في الأدب

العراقي الجديد

د. إبراهيم خليل

في الأدب العراقي الجديد

2023 - 2003

مقالات مختارة

رقم الإيداع

الفهرس

المقدمة	7
في الشعر ونقده	9
سامي مهدي وشعرية المفارقة	11
العلاق وغواية المكان في تفاحة الضوء	19
حميد سعيد: ذاكرة الوردة	27
حسب الشيخ جعفر والقصيدة المدورة	35
سعدي يوسف: علاقة عابرة	41
لهيب عبد الخالق في ترانيم سومرية	47
في القصة والرواية	55
نازك الملائكة والقصة القصيرة	57
في مديح الحب الأول لعلي خيون	75
مقتل بائع الكتب لسعد رحيم وصناعة الشخصية	85
الحاضر تاريخ مضى في خاتون بغداد لشاكر نوري	93
شامان والبحث عن الزمن الضائع	97
زجاج الوقت لهدية حسين	103
السرد المؤطر في نساء العتبات	125
الكوميديا السوداء في غايب لبتول الخضيري	137
اللغة في نبوءة فرعون لميسلون هادي	155
سارة الصراف في سمعت كل شيء	167
في السيرة	175
عبد الرحمن مجيد الربيعي في ذمة التاريخ	177
شاذل طاقة في كتاب للجنابي	185
للمؤلف	195

مقدمة الكتاب

تربطني بالأدب العراقي شعرا ونثرا روابط عاطفية، ووجدانية، عميقة تعود بي إلى مراحل التحصيل والطلب. فما زلت أحفظ عن ظهر قلب أبياتا من قصيدة الشاعر محمد مهدي الجواهري التي أنشدها يوم مروره بيافا عروس الشاطئ الفلسطيني وفيها يقول:

بيافا يوْمَ حطّ بها الركابُ

تمطّر عارضٌ ودَجا سحابُ

وقد حملنا- فيما أذكر - معلم العربية على حفظ هذه القصيدة، وإلقائها في الحفل السنوي في المدرسة، مع أن القصيدة، من حيث اللغة السياسية، أعلى من مستوى طلبة الصفوف الابتدائية. ومع ذلك تلذَّذْنا بإلقائها، وبما فيها من نغم يوفره لها البحر الوافر بتفعيلاته ذات الحركات المطَّردة، وقافيتها المجلجلة. وما هي إلا سنواتٌ حتى وجدتني استعيد مع الجواهري صوته الغاضبَ في قصيدة أخرى يقول في مطلعها:

نامي جياعَ الشَعْبِ نامي هجرتْكِ آلهةُ الطعـام

وفي أثناء الدراسة في عمان عرفت لأول مرة شعر بدر شاكر السياب في أزهاره وأساطيره، وفي دواوينه المتتابعة: انشودة المطر، ومنزل الأقنان، والمعبد الغريق، وشناشيل ابنة الجلبي، وإقبال. مثلما عرفتُ البياتي في أباريقه المهشمة، وبلند الحيدري في خفقة طين، ورحلة الحروف الصفر، وحسب الشيخ جعفر في غير مجموعة من أشعاره، وحميد سعيد، وسعدي يوسف، وسامي مهدي، وعلي جعفر العلاق، الذي أسْعفني بمختارات من الشعر العراقي الجديد.

وأيا ما يكن من أمر، فإنَّ الشعر في العراق تقدَّم من حيث النهوض، والتطور، على مستويي اللفظ والمعنى عن غيره من شعر عربي في مصر، أو بلاد الشام. وقد لاحظتُ ذلك بوضوح عندما عكفتُ في العام 2003 على وضع كتابي " مدخل لدراسة

الشعر العربي الحديث " فقد تتبَّعت الشعر العراقي من جذوره إلى أن أصبح شجرةً سامقةَ الفروع والأفنان، تظلل بفيئها أشجار الغابة الشعرية المنتشرة في العالم العربي من بغداد إلى تطوان. يوازي ذلك نهوضٌ بقراءة الشعر ونقده. بعضُ هذه القراءات جاءت من الشعراء أنفسهم، كأنهم يعملون بقول الشاعر:

لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا منْ يعانيها

وفي مقدمتهم نازك الملائكة، وحاتم الصكر، وعلي جعفر العلاق، وآخرون..

ومثلما تفوّق العراقيون شعرًا، تفوَّقوا نثرا. فأبدعوا في مجاليْ القصة والرواية. وإن كان حظهم في الرواية أوفر من حظهم في القصة القصيرة، فقد لمع في صفوفهم كتاب روائيون أمثال شاكر نوري، مؤلف رواية خاتون بغداد، وشامان. وبتول الخضيري التي برزت في روايتين، هما: كم بدت السماء قريبة[1]، و رواية غايب. ومنهم أيضا أحمد سعداوي، الذي عرف بروايته فرانكشتاين في بغداد، و سعد رحيم، مؤلف رواية مقتل بائع الكتب، وعواد علي الذي يتمتع بثقافة موسوعية، فعلاوة على كتاباته النقدية عن المسرح، له غير قليل من الروايات، منها: رواية حماقة ماركيز، و أبناء الماء، و جسر التفاحة. ولا تفوتُنا الإشارة لمؤلف رواية في مديح الحب الأول، علي خيون، الذي سبق أنْ قرأنا له بلقيس والهدهد. ومن الكاتبات المبدعات هدية حسين، مؤلفة زجاج الوقت، و نساء العَتَبات. وميسلون هادي، ومن الكتاب غائب طعمة فرمان، صاحب النخلة والجيران، وخمسة أصوات، وعبد الرحمن مجيد الربيعي صاحب رواية الوشم، وسارة الصراف. ولأسباب لها علاقة بنظرتي للأدب العربي من حيث هو إبداع متكامل على مستوى الشكل، وعلى مستوى المحتوى، فقد رأيتُ ضرورة الإلمام ببعض ما لديَّ من مقالات، ودراسات، في الأدب العراقيّ، وإعادة النظر فيها على ضوء ما جدّ من وقائع، وأحداث، وما أحاط بالعراقيّين من ظروف، لنشرها في هذا الكتاب، لعله يُسهمُ، إلى جانب مؤلفات أخرى، في التعريف بجوانب من الأدب العراقي الجديد.

المؤلف

1.انظر عنها: خليل، إبراهيم، في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة،2008 ص 43-58

في الشعر

ونقده

1

سامي مهدي

وشعرية المفارقة الساخرة

من شعراء المقاومة العراقية الذين لفتوا الأنظار بعيد الاحتلال الأنجلو – أميركي سامي مهدي، فقد عرف بشعره وبكتاباته النقدية والفكرية وسواهما من الفنون الأدبية النثرية بالتصدي لأوجه القصور في حياتنا المعاصرة، إن كان ذلك على المستوى السياسي، أو الاجتماعي، أو الأخلاقي، أو الثقافي. وهو لا يتصدى لهذه السلبيات بأسلوب مباشر يؤدي إلى إضعاف القصيدة، وإفساد الشعر، ولكنه يلجأ، مثلما نلاحظ في ديوانه الأخير الصادر ببغداد (2019) لابتكار صور تتضمن الصورة منها عددا من العناصر التي ترمز في تفاعلها لما يسلط الشاعر عليه، وعلى سخريته منه، الضوء. ففي إحدى قصائده التي اختار لها عنوان " حديث خاص " وهو عنوان يدفع بنا وبالقارئ للتساؤل: مع من يجري هذا الحديث الخاص؟ لكن الشاعر لا ينتظر طويلا قبل أن يضيف للعنوان عبارة أخرى تعرفنا بمن يجري معه هذا الحوار، وهي: إلى كل مقاتل عراقي حرّ في الجبهات.

وإذ يتضح أن الحديث الخاص يجري بين الشاعر، أو المتكلم، في القصيدة وبين مقاتل عراقي حر، فإننا نتوقع أن يحتوي النص على شعارات يُصاغ منها خطاب تحريضي، أو حماسي، أو دعوة لذلك المقاتل كي يتصدى للأعداء ببسالة وشجاعة، بيد أن الشاعر يخالف توقعنا هذا مشيرا إلى أن ذلك المقاتل الحر لا يقرأ الشعر، وأن وقته لا يتسع لمثل هذه الأشياء، فما الشعر في نظر المتكلم بأكثر من كلمات رنانة، لا تُعدُّ شيئا إذا قيست بما يقوم به هذا المقاتل في رحبة الموت، وساحات الفداء، والشرف. صحيح أن الشعر شيءٌ لا غنى عنه، ولا بديل له، لا سيما في زمن الحرب، بيد أن الشعر لا يظفر منه صاحبه الشاعر بغير الضجيج:

لستُ مثلك، لا

لست أكثر من شاعر في الضجيج
وما كلماتي سوى كلمات
ماؤها عسلٌ ونبيذٌ ولكنها كلمات
وأنتَ يبارككَ اللهُ
أنتَ معلقة الشُعراء
وفاتحةُ الصلوات. [1]

وفي هذه القصيدة تلتقي صورتان، أولاهما للمقاتل، وللشهيد، الذي يفتدي بدمه، وروحه، الوطن، والأخرى لنموذج آخر همّه الوحيد الشراكة، والمحاصصة، واللصوصية التي لا تتحرج من أن تسرق الكحل من العين. فهؤلاء الذين يصفهم الشاعر سامي مهدي، أو المتكلم، محقا، بالسفهاء، لا يساوون شيئا مقابل المقاتل الحر في ميادين الشرف:

السفهاء
لايقيمون صرحًا
ولا هم يداوون جرْحًا
ولا يرحمون
ولا يخجلون
وإنْ لبسوا جُبَبَ الحُكماء [2]

ولعلهم هم الذين طغوا في الوطن، وبغوا، واستحلوا الحرمات، واستولوا على حقوق العباد، وخيرات البلاد، في حين أن المقاتلين الأحرار، الذين يضحُّون، لا يحظون من هذه القسمة إلا بنصيب الغريب اليتيم:

فلندعْهُم إذا
ولنصلِّ معا لغدٍ
ولما بعده
ولنغنِّ معًا للحياة

---

1. 2 سامي مهدي، لو كنت حكيما، ط1، بغداد، 2019ص ص95- 96

ولما بعده
ولنغنِّ معًا للحياة
بما نتنزَّلُ للناس من أغنيات [1].

وفي قصائد سامي مهدي، التي يغلب عليها القِصَرُ، والتكثيف، الكثيرُ الجمُّ من السخرية، ولا ريب في أن تلك السخرية تحقق، بالتهكم، ما لا تحققه القصيدة إذا كانت تخلو من مثل هذا الأداء الهزلي. يقول في قصيدة بعنوان (مستشارون) ما يأتي:

كثر المستشارون
حتى غدا كلُّ منْ لا اختصاصَ له مستشارًا
وصرنا جميعا رعايا بلاد من المستشارين
يحكمُها ملكٌ بالوكالة
عن ملكٍ بالوكالة
فالوكالاتُ والاستشاراتُ
من سنَّة الله فينا
فعشْ رغدًا
وتمتَّعْ بما شئتَ أو نلتَ
نمْ رغَدًا سيِّدي المستشار

وقد تقوم القصيدة لدى سامي مهدي على مفارقة ساخرة يختتم بها الشاعرُ النص، فكأنّ تلك الخاتمة تعود بالقارئ إلى المصدر الذي انطلقت منه القصيدة، أو الرؤيا، بكلمة أدقّ، على الرغم من اطراد أجزاء القصيدة اطرادًا تبتعد به تدريجيًا عن ذلك المصدر، يقول الشاعر في قصيدة المفتاح:

كم كنتُ بحثتُ عن المفتاح
في كلِّ الأزمَات
وكلِّ الصَحَوات
بحثتُ بحثتُ عن المفتاح

1.السابق،ص 97

فالإلحاحُ على البَحث يتخذ صورا من التداعي، لا يترك فيها الشاعر موقعًا يمكن العثور فيه على المفتاح إلا ويذكره؛ في الجيب، في الدرج، في البئر، في القبر، في كلّ مكان، وكل طريق، بيد أن ما يفجأ القارئ هو أن العثور على المفتاح لا يؤدي بالضرورة إلى ما يسعى المتكلم لتحقيقه:

لكنْ
حين عثرتُ على المفتاح
لم يفتحْ لي بابًا حتى أرتاحْ

وعلى الرغم من كثافة القصيدة، والعدد المحدود للكلمات فيها، أو الأبيات، إلا أنها في الغالبِ والأعمِّ والأرْجح، تستوعب رؤية يتجاوز فيها الشاعر الواقع المحدود إلى العامّ والمطلق. ومن هذه القصائد، وهي كثيرة في الديوان الموسوم بعنوان " لو كنت حكيمًا " قصيدة " الطريق " فعلاوةً على أن هذه الطريق محفوفة بالمخاطر، منذورة للمزالق، لا تُعرف لها نهاية، ولا تؤدي لغاية، ولا بد فيها مع ذلك من استرضاء الدليل، ترسم لنا- بوصفها رؤيا – أو مشهدًا لحياتنا محبِطًا، فكل ما فيها، وما قيل فيه، تبيَّنَ، بل ثبَت، زيفُه في نهاية المطاف، وخاتمة الأمور:

كلُّ ما قيل لنا كان هراء
فالأغاني لم تكن إلا ثغاء
والدمُ المطلولُ
ما كان سوى حفنة ماء
ووصايا الأنبياء
نفرٌ خُصَّ بها من عِلْيَة القومِ
وليس الفقراء.

ويغالي سامي مهدي في التعبير عن الخيبة التي يحظى بها هذا الجيل – جيلنا- حتى إنَّ بابَ السماء لا يُفْتَحُ لنا، لا في ليلة القدر، ولا في غيرها من الليالي. والرحيل الذي يتحدث عنه المتكلم في القصيدة رحيل بائسٌ، ويائسٌ، إلى غير غاية منشودة، ولا إلى أهداف مقصودة. فالطريق موحلا كان، وموحشًا، ووَعِرا. وبدلا من أن ينتهي بمحطة

هي الهدف النبيل، والغاية المرجوة من الرحيل، يجد الراحلون أنفسهم بين ذئبين شرسين يقتتلان على أيٍّ منهما يفترسُ هذا الجيل فريسة سهلة سائغة:

لا سبيل
غير هذا الموت والخبز القليل
واقتتال الذئب والذئب على المجد الأثيل
فإذا ماتا
عبرنا الهوَّة الكبرى على أقدامنا
عَدْوًا، بلا راعٍ، ولا
أيّ دليل

يشترط المتكلمُ في قصيدة الطريق لتمام هذه الرحلة موتَ الذئبين الشريرين، اللذين يتصارعان على افتراسنا، ومع أن الواقع الذي تصوِّره القصيدةُ واقعٌ يبعث الشعور بالإحباط، إلا أن سامي مهدي لا يفتأ يبثّ الأمل في النفوس، ففي (نعم، لا) لا يخيّر المتكلمُ المخاطبَ بين الأمرين، بين أن يقول لا، أو نعم، فإذا حزب الأمرُ، وضاقَ، فلا مناص من أن نقول لا، بلا تحفُّظٍ، وبلا تردُّد:

زفرةٌ،
حين تنفثها ستصادف إحداهما
دون أن تتوقَّعها
فتمهلْ إذن
ثم قلْ: لا
ولا تتردَّدْ
فلا.. هي ما أنتَ كنْتَ تريد!

ومن اللافت الذي يشجّع على اختصار هذا الفصل عن الديوان أنَّ جلّ قصائد سامي مهدي " لو كنتُ حكيمًا " كما هي الحال في (قصائد في الظل) مكثفة، قصيرة، ساخرة، قد تولج السرور في نفوسنا، وقد نلتذّ بما فيها من مفارقاتٍ مدهشة، ومُضْحكة، وساخرة، إلا أنها لا تخلو في الوقت ذاته من وخزة موجعة هنا، وطعنة

مؤلمة هناك، فهو، في شعره، لا يرسم لنا صُورا براقة للواقع الذي نحياه، زائفة، مُبَهْرجة، بل هي صورٌ تملؤها التشوّهات، ولا ينقصُها ألمُ الالتباس:

شجرٌ من إسمنت وحديد
وجدارٌ أجرد
لا نقشَ عليه أو ظِلَّ نشيد
تجريدٌ هذا العالم في تجريد
لا شيء نؤكده فيه
لا شيء أكيد
لا معنى يتعين للأشياء
وللأسماء
وللأنواء
ومعنى هذا النصّ غيومٌ تنأى
تتبخر في أفقٍ مُلْتبِس
أفقٍ جدّ بعيد

ولسامي مهدي شغَفٌ واضحٌ بالإيقاع السريع للقصيدة، فالقارئُ لا يبدأ بالبيت الأول حتى يجد نفسه وقد أصبح في الأخير، نظرًا لتواتر التفعيلات، والفواصل الوزنية، بعضها وراء بعض، كما لو أن دافعا قويًا يدفعُ بها لبلوغ النهاية، وهذا واضح في النموذج الآتي الذي بناهُ الشاعر على قافية لافتة للنظر:

يقودنا الحبُّ إلى المجهول
على جناحين من الخفة والدهشة والذهول
إلى سماواتٍ بلا أي محطّاتٍ
ولا أيِّ نهاياتٍ
ولا وُصولْ
وكلَّما سار بنا يأخذنا الفضول
إلى مزيدٍ منه
حتى تخلع الأيامُ والفصولْ
كلَّ أسامِيها

فلا نعرفُ ما الأولُ
ما الآخرُ
في لُعْبة هذا العالم المخْبولْ

ولا شكَّ في أنّ سرعة الإيقاع، مع وضوح الجرْس الموسيقي، وحلاوة النغم، يضفيان على قصائده القصيرة خفّة روح، وسلاسة نسق، نفتقر إليها، ونفتقدها، في ما ينشرهُ كثير من شعراء اليوم. ولهذا تغدو قراءة دواوين سامي مهدي، كعلي جعفر العلاق، وحميد سعيد، واحةً لا بد من الحلول فيها، والاستئناس بها، بعد الكثير من الاستياء الذي يشعر به القارئ والباحث عن الشعر الرِّيق بين المتراكم السخيف، والركيك، من المنظومات المنْشورة، ولا سيَّما تلك التي تدعي أنها قصائد نثر، وهي بريئة من الشعْر براءَتَها من النثر.

---

*في أثناء إعدادنا هذا الكتاب تناقلت الأخبار نعي الشاعر رحمه الله.

2

علي جعفر العلاق

غواية المكان في تفاحة الضوء

يحتلّ المكان في الشعر ما لا يحتله في الأدب النثري، من قصة قصيرة، ورواية، ومسرحية. ففي الفنون التي تعتمد على السرد والحركة والتنقل والخيال الذي يسوق للقارئ حوادث تقع في مدة من الزمن، لا بد من أطر مكانية يُعنى بها الكاتب - عادة - لمساعدة القارئ، أو المتلقي- بالنسبة للمشاهدين في المسرح – على تخيل الأحداث، وتسلسلها، وما يسفر عن ذلك التسلسل من ترابط نسقي، واتساق نصي، يميز القصة عن الرواية، والرواية عن القصة، والاثنتين عن المسرحية. أما في الشعر، فحسب الشاعر أن يذكر النهر، أو البحر، أو الشاطئ، أو المرعى، أو الروض، أو البستان، أو المدينة، وما شابه ذلك وشاكله من أمكنة على سبيل الإشارة؛ لأمر فيه إضاءة موقف وجداني معين، أو شعور جمالي، أو إحساس يُفصح عن تأثره بهذا المكان. فقد كثر على سبيل المثال ذكر غرناطة، وقرطبة، وهما حاضرتان أندلسيتان في الشعر العربي قديمه والحديث. وقيل إن لشوقي أمير الشعراء من الشعر في ذلك ما يكفي لصياغة عنوان يصْدق على هذه الكثرة، وهو" أندلسيات شوقي [1]" على رأي صالح الأشتر مؤلف الكتاب الموسوم بهذا العنوان.

ولسنا نعرف شاعرًا عُني بالأمكنة وذكرها من باب الرمز مثل ما عني بها محمود درويش، وبذكرها. سواء أكانت هذه الأمكنة في بلاده فلسطين، أم في غيرها . فالأندلس تحظى في شعره بنصيب الأسد. وبصفة خاصة غرناطة التي خصص لها قصيدة مشهورة عنون بها أحد دواوينه، وهو " أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي " [2] وهي قصيدة كتبت عنها دراسات كثيرة بين معجبة بها غاية الإعجاب، وبين ما يثير من

1.صالح الأشتر، أندلسيات شوقي، ط4، مطبعة جامعة دمشق، 1959

2.محمود درويش، أحد عشر كوكبا ،ط1، طوبقال للنشر، المغرب، 1992

خلالها الغبار في وجه الشاعر درويش وشعره، كتلك التي نشرها عادل الأسطة بعنوان جدل الشعر والسياسة . ومن الشعراء الذي تواتر لديهم ذكر الأندلس، وغرناطــة بالذات، محمد القيسي، وحميد سعيد [1]، الذي تواتر في شعره ذكره المورسكيين، وهم الأندلسيون الذين ظلوا في الأندلس بعد الرحيل عام 897 هـ 1492م . وقصيدته من أوراق المورسكي قصيدة معروفة مشهورة.

أما العلاق، ففي شعره، ولا سيما مختاراته التي وسمها بعنوان تفاحة الضوء (عمان: 2021) غلبت عليه الإشارة للمدن والأماكن؛ واسط، وبغداد، وغرناطة، وقرطبة، وأوروك(الوركاء) و بابل، وبئر يوسف الصديق. ففي قصيدة بعنوان "فاكهة الماضي " يقع الشاعر، أو المتكلم بكلمة أدقّ، تحت سحر مدينة غرناطة، وما تمثله بالنسبة لشاعر عربي كالعلاق من ماض يشهد على وحدة هذه الأمة، وتاريخها المجيد، ولغتها المشتركة، فالنسيم الذي يلفنا نسيمٌ واحد، والغبار الذي أحاطنا به الزمن غبارٌ واحدٌ، أوراقنا واحدة، وإنها لشظايا حلمنا الأخير. حلمنا الذي تبدَّد وتحول إلى كابوس:

ألمحها في فجر كل يوم
تنسلّ من نعاسها ساعةَ يحلو النوم
ساعة يغدو الضوءُ والظلمة توأمين
والندى سرير
تجلس عند آخر الليل على بساطه الأخير
ألمحها ، أهتفُ: غرناطةٌ يا فاكهة الماضي
نسيمٌ واحد يلفنا. غبارنا من الزمان واحدٌ
أوراقنا واحدةٌ
نحن بقايا طلَلٍ مبارك
نحن شظايا حلمنا الأخير

هذه الإيحاءات: النسيم، والغبار، والأوراق، والأطلال، بما تختزنه من ظلال، يعبر

1.للمزيد ينظر كتابنا القابض على الجمر حميد سعيد، ط1، عمان: هبة للنشر، 2017 .

الشاعر فيها عن تفاعله الخاصّ بالمكان الغرناطي، من غير وصف لغرناطة، وما فيها من آثار، ومن حدائق، وقصور كالحمراء، وجنة العريف، وغيرها مما بُهر به شوقي وآخرون. فهو يتخذ من المدينة رمزًا للدلالة على ماضينا الداثر، وفي موقع آخر يصل وادي شُنيل في غرناطة بنهر الفرات، وأطفـــال العراق الأبـي، بأطفال الأندلس إبان الصراع الدمـوي مع الفرنجة، الذين يهجمون على " أغنية العُشب " هجوما كاسحًا يبعثُ بغيوم الضحى للمنافي:

تلفتّ كان الفراتُ وحيدا
يحصّن أطفاله بالأسى والتمائم
وغرناطةٌ تتلوى
والضحايا نجوم مهشَّمة في الضفاف
أيُّ عطر يقود الغزاة لأغنية العُشب
أيٌّ .. يشدُّ غيوم الضحى للمنافي؟!

وليست قرطبة، التي يتكرر ذكرها في شعر لوركا، وشعر محمود درويش، ومحمد القيسي، بأقلَّ حضورًا من غرناطة في شعر العلاق. فأي زائر مثل علي جعفر العلاق لا بد من أن يتأثر بما يشاهده فيها من معالم، وآثار، تؤكد أن المدينة كانت، وما تزال، تتشبث بماضيها العربي الإسْلامي، فهي – مثلما يقول العلاق شعرًا تجاهد ألا تضيع:

رأيت بلادًا تجاهدُ ألا تضيع
شممْتُ أريج منائرها المتربة
وتملَّكني هاجِسٌ
تلكَ بيروتُ أم قرطبة
وغزالُ صبايَ المشرَّد
أمْ تلك خمرته الطيبة [1]

ففناءُ الشاعر الصوفي، أو شبه الصوفي، في هذه المدينة الأندلسية، يعبر عنه بالمساواة بينها وبين بغداد، فلا يعرف ما الاسم المناسب أسميك بغداد أم قرطبة؟"

1.العلاق، علي جعفر: تفاحة الضوء، ط1، عمان:دار الآن، 2022، ص 107

فمن المدائن التي تجد حظا لها في شعر العلاق مدينة واسط، تلك التي أنشأها الحجاج بن يوسف الثقفي وسط العراق، ومن ذلك سميت واسطا. وينسب إليها الواسطيُّ الخطاط الذي تعزى إليه لوحات زخرفية في ألف ليلة وليلة، وفي كليلة ودمنة، ومقامات البديع. فقد أطلق العلاق على الشاعر المعروف ابن زريق اسم الواسطي بدلا من البغدادي، مع أن النسب الثاني هو الشائع عنه، والمعروف، يقول العلاق على لسان ابن زريق:

يا شجَرَ الكرخ
وأنسى أنَ لي من عمركم عامين
من عمريَ المبتلّ
جئتُ دونما عينيْن [1]

فعدا عن أنَّ ابن زريق نادمٌ لتركه بغداد، وتركه زوجته التي أحبها كثيرا، واحبته، فهو نادم أيضا لتركه (واسط) يقول الشاعر على لسانه في قصيدة أخرى:

واسطُ كانت في دمي آنية من مطرٍ
مملكة ضيَّعْتُها صبيحة الاثنين
وفي مساء الأحد الشاحب جفَّتْ وردةٌ
في طرَفِ الضِلع
بكتْ قبيلة في العين

وفي أخرى لا يدري المتكلم في القصيدة من أمر واسط إلا أنها تتموُّج في نفسه تموج الأمهات وهنّ يغنين للشيب، أو للقلوب القاسية كالحجارة:

ربما واسطٌ
تتموَّج فيّ كما الأمهاتُ
يغنّين للشيْبِ
أو للقلوب الحجَرْ

1.العلاق، تفاحة الضوء، مصدر سابق، ص 15

وتبدو هذه الأمكنة: غرناطة، وقرطبة، وبغداد، وواسط، متأخرة نسبيًا قياسا لبابل، وأوروك، فهو يكرر ذكر بابل متخذا منها رمزًا يحيلنا إلى العراق كله. فبابل التي تذكرنا بالحضارات المبكرة في بلاد ما بين النهرين، تذكرنا أيضا بكلكامش، بطل الملاحم السومرية، وأنكيدو، وبذكر هذين النموذجين تحضر في الأذهان لغة الحنين إلى الحياة الخالدة التي لا تنتهي بموْت الكائن، وتذكرنا بصفة خاصة بكلكامش، والبحث عن العشبة التي زعموا أنها تجعل الإنسان خالدًا لا يدركه الفناء، ولا يخترمهُ موت:

منذ أنْ كانَ كلكامش عشبة
منذ أن خلَقت بابلُ لغة للحنين والموت
لنا، متقلِّبٌ بين ليل وليل
فمن أيما عشبَةٍ صاغنا الله
من أيما تهْلُكة
للخراب أمْ البركة [1]

ولا يفتأ الشاعر متخذًا من بابل رمزًا لمعاناة العراقيين في القديم والحديث. فإذا كان كلكامش فشل في أن يظفر بالخلود، وبالعشبة الخاصة بذلك، إذ التهمتها الأفعى، فخسر بذلك نعمة البقاء الأبدي، فإن بابل أيضا رمزٌ لما يخيّم على العراق من مِحَن، تظلل أنهاره، وتهجّن صلواتِ المتعبّدين فيه، فهو:

شعبٌ يهاجر مرتديًا ضوء محنته
أين يمضي؟
وأيّ غدٍ يتخيّرُ؟
أعيادُه معبرٌ بين موتين[2]

وتبعًا لما تقدم، وسبق، نجد في بابل فاعلية رمزية لا نجدها لا في واسط، ولا في غرناطة، ولا في قرطبة، ولا حتى في أوروك. تشهد على هذا قصيدة بعنوان " افتراض"

1.العلاق، المصدر السابق، ص 244

2.المصدر السابق، ص 207

إذ يخاطبُ المتكلم في القصيدة عدوًا افتراضيا. وهذا العدو الافتراضي يتبجَّح بالكثير الجمّ مما جاء به للعراق من سحائب ممطرة، ومن قيثارةٍ شجية، وحزينة، ومن أسراب نوارس مثيرة، ومن نكهة يضفيها الاحتلال على الوردة، أو على الحجارة، وجلّ هذا مما يجاري المتكلم فيه عدوَّه، غير أنه في آخر القصيدة يُلقي عليه بسؤال ينفي جلَّ هاتيك الإدعاءات:

لكن أتستطيع أنْ
تتناسى كلَّ ذلك الدخان
يصعدُ منْ روحكَ منذُ اغتُصِبَتْ
بابلُ حتى الآن؟

أما أوروك، وهو الاسم القديم للوركاء، فلا ريب في أنه اسم يرتبط ذهنيًا بكلكامش، وأنكيدو، وحكاية البحث عن الخلود، فالمتكلم في القصيدة يبحث في هذه البلدة القديمة، وبين أطلالها الدارسة، عن قمرٍ مّا يضيءُ، ويهبُهُ النجاة من الموت. ويأتي حرص الشاعر على وصف القمر بالذبول كانما هو أيحاء بخيبة المسعى:

من سيُخلِّصني، إنه الحوتُ
أنفضُ مثل اللديغ ثيابي
وأنهض من محنة النوم، يحفُّ بيَ العابرون
الطغاة، القُساةُ، الجناةُ، الغزاةُ، الذئاب [1]

فلا ريب في أنَّ أوروك التي ترمز للعراق برمته تعاني من ذبول القمر، فما يحيط بها من خطر يمثله العابرون القساة، والغزاة، والطغاة.

وصفوة القول، وزبدة الحديث، هي أنّ العلاق في مختاراته هذه يتخذ من المدن غرناطة، قرطبة، واسط، بغداد، بابل، أورك، وغيرها، رموزًا توحي في مواقعها من النصوص إيحاءاتٍ سياسيةً تارةً، وطورًا حضارية ثقافية، وفي طور ثالث إشارات لما

---

1. العلاق، المصدر السابق، ص 269

يعانية العراق اليوم من اختلالات طائفية، واحتلالات خارجية، وأخرى إيرانية بالوكالة. وبدلا من أن يعبر عن ذلك تعبيرًا مباشرًا يؤدي إلى تسطُّح التجربة الشعرية، يعبر عن ذلك بإيماءاتٍ لا تعدو ذكر اسم المدينة، وما يترتب على ذكر الاسم من إحالات للمعاني، وبذلك يحقق الشاعر لقصيدته بلاغة التلميح عوضًا عن التصريح.

3

حميد سعيد

وذاكرة الوردة

من اللافت للنظر في ديوان حميد سعيد " نجمة .. بعد حين" الصادر عن دار دجلة للنشر والتوزيع بعمان 2022 شيوع بعض الظواهر الأسلوبية التي تكرّرت في تجاربه الشعرية المبكرة، والمتأخرة. مع ذلك نلاحظ الإلحاح عليها وتكرارها - ها هنا - بصفة لا ينكرها قارئ، ولاتخفى على متابع. ففي قصيدته " تأتي كما تشاء " التي يتحدث المتكلم فيها عن بغداد، تبرز إشكالية التراسل الدلالي بين الألفاظ. وهو تراسلٌ يقوم على دمج لفظتين للتعبير عن شيء ما لا تعنيه، ولا تدلّ عليه، أيٌّ منهما. فللغة طفولة، وللريح مضارب، وللأنهار قبائل، وللديدان جحافل، والرصافة – اسم مكان – أميرة، وللنور قوافل، وللظلام يدٌ، والظمأ يأتي من منافي المياه – كذا- وللورد عاصفة، وللرماد مخابئ، وللحرير غابة، أما بغداد، فهي:

غابة الزُبُرْجُد الذي
مذْ خلقَ اللهُ البلادَ غرستْهُ
بين الكرخ والرصافةِ الملائكة [1]

وهذا التراسُل الدلاليّ لا يقتصر على قصيدته المذكورة، ولا ينْحصر في نصٍّ دون آخر، فنحن نجد في قصيدة أخرى أن السِنْط الأبيض ذو إيقاع يطفو على لغة الماء، وللأبنوس عاصفة، كما للبخور الشرقي عاصفة هو الآخر. وللعطر جموح، وللقصائد جمرٌ. وللحرير فِتنٌ كالضَحِك الأبيض. وللضوء سجادة، والشعر الذي تكتبه العواصفُ تودِعُه في الضفاف، أو تأتمن عليه دفاتر الماء. جلّ هذه التراكيب تتوالدُ، وتتناسلُ، في القصيدة لتؤكد شيئا واحدًا هو أنّ القصيدة عند الشاعر حميد سعيد قصيدةٌ لا تنتظمُ، ولا تطَّردُ، وفق قواعد المنطق اللساني السائد في النثر، أو الشعر،

1.سعيد، حميد: نجمة بعد حين، ط1، عمان: دار دجلة، 2022 ص 9

بل هي نصٌ تطَّرد فيه الكلماتُ اطّراد الأحلام والرؤى، في نسَقٍ يخالف المنطق الذهني والعقلي، مقتربًا من منطق الأساطير.

فهي – أي: القصيدة – لا تعدو كونها صفْحةً من كتاب القرنفل، أو بيرق الصولجان. أو شيئًا من ذاكرة الوردة. لذا لا ريب في أن للشاعر منطقا خاصًا به في هذا الشعر، ولبعده عن بغداد، وعمَّن في بغداد، صلةٌ متينة بالتزامه هذا النوع من المنطق الشعري الذي تتغلَّب فيه المشاعر، والإحساسات، على قواعد المعجم، وقواعد النحْو، وأصول البيان:

لماذا أقيمُ بعيدًا عن الحلُم البابليّ
ليتبَعَني الموتُ حيثُ أكونُ..
ويشاركني قهْوتي في الصباح [1].

ومثلُ هذا التراسُل، الذي ينمّ عن تفاعلٍ داخلي في القصيدة، وعن فيضٍ دلاليٍ، تندفع فيه المعاني بعضُها تلوَ بعض، متجاوزةً حدود الفهم المعجمي، لآخر سياقي، تحتمه الرؤيا الشعرية؛ فالنساءُ يغسلن رائحة الليل – صورة تجمَّعت خطوطها من اندماج الغسل بالرائحة، واندماجهما بالليل، ثم بـ " يوقدُ جَمْر التشهي " ولعل في قوله " للرياح قاموسُها" تعبيرًا موازيًا لتعبير آخر في القصيدة، وهو للقصيدة قاموسُها، وللرؤى قواميسُها أيضًا. فالمفرداتُ تعْتصمُ بأضْدادها. وإذا كانتِ المفردات على هذا النحو، فلا مندوحة لنا عن تقبّل قوله " تستفيق الحجارة ". وإذا أقبل الليلُ يشمّ عرارَ جديلتها، وقرنفل ضحكتها، وتتفتَّح أزهار قصائد شاعرها المنسيّ:

هربتْ من صفحاتِ الكتمْان قصيدته
ومضتْ حافيةً،
تَتَعثَّر في الظلّ [2]

1.سعيد، حميد، نجمة بعد حين، ص 61

2.المصدر السابق، ص 40

ولا يفتأ الشاعرُ يواجهُ المتلقّي بهذا السَيْل العَرِم، المتدفّق، من المجازات في شعره. معلقة الريح، صحائف من سيرة الجمر، و من شذى وردة الكتابة. ومن تاريخ الحزْن المتعالي، فالذاكرةُ تشاكسُ صاحبها مشاكسة تجعل أحلامه السود أحلامًا بيضًا، لا سودًا.

سليل الشعر العربي

علاوةً على هذا الذي يسترعي الانتباه في هذا الديوان، ويجذب الاهتمام، ثمة إشاراتٌ متزايدةٌ، من قصيدةٍ لأخرى، توحي، بل تؤكد، أن حميدًا سليلُ قبيلة من الشُعراء، والشخصيّات البارزة ذات الذكريات التاريخية التي تطلُّ من بين الأسْطر، لا بلْ من بين الكلمات، والحروف. ففي القصيدة المذكورة " تأتي كما تشاء " يعيدنا الشاعر لليالي العربية، وحكايات شهريار، وشهْرزاد، " أهذا إرثُ شهريار؟". ويعيدنا لابن زريق البغدادي " ماذا حلَّ بالكرْخ " وإلى أبي نواس(الحسنُ بنُ هانئ) وهرون الرشيد، والقصائد القديمة الأولى:

هل تعرف الأوغادَ من قبلُ
استباح ما خبأه أبو نواس في القصائد الأولى
من الأسْرارْ
في ليلةٍ موحشةٍ
يطرقُ هرون الرشيد الباب [1]ِ

وفي موقع ثانٍ يعود بنا إلى أزْمنة العشْق العذري: ليلى والمجنون، وإلى لوركا، وفتنة الأخْضَر، وإلى الشعر الغنائيّ الريفيّ الذي يعبَقُ برائحة التراب العراقيّ غبَّ المطر[2]:

بالقبرْ لو دشّيت .. دِشْ ويّاي
ارفعْ لثامَ الموت.. وحبّبْني بثناياي

1.سعيد، حميد، السابق، ص 8

2.سعيد، حميد، السابق، ص 21

وأما مَعْشوقة أبي نواس (جِنان) فتظهر في القصيدة " رؤى بغداد " وسْطَ لفيفٍ من الرموز؛ عبود الكرخي، وعليّ بن الجهم القرشي- شاعر " عيون المها بين الرصافة والجسر " – وزرْياب، وما يوحي به اسمه من فتون الأوتار، والألحان، فضلا عن صاحبها أبي نواس، وقوله عن المتجرّدة:

رأت شخص الرقيب على التداني فأسْدَلتِ الظلامَ على الضياء
وغاب الصبح منها تحت ليـــــلٍ وظـلّ المـاءُ يقْطُرُ فـوق مــاءِ

فحينَ رأت شخْص الرقيب، أسدلتِ الشَعْر الفاحم ليتهدل على الجسد البضّ، مثلما ينسدل الليل على العاج، تاركةً الماءَ يقطرُ فوق ماء:" فظل الماءُ يقْطُرُ فوق ماءِ[1] ". ويختلطُ بهذه الاقتباسات، وينْدغمُ، ســـوق الـــوراقين، وبيت الحكـمة، وفلاسفة الهند، ومقولات الصين.. وبخلاء الجاحظ؛ بالعِطر الأندلسي وليس الباريسي، وقمصان الشام، وطين المشْخاب، وعنْبره، والبرَحيّ البَصْري، وخوخ ديالي المسكي. وهذه الرموز الشعرية تتألق في القصيدة مثل رقعة رقْش عربية غنيَّة بالزخارف، والأشكال الهندسيَّة، والنمنمات النباتيّة الدقيقة، والتعريق مع التوْريق، فهي غابةٍ متشابكةٌ من الجماليّات، لذا لا بُدَّ من أنْ يجتمع معَ هذا كله بشر الحافي(227هـ) وطقوس العشْق الصوفي:

هربتْ من صفحات الكتمان قصيدتُه
ومضتْ حافيةً ، تتعثَّر بالظلّ
يحاول أنْ يدخلَ في الظلّ ليوقفها
وغلَّقتِ الأبواب [2]

ومن (زليخة) عزيز مصر، ويوسف الصديق، إلى عوليس الأودسّا، وسندباد الرحلات السَبْع، في الليالي، تتدافعُ هذه الرموز، بما يرتبط بها من ظلالِ المعاني، تدافُعَ الأشرعة، والمراكب، في مياه الخليج، إلى أن تحطَّ في مرفـــأ أبي الطيب المتنبي 354هـ) فلكلٍّ فروضه، ولكلٍّ عاداته:

1.المصدر السابق،ص 35

2. السابق، ص 40

لكلّ امرئ من دهْره ما تعـــــوَّدا

وعادةُ سيف الدولة الطعنُ في العِدا

ولسنا نودُّ، في هذا الفصل أنْ نقول – مثلما يقول آخرون مُقلِّدين لا مبتدعين- إن حميدًا في ديوانه هذا يهيمن عليه أسلوبُ التناصّ، أو تواشجُ النُصوص. ولكن الذي ينبغي أنْ يقال، وعليه المعولُ في تجديد النقد، لا على المحاكاة، والتقليد، أنَّ تجارب حميد في هذا الديوان، مثلما هي في غيره، تعبيرٌ عن صوت شاعر مثقَّف هضم ما عشقه من التراث الشعري العربي، وغير العربي، وتُعدّ القصيدة لديه- تبعًا لذلك- صورةً لهذا المزاج الذكيّ الذي تتوهَّجُ فيه مثلُ هاته الإشارات، والاقتباسات، لتنمّ على تعبيره الذاتي المبتكر دون الانسلاخ عن التراث، بما يمثله من بناء ثقافي قوميّ وإنسانيّ. فبإشارة لعوليس تارة، وللوركا تارة، ولبول سيزان الفنان التشكيلي الفرنسي الانطباعي (1839- 1906) تارةً، إلى أصناف من النخيل المنتشر في سواد العراق، وإلى ما تنمُّ عليه النخلة من اتحاد عضوي بالإنسان، تتحقَّقُ وحدة الوجود الثقافي:

يا بلادي التي أنشأتني كما النخل
أوصيكِ بالنخل
إني على موْعدٍ بالغياب
وأوصيك بامرأة ستكون معي
حيثما كنتُ
تنْذرُ لي أن تقصّ جدائلها
كيْ يعود الذي راح منها [1]

البناءُ والنسق:

وللبناءِ موقعُه اللافتُ في قصائد حميد سعيد التي كتبت بين 17 آذار(مارس) 2019 و28 كانون الأول – ديسمبر 2021. ففي بعضها يغلبُ عليه النَسَق المقطوعي،

السابق، ص 58

أي أنَّ القصيدة تنمو عن طريق ائتلاف المقاطع في نسقٍ يتخلَّلهُ، من حين لآخر، حوارٌ، فتقترب بذلك من النسق الدرامي. وهذا واضح في قصيدته من حميد سعيد إلى سعدي يوسف (1934- 2021). فالمتكلِّم يخاطبُ فيها الشاعر الراحل بلهجةٍ هي أقرب للعتاب، والبوْح، منها إلى اللَّوْم:

هل أعاتبكَ الآنَ
كيفَ ذهبتَ إلى ما ذهبتَ إليه
هيا نعودُ إلى
زمن الأخْضر بن يوسف[1]
كنتُ رأيتُ – رأيْنا- تقاويمَ أخْرى [2]

وفي " نخلة الله " يخاطِبُ المتكلم الشاعر حسب الشيخ جعفر (80 عاما) متخذًا عنوان ديوانه الأول (1969) عنوانا للقصيدة. يقول بعد فيض من الذكريات عن المعاناة مع الشعر، والزمن، والأوضاع:

لكَ
ما أبقى زمانُ الوصلِ
من أوهامهِ البيضِ
ولي
منهُ انتظارُ الغائبينْ

والشُرُطي المدجَّج بالشكّ، دون أنْ يضنَّ الشاعر على المشهد المحكيّ بشرائح من الوصف الذي يرسم صورةً للمَشْهد:

هلا رأيتكَ من قبلُ
يبدو الفقيرُ إلى اللهِ مُرْتبكا
يستعيدُ ملامح أخرى
وينأى عن الشُرُطيّ
يغدو سعيدًا بما هو فيه

---

1. 2. سعيد، حميد، السابق، ص 65 ، والأخضر بن يوسف ديوان لسعدي يوسف.

وفي نصوصٍ قليلةٍ من هذا الديوان يغلبُ على البناء الإيقاعُ السَرْديُّ، ويطغى الزمنُ على النسق الشعري المكاني. بحيث تبدو المقاطع، والعباراتُ، كأنها تروي حكايةً وقعَت في مكان (في المدينة س) وفي زمن ما، وحوار بين شخوص، الفقير إلى الله مثلا، وتبعًا لهذا البناء، تنْقسم القصيدة إلى عدَدٍ من المرويّات، أو المحكيّات، يفْتَتِحُ الشاعرُ كل واحدة منها بعبارة في المدينة س. أو تنتهي بتلك العبارة؟ وهذا النسقُ، الذي نعني به توالي المحكيات، لا تخلو منه قصائد أخرى. وذلك يؤكد، في ما يؤكده، أنَّ الشعر، على الرغم من غنائيته اللافتة، لا مندوحة له عن اللجوء – من وقت لآخر- لذكر ما يمرُّ به الشاعرُ منْ مواقفَ على سبيل السرد الشعري الذي لا يذْهبُ بألَقِ القصيدةِ، ولا يجورُ على طابَعها الغِنائي[1].

1.للمزيد انظر كتابنا: القابض على الجمر- حميد سعيد، هبة للنشر ، عمان، ط1، 2017 وانظر كتابنا الغاوون : شجون الشعر وسحر الموسيقى،ط1، عمان: دار الخليج، 2023 .

4

حسب الشيخ جعفر

وشعرية القصيدة المدوَّرة

عن عمر يناهز الثمانين غيب الموت الشاعر العراقي الكبير حسب الشيخ جعفر، فقد ولد في منطقة هور السلام بمدينة العمارة سنة 1942 ودرس في معهد غوركي للآداب بموسكو، وتخرج منه في العام 1970 وعمل في إذاعة بغداد رئيسا للقسم الثقافي من 1970 – 1974 وفي جريدة الثورة. وأسهم في الكثير من الصحف والمجلات. وترجم أشعارا روسية للعربية، ومن أبرز ترجماته مختارات من شعر سيرغي يسينين(1895- 1925). وكتب رواية واحدة سنة 1969 بعنوان " الريح تمحو والرمال تتذكر ". وكتب السيرة الذاتية بعنوان" رماد الدرويش " وفيها يروي وقائع من سيرته عن أيام الدراسة بموسكو. أما الشعر، فهو عطاؤه الثرّ الذي يميزه من حيث هو أديب مبدع. فقد صدر ديوانه الأول " نخلة الله " عام 1969 والطائر الخشبي عام 1972 وزيارة السيدة السومرية عام 1974 وعبر الحائط في المرآة عام 1977 وأعمدة سمرقند عام 1985 وفي مثل حنوّ الزوبعة، وحظيَ لجودة شعره، ومتانته، بعدد من الجوائز التي تمنح عن جدارة لا تبعًا للعلاقات الشخصية، أو بتوصية من الناشرين، منها جائزة السلام السوفياتية سنة 1983 وجائزة سلطان العويس للشعر العربي في دورتها الثامنة عن سنتي 2002 و2003 .

خارج البيان

ويقول خالد علي مصطفى في كتابه " شعراء خارج البيان الشعري [1] " إن الحديث عن حسب الشيخ جعفر يظل حديثا ناقصًا ما لم يراع المتحدث عنه ثلاثة أمور؛ أولها : عدم الخضوع لأي بعد، أو أفق ، إيديولوجي، بحيث يكون له أثـره المتلامح على

1.انظر مقالنا عن الكتاب في الدستور الثقافي، ع 2021/9/3

قصائده. والثاني منها تركيزه في شعره على ثنائية القرية والمدينة تركيزا يفصح عن تفاعل الذاتي بالموضوعي، وهو شيءٌ شاع في الشعر العربي في ستينات القرن الماضي. والثالث انصرافه الكـــلّي للقصيدة المدوَّرة. وهي ظاهرة جديدةٌ في الشعر العربي إذ التفعيلة العروضية لا تنتهي بانتهاء البيت، بل يمكن أن يكون جزء منها في نهاية البيت وتتمتها في أول البيت الذي يليه، مما يتيح للشاعر أن ينظم قصيدته نظما يسمح بجريان المعنى في عدد من الأبيات بلا توقف، وبلا فواصل وزنية خاضعة لترتيب مسبق، مثلما هي الحال في الشعر العربي القديم، أو ترتيب افتراضي يخضعُ لتقسيم القصيدة لمقاطع، مثلما هي الحال في الشعر العربي المعاصر (الحر) أو أيّ نسق شعري آخر، كالذي عُرف به الرومانسيون؛ جبران، الشابي، ميخائيل نعيمة، وآخرون..

هذا هو اسمي

وتعود هذه الظاهرة في شعره لما تراءى له من ابتكار فاتن في قصيدة " هذا هو اسمي " للشاعر أدونيس، التي استمع إليها في بغداد في أثناء الزيارة الأولى التي قام بها أدونيس للمشاركة في مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في الأيام من 24 إلى 28 من شهر إبريل من العام 1969. ومع أن التدوير معروف على ندرة في الشعر القديم، وفي الحديث، إلا أنَّ حسبًا سُحر به، وفُتِنَ، جراءَ تلك القصيدة التي تجلى تأثيرها في قصيدته (قارّة سابعة) التي نشرها في العام نفسه، ثم عاد ونشرها ثانية في ديوان (الطائرُ الخشبي) 1972.

والتدوير في ذاته ليس شيئا لافتا للنظر، قمينًا بالاستحسان والاستجادة، إلا إذا كان في ما يقوله الشاعر، وفي ما ينظمه، بعض التفنن على مستوى الصورة، واللغة، فضلا عن الرؤيا الشعرية. فقصيدته المبكرة تلك تبدو لنا أقل تمثيلا لعبقرية هذا الشاعر من قصائد أخرى لا سيما قصيدته (أوراسيا) التي يذكّرنا النظمُ فيها بتعانق الغنائي والسردي. فهي تتخذ قالب المونولوج الدرامي الذي يتحدَّثُ فيه المتكلم إلى نفسه حديثا يتضمَّنُ مشهدًا يقبع هو نفسه في بؤرته، فتتلامح أجزاء المشهد وكأنها لقطاتٌ تُرى على شاشة متحركة:

أرى الحافلات الأخيرةَ، تهجر موقفها
أرتدي معطفي، وأغادر غرفتي.
البهوُ منطفئٌ، والخفيرة تنصحني
أنْ أغطيَ رأسيَ خوفا من البردِ،
اشكرها مسرعا
أتوقَّف عبر الحديقة
أسمع خطوا بطيئا ومقتربًا
أتبيّنُها في الضباب الخريفيّ..

فهذا المقطعُ من القصيدة يستوقف المتلقي بما فيه من تنضيد لأجزاء المشهد، مستخدمًا الفعل المضارع للدلالة على زمنية الموقف، وضمير المتكلم، للدلالة على تبئير الشخصية في السرد الذاتي. والأمكنة بتراصّها في السياق: موقف الحافلات، غرفتيَ، البهو المنطفئ، الحديقة .. وهذه الأماكن ليست منفصلة بعضها عن بعض، إذ تصل بينها حركة المتكلم، وتنقّلاته. علاوةً على ذلك، فإن تساوق هذه الأجزاء من المشهد، وترابطها ترابطا شديدًا، يذكرانا بما يقال عن تراسُل المعاني. ونادرًا ما تخلو القصيدة لدى الشاعر ،الذي يغلب على شعره هذا النسق، من الحوار الذي نجد في المثال الآتي نموذجًا منه مصغرًا:

- أنشرب شيئا؟
- ونسمع شيئا، أتعرف؟ شربي المفضل هذا النبيذ الجنوبي
- لكنه قد تغير
- أعلمُ، لن أتجرع إلا قليلا
وقد أتناولُ كوبًا من الشاي
- لكنني لم أرجل شعري
أتسمحُ ...

وهذا حوارٌ لا يفتقِرُ للوزن، ولكنه يوشكُ، مع ذلك، أن يكون نثرا، أو شبيها بالنثر، لما فيه من العفَويّة، وما فيه من نسق يذكرنا بالحوار في القصة القصيرة، أو الرواية، وحتى في المسرحية. فالقصيدة بهذا التكوين الفني تتخطى جماليات الشعر التقليدي

لأخرى تسمح بتداخل الأجناس الأدبية تداخلاً لا يسفر عنه شيوع ما يعرف بالفوضى الجمالية التي عُرفت لدى الدادائيّين Dadaism.

