها ومنحها قيمتها وتوجهاتها ، وأما مسألة قطع الجذور فعلى العلامة وعلى الأجساد أن تقطع علاقتها بأصلها المادي

الموجز والمحدود لتحتل آفاقا أخرى قد تكون بعيدة عن ذلك الأصل ، ومع ذلك هي لا تبتعد كثيرا جدا إلى الحد الذي تفقد فيه أصلها تماما لأن هذا يجردها من كونها علامة ، بل هي تبتعد محفظة على وشيجة اتصال مع الأصل والموقع ، الحركة والسكون ، الخارج والعائد .

ولكن المشكلة أن الجسد والعلامة يجتمعان في عدة مخيمات ، فهو قد ينخرط في مخيم وتجمع ما ولكنه قد يغادره إلى تجمع آخر عبر رحلات مؤقتة ، لقد نقل الرواي وجهة نظر الزوجة تجاه المنقب والتي قالت له : (حين تصل إلى البيت بعد سفر ، كنت تتصرف ببلاهة وغربة ، كأنك دخلت إلى بيت ليس بيتك ، وشاهدت أثاثا لا يعود لك ، وأنا لست زوجتك ، ... في حالتك تلك لم نكن نجرؤ على لمسك ، كان جسدك يقاومنا ، يقاوم بيته ، يكره أن يُلمس أو يلمس ، كنت تبدو ذاهلا ، غير مصدق ، غائبا في مكان ما ، وكأنك مورط في حضور جديد لا تفهمه ... كنت تخطئ في مكان الحمام ، في خزانة الملابس ، ... وكنت تردد كلمات ... مملكة الفراغ ، بهاء اللاشيء ، ... لو كنت سألتك لأجبتني بكلمة واحدة : لا أدري ، ... اكتشفت أن لك جاذبية اليتيم الذي يعرف كفايته ، يتيم ذكي معزول حسم أمره مطاردا احتياجاته الروحية ولا يتنازل عنها) فما دام قد غادر مخيمه مع المنقبين ليعود إلى بيته ، المخيم الثاني ، فإنه سيجد نفسه غريبا لمدة من الزمن ليعود بعد ذلك إلى حياته الطبيعية ، لكي يصادف مجددا هذه الغرابة في العالم المحيط في مخيم آخر وتجمع آخر ، العلامة دائمة التجوال والترحال في مخيمات تشهدها للمرة الأولى ، وهي في كل مرة تحاول التواؤم مع المحيط من الأجساد والعلامات ، ومع ذلك هي تحافظ على اختلافها وعدم اندماجها التام ، فقد أجاب المنقب زوجته : (اليتيم الذي عرفته في داخلي فهو ذلك الذي سعى إلى جسد جديد غير مولود من أم وأب بل مجرد كيان سقط على الأرض محاولا بمجهوداته أن يثبت أهليته الشخصية للحياة والحب والعمل والتفكير ... في ما مضى شكلت صورة عن نفسي بعد أن أثخنتني الجراح : باب برفاص يدخل ويخرج ولا يعرف منه دخول أو خروج ، ... هل هذا ما كنته حقا ؟ لا أدري ، أدري باختلافي ليس إلا ، وبسعيي أن أكون مختلفا) ...

هذا هو عالم الجسد باختصار ، عالم مليء بالفوضى والانشغال والاختلاف الموضعي والترحال الدائم في سهوب يزورها للمرة الأولى : (لا نستطيع أكثر مما استطعنا ، لن نغير شيئا ، لن نثبت شيئا ، دليلنا راحل ومُرحَل ... ، لا يريد ، لا يسمع ، لا يرى) ... ، فهل تعرفنا عليه؟ .

٢- المطلق

رأينا بأن الجسد بحاجة دوما إلى ما هو خارج عن حدوده وإطاراته ، ورأينا بأن هذا الخارج بالنسبة إلى الجسد هو التاريخ الحاضر في التفكير وهو الذي يمنح الجسد أبعادا جديدة ، ولكن ... هناك ، على الحافة المقابلة للجسد يمكث المطلق وهو متحرر تماما من الجسدية ، يرقب ويصور ويوجه .

فعلى الرغم من الاختلاف ومن الخروجات المستمرة على النمط هناك دائما عودة نحو الأفق الممتد ، نحو المطلق وهو يتجلى بألف شكل ، وواحد منها على الأقل الخط الديني : (هناك في البدء العلاقة الرجولية بين صوت الجوقة الدينية الذي اختزلته كخط أفق والصوت المنفرد الذي تشبّه بطائر محلق يناور خلفه وفوقه في طيرانات رشيقة ليعود راجعا مسلما نفسه إليه ... وكانت هناك دائما تلك اللألأة الغامضة التي تدخل الأفق والمستعادة دائما في خيالي ، ... لست متأكدا إن كانت تلويحة وداع لوشاح يغرب أو مجرد تذكير صحي بفجر العاملين والمصلين ، لكن اللألأة في ذاتها تشير إلى النأي وليس إلى الفجر فهل تكون رمزا لطريقة في الحياة لا تتماسك إلا بالابتعاد والرحيل والغياب ؟ لعلها شوق مستغرق ، خسارة لا تعوض ، حب ليس له صورة بعد ، وقد يكون خوفا ، فالخوف لألأء) ... بل أنه تصوف ، عودة الرجل دوما إلى الخالق الواحد الذي يمسك بمقاليد عالم

منتثر ، عودة نحو الخط المرسوم بمهارة فائقة ، ذلك الخط الذي يتضمن الانتظام ويسمح بالاختلاف المحدود ، لأنه ليس هناك اختلاف مطلق ، المطلق وحده المختلف ،الواحد وحده المختلف ، وما نحن سوى اختلافات بالنسبة إلى أفق يجمع الجميع في بوتقة واحدة ، إننا نتدحرج في حلزون ، وليس لأحد منا عن الآخر أي اختلاف ، كلنا مختلفون ، ولهذا نقل المنقب لنا عبارة قالها صديقه برهان نقلا عن متصوف إسلامي : (إنه لا يأخذني إليه فآنس به ولا يتركني لنفسي فآنس بها) .

وفي الرواية نلفي بحثا مضنيا عن هذا المطلق ومحاولة في حصر أبعاده دون جدوى ، إذ نجد مثلا هذا الاستفهام : (أين الرأس ؟ أنا أب والأب رأس ، نوع من الرؤوس ، وعلي أن أكون الاثنين ، وكنت كلما أجمع قواي أسمع ضجة الفراغ التي ما زال رأسي يحملها من الموقع : ضجة سماوات فارغة وقيعان لا حدود لها ، ضجة رجل خفيف وحيد مسؤول عن لا شيء كبيرا) .. وتساؤله عن الرأس يعني من ضمن ما يعنيه تساؤلا حول المطلق لأن الرأس بالنسبة للإنسان منبع التفكير والإرادة ، والمطلق يتمتع بمنحه لهما أيضا ، ولذلك أردف بأن الأب رأس ففي الديانة المسيحية يتم اعتبار الأب منبعا للوحي وطريقا له ، وعلى هذا الأب أن يتخلى الآن عن دوره بوصفه جسدا ليمارس دورا آخر هو دور المطلق والمساعد له في هذه البسيطة ، ولذلك يقرر بأن له دورين دور الأب ودور الرأس ، المفكر والعاطفي في الآن نفسه ، مواجها بخفته ووحدته فراغا كبيرا يتمثل بالمطلق الكبير .

ولهذا يتوصل المنقب إلى البوح بانثيالات غير مفهومة أحيانا ومنها مثلا قوله : (أذكياء يتزاعمون ويتخاصمون ذلك لأني . ولأنك لا تقول أشياء صحيحة ، ... خذ هذه الطعنة لتخفق أكثر مما أنت مخفق : لن تسترجع ليلى فباسترجاعك لها تسترجع كرمك وتخسر جميع النقاط التي كسبتها لصالحك في سباق التخلي والكرم الذي أقامته أمها ودخلت فيه كخبير . ردها إن استطعت أيها المخادع . مجنون ! مجنون ، رد هذه الثانية : أنت سعيت إلى إبقاء جميع نقاط التوتر قائمة ومفتوحة .... قل أي شيء من أجل أن تكون متفتحا هذا لأنه ، أجل ، فكيف تدري ولا تدري ، كيف يبني شخص يقينه من دون نضال وإرادة ؟ ماذا ؟ هكذا اذن يا قذر) .. فهناك أولا كلام منقطع عند قوله (ذلك لأني ..) وهناك ما يشبه الرد عليه في العبارة التالية مباشرة (ولأنك لا تقول ...) وعبارة (خذ هذه الطعنة ...) وعبارة (ردها إن استطعت أيها المخادع ...) والتي لا نعرف بالضبط من الذي يتفوه بها ومع من ، ظلت العبارات سائبة هكذا تنقل تصورات وانثيالات تشابه انثيالات الوحي في حالات معينة ، فضلا عن أن الكلام يصبح بغير معنى أحيانا كما في قوله : (هذا لأنه ، أجل ، فكيف تدري ولا تدري .... ماذا ؟ هكذا إذن يا قذر) وكأن في هذا الكلام الكثير من العبارات المحذوفة والتي جعلت من المتعذر فهم مغزاه ، لكأننا أمام كلام تلقيه أرواح غريبة على رجل مجنون .

وأمام مطلق كهذا نحن بين خيارين فإما خيار التسليم التام وإما خيار المعارضة بلا جدوى ، وهذا ما نجده في المقارنة الواضحة بين صورتين لشخصيتين من الشخصيات التي تم العثور عليها في التنقيبات ، صورة عباد الذي : (لا شك أنه حصل على تدريب أخلاقي قوي ، فأمه علمته الصبر وعدم الحكم على الناس واحترام من هم أكبر منه ، فظل مخلصا على ما تدرب عليه ، لم يطلب أكثر ، لم يتجاسر ، ظل يطوف على السطح ، فاترا ونزيها ، ونظنه عرف أشياء كثيرة قاومها في قلبه ، أو لم يصدقها ، تناساها ولم يكتب عنها ، ... ظل يمتلك القدرة على النسيان ، لم يتغير ،... لم يطلب في النهاية إلا ما يقدر الآخرون على منحه إياه من دون منة ، وهو يرجو ، ولم يتحقق هذا الرجاء لألف عام ، ... شباب كامل ينقضي دون قفزة طيش واحدة) .. وهو المستسلم للمطلق وسعته وامتداده وشموليته ، ويمكن تلخيصه بالعبارات (لا يطلب ، لا يغوص ، لا يتحرك ، لا يتذكر كثيرا ، ولا يتحدث كثيرا ، ولا يتغير ، ولا يرجو) ولكنه من أجل ذلك كله لم يحصل على شيء ، خرج فارغا من الحياة كما دخلها ، وخرج وحيدا كما دخلها ، مستسلما لنير النهاية وذل الشكاية وقهر القيود .

أما الطباخ فقد أوهم نفسه بأنه يمتلك العالم بامتلاكه المطبخ فأصبح القدر الذي كان رمز الطعام والحياة ، قدَرا أو رمزا للموت إذ سمم جميع من في القلعة : (خان أصدقاءه لأنه ادعى حمايتهم ، .... إنه يائس ، مخبول ، رمزي ، تجاربي ، يرد المجرد إلى التجربة ، ويرد الأخيرة إلى أصل بعيد لا تمسكه التجربة ، .... كان حرا متورطا في حريته ، متوهما بها ، ... وعلى نحو ما بات إلها ، لأن الجميع يأكل

من مطبخه الكوني ، وبحركة بسيطة ، بفعل إرادي من الإله ينقلب رمز الحياة إلى رمز الموت ، ... ولعله أدرك في نهاية المطاف وبحدس مجنون أن آثامه وآثام المكان سيتكفل بها الله فلا شيء يدوم) .. وكما فعلنا مع شخصية عباد يمكننا تلخيص شخصية الطباخ بأنه (خائن ، يائس ، مخبول ، رمزي ، تجاربي ، واهم بالحرية ، تصور نفسه إلها) ومع ذلك يقر أن الآثام التي اقترفها بقتل من حوله سيتكفل بها الله وسيعاقب كلا على فعلته ، موكلا هكذا كل شيء في النهاية إلى مطلق يتولى الجميع وهو المسؤول عنهم ، ولكن وقت هذا التولي سيكون في حياة أخرى ، حاول الطباخ أن يتخلص من واقعه اللعين بالثورة ولكنه اكتشف أن الثورة تعني رفضا للمطلق وانصياعا من جهة أخرى إليها ، ومن هنا تم تثبيت فكرة نفي الاختلاف ، الكل متشابهون أمام الواحد المتفرد .

وأما الشخص الذي بنى هذا المكان المؤلم لنسخ المخطوطات اعتمادا على اليتامى الذين كانوا يعملون بلا رحمة ، فهو الزماني ، وصورته على الشكل التالي : (انقطع في هذا المكان عن طريق تجربة شبه صوفية : كآبة وتوجع وخوف شديد من الله وتقشف ، فأتاه ملاك في النوم وأنقذه من محنته لقاء خدمة يقدمها للأيتام ... الصوفي ينتزع قبل كل شيء جسده ، هذا المباشر من فرديته المؤكدة ، فما دام الجسد الاجتماعي والسياسي قد تمزق فيجب انتزاع الجسد الفردي منه ، ... فكأن الجسد يستبدل سلطة بسلطة ، نظام عسف مباشر بتمارين صعبة على اليأس من العالم ، الهرب من العذاب الظالم إلى العذاب العادل) .. والزماني الذي يمكن القول بأن اسمه مصاغ من الزمن هو الرأس بالنسبة لهذا الموقع ، ومعلوم لدينا مثلا أن الزمن يقترب في مفهومه من الله .. والزمن هو المطلق النسبي بالنسبة إلى عباد والطباخ ، ومع ذلك فهو مندرج تحت طائلة البحث المحموم لدى الجميع عن مطلق يغادرنا باستمرار نحو تخف تثقل وطأته علينا جميعا ، الزماني الذي صيغ اسمه من الزمن مشابه للمطلق من جهة وساع إليه من جهة أخرى ، والزماني رجل متصوف انعزل في هذا المكان المقفر بعد أن وعده الملاك بالتخلص من مكابداته ، لقد هرب من الجسد الاجتماعي ، من المخيم ، ليبني مخيمه الخاص ، ليمارس فيه عذابا وفق رؤيته هو والذي يراه عذابا عادلا أفضل من العذاب الظالم الذي كان يعانيه ، من العذاب الإجباري إلى العذاب الاختياري .

يقف المنقبون أمام المشهد نفسه ، أمام عذاب ظالم تم صبه على هذه المجموعة من الأجساد التي لم تقبل الانصياع لنظام المطلق ، يقفون متسائلين : (ما معنى البحث عن البقايا نجمعها معا ونصلي عليها ثم نعود ندفنها ؟ هل نحقق العدالة ؟ أم نسعى لراحة نفوسنا ؟ لا يمكن سحب الموتى إلى الحاضر ، ولا تغيير الأحكام التي صدرت ، هكذا هي الأمور ، هكذا هي الحياة ، لا أمل) .. ، هل ينفع الجسد الميت أن نجمع أشلاءه ونصلي عليه وندفنه ، هل ينفع العلامة أن نفتش فيها عن معناها فنقتلها أولا ثم نحجزها في قبر خاص بها ونصلي عليها ؟ ما نفع ذلك ما دامت الحياة نفسها بلا أمل ، وما دام المطلق ونظامه يواصلان التحكم بالأجساد دون أن نفهم العملية برمتها ، مادامت الأسئلة بلا أجوبة وما دامت الأجوبة ناقصة دوما ، وما دام الفناء والزوال هو النهاية المحتومة لكل الأجساد .

هذا المطلق الذي يواصل التخفي والتلويح يصعب على الفهم والإدراك ، لقد كان زهير : (يرسم لكنه في حالته تلك كان يتمثل أفكارا ، رسم الكثير من الآفاق ، واجدا في المدى المتسع للسماء والأرض والمنظور المتلاشي بينهما رمزا لما يمكن أن نلتقي به في رحلتنا ، خارج الزمن ، وفي حنين إلى المطلق ، وكان ما كاد ينتهي من رسم كهذا حتى يمزقه) .. لأن الوصول إلى حل مع المطلق أمر يصعب تحقيقه ، وحده الاستسلام والإذعان يمكنهما أن يقودانا إلى راحة جمة ، وحده اتباع الخطى المرسومة بدقة يمكنه أن يقودنا إلى خلاص ، وإلا فلا أمل .

وكتوصيف لحالة الأموات الذين عثر عليهم المنقبون في التل قدم لنا المنقب تلخيصا وافيا حول نظرتهم للعالم : (اين يحتمي جياع يائسون مرضى في هذا الفرن ؟ إنهم ينزلون إلى السرداب ، فهو مكان بارد مهوى بنظام تهوية عتيد في هذه النواحي ، كما أنهم قريبون من السلم المؤدي إلى السطح عل نجدة تأتي ، قافلة ، عابر سبيل ، كان الشخص الخامس – كما أعتقد – موجودا معهم لكنه صعد إلى البرج ليتمكن من رؤية مدى أوسع ... كانوا في موقع واحد من الترقب والموت) .. فالجميع مترقب للنهاية والزوال ، ولكن منهم من قنع بالانتظار فقرر ترقب الموت براحة وطمأنينة في أسفل

السرداب وهم ثلاثة ، أي أنهم الأغلب ، وواحد منهم مات في منتصف السلم ، سلم الصعود نحو المطلق للتعرف عليه ، والأخير مات في أعلى السلم ، منتظرا إشارة الخلاص ولكن دون جدوى ، فكما قال : لا أمل .

٣- التوازي المتشابه

أشار الناقد محمد برادة إلى فكرة التوازي قائلا : (أول عنصر يلفت في هذه الرواية، بنيتها العامة القائمة على التوازي والمراوحة بين حكايتين أو مسارين يلتقيان عند السارد بوصفه الفاعل الأساسي في الأحداث وردود الفعل، ومصدر التّأمّل المتفلسف. غير أن هذا التوازي بين قصتين ومسارين ما هو إلا مظهر تأطيري لبنيتين عميقتين تنتسج خيوطهما وقماشتهما من تفاصيل تتعدى المعيش والظرفي إلى أغوار النفس وأسئلتها الحياتية الموزعة بين رغائب وتطلعات، وصراع بين العواطف والأخلاق، وسعي إلى إعادة تحديد العلاقة بالماضي) ، مع أننا نختلف معه في تحليل هذا التوازي ، لأن التوازي الذي نفترضه قائما في الرواية لا يجد نقطة تجمعه وأما السارد فهو نقطة الكتابة لا نقطة لقاء الخطين المتوازيين للروي ، كما أننا لا نتفق معه حول وجود بنيتين ، لأن التوازي الذي نفترضه يغير مواقعه باستمرار ويتقلب بين التمثلات العديدة كما سنرى .

مرت معنا مشاهد تلخص وجهة النظر حول الجسد والمطلق ، وكلاهما يسيران بخطين متوازيين ، المطلق مصر على إطلاقيته ، والجسد يسعى جاهدا للتقرب بلا أمل ، ولهذا هما يشكلان خطين متوازيين لا يمكن لهما أن يلتقيا ، إن هذه الرواية تلخص وجهة النظر المعاصرة للفرد ، فقد قرر الدكتور المنقب أن يلغي التخطيط الذي وضعته دائرة التنقيب للحفر في هذا التل والقائم على الكشط من الأعلى إلى الأسفل ، وأن يتبع أسلوبا جديدا ألا وهو الولوج من منطقة المنتصف إلى الداخل ، وفي هذه الفكرة نلفي تجاوز النظرة الحداثية المتعالية وتوجها صوب النظرة ما بعد الحداثية القائمة على التوازي ، ومن غير المناسب هنا أن ننظر إلى هذا الخيار على أنه توجه نفسي كما يرى حسين سرمك الذي يقرر : (إنه يعدّ اختراق أست التل طريقة مبتكرة وخلاّقة لم يسبقه إليها أحد، طريقة تعتمد على المقترب التحليلي وكأننا في مماثلة مقلوبة للسعي الذي يشكل جوهر فعل علم

نفس الأعماق الذي نبدأ فيه – وكتعبير مجازي – من أست البنية العقلية البشرية، وهذا هو ما فجرّه معلّم فيينا في مجال المعرفة الإنسانية، لقد اقتحم العالم النفسي للإنسان من أسفل والراوي يريد اقتحام تلّ الزعلان / تل لاشعوره / الرمزي من أسته) ، لأن هذا الكلام على أقل تقدير لا ينتمي إلى التحليل النفسي ، فمن هو المحلل الآن أهو السارد أم سرمك ؟ ، إن الناقد يفترض أن السارد اختار أسفل التل لكي يقترب من المحللين النفسيين ، وما أدرانا إن كان يريد ذلك في الحقيقة ؟ .

لقد مرت معنا مشاهد كثيرة تصور هذا التوازي ولكن الصورة العامة والأكبر للتوازي تكمن في المنقب نفسه الذي قرر أن يسرد حكاية التل وحكاية عائلته المكونة من ابنته ليلى وزوجته المطلقة فاتن ؛ بشكل متواز : (أنا على نحو ما كتبت حكايتين منفصلتين من دون أن أجد في ذلك أية غرابة ، بل لعلي كنت أثابر في الكتابة عن تل الزعلان وأتحمس لها ما أن تصبح عندي مادة جديدة بشأن علاقتي بليلى وفاتن ، وأعترف أن هذه الحقيقة تتجاوز كثيرا اختياراتي بوصفها لونا من ألوان الكتابة والتقنية ولا أخشى القول أنني ما كنت أستطيع العودة إلى تل الزعلان إلا عن طريق لعبة أخرى ، أو خبرة مختلفة أستطيع أن أنزلق منها ، بالأحرى أستطيع أن أتسلل منها ، إلى تلك الصحراء المخيفة ، والحال أراني مزعوجا ومصدعا من ذلك ، يملؤني إحساس بأنني على نحو ما كنت أمحو تل الزعلان بحكاية شخصية ، وأكثر من ذلك كنت أواصل خيانة نفسي ورفاقي ، وأنني ما زلت أمارس تقنياتي القديمة البائسة) ، وبعيدا

عن تبريرات المنقب لحكايتيه ، فإن الرواية قامت فعلا على هذا التوازي المشابه لتوازي الفرد والمطلق ، فهي تبتدئ بحكاية منزلية – فردية لتتخلص منها إلى حكاية تنقيبية – جماعية ، لتختتم الرواية بحكاية منزلية أخيرة بعبارة (أحبكِ ، أحتاجكِ) .

ويرى محمد برادة مجددا بأننا (نستدلّ على التفاعل بين البنية السطحية والعميقة في النص، من خلال ما ورد على لسان السارد: «تماهتْ مشكلتي بالتلّ، فكأني أردت الحفر في منطقتين متماثلتين من حيث العمق والاتجاه: حياتي والتلّ » . وهو قد قال في النص السابق بأنهما بنيتان عميقتان ثم يقول الآن بأن إحداهما سطحية والأخرى عميقة ، ونحن نرى بأن بين الخطين المتوازيين للرواية ليس ثمة سطح وعمق فكلاهما سطحيان وكلاهما عميقان في الآن نفسه .

تكونت الرواية من أحد عشر فصلا أو جزءا وفي كل جزء منها هناك فقرات لا تقل عن اثنتين ولا تتجاوز خمس فقرات ، وفي هذه الفقرات ليس هناك أكثر من عالمين اثنين هما عالما المخيم والعائلة ، يتم التنقل بينهما بشكل منتظم ، بل أن ما يتوصل إليه من هذين العالمين يكاد يكون واحدا أو متشابها ، فلو نظرنا إلى المقطع الأول من الجزء المعنون بـ (فتوق) لوجدنا بأن المنقب يعقد مقارنة بين ابنته ليلى وشخصية عباد ، الهيكل العظمي الذي وجدوه في التل قائلا : (نسخت نص عباد الحزين وأعدت قراءته وفكرت بليلى في عاطفة أبوية مريرة لم أعهدها في حياتي ، تكاد ليلى تشبه عبادا في بعض النواحي ، عباد الذي كان أقرب إلى عاطفتي منه إلى وعيي) . ، إن الخارج يذكرنا بالداخل دوما ، وعلاقة التوازي تلك تقوم بين الخارج الذي يخص التل ، والداخل الذي يخص العائلة ، ولكن الخارج والداخل لا يقتصران على هذين المخيمين بل يمكن أن يتوسعا بحيث يصبح الخارج هو المطلق والداخل يشمل التل والعائلة بوصفهما مؤشرين على داخل يدل على الجسد بشكل عام ، ولو عدنا إلى العائلة والمخيم لأمكننا القول بأن المخيم خارج بالنسبة إلى العائلة من منظور الجسد فقط ، فللداخل داخل وخارج إذن وللخارج خارج وداخل أيضا ، وعلى أية حال فالعلاقة بين الخارج والداخل المتراكبة والمتغيرة باستمرار هي التي تبني لنا أفق التوازي في الرواية عموما .

في المقطع الأول من الفصل المعنون (مفكر رودان والفرسان الثلاثة) نلحظ تذكرا لمشهد جنسي حصل للدكتور المنقب مع زوجته المطلقة فاتن ، وحينما ينتهي هذا المشهد بنهاية المقطع الأول ، يبتدئ المقطع الثاني بالعثور على باب يسهل عملية الولوج إلى البناء الأثري للتل ، فضلا عن استعماله بعض الألفاظ التي تخص العلاقة الجنسية فهو يقول : (هذا الشيء الكبير الذي غطاه التراب بدأ يتعرى كشف جانبا صغيرا منه لكنه كان مبينا لمجهوداتنا مدهشا وحاسما وذا دلالة ، فما اعتدنا تسميتها بالعجيزة .... بوابة) .

وفي المقطع الثالث من الجزء المعنون بـ (اليتامى) نراه ينتهي بمحاولات جادة من ابنته ليلى بعقد صداقة بين المنقب وزوجته المطلقة محاولة منها في إعادة الوئام بينهما ، وفي بداية المقطع الرابع تأتينا حكاية الحمامة التي قادت المنقبين إلى اكتشاف طرد لأحد الأموات في التل مما عد بشارة جيدة .

وفي الفصل المعنون (المدير العام والسرطان) وفي مقطعه الأخير يحاول المنقب التوطن مع الموت محاولا أن يقرب ابنته من فهم حقيقة الحياة التي يجب أن تنتهي بالموت ، وفي الوقت نفسه يبتدئ الفصل المعنون (اليتامى) بحكاية ولد صغير يعمل مع المنقبين يعاتب المنقب الدكتور على تنقيبه في جثث الموتى ، قائلا له بأن كل الناس يموتون فلماذا تنقبون في قبور الموتى ؟ . إذ يبدو أن الطفل ظل يحافظ على مسافة بينه وبين الموت لأنه كان يتهم والده بقتل والدته .

وفي الفصل نفسه نلحظ منذ بدايته رغبة من مدير دائرة التنقيب بإقصاء الدكتور المنقب عن مهمة التنقيب كلها بحجة كبر سنه وتعبه الشديد ، وفي المقابل كانت هناك رغبة موازية بإقصاء المنقب نفسه عن حياة مطلقته من خلال أولاد عمومتها . ، وهكذا فالتوازيات التي استحدثت بين الخطين المتوازيين ، توازيات متشابهة ، أي أن ما يقع لأحد الخطين يقع للآخر في الوقت نفسه .

كما أن ما تم التوصل إليه في كلا المخيمين هو النهايات المغلقة دوما ، نهايات قاهرة يصعب احتمالها ، لا يحتفظ الإنسان منها إلا بالمسعى نحو الإنجاز ، حيث يشعر المنقب بأن التل وحفرياته وزوجته المطلقة اتفقا خلسة بأن يقوداه إلى تلك النهاية المحزنة : (شعرت أن حياتي سقطت عند

النهاية المقطوعة لتنقيبات تل الزعلان ، والنهاية ذاتها انغلقت علي في لحظة قاهرة عنيدة ، لحظة تفاهم فيها الحاضر والماضي من وراء ظهري ، ... نهاية تالية بدت لي مغلقة أيضا ... ففاتن لم تتصل بي منذ أكثر من عشرة أيام ... إذن فقد أغلقت علي النهايات شاعرا بأنني تركت وحيدا في صحراء تل الزعلان المخيفة أعاقب على اختياراتي وبوساطتها فلا فكاك ولا أمل ولا استئناف) . فالنهاية التي توصل إليها التنقيب لم تكتشف ما أرسلت البعثة من أجله ألا وهو البحث عن البئر الشرقية – ولنلاحظ بأن البئر رمز للمتح الذي يعني التقرب والرجاء ، كما أنه منبع الماء الذي هو أصل الحياة – ، وفي الوقت نفسه فإن نهايته مع عائلته انتهت دون أمل بالرجوع وظل المنقب محتفظا فقط بحبه وحاجته إلى زوجته دون جدوى ، ومع ذلك لا يمكن الخلاص من البحث الدائم ، ولا يمكن استئناف ما تم التوقف عنده لأنه ليس هناك أمل بالخلاص.

يبدو أن مبدأ التشابه يحكم علاقة التوازي أي أن المتوازيين (الجسد والمطلق) ليسا سائبين يسير كل منهما على هواه بل هما متشابهان في خط سيرهما ، ومع ذلك هما لا يلتقيان أبدا إلا في التشابه ، ويبدو أيضا أن التشابه شرك لا يمكننا الفكاك منه كما قال استورياس مرة ، على الرغم من احتفاظنا أو رغبتنا في الاحتفاظ ببعض الاختلاف ، وهذا ما أحب أن أسميه الاختلاف المتشابه.

الإحالات

- ينظر السرد في مقامات الهمذاني ، أيمن بكر ، ص ٣٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، السيد ابراهيم ، ص ١٥ ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- ينظر تحليلات فلاديمير بروب للأساطير في كتابه: Morphology Of The folktale , Austin , Texas, ١٩٦٨ , p . ١٨ – ٢٠ .
- لمعرفة المزيد حول أفكار جريماس ينظر : Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics , Methuen, ١٩٧٧ , p. ٩٣ – ٩٥ .
- للمزيد حول أفكار جينيت ينظر : Genette, Gerard, Narrative Discourse , Cornell ,University , Press, Ithaca, New Yourk ,١٩٨٠, p.٨٦ – ١٨٥ .
- رواية التل ، من الموت إلى الحب ، حمزة الحسن ، ص١ ، موقع كتاب العراق في ٢١ تشرين الثاني ٢٠٠٦
- رواية التل لسهيل سامي نادر : أبعاد الواقع وأقنعة الخيال ، ص١ ،عن جريدة الرياض العدد ١٢٨٥٨ السنة ٣٩ في الخميس ٧ رجب ١٤٢٤ هـ
- الخطاب الروائي وإشكالية الانفلات السردي ، قراءة في رواية التل للكاتب سهيل سامي نادر ، ص ١ ، في جريدة العدالة العدد ٢٢ في ١٣ تشرين الثاني ٢٠٠٦ .
- رواية التل ، ص ٥٢ – ٥٣ .
- رواية التل ، ص ١٢ – ١٣
- رواية التل ، ص ٢٥ – ٢٦ .
- رواية التل ، ص ٧ .
- رواية التل ، ص ٢٠ – ٢١ .
- رواية التل ، ص ٣١ – ٣٤ .
- رواية التل ، ص ١٢٥ .
- رواية التل ، ص ٢٧ .
- انظر مثلا ص ٥١ ، من رواية السيميائي ساحر الصحراء ، ترجمة بهاء طاهر ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٤ .
- رواية التل ، من الموت إلى الحب ، حمزة الحسن ، ص٢ .
- التنقيب المرير في تل اللاشعور الخطير ، تحليل رواية التل لسهيل سامي نادر ،حسين سرمك ، ص ٢ ، في ٢٠ تشرين الأول ٢٠٠٩ منشورة على الانترنيت .
- رواية التل ، ص ٦٢ – ٦٣ .
- رواية التل ، ص ٨٠ – ٨١ .
- رواية التل ، ص ١٥٣ – ١٥٤ .
- التنقيب المرير في تل اللاشعور الخطير ، حسين سرمك ، ص ٣ .
- رواية التل ، ص ١٥٧ – ١٥٨ .
- رواية التل ، ص ١٦٣ .
- تجدر الإشارة هنا إلى أن مكان التنقيب والحفر كان مكانا لنسخ الكتب .

- ينظر رواية التل ، ص ١٨٨ – ١٩١ .
- ينظر رواية التل ، ص ١٩٦ – ٢١٧ .
- رواية التل ، ص ٣٢٠ .
- ينظر رواية التل ، ص ٢٧٢ – ٢٨٤ .
- رواية التل ، ص ١٣٤ .
- رواية التل ، ص ٢٣٢- ٢٣٣ .
- رواية التل ، ص ٢٣٦ – ٢٣٧ .
- رواية التل ، ص ٣٢٠ – ٣٢٥ .
- رواية التل ، ص ٣٤١ .
- رواية التل ، ص ١٠٥ .
- رواية التل ، ص ١١٨ .
- رواية التل ، ص ٢٣٤ .
- رواية التل ، ص ٢٩٠ – ٢٩١ .
- رواية التل ، ص ٢٩٤ .
- رواية التل ، ص ٢٩٦ – ٢٩٧ .
- رواية التل ، ص ٣٠٨ – ٣١٠ .
- قال النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم : (لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر)
- رواية التل ، ص ٣٣٢ .
- رواية التل ، ص ٣٣٣ .
- رواية التل ، ص ٣٤٢ .
- محمد برادة ، التل لسهيل سامي نادر رواية بطلها يحفر في ذاته ، ، ص ٢ ، كتاب العراق ، في ٩ أيلول ٢٠٠٨ .
- التنقيب المرير في تل اللاشعور الخطير ، حسين سرمك ، ص٥ .
- رواية التل ، ص ٣٤٨ .
- محمد برادة ، التل لسهيل سامي نادر ، ص ٣ .
- رواية التل ، ص ٢٨٧ .
- رواية التل ، ص ١٣٠ ، ويعلق حسين سرمك على هذا النص أيضا بأن أصحاب التفكير الأستي تكون لديهم تصرفات عدوانية ولهذا شاعت ألفاظ حربية في الرواية ، وعجبا كيف يمكن لسرمك أن ينظر إلى الرواية بهذا الشكل الذي يضيع فيه الفرق بين المحلِل والمحلل ، ينظر التنقيب المرير في تل اللاشعور الخطير ، ص٧ .
- رواية التل ، ص ٢٧٠ – ٢٧١ .
- رواية التل ، ص ٢٤٦ – ٢٥٣ .
- رواية التل ، ص ٢٢١ – ٢٣١ .
- رواية التل ، ص ٣٤٧ .

بحوث ودراسات

ذاكرة المنافي وتكثيف السرد في (القنافذ في يوم ساخن)

للروائي فلاح رحيم

عبد علي حسن

١-١ شكلت تجربة المنفى - القسري خاصة – التي خاضها الأدباء العراقيون منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي، جزءاً مكوناً للحركة الثقافية العراقية بسبب من الاقتراب المحض والمباشر لإفرازات حركة الواقع الاجتماسياسي العراقي، ولو اطلعنا على التجارب والمنجزات الإبداعية للأدباء العراقيين في المنافي المختلفة لأدركنا بيسر مدى استمرارية هذه التجارب في تكوينها البنيوي من الحراك الثقافي في الداخل أولا، وعدم قدرة المبدع العراقي من الاندماج في البنية الثقافية لبلدان المنافي للارتباط الفاعل بين المبدع المنفي والوطن لذلك تداخل الـ (هناك) مع الـ (هنا) لينتج أدبا عراقيا ولم تتمكن المنافي – على بعدها – من فك ذلك الارتباط، فظل الأديب العراقي المنفي مغتربا مكانيا فقط، إلا انه منتم داخل ذاته إلى الوطن الذي ظل حاضرا في كل ما كتب ويكتب،

ان هذه العلاقة التكوينية المتضمنة في أحايين كثيرة لوعة وحنينا جارفين كشفت عن منجزات المغتربين العراقيين التي حظيت بمقبولية – الـ (هنا) بعدها استجابة لما يعتمل في البنية الاجتماسياسية ومتضمنة وجهة نظر وطنية حقة، ولعل المسوغ لهذه المقدمة هو صدور الرواية البكر للأديب العراقي المغترب فلاح رحيم « القنافذ في يوم ساخن » عن دار الكتاب الجديد المتحدة – ليبيا ٢٠١٢. وقد سبق وان تعرفنا على الكاتب فلاح رحيم مترجماً للعديد من الروايات التي صدرت عن دار المأمون للنشر – في ثمانينيات القرن الماضي.

٢-١ تنتمي رواية « القنافذ في يوم ساخن » اجناسيا إلى « رواية السيرة » التي تكون مادتها الروائية واحداثها هي السيرة الذاتية للمؤلف الروائي، على أن تقدم هذه السيرة وفق آليات الرواية كفن أدبي، وبذلك فان « رواية السيرة » تجمع بين مكونين الأول (رواية) مستمد من الآخر كفن أدبي وافد إلى البنية الثقافية العربية وفق اشتراطاته الاجناسية المتعارف عليها، والمكون الثاني هو « السيرة » الذي يملك جذرا مرجعيا منذ القرن الثاني الهجري حين بدأت كتابة « السيرة النبوية » للرسول الكريم محمد صلى الله عليه وآله، وتطوره إلى السيرة الشعبية والمغازي ثم كتب السيرة الذاتية حتى وصلت إلى الوقت الحاضر فصار استثمار مادة هذه السيرة وفق متخيل روائي يتضمن آراء وأفكار ومواقف المؤلف وصياغتها بشكل روائي يساعد ويضمن بشكل كبير تقديم هذه السيرة بصيغ جمالية، فجمعت هذه الرواية « رواية السيرة » بين الخبري والإنشائي أو/ الخبري والمتخيل، وبصدد روايتنا موضوع الدرس فيمكن ملاحظة ذلك بوضوح تام، فالعنوان التجنيسي المثبت في الغلاف هو « رواية » وتوفر القصدية في كتابة رواية، كما ان المادة الحكائية لهذه الرواية هي السيرة الذاتية الحقيقية للمؤلف الروائي المدعومة باليوميات والوثائق والرسائل والأحداث الحقيقية والواقعية التي يخبر عنها والمشكلة لشخصية كاتب هذه السيرة « الروائي »، وفي هذه الحالة فان الروائي والراوي شخص واحد أو ان الروائي غير مفارق لرويه بل هو صانعه وجزء منه، كل ذلك يجري عبر السرد الكثيف التي تميزت به الرواية الجديدة – أو رواية ما بعد الحداثة المعتمدة زحزحة البنى التقليدية للرواية باتجاه إعادة إنتاج السيرة الذاتية للروائي.

٢-١ تقع الرواية في ثلاثة وستين فصلا وبواقع (٤٩٣) صفحة من الحجم الكبير، حمل الغلاف بوصفه عتبة النص الروائي الأولى صورة فوتوغرافية لقنفذ تكور حول نفسه ضمته كف بشرية منبسطة، وتشكل هذه الصورة علامة ايقونية ارتباطا بالعنوان (القنافذ).. إلا ان الفضاء الدلالي لحال هذه القنافذ زمانيا يؤجل تقصيه إلى زمن تلقي النص، وبذا سيكون العنوان مثابة سيتم الرجوع إليها لاحقا ليتحرك النص المنتج بالتلقي.في الفضاء الدلالي للعنوان، أما العتبة الثانية للرواية فهي الإهداء (إلى الصديق كامل شياع الذي عاد من المنفى لأنه قرر ألا يموت).

وينتج هذا الإهداء بنية انتماء إلى الوطن بعد المنفى موتا، وقد كوّنت هذه البنية العناصر التالية : عودة من المنفى + القرار بعدم الموت، إذ ان العودة من المنفى حياة.والبقاء في المنفى موت، لذا فان القرار بالا يموت هو العود من المنفى إلى الوطن بعده مكان حياة، كما ينتج هذا الإهداء بنية مفارقة بعد الانتهاء من تلقي الرواية، إذ ان الراوي قد تلقى في بداية الفصل الأخير خبر اغتيال شهاب زيدان (كامل شياع) على طريق محمد القاسم أثناء عودته إلى منزله،.. والمفارقة هي ان العودة من المنفى التي كان يظنها كامل شياع حياة ان هي إلا موت لقيه في عودته، وهذه المفارقة تعد استثناء للقاعدة التي ثبتها الإهداء، ولعل الذي شكل هذا الاستثناء والمفارقة هو الشك والاضطراب والألم الذي تحفل به اللوحة العراقية المضببة، فيما تضمنت العتبة الثالثة خمسة نصوص مستلة من مصادر مختلفة تحت عنوان « عن القنافذ »، ففي النص الأول إشارة إلى طبائع القنفذ (وفي طبعه انه يجعل في جحره بابين، احدهما من جهة الجنوب والآخر من الشمال، فإذا هبت ريح الجنوب سد باب جهتها وفتح باب جهة الشمال، وإذا هبت الشمال سد باب جهتها وفتح باب جهة الجنوب.... من كتاب الوطواط (مباهج الفكر ومناهج العبر) ومن لسان العرب لابن منظور ينقل الأصل اللغوي لمفردة « القنفذ » ومنه : كما ان القنفذ لا ينام، والقُبعُ :- القنفذ لأنه يخنس رأسه، وقيل : لأنه يقبع رأسه بين شوكه أي يخبئه..) وعن « ملاحق ومحذوفات١٨٥١ / للفيلسوف الألماني شوبنهاور ينقل النص الآتي « تقاربت مجموعة من القنافذ في يوم شتائي بارد سعيا إلى الدفء، لكنها وجدت نفسها وهي يخز

بعضها بعضا بأشواكها، مضطرة إلى التفرق، وإذا اشتد البرد عليها تقاربت مرة أخرى فحدث الشيء نفسه، أخيرا، وبعد تعاقب التقارب والتفرق، اكتشفت القنافذ إن أفضل حال أن تبقي بينها مسافة قصيرة. وهو ما يحدث لدى البشر، لان حاجة المجتمع تدفع القنافذ البشرية إلى التقارب، لكنها سرعان ما ينفر بعضها من بعض بسبب الصفات الشوكية المنفرة العديدة في طباعها، أما المسافة المعتدلة بينها..... فهي شفرة التهذيب والخلق الحسن.)

وينقل النص الرابع حكاية حيوان طريفة لكاتبة الأطفال (البريطانية المعروفة بياتريس بوتر) القنفذة أنجبت ثلاثة أبناء : لاثنين منهم شوك القنافذ لكن لم يكن للثالث شيء يستر جلده، وحين بلغ عمره عاماً واحداً نصحته جنية بالذهاب إلى الصين وحرق ثلاث شعرات من خنزير الإمبراطور وخلطها بست دلاء من الماء ووضع الرماد على رأسه وينتظر حتى الصباح ليجد ان الشوك قد غطاه تماماً وبعد تنفيذه لهذه التعليمات ذهب لينام قرب النهر، (وصحا صباحاً وقد داخله شعور غريب. نظر إلى ظهره فوجد انه مغطى بالأشواك، أمضى أربعة أيام في الصين ثم عاد إلى وطنه في زورق وقد غلبت الدهشة عائلته لرؤيته).

أما النص الخامس والأخير فهو مأخوذ من مقال لـ جاك دريدا عنوانه « ما طبيعة الشعر » قائلا (ان القصيدة تشبه قنفذا قذف به في عرض الطريق، وان هذا القنفذ بحسب دريدا « يتكور في كرة شائكة واخزة، مكشوفا للخطر وخطيرا : فهو إذ يخنس متواريا في كرة وهو يحدس خطرا، إنما يزيد من احتمال تعرضه لحادث على الطريق).

أنتجت قراءتنا لهذه النصوص التي اختارها الروائي عتبة ثالثة لروايته، المدلولات التالية:-

١.إحاطة المتلقي بطبائع « القنافذ » التي اختارها عنوانا للرواية ووضعه أمام دلالات متعددة، وبالرجوع إلى مرجعيته الفكرية سيتمكن – المتلقي – من إنتاج نصه وفق الفضاء الدلالي لواحد أو أكثر من هذه النصوص المختارة تأويلا.

٢.وجود بنية مشتركة بين هذه النصوص وهي حاجة القنافذ إلى الأشواك كغطاء جلدي ليحميها من خطر يداهمها، وعلة هذا الاحتياج هو شعورها الدائم بالخوف والخطر.

٣.ان النص الخامس لدريدا قد تماثل مع عتبة الرواية الأولى (صورة الغلاف الفوتوغرافية)، إذ تكوّر القنفذ على نفسه ليتجنب الخطر الذي يواجهه دون أن يعرف إلى أين ستفضي به الكف التي حملته.. ربما ستلقيه في قارعة الطريق وربما هلاكه في مكان لا يعرفه ولا يتبينه لأنه خنس رأسه في جلده ولن يتمكن من الرؤية.

٤. ان أفق توقع المتلقي لإنتاج نصه المؤول لدالة العنوان وكذلك النصوص الخمسة المشار إليها آنفاً سيكون متماثلا ومتحركاً في الفضاء الدلالي لهذه العتبات بدون الحاجة إلى البحث عن مفردة واحدة تشير صراحة وبشكل مباشر إلى العنوان أو نصوص العتبة الثالثة.. إذ ان العنوان والمعلومات التي أردفها الروائي عن القنافذ قد وضعت المتلقي في منطقة المعرفة بهذه الدوال وليس عليه إلاّ قراءة النص الروائي لإنتاج نصه المؤول بعده مدلولا لتلك الدوال (العنوان + الغلاف + المعلومات عن القنافذ.

٢-٢ ذاكرة المنفى :-

يقدم الروائي وعبر الراوي العليم (سليم كاظم) تجاربه الشخصية في واحدة من محطات منفاه، كمدرس في كلية من كليات سلطنة عمان وفي مدينة (صور) تحديدا، فالروائي هنا هو ذاته الراوي غير مفارق لمرويه.. فعلى مدى (٦٣) فصلا أعاد إنتاج سيرته الذاتية فنياً، وقد تداخلت مكونات هذه السيرة بين ذاكرة تجربته في المنفى وبين ما استقر في ذاكرته بحق وطنه (العراق) قبل خروجه منه كذلك ما يرفد ذاكرته الحالية عما يجري في وطنه من خلال شبكات الاتصال ولعل أهمها اتصاله الذي يكاد يكون يوميا بأخته (إنعام) لتكون همزة الوصل بين الـ (هنا) العراق والـ(هناك) المنفى الذي لم يكن سوى (وجود في مكان عاصف يفتقد الثبات محكوم بالزوال والهامشية والتحول.. الرواية ص١٥) (تأجيل مطوّل نتكور فيه على أنفسنا في عزلة وانتظار.. الرواية ص١٦) مشيراً إلى الأخطار المحتملة وحالة اللااستقرار التي يعيشها المنفيون خارج أسوار الوطن، ولعل هاتين الجملتين في النص الروائي تحيلان إلى مدلول النصوص التي ثبتها المؤلف في العتبة الثالثة حول القنافذ وطباعها وهما – الجملتان – توجزان – وببلاغة مركزة ما جرى له ولغيره في المنافي مضافا إليها ما جرى في

محطته الأخيرة التي هو فيها – سلطنة عمان – وأرى انه استعاض بهاتين النتيجتين ليوفر للمتلقي عناء التعرف على حالة المنفى، وليسد الباب أمام الاعتقاد بان المنفى ربما هو أفضل بأي حال من الأحوال من العيش داخل أسوار وطن سلبت فيه إرادة الجميع حتى الوطن كعنوان اكبر، وبغية تحقيق ارتباط مكونات ذاكرته فقد لجأ الراوي / الروائي إلى التداخل السردي لما يحمل في ذاكرته عن الوطن قبل الخروج وذاكرة المنافي وذاكرة ما يجري في الوطن بعد الخروج، وسيتضح بعد الانتهاء من قراءة الرواية الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل بين هذه المكونات للكشف عن وجهات نظر الروائي الخاصة والعامة، فهو يقدم سردا كثيفا للمكون الأول.. مذكراته والرسائل بينه وبين شهاب زيدان + الحديث اليومي عبر شبكة المعلومات مع أخته وأمه + ما تنقل وسائل الإعلام عن الوضع في الساحة العراقية بعد التحول في البنية الاجتماسياسية العراقية عام ٢٠٠٣، فالصفحة الأولى من الرواية تحمل ظهورا قويا في ذاكرة الراوي إذ يشير هذا الظهور إلى إمكانية لقاء المصادفة المنتظرة بين الراوي وبين شهاب في عمان والتي شكلت منطقة تقاطع بين طريقين الأول إلى سلطنة عمان يسلكه الراوي، والآخر إلى باريس يسلكه شهاب لحضور مؤتمر لليونسكو بصفته ممثلا لوزارة الثقافة العراقية الجديدة بعد ٢٠٠٣، ولعله اللقاء الثاني لهما منذ ١٩٧٩ وهو عام مغادرة شهاب زيدان العراق إلى المنفى، إلا ان هذا اللقاء لم يتحقق، ويفترض الراوي حوارا قد استقر في ذهنه ليستحضره في ذلك اللقاء، وتضمن هذا الحوار الافتراضي إثارة جملة من مخاوف عودته من المنفى إلى العراق الذي أوشك ان يدخل حربا أهلية، حيث استمد الراوي مخاوفه هذه من الأخبار التي وصلت إليه اثر تصاعد موجة العنف الطائفي وتفجير مرقد العسكريين وما سيتبعه من آثار على سلوك ومواقف العراقيين، ولعل الصفحة الأخيرة من الرواية تخبر عن اغتيال شهاب زيدان الذي يبرر مخاوف الراوي في مفتتح الرواية على ان الراوي حرص على ان يضع بين حواره الافتراضي مع شهاب زيدان وخبر اغتياله محاولات الاتصال به من خلال الشبكة الالكترونية وتبادل الرسائل معه حول فترة السبعينات- فترة علاقته القوية بشهاب- وكذلك بعد عودة شهاب من المنفى وتسنمه منصبه الجديد في وزارة الثقافة.. وبقاء اتصاله به حتى تلقي خبر اغتياله، وتكشف الرسائل المتبادلة عن وجهات نظر صريحة بخصوص الوضع السياسي في فترة الجبهة الوطنية وطرح تحليلات سياسية وفكرية من قبل الطرفين، فضلاً عن المواقف الجديدة لشهاب زيدان المبررة لعودته وتسلمه مركزه الجديد، ونرى بان الدافع لكتابة هذه الرواية هو المصير المؤلم الذي وصل إليه الراحل كامل شياع – شهاب – الذي يحمل هذا الاسم دلالة واضحة المنزلة التي يحتلها كامل شياع في شخصية الراوي الذي عدّه شهابا يُهتدى به إلا انه هوى نتيجة للوضع المأساوي الذي يمر به العراق بعد ٢٠٠٣ لذا فقد اتخذ السرد وضعا استرجاعيا أي سرد ما وقع من أحداث متداخلة منذ وصول الراوي إلى منفاه الجديد – صور – وحتى مصرع شهاب ,. وبصيغة الماضي وقد تزامن خبر تلقي خبر الاغتيال مع الضغط على الراوي ليقدم استقالته من الكلية التي يدرس فيها، ليجد نفسه أمام حقائبه مرة أخرى ولكن باحتمال الوصول إلى أوربا والحصول على لجوء إنساني أو سياسي دون ان يضع احتمال العودة إلى الوطن مع شعوره بان المنفى موت مؤجل.

أما المكوّن الثاني فهو الصلة المستمرة بأخته « إنعام » والتي تكاد ان تكون يوميا عبر الشبكة العنكبوتية، ويمكن ملاحظة الظهور المبكر لهذه الصلة منذ الصفحة الثالثة عشرة للرواية، فما ان استقر في غرفته بعد وصوله إلى مسقط حتى بادر للاتصال بالأهل في بغداد (جاءني صوت أختي إنعام المشوب بالنعاس... قلت لها اني وصلت إلى مسقط سالما وان وجهتي ستقرر غدا.. لكني سألت عن الوالدة ثم عن أختي ابتسام وعائلتها في حي الميكانيك كانت أختي ابتسام حينئذ تسعى إلى الانتقال من حي الميكانيك في الدورة إلى حي نادر في الحلة هربا من موجة العنف المرعبة المتصاعدة حولها.. النص ص ١٣) ويتبدى من خلال الفقرة الآنفة مدى العلاقة المستمرة بين الراوي وعائلته على الرغم من وجوده خارج الوطن، وتظهر هذه العلاقة والصلة بأخته إنعام خاصة على مدى زمن الرواية لتكون مجريات الوضع في داخل الوطن مكونا لذاكرة الراوي وهو في المنفى، ومحاثيا للأحداث بشكلها اليومي كأنه في داخل الوطن. ويحاول الراوي عبر السرد الكثيف تكريس بنية الارتباط هذه عبر الأخبار التي تنقلها أخته إنعام عن حالة العنف الطائفي

الدائر في منطقة الدورة وبقية مناطق بغداد وسواها من المحافظات العراقية،في حين شكلت الأخبار التي يتناقلها زملاؤه في الكلية من عرب وأجانب عن موجة العنف في العراق المكون الثالث لذاكرته في المنفى وبذلك فقد أسهم هذا الثلاثي من مكونات ذاكرة الراوي في تخليق بنية انغلاق الذاكرة على ما يرد من أخبار عن الوطن. وبذا فقد تحولت ذاكرة المنافي التي حط بها الراوي إلى ذاكرة الوطن دون ان يكون أي معنى أو أي جدوى لتفاصيل حياته في المنافي مكتفيا بمساواة المنفى بالموت خارج أسوار الوطن. ولعل ذلك الثلاثي من الذاكرة الملحة علة في التوصل إلى تلك النتيجة الة الذكر حتى انه جند المتخيل في الرواية لصالح بقاء وقوة هذه المكونات الثلاثة لتبقى ذاكرته حبيسة وطنه البعيد عنه مكانيا، إلا انه حاضر معه في كل حين، وقد حسب ان الفوضى التي يعيشها في منفاه ان هي إلا بسبب الفوضى في داخل الوطن، (وتوصلت إلى ان اضطراب الوطن قد يكون هو السبب في اضطراب المنفى وعدائه لفكرة الثبات. قد لا يكون المنفى مضطربا في ذاته... النص ص ١٥) فقد أسهمت المكونات الة الذكر في معرفته باضطراب الوطن وفوضاه.

٣-٢ العلاقة بالآخر :-

على الرغم من وجود شخصيات أجنبية كثيرة ترتبط بعلاقة عمل في الكلية التي يعمل فيها سليم ومن جنسيات مختلفة،إلا انه يحتفظ بعلاقة متميزة مع ساندرا الانكليزية المتطورة إلى علاقة اتخذت طابعا جنسيا وقد كانت بنية التوازي بين هذه العلاقة ومطالعة سليم لرواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للروائي السوداني الطيب صالح.. واضحة، إلا ان الوضع مع ساندرا مخالف لوضع بطل الطيب صالح الذي وجد في استباحته للجسد الأبيض محاولة انتقامية من الآخر المستعمر وتكشف العلاقة مع ساندرا محاولة الآخر « الغربي » لاستكمال استباحته للجسد العراقي بعد دخول قوات التحالف الغربي للعراق ٢٠٠٣، فـ (سليم) يكشف عن ضعف قواه الجنسية إلا ان ساندرا تمكنه من استعادة قواه مبتغية استباحة جسده وإزالة الصدأ عنه. الذي كونته احترابات الداخل وهمومه.(لا عليك. لن اخرج من هنا قبل ان اغسل عنك كل الصدأ، متى استخدمته لآخر مرة ؟.. النص ص٢٢٣) و (كيف أقول لها اني لم أمارس الجنس طوال أربع سنوات أعقبت طلاقي، واني أمضيت هذه السنوات الشاقة في متابعة شاشة التلفزيون وهي تصفعني كل مساء بصور الجثث المحترقة والدماء المسفوكة على الأرصفة وفي الأسواق والوجوه المفجوعة الحائرة لنساء مجللات بالسواد والهم.... النص ص ٢٢٤.)

وازاء العطب الجنسي الذي يشعر به سليم فان لساندرا إصرارا على إزالته والتمكن من ذلك، ولعل في هذا المجاز السردي تأكيد على توصل الراوي الى ان فوضى المنفى إنما هي بفعل الشعور بفوضى الوطن.. فالراوي يعلن عن إحباطه الكامل معبرا عنه بالعجز الجنسي ازاء شعوره بالإحباط لما وصل إليه داخل الوطن من احتراب وهموم وقتل وتهجير وما إلى ذلك من مظاهر العنف الدائر في الداخل، وإذ تعود إلى رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) فان الراوي يكشف عن وضع مغاير تماما لمحاولة بطل تلك الرواية الانتقام من المستعمر عن طريق الانتهاك الجنسي ازاء الشقراء البريطانية محاولا إذلالها جنسيا والانتقام لشعبه من خلال عملية « المضاجعة » وفي حالة الراوي « سليم » فان لساندرا البريطانية المبادرة حتى في اختيار الوضع الذي تزيل من خلاله صدأ (سليم). (لم تقل شيئا. وضعت جسدها السخي فوقي وكشف وجهها عن ذلك الجمال الأنثوي الذي لايتوهج إلا على نار الرغبة وقبلتني من جديد.... النص ص٢٢٦) وبصرف النظر عن الموقف السياسي لكلتا المرأتين (شقراء الطيب صالح أو شقراء فلاح رحيم) فان كلا الروائيين قد كشفا عن موقف مجازي متضاد في الروايتين، أما الشخصيات الغربية الأخرى ومعظمهم من المدرسين في الكلية التي يعمل فيها الراوي فإنهم قد تحركوا ضمن المجال السردي المتعلق بموقف الراوي من بلده (العراق) وما يدور فيه عبر الجدل السياسي الذي يسود جلسات المدرسين في الكلية، إلا انه – الجدل – يكشف عن الموقف المتماهي للغربيين مع موقف بلدانهم تأكيدا لهويتهم الغربية حتى ان الأحداث الكثيرة عن هذه الشخصيات لم يتعد تأثيرها في السرد وتطوره سوى بعدها شخصيات مجاورة للشخصية المحور (الراوي) فيما عدا ساندرا التي شغلت حيزا مهما في السرد وفي حياة الراوي وتأثيرها عليه إلى ان أصبحت عاملا حاسما - بعد افتضاح أمرها في علاقتها مع سليم واتصالها المستمر وتواجدها في شقته – في بقائه تدريسيا في الكلية حين جعله العميد في

موقع اختيار احد الأمرين تقديم الاستقالة أو إنهاء عقده.. فاختار الحل الأول ليعود من جديد باحثا عن منفى دون التفكير بالرجوع إلى وطنه العراق وهي رغبة والدته المريضة في بغداد.

