فن الرواية
في سرديات زيد الشهيد

تقديم وإعداد

د. فوزية لعيوس الجابري

فن الرواية

في سرديات زيد الشهيد

اسم الكتاب: فن الرواية في سرديات زيد الشهيد
تقديم واعداد: د. فوزية لعيوس الجابري
الطبعة الاولى: 2019
تصميم الغلاف والإخراج الفني: دار أمل الجديدة
ISBN: 978-9933-6038-20-5

سورية - دمشق
جوال ٠٠٩٦٣٩٣٢٤٧٢٠٩٦- ٠٠٩٦٣٩٣٢٠٠٢١٢٦-
هاتف: ٠٠٩٦٣١١٢٧٢٤٢٩٢
E-mail:ammarkordia@yahoo.com

حقوق الطبع محفوظة: لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأي طريقة سواء كانت (الكترونية) أو (ميكانيكية) أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو بخلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من المؤلف أو الناشر.

All rights reserved, Not part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, Electronics, mechanical photocopying, recording of otherwise, without prior permission in writing of the publisher

فن الرواية

في سرديات زيد الشهيد

تقديم واعداد

د. فوزية لعيوس الجابري

الفهرست

١- الرواية وزيد الشهيد..... د. فوزية لعيوس الجابري ٧

تراجيديا مدينة

١- تراجيديا مدينة... مشروع زيد الشهيد السردي..
العلاقة بين الموقفين النقدي والحضاري.. د.جمال العتابي ٣١
٢- الحداثة المعكوسة في تراجيديا مدينة..... د. صالح الرزوق ٣٧
٣- (تراجيديا مدينة).. مشرقون وظلاميون.. عبد عون الروضان ٤٣
٤- (تراجيديا مدينة)، راويان وآليتان سرديتان.. ليث الصندوق ٤٨
٥- اركلوجيا الصورة المسرودة (❖)..... محمد يونس ٦٩
٦- الرواية السينما... الرواية؛ فعل الكاميرا عند زيد الشهيد..
هاتف بشبوش ٧٧

اسم العربة

١- عتبات الرواية في (اسم العربة).. داود سلمان الشويلي ١٠٣
٢- اسم العربة.. عبد عون الروضان ١٠٨
٣- سيرة عربة.. مدخل لقراءة الشكل السردي..
اسم العربة لزيد الشهيد متناً.. د. علي متعب جاسم ١١٣
٤- بلاغة الاستهلال في رواية
(اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار).. د.فاضل التميمي ١٣٥
٥- رواية (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار)
والتمثيل الاستعاري لواقعة (محمد البو عزيزي)
..... د. فاضل عبود التميمي ١٤٤
٦- شخصيات تونسية معقدة بقلم كاتب عراقي.....
فيصل عبد الحسن حاجم ١٥٦

افراس الاعوام

١- "افراس الاعوام" التاريخ.. هل يعيد نفسه حقاً؟عبد عون الروضان ١٦٢
٢- الاطار السياقي في رواية (أفراس الأعوام) وأثره في تفعيل
نمطية الثنائية الضدية (الحب/ الحر)..... ليث الصندوق ١٦٩
٣- جماليات السرد الروائي والتاريخ السياسي.

د. قيس كاظم الجنابي ١٩٤
٤- سرديات ما أهمله التاريخ..... حميد حسن جعفر ٣٠٣
٥- تاريخ وطن.. تحولات مدينة..... جاسم عايف ٢١٤
٦- افراس الاعوام.. كشف أسرار المدينة..... عدنان سمير ٢٢٥
٧- أفراسُ الاعوام اعادة النظر بمساحة التغييّر
والانجراف بنسيج المجتمع العراقي... محمد الأحمد ٢٢٩
٨- أفراس الأعوام.. حكاية الخيبات المتتالية والتاريخ المكرر.....
نافع الفرطوسي ٢٣٣
٩- زيدُ الشهيد ، وصهيلُ أفراسهِ ، بين الموتِ والحب.....
هاتف بشبوش
فراسخ لآهات تنتظر **٢٧١**
١- صحائف مدونات الروي لآهات الشهيد -
اسماعيل ابراهيم عبد ٢٧٢
٢- فراسخ لآهات تنتظر.. شاعرية الروح القلقة - علوان السلمان ٢٩٨
٣- زيد الشهيد ، وميلودراما "فراسخ لآهاتٍ تنتظر" —
هاتف بشبوش ٣٠٨
٤- الحصار.. الكابوس الجاثم والصدور الهشّة ٣٢١
سبت يا ثلاثاء
١- "سبت يا ثلاثاء".. رواية جريئة تحتمي باللغة.. حسن عبد الرزاق ٣٣٥
٢- مسارات التركيب اللغوي في (سبت يا ثلاثاء).. د. فاضل التميمي ٣٣٩
٣- سبت يا ثلاثاء.. رواية إنسانية سكتت عن القول المباح..
محمد الأحمد ٣٥٠
٤- "سبت زيد الشهيد"... يا ثلاثاء.. محمد الغربي عمران ٣٥٤
٥- (سبت يا ثلاثاء).. النموذج الاخير في البناء النصي القصصي العراقي..
محمد خضير سلطان ٣٦٠
٦- سبت يا ثلاثاء بين لعبة الزمن وسحر الكلمة..
د. محمد فليح الجبوري ٣٦٥

الرواية وزيد الشهيد

- ١ -

تناولت الروايات العراقية الصراعات السياسية وتحولاتها في كل مرحلة من مراحل تطورها؛ لما لها من رؤية وقدرة في النفاذ إلى الواقع، فلطالما كان هدف الرواية ((تقديم متسع الزاوية؛ لأن الوعي اليومي ضيِّق ومحدود))[١]، وتمثَّلت في الرواية تجلِّيات هذه الصراعات في المجتمع، والأزمات التي تواجهه انطلاقاً من كونها تعبيراً فنياً عن ((هذه الأزمات التي تواجه الإنسان من غموض يعتري حركة الواقع، وتهديد للذات الإنسانية))[٢].

وفي المواجهة الأولى للرواية العراقية مع الحرب عمدت إلى تجسيدها وتصويرها، وان جاء ذلك بتوجيه من السلطات التي فرضت على الكتَّاب تصوير الحرب وتعبئة الجماهير لتأييدها ومساندتها، فكانت تقيم المسابقات والندوات، وتمنح جوائز مجزية لهكذا نوع من النتاج الأدبي، بغض النظر عن قيمته الفنية والموضوعية، ووسط شروط الكتابة هذه سكت الكثير من المبدعين، فلم يكتبوا حرفاً وكأنهم بهذا السكوت يعلنون احتجاجاً صارخاً ضد الحرب أو التعبئة لها، بينما جهد بعض الكتَّاب وبمخاطرة كبيرة في حينها إلى تناول الحرب بشكل

مغاير لما أرادته السلطة التي بدت آنذاك منشغلة بالركام الهائل من النتاج التعبوي، فجاءت نتاجاتهم مجسدة لمعاناة الحرب وويلاتها.

ومع إطلالة العقد التسعيني وما رافقه من أحداث مصيرية، أهملت السلطة الثقافة؛ الا انها بذات الوقت زادت من شدة مراقبتها للنتاج الإبداعي ليعش الكاتب العراقي حرمانين:

- حرمان حرية الكتابة التي ظلَّ يفتقدها.
- حرمان الطبع والنشر وصعوبتهما؛ بسبب الحصار الذي حرمه حتى من العدة الكتابية البسيطة.

ويبزغ فجر الحرية والانفتاح لينتشي الكاتب العراقي بعد العام ٢٠٠٣ بانهيار سلطة البعث، وعلى الرغم من الدمار والويلات التي صاحبت هذا السقوط، والتي جعلت الكاتب يرتد الى نفسه احياناً مراجعاً حساباته الكتابية، الا أن انكسار التابو الذي كان مُحرَّماً على الكاتب العراقي جعله يطرق كل الموضوعات بلا خوف، فضلاً عن أن ظروف المرحلة الجديدة بما فيها من فوضى سياسية، وانفلات أمني وقتل على الهوية وتهجير، طرحت مظاناً جديدة تبنتها الرواية العراقية بالتمثيل والتصوير. ويمكن للمتتبع للنتاج السردي العراقي ان يلاحظ انقسام الروايات في تتبع موضوعاتها الى نوعين بارزين: الاول يعنى بالوقوف عند المرحلة الراهنة، واماطة اللثام عن كل ملابساتها ومتناقضاتها، وما يعانيه الانسان العراقي من ازمة مصيرية تهدد حياته ووطنيته وهويته. أما النوع الثاني فقد اخذ على عاتقه فضح ممارسات النظام السابق ضد الفرد العراقي، والكشف عن كل صور التعذيب والقتل التي

مارسها النظام ضده.

ويتبادر سؤال في ذهن قارئ نتاج زيد الشهيد الروائي، وهو أين يقف نتاج هذا الكاتب من نتاجات هذه المرحلة؟، والمعلوم أن أول رواية صدرت لزيد الشهيد كانت رواية (سبت يا ثلاثاء) في العام ٢٠٠٦[٣]، ثم توالت رواياته (أفراس الأعوام) و(فراسخ للآهات تنتظر) و(تراجيديا مدينة)[٤]. والمطَّلع على هذه الروايات يدرك أن التاريخ يكاد يكون سمة عامة تجمع بينها، الأمر الذي يضعنا بمواجهة سؤال آخر، وهو هل يتجاهل زيد الشهيد هذه المرحلة العصيبة من عمر العراق، ليكتب عن حوادث أصبحت في رفوف التاريخ؟ ويدرك المطلع على نتاج زيد الشهيد ان الكاتب لم يعن بالتاريخ لذاته، إنما هو يوظفه ليكون ((فرصة للامساك بالواقع المظلم المرير، وتشريحه افقياً وعمودياً، برانياً وجوانياً، وجعله يقف أمام المرآة بتؤدة كبيرة يفتح عينيه على المخازي والمقابح المتكررة))[٥]، فتضيء الروايات عبر سردها التاريخي الصراعات السياسية، وانهيار الحكومات المتعاقبة على العراق ((صورة الزعيم، وقبله المليك الشاب... لكل زمانٍ دولةٌ ورجالٌ.... كل من يأتي يرفع لواء الثورة، ويرسم الغد الوردي، ثم بعد وقت يبدأ طريق الدم والانتقام، ويصبح حجَّاج عصره))[٦]، فكأن الكاتب يهدف من خلال مشروعه الروائي الى التأسيس لظاهرة تكررت عبر التاريخ العراقي الحديث، وهي فشل الحكومات المتعاقبة في استيعاب شعوبها، ومن ثم انهيارها لسبب وأخر.

جاءت روايات زيد الشهيد محمَّلة بدلالات ثقافية وسياسية

وتاريخية، فضلا عن كشفها للتحولات الكبرى التي تمثَّلت ببنية المجتمع – السماوي – ورصد لأهم الأيديولوجيات التي مورست آنذاك، فتتناص الروايات مع التاريخ العراقي الحديث والمعاصر، وكأنها دعوة للقارئ بضرورة الربط بين زمني الماضي والحاضر، فاستحضار الماضي لا يعني تملصاً، أو هروباً من واقع المرحلة الحاضر، بقدر ما يعني فسح ((الطريق للحاضر ليدخل إلى الماضي))[٧].

تُقدِّم رواية (أفراس الأعوام) ومكملتها تاريخيا (تراجيديا مدينة) قرائن عدة تثبت تناصها مع واقع المرحلة الراهن، ((هبوا للدخول في مفاصل السلطة حفاظاً على هيمنتهم... دخلوا الأحزاب وصعدوا إلى مجلس النواب اعتماداً على انتمائهم لها))[٨]، ومنه أيضا ((الواقع يمور بفخاخ الحزبية، والشعارات ترتفع كل يوم))[٩]، وقد يتكرر المشهد في رواية أخرى ((سياسيون جلسوا على مقاعد النيابية فنسوا مهامهم... لم يدركوا مسؤولية انيطت بهم وواجبات حتَّم عليها(كذا) أداؤها لصنع صورة بانورامية لمجتمع عاش الجهل... جراء حقب من التجهيل المنظم، والتذليل المبرمج))[١٠]، ومنه أيضا ((الجريمة في مدينتنا يمكن حدوثها في أي وقت وأي مكان... قتل على اختلاف في الرأي، وتناقض في الأيدويولوجيا))[١١]. يشعر القارئ أن الكاتب يتحدث عن واقع ما بعد العام٢٠٠٣ فممارسات السياسيون الجدد، وانتشار الجريمة في كل مكان وزمان، والواقع الملغوم بالشعارات الحزبية، كل هذا يقود إلى الربط ذهنياً بين الواقع السياسي في الماضي والحاضر.

وقد يتماثل الماضي مع الواقع لدرجة المطابقة، كما جاء على لسان السارد في رواية (تراجيد يا مدينة) بقوله: ((سلطات قمعية توارثت الدهاء والمكر والضغينة، وتلبَّست لبوسات متنوعة، كان فيها القادة الطغاة المهيمنون، آلهة وخلفاء وسلاطين: اجلافاً، قساة، دمويين، أنانيين... هوة كبيرة وواسعة تفصلهم والناس))[١٢]، ووفقا للسياق النصِّي الروائي، فأن أحداث النص المقتبس ((تجري... في زمن غابر، لكن قراءاته تشير إلى أن هذا الزمن ليس مقصوداً لذاته))[١٣]، فكأن ما جاء في النص هو المحصلة، والنظرة الإجمالية النهائية للتاريخ العراقي الذي ابتلي بسلطات سياسية قمعية على طول مسيرته التاريخية.

فالتماهي مع التاريخ، وصهر أحداثه في سرد روائي متخيل مثَّل عند زيد الشهيد طريقة جديدة لقراءة الحاضر المعاش وتنويره، فوظفه في ابداع روائي جديد من غير ان يقع تحت هيمنة نزعته.

إن اعتماد الحدث التاريخي مرجعاً للسرد الروائي دفع بالكاتب إلى البحث عن البداية الأولى لعلاقة الشعب بالسلطة، وتحديداً المثقف بالسلطة، وهو بحث مضني مشفوع بالتيه وسط القمع، والاستبداد الذي تمارسه السلطة ضد هذه الشخصية، فيبدأ المضمون الروائي لروايات زيد الشهيد من الاحتلال العثماني فالملكي فالجمهوري، وصولاً إلى سلطة البعث، وتمر شخصية المثقف خلال هذه المراحل التاريخية بظروف قاسية تؤدي إلى تعثرها، والسلطة هي من يقف وراء هذا التعثُّر، فهي تسعى إلى طمس هذه الشخصية وتغييب ملامحها. وذاك بسبب خوفها من

المثقف الداعي عادة الى التجديد والتغيير.

أخذ المثقف في مختلف روايات زيد الشهيد صورة واحدة، وهي صورة المثقف الناقد الذي ((لا يرضى بكل ما يحدث له ولمجتمعه))[١٤]، إلَّا أنه في الوقت ذاته غير قادر على مواجهة السلطة أو التصدي لها، فـ((يوسف لم يجاهر شعاراً ويطرح رأياً يستفز الآخر))[١٥]، ((كما أنه لم يكن شيوعياً))[١٦]، إنما ((كان.... مثقفاً قرأ الكثير وتنقَّل بين مماليك المعرفة))[١٧]، وقد شهد له أستاذه علي الوردي بأنه ((سيكون باحثا يحمل بعضا من رؤاه وتحليلاته))[١٨]، ويتأثر (يوسف) بأوضاع بلده، فيخرج في تظاهرة عفوية من السينما ليجوبوا شوارع السماوة، احتجاجاً على أوضاع البلد وعلى الرغم من أنه زُجَّ في السجن، وتلقَّى التعذيب، إلَّا أن ذلك لايعني على أنه كان مثقفاً مناضلاً، بقدر كونه مثقفاً ناقداً، ومع ذلك فإن السلطة كانت تخشاه، وتعده تهديداً لها، لذا يُحبس (يوسف) من جديد بحجة حمله ((فكراً هدَّاماً... فكراً شيوعياً))، ثم يُتَّهم بجريمة قتل أبيه ((ليُعدم كقاتل)). وتتم تصفيته، ولكن ليس تصفية جسدية، بل تصفية لمصدر قوته بوصفه مثقفا، وهو العقل ليُترك هائماً بشوارع مدينته بلا هدى.

ظلَّت شخصية (يوسف) على أهميتها في الرواية شاحبة؛ لأن الكاتب لم يمنحها فرصة لتكشف عن أفكارها وأحلامها، إلَّا في مرات محدودة حين كان (يوسف) يتحدَّث مع صديقته المسيحية، فكان حديث الشخصيات الأخرى عنه أكثر من حديثه عن نفسه، لذا لم تأت هذه الشخصية مؤثرة في القارئ، إلَّا بقدر

تعاطفه معها إزاء ما انتهت إليه.

وتبرز شخصية (بنت المؤمن) متجاوزة زمانها وبيئتها، في دعواها لتحرير المرأة، لتكن بذلك بمواجهة سلطتين: سلطة المجتمع، وسلطة الحكومة، فتقول: ((أنا من يكسر قمقم جهلكم وتخلفكم، أنا من سيضيئ درب عتمة ترمون أبناءكم وبناتكم في متاهتها))[١٩]، وتستمر (بنت المؤمن) في ((سعي حثيث لتنوير شريحة تقارب نصف المجتمع، صفحات مواجهات مستمرة وتظاهرات تواجه بالعصى والركل والشتائم))[٢٠].

تحمل شخصية المثقف في رواية ((أفراس الأعوام)) فكراً تغييراً، والمسألة أن(جعفر) لا يؤمن بهذا التغيير الا بمقدار تعلق الأمر به، فهو ينتقد قضية الشيعة والسنة، لكن ليس بوصفها سياسية فرضتها الحكومة العثمانية، إنما لأن هذه القضية تجعله يعجز للتقدم إلى خطبة الفتاة التي أحبها ((يسمع أن علياً تزوج بنت أبي بكر، ويقرأ أن عمر كثيراً ما ردد (لولا علي لهلك عمر)، فمن أين تولد الأحقاد))[٢١]، ويسعى (جعفر) إلى تغيير هندامه العربي، واستبدله بالقميص والبنطلون، وعلى الرغم من أن ذلك كان مثار سخرية أهل المدينة، إلَّا أنه لم يأبه لهم، وبهذا تتكشَّف استعلائية (جعفر) فهو لا أصدقاء له من أهل مدينته الا (ساسون) اليهودي[٢٢]، ثم يلتقي بـ(الياس) المسيحي الذي جاء مع قوات الاحتلال الانكليزي، علماً أن الأحداث الروائية لم تُظهر لـ(جعفر) أي موقف من هذا الاحتلال، ولم يتبن للقارئ موقف (جعفر) المنتمي لمدينته الا بعد ان اعلنت السلطات منع الشعائر الحسينية

التي يقيمها اهل مدينته في عاشوراء، فيتصدى (جعفر) مع بعض الرجال العشائر لهكذا قرار، فيحبس ويتوعدوه بالإعدام. لم تبدو شخصية (جعفر) مقنعه في النَّص الروائي، فهو في كثير من الأحيان يتحدث بلسان مؤلف الرواية، ويحمل رؤاه، لذا لم تتناسب لغته مع المكان والزمان اللذين نشأ فيهما، ومن ذلك مثلا((إننا دين واحد فرَّقته الآراء الجاهلة فرمت اسقاطاتها الظلامية على الأجيال))[٢٣].

ويبرز (وارد السلمان) في الرواية شخصاً مثقفاً ناقماً على السلطة؛ بسبب الخراب المستشري في بلده ((لا أرى في الأفق ما ينم عن تجاوز الأزمة))[٢٤]، ويبدو (وارد) مشغولاً بالفكر الشيوعي من غير إعلان الانتماء إليه، وكان هذا كافياً لتتم تصفيته على يد مجهول بعد انتقاله الى بغداد.

تبحث شخصية المثقف في رواية (فراسخ لآهات تنتظر)عن الحرية المفقودة في الوطن، فـ(مبدر) مع أصدقائه (عبدالرحمن) و(كمال) يشكلون حلقة ثقافية في مدينتهم، وينشرون قصائداً تعبِّر عن هموم وطنهم، لذلك تخشاهم السلطة وتعمل على مراقبتهم ((طريق الأدب والفن ملغم بالمخاطر... يبدأ المبدعون بالاعتداد والزهو وينتهي بلكبح والامن المقموع))[٢٥]، وعندما تُضيِّق السلطات من خناقها عليهم يغادر (عبدالرحمن) إلى دولة أوربية هروباً من بطش السلطة، ويتَّجه (مبدر) الى ليبيا بينما يبقى (كمال) في مدينته لم يغادرها.

تكشف الرواية عن التكوين النفسي والفكري للمثقف

العراقي، فتُظهر عجزه في مواجهه السلطة والتصدي لها وإن استمر بنقدها، فيعلن (مبدر) يأسه في التخلص منها ((الأبواب مغلقة، يقف عندها المنتفعون من انسحاقنا))[٢٦]، إلَّا أن (عبد الرحمن) يرفع أمامه شعار ((لا يقضي على الظالم إلا من هو ظالم))[٢٧]. ويعجب (مبدر) لموقف صديقه ((انظر إلى عبد الرحمن وأتأسى. لم يكن كما أراه الآن، عرفته قوياً صلباً، ... كيف ارتضى سلخ أفكاره، وكيف تاجر بالمبادئ مع من كان ينظر لهم أعداء وامبرياليين))[٢٨].

فتضع الرواية القارئ أمام موقفين للمثقف العراقي خلفتهما تلك المرحلة:

الاول:- المثقف المغترب الأوربي الذي انسلخت أفكاره وتغيرت مبادئه، فبارك الاحتلال الامريكي بحجة اسقاط النظام.

الثاني:- المثقف المغترب في الدول العربية، الذي ظلَّ محتفظاً بمبادئه، ورفض الاحتلال الامريكي.

أما شخصية (كمال) الذي لم يغادر وطنه، وظلَّ يعاني الأمرَّين استبداد السلطة وقمعها من جهة، ومرارة الحصار وقسوته من جهة أخرى، فإنه انتهى منتحراً، وهو بذلك يُسجل موقفاً ثالثا للمثقف العراقي إزاء كل ما يحدث، ويُعد انتحار (كمال) معادلاً موضوعياً لاندحار الثقافة، وتراجعها في ظل فتك السلطة وجور الحصار، فكان البلد ((وطن الفتك البشري. بلاد القذارة الحيوانية))[٢٩] بلا منازع.

تغيب شخصية المثقف في رواية (سبت يا ثلاثاء)، فلا تظهر إلَّا

بشكل شاحب متمثلة في زوج مناهي الذي ظلَّ ذهنه حبيس حضارة أوروك القديمة وآلهتها، فيصرخ عندما بدأ القصف الامريكي في حرب التسعين ((هكذا هم يا أينانا، أينما يكونوا يكيدون كيدا لاغتيال خصبك))[٣٠].

وتُمثِّل (فاطمة) طالبة المدرسة، رمزاً دلالياً في التطلُّع نحو ثقافة جديدة، فهي تدرك قسوة الواقع المتشظي بين حرب قاهرة، واستبداد سلطة ومعاناة حصار، إلَّا أن المؤلف لا يترك (فاطمة) تتحدث بلغة طالبة المدرسة، فهو يتحدث بلسانها مما منحها صورة غير مقنعه للقارئ.((ألا ترى يا طارق أننا مازلنا صغيرين.. ألا تقر بوقائع مانحن فيه من حطام وانكسارات / فوضى وتهالكات / تبعثر وانكفاءات؟... فقط أريدك أن تُحدِّق في الماحول. بعدها ستجدني ظلاً يُحاذي ظلك))[٣١]. تذهب الدراسة إلى أن انعدام شخصية المثقف في هذه الرواية جاء بوعي من الكاتب، لاسيما وهو يتحدث عن هذه المرحلة الشائكة من تاريخ العراق حيث الدمار، والخراب الذي خلَّفته الحرب، والحصار الذي نخر النفوس والأرواح، إلي جانب طغيان العنف والتسلط متمثلة بشخصية (عريان) المهيمن على الشارع بعد انحسار الثقافة، وانتحار رجالاتها[٣٢]. ((عريان اسم رديف لشيء محذور سيحدث... يغرق في تأملات بهيئة ضغائن لايفيق منها إلَّا بروائح فضائح صائمة))[٣٣].

وبهذا يبرز المثقف في روايات زيد الشهيد بوصفه مثقفاً ناقداً، إلَّا أنه فشل في التأثير في محيطه ومجتمعه، فلم يكنَّ انتلجنيسياً قادرا على التغيير أو السعي له.

اختلف البناء السردي الروائي من رواية إلى أخرى تبعاً لأساليب وتقنيات متنوعة، مارسها الكاتب الذي جهد للابتعاد عن تقليدية السرد الروائي، وكان التشظي سمة عامة جمعت روايات الكاتب، فالنَّص السردي في رواية (سبت يا ثلاثاء) يتحوَّل إلى نسيج من المتدخلات، يصعب فك خيوطها بيسر، وقد جاء ذلك متوائماً مع فكر البطلة (نجاة) التي اختلطت عندها الهواجس الداخلية مع الخارجية، والخيالي مع الواقعي، والحلم مع اليقظة، ويتوائم التشظي السردي في رواية (فراسخ لآهات تنتظر) مع تشظي البيئة والأزمنة، فقد تنوعت البيئة إلى أكثر من بلد: العراق، الأردن، تركيا، ليبيا. إلى جانب ذلك حَوَتْ الرواية نصين سردين لأزمنة مختلفة: الأول هو النَّص السردي الأصلي، والثاني عبارة عن محاولة روائية تكتبها البطلة (نجاة) وتسلمها لـ(مبدر) لقرائتها) وهي تحكي قصة انتماء والدها لسلطة البعث.

أما رواية (تراجيد يا مدينة) فجاء السرد الروائي فيها مقسَّما إلى وحدات سردية مختلفة الطول، فهي صور سردية تلتقطها عين كاميرا المصور(ناصر الجبلاوي)، وتكون مهمة القارئ تجميع هذه القطع السردية لتكتمل الصورة النهائية للأحداث، وما يؤخذ على هذه الرواية استغراق الكاتب لمساحة كبيرة من المتن الروائي في الحديث عن الأفلام السينمائية التي تقدمها مدينة السماوة آنذاك، الأمر الذي أفقد الأحداث أهميتها، وبدا السرد الروائي في الرواية (افراس الاعوام) مختلفاً عن الروايات السابقة، إذ تداخلت الأزمنة عن طريق السرد الاسترجاعي، فيختلط الماضي مع

الحاضر، وتتكسَّر خطية السرد عبر الاستذكار والاسترجاع.

شعرية السرد الروائي:

اعتاد الروائيون التنازل عن تقديس اللغة في الإبداع الروائي، فتأتي اللغة عادة نثرية تقريرية، أما اللغة في روايات زيد الشهيد فلها خصوصيتها، بعدَّها لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع، فتكون ايحائية مركزة ومكثفة، ولا يخلُّ ذلك بعمل اللغة الروائية من الناحتين: الجمالية والوظيفية بحسب جاكيسون[٣٤]، فلا تتعارض جمالية اللغة مع قبح الواقع الاجتماعي الذي تصوره الأحداث المسرودة ((ولا يبوح لنا هذا الذي اسمه الخارج بغير.ا نظروا... ثم اصمتوا. لكن الصمت انهيار الأسس وتلاشي الرؤى، لأنهم يقولون... عليكم بالصبر لهذا صبرنا وصبرنا وصبرنا... ثم خرجنا من بين ثنايا جدار الوهم /التلاشي على خدائع الانسحاق محطات: مضببة تعثر متناسل، عالم مثقوب أوجاع مستورة، أوجاع مفضوحة))[٣٥].

وبهذا تستحيل اللغة عند الكاتب إلى ((مادة بناء، كما الرخام بالنسبة للنحات))[٣٦]، فيرسم الكاتب مشاهد شعرية أشبه بقصائد النثر[٣٧]، ((يتفاقم إيقاع الرماد وتتكسر مرايا الصباحات وتتثلم الاعشاش الغالية في إغماضة زمن يوم تأتي المفاجأة القدرية فتطيح بجملة الاحلام؟ لكن العزاء يصبح من باب عدم المقدرة على إيقاف قانون هذا القدر فتلوذ بالقناعة القائلة عليكم بالصبر))[٣٨].

وتتآزر شعرية اللغة مع شعرية الزمن الروائي، فاذا كانت وظيفة الزمن تتجلَّى بتنامي السرد وتطوره بشكل تصاعدي، فإن

الـزمن في كـل روايـات زيـد الشـهيد يخـرق هـذه الوظيفـة، ويـأتي المشـهد السـردي مازجـاً بـين الوصـف، والـزمن مـن غـير ركـوده، ليُشكِّل ما أسماه جينيت بـ((صورة سـردية متحركـة))[٣٩]. ((جمع من نسوة بعباءات موحلة يتبعهن جوق أطفال صغار، بنين وبنات، بملابس ممزقة ووجوه معفرة بالغبار. الجميع يتجه إلى زقاق فرعي يتداخل مع أزقة ملتوية كالأمعاء.النسوة وصغارهن يقصدن حمام (قبيلة)،))[٤٠].

- ٢ -

(اسم العربة)[٤١] رواية تحكي قصة واقعية، وهي قصة الشاب (محمد البو عزيزي) الذي أحرق نفس احتجاجاً على ممارسات السلطة في تونس في العام ٢٠١٢، ولأن الرواية هي فعل ثقافي لتجسيد الواقع، فإن زيد الشهيد يعيش واقعه الإنساني؛ لأعادته سرداً متخيلاً، فجاءت الرواية مثقلة بحمولات ثقافية وفكرية واجتماعية، فالكاتب ((يحتمي... بالمخيلة من أجل إعطاء موضوعه الكثافة الدلالية والرمزية التي يتطلبها))[٤٢].

وتعد الدراسة رواية (اسم العربة) استكمالاً مضمونياً لروايات زيد الشهيد في رصده لعلاقة الشعب بالسلطة، وفشل الحكومات في استيعاب جماهيرها.

يشعر القارئ بهموم المرحلة وصعوبتها منذ الصفحات الأولى للرواية، فالموضوع لايقتصر على (محمد البو عزيزي)، إنما سعى الكاتب لقول أشياء كثيرة لها صلة بالمحنة التي تعيشها المجتمعات العربية، وقد ساهمت البنية الكتابية للنص الروائي في الكشف

عن ذلك، إذ قُسِّمت الرواية إلى فصول أربعة، اختلفت فيما بينها في احتواء أجزاء جاءت تحمل أسماء الشخصيات المشاركة في النص السردي، وجاء أغلبها تعريفاً بالشخصيات وبماضيها، ومن ذلك (منوبية تتذكر أيامها)، (قادري يكتب روحه) و(عائشة تقول أيامها) و(الجزيري يقول ذكرياته)... وغيرها. وعلى الرغم من توسع الأحداث وتعددها في الرواية، إلَّا أن السرد لايكشف عن حدث محوري يجمع بين الشخصيات المشاركة، إلَّا مع بداية الفصل الرابع والأخير، وكأن السرد منذ البداية كان يهيئ القارئ لمواجهة هكذا حدث خطير.

تُسجِّل الرواية تعب الناس وحيرتهم في مواجهة أيامهم القادمة وسط الفقر والبطالة والعوز، إلَّا أنهم كانوا دائماً بانتظار الأمل((البكاء كثير في سيدي بوزيد لكن الأمل يتناسل أيضا))[٤٣].

مثَّلت شخصية (محمد البو عزيزي) الرابط بين معظم شخصيات السرد، فهو بطل روائي لمشروع رواية يكتبها (الجزيري)، كما أنه صديق (قادري) وحافظ سره، أما (جندوبي) صاحب المقهى فيدعو له بالبركة كلما رأه مقبلاً بعربته قرب مقهاه، حتى نساء (سيدي بوزيد) يدعون (لبو عزيزي) بالخير لأنه ((يساعد من يعجز عن الذهاب إلى سوق الخضار))[٤٤]، وليس (لبو عزيزي) أعداء إلَّا أفراد ضبط المخالفات في البلدية، لأنهم يحاربونه في رزقه ((قدم من فم الزقاق أحد أعوان الأمن... كان رصده لي بعين ذئبية.))[٤٥].

لا يقبل (محمد البو عزيزي) بالعمل خارج تونس، على الرغم من توفر العروض لذلك، إلَّا أنه يردد((لن أبرح تونس حبيبتي))، وبهذا يمضي (البو عزيزي) بعربته التي لا يستطيع مفارقتها، فهي تُعيل أمه وأخواته وبالمقابل يستمر مفتشو البلدية برصده كلما رأوه مخالفاً، أو متجاوزاً، حتى أخذوا عربته، فظلَّ ((يترجَّى ويتوسل ويخنع))[٤٦]، من أجل استردادها أراد ((أن يُقبِّل يد شادية، وشادية كالجلمود لا تتحرك ولا يرف لها جفن من العاطفة))[٤٧].

وعندما يأس أن يسمعوا توسلاته قدح بذهنه خاطر، أدلق البنزين ((فوق رأسه أمام مبنى الولاية وجعله يسيل على قوامه تشربت به ملابسه))[٤٨]. شكَّل حدث انتحار (البو عزيزي) تحولاً مضمونياً، وفنياً في السرد، حيث تلتقي الشخصيات المشاركة في النَّص، وتتعاقب الأحداث في محور حدثي واحد، وهو الخروج بمظاهرة احتجاج على حادثة انتحار (البو عزيزي)، وتتفاقم الأحداث، فيتحول الاحتجاج إلى ثورة امتدت شرارتها إلى محافظات تونس، ثم إلى العالم. ويصاحب ذلك تحولاً في السرد الروائي الذي صار يتحرك بسرعة تحاكي سرعة أحداث الثورة وتفاقمها، وشهد الجانب اللغوي تغييراً ملحوظاً أيضاً، فجاءت اللغة مناسبة لغضب الشعب، فأظهرت تحدياً ومواجهة ((كانت الجموع تهدر كما لو كانت تحاكي الهدير السماوي... تهتف بأصوات حادة تشق ستر الصباح... الشيوخ الذي هرموا، مع الشباب الذين تواً تفتحوا))[٤٩].

وعلى الرغم من محاولة السلطة قمع الثورة بأساليب مختلفة إلَّا

أنها نمت بسرعة هائلة، لتختل بعدها موازنة علاقة الحكومات مع شعوبها، فيتحول الشعب الذي أخذ على مدى المسار التاريخي دور (الهامش) إلى (مركز)، وتُصبح السلطة هذه المرة هي (الهامش). ((جاءت خطابات بن علي حادة في البدء ونارية... يتطاير منها التهديد والوعيد، ثم انتقلت إلى محاولة التهدئة بتغيير بعض الرموز..ثم بوعود إصلاحات بلا حدود، ثم الاعلان أنه ضُلل من قبل مستشاريه فحل الحكومة...ثم خطابه الذي ردد فيه عبارة (الا ان فهمتكم)))[٥٠]، وبعد هروب بن علي خارج تونس ظلَّ الشعب التونسي يردد ((ماعادش نخافو من حد... الشعب التونسي حر))[٥١]، وبذلك يضع زيد الشهيد خاتمة لما أراد التأسيس له في بداية مشروعة الروائي، فمهما طال قمع الحكومات واستبدادها، فبإمكان الشعب الانتصار على الاستبداد والقمع والجور في النهاية.

ولا يترك زيد الشهيد الرواية تنتهي بهذا الانتصار لينتشي القارئ العربي ولو بنصرٍ متخيل، فيقسو على قراءه لتنتهي الرواية بمشهد عجائبي تمثَّل في مشهد خروج (البو عزيزي) من قبره ((نهض محمد البو عزيزي تاركاً قبره، أزاح مستطيل الرخام الجاثم على جسده))[٥٢]، وراح ليكتشف عالمه الذي تركه قبل عامين، إلَّا أن لاشيء يسره في حال الناس والبلد ((فهاله مارأى....رأى الحرية الفتية تجر بحبال كراهية وحقد دفين نحو كهوف عميقة،رأى قطار الوطن يقاد الى الوراء))[٥٣]، وعندما يحاول (البو عزيزي) تعديل مساره ((داست عليه العربات بعجلاتها))[٥٤]، ليُقتل (البو

عزيزي) من جديد وتنطفئ شمس الوطن.

يبدو المشهد تناصاً مع الواقع العراقي بعد العام ٢٠٠٣، مما يدعو القارئ إلى استحضار واقعه ذهنياً، مما يؤكد أن الكاتب زيد الشهيد لم يذهب بعيداً عن واقعه العراقي، وهو يستحضر سردياً ثورة تونس. واستطاع أن يتسامى بلغة الرواية، فلم ينزلق إلى لغة خطابية بنبرة انفعالية، إنما جاءت لغته تحمل معاني إبداع لغوي، ومعجم إنساني.

عمدت هذه الدراسة إلى تقديم رؤية شاملة لمجموع أعمال زيد الشهيد الروائية، إلَّا أننا لا ندَّعي أن تحليل النصوص السردية كان تحليلاً نهائياً، فكما أن القرّاء يتعددون، فتتعدد قراءاتهم أيضا، مما يعني تعدد المعاني وتنوعها. وقد حفَّزت أعمال زيد الشهيد الروائية أقلام الكثير من النقاد، فقُدِّمت دراسات ومقالات كثيرة عن هذه الروايات، حرص أغلب كتَّابها في الوقوف على رواية واحدة للتحليل، والدراسة النقدية وبشكل مستفيض، وجاء بعضها بمقالة نقدية قصيرة إلَّا أنها تُشكِّل رؤية نقدية نافذة.

نُشرت بعض هذه الدراسات بصحف ومجلات ثقافية ودراسية، بينما كان بعضها منشوراً على الشبكة الإلكترونية، فحاولنا جمعها وضمها في كتاب، ليُسهِّل على القارئ الاطلاع عليها، لاسيما القارئ المعني بالسرد الروائي العراقي والعربي. ورُتبت الدراسات حسب تاريخ صدور الرواية؛ إذ جعلت الرواية الاحدث في المقدمة، ويتبعها نزولاً الروايات الاقدم فالأقدم.. فجاءت رواية (تراجيديا مدينة) الصادرة عام ٢٠١٥ الاولى؛ تبعتها رواية (اسم

العربة) الصادرة عام ٢٠١٣؛ ثم رواية (افراس الاعوام) الصادرة عام ٢٠١١، ثم رواية (فراسخ لآهات تنتظر) الصادرة عام ٢٠١٠، واخيراً رواية (سبت يا ثلاثاء) الصادرة عام ٢٠٠٦. اما الدراسات فرتبتها على وفق الترتيب الهجائي لأسماء أصحابها وقراءتهم للروايات، فكانوا كما يأتي:

اسماعيل ابراهيم عبد، حسن عبدالرزاق، حميد حسن جعفر، جاسم عايف، د.جمال العتابي، داود سلمان الشويلي، عبد عون الروضان، عدنان سمير، علوان السلمان، د. علي متعب جاسم، نافع الفرطوسي، فيصل عبد الحسن حاجم، د. فاضل عبود التميمي، د. صالح الرزوق د. قيس كاظم الجنابي، ليث الصندوق، محمد الأحمد، محمد الغربي عمران، د. محمد فليح الجبوري، محمد يونس، هاتف بشبوش.

الهوامش

١- فـــن الروايـــة كـــولن والســـن،ت محمـــد درويـــش، دار المأمون،بغداد،١٩٨٦، ٩٦.

٢- أنماط الرواية العربية الجديدة،شكري عزيز الماضي،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأدب، الكويت،٢٠٠٨، ٢٠٠، ٧.

٣- يشير الكاتب إلى إن كتابة الرواية في عام ١٩٩٨، إلا أن البحث سيعتمد تاريخ طبع الرواية ٢٠٠٦.

٤- الرواية التاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان،عبد السلام اقلمون، ،دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ١ط، ٢٠١٠، ١١٦.

٥- رواية تراجيديا مدينة المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط ١، ٢٠١٤، ٢١٧.

٦- رواية الرواية التاريخية، ليندا هتشيون، مجلة فصول،مصر، ضمن عدد (دراسة الرواية)مج ١٢ع،صيف ١٩٩٣، ١٠٠.

٧- افراس و الاعوام زيد الشهيد، تموز للطباعة و النشر،دمشق،ط ١، ٢٠٠٩، ٢٢٢.

٨- المصدر نفسة،٢١٢.

٩- تراجيديا مدينة ،١٧٣.

١٠- المصدر نفسة،٢٢٢.

١١- المصدر نفسه،١٦٨.

١٢- صورة المثقف في الرواية الجديدة،هويدا صالح،رؤية للنشر و التوزيع،٢٠١٣، ٦٩.

١٣- تراجيديا مدينة،٢٢٠.

١٤- المصدر نفسه،٢٢٠.

١٥- المصدر نفسه،٢٢٠.

١٦- المصدر نفسه،٢٤٥.

١٧- المصدر نفسه، ١٧١.

١٨- المصدر نفسه، ١٧٢.

١٩- أفراس الأعوام، ٩٣.

٢٠- اليهودي والمسيحي إشارة من الكاتب لهاتين الهويتين المغيبتين.

٢١- أفراس الأعوام، ٩٢- ٩٣.

٢٢- المصدر نفسه، ٢٥١.

٢٣- فراسخ لأهات تنتظر، زيد الشهيد، دار الينابيع، ط١، ٢٠١٠، ٦٤ص.

٢٤- المصدر نفسه، ١٦١.

٢٥- المصدر نفسه، ١٦١.

٢٦- المصدر نفسه، ١٦١

٢٧- المصدر نفسه، ١٦١

٢٨- المصدر نفسه، ١٦٢

٢٩- سبت يا ثلاثاء، زيد الشهيد، أزمنة للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠٠٦.

٣٠- المصدر نفسه، ٨٣.

٣١- يمكننا القول: إن رواية (سبت يا ثلاثاء) تداخل مضمونياً مع رواية (فراسخ لآهات تنتظر) فمغادرة المثقفين وطنهم، وانتحار من بقى منهم ادى بالضرورة إلى انعدام هذه الطبقة في مرحلة التسعينات (عمر تراجع الثقافة العراقية).

٣٢- سبت يا ثلاثاء، ٦٥.

٣٣- ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ٣٣.

٣٤- اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، د. احمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦.

٣٥- سبت يا ثلاثاء، ٢٤.

٣٦- أشار الدكتور محمد فليح الجبوري إلى أن رواية (سبت يا ثلاثاء) في بمثابة قصيرة نثر طويلة.

٣٧- فراسخ لآهات تنتظر، ٢٤٨.

٣٨- ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ت: محمد معتصم، المجلس الاعلى للثقافة، ط ٢، ١٩٩٧، ١١٧.

٣٩- تراجيديا مدينة، ١٦٢

٤٠- الرواية العربية و اسئلة ما بعد الاستعمار، إدريس الخضراوي، دار رؤية، ط١، ٢٠١٢، ٥٦.

٤١- اسم العربية أو الرجل الذي تحاور مع النار، زيد الشهيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٣، ٣٢.

٤٢- المصدر نفسه، ١١٣.

٤٣- المصدر نفسه، ١١٤.

٤٤- المصدر نفسه، ٢٠٧.

٤٥- المصدر نفسه، ٢٠٧.

٤٦- المصدر نفسه، ٢٠٩.

٤٧- المصدر نفسه، ٢١٧.

٤٨- المصدر نفسه٢٢٨.

٤٩- المصدر نفسه، ٢٢٩.

٥٠- المصدر نفسه، ٢٣٨.

٥١- المصدر نفسه، ٢٣٨.

٥٢- المصدر نفسه، ٢٣٨.

الروايات

- اسم العربية أو الرجل الذي تحاور مع النار، زيد الشهيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٣.
- أفراس والأعوام زيد الشهيد، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٩.
- تراجيديا مدينة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠١٤.
- سبت يا ثلاثاء، زيد الشهيد، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.
- فراسخ لأهات تنتظر، زيد الشهيد، دار الينابيع، ط١، ٢٠١٠.
- قائمة المصادر
- أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ٢٠٠٨.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، المجلس الاعلى للثقافة، ط ٢، ١٩٩٧ .
- الرواية التاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، عبد السلام اقلمون، دار الك تاب الجديد، بيروت

لبنان، ١ط، ٢٠١٠.
- رواية الرواية التاريخية، ليندا هتشيون، مجلة فصول، مصر، ضمن عدد (دراسة الرواية)مج ١٢ع، ١٩٩٣.
- الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، إدريس الخضراوي، دار رؤية، ط١، ٢٠١٢.
- صورة المثقف في الرواية الجديدة، هويدا صالح، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.
- فن الرواية، كولن والسن، تر: محمد درويش، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.
- اللغه العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر،د. احمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦.

تراجيديا مدينة

(١) تراجيديا مدينة... مشروع زيد الشهيد السردي.. العلاقة بين الموقفين النقدي والحضاري.. د.جمال العتابي

(٢) الحداثة المعكوسة في تراجيديا مدينة..... د. صالح الرزوق

(٣) (تراجيديا مدينة).. مشرقون وظلاميون.. عبد عون الروضان

(٤) (تراجيديا مدينة)، راويان وآليتان سرديتان.. ليث الصندوق

(٥) اركلوجيا الصورة المسرودة (❖)..... محمد يونس

(٦) الرواية السينما... الرواية؛ فعل الكاميرا عند زيد الشهيد.. هاتف بشبوش

تراجيديا مدينة... مشروع زيد الشهيد السردي
العلاقة بين الموقفين النقدي والحضاري

د. جمال العتّابي

صدرت (تراجيديا مدينة) للروائي زيد الشهيد عام ٢٠١٤، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الرواية تجربة حياتية، مصدرها ما عاشه الروائي ورآه، بل أكثر من ذلك ما عاناه، وما ترسب في ذاكرته، التقط أحداث الرواية في المكان المعلوم (السماوة)، مدينته التي يوظفها كجزء من مشروعه السردي، والسماوة عالم شديد الثراء والخصوصية، وظّفه الروائي ليمزج الماضي بالحاضر، والموضوعي بالتاريخي، ليقدم تجربة مشوقة للعلاقات الإنسانية على المستويين الاجتماعي والحضاري بما فيهما من صراع وتوافق. فجاءت روايته غنية بالأحداث والوقائع التاريخية بشخصياتها الحقيقية في أغلب الأحيان، وبالرغم من ان البناء السردي تضمن عناصر عديدة واقعية، بسيطة ومركبة ومتخيلة، إلا ان الشهيد حافظ على صدقه الفني، لذا خلا البناء التعبيري للرواية من الغموض في الصياغات الجمالية، لم يلجأ الكاتب الى الأسطورة أو الرموز الحديثة المبهمة، مبتعداً عن التعقيد، فراح يبني شخوصه من أعماق المدينة، وينسج أحداثها من جزئيات

حياتها، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التي تصوغ من العمل الفني موقفا حضارياً.

كان يمكن ان تظهر الرواية منذ مشهدها الافتتاحي، وكأنها تنطوي على إمكانية معقولة للسير بالسرد نحو الكشف عن ملابسات حادث قتل شنيع وغامض لسلطان شاهر في داره، ومتابعة ملابساته ودوافعه، ومعرفة مرتكبيه، لكن زيد الشهيد أعطانا استهلالاً ليؤكد لنا انها لن تكون كذلك، سوى اعتقال نجل المجني عليه الشاب يوسف الذي اتهمته الشرطة بقتل أبيه، فراح الروائي يسجل الانعطافات والتحولات الفكرية والاجتماعية، والتبدلات السريعة التي طرأت على مواقع القوى والأفراد، والتغيرات والأحداث السياسية والانقلابات العسكرية التي شهدتها الحياة العراقية بنموذج المدينة (السماوة)، دوّنها الشهيد تسجيلاً فنيا ممتعاً باعتماد التقنية السينمائية، في التقطيع السردي، والرجوع للماضي، واللقطة السريعة، كما اتسع فضاء الرواية لأكثر من صوت، الأنا أو الأخر الغائب، وتفاوتت مستويات السرد، واغتنت بتلون ألوان الحياة، مجسداً احتدام الصراع الاجتماعي والسياسي ومصير الأبطال والفشل الذي انتهوا إليه. والكشف عن أدق فترة من تاريخ العراق المعاصر، بدءاً من اربعينيات القرن الماضي وانتهاءً بستينياته، تاريخ القلق السياسي، والتغيير، بانتباه روائي خاص ودقيق.

الشخصية الرئيسة في الرواية هي شخصية المصور ناصر الجبلاوي الذي يتسلم خيط السرد منذ البداية حتى النهاية،

متضمنا عُقداً عديدة (يوسف، شميران، شتيوي الياور، شراد هديب، بائعة القيمر، أم موسى المناضلة بنت المؤمن، مفوض الشرطة رشاش جاسب، صاحب السينما عبد الستار الإمامي، طرزان الخزاعل، جسر السماوة، نادي الموظفين، السوق المسقف، فندق الصحراء، قطار الموت، سائقه النبيل عباس المفرجي الذي أنقذ حياة المئات من السجناء، وغيرة أبناء السماوة لنجدتهم)، مجتمع قائم على أحلام الصورة التي تسجلها عدسة ناصر، لتتحول الصورة الى مرتكز أساس في تراجيديا المدينة، لذلك تدور العدسة داخل الشخصيات أكثر من خارجها، وفي قاع المدينة، لا لأن الجبلاوي يعي المأساة الحقيقية الكامنة فيها، انما يكتفي بعرض هذه الصور في الواجهة الزجاجية للأستوديو لتحكي حياة المدينة.وأرخنة الأحداث الثلاث الرئيسة في الرواية وهي جريمة القتل، وبناء السينما الوحيدة، والكشف عن القاتل ونهاية المتورطين في حادث القتل، ناصر لا يسجل مدينة فاضلة في الخيال، انما يحكي قصة الصبر والأناة في امكانية هذه الحياة في الواقع، الذي أضحى كابوساً لم تقتصر حرفة ناصر الجبلاوي على التصوير الفوتوغرافي، إنما تعدّى ذلك إلى السينما، العالم الذي جمع سحر الصورة وتأجيج المخيلة، وكان لعبد الستار الإمامي الشخصية الميسورة الحال المتنورة، الفضل في تأسيس الوعي بهذا الفن، والسياسي بين أبناء المدينة، وبين الشباب منهم على وجه الخصوص، متحدياً السلطة بعرض أفلام مصرية تندّد بالاستعمار والعدوان الثلاثي على مصر عام ٥٦، لتندلع مظاهرات الاحتجاج

منطلقة من قاعة السينما تجوب شوارع المدينة، كما ان جيلاً من الشباب بدأ يتأثر بسلوك وملابس وعادات وحركات الممثلين التي تعرضها الأفلام الأمريكية، فكان مجيد ونجم، طرزان الخزاعل مثّلين متميزين في هذا التأثر، (الدخول الى السينما يعني الدخول الى جنة الاحلام، أو دعوة الى قاموس حياة يزودك بما تتمنى، حضور السينما جسّد الانتقال من ضفة رتابة تكدس جهلا كاتما وعتمة لا تنتهي، إلى ضفة نور وهّاج يضيء درباً يمنح بهجة بلا حدود، ويهب متعة بلا قيود ص ١١٤). في هذا الفصل من الرواية راح زيد الشهيد مستغرقاً بإطالة لم تثرِ الرواية، وهو يستعيد أسماء الممثلين وأسماء الأفلام العربية منها والأجنبية، وعرض تفاصيل أحداثها وموضوعاتها.

تستقطب شخصية يوسف اهتمام الروائي منذ أن تعرّض لتعذيب سجانيه، سواء من قبل الحرس القومي بعد انقلاب شباط، أو أثناء اتهامه بحادث قتل أبيه، فأين تكمن أزمة يوسف؟ هل تتجسد في قصة الحب المتخيل لشميران التي أيقظت في روحه ولع القراءة وملازمة مكتبة المدينة العامة، بعد ان التمسته بإعادة مقدمة ابن خلدون الى المكتبة، هذا الفعل الدراماتيكي الذي شكّل انعطافه حادة في طباع يوسف ووعيه الثقافي ليقوده الى اختيار فرع الاجتماع في دراسته الجامعية، أم في انتمائه للمدينة التي منحته الخيال الجامح في الحب، يختلق الأحداث اختلاقا ليرويها بأسلوب يشي بالصدق والانفعال في ذروة هيامه بشميران، أم في لا انتمائه وغربته التي تعمقت بخلل عقلي تحت وطأة التعذيب؟.

ان نهاية يوسف تذكرنا بضياع رفاهة عيش البطل، فاختزل الكاتب بطله وتهمّش وارتدَّ نظره عن الرؤيا والاستشراف، وهو الكائن المثقف الذي تخشاه السلطة، يوسف بدأ عاجزاً عن التعامل مع الأشياء والناس حوله، حتى شميران تراجع خيالها، وتراجع هو الى دواخله هارباً من العنف واللا معقول في حياته.

حكاية المدينة تشير إلى أدلة تشترك جميعاً في الإدانة وتقدمها بشواهد متسارعة، مقتل بائعة القيمر التي شهدت الحادث،موت المفوض جاسب رشاش بمرض السرطان، مقتل شتيوي الياور شريك شراد هديب في مقتل سلطان شاهر الذي مات في فندق الصحراء، بعد أن أسرّ لعبد الله العساف صاحب الفندق بفعله الشنيع، وبنفس المستوى تتساقط صور هؤلاء من واجهة الأستوديو، ليعيد ناصر الجبلاوي تعليقها على جدار مختبر التحميض، لتختفي في عتمة حالكة وكأنهم يغرقون في بحيرة دماء قانية وقد بدت وجوههم شاحبة وعيونهم تطفح بالأسى ص ٢٨٨. ويوم يموت الجبلاوي فيباع الأستوديو ويغلق محله لا يبقى من إرثه سوى ما صوّر وما أرّخ. والمفارقة ان الجبلاوي مات عام ٢٠١٧بعد أن قارب المائة عام من العمر، حسب ما ذكره لي أحد أصدقائي في السماوة، ترى هل ظل إرثه كما توقع الروائي؟

حياة عريضة كتبها زيد بدقة متناهية بالارتكاز إلى وضعية المكان ووصفه، ليخلق مستوى خاصاً بها للنظر الى العالم الذي تحكي عنه، بنمطين في البنية السردية: التقاط الصورة ومن ثم إخفائها لتوليد المدلول الترميزي للحدث هل نسمح لأنفسنا بالقول

ان تراجيديا مدينة توجهت بالوعي النقدي الذي صاغته الى المثقف؟ أم هي تعبير عن حال آخر أشمل وأعمّ؟ هو مأساة المصير الإنساني الكبرى، مأساة الوجود التي انعكست على البناء الاجتماعي للأفراد، وبتساؤل كذلك، هل انتهت الرواية بتفاؤل وأمل في مستقبل؟ باختزالها زمنا من معاني القمع وسطوة السلطة. هل يمكن لقول ان الشهيد اختار مدينته لتشبه إلى حدٍ ما ثقب الحائط في (جحيم) باربوس الذي يراقب من خلاله العالم كله؟.

الحداثة المعكوسة في تراجيديا مدينة

د. صالح الرزوق

لا تنتمي رواية (تراجيديا مدينة) لزيد الشهيد إلى فن الرواية ولا إلى فن السيرة. وهي تتحرك بين النوعين بحرية ودون ضوابط.. بمعنى أنها تتذكر بمقدار ما تتخيل. ويتداخل السرد مع الوقائع الحقيقية في نسيج واحد. وهذه واحدة من الخصال الأساسية في مشروع الشهيد.

و إذا كان هو شخصيا يرى أن هذا البناء هو جزء من فلسفة الحداثة في الأدب بوجه عام كما ذكر في عدة مناسبات وفي أكثر من لقاء أدبي فإن هذا يبقى في إطار وجهات النظر ؛ لأن الحداثة بحد ذاتها رؤية متكاملة.

لقد كانت حداثتنا العربية وما تزال نشاطا يميل لتعظيم الذات وتهويل الانطباعات الشخصية ولم تكن في أي يوم إنتاجا مباشرا لعقل الفكر الصناعي وتوسيع المدينة.

ولو ألقيت نظرة على بدايات ما نسميه حداثة ستلاحظ أنه يدين للواقعية الاشتراكية بمقدار ما هو متأثر بالوجودية. وهذا ينطبق على هذه الرواية.

إنها برأيي محاولة ضمن خط مشروع طليعي، يعتمد على التجديد بمطلق المعنى وليس التحديث على وجه الخصوص.

وبعيدا عن هذه المماحكات واللعب بالألفاظ والأسماء أرى أنها تستند لفلسفة جيل دولوز فيما يتعلق بمعنى الصورة.

هل هي منظور أم أنها تصور ومشاهدة.

بمعنى هل هي جماد أم فعل وتخيل.

تدور الرواية حول محورين:

١. حياة ناصر الجبلاوي وهو مصور ضوئي يحتفظ بالعديد من الصور التي تتكلم عن مرحلة من حياة المجتمع والمدينة. وهذا يعني العديد من الأشخاص والعلامات المعمارية التي ارتبطت بأحداث ووقائع. وكما ورد في الرواية: إن عدسة كاميرته تلتقط الصور وتثبتها على الورق. وصوره شهادات عن خواء مجتمع منكفئ تمثله رموز بالية من صميم وجوده. ص ٨٨. وأجمل الصور هي التي تجيء بعيدة عن التكلف قريبة من العفوية. ص ٨٨ ؛ لكن هذا لا يعني أنه يخلو من النزعات والميول أو أنه محايد. بل يمكنه أن يتلاعب بالانطباعات لتمرير معنى من فوق السياق. فهو يختار الصورة ولا يسجل بانوراما المشهد. وصوره تعكس ذائقته ص ١٢، بمعنى أنها ليست محايدة تماما ولا عشوائية أو بريئة. ولكنها نتيجة اختيار. أو أنها انتقائية.

لقد كان هيامه بالصور خلاقاً. ومع أنّها وجوه شخصيات تاريخية أو عامة فقد كان يتخيل الأمكنة. ص ١٤

٢. سينما السماوة والتي تعرض أفلاما من هوليوود مع أفلام تذكي الروح الوطنية. و كما ترى الرواية لقد شكلت السينما

مفترقا هائلا ودخلت حياة البشرية لتحقق حلماً هو سيلٌ من الأمنيات. ص ٥٩. وأعتقد أن هذه المقولة هي خلاصة ذهن الروائي نفسه.

لقد وجد في هذه الأداة التي تضيف إلى الصورة حاسة الاستماع (الصوت) والأداء (الحركة) فناً ينمو وينهض ليؤثر في مملكة أحاسيس إبداع يتوهج ويحلق ويكتشف ويتفاعل ويتماهى. ص ٦٠. وكان مثاله هو صالة سينما عبد الإله التي قربت المسافة بين الخيال والشعب. ص ٦٠. ووفرت للإنسان العادي وسيلةً للترفيه والتعلم ص ٦٠. وهذه هي وظيفة الفنون كلها منذ فجر الخليقة برأي الدكتورة وين جين أويان التي لا تستثني فناً من أداء وظيفتين أساسيتين: التهذيب والتسلية (كما ورد في تحليلها لدور السير الشعبية والحكواتي).

فالدخول إلى السينما كما ورد في الرواية: يعني الدخول إلى جنّة الأحلام (وهي وظيفة للاستجمام)، أو دعوة إلى قاموس حياة يزودك بما تتمنى وما تحتاج من مفردات التعرف على تفاصيل الدنيا (وهذه وظيفة تعريف وتعليم). ص ٦٢

ولكن في الحالتين: الرؤية، في الصور والسينما، تكون من خلف حاجز شفاف وهو الذي تنظر اليه الوجودية بكثير من الاهتمام وتسميه العازل لأنه المسؤول عن حالة الاغتراب أو وعي المشاركة.

فالصور الضوئية تراها في إطار وخلف لوح من الزجاج. والأفلام نراها على الشاشة الفضية ونعيش معها في ظلام دامس. و قد اغتنم

الكاتب هذه الفرصة ليستعرض معلوماته التاريخية والفنية حتى تحولت الرواية إلى صندوق دنيا. من خلالها تطلع على الماضي وإسقاطاته فوق الحاضر. وهي إسقاطات إشكالية لأنها تتكلم عن جو الرعب والقتل والدمار.

وبهذه الطريقة تحولت الرواية إلى مجموعة من المربعات. مستقلة ومتداخلة.

والرابط بينها المكان وليس التاريخ... وهذه أول مشكلة، أنه يبني روايته عن مرحلة بمنطق استعادة الأحداث، كل على حدة، وليس بالتسلسل.. وأيضا دون استعمال تقنية تيار الشعور المعروف.

إنه يصوّر لوحات هي صفحات من ذاكرته.

و إعادة ترتيبها يكون حسب أولويات هذه الأحداث من وجهة نظره وليس حسب الفرض الموضوعي.

يعني إنه يبني تاريخ المكان نفسياً ووجدانياً وليس برؤيةٍ مجردةٍ وموضوعية.

ولو تابعنا مع جيل دولوز يمكننا القول إن هذه الرواية تهتم بمجال الحركة وليس بالحركة نفسها.

فالصور لا تزيد من فهمنا للأحداث ولكن من انطباعاتنا عنها.

ولذلك إنها رواية انطباعية قبل أنْ تكون تعبيرية.

والكاتب لا يعبّر فيها عن فكرةٍ مُلِّحة ولكن ينقل انطباع شخصياته.

لقد استعمل عبد الرحمن منيف هذا الأسلوب في شرق المتوسط ولكن استعمل عكسه في "هنا والآن". فبطل شرق المتوسط ينقل

إلينا معاناة معتقل سياسي في بلد عربي مجهول لتوسيع وتجريد الانطباعات العامة. وفي " هنا والآن " ينقل بالتبادل المعاناة وأثرها على الآخر ويصنع نوعاً من الديالكتيك بين المكان التاريخي ومعناه.

وإذا كانت هذه الرواية تعاني من الإسهاب وتبدو مثقلة بمضمونها السياسي، فإن تراجيديا مدينة تبدو موزعة بين عدّة تصورات.

وهذا يجعل منها ما يسميه دريدا بنموذج الدي لوغو سينترزم (بمعنى ضد بنية عقل الحداثة المركزي).. فهي متعددة المراكز. ولها بنية منشطرة وأميبية. كما هو الحال في كل أدبيات ما بعد الحداثة.

للتوضيح إنها تجميع لحكايات مستقلة بينها علاقة بسيطة. كما فعل برهان الخطيب في كتابه أخبار آخر الهجرات. وهنا تتحول القصص بالتراكم والتجاور إلى عمل مشروع روائي.

وربما النموذج الأقرب إلى الذهن كتابات ميلان كونديرا والتي لا تقدم حكاية مركزية إنما رؤية للأحداث، أو كوابيس تتخللها لحظاتٌ من الغبطة وبتراكمها تشكّل قوامَ العمل وكتلته.

وبتعبير الناقد حمزة عليوي إن زيد الشهيد يبرع بالوصف ولكنه لا يعنى ببناء الحكاية ؛ ووحداتُ السرد لديه تعتمدُ على مشاهداته وليس على تيار الأحداث المستقلة عنه.

إنها لا تتوالى وتتجاور.. وهو ما يعتمد عليه كونديرا بالضبط. فهو يهتم بتوسيع مجالِ الرؤية أكثر مما يهتم بمادة الرؤيا نفسها.

ولذلك تلاحظ أن رواياته تنمو من داخله وليس من ضمن الواقع، وكوابيسه تعبر عن اضطراب في بنية ومنطق الفكرة أكثر مما تعبر عن ضرورات العلاقة بين الثلاثي المعروف: بطل الرواية ومكانه وزمانه... وإذا لم يكن هذا عيباً وهو محض اختيار فني فإنَّ الأعمالَ التي تركز على إسناد البطولة لصور متفرقة ضمن جو نفسي واحد قليلة؛ وربما تعد على رؤوس الأصابع. ومنها كتاب الضحك والنسيان لكونديرا وتراجيديا مدينة لزيد الشهيد.

كلا العملين إسنادٌ وإسقاط. وهما أقرب لمفهوم فصول من كتاب له موضوعٌ واحد ولكنْ ليس بالضرورة حكاية واحدة.

كانون الأول ٢٠١٥

(تراجيديا مدينة).. مشرقون وظلاميون

عبد عون الروضان

بعد روايته «أفراس الأعوام» الفائزة بالجائزة الأولى ضمن مسابقات دار الشؤون الثقافية العامة / ٢٠١١، تلتها رواية «اسم العربة» التي وضع لها عنوانا فرعيا «حكاية الرجل الذي تحاور مع النار»، يطالعنا زيد الشهيد بروايته الجديدة « تراجيديا مدينة» الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر/عمان - بيروت ٢٠١٤.

قرأت الروايتين أعلاه بإمعان وكتبت عنهما في حينه بما يستحقان من كونهما علامتين مميزتين في الرواية العراقية الصادرة بعد التغيير ٢٠٠٣، وأكاد أجمع على أن ما يؤلف بين هذه الروايات الثلاث هو ميل الكاتب بشكل واضح إلى:

❖ الاهتمام بالتفصيلات الزمانية والمكانية.

❖ الأسلوب الحكائي، إذ تكون الرواية الواحدة مجموعة حكايات متداخلة ومتناسلة لتشكل البناء المحكم للرواية وهو أمر لا شك يحتاج إلى دربة وحنكة روائية تستطيع الإمساك بخيوط اللعبة وتوجهها نحو ما يخدم الحدث.

في هذه الرواية الجديدة يكون «ناصر الجبلاوي» ذاكرة المدينة التي هي السماوة، المدينة التي ينتمي إليها زيد الشهيد بكل روحه وكيانه وتماهى معها حد الوله، هو الذي يعرف عنها كل

تفصيلاتها وكل أسرارها وتناقضاتها ويعرف كل من هب ودب على ترابها؛ فيكاد الجبلاوي هذا أن يكون زيد الشهيد نفسه مسلحاً بكاميرا فوتوغرافية يعشقها ويعتني بها. يؤرخ أحداث المدينة وشخصياتها الفاعلة والخاملة ويعلق صوراً بالحجم الطبيعي لناصر حكيم وغيره.

((تمر شميران المسيحية مع بعض من «صويحباتها» هي الوافدة إلى السماوة حديثا مع أبيها وأمها، تمر أمام محل أبيها فيشاهدن الدشاديش المخاطة حديثاً معلقة بمسامير على مستطيل خشبي تعلوه صورة عبد السلام عارف، ضحكن للصورة فهز الرجل رأسه وقال: «كانت بدلها صورة الزعيم وقبله المليك الشاب.. ماذا نفعل لكل زمان دولة ورجال. السياسة في بلداننا العربية دمار..)) (تراجيديا مدينة / ص ٢١٧).

الرواية مذهلة فيها اختلط الحابل بالنابل وتشابكت أغصانها وفروعها وتقاطعت طرقاتها ومسالكها ودخل الزمان بالمكان والواقع بالحلم. ائتلفت شخصياتها واختلفت وتصالحت وتخاصمت، فيهم الطيبون والشريرون.. ويبقى يوسف بن سلطان الشاهر الشخصية الألمع، فهو القارئ النهم للمعرفة الذي يحب الدكتور علي الوردي ويحبه الدكتور كذلك ويعده من أنجب تلاميذه، يوسف الشخصية الفذّة الذي يشكل جناح الخير والمحبة والسلام مع ابنة المؤمن التي تقود المظاهرات في مدينة السماوة وتنادي بحقوق المرأة عبر رابطة المرأة العراقية، هاتان الشخصيتان هما الجانب المشرق والمضيء في رواية «تراجيديا مدينة» إلى جانب

الركام من الشخصيات المتكالبة والمتصارعة في ما بينها من أجل مكاسب دنيوية تافهة للسحت الحرام ويقف ناصر الجبلاوي بكاميرته ليؤرخ تراجيديا مدينة السماوة.

يوسف.. التراجيديا والمأساة

إن شخصية يوسف بن سلطان الشاهر هي الشخصية الأكثر أثراً والأعمق في هذا البناء الروائي المحكم ؛ فهي الشخصية التي تمثل ذروة التراجيديا والمأساة، فليس من السهل أن يتهم شخص لامع مثل يوسف تشرب حب العلم وعشق علي الوردي حد الوله ليس من السهل أن يتهم شخص مثله بقتل أبيه الذي يحبه بتدبير الفاعل الحقيقي « شراد هديب» صاحب السجل الحافل بالجرائم الكبيرة أقلها قتل خاله بسبب النزاع حول حصة ماء السقي والذي أمضى سنوات طويلة من عمره في السجون والذي حاول أن يلصق التهمة به وقام بقتل بائعة القيمر التي شهدت جريمته. ولقد قام المفوض «رشاش جاسب» المشارك في جريمة قتل سلطان شاهر الى اخضاع يوسف لتعذيب قاس في محاولة لحمله على الاعتراف بجريمة هو بعيد عنها كل البعد.

الجانب المظلم في الرواية هو المسيطر، فالشخوص الظلاميون كثر يقابلهم عدد قليل من الشخصيات التنويرية لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة على رأسهم يوسف بن سلطان الشاهر وبنت المؤمن وناصر الجبلاوي، كما أن هناك شخصيات وسطية كثيرة جدا.

يحتل المكان في رواية «تراجيديا مدينة» حيزا مهما كما في روايتي الشهيد «السابقتين». فالشهيد مولع حد العشق بسرد أسماء

الأمكنة التي تمثلها مدينة السماوة، شوارعها وطرقاتها وساحاتها وجسورها ومحال بيع السمك وأسواق القصابين والحدادين ودور السينما ومحال اللهو ونهر الفرات الطاغي.

النهايات

جاسب رشاش كان أول من انتهى وكانت نهايته تراجيدية مروعة أصيب بمرض غريب، هو ضمور الأعصاب، اضطره إلى طلب إحالته على التقاعد ثم مغادرة السماوة عائداً إلى مدينته واضطره المرض إلى الانكماش على نفسه شيئاً فشيئاً حتى وصل به الأمر إلى الجلوس عند باب البيت على كرسي متحرك معتبراً ذلك نعمة من الله، إلا أن هذه النعمة لم تدم طويلا فصار الجلوس عند الباب أمراً مستحيلاً فتوارى داخل بيته حتى مات.. وشتيوي الياور كانت نهايته أكثر تراجيدية، فقد خرج مّرة من نادي الموظفين بعد أن ثمل واتجه إلى بيته مترنحاً لكنه سمع صوتاً ينادي باسمه فلم يبال. الصوت تحول إلى نداء متكرر ثم أحس بوقع خطوات تتعقبه فحاول أن يسرع الخطى لكن قوته لم تسعفه حتى وصل الجسر بعد جهد جهيد، سار عليه والخطوات تتعقبه حتى توقف واتكأ على السياج محاولا الاحتماء والتمسك لكن صاحب الخطوات، الشبح الذي لا وجود له في الواقع انما في روح شتيوي الآثمة، يمسك به ويخنقه ثم يرميه إلى أمواج الفرات الطاغي فتبتلعه الأمواج الهادرة ويعثر عليه أحد الصيادين بعد أن يلقي شبكته في الماء فتعود مثقلة بجثة شتيوي الياور.

شراد هديب ينتهي نهاية مأساوية هو الآخر ؛ فقد قضى أيامه الأخيرة في فندق الصحراء لصاحبه عبد الله العسّاف، لا يغادر غرفته إلاّ لماما ، يتعرض لكابوس فيهب العسّاف لنجدته ويسقيه الماء عنوة فيعترف بقتل سلطان الشاهر بضربه بعصا غليظة «توثية» ؛ يشاركه في هذا شتيوي الياور ثم قتل بائعة القيمر التي شاهدت مقتل سلطان الشاهر ويهرع مع شتيوي الياور إلى المفوض رشاش جاسب ليعلمه بأداء المهمة وتنفيذ فكرة القبض على يوسف سلطان الشاهر بتلبيسه جريمة قتل أبيه.

يوسف بن سلطان الشاهر خرج من السجن بعد أن عجز المفوض جاسب رشاش بإلصاق تهمة قتل سلطان «والده " به رغم ما مارسه من تعذيب قاس ضده وعاود نشاطه في ارتياد المكتبة المركزية وتوثقت علاقته بشميران المسيحية التي قدّمته بكل جرأة إلى زميلاتها على أنه طاقة بحثية لا نظير لها ، ثم تسافر شميران إلى بغداد وحين تعود ترسل أمها إلى يوسف ومعها مقال كتبه في جريدة الأخبار وقد قدمه رئيس تحريرها جبران ملكون بصفحة كاملة يطري فيها الكاتب الواعد يوسف ويصفه بأوصاف غاية في الدقة «تراجيديا مدينة /ص٢٧٩».

«تراجيديا مدينة» بانوراما عريضة لحياة حافلة كتبها زيد الشهيد بحس عالي الدقة ليحكي عبرها تاريخ مدينته «السماوة» المدينة التي أحبها حد الوله.

• نشرت في صحيفة (الصباح) العدد ٤٥١٩ السبت ١٣ /١/ ٢٠١٦

[تراجيديا مدينة]
راويان وآليتان سرديتان*

ليث الصندوق

في رواية (تراجيديا مدينة) للروائي زيد الشهيد يشترك راويان معاً في سرد أحداث يومية من حياة مدينة السماوة الفراتية، أو أحداثاً من تاريخها القريب، ولكل راوٍ آلية سرده الخاصة، الراوي الأول يتناول الأحداث نصياً، وهو في الغالب يمثل صوت أو ضمير الكاتب المحتجب، وهذا ما تستر عليه الراوي النصي من بداية الرواية وحتى إلى قرب منتصفها، حيث ظل طوال تلك المسافة السردية يُخفي شخصيته وراء ضمير جماعة المتكلمين (كنا مجموعة أصدقاء. ص / ٣٦) أو ((نهاراً نروح نتسكع في شارع الرشيد. ص / ٣٦) أو (تكررت زيارتنا لكربلاء. ص / ٣٩) بعد ذلك حانت اللحظة الحاسمة مقترنة بحدث حاسم هو مقتل والد الطالب الجامعي المثقف يوسف ليكشف الراوي النصي هويته باستخدامه ضمير المتكلم المفرد (غبّ وقت قصير، وحالما رفع حبيب كبنك دكانه وتوجه لسماعة الهاتف يرفعها ويتصل بعامل البدالة يطلب منه ربطه ببيتنا. ص / ١٠٤) ومع ذلك ظل الراوي النصي يراوح ما بين الصيغتين. أما الراوي الثاني، وهو الراوي الصوري ناصر الجبلاوي الذي يتناول الأحداث صورياً من خلال عدسة كاميرته. وقد شهدت مهمته تطوراً من الفوتوغراف إلى

السينما، إلا أن السرد الصوري ظل مرتبطاً بالفوتوغراف بينما السينما لم تتطور لتصبح أداة توثيق تاريخية، وظل دور ناصر فيها لا يتعدى إجادته تشغيل جهاز العرض في دار السينما الوحيدة في المدينة.

وبينما كان الراوي الأول / الراوي النصي يتحرك على وفق توجيهات الكاتب باعتباره ضميره الثاني، ظل الراوي الثاني / الراوي الصوري يتحرك بهدي من توجيهات وإيعازات مخرج ذي شخصية مجردة، وطبيعة افتراضية تمت أنسنته في كيان غائب / حاضر في وقت واحد، غائب لأنه لا يُرى، وليس له كيان ملموس وقابل للتوصيف، وحاضر لآن له صوتاً مجسداً في نص مقروء، وموجه إلى شخص محدد بعينه هو المصور ناصر الجبلاوي، وهذا المخرج هو التاريخ الذي ليس بمقدور المصور الإفلات من إيعازاته وتوجيهاته ما دام كلاهما (المخرج والمصور) عاشق لمهمته التوثيقية والتنويرية.

الراوي النصّي:

ولأن الصورة الفوتوغرافية (التقليدية) تحاور العيون بلغة الألوان / الأبيض والأسود وتدرجات الأسود، معبراً عنها بأبجدية الضوء والظل، وتدرجات الظل، وببلاغة اللقطة / اللحظة المجمّدة، فإن نقل النص الصوري إلى نص كتابي بحاجة إلى مترجم ينقل النص الأول من نظام الصورة إلى نظام الكتابة، وهذه المهمة سيضطلع بها الراوي النصي لتكون بذلك مهمته مزدوجة:

– نقل الحدث مباشرة من موقع إنتاجه

– نقل الحدث – نقلاً غير مباشر – من نظام الصورة إلى نظام الكتابة

ولذلك فإن كل النصوص الصورية التي التقطها ناصر الجبلاوي ستخضع لإعادة إنتاج نصية من قبل الراوي النصي. ولذلك أيضاً فإن خطاب الراوي النصي هو المهيمن وهو الذي يغطي سرد الأحداث وتقديم الشخصيات ووصف المشاهد.

يتقلب الراوي النصي في عدة صور ومظاهر، فهو راو مفارق حيناً، وهو مشارك في أحيان أخرى، وهو راو براني يكتفي من تغطية الأحداث بوصف مظاهرها الخارجية، وفي أحيان أخرى هو راو جواني يتسلل إلى باطن الشخصيات ويستخرج كوامنها وخفاياها الدفينة. وهذا الراوي – كما بينا سابقاً – يتخفى في بعض الأحيان وراء الجماعة ويستعير أدواتها الخطابية وصياغاتها النحوية، ولكنه في أحيان أخرى يعود راوياً فرداً يتحدث عن نفسه وعن ما يدور حوله بضمير المتكلم.

الراوي الصوري:

وتمهيداً لمهمة الراوي الصوري ناصر الجبلاوي في سرد أحداث المدينة من خلال الصورة الفوتوغرافية، وتسويغاً أيضاً لتكليفه بهذه المهمة، فالراوي النصي يفتتح الفصل الأول من الرواية بالتعريف بالمصور، ومدى حبه لمهنته، والمهمات التاريخية التي قدمها للمدينة الفراتية صورياً، والمهارات التي اكتسبها بجهده

الخاص، أو بدعم من مصور محترف في بغداد، وصولاً إلى نضوج الموهبة وانتقالها من هواية إلى حرفة.

ومع الفصل الثاني بدا الانحسار في دور الصورة الفوتوغرافية ومع انحسارها بدأ الانحسار في دور الراوي الصوري، وقد اقترن هذان الانحساران مع دخول السينما إلى المدينة وهيمنتها على الفضاء الصوري. وبالرغم من أن فضاء الصورة السينمائية يبدو ضمن اهتمامات ناصر الجبلاوي أو في أقل تقدير على تماس معه، إلا أنها لم تتسبب في تغليب دوره على الراوي النصي، بل على العكس فقد تراجع دور ناصر مع تبدل شكل ومهمة الصورة من فوتوغرافية لها دور وقوة الوثيقة التاريخية إلى سينمائية ترفيهية ليست لها أية علاقة بتاريخ المدينة، فتاريخيتها تقتصر على دخولها الأول كواجهة فنية استعراضية إلى المدينة لأن السينما في هذا الفصل تعني السينما العالمية التي اقتحمت أفلامها حياة المدينة الساكنة وتركت أثرها على سلوك وتصرفات شبان المدينة وفتيانها. ومع انحسار دور الراوي الصوري صار الراوي النصي يعوّض عنه مؤدياً دور الصورة المتحركة وهو يصوغ أحداث الواقع أو خيالات الأحلام التي كثيراً ما راودت عقول شبان المدينة التي نشطها ولعهم إلى حد الهوس بأبطال السينما وأدوارهم فصاروا يحلمون بتحقيقها على أرض مدينتهم المبتلات بالخمول والتقاليد.