جذور الريح

والدليل على هذا أنَ حسَبًا في قصيدة له أخرى بعنوان (جذور الريح) – وهي من ديوانه زيارة السيدة السومرية- يطفو الطابع الغنائي على ما عداه، ويهيمن على ما يُظنُّ سردا. فهو يستعين على ذلك بالإيقاع الأنيق لإضفاء مِسْحة جمالية خلابة على النص، وبالمجازات المبتكرة التي تضفي عليه غلالة بيانية مُفْعمة بالسِحْر، والألَق:

عائدٌ أنت إلينا
نخلةً فرعاءً تمتد علينا
راية نجدية ملء يدينا
عائد أنت إلينا حيْدَرا أو عقبةً
تمتطي الريح خيولا مترية
قبضة تنزع يوما خيبرا
تمتطي الريح إلى حطين مُهْرا أشقرا

فليس ثمة شك في أن تعبيرات من مثل نخلة فرعاء، وتمتطي الريح خيولا، وتمتطي الريح مُهْرا، تتضمن في نسيجها اللفظي صورا تتناسب مع الخطاب الجماعي الذي ينم عليه ضمير الجمع في إلينا وعلينا ويدينا إلخ.. ويتوافق هذا النسق الخطابي مع تطلع الجماهير لعودة القائد المنقذ الذي يذكرنا بحطين، وبيوم خيبر. وها هنا تتغلب النبرة الغنائية، والتنغيم، الذي يشي بحلاوة الجرس، ووضوح الموسيقى، نتيجة التكرار، وتتابع القوافي، على الطابع السردي للقصيدة.

التمسُّك بالرويّ

والطريفُ أن الشاعرَ، على الرغم من أنه ينجذب في شعره نحو التدوير، وهو مظهر يكاد يبدو فيه مُترسِّلا، لا يُعنى بالقوافي، نجده في بعض شعره يتقيد بالقافية تقيُّدًا شديدًا، حتى ليذكرنا بدَيْدن الشاعر القديم، والحديث الكلاسيكي المتجدد عندما يتمسك بالروي. وهذا واضحٌ جليٌ في قصيدة " النداءُ والصوت " وهي من

ديوانه المذكور " زيارة السيدة السومرية ". ففيها يشدُّنا النظم بموسيقاه المتوثبة، وإيقاعه الرنيم:

أيها العائد في ليل النهارْ
لا تدقِ البابَ فالبابُ جدارْ
أيها القشُ الذي بُعثر في الوجه كذرّات غُبارْ
إنه القشّ المثارْ
ذلك العُشْبُ المندّى بالمطرْ

وقد يشعر القارئ بشعور من يقرأ قصيدة من الشعر القديم ذي الشطرين، بما تتَّصف به القصيدة من علوّ النغم، وقوة الجرْس، والتدفُّق الغنائي. بيد أن في الأبيات صورًا تذكرنا باقتراب الشاعر من الحداثة، وتخليه البيِّن عن التقاليد، ومن ذلك التناقض في " ليل النهار" و "الباب جدار " و" القش ذرات غبار " و " العشب مندى بالمطر " أي أن حسبًا، مع محافظته، وصيانته لبعض تقاليد القصيدة على مستوى الوزن، والرويّ، والاتساق الموسيقى، يتجاوز تلك التقاليد بما يبتكرة من تأنُّق مجازيٍّ، إذا جازَ التعبير. علاوة على هذا يتطلَّبُ الإنصاف أن ننوّه لريادته التي لا خلاف فيها لكتابة قصار القصائد، والقصيدة ذات البناء الدرامي، وقد تكون قصيدة (خيط الفجر) من ديوانه (عبر الحائط في المرآة) خيرَ مثالٍ يشير لهذا النسق، بما عمد فيه إلى تعدد الأصوات. فهذا مقطع بصوت الرجل، وذاك مقطع بصوت المرأة، إلخ.. أما المفارقة في اللفظ، وفي الصورة، فتكثر في شعره كثرةً لا تخفى. وذلك موضوع يحتاج الخوضُ فيه لفصل آخر.

---

*توفي الشاعر في 11 نيسان- إبريل 2022 ونشر هذا الفصل في القدس العربي اللندنية الخميس 14 من الشهر المذكور لذا وجب التنويه.

5

سعدي يوسف

علاقة عابرة

لم تكن علاقتنا بشعر سعدي يوسف علاقة وطيدة كعلاقتنا بشعر محمود درويش أو البرغوثي أو المناصرة أو فدوى طوقان، ولكننا نتذكر كما لو أن هذا يحدث الآن يوم ابتعنا عددا من مجلة الآداب البيروتية في آب - أغسطس1967 فاستوقفتنا قصيدة بعنوان تأملات عند أسوار عكا . كانت القصيدة مؤرخة بتاريخ 31 تموز 1967 وكنا في ذلك الحين لم نفق من صدمة الإحساس بالهزيمة التي ألحقتها إسرائيل المعتدية بثلاثة جيوش عربية جرارة، فما كان من هذا العنوان إلا أن جذبنا نحو القصيدة والشاعر الذي لم نسمع به من قبل، ونحو البلدة التي كتب فيها القصيدة، وهي مدينة بلعباس، وعرفنا لاحقا من إشارات أخرى صدرت عنه أنها في الجزائر، وأنه عراقي يعمل في القطر الجزائري الشقيق.

على أن القصيدة أذهلتنا، فعدا عن الدهشة في العنوان، لاحظنا أن الشاعر – ولم نكن نعرف شيئا عن خلفيته الإيديولوجية- تنبأ في حينه، والجراح ما زالت تنزف، بصعود المقاومة الفلسطينية من غبار النكسة، ونقع الهزيمة المثار، وأن السلاطين الذين خاضوا ضد الكيان الإسرائيلي حربا بلا استعدادٍ، ولا تهيُّؤ، جديرون بهزائم متلاحقة، ومنكرة، كهذه، ولهذا جاء في قصيدته تلك ما يوحي بهذا التغيير المنتظر:

جيش السلاطين طوى راية
أريد أن تطوى
فلترتفع في السوق راياتنا
وليبدأ الأقوى

وهذه القصيدة ،على الرغم من قِصَرها، استأثرت باهتمامنا، لما فيها من التعبيرات غير المباشرة عن دور الشعر المقاوم في استنهاض الهمم، وشحذ الروح النضالية، بعيدا عن الشعارات التي تفرغ الشعر من جمالياته، وتجعل منه منشورا كتلك المنشورات التي توزعها الأحزاب المحظورة على قواعدها الشعبية سرا لا جهراً. ولهذا نجد في القصيدة هذا النسق الموارب في الإشادة بالمقاوم الذي لمّا يظهر بعد، يقول سعدي يوسف على لسان هذا المقاوم في تأملاته عند أسوار عكا ما يأتي:

عشرون ألفا عند أسوارها
ماتوا، ولكنني من أجلهم عشتُ
كان جوادي متعبًا متعبًا
أعرافهُ الموتُ
وكانت الأسوار عندي صخرةً صخرةً
ومنجنيقًا منجنيقا أيها الصمتُ
يا أيها الصوت الإلهيُّ
أنا الأسوارُ والموتُ.

ومن يوازن بين هذه القصيدة، وقصيدة أخرى كتبت قبل ذلك بنحو شهر في 13 – 6 من العام نفسه، لأمل دنقل بعنوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " يتضح له الاختلاف بين رؤيتين للواقع آنذاك؛ إحداهما تستند لخلفية إيديولوجية تمكنه من فهم المجريات، والتعليق عليها، والتنبؤ بالمحتمل، والمتوقع من التغيير، والمنْتَظر، والأخرى لا تستند لمثل هذا فتترك لردود فعل الشاعر الغَضْبى أن تحدد له موقفه بما ينطوي عليه من خطورة. ولهذا نجد فرقا بين " تأملات " و " البكاء " وهما المفردتان الطاغيتان على القصيدتين، فأمل دنقل – وهو شاعر كبير بلا ريب- وصادق الإحساس، والتعبير عما يحس به، ويشعر، يقول مخاطبا زرقاء اليمامة - التي تخَيَّلها في إهاب كاهنةٍ حذَّرت القوم من عدوان الخصوم، وغزوهم، فلم يمنحوها آذانا مصغية بل منكرة:

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار
ونحن جرحى القلب.. جرحى الروح.. والفم ..
لم يبق إلا الموتُ والحطامُ والدمار
ونسوة يُسقْن في سلاسل الأسر ، وفي ثياب العار
وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار

لقد عُني أمل دنقل بالتعبير عن الراهن، وعن وقع الانكسار، وما فيه من مرارة، وألم، وهذا طبيعيٌ، لكن سعدي يوسف – وكان شيوعيًا- لم يقتنع بهذا، ولم يكْفِهِ التفسير في قوله " جيش السلاطين طوى راية " بل انتقل خطوة في الاتجاه الصحيح، وهي الرد على هذا الانكسار، وتلك الانتكاسة، متوقعًا ظهور النضال الذي يعني في ما يعنيه :

كرهتُ سيفي
وذراعيّ على أسوار عكا
وكرهتُ الجميع
غمستُ حتى مُقلتي في النجيع
أحرقتُ أسمائي وها إنني
أدعى صلاح الدين أدْعى الجميع

فمع ما يمثله صلاح الدين من رمْز تاريخي ذي دلالات على الارتباط بفلسطين، وعكا، تحديدًا، وتحريرهما من الصليبيّين، يكون الشاعر سعدي يوسف قد جاء في شعره بما يُعدُّ ردا على صدمة الانكسار، وقسوة الاندحار، أمام الفاشيين، الذين ما فتئوا يشنون الحروب، حربا تلوَ الأخرى . وبعد ستة وثلاثين عاما من تلك القصيدة، أي في العام 2003 عكفنا على كتاب بعنوان " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " فاستعدنا ذكرى تلك القصيدة التي نُشرت لاحقا في إحدى مجموعاته الشعرية، وعنوانها " بعيدًا عن السماء الأولى " ثم أعيد نشرُها في الأعمال الشعرية (1/ص333) فوجدنا صداها كأنْ لم يفارقنا، فأعدنا الحديث عنها في الكتاب، واقتبسنا منها مقاطع، ولم يكْفِنا ذلك فأضفناها للمختارات (ص407- 408) ولاحقا في العام 2016 عكفنا على جمع ما نشرناه من دراساتٍ، وبحوثٍ، عن الشعر العربي الحديث، وأعدنا النظر فيه ليُنشر في كتاب بعنوان حاضر الشعر وتحولات القصيدة، وفي

الأثناء وقفنا على مقال ممتع لشيخ النقاد إحسان عباس عن القرين، وتوظيفه في بناء القصيدة، والمقال الذي ورد في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر (الشروق:1992) ص 60- 61 يذكرنا بديوان سعدي الأخضر بن يوسف ومشاغله. (1972) وفي المقال يتوقف الناقد عباس عند قصيدة بعنوان لنبيٍّ يقاسمني شقَّتي، وصادفَ أن تكرَّرت الإشارة لهذه القصيدة في رواية " حيث لا تسقط الأمطار [1]" للشاعـر الراحل أمجد ناصر مرارًا وتكرارًا. وتزامن اطلاعنا على هذا كله مع اطلاعنا على كتاب شعر سعدي يوسف (2001) اطلاعا متأخرًا، فوجدنا فيه إشارة لما ذكره إحسان عباس، وبقيت هذه الإشاراتُ تتواتر في الذهن ونحن نقرأ ديوان اللبناني الشاعر شوقي بزيع، قبل أن يُصبح روائيا - بتكليف من البوكر – فألفينا التشابه بين قصيدة سعدي يوسف وقصيدة شوقي بزيع (مرثية الغبار) وتوظيفهما للقرين أوضح من أن يخفى. وعلى الرغم من التشابه، الذي لا يمكن إنكاره، فإن قصيدة بزيع أكثر تركيبا وتعقيدا من قصيدة سعدي يوسف، إلا أن الاهتمام انصب على قصيدة يوسف، ولم تحظ قصيدة اللبناني بغير الاهمال التام، والتعتيم الدامس. وفي ظنّنا أن الناقد إحسان عباس لو اطلع على قصيدة بزيع، لما حال بينه وبين الاحتفاء بها حائل، ولما منعه من دراستها، وإدراجها، في السياق ذاته مانع.

الديوان الفلسطيني

على أن سعدي يوسف الذي أثار الكثير من ردود الفعل الغضبى بسبب مواقفه السياسية والإيديولوجية المتذبذبة يُعَدُّ، بمعنى من المعاني، شاعرا فلسطينيا بقدر ما هو عراقي. فهو لا يعترفُ - وفق ما نظن - بالتصنيف القطري للشاعر ولشعره، سواء أكان هذا الشاعر من العراق، أو من غير العراق. والصحيح الذي يؤسف له أن نجد بيننا من يغرم غراما شديدا بشاعر، أو كاتب، لأمرٍ لا علاقة له بشعره، وإنما لأنه أردني، أو سعودي، أو سوري، وهؤلاء بطبيعة الحال لا يتعلمون درسا من الآخرين الذين يعدون طاغور مثلا أديبا إنجليزيا مع أنه هندي لكونه يكتب بالإنجليزية. وقد سمعت ، من بعض الأصدقاء ، أن مؤلفا أردنيا صنَّف عن شاعرين

1.انظر ما كتبناه عن الرواية في : الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار امواج للطباعة، 2012 ص 49- 57

معاصرين كتابا أحدهما نزار قباني، والثاني مغمور لا ذكر له في عداد الشعراء الحقيقيين،، لا يسمع به أحد خارج الحدود الجغرافية للأردن، فقدَّمه على الآخر في العنوان، وكانت حجته في التقديم - والعهدة في ذلك على الرواي - كونه أردنيا، وليس من هوية أخرى. وفي العام 2010 عدما كنت في الرياض كتبت دراسة عن قصيدة للعلاق عنوانها "عاشقان"، وبعثتُ بها لأحمد زين المحرر الأدبي لصحيفة الحياة اللندنية– وهو لبناني- فجاءني منه رد غريب، ومؤسف، يقول فيه: على الرغم من جودة القصيدة، والدراسة، إلا أنّ الأولوية في النشر للأدب السعودي[1].

وقد كان سعدي يوسف قد انضمّ ما بين 1976 و1982 لطائفة من الشعراء المنخرطين عضويًا - لا لفظيا - في المقاومة الفلسطينية في لبنان. وعاصر الأحداث الكثيرة التي تعرضت لها بما في ذلك الحروب الأهلية، والاجتياح الصهيوني، وما تلا ذلك من حرب المخيمات.. ومن هذه التجارب طلع علينا بالكثير من الشعر المقاوم، وقد نشر هذه الأشعار للدلالة على قيمتها الأدبية والثورية، وما فيها من أجواء متجانسة في مجموعة خاصة أطلق عليها عنوان " الديوان الفلسطيني ".

وغنيٌ عن القول أن فيه قصائد جمة كتبت في أثناء المعارك، وفي أثناء الحصار الإسرائيلي لبيروت 1982.. والحرب الدموية في مواجهة التكتلات الانعزالية بقيادة الكتائب. وما أعقب بعض هاتيك الحروب من مذابحَ، ومجازرَ، كالذي جرى في مخيم تل الزعتر، وفي مخيمي صبرا وشاتيلا(16 أيلول- سبتمبر). وبعض هذه القصائد تتضمن إشاراتٍ لشعراء آخرين تضافروا، وتعاضدوا، في تلك الأحداث، يقول في واحدة من تلك القصائد مشيرا لمعين بسيسو الذي فارق الحياة في العام 1984 مذكرا بأدائهما في المقاومة:

لن تكون سماءَك بيروتُ
أنت الذي ما أقمتَ بها غير بوابةٍ للخطر
موقعًا واجهَ البحر
معترضًا كالعُبُوّةِ

---

1 .نُشر المقال المذكور في كتابنا الصوت المنفرد، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، ط1، عمان: دار امواج للطباعة، 2011 ص 15- 20

منزلا من حجر
كنتَ ترمي العُبُوَّة من شاهق فيه
حتى تهشّمها فتلمَّ الحصى
وتعيد النشيد إلى قعْقعاتِ الحجر .

هذا هو سعدي، وهذه علاقتنا بشعره، فهي علاقةٌ عابرة، ومع ذلك تستحق أن تذكر. رحمه الله رحمة واسعه، ولترقُدْ روحه بسلام.

1.نشر المقال أبضا في كتابنا علي جعفر العلاق : شعرية الحداثة وحداثة الشعر، هبة للنشر، عمان، ط1، 2019 ص 79- 86

6

لهيب عبد الخالق في ترانيم سومرية

ترانيم سومرية هو الديوان الثالث للعراقية لهيب عبد الخالق (الأهلية: عمان 2014) بعد ديوانيها " انكسارات لطفولة غصن " 1987 والثاني " وطن وخبز وجسد " الذي صدر عن دار الشؤون الثقافية ببغداد 1999. وهذا الديوان (ترانيم سومرية) كتبت قصائده بين عامي 1994 و2013 وفي العام 2014 كتب الشاعر الراحل والإعلامي العراقي سامي مهدي عن لهيب قائلا: توقعت لها مكانة سنية في الشعر غير أن الظروف القاهرة لم تسمح لها بتحقيق ما كانت تصبو إليه وترنو. فقد أحبط آمالها المجتمع الذكوري بعاداته وتقاليده (ص9).

وفي اعتقادنا أن هذا الاعتذار، أو شبه الاعتذار، نيابة عن الشاعرة التي يساورها إحساس بالإحباط، كونها لم تبلغ الذروة التي كانت تتمنى، هو عذر غير مقبول في المطلق. لأن المجتمع الذكوري هو وعاداته وتقاليده لم يتغير، ومع ذلك برزت فيه من المبدعات من بلغن الذروة كنازك الملائكة، ومي مظفر، وسلافة حجاوي، وميسلون هادي، وبتول الخضيري، وهدية حسين، ولطفية الديلمي، وغيرهن من كبار المبدعات؛ فلمَ حالت هذه العادات والتقاليد دون تحقيق ما تتمناه لهيب ولم تحل دون تحقيق ما سعين له وتمنين بلوغه في الإبداع شعرا ونثرا.

ومع هذا فإن ما جاء في مقدمة الراحل سامي مهدي اللطيفة المحبوكة حبكا جيدا لا يعني أن الشاعرة لهيب عبد الخالق من مدعي الشعر، المتطفلين، الذين ينشرون الكثير، ولا يقولون فيما ينشرون إلا القليل. ففي إحدى قصائدها الموسومة بعنوان طريف، هو " بلا كفّ " تعبر عن هموم الإنسان العراقي في ظل الحرب الغاشمة التي تشنها قوى مجرمة لتحقيق مآرب، وأجندات معينة، فيكون الشعب العراقي، أو غير العراقي، ضحايا لأولئك السفاحين الذين مني العالم – للأسف – بهم. فالذين تقسو عليهم الحروب، بما تجره من كوارث وويلات ودمار وخراب، يبحثون عن ملاذٍ لهم، في الغرب أو في الشرق، فكل ما يطمحون إليه هو المكان الآمن الذي يقيهم القصف في زمن أعادونا فيه إلى عصر رعاة البقر، وغزو الهكسوس، وهجمات المغول والتتار، واجتياح هتلر لباريس:

أدْركنا كيف نهاجر أسرابا وفرادى

فنيمم شطر الغرب وأحفاد البقر الوحشي

وبرَعْنا في وصف بطولات الهكسوس

ونازية هتلر

ثم رقصنا في أقفاص السيرك الأبيض

رقص المذبوح

ولكن لم نتعلم فن العزف

بلا كفّ (ص17)

فالحروبُ، إن كان الذين يشعلونها هم رعاة البقر، أو مدمني الفودكا، فالنتيجة واحدة. وهي تدمير الحضارة، وطمس معالم الفنون، وتغييب المواهب. فمن يفتقر لليد والأصابع لن يتقن العزف على البيانو، أو أي آلة موسيقية أخرى. إذ لا يمكننا أن ننتظر منه معزوفة جديدة تشنف الآذان ، فتطرب الهيج منا والأسيان.

الحرب في صورة

في قصيدة أخرى لا تكتفي بالبكاء على الراحلين في الحرب؛ من صغار الأطفال، وكبار العجزة، ومن مدنيين ومسالمين، إلى مقاتلين محاربين، ومن شبان يافعين إلى شيوخ عاجزين، إلى من ضاقت عليهم الحياة بما رحبت فلم يجدوا طريقا للنجاة. فالشاعرة عبد الخالق- في هذه القصيدة - ترسم صورة مرعبة للحرب: الغبار، وطوق النجاة، وبحر الدماء، والألوان التي تختفي فلا يبقى منها إلا لون الدم الذي يلطخ كل شيء: الثوب، النرجس، والدروب، وحتى الصوت الذي لا لون له يغدو في زمن الحرب قانيا داميًا، والقتيل في هذه الدوامة لا يعرف نفسه إن كان قتيلا، أو قاتلا:

الموت حولي

غير أني لا أراه

يضبب الآتي بلا صوت

بلا شكل

بلا وجهٍ

وأخرج من براثنه

قتيلا أم مقاتل

أغتال ذاكرتي

لكي أمضي على درب القوافل (21)

فإنسان هذا العصر، مع هذه الحروب التي تندلع بلا سبب في كل مكان، ومع هذه الآلات المدمرة، التي تقتل المئات بقنبلة واحدة، وتدمر بلدة كبيرة بقذيفة واحدة لا أكثر، إنسان يختلف عمن عاشوا في عصور أخرى لم تكن تعرف مثل هذه الأسلحة الفتاكة، ولا القادة المدمنين. من أجل ذلك يفتقر إنساننا اليوم للمشاعر الطبيعية النقية، والإحساس بالثقة بالعودة إلى مأواه سالما معافى إن هو غادره إلى عمله، أو لأي غرض آخر. ها هو المتكلم في قصيدة لهيب عبد الخالق الموسومة بعنوان (غربة) يتألم؛ لأنه لا يرى بصيص أمل، أو بارقة رجاء. فكل الأشياء من حوله إما حرائق، أو خرائب، أو غيوم حمر ترسل مطرا ساحقا لا خير فيه إلا دمار هذا الإنسان الذي كتب عليه أن يحيا في هذا الأوان:

أسير فوق الجمر

تسفعني الخرائب

والحروب

وأرتجي من غيمة تصطادني

مطرا

ولكن الغيوم الحمر

لا تروي (ص26)

فالمطر الذي تهمي به هذه الغيوم وتجود، رمادٌ، لا تورقُ منه إلا الخطايا، ولا ينتشر في الفضاء بسببه إلا الضباب. والقتلة، الذين ينتفخون كِبرًا كالطواويس، ظنا منهم أنه بهذه الجرائم البشعة يحسبون شجعانا بواسل، وقادة أفاضل، لا يفرقون بين طفلٍ وجرو. ولا بين رغيف الخبز والتراب. ولا بين شدق القبر المفتوح والجرح النازف. بين النائحة والمغنية:

ملحي، وخبزي

والجسدْ

أطوي الورى موجوعةً

لم يبق ضِرعٌ أو بلدْ

لا والدٌ ولا ولدْ (ص30)

ولهيب في (ترانيم سومرية) لا تفتأ تشير لويلات الحرب، وما يعْقُبها من نوازل وكوارث، تصيب الحرث والنسل والمكان. فالمتكلمة في قصيدة " على شاطئ الباسفيك " تنظر حولها فلا تجد أحدا. لا الأب، ولا الأخ، ولا القرين، إذ لم تُبْق لعبة الحرب (القتل) منهم أحدًا:

كل الذين أكنُّ

أمي، أم أخي، أم قريني

على ساتر أبيض كالنهار استكانوا

لإطلاقةٍ، أو صواريخَ،

أو زمن لا يجيد سوى لعبة القتلِ،

كل الذين أخبئهم في عروقي

قوافل موتى

وأعجاز نخلٍ

طواه النوى (ص32)

كو ابيس

واللافت للنظر، الجاذب للانتباه، أنَّ الشاعرة في واحدة من القصائد تستنطق الشهداء والقتلى من العراقيين. فهي تتخيل من يروي ما لقيه في حياته من متاعب قبل أن تمر الحرب على جثته، فقد سئم العراقيون من تعداد الجرحى، وإحصاء المصابين، وتصاعد أرقام الشهداء بين ليلة وأخرى، وتشقق لون السماء الأزرق ليفترَّ عن دخان قاتم ينهمر فوق دجلة الخير - على رأي الجواهري – الذي دجَّجَتْه القذائف:

لنا في الغيوب شواهد.

غير التي ترزأ الحرب

فوق الحياض

وبرق السنين

نعد على الرمل أشلاءنا

والرزايا

تهيءُ من دمنا

سرْبَ موتٍ جديد (ص39)

ويتكرر هذا في قصائد أخرى تكرارًا يحملنا على القول: إنّ " ترانيم سومرية " بقدر ما هي ترانيم مراثٍ، وبكائيات، ومواجع، تروي في شعر موزون، غير خلوٍ من القوافي، تضحيات العراقيين والعراقيات الذين واجهوا على الدوام حروب الفرس، والمغول، والتتار قديما، وفي الزمن الحاضر . فحتى أحلامهم تحولت كوابيس. فالمقاتل بدلا من أن يحلم بنزهة بين النخيل يسمع فيها تغريد الطيور، وزقزقة العصافير، وتراقص الفراشات بأجنحتها الملونة البراقة الزاهية، نراه يحلم بعشٍّ من أغلفة الرصاص لقبرة لا كقبرة شيللي Shelley في قصيدته الرومانسية المشهورة إلى قبرة To a Skylark بل لقبرة ثكلى:

أبني عشا من بعض رصاصاتي

للقبرة الثكلى

أستلّ صباحا من جرحي

لمساءٍ دامس (47)

القاتل الجرذ

فأحلامُ هذا المحارب كوابيس، وجراح، ودخان، وأصابع من حجر، ودموع لا ترقأ، وخمرة حربٍ تشعل في الجسد حريقا يتراقص اللهب المتصاعد منه في الخاصرة. وهذه صورة مفزعة للحرب، والمحارب، لا نجدها إلا في قصائد لهيب. وتزداد وضوحًا وقسوةً إذا ووزنت بصورة أخرى تُعنى بها الشاعرة، وهي صورة القاتل الذي لا فرق لديه بين قتل الإنسان وقتل الحشرة، وقتل شخص واحدٍ أو الشعب كله إذا أراد، أو الناس جميعًا. فهو لا يفتأ مقعيًا كجرذ يراقب الحرب على شاشات التلفزة، أو الحاسوب، وكأنه طفل بريء يلهو بإحدى الألعاب الإلكترونية، فيما أطفال العراقيين لا يحلمون بغير المنفى:

وأطفالنا في الشوارعِ

نبتٌ غريب يسائل عن لغةٍ

لم تعد كاللغاتِ

فحلم الطفولة

بعض خيام

وأغنية من فتات (ص63)

القصيدة القصيرة

وكان الراحل سامي مهدي قد أشار في تقديمه الأنيق للديوان لبعض ما يتصف به شعر لهيب. فاثنى على الشاعرة لعدم تخليها عن الوزن، ولحرصها على القافية من حين لآخر. وأخذ عليها الجمع بين الموزون والنثر في قصيدتها الأخيرة الموسومة بعنوان زهرة للحرب .. زهرة للحب " (ص107) غير أنه لم يشر لما في الديوان من قصائد قصيرة. وللقصيدة القصيرة في شعرنا الحديث ما ليس لغيرها من إيحاءاتٍ، وظلالٍ، تختلف بها عن غيرها من طوال القصائد. ففي الديوان نجد غير قصيدة من هذا النوع المسمى بالإنجليزية Epigram فها هي ذي تقول في " لا شيء " مكررة النفي بـ"لا " غير مرة :

لا شيء سوى قبضة رمل

أو ريح

لا شيء هنالك

ورد مذبوحٌ

يومٌ يتشظى

ونهارٌ ترسمه الأشلاء

وتراتيل الموتى قرقعة وعظام

وطبول تتار

أرض تفتح ساقيها للريح

لا تحمل غير بذور النار

فالأرض التي ينبغي لها أن تنبت النخل، لا تنبت غير نار الحرب، وهذه صورة مفزعة، ورؤية قاتمة عن الإحساس بضياع كل شيء: الزمن(اليوم) و(النهار) والإنسان (الموتى) والأرض بما تعنيه من (ورد مذبوح) ولا تحمل في طياتها قمحًا ولا نخلا، وإنما (بذور نار) نار الحرب. ولا ريب في أن هذه الصورة – القصيدة تمثل في الوقت الذي كتبت فيه صرخة مدوية ضد الحروب، وضد مشعليها كائنين من كانوا، وضدَّ سماسرتها من تجار السلاح، أو تجار العلاقات العامة، والأحلاف.

الأسلوب الخاص

صحيح أنَّ الشاعرة لهيب عبد الخالق لا تقدم في قصائدها هذه صورًا شعرية جديدة مبتكرة تشهد على أن لها تجربة مختمرة، ومكتنزة، في الشعر. وأنها تجول، وتصول، منذ طويل زمن في عالم القريض قديمه، والحديث.. بحثا عن طريقة جديدة في الكتابة، وأسلوب يميزها عن غيرها من الشعراء، بحيث يعرف من يقرأ قصيدتها أنها للهيب عبد الخالق، وإن لم يذكر اسمها إزاء العنوان. على نحو ما نميز شعر أبي نواس من شعر أبي تمام، أو شعر ابن الرومي وسبكه من شعر البحتري وسبكه. أو كما نعرف أن القصيدة لنازك وليست للبياتي، أو لسعدي يوسف وايست لحميد سعيد أو علي جعفر العلاق. فهي، وإن نشرت ديوانها الأول عام 1987 إلا أنها ما تزال تواصل البحث، وترجو ألا يطول الوقت، ويتراخى، قبل أن تتوصل لهذه الذروة من ذرى الشعر، فتغدو ولها اسلوبٌ ما إنْ يتقرّاه الدارس حتى يوقن بأن هذا الأسلوب هو أسلوب لهيب عبد الخالق، وليس لشاعر آخر.

في القصة والرواية

7

نازك الملائكة

والقصة القصيرة

بعد أعمالها عاشقة الليل [1] 1947 وشظايا ورماد 1949 وقرارة الموجة 1957 وقضايا الشعر المعاصر 1962 والصومعة والشرفة الحمراء 1965 وشجرة القمر 1968 ومأساة الحياة 1970 ويغير ألوانه البحر 1970 وللصلاة والثورة. والتجزيئية في المجتمع العربي 1974 وسيكولوجية الشعر ومقالات اخرى 1992 صدرت للشاعر الكاتبة نازك الملائكة (1923- 2007) مجموعة من القصص القصيرة بعنوان "الشمس التي وراء القمة "[2] ويكاد الكثيرون الذين عرفوا نازك شاعرة في دواوينها، وناقدة في كتبها الأخرى، لا يعرفون أنها كاتبة قصة قصيرة. ولهذا نود في هذا الفصل من كتابنا عن الأدب العراقي الجديد أن نميط اللثام عن هذا الجانب من جوانب شاعرة مبدعة، وكبيرة، مجددة، يكاد يكون مجهولا لدى محبي شعرها، وما كتبته من نقد أدبي سواء عن الشعر العربي المعاصر، أو عن الشاعر الرومانسي الكبير علي محمود طه(1901- 1949).

وابتداءً، لا بد من التوقف عند رأي كاتب المقدمة د. عبد الهادي محبوبة (1918- 2001) الذي لا يرى فرقا بين القصيدة والقصة القصيرة. فهما فنان متجانسان مشتركان في الأحرف التي تتألف منها الكلمتان: قصة وقصيدة. والفرق الوحيد بينهما هو غياب الدال عن القصة وغياب الياء، وما تبقى من الحروف هو هي. مما يوحي له بارتباطهما على المستوى الاسمي[3]. وهذا شيءٌ يجوز التسامح فيه، وغض النظر عن

1.للمزيد راجع ما كتبناه عن الشاعرة في مجلة عمان، ع 145 تموز – يوليو 2007 ص ص 18- 23 وانظر مجلة أفكار الأردنية، ع 228 تشرين الأول 2007 ص ص 98 – 109.

2.الملائكة، نازك: الشمس التي ,وراءالقمة، ط1، القاهرة: 1997 ،ط 2، 2002 والمقال كتب عام2007

3.المصدر السابق، المقدمة ، ص 6

الفارق. ويتجاوز الدكتور محبوبة هذه الحذلقة اللفظية، مؤكدا أن القصة عند نازك تكاد تكون كشفا ذاتيا، وصفحة من صفحات السيرة الذاتية. فهي لديها تعبير عن حياتها، لا أقلَّ، ولا أكثر.

وهي بهذا تختلف عن الرواية، والمسرحية، إذ لا يستطيع كاتب القصة، المهتم أساسًا باختراع الشخوص، تصوير جوانب من حياة الناس، إذا أخفى نفسه التي تصر إصرارا كبيرا على الظهور في ثنايا السطور، ومن وراء الشخوص[4]. فهي- أي نازك الملائكة – تعبر في جل القصص عن ارتباطها الوثيق بالمنزل الذي وُلدت فيه، وعاشت، وبالوطن الذي عاشت على أرضه، وتحت سمائه، وارتوت من مائه، وبالقوم الذين تنتسب إليهم، والعقيدة التي تدين بها، وتؤمن[5].

لهذا لا نعجب إذا وجدناها تعبر في هذه القصص " الشمس التي وراء القمة " عن تلك اللحظة الحضارية التي عاشتها بعد أن اختبرت الحياة في المجتمع الأمريكي المتقدم، المتحرر، ورأت بأم عينيها مزايا الحرية التي حُرمت منها المرأة الشرقية، ومنها العربية على وجه الخصوص، لقرون طوال، عانت فيها من ظهور النقيضين، وهما: الإغتراب، و البحث عن قيم، أو مجتمع، يمكن الانتماء إليه. وهذا ما يدفع بالدكتور عبد الهادي للقول بأن البطلة (وداد) في القصة الأولى من قصص المجموعة صورةٌ منها هي[6].

أما قصة " ضفائر السمراء الغالية " فهي – في رأيه- تعبر تعبيرا صادقا عن مشاعر الإحباط لدى الشاعرة الملائكة التي تجد نفسها، بغتةً، في مجتمع ماديّ، تقيده قوانين المال، والأعمال. وذلك ما يجعله يتصور أن القصة ذات العنوان (ياسمين) تعالج الأثر الذي تتركه البيئة الغريبة ثقافيا في الشخص المغترب [7] .

4.السابق نفسه.

5.السابق، ص 7

6.السابق، ص 9

7.السابق، ص 10

ولكن هذا الذي يذهب إليه كاتب المقدمة لا يتسق مع ما يقال عن قصة منحدر التل، فهذه القصة ترسم صورة قلمية لآلاف العائلات الفلسطينية التي شُردت من فلسطين. ولما كان الأمر يختلف اختلافا كبيرا عما هو مألوف في التجارب الذاتية للمغترب، راح الدكتور عبد الهادي يفتش عن سبب لهذا التوجه المغاير، فألفاه في قصائد والدتها أم نزار الملائكة، فنِصْفُ ديوانها " أنشودة المجد " عن فلسطين، ومأساة شعبها المشرد[8].

وجريًا على ما سبق، يرى د. محبوبة في قصتها الموسومة بعنوان " رحلة في الأبعاد " تعبيرا عن ملل البطلة من الحياة الاجتماعية، وهذا الملل هو الدافع الذي دفع بها للقيام بتلك الرحلة العجيبة، الغريبة، رحلة البحث عن الماضي[9] وملخَّصُ ما يذهب إليه مقدم الكتاب هو:

1. رفض الفردية – فردية المغترب- مقابل الاندماج في الطبيعة والكون.
2. تقديس الارتباط بالأوطان.
3. طرح مفهوم جديد للحب يتجاوز الغريزة، ويتسامى على المتع المبتذلة بين الرجل والمرأة، فمثلُها الأعلى هو الحب الذي يتجسد في حب الأم لطفلها الذي تضحي في سبيله بايّ شيء [10].

تلك هي أبرز الأفكار والهواجس التي شغلت الكاتبة في هذه القصص.

وسيجد القارئ أنَّ التوفيق لم يحالف الدكتور محبوبة في كثير من ملاحظاته هذه. وسوف نرى في هذه القصص، أو في بعضها على الأقل، أن الكاتبة تجري فيها جرْيَ المؤلف الذي لديه خبرة في كتابة القصة، لكنها - في أحسن الأحوال - خبرةٌ محدودة. ولا سيما في (التقنيات) السردية التي يقوم عليها فن كتابة القصة القصيرة، والطرائق المحتملة في اختراع الشخوص، والتعبير الشيّق عن الحوادث، والوقائع، والرسم المعبر للمكان، وتتبع اللحظة، وسيرورتها في الزمان، مع الحفاظ على الإطار

8.السابق، ص 11

9. السابق، ص 12

10.السابق، ص ص 14- 15

الذي يُظهر سلامة العقدة، ومتانة اللغة المستخدمة في التعبير. وهذا في اعتقادنا مما لا يضير الكاتبة كثيرًا.

أول الغيث

ففي قصة " ياسمين " تبدأ الساردة بالإعلان عن قرب سفر البطلة (وداد) لأميركيا للدراسة. ولا يفوتها أن تذكر إنجاب أمها بنتا جديدة سموها ياسمين. فياسمين هو اسم شقيقة البطلة لا البطلة. وعندما تغادر بغداد، وتمضي بضعة أشهر، تتذكر ياسمين. لكن ذكراها تضعف شيئا فشيئا ،حتى إذا ما انتهت السنوات الأربع التي تتطلبها الدراسة، نسيت ياسمين، ونسيت ذكرها. وحين تعود إلى بغداد، ويستقبلها الجميع بمرح بالغ، وسرور كبير، تكاد تنسى ياسمين التي يحضرها إياد قائلا لعلَّكِ نسيتِ ياسمين؟

ثم تبدأ الحكاية برفض ياسمين الاقتراب من الساردة (وداد) قائلة ببراءة: اذهبي لا أريدك [11] . ولم يتغير موقف ياسمين على الرغم من الأيام الكثيرة التي مرت على عودة وداد من المهجر. وذلك لا يعني في نظر الساردة إلا شيئا واحدا، وهو أن الحب الأخوي ليس رابطة دم فحسب، ولكنه الاعتياد، والألفة، فإذا غابا عن المرء غاب عنه مثل هذا الحب[12] . والنتيجة، تبعًا لذلك، هي أن للبعد أثره الكبير في محو العلاقات التي مصدرها رابطة الدم، والنسب، وذلك هو الثمن الباهظ الذي يدفعه المغترب في سبيل الدراسة، أو العمل، أو أيّ شيء آخر، يدفعه وهو صاغر. فيخسر علاقته الحميمة بمن يحيطون به مثلما خسرت الساردة ها هنا محبة ياسمين[13].فبدأت تشعر بأنها غريبة الآن أكثر من السابق. ويتجلى هذا الشعور في الصراع الذي بدأ بين ياسمين، وبين وداد. فبقدر ما ترفض ياسمين شقيقتها القادمة من الخارج، بقدر ما تحاول الأخرى الاقتراب منها ؛ باللُّعَبِ تارة، وبالهدايا تارة

11.السابق، ص 20

12. السابق ص21

13. السابق ،ص 22

وبالثنـاء، والمديح، والمزاح، الذي يصلُ حد المشاكسة تاراتٍ أخر [14].

أما الشيء الذي يحدث تحولا في مسار القصة، فهو الانقلاب المفاجئ في شخصية ياسمين، فعندما نامت نومًا عميقا ثقيلا مستمرا أعيا الساردة إيقاظها منه، وأعيا إيادًا أيضا، واستدعيا طبيبا ظنًا منهما أنها في غيبوبة شديدة[15] أخبرهما الطبيب بأن الفتاة تعاني من نوبة صرع[16]. وإزاء هذا كله، وبسبب ما يعتاد الساردة من كوابيس، يتضح لها أن المسألة تتلخَّص في الآتي: " أنا مولعة بأختي، وهي لا تطيقني "[17] وللخلاص من هذا تقرر أن تنسى أن لها أختا باسم ياسمين. فهذا يُشعرها على الأقل بالسكينة، والهدوء الروحي[18].

ثم تحدث مفاجأة أخرى، إذ تضطر البطلة (وداد) للسفر مرة أخرى إلى لندن بصحبة مريضة لا تعرف الإنجليزية، لا هي، ولا أيٌّ من ذويها، وكتب عليها أن تقضي أسابيع في المستشفى الوطني هناك. وفي الأثناء تتلقى رسائل عدة من ذويها ببغداد يخبرونها فيها أن ياسمين تكثر من السؤال عنها، وأنها تتَّخذ من غيابها ذريعة للبكاء المتصل، والإلحاح في طلب الأشياء الممنوعة، وتلحّ في السؤال عن موعد عودتها، وتقول بلهجة حادة: إنها لا تحبُّ أحدًا من العائلة بقدر ما تحب وداد [19]. أي أن المسالة ينطبق عليها القول المأثور" وداوني بالتي كانت هي الداءُ". فياسمين لم تقتنع بمحبة وداد إلا بعد أن لجأت لغياب جديد، ينسيها الغياب السابق، عندما كانت في أميركا للدراسة.

14.السابق،ص 24

15. السابق ص 25

16. السابق، ص 29

17. السابق، ص 30

18. السابق، ص 32

19. السابق، ص 33

عالم الصغار

تثير الكاتبة في القصة الموسومة بعنوان ياسمين عددا من الأسئلة التي تؤكد بُعْدها عن أجواء الكتابة القصصية. فكيف يمكن لنا أن نقتنع بما ذُكر عن تناسي الساردة شقيقتها ياسمين وهي في أميركا؟ وكيف قدِّر لذلك النوم الثقيل العميق أن يحدث فجأة ليمنح البطلة فرصة تذكر بها شقيقتها ياسمين أنهما شقيقتان، وينبغي على كل منهما أن تحب الأخرى؟ ثم هذا السفر المفاجئ إلى لندن، ذكر في ظرف زمني لا يتناسب مع ما هو معروف عن أن القصة القصيرة ينبغي لها أن لا تتجاوز لحظة مكثفة من حياة الساردة. وفي قصة " ضفائر السمراء الغالية " تتخذ من عالم الصغار فضاءً للحكاية. فثمة مجموعة من الصغار؛ سعد، وأشرف، وجمال، ومجدي، وخولة، وإسماعيل، وندى، يتداعون للبحث عن كنز قيل إنه مدفون في إحدى زوايا البيت الذي يشغل فيه مالكوه وساكنوه أجزاءً منه، وهجروا أخرى. منها المطبخ والمخزن [20].

وبعد اليأس من البحث عنه في المخزن، قرروا البحث عنه في المطبخ. وفي غيره من أماكن منها غرف النوم. وعندما يئسوا أيضا من العثور على الكنز، أو على أي إشارة تدلهم عليه، وترشدهم إليه، قرروا البحث في موضع آخر لفتتهم فيه فجوة كبيرة. [21] وقد نجح أشرف في اقتحام تلك الفجوة. والعثور على صرة كبيرة. تمكن من جذبها، وإخراجها، ووضعها على السرير، وفتحوها ، ليجدوا فيها الذهب الذي تطمح إليه أبصارهم [22] ، مثلما تطمح إليه أبصار الآخرين. ومن بين ما وجدوه بين تلك القطع الذهبية والفضية ضفائر من الشعر الحريري اللامع الذي ظنته ندى للوهلة الأولى من شعر جدتها الغالية، التي هي مثلها الأعلى في الجمال، والوداعة، والسمو، والغموض[23] ولذا تقول لخولة : إياك أن تمَسّي الضفائر. لا تلمسي قداستها. إنها ولا

---

20. السابق، ص 35

21. 22.السابق، ص 39 - 44

23.السابق، ص 46

شك من ضفائر جدتنا الغالية [24].

فعثور الصبية على الكنز، أو على ما ظنوه كنزا، يثير الخلاف بينهم أكثر مما يثير الاتفاق. فالكل منهم يدعي الفضل في العثور عليه، والاهتداء إليه. إلا ندى التي لا ترى فيه إلا شيئا يسيرا من عبق الماضي. ثم تحضر الأم فيما هم يتشاورون في أمر إبلاغها بالخبر، وبالعثور على الكنز الذي طالما بحثت عنه دونما فائدة. وهم يتوقعون أن يكون لذلك وقع المفاجأة السارة عليها، وعلى من في البيت [25] . بيد أن الصدمة كانت كبيرة عندما أطلعوها على الصرَّة، وعلى المحتوى الذي وجدوه. فأخذت تصرخ في تشنُّج: هذه القطع الذهبية لأمي، وقد أوصتني أن تكون أمانة لدي[26] . وفيما ظهرت ملامح الخيبة، وإماراتها على الصغار، راحت هي تبكي بصمت، لأن ما كانت في الصرة علامة من الجدة الغالية، وهي الضفائر، تبدَّدَتْ فجأة مثل أحلام تمحوها اليقظة[27] .

التل ومنحدره

أما قصة منحدر التل، فهي أقدم قصص المجموعة؛ إذ تحمل تاريخ كتابتها وهو العام 1959 [28] وهي القصة الوحيدة التي تتجه فيها الملائكة نحو الهم الفلسطيني. ويتكرر فيها أيضا الاحتفاء بعالم الصغار كالقصة السابقة. فمعظم شخوصها من الأطفال الذين لا يفهمون ما يجري. فعندما يتقرر رحيل العائلة من القرية نتيجة اشتداد القصف الصهيوني على البيوت، نجد سمية الصغيرة منشغلة بأمر الفَرَس تارة [29] وتارة بأمر الكتب التي اقتنتها من مصروفها الشخصي.[30]

---

24. السابق، ص 47
25. السابق، ص 48
26. السابق، ص 52
27. السابق، ص 54
28. السابق، ص 55
29. السابق، ص 57
30. السابق، ص 59

ويجد كل من سعاد، وياسر الصغير، الوقت مناسبًا للحديث عن ابن آوى. والأنكى من ذلك والأمرّ أن سعادَ تجد وقتا كافيا لتتذكر أحداثا وقعت في الماضي المبكر، عندما كانت طفلة واحترق الطفل جهاد، وراح يركض والنيران مشتعلة بملابسه[31]. فالقصة بالمناسبة تتناول موضوعًا ساخنًا ببرود، وكأنَّ ما جرى في فلسطين في ذلك الحين يشبه سفرًا للمتنزهين الذين لديهم من الوقت ما يتسع لتخير ما يحملونه معهم، وما يتركون. مما يرتدونه من الملابس، وما لا يرتدون. وهل تناسب الملابس هذا الرحيل، أو لا تناسب [32].

كذلك تبدو التصرفات التي تندُّ عن الصغار أكبر من أن تصدر عنهم، أو أن تُتَوقع منهم. فعندما ينفجر باسم باكيا وهو ابن 4 سنوات يقول له أبوه: ابن العرب لا يبكي أبدًا. فيرد الطفل قائلا: لكن الولد العربي يساعد الناس، فلماذا لا أساعدكم. يقول هذا وهو ابن أربع سنوات. شيء لا يصدق[33] . وعندما يحترق بكرة من اللهب اختارته من بين الجميع يختلفون في ما إذا كان حيا أم ميتا [34] . ويقررون بسبب ذلك حمله لمسافة بعيدة قبل دفنه ريثما يتحقَّقون من وفاته، وهذا الاقتراح هو اقتراح الصغيرة سمية[35].

النخيل والموسيقى

ويتكرر لديها عالم الصغار في القصة الموسومة بعنوان إلى حيث النخيل والموسيقى. [36] فمالك الأرض يريد أن يبني منزلا. وقد اضطرَّه ذلك لاجتثاث نخلتين. وهذا يزعج الصغيرة نُهى التي ترى فيهما نضارة لا تسوغ لأحد- أيا كان - قطعهما فتبكي[37]. ولأنهما ترتبطان بذكريات عن طفولتهما المبكرة، ترجو أباها أن يتدخل لدى الجيران من أجل العفو عن النخلتين فهي تعتقد بأن النخيل والشجر كالإنسان

31. السابق، ص 60
32. السابق، ص 61
33. السابق، ص ص 63- 64
34. السابق، ص 66
35. السابق، ص 70
36. السابق، ص 72
37. السابق، ص ص 77- 122

والحيوان، يتألم عندما يقصّ [39].

وعند هذه المرحلة في القصة تتحول الوقائع تحولا كبيرا، وتصبح لغزا يتعلق بالتينة التي زرعها الطفل جلال ذات يوم. وبقيت لسنين عدة دون أن تثمر، إلى أن وقع ما لم يكن في الحسبان، فغيَّر من نوايا تلك الشجرة ، وجعلها تتخلى عن موقفها هذا، وتثمر ثمرا طيبا لذيذًا. وملخص الحكاية أن الفلاح الذي يعمل في الأرض المجاورة – حين شكت له نهى الصغيرة ما كان من شأن تلك الشجرة- جاء بمساعده، وهدَّداها بالفأس، وتوعداها بالقطع، إن هي لم تثمر، ولم تمض إلا سنة واحدة على ذلك التهديد حتى استجابت الشجرة، وبدأت تعطي المرجو من الثمر الذي يشبه العسل في الحلاوة. وهذا يقنع نهى بأن الشجر يحس، ويتألم، ويسمع. والنخلتان ينسحب عليهما ما ينسحب على التينة، لذا تكرّر الرجاء لمنع قطع النخلتين لما سيلحقه ذلك بهما من ألم مبرح[40] .

أما جلال ، فمن جهته، اتهم نهى بضعف الذاكرة، لما اعتراها من تيفوئيد بعيد حكاية التينة المذكورة. وعندما يصرّ صاحب البستان على قطع النخلتين، تعتريها كآبة، وآلام شديدة. ولم تفلح محاولات الأم ولا الأب لتعزيتها عن ذلك [41]. ثم تتحول القصة لما يشبه الاستطراد عندما تتذكر نهى ما يتمتع به الشجر من قدرة على تذوق الموسيقى، والغناء [42]. يؤيدها في ذلك شقيقها مازن. وتغالي في هذا مغالاة شديدة عندما تعلن صراحة عن انقطاع جذورها هي إذا قطعت النخلتان [43]. ويحدث ما يفاجئ العائلة عندما يقرر صاحب البستان فجأة نقل النخلتين من مكانهما إلى موقع آخر هو حديقة آل نُهى. فتصيح عندئذٍ بفرح ما أجمل هذا ! ستكون النخلتان لي أنا. إنهما نخلتاي [44].

---

39. السابق، ص 78
40. السابق، ص 79
41. السابق، ص 86
42. السابق، ص 90
43. السابق، ص 91
44. السابق، ص 93

وتشرح الكاتبة الطريقة التي يجري بها اقتلاع النخلتين من مكانهما للنقل، مع أن هذا غير ممكن لتجاوزهما الاثني عشر عاما، والخبراء في زراعة النخيل ونقله يرون أن هذا صعب إن لم يك مستحيلا. على أن الملائكة لا تختصر في وصفها للطقوس المتبعة في ذلك، بل أكثرت من الشروح والأغاني التي تصاحب هذا الإجراء، شارحة معاني الكلمات الواردة في هاتيك الأغاني [45] مما عدل بالنص من كونه قصة لشيء آخر قريب من التراث الخاصّ بالنخيل وزراعته.

وعلى نحو يصعُب قبوله يبدو الأطفال في هذه القصة كأنهم شيوخ في أفكارهم وتأملاتهم، سواء في الطبيعة، أو في الدين. وعلاقة الإنسان بالخالق. أما الاستطرادات فتؤدي في غالب الأحيان لتغييب الحدث الرئيسي عن الذهن. فبعد نقل النخلتين من مكانهما تبدأ حكاية جديدة وهي لم لا يبكي الرجال . وتستطرد في حديث فلسفي عن الدموع لتعود ثانية لموضوع النخيل[46]. ثم تتذكر نهى رحلة قامت بها إلى مزارع القطن. وتبدو لنا القصة كأنها تختص بتلك الرحلة، وبذلك القطن. ثم تترك الساردة لنهى الصغيرة أن تحدثنا عن فلسفتها في الحياة والموت. وهي فلسفة تقوم على فكرة مفادها : أن الإنسان ينبغي له ألا يخضع في حياته لقواعد ثابتة، أو جامدة [47] متحجرة. ولولا أن المؤلفة ذكرت لنا في أول القصة أن نهى طفلة لما صدقنا أن مثل هذه الأفكار يمكن أن تكون وليدة العقل الذي تتصف به نهى.