٤-٢ لغة الرواية :-

اشرنا في صدر الدراسة إلى ان رواية « القنافذ في يوم ساخن » هي رواية سيرة اجناسيا وبأنها تتكون من سردين أخباري / متحقق / وإنشائي متخيل افتراضي ووفق ذلك فان لغة الرواية قد اتخذت مسارين :-

الأول / خبري وفيه توقفت اللغة عند حدود ذكر الأخبار والأحداث المتحققة بعدها مراجع واقعية حقيقية شكلت الجانب السيرذاتي من الرواية، وتتبدى غرضية وجدوى الإخبار عن تلك الوقائع والأحداث الحاصلة في تجاوز التوثيق أو الروي التاريخي المحض إلى إعادة إنتاج السيرة بشكل فني عبر هجنة الإخباري مع الإنشائي المتخيل، ولغرض التمييز بين هذين المستويين من السرد فلابد ان تحتفظ لغة الأخبار بحدودها دون الافتراض الذي يتطلب التأويل.. ويمكن ملاحظة المستوى اللغوي للمسار الإخباري من خلال الرسائل الالكترونية المتبادلة بين الراوي وأخته إنعام وبينه وصديقه شهاب زيدان وكذلك فيما يصل إليه من أخبار وأحداث العراق من خلال التلفزيون أو ما يخبره به زملاؤه في الكلية، والأمثلة على ذلك كثيرة وسنورد بعضا منها توخيا لمصداقية هذا المستوى الإخباري للغة :- ففي اتصال للراوي بأخته إنعام عبر الانترنت :-

(- شوفي إنعام، أنا اعلم ان الحالة متأزمة منذ تفجير المرقدين في سامراء فما الذي يحدث في البياع ؟

قالت بعد بعض التردد ان البياع قد انقسم إلى منطقتين بحسب الهوية الطائفية – المنطقة الأولى وحتى منتصف المنطقة الثانية (وقد حددتها بحمام الخلاص العمومي) هي منطقة سنية، أما النصف الجنوبي من المدينة فهو للشيعة، وأضافت مضطرة ان المدينة تشهد عنفا غير مسبوق. هنالك هجمات متكررة على الجوامع والحسينيات. وقتل في الأسواق والكراجات على نحو عشوائي ثم سألتني :-

- هل تعرف الشيخ الكبير أبا حسن الذي يبيع المواد الكهربائية قرب المخبز ؟

قلت متوجسا :-

- نعم اعرفه.

قالت ان سيارة مرت قربه قبل أيام وأطلقت النار عليه فأردي قتيلا. فهتفت بحرارة :- لماذا ؟.. النص ص٧٤)

وفي رسائله المتبادلة مع شهاب زيدان يرتفع مستوى الأداء اللغوي إلى اللغة المثقفة ان صح التعبير، ذلك ان المتحاورين – سليم وشهاب – مثقفان وينتميان بهذا الشكل أو ذاك إلى عالم الأدب والثقافة فكان لابد ان يستخدما لغة تفوق المستوى اللغوي الذي لمسناه في لغة أخت الراوي إنعام – وهذه الملاحظة تصح على المستوى اللغوي المتفاوت لجميع شخصيات الرواية - وبمعنى آخر فان أساليب التعبير اللغوي تعكس المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي للشخصيات المختلفة مبتعدة عن الاسلوب الواحد لذا فهي رواية بوليفونية حسب – باختين – إلاّ اننا لانعدم الوضع الذي اتخذته لغة تلك الرسائل المتبادلة بعدها لغة إخبارية تضعنا في مستوى المعرفة بحيثيات الأمور والقضايا والأحداث موضوعة الرسائل والحوارات وبشكل خاص فيما يتعلق بالجبهة الوطنية ١٩٧٨ والحرب العراقية الإيرانية والنقاشات الدائرة بينهما حول الوضع السياسي بعد ٢٠٠٣ وتقييمه سياسيا وموقف المثقف – الملتزم ديمقراطيا – من هذا الوضع والدور الذي ينبغي القيام به، وكذا الأمر في الإخبار التي ينقلها التلفزيون أو زملاء الراوي في الكلية عما يجري من وقائع وأحداث دامية وسياسية في العراق فقد عمد الروائي إلى الوضع الإخباري في هذا المستوى من اللغة ليؤكد ان ما يرويه هو سيرة ذاتية ولابد ان تتضمن أحداثا حقيقية تشكل مرجعا مشتركا بينه وبين المتلقي.

أما المسار الثاني للغة فهو المستوى الإنشائي والتخيلي وقد تبدى هذا المستوى في تخليق الشخصيات الافتراضية بما فيها معشوقته – ساندرا – التي شغلت حيزا كبيرا في حياته خلال المدة التي قضاها مدرسا في إحدى كليات عمان كما تبدى في الوصف وتخليق الصور السردية المشعرنة..

وقد استثمر الروائي قدرته التخيلية في تقديم سيرته الذاتية وإعادة إنتاجها فنيا وبما يضمن فنية الرواية كجنس أدبي خارج حدود التوثيق التاريخي المفرط في الواقعية، كما كشف المستوى اللغوي المتخيل عن قدرة بارعة في إدارة السرد والأحداث وبناء الشخصيات واتساع

الأفعال السردية التي امتدت على مدى ما يقارب الخمسمائة صفحة وعلى توازن دقيق ملحوظ بين المسارات اللغوية، إذ كان الروائي واعيا لما يقوم به للحفاظ على التمييز بين المستويات اللغوية الإخبارية والتخيلية والأساليب اللغوية المختلفة تبعا لاختلاف شخصيات الرواية وتركيبها النفسي والاجتماعي والسياسي.

لقد ركزت فيما ذهبت إليه من تحليل على أهم المفاصل البنائية والدلالية للرواية لتأكيد توصيفها الاجناسي بعدها رواية سيرة وكذلك الإشارة إلى المستويات اللغوية للرواية آخذا بنظر الاعتبار إمكانية التوصل إلى إنتاج مدلول بواحد من الدوال التي ثبتها الروائي في العتبة الثالثة للرواية والخاصة بالمعلومات عن القنافذ وطباعها، وقد وجدنا ان مجريات الرواية بمساريها الإخباري والمتخيل وبما تضمنته من تكريس واضح لمعاناة الشعب العراقي والقوى التقدمية من بطش النظام السابق وللتحول السلبي في الوضع السياسي والاجتماعي العراقي بعد ٢٠٠٣، ليؤكد – ومن خلال اغتيال صديقه كامل شياع أيضا – على ان المنفى حياة داخل موت طالما ان البشر لم يتمكنوا من وضع – مسافة شوبنهاور المعتدلة..تظل في منطقة اللاحتمال وهم دائمو التنافر على الضد من القنافذ وبما ان الأمر كذلك فان المنفى ان يعد منجاة من الريح العاتية..

وبالإمكان عد رواية : القنافذ في يوم ساخن – للروائي فلاح رحيم واحدة من الروايات المهمة التي تصدت لوضع المنافي الذي عاشه المثقفون العراقيون وصلتهم بما يجري في الوطن وقد أحاطت بالحدود بين الـ (هنا) والـ (هناك) لتعدو حالة واحدة تشكل هما وطنيا وإنسانيا يعكس وفاء وإخلاص المبدع العراقي لوطنه وأبناء شعبه أينما كان، وارى اننا يمكن ان نشير بإعجاب إلى روائي عراقي جديد جدير بان ننتظر منه الجديد.

بحوث ودراسات

مقاربات الفنتازيا في رواية (تذكار الجنرال مود) لضياء الجبيلي

نبيل جميل

تنتابني العديد من الأسئلة وأنا اقرأ عملاً أدبياً، ومنها الرواية فأتساءل ماذا يريد الراوي ان يقول؟ وماهي ادواته ليسحر القرّاء بها؟ وهل إنّ زيادة عدد الأوراق ضرورية لكي يطلق على هذا العمل رواية؟ أم ان الموضوع الذي اختاره يستحق كل تلك الأوراق؟ وهل ان الشخصيات تتحدث نيابة عنه وقد تفنن بالباسها اقنعة متعددة؟ أم انه تركها بتلك العفوية التي تتشكل منها طبيعة الانسان،وهي التي صنعت لنا عملاً روائياً متكاملاً يسمى رواية. واليوم وأنا اقرأ رواية (تذكار الجنرال مود) عاودتني تلك الأسئلة لكنني سأضطرّ الى حذف بعضها بعد السحر الذي جذبني لمواصلة القراءة والانبهار بها، فنادراً مانمرّ برواية عميقة مثلها، خاصة بعد عام (٢٠٠٣).

وسوف يتساءل قارئي لماذا هذا العام تحديداً فأقول له انه عام الاجتياح الأجنبي لبلد عربي يمثل قلب الثقافة والابداع والتجديد، وغزارة الانتاج على مستوى الفنون كافة، ان معظم الأعمال الروائية بعد هذا العام انطلقت وفق معايير اكثر حرية في التجريب، حيث مسار الخلاص من قوى الرقيب الصارمة، ذلك الزائر الثقيل لذواتنا الفكرية التي تحاول ان تنطلق بكل ما أوتيت من موهبة، لتثبت جدارتها وكفاءتها في تطور النصوص السردية، الزائر الذي زاد أوجاعنابثقله،و جثم على كاهلنا بوجع يقلب الذاكرة،، وجع يجفف الأنهار والأهوار، وجع يفتت الجبال، وجع يحتاج الى بحار مداد ليعبّر عمّا يسكنه، مرحلة انتهت وأخرى بدأت أشدّ وجعاً وقسوة، وجع يلتقي مع وجع مدفون في بطون كتب التأريخ، يلتقيان يتلاقحان لينتجا لنا عملاً بسعة ذاكرة الإنسان، انسان الجنوب، وتحديداً انسان مدينة البصرة، التي عمّ بها الخراب، وأصابها الشلل بأكثر من مفصل، خلال عمليات الاجتياح البريطاني الأول عام ١٩١٤)) حيث انزلت حكومة الهند البريطانية جيشها المتكون من خليط من البريطانيين والهنود،الذي سمّي محليا بـ (الكركة)، وصولاً الى الاجتياح الثاني عام(٢٠٠٣).(ضياء الجبيلي) له وجهة نظر حول هذا الوجع، فحكايات وجعه متداخلة، تروي حلقات لاتنتهي مثل سلسلة متصلة، يواصل القارئ سحبها ببطء متلذذاً باحتكاك حلقاتها بين راحتي يديه، وعندما يصل الى درجة يشعر فيها بالوجع فإنه لايتوقف للراحة، بل ترتسم على محيّاه ابتسامة المكتشف وكأنه وصل الى ذروة النشوة العارمة، التي ينتظرها بلهفة، ويسعى الى ادراكها كي يفرغ مافي جوفه من حمل ثقيل. نوافذ تُفتح على حكايات وأخرى تُغلق بحكايات نراها مؤجلة، ربما تظهر لنا بإعمال روائية جديدة، نكاد نصدّق بعضها، ننخدع بالطقوس والماكياج ولغة الحوار واستنطاق طائر (الغراب)، إحياء الأموات، اثارة غبار معارك قديمة، ملاحقة سلاحف وحيّات الأنهار،التقيؤ من براز قطة أو تحمّل الغوص لأربعين دقيقة تحت الماء. نماذج عديدة استلّها من أمّهات الكتب التأريخية، قصاصات من صحف ومجلات، أحجيات الأجداد،تقارير لرفاق حزب البعث، اصوات رصاص ودوي طائرات، دول استعمارية، شخصيات ترتدي طرابيش عثمانية وأخرى خوذ عسكرية مصنوعة في روسيا، رائحة اباط زنخة لذوي البشرة السمراء، وهم يخدمون في بيوت الآغوات والباشوات،مخصيون ومحظيات، ساحبوا المهيلات في شط العرب وقد اثقلت بالبضائع، آثار سومر وأكد، طلاسم سحر وطقوس مندثرة، رسومات كهوف، جنود اتلفت عظامهم حشرة الأرضة وسبخ الأرض، مقابر جماعية لمعارضي نظام (زلخا ـ صدام حسين)، حشود من أرتال الكركة،وقد ارتسمت على وجوههم الدهشة عندما رأوا ملح الفاو، وتحسسوا جوّها الرطب، بصمات لآلاف الأصابع، مطبوعة على بقايا حبال القنّب وحواف البواخر الراسية والغارقة في شط العربوالخليج، اغاني البحارة التي مازال صداها يتردد في سماء البصرة، صيحات نوارس تحاول ان تخبرنا بعدد قنابل العنقودي التي سقطت على قضاء شط العرب، رائحة تنباك وتبوغ مهرّبة، توابل من سوق الهنود، موسيقى للجوقات المرافقة في استقبال الجنرال مود ومن ثم تنصيب الملك، صرخات نساء يلدن في اقبية سجون مظلمة تحت الأرض .

شفرة العنوان

لقد عمد (ضياء) الى نثر بذور رواياته في أرض السرد الخصبة، وراح يسقيها على طريقة التنقيط ليُمتع ناظريهبنموّ ثمارها في أعين القرّاء، لا أريد ان اتحدث عن تجربة (ضياء) في عالم السرد من خلال ما أنجزه، لأن اسمه بات معروفاً ويشار اليه في أفق الرواية العراقية لما قدّمه من أعمال (لعنة ماركيز /وجه فنسنت القبيح/ بوغيز العجيب)،تميزت كتاباته بمحليتهالاتخاذه من البصرة مكاناً لمعظم احداث أعماله، أي انه لا يكتب عن الأماكن المستوردة لاعتزازه بتاريخ حاضنته، وهذا يذكرني بنجيب محفوظ / أورهانباموك/ عبد الخالق الركابي/ غابريل غارسيا ماركيز/ وآخرون من الذين تميزوا بتناول واقعهم ونقله الى العالم، وربطه بأحداث تاريخية شتى مرّت بها مدنهم، وهذه المحلية ان صح القول، اخذت منحىً جمالياً رفع من قيمتها التقليدية، وجعلها في مصاف الابداع العالمي، لكون ما لمسناه في أعماله من تأسيس وبناء يختلف عن مجايليه، عالم واقعي يتصف بالفنتازيا وأجواء مايسمى بالواقعية السحرية، واختلاق عوالم مفترضة، شخوص تغيب صورهم عن ذهن القارئ بالرغم من انه ربما عايش بعضهم في

الحياة، نراه يشخص رؤاه داخليا وخارجيا، ويتحرك بحرية اكسبته منظورا فكريا خاصا به، ليكشف لنا مضمونا من الهواجس والآراء التي تتوالد تلقائيا، وحسب الأحداث، صحيح اننا نجد ان هناك ثمة تدخلات منه في عملية نقد الواقع، إلا ان هذا النقد جاء وفق مهيمنة خاصة للكاتب، ازاء ما يراه مناسبا والمنهج الذي يتخذه في الكتابة، وهو بهذا يسقط ادواته الفنية ونظرياته على عمله، ليخرجه بصورة افضل.حراك آلي مبرمج يزخر بالعديد من المشاهد الاجتماعية والتاريخية، استطاع من خلالها ان يجعل حادثة تبدوا لنا سهلة وبسيطة، لكنه ما ان يضع عليها لمسته السحرية ويتعمق فيها حتى يجعل منها مرتكزالحكايات تشكل مفصلا مهما من الرواية، ولهذا السبب نراه لايترك شيئا من دون وصف واشراك بالحدث،فعين الكاميرا عنده تشتغل على مدار الزمن، وتقنيات الاسترجاع والانتقال من زمن الى آخر أو من مشهد الى آخر هي غاية في الدقة، ومسيطر عليها دون ان تنفلت من ذهنه وتتيه في نسيج الرواية العام، الذي ربما اقلق متابعةالقارئ بسبب تشعب الأحداث، لقد أدار (ضياء) روايته كما يجب ووصل بها الى نهاية مقنعة، بدء من العنوان الذي يمثل الشفرة أو العتبة الأولى، لدلالته الوظيفية المرتبطة بالمتن، والذي يساهم في عملية الولوج لمتابعة القراءة، حيث لحظة الاتصال الأولى، رصد عين القارئ وانتباهه، فللعنوان قيمة أدبية كبرى في الاستنطاق والتأويل وليس مجرّد مفردة فاقدة للمعنى، حيث يتطلب اختياره وعيا وتفكيرا مليًا، وكما ذهب (صلاح فضل) الى ان العنوان (تتركز فيه معان متعددة وتنتهي اليه خلاصة الفكرة الجوهرية فهو أما ان يكون بؤرة مستقطبة لدلالة العمل واما ان يكون عاكسا بالتقابل لهذه الدلالة ومساعدا على بلورتها)، أما (جيرار جينت) فيرى فيه (الاغراء والايحاء والوصف والتعيين)، وهناك العديد من الدراسات تختلف في وجهات نظر كتابها عن العنوان ومايترتب عليه، لسنا هنا بصدد دراسة عن العنوان بقدر اهتمامنا بالأبعاد التي أرادها الراوي من اختياره لأحد أسماء جنرالات الاستعمار البريطاني (ستانلي مود)، فهل أراد الاثارة والاغراء؟ أم قصد به بعدا قوميا ووطنيا في مواجهة المحتل؟ أم هو التذكير بوجوب عمل عربي مشترك يقوده المفكرون والأدباء، أشبه بحركات التنوير واليقظة العربية التي ظهرت في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، واعادة امجاد الذين دعوا الى الاصلاحات مثل رفاعة طهطاوي وبطرس البستاني الذي رفع شعار حب الوطن من الايمان، وغيرهم العديد من المفكرين الذين كان لهم الدور الكبير في تحريك الشارع العربي من منظري سياسة واقتصاد، كُتب التأريخ مليئة بأسماء كان لها اثرا في نقاط التحول الفكري لمواقفهم في التصدي لقوى الاستعمار، ربما البحث عن بديل للمثقفالثوري هي الرسالة التي أرادها(ضياء) ان تصل الى قرائه، ليعكس لهم صورة المثقفين وأصحاب الفكر وكيف كانت لهم صولات وجولات في تحريك الشارع العربي زمان ذاك، ليعيد الى اذهانهم بأن المثقف له الدور الأول في الانقلابات ورفض الطغاة والتدخل في تغيير مناصب كبرى في الدولة واسقاطها ان تطلب الأمر .

مقاربةواقعيةسحرية

تبدأ الرواية من سيرة (كريم عبد الواحد) حفيد السيد (انقلاب)، يقوم بروايتها صديقه الحميم عبر رسائل الى السيد (قرش)، الذي يظن بأنه افترسه، ومن خلال الرسائل نتعرّف على حكاية (انقلاب) وكيف استوطن البصرة، أحداث وقصص متداخلة قد تربك القارئ غير المتابع لتعدد الأسماء والأماكن وربط الماضي بالحاضر، مونولوج مثل شبكة عنكبوت فكل حكاية تتصل بحكاية أخرى وكأننا في دوّامة من حكايات الف ليلة وليلة، وهذا الاسلوب الذي عمد اليه الراوي هو طريقة وفن تفرّد بها عدد من الكتّاب، لما فيه من متعة تحثالقارئ على التركيز ومعرفة ما سوف تؤول اليه الأمور، وبالتالي نجد ان الراوي لا أقول قد ابتكر نمطا جديدا في روايات بعد عام ٢٠٠٣)) العراقية بل أراه قد خبر الصَنعة، وجعلها طوع أمره وهذا هو المهم لديه،تأسيس ثم انطلاق ثم تفرّد بإسلوب مميز، أي انه يؤثث لمشروعه من خلال : عملية السرد / اختيار البصرة في معظم كتاباته / ربط الماضي بالحاضر / استخدام الفنتازيا /التلاعب بالزمن /انتاج مقاربة واقعية سحرية ثم اشتغال وفق ما يراه منظوره في ايصال مايكتبه للمتلقي، وهذا يعتبر سرّ نجاح روايات (ضياء)، وأيضا يمكننا ان نعتبر ان معيار افتعال حكايات يضيف الى اسلوبه

شكلا جديدا، سواء بتعدد الشخوص واختيار اسمائها،أو بتقنية تقطيع الفصول وربطها، وبهذا استطاع ان يسيطر ولايفلت من قبضته شيء، وكل هذا يعتبر مدلولاً على اتقان الحرفة.(توفي السيد انقلاب جد كريم عبد الواحد عن عمر ناهز الثانية والتسعين مع حلول عام (١٩٨٦)، كان حكاءً ماهراً، ينسج اجمل الحكايات واغربها، ومنها حكاية امرأة تسكن في احدى القلاع النائية،افترس الكوسج أولادها الستة، كان يسردها علينا بين فترى وأخرى،لعلنا نكف عن الذهاب الى الشط ، ونهتم بواجباتنا المدرسية، فتسري في اوصالنا رعشة الخوف ونقرر عدم الذهاب الى هناك ثانية،الّا ان شيئاً ما يبدو سحرياً للغاية يشدّنا الى الشّط في اليوم التالي،فنركض نحوه،ولانعود منه الّا في آخر النهار، ملطخين بالطين ،وزفرة السمك وفساء السلاحف تضمَخ ثيابنا،وعلى رؤوسنا دروع سلاحف محدبة كنا نشنقها، ونصلبها على أشجار السدر هناك،فتذوب شحومها وتنزلق اجسادها الى الأرض، في حين نعلّق على اكتافنا بنادق من الجريد،ونحمل بأيدينا علباً مليئة بالجرَي، نطعم به قططنا الجميلة المبقعة) ص ٧. استطيع ان اقول بأن هذا المقطع هو حكاية مكتملة ومستقلة لذاتها، وفي نفس الوقت اعتبره الثيمة الرئيسة للرواية، الملخص والمحور الذي استنبط منه الراوي جلّ احداث روايته، فالسيد (انقلاب) يمثل ذاكرة ممتدة ومرتبطة بحكاية قلعة (عين الذهب) ومنها نتعرف علىالمرأة وأولادها السّتة وحكاياتهم التي تمتد على شكل فصول: (موليسة ص ٢٦ / أورماخ ص٦٠ /دامكينا ص٨٩/ كايا ص١٢٠/ أورنينا ص١٤٢/ آدابا ص١٦٧) الذين التهمهم القرش، بالمناسبة هم سبعة لكن سابعهم (رقو) وهو أكبرهم قد هرب من القلعة ويتم التطرق الى حياته في معظم الفصول وهو السيد (انقلاب)، وهناك فصل عنوانه (أروي لأنهي الحكاية.. كبي كبي ص ١٨٩) يرويه طائر (الغراب)، وفصل مهم جداً (العريضة) وهو الخاتمة (ص ٢٠٩)لنقرأ منه : (بسم الله الرحمن الرحيم .. لدى محكمة بداءة البصرة الموقرة في القضية رقم ٥٨ لعام ١٩٤٨ . المدعي:..... من البصرة / بصفته صاحب الدعوى . المدعي عليه : مديرية الجنسية العامة / وزارة الداخلية . نوع الدعوى : تغيير اسم المدعي من ..... ليصبح انقلاب في الأوراق والشهادات الرسمية). نلاحظ بأنه الىحين تقديم طلب تغيير الاسم عام ١٩٤٨ لم يكن يدعى (انقلاب)،وهذا يؤكده الراوي في فصل الخاتمة،أي انه قبل هذا التاريخ كان يدعى (رقو) وقد سكن البصرة، ومارس عدة مهن، فتتوضح في هذا الفصل معالم شخصيته اكثر، عن طريق الاسترجاع واعادة شريط الحكايات حيث زمان الباشوات والمترفين الأثرياء، ويركز الراوي علىهذا التاريخ لتثبيت فترة انتشار الخدم ذوي السحنات السمراء، المخصيين وغيرهم، ايام عهد الاقطاعيين والملاك المتجبرين، والآغاوات اصحاب النفوذ المتحكمين بالتجارة وغيرها، وباعتناق (رقو) الاسلام حصل من الآغا الذي كان يعمل عنده على هبات سخية وعطايا ومن ضمنها (امرأة خلاسية جميلة في التاسعة عشرة من عمرها تدعى بنانا وهي مزيج من دماء حجازية ودماء نوبية نصف سوداء) ص ٢١٣ . (عقد القران واصبحت بنانا في حضني . حدث ذلك في عام ١٩٣١ وكان عمري وقتها خمس وثلاثون عاما) ص٢١٤ . لم يفت الراوي تثبيت التواريخ لكنه اخطأهذه المرة وذلك لأنه اذا جمعنا سنوات عمر (رقو) لكانت تسعين عاماً أما هو فيذكر انه مات عام ١٩٨٦ وقد ناهز الثانية والتسعين) ص ٧ . ويستمر (رقو) في سرد حكايته مستثمراً العريضة، تكلّم عن سكنه قرب سينما روكسي الذي سمح لهم الآغا بشغله، ثم الاجهاضات التي مرت بها بنانا، والى موت الآغا وعدم سخاء الذين خلفوه بكرمهم، لذا عاش حياة من البطالة والتقشف بعد ان اهملت الوكالة التي كان يعمل بها، الى ان أرشده أحد الأصدقاء الى العمل كمراقب في حقل السوس على ضفة نهر الرباط، وكذلك سائقاً للسيدة (مارغريتا) زوجة احد المساهمين الأمريكان في الحقل، يكشف لنا الراوي بأن (رقو / انقلاب) هو البطل الحقيقي للرواية، وذلك لما تمتلكه ذاكرته من معلومات طغت على أحداث الرواية، ان ما ينبغي الاشادة به هو ان (ضياء الجبيلي) يمتلك رغبة كبيرة على مواصلة السرد، لامتلاكه مفاتيح مؤثرة عديدة، اكتسبها من قراءاته الفلسفية والفكرية والروائية، لعظماء الكتّاب فتكونت لديه خزينة لا تنضب، مثل نهر جاري دائم التدفق، لكن الطابع الغالب عليه هو اصراره على روي كل شيء في آن واحد، وهذا يذكرني برواية (مائة عام من العزلة) لغابريل غارسيا ماركيز، التي تعتبر مدرسة، تخرج منها الكثيرون سواء من الكتّاب الأجانب أو العرب، لا أقول

ان (ضياء) قام بعملية استنساخ، لكنني وجدت فيه الكاتب المثابر، لما يمتلكه من وعي كبير وتأثير اجاد في استخدامهما، وان التأثر بكبار الكتّاب لايعتبر عيباً أو انتقاصاً من الموهبة لأن الأدب بطبيعته انسانياً مبني على الأثر والتأثير .

اتقان تدوير الحكايات

واذا عرجنا على الرواية العربية عموماً لوجدناها انعكاساً للرواية الغربية، وهذا اشار له العديد من الدارسين، بسبب الترجمات التي وصلتنا، هذا اذا اضفنا بأن الغرب قد أثّر فينا ليس بالأدب فقط بل في معظم مفاصل الحياة، وبدءً من الفتوحات والاستكشافات الغربية والانفتاح على طرق البحر منذ سقوط غرناطة عام ١٤٩٢)) ميلادية، وبعدها توالت الغزوات الاستعمارية والاستيطانية تباعاً، صحيح ان تراثنا مليء بحكايات سير الفرسان والملاحم مثل سيرة بني هلال وعنترة بن شداد وقصص الف ليلة وليلة وغيرها، وهي مصادر الهام كبيرة الّا ان الرواية كفن مستقل لهُ اصوله وانساقه ونظامه السيميائي جاء الينا مستورداً، ومن اجل انتاج رواية ناجحة فعلى الكاتب ان يعد عدّته ويعيش حالة مخاض دائم من اجل استحضار العقدة والشخوص واختيار الأمكنة والأزمنة واللغة المستخدمة لكل شخصية الى ان يلد رواية، فضلاً عن التزامه بالأمور المعروفة من تناسق وتشذيب وموازنة في الحوار والتشويق بتصاعد الحدث ثم الخاتمة . لقد استثمر (ضياء) معظم النقاط أعلاه ليحقق رؤياه الجمالية في (تذكار الجنرال مود)، ويفصح عن مدى معرفته والتزامه بأسس كتابة الرواية الحديثة. (أعرف اناساً كثر من اصول مختلفة،بعضهم صارت جذوره مكشوفة للعيان بشكل واضح بفضل اللون والطقوس والعادات، والبعض الآخر مازال يخفيها لدواع كثيرة، ثمة هنود، وعجم، وبلوش، وأفارقه، أرمن،يهود،احسائيون، ات راك،بحارنة،مصريون،مغاربة،مغول،تتر،صينيون،انكل يز،المان،وغيرهم الكثير من اولئك الذين تمتد جذورهم الى بلدان عديدة في أوربا وآسيا وافريقيا ،فالبصرة ياسيد قرش مدينة مفتوحة على العشب والماء والصحراء، مدينة اشكالية،وفي الوقت نفسه يمكن عدّها من المدن ذوات السهل الممتنع ، بمنتهى السحر والرعونة في آن معاً) ص١٣ . هذا

المقطع مأخوذ من رسالة الى السيد قرش وجّهها صديق (كريم عبد الواحد) وبدايتها (عزيزي السيد قرش ..اهديك تحياتي)، وهي تعتبر ايضاً رسالة الى من يهمّهم الأمر من مبدعي الكلمة لإعادة المجد لغوياً لمدينة البصرة، فـ (ضياء) عمد الى محاكاة (غابريل غارسيا ماركيز) الذي خلق تلك المدينة أو القرية الافتراضية (ماكوندو) وجعلها منطلقالأعماله المسمّاة (الواقعية السحرية)،(ضياء) هنا استوحى روايته من مدينة حاضرة على أرض الواقع افاق بها على (ماكوندو) الخيالية حسب رؤيته لأن البصرة هي الواقعية السحرية الحقيقية وليس المفترضة، مليئة بالحكايات التي تفوق الخيال، وعلى المبدع الحقيقي ان يستلهم منها آلاف الحكايات والأفكار، ويوظفها بما يجول عليه ذهنه وموهبته،فالإبداع التزام وحضور وخلق، وليس مجرد تكديس أعداد من الكتب والمؤلفات، والافتخار بها دون جدوى، فثمة تجديد في عملية الروي وعلى الراوي استثماره، ولايبقى حبيس حكاية واحدة متكونة من بداية ووسط ونهاية، لابد من وجود حكايات متفرعة، لأن الرواية بعكس القصة تستوعب الكثير، وهي اطول الأعمال السردية، وهذا طبعاً لم يفت (ضياء) فحتى اشاراته الخاطفة كانت مميزة، يقف عندها القارئلتأخذه بعيداً للاستعانة ببعض المصادر لمعرفة ما اشار اليه (أو احد الأرمن الهاربين من مذابح الاتراك) ص ١٣ . بكلمات قليلة اختصر لنا حادثة تاريخية الى الآن لم تعترف بها تركيا، هذا مثل بسيط على عمق ذهنية الراوي وسعتها على احتواء احداث عالمية لإدخالها في عمله، لكييزيد بها اشعاع التشويق أولاً وثانياًلإدراكه ان مثل هكذا موضوع سيرفع من شأن

الرواية من المحلية الى العالمية، وذلك باستخدام الجانب الانساني الكبير لأن الانسان واحد ومظلوميته واحدة مهما اختلفت الأعراق والأنساب والأديان ..الخ.

لقد نجح الراوي في لعبة تدوير الحكايات نجاحاً باهراً، فعلى مدى صفحات الرواية تجد جميعالشخوص حاضرين مشاركين كأنهم عائلة واحدة، تجمعهم ذات الطبيعة والألفة والنفس، في عملية روي حكاياتهم، حتى (الغراب) في فصل (كبي كبي) جعلنا نشعر به وكأنه حقيقة، مرهف الاحساس يتألم على (رقو) العاشق، رغم انه لايعرف مصيره فربما انتهى وليمة مشوية أو جيفة نتنة تتعارك عليها القطط، استسلم لقدره داخل صندوق مغلق وهو ينصت لقصيدة (رقو)، بينما هو يتجرّع المرارة لأنه لم يودّع انثاه وصغاره (الذين تركهم في عش لم يمض الكثير من الوقت عندما ابتنيته) ص ١٩٢ . يالهذا الجمال والسحر في طريقة الروي، حتى الحكايات والألعاب الشعبية عندما أدخلها كان فنانابإشراكها في جوّ الرواية، منذ شقاوة الصبا وألفة أصدقاء النهر (كريم عبد الواحد / ناصر عباس الملقب بكاكاو / اسعد ضمد) ولكل واحد حكاية.. اللعب /العوم/الصيد /ارتياد السينما /سنوات الدراسة /البحث عن عمل /المشاجرة مع الآباء /العشق وسنيّ المراهقة ..الخ، وحتى بلوغهم واندلاع حرب الثمان سنوات مع ايران (١٩٨٠ - ١٩٨ ٨)، ثم غزو الكويت وطرد الجيش العراقي وقيام الانتفاضة ضد الحكومة العراقية السابقة وقمعها، ثم الحصار الاقتصادي الذي مازالت آثاره السيئة الى الآن يعاني منها الشعب، حتى يصل الى عام ٢٠٠٣)) وسقوط (صدام حسين) الذي شبّهه بـ (زلكا) أمير (قلعة عين الذهب) بسبب طغيانه وجبروته، (ولم يمض على وصول الجنرال مود الى هناك الكثير من الوقت، حتى بدأ حملته العسكرية بقصف القلعة بالقنابل، واستمر ذلك ليومين متتالين، وفي اليوم الثالث دخلت طلائع الجيش البريطاني الى القلعة، بعد ان حطمت أبوابها الأربعة ،وتم القاء القبض على الأمير زلكا في سرداب تحت معبد أي - آنا الكبير، وكان يشكو من جرح في ذراعه الأيسر، الا ان ذلك لم يقف حائلاً دون محاكمته بتهمة الابادة الجماعية، فكان من الأمر ان حكمت عليه محكمة عسكرية بالإعدام شنقاً حتى الموت) ص ٢٠٧ .

الخاتمة

ربما يحضرنا التساؤل الآتي : لماذا عمد الراوي الى استخدام الاسطورة وأخفى عدداً من الشخوص وراء مسميات رمزية أو أخرى استلّها من عمق التاريخ؟ السنا في مرحلة خالية من رقيب السلطة، اليس هذا كان معمولاً به ايام النظام السابق،الجواب وحسب تقديري هو عدم تكرار نفس الصور والأسماء التي كانت معروفة لدينا سابقاً، ومازالت مطبوعة بأذهاننا ونقلها بمباشرة تقليدية مقيتة، لأننا عايشنا تلك المرحلة وانها اصبحت مستهلكة بسبب تناولها من قبل العديد من الكتاب، بمؤلفات سردية تفوق العشرات، لذلك عمد (ضياء) الى هذا التكتيك لزيادة عنصر الابداع ، وان ما اشتغل عليه من عملية كشف واستنطاق للواقع العراقي المرير في الماضي والحاضر، ما هو الا فيض من غيض، ففي أوساطنا الثقافية كان يتردد الكلام عن : (احتياجنا الى ماركيز عراقي لكتابة مائة عام من العزلة عراقية)، لذا فإن (ضياء) لا اقول انه هذا الماركيز بل اؤكد على انه لم يغفل مثل هكذا تساؤل، فاستثمره بطريقته الخاصة لينتج لنا (تذكار الجنرال مود) هذه التحفة السردية المثيرة والكثيرة التفاصيل والتي تحتاج الى اكثر من قراءة نقدية .

---

*تذكار الجنرال مود / رواية للكاتب ضياء الجبيلي صدرت عام ٢٠١٤ عن دار ورّاقون للنشر والتوزيع / البصرة - العراق .

نبيل جميل / ٢٠١٥/٣/٧
البصرة

بحوث ودراسات

استحضار التاريخ في أعمال حميد الربيعي لتأسيس غرائبية النص السردي
قراءة في (جدد موته مرتين) و(دهاليز للموتى)

عبد العزيز لازم

تتفاقم روح المغامرة الفنية لدى الروائي حميد الربيعي لارتياد مجاهل عصية على الظهور في السياق التاريخي لتطور الحياة. لكنه منذ روايته الثانية « تعالى وجع مالك» ومرورا بقصته القصيرة «تل حرمل» والاخيرة صارت عنوانا لمجموعة قصصية وجد بذوره النشطة التي غالبا ما تتفتق عن امصال تزيح عوالق انتظام حركة الحقائق الجديدة في الجسم السردي. ولاتكف أعماله السردية عن السعي المصرار على غربلة الاحداث التاريخية ارتباطا بما يحدث في الزمن الراهن، اي زمن الحكي. فيتم إحالة سخونة الاحداث في زمن حدوثها الى دلالات مخبوءة في

طيات عصور غابرة . حصل هذا في روايات للكاتب ظهرت في عنوانات «دهاليز للموتى» «تعالى وجع مالك»، «سفر الثعابين» و «جدد موته مرتين» فضلا عن قصص قصيرة نشرت في بلدان عربية عديدة . لقد اكتشف حميد الربيعي الذي عاش هامشا مهما من خيبات الحياة الطبيعية في تاريخنا الحديث ان ثمة حقائق قد يعتريها الصدا أويغطيها الغبار اذا بقيت تنتظر دورها في ظهور غير مؤكد وغير موثوق. لذلك تجده في عجلة من امره في تقديم إضاءات شديدة الحضور لتقدح وعيا لشعب مازال يتعرض لتكبيل مرعب بغية اعاقة انطلاقته الحضارية الممكنة. لقد كان المجتمع العراقي حاضنة نشيطة للأساطير والملاحم التي ضمت كشوفاته المعرفية كنتائج صريحة لنشاطه اليومي على صعيد الانتاج المادي والروحي وعلى صعيد صراعه من اجل ادامة احلامه التي تسبق واقعه اليومي . بل ان حياته اليومية الحاضرة تخفي في طيات ظاهرها عناصر ملحمية لا تظهر باليسر الكافي لجميع الناس حتى لبعض المتابعين من اصحاب الراي. ان روح التمرد على الراهن في حياتهم صنعت من العراقيين منتجين بارعين لحكايات اسطورية وملاحم تملأ حياتهم اليومية. وخير من يعكس ذلك ، ملاحم الاقوام التي استوطنت وادي الرافدين كالسومريين والاكديين والبابليين والاشوريين والاقوام التي جاءت من بعدهم فيما بعد التاريخ وما قبل الميلاد وما بعد الميلاد ايضا. تبرز في هذا الشأن ملحمة «جلجامش» وكتاب «الاغاني» لابي الفرج الاصفهاني وقصص الف ليلة وليلة التي وضعها الناس انعكاسا لاحلامهم اليومية . لقد اعتمدت جميع تلك المبتكرات السردية الملحمية على الغرائبية في التعبير عن مكنوناتها الفكرية والمفاهيمية بسبب الطبيعة الاسطورية للملاحم. لقد ارتبطت الغرائبية بقدرتها على انتاج العجائبية، فظهور الانسان مثلا بشكل ثور او فأر او سمكة كما يجري في قصص الليالي وسائل لاثارة العجب وبالتالي تحفيز عنصر التامل في مغزى هذه التحولات. لقد اكتشف الادب العالمي المعنى العميق لغرائبية الاشياء وكيف ان تلك الغرائبية تتحول الى بؤر تحريك بله تفجير للمعاني المتوارية وراء الاشياء والعلاقات. وقد بادر الى تلك الاكتشافات كل من ادكار الان بو وفرانس كافكا وقبلهم وليم شيكسبير وديستويوفسكي وغوغول. ان رواية «المسخ» لكافكا التي تقدم شخصا يعيش حلما كابوسيا ثم يجد نفسه وقد تحول الى حشرة ، قد الهمت واحدا من رواد الواقعية السحرية الكبار في عصرنا وهو الكولومبي غارشيا ماركيز على ان يحزم امره ويكتب روائعه المعروفة. كما ان الادب العالمي في القرن العشرين قد افتات على الاسطورة كمعطى معرفي لا نظير له، وهناك مقولة في غاية الاهمية اطلقها جيورجي لويس بورخيس حول ذلك هي : « ان الادب يبدا وينتهي بالاسطورة » . لكن الغرائبية التي ارتبطت بالاسطورة والملحمة تعرضت لتطورات مفاهيمية وفنية كبيرة في عصرنا السردي ، فلم تعد تعني غير المالوف او الغريب من الظواهر، او الجنون او الحداثة ، بل يمكننا تاشير ابرز مظاهر التطور كما يلي :

١-انها تحولت الى تقنية فنية ذات طاقة حركية هائلة في الجسم السردي، مثلما تحول الجنون الى وسيلة لتعميق الوعي في دلالات النص لدى شيكسبير وارثر ميلر وسرفانتيس وغيرهم .

٢-بناء على ذلك اعتبرت الغرائبية جزءاً من السرليالية، بسبب قدرتها على اختراق حدود المالوف والعبور الى ما وراؤه للتنقيب عن حقائقه.

٣- يمكن للغرائبية استهداف المألوف والمتكرر لاكتشاف الجانب الغرائبي فيه عبر تظليله واخراجه عن غطائه الظاهر وكشف تناقضاته .

حاولت رواية «جدد موته مرتين» اكتشاف مثاباتها الخاصة كي تتمكن من الحركة عبر محطات محسوبة من خلال اكتساح المالوف وفض بكارته لكشف عورته التي جاهد حماته من اجل سترها عن الانظار بسبب الطابع المشبوه لمقاصده. فلجات الرواية الى الاساطير التي انطلقت في بلاد الرافدين تحديدا لتنسج رداء يوصل الماضي بالحاضر لكشف الحاضر مع المرور بمحطات من الماضي لم يجر كشفها كما يجب. لقد حدد الكاتب ثلاث ساحات لتفعيل عنصر الصراع وإيصال المرامي المتشعبة الى ذروتها المحتومة وهي « الارض ، والسياسة ، والموروث الشعبي » . تحولت الارض بكل ما تحمل من اشجار وطيور ورنين اثيري بعيد الى سجل ناطق لكل ما جرى على اديمها . الارض هنا ليست ترابا محايدا ولا تستطيع ان تكون محايدة كتلك التي تحرك على سطحها جلجامش . فهي تبدو عند حميد الربيعي وكأنها تعبت

من الكتمان وتريد ان تنطق بما خزنته في تضاريسها لشدة مرارته ، من هنا اضيفت الأرض الى شخصيات السرد في حرها وبردها ومياهها وجبالها وطيرها الغامض . لقد كشفت هذه الساحة ان هناك شخصيتين رئيسيتين تحملان كل الرسالة التي من شانها قلب تضاريس الحياة المالوفة والرحيل بها الى مرتقيات درامية عالية الشجن ، هما شخصيتا «نجم الفحام» و«مريم» . إن شخصيتي نجم ومريم مرادفتان لشخصيتي تموز وعشتار في الاساطير العراقية فيما قبل التاريخ وما بعده ايضا. لكنهما هنا ارتديا حلتين جديدتين تناسبان عصرنا . وقد استمدا نسيجهما من نسيج احداث هذا الزمان مع احتفاظهما بروح نسقهما الوظيفي التاريخي وإن بحساب زمانهما الراهن . لقد تصرف نجم الفحام ومريم بناء على دور يوازن بين انتمائهما للكتلة البشرية وبين انتمائهما الى وجود ماورائي عالي الجبروت. تقول الرواية في صفحة ٧ من فصل «رحلة عزيز» : لكن نجم الفحام لم يك هو . انه احد قوى الطبيعة ، الباعثة شررا والمدمرة والتي تعيد التوازن .» ويصفه في اسفل صفحة ٨٢ ب «فتى المياه .....» ، هذا اضافة الى الاشارة الى منطقة «دلمون» الواردة في قصص جلجامش وهي منطقة البحرين الحالية والتي رحل اليها جلجامش في رحلة البحث عن الخلود وكانت تشكل حدود العراق مع الخليج . اذن يتعامل الكاتب مع شواغل روايته بحذر مطلوب فيقدم شخصيته الرئيسة بإعتبارها طاقه ماورائية اكثر مما هي بشر عادي يمتلك قدرات البشر من الضحايا وهذا سيكون متناسبا مع ما سيقوم به من اعمال عقابية خارقة لقوى او طاقات اخرى امتهنت اضطهاد الانسان وانزال العذاب بالناس وخراب الحياة . فنجم الفحام بالمقابل امتهن وظيفة الاقتلاع من الجذور لأولئك الطغاة عن طريق وظيفة «الاخصاء» لرموزهم . ان نزوع الشخصية الرئيسة لهذا النوع من العقاب الجذري الفانتازي يفسر امرين رئيسيين هما اولا حجم الظلم الاجرامي الذي انزله الطغاة بالناس وثانيا فشل امكانية ازاحتهم عن الحكم بالوسائل التقليدية بسبب ما يمتلكونه من وسائل حماية مستمدة من وسائل القمع ذاتها وهذا الأمر ينطبق على نظام الحكم المباد فيما قبل تغيير ٢٠٠٣ في العراق . إن العمل يحاول ان يكون منطقيا ضمن زمانه ومكانه ليحقق ما نسميه بالاحداث المشروعة فيستعين

تعالى.. وجع مالك

رواية

باحداث من التاريخ الحديث التي نفذها معارضون لنظام الاستبداد حيث شن هؤلاء حرب مقاومة في «عكد الأكراد» لكنهم لم يستطيعوا اقتلاع النظام ورموزه فكانت انتكاسة تاريخية للثورة أدت إلى تشتيت الناس بعيدا عن أماكن استقرارهم وسبي نسائهم ومنهم مريم وأم خليل ومناطق سكانية أخرى بأكملها. الشخصيات الفاعلة في الرواية التي بقيت تحرك أحداثها هي نجم وميرزا وسعدون ومريم إضافة إلى شخصيات كانت فاعلة مثل خليل الحاج إلا إنها استهدفت من قبل أجهزة نظام القمع وجرى التنكيل بها وتصفيتها . لكن عودة نجم الفحام إلى الحياة مرة أخرى بطريقة رمزية وكأنه عائد من العالم السفلي الذي يتحكم به الاعله «أدد» ولقاءه بمريم قد أذنا بإنهاء حكم الطاغية عن طريق الاقتلاع من الجذور وانبثاق فجر جديد. إن نشاط نجم الفحام باعتباره معادلا للإله تموز وشخصية مريم باعتبارها معادلة للإلهة عشتار يحقق اختزالا معقولا لمساحة النص الذي يمكن أن يملأ مساحة اكبر في غياب التكثيف الذي يوفره العنصر ألغرائبي المتجسد فيهما . وقد

فتح ذلك (أي العنصر ألغرائبي) بصورة حاذقة توسعات عريضة أمام النص كي يحقق وظيفته في الإيصال والإمتاع والتعليم مع وسائل توظيف الأسطورة لصالح كل ذلك . ظل الكاتب متمسكا بالراوي كلي المعرفة، اي ضمير الشخص الثالث وهو أمر ينسجم مع اسلوب رواية الملاحم فهي ليست رواية نفسية ، رغم انتقالاتها السريعة التي عكست انشغال نجم الفحام في تنفيذ خطواته على عجل . إن الفحام على بينة اكيدة من طبيعة الارض والبيئة التي يعمل فيها ، وهو واسع الادراك للبنية الداخلية لنظام القهر المتعدد الاشكال . لذلك هو يعرف ما يريد وما يجب ان يفعل ضمن عمل وظيفي اشبه بالرسالة. وفي جوانب اخرى استعان الكاتب بتقنية التناظر غير المتماثل وظيفيا ، فالثور في اسطورة جلجامش كان ارسل من قبل كبير الالهة لقتله وكان ثورا الهيا، بينما اصبح الثور الذي استخدم في الرواية ثورا ادميا متوحشا وظيفته انتهاك كرامة المرأة التي تمثلها مريم عشتار.. الملفت ان «سعدون» لم يتعرض للاقتلاع، وك|أن الكاتب يتوقع استمرار وجوده حتى بعد نهاية النظام الاستبدادي ، وهو امر بقي خارج نطاق التصريح .

لابد أن نلاحظ أيضا إن اتجاهات حركة السرد تعاني قدرا من الالتباس ألمضموني والفني . ففي الوقت الذي يتجه كل السرد نحو التصدي لمشكلات حياتية صادمة تقوم على خلخلة نظام القمع المادي والروحي الذي تمارسه تشكيلة من المؤسسات التي أقامها رأس النظام ، نراها تعتمد وسائل العقاب ومن ثم الحل بواسطة قوى ماورائية تمارس تقرير مصائر الناس وكذا مصير بؤرة الاستبداد . هذا لايعني إن النص يعاني خللا كبيرا ، لكن الحركة الجمعية للناس هي التي تتعرض للقمع والاضطهاد فلابد لهذه الحركة أن تعطى دورا يناسبها في إسقاط النظام الاستبدادي وفي نفس الوقت تعطى فرصة لإثبات إن تموز « نجم الفحام » وكذا عشتار « مريم » ينتميان اليها حاضرا أيضا وليس ماضيا فقط . ومن شأن هذا إكساب السرد شهيقا إضافيا لصالح مشكلته .

إن حميد الربيعي قفز إلى باطن التاريخ وعاد إلينا بمحارة ثمينة تضم لؤلؤة يتعين حساب ثمنها بأسعار اليوم . وهي حتما ليست أسعارا سهلة .

أما « دهاليز للموتى» وهي الرواية الرابعة في سلسلة أعمال الربيعي فتعلن عن نهجها من العنوان. فالكاتب يذهب الى دهاليز التاريخ القديم لمحاولة تفسير ما جرى ويجري في العراق تحديدا وصنع اشارات ترسم نوافذ للخلاص من البؤس المتعدد الاشكال ، رغم إن هناك إشارة في ص٢١٢ تلامس تعريفا آخر للدهاليز وكذا الموتى حيث «مئات من النساء وآلاف من الرجال والصبيان يساقون مخفورين الى دهاليز مظلمة » في تأسيس لمعنى آخر لهذة المفردة الثيمية ، الا إن المنطق الخاص لاحداث الرواية يؤدي الى الاعتقاد بإن الدهاليز تمثل مَواطن بشر العالم السفلي الذين يتم استحضارهم من قبل السارد بعد الشحن الاسطوري بالدلالات المقصودة .

في مقالته الموسومة « التاريخ بوصفه حاضرا في الخطاب الروائي «ضمن كتابه « المبنى الميتا – سردي في الرواية » والمخصصة لدراسة وتحليل رواية اللبناني ربيع جابر « دروز براغ : حكاية حنا يعقوب » ، يوضح فاضل ثامر انخلاع تلك الرواية نحو دهاليز التاريخ قائلا : «وعلى الرغم من أنها تنهل من التاريخ مادتها الخام ، الا أنه التاريخ الذي يحوله الخطاب السردي الى حاضرحي ودال .. اي ان فاضل ثامر يرسي بذلك ملامح الشروط التي يتحرك ضمنها

السرد لكي يفرض هيمنته على التاريخ نفسه دون ان ينصهر هو تحت رحمة اغواء التاريخ ولا يرهن خارطته الفنية ضمن حكاياته المغرية . إن هذا الكتاب المميز يعد مرجعا لاغنى عنه للسرد العربي بسبب جمعه الخلاق بين الطابع الموسوعي والتحليل الفني المتقدم ، وإن كنت اتمنى ان تتسع صفحاته لتضم نماذج اخرى ممتعة من السرد العراقي صدرت في غضون الاعوام العشرة الاخيرة . ويمكن تلافي ذلك باصدار جزء ثان من هذا الكتاب من قبل الكاتب ، ويمكننا أيضا اقتراح « دهاليز للموتى » فضلا عن اعمال سردية اخرى لكتّاب عراقيين من مجايلي حميد الربيعي ضمن القائمة الجديدة . ورغم ان السمة الابرز «للميتا- سرد» هي الوعي الذاتي الذي يتصف به الجهد السردي « التخييلي » بشكل منظم تجاه نفسه باعتباره عملا اصطناعيا ، الا إن الغاية الأعلى من هذا الوعي ثمة طرح اسئلة حول العلاقة بين الحقيقة والخيال . وهذا ما تفعله « دهاليز للموتى » . وإذا عدنا الى مقولة فاضل ثامر حول حضور التاريخ في الخطاب الروائي نقول إن « دهاليز للموتى » هي التي

لملمت كل شغلها الثيمي لترميه في وجه التاريخ لتفجر ما يشبه المحاكمة الساخنة ثم تعود سبيكة ساخنة مدججة بالحكمة وهي بهذا تشبه إمراة مثخنة بالجراح تلجأ الى زيارة اضرحة المقدسين طلبا للشفاء والقوة ، فيستجيب لها المقدسون اصحاب الاضرحة ويهدونها صبيا يبادر الى تسمية نفسه « الشاطر حمدان » شابا ذكيا جريئا تنطبق عليه سمات المخلّص . الزمن في الرواية غير محصور بحدود الحوادث التي جرت في رحاب المكان . بل إن زمن انفجار حرب غزو الكويت على يد قوات النظام السابق وما تبعها من حصارات وحروب لا تنتهي ضد المجموعة السكانية في كل من العراق والكويت، يتمدد ليشمل كامل الزمن أو جله والذي شهد احداثا مجلجلة على إمتداد المنطقة . السارد الأول هو من الضحايا المثخنين بالجراح وكان يواجة قمعا مزدوجا شرسا لا سبيل الى الرد عليه الا باللجوء الى الخيال . وقد انتج ذلك وضعا نفسيا منطقيا لدى السارد الذي هو الشخصية الرئيسة يدفع الى التماس الدعم من تاريخ المنطقة وتضاريسها المشبعة بالاحداث الجبارة . إن ذلك لايمكن ان يحصل الا بطريقين فنيين اولهما التمدد في الزمن من زمن الحكي الى الزمن التاريخي الأرحب وثانيهما استخدام تقنيات صادمة تختزل القضية التي تحملها الرواية . لذلك اكتشف الكاتب ان تلكم التقنيات تنتسب الى تاريخ المنطقة التي شملها الحلم العام ، ابرزها تقنية الشطحات التي تعززها الاجواء الشعرية التي تشكل حاضنه مناسبة لانطلاقها .

لاتختلف آراء الفقهاء واقطاب الصوفية كثيرا في تحديد ماهية الشطح لكننا نرى إن من المفيد التركيز على ما يراه اثنان من هؤلاء. الصوفي السراج الطوسي يعرف الشطحة بان « ظاهرها مستشنع وباطنها مستقيم » اي انها تبدو غريبة في ظاهرها لكنها صحيحة في باطنها . أما محي الدين ابن عربي فيقول : إن الشطح هو عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى ، وهي نادرة ان توجد في المحققين أهل الشريعة . وفق هذين التعريفين تتوفر معان تقربنا مما يجري في « دهاليز للموتى » إن حضور معاناة السارد القاسية بشكل سيرة ذاتية مجلجلة وساخنة هي عامل نشيط في تأجيج التوسل بالشطحات التي تأخذ شكل المعايشة الوجدانية مع رموز ميثولوجية وتاريخية .

يبدأ السارد في الفصل الاول المعنون « حافلات السفر الصدفية » بتعريف نفسه للقارىء من خلال الجغرافية (مكان) بالاشارة الى ابن بطوطة وراسم الخرائط الشهير في تاريخ المنطقة الإدريسي ثم يقول : « نما عودي مستمدا نسغه من سلالة، قطنت فيما مضى ببابل ، لها جذر يخضر الزرع له في الربيع ... ص٧» بعد ذلك يعود ليعطي صورة عن الزمن الراهن، حول اضطراراه للسفر هربا من الطغيان الذي ساد في مرحلة لاحقة بعد الانتقال من «زمن بابل الخضراء »، اي زمن النظام الدكتاتوري السابق في العراق . نتعرف على شخصية البنت « سومر » التي هي ابنة السارد ، وهي ترمز الى صفحة اخرى من التاريخ العراقي أوغل قدما من زمن بابل ثم يقودنا الروائي الى التعرف على شخصية «عبد اللة الافطس» الذي يستعد لغزو دولة جارة هي الكويت. اذن فعبداللة الافطس يرمز الى صدام حسين الذي قاد سلسلة حروب عدوانية خارجية وداخلية .

تنعكس صور ودلالات الصراع على رقعة جغرافية محددة هي الكويت حين تعرضت للغزو والعراق ثم يمتد رذاذ المكان ليشمل الاهواز ومراكش، ويتعرض السارد الذي اضطر الى الاستقرار في الكويت ردحا من الزمن بعد هروبه من طغيان نظام صدام حسين « عبد الله الافطس» الى ذات الضغط الذي تعرض له سكان المدينة المنكوبة بالغزو.

ان هذا الحدث التاريخي حصل في زمن يقع قبل واثناء زمن الحكي و قبل واثناء زمن الانفعال الخلاق الذي انتج الرواية في صياغتها النهائية. لقد حرك الغزو وسلسلة الحروب التي قادها الافطس وحضنتها جملة ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية خزين الخيال النفاذ عند الكاتب. ذلك الخيال الميّال الى اختراق يوميات تلك الظروف والذهاب الى ما وراء تجسداتها المادية لكشف استار حقائق ذات صلة تراكمت في دهاليزالتاريخ . إن تلك الحقائق الساخنة نفسها قد تعرضت الى الطمر بفعل عوامل التقاعس البشري من جهة وبفعل ما يبذل من جهود عامدة لتغوير ذلك الطمر من جهة ثانية .

لقد أظهرت مظاهر الاستبداد ضد حقائق متألقة وعالية الاشعاع في التاريخ الراهن حجم الاستلاب الذي تعرضت وتتعرض له حقائق الدهاليز «التاريخ» خاصة تلك التي ترفع من شأن الانسان وتنتصر لآدميته. ولايستطيع المبدع صياغة رد شاف على هذا النوع من الاستلاب الا بالتجريب الذي انتجته الشطحات الصوفية .إن الشطحات قد تولدت بشكل استغراقات واعية محسوبة لا تشبه الاسترجاعات التي يلجأ اليها الروائيون احيانا لتقديم الشخصيات وتصوير الأحداث . لهذا تخلقت رواية « دهاليز للموتى » منذ البداية بحركة الهواء الأسطوري وفنتازيا السرد .. وتكررت مفردة القبائل في إشارة الى جيوش الشخصية الرئيسة «عبد اللة الافطس » ، فالقبلية هنا تعني التخلف والتخلف يقود الى الهمجية .

في رجوعة الى ما يطلقه التاريخ من حكايات ودروس لجأ الكاتب الى تنظيم حكاياته باسلوب التناوب والترصيع اي تقاطع وتداخل الحكايات . وهذا يتم عبر الانتقال في الزمن بين الماضي والحاضر عبر شطحات مؤلمة يتغلغل عبرها خياله الى بؤر تاريخية محسوبة لتوظيفها في تفسير الراهن . استعان الكاتب بالسرد السيري رابطا بين تعرض الشخصية الساردة الى القمع وفقدان الامن الذي طغى على الحياة برمتها وبين الفقر الذي كانت تعيشه الشخصية الرئيسة واغلبية السكان . وقد اطلق صورة غرائبية عالية التعبير عن عمر الصبي « السارد » الذي اضطر للعمل لإعالة عائلته وهو في سن الثانية عشرة، فرب العمل لم يسمه باسمه بل بالرقم ٤٢٢٤ الذي يبلغ حاصل جمع مراتبه اثنتي عشرة، ثم يخضع لظروف عمل باهضة . الفقر يسحق الطفولة ويعطل تمددها الانساني المشروع فكان لابد من التعبير عن هول الكارثة باسلوب الصدمة ، وبذلك يتغلغل اجيجها التحريضي في عمق الوعي الشعبي محفزا ولع الغضب وسورة النقمة على المسببين .

لقد اتاحت اجواء الفنتازيا للكاتب أن ينتقل بين الحكايات وازمانها بإسلوب التقطيع السينمائي مستعينا بتقنية الشطح . إن سخونة الفعل الاستبدادي الجديد ودخان المعركة والقمع الكثيف قد احدثت ضغطا هائلا على ذهن السارد ، فانهمك في استغلال علاقاته اليومية داخل المكان وتحريك كينونتها الورائية نحو إنعاش حضور حقائق كانت متاججة في غور التاريخ .منذ البداية ترافقنا ابنته «سومر» ذات الحضور النشيط في الحكايات باعتبارها ممثلة لحضارة غابرة وأمها «مياسة » زوجة السارد الرئيس التي أحتلت دور زوجها في الروي . إن كلا من مياسة وسومر اصبحتا

ساردتين ثانويتين بعد ان قام السارد الاول برواية كشوفاته التي توصل اليها من خلال شطحاته اليهما . إن هذا النوع من السارد يطلق عليه اكاديميا الراوي المشكوك في روايته لانه لم يعش الظروف التي ازاحت الستار عن ما يرويه ، اي لم يكابد حمى الشطحات . في هذه الكثافة الحكائية المحلقة يعود الكاتب الى الجذور الخصبة للكائن العراقي تتملكه حمى اخرى هي حمى التنقيب عن أجوبة لأسئلة تؤرقه وتقلقل اركان المكان نفسه . الحكايات في تناوبها وفي تداخلها ايضا توفر له فرصة العثور على ضوء يحقق الراحة المؤقتة في نفوس الشخصيات ثم يحقق التوازن السردي داخل الرواية .