والفرق ما بين ناصر، أو ما بين صور ناصر في الفصلين الأول والثاني، أن الصورة في الفصل الأول لم تكن مجرد وثيقة تاريخية للذكرى، بل كانت صوتاً في صيغة صورة يثير المشاعر ويحرك

سكون الواقع الخامل والخانع، ولكن دوره في الفصل الثاني لا يعدو أن يكون مصوراً وموثقاً فحسب دون أن تقترن تينك المهمتين بأهداف ثورية، وقد تجلت دوافعه في الاستعراض الصوري المجرد من أية أهداف ثورية باقتصار هدفه من تصوير إحدى التظاهرات على (التقاط أكثر من صورة للشاب المتحدي. ص / ١٨٤) وهذا الشاب هو لفتة جواد متجاوزاً دوره القديم بتغطية الفعاليات الجماهيرية صورياً من أجل إبرازها كقضايا حقوقية ومطلبية. وقد تنبهت الفتاة المثقفة الثائرة بنت المؤمن إلى تراجع ناصر عن دوره التاريخي وغياب الصوت الثوري عن صوره فنصحته أن تلتقط صوره (صرخة أم رمي ولدها في أتون بطالة قاهرة فصار قلبها يعتصر كل يوم لرؤيته طاقة معطلة وساعداً مكسوراً. ص / ١٧٣) وما اعتذار ناصر لبنت المؤمن إلا إقرار بتراجع دوره وانحساره (ابتسم لها ابتسامة من تأثر بكلامها وأعلن الاعتذار. ص / ١٧٣). هذه الصورة النمطية للمصور الفوتوغرافي التي صار يجسدها ناصر الجبلاوي في الفصل الثاني تكررت في الفصل الثالث، وهذا ما صار يقتنع به ناصر لنفسه ويكتفي منه لموهبته، وهذا أيضاً ما صار يريده أصدقاؤه منه (تجوال على الجسر الحديدي الجديد والتقاط صور للذكرى. ص / ٢٥٣). ولعل السبب في هذا التراجع غير مرتبط بالمصور بقدر ما هو مرتبط بالبيئة المعدة للتصوير والتي فقدت حماسها السياسي واندفاعها الثوري جراء الإخفاقات المتكررة في تحقيق الأهداف وجراء التقلبات الدراماتيكية التي أنهكت المدينة حتى صار ناصر الجبلاوي لا يجد من ثوريي الأمس

من يصورهم فصار يصور (غير المنتمين) وهم الذين خرجوا من تحت غبار المعارك السياسية سالمين (ص / ٢١٨). كما أنه لم يعد يبحث بدأب عن اللقطة ويشد إليها الرحال، بل أن الباحثين عن اللقطة الفريدة هم الذين يقصدونه ليلتقطها لهم إلا ما ندر، ومن بين تلك المرات النادرة التي حمل فيها كاميرته بحثاً عن صورة نادرة دخوله مركز شرطة الخناق ليلتقط صورة لمفوضها الجديد رشاش جاسب (ص / ٢٢٨). كما أنه صار يستأذن أصحاب الشأن قبل التقاط الصورة كاستئذانه الشرطي لالتقاط صورة للموقوفين في سجن الخناق (ص / ٢٣٠) وكان قبل ذلك يستل اللقطة استلالاً من بين براثن أصحاب الشأن كما يستلها من بين براثن الصدفة.

ما بين التاريخي والتخييلي:

وتاريخ السماوة في الرواية ليس هو تاريخ أحداثها الكبرى المرتبطة بشخصياتها العامة فحسب، بل هو تاريخ أبنائها المتفوقين والمغمورين، وتاريخ الصور في أستوديو ناصر، وتاريخ المجرمين والمرتشين والعشاق ورواد السينما والباعة والثوريين من كل الاتجاهات، وكل أولئك صاروا من حيث لا يدرون أبطال الرواية. إنه تاريخ أحداث زيارة الملك فيصل الثاني للمدينة، وبناء الجسر الحديدي وانقلاب ٨ شباط من عام ١٩٦٣ واستقبال عربات قطار الموت وإدارة المدينة من قبل القائمقامَين عبد العزيز القصاب وعلي حيدر وحث الدكتورة نزيهة الدليمي بنات المدينة على التعلم والاستنارة، وزيارة الفنانَين الشعبيين ناصر حكيم وسعدي الحلي.

مثلما هو تاريخ كاظم قصير، ومحمد علي، وعدنان، وعبد الباقي، وحبيب، وشاهناز وأمها، ويوسف، وشميران، وشراد هديب، وسلطان شاهر، وقاسم زين الدين المحامي، وشتيوي الياور، وعبد الله العساف، وحميد النجار، وبنت المؤمن وسواهم الكثير.

إن (تراجيديا مدينة) ليست رواية بالمعنى التقليدي، فهي لا تتابع حدثاً أو أحداثاً بعينها وصولاً إلى نهاية ما، وهي لا تمنح البطولة لشخص أو أشخاص معينين، بل هي تمنحهم أدواراً دون أن يكون هناك تمايز ما بين دور وآخر، مهما طالت أو قصرت المهمة السردية المرتبطة بكل دور لاسيما أنه حتى الشخصيات التي قد يبدو أن دورها هامشي، وأنها قد ظهرت، ثم اختفت إلى الأبد سرعان ما تفاجئنا بعودتها لتكمل دورها، أو لتؤدي دوراً آخر غير متوقع (وسنأتي على تفصيل ذلك فيما بعد). كل تلك السمات تجعل هذا العمل السردي يتوافق مع رأي بعض النقاد من أن الرواية الحديثة جنس أدبي لا قواعد له، وأنه ما زال مفتوحاً على كل الممكنات. ومع ذلك يمكن القول أن (تراجيديا مدينة) هي مزيج أجناسي من المذكرات أو اليوميات، ومن الرواية التاريخية والسير ذاتية والتسجيلية. وإذا ما صح اعتبار الإهداء الشخصي الذي يوقّع به الكاتب نسخاً من كتبه إلى زملائه وأصدقائه، إذا صح اعتباره نصاً حافاً أو نصاً موازياً، فاني سأسمح لنفسي أن أجنس (تراجيديا مدينة) باعتبارها بوحاً، مستعيناً بنص الإهداء الشخصي الذي ذيّل به الكاتب نسخة من كتابه لي واصفاً فيه روايته بأنها

بوحٌ، بالرغم من أن هذا النوع من النصوص الحافة أو الموازية تبدو التفافية، بمعنى إنها غير مستقرة دائماً، فما يكشفه عبرها الكاتب لصديق قد يتملص عنه، وقد يهدي بسواه لصديق آخر، كما أنه ليس هناك من يؤكد صحة مرجعيتها باستثناء كاتبها ومن تقع النسخ الموقعة بين أيديهم.

حصة ابن خلدون السردية

وبحثاً عن مدخل تاريخي إلى مشاكل المدينة الاجتماعية المتراكمة منذ عهود بعيدة، والتي نمّتها وغذتها حالات الإقصاء والإهمال، يتحايل الراوي على منطق الزمن، فيستعيد منه ابن خلدون، ويجعل له حصة في تاريخ المدينة الحديث، فكبير موظفي الدولة العثمانية في المدينة / القضاء، قائمقامها عبد العزيز القصاب يتكئ على مقدمته في تفسير مشاكل المدينة الاجتماعية المستعصية والبحث عن حلول لها، والحلول لا تأتي من النص التاريخي فحسب، بل تتعداه إلى لقاء فنطازي في مكتب القائمقامية ما بين إبن خلدون والقصاب، وعلى هامش اللقاء تتسع دائرة التخييل لتفترض مواقف مبتكرة يُحسن الراوي في استجلابها من ذاكرة خصبة ومجنونة. والغريب في هذا اللقاء أن ابن خلدون لا يتصرف كضيف – كما يفترض المقام السردي – على الذي استدعاه محتاجاً إلى مشورته، بل إنه يتصرف كما لو كان هو رب الدار فيستقبل القائمقام في مبنى قائمقاميته ليكون فيها هذا الأخير هو الضيف، وفي ذلك دلالة لا تُخفى في كون

دروس التاريخ ما زالت فاعلة ومؤثرة في تشخيص أزمات الحاضر، وما زال مدرسوها والباحثون فيها – بالرغم من توالي الأزمان – محط احترام وتقدير. وبعد اجتياز النص مرحلة التخييل التي تضم بدايات اللقاء ما بين الضيف / المضيف، والمضيف / الضيف وما تتطلبه تلك البدايات من موجبات اللياقة والمجاملة، يُستكمل باقي اللقاء مقتبساً من مقدمة ابن خلدون، وهذا الاقتباس لا زيادة فيه ولا نقصان عن المرجع التاريخي المعروف. وللراوي حضور في هذا اللقاء يعبر عنه بخروجه عن المرجع ليثبت رأيه متمماً ومعقباً على رأي إبن خلدون، حتى ليبدو النصّان (نص المرجع ونص الراوي) متداخلين وملتحمين من حيث النتيجة التي سيخلصان إليها والتي وقف عند حدها ابن خلدون مكتفياً بالتلميح، ثم جاء الراوي ليتمها معبراً عنها بوضوح.

بعد حالة الذوبان الروحي ما بين القائمقام / الشخص، وابن خلدون / النص / المقدمة، يعود الراوي إلى نصه بإنهاء حالة الاندماج والذوبان، وذلك بإيقاظ القائمقام من غيبوبته بعد أن تبينت له أبعاد المعضلة التي يعيشها في إدارة المدينة. والاسترشاد بتنبؤات ابن خلدون ونصائحه وتحليلاته لا يقتصر على قائمقام المدينة العثماني، بل إن الراوي يتخذها دليلاً لفهم سلوكيات النظم السياسية المتعاقبة تجاه المدينة وأهلها ليخلص إلى أن الفجوة بين الطرفين (واسعة، بمثابة هوة كبيرة بين حكومة بنظام مريض، ومواطن بلسان مقطوع. ص / ٤٨).

ومثلما كانت مقدمة إبن خلدون دليلاً استرشادياً للقائمقام

يرسم له ملامح طريقي الخطأ والصواب، كانت المقدمة كذلك ليوسف إذ فتحت له – إضافة إلى بوابة الحب – بوابة الوعي وحب المعرفة، كما كان ظهورها كنص مع الظهور التخييلي لصاحبها ابن خلدون أوسع في المرة الثانية مع يوسف جراء العلاقات التخييلية المتداخلة ما بين المقدمة / النص من جهة، وما بين صاحب المقدمة ابن خلدون وشميران ويوسف من جهة أخرى.

هذا الاستدعاء الفنطازي لشخصية تاريخية خارج فضائها السياقي ولمرتين اثنتين، وإدخالها طرفاً مشاركاً في الأحداث تمّ على ما يبدو من أجل تحقيق ثلاثة أهداف:

في الاستدعاء الأول: كان الهدف هو البحث في الماضي عن حلول للحاضر. في الاستدعاء الثاني: كان الهدف هدفين أثنين:

– الأول: هو تحقيق التواصل المعرفي ما بين يوسف وعلم الاجتماع الذي لم يكن قد اكتشفه يوسف بعد.

– ألثاني: هو تحقيق التواصل العاطفي ما بين يوسف وشميران.

ويبدو أن فنطازيا الاستدعاء لم تكن في المرتين قد حققت أهدافها، ففي المرة الأولى كانت (المقدمة) قد نجحت في عرض وتوصيف المشكلة للمستدعي / القائمقام إلا أن المشاكل المتراكمة عبر الزمن جعلت الحلول معقدة، بل مستحيلة، لذلك آثر المستدعي الاستقالة. وفي المرة الثانية لم تفلح (المقدمة) ولا صاحبها في إيصال يوسف إلى أهدافه العلمية، لأن النظام السياسي القامع كان قد سبقه إلى أحلامه وأجهضها. وقد انعكس الفشل في هذا الجانب على الجانب العاطفي، ليُنهي علاقة يوسف بشميران قبل أن تبدأ.

الأحداث دوال الزمن:

في القسم (٧) من الفصل الأول، وهو القسم المخصص لإنشاء الجسر الحديدي بين ضفتي الفرات يتقاسم الراوي النصي مع الراوي الصوري السرد كل على طريقته الخاصة، الأول نصياً والثاني صورياً، ويبدو التقاسم مخططاً ومدروساً بين الراويين وليس اعتباطياً، فالأول يمهد لمحكية الجسر بسرد تاريخي للظروف التي دفعت لإقامة الجسر ولمراحل بنائه وللمهارات والتقنيات التي استخدمت في البناء، ويمتزج التاريخي بالتخييلي امتزاجاً يصعب فرز أحدهما عن الأخر، ثم من نقطة ما من المحكية يمهد الراوي النصي الطريق لدخول ناصر الجبلاوي بكاميرته إلى المشهد المفتوح ليقدم قراءته الصورية، ولكن النص الصوري الذي يقدمه ناصر هو إعادة قراءة موسعة لنص الراوي، فعين الكاميرا تتبع خطوات الراوي النصي، وتضيف إلى روايته ما كان قد خفي عنها، ففي حين كان الراوي النصي قد أشار إلى جنسيات الفنيين والمهندسين العاملين في الجسر والأدوات المستخدمة في إنشائه، جاء الراوي الصوري ليفصّل ويوسّع من إطار الصورة، مصوراً بدلات العمل وألوانها وأشكالها، والسقائف وأنواع السيارات والحاويات والرافعات والأعمدة والإضاءة والغواصين وصب الدعامات الإسمنتية. وتنحرف عدسة الراوي الصوري عن قلب المشهد لتصور – وهذا ما فات الراوي النصي – القائمقام وهو يتابع سير العمليات والناس الذين جاء بهم الفضول لمشاهدة عمليات البناء الغريبة على مدينة لم تشهد من قبل عمليات

بذات التقنيات. وتنتهي مروية الجسر بعودة الراوي النصي لإكمال ما توقفت عنده عدسة الراوي الصوري، فإذا نحن في عام ١٩٥٨، وهو عام افتتاح الجسر، ويتنبه الراوي النصي بأن الجسر لم يكن مجرد واسطة انتقال ما بين ضفتي النهر، بل هو واسطة انتقال ما بين زمنين (ص / ٥١). وفي (تراجيديا مدينة) تُستثمر تقنية تهشيم السلسلة الزمنية المستقيمة بالعودة إلى ما وراء الأحداث وليس بالعودة إلى ما وراء السنوات باعتبار أن الأحداث الكبرى في مدينة صغيرة ومهمّشة هي العلامات الزمنية الفارقة، ولعل حادثة بناء الجسر الحديدي وافتتاحه هي أبرز أمثلة هذه التقنية الزمنية الاستعارية، وهذه الحادثة ستكون محطة زمنية فارقة ما بين زمنين تشكل هي فيهما الزمن الثاني، بينما الزمن الأول هو زمن الجسر الخشبي القديم، وأية إشارة لاحقة إلى الجسر الخشبي ستعني أن أحد الراويين عادَ، أو أن كليهما قد عادا بالسرد إلى ما قبل عام ١٩٥٨ وهو عام افتتاح الجسر الحديدي. وعلى هذه المسطرة يمكن قراءة مروية يوسف زمنياً (ص / ٥٤) والذي كثيراً ما رآه ناصر الجبلاوي (يمشي متماهلاً، متهادياً، قادماً من صوب القشلة وعابراً الجسر الخشبي. ص / ٥٤) أو (استدار، واصل سيره نحو الجسر الخشبي. ص / ٩٤). وعدا اتخاذ الجسر الحديدي كمحدد زمني، فكثيراً ما تتحدد محطات التاريخ بالإشارة إلى أحداث فارقة أو علامات مميزة بدلاً من الإشارة إلى السنوات والأشهر، مثل الإشارة إلى الصحف التي كان يستعيرها يوسف من المكتبة المركزية (الأهالي / اتحاد الشعب / صوت الأحرار)

والإشارة إلى عناوين بعض الأفلام السينمائية العالمية (أم الهند / ذهب مع الريح / بور سعيد المدينة الباسلة / سلاسل أفلام رعاة البقر وطرزان وهرقل الجبار) وكذلك الإشارة إلى بعض مؤلفات ستيفان زيفايج وعلي الوردي، وكل تلك الأسماء صارت علامات زمنية غير مباشرة للفترة الزمنية التي تغطيها مروية يوسف وسواه من شخصيات الرواية.

طقوس واستعدادات السرد الصوري:

وللسرد الصوري الذي يمارسه ناصر الجبلاوي تقنيات ومهارات واستعدادات وطقوس، فناصر يتعامل مع كاميرته، ومع المادة المصورة معاً بحرفية وفرتها له مرحلة التعلم والمران العملي والممارسة العملية والميدانية، وبذائقة شفافة وحساسية مرهفة تولدان عادة مع الموهوبين، وتنموان وتتطوران فيما بعد بالدربة والمران، ولا تُكتسبان بالدرس لمن يفتقدهما أصلاً. فكل صورة له مرتبطة بسياقها، ومنه تكتسب طقوس التقاطها الخاصة وأبعادها، بل وحتى رموزها الخفية. فالصور الفوتوغرافية التي التقطها للسجناء السياسيين الذين نقلهم الإنقلابيون عام ١٩٦٣ بقطار الموت من بغداد إلى السماوة أشبه بشريط سينمائي ناطق وضع وفق سيناريو صارم فلم تفت كاتبه ومخرجه كل حركة وكل لقطة (عدسة ناصر الجبلاوي تتوجه حالما يدخل من باب المحطة، ويجتاز فناءها، ثم يخرج إلى الرصيف، فتصور عربات حديدية مشرعة الأبواب. ص ٢٠) ثم تتوجه العدسة لتصوير السجناء

العسكريين برتبهم التي تتراوح ما بين المقدم والجندي، والسجناء المدنيين ببدلاتهم الأنيقة التي لوثتها زيوت وأتربة عربة القطار، ويختار ناصر الجبلاوي مشاهد معينة تجسد التضامن الإنساني لأهل المدينة مع الركاب / السجناء فيمنحها عناية استثنائية عبر عنها باللقطة من موضع الزوم (عدسة الكاميرا توجهت لأكثر المتحمسين لإطعام وإرواء الجائعين والعطاشى من السجناء، فانصبت بحالة الزوم على وجوه عديدة من شباب المدينة يطعمونهم، ويسقونهم، ويُسمعونهم كلمات تثمين وحماسة وإكبار. ص / ٢٠). وبالرغم من أن ناصر ما زال يتذكر ملاحظات أستاذه صاحب الأستوديو الأهلي في بغداد بأن (اللقطة البارعة، والصورة المتميزة هي ما تأتي خارج الاستعداد والتهيؤ والتحضير. ص / ١٦١) إلا أن استعداداته لتغطية المناسبات صورياً كانت تتناسب مع عظم المناسبة، فضمن طقوس الاستعداد لاستقبال احتفالات ذكرى عيد العمال العالمي بدأ ناصر أولاً بتأمين احتياجات التصوير التقنية، ومن ثمّ استطلاع المواقع التي ستتحرك فيها التظاهرة من أجل تحديد مواقع تحرك الكاميرا وتحديد الزاوية المناسبة لكل لقطة (... وضع فلماً بست وثلاثين صورة، وقبل يوم أستطلع أماكن ستخترقها التظاهرة يحسبها إستراتيجية، أماكن سيعتليها ليلتقط ما يؤرخ للمدينة ص / ٩٩). أما التقاط صورة لشاب مثقف مثل يوسف فهي تحتاج إلى تخطيط واستعداد مسبقان يتناسبان مع شخصية صاحب الصورة ويضمنان كمالها بذاتها، ومن أجل ذلك فعليه تضمينها رموزاً تقليدية وشائعة يسهل التقاطها وفهمها،

هكذا خطط ناصر واستعدّ لالتقاط صورة استثنائية لشاب استثنائي يتداخل فيها رمز الكتاب، ثم موقع الكتاب على مقربة من الصدر، والصدر في الفكر الشعبي مستودع الحكمة، مع وجه مرتفع ومستدير دلالة على السمو والرخاء (اللقطة تكون هكذا: أرفع يده حاملة الكتاب، وأجعلها على صدره كما لو أنه يحتضنه، ثم أرفع وجهه المستدير وأدعوه للنظر إلى الحافة السفلى لدعاية الكوكاكولا المتدلية من مظلة مقهى قاسم. ص / ٥٦) وستمر على هذا النص ثلاثين صفحة ليكشف لنا الراوي النصي بأن الكتاب الذي كان يحمله يوسف في الصورة الفوتوغرافية هو مقدمة ابن خلدون، ولعل ظهور صفحة غلاف الكتاب بعنوانها المميز على صورة فوتوغرافية ليوسف معلقة في واجهة زجاجية لأستوديو ناصر الجبلاوي هي رسالة، ولكن هذه المرة ليس لناصر علم بها، إنها رسالة سرية تحمل سرها في إعلانها، وهي غير موجهة لكل من يمرّ بواجهة الأستوديو ويراها، بل هي موجهة إلى شخصية بعينها، وهي شميران الفتاة المسيحية المثقفة والطالبة الجامعية التي كانت قد كلفت يوسف بإعادة كتاب المقدمة إلى المكتبة المركزية التي كانت قد استعارته منها (ص / ٨٢).

والصورة الفوتوغرافية ليست مجرد لوحة صامتة باللونين الأبيض والأسود، بل هي لوحة ناطقة بصوت مسموع يلتقطه ناصر ويوصله إلى الراوي النصي عندما يستحوذ في حالات معينة على قدرات الراوي العليم. وعن هذه الآلية انتقل إلى المروي لهم صوت مأساوي من صورة تاريخية كان التقطها ناصر حين ذهب لمحطة القطار لالتقاط صور

لركاب قطار الموت بعد تحول الصوت / الصورة إلى ملفوظ نصي – وقد سبقت الإشارة إلى تلك الحادثة – حيث اختار من بين كل الحالات المأساوية حالة سجين مصاب بالربو يحاول زميله جاهداً إسعافه (تستقر العدسة على مشهد رجل ممدد على الأرض، يرتفع صدره وينخفض، وشخص يحتضنه، ويضع رأسه على فخذه ويردد جزعاً: ماذا أفعل لك يا أخي، لعن الله الربو. ص / ٢١)، وفي نموذج آخر تنقل الصورة صوت بائع الرقي محمد ورواش، بل إن الصورة نجحت في متابعة ترددات الصوت وهو ينتشر ويملأ فناء السوق (صوّر محمد ورواش يطعن الرقيّة الموصلية بسكين لامعة النصل، ويرفع شيفاً أحمر يقطر سائلاً خضلاً، هاتفاً بصوت جهوري يملأ فناء السوق المسقف: أحمر دم الركّي. ص / ٦٩). والطريف أن صور ناصر للشباب المأخوذين بصرعات الملابس الوافدة تمكنت حتى من التقاط الصوت المنغم المميز لأحذيتهم وهي تصعد وتنزل على إسفلت الطريق (ص / ٧٠).

شخصيات مستبدلة ومستعادة:

سبق التلميح إلى أن الشخصيات التي يبدو من قلة ظهورها أن دورها ثانوي أو هامشي، وأن هامشيته توحي بأن اختفاءها بعد ظهورها الأول هو اختفاء قطعي، لكنها سرعان ما تفاجئنا بظهورها ثانية لتكمل دورها الأول، أو لتستبدله بدور آخر غير متوقع، ولعل أطرف شخصية أدت دوراً مستبدلاً أو متحولاً هو المكوجي فرهود الذي يؤدي دوره من خلال مهنته التقليدية في مجتمع تقليدي، وما

أكثر من يمارسون هذه المهن في الرواية، ولكن فرهود يتجاوز الدور المحدد له ضمن إطار مهنته بتطفله على علاقة الحب ما بين يوسف وشميران والتي أبدعها وأنضجها خيال يوسف الجامح إلى الحد الذي صار يتخيل نفسه مع حبيبته يجاهران بها علناً على مرأى من الناس في مجتمع مغلق وتقليدي لا يسمح بأية علاقة ما بين الجنسين، ولعل مضي الخيال بالعلاقة إلى أقصاها مظهر من مظاهر التمرد في أضعف مراحله على انغلاق المجتمع، وقد أغضب العاشقين تطفل فرهود (هو يقول: يا لهذا الحشري البائس لا أحد يسلم من عين فضوله، وهي تقول: كم أبغض دناءة المتطفلين. ص ٨٦) وظل المكوجي يضايقهما بتطفله الذي لم يتجاوز حدود النظرات حتى أوشكت أن تحين ساعة العقاب، وكاد يوسف (أن يندفع إليه ليشبعه ضرباً. ص / ٨٩) ولكن عقاب فرهود لم يأتِ من يوسف، بل من أقرب الناس لفرهود، زوجته، بالرغم من إنه عقاب لا علاقة له بتطفله على العاشقين، فقد كان تعنيفها له على بوار مهنته التي لا تُقيتُ عائلته، إلا أن الراوي النصي – وهو في هذا الحيز من الرواية راوٍ عليم – قد انتقم بهذا التعنيف للعاشقين، وكفى يوسف شرّ القتال. كل تلك اللقاءات الحميمية وما تمخض عنها من صراعات وصراعات مضادة لم تكن سوى أضغاث أحلام عاشها يوسف بخيال جامح ومقموع في حب من طرف واحد، وما تطفل فرهود إلا جزء من مشهد حب تقليدي ممسرح لا يكتمل إلا بوجود معارضين وشامتين وحُسّاد في مجتمع مغلق ومقموع يجيد صناعة الأعداء والحاسدين مثل إجادته لصناعة قصص الحب. هذه الانتقالة لفرهود من دور المكوجي

إلى دور المتطفل مرتبطة بأحلام يقظة يوسف، فهو قد اختار فرهود من بين كل أهل المدينة ليزيحه عن دوره، ثم يعيد صبّه في الدور الذي يتطلبه مشهد أية قصة حب عذرية. وعندما يغادر يوسف أحلام يقظته مستعيداً كامل وعيه يعود فرهود إلى دوره الطبيعي (انتبه – يوسف – إلى أنه عبر الجسر، وسلك الدرب المفضي للبيت، كان فرهود المكوجي جالساً على كرسي في مقدمة دكانه، لم يكن الرجل ينظر إليه بفضول، ولم يكن في الواقع حشرياً، ألقى يوسف عليه التحية فتلقى أحسن منها. ص / ٩٥).

أما يوسف، فقد مرّ دوره في مراحل تطورية عديدة، أو هكذا أوحت مرويته بعد خضوعها لعمليات قطع وربط متباعدة، فقد ابتدأت في الفصل الأول بقصة حبه الوهمية لشميران، وانتهت بمقتل والده، وإلقاء القبض عليه ضمن من يُشك في اقترافهم الجريمة، وبإلقاء القبض على يوسف انقطعت أخباره تماماً حتى ليظن القاريء ان مرويته تكون قد ختمت بهذا الحدث على طريقة النهايات المبتورة. وبعد أكثر من ستين صفحة، عادت أخبار يوسف إلى الظهور مجدداً في القسم (٧) من الفصل الثاني الموسوم بـ (بور سعيد.. المدينة الباسلة) وقد أوكل إليه دور جديد إضافة إلى دور العاشق الذي كان قد اضطلع به في الفصل الأول، والدور الجديد هو دور الشاب المهموم بقضايا سياسية قومية تقوده إلى التوقيف في مركز شرطة المدينة، ولكن سرعان ما يتبين لنا بأن التغيير الجديد في شخصية يوسف والذي أضفى على دوره طابعاً جديداً، هو في الحقيقة ليس جديداً بل هو ثمرة لعبة الزمن السردية وما

توجبه من تقديم وتأخير في الأحداث، فحادثة توقيف يوسف في قضية سياسية كانت قد تمت قبل حادثة مقتل أبيه ألذي كان عليه أن يتعهد أمام مأمور شرطة القضاء (بعدم تكرار ولده لفعل لا يخدم المملكة. ص / ١٦٩). ولكن ظهوراُ متباعداً آخر سيكون ليوسف بشخصية ألبِسَتْ لبوس السياسة عنوة دون إرادتها أو رغبتها عندما اعتقلته مفارز الحرس القومي في شباط ١٩٦٣ بشبهة انتمائه لتنظيم يساري وهو يومئذ طالب جامعي في بغداد (ص / ٢٢١). ومع قرب وصول الرواية إلى نهايتها يتبين بأن الربط ما بين الجريمة الجنائية ممثلة بمقتل ابي يوسف، والجريمة السياسية التي نُسبت إليه بانتمائه إلى تنظيم يساري هو ربط مقصود تعمده مأمور الشرطة الفاسد ليتخلص من الشاب المثقف، محققاً هدفين في وقت واحد، الأول: إبعاد الشبهة عن القاتلَين الحقيقيين شراد هديب وشتيوي الياور، والثاني: إراحة الجهات الأمنية من معارض سياسي. ولا بدّ من ملاحظة إن الإرباك في اللغة تسبب في تمييع الأحداث في مروية يوسف ذات البنية المقطعة، والحلقات المتباعدة وذلك بخلط أحداث السجن السياسية مع أحداث السجن الجنائية، إضافة إلى الخلط ما بين فضاءين مكانيين (بغداد والسماوة) وفضاءين زمانيين (فترتي الدراسة الجامعية والفترة التي سبقتها). ومن الواضح أن ثمة إشكالية بنائية تعانيها لغة السرد لاسيما في اصطناع الصياغات اللغوية والبلاغية المبالغ بها والتي تتسبب في تقعّر المعنى وتُفقد النص عفويته وسلاسته. أما شراد هديب القاتل ذو الشخصية الذئبية المريبة الذي لا يترك في مواقع جرائمه أثراً

يدل عليه، فقد كان ظهوره هو الآخر متقطعاً ومتباعداً، وفي كل ظهور له كانت أخباره تضفي على شخصيته ملمحاً مميزاً وربما مختلفاً من دون أن تنزهه من أخطائه العظيمة، وفي كل ظهور له أيضاً كان النص يلتقط خبراً من أخباره ليختفي بختامه اختفاءً تاماً، ثم ليعادوا الظهور من جديد. فبعد أن قدم له الراوي الصوري ناصر الجبلاوي تعاريف صورية سريعة جاءت على جوانب من شخصيته التي لا تخلو من ظرف إلى الحد الذي جعلت الجبلاوي يضحك منه (يضحك حتى تدمع عيناه. ص / ٥٦). بعد هذه اللقطة الصورية الظريفة اختفى شراد هديب، وانقطعت أخباره تماماً. ثم عاد ليظهر ظهوراً خاطفاً ومفاجئاً بصحبة المقاول شتيوي الياور في يوم مقتل الحاج سلطان شاهر (ص / ١٠٣). ثم انقطعت أخباره ثانية لتعود في ختام الفصل الثاني (ص / ١٩٨) بشكل مكثف لتكشف ما كان قد خفي على مدى أكثر من مئتي صفحة من الرواية من هذه الشخصية المركبة والموغلة في الجريمة إلى الحد الذي تبدو معه مقارنتها بصورته الظريفة التي قدمها الجبلاوي عنه بأن هناك تحولات وتبدلات طرأت على طبيعة الشخصية وضعت كل صورة من الصورتين على طرف نقيض من الأخرى.

وبالرغم من أن سطوة التاريخ كمُخرج تبدو وكأنها قد تراخت عن ناصر الجبلاوي في الأقسام الأخيرة من الرواية، وأنه ظل يتصرف كمصوّر مستقل غير مذعن لأية إرادة خارجية. إلا أنه ظل يتصرف وكأنه الوكيل المخوّل بالتعبير عن إرادة التاريخ الغائب، فهو يحتفظ بصور فوتوغرافية لكل شخصيات المدينة، وتلك

الصور هي المدلول الورقي لدال من لحم ودم وذكريات، ومع نهاية كل شخصية منحرفة من شخصيات الرواية / المدينة كان ناصر يرفع مدلولها الورقي من خزانة استوديو التصوير الزجاجية، ويعلقها في غرفة التحميض المظلمة، فإذا ما أشعل في الغرفة ضوء التحميض الأحمر بدت الوجوه الشاحبة لأصحاب تلك الصور وكأنها تغرق في الدماء البريئة التي أهرقوها أو تسببوا في إهراقها. هكذا نفذ الجبلاوي إرادة التاريخ بصورة كل من المفوض الفاسد رشاش جاسب والمقاول الفاسد شتيوي الياور والقاتل المحترف شراد هديب ليُنهي – من جهته كراوٍ صوري – بهذا العقاب الدلالي الصارم فترة من فترات تاريخ المدينة. أما الراوي النصي، فقد أنهى – من جهته – الرواية بالتذكير بمصائر رفاق فتوته وشبابه، فمنهم من مات محبطاً، ومنهم من هاجر، ومنهم من ظل ماكثاً في مدينته، ومنهم من دفعه الإحباط لإحراق كل ملفات الماضي قبل موته، أما يوسف – الشخصية المحورية – فقد حولته السجون وجلسات التعذيب إلى قاموس لا يضم سوى كلمتين: زهوٌ ورماد.

(❖) تراجيديا مدينة – زيد الشهيد ألمؤسسة العربية للتوزيع والنشر – ٢٠١٤

اركلوجيا الصورة المسرودة*

محمد يونس

وتلك سمات ومقاصد مهمة تؤديها رواية (تراجيديا مدينة)، ولتكون فيها بوسع بانوراما عدسة الكاميرا، والهدف من ذلك الوسع بلوغ مضامين ثانوية ذات اهمية في وحداتها الدلالية، وابراز ما هو يهم بشكل جمعي في البعد الانسانيين وكان مغزى وظيفة الصور السردية بلوغ اعمق النقاط الدلالية لبيان ميزات عين الرائي من جهة، ومن اخرى ابراز ما تتميز به عين عدسة الكاميرا، وايضا يظهر هنا التباين بين الجانبين، ومؤكد يكون لنا ملاحظة ازاء ذلك التباين، ولكن الروائي اثارنا بمتابعة السرعة النوعية لعين عدسة الكاميرا وكذلك ما سيكون ثانوي من المضامين اوسع اثارة من المضمون الاساس، وهذا ما سيشدنا اليه، ومثلما تجاوز(ناصر الجبلاوي) هوايته في التصوير الى السينما، يكون الانجذاب يعبر بنا من صورة حدث الى فعل حيوي سينمي قصير يثير تأويلات وردود افعال ازاءه، وهنا ايضا سوف يكون ارتباط لعين الرائي بالصورة التامة والكاملة الملامح، فيما يكون ذلك الارتباط اكثر انفتاحا عبر باطار سينمي عبر عين عدسة الكاميرا، وطبيعي تختلف المتون اليا هنا، وكما أن بعض الشخوص سوف ينتقل من صفة الى اخرى، فكونه في عين الرائي

بشران سيكون في عين عدسة الكاميرا مادة فيلمية، اي سيكون بصفة ورقية عبر التحديدات الاجرائية لأنماط الشخصية، وطبيعي هناك مستويات للشخوص في الاطار الانثربولوجي وسيسولوجيا خطابهم وحدوده، فمنهم من يؤمن بعين عدسة الكاميرا تماما وهي كدليل له ومرشد في المسار السردي والرائي وناصر جبلاوي يمثلان اليقين التام لحالة الايمان، بل هما شكلا ومضمونا يؤمنان تمام الأيمان بتفسيرات او ما يتعدى ذلك للنشاط البصري الذي تمثله عين عدسة الكاميرا، وهما تقريبا محور الرواية ومركز بثها سرداً وصورة تطورت من افق فوتوغرافي الى افق فيلمي، وكما اشارت لنا الرواية في بداية الفصل منها، وبين الرائي والعدسة هناك مساحة تضج بالايقونات سيان حسية تامة او كانت عضوية وتقدمت الى المستوى الايقوني وطبيعي تلك المساحة هي بعد اركلوجي يفسر نفسه بنفسه، ولا يقومان الرائي والعدسة بسرد ملامح ذلك البعد الا عبر استثناءات ملزمة او ضرورية في اعتقاد الروائي، ولطبيعة شكل الرائي ازاء البعد الاركلوجي هناك سمة تاريخية، لا تبقى بها الأيقونات محددة بميزتها تلك، بل ترتد الى البعد العضوي لتسكن داخل متن التاريخ، مثل ما سرد لنا غير مرة من مظاهرات ردت الى المتن التاريخي، مثل ملابس الشرطين بدت عبر تماهي وصفها ايقونية ،لكن سرعان ما بدت ساكنة، وكذلك على سبيل المثال ما قام به ناصر من وصف للكبة التي كانت افطار حبيب في مطعم ما، حيث تماهى الوصف متجاوزا سخونة المرق والاشارة العامدة لكبة البرغل الى طعم ورائحة

البهارات وهذا ما يحيل الى بعد اركلوجي في حدود المتن التاريخي، فيما تشكل علاقة العدسة بذلك البعد علاقة فنية يتصاعد فيه نسق اللغة الواصفة احيانا الى الشاعرية او التضمين (ميناء يُسحب فيه أدمون دانتيس إثر وشاية مفبركة سجينا ليُرمى في سجن قصر " أيف " الرهيب، ويعود للميناء نفسه باسم " الكونت دي مونت كريستو "، رجل باذخ الثراء، ثاقب الذكاء كل همّه الانتقام ممَّن تآمروا عليه وسببوا له هوان لم يُطَق ؛ وميناء ينطلق منه بسفينة تحمل البحار النجار " لتياري " ورفاقه في رحلات تجارية وهم يلوحون لجزيرة غرناسي توديعا، ويهبطون في بحر المانش)، ونرى هنا وجود تداخل بين المضمن لغاية رمزية وبين الهدف الروائي في جانبي توثيق الرائي وما ترسمه عين العدسة، وهناك المعطى الفكر المشترك بين (الروائي - الرائي) لتحديد ملامح السينما واهمية قيمتها الفنية في مفاصل عدة من المعنى الحياتي، وعلى مستوى واقعية ذلك، امثلة عدة، فتنتقل التوثيقات الواقعية لقيم الفن وطاقاته في الاداء السينمائي من امثال (غاري كوبر وكيرك دوغلاس وجون وين وغريغوري بَك وجون ستيوارت وبرت لنكستر) وكذلك الممثل (جوني ويسمولر) الذائع الصيت بأفلام (طرزان)، والذي وثقه لنا الرائي، وحاد بنا نحو الشركات المنتجة مثل شركة (فوكس) الشهيرة، وكذلك ممشوق القامة بطل كمال الاجسام(ستيف ريفز) صاحب الادوار التاريخية الشهيرة، ولم يغفل حتى المساحة الطولية للضوء التي نتقل بها الى القماشة البيضاء، والتوثيق هنا بشكل مهني وبحدود علمية،

لكن لحظة انتشار الضوء ويبدو حراك المشاهد الفيلمية، حتى تبدأ مرحلة اداء فني تكرسه عين العدسة ويرتبط المكرس بأحاسيسنا وشعورنا البديهي بالسينما، ونجد الفصل الثاني يفتتح استهلاله بتوكيد القيمة الفنية للسينما ورسم نسبي لما يمثله للخطاب السينمائي يؤكد منحى ايجابيا على مستوى السرد، ونلاحظ ان التوثيق عبر الرائي لا يخرج عن مداره، فيما رسم ملامح الفن يكون مختلفا وخال من التوثيق.

تشخيص الرائي- شخوص العدسة

هناك في الفارق النسبي الذي لا بد من الاشارة اليه بين تشخيص عين مجردة من جهة، وبين ما ترسمه عدسة كاميرا من جهة اخرى، وطبيعي هناك فارق بين الوظيفة والتقنية، وهذا ما يتمثل بوظيفة سرد تشخيصي، وبين زوايا عدسة عين كاميرا لا تنطلق من نفس افق السرد، ولدينا مثال من داخل الرواية، فشخصية ناصر الجبلاوي هي مشخصة سردا من قبل الرائي، وكما هي ليست الا وسيط بين التشخيص والجهة الثانية، والتي تمثلها عين عدسة الكاميرا بسردها الصوري ومدياته الفنية عمقا حتى ابعد نقطة في كشف الاحاسيس المكنونة، وهناك فارق نسبي بين عضوية التشخيص وبين ايقونية الرسم او تراكيب الصورة الفيلمية، حيث الرائي يؤكد لنا وجود كيانات بشرية سردها، وهي تمثل الجزء الحقيقي في كيان الرواية، قد يفرض علينا احدها وجود اخرين، وهذا امر طبيعي في وجودنا البشري،

والرواية تقوم به لتوكيد هويتها كحيز حياتي ونمط وجودي، لكن من المؤكد الفن لايفرض علينا ما تفرضه ارادة الشخصيات المشخصة، ودليلنا (روبنسن كروزو) او بوجهة نظر فني اوسع انموذج هنري باربوس في روايته (الجحيم)، ومن هنا لا بد أن نقر بما تسعى اليه عناصر الفن السينمائي التي تتمثل بعين عدسة الكاميرا، ولو تنبهنا الى البث التفصيلي الاركلوجي العميق المتلاحق من خلال رصد افقي واحيانا عمودي تقوم به عين العدسة، والفارق كبير وحساس ويفضي الى نتائج غير محتسبة، منها ما هو وجداني بتطوره سيمثل بعدا نفسيا ليس باطار الصفة المرضية، بل هو كما الحلم المبحر بيم للشجن والتحسر، فتصعق موجودات الذهن دهشة مشاهدة موجودات البعد الاركلوجي الذي يكون شريطا سينمائيا ليس تعريفيا، وهنا سيكون الفارق كبيرا بين ان نقرأ توصيفات شخص وأن نرى ايقونات اركلوجيا تاريخ بشر وطبيعة بشريط سينمائي، وما الفارق بين الشخصية المسرودة ما تتميز به من طاقة عدسة عين الكاميرا من تخليق داخل كيان النص الروائي الذي فيمر بتجديد فني وتجريب وحساسية داخليا، فيما الشخصية عادة تبقى كمظهر خارجي، ولكن المصور جعلها تواكب التطور الذي مر به النص الروائي داخليا، والشخصية التي مثلها المصور تورت عبر آلته التي انتقلت من بعد افقي يتمثل في الفن الفتوغرافي، والذي تكمن فيه الاحداث داخل كيان الصورة ساكنة، الى منطقة البناء العمودي، حيث البعد الفيلمي يتيح للسيناريو تحريك الساكن من الاحداث، ويقوم بالبث داخل ثناياه

ايقونات العبد الاركلوجي، فكانت الرواية حافلة بتنوع ايقوني وبكم هائل من التفاصيل، ويكون هنا شخصية المتن الحكائي بعد عملية السرد مقابلة للانموذج الروائي الذي بلغه حدوده المصور واجتاز عتبته بالتصعيد الحسي للمادة الفيلمية، وفي كتابي (الشخصية الاعتبارية) ارى (إن تفسير الانموذج نقدا صراحة يحتاج إلى تطوير الفهم ليس فقط في الاحالة الاجتماعية أو النفسية أو السياسية وإنما بحثها من الوجوه اجمع وابراز سببيتها وعلتها، وبيان إن كان الانموذج تبريريا أو استثماريا أو التباسيا ام ارتبط ذلك بالجوانب العامة للبناء)، ومعطى الانموذج الفكري ارادياً فيه ردود افعال عدة اضافة الى الارادة الفاعلة وصوتية الموقف الوجداني مسموعة، لكن وسيلة ترجمة ذلك داخل كيان الرواية كانت من خلال عدسة الكاميرا، وبالتالي، ويفيدنا هذا الرأي لغادمير رأي في كتاب / المنعرج، والذي يؤكد فيه (ان العمل الفني يخبر المرء بشيء ما وما يكون ذلك بالطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئا ما للمؤرخ)، وهذا دليل وبينة ليس من السهل عدم اقراره، وطبيعي ثمة فارق بين الوثيقة والفن ن ونفس الفارق يكون بين الشخصية الواقعية والارسطية وبين الانموذج الروائي الذي قد يتعدى حدود الواقع الى واقع بديل او افتراضي، واذا قنعنا بالانموذج البصري عدا الانموذج الورقي الذي مثله المصور ناصر الجبلاوي، فقد قدمت لنا رواية (تراجيديا مدينة) من نشاط متنوع للانموذج البصري، والذي تمثل بنشاط فيلمي لعدسة عين الكاميرا مساحة واسعة من التاريخ البشري الاجتماعي

والسياسي، وعناصر القيم التاريخية في كيان مدينة رحبة الافاق وانيسة النفوس، لذا كانت رمزاً نوعياً لابد ان نفطن اليه برغم عدم تبدي دلالاته، وكان عنصر التاريخ في تعدداته المتغيرة الملامح من دون محو للمضامين التاريخية او القيم الكبرى، بل ان البعد الفني المرتبط بعدسة الكاميرا تنوعت ايقاعاته في كشف او مسح افقي لمضامين ثانوية من بين ما هو رمزي او هو حقيقي، فتوالت التفاصيل نمنميا بتوال منظم وبدقة وكيفية جمالية البعد، فكانت رواية (تراجيديا مدينة) لوحة فنية داخل الشكل يكون فيها القيم والبشر والادوات والجغرافيا وغيرها مكونات تاريخ يتواصل فيه القهر السياسي، ليحيل مجمل تلك المكونات الى عدم، وسعت ان تمحى ذاكرة الطفولة كما محت سينما الملك عبد الاله، ودفنت احلام ومحت قيم كبرى حتى طيف الروائي ظل جاثما وشاخصا امام ادوات القهر السياسي بكبرياء الحس الادبي واعاد لنا انتاج تاريخ مدينة، بنفس روائي قلما تجد له قبيل يوازيه، حيث هناك مسح افقي هائل لمفردات تاريخ المدينة ينتج بالتالي معان عمودية بدلالات تتلاحق، والتي كان اولها الموازي النصي الذي هو ليس ايقونة او ايحاء لها، وإنما هو النص المقابل الذي اتاح للمتن تفسيره، فكانت المدينة اوسع من مكان يمكن ان نقف عند تحديده او عند حدوده، بل كانت قطعة اثرية مرصعة بالنمنمات الوجدانية لكن ما تخلت تلك النمنمات عن عمق بعدها الجمالين ولم ترسم له ملامح محددة، بل كانت كل منمنمة هي قطعة اثرية صغرى، وعدسة كاميرا السينما تضفي عليها القا وميزة

حسية واعتبارات، فسحنا في ملاحظاتنا بسياحة العدسة بنشوة قراءة تقيمية بلغت حدود الثناء والاشادة بالجودة والاهمية والميزة الاعتبارية.

◆ نشرت بجزئين في صحيفة التآخي ج١ ٣١ حزيران٢٠١٦ ؛ ج٢ ٧ نيسان ٢٠١٦

الرواية السينما
فعل الكاميرا عند زيد الشهيد

هاتف بشبوش

حينما أقرأ للروائي زيد الشهيد، أجدني مشدوداً لمواجهة أعباء الماضي المتجذر، وأنْ أكون مستعدا لرؤية الأسوأ منه في القادم الذي نعيشُ جزءاً منه الآن.

وأنا أفتحُ الرواية (تراجيديا مدينة) موضوعة بحثا هذا أجدُ الصفحة الأولى فارغة سوى سطر درامي موحش للمبدع محمد سعيد الصكّار، يختزل تأريخ العراق الدموي، والذي يقول فيه (حبري أسود فلا تطلبوا مني أنْ أرسم قوس قزح).

منذ البدء يريد الروائي أنْ ينقل لنا رسالة مفادها، هو أنّ العراق عبارة عن دم وهلاك وجرائم، فما الذي نتوقعه من روائي عراقي عاصر كل هذا الدمار على مدى عمره غير أنْ يعطيك رواية تحمل نكهة السياسة والقتل والاجتماعيات التي يتخللها شخوص عاشوا معنا وارتحلوا وحفروا أسماءهم في هذا الفلم التأريخي الذي أخرجه لنا مجازاً هو (التأريخ) حسب ما قالته الرواية، (التاريخ سجل من الجرائم وسوء الحظ... فولتير). التأريخ أخرجَ لنا فلماً ضمنياً في الرواية اسمه (حرب الضغائن وبانوراما الهلع) وهو يصلح أنْ يكون الاسم الثاني للرواية، حيث نشاهد فيه الويلات إبتداءاً من الصراع

الدائر بين القوميين والشيوعيين، مرورا بأحداث ١٩٦٣ الدموية، وتقلبات الشعب العراقي، حيث نراهم كيف كانوا يصفّقون لعبد الكريم قاسم (عمال وفلح فدوة لابن قاسم)، ما إن مات عبد الكريم نراهم يهتفون (مخبّل والله مخبل، عايف دينة ورايح لستالين). أما مصور الفلم فهو(ناصر الجبلاوي مصور السماوة الشهير)، حيث نرى كيف التأريخ يجبر ناصر الجبلاوي في (أنْ لا يترك شاردة أو واردة الاّ ويسحبها بعين عدسته). فكرة جميلة من قبل الروائي، حيث جعل منا وكأننا نقرأ رواية ونرى فيلماً في آنٍ واحد. ورغم كلّ تلك السياسة، والقتل والسجون والعنف في تلك الحقبة الزمنية، استطاع زيد أنْ يعطينا رسالة أخرى أيضاً بأنّ هناك من الحب الذي يتماهى في كلّ الأزمنة والعصور مع كل ذلك الدمار، الحب الذي يعطينا الدفق لكي نستطيع أنْ نستمر ونستمر ونعطي للحياة بهجتها التي يجب أنْ تكونها. ولذلك رسم لنا ذلك الحب الصامت من طرف يوسف لشميران الطالبة بنت لازار، المسيحية القادمة من مدن الأقليات مع أبيها وعائلتها ليستقر بهما المقام في السماوة. الرواية صورت لنا المجتمع العراقي بكونه لا يخلو من مظاهر المرح والغناء، اذ هناك الكثير من المبدعين المطربين الذين أثروا الحركة الفنية والغنائية وتركوا بصمتهم في التأريخ، وقبل أشهر مات عباقرة ذلك الفن الرفيع مخلفين شواهدهم أمامنا (محمد جواد أموري، طالب القرغولي). هذا يعني أننا نجد مظاهر الألفة والطرب بين العراقيين، للترويح عن أنفسهم بين الفينة والأخرى، وإعطاء الحياة ديمومتها وصيانتها من خلال

ذلك، حيث نجد في مقهى عطية حذّاف، المطرب ناصر حكيم بأبوذياته وأغنية نخل السماوة، بينما الرجال تتطوّح رؤوسهم من الخمرة (التي دفعت بهم الى النهوض يتمايلون ويرقصون). وهذه ميزة أستطيع أنْ أسميها (بروفايل عراقي)، حيثُ أنّ هذا البروفايل يسمحُ لي، أنْ أكونَ هاربا ً مشرّداً، سجيناً مهاجراً، جاهلاً، شاعرا، مثقفاً قطيعياً، مطرباً، سخيفاً، وأخيراً في هذا الزمن الرديء والفوضى داعشياً قاتلاً، وقاتلاً، وقاتلاً.

المرأة في صلب موضوع الرواية

تعرِّج الرواية على واقع المرأة المرير، إذا ماقورنت بما حصلت عليه المرأة الصينية واليابانية والأوربية وسائر الدول المتحضرة، فلا يمكن لنا أنْ نجد نسبة تؤهلها لتدخل هذه المقارنة. المرأة في ذلك الوقت لا تستطيع أنْ تقف وترى معرض الصور المزجج الذي يضعه المصور ناصر الجبلاوي في واجهة دكانه، لشخصيات من أهالي السماوة، وشخصيات عراقية سياسية وأدبية، ومغنيات ومطربات، ومعالم أخرى متنوعة، لأنّ ذلك يمس التقاليد التي سار عليها المجتمع بأكمله. حتى اليوم المرأة تُهان وتحتقر بل تُقتل بطريقة بشعة، كما حصل قبل أيام لقتل أكثر من عشرين امرأة في بغداد/ زيونة، على أيدي المجرمين الأصوليين المتطرفين، ولا نعرف متى يخطو المجتمع خطوة تستطيع لجم وايقاف مثل هكذا نظرة دونية تجاه المرأة.

الرواية السينما

تراجيديا مدينة رواية من النوع التي لها عدة بانورامات، كتبت على شكل فلم، رواية حركية سريعة التنقل في أحداثها، لاتقف الكاميرا عند شخصية معينة أو بطلٍ يصول ويجول على مدار الفلم، الفلم له بطله (يوسف) الشخصية المحورية في الرواية بالرغم من كونه ليس بالبطل المطلق الذي يأخذ تلك المساحة الزمنية الأكبر من بقية الكومبارس، ولكنه ذلك البطل، عند غيابه من أحداث الرواية في بعض فصولها، يجعلنا نتلهف لمعرفة ماذا سيحل به، وهذه الميزة لا يمكن أنْ يمتلكها أي روائي الاّ إذا كان على مستوى عالٍ من الحذاقة والفبركة لرسم أحداثه، زيد يعرفُ جيدا أنّ الرواية البطولية هي التي تشد القارئ وتعطي مذاق خاص عند قراءتها، ولذلك التجأ الى جعلها تبدأ بيوسف وتنتهي بنهايته، لكي يبقى عنصر التشويق مستمراً ومتواصلاً من البداية حتى النهاية.. الرواية فيها الكثير من عناصر الجذب لتشكيلة الشاشة السينمائية لا التلفزيونية، لما فيها من أساسيات المساحة المكانية والزمانية اللتين تؤهلانها كي تندرج في مجال الصناعة السينمائية وشبّاك التذاكر، كما وأنها تحتوي على عدد الشخوص الذين يشكلون فريقاً تمثيلياً مبدعاً ضمن إطار الرواية وأحداثها المثيرة والشائكة، والتي صوَّرت لنا الشخصيات على اختلاف سلوكياتها، صورت لنا الأمكنة الرسمية والعشوائية، الحرس القومي ورشاشاته البورسعيد، المقاهي، المدارس، الدكاكين، المكاتب، البوليس ورجال الأمن و الأسواق، ومحطة القطار، المدن

والعاصمة بغداد، الفنادق، الشوارع الشهيرة في السماوة على غرار شارع مصيوي، شارع باتا، ثم الأزقة الكثيرة ومنها، العرايا، السبوسة، اليهود، المعمل، الداحرة، النجارين.

الأفلام متعددة الأغراض والأنواع، وفلم (حرب الضغائن وبانوراما الهلع) ضمن رواية زيد هذه هو سياسي اجتماعي تثقيفي بامتياز، إذا ما قورن مع الأنواع الأخرى: الدرامية، الاجتماعية، الوثائقية، أكشن، كوميديا، بوليسية، رعاة بقر، هندي وما يحتويه من عناصر الصدفة والأجواء الموسيقية الخلابة، فلم خيال علمي، أطفال، ....الخ.. رواية زيد الشهيد بالضبط هي كما الفلم العالمي (Crash... تحطم) إنتاج ٢٠١٤، من اخراج باول هاكس، وأداء كلاً من الممثلة الحسناء ساندرا بولاك والممثل الصاعد مات ديلون(ابن الممثل الشهير في الستينيات والسبعينيات، ،ألان ديلون) إذ نشاهد في الفيلم، الجريمة، العدل، الحب، الأسرة وعلاقة الآباء مع أبنائهم، بوليس، سياسة، عنصرية (سود وبيض)، فلم لا يشتمل على البطولة المطلقة، بل جميع الممثلين هم أبطاله لهذا حصد العديد من الأوسكارات في التمثيل والإخراج.

الرواية السينمائية هي من أهم الوسائل التي تحقق الاتصال بعامة الناس على اختلاف وعيهم ومداركهم، لكن العقبة الكأداء في إنجاح الرواية السينمائية في بلد مثل العراق هي الميزانية التي تعد العنصر الأول في إنتاجها وإيصالها الى الجمهور، فهل يا ترى روايات زيد الشهيد سترى النور في الآفاق القريبة.

الرواية.. اللغة والاسلوب

رواية كتبت بأسلوب لغوي قدير، مثلما رأيناه في أغلب روايات الشهيد، وبنفس الوقت كتبت بالأسلوب الذي يفتح شهية القارئ، ومن النوع الذي حالما تبدأ بقراءتها، فأنك تتذهل لمجريات أحداثها، تظل مدهوشاً، تتمنى لو أنّ لكَ القدرة في التواصل على قراءتها حتى تنهيها، لكنّ المقدرة البشرية على القراءة هي التي تحدد المدة الزمنية لشعور المرء بالتعب والإعياء، وهذه تجبره على أنْ يأخذ استراحة على أمل أنْ يكملها في اليوم التالي أو بعد ساعات استراحة كافية.

تراجيديا مدينة اتخذت من السماوة نقطة الانطلاق لتعرفة القارئ بالواقع الاجتماعي والسياسي لمجمل العراق، وهي الرواية الثانية لزيد الشهيد التي تدور أحداثها في السماوة، مثلما روايته السابقة(أفراس الأعوام) وعلمي الآن انه يكتب رواية (شارع باتا) ليكمل مشروعه الروائي عن مدينته السماوة التي هي معروفة للقاصي والداني على نطاق العراق بكونها المدينة التي بدأت منها الشرارة الأولى لثورة العشرين، معروفة لدى الثوريين والشيوعيين العراقيين لكونها المدينة التي تجرأت وأوقفت قطار الموت المعروف حتى اليوم، والذي تطرقت الرواية له في أحد فصولها، القطار الذي زُجّ فيه خيرة العناصر الوطنية آنذاك لغرض قتلهم جوعاً وعطشاً وهم في طريقهم الى نقرة السلمان (السجن الصحراوي الرهيب)، وهذه واحدة من جرائم البعث، لكن جرأة السائق الشريف الذي أوصل القطار بأسرع ما يمكن في اختزاله للوقت، وشجاعة أبناء

السماوة، أنقذوا ما فيه من الرجال الأخيار.

الأبداع الروائي العراقي بشكل عام يكاد لا يخلو من السياسة، بسبب أوضاع العراق التي لم تستقر حتى اليوم، فيجد الروائي أو الكاتب نفسه ملجماً بهذه الدائرة المغلقة التي لا يمكن أنْ يخرج منها، وهذا ما حصل مع الكثير من الروائيين العالميين الكبار، ومنهم غوركي وهمنغواي، إذ أخذت السياسة والصحافة المساحة الكبرى في أعمالهم الأدبية، أما ديستويفسكي فهو الوحيد تقريباً من الروائيين الكبار الذي ابتعد عن السياسة. رواية (تراجيديا مدينة)أيضا هي الأخرى منذ بدايتها، حينما يقتل (سلطان الشاهر) بشناعة، هي بداية جريمة لغرض سرقة مال رجل ثري، ولكن الجريمة هذه تتحول الى الشعبة السياسية لإلصاقها بأبن (سلطان شاهر) المدعو (يوسف ؛ وهو بطل هذه الرواية). يوسف سلطان كان شاباً يافعاً مثقفاً طموحاً، ومتهماً بالشيوعية. الروائي زيد كان مذهلا في السرد الروائي الذي يجعل من القارئ متلهفاً لمعرفة أسباب الجريمة التي لم نستطع أن نعرف دوافعها الأساسية في البداية. لكننا بعد مجريات أحداث الرواية(الفلم) نكتشف أنّ السلطة الحاكمة وجرائمها تريد تشويه سمعة الثوريين آنذاك فتلصق تهمة الجريمة بيوسف ابن (سلطان شاهر ؛ الضحية)، لغرض إبعاد التهمة عن المشتركين الرئيسيين في ارتكاب الجريمة (شرّاد هديب، شتيوي الياور، رشاش جاسب المفوض في الشرطة)، وفي نفس الوقت التخلص من شاب مثقف شيوعي أو ملحد أو من هذا القبيل حسب ما تدَّعي السلطة

البوليسية البعثية المجرمة يومذاك، فهنا اشتركت الجريمة المنظمة والسياسة في بلدٍ مريض لا يمكن له الشفاء الا بقدرة المستحيل. ثم في نهاية الفلم(الرواية) نرى الحال المأساوي المبكي ليوسف المثقف الشيوعي الطيب الذي سُرقت حياته منه ظلماً وعدواناً، وعندها يكون الواحد منا يريد أنْ يصرخ صرخته المدوية لكي يلعن السياسة والسياسيين العراقيين، لكونهم هم المسؤولون عن هذا المآل العراقي المتردي.

ما تقدم أعلاه عن الفن السابع، أريد القول من خلاله أنّ السينما أخذت نصيبها الكبير في رواية (تراجيديا مدينة)، وكيف كانت أيام زمان، أيام الثقافة والاطلاع حول ما يدور في العالم من صناعة الفن الصوري والسمعي، تلك الأيام التي كانت يُخصص فيها عاملاً لحمل اللوحة الكبيرة للفلم، هذا العامل يدور في الشوارع والأسواق لتعريف الناس بالفلم الجديد الذي سوف يُعرض اليوم وللأيام القادمة، بينما الآن وفي حكم الإسلام السياسي، لا نجد أية صالة سينما في عموم العراق، لنقرأ في الثيمة أدناه كيف كان حال السينما وأجوائها التي تبهج الذائقة:

(حامل لافتة لفيلم اليوم، يحملها على كتفه ويصيح، فلم اليوم، أحدث ما أنتجته السينما الهندية،أم الهند، بطولة الممثلة المسلمة نرجس، صراع من أجل الحياة، ثلاث ساعات، فيلم شاهده عبد الكريم قاسم،وأعجبه، وأحزنته أحداثه).

أفلام كثيرة ذات نوعية رائعة بحيث أنها ظلّت محفورة في الذاكرة العراقية الذوقية حتى اليوم، كأفلام هتشكوك المرعبة

التي تصور ذلك الطير رمز السلام لكنه يظهر لنا بهيئته المخيفة، وفلم ذهب مع الريح لكلارك كيبل وسكارليت أوهارا، وكيف يُظهر لنا النضال لتحرير العبيد أيام ابراهام لنكولن، وسقوط الامبراطورية الرومانية لصوفيا لورين وعمر الشريف، فلم الفراشة للمثل الراحل ستيف ماكوين، إضافة الى العديد من أفلام الكاوبوي (رعاة البقر) ومنها ترنتي، وعودة ترنتي للمثل الشهير(جوليانا جيما) الذي مات في هذا العام عن عمر تجاوز السبعين، او فلم (كيوما) للمثل الإيطالي القدير فرانكو نيرو، أو الفارس الأبيض لكلنت إيستوود. هذه هي أيام السينما والتي كانت تجذب الجميع للمشاهدة، أنها أيام رغم ما بها من الألم لكنها من الناحية الثقافية أفضل بكثير من حال اليوم، حيث نرى القطيع الذي لا يفقه من الحياة شيء سوى النظر الى السماء.

الرواية.. فعل الكاميرا

كاميرا الفلم ومخرجه التأريخ، تتنقل بين الكثير من المشاهد المختلفة والمترابطة التي تشكل عصب الرواية أو الفلم السينمائي الذي يصوره ناصر الجبلاوي ً، فنقرأ عن شتيوي الياور(شخصية مجرمة) كيف كان يجلس في مكتب المقاولات الخاص به، ويضع خلفه صورة تتبدل في كل مرة، فتارة لعبد الكريم قاسم، ثم عبد السلام عارف، ثم عبد الرحمن عارف، وهناك لوحة خط عليه (الخدمة غايتنا... الإخلاص طريقنا)، بينما هو الشخص المرائي، الكذاب، السكير المعربد، والمتمايل حيث تميل الريح

والمجرم مع سبق الإصرار، وبه من الشر ما لا يفوق شرّاد هديب، وهناك علاقة ترابط لا يعرفها الناس بينه وبين شرّاد هديب ورشاش جاسب الشرطي، الذي ينطبق عليه قول لينين (اذا سقط المرء أصبح شرطياً).

تنقلنا الكاميرا الى يوسف وكيف كان متعلقاً بشميران، والتي أصبحت فيما بعد مديرة مدرسة إعدادية السماوة للبنات، وهي معروفة بطيبتها وذكائها لدى أهالي السماوة، حتى أنّ أبي أنا كاتب هذا المقال(بشبوش حسين)، كان سائقاً معروفاً في السماوة كان يقوم بتوصيلها هي وطبيبة معروفة أيضاً (نبأ الهنداوي) من البيت وإلى مكان عملهنّ يومياً على مدار السنة، ،وكنتّ أنا صغيراً في عمر العاشرة أرافق أبي في سيارته، فأنال منهنّ كل المحبة التي أتذكرها وأشعر بها حتى اليوم.

يوسف سلطان شاهر، كان يمر في الزقاق التي تسكن فيه شميران، يراها بوجهها الأبيض الطافح، والباسم، عند باب البيت، فتناديه (عيني يوسف) شيفرة المحبة والاعتزاز الأخوي، هل تستطيع أنْ ترجع لي هذا الكتاب الذي استعرته من المكتبة المركزية، وبكل أدب يوسف يأخذ الكتاب (مقدمة ابن خلدون)، وكان مسروراً جداً، لأنه كان ينتظر هذه الفرصة لكي يرى هذا القمر الطالع من بين مصراعي الباب عن كثب، أنه حلم يوسف أنْ يحظى بنظرة واحدة من شميران (كل ما أبتغيه تبديد الحياة بالتكاسل، حزمة كتب، حزمة أحلام، حزمة عاهرات... الروائي الأمريكي هنري ميلر). يوسف يقرأ مقدمة ابن خلدون لأنّ شميران

قرأتها، فيشغف بها، رغم أنّ بعض فصولها عصيّة على الفهم، ولكنه يفهم أنّ إبن خلدون له نظرة رمادية تجاه العرب، حيث يقول (كلّما اسرع العرب الى الأوطان حلَّ بها الخراب والدمار). يوسف تشده الخوالج بين الفترة والأخرى في التفكير بشميران، فيجد نفسه حاشراً في حوارية معها ومع الشيخ ابن خلدون، حيث أنّ شميران ويوسف كلاهما قد عرفوا رأي إبن خلدون بالأنثى، ينتشي يوسف بالجلوس بالقرب من شميران، وهذا هو تفكير أي رجلٍ شرقي، لكونه متعطشا الى صدر إمرأة، الى لمس لحمها الطري، الى مجاهيلها الخفية تحت طيات الثياب، الى الشعور بأنّ الحب هو السعادة المنشودة التي يسّرتها الطبيعة بين الجنسين، الى الإحساس بحرارة الكفين عند اشتباكهما، الى معرفة السر الكامن وراء العناق، الى النظر للشفاه التي يُحرَم لمسها قبل أنْ يصبح الحبيب رسمياً في الدفاتر والقوانين، كل ذلك كان يجعل من يوسف أن يكون على أحساسٍ بالخدر وهو على مقربةٍ من شميران، لكنّ ذلك سرعان ما يتبدد ويجد نفسه، في بيته متعرقاً منهكاً ولم يكن سوى حلم اليقظة، فلا شميران بجانبه لتغرقهُ بحنانها وقولتها له (عيني يوسف) كلمتي الود والأعجاب، ولا الشيخ ابن خلدون يربت على كتفيه، كما نقرأ في الثيمة أدناه من الرواية.....

(مرّرت شميران أصابعها على وجهه، متعرقُ يا يوسف، أمحموم؟..لا..لا.. الحضور معكِ ومجيء الشيخ على غير ما أتوقع رفعا حرارتي، هيا لنعد، سنعود مرة أخرى..قالت ورفعت رأسها الى

الطريق... لحقها، كانت حديقة نادي الموظفين داكنة، أشجار الكالبتوس خضراء تلمع هاماتها من أثر سطوع شمس الضحى).

تدور بنا الكاميرا الى تلك الأيام والتظاهرات التي يقيمها عمال السكك في السماوة، وهم يرددون النشيد الأممي (هبوا ضحايا الاضطهاد. ضحايا جوع الاضطرار.. بركان فكر في انذار...هذا آخر انفجار)) الذي كتبه الشاعر الفرنسي (يوجين بوفير) ١٨٧١ بعد فترة وجيزة من كومونة باريس. التظاهرات تشارك فيها شميران وأختها وبنت المؤمن ونخبة من المثقفين التقدميين في السماوة، وكان يوسف لو يعرف أنّ شميران كانت هناك لشارك فيها، وبذلك يكون قد حقق الهدفين، هدف الوطنية وهدف الحب المنشود.

تنتقل الكاميرا لتصور لنا شخصية ألهمت الكثيرين من الأدباء في السماوة وهو (مجيد المجنون) وكيف كان مجيد متعلقاً بأفلام الويسترن الامريكي، حيث يُسخّر الروائي زيد حوالي اثني عشر صفحة يكتب فيها عن مجيد وكيف كان يمثل أبطال رعاة البقر. لنر هذه الشذرة أدناه من الرواية بخصوص مجيد وتمثيله لأفلام الويسترن.....

(ومن أجل أنْ يبدو ككاري كوبر، وجون واين، وغريغوري بك، استعان بالبنطلون والقميص والحذاء الذي يرتديه، في المدرسة، واحتاج لقبعة تشبه قبعة كاري كوبر، ولما شكلت القبعة عائقا لتحقيق كامل الحلم، والظهور بمظهر راعي بقر لا تنقصه ناقصة، جذبته تسريحة جيمس دين في فيلمه (ثائر دون

سبب) وأعجب بها مقرراً أن تكون بديلة للقبعة). ثم نراه يصعد فوق سياج مدرسة سومر العريض ليقوم بتمثيله المذهل عن أبطال رعاة البقر كما نقرأ أدناه.....

(يصل مدرسة سومر، يتسلّق جدارها الحجري، ويروح يتهادى، يطالع الأرجاء بحثاً عن منافسين بالمسدسات الريفولفر ذي البكرة المتحركة، يبغون مقارعته أو هنود حمر يكمنون لحيان الفرصة والهجوم عليه، بين لحظة وأخرى يستدير فيستل بسرعة خارقة، فكي خروف من غمدين هما كيسا جلد ربطهما بحزامه حول خصره، الفكّان استخرجهما من مخلفات بائع باجة وكوارع وجعلهما مسدسين تدرب كثيراً على استخدامهما).

تلك هي أيام الطفولة العراقية البسيطة والزاهية في بعض أحيانها، وذاك هو مجيد الذي تنبأت له الناس بأنه سيفقد خيوط الذاكرة، سينتهي دونما ذكرى لرعاة البقر ومدى حبه لهم، سينتهي ويخلف لنا حزناً عليه، سيكمل بقية حياته فاقداً خيوط العقل المتواشجة والتي رسمت لنا من إبداعها أجمل مجيد كاوبوي الذي لا يتكرر أبداً، مثلما أفلام الكاوبوي التي لا تتكرر هي الأخرى. وانتهى بالفعل الى جنونه الأبدي الذي جعل منه غريباً عن إبداعات العقل. ومن العجيب جدا أنّ مجيد مات بالقرب من سياج مدرسة سومر ملقىً على قارعة طريقها، تلك المدرسة التي كان قد مارس بطولاته فوق سياجها العريض، وآه من هذه الحياة التي تتلاعب بنا حسب أهوائها وما بأيدينا أية حيلةٍ كي نبتزها ونحصل على ما هو أفضل لنا منها، تبقى تفرض علينا قساوتها و تجعلنا

مسيرين لا مخيرين، تجرّنا من ياقاتنا الى جبابرة الموت كي يلقون بنا في أمكنة الطفولة التي كنا نلهو فيها ونسطر أعذب ذاكرةٍ خلابةٍ، تجرنا كي نموت على أعتاب طفولتنا التي ليس لها حول في إرجاعنا كما كنا، فنموت مع حسرتنا، مثلما مات مجيد، قرب سياج طفولته الذي أصبح نعشه فسار به الى الفناء، ولكنّ مجيد مات دونما حسرةٍ تذكر.

ثم تنتقل الكاميرا الى شخصية أخرى من السماوة وهو(نجم) وكيف كان يحلم أن يكون له جسماً كجسم الممثل وبطل العالم في الكمال الجسماني ستيف ريفز، بطل أفلام (هرقل الجبار، وحصان طروادة) تلك الأفلام التي أخذت منا أشواطاً في عقل طفولتنا طائرين على أمل أنْ نشاهد يوماً أنفسنا أبطالاً مثل ستيف ريفز، وما كل ما تتمنى الطفولة تدركها، لنر ما قالته الرواية عن أحلام نجم....

(ظلّ سحر قامة وبناء جسم ستيف ريفز الجميل بالعضلات المنتفخة، يتنامى في مخيلة نجم، وظل نجم لأيام متتالية يدخل فلم هرقل الجبار، يطالع الصدر الممتلئ وعضلات البطن الست تبرز بتناسق يشبه تناسق رخامات على صفين، لكل صف ثلاث عضلات يكون ترتيبها عمودياً)... لكن نجم لم يستمر طويلا، إذ أنّ التمرين لم يعد ينفع معه، ولم يعد يطيق صبرا طويلا على تنامي عضلات جسمه، فخابت أحلامه وذهبت أدراج الريح.

زيد الشهيد كاتب الرواية نفسه كان مولعا بكمال الأجسام أيام السبعينيات، تدرّب كثيراً، وحتى اليوم تبدو مظاهر الكمال

الجسماني بادية على مظهره بشكل جلي وواضح للناظر، حيث أنه مازال محافظاً على جسمه الذي بذل عليه أيام زمان الكثير من التدريب بهذا الخصوص، ولذلك يندهش المرء حين ينظر الى الروائي زيد، على هذه النقلة النوعية من كمال الأجسام ولغة الجسد والعضلات وإبراز المفاتن اللماعة عن طريق طلائها بالدهون، الى الأدب ولغة الأحاسيس والألم.

وصلنا الى حسان وطرزان الخزاعل حيث كان (حسان)، مقلداً طرزان، ومن منا لا يعرف فلم طرزان وهو يرافق القردة الشهيرة شيتا، صائلاً جائلاً بين الأدغال، فكان حسّان في بستانهم يقوم بتقليد تلك الخفّةِ النزقة والمثيرة لطرزان وصوته المتميّز في عمق الغابة. طرزان تلك الرواية التي كتبها الروائي الأمريكي ادغار رايس قد بيع منها ٣٥ مليون نسخة في الأشهر الأولى، وتحولت الى فيلم (طرزان) سيكون هو الأشهر في ذلك الزمان وحتى اليوم بقي معلقاً على حبال الذاكرة الصورية، على الرغم من أنّ الكاتب ادغار رايس كان كاتباً تافهاً. كان حسان يحب (رسمية) وفي كل مرة يشاهدها وهي تقوم بأعمال الفلاحة يقوم بتقليد حركات وأصوات طرزان أمامها، حالماً أنهُ سيحظى بحبها لو رأته بمستوى هذه البطولة الطرزانية، وظلّ ردحاً من الزمن على هكذا منوالٍ ساحر، حتى لقب بطرزان الخزاعل في ذلك الزمن الخرافي. الطفولة وما تمليه علينا من الخيال العجيب، والأفعال التي لا تتناسب مع العقل، جعلت من صديق طفولتي (رسول)، وهو لازال حي يرزق، أنْ يقلّد أحد الشخصيات السينمائية آنذاك. كان في يوم ما، صعد

الى شرفة بيت أهله، ولبس عباءة أمه، وأراد من ذلك أنْ يقلّد السوبرمان، الذي كنا نراه في أفلام ذلك الزمن الممتع، وكيف كان السوبرمان يطير محلقاً في السماء، ذلك الطيران الذي لا يشبه طيران الحمائم، وقف رسول منتصباً فوق الشرفةِ وأطلق لنفسه العنان برمي جسده في الهواء كما سوبرمان، بضع ثواني وإذا بهِ مرتطماً في الأرض، مع صرخات الألم وتجمع الناس وأهله وذويه مستغربين عما فعله، وحتى اليوم هو معوق أعرجاً وأحدباً من فعلتهِ هذه، (رسول) لم يتصور أنّ حلمه هذا سيجعله معوقا ما تبقى من حياته.

تدور بنا البانوراما الى عبد الستار الأمامي صاحب السينما في السماوة، وهو يشتري فيلم (يسقط الاستعمار)، حيث انّ الكثير من أصدقائه نصحوه بعدم شراء هذا الفلم لأنه سيجلب له المتاعب مع السلطات، لكنّ روحه الوطنية أصرّت على شرائه. الفلم العربي الذي كان بمثابة صرخة وطنية عالية خفاقة من قبل الذين أقاموا على إخراجه وتمثيله وإنتاجه، فألهب نفوس الجماهير العربية في عموم أرجاء الوطن العربي، وفي العراق وفي البصرة، قام عمالها بالأضراب تنديداً بالاستعمار. كان هناك تلاحماً عربياً واضحاً نوعاً ما، أفضل بكثير مما نراه اليوم من شرذمة لهذه الأمة التي وصمت بعارها وجبنها في بيع فلسطين حتى اليوم، ومن ثم جاءنا إرهابها ودواعشها وفتنتها الطائفية التي ستحرق الحرث والنسل، لنرَ ما قالته الرواية عن الفلم.....

(في اليوم التالي كان حامل الدعاية، يخترق السوق يعلن عرض

فيلم.. يسقط الاستعمار.. لتلك الليلة، العيون طالعت حسين صدقي وشادية، العيون تحاورت وتساءلت، أصدقاً هذا فيلم يسقط الاستعمار؟ أحقاً سنشاهد الفيلم الذي فجر التظاهرات وأربك الحكومة في بغداد).

تعود الكاميرا بنا الى الحب الذي لم يُجسد قبلة واحدة بين شميران ويوسف، حب خائفٌ على الدوام من التقاليد الصارمة، حب في الخيال فقط، حبٌ تأتي جميع لواعجه من بين طيات الوسادة الخالية، فنرى شميران تحدث نفسها، لو أنّ المجتمع يسمح في أنْ يذهبوا هي ويوسف سوية الى السينما، كلها إرهاصات نتجت من الأمراض التي تنخر في جسد المجتمع المريض الذي لايزال حتى اليوم لم يخطو خطوة جريئة في مجال الحريات العامة واختلاط الجنسين، بل بالعكس نحن نتراجع كثيراً عن أيام زمان الربيعية والدافئة التي حملتنا على أكف الراح، ولو بالقدر النسبي الملحوظ. حتى اليوم هناك الكبت الذي خلّف العديد من الأمراض بين صفوف الفتية والفتيات والعنوسة التي وصلت الى أرقام قياسية. ولو بقيتْ شمران حتى اليوم في العراق لشهدتْ حالةِ اضطهاداً أشد، لوجدت نفسها واحدة من بين المئات من النساء المسيحيات والأيزيديات السبايا من قبل داعش والمتخلفين وما يجودون به من أفكار أكل الزمن عليها وشرب. قبل يومين من كتابة المقال وأنا اتمشى في حديقة عامة في الدنمارك وإذا بفتى وفتاة في عمر العشرين، شقرواين وذوي أجسادٍ براقة ناعمةٍ عارية تماماً وهما في حالة مضاجعة، متناسين ما يدور حولهم، غير مكترثين بما يقوله

الآخرون، أين نحن من هؤلاء، بالرغم من أنّ هذه الحالة نادراً ما تحدث، كما وأنّ الشرطة نصحتهم أنْ يكفوا عن ممارسة مثل هذا التصرف العلني خوفاً على الأطفال المارين من أنْ يشاهدوا هكذا منظر غير مألوف لديهم. بينما شميران لا يحق لها سوى التفكير بإطلالة يوسف، وهو مارقٌ في الزقاق، ورغم ذلك نرى أنّ الريح تأتي بما لا تشتهي السفن، حيث يُعتقل يوسف بتهمة الانتماء الى الحركة الشيوعية، ويذوق الأمرّين هناك، فتنغلق باب المستقبل وآفاق السعادة المنشودة والى الأبد، كما نرى في الثيمة أدناه من الرواية.....

(سحبوه ببجامة النوم، الفراش مبعثر ودافئ، أنفاسه تشيع في فضاء الغرفةِ حرّى مضمَّخة بالغرابة والغموض، تتصادم مع سؤال الحيرة (ليش) والدهشة (شكو)، الدهشة تركها على وجوه طلبة القسم الداخلي وسؤالهم عن سبب جرِّه بهذا المشهد المهين، لم يكن يوسف شيوعياً كما اتهموه وقادوه، بل كان بنظر زملائه ليبراليا..... قرأ الكثير وتنقل بين مملكة المعرفة).