وعلى عادة الكاتبة في اعتمادها على المفاجأة، وهو - على أي حال - أحد العيوب التي تؤخذ على القاصّ، فقد فوجئنا بهبوب عاصفة مطرية أودت بالنخلتين، بعد نقلهما من موضعهما لبستان آل نهى مباشرة، واقتربت نهى من أبيها وقد رأت النخلة منطرحة على الأرض باكيةً بدموع تنهمر ثم بدأت بالنشيج [48].

45.السابق، ص 95

46. السابق، ص ص 96- 99

47.السابق، ص 103

48. السابق، ص 109

وليت الكاتبة توقفت عند هذا الحد إذًا لهان الأمر، بيد أنها تصرّ إصرارا كبيرا لا مسوغ له، ولا ضرورة، على استمرار القصة التي تنتهي بوقوع نهى مريضة مصابة بالحمى. ثم يتحول المرض من الحمى إلى التهاب السحايا، وإلى جانب السحايا أصيبت على رأي الأطباء في المشفى الذي نقلت إليه بصدمة عصبية، ثم تفارق الحياة في مناخ دراماتيكي مفتعل، وغير مقبول، لأن نوال شقيقة نهى تسأل الممرضة عنها فتجيب هذه مستغربة: تقولين تحسنت؟ لقد ماتت منذ الصباح الباكر.[49] وشيعت نهى إلى مثواها الأخير، وطلبت نوال أن يكتب على شاهدة القبر هنا نهى محمود 17 عاما رحلت مع الرياح إلى حيث النخيل والموسيقى.[50]

وهذه الخاتمة تشكك في ما إذا كانت المؤلفة نازك الملائكة قد قرأت، وتمرست بكتابة القصص، قبل أن تدفع بهذه المجموعة للنشر. فهي تسوق الوقائع بلا تدقيق، وتقدم لنا شخصيات غير ملائمة لما هو معهود إليها، ومنوط بها، من أدوار. ولا تراعي ترابط الحوادث الجزئية في القصة، وأن يكون للمتأخر منها سببه في المتقدم، وألا تروي ما لا يمكن توقعه، فكيف يصدق القارئ وقوع العاصفة الشديدة فورًا ، بعد نقل النخلتين، مع أن عملية النقل جرت في أجواء هادئة، وطبيعية، لا تشوبها نذر العواصف، ولا هبوب الرياح الشديدة.

الرجوع إلى الماضي

وليس غريبا أن تستهل الكاتبة قصتها رحلة في الأبعاد بعبارة " منذ طفولة شوق" وشوق هو اسم الفتاة التي تدور حولها الحكاية[51] . ذلك لأن نازك الملائكة لا تكف عن الالتفات لعالم الصغار ، إلا أن شوقا - ها هنا - تختلف عن ياسمين في قصتها الأولى، وعن نهى في قصة النخيل والموسيقى. فهي منذ طفولتها المبكرة تحلم بارتياد التاريخ، واللقاء بعالم من الشخوص التاريخيين من أمثال طرفة بن العبد، وعبيد بن

---

49. السابق ، ص 113

50. السابق، ص 119

51. السابق، ص 122

الأبرص، مع أن هذا شيء غير معقول، ولا مقبول، فالأطفال، في مراحلهم المبكرة، لا يسمعون بمثل هذه الشخوص، إلا بعد أن يبلغوا الرشد، ويتوغلوا في دراسة التراث، أما في الطفولة المبكرة – على رأي المؤلفة – فشيء يصعب تصوره. ويتراءى لشوق هذه، وهي تتجول في بعض شوارع بغداد، وأحيائها القديمة، أنها توشك أن تلتقي بالخليفة المأمون [52] أو بغيره من خلفاء بني العباس. وهذا يتفق اتفاقا تاما مع عادة المؤلفة في تناسي أنها تتحدث عن طفلة، فتبالغ في التعبير عن فلسفة الصغار وكأنهم أكبر من الكبار. فهي على سبيل المثال تنسب لشوق رغبتها في الموت لأن الكائن حين يموت يغدو على كثب من تحقيق ما يصبو إليه، ولأن الحياة تثقل الجسد، وتعيقه عن ذلك. وهذا في رأي الطفلة يتفق مع ما يذهب إليه كاتب مصري قديم من عصر الفراعنة اسمه توتي، وعدا عن أنها تتمنى الموت لهذه الغاية، تنشغل بتحضير الأرواح، واستطاعت أو نجحت، بكلمة أدق، في استحضار روح العارف بالله محيي الدين بن عربي الذي فتنها بروعة أحاديثه الصوفية[53] . والكاتبة إذ تقول هذا عن الطفلة شوق تساورنا الشكوك فيما إذا كانت هي ذاتها على دراية كافية بعالم محيي الدين بن عربي وكتابه الفتوحات المكية ،أو ترجمان الأشواق، وغيرهما، فضلا عن الطفلة المذكورة. على أن الكاتبة لا تتوقف عند هذا الحد في تصويرها لشخصية هذه الطفلة(السوبر) غير الطبيعية، فبعد سنوات تمضي، وأيام تدور، وتمر، تفاجأ شوق بتغيبها عن الوجود. ورجوعها إلى الماضي السحيق. مجتازة ألفا واربعمائة عام. وتستغرق فيغيبوبتها هذه نحو ثلاثين دقيقة. [54] تفيق بعدها من تلك الغيبوبة لتهرع مسحورة إلى زوجها عبد السلام. لتبلغه بما كان. وأنها انتقلت من القرن العشرين إلى العصر الجاهلي. [55] وأمام استغراب الزوج ودهشته تبدأ شوق بسرد ما رأته من غرائب، وما

---

52. السابق، ص 123

53. السابق، ص 124

54. السابق، ص 125

55. السابق، ص 126

وما شاهدته من عجائب. واصفة لقاءها المذهل بالشاعر امرئ القيس الكندي [56].

ومع أنها تدعي لزوجها النجاح في استحضار روح امرئ القيس، إلا أن المؤلفة تشير بعيد ذلك لتقديم الشيخ محيي الدين بن عربي هذا الشاعر الماجن الخليع[57] لها. فكيف جاز على الكاتبة أن يجتمع الضدان. سؤال يبدو أنه لم يخطر لا ببال المؤلفة، ولا بطلة القصة. وقد يزعم الزاعمون أن المؤلفة أرادت بهذا تأكيد أن ما ذكر لا يعدو كونه من الرؤى والأحلام وليس من الوقائع. وعندما يطلب منها عبد السلام أن تصف له وجه الشاعر، لا تتذكر إلا أنه صورة ثابتة، لا تتحرك، فهو كالتمثال، فتصف ما رأته في ذلك الوجه من حاجبين وشفتين وشريط حريري يربط به شعره. وهنا تبدو القصة كما لو كانت سيناريو تعليمي وُضع بهدف تقديم المعلومات التاريخية عن الشاعر للقارئ، والمشاهد المسرحي أو التلفزيوني، على السواء، وليس نصًا قصصيا كالذي نعرفه لدى كتاب القصص.

فالزوج يُذكّرُها، مضيفا بعض المعلومات التي لم تذكرها، بأنه ابن ملك كندة، وأنه كان يحب حسناء اسمها عُنَيْزة. فتصفها له كما لو أنها تتذكر. [58] ويضيف عن الشاعر قوله إنه ظل يلاحقها في البوادي، وأنها هي من يعنيها بقوله فقالت: وعضت بالبنان فضحتني " لا أم لك ". وعندئذ تتحول القصة إلى شروح لعبارة لا أم لك، وغيرها، وأنها للتحبُّب وليست دعاءً عليه أو على أمه[59].

ولادة قيصرية

وعلى الرغم من أن قصتها الشمس التي وراء القمة [60] لا تدور في عالـــم الصغار،

---

56. السابق، ص 127
57. السابق، ص ص 128- 129
58. السابق، ص 132
59. السابق، ص 137
60. السابق، ص ص 143- 176

إلا أنهم لا يغيبون عنها وعن أجوائها. فهدى بطلة هذه القصة يجيئها المخاض،إلا أنهم لا يغيبون عنها وعن أجوائها. فهدى بطلة هذه القصة يجيئها المخاض، وتضطر لإجراء عملية ولادة قيصرية، باستخدام مخدر موضعي. ومن غريب ما يقع أن البطلة ما إن تغرز الإبرة في عمودها الفقري، ويأخذ المخدر مفعوله، وتأثيره، حتى تعود بذاكرتها للوراء وهي تلهو مع خطيبها نبيل على ضفة النهر. وهذا شيء غير ممكن، ولا يتبادر لذهن من هي في مثل هذا الموقف [61]. ومن هذا النكوص للماضي يتَّضح أن هدى مدرِّسة في إحدى الجامعات، وأنها ضحوكة دائما، وقد لفتت بذلك الطلاب الذين عرفوا فيها كاتبة تكتب وتنشر المقالات. وهي تحس، على الرغم مما تخفيه، بالسعادة دائما. والضحك الدائم خير تعبير عن تلك السعادة[62] . ومن الضحك تتخذ فلسفة تؤمن بها، بصفته – أي الضحك – منحة إلهية منَّ الله بها على عبيده[63]. فعندما يضحك الإنسان يشعر بتوحده مع الكون، ومع الوجود المطلق. وأنه ليس وحيدا في هذا العالم. ومع أن التخدير يبدأ بالانتشار في أوصالها من الأعلى إلى القدمين، إلا أنها تواصل تذكر أيام الخطوبة. وأيام الزفاف. والساعات التي كانت تنتظر نبيلا فيها لكي يجيء ويأخذها بسيارته إلى بيتهما الجديد. [64] ومع إحساسها ببرودة في الجسم كبرودة الثلج تواصل هذه التداعيات كأن التفكير لا يحتاج إلى حياة [65].

وهكذا تواصل الذاكرة إذًا عنفوانها، وتوجهاتها، غير المنطقية. فهي ترفض ما يقال عن الدوافع الجنسية المتمّمة للزواج، وهي من هذه الزاوية مثالية فوق حدود المعقول، والمقبول [66]. ومن غريب الأمر أن الكاتبة لا تخالف قوانين الاحتمال والضرورة في القصة حسب، إذ جعلت من هــدى، وهي بين التخديــر وآلام الولادة.

---

61. السابق، ص ص 143- 176
62. السابق، ص 144
63. السابق، ص 145
64. السابق، ص 146
65. السابق، ص 148
66. السابق، ص 149

تفكر في السبب الذي من أجله يسمون هذه العملية عملية قيصرية. ومن نتيجة التفكير بهذا استعادت فقـــرة باللـــغة اللاتينية من كتاب قديم يذكر السبب، وهو قيام قيصر روماني بشق بطن زوجته عندما تعسَّرت ولادتها حفاظا على الجنين، مستهينا بآلام الأم التي لقيت حتفها على الفور [67]. ومع أن زوجها نبيل لم يكن يريد أولادًا، كونه يحب الحياة على ما هي عليه، دونما ضجيج أو عجيج ، فقد كانت هي على العكس تحب الصغار كثيرا. ولهذا تتذكر، وهي بين الحياة والموت، كيف قالت له: لن أكون سعيدة دون أطفال [68]. هذا مع أنها كانت قبل الزواج ترفض فكرة الزوجية المنجبة رفضها للعلاقات الجنسية. ولكنها تخلت عن هذا معتقدة أن السنين هذبت أفكارها، وانتقلت من الموقف الخاطئ إلى الموقف الصحيح [69] .

والكاتبة في هذه القصة تجري على لسان البطلة هدى ما تؤمن به هي من أفكار عن الأسرة، وعن الزواج، وعن التبرُّج، وتربية الأولاد. فكأن القصة تتحول على يديها إلى بحث اجتماعي تعرض نتائجه في حوار قصصي. هذا الحوار تجري استعادته في لحظة حرجة لا تصلح لمثل هذا الشَطَط. فهل يمكن لبطلة أيا كانت أن تتذكر، وهي على حد السيف، بين حياة مقبلة، وموت متوقع، أن تتذكر ما قاله الزوج يومًا " كنت أحس بأن حبك للأدب يجعلك لا تشبهين النساء في تعلقهن بالأبناء، لم يكن يخطر ببالي أننا سننجب أولادًا، وأنا بصراحة لا أحب هذا الولد " [70] وعلى الرغم مما تبديه هدى من نبيل الزوج، وموقفه من الطفل، نكتشف أنه على غير ما تصوره لنا الكاتبة، وعلى غير ما تظنه البطلة هدى. فما إن أبلغوه بولادة الصبي حتى انحدرت الدموع من عينيه فرَحًا وتأثرًا [71] . وهذا يؤكد أن تخيلات البطلة هدى في تلك اللحظة لم يكن لها أيّ مسوّغ، فقد اتضح أن الزوج إنسان عادي، ولا يمتلك قلبًا من حجر [72].

---

67. السابق، ص 151

68. السابق، ص ص 153- 154

69. السابق، ص 155

70.السابق ص ص 156 – 157

71. السابق، ص 161

72. السابق، ص 172

وذلك كله لا يستدعي أن تتذكر ماساة بروميثيوس وهو طليق[73] فذكر هذه الأسطورة في هذا الموقع، علاوة على أنه غير ضروري، أثقل القصة بما لا يزيدها إلا ضعفا على ضعف.

عودة للأطفال

وفي قصة بعنوان قناديل لمندلي المقتولة [74] (كذا، والصحيح القتيلة) تستأنف الكاتبة اهتمامها بعالم الصغار. فالطفل أسعد يسأل أمه بسذاجة: لماذا تأتي إيران وتأخذ منهم نهر السيبة. مع أن أحدًا لم يسيء إليها بشيء؟ [75] وكانت إيران قد قامت ببناء سد حولت مياه النهر المذكور إليه. فشح الماء، وتأثرت الأشجار بذلك. أما الشيخ محمود، وهو أحد شخوص القصة، فيظن إيران نادمة على ذلك، وأسعد لا يظن هذا بل يئس من عودتها عما فعلت. " لا تحلم يا عماه، فقد حولوا مجرى النهر، ولن يعودوا عن ذلك. " [76] ويتضح أن تحويل النهر، واحتجاز المياه وراء السد، قد أثر على بلدة مندلي التي هجرها كثير من السكان. وباتت الصفوف الأولى في مدرستها الابتدائية خاوية من التلاميذ. ولم يعد الأطفال قادرين على حل التمارين، فهم مشغولون بهاجس جديد هو ماء الشرب الذي لا يحصلون عليه إلا بشق الأنفس [77]. فكيف يفهمون الفارق بين الفعل المبني للمجهول والمبني للمعلوم، إذا كانوا عاجزين عن فهم الأسباب التي تدفع بجارة مسلمة إلى قطع الماء عن جارة مسلمة أخرى، مع أن النهر يجري في أراضي مندلي منذ خلق الله الدنيا واستوى على العرش. [78]. ومع ذلك، ثمة من يقولون : إن الحكومة لا تحب الكلام في هذا الموضوع، وأن

---

73. السابق، ص 173
74. السابق، ص 175
75. السابق، ص 177
76. السابق، ص 178
77. السابق، ص 179
78. السابق، ص 180

حكومة نوري السعيد اعتقلت سبعين من سكان البلدة بسبب الاحتجاج على تحويل النهر [79].

ولما كان أسعد هو الفتى الذي أسندت إليه الكاتبة دور البطولة، وهذا يمثل شيئا شاذا لأن معظم القصص الأخرى أسندت فيها البطولة لفتاة، فقد خطر له خاطرٌ رائع، وهو أن يذهب هو وبعض زملائه ليلا، ويتسللوا إلى موقع السد، ويفتحوه عنوة، لتعود المياه إلى البلدة. وبدأ سعد بالتخطيط لتنفيذ الفكرة. وجمع الأولاد من حوله، وألقى فيهم خطابا دعا فيه لإنقاذ مندلي من الجفاف، وعرض عليهم الفكرة، واتفقوا بعد جدال على البدء بالتنفيذ في منتصف الليل[80].

وعند وصولهم الحدود الإيرانية، تعثروا بسياج من الأسلاك الشائكة. ولكنهم اجتازوه زحفًا على البطون والمرافق. وتمكن إبراهيم الذي يجيد السباحة من عبور الماء إلى البوابة، وسلسلة الأقفال، وتمكن من فتحها، لكن شَعْرَهُ علِق بحلقات السلسلة. وهكذا تدفق الماء في النهر عائدا إلى البلدة، وغرق الصبيّ، وفقد حياته مضحيا بنفسه من أجل ليلة واحدة يندفع فيها الماء في نهر السيبة[81].

الفكرة أم البناء؟

لا جدال في أن الأفكار التي شُغلت بها نازك الملائكة في هذه القصص أفكار سامية، وجيدة، فالدعوة لتجنب الاغتراب، والارتباط بالوطن، والتضحية بالنفس، والتسامي على الغرائز الحيوانية المبتذلة، من الأفكار السامية التي تطبع الكاتبة، وشخصيتها، بالطابع المثالي، النقي، المحافظ، في الأدب والفكر. بيد أن الأفكار وسموها لا يصنعان القصص، ولا يمنحانها القيمة الأدبية والفنية التي تميزها عن غيرها من فنون القول والأدب. وليس صحيحا أن القصة القصيرة كالسيرة الذاتية، وأن القصة الواحدة تمثل صفحة من سيرة الكاتب مثلما يرى كاتب المقدمة. فقد ينتفع الكاتب القصصي من بعض ما مر في حياته من وقائع، وما عاشه من تجارب،

---

79. 80 السابق، ص 181 - 182

81. السابق، ص 189

لكن الكاتب الحقيقي ينبغي له ألا يفرط في الاتكاء على سيرته، وعلى البعد الشخصي، بحيث تغدو القصة مبهمة غامضة لا تنفتح مغاليقها إلا إذا عرفنا الكاتب، ومن هو، وما هي أسراره، وما معتقداته. فالنص القصصي من هذه الناحية مختلف عن الشعري، فإذا كان هذا الأخير يعبر عن ذات الشاعر، فإن النص القصصي يعبر عن الشخوص الذين هم من اختراع الكاتب، ولكنهم مختلفون، ومستقلون، عنه.

عدا عن هذا، تعتمد نازك الملائكة في قصصها على المفاجأة كثيرا. وهذا يُخلُّ ببناء القصة. ولا ريب في أن الشخوص لديها تنتقيهم من فئة واحدة تقريبا وهي فئة الأطفال، ظنا منها بأن هؤلاء الأطفال تستطيع أن تصب شخوصهم في قوالب جاهزة تخدم الفكرة السامية التي تدعو لها. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فقد لاحظنا في جل القصص أن المؤلفة تحرك الشخوص على النحو الذي تريده، فلا تمنح الشخصية مثقال ذرة من الاستقلال عن المؤلفة، وهذا شيء آخر يخلُّ ببناء القصص. يضاف إلى ما سبق أن بعض ما ترويه الساردة في القصص لا يتعدى الطرائف المتداولة بين عامة الناس. فالبحثُ عن الكنز الذي اتضح في نهاية الأمر أنه أمانة، وليس كنزا، نكتةٌ متداولة أخفقت المؤلفة في جعلها قصة قصيرة تحظى بإعجاب القارئ[82]، وتروق له. وتبعًا لهذا يمكن القول:

إن نازك الشاعرة الكبيرة، والناقدة اللامعة، وصاحبة الفكر الاجتماعي التقدمي، لو لم تخُض في مستنقع القصص، لكان ذلك أدعى للتقدير من الخوض في مجال لم تحسن العوْمَ فيه، ولم تتقن السباحة في تياره. وهذا تذكيرٌ بأن المواهب لا يحلُّ بعضها مكان بعض؛ فالشاعر الجيد قد لا يكون قاصًا جيدا، أو روائيا جيدا، كذلك لا يستطيع الكاتب الجيد أن يكون شاعرًا جيدا إلا نادرا.

---

82. السابق، ص ص 193- 194

8

في مديح الحبّ الأول

لعلي خيون

بعد تسع روايات الأخيرة منها بعنوان « رماد الحب « تصدر للكاتب علي خيون رواية جديدة (ضفاف، بيروت 2017) بعنوان «في مديح الحب الأول». وإذا كان الشعراء قد تغنوا قديما بالحب الأول (ما الحب إلا للحبيب الأول) فإن علي خيون- في تصويره للأحوال، التي تمر بها شخصيات روايته، والمآلات، التي تنتهي إليها كل من مجدولين، وشهرزاد، وسامية، وأميرة، وناهد صبري، ومنال حيران، وغيرهن – يتغنى بحبه هو لبغداد، وحب الآخرين لها، وللعراق، ودمشق، والموصل، وطرطوس، وما بين النهرين، والبصرة، والبوادي، وكل شبر من بلاد العروبة.

غير أن التعبير الصادق، الجميل، وحده لا يكفي، إذ لا بد، مع ذلك من التضحية، والمعاناة، والتعرض للتهديد بالرصاص الحي وغير الحي، ففي الفصل الأول الذي يفرش ظلاله على الرواية من الألف إلى الياء يستوقف القارئ اغتيالُ سيدة في رابعة النهار، وفي مكان عام من حي الحارثية، ببغداد، ولم ير ذلك الحادث إلا بائع صحف اسمه بشير أبو حمزة، الذي أبصر يدًا آثمة تمتد من نافذة سيارة رباعية الدفع، بمسدس كاتم للصوت، ثم تطلق النار على مجدولين، فترديها قتيلة في الشارع العام. وأما تعيس الحظ – سامي محمود- فقد وقع بصره على الخبر العاجل لإحدى الفضائيات، ورأى بعينيه سقوط مجدولين مضرَّجة بدمها الزكيّ، فصاح دون وعي:

- قتلوا مجدولين. قتلوا حبيبتي [1]

تلك الكلمة التي انطلقت من فمه، كصرخة، بلا وعي منه، على الرغم من أنه كان

1.خيون، علي، في مديح الحب الأول، ضفاف للنشر، بيروت، 2017 ص9

يتوقع لمجدولين هذه النهاية، تثير في البيت زوبعة لا تهدأ، ولا تسْكن. فقد أمطرته زوجته أميرة، على الفور بوابل من الأسئلة ذات الطابع التحقيقي: من هي مجدولين هذه؟ ما علاقتك بها؟ هل كانت حبيبة لك قبل زواجنا إلخ... فيضطر الرجل، تحت ضغط هذه التساؤلات، للادعاء بأنه يكتب رواية بطلتها مجدولين، وأنه كتبها وأجرى ما فيها من حوادث، ووقائع، مروية بضمير المتكلم، فهو عندما صرخ قائلا قتلوا حبيبتي تقمَّص شخصية بطل الرواية، وإنْ لم تصدّق، ما عليها إلا أن تقرأ المخطوط.

وتنتهي هذه التوطئة – إذا ساغ التعبير- باعتداء على منزل سامي بالرصاص الحيّ. وكان قد تلقى ظرفا يحتوي رصاصة غُلفت بورقة كتب عليها:" غادرْ، أنتَ في خطر، ثمنكَ رصاصة كهذه ". وتهديد كهذا طالما كان ينتهي بجريمة بشعة يلاقي فيها مَنْ جرى تهديده الموت. في هذه الأجواء تضاعفت عليه الضغوط من أميرة، وسامية ابنته ليغادر إلى دمشق، ريثما تزول التهديدات. وما إن توجه لمركز الحافلات، حتى شرعت أميرة تتصفح الرواية التي زعم أنه يواصل كتابتها، وأنه لن يقوم بنشرها إلا بعد أن يطَّلع صديقه الصحفي معن السامر عليها، لمزيد من التنقيح .

وتواصل أميرة قراءة المخطوط حتى ينتهي في الصفحات الأخيرة بما بدأ به أولا. وهو مصرع مجدولين، تضاف إلى ذلك حادثة أخرى ليستْ بعيدةً عنها من حيث الزمن، وهي مقتل عساف النمر(مناور) زوج مجدولين على يدي من يُعدّ ذراعه اليمنى، والمنفذ الرئيس للاغتيالات: عيدان مظلوم، زوج ناهد صبري. ويواصل الراوي العليم سرد الأحداث، والوقائع، فيتذكَّر – فيما يشبه الاسترجاع- اللقاء الأول الذي جمع بين سامي ومجدولين، بعد فراق دام خمسة وعشرين عامًا، في دائرة الجوازات في 25 شباط من العام 2006 وهذا يعني أن اللقاء السابق كان قد جرى في العام 1981 وبتَحوُّل السارد العليم إلى سارد مشارك، أو سارد مُمسْرح، يؤدي دوْريْن معا؛ هما دور السارد، والبطل، وتسمَحُ الأقواس بإيراد التفاصيل الدقيقة عن تلك الحكاية.

وعلى الرغم من أنَّ سامي لم يكن يحب الأسفار، إلا أن مناور، وكان زميله في الدراسة، أغراه بالسفر معه إلى الموصل، وهناك رأيا بالصدفة مجدولين مع أمها، وبعض أفراد الأسرة في منتجع للتنزه، وقد لاحت منها إشاراتٌ تنمُّ على أعجابها بسامي، الذي بادلها هو الآخر إعجابًا بإعْجاب، غير أنه تعذر عليه أن يرسل لها رقم هاتفه، واستعاض عن ذلك بأن أرسل إليها رقم هاتف صديقه مناور، الذي تآمر عليه فيما بعد، وأقنعها أنه لا يريدها، كونَه يعتقد بأنها مسيحية، أو أن أمها مسيحية، فقد رآها تعلق صليبًا على صدْرها. ونصب مناور لمجدولين شَركًا استطاع به إقناعها بنسيان سامي، والاقتران به هو. وتزوَّجا، وهذا ما اكتشفه سامي بعد ذلك، دون أن يعرف ما الذي جعلها تتحوَّل عنه لمناور. وبعد 25 عامًا من تلك المقابلة التقيا بالصدفة في دائرة تجديد الجوازات. وتواصل لقاؤهما في أثناء سفرهما معا إلى دمشق، في حافلة تجمع عددًا من الأشخاص يُخفى كلٌّ منهم في إهابه قصة من قصص العراقيين، ومعاناتهم على أيدي الفاسدين، والإرهابيين، والطائفيّين، في أجواء الاحتلال الأنجلو- أميركي .

فهذا ضابطٌ متقاعدٌ شملته الأوضاع السائدة من قتل، وتهديد، وترويع (حاتم المعروف) وهذا صحفيٌ (معن السامر) تلقى هو الآخر تهديدًا بضرورة المغادرة، وتلك شهرزاد، زوجة الصحفي الجريء جليل درويش، التي قتَلَ الطائفيون زوجها، وأرغموها على الفرار من العراق، وتلك مجدولين التي دمّرها زوجها مناور عاشور الذي احترف الإجرام والاغتيال، وتدمير المساجد، والكنائس، على من فيها من مُصلّين، ويعتزم تدمير الكنيسة التي ترتادها أمُّها عامدًا للتخلص منها، فتقوم بطعنه بسكين لمنعه من ذلك، ثم تغادر هاربة إلى دمشق، وهذه النماذج من الشخصيات تتصدَّر المخطط السردي في الرواية، غير أنَّ ثمة شخصيّات أخرى يكتفي بالإشارة إليها، من مثل: صباح، وجنيت، ووجدان، وسارة، الذين لقوا حتفهم في تفجير كنيسة، فوق رؤوسهم. ومعهم الفلسطيني الذي يعيش في بغداد منذ العام 1948 وهو فيما يصفه حاتم المعروف: إنسان رقيق، ورائع، كأنه شاعرٌ بالفطرة [1] .

1.خيون، المصدر السابق، ص 91

وجليل درويش الذي قتل هو وولداه : عمر، وعلي، بهدف إسكات صوته الحر[1]. وناهد صبري التي اغتصبها مناور، وأكره مساعده عيدان مظلوم على الزواج منها درْءًا للفضيحة [2]. ومع ذلك يتخذها عشيقة على الرغم من علم زوجها الشرعي[3]. والمهندس جلال، الذي اقتحم المسلحون المجهولون مكتبه ذات مساء، واقتادوه إلى سرداب تحت الأرض، بقي فيه مدة أربعين يوما، خارت فيها قواه، وشُلَّت ذراعه واتصلـــوا بزوجته، وابنه سيفًا، وطلبوا منهما فدية لم يقدرا على توفيرها، فاضطرا لبيع البيت، ودفع ثمنه لهم، ثم غطوا عينيه، وأطلقوه في الخلاء، وهرب بزوجته إلى الشام، وهو يفكر بطلب اللجوء إلى دولة أوروبيّة " [4].

الحبُّ الأول

في دمشق يجدّد سامي ومجدولين حُبَّهما القديم ذا الحظِّ العاثر، غير أن تحفُّظ سامي وتردّده، يُغضبان مجدولين منه، فتطرده من الشقة التي تقيم فيها، فيذهب مدحورًا إلى طرطوس، باحثاً عمن يسليه، وينسيه هذا الخلاف، ويعثر فعلا على من يسليه في شاليه يقيم فيه الضابط المتقاعد حاتم المعروف. وتتيح له الإقامة الطيّبة هناك مزيدًا من الوقت للتأمل، والتذكُّر، مستعيدًا حكايته مع مجدولين مرارًا. واستخلص مما مضى أنه ضَيّع مجدولين في الأولى، وخيَّب آمالها في الثانية. وعلى شاطئ البحر يُفْضي لحاتم بسرٍّ كان قد أخفاه، فأخبره أنه هو سامي محمود الذي أطلق عليه الرصاص الحي ذات ليلة في أثناء خدمته العسكرية، عندما تأخر في النطق بكلمة السّر، وذكَّره بما أولاه إياه من تكريم على هذا الموقف: « تراجع خطوة وراح يتأملني جيدًا. وصاح وهو يفتح ذراعية على سعتهما: سامي محمود.. وتعانقنا، وظلَّ ممسكاً بي حتى خِلتُهُ يبْكي.."

1.المصدر السابق، ص 98

2.المصدر السابق، ص 40

3.المصدر السابق، ص115

4.المصدر السابق، ص 145

وتتسع في طرطوس دائرة العلاقات، ويدعوه حاتم المعروف لزيارة صديقه غياث الصالحي، وهو صديق مثقفٌ، ورسامٌ، وكاتبٌ مسرحيٌ، [1] ولكن الانخراط في ثلة الأنْس هذه لم يفلح في وقف انثيال التداعيات، وسيال الذاكرة. ففي هذه الأجواء تحلو استعادة الماضي. هكذا يقفُ القارئ على صفحاتٍ من طفولة سامي، ونشأته ببغداد، وجولاته اليومية في شارع الرشيد، وتردُّده إلى مقهى البرلمان. طه العاني، وجبار الأسدي، ورعد ماهر، وشاكر الزبيدي، وسبع الموصلي [2] الذي عن طريقه عرف أميرة، تلك السيدة التي أصبحت زوجته، وأم ابنته الوحيدة.

وفي منفاه القسري هذا وَرَد عرضًا ذكر الطبيب ياسين النعمة، وهو طبيب نفسي يمتلك عيادة في أحد شوارع بغداد، اضطُرَّ لتركها واللجوء إلى طرطوس. ياسين النعمة هذا كان قد اصطحب إليه صديقته (منال حيران) ليعالجها مـِنْ اكتئاب ما قبل النوم بالإقدام على الانتحار والتردي عن سطح عمارة. وياسين هذا هو من يمتلك مفتاحًا يكْتَنِهُ به عالم مناور عاشور فيحلِّل شخصيَّته تحليلا نفسيًا « فهو شخص مُعتلٌ اجتماعيًا، سوشيو باث، يتصف المعتل اجتماعيا بوصفه متصلبا، متلاعبا، وعدوانيا. ويقوم على نحو متواصل بانتهاك حقوق الآخرين.. وصاحب هذه الشخصية نادرًا ما يشعر بالذنب، جراء خروقاته.. لأنه يفتقر في معظم الأحيان إلى الانفعالات الاجتماعية.. مثل المودة.. والتعاطف.. والندم.. والإحساس بالذنب. لذا فإنه – مثلما يعتقد علماء النفس- يفتقر إلى الضمير الوفيّ. «[3]

كسْرُ التوقع

ويصرُّ الكاتب علي خيون على مخالفة توقُّع القارئ، فيذكر على لسان مجدولين ما يُعد مفاجأة للمتلقي، فمعن السامر تستضيفه شهرزاد التي عُينَت لدى إحدى الفضائيات معدَّة برنامج، ليتحدث عن أوضاع العراق المتوترة، فعرج في حديثه على ذكر مناور عاشور المعروف باسم عسّاف النمر، معدّدًا بعض جرائمه، واغتيالاته،

1.السابق نفسه، ص 158

2.السابق نفسه، ص 162

3. السابق نفسه، ص 164

مؤكدًا أنه استقى هذه المعلومات من زوجته مجدولين[1]. وهذه المفاجأة تضع كلا من سامي، ومجدولين، ومعن السامر، في قمة الأهداف القادمة لاغتيالات مناور ومساعده. وبما أن مناور أساسًا يسعى للانتقام من مجدولين التي سدَّدتْ إليه طعنة غير قاتلة بسكين، وولت هاربة إلى دمشق، وبما أنه سبق أن هدد صديقه السابق سامي بمغلف يحتوى رصاصة حية ونصيحة بمغادرة البلاد.. [2] فإن عودة سامي، ومجدولين، إلى بغداد أصبحت في منتهى الخطورة، بل نوعًا من الانتحار، وقد شوهد مناور على شرفة الشقة التي تقيم فيها مجدولين بدمشق [3] فيما يشي بوصوله إلى المدينة لينفِّذ تهديده. ولهذا تفرُّ مجدلين بنفسها إلى بغداد ثانية، يرافقها سامي على الرغم من تردُّده. وبعد مشقةٍ تفلتُ من الاحتجاز على الحدود بسبب الشكوى المقدمة من زوجها مناور، إلى حيثُ يقف بانتظارها عيدان المظلوم الساعد الأيمن لعساف. وتبَعًا لما سبق، يتوقع القارئ، مثلما يتوقع سامي، ألا يكون مصير مجدولين مطمئنا، ولا حتى مصيره .

وعلى هذا النحو تواصل أميرة- زوْجة سامي- تصفُّح الرواية المخطوطة ذات الغلاف الأزرق. ويختتم السارد العليم، بعد أن تنحى السارد المشارك عن دوره في رواية الوقائع، الحكاية برؤىً تشبه ما يراه الناس في المنامات. فبشير أبو حمزة، الشاهد الوحيد على مَصْرع مجدولين، ينظر إلى عساف (مناور) وهو وراء القضبان.. ولكن أين هو القضاء؟ وأين هي الحكومة؟وأين هو صوت الحقّ في العراق الذي فككه الاحتلال، واجتاحته غربان الطوائف، وسماسرة الحروب؟

وفي المشهد الأخير لهذه التساؤلات يدوّي في الشارع صوتٌ قوي يهزُّ المكان هزًا. « تشظَّت سيارة ضخمة، سيارة مناور عاشور. وغدت قطعة من نار، وتصاعد دخان كثيف.. وسمع بشير – الشاهد الوحيد للحدَثيْن- الشرطة تتحدث عن مفعول عبوة شديدة الانفجار ثُبتَتْ بسيارة مناور من الخلف [4]، وأنهم بحثوا عن أشلائه فلـــمْ

1.خيون، في مديح الحب الأول، ص 176

2.المصدر السابق، ص 196

3.المصدر نفسه، ص 203

4.المصدر نفسه، 220

يعثروا إلا على خاتم طَفَر من أصبعه وظلَّ يدور على الإسفلت إلى أن استقر لصق مجمَّعٍ للقمامة» في تعبير رمزي عن المصير الذي ينتظر الخوَنة، والمجرمين [1].

البنية المُضْمرة

ولعل سائلا يسأل: من الذي اغتال عاشورًا هذا وقد بلغ من القوة والنفوذ ما بلغ؟ لا يخفى على القارئ ما هو متوقع، وهو أن يقوم عيدان مظلوم بالتخطيط، والتدبير، وتنفيذ هذا الاغتيال، بعد الذي لحق به من إهانات في المخابرة الأخيرة بين الرجلين الإرهابيين. فقد كانت تلك المخابرة تمهيدًا، وحافزًا، يؤديان لوقوع هذه الحادثة لعاشور الذي استمر على علاقته بناهد صبري، زوجة عيدان [2]. ففي تلك المكالمة أوضح عاشور لعيدان أنه يتواطأ مع زوجته على خيانته جهرًا لا سِرًا. ولا حقَّ له في الاعتراض. وزاد على ذلك أنْ كان يتصل به ليرسلها كي تنظف البيت، وتلك حجّة لتغطية هدفه، وهو مطارحتها الحبَّ في سريره. والحوار الأخير بينهما يحملنا على الاعتقاد، والجزم، بأن عيدان هو من قام بذلك، وجلّ ما سبق تمهيد لذلك، مفسِّرٌ وحافِز.

وتكتملُ بهذه المتواليات الحلقة الدائرية لبنية الرواية المضْمَرة، فقد ابتدأت بالحديث عن الجريمة التي تخيم على عراق ما بعد الاحتلال، واختُتِمت بالجريمة. وفي هذا نجد ما يحتاج منا لشيء من التأويل، ولـو أنه غير ضروري، فنحن نرى في مجـدولين، التي قُتلت في رابعة النهار، رمزًا لبغداد، بغداد التاريخ، وبغداد الحاضِر. ولهذا هي الحب الأول، وهي الحب الأخير. ونرى أيضا في مناور عاشور – الذي يصفه بعضهم بالمعتل الاجتماعي – نموذجا تتجسد فيه تلك الفئة التي جاء بها الاحتلال الأنجلو-أمريكي لتهيمن على بغداد بعد تسريح الجيش، وتكريس المحاصَصَة الطائفية في مجلس الحكم، وفي الدستور المبني على فسيفساء الطوائف. ونرى في مآلات المثقفين: الضابط المتقاعد، والصحفي، والإذاعية، والكاتب الروائي، والطبيب النفسي، والمهندس إلخ... رمزًا تتجلى فيه محاولات الفاشيين الطائفيين لتفريغ العراق من مبدعيه، وفنانيه، وعُلمائه .

1.خيون، علي، في مديح الحب الأول، ص 253

2.المصدر السابق، ص 40، وص 115، وص212

وأيًا ما يكن الأمر، فإن الرواية- أي رواية- لا تعد عملا جيدًا يستحق منا الاستحسان، إلا بما يتوافر فيها من ديناميكية سردية تُضفي على كلٍ من الشخوص، والوقائع، والأمكنة، التي تجري فيها، والزمن الذي تستغرقه، من ابتداء إلى انتهاء، ومن لغة يعبر بها الكاتب عن كل ما سبق، شكلا يغدو لدى القارئ موْضع تأمل، وتدَبُّر ذهني، وذوقي، يُسفر عن إحساس بالترقب، وعن تلهُّف لمعرفة المآلات، وما ينتظره من مصائر ونهايات، تقوده إليها الحوافز، والدوافع، أو تستشرفها الإيماءاتُ، والتنبؤات. ولا ريب في أن لعلي خيون، وهو الذي كتب أعمالا قصصية، وروائية متعددة، زادا وفيرا من هذه المحسنات، إذا ساغ التعبير.

التواتُر

فقد أكثر الكاتبُ في روايته من التواتر، فروى بعض الوقائع غير مرة. كاللقاء الأول الذي جرى في الموصل ذات يوم، وترتبت عليه نتائج، ووقائع أخرى؛ كزواج مناور من مجدولين. وتواتر الحديث عن لقاءاته المتكررة بمجدولين بعد 25 عاما من ذلك اللقاء، وفي كل مرة تضاف تفاصيل جديدة، مما ينشِّط ذاكرة المتلقي، ويحقق التواصل الذهني بين ما تقدم من الحوادث، وما تأخَّر، باعتماد تقنية الحفظ مع الاسترجاع، وهذا يوقظُ الإحساسَ بالترقب.

ومن حيثُ المنظور السردي، لجأ الكاتب إلى تنوُّع السارد، فهو عليمٌ تارة، ومشارك تارة أخرى، سامي مرة، ومجدولين مرة. ولأن الحوار في هذه الرواية يكاد يكون مكافئًا للسرد، فقد استبعد المؤلف عن روايته هذه شبح السارد المهيْمن. فالشخصيات الأخرى تنافسُه على القيام بهذا الدور عبر ما يصدر عنها من أقوال، وملفوظاتٍ، تتضمَّن- في مُطلق الأحوال- سردا لوقائع جرت، أو تجري، وهذا شيءٌ يُحسب لصالح الكاتب، لأننا في المقابل نجد كتابًا كثيرين يجهلون مثل هذه المهمة للحوار، فهم يستعملونه استعمالا يخلو من هذا الجانب، ولا نجد فيه – غالبًا- إلا الحذلقة اللفظية التي تسيء للرواية من حيث أرادوا الإحسان.

التشكيلُ الزمني

وإذا التفتنا إلى استخدام الكاتب للزَّمن، ألفيناهُ يبدأ الرواية بما ينبغي لها أن تنتهي به، وقد يكون هذا النوع من الابتداء مكرورًا في رواياتٍ أخرى، بيد أن من يقرأ

الرواية يكتشف أنّ المؤلف علي خيون يتقن هذه اللعبة الفنية، فهو يروي - أولا - ما حقه التأخير، ويروي – أخيرًا- ما حقه التقديم. فعلى سبيل المثال يذكر لنا، بإشارة مقتضبة، شيئًا عن علاقة مناور بناهد صبري في موقع متقدم من الرواية، بيد أننا لا نعرف تفاصيل هذه العلاقة إلا في الأجزاء المتأخرة منها. ويعرف القارئ الكثير الجمّ عن حاضر الخمسيني سامي محمود، وعن ماضيه، وأنه انتسب للحزب عن قناعة، وخدم في الجيش، وعرف القارئ شيئًا عن منزل الأسرة الذي تخلوا عنه بعد حكاية الأفعى، ولكن هذا القارئ لا يعرف عن طفولة سامي شيئا إلا قبيل نهاية الرواية بقليل « كنا أربعة موهوبين في درس الإنشاء والتعبير، كريم العربي، الشاعر الغنائي المرموق، ومالك جودة القارئ المثقف، وسلوان سكر، فاقد البصر الذي يقلد طه حسين في كل شيء، وأنا " [1]

وينْسحبُ هذا على شخصية مناور عاشور، فبعد معرفتنا به، وبما يصدر عنه من أفعال إجرامية، وما ينفِّذه من اغتيالات، وما يملكه من سيارات فارهة تتجول في بغدادَ تحت سمع السلطة، وبصرها، وما دبَّره من مكائد للزواج بمجدولين، إلا أننا لم نعرف عنه أنه كان قد سُجن في العهد السابق على خلفيَّة جنائية، وأطلق سراحُه بعد الحرب عام 2003 فادَّعى أنه من المعارضة، وانطلت هذه المزاعم على كثير من الناس، وما هي إلا أسابيع معدودات حتى أضحى في نظر هؤلاء بطلا[2].

وعلى الرغم من أن الرواية لا تزْوي من الأحداث الأساسية إلا القليل الذي يقع في مدة قصيرة هي التي تمتد من لقاء سامي بمجدولين في شباط 2006 حتى مصرعها، إلا أنها تعدُّ رواية كبيرةً نسبيًا، أي أن ملفوظ الحكاية يوهمنا بأنه أكبر، أو مكافئ لزمن القصة، ومع ذلك لا يوحي ذلك للقارئ بأنَّ إيقاع الرواية السردي إيقاعٌ بطيء. وإنما الذي يوحي به الكاتب هو الإيقاع السريع، فهو يلجأ للحذْف، والإضمار، كثيرًا، مما يترك في الرواية فجواتٍ يعمد القارئ إلى سدّها بما هو مَضْمر، أو مسكوتٌ عنه. . والأمثلة على هذا كثيرة [3] وفي ضوء ذلك، يمكننا أن نعد الرواية نموذجًا للسرد المكثَّف، الذي

1.خيون، علي، في مديح الحب، ص ص180- 181

2.المصدر السابق، نفسه، ص 213

3. المصدر السابق، ص 144

لا يفتأ يفاجئ القارئ بتقنياتٍ جديدةٍ: الحوار، المونولوج الداخلي، الحذف، الإضمار، التذكُّر، التلخيص، الاسْترجاع في مفارقات زمنية قصيرة، وأخرى مديدة.. التواتر، والتبئير الذي بجذب الانتباه دائمًا لكلٍّ من مجدولين وسامي، والتلاعب بأدْوار الشخوص؛ مناور وعيدان، مقابل مجدولين وسامي .

صفوة القول هي أنَّ رواية "في مديح الحب الأول " رواية يحبُّها القارئ من أول نظرة .

9

مقتل بائع الكتب
لسعد رحيّم وصناعة الشخصية

مؤلف هذه الرواية سعد محمد رحيم كاتبٌ يجمع بين الرواية والقصة. فروايته غسق الكراكي فازت بجائزة العراق سنة 2000 ومجموعته زهر اللوز فازت بالجائزة الأولى لسنة 2010. أما روايته ظلال الجسد، ففازت بجائزة كتارا. على أن الجوائز التي يحظى بها كاتبٌ، أوْ لا يحظى، ليست معيارا كافيا للحكم على إتقانه الصنعة الفنية للنوع الأدبي الذي فاز فيه، أو لم يفز، لأن ثمة عوامل غير أدبية، ولا فنية، هي التي لها الدور الحاسم عادة في اختيار الفائز واستبعاد آخر. وهذا شيء معروف، ويكاد يكون القاعدة التي لا استثناء لها إلا القليل النادر، الذي لا يؤبه له، ولا يقاسُ عليه.

فرواية سعد رحيِّم هذه مقتل بائع الكتب (بغداد، دار سُطور للنشر والتوزيع، ط6، 2017) قامت على حبكة شيقة، على الرغم من أن الكاتب كغيره من الروائيين لم يكتبْ روايته مستهدفًا القارئ العادي، بل يخاطب فيها القارئ الضمني المثالي الذي جرى اختياره على مقاس معين هو الذي نجد ظلاله تتراءى في المتواليات السردية المشيرة إلى نمط هذا القارئ، وطبيعته، وثقافته، وميوله. فمروياته من الفصل الأول حتى الأخير تتطلب أن يكون القارئ على دراية بعالم الصحافة، والمشكلات التي تواجه الصحفي في أثناء ممارسته لمهنته، لا سيما إذا كان في صحيفة كصحيفة الضدّ، التي ينمُّ اسمها على موقفها من الوضع العام في العراق بُعَيْد الاحتلال الأمريكي، وقبله، وعلى امتداد تاريخه منذ عهد فيصل الأول مرورا بانقلاب 1958 و1963 و 1968.. زيادة على الخيارات الصعبة التي تواجه الصحفي في الحصول على المادة الإخبارية، ولا سيما إذا كان الأمر يتعلق بتحقيق من النوع الاستقصائي الذي يقول ما لا يُقال.

علاوةً على ما ذُكر، تتضمن مرويات رحيّم إشاراتٍ جمّة للفنون التشكيلية من رسم ونحت، ومدارسها، وتياراتها، وأعلامها،مثل بيكاسو، وسلفادور دالي، وغويا، و هنري ماتيس، ورودان. وذلك لأن الشخصية الأساسية التي قامت عليها الرواية، ونعني محمود المرزوق، تدّعى الفن. ولهذه الشخصية أسلوبُها في رسم الموديل يتضمن بما فيه من الألوان والخطوط والظلال أحاسيس ومشاعر إيروتيكية مبهمة، ولكنها تعبر عن طاقة جنسية مكبوتة تتفجّر في ثنايا التكوين عن طريق الكتل المكوّرة، والأجسام الناعمة الملساء التي تفيض بالإغراء، والإثارة. فضلا عن ذلك يحتاج القارئ، كي يتفاعل مع هذا النسيج السردي، أن يكون على دراية بالرواية، لا بمعنى أن يكون كاتبًا مثلا، إذ يكفي أن يكون ممن يقرؤونها باستمرار، وبرويّة. فالراوي، وهو ماجد البغدادي، لا يفتأ ينبش بين الوثائق والرسائل، والمذكرات، والخواطر، عما يزيده معرفة بهذا المرزوق، لا في بعقوبة، بل حتى في باريس، وبراغ، ونيس، والليكسمبورغ، متنقلا بنفسه، وبمكالماته الهاتفية، وبقراءاته، وبعلاقاته مع آخرين كانوا على صلة بالمغدور، سواء في السجن الصحراوي، أو سجن نقرة السلمان، أو في قطار الموت، في نهج يسلط فيه الضوء على: كيف يختلق الروائي شخصيته؟

وفي الأثناء لا يملّ الحديث عن مواقف محرجة مر بها هذا الرجل الذي عُرف بأطواره الغريبة، مشيرا لما في هذه الأطوار من وجوه شبه بينه وبين أبطال في روايات للبير كامو، وهمفري بوغارت، أو سيمون دي بوفوار، أو سارتر، أو تولستوي، أو كاتب ياسين، صاحب رواية " نجمة " أو جبرا في البحث عن وليد مسعود، أو ميلان كونديرا[1]. ولم يفتْهُ أن يشير لبعض الأفلام، ولكبار الممثلين العالميين ممن يجهل القارئ العادي حتى أسماءَهم، وجنسياتهم، ومن هذه الإشارات ذكره لفيلم مدام بوفاري المأخوذ عن رواية فلوبير.

المؤلف الضِمْني

تبدأ الرواية بمشهد شبه طبيعي يقع في شارع الأطباء في بعقوبة. فبينما كان الرجل السبعيني محمود المرزوق يتمشى في وسط ازدحام المارة، والمتسوقين، متجها إلى منزله، سقط أرضا سقوطا مفاجئا، مع أن أحدًا لم يسمع، أو يرى، الشخص الذي قــامَ بعملية

1.رحيم، سعد: مقتل بائع الكتب، ط6، بغداد، دار سطور، 2017 ص 29

الاغتيال من مسافة تقاس بالسنتمترات لا بالأمتار[1]. وسيكتشف القارئ، في آخر الرواية، أن المرزوق لم يكن مستهدفا بهذه العملية، وأن المستهدف شخصٌ آخر، وأنه قتل في خطإٍ ناتجٍ عن سوء فهم أحد المتورطين بالاغتيال للإشارة المتفق عليها مع الشخص الثاني. وبعيدًا عن نتائج التحقيق الأمني ظهر على نحو مفاجئ رجل مجهـــول[2]، وهــذا المجهــول يتصل بماجد البغدادي أحد الصحفيين في جريدة الضد، ليقول له: إن المرزوق غابة كثيفة من الأسرار الغامضة، وأن شخصيته جديرة بتأليف كتاب يتضمن ما يحيط بها من غرائب وعجائب، ويتوقع أن يكون كتابا مثيرا. وأن ماجد البغدادي أفضل من يقوم بهذه المهمة لما عُرف عنه من زكانةٍ، ونفاذ بصيرة. وما عرف عن مقالاته من أسلوب أنيق، وبيان رشيق، وعن تحقيقاته من استقصاء وتدقيق. ويختتم المجهول رأيه هذا في الكتاب الذي لم يؤلف بعد: فهو بمحتواه دراما تلخّص تاريخ العراق والعراقيين، مؤكدا استعداده لتغطية كلفة النشر، علاوة على المكافأة المجزية لهذا الصحفي مقابل أتعابه في التأليف.

وشاهدٍ ومشهود

ما إنْ شاع الخبر عن نية ماجد البغدادي تأليف كتاب عن المرزوق، حتى تواترت الاتصالات به عن طريق الهاتف المحمول تارة، وبريده الإلكتروني تارة، والبريد العادي الذي يصل إلى الجريدة تارة أخرى. ومن أوائل الذين قدّموا للبغدادي بعض ما لديهم من شهادات عن هذا الرجل رباب[3] التي كانت صديقة لمرزوق في طور من أطوار شبابه. ورباب اسم مستعار كان المرزوق يناديها به من باب التستر والمداراة. ومنهم فاتن التي قدمت للبغدادي معلوماتٍ قيمة، وغادة، ومصطفى كريم الذي يسلط الضوء في شهادته على ثقافة المرزوق، ودراسته الفن في تشيكوسلوفاكيا، وتحصيله الدرجة الجامعية الأولى. ودعم شهادته ببعض الصور التي لم يبخــل البغـدادي على المتلقي بوصفها وصفا دقيقا يلقي الضوء على بعض الجوانب من المرزوق. أما حيدر

1.رحيم، مقتل بائع الكتب، ص 14

2.مقتل بائع الكتب، ص 7

3.رحيم، مقتل بائع الكتب، ص 11

وهو من أصدقاء المرزوق، فقد استضاف البغدادي في منزله، وحدثه طويلا عن غرائب المرزوق[1].