هنا ينزاح الجسم الروائي نحو الطبيعة وعلاقتها بالانسان خاصة البحار والانهار التي توجد بشكل شبكات كثيفة فشخصيات خلف الشطي والبحار القلق ووالد السارد الهارب إضافة الى مياسة وسومر يتمثلون وجودهم وما يمثلونه بين المياه في البحر والانهار وهي اماكن شهدت صراعات ساخنة كوّنت نتائجها الصفحات الثابتة من تاريخ المنطقة. لذلك تنطلق من حكاياتهم بتوجيه السارد الاول شخصية «حمدان ابن الاشعث القرمطي» - باسم حمدان الذي اطلق حركته الثورية من جنوب العراق أو جنوب الاقليم الذي يضم نهر الكارون الذي شغل مكانا بارزا في الرواية . ومعروف ان ثورة القرامطة في العصر العباسي التي قادها حمدان قامت من اجل تحقيق العدالة الاجتماعية ردا على طغيان الحكم العباسي ، لكن قوى مضادة من داخلها ساعدت على ايقاف استمرار الدولة التي كونتها فاجهضتها لصالح الامبراطورية الظالمة . مع ذلك بقيت ثورة حمدان حلما للمظلومين في المراحل اللاحقة ، وبرزت شخصية حمدان في الرواية باعتبارها المخلص المنتظر . تجسد ذلك في ظهور الصبي الذي اطلق على نفسه اسم «الشاطر حمدان» في ختام الرواية .

---

*في نقاش ثنائي مع المؤلف ذكر انه لم يقصد بهذا الاسم حمدان القرمطي بل شخصية اخرى معاصرة له هو « حسين بن سعيد الأهوازي » وهو كان من مؤسسي المذهب الاسماعيلي . لكننا بعد التنقيب عن اعمال هذه الشخصية لم نعثر له على مواقف يمكن ان تشكل ردا منطقيا على الاستبداد المنفلت الذي عرضته الرواية . بل ان حمدان القرمطي وثورته هو النتيجة المنطقية لذلك . كما ان الصبي المخلص اطلق على نفسه اسم حمدان وليس حسين .

بحوث ودراسات

شبكة المتناص في رواية «كوميديا الحب الإلهي» للروائي لؤي عبد الإله

عالية خليل إبراهيم

نص التلقي/في الطريق الى غابة النصوص

المتناص هو، ذلك النص الذي يتردد او يتوطن حضور نصوص اخرى داخله،، وهذا ما يمكن ان توصف به رواية كوميديا الحب الالهي فهي عبارة عن شبكة عنكبوتية متداخلة من النصوص الى الحد الذي يمكن ان يطلق عليها بأنها بحث في المتناص،، واذ توصف الرواية بأنها بحث فنحن هنا نختبر تناصا مبدئيا بين منهجية البحث/ سردية الرواية ومابين هذه الثنائية «منهج/سرد» و«بحث/رواية»،فمن العنونة حتى السطر الاخير في الرواية يتيه السارد بنا في غابة من النصوص مأهولة بالافكار والمغامرات والتجارب والطلاسم والاحجيات!. في تنوع سردي ملحمي يمزج عوالم الواقع والخيال،التاريخ والسرد،الادب والفنون،العلوم الانسانية والطبيعية،متخذا من تحليل الشخصية

النفساني جذرا للسرد الروائي.

وهكذا يصحبنا في رحلته التي اطلق عليها كوميديا الحب الالهي تيمنا برحلة دانتي الى العالم الاخر ومن قبله ابي العلاء المعري في رسالة الغفران حيث يقول الراوي تذكرني حالة شهرزاد برسالة الغفران الذي سبق الكوميديا الالهية بثلاثة قرون، وفيه يوصل المؤلف ابو العلاء المعري صديقه اللغوي ابن القارح الى الجنة.. فالسارد هنا قد صرح لنا بتناص ظاهر بين نصه ونص الكوميديا الالهية ونص رسالة الغفران، غير ان هذا التناص الظاهر هو عتبة اولى وتلميح شفيف لتناص بعيد لا يتحقق الا من خلال فعل القراءة المعمقة التأويلية التي تتطلب هتك حجب السرد للوصول الى حقائق البحث الذي اراد السارد ان يكتبه بالشفرة بالحبر السري، وقد لاتكون الحقائق سوى افتراض مفتوح يتشارك السارد والقارئ في اثباته او نفيه، اذ ان السرد يمارس فعلا قرائيا للنصوص التي يشير اليها او يتحاور معها، فمن جماليات الرواية التي تمارس تناصا مع البحث انها تجترح القراءة فعلا مركزيا في الاثبات او النقض للنصوص، لذا لا توجد حقائق وانما تراكم للقراءات الصحيحة منها و المغلوطة؟.

وفي قراءة المتلقي لمدونة لؤي عبد الاله لابأس من تجريب لعبة النص ذاتها في تتبع خط سير النصوص واعادة قراءتها وتفكيكها، في محاولة لتأويل التناص من خلال قلب ورقة التناص المعلن على وجهها الاخر المستتر او المغيب وذلك لترتيب اوراق اللعب الدلالي بين النص والقراءة بما يؤسس لنص التلقي بموازاته لتكتمل دائرة اللعبة التأويلية للنصوص في قراءات غير متناهية.

عند بوابة النصوص

«في العنونة والتقديم»:

العنوان تناص معلن مع ملحمة دانتي الشهيرة الكوميديا الالهية،الملحمة التي زار فيها دانتي العالم الاخر ووصف ما شاهده هنالك من نعيم للمؤمنين وجحيم للكافرين،من خلال ثلاثة اقسام او فصول هي الجحيم،المطهر،الفردوس او الجنة،الرواية كما ذكرنا هي ايضا رحلة لكنها رحلة بعكس اتجاه رحلة دانتي زمنيا فبينما الاخيرة اتجهت بأتجاه المستقبل ما سيكون او ما وراء الحس ليكتشف ما يحدث للروح والجسد بعد الموت،اتجهت كوميديا الحب بأتجاه الماضي في سبيل فهم المستقبل،هذا الارتداد العكسي من الملحمة/الاسطورة الى الواقع من اليوتوبيا الى الايديلوجيا هل هو رفض لليوتوبيا ؟ ام اجراء حوار من نوع خاص يبتغي اعادة ترتيب ثنائيات الكتابة اسطوري/تاريخي،خيالي/واقعي،يوتوبي/ايديلوجي،الهي/انساني؟.

وتنتقض دلالة الكوميديا الالهية بالمتناص معه كوميديا الحب الالهي من خلال دخول مفردة حب بين الكوميديا والاله،فالدلالة الاولى فلسفية ساخرة بين الموضوع الكوميديا والمحمول الاله بينما الثانية اتجهت وجهة اخرى وصفية وقد نجد تفسير ذلك على صفحات الرواية يذكره السارد عطفا على اراء الفيلسوف المتصوف ابن عربي واذا كان الكون مرآة الرب يرى من خلالها صفاته فأن الانسان هو مجلى هذه المرآة،من دون الرب لن يكون هنالك أي وجود للإنسان ومن دون الانسان لن يتمكن الرب من مشاهدة نفسه عبر العالم الذي خلقه , من هذا نستدل ان العالم هو نص الله الذي اوجده بطاقة حب خلاقة للتماهي مع صورة لعظمته وهو الانسان،ونتيجة لذلك ان نص الوجود الذي خرج من العماء الى الامكان بارادة الله هو ما يمكن نعته بالكوميديا وليس ذات الاله كما جاء في ملحمة دانتي حيث كان يدمج بين الاله ونصه ويصف الاثنين بالكوميديا غير ان ما تريد الرواية اثباته ان نص الوجود غير ذات الاله،وبناء على ذلك فأن بالامكان نقد هذا النص كوصفه بالكوميديا او التناص معه ومع جزيئاته،وهذا ما يمارسه فعل السرد على الاغلب وهو محاولة الحوار مع نص الوجود تقليده والسير على منواله. الرواية تريد ان تمضي بالشوط الى نهايته ولا تكتفي بالاقتباس والتضمين لنص الوجود وهي توازي على طول صفحاتها بين نص الوجود/الازل/التحقق وبين السرد/التاريخ/الامكان، بل تريد ان تجادل في اولوية كل منهما في التحقق او الاهتمام او الدراسة،وتنشئ تشابها بين الاثنين من خلال توفر عنصري المبدع وطاقة الخلق في كليهما،وتبتغي الدفاع عن الثاني على حساب الاول على اساس ان امكانية الفهم والادراك ومشاركة المتلقي ممكنة في الثاني،وغير ممكنة في الاول وقد تحاول عند نهاية المطاف تقويض نص الوجود واقامة نص الكتابة بديلا عنه؟ .

العنوان: قراءة مكانية:

«الكوميديا الإلهية» نص غربي شهير تأثر بالنصوص المشرقية الاسلامية نصوص الإسراء والمعراج،ورسالة الغفران للمعري،وكتاب الفتوحات المكية لابن عربي في وقت كانت تعيش فيه اوربا ظلماتها في القرون الوسطى«الالفية الاولى للميلاد» بينما يمارس العرب والمسلمون عولمتهم الثقافية والحضارية على العالم. الاية تنقلب في الالفية الثانية للميلاد،يتقهقر المشرق وينهض الغرب،هنا يؤكد العنوان مضموني التفوق و الهجرة من الشرق الى الغرب،هجرة العلوم،الفنون،الاداب،ومن ثم هجرة الناس والعقول وبشكل لم يسبق له مثيل مع بداية تكوين الدول العربية الحديثة،؟ ترى ما الذي تفعله الهجرة بالانسان؟ ما الذي يحدث عند تغير المكان؟ هل المكان هو الهوية؟ هل الانسان المقتلع من جذوره والملقى به في جهة اخرى يحتفظ بكينونته ام يتحول الى مسخ؟ تحاول الرواية من خلال طرحها للشخوص ومكابداتهم الاليمة في المكانين الاصل/ العراق، والاستعارة/لندن،أن تكشف وتبحث عن اهمية المكان ودوره المحوري في صياغة انماط الشخصيات واقدارها.

مفردة الكوميديا مثلما تحيل الى نص الاخر الغربي تجاهر ايضا بنقده والتهكم منه وبحمولة إيديولوجية معلنة يفضحها العنوان وتكشفها احداث الرواية التي تحدث في الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس!٠، فالغرب الرأسمالي الذي يتسيد العالم ويفرض نمطه في السياسة والحكم والثقافة والعيش ما هو الا كوميديا سمجة تتلفع بالعظمة والشموخ لتخفي ابشع انماط القبح والضعف والانحلال.

هندسة العنوان في كتابتها على شكل خط مستقيم واحد«كوميديا الحب الإلهي» يبدأ بالكوميديا/ الغرب / الرأسمالي/المادي وينتهي ب الالهي/الشرق/الريعي/ الروحاني، ومن الثابت ان الخط المستقيم لا يغير اتجاهه وتكون الغلبة دائما للغرب؟ وتبقى مفردة الحب كالهجين بين الاثنين! ام هي المفردة اللغز التي ستحل طلاسم المعضلة الوجودية/التاريخية وتعيد ترتيب عناصر المعادلة بين الغرب والشرق لصالح الأخير؟ سؤال مفتوح للقراءة في نص الوجود والتاريخ ونص الرواية ايضا٠

التقديم: التصوف البداية او النهاية

وفق رؤية محيي الدين بن عربي،« كانت عناصر العالم قبل ظهورها الى الوجود جاثمة كممكنات في العماء ...حيث يفصلها عن الذات برزخ الأسماء الإلهية،في ذلك السكون الابدي،كان التوق يعتور ممكنات الوجود للتحرر من ظلمات العدم واكتساء حلة الوجود،وكذلك هي الحال مع الاسماء الالهية التي ظلت تتوق لرؤية احكامها متحققة في الممكنات،وعبر حكاية رمزية،يخبرنا الشيخ الاكبر عن ذلك اللقاء الذي جرى بين الاسماء الالهية والممكنات.....

.....،وقبل ان اسردها لكم دعوني اخبركم بالحكاية التي تسللت الى خاطري في اثناء انغماري بكتاب الشيخ الشهير الفتوحات المكية» . بالامكان تحليل التقديم الى عدة جزئيات علاماتية منها،ان التقديم اسلوب او منهجية لصيقة بالمدونة البحثية اكثر من التصاقه بالسرديات المتخيلة ومنها السردية الروائية،فهنا يتم التلاعب بأسلوبية السرد بالتناص مع كتابة البحث المنهجي يدلل على ذلك التقريرية للسارد وهو يشير الى«كانت عناصر العالم،حيث يفصلها،كان التوق،ظلت تتوق» وتغير الاسلوب يغير الوظيفة ايضا فبدلا ان تكون جمالية تعبيرية في الرواية تكون اجرائية اثباتية في المدونة البحثية . فالكتابة كما يجترحها النص لا تحلق الا بجناحي التأمل العلمي والمتعة الادبية وليس لاحدهما ان يكون بديلا عن الاخرى.

التقديم يبرز الرؤية الصوفية للعالم من خلال الاحالة الى ابن عربي وكتابه الفتوحات المكية،فالتصوف بوصفه منهجا روحيا و عرفانيا لدراسة الذات الالهية والوجود هو المنهج المناسب في بناء تصور عن العالم،فجميع العلوم التي نستعين بها للفهم ستكون قاصرة عن الاحاطة والشمول ان لم تؤطرها الرؤية الصوفية ذات الطابع الرمزي القابل للتأويل اشكالا والوانا مفتوحة على باب المطلق ومتدرجة في مراتب اليقين نحو الكمال،كما هي مفتوحة على ابواب الغموض والطلاسم والفكر الذي يؤول بصاحبه الى الكفر والزندقة،والتقديم ايضا يشير الى اهمية تراكم النصوص وتزاحمها في ايجاد اليات للفهم والتأويل،فالنص الصوفي يشرح النص الوجودي«عبر السرد» ثم يأتي نص البحث ليشرح النص الصوفي ويوضحه بسرد اخر«وقبل ان اسردها لكم دعوني اخبركم بالحكاية التي تسللت الى خاطري» فهو

يراكم سردا على سرد طبقات النصوص، ويؤكد رغبة السارد في التناص مع المدونة العلمية في انشائه لمدونته الادبية، هو تمركزه في موقع المعلم الراوي كلي العلم الذي يلقي درسه على تلاميذه ويطلب منهم مشاركته تجربته والانصات لشرحه و دقة الفهم والاستيعاب لدرسه وان كان صعبا وعصيا على الفهم احيانا.

اما قول السارد دعوني اخبركم بالحكاية، الحكاية قد تبدو هي الاسلوب الاسهل والامثل لشرح فكرته العلمية وجعلها في المتناول،كما انها أي الحكاية ليست غاية بحد ذاتها وانما وسيلة او جسر للعبور الى كتابة اخرى جديدة.

مفازات في غابة النصوص:

أ- نص عبدل ازرار ملونة.

الاب،الابن،الخطيئة.

تبدأ الرواية بالاتي كلما اجتاز عبدل حديقة ريجنت بارك بسيارته تسرب اليه ذلك الحنين غير القابل على التعريف،الشعور بغصة تجعل صدره يضيق قليلا بأنفاسه،ولعلي ابالغ اذا قلت ان صورة كلب من فصيلة اللابدوك ستحضر الى ذاكرته،مصحوبا بأمراة ترتدي ثوبا صيفيا .

قصة عبدل تسرد انيا واسترجاعيا كلما اجتاز/تسرب اليه ذلك الحنين ومكانيا من حديقة ريجنت بارك في لندن الى حينما يسترجع عبدل صورة ابيه في ذاكرته،تشير فلسفة الزمن بين حركتين إلى انها من حاضر الا وينبني على تراكمات الماضي وتجاربه واسقاطاته،وتؤشر لفلسفة اخرى هو ان الانسان في ادراكه للزمن وشعوره به لا يستطيع الا ان يقبض و يحاكم ويناقش لحظته الراهنة،اما ما مضى او ما سوف يجيء فما هو الا تهويمات او خطوط واضواء تومض في الذاكرة قليلا ثم تعود لتنطفئ لايستطيع عبدل ان يتذكر تلك الحادثة التي رسخت موقف ابيه ضده، على الرغم من تكرار ذكرها على مسامعه مئات المرات ويعود السارد في نهاية الرواية ليناقش الزمن وتداخلاته مع شيخه ابن عربي فيقول يكتشف الان فقط وهم اللحظة المعاشة،نحن لسنا سوى ظلال محض للذات الالهية،حيث كسيت اعيان الممكنات بثياب الوجود ودفعت صوب عالم الشهادة الى حين،لكنها لن تترك وراءها أي اثر. وبالعودة الى نص عبدل ترى ماهي الحادثة التي وقعت له وهو في سن الخامسة وغيرت مسار حياته بالكامل كيف سيكون مسار عبدل لو ان اباه تعامل معه بقليل من الدعابة؟ لو انه اكتشف قدراته الكامنة التي نمت عنها سرقته البريئة؟ بدلا من ذلك انفجر غاضبا في وجه امه،اقسم تحت سيل عباراته النارية بتغيير اسم ابنه الى العكس . عبد الوهاب الطفل يسرق ازرار ستر اصدقاء والده ويجمعها في علبة ليبيعها،تبدو الحادثة مزحة مضحكة من مزاح الاطفال،لكن الاب الصارم الذي يحلو له التحكم بمصائر عائلته،يغضب ويقسم ان يغير الاسم من عبد الوهاب الى عبد النهاب،في اليوم التالي يندم على فعلته،لكن لابد من الابرار بالقسم ولا يمكن الحنث به يتدخل الاقارب وثم يستشار احد من رجال الدين،ليشير الى الاكتفاء بالجزء الاول من الاسم عبدل تنفيذا للقسم وانقاذا للطفل من ان يكون عبدا للنهاب،بتغير الاسم واجتزائه تتغير الشخصية ويصبح جل همها ان تتماهى مع الاسم الثاني عبد النهاب بل تحاول اعادة الجزء المفقود من الاسم في السجلات الرسمية،عبدل شخصية تتميز بقدرتها على التخطيط الصامت والبعيد للوصول الى اهدافه وناجحة جدا في جمع المال،التخطيط المتقن والقدرة على جمع المال قاداه الى حركة استباقية بأتجاه المستقبل/الغرب لم يأت قرار مجئ عبدل الى لندن الا نتيجة حوار سمعه في المقهى بين صديقين ..... اخبره المهاجر عن امتيازات الضمان الاجتماعي .

التناص المعلن: حينما اقلب في ملامح عبدل وجوانا تحضرني جملة سوفوكليس الشهيرة الشخصية قدر الشيء الوحيد الذي يمكن اضافته هو ان القدر حضر اولا عبر حادثة ما يحيلنا السارد الى نصوص سوفوكليس ومقولاته لمعرفة كيف نفهم شخصية عبدل الصعبة المعقدة والتي لعب الاسم دورا مهما في رسم ابعادها وحيثياتها،اما جوانا زوجة عبدل الانجليزية والتي تزوجها لكي يحصل على الاقامة والجنسية فقط وفي اللحظة التي حصل فيها على مايريد اعلن طلاقه منها،فهي المعادل الغربي لشخصية عبدل العراقية،لكن اختلاف المكان سيغير الذوات بالتأكيد،مع تشابه في صياغة الاقدار لشخصية كل منهما،حادثة الازرار صاغت قدر عبدل اما جوانا فقد صاغت اقدارها والدتها

التي رفضتها ودفعت بها الى مدرسة داخلية عندما اكتشفت عاهة الصمم التي تعاني منها جوانا،لتتميز بعد حادثة نبذ الام وهي تفتقد للأنصات الى الاصوات الخارجية الى بميزة الانصات للأصوات الداخلية ولذلك فهي تحب الموسيقى والرسم وتعمل في روضة للأطفال. التماهي مع طفولتها. لكنها افتقدت من خلال عزلتها .فشلها في التأقلم،ينتقل لاشعوريا الى مزاجها المتقلب بين المرح الصاخب لحد الجنون،والكابة الحادة التي تدفعها للأنغلاق في حجرتها.،ان المقارنة او الموازنة النفسية بين شخصيتين في مكانين مختلفين نهج سار عليه السارد وهو ينسج شخصياته،ليبين اختلاف المجال.المكان. ودوره في صياغة اختلاف الشخصيات مع ان المبدئيات في الخلق او الوجود متشابهة في اغلب الاحوال،فهو سوف يظل يقارن بين.عبدل/وابنه سليم. و.بيداء/شهرزاد. و.بيداء/صالح.،عبدل/شهرزاد. و.شهرزاد وصالح. فالعناصر التكوينية هي ذاتها لكن الاختلاف يكون حركة الجزئيات. جوانا التي تعاني نوعا من الصمم اذ تفتقد للتناغم مع الموسيقى الخارجية للعالم والاصوات تتحول عاهتها الى تناغم داخلي يمثله عشقها للموسيقى واجادتها العزف على البيانو،فاذا كانت كل شخصية يمكنها ان تتناص مع لون من الوان الفنون والاداب والعلوم،فجوانا شخصية موسيقية،اما عبدل فيبقى مرتهنا لعالم المادة وحركيتها المقننة،لا يحيد عن اطر ماديتة التكوينية فهو لذلك شخصية شأنها شأن المخلوقات المادية التي لا تمتلك بعدا روحانيا يدفعها للتمرد والتغيير مثل الحيوانات والاسماك والطيور،صورة عبدل الحيوانية تتمظهر جليا في لاوعيه،ففي احلامه غالبا ما يرى حيوانات مختلفة،وقد تجلت صورته جلية اكثر واوضح في ابنه المعاق سليم، الطفل وهو المرآة الناصعة لشخصية عبدل المشوه،مع ممارسة لعبة القلب الدلالي بين الاب والابن،فالطفل المشوه الخلقة برئ وجميل من الداخل اما الاب المكتمل الذكاء والقوة والوسامة فمشوه من الداخل.واذا كان الاب قد حذف نصف اسم ابنه بعد انقضاء ثلاثة أيام على حادثة الأزرار فأن عبدل حذف ذهنيا وجود طفله بالكامل حال الانتهاء من فحصه.

التناص المغيب: قد يكون عبدل هو انموذج الشخصية النمطية التي صاغت اقدارها قسوة الاب وتسلطه.وهو تمثيل ابعد لأنسان الديانات التوحيدية بصورة عامة،الانسان الذي اجتباه الله وحباه بالذكاء والفطنة واعطاه رتبة. العبودية . لكنه عندما حاول التمرد،حدث الصراع بين الاب والابن ليطرد الابن بعدها من جنة العبودية الى مكابدة الاختيار والمعاناة.

انها اعادة لقراءة نص الخليقة،وعكسها على مكان البداية والتكون. الشرق/العراق. . الانسان المشرقي المسلم وانموذجه

عبدل يعيش دائما عقدة حب الاب وطاعته من ناحية والتمرد على سلطته ورفضها من ناحية اخرى،وهو اذ يتمرد يظل تمرده في حدود ما رسمت له صورة الاب ويحاول ان يصل انموذج العصيان الذي اريد له تلك السلطة وبذلك يظل هذا الانسان برتبة «عبدل» فلا هو استطاع ان يمثل انموذج العبودية الطائعة «عبد الوهاب»،ولا هو قادر ان يمثل انموذج العصيان المعتصم بذاته ممثلا بالشخصية الغربية وما ابدعته من انجازات علمية وفكرية كونها مثلت انموذج التمرد الاصيل على سلطة الاب، اما عبدل «الشرقي» فيبقى اسما مشوها دالا على مدلول يماثله

ب- نص شهرزاد «ترويض الغيوم»

«المؤلف،السلطة،النسيان»

شهرزاد طبيبة تنحدر من اسرة عراقية «عريقة» تمت بصلة سياسية واجتماعية للأسرة الملكية التي حكمت العراق منذ تأسيسه ١٩٢١ الى ١٩٥٨ حيث سقط حكم الاسرة الملكية في انقلاب عسكري، وبالعكس من شخصية عبدل التي اختارت الهجرة طواعية فأن شهرزاد التي ذهبت في مقتبل عمرها الى لندن للدراسة كانت تنتظر يوم التخرج بفارغ الصبر لكي تعود الى بلدها وعائلتها وصديقاتها. وعلى صفحة شهر تموز في تقويمها رسمت دائرة باللون الاحمر حول الرقم ١٨ اخر ايام امتحاناتها.كتبت تحته :يوم الانعتاق.لكن التاريخ سار بعكس رغبة شهرزاد وكان الانقلاب يوم ١٤ من تموز قبل موعد عودتها بأيام قليلة،فوجدت بعد هذا التاريخ نفسها واسرتها بالكامل خارج العراق وبدون امل في العودة بتاتا.

التناص المعلن:شهرزاد الحكايا هذا اول شيء يتبادر لذهن المتلقي حين يسمع بالاسم،ولا تبتعد الشخصية في تناصها المعلن او المغيب مع المحمول الدلالي للكلمة،فمع شهرزاد الملكية الاصل نعود لسرد حكايا بغداد العجيبة وتاريخها الانقلابي بكل ما تحمل هذه الكلمة من مداليل سياسية وبنيوية ايضا،تاريخ المدينة هو ايضا تاريخ سلطة وليس تاريخا للشعوب،هذا التاريخ في رأي السارد الذي يتقمص دور الباحث،تاريخ عشوائي مضلل اوجدته علاقة حب عابرة بين المس بيل والملك الذي اعتلى عرش بلد لم يره ولا حتى في احلامه.مس بيل اخطأت في جلب فيصل الاول من الحجاز وفرضه على العراقيين، قال متحسرا ستكون النتيجة مختلفة لو سمحت لعراقي بأعتلاء العرش :طالب النقيب مثلا، انه حبها الاعمى له وراء مصائبنا اليوم.هذا ما قاله والد شهرزاد لابنته حول سبب تنصيب ملك من الحجاز على عرش العراق،فنزوات المستعمر العابرة ورغباته الانية هي التي صاغت لبلدان العالم الثالث ومنها العراق تاريخها ومصير شعوبها ووجودهم الحضاري؟!.

لقد شطبت السياسة وبشكل نهائي على ذاكرة شهرزاد العراقية،وقد اصبح الوطن بالنسبة لوجودها مجرد ظلال وخطوط في الذاكرة تطفو احيانا قليلة وتغور الى العمق غالبا.تلاقت اعينهم مندهشة حينما سالت عن مغن شاب صعد نجمه عند مغادرتها بغداد:ناظم الغزالي،قال عبدل ضاحكا:لقد مات منذ قرن» .

نص شهرزاد كما هو نص الحكايا هو نص النسيان ايضا سواء اكان فردوسا كما صورته الكوميديا الالهية لدانتي ومن قبلها رسالة الغفران لابي العلاء المعري،او جحيما كالذي تعيشه شهرزاد حيث اضاعت بوصلتها عندما ضيعها الاصل/العراق،واضاعها المكان المستعار/لندن،فلا تدري اهي شهرزاد العراقية ام البريطانية،معادلها الغربي صديقها ستيفن» ناشط يساري يعاني تخمة في التذكر،فالسياسة في بريطانيا الاصل تختلف تماما عن مستعمراتها،فهي لاتسقط يوميا حكومة وتأتي بغيرها،فالمظاهرات والاحتجاجات والمطالبات تبدو وكأنها كرنفالات احتفالية يمسرحها الناس في الشوارع والساحات،وحال انتهائها يعود كل شيء الى ما كان عليه سابقا قبل العرض،فلا انقلابات او اغتيالات ومعتقلات او سجون او منافي او تشرد وضياع كما في العراق.

ستيفن ترك شهرزاد لانها لا تمثل بالنسبة له الا نص «الجماع» الذي يعتبره الغرب ترفيها لتسجية الوقت والبعد عن السأم والملل، وتعتبره الشخصية التي ضيعت مكانها وذاكرتها هو الجذوة الوحيدة المتبقية من ظلال الوجود.

التناص المغيب:شهرزاد هي مؤلف الرواية بدلالة الاسم،وبدلالة عنونة النص بأنه ترويض للغيوم،التناص المعلن لنص للترويض قد تحدث عن طاقة الاورغازم.طاقة الاورغون وراء كل عمليات الخلق، وهي تبطن عمليات الخلق في الكون،فهي تبطن كل المظاهر الحية والجامدة،كذلك يمكننا التحكم بكمية الغيوم حسب حاجتنا للأمطار بفضل هذه الطاقة .،اذن الاورغازم طاقة اكتشفها العالم (رايخ) ودليلها الحيوي في الانسان الطاقة المحررة من قبل اللبيدو

اثناء الجماع،وبأسقاط التناص المعلن على المغيب ينتج لدينا ان التأليف طاقة شبيهة بطاقة الاورغازم وقد يكون جميع المؤلفين لديهم دفق في هذه الطاقة،وبما ان شهرزاد هي من تمثل هذه الطاقة في الرواية فهي اذن المؤلف على سبيل الإمكان وليس التحقق لان الاخير مرتبط بالراوي وبالخطاب الروائي ايضا، اما المؤلف فهو امكان محض،فهو الطاقة الحيوية الاولى التي يستمد منها النص وجوده،وهو من ناحية اخرى السلطة التي تمثل مشروع الكتابة وهيكليتها، والمؤلف حتما يحتاج الى راو يكون معادلا له في الوظيفة ينظم افكاره وينطق عنه ويتحمل عبء البوح والخطأ عنه،ولذلك فأن اشكالية المؤلف/شهرزاد،الراوي/ صالح تعد في صميم عملية الخلق الوجودي/التاريخي/ المتحقق ومن ثم الابداعي/الروائي/الممكن.

نص النسيان يوماً الى حاضر العراق الراهن،فالرواية التي تدور احداثها بين عامي ١٩٥٨ و١٩٨٣ بين العراق وبريطانيا،قد كتبت في التسيعنيات وما بعدها وصدرت عام ٢٠٠٨ لذلك فأن احداثها تقرأ في ضوء ما يحدث الان،وان كان هذا الان مغيبا في الرواية،فعلى المتلقي ان يعيد الدرس من بدايته،مع الملك القادم من الحجاز وصديقته التي صاغت للعراقيين اقدارهم،ثم انسحبت للعناية بالزهور والآثار والقراءة بوصفها إلهاً متقاعداً،الى كل ما جرته الانقلابات من ويلات وكوارث الى اللحظة الراهنة حيث عادت السيدة مرة اخرى لتصوغ القدر من جديد،لذا يجب ان يعاد الدرس/الحكايا/السرد مرارا لكي يقي الذاكرة من صدأ النسيان.

نص صالح:صالح وروايته

الاحزاب،الكتابة،الراوي

صالح شاب عراقي من اسرة تقليدية محافظة،يتوفى الاب مبكرا فتبقى الأم تؤثث الثقافة والفعل والحضور والاقتصاد للعائلة من خلال عملها في الخياطة،وصالح هو ابن الخياطة كما يطلق الجيران عليه منذ الصغر،وبالضد من عبدل الجريء المتمرد فأن صالح طائع مستكين للدور الذي اناطته به والدته وهو رجل البيت واخو البنات المحامي عنهن،وان كان الاب قد شكل شخصية عبدل وجعل منها أمامية كما يصفها السارد هذه الفئة من الناس تمر بالحاضر دون ان تعيشه الا كمنصة للمستقبل،النمل في عمله الدؤوب هو افضل الامثلة القريبة لهم،اما صالح فشكلته والدته جاعلة من شخصيته (ورائية) حيث اولئك المتخبطون في الحاضر،الذين لا يملكون ذكاء الا في ادراك الماضي،هل يمكننا ان نضع الروائيين ضمن هذه الخانة.

من هذا المنطلق تكون الشخصيات المتشكلة ابويا في حركة صوب المستقبل ومنهم فئات التجار واصحاب رؤوس الاموال والسياسيين والمتنفذين،اما الشخصيات المحتضنة من قبل الام فهي ارتدادية صوب الماضي تشكلها المخيلة وليس النزوع العقلاني ومنها يكون الروائيون والشعراء والفنانون والمبدعون بشكل عام.

صالح/المدرس/المثقف ينتمي لحزب سياسي كبير انذاك وينغمس فيه فكرا بالتنظيم والعمل السياسي وجسدا من خلال ممارسته الحب مع «حياة» سفيرة اللذة الحزبية الناصعة،يهرب صالح من العراق الى لندن ناجيا من الاعتقال بأعجوبة،الصدفة التاريخية،بعد ان قبض على جميع رفاقه ومن ضمنهم معشوقته حياة التي اصبحت فيما بعد معشوقة المبدع/ناظم كزار، كرها او طوعا.

التناص المعلن:

نص صالح هو نص الطاقة الكامنة،الفيزيائية، مثلما كانت شهرزاد نص الطاقة البيولوجية،فقد سأل طلابه في احدى المرات مستفسرا، اذا كانت الطاقة الكامنة تساوي الطاقة الحركية كما يقول نيوتن لماذا يزيد تأثير الاخيرة على الاولى بكثير،هل يمكن ان تعطي مثلا.

لقد ضرب لطلابه مثلا بمادة اليورانيوم التي حينما تنفجر النواة فيها تسبب موت ألاف البشر،لكن المثل مثلما ينطبق على المادة من الممكن ان ينطبق على البشر ايضا،فصالح الانسان مثل على ذلك،فقد ظل يختزن طاقة كامنة كبيرة اثناء وجوده في شرنقة والدته،وقد ظل الانتماء الحزبي ومطالعة الكتب بشراهة تغذيان هذه الطاقة،وقد كانت بحاجة الى طاقة حركية توازيها في الفعل لكي تتوازن،في بريطانيا مثلا يبتكرون التغريب واللامعقول للتنفيس عن الطاقة الكامنة في شقتها المطلة على نهر التيمز بمنطقة تشيلي تقوم فيلدنغ في ثقب رأسها،بفضل مثقب كهربائي صغير،اما في العراق فلا يمكن ان تتحرر الطاقة الكامنة الا من خلال مفردة مقابر، وجد صالح معنى اخر ادق رقصة الموت،في البحث عن اصل الكلمة صعقته الاشارة

الى كلمة مقبرة العربية،مقبرة،،مكابر،مقابر، لم تتحرر طاقة صالح الكامنة فعليا او بالاحرى لم تتح لها الفرصة ان تتحرر فعليا،لكنها تحررت بشكل اخر هو الكتابة،ففي يوم ٢٠ وفي شهر شباط في سنة ١٩٦٩ بالتحديد،حضر صالح حفلة شنق جماعي في ساحة الطيران لمجموعة من الاشخاص قالت عنهم الحكومة انذاك انهم خونة او عملاء،اجساد معلقة بحبال سميكة،كانت رؤوسها في اوضاع مختلفة ايضا،بعضها يرتفع صوب السماء اللامبالية،والاخرى منكفئة صوب الارض الاسمنتية. هل جاءته حقا فكرة الرواية في اثناء طوافه حول الجثث الاربع عشرة؟ .

التناص المغيب: نص صالح هو نص الشخصية الحزبية العراقية بأمتياز،فجميع معتنقي الاحزاب او على الأغلب قد انحدروا من ظروف اجتماعية واقتصادية تتشابه مع ظروف صالح،يتم،فقر،تقاليد واعراف اجتماعية صارمة،العقدة الاوديبية اوعقدة الالتصاق بالام،لقد اسفرت الانقلابات السياسية العراقية بعد ١٩٥٨ الى ١٩٨٣ زمن الرواية، عن نوعين من الاحزاب،الحزب الذي ينتمي اليه صالح لم تتح له الفرصة لتفعيل الطاقة الكامنة عن طريق السيطرة على مقاليد الحكم،فالتجأ اغلب مثقفيه ومنهم صالح للكتابة والانجاز الابداعي لتفريغ تلك الطاقة،وقد كانوا مؤهلين لهذا الدور بفعل غزارة اطلاعهم على الاداب والثقافات العربية منها والعالمية،اما الحزب الاخر الذي قد سنحت له الفرصة على احكام سيطرته على البلد بالبطش والقتل والترويع،وعند غياب الرادع المقنن لتلك الطاقة التدميرية داخليا(من قبل الشعب) وخارجيا(القوى الدولية) فقد اندفعت طاقته الى مداها ليصبح العراق عبارة عن نص كبير للمقابر.

يلتقي صالح بشهرزاد في لندن وتربطهما علاقة قوية،ليست علاقة حب ولا حتى علاقة زواج،وانما هي علاقة الراوي بالمؤلف،فشهرزاد /السلطة/البحث عن الهوية هي مؤلف الرواية،وصالح /الفرد/الوطني هو الراوي،المؤلف والراوي يجد كلاً منهما ضالته في الاخر،ومع الطبيعة الصراعية لعلاقتهما التي تتراوح بين طرفي نقيض بين القبول والرفض والحب والكراهية،الا ان كل منهما محتاج للأخر لذلك فهما يمارسان انصهارا حقيقيا ومجازيا لانتاج صورة النص النهائية،وليس هنالك مشقة في البحث عن من هو الراوي في الكوميديا،ف(ظل) صالح جاثم على السرد برمته مما لايدع مجالا للشك بأنه الراوي وان كانت الرواية قصدت التمويه وقد كتبت بتقنية الراوي العليم/ الغائب،نشاهد ظل صالح في حس السخرية والكراهية وهو يتناول شخصية عبدل،وفي الحب والرومانسية والالفة وهو يطرح شخصية بيداء زوجة عبدل،وفي الخضوع والخشية وهو يطرح شخصية شهرزاد،يبقى القول في الرواية التي هي روايتان في نص الكوميديا،هل ما يقال بصدد المؤلف/الراوي ينصرف الى الرواية العيانية الماثلة المتحققة المنجزة لفعل القراءة والتلقي ام للرواية المضمرة التي يجري الحديث عنها في النص الماثل وهو ما يعرف ب(الميتا سرد) كأن لسيزان عدة اعين منتشرة في مواقع مختلفة في اثناء الرسم،كيف يمكن تطبيق هذا المبدأ في كتابة روايته؟بسرد الاحداث من مواقع زمنية مختلفة،بأدماج وتفريق صوتي الراوي والبطل،هذا يعد جزءا من جدلية الامكان والتحقق التي تشتغل عليها الرواية بداية،فالرواية المتحققة كانت إمكانا في عقل مبدعها ثم تحققت وانجز فعل خلقها،اما الرواية المضمرة فهي التي ما تزال إمكانا،وقيمتها تكمن بصيرورة انتاجها وخلقها من قبل المتلقي الذي سينتج نصه بالاتفاق او التعارض بين الرواية المصرح بها والضمنية ايضا.

نص بيداء: بيداء في متاهتها ١،٢،٣

الام،الابن، الخوف

في حديث صالح عن روايته الضمنية قال أنه يستلهم روح لوحات الرسام سيزان في الكتابة ،تلك الرسوم التي تتناوب مواقعها بين الضوء والظل بين السطوع والخفوت وبين الجزء والكل تتضخم الاجسام وتصغر لاحسب قربها وبعدها من المشاهد بل بحسب اهميتها للتشكيل . وعند تطبيق منهج الرواية الضمنية على العيانية المنجزة،نرى تمثلها واضحا في شخصية بيداء زوجة عبدل وام سليم الطفل المعاق،فحتى منتصف الرواية تبقى الشخصية على الهامش او الظل في الاحداث مما يشعر المتلقي بقلة اهميتها لكن ومن بداية الصفحة ١٣٧ تبدأ شخصية بيداء بالسطوع بل والاستحواذ على مجريات الرواية حتى نهايتها،في سرد متناوب بين نصها المتخيل ونص المبدع وهو الوصف الذي يطلقه الراوي على الشخصية السياسية ناظم كزار وعلاقته بالشخصية السياسية الاشهر في تاريخ العراق

المعاصر والتي يطلق عليها الراوي وصفا مطابق للمدلول تماما «الزعيم»،وبالرغم ان المؤلف الضمني قد اراد من خلال التناوب في السرد بين شخصية بيداء الانثوية الهامشية البسيطة وبين شخصيتي المبدع والزعيم الفحوليتين القويتين المتسلطتين استكمال معمار روايته التي اراد لها ان تكون ملحمة سردية مكتملة للمحنة الوجودية والسياسية التي يعيشها الانسان العراقي منذ تشكيل الدولة الحديثة حتى الوقت الراهن الا ان رواية «المبدع والزعيم» التي استحوذت على السرد في اجزائه الاخيرة تبدو وكأنها رواية مستقلة يمكن ان تطرح بأستقلالية عن النصوص الاخرى،ويمكن ان تفرد لهذا الطرح السيري للشخصيتين دراسة مستقلة تتلاءم مع موقعهما المهم في تاريخ العراق الحديث،كونهما يمثلان وجهي العملة السياسية العراقية «الثقافية والمذهبية»..

وبالعودة الى نص بيداء فهي انموذج الاستكانة والخضوع الاجتماعيين،انسانة بسيطة ورقيقة وخجولة تقدم خدمات بالمجان لاخواتها واخوانها من دون تعب او تذمر،مطيعة لوالديها الى حد العبودية،حتى عندما يقرران ان يزوجاها من عبدل في مقتبل صباها لم تحاول ان ترفض او تعترض بل تقبلت موضوع الزواج بوصفه جزءا من فروض الطاعة والولاء التي من المفروض ان تقدمها الفتاة المثالية لاهلها، وان كانت لم تشعر بحب او حتى اعجاب تجاه عبدل،لكن من الذي قال او قرر ان الخضوع والاستكانة وتسليم الاخر زمام الذات ينشئ شخصية سوية وذات صحة نفسية؟،انها بالطبع المجتمعات الذكورية التي تستعبد الانثى هي من قررت ذلك. العكس يتضح من خلال شخصية بيداء كما يرسمها الراوي بالظلال والالوان،فالهشاشة والضعف قد تنتجان النقيض في الشخصية،فمجريات حياة بيداء تدفعها نحو الشخصية الكامنة في داخلها،شخصية مستجيبة للقسوة والتدمير وربما القتل ايضا؟فقد تزوجت من عبدل المسكون هو الاخر بعقد نفسية واجتماعية جمة،لم يسأل عبدل بيداء يوما ما عن حقيقة مشاعرها تجاهه،بل ويطلب منها ان تقدم له فروض الطاعة الزوجية في الفراش والبيت بدون تباطؤ او تقصير وان هي تقاعست يلحقها مباشرة اللوم والتقريع،يذهب بها الزواج الى اصقاع بعيدة وبلد اخر لاتعرف كيف تنسجم معه اجتماعيا واخلاقيا فهو يختلف تماما عن كل ما عرفته في بلدها ونشأت على تقديسه، لذلك فهي من جهة أولى لا تحب ابنة خالها شهرزاد لان الاخيرة نقيضها في كل شيء فشهرزاد قوية الشخصية،مستقلة، مثقفة،ومعتدة بنفسها ولديها مطلق الحرية في اتخاذ قراراتها وهي من جهة اخرى تميل الى صالح لانه نقيض عبدل في الحضور والشخصية والتصرف.يأتي حملها الاول ووضعها لطفل معاق«سليم» ليشكل النقطة المفصلية في حياتها،النقطة التي تقطع الشعرة الواهية التي كانت توصل بيداء بشخصيتها المستكينة بعد ان اضطرت لأستبدال مجتمعها وثقافتها بمجتمع وثقافة آخرين فلماذا تبقي على شيء لم يبق اصلا بسبب تغيير المكان،ان الطفل المعاق سليم هو المرآة التي تعكس عوق بيداء وعبدل الذهني والاجتماعي وتشوهه الخلقي صورة اخرى من تشوه والديه النفسي،وان كان عبدل قد قتل الابن في داخله في اللحظة التي اكتشف فيها عوقه،فأن الام التي احبت طفلها حد القداسة،قد دفعت به الى هاوية القتل الحقيقي بصورة لا واعية وبشكل اعنف واقسى مما اقدم عليه الاب من بيع كلية ولده مقابل المال«وراءه كان اخواه التوأمان يتابعانه،ولا استطيع ان اجزم ان كانا قد اتفقا فيما بينهما على فتح قفل النافذة الزجاجية،ام انه الاب عبدل ام قد تكون بيداء لكنها نسيت ذلك بعد وقوع الحادث» .

التناص المعلن: لقد اوجدت الرواية وكما ذكر تناصا وجوديا وسرديا بين شخصيتين كل منهما يمثل طرفا قصيا في هرمية السلم الاجتماعي،بين بيداء والمبدع،يبقى التناص ممكنا ما دام الاثنان يشغلان جزءا من المجرة الكونية في كوميديا الحب الالهي .من خلال الرسالة التي يبعث بها المبدع لصديقته حياة والتي وصلتها بعد اغتياله من قبل الزعيم يكشف لها عن طفولته التي لاتختلف عن طفولة بيداء او عن طفولة انسان عادي،لكن في الاقصاء والتجاهل والاهانة ما دفع به الى نقض صورته الرئيسة واستبدالها بالصورة التي ارادها له الزعيم«هل تصدقين انني كنت خلال انغماري في الرسم غارقا في احلام يقظتي،ان يكتشف استاذ الفن موهبتي.لكنه بدلا من ذلك واصل تجاهل وجودي وكأنني لم اكن موجودا،هل تصدقين اذا قلت لك انه لو منحني أي قدر من الاهتمام لما انتميت الى « المنظمة» ولما وقعت تحت تأثير الزعيم»،ان ظروف نشأة المبدع لاتختلف

كثيرا عن ظروف نشأة بيداء،فقد كان طفل لديه حلم بسيط هو ان يلاقي تشجيعا من قبل مدرس الرسم،الذي اصر من ناحيته ان يتجاهل رغبة المبدع واندفاعه نحو تلك الهواية،الفرق بين المبدع وبيداء هو ان الأول لم يأخذ وقتا طويلا حتى يكتشف شخصيته الكامنة النقيضة لشخصيته الاجتماعية،وليتحول اليها مع وجود الزعيم في حياته والذي شكل وجوده اللحظة التاريخية المفصلية نحو التحول الى الشخصية الكامنة فيه شخصية الجلاد..

اما بيداء فقد استغرقت وقتا طويلا حتى تكتشف شخصيتها الكامنة بعد زواجها من عبدل وسفرها الى لندن ومن ثم ولادة طفلها المعاق ليكون لحظتها الحاسمة في اكتشاف شخصيتها النقيضة،تحولت في لحظة ما الى بيداء اخرى متمردة،ارادت الخلاص وبشكل لا واع من ابنها سليم لانه مرآة لضعفها واستكانتها، فقد هيأت مسرح الجريمة للأب وطفليها الاخرين للتخلص من الطفل مرتين،الاولى عندما تركته وسافرت الى بغداد بحجة الاطمئنان على والدها المريض،والمرة الثانية عندما تركت النافذة مفتوحة في غرفة سليم وخرجت للتسوق،يسقط سليم من النافذة ويموت ويذوي بموته الجزء الحميم و المقدس في قلب بيداء، تندفع في علاقة جارفة مع صالح تريد ان تعوض فيها كل المشاعر التي افتقدتها مع عبدل،لكن صالح الغارق في ملكوت روايته التي يعوض فيها فشله السياسي لايستطيع ان يقدم لبيداء أي شيء يجعلها شخصية سوية ومتزنة وقوية بأستثناء طاقة الاوغارزم البيولوجية، بيداء لم تتآلف مع شخصيتها الجديدة الجريئة والمتمردة مثلما لم تتصالح سابقا مع شخصيتها الخاضعة المستكينة فأندفعت طاقتها الروحية والعقلية المضطربة نحو هوة الجنون.

التناص المغيب: بيداء التخيل والمبدع الواقع كلاهما شكل رمزا انسانيا معادلا لتلك البقعة من العالم والتي تدعى العراق،كلاهما مرآتان عاكستان لوجه واحد هو المكان بشقيه،الفحولي،السلطوي،الدموي،وبأنوثته الهشة الخاضعة المستكينة، وليكونا الشعب العراقي .انهما يمثلان لحظة انصهار الذات بالمكان بوصفه الاصل والتاريخ والهوية،فيصبح تاريخ المكان وتاريخ الانسان كالشئ الواحد،وهويته هي هوية انسانه،فلا فرق بين من يسكن القاع او القصور الاثنان يتشاطران المصير المأساوي ذاته،والاثنان يدفعان لان يكونا جلادين او متواطئين مع الجلاد لظروف تنشئتهما القاهرة،الاثنان يمثلان لعبة الاخر المهيمن،الاخر الفكري في حالة المبدع الذي ظل تابعا ذليلا للآخر الزعيم. وفي اللحظة التي اراد فيها التمرد كانت نهايته لانه لا يجيد فهم وتنفيذ لعبة الاخر القوى العظمى مثلما كان يفهمها ويلعبها الزعيم، الزعيم الذي سقط بذات اللعبة التي ظل يلعبها طوال حياته لعبة الاخر..

اما الاخر بالنسبة لبيداء فهو المكان المعادي الذي وضعت فيه قسرا بلاد المهجر. الاخر الغربي عند ضياع المكان الاصل واضاعة الهوية الثقافية هو الجنون لبيداء والمسخ لعبدل والمحو لشهرزاد والمقاومة بالكتابة لصالح. اما سليم الطفل المعاق والذي سوف يبقى طفلا دائما بموته !فهو المستقبل الانساني والروحي الذي اسسه ابطال كوميديا الحب الالهي.

قبل وداع غابة النصوص:

الكتابة سؤال مستحيل: هل كانت استعارة الغابة لوصف النصوص في محلها؟ اما كان الاولى استعارة الحديقة وصفا للنصوص؟ لكن الغابة قد تكون المحمول التأويلي الذي انتجه فعل التلقي المعبر عن حقيقة التمثلات الدلالية للنص المقروء.الله كتب الوجود بلقاء حميم بين الممكنات التي ارادت التحرر من سطوة العدم وبين الاسماء الالهية التي ظلت تتوق لرؤية احكامها متحققة في الممكنات،فكان الوجود/التاريخ هو ثمرة هذه العلاقة،الرجل والمرأة يكتبان الانسان من حيث اعتبار الانثى محل الانفعال الذي يثمر،ولما كان الانفعال لايقتصر امره على ما يحدث من فعل النكاح الجسدي لان النكاح فيه المعنوي ايضا،او الفعل الذي يجعلك تطورها وتبدع بها افكارا او افعالا اخر متولدة عنها .المبدع يكتب نصه بممارسات ذهنية متشابكة بين نص الوجود ونص الانسان ونصوص اخرى سبقته في الزمن. ما الذي انتجته كتابة الوجود،وما الذي تنتجه كتابة الانسان؟وما الشيء الذي تحققه كتابة النصوص؟ربما تكون الغابة اجابة مناسبة بمدلولها الذي يشير للعدائية والخوف واتساع الافاق وتوقع المجهول.

بحوث ودراسات

البكاء على أطلال العراق
قراءة في رواية (سابرجيون)
لـ عامر حمزة

د.شجاع العاني

استمد مؤلف الرواية عنوان روايته من اغنية لمغن عراقي اشوري هي اغنية (سابرجيون) وتعني في العربية (جوالا أروح وأجيء لوحدي) وربما كانت الأغنية تعبيرا صادقا عن فقدان الأحبة لأحبتهم وأصدقائهم من سكان الحي الذين تركوا بلدهم وهاجروا ألى الغرب وبالتحديد الى الولايات المتحدة. والرواية نفسها بمثابة بكائية على هؤلاء الذين كانوا يعيشون في حي الاثوريين المعروف مع إخوانهم من العراقيين من العرب والكرد في وئام وسلام وحب، حتى جاءت الحروب التي (أدارها سماسرة الأسلحة هناك في العواصم الغربية ويديرها هنا من أراد أن يدخل التاريخ بأي ثمن) ص٧٢ بحسب رواية المؤلف ثم ماتلا هذه الحروب وخاصة الحرب الأخيرة عام ٢٠٠٣من تطاحن وإنقسام وإقتتال وانفجار للعنف يصفها المؤلف من خلال حديثه عن شخصية انطوائية في الرواية هي شخصية (محمد) بقوله (محمد

الذي تعذبه قسوة أيام عاشها لوحده، أيام رأى فيها جثث الرجال والنساء ترمى في الشوارع والمزابل والساحات... أيام رأى فيها الناس منقسمين يحملون الرشاشات والمسدسات ليل نهار متحدثين عن مفردات لم يسمع عنها من قبل (الجزية) و(العلاسة) والمخبرين والمجاهدين والفصائل والجيوش والمليشيات و(فرق الموت) و(السيطرات الوهمية ص٩٢-٩٣).. ومعروف لكل العراقيين ماعانته الأقليات الدينية وخاصة المسيحيين والأزيديين والصابئة المندائيين من عنف هذه الجماعات المسلحة المتطرفة. في هذا النص المقتطع من الرواية والذي يجمل الأحداث برؤية يفترض بها أن تكون رؤية شخصية (محمد) تقدم لنا من خلال الراوي دون أن نسمع صوت محمد أو أن نرى بعينيه هو لا الراوي وهنا نقف على أبرز الخصائص الفنية لهذا العمل حيث يتكفل راو كلي العلم بسرد الأحداث من البداية الى النهاية دون ان نسمع اصوات شخصياته أو أن نطلع على رؤاهم للأحداث ذلك أن الراوي ينوب عنهم جميعا بان يروي بضمير الجماعة المتكلمين (نا). والحقيقة ان هذا العمل يثير الكثير من الأسئلة ذات الطابع الفني وخاصة فيما يخص تجنبه، فالاحداث القليلة في الرواية التي تروى بشكل جمالي يصاحبها وصف تفصيلي استقصائي فيما يلجأ الراوي في السرد والوصف معا الى وسيلة شعرية هي التكرار فما ان يرسم شخصية من الشخصيات حتى يكرر الراوي اسمها مرات ومرات مع وصف لها ولاحوالها قد يستغرق احيانا الصفحات. والحقيقة ان من يقرأ الرواية حتى نهايتها ويعود الى غلافها الاول والى مصطلح (رواية) الذي وضعه المؤلف على الغلاف يجد ان المصطلح قلق فالاحداث محدودة وقد عمد المؤلف الى تكرارها ليملا فراغ العمل بها. كما ان النحو الدرامي غائب عن هذه الاحداث وكذلك الحبكة ونحن ازاء عمل فني اقرب مايكون الى قصيدة نثرية طويلة يبكي فيها المؤلف أطلال من رحلوا من الاحبة ولايمكن للقاريء ان يستمر في القراءة دون ان يتذكر الملاحم الشعرية ومافيها من تكرار. ان ثمة نمطين معروفين في البناء الفني يحددان جنس العمل الادبي، فاما ان يخضع العمل لمبدأ السببية ويراعي نظاما زمنيا فنكون ازاء عمل ذي مبنى كالقصة والرواية والمسرحية والملحمة او يعرض العمل تتابعيا دون تسلسل زمني فنكون ازاء اعمال غير ذات مبنى كالقصيدة الغنائية وادب الرحلات والعمل الذي بين ايدينا يجمع بين اكثر من جنس.. انه بكل معنى الكلمة نص.. نص أراد له مؤلفه أن يشبه الأغنية التي وضع عنوانها عنوانا لروايته والأغنية لاتخضع لترتيب داخلي الا اذا كانت قصيدة احداث أي ملحمة او مسرحية او قصيدة غنائية تخلصت من غنائيتها لتقترب من الأجناس الموضوعية كالدراما والقصة. وأحد الأدلة على أن المؤلف أراد أن تكون روايته شبيهه في بنائها بالأغنية الاشورية أنه قدم عرضا في بضع صفحات أسماه البداية وحدد زمن البداية بانقلاب ١٩٦٨ وبعد ذلك توالى سرد الأحداث بدون ترقيم للفصول أو عنوانات وكأننا أمام التحرير أو الموال في الأغنية الذي يتبعه متن الاغنية. وقد جاء السرد متواصلا بلغة تقترب من لغة السرد الشفاهي وبعفوية تقترب من عفويته وبضمير (نا) المتكلمين وكان الجزء الثاني أو الأكبر من الرواية (مونولوج) واحداً طويلاً وغير متقطع. تنتمي الرواية الى مجموعة من الروايات العراقية التي ناقشت الهجرة والرحيل الى المنفى أو الغربة مثل رواية(طشاري) لكه ج جي و(دوامة الرحيل)لناصرة السعدون وان اختلفت مواقف الكتاب من حرب عام ٢٠٠٣ على العراق، ومع ذلك فان الرواية التي بين أيدينا تتحدث عن الذين لم يهاجروا وعن الفقدان اذ يخسر العديد من الشبان اصدقاءهم واحبتهم الذين هاجروا. الا ان الرواية التي نناقشها تبدو مع ذلك وكأنها بلا أحداث بمعنى انه ليس هناك حدث واحد ينمو ويتطور دراميا لنصل الى نهاية ما، وانما ثمة احداث هجرة صغيرة لفلان وفلان، وصحيح ان الراوي قدم لنا عرضا او بداية لزمن احداثه البسيطة التي يشير الراوي فيها الى انه كان طفلا وان اترابه لم يعوا معنى الانقلاب الذي كانت علاماته طائرات تجوب السماء ((كان صوت الطائرات يصلنا من بعيد، لم نفهم كلمة انقلاب غير اننا احسسنا تماما ان شيئا خطيرا يحدث.. ركضنا الى سعد الاسود...ص١٦)) . وفي وسط الاحداث ثمة اشارة الى((المساء الذي شهد تسلم الراية من الاب القائد.. القائد المقتول بابرة السم في المستشفيات ص٧٣)) لكن كل هذه الاشارات بعيدة عن ان ترسم تسلسلا زمنيا او تطوارا دراميا للاحداث فكيف اذن تخلقت بين يدي الكاتب رواية عدد صفحاتها قرب المائة والثلاثين صفحة...؟ لقد لجأ الروائي الى صنعات فنية اقتبسها عن

الشعر والموسيقى وتمثلت الاولى بالتكرار وتمثلت الثانية بتكراره الالحان المعروفة في الموسيقى السمفونية. ان الراوي لاياخذ بايدينا ويرينا الشخصية وهي تعمل وتتكلم بل يروح يكرر سمات وملامح الشخصية وان امتزجت بافعالها، فحين يذكر شخصية (محمد) يقول. محمد الغريب الذي يصغي لبكاء من رحل في احلامه (محمد) الذي يزوره وجه من رحل (محمد) الذي يتحدث له كل من رحل (محمد) الذي لم يزل يحب تلك الاثورية ويحي الاحاديث ويمر على الظلال والشموس (محمد).....الخ. وهكذا يستمر في كتابة عشرة أسطر في مكان واحد في الرواية في وصف محمد واحواله ويكرر مثل هذه الاوصاف كلما مر ذكر الشخصية في الرواية. وقد اخذ وصف شخصية (بتي) التي احبها محمد واخرون والتي يصفها السرد بالبطة الالمانية ثلاث صفحات في مكان واحد على غرار ما راينا في وصف محمد . (بتي) التي ص٧٧ -٧٩). وبرغم ان الوصف هو صيغة من صيغ الرواية الا انه اساس القصيدة الغنائية وخاصة القصيدة القديمة عندما تخلو من الاحداث والسرد فان الوصف هو الذي يسيطر في القصيدة. والملاحظ على الرواية هنا ان الوصف ذو طبيعة شعرية أي انه حافل بالصور الى الحد الذي يفقد احيانا اية دلالة واضحة. ومثلما تتكرر الحان وجمل موسيقية معينة في السمفونية وتصبح لازمة فيها كذلك عمد الكاتب في توصيفه لشخصياته وللمناظر المحيطة بها وعلى سبيل المثال تكررت هذه الجملة مرات عديدة قبل ان تحل محلها جملة اخرى .بتي في واقعنا واحلامنا الهاربة وهي تظهر لنا من خلال اشتباك اوراق الديدونيا الخضراء وزهر القداح الابيض ص٩٨ او قوله وهو يتحدث عن البنت القادمة من بيروت الغربية. البنت التي وثقت بصاحب السيارة السوداء.. هي دون غيرها من البنات الفارعات الطول البيضاوات البضات بلا ادنى شائبة الفاتنات بعاطفتهن واجسادهن، اتواجه خيبتها في حبيبها الذي لم تدر يوما انه سيكون كما كان.. وبعد اربعة اسطر يتكرر القول مع بعض التغيير. الفاتنات بعاطفتهن واجسادهن لتواجه خيبتها.. خيبة الفخ الذي وقعت فيه حين راحت تتشبث بحبه ص١٠ . وهكذا نحن امام تطريز يقترب من التوازي في الشعر في الوقت الذي يحاكي فيه الموسيقى السمفونية وقد تبلغ هذه الوسيلة الفنية الشعرية مبلغا يقترب من الغلو كما هو الامر في حديث الراوي عن اليوم الذي ارتحل فيه قومه واهله لينظموا الى سكان الحي الجديد فقد بلغ هذا الوصف التفصيلي والاستقصائي للحاجات البيتية خمسة وعشرين سطرا في صفحتين ص٢٠ -٢١ . وربما كان ظهور صوت الشخصيات واضحا في اللغة الاثورية التي استخدمها الراوي في بعض احاديثه عن الشخصيات الاثورية أو أغانيهم ومقتصرا على هذه المواقع وكانه نمط من التطريز يضاف الى الانماط الاخرى السابقة.