وفي السجن يُتهم يوسف بقتل أبيه، ويرى شتى أنواع التعذيب ظلما وباطلاً، وهو ينكر ذلك، وشاعت الأخبار في مقهى عبد الله حطحوط وبقية الكازينوهات بهذا الخبر الصاعقة على قلوبهم، الكل لا يصدق، والكل يعرف يوسف ودماثة أخلاقه، وحبه لأبيه، ولكنهم سجنوه لغاية في نفس الحكومة، سجنوه لكي يلصقوا التهمة به، وبذلك يتخلص المجرمون الحقيقيون من المساءلة (كل من شرّاد هديب، وشتيوي الياور، والمفوض رشاش جاسب).

يخرج يوسف من المعتقل، تمضي به الأيام خائر القوى ويبقى مذهولاً مشدوهاً يدور في أزقة السماوة على غير ما كان عليه من حسن الهندام والأناقة التي تلفت الأنظار، لقد أخذ السجن منه راحة باله وعقله، لقد سلب منه يوسف الحقيقي الذي خرج من جبة ربيعه الهادئ رغماً عنه. وبتقادم الأيام أصبحت قصة مقتل أبيه ذكرى منسية، وكان حينما يمر من أمام شميران في الشارع، أو على صدفةٍ وهي تفتح باب منزلها، فأنه يبدو عبارة عن كتلةٍ لحميّةٍ تركت مشاعرها وأحاسيسها في الأقبية والظلام الموحش، كما في الثيمة أدناه....

(ذهبتْ تلك الملابس الزاهية المترفة القادمة من تحت حرارة المكواة وحلّت محلها القمصان المهملة المدعوكة والبناطيل المجعدة والأحذية المتربة).

شميران تطالعه بحسرة وألم ودمعة تكاد تسقط من العينين، على تلك الفتوّة الجميلة التي حطمتها أحقاد المجرمين الجلاوزة.

الشوارع تتحول الى هياكل عظمية ودماء مرشوشة على أرصفتها بنظر يوسف، الأزقة كلها عبارة عن آلام وصرخات المضطهدين في دهاليز المجرمين، فيتراءى له حكيم يستنطق التأريخ فيسأله كيف ترانا أيها الحكيم فيجيب.....

(سيضيق بكم الحال، ويهرب منكم الهواء، تتشرذمون وتتشظون، تتنازعون وتتقاتلون، تهيمون كالضواري العطشى بحثاً عن جرعةِ ماءٍ فلا تجدون، وتسعون الى ظل شجرة تتفيؤون به فلا ترون... يا أمةٌ ضحكت من جهلها الأممُ).

ورغم كل هذا الدمار، تنتقل الكاميرا الى حالة الطرب وغناء سعدي الحلي، وكأنّ البشر يريد أنْ يخلق حالة من التوازن في الأحداث كي تزيح عن نفسه بعض ما اعتراه من غمٍ وهم. بينما اليوم في ظل نظام الحكم الأصولي الثيوقراطي لا نجد مطرباً يستطيع الغناء ويقدم لنا الجلسات التي تبهج النفس وسط عالم اللطم والبكاء والدواعش، أنه عالم (وما خلقنا الجن والأنس الاّ ليعبدون).

أما ناصر الجبلاوي فيظل يبحث عن صورة ليوسف الأنيق ذي التسريحة الجميلة والعقل المنفتح، والابتسامة الدائمة. إنّه اليوم يوسف المبعثر، يوسف الذي تشظى الى آلاف الصور في مرآة الحياة، يتأوه ناصر الجبلاوي مصور الفلم وتأخذه حسرات الشفقة على يوسف، فيقول.........

(أعطبوك، أنهم يخشون ارتقاء النيرين لتسلم السلطة، يخافون استحالة المثقف سلطة نقدية تطيح بهيبتهم، توقف سرقاتهم وتلاحق جرائمهم في اغتيال الأنقياء ووأد ما يستشفونه يبزغ نقياً نظيفاً مبهراً، لن يكون لهذا الشعب مستقبل، والوطن سيبقى مرتبكاً عليلاً، متعثراً آآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآه).

في أغلب الروايات دائماً نشاهد صراع عناصر الخير مع عناصر الشر، ومهما استمر الشر في طغيانه، لكننا نرى في النهاية انتصار الخير وهذا هو منطق الحياة، لذلك جعل زيد روايته تعبر عن القصاص العادل من المجرمين في الحياة وأمام مرأى الضحايا، لا ذلك القصاص المؤجل الذي يوعدنا بخرافات ما بعد الموت،

القصاص الذي صنعه لنا الروائي الشهير ديستويفسكي، القصاص الذي نراه على الأرض في أغلب رواياته. لنقرأ عن ذلك وحسب ما جاء في الرواية لنهاية الأشرار التي تسعدنا حقاً.....

نهاية عناصر الشر في الرواية:

❖ المفوض رشاش جاسب

يتعذب كثيرا على فعل جرائمه وما فعله بالناس (منها مشاركته في قتل سلطان شاهر) مع شتيوي الياور وشرّاد هديّب. يصيبه المرض العضال، ولم تعد له القدرة على الحركة والنهوض، يئس الجميع منه، يتشمت به الآخرون، (صار أغلب المارة منه يبصرونه يجلس على كرسي ذي مسندين)، (يؤكد في داخله، أن الحياة جميلة وويل لمن يغتر فيها أو يختط طريق إيذاء الناس)، مات (تاركا هيكلاً عظمياً، وروحاً تتعذب صعدت الى السماء). حقاً أنني أقرأ سرداً لزيد الشهيد يشبه ذلك السرد الذي نقرأه في الروايات العالمية الشهيرة.

❖ شتيوي الياور

المجرم الذي ساهم في قتل (سلطان شاهر مع شرّاد هديب) مات بعد إن سقط من على الجسر الخشبي وهو عائد من البار سكراناً، سقط الى النهر فيكون بذلك قد لوّث ماء الفرات العذب بعفونته، مات مخلفاً وراءه تأريخاً أسود مليئاً بالجرائم. مات غرقاً وسكراً، حيث عثر عليه صياد سمك في منطقة الدحيل

معلقاً في شباك صيده وأعلن عن (خاتمة شتيوي الياور غرقاً) بعد إن كان الناس متحيرين في اختفائه.

❖ شرّاد هديب

شرّاد هديب، منبت الشر والجريمة و الناس ترتاب فيه بكونه مجرم قاتل، عدة مرات يسجن ولعدم كفاية الأدلة يطلق سراحه. في لحظة احتضاره يعترف وهو على فراش الموت لشخص من نزلاء الفندق الذي يسكنه في أيامه الأخيرة فيقول.....

(اسمع أنا شراد هديب.. أنا مصاب بسرطان الدم،وهذا المرض اللعين عقاب لي عاقبني الله به لعنةً على ما ارتكبت، جئت الى هنا لأعترف بأني قتلتُ سلطان شاهر المسكين، هذه اليد انهالت بالمكوار على رأسه ففجرته، وساعدني شتيوي الياور الذي إنهال عليه بقضيب حديدي، حتى تأكدنا من لفظ آخر أنفاسه).(ثم بعدها بفترة قتلتُ بائعة القيمر لأنها شاهدتنا ونحن نقتل سلطان شاهر)، قتلناه من أجل المال الذي لم نحصل عليه، لأننا عرفنا بعد فترة وجيزة أنهُ كان يخبأ ماله عند جار له، جاء اليهم بعد موت والدهم وأعطاهم الأمانة فلساً، فلساً. قال له نزيل الفندق فلماذا أتهمت الحكومة يوسف ابنه بذلك، فقال (حسبوه يحمل فكراً هداماً لا اعرفه، فكر شيوعي، أو الحادي من الأفكار الخطرة عليهم). بموت شرّاد هديب، صار الثلاثة، المفوض رشاش جاسب، شتيوي الياور، شرّاد هديب، لدى ناصر الجبلاوي (حين يوصد الباب يختفون في عتمة حالكة، .... كأنهم يغرقون في بحيرة دماء قانية وقد بدت وجوههم شاحبة وعيونهم تطفح بالأسى).

❖ جواد البوري

أنه دجّال ماكر، كان ينفخ الخراف من تحت جلدها كي يجعلها سمينة ثم يبيعها وحالما يصل المشتري الى البيت ترجع الخراف ضعيفة هزيلة. صُعق بالكهرباء عند دخوله الحمام فمات عقاباً على أفعاله الخسيسة والخبيثة التي أغضبت الكثيرين.

نهاية عناصر الخير في الرواية.....

❖ مجيد المجنون

(مات مجيد تاركا حياة لا تستحق الانجرار الى شهواتها واغراءاتها وغواياتها) تاركاً الأدباء يكتبون عن (رحلة جنونية يغيب فيها العقل ويتعطل الوعي)، تاركاً (صور الفتى الحالم، يمسك مسدسات عظمية ويطلق الرصاص البريء على أشباح وهميين كانوا يفكرون في اغتيال رؤاه الطيفية الغارقة في لون ثلجي يمطر نقاء لا انتهاء له).

❖ طرزان الخزاعل

ظلّ معتاداً على ذكرى رسمية ووجهها الشارد صوب الرحيل، ظلّ يكرعُ الخمر، لعلّهُ ينسيه ذكريات رجل ولهان، خسر ردحاً من الزمن بين النخيل والأشجار بصفته بطلاً خرافياً. لكنّ الصوت القادم من الأنام وصداه يقولان له، أنكّ ما زلت طرزان الخزاعل. (غاب اسم حسان خلف غلالة اسم طرزان الشهير).

❖ بنت المؤمن

أخذتها الشيخوخة والكهولة وتركت أحلام المساواة بين المرأة

والرجل.

❖ لفتة جواد

مات بحادث اصطدام سيارة.

❖ نجم المصارع

(ترك خيال ستيف ريفز وعاد جسداً ناحلا مصفراً (ما كل ما يتمنى المرء يدركه) مات واستطاع ولده أنْ يحتفظ بصورة له وهو يقلد حركة يفضلها ستيف ريفز، نشرها في صفحة الأموات عبر شبكة التواصل الاجتماعي (الفيس بوك) بعد عشرين عام من وفاته).

❖ شميران بنت لازار المسيحي

الرواية لم تذكر عنها شيئاً، لكنني أعرف جيداً بأنها في أمريكا الآن هاربة من جحيم العراق والبعث.

❖ ناصر الجبلاوي

يبقى مع التأريخ حاملاً كاميرته كي يكمل مسلسل العنف الدموي في العراق، العنف الذي لم يأذن الرب بموته حتى الآن. يبقى ناصر الجبلاوي، على أملٍ أن يجد له مصوراً بديلاً، كي يضع صورته في معرضه المزجج، والأنسام حينما تمرق، ربما تقول كان هنا دمٌ ينبض، لكنه أضحى رماداً بعد طول سنين.

❖ التأريخ.. مخرج الفلم.... حيٌ لا يموت.

❖ يوسف سلطان شاهر(بطل الفلم)

ظلّ شارد الذهن، منذهلاً صامتاً، يرى الناس أجداثاً تروح وتغدو، تأكل التراب وتنام على التراب، تشربُ الصاد وتنزف

الصـديد. ظـل مطوقـاً بجملـة ذكريـات بعضـها يغـرق في الربيـع والاخضرار وبعضها يفيضُ بالخريف ونفوقِ البشر. شميران: كانت قلائد من ذهبٍ وضياء في وحشةِ ليلهِ المميت. علي الوردي: صفحة أخرى من كتاب رائع يتمنى أنْ لا ينتهي كي يظل في نشوة القراءة. رأي ابـن خلـدون في العـرب: هـو الجهـل والـدمار، وأنثـى عـاقرة. السجون: أقبية لا يسكنها سوى الموتى وجلاّدون بلا شرف. وما تبقى بين الناس من حقدٍ وكراهية وسباحةٍ خلف التماسيح: هو الموت والرماد.

يظـل يوسـف هائمـاً في الشـوارع طـولاً وعرضـاً، منعـزلاً غـير مكترث بما يحصل، نسي الحلم الذي كان يراوده، وفي يوم كان يلقي التحية على شخص من معارفه، ويمر من أمام جامع جديد فيتمتم (مأ أكثر الجوامع ما أقل المؤمنين).

ينتهي الفلم (الرواية) وكأنني خارجُ من صالة سينما الشعب في السماوة أيام زمان وبي رغبةٌ على أنْ أخبر الأصدقاء القادمين في الدور الثاني للفيلم، بروعته، ورغبة أخرى على أن أراه ثانيةً.

اسم العربـة

١- عتبـات الروايـة فـي (اسـم العربـة).. داود سلمان الشويلي

٢- اسم العربة.. عبد عون الروضان

٣- سيرة عربة.. مدخل لقراءة الشـكل السـردي.. اسـم العربة لزيد الشهيد متتاً.. د. علي متعب جاسم

٤- بلاغـة الاسـتهلال في روايـة (اسـم العربـة أو الرجـل الـذي تحاور مع النار)..د. فاضل التميمي

٥- رواية (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار) والتمثيل الاستعاري لواقعة (محمد البو عزيزي) ..... د. فاضل عبود التميمي

٦- شخصيات تونسية معقدة بقلم كاتب عراقي..... فيصل عبد الحسن حاجم

عتبـــات الروايـــة فـــي
[اســم العربـــة] لزيـــد الشهيـــد

داود سلمان الشويلي

ينـزع الروائيـون الى البحـث عـن طـرق واسـاليب شـتى لكتابـة نصهم الروائـي، ممـا يضـعهم في صـف التجريـب في الاشـكال الـتي ستقدم موضوعات روائية جديدة، وتطـرح عـوالم وشـخوص جديـدة علـى ذائقـة القـارىء الحصـيف، فتعـددت اسـاليب كتابـة الروايـة، ونهجـت نهجـا مختلفـا بـين روايـة واخـرى، حتـى بـات مـن الصـعوبة بمكـان تعـداد تلـك الاسـاليب والطـرق في تقـديم عوالمهـا واحـداثها وشخوصها. الرواية التي سنتحدث عنها في سطور هذه الدراسـة هـي واحدة من الروايات التي سلكت اسلوبا ونهجـا جديـدا علـى الـرغم مـن عـدم جدتـه تاريخيـا الا انـه اسـلوب يمكـن ان نقـول عنـه انـه اسـلوب مركـب بـين القـديم والحـديث. فهـو قـديم بمـا يضـع مـن عنـاوين لأقسـام فصـوله، وجديـد بمـا يضـع مـن مقـولات شـهيرة في بدايـة الروايـة وكـل فصـولها يمكـن ان نسـميها عتبـات كعتبـات ابواب الدار والغرف التي تضمها تلك الدار، فلكل باب عتبتـه الـتي هي القسم الاسفل من اطـار البـاب المثبـت في الجـدار، والـدخول الى الـدار او الى اي غرفـة فيـه تـتم مـن خـلال عبـور عتبـة البـاب، وهـذا

العبور يتطلب سلوكيات وافعال وعادات وتقاليد خاصة ليس عند مجتمعنا الشرقي العربي الاسلامي فحسب، بل عند جميع شعوب العالم وبصيغ مختلفة ومتعددة. وقد تعددت هذه العتبات في الرواية، فهناك عتبات رئيسة خاصة بالرواية ككل، وهناك عتبات فرعية، اذ لكل فصل عتباته الخاصة به، واذا كان عبور عتبة باب في الواقع يتطلب سلوكيات واقوال فهو عند قراءة الرواية، او قراءة فصل منها يتطلب مثل تلك السلوكيات والاقوال من خلال قراءة ما هو مكتوب في بداية الرواية او الفصل كعتبة دخول في عالم الرواية او الفصل. هذه العتبات ستجعل من ذهن القارىء مستعدا لقراءة ما مكتوب من احداث من خلال استذكار احداث المقولة المكتوبة، وما اليها من امور اخرى، اذ تتداعى المخيلة بما اختزنته من ذكريات لها علاقة بتلك المقولة. مصادر عتبات الرواية التي بين ايدينا متعددة، منها مصادر دينية من القرآن، او الكتاب المقدس، ومنها اقوال لأدباء وفنانين وسياسيين كلها لها علاقة بما يحدث في الرواية. الرواية تتحدث عن حياة محمد بوعزيزي الشخصية التونسية الذي فجر احراق نفسه الثورة على زين العابدين بن علي في تونس. تضم الرواية اربعة فصول، كل فصل يضم مجموعة من الاقسام المرقمة والمعنونة، عدا القسم الاول من كل فصل فقد تركه الكاتب بلا رقم ولا عنوان. تبدأ رواية (اسم العربة – او الرجل الذي تحاور مع النار) لزيد الشهيد بعتبتين نصيتين، احداهما من الفكر الاسلامي غير المصادق عليه قرآنيا، وهي تقدم حوارا بين النبي يوسف وشخص يسأله: ((قيل

ليوسف عليه السلام: مالك تجوع وانت على خزائن الارض؟ اجاب: اخاف ان اشبع وانسى الجائعين)). تتحدث هذه المحادثة عن الجوع والشبع، وروايتنا هي الاخرى تتحدث عن الموضوع ذاته بصورة عامة دون ان تصرح بذلك، مسألة الجوع في المجتمعات العربية خاصة وهي تعيش على بحر من النفط. الاحداث ترسم لنا صورة لبوعزيزي وهو يحارَب في رزقه اليومي، ويسجن، وتصادر عربته التي يبيع عليها الخضروات والفاكهة. والعتبة النصية الثانية للرواية، قصيدة تتحدث عن رجل يأتي بالآمال التي تتولد منها الثورة، ورواية (اسم العربة) من بدايتها حتى اخر سطر فيها تتحدث عن الارهاصات الاولية بالثورة، وكيف بدأت. هاتان العتبتان لتهيئة ذهن القارىء لأحداث الرواية، والقبول بأفعال الشخوص الذين سيديرون تلك الاحداث، او ان الاحداث تدور عنهم. في الفصل الاول، يثبت الروائي في بدايته مقولة الرئيس الامريكي "ابراهام لنكولن " عندما رأى " هيريت ستاو " مؤلفة رواية " كوخ العم توم " (١٨٥٢) اذ قال عنها: (هذه اذا السيدة الصغيرة التي اشعلت الحرب الكبيرة). وكان هذا الفصل يتحدث عن الشخص الذي سيشكل حرق نفسه ايذانا ببدء شرارة الثورة في تونس. الفصل الثاني تكون العتبة النصية الاولى هي قول العالم المصري د. احمد زويل الحاصل على جائزة نوبل للفيزياء التي مفادها ان: "الغرب ليسوا عباقرة ونحن اغبياء... هم فقط يدعمون الفاشل حتى ينجح، ونحن نحارب الناجح حتى يفشل". هذه العتبة / المقولة تتحدث عن سياسة واخلاقية وتفكير الغرب، الذين يدعمون الفاشل – ولم يحدد

فشله في اي عمل – في عمله، و رواية (اسم العربة) تتحدث كيف ان بو عزيزي محارب في ان يقدم جهدا كي يعيش. اما العتبة الثاني التي كانت مدخلا لهذا الفصل، هي مقولة الروائي "ميلان كونديرا" والتي مفادها: ان "الانظمة المجرمة لم يشكلها مجرمون... انما شكلها متحمسون مقتنعون بانهم اكتشفوا الطريق الاوحد الى الجنة". هذه المقولة تلامس اوتار قلب المسلم بصورة عامة، اذ ان اغلب الشعب العربي مسلمون، والذي يتحمسون له، مهما كان، هو الافضل عندهم، لأنه حسب اعتقادهم، هو الطريق الاوحد الى الجنة. الفصل الثالث يفتتحه الروائي بمقولة النحات العالمي "غوغان": "غالبا ما يكون الشهيد ضرورة تحتمها الثورة... أية ثورة". تبدأ ثورة تونس بحرق بو عزيزي نفسه / استشهاده – حسب الرؤية الاسلامية - ، حيث كان هذا الاستشهاد كلمة السر في بدء الثورة الشعبية التي اطاحت بابن علي. ويبدأ الفصل الرابع بعتبة نصية من الكتاب المقدس – سفر المزامير – تمدح الشعب الذي يعرف الهتاف، اي يعلو صوته: "طوبى للشعب الذي يعرف الهتاف " سفر المزامير. وهي دعوة لرفع الصوت والمطالبة بالحقوق، وبالحرية. اما العتبة النصية الثانية لهذا الفصل، فهي قول سياسي: "الكفاح لا يتحقق بأدوات القناعة او بمفردات الجمود. الكفاح يتوالد فكرة ويتكرس حقيقة عندما تكون هناك ارادة مثلى للتجاوز واصرار مكين على الخلق... الكفاح كتاب مقدس يضم بين دفتيه سور التضحيات العظمى وصور المعاني الكبرى "جورج سورا. وهكذا يكتب الروائي زيد الشهيد

فصله هذا في رواية (اسم العربة)، ويبني عوالمها واحداثها، ويصوغ شخوصها بناء على هذه المقولة التي تؤكد بان القناعة الجامدة لا تصنع شيئا، انما الذي يصنع الثورة التي ستأتي بالتغير هي فكرة وتطبيق تلك الفكرة بإرادة واصرار. كانت رواية زيد الشهيد (اسم العربة) او (الرجل الذي تحاور مع النار) العنوان الثانوي لها، هي محاولة لتوثيق الثورة التونسية بقلم عراقي، انها لا تكتب تاريخا، بل تكتب رواية تستجيب لشروطات الرواية الفنية.

اسم العربة..

عبد عون الروضان

خبر صغير تحول إلى زلزال لم يهز مدينة "سيدي بو زيد" مسرحه الأصلي، بل هزَّ تونس كلها، ثم اجتازها الى كل الشمال الأفريقي وبلاد العرب الواسعة والعالم.

الخبر يقول: أقدم محمد البو عزيزي على إشعال النار في نفسه... ومحمد البو عزيزي، كما يقول الخبر مواطن من مدينة سيدي بو زيد التونسية الفقيرة بامتياز، أورثه الفقر ثورة عارمة وسخطا لا مثيل له، وهو الباحث عن لقمة عيش شريفة يسد بها رمقه ورمق عائلته المكونة من أمه وأخواته بعد أن توفي الأب، وهو لما يزل في الثالثة من العمر لتتزوج أمه من عمه" أخي زوجها" المريض، هو الآخر فكان عليه توفير الغذاء والدواء له أسوة بالآخرين... شخصية غير نمطية بالمرّة رسمها القاص والروائي زيد الشهيد بعناية فائقة وأرسلها على الورق بابتسامة عريضة، وأمل لتكون أنموذج لشعب سيدي بو زيد الذي يعيش حالة الفقر المدقع شأنه شأن الشعب التونسي برمته مقابل طبقة باذخة الثراء يتربع على قمة هرمها ديكتاتور، ليس له همٌّ سوى التمسّك بكرسي الرئاسة عبر انتخابات صورية تسنده طبقة من اللصوص والمنتفعين.

محمد البو عزيزي ويكنى "بسبوسة" مواطن تونسي من سيدي

بو زيد ، لم يكن يريد في حياته أن ينافس الدكتاتور زين العابدين بن علي على كرسي الرئاسة ، ولا يريد أن يكون حاكماً للولاية أو أن يأخذ منصب الشرطية المتفرعنة شادية حمدي، إنه لا يريد أي شيء من هذا. إنه يريد فقط أن يعيش، وأن يعيل الأم والأخوات والعم المريض وأن يعمل بشرف من غير أن يمد يده إلى أحد ، أو أن يسرق أو يعتدي، يريد أن يعيش حسب.

ترك طارق أو محمد البوعزيزي محل الحدادة الذي خلّفه له أبوه. فالمستورد من الفؤوس والمحاريث والسلاسل الأجنبية يمتاز بالمتانة ورخص الأسعار مقارنة بما ينتجه محل والده، لذا فضّل العمل ببيع الخضار.. اشترى عربة راح يحمّلها بأنواع الخضار مما يطرح الموسم ليدور بها في الأزقة الخلفية بعيداً عن السوق، وقريباً من النسوة اللاتي وجدن كل ما يبغين قريباً من شققهن وبنوعيات جيدة وبأسعار مناسبة ، ففرحن لهذا الأمر لاسيما أنَّ البوعزيزي يمتلك خلقاً عالياً ولساناً ذرباً ، إلا أن الشرطية شادية حمدي ناصبته العداء وصادرت بضاعته مرة بعد مرة ، ثم أوقفته مع اللصوص والمهربين فشفع له أحد الشيوخ الأتقياء فأطلق سراحه وسراح عربته؛ وواصل عمله بخوف وترقّب حتى كبسته شادية مرة أخرى وصادرت بضاعته وهو يتوسل وعندما همَّت بمصادرة الميزان صرخ في وجهها لماذا؟ فوجهت إليه صفعة أمام أكثر من خمسين شخصاً وهي تقول له بغضب De'gage أي ارحل فأصبحت هذه الكلمة شعارا للثوار الذين هتفوا بوجه بن علي بعد أن توفي البو عزيزي في الرابع من كانون الثاني ٢٠١١ بعد أن أشعل النار في

نفسه في١٧كانون الأول ٢٠١٠.

بن علي زار محمد البو عزيزي في المشفى محاولا امتصاص النقمة الشعبية إلا أن ذلك لم يجد نفعاً فالجماهير قالت قولتها لبن علي الذي استغل الفرصة الأخيرة فركب طائرته واتجه جنوباً إلى السعودية ناجياً بجلده وهو يحمل معه أموال الشعب التونسي... المَشفى الذي توفي فيه البو عزيزي سمي باسمه فصار يعرف بمشفى محمد البو عزيزي.. وبان كي مون الأمين العام للأمم المتحدة يزور منوبية والدة محمد البو عزيزي ويقبّل يدها.. وعمدة باريس العاصمة الفرنسية أعلن عن إقامة تمثال تذكاري تخليداً لذكرى البو عزيزي وإنه سيعمل على إطلاق اسم البوعزيزي على إحدى الساحات العامة في باريس العاصمة.

تحيلنا العنونة أولا من حيث ندري أو لا ندري وبالرغم منّا إلى "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو، لولا أن زيد الشهيد يضع عنواناً فرعياً هو "الرجل الذي تحاور مع النار" ليقطع صلة الوصل بينه وبين إيكو.

زيد الشهيد صوتٌ متفرّدٌ من جيل الروائيين العراقيين الذين ظهروا في الحقبة الأخيرة، فأثبت براعة في القص وقدرة فريدة على السرد ورسم الشخصيات بصبر وأناة وتحريك الأحداث بمهارة تدعو إلى الدهشة فله قدرة فائقة على خلط الأوراق ثم إعادة ترتيبها ليخلق أنموذج روائياً يشار إليه بالبنان، كما يقال، وهو العمل الثاني الذي أقرأه لزيد الشهيد وقد صدر عن الدار العربية للدراسات النشر- بيروت ٢٠١٣ أما العمل الأول الذي قرأته له

فكان روايته "أفراس الأعوام" الفائزة بالجائزة الثانية لمسابقة دار الشؤون الثقافية العامة للعام ٢٠١١.

استطاع زيد الشهيد أن يخلق من خبر صغير عالماً روائياً متماسكاً تتصارع خلاله شخصياتٌ كثيرة إيجابية: محمد البوعزيزي، أمه منوبية، إبراهيم صاحب المقهى، قادري وخطيبته عائشة، خديجة بن عثمان، الجزيري، جندوبي. وفي المقابل زين العابدين بن علي، الشرطية شادية حمدي، الشرطي صابر مساعدها والضباط والجنود الذين أوسعوا الجزيري، الشاعر الذي يتغنى بحب تونس والفقراء، الضرب واللكمات و"الكيبلات" لأنه " بصق في وجه رمز الوطن" حتى سلموه إلى الطبيب بلباسه الأبيض والسماعة على صدره " وأعطى أمرا بخلع البنطال وإفراج الفخذين" ليجري له بمشرطه تلك العملية الجراحية المهينة ثم يحشو فمه بحفنة من القطن ليمنعه عن الصراخ وهناك غيرهم كثيرون.

زيد الشهيد في روايته هذه يتحدث حديث الخبير بالبلاد والعباد وكأنه واحدٌ من أهل تونس عاش فاجعة البوعزيزي بكل تفاصيلها وسردها بشكل وثائقي جعلها ترسخ في الأذهان على أنها هي الحكاية الحقيقية لمحنة هذا المواطن الذي أشعل النار في نفسه فأشعل الثورة في بلدته وبلده ثم في شماله الأفريقي ومحيطه العربي والعالم. واستنسخها الكثيرون في أكثر من مكان حتى في العراق حيث انتحرت مواطنة بمحافظة واسط بأن أشعلت النار في جسدها بعد أن أخفقت في العودة إلى وظيفتها مدرسة بعد شمولها بقرار الاجتثاث، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هل قضى

زيد الشهيد شطراً من حياته في ذلك البلد الذي جرت فيه وقائع الرواية فصار على دراية بكل التفاصيل الجغرافية كأسماء الشوارع والساحات والمقاهي والمطاعم الراقية والفقيرة والمعامل والأسواق وغيرها أو الاجتماعية كالعادات والتقاليد التي تختلف عن عاداتنا وتقاليدنا نحن في العراق، أم تراه قرأ الكثير عن تأريخ تونس القريب والبعيد، واطلع بشكل واف على كلِّ ما يتعلق بهذا البلد من النواحي السياسية والثقافية والاجتماعية حتى صار خبيراً بكل شيء، وكأنه واحد من أهل تونس فلما كتب كتبَ بلغةِ العارف والخبير وأنتج نصاً متميزاً، ومهما يكن من الأمر فإنَّ رواية اسم العربة لزيد الشهيد هي بحقٍّ الرواية الأكثر التصاقاً بالواقع التونسي المفعم بالمخيال والأكثر تجسيداً لتلك الواقعة التي هزت العالم.

- نشرت في جريدة الصباح العراقية ٢٠١٤/٧/٨

سيرة عربة..

مدخل لقراءة الشكل السردي..اسم العربة لزيد الشهيد متناً

د. علي متعب جاسم

بين أن نتبين الشكل الابداعي للعمل أو أن نتبين جنسه فارق بعيد ؛ وعمل يدعوك لأن تتأمل غير مرة ؛ والاستنتاج لمرات عديدة قد تفضي او لا تفضي الى قناعة ما. ذاك أن الشكل بنية يؤسسها الكاتب/المبدع ويتأسس من خلالها عمله. وهو ما يعني افتراض تطور الشكل أو تبدله تبعاً لرؤية تتلازم ما بين رؤية الكاتب وتطورها أو تبدلها وبين طبيعة العمل أو رؤية الكتابة.

قد يكون هذا الكلام مجازفةً في العمل النقدي، ذاك أن فكرة العمل الابداعي يأخذ شكله اثناء الكتابة أو حين اتمامها؛ أو أن طبيعة الموضوع وافكاره هي التي تفترض طبيعة الشكل، أمر ما زال موضع شك على الرغم من سيرورته في الخطاب النقدي العربي بنسب متفاوتة عند النقاد؛ وهي فكرة تقتضي النظر الى الشكل على أنه تابع لإنتاج الفكرة وتكريس المعنى، ونرى انها تطوير وتبن لنسق نقدي قديم احتل مساحة واسعة من التداول في مدونتنا النقدية القديمة، اعني قضية اللفظ والمعنى التي تخفت لتظهر من جديد تحت ما اشيع عنه بـ"الشكل والمضمون". ومن الجدير بالنظر ان اللفظ والمعنى قديماً اختصرت مسافات التعبير

الادبي بالشعر واهملت فيما اهملته اجناس الكتابة الاخرى وانماطها.

ومع ان هناك من يرى ان الشكل ايدلوجيا يتبناها المبدع لتكون حاضنة اولى ورؤية في الكتابة. ونحن لا شك مع هذا الرأي الذي سبق وأن تبنيناه، الا اننا نود اثارة تساؤل آخر يظهر أمامنا بإلحاح ونحن امام قراءة عمل سردي لروائي تنطبع اصابعه الرقيقة على واجهة السرد العرقي بعد عام ٢٠٠٣ هو زيد الشهيد.

هذا العمل الذي يوصفه الكاتب نفسه بـ"البوح السردي" والذي خلا غلافه "كما هو معتاد" من دال توصيفي لجنس العمل، يضعنا امام اشكالية "الشكل والنمط الكتابي". هل يستوفي الجنس الادبي أو النمط شكلاً ما أو اشكالاً متعددة؟ وهل يكون الشكل مندغماً تحت الجنس ومتضاهياً معه؟.. المسألة في ما نرى لا تحل برأي طارئ أو مفهوم عابر، كما أن الخطورة أن نتبنى ما يقره النقد الحالي من مسلمات اصبحت الضرورة مقتضية وحتمية أن نراجع الافكار ونعيد تفكيكها، والامر الذي يدعونا الى ذلك ان الشكل اخذ بالانفلات من توصيفاته واقتراح هيئات جديدة لظهوره ؛ بمعنى انه قادر على تطوير نفسه، وعلى النقد ان يلاحق ذلك التطوير باقتراحات جديدة لا أن يعقل الاقتراحات، التمظهرات الشكلية ليضمها أو يتعامل معها وفقاً للانساق القارة فيتحول إذ ذاك إلى سلطة دكتاتورية قامعة للإبداع.

وحتى لا يأخذنا الحديث بعيداً، سنعيد الكرة بسؤالنا، كيف

نقارب ما بين الشكل والجنس الادبي؟ هذا السؤال الذي يثيره عمل زيد الشهيد الاخير " اسم العاربة، أو الرجل الذي تحاور مع النار".

وفي افتراض أولي يمكن تحديد الجنس الادبي على أنه " صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة[1] وهو ما يعني تحديد لمظهر الكتابة وتأصيل لمفهومها؛ فهو " فصل بين مكونات لسانية[2] وبالتالي واعتماداً على الرؤية التي يقدمها سعيد يقطين في الكلام والخبر فان هناك مقولات ثابتة وأخرى متحولة وثالثة متغيرة، يعني الجنس والنوع والنمط ؛ غير انها ترتبط جميعها بعلاقات الجزء والكل[3] وتعني ايضاً في ما تعنيه، ثوابت ليس من السهولة تخطيها إلا بمتابعة دقيقة لتطور تلك الاجناس وتفرعاتها، ذاك "أن اجناس الامس هي بالضرورة ليست اجناس اليوم أو غداً[4] بمعنى آخر إن مسألة توالد نمط من نوع أو نوع من جنس ليس بالضرورة قائمة على افتراضات تجريبية ؛ كما ان الكشف عنها ليس بالأمر السهل دائماً. أما الشكل الكتابي فهو البنية اللغوية التي يظهرها النمط وبالتالي فهو فعل ابداعي يظهر القدرة على تطوير نفسه واظهارها بكيفيات متعددة ولذلك يكتسب مشروعية التبدل والتغيير بحسب الرؤية. غير أن فحص هذا الاستنتاج سيعيد الينا التفكير به مرة اخرى ؛ إذ أن ما تعرضه اللغة من نص لم يعد المعبر الرئيس عن الشكل بل اصبح الى جانبه (فضاء صوري) قد تتحكم فيه مقصدية المبدع أو ربما لا تتحكم وهو ما يعني أن الشرط التداولي للغة ليس شرطاً نهائياً للتواصل

مع القارئ. وهو ما يحيل التفكير الى استنتاج آخر صانع للشكل وهو التصور البصري الذهني القائم على استبصار للمعروض اللغوي[٥] وفق هيئات مختلفة نرى أن الكاتب المبدع يضمرها وعياً أو كتابةً. وعلى اية حال تبقى مسألة الشكل قرينة القراءة وساحة القارئ بالدرجة الاساس إذ سيكيّفه وفقاً لوعيه وادراكه وخصوصية انتاجه للمقروء. ومن هنا نفترض افتراضاً أولياً أن الشكل قد يتحدد بالجنس أو يتقاطع معه، وهذا ما يقودنا الى طرح سؤال آخر هو: كيف يؤثر الجنس في قراءة العمل؟. هذا السؤال يدعونا دائماً الى التشكيك في امكانية القارئ وفطنته في التعامل مع المكتوب، ما يستدعيني أن افترض استحضار القارئ ذاكرة سردية بمقابل الذاكرة الشعرية التي ينصح بها حاتم الصكر. بمعنى استحضار ذهنية بحدود السرد وآلياته وتشكلاته. أما قراءة الشكل فهي نتيجة يصل اليها قارئ النص حين يمضي بمسافة معينة من القراءة وربما حين ينتهي من القراءة معيداً تصوراته عنها.

هذه المقدمة بتساؤلاتها مقدمة مفتاح لطرح تساؤلات أخرى عن العمل، موضع الدراسة. وستقف اقتراحات القراءة هنا عند ما يشكل فهماً لشكلها الذي يورط القارئ باستنتاجات تبقى محلاً للأخذ والرد.

سيكون من المناسب القول أن العمل الذي يقدمه الشهيد ينقسم الى ما هو اقرب إلى وحدات سردية تضمه اليها وتقدمه مشهداً موسعاً واحداً. وهذه الوحدات ذات المقصدية العالية من وعي المؤلف

تتجه لاستكمال بنائها السردي منطلقة من رؤية واضحة وموحدة ستتم الاشارة اليها لاحقاً. غير ان الملاحظ والجدير بالملاحظة أن تلك الوحدات التي اشرنا اليها تستدعي فطنة القارئ لملاحقتها وتجميعها ضمن بؤر السرد المتعددة، وهو ما يعني بعبارة اخرى أن الوحدة السردية يم توزيعها على العمل كاملاً، كما ان لكل وحدة سردية شكلاً وبنية وهي الاسس التي اعتمدناها في توزيع الوحدات.

اولاً: السيرة الغيرية وكتابة التاريخ

تضعنا هذه الوحدة السردية امام مفارقة، تلك هي العلاقة ما بين السيرة بوصفها شكلا سردياً لكتابة رواية وبينها بوصفها جنساً أدبيا والتاريخ بوصفه علما يبحث في جوهرة الحقيقة وانتاجها. والعمل كله يظهر منذ البداية شروعاً واضحاً لتسجيل وقائع حدثت لشخصية انسانية حقيقية، يدل عليه الكاتب بشهادات ووثائق حقيقية نشرت في المواقع الالكترونية والصحافة الرسمية وغير الرسمية العربية وغيرها، وهو أمر يضعنا في قناعة حقيقية لما يقدمه الكاتب في سرده، فطبقا للتنظير النقدي ان السيرة الغيرية نقل عن طريق الشواهد والشهادات والوثائق[٦] بمعنى آخر إن محور السر سيتركز ويتعلق بشخصية واحدة هو محور السيرة، وسيتم الاخبار عن مواقفها ورؤيتها للأحداث وكيفيات تعاملها، وبذلك لا ينوي الكاتب – كما هو مفترض- أن يزجها في مواقف بل أن يكشف عن مواقفها. من هنا سنكون أمام

تساؤلين: الاول علاقة السيرة الغيرية ببنية الزمن والثاني علاقتها بالمتخيل الروائي. أما التساؤل الاول، فإن معظم من كتب عن السيرة يشير الى تبنيها منطق الحكي الاستعادي، بوصفها الكتابة عن لحظة زمنية منتهية، وان عمل السارد لا يعدو أن يعيد تقديمه، ومع ان الامر محسوم بمجرد استعادة منطق التعريف الذ يقتضي اعادة انتاج الذاكرة وفقا للحظة الراهنة وبالتالي فان الركون الى هذه الفهم يعطينا مشروعية أن نضع السيرة خارج الحكم المنوه عنه آنفاً، أقول مع ذلك فإن بعض المعاصرين من النقاد يتوقف عند ذلك مبينا أن السيرة عمل مستقبلي بشكليها المعروفين، فسرد الماضي لا يراد به انتجاً تخييليا بالقدر الذي يراد به انتاجاً للمستقبل، أي ما آلت اليه الاحداث المقروءة للشخصية المكتوب عنها وكذلك التفاعل مع هذه الاحداث بصوفها بنية حاضرة على مستوى الفعل القرائي المنتج ضمن اللحظة الحاضرة[٧].

أما عن التساؤل الثاني، فبطبيعة الحال لا ننوي الخوض في طبيعة السرد السيري والروائي وبنيتهما إنما نريد تحديداً الوقوف على ذلك التماهي والامتزاج بينهما، ويمكن بإيجاز شديد ان نرى ما يراه البعض من النقاد من أن ما نسعى الى تحقيقه في الرواية هو في الاغلب تخيل حقيقة عن الحياة وتمثلها، في حين ان السيرة تمثل حقيقة شخصية ومحددة لشخصية أو لواقع معين[٨] وهذا يضعنا في مواجهة المتخيل الحقيقي والحقيقي المتخيل اذ تنتمي السيرة الى الاخير في حين ان الرواية يبقى انتماؤها الغالب الى الاول. ومع كل الاعتبارات فان من الصعب جدا أن نجد جنساً صافياً حد

الاكتمال، لاسيما في الاعمال الحديثة إذ تعد السيرة عملا ابداعياً تخطى حقيقته الاولية بكونه توثيقيا، ومن هنا سنفترض أن سلطة الجنس الادبي تحددها هيمنة الاصل، لتتحول الاجناس الاخرى إلى اشكال تنظم إلى البنية الاصل.

لاحظنا في عمل الشهيد أن ملاحقة تاريخ الشخصية بالوقائع والثبوتات، كان مهيمناً على عمله. على مستوى الوقائع والشخصيات والازمنة. وهو إذاك يختار الحدث الذي انبنى العمل عليه " التحاور مع النار " ليحوك من خلاله الاحداث السابقة واللاحقةً له ثم ليجمع تلك الوقائع والاحداث في الحدث الرئيس، وهي حيلة روائية تكشف عن استدراج القارئ بشكل دائم ومتعمد ووضعه أمام صورة الحدث الرئيس، وكذلك – وهنا اساس تعبيرنا بالحيلة الروائية – إن الحدث الذي يكتب سيرته الشهيد افتقد فجائيته. فالقارئ / اعني المثقف قد عاش الحدث بواقعيته وبفعله التصويري وأرخ لذاكرته لكل ما تعلق به ولم يبق ما يشده اليه تعبيرياً، سوى قضيتين أساسيتين الاولى فنية التعامل مع اخراجه مكتوباً والثاني البعد الآيدلوجي الذي تبناه عمل الشهيد والذي يقع في عدة محاور يمكن استنتاجها بدقةٍ من قراءة العمل واجمالها هنا بأدائه الفعل السياسي العربي الذي انتج وينتج دكتاتوريات يلد بعضها بعضا ويفضي شكلها لاستيلاد اشكال جديدة يبقى عزمها الاخير اقصاء الانسانية إلى هامش الحياة كما أن الرسالة الاهم هو ادانة الشعب المتخلف ذي الثقافة المهزومة التي دائماً ما تسوق لصناعة اعدائه. فالثورة المثلى ينتجها وعي حقيقي بالتغيير

والـوعي الحقيقـي يتشـكل ضـمن منظومـة كاملـة لشـعب يـؤمن بالنهار لكي يهزم الظلام.

حين نعود إلى مسافات الرواية التعبيرية للسيرية المكتوبة نرى انهـا اتخـذت ثـلاث مسـارات واضـحة. الاولى: كتابتـه عـن بيئـة الشخصية وقد شملت العائلة؛ والثاني عن حلم الشخصية وواقعها ومن ثم ثورتها المتمثلة بشقين "الذات والآخر"؛ والثالث: التاريخ الذي تحرر ليرتكز على ثلاثة محاور ايضاً؛ هي "اعادة اللحظة التاريخية "امميا، واستدراج التاريخ ليكون شاهداً ثانياً؛ وتحويل الوقائع الى فعلٍ تاريخي ثالثاً".

فالسرد يحيلنا الى تفاصيل نشأته الاجتماعية "سيرة منوبية أمه. صباها وزواجها من والد محمد بعد أن كانت متزوجة من أخيه ثم توفي، نشأتها الريفية وتعلقها بالأرض وما تنتجه، طبيعة علاقتها بأولادها وبالذات مع محمد وغيرها من التفصيلات الكثيرة التي نرى السارد يقرب بعضها لشدة تماسكه في ايصال القارئ الى الحدث الابرز، نجد ايضا سيرة الاب ملامح مهمة جدا لاستكمال ابعاد شخصية محمد، رحلة الاب بسبب الفقر ثم زواجه ثم موته، احداث ترسم معمارية الحدث. وغيرها من التفصيلات الدقيقة. كلن هذا السرد بما شمل من ابعاد حقيقية في اغلبها، يمثل الانتماء الاجتماعي ويرصد الذي ابتنت الشخصية عليه، ليظهر في سرد آخر وعي الشخصية بذاتها وعلاقتها مع الآخر. فمحمد شاب متعلم غير أنه لا يستطيع ان يصمد كثيراً بوجه الحياة. فبعد أن افقدته القدرة على تحقيق طموحه الذي

تسرب من بين اصابعه تحت قوة قاهرة، ورمته لمشاركة حزنها وألمه، تصلب ولم يعد أمامه خيار آخر إلا الدفاع عن آخر معاقله وحتى وإن كانت في الارض الحرام. كانت تتنازعه رغبتان؛ الأولى أن ينتمي إلى عالم طموحه الشخصي، فالفن، والقراءة، والحياة اللينة وغيرها، "مع انها لم تظهر بوصفها فعلا سردياً" إلا أنها ما يشكل هاجسا ظل حبيساً في نفسه ولم يظهر على امتداد السرد إلا من خلال نزوع الشخصية لتحقيقه بأصدقائه "بإهداء الكتاب، والعلاقة الحميمية مع من يتعاطاه": "لطالما تمنى محمد البوعزيزي أن يدوم كرنفال الصداقة مع قادري قرينا لاستمرارية عمله جوالا بعربة هي أقصى مطامحه مثلما ان يرى قادري مدرساً يعلم الفلسفة". كان ذلك الطموح قد تحول من حلمٍ لم يكن بالإمكان التواصل معه، فمحمد كان حالماً "يحلم كثيرا لان في الاحلام خلقاً وفي الخلق حياة"[٩]، انتهت احلامه كلها في ان يحققها في من له علاقة به مثل اصدقائه واخته، وصار الحلم عنده "عربة" يدفعها بأمان لينتج من خلالها ما يبقيه انساناً. العربة نوع من التواصل الحميم مع الحياة. يديم صلته بالناس والاشياء، ويجعله قريباً من الارض كما نصحته أمه. أما في اللحظة التاريخية التي حددناها بثلاثة محاور، فيظهر السر توجيها تاريخيا للقارئ باستعادة قراءة الفعل التاريخي، وقراءة السرد المكتوب في ظله هذا أولا. ففي الفصل الاول الذي يترك من دون اغراء العنوان، مصدر بقول "هذه اذا السيدة الصغيرة التي اشعلت الحرب الكبيرة" قول ينقله عن الرئيس الامريكي لمؤلفة رواية "كوخ العم توم". يستعيد القارئ

ذاكرة التاريخ الحديث برؤية تضع امامه ذلك الحدث وما انتج من تحول مديني وحضاري لتلك الامة. وفي الفصل الثاني يتم توجيه القارئ للفعل التاريخي النقيض لأمة تأد مبدعيها وتكرم اغبياءها، فهو يستعير قول أحمد زويل "الغرب ليسوا عباقرة ونحن اغبياء ... هم فقط يدعمون الفاشل حتى ينجح ونحن نحارب الناجح حتى يفشل" ويردفه بقولٍ آخر يلتقي معه في اظهار الفعل السياسي لسلبي. وهكذا في الفصلين الثالث والرابع، إذ يصدر الاول منهما بكلمة "غوغان" (غالباً ما يكون الشهيد ضرورة تحتمها الثورة، أية ثورة) وفي الرابع تكون كلمة "جورج سورا" مفتاحاً مهماً (الكفاح لا يتحقق بأدوات القناعة.. الكفاح يتوالد فكرة ويتكرس حقيقة) هذا الاستحضار لمقولات هيمنت على التاريخ، بوصفها استنتاجاً لمجمل وقائع حدثت يعيدنا الى قضيتين: الاولى انها تمثل بطبيعة الحال: " السرد المسكوت عنه " فهي نصوص تلخص ما تؤول لح الاحداث من كل فصل وتوجه القارئ ضمنياً بقراءة نصوصيتها وعدم اغفال تاريخها. والثاني انها تسلسل منظم لسرد الحدث الرئيس بعدما افتقد التنظيم "للأسباب التي اشرنا اليها" وهناك أمر آخر يتعلق بالمحور الثالث الذي سنشير اليه. أما في المحور الثاني "استدراج التاريخ ليكون شاهداً" بل دال على المناخ الذي انتج الحدث وغذاه، فالدكتاتورية السياسية استخفت بالملايين من الشعوب العربية، كان السياسيون ممن خبر التاريخ ودرس التجارب يهمسون بمسامع الفرحين أن انتظروا: انه العسل الذي ينتهي الى مرارة ستمزق احشاءكم...[١٠]. يتم التركيز هنا

على التاريخ العربي المعاصر رغبة في تأكيد ذلك المناخ، وزيادة على ذلك، ليكون هذا السرد دالا حقيقياً على التاريخ العربي السياسي كله كما يقول "هذا ينطبق على جميع اقطارنا العربية (!!) وبالتالي يصبح التفكير بثورة التغيير خلاصاً " لأننا أمة لا مخلص لها إلا أن يمتلك زمام امرها ذوو الافكار النيرة[١٢]. يشير السارد الى وقائع تاريخية مثبتة ومعروفة، وأعني بالإشارة هنا دخول التاريخ الى حلقة السرد فعلياً. أما المحور الاخير، فيتمثل بما تحول اليه الاحداث بضمنها الحدث الرئيس – إلى فعل تاريخي. والفعل التاريخي هنا، ليس الحقيقة تمضي في عداد اللحظات المنتهية، إنها اللحظة التي تنبني عليها تصورات جديدة وفهما جديداً وسلوكاً جديداً، بغض النظر عن توصيفاته." تلك الليلة لية الرابع عشر من يناير كان ثمة خبر عاجل نقلته الفضائيات... كان زين العابدين بن علي يهرب وشوارع تونس العاصمة تقفر – بعدما ذهب الشعب لينام اثر جهد خرافي بذله طوال اسابيع – إلا من شاب وقف يردد..." ما عادش نخافو من حد.. تحررنا.. الشعب التونسي حر.." ليعقبه ذلك الرجل الكهل.. مرددا "لقد هرمنا من أجل هذه اللحظة التاريخية" (١٣) تنتهي سيرة "محمد" إلى تحويل التاريخ، عبر مقاربة سيرة التاريخ مع سيرة الشخصية، فالوقائع التي رصدها السارد من حياة الشخصية، تنبني لتصنع تاريخا، نتبين منه اهمية كتابة تلك السيرة لتكون دالا تاريخيا يقلب موازنة ان التاريخ يصنعه السياسيون، انما التاريخ تصنعه ارادة وتصميم، كان السارد قد أومأ لها في المقولات التي صدر بها فصوله. غير أن الشخصية التي

حولت تاريخ الانتحار الى بطولة وفخر لا ينتهي فعلها التاريخي بذل الحدث، انما قدرتها على تقييم التاريخي سيظل حاضراً ليعيد فعله من جديد، أو على الاقل يحاول ذلك، ولكن يبدو دائماً أن الثورات يصنعها الابطال ويغتنمها الوصوليون.

ثانيا: المذكرات واليوميات والرسائل

ظهور آخر، يتجلى في كتابة المذكرات واليوميات في سرد الشهيد، غير أنه يسنده إلى شخصيات قريبة من الشخصية الرئيسية، دالا من خلاله على توسيع بؤرة السرد والكشف عن مناخ تجربة الشخصية. تأخذ المذكرات واليوميات بعدين اساسيين. الأول منهما، تسجيل وقائع يومية دالة تقوم بها الشخصية وبذلك فهي تروي ما يحدث لها من وجهة نظرها وطبقاً لاستكشافها، والبعد الآخر حين يصادر الراوي العليم قلمها ليكتب هو رؤيتها، وفي كلا الحالتين يتوخى السرد الكشف عن حقائق ذات بعد من أبعاد تجربة قاسة تخوضها الشخصية الرئيسية، ذاك أن تجربتها كما يريد ان يسجل السرد، تجربة تعيشها الشخصيات جميعها وكن بأشكال مختلفة، وكان هناك تناغماً بين تعدد اشكال السرد وتعدد اشكال التعبير عن التجربة. نلاحظ تحت عنوان صغير "قادري يكتب روحه" يتضمن هذا المفصل مشهداً يكاد يتكرر بسيميائه العامة، ذلك هو جلوس قادري في المقهى منتظرا مرور عائشة، ستكون عائشة بداية هي الحافز على مواصلة حياة قادري وقدرته على التواصل مع الحياة تظهر في نمط السرد الذي

يكتبه. يكتب قادري سرداً رسائلياً، غير أنه سرد ليس مباحاً للآخر، انه لا يفترض آخر يقرأه كما هو معروف عن الرسائل بل يكون محكوماً عليهم ان يبقى في "اللابتوب" يوجه السارد عمل قادري بداية ثم يدير الحديث اليه لنكون بمواجهة الشخصية وعالمها وجهاً لوجه، غير أن قادري في رسائله لا يحكي شغفه وحبه لعائشة انما يسجل يومياته ومذكرات " أمي صافية فشلت في حشد التحذيرات لي منذ الصغر خسرت وعودها..... " البكاء كثير في سيدي بوزيد لكن الامل يتناسل ايضاً. قد يركله شرطي لا يعرف الرحمة أو يذبحه بوليس سري اعتاد على لغة السادية."[١٤].

والامر يتكرر مع شخصيات أخرى باتخاذ اشكال أخرى للسرد ؛ فمع عائشة تحت عنوان "عائشة تقول ايامها" يأتي السرد بداية بتوجيه قصدي من السارد العليم منبئاً بالقول الذي سيسنده إلى عائشة، ليتخذ بعد ذلك بوحاً مذكراتياً ترويه عائشة، وتكون مهمة القارىء ازاءه أن يربط الاحداث ويشاكل بين اشكال السرد وأزمنته ورؤاه: "ما أن ألقت عائشة آخر نظرة على المرآة وتحركت تدفع برأسها من باب المطبخ... وفاهت: أنا خارجة..... قلبي أيضا يبكي، يبكي يا أمي حين أيح بوجهي عن توسلاته... افتح نافذة غرفتي فيأتيني تغريد بلبل بجناحين رماديين وبقعتين سوداوين.." هذا البوح الذي يترجمه أو يقوله السارد شخصية عائشة لا يبدو بعيداً كما ذكرنا عن مناخ الحدث الرئيس. فقادري حين تعرفت عينا عائشة عليه لم يتغير غداة كل صباح "فقط القمصان تتغير... فقط البطالة لا تفارقه"[١٥]. وجدير بلفت النظر أن العنوانات

الصغيرة التي تتصدر تلك الاشكال تكون دالة تماماً على طبيعة السرد. فقادري يكتب بمعنى هناك فعل سردي كتابي يأخذ شكل اليوميات وعائشة تبوح فهي "تقول أيامها" وفعل القول شفاهي والجزيري يقول ذكرياته، التي تؤول الى كتابة. هذه المطارحات تتشكل كلها ضمن بنية السرد لتكون ابعاد السيرة كما ذكرنا. والجدير بالملاحظة أن تلك الشخصيات وغيرها لا تكتفي بمواقف واحدة. ان مواقفها تتطور بازاء تطور السرد نفسه وتستكمل الشخصية عند ذاك أو تواصل طرح وجهات نظرها، كما يحدث مع خديجة اذ انتقل بها السرد من خلال المحاورات او سرد الراوي وتفيل علاقتها بالجزيري إلى كونها فاعلا في الحدث الرئيس. الثورة سأعود، لا بد أن اعود. كتبت للجزيري الذي اجابها سريعاً: "لا يا خديجة، بقاؤك في باريس لصالح الثورة."(١٦) وبالفعل عادت إلى تونس في القاعة لمطار أورلي كانت خديجة بن عثمان بالبنطلون الجينز والكنزة الصوفية الداكنة تحمل حقيبة صغيرة وقد تركت الزوج والاولاد في باريس لتعود إلى تونس(١٧).

ثالثا: الرواية والقصة

تظهر في السيرة المكتوبة فضلا عن الاشكال السردية المتبناة، أجناس كتابية تقوم بتفعيلها شخصيات الرواية، أرمي تحديداً إلى مشروع الرواية الذي يقترح الجزيري كتابته، وقد وضع مخططاً له، مقترحاً أن تكون شخصية محمد البوعزيزي البطل، وبالفعل يشرع في الكتابة، وأعني أيضا القصة التي كتبتها خديجة في ليلة

باريسية، وبعثتها على النت إلى الجزيري.

اقتراح الكتابة عن الكتابة، أمر لم يعد غريباً على السرد ومنه العراقي، وسنعود اليه في توضيحات هامشية، وهو باختصار يموقع الكتابة ضمن تجليات ما بعد الحداثية، غير أن الأمر هنا يأخذ بعداً مختلفاً، فالسارد لا يتحدث عن عمله وانما عن عمل يستكمل عمله، ويضيف لها ابعاداً جديدةً، ولذلك نحن نرى أن الدخول الى رواية الجزيري ليس من باب السرد الدال على سرد آخر، فالسرد الاطار هو سرد سيري، ليس مخيلا، وسرد الجزيري، على الرغم من أنه يتبنى مفهوم الكتابة الروائية إلا أن معطياته دالة على كتابة سيرة يعلن عنها الجزيري في مستهل كتابته.

"مست اصابعه نوابض الكيبورد وراحت تضغط الاحرف لتدون، آن لي أن أحدثك ايها القارىء بما يجعلك تتابعني وتقتفي خطوي..... اسمي طارق وبمثل ما اخبرتني أمي ودون في بطاقتي الشخصية أنني ولدت في مقدم ربيع العام ١٩٨٤ ولم يبق من انتهاء شهر مارس سوى يومين لذلك حين يسألني احدهم هذه الايام عن عمري اقول له دخلت العام السادس والعشرين تواً..... لأوقف الضرب على احرف الكيبورد عند هذا الحد وراح يستعيد مشهد عقد القران..."[١٨]. هناك وجوه لم يكشف عنها سرد السيرة إذا، يستكملها سرد الرواية، والملاحظ أن رواية الجزيري تتخذ شكل السيرة ويتم ذلك من خلال دال لساني يعلن عنه الكاتب في سياق السرد السيري إذ يخطط لكتابة رواية عن محمد البوعزيزي،

ويبدو ان الجزيري كان يريد كتابة سيرة معاناته مع الوطن او بالأحرى مع القائمين عليه، فقد أوضح لنا السرد السيري جوانب كثيرة من معاناة الجزيري انتهت به مقذوفاً خارج اسوار وطنه، وبوصفه مثقفاً قادراً على تقييم الامور واتخاذ مواقف واضحة منها، عاد الى سيدي بوزيد ليستأجر شقة في احدى البنايات ويعيد تواصله مع مجتمعه. كان محمد الأنموذج لتجسيد تلك المعاناة، وبالتالي فسنفترض أن رواية الجزيري في حال اكمالها على سبيل الافتراض ستروي سيرة محمد ولكن لا شك أنها ستختلف عن السيرة الاصل على أقل تقدير من حيث الشكل والرواية.

أما القصة، فتكتبها خديجة. تلك الشخصية التي ترى الوطن بمنظور أكثر تحرراً، إذ أنها تسكن باريس منذ سنوات. القصة ترصد جانباً مهماً من عمل السيرة ويقع في ظننا باتجاهين: الاول. الانتظار الذي يتواصل بوصفه فعلاً للحياة الرتيبة، فهي تتحدث عن شخصية تغادر مكمنها الدافئ لتلقي بجسدها الناحل على رمل تخضله رطوبة الهواء وتروح في حوار كاذب مع رجل الذاكرة...[١٩]. غير أن ثيمة الانتظار تظهر بدال لساني حين يتوجه اليها الحارس ثم يتعرف عليها "وإذ دنا منها بغية تفحصها القت عليه التحية وواصلت السير.. عرفها[٢٠]. التعرف اليها يعني تكرارها ذلك الفعل ومواصلتها الانتظار. هذه الثيمة تقرأ ضمن دال السيرة الاصلية، أما الاتجاه الآخر فهو يرصد سيرة الجزيري الذي انتهى مشروع الحب بينه وبينها بفعل سياسي، ذلك أنَّ حياة الانسان العربي غالباً ما تبدأ وتنتهي بقرار سياسي. الابعد من ذلك حين يقدم سارد السيرة

الاصلية تحليلاً ملخصاً لتلك القصة يسوقه على لسان الجزيري "قرأها بكل جوارحه فاستشف سوداوية التعبير ورمادية الصورة..... قرأ حنيناً..... قرأ الوطن بعيداً عنها أو هي بعيدة عنه..."[٢١]. ومع أن الجزيري كان يبدو يفسر القصة تبعاً لتجربته وفي اطارها، وهو أمر لا يبدو إلا الحاقاً متعمداً لهذه القصة بالسيرة الأم، وليس تماهياً طبيعياً مثلما أشرنا اليه، إلا أنه في كل الاحوال يتواصل مع طبيعة ما كان يتبادله مع خديجة من آراء ومفاهيم لا سيما ما يتعلق بمناقشة الافلام والاشارة إلى تحليلها، وهي أفلام ترصد الكثير مما كان يشغل بالهما ويقع بطبيعة الحالة ضمن أجواء السيرة الأصل مما يصح أن نضيفه شكلاً سردياً آخر.

وقفنا إذاً على أشكال سرد السيرة، والآن سنعود الى مناقشة طبيعة الشكل من حيث هو لغة كما اشرنا اليه بداية، ومع أن الامر يبدو في غاية الدقّة والخطورة ويستدعي مناقشةً مستفيضة، سنعود اليها في وقت لاحق إلا أننا نود التنويه أنّ تنامي الشكل وظهوره مكتملاً يمثل اساسين مهمين هما: الأول الوظيفة التي تؤديها اللغة. والآخر، طبيعة التعبير التواصلي لها وصولاً إلى القارىء.

الكشف عن هذين الاساسين سيحددان الى درجة كبيرةٍ وفاعلةٍ طبيعة الشكل السردي. فالوظيفة اللغوية لأي شكل أدبي وللكلام عموماً تأخذ بنظر الاعتبار طبيعة الخطاب المعرفي السائد؛ إذ أنَّ هذا الخطاب سيكون مولداً لرؤية المتحدث أو على

الاقل متواصلاً معها مما يعني أنها ستسهم في طبيعة انتاج الوظيفة، سنلاحظ في عصر المعلوماتية سيادة الوظيفة القصدية التواصلية، على سبيل المثال، مع الاخذ بنظر الاعتبار تفاعلها مع طبيعة الجنس الكلامي الحاضن لها. بمعنى آخر أن الوظيفة اللغوية التواصلية تظهر بمواصفات ذات اعتبارات خاصة تبعاً للجنس من الكلام؛ وهي مع ذلك تبقى محتفظة بطبيعتها التواصلية.[٢٢] وحين نعود الى العمل السيري الذي نحن بصدده، سنلحظ هذه الوظيفة هي الاصل الذي انتجته الأشكال جميعها غير أن من المناسب أن نقول أنَّ ملاحظة دوالها وتأثيرها يختلف من شكلٍ إلى آخر بحسب مواقفنا من الافكار والقضايا.[٢٣] وما دامت الافكار تخضع في تقديمها لرؤية سردية وتنتجها ذهنية قارىء مختلف. إذ أنه سيعيدها إلى بنية فكرية ثم ينتجها لغةً ؛ ستكون عند ذلك ذات طبيعة متغيرة وتترجم شكلاً متغيراً. من هنا – إذا عدنا – إلى السرد الرسالي أو الروائي أو الفيلمي وغيرها سنلحظ تلك الوظيفة. أما الآخر، فسيتم اظهاره من خلال تشكيل اللغة نفسها. اللغة لا بوصفها مدلولات وانما مؤشرات على طبيعة السرد. لاحظنا البدايات معظمها للفصول وأجزائها تبدأ بالدال الاسمي، وهو أمر يحيل إلى مركزية السرد السيري طبعاً لينحو بعد ذلك نحواً آخر. مركزية السرد التي نعنيها هو أن السارد الأول سارد السيرة يوجّه سرده ضمن رواية عامة تحاول ضم الاشكال جميعها الى سرده، وهي ملاحظة تدلنا عليها ايضاً طبيعة السرد في اليوميات والمذكرات والاشكال الأخرى؛ إذ يتدخل السارد الأول

بالتوجيه ثم ينسحب ليوكل السرد الى شخصية أخرى. وقد أشرنا إلى ذلك. ولاحظنا كذلك أن سارد السيرة يضع فعله السردي المتمظهر باللغة أمام خيارين، الاول أن يكون بمواجهة الشخصيات والحديث عنها؛ إن خطابه – بوصفه علمياً- سينتخب جملاً وافعالاً دالة على المعرفةِ الكليةِ ؛ أما الخَيار الآخر فحين يروي سرداً تقوم به احدى الشخصيات او حينما يوكل السرد إليها وهنا تظهر صيغُ اللغة إلى حدٍّ ما مختلفة. وجهة الاختلاف كما لاحظنا – وأشرنا اليه آنفاً – تنبعُ من القول والكتابة. وتبقى اشارةٌ مهمةً، تلك هي ما يخص الشكل التاريخي الذي يتبنى اللغةَ المباشرةَ سواء بحقيقتها الادائية المجردة التي تميل احياناً إلى الاحصاءات او تلك اللغة الاخبارية بما تتضمنه من طبيعةِ اثارة ذهنية لا يتحكم بها الاعتبار الانفعالي شأن اللغة الاخرى.

ملاحظتان في الهامش

الملاحظة الاولى. استحضار الشكل

ذكرنا في مستهل المقالة عن ذلك التصور الذهني الاستيهامي ومع ان الامر يحتاج الى وقفة طويلة غير أني اريد الاشارة الى امر نراه مهماً، ذاك أنَّ التصور الذهني الكلي لهذا العمل يفضي الى استيلاد شكل فوتوغرافي للعمل يتوافق مع البنية الكلية له.فالسيرة شكل رئيس حامل للسرد، والقصة وجزء الرواية ممثلان مهمان بالإضافة الى باقي الاشكال لاندفاعها باتجاه النهاية؛ وهو ما يثير في ذهننا تصوراً عن الشهيد وهو يكتب

عمله، يتمثل شكل العربة. إن الشكل النهائي الذي تسرب إلى ذهن القارىء كان اصلاً في ذهن الكاتب ولذلك اسميناها سيرة عربة. فالعربة هي..

الملاحظة الثانية. ما وراء السرد والسيرة

ذكرنا في موضع من دراسة سابقة لرواية افراس الاعوام أن الشهيد يقف بالسرد في مرحلة تومىء لاجتراح منطقة سردية توشك أن تكون بعد ما بعد حداثية. وفي عمله هذا يظهر العلاقة الوطيدة لما بعد الحداثة في ظهورها السردي ولكن علاقته بالسيرة. ويبدو ذلك جلياً في سيرة محمد البوعزيزي.

الاحالات

١. نظرية الانواع الادبية. فنسن ٢٢,١ نجمة حسن عون. نقلاً عن جذور النظرية الاجناسية الادبية في النقد العربي القديم. الدكتور فاضل عبود التميمي. منشورات المجمع العراقي ٢٠١٢، ١٨

٢. المصدر نفسه: ١٧

٣. الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي. سعيد يقطين.المركز الثقافي العربي. ١٩٩٧، ١٣٧ وما بعدها.

٤. جذور النظرية الاجناسية: ١٨

٥. الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. محمد الماكري. المركز الثقافي العربي ط١. ١٩٩١، ١٩

٦. أدب السيرة الذاتية. د.عبد العزيز شرف. مكتبة لبنان / القاهرة ١٩٩٨: ٥/٦

٧. المصدر نفسه: ٢٦

٨. يراجع في ذلك نهاية الرواية وبداية السيرة. دانيا منداسون وآخرون. ترجمة حمد العيسى. الدار العربية للعلوم، ناشرون. ط ٢٠١١، ١٦٢

٩. اسم العربة، أو الرجل الذي تحاور مع النار. زيد الشهيد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١,١٥٢: ٢٠١٣

١٠. نفسه، ١٠٢

١١. نفسه، ١٣٦

١٢. نفسه، ١٢٣

١٣. نفسه، ٢٣٠

١٤. نفسه، ٣٢/٢٩

١٥. نفسه، ٣٤

١٦. نفسه، ٢٢٨

١٧. نفسه، ٢٢٧

١٨. نفسه، ١٤٧/١٤٦

١٩. نفسه، ١٦٠

٢٠. نفسه ١٦٠

٢١. نفسه ١٦١

٢٢. يشير الى ذلك د. مصطفى ناصف بالقول ان موضوع الوظائف اللغوية في عصرنا الحديث لا يمكن تمحيصه بمعزل عن بعض الافتراضات وعلى رأسها. الخطاب السياسي اللغة والتفسير والتواصل د. مصطفى ناصف. سلسلة عالم المعرفة ١٩٣- ١٩٩٥، ١٦

٢٣. المصدر نفسه: ٢

بلاغة الاستهلال في رواية
(اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار)

د. فاضل عبود التميمي

تريد هذه (المقاربة) أن تقف عند الاستهلال الذي تصدّر رواية: (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار) للكاتب (زيد الشهيد) التي صدرت عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت: ٢٠١٣، وقد جعله الروائي متنا مشحونا بفيض بلاغي لافت للنظر، وهدفها البحث في طبيعة استهلال الرواية، وتفسير تشبّعه بالجمال الاستعاري، والتشبيهي.

بدءا لابد من التنبيه على أنّ رواية الشهيد (تستعير) واقعة التونسي (محمد البو عزيزي الذي قام يوم الجمعة ١٧ ديسمبر/كانون الأول عام ٢٠١٠م بإضرام النار في نفسه أمام مقر ولاية (سيدي بوزيد) احتجاجاً على مصادرة السلطات البلديّة في المدينة لعربة كان يبيع عليها الخضار، والفواكه ليكسب رزقه) لتكون - الرواية- في شكلها النهائي (استعارة نثريّة كبرى) بحسب عبارة للناقد حميد لحمداني[1].

والاستهلال الروائي شأنه شأن كلّ الاستهلالات الأدبيّة، والفنيّة صعب البناء يراوغ ولا يمنح شكله الأخير للروائي إلّا بعد لأي؛ فهو يمتحن الكاتب في تمرير القارئ إلى المتن؛ ولهذا يعمد

الروائي إلى الوقوف عنده مليّا مدركا أنّ القيمة الفنيّة، والدلاليّة للاستهلال تتشظى إيجابا، وسلبا على جسد الرواية كلّه، وبالتالي فإنّ إحكام الصنعة فيه لا تعني الانتقال الحرّ للمتلقي إلى العتبات الأخرى فقط، بل تعني ضمان وجوده داخل الفعّاليات السرديّة، وتفاعله معها؛ لأنّ الاستهلال يسهم في منح المتلقي فرصة الإمتاع الأولى التي تتشكّل نفسيّا في اللحظات الأولى للقراءة التي تكون فيما بعد دليل المتلقي إلى فصول الرواية.

جاء في نصُّ الاستهلال: (... وهكذا هي الأيام، نتداولها، تمرُّ بنا وعلينا مرّ السحاب في السماء، توجهها ريح لا ترى، وهكذا هي الأحداث، تطأُ جسد التاريخ؛ وتنثني.. منها ما تجري جريان ماء على حصى، ومنها ما تنحت وجودها ندبا، أو حفرا لا قدرة لأظافر الزمن مهما جهدت على محوها... تموت أممٌ وتولد أممٌ، تتعاقب فصولٌ، وتنصرف حقبٌ، لكنّ الأرض تبقى أمّا وذاكرة..أمٌّ تفرح لانبثاق الزرع، وتحزن للذواء، وذاكرةٌ تفرد الذراعين لمن يرهف سمعه، ويفتح عينيه، ويوارب أبواب لهفته لما تريد أن تقول) ص ١١ الرواية.

ينتمي استهلال الرواية الى نمط الاستهلالات الوصفيّة تلك التي تأخذ شكلها النصي من الوصف الذي هو نظام، أو نسق من الرموز يستعمل لتمثيل العبارات، وتصوير الشخصيات: أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية[٢]، والوصف فضلا عن ذلك مهيمن شعريّ تعمل وقفته على إبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام بهدف تقديم مشهد ممزوج بالتأمل[٣].

تواجهنا في بدء الاستهلال العبارات الآتية: (... وهكذا هي الأيام، نتداولها، تمرُّ بنا وعلينا مرّ السحاب في السماء، توجهها ريح لا تُرى)، وقد جعلها (الروائي) مسبوقة بالحذف المشار إليه بالنقاط الثلاث الواضحة، أي أنّ المؤلف:(الروائي) افترض وجود المحذوف بوجود تأويل المتلقي الذي تتمثل فيه ثنائيّة الحضور، والغياب أي حضور الدلالة، مع غياب الكلمة المحذوفة، فضلا عن أنّ الحذف في اللغة له دلالة تركيبيّة تأخذ شكلها من كونه إيجازا، والإيجاز اقتصاد في التركيب وحضور لمعنى هارب يمكن تأويله، والاهتداء إليه.

ومفتتح الاستهلال: (الأيام، نتداولها، تمرُّ بنا وعلينا توجهها ريح لا ترى) يتمتع بسياق جماليّ ينتمي إلى فن بلاغي قديم قدم الحضارات الإنسانيّة يسمى (الاستعارة) التي هي مظهر من مظاهر التفكير الإنساني الهادف إلى انتاج لغة جميلة تنحرف بالمعنى انحرافا كليّا مغايرا لطبيعة الاستعمال الحقيقي، وهذا ما جعلها قرينة الشعر، أي أنّ التداول النصيّ للاستعارات من شأنه أنْ ينقل اللغة من طبيعتها النفعيّة المعتادة إلى طبيعة أخرى تتجاوز فيها الدلالة المعنى المعجمي.

في السياق السابق تتجلى للمتلقي بؤرة الاستعارة ممثلة في خاصيّة (التداول)، و(المرور) وقد تمّ استحضارهما استحضارا مجازيّا مجسّدا، فالأيام نتداولها كما نتداول الماديّات، والأشياء المهمّة، وهي تمرّ بنا مثل إنسان، وهذا الاستحضار يتواءم تماما مع الإطار العام للاستعارتين المتجاورتين في السياق نفسه زاد من

تمكّنهما الجمالي أنْ جاء التشبيه وسطا بين الاستعارتين: (تمرُّ بنا وعلينا مرّ السحاب في السماء)، وهو تشبيه مفرط في بلاغته فهو من جهة محذوف الأداة، ووجه الشبه بمعنى أنّه قائم على بنية ايجازيّة واضحة، فضلا عن أنه ينتمي إلى التشبيهات البليغة تلك التي تبالغ في ادعاء أنّ المشبه هو المشبه به نفسه.

خُتم السياق باستعارة أخرى: (توجهها ريح لا ترى (أي) توجه ريحٌ لا ترى الأيام كما توجه الريح السفن)، وهي استعارة تتواشج دلالتها مع التشبيه السابق، والاستعارة هنا لا يمكن فهمها خارج الفنّين السابقين، وخارج سياق الرواية كلّها أو في أقل تقدير خارج المناسبة التي كانت المحفز الأوّل الذي جعل الروائي ينتفض داخل نفسه ليكتب ما كتب، فالمحفّز بما يمتلك من مقومات شاحنة للخيال تدخل ضمن قواعد الإبداع أسهم في إيجاد حلول نفسيّة تقي المبدع من (قلق) السكوت، أو التعبير المباشر عن المناسبة ولهذا عمد إلى استعارة ألفاظ بسياق خاص تعني عنده، وعند المتلقي دلالات مصوغة داخل إطار فنيّ يمكن التمثيل بها سرديّاً.

والقراءة الدقيقة للاستهلال السابق تحيل على وجود ثلاثة مظاهر بلاغيّة متماسكة: المظهر الاستعاري المفرد مثل: (الأرض أمٌ تفرح... وتحزن)، و(ذاكرة تفرد الذراعين لمن يرهف سمعه)، و(يوارب أبواب لهفته)، والمظهر الاستعاري المنفتح على استعارتين متجاورتين نحو: (الأحداث تطأ جسد التاريخ وتنثني، وتموت أمم، وتولد أخرى)، والمظهر (الاستعاري: التشبيهي) الذي يتجاور فيه نمطا التشبيه والاستعارة في نسق تصويري قائم على الادعاء،

والموازنة نحو: (وهكذا هي الأيام، نتداولها، تمرُّ بنا وعلينا مرّ السحاب في السماء، توجهها ريح لا ترى)، و(منها ما تنحت وجودها ندبا، أو حفرا لا قدرة لأظفار الزمن مهما جهدت على محوها) الذي يتشكّل استعاريّا من بؤرتي: (الأيام تنحت)، و(أظفار الزمن)، فضلا عن وجود التشبيه البليغ (وجودها ندبا، أو حفرا) الذي تعدد فيه المشبه به مرتين.

إنّ تجاور الاستعارة، والتشبيه هو تجاور فنّين ينتميان إلى حقل واحد يربط بين جزء بلاغي وكلّ بياني بمعنى أنّ التشبيه أصل في كلّ استعارة، وهذا ما يجعل التشبيه، والاستعارة يظهران في نسق تصويريّ شعريّ واحد ينتمي إلى حقل المشابهة الكبير بمفهومه الجمالي الواسع الذي يرتبط بمبدأ الموازنة بين الأشياء.

واستعارات الاستهلال جميعها تنتمي إلى نمط الاستعارات المكنيّة، أي الاستعارات ذات التشكيل التخيّلي الذي يباعد عادة بين طرفي الاستعارة: المستعار له والمستعار منه لكي يحقق الإجراء الاستعاري أكبر قدر من (التجسيد) وهو من القضايا التي أثارت انتباه النقاد، والبلاغيين، وخصّصوا لها حيّزا مهمّا في كتاباتهم النقديّة المتخصصة بنقد الاستعارة، فالاستعارة تضفي صفات الإنسان العقلية، والعاطفية على غيره ممّا لا يعقل، ولا يشعر على سبيّل الادعاء، أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وقد وقف النقاد عند(التجسيد) وقفات نقديّة تمخّضت عنها جملة من (المفاهيم) التي ولجت نقد الاستعارة في التراث البلاغي النقدي العربي.

لقد لاحظ النقاد قدرة تلك المفاهيم على محاورة الأشياء الجامدة، وغير العاقلة، والمعاني التي لا تدرك إلّا بالذهن عن طريق (الأنسنة) التي تلبس الأشياء صفات الكائن الحيّ، وسلوكه، بأجواء تخيّليّة تقوم على تقديم الحياة، ومظاهرها في المشبه لغرض المبالغة في صورته، وإيجاد وسائل تعبيريّة تعمل على شدّ انتباه المتلقي لما في الصور من مغايرة أسلوبيّة غير معهودة.