ويضطر البغدادي للذهاب إلى أربيل لأنه علم بوجود شخص فيها كان على علاقة متينة بالمرزوق. وهذا الشخص هو هيمن قره داغي الذي يشبّه المرزوق ببابلو نيرودا[2]. وروى للبغدادي الكثير عن غراميات الرجل مع ناتاشا تارة، وجانيت تارة أخرى، ولم يفُتْه أن يذكر بعض شعاراته في الحياة، وهي شعاراتٌ غريبة إذ يؤكد بعضها قربَه من الشيوعيين، فيما يؤكد بعضها الآخر كراهيته لهم، مع أنه لا يمانع في أن يكون ماركسيًا على طريقة سارتر، ودي بوفوار. ومع هذا الموقف العبثي عومل المرزوق وكأنه سياسي خطر، مع أنه لم يزاول أي نشاط سياسي، وكاد يفقد حياته في بعض التهم، إذ كان من بين الذين نُقلوا في ما يسمى قطـــار الموت، ولكنه نجا مع الناجين بضربة حظ مثلما يقولون.

يوميات الخراب

أما المرزوق نفسه، فلم يغب عن هذا الفريق من الشُهود، ذلك أنه كان قد ترك مخطوطا يتألف من بضع أوراق مبعثرة، بعضها فارغ، وبعضها يحتوي على خواطر ومذكرات، وكان قد وَسَمَ هذه المذكرات بعنوان يوميات الخراب[3]. وأورد المؤلف سعد رحيّم هذه المذكرات على ما كانت عليه مثلما يزعم الرواي ماجد البغدادي، وهي يوميات تؤكّد غرابة أطواره، وما كان يتصف به من طيش سبَّب له الكثير من المشكلات مع الانقلابيين، بصرف النظر عن مذهبهم، فهو لم يكن بخير مع أنصار عبد الكريم قاسم، ولا مع الذين انقلبوا عليه، ولا مع ثورة 14 تموز، وبصرف النظر عن موقفه من هذه الأطراف، كان - فيما يزعم - يتمتع بجاذبية عند الجهات الأمنية، فهي تبحث عنه، وتزجه في المعتقلات، وفي المخافر، للتحقيق، بسبب وبدون سبب. وفي هذه المذكرات يتكرَّر الحديث عن علاقته برباب، وبسماهر، التي لم تظهر ظهور رباب بين المتطوعين للإدلاء بشهادة عنه.

1.مقتل بائع الكتب، ص ص 18- 20

2.المصدر السابق ، ص ص 36- 41

3.المصدر السابق، ص ص 46- 76

ويمثِّل سامي الرفاعي- الذي يُفترض أن يكون- وفقًا لاستقصاء البغدادي- واحدًا من الفنانين الذين كانت لهم علاقة حميمة بالمغدور، ركنا مهما في هذه السيرة [1]. وقد مُنح البغدادي وقتا كافيًا للحوار، وفيه يستخلص بعض ما لم يشر له الآخرون، وهو أنه كان يشْبه الرسام الإسباني سلفادور دالي، على الرغم من أن المرزوق لم يرض عن هذا الشبه المزعوم، كونه يمْقت دالي، ويمْقت أعماله، وغموضه، الذي يبلغ حد الجنون[2]. ولم يكتف الرفاعي بالحوار، بل أرسل إليه عشر صور[3] تمثل مشاهد للمرزوق في مواقع شتى مع أصدقاء آخرين، ثم أجرى معه حوارًا ثانيا، وتلقى البغدادي منه صورًا أخرى تمثل أربع لوحات يمكن الاعتماد عليها في التعرف على أدائه في مرحلةٍ ما. وتضمنت رسالة تلقاها البغدادي بعض التفاصيل عن علاقته بفتاة كانت تتابع تعليمها في الجامعة تخصّص اللغة الإنجليزية، ووالدُها محامٍ قريبٌ من العائلة المالكة، واشتملت الحكاية بعض التفاصيل عن انقلاب عام 1968 وعن زواج غادة بنت المحـــامي. من ابن عمها الثري، ودخول المرزوق سجْنَ نقرة السلمان.

نقرة السلمان

وفي هذه النقلة من حكاية المرزوق، برزت شخصية الحاج منصور الهادي[4] شريكه ورفيقه في السجن، ولشهادته قيمة تفوق أي شهادة أخرى، مادامَ الهدف كتابة سيرة للمغدور شاملة، ودقيقة، لا تترك صغيرةً، ولا كبيرةً. وفيما كان البغدادي يجمع أوراقه، ويستعد لمغادرة بعقوبة لبغداد، ظانا أنه استوفي حكاية المرزوق، إذا به يتلقى مكالمـــة من شخص اسمه فِراس السلمان[5]. وهو من أهالي بعقوبة يخبره بأن لديه ما لم يتنبَّه له آخرون. وما لديه لا يمكن روايته بواسطة الهاتف، ولا بد أن يلتقيا وجها لوجه. والقصة تتعلق بحكاية المرزوق مع الفرنسية جانيت[6].

1.المصدر السابق، ص 79

2المصدر السابق،ص 80

3المصدر السابق، ص 82

4.المصدر السابق، ص 95

5.السابق، 102

6.السابق، 119

والمفاجأة هي وجود رسالة من جانيت للمرزوق وجدها السلمان في حاسوبه، ورسالتين من المرزوق ردَّ فيهما على رسالتها. أما رسالة جانيت ففيْضٌ من الذكريات يخالطه عتاب، وهذا شيءٌ ذو قيمة كبيرة. وفي رسالتي محمود المزيد من التفاصيل، لا عن علاقته بجانيت فحسب، بل عن علاقته بناتاشا أيضًا، وما سبَّبته له من مشكلات مع الأمن التشيكي[1]. وذكر المرزوق في الرسالة الثانية اسميْ عراقيَّيْن أحدهما: حسن اللامي[2]، والآخر أمجد مسعود[3]، وهذا يتطلب البحث عنهما، وعن طريقةٍ ما تصله بأحدهما، أو بالاثنين، إذ من المؤكد أن لديهما الكثير عن المغدور وقصته مع الأيام.

وقبل أن يعثر على أيّ من الرجلين فوجيء باتصال جديد من رباب. وتبين أن لديها مخطوطا كتبه المرزوق بنفسه،دفتر في نحو 200 ورقة كتب في 40 منها بعض مذكراته، وخواطره، وبعض آرائه تحت عنوان كشف الحساب[4]. وَوَجد البغدادي فيها ثروة لا تقــدر لمـن يبحث عن أسرار هذه الشخصية. وبدأ قراءتها، مواصلا حبك روايته، فيما هو يقرأ، ملخًّا، من حين لآخر، على رواية المذكرات مثلما هي دون تغيير. وفي هذه المذكرات تبرز شخصية محمد المنياوي (مصري) وناتاشا، مع استعادة لحكاياته الغرامية مع رباب، وفاتن، وغادة، وجنيت، ومشاهد متفرقة للتحقيق معه في تشيكوسلوفاكيا، كاشفًا، في الوقت ذاته، عن جولاته، وعن قراءاته لبعض الروايات كرواية (نجمة) لكاتب ياسين، وبعض حواراته المثيرة مع أندريه، وزعمه أن العالم البورجوازي فاسدٌ لكن لا يوجد بديل أفضل منه [5] .

أثير العراقي

على أنّ المفاجأة الكبرى التي صدَمَتْ البغدادي هي تلقيه ظرفًا يحتوي على رسالة من مرسل يدعي أنّ اسمه أثير العراقي[6]، وهو معارض غادر العراق إلى اليمن، ويزعمُ

1.المصدر السابق، ص 121

2.المصدر السابق، ص ص 123- 143

3.المصدر السابق، ص 133

4.المصدر السابق، ص 135

5.المصدر السابق ص ص 150- 191

6.المصدر السابق، ص 193

فيها أنه من أعرف الناس بالمرزوق. ويدلي بآراء غيَّرت الكثير مما كان يظنه البغدادي حقائق. فهو ينفي أن يكون المرزوق فنانا مؤكدًا أنه مدّع، وأنَّ ما قيل عن لوحاته لا قيمة له قطعا، وأنه لم يبع من أعماله شيئا ذا أهمية. وأنه على الرغم من احترافه بيع الكتب، لم يقرأ إلا القليل،وهو قارئ سيء. وشعاراته التي يطلقها عن البروليتاريا أكاذيب، ولم تعره البروليتاريا أدنى اهتمام[1]. وعلاقاته النسائية مشوبة بالخيانات، والأكاذيب، وحكاياته مع الأوكرانية، ومع ناتاشا، مشينة جلبت له سوء الحظ. وليس فيما ذكره عنهما إلا القليل من الحقائق، فهو يزعم أنه دون جوان بلا أساس[2] . إذ كان شعاره " الكذبُ المباح في الإغواء الصُراح "[3] وهو باختصار لطخة ملعونة في الذاكرة يصعُب لها أن تُمّحى.

اللايقين

ومن يتأمل الأحداث في الرواية يكتنه الطريقة الفنية التي يعتمدها رحيّم، فهي كالرواية البوليسية، وإن لم تكن كذلك. فالمؤلف الضِمْني - ماجد البغدادي - يقوم بالتحري، واستخلاص المعلومات من الشهود، واحدًا تلو الآخر، فيجمع ما تفرق من هــذه الأخبار، ويتنخَّل منها الصحيح، ويستبعد غير الصحيح. وما إن بلغ الذروة، وظن أن السيرة المقصودة أصبحت قاب قوسين، أو أدنى، إذا بشهادة أخرى جديدة تضع كل ما ذكر في دائرة الشكّ، واللايقين. وهذه هي الطريقة التي يتبعها كثيرون في رسم ملامح الشخصيات الرئيسة في الرواية. اتبعها جبرا في البحث عن وليد مسعود. وقد ذكر رحيم هذه الرواية صراحةً[4]، مؤكدًا أنَّ رسم الشخوص، في الرواية، لا يكون بالارتجال كالذي نشاهده في دفاتر الوراق لجلال برجس، بل يتطلبُ حبْكة معقدة، ودقيقة، لا يعوزها التشويق. فكأنّ الكاتب يقول لنا من أراد أن يكتب الرواية بجدارة دون كذب، وافتعال، عليه أن يجمع ملامح الشخصيّات المتفرقة كــذرات

---

1. السابق، ص194- 195

2.المصدر السابق، ص 197

3.المصدر السابق، ص 200

4.المصدر السابق ص 201

الهباء، ويتنخَّلَها ليصل بهذا التكوين للشخصيات، كي لا تكون كالدمى الجاهزة، أو الآلية التي يصدُق عليها وصف الرابوط.

10

الحاضرُ تاريخٌ مَضى

في خاتون بغداد لشاكر نوري

خاتون بغداد هو عنوان الرواية قبل الأخيرة للروائي شاكر نوري بعد رواياته: «نافذة العنكبوت (2000) ونزوة الموتى (2004) وكلاب جلجامش (2008) والمنطقة الخضراء (2009) وشامان (2011) ومجانين بوكا (2012) وجحيم الراهب (2015).وهذه الرواية صدرت عن دار كتّاب Publishing في العام 2017 وهي رواية تروي بأناة، وتؤدة، ما جرى في العراق منذ الحرب العالمية الأولى 1914 حتى الاحتلال الأمريكي لبغداد في 9 إبريل/ نيسان 2003 برصده لحياة الآنسة غيرترود بيل الإنكليزية التي عاشت بين 1868 و1926 ونهضت اعتمادا على وظيفتها بصفتها السكرتيرة الشرقية للمندوب السامي البريطاني بيرسي كوكس، الذي عُهد إليه بإدارة شؤون العراق بعد سقوط بغداد، ورحيل خليل باشا آخر الولاة العثمانيين- بدور مهم في تاريخ العراق الحديث لا ينكره المؤرخون، ولا السياسيون.

ومن يقرأ الرواية يلاحظ بوضوح سعي الكاتب لإضفاء طابع الشخصية الروائية على مس بيل، على الرغم من أنها شخصية حقيقية. فقد عدل عن التوثيق التاريخي الذي يتخلل الرواية عبر تكرار الأسماء والتأريخ للحوادث بذكر اليوم والشهر والسنة، إلى إطلاق العنان لخيالات الراوي الذي طفِقَ يرسم لنا صورا لتلك المرأة، واستقبال العراقيين والعراقيات لها، والدهشة تملأ عيونهم، فهم يرون لأول مرة امرأة في غاية الحسن ترتدي حذاءً ذا كعب عال، تصدر عنه إيقاعات منتظمة، وهي تتنقل من مكان لآخر، على هذا الرصيف أو ذاك. أما شعرها الأشقر، وبشرتها البيضاء الرقراقة التي تذكرهم بلون الطباشير، فيثيران شهوة الرجال العراقيين الذين لا يعرفون إلا النساء بالأحْجبة والأردية السود الكالحة، وأما هنّ فيتلصَّصْن من ثقوب الأبواب، وشقوق الشناشيل، وهن يحاصِرْنَ ضحكاتهن، وقهقهاتهن.

وقد اتكأ شاكر نوري على الراوي العليم تارة، وعلى المسّ بيل نفسها تارة، في ذكره للكثير من المتواليات السردية. فهي موضوع يهتم به الراوي حينا، وراوٍ يصدر عنه فعل القصّ حينًا آخر. واللجوء إلى هذا النوع من التدابير السردية مردُّه إلى حقيقة يدركها القارئ، فالاعتماد على الراوي العليم يختص بالأحداث التاريخية، والوقائع التي تكاد تكون شبه معروفة لدى القارئ الذي لا يجهل مجريات هذه الحقبة من تاريخ العراق، بينما يكون الاعتماد على الراوي المتكلِّم، في ما يختص بالحوادث التي تتعلق بها هي، وبعالمها الخاص، كعلاقتها بوالديها في لندن، وعلاقتها بهنري الذي كادتْ تقترن به قبل أنْ يغرق في بحيرة (لار) شديدة البرودة، أو علاقتها بالضابط ريتشارد الذي لقي هو الآخر حتفه في معركة مع الأتراك، ولم يُتَحْ لها في الحالين أن تحقق ما كانت تحلم به من زواج يسعدها في ما تبقى لها من أيام العمر، أو علاقتها بأحد الضباط المتزوّجين. كذلك تروي بنفسها بعض الحوادث التي كان لها فيها الدور الأكبر، كتوْلية فيصل الأول عرش العراق، وما لقيته من اعتراض بعض الضباط الإنكليز، وعلى رأسهم لورنس.

وقد لجأ الكاتبُ، في بعض مفاصل الرواية، إلى ما يشبه الاعتراف، فالإنكليزية غيرترود بيل تقابل فيصل الأول بعد أن طرده الفرنسيون من دمشق، وكانت انطباعاتها عن تلك المقابلة جيدة، ما جعلها - وفقا لاعترافها - ترشح تعيينه ملكا على العراق. والأسباب التي تدفعها لذلك كثيرة، ففيصل الأول، عدا عن شخصيته المهيبة المحببة، ينتمي لأسرة عريقة، يمكن للعراقيّين أن يدينوا لها بالولاء، على الرغم مما جُبلوا عليه من عنْجَهيةٍ وعِناد. لكنَّ المعترضين على هذا كانوا كثيرين، سواء من العراقيين، أو من عساكر الإنكليز. وقد أفرط الكاتب في التركيز على هذه الحوادث التي انتهت بتتويج فيصل الأول ملكا، وإنشاء المتحف العراقي، ثم إنشاء المكتبة الوطنية، والكثير من المجالس، والمؤسسات الدستورية التي تضْمنُ سيرورة المملكة.

وفي غَمْرة هذه الأحداث، ذات الطابع التاريخي الخالص، يُسلِّطُ المؤلف الضوء على قصص العشق، وعلى ما جرى في عام 2003 في بغداد، وعلى التغيير الذي جاء به الغزو الأمريكي من تطرُّف وعنف، وتجْييش طائفي، وإرهاب، وتوطيد للجريمة، مستخدمًا شخصية فرديناندو - الأجنبي القادم إلى بغداد - للتحقيق في مآل المكتبة الوطنية، والمتحف العراقي، وآثاره. وقد التقى عراقيا اسمه أبو سقراط، وعددا من

الشخصيات الغضبى من الاحتلال، ومن تردّي الأوضاع، وهم يلتقون عادة في حانة تسمى حانة الرافدين، هي البار الوحيد الذي بقي في بغداد من غير تفجير. وفي الحوارات التي تتكرَّرُ في هذه الحانة يجري الربط بين الاحتلالين الإنكليزي لبغداد عام 1917 والأمريكي عام 2003 وتتواتر المشاهد التي عُنى بها شاكر نوري للكشف عن أن الاحتلالَيْن ، وإن كانا في مطلق الأحوال، اعتداءً سافرًا على العراق الذي قدم للعالم أول تجربة للكتابة، وأول مدوَّنة للشرائع والقوانين (شريعة حمورابي) وأوّل ملحمة تذكرنا بطوفان نوح (جلجامش) فإن الاحتلال الأمريكي لا يخلو من حماقة وجنون، أغرق العراق في العنف، ودفع به في نفقٍ مظلمٍ لا يعرف منتهاه، في حين أن الاحتلال الإنكليزي- على الرغم من أنه احتلال - كان المحتلون فيه أكثر ذكاءً، فمن خلال النموذج الراقي. غيرترود بيل- فَهِمَ الإنكليزُ العراقيين، وحاولوا التعاملَ معهم بطريقة متحضرة، تراعي ثقافتهم ،وعاداتهم، وتقاليدهم، ومزيجهم العرقي، والديني، والمذهبي، والثقافي، وقد أحبّ العراقيون مسّ بيل، وأحبتهم. والدليل على هذا أنها تردَّدت في السفر إلى لندن حين احسَّتْ بدنوّ أجلها، ورحيلها عن عالمنا إلى العالم الآخر، وفضلتْ الوفاة في بغداد، وأن تدفن فيها إلى جانب من دُفنوا من الإنكليز.

وعلى الرغم مما يطغى على رواية شاكر نوري من التخييل الروائي، الذي يتخلى فيه عن التوثيق، فقد ظلَّ، في المجمل، أمينا لمحكيّه التاريخي، فقد استعان على هذا بالرجوع لمصادر، منها ما كتبته مس بيل من مذكرات، وما صنفته من مؤلفات عن العراق وتاريخه وآثاره، وهي مؤلفاتٌ تُرجم بعضها للعربية، وفيها مزيج من التاريخ والأدب، أحد هذه الكتب بعنوان «عربُ بلاد ما بين النهرين» وآخر بعنوان «الصحراءُ والثلج» وثالث بعنوان «صورٌ فارسية» و»قصائد لحافظ الشيرازي» و"قصرُ الأخيْضر" و"مراسلات مسّ بيل" وأخيرًا «العراق في رسائل مس بيل» الذي ترجمه عن الإنكليزية جعفر الخياط.

ولا بدَّ لنا قبل أن نختتم هذا الفصل القصير عن خاتون بغداد من التنويه بأداء شاكر نوري اللغوي، لأنَّ الكثير مما نقرؤه من روايات يعاني من الركاكة، والمزيد من الأخطاء، التي تشمل إلى جانب النحو، الإملاءَ، مما يشعرنا بأنَّ الكثير الجمّ ممن يوصفون بالروائيين هم متطفلون على هذا الفن، وأدعياء، ينبغي تحذير القراء منهم، ومن سوء أعمالهم. فشاكر نوري يوازن بين اللغة السردية، والموقف الذي يرويه،

فإذا كان الأمر متعلقا بما ترويه مس بيل عن علاقاتها العاطفية ببعض الرجال (هنري، أو ريتشارد) ترقُّ لغته، وتشفُّ، حتى لتكاد تصبح شعرًا. وعندما يروي ما جرى في المتحف عشية الاحتلال الأمريكي على لسان أبي سقراط نجد اللغة تخشُن، وتتحَوَّل إلى لغة سوقية، جارحة، وفظَّة، يقول أبو سقراط مخاطبًا فرناندو «حشد من غوغاء الضواحي جاءوا، وتوغلوا داخل المكتبة الوطنية. جرى النهب أولا برصانة وفطنة وتدبير. وبسرعة خارقة وفوضوية وسفيهة ووقحة: أطفال ونساء وشباب وكهول قاموا بسرقة الكتب، تجولوا في المكتبة كأنهم يختارون مشترياتهم في أحد الأسواق. والعجيبُ أن موجات الناهبين كانوا يعرفون أمكنة المخطوطات النادرة، والأكثر ندرة، فسارعوا إلى حملها، والركض بها عبر الأزقة والطرقات، إلى مكان مجهول".

ويقشعرّ بَدَنُ القارئ لدى وصف الراوي، من منظور المسّ بيل، مشاهد يقوم فيها بعض الشبان من أتباع المذهب الشيعي، بممارسة طقوس (التطبير) أي ضرب رؤوسهم الحليقة بالسيوف، والسلاسل الحديدية، حتى تسقط جلدة الرأس، ويزداد النزيف زيادة تغمرُ الوجوه، وهذه المشاهد تدفعُ بها للقول بعفوية، وتلقائية « يا إلهي! لم أرَ صورة كهذه من قبل، أبدًا. توحُّشٌ لا مثيل له». وهو المشهد نفسه الذي استنكرهُ فيصلُ الأول إلى جانب المسّ بيل. والأنكى من ذلك ما سمعته الإنكليزية من الحاج ناجي « هؤلاء المساكين لا يضربون رؤوسهم بالسيوف فقط، بل يحملون خُمْس أموالِهم إلى الأئمّة ".

صفوة القول هي: إنَّ هذه الرواية «خاتون بغداد» رواية تاريخيّة، بَيْدَ أنَّها، خلافًا لكثير من الروايات التاريخية، تروي لنا الحاضر الذي نعيش فيه، وكأنه ماضٍ جرى قبْل مئة عام.

11

شامان لشاكر نوري
والزمن الضائع

يسعى شاكر نوري، الذي صدرت له من قبل « نافذة للعنكبوت « و» نزوة الموتى» و كلاب جلجامش» و» ديالاس بين يديه « و» المنطقة الخضراء « و « جحيم الراهب « و « خاتون بغداد « في روايته الموسومة بعنوان (شامان) لسبر غور العلاقة بين الإنسان والصقر، ذلك الكائن الجارح، الذي يتميّز بالذكاء، والقوة، والحنكة في الصيد، والطَرَد، عبر حكاية تقوم في أبسط صورها على ثلاثة شخوص، هم: الأمير إيهاب، ويوسف البازيار، ونور الدين، محقق المخطوطات، فضلا عن الراوي الذي يعد خارج هذه الحسبة.

وهو شابٌ مقيمٌ في باريس يتردد إلى أحد المقاهي الواقعة على شاطئ نهر السين، ليقرأ ذات يوم عن رحلة جماعية للصحراء، فيدفع به الفضول للمشاركة في تلك الرحلة، رغبة منه في استعادة علاقته ببلاده التي غادرها وافدا لباريس، وطمعًا في تجديد ذكرياته، بيد أنه في الأثناء تاه عن المشاركين، وضلَّ في الصحراء، إذ وجد نفسه وسط الكثبان الرملية المتحركة، وكاد أن يفقد حياته قبل أن تلوح على نحو مفاجئ السيارة التي تقل المشاركين في الرحلة، ليعود مرة أخرى إلى باريس.

وتسوقه قدماه إلى مقهىً آخر يلتقي فيه أحد المقيمين العرب ممن تلوح عليهم إماراتُ النبل، والشهامة، والإمارة، وقد تعارفا بعد أن سمع كل منهما الآخر. وما هي إلا أيام معدودات حتى باتا صديقين ، السارد والأمير إيهاب، الذي يحتل مركز البؤرة في هذا العمل السردي الشائق، والشيِّق. ففي مقهى « غويا» فتح الأمير إيهاب للراوي – الذي أضْرب المؤلف عن تسميته- الصندوق الأسود – إذا صحَّ التعبير- فإذا هو أمير سُلبت إمارته بالقوة الغاشمة، وتم نفيه هو وبعض افراد عائلته إلى باريس من المملكة، ووجد نفسه يقيم في مدينة يبلغ عدد سكانها نحو عشرة ملايين لا يعرف منهم إلا القليل جدًا من الأشخاص.

واللافت أنّ حكاية هذ الأمير حكايةٌ لا تخلو من غرائب، فهو يحب الشعر النبطي، ويؤمن بحقيقة أخرى، وهي أن التاريخ أبو العلوم، وإن كان المؤرخون لا يفتؤون يزيفونه. ولا يأنس للشعر الحديث، فالمتنبي في رأيه هو آخر الشعراء، ومن جاءوا بعده لا يعدون في الشعراء إلا من باب التسامح.

يقرأ جريدته اليومية في هذا المقهى الذي يتردد إليه بصفة دائمة، وهو لا يعرف لمَ سُمّيَ مقهى غويا، حتى أوضح له السارد أن فرانشيسكو غويا فنان إسباني عظيم اضطر لمغادرة بلاده، والعيش في المنفى، في باريس تارة، وفي بوردو تارة أخرى، فهو والأمير سيّان، إذ اضطر كلٌ منهما للعيش منفيًا في المدينة نفسها باريس.

شامان

على أن الحديث المتواتر بين السارد والأمير إيهاب قادهما إلى التركيز على الصقر (شامان) وهو اسم أطلقه الأمير على الصقر الذي اصطاده، وتمكّن من تدجينه بعد أربعين يوما من التدريب المتواصل. فهو على عادة الأمراء البدو لا يستطيع العيش دون صقر، ودون رجال مختصين بالصِّقارة، والبَيْزَرَة. وبعد زمن طويل اعتاد كل من (شامان) والأمير على صاحبه، وفي ظروف تزامنت مع الانقلاب الذي أودى بالنظام الملكي ببغداد، وتغيرت بعده الكثير من الأمور في العراق غادر (شامان) سيده الأمير، وطار محلقا مبتعدا في سماوات نائية، ولم يعد.

وعلى الرغم من أن الأمير يُقيم في باريس، وعلى الرغم من مرور سنوات على ذلك، إلا أنه ما يزال يحيا على ذكرى ذلك الصقر، ويحلم باستعادته، وذلك في إشارة من الكاتب لرغبة هذا الأمير في استعادة مُلك آبائه التليد في إمارته (جانين). وقد بلغ توقه لاستعادة هذا الصقر مبلغًا يفسره ما رواه للسارد عن استخدامه عددا من الصقّارين يقودهم مستخدمه الخبير يوسف البازيار، ورحلاتهم إلى الصحراء التي قطعوا فيها آلاف الأميال برًا بسبب الحصار المضروب على العراق. وذلك من أجل أن يبذلوا أقصى ما يستطيعون لإعادة الصقر. وهي مهمة تكاد تكون مستحيلة، إذ كيف يمكن لبضعة رجال أن يفتشوا الفضاء، والسموات السبع الطباق، على صقر من طبيعته – أصلا- ألا يقيم في مكان، وألا ينثني عن التحليق في فضاءات بعيدة.

وعلى الرغم من أن يوسف البازيار هذا لم يكن صقّارا عاديًا، إذ أمضى سنوات حياته صقّارا في البلاط الملكي العراقي، إلا أنه أدرك، منذ البداية، أن هذه الرحلة خلف (شامان) ستكون رحلته الأخيرة في الصحراء، لا سيما وأن عمره يقارب السبعين، ولم يعد يسعفه لخوض مغامرة كهذه، فلسان حاله يقول: لم تعد مخاطر صيد الصقور تهُمُّني الآن. أما الذي أغراه بهذه الرحلة، فهو رغبته في مساعدة الأمير على الشفاء من معاناته، وعذاباته، وإطلاق أحلامه، ورغباته، باستعادة (شامان) وفي ذلك ما فيه من تأكيد المؤلف للبُعد الرمزي، ولدلالة الصقر ها هنا.

ليالي دوفيل

بعد أنْ انطلق الصقّارةُ يقودنا الراوي إلى مدينة فرنسية أخرى غير باريس، وإلى أمكنة تختلف عن مقهى غويا، ففي الفصل الموسوم بعنوان ليالي دوفيل – وهي مدينة صغيرة تبعد مسافة ساعتين عن باريس، وتقع في قلب منطقة النورماندي، مجاورة للبحر- يقول السارد « أحببنا هذه المدينة، وأصبحَتْ ملاذنا، الأمير وأنا، هربا من صخَب باريس» وإذا تخطَّى القارئ تلك الليالي، مستحضرًا حكاية الصقّارة الذين ارتحلوا، وأمعنوا في السعي لاستعادة (شامان) وجدنا السارد يتتبع المجريات التي استعاد فيها- معتمدًا على الذاكرة- حكاية الصقر من البداية. منذ جنكيز خان، وعشقه للصقور، إلى تعلق الأمير إيهاب بشامان « شامان صديقي الوحيد في أثناء خروجي إلى الصحراء، ولا يشاركني أحدٌ سواه في التفكير بإمارة جانين " .

وعلى إيقاع التذكر استعاد الساردُ تلك الرؤى التي داعبت خيالات الأمير عندما هُيئ له أن يجعل من الصقّارين التابعين له فَيْلقا عسكريًا كتلك الفيالق التي تُجنَّد في الحروب. وإذا كان الشيء بالشيء يذكر، فإن تداعيات الأمير تذكره بما اعتاد البازيار إلقاءَه على الصقَّارة، قائلا: من أراد أنْ يكون من أهل هذه الصنعة - يعني الصِقارَةَ- فيجب أن تكون محبتها قوية في قلبه، وشهوته لها فائقة في نفسه، لا يشوبُها كدَر، ولا يعتريها فتورٌ أو ضَجَر[1]". لذا اعتادَ هؤلاء اجتياز المسافات الطويلة عبر الصحراء، والرمال، راجلين، أو بسيارة دفع رباعي، لا يحملون معهم من السلاح شيئا سوى الخناجر،

1.نوري، شاكر، شامان، ط1،(الإمارات) دار كتّاب للنشر ، 2011ص136

ومن التموين سوى الماء، ومن المعدّات سوى علب الغاز، والخيام، فهم يجوبون المفاوز، والفلوات، وعيونهم معلقة بقبَّة السماء حيث الجوارحُ تروحُ، وتجيءُ، وتحلق أسرابًا ناشرة خيوطها البراقة مع خيوط الشمس.

عالمُ الصقور

ولا يفتأ السارِدُ يزيدُنا معرفة بعالم الصقور من خلال الحوار المتواصل، والأحاديث المطَّردة، مع الأمير، مسلطًا الضوء – بصفة خاصة- على خفـايا البَيْزرة. وهذه الطريقة في السرد، والحوار، لم تُحِلْ الرواية إلى رواية تعليمية، فالاعترافاتُ التي يدلي بها الأمير اعترافاتٌ أحالها، بسبب وضعه السياسي، والاجتماعي، والنفسي، إلى نفثات منكوب، وتأوُّهات مأزوم، على أكثر من صعيد. تتخلَّل هاتيك النفثات أضواءٌ يسلطها على الصقّارين، وفي مقدمتهم يوسفُ الذي لا يجد فرقا بين انهيار الصِّقارة، وانهيار القيم الإيجابية في المجتمع. فمع انهيار الملوك، وظهور الأنظمة العسكرية، وشبه العسكرية، أصبحت عوائل الصّقّارين تعاني الفقر والجوع، فكيف لهم أن يقوموا بعملهم الذي يستند أساسًا على الكبرياء، والأنفة، والشموخ، والزهو؟ [1]. وهذا الطائر الملحمي (شامان) الذي شقّ على الأمير فراقه يستحق أن يضحّي الصّقّارون بأنفسهم من أجل استعادته، أو البحث عنه، وذلك أضعف الإيمان.

وهكذا جاءت نهاية يوسف البازيار تأكيدًا لهذه الحقيقة، ونذير شؤم لفريقه من الصّقّارين[2]. لقد استلَّ يوسفُ هذا عَتاده القديم، وأسلحته العتيقة، والجديدة، من أجل الإيقاع بشامان، وإعادته لسيده ومولاه، ولكن مساعيه العبثية ذهبت أدراج الرياح، وهو القبطان القديرُ، والصَقّار الخبير، ومع ذلك لم يغضب، ولم يعتب. وسرعان ما سارع أتباعه بغسل جثته بالرمل، وتوضأوا به أيضًا، ووقفوا عند رأسه يودعونه [3]. ولم يكن الأمير إيهاب سعيدًا - بالطبع - بأخبار البازيار، فهو كالذي

1.شامان، ص 155

2.شامان، 193

3.شامان ،ص194

فقد قائد جنده في ظرفٍ هو في أمسّ الحاجة إليه .

بهذا يكتبُ السارد الكلمة الأخيرة في حكاية (شامان) لكنَّ الحكاية تستمر على نحو آخر. إذ يواصل السارد قراءته لرواية موبي ديك لهيرمان ميلفيل، التي أشار إليها في مستهل الرواية، عندما سأله إيهاب عن حبّه للشعر، فقال مجيبًا: إنه يحبه، ومع ذلك يقرأ الرواية، وكانت موبي ديك بين يديه. ويبدو أنها بقيت قيد القراءة حتى نهاية الرواية (شامان) عندما يتجه الحديث بين السارد والأمير لبحر الظلمات – المحيط الأطلسي- كما سمّاه الرحالة، والجغرافيون العرب، في أدبهم الجغرافي.

ما تبقى

أما ما تبقى من القول عن (شامان) فيمكن إيجازهُ في أنها رواية لا سيرة. بمعنى أنّ الكاتب لم يــُردْ أن يقدم لنا فيها سيرة الأمير إيهاب. وليست روايــة تاريخيّة، وإن كــانت لا تبرأ من التاريخ، إذ تشير إلى حقبة الاستعمار في الخليج، والصراع على المنطقة بين إنجليز وفرنسيين، ونشوء بعض الممالك في جزيرة العرب، وما جاورها، لا سيما العراق، فضلا عن إشارات لسقوط النظام الملكي ببغداد في تموز 1958 وما أعقبه من رحيل بعض الفارين من النظام العسكري إلى باريس .. وهي ليست رواية سياسية، واجتماعية، وإن كانت توجه أصابع الاتهام لسياسيّين وصلوا إلى السلطة عن طريق القوة الغاشمة التي لا تستطيع التفريق بين الإجراء الصحيح، والإجراء الخاطئ. علاوة على ذلك كله، يمكن أن تعدّ هذه الرواية، وتصنف، في رواية الرحلة، التي تتنقل بشخوصها، وبقرائها، من الصحراء في المشرق العربي عبر البحر في: الاسكندرية، والمتوسط، ومرسيليا، وباريس، فدوفيل، فالنجف الأشرف، عدا عن الصحراء بكثبانها الرملية الذهبية، ولياليها المقمرة، وطيورها الجارحة. فهي بهذا رواية فيها شيءٌ من كلّ شيء، وتأخذ بألوان الأدب من كلّ لون بطرف.

12

زُجاج الوقت

لهدية حسين

بعد أعمالها قاب قوسين (2000) وبنت الخان (2001) وما بعد الحب (2003) وفي الطريق إليهم (2004) تصدر للكاتبة هديّة حسين رواية جديدة بعنوان زجاج الوقت (2006).[1]وهي رواية تريد أن تقول أشياء كثيرة ، وأن تطرح أسئلة عدة ، تتركها معلقة دون إجابات، في الوقت الذي لا تتعدى فيه أن تكون حكاية مكثفة ، قصيرة، يمكن إدراجها ، في شيء من التحفظ، في باب الرواية وحيدة الحدث . هذا مع أنها جنحت فيها إلى السرد المركب الذي تتداخل فيه الأصوات، وتتعدد زوايا النظر ، وتتنوع الأزمنة بين زمن طبيعي، وآخر عجائبي.

في البداية، تعاملنا الكاتبة معاملة الجمهور الذي يجلس مستمعا لحكواتي، أو خطيب – بالمعنى التقليدي للكلمة – يلقى على مسامعنا حكايته التي تكاد لا تصدق . وهذه البداية تطرح أمامنا مسألة في غاية الدقة ، وهي أن بطلة الرواية (حسيبة) التي تتقنَّع طوال الرواية باسم (هداية) ولا نكتشف أنّ اسمها الحقيقي هو (حسيبة) إلا في النهاية، هي التي تروي هذا الجزء من الحكاية، مستخدمةً ضمير المتكلم، مشيرة إلى غيرها من الأشخاص بضمير الغائب تارة، وبضمير المخاطب تارة أخرى، ولا سيّما عندما يكون الأمر متعلقا بيونس، الذي عاد من موته شبحاً يرى الآخرين، ولا يرونه.

وإزاء غرابة ما ترويه الساردة، تلجأ ، من حين لآخر ، لتنبيه المروي لهم ، كأنْ تقول لهم " الحكاية بدأت في وضح النهار ، وتحت أشعة الشمس الدافئة في آخر نيسان، بدأها رجل دخل حياتي في اللحظة الخطأ من تقويم العمر. [2]وتارة تذكرنا بما ترويه

1.حسين، هدية، زجاج الوقت، ط1، عمان: نارة للنشر، 2006

2.حسين، هدية، السابق، ص 8

باستخدام صيغة الخطاب " أيها الســـادة!. "[3] ويتهيأ لها أنّ من تروي لهم الحـــكاية لا يصدقـــونها، فيقتربون من مقاطعتها، فتستبق ذلك قائلةً " لا أحد منكم يقاطعني، ولا ينطق بكلمة استحسان، أو اعتراض، أو استغراب، هذا أفضل، إنه يتيح لي المجال لأخبركم بما حدث كما حدث ." [4] وإمعانا في تصوير الحكاية المسرودة باعتبارها إحدى العجائب التي يتردد القارئ، أو السامع، في قبولها، تقول الكاتبة على لسان الساردة " ربما ظنّ بعضكم أن ما يسمعه مجرد لغوٍ، لكنه سيسْمعه حتى النهاية، هذا يجعلني أشعر بالحماسة.. " [5] و " أكرر لكم أيها السادة .. ليس خيالا ما تسمعون.. " [6] وتبعا لذلك، فإنّ القارئ، الذي يؤدي دور السامع لما يُلقى عليه، ويُرْوى له، سيواجه هذا التحدي، فيصغي للساردة، عملا بالقول المأثور : شيءٌ لا يصدق .. ولكنه شائق .. حسناً، فلننتظر .. ولنرَ ما ستنجلي عنه الحكاية.

العتبة واليهو:

في البدء كانت معاناة (حسيبة فيصل) ، فعندما شبّتْ ، وأصبحت في ريعان الشباب، ودخل الحبّ عالمها، مثلما يدخل لصّ ظريف بيتا مسورا، محاطاً بالحراس ، بدأت مواجهتها للآخر . هذه البداية كان موقعها في الزمان من أمدٍ بعيد ، غير أنّ اللحظة الراهنة التي تروي لنا الساردة ما يقع فيها ويجري ، تنقسم إلى لحظتين، أولاهما آنية تتعلق بالزمن الحالي، والأخرى قديمة غائرة في تلافيف الماضي ، لكنْ تتمّ استعادتها، وإحياؤها، في ضمير السّاردة كأنها تقع الآن. فعندما فاجأها يونس بهيئته الزّريّة، وملابسه الغريبه، وقرْبة الماء التي يشدها بخيط إلى عنقه ، و شرع يروي لها حكايته متخذا منها مخاطباً، مرويا له، يؤدي دوره بحسْن الاستماع ، يتفرّس في وجهها

3.المصدر السابق، ص 11

4. المصدر السابق، ص 14

5.المصدر السابق،ص 17

6.المصدر السابق، ص 18

مليا بعد التغيير الذي تركه فيها الزمن وفيه، وتثبّتُ نظرها بعينيه، فتأخذها الرعشة إزاء ما حدث " راح وجهه يتموَج ، وشعرت بأنني أغوص في عمق سحيق .. وبشيء من التجلي تكشفت دروبٌ قديمة .. وبيوت لها رائحة زمن معتق .. ورأيت نفسي أطلّ من شباك خشبي مزخرف، وأنظر إلى شابٍّ يافع يدعوني بنظراتٍ مولهة للنزول إلى الشارع.. وقبل أنْ أستجيب أو أرفض .. يدخل المشهد شابٌ آخر حادّ الملامح[7] "

هذه البداية هي العتبة التي تقود إلى الهو، والشرارة الصغيرة التي تشعل الغابة الكبيرة، وعود الثقاب الذي يضرم حريقا في العمر لا تقوى على إطفائه خراطيم المياه. وفي هذه اللحظة تبدأ الحوادث في التداعي. يدخل الأخ (حازم) فيهاجم يونس، ويلقي به أرضًا، ويشد (حسيبة) إلى الحائط، ويضربها بالسوط ضرباً شديد التبريح، ويدفع بها إلى مستودع يلقيها فيه بين "الكراكيب" مغلقا عليها الباب، ماضيا، تاركا جسدها لساعات طوال يتلوى على الآجرّ الرّطب، وعند المساء يخرجها، ويطلب منها أن تتزيّن لرؤية العريس."[8]

أما يونس فإنه بعد العودة إلى منزله، ألفى أخاها قد وشى به إلى شيخ العشيرة، فاجتمع الرجال، وقرّروا أنّ الإصبع الخاسئ عليهم بتره[9]. ولكنهم اكتفوا بالحكم المخفّف، فقرروا إبعاده من البلدة، وتغريمه مبلغًا من المال . أي أن الحب تحول في نظر الأخ ، والعشيرة، إلى جريمة يعاقب عليها القانون والعُرف، فما الذي ارتكبه يونس إذ أعجب بـ(حسيبة) وهي تمر على ضفة النهر رفقة إحدى زميلاتها ليقع في غرامها من النظرة الأولى؟ وما الذي ارتكبته (حسيبة) التي لم تتجاوب مع الشاب العاشق لتعاقَبَ بالزواج من رجل جلْفٍ لم تدم في منزله إلا وقتا قصيراً، طلقها بعده، لتعود من جديد إلى بيت الأخ، ليواصل اضطهاده لها وتعذيبه؟ في تلك الأثناء تتذكر (حسيبة) كيف كان (يونس) " رأيتني أحمل جرة وأمضي إلى النهر ، وعلى حافته كان ثمة شابٌ فاجأني وجوده." [10]

7.لمصدر السابق، ص 13

8.المصدر السابق، ص 15

9.المصدر السابق، ص17

10 .السابق، ص 19

ويونس هذا أجبر على مغادرة البلدة القريبة من بغداد لتتقاذفه السبل، باحثا عن مكان يلوذ به ، وفضاء يأوي إليه. وإمعانا في ترسيخ الانطباع عن عجائبية الحدث تقاطع الساردة يونس مراراً " رحت في رحلة ارتداد نحو المجهول . تراجعتُ من حيث لم أقرر .. إلى زمن ظللْتُ لوقت طويل أعدّ رؤياه أحلام ليل طويل .. أو أحلام يقظة أتسلى بها من ضجري ."[11].

ووسط عدم التصديق تظهر في أفق الحكاية شخصية أخرى هي شخصية (حزام) ابنة الشقيق الذي توفي مصابا بالسرطان . فقد كبرت ، والتحقت بالجامعة ،وأصبحت في ريعان الصبا ، وبدأت تجربتها بالتبرعم، وهنا تُضمِّنُ الكاتبة، بين قوسين، حواراً يجري بين الفتاة والعمة حول شخص اسمه عدنان يكرر خيانته لها : قلت لك إنّ الرجال مثل الغرابيل . إسمعيني جيداً.. ما إن تتخلصي من عدنان حتى تشعري بأنك كنت تحت تأثير حلم سيء. وتقول لها الفتاة : قلت لك مراراً يا عمتي، لا أعرف رجلا اسمه عدنان." [12]

بهذا الخروج على نسق الحكاية تحاول الكاتبة أن تقنعنا بالدليل المادي الملموس أن العمة (حسيبة) ليست في وضع عقلي طبيعي. وأن ما ترويه يمكن ألا يكون بعضُه منسجمًا مع بعضه الآخر . ولكنّ ما نسمعه من الساردة يتضمَّن – في الواقع – الحقائق التي يكتنفها بعض الغبار الدقيق . ففي موقع معين من خطوط الحكاية المتشابكة يتضح لنا أن (يونس) الذي تكلمه، ويروي لها، وتروي عنه بدورها، كان قد توفي، وبما أنّ الموتى يعودون من قبورهم ،فما الذي يمنع أن يعود أخوها (حازم) منْ قبره" ليس الأمر بمستبعد ما دام (يونس) قد عاد من موته، وجاءني حاملا مشاعره، التي لا أتذكرها، بصراحة، لو عاد (حازم) لحدث أمرٌ من اثنين ، إما أن أقتله، وإما أنْ أنتحر .. "[13]

11.المصدر السابق، ص 21

12. المصدر السابق، ص 23

13.المصدر السابق، ص 27

السارد الثاني

في الفصل الثاني تحتل (حُزام) مكان حسيبة في أداء دوْر السارد، وتتحول (حسيبة) من دور الراوي إلى دور المروي عنه ، وبذلك تنحو الكاتبة منحى رواية تعدد الأصوات، واختلاف زوايا النظرPoint of View . فلكل شخصية من شخصيات الرواية أنْ تروي ما وقع لها وجرى من الزاوية التي تراه، وتنظر عبرها نحوه، وليس من زاوية النظر التي يُطلّ منها الراوي الملتبس بالمؤلف . وقد يظهر بعض التكرار في المادة المروية، لكنها ،على أي حال، سيتضح في نهاية الأمر، أنها متكاملة، ويقوم القارئ، وفقا لآلية التلقي القائمة على التخزين والاسترجاع، باستبعاد الفضول، والزوائد ، لتجلية الحوادث كما ينبغي أن تكون. وعلى ذلك تقدم لنا المؤلفة رؤية الفتاة الجامعية لما كان بين الأب الراحل والعمة التي ما تزال على قيد الحياة . ولكنها توشك أن ترحل هي الأخرى. فالأب كان فظا ، قاسيا، غليظ القلب، قد أذاق العمة الأمرَّيْن . وحرمها من التعليم الجامعي ، لأن الجامعة – في رأيه – تفسد الأخلاق ، بما تتيحه من الاختلاط بين الشابات والشبان . ولكنها بعد الزواج، الذي انتهى إلى طلاق ، تمكنت من الالتحاق بإحدى الكليات ، وكان لها نشاطٌ أدبي وثقافي، ونشرت عددا من القصص نوه إلى بعضها أحد النقاد البارزين.

وفي هذا الجزء من الاعتراف الذي تدلي به (حزام) نتعرف إلى (حسيبة) من وجهٍ آخر غير الوجه الذي ترى هي فيه نفسها . ونتعرف إلى (حازم) الذي رحل غير مأسوف عليه، من الزاوية التي تراه فيها الابنة وليس العمة. وتتقاطع حكاية الفتاة مع (زكريا) الذي التقته في الجامعة وأحبها – فيما يزعم – وأحبته فيما تبوح به لعمتها ذات مساء ، ثم انتهى بعد وقت قصير إلى التشاغل بصفقات تجارية مزعومة يبرمها مع وكالات أجنبية. ويزداد عزوفه عنها بعد أن يتم إلقاء القبض على العمة والزجّ بها في السجن ، حيث العذاب، والتعذيب الذي ذاقت منه أشدَّه وأمره. وتكرار الخيانة ،والقسوة التي يعامل بها الرجال النساء في هذا العمل يدفع بحسيبة إلى اتخاذ موقف ثابت ، وهو عدم الاطمئنان، إلى أيّ منهم، حتى المدير في العمل إنسان مشكوك فيه، وفاسد إداريا وماليا، ولا علاقة له بنظافة اليد[14]. وصاحب دكان العطارة الذي حـــاول

14.حسين، هدية، المصدر السابق، ص 47

مغازلتها ذات يوم، قذفت في وجهه بأكياس البهار والحناء والكزبرة، ولم تعد إلى دكانه منذ ذلك الحين. وفيما عدا تجربتها الأولى – مع يونس بالطبع – وعلى الرغم من أنها لم تكد تبدأ حتى انتهت ، لم تخُضْ أي تجربة حب. وفي اعتقادها أنّ الرجال يستقرّ عنصر الشر تحت جلودهم، وهم لا يستطيعون أن يمنحوا إلا القليل من الحب[15]. وكتابتها لرواية مكعبات الثلج لا تتعدى أن تكون محاولة للاقتصاص ممن أذلوها، وألحقوا بها الأذى [16]. وأما (يونس) فإنه بعد أن اختفى عاد إلى الظهور مرة أخرى " لا أدري من أين دخل .. ظل واقفا دون حراك . لا يبدو أنه انتبه لسؤالي حين سألته : أين كنت؟"[17]

شخصية من ورق

تضعنا هدية حسين في الفصل الثالث أمام السؤال التالي : هل شخصية (يونس) هنا شخصية حقيقية ، آدمية، من لحم ودم، أم أنها شخصية شبحيّة تظهر وتختفي؟ ربما كانت كذلك، فثمة إشارات متفرقة ظهرت في أمكنة متباعدة من النسيج السردي توحي بهذا الطابع الشبحي، ولا سيما تأكيده مراراً أنه يستطيع رؤية الناس وهم لا يستطيعون. باستثنائها هي ، فهي تراه ببصيرة القلب وليس بالبصر الذي يعتمد على رؤية العينين. وثمة إشاراتٌ أخرى توحي للقارىء بأن يونس ما هو إلا شخصية ورقية تم إنشاؤها في رواية مكعبات الثلج ذات الغلاف الأزرق الباهت، تمامًا مثلما جعلتْ غادة السمان من أحد الأشخاص في روايتها " سهرة تنكرية للموتى " شخصية حقيقية تظهر وتختفي [18]. وعلى الرغم من هذا الغموض الذي يحيط بشخصية (يونس) قامت الساردة بإضاءة الماضي، فتحول المروي عنه إلى بكرة تدور الحوادث حول محورها وهو (يونس) . بدءاً من طفولته ، وتعلقه الشديد بأمه، وبالورق – فهو مثقف – و" مسبحة اليُسُر التي ظل يحتفظ بها حتى موته في هجوم

15.المصدر السابق، ص 46

16.المصدر السابق، ص 51

17.المصدر السابق، ص59

18. انظر مجلة عمان، ع 101، تشرين 2، 2003، ص ص 22- 24

مباغت وقع في كردستان[20] مرورا برحلته المضنية التي وصلت به إلى استنتاجات عن الحياة والناس . وهنا تقوم الكاتبة عن طريق الساردة حسيبة بالمزج بين دور يونس الذي يروى حكايته، وبطلة الرواية التي تنقل إلينا كلامه في شيءٍ من التصرف. بمعنى أن حسيبة تؤدي دوْرَيْن متناقضين لكنهما متكاملان في نظرنا، ألا وهما دور الساردة الموضوعية، وفي الوقت نفسه دور الساردة الملتبسه بصوت المؤلف . وهذا قريبٌ من الدور الذي أسنده نجيب محفوظ لعامر وجدي في روايته المعروفة **ميرامار** . ويجب التنبيه على أن هذا التقاطع أفاد المؤلفة من ناحيتين؛ الأولى ، إضفاء المعقول على اللامعقول في استحضار شخصية (يونس). والثانية، توحيد النسق اللغوي في الحوار، فما قيل على لسان (يونس) لم ينقل إلينا بصوته وإنما بصوت (حسيبة) وهي ساردة مثقفة تكتب قصصا قصيرة ، ولها محاولة في الرواية وهي مكعبات الثلج .