وعلى اية حال فان مؤلف الرواية يمثل الكثرة الكاثرة من العراقيين الذين يشعرون بالاسى والحزن لأن جزءا اصيلا من نسيج المجتمع ينفصل عنه بفعل العنف الاهوج المجنون الذي عانى ويعاني منه جميع العراقيين. لقد بكى المؤلف اصدقاءه وأحبته الذين غابوا وبشكل جميل!!

فيوض الذاكرة
قراءة سوسيو ثقافية في (ذاكرة ارانجا) لـ محمد علوان جبر

د. جاسم حسين الخالدي

رواية (ذاكرة أرانجا) للروائي والقاص محمد علوان جبر نص سردي عالي التقنية . تدور حكايتها في حقبة زمنية من تاريخ العراق البعيد ومن هنا تأتي أهميتها ؛ لأنها تؤرخ لواقع سياسي واجتماعي وثقافي شامل ما زال يلقي بظلاله على الراهن العراق عامة . فضلاً عن ذلك أنه وفق في الإمساك بخيط السرد من أوله إلى آخره من دون أن يخرج من يده مع مقدرة واضحة على استجلاب ما هو متخيل ومزجه بما هو معيش في نص روائي تشير بعض المعطيات أنه لا يبعد عن واقع الروائي نفسه . فهو لم يهرب إلى الماضي السحيق والأساطير – كما فعل بعض الروائيين - بل بقي في خضم الواقع الاجتماعي والثقافي المعيشين وهو جزء من فكر آمن فيه منذ شبابه .

وتجسّد ذلك منذ عتبة العنوان (ذاكرة أرانجا) إذ إنّ المتصفح لها يعتقد لأول وهلة أنها تعالج موضوعة تتعلق بكركوك لما تمثله هذه المدينة من إشكالية في الراهن العراقيّ ؛ لكن ما إن تمضي في قراءتها تعرف أن استجلاب رمز (أرانجا) وهي التسمية التاريخية لكركوك ليس إلا إطاراً روائياً عابراً لا يمثل معنى كلياً في متن الرواية .لكن ثمة باعث واقعي كان وراء حضور (أرانجا) أو كركوك لا فرق هو أن حكاية الرواية مستجلبة من حياة الروائي نفسه وكأنه أراد توثيق سيرته الشخصية بطريقة فنية من دون أن يقع في شرنقة السيرة الذاتية . وإن حضر باعث سياسي وراء ، ذلك أنه أراد تسليط الأضواء على حياة الناس في هذه المدينة - التي تمثل مشكلة سياسية اليوم – الذين يبدون متعايشين بحيث أنها استوعبتهم جميعاً بعد أن ضاقت بهم السبل في مدنهم وتعذرت بغداد عن احتوائهم وجمع شتاتهم .

وقبل المضي في الخوض في رقعة النص الروائي (ذاكرة أرانجا) يحسن بنا الإجابة على سؤالين مهمين يفتحان الطريق أمامنا لقراءة ثقافية أكثر قدرة على إظهار أنساقها المتخفية وراء جمالياتها المتنوعة وهما : هل ثمة وشيجة أو وشائج بين الكاتب والنص الذي يكتبه ؟ وبمعنى آخر إلى مدى يمكن لشخصية الروائي أن تتخفى وراء شخوصه ؟ والآخر : هل تستجيب النصوص الإبداعية كلها لدواعي القراءة الثقافية ؟ والإجابة عليهما مفيدة في قراءة هذه الرواية ؛ إذ تؤكد قراءتنا للرواية أن « نجمة » و « هوبي » و « إبراهيم » ما كانوا بعيدين عن عالم الروائي نفسه . ولاسيما إذا ما عرفنا أن الروائي قد أقام روايته على فكرة قصة سابقة له بعنوان نجمة في مجموعته القصصية « شرق جديد » . فالإجابة على سؤال الأول تحيل إلى قضية لطالما تحدث عنها النقد قديماً وحديثاً وهي علاقة الكاتب بالواقع ؛ ذلك أن الأخير ينجز خطابه وهو يتساوق في آن معاً مع الواقع والنص ، وهذا التساوق وطريقة ممارسته هو ما يحدد صيرورة الكتابة ومجمل تحولاتها ؛ لأن ما أسميناه « النص » هو بدوره يتحول في علاقته مع الواقع العام الذي يسير في مجراه » . (١) وهذا يدعونا إلى النظر إلى النص الأدبي بوصفه نصاً روائياً خاصاً من جهة وثقافياً بامتياز من جهة أخرى ؛ لأن الأخير « هو النص العام الذي يتجلى في مجمل النصوص التي يتفاعل معها النص الروائي في حقبة ما ويتأثر بانجازاتها ويتحقق من خلال الحوار معها » . (٢) وواضح – هنا – اتساع رقعة النص الثقافي ليشمل « مختلف المعارف التي تتطور في الحقيقة الإنسانيات و البيولوجيا والفلك مثلاً » . (٣) من ذلك المدخل ننطلق في قراءة هذه الرواية أي عبر « ربطه بالوسيط الذي يتحقق من خلاله ؛ لأنه هو الذي يمنحه أهم مقوماته وخصائصه المميزة له من غيره » . (٤)

أما السؤال الثاني فقد أجابت عنه د. بشرى موسى صالح بقولها : « إن

الأعمال الإبداعية لا تصلح جميعاً للممارسة النقدية الثقافية ما لم تكن هي الباعث على إنتاجها وان يكون المبدع ذاته صادراً في نصه الإبداعي عن هذه المقصدية الواعية باشتراطات الرؤية الثقافية » . (٥)

وبعد

فعندما وقع اختياري على رواية « ذاكرة أرانجا » سألني أحد النقاد : ماذا فيها مما هو ثقافي ؟ الرواية أشبه بسيرة أحوال شخصية للروائي ، تؤرخ لحقبة أرد أن يؤرخها ، كان جزءاً منها أو قريباً مما يدور فيها . وعلامَ تراهن في قراءتها ثقافياً ؟ وما الأنساق المضمرة التي تحاول كشفها ؟

لذا يغدو السؤالان المطروحان في هذه المقدمة وجيهين ونحن ندخل عوالم هذه الرواية التي أفلح ناسج حكايتها في التخلص من شرنقة السيرة الشخصية ليحط بها في فضاء الرواية بعد انتقاله فنية واضحة المعالم في أسلوب الكاتب إذ إنه كبح جماح رغبة بعض شخصياته من الاستئثار بالسرد بضمير(نا) من خلال تقانة « تعددية الأصوات » وتماثل الشخصيات الذين عبرا بنصه الإبداعي إلى مرافئ السرد الروائي . وبذلك تخطى الواقع عبر استحضاره بكل مرارته وعمقه ليفضحه ويشرحه . (٦)

لذلك ما أن نغور في أعماق النص حتى يتبدد ذلك الشعور؛ إذ نشعر أننا أمام نص روائي مكتنز توافر على اشتراطات الرواية الفنية والموضوعية والثقافية (بناء الشخصيات ، وتسلسل الحدث وتتابعه ، والسيطرة على الزمان والمكان ، والإمساك بخيط السرد ، وغيرها) على الرغم من غياب عنصرين مهمين في العمل الروائي : الحوار والوصف اللذان عوضهما باللغة السردية المستجيبة للحدث السردي وتماسك البنية الروائية .

لذلك كان جوابي للصديق السائل أنه ثمة مجسات ثقافية تستبطن العمل المذكر إلى جانب المقصدية والوعي اللذين تملكا الروائي وهو يكتب نصه الذي رجع بنا إلى أجواء ستينيات القرن الماضي وما تمثله في الذاكرة العراقية .

تدور أحداث الرواية في أماكن واسعة تبدأ من « العمارة »

وتعبر إلى البصرة ، لتنتقل إلى بغداد ثمّ تمتد لتشمل كركوك بمعنى أن المكان اتسع ليشمل المدن الكبير التي استحوذ على ذاكرة المتلقي وهي أماكن لا نعدم صلتها بالروائي نفسه تجمع ما بين هو طارد وما هو أليف ، فـ العمارة مدينة طاردة بالنسبة لـ هوبي لم يرد ذكرها إلا قليلا ؛ إذ يمرُّ ذكر المجرية في فحوى أحاديث هوبي ونجمة لا بوصفها مدينة طفولة وصبا وإنما ذاكرة زاخرة بقسوة الشيخ والسركال . والبصرة لا تعني له كثيرا سوى نجمة التي تعرّف عليها في بيت الزاير نعيم ومكانا لجأ إليه مضطرا والزاير نعيم نفسه احتضنه فيها . يقول هوبي : أدركت أني في ورطة .. بالمعنى المعروف للورطة ، لكنها كانت المدة التي عشتها فيها مع عائلة لا تمتلك إلا الحب لتقدمه ، وبعد أيام التسكع في البصرة .. فاتحني – نعيم – بعمله سوى خالك الكبير – رحيم – إذ كان يعمل بائعا للشاي في ساحة أم البروم .. فإزاء تحرجي من البقاء بينهم ، طلب مني أن أخرج معهم للعمل ، خرجنا ليلا ودرنا حول الميناء ، سمّاها خالك الصغير- كريم – استطلاعا وتحديدا لأماكن الدخول والخروج ، وكنت أيامها أقوم بمهمة الراصد ، والدليل فيما بعد . (٧)

أما بغداد فإنها تعني شيئا أخر لريفيٍ قادم إليها ، تعني أول ما تعني النساء وحافظ القاضي وأماكن للهو والتمتع ، و شكيب الطالب الجامعي الذي تعرف عليه في فندق الزاير محيسن دليله الوفي في بغداد .(٨) وبقيت هذه الصورة مقترنة بما تجود عليه من متعة شكيب بنظارته وقامته الطويلة يراقب نظرات حسن الذئبية الجائعة وهو يتطلع نحو النساء في الشوارع نظرة تكاد تمزق الثياب التي كانت ترتديها النسوة اللواتي يمررن بهما ، فاقترح عليه أن يذهبا إلى مشوار – حافظ القاضي –ومن يومها تنامت في أعماقه أحاسيس يمكن أن تبقى ساكنة لأيام ، لكنه وبمجرد أن يشمّ رائحة أماكن بغداد الضيقة ، تثور هذه المشاعر بشكل لا يستطيع مقاومته ، فينساق معها كالمذهول دون أن يغادر خجله ، خجل فلاح مذعور .

استهلت الرواية بعبارة لا أعرف من أنا ، بدأت تكذب ، عبارة تشي بأنّ الرواية تدور في إطار شعبوي تنهض بها شخصيات تجمع بين ما هو شعبوي وما هو نخبوي ولعل شخصية هوبي مثالا للنمط الأوّل الذي خرج من أتون القرية ليحط في بغداد من دون أن يحدث أي تغيير في منظومته الثقافية . وبينما يمثل شكيب و سامر و أستاذ حسين و إبراهيم فيما بعد ، مثالا للنمط الثاني الذي كانت فصول الرواية ميدانا لإشاعة الكثير من المفاهيم الإيديولوجية والشعبية والفنية وتكريسها في مخيلة المتلقي .وربّما الجزء السابع من الرواية كان استعراضا واضحا لثقافة الروائي نفسه ، وقد اضطلع بدوره إبراهيم الذي لا يختلف عنه كثيرا في الثقافة والإبداع . ومعنى هذا أن مفتتح الرواية يحيل إلى الأزمة التي يعاني منها هوبي وعائلته وهي أزمة الهوية التي بقيت سيفا مسلطا على رقبة هوبي حتى اضطر تحت وطأته العودة إلى المجرية وترك بغداد بكل ما فيها من مباهج وحيوات .

مما يقال في هذا المجال أن الروائي - فنيا – أشاع نوعا من التوازن بين شخوصه أو بما يطلق عليه التماثل إذ إنه صنع كونا خاصا امتزجت به هذه الحيوات لتولد شخصيات أخرى ، على الرغم من تأريخها الذي لا يسعفها في التحول المجتمعي أو يخرجها عن عوالم اللصوصية والتحايل والتزوير . وحتى الهوية التي انتحلها حسن ومكنته في دخول العسكرية بقيت فعلا ضاغطا عليه على امتداد الرواية ليصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أن الوصول إلى الغايات النبيلة لا تسوغ الأفعال الخاطئة ، وما يبنى على خطأ لا يستمر طويلا ولا مسوغ لبقائه . فضلا عن أنّ الإنسان مجبول على هويته الأولى وليس بإمكانه التأقلم مع هويته المستحدثة التي فرضت عليه اضطرارا أو حصل عليها بطرق غير شرعية فهو عائد في النهاية إلى وجهه الحقيقي وهويته الأولى التي تمثل تاريخه الأول وبيته الأول وحياته الأولى .

وهذا الأمر يعودنا بنا إلى نشأة الإنسان العربي نفسه وتعلقه بأدنى الأشياء التي تحيل إلى وطن حتى لو كانت بقايا أحجار ورماد وقد لخص أبو تمام ذلك التعلق بالهوية والتوحد معها بهذين البيتين : (٩)

نقل فؤادك حيثُ شئت من الهوى ما الحبُ إلا للحبيب الأول

كم منزل في العيش يألفه الفتى وحنينُه أبدا لأول منزل

وهو أمر يمكن ملاحظته في متن الرواية ؛ إذ إن البطل حسن على الرغم من أنه شرَق وغرَب ؛ لكنه عاد في النهاية إلى المجرية عودة نكوص وارتداد تاركا وراء ظهره هوبي الذي جرَ عليه ويلات متعددة ليس آخرها الطرد من العسكرية والاعتقال والنزوح ، ومستردا هويته الحقيقية

واسمه الحقيقي « حسن » . ومعترفا في الوقت نفسه بخطأ ما قام به إذا ما قورن موقفه بموقف أخيه « هواش » الذي رفض مغادرة قريته على الرغم من أنَ الهجرة صوب بغداد صارت ظاهرة في ستينيات القرن المنصرم . ويستبطن موقف « هواش » موقفاً واضحاً من الحياة والوجود والهوية على النقيض من موقف « حسن » الذي وقع ضحية للحياة التي اضطرته انتحال هوية أخرى ظناً منه بأنها ستجلب السعادة له وهذا التعارض بينهما يرسخ مقولة النقد الثقافي ووظيفته التي « تتمثل في كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت الأقنعة والوسائل الخافية ، وأهمها الحيل الجمالية ، وأن المضمر ما لم يكن نقيضاً ، ومضاداً للعلني لا يدخل مجال النقد الثقافي ، وان يكون النقد جمالياً وجماهيرياً يمتلك فعلاً عمومياً ضارباً في الذهن الاجتماعي والثقافي » .(١٠)

إن إقدام « حسن » على انتحال هوية غيره لكي يكون عسكريا ليس كافياً لتسوغ قبح عمله ؛ إذ كيف له أن يوفق بين هويته المنتحلة وطقوس العسكرية التي تقتضي أول ما تقتضي الدفاع عن الهوية . لذلك حسناً فعل الروائي عندما وضع حداً لطموح « هوبي » العسكري عبر حبسه ومن ثمَ طرده من الوظيفة بسبب تاريخه الحافل باللصوصية والتزوير والتهريب وهو ما يجانب شرفية هذه المهنة وقداستها . وليس أدل على ذلك ما أشار له الروائي نفسه في غير مكان من الرواية إلى ما كان يحظى به العسكري من احترام وتقدير بين طبقات المجتمع العراقي ، ولم يتجرأ أحد من أنَ يعتدي عليه ولو بشق كلمة .

فضلاً عن ذلك أن الروائي قد عمم هذا على الانتماء الحزبي أيضاً ؛ إذ إنه على الرغم من الترحيب الحار به من « الشيوعيين » وتعاطفه معهم وتأثره بأفكارهم واستعانته بلغتهم في حديثه اليومي وإيمانه العميق بهم حتى صارت الشيوعية أو هكذا يرى « أن الشيوعية تحولت إلى قدر.. قدري الذي أحمله أينما أمضي » (١١) فإنه أبقاه خارج السرب الحزبي الذي ينتمي إليه أشخاص من حجم « شكيب » ، وسامر ، وأستاذ حسين ، وأبي ماجد ، و أبي غازي ، وعبود ، و أبي عائد » وغيرهم .الذين صاروا بالنسبة له « قدرية غريبة » . (١٢)

تكشف قراءة الرواية بإمعان رغبة جامحة عند الروائي في كشف ما أنطمر من مجتمع ستينيات القرن الماضي حينذاك ، إذ إنه قدم صورة لهذا المجتمع بدءاً من حياة الناس وأساليب عيشهم والوقوف عند بعض التفاصيل الحياتية البسيطة من مثل سكنهم فيما يعرف بـ « الخان » وهو بيت كبير يتكون من غرف متعددة وباحة كبيرة يتيح لهم فرصة التقارب فيما بينهم ، وما يتوالد عن ذلك من مواقف ومشاكل . فضلاً عن رغبته في الولوج لبعض التفاصيل الاجتماعية والعادات الشائعة من قبيل تسليطه الأضواء على « الأسرَة » ذات الأعمدة النحاسية وهي متلفعة بقطع قماش تحيط بها من كل جانب ، تعرف باللهجة العراقية « الكلل » .

فضلاً عن نه أراد رسم خريطة مترامية الأطراف للوضع السياسي وتعرية الأفعال القبيحة التي قامت بها جهات سياسية آنذاك وما رافق ذلك من شيوع مفردات جديدة من مثل : خائن وكافر وملحد ، يقول الروائي على لسان هوبي : « سمعنا أنَ هيمنة الحرس القومي تتنامى بشكل سريع ، ولم يعد هناك شيء آمن في الشوارع أو في البيوت ، تزايد دخول مفردات جديدة تتمثل بكلمة خائن وكافر وملحد هذه الكلمات التي كان إطلاقها على من يرتدي الثياب العسكرية صعباً » . (١٣)

ومن الجملة الأخيرة يمكن أن نرى كيف أنَ الروائي ألمح إلى الاحترام الكبير للثياب العسكرية وما تحمله من رمزية في الأوساط الشعبية « فالسدارة تمثل الشرف العسكري ، لم نسمع أن عسكرياً يهان في الشارع فهذا الأمر عدَ من المقدسات على الأقل في كركوك حيث تتداخل أطراف معسكرات الفرق العسكرية مع البيوت القريبة حتى من القاعدة الجوية » .(١٤) كأنه يلمحُ إلى ما تعرضت إليه التقاليد العسكرية من انتهاكات صريحة في المرحلة السابقة والحالية بحيث صرنا نرى عشرات الجنود وهم يفترشون المرآب وليس لديهم مما يوصلهم إلى وحداتهم العسكرية أو العودة إلى بيوتهم ، وزاد الوضع سوءاً بعد اجتياح الكويت وما تبعه من حصار اقتصادي قاس بحيث صرنا أمام معجم جديد لا ينتمي إلى ما كان سائداً ومألوفاً من مثل : هارب ومتخاذل وعميل وجبان ، وغير ذلك من الألفاظ التي تلصق بكل من يرفض الاستبداد والعبودية .

إن التجربة السردية للكاتب كانت مثمرة وناضجة ؛ إذ نجح في مزج ما هو واقعي معيش وما هو تخييلي في بوتقة واحدة عبر لغة سردية متنامية ومتطورة تمتح من الذاكرة المتدفقة حيناً ومن التاريخ القريب حيناً ومن المعرفة بضروبها المختلفة حيناً ثالثاً .وهو أمر جعل النقاد - فضلا عن خصائص أخرى - يتفقون على أهمية هذه الرواية ؛

لأنها خرجت عن الطريقة التقليدية وحلقت في فضاء الحداثة من خلال ابتكاره ما يعرف بـ (تماثل الشخصية) أي يطلق على الشخصية نفسها اسميين فمثلا « حسن / هوبي » و« إبراهيم / عازف الناي » و اسماء / إجلايا » وتوظيفه تقنية « تعدد الأصوات » إذ إنه وزع السرد على أصوات متعددة في لعبة تبادلية أعطت فرصة لكل صوت أن يعبر عما يريد التعبير عنه ، ويبدي وجهة نظره من دون أي تدخل من الروائي ، لذلك وجدنا إبراهيم يبدي موقفاً متناقضا لوجهة نظر أبيه سواء أكان عن علاقته به أولا أم عن تقييم لعمله السياسي . وجدنا « شكيب » يأخذ مساحة كافية لإبداء آرائه السياسية بحيث إنه إبراهيم يصرح قائلاً « صدقني ياسلام لولا شكيب ، لبقي حسن ذلك الفلاح الذي أجبرته الظروف للهجرة من الريف إلى المدينة ، والذي لم يجيد إلا السطوة واختراق الجدران في آخر الليل ، كان شكيب كما نقل لي أبوك حرفيا ... علامة مهمة في حياتي » . (١٥)

أن ما أريد قوله أن هذه التقنية أتاحت للروائي التعرض لكثير المحمولات الثقافية كأن الكاتب يوزع نفسه بين جماليات الرواية من زمان ومكان وشخصيات وسرد والمخبوءات الثقافية التي تتسع لتشمل أشياء أخرى في الحياة والوجود . وقد قاده هذا ليقدم لنا وجهات نظر متعددة من دون الخروج عن حياديته سوى مواقف معدودة ظهر كأنه يدافع عن وجهة نظر معينة ، من ذلك قوله : « لا تقل كفرة أرجوك .. فهم ليسوا كذلك إطلاقاً .لقد عشت معهم يا شيخ إنهم مختلفون عن غيرهم في كلّ شيء ، ولكنهم ليسوا كفرة » (١٦) وان هذه التقنية تجعلنا نتعامل مع النص بمعزل عن مؤلفه ولا نرى سوى صوت الراوي أو الرواة وهو ما يؤكد مقولة بارت بشأن المؤلف الذي يرى أن حاشية حضوره كانت رهناً بحقوق التأليف والنشر .وتقبلنا لها راجع إلى هدف بارت من إماتة المؤلف هو الحد من سلطته على النص بحسب د. محمد عبد المطلب . (١٧)

أو من مثل ما كان يلقي من مثالية على « شكيب » تتجاوز كونه طالباً لم يكمل بعد تحصيله الأكاديمي أو « حسين » المدرس أو« سامر » وغيرهم فقد ارتقى بهم إلى مرتبة الملائكة .

من هنا جاءت الرواية متدرجة في عرض رؤاها ومواقفها من كثير من القضايا الجوهرية بدءاً من الشخصية المركزية الفاعلة والمنتجة وانتهاءً بالشخصيات الأقل حضوراً في الرواية .

لكن ما يؤخذ على الروائي أنه بقى ممسكا بالشخصيات ومتحكماً بها على الرغم من أنه يبدو خلاف ذلك ، ف« هوبي » الذي أفنى حياته محباً للحزب الشيوعي ، وتعرض بسببه إلى الحبس والاعتقال والطرد من الوظيفة لم يتح له المجال لينظم إلى صفوفه على الرغم من أنه كان يصرح « لا أعلم لماذا أحبهم إلى الحد الذي تتحول كل مجازفة أعيشها بسببهم إلى جسر يقربني منهم ، بل إنها تزيد من علاقتي بهم » (١٨)

ويبدو أن ذلك كان مقصودا ووراءه جملة مسوغات منها : إنه بقي ينظر إلى « حسن » بوصفه اللص الذي لا يجيد إلا السطو واختراق الجدران في آخر الليل وهو أمر لا ينسجم مع انتمائه لحزب يراه بعين مُحبَة مثالياً ؛ لذلك قطع الطريق على « حسن » للولوج إلى عوالم هذا الحزب حفاظاً على سمعة الأخير لئلا يدنسها الملوثون والانتهازيون على الرغم من أنَ « حسناً » حاول تطهير نفسه بالتطوع في صفوف الجيش وسيرة حسن السلوك التي استمرَ عليها لكن الروائي قمعه مرة أخرى حين أبعده عن الجيش بوصفه مقدساً لا يمكن أن تطاله نفس موبوءة كنفس « حسن » . لذلك بقيت اللعنة تلاحقه أينما حط وارتحل .

يبدو أن الروائي كان مصراً على تهميش دور« حسن » ليس بسبب جذوره الريفية أو بسبب عدم تعليمه ؛ لان طبقتي الفلاحين والأميين لعبتا دوراً مهماً في حياة الأحزاب التقدمية والتيار اليساري على وجه الخصوص ؛ ولكنه ترك ذلك مرهوناً بأيد مثقفة ونزيهة من مثل : شكيب ، وسامر ، وحسين ، وغيرهم .

ينسج « محمد علوان » انطلاقا من الحكاية الشخصية لـ« حسن » مادة لروايته ؛ إذ إنه فسح المجال لشخصياته لتتداخل فيما بينها في فضاء روائي واسع امتد من العمارة

ليشمل بغداد و كركوك . لكأن الشخصيات في امتدادها وانتمائها لبعضها البعض بمثابة المماثل الذي يماثل الوجود ويحض على البحث فيه » . (١٩)

لذلك لم تعد حكاية « حسن » الذي تخلى عن هويته ليتسنى له الالتحاق .بالعسكرية وما جرت عليه علاقته بالشيوعية من تحولات فكرية واجتماعية تركت أثرا واضحاً عليها أخرجته من تلك « الشعبوية » لتحط به القدر وسط مجموعة تمرست بالمعرفة والإيديولوجية والرؤية التقدمية . أقول لم تعد تلك الحكاية وحدها المحور الرئيس الذي تدور حوله الرواية ، فثمة حكاية أخرى لا تقل عنها مثل حكاية « إبراهيم أو عازف الناي » فضلاً عن حكايات وردت على الهامش مثل حكاية « سعدية والشيخ راضي » الذي كان بإمكان الروائي أن يبث فيها الروح ويعطيها مساحة أكبر من تلك ظهرت بها .

وقد انسحب هذا على الأمكنة التي اختارها الروائي بعناية فهو لم يجعل بغداد مركزاً والأمكنة الأخرى هامشاً فقد شتت الأحداث ووزع السرد على رواة متعددين ووسع الأمكنة ليؤكد أن الثقافة العراقية ثقافة هامش وليست ثقافة مركز تطل دائماً من أماكن مقموعة : شكيب من الحلة بما تحمل من رمزية علوية في الثقافة العراقية وإبراهيم وحسين من الجنوب وما يعنيه أيضاً هذا من مدلولات ثقافية تذهب بك إلى أعماق الماضي السحيق .

وأنا أقرأ (ذاكرة أرانجا) لفتني غياب صوت المرأة أو ضعف دورها على امتداد النص على الرغم من وجود شخصيات نسائية مشاركة لكن بقي دورها تقليديا لا يتعدى دور المرأة المستكينة لقدرها التي لا يرى غير جمالها غير عابئ بما يمكن أن تقوم به في الحياة بشكل عام . فنجمة الذي ارتبط اسمها بحسن لم يكن لها حضور مؤثر في أحداث الرواية ، بقيت بعين هوبي « أشهى امرأة في العالم » (٢٠) ومفردة أشهى تنطوي على دلالة جنسية واضحة وإن كان يردد « لا يهم كل شيء يهون من أجل نجمة وعينيها العسليتين » ؛ لكن واضح أن « نجمة » لم تكن سوى عينين عسليتين وقوام فارع ، ويمكن رؤيتها في النساء اللواتي يزورهن في مناطق بغداد القديمة وتحديداً حافظ القاضي ، كما يقول حسن نفسه على لسان إبراهيم : « يرى فيهن حبيبته نجمة ، المرأة التي دخلت حياته كقدر كبير ، حفر عميقاً ممهداً لحياة جديدة مع حيوات لم يكن يحسب أو يتخيل أن تكون علاقته بها بالشكل الذي اتخذته بدءاً » . (٢١)

ويسوغ حسن أفعاله المشينة من سرقة وتزوير وتحايل على أنها من أجل الحب وأنه ما كان يقوم بذلك لولا حبه لنجمة ، وهو أمر يتنافى مع قيم الحبّ وسمو العاطفة وانه وقع في المحظور قبل أن يعرف نجمة أو يرتبط بها . وفي ذلك محاولة منه في تسويغ ما يقوم به من فعل مشين تحت ذريعة الحبّ وما شابه .

وظل حسن ينظر للمرأة بوصفها « ثياباً شفافة تظهر عري الجسد ، حيث كتل اللحم تبدو بشكل مختلف لزاوية الرؤية بدءاً من النهدين النافرين وهما يتزحزحان مع كل خطوة » . (٢٢) وقد تجسد ذلك من خلال « سمر » المومس التي يحيل اسمها إلى الليالي الحمراء التي لا يرى حسن المرأة إلا من خلالها . لكن الغريب أن نجمة بقيت حتى في نظر ولديها إبراهيم وسلام أمّاً ساذجة ليس إلا « بعد أن خرج من السجن ، كان يصطنع الجدية يضحك بقوة من سذاجة أمنا التي كانت تخفيها تحت ابتسامة ترسمها على وجهها ابتسامة مرتجفة » . (٢٣)

كان هناك ثمة دور أكبر للمرأة من خلال شخصية « حسنة » أم حسن حين استطاعت أن تنتصر على التقاليد البالية التي ادخرت بها الذاكرة الجمعية وتخرج أبنها من الورطة التي وجد نفسها بها ورطته مع سليمة راعية الخراف التي ضبطها أخوها مع حسن وهما يحاولان الاقتراب من بعضهما عبر مشهد بدأ « وأنا أمسك يدها وأتحدث معها بحريه أكثر عن رجولتي التي كنت أريها لها من خلال فتحة في سروالي الداخلي » وصولاً إلى « قد حاولنا أن نجرب حرارة الاقتراب قليلا اقتراب صريح وواضح وغير مغلف بالسهو الذي كنا نفعله يومها صرخت ووجهها صوب النهر ...

- أخي .. ابتعد » . (٢٤) والأمر نفسه مع شخصية « روز ماري » المرأة العراقية التي كانت تقيم في الكرادة الشرقية ، امرأة في الأربعين من العمر . وهي صورة شبيهة لصورة ناستاسيا دوستويفسكي ومتناقضة تماما لشخصية « إجلايا » . لكن لم تتطور العلاقة بينهما لتصل إلى ما كان يفكر به ، وبقيت حبيسة صدره سوى مرات قليلة حين يحاول التنفيس عن نفسه لحظة لقائه مع محمود المصري نادل الشاي وفاضل الكردي الشاعر وكان يمكن أن تحتل مكاناً ذا قيمة في الرواية عموماً .

لكن الروائي قطع أي دور لحسنة فيما بعد ولم يرد أي ذكر لها سوى خبر وفاتها . كما أنه غيّب سليمة تماما من مشهد الحياة ولم يرد ذكرها لها على لسان حسن أبداً وهو يكشف أن

علاقته بها لم تتجاوز أن تكون نزوة عابرة يمكن أن يتمها في مكان آخر وهو خلاف ما تحمله النفس البشرية من مشاعر دفينة اتجاه الذكريات وأماكن الصبا الأولى .

ويبدو أن ذلك لا يخرج عما جُبل عليه الإنسانُ الشرقيُ عموماً من ثقافة فحولة ولغة ذكورية واضحة لا ترى المرأة إلا من منظار أنوثتها وجاذبتها لذلك فهو يسمي علو صوتها في المطالبة بحقوقها تمرداً ، وهي مفردة تحمل بين طياتها دلالة سلبية ربما تشير إلى الخروج عن السنن والتقاليد وما إلى ذلك وربما يؤكد هذا ما ورد على لسان « إبراهيم » وهو يحدث « إجلايا » أو أسماء عن شخصيات دوستويفسكي : إجلايا ، وناستاسيا ، ومجيباً إياها عن سؤالها عن أي الشخصيتين أحب إليه ؛ إذ يقول : « تزوج (مؤيد) من شابة فلسطينية تدرس الديكور في الجامعة الأمريكية ، وبسبب ظروفهما اتفق أصدقاؤه في الشقة على أن يخصص لهما يوم الأحد من كل أسبوع ، اتفاق يلتزم به الجميع ، أن لا يقرب احد من الشقة من صباح يوم الأحد حتى الساعة العاشرة ليلاً » . (٢٥)

وكأن الروائي الذي يختفي وراء السارد لا يرى في المرأة إلا بوصفها جسداً يدر اللذة على طالبيه لذلك حتى لقاء « مؤيد » بـ « سناء » الذي أضفى عليها شرعية كونها زواجاً شرعياً ؛ لكنه جاء خارجاً عما هو مألوف في الطقوس الزوجية . وكأنه حصر تلك العلاقة الإنسانية الرائعة بذلك اللقاء الحميمي الذي لا يتجاوز سويعات معدودة . على أن ذلك جزء صغير من طبيعة علاقة الرجل بالمرأة ؛ فهي أكبر من ذلك بكثير ، تتجاوز تلك النظرة القاصرة . وبقيت تلك الصورة تلاحق المرأة حتى وهو يعيد قراءة الأبله ؛ إذ سلط الضوء على الجسد وما يتصل به من صور وألفاظ توحي بترسيخ تلك الفكرة عن المرأة في الثقافة العربية والشرقية عموماً .

وأخيراً يمكن القول إننا بإزاء رواية بوليفية بامتياز ، مرر الروائي من خلال هذه التقنية عدداً من الرؤى والأفكار والنقد ما كان بإمكانه أن يفصح عنها من خلال راو عليم أو يقوم بالدور بنفسه ؛ لأن ذلك ربما يخرج الرواية إلى منطقة أخرى تكون قريبة من السيرة الذاتية و بذلك تفقد الرواية أهميتها الثقافية والاجتماعية والجمالية في آن واحد .

الهوامش

- ذاكرة أرانجا ، محمد علوان جبر ، دار فضاءات ، عمان ، ٢٠١٣.
- هو قاص وروائي عراقي ، صدر له تماثيل تمضي .. تماثيل تعود عام ١٩٩٩م . وما بعد تفاحة سقراط عام ٢٠٠٥م . وشرق

١- قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، سعيد يقطين : ٩٨.
٢- المصدر نفسه : ٩٨.
٣- المصدر نفسه : ٩٨.
٤- المصدر نفسه : ٩٨-٩٩.
٥- بوطيقيا الثقافة : ١١٧.
٦- جدل الاختلاف اندحار الوعي وازمة الذات : ١٨٠.
٧- ذاكرة أرانجا : ٣٤.
٨- ذاكرة أرانجا : ١٦.
٩- ديون أبي تمام :
١٠- بويطيقيا الثقافة : ٦٤.
١١- ذاكرة أرانجا : ١٦٨.
١٢- ذاكرة أرانجا : ١٦٨.
١٣- ذاكرة أرانجا : ١٠١.
١٤- ذاكرة أرانجا :١٠١.
١٥- ذاكرة أرانجا :٥١.
١٦- ذاكرة أرانجا :٥٣.
١٧- تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق ، د. محمد عبد المطلب، مجلة الرقيم ، دار الرقيم للاباع والنشر في كربلاء ، العدد السادس ، صيف ٢٠١٤ .
١٨- ذاكرة أرانجا : ١٠٨- ١٠٩.
١٩- الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار : ٢٣٣.
٢٠- ذاكرة أرانجا : ١٥.
٢١- ذاكرة أرانجا : ٣٥.
٢٢- ذاكرة أرانجا :٣٥- ٣٦.
٢٣- ذاكرة أرانجا : ٥٩.
٢٤- ذاكرة أرانجا : ٤٤-٤٥.
٢٥- ذاكرة أرانجا : ٢٠٩.

كتابتي تشبهني وحريتي هي مسؤوليتي الكبرى في الحياة والأدب عن التصنيفات والأجيال

لطفية الدليمي

يروي نيكوس كازانتزاكي أنه عندما زار الصين سأل عجوزا صينيا مهذبا : هل أنت بوذي ؟؟ يقول ضحك الرجل الصيني وقال- مابالكم ايها الجنس الأبيض وبقية الأجناس تضعون تصنيفات لكل شيء ، ولاتشعرون بوجودكم إلا عندما تنتمون إلى شيء ما أو شخص ما أو صفة ما ؟؟، رؤوسكم مليئة بالأدراج والملفات المصنفة هذا ،بوذي ،مسلم ،مسيحي ، أبيض أصفر ، أسود ، كونوا بأنفسكم بفرادتكم ، نعم أنا بوذي لكني احترم كونفوشيوس واتبع وصاياه ، إلا أن حقيقتي تكمن في « التاو » الذي يتجاوز كل تعريف ..

وهكذا يحصل عندنا حين يحصر النقد حشدا من الكتاب والكاتبات في تصنيفات محددة ويغلقون عليهم الأقواس : جيل السبعينيات او الستينيات، الأدب النسوي ، جيل الحرب - جيل مابعد التغيير، جيل التسعينيات ، كتابة نسوية ،متجاوزين الخصائص الفردية التي تميز الكاتب الجاد والكاتبةالجادة اللذين رسخا حرفتهما عبر عقود من المثابرة واصدار الكتب والاسهام الثقافي المشهود ويحصرونهما في خانة التصنيف القسري للجيل أوالتصنيف على اساس الجنس وهي تبويبات أثبتت خطلها لدينا بسبب اختلاف الكتاب المحشورين ضمن أقواسها ،لشد ما يبدو هذا الاستسهال في التصنيف والتبويب وحشر الاسماء في جداول محددة ، مسألة خارج إطار النقد والتفحص الجاد ، وتبدو في حقيقة الأمر متكأ للنقاد العاجزين عن متابعة كل حالة وكل شخص بصفته مبدعا و ذاتا منفردة لاتنطبق عليها مواصفات الآخرين والأخريات -

في كتاباتي و قصصي ورواياتي ونصوصي لاأنتمي لغير ذاتي ولاأشبه إلا نفسي لغة وأسلوبا وفكرا ،وأعجب لحشري ضمن تبويبات النقاد التي لا تعني شيئا الا لأنها تيسر على الناقد ومدعي النقد مهمة وضع الأشخاص في مراتب ودرجات ليطبق عليها مقاساته ومساطره وهي طريقة لاأراها منصفة في التعامل مع الكاتب ونصوصه.

تجربتي في الكتابة تمثلني فقط لاتشبه تجارب الاخرين من جيل محدد كما انها تختلف اختلافا جذريا عن تجارب الكاتبات الأخريات من جيلي او الجيل اللاحق ، لأنها خلاصة تجربتي الشخصية ورحلاتي وقراءاتي والتحديات التي تعرضت لها و هي التي شكلت شخصيتي الابداعية ومنحتني خصوصيتي التي أعمل على اغناءها وتعزيزها يوما بيوم ، واستنادا إلى ماواجهته وخبرته من أحداث،أجدني أمتلك حريتي في التمرد على الأقيسة الجاهزة لاثبات خصوصيتي ، وأواصل التجريب والتغيير سواء في حياتي الشخصية أو في منجزي الابداعي ورؤيتي للنفس والعالم وأؤمن ان المبدع مجترح نمطه الخاص من العيش وينعكس ذلك على حرفته الأدبية ،من هنا خروجي على السائد ورفضي الخضوع له في الكتابة والعيش ، اكتب اعمالي كما احب دونما مساطر مسبقة لكتابة الرواية والقصة فالكتابة بالنسبة لي مشروع ابتكار رؤية و نمط حياة تشتبك مع بعضها ..

أراهن في معظم أعمالي على الانسان و أثق في الكلمات والمخيلة واتابع حياتي كاتبة حرة لاتدجنني القيود والقوالب والايدلوجيات ، وأواصل عبر كتابتي ومسعى حياتي تقصي مفردات الجمال وسط محيط غارق في القبح والتوحش .

تجربتي في كتابة روايتي «سيدات زحل»

تشتغل اعمالي وبخاصة روايتي الاخيرة (سيدات زحل) على أقانيم أساسية : الآنسان والحب والحرية والذاكرة ويشمل ذلك اختياراتي للترجمة من روايات واعمال اخرى تلتزم بمنهجي : الانسان ،الحب –الحرية وصون الذاكرة ،وسيلتي لغة خاصة تميزني ورؤى تنبثق من مجموع تجاربي وقراءاتي واحلامي ، لتبقى الكتابة طريقتي للتحاور مع العالم وأسلوبي الشخصي للامساك بالزمن ، أؤمن في نصوصي وحياتي بأن الحرية ليست حالة ثابتة ولاتوصيفا لغويا بل هي نهج حياة وسلوك و جهد متواصل للبقاء كما نحب ونشهى لا كما يشاء الآخرون لنا أن نكون ، كتابتي وعزلتي ووحدتي هي خياري في ميدان حريتي وليس ثمة اختلاف بين حياتي التي اعيشها وما اؤمن به وما أكتبه من فكر وأدب .

عمدت إلى كتابة أحوالنا في الحروب وانواع الغزو عبر التاريخ في روايتي «سيدات زحل» عبر رؤى النساء وتحري أحوال المجتمع وأحلامه والكوارث التي المت به ، ففي كل فصل ابرزت بشاعة الحروب ومافعلته بحاضرنا ومدننا وماغيبته من رؤى المستقبل وما تركته من ندوب

في ذاكراتنا الجريحة ،ولأنني أمراة من هذا الزمان الوحشي و كاتبة لها مجسات وعي وحدس وخلاصات تجارب ، إمراة منتبهة إلى زمنها تعي مسببات الأحداث وتدرك متغيرات العالم وضرورات التغيير ،لم أصدر أحكاما على أحد ولاانحياز لي لغير الانسان وأحلامه بالسلام والجمال والعدالة ، إصدار الأحكام في العمل الأدبي ليس من بين مهمات الكاتب فأحداث الرواية هي التي تضع القارئ في موقع الحكم وهو يتابع أحداثها..

يمارس الكاتب والكاتبة في الجهد الروائي عملية تهديم وبناء على ركام ماتهدم ، هذا من جانب ومن جانب آخر هناك الموقف التأملي الذي يزاوج بين تفحص الواقع وكشفه ومجاورة المتخيل ومخزون الذاكرة وليبلغ غاياته يعمل على تشييد المبنى الروائي بدقة واحتراف فيحذف الحجارة الناتئة والمواد الهشة التي لا تسند معمار روايته ولا تبلغ به غايته المرتجاة..

أضحت روايتي - في فترة غربتي وتشردي - رفيقة وجودي و مشروع حياة بل وموقف ضرورة كبرى لمواصلة الحياة ، وغدت عملية الكتابة بذاتها الوطن البديل الذي يرافقني في كومبيوتري المحمول اينما حللت ، وصارت طريقي الذي يمنحني أمل الوصول إلى ملاذ يعصمني من اليأس والتشتت والهلاك ويزودني بالقدرة على مواصلة العمل رغم القنوط الذي يلف حياتنا العراقية في الوطن والمنفى .

بدأت كتابة «سيدات زحل» بنحو عامين قبل خروجي من العراق عام ٢٠٠٦ كانت البداية مع فصل عن شخصية الرائي العرفاني الشيخ قيدار البابلي عاشق بغداد الذي كان يدون ايامها وتواريخها وأحداثها ويحفظ اثمن المخطوطات والمصادر التي تخصها ويشتريها من اصحابها ويخفيها في دار خصصها لحفظ مأثورات بغداد تحسبا من فقدانها في الحروب وأعمال العنف وقد تعرض لملاحقة السلطة جراء عمله هذا بتهم شتى ،وقد شكلت الكراسة التي يتحدث فيها الشيخ قيدار عن احواله وأحوال بغداد بؤرة الضوء في موشور الرواية الذي انطلقت منه شرارات ملونة اخرى لتشكل فصولها ، ومنها تشظت الشخصيات وانولدت الأحداث متجاوزة رؤيته العرفانية للحياة والموت والحب والفقدان ، الى مكابدة الوقائع الصادمة التي قدمتها شخصيات الرواية لأحوال العراق عبر العصور كما كشفت عملية غزوه واحتلاله معايب الدولة وهشاشتها وخواء المنظومة القيمية السطحية للمجتمع وتشقق قشرة التحضر الفوقية التي كشف انهيارها الهوة المظلمة التي يعيش المجتمع في أعماقها :هوة الطائفية والعشائرية فانطلق الوحش من أعماق الانسان الذي كان القانون والأغلال السلطوية تقيده إلى حالة من الاستقرار و التوازن المؤقت..

تختلف روايتي (سيدات زحل) اختلافا جوهريا عن أعمالي السابقة ، وأرى انه لا مبرر لكتابة رواية إذا كانت تكرارا لأعمالنا الأخرى في شكلها ومضامينها ، إلا إذا اعتبرنا مشروعي الإبداعي قائما على مواصفات سردية معينة وخصوصية لغوية تشترك فيها معظم مفرداته وان اختلفت موضوعاتها ، فأتت (سيدات زحل) عملا روائيا مكتملا بذاته لا يشبه أياً من رواياتي سواء في البناء الفني وأسلوب السرد ولغته وتشكله على طبقات زمنية ومكانية متراكبة وتواتر الأصوات المتعددة فيه وان بدا لغير المدقق والقاريء المتعجل أنه صوت الحكاءة الساردة (حياة البابلي) التي قامت برواية أحداث بعض كراسات الشخصيات وأتاحت لشخصيات أخرى ان تروي كراساتها بلغة سرد مغايرة فكتاب الشيخ قيدار يرويه الشيخ بلغة عرفانية ورؤى مثالية رومانسية فيها أنفاس من مواقف الزهاد والمتصوفة تكشف لنا موقفه من العالم والحياة والحب والعدالة والجسد و المرأة وفي كراسة مدينة الأجراس يعتمد معظم السرد على الأسلوب الحكائي شبيه القصص الشعبي فتروي البطلة للصبي ابراهيم الناجي من الخطف حكايات عديدة متداخلة الأحداث و تقول له « نحن نروي الحكايات لنستطيع تحمل الزمان تخبره

عن المدينة والناس والامبراطور الذي حرم طرح الاسئلة و وضع إجابات لكل ما يطرأ على بال البشر وأطلق مقولة صارت دستورا للعلاقة بينه وبين الشعب (السكوت مقدس والنطق مدنس والرؤية إثم والشم محظور والفكر كفر والسؤال زوال والحلم خيانة) ،بينما روت الساردة وقائع كتاب الحب التي عاشها العاشقان في زمنين متباعدين وبأسماء وشخصيات مختلفة تفصل بينهما نحو مائة وثلاثين عاما –روت وقائع العشق بلغة حسية ترتقي بالحب و الايروتيكا الى مستوى الانشغال الجمالي الصرف للرد على القبح والخراب والموت الذي يحاصرهما على امتداد الزمان .

تتمثل خصوصية سيدات زحل في كونها رؤية انثوية دقيقة للعالم بعد أن قُمع صوت الأنثى في الواقع و متون الكتب طوال العصور إذ لطالما كُتبت المرويات والقصص والروايات - حتى تلك التي كتبتها النساء- بصوت ذكوري يسقط رؤيته على الشخصيات و الأحداث ، تروي الساردة ببصيرة الأنثى و حدوسها وحسيتها وشغفها بالأمكنة والطبيعة قصص العشق والألم والأحلام لتكشف عن أحوال المجتمع العراقي وأوضاع النساء منذ اقدم العصور حتى يومنا هذا لتقول لنا أن الخراب ليس سوى محصلة لتراكمات تاريخية بدأت لحظة تأسيس بغداد على جذر النار ثم تواصلت بحرب الأمين والمأمون وتمضي قدما لتكشف عن اوضاع المدينة الكارثية في اضطراب القرن التاسع عشر تحت حكم الوالي المملوكي داود باشا حين دمرها الفيضان الذي صاحبته موجتا طاعون كبداية لانهيار الدولة العثمانية وصولا الى الاحتلال البريطاني الذي حضر عبر شخصية (المس بيل) وتركز الرواية على احدى اهم حقب التاريخ العراقي الحديث المتسمة بالعنف والقسوة والدموية وهي حقبة لا تنفصل عن تاريخ العراق في العصور السابقة .

بوسع الرواية والكتابة عموما أن تخفف من آلامنا وتهدهد أحزاننا والأهم هو اذا ماكان بوسعها مساعدتنا علي ايجاد معنى لحياتنا عبر التعرف إلى تجارب الآخرين وربما تستطيع رواية ما ان تمنحنا أسرار من يتجاوزون الألم ويعبرون المحنة في مسعاهم لنيل الحرية وصيانة قيم الجمال و هذه الرواية ليست عن أبطال كبار بمواصفات البطولة المتعارف عليها وليس فيها بطولة لغير الروح الانسانية و من أبرز ابطالها (المكان) فالبطولة معقودة لبغداد ذاتها ، وشخصيات الرواية تؤثث المكان بأخطائها وخطاياها وأوهامها ونكساتها وخسائرها وأحلامها أيضا و تنحدر معظم الشخصيات من الطبقة الوسطى العراقية التي كانت منتجة الثقافة وحاملة هم التحديث في المجتمع العراقي منذ تأسيس الدولة العراقية حتى بدأ اضمحلال هذه الطبقة منذ خمسين عاما ثم تدهورت بوتيرة متسارعة خلال ثلاثين عاما من الحروب وبلغت ذروة تبددها وانهيارها بعد الاحتلال كنتيجة له ولهشاشة البناء السابق .

تستمد هذه الرواية مبررها وجدواها من كونها شهادة حية على ماجرى في العراق طوال عقود بل طوال عصور ، لم اكتب بتقنية تسجيلية أو تخييلية خالصة عما جرى لسبب بسيط ومنطقي هو انني شهدت الحروب الشرسة وما انتجته من محن،عشتها وكابدتها لحظة بلحظة وتكدست في ممرات قلبي عبر السنوات اللاتي اعقبت الاحتلال – برك من دموع النساء واوجاع الرجال وتقصيت هذه القدرة الهائلة لدى النساء على مواجهة الفناء والمضي قدما وسط النار والدم والخسائر و مواجهة الكارثة كل واحدة منهن حسب ما اوتيت من اسرار الانوثة وشهوة البقاء ،وتسللتُ إلى ذاكرات نساء ورجال شهدوا ماشهدوا واستعادوا في ذاكراتهم المجروحة ما حدث لبغداد على ايدي المستبدين بدء بأبي جعفر المنصور ومن تلاه حتى يومنا هذا ..

امتزجت في العراق احداث حياتنا بفانتازيات غرائبية كنا ندهش لدى سماع امثالها في روايات الاخرين فإذا بها تحدث لنا بغرائبية اشد هولا فاقت جميع التصورات عن القسوة والرعب وبشاعة السياسة ووحشية الاحتلال والمتشددين الذين جيء بهم كجرثومة أكالة تلتهم لحم البلاد ،

فتساقطت أوهام الذين صدقوا أكذوبة نشر الديموقراطية في بلادنا عندما لم يقطفوا من سنواتنا الماضيات سوى المزيد من الخراب وجداول بأسماء مئات الالاف من الضحايا وملايين المهجرين من بلادهم وانا واحدة منهم ، قبل كل شيء وبعد كل شيء فإن رواية (سيدات زحل) انشودة حب لبغداد كمكان يسكننا ونسكنه ، اغنية حب لموسيقاها وفنونها وعمارتها ومأثوراتها وأناسها كما هي ترنيمة ب للبشرية بوقوفها في مواجهة فظاعة الحروب للحفاظ على تراث الجمال ، قد تبدو الرواية في ظاهرها انشودة رثاء لمدينة أوشكت أن تتلاشى في الألم لكنه ذلك الرثاء الشجي الذي يحفز اليقظة ويطلق شحنات قوية لتحريض البشر على اعتناق الحب وصون الحياة ، هو رثاء لا يندب المدينة بقدر مايستدعي الامل ، فبغداد في هذا الكتاب : شخصية فاتنة تكالبت عليها الكوارث واستبداد الطغاة ووحشية الغزاة لكنها احتفظت بسرها في قلوب عشاقها، ففي الحب يكمن سر البقاء و بذرة المستقبل ..

امتدت أحداث روايتي على عصور مختلفة بدء من تأسيس بغداد اضافة إلى أنها رواية تأملية تتابع خلجات الناس واوهامهم واحلامهم وانكساراتهم عبر مراحل التاريخ، وقد حرصت على رفد النص بجماليات اسلوبية عرفت بها اعمالي السابقة و ضاعفت جرعة الجمال بقصص العشق التي تتخلل احداثها لأرد على بشاعة الحرب والقبح الذي فجرت مكامنه في النفوس والعقول اللامتوازنة .

تماثلنا شخوص الرواية ذوي الهشاشة البشرية في حالات الضعف والنكوص التي تنتابنا جميعا وتهوي بنا الى القنوط احيانا لكنهم رغم فداحة تجاربهم كانوا احرارا في اختيار مصائرهم سواء أخطأوا في خياراتهم أو فعلوا الصواب ،المهم أنهم يمضون قدما وسط دوامة اللهب ومثلهم بغداد التي تحترق كل صباح وتقوم من موتها و تثبت دعائم وجودها وسط الهلاك .

اعتمدت في بناء روايتي على رؤية خاصة بي في الاشتغال الروائي فهي لاتشبه اية رواية سابقة لي كما اني اعدها منعطفا مهما في اشتغالي الأدبي ، فهي رواية يمكن أن تُقرأ فصولها منفردة او تقرأها متسلسلة ،ففصولها أشبه بصور جهاز الكاليدو سكوب الذي يمنحك عند كل تحريك للعدسة مشهدا مختلفا ، لكن مادته تبقى واحدة هي شظايا الزجاج الملون التي تشكل صورا لانهاية لها ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر راعيت ان تختلف نبرة الخطاب بين شخصيات الرواية عن خطاب الراوية الأساسية "حياة البابلي "،فهي رواية متعددة الأصوات تتشكل من تلوينات مختلفة لتكتمل فسيفساؤها التي تكون صورة بغداد وأناسها واحداثها عبر العصور والتي يعمل ثلاثة من شخصيات الرواية على تدوين تاريخها للحفاظ على سرها المكنون في قلوب عشاقها ، ومن هذه النقطة عقدت البطولة للمدينة كمكان مائل وكمكان يسكن الذاكرة والحلم معا ، المكان الذي جرت وتجري فيه جملة من احداث تتوغل في الأزمنة القديمة مرورا بالغزو المغولي ثم بالعهد العثماني حتى عام ٢٠٠٨ ، وقد أتاحت شخصية الشيخ قيدار للرواية حركة واسعة في الزمان والمكان فتحقق من خلال بحثه عن زوجته المفقودة وصف لجغرافية العراق ومكوناته الاجتماعية واحداث الحروب التي مرت بها، والحضارات التي نشأت على ارضه عبر التاريخ، كما حقق التعرف على شواخص بغداد التاريخية، وخاصة ما يتعلق بالمتصوفة الذين دفنوا فيها.

كتبت فصول هذه الرواية على مدى ثلاث سنوات وانا أكابد محنة التشرد بين مدن العالم اتنقل من فندق الى آخر ومن بيت الى غرفة حتى بلغ عدد السقوف التي نمت تحتها نحوا من ستة وثلاثين سقفا في مدن وبلدان مختلفة الاردن والمانيا وسويسرا و فرنسا ،ومن بين شقة اضطررت للاقامة فيها بعد ان اوصدت امامي كل السبل في بلد الحرية فرنسا ، شقة عتيقة في الطابق الثامن من عمارة في ضاحية يسكنها خليط من شعوب مختلفة أتراك وارمن وأكراد وجزائريون وصينيون وأفارقة سود وكولومبيون وغيرهم ، استأجرتها من رجل برتغالي –كولومبي يعمل

حارسا في بيت الصحفيين الذي انتهت اقامتي فيه -و يشاطرني الشقة عامل كولومبي هو صهر مالك الشقة و يعمل منظفا وصباغا ، وفي الغرفة الأخرى يقيم صحفي افريقي من انغولا يعمل في ترويج مستحضرات التجميل لم اقابله قط لانه كان في رحلة ترويجية الى جنوب افريقيا ، فكانت الشقة تردد اصداء لغات عدة و تحفل بملصقات اعلانية كبيرة لنساء جميلات وزجاجات عطور ، ثم انتقلت الى فندق ثم الى بيت صديقة و فندق متواضع اخر وبيت إلى أخر التراجيديا ، كنت أتجول بين مدن وبلدان في القطارات ومعي حاسوبي المحمول ادون بعض شذرات من الرواية واترك في كل مدينة وبيت حقيبة وكتبا حتى توزعت ذكرياتي وقمصاني واوراقي بين عشر من الأماكن تركتها جميعا كما تركت كل شيء في بيتي البغدادي الذي اقتحمه المارينز ودمروا معظم مافيه ،قلت لنفسي : ايتها المرأة إن قدرك رغم كل هذا لجميل جدا وانك لمحظوظة إذ تملكين نعمة الكتابة وقد انصفتك الأقدار حقا فالنجاة بالنفس وحماية الروح من التنازلات هي اعظم جائزة يفوز بها المرء في زمن الفتك ، لذلك عدت من جولة العذاب في بلد اللجوء الذي يدعون فيه العدالة والمساواة ورفضت ان اكون مجرد رقم نكرة على بطاقة او جواز لجوء ، عدت إلى عمان وجمعت ماتناثر من ذاكرتي وانا احمل روايتي هذه التي سرقت مني فصولها الاولى عندما هاجمتني عصابة من ثلاثة افارقة سود في ضواحي باريس وسرقوا اللاب توب - عند مدخل مبنى بعد مقاومة عنيفة مني واعتداء بالضرب وتركوا على وجهي وجسدي كدمات دامت شهرا وعلى روحي جرحا لايندمل طوال العمر في بلاد لذت بها من عنف بلادي ، كنت اقوم برحلة يومية بين ضاحية سارسيل و مركز باريس تستغرق ثلاث ساعات في الذهاب والاياب من اجل دراسة اللغة الفرنسية وأيقنت لحظة مهاجمة الرجال الثلاثة لي من حتمية موتي على أيديهم و في تلك الاونة المروعة انهالت على وعيي كل تفاصيل حياتي وايقنت انني انتهيت وانهم سيطعنونني بمدية وينتهي الامر دون ان يعرف بي أحد ،في تلك اللحظةالتي امتدت دهرا وانا بين الموت والحياة تفجر غضبي على بلدي الذي ارغمني خرابه السياسي وسطوة الارهاب والاحتلال على الهرب من التهديدات حيث بيتي في العامرية وأنا في عمري هذا ، لكن ارادتي وقوة الحياة التي اجتمعتا في قلبي تضاعفتا ودفعتا بي للمقاومة بل الاستماتة في المقاومة، ان اقاوم ثلاثة لصوص سود اقوياء وانا عزلاء الا من قوة الروح ، كافحت الموت ونجوت باعجوبة واكتفوا بسلبي حاسوبي اللاب توب وفيه الفصول الاولى من الرواية ، ثم اعدت تدوين هذه الفصول اعتمادا على الذاكرة وبعض ملاحظات وجدتها ضمن ملفاتي على الورق ولم تكتمل الرواية إلا في نهاية سنة ٢٠٠٩ حيث دفعتها للنشر في دار فضاءات وأسعدني نجاحها الذي تحقق في جميع معارض الكتب وفي اهتمام عدد كبير من النقاد والدارسين بالكتابة عنها ، بعد أن صدرت بثلاث طبعات آخرها الطبعة الثالثة سنة ٢٠١٤.وترجم مترجم بريطاني فصولا منها للانكليزية نشرت في مجلة بانيبال ، كما كتبت سيناريو كتاب مصور بعنوان « بيت البابلي » عن بعض فصول روايتي أصدرته دار نورما للنشر في مدريد باللغة الاسبانية ولقي صدى واسعا لدى القراء في اسبانيا وبعض دول امريكا اللاتينية ..