الكتابات البلاغيّة والنقديّة العربيّة قدّمت التجسيد مقترنا بالعلائق الإنسانيّة المعروفة: الهيئة، والحس، والحركة، وهذا ما لمسته القراءة في شكل الاستهلال لعلّ من أبرزها: تداول الأيام،ومرورها الإنساني، وهيمنة الريح، ووطأة الريح لجسد التاريخ وانشائها،وجريانها جريان الماء، وولادة الأمم، وموتها، ووصف الأرض بالأم، وهي جميعها تجري مجرى التجسيد الاستعاري، الذي يهدف إلى خلق بيان بلاغي يقوم على مفارقة منطق العقل لكي يؤسس (يوتوبيا) المخيّلة المبدعة عن طريق الاستخدام الشعري للغة، وهذه مهمّة ليست بالسهلة على الأديب الذي يتعامل مع اللغة تعاملا غير حيادي، بل هو قمة الانحياز إلى التغاير، والتجاوز، واقتناص ظلال المعاني، وما وراء اللغة من أفكار، ولهذا توصف مهمته بالصعبة، فهو يعمد إلى ابتكار صياغات لغويّة تكون أكثر حداثة مما هو سائد في عصره...أقول: أكثر (حداثة)، وفي ذهني جملة من المفاهيم التي ترى في هذا(المصطلح) جوهرا فاعلا في كثير من نصوصنا النقديّة، والإبداعيّة القديمة، والحديثة معا[٤].

وإذا كان المحفّز الرئيس الذي جعل (زيد الشهيد) ينتفض ليكتب روايته عن واقعة (محمد البوعزيزي) معلوم للمتلقي الآن فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا لجأ (زيد الشهيد) الى هذه اللغة المجازيّة وهو يفتتح استهلال الرواية؟.

جواب السؤال يتعلق أولا بطبيعة اللغة التي احتفى بها (الشهيد) في رواياته السابقة: (سبت يا ثلاثاء٢٠٠٦م)، و(فراسخ لآهات تنتظر٢٠١٠م)، و(أفراس الأعوام ٢٠١١م) التي قبل فيها أنْ تكون لغته شعريّة تتساوق مع الكتابات الروائيّة المعاصرة، فضلا عن أنّ الاستعارة، والتشبيه كليهما يتعلقان بالمجاز الذي يتطلع إلى مزيد من التكثيف لغرض خلق صورة جماليّة إيجازيّة تنتهك طبيعة النثر لتصنع منه سياقا لافتا للنظر، وهذا الانتهاك هو وجه من وجوه الكتابة الروائيّة الآن التي تتجه اتجاها واضحا نحو الأنساق الشعريّة.

إنّ الاستعارات، والتشبيهات لطالما كانت المشكّل الرئيس للخطاب الشعري وقد ارتبطت بالمشاعر، والتصوّرات المجرّدة، والأفكار، ثمّ أخذتا - الآن- تدخلان صلب الخطاب النثري الجديد لاسيّما الخطاب الروائي لتكونا جزءا من نظام يرتبط بمظاهر الوجود الحياتي الذي لم يعد اليوم يقتنع بوسائل التشكيل الاعتيادي في الفن والأدب، بل نراه يتجه صوب التشكيلات اللغويّة ذات المحتوى الفنيّ العال المقترنة بالتأويل، والتّعدديّة الدلاليّة.

لقد وقف (زيد الشهيد) أمام واقعة (البو عزيزي) منبهرا من أدائها الذي تجاوز ما هو معقول الى ما هو مجازي بعيد عن

العقلانيّة التي تشي بفاعليّة العقل المنظّم، مدركا أنّ الواقعة الغرائبيّة لا تكتب إلّا بلغة غرائبيّة تقترب من السياق الذي تدوّنه لغة الغرابة، وهي في أوج تلصّصها الحياتي، ولهذا صارت الاستعارة، والتشبيه في رواية (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار) واسطتين تربطان بين (تخيّل) المؤلف، و(تخييل) المتلقي أي بين تخيل الواقع، والواقع المتخيل.

وبعد: فإنّ جماليات البلاغة في الاستهلال السابق ممثّلة في (الاستعارة والتشبيه) قد هيمنت على طبيعة اللغة في الرواية كلّها ،وهو ما بدا واضحا بشكل خاصّ في استهلال الفصول الثلاثة الأخرى، وهذا يعني أنّ نسق المشابهة بما يمتلك من طاقات إيحائيّة أصبح وسيلة مهمّة من وسائل التعبير عن تجارب الشعوب لاسيّما تلك التي تعيش محنها التاريخيّة لوحدها.

الإحالات:

١) ينظر كتابه اسلوبية الرواية مدخل نظري: الدار البيضاء ١٩٨٩:٥١

٢) ينظر ضحك كالبكاء ؛ ادريس الناقوري دار الشؤون الثقافية العامة "ط١ ، بغداد ١٩٨٦: ١٢٧

٣) ينظر: الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناظر: دار النهار للنشر بيروت ١٩٧٩:٩٩

٤) ينظر: حضور النص: قراءات في الخطاب البلاغي عند العرب:د. فاضل عبود التميمي: دار مجدلاوي، عمّان:٢٠١٢: ١٢٥

رواية (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار)

والتمثيل الاستعاري لواقعة (محمد البو عزيزي)

د. فاضل عبود التميمي

تريد هذه (المقاربة) أن تقرأ رواية (اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار) التي أصدرها الروائي العراقي(زيد الشهيد) في العام ٢٠١٣ عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر في بيروت، مستعيرا فيها واقعة التونسي (محمد البو عزيزي) الذي قام يوم الجمعة ١٧ ديسمبر/ كانون الأول عام ٢٠١٠م بإضرام النار في نفسه أمام مقرّ ولاية (سيدي بوزيد) احتجاجاً على مصادرة السلطات البلديّة في المدينة لعربته التي كان يبيع عليها الخضار، والفواكه كسبا لرزقه.

و(المقاربة) في سعيها الرامي إلى قراءة (اسم العربة...) تنطلق من زاوية نظر معروفة ترى في الرواية استعارة تمثيليّة كبرى تغطي بلاغتها المتن المرويّ كلّه لتنفتح اسلوبيّا على مجريات السرد، وطرائق تشكّيل الخطاب مبتدئة من رؤية (حميد لحميداني) الخاصّة ببلاغة الرواية الذي يرى أنّ المبدع في السرد لا يلجأ دائما وهو يبني استعارته التمثيليّة الخاصّة إلى ملكته الفرديّة الأسلوبيّة

بل يقتبس أساليب غيره، وتصوّراتهم، ويصنع من ذلك كلّه عالمه الخاص. ينظر: أسلوبيّة الرواية: مدخل نظري:٦٢.

والاستعارة التمثيليّة - في البلاغة القديمة- نمطٌ من التشكيل المجازي الذي يكون المستعار فيه مركّبا لا لفظا مفردا في سياق بلاغيّ مجازيّ علاقته المشابهة تتحكم في صياغته (قرينة) تبعد النصّ عن أن يكون حقيقة من حقائق الوجود، بمعنى أنّ الاستعارة التمثيليّة تُبنى على وجود صورتين مركّبتين يحال الاجراء الاستعاريّ فيها على وجود المشبه أي المستعار، وهي بهذا التشكيل تسمح لأن تكون الرواية جزءا من فاعليّتها الفنيّة؛ لأنّها - الرواية- تستعير صورا مركّبة تركيبا حياتيّا مزدوجا يتمّ صهرها في مخيّلة الروائي بوصفها مشبّهات الصورة الأولى التي تنفتح على مداليل أخرى يتحكّم فيها تأويل المتلقي ليشكّل الصورة الأخرى.

رواية (اسم العربة...) تدخل في عداد الاجراء الاستعاري التمثيلي فالمشبه فيها، أو المستعار الذي تدور حول قطبه رحى السرد (واقعة البو عزيزي)، وما يتشابك حولها من رؤى، وأفكار مشبّها به،أو مستعارا منه تتمدّد آفاقه في حدود تخيّل الروائي، وتخييل المتلقي، فالروائي استطاع أن يستعير الاطار العام للواقعة،وحرص على أن يشكّلها باستعارات صغرى تتمثّل بالأسماء، والامكنة، واللهجة،فضلا عن الاستعارات الثقافيّة التي تعمل على تشكيل المتن الروائي تشكيلا قريبا من الواقع المعيش، مع حرص الروائي على تلوين تجربته الواقعيّة المستعارة بما هو غرائبي لكي يبعد

الرواية من فضاء (التسجيل) الذي يعمل بالضد من الفنيّة السرديّة التي هي هدف لكلّ نصّ محمّل بشحنات الشعر.

استعارة الاسماء

استعارت الرواية أسماء الشخصيات الفاعلة في تجربتها المحكومة بالواقعة الشهيرة ممّا هو شائع من الاسماء التونسيّة بهدف ربط السرد بالواقع نفسه فأسماء الشخصيّات تنفتح على فضاء تجارب حياتيّة مختلفة لكنها جميعا تقترب من الحدث المركزي، أو من شخصيّة (البو عزيزي) لتبتعد قليلا في إطار التعبير عن اشكالاتها المختلفة.

إنّ حشد اسماء تونسيّة خالصة ممثّلة في: (منوبيّة)، و(قادري)، و(شادية)، و(جندوبي)، و(لطفي الجزيري)، و(خديجة بن عثمان)، و(حميدة)، و(فايز الجروالي)، و(صافية)، و(عائشة)، و(ليث السويسي)، و(صالح شقرون)، و(محمد كلوص)، و(أحمد بلقاسم)، و(بو زيّان)، و(فاروق وادي)، و(عبد الحميد المرشدي)، و(بو دربالة)، و(عطرانة)، و(حمّالة)، و(هادية)، و(يحياوي)، و(سي صالح) من شأنه أن يجعل من تلك الاسماء مداليل استعارية تحيل على شخصيات لها مواقف واضحة من الحياة، والافكار كما في استعارة شخصيّة: (لطفي الجزيري) التي تتماهى وشخصيّة المثقف العربي المحاصر بعيون الرقيب، والعسس الذي ظل طوال حياته معارضا لكلّ اشكال القهر السلطوي فكان أن كافأته السلطة السابقة بـ(الاخصاء) لأنه شاعر يفكّر بطريقة تفارق تفكير السياسي المسلّط

على رقاب البشر قبل التغيير، وربما بعده.

شخصيّة الجزيري بطابعها الايجابي الاجتماعي مفتوح الشفرة تعطي تأكيدا يحيل على نمط المصادرة التي تعرّض لها المثقف العربي في العصر الحديث، وهي بالتأكيد تختلف من شخصيّة الشرطيّة (شادية) التي يحمل اسمها المفارق لسلوكها دلالة جميلة، وكان همّها اليومي ملاحقة فقراء تونس بحجج القانون الأصمّ مجمّلة وجه السلطة المليء بالبثور الكريهة.

استعارة الأمكنة

استعارت الرواية أمكنة تونسيّة لها صلة بواقع المادة المسرودة، وهي أمكنة واقعيّة كما في المكان الأهم: (سيدي بو زيد) الذي هيمن على مجرى السرد بوصفه مكانا مركزيّا استعارته الرواية ليكون بؤرة سرد تتشظّى على أمكنة أخرى لها مساس بمجمل أحداث الرواية.

أمّا الأمكنة الأخرى التي استعارتها الرواية فتتوزع على المتن مشيرة إلى: (ميدان الجمهورية في سيدي بوزيد)، و(مقهى الخيّام)، و(معهد صفاقس للفنون الجميلة)، و(مقهى جندوبي)، و(بنزرت)، و(واحة قابس)، و(مدينة المزونة)، و(جبل فائق)، و(نابل)، و(سجن الكاف)، و(شارع منصف باي)، و(سجن القصرين)، و(سوق الكتبيّة)، و(جبل السودة)، و(ساحة القصبة وشارع الحبيب بو رقيبة)، و(جبل قارة حديد)، و(مقبرة قرعة بن نور).

وعلى الرغم من أنّ استعارات الامكنة في الرواية تنتمي الى ما

هو واقعي إلا أنّ الروائي: (زيد الشهيد) استطاع بوساطة اللغة ان يأخذ بذلك الواقعي الى حدود التخيّلي الذي يتيح للمتلقي ان يغرف من الرواية امكنة موّارة بالشجن الإنساني، وهذه فضيلة أخرى للرواية التي لم تسقط في فخ المباشرة، واستنساخ الواقع.

الاستعارات الثقافية

استعارت الرواية جملة من الأنساق الثقافيّة التي تتعلّق بالأدب الروائيّ، والقصصيّ العربيّ، والعالمي، ففي الصفحة السابعة والثلاثين من الرواية يتحدّث الروائيّ على لسان الجزيري وهو يقرأ على صفحة من صفحات كتاب معروض للبيع إهداء قديما: (عزيزي ليث السويسي: كان على السرد أن يرسم حياة من جاهدوا وتعذّبوا فلا ينسى أنّهم لفظوا الانفاس على أعواد المشانق لغد بهي للأجيال...) في إشارة إلى وظيفة مهمّة من وظائف السرد التي تتعلّق في أيام المحن التاريخيّة التي على السرد أن يمثّلها تمثيلا دقيقا.

وللرواية أن تجعل (الجزيري) نفسه معجبا بمحمد البو عزيزي الذي يذكّره بأبطال (تشارلز ديكنز) المعدمين الذين استلهم الأخير في كتاباته من واقع لندن البائس، على الضد من كتابات (أوليفر تويست) التي لا علاقة لها بالبؤس، و(البو عزيزي) فضلا عن ذلك يذكّر الجزيري بـ(كبس) الفتى الذي دفع به (أج. جي. ويلز) ليعيش وسط مجتمع رأسمالي نهم.

وتظهر سلطة السرديّات العربيّة واضحة في تفوّهات بعض شخصيّات الرواية فأحد الشخصيّات يجلس ليلا متشوقا إلى قراءة

روايات نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وزكريا تامر، ويوسف إدريس واجدا نفسه في سحر السرد، متأملا أسلوب زكريا تامر الذي يقطّر مرارة وألما، والتشوّق هنا يكشف بلا شكّ عن أثر السرديّات العربيّة المعروفة في الذاكرة المعاصرة، ومظاهر إعادة إنتاجها.

وترد في الرواية أسماء كتب نقديّة مهمة منها كتاب: (صورة ديريدا) لمؤلفيه جايتر سبيفاك، وكريستو لوريس، وكتب في السرد انتخب منها كتاب: (اعداد الرواية) لرولان بارت، الكتابان يعدّان من الكتب التي كان لها تأثير مباشر في قناعات المثقفين المعاصرين.

وتقرأ في الرواية أنّ (قادري) في طريقه لأن يحصل على رواية (العطر) لزوس كند التي سبق لفايز الجروالي أن عرض أهم أفكارها في مناسبة سابقة، وهي تسرد حال فتى وُلد في أسوإ أسواق باريس قذارة ليلتقطه صانع عطور ويجعل منه أبرع عامل يستخلص العطر من أجساد الفتيات الجميلات المختطفات، وهي رواية تذكّر محمد برواية (البؤساء) لفكتور هيجو التي كانت ضمن منهاج كتاب المطالعة في المرحلة الأولى من الدراسة المتوسطة بالفرنسية المبسّطة.

الاستعارات الخاصّة بالسرد هي استعارات (الروائي) نفسه الذي تغذّت ذاكرته بمتون الأدب السرديّ العربيّ، والغربيّ منذ أن رأى في السرد مجالا يستحق البحث والعناء، والابداع.

ولا تتوانى الرواية من الحديث عن الصحف التونسيّة لا سيّما

صفحاتها الثقافيّة التي ينشر فيها (الجزيري) قصائده مثل: (الصباح)، و(الصحافة)، و(الحرية)، و(مجلة الحياة الثقافية) التي ما انفكّت هي الأخرى تنشر نقدا عن شعر الجزيري نفسه.

وتستعير الرواية حكايات كثيرة عن الموسيقى والغناء: فصورة (شاكيرا) وهي تغني في بطولة رياضيّة أفريقيّة تظهر بوصفها صورة (لابتوب) قادري، وموزارت يظهر، وجايكوفسكي، والأدوات الموسيقية في الرواية لتؤكّد انسجام المثقف التونسي المعاصر مع ما يحيط به من فن وفكر.

ولكي تتماهى الرواية مع الحياة التونسيّة بكلّ تشعّباتها فقد عمدت إلى استعارة اللهجة التونسيّة لتدخلها متن الرواية ففي واحدة من افضاءات (قادري) الروحيّة التي يمارسها في المقهى وهو متأثر بصوت المطربة (نبيهة كراولي) الجنوبي العذب الصادح ترد عبارة: (محلاها كحلة الانظار) فيكمل قادري: (يتباهى بسر وخطار).

ولا تتوانى الرواية من استعارة اغنية أخرى من أغاني نبيهة:

ايجه.. ايجه نقولك ما نعرفش فين لاقيتك

محلاك محلى سرّك من أول مرّة حبيتك

وانت علاش تتخبه عليّ أنا اللي تعنيت وجيتك

وتستعير الرواية من الفلكلور التونسي أشياء لا يعرفها القارئ العراقي منها اختيار أحد اصدقاء العريس في ليلة الزواج لأن يكون (سلطانا) أي مرافقا للعريس منذ اللحظة التي يبدأ بارتداء بدلة العرس، والدخول في دائرة المراسيم الاجتماعيّة.

ولعلّ أهم التلوينات الأسلوبيّة التي جعلت الرواية تفارق المنحى التسجيلي وتتألق في المتن بروز أكثر من شخصيّة تتولى تقديم السرد أي عدم الاقتصار على شخصيّة (البو عزيزي) في تقديم المادة المحكيّة، فضلا عن اعتمادها الهامش، والتشكيل الغرائبيّ في صوغ خطابها.

الهامش السردي:

غالبا ما يوظّف الهامش في الرواية المعاصرة بهدف إضاءة المتن، أو تفسيره، أو الاشارة إلى أهميّة ما فيه، وقد عدّه النقاد نصّا موازيا لمتن الرواية، و(مناصا) يتضمن احالات ضرورية لإدامة السرد، وتشكّل تلقيه، وهو فضلا عن ذلك ظاهرة تقنيّة تدخل في مجال التجريب والتحديث الذي لحق كتابة الروائيّة الجديدة.

في رواية (اسم العربة...) يتكرّر الهامش السردي في (ست) حالات مؤدّيا وظيفته الإحاليّة على أتم وجه، ففي صفحة عنوان الفصل الاوّل ينهض الهامش بوظيفة احالة القول: (هذه إذا السيدة الصغيرة التي اشعلت الحرب الكبيرة) على الرئيس الامريكي إبراهام لنكولن وهو يلتقي مؤلفة رواية (كوخ العم توم) التي صدر على اثرها قانون تحرير العبيد الذي ادّى الى اندلاع الحرب بين الأمريكيين ١٨٦١م، أي أنّ الهامش أسهم في الربط الدلالي بين الخبر السابق، وتأويل خبر واقعة (البوعزيزي) التي اشعلت الحرب العربيّة تجاه أنظمتها الفاسدة.

وفي الصفحة الثانية والاربعين يخبرنا السارد أنّ الايام حملت

(شقرون) إلى العاصمة التونسيّة لكنّ الهامش في أسفل الصفحة يسرد سردا آخر يتعلق بالأيام نفسها وهي تحمل محمد كلّوص، وأحمد بلقاسم إلى واحة (قابس) فلم يعرفوا بعدها (سيدي بوزيد) إلا في مناسبات الأعياد... أي أنّ الهامش تضمّن دلالة أرادت أن تؤكّد ابتعاد هؤلاء عن مدينتهم تحت ضغط طلب الرزق.

وفي الصفحة الحادية والستين يحيل الهامش على كلام للرسام العالمي (غوغان) استعاره الروائي من كتاب (الآن باونيس) الفن الأوربي الحديث الذي ترجمه فخري خليل لغرض التوضيح ليس غير، وهو غير الهامش في الصفحة السابعة والستين الذي يخبر عن سفر(البو عزيزي) إلى (ليبيا) للعمل عشر سنوات فيها ،وهو هامش اخباري يوازن بين عملين مارسهما الرجل في حياته.

أمّا هامش الصفحة السبعين فهو أطول هوامش الرواية فقد تجاوزت اسطره التسعة تلك الصفحة إلى المجاورة لتأخذ منها اربعة عشر سطرا ليكون حجمه ثلاثة وعشرين سطرا سرد الروائيّ فيها وجهة نظر البوعزيزي التي تتأمل بناية الولاية من الداخل بأسلوب وصفيّ انتقاديّ لا يخلو من الجمع بين السخرية، والتحسّر، وتضمن الهامش أيضا وجهة نظر الروائي التي كانت في خلاصتها تأكيدا لوجهة نظر (قادري) الواصفة لحال المهدي بن عيسى.

وللمتلقي أن يقف عند هامش الصفحة المئة الذي يتحدث عن ندم (بو رقيبة) من تقريبه زين العابدين بن علي الذي(خوزقه) في اشارة كنائيّة إلى وضع الثقة في غير مكانها، وفي الصفحة الحادية والعشرين بعد المئة يشير السطر الاوّل إلى أنّ (الجزيري)

صار بفضل الشبكة العنكبوتيّة يحصل على ما يريد من إصدارات جديدة كانت حتى الأمس القريب في عداد الأمنية، وقد وضع الروائيّ فوق كلمة (الأمنية) نجمة هامش تحيل في الأسفل إلى أنّ الجزيري في عودته الى(سيدي بو زيد) لم يجلب معه سوى ملابس يرتديها وعشرين صندوقا مليئة بالكتب وقد سخر منها من حملها وسائق السيارة الذي تولى نقلها،والسخرية هنا نمط من التفكير المفارق الذي يشير صراحة إلى اختلاف ثقافة التعامل مع الكتب عند الناس، ويستطيع المتلقي أن يوازن بين دلالة (المتن)، ودلالة (الهامش) ليكشف مقدار التطور الذي طرأ على وسائل الحصول على الكتاب.

الغرائبيّة:

يخرج الفضاء الروائي في رواية (اسم العربة...) إلى المستوى العجائبي الذي تتجاوز فيه مخيّلة الروائي الأطر الواقعيّة مدخلة المتلقي في حدود ما هو خارق للعادة، ومباين للمألوف بهدف ايجاد سرد ملوّن بما هو مدهش، وعجيب.

و(الغرائبية) أسلوب مخيّل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكّل صياغات نصيّة لوقائع مختلقة سمتُها التغاير المبني على مفارقة العقل، والواقع، والدخول في فضاءات تتعارض ومعياريّة التقنين الحياتي، وهي في السرد المعاصر تنحت متنها بتقانات عالية اللغة محكمة الرؤى همّها اختراق المألوف، والدخول في أعماق الروح التي شرختها اشكالات

الحياة المعاصرة.

في الصفحة العاشرة بعد المئة من الرواية شُبّه لمحمد البوعزيزي تحت تأثير جميل القول،وغمرة النشوة بالعمل اليومي، ورغوة الابتهاج به أنّ (عربته) تستحيل كائنا له قدرة الطيران، وكما لو أنّه في حلم بهيج وجدها ترتفع عن اسفلت الشارع ينبثق لها جناحان فتطير فعلا، ويطير معها يبيع بضاعته بلمحة بصر ثم تأخذه مجموعة من الشباب مكلّلا بالورد، والترحاب يدخلونه قصرا ليعيش بما تطيب له النفس،و ما يفخر به الجسد ليصير خليفة، أو سلطانا فيما تتحول العربة إلى عربة ملوكيّة تناديه، وتقهقه لما جرى لها فيُشبّه له أنها تطير فتطير، ليتيقن أنّه خارج الزمن لكنّه وهو طائر فيها تصدمه غربان ترتعد فتتهشم دواخله، ويتنبه إلى صورة مركبة البلدية التي تطارده في رزقه آتيه من رأس الشارع ليعود بعدها إلى كامل وعيه.

ما قدّمته الرواية من صورة غرائبيّة يفصح عن بساطة أفكار الرجل، وطرائق تأمّله للحياة المرتبطة بالخضوع للرؤيا التي تمارس تأثيرها الكاذب في تغيير أسلوب حياته.

وتظهر الصورة السرديّة بشكلها الغرائبي مرّة أخرى مقرونة بشخصيّة الشاعر (الجزيري) الذي عادة ما ينهض صباحا فتستقبله صورة لوركا على غلاف كتاب ببدلته البيضاء، وربطة عنقه البنيّة الداكنة من وراء الزجاجات الشفّافة يترجل هابطا ليشاركه المنضدة، ويرتشفا القهوة سويّة ليتحدثا عن همومهما السياسيّة، ومشاريعهما الأدبيّة، ويتحاورا في شؤون السياسة والثقافة، وحين

يشعر لوركا أنّ (الجزيري) ضحيّة من ضحايا السلطة يعود ليتحنط خلف زجاج المكتبة.

وتنهض الغرائبيّة في شكلها الذي يستفز الذاكرة الرتيبة في الصفحة الحادية والخمسين بعد المئة حين تتسلّل أصابع ملك الموت في حلم ذات ليلة حول رقبة ابن عم صديق (قادري) وهدفها إماتة الرجل، وفي اللحظة الأخيرة يسأل ملك الموت زبونه: ألست راضي بن سالم المرزوك؟ فيجيب صادقا: كلا هو جاري أمّا أنا فراضي بن سالم الجمل، عندها يغادر الملك ليقبض على روح المرزوك، ثم تشيع الحكاية لتكون فصلا من فصول النزاع بين عائلتي (المرزوك)، و(الجمل).... التشكيل الغرائبيّ هنا مصدره تداوليّة الحكايات التي تؤكّد وقوع حالات شبيهة لما جرى للمرزوك مع أنّ الحكاية تتضمن نقدا اجتماعيّا مغلّفا لطريق النزاع بين الطرفين.

ولمتلقي الرواية أن يعترف بمهارة الروائي وهو يجمع خيوط السرد، ويضعها في واجهة التلقي مستحضرا الزمان التونسيّ، فضلا عن أسماء النباتات، والفواكه الغريبة عن الثقافة العراقيّة مثل: الجرجير، والمنغا، وليم قارص، وشراب المكياطا، واللاقبي.

وتكشف الأوراق الأخيرة من الرواية عن المستوى التداولي للاستعارة التمثيليّة للرواية مقترنا بتشظي نسقها العام إطارا، ومحتوى على تجارب عربيّة نحت منحى (البو عزيزي) في المغرب، والجزائر، وتونس نفسها، ومصر، والعراق، والأردن لتكون الرواية في شكلها النهائيّ استعارة تمثيليّة كبرى يمكن قراءتها، وتفكيك خطابها.

شخصيات تونسية معقدة بقلم كاتب عراقي

فيصل عبد الحسن حاجم

في رواية "اسم العربة" أو الرجل الذي تحاور مع النار لزيد الشهيد يجد القارئ نفسه إزاء عالم متشابك يسوطه الفقر والحاجة والإحباط بسوطه، فالرواية تنقلك منذ صفحاتها الأولى إلى عالم العاطلين عن العمل والمحتاجين والعائلات التي لا تجد قوتها اليومي بسهولة.

فـ"محمد البوعزيزي" وعربته الذي أشعل العديد من الثورات في المنطقة العربية، يسير في طرقات سيدي أبو زيد التونسية كالعجوز ترسياس في الملاحم الأغريقية، وهو ينشر نبوءاته عن الخراب القادم بين اليونايين القدماء.

بانتظار اللحظة المناسبة لإشعال النار بنفسه، ليعلن للعالم عن يأسه التام مما يعيشه الجيل الجديد في تونس، والذي عجز عن مواجهة أساليب الدولة البوليسية، التي أغلقت جميع المنافذ أمام التغيير، وحفظت جميع أساليب الدول الدكتاتورية، ومارستها على شعب أعزل محب للحياة. "هذه ليست شعوباً عربية هذه قطعان من الدجاج أو أكوام من الخراف!!" هذه المقولة سمعها البوعزيزي من برنامج حواري في إحدى القنوات التلفازية الفضائية، وأيقظت في داخله الكثير من مشاعر الثورة والتحدي لما يعيشه من فقر

وحاجة وقلة حيلة.

وينقلنا الروائي زيد الشهيد عبر سرد متمكن إلى عوالم البوعزيزي الداخلية، ومن خلال تقنيات روائية تعتمد الرجوع في الذاكرة أو من خلال حوارات الآخرين.

ومن خلال الحكي المسند بسرد نثري متقن أو من خلال تداعي الأشياء، فالريح الشديدة، أو الزحام الشديد، أو الحر الشديد أو البرد، الظلام أو الضوء الشديد، جميعها رموز وإشارات لما يدور في نفوس الشخصيات.

كبس البائعين

أن عتبة النص التي أختارها الروائي تنقلك مباشرة إلى العالم الذي أختاره زيد الشهيد كموضوعة لنصه، أو ما نعني به هنا "الإشكالية النصية" لروايته: "قيل ليوسف: مالك تجوع وأنت على خزائن الأرض، أجاب، أخاف أن أشبع فأنسى الجائعين".

فالكاتب يضعنا أمام أخلاقية الحاكم المفترض وجوده، أو المعادل الموضوعي، الذي من خلاله يقيس على مسطرته ما سيأتي من نموذج آخر لسلطة الحاكم، التي لا تتيح لمواطنيها حتى فرصة العمل الشريف، والعيش على الكفاف.

ولم يكتف بشخصية محمد البوعزيزي بل وضع إلى ما يجاورها شخصيات جانبية، كشخصية قادري صديق فايز الجروالي الذي يحب عائشة العاملة في ورشة صغيرة للخزفيات.

ويضعنا على ما تعانيه أيضاً هذه الفتاة من فقر وحاجة بالرغم

من انها متعلمة، وقد تخرجت من معهد الفنون في صفاقس ولديها الدبلوم الذي يعول عليه الكثيرون، ويبذل من أجله الكثير من الجهد والمال للحصول عليه.

ويضعنا الكاتب إزاء شخصية أخرى كصابر الشرطي تكون عادة من الجانب الآخر، أو التي تعبر عن وجهة نظر السلطة المتمثلة أيضاً بشخصية الشرطية شادية المسؤولة مع دوريتها عن سوق الخضار، والتي هي مسؤولة عن كبس البائعين الذين لا يملكون أجازة بيع في السوق.

وتبدو عمليات المطاردات للبائعين غير المجازين والقبض عليهم في الزنقات والشوارع الخلفية أو قريباً من السوق، كما لو كانت قبضاً على مجرمين ضبطوا متلبسين ببيع المخدرات للناس لا على بائعين عاديين للخضار وما يتسوقه الناس لعيشهم اليومي.

السيناريو التلفزيوني

عالم ضاج من الواقع التونسي وفنتازيا الحياة اليومية يتابعها الروائي زيد الشهيد عبر أربعة فصول شغلت مائة وخمسين صفحة من القطع الكبير.

متتبعاً حيوات أبطاله من خلال منولوجات لعائشة وهي تخاطب فيها قادري، الذي يتابعها بعينيها، كلما مرت من أمام المقهى، الذي يجلس فيه عادة، ورسائل قادري لعائشة التي ينضدها باهتمام كبير في كومبيوتره المحمول وهو يرتكن جانباً من مقهى إبراهيم، متتبعاً حبيبته عائشة بنظراته، والجزيري ومذكراته

ومنوبية وما تتذكره من حياتها.

وما بقي من عائلتها بعد موت الأب وتفصيلات لحياة ولدها محمد البوعزيزي، وكيف أرادته أن يعمل في دكان حدادة لكنه فضل أن يعمل كحمال وهو صغير، وبعد ذلك حين كبر فضل العمل كبائع خضار لأن عمل الحداد لا يكفي لتسديدي أجر الكراء.

وينقلنا الروائي إلى إبراهيم صاحب المقهى بتطلعاته البرجوازية، الذي يشغل العاطلين في مقهاه بنقل صناديق المشروبات لغازية مقابل أجرة جلوسهم في مقهاه وتناول أقداح القهوة المجانية.

لقد أستخدم الروائي في روايته تقنية الفصول المتضمنة للمشاهد المعنونة بعنوانات فرعية، وحملت المشاهد مواصفات السيناريو التلفزيوني.

وكل مشهد من هذه المشاهد لا يتجاوز الدقيقة أو الدقيقة والنصف في أقصى طول ممكن له، عند نقل النص للكاميرا وأستخدم فيها الروائي أقل حد ممكن من كلمات السرد، مقابل استخدام الحوار "الديالوج الخارجي" أو أنثيال تيار الوعي، الذي هو نوع آخر من الحوار، لكنه يكون داخلياً، وليس منتظماً زمنياً.

شخصياتٌ معقَّدَةٌ

وبالرغم من أن حكاية انتحار محمد البوعزيزي التي أشعلت ثورة في تونس، وثورات أخرى في أقطار عربية كثيرة غدت قصة معروفة لجميع من في الأرض.

وكذلك انتحاره المرعب بحرقه نفسه للتعبير عن عجزه وإحباطه أمام نظام بوليسي جائر كان يحكم في تونس بمختلف وسائل الدس والحيلة والأجرام وتكميم الأفواه، والإرهاب إلا أن قصة محمد البوعزيزي بدت في رواية زيد الشهيد كما لو كانت جديدة ولم تسمع من قبل.

وأن من الملاحظات التي ما زلت اتساءل حولها، هي كيف أستطاع كاتب عراقي أن يتناول واقعاً تونسياً يختلف في الكثير من الموروثات والعادات والتقاليد عن بلاده العراق بهذا الشكل العميق، والفهم التام لشخصياته؟!! وكيف أستطاع توظيف هذا التعاطف الإنساني الرائع مع الأبطال كما لو أن الكاتب كان يعيش معهم أحداث روايته.

ومقدار الجهد الجبار الذي بذله الروائي في توليف حدث واقعي "تأريخي" ليحصل منه على رواية متكاملة في مضمونها الإنساني وتقنياتها الفنية.

ومن المدهش حقاً أننا نقرأ عن شخصيات تونسية مُعَقَّدةٍ كُتبت بقلمٍ عراقي، وعقدها الكثيرة نابعة من عمق فقرها ومأساتها بالعيش في قاع المجتمع التونسي، وطوع خلالها الكاتب أحداثاً وقعت في بلاد غير بلاده، بهذا اليسر والانسيابية، وبلغة أدبية ثرية أتصف بها الروائي زيد الشهيد في معظم أعماله الأدبية السابقة. وأنا بحكم تجربتي المتواضعة بإقامتي في بلاد المغرب زهاء عشرين عاماً، وحصيلة هذه الإقامة الطويلة معرفتي كم هناك من الاختلافات بين فهمنا "كعراقيين" وفهمهم للكثير من العادات

والتقاليد لأهل البلدان العربية الواقعة في شمال أفريقيا وتونس واحدة من هذه البلدان والبلدان العربية الواقعة في المشرق.

والصعوبات الجمة التي يجدها الكاتب القادم من المشرق في الكتابة عن شخصيات من هذه البلدان الشقيقة.

- **رواية اسم العربة أو الرجل الذي تحاور مع النار / بقلم زيد الشهيد / صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ لبنان / عام ٢٠١٣ / ١٥٠ صفحة من القطع الكبير.**
- **نشرت في صحيفة الزمان العدد ٤٧٣٧ – الاثنين ٢٠١٤/٢/١٧**

أفراس الأعوام

الرواية الحائزة على الجائزة الاولى في مسابقة دار الشؤون الثقافية العامة بغداد لعام ٢٠١١

(١) "افراس الاعوام" التاريخ.. هل يعيد نفسه حقاً؟ .... عبد عون الروضان

(٢) الاطار السياقي في رواية (أفراس الأعوام) وأثره في تفعيل نمطية الثنائية الضدية (الحب/الحر) ليث الصندوق

(٣) جماليات السرد الروائي والتاريخ السياسي..... د. قيس كاظم الجنابي

(٤) سرديات ما أهمله التاريخ ..... حميد حسن جعفر

(٥) تاريخ وطن.. تحولات مدينة..... جاسم عايف

(٦) افراس الاعوام.. كشف أسرار المدينة..... عدنان سمير

(٧) أفراسُ الاعوام اعادة النظر بمساحة التغييّر والانجراف بنسيج المجتمع العراقي... محمد الأحمد

(٨) أفراس الأعوام.. حكاية الخيبات المتتالية والتاريخ المكرر..... نافع الفرطوسي

(٩) زيدُ الشهيد، وصهيلُ أفراسهِ، بين الموتِ والحب ..... هاتف بشبوش

"افراس الاعوام" التاريخ..
هل يعيد نفسه حقا!

عبد عون الروضان

يمكن القول أنَّ هذه الرواية بحق من سلسلة الروايات المتقدمة فنياً ومضموناً التي ظهرت في السنوات الاخيرة وقد جاءت ضمن الروايات التي افرزتها المسابقة الابداعية لدار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة العراقية (الدورة الرابعة) ٢٠١١، وكنت اضطلعتُ بمهمة التحكيم فيها. وكانت الاعمال المقدمة في مجال الرواية ست فازت ثلاث منها بالمراتب المتقدمة وكانت افراس الاعوام لزيد الشهيد هي الاولى باتفاق الآراء فيما كانت الروايات الثلاث الباقية على جانب كبير من الأهمية. إلا ان المطلوب هو تحديد الاولى والثانية والثالثة فقط؛ وهذا ما كان.

ينحصر فضاء الزمان للرواية بين الثامن من آب/ أوغست ١٩٥٩ وجعفر حسن درجال الراوي العليم بكل شيء شيخ في الستين من عمره وهو يشهد الهجوم على مقر جريدة "اتحاد الشعب" في السماوة ونهب محتوياتها البسيطة كالمناضد والكراسي وتحطيمها نزولاً حتى الخامس من تموز/ يوليو ١٩١٧ وجعفر حسن درجال ذاته عندما كان شاباً في السابعة عشرة من عمره وهو يشهد دخول الانكليز الى مدينته السماوة وجموع الجائعين تهاجم مخازن المواد الغذائية التابعة لقائمقامية القضاء وتنهب محتوياتها من رز ودقيق

وسمن. أما فضاء المكان للرواية فهو مدينة السماوة كما تقدم.

على مدى اربعين عاماً عاش جعفر حسن درجال حياته بكل ابعادها السياسية والاجتماعية، وكان شخصية غير نمطية مثيرة للجدل ربما تشكل نموذجاً للشخصية العراقية التي تطمح أن تكون كل شيء. كان يمتلك قدرة على التغيير والانقلاب على واقعه الذي لا يتفق معه، فهو يعده واقعاً متخلفاً وأول خطوة له في هذا المجال هو أنْ ترك الزي الذي ورثه عن ابيه وأجداده زي معظم الناس في مدينته السماوة وهو الصاية والسترة والعقال واليشماغ فراح الى مخزن اليهودي داود زلخا واشترى لباساً اوربياً مستورداً، بدلة حديثة وقميصاً وحذاءً عصرياً لكنه لم يشأ ان يصدم الناس مرة واحدة فابتدأ بخلع العقال واليشماغ أولا ثم بقي حاسر الرأس حتى اذا استيقن من عدم اعتراض أحد عليه ارتدى ملابسه الافرنجية وراح يتباهى بها وكأنه واحد من كبار الموظفين مما ادخل السرور الى قلب ابيه الذي تمنى ان يراه يحتل وظيفة ممتازة ليكون واحداً من اولئك المرموقين الذين يديرون شؤون الناس في القضاء.

ولد جعفر حسن درجال لأب يعمل بزازاً في سوق السماوة الرئيس وكان يصطحبه وهو على قدر من الوسامة والأناقة لذا فهو محط انظار جميع الفتيات في سنّه وكانت الامهات يتمنينه عريساً لبناتهن.. هناك تعرف على ساسون داود زلخا وهو ابن البزاز اليهودي القريب من محل والده الذي يدرس العلوم العصرية في "التوراة" في بغداد ويأتي الى اهله في العطل؛ وهناك يلتقي الشابان

جعفر وساسون ويتحدثان في كثير من الأمور التي تهمّهما وهما في عمرين متقاربين وقد دعاه مرة الى بيته وعرفه على أمّه التي قالت لجعفر "اننا نحبكم ونحترمكم.. انتم اناس مستورون." ص٦١، ثم عرفته على ابنتها "موشه"؛ وأطلعه ساسون على معرضه للرسوم الصينية التي جمعها من "اطوال الاقمشة" وقد قال له جعفر بعد ان حدثه عن دراسته في التوراة في بغداد "انه يخطط للسفر الى لندن للدراسة! فهناك يستطيع طالب العلم ان ينهل وان يحرق المراحل حين يشاهد انه مصمم وقادر على ذلك." ص٥٤. كان جعفر فناناً بالفطرة يجيد الرسم بالألوان الزيتية. تعرَّف على إلياس الضابط الذي يعمل مترجماً للقائد البريطاني طومسون وهو موصلي يعيش في لندن ثم جاء مع قوات الاحتلال. وعندما دعاه جعفر الى مرسمه اصيب إلياس بالدهشة البالغة وهو يرى اعمالاً فنية رائعة تقترب من اعمال الانطباعيين الفرنسيين وراح يحدثه عن اعمال رينوار ومانيه وبيسارو وسيسلي ومونيه ولم يكن جعفر سمع بهذه الاسماء من قبل.

لكن إلياس وهو الضابط البريطاني مع انه من أصل عراقي يحدثه عن أهل السماوة فيقول بلغة المحتل "إنهم يخوضون في برية الجهل والعماء يا جعفر. لقد انقذهم الانكليز من كابوس الترك وكانوا مصممين على نقلهم إلى مرافىء النور.. أنا معهم واسمع حواراتهم وأقرأ برقيات القيادة في لندن توجههم الى تقديم الخدمات ومساعدة هذا الشعب المظلوم" ص١١١. لكن الغريب أن يتفق جعفر حسن درجال معه فيقول:"لقد قتلوا الحلم" ص١١٣.

وكان يقصد الثوار الذين أغرقوا الباخرة جرين فلاي وهزموا الجنرال طومسون!!

يعلق الشاب جعفر حسن درجال بـ"وهيبة"، وهي ابنة عبد الكريم شوكت مدير المال في القضاء وقد نقل الى السماوة حديثاً من بهرز في لواء بعقوبة وتنشأ بين جعفر ووهيبة حالة حب عنيف فيقوم برسم الوجه الذي عشقه ويضعه في يدها وحين ينهزم العثمانيون أمام الانكليز يضطر الموظفون من غير أهل المدينة ومنهم عبد الكريم شوكت إلى الهرب من السماوة بأرواحهم وتنقطع اخبار وهيبة عن جعفر الذي ظل يعاني الوحدة والقلق ولاسيما عندما سافر صديقه ساسون الى لندن لإكمال دراسته ورحل إلياس مع القوات البريطانية التي هُزِمَت بعد ثورة العشرين التي اندلعت في منطقة الفرات الاوسط.

وتنقطع اخبار وهيبة وأهلها وينزلق جعفر في مهاوي السقوط في بؤرة الغواية التي قادته اليها راقصة التياترو/ الملهى واسمها "بهية" وينغمس بالملذات التي لا يرتضيها لنفسه وإنما هي التي قادته اليها وكأنه معصوب العينين ناسياً وهيبة ثم يسقط صريع حمى يخفق ميرزا طبيب المدينة بشفائه منها فيشير عليه أبوه بالسفر الى البادية عند شيخ يعرفه فيذهب، لكنه يمرض هناك ويمكث ستة اشهر فيقترح الشيخ فاخر مضيفه أن يعيدوه إلى السماوة.

الرواية تحوي الكثير من التفاصيل فهي تؤرخ لحقبة مهمة من تاريخ العراق الحديث لتؤكد بشكل ما على طبيعة المجتمع العراقي مستفيدة من طروحات الدكتور علي الوردي ولاسيما

كتابه "لمحات من تاريخ العراق الحديث" فالذين هاجموا مخازن المواد التموينية في قائمقامية قضاء السماوة عام ١٩١٧ هم انفسهم الذين هاجموا مقر جريدة "اتحاد الشعب" في قضاء السماوة أيضاً.

إنَّ الوحدات السردية متنوعة ومتداخلة فهي تحوي ما يسرده الراوي العليم كما تستند إلى الوثيقة والخبر لتقود في النهاية إلى بؤرة أو مجموعة بؤر يحقق الروائي من خلالها ضربته بتقديم عمل روائي يتسم بالأناقة والبعد عن الحشو والإطالة إلا ما ندر ويظل جعفر حسن درجال هو الصانع الامهر للسردية الروائية من غير أن يظهر أي تدخل للمؤلف فهو متوار وراء الستار يراقب ما يجري ويعمد الى شيء من التوجيه هنا وغض الطرف هناك دون أن يشعر المتلقي بشيء من هذا... وعندما نتتبع شخصية جعفر حسن درجال نجده في شبابه ثائراً ضد حكومة نوري السعيد رفيقاً للشيخ خوام الذي يقود الثورة في السماوة ومن بينهم جعفر حسن درجال وكان ذلك عام ١٩٣٥ فيودعون التوقيف في السماوة ثم يسفرون إلى بغداد حيث يلتقون بالشاعر محمد صالح بحر العلوم الذي كان موقوفاً قبلهم، ويساقون الى المحكمة حيث يحكم عليهم بالإعدام، ومن هناك يُسفّرون ثانية الى الموصل ويُسلَّمون الى آمرية عسكرية لينفذ فيهم الحكم بالإعدام فيبقون هناك اربعة أشهر يقاسون خلالها صنوف العذاب وسوء المعاملة وقلة الغذاء والشاعر محمد صالح بحر العلوم يشيع بين السجناء جواً من الفرح والتفاؤل رغم الحكم بالإعدام الصادر بحقهم، وفجأة يصدر الملك غازي عفواً ملكياً فيعودون إلى بغداد حيث يتسلمون قرار الحكم ببراءتهم ومنها

يعودون إلى أهلهم. وكان جعفر حسن درجال قد تزوج وأنجب ولداً اسمه جميل. يعود جعفر لمزاولة عمله لكنه يفاجأ بانفضاض الناس عنه ومنهم مَن كان يعده من الاصدقاء الحميمين فلا أحد سأل عنه. وحتى سلامهم عليه كان عن بعد وكأنهم يعلنون البراءة منه، وحتى جيرانه لا يأتون لزيارته إلا بعد أن تقفر الازقة فيدخلون خائفين متوجسين. وهذه سمة تكاد تكون عامة في مجتمعاتنا فالحفاظ على الذات يوجب الابتعاد عن مكامن الخطر ولاشك أن المتورطين في اعمال ضد الحكومة، أية حكومة كانت، يُعَد نوعاً من الخطر الذي يجب تجنبه.

الأجواء السياسية في السماوة لا تختلف عن غيرها من مدن العراق والأحداث تجري بعد كل تغيير سياسي لا تختلف عنها بعد كل التغييرات التي شهدناها طيلة عقود من الزمن فقد تحدث السارد عمّا آل اليه الحال بعد هزيمة العثمانيين عام ١٩١٧ حيث اجتاحت جموع الجياع مخازن الغذاء لتليها بعد ذلك حوادث الشغب والسلب والنهب وتسود المدينة حالة من الفوضى والخوف والقلق فيضطر الموظفون من غير أهل المدينة إلى الهرب بأرواحهم سالكين طريق النهر بعد ان تنازلوا عن طيب خاطر عن كل ما يمتلكون من حطام الدنيا إلى السارقين الذين يعرفونهم جيداً. وكانت زوجة عبد الكريم شوكت قد أنعمت على اثنين من الذين جاءوا ليحملوا اثاثهم يسرقونه أمام اعينهم بحجة اذا لم يأخذوه فسيأتي من يأخذه. وتجدد الأمر نفسه حين انهزم الانكليز بعد ثورة العشرين حيث ساد جو من القلق والخوف وحلّت حالة من الفوضى

العارمة فقد حدث فراغ أمني وسياسي كان البسطاء والمسحوقون من الناس هم الضحية.. وتتكرر السيناريو بعد أحداث ١٩٤١، وبعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ حيث داهمت الغوغاء مقر جريدة "اتحاد الشعب" في السماوة بحجة صيانة الجمهورية وهم في اغلبهم من الذين يمقتون هذا التحول التاريخي المهم في العراق وقد استطاعوا أن يجهزوا عليه بعد أربع سنوات لتدخل البلاد في حمام دم وتضرب الفوضى أطنابها في كل مكان بداية ١٩٦٣.

ويموت جعفر حسن درجال بصمت قبل شهر من ذلك الحدث الدموي الذي عصف بالبلاد والعباد... مات كمداً بعد أن علم من الضابط طارق الذي نقل الى السماوة حديثاً وصادف ان جاء ليزور معرضه الشخصي الذي أقامه في المدينة. رآه جعفر يتوقف أمام لوحة تمثل وهيبة في الحديقة. ثم يأتي إليه ليزوره ويعطيه صورة وهيبة التي كان رسمها جعفر أيام زمان ثم يخبره أنه ابن وهيبة التي لم تتزوج إلا بعد أن علمت بزواجه، وأنها توفيت قبل أشهر.

وقبله توفي شاكر حسّان صديقه في الكرّادة ببغداد بعد أن هاجر اليها من السماوة. مات دفاعاً عن جار يهودي له بعد أن أراد الغوغاء سرقة بيته وترويع عائلته. ومات وارد السلمان وهو يقود مظاهرة بأعوام الشيخوخة وقد ارتدى بدلة عمل زرقاء ورفع مطرقة تاركاً فمه يردد الشعار .ص٢٦٥ فظن الشرطيون أنه يريد ان يهاجمهم فأمطروه بوابل من الرصاص. كما مات في المظاهرة نفسها الشاب الذي آوته زوجة جعفر حين طاردته الشرطة وخبأته في المرسم ولم يستطع جعفر ان يسعفه فمات بين يديه كما مات

وارد السلمان.

إن اللغة في رواية (أفراس الأعوام) على جانب كبير من الرصانة الأنيقة تقترب من اللغة الشعرية فتنحو دائماً إلى استخدام الانزياحات وزحزحة المفردة عن المعنى المتداول والمألوف لتخلق معنى جديد.

- **نشرت في صحيفة (الزمان) العدد ٤٥١٩ الأحد زيران/يونيو ٢٠١٣**

الاطار السياقي في رواية [أفراس الأعوام] وأثره في تفعيل نمطية الثنائية الضدية (الحب/الحر)

ليث الصندوق

حدَّ زيد الشهيد من فعالية الشخصية الاساسية جعفر حسن درجال في مفتتح روايته (أفراس الأعوام) من أجل أن يبرز فعالية المكان تاريخاً وذاكرة وأثراً، فلا يبين من أثره سوى أحداث طفيفة ساهم بها فعلياً، أو ساهمت بها ذاكرته استرجاعاً، ومنها أحداث هروب قائمّقام المدينة العثماني يوم كانت القوات البريطانية على مشارفها، ومنها أيضاً أحداث استعادتها ذاكرته من خزين ذاكرة الأخرين ووجدت طريقها إلى رواية هو بطلها، شفيعها في هذا الضم أن أولئك الأخرين ينتسبون إليه أو هو الذي ينتسب إليهم، مثل ذكريات جدته جوخة عن الهجمة الفاشلة للقبائل الوهابية على المدينة. ولعل الحد من دور البطل من أجل إبراز دور المدينة في بداية الرواية، أو على مساحات منها، وهيمنة تأثيرها السردي على الشخصيات والأحداث جاء لكون الرواية من روايات المدن أكثر مما هي رواية بطل محوري وشخصيات، وهي تتخذ من مدينة السماوة مسرحاً لأحداثها من جهة، وتوظف تاريخها وجغرافيتها وناسها وتقاليدها في بناء تلك الأحداث من جهة أخرى.

فالمدينة بذلك ليست مجرد بوتقة مكانية تصب بها فعاليات الشخصيات، بل هي عنصر الفعالية والتغيير في تلك الأحداث، إنها منتجة التوترات وحاضنة الصراعات التي تنطوي عليها الأحداث. وبالرغم من أن الرواية تزخر بأعداد كبيرة من الشخصيات (بلغت أكثر من تسعين شخصية) من مختلف المستويات الأدائية، إلا أن كل تلك الشخصيات (وبضمنها الشخصية الأساسية جعفر) تبدو وكأنها تؤدي أدواراً تكميلية للدور الأساسي الذي تؤديه (المدينة – المكان). فالمدينة هي البطل الأول، ووراء ماضيها القريب، وحاضرها الكئيب (حاضر النص) تتضاءل كل الأدوار وكل الشخصيات سواء كانت تاريخية أم تخييلية.

والرواية تطوع التاريخ للتخييل، وتذيب الحواجز ما بين التاريخي والتخييلي بدون أن تخلخل ثوابت الأول، وبدون أن تقيد حرية الثاني، وبهذا المفهوم طوّع الكاتب ثورة الشيخ خَوّام التاريخية لمنظومته السردية بإدخال بطل الرواية جعفر حسن درجال طرفاً فيها، أو بإدخاله طرفاً رجراجاً ما بين طرفين تاريخيين متعارضين: الأول ثورة الشيخ خوام لكونه ينتمي للثورة تاريخياً، والثاني حكومة ياسين الهاشمي لكونه ينتمي إليها باعتباره عضواً في الحزب الحاكم. بيد أن مشروعية مطالب الحركة حسمت موقفه الرجراج، وقربته من الثورة (ص ٢٤٣ – ٢٥٠).

الإطار الزمني

بانتباه وحرص يقتفي الراوي المفارق في أزقة المدينة آثار أبطاله، وأول أثر لبطل الرواية جعفر يعود إلى آب ١٩٥٩، والحقيقة أن هذا التاريخ ليس سوى إطار لحدث ثانوي أرجع ذاكرة البطل إلى الوراء، ولكن ما كان حدثاً ثانوياً في الفصل الأول من الرواية سيصبح في الفصل الثالث (الأخير) محور الأحداث، وبه ستنتهي الرواية نهاية فاجعة. يبدأ زمن القص مع أحداث الفوضى التي عمّت المدينة جراء هجمة العوام على مقر جريدة اتحاد الشعب، الواجهة العلنية للحزب الشيوعي بعد أن نفضت الحكومة يدها منه، وأفتت بعض المرجعيات الدينية بتحريم الانتساب إليه. والحادثة التي ابتدأ بها زمن القص أثارت لدى البطل حواراً داخلياً نُقل إلى القارئ عبر الراوي وبلغته التي تستعين بضمير الغائب ليكتسب الراوي عبر هذه الصيغة الاختراقية في النقل صفة الراوي العليم. وإن كان حدث البداية قد أعاد القارئ إلى الوراء عقوداً من الزمن إلا أنه بالنسبة لذاكرة السرد يمثل زمن الحاضر، حاضر النص، فالراوي يحيّن نصّه ب (اليوم) أي (الأن) نقلاً عن البطل يصف الحي الذي يسكنه (تتصل به أزقة جديدة مستحدثة عاماً بعد آخر حتى غدا اليوم ونحن في العام ١٩٥٩ من أحياء المدينة الداخلية. ص / ٢٣٢). ولكن هذا الحدث الابتدائي سيكون المحفز للارتداد بالزمن إلى الماضي، حيث يسترجع البطل أحداثاً عاشها تعود إلى بدايات القرن العشرين، ثم يربط ذاكرته بذاكرة جدته خوخة فيسترجع معها أحداثاً تمتد إلى أبعد من ذلك الزمن، وهذا الانكسار ثم الارتداد

في الزمن إلى الوراء تعقبه ارتدادات عديدة تنقلها تداعيات الشخصيات إلى الماضي القريب، ثم الماضي الأبعد لتصبح لعبة الزمن مركبة من عدة أزمان، وهذا ما تمخضت عنه محكية جعفر في الجزء الأول من الفصل الأول من الرواية، فهي من ثلاثة أزمان: الأول زمن القص، وهو الحاضر بالنسبة للراوي، والثاني زمن الماضي القريب، وهو زمن احتلال القوات البريطانية للعراق، وزمن الماضي البعيد، وهو الذي كانت فيه القبائل البدوية الوهابية تشن غاراتها على المدينة. لكن لعبة الزمن تبدو أكثر تعقيداً في مروية وهيبة (الفصل الثالث) وهي تتحدث عن رحلة انتقال عائلتها عبر النهر من مسقط رأسها بهرز إلى السماوة ليتقلد والدها منصبه الجديد مديراً للمال في إدارتها العثمانية. حيث يتراجع زمن الاحداث عن زمن القص، فالمروية تبدأ من حيث كانت القوات البريطانية على مشارف المدينة تهددها بالاقتحام، وما رافق تلك الظروف من اندلاع حالات السلب والنهب لدوائر الحكومة العثمانية ولبيوت موظفيها ومن بينها بيت عائلة وهيبة لتكون تلك النقطة في الزمن نقطة بداية المروية، ومنها ستنطلق ذاكرة وهيبة متراجعة إلى الماضي، ومسترجعة من ذلك الماضي أحداثاً تعود إلى مكان آخر حيث تتلقى العائلة وهي في بهرز نبأ ترقية الأب، ونقله إلى السماوة. ويبدو أن النبأ السار قد نشّط ذاكرة الاستقبال لدى الأب فراح يخترق بتأملاته حاضر الخطاب مستقبلاً زمناً ما زال مجرّد توقع واحتمال (سيكون لدينا بيت مستقل، وسنلتقي بعائلات الموظفين، نقيم معهم علاقة محبة، نشترك في صحبة ودود.

ص / ٣٧) وعبر تلك المحطات الثلاث، وما يكتنفها من تكسّرات ضمن الزمن الواحد ما بين البعيد والأبعد تدور مروية وهيبة متنقلة في المكان بنفس الالية ما بين البعيد النسبي (بهرز) والقريب النسبي (السماوة)، متوغلة في تفاصيل المكان الأخير وهي تتنقل عبر الأسواق النوعية والتفرعات ضمن السوق الكبير.

وعندما يصبح الزمن لعبة سردية مركبة، فذلك يعني إنه أصبح هماً شاغلاً من هموم الكتابة. ولعل العتبة النصية الأولى (العنوان) قد مهدت للعبة الزمن، وأضاءت جانباً من خفاياها عبر تركيز الدلالات وإيحاءاتها في مفردتين هما (أفراس) + (الأعوام) جُمعتا معاً في بنية استعارية مكونة من شبه جملة (مضاف + مضاف إليه)، والمفردتين بصيغة جمع التكسير، أولاهما (أفراس) نكرة تحيل إلى عنصر مادي ملموس، وهذا الطرف يمثل مركز الثقل الحركي من الاستعارة. أما المفردة الثانية (الأعوام) فمعرفة تحيل إلى عنصر اعتباري محسوس، ويمثل هذا الطرف مركز ثقل الدلالة الزمنية من الاستعارة. وكل مفردة في شبه الجملة تنتمي إلى مجال دلالي مختلف عن الأخرى، فالأولى تنتمي إلى عالم الحيوان، بينما الثانية إلى الزمن الذي هو أحد مباحث الفيزياء. وبصياغة العبارة (العنوان) من المفردتين بإضافة الأولى إلى الثانية تنزاح الدلالات عن محمولات المجالين اللذين جاءتا منهما، وتنفتح على معان إيحائية تضيء الجانب الزمني المضني لأحداث السنوات المتسارعة تسارع الأفراس على مضمار الزمن، ولعل أبرز دواعي الضنى أن الركض كان في فضاء مكاني عدائي وبيئة مختنقة

بالتقاليد الرثة والقيم البائتة، وهذا ما سنأتي عليه.

المكان المعادي – المكان الحميم

الفضاء الذي تدور فيه أو تصب فيه استرجاعات جعفر أو جدته، أو حبيبته وهيبة هو مدينة السماوة، وهي حسب علمي أول رواية عراقية تتمحور كلياً حول تلك المدينة وتتخذ منها مادتها، فهي في الرواية ليست مصبّاً لاستيعاب الأحداث، بل هي ماكنة فاعلة ومؤثرة لصناعة الأحداث وتنشيط الشخصيات، سواء تلك الشخصيات التي عاشت داخل أسوارها أو تلك التي جاءتها من خارجها، فوحدات البناء الجغرافي للمدينة لا تتلقى الأحداث تلقياً سلبياً، بل تساهم في صناعتها وإضفاء طابعها الخاص عليها. فالنهر (الفرات) الذي (يخترق المدينة، فيهب – أهلها – الحياة، ويُشعرهم انهم بمأمن ممن يفكر في الإغارة عليهم، واستخدام التعطيش سلاحاً لمحاربتهم. ص / ١٨) هو (حسب المقبوس) خالق حياة وهو وسيلة دفاع وسلاح مقاومة، إنه صانع افعال، بعضها معلن وبعضها ضمني (يخترق، ويهب، ويُحيي، ويُشعِر، ويُؤمّن – يضمن الأمان، ويروي) وإذا كانت العلاقات التتابعية (علاقات الحضور) ما بين تلك الأفعال تضمن للنهر دوراً سردياً في حياة المدينة، فإنه يمكن أن نفترض أن لهذه الأفعال علاقات تبادلية (علاقات غياب) مع سلسلة أكبر بكثير من الأفعال الأخرى تضمن له دوراً سردياً وحياتياً مميزاً. وبالرغم من أن النهر وسيلة انتقال ما بين الضفتين، إلا أنه وسيلة تواصل عاطفي أيضاً بين سكنة الضفتين، وهيبة في

الضفة التي يسكنها موظفو الحكومة، وجعفر في الضفة التي يسكنها عوام الناس. ومن موقعيهما في الضفتين كان العاشقان يتبادلان رسائل النظرات، ليضيف النهر بذلك التبادل العاطفي فعلاً آخر إلى أفعاله، وفعالية أخرى إلى فعالياته لم تنص عليها المظان التي تبحث في جغرافية الأنهار. ومع ذلك فرغبة جعفر المستحيلة اجتماعياً في الاقتراب أكثر مما يسمح به الفاصل الجغرافي (النهر) كانت تجعله يرى في النهر واسطة تفريق وليست واسطة تجميع (لو لم يكن هذا النهر موجوداً لكنت الأن أجلس إلى جوارها. ص / ٧٣) دون أن يحسب ان للأعراف الاجتماعية والحواجز الطبقية والموانع الطائفية أكثر من نهر يحول دون تواصلهما، وبكل هذه الأسلحة العرفية والطبقية والطائفية صدته أمه حين أسر لها قصة حبه لوهيبة طالباً منها التقدم لخطبتها له (أولئك أناس ليسوا من طينتنا. ص / ٨٣) وكذلك صدّه أبوه (ما جرى بينكما يا ولدي أمر محظور، وإن ظهر للناس فالويل لنا. ص / ٨٤). وإذا كان إلغاء النهر من المدينة يسهل لقاء ضفتيه المتباعدتين، إلا أن ذلك لا يعدو ان يكون أمنية مستحيلة لعاشق كثير التمنيات وكثير الأحلام، تقابلها رغبات أكثر واقعية لصديقه ساسون ابن تاجر الأقمشة اليهودي داود زلخا في العيش بعيداً عن المدينة وعن ناسها من اجل تحقيق طموحاته في التعلم وممارسة الحياة المدنية (لا يجب قضاء الحياة كلها في مدينة صغيرة كالسماوة، نحن هنا في قبر. ص / ٩٠) فهو (يخطط للسفر إلى لندن للدراسة هناك. ص / ٩٢) ومن الواضح تباين الارتفاع في

سقوف الطموحات ما بين الشابين، وتباين أهدافهما، وتبعاً لذلك التباين تختلف نظرتيهما للمدينة وناسها، بالرغم من أن تلك التباينات لا تضير علاقة الود ما بين الصديقين الشابين.

ومثلما وهب النهرُ المدينةَ قصة حب عذبة بطلها (جعفر) وهو أحد الساكنين على أحدى ضفتيه، ووهب لجعفر حبيبته (وهيبة) التي جاء بها من بهرز بمعية أهلها للسكن والعمل، فالنهر لا يتواني أن يسترجع عطاياه، ويعيد هِباته. وها هو يعيد وهيبة وأهلها من حيث أتوا بعد تدهور الوضع الأمني في المدينة جراء انهيار السلطة العثمانية مع تقدم القوات البريطانية إليها. إنها ثنائية القدر الضدية (اللقاء / الفراق) تتلاقى مع ثنائية الجغرافيا الضدية (الذهاب / الإياب) لتكتبا قصة عاشقين أجبرا على قطع رحلة الحب قبل وصولهما إلى نهاية الطريق. والمفارقة في تلاقي الثنائيتين أن النهر الذي وهب وهيبة لجعفر، ثم عاد ليسترجعها منه هو وحده، وليس من أحدٍ سواه سيقف معه في محنته حادباً ومواسياً (وتحرك صوب السلم الحجري المؤدي نزولاً إلى جرف النهر، هناك جلس على قطعة حجر مرمرية وراح يبكي خسارة حبيبة خطفتها يد الأقدار. ص / ١١٣)

وما يُقال عن فعالية الدور السردي للنهر يمكن أن يُقال عن سوق المدينة الذي يمكن أن يُنسب إليه أيضاً دور سردي، فقد تحوّل بحكم موقعه ما بين جبهتين متخاصمتين من سكنة المدينة إلى ارض حرام تتوقف عندها النزاعات والخصومات حيناً، وتندلع منه حيناً آخر. وبذلك ساهم السوق في تحديد طبيعة العلاقة التي تحكم سكنة كل شطر من المدينة تجاه سكنة الشطر الآخر،

ورسم لهم الدور الذي سيلعبونه في تاريخ مدينتهم سلماً وحرباً. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن الجسر الخشبي وعن التياترو وعن حي القشلة حيث يصبح الأخير دالاً (موقعياً) على المدلول (الحبيبة)، فوهيبة حبيبة جعفر حسن درجال تقطن ذاك الحي، وعندما يُتذكر الأول يُتذكر الثانية، إذ أن ثمة علاقة سببية تربط طرفي تلك العلامة السيميولوجية.

لقد تمكن الراوي من تفعيل دور المكان الخامل أصلاً وذلك باستنطاقه، ليكشف عن مدى العلاقة التي أقامها مع ساكنيه، وعبر هذه العلاقة تحول المكان إلى مسرح يرتبط مع ممثليه ارتباطاً جدلياً، فالمدينة القلقة الفائرة بالمتاعب العشائرية والمبتلات بالإهمال ترسم الأدوار لمن يعيشون عليها، وأولئك بدورهم يستعرض على مسرحها ما رسمته لهم من أدوار، وفي هذه الحركة الجدلية لا تلبث الشخصيات أن تنسحب بالتتابع من المشهد دون أن تخلف وراءها أثراً تاركة المسرح بكامله للشخصية المركزية (جعفر) يقص – من خلال الراوي – حكاية وهيبة التي كانت هي أيضاً قد انسحبت سريعاً من حياته، ومن الأحداث مخلفة اصداء ذكرى تتردد حتى نهاية الرواية.

مرويتان متعالقتان

يخصص الكاتب الفصل الثالث لمروية وهيبة، وعندما تُخصص مروية لوهيبة فيعني ذلك أنها لن تحضر فيها بمفردها، بل مع جعفر، مثلما هو الحال مع مروية جعفر، فقصة حبهما أوجدت

حالة تعالق ما بين مرويتيهما يرى عبرها كل منهما حدثاً بعينه ولكن من منظوره الشخصي، وبرؤيته التفسيرية الخاصة. ومثلما كان لوهيبة في مروية جعفر إطلالة ساحرة، فلجعفر في مروية وهيبة إطلالة ساحرة أيضاً، ومع تلك الإطلالة يتصل ما كان قد انقطع من مرويته (ما إن وقفنا عند واجهة المحل حتى استقبلنا شاب يقاربني في العمر. ص / ٤٥) وبذلك تتلاقى المرويتان السرديتان لجعفر ووهيبة في نقطة التقائهما الفعلي مصادفة للمرة الأولى وهو يومئذ شاب في مقتبل العمر يعمل بائع أقمشة في محل أبيه في السوق الكبير، وهي يومئ بنت مدير المال في قائمقامية مدينة السماوة، وقد جاءت بصحبة والدتها وجارتهما لشراء أقمشة للعيد الذي كان على الأبواب. وهذا التعالق ما بين المرويتين الذي كان جعفر قد بذر بذوره من قبل في مرويته دون أن يُنضجها، سينبئ بعلاقة جديدة في مروية وهيبة (هتف الذي بين أضلعي: هذا مخلوق جاء من سحابات الحلم. ص / ٤٥) ومع ذلك فكل مروية لا تعرض كامل المشهد، فهي مرآة صاحبها، وتعكس رؤيته للأحداث وللآخر. وبالتقاء الرؤيتين يكون المشهد العاطفي قد اكتمل، مع عدم استبعاد الايدلوجيا في تحقيق ذلك التلاقي، فقد استلهم منها جعفر أداة التغيير بعد أن حورها من أداة سياسية إلى أداة عاطفية، ففي حين كانت الشيوعية أحدى الأدوات الفكرية في نهاية الخمسينيات لإحداث طفرات اجتماعية في مجتمع ما زال أسير تقاليده البالية وقيمه الموروثة كانت وهيبة قد أصبحت في عين جعفر قبل ذلك بزمن بعيد (عامل تغيير حياة ابتغاها مختلفة عن

أقرانه. ص / ٥٠) ومن الواضح اثر الايدلوجيا في إنضاج هذه الرؤية الثورية لدور المراة والحبيبة في التغيير من خلال العبارة الأخيرة في المقبوس والتي تضمر في طياتها مقارنة ما بين سكونية الحياة وقيمها لدى اقرانه وفي مجتمعه، والنزوع الثوري للتغيير الذي ينشده بدعم من حبيبته. ولربما كانت بذور ايدلوجيا التغيير هذه قد سبقت وصول الايدلوجيا المادية الاشتراكية إلى المدينة، وأن أفكارها التحررية قد تسللت إليه من صديقيه ساسون وإلياس اللذين كانا اكثر منه اطلاعاً على متغيرات العالم المتمدن وثوراته المعرفية.

واللافت للنظر أن الاتصال ما بين العاشقين كان قد ولِد في حضن وفي رعاية المكان ذاته الذي اتخذ منه سواهما ساحة للصراع، إنه السوق الكبير، وتلك المفارقة العاطفية التي كان السوق الكبير ساحتها تتسع سردياً لتشمل كل أحداث الرواية، ولتنطلق من المهد (السوق) الذي ولدت فيه لتنشر ظلها على ما حولها، ولتسم بميسمها المدينة وناسها (إن سكان هذين الحيين كانوا في معارك دائمة، وحرب غائرة ص / ١٨) ثمّ (السماوة منبت مشاكل ونزاعات، وأهلها في عراك دائم، لا ينامون، ولا يصحون إلا على أخبار الاحتراب والدماء. ص / ٣٧) وفي مقابل ذلك فإن (هذه العداوة سرعان ما تتلاشى حين ينادي المنادي أن خطراً جدياً خارجياً يداهم المدينة وإن رافعي لواء ذلك الخطر يخططون لاجتياحها، عندها يتداعى الجميع للصد. ص / ١٩).

عود على بدء:

وبعد سياحة في التاريخ يعود اتجاه سير الرواية إلى النقطة / الحدث التي كانت قد ابتدأت بها: سلب مقر اتحاد الشعب، الواجهة العلنية للحزب الشيوعي في المدينة في الثامن من آب عام ١٩٥٩ (الجزء – ٤ – من الفصل الأول) وبطل الرواية جعفر حسن درجال يومئذ في الستين من عمره (وستكون هناك أكثر من عودة إلى ذات النقطة / الحدث على طول الرواية) ولكن عودة جعفر المعنية لاستدعاء حدث البداية الاطاري كان مقصوداً من أجل فتح دفاتر الحب القديمة التي كُتبت على مقربة من المكان / السوق الكبير. ولكن استدعاء حدث البداية في مكان أخر سيكون فرصة للرجوع بالزمن إلى الوراء أبعد من ذلك من أجل فتح سجلات الأيام الأولى للاحتلال البريطاني للمدينة حيث يتماهى التاريخي بالتخييلي تماهياً يجعل كلاً منهما متمماً للآخر، فالقوات البريطانية الغازية على مرمى حجر من المدينة، وأخبار العاصمة بغداد تنبيء بقرب نزول الكارثة على المحتل العثماني الذي أعلن النفير العام، وأوقف إصدار الصحف، ونفى رؤساء تحريرها، وبذلك تنفتح البنية التاريخية عبر الوثيقة على السرد متحولة إلى بنية سردية تؤدي فيها الشخصيات التاريخية أدواراً تخييلية وذلك عبر استعادة التاريخ من خلال الشخصيات التخييلية، ووفق فهم مستجد للرواية التاريخية تمثله رؤي تلك الشخصيات، وطريقة هضمها للأحداث مما يمنح الرواية طابعاً تعددياً. ويمكن أن نتخذ من الحوار الذي دار ما بين شاكر حسان ووارد السلمان ومزعل

عباس (وهم من رواد مقهى عطية) مثلاً على تلك المواقف التي تتصهر فيها مركبات السرد التاريخي على ألسنة الشخصيات الروائية ووفق وعيها وتفسيراتها لتصبح جزءاً من البنية التخييلية:

(– الأتراك يتدهورون، نطق الحسان، أمس زارني ابن خالتي قادماً من بغداد، وسافر فجر هذا اليوم إلى البصرة، أخبرني أن نور الدين بك الوالي الجديد على العراق أعطيت له قيادة الجيش كذلك، إنه النفير العام سيجعله يفعل ما يشاء، أول شيء ارتكبه هو إيقاف إصدار الصحف ونفي رؤساء تحريرها، يعني أننا بعد يومين لن نرى صحف الصباح والرقيب وصدى بابل والرياض وكذلك مجلتي لغة العرب والرياحين.

– كيف؟ هتف السلمان ناطقاً من مكانه

– لا تصرخ، هذا كلام سري لا يجب أن يسمعه الجالسون (مال على أذن السلمان ليسمعه):

– الأكثر من ذلك أصدر أمراً بنفي أنستاس ماري الكرملي وعبد الحسين الأزري وداود صليوه إلى الأناضول. ألموصل ستكون من نصيب عبد اللطيف ثنيان وإبراهيم صالح شكر

– لكنك استثنيت الزهور

– لن تغلق لأن رئيسها محمد رشيد الصفار من رجالات الوالي. ألا يصح قول مزعل عباس أن هذا الرجل لا يمكن إلا أن يكون عميلاً تركياً؟

(ص / ٧٨ – ٧٩)

ولكن الراوي المفارق لا يلبث في نهاية الحوار إلا أن يتدخل

مقوماً اتجاه حركته، ومصححاً ما ظن أنه غلو في القراءة في محاولة لرد ما هو تاريخي إلى التاريخ، وما هو تخييلي إلى السرد (ذهب السلمان في خيالاته بعيداً. ص / ٧٩). وحتى في هذه الحوارات يبقى تأثير المكان واضحاً، فإيقاع أخبار الحملة البريطانية على العراق، وأخبار تقهقر القوات العثمانية وتخبط الأداء الحكومي من جهة في مدينة هي على مرمى حجر من تقدم القوات البريطانية، ليس هو الإيقاع ذاته في المدن البعيدة، ففي حين كانت الادارة العثمانية ما زالت تدعم موقفها الرجراج في بغداد بتكليفها للوالي العثماني الجديد على العراق قيادة الجيش، كانت إيقاعات الأخبار في السماوة تسجل انحرافات عن البوصلة العثمانية والمروجون لها، ف(خبر انتصارات الانكليز استحال حقيقة صارخة لا يحجبها غربال الاشاعات الملفقة، ولا أقوال يبثها عملاء تركيا من أن جيوش الجنّ تحارب مع جيش الإسلام. ص / ٦٩). كما أن الموقع الجغرافي لمدينة السماوة ما بين البصرة الموشكة على السقوط بيد الانكليز، وبغداد التي ما زالت تمسكها القبضة المتراخية للعثمانيين جعل من المدينة بوتقة لتقبل تبعات الحرب ما بين المحتلَين (الانكليزي والعثماني) كجزء من المفارقة التي فرضتها الجغرافيا على المدينة، وابتلى بها أهلها فصاروا (يستقبلون مجاهدين قادمين من مدن الشمال باتجاه الجنوب، ثم آخرين هاربين من الجنوب يحملون أخبار خسائر الأتراك وهزائمهم وسقوط المدن تباعاً بيد الانكليز. ص / ٩٨).

حب عابر، وصداقات ضائعة

يفتتح الكاتب الفصل الثاني من الرواية بنصوص مقتبسة من باشلار ورامبو وتوماس مان، على عادته في افتتاح الفصلين الأخرَين أيضاً بنصوص موازية ذات دلالة من الأدب العالمي والعربي. أما زمن احداث الفصل الثاني فتعود إلى أواخر ١٩١٩ حيث يبدأ الراوي سرد الأحداث بمشهد عام للمدينة من سطح التياترو والغواني الثلاث العاملات فيه (بهية ووفية ونجية) اللواتي يجمعن بين الرقص والغناء وخدمة الرواد، يتأهبن في ساعات الفجر الأولى للاستيقاظ، لتبدأ مع الجزء الأول من هذا الفصل مروية جديدة هي مرويتهنّ، ولتستأثر من تلك المروية إحداهن، وهي بهية بالجزء الأكبر منها بعد ان شاعت بينهن أخبار مراودتها لجعفر، وعلاقة الحب العابرة التي ربطت بينهما والتي كانت السبب في فصم علاقتها بالتياترو وبه أيضاً. ومثلما انتهت مروية وهيبة بانقطاع علاقتها بجعفر مع دخول طرف ثالث خارجي إليها ممثلاً باللصوص والسلابون الذين استباحوا المدينة في أعقاب انهيار الإدارة العثمانية، انتهت مروية الغانية بهية بانقطاع علاقتها بجعفر مع تدخل طرف خارجي ثالث بينهما هو جبار الغاوي صاحب التياترو الذي طردها منه بادعاء إنها تسيء لسمعته بعد شيوع أخبار علاقتها بجعفر. ويستمر مسلسل الفقد في حياة جعفر، فمثلما فقد أعز أصدقائه ساسون ابن تاجر الأقمشة اليهودي داود زلخا، فقَدَ بعده صديقه المترجم مع القوات البريطانية الياس المسيحي أبن الموصل وكلا الصديقين غادرا العراق إلى إنكلترا للدراسة، وكلاهما أيضاً كانا قد بنيا

علاقتهما مع جعفر متوسِمَين فيه الموهبة والتطلع للمعرفة والتغيير في بيئة تتهيب التغيير، وتجهض المواهب، وتطرد الموهوبين. ويلاحظ اقتران عمق العلاقة بين جعفر وصديقيه مع تباين الانتماء الديني لكل منهما، وهذه الملاحظة لم تأت عفواً، بل هي إشارات مقصودة اعتمدها الكاتب للتدليل على عفوية التسامح في مجتمع لم ينل حظوة من التطور والتحديث.

رؤى وهوامش

ويعود الفصل الثالث (الأخير) إلى ذات المشهد الاطاري الذي بدأت به الرواية من عام ١٩٥٩ حيث اقتحام مقر الحزب الشيوعي في المدينة، مع توسع في التفاصيل وإغناء بالإضافات النوعية التي أخرجته من حدوده الإطارية الضيقة لتجعل منه حدثاً مركزياً، وتستل من شخصيات الماضي شخصية ذات دور ثانوي تُعيد تفعيلها لتجعل منها الشخصية المركزية لهذا الحدث الذي سبقَ أن مرّ دون أن يلفت الانتباه إلى ما يختزنه من طاقات سردية مؤجلة، وتلك الشخصية هي وارد السلمان الذي استشهد في حادث اقتحام المقر، وقد تبين إنه كان قائداً شيوعياً بارزاً. والراوي ينقل المشهد من وراء حدقتي عيني جعفر، وبانطباعاته الشخصية عن الحدث وأبطاله، ولكن بلغة الراوي التي يميزها استخدام ضمير الغائب للحديث عن البطل الحاضر دوماً جعفر حسن درجال، ولا يتردد الراوي أن يتدخل هنا وهناك ليُفسّرَ، أو يُصححَ، أو يؤكد حدثاً ما، مثلما تدخل في الحوار ما بين جعفر وزوجه زكية مؤكداً على

صحة رأيها في خطورة العمل السياسي في العراق عموماً، وفي السماوة خصوصاً، جاعلاً من مداخلته جملة اعتراضية طويلة من دون أن يؤطر حدود المداخلة أو يعزلها عن كلام زكية الذي كان قد قطعه، ثم عاد بعد انتهاء مداخلته ليوصله من حيث انقطع. وقد حافظ الراوي في مداخلته على أقصى درجات الحياد وهو يروي أحداث الصدامات السياسية التي طالت البعثيين والعمال في المدينة (ص / ٢٣٩ – ٢٤٠).