وإبداء الساردة شكوكها من حين لآخر ، فيما يقوله (يونس) يضفي على السرد شيئا من التوثيق، الذي يتطلبه هنا المروي عليه ، وهو القارئ " نظرتُ إليه وأنا أتخبط في سؤال آخر ، كيف يكون هذا الرجل مستمرّاً في الحياة منذ بداية القرن الماضي، بينما ما يزال في الأربعينات من عمره؟ وخطر لي أنْ أسأله عن هذه النقطة بالذات، إلا أنه لم يترك لي وقتا..فقد واصل حكايته.. [21]

ويتخطى (يونس) الرجل الكهل (جابر) صاحب البيت الذي استضافه، وزوّجه من ابنته حظوظ ، التي أنجب منها ولديه (حسن) و (دلشاد) ثم توفيت في حادث غامض[22]. وفي الفصل الرابع تنوب الفتاة (حزام) عن العمة (حسيبة) في سرد الحوادث. ونكتشف، بإشارة لا تخلو من غموض، أنّ ما كانت ترويه العمّة، في الفصل الثالث، لا يتعدى أن يكون بعض ما تكتبه في روايتها مكعبات الثلج " لم يعد لدى عمتي وقت طويل للجلوس معي، كمافي السابق، فقد انشغلت بروايتها.. ساعات، وساعات، تلزم غرفتها منكبّةٍ على الأوراق

20.المصدر السابق، ص 64

21.المصدر السابق، ص 72

22.المصدر السابق، ص ص79- 84

دون أنْ تحسّ بالوقت. "[23]

وهذا في اعتقادنا تصريح غير مباشر من المؤلفة على لسان الصوت الثاني في الرواية بكون ما يُروى من حكاية (يونس) ما هو إلا نصّ ورقيّ كتابي. وأن شخصية يونس ذات الطابع الإشكالي يتوحد فيها الوهم بالواقع، والخيالي بالحقيقي، وأنّ إتقان التشخيص تجاوز بها حدود العجائب. وليس عبثا أن تكرر الساردة (حزام) القول بأن عمتها لم تلجأ إلى كتابة مكعبات الثلج إلا لتقتص ممن أساءوا لها وحرموها الأنوثة والحب .. ولا سيّما أخاها الذي لم تستطع أن تنتقم منه في حياته فأرادت أن تقتصّ منه وتثأر بعد الوفاة: " ولأنها لم تستطع الانتقام منه في حياته، فإنها ستثأر منه بعد موته، لأنها قادرة ، وفي الكتابة ، على إعادته للدنيا حتى وإن قاوم بشراسة، وهو في قبره."[24] ومما يؤكد هذا الاستنتاج حرص الساردة على ذكر الكثير مما له علاقة بالرواية " مواني‌ء المشرق لأمين معلوف .. [25] إربيل التي اتخذتها فضاءً لمكعبات الثلج، وهي في الأصل المكان الذي وقعت فيه أكثر الحوادث التي تتألف منها حكاية (يونس) .. وحظوظ .. وحسن.. وغيره. "[26] كذلك حرص المروي عنها – هنا – على إبداء المرونة في تناول الحوادث، والأشخاص ، روائياً" الكاتب كما تعرفين ، أو لا تعرفين .. لا ينقل الواقع كما الصورة الفوتغرافية المحنطة، لا بدّ من خيال ، وإضافات، وربما مبالغات إذا اقتضت الضرورة. " [27] فهذا، وغيْره من الإشارات، يوحي تماما بأن ما يذكر عن (يونس) ما هو إلا فصول من رواية لم تتحْ لها الأقدارُ أنْ تكتمل، وتنتهي .

وبالمقابل ثمة سلمان – جار الرضا – الشاعر الذي لا يُعْجبها شعره، ولا شخصه، وتخشاه، لكونه ذا صلة بأقاربه في الجهاز الخاصّ .. وتسخر منه ، وتتهكم، إذ تدعي أنه يمر فيما يعرف بالمراهقة الثانية. وفي كل ما يتعلق بالآخرين، تذكر لنا الساردة أنهم لا يمثلون شيئا عند (حسيبة) فهم " رؤوسهم فارغة.. أما أنا فأفكر بروايتي . بشخصياتها التي تتصارع في راسي ، وصلت إلى حدٍ حاسم ، وعليّ أن أمسك بالخيوط. [28]

23.حسين، هدية، زجاج الوقت، ص 89

24.المصدر السابق، ص91

25.المصدر السابق، ص 91

26.المصدر السابق، ص 92

27.المصدر السابق، ص 93

28.السابق، ص 100

السرد الوظائفي

وتتكشف خفايا اللعبة في الفصل التالي عندما تستأنف (حسيبة) دورها في سرد الحوادث، فتبدو لنا الوظائف السردية معلنة غير مستورة. فيونس يحب هداية أو حسيبة، وهو اسمها الحقيقي، الأخ يكتشف يونس ونظراته. هذا الاكتشاف يقود إلى وظيفة أخرى هي الانتقام، والعقاب. العقاب يتجه في مسارين ، الأول هو الوشاية بيونس لعشيرته، والتهديد بقتله، مما يسفر عن طرده. والمسار الثاني تزويج (حسيبة) من الرجل الجلف الذي طلقها بعد فترة وجيزة قبل أن تنجب منه. الجلف – هكذا يظل اسمه في الرواية – يختفي من مسرح الحوادث ، وهداية أو حسيبة تعود إلى البيت . الأخ (حازم) يصاب بمرض، المرض يحتاج الشفاء منه إلى علاج كيماوي ،تتوقف الصفقات المشبوهة، وتنسلّ الحياة من جسده انسلال الخيوط من قطعة قديمة من النسيج. البطلة تحتضن ابنة الأخ (حزام) ترعاها وتعاملها بحنان الأم، تعويضا عن حرمانها من هذا الإحساس.

(يونس) يظهر فجأة من قبره، أو يعود من منفاه،أو من خلال الرواية التي تكتبها (حسيبة) لتقتصّ فيها من الآخرين. المهم أن القصة داخل القصة meta-fiction تؤدي دورها في اتجاهين ، من الكتابة إلى الحكاية، ومن الحكاية إلى الكتابة. (حزام) تغرق في حب (زكريا)، والعمة تبارك هذا الحب، لكنها تحذرها من الوقوع في الفخ. زكريا يقبل الفتاة .. الفتاة تروي ما حدث. العاشق (يونس) يظهر ثانية وثالثة ويواصل لعبة الاختفاء والظهور ليتواصل سيل الحكايات: " راحت كفاه تداعبان خصلات شعري ، أدنى وجهه من وجهي فاختلطت أنفاسنا الحارة، اللاهثة... ثم تلامست شفاهنا .. وكالسيل الجارف الذي كان محبوساً ووجد له ثغرة للتدفق .. أما ما حدث بعد ذلك فاعذروني . لن أبوح به .. هو سرّي أتلذذ بكتمانه. وأعيش متعة استعادة لحظاته. "[29]

ترى أكانت المعاشرة التي تمت بين إنسان وإنسان أم بين شبح وإنسان؟ في موقع

29.المصدر السابق، ص 105

من هذا الفصل، الذي هو بمنزلة البؤرة التي تلتقي فيها ، وتتجمّع خيوط الحوادث يتضح أن (يونس) كيان وهمي : " أوقعني في مزيد من الحيرة ، وحشرني في منطقة الالتباس ، عندما قال إنه يراهم – أي الناس – وهم لا يرونه . عدت أسأل: أحقيقة هو أم وهم؟ " [30] وفي حوار بين (يونس) و(حسيبة) تندّ عنها فلتة لسان ، وإذا بها تخاطبه متسائلةً: ألسْتُ أنا من أوجدكَ على الورق؟ " فيرد " أنا الذي جئت إليك بعد رحلة عذاب. دخلت بيتك وكان الباب مواربا، لا أدري إنْ كنتُ دخلت من الصفحة الأولى، أم لا.. ولكن الذي أعرفه هو أنك ليس لك الفضل في كتابة روايتك لولاي. أنا وحدي من تدور حوله الحوادث، ولا أحدَ يشاركني البطولة إلا الحب ."[31]

وقد يتساءل القاريء : ما الذي يمنع الكاتبة من التصريح بحقيقة (يونس) فتخبرنا أنه شخصية وهمية ،أو شبحٌ مثلا، أو أنه كائن من ورق لا غير؟ الإجابة عن هذا التساؤل بالإشارة لما يمكن أن ينشأ عن هذا التصريح، فقد تفقد الرواية ما فيها من غموض أكسب الحوادث، وأكسب الأشخاص، شيئا غير قليل من التشويق الذي يشد القاريء شداً. ويجعل عينيه تتراكضان فوق الأسطر متلهفا لمعرفة ما ستنتهي إليه الوقائع المسرودة من فتات الواقع اليومي والعجائبي. فما يهمّنا من تفاصيل الحوادث كزواج حسن بن يونس من كزال ابنة محمود ، أو أخبار دلشاد وإصراره على ارتداء الزيّ الكردي، والتكلم بالكردية بدلا من العربية تعبيرًا عن اندماجه في هذا الوسط، أو تذكر المسبحة التي أهدتها إليه أمه قبل أن يبدأ رحلة البحث عن المنفى.. واستخدامها حافزًا يدفع به من حين لآخر لتذكرها، وتذكر ما مضى من وقائع عملا بتقنية التخزين والاسترجاع [32] .. أو الإشارة لما كان قد وقع من حروب بين المركز والأطراف ممثلة بإربيل وكردستان التي أشير إليها بكلمة لا تخلو من مغزى، وهي كلمة المحرقة(الهولوكوست) أو ما كان من أمر مسعود الذي أنفذه يونس رسولا منه إلى والدته ليخبره بعد العودة من بغداد أنها فارقت الحياة بعد رحيله بأقل من أشهر .[33] تلك التفاصيل جلُّها، أو لنقل: كلّها ، يخترعها خيال الكاتبة، ويدخلها في نسيج الحكاية الأصل – حكاية يونس – الذي عــاد من جوف الحــوت، ليس لها من دلالــة، ولا

30.حسين، هدية، زجاج الوقت، ص 107

31.المصدر السابق، ص 107

32.المصدر السابق، ص 111

33.المصدر السابق، ص 112

وظيفة، سوى التمهيد لمقتل (يونس) مرة أخرى. فعندما زارها الزيارة الأخيرة، وتذكر أمه التي ماتت ولم يرها ، وذرف بسبب ذكراها بعض الدموع التي ظلت عالقة بالأهداب، فوجئ الاثنان بهواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة، وبعدها اختفى يونس على الفور ، وتبين أن رجالا وشرطة على مقربةٍ من الباب ، وثمة جثة ملطخة بالدم النازف ، ولا تكاد السّاردة – حسيبة – تذكر إلا أنها عادت للدفتر وكتبت شيئا لكنها لا تعرف ما هو .[34] وتنتقل مهمة السرد مرة أخرى للفتاة ، فالأحداث الأخيرة تقع فيما كانت تواصل عملها ممرضة مؤقتة في المستشفى، وهو عملٌ كان يضطرها للبقاء خارج المنزل لعدة أيام، تأتي بعدها لزيارة المنزل لوقت قصير ثم تعود إلى المستشفى.

في هذه المرحلة من الحوادث لا تكتفي الساردة بذكر ما وقع لعمّتها، وليونس، الذي لم تره. وإنما تتذكر فيما يشبه استدعاء الماضي، ما كان بينها وبين زكريا. فزكريا على خلاف يونس . يونس أجبر على الرحيل ، ولم يقتلع جذور الحكاية من القلب ، أما زكريا فهو شبيه بالأب (حازم/ أو قادر) لا يهمه إلا أن يكون رجل أعمال ناجحاً كأبيه. ولا تهمُّه سوى الصفقة الرابحة بعد الأخرى. ولذا يبدأ بالانسحاب من حياتها تدريجيّا ، معتذرًا عن لقائها بتلك الحجة تارة، وتارة أخرى بداعي السفر لإبرام صفقة تعاقد عليها مع أجنبي. وهذا المنولوغ الذي يتقاطع مع منولوغ آخر سبق أن استمع له المروي عليهم ، في فصل سابق، يرمي إلى القول بأن الرجل الذي تحبه هو المحور الذي يدور حوله العالم، وبفقده يفقد توازنه: " الأمور ليست هكذا يا ابنتي! إذا كانت شخصية رجل الأعمال لا تناسبك، فلا تكملي. وإذا انتهت التجربة على نحو مغاير لمشاعرك، عليك أن ترمي بنتائجها في البحر، وتخرجي منها بلا ندوب. عندئذٍ سترين العالم أوسع مما تظنين ."[35]

بداية النهاية:

هذه الأفكار تتداعى في ذهنها قبل أن تكتشف اختفاء العمة، لقد علمت من سلمان، ومن غيره، مثلما علمت من الصحف، بالجريمة التي وقعت عند مدخل

34.حسين، هدية، المصدر السابق ص 114

35.المصدر السابق، ص 122

البيت، وبأنّ الشرطة ألقت القبض عليها وأخِذَتْ للاستجواب. وأكد ذلك الاستجواب أنها تعاني من اضطراب عقلي، ونفسي، مما دعا إلى إرسالها للمستشفى. وحين تحاول اللقاء بها في المستشفى يطول البحث دونما فائدة. وتحاول، بطريقة غير مباشرة، الاستعانة بعم سلمان – الشاعر – الذي طالما نظم شعرًا يناجي فيه (حسيبة فيصل) من بعيد ، إلا أنه ينصحها بعدم المحاولة بعد أن تمّ التأكد من أنها ليست في المشفى. وعندما تزوره في المنزل، تبصر في مكتبه – بالصدفة – دفترًا أزرق يشبه الدفتر الذي كانت تستعمله العمة في كتابة الرواية، فيساورها شكٌّ في أنْ يكون للعم (سلمان) هذا يدٌ في المصيبة التي وقعت لها، ولعمّتها، وأن الدفتر، ربما كان دفتر العمة الذي يحتوى على النسخة الأولى غير الكاملة من الرواية قيد الكتابة " مكعبات الثلج ".

تجمّعتْ – إذاً – المصائب فوق رأس الفتاة حديثة التخرج. غياب العمة، واختفاؤها تماماً، خيانة زكريا، والشكوك التي تساورها إزاء جار الرضا (سلمان) وهواجس الرعب التي تنتابها كلما أحسَّت بشبح يتحرك في الحديقة، أو سمعت صوتا في الخارج ، أو أبصرت طائرا يتنقل بعصبية فوق الأشجار . وفي النهاية ، وبعد التأكد من أن الدفتر الذي رأته في مكتبة العم (سلمان) ليس الرواية "المشروع "، بل هو ديوان شعر يضم قصائد غزلية نظمها في مناجاة العمة ، فوجئت الساردة – في هذه الأثناء – بالعمة ملقاة مثل جثة محطمة أمام البيت.

هنا تتضح- بطبيعة الحال - بعض الغوامض، والأسرار المبهمة، فقد يكون الضابط الذي قتل أما المنزل هو (يونس) نفسه، أو أيّ شخص آخر تمت تصفيته، في حين أن الشخص الذي حدثتنا عنه (حسيبة فيصل) هو الشخص الموجود في رواية مكعبات الثلج. وأن الجهاز الخاص اتخذ من ذلك ذريعة للتحقيق مع (حسيبة) وأن المحققين حاولوا أن ينتزعوا منها بعض الاعترافات والمعلومات، بالقوة والتعذيب، حتى آلت إلى ما آلت إليه " هي عمتي ، ولكن لا شيء يدل عليها.. بدت أصغر حجما بسب فقدانها الكثير من الوزن. شاحبة شحوب الموتى.. عيناها غائرتان .. هابطتان.. شفتاها ذابلتان، يابستان.. صفّ أسنانها العلوي يبرز بروزاً لافتاً وقد فقدت بعض أسنانها السفلى. عظام خديها بارزة، وشعرها حليق .. وأصابع يديها

ورجليها محرشفة.. ساقاها مختومتان بكدمات سود .. وبنيّة هنا وهناك.. ورائحة جسدها لا تطاق، كما لو أنها لم تغتسل منذ سنين. "[36]

بعد ذلك استشارت الأطباء إنْ كانت ثمة طريقة ، أو إمكانية للعلاج، وإعادة العمة إلى ما كانت عليه. لكنّ كلّ النصائح باءت بالإخفاق الذريع. وأخيرا توفيت العمة، وانفض المعزون، أما الرواية، فإن العمة كانت في آخر لحظاتها تحاول الاقتراب من الدّرْج الذي توجد فيه ، وكلما حاولت البحثَ في المكتب خذلتها يدها المرتعشة، وأصابعها المرتجفة. لم تسعفها تلك المحاولات في استخراج الرواية، وإضافة أيّ كلمة. ولعل إشارة الساردة – هنا – إلى عجز العمة عن مواصلة الكتابة إشارة ذات مغزى، فهي إشارة تعفينا من التساؤل عن مصير الرواية، إذ من المؤكد أنها ظلت ناقصة، لكن وفاة المؤلفة (حسيبة) هي الخاتمة المناسبة التي تليق برواية كهذه بدأت بالعذاب، وانتهت بالعذاب .

ما سبق من ملاحظ حول المدى السردي لفضاء هذه الرواية يطرح على الدارس تساؤلاتٍ عدة، يمكن أن نُحدّدها فيما يأتي :

1- علاقة النص برواية الأصوات المتعددة Polyphony.
2- علاقتها برواية زوايا النظر Point of view.
3- علاقتها بالميتاقص meta-fiction .
4- علاقة الرواية بالبنية الدرامية dramatic novel.
5- علاقة الرواية بالأدب النّسْوي feminism من خلال التطابق المحتمل بين الدال والمدلول . وفيما تبقى، من هذا الفصل، سنحاول الإجابة عن الأسئلة المذكورة قدر المستطاع.

السارد الضمني

تقوم هذه الرواية على نسق سردي يعتمد تعدّد الأصوات. فلدينا – أولا – صـــوت حسيبة. التي أسندت إليها المؤلفة هدية حسين مهمة رواية الشطر الأكبر من الحوادث، فضلا عن مجريات القصة. وهـذا الصـوت – بلا ريب – يقـــدم لنا رؤيته

36.حسين، هدية، المصدر السابق، ص 167

الذاتية لتلك المجريات، ووجهة نظره، فصاحبته بطلة الرواية، وهي التي وقع عليها أثر الاضطهاد، والقمع الذكوري، من لدن الأخ، أولا، ومن الزوج – الجلف – ثانيا ، والمدير الفاسد ثالثا، والمحيط الاجتماعي بما فيه من ظروف،وأشخاص، ليس أقلهم أذىً صاحب الدكان، أو الشاعر الذي هو على صلة بأشخاص في الجهاز الخاص ، وأخيراً أجهزة القمع، والتحقيق، التي حاولت إخفاء اعتقالها لحين، ثم أطلق سراحها بعد أن أصبحت مشروع جثة هامدة لا ينقصها شيء إلا شهادة الوفاة.

هذا الصوت - بطبيعة الحال – ذو زاوية ينظر منها إلى للحوادث نظرةً تختلف عن الزوايا الأخرى، التي يطل منها الآخرون على فضاء الحكاية. فهي أيضا الكاتب الضمني الذي يؤدي دورَيْن : دور السارد، ودور الكاتب الذي يجلس إلى المكتب ويخترع الشخصيات أو يستمدها من الواقع، وينسج حولها الحوادث. فهي تعرف (يونس) وفي الوقت نفسه تخترعه، وتوجده على الورق، وبفضل هذا الدور، الذي اضطلعت به (حسيبة فيصل)، تمكنت من أن تكون عضوًا مشاركا في الفريق الذي يمثل الحوادث، ويشخصها على خشبة المسرح الوهمي، الذي تدور فوقه الحكاية. وهذا يفسر – بدوره – اللهجة (الحكواتية) التي طبعت بها مجريات القصة من الألف إلى الياء .

والصوت الثاني هو صوت (يونس)، ولكنه لا يؤدي دوره مباشرة، إنما يتراءى لنا من وراء ستارة تحركها حسيبة تارة، وتارة أخرى تحركها الرواية " المشروع "التي وضعت في الدرج، وتحفظت عليها، ولم نعد نعرف مصير الدفتر الأزرق الباهت الذي يوجد يونس بين غلافيه. مع ذلك اكتسب يونس صوتا خاصًا من خلال الحديث الذي يفضي به إلى (حسيبة)، وتنقله إلينا في شيء من التصرّف. وهو لا يمثل كلامه على وجه الدقة، بل يمثله تمثيلا غير مباشر ،ولا يلحظ القارئ هفوة في ذلك ، لأن يونس – في الحقيقة – يمتزج فيه الوهم بالواقع، لذا لا بأس إنْ كان في حواره متداخلا بعض التداخل في صوت (حسيبة) وحوارها الداخلي.

والصوتُ الثالث هو صوت (حزام)ابنة حازم المتوفى. فهي تتناوب وعمتها على أداء الدور الذي أناطته الكاتبة هدية حسين بالسارد الضمني. وهي – في صوتها الداخلي – تختلف عن العمة، التي تتميز بالنضج، والثقافة الأدبية رفيعة المستوى. في حين أنّ (حزام) فجة إلى حدٍّ ما، وساذجة، ولكن تعاطفها مع العمة ، وحبها لها، لا حدود

له. وهي أكثر انضباطا من العمة في الأداء ، فالعمّة تراوغ أحيانا، وتصدر عنها أقوال شديدة التناقض. وتضطرب حتى ليتهيأ إليها أنّ الوهم حقيقة ماثلة كالحجر، والبيت، والنافذة. أما (حزام) فتعيد النظر فيما تفكر فيه مراراً قبل أن تدع لأفكارها، وهواجسها أن تتدفق، فتملأ دهاليز السرد، وأروقته بالمحكي عنها، وعن العمة وعن العمّ سلمان. والحق أن الصوتين : صوت العمة وصوت (حزام) متكاملان. وهذا قد يعدّ مأخذا لدى بعض نقاد الرواية لا سيما رواية وجهات النظر. في حين أن صوت يونس، وصوت العمة، يتكاملان في اتجاهٍ آخر. والحلقة المشتركة بين الصوتين: (حزام) و(يونس)هو صوت العمة (حسيبة) الذي يفرش ظلاله على الرواية من البداية إلى السطر الأخير . الأمر الذي يعني، في عرف النقد الروائي، أنّ المؤلفة لم تتخلَّ عن الراوي التقليدي لصالح رواية تعدد الأصوات تماما، بل جمعت بين نسق الراوي المُمَسْرح dramatized narrator ونسق رواية تعدد الأصوات.

ثمة أصوات أخرى شغلت حيزاً في المدى الحواري لهذه الرواية: الشيخ جابر، والعم سلمان.. وزكريا.. لكنّ أيا من هؤلاء لا يحتل الموقع الذي يحتله أيّ من أصحاب الأصوات الثلاثة المذكورة.

وتعدُّد الأصوات في الرواية العربية ظاهرة (حداثية) برزت منذ نحو أربعين عاما، أو تزيد، عندما كتب غسان كنفاني روايته الأولى رجالٌ في الشمس، وفتحي غانم روايته المعروفة (الرجل الذي فقد ظله) وتوالت بعد ذلك المحاولات. فكتب نجيب محفوظ روايته ميرامار، وكتب سليمان فياض روايته (أصوات) وخيري شلبي كتب روايته (السنيورة)، وكتب يوسف القعيد روايته (الحرب في برّ مصر) وروايته يحدث في مصر الآن،ورشاد أبو شاور كتب روايته (البكاء على صدر الحبيب) وعبدة جبير كتب روايته (تحريك القلب) وإبراهيم عبد المجيد كتب هو الآخر روايته (المسافات) وجمال الغيطاني كتب روايته (الزيني بركات) وطه وادي كتب رواية تعتمد تعدد الأصوات [37] بعنوان (الكهف السحري) إلى ذلك تضاف محاولات لكل من جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، وغائب طعمة فرمان: خمسة أصوات، وليلى الأطرش : ليلتان

37.التلاوي، محمد نجيب: وجهات النظر في رواية تعدد الأصوات العربية، ط1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000ص74

وظل امرأة، ورواية : مرافيء الوهم، وها هي ذي هدية حسين تخوضُ أولى تجاربها على هذا الصعيد ، وتبدأ طريقها في هذا المضمار بروايتها هذه.

يتصل بهذا الملمح الحداثي ملمحٌ آخر هو تعدد زوايا النظر. فإلى هذا التنوع يعزى ما في الرواية من التركيب . وهو تركيب يجعلها تختلف اختلافا شديداً عن روايات أخرى تعتمد تراكم المرويات من فصل لآخر، دون أن يتخلل ذلك أي تغيير في المنظور، وإنما يهيْمن على البناء منظور سردي واحد من بدايته إلى منتهاه، مما يجعل الرواية تشبه طريقاً سريعا في اتجاه واحد . وبدلا من ذلك تتيح هدية حسين لكل من (يونس) و(حزام) إبداء أرائهما فيما ترويه لنا (حسيبة) وربما اختلفا معها في بعْض الرأي. ولولا ذلك لما كان بالإمكان التعرف بالأسلوب غير المباشر – غير التقريري – إلى العقلية العشائرية المتحكمة في قطاعٍ من الناس في أحياء بغداد، وما جاورها من القرى. ولولا ذلك لما تعرفنا بالأسلوب الفني غير التقريري على العلاقات التي تربط الأكراد بالعرب في كردستان العراق .. والتماسك الثقافي بين القوميتين. ولولا ذلك لما استطعنا أن ندلف إلى العالم الداخلي (الجواني) لأشخاص مثل (يونس) و(حزام) و(سلمان) و(زكريا) والشيخ (جابر) وأم (يونس) وحتى حسيبة نفسها وغيرهم من أشخاص.

فعبر تعدّد زوايا النظر، تمكنت المؤلفة من الإلقاء بأفكارها عن الآخرين، وكأنها ليست أفكارها بل هي أفكار الشخوص بعضهم عن بعض. وبذلك تكون قد أنقذت الشخصيات من التسطيح، وارتقت بها من مستوى الوصف التقريري إلى الاستبطان، والتحليل الداخلي الذي يصل – في بعض الأحيان – إلى مستوى التحليل النفسي.

علاقة الرواية بالميتاقص

وأما أنْ يكتب المؤلف رواية عن شخص من الأشخاص يؤلف رواية، واصفا ما يحدث بين هذا المؤلف والشخصيات التي يحاول اتخاذها أبطالا في عمله الكتابي، فشيء معروف، فقد سبق إلى ذلك لويجي براندللو – الكاتب المسرحي الإيطالي – في رائعته ست شخصيات تبحث عن مؤلف. وهي الدراما العبثية التي حاكاها أو تأثر بها محمود سيف الدين الإيراني في قصته القصيرة أصابع في الظلام التي حولها إلى مسرحية بعنوان (الأقنعة) وكان أندريه جيد **Gide** – الكاتب الفرنسي – قد لجأ إلى هذه الطريقة في بناء روايته (مزيفو النقود) **The Counter Fellers** وقيل: إن تيسير سبول- الشاعر، والكاتب الأردني- تأثر بهذه الطريقة في روايته أنت منذ اليوم ، من

خلال شخصية (عربي) الذي تناقل أصدقاؤه أنه يكتب رواية [38]. وحنا مينة ،هو الآخر، لجأ إلى هذا في روايته "النجوم تُحاكم القمر" .

وقد تمكنت هدية حسين في روايتها **زجاج الوقت** من أداء هذه الفكرة، إذ أقنعتنا بطريقة غير مباشرة ، أنّ يونس – الذي هو في جوف الحوت – قد خرج من بين السّطور ، ومن الأوراق، وتحوَّل إلى شخصية روائية حقيقية، تظهر وتختفي، وتتكلم وتصمت، وتروي، وتلاقي مصيرها الحتمي، الذي لا يختلف عن مصائر الشخصيات السردية في الرواية، وهي لا تذكر لنا ذلك بطريقة مباشرة ، وإنما بأسلوب يعتمد المواربة، في شيء من الإخفاء تارة، وفي شيء من الإظهار، والتجلي، تارة أخرى. ولا يستطيع إلا القارىء المثالي اكتشاف التماهي التام بين (يونس) في الحياة، و(يونس) في رواية مكعبات الثلج. وعلى ذلك يكون تكنيك القصة داخل القصة [39] أو الميتاقص Meta-fiction قد وظف توظيفا جيدا،خلافاً لمحاولات أخرى قُسرتْ عليها هذه الطريقة قسراً. فمحاورات (حسيبة) و (حزام) حول الرواية، وما أفضت به الأولى للثانية عن فهمها للعملية الإبداعية ، وعلاقة القصة بالواقع، وغاية الكاتب من تصوير الأشخاص، وربط المتخيل السردي بالواقع المحسوس، جعل من الميتاقصّ ،في هذه الرواية، وسيلةً وغايةفي آن.

فعلاوة على أنها أشاعت في الرواية أجواء عجائبية وُفّقت فيها بين عودة الموتى من قبورهم وعودتهم من خلال الورق،وألقت أضواء كاشفة على غاية الكاتب، والفنان، والشاعر، من الكتابة . فممارسة الكتابة ليست استهواءً،أو تسلية، وإنما هي فعل اقتصاص ،وسلاح،يطلق النار على من يلحق الأذى بضعاف القوة. فالرواية ليست حكاية ترويها المرأة للطفل الجميل حتى ينام، وإنما هي مكابدة، وخلق، مادتها المعاناة، وغايتها التعبير عن الرؤية، والموقف. وعندما يتوقف الكاتب عن الكتابة، مثلما حدث في حكاية (حسيبة)، يفقد ارتباطه بالحياة، ويعدّ من أهل القبور، بدلا من أن يكون في عِداد أهل القصور.

38.خليل ، إبراهيم، تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005 ص91

39.خريس، أحمد: العوالم الميتانصية في الرواية العربية، ط1، عمان: دار ازمنة، 2001

الرو اية الدرامية

وقد لا تكون هذه الرواية – زجاج الوقت – نموذجاءً مثاليا لما يسمى في الرواية الحداثية (مِسْرواية) [40]وهي لفظة منحوتة من كلمتين، الأولى مسرحية، والثانية رواية، إلا أنّ اختيار المؤلفة للراوي غير الموضوعي ، الراوي المُمَسْرح، أي ذلك الذي يتم تشخيصه من خلال السرد القصصي، باعتباره راويا ومرويا عنه، مجسداً بلحمه ودمه وشحمه أمام المشاهد الضمني، أي القارىء ، قرّبَ هذا العمل من الرواية ذات البنية الدرامية.

وقد لجأت المؤلفة إلى استخدام تقنية درامية جديدة تميّز بها مسرح اللامعقول – أو مسرح العبث – الذي شاع في الأدب الغربي بُعيْدَ الحرب العالمية الثانية، وهي تقنية إسقاط الحائط الرابع الذي يفصل، في المسرح التقليدي ، بين الممثلين وجمهور النظارة. فخرج الممثل على تلك التقاليد ، وهبط عن خشبة المسرح ، وراح يتجول بين النظارة، ويخاطبهم ،ويوجه إليهم حديثه مباشرة. يتجلى هذا واضحا في الفصل الأول الذي قامت فيه (حسيبة فيصل) بدور الساردة . وهي – أي الرواية – تشوبها في الوقت نفسه بعض مظاهر المينودراما، عندما يُغرق الراوي، وهو هنا الممثل، في سرد منولوجه الخاص أمـام جمهوره، مرتديا – في الوقت نفسه – أقنعة متعددة. منها قناع (يونس)، الذي يظهر تارة،ويختفي أخرى، ناقلةً لنا كلامه ،مباشرة، في شيءٍ غير قليل من التصرّف. وتتخطى البناء الدرامي هذا إلى شيء من (الميلودراما) فالرواية تركز تركيزا شديدا على الحوادث المثيرة للانفعالات، الداعية إلى تفجير المشاعر ، فالقارئ لا يملك إلا الخضوع للتأثيرات العاصفة في نهاية القصة، وهي تأثيراتٌ تقرّبها من تلك الأهداف التي يهدف إليها الكاتب الميلودرامي .

انفتاحُ النّصّ

وتمثل هذه الرواية ، من بعض الوجوه، الروايـة النسويـة ، تمثيلا دقيقـــاً لا مفتعلاً. إذ يستطيع القارىء أن يقتطع منها عشرات الفقرات التي تمثل مشاهد سردية ذات موقع جذري ، تعبّر، تعبيرا جيّدا ، عن موقف الأدب النّسْوي ، ومنظـوره

40.الخشاب، وليد، عندما تلجأ الرواية للمسرواية، فصول، القاهرة، مج 12، ع1،ربيع 1993

للحيــاة. و مــن هــذه المقطوعات السّردية – إذا ساغ التعبير، وجاز – تلك المتناثرة في المئة والسّبْع والسبعين صفحة التي تتألف منها مادة النسيج اللفظي، لكن ما يكمن وراء هذه المادة ، وما هو متناثر في الفجوات التي تمثل المسكوت عنه ، أكثر من ذلك بكثير . وقارئ الرواية، مثلما هو معروف، لا يقرأ ما كتب فقط ، ولكنه عن طريق التفكيك، والتركيب، يقوم بملء الفجوات، وإضافة التكملة، بتعبير ديريدا Derrida إلى النسيج، ملفوظا مُفصْحا بذاته، من خلال ما يقال، عمّا لا يقال . فإذا جمع إلى ما قيل فيها ما لم يُقلْ، غدا الموضوع برمته، والمدلول في ارتباطه بالدال، واستدعاء كل منهما للآخر ، تضخيماً لمشاعر الأنثى، وتصويراً دقيقاً للغاية لعالمها الداخلي أو الجوّاني .

فعدا عن هيمنة الصوت النسائي على أداء الدور السردي، والتعبير عن المنظور الذاتي، بدلا من الموضوعي، فإنّ (حسيبة فيصل) تعيش معاناةً ممتدة من أول النص إلى آخره، سببها التمييز الذكوري ضد الأنثوي . فعندما علقت بسنارة الشاب يونس. . وقبل أن تعرفه،أوتجيبه إلى ما طلب، وما يبتغي ، وقبل أن تتعرف إلى غرضه، إن كان شريفا أو غير شريف ، كان الأخ – الذي يمثل الذكورة في الشرق العربي تمثيلا فاقعا، بالمرصاد ، وقد اتخذ قراره وهو الهجوم على يونس، وضربه، والوشاية به لعشيرته، مطالبا بحقه الشرفي الذي تكفله له تقاليد العصور الوسطى ، ولم يكتف بذلك، بل قام بمعاقبة الأخت (حسيبة) على ما لمْ ترتكب، مبتدئا عقوبته لها بغواية السّوْط ، ثم بالاعتقال، والحبْس في حجرة الجرذان (الكراكيب) وعلى البلاط الرطب، والآجر راح الجسد الأنثوي يتلوى في ألم . وليته اكتفى بذلك ، فتجنبا لتكرار التجربة قام بتزويجها من رجل متزوج – الجلْف – الذي لم يكدْ ينل منها وطرهُ حتى قام بتطليقها. وهي مع ذلك لا تنفى أنّ هذا الرجل (الجلف) كان أكثر رحمة بها من أخيها الشقيق ، فهو على الأقل – لم يَحُلْ بينها وبين التعليم الجامعي. وانتقالها من فضاء المخزن، المملوء بالكراكيب، إلى فضاء التعليم الجامعي، جعل الكيان المهموم ، المثقل بالعذاب، يتفتق عن مواهب، في إشارة من المؤلفة إلى القدرات المهدورة لدى المرأة ، فعندما يتاح لتلك القدرات أنْ تجد طريقها إلى الحياة خارج حدود الكبت، والقهر، والقمع ، فيتاح لها أن تعبر عن ذاتها في أجواء لا تخلو من الحرية الفردية ،

حتى وإن كانت هذه الحرية محدودة، فإنها تعطي، وتعطي . . في وقت قصيرٍ قياسي. لقد كتبَتْ الكثير ، ونشرت بعض القصص التي نوّهَ إلى بعضها ناقدٌ بارز .

وعلى هذا يتضح أنّ الكاتبة في توجّهها السردي هذا تسلط الضّوْءَ على عالم المرأة. تلك المرأة التي لجأت ، في نهاية الأمر، إلى الكتابة – مرة أخرى – متخذة منها سلاحاً يعينها على تسجيل موقفها من الأشياء ، والناس ، وتعبيراً عن رؤيتها هي للآخرين، لا عن رؤية الآخرين لها . وفي هذا السياق يمكن فهم الحبكة الثانية التي توازي ما سبق، أعني حكاية (حزام) و(زكريا). فقد أوهم زكريا الفتاة أنه يحبّها حباً شديداً. وأسلست الفتاة قيادها له ، وعندما باحت لعمتها بما كان منه باركت لها هذا الحب ، فهو التجربة الأولى ،ولأنها لا تريد لها أن تعاني ما عانته هي ، فقد راحت تنصح لها ، وتكرر أنّ عليها التأكد من صحة مشاعرها، وصدقها نحوه، ولكن الحبيب يتهرّب كلما حاولت أن تذكر له حزام فكرة الزواج . وبعد التخرج ، من الجامعة ، أخذ يتراجع تدريجيا عن مواعيده، ولقاءاته، متذرّعا بالعمل تارة، وبالسفر تارة أخرى، وبدأت تفقد ثقتها به على نحو أو آخر .

وعندما وقع لعمّتها ما وقع، وألقي عليها القبض في قضية لا يدَ لها فيها، اتخذ من ذلك ذريعة للانسحاب من حياتها بصفة نهائية، وهكذا ثبت أنّ الرجال – مثلما قالت لها حسيبة ذات يوم – يكمن الشر تحت جلودهم، وأنّ الخيانة طبعٌ من طباعهم، ولكنْ عليها ألا تكون فريسة لليأس ، فلتجرّبْ حظها معهم مرة أخرى. وهكذا غدت (حزام) تشكّ فيمن تصطفيه من الناس، وبات الرجل – لمجرد كونه رجلا – عرضة للارتياب ، فالعم سلمان – وهو رجلٌ في عمر جدها لو كان حياً – ترتاب فيه ، وتظنه من العَسَس الليليّ ، حيناً ، وحينا آخر تظنه من أصحاب السوابق.

وبسبب هذه التجارب – وهي تجارب مريرة بالمعنى الخاصّ، والمطلق – نشأ لدى المرأة في هذه الرواية إحساس ، أو شعور غير ودي تجاه الرجل ، من حيث هو إنسان ذكوري لا غير . فالزوج الذي زوّجت به (حسيبة) جلف لا غير ، والأخ (قادر) الذي هو أبٌ أيضا، ليس جلفا حسبُ بل ليس في قلبه موضع لرحمة ، أو لعطفٍ،أو حنان. فكأنه قدّ من صخر ، لا يفكر إلا بصفقاته المشبوهة، وبما يحققه من ربح أو خسارة. وعندما غضب غضبته المُضَريّة من يونس، باع مشاعره لقاء غرامة مالية يتلقاها من عشيرة يونس لا تزيد على ثلاثين ديناراً، فيا له من ثمن بخس! وزكريا – على الرغم

من أنه خريج جامعي يفترض أن يكون على جانب من الثقافة يؤهله لأداء دور أكثر لطفا ، تعيقه عن ذلك أحلامه وأحلام أبيه بأن يكون رجل أعمال ذا ثروة . والعم سلمان – الذي ينظم شعراً بارد العواطف – إنسانٌ غامض ربما كانت له يدٌ في جل ما حدث لحسيبة وليونس . وصاحب الدكان.. وهذه النظرة غير الودودة تجاه الجنس الآخر لم يَسْلم منها إمام المسجد الذي منع (يونس) من المبيت فيه ، عندما كان هائما على وجهه. أما الشيخ جابر ، والد حظوظ ، فمع أنه يبدو أقل شراسة تجاه النساء ، إلا أنه زوج بناته الثلاث بطريقة لا تحفظ لهنّ إنسانيتهنّ. حتى العانس التي ذكرَتْ في الرواية، وقيل إنها انتحرت [41] يعزى انتحارها المأساوي إلى عزوف الرجال عنها لا لطبعها الخشن. فالرواية – إذاً – من هذا المنظور وسواه، لا يمكن أن تخلو من البعد النّسْويّ. فكأنّ الكاتبة تتبنى ، دون مواربة، الدفاع عن حق الأنثى في أن تكون مَنْ هي، روحاً وجسداً ، والمآسي التي أحاطت بكل من (حسيبة) و(حزام) في الرواية تسوّغ ذلك.

وعلى الرغم من أنّ هذا المنحى له ما يسوغه في الرواية ، إلا أنه ليس الاحتمال الوحيد الذي تتفتق عنه علاقة الدلالة بالخطاب .

ولا يفوتنا أن نذكر بأنّ العمل الأدبي، شعرا أو نثراً، ذو بنية مجازية، فهو يضع متلقيه أمام سلسلة من الخيارات ، لقد عبرت في أفق الرواية إشاراتٌ كثيرة، كانت دلالاتها تتوارد فيما يمكن أن نسميه انتقاد الوضع السياسي الذي كان قائمـــــاً في العراق قبل غزوه. سواءٌ عبر الإنكار الصريح لأي علاقة للنظام السياسي بما يسمى ديمقراطية هنا أو هناك .. أو من خلال الإشارة إلى الجهاز الخاص . أو من خلال الإشارة الـــرامزة إلى ثورة (المجانين) في المستشفى. أو لأحداث الشغب التي تم القضاء عليها بيد من حديد .. أو من خـــلال الإشارة إلى الصراع الدمـــوي في أربيل وكردستان العراق (الهولوكست) أو الإيماءات للمخاوف التي تساور الأشخاص،وتطبع حياتهم بالخوف، وانعدام الاطمئنان .

ومن الاحتمالات التي يمكن أن يتمخض عنها الفضاء الدلالي لهذه الرواية، أن تكون عودة (يونس) من منفاه، القسري، أو من قبره – لا فرق – تشبه عودة المُهَجّرين

41.حسين، هدية، زجاج الوقت، ص 17

العراقيين من منفاهم إلى بغداد التي تعلقوا بها وأحبّوها، تعلق (يونس) بحسيبة ،وحبه لها، ولعلّ ما لاح في أفقهم من آمال عراض بعودة هذا الحب إلى سابق عهده لم يكن سوى سراب ، فعلى مقربة من الصالة التي شهدت عودة هذا الحب ، كأقوى ما يكون، تجددت الجريمة، وتجدد العنف ، وتجددت الفوضى، وانتهى كل شيء. وهذا هو أحد الخيارات الهامشية التي تتراءى للقارئ على حافة الموضوع السّابق، الذي هو الموضوع النّسْويّ. فدلالات هذه الرواية، لكونها كتبت بطريقة لا تخلو من التركيب ،قد تتعدد، وتتنوع. ويبقى على قارئ هذه الرواية أنْ يرَفْرِفَ في أجوائها محلقا تاركا لخياله وحدْسه أن يستخلصا منها ما يستخلصانه من معانٍ، وآفاق .

ملاحظات غير ختامية

بقي أن نقول : إنّ هذه الرواية تمثل نموذجا جيداً لرواية ما بعد الحداثة، ففيها لجأت الكاتبة إلى التركيب عوضا عن السّرد التقليدي، الذي يعتمد التسلسل الطبيعي Chronology وإلى السارد الذاتي ، المُمَسْرح ، عوضا عن السّارد كليّ العلم omniscient narrator وإلى السرد المتشظي fragmentary بدلا من السرد المتماسك، وإلى تعدد زوايا النظر، بدلا من وحدة المنظور، وإلى التباس الوهم بالواقع من خلال اللجوء إلى تقنية الرواية داخل الرواية meta-fiction وإلى النصّ المفتوح open text بدلا من النصّ المغلق. ولذا جاءت الخيارات المطروحة أمام القارئ لتأويله وتفسيره، متعددة، غير مقصورة على مدلول وحيد، واقتربت من البناء الدرامي، مستخدمةً لغة قليلة التنوع لكون الأشخاص متداخلين في إطار الرواية الموسومة بالعنوان مكعبات الثلج .

وقد أشرنا إلى هذه الملاحظات بأنها ملاحظات غير ختامية لقناعتنا بأن ثمّة ما يمكن قوله عن هذه الرواية في مجال الحديث عن الأشخاص، والحديث عن المكان، والحديث عن اللغة، وما فيها من تجانس يتنافى مع رواية تعدد الأصوات، وذلك يعزى في رأينا لتضمين المؤلفة شخصية السّاردة التي تتجلى في (حسيبة) تضمينًا جعلها تطغى على الأصوات الأخرى، على نحو ما فعل نجيب محفوظ في روايته **ميرامار** عندما أتاح لصوت عامر وجدي أنْ يفرش ظلاله على الأصوات الأخرى، فأدى بذلك إلى شيوع تجانس لغوي كان ينبغي أنْ يتجنبه مادام يكتب رواية تقوم على تعدّد الأصوات.

13

السردُ المؤطَّر في نساء العتبات لهدية حسين

أبرز ما يلفت النظر في رواية هدية حسين الموسومة بـ "نساء العتبات" هو العنوان، فعلى الرغم من أن القارئ محتاج لقراءة عدد غير قليل من صفحات الرواية ليعرف العلاقة بينه وبين الحكاية، إلا أنّ استكشاف العلاقة بينهما وبين المغزى في الرواية، وتقلباته، وتحولاته، لا يعدو أن يكون من البدائه. ففي القرى، والمدن، على السواء، اعتادت النساء في الأحياء الفقيرة، والشعبية، الجلوس على عتبة أحد البيوت، يقضين الوقت في الحكي وسرد القصص، لكنّ المؤلفة عن طريق الساردة البطلة، أمل مصطفى، توضح لنا أن لهذه القصص لونا معينا، لأن معظم النساء، إن لم يكن كلهنّ، يجمعهن الملجأ، وتجمعهنَّ الأحزان، والدليل على ذلك "فطومة" التي فقدت من فقدت في الحرب الأولى، وقد انضمت إليهن بعد تناولهنّ الشاي ذات يوم. فانضمامها إليهن دليل على أنّ باب الانتساب مفتوح لمنْ تعاني.[1] ودليل آخر، هو قول السّاردة عن الأم: " تثرثر بتاريخ طويل من الفقر، والعَوَز، والحرمان، والموت، وترميه على عتبات البيوت، أو في الأسواق، وربما في حمام النساء، الذي تصر على التردد إليه على الرغم من وجود الحمّام في البيت ". [2]

تتكرر الإشارة إلى العتبات كثيرًا في الرواية، فها هي تتذكر مشاهد الطفولة الغابرة " رأيت عتبة دارنا مزدحمة بالنساء، وأنا طفلة تلوذ بينهن، وتستمع لحكاياتهن، التي تقطر حزنًا، وتذوبُ حسرةً على الرجال الغائبين "[3] وفي موْضع ثان تتذكّر الأم " أراها وقد حضرت من غيابها، تقترب مني بسرعة عجيبة، وتسحبني من

---

1. هدية حسين: نساء العتبات، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010 ص 81
2. نساء العتبات ص 98
3. نساء العتبات ص 125

فراشي، وتأخذني إلى هناك،فأجلس معها على العتبات " [4] ولا تفتأ ترى نفسها طفلة: " أجلس على عتبة بيت أمّي الخالي إلا مني ، وأسرد حكايتي على نساء مفترضات يغزلن الحكايات على نوْل أحزانهنّ " وهؤلاء النسْوَة في الغالب " مطلقاتٌ، وأرامل، وباحثات عن رجالهنَّ، يجلسن على عتباتِ البيوت، ويحكين عن حياتهنَّ الفارغة، وعن الحبِّ الضائع. "[5] وعندما تعجب بما ترويه الخادمة - ذات الأصل القروي - من حكايات عن مأساتها، تقول لها الساردة: " لا أملك موهبة الحكي مثلك، يا جمّار، أنت تشبهين نساءَ العتبات. " [6] لكنها في نهاية المطاف لا تستطيع التهرب من المصير المكتوب، والمآل المقدر لها في اللوح المحفوظ. فبعد أنْ لحق بها ما لحق، وحاقَ بها ما حاقَ، رأت نفسها، ذات صباح، وهي تحدق في المرآة، وتمْعِنُ في رؤية وجهها، ليداهمها شعورُ من فقد شيئا إلى الأبد. " رأيت ملامح امرأة تشبهُ ملامح نساءِ العتبات" [7] ولذا لا تستغربُ أن تعود هي الأخرى إلى العتبات لتخرج الحكايات الموشومة بالندوب من صندوق الرأس ". [8]

العتبات

تقوم الرواية على قصة رئيسة تمثل إطارًا للحوادث، وهي قصة أمل مصطفى التي تزوجت جبار منصور، أحد ضباط الحرس الجمهوري، على الرغم من أنه يكبرها بنحو ثلاثين عامًا[9]، فهي من سن أحد أولاده والقصص الصغرى المندمجة في القصة الكبيرة، وهي قصص العتبات. أولاها قصة أو حكاية الأم التي ذهب زوجها في الحرب العراقية الإيرانية ولم يعد، وعاشت بانتظاره[10] دون أن تملّ من الثرثرة بحكاية غيابه، واختفائه، وما تركه ذلك الاختفاء عليها. فقد أضربت عن التزيّن، وعن تغيير الملابس، والاعتناء حتى بنظافة الجسم، فلمنْ يا حَسْرة[11]؟

---

4. نساء العتبات ص 171
5. نساء العتبات ص 162
6. نساء العتبات ص 164
7. نساء العتبات ص 110
8. نساء العتبات ص 196
9. نساء العتبات ص 12 وانظر ص 2010.
10. نساء العتبات ص 19.
11. نساء العتبات ص 97

أما أمل نفسُها فقد جاءها الميلاد في غياب الأب، لذا سمّتها" أمل" تعبيرًا عن تفاؤلها بعوْدة الغائب :" جاء المخاضُ بكِ في أثناء اشتداد المعارك، كان أبوك قد اختفى قبل أن يعرف بأنني حامل. ولم تكنْ ولادتك عسيرة. لذلك استبشرتُ بكِ خيْرًا . وأينع الأملُ في نفسي. قلت: سيعود مصطفى، ويرى هبة السماء" [12]. وتطول حكاية الأمّ، التي توقفَ عمْرها الفعلي عند اللحظة التي اختفى فيها الزوج مصطفى، وغاب، لكنها أخيرًا تفارق الحياة دون عزاءٍ مأساويّ، حتى ابنتها أمل، التي كانت قد زُوِّجت من جبار منصور، وانتقلت للحياة في قصر منيفٍ على طريقة ميسون بنت بحْدَل الكلبي زوج معاوية بن أبي سفيان، لم تشْعر بالحزن لفقدها، ولا بمرارة الفراق: " تحجَّرتْ مشاعري إلى الدرجة التي خامرني فيها إحساسٌ بأنّ كل جزء في بدني قُدّ من صخر. تحجَّر عبر السنين. كنتُ أتساءل، بينما نعشها على سقف السيارة، ونحن ماضون بها إلى المقبرة: لماذا لا تنفجّر بئر روحي، وتغرقني بالأحزان، مثلما يحدث حين تفقد البنات أمهاتهن؟ " [13]

وإذا تجاوزنا قصة إيزابيل ألندي " ابنة الحظ " باعتبارها حكاية لا تتعلق أصلا بنساء العتبات، قابلتنا في منتصف الطريق حكاية (جمّار) مع ماجد المرهون، والشيخ كايد، الذي يملك كل شيء: البيوت، والأراضي، والنخيل، وحتى السمك الذي يعيشُ في مياه دجلة، فلا يحقّ لصياد أن يتمتع بسمكة منه إذا راقت للشيخ كايد، أو أحد رجاله[14]. والأنكى من ذلك، والأمر، أنه كان يعتزم الزواج من جمّار ابنة الثلاثة عشر عامًا.. مما دفع بالأب إلى الهروب من الجنوب- حيث إقامته - إلى بغداد، وهناك تتصل الحكاية بمزيد من الحلقات[15]. إلى ذلك تظهر حكاية "فطّومة" التي بدا وجودها في الزقاق – بادئ الأمر – وجودا غريبًا، وحين دعتها أم عدنان – إحدى نساء العتبة- ذات يوم للجلوس معهن، واحتساء الشاي، تبيَّن أنها" امـرأة على بـاب الله" [16] قتل

12.نساء العتبات ص 126

13.نساء العتبات ص 107

14.نساء العتبات ص 143

15.نساء العتبات ص 54-60 يُذكر أن حكاية جمار تمثل حكاية موازية لحكاية أمل مصطفى الراوية، انظر ص201

16.نساء العتبات ص 80

ابنها البكر في معارك شرق البصرة في السنة الأولى لحرب العراق مع إيران، فظفرت بلقب أمّ الشهيد، ثم تهرب ابنها الثاني من الجندية، فاعتقل، وجرت تصفيته، وتسليم جثته لها، وأنعمـوا عليها هذه المـرة بلقب أم الخائن. عوضًا عن لقب أم الشهيد. وعندما قامت بالهجوم على الجنديّ الذي سماها أمّ الخائن، ضربت ضربًا مبرحًا، ولم تصح إلا وهي في أحد المشافي لتخرج منه، وتكتشف أنهم هدموا بيتها، ومسحوا آثاره بوساطة جرّافة، ولم يكن أمامها من حلٍّ إلا العيش في خَرابَة مع القطط والجرذان والصراصير. [17] تضافُ إلى هذه الحكاية حكاية مالك، والد جمَّار، وهو فلاح من الجنوب، مع مُلكيّة، التي انتهت بزواجهما على الرغم من معارضة كثيرين، لكن الزواج كان قد حدث قبل بدء القصة بزمن طويل، مما يدعو لاعتبار الحكاية ضربًا من الاسترجاع الخارجي الذي يلقي الضوء على حكاية جمَّار ابنة مالك، أو على جزء منها بكلمة أدقّ[18]. وثمة قصصٌ أخرى تلتقي تحت إطار الحكاية الكبرى لأمل وجبار، منها حكاية المعلم محمود الذي استطاع التقاط بثّ إحدى الفضائيات، واعتقل لدى اكتشاف ذلك لمدة تسعة أشهر، نحل فيها، وغدا وزنه قليلا بعد أن كان يزن أكثر من 80 كيلو.. ثم طورد في عمله، ولوحق، بعيد ذلك، مما دعاه لترك الزقاق بصورة نهائية، وإلى الأبد[19].