عناصر تكوين الرواية بين الحداثة والمطلوب

علي لفته سعيد

قيل عن الرواية إنها (كيس منفوخ تضع فيه أي شيء) كون مادتها قابلة لامتصاص ما يدور وما يمكن ان يحدث او يؤثر او يشير او يفسر في المحيط ,وبالتالي الإحاطة بعناصر الصراع من جوانبه المتعددة , ومن خلال توظيف السرد او توظيفها في خدمة السرد. وقيل في حداثتها ، او قيل عن الرواية الحديثة..(لا قواعد لها.. مفتوحة الابواب والنوافذ على الاشكال والصراعات الممكنة الحدوث التي يراها الروائي غير محددة الاطر) أي ليس لها وازع وليس لها تسلسل منطقي . بمعنى ان السرد الحديث، يضع قوالبه في المكان الذي يريده الكاتب لا الذي يريده السرد المنطقي .

وبالتالي فان المادة ,هنا قابلة لامتصاص ما يدور في ذهن الكاتب من اجل الوصول الى خلخلة ما هو متعارف عليه لإنتاج شكل جديد له صلاحية مشاغلة القارئ واستغلال طاقاته القرائية للوصول الى فهم القصد وهضم المعنى والحصول على (الكم) الفلسفي .. لان القراءة ما عادت مادة لقتل الفراغ او انها درس تعليمي . ولان الرواية حسب تعريفها الذي جاء في كتاب صنعة الرواية .. انها (فن خيالي نثري او حكاية ذات طول معين تصور فيها شخصيات او افعال تمثل الحياة الحقيقية للماضي او الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما). من هنا.. فان السؤال الذي يبرز ..ما هو الفرق بين عناصر الروايتين ..من ناحية استلهام روح التعريف من جهة وما يريده القارئ من جهة اخرى ؟ وأين تكمن عناصر الاختلاف ؟ ان الاجابة ستجعلنا نراجع (اجندتنا) بهدوء فنجد..ان عناصر السرد او لنقل مكونات الرواية .. تكاد تكون واحدة ..إذ لابد من توافر المكان والزمان والشخصيات والصور والصراع والحوار.. وبالتالي وجود (تفسير) ظاهر او مضمر لقصدية اختيار الموضوعة .. حتى لو كانت نسب هذه المكونات متفاوتة او مجزأة.. من اجل الوصول الى المعالم الرئيسة لفهم المغزى المستور وغيره مما يبحث عنه القارئ . إذا أين الاختلاف بين ان تكون الرواية عبارة عن كيس منفوخ وبين ان تكون لا قواعد لها وليس لها تسلسل منطقي؟

اذا كان السؤال موجها الى القارئ . فان الاجابة التي يبحث عنها هي.. ان الحداثة عنده تختلف بدرجة ما عن الحداثة التي جاء بها النقاد , الذين طوروا مفهوم الحداثة الى مفهوم ما بعد الحداثة وحداثة ما بعد الحداثة وحداثات ما بعد الحداثات وجعلوه مصطلحا لم تحدد اصوله بعد . لان التجريب والتجديد هما من اهم مشكلات الحداثة . وهما ينموان بصورة طردية بين عصر الكاتب وعصر القارئ . فكلاهما يعيشان في وقت واحد . لذلك نرى ان الزمن السابق للقارئ, أي زمن الكتابة, دائما يكون تحت ميزان التحليل المستمر بقوة تعادل اضعاف عصر القارئ الموافق لزمن الكتابة . لذلك .. فان مفهوم الحداثة يعده النقاد مفهوما نقديا او فكريا وجاء (لتخليص الانسان من اوهامه وتحريره من قيوده وتفسيره للكون تفسيرا عقلانيا واعيا). ولان هذه هي الغاية الاساسية فقد جعلوه في حالة تقاطع .. لأنه (لا يتم ما لم يقطع الانسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة أي بالتجربة الانسانية كما هي في لحظتها الآنية). ومن خلال النظر الى هذا المفهوم وربطه بالإنتاج الروائي وبالتعريف الثاني الآنف الذكر فان استخلاص المغزى يؤدي الى ان ليس هناك ثابت دائما يحكم التحول وبالتالي فان التفسير العقلاني لابد ان ينحاز الى وجه من وجوه الانتاج الثقافي . وبنظرة اخرى الى هذا المفهوم نجده ينادي (بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته ,فلا شيء تحت السطح سوى السطح) . من هنا نتساءل ايضا..هل الرواية الحديثة على وفق هذا المفهوم وعلى وفق إطلاق التسمية عليها على انها رواية حداثوية او إنها تنتمي الى الرواية الجديدة ، لا تهتم بالعمق وبعدم ثبات المعنى الذي تألفت منه اصلا ؟ ان الشروع بان هذه الرواية قد حددها كاتبها سلفا على كونه يريد لها ان تكون على وفق هذا المنظور وحتى على وفق التعريف الثاني , الذي يعده بعضهم تقليديا او كلاسيكيا لا يؤدي إلا الى الرتابة لأنه سيستخدم ادوات سردية مملة ..هي عملية قتل الرواية نفسها .. لان هذا سيؤدي الى احباط القارئ .. ما لم يجد عناصر الصنعة متكونة اصلا من خلال الموضوعة او من خلال الغاية التي ادت الى ان يكون الانتاج لا وازع له. لان مفهوم القارئ لا يتعدى عن كون الحداثة هي اللعب في الشكل واستغلال خلخلة التسلسل المنطقي كما هو معمول به في روايات العقود الماضية . فإذا ما اخذنا الروايات البكر.. سنجد إنها جاءت لتلبي حاجة اساسية من حاجات الذات, ثم ننظر الى ما بعدها سنجدها رواية جديدة من ذلك التاريخ الذي تلا مرحلة الولادة أي انها كانت رواية حديثة او ما يصطلح عليه الان (ميتا رواية) لأنها بسهولة .. ولدت لتكون محمولة على اسباب التجريب ومخالفة لما هو كائن . من اجل اعلاء شأن الرواية والانتقال من مرحلة

تلبية الحاجات الذاتية الى مرحلة الانتفاع ومن ثم الارتفاع بالمستوى الاجتماعي الطبقي والتعليمي وصولا الى مرحلة استخلاص الكم الفلسفي ومشاغلة العقل لتكوين رؤى جديدة .. وبالتالي صار الابداع كما تقول (ناتالي سارون) هو الذي لا يراه غير المبدع . أن كل ما يقال مأخوذ من واقع معيش لكنه بعيد عن رؤية القارئ مهما تغرب عنه ومهما كانت درجة عمق المخيلة.

ان الاختلاف الذي تبناه الكتّاب في ان تكون رواياتهم (حداثوية) .. لا يخرج على سياق اساسيات تكوين الرواية الا بما تسمح الفكرة (الموضوعة) بالتلاعب بالشكل لأسباب عديدة . ومن هنا ..فان الصنعة هي واحدة من اساسيات الارتقاء ، فيتخذها المنتج سبيلا . لان الطريق الموصل الى مشاغلة العقل وعد النص الروائي نصا مكتوبا لا مقروءا .. يبدأ من خلال استلهام روح العصر وتفسيره تفسيرا عقلانيا، مستفيدا من التجربة الإنسانية .. وكل ذلك مرده أن يجعل القارئ يشاركه من جديد في كتابة ثانية للرواية كما يقول النقاد في مفهوم التلقي . ومن الأصح أن نقول .. ان يفهم القارئ القصدية ومغزى العمل الذي أراده الكاتب حتى لو تشعبت تلك القصديات .. لان في هذا التشعب يكمن الإبداع .. ويأخذ العمل مساحات واسعة من التفكير والمناقشات والتحليل للوصول إلى غاية الكاتب ومداركه بعيدا عن كل حقول ومصطلحات النقاد.. لانها لن تقف عند حد فسرعان ما يأتون بشيء جديد ليجدوا أنفسهم وقد تخلوا عما جاءوا به سابقا نتيجة لتطورات العصر او لتطور رؤاهم . ولنا في البنيوية مثال على ذلك.

نعود الى سؤالنا .لنقول وجهة نظرنا بهدوء لا تحتمل الغموض . ان الرواية .. ماهي إلا كتاب حافل بأجزاء المتناقضات والمتفقات وجامع لأجزاء الدروس المختلفة للعلوم الاخرى . وحامل قصديات يراد منها تخويل الذات بان تخاطب الاخر من زاوية غير منظورة او من خلال خط وهمي يتصل بالصفحات وينتهي بفهم المغزى , ومداعبة العقل واستغلال طاقاته الفيزياوية لتكوين فعل أخاذ يتحرك كحركة الذرات التي تتلاقح لإنتاج خاصية فلسفية لها ابعاد تشويقية.

فهل تكون الرواية الحديثة حاملة هذا الرأي هي الاجدى والأنفع للقارئ , ام تبقى الرواية التي عرفت بقاموس اكسفورد هي الرواية التي يجب ان لا تغيب عن الحسبان؟

ان الاجابة هنا . ستكون محض افتراء .. لان الرواية الحديثة يجب ان لا تخرج على كونها رواية حاملة عناصرها التكوينية .. بعيدا عما يبتغي منتجها من ان تكون صنعته الغاية القادرة على تلبية احتياجاته الاعلامية . وكذلك فان الرواية الواقعية او التقليدية او ما يقال عنها الان (الرواية القديمة).. لم تعد تواكب روح العصر .. اذا بقيت على مسارها .. تتابع حركة الشخصيات وتقوم برسم المكان والإطناب بالسرد على حساب المغزى . لذلك نرى ان الرواية هي مزج بين الحالتين . وتلك خاصية الابداع القادرة على رسم عناصر الرواية التي يتقبلها القارئ ويسارع الى قراءتها . فكم من رواية اسهم النقاد في صناعة جودتها لكنها بقيت حبيسة الرفوف والعكس صحيح.

شهادات واراء

حلاج الأسرار.. وسُكْر الحب

كاظم حسوني

(عرَف بالحلاج لانه كان يتكلم على اسرار الناس، وما في قلوبهم، ويخبر عنها، فسمي بذلك حلاج الاسرار، فصار الحلاج لقبه)، عن الخطيب البغدادي في مؤلفه تاريخ بغداد، والرواية بلسان ابنه ، ، وفي مراحل مختلفة من حياته، لقب بالقاب عديدة، فكان الناس يكاتبونه من الهند بالمغيث، ومن بلاد الصين وتركستان بالمقيت، ومن خراسان بالمميز، ومن فارس بابي عبدالله الزاهد، ومن خوزستان بالشيخ حلاج الاسرار، وبالبصرة يسمونه"المحير : عن (ما سينون وكراوس) في كتابهما "اخبار الحلاج"، ،

كان متعبدا افنى جسده وانحله بالصلاة ومناجاة الله والعبادة، يقول"ما صليت صلاة الفرض قط الا وقد اغتسلت اولا ثم توضأت لها، وها انا ابن سبعين سنة، وفي خمسين سنة صليت صلاة الفي سنة، كل صلاة قضاء لما قبلها".

وكان لا يفرق بين نعمة وبلوى، وطريقته بافتداء الروح لا تتم، الا بالجسد المضحي، فكان قربانه الدائم هو جسده، حسب وصف عزيز السيد جاسم في كتابه "متصوفة بغداد " فعبادة الصوفي كما يراها الصوفي ابو القاسم القشيري بانها التوجه بالكلية الى الله لعبادته حد الفناء، يفني احساسه بنفسه وجسمه، فاذا به غافل عن وجود الاشياء، وعن وجود ذاته، ثم يرتقي فيفنى عن رؤية فنائه، فلا يدرك انه فني، وكل هذا الفناء يقتضي انواعا من البقاء، فاذا فنيت واعدمت الصفات المذمومة بقيت الصفات الحميدة.

واذا أبطل احساسه بمن حوله، وبنفسه بقي ما يشاهده من جريان القدرة الآلهية، ولا وجود الا للحق فيه.

(اللهم اكثر أعدائي)

حسب ماسنيون لم يكن الحلاج يرى ان الطريق الى الله بكثرة العبادة بخلاف ماهو معروف، اذ يعترض بالقول من ظن انه يرضيه بالخدمة فقد جعل لرضاه ثمنا، لكنه يضيف: يتلمس الطريق الى الله بالحب وحده ، لكن الحلاج كان دائب العبادة يروم استهلاك نفسه بالانوار الآلهية، ودرج بالرياضات وقمع الذات، وحين اراد الذروة، ادرك انه مائت لامحالة، وقد كان دائم الاحتجاج على نفسه، وللآخرين بالغفران، فكان يتوجه الى الله تعالى بالدعاء(اللهم اسألك ان لاتردني الي، بعدما اختطفتني مني ولاتريني نفسي بعدما حجبتها علي، واكثر اعدائي في بلادك)، ، ويؤكد عزيز السيد جاسم ان الحلاج كان يشتط به الغفران بعيدا حتى مع الذين كفروه، فكان يتحدث عنهم بالحب والتودد فكان يقول ان بعض الناس يشهدون علي بالكفر وبعضهم يشهدون لي بالولاية، والذين يشهدون علي بالكفر احب الي والى الله من الذين يقرون لي بالولاية) !

أقتلوني يا ثقاتي ... ففي قتلي , حياتي

(كشف السر)

يقول (الخلق يشهدون بكفري ويسعون الى قتلي وهم بذلك معذورون وبكل ما يفعلون بي مأجورون)،

وكان يخاطب الناس للخلاص من نفسه ! (ايها الناس، اعلموا ان الله تعالى اباح لكم دمي فاقتلوني، اقتلوني، تؤجرون، واسترح)

ويوضح السيد جاسم: بان الحلاج ربط عشقه بهتك الستر ولا يستطيع المساومة مع الخارج على حساب الحقيقة الداخلية، لقد رفض منذ البدء ان تكون له حقيقة داخلية بوجه خارجي مختلف، وهذا يخالف اكثر المتصوفة في استخدام التقية،،

فالحلاج في نظر الشبلي: كشف السر .

وهو يردد (كنت انا والحسين بن منصور شيئا واحدا، الا انه اظهر وكتمت)

ويؤكد صاحب كتاب (متصوفة بغداد): لقد رفض الحلاج التقية في حين اختارها البقية.

فكانت حقيقته تسبح في مياه الحياة عكس التيار السائد، ولم يترك لنفسه بين ما يفكر به، وما يفعله، فنظريته الصوفية، وافكاره، وسلوكه، كانت اشتغالا واحدا، ويضيف: قد يقال عن محيي الدين بن عربي ان افكاره اكبر من سلوكه باعتباره مفكرا صوفيا، وقد يقال مثل ذلك عن الغزالي، الا ان الحلاج كان واحدا، تختلط الفكرة، الخطوة والخطرة، والكلمة ، في وجده، وفي تباريحه، وفي انسحاقه فتتحول كلها في لحظة واحدة، الى نفثة دم، غيبوبة، ورؤيا معراجية لا حدود لها، محطاتها الذكر الدائم، والوجد الذي لايتوقف، ملفتا الى ان الامر الآلهي قد استحوذ عليه، فكان مطيعا له بكليته، لذلك لم يعرف التستر على اسرار قلبه،

لذا قال له الشبلي وهو يصلب: ان الله ائتمنك على سر من اسراره فأذعته، فأذاقك طعم الحديد.

فأجابه تجاسرت فكاشفتك لما غلب الصبر .

وما احسن في مثلك ان ينتهك الستر

ويؤيد قضية فضح الاسرار الباحث سامي خرطبيل في

كتابه (اسطورة الحلاج)، مشيرا الى ان ما يميز تجربة الحلاج الصوفية هتك السر، فاضحا اسرار وجده، ملفتا الى بلوغ قمة فيوض نشوته وفضح اسراره في اسواق بغداد بعد عودته من حجه الثالث سنة ٢٩٢ هـ، فكان يقف على باب المسجد،

وهو يقول:

(ايها الناس، اذا استولى الحق على قلب اخلاه عن غيره، واذا لازم احدا افناه عمن سواه، واذا احب عبدا حث عباده بالعداوة عليه، حتى يتقرب العبد مقبلا عليه، فكيف لي ولم اجد من الله شمة، ولا قربا منه لحة، وقد ظل الناس يعادونني.)

ثم بكى حتى اخذ اهل السوق في البكاء، فلما بكوا عاد ضاحكا، ثم اخذ في الصياح صيحات متواليات وراح ينشد شعرا، يعبر عن حرقته ووجده المفرط الى الله،

ويروي خرطبيل عن ابن الحداد المصري الذي يقول: خرجت في ليلة مقمرة الى قبر احمد بن حنبل رحمه الله فرأيت هناك من بعيد رجلا قائما مستقبلا القبلة، فدنوت منه من غير ان يعلم فاذا هو الحسين بن منصور، وهو يبكي ويقول: يا من اسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه، انت المنفرد بالقدم والمتوحد بالقيام على مقعد الصدق، قيامك بالعدل لا بالاعتدال، وبعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتجال، فلا شيء فوقك فيظلك، ولاشيء تحتك فيقلك.

ثم انشد قائلا:

لاتردني الي بعدما اختطفتني مني
ولاتريني نفسي بعدما حجبتها عني

(الحلاج ليس حلوليا)

ناقش سامي خرطبيل في كتابه (اسطورة الحلاج) مبعدا فكرة حلولية الحلاج واتحاده بالله مستندا باقوال الحلاج نفسه (حضورك بالعلم لا بالانتقال وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتجال) فالله يظهر ويري نفسه للحلاج للحظات ثم يبتعد عنه محتجبا كومضات البرق، وما يؤكد ايضا بان الحلاج موحد كبير رده على الاتهامات والظنون الباطلة القائلة بتهمة الحلول والاتحاد يقول:

وتظنوا بي حلولا واتحادا
وقلبي من سوى التوحيد خال

ويستغرب الباحث خرطبيل امر اولئك الذين يتحدثون عن حلولية الحلاج، متسائلا:

ترى ايقصدون ان الله يحل به للحظات ثم يرتد عنه؟ ويتابع قوله: لا احسب ان هذا هو المقصود بالحلول، مثلما انكر حلوليته الكاتب عزيز السيد جاسم في كتابه (متصوفة بغداد) واورد العديد من قصائد الحلاج التي تؤيد وحدانيته..

وبرأي خرطبيل يمثل الحلاج تجربة نادرة فريدة، يقترب منها من الله ويراه، الا ان هذا لايدوم اذ سرعان ما يعود الى نفسه، فاذا الله محجوب، لذا يسأله هذا الطلب موضحا هدفه الصوفي (لاتعدني الى نفسي، وابقني معك وفيك وبك ايها الرب الى الابد) ، الحلاج يريد الامساك بالزمان ليكون دائما مع الله، ان يجعل الحياة باكملها لحظات آنية كلها نشوة، فاصبحت حياته كلها ترقبا، ماؤها الصراع والقلق والخوف من هجران الحبيب، ومن حرمانه من نعمة الوصال والحضور، حسب خرطبيل.

ثم يلفت الانتباه الى ان تجربة الحلاج ليست كلها استهلاكا وحضورا، وسكرا بالحب وضيقا بالبعد، وتنزيها لله، بل سعيه لطلب الموت، كما ذكر في(اخبار الحلاج) قول احمد بن قاسم الزاهد: سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح (يا اهل الاسلام اغيثوني، فليس يتركني ونفسي فانسى بها، وليس ياخذني من نفسي فاستريح منها، وهذا دلال لا اطيقه) ويقول:

اقلب قلبي في سواك فلا أرى
سوى وحشتي منه وانت به انسي

وكان يردد في كلمات وينشد اشعارا يستنجد فيها للتخلص من حبس الحياة ويورد ماسنيون في (اخبار الحلاج) ايضا ان علي بن مردويه قال: سمعت الحسين بن المنصور قد

سلم عن الصلاة فقال (يا من استهلك المحبون فيه، واغتر الظالمون بأياديه.

لا يبلغ كنه ذاتك اوهام العبادة، ولايصل الى غاية معرفتك اهل البلاد، فلا فرق بيني وبينك الا الالهية والربوبية) ، وكانت عيناه تقطر دما، فلما التفت اليّ ضحك فقال: يا ابا الحسن خذ من كلامي ما يبلغ اليه علمك فاضرب بوجهي ولاتتعلق به، فتضل عن الطريق، معبرا عن خشيته بذلك على علي بن مردويه، ويخلص خرطبيل الى تشبيه علاقة الصوفي بالله كمن ينظر في مرآة، ويمكن ان نبعد اكثر في التشبيه لان يكون المرآة ايضا ! مشيرا بان التجربة على اهميتها القصوى وفرادتها، ما كانت لتكون شيئا لو ملك الحلاج طبعا باردا، يناجي ربه في بيته، او في صومعته، وما كانت تجربة الراهب ستلفت نظر احد، ولكن الحلاج، ماكان ذاك الشخص الهادئ...

لم يكن الحلاجُ فردًا منزوعًا من ذاته، بل ذاتٌ تحققت بجوهر المعرفة وتبوأت عرش التأمل الممزوج بروح الكشف عن عوالم الغيب، تلك الروح التي يتاجر بها الحاكمُ والفقيهُ وجمهرةُ المغفّلين العابدين النصوصَ الجامدةَ والمنتظرين جنةً وَهْم خاليةً من معناها ومنتميةً إلى لذّات التجار والسادة والحكام!

الحلاج قربان الكلمة المسكوت عنها والعبارة الممزوجة بسُكْر العشاق بالحقيقة أمام تاريخ يمجّد المستور ويقتل كلّ مَن يكشف عن مناجم الوهم وتجّاره الذين توارثوا مهنتهم سيدًا عن سيد، فاحتذوا بعضهم ببعض حذو النعل بالنعل، ولم يتركوا مسافة حقٍّ إلا وفيها قبر وليٍّ كوني، أو صاحب طُهْر قلبي، أو إنسان باحث عن الحق، أو فاضح لأوهام «الغيب» المدسوس، أو كاشف عن قرابين التشريع المقدس المملوك لـ «وليّ الأمر» تحت لافتة اسم الرب الفقيه.

أجل، ذُبحَ الحلاجُ لأنه أراد أن يكون للمعرفة الحق وللانتماء الكوني والروحي وجودٌ فعلي، لأنها لا تنفك قبلة الإنسان الذي يبحث عن عوالم روحانية نقية، عن التطور والإبداع والانفلات من تحجُّر التاريخ وسلطة المنتفعين من الدين ، الذين يهيمنون بقوة اليوم ليمارسوا فعالهم نفسها في تكميم الأفواه وتكريس الصمت الخائف المرعوب في وجه الذين يحاولون أن يفتحوا أيّ أفق جديد – هذا الإنسان الذي سيكون مصيره حتمًا كمصير الحلاج: يُذبح على شجره الصليب العيسوي الممزوج بسُكْر المحبة وعشق المعنى الكامن في وَجْدِ الألوهة المنتشية بعشّاقها!

نذكر اسم الحلاج في خشوع، وكأننا نقرأ فرمان التهديد بالذبح والحرق والتهجير حينما يقول لنا: «لا تكشفوا عن فضائح تجّار الوهم وفقهاء السلاطين وملوك اللعنة والمستولين على كلّ شيء ! » لكننا شاهدنا الحلاج يتواصل بالكتابة، كاشفًا عن فضائح تاريخ أرباب الذباحين المخيف، أولاء الذين لا يريدون للكلمة وللمعنى وللمعرفة أن تنوجد كي تؤسّس لحضارة القانون والعدل والسلام. بَحَثَ الحلاج عن الحقيقة، ووجدها مبكرًا، «أنا الحق!»، فعرفوا أن جبال أوهامهم ستذوب، فقالوا : «كفر الحلاج... إنه زنديق، صوفي، باطني، إلخ.» عرفوا الحق أنه «الله»، ولم يعلموا أن الله بين الأضداد حقٌّ يُرى، وأنه كلُّ شي في كلّ شيء، وأنْ «ليس كمثله شيءٌ» (الشورى ١١).

هكذا نطق بالحقيقة أبو المغيث الحسين حين قال: «مَن أنا في البَيْن حتى أجعل الواحدَ اثنين؟!» – مستنبطًا أن «الحق» هو «الإنسان المتحقق»، إذ قال : أنا الإنسان !»

وحينما قال بوحدة شهود الله في العالمين، علموا أن مُلكهم زائلٌ لا محالة ! أجل، قال بوحدة الشهود التي يشهد بها الإنسانُ ذاته من أجل أن يسنَّ قانونه، ويُظهرَ إبداعَه، ويحقق عدالةَ السماء في ذاته، ويتكامل مع مخلوقات الله في وحدة العشق ونَفَس المحبة والسلام.

رسم الحلاج طريقَه بقوة التأمل، وإبداع التفكير، وتدوين الحق كسلوك نقيٍّ خالص، لا ينفك أبدًا يفضح عري المنافقين والمنتفعين، أرباب الحرب وتجّار الوهم.

ترك الحلاج توسلات العقول للنصوص المقدسة في استظهار المعنى الكوني والإنساني، وهجر أحاديث التاريخ التي شنقت الأحرار على أعمدة معابد الخوف والتردد والصمت المرعوب

التي نخرها الزمنُ وتلاعب بها أزلامُ الحاكم والفقيهُ المتعهّر بأموال السلاطين والسلطانُ المتفقه بعهر الفقهاء.

فكيف نرى لحظة حرية الحلاج؟ – تلك اللحظة الإنسانية الرائعة في تدوين المعرفة الإبداعية في الكون بأسره، تلك اللحظة التي هي زمن الله في قلب الإنسان الحر.

يحب الحياة والإبداع، ويشاهد حقيقة التنزُلات الإلهية التي لا تكرار لها، لأن الله لا يكرّر فعله مرتين: فهو العطاء، والإبداع اللامتناهي، المتواصل في قلوب الأحرار وعقولهم، الذين لا يصمتون أمام الحق، إذ إن وجودهم فضيحة المتعسكرين باسم الرب، الذين حوّلوا الدين ثكنة عسكرية، والعباد مشاريعَ موتٍ مجانيٍ على مذبح أمانيهم المريضة.

لهذا جسّد الحلاج أجمل قيمة إنسانية أرادت للمعرفة والفكر الاعتراض والنقد لسلطة الدين والدنيا، التي تفننت في ابتكار صنوف العبث والاستحواذ والهيمنة على كلّ شي، – وذلك كله يحصل باسم الرب، – ومارست أبشع أنواع التنكيل في حقّ أهل التأمل الحق والروحانية النقية والمفكرين والمثقفين والمبدعين لأنهم سيكشفون عريها الحقيقي.

لهذا كان الحلاج – ومازال، هو ومَن ساروا على دربه – علامة واضحة من علامات الإنسان المبدع في كشف المستور، وفضح المضموم، وإعلان اللامفكر فيه والمسكوت عنه، وقتل الرب المكنون في عبث السلاطين.

كان الحلاج فردًا بقوة أمّة بكاملها، لأنه أمّة من المعرفة والفكر النقي والتأمل الخالص والسلوك الروحي الذي يعشق الحياة بقوة الرحيل، كي يترك لأخيه الإنسان مكانًا عامرًا بالوعي والفكر الناضج، ويمنح الآخرين مفاتيح حريتهم وسلوكهم كبشر أحرار يمتلكون حريتهم الذاتية – تلك الحرية التي لا تُمنح أبدًا، بل تؤخذ بقوة المعرفة والنضج الإنساني الحق.

عندما نتكلم على الحرية، علينا أن ننظر حقًا إلى صورة عيسى المسيح بالحب، والحسين الشهيد، والحلاج الإنسان، وغاندي الرحيم، وسائر المذبوحين على طريق المحبة والنقاء، ونتأملهم: هل لنا أن نواصل الطريق بلا قرابين، بلا مشاريع للموت المتواصل، بل بقوة الحياة، بكلّ جوانبها المعرفية والروحية والإنسانية؟!

سلامٌ، حلاجَ المحبة، على الروح التي سكنت جسدك الطاهر والتي طالبته بالرحيل مباركًا، فأبتْ أن تدخله مرة أخرى، لأنه أمسى مملكةً عبث بها الصبيانُ وتربّع على مُلكها بالقوة والسلطة المفرطة فقهاءُ الموت والتحزب.

سلامٌ، حلاجَ الأسرار، إلى كلّ نَفس من أنفاسك، وأنت تنثر جسدك فوق نهر دجلة كي تتنفسه الكائنات كلها، فتصنع من أهل هذا الماء والتراب أجيالاً سيقولون كلمتك: أنا الحق، أنا الإنسان، ويكتبون مقالك بروح المحبة والدعوة للسلام والتسامح.

سلامُ الروح والنفس الصادق وحقيقة الطهارة المطلقة في الإنسان الذي يسعى إلى إنجاز إنسانيته كي يحيا حيًا بالحياة والمحبة والإبداع والمعرفة الإلهية الحق.

الحلاّجيون أبناؤك، الساكنون على ضفاف أنهار معرفتك، يعبُرون إلى الحقيقة – الإنسان، الحرية – في زمن مخيف!

إنك حقًا عابرٌ كلّ شي – ولا بدّ من العبور!

المصادر:

١ـ (اسطورة الحلاج) سامي خرطبيل
٢ـ (متصوفة بغداد) عزيز السيد جاسم
٣ـ (اخبار الحلاج) ماسنيون

شهادات وآراء

مستويات السرد في الرواية العراقية

علي كاظم داود

كثُفت الرواية الجديدة من الاعتماد على أساليب حكائية تجريبية مبتكرة، وطوّرت من كيفيات التعامل معها، الأمر الذي أسهم في صناعة هُوية هذه الرواية التي تعرف بها اليوم، وهي هُوية قابلة للتبدل والتجدد بشكل دائم. وقد كان التعدد في مستويات السرد من بين تلك الأساليب المميزة التي وظفتها نماذج روائية كثيرة، من أجل تنويع طرائق تشكيل مبانيها الحكائية، وتلافي الوقوع في الرتابة التي قد تطغى على البناءات التقليدية في الرواية.

يُنظرُ للرواية على أنّها انعكاس تخييلي للواقع، لا تسعى لتمثيل مجرياته حكائياً فقط، بل بنائياً أيضاً، أي إنها لا تكتفي بتمثيل الواقع في المتن الحكائي، بل تتمثله كذلك في المبنى الحكائي.

وعندما ننظر إلى ظاهرة تعدد المستويات السردية وتعقيدها وتداخلها نعلم أنها تُضمرُ في داخلها وعياً بتعقيدات الواقع المعاصر، وتنطوي على إدراك خفيٍ بتداخل الحيوات والموضوعات والعوالم أو انفصالها، وبتكثرها أيضاً؛ ولهذا فإنَّ تطور البناء الروائي وتجدده واعتماده على أساليب التركيب المعقدة إنما يسعى لتمثيل الرؤية الإبداعية المعاصرة للعالم شكلانياً.

يمكن التعريف بمستوى السرد على أنه المقطع السردي المستقل أو شبه المستقل دلالياً، بوصفه محوراً يدور حول موضوع أو ثيمة أو حدث أو شخصية، أو ينبثق من صوت سردي أو مسرود له أو لهم أو طريقة سرد أو وجهة نظر ما، أو ينحصرُ ويُؤَطرُ زمانياً أو مكانياً، أو غير ذلك مما قد يسم السرد بميزة خاصة. ويمتلك المستوى السردي استقلاله بالنظر لوجود أكثر من مستوى، بحيث ينصرف كلٌ منها إلى التمحور حول موضوع واحد، تاركاً للمستوى الآخر أو المستويات الأخرى التمحور حول بقية الموضوعات، وقد تكون بعض مستويات السرد أساسية وبعضها ثانوية، مثلما قد تتساوى في مقدار أهمية حضورها في الرواية.

استثمرت الرواية العراقية، بطبيعة الحال، أسلوب تعدد مستويات السرد، وقد اختلفت أنماطه في النماذج التي اعتمدت عليه في تشكيل مبانيها الحكائية، ولأن الإلمام بجميع هذه الأنماط أمر متعسّر في حدود هذه الورقة، سنعرض لأربع روايات جديدة، بوصفها نماذج مناسبة لاشتغال هذا البحث إجرائياً:

أولاً: رواية (تذكار الجنرال مود) لضياء جبيلي:

تنقسم هذه الرواية (الصادرة عام ٢٠١٤ عن دار وراقون العراقية) إلى ثلاثة مستويات حكائية متوازية:

المستوى الأول: يروي قصة (كريم عبد الواحد) حفيد (انقلاب)، فضاؤها البصرة في عصرنا الحاضر، يقوم صديقه بسرد قصته، التي يشاركه بعض أحداثها، على شكل استرجاعات في رسائل متسلسلة، موجهة إلى (السيد قرش) الذي يتهمه بأنه قد افترس صديقه (كريم).

يخبرنا السارد أن كريم عبد الواحد كان فتىً غريب الأطوار يأكل التراب والبلاستك ونشارة الخشب، ... بمقدوره أن يضغط حجمه ليلج عبر الأنابيب الضيقة، ويبحث عمَن يدخله في موسوعة غينيس للأرقام القياسية، إذ ما زال بوسعه كتم أنفاسه تحت الماء لأكثر من ثلث ساعة..

يبحر السارد في عوالم الأحياء الفقيرة بمدينة البصرة، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من عمرها، محاولاً بذلك فهم الحياة من وجهة نظر الطبقات المسحوقة وتحليل الإشكاليات التي تعتري معيشة سكان المناطق الشعبية، المُغيَبة في ذاكرة المجتمع والملغاة من اهتمام الحكومة ومسؤوليها، خصوصاً وأن هذه المدينة عاشت خلال هذه الحقبة تفاصيل يومية مُدمَرة لثلاث حروب قاسية، تركت بصمات واضحة على وجه المدينة وملامح سكانها.

ينتهي هذا المسار السردي باختفاء أو موت كريم عبد الواحد الذي عمل صحفياً، ميتة غريبة في منطقة نائية جنوب البصرة، بمدينة الفاو، وهو يبحث في حقيقة اسماك القرش التي قيل أنها تسللت من الخليج وأخذت بافتراس الصيادين.

المستوى الثاني: عن سبعة أشقاء، يعيشون في قلعة عين الذهب، في زمان جلجامش، وقد افترس القرش ستة منهم، في أوقات متفاوتة، وفي ظروف غريبة. يتكفل الأشقاء، وهم: (موليسة، أورماخ، دامكينا، كايا، أورنينا، أدابا ورقو) بسرد قصصهم بالتناوب، والأخير (رقو) هو الوحيد الذي نجا من القرش، بعد أن غادر القلعة وانتقل إلى مدينة البصرة مطلع القرن الماضي، في واقعة عجيبة، الأمر الذي يشير إلى كونه هو نفسه (انقلاب) الذي قدَم طلباً لتغيير اسمه في خاتمة الرواية، دون ذكر اسمه الأول.

المستوى الثالث: يروي بعض وقائع دخول الجيش البريطاني إلى البصرة، واستلام قيادتها من قبل الجنرال ستانلي مود، وطرد العثمانيين من العراق، خلال سنوات الحرب العالمية الأولى. ويأتي سرد هذا المستوى من خلال وثائق قديمة

ومواد صحفية وأخبار مقتطعة من صحف صدرت في ذلك الوقت.

مع مرور الحكايات، وامتداد مستوياتها الحكائية الثلاثة، تبدأ عوالمها بالتداخل سحريًا، فتعمد الرواية إلى صناعة تداخل بين المستويات الزمانية المتباعدة للقصّ، وتربط بينها في وقائع عجائبية، حيث ينتقل التاجر (مير سلوم أفندي) الذي يحمل اسماً عثمانياً، إلى قلعة عين الذهب، التي تعيش في عصر جلجامش، ليستخرج الزيت الأسود، ويبدأ بتصديره ومقايضته ببضائع مختلفة، لكن عند عودته من إحدى رحلاته يقبض عليه جنود الجنرال مود. لاحقاً يدخل جنرال مود إلى قلعة عين الذهب، حاملاً لهم الهدايا والآلات الحديثة، ومعه نصب معدني عملاق، سيكون تذكاراً استعمارياً لسكان القلعة، تستعير الرواية عنوانها منه. ينقل (أدابا) أن الجنرال مود والبريطانيين قاموا بنصب تلغراف بين القلعة والبصرة، وجلبوا السيارة والفونوغراف والبنادق والمكائن البخارية والمصانع. وتروي (كايا) أن شقيقتها (دامكينا) كانت تقرأ بنهم «رسائل تأتي من مكان مجهول يظن كاتبها أن قرشاً ما أكل صاحبه» وهي رسائل الراوي الأول عن (كريم عبد الواحد)، الموجهة للسيد قرش.

تنفصل المستويات الثلاثة لرواية (تذكار الجنرال مود) عن بعضها في عدة خصائص وفوارق تُميّز كل مستوى منها على حدة، ومن هذه الميزات اختلاف الساردين واختلاف طريقة السرد لكل مستوى وكذلك الانفصال الزماني بينها. وأحسبُ أن هذه الرواية من أهم الروايات التي نجحت في استخدام تعدد مستويات السرد بشكل لافت.

ثانياً: رواية (قتلة) لضياء الخالدي:

تتشكل البنية الحكائية لهذه الرواية (الصادرة عن دار التنوير في بيروت عام ٢٠١٢) على لسان ساردها، وصوتها الوحيد، وتنكشف للمتلقي من خلال ثلاثة مستويات، يتفاوت توزيعها على امتداد الرواية:

المستوى الأول: سرد الأحداث التي تقع في زمن السرد من قبل الراوي المشارك في مجرياتها. وهو رجل مسن يدعى (عماد الغريب) أو (عماد المثقف) أحيل على التقاعد بعد حياة وظيفية قضاها منعزلا في قسم الأرشيف بإحدى الدوائر الحكومية. تقلّب سياسياً بين الاندفاع الشيوعي في الشباب، إلى الانقلاب نحو حزب البعث في السبعينات والثمانينات، ليتجه إلى العبادة والمساجد في التسعينات، لكنه لم يفارق نزواته الليلية، ما يشي بأنه شخصية ازدواجية غير مستقرة، وهو ما مهّد لانخراطه بعد السقوط مع مجموعة تمارس القتل، لكن للسيئين فقط، كما أقنعوه في البدء، فقد «وضعت على عاتقها النيل من القتلة، ليست مليشيات حزبية أو طائفية بل وطنية» هكذا يخبرنا!

يبدو عماد شخصية حيادية غالباً، يحاول استعراض الموت والتقتيل من كلا الجانبين، ويؤلمه ما يصيبهما بنفس المقدار، رغم أنه كان أداة للقتل أيضاً، حيث انتمى لجماعة صديقه القديم (ديار) العائد من خارج البلد محملاً بالدولارات، وهذه الجماعة واحدة من النماذج الثلاثة التي تقدمها الرواية بوصفها فواعل للعنف في بغداد إبان احتقانها الطائفي بعد ٢٠٠٣. والنموذج الثاني جماعة الشيخ مؤيد التي تسيطر على السيدية، في حين كانت الثالثة جماعة غسان التي تقابلها في البياع.

يفصح عماد عن قلقه وشكوكه ومخاوفه حيال حقيقة نوايا زملائه، حتى يصل به الأمر إلى الإيحاء بأنه منخدع بهم، خصوصاً بعد أن كشفوا له عن عزمهم الاعتماد على (شكرية) العجوز قارئة البخت، لمعرفة أسماء (السيئين) وتصفيتهم، وهذا واحد من مفاصل الكوميديا السوداء التي جسدتها الرواية.

في ظروف كهذه ستكون مشاركة عماد في (يانصيب الموت) الذي لا يفوز به إلا البائسون خياراً غريباً، لكن الرواية تبدأ بحادثة قتل شخص استدرجه عماد نفسه. كما أنه ساهم في انضمام أعضاء جدد للمجموعة بعد أن صورها لهم بأنها (ملائكية)، لكن دافعهم الكبير كان الانتقام لا غير، الانتقام

الذي أخذ يحرك كثيراً من الناس في شوارع العاصمة، بحسب قناعة السارد.

المجموعة التي تعمل تحت غطاء شركة تجارية تواصل القتل للأشرار، كما تزعم، لكنها تقتل أخ الشرير أحياناً، خطأ أو عمداً، وتختطف بائعاً مسكيناً وتعرضه للاستجواب لعله يعترف ببعض الأسماء أو المعلومات. يتفاجأ عماد عندما يغضب صديقه ديار رئيس المجموعة (الملائكية) لتعرض قطته لاعتداء من قبل هر كبير، لكنه لا يهتم عند سماع نبأ ذلك الخطأ الذي راح ضحيته إنسان بريء، وهو ما يكشف عن جزء من حقيقته. لكن الصدمة تكبر عندما يسمع عماد قول ديار: «لا يمكن الحصول على معلومات مؤكدة مئة في المئة، عن السيئين، ٧٥ بالمئة تكفي، والأخطاء تحصل»، هكذا ببساطة يمكن التلاعب بمصائر الناس، في الحكايات وفي الواقع أيضاً، و «سيئ الحظ هو من يكون من ضمن الـ ٢٥ بالمئة، ولا داعي لأن نحزن ونرهق ضمائرنا بمثاليات غير منطقية»، كما يعقب السارد، متهكماً من هذه المعادلة التي باتت متحكمة في الواقع.

المستوى الثاني: وتمثل في المنولوج الداخلي وحوار الذات وصراعها وأزماتها وانعكاس الواقع المرير فيها، وهو ما يمكن احتسابه على الكاتب بمقدار ما، بوصفه رؤى ذاتية ألبسها ثوباً روائياً.

هذا النسق البوحي الذي يعترض سير الأحداث كثيراً، كاد يتحول إلى خطاب مباشر وإبداء مواقف أحياناً، وانثيالات وفضفضات في أحيان أخرى، لكن الراوي يبرر له، بالقول: «من حقي أن أبوح للحمام والسماء والجن والحشرات». هذا المستوى يشبه لعبة تداعي الوعي، لكنه استدعاء مقنن ومنضبط نسبياً لهذا النمط السردي، أفلح الكاتب في أن يلجم تماديه أو يصير أثره سيئاً على بنية الرواية.

نقرأ أيضاً لمحات حكمية عميقة، تحاول سبر الواقع وفلسفة ما يدور فيه، والملاحظ عليها أنها اكتفت أحياناً بالنظر للظواهر فقط، دون الغوص في جذور المشكلات وأصولها، لكنها بالمقابل تطرح تساؤلات كثيرة جديرة بالتأمل.

يُطلعنا عماد كذلك على بعض أعمال المجاميع الإرهابية البشعة التي تنتحل صفة الإسلام زوراً، ويعمّق فينا، عبر منولوجاته، آثار جرائمها بحق الإنسان، وما يتركه خلفه من حزن ومآس.

المستوى الثالث: نراه ماثلاً في النسق الاستعادي والنبش لأحداث وشخصيات من التاريخ العراقي الحديث، ويتوزع بشكل متناثر في الرواية، وقد كان له أثر في توسيع مدركات الحكي دلالياً من خلال ربطه بتلك الرموز وانعكاساته في الواقع المعاصر. كما نشهده في غضون السياحة الاستذكارية في أماكن مختلفة من العاصمة وضواحيها، السيدية والبياع خصوصاً، ومقارنتهما بما حل فيهما أيام اشتداد الأزمة، حيث نُسجت بينهما «حكايات من رصاص» وصارا مثالاً للانقسام المناطقي والتخندق الطائفي المتقابل.

الرواية في هذا المستوى تؤكد أن التاريخ العراقي عبارة عن مجموعة استعادات متكررة، يمارس الملثمون فيها أدوارهم، تحت شعارات مختلفة، والنتيجة واحدة، فالصدفة هي ما قد تحكم بنهاية حياة إنسان ما، في ظل غياب مريع لسلطة المنطق والعقل.

رغم اشتراك مستويات السرد الثلاث لرواية (قتلة) في ساردها الوحيد، تختلف في طبيعة السرد المكون لكل مستوى، حيث تتباين هذه الطبيعة بين نقل الحدث المعيش إلى نقل التداعيات والانثيالات التي تجيش في باطن الذات إلى استعادة أحداث ووقائع ماضية اختزنتها الذاكرة.

ثالثاً: رواية (يا مريم) لسنان أنطون:

في رواية (يا مريم) هذه الرواية لسنان أنطون (الصادرة عن دار الجمل في بيروت وبغداد، عام ٢٠١٢) نلاحظ مستويين أساسيين للسرد، يمكن القبض عليهما وهما يتبادلان الأدوار لبناء الرواية:

المستوى الأول: الواقع المصاحب لزمن السرد، عام ٢٠١٠، ويكاد ينحصر في اليوم الأخير من شهر تشرين الأول من ذلك العام، والذي شهد حادثة الكنيسة، والليلة السابقة عليه، والتي دار فيها نقاش ساخن بين يوسف ومها حول ما يجري في العراق،

وأوضاع المسيحيين واستهدافهم من قبل الإرهابيين، ورؤية كل منهما تجاه ذلك، إذ كان يوسف يمثل النظرة المتفائلة، في حين تجسد مها النظرة السلبية المتشائمة.

المستوى الثاني: استعادة أحداث متفرقة من حياة الساردين، يوسف ومها. يوسف، ربما، هارباً من الحاضر الذي يراه «مفخخاً ومليئاً بالانفجارات والقتل والبشاعة». ومها لتبرر عزمها ورغبتها الملحة لمغادرة «هذا الجحيم» ما إن تنهي دراستها في الجامعة.

وقد تضمن هذا المستوى سرداً من خلال الصور، للتعريف بالعائلة وما جرى على بعضهم من أحداث، حيث تستعيد الرواية لقطات من تاريخ بعض شخوصها من خلال صور أخذت لهم في أوقات متفاوتة، معلقة على الحائط في غرفة الضيوف، يحيك السارد حول هذه الصور بعض الحكايات الجانبية، ومن ثم يستعرض ما حلّ بهم من شتات، فقد توزعتهم المنافي والغربات، مختارين أو مجبرين. وهذا المستوى الذي جاء بصوت الراوي العليم، رغم تمثيله لواقع عراقي معيش، نجد أنه أثقل الرواية نوعاً ما، وعطّل سير أحداثها.

تناوب على سرد مستويي رواية (يا مريم) ثلاثة ساردين هم يوسف ومها، وهما ساردان مشاركان في أحداثها، إضافة إلى سارد عليم أضاء بعض فصولها. والواضح أن الزمن كان الفاصل الأميز الذي باعد بين المستويين.

رابعاً: رواية (الأمريكان في بيتي) لنزار عبد الستار:

في رواية (الأمريكان في بيتي) لنزار عبد الستار (الصادرة عام ٢٠١١ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت)، نجد أن البناء العام قد انقسم إلى ثلاثة مستويات سردية هي:

المستوى الأول: حكاية الأمريكان، وغزواتهم المتتابعة لبيت (جلال) ، بطل الرواية وساردها الوحيد، تحت مبررات متعددة، مجهولة في البداية، لكن يظهر في النهاية أنها من أجل الاستيلاء على قلادة الملكة (شمشو) ، التي سرقها (كمال) شقيق جلال من مقبرة أثرية عثر عليها أثناء العمل في القصر الرئاسي بمدينة الموصل شمال العراق، حيث كان يعمل عنصراً أمنياً وخبير آثار، وقد أعطاها لجلال قبل مغادرته البلد إلى أوربا، ولهذا فهم يبحثون في منزله بهدف العثور عليها.

المستوى الثاني: قصة القلادة الأثرية الثمينة، العائدة لإحدى ملكات نينوى القديمة، واسمها (شمشو) والمشكوك في حقيقة تاريخها، حيث حيكت حولها الكثير من الفرضيات التي تسردها الرواية لنا.

المستوى الثالث: قصة المنظمة السرية (الدومنيكوس) التي يتلقى جلال من زعيمها الدعم لإعادة الحياة وبث الروح في بعض الرموز التي تمثل الحياة الثقافية في مدينة مستباحة من قبل الجماعات الإرهابية المتطرفة. يعمل، بمعونة بعض أصدقائه المجازفين والمجانين، على إحياء وافتتاح سينما (الأندلس ومكتبة (بانيبال) وقصر (بني) الأثري، متحدياً الموت الذي يخطئه ليطال عامل المكتبة التي يتم حرقها بعد افتتاحها، ويخطئ أيضاً عامل السينما التي يجري إطلاق النار عليها من الخارج. كما يجتهد - جلال - في النبش عن مصير وثائق نقلتها القوات الأمريكية من مكتبة أوقاف الموصل إلى جهة مجهولة، أعادت نصفها واحتفظت بالنصف الأثمن منها، والذي يخص التاريخ اليهودي في المدينة، بحجة إكمال عمليات الصيانة لها.

جميع هذه المستويات الحكائية تلتقي في ثيمة واحدة هي إنقاذ الموروث من براثن الاحتلال وقوى الإرهاب، لأن الواقع المعيش، الذي سجلته الوثائق التي تضمنتها التقارير خلال العقود الأخيرة، والتي تمثل عمر المنظمة، لا يحمل إلا «الخيبة، لا شيء سوى الخيبة، والسير في الفراغ الأعمى». لهذا فإن الرواية تدعو للهرب من ظلامية الواقع الحالي وفراغه إلى ثراء التراث وغناه.

تأتي الرواية بصوت سارد مشارك واحد، تلتقي على لسانه أحداثها وتنساب مستوياتها، لكن ما يميز بينها موضوعات الحكي والمحاور التي دار حولها السرد في كل مستوى من

مستوياته.

الخلاصة:

من خلال عرض هذه النماذج الروائية، والكشف عن مستويات السرد فيها، يظهر لنا أن هذه الروايات قد تمثلت تعقيدات واقعها تركيبياً، مثلما عملت على تمثيل إشكالاته تخييلياً. ومن الواضح أن النماذج الروائية هي من روايات ما بعد التغيير، الحقبة الأكثر تعقيداً والتباساً في تاريخ العراق المعاصر.

كما نخلص إلى أن هذا النوع من الروايات هو نوع تجريبي بحت، ينحو باتجاه التجديد والمغايرة والابتكار، حيث يشارك في الانتقال بالرواية إلى عوالم تجريبية غير مأهولة، وإثراء بنيتها الحكائية بصور سردية مفارقة وفضاءات حكائية متباينة ضمن الرواية الواحدة. لكنه يعتمد في نجاحه على ذكاء الكاتب ومدى إتقانه لصنعة كتابة الرواية، حيث من الضروري في هذا النمط إيجاد فضاء حواري جامع تلتقي عنده المستويات المتعددة، وأن لا تتجه نحو الابتذال والركاكة والإنشائيات الفجة والحشو الفائض عن الحاجة، وأن تصب كلها في نهر الرواية الواحد الذي عليه أن يجري بسلاسة نحو هدفها وينساب حاملاً معه المتعة واللذة القرائتين المنشورتين.

وجدنا أيضاً أن المستويات السردية في الرواية قد تتوازى فلا تلتقي أبداً، وقد تتقاطع أو تلتقي لتكون في النهاية مستوى سردياً واحداً، وكل ذلك يأتي لضرورات تستدعيها البنية الروائية، ويبررها الهدف النهائي للرواية، بحيث تكون مرسومة ضمن الخطة السردية التي ينتظم وفقها العالم الروائي.

في الخلاصة النهائية للبحث، يمكن لنا تنميط مستويات السرد التي لاحظناها في الرواية العراقية الجديدة، في النقاط الآتية:

١. نمط يعتمد البنية الزمانية للروي، أي أنه يفصل ويباعد بين المستويات بالاعتماد على الفاصلة الزمانية بينها، بحيث يستقل كل مستوى بزمنه الخاص.

٢. نمط يعتمد تعدد الأصوات، فيأتي بكل مستوى على لسان راو مختلف، ليوجد الفوارق بينها، من خلال الخصائص التي يضفيها كل سارد على سرده.

٣. نمط يتمحور حول موضوع محدد، وينسج خيوط السرد حوله، أي أنه يعمل على تعدد المستويات بتعدد الثيمات، ومن ضمنه الذي يعتمد على بناء الشخصية، ويفضي إلى تعدد المستويات بتعدد الشخصيات.

شهادات وآراء

في التجربة الروائية
لعبة الحدس والخيال

ضياء الخالدي

تجربة بيع الكتب على أرصفة بغداد في تسعينيات القرن الماضي كانت اغناءً للمخيلة. ماذا يعني أن تُنفق ساعات النهار بأكملها وأنت وسط السابلة، وبائعي بسطات الخزف والكعك وخردة الحديد، وغيرها؟ تشعر أن بالعالم، وواقعيته تتشرّب في مسامات ذهنك، وأنت لا تزال تكتب الحروف الاولى في قصة قصيرة تتمنى أن تُنشر في صحيفة رسمية، ليتم الإعتراف بك، كانت الرواية حُلماً بعيد المنال. ربما هذا الوصف يأتي لإدراكي أنها تحتاج إلى ذخيرة كبيرة من القراءات والتجارب. ولأنني بائع للكتب،

فهذا سمح لي أكثر من زملائي في سنوات الحصار الإقتصادي أن اقرأ أهم ما كُتب في السرديات مجاناً. كما اتاحت تجربة البيع، الوقوف عند الذائقة الأدبية للقارئ العراقي، والوصول إلى نتيجة فرضت سؤالاً لم استطع الأجابة عنه في وقته. لماذا القارئ المحلي لا يشتري القصص والروايات العراقية إلا بنسبة ضئيلة؟ لماذا أعمال غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر ومحمد خضير وعبد الرحمن مجيد الربيعي وعبد الستار ناصر وعبد الخالق الركابي هي الأكثر مبيعاً في السوق، بينما الأخرون المحليون لا أحد يسأل عن كتاباتهم إلا بالمصادفة، وتباع أغلب كتبهم بالأمتار، لتكون بعدها أكياساً للحلوى، والمكسرات.

أسئلة تتكاثر في ذهن بائع الكتب، السارد الصغير. هناك خلل ما. لماذا تبرز كتب النقد العراقية أسماء عديدة لا يعرفها القراء؟ هل سأكون كاتباً مشهوراً على الورق فقط، وعند النخبة؟ لماذا لا نجد في السرديات العراقية، وبعيداً عن الأسماء المذكورة، رائحة بغداد والمدن الاخرى إلا على قدر ضئيل؟ أين المكان؟ هذا الشارع الصاخب بالبسطات والفقراء والباعة، كيف يتم تجاوزه بهذه السهولة؟ أين عراقية النص السردي؟ هناك خلل ما، إنها حقيقة تؤكدها الرواية العربية التي أستذوقها، لكونها أمينة لتفاصيل الحكاية. الحكاية جوهر السرد، وقيمته الكبرى في تأسيس خطاب جاذب لكل متلق يود الاستمتاع برواية أو قصة. علينا أن نقرأ العمل حتى النهاية، ثم نقرر إن كان رائعاً، أو لا بأس به، أو ضعيفاً. لا أن نشعر بضيق ونحن نقرأ، ومن دون التعرف على الشخصيات جيداً، والأماكن، كونهما يقبعان خلف ستار من الكلمات والتداعيات، ومفرقعات اللغة الأخرى، فنرمي الكتاب جانباً. حدسي يقول، أن ضعف خيال الروائي في تنمية حكاية ما، يجعله مستنداً إلى ذخيرته اللغوية، أو يفتح دولاب التجريب، ليرتدي قلنسوة وزياً غريباً.

-٢-

توصلت إلى قناعة منذ وقت مبكر، بأن التنظير وكتب النقد تضر بالروائي. تفقده عذرية تلمس الأشياء على طبيعتها. تتكلس المخيلة بتصورات بعيدة عن الحس الإنساني، وقريبة من الذهني. ربما استطيع أن أصوّر الأمر كمن يقذف بعيداً في الفضاء دون التأثر بجاذبية الواقع الذي يطحننا يومياً بحكاياته ومسروداته الشفاهية. تلك قناعة تأصلت يوماً بعد يوم، ولهذا قمت بمنهجة القراءات التي تدفعني بقوة إلى استيعاب الدرس السردي جيداً. الرواية واقع، ولكن، شطارة الروائي تتأسس بصنع لعبة تخصه، وهنا لا أقصد لعبة الأشكال الأدبية والتقنيات، وإنما تلك اللعبة التي تنبع من حدسك الفني، وروحك، وصدق تفاعلك بالأشياء المحيطة. اذاً، كان الرهان الاول هو الحدس. فلا يمكن أن يُخطئ وأنت تشحنه بتأملات وقراءات اختيرت بعناية. إنه الوحيد الذي يستوعب مقتنيات الواقع كما هو، ويدفعك إلى البحث عن تأكيد هذه الإستنتاجات، عبر البلاد المليئة بالحكايات والصور اليومية المدهشة.

ربما الحديث السابق يعد تنظيراً، وأنا اكره ذلك حتماً، ولكن لا بد من هذا التقديم، لأنه أتاح لي البحث عن تلك المنطقة الوسطى، التي تسمح بالإقتراب أكثر من القراء العاديين، ومن دون أن اغرق في الرداءة والابتذال. وكذلك أقترب من النقاد والنخبة الذين ينقبون عن الأفكار العظيمة، وهذا بالتأكيد من صميم عملهم، ومن صميم كل عمل ناجح. لا بد أن اجعل القارئ البسيط يستمتع بما أكتب، وكذلك المثقف. هنا الرهان الأكبر.

-٣-

الحروب خسارات، لكنها نوافذ للنظر إلى مصير الإنسان أكثر من أوقات السلم. وجوه تختفي، وأخرى تتعذب، والشارع هو المرآة لتلك التحولات. لا يمكنني نسيان تلك البيوت المنكوبة بأبنائها القتلى في حرب الثمانينيات. كنا صغاراً لا ندرك حقيقة حزن الزوجة وهي مرتمية فوق نعش زوجها تبكيه بحرقة، ثم تنهض بهستيرية إلى صورة الرئيس المعلقة في الجدار لتهشّمها بحذائها. ماذا يعني ذلك لطفل اعتاد على سماع الصراخ والعويل في مدينته، فيهرول راكضاً مع شلة لا تدرك معنى النكبة الحقيقية لهذا البيت او ذاك؟

صور نستعيدها، وهي تجارب مذهلة يمكن استثمارها في مضمار الكتابة. هنا الإكتشافات الأولى التي تسبق ما نريد أن نتعلمه من تقنيات وتنظيرات حول فن أقرب للحياة من كل الفنون. علينا أن نحافظ على مساحة ولو صغيرة من فطرتنا الأولى، وتلقائيتنا البسيطة بالأشياء. اضافة إلى ما نتعلم من

كتب الفلسفة والتاريخ والأدب وغيرها. هذه التلقائية هي التي تجعلنا متواصلين مع كل الناس، وبمختلف ثقافاتهم. ندرك كيفية تقديم أفكارنا الكبرى اليهم باساليب بسيطة وممتعة وفنية بالوقت نفسه. ربما يمكنني أن اصل بتلك الرؤى إلى مقولة هي: الرواية لا تحتاج مفكراً كبيراً، بقدر حاجتها إلى خبير بتفاصيل الحياة الصغيرة... اشبّه الروائي المفكر بالتجريدات مثلاً كمن يقذف بالسماء دون ادراك حقيقة عودته إلى الأرض التي انطلق منها. بمعنى آخر، السردي الناجح، والمقروء، كما أراه، هو الذي يدرك جيداً أن الخيال قد يُقتل حين نبعده عن العلاقات الخفية المعقدة للواقع، تلك العلاقات التي يصنع منها الإنسان!