ولكن الكاتب، ومن ورائه ضميره الثاني (الراوي) لا يترددان ان يستخدما أسلوباً آخر للتعقيب على الأحداث من خلال استخدام الهوامش التي تكررت كثيراً لتشكل مستوى قراءة آخر يضيء النص ويعين القاريء على فك مغاليقه. بعض تلك الهوامش جزء من النص، وامتداد له، مثل التحليل النقدي الوصفي لبعض لوحات جعفر التشكيلية (ص / ١٣٤) وبعضها ليست من داخل النص، بل من مرجعيات سياقية خارجية متداولة ومعروفة للقاريء مثل الهامش المستل من الدكتور علي الوردي عن تدخل القوى الدولية في أحداث العراق (ص / ١٧٦) أو تلك المستلة من المراجع التي تؤرخ للأدب الشعبي وفنونه. ولعل أكثر الهوامش لفتاً للنظر تلك التي يتداخل فيها النص بالسياق مثل الهامش الذي يصبح فيه المرجع جزءاً من ذاكرة الأب حسن درجال وهو يسترجع معلوماته الجغرافية عن أعداد المسلمين في العالم، ورغبة ألمانيا في استمالتهم لمحاربة الانكليز (ص / ٦٩) ليصل إلى قناعة خاصة هي جزء من رؤيته التي هي في النهاية واحدة من الرؤى العديدة المتباينة (هذه

الأعداد الهادرة من المسلمين يمكن أن تطيح بهيبة إنكلترا. ص / ٧٠). وفي ذات الهامش يعبر الأب عن وعي متقدم وهو يشكك في صحة الشائعات التي تروج لإعلان قيصر ألمانيا إسلامه وتغيير اسمه من (غليوم) إلى (محمد غليوم) والتي صدقها المسلمون الخاضعون لسطوة الجهل والخرافة. ويرد سبب الشائعة وتوقيتها إلى رغبة ألمانيا في كسب المسلمين لجانبها ضد إنكلترا في الحرب.

وعلى ذكر الرؤى والأصوات المتعددة، فهذه قضية إشكالية لم توفّ حقها وتحتاج جهداً مضاعفاً من أجل التمييز والإنضاج، لا سيما أن الكثير من الأصوات تبدو متماثلة في لغتها ووعيها مع بعضها، أو مع لغة الراوي (الذي يستحوذ على لغة الكاتب باعتباره ضميره الثاني). في حين إنه من البدهي أن تتباين لغات تلك الأصوات عن بعضها بحكم تباينهم عن بعضهم في الخبرة والوعي والثقافة والطبقة الاجتماعية والبيئة والعمر. وفي هذا السياق فإنه من الغرابة أن نجد جدّة جعفر العجوز الأمية تتحدث بذات لغة الراوي المنمقة والمغرقة بتشبيهاتها واستعاراتها البلاغية وهي تنصح حفيدها جعفر في أعقاب اعتقاله مع الشيخ خوام (لا تثق بمن حولك حتى وإن طيروا أمامك عصافيرَ المودة، وزغردوا لكَ بأفواه الوفاء، أولئك الذين يهللون لطلعتك هم من يكيدون لتحطيمك، والذين ينشرونَ إزاء ناظريك غسيل الكلام هم من يلاحقونك بسكاكين تمزيقك. ص / ٢٥٦) ثم تواصل كلامها بلغة أكثر تكثيفاً (إنهم يسيرون مع المد، وينسحبون مع الجزر. ص / ٢٥٦).

رمز تحذيري

ومن الضروري التنبه إلى حيوية رمز الذئاب الذي ظهر في الفصل الثاني من الرواية بصيغة الجمع حصراً، وقد استخدم كدال مادي لمدلول معنوي لا يقل عنه شراسة وقسوة هو المستقبل أو المنتظر أو المجهول. وهذه الذئاب الشبحية المحجوبة عن أنظار الأخرين لا تراها إلا عينا جعفر فوجودها يقترن عادة به، وبالأخطار التي تترصد به، وهي لا تتحرك فرادى، بل قطعاناً، وتتسلل إلى مناطق الخطر التي لا يُراد لجعفر الاقتراب منها أو دخولها، ليكون الرمز بذلك جرس إنذار ينبه جعفر إلى خطورة ما ينوي الإقدام عليه، أو خطورة ما وضع له في طريقه، مثل تجسد صورة الرمز له حين أقدم على ارتياد مبنى التياترو حيث كانت (جموع ذئاب لاهثة تخرج له من بين أجمات كثيفة على يمين الدرب. ص / ١٥٧) بيد أن ذئاب التحذير والخطر سبق أن تجسدت للشاب قبل هذا الموقف يوم ذهب بمعية أبيه لحضور مراسيم شهر محرم الحرام وكانت تلك المناسبة بداية لولادة الرمز وانطلاقه (ذئاب سيجد خروجها يتكرر معه في الأيام القادمة. ص / ١٥٢) ثمّ (ذئاب سرعان ما تأخذ أشكالاً آدمية تتحرك بخفة قوائمها في السير متربصة بدهاء يسلب نقاء الوجوه وصفاءّها. ص / ١٥٢) ويبدو السبب التحذيري – لتجسد الرمز أمام عيني جعفر في هذا المقام – مستغرباً لاسيما أنه لم يكن في هذه المرحلة من حياته قد أنضج رؤية رافضة لهذه الممارسة الطقوسية، بل أنه حتى في مراحل متقدمة من حياته لم يعارض ممارستها، ووقف على الضد من الحكومة التي كانت

تنوي اجتثاثها بالقوة مقترحاً التروي والتريث. ولعل أجمل توظيف لهذا الرمز جاء بإزاحة الدال عن نمطيته الصورية المعتادة وإدخاله في نظام صوري آخر مغاير ليكتسب عبر تلك الإزاحة المزيد من الغرائبية والإدهاش وقد تحقق ذلك مع استدراج الغانية بهية لجعفر إلى غرفتها في التياترو، عندئذ (فاجأته الذئاب، خرج بعضها من تحت السرير، وبعضها هبط من السقف، أعداد تسللت من شقوق الجدار الجصي، وذئاب فرادى دخلت من الباب الموارب فأغلقته. ص / ١٦٣) ثمّ (تولى عدد من الذئاب العزف على الآلات الوترية. ص / ١٦٣).

ملامسة مناطق الحذر والخطر

ولعل من أبرز السنن اللافتة للنظر في بنية الرواية (بعد الإحفاء بالمكان) هو ذلك التناول الجريء والشفاف والمحايد للقضايا العقائدية متمثلة بالتمييز المذهبي في ظل الحكم العثماني وما نجم عنه من تصلب مقابل. إضافة إلى تناول العلاقة السمحة ما بين أتباع الديانات السماوية، وتحديداً ما بين المسلمين واليهود في بيئة يبدو من ظاهر انغلاقها وتخلفها أنه من العسير أن تتقبل هذا الانفتاح وتستوعبه، بل أن ثمة إشارة إلى إمكانية التعايش بين أتباع المذاهب الإسلامية عبر التلميح بوجود مقهى في المدينة يدعى (مقهى الدليمي). ولعل أخطر ما تناولته الرواية في هذا السياق هو قضية الخلاف ليس بين المذاهب الاسلامية، بل بين المتمذهبين، وما يتسبب فيه من تباعد وتناحر بين أبناء مذاهبهم، وتوظيف تلك

الثيمة سردياً بعكس تأثيراتها على علاقة الحب بين بطلي الرواية اللذين ينتسبان إلى مدينتين متباعدتين، وإلى مذهبين مختلفين. وبرأيي أن تناول الموضوع العقائدي بهذه الجرأة أمر يُحسب لصالح الرواية بالرغم مما قد يثيره من حساسيات تاريخية واجتماعية ودينية وطائفية لا سيما إن إدخال عنصر الحب كمفتاح لفتح البوابة الموصدة منذ قرون خلت ما بين منطقتين منفصلتين عقائدياً، ومتصلبتين مبدئياً يعد خطراً بحد ذاته في بيئة ترى أصلاً في الحب خروجاً على التقاليد المحافظة، واستهانة بقيم الدين.

كما تناولت الرواية في إطار تناول الموضوعة العقائدية قضية لا تقل عن سابقتها حساسية وحذراً لا سيما أنها تنبش الخلاف ضمن حدود المذهب الواحد، وذلك بتناول قضية الغلو في ممارسة طقوس العزاء والحزن في شهر محرم الحرام وفي يوم عاشوراء منه (ص / ٢٣٥ – ٢٣٦) تناولاً سردياً ينأى بها عن سياقها الديني والاجتماعي، ومع ذلك فقد نجحت جرأة السرد ومصداقيته في التعبير عن ما يدور في خواطر المثقفين أكثر مما نجحت محاولات البعض في معالجة الموضوع عبر تناول السياق تناولاً مباشراً.

الخلطة السرية

وبالرغم من بعض الأغلاط اللغوية، والإكثار من استخدام مفردات البلاغة التقليدية، وتحديداً الاستعارات والتشبيهات مع تنافر ما بين أطرافها وأركانها مما أربك انسيابية اللغة وتدفقها، وحدّ من عفويتها. إلا أن ذلك لم يحل دون نجاح الكاتب في تدارك

الخلل من خلال تفعيل العناصر النمطية للثنائية الضدية التقليدية (الحب / الحرب)، وزج الناتج المفعّل في بناء وحدتين سرديتين أساسيتين موازيتين لطرفي الثنائية: الوحدة السردية الأساسية الأولى تناولت موضوعة الحب ما بين بطلي الرواية جعفر ووهيبة، والوحدة السردية الأساسية الثانية تناولت نتائج وتبعات الحرب ما بين القوات العثمانية المتقهقرة والقوات البريطانية المتقدمة باتجاه المدينة من الجنوب. وقد ظلت فعالية الوحدتين قائمة على امتداد الفصل الأول، ولكن كثافتها خفت مع الفصل الثاني، ولعل السبب هو انحسار دور أهم الأطراف المحركة للوحدتين، فقد غابت وإلى الأبد وهيبة من حياة جعفر، وتحولت إلى مجرد ذكرى، غيابها وعودتها لا يضيفان جديداً للأحداث. أما سبب خفوت الوحدة الثانية فهو خفوت حدة العمليات العسكرية بعد اندحار العثمانيين. ومع خفوت فعالية الوحدتين السرديتين الأساسيتين نشطت الوحدات السردية الثانوية التي تتغير باستمرار مع أجزاء الفصول لتمنح السرد التنوع الذي يضمن التشويق والإثارة، مع ملاحظة أنه حتى بعد أن انحسر تأثير الوحدتين السرديتين الأساسيتين إلا أن صدى إيقاعهما لم يتلاشَ تماماً، وظل يتردد بين حين وآخر.

ولعلي لا أغالي إن قلت أن أغلب قصص الحب ما عادت تقدم نماذج نوعية إلا في النادر القليل، فأكثرها يكاد أن يكون قد استنفذه التنميط والتكرار، وربما لا تكون قصة الحب في هذه الرواية استثناءاً عن ذلك. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن أغلب

قصص الحروب، وعن قصة الحرب التي تتناولها روايتنا هذه والتي لا تشكل استثناءاً عن الشائع العام. بل أن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن القصص التي جمعت طرفي الثنائية الضدية (الحب / الحرب) والتي كان من المحتمل أن تتسرب نمطيتها إلى هذه الرواية لو لم يضع الكاتب ثنائيته في إطار سياقي ذكي ومبتكر عناصره هي: الحاضنة البيئية الاستثنائية، والمكان الاستثنائي، ففجر بذلك كوامن عنصري الثنائية ونجح في وضع حل للنمطية التي أخفق الكثير من الكتاب في الإفلات من أسرها، وأنقذ بهذه الخلطة السرية روايته من التكرار الممل، وقدم نموذجاً جديداً لقصة حب مهددة بالحرب من جهة وبالتقاليد القبلية والتصلب الطائفي من جهة أخرى في مكان عدائي محاصر من كل جهاته بثنائية الجغرافيا الأزليتين: الصحراء والنهر اللتين كانتا أحد سببين أساسيين في انغلاق المدينة وتحجرها بعزلها عن العالم وعن رياح التغيير، أما السبب الأخر فهو الهيمنة طويلة الأمد على المدينة للسلطة العثمانية المتخلفة والبدائية.

(❖) أفراس الأعوام – زيد الشهيد – تموز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق❖

جماليات السرد الروائي والتاريخ السياسي

د. قيس كاظم الجنابي

(١)

غالبا ما تقترن الرواية الحديثة بالتاريخ السياسي بالعراق، لأنها صورة علمية سردية مجتزأة من الواقع لها ضوابطها في اعادة قراءة ذلك التاريخ، من خلال الخلفية الايديولوجية للكاتب، ومن خلال منهجه الفكري والاسلوبي، وبهذا يتحول التاريخ الى مشجب يعلق الكاتب عليه بضاعته. وفي العراق بشكل خاص يسقط الكاتب حاضره على الماضي التاريخ السياسي لبلده نتيجة استمرار التحديات وتوالد الاحداث المستمرة بينما يسمح بإعادة قراءة التاريخ على وفق رؤية لها مواصفاتها وابعادها.

تحاول رواية "أفراس الأعوام" لزيد الشهيد والصادرة عام ٢٠١٢ ان توائم بين المناخ الصحراوي / الجغرافي لمدينة السماوة والتاريخ السياسي للعراق اثناء وبعد الحرب العالمية الاولى حيث الصراع بين العثمانيين والبريطانيين على الاستحواذ على العراق، نجح البريطانيون باحتلاله، ورسم سياسته فيما بعد، عبر الاستفادة من النفوذ الاقطاعي الذي كان صمام الأمان الاجتماعي/ السياسي للسيطرة على العراق آنذاك. اذ كانت السماوة مدينة متاخمة

للصحراء ومحصورة بين مدينتين لهما ارثهما الكبير الديوانية والناصرية اذ ان المدينتين سميتا بأسماء لا علاقة لها بالتكوينات العشائرية والاقطاعية بينما استمدت السماوة تراثها من صحراء "عرض السماوة" التي كانت مرتعا للقبائل العربية، ثم ارتبط اسمها بقصبة السلمان وسجنها العتيد سيء الصيت الذي اختص بالمنفيين والسياسيين اليساريين.

لقد كتب زيد الشهيد روايته تلك "أفراس الأعوام" بطريقة خاصة فيها شيء من الحيادية الموضوعية ظاهرا والانحياز المضمر للتيار السياسي اليساري الذي يرصد حركته من خلال الشخصية المحورية وجعفر حسن درجال بدءا من نهاية الرواية تقريبا في اب ١٩٥٩ م حينما بلغ الستين من عمره اي انه في مستهل القرن العشرين حيث كان الحزب الشيوعي يمارس نشاطه السياسي بالعلن، وهذه البداية اسهمت بشكل ما على الاسترجاع الى سنوات حياته منذ البدء حتى هذا التاريخ المفعم بالصراعات. ان اسقاط التاريخ الحاضر على هذه الحقبة التي كانت تمور بالصراعات لم يأت بشكل عفوي بقدر ما كان عملا مخططا له، وهذا ما اسبغ عليه نوعا من الرسمية والقصدية ولم يتركها لتجري على سجيتها، كما لم يترك الشخصيات لتؤسس حضورها على وفق المتغيرات التي تفرضها الرواية لا التي يفرضها التاريخ السياسي المرسوم.

(٢)

لقد رسم الكاتب مواطن الصراع الاولى بين العثمانيين والبريطانيين، خارجيا وداخليا عبر ابناء المنطقة اليهود، "التياترو"، الصحراء وجعلها تدور في حلبة التاريخ السياسي المشحون بالمفاجآت لقد حاول الكاتب ان ينمي البناء السردي عبر علاقة السرد بالسينما والرسم والموسيقى حتى يحصل التوازن بين المؤثرات المتعددة وتبقى قوة الرواية وتوترها من البداية حتى النهاية من خلال متابعتها لشخصية (جعفر) لان الكتابة الروائية هي معاناة وتعبير عن موقف انساني وتعبير عن رؤية خاصة تتعلق بالظروف الاجتماعية ومن خلال ملاحقة القوى الفاعلة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية آنذاك. تبدو شخصية جعفر متعددة المواهب ومتنوعة الرؤى فهي ذات ملامح خاصة منتقاة بعناية فائقة وذات مؤشرات واضحة على القارئ استطاعت خلق نوع من الحميمية بين التاريخ السياسي والمتلقي، وهي شخصية تبرز منذ السطر الاول، او الكلمات الاولى في الرواية بقوله ها هو جعفر حسن درجال قد بلغ الستين.. وما يحدث امامه ضمن هذا اليوم الثامن من آب ١٩٥٩ من هرج ومرج وفوضى لا تطاق في محاولة الفوز بكرسي او منضدة او مزهرية او شمعة تعليق الملابس او ستارة نافذة (....) تلك الاشياء التي ابيح نهبها من مقر (اتحاد الشعب) الواجهة الامامية للحزب الشيوعي في مدينة السماوة حيث انتظر الكثيرون ممن يرون فيه تهديما للدين وتفتيتا للمجتمع لحظة الانقضاض عليه وسرقة محتوياته[1] في محاولة لإسقاط

التاريخ الحالي على الماضي؛ في اشارة الى حوادث الفرهود وما شابهها في اثناء حركة رشيد علي الكيلاني.. ثم في عام ١٩٩١ وعام ٢٠٠٣ م. جعلت هذه البداية المثيرة شخصية جعفر مثار اهتمامنا ودفعته الى واجهة الاحداث وجعلت منه جزءا من تاريخ مدينة السماوة ومفاهيمها ومجسّاتها والذي شكل ملامح تاريخه السياسي منذ ان تأسست الاحزاب السياسية في العراق بعد ثورة ١٩٢٠ فقد دعي جعفر عام ١٩٣١ م الى بغداد كاحد الاعضاء الممثلين لمدينة السماوة ونواحيها.. كان ثمة حفل مشترك تم في حديقة الحزب الوطني العراقي المنضم حديثا الى حزب الاخاء الوطني ليكونا كتلة حزبية وطنية رصينة[٢].

لقد رسم الكاتب شخصية جعفر حسن درجال جزءا لا يتجزأ من التاريخ السياسي العراقي منذ جذورها الوطنية حتى الماركسية لذا نراه يبدأ من سقوط بغداد تحت الاحتلال المغولي عام ١٢٥٨ م في محاولة لمعرفة طبيعة وجذور الصراع الطائفي الذي بقي ينمو ويكبر تحت ظل الاحتلالات المتكررة وكان لهذا التوجه اثاره غير المعلنة على البناء السردي وحركة الاحداث الروائية لان الحدث يسهم اسهاما فاعلا في خلق متغيرات خاصة تلقي بظلالها على الاسلوب الروائي فها هو الكاتب يفصح عن موقفه بقوله كان جعفر يخشي على وارد السلمان من اذى سيلحق به حين اكتشفه غب سقوط الملكية، يسعى جاهدا لان يحقق للمحرومين بعضا من حقوقهم مجاهرا بان الشيوعية هي خلاصهم[٣] وهكذا يقوده الموقف/ الحدث الى الاقتراب من التلامس الفكري بين الجانبين.

تبدو بيئة السماوة التي تحتضن الواقع الروائي السياسي مثل اي مدينة صحراوية لها مواصفاتها الخاصة والتي جعلها تتكون من جانبين "صوبين" يشقها النهر الى جزء شرقي واخر غربي كانا يعيشان حالة صراع، وصلت الى حد الاحتراب وهو عداء شكلي يشبه الحرب الباردة لأنه يتلاشى حالما تتعرض المدينة لأي خطر خارجي وهو صراع قائم بالأساس بين التحضر المتأثر بالغرب وبين التخلف الذي يميل الى الابقاء على حياة الماضي، فالحي الغربي تعبير عن البداوة والشرقي تعبير عن التجديد والحداثة. وهو ما يلمح اليه ما كان يراود اذهان اهل السماوة بقولهم ان العراقيين سيكونون اغبياء ان هم استمروا في مساندتهم لحكام جائرين وسيتكرس الغباء في نفوسهم اذا لم يفردوا الاذراع ترحابا بالقادمين الجدد المتحضرين[٤].

يقف في الجانب الاخر الوازع الديني البدوي حاجزا عن قبول هذا الموقف بينما كان "التياترو" جزءا من حركة التحضر والتجديد تتعلق بحرية التصرف والتعبير حيث كان "التياترو" صورة من صور التعبير الحقيقي عن نزعة الحداثة التي ترتبط بالرقص والطرب والمتعة، وانتشار دور اللهو في المدن العراقية بعد زوال حكم العثمانيين وهو تعبير عن التنوع الثقافي فقد اقترن هذا مع وجود كنيس يهودي اسهم فيه اليهود بحركة الاقتصاد في السماوة، مع بدء حركة التنوير وانتشار الصحافة والتحديث مع وجود هاجس قوي بمقاومة الاحتلال من خلال انقضاض العشائر على قطار محمل بالضباط البريطانيين وجنودهم.

لقد وصف ياقوت الحموي ارض السماوة بانها سميت بهذا الاسم لأنها ارض مستوية لا حجر بها[٥] وهذه العبارة تعني الكثير، اي انها ارض مدينة لها هويتها الخاصة لكن وقوع المدينة على نهر الفرات منحها صفة الجمع بين البداوة والحضارة، التحضر نوعا ما فهي بالتالي مدينة صحراوية يشبه تاريخها تاريخ العراق وهويتها تشبه هوية العراق لذا جعلها الكاتب صورة لهذه الهوية كما وصفها بطريقة تشير الى هذه التنوعات المختلفة حيث قال ظلت السماوة كمدينة نسيا منسيا في التدوينات التي تؤرخ المدن وما يمكن التعرف عليها يوجد في دائرة الطابو كتضاريس جغرافية تحدد الاماكن والمواقع على شكل ارقام وتسميات "ام التلول والجلاجة" و"الخناق" و"القشلة" و"ديستان اليهود" و"الخزاعل" واخرى تدوينات لا نصية محفورة في ذاكرة جمعية تعتمد المنطوق الشفاهي المتجسد على السنة الكبار(٦) ثم يستمر في سرد التكوينات المكانية التي رسمت صورتها مع بدايات القرن العشرين من حيث سورها وبيوتها المتهالكة في اشارة الى واقعها الاقتصادي المتدني والذي كان لليهود نصيب فيه من خلال شخصيته "يوسف بلبول" تاجر الاقمشة الذي يتعرض للاغتيال في بيته فجرا وشخصية داود زلخا ثم استعرض حوادث الفرهود التي حصلت على اليهود في بغداد وهي حوادث ستتكرر كلما حصل تسيب امني.

(٣)

ارتكزت الرواية على سرد روائي يديره الكاتب يسود فيه استخدام ضمير الغائب في غالب الاحيان مع الاستعانة بالكولاج

"اللصق" والتداعي والرسائل والهوامش ذات الطبيعة التوضيحية الخاصة وهذه كلها تسهم بطريقة ما في حشد اكثر من اسلوب او توجه سردي حتى لا يتسرب الملل الى ذهن القارئ وحتى لا تتحول الرواية الى كيان نمطي غير قادر على سبر اغوار الشخصية وتحولاتها الفكرية عبر حركة التاريخ، ليصبح دور التاريخ في السرد الروائي مساندا اكثر منه مهيمنا على بناء الرواية لان المؤثر الجغرافي والتحولات الحضرية فعلت في خلق التوازن المطلوب بين حركة التاريخ وتحولات المكان المرتبطة بحركة الانسان فالوصف على سبيل المثال يمنح المكان قوته المؤثرة لأنه يوقف حركة الزمن نتيجة ايقاظه حركة الحدث ويثري الجانب الزخرفي الذي جاء على صلة بالفن التشكيلي وبمؤثرات السينما مع احتفاء خاص بالموسيقى اذ يتمحور الوصف في عدة مشاهد لها اهميتها الخاصة في بناء الرواية السردية، كما في وصفه لعلاقة جعفر بـ"ساسون اليهودي" حينما يرصدهما وهما يتحركان ليقول "ساقه ساسون الى جدار خلفي لغرفة كانت نافذتها تطل على شريط من حديثة زرعوها بشجيرات الاس ذات الاوراق القصيرة الداكنة الخضرة كان جدارا مليئا بصور متنوعة لفتيات يقفن بملابس هفهافة وبوجوه تطفح بهاء وقد ارتدين فساتين باهرة ختمت باختام كتبت بحروف افرنجية غريبة"[٧] يبدو هذا المشهد مفعما بالحيوية والجمال في مدينة وصفت بانها صحراوية تتعرض لموجات من رمال الصحراء هذا فضلا عن اسلوب "اللصق" الكولاج الذي يسهم في خلق التنوع بين مشهدين مختلفين وهو واحد من مؤثرات الفن

السينمائي والتشكيلي على البناء السردي ويمكن ان نعتبر استخدام الهوامش بانه اقرب الى اللصق ذي الطبيعة الوصفية كقوله في هامش كراسة الرسم في الصفحة الاولى مثلا ثمة مشهد يصور الفرات والضفة الاخرى.. ضفة الصور الاخرى القشلة صف بيوت يحيطها نخيل باسق وادناه اشجار متكاثفة[٨] وقد كتب تلك الهوامش بحروف أصغر من حروف المتن مما يشير الى محاولاته في استخدام تقنيات البحث في الهيكل الروائي..

كما اسهم استخدام الرسائل في تكوين مشاهد السرد بصور جديدة لها علاقة بالبناء الروائي لكن بناء الرسائل يتصف بالذاتية والخصوصية في غالب الاحيان والتي كان لها سحرها الاتصالي الذي يشبه الى حد ما سحر العطر وروائحه المتشظية وكان لتلك الرسائل حضورها الصوري من خلال رسالة الياس التي تشير الى رايه بلوحات جعفر الفنان التشكيلي والشخصية المحورية في الرواية مما خلق نوعا من التوازن بين السردي والتشكيلي ولو بصورة مقتضبة حينما يقول الفن التشكيلي يا جعفر ممارسة نابعة من قلب الشعور الغامض يجرك الى برار لا ندرك تضاريسها ولا تفقه جغرافيتها لكنه مع ذلك شعور يترجم غمامة تسيح كسائل سحري في تلافيف الدماغ فيستحيل موضوعا بأشكال تتمثل، وافاق تظهر، والوان تتداخل وتتماهى وتتمزج لتتمظهر بفتنة تهتف بها العيون المتلهفة الى خلق فنان[٩] مع اشارات من السارد على تجاوز الانطباعية الى الوحشية وهذا بدوره خلق التوازن المطلوب بين الثقافة البدوية والثقافات الوافدة التي تجمع الموسيقى والتشكيل

الى جانب الموروث وتهتم بالمتغيرات الجديدة وهي تعبير عن هوية الانسان العراقي لهذا جعل الحياة الثقافية المتجددة مقترنة بالعنصر اليهودي الذي تعرض للتهجير وظل مصرا على هويته العراقية.

هوامش

❖ **نشرت في صحيفة الاتحاد العراقية ٢٠١٣/١٢/١٩**

١. "أفراس الأعوام" زيد الشهيد المؤسسة العربية للدراسات والنشر عمان ٢٠١٢ م ص١١.

٢. نفسه ص ٢٠٥.

٣. نفسه ص ٢٤١.

٤. نفسه ص ٣٢.

٥. معجم البلدان: ياقوت الحموي دار احياء التراث العربي بيروت د. ت.. ٣/ ٢٤٥.

٦. "أفراس الأعوام" ص ٢٥٢.

٧. نفسه ص ٨٦ ـ ٨٧.

٨. نفسه ص١٢٠.

٩. نفسه ص ١٧٤

سرديات ما أهمله التاريخ

حميد حسن جعفر

(١)

تداخل الحكايات المروية لابد لها من صناعة سند مهم من سندات الكتابة المختلفة. هذه التداخلات تعتمد بالأساس على وجود أحداث يستند بعضها على البعض الآخر، وصولا الى تشكيل حالة سردية مختلفة، إضافة الى قدرة السارد على صناعة الخرق/ الإزاحة.

حالة السرد هذه لدى (زيد الشهيد) حالة مقصودة/ مبرمجة "مدسترة" وفق دستور الكتابة. فالأحداث في (أفراس الأعوام) لا تنتج أحداثا مثلها، أي إن تراتبية الوقائع لا وجود لها. إذ إن تعدد الرواة، وتعدد الحكايات، يتطلب وجود معمارية كتابية لا تعتمد البراءة/ السذاجة في الكتابة؛ بل تعتمد بالأساس على مخطط كتابي تعتمده شخصيات النص.

(زيد الشهيد)/ السارد لا يعمل على صناعة سلطة سردية شاطبة للآخرين، بل إنه يعمل على إسقاط ديكتاتورية السارد الكلاني/ العليم. فساردة الذي يتقدمه على أرض السرد يمتلك من الطيبة الجميلة التي تدفع به الى أن يتخلى عن مجلسه/ كرسيه السردي الى سواه، لحظة وجود سرديات أخرى قادرة على إسناد قدراته في

صناعة نص سردي يعتمد المثابرة.

***

لقد كانت مخططات السرد بقدر ما تمنح السارد وشخصياته من الاندفاع بصناعة نسيج القص، فهي توفر للروائي حالات من التأمل لحيوات أبطاله ـ سكان الرواية .. وبقدر ما فيها من فضح وإفشاء وكشف ومباشرة، فيها من المطموس والمهمل وما يفيض على القارئ من أفكار وتأويلات وتأملات، يتمكن عبرها من استقبال العديد من المتون الحكائية التي تفنن الروائي بدسها بين الوقائع والأحداث.

قد لا تكون شخصيات القص هي البطلة، هي التي تتحرك وحدها في جنبات السرد، بل إن الحياة ذاتها قد تتماهى خلف ما يدور، إلا إن الموت يكاد أن يكون البطل الوحيد القادر على صناعة الحدث، وتعدد وجوهه، وكثرة نزوعاته، نحو الظهور في كل الأوقات. وحيث يشاء من الأمكنة. هذا البطل الوهمي ـ رغم وجوده الحقيقي ـ تمكن من الانسان الذي يعيش فوق هذه البقعة الجغرافية وأعني بها قضاء السماوة/ محافظة المثنى. من بعد المدينة التي تتربع ـ جلوسا ـ واستلقاء على نهر الفرات، وعلى جسد الصحراء في آن واحد.

عند نقطة التناقض هذه، يبدأ السارد ولا ينتهي، حيث البداوة والمدنية، حيث الجمع بين العربي والعصملي، حيث الشرق والغرب، المنتميين الى وحدة الجغرافيات. ولأن السارد كان متفتح الذهن والرؤية والأفكار، فقد تمكن من أن يقول الكثير مما

لديه بعيدا عن الممنوعات. فالمدينة ذاتها رغم الموت كانت تتمتع بالجم/ الكثير من الأسباب التي تدعو الى ممارسة الحياة وباندفاع. رغم التحكم الظاهر بالنسيج السردي ـ بالنسبة للقارئ ـ إلا إن السارد يعمل وبطريقة "الدس" على توفير أكثر من وسيلة تهيئ لعملية السرد أكثر من شخص قادر على سحب القارئ لصناعة عملية التواصل.

حكاية

هناك حكاية يرويها واحد من الرواة. تقول الرواية: إن كل ديكتاتور أو طاغية أو مستبد، يقف وراءه رجل يدّعي الدين، وعلى غرار وراء كل رجل عظيم امرأة. وكان مدعي الدين يبرر أفعال المستبد، بل وكثيرا ما يصدر الفتاوى التي تدين أفعال العامة من الناس، وتبرئ ساحة الوالي/ الديكتاتور.

في يوم ما وجد رجل الدين هذا أن المستبد لم يكن سوى كائن مملوء بالخواء. ومن غير تعكزه على قيم وفتاوى رجل الدين، لم يكن سوى فزاعة "خراعة خضرة". عند هذه النقطة قرر رجل الدين أن يزيح المستبد السياسي/ الديكتاتور، وليتحول هو الى القائد الشمولي المستبد. انتهت الرواية.

قد تكون السياسة بوجهها القبيح واحدة من متون السرد لدى الروائي (زيد الشهيد)، الى جانب الحياة والموت، ومقاومة الاستعمار. بل إن ظهور الكولونيالية ـ حروب الاستعمار ـ بلباسها الزاهي الملون، الذي كثيرا ما يعتمد على العلم والمعرفة ومحاربة

الجهل والمرض والأمية، من أجل استغلال الشعوب والأمم. حيث تبدأ مفروزات الحروب من حاضنتها الأولى ـ المحور والحلفاء ـ الى بلدان العالم الثالث، آسيا، أفريقيا، أمريكا الجنوبية عامة، والبلدان العربية والاسلامية خاصة؛ حيث يتحول الدين الى فعل سياسي.

(٢)

لم يكن من بين شخصيات السرد مَن لا يمكن أن يكون ساردا. الكل يمتلك المبرر، والجميع قادر على أن يقول ما لم يقله سواه. معظم شخصيات السرد يمتلك الذاكرة، ويشعر باليأس، وعليه أن يقول مفرغا ما في دواخله من اللوعة، ومن الأسى مما يحدث. والذي يحدث أمام عيني هذا أو ذاك، كان من الواجب أن لا يحدث، إلا إن الغلو هو وحده الذي يأخذ بيد الانسان ليدفع به الى التهلكة.

الغلو والتطرف الذي يتحرك بعيدا عن القيم والأخلاق، و (ما يمكن أن يأخذ سواي أنا أحق به)، وفق هكذا قيم ومبادئ يتحرك العديد من الشخصيات. وهذا التحرك يحدث في المنطقة المعتمة، حيث القتل والنهب والسرقة والخيانات.

***

على قارئ (أفراس الأعوام) أن يكون نبها، وإلا ضاعت عليه "الصاية والصرماية"، ومن الممكن أن يجد نفسه وحيدا من غير دليل. إذ كثيرا ما يتحول السرد من سارد الى سارد آخر، من غير

علامة فارقة.

معتمدا على دراية القارئ، وقدرته على المتابعة في إدارة شأن السرد.(زيد الشهيد هكذا يعمل وإن لم يكن القارئ كما سبق، فإن الخسائر ستتفاقم بالنسبة للقارئ والمقروء. بل إن التاريخ الذي يتحرك وسطه الروائي من الممكن أن يخسر الكثير من مفاصله.

فالروائي يحاول أن يُوصل الكثير من المعارف، معارف تشكيل وتكوين مفاصل الدولة، مفاصل تشكيل الوحدات الإدارية للمدينة التي يتحرك وسطها. غير إن "رشقة رصاص لعلعت فجأة في الشارع" يبدو أنها قادرة على صناعة الحراك، ما بين سارد وسارد، بل وما بين مكان الى مكان، ومن زمن الى زمن. فالحوارات الداخلية، و الاسترجاعات، والتعليقات، تشكل الكثير من مفاصل الكتابة لدى الروائي.

بل إن (زيد الشهيد) يعمل على صناعة أكثر من طبقة سردية. فهنالك أجيال متعددة، وهناك ما فوق ذلك تاريخيا، وما دون ذلك في العمر والسنوات. وكل من هؤلاء يعمل ويقول وفق ما يمتلك من ذاكرة، ووعي، ومعرفة، قد تقترب من العامة، أو من الخاصة.

***

الروائي/ الشاعر ـ صاحب المجموعة الشعرية (أمي والسراويل) ـ كان حاضرا وبشكل واضح وبيّن، وسط لغة تنتمي للشعر أكثر من انتمائها للنثر/ السرد. إلا إن الفعل السردي وقوته استطاع أن يوظف الشعر الموجود داخل اللغة من أجل صناعة فن سردي.

فكان للشعر الحضور الباذخ الذي يشكل الوجه الآخر للسرد

الذي يتحدث عن عمليات السلب والنهب وحالات الخوف والرعب، والكثير من السمو والحب.

(٣)

ما بين اليوم الثامن من آب ١٩٥٩، يوم نهب وسلب مقر الحزب الشيوعي العراقي في السماوة/ القضاء، واليوم الخامس من تموز ١٩١٧، يوم سلب ونهب المخازن التموينية التي تديرها السلطة العثمانية متمثلة بالموظفين العراقيين، وكذلك نهب وسلب بيوت الموظفين أنفسهم. ما بين هذين التاريخين تقف الشخصية الرئيسة (جعفر حسن درجال) ليستعيد ما يفوق الخمسين عاما من الهرج والمرج والفوضى، وصعود وهبوط نجم هذا أو ذاك.

(زيد الشهيد) في روايته (أفراس الأعوام) يؤرخ سردياً ما أهمله التاريخ الرسمي. إنه يتحرك في الخط الفاصل/ المتكسر، المتداخل ما بين التحضر والبداوة، ما بين الخضوع والتحرر، ما بين الجهل والمعرفة، ما بين الثوابت والمتحركات، ما بين استعمار عثماني يعتمد الدين مدخلا لسلطانه، واستعمار انكليزي يتبجح بالتحرير: "لقد أتينا محررين لا فاتحين"، هكذا قال (مود). استعمار يعتمد المصالح القومية لدولة بريطانيا العظمى أساسا لوجوده العسكري في المنطقة. سرد يتحرك بين ضفتي الماضي والحاضر، الحداثة و القدامة.

***

في الصفحات: ٦٩، ٨٨، ١٢٤، ١٧٦.

وفي الصفحات: ١٨٤، ١٩٠، ٢٤٤، ٢٩٨.

في هذه الصفحات سوف يجد القارئ أن الروائي يعمل على كسر تراتبية القول عبر عملية التوضيح، أو التعقيب، أو التعليق، أو المتابعة، أو الكشف، إلفات نظر القارئ. سواء فيما يخص أفراد السرد، أو فيما يخص حياة الآخرين الواقفين خارج شجرة السرد، والتي يستظل بها ويقودها الروائي ذاته عبر تعدد الساردين. حيث يبدو تنازل البعض من هذه الشخصيات عن دورها لسواها في صناعة نسيج الحكي.

***

إن عدم اعتراف الروائي لحظة التذكر بالنسبة لـ (جعفر حسن درجال)، ولحظة الكتابة بالنسبة لـ (زيد الشهيد) كمفصل شاطب دفع به الى أن يخوض بأمور تنتمي الى خصوصيات أفراد القص. ولتتحول بالتالي الى عموميات يعيشها المجتمع.

إن التواصل الاجتماعي ما بين (ساسون) اليهودي و (جعفر) المسلم فتح النص حالة من انفتاح الشخصيات على بعضها.

وكذلك حب ومودة (جعفر) الشيعي لـ (وهيبة) السنية.

هكذا أفعال رفعت الغطاء عما ينتمي الى الممنوع، وبالتالي أضاف لعملية القص الكثير من حالات الدهشة والاختلاف. إضافة الى تأكيد الروائي الى الإشارة وبوضوح الى ما كان له الحضور في حياة الأفراد الاجتماعية ـ التياترو ـ والدينية ـ الكنيس ـ بيت التوراة.

***

الروائي (زيد الشهيد) يعمل على لملمة وتجميع شظايا الوقائع والأحداث. حيث يكون التاريخ مشاعا للجميع.. ولكن لم يكن الجميع بقادر على صناعة/ كتابة الضائع/ المطموس. من هذا السفر المليء بالأحداث والتناقضات. بل إن الفعل السردي من الممكن أن يتشكل عبر أجناس أخرى إضافة الى التاريخ. فهناك وضمن مساحة واسعة من الممكن أن يتشكل الكثير من جغرافيات النص السردي، هي الجنس الذي ينتمي اليه فن الرسم ونعني به جنس الفنون التشكيلية، حيث يتشكل معرض الصور المطبوعة. النسوة النحيلات، والألوان التي تسبح حولهن، ورسوم البطل الرئيس لما يدور حوله من أمكنة وأشخاص.

(٤)

الروائي، ومنذ اللحظة الأولى/ الصفحة الأولى، يعمل على عدم ترك القارئ وحيدا في غابة السرد. تلك الغابة المليئة بالغموض/ العتمة من جهة، وباشراقات الشمس التي تخترق كل الموجودات، لتضيء قاع الغابة وسماواتها من جهة أخرى.

الروائي يضع بين أيدي قرائه العديد من المسابير/ المفاتيح الدالة. مجموعة من المقتبسات التي تتقدم الفصول الثلاثة المكونة لجسد الرواية. أول هذه الاقتباسات من القرآن الكريم ص٤، حيث يشكل بوابة الدخول الى الفصل الروائي.

ومن ثم تبدأ الاقتباسات الفرعية الخاصة بالفصل الأول أولا، ليجد القارئ أمامه ثلاث اضاءات، الأولى لـ (نيكوس كازنتزاكي) ـ الإخوة الأعداء ـ، والثانية لـ (أدونيس) من (الكتاب

الخطاب الحجاب)، والإضاءة الثالثة لـ (هرمان ملفل) من روايته (موبي ديك).

وما أن يصل القارئ ذاته الى الصفحة (١١٥)، الفصل الثاني، ليجد ثلاثة مفاتيح، الأول لـ (غاستون باشلار) من كتابه (جماليات المكان)، والثاني لـ (أرثور رامبو) من قصيدته (المركب السكران)، أما المفتاح الثالث فهو لـ (توماس مان) من رائعته (جبل السحر).

أما الفصل الثالث فيتقدمه نصان مقتبسان، الأول من قصيدة للمتنبي، والثاني مقتبس من (ملحمة كلكامش)، ت. طه باقر.

الكثير من هذه الاقتباسات/ المفاتيح أصبحت جزءا من النص المكتوب، لا كما كان سابقا عندما يكون النص المقتبس الذي يتقدم المتن الكتابي لا يشكل سوى إعجاب الكاتب نفسه والذي يقف خارج المدونة. بعيدا عن الفضاء الفكري أو التاريخي الذي يطلع منه النص المكتوب.

قد لا يثير الكاتب بما يقدم من نصوص لسواه مرة ولنفسه مرة أخرى، إذ لابد لهكذا مقدمات أن تشكل الكثير من الهموم المشتركة.

إن الروائي/ الشاعر (زيد الشهيد) يعمل على جذب الآخر/ صاحب النص المقتبس بكل أو ببعض ما يمتلك من رؤية وهموم، وتحويله الى ما يشكل جزءا من النص/ المتن؛ وبالتالي على القارئ الذكي أن يعمل على أن تكون قراءته قراءة تتشكل من نصوص يكتبها الآخرون ومن نص يكتبه الروائي وبالتالي لا يمكن أن

تقف هذه النصوص خارج النص الأم. على الرغم من إن هذه النصوص لا يمكن أن تنتمي كليا الى ما يسمى بعملية التناص. على الرغم من وجود وحدة فكرية، وهموم متداخلة ما بين الكاتب والآخر. مفاتيح الروائي هذه من الممكن أن تشكل مع ما يقوله الناشر في الصفحة الأخيرة من الغلاف، مجموعة من الخروقات المرتبطة بجسد الكتابة. حيث يتمكن عبرها القارئ من الوقوف وبمحاذاة الكاتب من أجل الوصول الى مكامن الكتابة.

لقد كان الغلاف بصفحته الأولى، وبلونه الأصفر، الذي من الممكن أن يؤشر الى الماضي، واحتوائه على فرسين ممتلئتين منطلقتين بشيء من العنفوان، وقد نثرا الكثير من شظايا حركتهما المندفعة الى الأمام وضمن بعض الاضطراب. فرسان تملآن الصفحة ـ صفحة الغلاف ـ بحركات قد تنتمي الى الفوضى؛ إلا إن ما يملا الصفحة هو خطوط منحنية لابد لها من أن تدفع بالقارئ الى ضرورة تجميع هذه الخطوط ـ النتف ـ المنفلتة من جسدي الفرسين، لتشكيل وتجميع ما لم يفعله الفنان، أو مصممة الغلاف. لتتشكل من بعد هذا وذاك ـ الغلاف بصفحتيه الأولى والأخيرة، الرسم والكتابة، مع اختيارات الروائي من أشعار وأقوال، ومأثورات، وقرآن كريم ـ لتتشكل مجموعة من المفاتيح التي من الممكن أن تشكل معابر القارئ الى أحداث النص السردي.

***

لقد استطاع الكثير من الكتاب ـ روائيون وقصاصون وشعراء ـ من أن يحولوا الهوامش الى متون بإمكانها أن تضيف الى المتن الأصلي الكثير من الأفكار والآراء. بل إن الكثير من الهوامش الواقفة خارج مركز السرد استطاعت أن تتحول الى محيط جامع يمنع الكتابة السردية من الذهاب بعيدا عن الأطراف، عبر حالة قد تنتمي الى الهلامية وغياب الملامح. ليبدو النص السردي من بعد ذلك فاقدا لمركزية الكتابة، وليضيع "الخيط والعصفور".

إن اختيارات الروائي واقتباساته استطاعت أن توفر للقارئ نوعا من الحصانة الإبداعية، لكي لا يذهب بعيدا في صناعة التأويل، وصناعة تشظيات تصنعها القراءة نفسها، والتي قد تؤدي بالنص السردي الى قول ما لا يجب أن يقول. رغم أهمية هكذا مفصل في صناعة القراءة المنتجة.

(٥)

القارئ لفصول (أفراس الأعوام) لا يمكن أن يكمل قراءته من غير أن يتشكل له رأي يحوم حول "أن الروائي (زيد الشهيد) كان على بينة من أمر الكتابة هذه. كان على بينة مما يعمل". فالشاعر الذي يحتل دواخله لم يتخل عن شاعرية اللغة، بل لقد استطاع الشعر أن يفرض الكثير من مفاصله على متن النص السردي. وأعني به "جعفر و وهيبة"، هذا المفصل المهم الذي استطاع أن يفسح الكثير من المجالات لسواه من الأحداث والوقائع.

تاريخ وطن.. تحولات مدينة

جاسم عايف

تجذب الرواية عامة مختلف الاهتمامات لموقعها السحري- الفني وقدراتها المترابطة بإمكانيات كاتبها الخاصة وقدراته على استجلاء الظواهر التاريخية واليومية الاجتماعية وكذلك الشخصية، وهي جنس سردي منفتح على العالم وله القدرة على الاستعانة بكثير من المكونات الفنية والأدبية التي تقع في منطقة موازية لها، ودمجها في متنها السردي، مما جعل الرواية في كل الآداب القومية العالمية وبمختلف اللغات جالبة للاهتمام، كونها السجل الذي عبره يتم تدوين مجريات عصور متعددة تاريخياً ويمكن دمجها فنياً مع الحاضر، وفي هذا تأتي رواية " أفراس الأعوام"** للروائي زيد الشهيد، والفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة دار الشؤون الثقافية/ بغداد/عام ٢٠١١.

يتميز القاص والروائي (زيد الشهيد) بتواصله في كتابة القصة القصيرة والرواية، وله فيهما نتاجات أَثْرَتْ السردية العراقية الحديثة بجديتها الفنية وتوجهاتها الموضوعية الاجتماعية - الإنسانية. كما يقدم قراءات نقدية لبعض الكتب والفنون الأخرى والتراجم التي تكشف عن مستوى تذوقه الفني- الجمالي لها. وروايته "أفراس الأعوام" تدخل ضمن الرواية التي تستفيد من

سجلات التاريخ فهي تروي بسرد شفاف يتداخل فيه الزمن والتاريخ في العراق، بالتشابك مع الوقائع العينية للحياة اليومية، ونمط العلاقات المتعالية للفئات العليا في السلم الاجتماعي، وكذلك تكشف مجريات الحياة والمصائر الفاجعة لناس القاع وهي تحاول الإفلات من تلك "اللعنة" الاجتماعية الأزلية من خلال أحلامها بحياة آدمية لائقة بالبشر، بالترافق مع عملها المنظم عملياً وفكرياً على كل جديد من أفكار ورؤى وممارسات تجعل الحياة، التي لا تُعاش إلا مرة واحدة، تتسم بالعدل الاجتماعي- الإنساني دون تمييز. يتناول الروائي زيد الشهيد في "أفراس الأعوام" كل ما مر بالإنسان العراقي من المرارات والعذابات وبعض المسرات، النادرة جداً، في مرحلة تكون تاريخه الحديث، الذي هو عملياً النتاج الفعلي للتصور (الكولنيالي) للبلدان التي تعتبر من مخلفات أرث، (السلطنة العثمانية)، في ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتسجل بعض وقائع الحياة اليومية خلال العهد العثماني بعد أكثر من ثلاثة قرون ونصف في حكم العراق من قبل (السلطنة) المتلفعة برداء الدين الإسلامي، وحكمها الفاسد الجائر الناهب للخيرات العراقية بحجة (اسلامويتها)، والتي حاولت أن تُحرم حتى النطق باللغة العربية، مع أنها لغة (القرآن)الكريم، وعدتها جريمة تستحق العقاب.

تلك القرون، المشبعة بالمهانة والإذلال وتحول سكان (أرض السواد) و(الفراتين) إلى أفقر ناس (العالم) عبر (اسلامويتها) المزيفة والمذلة لهم وتراثهم الحضاري. وتسرد (أفراس الأعوام)، عبر

لغة روائية دقيقة، الأحداث العاصفة التي مر بها العراق قبل ومع دخول القوات البريطانية مدنه، والمواجهات العسكرية معها وصولاً إلى انكفاء القوات العثمانية منكسرة، مع تشبثها النفعي براية (الدين) ضد (الكفار)، وتأسيس الحكم الملكي، وما رافقه من خذلان متواصلٍ لاماني العراقيين عبر الانتهاكات الشرسة ضدهم والتنكر لأبسط مبادئ العدل الإنساني التي اقرها دستور ذلك العهد ذاته. وتتخذ بعض أحداث الرواية العراق وتاريخه مسرحاً كاملاً لما جرى فيه وله من أحداث عاصفة - دموية، وكذلك مدينة(السماوة)، والتي رغم انقسامها بين ولاء متشدد للشيخين (فارض العلوان) و(جابر الدخيل) وعشيرتيهما، لكنهما وأتباعهما يتوحدون أمام الخطر الجاثم بالقرب من أسوارها تمهيداً لاجتياحها من قبل وحوش "الوهابية"، سلالات الفكر الصحراوي والقرى القاحلة، الذين يتصرفون بدافع التشدد الديني - المذهبي واللصوصية والاستحواذ على الغنائم، مهما تنوعت أسوة بـ"السلف الصالح"، بعد أن قذفتهم سنوات الجفاف والقيظ، أبناء الرمال المنكفئة خارج مدن الماء وحضاراتها، عبر توجهاتهم الفكرية المتشددة من خلال الخطاب المتشدد و العنفي في تكفير المخالفين للـ(السلفيين) في الفهم والفقه والمذهب والموقف والمملوء بزيف تصوراتهم عن عقيدتهم الأخروية ووعودها التلفيقية الكاذبة بالتطهير وتزيين موت اتباعها، بانتظار (حور عين)، لاستباحة (السماوة) وما فيها، والتي تشكل تحولاتها، اليومية والتاريخية نموذجاً للعراق القادم من ظلام (السلطنة) وانتهاكاتها. وإذ يسعى

زيد الشهيد في (أفراس الأعوام) لاستنطاق التاريخ وبعض مساراته وتحولاتها في العراق عموماً، ومدينة السماوة خصوصاً، فإن هذا ليس المعنى الوحيد لـ "أفراس الأعوام" وأحداثها ومصائر شخصياتها، بل هو جانب في نوع من هذه الراويات التي تستخدم مادة تاريخية ما، وتؤسس عليها عالماً سردياً، فالرواية التاريخية "ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي فهي تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة. وتصور بدايات ومسارات قوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد. وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات تمثيلاً لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل بالحياة الاجتماعية و الفردية، كما تمثل بالضرورة تعقيداً وتنوعاً في الخبرة والتجربة لدى الروائي.

وتختلف أيضاً عن ذلك النوع من الروايات الاجتماعية التي تتطلب استقراراً. فلكي (تصنع) تلك الروايات (شريحة) من الحياة يجب أن يكون الواقع مستقراً هادئاً تحت مبضع الروائي. ولكن الرواية التاريخية لا تأخذ مجتمعها هادئاً راسخاً تحت عدستها، إنها تدرس تدرجاته وتعدد ألوانه، فهي تواجه مجتمعاً بعيداً عن الثبات والرسوخ. وينتقل الاهتمام بدلاً من التدرجات وتعدد الألوان إلى مصير المجتمع نفسه"./ ويكيبيديا / الموسوعة الحرة- بتصرف. ينفتح المشهد الروائي في بداية "أفراس الأعوام" على (جعفر حسن درجال) وهو في الستين من عمره، ويرى ما يحدث أمامه، ضحى يوم الثامن من آب عام ١٩٥٩ من" هرج ومرج، وفوضى لا تُطاق في محاولة الفوز بكرسي أو منضدة أو مزهرية أو

شمعة تعليق الملابس أو ستارة نافذة أو مروحة سقفية أو منضدية..الخ " (ص٧) تلك الأشياء وغيرها التي تقرر نهبها، (حلالاً مباحاً شرعاً)، من مقر" اتحاد الشعب" الواجهة العلنية للـ"الحزب الشيوعي العراقي" في المدينة، حيث انتظر وتربص به ممن يرون فيه تهديماً للدين وتفتيتاً للمجتمع، لحظة الانقضاض عليه وتهديمه بشراسة، كانت مكتومة، وآن لها أن تتفجر من قبل قوى متعددة ولا يوحدها غير العدوانية تجاهه، مع تقاطع مصالحها و أفكارها وانتماءاتها ودوافعها، لسرقة محتوياته أو تحطيمها، بعد ما تشمموا رائحة انفضاض الحكومة عنه وحَظر نشاطه بالتزامن مع إصدار بعض المرجعيات الدينية فتاوى كون "الشيوعية كفر والحاد". عندها يتأكد(جعفر حسن درجال) بأعوامه الستين أن ما يحدث أمامه من وقائع ما هو إلا إعادة بالتفاصيل ذاتها ليوم الخامس من تموز ذلك اليوم "الفضي الداكن" في حياة مدينته عام ١٩١٧. عندما شاهد الكثير من الناس يغيرون على مباني الحكومة ومخازن الغذاء ودور الموظفين كي يستبيحوها. ثم يتم شحن كل عائلات موظفي السلطنة، وجلهم من العراقيين، القادمين من مدن أخرى، بواسطة (عَبّارة) تمخر نهر الفرات نحو العاصمة، تحاشياً لما ستؤول إليه الأمور في المدينة التي باتت القوات الانكليزية قريبة منها. وقد احدث دخولها اصطفافات جديدة ونِعَماً على من انتهز الفرصة واغتنى من خلال الفوضى العامّة التي اجتاحت المدينة، إذ بدأ "الرصاص يلعلع طوال الصباح حتى ما بعد الظهيرة والمساء".

تلك الاستباحة التي شملت كل شيء و تجاهلتها القوات القادمة لطرد بقايا حكام (السلطنة) في المدينة، وكان همها الأوحد المحافظة على سلامتها أولاً. تبدأ تحولات (السماوة) بطيئة غير منسجمة مع رغبة ومخططات الحكام الجدد. لسنا هنا والروائي كذلك، في معرض الدفاع أو اختراع المبررات و الحجج عن اجتياح العراق من قبل القوات البريطانية، الذي كان من ممتلكات السلطنة العثمانية الموصوفة بـ"الرجل المريض" على تخلفها وقسوتها ودناءة حكامها مع العراقيين بالذات، ، ونشير في ذلك إلى وجهة النظر الأوربية التي تؤكد انه: "مع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر، ساد الرأي القائل أن المستعمرات المسلمة، في أسيا وأفريقيا، لا بد أن تظلّ تحت الوصاية الأوربية لأنها تدر الربح "(ص/٩٩/ ادوارد سعيد- تغطية الإسلام). يتغير الحال مع جديد دخل فيها حياة الناس؛ ماء صافٍ، أعمدة خشبية للكهرباء في الشوارع، مستشفى للمرضى، صحف جديدة متنورة متعددة قادمة من العاصمة، وحوارات علنية في المقاهي حولها وكتاباتها ،دون خوف وخشية، راديوات في المقاهي العامة، تنقل أخبار العالم البعيد عن مدينة متاخمة للصحراء، وتشتعل عبر أغانيها أرواح شبابها الغضة، (تياترو) بشرط عدم تدخل عاملاته في شؤون الزبائن ونسج علاقات مشبوهة سرية و خاصة معهم، محلات لبيع الذهب، وأخرى لتجارة أنواع البضائع الجديدة الوافدة عبر البحار، وأماكن لبيع المشروبات الروحية، ولا اعتراض واستنكار أو تململٍ من أحدٍ، أو استنكاف في التعامل اليومي مع أصحابها، مع

اختلافات دياناتهم وأعراقهم مع بُعدَ مدنهم التي انحدروا منها للحياة والعمل في (السماوة) التي استوطنوها دون اعتراض ما وباتوا جزءاً في نسيجها الاجتماعي.

كل هذا وغيره أحدث تغييرات في الحياة اليومية لمدينة مشارف الصحراء الجنوبية، رغم الاصطفافات العشائرية، سرية أولاً، مع الوافدين الجدد لحكم المدينة، ثم تحول في الولاءات علناً للمنفعة والتحكم. يشمل التغيير قبل هذه الأحداث "جعفر حسن درجال" الشاب الذي يشارك والده في بيع الأقمشة ويُخطف بدخول أسرة حاكم المدينة، للتبضع، وتعلقه بابنته الشابة(وهيبة) التي" قرأ في عينيها بوحاً غريباً " تجاهه بعد "أن رأى في عينيها السارقتين لعيني (مَها) بوحاً كأنها تبغي بث شيء يشبه الإعجاب أو التمني"(ص ٥٢) عندها يقرر (جعفر) بروحه المتوثبة التخلي عن الزي التقليدي لسكان (المدينة) مقتنعاً بإرادته الحرة وبفاعلية التمرد على القيود، والرغبة في التحليق فوقها، وحريته التي لا نزاع عليها، فعمد لارتداء أزياء (حَضّرية) ولم يعبأ (جعفر)، بأي اعتراض ما أو حتى رفض أسرته، وهو الرامز للقوى الواثبة الجديدة التي تسعى لتغيير نمط السلوك الحياتي والتوجه الفكري، لسكان مدينة تطوقها الصحراء، وينعشها الفرات الذي يشطرها إلى نصفيين، ولا يفرق بين شبابها وعوائلها دين أو مذهب ما، فتمتد علاقات (جعفر) نحو الشاب اليهودي (ساسون داوود زلخا)، الذي يملك والده محلاً لبيع القماش، و"بعثه إلى بغداد حين كان فتياً لا يتجاوز الثالثة عشر ليدرس العلوم و(التوراة) هناك "(ص ٨٧) والذي يكتشف شجاعة

(جعفر) وهو بهذا "المظهر الحضري" ويقوده إلى مسكنهم للتعرف على أسرته ومخالطتها والاطلاع على " عدد من صور تأتي كدعاية تحتويها(أطوال الأقمشة) والتي يعرضها(ساسون) على جانب بيتهم مشكّلة معرضاً جميلا يقف إزاءه كل يوم فيتيه في عوالمها الجميلة" التي تفجر في جوانح)جعفر) المتوثبة موهبة الرسم. كما تنعش روحه (وهيبة) مع خلسة اللقاء السري على جرف الفرات عصراً بعيداً عن الخوف وانكشاف الأسرار، عبر كل ما يدعو للألفة والفرح والحب بروح الشابين تجاوزاً على المركز الاجتماعي والمكون الطائفي. يشكل جعفر في السرد الروائي القوى الجديدة الناهضة التي تحمل في توجهاتها روح التجدد والتقدم مع معاناتها إنسانياً وخيبتها من الناحية الوجدانية والتي تبقى ترافقه دائماً، ويغدو عضواً في حزب متحرر يحضر اجتماعاته في بغداد ويحاول نقل روح التمرد والحضارة لسكان مدينته، لكن الإجراءات التعسفية الحكومية ضد قناعات غالبية ناس المدينة تشعل الهيجانات فيها، و تجابهها السلطات بقسوة وفظاظة وتقود قادتهم للحكم بالإعدام، ومن ضمنهم الشاب (جعفر) وخلال تغييرات في توازن القوى يفرج عنهم، ومع بزوغ قوى اجتماعية أخرى تحاول زرع مبادئ العدالة في الأذهان والعمل على تمتين روح الانسجام في مجتمع متعدد الانتماءات مع التأكيد على احترام القناعات الخاصة. روى زيد الشهيد في "أفراس الأعوام" التحولات الجوهرية في الحياة العراقية، وقبض بسرده المتوثب المرن على تفاصيل منسية مهملة في تحولات مدينته (السماوة) وتاريخ العراق بأمانة ونثر

شفاف ملون عبر استخدام اللغة والحوار و موحياتهما بمسؤولية الصانع المتمكن من أدواته ورؤاه التي يوظف فيها الحدث التاريخي ليس بصفة التكرار بل الاحتفاظ بواقعيته وبانسيابيته التي لا تواجهها أو تعرقلها اللغة المصطنعة. ومع أنه الراوي الوحيد، لكنه "يحترس" في رسم الإحداث الروائية على هواه، وكان بمثابة "طيف" في تنقلاته السردية المفعمة بالتلون في الانتقال المرن بين التاريخ ووقائعه بوثائقية لم تثقل النص الروائي بل كانت بمثابة الكوة المنفتحة لتبيان ما يراد السكوت عنه راهناً بفعل هيمنة "التابو الطائفي" الذي يرفعها لمستوى "اليقينيات" السردية التاريخية الكبرى وفُرضت، نفعياً على أفكار وممارسات (مكون) عراقي معين وجعلها تتجاوز، عبر الغلو والاستئثار، حدود "المقدس" مع أن تاريخ المجتمع العراقي يكشف أن لا أساس لها تاريخياً في الوجدان الشعبي العراقي، المنفتح اجتماعياً. ليس وارداً تلخيص كل العالم الروائي المتعدد لـ" أفراس أعوام" زيد الشهيد التي تقع بـ(٣٤٩) صفحة من القطع المتوسط وتتألف من ثلاثة فصول يبدأ أولهما بما قاله (نيكوس كازانتزاكي): "الخطباء الذين يكلمونكم عن الحب، والساسة الذين يخرقون آذانكم بالحديث عن الوطن والشرف والعدالة، كلهم يثيرون الغثيان" و يتألف من (٨) وحدات سردية، والفصل الثاني يتكون من(١٠) وحدات سردية، والفصل الثالث (١٠) وحدات سردية، بعضها لا يتجاوز نصف صفحة، ولا انفصال بين مكوناتها النوعية والتاريخية المشكلة لعالم الرواية كونها متشابهة مع الراهن العراقي وملامحه: النظام الاستبدادي

المنهـار ومخلفاتـه، الاحـتلال ومشـاريعه، ارتفـاع المـد الطـائفي الراديكـالي، محاولـة إقصـاء دور الدولـة الوطنيـة بقصـدية طائفيـة - قوميـة، تآكـل القـيم المدنيـة، الأطمـاع الخارجيـة. و(أفـراس الأعـوام)إذ تتنـاول في ثيمتهـا وتفاصيلها جـزءاً مـن التـاريخ العراقـي ونسـيجه الاجتمـاعي المتعـدد فإنهـا تـنهج "لاسـتخلاص فرديـة الشخصـيات مـن الطـابع التـاريخي الخـاص لعصـرهم وتضـعهم في زمان ومكـان محددين مع تبيـان ملامـح الصـراع الماثلة في عوالمهم بواقعية نفاذة ملموسة في الأشخاص والأحداث. لإبراز ضرورة تحويل وضـع المجتمـع غـير المعقـول"(م. ن. بتصـرف).الروائي زيـد الشـهيد في "أفـراس الأعـوام" يهـاجر مـن الحاضـر إلى الماضـي للإمسـاك بـه وبأحداثه المهمة وبنوع من الثبات الفني - السردي القادر على تناول ذلـك أو بعضـاً منـه، لأن مـن الطبيعـة المهمـة للسـرد أن يقـترب مـن شؤون الحياة وناسها. ولذا فأن الروائـي يضـع بعض أحداث التـاريخ (العراقـي) ومدينـة (السـماوة)، سـردياً تحت المجهـر و"التـاريخ الـذي يقدمـه لـيس عـن الحكـام والغـزاة فقـط، بـل عـن النـاس العـاديين الـذين تقـدم أحـداث حيـاتهم وسـيرتهم صـورة أكـثر ثـراء لمـا حـدث بالفعـل"- أمـير طـاهري- بواقعيـة متعـددة الخطـاب الروائـي- الفـني، و يُوظـف الوثيقـة الدقيقـة، والمهملـة بقصـديةٍ، عـن القـوى الناهضـة اجتماعيـاً، ومـا دفعتـه مـن أثمـان مأسـاوية وموجعـة، لقـاء عملها وقناعاتها بأن حياة الناس لا تستقيم دون (عدالة اجتماعية- إنسانية) على الأرض التي يعيشون عليها، ويصـنعون تـاريخهم عليهـا كـذلك، في محاولـة مـنهم لتغييرهـا، ويعمـد (الشـهيد) لاسـتثمار

الأحداث والوقائع والرصد الأمين لحقبة مهمة من تاريخ العراق الحديث، وبالذات بعد١٤ تموز ١٩٥٨، وكشف ما (مخفي) منها بتعمدٍ، مستثمراً وقائع الحياة اليومية وتفاصيلها في مدينة السماوة والفجائع التي طالت ناسها والمصائر المأساوية والمفجعة لبعض شبابها، قبل و بعد إعصار ٨ شباط ١٩٦٣ الدموي،والذي يعد ما جرى فيه وبيانه المرقم(١٣) بمثابة ابادة جماعية، ويمكن ملاحقة الأحياء منهم قانونياً من قبل ذوي الضحايا أمام القضاء العراقي أو المحاكم الدولية، والأقوال المنقولة شفاهاً وتوظيفها عبر الرواة بأمانة، وهو في " أفراس الأعوام" الراوي المحايد للأحداث والأزمان(العراقية)المكتظة بالصخب والمتميزة بالقسوة والعنف المتواصل، وكذلك ما تعانيه مدينته (السماوة) وما جرى فيها من تحولات اجتماعية، متتبعاً بإمكاناته السردية وخصوصيتها الفنية، قناعات (فْلَوبير) الذي رأى:" بان نثراً لا يستجيب لإيقاع الرئة البشرية لا يستحق ذرة من الاهتمام".

❖ فصل من القسم الثاني في كتابي (مقاربات.. في الشعر والسرد). إصدارات مجلة(الشرارة)- النجف- الغلاف للفنان: هاشم تايه.

❖❖ دمشق/ دار تموز/ ط١ - ٢٠١٢ / الغلاف أمينة صلاح الدين.

افراس الاعوام.. كشف أسرار المدينة

عدنان سمير

تاريخ مدينة في سرد، وحياة مجتمع لبلد يتجسد في عمل أدبي من خلال قرية كبيرة مكتنزة بالأحداث والوقائع الاجتماعية والسياسية والرومانسية وطباع افراد انشطرت بين البداوة والعشائرية لتظل تصارع الذات والمحيط على الرغم من المتغيرات الكبيرة التي حصلت خلال عقود من الزمن.

غير أن الرتابة والانكفاء ظل هو السائد في المجتمع. فليس ثمة متغير يؤثر بشكل دائم.. واستمرت التقاليد الموروثة والطقوس هي المهماز الذي يسيطر على سلوك الافراد، وإذا ما تجرأ احدهم وأختلف عن الآخرين كان محل نقد لاذع وغربة تتطلب التحدي وتحمل كلمات الآخر الراكد وسط بركة الموروث؛ وذلكم ما حصل مع جعفر حسن درجال بطل العمل الادبي الرائع (افراس الاعوام) الرواية التي كتبها الاديب الكبير زيد الشهيد؛ وتناول فيها حياة مجتمع ومدينة كابية كانت تسكن بين الصحراء والماء، وتعيش الصراع بين البداوة والمدنية باسلوب غاية في الروعة ووقائع تنقلك من الاحتلال العثماني إلى الاحتلال الإنكليزي؛ والقضاء على الملكية وقيام الجمهورية وقبلها الثورات والانتفاضات التي حصلت في المدينة واطرافها من العشائر المنتفضة على

الانكليز بين الحين والآخر. والأعمق تناول العواطف والمشاعر والرومانسية واللغة الشعرية التي تتفجر بين جعفر حسن درجال ووهيبة.. تتقدم فينفرج السوق وتتسع مساحته، وتتضاءل الاصوات ؛ ثم تصمت ويغيب الناس ويتلاشون فلا تبقى إلا هي وامها تخطوان على إيقاع الاستقبال العذب، والبهجة المتراغية. توقفا عند دكان هناك وتحركا إلى دكان هناك. ولم يرسيا الرسو الطويل إلا عند عتبة محله. ابتسامتان متشابهتان وتحيتان منغمتان، وموجات ود تقاطرت من الوجهين. بدتا إزاءه كما لو كانتا بعمر واحد (ايه جعفر.. هي الآن أمامك بكل ربيعها النضر، وصفاء سمائها الباهرة، وألق عينيها البحريين.. انثر امامها عظم شوقك، وعميم لهفتك، وافتح مسارب القلب لتتجول فيه)

لم يكن جعفر رومانسياً فقط بعيداً عن الاحداث التي وقعت في احياء المدينة من معارك وصراعات لبسط نفوذ الوجهاء من الذين برزت وجاهتهم على قتل البسطاء وسلب اموالهم وطمر حقوقهم.

إنَّ زيد الشهيد بسرده الحائز على الجائزة الاولى في مسابقة الرواية التي اقامتها دار الشؤون الثقافية العامة عام ٢٠١١ وقامت المؤسسة العربية للدراست والنشر في بيروت بطبعه ويقع بـ ٣٣٠ صفحة من الحجم المتوسط يكشف عن امكانية فنية مميزة في صناعة الفن الروائي..

يبزغ زيد الشهيد، القاطن في مدينة قصية عن العاصمة، نجماً في سماء الادب العربي؛ وهو لا يختلف عن احلام مستغانمي وحنا مينة وغيرهما من الادباء الذين جسدوا تاريخ بلدانهم ونضالات

شعوبهم بأعمال أدبية روائية مضمخة بالشعرية بدءاً من ثورة العشرين وانتهاءً بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ والصراعات التي أخذت مأخذاً من حياة الناس وأثر البادية على طباع الناس وتقاليد العشائر التي اخترقت عقول الافراد الذين ظلوا يكابدون التخلف والامراض والبطالة، وكل اسباب التراجع.

ويتجرأ الروائي في مناقشة قضية حساسة تشمل طقوساً أخذت حيزاً كبيراً من تفكير الناس (السلاسل تنهال على الظهور بشدة.....) ص١٤٨

وعلى امتداد السنين التي عاشها جعفر في مدينة السماوة يكشف عن الحب والانسجام بين مكونات المجتمع وتآلف الاديان واستمرار علاقته مع ساسون اليهودي وصديقه الياس من مدينة الموصل ؛ وصراع الاحزاب (.....) ص٢٣١

وفي خضم الاحداث التي عاشها وجربها من خلال اعتقاله وصدور حكم الاعدام بحقه وبثلة من الرميثة اثر انتفاضة الشيخ خوام ومن ثم انتمائه إلى حزب الاخاء ترسخت في ذهنه وصايا جدته (لا تثق بمن حولك حتى وإن طيروا..... وينسحبون مع الجزر) ص٢٤٦

تلك الوقائع التي استمرت حتى ابعاد السجناء إلى نقرة السلمان الصحراوي مما جعل المدينة في وضع غير مستقر انعكس على حياة الأفراد ومنهم جعفر الذي اتخذ قرار أن يكون متفرجاً منذ انطلاقه باتجاه الصحراء براءً من تلون الناس هناك.. ناس مجبولون منذ زمن بعيد على نفعية بغيضة دعته إلى هجر المدينة والذهاب إلى

الصحراء ورسم حياة البدو لتتسكب على لوحات تشكيل أول معرض شهدته المدينة. ليأتي طارق، الضابط الذي نقل الى المدينة وراح يتأمل صورة امرأة ظلت في مخيال فنان عشق امرأة قبل اربعين عاماً اسمها وهيبة بنت مدير المال الذي برح المدينة بعد دخول الانكليز اليها.. وطارق هذا سلمه صورة تخطيطية كان جعفر قد رسمها لوهيبة امه التي اخبره انها ماتت فيما جعفر يكشف عن طهر علاقة حب لم تزل مجامرها متقدة في قلبه؛ وقد اطلع طارق في ما بعد على وصايا جدته عن مجتمع لم يتغير ومن الافضل الانتقال والابتعاد عنه..

أفراسُ الاعوام
اعادة النظر بمساحة التغييّر
والانجراف بنسيج المجتمع العراقي

محمد الأحمد

أول صفة من صفات الرواية الجيدة، هي ان يعود الروائي الى نقطة ما ويذكيَّ إضاءتها بمعلومة مضافة، لها صفة الإقناع والمحايدة. معلومة لها موقعها في اعادة فهم التاريخ المسكوت عنه، بدلالة الرؤية الجادة؛ بل والحفر الأركولوجي، لاستخلاص حقيقة ما قد حدث بالفعل. وليس بما لم يحدث؛ بمعنى ما دوّن بقوة المنتصر وفرض على انه قد حدث، فعلاً. وهذا دائماً ما يجعلنا نقرأ التاريخ، بصيغة أفضل دون ان توقفنا جملة ثغرات غير مقنعة تجعلنا نعيد القراءة، ونعيدُ التقصي لأجل الاستنتاج بعقل اليوم الذي لم يعد يتقبل الوهم. ولم يرتبط ليومنا هذا بقناعة تجعل التاريخ المكتوب متسلسلا، متكامل الحلقات حسب جدلية (هيغل)، فالكتابة الروائية تعطي صورة يستشف منها الحقيقة الكاملة. وحسب تاشير (فرنان بروديل) بان التاريخ يكتب في آن واحد من مواقع عديدة او منظورات مختلفة، وليس قائماً على موقف او منظور واحد سواء كان ذلك بشكل مقصود او غير مقصود.. وان

نفهم انماط الخطاب، شفراته.. فنفهم منها انماط الطبيعة، وكذلك انماط النشاط البشري، وقد نجح (زيد الشهيد) فيما كتب- روايته الجديدة (افراس الاعوام- الصادرة عن دار تموز- ٢٠١١م) معادلة الرواية (الحقّة)، المشتملة على صياغة سؤال يُسأل اليوم بعلميّة ما توفر من علوم الحاضر، كون الحاضر قد حضر بعلومه ليطغي على كل الاوهام التي لا تستند الى تفسير قد وصل اليه بعلمه. اذ مسحت بضوئها (افراس الاعوام)، لمئة عام من تاريخ مدينة السماوة (بالتالي العراق كله) وفق احداث ارتبطت بتاريخ الحكام والوزارات حتى اصغر الموظفين درجة.. ارتسمت هيكلا متماسك المعمار بعدما بدأ البطل الرئيس (جعفر حسن درجال قد بلغ الستين) باستعراض قصة حبّ مشوقة لـ(وهيبة) جرت وقائعها بين احداث جسام مرّت عاصفة، على مجمل الشرق الاوسط (كان جعفر بعمر السبع عشر عاما عندما حدث ذلك السبيّ- الرواية ص ٤٨). جاءت الرواية في ثلاثة فصول كل منها مقسم الى اقسام عدة، وقد اختار لكل فصل مجموعة من المختارات الذكية لكل من (كازنتزاكي)، (ادونيس)، (ملفل)، (بشلار)، (رامبو)، (مان)، (المتنبي)، و(جلجامش).. مجترحاً اياهم كمفاتيح توجيه للولوج بها الى عتبات مغازيه ومقاصده، فالشكل الروائي يُحرض على الاستدلال وإشاراته الواعية لذهنية المبدع بمنطقة حريته، فالزمن في كل رواية مسار الفهم الذي ينبري عليه المسار الحكائي.. فـ(افراس الاعوام) تجري الى مستقر لها كرواية فيها اكثر من صوت يشير الى هيمنة الروائي كروائي فاعل، ابنٌ

لهذه الجغرافية يتابع مسيرة ذهنية التفكير العربي، وموروثاته في الزمان والمكان بكل نكوصٍ او غلوٍّ.. متعاملاً بمنطق عبر المكبوت الذي بالإمكان معرفته من خلال آثاره حيث تشكلت عملية الافادة بالمعنى.. (أي دين يا ولدي؟ واي مخافة.. من يقول لك ان الناس هنا يخشون الدين فلا تصدق. ومن يشير اليك على ان رسول الله والأولياء لهم مهابة في نفوسهم فاعتبره هواء في شبك- الرواية ص٢٣)، اضافة الى وسائل فنية اخرى عمقت في الحوار والوصف وتيار الشعور، واستخدام الحلم في تجسيد الصراع داخل المتن، فالأزمة الاقتصادية الفاعلة هي التي تدير دفة الاحداث في السلب والنهب والتهجير والعزل او الإقصاء (حيث الاغصان والأشجار المحروقة تلك تمتلك دلالة الرمز وفعله في التركيب الكلي. لكنه يمنح كتابته تعددية الصوت الواحد وليس تعددية الاصوات المختلفة. اذ يصبح الروائي متمردا على التقليد والركائز رافضا للمقبولات وآتياً بنهج او طريقة، اي انها ليست المادة التي تعينه او الحدث بل الطبيعة الخاصة للعلاقات والشكل التي تتخذه، ولما كانت الطريقة خاصة، وذاتية وغير قابلة للتقليد، كان لابد لها ان تبقى فريدة، وان تؤثر نهجاً في الاخرين)، فالفعل البشري يقوم على تبادل التاثير والتأثر بين الفرد باستعداده الذاتي والمجتمع بعلاقاته وأطره، وقيَّمه في تسلسل احداث روائية، منطقية، ومعقوله خاضعة للتفسير والتحليل، (آه.. وهيبة كان جرحك زورق عذاب يتلاطم في بحر متاهاتي يخرج من القلب الطعين ويعود الى القلب الذبيح. فراقك كان خنجراً اوغل في لحمّ

ايامي، فمزقها، فبعثرها، فتركها نثاراً – الرواية ص١٤١)، لقد اعطى المؤلف نموذجا يكشف بان الكتابة الروائية من الصعب جدا ادراجها ضمن جنس الرواية ما لم تحوّ اغلب السمات المُعرّف عنها في روايات جيدة قد وصلتنا من المكتبة الانسانية. وانها ك(رواية) اجادت المقارنة، فأضاءت نقطة صارت بعد انجاز الرواية علامة إبداعية تشير الى زمن من التناقضات والاختلافات في طبيعة مجتمع تلك المدينة، والتي هي في مجملها كشفت صورة انثروبولوجية لعراق متواصل الشحنات، والتقاطعات الفكرية والمذهبية والطائفية والدينية.. لقد ادركت احداثا كبيرة، ومصيرية تحكمت في مصائر الإنسان وخلفت معطيات لها بالغ الاثر اقليمياً واقتصادياً واعطت للقارئ الدارس ما رآه الشاهد على عصره بأم عينه (الروائي يجب ان يتناول البشر في مكان وزمان محددين)، زيد الشهيد استطاع ان يعيد النظر وفق رؤيته عبر (افراس الاعوام) مساحة شاسعة من التغييّر والانجراف بنسيج المجتمع العراقي على مدى قرن كامل، مدققا تارة، ومصوّباً أخرى.. راويّاً ما يكتبه الشاهد على الغائب فـ(مصادرة التاريخ وسردنة المجتمع وهي جميعا تمنح الرواية قوتها، تشمل مراكمة الفضاء الاجتماعي ومماريزته- ادوارد سعيد). اراد ان يُثبت بإبداع ما يستحق الاشادة كقراءة واعية في مسيرة افراس الاعوام الراكضة نحو هاوية الحروب الاقليمية.