الذاتي والتاريخي

والواقع أن حكايات العتبة في هذه الرواية كثيرة، والتنبيه عليها جميعًا يتنافي مع مبدأ التركيز، والاختصار في الدراسة، لذا لا بدّ للقارئ أن يلم هو بنفسه بما لم نذكره من حكايات: حكاية صبريّة، وأم عدنان، والملا حمدان..[20]، لكن السؤال هو لماذا لجأت المؤلفة لحشد مثل هذه الحكايات، وإدراجها في إطار الحكاية الكبيرة: حكاية أمل وجبار منصور؟ ويبدو من النظر الأول طابع الرواية التاريخي، فهي ترصد مجريات الحـرب (2003) يومـا بيوم، مستعينة بما كانت تبثه المحطات التلفزيونية

17.نساء العتبات ص 81-83

18.نساء العتبات ص 141

19.نساء العتبات ص 46-47

20.انظر ص 162 و ص165 و ص175

الفضائية وبعض الوكالات. وهذا المظهر يبدو في رأينا مظهرا خادعا، فالرواية - عن طريق الحكايات التي تجود بها نساء العتبات، وارتباطها العضوي بحكاية جبار منصور وأمل مصطفى، وعلاقة حكايتهما بحكاية جمار وماجد المرهون – تقصي الطابع التاريخي المباشر عن الحكاية، وتضع التاريخ على هامش الذاتي، والشخصي، دون أن يُهمل دوره الفني، فهو يشكل خلفية للحوادث مثلما تشكل الموسيقى التصورية في الأفلام خلفية للمشهد الدرامي.

الراوي المشارك

تعتمد الكاتبة على الراوي المشارك، وهو ها هنا أمل التي تضطلع بدورين؛ أحدهما تمثيلي، وهو دور السارد، والثاني وظيفي، وهو دور البطلة، الزوجة، التي تدور حولها أكثر الحوادث، وتشير إليها أكثر الضمائر في الرواية، وتكاد تظهر في كلّ مشهد سردي، وفي كل فقرة من حوار، وفي كل استدعاء للماضي، أو سرد لمتواليات زمنية صغيرة، أو كبيرة. زيادة على ذلك هي الشخصية الوحيدة التي يكاد القارئ يعرف عنها كل شيء: الطفولة[21]؛ الأب الذي غاب في الحرب الأولى[22]؛ الأم التي انتظرت طويلا بلا طائل ثم ماتت على نحو فاجع[23].

فالطفولة المحرومة، والفقر، والعوز، وانتظار الأم العبثي لرجل يزعمون أنه على قيد الحياة، دفع بها للقبول بالزواج من جبار منصور الذي يكبرها بثلاثين سنة، فتظنّ- لأول وهلة - أن الحظ قد ابتسم لها. فبيت الفقر، أو الخرابة، بكلمة أدقّ، تغير فجأة ليغدو قصرًا. وبما أنها تفضل حياة الرخاء على الفقر، والثراء على الكفاف، فقد تشبثت بذلك الزواج، على الرغم من كراهية الأم له، وللزوج جبّار، ممّا كان له أكبر الأثر في موتها العاجل، وهلاكها السابق للأوان: " فقد كان ذلك التشبث سببًا في موت أمي" [24].

21.نساء العتبات ص186

22. نساء العتبات ص 19

23. نساء العتبات ص 99

24. السابق ص 20

والنصيب الأكبر من الاسترجاعات السردية الخارجية، والداخلية، على السواء، كانت من نصيب أمل؛ فعن طريق الاسترجاع روت لنا مراحل الحكاية، فأوَّلُ لقاء جمعها بجبار كان" كنت واقفة تحت مظلة الحافلة في طريقي للجامعة. وكان نثيث المطر ينبئ بأن السماء ستمطر بغزارة. توقفَتْ سيارته بالقرب مني. ودعا باسمي، عارضًا توصيلي، ولأنني أعرفه، فقد لبيت الدعوة بقليل من الارتباك، هي المرة الأولى التي ألبي فيها دعوة رجل، ومنذ ذلك اليوم رحت أغير حساباتي، وأعيد ترتيب أولوياتي. لقد أسرتني هيبته، وشعره الفضي، والنجوم المتلألئة على كتفيه.[25] " وتنتهي مراسيم الزواج على عجل، وتنتقل للإقامة في القصر الذي لا يبتعد عن ضفة النهر.

وتقضي في هذا القصر الذي يلبّى لها فيه جلّ ما تطلب، وتشتهي، وكأنها في دنيا من الأحلام، لا في دنيا الواقع، ثلاثاً من السنين، تحسّ فيها إحساس الأميرة، أو الملكة، التي لا ينقصها إلا أنْ تتوَّج في حفل مهيب[26]. لكنّ الرياح تجري بما لا تشتهي السفن. صحيح أنها شعرت بالضجر داخل القصر، لاسيما أن جبارًا حظر عليها الخروج منه إلا برفقته، ونادرًا ما يتحقق هذا. وأحست لبعض الوقت بأنها كالرهينة فيه، وفي أروقته، وأبهائه، وبين لوحاته، وتحفه[27]. وما هي إلا أيام حتى جاءها لاهثا طالبًا منها أن تعدَّ نفسها لمغادرة العاصمة بغداد.

ولم يمض إلا وقت قصير حتى وجدت نفسها تغادر المطار متوجهة إلى عمان برفقة الخادمة على أمل أن ينتظرها شاب عراقيّ في المطار اسمه زهير سيتولى تصريف الأمور، فيما يتعلق بالسكن، والإقامة، والمصاريف. وداهمها إحساس داخلي بأن ما كانت تتصوره نعيمًا قد آذن نهاره بالمغيب، وأن أياما صعبة بالانتظار، لا سيما وأن تهديدات أمريكا بالحرب تصاعدت وتيرتها في الأيام الأخيرة [28].

25.نساء العتبات ص 22

26.نساء العتبات ص 108

27.نساء العتبات ص 34-35

28.نساء العتبات ص 111

في المكان المعروف باسم (تلاع العلي) في عمّان تتأجر أمل، وخادمتها جمّار، شقة مفروشة بمبلغ كبير. لكن الأيام تمضي بملل قبل أن تنطلق القذائف باتجاه العاصمة بغداد، وباتجاه البصرة، وأم قصر، والموصل، وغيرها من مدن. تتحول الساردة إلى مرويّ لها بأسلوبين: الأول اضطلاع جمار بمهمة الراوي الذي يسلي المروي له، أو عليه، بما يحكيه من حكايات عن الطفولة، والشيخ كايد، وماجد المرهون الذي توفي نتيجة فشل كلوي. والأسلوب الثاني الاستعاضة عن الراوي بما تذكرُهُ الفضائيات من أخبار الحرب، بطريقة تذكرنا بالعناوين الصحفية الباهرة. وقد شغلت هذه العناوين، والأخبار، والقصاصات، مساحةً كبيرةً في الرواية، لكنها لم تكن متصلة بل متقطعة، تتخللها حكايات النساء المذكورة عن العتبات: حكاية فطومة، وصبريّة، والمعلم محمود، والملا حمدان، وقصص جمّار عن طفولتها، وعن عشق والديها، وعن ماجد المرهون، وعن غيرها من نساء العتبات. وهذا التقاطع في الحكايات أنقذ الرواية من الوقوع في فخّ السرد التاريخي الخالص، وأحالها إلى رواية كرواية بنت الحظ لإيزابيل ألندي، أو رواية شعب يوليو لنادين غورديمر [30] أو صورة دوريان جراي لأوسكار وايلد [31]. أي أنها رواية أبطالُها من الناس العاديّين، بل من المهمّشين الذين لا يعترف التاريخ لهم بأي دور، فحتى الزوج الذي خدعتْ به أمل لم تتضح شخصيته، فلا هو بالجلاد، ولا هو بالضحية.

عندما سمعها تتلفظ ببعض الكلام السياسي، حذرها قائلا : إنه لا يأمن أن يكون البيت مملوءًا بأجهزة التنصّت السرية، وأجهزة التقاط الصور، والمكالمات[32]. وعند سقوط بغداد في التاسع من إبريل(نيسان) تساءلت أمل، التي انقطعت عنها أخباره بغياب زهير المفاجئ، عن حقيقة جبار منصور، وما الذي جرى له، أهو مختبئ مثلا، أم قتل فيمن قتل، أم هرب مع الهاربين؟ إنه هو الآخر بطل مُهمّش، لا دور له في الأحداث، فعندما يصطرع الكبار، يختفي الصغار من الميدان، ويفقدون دورهم في اللعبة[33].

30.نساء العتبات ص 75

31.نساء العتبات ص 160

32.نساء العتبات ص 149

33.نساء العتبات ص 195

على أي حال لم يكن ثمة ما يربطها به سوى المصلحة مثلما يقولون.[34] فلا مشاعر لديها مما يغلب على المرأة تجاه الزوج عادة، ولا أحاسيس، ولهذا حين تعود إلى بغداد مع جمار لا تفكر حتى في البحث عنه، أو السؤال، فكلّ ما تطمح له هو أن تكرر ما مرت به من حكايات على الأخريات، مجددة بذلك النموذج السابق: نساء العتبات.

الوجه الآخر للراوي

من الملاحظ أن الساردة تتخذ في كثير من الأحيان موقف المتردد من الحكم على الأحداث، وهذا ينم عن أن المنظور السردي الذي يراد له أن يعبر عن وجهة النظر غير واضح، لذا لا بد من النظر لشخصية جمار الخادمة نظرة أخرى تتجاوز النظر إلى شخصية ثانوية أو حتى شخصية مساندة. فثمة دلائل توحي بأهمية الدور المنوط بها؛ فهي- أولا - فلاحة تنتمي للجنوب، ووالدها مالك فلاح، وقد سماها تسمية لها علاقة بالنخيل الذي له حضوره في حياته اليومية، وهي ضحية من ضحايا الشيخ كايد. وقد عانت كثيرًا حتى بلغت هي وأسرتها بغداد، والتقت بماجد المرهون، وعانت أكثر من حبه، ومن زواج لم يدم طويلا. وعانت الكثير عندما فقدت العديد من أفراد الأسرة، واضطرت للعمل خادمة منزل. أما رأيها بالوقائع فغالبا ما يتصف بالتطرف، أو الاعتدال، لكنه على الدوام يلقي على ما في نفس أمل مصطفى الساردة من هواجس، حتى قالت في أحد المواقف: " حين أخلو إلى نفسي أجد هذه القروية التي لا تفصح ملامحها إلا عن الفقر والأحزان، تعرف من خفايا الأمور أكثر مما تعرف البنت المتعلمة التي تسكنني. "[35]

وتطوّر المجريات الذي يذكر الساردة بحكاية البطل في رواية غادامير "شعب يوليو" تؤكد لنا أن جمار تمثل على المستوى المجازي، أو الرمزي، الوجه الآخر الخفي لأمل مصطفى، فما لا تستطيع القيام به تقوم جمار هذه به؛ فهي – إذا- النصف الآخر لما يعد وجهة نظر الساردة. ولهذا سرعان ما استجابت لدعوتها للعودة إلى العراق بصرف النظر عن مخاطر الطريق.

---

34. نساء العتبات ص 147

35.نساء العتبات ص 48

وإذا نُظر إلى الشخصيتين من زاوية التبئير لوحظ أن إحداهما تتمتع بتبئير رئيسي، وهي أمل، والأخرى تتمتع بتبئير ثانوي. وكلتاهما تسترجع وقائع الماضي بدءًا بالطفولة ومروا بقصص الحب الأول، والزواج، وما تلاه. والمصير الذي لقيته كل منها بعد مغادرة بغداد والإقامة في عمان مصير مشترك. وعندما تحاول جمار رواية الحكايات على مسامع أمل كي تنام وتبدد عنها الأرق تغرق الاثنتان في النوم دلالة على وحدة الشعور وتجانس الإحساس. والكبرياء، والشموخ، فلا تتعدى الافتعال والإدعاء الكاذب. وفي ذلك ما فيه من دلالة تسهم إلى جانب الدلالات الأخرى في توكيد المعنى الذي ترمي إليه الكاتبة عبر المنظور السردي الذي تؤدي فيه الشخصيتان الأنثويتان: أمل، وجمار، الدور الرئيس، والأكثر أهمية من أي دور آخر.

الرجل المغيّب

مقابل ذلك التكامل بين شخصيتي أمل وجمار من النواحي السيكولوجية والوظيفية ثمة شخصية يفترض أنها من الشخوص الفاعلة، إلا أنها بقيت هامشية، وكان حقها من التعتيم المضمر كبيرا. فالمرة الوحيدة التي ظهرت فيها شخصية جبار علنا هي التي عرض فيها على أمل أن يوصلها بسيارته ، وأما ظهوره لاحقا فقد اقتصر على ما تفضي به الساردة عنه. والمرة اليتيمة التي استمعنا فيها لصوته غير المباشر هي تلك التي طلب فيها الاستعداد من زوجته للسفر ، والنهي القاطع عن الحديث في السياسة، والتحذير من أن القصر لا يخلو من أجهزت التصنت التي لا يعرف عنها أي شيء. وفيما تجاوز ذلك تظل شخصيته موضع تساؤل الساردة. فهي لا تعرف شيئا عن حقيقة الدور الذي يؤديه، ويضطلع به، في الحكاية ، فالنجوم المتلألئة على كتفيه ، والنياشين التي على صدره، لا تعرف على أي إنجاز منحت له، كذلك تجهل مصيره في أثناء الحرب، وحتى زهير الذي وعد أن يهتم بهما اختفى هو الآخر مع بدء الحرب الغاشمة على بغداد، قالت: [36]

- وينك يا زهير؟ فص ملح وذاب

قلت لها

36.نساء العتبات ص 158

- المشكلة لم تعد في زهير ، يجب أن نتصرف.

والزوج الذي اختفى مثلما اختفى رجال آخرون، في حكايات النساء، ليس له من النصر، والتجبر سوى الاسم. أما غرفة الأسلحة في قصره، والتماثيل التي توحي بالأنفة، والكبرياء، والشموخ، فلا تتعدى الافتعال والإدعاءات، وفي ذلك ما فيه من دلالات تسهم إلى جانب الدلالات الأخرى في توكيد المعنى الذي ترمي إليه الكاتبة عبر المنظور السردي الذي تضطلع فيه الشخصيتان الأنثويتان أمل وجمار بالدور الرئيس والأكثر أهمية من أي دور آخر.

النفسي والتسلسلي

وعلى الرغم من أن المؤلفة لا تنفي عن روايتها هذه ما يبدو تاريخياً إلا أن التاريخ فيها يطفو على السطح، والنسق الزمني هو الذي يحيل التاريخ فيها إلى مظهر ثانوي. فالسرد التاريخي يتطلب في ما يتطلب أبطالا تاريخيين، مثلما يتطلب نسقا زمنيا مناظرا للحوادث التي يستمدها الروائي من التاريخ. والرواية " نساء العتبات " لا تعتمد على أبطال تاريخيين، وأما الزمن، فباستثناء يوميات الحرب التي تستغرق ثلاثة أسابيع فقط، امتد ليشمل ماضي الشخصيات البارزة، وماضي الشخصيات الأخرى المساندة ذات الوظائف الثانوية كنساء العتبات، والمعلم محمود، والملا حمدان، وعباس الهايم، وغير ذلك .

أما اتكاء السرد على المونولوج الداخلي، والاسترجاع بكثرة، فقد أضفى على الزمن لونا من التداعي النفسي الحر في بعض الأحيان، وهذا يجنب الرواية الوقوع تحت هيمنة النسق التاريخي، فأمل، على سبيل المثال، لا نعرف من طفولتها الشيء الكثير إلا في نهاية الرواية عندما تتذكر نساء العتبة وهن يستمعن لحكاية الأم عن الرجل الغائب[37] . ولا نعرف الكثير عن الحب الأول لجمار، وماجد المرهون، إلا بعد أن قاربت الشيخوخة، وشارفت الرواية على الانتهاء. فهي تروي لأمل حكاية الحب في الصغر الذي يشبه النقش في الحجر ، مثلما يقولون[38]. أما ولادة أمل في غياب الأب

37. نساء العتبات ص 186

38.نساء العتبات ص 144

الذي اختفى في الحرب فيجري تسليط الضوء عليها بعد زمن طويل من زواجها بجبار منصور، ورحيلها إلى عمان.[39] وأما المشهد الذي يحذر فيه جبار زوجته من الحديث في السياسة زاعما أن المنزل قد لا يخلو من أجهزة التقاط، فقد ذُكر على هيئة استرجاع بعيد المدى وهي في عمان تتابع بداية الحرب.[40] والحدث الأهم ؛ في حياة أمل، وهو وفاة الأم قهرا، بعد اقترانها بجبار، جرت استعادته بعد زمن[41] من مغادرتها بغداد. والشيء نفسه ينطبق على دعوة الخطيبة لعشاء في المطعم الإيطالي بفندق المنصور ميليا[42].

وهذه أمثلة قليلة من كثير طغى عليه الاسترجاع، والمونولوج الداخلي، يضاف إلى ذلك أن قصص نساء العتبات، وحكاياتهنّ، رُويتْ بوصفها مقاطع استرجاعية تضيء ماضي الشخوص. وعلى المستوى النحوي يلجأ السرد التاريخي عادة لرواية الحوادث بعد وقوعها بأجل طويل، لكنَّ الحوادث هنا رويت في الوقت نفسه الذي تقع فيه المجريات، لذا لا نعجب إذا وجدنا المؤلفة تلجأ لاستعمال ما يعرف بالحاضر ،أو المضارع التخييلي afflictive present، عوضا عن الفعل الماضي، وذلك كثير في الرواية نكتفي بالمثال الآتي منه للبيان: " ها أنا أكتشف الكثير من معالم المدينة. أعشق قلبها – وسط البلد- إنه مزيج من الماضي والحاضر...أزج نفسي داخل الضجيج لأهرب من صمت عاشرني حتى صار جزءًا مني.. أشعر بحاجتي لضياع من نوع آخر. " [43] وفي موضع آخر تروي على لسان أمل " أشعر ببرودة أصابع قدمي وبوجع خفيف في ظهري. أغمض عيني..تهطل عليّ صور الماضي..تتداخل.. تصطرع.. تجيءُ أمي .. تلملم أغراضها وتستعجلني .. الجيش الشعبي!! " [44]

39.نساء العتبات ص 126

40.نساء العتبات ص 117

41.نساء العتبات ص 100

42.نساء العتبات ص 101

43.نساء العتبات ص 39

44. نساء العتبات ص 77 وانظر = ص 97 وانظر= ص 130وانظر= ص 136

ومن اللافت للنظر أنَّ ما في الرواية من استرجاع، وما فيها من سرد باستعمال الحاضر التخييلي، يعمّق الإحساس بأن الرواية تلقي بالضوء كاشفًا على العالم الخفيّ النفسي لشخصية أمل تارة، وشخصية الخادمة تارة أخرى. وهذا شيءٌ قد يهتم به كاتب الرواية التاريخية، لكنّه اهتمامٌ محدودٌ، مقارنة باهتمامه بالحوادث، وبالزمن التاريخي، على عكس الرواية غير التاريخية التي تعْنى بالشخصية، وعالمها السيكولوجي، أكثر من عنايتها بالحوادث، التي يؤدي فيها الأبطال التاريخيون دورًا هو الأبرز، والأهمّ، من أيّ دور آخر. من هنا جاءَ تأكيدنا على الجانب الواقعي في الرواية، ذلك الجانب الذي يغلب على التاريخي، ويتجاوزه، مع أن التاريخيّ يمثل الإطار الذي يحتضنُ الحكاية الكبرى، وما يتخللها من حكايات صُغْرى لنساء العتبات.

14

الكوميديا السوداء في غايب لبتول الخضيري

غايب هو عنوان الرواية الثانية لبتول الخضيري، وكانت قد نشرت قبل ذلك، روايتها الأولى" كم بدت السماء قريبة[1] " . في تلك الرواية تناولت الخضيري أحداثا وقعت في أثناء الحرب العراقية الإيرانية، أما في الرواية الجديدة فتعرض لحوادث تقع في أثناء فترة الحصار التي امتدت من العام 1991 إلى العام 2000 وهو العام الذي تنتهي به حوادث الرواية الجديدة وليس عام 2003 الذى وقعت فيه بغداد تحت الاحتلال الثلاثيني. وفي الرواية السابقة اتخذت من العراق فضاءً للحوادث تتحرك فيه شمالا وفي الجنوب، أما في الرواية الجديدة فهيمن عليها فضاء الشقق السكنية في عمارة واحدة من خمسة أدوار تقع في ساحة الفردوس. والأشخاص في الرواية الجديدة يواجهون مشكلات الحصار، وما تمخض عنه من الفقر، والجوع، والمرض، والحاجة إلى أكثر الأشياء ضرورة. في هذا المقام ، تبدو المقدمة التي استهلت بها بتول الخضيري روايتها مقدمة ذات مغزى؛ فقد جاء في تقرير طبي، وفي مذكرة للشرطة، أنّ والد دلال – بطلة الرواية، والصوت السارد الوحيد في النص – فارق الحياة قبل والدتها بنصف ساعة.

فقد انفجر لغمٌ من مخلفات حرب عام 1967 تحت السيارة التي كانا يستقلانها في أثناء سفرهما من بغداد إلى مقر وظيفته الجديدة في سيناء . أما هي، فلم تكن أكثر من لفافة قذفها الانفجار من نافذة المقعد الأمامي ،واستقرت على الرمل ، وقدّر لها أن تعيش. فأجواء الحرب ، والانفجارات،والمرض، والموت، و" سبحان الله الطفلة لم تخدش !" تخيم على الرواية . وفي مثل هذه الحال ترسل الطفلة إلى شقيقة القتيلة لكي ترعاها ، وتربيها، وقد صادف ذلك أن خالة الطفلة لم يكن لديها أبناء فاحتضنت هي والزوج أبو غايب هذه الفتاة.وثمة فجوة في الحوادث ، فنحن لا نعرف ، الضبط

1.انظر كتابنا في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008 ص 91- 101

ما الذي حدث بعد ذلك ، وكل ما نعرفه أن الكاتبة فتحت قوسا ووضعت بداخله مشهد الحصار، وامرأة تعمل في حياكة الملابس وتفصيلها ، ورجلاً كان فنانا تشكيلياً وأصيب في آخر أيامه بداء الصدفية ، وهو يحاول بشتى الوسائل أن يخفف من أثر هذا الداء الوبيل، وأمطار حمضية تهبط فجـأةً على بغداد، فتحول النخل الأخضر إلى أشباح سود. وهذا النوع من الأمطار هو مزيج من دخان القذائف التي يطلقها الحلفاء، والماء المندلق من السماء . وتتوالى مشاهد الحصار : انقطاع الكهرباء، الرجال والنساء يقفون في صفوف طويلة يحملون قسائم التموين للحصول على كميات من الأرز والسكر والشاي. وسارقو الإطارات يتركون السيارات في الأحياء مرفوعة على الحجارة ، بعد أن تولى زمن الفولفو ، وأصبحت الثلاجة خاوية إلا من أشياء تستخدم علاجا لأبي غايب. ولم يعد ثمة ما يخلو من الغش حتى مواد البناء تؤدي إلى هبوط أحواض الاستحمام على الناس. وثمّة أسواق كبيرة تفتح لبيع الملابس القديمة بعد أنْ لم يعد في قدرة كثيرين شراء الملابس الجديدة . وفجأةً تظهر في الأفق قصاصة من أحد التقارير تذكر أنّ " ما بين 1/16 و2/27 من السنة 1991 أسقط التحالف 88 ألف طن من القنابل على بغداد، أي ما يعادل 7 قنابل نووية بحجم قنبلة هيروشيما .. وهذا يعني أنّ العراق كان يتعرض لما معدله قنبلة نووية واحدة أسبوعيا خلال فترة الحرب.

عمارة أم مازن

هذه لقطات تمهد في نظرنا للدخول في فضاء الرواية.

فهي تبدأ بدايتها الحقيقية عندما تشرع في الحديث عن أم مازن، وهي سيدة مربوعة ، مغلفة الرأس بفوطة سوداء تلتحم بدشداشة من اللون نفسه. وعلى كتفيها عباءة ، وهي تشبه في حركتها فقمة متثاقلة. تتخذ أم مازن من أحد الطوابق، وهو الخامس، في العمارة، منزلا لها مع خادمتها بدرية . وأم مازن هذه تعالج النساء، وتلغي الحُجُب، وتبْطل أفعالها وتأثيرها، وتطبّب الرجال الذين يعانون من وهم العجز الجنسي، بسبب العمر، أو لأنّ سحراً آخر يؤدي بهم إلى هذه الحال . وعندما تزور دلال وخالتها أم غايب منزل أم مازن تجدان عدداً غير قليل من النسوة. وهنا يبدأ

الحديث، وتفضي كلّ منهنّ بأسرارها للأخرى. وأم مازن تواصل قراءة الفنجان، وفي أثناء ذلك تصل أخبار عن قصف البصرة . لكنّ امرأتين من الحضور تتحدثان عن قصف ملجأ العامرية على الرغم من مرور عشر سنوات على ذلك، لتكتشف الرّاوية دلال أنّ المرأتين فقدت كل منهما عقلها وتظنان أن العامرية تقصف الآن.

ومن هذا العالم الغريب العجيب تحوك بتول الخضيري العشرات من القصص المتداخلة،عن هموم العائلات العراقية في الحصار، بما في ذلك هموم الأطفال الذين يذهبون إلى المدارس فلا يجدون أقلام الرصاص التي يمنع استيرادها حتى لا تدخل في صناعة السلاح، لذا تتنهد أم غايب قائلةً " وين كنا... وين صرنا.. " تتذكر أحوال العراقيين وما عاشوه من رخاء يصل حد الترف، فيما تتذكر دلال الصبي أمجد الذي كانت تلهو معه وتلعب، حتى أنها اتخذته في العطلة الصيفية خطيبا، وكانا ينظران للعالم من تحت قاعدة قدح. والآن أين أمجد هذا؟ لقد قتل هو وعائلته جميعا في حادث طائرة قيل إنه كان مدبراً.

وفي أوج الشعور بالحاجة الماسَّة لكلّ ما هو ضروري للتخفيف من أعباء الناس توجه أبو غايب إلى مشتل زراعيّ مصطحبا دلال، ودار حديث بينه وبين مهندس زراعيّ حول تربية النحل، وأخيرا يقرر أبو غايب أنْ يصبح مربي نحل يجني منه العسل، ويبيعه لقاء مبالغ نقدية مقبولة، ومعقولة، تمكنه من التغلب على مصاعب الحياة، ومتطلبات الأسرة. فالأزمة، كما يقول المهندس الزراعي، تولد معادلات، ولهذا فهو سيشتري نحْلا بالمبلغ الذي كان من المقرّر أن تجرى به عملية تجميل لدلال تعيد لفمها وضعه السابق.

ونتعرف على شخصية جديدة تختلف عن أم مازن، وهي إلهام الممرضة في مستشفى البصرة، وهي تحاول العثور على أمها التي تركت العراق وعادت إلى فرنسا، وتستعين على همومها المتراكمة بالتدخين. وبما أنها تعمل في مشفى، فإن لديها الاطلاع التام على ما يقع من كوارث. تقول عن أمها: أفكر بها في كثير من الأحيان، ولا سيما عندما نأخذ جثث الأطفال الرضّع لنرسلها إلى المحارق خوفا من انتشار المرض. "

فعلى الرغم من أنّ أوضاع الحصار جعلت القلوب كالحجارة، أو أشد قسوة، إلا أن إلهام ما تزال تثق بالمستقبل " مهما تدهورت الظروف، قلبي يحدثني أنني سألقاها".

وإلى جانب إلهام تظهر شخصية أخرى من سكان العمارة، وهو العم سامي، الذي يشغل الطابق الرابع، فهو مصور صحفي سابق تمتليء صالة شقته بصحف قديمة وأخرى جديدة، فيها تقرأ دلال ما سبق أن مهدت له المؤلفة من مشاهد " دمّر عشرون ألف منزل، وشقة،ومجمّع سكني، وقطعت مئة ألف نخلة نتيجة القصف ، وسمع عن سيدة أجريت لها عملية ولادة قيْسرية دون مخدر" . والأنسولين الذي لا بدّ منه لمرضى السكري لم يعدْ موجوداً ، في حين يتحدث التحالف عن قنابل ذكية لا تخطيء الهدف ، وتميز الإشارة المرورية الحمراء عن الخضراء ، فتقف ثم تستأنف لتضرب – مثلما يقول أبو غايب – مراكز الاتصالات، ومحطات توليد الكهرباء، وتنظيف المجاري، ومشاريع تنقية المياه. وأبو غايب يمضي قدماً في مشروع المنحل، ويتأجر ساحة التنس. ويبدأ الخلاف بينه وبين زوجته لأنها كانت تريد الاتجار بالأقمشة لا بالعسل، فهي تراقب الساحة بعد أن رتبت، ونقلت إليها الخلايا، والأحواض، التي تزرع فيها الزهور التي يحبها النحل، ولا سيما عبّاد الشمس. والعم سامي الذي يروي لدلال حكاية مصرع زوجته وولده في منزل قريبة لها كانت تزورها زيارة عادية عندما قصف منزل الفنانة التشكيلية ليلى العطار، لم يتبق له بعد ذلك غير الكاميرا، وغير ما يخفيه في منزله من صور كثيرة توثق الحرب، ليس بالصور فحسب، بل بالصوت أيضاً. فلديه جهاز تسجيل يروي لمن يريد تفاصيل ما التقطته عدسته المصوّرة. وفي الوقت الذي ترفض فيه دلال أن تكون مصوّرة كالعم سامي، يظهر في البناية مستأجر جديد اسمه سعيد وهو صاحب صالون التجميل (الكوافير) .

أما إلهام فتكتشف ورما خبيثا في ثديها الأيسر، الأمر الذي يؤدي إلى استئصاله ووضع ثدي صناعي عوضا عنه حفاظا على وهم الأنوثة. ولكنها في النهاية تسجن بتهمة المتاجرة بالأطراف البشرية، والأعضاء التي كانت تحصل عليها من المستشفى، وتقدمها للجزار الذي يقع دكانه على مقربة من العمارة، ليغش بها اللحوم المباعة للزبائن بعد فرمها بآلة كهربائية. وفيما يواصل أبو غايب تعريف دلال بالنحل وعالمه، يطلب سعيد الحلاق منها أن تساعده في أعمال الصالون، وفيه تتعرف إلى عادل الذي لا يتردد في التعبير لدلال – التي ما تزال في سنتها الجامعية الأولى – عن إعجابه بها، على الرغم من أنّ فمها ينحرف إلى جهة من جهتي الوجه، وهو لا يهمه هذا،وما

هي إلا عدة لقاءات حتى أقنعها بأنه يهيم بها ويحبها حباً شديداً. وفي نهاية الأمر يستطيع التغرير بها ومعاشرتها جنسيا مرة في الصالون، ومرة أخرى في شقة إلهام، بعد إلقاء القبض عليها، وإيداعها السجن.

أول الغيث

وأخيرا يفوز أبو غايب بأول نتاج من العسل، يبيع بعضه لأم مازن التي تتذوقه تذوق الخبيرة، وتؤكد أنه عسل حرٌّ طبيعي وغير مغشوش. لذا يصبح عضواً في جمعية النحّالين. وغدا الإنفاق على المنزل مناصفة بينه وبين أم غايب . وفجأةً تظهر شخصية جديدة، هي رندة القادمة من عمان لحضور المعرض الزراعي، ففي أثناء زيارته لمعرض المنتوجات الأردنية يقابلها، وعندما يتصافحان يتبين في يديها آثار مرض جلدي هو (الصدفية) وكان ذلك سببا مقنعا للتقارب بين أبي غايب ورندة فربّ صدفيّةٍ خيرٌ من ألف ميعاد !.

نار الغيرة

وهذا التقارب سرعان ما يشعل نار الغيرة في صدر زوجته أم غايب.لا سيما وأن أبا غايب وجه دعوة لرندة لحضور المؤتمر الزراعي الذي شاركت فيه وفود من دول عدة وعلماء، وباحثون من وزارة التعليم العالي، والبحث العلمي . وجلست مستمعة أنيقة مبدية إعجابها بما خصص للنخيل، وصناعة التمور، من عناية، فضلا عن زراعة الشمندر السّكري. وقدمت رندة لأبي غايب الكثير من الأدوية على سبيل الإهداء، وحدثته مطولا عن المصحّ المقام على شاطيء البحر الميت، وطمْأنته بأنّ حالته ليست مُسْتعصية، فبَعْضُ الأجانب الذين زاروا المصحّ، لم يقضوا أكثر من أسابيع حتى كانت قدْ ظهرت النتائج الإيجابية.

وازدادت غيْرة أم غايب، فيما بدأ شيء يلوح في الأفق، وهو تحول النحل الوديع المسالم إلى نحل شرير، يتطاير في الهواء مثل سحابة منقَّطة تهتاجُ فيها العاملات، وترفرف بأجنحتها وكأنها في معركة ضروس. ويحاول أبو غايب تهدئة النحل، تارة باستخدام خراطيم المياه، وطوراً بإشعال بعض الأعشاب الجافة، والأغصان اليابسة، لإطلاق سحابة من الدخان. وعندما يسافر إلى الأردن تلبية لدعوة من رندة، يطيل الغياب، وتزداد غيرة أم غايب إلى درجة لم تبال عندها بإلحاق الأذى به، ومن

ذلك أنها نثرت الدبابيس في المكان الذي اعتاد الجلوس فيه. وعندما يعود، ويكتشف ذلك، يعلو صوت كل منهما في وجه الآخر، ويتبادلان التوبيخ، والتقريع. فهي تدعي أنه لم يعدْ يحبها، وهو يؤكد لها أنهما كبرا عن مثل هذا. وفي تلك الأثناء يتم إلقاء القبض على أمّ مازن، بتهمة الشعوذة، فتساق إلى السّجْن في مَشْهدٍ احتفاليّ لا يخلو من الكوميديا.

البحث عن بديل

ويتكرر تحول النحل إلى حشرات شرسة، ولا سيما بعد قصف المكان، وما نشأ عنه من اجتثاث الأجزاء العليا الباسقة من النخيل ، فلم يعد يجد النحل تمراً يتغذى به ، ويبدو أنه عثر على بديل لذلك في قشور الخضار والفواكه المتعفنة . لكنّ الأمر لم يكن بتلك البساطة مثلما ظن أبو غايب، فسرعان ما تبيّن أن بعض النحل قرر التطريد، وسرقة العسل الآخر، ومع أن تهدئة النحل لم تكن بالأمر الهين، ولا كانت تهدئة خواطر أم غايب بالأمر الهين، ولا التخلص من آثار القصف الذي تعرضت له ساحة الفردوس بالأمر الهين، فقد تم – على حين غِرّة – اكتشاف التغيير الكبير الذي جرى في المكان. وأن النادي الذي يلاصق ساحة التنس حيث خلايا النحل أصبح مغلقا يمنع الاقتراب منه، وضربت فيه خيمة عسكرية كبيرة، وأمامها جندي ثابت لا يريم، ولا ترى منه إلا مقدمة سلاحه المعدني . إلا أنّ سعيدا – الحلاق- ودلال يصرّان على معرفة جلية الأمر، فتتسلل من جانب المطبخ إلى أسفل الخيمة، لترى الجثث مكدّسة داخل الخيمة: جنود ورجال وأطفال ونساء وشيوخ بعضهم فوق بعض، مشوهون وفوقهم مصابيح كشافة، والنحل يحوم فوق الأجداث متغذيا بالدم الذي أسِنَتْ رائحته،وعندما تروي دلال لأبي غايب ما رأته في الخيمة يكتشف الحقيقة، لم يعد ثمة ما يفرّق بين النحل والدبابير الحمر، فالعسل الذي شهدت له أم مازن بأنه عسل طبيعي حر، وغير مغشوش، أصبح مغشوشاً وبأسوأ الأنواع. في تلك اللحظة يقرر أبو غايب اللجوء إلى طريق آخر . يقول لدلال: سمعت أن بعض الأثرياء العراقيين في لندن، وعواصم أوروبية أخرى، مهتمون بشراء اللوحات الأصلية. "

وهذا الكلام يعني أن الرجل يفكر بتصدير لوحاته ومقتنياته وبيعها، وبذلك يحصل على مبالغ من نقودٍ، ودولاراتٍ كبيرة. والطريقة تتلخص في إخفاء اللوحات داخل صناديق النحل، وإرسالها إلى عمّان، عبر الحدود بطريقة قانونية، وهناك

تتسلمها رندة التي تعمل في فندق البحر الميت، وتقوم بنقلها إلى المشترين، ولكن ذكر اسم رندة أشعل الغيرة في صدر أمّ غايب، إلا أن الظروف لم تسمح لها بالاعتراض، أو التعبير عن النار المضطرمة في أحشائها، وهكذا يتم الاتفاق على كتمان الأمر لأن عبور اللوحات ليس بالأمر اليسير.

صدمة المفاجأة

توقع أبو غايب كل شيء إلا أن يكون الحلاق سعيد وصاحبه عادل يراقبان العمارة، ويرسلان التقارير الإخبارية عنها وعن السكان للمخابرات. وأن عادل نفسه ليس سوى ضابط برتبة عسكرية كبيرة، واسمه الحقيقي جمال، ولقبه الجارور لأنه يعاقب الأشخاص الذين يحقق معهم بوضع الأيدي في جرار ثم يقوم بإغلاقه بعنف مما يؤدي إلى تكسير بعض الأصابع. وكانت النتيجة أنهم بدلا من أن يتلقوا مكالمة هاتفية من رندة تخبرهم فيها بوصول اللوحات، يفاجؤون بعدد من رجال الأمن يتقدمهم عادل ببزته العسكرية يقتحمون المنزل، ويفتشونه تفتيشاً دقيقاً، ثم يقتادون أبا غايب بتهمة تهريب التراث العراقي. أما سعيد فيقرر مغادرة الصالون إلى لبنان بعد إتمام المهمة والحصول على حفنة دولارات يقدم بعضها لدلال التي ترفضها بالطبع بعد أن تبينت كم كانت مخدوعة بعادل وسعيد. في تلك اللحظة يؤم البناية حمادة بائع الصحف، وتكتشف أنه لا يعرف القراءة ولا الكتابة فتقرر تعليمه حروف الهجاء .

فضاء المكان

أردت بهذا المساق الملخص لحوادث الرواية مساعدة القارئ على الدخول في أجواء النص الذي تم بناؤه - ولا ريب – بطريقة جديدة اعتمدت فيها المؤلفة بتول الخضيري على الشذرات السردية المتقطعة المتباعدة عن بعضها من حيث الزمان والمكان، بدلاً من السرد المطرد، الذي ينطلق من البداية باتجاه الخاتمة في خط مستقيم أو متعرج أو حتى متكسر . ولهذا ، فإن من يقرأ الرواية قد يفقد – لأول وهلة – حماسته لقراءتها متذرعا بخلو البنية من التماسك، واعتمادها على التشظي بدلا من الانتقال السلس من حادثة إلى أخرى، ومن واقعة لواقعة جديدة.

وقد وفر الفضاء المكاني – وهو العمارة – الإطار الخارجي الذي يوحد العمل، فنحن أمام مجموعة من العائلات، أو الأشخاص بكلمة أدق، لكل منهم قصة، وحكاية طويلة مع الحصار والحرب والظروف. فدلال على سبيل المثال عاشت بمحض الصدفة، لأن الانفجار الذي أودى بحياة والديها في صحراء سيناء شاءت المقادير أن يؤدي إلى قذفها من نافذة المقعد الأمامي دو أن تخدش، وهكذا قدر لها أن تعيش لتكتوي بعد ذلك بنيران ما خلفته حربان هما: حرب الخليج الأولى وحرب الخليج الثانية. يتلوهما حصار خانق استمر نيفا وعشر سنين اضطر فيها الناس إلى ادخار المحارم الورقية، وجمع أعقاب السجائر وتهريب أقلام الرصاص، أو العودة إلى الكتابة بالوسائل البدائية.

وفي هذه الأثناء كبرت دلال وأنشأت علاقات مع (أمجد) الذي قتل هو ووالده وأمه في حادث طائرة مدبر. وسعيد وعادل – الوحش المتنكر في زيّ حمَلٍ وديع – وإلهام والعم سامي – المصور الصحفي – والأستاذ وأم مازن وخادمتها بدرية. وتنتهي دلال من الدراسة الثانوية لتدخل الجامعة وتختار دراسة اللغات بتشجيع من إلهام التي كانت تتقن الفرنسية. وفي الجامعة تعصف بها الحوادث، فيقتل من يقتل من الطلاب، ويساق إلى السجن مدرسون، وفي نهاية الأمر تظفر بالدرجة الجامعية الأولى على أمل أن تجد وظيفة بأربعة دولارات في الشهر. وهي من خلال الخبرة : تتعرف على عالم النساء الداخلي، فضلا عن عالم الرجال، تارة في صالون التجميل، وطورا في شقة أم مازن، التي زارتها مراراً مع خالتها أمْ غايب. وعلى وقع ما كانت تسمعه من النساء وعلاقاتهن بالرجال انقادت إلى البحث عن الفاكهة المحرمة، فالاستسلام لأول طارق(جمال جارور) المتنكر بقناع عادل صديق سعيد. وكانت هذه التجربة تجربة مرة إذ إنّ هذا الذي استسلمت له لم يكلف نفسه عناء النظر إليها، والاستماع لندائها، عندما قدم للشقة للقبض على أبي غايب.

هنا نلاحظ أن حياة دلال لم تكن أكثر من خيبات متواصلة : الوالدان يذهبان للعمل في سيناء فيقتلان، أمجد خطيب الطفولة في العطلة الصيفية يذهب مع والديه في رحلة بالطائرة فيلاقون حتفهم في حادث قيل إنه مدبر. صديقتها إلهام تعمل في التمريض لتصاب بسرطان الثدي، فتفقد بسبب ذلك دليل أنوثتها أمام الناس بعد أن تخلت عنها الأم ذات الأصل الفرنسي. وتفجع بها إذ تعلم أنها كانت

تتاجر بالأعضاء البشرية، والأطراف الآدمية، التي كانت تحصل عليها من المشفى، وتبيعها للجزار ليغش بها اللحوم المباعة للزبائن، بما في ذلك من تصورات تؤدي إلى الشعور بالغثيان. وسعيد، الذي اتخذته صديقا ،ومعلّما، تكتشف أنه لم يكن حلاقا بالفعل، وإنما كان مندوبا لأجهزة الأمن مهمته مراقبة سكان العمارة، بمن فيهم دلال نفسها، وهو الذي أبلغ جمال جارور عن طرود النحل المرسلة إلى رندة في الأردن، وكذلك هو الذي أبلغ عن أم مازن.

وأبو غالب هو الآخر درس الفن في إحدى الدول الأوروبية أيام الرخاء والخير، واصطحب دلال إلى كوبنهاجن، عاد ليزين جدران الشقة بلوحاته الكثيرة ، وليضع المزيد منها في مستودع، فيعلوها الغبار المتراكم يوما بعد آخر، دون أن يستطيع عرضها، أوبيع شيء منها في أوضاع لا يجد الناس فيها ما يأكلونه أو ما يشترون به الدواء واللباس. يحاول أن يتغلب على تلك الخيبات المتواصلة فيأتيه داء الصدفية ليزيده خيبة على أخرى فالقشور تتناثر عن يديه في الأرض ليزيد من أعباء زوجته في التنظيف والكنس. يلجأ إلى تربية النحل لكون الفن لا يطعم خبزاً. والنحل لا تكلف تربيته كثيراً. فهو يعود بهذه الفكرة إلى البدائية عندما كان الناس يعتمدون في غذائهم اليومي على ما تجود به الطبيعة. وعندما يلوح في الأفق أن المشروع بدأ يحقق نجاحاً، حالت ظروف الحرب والقصف دون المضي فيه، وأسقط في يديه بعد أن لم يعد يجد النحل ما يتغذاه.. لا تمور.. ولا زهور، وصار غذاؤه الوحيد الدم السفوح الذي قارب التعفن. فيهتاج، وتتحول الحشرات المسالمة إلى شرسة، والعسل الحر الطبيعي إلى عسل مغشوش. وما حصده أبو غايب من ذلك كله أقل قسوة من حصاده الذي أعقب تهريب اللوحات. فبدلا من أن يتحقق الحلم باستقبال حوالات بالدولار ثمنا لهاتيك الروائع التي وضع فيها عصارة فنه، وخلاصة روحه، يتحول الحلم إلى حبل يضيق حول عنقه، وقيود توضع في معصميه، ريثما يتم إيداعه السجن، بتهمة ليست بسيطة : تهريب التراث العراقي.

قارئة الفنجان

تلخص هذه المأساة التي يعيشها أبو غايب حكاية أم مازن: قارئة الفنجان، التي تتخذ من الأدعية، والأعشاب، والكتابات، والرموز، والنظر في بقايا البّن في قعر الفنجان، وسيلتها لكسب قوتها في غياب الوسائل الأخرى. وتتأجّر الشقة في الدور

الخامس، لتتحول في أيام قليلة إلى عيادة تنافس عيادات الأطباء المشهورين الذين درسوا الطب، وحصلوا على شهادات عالية من جامعات محترمة في باريس، ولندن. ومع ذلك، فإن هذه السيدة لا تلبث قليلا حتى تصبح موضع اتهام وريبة، صحيح أنها في بعض العلاجات، والوصفات، لم تتعد الدور المتقن لمحتال يخدع الناس بمعسول الكلام لقاء بعض النقود. ولكنها كانت، في الحقيقة، بما تقوله، وبما تصفه، وما يقال في منزلها من حكايات، وأقاصيص، إنما تعبر عن وصف دقيق لحياة الناس المغلفة بالقشور، والطلاء الخارجي. فمن خلال هذه الشخصية استطاعت بتول الخضيري إطلاعنا على الكثير من التفاصيل التي نجهلها عن حياتنا.

فالناس غالبا ما يخفون ما يحسون به، ويكتمونه، حتى عن أقرب المقربين، وإخفاؤهم له لا يعني أنه غير موجود، أو أن الحديث عنه ضرب من الكذب، والخداع، فأم مازن وبدرية والمرضى الذين يزورونها وأحاديثهم السلسة كشفت عن جانب آخر للواقع، وهو جانب الخرافة والغيب والأسطورة، التي تقوم عليها الشخصية العربية ولا سيما المرأة، لأن أكثر الزبائن كنّ من النساء، وإن كان بعض الرجال حاولوا أن يكونوا في الصورة عن طريق من ينبن عنهم .

والحقّ أن الحال التي آلت إليها أم مازن، في نهاية الرواية، تمثل جانبا من مأساة العراقيين في ظل الحصار، وضغوط الحرب. فقد أصبح كل شيء عرضة للاتهام، والتحقيق، ولم يعد ثمة شيء فوق الريبة، والحرب – عادة –تورث التوتر، والقلق، والفتن.. وهذا ما أصابت الكاتبة في تصويره. وعندما تترجم هذه الرواية من العربية إلى اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية – مثلاً – فإنّ القارىء الأجنبي الذي ستتاح له فرصة الاطلاع عليها سيعرف عن حياتنا الكثير من الغرائب. وتلك معرفة يصعب أنْ تتحقق من غير هذا الوصف الإثنوغرافي، لحياة الناس العاديين في ظل الحصار والجوع.

زمن عاقر:

وإذا تجاوزنا أم مازن إلى أم غايب، فعلينا أن نتذكر عنها ما يأتي: أولاً أنها عاقر، لا تستطيع الإنجاب. ولهذا رأى أبو غايب أن تطلق عليه هذه الكنية بدلا من غيرها تعبيرا عن التعلق بالآتي الذي لا يأتي . ولعل دلال شغلت الموقع الذي كان من المتوقع

أن يشغله الابن لو رزقت طفلا. وهي – ثانياً – سيدة بيت من الدرجة الأولى، تحسن إدارة الأزمات، فقد كانت تعتزم في سني الرخاء ، وأيام الخير، أن يتحول زوجها من الفن الذي لا يطعم خبزاً، إلى تجارة الأقمشة. وعندما حلت ظروف الحصار ، ولم يعد بالإمكان التحول إلى تجارة الأقمشة اكتفت بآلة الخياطة من نوع سنجر، وباستخدام وسائل بدائية لتزيين الملابس وابتكار مواد بديلة تستخدم في صناعة الأزرار، والدانتيل، والكشكش المخرم، الذي يضاف إلى الأكمام وحواشي الثياب. أما عن علاقتها بزوجها فلعلها ظلت جيدة إلى أن اكتشفت إهماله لها بعد أن أفرغ جهده في تربية النحل . لقد سعت بقدميها إلى أم مازن لتصف لها دواءً يزيد المحبة والأشواق في نفسه ، فيعود إلى ما كان عليه في الماضي. وعندما تبلغها دلال برغبته في أن تدعوه خالها بدلا من زوج خالتي، تساءلت أم غايب إن كان قد آن الأوان ليتخذها أختا بعيدا عن الحب ومشكلاته. وعلى أي حال ما إن تعلم بحكاية رندة، ولقاءه بها حتى تشتعل النيران في صدرها، ولم تطفأ إلا بعد أن خرجت اللوحات من الحدود، وألقي القبض على الزوج، واقتيد إلى السجن مقيدًا مصفداً بالأغلال.

وهذه الشخصية تمثل نموذجا للشخصيات النسوية الأخرى، فهي لا تختلف عن النساء اللاتي قصدن أم مازن، إلا في أنها أشد فقراً من بعضهن. وهي بلا ريب تكاد تذوب حسرةً على أيام الرخاء والخير، أيام الفولفو " وين كنا .. وين صرنا.. "ولو أن ضيق ذات اليد وحده هو ما يؤلمها لهان الأمر ، لكن القصف المفاجئ، والأخبار التي تشبه السموم، تصل إلى مسامعها عن طريق الزبائن، وهذا كله يجعل منها شخصية محورية في الرواية وإن بدت للقاريء، من النظرة الأولى، أنها من الشخصيات التي لا أهمية، ولا دور رئيسيا لها تؤديه.