-٤-

نُشرت روايتي الاولى «يحدث في البلاد السعيدة» في العام ٢٠٠٦، وتحدثت عن عراق التسعينيات. الحصار الاقتصادي وحكاياته الغريبة في المجتمع العراقي. انهيار الطبقة الوسطى. معلمون وفنانون وحرفيون يفترشون بسطاتهم ويبيعون مساحيق الغسيل والبلاستيك واعواد البخور و.....الخ. هذه الرواية لم تنل حظها من التوزيع والقراءة لكونها جاءت في ظرف عسير آخر، هو العام ٢٠٠٦، حيث العنف الطائفي في البلاد، وبغداد المكتظة بملايينها السبعة تحولت إلى مقاطعات بيد المسلحين. أي رواية تُقرأ وتوزع وسط هذا الجحيم؟ أناس مهجّرون من مدنهم إلى مدن أخرى، والجثث نطالعها في الشوارع. علينا وقتها أن نبقى قريبين من الطائفة والعشيرة حتى لا نُقتل. هكذا، الرواية العراقية الكبرى نُسجت وقائعها على الأرض في تلك السنوات، وكان على كل شخص أن يُبقي شخصيته، ويتخفّى حتى نهاية المتن. الكثير تساقط في نهايات الفصول وبداياته، والثيمة تتطور والصراخ يشتد، ولا أحد وقتها قد توقع النهاية... الآن، عرفنا، أن نهاية روايتنا العراقية الكبرى تُركت سائبة، ومفتوحة.

-٥-

أجواء العنف تلك، كان ثيمة روايتي الثانية «قتلة»، الصادرة قبل نهاية العام ٢٠١٢ عن دار التنوير اللبنانية. لا أريد الحديث عن موضوعتها، وإنما اشير الى أن العنف ليس جديداً في ساحتنا العراقية، بل كان متأصلاً في انقلابات سابقة، ومغامرات سياسية أوصلت البلاد إلى ما حدث بين عامي ٢٠٠٦- ٢٠٠٨.

إن بطل رواية «قتلة» رجل مسن عاش حقب الإيدلوجيات وصعود الإسلام السياسي. شخصية لا يمكن التحكم بسلوكها، أو توقع انفعالاتها. مريضة بتاريخ العراق الحديث. مولعة به، لكنها، في الوقت نفسه، تراه هو الذي أنتج لنا الرصاص والأكفان وحكايات الدموع... البطل قاتل، لكن القارئ سيتعاطف معه لأنه ضحية... كلنا ضحايا وجلادون.

كما إنني في هذه الرواية، وصلت إلى هدفي الأسمى. أيام بيع الكتب في تسعينيات القرن الماضي. ايام البدايات والأسئلة. الهدف كان تلك المنطقى الوسطى، والرهان على ملكة الخيال والحدس في صنع متن سردي يتقبله الجميع. القراء بمختلف مرجعياتهم الثقافية. تأكد ذلك عبر الترحيب الكبير بها، والمتمثل بنفاد طبعتها الأولى، واستحسانها من قبل الناشر لتمثل الدار اللبنانية العريقة في مسابقة بوكر ٢٠١٤، وكذلك، في كثرة المقالات والدراسات التي تناولتها تحليلاً.

في النهاية، يبقى الرهان على كيفية تذويب خامة الواقع الكبرى، وتقديمها كأثر فني مميز لا يعلو على ذائقة التلقي، مهما صغرت. كيف؟ هنا السؤال الأكبر في اللعبة الروائية.

عن روايتنا «الجديدة».. مفهوما مرادا!
(شهادة نقدية)

بشير حاجم

لعل أهم إيجابيات ما بعد «نيسان ٢٠٠٣» على صعيد «الأدب»، حصرا هنا، هي إيجابية موت «القطبية الثنائية»: السياسية عموما/ الإيديولوجية خصوصا. إذ منذ ذلك الـ«ما بعد»، طيلة ١٢ عاما، لم يعد ثمة: تقدميو الخمسينات ورجعيوها ـ أمميو الستينات وقوميوها ـ شيوعيو السبعينات وبعثيوها ـ مستقلو الثمانينات وحزبيوها ـ منفيو التسعينات وسلطويوها. أي أن أدباء تلك العقود، الخمسة، ممن ظلوا حاضرين، حياتيا وإبداعيا، قد توفروا على (انفتاحات «سياسية/ إيديولوجية» عديدة) دون تخندق وراء (انغلاق «سياسي/ إيديولوجي» وحيد).

ثم أن هذا التوفر الانفتاحي، المتحرر، الذي نسف ذاك التخندق الانغلاقي، المتقيد، جعل واقعنا الأدبي، ذا «الأرضية الخصبة» أصلا، يشهد واحدة من أهم مراحله المعاصرة. إنها المرحلة الحالية، الراهنة، التي وصفتها بالمرحلة الذهبية، مرارا وتكرارا، لكونها تتزامن مع حرية «سياسية/ إيديولوجية» محسوسة وملموسة. لذا قلت قبل أعوام عدة، مذ استرد بلدنا أنفاسه!، إن أدباءنا كلهم مدعوون لمواكبة هذه الحرية «السياسية/ الإيديولوجية» بحرية «قرائية/ كتابية»، حتما، لا تقل محسوسية وملموسية. وهذا بالفعل، = «انشغالا» + «اشتغالا»/ معا، ما كان منهم، جُلَهم، بحيث تمخضت عنهم، تحصيل حاصل للمنتج المنجز بهم، حركة أدبية فاعلة: كمًا ونوعا وكيفاً.

وليس من أي ريب لدي، مطلقيا لا نسبيا، في أن ساحتنا النقدية، سيما جناحها النصي الداخلي العمقي، قد ازدادت فاعليتها ــ بفاعلية هذه الحركة الأدبية ــ هي الأخرى. حيث باتت، تنظيرا فتطبيقا، تتمتع بحرية بحثية، معرفية وفكرية، حلت لها إشكاليات: (الممنوع «عليه»)/ (المقموع «به»)/ (المسكوت «عنه»)، التي كانت أخطر الإشكاليات، في تناولاتها لأعمال أدبائنا. فراحت هذه التناولات، منهجيا ـ مصطلحيا ـ مفهوميا، تشتغل بإجرائية مبسوطة غير مقبوضة على أعمالهم كلها دون ما أية حاجة لـ«التورية» أو «المواربة».

لذلك يمكنني القول، في صدد معاييره النقدية الحقة لتقييم أعمالنا الأدبية الفذة، إن اشتغالا إجرائيا كهذا، لا «تورية» فيه ولا «مواربة»، إنما تخلص من العقدة المزمنة الأكبر: «الأيقونية». بتخلص كهذا، تخلله ابتعاد عن «الاخوانيات»؟!، شمل هذا الاشتغال الإجرائي حتى أعمال أدباء «جيل التغيير»، حيث: (إيجابية موت «القطبية الثنائية»)، بالرغم من كثرتها!!!!! أنا «نقديا»، على سبيل المثال فحسب، كنت، بحكم متابعتي لأدبيتنا المعاصرة، قد انتبهت ــ عبر مناسبات «اشتغالية إجرائية» جدَ مبكرة ــ لأعمال هؤلاء الأدباء ومنها «الروائية» حصرا هنا أيضا.

فحتى العام ٢٠٠٩، لاعتبار سيتجلى لاحقا، هنالك انتباهاتي لنماذج روائيي ما بعد «نيسان ٢٠٠٣»: إبراهيم الغالبي «اعترافات كائن» ــ حسن كريم عاتي «اليوسفيون» ــ سالم حميد «تل الرؤوس» ــ سعدي عوض الزيدي «طوفان صدفي» ــ ضياء الخالدي «يحدث في البلاد السعيدة» ــ طاهر عبد مسلم «الكائن الافتراضي» ــ عبد الزهرة علي «القنطور» ــ عبد الكريم العبيدي «ضياع في حفر الباطن» ــ علي عباس خفيف «عندما خرجت من الحلم» ــ علي عبد الأمير صالح «خميلة الأجنة» ــ مهدي علي زبين «هياكل خط الزوال» ــ نصيف فلك «خضر قد والعصر الزيتوني» ــ نضال القاضي «سيرة ظل»..... وغيرهم.

لذلك همَني القول في كتابي الأول (زمن الحكي .. زمن القص/ تقنية الحوار في الرواية العراقية)، الذي صدر خلال ذلك العام، إن روايتنا متسيدة جميع الروايات العربية ـ إجمالا ـ بما فيها رواية المصريين!!!! حيث تجلى لي تسيد كهذا، في تلكم النماذج، على مستويين: مستوى البنيات الأداتية (نجاعة اللغة/ متانة الموضوع/ سلاسة الأسلوب) ومستوى التقنيات الأدائية (تغيّر السارد/ تعدد الصوت/ تمركز الحوار). هذان المستويان، بنيات أداتية وتقنيات أدائية، يعنيان، مما يعنيانه، بعداً عن «التقليدية» وقرباً من «التجديدية»، جدَ ضروريين، وكلاهما ماثلان في نماذج أولى لاحقة بالنماذج تلك ما بين العامين ٢٠١٠ ـ ٢٠١٤ لكل من: أحمد إبراهيم السعد «وهن الحكايات» ــ باسم القطراني «متحف منتصف الليل» ــ جابر خليفة جابر «مخيم الواركة» ــ حسين محمد شريف «المحجوب بقمره الواحد» ــ خالد ناجي ناصر «بين الماسة والفحام» ــ خالد الوادي «كاشان» ــ سالم بخشي المندلاوي «المخبر السري» ــ عبد الحليم مهودر «الذلول» ــ صالح عبد المهدي العبودي «عين السمك» ــ صالح مطروح السعيدي «أرصفة الجحيم» ــ علي الحديثي «ذكريات معتقة باليوريا» ــ موسى الحمامي «رمانة» ــ محمد علوان جبر «ذاكرة أرانجا» ــ ناهي العامري «صلاة الغجر» ــ هيثم الشويلي «بوصلة القيامة» ــ وحيد

غانم «المراسيم القديمة» ـ ياسين شامل «الشمس خلف الغبار».... وغيرهم (فضلا عن مثولهما في نماذج ثانية لـ: حسين رحيم «أنثى المدن» ـ صالح جبار خلفاوي «توما هوك» ـ عبد الرضا صالح محمد «بعد رحيل الصمت».... وسواهم).

مع حلول العام «٢٠١٥»، حيث طيلة نصفه الأول إلى الآن، أطلق عدد من أصحاب هذه النماذج وأمثالهم مشروعا لـ(الرواية العراقية الجديدة)، وهذا من حقهم بالتأكيد، ما دعا آخرين، خصوصا: نقادا «متجمدين» / روائيين «متجيلين»، لأن يجهروا بهذه التساؤلات الثلاثة: هل أن هنالك نماذج ممثلة لهذا المشروع فعلا؟ ما هي الآليات المعتمدة عليها أو المستندة إليها؟؟ كيف ممكن تمييزها عن نظائر لها «ماضية قبلها/ حاضرة معها/ قابلة بعدها»؟؟؟

لكي أتفحص «الرواية العراقية الجديدة» مفهوما، ثم أخوض في ممثلاتها وآلياتها ومميزاتها، لا بد من تأمل «ولادة طبيعية؟» ـ بعد «مخاض عسير!» ـ هي (جماعةُ تيار الرواية العراقية الجديدة)! ثمة «جماعة» جديدة، إذاً، بينما هنالك «تيار»، يمثل «الرواية العراقية الجديدة»، معرَض للاستجواب: أهو «جديد» أم «قديم»؟ لذا فإن استجواباً كهذا، خطيرَ الصراع بين «السابق» و«اللاحق»، سيتولاه «والدو» هذه الـ«جماعة»، التي تقرّر أنها «جديدة»، وهم أصحاب نماذج روائية «مخطوطة» ـ لا «مطبوعة» فقط ـ إثر نيسان ٢٠٠٣. فهؤلاء يعتمدون قراءة عمومية (اجتماعية ـ إنسانية ـ ثقافية) للشخصيات، موضوعيا، وفي ظنهم ـ باعتماد كهذا ـ أنهم (لاحقون «تحريكيون») أمام (سابقين «تثبيتيين»)! ولئن أُحسِن الظن بـ«ظنهم» هذا، لكونه «مقبولا» في الأقل، ربما يبرهنون أن («تيارهم») جديد: ذو كتابة خصوصية (بنيوية ـ تقنية ـ جمالية) للأحداث، فنيا، عبر مفهومهم لـ«الرواية العراقية الجديدة». هذا المفهوم، الذي صيّر بأبسط معانيه (رواية عراقية «قديمة»!!!)، يريدون به ـ قبالة بضعة متغيرات «نيسانية» هامشية! ـ بضع مغايرات «أدبية» متنيّة: لا حكائية «توريث» بل سردية «تثوير» / لا تجريب «تحت اختبار» بل تجربة «فوق خبرة» / لا انشغال بـ«تأسيس» بل اشتغال لـ«تكريس» / لا سير «على سطح مكان» بل غوص «في عمق زمان» / لا بطل «جزء» بل أبطالُ «كلّ»...!!

على أن هذه المغايرات، وأمثالها أيضا، لم يتجلّ منها ـ حتى اليوم ـ سوى بعض «ملامحها»، أو «ملامح لها»؟!، وفقط خلال الأعوام الأربعة الماضية، ٢٠١١ ـ ٢٠١٤، سيما في النماذج الأخيرة لذوي نماذج عديدة غالبا: فرانكشتاين في بغداد «أحمد سعداوي» ـ شباك أمينة «أسعد اللامي» ـ راشد يحصد «حسن عبد الرزاق» ـ آخر النهايات «راسم قاسم» ـ ثلاث عشرة ليلة وليلة «سعد سعيد» ـ تذكار الجنرال مود «ضياء جبيلي» ـ السيد أصغر أكبر «مرتضى كزار».... وغيرهم (كذلك نماذج أخيرة لسابقين لهم ـ ثمانينيين وتسعينيين ـ كـ: جنة العتاد «إبراهيم سبتي» ـ حكايتي مع رأس مقطوع «تحسين كرمياني» ـ دهاليز للموتى «حميد الربيعي» ـ بقايا بيت العطفان «خالد علوان الشويلي» ـ فندق كويستيان «خضير فليح الزيدي» ـ أفراس الأعوام «زيد الشهيد» ـ ترنيمة امرأة شفق البحر «سعد محمد رحيم» ـ ريم وعيون الآخرين «عباس الحداد» ـ من اعترافات ذاكرة البيدق «عباس خلف علي» ـ مدينة الصور «لؤي حمزة عباس» ـ الأمريكان في بيتي «نزار عبد الستار».... وسواهم).

فالنماذج هذه، لأن أصحابها: ذوو (تجربة «فوق خبرة») عقب (تجريب «تحت اختبار»)، قد توفرت ـ إجمالا ـ على (أبطال «كلّ» / هنا «وطن» غالبا) لا (بطل «جزء» / هنا «حزب» مثلا). كما أنَ فيها، لأنهم اشتغلوا لـ«تكريس» غير منشغلين بـ«تأسيس»، ثمة «غوصا» في «أعماق أزمنة» أوسع من «سير» على «أسطح أمكنة». أي أنها، أخيرا، بحكم (تجربتهم «الخبرة» مع اشتغالهم «التكريسي»)، هذين، مبتعدة عن الحكائية «التوريثية»، الموضوعية، مقتربة من السردية «التثويرية»، الفنية، تراتبيا: «سببا» «(ثم)» «ناتجا»!

بهذا الاقتراب «الناتج»، لذاك الابتعاد «السبب»، كانت هذه النماذج هنا حيث:

* أمكنَ تمييزها بين نماذج «صادرة» قبلها، ماضيا، ما بين

العامين «٢٠٠٣ ـ ٢٠١٠»: نصف جسد «أزهار رحيم» ـ مناديل أنثى «أطياف إبراهيم سنيدح» ـ دموع الأرض الدامية «أفراح سالم» ـ حب في زمن الحرب، بنات آل سلطان «إيناس البدران» ـ لا زمن إلا للحب، القلب يطوف حولك «حسن حافظ» ـ مضيق الحناء «حسين القاصد» ـ دينار واوي الثاني، زبون ابن أبيه «رياض الفهد» ـ لحين وضوح الصورة «سلمان أحمد حسين» ـ الغبش «شاكر المياح» ـ مرافئ هلامية «صادق جواد الجمل» ـ العرس «صبيحة شبر» ـ عودة الميلاد، العين الثالثة، سر الراحلين «طارق أحمد السلطاني» ـ الخناس «عبد صبري أبو ربيع» ـ تنمو أياد لفينوس «علي غدير» ـ أربع ساعات، استئناف دعوى القميص «علي موسى حسين» ـ سوسم أوغاريت «عقيل إكرام» ـ نمش ماي «فليحة حسن» ـ عجلة النار، الصندوق الأسود «كليزار أنور» ـ وادي خاصة الصامد «معتصم ساليي» ـ الحدود الشرقية، شاهد عيان، مشهد الحرية، كنت ميتا «موسى الهاشمي» ـ الأمواج الحمر «يونس علي الحمداني»...

** يمكن تمييزها بين نماذج «راهنة» معها، حاضرا، ما بين العامين «٢٠١١ ـ ٢٠١٤»: رحلة مضيئة في ليلة مظلمة «حامد الزبيدي» ـ مرام «حسن البحار» ـ عابر حدود «حميد الكفائي» ـ ألواح العقد الثامن «خضر عواد الخزاعي» ـ الطريق الصعب «سبتي الهيتي» ـ ذاكرة الوجع «صباح مطر» ـ حب في زمن الإرهاب «طاهر فرج الله» ـ الحصاد في الأرض المزروعة ألغاما «طه الزرباطي» ـ سابرجيون «عامر حمزة» ـ مقبرة الانكليز «علاء شاكر» ـ على أمل أن نعيش «فوزي الهنداوي» ـ الأمس القريب «مانع مهدي محمد» ـ وهج الفلفل الأحمر «محمود يعقوب» ـ رجل ولؤلؤتان «مختار الأسدي» ـ صعودا من بغداد «مردان شرماهي» ـ ذبابة من بلد إلكتروني «نهار حسب الله»...

*** سيمكن تمييز نماذج أخرى «قادمة» بعدها، مستقبلا، بدءا من هذا العام «٢٠١٥»: جثث بلا أسماء «إسماعيل سكران» ـ أحببت حمارا «رغد السهيل» ـ بنت الدير «مها الرحيم»...

لسانيات

في المصطلح اللساني

أ. د. مجيد الماشطة

يبدو ان اللفظ linguistics قد حظي بتنوع ترجمته الى العربية اكثر مما حظي أي لفظ أكاديمي آخر، إذ يدرج اللساني التونسي المعروف د. عبد السلام المسدي ثلاثاً وعشرين ترجمة له أشهرها علم اللغة والألسنية واللسانيات، وأوصت ندوة تونس اللغوية عام ١٩٨١ بتبني لفظ (اللسانيات) الذي ظهر لأول مرة في الجزائر عام ١٩٦٦.

ظهر لفظ linguistics في اللغات الاوروبية في عام ١٧٨٦ ليكون هذا العام الحد الفاصل بين الدرس اللغوي الاوروبي القديم الذي ظهر في بلاد الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد والذي اتسم بالعشوائية واللاعلمية، والدرس الحديث الذي يتسم بالموضوعية ودقة التحليل والذي يمر عملياً بثلاث مراحل: اللسانيات التاريخية التي امتدت منذ عام ١٧٨٦ حتى ظهور كتاب سوسير عام ١٩١٦ والتي ركزت على تأصيل اللغات، واللسانيات الوصفية وتسمى أحياناً البنيوية والتي بدأت مع كتاب سوسير ودعت الى دراسة اللغة كما هي حالياً بدلاً من دراسة تاريخها، واللسانيات التوليدية التي بدأت مع كتاب تشومسكي عام ١٩٥٧ حتى يومنا هذا.

اللسانيات إذن الدرس اللغوي الموضوعي الذي أضحى في العربية حلقة إتصال وتقابل بين التراث العربي الضخم والدرس الغربي الحديث، فيحاول أن يضفي بعض لمسات الدرس الغربي الحديث على علوم اللغة العربية ما لا يتضارب وتراثها، كما انه يجري مقارنات بين الحقلين بما لا يخدش علوم تراثنا، إذ ان المقارنة لا تعني المفاضلة، بل انها تعني فقط الإطلاع على منهج الآخر.

المقابل العربي الأكثر شيوعاً حالياً اللسانيات بكل فروعها وأصنافها، علماً ان هذا لا ينفي حقيقة ان لفظ الالسنية هو الأكثر شيوعاً في سوريا ولبنان والأردن وان لفظ علم اللغة هو الشائع في مصر والخليج العربي.

أمامي الآن ثلاثة قواميس:

قاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي ١٩٨٤

قاموس اللغة واللسانيات لعبد الله وزميليه ٢٠١٢

المعجم الالسني لحميد المسعودي (تحت الطبع)

لنبدأ بكلمة linguisticsفيترجمها المسدي الى لسانيات وعبد الله الى علم اللغة والمسعودي الى لسانيات وعلم اللغة. وحقل اللسانيات كما هو معروف أصناف عديدة، فهناك comparative linguistics وcontrastive linguistics اللذان يترجمهما المسدي الى لسانيات مقارنة ولسانيات تقابلية ويترجمهما عبد الله والمسعودي الى علم اللغة المقارن وعلم اللغة التقابلي، ولا غبار على الترجمات، غير ان أياً من هذه القواميس الثلاثة لم يوضح للقارئ العربي ما المقصود بهذين اللفظين، ذلك ان اللسانيات المقارنة تركز على جوانب الشبه بين اللغات المقارَنة، بينما تركز اللسانيات التقابلية على جوانب الاختلاف بينها.

أما كلمة structuralism فيترجمها المسدي والمسعودي الى بنيوية ويترجمها عبد الله الى تركيبية / بنيوية، علماً ان لفظ بنيوية هو الأشهر حالياً.

وتتفق القواميس الثلاثة على ترجمة transformational الى تحويلي.

وفي الانكليزية لفظان grammar وsyntax يترجم المسديgrammar الى نحو ويترجمه عبد الله الى نحو / قواعد ويترجمه المسعودي الى نحو (قواعد اللغة). ويترجم المسدي syntax الى تركيب ويترجمه عبد الله الى النظم الجملي والمسعودي الى تركيب/نظم الجملة. مرة اخرى، لا توضح هذه القواميس الفرق بين اللفظين، ذلك ان grammar تشير الى قواعد اللغة النحوية والصرفية والصوتية ... أما syntax فتعني دراسة بنية الجملة وتصرّف الكلمات فيها.

أما اللفظ philology فتترجمه القواميس الثلاثة الى فقه اللغة ويقصد به عادة الدراسة التاريخية للغة.

وبخصوص اللفظ phoneme فهو صوتم عند المسدي وفونيم عند عبد الله وهو وحدة صوتية وفونيم عند المسعودي، علماً اني ترجمته عام ١٩٨٥ الى صوتيم ضمن ترجمتي لكتاب بالمر Semantics.

ومثله اللفظ morpheme أي الوحدة الدلالية الصغرى فقد ترجمه المسدي الى صَيْغم وعرّبه عبد الله الى مورفيم واقترح المسعودي مورفيم ووحدة صرفية، هذا وترجمته الى صرفيم عام ١٩٨٥.

لننظر الآن في الكلمات: sentence و phrase و clause. المسدي يتجاوز sentence ويترجمها عبد الله والمسعودي الى جملة. كلمة phrase يترجمها المسدي الى

جملة ويترجمها عبد الله الى تعبيرة والمسعودي الى مركب / تعبيرة / عبارة / واعتقد ان تعبيرة هي الأدق.

أما clause فيتجاوزها المسدي ويترجمها عبد الله الى عبارة او جُميلة ويترجمها المسعودي الى جملة / قضية / عبارة / جميلة، واعتقد ان الترجمة الأدق هي:

Phraseتعبيرة/ clause عبارة/sentence جملة

ويترجم المسديsemiotics الى سيميائية ويختار لها عبد الله سيميوليد ويترجمها المسعودي الى علم الأشارات/ سيميوتية، علماً ان الترجمة الشائعة الآن السيمياء.

وبخصوص consonant وvowel فيترجمها المسدي الى حرف وحركة ويترجمها عبد الله والمسعودي الى صامت وصائت على التوالي. ولأسباب عملية تتعلق بصعوبة تمييز الاذن أحياناً بين هذين اللفظين، فاني ترجمتهما في بحث قبل اشهر الى صامت وعلة.

اما semantics فيترجمها المسدي الى دلالية وترجمها عبد الله والمسعودي الى علم الدلالة، وهو الأصوب. وبخصوص نظيرتها pragmatics التي قد تخلط سهواً بلفظ pragmatism أي الفلسفة الذرائعية او النفعية، فيترجمها المسدي الى ذرائعية ويعربها عبد الله الى براكماتية ويترجمها المسعودي الى مقاميات / تداولية / ذرائعية، علماً ان اللفظ الشائع في كل الوطن العربي التداولية. ومعلوم ان علم الدلالة يهتم بالمعنى المركزي او القاموسي للجملة او العبارة، أما التداولية فتهتم بما يقصده المتكلم عند نطقه بهذه الجملة، فان قال شخص ما: الجو بارد في هذه الغرفة، فان علم الدلالة يهتم بالمعنى القاموسي لـ جو وبارد. وتهتم التداولية بما يقصده هذا الشخص: أرجو غلق الشباك وتشغيل التدفئة.

وبالنسبة للفظي النحو التحويلي deep structure و surface structure فيتغاضى عنهما المسدي ويترجمهما عبد الله الى تركيب باطني والبنية السطحية ويترجمهما المسعودي الى بنية عميقة وبنية سطحية، وترجمة المسعودي هي المألوفة الآن.

انتقل الآن الى traditional grammar الذي ساد اوروبا منذ القرن الخامس عشر والذي حاولت اللسانيات منذ ظهورها في أواخر القرن الثامن عشر تقليم أظافره والذي لا تزال بصماته ظاهرة في الكتب المنهجية، فقد كان يهدف الى صقل اللسان واعتماد ما قاله الاغريق معياراً لصحة القول. لقد تجاوزه المسدي وترجمه عبد الله والمسعودي الى النحو التقليدي، وهي الترجمة الصائبة.

ومثله universal grammar الذي يعني حالياً مجمل القواعد التي تتهيأ في ذهن الطفل منذ ولادته لأنها جزء من العقل البشري حسب إدعاءتشومسكي وغيره. هذه القواعد التي تنتظم كل اللغات البشرية لا تؤدي اي دور إلاّ بعد التحامها بقواعد اللغة الاولى التي يتعلمها الطفل. لم يترجمها المسدي وترجمها عبد الله والمسعودي الى النحو العالمي أو العمومي، ولفظ العمومي هو الأنسب. وعلينا ان نتذكر باستمرار ان قاموس المسدي ظهر عام ١٩٨٤.

انتقل الآن الى لفظ Semitic الذي تجاوزه عبد الله وترجمه المسدي والمسعودي الى (ساميَه). وأنقل هنا ما يقوله ماثيوس عام ٢٠٠٧ دون تعقيب:

السامية عائلة لغوية تشمل العربية وعدة لغات في الشرق الادنى والحبشة منها الامهارية والتغرافية والعبرية، واخرى كانت مهمة في الماضي مثل الاكدية والآرامية والفينيقية. تقسم هذه العائلة الى ثلاثة فروع رئيسة: السامية الشرقية أي الاكدية والسامية الغربية وتشمل العربية والآرمية والفينيقية والعبرية، والسامية الجنوبية وتشمل الأمهارية ولغات اخرى في الحبشة وأرتيريا. الألفبائية السامية من النوع الصامتي أي الحرف الصحيح تطورت أصلا عند الفينيقيين وتبنتها بعض اللغات منها العربية التي تبنت الفباءها لغات غير سامية منها الفارسية والاوردية ضمن انتشار الاسلام.

لننظر الآن في semantic field الذي لم يذكره المسدي والذي ترجمه عبد الله الى حقل دلالي والمسعودي الى مجال دلالي / حقل دلالي، والمقابل المألوف حقل دلالي.

عن هذا المصطلح يقول فنج عام ٢٠٠٥ ما يلي:

«الحقل الدلالي مساحة للمعنى تشمل كلمات تترابط بمعانيها. نظرية الحقل الدلالي مشتقة من جهود اللغويين الالمان والسوسيريين في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. وفق هذه النظرية، فان معاني الكلمات تتلاصق سوية لتكون حقلاً دلالياً يتلاصق بدوره ضمن حقول اوسع حتى تغطي اللغة كلها. نستطيع مثلاً ان نحدد حقلاً دلالياً للجنون يحوي كلمات مثل مجنون ومعتوه ومتخلف... بعض هذه الكلمات ترادف مجنون وبعضها تشير إلى انواع من الجنون. يعود هذا الحقل بدوره الى حقل اوسع للحالات العقلية التي تشمل عدداً من الكلمات. ونستطيع ايضاً ان نحدد حقلاً للركض يشمل كلمات مثل يركض ويعدو، ويتلاصق بدوره ضمن حقل الحركة البشرية.

تقول نظرية الحقل ان مجموعة كلمات تحتل مساحة معينة من المجال الدلالي للغة، وتتوزع على مفردات محددة. حقل الإقامة مثلاً ينقسم الى قلعة ودار وشقة وهيكل بناء... هذه الكلمات تشكل وحدة مفردية أو حقلاً دلالياً. ان معنى أي من هذه المفردات يتأثر بالمفردات الاخرى المترابطة بها. بالنتيجة، فالحقول تتوسع وتتقلص باستمرار، فإن حذفنا كلمة هيكل من المجموعة، فإن كلمة غيرها، ربما شقة ستتوسع لتحتل مجال هيكل.

ان نظرية الحقل الدلالي تنفع في التحليل التقابلي للغات المختلفة، إذ تتباين اللغات في تقسيماتها المفردية، وتقسم حقول درجة الحرارة والقرابة والألوان وأعضاء جسم الانسان... المجال الدلالي بصيغ مختلفة. المثال الواضح هنا حقل الألوان فهناك مجموعة فيها العديد من مفردات الألوان كالأصفر والأحمر والأسود والأبيض والأزرق. وهناك مجموعة ثانية لا نجد فيها سوى مفردتين: أسود وأبيض. من الواضح ان المساحة التي تحتلها (أسود) في المجموعة الثانية أوسع بكثير من المساحة التي تحتلها في المجموعة الاولى.»

أنتقل الآن الى Speech Act Theory: يتجاوزها المسدي ويترجمها عبد الله والمسعودي الى فعل كلامي. يقول فنج:

«نظرية طورها أصلاً فيلسوف أكسفورد اوستن في ثلاثينيات القرن الماضي ووسعها تدريجياً حتى ظهرت في كتابه كيف نفعل الاشياء بالكلمات عام ١٩٦٢. ثم أضاف اليها الفيلسوف سيرل في العديد من أبحاثه. تقول النظرية اننا عندما نستعمل اللغة فإننا ننفذ أعمالاً معينة. ومعلوم ان الفلاسفة قد ميزوا بين الأفعال والكلام على اساس ان الكلام عن شيء ما يختلف عن القيام به. وبالنتيجة، فان كل ما نستطيع عمله بالتفوهات أن نسأل ما إذا كانت تمثيلاً صحيحاً للحقيقة وليس ما إذا كانت تعمل شيئاً أم لا. وجابه أوستن هذا الزعم بالتمثيل أن بالإمكان عد التفوهات أحداثاً بطريقة مشابهة لأعمال اخرى. هناك ثلاثة أنواع للأحداث التي يمكن للتفوهات أن تقوم بها: حدث القول وحدث التنفيذ وحدث التأثير.

يشير حدث القول الى حدث قول شيء معين يعني شيئاً ما في اللغة (أي يلتزم بالقوانين النحوية للغة). ونؤدي حدث التنفيذ عن طريق اللغة: التقرير والتحذير والتمني والوعد وغيرها. اما الحدث التأثيري فهو تأثير الحدث التنفيذي في السامع مثل الإقناع والإيهام والمفاجأة وغيرها. المثال أن نسال السامع ان يعمل لنا شيئاً. سيتألف حدث القول من كلمات تم التفوه بها بتسلسل نحوي وحدث التنفيذ من حدث الطلب وحدث التأثير من إقناع المخاطب ان كان الطلب مقبولاً.

تركز نظرية أحداث الكلام على حدث التنفيذ وتولي إهتماماً اقل بحدثي القول والتأثير الذين يردان قبل حدث التنفيذ وبعده.»

وفي الوقت الذي لم يشر فيه المسدي ولا عبد الله الى هذه الانواع الثلاثة للكلام، فقد كان المسعودي موفقاً في ترجمتها:

locutionary act حدث قولي

illocutionary act حدث (أو فعل) قصدي

perlocutionary act فعل تأثيري

بعد اوستن وزع سيرل عام ١٩٧٦ جميع أحداث الكلام الى

خمسة أقسام رئيسة، مرة اخرى يتجاوز المسدي وعبد الله الإشارة الى هذه الأقسام الخمسة ويترجمها المسعودي ترجمة دقيقة. أضع الآن ترجمة المسعودي واعرّف كل نوع بجملة واحدة:

١. Representatives إخباريات: النوع الذي يلزم المتكلم بحقيقة الفرضية المعبر عنها (التأكيد مثلاً)

٢. Directivesموجهات: النوع الذي يحاول المتكلم فيه ان يجعل المخاطب يفعل شيئاً ما (الطلب مثلاً)

٣. Commissivesتعهدات: ما يلزم المتكلم بعمل معين في المستقبل (الوعد والتهديد والعرض)

٤. Expressivesتعبيريات: ما يعبر عن حالة نفسية (الشكر والاعتذار والترحيب والتهنئة)

٥.Declaratives إفضائيات: ما يخلق تغييرات فورية في الحالة العامة للامور ويؤدي الى الاعتماد على قرارات غير لغوية مثل اعلان الحرب والتعميد والزواج والطرد من الخدمة.

ان احداث الكلام صنفان: مباشر وغير مباشر. يكون فعل الكلام مباشراً إن كان هناك توافق بين معنى الجملة والمعنى الموجود في ذهن المتكلم، أي ان صيغة التفوه تتطابق وما يروم المتكلم ان ينقله. فإن قلنا ان التمساح يعيش في البحار فهذا حدث كلام مباشر لان هذا هو ما يقصده المتكلم. لكن إذا قلنا هل تستطيع ان تغلق الشباك؟ فهذا حدث كلام غير مباشر لأن صيغة الجملة سؤال وقصد المتكلم الطلب.

وننظر الآن الى Presupposition الذي ترجمه المسدي الى إفتراض وتجاوزه عبد الله وترجمه المسعودي الى إفتراض ضمني وسبق لي ان ترجمته الى قبإفتراض.

يقول فنج .إنه لفظ يرد في علم الدلالة والتداولية ليشير الى افتراضات وضعها ضمنياً المتكلم والسامع لغرض التفسير الصحيح للتفوهات. فقولنا: يؤسفني أنها امطرت يفترض انها امطرت، والافتراض قائم حتى في صيغة النفي: أنا لست آسفا أنها امطرت، وهذا فارق بين الافتراض والتشميل: يهتم الافتراض بالظروف المسبقة الضرورية لأن تكون المقولة صحيحة. لهذا فان جملة سحقت قطتي امس تفترض ضرورة صدق جملة: .كان عندي قطة..

ان الافتراض يوفر لنا متاعب البدء من الصفر في الحوار، إذ اننا ننطلق مما هو مشترك من المعلومات بين المتكلم والمخاطب. فبدلاً من القول: ان لك أخا اسمه زيد وهو الآن طريح الفراش، كيف حاله اليوم؟فان المعلومة المشتركة تمكن المتكلم من إختصار هذا القول الى كيف حال زيد اليوم؟

أما Sapir-Whorf Hypothesis فيتجاوزها المسدي وعبد الله ويترجمها المسعودي الى فرضية سابير - وورف. عن هذه الفرضية يقول فنج:

.وضع هذه الفرضية اللساني الامريكي ادوارد سابير (١٨٨١ - ١٩٣٩) ثم طورها تلميذه بنيامين وورف (١٨٩٧ - ١٩٤١). تقول هذه الفرضية ان الطريقة التي نقولب العالم بها تتحدد باللغة التي نتكلمها. وكما يقول وورف: □نحن نرى الطبيعة بموجب الخطوط العامة للغتنا الأم، إذ ان كل لغة تفرض على مستعمليها منظوراً معيناً للعالم.

ان اكثر الدلائل التي اعتمدها وورف لإسناد هذه الفرضية قد إستقاها من دراسته لعدد من اللغات الامريكية، وبصورة خاصة، الأباشي والهوبز. يقول وورف ان للهوبز طريقة مختلفة حددتها لغتهم. فبدلاً من فهم الوقت وفق التقويم الاوروبي، فانهم يفهمونه بشكل أكثر عضوية. وقيل مؤخراً ان كلام هوبز يتضمن وحدات للوقت (مثل الايام والأسابيع والأشهر) وألفاظاً لتكييم الوقت (سريع ووقت طويل وانتهى)، وفي لغتهم ايضاً تقويم لقياس الوقت.

وجاءت اقوى ضربة لهذه الفرضية من ستيفن بنكر عام ١٩٩٤ إذ قال ان وورف قد أخذ جانبا متواضعاً مما قاله سابير عن العلاقة بين اللغة والفكر، وان احاسيس معينة فقط لا نتقبلها إلا عندما تسمح لغتنا. المثال الكلاسي إدراك الألوان. لغة نافاجو مثلاً فيها كلمة واحدة للازرق والاخضر، بينما تحوي الروسية لفظاً لزرقة السماء ولفظاً للازرق الغامق. فهل يعني هذا ان ناطقي نافاجو لا يميزون بين الازرق والاخضر؟ وهل يعني أن الروسي يرى الظلال المختلفة

للازرق ألوانا مختلفة؟ في الواقع، لم يثبت علمياً ان اللغة هي صاحبة القرار، وبالعكس، كما يقول بنكر: ان الطريقة التي نرى فيها الألوان هي التي تحدد كيف نتعلم الكلمات التي تشير إليها..

نتيجة لكل هذا التهجم على وورف، لا يقبل اللسانيون اليوم الفرضية بالصيغة التي وضعها وورف، بل يتقبلون الصيغة الأنعم لسابير عن النسبية اللغوية: ان اللغات تتباين فعلاً في طرائق تعاملها مع عالم التجريب، كما نلاحظ في صعوبة إيجاد المقابلات الترجمية الدقيقة. كل ما سنقوله ان هذه الصعوبة تعكس الاختلافات الحضارية والاجتماعية. ولكن بدلاً من القول ان اللغة تتحكم بالفكرة، فان هذه النسبية الخفيفة تقول ان اللغة تؤثر في الفكرة.

ننتقل الآن الى Structuralism: ترجمته القواميس الثلاثة الى بنيوية، علماً ان الترجمة الأقل انتشاراً حالياً: تركيبية. يقول فنج:

تقترن المدرسة البنيوية برائدها فرديناندیسوسير ١٨٥٧ - ١٩١٣ الذي لم ينشر في حياته أي عمل يستحق الذكر، غير ان طلبته جمعوا بعد وفاته محاضراته التي القاها في جامعة جنيف في كتاب أسموه فصل في اللسانيات العامة. شبه سوسير اللغة بلعبة الشطرنج التي تعرّف فيها كل قطعة بموقعها على اللوحة وبعلائقها بالقطعات الاخرى، وتكيف قيمها ضمن النظام العام للغة.

عامل سوسير الكلمات بوصفها علامات تخلو من العلائق الطبيعية مع الاشياء التي تمثلها: العلاقة عشوائية، وقال ان اللغة نظام مغلق بذاته وقال ان الكلمات تتجمع باشكال متعددة لتكوين الجملة وان للجملة محورين: محوراً استبدالياً

وصل يوم السبت / الاثنين / الخميس

ومحوراً أفقياً

كتب الطفل الرسالة صباح اليوم

ميّز سوسير بين اللغة مادة واللغة مفهوماً، وبين اللغة مقدرة كامنة في الذهن langue والممارسة الفعلية لها parole.

إنتشرت بنيوية سوسير لاحقاً في حلقة موسكو اللسانية وفي مدرسة براغ اللسانية، إذ تبناها الكثير من اللسانيين الاوربيين مثل تروبتسكوي ورومان ياكوبسن الذي هاجر عام ١٩٤٢ الى أمريكا ناشراً فيها بنيوية سوسير التي قادت في النهاية الى ظهور النحو التحويلي التوليدي عبر تلميذ ياكوبسن موريس هاله وبالتالي عبر نوم تشومسكي.

إضافة الى ما يقوله فنج، لابد من التأكيد أنه في الوقت الذي سميت فيه مدرسة سوسير بالبنيوية الاوروبية لأنها اكدت ضرورة معاملة اللغة بنية كاملة بخلاف مدرسة النحو التقليدي الاوروبي الذي درس اللغة أجزاء متناثرة لا ترابط واضحاً بينها، ظهرت في أمريكا عبر كتاب بلومفيلد اللغة ١٩٣٠ مدرسة سميت بالاسم نفسه لكن بمعنى آخر. دعت البنيوية الامريكية الى قصر الدرس اللغوي على البنية أي على الشكل واستبعاد المعنى حالياً بدعوى عدم إمكانية إخضاعه للاسلوب الموضوعي للدراسة. وعندما ظهر النحو التحويلي في اواخر الخمسينيات حارب البنيوية الامريكية بعنف ونجح في تفكيكها.

الفقرة لاخيرة في هذه الجولة Transformational. Grammar ترجمتها القواميس الثلاثة الى نحو تحويلي، وهو طبعاً أشهر مدرسة نحوية في العالم.

يقول فنج:

إقترن هذا النحو باسم رائده تشومسكي منذ نشره كتابه الذائع الصيت البنى النحوية عام ١٩٥٧. قال تشومسكي انه لا يكفي ان ندرس الجمل الموجودة فقط، كما تفعل المدرسة الوصفية. علينا ان ندرس أيضاً تلك الجمل التي لا تلفظ ولا تكتب، مركزين على خلاقية اللغة، أي على قدرتها اللامتناهية لتوليد جمل جديدة مستندة الى حقيقة ان للناطقين بلغة ما مجموعة قوانين متمثلة في عقولهم ودورها في تحديد أية سلسلة من اللغة ممكنة او قواعدية. هذه القواعد الموجودة في ذهن الإنسان منذ ولادته تتألف من المهارة التي هي أوسع من القدرة الفعلية. ان واجب

اللساني وصف هذه المهارة وبهذا الوصف فانه يخترق اسوار الذهن البشري.

الصعوبة في هذا الاختراق ان الذهن لا يسمح بالفحص المباشر. لهذا يتحرك اللساني بصورة غير مباشرة وذلك بفحص الاستعمال الفعلي للغة والعمل من الخلف في دراسة النظام الذهني المنتج لهذا الاستعمال. لاحظ تشومسكي ان وصف البنية السطحية للجملة فقط لا يكفي لهذا الفحص، وبدأ بهاتين الجملتين:

جون متحمس للإرضاء

جون سهل الإرضاء

نلاحظ انهما جملتان مختلفتان بنيوياً على الرغم من ان لهما بنية سطحية واحدة. ففي الجملة الاولى جون سيرضي الآخرين، وفي الجملة الثانية الآخرون سيرضون جون. وهذا ما قاد تشومسكي الى مستويين للبنية: بنية عميقة وبنية سطحية، والى وضع قواعد لتكوين البنية العميقة وقواعد لتحديد القوانين التي يشتق الذهن بها البنية السطحية من البنية العميقة. سمى تشومسكي هذه القوانين بالتحويلات وسُمي نحوه بالنحو التحويلي.

أثبت هذا التمييز بين المستويين العميق والسطحي فائدته في تفسير جوانب بنيوية لم تستطع المدرسة الوصفية تفسيرها:

تحدثنا عن محبة الأم

الطفل يحب أمه أو الام تحب طفلها

وبدلاً من عد اللغة مجموعة مهارات يتعلمها الناطق بها بالممارسة، ذهب النحو التحويلي الى أن اللغة تركيب ذهني مغروس عند الإنسان منذ ولادته، أي اننا مبرمجون منذ الولادة بمعلومات أساسية عن ماهية اللغة.

وقاد هذا المنظور الى تنامي حقل اللسانيات النفسية التي تدرس العلاقة بين اللغة والذهن.

وخلافاً لإدعاء سكنر عام ١٩٥٧ ان اللغة مجموعة عادات يكتسبها الطفل عن طريق الاحتكاك بالآخرين، وان الطفل يبدأ تعامله مع اللغة من مرحلة الصفر، اي دون أي إستعداد فطري، أكد تشومسكي ان الطفل يولد وهو مهيأ ذهنياً لتعلم لغته الأم نظراً لأن اللغات تتشابه ببناها العميقة وتتباين ببناها السطحية فقط، وقاد أيضاً الى الاهتمام بالعموميات اللغوية التي تترسخ بالبنى العميقة وتتضاءل عند تحويل هذه البنى الى بنى سطحية.»

في الختام لابد من الإشارة بالجهود الضخمة التي بذلها معدو هذه القواميس الثلاثة لإغناء المكتبة العربية بمصطلحات هذا الحقل المعرفي الحيوي.

المصادر

١. عبد السلام المسدي. قاموس اللسانيات. عربي - فرنسي وفرنسي - عربي، مع مقدمة مفصلة. الدار العربية للكتاب ١٩٨٤.

٢. هارتمان وستورك. معجم اللغة واللسانيات انكليزي - عربي مع تعريف بالعربية لكل مصطلح. ترجمة: د. توفيق عزيز عبد الله ومروان محمد حسن وأوس عادل عبد الوهاب. بغداد: دار المأمون ٢٠١٢.

٣. حميد حسون المسعودي. المعجم الألسني انكليزي - عربي وعربي - انكليزي (تحت الطبع)

٤. geoffrey finch. Key Concepts in Language and Linguistics (Hampshire: palgravemacmillan، ٢٠٠٥)

٥. P. H. Matthews. Oxford Concise Dictionary of Linguistics (Oxford University Press، ٢٠٠٧)

مسرح

د . شاكر الحاج مخلف

((يوجين أونيل))
رائد المسرح الأمريكي الحديث

ولد الكاتب « يوجين ج . أونيل » في ١٦ تشرين أول من العام ١٨٨٨ في « بردواي - من ضواحي مدينة نيويورك » والده – جيمس اونيل – من أشهر الممثلين الرومانتيكيين في أمريكا وأكثرهم موهبة وشهرة ، توفى في ٢٧تشرين الثاني من العام١٩٥٣ حصل أربع مرات على جائزة « بوليتزر – » وذلك عن مسرحياته التالية :

- وراء الأفق

- آنا كريستي
- استراحة غريبة – أو الفاصل الغريب
- رحلة اليوم الطويل إلى الليل

كما حصل في العام ١٩٣٦ على جائزة . نوبل للآداب . عن نتاجه المسرحي المتميز حيث احتل دون منازع مكانة مرموقة في المسرح الأمريكي والعالمي وساهم بقوة فكره وأساليبه الفنية المتقدمة في تطور حركة المسرح العالمي ، وكانت جامعة YALE الأمريكية العريقة قد بادرت في العام ١٩٢٦ إلى منحه شهادة . الدكتوراه الفخرية للآداب . وجاء في رسالتها الموجهة إلى الكاتب . أن أونيل أضاف نتاجا مهما من الصور الدرامية الذهنية التي تعمل على تحفيز وتحريك المشاعر البشرية لتقدير فن المسرح والمحاكاة الذي يعتبر من أقدم وأهم الفنون الإنسانية . ويعد الكاتب الأمريكي الأول الذي أهتم المسرح الأوروبي والعالمي بتقديم مسرحياته التي شكلت اتجاهات حديثة مهمة في حركة المسرح عموما ، كتب الكثير من المسرحيات منها :

- الشرك / ظمأ / طيش / تحذيرات / شرقا إلى كارديف / ضباب / عبودية / زوجة العمر كله / رجل السينما / إجهاض / طرقات على الباب / الهداف دقيق الرماية / بالثازار / الطبيب العزيز / المهندس الثاني / رحلة العودة الطويلة / في المنطقة / زيت الحيتان / بدر على جزر الكاريبي / قبل الإفطار / وراء الأفق / القشة / حيث وضعت علامة الصليب -ومسرحيات اخرى ..

كان المسرح الأمريكي قبل ظهور . أونيل . مرتبطا إلى حد كبير بمصادر الثقافة الأوروبية حتى مجيء القرن العشرين حيث ظهرت إنجازات عديدة مهمة ، البدايات في المسرح الأمريكي تمثلت في إعداد النصوص الأوروبية لتناسب مهمة عرضها في المسرح الأمريكي كما هي الحال في محاولات . ديفيد بلاسكو . في إعداد وتطويع النص المسرحي . فتاة الغرب الذهبي . وغيرها من المسرحيات التي قدمت في المسارح الأوربية أو المحاولات التي تمثلت في إعداد الكثير من الروايات مثل . كوخ العم توم – سبارتاكوس – قلبي في الجبال – أيام عمرك . لوليم سارويان . – والروايات الطبيعية ومنها رواية شتاينبك التي تم تحويلها للمسرح – فئران ورجال – والثانية التي تحمل عنوان – هبوط القمر – التي عرضت في العام ١٩٤٢ وكذلك رواية – مدعو للزفاف – للكاتبة الجنوبية . ماك كولرز . والتي تمت بتوجيه من الكاتب . تنسي وليامز . ، بعد تلك المرحلة فتحت . هوليود وبردواي . الأبواب الواسعة أمام رياح التغيير في المسرح الأمريكي من خلال التجاوب والتعامل مع التأثيرات الجديدة التي أحدثتها المدارس الفكرية والفنية ، التي ارتبط بعضها بتجارب وتقاليد . ستانسلافسكي وغريغ ورينهارت . كما شهدت تلك الفترة الاندفاع القوي للتعامل والتعاطي مع منجزات الواقعية والتعبيرية القادمة من بعض مسارح أوروبا ، ذلك التغيير الكبير المفاجئ مرّ بمسرح أبسن النرويجي وكذلك سترندبرغ وجورج برناردشو ، ولكن الحدث المهم هو التعرف والتعاطي مع مسرح الكاتب الروسي الكبير – انطوان تيشخوف – الذي كان يعد مسرحه الأوسع انتشارا في أوروبا ، ولاحقا في الولايات المتحدة وكندا وأمريكا الجنوبية ، في بعض العروض استخدمت اللغة الأصلية للنص كما حصل أثناء عرض مسرحية . الأشباح – لأبسن . والتي قدمت بلغتها النرويجية وذلك في العام ١٨٨٢ في ولاية شيكاغو ، وأيضا سرى ذات التنفيذ على مسرحية . بيت الدمية . وعرضت مسرحية الأشباح . بعد ترجمتها في نيويورك في العام ١٨٩٤ ، بينما وصلت أول مسرحيات الكاتب البريطاني – جورج برناردشو – إلى الولايات المتحدة في العام ١٨٩٤ وقدمت منها . الإنسان والسلاح – كانديدا – الإنسان السوبرمان – مهنة السيدة وارن – بيجماليون . اعتبرت مسرحيات . أبسن – شو – هاوبتمان – سترندبرج – بمثابة البوابة الجديدة لعرض الأفكار الجديدة في الدراما العالمية ، وفيما يخص مسرحيات تيشخوف اهتم المسرح الأمريكي كثيرا بمفاهيم الواقعية التي تميزت بها تلك المسرحيات . بستان الكرز – طائر النورس – الخال فانيا – وغيرها . كما كان للعروض التي قدمها مسرح . الفن بموسكو . عند زيارته الولايات المتحدة في العام ١٩٢٣ الكثير من التأثير على مجمل النشاط المسرحي الأمريكي ، ومع بداية العشرينات من القرن الماضي بدأت مكانة وتأثير المسرح الأمريكي تتوسع عالميا ، كما أن الكثير من الكتاب ورجال المسرح العالمي وفدوا إليها ، وبدأت إلى جانب ذلك حركة نشر وطباعة المسرحيات العالمية والأمريكية تأخذ تأثيرا مهما في

المجال الأدبي والثقافي ، وفي العام ١٩١٥ شهد المسرح الأمريكي حدثا مهما عندما عرضت أولى مسرحيات « أونيل » كما ظهرت بعد ذلك محاولات مهمة وجادة في المسرح التجريبي ، وفي العام ١٩٢٩ تأسس مسرح « المجموعة » الذي عمل بجهود قوية متواصلة لتجديد مسار ومفاهيم لحركة الواقعية في أمريكا خلال عشر سنوات تبعت الضائقة الاقتصادية – الركود الاقتصادي ، ذلك العامل الذي دفع الكتاب نحو مناقشة أوضاع البلاد من خلال مشروع المسرح الفدرالي واتحاد المسرح وعلى أثر ذلك ظهرت مسرحيات تهتم بمسرح « الاحتجاج الجماهيري » مثل المسرحيات « مشهد من الشارع – بانتظار ليفتي – استيقظوا وغنوا » ترافق معها ظهور أساليب جديدة في التعبير والإخراج والملحقات الأخرى المكملة لفنون المسرح ، كما شكلت المرحلة اللاحقة في المسرح الأمريكي ظهور كتاب عمالقة إلى جانب « يوجين أونيل » مثل آرثر ميللر – تنسي وليامز – ليليان هيلمان – المر رايس – أدوار ألبي – وغيرهم » كما تطورت فنون الإخراج المسرحي وظهر في ذلك المجال « تشيربل كروفورد – روبرت لويس – لي ستراسبرغ – إيليا كازان – هارولد كلورمان » ..

ساهمت المسرحيات التي كتبها « تنسي وليامز » ★ « بعرض النموذج المأساوي الاجتماعي كما في « معرض الحيوانات الزجاجية –قطة على سطح صفيح ساخن – عربة اسمها الرغبة – هبوط أورفيوس » ومسرحيات الكاتبة – ليليان هيلمان التي ناقشت مشاكل اجتماعية مثيرة كما في مسرحيتها الاستفزازية- ساعة الأطفال –

ثم في – الثعالب الصغيرة – والتي تعمد إلى دراسة عن حالة الجشع في أسرة جنوبية خلال مرحلة إعادة البناء بعد الحرب الأهلية ، وقد وصفت من قبل النقاد بأنها

تمثل مسرحية مكتوبة بشكل محكم الصنع ، وهي ذات حوار مشوق ، ثم جاءت مسرحيتها المعادية للنازية – حارس على الراين - والتي مثلت هجوما ضد الفاشية والديكتاتورية السياسية بكل أشكالها ، بعد ذلك كتبت في العام ١٩٥١ مسرحية – حديقة الخريف – وهي تقترب فيها من أسلوب الكاتب الروسي – تيشخوف – وتناقش فيها مصائر مجموعة من البشر يعيشون في وضع بائس تحت وطأة الإحساس بالفشل في مجمع سكني على خليج مكسيكو وتتميز المسرحية بالدقة الواقعية في التصوير والمعايشة والحس الإنساني المتعاظم ، بينما استقطبت مسرحيات « آرثر ميللر » اهتمام النقاد والجمهور وخاصة المسرحيات ذات النزعة الاجتماعية المؤثرة والتي ناقشت مصائر نماذج واقعية كما في مسرحية – كلهم أبنائي – التي ظهرت في العام ١٩٤٧ بعد الحرب العالمية الثانية وعرضت قضية في غاية الأهمية تدور حول صفقات السلاح الفاسدة ، ثم ظهرت مسرحيته الرائعة « موت بائع متجول » التي عرضت في العام ١٩٤٩ وأخرجها للمسرح – إيليا كازان – وهي تمثل تراجيديا معاصرة تتحدث عن سكان الضواحي ، بعد ذلك ظهرت مسرحيته المهمة – الاختيار القاسي – وهي تتناول حالات الاحتجاج السياسي ضد المكارثية ، وفي العام ١٩٥٥ ظهرت مسرحيته الهامة – مشهد من الجسر – ثم جاءت بعدها – غير الميزون - نجده في جميع أعماله قد أصر على التأكيد على الدور الأخلاقي وسلوك نهج التحليل النفسي في مجمل مسرحياته ، كما استخدم الأسلوب الواقعي في العديد من مسرحياته مستخدما التراجيديا الاجتماعية للتدليل والتأثير وإحداث التغيير المنشود ، وكان يرشد المتلقي إلى ما حدث قبل رفع الستار كما يعمد إلى تفسير مجريات الأحداث وتطورها مازجا ما بين أسلوبي « تيشخوف وأبسن » .. استطاع كبار كتاب المسرح الأمريكي استيعاب مهارات كبيرة في الكتابة والمعالجة الدرامية تتميز بدقة تصويرها للحياة والواقع البيئي وكذلك التفرد التام في المواضيع القديمة والمعاصرة ، ومناقشة التفاصيل الدقيقة بوعي متقد ، إضافة إلى تحقيق مستوى مدهش في البناء الدرامي يقود إلى كشف التناقض الكامن بين المظهر والحقيقة المنزوية في الغالب تحت غطاء يتطلب حالة من الكشف والولوج ، وجسدت تلك المحاولات بجرأة واضحة التعارض والاختلاف في الموقف بين الشخصية والخصم المضاد وأيضا الوصول لرسم حالة التعارض الذاتي للشخصية بما يؤدي إلى ابتكار طريقة العرض الصوري الدرامي القائمة على أسس التناقض الجوهري بين الحقيقة المطلقة وتفاصيل مظاهر التضاد الوهمية ..

الكاتب « يوجين أونيل » أحتل عن جدارة المكانة الأولى في التأليف المسرحي في الولايات المتحدة خلال النصف الأول من القرن الماضي ، وظلت تأثيرات مسرحه المتميز تتفاعل مع روح العصر ، ويعد من كتاب المسرح الذين انفردوا في العمل الدؤوب لمواصلة تجريب الأفكار والأساليب والأشكال مستفيدا في رحلة الكتابة من تراكم الخبرة والموروث الكبير في المثيولوجيا البشرية ونتاج المسرح القديم والمعاصر ، بعد مرحلة مسرحه المبكر المتمثل في مسرحيات البحر ، التي اعتبرها النقاد بمثابة مرحلة نصف طبيعية ونصف رمزية ، تلك المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التي كتبها مستندا إلى أرشيف الذاكرة عن أوضاع وظروف حياة عمال السفن التي تجوب البحار البعيدة والقريبة ، وكانت بمثابة المدخل الذي قاد الكاتب للبحث عن الإحساس الكبير بالحياة وتناقضاتها وقد تعمد في معظم مسرحياته الى التوجه إلى نقيض الشخصية ، وبتعبير أدق – التوجه إلى « المسرحية التعبيرية » تخلى عن تلك التجارب بعد خمسة عشر عاما ، ثم كتب في سنوات حياته الأخيرة ثلاث مسرحيات هامة جدا تشبه السيرة الذاتية – هذه المسرحيات الرائعة هي :

- رجل الثلج يأتي – كتبت في العام ١٩٣٩ وتم عرضها على خشبة المسرح في العام ١٩٤٦
- رحلة النهار الطويلة إلى الليل – كتبت في العام ١٩٣٩ – ١٩٤١ وتم عرضها في العام ١٩٥٦ بعد وفاة أونيل .
- قمر لأبناء الحرام – كتبت في العام ١٩٤١ – ١٩٤٣ وعرضت في العام ١٩٤٧ .