الأربعاء، ١٥ شباط، ٢٠١٢

أفراس الأعوام..
حكاية الخيبات المتتالية والتاريخ المكرر!

نافع الفرطوسي

لا أتفق مع من وصف رواية الأديب زيد الشهيد (أفراس الأعوام) بالتاريخية، برغم إنها توثق لمراحل مفصلية من سيرة مدينة صغيرة تقع على حافة الصحراء تدعى (السماوة) وتجزل لها مساحة واسعة من السرد في حكي يومياتها منذ أواخر الحرب العالمية الأولى ان صح التعبير (منذ العام ١٩١٧) ولغاية سقوط الجمهورية الأولى بإعدام الزعيم عبد الكريم قاسم صبيحة الثامن من شباط فبراير ١٩٦٣.

وزيد الشهيد أستجمع شهاداته عن هذه المدينة بأمانة موضوعية وتاريخية كرمزٍ مصغر لما يحدث في عموم البلد (العراق) ببناء سردي متماسك، ساخطاً وناقماً على حقبة تناهز الأربعة قرون قضاها العراقيون تحت ربقة التخلف ونير الإذلال والاستعباد العثماني (التركي) بذريعة مضحكة ومبكية في آن، هي برقع الخلافة الإسلامية التي يتشدق بها سلاطين وولاة (العصملية) ليمسكوا لجام معظم البلدان العربية ويثقلوا كواهل شعوبها بفواتير طويلة من الضرائب والأحكام الجائرة واستلاب خصوصية

هذه الشعوب ونهب مقدرات بلدانها ، فضلا عن جبال من التعسف والإهمال الذي ولّد أمراضاً وعادات بالية وديا جير من الظلمة الحالكة جعل العراقيين وأشقاءهم في البلدان الأخرى يعيشون عصور الانحطاط بكل معانيها...كما سخط المؤلف على لسان (وارد السلمان مثلاً) من العوام الذين يرفضون الحضارة والمدنية التي يمكن ان يجلبها الانكليز معهم متشبثين بماضي العثمانيين الذي لم يجلب الا الويلات والخراب.. وبدلا من التعاون مع المحررين الجدد ونصرتهم يصوب الغوغاء فوهات بنادقهم نحوهم ويحولوا (الكرين فلاي) الى مذابح حقيقية وانهار من الدماء...

نعود الى الرواية التي رسمها زيد الشهيد بفرشاة فنان وإتقان أديب مرهف الإحساس، وهي تقع بـ (٣٢٠) صفحة من القطع المتوسط بطبعتها الأولى عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت العام ٢٠١٢..وتنقسم الى ثلاثة فصول يشتمل الاول على (٨) مقاطع (سكشنات) سردية، فيما يحوي الفصل الثاني (١٠) مقاطع وعشرة أخرى للفصل الثالث والأخير.. متوجة بغلاف تحتله بالكامل لوحة للفنان العالمي رائد السوريالية الحديثة سلفادور دالي. بطل الرواية هو جعفر الشاب البسيط ذو الرؤى والطموحات الوطنية الكبيرة لبلده ومدينته، أبن القمّاش (حسن درجال) الذي يمتلك محلاً في سوق السماوة.. يقع في حب (وهيبة) ابنة الموظف الحكومي القادم من ديالى وتبادله وهيبة الحب.. لكن الراوي تعمد ان يمايز بين الحبيبين بسلسلة من الفوارق الطبقية والمذهبية بل انه وضع نهر الفرات كحدٍ فاصل بين الاثنين كدلالة لاستحالة

التوحد المحتمل بينهما ، فالفتى يسكن الصوب الكبير والفتاة تسكن القشلة في الصوب الصغير.. وهي ابنة افندي يعتمر السدارة وهو من عائلة تعتمر العقال والكوفية وترتدي الصاية والعباءة.. وحينما صارح جعفر والدته برغبته التقدم لوهيبة للزواج منها ، سخرت منه ورجته بعدم التطلع الى فوق ونسيان الأمر برمته لأن هذا الزواج ولد ميتاً في مهده وهو لن يتحقق أبداً ولا مناص له من البحث عن فتاة من طبقته (طينته) ومن محيطه الاجتماعي والديني.في إشارة لضخامة واستحالة تحقق فكرة الحب والزواج بين الحبيبين في هذه الرواية... بل ان الراوي أوغل أكثر بتفريق جعفر عن وهيبة وحرمانهما من اية فرصة أخرى للقاء، حتى بعد عشرات السنين برغم ايجاد فرصة ممتازة عبر تواجد جعفر وعبد الكريم شوكت (والد وهيبة) في حزب واحد لكن عبر مدينتين مختلفتين!.. لكن سرعان ما كفّر الراوي عن هذا الذنب بإيجاد الضابط (طارق) في نهاية الرواية ليكشف لجعفر الذي بلغ الستين من عمره انه ابن وهيبة التي سلمت ابنها ورقة تخطيطية تمثلها رسمتها فرشاة جعفر أثناء فورة حبهما مطالبة إياه بتسليمها لجعفر كوصيتها قبل وفاتها... وليؤكد جعفر لطارق انه بمثابة والده.

واذا كان الراوي قد حرم البطل من حبيبته فقد عوضه بظهور مفاجيء لـ (بهية) الغانية التي تعمل في التياترو وتعشق جعفراً ليمارس معها نزقه وطيش شبابه برغم تأنيب طيف وهيبة الغائبة.. لكن سرعان ما تختفي بهية نهائياً من الرواية مثلما اختفى عدد آخر من شخوصها بالموت أو الأمراض أو القتل والاغتيال...

وما دمنا بصدد هذه العلاقات الصادمة والمصائر الجارحة للذات الإنسانية فأننا نكتشف انها رواية إنسانية بالدرجة الأولى تسرد بشغف تهاويم وخبايا الروح لعديد شخوصها.. من حب وحقد وشغف وجشع وانتهازية ومكر ونفاق..الخ..

وتوثق الرواية لجانب من كفاحات الأحزاب الوطنية وصراعها المرير مع حكومات السلطة المتتالية وما لاقته من عنت واضطهاد من الحكام لمجرد تصادم الأهداف واختلاف المصالح وتجرد الرؤية... لكن السرد بهذا المضمون لم يختل بعرض الحقائق التاريخية المجردة على حساب اللغة النثرية الجزلة، الأمر الذي يحسب للمؤلف انتقاءه بعناية وحذق، مهارة سكب عباراته وجمله بقالب مشوق وممتع ولاسيما في الفصل الأخير من الرواية.. إذا استهل فصلها الأول وأجزاء من الفصل الثاني بسرد سلس وميسر (دون تكلف) أو كبير عناية ببهرجات زخرفية أو بلاغية كان من الممكن ان تبعد المتلقي عن صلب الموضوع.. فيما عاود المؤلف الحنين الى لغته الشعرية في فصلها الثالث... وفي كل الأحوال نرى ان زيد الشهيد لم يحمّل هذه الرواية فوق طاقتها من اللغة النخبوية الصعبة والمكثفة التي عشنا جانباً منها في روايته (سبت يا ثلاثاء) مما جعله يتماهى نجاحاً مضافاً.

لقد كشف الشهيد في (أفراس الاعوام) جوانب كالحة من ازدواجية الشخصية لدى عوام الناس ويأسه التام من محاولة تبصيرهم وتنوير مخيلتهم التي نخر بها سوس الجهل والتخلف، فمن نهبهم للممتلكات العامة واتلافها بشكل عبثي والتي لم

تسلم منها حتى دور موظفي الدولة ومقرات الأحزاب الوطنية نهاراً جهاراً.. (والغريب ان النهب سلوك تكرر في مراحل تاريخية لاحقة ولغاية الاحتلال الأمريكي عام ٢٠٠٣).. الى حالات الانتقام والثأر وسفك الدماء بين شقي المدينة (الشرقي والغربي)..لكن سلوك سكنة القشلة (الصوب الصغير من السماوة) لم يكن واضحاً باستثناء إقدام الأماميين على جلب الكهرباء وبناء السينما وما شابه من المعطيات الحضارية لمدينة طبعت على البداوة وجبلت بصفات الغلظة والجلافة.. وكي يعزز الراوي هذه الأحداث أبرز الى الواجهة شخصية الشيخين (فارض العلوان وجابر الدخيل)ومع كل التناقض والتناحر بين الاثنين، فقد كانا يتحدان لمجابهة الخطر الخارجي المتمثل بغزوات الوهابية على تخوم سور المدينة فيهبان مع رجالهما لصد الغازي ويدحرانه متحدين.. ليعودا بعد ذلك الى خلافهما الازلي المستعرً.. ويعرّج الراوي على موالاة أحدهما للمحتل البريطاني لنيل الحظوة والمغانم ليتقهقر دور غريمه الذي ظل صابراً لحين انسحاب الانكليز وتوليه مزاعم مقاومتهم والركون لجانب المرجعيات الدينية التي كانت تناهضهم...وهذه الحكاية تماثل ما مر بالعراق أثناء الغزو الأمريكي للعراق العام ٢٠٠٣ حيث قاوم هذا الغزو فئة من الشعب كان الحاكم الديكتاتور يتهمه بالعمالة والخيانة، فيما هادنت المحتل وسلمته مفاتيح المدن دون قتال فئة ثانية كانت مقربة من الحاكم وتتمتع بميزاته وعطاياه.. فالتاريخ يعيد إنتاج نفسه بالمعطيات ذاتها ولكن بأثواب وأردية مختلفة لا غير...

وحين سأم جعفر هذه التناقضات وأراد ان ينأى بنفسه بعيداً صوب النقاء والصفاء منحه المؤلف فرصة خيالية لا تخطر ببال أحد ، حيث فسح أمامه طريق الصحراء كي يتنفس هواءً جديداً بلا زيف ولا نفاق.. وهذا الأمر يذكرني بالمستشرق الياباني (نوتاهارا)الذي ضجر من الحضارة المدينية العربية وتناقضاتها الفاضحة بعد ان قضى أربعين عاماً في تعلم العربية ومعايشة مدنها وترجمة خيرة أدبائها ، فعمد الى حياة البداوة والصحراء ليكتشف أشياء جديدة أكثر وضوحا ورسوخاً.

لكن جعفراً لم يكن نوتاهارا فقد عاد مسرعاً بعد مرضه المميت الى بلدته السماوة ليكمل مشاهدة سلسلة الفواجع الدامية المعروفة.. بعد ان كانت السماوة تشهد حشداً من الناس من سائر الأديان والمذاهب (مما يرجح فكرة جعل السماوة انموذجاً مصغراً لمجتمع أوسع هو العراق بأكمله)،فمن عائلة ساسون اليهودي الى صديقه إلياس المسيحي الموصلي، الى قصة (شاكر حسان) المسلم الذي ضحى بحياته لحماية منزل جاره اليهودي من نهب الجيش إبان غلواء طرد اليهود من العراق ونهب ممتلكاتهم.

وقد أراد المؤلف ان يكون شاكر حسان ووارد السلمان صنوان لكونهما مثقفان ومتفتحان ويجيدان قراءة المنشورات المناهضة للعثمانيين ويمتازان بحسهما الوطني الواعي، لكن الوقائع أثبتت رجاحة كف السلمان على حسان حيث ظهر الأول مناضلا يقود المسيرات ويعتقل ويتلقى رصاصات الرجعيين فيما كان ظهور الثاني أخف وأقل اهمية..

لقد عالج زيد الشهيد وقائع حقيقية بأسماء حقيقية تارة، واستعار أسماء رمزية لوقائع أخرى ملتزماً الكثير من الصدقية برغم انه ليس ملزماً بذلك في فن يعتمد المخيال وخلق الشخصيات واصطياد الفكرة والحبكة.. لكن الخليط الذي بهرنا منذ الصفحات الأولى ظل يسايرنا ويجول في خاطرنا حتى نهاية القصة، لكن ثمة شخصيات لم تكن بمستوى ما كان مأمولاً منها، وحشرت قسراً في سطور الرواية، كشخصية (غفّار)عامل الحمام.. وشاكر حسان صديق وارد الذي خرج فجأة من بيئة السماوة الى بيئة الكرادة ببغداد ليثرى سريعاً ومن ثم يقتل للحيلولة دون نهب دار جاره اليهودي.

(أفراس الأعوام) هي إذن سيرة الإنسان المستلب المأزوم والمحروم من تحقيق أدنى طموحاته في بلدٍ لم يعرف سوى الويلات والحروب المتعاقبة.. إنها رواية الأمل وفقدان الأمل.. الخير والرداءة.. الحب والخيبة.. رواية تدين وتعرّي الماضي والحاضر، ما داما متماثلين في الكثير من معطياتهما.. أما الصراع فظل متواتراً لغاية الصفحة الأخيرة من الرواية.. التي أرى إنها تبشر بنوع جديد يمكن تسميته بالرواية العراقية الملحمية، التي شهدنا ما يماثلها في أدب نجيب محفوظ عبر (الحرافيش) ولو بشكلٍ مغاير..

زيدُ الشهيد، وصهيلُ أفراسهِ،

بين الموتِ والحب

هاتف بشبوش

السرد الروائي الجاذب، يكون المرتكز الاساسي، والقالب المتين لصب الافكار النقدية، وتوجيهها بما يرضي الادب أولاً بوصفه فناً عالمياً، ويرضي ذوق القارئ ثانياً، كونه الحَكم في هذه اللعبة الحيادية بين الروائي والناقد. كما أنّ الرواية هي تجربة كبرى، يخوضها صانعها ويرتجى منها تأدية ما أراد لها ان تكون، مثلُ دراسةٍ تتعلّقُ في اختراع شيء، غايتها أن تُفيد الأنام، في هذه الأرض الفسيحة.

أفضل الروايات العالمية هي التي تتخذ من الحب سيرة ذاتية ثم يتم توظيف هذا الحب كعنصر فعال ودينمو محرك للرواية، ومن خلاله يستطيع الروائي إبراز ما يريده عبر الحوارية بين الحبيبين، أو من خلال مراحل الحب التي يشهدها على مر الأزمنة وما يمر به المجتمع بفتراته المتعاقبة، سياسياً واجتماعياً. فإذا قرأنا آنا كارنينا لديستويفسكي نجد الاقطاعية الروسية والقياصرة. واذا قرأنا رواية أحدب نوتردام ولواعجه مع ازميرالدا لفيكتور هيجو، نجد الملكية وحكم الكنيسة، وكيف كان يتعامل الابرشية

والكهنة. وإذا قرأنا مدام بوفاري، نجد طبقة النبلاء والرقصة البافارية التي اشتهرت من خلال هذه الرواية. كما وأنّ الحب بشكل عام هو الغاية التي يُراد منها الوصول الى الحرية ؛ هو الطيران والتحليق دون أجنحة بعيداً عن كل ما هو عنيف ومدمر كما يقول الشاعر الكردي الكبير شيركو بيكس الذي مات قبل أيام (عندما وضعتُ إذني على قلب حبيبتي حدثتني عن الحرية).. اذن الروائي يتخذ من الحب وسيلة للوصول الى الغايات المنشودة، والمراد إيصالها الى القارئ بالصورة التي يرتأيها.

رواية أفراس الاعوام لزيد الشهيد موضوعة قراءتنا هذه، أخبرتنا كيف يكون الموت والحب جسرين الى الحرية المنشودة. الرواية ليست قرائية فقط وإنما رواية تحمل صفات السناريو السينمائي بحق، ولابد لها أن تجد حيزاً متميزاً في السينما العراقية قريباً. إنها رواية تقترب من الدراما التي طالعناها في الكثير من الروايات العالمية. رواية تناولت بشكل بانورامي الحقبة الزمنية للعراق من العشرينات وحتى الانقلاب الدموي البعثي في عام ١٩٦٣. وأعتقد أنَّ من الممكن أن يكون لها جزء ثاني تبدأ من الفترة الدموية ١٩٦٣ وحتى الان وما فعله البعثيون في العراق من دمار وعسكرة للثقافة وللإنسان والبنى التحتية وكل مرافق الدولة،

انّ الرواية السينمائية بكونها صناعة أولاً وإبداعاً فنياً ثانياً، تتطلب معرفة في الثقافة والصورة وموهبة خالصة، نقية تتجه صوب هذا العمل الشاق بمستواه، الفني وجمالية السرد الشيق، والقابل للهضم، من قبل القارئ والناقد.

الرواية في صفحاتها الاولى استشهاد بمقولة لكزانتزاكيس من روايته الأخوة الاعداء، وكذلك مقولة لأدونيس، إلا إنني وجدت في الصفحة الاولى استشهادا من القرآن الكريم من آية الاسراء، ولم أجد لها صلة بالرواية وإنما للتزويق فقط أو لغاية في نفس الروائي.

في هذه الرواية نجد زيد ونتاجه الثقافي قد ساهما كثيراً في صناعة هذا العمل الابداعي وبلورته البعيدة عن المنهجية، هذا العمل الروائي امتلك وجودا فاعلا ومؤثرا على قريحة الناقد الفنية والموضوعية، ولذلك أعتقد إنها ستنال إعجاب النقاد.

الرواية ألّمت بالكثير عن تلك الحقبة الزمنية، وتفاصيلها البسيطة والمعقدة، والتي سبرت أغوار المجتمع وشخوصه آنذاك من الساسة والشعراء والفنانين و الناس البسطاء والأشقياء، وشيوخ العشائر ورجالات الدين.

الرواية اتسمت بقوة معياريها اللغوي والبلاغي، مما منحها القدرة على الابتعاد من الغوص في الخيالات والتصورات التي ليس لها مبرر، وأنا اعتقد أنّ زيد الشهيد قد تخلص من الكثير من القصاصات والمسودات التي لا تصلح أن تشغل حيزا مناسبا بين أسطر روايته هذه.

اشهر الروايات العالمية تلك التي اعتمدت على البطولة الفردية، وأغلبها تناولها الفن السابع، ومنها على سبيل المثال الرواية العالمية البؤساء لفكتور هيجو وبطلها (جان فالجان) وقد مثلت في أكثر من فلم وآخرها(٢٠١٢) وعلى شكل فلم غنائي رائع، اشترك في تمثيله، الشهير (روسل كرو) الذي مثل دور الشرطي الذي يطارد

بطل الرواية جان فالجان، وقد أدى دور البطولة الممثل القدير (هيو جاكمان)، وكذلك مثلت من قبل الممثل الايرلندي(ليام نيسون) الذي كان بارعا للغاية في أداء دوره. أيضا رائعة الكسندردوماس وبطلها الكونت دي مونت كريستو، التي حملت نفس الاسم في الفيلم، كذلك رواية سبارتكوس للمثل كيرك دوغلاس. آنا كارنينا، غادة الكاميليا، آلام فرتر، مدام بوفاري، موت في ريعان الشباب، الرواية الروسية الرائعة (تلك الوردة الحمراء)، شيطنات الطفلةُ الخبيثة للروائي البيروي الكبير (ماريو فارغاس يوسا)، والكثير من الافلام الدرامية والبوليسية، حتى أفلام رعاة البقر وما أجملها في هذا الجانب. كلها اتسمت بالبطولة الفردية الرائعة، وكلها تجسدت صِورياً وصوتيا، وكنا أيام زمان حين نجلس في صالات السينما نقف الى جانب البطل، لأنه غالبا ما يميل الى فعل الخير ومهمة القضاء على الشر.

رواية أفراس الاعوام هي الاخرى شملت الدور البطولي لشخصية من أهالي السماوة (جعفر حسن درجال) وهذه الشخصية جعلت الرواية مفعمة بالإثارة والتشويق، بما تخلّفه في نفسية القارئ من تعاطف وألم ومعايشة لواعج وإرهاصات عاشها الكثير من الفتية العراقيين الذين أرمضهم الزمان الغابر عشقاً وكبتاً ولوعة، (جعفر حسن درجال) الفنان الرسام، والمحب العاشق،الذي أحب بكل جوارحه فتاة من الطائفة الثانية، والتي تحمل اسم وهيبة، وهو اسم يعطي انطباعاً رومانسياً للحب، اذ نجد في الدراما المصرية تلك الأغنية الجميلة (تحت الشجرة يا وهيبة ياما قشرنة

البرتقال)، في حين انّ اسم حبيبها جعفر، وهو اسم شيعي للدلالة على الفارق بينهم طائفياً.

تتناول الرواية قص حقيقي لما مرّت به مدينة السماوة من أحداث على الساحة السياسية والاجتماعية، ثم أضاف عليها الكاتب نوع من الفنتازيا التي أعطت الرواية الكثير من التشويق، معرِّجاً على الصراع آنذاك عند دخول القوات البريطانية وقضائها على الرجل المريض (الحكم العثماني)، وكيف سخّرت بريطانيا بعض شيوخ العشائر وتجنيدهم لصالحها، وبعض الاشقياء المستفيدين من الفوضى الحاصلة، نتيجة التغيير في الحالة الاحتلالية للبلد، ومنهم حسون اليابس وجبير تفال. كذلك تعترينا نشوة حزينة مع رحلة البطل جعفر حسن من ١٩١٧ ورؤيته للجندرمة في قائمقامية السماوة مروراً بسجنه في العام ١٩٣٥ مع الشاعر الكبير محمد صالح بحر العلوم والشيخ خوام، وهو في ريعان شبابه، حتى مماته وقد تجاوز الستين من عمره وما يتخلل هذه الفترة العمرية من تغيرات سياسية واجتماعية مرّت على العراق.

من خلال السرد الروائي نتعرّف على الاحياء الشهيرة في السماوة وهما الحي الشرقي والحي الغربي، الصوب الكبير والصوب الصغير ونهر الفرات الاسطوري الذي يفصل بينهما. ثم نتعرف على شيوخ هذه الاحياء، الشيخ فارض العلوان، الفارض الشخص الذي يفرض كلامه على الآخرين أو الذي يُطاع من قبلهم، أما الشيخ الثاني هو الدخيل وكيف كان النزاع بينهما على المصالح، خصوصاً في أيام الاحتلال البريطاني وأواخر أيام الرجل

المريض(الدولة العثمانية). فتارة نزاع متوتر وتارة يكون الصلح هو الرابط بين الاثنين (على غرار روايات نجيب محفوظ) فتوة بولاق، زقاق المدق. يشير الروائي ايضاً في تعبيره الى كلمة الدخيل، باعتبارها الاحتلال الاول وهو العثماني ثم الدخيل الثاني وهو الاحتلال الانكليزي، وكلاهما دخيلان على العراق، وكلاهما الفارض لقوانينه وسياساته المجحفة بحق العراق الذي ظل تحت وطأة ظلمهم وجورهم.

الرواية وضياع الهوية

تجسد الرواية ضياع الهوية الوطنية للفرد العراقي، حيث يميل الجميع الى الطائفة اكثر من ميله الى الوطن، رغم التعايش بين كافة الطوائف في الفسيفساء العراقي، لكن هذا التعايش هو من النوع الهش، سرعان ما ينقلب الى الوحشية والبعض يأكل البعض الآخر عند تغيير الخارطة السياسية التي لم تستقر أبداً منذ قرون. ضياع الهوية الوطنية والولاء للطائفة هذا ناجم من الحاكم الاجنبي الذي حكم العراق على مر الازمنة، الحكم العثماني ١٦٠٠- ١٩١٤ فكان الولاء فيه للأستانة عاصمة الخلافة العثمانية، ثم الحُكم البريطاني والولاءات فيه للساسة الإنكليز. فكان الفرد العراقي دائماً متملقاً خائفاً، يستمد قوته من الفرمان السلطاني حيث هناك مركز القرار والسلطة والجاه والنفوذ، ثم جاء البريطانيون، فتبدل الولاء من الحاكم العثماني الى الحاكم البريطاني، ولذلك نرى الولاء كان للدولة العثمانية ومن ثم للدولة

البريطانية وليس الولاء لوطن اسمه العراق. وحتى الشعراء والأدباء كانوا كثيرو التبدل في عطاءاتهم وبما ينسجم مع الولاءات ، انفسهم كانوا يمدحون العثمانيين، تبدلوا الى مديح البريطانيين، ومنهم جميل صدقي الزهاوي، محمد مهدي البصير، وعبد المحسن الازري، وغيرهم. وهذا ناجم من الخوف الذي عاشه الفرد العراقي في ظل أنظمة أجنبية جائرة حكمته بالحديد والنار على مدار ستمائة عام ابتداءً من الفرس حتى الانكليز، فيضطر الفرد العراقي أن يكون ماكراً متقلباً، منافقاً كي يعيش ويستمر في الحياة رغم قسوتها عليه .ولو انّ الفرد العراقي عاش في ظل الحرية لكان امتلك نوع من الاخلاق التي يتميز بها الانسان الحر في بقية بلدان العالم المتحضر.

رواية فيها الكثير من الموروث والفلكلور الشعبي وهي من المهمات الثقافية التي وظفها الكاتب في البناء الفني للرواية. مجتمعنا العراقي بشكل عام والسماوة بشكل خاص فيه الكثير من الازمات والهزائم، الهزائم السياسية وهزائم الفرد نفسه وخساراته التي لاتعد ولا تحصى، على مر سنوات عذاباته، وتشبثه بالحياة البائسة المستحيلة في هذه الشعوب المريضة اجتماعياً واخلاقيا وسياسياً واقتصادياً.

الرواية زاوجت بين الموروث والابداع حتى استطاعت انْ ترسم هذا الاطار من المفاهيم العميقة لماضينا وحاضرنا. استطاعت استيعاب الواقع المنخور في تنوعه وحدّته وأشكال التناقضات داخل المجتمع السماوي البسيط، السماوة التي اصطرعت عليها جيوش

العثمانيين والانكليز وثوار العشرين، كل هذه الاحداث أدت الى إخصاب الفكرة الجميلة وتوظيفها في هذا الابداع الروائي، وبشكل تقني مذهل وملفت للقراءة، علاوة على قوة اللغة، والكلمات التي طوعها الروائي في مخيلته حتى ظهرت بهذه الصورة الجمالية البليغة. ركزت أيضا على الذات العراقية ومرواغتها بين الاصالة والتردي تبعاً لأهوائها وتمايل ريحها ومصالحها.

تبدأ الرواية بنهاية البطل التراجيدية ونهاية الحقبة الزمنية التي تناولتها الرواية، حيث يظهر جعفر حسن، البطل في عمره الستيني الذي يموت فيه، وهو يتذكر الماضي ، وفي بداية حقبة زمنية مظلمة اخرى للعراق في بداية عام ١٩٦٣. وهذه أضافت للرواية تشويقاً اكثر كما حصل مع الكثير من الروايات التي عرضتها شاشة الفن السابع.

يشهد جعفر حصول الهرج والمرج والسلب لمقر اتحاد الشعب، في يوم ١٩٥٩/٨/٨ نتيجة التغييرات الحاصلة في المشهد السياسي، والفتوى التي نالت من القوى اليسارية واتهامها بالكفر، فراح يتذكر كيف كان عمره في السابعة عشر عندما حصل السبي لبيت حبيبته (وهيبة) أيام دخول الانكليز ونهاية الرجل المريض، فحصل نتيجة لذلك، الفراق الأبدي بينه وبينها حيث شدّت الرحال مجبرة غير مخيرة مع عائلتها بالعودة الى ديارها في ديالى. يتذكر كيف سُرقت بيوت الموظفين آنذاك ومنهم عبد الكريم شوكت المحاسب في المدينة القادم من ديالى، وهو والد الفتاة وهيبة التي

أحبها جعفر حسن درجال، حيث يبدأ السلب والنهب بقلب بارد وكأنّ السرّاق لم يعرفوا هؤلاء الناس الموظفين الذين قدّموا لهم في يوم من الايام يد العون، وهذه الصفة ظلت مستمرة حتى يومنا هذا، ملازمة للأمة الاسلامية بشكل عام، مثلما حصل عند دخول الجيش العراقي للكويت وكيف استباح صدام حسين أملاك الكويتيين، وما زلنا ندعي بأننا خير أمة أنجبت للأرض، في حين انّ عنترة بن شداد العبسي الشاعر الجاهلي الذي مات كافراً، كان يقول (هلاّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ، ، اذا كنتِ جاهلةً بما لم تعلمِ... يخبركِ من شهدَ الوقيعةَ أنني... أغشى الوغى وأعفُ عند المغنمِ)... أين عنترة الكافر من هؤلاء الذين يدعون الشرف والكرامة. يذكر باقر ياسين الكاتب العراقي في كتابه (شخصية الفرد العراقي) ويقول..... في الكثير من البلدان يحصل النهب والسلب وخصوصاً في الثروات لكنها سرعان ما تنتهي إذا ما وجه قائد الثورة نداءً الى شعبه فيتوقف السلب والنهب في الحال، كما حصل في بداية الثورة البلشفية ١٩١٧ في روسيا وتعرض قصر الشتاء الشهير المليء بالكنوز والنفائس الثمينة والغالية الى النهب و لكن نداءً واحداً من قائد الثورة لينين دفع جميع الثوار والجنود والفقراء الناقمين على النظام القيصري المنهار الى إعادة جميع المنهوبات الى مكانها وما زال الشعب الروسي يفتخر بهذه الصفحة الوطنية من تأريخه السلوكي. كذلك حصل السلب في بداية الثورة الاسلامية الايرانية، لكنهم اعادوا كل المسروقات ايضاً بمجرد إشارة من الخميني قائد الثورة، وفي أفغانستان ايضا، وغيرها من

البلدان، الاّ نحن مازالت مسروقاتنا ونفائسنا الثمينة تباع في بلدان العالم... انتهى.

ثم تستمر الرواية بسرد السيرة الذاتية لجعفر منذ الصبا في عام ١٩١٧ ومظاهر الجندرمة والجيش الانكليزي حتى ممات جعفر...الكثير من روايات السيرة الذاتية، تبدأ من شيخوخة البطل المحوري للرواية، والغالبية العظمى منها قد تناولتها السينما العالمية كما قلنا أعلاه، ومنها رائعة همنغواي كيلهورن التي أصبحت فيلماً رائعاً عرضته صالات السينما العالمية قبل أيام، يبدأ بظهور كيلهورن زوجة أرنست همنغواي الثالثة وهي في عمر الشيخوخة حيث تقوم بسرد القصة الكاملة لحياتها مع همنغواي في فلم رومانسي مثير للغاية، (نيكول كيدمن الممثلة الامريكية من اصل أسترالي كانت رائعة في دورها مارتا كيلهورن) وهي مراسلة حربية وصحافية. والنجم البريطاني البارع (كليف أوين) بدور همنغواي الصياد والروائي والصحفي والسياسي، والعاشق الذي يموت منتحراً بطلقةٍ في الحلق وهو في عمر الستين.. وتتطرق الرواية الى ما يشاهده جعفر لفلم سوفيتي في مقر اتحاد الشعب فيرى عالم النساء والحرية وكيف تصاحب النساء الرجال في المصانع في الاتحاد السوفيتي، ويفهم جعفر غاية الفلم التي تدعو الى إدانة التخلف والأعراف الهمجية التي عفا عليها الزمن، نرى من خلال هذه الثيمة، أنّ العراق في تلك المرحلة تأثر بتلك الافكار اليسارية القادمة نتيجة ثورة اكتوبر، وعشرة أيام هزّت العالم في روسيا... كما نقرأها في الثيمة أدناه من الرواية.

((ما الزمن الجديد والقادم الاّ زمن الاشتراكية حيث الجميع يعملون وينتجون ويتحركون ويرقصون ويتعانقون ويتحابون تحت سماء واحدة لاوجود غيرها، تلكم هي سماء الشيوعية سماء الامل سماء الشباب وتجديد الحياة.))

لذلك يبدأ جعفر الشاب البسيط في التفكير في تغيير نمط حياته الظاهرية نحو الافضل، فكّر في الخروج من عباءة تقليد الأجداد والآباء، أراد كسر طوق الملل والروتين السائدين يومها، أراد السباحة في جوهر المعرفة، جوهر آخر غير الذي تعوّد عليه، كما في الحوارية أدناه...

((في اليوم التالي صار جعفر يدخل حواراً مع النفس في ان يكون افندياً فيصبح هندامه القادم القميص والسترة والبنطلون ومعهما يعتمر الفينة ويلبس الحذاء الجلدي اللامع متخلياً عن العقال والكوفية والصاية والنعال..... ولكن هل استطيع ذلك؟ الا يغدو التغيير مثار ضحك وسخرية وازدراء لدى الناس، اليس ترك تقاليد واعراف الاباء والاجداد من نافلة الاساءة اليهم.))

شعوب لازمها التخلف في جميع مرافق الحياة، حتى أزيائها، البنطلون والسترة والقميص يحسبونها قادمة من بلدان الغرب والكفر، كما إنّ التجديد في الافكار وبعض مرافق الحياة بالنسبة للعربي خروج عن التقاليد، وعدم احترام الاجداد، وان الالتحاق بالحداثة جريمة لا تغتفر، بل إساءة الى قدمانا الذين تحلّلت أجسادهم في القبور منذ قرون، هذا يعني أننا لازلنا تحت حُكم الذين ماتوا منذ الازمنة السحيقة، اي أنهم مازالوا

يحكموننا من بين طيات تراب قبورهم حتى هذه اللحظة، لكونهم مراجع معصومون أو سادة أو أولياء، أي إننا مازلنا مخدرين بأفيونهم المندثر تحت التراب منذ مئات السنين، مازلنا نرزح تحت ظلام ثقافاتهم وجاهلين في الكثير من الامور الحياتية المهمة. مازلنا نتبجح بين الفينة والأخرى بأنّ ابداعات الغرب واكتشافاتهم، هي من صلب ثقافتنا وكتابنا المقدس، حيث يخرج علينا أحدهم مع كل إبداع واكتشاف جديد في بلدان الغرب مدعياً أنّ هذه موجودة لدينا في القرآن وفي كتب المؤرخين الاسلاميين.. حدث مرةً ان كنتُ في منطقة (سكيجن) في الدنمارك حيث ساحل بحر البلطيق يلتقي مع بحر الشمال في برزخ عجيب (خط مائي واضحُ يفصل بين ماء البحرين) ونستطيع أن نراه بكل وضوح، فإذا بأحد الجهلة يقول هذه لدينا ومذكورة في الكتاب الكريم ما أثار سخرية الآخرين. أيضاً قبل أيام قليلة من كتابة المقال قال أحد الاسلاميين من على الشاشة العراقية بأن أحد الائمة كان يقف في أرض العراق ويقول، أنّ تحت أرضي نفطاً غزيراً.. وحتى الديمقراطية القادمة من الغرب، طبلوا لها وقالوا هي كانت في مجلس الشورى، لأنها تحقق لهم مآربهم الآنية وسط مجتمعات متخلفة يحكمها الأكليروس، بينما مازال السيف هو الهوية التي تمثل كل طوائفنا المتقاتلة.

تنقلنا الرواية الى جعفر وكيف يرى حبيبته وما هي طريقة الوصال بينه وبينها.. لا يوجد له أي متنفس سوى الايماءات البعيدة، حيث يقول جعفر لصديقه اليهودي (ساسون) اثناء حديث

بينهما على ضفة نهر الفرات في السماوة.

((الا ترى تلك الفتيات في الضفة الثانية. تلك وهيبة، تجلس مع صديقتها، انها التي على اليمين، ها هي تنهض الان سترمي حجراً الى النهر، هذه دلالة انها ابصرتني، واننا سنتبادل التحيات من بعيد و نبعث بروحينا ليتعانقا سوية. فيقول له صديقه اليهودي ساسون، (هذه لوعة ومعاناة يا جعفر؛ اللّه معك)..))

جعفر العاشق تحت نهار وليل اللهفة كان يعيش في ديمومة الحزن التي هي من متاع أي عاشق شرقي، وكان واضحاً عليه أمام أبيه وأمه اللذين لاحظا ذلك على وجهه من اللواعج المشتهاة، كان يريد أن يدوزن نظرات عينيه صوب جيدها الجالس هناك في الصوب الصغير المقابل له من نهر الفرات، هناك وهيبة في الصوب الصغير وهو هنا في الصوب الكبير.

لقاءات العاشقين (جعفر ووهيبة) تكاد تكون يومية، لكن حياض النهر كانت تفصل بينهم، الحياض التي تفصل قلبي العاشقين فتجعلهم في دوّامة الاحتراق اليومية.....

((هي في ضفة النهر البعيدة وهو في هذا الصوب الكبير، تجلس وصديقة او صديقتان لها من جاراتها يجلسن جوار ماء النهر وفي اوقات غروب الخميس يشعلن الشموع على قطعة خشبية يتركنها في انسيابية ماء النهر جنوبا سعيا لمرادٍ مطلوب او امنية لتحقيق رغبة: هل كانت رغبتها ان يقترنا سوية ليعيشا حياة حب لا ينتهي.))

هذا هو حال الشعوب المتردية في كافة نواحي الحياة، تردي

يجعل الانسان طريد الحب، فريسة الامراض الاجتماعية، في جميع شعوب الارض هناك مجال لأن تدخل المرأة في حقل الرجل، الرجل يجالس المرأة و يغور في مجاهيلها وتغور في مجاهيله، حتى تصل العلاقة الى تعشيق الاعضاء فتتم الراحة والسعادة، كي تؤدي دورها الطبيعي في الحياة في التناسل والحفاظ على النوع والجنس ومنع الانقراض، والبقاء للأصلح، لكن هذه الشعوب تهرم في شبابها وتذوب دون أن تستغل الحياة بشكلها الصحيح. علي الوردي يقول(ضرورة إزالة الحجاب عن المرأة وإدخالها عالم الرجل، لكي تتوحد القيم)، وحينما قال علي الوردي هذه الكلمات، امتنعت بعض من العوائل من شراء الحجاب آنذاك، مما أدى الى خسارة تجاّر الحجاب، فأرسلوا اليه بعض الاشقياء ومنهم (ابن السودة) فضربوه بالهراوات تأديباً لما صنعه، حتى وضعوه في خانة الكفر بينما قال عنه أحد رجال الدين آنذاك (ثلاث خطر على الاسلام، الخمر والميسر وعلي الوردي)..

بخصوص ضرورة ادخال المرأة في عالم الرجل، أحد اصدقائي في أيام زمان وهو اليوم أديب بارز، كان يقول من باب المزحة الاليمة والتوق الى النساء ومعالجة صحراء قلبه الخالية من وطأة حنان النساء، (أنا أعطي دينارين شهرياً لأي امرأة تتمشى معي فقط)، ولذلك نرى الشعوب الاسلامية تكبر مشوهة لا تعرف غير العنف والتطرف في كل شيء، شعوب تختلف عن سائر الامم الذين جعلوا الجنس كالطعام اليومي، لكننا بقينا في دوامة الكبت التي لا تجلب غير الاصفرار للوجه، كما كان يطلق على

العاشق سرا فيقولون له (ما بك مصفرا ، هل انت عاشق) وهذه حقيقة لا غبار عليها ، لأن العاشق لا يستطيع فعل شيء مع حبيبته ، غير النظرات والحسرات ، دون أن يلمس أطراف عباءتها ، هذا اذا كان له حبيبة أصلاً .

أما اذا هوى الشخص على خلاف ما ترتأيه العائلة والمجتمع ، يصبح العاشق على غرار روميو مع جوليت او مجنون ليلى ، وهناك الكثير في العراق ، وبالخصوص في السماوة ومنهم المجنون (مجيد) الشهير في السماوة ، الذي يحفظ من الشعر كثيرهُ عن ظهر قلب ، قد جن نتيجة العشق بعدما كان يلقب بمجيد كاوبوي ، لكونه رشيقاً ، وسيماً ، شقياً. كان بائع خضار في سوق السماوة الكبير ، وكانت الكثير من النساء تبتاع منه لظرافته وخفة دمه ، لكنّ الكمد أصاب قلبه حتى لحق بالجنون حتى مماته نتيجة حبٍ فاشل.. وها هو جعفر الشيعي الذي يحب السنية (وهيبة) أبنة محاسب مدينة السماوة (عبد الكريم شوكت) القادم من ديالى ، وكيف تجيبه أمه على موضوع حبه من وهيبة والزواج منها ، كما نجد ذلك ادناه في حوارية أم جعفر.....

((كيف لنا نحن الشيعة ان نقبل في عائلتنا سنية لا تقدس علي ولا تبكي على الحسين كيف نقبل ان يمتزج دمها بدمنا وكيف لوالدها السني ان يعطي ابنته لشيعي بعيدا عنه في مذهبه وخارجا عن دينه... لا يا ولدي انت مجنون ، واذا كانت هي تحبك فعلا كما تزعم فهي مجنونة ايضا.))

حينما تُستَفز الأم بحب ابنها لبنت من الطائفة الثانية ، هذا يعني

هناك خلل في هذه الشعوب وفي منظومتها التي لم ترتق الى مفاهيم القيم الحياتية والإنسانية والعيش على أنغام السعادة بكل تفاصيلها، بعيدا عن العنصرية والعرقية، التي لا تجلب غير الاقتتال والبغضاء. حينما يدخل في الحب شوك العشائرية والعنصرية والطائفية، فلا يؤدي سوى الى الدمار والانهيار بمستويات عديدة. منذ سالف الأزمان وشكسبير طرح هذا الموضوع برائعته الشهيرة روميو وجوليت، وكيف انّ العاشقين ركبا موجة العدم نتيجة هذه القبلية، كيف انّ العاشقين اصبحا وقوداً يستخدمها رجالات القبيلة حيث آلت الى النتيجة التراجيدية لكلا العاشقين، وهي الانتحار والخلاص من الحياة اللامجدية بغير الحب. وقد مثلت هذه الرائعة في أكثر من فلم، وكان أروعها مثلها الممثل الشهير ليوناردو دي كابريو الذي مثل فلم تايتنك. استطاعت الشعوب الاستفادة من عِبَر هذه الرواية، واستطاعت تجاوز كل ما يسئ الى علاقة روحية تربط الرجل بالمرأة، فنجد هذه الشعوب اليوم قد ارتوت وروّت روحها من الحب والجنس والذي جعل من عقولهم صافية بحيث استطاعت الاتجاه الى ما يفيد شعوبها في شتى ميادين الحياة.

العائلة وتدخلها في التفصيلات

حينما تتدخل العائلة والقبيلة في الحب ويكون بيدها قرار استمراره من عدمه فهذا يعني أنها تفتح بوابة المأساة الحقيقية لكلا الطرفين المتحابين، كما حصل وسوف يحصل في شعوبنا

المترديـة في هـذه الناحيـة الانسـانية. في يـوم سـألتُ الروائـي الدنماركي بيتر هوك وهو مسيحي الديانة بالفطرة كما يقول، حول اذا ما سمع يوماً انّ ابنته تريد الزواج من فتى لا يعرفهُ، أو من رجل بوذي أو مسلم، فرد عليّ ضاحكاً، وما هو شأني أنا (الموضوع بين عضوها وعضوه)، لحظتها ضحكنا بأعلى أصواتنا.

شعوبنا أنهكها الدين، تسير وفق الحديث النبوي الذي يقول (وأطع الامير وإنْ ضرب ظهرك وأخذ مالك). لا الشيعي ولا السني استطاعا التعايش على مر السنين الغابرة، وما زلنا ندعي أنّ ديننا الحنيف هو رسالة سماوية للعالم أجمع، لا أعرف كيف سيؤمن الهسباني والسنتويسي وغيرهم بالديانة الاسلامية، اذا كان السني عمر لا يقبل جاره الشيعي علي، بل يقتلهُ ويمثل بجثتهِ بدمٍ بارد. حتى الطعام الشهير لدى الشيعة المسمى (قيمة) الذي يطبخ في أيام عاشوراء منذ قرون، لم يكد يصل الى الرمادي السنية، بينما البيتزا الايطالية وصلت الى كافة أرجاء العالم وفي وقت قياسي قصير جداً. كما وأن صور الثوري العالمي الشهير جيفارا انتشرت في كافة أرجاء العالم، بينما رموزنا الثورية، لم تتعد الطائفة والمكان.. وحتى يومنا هذا لا يقبل أحدنا الاخر بل أصبحت الهوية هي القتل والعداء وما اللحمة الوطنية التي يدعي بها بعض الساسة الديماغوجيين، ماهي إلاّ ضحكٌ على الذقون. اذن هو الدين ذلك التنين المدمر، وكما قال العالم الامريكي الفيزيائي (ستيفن وينبرغ)، (إنّ الرجال الاخيار يؤدّون أفعالاً خيرة، والرجال الاشرار يؤدون الافعال الشريرة، ولكن عندما يؤدي الرجال الاخيار

الافعال الشريرة هذا يعني هناك دافع ديني)).

تطرقت الرواية الى مفاهيم وافكار رجعية وصفت بعض القوى الوطنية بكفر والحاد، لأنّ الدين اراد في حينها الحفاظ على امتيازاته وديمومته، (فكلما وجدت مجتمعاً جاهلاُ متخلفاً، هذا يعني أنّ الدين منتعشاً وفي أعلى مستوياته..... نيتشه)، كما وانّ الدين ضروري للحكومات ليس من اجل الفضيلة كما يدعون، ولكن لغرض السيطرة على الناس (نيكولا ميكافيلي)، نضيف الى ذلك الموروث الشعبي المتردي، الذي يرفض البدائل الثورية، بل يسعى دائما الى الحلول الغيبية، التي تجعلها مضادة لتراكمات الظلم الطبقي والطائفي، والجهل الذي ينخر بالقبلية العراقية، والاتكالية ومدى تأثيرها الفاعل في مجتمعاتنا، وكيفية اجتراح المعجزات من قبل الاولياء، ولذلك نجد صدى كبير حتى اليوم، في حضور مجالس العزاءات، كي يظل الفرد العراقي البسيط متشبثاً بتلك الغيبيات التي يأمل من خلالها الخلاص من أوجاعه الاجتماعية، ولكنه الخلاص الواهم. في كل الأديان السماوية وغير السماوية لها مخلّص، المغول مخلّصهم تيمور لنك أو جنكيز خان، المجوس ينتظرون أحد اتباع زرادشت وهو (أشيدريابي)، الاسلام مخلّصهم المهدي المنتظر وتختلف فيه الشيعة والسنة، وحتى مسيح اثيوبياً لهم مخلص هو الملك القديم تيودور، في حين مسيح العالم واليهود مخلّصهم اليسع. وهكذا تطول القائمة في هذا المجال الوهمي الذي يقود الشعوب الى سمت من الخدر الدائمي المفعم بالجهل، وهذه جاءت نتيجة العقل الجمعي في

مجتمعات تفكر تفكيراً ثيوقراطياً.

كما نقرأ في الرواية ما حصل لجعفر المحب نتيجة التقاليد التي تنخر في جسد المجتمع العراقي، وما ألمّ به من لواعج وكدر وحواره مع النفس القلقة.

((يجعلني العجز اهيم بلا هدى، فانا هنا وهي هناك لا يبعدني عنها غير مسافة خطى تقطعها لأضمها الى صدري وأطبع قبلة أخرى أو أرتمي عليها لأرتوي من منهل القبل.))

هذه الحوارية مع النفس تذكرني بقصة عن وضّاح الشاعر صاحب الوجه الجميل، الشاعر الذي عاش في زمن الخليفة عمر بن الخطاب، وضاح له وجه كفلقة القمر كما يقال آنذاك، بحيث أنّ النساء يتغزلنَ به دائما. النساء وليس الرجال في ذلك الوقت لديهنّ القدرة على الاتصال بالرجل والبحث عنه وبكل جرأة، يكسرن دائرة العجز، يجعلن من الحبيب في دائرة العين وعلى مرأى منهنّ، كي يرتوينّ من منهل القبل وما يدور بين العاشقين. في يوم مرّت نسوة في حي من أحياء البطاح العربية وهنّ ينشدنّ وبكل جرأة، (ألا يا أهل البطاحِ..... هلاّ من سبيلٍ الى وضّاحِ). ولما سمع عمر بن الخطاب بهذا الخبر، أرسل على وضاح، وأحضروه ماثلاً أمامه، ونظر الى وجههِ، فرآه جميلا فوق العادة، فقال أحلقوا رأسه كي يقلل من سيماء وجهه الجميل، فلما حلقوه بدا أكثر جمالاً، فقال عمر لقد أعييتني حجةً، فأمر عمر بنفيه الى أرض اليمن فنفوه. في ذلك الوقت النساء استطعن أنْ يفعلن شيئاً، يكسرنَ الحاجز بين الرجل والمرأة، اما اليوم ونحن في عالم

الحداثة فلا زلنا نراوح في مكاننا في مجال العلاقة بين الرجل والمرأة وما يجب أن تكون عليه، مازال الرجل يحلم في لمس أطراف عباءة حبيبته، أو في الحصول على قبلة منها كما هو حال جعفر بطل روايتنا، الذي عاش مع حبيبته وهيبة بالإيماءات البعيدة التي تثير الشجن والحزن.

يصاب جعفر العاشق بالكمد الذي ينتابه وسط سيل من القيود والقيم التي كثيراً ما كانت مدمرة على نفسية العاشق وهو يصرخ صامتاً وما من معين، أو يذهب للترويح عن نفسه الى التياترو أو المواخير البسيطة آنذاك، أو السرية وليست العلنية. وحتى في هذا المجال أصحاب الشأن مخطئون، حينما ضيّقوا الخناق على بيوت الدعارة والمواخير، يقول علي الوردي (إذا لم يكن البغاء علنياً فسيصبح سرياً وعندها لن يخضع للرقابة).

جعفر هو ابن القمّاش و القمّاش بحكم طبيعة عمله، يستطيع الاتصال بالنساء مما توفر له الفرصة أن ينعم بعلاقات عديدة معهن، في حين الغالبية العظمى من الرجال لا يستطيعون ذلك، في ظل مجتمعات منغلقة ومشوهة. وبالرغم من كون المواخير هي من التابوات على كل فرد في مجتمعنا، وبالأخص من ينتمي الى عائلة أو نسب أو تلك المسميات التي لا نجد لها صدى في صلب الشعوب المتحضرة، نجد جعفر يتعرّف على (بهيّة) ابنة التياترو، أثناء ذهابه الى الزقاق الذي يضم بيت حبيبته وهيبة كما أعتاد على ذلك، بين الفينة والاخرى، لكي يريّح النفس من فراقها الابدي. فأثناء ذهابه المعتاد هذا، كان هناك تياترو، فيلمح من على السطح بهية ابنة

التياترو (الماخور). تنظر اليه بنظرة أعجاب، وبعد مدة ليست بالقصيرة تصبح هي الاخرى لها مكانة في قلب جعفر، وفي مشهد من الرواية نرى جعفر كيف يروّي ظمأه منها. إذن وهيبة للحب وبهية للمضاجعة والجنس، (الجنس مجرد إرضاء للنفس عندما لا يحصل الواحد منا على الحب.... غابرييل كارسيا ماركيز).

ينقلنا الروائي الى المشهد الذي يجمع جعفر ببهية في التياترو.....

((راحا عائمين على سرير يحلق في هواء وافق تهفهف فيه طيور شبق مزقزقة ثم بغتة يرى من بعيد وهيبة فيجفل.. يذكر وهيبة تأتيه من الصدى العالي والصارخ في أذنيه (وهيييييييييييييبة).))

السرير يقع فيه القلب المحترق والنازف حباً، المطعون بسكاكين العشق، ظنا منه أنه سوف يحصل على الملاذ الآمن لفرط الحميمية.

تقول الكاتبة السويدية (آن ماري برغلوند)، السرير هو الذي يغذي الحزن ويوقظ المواجع، ولذلك يسمى مخدعاً، لأنه يخدع الشخص، فيتصور أنه يلتقي بالحبيب، الذي ما عاد هناك فرصة للالتقاء به في الواقع.

محمود درويش يقول..... لم أجد أين أنام / لا سريرٌ أرتمي في ضفتيه/ مومسٌ مرّت وقالت /دون أن تلقي السلام / سيدي: إنْ شئتَ عشرين جنيه.

ولذلك نرى جعفر الهالك حباً، الذي لم يحصل على هنيهة من الوصال مع حبه الأول وهيبة، يخرج من التياترو مذعوراً تاركاً وراءه امرأة (بهية) أيضا أحبته من كل جوارحها رغم كونها

مومس في ماخور، لكن هل تصلح ابنة الماخور لرجل ذو سمعة وسط أهل بلدته، أنهُ جبلُ التقاليد والاعراف يقف حائلا أمام منحر هذا الحب.

هذه هي معاناة العاشق الفنان، الذي يرى بعد فترة وجيزةٍ أنّ المومس أيضا روح بشرية من حقها الحب والمعاشرة الانسانية، كما وإنها أيضا لها القدرة على أن تحب حباً حقيقياً خالصاً، وتستمر علاقته بعض الوقت مع بهية، لكنّ القوّاد (مالك الماخور) يلاحظ ذلك فيضع حداً لهذه العلاقة التي لم تجلب له مالاً، فيكون الفراق مع بهية والى الأبد ايضاً.

بعد اليأس من لقاء حبيبته (وهيبة) التي شدّت الرحال مع عائلتها الى ديالى مسقط رأسها، يتزوج جعفر زواجاً تقليدياً حاله حال كل العراقيين الذين يتزوجون دون انْ يعرفوا زوجاتهم ولا يرونها الاّ في يوم العرس. الكثير من المثقفين العراقيين وعلى مستوى عالي في الفكر، والذين كانوا ينادون برفع الحاجز بين الرجل والمرأة، تزوجوا زواجاً تقليدياً، بحيث لم تسنح لهم الفرصة في التعرف على زوجاتهم الا في يوم زفافهم، أنها الازدواجية الشخصية التي يعيشها الفرد العراقي والتي لا توجد لها مثيل في سائر البلدان.

يظل جعفر يعيش على الذاكرة برغم زواجه، دائمُ التفكير بوهيبة (الحب قصير جداً والنسيان طويل جداً وروحي غير راضية لفقدها، ، ، ، بابلو نيرودا)، هذا يعني الحنين الى الصبا وذكرياته، الكائن الحي هو نسيج ذاكرة متواشجة من الطفولة

حتى الممات أو عبارة عن ذاكرة قادمة من الماضي صوب المستقبل، وهذه الذاكرة يتخللها الكثير من الاشياء الملموسة والمحسوسة التي وظفها الروائي كي تعكس لنا مسار حركة التأريخ العراقي بما فيه من الدلالات والرؤى، بما فيه من وشائج تشكّل النسيج العراقي بأكمله، الحب الذي جمع جعفر ووهيبة، أراد به الروائي تصوير مدى قسوة تلك الحقبة الزمنية، على نفسية العاشق والمعشوق، كما انّ جعفر ووهيبة هما رموز الفترة العراقية المنصرمة ومصراعي الواقع الاجتماعي العراقي يومذاك.

يصبح جعفر اباً، وتمضي الاعوام به، لكنّ الاقدار تأتي مرة أخرى في بغداد لاجتماعٍ يحضره الموظفون القادمون من جميع المحافظات، كان يحلم جعفر في أن يرى وهيبة ثانيةً اذا شاءت الصدفة، كان ينظر اليها كآلهة الجمال. لكنه لم يفلح أيضا، فقد كان فراقاً حتى الممات.

يحاول جعفر أنْ يجد له مخرجاً آخر مما هو عليه، يريد ولادة جديدة من الممكن أن تنقذه من شظايا الحب التي لاتزال تتطاير صوبَ عينيه، (يقول غابرييل ماركيز... لا يولد البشر مرة واحدة يوم تلدهم أمهاتهم وحسب.... فالحياة ترغمهم على أنْ ينجبوا أنفسهم). ولذلك يظل جعفر محتمياً من شدة الضيق والكمد بفن الرسم، إذن هو الميلاد الجديد، وهو البوح الذي يلجأ اليه بين الفينة والاخرى كي يخفف من النفس المغمومة في التفكير بوهيبة التي رحلت دون رجعة، رحيل ربما أراد منه الروائي أنْ يوصل لنا رسالة ثانية مفادها، أنّ الرحيل هذا بمثابة القطيعة التي حلّت بين

الطائفتين منذ ذلك الوقت وحتى الان لم تلتقيا أبداً على بر الامان.

يتطرق الروائي الى تلك الحقبة الزمنية والغليان الذي كان يشوب موجة الشباب الثائر آنذاك، الشباب الذي كان يحلم بالحرية والعدالة، والعيش بسلام، وكيف كان مقر أتحاد الشعب الذي تعرض للانتهاك، يعرض الافلام السوفيتية، التي تكشف عن الرجال والنساء، النساء اللاتي يعملن سوية مع الرجال، وكيف يرفعن الخمار. هؤلاء يحلمون وجعفر كان بحلمه الذي لم يتحقق هو الفوز بوهيبة.

جعفر كان يعيش في دوامة التفكير بالناس الجهلة، وهذه واضحة من خلال الحوارية والمشاهد الصورية التي تدور بينه وبين إلياس صديقه المسيحي من أهالي الموصل الذي عاش فترة من الزمن في بلدان الغرب وتطلع على الفن والادب والثقافات المختلفة والتحرر من القيود، ثم عاد مع الاحتلال البريطاني، يقدم النصائح الى جعفر المسلم، بينما الآخرون يعتبرونه كافراً لأنه جاء مع الاحتلال، يقدم له كل ما يملك من علم ومعرفة في الفن أكثر مما يقدم له العراقي المسلم، الذي لا يؤمن بالفن، بل يعتبر الفن نوع من الشيطنة، كان يقول له بأنه معجب برسوماته الانطباعية، يحدثه عن الانطباعيين الاوربيين ومنهم مانيه ومونيه وبيساور ورينوار وسيسلي، وكان يحثه على المضي في الفن على خطى دي لاكروا.

عجيبُ غريب أمر المسلمين، نراهم دائما بعيدين عن الفن بشتى فروعه، ولذلك نرى الذين أثروا الفن العراقي سابقا في مجال

الموسيقى والغناء هم كل من صالح الكويتي الملحن وهو يهودي الجنسية، غادر العراق مرغماً الى إسرائيل، وعفيفة اسكندر المطربة الصدّاحة مسيحية، والمطربة سليمة مراد هي الاخرى يهودية، تحدّت كل أصناف الضغوطات كي تغادر العراق لكنها بقيت في بغداد حتى مماتها في السبعينيات، لحبها الشديد للعراق.

جعفر وتفكيره بالناس البسطاء والجهلة، وما ألمّ بهم من مصائب وويلات دون أنْ يحركوا ساكناً، دون أنْ يغيروا ما بأنفسهم نحو الافضل، جعله يقول لصديقه إلياس.....

"ألا تستطيع التأثير بهؤلاء، الا يمكن تنويرهم؟."

فيجيبه صديقه إلياس.....

"أنهم يخوضون في برية الجهل والعماء يا جعفر. لقد جاع أهلي في الموصل ومات الكثيرون منهم هزالاً، لقد أكل جوعى الموصل لحم البشر بعدما أجهزوا على القطط والفئران."

إلياس قال هذه الكلمات والدموع تنسكب من عينيه، وكأنه يريد أنْ يقول لنا، أنّ هذه الشعوب ينطبق عليها المثل القائل (لا تحاول أنْ تعلّم الحمار الغناء، لأنك بذلك تهدر وقتك وتزعج الحمار).

((كان جعفر كلما عرض عليه مجموعة تخطيطات يهتف:

"عظيم أنت انطباعي العراق بلا منازع، تسير على خطى بيساور!"

يحدق في الرسومات والتخطيطات، ويهتف:

"سأضمك الى الانطباعيين وأجعلك واحدا منهم."

آآآآآآآآآآآآآآآآآه صديقي إلياس!))

ما إنْ مرّت ثلاثة أيام حتى تناقلت الالسن خبر إغلاق مكتب السيد تومسن ولم يلتق جعفر بإلياس أبداً.

وهذا فراق أبدي ثالثٌ يشهده جعفر بعد فراقه حبيبته وهيبة، ومن ثم فراق بهيّة فتاة التياترو، ثم صديقه إلياس وهو فراق أشبه بالموت، الموت الغير طبيعي الذي يشهده العراقيون على مرِّ الازمنة، وكأنها رسالة من الروائي، مفادها أنّ العراق لا يشهد سوى القطيعة المتواصلة حد الفراق الابدي والموت بين أفراده المتناحرين والمتحابين.

يشهدُ جعفر موجة التظاهرات التي عمّتْ وقتها أرجاء العراق كما نرى أدناه......

((الشرطة ينتصبون في موقف المتوتر المتأهب وجمع من المتظاهرين يقفون على بعد عشرين متراً يهتفون بشعار كثيراً ما ردده الشيوعيون.. سنمضي، سنمضي الى ما نريد وطن حر وشعب سعيد.))

التظاهرات التي تقام بشكل مستمر ضد الانظمة القمعية من قبل الشباب الذي لا يعرف غير حب الوطن، عكس ما نراه اليوم مع الافكار الاصولية الغارقة في سماء سواد وطائفية وعرقية أدَّت الى خراب العباد والعماد. ثم يشهدُ نتيجة ذلك مقتل وارد السلمان الذي زار جعفر ايام سجنه ١٩٣٥، يُقتَل وارد وهو في عمر الشيخوخة، يموت وهو يقود التظاهرة مع الترديد النغمي (سنمضي، سنمضي....الخ)، حاملا رموز المطرقة والمنجل للدلالة

على الفكر الذي ينتمي اليه.

تنقلنا الرواية الى اللقاءات التقليدية اليومية للناس في المقاهي لقضاء الوقت، والأحاديث التي تدور بين الناس والتي يتخللها الدخول في أحاديث السياسة، حيث ديدن العراقيين حتى اليوم. نقلتْ الناس خبراً مفاده أنّ جعفر قد أعتقل من قبل السلطات كما نرى من هذه السطور أدناه...

((الاحاديث في المقهى ذهبت الى أبعد من ذلك فقالت إن الشرطة داهمت بيت جعفر في منتصف الليل ووضعت يدها على بنادق واعتدة خبئت لتزويد العصاة في السماوة)

ثم تستمر الرواية حتى تأخذنا الى تلك الفتاوى التي أطاحت بعبد الكريم قاسم والشيوعيين، وراحت من جراء ذلك خيرة من الشباب العراقي المناضل ومنهم الشاب الذي التجأ الى بيت جعفر بعد مطاردة الحرس القومي له، وهذا المشهد يتناول بداية سقوط عبد الكريم قاسم، لأن الرواية تنتهي مع بداية انقلاب شباط الارعن ١٩٦٣. زوجة جعفر المرأة الطيبة تساعد الشاب في الاختباء من مطاردة الحرس القومي، حيث تخبأه في الغرفة العلوية من البيت والتي أدت به أنْ يرى صورة وهيبة التي رسمها جعفر أيام الحب العذري، منذ ثلاثين سنة، وهي الآن منطرحة بين الملاءات العتيقة والاشياء الاخرى. ينجو الشاب من قبضة الاعتقال، وتسنح الفرصة له في المضي مرة أخرى في العمل الثوري، ولم ير هذا الشاب الصورة ثانية، إلاّ في المعرض الفني للرسم الذي أقامه جعفر في أحد القاعات، حيث يقف جعفر أمام ضابط يأتي منقولاً من محافظة

ديالى. يُصعق الضابط حينما يرى لوحة من لوحات المعرض هي وجه أمه وهيبة.. يتذكر كيف رَوَت له أمه عن حبهما الطاهر . في هذا المشهد المؤثر نقرأ نوع من الفنتازية الجميلة ودعوة الى الحب .. يخبر جعفر في لقاء رسمه الروائي بحذاقة ومفارقة جميلة بأنها ماتت قبل عام بعد انْ أخبرته بحبها اليه .. يعرف جعفر أنها بقيتْ على الوفاء ولم تتزوج حتى علمتْ بزواجه.

((ماتت وهيبة ولم تفارقها أيام حبهما العذبة، الرائقة، البريئة.))

يعرف المرء سواء كان رجلاً أو امرأة أنّ العلاقة بينهما انتهت لكنه يتمسك بها ولا يستطيع ايقاف استحواذها عليه، وهكذا يستمر الضياع والشوق، أو يحل الانكسار في حالة الفراق القسري (شطر قلبي شطرين ومضى بعيدا، تاركا وراءه قلبا منكسرا..... دوروثي باركر). ماتت وهيبة لكنّ أنين الناي باقياً وسيبقى، حتى بعد أنْ يفنى الوجود.

ثم يموت جعفر ميتته العادية، في بداية النفق البعثي في عام ١٩٦٣ الذي لم يدخله بل مات على أعتابه، فارتاح من حقبة زمنية، جلبت الكثير من المصائب والويلات على شعبنا الصامد بوجه الكثير من الجرائم البعثية، يموت جعفر ويلقى نفس مصير حبيبته وهيبة، الموت هو المصير المشترك لجميع بني البشر والحيوان، للملوك والحمير، يموت في نفس النهر الجارف الذي حمل حبيبته، ولكن الاثنين على مسافات متباعدة من جريان السيل الابدي الهادر، الذي يجعل من الطرفين في الجهة القصوى من التباعد وعدم اللقاء، هذا يعني أنهم تفرقوا مثل تفرّق أبناء الوطن منذ ذلك

الوقت وحتى الآن، تفرّق نتيجة البغضاء والحقد بين الطوائف، ولم نعرف متى تستفيق هذه الامة من هذه الفرقة التي لمّا تزل تنخر في جسدها .

((مات جعفر ميتة في وقتها المناسب فلو قدر له العيش أسابيع معدودة لشهد انقلاباً هزّ الوطن بأكمله في يوم جمعة رعناء من شباط أرعن، أدّن بأنهار دم تدفقت على أرضه.))

يقول تشرشل(كل شخص يموت الميتة التي يستحقها)..... يموت جعفر وفي قلبه حسرة من رؤيا وهيبة، أي أنها حسرة في أنْ يرى هذا الوطن تحت راية السلام والحب، وتحت سماء الوئام والالفة والتآخي، مات في وقت يدخل فيه العراق نفق مظلم جديد أدخله في أتون محرقة القتل والعنف الدموي، مات في بداية انقلاب شباط الاسود على أيدي البعثيين، مات مع نهاية الثورة التموزية القاسمية. مات جعفر مع بداية عنف جديد، عنف يولد من عنف، وإنّ الذي يقرأ هذه الميتة لجعفر، يستشف انّ الموت هو راحة لكل عراقي من هذه المآسي التي تتناوب دائماً وأبداً على مر العصور ، منذ احراق الملك السومري الذي كان محبوباً من قبل شعب ما بين النهرين آنذاك، ولكن سرعان ما انقلبوا عليه وأحرقوه هو وعائلته، منذ ذلك الوقت والعراقيون من نكبة الى نكبة.

يموت جعفر مثلما يموت الآخرون، ولم يبقّ منه سوى الجسد البارد وجملة من الذكريات، تعيش لدى أحبائه، يموت جعفر ميتةً جعلها الروائي البارع زيد، نقية، محبوبة، ويتوجب علينا رثاءها على طريقة (قسطنطين كافافيس) حينما يقول..... أيها الجسد،

تذكَّر كم كنتَ محبوباً ومرغوباً /تذكر العيون التي نظرتْ اليك/ والأصوات التي بحّتْ من أجلك/ لقد أصبحَ كلُّ شيء وراءك.

كلمة بحق الروائي

زيد الشهيد درامي مذهل علاوة على كونه شاعراً حيث قرأنا له (أمي والسراويل). ينطلق بنا في هذه الرواية الى مقاييس الشرف والعدالة المتأصلة في بدن الانسان، حتى تتجسد في ذلك السياسي الذي يسير به حقده الى إحراق معالم وطنه مدعياً الحرية والعدالة على طريقة روبسبير في فرنسا ونيرون في ايطاليا.

زيد الشهيد حاذق في صنع رواياته يستطيع ابتكار سرد الثيمة الروائية، بشكل مريح، له الكثير من الادوات الابداعية، ومفردات السرد ورموزه، إضافة الى ثقافته الاكاديمية والموضوعية والذاتية، وبكونه مثابراً ودؤوباً، يحب التجديد، له القابلية على إنتاج الكثير من المفاهيم الاجتماعية، اجتمعت هذه كلها لتلبي ما يريده الطموح الروائي.

زيد الشهيد في هذه الرواية قال لنا ما قالهُ رينيه ماريا ريلكا... الماضي لن يعود / والأمل لن يعود/ هو لا يعرف أني أحترق/ ولا يعرف أني أذوب/ لكنّ الاشجار تشع بالضياء/ والطيور تغرّد بفرح/ وأنا أشعرُ بأني وحيدة.

في هذه الرواية استطاع زيد أنْ يدق أسفين الايجابي، ويخلع السلبي، وقد أعطى الصيغة الملحمية للشخصيات وكيفية

تحركها مع الوقائع في جدلية الحب والموت، في بوح ملحمي وتجسيد فني، للحالة العامة، من خلال الحالة الخاصة للفرد، والمتمثل بجعفر، فنجد البطل يتحرك في الازمنة الممتدة والامكنة الواسعة، . مع الحركة المستمرة للشعب عبر الزمكان، ابتداءً من الاحتلال البريطاني والذي تبرز فيه معالم الخير والشر، السلبي والايجابي. فهناك صراع مستمر بين الخير والشر على مر الأزمنة المتعاقبة في العراق.

زيد الشهيد يترك بصمته الحقيقية على التأريخ السياسي والاجتماعي والعادات التي يتسم بها مجتمعنا العراقي في تلك الحقبة الزمنية التي كان زيد جزءاً منها حسب توافق عمره البايولوجي، كما وأنه عرّج على السمة الميكافيلية، وكيف نرى حين ينام الضمير ويموت لدى الساسة، فنعرف بأنهم هم الذين أغرقوا العالم ببحور من الدماء، هم الذين شيدوا الخراب والدمار.

في النهاية لا يسعني سوى أن أقول من خلال فحوى الرواية ما قاله الشاعر الامريكي الشهير (والت وايتمان)..... لن يضيعَ شيءٌ في هذه الدنيا، ولن يضيع.... الجسد، الشيخوخة، البرودة..... يبقى لهيبُ العناق تحت الرماد.

هاتف بشبوش/ عراق/ دنمارك

فراسخ لآهات تنتظر

(١) صحائف مدونات الروي لآهات الشهيد ..... اسماعيل ابراهيم عبد

(٢) فراسخ لآهات تنتظر.. شاعرية الروح القلقة..... علوان السلمان

(٣) زيد الشهيد ، وميلودراما " فراسخ لآهاتٍ تنتظر" ..... هاتف بشبوش

صحائف مدونات الروي لآهات الشهيد*

اسماعيل ابراهيم عبد

(١)

بدء

الفراسخ الفاصلة بين ثلاث مدن هي بغداد وعمان وطرابلس، في رواية (فراسخ لآهات تنتظر)، لزيد الشهيد، هي فواصل زمنية عن تحولات حياة بطل روايته المثقف والسياسي والشاعر مبدر داغر، إنها فواسل شبه منتظمة، بواقع خمس سنوات لكل تغير سياسي وتأريخي واقتصادي، ينتج عنه تغير اجتماعي، على مدى خمسة عشر عاما.

والى اصول التحولات التاريخية، السياسية والاقتصادية والقيمية، سنجد أنها مراحل فوضى بين عهدين، أهمها ـ في العصر الحديث ـ

- دخول بريطانيا وخروج العثمانيين عام ١٩١٨
- انسحاب بريطانيا الجزئي وتخويل حكومة محلية عام ١٩٣٠
- تأسيس دولة إسرائيل وطرد اليهود من العراق بين ١٩٤٨ و١٩٥٦
- أحداث عام ١٩٩٠/١٩٩١

- أحداث ما بين عامي ٢٠٠٣ و ٢٠٠٧

تلك الأحداث تتضمن فواصل فوضى متعددة، رافقتها

❖ نهب ثروات أهل الدن من قبل أهل الريف.

❖ نهب أهل الأحياء الفقيرة في المدينة للممتلكات أهل الأحياء المرفهة

❖ نهب العسكر ورجال الدولة لثروات البلاد

❖ نهب المجرمين والعصابات لمواد وأموال المؤسسات والبنوك، والاستيلاء عليها بالتمرد والسلب والقتل

❖ النهب الرسمي عن طريق الفساد الإداري والمالي والإرهاب لا برأس المال الوطني ولا برأس المال الأجنبي* النهب بطريقة العمل المقصود على تخلف المشاريع الإصلاحية في السياسة والقانون والثقافة والمجتمع

فراسخ لآهات تنتظر، الرواية الأكثر حميمية وتعلقا بالقضية العراقية بين عام ١٩٦٨ وعام ٢٢٠٢، من بين عشرات الروايات.

تلك القضية التي إجتمعت فيها ظواهر النهب السياسي والاجتماعي والاقتصادي ـ على مستوى عالمي ـ وصارت تمتد لكل ما له صلة بكيان دولة وشعب.

لنهب قضية وصمت البلاد رأسا وقاع، الرأس هو سلطة حكومات في غاية السوء والانحطاط واللاتخصص، والقاع شعب يرزخ تحت اضطهادها.

والاضطهاد جاء بنمطين كلاهما (مر)، هما التجويع ومسخ القيم الأخلاقية للمجتمع، والوسيلة أبغض من النمطين أعلاه، هي

الحرب (!)..

- حرب إعلامية لترسخ سلطة الفرد.
- حرب إبادة بالمدافع والدبابات.
- حرب في الرزق والمعيش.
- حرب في الخدمات.
- حرب مع الخروج من البلاد.
- حرب التجسس على الناس.
- حرب التفريط بموارد البلاد.
- حرب الزج بالسجون.

وكانت المقاومة مضطرة لاتخاذ مواقف فيها نوع من السلبية مثالها ـ بحسب الرواية /

- الاعتماد على الأجنبي للمساعدة في تغيير النظام.
- الهرب خارج البلاد بطرق غير رسمية والبدء بإعادة التنظيم الحزبي والفكري المعارض.
- إقامة المهرجانات الفنية والأدبية المناهضة لسياسة النظام الحاكم.
- الاتصال بأطراف استخبارية والانتماء إليها. إكمال الدراسة والدراسة العالية التخصص كرد فعل مقاوم على سياسة التجهيل والسلطوية.
- لجوء البعض الى تنظيمات إرهابية طلبا للمساعدة سواء بدراية أو بدون دراية...

تلك الممارسات احتوت في جل نشاطها، الشعر والرواية،

كمظهر للتعبير السياسي والإعلامي والتخصصي عن الحاجات الثقافية والتقنية المناهض للسياسة الفردية الحاكمة، جسدت رواية زيد الشهيد، فراسخ لآهات تنتظر، ذلك بعين فاحصة لنتابع منظومة الكاتب زيد الشهيد في مرويته بالفرائض الخاصة بالمناول الثقافية والفنية بتحليلية آليات ونصوص من وحي متن وتكتيك اشتغال الرواية.

(٢) الترتيب السيري للرواية

أ. سيرة نجاة ومبدر

[عندما رأى المقربون جواز سفري جاهزا أيقنوا أن نصائحهم أدت جنيها، وأن رحيلي الثاني سيكون بلا عودة.. لم يكونوا يدركون أن خروجي هذه المرّة ليس هربا كما حدث في المرّة الأولى قبل عشرين عاما، بل للبحث عمّن جمعت لها ما قدّر من مال ورغبة وهدف نبيل لأقترن بها، ولأصرف ما بقي لي من أعوام في كنف لهفتها. هي التي عاهدتني على ترسيخ حبها رصيدا لرغبتي في الحياة....

نجاة! لقد منحتني أنفاس الدروب البهية في آخر لقاء، وتمسكتُ برجاءات نبراتك الحنون: ((خذ نصيحة أبي وارحل، لعل في رحيلك بارقة نيّرة للقائنا الدائم))....

رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٤، ص١٥]

النص مفعم بتكهنات، وليست سيرة ذاتية وأحداث ففيه /

- حيرة وهجرة وهجران.

- ندب للذات من خلال الذاكرة.
- مخمّن بعدم اللقاء.
- تورية عن نجاح الطاغية في ترحيل المواطنين وبقاء الوطن (تراب).
- فنيّا، يحتوي النص على عنصري السرد، الراوي والشخوص، فلا أحداث، ولا وصف، ولا تنامي هيئات.

ب. سيرة الوجع

وتشمل الآباء، الأمهات، الزوجات، الحبيبات، العشّاق، الأصدقاء، الأطفال، الشغيلة، المثقفين..

إنهم نموذج الألم والضياع والتشتت البشري بين مدن وساحات وأراض ليست لهم، وأوضاع دنو إرادتهم، يتوزع الوجع على هيئات عديدة مثلما:

وجع عموم الحالات في عمان /

[الساحة الهاشمية إلّا من الشمس...

الكازينوهات كثيفة الشجر يتراقص على كراسيها الفراغ...

أرصفة خالية لا يطؤها اللحظة إلّا عراقيّون يذرعون الفراغ، ويرمون بعيونهم الذابلة الى دواخل ملآى بالأحلام الموءودة، وذكريات حروب خاسرة، وجحافل آلام خلّفوها وراءهم في المدن المسيّجة بأسوار المقابر الجماعية. يتحاورون بلغة الأمل المطعون، والروح المهشّمة، والجيب الفارغ، والجهد المسروق، والحبيبة الطعينة، والأم الثكلى، والبنت الكسيرة، حيث النفي والسقوط

والقتل والخذلان والصبر والإرهاق والعجز والانحطاط، والحصار والهجر والبربرية والساديّة، وميكافيلي وستالين ونيرون وعريان وشيرون....

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر ص ١٤٨، ص١٤٩]

[مشرّدون صراخا.. مقموعون جهارا أمام أعين النهم في التهام نضارة الوجوه.

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٥٠]

[يخشى كمال على ولد وثلاث بنات صاروا جنادل روية تثقل عليه انطلاقته..

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٥٠]

[... تذكرت كمال.. نعم تذكرته..

كان الأولى أن يطلق

صفارة الإبداع لمارثون لوحاته ومواضيعه... لتبوح بتجسدات مضامينه ورؤاه...

يعرض دم ريشته النازفة..

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٥٦]

لو استمرينا في تقصينا للرواية لتنامي الوجع فيها، لصارت لنا حصيلة خاصة فحواها، أن الرواية كلها نصوصا للوجع العراقي.. وعروض هذا الوجع هو الأردن مختزلا بعمّان وعمان مختزلة بالساحة الهاشمية، والساحة هذه مختزل (عرض حال ال عراق).

المجتزءات السابقة تتضمن مراتبا لحالات الوجع منها /

ـ صغائر الحالات:

❖ خلو الساحة إلّا من الشمس.. يقصد العراقيين.

❖ فراغ الكراس..... يقصد تفرق العراقيين نحو الفنادق.

❖ خلو الأرصفة..... يقصد ذهاب الشغيلة العراقية الى أماكن استراحة الظهيرة.

❖ التذكر بكمال..... يقصد خلو الأردن من الفن العراقي.

ـ الحلات المعنى:

❖ منها / ذرع الفراغ، ذبول العيون، وأد الأحلام، تذكر الحروب، التنصل عن الآلام السابقة، التحاور بلغة الضياع.

ـ كبائر الحالات:

من كبائر حالات الألم الممض والوجع المذل /

تهشم الروح، ثكل الأمهات، فراغ الجيوب، سرقة الجهد، فقدان الحبيبة، انكسار البنت، النفي، السقوط، نفاد الصبر، العجز، الذل، الاضطهاد، الوحشية.

ـ حالات الوجع الثقافي:

هي حالات تأشير الدلائل المرتبطة بأسماء مسببي الكوارث البشرية الذين صاروا أيقونية للظلام والخداع وحب السيطرة /

ميكافيلي / صورة للسياسي الناجح بالمراوغة والخداع، مبدأه الغاية تبرر الوسيلة.