من التمريض إلى المَرَض

ومأساة إلهام لا تقل عمقاً عن مأساة دلال وأم غايب، فقد تركتها أمها التي تنحدر من أصل فرنسي، وغادرت العراق فوراً، ومنذ ذلك الحين وهي تحاول العثور على الأم بلا فائدة. درست اللغة الفرنسية إلى جانب التمريض كي تتمكن من السؤال عن الأم بتلك اللغة، وعملت في مستشفى، وسكنت وحيدة في شقة بالعمارة من غير رعاية، ولا تنظيف، ولا أصدقاء، سوى دلال، وعائلة أبي غايب، والحلاق، والعم سامي، لذا تجد في التدخين تسلية تطفيء بها ما في نفسها من القلق، والتوتر. وما هي

إلا أيام معدودات حتى اكتشفت أنّ السرطان يهدّدها مما استدعى إجراء عملية لاستئصال الثدي، وقد اضطرتها الظروف إلى الاتجار بالأعضاء البشرية، وهنا يأتي دور سعيد، وعادل، ليشيا بها وشاية ترسلها إلى السجن.

لقد فقدت دلال، باعتقال إلهام نصيرا، وسنداً آخر، كانت تعتمد عليه. الكلّ بدأ يغادر العمارة، الأستاذ توفي، والعم سامي يبحث عن ماضيه، في صور التقطها للحوادث. وأبو غايب بات نزيل السجن، وعادل انكشف على حقيقته: مخبر في زيّ عاشق على طريقة الدوان جوان. في أوضاع كهذه تكتشف دلال أنها أصبحت وحيدة، تواجه قدرها مع الصبي حمادة، وكومة جرائد مقروءة، وغير مقروءة، تتضمن أخباراً سوداً.

من المكان إلى الزمان

والملحوظ هو أنّ الكاتبة اتخذت من الفضاء المكاني – ساحة الفردوس – إطاراً خارجيا يلم شتات المقاطع السردية المتناثرة بعضها إلى بعض. فضلا عن الدور الذي أسهمت فيه الشخصيات في لملمة هذا السرد المتقطع. ولذا فإن المكان يعدّ ، في هذه الرواية ، عنصرا أساسيا له وظائف تتجاوز الوظيفة التقليدية المعروفة، وهي التأطير الخارجي للحوادث . فمن خلال الأدوار الخمسة، والشقق، والدخول بالقارئ من شقة لأخرى، والتعرف على محتويات كل شقة : ما على الجدران من لوحات، وما في الصالة من مقاعد وكنب، وما في المطبخ من أدوات، وما على النوافذ من ستائر، جعلت الأجواء في هذه الرواية تبدو أليفة؛ لأن الواقع ، في الخارج ، أبعد ما يكون عن الألفة. فهو مسكون بتوقعات عن القصف ، والمراقبة ، والمؤامرات، و الدسائس، والغش، والحاجة الضرورية الماسة، التي تحيل الناس إلى كلاب ينهش بعضُها بعضَها الآخر.

وفي شقة أم مازن يتحول المكان إلى نوع غريب من التعايش، والوئام بين أناس قلّ أنْ يلتقوا في غير هذا المكان. وصالون الحلاقة ،هو الآخر، يتحول إلى ما يشبه بيت أم مازن. تضاف إلى ذلك الحلقة الأخرى، وهي النادي، وساحة التنس، التي أصبحت مكانا لخلايا النحل، وعلى مقربة منها يوجد مستودع للخردة، والأدوات القديمة، والأجهزة الكهربائية التالفة. وهذا الفضاء الآهل بمشاعر الود، والتراحم،

بسبب الوضع الاستثنائي، سرعان ما تحول إلى مناخ تعصف به رياح السموم: الجثث مكدّسة بعضها فوق بعض، والدم المتعفن، والحراس المدجّجون بالسلاح، وزوار الليل المتنكرون بأقنعة متعددة، ذلك كله يجعل من هذا المكان الواعد بكثير من الدفء مكاناً كريهاً يبعث الإحساس بالغثيان، والرغبة في الرحيل، إنْ لمْ يكن بالموت. وثمة علاقة أنشأتها المؤلفة بين هذا المكان ومكان آخر خارج العراق ، فهي تتجاوز بغداد مرورا برويشد، حيث يتم تفتيش الجني الذي يحاول إبطال السحر المسلط على بعض المهجرين، من العراقيين، إلى فندق البحر الميت، حيث المعرض الذي تعرض فيه المتوجات الزراعية، ورندة التي تصف لأبي غايب ما يتوهم أنه يشفيه من دائه العضال. وأيا كان الأمر ، فإن الكاتبة لم تكن عنايتها بهذا الجانب من المكان كافية، بحيث تكون له ظلاله في الأحداث، وتأثيره في الشخوص، إلا ما كان من الأحقاد التي أثارتها زيارة أبي غايب لعمّان في أعماق زوجته.

والعلاقة بين هذه الأماكن شحنت الرواية بالحركة، وبكثرة الانتقال من موقع لآخر. وبالتنقل تتزايد الأخبار، وتدهشنا المفاجآت، وتغدو بعض الشخصيات، بسبب ذلك، نتاجًا من نتاج المكان. فأم مازن تحل في العمارة وتذهب منها في أداء معنوي يظهر تقلب الأمور من النقيض إلى النقيض، بتعبير أم غايب (وين كنا.. و .. وين صرنا..) ومجيء سعيد المفاجيء، وصالون الحلاقة، يفسران النهاية التعسة التي آلت إليها علاقة العمارة بالتمويه. فعادل لم يكن أكثر من (ماكياج) زائف لشخص آخر هو جمال جارور. والمكان، وحده، هو الذي يكشف عن غرائب الواقع. فالخيمة، والعسكري الحارس، وإشارات ممنوع الاقتراب، وأشجار النخيل المقطوعة الرؤوس، لا دلالة لذلك كله إنْ لم يكن الكشف عن الحال الذي آلت إليه البلاد في الحصار، وعشية الحرب.

محدودية الزمن

وتشغل حوادث هذه الرواية فضاءً في الزمن محدوداً جداً. إذ هي تبدأ بالإعلان عن وفاة والدي دلال، وذلك بعد الحرب العربية الاسرائيلية (1967) بوقت قد لا يكون قصيرًا . وتنتهي بعودة مفتشي الأمم المتحدة قبيل الحرب الأخيرة، التي انتهت بالاستيلاء على العراق، وإعادته إلى عصر الاستعمار المباشر. ومع ذلك، ثمة فجوة في الحوادث لا نعرف عنها شيئاً . فالساردة، وهي دلال، لا تذكر من أمرها سوى أنها

بدأت تعي ظروف الحصار، وما تركته من أثر في وضع الأسرة. في حين أنها تكاد لا تذكر من الماضي إلا أن زوج خالتها اصطحبها معه في إحدى جولاته بكوبنهاجن عندما كان يدرس الفن. ولذلك فإنّ التركيز ينصب على الحوادث الأخيرة، بدءاً من ظهور أم مازن، وسعيد الحلاق، وإلهام، ومحاولات أبي غايب التغلب على صعوبات الحياة بتربية النحل لعله يستطيع الظفر ببضاعة يمكن بيعها مقابل مبالغ جيدة. وعندما تبدأ الحوادث يعرف القاريء أن(دلال) ما تزال طفلة في المراحل الأخيرة من دراستها الثانوية. وعندما تنتهي، وتلتحق بالجامعة، تتخصّص في اللغات، مما ينبيء عن تطور بيولوجي لدى الساردة. وذلك شيءٌ يجعلها حريصة على أنْ تعالج آثار جلطة خفيفة أصيبت بها في الصغر، لكنّ المبلغ المتوفر للعملية الجراحية يتم استثماره في تربية النحل،واستئجار الأرض الخاصة بملعب التنس. ومن نتائج هذا النمو البيولوجي سعي دلال للتعرف على عالم الأنثى، سواء من خلال التصنُّت، واستراق السّمْع لما كان يدور من حوار، وعتاب، بين خالتها أم غايب و بين زوجها ، أو من خلال الاستماع لما كان يقال في مجالس أم مازن، ولا سيما أحاديث النساء عما يلاقينه من عزوف الأزواج تارة، وتارة عما يصابون به من عجز، أو قصور جنسي. وربما كان لهذا الطور الحرج من العمر دوره، وأثره أيضاً في استسلامها لأول طارق – جمال جارور – الذي لم يكن أكثر من مخادع ، سرعان ما ظهر على حقيقته بعد ذلك بوقت قصير.

تأنيث السرد

وقد تلاعبت الكاتبة بسيرورة الحوادث، إذْ لم يكن انتقالها من حادثة لأخرى انتقالا سلسًا، وإنما كانت تقحم حوادث وقعت في الماضي ضمن ما تذكره عن حوادث تقع في الحاضر الذي يترای لنا وكأنه زمن كتابة الرواية. وهي في غالب الأحيان تخفف من تأثير إحساسنا بمرور الزمن، عن طريق الحوار الذي يطغى على كثير من صفحات الرواية بحيث يؤدي هذا التحول من السرد أو الوصف إلى الحوار لما يشبه السيناريو، الذي يجعل من الرواية لقطات لمشاهد وصفية، يتخللها أشخاص يتحاورون.. وهو حوار خاضع، في أكثره، لتصنيفات لغوية تناسب الشخصيات، ورؤيتها للحياة. ونظراً لكثرة الشخصيات النسوية في الرواية، فقد انطبعت – في الغالب – بطابع تأنيث السّرد. وقد ساعد على وضوح هذا الطابع إسناد وظيفة الحاكي(السارد) لشخصية نسائية: هي دلال، إذ يستطيع القارىء أن يلمح ذلك

بوضوح من الصفحات الأولى. أما عندما يكون الحوار بين دلال وخالتها أم غايب، أو بين أم مازن ومن يزرنها بحثاً عن وصفات طبية شعبية، أو لقراءة الفنجان، ومعرفة ما يحمله لهن المستقبل ، فإن النسيج السردي يغرق في الطابع الأنثوي، وتتحول الكلمات ومدلولاتها إلى طينة صلصالية قابلة للتشكيل في يد الكاتبة. ففي حوار متصل بين أم مازن وبعض النسوة عن العلاج الذي يردّ الشيخ إلى صباه، ترفع أم مازن فنجان إحداهن، وهي تقول لصاحبته:

- أرى في فنجانك نافذتين وخوفًا.

- نعم، هذه نظارات زوجي الطبية، إنه متعلق بنظاراته بشكل عجيب، يا أم مازن، يرفض أن ينزعها حتى في أثناء النوم!

- زوجكِ مصابٌ بالخوف من الأرْواح الشّريرة.

- إنه ينام بها، ويغتسلُ بها، ويتزوج بها.. تصوري.. قال لي ليلة عرسنا إنّ أحد الأسباب التي يمكن أن تكون وراءَ طلاقنا هو أن أضيع له نظارته.

تقف أمْ مازن لتذهب إلى الحمام، ينطّ كرشها من تحت دشداشتها، فيتدحرج من أعلى تكوّره فتاتُ البسكويت. شعرتُ للحظة أنني أسمع وقع ارتطامها بالأرض.

- زوجك يشعر بأن غيمة شر تلاحقه أينما ذهب، وأن هذه النظارة تعطيه ثقلا معيناً يمنعه من أن يطفو فيصبح جزءاً من الغيمة. تذهبين إلى بدرية التي ستعطيك خلطة إزاحة الغشاوة. تضعين له الخلطة في الشاي، وعندما يلتصق البخار بزجاج النظارة، يثبت العمل، وتهدأ المخاوف.

وعلى هذا النحو تدلف بنا الكاتبة إلى أعماق المرأة، سواء أكانت أم مازن ، أم دلال، أمْ أمّ غايب، أم إلهام التي أرادت ثديا صناعيا لتسد النقص الناتج في أنوثتها جراء استئصال الثدي الأصلي. في المقابل نجد الكاتبة تستخدم نغمة التهكم في الحوار، والسخرية، على الرغم من أنّ الموقف لا يسمح بذلك. وهذا شيءٌ يبرز بوضوح في حوار دلال مع أبي غايب، بصفة دائمة، وأحيانا إلهام، والعمّ سامي، فعندما تقرأ دلال لزوج خالتها عنوان أحد التقارير المنشورة في إحدى المجلات التي أحضرتها من شقة الأخير، عن الحرب النظيفة، والأسلحة الذكية التي استخدمتها الولايات المتحدة في حربها ضد العراق(1991) يقول أبو غايب معلقا:

- نعم، صواريخ بارعة. فهي تقف للحظات عند الإشارة الضوئية الحمراء، ثم تستمر في طريقها للتفجير (بعد أن يتغير اللون)

بعد قليل يضيف:

فعلا أسلحة ذكية ، فقد قصفت مراكز الاتصالات، ومراكز تنظيف المجاري، ونسفت مولدات الكهرباء، وطبعا لم تنس أنْ تقضي على مشاريع تنقية المياه، بذكائها حرمتْ شعبا بأكمله من الماء النقي.

ومثل هذا الحوار يضيف إلى السرد، والوصف، والديالوج الحريمي، تنويعا آخر يضع الرواية في موقعا المناسب من الأدب الساخر التهكمي. علاوة على الكثير من المقاطع الأخرى التي ترتقي فيها المؤلفة إلى مرتبة اللغة الشعرية، مازجة بين التهكم والتعبير الرمزي عما يحيط بالموقف. ففيما ترى دلال أبا غايب يقوم بتعديل وضع اللوحة المعروفة باسم " خيول" على الحائط تهمس:" صهيل .. أبو غايب يعدّل لوحة الخيول. إنها تستجيب لهجوم الحلفاء.. تصطف خلف بعضها، وتعطي ظهورها للشرق. جذوعها تشبه براميل مخططة.. كأنها ترتدي سجادة شعْبيّة بمثابة سرْج.. ترقب بذعر قذائف اليورانيوم المُنَضّب القادمة من الدبابات الأمريكية. رقابها تارة زرقاء، وتارة حمراء.. دم .. ودم فاسد .. الخيل تعدو في مكانها. دقّ الحوافر يخرج من أفواه تتخبّط غاضبة[1]. " وهذا الوصف الذي يجمع بين نقيضين هما الشعرية ، وما في المتخيل من سخرية كثيرة في الرواية إلى الحد الذي يجعل من وصفها بالكوميديا السوداء[2] وصفا دقيقاً، ويكاد هذا التوجه الكوميدي يتخلل جلّ تفاصيل الرواية، فعندما ترى دلال أم مازن في الطابق العلوي من العمارة يتهيأ لها أنها تشبه بوريس يلتسين تمّ غمْسُهُ في مسحوق الكاكاو. وعندما تنقل إلهام لدلال خبر إصابتها بسرطان الثدي، تقول لها:

- خدمتي في مستشفى البصرة بدأت تعطي ثمارها.

وعندما تسألها: عمّ تتكلمين، تجيب كاشفة عن ورم خبيث في صدرها هو الثمرة المفاجئة:

1.المصدر السابق، ص 99

2.بتول الخضيري، غايب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004 ص 88 انظر الغلاف الأخير.

- قالوا إنه دمّل، أي دمّل يخدعونني به؟ لا علاج له يا دلال . إنه السرطان، رأيت ما يكفي لأعرف . يبدو جاء دوري[1].."

وشمولُ الرواية بهذا الحس الكوميدي، مرده إلى وحدة الساردة، واعتماد المؤلفة على الراوي المشارك، الذي يقدم رؤية للحوادث من الداخل لا من الخارج، لذا نتقبل نحن القراء، بدورنا، ما يصدر عن هذا الراوي من ملاحظات، وتعليقات، على ما يراه ويشهده، ويمر به من مواقف. ولولا لجوء الكاتبة إلى هذا النسق، من المنظور السردي، لاستحال أن تكتب الرواية بتلك الروح الساخرة، دون أن تغرق في التسطيح والمباشرة. لذا كان النموذج الشكلي الذي اختارته للرواية هو نموذج السيرة / المذكرات لأحد أبطالها وهو دلال، إحدى التقنيات الموفقة في كتابة هذا النص. فاعتماد الكاتب الضمني أباح لها ما لا يبيحه استخدام الراوي العليم غير المُمَسْرح.

خاتمة

وصفوة القول هي أن رواية غايب، التي تمثل بهذا العنوان مطلق الإحالة إلى ما هو غائب في حياتنا عامة، وحياة العراقيين على الخصوص، رواية حُبكت حوادثها حبكا دقيقاً جيداً، وإن عرضت مجرياتها في شيءٍ من التقطيع الذي لا يستعصي على القارئ قُبوله واستيعابه، وتركيبه بطريقتين، الأولى : ملء الفراغ، وتعبئة الفجوات المتناثرة في أفق الحكاية، والثانية: إعادة الترتيب، والتنسيق، مع اللجوء إلى تقنية التخزين والاسترجاع. وهي إلى ذلك حافلة بشخوص يوحّدها الفضاء المكاني، والزماني، في إطار يجعل منها عائلة واحدة، قليلا ما يشذ عنها بعض الأفراد. وهي، بما تسْبُرُهُ من أغوار الناس العاديّين، تشدّ القارئ شدّاً يجعل منها رواية جديرة بالقراءة.

1.السابق نفسه ص 99.

15

اللغة في نبوءة فرعون لميسلون هادي

تذكرنا رواية ميسلون هادي نبوءة فرعون بقصة موسى عليه السلام، وأمه التي أخفته في الصندوق، وألقت به في اليم، ثم انتهى به المطاف إلى أن نشأ في قصور الفرعون (عزيز مصر) لكن الكاتبة لا تتقيد بالحكاية تقيدًا تاما، ولا بالأسماء، ولا بالمراحل التي مرت فيها. ولا حتى بالنهاية التي انتهت بها، وهي اختفاء يحيى الطفل الذي ولد يوم ضربة (بوش) الأب، واختفى بعد ثلاثة عشر عامًا يوم ضربة (بوش) الابن.

يقف القارئ في بداية الرواية أمام حدثين ، متزامنين، أولهما ولادة يحيى في أيام الحرب التي سميت حرب تحرير الكويت، على سجادة تسميها الأسرة سجادة الفصول الأربعة. والثاني القصف الذي بدأ وفيه قتل والدهُ منصور السالم. وتطلق بلقيس على مولودها هذا اسم يحيى لأنها أنجبته في الأحد الأول من شهر شعبان. وهو يوم زكريا الذي هو موسم يشهد بعض الطقوس الدينية الخاصة. ولعلها اختارت هذا الاسم دون غيره تشبيها للمولود، وتيَمّنا، بالنبي يحيى :

وسمَّيْته يحيى ليحيا ولم يكنْ لـــردّ قضاءِ اللهِ فيهِ سبيلُ

ولعله أيضا رمز من قبيل المفارقة، إذ يمثل بهذا الاسم النقيض الفعلي لدلالة الاسم الذي ينطبق على الأب، وأنه مات. ومن هنا جاء تعمّد الكاتبة كتابة الاسم كما لو أنه فعل (يحيا) وليس يحيى التي تمثل اسم علم، لا فعلا دالا على الحدث. ويبدي الطفل، مثلما يلاحظ، نبوغا بعد أن حُلَّت عقدة لسانه وتكلم، وبعد ذهابه للمدرسة، وبلوغه سن الثالثة عشرة، مجتذبا أنظار إخوته واهتمامهم، لافتا نظر من حوله بجماله الفاتن، وبهائه النادر. وأما ذاكرته وقدرته على حفظ السور والآيات والأحاديث والأرقام فشيء لا يصدق.

ذلك كله لا يلفت الانتباه كثيرًا، لكن اللافت فعلا هو تعلقه بالمرآة المكسورة. التي كان يحب منذ صغره، وكلما تكلم أن ينظر فيها، وأن يحدق بصورته ضاحكا، أو ساخرا. ولعل هذه المرآة تقابل على الطرف الآخر تلك التي كان الأب يحدق فيها متسائلا من هو الرجل الأقوى على الأرض؟ ثم يحدق فيها الابن متسائلا السؤال نفسه. فهي تشكيلٌ رمزيٌ يجعل من المرآة كائنا حيًا يتكلم، ويجيب عن السؤال. لكن يحيى يفقد المرآة، ثم يعثر عليها مخبأة تحت السجادة، وبجانبها حيّةٌ تثير الذعر بين أفراد الأسرة.

ومن اللافت أيضًا تكرار ذكر الحية، وملكة الحيات، مما يشير إلى مدلول رمزي يومئ غالبا لدى الذاكرة الشعبية والدينية لتلك الأفعى التي أغوت آدم وحواء فأكلا من تلك الشجرة، وفقدا بسبب ذلك نعيم الفردوس، وأخرجا من ذلك النعيم، ليعيشا بقية عمرهما في الدنيا الزائلة، الفانية. هما وأولادهما، وذريتهما من بعد. والأفعى هي التي التهمت العشب الذي يمنح الكائن الحيّ خلودًا، وتمتّعًا بالبقاء الأبدي، في ملحمة جلجامش. ولهذا فهي – أي الأفعى- وفقا للمعتقدات الشعبية، من أطول الكائنات الحية عمرًا. ونحن نجد الكاتبة ميسلون هادي تكرّر ذكر الحية في روايتها نبوءة الفرعون، مشيرة لعلاقتها باختفاء يحيى في أثناء الحرب الأخيرة التي بدأت قبل عيد الأم بيوم واحد في بغداد، وكان اختفاؤه في الأيام الأربعة الأولى من نيسان- إبريل 2003 .

يمثلُ هذا الاختفاء العقدة الكبرى التي تحاول بلقيس الكشف عن أسرارها دون فائدة. فأين ذهب يحيى؟ وهل قتل عندما سقطت القذيفة قبَيْل الفجر، وأدت إلى تطاير الأبواب؟ أم أنه اختُطف؟ أم اعتدت عليه الحية التي شوهدت تتبعه في المرة الأخيرة التي رأته فيها (شاكرين) لدى سقوط القذيفة المذكورة؟ أم أنه غرق في النهر مثلما أخبرها العراف؟ في نهاية الرواية نكتشف ما الذي ترمي إليه الكاتبة بنبوءة فرعون.

فعندما سعِدَ الابن بما حققه من انتصارات في العراق أدت إلى تفكيكه، ونشر الدمار، والخراب، في عاصمة الرشيد، وقف أمام الحوض الزجاجي (الأكوريوم) الذي تتراءى له فيه مخلوقات عجيبة، متسائلا: من هو أقوى رجل على الأرض؟ متوقّعا أن

تجيبه المرآة أنتَ الأقوى .. لكنه بدلا من ذلك رأى يحيى ينظر إليه ساخرًا من خلال الحوْض الزجاجي، وبذلك تكتمل حلقات السلسلة وتنتهي الرواية.

نسيج المحكيّ

أما التفاصيل التي تنسج ميسلون هادي منها هذه الرواية، ولا نقول القصة، على أساس أنْ ليس ثمة قصة، وإنما حكاية بالمفهوم الذي يعني عند جيرار جنيت المادة المكتوبة بما تنطوي عليه من محذوف أو مضمر، ومن متكرر، ومن متواتر، ومن معلن، أو مرجأ.. فهي حكاية مادتها مقتبسة من الكتب المقدَّسة تارة، ومن المعتقدات، والمأثورات الشعبية تارة، ومن اللغة القائمة على توظيف الذاكرة الجمعية بما تنطوي عليه من إشاراتٍ، ورموزٍ، تاراتٍ أخر.

محاكاة ساخرة

أول ما يجبهنا في نبوءة فرعون استخدام الكاتبة للغة الحكاية الخرافية، أو الأسطورية، القائمة على إيجاد علاقات غير طبيعية، ولا منطقية، ولا مألوفة، ولا نسقية بين الأشياء التي تدل عليها، أو تشير إليها، مع محاكاة لغة الحكايات القديمة. الدينية منها وغير الدينية. فهي على سبيل المثال لا الحصر تحدّد لنا موعد ولادة يحيى بأسلوب تحاكي فيه وتقلد أساليب الرواة والإخباريين، ومؤلفي الحوليات، والسير الشعبية، تقول على لسان الراوي: " وفي نهاية القرن العشرين وأواخر العصر التلفزيوني الوسيط الذي يقع بين أيام أورزدي باك وليالي الستلايت، أي العصر الذي يفصل بين أيام الموسكوفيتش وسنوات المنيفست، ولدت بلقيس بنّورة يحيى منصور ماشي السالم دار [1].

تضعنا هذه البداية على طريق غير مألوف ،ولا معروف. طريق استثنائي غير معَبَّد، ولا موطأ. إذ تجمع في عباراتها جُمَلا تنحو فيها منحاها القديم الكلاسيكي. وعبارات أخرى تتألف من مفردات يعارض بعضُها بعضَها الآخر. واختيار، الاسم بما فيه من تفاصيل، اختيارٌ غير عشوائي، ففي كل جزء منه إيحاءٌ بالمفارقة.

1.هادي، ميسلون: نبوءة فرعون، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 17

فالابن لم يعش، والأب ليس منصورًا، ولا هو بالماشي، ولا بسالم الدار. وهذه البداية مثلما أشرنا تمهد – في الحقيقة - لحكاية يحيى الذي ولد في زمن الحرب والنبوءة والموت.

فعندما لم يعد الأب من حَفْر الباطن، وانفضَّ عزاء منصور، أرضعت بلقيس ابنها يحيى من ثدييها لبنا مرًا، وهي مغثوثة، فراح يتقلب في فراشه من شدة الوَجَع، ولا يكفّ عن الصراخ، لا ليلا، ولا نهارا. إلا عندما تأخذه في حضنها، وتمشي به بين الحجرات، فيهدأ قليلا ريثما يعاود بكاءَه العالي، وهو يتلوى [1] بذلك تتداخل لغة الرواية بالتراث الإخباري المطبوع بأسلوب الرواة، والإخباريين، وكتّاب السير، ولغة التقاليد الشعبية، والعادات المتوارثة جيلا بعد آخر. ونتوقع في هذا المقام اللجوء إلى العشابين، فتأتيها هنية - وهي ضرة بلقيس - بالقوندغ، وهو مزيج من أعشاب البابونج والهيل واليانسون والكمون والسَعْدة ، يُجمع ذلك كله في إناءٍ، ويُترك على النار إلى أنْ يغلي مدة، ثم تسقي منه يحيى بالملعقة الصغيرة. فيرتجف فمه لدى ملامسة الشراب، ويمرِّر لسانه الصغير على شفتيه، قبل أنْ تهدأ نفسه، وتخفّ آلامه. ولا ريب في أن ذلك كله مما يلقي الضوء على علاقة الحكاية بالذاكرة الشعبية. إذ ينبغي على القارئ الضمني أنْ يستعيد، وفقا لخبرته بهذا التراث، معانيَ الألفاظ، فالمغثوثة هي التي أصابها الحزنُ، والنكدُ، لوفاة أحد الأقارب، ويعتقد عامة الناس أنّ حزنها، وما لديها من شعور بالنكد، يمتزجان بالحليب الذي ترضعه للطفل حديث الولادة، فيخالطه شيءٌ من ذلك النكد، فيتألم، ويتوجَّع بسببه، ويمتنع عن النوم، ويكثر صياحه، وبكاؤه. فالمغثوثة بهذا المعنى تحتاج لما يُشفي وليدها فتلجأ لمثل هذه الوصفة التي تذكرنا بوصفة أم مازن في رواية " غايب " لبتول الخضيري[2]. وتغالي ميسلون هادي في تتبع هذه الجوانب من الحكاية، وهي جوانبُ تقودنا للغوص في المعتقدات.. فعندما تأخر يحيى في الكلام تلجأ بلقيس لوسائل عدة لعلاجه. من ذلك أن تسقيه، بناءً على نصيحة من إحداهنّ، فَوْح وهو الأرز فيما نعلم. وتدور به من عرّاف لآخر ومن ولي صالح لولي صالح آخر. وتذهب به مرارا لشريعة النهر في المكـــان

1.هادي، ميسلون، نبوءة فرعون، ص 12

2.انظر الفصل السابق ص 129 وما بعدها

الذي تسميه العامـــة باسم "خضر الياس. وفي ذلك ثمة عين ماء مباركة اسمها عين عليّ – فالأسماء عتباتٌ مثلما يقال- وماء تلك العين يُشْفي الأطفال من الخرَس. فالشيوخ، والعرافون، والأولياء الصالحون، الذين تقدم بين أيديهم النذور، ويقدمون لزبائنهم التمائم ، والأحجبة، جزءٌ لا يتجـزأ من هذه الحكاية الشعبية الدارجة. فالنهرُ له شريعة، واسم المكان خضر الياس، بما له من قدسية لدى عامة الناس. وماء العين ،بحكم أنها عين علي، يشفي من الحبْسَة.

وأي شيءٍ من الأشياء التي يجري ذكرها في الحكاية يغدو رمزًا إن لم يكن رمزا في جوهره. فهو على أقل تقدير إشارةٌ تومئُ لأشياءَ في عالم الغيب. فعندما هيأت بلقيس طبقا من الحلوى بالحليب والأرز، وأرادت وضعه في صينية عليها بعض الأوْراق، وأعواد من شجرة الآس، تذكرتْ في تلك اللحظة منصورًا، فانحدرت من عينيها بعض الدموع التي سقطت فوق أعواد الآس، عندئذٍ حدث ما لا يتوقعه القارئ، وهو معجزة لم يصدقها أحد، حتى يحيى نفسه ابن السنوات الخمس؛ لما فيها من الغرابة، ومخالفة الواقع. فقد رأى في تلك اللحظة ابن الأرض، وسليل الماء، عود الآس، وهو يرتوي من دموعها، ويتحوَّل من غصن صغير إلى أيْكةٍ عملاقة، تلتفُّ حولها أغصانٌ هائلة، من الفستق الأخضر، وعندما همَّت بلقيس بالصعود، شهَق يحيى من الخوف، وسمعها تقول له: هيا .. تعال .. بإمكانك الصُعود، فنطق لأوّل مرة [1] ".

فالطفل تكلم نتيجة ما رآه من رؤيا، أو حلم، ومثل هذا يحدث في السرد الحكائي العادي، الذي يقوم على اختراع الحكاية من المؤلف الضمني بعد أن يوحي بها المؤلف الحقيقي. فنحن ها هنا أمام حكاية مادتها مقتبسة من المتخيلات الشعبية، ومن الرؤى والكوابيس والأحاجي الرمزية السائدة. كأنَّ الكاتبة تريد أن تلقي بنا في صميم البنية الذهنية، والعقلية، للشريحة الاجتماعية التي ينتمي لها شخوص هذه الرواية. فعندما يتخلخل أحد أسنان يحيى اللبنية، ويظن أن السن قد كُسرتْ، تأخذها الأم منه فيما يشبه الموقف الدرامي، ضاحكةً، مستبشرة، ثم تلقي بها في قوة تجاه الشمس، وهي تردد:

1.هادي، ميسلون، السابق، ص 29

-.يا عين الشمس خذي منا سنَّ الحمار، واعطينا سن الغزال.

والطفل يحيى يصغي مصدقا ما يسمع، متابعا بنظره السنَّ، وهي تهوي مستديرة في مكان قريب. لتستقر عند جذع شجرة الآس، التي كان يجلس قربها قبل قليل، فارتعد قلبه، وارتجف، وكاد يبكي لأنَّ السنّ ضلت طريقها إلى الشمس. ويواصل الطفل الارتجاف هلعًا واعتقادا منه بأن الشمس لن تعوضه عن سنّه المفقودة بأخرى أفضل: سن الغزال.

وقد تواترت العودة لمثل هذه الحكايات في الرواية إلى جنب الأساطير، والخرافات، وقصص الحيوان. مما يجعل النبوءة في الرواية أشبه ما تكون بالكولاج القصصي، وبفسيفساء من نصوص كثيرة، انتقتها الكاتبة بعناية لافتة لتضفي على روايتها طابع الحكاية الشعبية المستوحاة من الذاكرة الجمعية. فعندما يتساءل يحيى عن الموت، ولم لا يعيش الناس إلى الأبد، تروي له بلقيس حكاية عفان الذي كان يود أن يستمر حيا إلى الوقت الذي يبعث فيه النبي محمد (ص) في آخر الزمان.

وتقول الحكاية إن أحدًا لا يستطيع العيش إلى ذلك الزمان، إلا إذا شرب من ماء الحياة، ولا يستطيع ذلك إلا من عبر بحر الظلمات، وذلك لا يتأتى إلا لمن امتلك خاتم النبي سليمان. ولا يتحقق ذلك إلا بمساعدة ملكة الحيات التي تحرس جثمانه. فإذا ما احتيل على تلك الحية دلت من ينجح في ذلك على العشبة التي ينبغي له أن يدهن بها قدميه، وبذلك يستطيع المشي على ماء البحر، دون أن تبتل قدماه،ولا يغرق، فإذا عبر الأبحر السبعة ناجيا،ووصل إلى مدفن سليمان، تنقاد له الإنس والجن، والطير، والوحوش، وسائر المخلوقات.

أما عفان، فقد اجتاز هاتيك المراحل طرًا، واقترب من السرير الذي يرقد عليه سليمان، وعندما أراد أَخْذَ الخاتم من إصبعه، تصدت له حية عظيمة، وافزعته، وزعقت في وجهه زعقة عظيمة ارتعد منها المكان، وتطاير الشرَر، وقالت الحية لعفان: ويحك، إن لم ترجع أهلكتك. فاشتغل عفان بالأدعية والأوراد، والعزائم، ولم ينزعج من تلك الحية، فإذا بها تنفخ نفخة عظيمة كادت تحرق المكان، وتحيله إلى دخان، ثم قالت:

- ويلك! إن لم ترجع أحرقتك.

فلما سمع صديقه بلوقيا ذلك خرَّ مغشيًا عليه، ثم غادر المكان. وتقدم عفان نحو الجثمان، ومد يدهُ، وتلمس الخاتم، وأراد سحبه، فإذا بالحية تنفخ عليه وتحرقه، وتحوله إلى كومة من رماد، أما بلوقيا فسقط ثانية مغشيًا عليه، ولما أفاق شرع يبكي بكاءً شديدًا، وهو يتذكر قول الحية:

- هيهات أن يقدر أحدٌ على أخذ الخاتم [1]

يجتمع في هذه الحكاية الكثير الجم من خواص السرد الشعبي، والديني، فهي تدور حول أحد الأنبياء (سليمان) لكن الخاتم، وما يتصل به من حواش، وملاحق، مما أضافته الحكاية الشعبية، وألصقته بها رواتها في عصور متأخرة نسجت فيها حكايات كثيرة تدور حول هذا النبي الذي دانت له الإنس والجن، كما دان له الطير والحيوان. ففيها من القصص الشعبي والأساطير والبحث عن عشبة الخلود، وماء الحياة، ما يذكرنا بما ورد في ملحمة جلجامش، وفي قصة الخضر. ولا ريب في أن غاية الكاتبة من إقحام مثل هذه الحكايات يتجاوز إلهاب الخيال، وشحذ التصور الذهني لدى القارئ، إلى إضفاء ملامح الغرائبي على الواقع المأساوي الذي عاشه العراقيون بين حربين، أولاهما بدأت بميلاد يحيى، والثانية انتهت باختفائه الغامض، كأنه هو الحمْل (الجنين) الذي ضاق به رحم العراق في هذا الزمان.

اللغة والرموز الحكائية

وتبعًا لما ذكر اصطبغت الرواية بالصبغة الشعبية على مستوى الحكاية واللغة. فنحن أمام رموز تعبر عن توق الإنسان لامتلاك القدرة على تغيير الأشياء، وتحدي المستحيل، ولو بالتعازيم، والسحر. فالخاتم يحقق به الإنسان ما يعجز عن تحقيقه في الواقع، فهو خاتم سحري. والحية ترمز لتلك القوة التي لا سبيل إلى تجنب تأثيرها، فهي لها قوة السحر. وكذلك البحور السبعة، فضلا عن بحر الظلمات، فهي رمـــوز

1.هادي، ميسلون، السابق، ص 98

تشير للمسافـــة الكبرى التي تفصل بين المـــرء وتحقيق ما يتمناه، ويصبو إليه وهي في الوقت ذاته تعبير سحري عن العقبات التي تعترض الطريق إلى الهدف الذي يسعى بطل الحكاية لتحقيقه.

وظاهرة الخرافة الشعبية، والاستعانة بها في نبوءة فرعون، أوضح من أن تخفى. علاوة على الاستعانة بمحكيات ألف ليلة وليلة، التي تتجلى فيها تجليا لافتا للنظر. فعبارة (كان يا ما كان) من التعابير التي يألفها قارئ هذه الرواية، وهي جملة تُفْتتح بها عادة الحكاية المتداولة في أوساط العامة، وفي السير الشعبية التي ألفت في العصور الوسطى، أو المتأخرة. وتكرارها - ها هنا - جاء على سبيل الاقتباس والمحاكاة الساخرة. فقد روى الرجل العجوز الذي مرَّ ببلقيس جالسة على شاطئ النهر حكاية المارد (أوف) قائلا: كان يا ما كان، وعلى الله التكلان، في قديم الزمان، رجل تاجر من مدينة الموصل، خرج ذات يوم إلى الشام في تجارة وسأل بناته الثلاث عن طلباتهن. فذكرت كل واحدة منهن طلبها؛الكبرى طلبت إزارا مخرمًا، والوسطى قماش الكجرات، أما الثالثة الصغرى فطلبت فستانا من اللؤلؤ في قمع جوزة.

ذهب التاجر إلى الشام ولم ينْسَ ما طلبته بناته.

وفي طريق العودة وقفت القافلة للراحة، فانتحى التاجر للقيلولة في ظل شجرة. وتذكر ما طلبته ابنته الصغرى. وأسف لأنه لم يستطع إيجاده. فانبعثت من فمه حَسْرةٌ طويلة (أوووووف) وإذا بمارد جبار ينتصب أمامه، ويصيح به:

-.شبّيك لبيك، عبدك بين يديك

فأجفل التاجر، وسأل المارد عن أمره، فقال:

- أنت ناديتني

قال التاجر

- ولكنني لم أنادكَ

فقال المارد بل ناديتني حين صحت أوف. فقال التاجر

- إنما تأوّهت فقط. لأنني تذكرتُ طلب ابنتي الصغرى الذي لم أستطع تلبيته.

فقال المارد: وما هو طلبها؟

أجاب التاجر

- فستان من اللؤلؤ في قمع جوزة. وهذا مستحيل تحقيقه. فكيف يمكن جمع فستان من اللؤلؤ في قمع الجوزة؟

استهان المارد بالطلب، ووعده بإحضاره فورًا.

وفي غمضة عين كان الفستان في قمع الجوزة بين يدي التاجر، الذي ابتهج بذلك كثيرًا [1] فالرواية تقوم مثلما نلاحظ على وظائف سردية متعددة. وهذه الوظائف تذكرنا بالحكاية الشعبية أكثر مما تذكرنا بالرواية. فالرجل ينتقل من الموصل إلى الشام، وهذه هي وظيفة الانتقال أو التحول. والابنة الصغرى تطلب شيئا مستحيلا، وهذه الوظيفة تشبه الحصول على التفاحات الثلاث، أو عشبة الخلود بواسطة خاتم سليمان، وظهور المارد الجبار الذي يشغل حيزا كبيرا فيها ليؤدي وظيفة المساندة، وتقديم المساعدة للتاجر. لكن المارد أوف يشترط عليه شرطا قاسيا، وهو شرط تعجيزي مما يسمح بظهور وظائف سردية أخرى تؤدي لاستمرار الحكاية بحكاية أخرى. واختفاءُ يحيى في نبوءة فرعون، والبحث عنه لدى الأولياء والعرافين، والشوافين، حكاية تتناسل منها حكايات أخرى.

ومثلما أشارت الكاتبة لحكاية المارد أوف، الذي يتكرر اسمه في مطالع المواويل، تشير لحكاية أخرى هي حكاية العارف والنسر العملاق. التي تعبر عن توق الإنسان للتحصن من الأذى والموت عن طريق البقاء في قصر منيف، وبرج مشيَّد. لكن الموت سرعان ما يهتدي إليه. فالعارف لم يستطع، لا بمعرفته، ولا بقصره، الانفلات من قدره.

والذي لا شك فيه، ولا ريب، أن ميسلون هادي أشبعت روايتها نبوءة فرعون بهذا المناخ الحكائي الشعبي، إلى حدٍّ تحولت فيه لغة الرواية من لغة سردية عادية كتلك التي نعرفها في روايات علي خيون، وسعد رحيم، وأحمد سعداوي، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وبتول الخضيري، وشاكر نوري، إلى لغة تحاكي أسلوبا ولهجة لغة الحكاية الشعبية، والخرافية، وما فيهما من غريب وعجيب. فهي تروي على سبيل المثال لا الحصر مشهد الحرب في آذار- مارس 2003 مستخدمة تلك اللغة بما فيها

1.هادي، ميسلون، السابق، ص ص 174- 175

من إيقاع مسجوع، وكتابات رامزة. تقول ما يأتي " وفي آذار المهذار، شهر الزمازم والأمطار، أودت ريح رملية عاصفة بثمرات النارنج المتبقية على الأشجار، وأطاحت بها أرضا مع أكوام الورق اليابس وطبقات التراب .. وسقطت بيضات السنونو الخمس على الأرض فتكسرت واحدة فواحدة [1]... إلى أن تقول" وظهر الجنود الأمريكيون المرقطون، وهم يزحفون إلى مروحياتهم محنيي القامات، والريح تعسف برمالها الوجوه البيض.. وبملابسهم التي تمنع عنهم الموت.. وأخيرا تقول بلقيس: كل شيء سيكون على ما يرام، فالرجال الخاكيون ينتشرون بين البيوت، وهم يحملون الرشاشات على أكتافهم، فقالت هنية: اخبزي لهم العجين الذي اختمر، وأخرجي لهم أرغفة الخبز الحارة ".

إلى جانب هذا الذي يذكرنا بالتراث السردي، ثمة تعابير جديدة كليا مثل: أطاحت بها أرضا، وظل يدور في السماء بلا انقطاع. ويزحفون إلى مروحياتهم. وتوفيرا للإيقاع السردي الموروث نجد الكاتبة لا تضن على القارئ ببعض المحسنات من تجنيس، وغيره، مثلما نجد في: صاح وناح، وتعسف وتقصف. والطباق في يمين وشمال، والترادف أو شبه الترادف في يتثقب ويتشقق ويتفطر. في وسط هذا الغمر الباهر من المحسنات نجدها تستعمل كلمة (تشلع) أي تخطف بسرعة من النار وهي عامية فيما نظن ونحسب،وترادف (شَلَفَ) بالعاميات الأخرى, فأي نوع من التلوين اللغوي تعتمده هذه الرواية؟!

الإيقاع السردي

زيادة على ما سبق تستخدم الكاتبة الإيقاع السردي المألوف في المقامات، والحكايات الشعبية.

فهاهي ذي شاكرين، ابنة هنية – وضرة بلقيس- تروي لنا الخبر عن اختفاء يحيى، فتقول " رأيت يحيى يخرج من البيت كمن يمشي في نومه. وهو يتلفت في كل لحظة، كأنه يخشى من يتعقب خطواته، نهضت خلفه، وخرجت إلى الحديقة، وناديته يحيى. يحيى. وقلت له الدنيا ليل، اين تذهب يا يحيى؟

---

1. هادي، ميسلون، السابق، ص 138

كأنه لم يسمعني. سار في الممر إلى الخارج. لا أدري لم نظرت في تلك اللحظة إلى الأرض فرأيت حية تمشي خلفه. فصحت بأعلى صوتي لأوقظكم من النوم، لكن صيحتي جاءت في اللحظة التي حدث فيها الانفجار، فوقعتُ على الأرض، وراح يحيى[1]."

فهي هنا تتابع مجريات الخبر بالترتيب، وفي نسق زمني مطابق لدورة عقارب الساعة. ونجحت في توظيف الواو العاطفة في إشاعة إيقاع متجانس بين الجمل، يدفع بها جميعا في اتجاه واحد هو نهاية الخبر باختفاء يحيى. ويتجلى بعض ذلك في أنها جعلت شاكرين تكرر نداء يحيى، فقد كان بالإمكان أن تكتفي بكلمة ناديته، لكنها تصر على إعادة النداء، واستعادة ما قيل في تلك اللحظة. في مسعىً منها لتمثيل الخبر تمثيلا بالأصوات: الدنيا ليل، أين تذهب يا يحيى؟

ولاستثارة فضول القارئ توظف الكاتبة النغمة الهابطة " سار على الممر. رأيت الحية تتبعه.. تمشي خلفه." فهذا الجزء من الخبر كأنما هو مناجاة من شاكرين تُحدّث فيها نفسها، وتتساءل، وتتبيَّن في ضوء السؤال شيئا جديدا يستحق أن تدخل بسببه تعديلا على إيقاع الخبر: فصحت بأعلى صوتي. وهو في نهاية الأمر خبر تختلط فيه الرؤيا بالكابوس. لأن الحية كانت قد ظهرت تحت السجادة. ولكن الجميع تناسوها بسبب الانشغال في الحرب، في إشارة رمزية لأعداء الداخل المتسترين. وعندما هبوا للبحث عن الحية، وجدوا السجادة ولم يجدوها. كانت قد اختفت، وهي تلاحق يحيى. وتتعقبه. ولهذا الاكتشاف أثرهُ في إيقاع الرواية؛ فربما كان هذا الذي تبع يحيى وتعقبه هو ملاك الموت، وقد ساقه إلى المكان الذي وقع فيه الانفجار، ليلقى أجله. هكذا ظنّت هنية بادئ الأمر، قبل أن تتعوذ بالله من الشيطان الرجيم [2] طالبة من الرحمن أن يحفظ الولد، مرددة القول" ربما كانت الملائكة هي التي حملته إلى مكان آمن ". أما الحية، فهي، في هذه الحال، رمز متعدد الدلالة. ترمز تارةً للقوة العاتية التي لا يستطيع الإنسان منها فكاكا، وتارة ترمز لذلك الرَصَد الذي يَحْرس خاتم سليمان وهي تارة أخرى كائن خفي يختبئ في داخله ملاك لينقذ يحيى من الموت

1.هادي، ميسلون: نبوءة فرعون، ص 140

2.هادي، ميسلون، نبوءة فرعون، ص 141

المحتم لدى وقوع الانفجار، وهي فوق هذا وذاك رَصَدٌ عليه أن يحمي، ويحتفظ بالمرآة التي يرى يحيى فيها نفسه، مثلما تحمي ملكة الحيات خاتم سليمان. فالدائرة تكتمل بهذا التأويل إذا جاز التعبير. وقد تكون رمزا لما جاء به الاحتلال من إرهاب طائفي.

والرواية، في نهاية الأمر، ليست لُغزًا، ولا أحجية، لكنها نصٌ مفتوح على كثير من الاحتمالات. ومما يُخصب هذا النص، ويغنيه، تنوع الموروثات الشعبية، والدينية، والخرافية فيه، وتنوع الإشارات لما جرى ويجري في الواقع العراقي، وشيوع روح التهكم، والسخرية، سواء باستخدام اللغة الرامزة، والكنايات المواربة، التي تبعث فيه روح الكوميديا السوداء، أو الحكايات المقتبسة مما يذكرنا بروايات الحرب في الأدب العراقي، واللبناني، والفلسطيني الحديث.

---

*كاتبة عراقية من مواليد الأعظمية ببغداد درست الإحصاء في كلية الاقتصاد والتجارة في جامعة بغداد ، وعملت في الصحافة مدة 30 عاما فسكرتيرة تحرير لمجلة الطليعة الأدبية، ومجلة ألف باء، وسلسلة الموسوعة الصغيرة.

صدر لها نحو 35 كتابا بين مجموعات قصصية، وروايات. أما رواية نبوءة فرعون فصدرت ببيروت 2007 وأعيد نشرها في دار Author في لندن 2011 .

16

سارة الصراف في سمعت كل شيء

في روايتها " سمعت كل شيء "[دار الحكمة، لندن، 2023] تستخدم الكاتبة العراقية سارة الصراف أسلوب المذكرات. وهو أسلوب لطالما عمد إليه كتابٌ آخرون في القديم والحديث. فمن أقدم الروايات التي استُخدم فيها رواية " مذكرات بيكويك " لشارلز دكنز 1836 و " مذكرات قبو " لدستويفسكي1881، ومن الروايات العربية " مذكرات دجاجة " 1942 لإسحق موسى الحسيني، و" مذكرات ديناصور " 1991 لمؤنس الرزاز. والطابع المميز لهذا الأسلوب أن الراوي- في العادة - هو الشخصية البارزة التي تتحدث طوال الحكاية، والشخصيات الأخرى في الغالب هي التي تؤدي دور المروي عنه، أو المروي له، في بعض الأحايين. بيد أن مذكرات (عشتار) في هذه الرواية ذات طبيعة خاصة فرضها عليها كون الساردة طفلة صغيرة لا تتجاوز الخامسة من العمر، توفي والداها في حادث سير في روسيا فأعيدت إلى موطنها ببغداد، وتزامنت عودتها مع اشتداد الحرب العراقية مع إيران. ووجدت عشتار في بيت جدتها فخرية ملاذا، ومأوىً، تحظى فيه، وتتمتع، بجل ما يحتاج إليه الأطفال من الرعاية، في البيت، وفي المدرسة، وفي الحي، وفي النادي، وفي جل وجه من وجوه الحياة اليومية.

وفي هذا البيت العريق، المتسع، من بيوت بغداد في شارع طه، تلتقي العائلات؛ الخالة أم سحر، والخالة نزهت، والعمة فطوم، وعايدة، والعائلة التي تقيم في الطابق العلوي من البيت. ورغد، وتمارة إحسان، ورفيقة عشتار زينب. ومع تمدُّد المرويات على مستوى الزمن السردي .. يكتشف القارئ أن هذه المذكرات ما هي إلا إطارٌ خارجيٌ يحتوي في داخله عددًا من الحكايات. إحداها حكاية العمّة فطوم، التي توفيت في مشهد مأساوي في آخر الرواية. وقد تزامن رحيلُها الفاجع مع توقُّف الحرب

العراقية مع إيران في شهر آب (أغسطس) من العام 1988 وتحديدًا في الثامن منه. فقد كان البغداديون يحتفلون بالنصر، فيما هُرعت (عشتار) لإبلاغ عمتها بهذا، وبأن ابنها ثائر لن يكون مضطرًا للذهاب ثانيةً للجبهة. لكنها – للأسف – وجدتها قد فارقت الحياة. بسببٍ من السرطان الذي لم يمهلها إلا وقتا قصيرًا.

وعلاوة على هذه الحكاية ثمة حكاية أخرى هي الأكثر حضورًا.

ولعلها هي التي تُضفي على هذه المذكرات طابع الرواية إلى جانب كونها يوميات فتاة صغيرة عاشت في زمن الحرب.

تقنية السيناريو

فالخالة عايدة توفي عنها زوجها عماد تاركًا لها نجلا صغيرًا (خالد) وهي في العقد الثالث من العمر، وقد تقدم لها كثيرون طالبين يدها للزواج. إلا أنها كانت تتحفَّظ، وتتردد، وتأبى الاستجابة لطلب كهذا؛ فهي تريد التفرغ لتربية ابنها ما عاشت. غير أن الحاجة تدفع بها دفعا للعمل في مجلة معروفة هي مجلة (ألف. باء) ويرأس تحرير هذه المجلة شاعر خمسيني متزوج، وله ابناء في الجامعة المستنصرية. والمعروف عنه أنه صاحبُ علاقات نسائية كثيرة. وهذه العلاقات لا تخفى إلا على القليل من الناس. صدرت لهذا الشاعر الإعلامي ثلاثة دواوين، يكتبُ فضلا عن الشعر المقالات الصحفية، ويترأس الاجتماعات. وهو المسؤول عن خدمات المحررين. وبصورة لا تقبل اللبس وقع هذا الشاعر، واسمه عباس فاضل، في غرام هذه السيدة الأرملة. وما هي إلا بضعة أسابيع حتى أصبحت تحبه بلا تحفظ، وبلا كوابح[1] وفي الأثناء تستخدم الكاتبة الصراف تقنية السيناريو.

فصاحبة المذكرات (عشتار) تتنحّى جانبًا تاركة لعايدة أن تتحدث في مشهد يتخلل ذكرياتها الخاصة في يوم 5/ 12 / 1985 " هل ثمة سعادة أكبر من وجودها إلى جانبه؟ كانت تعتقد أن السعادة هي (خالد). وأن الأمومة هي قمة السعادة. تكتشف الآن السعادة بمذاق جديد. سعادة بطعم السُكَّر.. [2] "

1.الصراف، سارة سمعت كل شيء، ط1، لندن: دار الحكمة، 2022، ص 163

2.الصراف، سمعت كل شيء، ص 164

وتتكرر لقاءاتُهما على إيقاع المواعيد في الميريديان تارة، وفي بيتها تارة أخرى. لكن علاقة الشاعر بالحب يُخشى ألا تستمر، وألا تكون أكثر من نزوة عابرة.