كان القدر دائما كلمة تطلق على كل ما هو خارج عن البشر ومحدق بهم « قوة خارجة عنا تدفع بنا إلى الاستقامة » أو عكسها ، والفكرة القائلة بأن القدر هو في الواقع في داخل البشر تيسر لنا في أحسن الحالات لا مسرحيات كمسرحيات أبسن ، بل مسرحيات كالتي كتبها « يوجين أونيل » حيث يختلط فيها الحالة السيكولوجية بالسيكولوجية ، تلك الحركة المتماوجة العميقة التي ترصد بدقة وعمق الطبيعة الإنسانية ، وتشكل من تلك الصفات والعواطف أناسا حقيقيين ، وخلق عقد وأفعال وتجسيد التجارب البشرية التي استمد منها مادته ونشر في فضائها أفكاره ومفاهيمه في أرشيف متميز عن الحياة والناس والبيئة المحيطة بهم ، واستثمار درامات العلاقات البشرية بشكل مؤثر وجاد دون الابتعاد عن المألوف في الحياة اليومية ، وأيضا الكشف الجريء عن التناقض الخفي والظاهري وإعادة رسم الحياة وهي تتخطى الموانع والعقبات ...

« يوجين أونيل » من الكتاب المجيدين الذين طوروا العلاقات الإنسانية وتحدثوا دراميا بجرأة عن مصير الإنسان المعاصر ، من خلال صناعة الفعل الدرامي المروي بكلمات مسبوكة محكية بمفردات الفعل المسرحي المتوهج في التعارض والمواجهة حيث البشر في مسرحه قادرون على الإفصاح عن أنفسهم والتعبير عن أفكارهم بقوة ، كتب بلغة وسع طاقتها التعبيرية الصورية المشحونة بالفعل الدرامي ، حيث المسرح لديه هو الأسلوب المناسب ، وفق الشكل الدرامي المسرحي الموجز المكثف ، الفن الدرامي لدى « أونيل » هو أحد الأحلام العظيمة التي سيطرت على عقله ليحقق تلك الرغبات المنشورة في العقل الباطن ، حيث قدم للمسرح بجهود دءوبة متواصلة الدراما الجديدة المتماسكة ، كان يلبس الأفكار ألفاظا ملائمة مشحونة بالمعنى الشعري الشاعري القوي ، هو أشبه بمحرر محترف واجبه إعادة سبك الأقوال داخل الفعل الدرامي المؤثر ، حيث استخراج الجديد المعبر بدقة وقوة خلال الكثير من الألوان ، ما من مفردة في الحوار الذي كتبه إلا وتحوي صورا وقد رسمت الكلمات بألفاظ أمتن وإيقاع أفضل من صورتها في الواقع ، تجد الصور القديمة إلى جانب الأحداث العابرة يُعيد بعثها من جديد بشكل مؤثر وجاد درامي الحركة ، أن الجهد الأغلب الأعظم الواضح في مسرحه هو ذاك المبذول بقوة لرسم الصورة من خلال الكلمة حيث الغزارة الشاعرية وسرعة التنقل والترقب الدرامي الحاد ، هو الذي نشر أفكاره عن الدراما الحديثة التي يجب أن تكون أكثر حداثة وعمقا وشمولا وأكثر إنسانية في الشكل والمضمون ، هو الكاتب الملتهب المزاج المنفلت والمتمرد على قيود المسرح التجاري المترهل والساذج ، الحوار في مسرحياته يبتعد عن الترهل وينحو إلى الاقتصاد البلاغي النثري ، كما يهدف إلى الدقة في الاتجاه والإبحار وأيضا الإيجاز اللاذع ، وربما نجد ذلك التعريف الذي أطلقه الكاتب الإيطالي « لويجي بيراندللو » ينطبق تماما على إنجاز – أوجين أونيل – فهو يصف في المقالة التي نشرها في العام (١٨٩٩) جهود الكاتب المبدع على النحو التالي « تقفز الشخصيات من على الصفحات المكتوبة ، حية ، مدفوعة من دخيلة ذاتها ، يتحتم على المسرحي أن يجد الكلمة التي هي الفعل نفسه محكيا ، الكلمة التي تتحرك ، التعبير الآتي الذي هو من طبيعة العمل ، التعبير الفذ الذي لا يمكن أن يكون إلا ما هو ، أي التعبير الملائم لهذه الشخصية المعينة في الموقف المعين ، كلمات وتعابير لم تخترع ، بل إنها تولد عندما يتقمص المؤلف حقا الشخصية التي خلقها ، حتى ليحسها كما يحس نفسه راغبا فيها كما ترغب هي في نفسها » .... (★)

★ للمزيد من المعلومات « أنظر كتابي – اتجاهات حديثة في المسرح العالمي – مسرح تنسي وليامز – الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٩٧ وعن دار اوروك في العام ٢٠٠٩ ...

سينما

أوديب ملكاً ، والاقتباس من المسرح للسينما

فراس الشاروط

لم يحظ عمل مسرحي بمثل ما حظيت به مسرحية أوديب من اهتمام نقاد وكتاب الدراما، وهي بهذا تشكل مع مسرحية شكسبير (هاملت) ورواية ديستوفسكي (الأخوة كارامازوف) ثلاثية شغلت الكتاب والنقاد ومحللي علم النفس حتى بدأت كأن هذه الثلاثية تشترك في موضوعة واحدة هي (جريمة قتل الأب)، أن الفضل في أن تأخذ هذه المسرحية مكانتها وأهميتها تعود بالتأكيد إلى كاتبها سوفوكليس الذي تناول الأسطورة من أفواه الشعب وصاغها في قالب حكائي، رغم أن هنالك بعض الإشارات إلى حكاية أوديب في ملحمة (الأوديسة)، فقد كثف سوفوكليس من مضمونها الفلسفي لتخرج لنا بصورتها الأخيرة المتعارف عليها.

لقد تناول هذه الأسطورة أكثر من (٢٠) كاتبا مسرحيا (كورني، كوكتو، سونيكا، وغيرهم) وكل واحد قرأها برؤاه الأيديولوجية الخاصة، ولم يخرج منهم عن الخط الدرامي سوى الشاعر والسينمائي الإيطالي (بيير باولو بازوليني) فقد أبرز السمات الإنسانية على بطلها وهو مثل ما فعله في فيلمه (المسيح) حين سيس وأنس شخصية يسوع (ع)، كما تم (استقاء الأشكال في التصاميم من حضارات متنوعة للغاية حتى نجد الرموز الأزتيكية والسومرية على الحلل الملكية)( ) ونفس الشيء بالنسبة للموسيقى فيصعب نسبتها إلى عصر معين فلقد أختار موسيقى (وأغاني شعبية من رومانيا، كونها مزيجا غريبا لا تاريخيا ولازمانيا التي تبدو وكأنها قادمة من مسافات بعيدة، وتشير موسيقى يابانية رقيقة إلى مصير أوديب) ( ) لقد فجر بازوليني المأساة من صميم عبوسها التراجيدي دون أن يفقدها جلالها وهيبتها برؤيا سينمائية شعرية.

قلب بازوليني تكنيك المسرحية الذي ألفناه، وحمل نصه السينمائي رموز فرويدية ولمحات من سيرته الذاتية، حتى ليغدو النص ليس نصا واحدا بل ثلاثة نصوص مجتمعة، فألغى ما يسمى بالكورس وابتدأ نصه وختمه بحكاية معاصرة، ليصبح تسلسل الأحداث يذكر بالطفل والراشد ، الماضي بالحاضر، فيبدأ نص بازوليني في عصرنا الراهن حيث نرى طفلا صغيرا لأب عسكري في ايطاليا الفاشية يزاحم أباه في حب الأم ، تصل كراهية الأب لطفله حين يرفعه من قدميه ليقتله لكنه يتراجع، وحين يرى أبنه في عربة صغيرة يردد الأب ((أنت هنا لتأخذ مكاني في العالم، وها أنت قد سرقتها مني)) ( ) وهذه بينية تحول أولى على صعيد الحدث وفيما يشرع الوالدان بالغزل يكون الطفل نائما وحين يفرغان من الغزل يذهب الأب نحو صغيره النائم ويبدأ بهز سريره من قدميه، مع لحن غريب قبل أن ننتقل إلى عالم الأسطورة حيث أوديب مقيد من يديه وقدميه إلى عمود محمولا إلى الصحراء ليترك هناك حتى يموت.

لقد مهد بازوليني لنص أوديب بمقدمة طويلة ألقى الضوء من خلالها على أحداث ماضية/ حاضرة ، فعرض لنا زمنا مزدوجا يتضمن زمنين متوازنين:

- الزمن الآني الخاص بالحدث السيرة وهو زمن لا يتجاوز الساعة.

- والزمن الآخر الذي يعود به إلى زمن الأسطورة عبر تمثل ما وقع عن طريق السرد الحكائي، أو الحوار، أو حركة الكاميرا كما سنرى لاحقا.

يبدأ نص أوديب سوفوكليس من النهاية يمثل الملك أوديب وهو يتحدث إلى الجوقة من شيوخ مدينة طيبة الذين حضروا إلى قصره يتوسلون أليه أن يجد طريقة ينقذ بها مدينتهم من الوباء الذي أحيط بها وأهلك سكانها، يهدئهم ويخبرهم بأنه أرسل رسولا إلى كاهن دلفي ليستشيره، يرجع الرسول ويخبره بأن سبب الوباء هو وجود قاتل الملك (لايوس) بالمدينة حر، وأن الإله (أبوللو) يأمر بطرده، يستدعي العراف الأعمى (تيريسياس) الذي يرفض أول الأمر الإدلاء بالحقيقة ، لكن حين يتهمه أوديب بالتآمر ضده يضطر العراف إلى كشف الحقيقة ويتهم الملك أوديب بقتل الملك السابق، إلى هنا تعود المسرحية إلى نقطة البداية الثانية وكأنها أشبه بفلاش باك أو أقرب ما يكون (نوعا من التداعي الذي أستخدمه في عصرنا الحاضر كل من جيمس جويس ومارسيل بروست) ( )، فيسمع من زوجته (جوكاستا) وصف مشهد الجريمة، وهو يطابق مشهد قتل أوديب للملك وحاشيته لأنهم زاحموه على الطريق في نفس الوقت يصل رسول من مدينة كورنثه ليعلن وفاة ملكها والد أوديب بالتبني والذي كان يعتقده والده الحقيقي، والذي بسبب النبؤة التي حذرته من أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه،لذلك ترك كورنثه، ويزداد الشك في نفسه حين يخبره الرسول بأنه ليس والده الحقيقي، ويؤكد الرسول قوله حين يخبر أوديب بماضيه فقد أخذه إلى كورنثه وهو طفل من راعي جبل، ثم تؤكد الحقيقة على لسان راعي الجبل، فيدرك أنه قاتل أبيه وزوج أمه دون أن يعلم، فتندفع جوكاستا إلى داخل القصر وتشنق نفسها ويتبعها أوديب منهارا ليغرس دبوس شعرها في عينيه حتى لا يرى الدمار، ثم يهيم تقوده أبنته أنتيغونا.( )

لكن ماذا فعل بازوليني بالحكاية وماذا أراد أن يقول؟

- فهل أراد أن يقول لنا أن دورة الزمن واحدة وممكن أن تعاد المصائب على البشر؟

- أم أنه أراد أن يسرد سيرته الذاتية من خلال سيرة أوديب؟ إذا ما عرفنا أن (لا حاجة بنا إلى الإقرار بان قصة أوديب

بحد ذاتها تحمل من أنواع الصراع ضمن الروابط الأسرية أعنفها وأكثرها دموية).( )

- أم أنه أراد أن يقرأ واقعا سياسيا/ اجتماعيا من خلال رؤاه الأيديولوجية؟

بالتأكيد إنها كل تلك الأسئلة مجتمعة، فماذا فعل بازوليني؟ ابتدأ السرد عنده من الماضي القريب (سيرة حياته) ليتحول بعده إلى الماضي البعيد (حكاية أوديب) وينهي حكايته في الحاضر.ومرة أخرى نرى تحولا في خط الحدث المسرحي فهذا الحادث خلق في السيناريو الادبي.

يبدأ النص من عصر روما الفاشية حيث نرى ولادة طفل صغير لأب عسكري صارم، والعلاقة القوية بين هذا الطفل وأمه الأمر الذي يجعل الأب يتمنى قتله وموته، وهو جزء من سيرة المخرج الذاتية، ثم ينتقل بنا النص إلى عصر أسطورة أوديب حيث الطفل معلقا من يديه ورجليه على عصا يحملها الراعي حتى يقتله ويلقي به، لكن الخادم يشفق على الصغير ويتركه لرجل يأخذه بعيدا، ويستمر في سرد القصة حتى نصل إلى النهاية حين يفقأ أوديب عينيه يخرج إلى قومه فيعطيه شاب نايا يعزف عليه لنعود إلى عصرنا الحالي ونرى أوديب يسير مع الشاب نفسه في شوارع روما الصناعية يعزف الناي ولا أحد يسمع، وكأن الأمثولات تتكرر ولا أحد يصغي، فأوديب الأعمى يرى كل شيء، فمأساة أوديب هي (مأساة البشرية كلها، البشرية التي تسير في هذه الحياة مغمضة العينين لا تكاد تدري من أمرها شيئا وهي تحسب أنها تعرف كل شيء).( )، فالفيلم بواساطة السيناريو يحول مجرى الحدث الى رؤية عن طريق التشخيص وحركة الكاميرا والزمان والمكان.

أبقى بازوليني على الشخصيات الرئيسية في نص سوفوكليس الأصلي، وأضاف إليها شخصيات الواقع أما الحدث فتغير طبقا لقراءة بازوليني، والحدث غير القصة كما يقول عبد العزيز حمودة، فالحد الفاصل بينهما (أرق من أن تدركه حاسة إنسان)( ) لذلك بقي الإطار القصصي كما هو.

أن أحدا ممن ألفوا المسرحيات عن أوديب لم يكشفوا عن طبيعة لقاء أوديب بالغولة هذا اللقاء الفريد بمثل ما كشف عنه بازوليني وهو يظهر لنا كيف أن وسائط الدمار نفسها قد تضج من هول ما تقترف فيأتي القضاء على يد أوديب قبل أن يرد على أسئلة الغولة، هي لم تسأله بل طلبت منه أن ينظر داخله ويعرف سر حياته، لكنه لا يأبه لتوسلاته ولا إلى تحذيراته عن المستقبل، فغروره وكبرياؤه يمنعانه من الرؤية، يذبح الوحش، يقتل لا وعيه فيدخل طيبة يدب فوق أرضها متوجا ملكا، لقد أوضح المخرج أن الغولة هي الحرية (الممنوحة لطبقات الشعب المحكومة، هي الخطر الذي يترصد سلطة الأرستقراطيين نتيجة الحرية الممنوحة من جانبهم لمحكوميهم، هي ذلك اللغز المحير للأرستقراطية)( ).

مع ذلك يبقى أوديب بازوليني يمارس الجنس مع جاكوستا حتى بمعرفته إنها أمه وهي بذلك عكس أوديب سوفوكليس. أعتمد بازوليني في لقطاته على السكون أكثر من الحركة ورغم محدودية الحركة ألا أنها كانت حيوية خالقا منها علاقات فكرية بين اللقطات، فكانت اللقطة العامة وهي تتابع أوديب في رحلته وكل العلامات الاستدلالية تشير نحو طيبة، أي أنه لا مفر من القدر الذي يحكم الإنسان، كانت العلامات التي وضعت في طريقه تشير نحو طريق نهايته لا بداية حياته، كذلك عمد إلى تصوير مشاهد الجنس بين أوديب وجاكوستا بلقطات عامة كبيرة وكأنه يمنعنا من رؤية المحرم، فبعد اللقطة الأولى يقطع إلى جثة مشوهة، وبعد الممارسة الثانية يقطع لمشهد جنازة جماعية، ثم يقطع بعد المرة الثالثة لمدينة خاوية وخالية لا يمزق صمتها سوى عويل الذئاب، (ولعل أوضح الأمثلة على منهج بازوليني في استخدام المونتاج القطع من بداية حديث الخادم إلى أوديب، والى جاكوستا تنظر بفزع إلى الكاميرا، ثم إلى أوديب يتطلع من النافذة أمام باب قصره يردد لقد أتضح كل شيء، فالخادم يتحدث من بعيد عن جاكوستا مع ذلك نلاحظ رد فعل حديثه عليها ولا نشاهدها بعد ذلك سوى جثة هامدة)( ). كانت خاتمة الفيلم هي البداية وهي مثل بداية الفيلم صامتة، أوديب الذي أصبح عازفا على الناي يشبه مخرجه الذي كان شاعرا مفتتحا لسيرة حياة، أوديب يعزف ألحانه الثورية للعمال في ميلان الصناعية ولكنهم يتجاهلونه مثلما يتجاهله السياح. في قراءة دقيقة للسيناريو نلاحظ أن أوديب في الختام يعود للافتتاحية حيث سيموت بالتقاء البداية والنهاية.( )

ينقلنا بازوليني في مشهد مؤثر للطفل وهو في أحضان أمه لتدور الكاميرا ما بين الأشجار وتعود اليهما، نظرة إلى الطبيعة والأم هذه النظرة تتكرر في لحظة أن يضع أوديب رأسه في حضن جاكوستا، هذه الانتقالة هي ليست انتقال أوديب من السعادة إلى الشقاء كما في نص سوفكليس فبطله متنبأ له والصراع الدرامي في نص المسرحية مستمد من خلال التناقض بين حرية أوديب وأفعاله كما يقول سمير فريد، فأوديب بازوليني منذ البداية ضائعا وشقيا ومسير بحكم القدر، والحدث الدرامي يخلق من خلال لحظة اكتشافه سر شقائه.

بدت براعة بازوليني في استخدامه الذكي للمونتاج ولوحات الكتابة التي تعترض مجرى الأحداث، وبالقطع من منظر عام إلى منظر كبير جدا كما في مشهد النهاية حيث لا نرى عري جاكوستا في لحظة شنقها لنفسها ومن بين أقدامها نرى أوديب صارخا، فقد أراد أن يظهر عرينا الخاص برؤية محرماتنا وهو ما لم يطيقه أوديب فأفقأ عينيه.أو في مشهد العرافة العجوز وهي تضحك وتردد: لقد قدر لك أن تقتل أباك وتزني بأمك

لقد أستلهم بازوليني المسرح اليوناني فبعد أوديب يختار نصا مسرحيا آخر هو ميديا ليوروبيدس ليحوله إلى فيلم سينمائي محولا اتجاه الحدث المسرحي مرة أخرى نحو الواقع الفعلي فمثل هكذا معالجات تجعل الفنان يعبر عن الواقع ما لا يستطيع قوله مباشرة.

شعر

عن المنهوب وأيامه

سلمان داود محمد

(١)

لم نبلغ سن الحب بعد ...
كنتُ ألوّح لها بطائرتي الورقية ،
فتلوّح هي لي بحقائب السفر ...
حتى كبرنا وبلغنا سن الحقل ،
فلوّحتُ لها ببيادري
فلوّحتْ هي بالمطاحن ...

١٠ : ٠٠ ليلاً
٢٠١٥ / ١ / ٧

(٢)

أصافحكِ بـ .. وطن
فتصافحينني بالـ .. منافي ...
لذا .. سأقتصد بـ .. طول العتاب

رأفة بـ .. قصر أعذارك ...

١٥ : ١١ ليلاً
١٥ / ١ / ٢٠١٥

(٣)

هناك في (الأبعد) البعيد
تغصّ أنفاسكِ بعبق الغير ..
وتشرب ساعتكِ من رذاذ مواقيتهم الغريبة ..
يلوذ صمتكِ بجدرانهم
ويتعثر صوابهم بسهوكِ ...
ما قصة الجسد الفاني يسعى للغير دائماً ؟
وروحك هنا معي
نكابد معاً قيامة الإنتظار حول شبابيك بيتك ،
كأن الغير نجاة
والخلان رزايا ...
...
(- آسف .. لا " دزدمونة " هذه الليلة)
هكذا سيعتذر للجمهور شكسبير
فيسدل الستار على نفسه الإنكليزية
وخرائب (مسرح الرشيد) مثواه الأكيد ...
هكذا هو الحال من جرّاء ارتحالك
سيعاني الهواء من البطالة
و (دجلة) مستوحش .. بلا غرقى
بينما (الخضر) بلا قرابين و " ياس "
ولا أعياد على الأبواب تزدهر ...
لا أحد هنا إلّاي
أتشظى الى أطفال عدة
يتدافعون على عتبة بابكِ .. يتصايحون :
- يا أهل السطووووووح ....
فتجيب السطوح آسفة
وأنتِ هناك
تنحتين من ثلج فارق التوقيت
نُصُباً تذكارية لحياتي ...

٥٥ : ٤ عصراً
الأربعاء ٢١ / ١ / ٢٠١٥

(٤)

يا - شِعرَزاد - الزمان
لم أعد أبلغ من العراق سوى ليلة واحدة
وظلال حروف مجعّدة على قميص الكلام ،
أما عن الليالي الألف
فمحض غنائم في جعبة قُطّاع الرمق ،
لصوص الظهيرة ودم الأولياء و قرّاء المقام مع الأغاني
كلها في غزوة واحدة
على إيقاع أنين السبايا
ورنين أجراس بلا مدارس ....
ولأن المغول الجدد لا يحبون القراءة

صرتُ أكتبكِ بأقلام الكحل كل يوم .. كل يوم
حتى أصبحتُ مكتبة
مكتبة تلوّح لكِ الآن :
(أحتاجكِ) من بين مزدوجين شاهقين :
سيّاف ثمل
و
شهريار فقيه ...

٠٥ : ١ ليلاً
الثلاثاء ٢٧ / ١ / ٢٠١٥

(٥)

في مأتم المطر
المصيّفون يُعَزّون المظلات ..
كما هو الحال في مأتم الدفء ،
المشردون يُعَزّون انجلينا جولي ..
كما ويصح أيضاً
حين تُعَزّيني الخرائط في وطن
عندما
في ..
غيابكِ .....

٤٥ : ٥ مساءً
الخميس ٢٩ / ١ / ٢٠١٥

(٦)

أهيمُ في صباح المدينة ..
أبحثُ عن صدى ضحكتكِ بين أكوام الضجيج
فأرتطمُ بأعمدةٍ يا فطةٍ جبارةٍ تقول :
" مجزرة بغداد العصرية .. ذبح حلال ..
لحومنا الأفضل ... "...
وأمضي ...
أبقى أهيم في ضحى الدروب ،
أنقّب في تلال الشجن ،
باحثاً عن صدى ضحكتكِ ،
فأعثر على سيارات
طاعن أغلبها بالإصفرار ..
الشارع مستشفى ، هكذا يبدو الأمر
والطبيب الوحيد " شرطي مرور "
يمارس التنفس الصناعي على صافرة ...
بينما المارة كرات مركولة نحو المرامي
فيما النتيجة (العراق – صفر)
فيرتج السرير المكتظ بأنين " مؤيد البدري " ...
وأمضي ....
البطالة أشغال شاقة .. تقول الأرصفة ..
ولا أدري ، لماذا الجراد يتعامى
عن العبور الى مناطق منعوتة بالإخضرار ..
يقول بائع المبيدات ...

ولأن الأرَضَة بلا بلد ،
ترسم خرائط شتى لوطن
يقول الرسام ،
وبائع الكتب ،
والأشجار المعمرة ،
وصانع الكراسي (لم يقل شيئاً) ...
لقد حل الغروب الآن
ولون الأصيل لا يكفي لإضاءة الطريق ،
الأحمر في الإشارات الضوئية يكفي بالطبع ..
ها أنني في البيت
أهيم في دجى القنوات السميك
أبحث عن بقايا ضحكتكِ بين ركام الأخبار،
لم أجدكِ .. و .. لم .....
فأضغط على زر غيابكِ بإبهام روحي
وأجهش بالـ ... :
بـ
لـ
ا
د ..

٥٠ : ١١ ليلاً
السبت ٣١ / ١ / ٢٠١٥

(٧)

يا مبتغى الطريق إليكِ وسر الطريقة ...
ها أنتِ تغزلين أنفاس لهفتي بتأني مغزلك ...
الوقت قنّاص أعمى ، كما تعرفين
بينما عكازته أنا والغنيمة ، كما سأعرف ..
أريدكِ بهمجية فاتنة
فخذيني الى غجرية مهالكِ ..
إرهقيني الآن .. أريد منكِ فنائي ،
فأقسى العقوبات لي
هي محروميتي منك عند الحضور ،
وأفظع الميتات لي
هي أنني مُحَرّم عليّ دوماً
في غيابك ..

٤١ : ١٠ ليلاً
الأحد ١ / ٢ / ٢٠١٥

(٨)

أنا أكثر من واحد في غيابك ..
أحدهم مثلاً يصنع من مدامعه تماثيل ماء
والآخر يحطمها بقميص مزركش بورد عطشان
...
أنا على سبيل المثال :
شراع قطّعت أزراره رياح صدودكِ
وظلتْ على حدبته حقائب الغرقى ..
أنا مثلاً لا أصلح لشيء
أي شيء
مثل بلاد تبحث في الخرائط
عن بلد ...

الرابعة فجراً
الأحد ٨ / ٢ / ٢٠١٥

(٩)

في يوم ما

نفدتْ ذخيرتي من الغناء

وهربتُ من الحرب ..

في يوم آخر

تم إلقاء القبض عليّ

بذريعة : خلو ناياتي من تلاوة إسمكِ

فقيدني القديس فالنتاين بحبل ناقوسه

واقتادني " كيوبيد " الملاك

مهدداً إياي بقوسه الذي قُدَ من ضلعي

وسهامه التي قُدَتْ من سعفات نخيلك ..

لم أكن أعرف أن تلك الحرب حربك

وان الناجي من مخاطرها

قتيل ....

١٢ : ٠٠ ليلاً
الجمعة ١٣ / ٢ / ٢٠١٥

(١٠)

لأني

أريد

لهذه

الحروب

أن

ترحل ،

أغويتكِ

بدمعي

واستدرجتكِ

بالمناديل ...

٦ : ١٥ مساءً
الإثنين ٢ / آذار / ٢٠١٥

(١١)

تلافياً لأي شريك

ربطتُ ظلي الى ساق تمثال مهزوم

وسلكتُ منتصفات شوارعكِ ،

فزجرتني منبهات الصوت

وصيحات السائرين

على جانبي بحر من سيارات ركابها غرقى ..

تقلقني الوجوه المستوردة

وتبهجني (بائعات القيمر) المطوقات بغزل الجنود ..

تربكني النسوة المحتشدات أمام فوهة البرلمان

والمناشدات المكتوبة بالحبر الصيني على اللافتات

هل كانت حربنا الأخيرة مع السيد (كيم إيل سونغ) .. مثلاً ؟ ..

لا ... قال الرجل المحاذي مصادفة لهذياني ، مسترسلاً :

هؤلاء النسوة (أمهات) والأبناء المفقودون (كتب)

(أمهات الكتب) يطالبن برماد أكبادهن من سيادة الحريق ....

خلاصة القول : اني أحببتكِ
وكل هؤلاء المحلقين في أعلاه
شهودي ...

١٠ : ٣٠ ليلاً
السبت ٢١ / ٣ / ٢٠١٥

(١٢)

مذ كنتُ فكرة
وحتى بلوغي سن القصائد
وأنا أدخرُ لكِ حياتي في جرّة الإبجديات
دمعة دمعة ..
لم تعد بلاغة الورد مجدية في لحظة القطف ..
أشجار القول مشانق
وعناقيد المعاني جثث ..
ما عدتُ بحاجة لي بي
وأقاصيكِ أفعال مضارعة
تذرعني بأدوات الجزم ..
ثمة لا قرابة كما ترين
ما بين عربات دمعي
وحروف جرّك ....
أستأذنكِ الآن
هذه الضياعات الشاسعة
تهتف بي :
أريدك ..

٢ : ٠٥ صباحاً

الثلاثاء ٢٤/ ٣ / ٢٠١٥

(١٣)

أتقصّد نسيان أغنيتي على أوتاركِ
كي لا تهجرني المسامع
فتتصنّعين الزهو
وقبول التهاني
من زبائن باعة الأغنيات ...
أتقصّد نسيان أصابعي عند بابكِ
كي لا أشير لغيركِ ،
فتتعمّدين تزيينها بالخواتم
كي تصبح عرضة للصوص ...
أعاتبكِ ..
فتقولين :
- ان اللصوص لا يطرقون الأبواب ..
وها أنتِ تطرقين بابي بأصابعي
وتطالبين يديّ
بأثمان
الخواتم ....

٦ : ٣٠ مساءً
الجمعة ٣ / نيسان / ٢٠١٥

شعر

نداءات

جمال جاسم أمين

أحترق لأناكد الحطب

وربما لا أضيء!

تصلني نداءات شتى:

الكاهن:

_ عماي مقدس

زوّروا ابصاركم لتعموا!

العبيد :

_ نريد أميرا حرا!

الهواء:

_ اتعبتني القرب المثقوبة

الطيار:

_ الطائرات لمن خف وزنه

والبيوت للبطيئين مثلك ايها

الشاعر

الزوجة:

_ انا امراة لا تقبل القسمة

إياك ان تفعل ..

العاشق:

_ أريد شفة بثمالة كأس

السكير:

_ أريد كأسا بطراوة شفة

السلطان:

_ لا تستوي الكف التي تصفّق

واخرى مغلولة الى الصمت

الخزافون:

_ كم أوهمتنا الدنان

لا مكان للخمر افضل من الشفاه

الحكيم:

كل تعميم خاطىء

العاقر:

_ حبلى بالشائعات

الشاعر:

_ سأكون دليلكم الى الهاوية

الوطن:

أبعثر ، و المنفى يلمّ!

القاتل :

_ بعضهم لا يترك لك خيارا ..

سوى ان تقتله !

الحقيقة:

_ أتعدد فلا تروننني!

الجميع:

_ نريد ان تتقاعد الفوضى

القانون:

_ كل قاض عاق

وانا أبنائي كلهم قضاة!

الموت :

_ بانتظاركم جميعا ..

كي أردم كل هذا الهذيان في حفرة!

إنهاء الدردشة

شعر

قصيدتان

كريم جخيور

١ـ (لا أحبك عارية)

إنزعي الأزرق

حتى لا أقول هناك سماءان

فيتهمني الفلكيون بالجهل

ويرميني الوعاظ بالضلالة

أنا الذي كلما رأيتك

أزداد يقينا أن الله جميل

إنزعي الأخضر

حتى لا أقول

لماذا ترقص الأشجار حافية

فيقول الناس مجنون

إنزعي الأحمر الشفيف

حتى لا أشتعل

فتسري في الأرض عدوى الاحتراق

انزعي الأسود

فأنا لا أحب لعبة الأضداد

إنزعي

إنزعي

إلا قلبك

فأنا لا أحبك عارية

٢ـ (ثـمة حـورية)

لم يخبرنا احد

أنه رأى حورية في اليقظة

ولا في الحلم

والذين هناك

في منتجعات الجنة وقصورها

لم يتصلوا بنا

ولم يبعثوا برسائل اطمئنان

تؤكد صحة مخيالنا

ولم يرجع أحد منهم

فهم في شغل فكهون

وقد أفقدتهم دعة اللذائذ

حب الثورة أو التمرد

او الحنين الينا

نحن الذين لم نبخل عليهم

بأقداح العسل والخمر

وأقداح الموت

مع هذا

كلما رأيتك أطمئن

أن ثمة حورية

على الكوكب الارضي

شعر

وليدحسين

مزاولة الوقت

أندبي حظاً
أو لا تندبي ..سيّان
فالوقت يمرّ من رئتين
وانا واقف..
أتنفس القصيدة...
كانّي انسانٌ فطريّ
يعبث بما قاله كافكا
عندما..
خلع معطفه وترك الباب مفتوحا
لقصائد دون تدوين
انه بلاشكٍ ..عابثٌ
جميلٌ
أمتحن الوقت واسرع في طي
منشوراته

فهي لاتشبه المنشورات الحزبية
كان يجلس فوق منضدتِه
والعالمُ يقف
بين يديه
لأنّ مزاولة الوقت..رياضةٌ
وهي من سحرِالغربِ
الكافرِ
على رأي أحد اللوطيين
فالشرقيون ..لا وقت
لديهم
فهم يحّرفونه عن مواضعهِ
يبحثون في الوقت
الضائعِ..عن امرأة
بلا خطيئةٍ..بيضاء
ذات مؤخرةٍ وقوائمَ اربعة
في الشرق الأدنى..من الكرةِ
البيضويةِ
هناك حكاياتٌ ورجالٌ
يتسمرون
عند مواقدِ النار
يحتسون الشاي
ودخانَ السجائر ..تتصاعد
كأنّهم يمارسون السحرَ
في بابل..
وعلى مدرجِ حمورابي
وإستخدام اليهودِ..
كأجراء
أفادوا من تجربة الوقت
في وضع القوانين في سلة واحدة
الا أنّهم..
أهملوا الوقت ثانية
عاثوا في الارض انتشاراً
يتلذذون..
بسماع النخبةِ
ويشمّرون عن سواعِدهم في المناسبات
عندما تبحث عنهم..
ستجدهم تحت... الصنعةِ
فهم امّة كلامٍ دكناء
ليس للوقت ذكرٌ..
في قاموسي المنزلي
وأنا أحتسي القهوة
أتذّكر.. نعيم عبد المهلهل

وهو يضع..
مفارقةً بين سلمان المنكوب
وشاكيرا
تنتابني رعشةٌ..حبلى
بالمؤاخذات
لأن الوقت يمرّ ..والهذيانُ يتطاير
من فودين يتقاسمان
.. طول الوقت
أسئلة عن ازدحام السير
واكتظاظ الشوارع..
بالمفاجآت وتناثر الأشلاء
بين قتيلٍ
و جريح
يخطّ ملامحَهم أرتباكُ
الباعةِ..
وحركة العمائم
نحو بلادِ الافرنج
للآن ..أذكر حديثاً عن أنكساراتنا
المتراكمة
..كشعوب تقع في المرتبة الثالثة
فنحن
لا نحترم عقارب الساعة
ونمارسُ ..
مضيعة الوقت

شعر

أشكُّ حتَّى....

وفاء عبد الرزاق

دموزي.. يا دموزي

أسألُكَ يا سليلَ اللطمِ

كيفَ سيكونُ النواحُ

حين يُصبحُ الوطنُ جنازةً؟

أولئك الذين ناحوا قبلي

هل كانت معهم أمي "الفاختُ؟ «١»

هي حلوةٌ كمنجلٍ في حصادٍ

قادمةٌ من عينينِ خالدتينِ.

دموزي.. يا دموزي

شجرةُ السدرِ قصيدةٌ عرجاءُ

كدتُ أتجرَّدُ من حزنٍ عميقٍ

لكن الكلمةَ نسيتْ شكلَهَا

وتحولتْ إلى مقصلةٍ

تبادلتِ التهانيَ تلكَ الوجوهُ

وبحرارةٍ أكثرَ حينَ انحشرتِ الشظايا

بعينِ البتولِ.

دموزي.. يا دموزي

لا تساومِ العاتياتِ بطفلي

كلُ شيءٍ يموتُ إلاَّ وجههُ السرمدي

خالدٌ جرحُه،

يضيءُ الكئيبَ والمؤجَّلَ منَ الصّوتِ

خالدٌ جرحُه مثلَ سفينةِ نوحٍ

إذْ ترتعشُ الأمواجُ حينَ ترى

وشمَ الوطنِ على ساعديهِ.

سَلْ شفتيكَ يا دموزي

أتهجرُ المدنُ المدنَ؟

أيرتحلُ الوطنُ عنِ الوطنِ؟

حينَ جمَّلَكَ الموتُ

مررتُ بعشرٍ من مراياكَ

فلمْ أجدْ غيرَ كفني

كيفَ سيكونُ النواحُ اليومَ؟

وكيفَ أرحلُ عن نفسيَ

تاركةً لنفسي مرثيةً وجنازةً؟

ساصرخُ بكَ: يااااااااااااااااااااااااااااااادموز

تحوَّلْ إلى قطراتِ عطرٍ

واكتنزْ بكَ

سينتحرُ الجمالُ إنْ لمْ تمرْ

خُطَّ على النظراتِ ابتداعَ الصورِ

قدْ أشعَّة السحابِ

امطرْهَا شمساً

عندَ النهرِ تنتظرُ أنثى السِعدةِ «٢»

أرجوانَكَ والياقوتَ

حرّكْ قِمَّةَ الجبلِ والسهلِ

وانفخْ صورةَ اللّمعانِ

جُلَّ ما يُدهشُني صمتُكَ المديدُ

والبقعةُ السوداءُ في ثوبِكَ.

هل تعتقدُ حقاً أنَّكَ القادرُ على الحراكِ؟

صرتُ أشكُّ في الشكِّ العاذلِ المحرِّضِ

صرتُ أشكُّ حتّى في اقتدارِ السماءِ.

---

١. «الفاخت» : نوع من أنواع الحمام الذي ينوح بصوت حزين وهو اذا مشى باعد بين جناحيه.

٢- «السِعدة» :(بكسر حرف السين) نبات بري له رائحة زكية تشبه رائحة الهيل.

شعر

ما رآه الواسطي

سعد ياسين يوسف

ما الذي سترسمهُ
لمقاماتِ البلادِ
وهيَ تغمرُ صدرَها بالزيتِ
تُشعلُ النيرانَ في ضفائرِها
وأنتَ حيٌّ ميّتٌ
تمزجُ الدمعَ بالمخاوفِ بالكافورِ
بحثاً عن لونِك .
النهرُ ما عادتْ تُصابحهُ النوارسُ
المنائرُ تمسحُ ما تبقى من الأزرق،
آثارَ أقدامِ الأولين،
والقوافلُ في صحراءِ رحلةِ الشتاءِ والصيفِ
شتّى بلا اتجاهٍ...
تعدُ ثقوبَ الرملِ
وتملأُ بالانتظارِ وحشةَ الوصولِ.

يا بن محمود
دمُنا وافرٌ تستلذُ بهِ الخناجرُ ....
اغمسْ فرشاتَكَ
هنا الدمُ طفلٌ يكركرُ فوقَ الخضرةِ
أزهارهُ فراشاتٌ ترفرفُ
فوقَ ما رسمتَ .
فراشاتٌ تعرفُ كيفَ تؤوبُ إلى
"ساحة العامل "
تحطُ على جسدٍ يركضُ
بحثاً عن رأسهِ
أو " ساحة عبد المُحسن "
حيثُ الصباحاتُ المجللةُ بالموتِ
برائحةِ العَصْفِ ...
برفيفِ الأشجارِ المتوقفِ تواً
عن النبضِ وهو ينزفُ خضرتَهُ
بالصمتِ والدخانِ المتصاعدِ من الأجسادِ
وهيَّ تحدّقُ بعيني الله
....
صوتُ اللهِ
الآتي من المقهى
باتَ خفيضاً
يمرُّ على وهنٍ بينَ الأشلاءِ
يسجلُ اسماءً .. ويبشرُها
فيدوي ثانيةً
صوتٌ .....

تنكسرُ الفرشاةُ
فرشاتُك ، وتضيقُ بكَ رِقاعُ الرسمِ
تشحبُ ألوانُ الصورةِ
ويسودُ الأسود
....
يا يحيى ستنزفُ حزنَك ليلاً ،
ينصبُّ عليكَ راياتٍ سوداً
وولاياتٍ شتَّى ...
لا صبحَ تبدِّدُ فيهِ ظلامَ اللوحةِ
ستقطعُ شريانَك بحثاً
عن أزهارِك المخبأة
تُلقيها فوقَ جديلةِ شَعرِ الفاجعةِ ،
يداعبُها دمُها .. بينَ الأجسادِ
وثانيةً على كفٍّ رغيفٍ مرفوعةٍ
لسماءٍ سابعةٍ
حتى يستيقظَ
صوتُ اللهِ ..

*****

يا يحيى
أما حدثكَ الحارثُ بن هُمامٍ
عن شجرةِ الرؤوسِ
الطالعةِ بأوراقٍ حُمْرٍ
تنبتُ على قارعةِ الطُّرقِ

ومداخل مدنٍ
باسمِ اللهِ ..
عن سبيٍ وحرائقَ....
نهريِ دمِنا المفترقين
المحترقين بوابلِ أسئلةٍ
من سجِّيلِ الماضي
تلتفُ علينا أسلاكاً شائكةً
من نارٍ تفقأُ عينَ الصبحِ
حتى تغمرنا الظلمةُ
نُفيقُ عراةً
لا ورق الأشجارِ يجللُنا
ويغطي نزفَ جراحاتِ الليلِ
ولا الرواةُ يوقفونَ نزيفَ
الأشجارِ المتطايرةِ الأعشاشِ
....
عفوكَ ربِّي ...
" اعصمنا من الغوايةِ في الرواية "
قالها : وامسكَ فرشاتَهُ،
هذا الذي أسمته أمهُ يحيى ...
يممَّ وجهَهُ
نحوَ المدنِ المنكوبةِ كي يُمسكَ
خيطاً بين الخيطينِ
او يرسمَ المقامةَ الحاديةَ والخمسين

يُضيءُ بقناديلِ البهجةِ ..
الحجرَ الصلدَ
بصدورٍ يتآكلُها صدأٌ مضمرٌ
يا وجعَ اللوحةِ
يا وجعي ....
الواسطي الذي،
هالهُ ما رأى،
من مقاماتِ العراقِ
لم يزلْ مصلوباً
رأسهُ بينَ قدميهِ،
وكلما نودي باسمِه
يا يحيى .....
نزَّ من رأسهِ دمٌ
وارتفعتْ فرشاتُه
تبحثُ عن دمِها الأبيض
بين دماءِ الألوان ..

(*)" يحيى بن محمود الواسطي رسام عراقي ولد في واسط بداية القرن الثالث عشر الميلادي اختط نسخة من مقامات الحريري عام ١٢٣٧ وزينها بمائة منمنمة من رسومه تجسد المقامات الخمسين للحريري ويعد الواسطي من أوائل مؤسسي مدرسة بغداد للتصوير .. ."

قص

غروب عين الصقر

ابراهيم سبتي

المنصة ، بيت الطائر .
أخاديد الوجه ، مترية .
أسدان يفترسان غزال ..
يضحك ببلاهة بانتظار الشمس التي توارت خلف غيوم سود راعدة ، يصمت بحيرة وهو يلهو ببيضة مستديرة غريبة لطائر مالت إلى زرقة باهتة ..
الحارس ، عجوز يجلس عند باب قاعة هرمة بعد ليلة ممطرة تحفه بركات أصحاب وجوه التماثيل المغبرة في الداخل ..
يرى السماء المحتقنة ، قد تطيح برغبة البقاء خارج خندقه المعتم المهلهل .. الحارس ركل الأرض مغتاظا .. قذف بالبيضة على حائط قريب فتهشمت تسيح صفارا داكنا ، توجه الى مخدعه المقابل للقاعة ووأوأ كطفل :
ليس هذا خلاصك أيها المندحر .. تغيضك السماء بسيولها كل مرة وأنت ترغب برؤيتها بلا غيوم !
فناءات العرض واسعة ، متعددة الأروقة . ثمة قاعة استطالت . بابها نصف مفتوح ، على طرفها الأيمن صفت

صناديق مزججة في داخلها أحجار صغيرة وخواتم وقلائد وأساور وفخاريات نصفها مهشم وقبر لرجل وكلبه ، وفأس وعظمة صغيرة لفك أفعى !

في الجهة المقابلة ، عشرة تماثيل . وقفت على امتداد الجدار يتوسطها تمثال كبير علقت على رقبته ، تمائم ثلاث بخيوط منسدلة ولوح صغير مكتوب عليه :

في أول العام ينقطع المطر ، وتموت الأرض ، ويخسف القمر وتجن الأعاصير ويجف الماء في الأنهر والعيون .. ويمرض الملوك بداء لا يرجى شفاءه وكل ينظر إلى نفسه لا يستطيع لها ضرا ولا نفعا .. أيها الداخل الى حزني ، انك كطير افترس وشم الملك وشاع الخراب ، اعلم انك لن تجني سوى الاندحارات .. وأنت أيها الخارج ، مثل أفعى تنتظر عشبة النار عند الغدران المهجورة ..

وفوقه على الحائط علق لوح مربع نحت عليه صبي عار يذبح بمديته شاة خائفة .. وعبر النهر شخص ينحر جملاً نائما ، وزورق محمل بالآجر يمر بهدوء وسط النهر وأمرأة تحمل سوطا ، وضبع قابض على فروة كبش مسن ..

كانت ثمة خيوط من الدم اليابس سارت بافعوانية على رقبة التمثال الممتلئة والرسغين والصدر البارز وثمة أثر لطعنة غائرة على الوجه بانت ناتئة قليلا ..

القاعة في الظلمة ، شاحبة ، بائسة يابسة جرداء تخيف الناظرين ، تتدثر تحت صرير الفئران وفحيح الأفاعي وعرير الصراصير . حيطانها مشققة ولونها الأصفر المترب يتلاشى في أجزاء منها . الباب من حديد صديء متآكل مفتوح نصفه مغطى بلون احمر خافت مائل الى السواد ..

يرفع التمثال الأكبر ذراعه اليمنى ملوحا باستقامة توازي الأرض ، منذ أن وضعوه على المنصة وتركوه واقفا سنين عجاف في ارض مبلطة توارى لونها خلف دثار التراب . الطائر- الصقر - البدين البشع ، ذو المنقار القوي المعقوف والأرجل المخلبة الحادة ! يخرج ليلا من تحت قاعدة التمثال الكبير العريضة من الأسفل .. ثمة منفذ قرب القدم الملتصقة بالمنصة ، بوجهه المستدير الأملس ورأسه الكبير وعينيه البارزتين وذيله المبعثر، عند حلول الظلمة يهمش الهواء بجناحيه ويرفرف بخبث ويخرج من الباب نصف المفتوح ..

المنصة الحجرية ترتفع مترين وعرضها متر واحد تحمل كتلة التمثال من الحجر المطلي باللون الأسود . بجانبيه ، عشرة تماثيل صغيرة ، تتوزع باستقامة وارتفاع متساو دون منصات .. كل واحد يبعد عن الأخر مسافة اذرع خمسة .. المنصة والطائر متوائمان تماما ..

في المساء حبات المطر المتهاطلة تدك الأرض ، و التماثيل تقف بوجوم وبوجوه بدت

غاضبة . لم تكن كذلك يوم أمس والأيام الأخرى ، غاضبة يتطاير الرعب منها . وكأنها تنظر إلى كبيرها ولكنها لا توجه النظرات إليه تماما .. المطر الصاعق برهبته المروعة ، يتواصل منهمرا عبابا . الطائر الصقر البشع لم يظهر منذ يومين . التماثيل بدت وكأنها تمثال واحد غارق في سبات خانق تنظر بخشية خفية إلى كبيرها . ثمة هيجان للريح في الخارج وعزيف لعاصفة بدت تجلجل مدوية .. وزخات المطر تحدث سيلا هادرا .. فز الحارس منتفضا هاربا من خندقه مرعوبا وهو يرمي بجسمه الناحل الى ارض القاعة اليابسة المكفهرة.. يصرخ مذهولاً .. مترنحاً كأنه يتلصص في ظلمة .. فاستكان عند عتبة حجرية كبيرة ، تلمسها واتكأ عليها مرتعشا .. المطر ، يضرب الباب بقوة . وأصوات الزخات والعزيف تهوي داخلة مستنسرة وهو يرتعش محميا جنب الحجارة التي بدت تتحرك ، تتحرك ببطء في مكانها وكان الريح العاصفة قضت مضجعه.

خال نفسه مرتبكا .. الحجارة تهتز . نهض مبتعدا ، فاصطدم بحجارات أخرى .. التمثال الكبير يتحرك في مكانه فتتمايل منصته الثقيلة محاولاً الإفلات منها وهو يصدر همهمة وحش . الحارس ، خمن بأن الريح تصدر رعبا مهولا يضرب الفناء الأسود . كبير التماثيل انزلق من منصته ليطيح بأقرب واحد منتصب ، فثارت ضجة اختلطت مع عواء العصف وتمايلت التماثيل الصغيرة وكأنها تحاول الفرار .. وجه قبضته الحجرية نحو آخر مجاور فانقض عليه مهشما فتشظى بأرض القاعة التي دخلتها السيول.. توجه متبخترا ، يتهادى على الماء الواصل إلى جهة الصناديق ، دكها بشراسة وأمعن فيها تحطيما .. تطايرت شظايا الزجاج وتمايلت التماثيل مرعوبة وخمن الحارس بأنها العاصفة تدخل هادرة فناء العرض ..

يتقدم وسط هدير عزيف العاصفة الذي ارتجت القاعة لقوته ..

وفي ومضة من برق خافت ، رأى العجوز قامة حجرية تنقض على التماثيل المصفوفة .. ازداد في اوصاله دبيب الذعر ولكنه محصور لا يقدر الإفلات ..

راح يصرخ بعنف فكان صراخه يقطر ألما وخوفا .. خال نفسه يستطيع البحث وسط الركام والأنقاض ، عن ايما طريق كان ..

لكنه ظل رازحا تحت وطأة الدمار المحدق به .
مكث ساكنا يحدق بعينيه المندهشتين ، ظلمة الفناء المدوية .. العاصفة تدفع بزخات المطر نحو الداخل فتزداد السيول وتختلط بارتطامات التماثيل المبادة على الأرض السابحة وعظام الرجل الميت وكلبه تتراقص فوق السيل .. البرق المتخاطف يجعله يرى ما يحدث ..
وسط جلبة العصف المريع ،سمع رفرفة أجنحة كبيرة داخل الفناء المستطيل ، ولمح عينيَ الطائر الملتمعة في جوف الظلمة وهو يطلق غقغقته المقززة ..الطائر المهتاج ظل يحلق في فناء القاعة ..
العجوز المتواري يحاول الخلاص من منفاه منتظرا ما سيحدث لاحقا ..
فجأة شعر بأن مخالب الطير المرتعد لامست رأسه فتقافز فزعا وافلت متهالكا ..
التمثال الكبير يواصل تدمير ما تبقى ممعنا في الفناء تحطيما .. اصطدمت مخالب الطائر برأس التمثال ، اخذ يحوم حوله في ظلمة هادرة وحط عليه مواصلا غقغقته المخيفة ، فيما التمثال منشغل بالبحث عن ما سيخربه .. توقف التمثال الكبير متحسسا رأسه بذراعه الحجري الصلد، امسك بذيل الطائر وقذف به أرضا . تقدم نحوه واضعا قدمه الثقيلة على بدنه ، إلا أن الطائر انتفض مرفرفا بعناء مطلقا نحيبه المزعج ..
من بعيد ، من زاوية في الفناء ، انطلق الطائر مغيرا بسرعته على جسد التمثال مفترسا رأسه الحجري بمنقاره المعقوف ومخالبه المدببة .. سقط التمثال المريع ، محدثا دويا في جوف الليل العاصف فأنفصلت رقبته وتدحرجت التمائم واللوح الصغير منها ..
حط الطائر فوق الجسد الحجري المسجى على الارض وأطلق غقغقته رافعا جناحيه مختالا ..
العجوز ، تسلل بحذر نحو الباب المتلاطم ، لكن عينا الطائر الملتمعتين رمقته ، فحاول الاختباء ثانية إلا أن المخالب ظلت تبحث عنه وسط الركام المتناثر ..
الحارس يئن من موت قادم والمخالب تدور في فضاء مظلم خال إلا من زخات المطر وأنفاس العجوز اللاهثة .. الاسدان الحجريان صامدان .
في الصباح :
الفناء الغارق بالسيل ونثار الحجر .. يسقط في صمت متلبساً بالدمار ، الطائر يصدرصوتا خفيضا متقطعا من وسط الركام فيما يحاول الطيران بعين ملتمعة واخرى منطفأة تنز دما ..
الحارس العجوز يعتلي على انقاض المنصة الحجرية واقفا يمد ذراعه نحو الباب وعلى وجهه خيوط من دم يابس وعلق لوح تدلى من رقبته مكتوب عليه :
في آخر العام ينهمر المطر ، وتغرق الأرض ، ويخسف القمر وتجن الأعاصير ويفيض الماء في الأنهر والعيون ويموت الملوك من داء لا يرجى شفاءه وكل ينظر إلى نفسه لا يستطيع لها ضرا ولا نفعا .. أيها الداخل الى حتفك ، انك أشعت الخراب والموت . وأنت أيها الخارج ستميتك أفعى العشب عند الغدران المهجورة ..
فيما ثبت خلفه على الحائط ، لوح حجري مربع نحت عليه ثلاثة ضباع تفترس لحما نيئا مقطعا أمام مغارة ، وأمرأة واقفة تحمل سوطا وأمامها يجثو ثلاثة غلمان ..

قص

المعطف

يعقوب زامل الربيعي

. ... لا مجال للمناورة معه ! .

كان قريبا جدا من مناسكها. في الليل أو في النهار.. في غرفتها إن كانت تلوذ لخلوة مع نفسها، أو في الخارج حين تشعر به خلفها، ليهمس بصندوق رأسها.

أطرقت، ليشوبها غيظ كتوم. تبارى صبيان الحارة. تناهت أصواتهم إليها. وتمايل صوته هو في وجدانها، كأنه يستكمل جولته المسائية في خيالها. لم تعهده يوما سوى صبي ينتظر نمو فرع فتوته ليقيم إعتباره فيها.. ليطيّب خاطرها ويجعلها منتشية. تنتظر ليكمل أعوامه القادمات ليصبح فتىً وسيخط شاربه كما الفتيان الكبار. حين رأته يدخّن كما الكبار باركت يومه. . سيغدو رجلا . قالت، وللتو أضاف شعورها . وستردد الوديان والشعاب وأهل الشهامة، صدى صوته .. وحين تستعيد روعها تقول بزهو . ها هو رجلي .!. تحتفظ بسر انشراحها في صرّة من صرّر روحها. وسيكون عليها ان تقول في سرها، كلما فاجأها بطلعته . إسم الله .. كانت تخاف عليه حتى من عيونها. قالت لها أمها الخبيرة بالحياة . حتى النفس لها عين شكاكة تمتلىء حسدا، والعياذ بالله !. . تتنفس رائحة شقائق النعمان الحمراء.

تزدحم أزقة روحها برائحة الأرض أيضا.

.. لا مجال للمناورة ..

تلألأ الأفق في عينيها الكابيتين. حربها الجليلة تأخذها من جديد لجولة من الكر والفر. وإلى البحر تلقي عينيها. تنتظر البحارين حين يعودون متعبين. تدرك جيدا كم دكوا حصونا، وتخاشنوا مع رزيات العمر. وكم قتلوا من القراصنة لينظفوا البحر من رجس آثام الانسان. يتجلى نهار الشوق في عينيها. ثم تتابع سرد الرواية.

على أرض موحلة، كان يغريه غزو عصابات الصبيان من أترابه. تستمع بصياحه وهو يدب خلف الكرات الزجاجية الملونة الصغيرة المتدحرجة للأمام. تروح تقبله وهو يشير لجيب دشداشته المليء بـ الدعبل الملون. كان دائما فاعلاً ونشيطاً وسيداً. تطيل النظر بعينيه.. بالمشهد. تتناثر روحها بغرستها الصغيرة الطيبة التي تنضج سريعا بين حشد العيدان وخضرة الأعشاب والنجوم السابحة ببحر الليل، وسيغدو قريبا مثل شجرة مثقلة بالثمار. ليس من هديل غير صوته. يتسع الوقت. ويضيق صدرها بحفنة من العجالة التي لها طعم الصنوبر.

تمد يدها مرتعشة لعلبة سجائرها. تخبئ ثلث وجهها بين الاصابع والنار. تسحب نفساً من دخان معبأ بالغبار والعطر الباهت. تملأ رئتيها من علبة الصنوبر المحترق. تفتح مياسم صدرها لتندس تلك الحفنة.

على فرع من شجرة رئتيها تحس بحرارة الشمس وهسيس الهواء المعطب، فيغمر البشر محياها.

الصنوج تدق.. الضجيج يملأ بيوت المحلة.. يملأ الأزقة الضيقة. ويملأ الشبق أصابع الصبيان. الاطفال سيكبرون سريعا. وسيمتلئون حباً. عندها سيعانقون فتيات جميلات وسيملأون أثداءهن بالحليب.

ها هو يسير إلى حيث الهديل. وستبقى هي واقفة على أطراف أصابع قدميها، ترنو لبهجة الحشد ومشهد الرجال الصغار، وكأنها تبحث عن أي مكان سيشغل جسده. ليس لها أي متسع عدا هذه اللحظات القصار. وكان هو يتأبط جناح صديقه الشاعر وفي جيب معطفه كتاب صغير، وفي رأسه صوت حمامة ما تزال طفلة. أشعة الشمس تحط على الشابين مثل عابر سبيل. يسيران إلى حيث تشدهما أذرع خفية.هما يبزغان مثل فم يتشهى عثوق الأجساد اللامعة.

تسمعه يهطل بالهمس بإذن صديقه المخبول بفيروز:

ـ « نذرا عليَ أن عادوا وأن رجعوا/ لأفرشن طريق الطف ريحانا ».

ويأتيه الصديق بصوت عال:

ـ « سني عن سني. وكل سني بحبك أكثر من سني. عم تغلى على قلبي عهد الولدني

يا حلو ياحبيبي، الما بيعك بالسني».

ترافقهما حتى عنق الزقاق. تعود إلى حيث متسع آخر من الوقت.. إلى حيث بقايا ظل في غرفتها. المعطف المعلق في مكانه على شماعة حديدية تملأ زاوية الغرفة.

قال لها في صيف العام الماضي « أتركيه معلقا .. لا توسديه مثل المواسم الصيفية الفائتة. لا تضميه في صرّة من صررك ».

تركت المعطف كما تركه معلقا ليدفىء غرفتها، وليتطاير من بين ردنيه دفء الأشداق الضاجة بالضحكات والأغاني ودفء الحمائم.

أتراها تعاني من البرد، حين دست نصف جسمها في معطفه، أم أنها خافت، أن تتحول مثل عوسجة تشيخ، وسيرسم الخوف رسوم الأطلال وشواهد القبور في عينيها؟. كانت تشعر بأن فرصها تتلاشى بين المسير للصمت المطبق وبين عويل فخات الليل. بين التهشم وبين تشبثها بالأرض.

يوم علقوا صديقه الشاعر بحبل مشنقة الرزية، وهو يرفس بقايا حياته بقدمين ثابتتين، شدت جذع إبنها بتأثر شديد لتقول له:

ـ البقاء في حياتك وليدي.. دعه ليعيش فيك!..

في تلك الساعة سمعت صوته ينبض في مساحة المطاولة

ـ « عفرين يا أخت الولد، صلفة!».

في تلك الساعة أدركت من هي حبيبة إبنها، لتشعر برعشة خفية تدب بين رئتيها.

العينان تتلألأن من جديد بقامة هذا الرجل العاشق.وليل الشتاء كان طويلاً.

في زاوية من زوايا متنزه صغير، كان يحتضن يديها، وكأنه يحتضن طفلة حمامة جميلة. وحيدان يرقبان الضوء. يحسان بالدفء. يتابعان سربا من طيور المساكي تخبط السماء بأجنحة عشقها.. تكرّم الأشياء بخفقات متتالية من ريشها الناعم. يضم الجمال المشهد ليوم رزية قادمة. ليصير

متاعا.

قالت للفتاة :

« بنيتي .. تدرين شكد كان يحبك؟! ..

تعتدل. تسند قامتها إلى الحائط. بعد أن كانت للتو تزرع رأسها وعينيها بالذات بحضن وجه حبيبة إبنها.

زرافات ووحدانا تهطل الدموع على خديّ الفتاة التي تجاوزت العشرين بستة أعوام، لتمضي مثل عروس بين حشد اناث المحلة.

غالبا ما يكون للمكان أثرٌ للعبقرية حتى لو خيم الظلام على كل نواحي الأرض. العبقرية دائما ما تترك للمكان فرصة لا تعوّض من الرائحة، كأن للشيء معلومة تفصيلية لما يخطط له بعناية فائقة.