ستالين / رجل روسيا الذي أذاق الشعب أنواعا من الذل والفردية

والقتل المجاني على شكل مجازر في كل شارع وزقاق.

نيرون / أحرق روما كي لا يعيش بعده أحد.

عريان/ صدام حسين الي يسوم العراق بأبشع السياديات التي عرفها التأريخ البشري.

شارون / حكم إسرائيل كوزير وكرئيس وزراء وقد صرف جلّ وقته في قتل أطفال فلسطين ونسائها وشيوخها وشبابها.

ـ فنية وفكرية الوجع: للغة الوجع هنا قوام الانثيال بالفلاش باك يصدر عن مخيّلة

شاعرية تميز بصورة دقيقة بين الشعورية = الحس والشعور، الشاعرية = الحس الشعري، والشعرية = الحس الجمالي، لتمتزج هذه كلها برؤى من عاش عاشقا، وأبا وثائرا، وأديبا، .... عاش والقضية العراقية، بما تحتوي من عناصر، هي مضمون الألم الكلي له ولغيره من الوعاة المعارضين... عاشها قضية شعب، قضية كاتب يروي ويروي متحسرا حزينا مثكولا بما يعانيه بلده.....

ولأن الفن يتعدد بأنواعه ومضامينه ومصادره ورؤاه فأنه ثقافة، ثقافة روحية وجمالية، وجدانية انعتاقية، في كل جزء منها مرشوح لقيمة أخلاقية واجتماعية، يبين ذلك المقطع الأخير من النص المتقدم، المتعلّق بزواج كمال وأطفاله وزوجته ورسومه التي لم يحالفها الحظ لتشمّ الهواء الطلق في عمان كبوّابة لولوج العالم الكوني الرحب.

ج . سيرة التراجع المعرفي:

الفكر العراقي الشفاهي والتدويني يأخذ بالتوسع والتنوع والابتداع عندما يأخذ المجتمع بالعيش الآمن والاستقرار السياسي والنمو الاقتصادي ، والتي بدورها تصير عواملا ثقافية حاضنة للتنوير والتطوير المعرفي الخاص والشامل، التقني والأدبي. تلك جميعا تطوّر التعليم الذي يضمن استمرار التطور الاجتماعي في مجالات العلوم والفنون والمعارف والتقنيّات.. تتداخل العناصر والعوامل أعلاه في حركة مغذية للتطور العام وضامنه لتصاعده..

إن هذا الديناميك افتقد حظوته في التكامل والاستمرار وشهد تراجعا كبيرا ، تشير له اللمحة النصيّة الآتية:

[ويتذكر يتذكر أستاذ ناهض، مدرس العربية، ذلك المولع بالمتنبي، المهووس بمفرداته، وصوره وبلاغته، وحنينه لدار تركها في مدينته كركوك وجيء به مدرسا منقولا الى السماوة بتهمة الزندقة والإلحاد..

ـ فراسخ لأهات تنتظر، ص١٤٦]

النظام السياسي ممثلا بقوانين البلد التي تصيّر من رجل العلم متهما زنديقا ملحدا ، معاقبا ، منفيا عن داره، دون أدنى حق أو شرعة.

هذه الأنظمة هي التي تعطي الشرعية لخراب التعليم ثم خراب المجتمع ثم خراب الاقتصاد ثم الفساد في إدارة البلاد ، وبذلك تمنع على الوطن فرصة النمو والتقدم المعرفي وتحطم ديناميك الشعب في اكتساب الخبرات التقنية فيحال الناس الى هياكل تتجه الى حيث

يريدها العقل الإجرامي المسيس لكل شيء ولصالحه فقط...

التراجع هذا سيبين ـ كظاهرة آيدلوجية، اجتماعية سياسية اقتصادية ـ أساس لانهيار قيمي شامل بحيث يدخل المحتل ليصير وكأنه المبضع الآمن والدواء الشافي الذي يحقق الصحة والعافية لبلد وصل مرحلة الجزع واليأس بما يجعل الموت بالجوع والقتل ظرفا طبيعيا.

د ـ سيرة الانتحار

الانتحار المادي والمعنوي هما الوجهان الاكثر حضورا في أجواء الرواية، وأرى أن الإنتحار المعنوي هو مقدمة أو تأهيل لانتحار جسدي، مثالي على ذلك /

ـ انتحار بشرى، المرأة التي عشقت مبدر في ليبيا حيث رأته سلبيا فقررت البعد ثم العزلة ثم السفر.. وكأن هذا هو الموت الي تشتهيه بعد فشل حبها ونكوص حبيبها.

الانتحار المعنوي، النفسي والسياسي، اختارته نجاة، التي لم يكن أي فصل من الرواية قد أشار الى سببه بوضوح.. لقد فوجيء القارئ، نقلا عن لسان الراوي، نقلا عن تهجيسات أبيها، بأن سقوطها الأخلاقي كان انتحاراً..

نحن نخمّن لانتحار نجاة لعدة اسباب منها:

١ـ رد فعل نفسي مرضي على استشهاد أخيها ياسر، ووفاة الأم، وذهان الأب بعد تنحيته من منظمات الحزب الحاكم.

٢ ـ صراع نفسي بين اليأس والأمل في التواصل مع الحبي مبدر

ليصير الفشل ذريعة للسقوط الأخلاقي الانتحاري.

٣ ـ التفريط بعذريتها مع مبدر مما جعل الأمور الأخرى سهلة فيما بعد.

٤ ـ وقد يكون السبب هو اغتصابها من قبل عصابات (عريان)، أو من قبل عريان نفسه، وتحويلها بالإرغام الى مادة تجارية لسلعة جسدية مربحة.

٥ ـ قد يكون الجوع أجبرها على السفر الى عمان فلم تجد عملا مما زاد في جوعها وألمها فوضعت في طريق العثرة الكبرى، البغاء، وربما البغاء هذا قد أسهم به رفاق أبيها الذين يكرهونه وصادفوها بعمان وفعلوا بها كل ما جرى لها، خاصة وأن الروي وصفه بالقواويد.

إني أرشح السبب الخامس.. فهو يتجارى ويما هي الثيمة الفكرية للرواية.

ـ الانتحار المادي (النوع الثاني) مارسه كمال حين رمى نفسه في الفرات احتجاجاً على سياسة التجويع والقمع والتهميش.

ـ الانتحار الهيئي (النوع الثالث)، لم نشر إليه بوضوح لندرته فقد قام بفعله شهاب ـ ابو نجاة ...هو انتحار معنوي يهيأ الجسد لاحقا لتقبل الموت كأمنية خلاص من شرور فقد الكرامة والشرف.

وكذلك قام بمثله عباس عم مبدر ولكن بطريقة إيجابية حين اختار أن يموت بالتعذيب والشنق ولا يفوه بأسماء رفاقه.

هـ. سيرة البطولات

البطولة حالة إنسانية تتقدم على غيرها حيث يكون البطل صاحب الفعل الأوفر في التغيير الذي يحصل، سواء في حياته أو بعد وفاته.

أن الأبطال في الروية هم عديدون وأولهم مبدر، ثم نجاة، ثم عبد الرحمن، ثم كمال، ثم الأُم، والأُخت وشهاب، وبشرى ومبارك، وأنور حازم، وعباس.. ولو جئنا الى الفعل الروائي لوجدنا التسلسل الرتبي يأخذ بالتقدير التنازلي الآتي /

مبدر، عبد الرحمن، نجاة، بشرى، كمال، الأُم، مبارك، شهاب، أنور حازم، عباس، الأُخت.

ولو دققنا بالروي السردي حسب العرض الروائي سنرتب الأبطال بحسب ما يأتي /

هكذا تسلسل يبين الفرق بين الحياتي والمعنوي (القيمي) والفني (الروائي).....

ما يهم في استدراكنا أعلاه هو أن البطولة ستأخذ جانبا أداتيا، أدائيا، متساويا، لو وضعنا باعتبارنا التصور الآتي /

عناصر الرواية تحتفظ بالأهمية نفسها في الروي، حيث بفقدانها يتخرّب العمل، سواء في ذلك، ذات الأفعال الأساسية وذات الأفعال الثانوية.. عليه يمكن القول (أن النمط البطولي كحصيلة أخيرة موزع بصورة متوازنة بين الحياتي والفني والثقافي القرائي لما بعد تداولي)..

(٣) حركية الروي

تنقسم هذه الحركية الى /

أ ـ الفعائل الخطية: هي من نموذج السفر والهجرة والعمل والمجازفات / فعائل السفر [يكبر حجم المرأة الجالسة جوار زوجها العجوز في المقعدين المحاذيين لي بعد أن كانت منكمشة شأنها شأن جميع الركّاب طيلة الطريق الصحراوي الذي قطعناه من بغداد حتى طريبيل، ومضغوطة بعباءتها كما لو كنت ستتلاشى ذوبانا عند حين. تستخرج كيسا قماشيا، ثم تنهض لتوزع محتواه:

ـ خذوا من أُختكم أُم محمد، حلوى عملتها لسلامة الوصول.

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٥]

تلك إذا تجربة سفر فيه حكمتان /

+الطيبة الإنسانية يجلوها السفر.

من بطش الطاغية.

فعائل الهجرة [ها أنا أرى نفسي سجينا منحته قدرة خارقة هوية الانصراف بلا عودة...

تقول نجاة قبل ليلة الهجرة: قم الآن وإنهل من الهواء السباح بإزاء نافذتك. أغترف من منظر مدينتك الأثيرة. خذْ وعبْ، ستبكي كما بكى المنفيّون من قبلك.

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص٤٠]

التنصيص يقدم تجربة الهجرة بأطرافها الأربعة /

البلد الجديد، البلد الأصل، الرجل المهاجر، الحبيبة المودعة..

وأولئك الأطراف يتقدم إليهم، دم الحرية، ونار العشق، وجمال

اللذة، ورحيق الانتماء.

فعائل العمل

[من رنين نقائه اللازوردي!

في صدى زرقته الشذرية !

من فيض امتداده البهي، ذلك الذي أسمه البحر تتنسم طرابلس عذوبتها فتنتج العبق... هو البحر أول ما واجهك وأنتَ تشرع نافذة غرفتك في الطابق الثالث لفندق ((قصر ليبيا)).

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٧٩]

بعد متاهة البحث عن عبد الرحمن من قبل مبارك وخليفة وعن عمل لمبدر يقول خليفة:

ــ ما رأيك أن تعمل في الموقع نفسه الذي شغله صديقك عبد الرحمن. غدا سأنتظرك في الدائرة، أحضر لي أوراقك والمستمسكات. وبعد الغد ـ قالها ضاحكا ـ ستستقبل مبارك ضيفا هناك.. في مكتبك..

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٩٠]

النصان توصيفان لجغرافية المكان والعمل في هيأة التجاور ما بين البحر والمدينة، وموضع الفندق وبإزاء دوائر الدولة.. وهي تتوازى وطبيعة العمل في بيئة شعب طيب منفتح، الشعب الليبي. ومدينة جليلة هي طرابلس..

النص نص العمل إجمالا..

ب ـ مركب المجازفات

الأحداث التي تروى تتحمل في أحيان كثيرة فعائل لمجازفات تعقد ظرف الروي فتكسبه لذة مركبة في المتابعة /

مجازفة اجتياح حدود تركيا:

[سآتيك بالجواز غدا. ستسافر حال استلامك إيّاه الى بغداد ومن هناك مباشرة تحجز مقعدا في الحافلة المتوجهة الى اسطنبول. ـ فراسخ لآهات تنتظر، ص٩٩]

مجازفة الحب الكبير:

[تندفع الى نجاة، يضمها قلبك الى تخوم حنينه فيعانق ضربات قلبها. يروحان في مؤانسة حيية، طليقان يندفعان رشقا في رحلة إدراك المدى واغتراف شغف الأثير المنفتح....

تشيري لها عبارات الطمأنة وأنت تجفف سيل الياقوت المنسكب.....

لا تريد لهذه الفراشة الدافئة أن تغرق في بحيرة أحزان ليست لها.....

تدنو مني..

أدنو منه.. أقيس البريق في حدقتي عينيه..

أقرأ إشراقات الضوء... في سهوب الروح الغامرة بالأحاسيس، السابحة بالألق..

ألمسها...

تلتصق بي..

ألتصق به...

أصابعه تزحف من تاج كتفي هبوطا.. تفرك أزرار قميصي فأفك أزرار قميصها..

ينزل إبزيم تنورتي.. ينفرج.. أحسها تتهاوى رخية عند قدمي.. ردة فعلها متأرجحة / رفضها يبدأ مترددا، شيئا ويتراجع متقهقرا.. تترك لي حرية التحرك.. أخلع ما تبقى من معيقات الجسد، وأزيل الحصون والموانع المتخفيّة وراءها الكنوز.. أنحني فأرفعها... ينحني، وبيديه الحانيتين وكفيه المشتهاتين يرفعني..

يهبط بي على السرير. ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١١٩، ١٢٠، ١٢١]

مجازفة المتخيل والمستكهن:

[تحت غيمة الذهول المهيمن.. فوق انعطافة الشده الراغي يفاجؤني باستحالتها غيمة بيضاء تتقلص ثم تتقمص شكل دخان خيطي يتسلل الى فم المظروف الذي ينام على سطح المرآة، ثم أسمع دبيبا كأنه الأنين، أو الدعوة لاستغاثة.. أمدُّ يدي.. أرفعه باحثا عن أنفاسها، مندفعا لاستفهامها فيأتيني بوحها حفرا بالكلمات..

ـ رواية فراسخ لأهات تنتظر، ص١٧١]

مجازفة فك المغلق الليبي:

في ليبيا حيث السمعة غير الجيدة للعاملات في المقاهي والفنادق/

[رن الهاتف في غرفة مكتبي... رفعت السماعة ليأتيني صوت

مبارك يدعوني الى لقائه في الفندق حيث يحتفظ لى بمفاجأة.....

كان مبارك أول ما واجهني وأنا أدخل عبر الباب الداخلي للفندق...

إندفعتُ أطلق عليه رصاص أسئلتي الخاطفة: ماذا؟.. لماذا؟..من؟!

رده كان ابتسامة فقط، ظلت تتراقص على شفتيه وبريق يزداد في عينيه تفجراً..

قادني من بين الحركة الدائبة صوب جناح المقهى.

ثمت الرواة قليل...

وهناك.....!!!

نهضت كساحة من بين شرانق الخيال..

انبثقت كزهرة لودس تتباهى بانتصابها..

حقا كانت مفاجأة.....

بدت فتاة تصلح لأن تكون موديلا في الغلاف الاول لمشاهير المجلات....

فهمت انها رغبة بشرى في اللقاء، وشوقها للحديث..

- رواية فراسخ لآهات تنتظر صفحة ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠١،]

ملاحظة:

غرابة وطرافة المجازفة في ان تطلب فتاة عاملة في مقهى، وفني عامل في فندق، يطلبان من عراقي ان يقوم بمجازفة عشق تفك وتفصم سلسلة المتعلقات الاجتماعية اليبية وبهذا الاصرار الوضوح والتحدي.. ٤ـ ديناميك التغاير

التغاير والاختلاف والتقاطع في المواقف والرتب والإمكانيات يظهر علائق البؤر الثيمية الآتية:

أ ـ تغاير الشاعر مع النظام السياسي. (موقف التغاير)

ب ـ هجرة العقول بالوسائل اللاشرعية. (موقف التقاطع)

ج ـ التسجيل الشعري لمدونات الاضطهاد السياسي. (موقف الاختلاف)

د ـ رواية الأحداث بذاكرة (حب وضياع) مبدر ونجاة. (موقف تباين الإمكانيات)

هـ ـ موضوعية الروي بما يجعله قريبا من التدوين التاريخي. (موقف تغاير رتب الروي)

و ـ التوجس من قسوة النظام الحاكم. (موقف التغير بالإمكانيات)

ز ـ التنبؤ بسقوط النظام السياسي. (موقف التقاطع)

٥ـ مهرجانية اللغة

تميل لغة التدوين الروائي في رواية فراسخ لآهات تنتظر الى تجميل البلاغ الخبري للمشاهد بقوى الإرسال العاطفي والانفعالي وتفخيم أفعال السرد بالإفاضة الوصفية للأماكن والحالات كأن الهدف هو تأكيد لإنجاز العمل المتعلق بنصرة المظلومين والانتصاف لهم. ثم تحميل النظام الحاكم كل ما لحق بهم من حروب وموت ودمار وإفقار.

يلاحظ أن هذا التأطير العاطفي جعل الاستثمار اللغوي يميل الى

أسلوبية التوصيل البلاغي مضافا الى التوصيل الدلالي لتصير لغة التفخيم لا تتوجه الى موضوعاتها مباشرة، إنما تأخذ مسارات متشعبة للوصول الى الأفكار الرئيسة..

من المهم القول أن الانحياز الثقافي يحتم مثل هذه اللغة بما يجيز للكاتب تجاوز بعض العناصر الجمالية لصالح الهموم الإنسانية.

٦ ـ الثقل التحليلي للثقافة الروائية

سنعمد في هذه المرحلة الى تأطير التحليل النقدي بخمسة ممولات، من خلال مظهرات النص الروائي.. بمعنى أن سيكون التحليل على وفق المصادر المنتجة للفهم، نرى أنها:

أ ـ الكيان الجمعي /

يستمد ثقله التحليلي وإسهامه النصي من واقعية الأحداث التي حتّمت الإشتغال الروائي..

إنها وقائع واقعية لأضخم طبقتين في المجتمع، هما:

ـ طبقة الحكمين / هم رئيس الدولة مرموز له بعريان، والحزبيون، مرموز لهم بذوي البدلات الزيتونية، وذوو الأموال الكبرى، مرموز لهم بالقوّادين ـ حسب الرواية ـ، يتبع هؤلاء تدرجات رتبية كثيرة.

ـ طبقة المحكومين / وهم بلا رموز.. منهم ❖ الآباء ❖ الأبناء ❖ الأمهات ❖ البنات ❖ الزوجات ❖ المطلّقات ❖ المحاصرات ❖ السجناء ❖ المجنّدون ❖ المعارضون ❖ المهاجرون ❖ المعدومون ❖

أحزاب خارج السلطة ❖ الأثنيّون، الطوائف الأقليّات ❖ الطوائف المضطهدة ❖ العمّال ❖ الفلّاحون ❖ المثقّفون..

يمكن تجزئة كل طبقة الى عناصر تتبنى علائقها، مثال هذا طبقة المثقّفين:

هم الشعراء، القصّاصون، الرسّامون، الصحفيّون، المذيعون، الكتّاب، السينمائيّون، المطربون، المسرحيّون، الأساتذة، العشّاق والمعشوقون، ..

تلك طبقات صنعت ـ المُثُل ـ حيث تتصارع قوى الخير مع قوى الشر، قوى الحرية مع قوى الاضطهاد، قوى الفساد مع قوى المسحوقين..

الطبقات تلك تصنع الثقافة والنتاج السياسي الواعي، وهم قادة المعارضة، واصحاب الهجرة المقصودة للعمل والحرية، وللعمل الإعلامي المضاد للتسلط..

تكاد الرواية أن تكون ساحة عرض لنضال الطبقة الثقافية، وسجل للفكر المقاوم.

لقد تحرّكت جموع الحاكمين والمحكومين في صراع مرير ومصيري طفح عن منطقه ليستعين بدولة احتلال، هي من سيحكم المظلومين وهي من سيزيل الحاكمين .. كل ركض وراءها، الحاكم ليثبّت حكمه والمعارض ليحقق التغيير..

الرواية التي أوفت هذه الجوانب فعائل وتدوين، ظلمت جوانب أُخرى، أولئك المنتحرون بالموقف وهم آلاف المنتمين لحزب السلطة وتخلّوا عنها بسبب وعيهم، وآخرون تخلّوا بسبب تغير مصالحهم،

اولئك عدد كبير جدا صاروا مادة مهمة في إظهار سوء النظام واجراميته..

لقد كان الروائي ذكيا في إشارته الخجولة لهؤلاء، حيث جعل هؤلاء برتبة المنتحرين اضطراراً وليس بسبب من وعي خاص.

لقد فات الرواية العراقية لما بعد ٢٠٠٣ أن تتبنى مواقف الآلاف الواعية من المنفصلين من حزب السلطة ومنتمين الى المعارضة فشعب الداخل ليسوا أغناما، بل يستحق البعض مئات

الروايات لأنهم افتدوا قضية الوطن بأرواحهم ورتبهم وأهليهم كالعسكريين المنتفضين والطيّرين الفارّين بطائراتهم الى الدول المجاورة. وكالذين انظمّوا الى انتفاضة ١٩٩١..

ب. المشعّات الدلالية

هي برأينا مبثوثات معنى على شكل إشارات ورموز منها ما يمثّل ثقافة التلقّي، ومنها ما يمثّل التمتع الذوقي، ومنها ما يحال إليه التذوق الفردي، ومنها ما يميل الى طبيعة تذاك خاص وفهم حر مثلما يحدث للتداول المضخم لعنصر ما من عناصر التواصل.

أمثلة

❖ رموز وإشارات مكثّفة /

[غيابها قايض بالفقد حرقة لن تقدر النهارات ولا الليليات الزاحفة بأرجل متلعثمة على تحجيم فعلها. طرابلس ـ ليبيا ـ صارت مدينة شمعية، سماؤها جامدة وأبنيتها تضاجع أعمدة الصفيح. ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص٢٤٠]

النص مجمّع لرموز وإشارات يتضمّنها كل نسج في كل جملة.

❖ ثقافة التلقّي /

[برامج التلفاز المحلي تتوالى لا تولي بالا لحرب قادمة، مهول ! ولا تعير إهتماما لما سيحصل لعراق كسير، عليل، بينما الناس في هلع جديد وغريب، وغامض.يخشون أن يكون أكثر هولا من حرب الكويت، واشدّ وطأة من جيثوم الحصار..

لكنهم في الوقت نفسه بانتظار زوال العَتَم الطويل بانتظار الخلاص القادم.. الأكيد..

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص٣٤٠]

الراوي هنا استقرأ الأحداث وبعثها كحصيلة ثقافية في متناول المتلقّي أي كان مصدر ثقافته..

❖ التمتع الذوقي /

ورد هذا في الرواية على ثلاثة أُسس هي:

الشعر، يمثله مبدر ونجاة، بالدرجة الأساس.

الرواية والقصة، يمثله مبدر ونجاة وعبد الرحمن.

الرسم، يمثله كمال.

❖ التذوق الفردي /

المتن التالي يعطي نصيّة متعة خالصة لو كان خارج مدوّنة الروي.

[الليلة

وطني يذهب الى السرير.

يرمي برأسه على وسادة القلق،
فلا ينام !
.....
.....
غدا تبدأ الحرب !!!
ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص٣٤١]

❖ التذاكي الخاص /

النص القادم موّجه الى متابعي الإنتاج القرائي، عارفٍ صيغ التعامل مع قضايا الأدب والإنسان بروية بعيدا عن الأهواء والنوايا.. إنهم قضاة النص، والجناة عليه إن أخطأوا...

[كان الغناء يمنحها رغبة التأمل بعد الاستماع فتتيه لحاقا تتابع صفوف المشاق القادمة صفا فصفا مقارنة بالذي سيأتي أطياف مسوح رمادية (لن يفقهها) سلاحفية الأقدام (هي تتهجسه بذكاء وحدس) ربما. دفق رملي ينبئ بعاصفة خرقاء تسخر من بلادة المصدّات.. شده غائر طويل، نافذ يضمّخ الحدقات ويسرق لحظات التفرّس.

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص١٧٣]

يُرى أعلاه أن النص ملغّز بالكثير من الشيفرات والنبوءات تحتاج الى تخصص وتذاكي للوصول الى مصادر تمويلها الثقافيّ... أترك ذلك لذكاء القارئ الذي يريد تحدي الكاتب أو مشاكسته في فتحه لأُفق جديدة للمعنى عائم التحديد.

❖ **فهم حر /**

خلاصة هذا الفهم أن يُصمم النص ليناسب مدونات الأنترنت، وأجد كتجربة شخصية، أن الروايات القصيرة هي الأكثر قراءة، خاصة تلك التي تتبنى موضوعات شعبية، وحكايات للأطفال لما قبل النوم. وهذه الروايات سيكون لها حضور كبير في المستقبل، وهي ذاتها من سيسهل الفهم الحر للروايات المكثفة جدا الحاوية موضوعات شبابية، دون تفاصيل كثيرة. ومن المتوقع ان يتدنى مستوى الأداء بسبب كثرة الكتّاب غير الموهوبين الذين سيكتبون الروايات القصيرة التي بلا قيود اشتراطية. المهم أن نصا في الرواية يحافظ على شروط الجودة والاختزال، سنورده، كأنه يمثّل الفهم أعلاه.

[((كانت امرأة الحلم لديه إمراه كونية. يجاهر بها ويعدّها المرأة الأمثل للحياة، يصفها مخلوقة مزيجة من العسل الغربي الأشقر، والحليب الشرقي الدافق، ممزوجين بالفلفل الحار، الحارق)).. لعنت رشح الخمرة الذي ينساب متسللا لمخدع الروح، ليطلق سراج التشكّكات متنقلة تأتي بعربات التحسس الرمادي. وقلتُ هذا يكفي لئلا تستحيل نجاة فاجرة وأُمي عاهرة والبت منفى والمدينة قبرا.

أرفع الوسادة من تحت رأسي فأضعها عليه دافئا وجهي وغالقاً أُذني، نادها بالكرى أن تعال.

ـ رواية فراسخ لآهات تنتظر، ص٧٦]

٧ـ التكنيك الزمني للروي

الصفحة المقطع الراوي الشخوص الزمنية

٧- اللحظات المتهاطلة بثقل وئيد تتحنط إزاء باب الغرفة الموصد نجاة عن أبيها والأب عن نفسه ومبدر عنهما شهاب والد نجاة ما قبل وفاة شهاب، ما بعد الحصار، ما قبل ٢٠٠٣

١٣- ها أن أخرج من جديد.. أبرح مواطن الدفء، مخلّفا ورائي جبالا متزاحمة من التهالكات مبدر عن نفسه، مبدر عن مودعيه وجموع المهاجرين مبدر داغر بين الحرب العراقية الإيرانية والحصار

٣٣- هي ذي عمّان مضمارا للبحث وتجربة لا تنتهي مبدر عنه وعن نجاة وضياعهما نجاة، مبدر، عبد الرحمن زمن مستعاد، زمن سفر أخير

٥٧- مددتُ يدا للمصافحة فأمسكتُ كفا ترتعش مبدر عن نجاة وابيها والحب العفوي نجاة، مبدر، شهاب، كمال، آخرون زمن كله مستعاد لفترة ٢٠ عاما

١٢٥- سألته عن دراساته عن النص والتناص مبدر عن صديقه بدر وآخرون زمن خليط وفوضوي

١٧٩- سفن على سفر دائم تأتي وترحل.. هياكل أعادت لك فكرة الرحيل مبدر عن مبارك وبشرى، وصديقة بشرى عن مبارك وبشرى مبارك وبشرى ومبدر وعبد الرحمن الهجرة الأولى لمبدر

٢٦٧- (إبحث عنها، يجب ألّا تدعها تضيع)) رجاءات كمال مبدر نجاة، كمال، مبدر رحلة البحث بين ١٩٨٠و١٩٩٠

٣١١- ها انا عائد أحشر نفسي مع العائدين مبدر عن الأم

وزوجة كمال مبدر، العمّة، الروائي زمن الخسارات الكبرى بين ١٩٩٠و٢٠٠٣

من الجدول وطرق الروي في الرواية، وليس من الجدول فقط، بين أن الكاتب

أ ـ أعطى أهمية زمنية للفترة بين ١٩٨٠ و٢٠٠٣، حيث تحطم عرى البناء الاجتماعي بسبب سوء النظام السياسي.

ب ـ هيمنت شخوص الرواية على الروي عموما.

ج ـ تمايز مبدر ونجاة وشهاب وبشرى كأفخم فواعل للأحداث، بما يتلاءم مع التفخيم اللغوي والفِعالي، الذي وسم جل خطاب الرواية، كمعوّض عن أسطرة الوقائع.

د ـ تنويع السرد وتوزيعه وتنميطه أحيانا، يجعل الرواية عملا متمما لدلائل التوزع الاجتماعي والنفسي والأخلاقي للمجتمع العراقي بين سنوات ١٩٨٠، ١٩٩٠، ٢٠٠٣.

هـ ـ في كل حالة سرد، في كل حالة راو، في كل موقف شخصية، يكون القول الروائي تعبيرا عن ثقافة ووعي زمني يتغيّر على وفق رؤى مسبقة تخلط وتدمج الزمن السياسي مع الزمن التأريخي، للتوصل الى زمنية رؤى منحازة لمظلومية المضطهدين، وتثوير قوى الاحتجاج، والنبوءة بالتغير الحتمي..!! مع عدم البوح بالمخاوف اللاحقة إلّا نادرا..

فراسخ لآهات تنتظر..
شاعرية الروح القلقة

علوان السلمان

الكتابة الروائية حقل واع لتبيان تناقضات الواقع وحركته الداخلية من خلال المعالجة الفنية التي هي حصيلة التجربة الواقعية التي تقوم الرواية بتفسيرها .. ورواية زيد الشهيد (فراسخ لآهات تنتظر) الصادرة عن دار ورد الاردنية / ٢٠٠٨ وهي التجربة الثانية له بعد ان سبقتها روايته (سبت يا ثلاثاء).. والتي تتألف من سبع فصول فرشت روحها على مائتي واحدى وسبعين صفحة من الحجم المتوسط والتي كتبت ما بين زلة الليبية والسماوة وامتدت فصولها من عام ٢٠٠٢ وانتهت عام ٢٠٠٦.. وفيها(الشهيد) هو الراوي العليم.. اذ انه (له القابلية ان يكشف الافكار السرية للأبطال) كما يقول توماشفسكي.. أي انه صاحب رؤية خاصة في السرد ولدت من وسط الهزيمة من واقع سياسي ومن اجواء الكآبة والتمزق فكان الفجر الذي صنعه الفعل المؤثر المتمثل بالإنسان.. ف (مبدر داغر) يمثل الجيل المقهور الذي يتحسس واقعه فيعلن غربته الداخلية الموحشة انطلاقا من العائلة.. فهناك (شهاب) الاب الذي (كلت ذاكرته من الارهاق واصيب بالوهن.. يقولون عنه المسكين المقذوف بالفراغ.. المكبل بالوحدة بعدما دفن رفيقة السنين مجبرا

على البقاء وحيث شاء المشيء ان تتقدمه في رحلة الابدية فبات كل ما يفعله هو الدنو من خزانة حاجياتها الدنيوية تلمسا..) ص٥

و(ياسر) الابن الذي (ينحت خطوطه السود على ظهر الجدران او يذرع محدودية الارض يقيسها بأشبار بصره المتصالب صحبة عباراته المبتورة تحت هيمنة التمتمة..) ص٧ والابنة (حليمة) (التي تشكل واحدة من الدبابيس التي تنخر خاصرة ذاكرته وتتركه سليل الالم..) ص٧..

فالرواية تعتمد على محاور شخصيات متعددة... فهناك (مبدر داغر وصديقه كامل وعمه عباس الذي التقطته هالة الشيوعية بعمر ثمان عشرة سنة وعدته بتطلعات ستمنح الانسانية المعذبة حرية وسلاما.. وام محمد وعبدالرحمن والهادي التونسي الجنسية وعريان وبشرى ونجاة وضيف الحساوي الشاعر السعودي الجنسية ومبارك واحمد كامل وانور حازم..) فأصبح البطل فيها مجموعة من الشخصيات

تؤلف عالما ذا سمات توزعت بين السياسة والاجتماع وعلم النفس.. وهذا يعني ان الكاتب استفاد من علوم عصره فوظفها في عمله الروائي هذا؛ اذ اعتمد على بناء الشخصية في عمقها النفسي المليئة بطموحات الذات الانسانية الحالمة.. البعيدة عن السطحية وصولا الى معرفة غرائزها ودخائلها في محاولة جادة لإعطائها مبررات سلوكها ومفاجآته.. (هذا الصبي كثير اللعب قليل الكلام وحال كهذه يجعل منه حين يكبر انعزاليا متقوقعاً..) ص١٣ لقد اعتمدت الرواية اسلوبا فنيا تمثل بتوزيع الشخصيات

فأصبحت كل شخصية تسيطر على جزء معين يحمل اسمها وذكرياتها ودورها في الحدث ومواقفها ازاء الشخصيات الاخرى بمقطعية تشكل مشاهدا فنية.. يتطلب توزيعها الاحاطة بما يدور في وعي الشخصيات وما يدور خارجها وقد تحقق ذلك من خلال الاحداث وترابطها.. ومع ذلك ظل صوت الراوي مسيطرا منذ الانطلاقة الاولى بسطوره السردية.. اذ يطغي على الحدث بوصفه حالات ذاتية تعكس علاقاته وخصوصياته.. فالبطل الراوي (مبدر داغر) وقرار الخروج من مواطن الدفء.. الذي يعتمد ضمير المتكلم في سرده.. (وها انا اخرج من جديد ابرح مواطن الدفء مخلفا ورائي جبالا متزاحمة من التهالكات..حاملا على كاهل الروح رغاوي متناسلة من الكوارث المتهافتة والحروب الخاسرة والأسى المهول...) ص٩

إنَّ اختزال الزمن والتأكيد على نماذج من شخوصه الذين عرفهم الروائي كونهم نماذج حقيقية.. واقعية بالنسبة له كان حضورهم في عالمه الروائي حضورا فاعلا.. كونه يعي ان السرد عطاء حسي من احاسيس المبدع الذي يبدو مأزوماً لفرط حساسيته مما يدعوه للبحث والاستقراء لتشخيص مواقع الخلل ليرسم خطوطه البديلة.. كونه مركب عقلي لثقافة عصرية فيحمل في جوانبه مؤشرات وامتدادات حضارية حافظ عليها عبر الايام الموحشة في غربته..(اعرف اوروك لا تبعد عن السماوة مدينتي سوى بضعة كيلو مترات.. كل يوم نسمع سنابك الخيل وقرقعات الرماح بأزيز السهام الموجهة نحو الصدور.. نسمع صرخات المصروعين

وأنات الجرحى.. نصغي لتراتيل النصر آتية من زقورات اوروك...)
ص١٧٦.. لقد اجاد الروائي بمهارة في المزاوجة بين ابعاد الماضي بالحاضر المعبأ بالهموم.. وكان نتيجة هذا منح العمل السردي بعدا غير محدد.. مما اضفى حضورا فنيا وحسا جماليا على هذه الازمنة حتى انها جعلت المضامين تحمل معانيها الانسانية بين طيات سطور الرواية.. كون المزاوجة بين الازمنة تمنح العمل اتساعا اشمل يتحرك فيه التداعي فيحيل الخيال الواقعي الى خيال يتجسد فيه الحلم مشوبا بالحقيقة فتضطر المتلقي ان يكون نابها امام النص.. متعشقاً له.. متابعا لأحداثه.. حتى انه يعيش حالة التصاق حميمة وهو يحمل معنى الانسان الناشد للتعبير وتشخيص سلبيات الواقع ليتجاوزها بتشكيله الفني الواعي بإعادة صياغته بما يلائم التحولات الحضارية التي يشهدها العالم المحيط به.. لقد سلط الكاتب الضوء بكثافة على البطل المأزوم الذي يبحث عن اسلوب يقنع ذاته بكبت جموحه اللاهث الملاحق من الداخل والخارج.. (اعد اللحظات التي اخالها تمطت فبلغت دهرا.. مثلما احث الحافلة التي تقلنا - برجاءاتي المتوسلة - للإسراع والخروج من شراك الفخ الملغم الذي اسمه طربيبل (هذا المنفذ الحدودي الوحيد المتاح لنا للانزلاق من عنق الزجاجة/ من دائرة الاختناق) لا لشيء الا لأدراك محيط جوازات الرويشد الاردني والنزول بحثا عن مرآة احدق فيها كيما تعطيني صدق يقيني كوني انا مبدر داغر بحق..) ص٩ فالروائي يعطي لذاتيته حيزا لتجديد مقدار حرية الالتصاق بالأشياء وحركتها.. فاستلب منها الامتدادات الاخطبوطية

والاتساعات اللامنطقية التي تجر الى سردية فائضة بامتلاكه قدرة ضم عناصر موضوعه الى بعضها فأضفى بذلك على طابع التاريخية غنى ورسوخا.. كونه الشاهد على العصر.. فكان تكنيكه الفني مميزا له من خلال رحلته مع شخوصه وعوالمهم والكشف عن نفسياتهم واعتماده اسلوب الوصف الفني دون تصنع للخيال الخارجي.. فاللون الذي هو (كلمة تستخدم لوصف الاحساس الذي يتسلمه الدماغ عندما تثار شبكية العين بفعل اطوال موجية معينة) كما يقول فردريك مالنر.. وهو عند الروائي لتوسيع الافق وتوصيل ما وراء المعنى للمتلقي.. كونه طاقة تشكيلية لها خصائصها النفسية والبصرية المعبرة عن عناصر الذات.. انها الرموز الاشارية لتوضيح الافكار لامتلاكه دلالة وقدرة ايحائية لما له من بعد فكري فقد وظفه الروائي ليجعل (الاشكال والألوان والأفكار تترابط جميعا مع بعضها بعلائق مؤلفة نظاما بنائيا انطولوجيا كما يقول الناقد طراد الكبيسي.. فخلق صورا تخيلية حسب قول باشلار لذلك تحول اللون في السرد من الوعي البصري كما يسميه د. ج. لورنس الى وعي ذهني.. (تدخل غرفته فتروح العينان تجوسان المحتوى.. ترحب بها المنضدة (حومة تدوين).. يستقبلها من عليها كدس كتب (مؤجلة القراءة) ترتكن جانبا فيما تتوسط سطحها اوراق بيض لم يدون عليها حبر القلب.. يلفت اهتمامها اوراق زرق.. حين دنت عرفت خطها فأدركت انها اوراق القلق الذي استدعاها للحضور.. رأت ثمة خطوطا حمرا وإشارات دائرية خطت ورسمت تحت أسطرها هذا

يعني انه قرأها وابدى ما يرتأيه فيها..) ص٨٢ ـ ص٨٣

لقد اعتمد الروائي اضافة الى تسويق الاحداث والحوارات المنولوج الداخلي الذي هو: (حوار طرف واحد او هو حوار بين النفس وذاتها..) كما تقول الدكتورة سهير القلماوي..انه حديث النفس الذي يعتبر اداة فنية ذات قيمة بالغة يعتمد عليها الروائي في تحليل شخوصه وسبر اغوار نفسياتهم راصدا تطورهم.. اذ ان الحوار الداخلي كما تقول الدكتورة حياة شرارة (لا يقتصر على عكس الحالة النفسية للبطل.. بل يتجاوزها الى ابعد من ذلك.. فهو يغدو اداة لكشف تطور البطل الخلقي وإصلاح ذاته وتبيان حصيلة جهوده وإدراكه الجديد للأمور وخططه وطموحه المستقبلي والتحولات التي طرأت عليه.. (زرقة البحر تتقدم باتجاهي.. تنثر رذاذ نسائمها على وجهي فتتفتح اسارير القلب وارى الى باخرة يتقاطر على سلمها اناس يرتقون وآخرون يلوحون توديعاً.. فأتخيلني جيمس جويس يكتب قصته (ايفلين) يتطلع فيختزن في الذاكرة مشهد الباخرة المتجهة صوب (بوينس آيرس) بركابها الصاعدين وفيهم (فرانك) الحبيب ينتظر بشغف واختلاج قلب يده راجيا متضرعا.. بينما تقف (ايفلين) تخيب مسعى ندائه في الصعود والهرب معه..).. وارى الى البحر نظرة أخرى فأتخيله هائجا.. مائجا.. مجنونا يعابث عمال بحر فكتور هوجو وهم يواجهونه بثبات اسطوري فلا يستسلمون.. واسمع (موبي ديك) يقص بانورما الصراع والتحدي على لسان قلم (هيرمان ميلفل) ويصور القوة الخارقة التي يمتلكها انسان الارض دفينة في ثنايا عزيمته لحظة

التحدي..) ص١٤٣..

إن مواقف شخوصه تتسم بالرفض الواعي الذي يجرد الواقع والذي كسب عمله الروائي توهجا يتمثل في مدى قدرتها على المقاومة والتمرد والعيش على امل موعود للتخلص من واقع ممزق سبب ازمتها.. هذا يعني ان الروائي اتحذ اتجاه الوعي في رسم الشخصية متمثلا في محاولته بناء الشخصية الانموذجية التي تنطبق عليها مواصفات الاصالة.. متناسيا الشخصية التي تتأرجح في بنائها النفسي كونها تتميز بالتناقض في السلوك الانساني بسبب الفراغ الفكري الذي تعيشه تلك الشخصية..

لقد جاء السرد في (فراسخ لآهات تنتظر) وفق مدلول تقني يفرض على متلقيه معايشة النص بأحداثه.. اذ اللغة الشاعرة التي تميزت بكثافتها مع قدرة تصويرية تكمن جمالياتها في اطار الصورة التي تتحرك فيها الشخصية والحدث الذي تفرزه مسارات الحياة وتنوع زوايا الرؤية السردية التي هيمن عليها (الراوي) وهو يتحدث بصيغة المفرد المتكلم.. لذا فهي (رواية سيرة ذاتية) كون الشخوص الروائية كلها مرتبطة بالراوي.. والحدث الروائي يدور حوله ويصنع من قبله بشكل او آخر.. (ايقاعات الرماد.. كان هذا آخر نص ينشر لي قبل مبارحتي الوطن.. لفت انتباهي نشره في زاوية مهملة مع انه من النصوص نائلة الاعتداد.. كانت ذائقة من اطلعوا عليه منبهرة.. تلقفوه قبل نشره وحفظ عن ظهر قلب لما فيه من حداثة وجرأة لغوية تتجاوز المألوف..) ص٨٨

ومع هذا فشخوصه ليست شخوص مقولبة بل بنيت بعناية

تميــزت بميزاتهــا وخصوصــيتها لامتلاكهــا صــفاتها النفســية والجسدية.. وقد خلقت صورها المتحركة ومثيراتها ومدهشاتها بكلماتها الاشد رسوخا في المخيلة كون الصورة تمنح اللغة الروائية البعد الجمالي والدلالي اضافة الى ذلك تميزت هذه الرواية باتساع فضائها الروائي الذي شمل الامكنة في (السماوة وبغداد وطريبيل وعمان وطرابلس واستانبول.. مع تنوع تقنيات السرد من وصف وحوار وكاسيت ومذكرات ورسائل.. اضافة الى تعدد زوايا الرؤيا السردية..مع صياغة مضامينها ببنائية فنية صادقة تتمثل في المهارة المبدعة.. فالروائي لا يسطح الواقع ولا ينظر اليه نظرة ذاتية حادة بل ينظره برؤية كلية شمولية بعيدة عن القناع..

ان التوظيف الفني للطبيعة اكد وعي الروائي بالبواعث التي تقف وراء تقديم المنظر الطبيعي وادراكه للمحركات المادية والفنية التي تتحكم برسم صورته مما جعل استخدام الطبيعة في هذه الرواية يغدو احد الوان البناء الفني وخيطا من خيوط نسجها العضوي.. اذ جعل الكاتب صورتها تتلون بألوان مختلفة تبعا لمتغيرات الحدث ومواكبتها لتطوره وبما يكشف عن الموقف النفسي لشخوصه ازاء ذات الحدث.. فتغدو في حركاتها وأصواتها والوانها وكأنها تحاكي روح المحبين معبرة عن مشاعر الفرح التي تغمرهما.. (تركتها مستدعيا الزمن ليشهد ويختم على اديم ذاكرته هذا اللقاء الخالد بحضور قمر يسكب شيئا من ضوئه في فم النافذة فيسقط سجادة فضية على الارض.. ونجوم تتعرى سافحة لئلاءها في حومة عناقها السرمدي..) ص٩٥..

فالطبيعة تتخذ عند(الشهيد) شكلا معادلا فنيا للوضع العام.. حتى انه في بعض لوحاته يعمل توليفا فنيا في رسم الشخصية فيجعل من عملية التوليف والمزاوجة نهجا فنيا لتشكيل بعض جوانب الشخصية.. فهو يولف ما بين (نجاة) و(ايناانا) الهة الخصب والنماء عند السومريين.. (لأول مرة اجدها تضمني مرددة: سآخذك الى مرايفء القلب.. سأجعلك تعيش هناك حتى لو لم تشأ.. هل تعرف ايناانا؟ سألتني

.. آلهة الخصب لدى السومريين سأكون انا.. / ص٨٦.

إنَّ عملية تعدد الاصوات في الرواية تقترن بالتقطيع والترقيم وبناء وحدات سردية ضمن بنية الرواية.. فنبرة (زيد الشهيد) في اختيار ابطاله سواء في استخدام ضمير المتكلم او الوصف المباشر فان صوته يبقى مسيطرا على مساره السردي وعلى تحرك شخوصه.. مع محاولته خلق شخصيات ايجابية واعية بالتزامه الواقعية المطعمة بالرومانسية الشعرية محاولا من خلالها لمس الواقع بشفافية بابتعاده عن التغلغل في مفاصله.. فهو يتخذ المرأة كعنصر تشويق كونه يشكل اهم عناصر السرد بالتقاط لحظاته وسردها سردا ذكيا على نحو مشوق... يدنو مني..ادنو منه.. اقيس سعة البريق المتفاقم في حدقتي عينيه.. اقرأ اشراقات الضوء الذي يتغلغل عمقا في سهوب روحه الغامرة بالأحاسيس.. السابحة بالالق.. المسها.. وعلى رهافة انفاسه المتلاحقة اترك مجسات شمي تصطاد نسيم الذوبان..) ص٩٤.. فهذه اللوحة امتازت بوصفها الحسي الدقيق وكشفت عن ابداع الكاتب في تجسيد الحركة النفسية التي

اختلط فيها الانفعال والتناقض في وجدانيهما... فالتداعي والوصف واتخاذ دور الراوي الذي يتحدث من خلال صوته الذاتي المهيمن على السرد كما ان رومانسيته الشعرية وأزمته ظلتا تسيطران على مضامينه في مواكبة الاحداث غير ان (فراسخه) التي تحاور التحليل النفسي وآلية الدفاع والتوازن الذهني.. اضافة الى محاورتها الموروث الثقافي والفنون والآداب وهي تبتعد عن ازهاقات الصور البلاغية والصنعة اللغوية.. فانسابت لغتها بطراوة شاعرية ممسكة بمتلقيها لما فيها من خيال داخلي وموسيقى منبعثة بشعاعها الروحي فكانت دافئة في تكنيكها الفني المنفتح للشمس وهي تبعث افكارا ملتصقة بالأشياء والمحيط.. كون الكاتب يمارس ذاتيته بإخلاص فيعرض ازمة الانسان المعاصر الرافضة للوجود المتأرجح.. المضطرب والملتف بقلقِه اليومي الذي لا يفارقه حتى في ساعات الفرح المفاجئ الذي لم يكن له حساب في مفكرته الذاتية..

زيد الشهيد، وميلودراما
"فراسخ لآهاتٍ تنتظر"

هاتف بشبوش

للمرّة الثالثة أجد نفسي فيها مشدوداً لروائي كبير فأكتبُ عنه، وعن دراما روائية جمعت بين الخيال والواقع والظواهر الطبيعية، لزيد الشهيد، الذي له من الشهرة ما يحسد عليها.

بدأ الشهيد مشواره الأدبي ١٩٨٦عام في قصته القصيرة (الدراجة) ثم تتالت روائعه بعد ان ترك رسالة الماجستير في اللغة الإنكليزية جزَعاً من عراق لا يطاق آنذاك، وشد الرحال الى اليمن. يعود فترة الى الوطن لكنه يشعر بأن الأجهزة القمعية للنظام البائد تلاحقه أثر نشره رؤية بعنوان (أسفل فنارات الوقيعة) فيهرب على أثرها الى ليبيا ومن هناك تنعتق قريحته الإبداعية ليعطينا من الجمالات الرائعة لفيضه المتميز.. روائي له من المنجزات التي وصلت الى المكتبات الرئيسية للدنمارك (حكايات الغرف المعلقة)، نال العديد من الجوائز الأدبية.. في عام ٢٠٠٤ عاد الى الوطن بعد سقوط الصنم ليكمل لنا روايته المثمرة موضوعة دراستنا هذه (فراسخ لآهات تنتظر).

الرواية هي من أدب السيرة الذاتية ولكنها ليست بالضرورة أنْ

تخص الكاتب نفسه بمجملها، الروائي يصنع بطله في مخيلته ثم يتكلم هو بالنيابةِ عنه وهذا هو الإبداع الحقيقي، مثلما (الاعترافات) لجان جاك روسو، و(مذكرات لص) لجان جينيه... محور الرواية يدور بين ثلاثة أمكنة (العراق ـ ليبيا ـ عمان). عنوان الرواية هو من النوع الذي يثير التساؤل، ما الذي ينتظر العراقيين هناك في المدى المنظور وغير المنظور، وماهي المدة الزمنية لهذا الانتظار؟ الدمار والتخريب هو الذي ينتظر العراقيين هناك في خط النهاية المستقبلية المظلمة، إنّ هذه الحالة هي مثل العدّاء الذي يصل خط النهاية فبدلاً من أن يفرح بالفوز، يجابه بنكوص يصيبه نتيجة لاعتراض الحكم على خطأ ارتكبه دون دراية منه، المسافة الزمنية التي تفصلنا عن هذه الآلام غير محددة لكنها بمثابة (فراسخ)، العراقي يتسابق في الوصول الى آلامه القادمة وآهاته نتيجة الحكام الطغاة. هي بالضبط مثل الركض وراء الذئاب للروائي علي بدر، تركض ثم تركض حتى إذا أمسكتَ بها تدور عليك ثمّ تنهشك وتقطعك اربا إربا. هذا ما ينتظر العراقي في مستقبله القادم، وليس ما ينتظره هو، هناك فرق كبير، والاّ أصبح عنوان الرواية تقليدي كلاسيكي لا يميل الى الإبداع المتميز. رِهاب المستقبل هو الذي ينتظر العراقي، في خطوط النهاية التي لا حصر لها، وهذا هو إبداع زيد الشهيد غير المألوف.

ينفرد زيد الشهيد بشكل مذهل ومميز عن بقية سرد الروائيين الآخرين في استخدام النعوت المرادفة والسلسة بدلاً من المعتادة، تلك النعوت التأكيدية المضاعفة مما يزيدها بهاءاً وألقاً ولغةً،

كما وأنها تعطي الرونق في النغمة عند قراءتها.. فهو يستخدم صيغة المبالغة على وزن " فعيل " مثل (وطيئة، راهصة، الهياب، الفياض، الخفيض، القصدية، الهليك الوسيع، صائت، عديد المرات، دفيء، وطيئة، رقيم أعوامي، النايفة من العشرين، الخذيل، جدران لميعة، جفيفة الشفتين، رعيشة الأصابع، الشسيع) وهلم جرا.

زيد الشهيد حين تنفلت قواه السردية يكون في حيوية عظيمة وتحكّم بارع في قيادة العبارات الرخيمة التي يزجها على الورق. ففي روايته هذه وجدتُ كلماتٍ وسرداً فيّاضاً معطراً بالهوية الخمرية الجميلة للشعب العراقي والتي نراها في الصفحة الأولى كمدخلٍ أولي لأروقة الرواية المذهلة، حيث الجواهري الكبير صاحبُ الكأس الأبدية بقوله الجميل:

مُقيمٌ حيثُ يضطربُ المُنى والسعيُ والفشلُ

وحيثُ يُعارِكُ البلوى فتلويهِ ويعتدلُ

سلاماً أيها الندمان إنّي شاربٌ ثمِلُ

منذ الأزل والعراقيُّ معاقرٌ للخمر، منذ سيدوري صاحبة الحانة التي يكرع عندها كلكامش بعضاً من خمرها قبل الانطلاق في رحلته الى (دلمون)، نزولا الى الخمّارين في زمن الرسالة النبوية و منهم من تركها وصبأ وأولهم الحمزة عم النبي ومنهم من ظلّ يعاقرها لغاية مماته في معركة أحد وهو ابو جهل حيث يقول كما

رأيناه في فيلم الرسالة الشهير لمصطفى العقّاد (وعشرون ناقة مني تحمل دنان الخمر)، نزولا الى الفيلسوف العربي (الفارابي) الى الشاعر الكبير (الجواهري) الى الروائي الراحل (غائب طعمة فرمان) الى الكاتب الشهير الذي ناهز التسعين ولازال يتلهف للكأس كل يوم الأديب (الفريد سمعان)، الى العديد من الروائيين في هذا الزمن المرّ، الذين لا يستطيعون الإبداع من غير معاقرة الخمر، الى كاتب السطور هذه. مازالت رايةُ الخمر مرفوعة حتى اليوم رغم منعها ومحاصرتها من قبل فتاوى الذين يدعّون الإمامة والتقوى في هذه الأيام وحملاتهم المشينة بين الفترة والأخرى. الرسالة الأخرى التي يريد إيصالها لنا الروائي من خلال المدخل هذا هو أنّ العراقي رحال من بلد الى بلدٍ فتراه مقيماً هنا أو هناك حيث الهرب من الأجهزة القمعية التي لم تفارق العراق على مرِّ الأزمنة، فتراه في معترك الحياة الرهيب؛ تارة يلويه وتارة يستقيم على قدميه فيعيش مرة أخرى ومرات حتى يهدّه التعب، وهذه حالة ملاصقة لأغلب المبدعين عرباً أو عراقيين، فذاك هو مظفر النواب المقيم في سوريا وفي كثير من البلدان العربية، وذاك أدونيس المقيم في فرنسا، وهذا زيد الشهيد مقيم في اليمن شوطاً وفي ليبيا شطط مع مرارة الحياة وقسوتها.

في رواية (فراسخ لآهات تنتظر) نرى المتضاد لهوية الخمر هو الأدعية والدعاء على لسان الأمومة، كلما غادر أحد الأبناء مكاناً ما فتراه يحمل في جيبه الصغير حنان الأم (وجعلنا من بين ايديهم سداً ومن خلفهم سداً.....)، لكنّ هناك تشابهٌ واحد بين الأدعية

ورفع انخاب الخمور، هو انّ الأثنين يرفعون وجوههم الى السماء أثناء أداء الطقوس، ربما لكلٍّ إلهُ الخاص، (ديونيسيس) إله الخمر، ورب العالمين إلهُ الكون الكائنُ في السماء السابعة... بعد ذلك تعرّج الرواية الى السياسة التي أعيت الأمهات لحبهنّ لفلذات أكبادهن من البطش الظالم، فها هو بطل روايتنا (مبدر داغر) الذي ذاق الأمرّين في تفاصيل حياته، تطلق عليه عمته لقب " الأخرس" على خطى عمّه (عباس) الشيوعي الذي أعدم في عام ١٩٦٣ مشنوقاً من قبل البعثيين. تطلق عليه بالأخرس لطيبة قلبه، قليل الكلام لكنه الوطني الدؤوب الذي لا يكل عن حبٍّ وطنه، فتخاف عليه عمته من كثرة ما يقرأ من الكتب التي تركها عمه في درج خزانته والتي أرادت أحراقها، لكن الأب (داغر) احتفظ بها إحياءً لذكرى اخيه (عباس) بعد اعدامه: (ومات آنذاك تحت طائلة التعذيب، عندما مارس البعثيون معه ومع الكثير ممن سحرتهم الشعارات الأممية، تواليات من انتهاك أخرق ينأى عن الفعل العقلاني ابتداءً من اجلاسهم على قناني المشروبات الغازية ثم إدخالها في مؤخراتهم.....).

الرواية تذكرني بالروائي اليساري الكبير السوري (حيدر حيدر) وروايته (وليمة لأعشاب البحر) لما فيها من لمّة أصدقاء أداروا محتوى الرواية المذهل بين مشاكساتهم ونضالهم المرير وكل ما تحمله من معاني القهر التي تصب على شباب شعوبنا من أنظمة الفساد. الروائي زيد الشهيد في روايته هذه جعل من الشخوص الرائعين ممثلينَ لأطياف صبانا وعنفواننا حيث السياسة وما تجلبه

لنا من صحبة راقية ولكنها في نفس الوقت تتكلم عن المآسي والحيف الملاصق على طول الزمن. شخوص الرواية هم الأصدقاء الذين مثلوا الحقبة التأريخية لفترة سبعينات القرن العشرين، اليساري (مبدر داغر) بطلها كان شاعراً، (كمال) الرسام الشفيف والرهيف والمتشائم كما نرى لاحقاً، عبد الرحمن الشارد الى تخوم اوروبا حيث المنفى البعيد الذي ضم ملايين العراقيين، هو الآخر أديب وناقد، ثم العطر الأساسي لأي عمل روائي وبدونه يكون العمل الإبداعي في غاية النقص، وهو حوّاء والمتمثل هنا بحبيبة مبدر (نجاة).

بين حب الحياة في الصبا والرفقة الصداقية الذهبية في عمرها الزهوي يتألق الأصدقاء حباً وفداءاً في الوطن. بين لعب الطفولة ونزقها ثم صعوداً الى عمر البلوغ الجنسي الذي لا يطاق في ظل شعوب محافظة تجعل من العاطفة الجياشة تضيع هدراً وانسحاقاً مع مر السنين دون أن تنطلق كوابحها كي تأخذ مداراتها بين الجنسين في العناق والقبل والتوحيد بالضم والشد وجميع مستلزمات الجسد، والرعشات التي تثير هرمون السعادة، كل هذه في بلداننا محرَّمات، بينما في بريطانيا رأيتُ ما يسمى (السكس بوكس) وهو برنامج جديد يقوم على فكرة دخول رجل وامرأة الى صندوق موضوع في الأستوديو لممارسة الجنس الحقيقي وسط عدد كبير من الجمهور وهذا البرنامج أُعدَّ لغرض توعية الرجل والمرأة بالثقافة الجنسية التي تنقصهم أثناء الممارسة، أين نحن من ذاك حيث العمر الجنسي يمضي الى الذبول بين فصولٍ من

الاستمناء وحرمانٍ يستمر في زواجٍ تقليديٍ بائسٍ يبعث على التحسر والشفقة والغيظ. فلم يبق غير العمر الكسبي والثقافي والسياسي الذي من خلاله يستطيع المرء أن يناضل في سبيل تحقيق رغباته المكبوتة في العيش والجنس والثقافة وحرية الرأي، فيبزغ الألق هنا في السياسة وتأتي المصائب عندها، ولا تخلّف غير التشريد والزج في السجون والهروب الى بوابات العالم حيث المنافي والاغتراب.. ففي دوامة الانسحاق التي يشب عليها الأصدقاء، نراهم يتشظون الى كتل متباعدة رغماً عنهم، في البدء يخرج عبد الرحمن الى بريطانيا وينجو بجلده، ثم مبدر بطل روايتنا لم يكن في حسبانه المغادرة لولا تحذير بنت الجيران(نجاة) له والتي أصبحت فيما بعد الحبيبة المرتقبة والتي من الممكن أن تكون الزوجة والأم ولكن كيد الأيام المعجون بالاضطهاد البعثي حال دون ذلك، بل تحول الى سراب دامي ودامع وحزين. نجاة هي بنت الحزبي في المنطقة (شهاب)الذي استفاق ضميره بعد ان عرف أنّ القادم من الأيام سوف يكون عليه وعلى عائلته في الدمار، فبدأ يحذر مبدر من البطش، فأعطاه النصيحة بيد ابنته نجاة، نجاة تلك الرمز لثقافة المرأة العراقية النادرة آنذاك، وحتى اليوم فالمرأة العراقية لاتزال في المستوى الذي لا يرتقي الى الحضارة، بل هي محكومة بثالوث المرأة اليومي (المطبخ، السرير، السجادة) كما قالها الكاتب القدير (محمد الباز) في كتابه المثير (الانحراف الجنسي والديني في بلاد العرب... السعودية) . نجاة يجمعها بمبدر الشعر وأول نتاجاته البذرية في عالم الخواطر. تخبره نجاة بذلك قبل أن يأخذ

الحب بينهما المأخذ الشكسبيري الذي يكون في تواليات الأيام مصدر هيام وإلهام في كتابة العديد من الإبداعات لمبدر، أول نظرة من مبدر الى نجاة هي الشرارة الأولى لدخوله في وصف عالم النساء وأجسادهن، هو ذاته الانتشاء الذي غمر شكسبير وهيامه في حب فتاة ثرية والذي جُسِّد في فيلم رائع بعنوان (شكسبير عاشقا Shakespeare in Love) والحائز على سبعة جوائز أوسكار من تمثيل الشقراء (جونيت بالترو) و(جوزيف فيانس) حيث يظلّ شكسبير قلقا هيّاماً قليل النوم، حين يراها لأول مرة، فتنطلق قريحته السردية في تأليف الكثير من مسرحياته وهو بالقرب منها ينهل إبداعه من جمالها الأخاذ. بين هذه وتلك (نجاة) تنصحُ مبدر في المغادرة قبل أن يبطشوا به مثلما فعلوا مع عبد الرحمن وكمال، لكن عبد الرحمن أخذ الدرس وخرج الى بريطانيا، هكذا أوصاها أبوها الحزبي أن تنقل الكلام هذا الى مبدر. تنتهي زيارة نجاة لمبدر بقبلة مسروقةٍ خفيفةٍ خجلى على شفتيها فتنسى أوراق الشعر عصارة بوحها على الطاولة، وتخرج بنشوتها الدفينة. أحاديث الشعر بين مبدر ونجاة في تلك الغرفة البسيطة في السماوة وبين خدر الحب الكامن في الجسدين دون اللمس ودون تذوّق العُسيلة، يزيد من فداحة الأمر في اللوعة والحرمان والعطش والحب الذي يَعرَم في تقادم السنين، حب بلداننا في النظرات فقط، وحتى هذه يشوبها الخوف والخجل، بينما في الدنمارك الكثير من الفتيةِ والفتيات يتضاجعون في حمّام المرقص، الحمام الذي هو الآخر يثير الجنس ليس كما في بلداننا حيث البول على الأرضية،

وقذاراته التي لا تطاق، بل هو أنظف من أعظم بيوت الساسة العراقيين السرّاق، بل هناك موسيقى هادئة (مونامور مثلا)، فمن خلال ذلك حتماً سوف تكون السعادة المنشودة هذه مع كؤوس الخمرة تؤدي الى فعل الجنس والأورجازم في هكذا أماكن.

ثم تبينت الأمور واضحة لدى مبدر في خطورة بقائه في العراق، إذ رأى كيف ان رجال الأمن سحبوا رجلا من البار بالقوة ورموه في حوض الحقائب للسيارة وانطلقوا به أمام مرأى الجلاّس. البار هو المكان الوحيد لذي يلجأ له المحرومون من كل شيء، من الحب، من التسلية، من الحرية، البار الذي يجمع الفقير والثري والغبي والذكي والسياسي والمندس والنادل والسيد والمتملق والمنافق الذي يصلّي صباحاً ثم يسكر ليلا ويعربد. الخمرة تعطي إجابة سريعة لكل تساؤل محير مرتبك خارج المألوف، ها هو مبدر يفكر بنجاة لربما لها علاقة بصديقه عبد الرحمن حيث يقول:(لعنتُ رشح الخمرة الذي ينساب متسللاً لمخدع الروح، ليطلق سراح التشككات متنقلة بعربات التحسس الرمادي، وقلتُ هذا يكفي لئلا تستحيل نجاة فتاة فاجرة وأمي امرأة عاهرة ويغدو البيت منفى والمدينة قبرا)، ولذلك نرى الخمرة تتوقف عند حد معين حين تعطي الإجابة الشافية ويرتاح الضمير بدوائها.

ما الذي جناه مبدر من الوطن حتى في أجمل سنين العمر وهي المرحلة الطلابية تراه خائفا مرعوبا من مدرّس شريف (ناهض) لأنهم يحذرونهم منه لكونه الشيوعي الذي جاء نقلا من كركوك نتيجة ميوله الشيوعية فانه كافر ملحد بينما هو مَن دلّهم على

العمالقة من لوركا وبوشكين، كيف سقينا الفولاذ وبناءً على نصيحته كانوا يتابعون بطلها (بافل) الصغير ونهوضه في مسيرة العمال النضالية.

ذلك الوطن، وتلك البلدان التي تتخذ من الدين ستاراً لتمرير مآربها، حيث ملئت الأرض جثثاً وقتلى في السجون والشوارع كما في إيران أيام الخميني، حيث أنّ أحد الشعارات الدينية التي كانت ترفع ايام الخميني في ايران هي: (لو سمح للكافر بالاستمرار في الحياة لأصبحت معاناته النفسية أسوأ كثيراً، أما لو قتل المرءُ الكافرَ فيكون قد حال دون ارتكابه مزيد من الخطايا وبهذا يكون الموت نعمةً له، ولذلك كانت الإعدامات في الشوارع بواسطة الرافعات...ماريا نعمت رواية... سجينة طهران).

ثم تبدأ رحلة التفكير بالخروج ومغادرة الوطن والحديث عنها بين الأصدقاء، أنها لغة الأسرار في تلك الأيام الغادرة، لخوفهم من بطش النظام، فيرى مبدر ليس له غير البيت: (تخطو وليس لك غير البيت ملاذاً ؛ هو الوكر العاطر بأرائج الأمان ولكن هل يأمن الطير في عش تترصده أحقاد الكواسر). فيتوجب عليه وعلى اصدقائه الكتمان، (الخوف هو أفظع السجون على الإطلاق ولذلك إذا كتبنا مخاوفنا قتلناها.. مارينا نعمت... من رواية سجينة طهران).

مبدر يتخذ القرار في الهروب من العراق ويغادر الى ليبيا نهاية السبعينيات، على أمل اللقاء بصديقه عبد الرحمن الذي سبقه هناك، ثم اليأس من اللقاء به لكونه غادر الى إنكلترا وهذه أول

بشائر اليأس وتضاعف الغربة عليه. يصل الى ليبيا حيث (زنقة اليهود).. ومن فداحة اليأس الأول لغياب عبد الرحمن وإرهاصاته التي دخلت عنوة الى صلب الهم، بدأ مبدر يزيح عنه تعليق النفس بالأماني لنقرأ ما يقول:

(هلمَّ أيها المخلوق المتطيّر من ربقةِ القدر ؛ المهووس بشدَّة الضجر. يا ناقم، يا حالم! العالم لا يتغير بالأماني ؛ ولا المُرادُ هيِّنٌ ويسير".. أدخلُ كمن يبغي اكتشافَ وجودٍ لا مُكتشف، يا حالم العالم لا يتغير بالأماني).

في ليبيا وحيرة الغريب في المنفى والضياع والخوف من المبهم، يتعرف على شخصٍ طيب (مبارك) ثم على(بشرى) النادلة في مقهى... بشرى تلك التي ترمي عليه ضباباً آخراً، فهوَ ليس مِمَّن يتخلّون عن ذاكرتهم بسهولة تذكر، فهناك نجاة في السماوة والحلم المنتظر وكل ما أعطي من تعهدات لنفسه في أن لا ينساها، بل يظل ذلك الحبيب الوفي وتلك هي طامة المثقف وضريبته التي لابد أن يدفعها . بشرى تفكر به كزوج، فيجد نفسه لأولَ مرّةٍ نائياً عن ذكرى الأهل، واستحضار صورة الحبيبة نجاة، لأول مرّةٍ يشعر أنه منسلخ عن غمامةِ هموم ؛ وداخل حلبة مفاجآت.

بشرى تحدّثه عن اختها الهاربة مع اليوناني حباً وتضحية، يبدو أنّ الكل في أوطان العرب ليس لهم لغة سوى لغة الهروب من جحيم الحكام، المغرب هي الأخرى بلد الفقر المدقع وكثرة الدعارة، بحيث في يوم قالوا للملك(محمد السادس) المسمى (أمير المؤمنين) أنّ الآيدز قد تفشى في المغرب فقال لهم ليس من مشكلة (ادعموا

الواقي الذكري)، هذا كل ما استطاع أن يفعله أمير المؤمنين.

في ليبيا يكون لمبدر ثلاثةُ صحابٍ: مبارك، وبشرى، والشِّعر.. وهنالك في البعد النائي كانت الأمُّ، ونجاةُ، والذكرى. يبقى مع بشرى سبع سنوات متواصلة، أزاحت الكثير من التفكير القاتل لديه، المرأة هي مفتاح الراحة والأمان في الاغتراب، حين يمرض ويصاب بالحمى، بشرى تتحدى كل التقاليد الليبية المحافظة وتجتاز الأزقة الظلماء في ليلٍ حالك، وتعوّده كي تداريه وتخفف عنه آلام الوطن النائي.

وكل غريب له سلواه في السياحة وارتياد المتاحف والمناطق التأريخية وخصوصا الشاعر والكاتب حيث يصيبه الذهول لكل شيء غريب عنه وعن ما أعتادته عيناه، فيقول لبشرى وهو في متحف ليبي:

(المتحف دفترٌ حيوي وصفحات مصغّرة لمجتمعات كانت هنا، نحنُ هؤلاء قبل آلاف أو مئات أو عشرات الأعوام. مقذوفون من بؤرة وجودهم السحيق. هم جذورنا ونحن الأغصان) . الروائي زيد هنا يكرر لنا أنّ الذاكرة لدى مبدر هي التي جعلته يفيض بما لديه عن جذور الإنسان، أولئك أسلافنا والقادمون أحفادنا وهكذا تبقى الذكرى جوالة بين هذه السلسلة المترابطة الممتدة الى السنوات السحيقة والماضية صوب الأبدية، مثلما ذاكرته التي تتأرجح بين حبٍ تركهُ هناك في العراق (نجاة) وحب فرضته الغربة والاشتياق الى حضن النساء الدافئ والمتمثل بـ(بشرى).

فجأة تغيب بشرى والى الأبد بعد إن غرست في قلبه وفي جسده

نـدوب لا يمكـن أن تمحـى، لقـاء جمعهـم اختصـر كـل معـاني الاشتياق واللوعة والحرمان والحب الذي لم يُكتب له الاستمرار لدواعي كثيرة، المرأة إذا أحبت بصدق لابد لها أن تؤرخ هذا الحب عن طريق الوصال الحقيقي والتماس الجسدي والتوحيد على سرير ناعم يفيض بالحنان، ثم فليأتي ما يأتي، بشرى تجعله يتذوق عسيلتها في تلك الليلية الأخيرة، كي تغرس في قلبها سكين حبه الذي سوف يظل ماثلا أمامها كلما تتذكر قبلاته وتمسيده فوق الجسد الناعم. في الدنمارك إذا ما التقى رجل وامرأة وقال لها الرجل: أتذكرينني قبل عشرين عام كنت قد أحببتك ذات مرة، المرأة تقول له، وهل سمحَ القدرُ لنا في أن ننام سوية في فراشٍ واحدٍ ونضاجع بعضنا، فإذا قال لها كلا، تقول هي بدورها: آسفة إذن لم أستطع تذكرك، فتصور ايها القارئ ما هو دور الجنس في حمل الذاكرة سنين وسنين. ولذلك ظلّ مبدر داغر يحملُ تأريخ بشرى مادام حياً:

(بشرى إذاً نيزكٌ مرَّ في سماء روحِكَ خطفاً ثم انطفأ. لكأنَّ الأيام ترينا غوايتَها تجسيداً على صحائف العمر).

غابت بشرى!

وبالغياب أُغلِقَ كتابُ حبٍّ كان حلماً:

نهض فانتشى..

تمايس فانكسر..

بزُغَ فانطفأ..

مرَّ وانتهى.

الحصار.. الكابوس الجاثم والصدور الهشّة

بين هذه التصدعات يتسلم مبدر رسالة من أمه :

"يا ولدي: نحن في أشد الظروف فقراً، وأتعسها مقدرةً. المال ؛ العملة عندنا لا قيمة لها فهي تنضب سريعاً كالدخان. الحصار استنزف المدخّرات وأطاح بالماثل من الأشياء: أثاثاً وعفشاً وعقارا..... الكثيرات من البنات اليافعات انجررنَ إلى دروب الخطيئة لا لشيء إلاّ للتواصل في حياةٍ أكثر ما يتمنّينَ فيها أكلَ لقمةٍ تُطيل الحياة ليومٍ آخر... ابعث لنا ما تقدر عليه من مال ؛ فنحنُ ننهار).

انا، كاتب هذا المقال، في يوم أثيمٍ كنت حينها أعمل مهندساً ولدي سيارة تكسي أعمل بها بعد الدوام الرسمي كي أستطيع مجاراة الحياة الصعبة أنذاك لعدم كفاية الراتب في متطلبات الأسرة. أغوتني فتاة في عمر الزهور وأنا أوصلها الى بيتها، حينها كنت شاباً ينطحُ الحائط فينز ماءاً وخرير، ركنتُ السيارة بجانب بيتها، ودخلت... ويا ليتني لم أضع قدماً على عتبتهم، البيت ليس له باب،بل مجرد خردة قماش، الجلوس أرضاً على سجادةٍ أكل الدهر عليها وضحك. جلستُ حتى جاءتني والدتها الوقور، فصعقتُ

أيما صاعقة، وهي الأخرى خرّت من الحياء والبكاء المفاجئ، يا للهول!!.. كانت جارتنا في الزقاق البسيط. كانت ترفل بالشرف والعفة والكرامة وكنت في ذلك الوقت أناديها بخالتي تقديساً وحبا لها، فاتضح لي أنّ البنت كانت(فلانة) أيام الصغر الذي تناهى لي وجعل الغشاوة على عينيّ ولهذا لم أعرفها، خرجتُ سريعا تاركا لهم مبلغَ كل ما عملته من أجرٍ في ذلك اليوم وأكثر، دون أن آخذ وطري، غير أني لعنتُ صدام أمامهنّ دون خوف أو تردد.

تلك الظروف القسرية على عائلته والشوق الناري الذي لا ينطفئ للحبيب الأول (نجاة) يجد مبدر داغر نفسه مرغماً بالعودة الى العراق وفي ظل الأجرام الصدامي وفي نفسه الكثير من الوساوس، خوفا من رجال الأمن، تفكيره بمصير العائلة، ونجاة التي لم يسمع عنها خبرا يُذكر، بعد إن كانت تتواصل معه بالرسائل والخطابات الى ليبيا لكنها في السنوات الأخيرة انقطعت ولم يعد هناك من رد ؛ وحتى امه التي كبرت وغاب عنها ذاك الألق و التي كانت تخبره عنها لم تبادر في الإفصاح عنها بشيء يسر الروح، نجاة أصبحت في عالم الغياب وقد طواها الدهر دون معرفة مكانها وما حل بها، ها هو اليوم عائد الى العراق (ويحشر نفسه مع العائدين ليدخلوا من فمِ النفق إلى جوفه العتيم)، مرددا:

(مع رامبو في مركبه السكران "وهكذا؛ فأنا مركب ضائع تحت شعر الخلجان الصغيرة، مقذوفٌ بالإعصار في أثير لا طير فيه).

يصل مدينته السماوة بعد غيابٍ دام عشرين عاماً ويلتقي بفرحٍ يشوبه القلق والحزن الدفين بالكثير من أهله وناسه وخصوصاً اخته التي تقول له (أخطأتَ كثيراً يا أخي بعودتك!)، لأنّ أغلب الشباب اليوم هربت من هذا الجحيم الذي نحن فيه ومن جيش القدس الذي اعدّه عريان (صدام) ليحارب فيه جيوش العالم، الرجال تهرب من العراق وأنت راجع اليه، هكذا سمع أول تنغيصة في عراق الظلام الذي دخله توا. يلتقي بصديق عمره كمال فيجده ليس بذاك الكمال الذي فارقه؛ ليس بتلك الحيوية وحب الفن، طحنته الأيام ولم يعد غير شتات. يسأله عن(نجاة) فيجيب حسير النفس، ربما هي في عمان الآن تنسحق مع آلاف النساء العراقيات ممن تواريَن هناك هربا من الجوع والحصار. لكنّ الجواب الذي أنهى كل خيوط الأمل الماثل في أنْ يعاد حبه الذي طار مع الريح ولم يعد.... حين يكمل كمال حديثه القاتل:

(أنّ عربة من النوع الذي يستقلّها المسؤولون الكبار كانت تأتي فتأخذها إلى العاصمة، وتغيب ولم يعد أحد يبصرها.... لقد انتظرَتكَ طويلاً ومن المحتمل أن ظنها خاب في مسألة عودتك؛ ظنّتها مستحيلة لن تتحقق. ومع هذا لا تجعلها تضيع، ابحث عنها. ليس لنجاة من بديل).

ثم يعرف أيضا عن مصير شهاب والد (نجاة) بأنه كان يقص على زوجته (انيسة) وهو في سكرات الموت وصحوات الضمير بانه شارك في قتل العديد من الناس الوطنيين وقبلها في عام ١٩٦٣، كان يقول لها..(علقم.. علقم.. مرارة. أشعر كما لو أنَّ ملحاً يُزرَق

في فمي، ما هذا، يا أنيسة؟.. لماذا أنا هكذا؟! هل أنا مريض؟ "، ثم يموت شهاب من غير أنْ يدرك مصير نجاة ونهاية الجناة !.. مات تاركاً المصير فضفاضاً بلا نهاية).

كان رجاءُ الناس من الله في القضاء على عريان لا حدود له، لأنها عجزت من القضاء على عليه، عريان هو صدام حسين الذي تعرى وأصبح مكشوفاً في أيامه الأخيرة، تعرّى للإمبريالية لكي يرد الموت عن نفسه، مثلما تعرّى قبله عمرُ بن العاص أمام علي. ترجو الناس باريها وما من مجيب فتبدأ بالتشكيك وهم يرددون (الله قادر على كل شيء الا على عريان فهو عاجز وخائف ومدحور)، وهذه الرؤيا حول الشعوب ويأسها قد وصفها محمد الماغوط بتعبير مذهل (انني اعد ملفاً ضخما عن العذاب البشري لأرفعه الى الله فور توقيعه بشفاه الجياع واهداب المنتظرين ولكن يا أيها التعساء جل ما أخشاه انْ يكون الله اميّا). ثم يختصر مبدر مما رآه عن حالة البلد: (الشباب من أهل المدينة لا وجود لهم، ولم ألمح إلا القليل. علمتُ أنهّم أمّا مُجنَّدون في الجيش أو هاربون يقبعون في البيوت، لقد هرب الكثيرون وصاروا يجدون الأمان هناك ولو على حساب سوء الحال.. شاهدت أعداداً هائلة منهم في عمّان). المخرج الإيطالي الشهير (فدريكو فلليني) كان يقول: (السير في الشوارع كان خطرا على أي شاب إيطالي ليس في جيش موسوليني)، حيث يروي كيف أنه كان سجيناً في بيت خطيبته ولم يلتحق في الجيش وفي يوم خرج مغامراً فإذا بنقطة تفتيش تستوقفه فما كان عليه سوى أن يتدبر حيلة، حيث ركض الى

امرأة عجوز كانت تتوقف جانبا وأمطرها بالقبلات على أنها أمه، العجوز ذهلت، الجنود تركوه ريثما ينتهي لكنهم تناسوه بعد برهة استطاع بها الهرب من أقرب زقاق.

لذلك ومن غمرة اليأس يبدأ مبدر في التفكير بالخروج مرة اخرى من عراق الجحيم الذي لم يطيقه خلال هذه الأشهر القليلة التي قضاها فيه بعد عودته من ليبيا فيردد مع النفس الهالكة:

(انبجس احتمال أن تعود إلى ليبيا أو تسلك درباً آخر يوصلك لبلد تكون فيه بعيداً عن الجحيم فتنسى العراق وتتخلى عن نجاة. وكان هذا احتمال الجبن الذي لم تحتمل تخيله فطردته من رأسكَ بطريقة الرفس).