في تساؤلات (عايدة) هذه عن العشق ترجّح أنها تطمئن لتصوُّر أملاه عليها القلب المتعطش للحب. فلم تعد ثمة جدوى للتراجع [1] . وعندما التقيا في بيتها، ودفنت وجهها في صدره، أدركت أنها حيَّة تُرزق. وأن الأيام القاحلة قد ولَّتْ إلى غير رجعة[2] .

ويخيل إليها أحيانا أن حبّها لعباس هذا ضربٌ من الوَلَهِ أو الجنون. ولهذا تحاول وخْز نفسها وخزة توقظ ما لديها من حَذَر. تكلمه في لقائهما عن مآل هذا العشق، وهل من المتوقع أن يقترنا في زواج يُخرس الألسنة التي أصبحت تتطاولُ عليهما، وعلى سمعتهما في المجلة. لكنه لا يعِدُها بهذا. بل يصف حديثها في الموضوع بالحديث الذي يثير غضبه، وغيظه، فيهدّدُها بالمغادرة [3]. ومع ذلك لا يفتأ يؤكد لها أنه يحبّها بلا حدود " فحيثما وليتُ وجهي، فثمة أنتِ [4] " .

الأنثى المخبوءَة

وبازدياد وتيرة اللقاءات الغرامية تكتشف (عايدة) – وبعد فوات الأوان- أنها أنثى. وأن أنوثتها كانت قد ضاعت، وتبخَّرت، عندما كانت زوجة لـ (عماد). وها هنا تتساءَلُ عن علاقتها بعباس " لماذا أصبحت امرأةً مختلفة معه؟ اكتشفتُ أنّ ثمة أنثى مخبوءَةً مقهورةً داخلي. سجَنَتْها، وعذبتْها، تلك السنين التي عشْتُها مع (عماد) [5]" ومهما يكن من أمر هذا الحبّ، فإنّ الناس لا يتركون الأمور تمضي على رِسْلها، وبما يهواه العاشقان. ففي مجلة (ألف. باء) تزايد اللَّغَط عن علاقة عايدة برئيس التحرير (عباس). وزاد الغمز واللمز، وتجاوز حدوده، وهما يعيشان في مجتمع محافِظٍ، وهي

1.الصراف، سمعت كل شيء ص 169

2.المصدر السابق، ص 171

3.االمصدر السابق، ص 183

4.المصدر السابق، ص 184

5.المصدر السابق ، ص 203

من أسرة بغدادية، عريقة، لا تسمح بمثل هذ اللغط عن واحدة من حرائر العشيرة. فدونَ ذلك تراقُ الدماء، وتتدحرج رؤوس. بلغ اللغَط في انتشاره حدًا أصبح فيه حديث العمة فطوم. والجدة فخرية.

أنتَ تلعبُ بي

كانَ (عباس) هذا قد دلف إلى عالمها من مدخل له تأثير السحر. فقد شجعها على الكتابة، وأغدق على مقالاتها الركيكة الكثير من المجاملات، والتقريظ. يقول لها- مثلا - لقد أصبحتِ كاتبةً لا تحتاجين لمن هو في منزلتي ليُصحّح لك ما تكتبين. سيصبح لك عمودك الخاصّ الذي يخاطبُ القراءَ في كلّ عدد. ثم يعزو هذا الإبداع الأنيق، البليغ، لعلاقتها به " عذابك الذي تعيشينهُ معي هو الآلة التي تنتج هذا الإبداع [1] ". ولكنها تفاجئه بكلمات هامسة عن مآل هذا الحبّ، فتستفزُّه. يغضبُ منها، ويهددها بالمغادرة. سمعها تردّد وراءَه كلاما مكرَّرًا: أنتَ لا تحبني.. أنت تلعبُ بي .. اذهب، ولا تعُدْ .. [2] "

الظلّ والضوء

وتبعًا لأسلوب الكاتبة القائم على الإفادة من تقنية السيناريو تتوقَّفُ الساردة عن سرد ذكرياتها لتفسح المجال لعايدة التي تتنحّى جانبًا، وهم يشاهدون التلفزيون. فهي تنظر إليه، ولكنها لا ترى منه إلا ذكرياتها مع (عباس). وما يقال عن علاقتها المثيرة به:" تلك الأرملة رضيت أنْ تكون ظلا في حياة رجلٍ (عباس) يحظى بأضواء المجتمع. اليوم كان يومًا سيئا. تقول لنفسها. سمعت همسًا. لم يكن همسًا بل حديثًا واضحًا عن علاقاته النسائية. هذا الرجل – تقول إحداهنَّ- جعلها – أي عايدة- واثقة بأنها أولُ من أحبّ، وآخرُ منْ عشق.[1] وفي مونولوج طويل تقرّر أن تضع حدًا لهذه اللعبة " ما يهمني هو أن أعرف نهايتي معك !" [2] و(عباس) يراوغ :" الخطأ الأكبر أنْ نحـــاول

1.سمعت كل شيء، ص 231

2. المصدر السابق، ص 233

3.المصدر السابق، ص 252

4.المصدر السابق، ص 255

وضع نهايات متعجّلة لقِصَصِنا " وفي حوار مطوَّل نجد مشهدا كأنه مقطع من سيناريو " لا أريد أن أسمعَ. كفى!. مللتُكِ، ومللتُ هذا الحديث الذي لا تجيدين غيْره. هذا أنا، إن كان يُعجبك. خرجَ، وصفَق الباب وراءَه. تماما مثلما توقَّعْتُ [1]".

دمية بلا روح

في مشهد آخر من سيناريو (عايدة) تعرّفنا المؤلفة بطريقة غير مباشرة بأنَّ العاشقيْن افترقا لمدة أسبوعين. غابتْ عن المجلة في إجازة. وتتنحى الساردة ها هنا تاركة لـ (عباس) أن يجادل (عايدة) في موضوع الإجازة. متناسيًا أنه هو أول من بادر للمغادرة صافقا الباب بقوة. " تأخذين الإجازة وتحرميني من رؤية وجهك؟ في المساء تبقين مع خالد، وأبقى أنا يتيمًا اليوم كله؟ [2]" لقد تباعد العاشقان، وكان لهذا الجفاء أثرُه. بدأت تشعر شعور دمية بلا روح. وجه جميل لكنه حزين. المساحيق التي تضعُها عليه ليكونَ متألقا تفشل في خداع من يراه. لقد انصرف عنها (عباس) وتخلى عن الحب، وعليها أن تحـــــاولَ النسيان.

عبثًا ما تحاول. اعتقدت لزمن أنَّ الله أخذ منها (عمادًا) ليتيح لها أنْ تعرف الحبَّ مع رجل كـ (عباس). شعور أنانيٌ بلا ريْب. لا شيءَ يهم. لا رجل يستحق الدمعة. لا رجل يستحق[3]. وتتلاحق مشاهد هذا السيناريو. ففي ص 280 تعود هذه الأرملة للمجلة، وتتردد في دخول المبنى ترددًا يلفت النظر. تظاهر (عباس) عند استقباله لها بالبرود. وكأنَّ عودتها لا تعنيه في كثير، أو قليل. " وهي تتوقع استقبالا كهذا. فاترًا بحجم القسوة التي بداخله.. [4]" وفي موقف آخر من المشهد نفسه يقع نظرُها على وريقة وُضعت على سطح مكتبها بخطّه؛ جملتان لا أكثر " أهرب من وجهك إلى الله، فأكتشف أنك السكينة."

1.المصدر السابق، ص 259

2.المصدر السابق، ص269

3.المصدر السابق ص 279

4.المصدر السابق، ص 283

تُقرّر أن تقتحم عليه المكتب، وتتذكر شقيقتها (أحلام) وكلامها عن فيروس الحب قبل 15 عامًا. موضوع هذا الاسترجاع الجانبي ما هو إلا خطوةٌ في اتجاه العودة. وبهذا يحاول العاشقان إعادة المياه إلى مجاريها المعتادة. مذنبٌ هو. وهذا ما يكفي. [2] يتكرّر سيناريو الزيارة والعناق المتبادل، فبعد قطيعة استمرت أسبوعين يعود (عباس) ليعترف بأنه هو السفاح الذي يقترف الجريمة ثم يختفي. وفي مشهد آخر من السيناريو يقول في لهجة مفاجئة" " تدرين؟ صِرْت أشيل همّ مِنْ أدخل للبيت هناك – يقصد بيته- أنت بيتي [3] ".

تحولات السرد

وفي حوار يذكّرنا بتقنية السيناريو- مرة أخرى - تتحدث (عايدة) عن غيابه عنها في أثناء إجازة العيد، وأنها لن تترك له الفرصة ليكرر ذلك. ويكون في هذه الحال على ثقة من أنها لن تترك له فرصة كهذه. استأجر شقة في (زيونة) شرقيّ بغداد، ويريد فعلا الاستجابة لإلحاحها عليه بالزواج بشرط أن يبقى الإعلان عن هذا الزواج في الحدود العائلية الخاصة بها كي لا تعلم زوجته، وأولاده، به [4].

وبهذا الحوار تدخل حكاية عايدة مع عباس طورًا جديدًا. وتتبَعُ ذلك تحولاتٌ في السرد تعرفنا فيها على رأي الخالات، والجدة، بعباس. وما قيل، أو يقال في مُصاهرته. وهل هو كفءٌ أم تسمع بالمعيدي ؟ فقد تحدثت في هذا (فطوم)، والجدة (فخرية)، وحتى (عشتار) المراهقة الصغيرة التي مع مرور الأيام كبُرت، وأصبحت تعي القليل من شؤون النساء، وشجون الإناث. تقول وهي ترى عباسًا لأول مرة: " ذلك الرجل الجبار الذي طالما تخيلتُه قاهر النساء.. معذّب قلب عايدة. بدا لي رجلا عاديًا تمامًا " وهذا الموقفُ الذي ابتدأ بحضور (عباس) السريع يتمخّض عن سلسلة مشاهد؛ أولها التقدم بطلب يد عائدة، وردود الجدة، واختلاف الآراء في العريس، وأنَّ

1.المصدر السابق، ص 300

2.المصدر السابق، ص 304

3.المصدر السابق، ص 323

4.المصدر السابق، ص 337

على العروس ألا تبذل نفسها للآخر بيسر وكأنها بضاعة كاسدة إلخ.. يشترك في هذا المشهد عدد من الأفراد؛ الخال فارس، وابن الخال نزار، الذي تميل عشتار إليه، بل تحبه، ولا تمانع في أنْ تظفر منه هو بالذات بالقبلة الأولى، تلك القبلة التي " انتزعت الأنثى من رحم الطفولة التي طالما حمَتني. "

على أنّ التوتُّر يبلغ بعايدة مبلغا كبيرًا عندما يختفي (عباس) فجأة. وفي الوقت الذي هم في حاجة ماسة له. كان ينبغي له أن يحضر لإتمام إجراءات الخطبة، وتراتيب الزفاف. إلا أنه اختفى؛ لا هو في المجلة، ولا هو في البيت، ولا أحدَ يعرف مكانه، كأنه (فصّ ملح وذاب). هل في الأمر خديعة؟ أم كابوس؟ هكذا تتساءل عايدة. بعد يومين من الاختفاء الغامض يحضر عباس حضورًا غامضًا أيضًا. فقد بدا حَذِرًا كانه خائفٌ مما لا أحد يدري ما هو. تغير عباس كثيرًا. دوام الحال من المحال، وآن الأوان للتغيير. فالبلد في حرب. والحرب أصبحت هي الشريط اللاصق الذي تُلجم به الأقلام، والأفواه. وقيل له - تلميحاً- عليك أن تشذّب قلمك. وتغلق فمك أيضًا، لأنَّ البلد في حرب.

أخيرًا تم الزواج، وانتهت حكاية الأرملة التي تأبى أنْ تكون ظلا. فهي حكاية انتهت بغير ما وصفتها به الزميلات في مجلة (ألف . باء). ولو تساءَل القارئ ما علاقة هذه الحكاية بمذكرات (عشتار) فإن الجواب عن هذا السؤال هو: لا علاقة بين الاثنتين، غيرأن الساردة (عشتار) نهضت في هذا السياق بدور الشاهدة التي روت ما رأته، وما سمعته، مع بعض الإيضاحات التي تفسر بها التغيير المفاجئ على شخصية (عايدة). وهذا التغيير هو الذي ساعد الكاتبة على توثيق الفكرة الأساسية للرواية، وهي ضرورة الحب لتحقيق الشخصية ذاتها على الرغم من أن الحبّ النقي الطاهر ليس ممكنًا في جُلّ الأحوال، وبالحبّ نهزم الحرب. وأما الإشارات المتكررة للشهداء الذين تلفّ جثامينهم بالعلم العراقي، و الرعب الذي يرتبط برنين الهاتف، وما قد يحمله من أخبار عن سقوط مقاتلين، أو وقوع جرحى. ومشاهد القصف المتكرّرة، للبصرة، ولبغداد ، وللمدارس، فهذا كله يجعل من أصداء الحرب شيئًا مستمرًا في الرواية، كالموسيقى التصويرية التي ترافق مشاهد الفيلم، أو المسلسل التلفزيوني، وهو، في مطلق الأحوال، أقربُ إلى أفلام الرعب منه إلى أي شيء آخر.

في السيرة

17

عبد الرحمن مجيد الربيعي
في ذمة التاريخ

غيب الموت المفاجئ القاص الروائي العراقي الصديق عبد الرحمن مجيد الربيعي عن عمر يناهز الرابعة والثمانين (1939- 2023) و كان قد ولد في الناصرية بجنوب العراق. وبعد أن أتم دراسته الثانوية التحق بمعهد الفنون الجميلة قسم الرسم ببغداد. وتتلمذ لأقطاب الفن العراقي الحديث وعلى رأسهم جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري وإسماعيل الشيخلي. وفي العام 1964 انضم إلى أكاديمية الفنون الجميلة التي تحولت لاحقا لكلية تابعة لجامعة بغداد. عمل في التدريس لمدة قصيرة انتقل بعدها لوزارة الثقافة والإعلام 1971 وشَغَل فيها مواقع مهمة منها رئاسة تحرير مجلة الأقلام الشهرية. وفيها وجد الكتّاب الشباب فرصهم لنشر ما يكتبون، ولا سيما مبدعو المغرب العربي. حاول تكملة دراسته العليا بمصر، وكتابة رسالة ماجستير عن أستاذه جواد سليم، غير أنه توقف عن الدراسة مستجيبًا لنصيحة أستاذه عبد المنعم تليمة مؤلف كتاب " مقدمة في نظرية الأدب " حين خاطبه قائلا " ما حاجتك للماجستير والدكتوراه وأنت كاتب قصة ورواية؟ عد إلى بلدك، ودع الآخرين يكتبون عنك الماجستير، والدكتوراه ".

نشر أول رواية له في بغداد عام 1972 وهي بعنوان "الوشم" وكان قد نشر أولى مجموعاته القصصية "السيف والسفينة" عام 1966. ومن رواياته القمر والأسوار 1976 ورواية الأنهار، ورواية خطوط الطول خطوط العرض. ومن آثاره في القصة القصيرة : الظل في الرأس، ووجوه من رحلة التعب، وذاكرة المدينة، والمواسم الأخرى، والخيول، والسومري، وهذه المجموعة صدرت في تونس. ومجموعة الأفواه، وصولة في ميدان قاحل، وأخيرا " حدث هذا في ليلة تونسية " 1998.

أحيل الربيعي بناءً على طلبه إلى التقاعد. وانضم عام 1986 لفريق الثقافة والإعلام الفلسطيني بتونس. وعُهد إليه برئاسة تحرير مجلة "اتحاد عمال فلسطين".

واتخذ من تونس دار إقامة منذ ذلك الحين، غير أنه ظل على تواصل متين بجذوره في العراق. وقد نشِط في تونس في الصحف، وفي الندوات، والمؤتمرات، وراسل صحف القدس العربي، والزمان، والعربي الجديد. وهي صحُفٌ تصدر في لندن. وحافظ في الوقت نفسه على صلاته بالصحف العراقية التي تصدر ببغداد.

الوشم

وتعد رواية الوشم من الروايات التي تجسد النهج الواقعي في الكتابة السردية، ذلك النهج الذي أرسى أصوله، وقواعده، نجيب محفوظ في غير رواية. فالمؤلف اخترع شخصيتين هما: كريم الناصري، و حسون السلمان، الأول أسند إليه دور البطل، والسارد المشارك، أو المُمَسْرح، والثاني عهد إليه بدور السارد العليم. وعُني الربيعي عناية كبيرة ببناء الشخصيات. ففي كريم الناصري يجد القارئ نموذجًا ممن سماه لوسيان غولدمان بالبطل الإشكالي، وهو الذي يحاول أن يتصالح مع العالم بَيْد أنه لا يستطيع، لأنّ جلّ ما يحيط به يحول بينه وبين هذا الهدف. فهو – إذن- كشخصيّة سعيد مهران في رواية " اللص والكلاب " مأزومٌ، لا يرى فيما يحيط به إلا ما يزيده تأزُّما. أما شخصياته النسائية فهي متعدّدة، لكنَّ يُسرى توفيق هي الوحيدة التي تجسد المرأة النقيّة الطاهرة التي يقل نظيرها في الواقع.

وقد يجد القارئ في " الوشم " ظلالا من رواية " الشحّاذ " لنجيب محفوظ. وعلى مستوى المكان والزمان، تلاعب الربيعي بعلاقاتهما بالأحوال النفسية للشخوص. إلا أنّ اللغة في الرواية جاءت على نسق واحد لا تتجلى فيها الفروق اللهجية التي تمثل فروقا بين الشخوص. فهي أقربُ إلى التجانس الفصيح منها إلى التنوّع الأسلوبي، الذي يعتمده ما يعرف بالمبدأ الحواري، أو البليفونية لدى باختين. فهي، في رأي التونسي محمد الباردي، رواية كُتبت بلغة شعرية، لا روائية.

خطوط الطول والعرض

وتدور وقائعُ روايته " خطوط الطول خطوط العرض " في مدة قصيرة من الزمن شهدت أحداثا جسامًا في العراق، وشهدت مقتل السادات بمصر، والتلويح باجتياح الإسرائيليين لبيروت. لكن الرواية تتوقَّفُ مجرياتها قبيل ذلك. وهذا الإطار إطارٌ ذو دلالة تؤكد أن الراوي يروي الوقائع أثناء وقوعها لا بعده. وغياث داود - بطل هذه

الرواية - فيه الكثير من صفات الربيعي، وهذا شيءٌ يقرّبُها من السيرة. أما رواية " القمر والأسوار " فيتجنب فيها المؤلف التركيز على البطل المنفرد، ويغلب عليها طابع البطولة الجماعية. فأحداثها تقعُ في حيٍّ من أحياء الناصرية بين عامي 1972 و1976 وانتقاؤه لهذه المدة، مع اختياره للمكان، أضفيا عليها طابع الواقعية السردية التي عرفناها في الوشم، وجعلا للمؤلّف الربيعي موقعًا غير مباشر، وغير مُعلن، في بؤرة الأحداث. فهو ابن الناصرية مولدًا، ونشأة، وشهودًا. ولهذا نجده يجمع بين شخصيات تاريخية كفيصل الثاني، و نوري السعيد، وعبد الإله، والجادِرْجي، وغيرهم مع الشخصيات الأخرى التي هي من اختراع الكاتب، ومن متخيله السردي. ولهذا يزعم بعضهم أن " القمر والأسوار " رواية، إن لم تكن تاريخية، فهي شبه تاريخية.

الأنهار

وتختلفُ رواية " الأنهار " عن سائر رواياته بما فيها من تراسل الأنواع المختلفة من الفنون الأدبية، وغير الأدبية. فمن حيث النوع الأدبي يرى الربيعي أن النقاء النوعي، أو الأجناسي، لا ينبغي له أن يحول بين الرواية، والاختلاط بالفنون الأخرى. وهذا الموقف ينسجم مع الأدب الحديث الذي يتسامح إزاء الحدود الصارمة للتجنيس فيما يؤكده مؤلفا نظرية الأدب: رينيه ويلك Wellik، وأوستن وَرِن Warren فرواية الأنهار تشبه السيرة. إذ يَعْسُر التفريق بين بطلها والربيعي المؤلف. فصلاح كامل، شأن الربيعي، كلاهما له شغَفٌ بالشعر، وولعٌ بالرسم، واللون، والفرشاة. أما النسيج النصّي للأنهار فلا يخلو من مذكرات، وقد جاءت محكياته، ومروياته عن وقائع 1971 و1972 شبيهة بذلك.

وتتخلل الرواية متواليات سردية تُعنى بموسيقى العبارة، وجماليات الإيقاع النثري، وهذا يذكر القارئ بمحاولات الربيعي الشعرية قبل أنْ يتورّط في السَرْد. أمّا عنايته بالصورة، والرسم بالكلمات، والأشكال، والألوان، ودمْج الحروف، والخطوط، والظلال، في تناغم رشيق، وأداء انسيابي أنيق، فشيءٌ ينمّ على انفتاح الأنهار على سائر الفنون. تضاف إلى هذا كله اعتمادُ الربيعي على تقنية التقطيع السينمائي، والتَوْليف montage، ولا سيما في المواقف التي تتطلب المراوحة بين

زمنين؛ أحدهما ماضٍ مُنقضٍ، والآخر حاضرٌ مستمرّ ، يشير إليه الكاتب بالنجوم الثلاث التي تفرق بين فِصْلة وأخرى.

السومري

ويرى العراقي حاتم الصكر في قصص الربيعي القصيرة من السِمات ما يُكسبه بصمةً أسلوبية تنطلق من فكرة أساسية، وهي تقوية الإيهام بواقعية الحوادث، وواقعية الشخوص. مع الانفتاح على مظاهر موازية تُضفي على الحكاية، وتمنحها، طابع المحتمل والممكن. وتمثل مجموعة " السومري " واحدةً من أهم آثاره في هذا الفن. فعلاوةً على براعته في صياغة الخبر القصصي، نجد في هذه القصص النموذج الساطع لتحقيق التوازن المثالي بين الواقعي، والتخييلي. أما تقطيع القصة إلى فقراتٍ في نسج الربيعي للحكاية، فتقطيعٌ يجعل من توظيف الكاتب للزمن السردي مزيّة لا تُنكر، لا سيما عند التنقّل من مشهد لآخر، ومن محفّز لمحفّز ثانٍ يدعو للانتقال من متوالية سرديّة لأخرى. وهذا واضحٌ جدًا في قصة دليل الحيران، وفي قصة " نهار عراقي " وفي غيرهما من القصص.

ولا يفتأ الربيعي يستخدم الوصف في قصصه القصيرة. دون أن ينفصل هذا الوصفُ عن مستويات السرد الأخرى، من مروياتٍ، ووقائع، وحوارات. فهو في السومري، كما في السيف والسفينة، وغيرهما، يصف المدينة، وما فيها من أشياءَ، مثلما يصف الشخصية، مستفيدًا من إمكانات اللغة المعبرة، وبصفة خاصة ما اعتاده من لغة شعرية اكتسبها من بداياته، وممارسته كتابة الشعر. فقد بدأ شاعرًا وصدرت له دواوين. وهذا يفسر تفسيرًا فنيا شيوع المناخ الشعري في قصصه، المبكرة منها، والمتأخرة.

وإذا نظرنا في مختاراته القصصية التي صدرت بتونس 1998 فإنّ ما يُلاحظ، من النظر الأول، هيمنة الهاجس السياسي على هذا الجانب الأدبي من عطائه الغنيّ. فغالبا ما تعبر القصص عن أحلام الشخوص العريضة، وآمالها الكبيرة، في أن تسود الحرية، والمساواة، والتغيير السياسي الإيجابي. وما يتَّصلُ بذلك من نضالات متنوّعة. يقابل ذلك شعور بالإحباط لقيته الشخصيات بسبب القمع، أو الاعتقال،

أو ممارسة التعذيب. ولا يُستبعد أن يكون هذا الهاجس هو القاسم المشترك بين عطائه القصصي والروائي، ولا سيما رواية "الوشم "، ورواية "الأنهار".

على أنَّ هذا الهاجس، بالرغم من أهميته، لا يعبر عنه الربيعي تعبيرًا مباشرًا، وإنما يراعي أن تكون القصة القصيرة بناءً فنيا تنصهر فيه المواقف السياسية، والإيديولوجية، في أتون العملية الإبداعية الشكلية، التي ترتقي بالقصة إلى مرتبة الآثار الفنية الخالدة من لوحاتٍ، وتماثيل، ومنحوتات تستلب وعيَ القارئ بما فيها من إيحاءاتٍ، وظلال، وعبارات قصيرة متوازنة سريعة الإيقاع، تنْبذ من بينها أدوات الوصل، وحروف العطف، لتشبه في هذا النسق الأقاويل الشعرية، لكثرة ما فيها من علامات الاستفهام، والتعجّب، والتوكيد، الذي يضفي عليها الاتساق النفسي، سواءٌ عبرت القصة عن القلق الذي يساور الشخوص، أو الاطمئنان، أو الشعور بالقهر، أو الوئام، أو الاغتراب.

الربيعي ناقدًا

يذكر المهتمون بالربيعي أنه إلى جانب كونه قاصًا، وروائيًا، ناقدٌ أدبي. فقد صدرت له كتب عدة منها " الشاطئ الجديد " و" أصوات وخطوات " وكتاب " رؤى وظلال " 1994 وكتاب " من النافذة إلى الأفق " 1995 و" من سومر إلى قرطاج " 1997. الذي قصَره على فنون أدبية من المغرب العربي. ولعل أبرز ما تميزت به قراءاته النقدية في هذه الكتب:

1. موقفه المتحمس من الحداثة في الشكل والمضمون الأدبي. ولا غرو في ذلك، فهو من أوائل الذين انساقوا في هذا التيار على أكثر من مستوى؛ في الشعر، والفن التشكيلي.
2. طُبعت قراءاته هذه أيضا بالجرأة، فإلى جانب الحياد الموضوعي الذي تتسم به دراساته، ومقالاته، إلا أنه لا يفتأ يشير للعيوب التي يعثر عليها فيما يقرؤه. وهذا ما يعجز عنه كثير من الدارسين، والنقدة، أو يتجنبون ذكره من باب رفع العتب، والحفاظ على العلاقات العامّة على حساب الأدب.

3. ومما يُؤثر عنه تشجيعه للأدباء الشباب، وعدم التحيز للشيوخ. فقد تجد في هذه الكتب قراءة لرواية محفوظ، أو جبرا، إلى جانب أخرى لكاتب مغمور كمحمد يحياوي، أو ميسلون هادي.

4. لا يَشعر الربيعي بأدنى درجة من الحرج في أنْ يصرح برأيه في أي عمل أدبي لأحد الكتاب الكبار، كأن يفضل عملا لجبرا على عمل آخر يجد فيه نقصًا أو ضعفًا من إحدى الزوايا.

5. تتسم قراءاته أيضا باتساع الأفُق، لذا لا يقتصر كغيره ممن يؤثرون الأدب المحلي من باب حماية المنتوجات الوطنية (كذا) على الأدب الذي يُنشر في غير بلده، بل يتجاوز ذلك، فيهتم بالأدب العربي باختلاف بيئاته من الماء إلى الماء، مستخفا بالمعايير الإقليمية في تفضيل أدب على غيره.. علاوة على اهتمامه بالأدب العالمي. ففي " رؤى وظلال " نقرأ عن أعمال من الكاميرون، ومن المجر، ومن هاييتي. وهي تجارب إبداعية تجاوزت محليَّتها، وأصبحت نماذج من الأدب العالمي، غير أنّ كثيرا من القراء لا يستطيعون الوصول إليها، فيُيَسر عليهم الربيعي، بما يقوله، المعرفة بها على نحو لا يخلو من فائدة. فهو من هذا المنظور ناقدٌ تثقيفيٌ يهتم بإفادة المتلقي.

6. فضلا عما سبق، يهتمّ الربيعي مباشرة بالمتن القصصي، أو الروائي، ولا يبالي بالهوامش. وهذا يقترب بنقده من النقد الصحفي الذي يخاطب القارئ العادي، لا المتخصص. وتبعا لذلك، قلما نجد في ما يكتبه، فذلكات نظرية، أو حذلقة لغوية، كالتي نجدها في الكثير الجم من البحوث الأكاديمية التي تقول الكثير، ولا تقول شيئا للأسف. فعرضه المبسط هذا يضفي على مقالاته ضربًا من ضروب التشويق التي يجد فيها القارئ المتعة، والتسلية، والفائدة في آن.

7. أفاد الربيعي في نقده التطبيقي من تجربته القصصية والروائية. وخير دليل على ذلك قراءته النقدية لكتاب إبراهيم نصرالله الموسوم بعنوان " براري الحمى " في رؤى وظلال، فقد وجد فيه نموذجا للنص الذي لا هو رواية، ولا هو شعر. فوقائع الحياة اليومية لا يمكن التعبير عنها باللغة الشعرية التي أكثر منها الكاتب.حتى إنه في مواقع كثيرة يتناسى أنه يكتب رواية بل قصيدة. وهذه النثرية تغيب عندما تكون الحاجة ماسة إليها، ويحل محلها الشعر حتى إن الشخصيات نفسها ذات حضور شعري.

و لا عجب في أنْ تلفت هذه المزايا النظر لنقد الربيعي فيما كتب، فقد وظف خبراته المتراكمة في سبره لأغوار النصوص، وتأسيسًا على ذلك نجد في نقده التطبيقي الناقدَ الذي يَعِظ بما يعمل به، وفي ذلك الكثير من الغنى، والكثير من الإفادة.

رحم الله الربيعي * الذي فارقنا في 20 مارس (آذار) 2023 ولترقد روحه بسلام.

---

*عبد الرحمن مجيد الربيعي: الوشم، ط1، دار العودة، بيروت، 1972 القمر والأسوار، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1976 خطوط الطول خطوط العرض، ط1، بيروت:1983 وط2، دار المعارف للطباعة، تونس 1993 السيف والسفينة، ط1، بغداد، 1966 ، السومري، ط1، تونس، 1998 من النافذة إلى الأفق، ط1، تونس، 1995 من سومر إلى قرطاج،ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1997 . خليل، إبراهيم: في رؤى وظلال عبد الرحمن مجيد الربيعي ناقدا، مجلة الإتحاف، تونس، ع 69، ماي س 1996 ص 58

*خالد محمد غازي، الخروج من بيت الطاعة، شهادات في أدب الربيعي، ط1، مصر 1998 . مجموعة باحثين: عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، ط1، دار الخدمات للطباعة والنشر، تونس، 1999.

18

شاذل طاقة في كتاب للجنابي

الشاعر العراقي شاذل طاقة(1929- 1974) من جيل الشعراء الرواد شأنه في ذلك شأن بدر شاكر السياب(1926- 1964) ونازك الملائكة (1926- 2007) وعبد الوهاب البياتي(1926- 1999) وبلند الحيدري(1926- 1996) وعبد الرزاق عبد الواحد (1930- 2015) ولميعة عباس عمارة،(1929- 2021) وآخرين.. التقوا على غير ترتيبٍ، ولا تواطؤ، في دار المعلمين العالية ببغداد في أربعينات القرن المنْصرم، فكان شاذل أحد هؤلاء الذين طبعوا الشعر العربي في العراق بطابع الحداثة، والتجديد، بعد الذي ران عليه من تقليد، وترديد. بيد أن القارئ يتساءل بين يدي هذا المقال: لِمَ لَمْ يحتل هذا الشاعر ما احتله المذكورون من منازل عليا، ومواقع بارزة في حركة الشعر، إن كان الأمر على مستوى العراق، أو على مستوى العالم العربي؟

سؤال جديرٌ بالبحث، قمينٌ بالجواب. لذا يتصدى د. قيس كاظم الجنابي في كتابه الصادر ببيروت(2023) بعنوان " شاذل طاقة شاعر البحث عن الجذور " للجواب عن هذا السؤال، وحسم ما يثيره من خلاف وجدال. وهي إجابة تتطلب الكثير من البحث والتنقيب، علاوة على النبش في المراجع والتعقيب. موضّحا في تقديمه هذه الغاية؛ وتطلعه لتلكم النهاية، موطئا لكتابه بسيرة موجزة تؤكد أن الشاعر من مواليد الموصل عام 1929 وأنه أصدر أولى مجموعاته الشعرية التي سبقها الكثير من الشعر في العام 1950 وهي بعنوان (المساء الأخير) لافتا الأنظار لأشعار كان المرحوم قد كتبها، ونشرها، في الصحف والمجلات، وفي الجرائد والدوريات،قبل (المساء الأخير). وبعض هاتيك الأشعار تشهد على ريادته للشعر الحر، شأنه شأن السياب، ونازك الملائكة.

ولم يقتصر عطاؤه على الشعر، بل تعداه، وتجاوزه، إلى النثر، فنشر في العام 1953 كتابا عن الأدب العباسي. وفي العام 1956اشترك مع يوسف الصائغ (1933- 2005)وهاشم الطعان(1931- 1981) وعبد الحليم اللاوند(1934- 2000) في مجموعة شعرية؛ بعنوان (قصائد غير صالحة للنشر).

وفي العام 1963 نشر ديوانا ثانيًا بعنوان (ثم مات الليل) وفي العام 1969 أصدر ديوانه الثالث وهو بعنوان (الأعور الدجال والغرباء).

والمعروفُ، أنَّ شاذلا شغل بأُخَرةٍ من عمره منصب وزير الخارجية، وتوفي - عليه رحمة الله - في فندق هيلتون في الرباط في 20 أكتوبر (تشرين الأول) من العام 1974إثر نوبة قلبيّة حادة، وكان يرأس وفد العراق لاجتماعات وزراء الخارجية العرب في المغرب.

الشعر المنْطلق

ويتتبَّع الجنابي شعر الشاعر، مؤكدًا أنه كغيره من المبادرين لنهج التجديد، إن كان الأمر على المستوى العروضي – شعر التفعيلة- أو على مستوى الرؤى، فقد تجسد هذا التجديد لا في ديوانه "المساء الأخير" وإنما قبله في قصائد منشورة. واستعمل كلمة "المنطلق" وصفًا لهذا الشعر المتحرر من القوافي، فضلا عن وحدة البحر، خلافا للتعبير الذي استخدمته نازك الملائكة " الشعر الحر " مثيرةً بذلك اعتراض غير واحد من ذوي البصر بالشعر ونقده. وشاذلٌ في هذا سبق محمد النويهي(1917- 1980) الذي استخدم المصطلح ذاته(المنطلق) في كتابه القيّم "قضية الشعر الجديد 1964" (1)

ويرى د. الجنابي أنَّ شاذلا - كغيره - بدأ رومانسيًا متأثرًا بالشعر الأندلسي، وبالموشحات خاصة، مثلما تأثر بشعر جماعة أبوللو، وشعر المهجر بصفة عامة(2)، ولا سيما بشعر إيليا أبي ماضي(1880- 1957) وجبران خليل جبران (1883- 1931)

1.الجنابي، قيس كاظم، شاذل طاقة شاعر البحث عن الجذور،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2023، ص 17

2.المرجع السابق، ص 22

ويتجلى في ديوانه الثاني (ثم مات الليل) بعضُ التأثّر بالسيّاب، فيما يرى ماجد السامرائي. وهذا الأثر يبدو جليًّا ملموسًا في قصائد، منها: " كانَ يا ما كان ". و "حصاد القمر " و "مرثية عربية" و غيرها. فقوله: (قد حملتُ الصليب) تُذكّرُ السامرائي بقصيدة السياب (غريبٌ على الخليج) لقول هذا الأخير فيها:

فأنا المسيحُ

يجرُّ في المنفى صليبه

وهذا في اعتقادنا زعمٌ لا يُقْنع أحدًا بوجود هذا الأثر وجودًا محسوسًا. فالصليب، والمسيح، كلاهما من الرموز التي يستوي في توظيفها العامُّ والخاص. ويمكن لأي شاعر أن يوردهما في شعره، فلا يُعد سارقًا، ولا متأثرًا، لأن استخدامهما ليس حِكرًا على شاعر دون آخر حتى يقال: إنّ شاذلا تأثر بالسياب لكونه ذكر المسيح وصليبه. ويبدو السياب لدى كثيرين من نَقَدَةِ الشعر كالشجرة الوحيدة التي تظلِّلُ الغابة الكبيرة، في تصوُّر يأباهُ العقل، ولا يُقرّهُ المنطق. وجُلّ الدارسين في العراق، وفي غير العراق، ما إنْ يسْتفتحوا دراسة عن شاعر، أو شاعرة، حتى تجدهم – بطريقةٍ لا تخلو من تعسُّف- يفرضون عليها، أو عليه، هذا المعيار المتكرّر حدَّ الإملال والسأم، وهو التأثّر بالسياب، وكأن الشعر بدأ به، وانتهى به، كقول القدماء: بدأ النثر بعبد الحميد(132هـ) وانتهى بابن العميد(359هـ)، وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ.

شاذلٌ ورُموزه

ويرى الجنابيّ في ديوان الشاعر "الأعور الدجال والغرباء " مرحلة جديدة في شعره يغلب عليها غلَبَة لافتة للنظر استعمالُ الرموز، والأساطير. وتجليةُ الحس القومي الثوري، فمن دلالات شيوع الرموز والأساطير توظيفه نماذج من التراث كعنترة، وعبلة، وليلى، وسندباد، والخَضِر، والأعور الدجال، وبهوذا، والطوفان.. (الجنابي ص 28) وطالما وازن الدارسون بين استدعاء شخصية أيوب- عليه السلام - في قصيدة السياب (سفر أيوب) وشاذل طاقة في (انتصار أيوب) ولاحظ أخرون باسْتمرارٍ تَكرارَ الرمز " تموز " لدى كل من الشاعرين بدلالات متباينة، ومعان متغايرة. ويطلق الجنابي على شعر شاذل في مرحلته اللاحقة، والأخيرة، وصفا لافتا،

فهو "تفاقم المسألة الذاتية" في " هموم أيوب" و " لا تقولي .. انتهينا " و " تقولين أحبك " وهي قصائد في رأيه تتّصف بعذوبة اللغة، وشفافية الصورة (1).

وفي فصل عن الرمز في شعر شاذل طاقة يستخرج الجنابي ما لدى الشاعر من رموز اسْتخْدَمها في شعره. وهي في الغالب رموزٌ متكرّرةٌ، لذا تغدو سمة لافتة لقصائده، وعلامة دالَّةً بارزةً على شخصيته الأدبية، وقالَبهِ النصي. كالماء، والنار، وهي من الموجودات. وأساطير من الشرق والغرب كالتي ذكرناها آنفًا، ورموز من الأديان: كالمسيح؛ وأيوب؛ وطوفان نوح. ورموز تاريخية، وأخرى معاصرة تحيل القارئ لحاضِرنا المعيش، كالرمز بأسماء سُجون، أو مُدن، أو شخوص. ومن أبرز الشواهد التي يَحتجُّ بها الجنابي على دقّة هذا المعطى من مُعطيات نقده لشعر الشاعر ما يأتي:

سألتُ شُجَيْرة الكافور
قلتُ لعلها تدْري
بأنا ذاتَ أمسيةٍ
زرعنا فوقها قمَرا
فهذا اقتباسٌ رمزي من الآية 5 من سورة الإنسان (كانَ مِزاجُها كافورا)

وفي شاهدٍ آخر يوظف طَسَم، وجَديسَ، وفي آخر يجعل من طوفان نوح، ومن غراب قابيل، رموزًا. ويستدعي - مثلما ذُكر - أيوبَ بدلالة التعبير عن منتهى الصبر، والجَلَد. ولا يفتأ يستعين بالرموز الدينية الأخرى كيونس وبطن الحوت، ومريم العذراء، وجِذْع النخلة، وبئر زمزم؛ فشعرهُ، تبعًا لهذا، نسقٌ من سلسلة متشابكة من الرموز التي تضع قصائده تلك في سياقها المعرفي، فهو يستوحى من ألف ليلة وليلة غير قصيدة:

ما أنا شهرزادُ
ولا طيفُها
لا .. ولا طفلةٌ من حفيداتها
أيها المتْعَبُ المسْتثار

1.الجنابي، المرجع السابق، ص 31

لستُ ذيالَكَ شهريار (1)

فالرموزُ في شعره لا تتصف بالكثرة، والتواتر، فحسب، بل بالتنوع أيضًا. وهو تنوع يحيلنا إلى مرجعيات ثقافية، وحضارية؛ عراقية تارةً، وإنسانية تارةً أخرى (2)

جذورٌ أخرى

ولما كان عنوان الكتاب "شاذل طاقة شاعر البحث عن الجذور" فقد وجبَ على المؤلف أن يوضِّح لنا ما الذي يعنيه بالبحث عن الجذور، وما هي هذه الجذورُ، وكيف تجلَّت في شعره؟

لهذا نجده يخصص فصلا مطولا موسومًا بعنوان (البحث عن الجذور الأولى) قاصدًا بذلك انطلاق الشاعر في بواكيره، وفيما كتبه متأخرًا من قصائده، من التراث العراقي والعربي والإنساني. وتبعًا لذلك يذرع الباحث سبل الشاعر في آثاره، مستوفيا الشواهد التي تؤكد ما يذكره من جذور. ففيها نسمع صوت المتنبي يردّدُ "على قدر أهل العزم " وتأبَّط شرًا يردّدُ "إن في الشِعْبِ الذي دون سَلْعٍ" (الجنابي :ص55) و(مَعْبدُ بن وهب توفي 126 ه) يترنم بأغاني العصر " قل للمليحة في الخمار الأسود". وشهرزاد تروي الحكاية تلو الحكاية على مسامع شهريار. وهو مع هذا كله، لا يفتأ يوظف شيئًا من التراث الشعبي، ومن الأهازيج، والألفاظ العامية، وشبه العاميّة، التي تحمل في جَرْسها الصوتي دلالاتِ الارتباط بالواقع:

إنْ عاد وكان بينهمو حبيبي
فانثري من فوقه الزهرا
وبوسيه من الخدّين
رُشّي فوقه العِطرا

علاوةً على ما ذُكر، نجد في أشعاره أمثالا شعبية متداولة، وصورًا من المعتقدات

1.المرجع السابق، ص 49
2.المرجع السابق، ص 49

السائدة، والطقوس، والنذور، عدا الأغاني التي نجد نماذج منها في قصيدته (ثُغاءُ الجَرْجَر) [1] وقصيدة " يا مُنى الروح" وهي ظاهرة لفتَتْ نظر يوسف الصائغ، والمحامي العَبْطة، مؤلف "بدر شاكر السياب وحركة الشعر في العراق " 1965 فمن القصيدة المذكورة هذا الاقتباس:

يا يمّه قولي لبويَهْ
أني أسْتَحي مِنُّهْ
طقِّنْ نْهودِ الصَدِرْ
والثوب شَقِّنُهْ [2]

واللافتُ أنّ هذا الفصل (53- 89)غنيٌّ بالتفاصيل التي تؤكّدُ حرص الجنابي على استقصاء جلّ ما له علاقة بجذوره الشعرية، وإحصائها، وإيراد الشواهد التي توضّحها، مع إطلاق التسميات المناسبة عليها كالبداوة، والألعاب، والحكايا، والأهازيج. إلخ... وقد يجد القارئ بعض التكرار في الفصْل، وذلك لأن المؤلف سبق هذا الفصل بآخر عن اصطناع الشاعر لرموزه، ومنها ما يتَّصل بمادة هذا الفصل وشواهده، اتصالا لا يخفى.

واستكمالا لهذا يخصص الجنابي فصلا لجذور أخرى غير تلك التي ذكرها في الفصل السابق. كالجذور الوجودية من زمن ومكان، ومن حياة وموت، ومن خلود وفناء، ومن امرأة يشغف بها الشاعر، ويهيم، ومثال هذا تلك الريفية، أو البدوية، التي استعار لها اسم سُعدى:

يا سعدى أمك تحتطبُ
وأبوك سيقتله العطشُ
الجَرْجَرُ
يكسِرُ أضلاعي

1.الجَرْجَرُ من أدوات الزراعة المستعملة في الحصاد في المَوْصِل سُمّيتْ بهذا لأن استعمالها يتطلب أن تجرها فرسٌ أو أي حيوان يقوم مقام الفرس .
2.المرجع السابق، ص 71

وفي أخرى يحيلنا إلى الخنساء، أم الشهداء، وإلى فدوى طوقان:

يا نجمة الثوار يا أختي الجميلة
يا أخت كل شهيدة
ضم التراب لها جديلة
يا أخت كل الثائرينَ،
من العمومة والخؤولة
يا رمز ثورتنا ويا
ألَقَ العروبة

فالثورةُ في إطار التوقّعات، لا التحديدات - على رأي الشاعر حميد سعيد - أحد الجذور التي تحيلنا إليها شاعرية شاذل طاقة، بما لها من توهّج، وما فيها من غَناءٍ وتمَوُّج.

الصورةُ واللون

وقد يعجب القارئ من المؤلف لاهتمامه المبالغ فيه بالصورة الشعرية لدى شاذل طاقة مبالغة حملتهُ على تَكْرار الحديث عنها في توطئة، وفصل. فمن الصورة والإدراك اللوني (1) (ص119) إلى فصل بعنوان "الإدراك اللوني في شعر شاذل طاقة ". فعدا عن أن دراسة الصورة في الشعر ذات مزية خاصة لما تنبئ عنه من نسوغ تصله بالتراث العربي من جهة، وتفصح عن قدرة الشاعر على تصوير المواقف، والحوادث، تصويرًا حسِّيًا، تضيف إلى هذا كله ما يدنو بنا من التفسير السيميائي. وهذا قد يبدو فيه شيءٌ من التكرار الذي نلتمس له عذرًا فيما ذكره في تقديمه من حيث أنه كتب هذه الدراسات في أوقات متباعدة، ومناسباتٍ متعدِّدة، وحالت ظروف العراق دون نشرها في كتاب، لهذا عزَم على إعادة النظر فيها تنقيحًا وتحريرًا وتبويبًا إلى أن استوى السِفْرُ في مُقدّمةٍ وسيرةٍ، وثلاثة أبواب، الأخيرُ منها في فصلين، أو ما يشبه الفصلين.

1.المرجع السابق، ص 119

ولا ريبَ في أن هذا موضوع مهمّ. وهو يكشف لنا عن الاستراتيجية السيميائية للشاعر في توظيفه للألوان. مما أثار اهتمامنا منذ زمن، وكتبنا عن اللون في شعر محمود درويش، ولاحظنا أن ألفاظه اللونية تقوم مقام الأشياء التي تنمّ عليها، وحفزنا هذا لتصنيف معجم " لألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب" مستخرجة من الشعر الجاهلي والإسلامي حقيقةً ومجازًا. (2021) .

أما الألوانُ السائدُ ذكرُها في شعره فمنها الأسود، وملحقاته، كالدجى، والظلمة، والكحّل، والسُمْرة،والحلكة، وعلى رأي الدكتور الجنابي لا مفرّ من أن يمزج الشاعر بين الألوان. وهذا شيء تنبهت له اللغة العربية منذ القديم، فاخترعت ألفاظا للدلالة على المزيج مثل الأعفر، والأشهب ، والأشقر، والأغبر، والكميت، والأدْمَة (ناقة أدماء)، وهو بياض في حمرة. على أن الشاعر قد يستخدم اللون معبرًا عما ليس لونًا كقوله من قصيدة أغاني شهرزاد:

وأبصرتُ أهلي بالسواد، معالما، تُبينُ وتُخفي غير تاركةٍ رسما

ويتهم المؤلفُ الشاعرَ بضبابية الاستعمال للسواد هنا. وليت المؤلفَ تنبَّه لشيء مهم وهو أن السواد- ها هنا - قصَد به سواد العراق، وهو تعبير متداول في البيان عما في أرض العراق من كثرة النخل، ووفرته، فيبدو سوادا في سواد. وقد أوحى هذا لعبد الرحمن منيف أن يعنون روايته الضخمة بـ " أرض السواد" قاصدا به أرض العراق. ويلوم الجنابي شاعرنا لقوله في قصيدة:

ثغركِ هذا الأحمرُ الورديُّ
مهما تصومي
فهو لي وحْدي

لأنه خالفَ الحقائق؛ فالوردي مشتقٌ من الأحمر، لا أحمر. وهذارأي يحتاج لإعادة نظر، فالوردُ، وهو نوع من الزهر، لونه أحمر، لذا إذا قيل عن شيء أنه وردي فذلك من باب النسبة للورد. والورد من السباع هو الأسد الذي يجنح لونه للحمرة. ولا نستبعد أن يكون مرمى الشاعر هو وصف الثغر الأحمر بدرجة من درجات هذا اللون. وحبذا لو تعامل المؤلف مع هذا الاستعمال تعامُلهُ مع المجاز، لا مع الحقيقة . فهذا محمود درويش يقول في قصيدة له بعنوان " الأغنيةُ والسلطان ":

كانت الأغنية الزرقاءُ فكرةْ
حاول السلطانُ أن يَطمسها
فغدتْ ميلاد جمرة
كانتِ الأغنيّة الحمراءُ جمْرةْ
حاول السلطان أن يحبِسُها
فإذا بالنار ثورةْ

ومن هذا يتضح أن الشاعر لا يوظف أسماءَ الألوان توظيفًا ينم على معانيها في المعجم، بل يتجاوز ذلك تجاوزا يقتنص فيه الإيحاءات كالحُمْرة التي تذكّر بالثورة، والزُرْقة التي تذكرنا بالحلُم بالأمن، والبعد عن العنف. وهذه الملاحِظُ لا تقلِّل - في الواقع - من قيمة الكتاب الذي بذل فيه الجنابي جهدًا نقديًا كبيرًا ومثمرًا، وضع به شاذلا، وشعرهُ، في المَوْضع الذي هما به جديران،وأماط عنهما غبار النسيان، ووضعهما على محجّة الإجادةِ والإحسان.

.

للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط1، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993
13. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
14. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994
15. فخري قعوار: دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
16. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
17. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
18. أمين شنار: الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
19. محمد القيسي: الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998

20. مهارات الاتصال(مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999
21. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
22. الضفيرة واللهب(دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
23. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
24. جبرا إبراهيم: جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
25. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
26. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
27. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
28. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
29. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
30. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
31. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
32. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
33. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
34. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
35. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
36. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
37. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007
38. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
39. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007

40. بنية النص الروائي ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية ، 2008 ط2، الدار العربية للعلوم (ناشرون)بيروت،2010
41. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
42. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
43. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
44. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
45. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
46. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
47. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
48. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
49. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
50. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 ط2، 2022
51. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2011
52. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
53. الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
54. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 . ط2، عمان: دار الخليج 2024 .
55. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
56. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013 ط2، 2020، ط3، 2022
57. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
58. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014. ط2، دار الخليج، عمان 2022
59. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014

60. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
61. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
62. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمام، ط1، 2015
63. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
64. مراوغة السرد وتحوُّلات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
65. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017
66. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
67. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
68. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
69. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
70. الناقد وعالمه دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا، يوسف اليوسف.ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
71. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ،ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
72. محمد القيسي: قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018.
73. علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
75. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
76. بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020
77. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021
78. شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021

79. السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج ، 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
81. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
82. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
83. لغويات، ج1 و ج2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022
84. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
85. صفوة المجتبي من الأدب المغربي ، ط1، الخليج، عمان، 2011
86. في اللغة والتراث،ط1، عمان: دار الخليج، 2022
87. النافذة المضاءة- عن الشعر ونقده (مقلات مختارة) ط1، عمان: دار الخليج 2023
88. مع النقد والنقاد في مؤلفات مختارة، دار الخليج، 2023
89. الإعلام عمن عرفت من الأعلام، دار الخليج، عمان، 2023
90. بهاء طاهر وآخرون: قراءات في المتن الروائي العربي، عمان: دار الخليج، 2023
91. أوراق من الذاكرة سيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
92. قراءات في كتب السيرة:دراسة، ط1، عمان:دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
93. السياق وأثره في الدرس اللغوي ، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
94. لغويات حـ3، ط1، عمان، دار الخليج، 2024
95. في الأدب العراقي الجديد 2003- 2023 (مقالات مختارة) وهو هذا الكتاب.