الإلهام، كما هذا المعطف الشاب دائما، يظل معلقا في المكان الفارغ يزرع وجوده.حين تجلس قبالته تشعر بأنه لا يمت لغيرها بصلة أبداً. تسميه شؤونها الخاصة.. ضرورة وجودها المتبقي، الأكثر أهمية من تقليدية حياتها العامة.

ـ « قم يا رجل. قم . حبيبتك على الباب.. ثم تملأ المكان بالبكاء.

لا أحد يستأذن صمتها بالدخول، ولا أحد سيعوض كهولتها بالرجاء. حين تلتحف المعطف، تشعر بشيء ثمين. خصائص الرجال أكثر حساسية في المرأة الوحيدة من خصائص جسدها، عندما تحس بضرورة أن تكون مملوكة للريادة.. للبذخ.. للحظات من التقلب كما تتقلب طيور المساكي.

« قم .. قم ، أنا أسمع صوت توقفها عند الباب ».

مذ توقفت، وسمعت عجلاتها تنبش الأرض، ودقت الباب يد مرتعشة، في تلك اللحظة تراءى لها المشهد بوضوح. كان خشب التابوت ملفوفا بخرقة معلومة بثلاث نجمات، عندها مارست حربها الأولى. ما كان لها القدرة ولا القوة ان تغدو مثل شعرة معاوية بين واجب فرص العروض المتاحة وبين مستحبات تأجيلها. حرب البسوس التي قيل أنها حطت رحالها في نسيان الذاكرة منذ عقود طويلة، بدأت توا في كيانها. بذرة السخام أخذت تتطاول كالرواسي بين ركام الأمس إلى حيث وجر المحن الآتية.. حيث عدوى التقرح والنزف الدائمين.

أحست بالرعشة من جديد. سحبت المعطف على صدرها. ثم مالت لعلبة سجائرها. بغيظ سحبت سيجارة. ومن جديد شعرت بلذة حرب الكر والفر بغرفة رأسها. أندست في أرض حرامها كما في كل ليلة، تربت على رأس كرب روحها. وإلى حيث شقائق النعمان الحمراء سرى فيها كيانها. وصوب البحر رمت نظرها.

كانت تنتظر فرسان البحر ليعودوا من جديد، بعد ان ينظفوا ماء البحر من تلوث الشرور. تعيد مشهد الصديقين وهما يتأبطان خاصرتي بعضهما البعض. ومن جديد تسمع صوت وليدها الرجل يغني بصوت شجي « يا ليل الصب متى غده.. أقيام الساعة موعده؟! ».

تشيح بكلها المتضعضع لمرفأ المعطف. تتطاير الرائحة في كل مكان.

قص

حافّات الحلم

إيناس البدران

مثلما يعلّم الحزن البكاء علمها الارتطام الطأطأة، وأصابها الدوران بالغثيان ، تحدّق في الاشياء من خلف عدستها المقعّرة كأنما لا ترى ولا تسمع ولعلها ادركت لا جدوى الكلام فلاذت بالصمت ما يذكّرها بمقولة . الذي يعرف لا يقول والذي يقول لا يعرف. تتساءل في سرّها .. هل تدرك سمكتها ما لا تدركه هي وترى ما لا تراه؟ هل تضيق بقدرها مثلها أم انها اعلنت اخيرا الاستسلام، أ كانت ستقدم على تهشيم هذه الفقاعة الزجاجية لو كان بمقدورها واستطاعتها؟ أتمتلك حقا جرأة الانتقال الى محيط مختلف في مواجهة قد تعني الموت؟

قرأت مرة ان الانسان هو الكائن الوحيد ربما الذي يدرك انه سيموت فهل يدرك امثالها كنه الموت ؟ ها هي تدور وتدور لتنتهي الى حيث ابتدأت ، تبذل جهدا خرافيا لارتقاء سلالم مائية سرعان ما يغلبها قانون فصيلتها فتخفض رأسها وتظل تعب من فمها الدائري ما يسد حاجة خياشيمها المتعطشة ابدا ، أحيانا كانت تلصق وجهها بالجدار الداخلي للدورق كأنما تسرها بأشياء لا يصح لسواهما معرفتها فتظل احداهما ترمق الاخرى لدقائق دون ان يرف لأي منهما جفن !

تتساءل مع نفسها .. هل تظنني والدتها او شبيهة لها ؟ ما أصعب ان نبحث عن ذواتنا في مرآة الآخر !! .. تردّد مع

نفسها كلمات لأستاذها . ان تغيير المسار وحده يمكن ان يعني تغيير المصير . لعلها في دورانها تبحث عن منفذ ما او ترسم منحنى جديدا لكينونتها البعيدة المنال في نزوع نحو هدف هو حتما افضل من قمامة حاضرها .

وفي كل مرة يتشكل لديها وعي جديد يصدم حقائق ثابتة اعتنقتها كراهب اوكلت به مهمة حراسة معبد قديم ضم بين جدرانه المتآكلة النخرة اصناما طالما نفحتها بنبوءات كاذبة . المدى يتقوّس امامها يثبت ان الارض كروية تضيق رغم رحابتها لتستحيل دورق ماء لا يتسع الا لسمكة زينة . يخيّل اليها ان زحفا تواصله الجدران من حولها وأنها ستطبق على صدرها مهشمة قفصها الصدري فيزداد وجيب قلبها وتنسحب الدماء من عروقها و تتحشرج انفاسها لتجد نفسها مكوّمة كجثة على خشبة السرير .

كل ما حولها مغلف بضباب طبشوري ، تعيش ارتكاس الفضاءات من حولها وجفاف الحياة .. ذات يوم وجدت نفسها ترفض رفضا قاطعا عرض صديقتها باللجوء الى عرّافة قيل انها تتكهن بالغيب ، هي ببساطة لا تستطيع ان تعيش قصة تعرف نهايتها سلفا . غيمة من اسئلة تمطر في سماء حيرتها .. اذا كانت الجدران بما تضم فكيف تركناها تستحيل سجونا .. بصمتنا ؟ وكيف استسلمنا لأوهام صيّاد فاوست الذي يعرف متى يأتي ويطرق ابواب هواجسنا فيجبرنا على التوقيع على صكوك خذلاننا ، يحذف اكثر المقاطع سعادة وعفوية من اعمارنا و يطفئ مصابيح احلامنا .. لماذا نلعن الشيطان الذي حذرونا منه ونتطابق معه في النتائج ؟! .

لا شيء غير الانسان يستطيع ان يعطي معنى للحياة ، انسان يرفض زمنا راكدا ، يرفض ان يعيش العمر لحظات تهرب ، تنتهي ، تختفي ما ان تحترق او تمر . في المساء تتجلبب بردائها الطويل ، تتأمل الصورة القديمة ذات البرواز الذهبي المثلّم فيما الظلام يتسلى بلعق المرئيات من حولها فيتعالى انين مكتوم يصمّ اذنيها . هي ليست بحاجة الى عرّافة تذكرها بماضيها المكبّل بالذكريات ، بحاضرها الذي ادمن الانتظار .. أجل لقد اضاعت نفسها طويلا داخل حدودها المفترضة فلا يحق لها اليوم ان تلوم احدا سواها . تغيير المسار يعني تغيير المصير ، أهذا ما ادركته سمكتها بفطرتها قبل ان تطفو متأرجحة مخنوقة بالزبد ؟ هل رفضت حياة ملفقة فظلت تضرب ابواب الماء حتى توقف قلبها الصغير ؟ . افق قزحي كمدار زحل يتشكل حول جمجمتها التي طالما عصّبتها حلقة من حديد كقبر قديم . تتنهد .. قد يسعى المرء سنين أملا في بلوغ لحظة بعينها ، لحظة تؤكد تحوله الى الانسان الذي يريده ، الذي ولد معه ليغادر شخصا كانه ، تخلصا من حياة هي لم تكن حياته .

مازالت تتلمس طريقها بصعوبة الى اناها كمن يعبر نفقا مزروعا بعظام الموتى ، وتكابد مخاضات حقيقية هذه المرّة لتشهد ولادة ذاتها التي طالما امعنت في طمسها ، ترقبها وهي تشق كفن الحياة الاولى كبذرة عنيدة لتورق على حافة حلم

قص

كونشيرتو...

انمار رحمة الله

منذ مئات السنين أرعدت (الصرخة).ولم يميز أهل القرية في ذلك الحين المكان الذي أتت منه.فبعضهم قال أنها نزلت من السماء،وبعضهم قال من باطن الأرض. فتصارعت الآراء،واختلطت الأحكام. لكن الحقيقة الماثلة أن أهل القرية فقدوا السمع من ساعتها.ولم يكتفوا بالصمم،بل توارثوه جيلاً بعد جيل.ومع جريان الأيام في أودية السنين،اختفت آذانهم،بعد أن تضاءلت شيئاً فشيئاً ،حتى صار المولودُ يُولد بلا أذنين.مكتفين بلغة الإيماءات وإشارات الكفوف .فتضاءلت ألسنتهم أيضاً، حتى اختفت هي الأخرى ،بعد أن استغنوا عنها،إذ لم يعد للسان حاجة بعد غياب أختيه (الأذنين).وجرى الأمر على الحيوانات أيضاً.فلم تعد القرية تتنغم بتغريد العنادل ،ولا يشعرها بالزهو صهيل الأفراس ،أو يمنحها الرضا ثغاء الخراف.وبما أن الحيوان تابع للبشر ،تخلت هي الأخرى عن آذانها وألسنتها.صاروا- أهل القرية- يحتفلون كل سنة بعيد (الصرخة).حين تأتي ليلة ذكراها،يضاجع الرجال النساء حتى الصباح،بعد أن ألزموا أنفسهم بهذا الطقس.بعد ليلة صاخبة بالصمت ،ورقص بلا أنغام أو أيقاع.

في صبيحة الذكرى السنوية لعيد الصرخة،تفاجأ (عازف الكمان) الداخل للقرية،حين سرقت انتباهه هرولة الرجال إلى السواقي ،والنساء إلى الحمامات،والحيوانات إلى البرك. دخل إلى القرية يحمل على ظهره حقيبة كمانه،متوجها في طريقه صوب (غابة النغم) .حيث أخبره الراوي الصدوق عن تلك الغابة .فقد ذاع في البقاع صيت الشجر الذي تعزف أغصانه،والطيور التي تناغمه بالنقر والإيقاع،والجداول التي تشكّل معه (الهارموني). فأقسم أن لا تمضي سنة من عمره ،حتى تطأ قدماه أرضها،ويجسُ سمعُه لحنها.عازف الكمان وقف مشدوها حين أثار المشهد في قلبه الفضول. أستمر ماشيا على مهل يرقب الخطى المتعبة،والوجوه الذابلة..سأل احدهم ،فلم يجبه،ولما أدار للعازف ظهره،دُهش حين رآه بلا أذنين!.(كيف يعيش الإنسان بلا أذنين..؟). هكذا سأل نفسه مستغربا.وزاد في دهشته أن كلاب القرية لم تنبح في وجهه ، بل استكانت مطأطئة.والطيور لم تحفل به مصفقة بأجنحتها،والقطط لم تموء طمعا إليه.لم يزعج أذنيه في ذلك الصباح المشرق ،غير نهيق الحمار.فقد كان صممُ القرية فرصة له في ملء الفضاء بنهيقه، بعد قرون من الحرمان، حيث لا أذنا تمقته،ولا لسانا يسبه ويطرده ،أو يتعمد إسكاته .

تخلى عازف الكمان عن رغبته في الرحلة صوب (غابة النغم)،حين شعر أن أقامته في هذه القرية،ورغبته في إعلان نبوءة النغم ،أكثر إلحاحا على نفسه من تلك الرحلة. فتح سحَاب حقيبته ،وطالعَ كمانه هامسا :(كن جاهزا يا صديقي).

***

(سأحاول)...هتف عازف الكمان مصمما ، تقديسا منه للموسيقى ،وتصديقا لما اعتقده من لذة النغم،ولذة الإنصات. كان على الدوام ،وطوال الأسابيع التي قضاها في القرية،يحاول إقناعهم بضرورة السمع .فالموسيقى كما اعتقد ،هي الدين الوحيد الذي آمن به كل سكّان الأرض بلا أنبياء.. حتى أتعبته لغة الإشارة،ونال من تصميمه عنادُ أهل القرية وجفاؤهم. وكان يحدث نفسه بين الحين والحين(كيف للأصابع أن تحل محل اللسان؟.هل نستطيع اختصار الأحاسيس وآلاف الكلمات بعشرة أصابع ؟) .حتى طرقت باب قلبه فكرة بكر.إذ قرّر التوجه إلى الطبيعة .. تعمّد عازف الكمان العزف في وضح النهار،لكي يكون مرئيا للأعين ،ودليلا للقلوب.عزف في ظهيرة ساطعة لحن حزن عميق،فاكفهرّت السماء،وتلبّدت غيومُ حمر. ثم عاد وعزف لحنا آخر مُبهجا.فتهللت السماء ،وأشرقت الشمسُ ضاحكة.ثم عاد وعزف لحنا مخيفا ،غامضا،فتحزّب سحابٌ رماديّ،وأسرعت الظلمة منتشرة ،وهرول النور إلى مغارة عميقة..الأرض عطشى ،الفلاحون في القرية يشكون اليباب والجدب.فساق إليهم عازفُ الكمان غيوما حبلى بالمطر. في ليلة ماطرة حين تناغم الرعدُ والكمانُ . فارتوت نخلة مصفرّة الوجه تحكي الم الفراق،والرعدُ والكمانُ في حوار.ما همهما بحلقة الأطفال وإشارات النسوة ولعنات المتأنقين.لم ينصت لهما إلا العازف والطبيعة..بعد كل هذه المعجزات،لم يزدد أهل القرية إلا عناداً وصمتا.بل شهّروا به،ولعنوه ،وقذفوه بالتهم الأزلية.فمنهم من اتهمه بالسحر،ومنهم من الصق به طينة البدعة،ومنهم من البسه ثوب الجنون. (الصديق يؤثر في قلب صديقه،و الصاحب ساحب كما يُقال) هكذا حدث العازف نفسه، بعد فشله في إقناع أهل القرية. قرّر التوجه إلى صديق البشر الأزلي(الحيوانات)، لإقناعها بالتخلي عن صممها،واللحاق بسفينة الموسيقى.مُمنيا نفسه بالنصر في هذه المغامرة. فالبشر-كما كان يردد- لا ينقادون بسهولة ،لكن الحيوان يطيع،البشر لا يتخلون عن اعتيادهم ،والحيوان يتأقلم،يصغي،يقلد رضاءً لرغبة سائسيه.أقبل إلى الطيور ،غرد بكمانه،فاستغربت اليمامات،وجفلت العصافيرُ والبلابل،ظنا أن في حركاته على (القوس) إشارة خطر،أو إنذارا بالشر. الكلاب والقطط والغزلان والأغنام وأنواع الماشية شكلت حوله دائرة براءة.وهي تراقب تموجه ،تقاسيمه،تنغيمه .فقد آلف عزفه بين الغرماء،ومازج بين أنفس الأعداء بالمخالطة المحببة،حتى أقبلت الوحوش أيضا تراقب حركاته في العزف الباهرة،كالذئاب والثعالب وبنات آوى !. سكن لهاث الكلاب،توقف صفق أجنحة الطيور،خنست أعين الذئاب.فنبتت لحوم صغيرة على جانبيّ الرأس في كل ضيف من الحيوانات.وعلى أفواهها المستغربة.لحوم على شكل قطع مدورة ،تحولت إلى صواوين،تكبر،تكبر،تكبر. وألسنة ،تطول ،تطول،تطول.تحركت الريح،ورقصت الأشجار،حين ملأ الفضاء تغريد البلابل ،وزقزقة العصافير،ونباح الكلاب،وعواء الذئاب،وثغاء الماشية. أعلى،وأعلى.والعازف مسترسل في العزف.حتى اكتملت اوركسترا كبيرة ،بقيادة عازف الكمان،الذي هطلت أمطار دموعه،وهو يرقب،تموج النغم والتلذذ به باديا على وجوه الحيوانات. التي أفصحت،وصرخت،وانقطع حبل صمتها الملتف على عنق القرية .لم يرق هذا (الكونشرتو) للحمار ،فهو الحيوان الوحيد الذي لم يلتحق بحزب العازف،وصار

يخاف،يترقب،يتوجس خيفة من بقاءه. فبقاؤه ،سيسلب من الحمار حلمه بالتفرّد والنهيق عاليا بلا رادع.

***

شعر عازف الكمان بالمضايقة.. بدأ أهل القرية بمحاصرته،تجويعه،إرهابه،طرده من سكناه الذي استأجره إلى اجل غير مسمى.لقد نثر الفتنة في قلوب حيواناتهم ،فحصدوا التمرد.وأوقع الضغينة بينهم وبين أنهارهم،شمسهم،قمرهم،غيومهم، رياحهم،ليلهم،نهارهم.. لقد مرّ عام كامل ألا يوماً .فالليلة هي عيد (الصرخة) عند القرية،وقد أمروه أن يحزم حقيبة كمانه وأنغامه ويرحل بعيداً عن القرية.قبل أن تزورهم شمسُ صباح الغد.حيث سينشغلون الليلة بالمضاجعة،حتى الصباح. بعد عام كامل من الشغف،احتراماً لعيد (الصرخة). رتّب حاجياته،واستعدّ لمواصلة رحلته التي أوقفها قبل سنة في هذه القرية التي عشقت الصمت،وولهت بالكتمان،وكبت النغم.استعد للتحليق في سماء الإنصات.صوب (غابة النغم) هناك حيث تنتظره الأشجار الموسيقية،والسواقي المُنغِمة. لكنه تمهل بينه وبين نفسه مفكراً: (القرية لا تريد رؤيتي بعد الآن ،فصار لزوماً المضيَ نحو مقصدي الأول.ولكن قبل كل شيء عليَ انجاز شيئاً أخير).

في الليل- ذكرى الصرخة- حين توارى أهل القرية في منازلهم. غفا الأطفال ،تجهّزت النساء،تنحنح الرجال .فالليلة هي النافذة الوحيدة التي تدخل من خلالها اللذة،وتُقطف النشوة،ويعمُّ الاسترخاء ،بعد طول المضاجعة وعنفها.أضواء الغرف،أشارات التأوه، صرير الأجساد ،طقطقات الأسرة،كلها شواهد على ليلة هي الأكثر شبقاً في العالم.في ذلك الأثناء،في أزقة وشوارع القرية .كان عازف الكمان يجول في الظلمة وهو يعزف بكمانه لحناً سحريا لم يُسمع من قبل.يجول بين المنازل غير آبه بما يحدث في الغرف.بالصدفة سمعت الطيور في الوكنات صوت الكمان ،فهبت.الحيوانات التي تسير على أربع أتت من كل صوب عبر مداخل القرية.من الحقول والغابات والمزارع والمراعي والأجمات . فتداخلت على شكل فصيل منتظم خلف العازف.تسير مبتهجة بنغمه السحري الذي علا وملأ الفضاء بلحن شجين.القمر والنجوم لم يترددوا في الرقص والبهجة .وتناقلت النجوم الخبر ،حتى وصل إلى الشمس في الجهة الأخرى من العالم،حين كانت تمارس الإشراق ،فتأسفت،وتأففت، لأنها فوّتت فرصة الاستماع إلى كونشرتو العازف الأخير.على الجهة الأخرى- داخل الغرف- كان الرجال يضخون فحولتهم ،وسرَّ بقاء بني جنسهم ،إلى أجواف النساء اللواتي تراخت أعضاؤهن ،وتصبب عرقهن،وتهللت أساريرهن.فكنَّ يتبادلن مع أزواجهن الهدايا.هم يمنحوهن اعزَّ ما يملكن وهنَّ يمنحنهم ألذَّ ما يشعرون.منهمكون ،جادون في أن يخرج جيلاً يشبههم في هذه الليلة .وعازف الكمان جادٌّ أيضاً في إكمال عزفه ،وإلقاء ألحانه.وحين أزف الوقت ،وحانت اللحظة .انطلق العازف مغادراً القرية من الباب التي دخل منها.خرج من القرية ملتحفاً ظلام الكون،ونسائم الغابة المجاورة ،منطلقاً صوب(غابة النغم)،تاركاً خلفه الغرف التي بدأت تطفئ أضواءها بالتدريج.بعد أن خفت تأوه الأسرة ،وصرير الأجسام العارية.تاركاً خلفه الحيوانات والطيور ونهيق الحمار العالي،معلناً انتصاره ،وعودة تمكنه ،ورجوع صوته عالياً ،موبخاً الحيوانات على إتّباعها العازف المطرود .

كونشيرتو

في صباح اليوم التالي،جاءت الشمس مهرولة على غير عادتها،حيث أثار ولهها تغريد البلابل،وزقزقة الطيور،وأنغام السواقي ،وموسيقى الريح ،وأجراس الأثمار المعلقة كالنواقيس على الشجر.صحت القرية من غفوتها، ولم تجد العازف ،فارتاح أهلها من ذلك الغريب ،وتجدد يومهم بهاء وصار عيدهم عيدين (عيد الصرخة وعيد طرد العازف).هرع الرجال إلى السواقي،عالقة في أذهانهم دقائق الأمس.يتبادلون بكلمات إيمائية حكاياتٍ عن بطولاتهم في بواطن الغرف.والنساء تجمعن أفواجاً ودلفن إلى الحمامات،تتفاخر كلُّ واحدة على صاحبتها بأنها الأفضل،والأجمل ،والأكثر شبقاً وراحة في المضاجعة. لم يعلمنَ ،لم يتوقعن ،أن أرحامهنَ ستنمو فيها أجنةٌ،نبتتْ على رؤوسها صواوين آذان،سيسمعون بها أجمل الأنغام.

قصص

رجل من قش

نعيمة مجيد

لم يكن الباب مواربا ولا مغلقا , حينما ولج الرجل الى بيته يخب بقدميه ونيئا . يغلق الباب ويوصد الرتاج من خلفه ,فيما المرأة تدب في خطاها حثيثا حينا أوبخطى وئيدة حينا آخر , تواصل مسيرتها اليومية في إنجاز أعمالها المنزلية لا علاقة لها بالزمن يمضي كيفما يشاء مادامت تدور في فلك جدران البيت وأسواره ليل نهار , وهاهو المساء يرخي سدوله رويدا على أرضية الحديقة والبيوت المجاورة فيمتزج خيط الظلام مع نسيج خيمة السماء الزرقاء متوغلا في طيات الزرقة الصافية متحولة الى قتامه داكناء شيئا فشيئا .

تزيح الستائر الحمر جانبا ,تفتح النوافذ ليمرق الهواء الحار من خلالها , تلمح وجه زوجها المتأني بمشيه ,متلمسا ذقنه وقد استطالت فيه اللحية فلا بد أن يذهب الى الحلاق لترتيبها وقص الشعيرات الزائدة ,عندما تسنح له الفرصة المناسبة , تنظر الى الكلب المربوط الجذع الشجيرة القريبة من سياج الدار

المتاخم للشارع الخارج ,ترقب جسمه الابقع بعد أن انتشرت الرقط السود على
جلده في الآونة الأخيرة , وقد أختفت تحت الشعر الابيض .
(يعتقد الطبيب البيطري أنها مرض جلدي يصيب الحيوانات له علاج أذا
استعملنا الدواء الذي وصفه له),لكن الزوج يصر على سلامة الكلب من أي
مرض , فيقف بإصراره حائلا دون تطبيبه .
يزوغ بصرها على مهل ليسقط على الأثل البليل بماء السقي عصرا ,وكذلك
السواقي المحاذية للأشجار العالية وقد امتلأت بالماء الغرين .
يدفع الكلب قوائمه الأربع الى الخلف يمطها بعد ركود ساعات في نوم عميق
وبحذر شديد يتحسس بالأماميتين منهن الماء الجاري في الساقية القريبة منه
, فيدلق لسانه فيها ويشرب .
وكان بوسع الرجل النظر اليه ببرود أو التحديق به بلامبالاة , إلا أن حركات
الكلب التي طفقت تضطرب مستقبلا الرجل بفرح غامر , مما جعله مبتسما
رغم التعب البادي على محياه , فقد أعتاد الكلب ان يأكل يوميا كل مايجلبه
اليه من فضلات اللحوم المتبقية عند القصابين وبائعي السمك .
يلحس الكلب يد الرجل وقدميه بما يشبه التقبيل ,يشرأب بعنقه نحو بطن
الرجل رافعا قامته اليه ,ولكنه يحاول أقناعه بأن يلتزم بالهدوء ,فيربت
على ظهره بترو ريثما يخرج فضلات اللحوم من الكيس ويقدمها له .
المرأة تسير مسرعة على بلاطات الممر الخارجي المغبرة بأتربة العاصفة
التي هبت ظهرا على أرجاء المدينة ,ترحب بزوجها وتتجه نحو خرطوم
الماء الممدود على أرضية الحديقة ,تمسك به لترش الماء على البلاطات
المتسخة ,تزيل الماء المتجمع بالمكنسة اليدوية ,لتعقد مقارنة بينها وبين غرف
البيت النظيفة ,حيث تقضي النهار كله لتكون مرتبة , نظيفة ومزدهية .
يسير الرجل خلفها ,ألا أنه يقرر الجلوس مقرفصا ,متكأ الى الجدار فيما يداه
متدليتان بين ركبتيه .
نباح الكلب يعلو صابا غضبه على الدجاجة الهرمة التي تمنع أقترابه من عشها
الذي ترقد فيه منذ شهر على أمل ان تفقس بيوضها وتأتي بأفراخ صغيرة
ولكن رقادها سيذهب هباء بلاريب فلا ترقيد ولاتفقيس بيض في أشهر
الصيف الحارة , والقول معهود للعارفين في هذه الامور من مربي الدجاج
وغيرهم .
تتحرك قسمات وجه الرجل محدثا زوجته :
كان نباح الكلب قويا ليلة أمس .
تجيب ببرود رغم أنها الآن تمضغ غيظا وتزدرد اضطرارا ابتسامة
مرسومة على ثغرها :
نباحه لايأتي من فراغ .... ربما داهم المنزل أحد اللصوص ,أو هاجم
قطا مرق أمامه .... أو سمع لغط المارين في الشارع العام
يجثم الصمت على غضبه المعلن الأ أن الكلام يستمر في ذهنه مخاتلا إياه
ليريح باله منه (نباح الكلب كان متواصلا عبر الظلام الساجي , إنثالت على
مسامعك طقطقات متلاحقة لكنها خافتة وسريعة من خارج الدار ,تهب واقفا
تنظر من خلال النافذة المفتوحة لترى وجها أسودا داكنا لايسبر له غور يشبه
عتمة الليل المدلهم خلف أشجار السور .
لاتعرف أن كان لصا ....؟ ينظر اليك أم لا ....؟ يحاول القفز من السور أم
لازال باقيا مختفيا هناك من شيء ما نتقاسم الرعب معا ,تصيح به مزمجرا
ولكن صوتك متوترا عسيرا على السامع ,خلال المسافة الفاصلة بينكما
لم يكن الجسم اللابد مباليا ولم تعتر وجهه رجفة أو رعشة , ربما أحس أن
أن جسمه صار أثقل وزنا أو كان مشدوها كالمعتوه ... ! أو

ربما لم يتوقع
ظهور أحد في تلك الساعة ,يعم الوجوم عليه محدقا بك ,ساكنا بلا حراك .
أصبحت ساقاه كالصخر لتمثال منحوت , من صلب مستقرا على أرض الحديقة
وكأن الارض نفسها تميد به على مهل أستعداد للهروب فيراوغ بالنظر الى
البلاطات القديمة والشجيرات الظلماء وظلها الكثيف فوق بعضها أشبه بتلول
من قير أسود . ربما منحته اعتقادا بأنها تحجب الآخرين عن روئته ,
يلوم نفسه لعدم وضع المصابيح بالقرب من السياج وأضأتها في هذا الوقت .
تستقظ الزوجة مغمضة العينين وكأنها غاطسة في حلم مرعب تحاول الامساك
بخيوطه المتشابكة والمتلاشية في آن واحد عبر الضياء الخافت المنتشر في
أرجاء الغرفة , ولكن الواقع الملموس والمهيمن وقتئذ قاس ومفزع وأكثر بكثير
من حلمها المتسرب في ثنايا الدهشة من صوتك المتحشرج متفاجئة بوجودك
يقظا والصياح يفر من حنجرتك محتدما ,تلبد خلفك واهنة متموجة
الخطى كالفقمة السائرة فوق الثلوج , تسأل بسذاجة حمقاء لائذة بالبكاء المستجير
والضائع سدى :
أين نحن الآن ....!!
تتخلص من قبضة يديها المسكتين بك قافزا بخطاك الحثيث ,وبجريك خلفه
تفتح الباب تنطلق عبر الهواء صوب الشبح أو الظل الواقف خلف الاشجار,
ربما كانت تراقب يدك تهتز ,تلحق بك ثانية لتمنعك عن الحركة لتحول بينك
وبينه خشية الاشتباك المباشر بينكما ,تدفعها جانبا يملأك الغضب تصل اليه
تمسك به وأذا برجل القش يقع صريعا متهشما متناثرا على الارض,تلتفت اليها فلا أثر له,كأن فراغا قد أمتصه ,فيما هي تطلق ضحكة متهدجة لتخبرك :-
لقد أتى الفلاح أمس ونظف الحديقة وقص الاثل وكدس الحشائش اليابسة بالقرب من السياج على شكل يشبه تل من القش
يجيبها ممتعضا وملامحه تشي بعدم التصديق بما يرى :-
كلا أنا رأيته..!
تجيبه :- رأينا ظلا مظلما ...وليس بشرا حقيقيا .)
يلفهما الصمت فيما الزوجة تلم خرطوم الماء الممدود في الممر وتطويه
عدة طيات دائرية أشبه حلقات متعاقبة وتركنه في الزاوية البعيدة منها
وتنفض الماء العالق بمكنسة . تبدأ بالحديث لتكسر طوق الوجوم المخيم
عليه :- سأخفي أفراخ الدجاج في عشها هذه الليلة ,وأبني بيتا للكلب
غدا .... نباحه المتواصل في الليل يقلق النائمين .
ينهض الزوج من جلسته المقرفصة ويدلف الى الداخل فيما هي تعقبه في
المسير , ساردا لها حكاية مماثلة ,حدثت في أحد الاحياء المجاورة
وقد تبخر منه الحزن باعثا الطمأنينة في فناء الدار .

قص

الرجل القبيح والمرآة

اكاذيب الوحدة البيضاء

حسن السلمان

في قصتها الموسومة بـ (الرجل القبيح والمراة) تكشف القاصة رجاء الربيعي عن حالة من الشعور بالوحدة ومعادلاتها التعويضية . فالوحدة هنا ، ليس مبعثها الاغتراب المتعارف عليه بوصفه : (نوعامنالخبرةالتيفيهايرىالشخصكغر يبعنذاته،فيشعرانهلايمكنهالتحكمفيافعالهبلتسوقهافعالهوينساقورائهامماايجعلهبعيدالاتصالعنذاتهوبعيدالاتصالبا يفرداخر، او انهوعيالفردبالصراعالقائمبينذاتهوالبيئةالمحيطةبه،والمحبطةلهبصورةتتجسدفيالشعوربعدمالانتما ءوالسخطوالعدوانية،ومايصاحبذلكمنسلوكايجابيبفقدانالمعنىواللامبالاةومركزيةالذاتوالانعزالالاجتماعيومايصا حبهمناعراضكلينيكية ،او انهشخصيجهلتماماذاتهالواقعية،وانالفرديشعربتباعدبينذاتهالواقعيهوبينالصورةالمثالي ةالتييحددهاالفردلذاتهداخلذهنه .) . ولاهو بالاغتراب الذي مبعثه الشعور بالانتماء نتيجة للحساسية المفرطة التي عادة مايتسم بها اللامتنمون حسب انموذج المفكر البريطاني (كولن ولسن) . انما مرد شعور شخصية قصة (الرجل القبيح والمراة) جاء نتيجة لقبحه وبشاعته الخلقية . فعلى لسان بطلة القصة وموقعها المحايثسرديا ، نعلم بانها تستقل سيارة اجرة للذهاب الى بيتها ، ومن ضمن الركاب رجل قبيح يحاصرها بنظراته وبشاعته فتشعر بالخوف والاشمئزاز المختلط بحب الفضول والاستطلاع . بيد انها فضولها لمعرفة حقيقة الرجل القبيح ياتي عن طريق مهاتفته المخيفة هي الاخرى ، متوعدا شخصا ما (امراة) بعقاب مرعب . ما يجعل رعب البطلة ، رعبا مضاعفا ويجعلها اكثر فضولا لمعرفة حقيقة القبيح . بيد ان المفاجاةتاتي حينما تعرف بانها مجرد مهاتفة مزيفة واكاذيب بيضاء غالبا مايلجأ اليها الرجل القبيح الذي يعيش وحيدا منعزلا الامن قططه التي تشكل عائلته حسب كلامه ، كي يتواصل مع الحياة ويعيشها كبقية الناس . حيث يسد هذا الكائن المتوحد شعوره بالاغتراب القدري ببضعة اكاذيب بيض بعد شعوره بانه متحاشى من قبل الاخرين بسبب قبحه وبشاعته . اذ تشبه هذه الاختلاقات احلام اليقضة التي غالبا مايلجا اليها المحرومون والمنبوذون والمغتربون لتعويض حرمانهم ووحدتهم لاحداث توازن نفسي يمكنهم من مواصلة الحياة . فاحلامااليقضة او الاختلاقات الذاتية : (هيعبارةعناستجاباتبديلةللاستجاباتالواقع ية،فإذالميجدالفردوسيلةلإشباعدوافعهفيالواقع،فإنهقديحققإشباعاجزئياعنطريقالتخيلوأحلامااليقظةوبذلكيخف القلقوالتوترالمرتبطبدوافعه. فالفقيريحلمبالثراءوالفاشلقديتخيلأنهوصلإلىقمةالمجد. وبعضالتخيلاتتكونهيالدافع الأساسيلأنتكونعينااالشخصتنظرانإلىالخيال) . لذلك فان بطلة القاص وبدوافع انسانية تختم سردها بمقايضة هي الاخرى تدخل ضمن التمني ، عندما تتمنى ان تمنح شيئا من نفسها الى القبيح وتستعير شيئا منه).

القبيح والمرآة

رجاء الربيعي

بعد إن هدّني تعب العمل اتخذت طريق عودتي الى البيت وما اثقل عليّ الحال أن اجد سيارة تقلني الى مسكني الذي يبعد عن عملي مدة ساعة تطول في الزحام اثر تزايد اعداد السيارات . اتخذت مكاني بين مقاعد سرعان ما امتلأت بشاغليها ، ناولت الاجرة الى الشاب الجالس امامي دون ان اعرف سببا لأنقباض وجهه. ضحكت في سري فيما اخرجت كتابا من حقيبتي علني اجد سلوتي في القراءة وحتى لا اتكلم مع احدهم. الجميع صامت عدا صوت حبات مسبحة احدهم. رحت اعد حبّات مسبحته مع كل كلمة تسبيح منه. امراة قربه كانت تدعو الله بصوت يعلو فجأة. الجميع منشغل بهمومه اليومية.افزعني وجه ذلك الرجل على انه لم ينتبه لفزعي من مرأى وجهه بجبين مرتفع، وحاجبين مقطبين يلتقيان فوق انفه مما جعله يبدو حاد الملامح، انفه كخطم الخنزير وفم لا استطيع وصفه، قد اخافني وجهه حقا . قادني تأمّلي كيف لهذا الرجل البشع ان رغب بالأبتسام! كل من في الحافلة كان يتحدث عن حاله وعن عدم

قبوله لوضع حياته . عدا ذلك الوجه المرعب الذي واضب على توزيع ابتسامة بلهاء صوب الوجوه التي امتلأت خوفا. بدا اليف الحضور بنظرات ترغمك للوهلة الاولى الى المراوغة وان تاخذ حظا اوفر من المكان ، تمنيت ان احاكي هذا الوجه المخيف. لم يجامله احد بل يحاول من جلس بقربه المراوغة اذا ما شغل مقعد ما. ولم يجلس قربه احد .

جمعت شجاعتي ورحت اتطلع في تفاصيل وجهه .كان وجهه ينظر بعين الرافة للجالسين بقربه. عند الاشارة الضوئية رنَ جرس هاتفي النقال. صمت الهاتف عن الرنين الذي ازعجني . بدا كانه هاتف مراهقة تخجل الحديث مع حبيبها ، انتبه لإنزعاجي من الهاتف .اخرج هاتفه وصار يبحث عن الاسماء. دوى محرك السيارة بعد توقف ، اجريت اتصالي وانا انظر صوب تلك العينين اللتين ترمقانني بنظرة فيها شي من تخوف وفضول . قاد نظراته صوب المكان الذي اجلس فيه علني اهرب من نظراته المتفحصة لي فيما رن هاتفه. رحت ارقبه وهو منفعل يلوك كلماته من بين نواجذه مشددا على كل كلمة ينطقها. صوت جهوري كشف عن شرّه المخبوء وهو يتوعد : « ضعيها في مكانها إني عائد للبيت، ساعلقها كما تعلق الدجاجة في المجزرة !» . انهى حديثه وللم من وضعه فيما يعيد هاتفه الذي لولاه لخلته رجلا اخرسا. تخيلت زوجته شبيه به وطفلته ايضا .

توقف السائق عند الأشارة الأخيرة . بت منزعجة تماما من الوقت الذي نقضيه في الطريق مما يؤخرني عن طفلتي ، وصلنا الى اخر منطقة وترجل الركاب من السيارة. انتظرت الرجل القبيح كي ينزل اولا .بدا وكأنه يتباهى بتهديده من على الهاتف. وددت لو أني صفعته على وجهه ولو بالكلمات .استجمعت قوتي وناديت عليه:

- « ممكن اسالك يا عم ؟ »

تفاجا وقال بصوت خفيض غير الذي سمعته في السيارة وهو لما يزل محني الرأس يكاد يأكله الخجل :

- « تفضلي » !

- « ممكن ان لا تعاقبها وتعلقها كما الدجاجة في المجزرة»؟

- «اعلق من ؟ »

- «طفلتك »!

رفع راسه فيما انفجر بقهقهة عالية ، ثم مستدركا : «ومن تكون الطفلة ؟»

بهتُ فاتحة فاهي وكاني ارى مخلوق مكوك فضائي نزل للتو.

- « انا ياسيدتي رجل وحيد منذ ولدتني امي بهذا الشكل » .

أخذت بحديثه ، فيما رحت اهذي بعبارات للأعتذار تقال في هكذا موقف !

- « اسفة لتدخلي ولكنها هاتفتك ورحت تهددها . عقّب كالذي يحدث نفسه :

- « انا يا سيدتي اعيش الغربة وسط هذا الزحام الشديد ، لوحدي ، لا عائلة لي.»

اثار استغرابي وانا احاول ان الجم نفسي عن النطق بكلمات ممكن ان يفهمها خطأ ....

- « كل ما في الأمر اني أغار من الذين ياحدثون عبر هواتفهم .. فانا احمله لاقنع نفسي اني مثل سواي من الناس.»

استغرابي هذا لم يفاجئه بل اكد لي انه بعض الاحيان يرفع الهاتف ويحادث نفسه ويسمع الاخرين انه مثلهم» . يصمت من ثم يواصل :

- « هل تقدرين العيش طوال حياتك دون ان يحدثك الآخرون ؟ على اني لا ازال مؤمنا بالامل والحياة لدي تعني الكثير، لدي عائلة مكونة من قطط جميلة تسمعني مواءها الصباحي وترحب بي حين عودتي ، هم اولادي » .

- « ما زاد من استغرابي انك تحدثت معها!»

- « اجل ، ذلك من وحي تخيّلي ، كنت العب بالنغمات وتحدثت مع نفسي ، لكم عوائلكم الا انا اهلي القطط فحسب. »

تركته وانا منذهلة من قباحة في وجهه وعميق الجمال في نفسه . تمنيت لو اعطيته جزءا من وجهي واعطاني من روحه بالمقدار نفسه!

الرواية

الوثيقة الشعبية، وسط أعاصير السياسة والايديولوجيات!

عبدالامير المجر

مؤخرا، رفعت السرية عن بعض الوثائق المهمة للمخابرات الاميركية، خلال مرحلة الحرب الباردة ، ومن بينها مايتعلق بالصراع الثقافي بين المعسكرين، الراسمالي والشيوعي، وتحديدا ماحصل مع واحدة من الروايات العالمية المثيرة للجدل، الا وهي (دكتور زيفاجو) لمؤلفها الكاتب الروسي (بوريس باسترناك)، التي عالجت مرحلة ساخنة من تاريخ روسيا، اثناء ثورة اكتوبر الاشتراكية وبعدها، وتضمنت رؤية متعارضة معها، وقد ذكرت صحيفة (واشنطن بوست) في العام الماضي ٢٠١٤ ، ان مسؤولين في المخابرات الاميركية، اثنوا على الرواية التي حظرتها السلطات السوفيتية،

في حينه، فيما ادركت بريطانيا القيمة الدعائية للرواية وارسلت نسختين منها الى المخابرات الاميركية واوصت بنشرها في الاتحاد السوفيتي واوربا الشرقية، الامر الذي اغضب السوفييت واشعرهم بالحرج من الرواية والفيلم الذي انتج لاحقا وحمل اسمها ايضا، لمخرجه(ديفيد لين) ومثّل بطولته (عمر الشريف) في العام ١٩٦٥ وحصل على جوائز مهمة، لانشك نحن في أنها اتت في سياق اكمال مستحقات الدعاية للرواية، غير متناسين اهمية هذا العمل الكبير، وقيمته الفنية، التي لاتعني الكثير لدى الاميركان والبريطانيين، إن لم يكن متوافقا مع مشروعهم السياسي ومستدعيات انتصاره، الذي جندت له الثقافة وفي اثنين من اهم مفاصلها، ونعني بهما الادب والفن، اللذين يمثلان اخطر الاسلحة (الدعائية) في صراع السياسة والايديولوجيات.

معروف للمتابعين، ان علماء الاجتماع، وهم يحاولون دراسة حياة واحوال الشعوب، يعمدون الى قراءة آدابها وفنونها، لانها المرآة التي تعكس الوجه الحقيقي لاوضاعها، بعيدا عن الصور التي تسعى الانظمة في كل مراحل التاريخ الى تصديرها وفقا لرؤيتها ورغبتها، وقديما قالوا .. التاريخ يكتبه المنتصرون .. والانظمة في العالم كله تقريبا، لاسيما في المراحل السابقة، تأتي وفق منطق الغلبة والقهر، اللذين ليس فيهما لارادة الناس ورأيهم من مكان، ومن ثم ترسم تلك الانظمة لفترات حكمها، ومن خلال الكتبة والمدونين الماجورين،صورا غير واقعية في الغالب، الامر الذي دفع بعلماء الاجتماع والباحثين الى قراءة الموروث الثقافي والحكايات الشعبية والامثال وغيرها، لاستخلاص(الحقيقة) ولو نسبيا عن مراحل مضت واخرى ماثلة، حتى جاء الادب بثورته الكبرى في القرون الاخيرة، ليضع صورة حياة الناس في كل مكان امام الجميع وفي كل مكان ايضا، الامر الذي مهد الطريق امام تلاق بشري غير مسبوق، لما للادب من سحر وتشويق وقوة في مزج الضمير البشري ببعضه حين يستعرض معاناة الانسان امام اخيه الانسان، لاسيما في اوقات الازمات اوالمحن والحروب ، التي ادمت الضمير البشري وعرّت مواطن الخطل والتشوه في ثقافة بعض الانظمة السياسية التي تشتط اخلاقيا وتدفع الشعوب باتجاه الخراب الذي تفرزه السياسات المنطلقة من نظريات شوهاء، او قل ان مهمة الادب والفن الرئيسة في مسعاهما الازلي، الكشف عن ذلك وغيره، لتطهير النفوس، وفق رؤية ارسطو.

(باسترناك)، الذي وصفه ستالين، ب(ساكن النجوم)! في اشارة منه الى مثاليته التي ليس لها مكان في عالم مايزال، الى يوم ستالين وبعده للاسف، محكوما بمنطق الغلبة والقهر والتزييف، لم يكن يقصد سوى عرض (حقيقة) نسبية، وفق رؤيته، تتعلق بتداعيات الحدث التاريخي الذي غيّر شكل الحياة في روسيا وهز العالم، والمتمثل بثورة اكتوبر الاشتراكية، ولم يكن ايضا ليريد ان يخدم جهة معينة على حساب اخرى، عندما كتب روايته تلك، لكن الاستثمار السياسي الذي لم يسلم منه الادب، وضع (باسترناك) وروايته في اتجاه آخر، لتصبح (دكتور زيفاجو) وسيلة من وسائل الصراع، وهو ماحصل ويحصل مع الكثيرين من الادباء سواء بارادة بعضهم المباشرة او غير المباشرة، بفعل ميولهم الفكرية التي تطبع نتاجاتهم ويتم توظيفها سياسيا، او بدفع هؤلاء تحت تاثيرات مختلفة، لكتابة اعمال (تؤرخ) لمراحل معينة، يراد لها ان تكون وفق رؤية انظمة سياسية او جهات معينة لها اغراض مختلفة، وهذا مايحصل اليوم وبكثافة، والشواهد اكثر من ان تسعها هذه السطور.

ان استثمار الادب والفن، سياسيا، بلغ ذروته بعد الحرب العالمية الثانية، لأكثر من سبب، بعضها له صلة مباشرة بالانقسام العقائدي الذي طبع العالم، وسيادة الايديولوجيات المتناشزة، التي لكل منها مثقفوها الذين يدافعون عنها، لاسيما (الليبراليون) بشكل عام و(الاشتراكيون واليساريون) بشكل عام ايضا، لان لكل منهما رؤيته المتعارضة مع الاخر لقيادة العالم، وبعضها الاخر يتعلق بالتطور التقني الهائل في وسائل الطباعة والنشر وظهور صناعة السينما والفنون المرئية الاخرى، التي اجتذبت الملايين من البشر وسحرتهم في كل بقاع الارض، ماجعل من الفن والادب على وجه الخصوص، هدفا للساسة، يوجهونه للخصوم مرة ويتصدون له مرة اخرى، او قل هكذا كان الكثير من النتاج الابداعي في عالم مابعد الحرب العالمية الثانية، وهو يشق طريقه الى جمهور عريض في ارجاء المعمورة، معبأ برؤى متعارضة، يحشد من خلالها كل طرف باتجاه الطرف الآخر، مشفوعا باساليب الدعاية التي باتت مؤثرة هي الاخرى بفعل قوة الميديا التي سبقت الادب والفن في هذه اللعبة الكبرى.

اليوم، يشهد العالم صراعا ثقافيا خطيرا، يتمثل في الاستثمار

الميداني للادب والفن، مثلما الميديا بمختلف اشكالها، ولاهداف قد لاتبدو ايديولوجية بشكل مباشر، لكنها تحمل في طياتها بعدا ايديولوجيا (ميدانيا) ان صحت العبارة، اي استخدام الادب والفن لاغراض آنية تعبوية، تستهدف نظاما او جهة معينة، او لتسويق لعبة سياسية تكتيكية، فيجري تكثيف مثل هذه النشاطات الادبية والفنية وعرضها بسرعة لتنتهي بسرعة ايضا، لانها لاتحمل بعدا عقائديا او فكريا قارا، كما كان في السابق، وانما تستخدم لمرة واحدة او لحين انتهاء المهمة، ومثال ذلك افلام (اكشن) انتجتها هوليوود عن دور الجيش الاميركي في الصومال، والحرب على العراق وفي البلقان او مع الجماعات الارهابية، ثم جرى الامر نفسه مع انظمة مستهدفة، يجب تسويقها ثقافيا واعلاميا على انها مرفوضة شعبيا، ويجب اطاحتها، ويترافق هذا مع ترتيبات سرية تجرى في اقبية السياسة المظلمة، وقد تمت تهيئة دور نشر في مناطق الصراع، لاسيما في (الشرق الاوسط) وتحت عناوين مختلفة، تبنت نتاجات ادباء، اما ان يكونوا ناقمين على انظمة الحكم في بلدانهم، او مستعدين للكتابة وفق رؤية دور النشر تلك، مع وجود مغريات مختلفة مثل الجوائز التي يعرف هؤلاء الادباء ان الطريق اليها يمر عبر لغة معينة، تمثل الشفرة السرية التي يشتغل عليها هؤلاء، الذين صاروا يكتبون بتوجيهات غير مباشرة، ويعكسون بالضرورة صورة غير حقيقية او مجتزأة عن الاوضاع في بلدانهم، تتماشى مع مامطلوب تسويقه، ليصبحوا بمثابة شهود زور، لكن تحت عناوين مجمّلة وراقية!

نستطيع القول، ان الكثير من الاعمال الادبية، وليست كلها قطعا، باتت اليوم محكومة بقواعد لعبة كبرى، وضع خططها عباقرة في التعبئة الثقافية التي نشهد تفاصيلها، يحركون بشكل غير مباشر مؤسسات كبرى ايضا، تتوزع انحاء العالم، تحت مسميات مختلفة، ويراد منها اعادة صياغة العقل والضمير البشريين وفق رؤية معينة، تعكس واقع عالم مابعد انتصار الراسمالية و شيو ع ثقافة السوق، وبذلك باتت الثقافة نفسها ضمن مفردات هذا السوق ليتداخل الثقافي بالسياسي بالتجاري، وبشكل شامل يصعب ايقافه والتصدي له بغياب قوى كبرى مضادة وفاعلة على المشهد السياسي الدولي، كما كان الامر في السابق .. لقد اصبح من المستحيل على اديب، يكتب اعمالا تنتصر للانسان كقيمة عليا، ويدين الراسمالية المتوحشة وافرازات سياساتها على واقع انساني، تحاصره ازمات مختلفة، او يؤصل لذلك في اعماله، ان ينال جائزة كبرى، وان جلّ ما تحتفي به المؤسسات الثقافية المشار اليها، اعمال ذات ابعاد تفصيلية، تتعلق بالصراعات البينية وتسليعها ابداعيا، بما ينتصر لهذه الجهة على تلك ومن منظور مرحلي يدخل في حسابات السياسة ويعمل في ميدانها ولو بشكل غير مباشر، ومن هذا الباب، خرجت الى النور في السنين الاخيرة، الكثير من الاعمال الروائية العراقية، التي انشغلت بهموم تفصيلية، او اعادت انتاج الخطاب السياسي والاعلامي السائد من دون ان تؤصل، على مستوى الثيمة، لخلفيات الحدث السياسي العميقة لتجعل من تداعياته، تحصيل حاصل ، وبذلك فانها ظلت محصورة داخل رؤى جهوية وايديولوجية، او تعكس مضامينها بعد ان تنقل ميادين نشاطاتها السابقة او ماحصل لها الى المتن الروائي الذي اثقلته تلك الصراعات المتشابهة والمكررة في اغلب الاحيان، وهي تتحدث عن الاوضاع في مرحلة معينة بقصد الادانة او استعراض صورة كفاحية لجهة معينة بطريقة ملحمية، ليغدو هذا النموذج من الادب في مقولته النهائية، تعبويا مباشرا، في الكثير من الاحيان، وفاقدا للقدرة على الاقناع او التاثير في المتلقي.

ومع ذلك، وجريا وراء المقولة الشائعة، ان الكم ينتج النوع، فاننا نعتقد ان كثرة الاعمال الروائية العراقية في السنين الاخيرة، قد تفرز نوعا وان خمسا او حتى اقل من هذا العدد، من الروايات الجيدة، من بين مائة رواية رديئة، تمثل حالة نجاح، قد تكون حافزا لنجاحات اخرى قادمة، غير متناسين ان رواية (فرانكشتاين في بغداد)، مثلا، سبقتها عشرات وبعدها ايضا، صدرت العشرات، لكنها عكست في النتيجة تصاعدا في خط السرد، وان مضى مثقلا ومترهلا بالغث والمستهلك في اغلب الاحيان!

أزمة صناعة الكتاب في العراق

عدنان الفضلي*

معاناة المثقف العراقي من فشل المؤسسة الثقافية في تسويق النتاج الإبداعي ليست وليدة اليوم، ففي جميع الحقب كانت تلك المعاناة متواجدة، ولكن لو توقفنا عند حقبتين هي حقبة (صدام) وحقبة (مابعد صدام)، لوجدنا تشابها في قضية التسويق، ففي زمن صدام كانت المؤسسة الثقافية مؤدلجة تماما، وبما ان تلك المؤسسة كانت تقاد من قبل المؤسسة الحزبية (البعث) لذا كان التوجه في صناعة الكتاب يميل الى غلق الأبواب بوجه كل مثقف لم يكن مع ذلك الحزب، وخصوصا المثقفين اليساريين، وبما ان الثقافة العراقية في جلها ذات طابع يساري، فقد انزوى الكثيرون من المبدعين العراقيين، لعدم وجود نافذة يبثون من خلالها ابداعاتهم، ومازاد المثقف العراقي عزلة هو ان المؤسسة الثقافية في العراق آنذالك قررت منع استيراد الكتب والمجلات العربية والعالمية، وذلك لاحكام الطوق على المثقف العراقي وحصره في بوتقة الثقافة المؤدلجة، وكان المستفيدون من هذه العزلة هم المداحون والمطبلون

للبعث الصدامي، حيث هيمنوا على جميع مفاصل المؤسسة الثقافية وصارت صناعة الكتاب محصورة بهم، حين رفعوا شعار او مصطلح (أدب المعركة)، وصاروا يمجدون القتل والدمار وقائدهم الضرورة.

واليوم لم يختلف الوضع كثيراً، فصناعة الكتاب مازالت متعثرة، حيث لم تتمكن دار حكومية واحدة من استيعاب النتاج الابداعي العراقي الذي صار يتزايد بشكل كبير ولافت، ونتيجة لهذا، مازال الكثير من المبدعين يعانون، فيما يتعلق بنشر منجزاتهم، وبذلك اصبحت الثقافة اليسارية شبه محاصرة، حيث يبدو ان باقي الثقافات تتهيب منها، وتشعر قبالتها بالدونية، كما حاول كثير من المثقفين غير الثابتين على موقف، التماهي مع الخطاب الطائفي، الذي يريد له البعض ان يتسيد المشهد، وهؤلاء انتهزوا الفرصة وتقربوا من المسؤولين في الدوائر والمؤسسات الثقافية، من أجل طبع منجزهم، بينما كان نصيب الكثير من المثقفين الحقيقيين الوقوف في طابور الانتظار، حتى يعطف عليهم مسؤول ما ويسمح لهم بطرح منجزهم.

قبالة هذا لم يجد من لم تتح له الفرصة المناسبة غير اللجوء الى دور النشر المستقلة او الاهلية، التي انفتحت على الجميع ، وصارت تطبع المنجز العراقي من دون النظر للانتماءات السياسية والفكرية والدينية، وبذلك حصلنا على كم كبير من النتاج الابداعي، الذي طرحته تلك الدور التي يشار لها بالبنان، ومنها مؤسسة المدى ودار ميزوبوتاميا ودار ومكتبة عدنان ودار الجواهري ودار ومكتبة سطور، وغيرها من دور النشر الأخرى، حيث طبعت هذه الدور آلاف العناوين وسوقتها بصورة جيدة من خلال معارض الكتاب المحلية والعربية والعالمية.

من هنا، ورغبة منا في ان تنهض صناعة الكتاب العراقي وتصبح بمستوى الطموح، نرى ضرورة ان تنظر الدولة في هذا الامر وتوليه عناية خاصة، من خلال دعم هذا القطاع وتاسيس اكثر من دار نشر، وليس بالضرورة في العاصمة بغداد، بالاضافة الى اعادة الروح للدار الوطنية للنشر والتوزيع، التي باتت مشلولة بعد خصخصتها في عقد التسعينيات اثناء الحصار، لكي تكتمل صناعة الكتاب العراقي طباعة وتوزيعا، لتكون بمستوى الابداع العراقي الذي يستحق ان يدعم ويحتفى به.

* مدير التحرير

«ولادة»
جماعة تيار الرواية العراقية الجديدة

في ظروف عراقية كهذه التي نعيش بين طياتها، ظروف لا نستطيع القول إنها استثنائية بل كانت وتكون طبيعية خالصة.. تمر علينا رياح عاتية تعصف بنا وتبعثرنا في شتاتات شتى، لكن لابد للرواية تحديدا أن تغير من نهج سردياتها المتوارثة والمأخوذة بالشكلانية التجريبية، فبدلا من السير بمحاذاة الأحداث العظام التي تعصف بنا، علينا كدعاة لرواية عراقية جديدة الخوض في لب تلك الأحداث بمحاولة جادة في التمثّلات القصوى لها آخذين بنظر الاعتبار أن ما مر بنا وما سيمر مستقبلا، ما هو إلاّ نتاج طبيعي لأحداث ستجعل روايتنا العراقية الجديدة قريبة جدا من جمهورها الافتراضي، معتمدين بذلك على قراءة اجتماعية - انثروبولوجية للشخصية العراقية المرتبكة ما بعد علي الوردي..

تقع علينا كأصحاب مشروع واعد وملتزم أعادة الروح الحيّة للحكاية العراقية التي أثقلتها نتاجات التجريب والرؤى الفنية الساحرة في متون الرواية العراقية ما قبل الـ ٢٠٠٣.

إن تاريخ البلدان يذكّرنا دائما بولادات طبيعية تحصل من رحم التغييرات التي تحدث في العالم. وما تاريخ الجماعات الثقافية المتكتلة إلاّ نتاج طبيعي تولّد من رحم تلك التغييرات السياسية..

هنا وفي عراق ما بعد الـ ٢٠٠٣ ، خاضت جماعة الرواية العراقية الجديدة مخاضا عسيرا لتشكيل تيار يحمل مواصفات التغيير الأدبي / الروائي، ليتناسب مع حجم كل تلك المتغيرات المحيطة بنا كأفراد وجماعات..

جماعة شغوفة بالرواية العراقية.. يجمعها الهم العراقي اليومي والتاريخي المشترك والمعاناة الهائلة التي تحيط بها كأفراد أزيز الرصاص يعزف موسيقاه قرب آذانهم.. حتى جاءت اللحظة الفاصلة لإعلان ما يسمى جماعة - تيار الرواية العراقية الجديدة..

هذه الجماعة مشرعة الأبواب للانتماء الى خيمة تيارها الرحبة تحت طائلة الهم الروائي العراقي المشترك .. جماعة تضم في عضويتها الروائي والناقد السردي والقارئ المبدع والمثقف.. تعمل على نقد التاريخ العراقي المعاصر روائيا، فقد اتفق أعضاء الجماعة على تثوير مكمنات اللغة العربية وتحديث آلياتها ووظائفها للبحث الدؤوب عن لغة عراقية تولد من العربية الحاضنة.. هي لغة حيّة وبروح عراقية.. الجماعة تعمل على حفظ التراث الروائي ما قبل الـ ٢٠٠٣ من دون هيكلته والمس بمنجزه الأدبي على الرغم من شحته.. كذلك ابتعدت هذه الجماعة عن الانضواء الأيدلوجي الذي يدخل في المتون الروائية لينسف جمالية الشكل ويفسد من فنية التجريب الروائي.. جماعة روائية تبحث دائما عن تمثلات الروح العراقية بشخوص منجزها .. البحث والتفاعلات واللقاءات مستمرة في بلورة المفاهيم العامة لذلك التيار دون إهمال أو إبعاد لأي كاتب يود الانضواء تحت خيمة تلك الجماعة.

ويبقى أن نقول أن الجماعة تعكف منذ ستة أشهر على دراسة مستفيضة لإطلاق «الإعلان الروائي العراقي» ليواكب هذا التوجه..

وما هذا التنويه إلاّ وقفة جادة قبل الشروع في صياغة أخيرة لإعلان (جماعة الرواية العراقية الجديدة).

الأسدي للطباعة والتصميم
07714253706 - 07903919799