فيخرج مبدر برفقة صديقه كمال الى بغداد ثم توديعه المبكي له في الحافلة التي تقلّه الى عمان، ولنرَ ماذا يقول لنا الروائي بخصوص ذلك:

(فالمغادرون ليس كالأعوام الخوالي ينطلقون قصد السياحة والارتياح، إنما لأغراض دفينة في طوايا النفوس لا قدرة للبوح بها، كلٌّ ينشد هدفاً وللجميع مآرب).

في الحافلة يتعرف على طالب تونسي يدرس في العراق جلس بالقرب منه والذي يبدو رجع غير راضٍ عن العراق الذي تكلم عنه عمه قبل سنين مضت، فقرر الرجوع الى أهله وترك عراق صدام حسين.

يصل المفرق الحدودي المرعب آنذاك فيقول:

(كانت العيون الذئبية تحتشد، تطلق شررا يتابع المشاهدين

إبتداءاً من إنزال الحقائب وحملها الى قاعة التفتيش، حتى اعادتها الى الحافلة مجدداً، لأنّ الخارجين يحسبونهم أعداء يحملون اسرارا يجب أن لا تخرج).

عيون ذئبية تطلق الشرر ولكن ليس كما في أفلام الماتريكس، والخيال العلمي، حيث نجد العيون الليزرية كيف تقتل حالماً يقع الشعاع والشرر على الجسد المراد قتله، انها بمثابة الفرضة والشعيرة التي تعيّن الهدف ثم قنصه قبل قتله، لكنّ هؤلاء جلاوزة البعث كانوا يتفنون في إثارة الرعب بين الناس، بحيث يظل المرء مرعوباً على طول الخط ومقتولاً آلاف المرات. وفي عمّان منتصف الغربة القاتلة يبدأ المرء عادة يتذكَّر من يحبه من الأصدقاء والأهل والأم الحنون فنرى مبدر منتشياً تحت رذاذ الماء ويردد:

(تحت رذاذ الماء البارد المنهمر على يافوخي الساخن استرجع كلمات العم شهاب وحواري معه، لن تجدها. نجاة تشظت وضاعت، لا يا عم لن تضيع سأجدها).

دش الماء هو أفضل الأماكن للرجل إذا ما أراد إراحة النفس وإزاحة الهم الجاثم في صدره، ثم البكاء خلسةً وغسل الدمع كي تبلعهُ البالوعات ويخرج دون مرأى الناس له فيكون قويا صلبا ذا إرادة لا تلين.

يتذكر وهو في غمرة اللواعج العم عباس وقتله وهو ذو السحنة الخمسينية، ذلك العم الحالم بغذ أفضل للبشرية ثم يردد مع النفس الهليكة:

(بوشكين ولوركا قضيا من أجل الحب والأرض ومعهما عمك عباس وطوابير لاتعد من المفكرين والمثقفين حاملي مشاعل الورد).

وبين كل هذا الإرهاص القاتل يتمنطق مبدر بمقولة همنغواي (قد يتحطم المرء لكنه لا يهزم).

في عمان يشرد الى حديث الأم عنه فهو لا يشبه أبيه في تعاليم الدين والتقوى والورع انه لا يعيش على جلباب أبيه فتقول:

(وانت كبرت ولم اجد فيك الرغبة لذلك، أخذتك الاشعاعات وسيطرت عليك هذه الكتب المكدسة التي يقينا لا تحوي تعاليم الدين وفحوى التقوى). فماذا يفعل مبدر مع قدره وحظه في هذه الحياة التي جعلت منه مثقفا وذو عقل نيرٍ بينما الدين والملالي يتبعهم البسطاء والأغبياء من عامة الناس ويرفضهم أولو الألباب. هذه الحياة تحتاج الى التمرد كي تفلت بجلدك من غضب الطغاة أو تصرخ فيهم صرختك المدوية التي تجعل منهم كلاباً مذعورة على الدوام (إذا فرضت على الإنسان ظروف غير إنسانية ولم يتمرد سيفقد إنسانيته شيئا فشيئاً.. جيفارا).

في عمان يتذكر شعراً لنجاة وكأنها حورية البحر:

((مثل لآلئ تفيض بالنور / أريد لقلبي أن يتفصد/ مثل افق رائق اسعى لأحلامي ان تفيق /قل لي ايها القابع في بون الفنارات / متى تأتي سفني الراحلة؟)).

أحلام الفتيات التي ضاعت بين كل ذلك الدمار جرّاء الحروب والبوليسيات التي عمت أرجاء الوطن السليب، فتظل تنتظر مثل حورية البحر في الدنمارك التي فارقت حبيبها وهو يبحر بشراعه

ولم يعد ، فظلت تنتظره وعيناها باتجاه بوصلة رحيله. ومن يستطيع زيارة كوبنهاكن يراها هناك بتمثالها الجميل (امرأة بذيلٍ سمكي) على أحد المراسي الدنماركية ، هي اليوم مزار لملايين الناس من كافة ارجاء العالم تخليدا لذكرى ذلك الحب الخالد للكاتب الدنماركي الشهير (يوهانس كريستيان أندرسن) والذي ترجمت أعماله الى كافة لغات العالم.

ثم تبدأ رحلة البحث عن نجاة في عمان:يبحث في عمان عنها :

((أبحثُ في الطوايا عن أنفاسها..... يا جبل الحسين يا احياء عمان وحواريها ، هل لي من يدلني على جوهرتي الضائعة.. انها هنا وليست في متاهة أخرى.، من هذه الدنيا المتاهة)). تتماثل لي هذه الثيمة بأغنية فيروز (يا جبل اللي بعيد ، خلفك حبايبنا ، بتموج مثل العيد ، وهمّك مزاعلنا ، يا جبل اللي بعيد.... خلفك حبايبنا)، ولذلك وأنا أكتب هذا السطر شرعتُ الى الآيفون واستمعت جيدا الى فيروز في هذه الأغنية كي أصدق ما أقرأ وأكتب فكنتُ في غاية الراحة والزهو النفسي الذي انتشلني ولو لدقائق معدودة.

وفي غمرة البحث عن نجاة يرى أهوال ما يصيب العوائل العراقية المحطمة بنسائها ورجالها في عمان (تحطمنا الأيام حتى كأننا/ زجاج لكن لا يعاد له سبك).

ولذلك يهرب المرء الى الخمرة لكي يخفف ما في الصدر من ألم جاثم، حيث يصف الروائي جلسة سكر بين مجموعة من العرب الأصدقاء الذين جمعهم القدر، صورة رائعة يصفها الروائي القدير في وصف الأمة العربية وعدائها لأبنائها في هذه الجلسة، حيث يبدأ

الحديث المشوق والسمر بين الشاربين وكل يغني على ليلاه، ذلك التونسي (العارف) الذي قال (الى الجحيم ايها المولودون من رحم العمالة ولتحيا تونس الخضراء . ينتفض الحساوي شاعر سعودي ليبرالي ليقول (خدعوك ايها المثقف، وجعلوك تظن انهم افضل من قاتليك، /غسلوا الكعبة المشرفة بسلوك الخدم أمام الكاميرات وتسللوا بوئيد خطى الذئاب يعانقون المغفلين من المسلمين).

ما الذي يتذكره مبدر من الآلام وهو يسمع من وسوسةٍ حذرة لسائق تكسي عن الجلاوزة الذين أعدموا خمسة طلاب بأسم (صباح) في الكلية، لكونهم يبحثون عن مطلوب لديهم بإسم (صباح) ولم يعثروا عليه بالتحديد فراحوا يعدمون خمسة بهذا الإسم. الروائي زيد بارعٌ في اختيار شخوصه، اتخذ الإسم(صباح) دون غيره، كإشارة منه الى أنّ الطغاة قد دمروا وأعدموا غدنا، مستقبلنا، باعتبار أنّ دلالة الصباح هي الغد الجديد، القادم من الأيام، المستقبل المشرق الذي أصبح ظلاماً بفعل هؤلاء الطغاة.

مهمة الكاتب.. رسائل المؤلف

في ساعات الطحن وتدمير الذات بماذا يفكر الكاتب والأديب، حتما يكون التفكير مخالفا لكل ما يصيب الآخرين من ملمات، لو أصاب الثري ملمة راح يفكر في ماله وجشعه الذي انقضى، لو أصاب الفقير ملمة رفع رأسه الى السماء، أما الأديب كحال مبدر إذا ما أصابته الملمة فأنه يسير وبه شعور أنّ بودلير والمتنبي يمشيان معه: (ومعهم كان رامبو وبوشكين. وبجانبهم

السياب واوكتافيو باث. يمسُّ أكتافَهم سان جون بيرس والماغوط. يخطو لوركا متبختراً بنبوءته التي تقر باندحار القتلة:" كنتُ موقناً أنهم سينهزمون، وسيتوارون أولئك عُشاق الدم).

ولذلك تنقلنا الرواية الى رسالة مفادها، هي أننا حينما نرى جلوازا وقد أخذ منه الدهر مأخذا عظيما فنشمت به ونقول (على الباغي تدور الدوائر)، ولذلك تدخل البهجة أحيانا الى النفس المحطمة لمبدر وهو يردد منتشياً:

هم يندحرون ونحنُ نبزُغ

ينسلُّ منّا الألم فيما يندفع إليهم الخذلان.

ولفرط اقتراب العافية منّا

تتسلل مخالبُ العلل إليهم

في عمان؛ وسط إهانة المرأة العراقية يختنق مبدر من التفكير بأن (نجاة) هنا الآن مع فوج النساء العراقيات المنتهك شرفهن، فأنقل ماذا يبوح الروائي الكبير زيد من موجعات الكلام والتعبير المذهل على لسان مبدر بطل روايته وهو هناك كسيراً منهكا مغلق الطرق والسبل وما من معين سوى النفس العليلة بحب (نجاة):

(نجاة! حين أغيبُ عنكِ ليس لي إلا الحنين إليكِ.. نجاة أيتها العراق الذبيح، المُنتَهَك، المبتلى.. يا تاريخي البارق الباهر السرمدي... بكِ التمس حصيلتي... أراكِ اليوم يتيمةً فعلاً! فقد ماتَ الذين سعوا لصون الشرف وحفظ العِرض؛ وبقي الذين يتفرجون على ذبحِك وتقطيع أشلائك). كلمات مبكية حزينة تمزج بين حب الحبيب والوطن مثلما الكلمات الرائعة لأغنية (بغداد) لكاظم الساهر.

الدكتاتور.. النهاية؛ الابطال.. المآل

تتوالى الأحداث في الرواية حتى قيام التحالف الدولي وسقوط الدكتاتورية، فيجد مبدر نفسه وسط عالم آخر من عوالم الوطن الميت والذي يرسو على ميناء الخراب والدمار، كل شئ محطم وسائر نحو الهلاك. صديقه الأوحد الرسام الرهيف(كمال) يموت منتحراً في نهر الفرات، وبقيت لوحات رسمها وبذل الكثير من الجهد في صنعها وإنجازها. هناك الكثير من الفنانين الذين سحقتهم ماكينة النظام على غرار كمال، هناك المطربة الجميلة (سهى البصري) التي شاهدناها على شاشة التلفزيون، مرمية مجنونة في أزقة شوارع حيفا في بغداد نتيجة اغتصابها من أحد رجال المخابرات الصدامية آنذاك. (كمال) هذا هو نفسه الشاعر السماوي الراحل (جمال كَاني)، للتشابه في الأسماء ومهنة الفن، كمال رسام وجمال شاعر، كلاهما قد تماهيا بين تلافيف الإنسانية حتى لاقوا حتفهم التراجيدي الموجع. فكلما أتذكر (جمال) أو (كمال) أتيقن بأنّ الهوى كان بادٍ على جمال، الهوى القاتل الذي جعله مثلما قالت زوجته في الرواية:

(كنت ألمس تذبذبه وأعزو ذلك لحياة الفنانين والمبدعين الكبار فأبرر له تقلباته، يكثر من الشرود ويتوه في هذيانات لا تترك في نفسي غير شعور أنه لن يبق الزوج الذي عشت معه أعواماً ولا الأب الذي كان يضمُّ الصغار بين ذراعيه الحنونين).

فانقلب جمال رأساً على أعقاب إلى الرحيل مما جعله يتخذ قراره الأخير في مغادرة أباطيل الحياة، أراد أن يبصق في وجه حياةٍ

لم تعد تُحتمل، لكنّ البصاق كان مدافاً مع سيل الفرات الجارف.

عبد الرحمن الأديب الناقد لم تطأ قدمه أرض الوطن وظل في قائمة من ينتظرهم مبدر (على جناح بهجة العودة لأعشاش طفولته المائية)، وعبد الرحمن هذا هو لربما أراد الروائي أن يجعله من أدباء الخارج أو المنفى وذلك السجال الدائر بينهم وبين أدباء الداخل. أما صديق مبدر، الهادي التونسي! فكان رمزا للأمة العربية التي لابد لها أن تفهم ما يدور في العراق، فيضع مبدر روايته عبر الأثير علّها تصل الى (الهادي التونسي) فيكون قد أوفى بوعدٍ قطعه له في كتابة ذلك البوح في حافلة الأردن وها هو اكتمل الآن، لكنه بجزئه الأول فالأجزاء التالية على ذمة الأيام القادمة، إذ أنّ العراق على بعد(فراسخ) من حربٍ أخرى تستهدف رأس النظام هذه المرة (٢٠٠٣)، على بعد فراسخ لقرع طبول الألم القادم، على بعد فراسخ لقبورٍ أخرى ويتامى وثكالى نادباتٍ لاطمات. وينتهي إبداع زيد الشهيد بصفحته الأخيرة، حيث الليلة الأخيرة:

الليلةَ

وطني يذهبُ إلى السرير.

يرمي رأسَهُ المتعبَ على وسادةِ القلقِ؛

فلا ينام!

غداً تبدأ الحرب

ثم نهايته الدلالية في هامش الصفحة بين زلّة (ليبيا) والسماوة ٢٠٠٢ـ ٢٠٠٦، التي تشير الى ن الرواية كتبت بين ليبيا والسماوة.

خاتمة

في النهاية لا يسعني سوى أن أتذكر من خلال هذه الميلودراما المفعمة بالحزن، الأغنية السورية الشهيرة للشاعر السوري محمد سلمان والتي كتبها أيام حرب الجولان ١٩٧٣والتي تقول (بكتب إسمك يبلادي / عل الشمس الما بتغيب / لامالي ولا أولادي على حبّك ما في حبيب). لكن بلدي يبدو عليه قد كتب على أقراصٍ من الظلام بدلا من الشمس.

سبت يا ثلاثاء

(١) "سبت يا ثلاثاء".. رواية جريئة تحتمي باللغة.. حسن عبد الرزاق

(٢) مسارات التركيب اللغوي في (سبت يا ثلاثاء) .. د. فاضل التميمي

(٣) سبت يا ثلاثاء.. رواية إنسانية سكتت عن القول المباح.. محمد الأحمد

(٤) "سبت زيد الشهيد"... يا ثلاثاء.. محمد الغربي عمران

(٥) (سبت يا ثلاثاء).. النموذج الاخير في البناء النصي القصصي العراقي.. محمد خضير سلطان

(٦) سبت يا ثلاثاء بين لعبة الزمن وسحر الكلمة.. د. محمد فليح الجبور

سبت يا ثلاثاء
رواية جريئة تحتمي باللغة

حسن عبد الرزاق

الاستنتاج الذي تخرج به وانت تنتهي من قراءة نص زيد الشهيد (سبت يا ثلاثاء) هو انك ربما قمت بقراءة رواية، أو قصة طويلة، أو قصيدة حديثة ذات نفس ملحمي، أو حكاية مأساوية حملتها إليك لغة حداثوية عالية الشعرية.

وهذا (التمويه) الاجناسي الذي يواجهك كقارئ هو ليس وليد تشوش في رؤيا المؤلف، فزيد الشهيد صنف نصه على اساس انه رواية وهو بهذا التصنيف لم يكن بعيدا عن تصنيفات الكثير من الروائيين الذين كتبوا اعمالا بهذا الحجم وهذا الاسلوب، انما ياتي التمويه كنتيجة طبيعية لبراعة كاتب اراد إن يعطي الخيار للمتلقي ايضا في مسالة اختيار التصنيف الذي يجده ملائما، بعد إن عوّل على اللغة اساسا، مبرزا اياها بقوة إلى الواجهة على حساب الحكاية التي لم تكن لديه سوى مرتكز تقليدي لبناء نص يفوح برائحة الكارثة الكبرى التي لحقت بالإنسان العراقي.

وتقنيا فان هذا النص هو بمثابة جملة كبيرة متلاحقة

الكلمات تتداخل فيها الازمنة الخاصة مع بعضها وكذلك الازمنة العامة وتتجاور الاحداث الماضية والآنية اعتمادا على تداعي المعاني الذي يثيره التشابه اللفظي للكلمات.

فمنذ سطر الاستهلال الأول يبدا المتلقي بالبحث عن غاية السارد المختفية تحت جملة خرجت عن اطار الصياغة النمطية التي تعطيها صفة التقريرية، وهذا البحث يجعل المتلقي مضطرا إلى الالتجاء للجملة التالية ابتغاء لمعنى ما يوصل له دلالة سابقتها، وحين يحصل على ومضة فكرية معينة يستمر توغله في الجمل المتبقية بحثا عن ومضات أُخر تشكل بمجموعها في النهاية بقعة الضوء الكبيرة التي تكشف كوامن النص وما اراد السارد من التلميح اليه من خلال تصريح أخذ بعدا اجتماعيا.

إن نص (سبت يا ثلاثاء) اذا اردنا تجنيسه كرواية فان من المنطقي إن نعطيها صفة الرواية (السياسية) غير انها لم تكن من النمط الذي يروج لأفكار معينة بطريقة شعاراتية سواء كانت هذه الافكار سلطوية أو مضادة للسلطة وانما هي من نمط الروايات التي توحي بطابعها هذا من خلال تناولها لشخصيات مقهورة محطمة مندحرة حظيت بهذه الصفات ليس لأخطاء ارتكبتها هي في الاصل وانما لأخطاء قاتلة ارتكبها (الآخر) الذي امتلك الهيمنة والجبروت والتحكم بالمصائر.

فنجاة.. الشخصية المحورية التي تأخذ دلالة تأويلية أخرى غير دلالتها الانسانية المجردة، هي ضحية (عريان).. الشخصية الثعلبية المناورة التي تتقن استدراج فرائسها بأسلوب غاية في الانسانية

المزيفة، وعريان هنا هو ذلك الجبروت والقوة الغاشمة الغبية الرعناء التي ترتكب الجريمة بلا اكتراث لعواقب ما تقترفه. ان (نجاة) ضحية ضعفها الانساني الذي جاء اساسا نتيجة الانانية المفرطة لذويها الذين تركوها تعيش وحيدة مابين جدران بيتها العتيق بدون إن يتحسبوا لما تفعله الوحدة بالوحيد الضعيف. حيث أنها اضطرت إلى الاستعانة بعريان والوثوق به بسبب حاجتها إلى المنجد وبسبب الوهن العقلي الذي تعاني منه.

إن ثنائية نجاة - عريان هي القصد الظاهر والباطن للروائي زيد الشهيد (نقول زيد لأنه لم ينب السارد عنه وانما دخل بكيانه الشخصي ضمن السرد) فالإنسانة التي دمرت عقلَها كارثةُ قصف الجسر في احد ايام الحرب الذي صادف يوم (ثلاثاء) هي رمز لبلد اغتصب قسرا، والرجل السكير الفظ الذي اغتصب نجاة في احد ايام الاسبوع (السبت) هو رمز لطاغية مغامر يحيل انكساراته إلى انتصارات من باب ممارسته لخداع ذاته بالتحديد وليس من باب خداع الآخر لأنه لا يعترف بوجود عقل سوى عقله. ومن خلال الجمع ما بين تاريخين مأساويين هما ثلاثاء الكارثة وسبت الاغتصاب نصل إلى الوثوق من قناعتنا الشخصية بان هذه الرواية ذات طابع سياسي خصوصاً وان للتاريخين وجودهما الواقعي في روزنامة الزمن العراقي المعاصر.

وكأي نص أراد له كاتبه أن يكون رواية فقد حفلت (سبت يا ثلاثاء) بشخصيات وأحداث اخرى اخذت لها بعدا واقعيا في مجرى الحدث الرئيسي الا انها كانت مسخرة لتصوير معاناة الشخصية

المحورية (نجاة)

وتضخيمها لكي تعطي فيما بعد مبررات النهاية التي آلت إليها تلك الفتاة بعد إن ارادت الذهاب إلى عالم الطهارة والنقاء حتى وان كان ذلك عن طريق الانتحار غرقا لأنها لا تريد إن تكون أمًّا لمسخٍ مولود سفّاحا يحمل كل صفات أبيه الكريهة:

(نزلت. احتضنها الماء شغفا.. شرع يعمِّد جسدها ارتفاعا، حتى إذا تجاوز الرأس اكتشفت العالم الذي طالما حلمت بولوج ابوابه)

إن رواية بهذه الجرأة في الطرح والمعالجة كتبت في حقبة زمنية غابت فيها الحرية بشكل مطلق فكان لابد لها من قناع مموَّه تختفي تحته حفاظا على بقائها كنص وعلى بقاء كاتبها كجسد انساني حي ولهذا فإنها التجأت إلى اللغة الشعرية ذات الايحاءات المتعددة التي تتحمل اكثر من تأويل يبقيها بمنأى عن التفسير الاحادي.على اننا لا نهمل فلسفة القاص زيد الشهيد المتمثلة باعتماده الدائم على اللغة في تشييد نصوصه كونه يرى إن المواضيع ليس بها ما هو جديد انما اللغة هي التي تأتي بالجديد.

لقد كانت لغةُ الرواية صعبةً سواء على مستوى البناء الانشائي لها أو على مستوى الصياغة الدلالية، والسيولة المعهودة في قراءة الروايات غير متاحة في جملها لكنَّها لم تكن معقدةً أو مبهمةً أو فنتازية وقد امتلأت بمحمولات فكرية اثرت النص في المحصِّلة النهائية بدليل ان الانطباع الذي يتكون لدى الانتهاء من قراءتها هو انطباع مغاير تماما للذي يتولد اثناء البدء بقراءتها.

مسارات التركيب

اللغوي في (سبت يا ثلاثاء)*

د. فاضل التميمي

تنهض رواية الكاتب العراقي(زيد الشهيد){سبت يا ثلاثاء} - الصادرة عن دار أزمنة عمان ٢٠٠٦ - ، على متن سردي ممثل بمجموعة من التراكيب اللغوية التي تؤلف سياقات الجمل التي تحيل عادة على معنى ما...، وهي في الرواية تنفتح بأفق تراكمي على لغة مرمّزة تنوء بحمل مجازي شفيف، ومغاير... ولكنها في الوقت نفسه تتيح لمن يرغب في قراءتها مزيدا من التأمل، والحفر في مساراتها، ومساربها الدلالية، ولكثرة ما فيها من جمل مجازية، وتشبيهية، وكنائية، وطباق، وتصويت، وتوضيح، ووقفات فاصلة، وإحالات تاريخية، وأسطورية، وتناصية فقد شكّلت مع بعضها مستويات لغوية متداخلة حتى أن متلقيها عاجز تماما عن تلخيص ثيمتها ما أن ينتهي من قراءتها بمعنى أنها عصية على الاختزال، والتلخيص، وليس في هذا التوصيف قدح في الرواية، وإنما هو دليل واضح على قيام لغتها على تركيبية فارق فيها (الكاتب): (المؤلف) الأساليب التقليدية في السرد من وصف،

وحوار، وانتقال، وتقنيات استرجاع، واستباق، وغيرها... معتمدا على لغة مستعارة من فضاء الذهن، وتحولات الذاكرة، فهي ليست رواية تفاصيل، وتزاحم أمكنة، وتلاعب أزمنة تطمئن إلى ما هو سائد ومعروف، بل هي رواية حالات مركبة، واستنطاقات، وتلقي، وقد يخطئ قارئها حين يعدّها رواية سياسية بالمعنى التقليدي للمصطلح؛ لان القراءة الدقيقة لمتنها، وتأويلاتها تحيل على(حالاتها) التي تستقطب حياة بأكملها تمزج ما هو سياسي بما هو ثقافي، ونفسي، وأخلاقي في إطار صفحات ليست بالكثيرة.

قلت إن لغة الرواية تنفتح على ما هو مجازي، وتشبيهي فالمجازي يديم الصلة مع الشعر، ويفتح قناة للتامل مع الذات، ومخلوقات الرواية وفضائها، حيث الاستعارة بظلالها المشعة تعمل على صياغة(ادعاءات) ذهنية يقبل بتشابكاتها العقل المتلقي بما تنطوي على استعادات نصية تشتغل في تركيبتها النصية صور المبدع، والتقاطاته المتناثرة على تخوم الذاكرة.

إن عبارات المؤلف في محنته الروائية القابضة على شكل الاستعارة ومخرجاتها في: ((سكاكين الألم باتفاق حميم مع خناجر الصمت تعلنان شعوائية حرب لا هوادة لغدر لحظتها زحفا)) ص١٣، و((تنتفض ضحكات القدّاح تمثيلا)) ص١٥، و((فتصرخ بفم الفقد: يا جسرُ! أين العابرون؟!)) ص١٧، و((الصباح يفتح أبوابه، صخب العصافير يمحو نداءات تلميذات المدرسة)) ص١٩، و((طرف العصى يلسع ظهر عريان المستدير للهرب من الفارّين)) ص٥٣، و((ترسم قوامها على بهاء المرآة، يضحك الشعر ناثرا

قهقهاته على الكتفين، والثوب... يثير متعة النظر)) ص٤٥، تمنح اللغة فيضا شعريا يضاف إلى طبيعتها المتحركة، وتجعل المتلقي محكوما بأطر المشاركة في إنتاج النص وتأويله.

فاللغة المجازية تتجه نحو الشعر المحض لتفارق فضاءات النثر البارد، فعباراته: ((لنهر الصِّبا أريج فر منها وابتعد)) ص١٤، و((نجاة تطلي كفيها بحناء الفراغ، وتتعطّر بغبار الحيطان)) ص١٥، و((تمسك السكينة وتقطّع الروح كوارث وصدمات/ هواجس وتوجسات/ كوابيس وضنونا/ لوعة واحتراقات/ هلعا وجزعا/ لهبا وشظايا)) ص٤٠، و((فاطمة عملت على تبديد بذرة اللهفة في سيح الهجران)) ص٤٢، و((يعافها الشرود إذ يصرح لها الألم)) ص٨٠، و((تسترخي المجسّات فيستحيل ضوء الشمعة كرنفالا دبيبيا ونشوة مائية، رحيلا إلى جزر معلقة بين سماوات الحلم، وارضين اليقظة)) ص٨٧، ليست أقوالا شعرية، وإنما هي استعارات شعرية محضة استعادها الكاتب من مكامن نفسه الفياضة بالتخيل، والبوح وادخلها قانعا، لا مرغما في نسيج الرواية ورؤاها... أ كان المؤلف يغامر بعمله هذا؟.

يخيل للقارئ أنه كان يحاول تشكيل عالمه بلغة غير عابثة يؤدي الإيجاز فيها أثرا واضحا في تقديم المعنى من دون ترادفات تذكر، أما قراءاته، واستنطاقه للّسان الآخر(الانكليزي) فزوده بمهارات أخرى عملت على تقديم لغته تقديما استثنائيا نهج فيه برؤى مجازية حفرت في ذاكرته عمدا حتى يمكن لقارئه أن يتخيل أن الرواية بامتدادها المنساب من دون نتوءات، وترقيمات،

وتقاطعات بنية أدبية مغلفة باطار مجازي مشاكس.

أما التشبيهي فمهمته الموازنة بين(الحالات) لغرض إيجاد صلة حية بين طرفي التشبيه، وتقديم طرف على آخر لغرض التوضيح، وبيان الحال، أو مقداره، أو الإحالة بالدلالة التشبيهية على أصولها، ومقاصدها القابعة في أعماق النفس، فعباراته ((ترفع فاطمة عينيها لتلتقيا بوجه نجاة تراه مومياء مهملة)) ص٣٦، و((أفواههم ممرات مفتوحة لولوج الهواء تيارات)) ص٣٧، و((الشعر جديلة تنساب كأفعى على لوح الظهر)) ص٧٨، و((الليل حاضنة الهواجس والهموم واستعادات صور)) ص٨٠، و((الرعب يتمثل غيلان هائلة هدّارة)) ص٩٢، لا تخلو هي الأخرى من شعرية تشبيهية، ولكنها في الوقت نفسه تنسجم وطبيعة اللغة في الرواية.

وتحلق اللغة الكنائية في فضاء الرواية لتمنح السرد لوازم المعاني الثوان بعيدا عن المباشرة والتوضيح، مضيفة شعرية أخرى إلى لغة السرد فعبارته((تهالك كرة البرتقال مسحوبة بأصابع الرماد المنهمر من أكمام الغمامات)) ص١١، لا بد أن تحيل على مشهد سردي تتثاءب فيه الشمس كناية عن غيابها... لقد ركبت اللغة المسار الكنائي لغرض تقديم معنيين يهم الروائي أن نلتقط الأبعد منهما، أما قوله ((الإذاعات استحالت أفواها تخلّت عن شفاهها فأضحت لا تعرف الانطباق)) ص٧٥، فكناية طويلة عن صناعة الكلام الموجه الذي أجادته الإذاعات تساوقا مع آلة الحرب، وقوله ((والبالون المنتفخ أسفل النهدين يمثل تشويها لا بد له من الانتهاء)) ص٨٠، فهو كناية أخرى تسربت دلالاتها حتى

منتهى الرواية، أراد المؤلف من خلالها الإشارة الدائمة إلى إشكالية كبرى واجهت الحياة في مدينة (السماوة) مثلت في رأيه سرطانا دعا صراحة للتخلص منه.

حتى (طباقات) الرواية لا تخلو من شعرية انمازت بها اللغة الساردة، فحليمة التي((تتنبأ بالفرح، فتفاجأ بالأحزان)) ص٦٩، تعيش وضعا متضادا تتمثله اللغة وتقذف به صورة مربكة تستلهم المأساة بوساطة تقديم الصورة، ونقيضها... ولك أن تسمع ترنيمة الخراب التي أطلقتها (مناهي) لكي تكشف عن شعريتها الطباقية وهي تنوء بحملها المأساوي الكبير قائمة على أساس((معادلة أزلية: كوميدي/ تراجيدي.. ضحك/ مأساة تجاوزا لبرزخ الحياد)) ص٨٦، فضلا عن (نجاة) التي في محنتها اليومية لم تستطع اللغة إلا أن تقدمها بشاعرية حزينة تلونها دلالة الطباق((صاحت بهم: سأصعد إليكم.. لماذا لا تنزلوا إليّ؟!، فسمعتهم يهمهمون: سننزل إليكِ.. لماذا لا تصعدي إلينا)) ص٨٩... فالمتنافرات تجتمع في السياق النثري لتعلن عن تشكلها النفسي الناهض من بئر المأساة بسخرية مركبة.

وتأخذ لغة الرواية في مسارها السردي المنفتح على أفق التجربة الذاتية للمؤلف طابعا شعريا آخر حين تتلون سياقاتها بظواهر صوتية تتمثل في تقطيع الكلمات، ومد الحروف تبعا للمتغيرات النفسية التي تتحكم في المواقف، فهو يعمد إلى تقطيع الكلمة الواحدة لغرض مد أصواتها لكي تأخذ شكلا صوتيا طويلا، فكلمة (مجنونة) تصبح في السياق((مجـــ نـو... نـة.. آ، ياجسـر))

ص١٧ ، فالتقطيع في الكلمة السابقة مدّ الصوت، وقرنه بالألف الممدود ، علامة التأوه ربما للمطابقة بين نوع الصوت، وشكل الكلمة ، و(هاكنّ) في جملته ((هاكن يدي لنعود... هاكن جوارحي.. آ.. لا.. لا..!)) ص٧٩ تصبح((ها.. كن..! ها كنننننننن))، فالمد هنا يعطي فكرة عن انقطاع الصوت، وتدفقه، ومده في متن الرواية إشارة إلى اضطراب الحالة النفسية للمصوت، وانعكاسها على عملية إنتاج الكلام، أما كلمة(إنهاك) التي تصبح((إن... هاك)) ص٩٢ ، فالتقطيع فيها عمل على تغيير دلالة الكلمة ، وتأويلها ، وكذلك الفعل (تعلو) حيث يصبح ((تعلو.. تعـ.. لو)) ص٩٢ ،فمقاطع الفعل مقسمة على ثلاثة أصوات متباعدة... فضلا عن كلمة(صبرنا) التي تهيمن على ثيمة الرواية فتمتد صوتيا بموازاة حالة الصبر التي قصدها السارد((وصَـ.. بر.. نا)) ص٩٤.

ويجسد السارد قسما من الأصوات عن طريق مدها لا سيما الصوت الإنساني الحامل لفعل الأنين، والألم تقريبا للصوت الحيواني المعروف ((فيستقبل النائمون بوادر عواء يرتفع... يعلو شاهقا: عووووووو.. عووووووو))١٧ ، أما صوت التافف الذي يطلقه (أبو فاطمة) لحظة دخول البيت علامة من علامات الضجر فيصبح ((إففففففف!)) ص٤١.

ويعمل الخوف على اختزال الكلمة بحرف واحد ، أو مد الحرف إلى تصويت متصل ((لـ.. لـ.. لـ..! لا تخافي أنا (عريان).. من أنت؟ يرد الفم الحافظ للسان أعلن نفسه خشبة وانتهى إلى لا

جواب..." أنا عريان لماذا أنت خائفة؟ الست نجاة؟... يي.. يي.. يي.. يي)) ص٥٠ ، الحوار هنا اشتمل على مد صوتي بين المتحاورين كان الخوف سببا في تشكيله الصوتي لا محال.

ويمتد حرف المد(آ) ليكون مرادفا لكلمة (نعم) ص٢٥ ، أو ليكون صيحة عظيمة يطلقها فم الأم بمعنى (آه) الم بطنها يصرخ: اصرخي، فتستجيب بقبضة اليد على الحائط، يغضب الألم.. يغضب.. يغضب مجسّات لم يمسسها بعد فينشق الشدقان عن أوتار تتمطى وتنشد بصيحة آآآآآآآ.. ليتحول الصوت إلى فم الوليد آآآآآآ ينظر: ص٢٧ في إشارة إلى انتقال الصوت من جيل إلى آخر، ويتحول هذا الحرف المدي إلى حرف تأوه (آه) على لسان بطن نجاة ((آآآآآآآآه وآه تتلو آه، وآه تعلو على آه، آهات أدت إلى جفول القدم اليسرى، وتشنج الفخذ)) ص٢٩ ، ويحلو للسارد أن يرمز للألم المكتوم بالصوت ((مممممممم. كثير/ وفير)) ص٢٩ ، كناية عن توافر الأنين والألم، ويكرر التصويت نفسه مع (أم نعمان) التي تنتحب بعد حلول كارثة ثلاثاء الجسر: جسر السماوة حيث((تنتحب ماسورة بمرارة تنتهي باصطكاك الفكين مممممم مستمر حتى جفاف الدم)) ص٣٠... فاللغة تتطابق وظيفيا وأحوال المتكلمين تبعا لتحول مسارات الأحزان فيهم.

وتتفاعل اللغة في (سبت يا ثلاثاء) تناصياً مع خزين المؤلف، وذاكرته، ولا سيّما خزينه التاريخي القديم الفاعل في ثقافته، فمدينة (أوروك) تظهر في تركيبة اللغة، فضلا عن (سومر) و(اينانا) ينظر: ص٢٤ ، ٣٠ ، ٣٧... الظهور هنا يمثل استعادة نصية

تكشف عن فاعلية النسق التاريخي الثقافي الذي ملك سلطة الظهور، والتجدد في سرد واحد من العراقيين المعاصرين، الذي يحمل (اسم) زيد الشهيد... وإلا بماذا نفسر ولعه في تسريب لغة (الأختام) إلى متن الرواية؟ الأنّ الأختام(هويات) لا يمكن القفز على دلالاتها؟ أم لأنها جاءت في عصرنا الراهن بـ(لعنات) حيّرت العقول وذهبت بالبصر؟.

لم يستطع المؤلف التملص من الماضي، وربما دفعه سوء الحاضر إلى التعالق به، ولاسيما مع متونه المشعة فكرا، وتأويلا، فحالة الصبر التي يعيشها استدعت صورة (جلجامش) الصابر وهو يرى صديقه (انكيدو) مسربلاً بالموت والديدان. ينظر: ص٣٩

إن لغة الرواية المنفتحة على الماضي سجّلت استعادات أخرى بدت فيها وكأنها تمتح من معين أسطوري احكم المؤلف التمثل فيه، وأجاد الصياغة ((لا ادري لماذا وأنا اكتب هذه الكلمات تستحضرني حكاية قرأت عنها زمن الصبا، أو ربما سمعتها من جدتي المولعة بأنشطة السعالى، ورهبة الغيلان عن تلك الحورية الجالسة على درابزين جسر المدينة، أسفلها يجيش النهر هادرا، منهمكة بتسريح شعرها المثير، وويل لمن يدنو منها، أو يحاذيها بسيره إذ سيباغت بسيل الشعر يحيطه، ويلفه، وبحركة لولبية، أو كالدوّامة تلقي به قشة إلى النهر)) ص٧٨.

ثم يمارس المؤلف نوعا من الإيهام، إيهام القارئ: الناقد أن ((لا تأثير للحكاية على الكلام)) ص٧٨، بمعنى لا اثر لحكاية (الحورية) في ما هو مكتوب، في نص الرواية، وانه استعاد

الحكاية السابقة ((فقط كتذكّر)) ص٧٨، لقد مارس(محو) النص الأول، نص الحكاية لغرض تذكّره، ومن ثمّ نسيانه، والتناص معه في بنية اطراسية تربطه بنصوص سابقة.

ومما هو جدير بالملاحظة أن المؤلف وهو في قمة تفاعله المجازي في ضمن لغة الرواية تتزاحم الأفكار، والرؤى في مخيلته فيضيق سياقها عن حملها فتخرج وكأنها صُبّت في غير قالبها، وللقارئ أن يدقق النظر في أقواله: ((وهي الباب كاتمة النوايا، والأسرار، وفاضحة حميد المتسلل بطريقة الهرب الانخطافي آن أن يتركها مواربة نسيانا، أو تخوفا من أن تصرخ به حين الانغلاق حيث بهيجة تتساءل...)) ص٥٣، و((تحصي عدد الخيبات في مسلسل الأسى من الغياب ألتتابعي حيث رحيل الألم ابتداء وهي الذاهلة لا تفقه سقوط الرغبات خازوقيا فوق جبهة التحقق)) ص٧٨، و((يلاحقها مشهد شق الباب ما قبل هجوم الأحزان ببواشق الحيرة ساعة جاءتها الأسبوع الفائت عصرا بتوقيت الرغبة في التذكر والشعور بضرورة الزيارة تعويضا عن ندم الانقطاع لأسابيع)) ص٦١، حيث سيكتشف- القارئ- أن اللغة فيهما تنحو منحى ذهنيا تراكميا يصعب إدراكه، يذكّر بالنصوص المترجمة على عجل، فمثل هذه اللغة لا تسمح أبدا بتأويلات نصية تتيح للمتلقي المساهمة الجادة في إعادة إنتاج الخطاب وتحليله، وإنما تمنحه قدرا من لعبة مواربة لا همّ لها سوى اللعب بالألفاظ.

الرواية نص بلا بطل محدد؛ لان البطل فيها هو الرواية كلها بشحناتها الدافقة ألما ممضا، وحزنا معتقا على ارض صلبة محروثة

بالنار، والألم... وربما كان البطل الوحيد فيها هو السارد نفسه والرواية نفسها ((لم اهدأ أنا الذي اكتب رواية تدور أحداثها في مدى زمني لا يتعدى الساعات، والصراصر استمرت تمارس فعل الصيرورة عبر الصرير التواصلي بينما شواخص أبي ابريص تتوزع أماكن تسهل عليه مهمة الالتهام والتغذي بشهية زاخرة)) ص٨٨، وكأن اللغة تحتج انتصارا لاحتجاجات المؤلف: السارد التي ظلت على مسار السرد تتخذ طابعا استفزازيا يحطم المألوف، وينمو باتجاه الإيقاع بالقارئ الذي لم يكن بعيدا عن تصور الكاتب أبدا حيث أشركه في تلقي عمله، واستنطاق محموله الفكري، والجمالي ونقده ((لا تأثير للحكاية على الكلام؛ وليس لها مساس بالأمر طبقا لتحليل ناقد قارئ، لكني اكتبها فقط كتذكر، ومضة خاطفة مرقت بسماء الذهن لحظة الكتابة)) ص٧٨، أما هو(زيد الشهيد) المؤلف الذي تقمص شكل السارد فقد ظل مخلصا لمهنته الأثيرة ((يا إلهي!! لماذا اكتب هذه الرواية المؤلمة.. إنني أتمزق من الم نجاة، واحترق مع اشتعال جوفها!! يا إلهي إنني اصرخ معها)) ص١٣، فالراوي في وسط الرواية، بل في المتن منها((وأنا الروائي اصرخ من هول الموقف.. آه يا إلهي! كيف لي أن أكمل هذه المأساة؟! إنني أتقطع ألما)) ص٤٧.

يشكل عنوان الرواية(سبت يا ثلاثاء) إشكالية تركيبية أخرى في ضمن مسار اللغة فيها... فما دلالاته في (ثريا) هذا النص؟... يشتمل العنوان على دلالتين زمنيتين لهما قيمة معرفية تتوسطهما أداة النداء (يا) التي عادة ما تستعمل أداة للتصويت على القريب

والبعيد...(السبت) يوم اليم، ومقرف في حياة (مناهي) إذ أخذت فيه غصبا ((كان سبتا مشهودا، غاصت بترسبات دقائقه مأخوذة بلذاذة غير مجربة اثر حركات يدين دافعة أعضاء جسد متوترة دلالة الرفض، إشارة عدم الرغبة في تلويث صحائف طهر ناصعة)) ص٨٧، أما (الثلاثاء) فيوم مشهود في حياة جسر السماوة الذي مزقته الصواريخ المعادية في أوائل التسعينيات ((أم نعمان هاجمها الشلل المباغت؛ أقعدها الفراش [...] هي الآن فاقدة لكل شيء إلا ذاكرتها المشتعلة تجسد وليدها ساعة أبصرته ممزّقا على قارعة الطريق بعد حلول كارثة ثلاثاء الجسر...)) ص٢٩، ٣٠.

فالرواية تدور بين اغتصابين: خاص، وعام وبينهما تنوء اللغة بحملها الثقيل جامعة بين (مناهي)، و(النهر) حيث رقدتها الأبدية تُعَمِّد الجسد بطهارة الماء موتا.

(سبت يا ثلاثاء) رواية ليس من السهولة أن ينسجم القارئ الاعتيادي معها؛ فهي تضع متلقيها إزاء نوع من اللغة الساردة غير المألوفة، لغة تتمرد على البنى التقليدية لتقدم نفسها بديلا فنيا يمتحن القارئ والمؤلف معا، عصيّة إلا على من أدمن القراءة، وفهم فك المغلق، وسبر صرامة التأويل، وصبر على محنة نفسه... ولكنها في الوقت نفسه تعلن عن ترفعها عما هو ساذج، وسائد، ورديء.

سبت يا ثلاثاء
رواية إنسانية سكتت عن القول المباح

محمد الأحمد

أيامُ يكون الرقيب ذكياً متطلعاً متسلحا بالمعرفة، يكونُ على الأديب المجتهد أن يتسلح بمعرفة اكبر، لأجل أن يمرر عليه صراخهُ بدلاً من أن يواجههُ التكميم، والتعتيم، فغالبا ما نجد الروائي المرهف الحس متماهياً في تأثيث روايته بسرد يخفي وراءه مقاصد لا يصلح البوح بها جهارا ويكون محلقا في حلقات من الخيال مغلفا المعنى ومموِّها له بتفاصيلٍ غالبا ما تجعله قد باح بما لا يباح وقد كان مُسرفاً في القصد البليغ، ومقيماً الحدّ بينه كانسان، وبين عمله الإبداعي، نجده قد كشفَ أسراراً عن ذاته بواسطة ثلّة من شخصيات رسمها على الورق وقد أعطاها دماً وموقفاً وتلك مكّونة لعالم تحكي عنه الكلمات رغماً من تفككها ولكنّها جزِلة المعنى تشير إلى أهدافها الواضحة. وهذا ما يحدث في رواية (سبت يا ثلاثاء)، للكاتب العراقي (زيد الشهيد) الصادرة عن دار أزمنة الأردنية ٢٠٠٦م، حيث تختفي فيها نهائياً الأحداثُ التي غالبا ما تعتمدها الرواية سرداً، ولكنها تدغم السرد بأحداثٍ تحمل هويةَ عصرٍ سمته الصمتُ البليغ، فالروائي

يأخذنا عبر غرائبية لغة فيها تقنيات أدبية متنوعة، تذوب النثر الجميل بالشعر البليغ وكأنّه انصهارٌ عضوي، تنتهي عنده المسافةُ بل تكاد تختفي، (سكاكين الألم باتفاقٍ حميم مع خناجرِ الصمت تعلنان شعوائية حرب لا هوادة لغدر، لحظتها زحفا، حدودها جسد نجاة. مساحة بقدر بقعة، تركيزها يدور أسفل تكويرة تشبه بالونة شُبعتْ بالماء- الرواية ص ١٣). لأن اللغة تعتمد الصورة الشعرية أكثر مما تعتمد السرد، الذي يحول الأفعال إلى صور متتابعة، لتنعكس إلى العين، ويحدث المرسل بحديثه إلى المرسل إليه، وعلى العموم تتميز الرواية كفن شمولي عن بقية الفنون بقدرتها على النفاذ و التعبير داخل إطار الزمان والمكان، كما يذهب قصد الشاعر العربي محمود درويش: (فقد حلك الضباب على طاولتك الدائخة من فرط ما كدّست عليها من أدوات التأويل)، عبر خطاب مبتكر استطاع أن يواصله بلا كلل الروائي ويحط به معان لدى القارئ، (وأنا الروائي اصرخ من هول الموقف.. آه، يا الهي! كيف لي أن أكمل هذه المأساة؟! إني أتقطع ألماً - الرواية ص ٤٧) فتميز حضورا تواصليا شغفه بالمجاز عبر تجريب شعري متقن توضح عند تشكيل الاستعارة، واستيفاء مقاصدها البلاغية، أو كما أنه يستحضر لمسته السينمائية أو التشكيلية في الوصف، راسماً مشهداً، مدللا رمزياً على عبثية الزمان والمكان، عبر خلخلة في تواصل حكي الحكاية (هناك فوضى زهور وأوراق وأشكال تتبعثر على نسيجها قوارير وحلقات ومثلثات ودوائر واختلاطات تتمازج مع ألوان فاقعة أو داكنة تضيع فيها الأزرار بين

الزهـور والـدانتيلات والشـرائح المخرمـة، ترفعهـا نجـاة، تـدرس الأشـياء بتحـديق ذاهـل.. يقـول لهـا احـد الأثـواب: البسـيني اشـتقت لتضاريس جسدك؛ أروم رائحتك- الرواية ص ٢٦). وكأنها تبيت ذهانـا غـير مترابـط بقصـد خلخلـة جذريـة، هـي الـتي تحكـي الحكايـة الـتي تقـف عليهـا الروايـة، يعتمـد المونولـوج الـداخلي (interior monologue) المتمثل في حوار الذات مع الذات، لأجل أن تدوم العلاقة التفاعلية بين القارئ وبين ما يريد المؤلف قوله كلوحة سريالية.. تتخفى أكثر مما تتمظهر، تنكمش على ذاتها، أكثر مما تكشف عن نفسها. هويتها التغريب المواصل لصورة تتوسطها البطلة (نجاة) مقذوفة في العراء المظلم، المخيف، وعبرها تتثبت حيثيات بيت عراقي فيه صراعات جمة، من معاناة الحصار، ومن تكدسات العنوسة، وأثقال الحاجات الفسلجية، صورة تتشكل منهـا أسـرار البيـت ونسـوته، وعلاقاتـه المتـواترة، صـورتها تبقـى عـالقة في المخيلـة، مؤثثة لمسـارات أحداث تجـري وراء المقاصـد، تغطيهـا الالتفافـات وتحوطهـا، لتبقـى إن غادرنـا الـنص، مشـكلة أكثـر مـن سـؤال يثيره البيت العراقـي الـذي تتأثث الرواية لأجله، فتـارة تحضـر الأشـياء بشـبحية ليصـفها المكـان، والزمـان، وتـارة أخرى يحضر الإنسـان بشـبحية ليصـف الأشـياء ويجعل الارتحـال أو الانزياح ثيـمة مركزية في سـرده (الأشـياء ما عادت بأماكنها؛ والأمـاكن مـا برحت بأشـيائها- الرواية ص ٩٠).. حيث (سـطحية الشخصـية لتمثـل فكـرة تجريديـة، ولكنهـا الوحـدة الـتي تسـمح بأنواع من الاختلاف تتفق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث-

محمد غنمي هلال[1])، فيستنتج القارئ بأن هذه الرواية نص مشاكس، عنيد وتصعب قراءته، وتخفى من ورائه القص ؛ نص رواية إنسانية سكتت عن القول المباح لتفجَّ متسعاً من الصراخ، كونها رواية تحكي عن العراق الذي تقبض على مقدراته أصابع من حديد، إنها رواية وثيقة احتاجت أن تكون شهادة على عصر فيأتي المكان حاضرا في امتداد لغة تتقعر تارة، وتتوضح أخرى لتحدد الزمان والجغرافيا، و يصح قول الشاعر العربي القديم مالك بن الريب: (عشت عصي القلب، قصي الالتفاتات إلى ما يوجعُ، ويجعل الوجعَ جهة، وإلى ما يرجع من صدى أجراس تضع المكانَ على أهبة السفر). يفكك أسرار هذه البطلة المحورية وهي تدور في فناء كله معقول، في زمن استثنائي قد مرّ على المثقف العراقي، ويقول عبر قوله.. انك مهما كممت فاهي فإنني سوف أتكلم حالما يفك كمي. (لا تأثير للحكاية على الكلام، وليس لها مساس بالأمر طبقاً لتحليل ناقد قارئ، لكني اكتبها فقط كتذكر. ومضة خاطفة مرقتْ بسماء الذهن لحظة الكتابة ؛ ونجاة تبقى أسيرة الذهول إذ يعافها الألم- الرواية ص ٧٨)، تبقى الرواية تخترق الأزمنة يوماً بيوم، وأسبوعاً بأسبوع، وعاماً بعام.. كفعل صراخ أراده الكاتب العراقي (زيد الشهيد) أن يبوح ألمه، وقهره، ونفيه في مكانه الذي ولد فيه، حيث بقي غريبا حتى عن الناس الأحبة التي خرجت معه من رحم واحد. تبقى هذه الرواية عراقية الألم والبوح والاختراق. كونها تجربة استحقت التأشير، لما فيها من كسر للشكل، ولرتابة الأزمنة.

بعقوبة ٣٠ / أيلول / ٢٠٠٦

"سبت زيد الشهيد"... يا ثلاثاء*

محمد الغربي عمران**

"زيد الشهيد" قاصٌّ وروائيٌّ عراقي من العراق الشقيق، حين كان هنا في صنعاء قبل خمس سنوات، انتمى إلى نادي القصة " إلمقه " وظل على اتصال بصنعاء وأعضاء النادي عبر الانترنيت والبريد وارسال اصداراته حتى بعد أن هاجر إلى ليبيا. واليوم أرسل من بلاد الرافدين آخر انتاجه المتمثل في رواية بعنوان " سبت يا ثلاثاء " صادرة عن دار أزمنة للنشر والتوزيع، الاردن ٢٠٠٦م.

حنين العزيز "زيد الشهيد" إلى صنعاء يترجمه دائماً التواصل الدائم. فقد أرسل قبل سنة ديوانه الشعري "أمي والسراويل" و"حكايات عن الغرف المعلقة". وله نافذه عبر " النت، كما أنّه صاحب المبادرات دوماً؛ ودائماً ما يمد أحرفه وكلماته، متجاوزاً الحدود الوهمية بين اجزاء النص الواحد، ويمد صوته لتتكسر ألواح الضباب.

أيها "الشهيد" الصديق نحن نشعر بالخجل حين لا نشاركك الرد على صوتك العابر للصحارى والسحب، وحين تحلّق فوق أعيننا دون أن ترف لنا رموش؛ حين ترفرف تحت جناح عراقنا وفوق اسلاك شائكة بعد وصولها من غرب كوكبنا الازرق.

أيها العزيز نعتذر لك حين نسمع صوتك ولا نرد إلا بالصمت، وأنتَ تمسح رماد المسافات وتكحّل افقنا بجمال سردكَ ؛ حين تحن كما يحن الضوء إلى ينابيعه.

عُذراً عزيزي "زيد" ها أنتَ بيننا، هنا في "سوق الملح"، في "دار الكتب"، في "السايلة"، على رصيف مقهى في شارع "علي عبد المغني" و"ساحة التحرير". ها هي ضحكاتك تتواصل حزمُ ضوءٍ؛ روحُكَ عناقيد عنب جوري. ها هي خيطُ نورٍ عند القباب العتيقة والمساجد البيضاء والقمريات المضيئة. وعلينا أن نلوّح إلى عينيك بابتسامة وقبلة، وحروف من أرصفة حجرية إلى بغداد الرشيد، إلى عطر دجلة وبخور الفرات.

ألف سلام من المدينة العتيقة إلى المزارات الحسينية والصحن الحيدري؛ إلى أرض ابراهيم - عليه السلام - مهد الحضارات الانسانية، بلاد الرافدين.

أيها "الشهيد زيد" نحن نرهف أنظارنا إلى اخبار أهل مدن حمورابي وجلجامش، إلى أنسان أور وآشور وباب الله لنعود إلى روايتك. فلقد فاجأتنا بروايتك الجديدة "سبت يا ثلاثاء" وكما كتبت عنها الروائية السورية "كلاديس مطر" في مقدمتها، حين ذكرت العنوان "هو عنوان مستفز، فقد أراده ترميزاً ابتنى تأثيره من نبراته الصوتية المنغَّمة بحيث يبدو كمازورة موسيقية". وحين ابحرتُ في صفحات الرواية أحسستُ أنني لا أجيد هضم ما يصبو إليه الكاتب.

حقّاً أنها شخصيات ضائعة، حوارات مبتورة، جمل مشتتّة،

أحداث متناثرة، ثابرتُ وأنا أبحر على صفحات "سبت يا ثلاثاء" وجاهدتُ. هو الواقع - إذن – فقد كتب "زيد" الوجه الحقيقي للواقع، كتب العراق المثخن بجراحه: حوارات متناقضة واحداث لا معقولة، وشخوص المنافي، والهجرة القسرية، ورعب الآلة الحربية، وفخاخ الموت في كل وقت، وضباب الغد، وظل الحروب الأهلية.

لقد استخدم "الشهيد" أساليب سردية لم اعهدها في كتاباته السابقة فأتقن رسمَ الجُرح الغائر بجمله، والمقابر الجماعية بأحداث روايته غير المترابطة، وسجن "ابو غريب" بكلمات وجمل لا تمت إلى سلامة الترابط السردي. فـ "حين يخرج رب الأسرة ولا يعود"، وحين تُفتح ألسنة الرصاص على شارع بأكمله، وتُفجَّر القباب، وتُستباح الحرمات، ويعيث النسان بآلته الحربية كل مقدَّس، ويفرض بقوته إرادته على بلدٍ بشعبه وخيراته؛ وحين يتحوّل العراق – كل العراق – إلى جرح أحمر؛ جرح باتساع الكون. ".. هكذا جاءت روايته "سبت يا ثلاثاء"، وهكذا أراها "الشهيد" عراقاً مجنَّحاً يطير إلى اصدقائه ومحبّيه في صنعاء وسوريا وطرابلس وعمَّان، وإلى كل عاصمة عربية لها رائحة المنفى ووجه آخر لا يشبه وجه بغداد، ولا روائح كربلاء. وهكذا يسرد الاسماء: "ضحى" "ندى" "نجاة" "حميد" "كريم" "افتخار" "وفيق" "منصور" "ظاهر" "أم وجدان" "أبا داود".. إلخ. تضاريس سرد الاسماء التي تظهر لتختفي، وكأنَّ القارىء يركب قطاراً مسرعاً، فلا يرى إلا رؤوس الاشياء واشكالها الخارجية.

"و"زيد" يكتب كمَن يرسم منظراً بتفاصيله الدقيقة لينتقل من

منظـرٍ إلى آخـر ومـن لوحـةٍ إلى أخـرى. فعلـى ص٦ يقـول "هنـاك فوضى، زهور وأوراق، اشكال تتبعثر على نسيجها قوارير وحلقات ومثلثات ودوائـر واختلاطـات تتمـازج مـع ألـوان فاقعـة أو داكنـة، تضيع فيها الازرار تحت الزهور وبين الدانتيلا والشرائح المخرَّمة."

وهكـذا في ص٣٩: "العينـان مغمضـتان، الأنامـل تتحسـس ورود الفستان، ثم تتوقـف عنـد حواف الـدانتيلا المُسيِّجة للنهاية الرأسية على ساقيها المصفوفين بفعل انتصاب الأريكة."

يلعب "الشهيد" لعبة صف المشهد تلو المشهد على مدى " ١٠٠" صفحة . فيحسبها القارئ انها قطعه متناثرة؛ ولوحات منفصلة. لكن زيد يشكّل من كل تلك اللوحات والقطع جدارية متقنة.. جدارية الفسيفساء لتكون بحجم "سبت يا ثلاثاء".. وفن كهذا، وتجربة كهذه أتمنى أن يتم دراستها. حيث يصور الروائي حالة العراق ووضعه تحت لهيب الاشلاء وعصابات السياسة وقبضة الاحتلال الذي يمسك بجميع الخيوط لتكوين عراق من عدة لوحات يلطخها بألوان الدم ودرجات روائحه.

اسلوب التنافر وتداخل الحكايات، وتعدد الشخصيات حتى تموج الرواية بعشرات الشخصيات الضبابية، وتناثر المكان حتى لكأنَّ المكان من كثرة تزاحمه يتلاشى في اللامكان.

الاغتراب الروحي؛ والتماهي الذي يستوي على كلِّ شيء بسوداويته وقبحه وبرودته.

على ص (٥٣): "الغيوم في حدائق السماء تطالع زمرة الصغار كنقاط تذوب وتتجمع بعد الظهور.. تسمع من بين توالي خيولها

المائية ذبذبات اصواتهم الترنمية: (امطري ولا تخافي / على عناد العلوجية). هناك العلوجية يشوون اكبادهم على نار الغضب كلّما ضحكت الاشجار وهي تستحم، وكلما كشفت صدرها واستنشقت.

لغة هذه الرواية اختلفت عن لغة اصدارات زيد.. هنا يتحكم الكاتب بجمله ويختار كل مفردة بعناية؛ راسماً صوراً شعرية تلو الصور. وقد تعلق بخيوط الخيال كي يقدم لنا اللوحات في رسوم خيالية تمزج الموروث وقضايا العصر. كما يتداخل الأمل بإحباط الواقع وافرازاته التي تظهر في جميع صفحات الرواية بصورةٍ غير مباشرة. وكأن البطل هو الواقع – واقع العراق – وليس نجاة.

ص(٥٤): (كيف، ولماذا.. وإلى متى؟.. آه ماذا أفعل؟ تقول نجاة ببقايا المدِّ الآتي الذي يسمونه عُمراً وأسميه هباءً.. تتلوى نبراته على أوتار الحزن وصولاً لخلق نغم اليأس حيث السماء تشرب لون الرماد لا فضّةَ الصفاء .. وأنت أيها الرماد: دع سماءنا لنا وخذ رمادك لك..).

وعلى ص ٦٦ (اشتباك حبال شك ويقين.. تتداخل بسبب فوضى البرامج وتفاوت الوقائع: حرب!.. لا حرب!! خروج!.. لا خروج.. ووجهُكِ الفاقع يا حرب يلعب لعبة فكاهة تبادل الاقنعة.)

و(ص٧٣): (لحظة ضُرِبت تلال "أوروك" بأسلوب ثلاثة صواريخ طبقاً للهدف المنطبق على صليب الشاشة.).

هي الحرب وأثرها على الانسان.. على الاخلاق، والاقتصاد، والثقافة.. هي الحرب عندما تخلق كائناً جديداً لا يشبه رقيق

الطبع؛ ولا يشبه إلا المخلوق المعطوب. ورائحة الموت تنبعث من حروف (سبت يا ثلاثاء) وهي تقود (نجاة) إلى الطيران فوق مياه النهر ولا تطفو. ولا تعود إلى منابع كينونتها لتخلق نجاة الكبيرة ونجاة الصغيرة / نجوى، وفاضل وكل الاسماء المصطفَّة في غيابها؛ وكل الامكنة التي استنشقت حياتها.

ها نحن ندعوك ايها الصديق زيد الشهيد إلى زيارة صنعاء. وكم نتمنى رحيل الانسان المجرد من الانسانية من مدينة السلام ؛ والرحيل الابدي لأفكار الطائفية، وزوال الاحذية الثقيلة، وصرصر المجنزرات من شوارع النخيل الباذخة الجمال. ونهاية لروائح البارود، ودوي القذائف..

صنعاء المدينة العتيقة.. وصنعاء بأناسها الصادقين دوماً ما يتوجهون إلى الله داعين للسلام والمحبة لأرض السلام والمحبة.

فشكراً أيها الطائر المسافر.. وشكراً لإبداعك المتميّز (سبت يا ثلاثاء) الذي يترك علامات وغابات الاستفهام؛ واسلوبك الجديد الذي يقود القارئ إلى اعادة قراءة الرواية ولملمة شظاياها.

(❖) نشرت في الملحق الثقافي لصحيفة " الثورة " اليمنية " يوم الاثنين ٢١/ ٨/ ٢٠٠٦ – ص ١٣

(❖❖) روائي يماني

سبت يا ثلاثاء

النموذج الاخير في البناء النصي القصصي العراقي

محمد خضير سلطان

في البدء لابد من الاشارة الى ان رواية القاص والروائي زيد الشهيد (سبت يا ثلاثاء)، قد اسقطت العقد الايصالي المتضمن مع القارىء، وهو العقد المفترض بين ايصال الرسالة السردية من الباث الى المستلم في ظل تقاليد وعادات قراءة معينة ولم ينشأ هذ ا العقد لأسباب فنية وموضوعية، سنأتي على ذكرها كما نعتقد.

وتبعا لهذا العقد لم تتدبر الرواية عنصري التشويق والنمو بالطريقة التي اعتادها القارئ العادي او كما يسمى على نحو آخر في خطاب الحكاية لجيرار جينيت، كمية الخبر من المخبر (السارد او الروائي) وعمليات تنظيمهما داخل السرد اذ تتحصل الرؤية عند الناقد والقارئ بفصل الخطاب عن النص(المعيوش عن الكتابة) والنظر النقدي من كل اتجاه الى الآخر بتوازن دقيق، محسوب، وفقا للقراءة النقدية التي لا تجعل المحتوى، يقوم بذاته على النص(شكلا ومضمونا) حسب القراءة التقليدية بل النظرة التي ترى بان النص هو جزء من عالمه الخطابي في مكان وزمن محددين، وهذا لا يعني بالتأكيد، ليس هناك مشتركات خطابية ونصية ولكن غياب التوازن المحسوب، يجعل من النص خطابيا

مباشرا في احد مظاهره، تذوب فيه القيم الفنية للنص في تقريرية وغلبة الخطاب (الخارج الموضوعي)، وهذا النموذج الفني من البناء محصور في الاستئثار السلطوي بالإبداع وتغليب عنصر الايديولوجيا في النسيج النصي ومثل هذا النموذج مستبعد في قراءة هذه السطور، اما النموذج البنائي الآخر لهذه القراءة، حين يكون الخطاب مندمجا بعمق في النص فلا يبقي له اثر في مساحة سردية ولا يمكن الاستدلال عليه بسبب من هيمنة البناء الرمزي واجتياح اللغة الشعرية للوعي والاسلوب الدائري الذي يقصي فهم الخطاب وتلمس ابعاده في الواقع، خارج النص ويحيله الى صيرورة وهم اذا جاز التعبير، ولعل القصة القصيرة (العراقية) اكثر انسجاما لهذا النمط السردي من فن الرواية دون ان يكون مطلقا، لأن فن القص القصير هو حلم موجه كما يذهب بورخس فيما تصر الرواية على انها فن اليقظة المجاور للعالم.

وفي اثر ذلك، فان الانشائية الشعرية في القصة القصيرة الاكثر تجريدا من الرواية التي لا تفقد شعريتها احكام الصيرورة زمانا ومكانا وشخصيات.... وهذا النمط من الباء القصصي (اختفاء الخطاب في النص) سائد في العراق الى الحد الذي لا ينكر احد بان القصة القصيرة العراقية اطول قامة من الرواية، وتلك مفارقة لا توجد في تاريخ السرد بالعالم، وتعود اسبابها في بلادنا الى غياب الحرية منذ السبعينيات من القرن الماضي من جهة، واستحالة تراجع مشاريع قصصية، انطلقت منذ الخمسينيات ولا تستطيع كبح طاقاتها الهائلة من جهة آخرى.

ونجم عن تلك المواضعة السياسية، خوف الكتاب من البطش القمعي وترتب عليه، اختزال الرواية في القصة القصيرة والعكس ايضا، حيث ان روايات عديدة، صدرت في التسعينيات لا تغدو الا ان تكون تبئيرات قصصية قصيرة، تتخذ شكلا روائيا وتعمل على دمج الخطاب بالنص بحيث تكسب رضا الرقيب المستبد دون ان تستبعد قلقه وتشكيكه (ويدرك الوسط الادبي في التسعينيات، كيف كانت المعارضة الادبية الحذرة واحيانا العفوية، تشكل احدى سمات الوعي السياسي وانعكاساته على تقنية البناء النصي) ولكن هذا الشكل النصي المقبول فنيا في القصة القصيرة، لا يصمد امام صرامة البناء الروائي ودقة فصل الخطاب عن النص الا اذا نظرنا الى اسبابه ومسوغاته البوليتكي ادبية في الخوف من بطش الرقيب.

وبعد سقوط الديكتاتورية في ٩- ٤- ٢٠٠٣، وتحرر الادب القصصي والروائي من تقنية البناء التي فرضها القمع – في ضوء هذه الفرضية- لابد ان تكشف الروايات والقصص العراقية القادمة عن مستويات فنية جديدة من البناء في اجواء طبيعية من انطلاق الطاقة الكتابية في الوضع الخطابي والنصي السليم ولابد ان تقيم قطعا معرفيا مع طبيعة الباء السابق.

في هذا السياق، لم ينشأ العقد الايصالي الافتراضي مع القارئ حتى ان القارئ الاخر العربي يرى صعوبة وعسر شديد في الفهم للنص العراقي وتقلب في لغة جهنمية، حارقة، فذة، مقعرة وجارية مثل نهر مثقل بحجارة قاعه، واوراق الهزيمة والحصار والحروب

المتتالية، حروب العراق، تطفو كورق سقط على صفحته. (انظر مقدمة كلاديس مطر لرواية سبت يا ثلاثاء).

ان النصية واختفاء الخطاب، تشكلان احد مظاهر البناء الفني للسرد العراقي في زمن الاستبداد، وتعد تلك النصية احد انعكاسات ارهاب الدولة على عملية الابداع، وهو ليس عيبا انما فضيلة من فضائل ادامة الزخم السردي في ظروف انعدام حرية التعبير وتبئيره على الخطاب من زوايا متعددة مفتوحة ونموذج رواية (سبت يا ثلاثاء) احد هذه التطبيقات وآخرها اذ ستشهد المرحلة القادمة، استعادة العقد الايصالي مع القارئ العادي واحتساب دقة الخطاب من النص وما يميز رواية الشهيد، انها كتبت قبيل سقوط الديكتاتورية ونشرت بعد انهيارها لتغلق باب الكتابة النصية في ضوء هذه الفرضية وتفتح طريقا جديدا لبنائية واقعية، يتماسك فيها المتلقي مع الباث والرسالة في حياة كاملة وتقاس ابعادها التكاملية رهنا بالقدرة على توظيف الدلالات والخبرات سواء في الكتابة او القراءة.

في (سبت يا ثلاثاء)، النموذج الاخير، تتجه الطاقة الدلالية الى اقصاها في البحث عن المدلول وحينما تصل اليه بعد ازاحة اقواس عديدة من الغبار، نحسب واهمين انه المعنى ثم ما نلبث ألا ان نستبعده من جديد لنراقب التشكيل النغمي في اتجاهات منقطعة او متذبذبة وعبر انتقالات سردية وصورية، تتخذ مسارا دائريا، وفي داخل المسار الدائري، ينظم التدفق الصوري واجتياح اللغة للوعي مثلما يحدد الانفلات من المحتوى والانتقال

من الكابوس الى فضاء الرؤية الكابوسية واستدراج المتحرك من الغبار والماء والجسر لدفعه باتجاه كثافة اوسع على خط افق الكتابة وليس الوقائع، اي ان الوقائع كلها، تتضافر للتعبير عن واقعة الكتابة والكاتب يحدد موقعه من الرواية في موقع سردي معلن، يظهر كراو بين موقف وآخر، ويحدد مواقع الشخصيات والامكنة والاشياء والخلائق ولكنه ينتقل اخيرا بالبؤرة السردية اخيرا الى فضاء السرد والكتابة مستغرقا بمتواليات سمعية وبصرية، تتابع هنا وتتقطع هناك بحيث تحيل المبنى الحكائي الى هشيم وتعنى فقط بغلبة المبنى القصصي، ثمة مثال شائع، يفيد بهذا المعنى، انك تستطيع رؤية الشخصيات مثل اشجار داخل الغابة، تقترب منها الواحدة تلو الاخرى، ولكن حين تبتعد لا ترى سوى الغابة- الرواية التي تشكل مشهدا ثانيا، مستحدثا، تغدو فيه اللغة غير متحصلة لمجموع خصائص العناصر الأخرى وتبدو الرؤية في سياقها اللغوي الشعري وكأنها هي الهدف، ولا شك من ان هذه الهدفية مبدعة لو اتاحت قدرا من حرية التعبير لدى الكاتب وهي هدفية خلاقة في رواية (سبت يا ثلاثاء) بشرط اطلاق السرد ووقف تنفيذ سلطة الرقيب، حينئذ نحقق مشتركات المبنى الحكائي والقصصي، والغابة والاشجار، اللغة والسرد، الخطاب والنص، وستظهر حتما في القصة والرواية العراقيتين سواء عند الكاتب الشهيد او الآخرين.

سبت يا ثلاثاء
بين لعبة الزمن وسحر الكلمة

د. د. محمد فليح الجبوري

زيد الشهيد مبدع مجتهد خاض غمار الخطاب الروائي بعد أن أبدع في ميدان القصة القصيرة والقصيدة النثرية والمقالة النقدية. وقد افتتح مضمار الخطابات الروائية بروايته (سبت يا ثلاثاء)[1]. وهي رواية متماسكة يعتمد فيها صانع الخطاب الانتقالة السريعة بين حاضر شخصياتها وذكرياتها "الفلاش باك والتداعي" متبعاً وسائطَ متنوعة استنتجها من طبيعة شخصيات خطابه ولا سيما البطلة "نجاة" وشخصية العمّة "مناهي" حيث عاصرت الأخيرة الأحداث وكانت على تعايش مع المواقف المأساوية التي مرت بها نجاة".

لقد بلغ اهتمام صانع الخطاب بلغة الرواية حدّاً كبيراً يسوّغ لنا القول بأنها الأقرب إلى ميدان القصيدة النثرية أو القصة القصيرة. فهو يتعامل هنا مع الجوانب النفسية لأبطاله لا مع الوقائع والأحداث التي تفرضها عليه ماهية الرواية بشكل عام من مبادىء وأسس وأصول لا يمكن للروائي أن يتخطّاها وإن كان يؤمن بتداخل الأجناس الأدبية. وهذا التعامل النفسي الذي تركزه اللغة في نص الرواية أضفى عليها شيئاً من الضبابية ؛ في حين نجد

التركيز اللغوي بفنية اللغة قد فعل فعله الايجابي في أعمال الشهيد من قصيدة النثر كما في (أمي والسراويل)[٢]، ومن قصة قصيرة في (حكايات عن الغرف المعلقة)[٣] بل كان ذلك من عوامل الإبداع الحقيقي الصادق في أعماله تحت تلك التسميات خصوصاً في مجموعته النثرية "أمي والسراويل" التي أجاد فيها الأديب بفنيَّته الأدبية الشعرية معوضاً عن ما فقدته القصيدة من مقومات تخلَّت عنها عندما لبست رداءً جديداً اسمه "قصيدة النثر"؛ فكانت اللغة هي المعادل الفني عن تلك المقومات المُتخلّي عنها. والحال لا يختلف عنه في مجموعته في القصة القصيرة "حكايات عن الغرف المعلّقة". فطبيعة هذا الجنس يقترب بلغته من ميدان اللغة الشعرية.. وإذا كان التكثيف والتركيز والترميز يسوّغ للكاتب بل يُطالب به هذا الكاتب من قبل المتلقي على اعتبار أنّه من دعائم الأجناس القريبة من الشعر فإنّه قد يُعَد عاملاً محايداً إذا لم يُعتبر عاملاً سلبياً في الرواية. ومرد ذلك يعود إلى انفتاح النص الروائي على كل ما يحيط الأحداث والشخصيات والأماكن والزمن. وهذا يتطلب الإطناب في تناول تلك الجوانب دون الخروج عن دائرة وحدود ماهية البناء الروائي.

الخطاب الروائي وظلال الواقعية

لقد انتعشَ جنس الرواية عندما تحوَّل إلى معالجة الواقع العام حيث الطبقة البرجوازية؛ ولم يُكتب له النجاح في ظل الطبقة الأرستقراطية وسبب ذلك هو محدودية المعالجة وغياب المتلقي

الـذي يشـعر بشـعور شـخوص الروايـة وأحـداثها ؛ ولهـذا وجـدنا الروايـة هزمـت كـل الأجنـاس الأدبيـة حينمـا سـادت الواقعيـة لأنهـا جهدت في معالجة وببساطة هموم المجتمع ومآسيه. ولعلَّ ما كتبه بلزااك وغوغول وتولستوي وهيمنغواي ما زال يتردد ويُستشهَد به حتى اليوم ونحن في زمن العولمة والتكنولوجيا. ومن هنا ينبثق سؤالنا عن ماهية المعالجة التي ابتغاها زيد الشهيد في خطابه الروائي "الذي نخوض في غماره. ومن قراءتنا له نستشف أن الروائي لم يضع قدمه في الجانب الواقعي المحسوس وإنما اختار جانباً ابعد من ذلك، إذ سخَّر الواقع ليصل إليه يمكن أن نطلق عليه " ظلال الواقعية" وليس الواقعية المتمثلة في حادثة جسر السماوة الذي دمرته الطائرات المعادية في سنة ١٩٩١ إثر الهجوم الأمريكي على العراق. فصانع الخطاب لم يعالج واقعة الجسر بمفهومها المكاني في مدينة السماوة وإنما عالجها بمفهومها الزماني اللاحق والذي تَمثلَه في تشظيات ثلاثاء الزمان؛ الحادث الذي نُثِرت أيامه وساعاته على كوامن الإنسان الذي يستشعر لوعة الإنسانية، فكان العلاج الذي اتخذه صانع الخطاب علاجاً يفتقر إلى الواقعية ويعتمد كثيراً على الذاتية والاستشعار النفسي. فهو يستند على الذكريات والتداعيات والشطحات؛ وفي بعض الأحيان على "المنولوك" الذي يظهر ويتلاشى في زحمة لغة العامل المشترك بين المواقف التي تختلط فيها التقنيات السردية حتى نهاية الأحداث حيث النهر الخلاص.

القارئ المثالي للرواية

إذا عدنا إلى خطاب الشهيد الروائي لا نجد للمتلقي البسيط مكاناً فيه، إنما يحتاج هذا الخطاب إلى متلقٍّ عالي الثقافة. ونحن نعلم ان المستهلك العربي بحاجة إلى مَن يقرأ له ؛ وهو ليس بمستطاعه فك لغة الشهيد. والشهيد في عمله هذا يحاول جاهداً التطويح باللغة يميناً وشمالاً من خلال الانزياحات المتلونة والمتنوعة سواء كانت لغوية او دلالية قصداً منه في إظهار مكانته في ميدان اللغة والأسلوب. إلا أنَّ ذلك جاء على حساب القارىء العادي واقتصار الخطاب على القارىء المثالي، وهو توفر مادة لا بأس بها للدارس الأكاديمي خصوصاً في ميدان اللغة والأسلوب والزمن . إلا أنها لا توفر للقارىء المستهلك المعالجة الواقعية ولا تساعد على جر القارىء لمواصلة قراءتها بفعل التشابك الزمني والحدثي الذي يعمد فيه الروائي إلى قلقلة الصورة لدى المتلقي. بل يجعله يحتاج لإعادة قراءة الرواية أكثر من مرة كي يفهم دلالات الخطاب. وهذا الجهد لا يقوم به إلا القارىء المثالي، ليس لإشباع رغبة القراءة وإنما لغاية أخرى إحداها قد تكون نقدية مثلاً.

لقد أتقن خالق النص لعبة الزمن جيداً ويمكن للمتلقي ملاحظة اعتماده كثيراً على تقنيةٍ تحول الخطاب من شخصٍ لآخر حيث يسعى إلى ما يمكن أن نسميه استغفال المتلقي حيث يدخله في موقف ما ولا يخرجه إلا وهو قد قطع أكثر من ثلث موقف آخر من خلال خلق العامل المشترك بين أكثر من حدث أو مشهد . وهذا يحُسَب لصالح الروائي على حساب المتلقي. إذ ان عملية

مسك الخيط في إحداث الرواية تتأثر بهذه الزوايا المغلقة تارة والنافذة تارة أخرى ما أدى هذا إلى إرباك القارىء. وقد صرّح الشهيد بذلك في اول سطر من روايته حيث أوسمها بـ " سبت يا ثلاثاء ". إنه عنوان يلعب فيه الزمن الدور الأكبر وتكاد تختفي خلفه أغلب العناصر الأخرى. فصبغة الرواية بصبغةٍ زمنية يسوِّغ للمتلقي أن يؤول كل حدث فيها تأويلاً يعتمد جلُّه على الزمن . فتعامل الروائي مع تدمير جسر السماوة الحديدي من قبل طائرات العدو وإحالته أشلاءً مبعثرة كماديات ملموسة اختلطت فيها الدماء بأكوام الحديد تعاملاً خاصاً.

إنَّ الدمار الذي أحدثته الطائرات لم يكن مادياً مكانياً فقط إنما حوله الروائي إلى تشظٍّ زماني تناثرت فيه الأيام والساعات والدقائق والثواني مثلما تناثرت أشلاء الشهداء وأجزاء الجسر بعواماته وسلاسله واسيجته. وإذا كان ذلك اليوم قد صادف يوم الثلاثاء فان تشظيات هذا اليوم لا تخرج عن محتواه الزماني الأسبوعي وربما الزماني اليومي من ليل ونهار. وينسحب هذا التشظي على الساعات ايضاً.

وإذا كان يوم السبت هو أول أيام الأسبوع وهو يحمل دلالة خاصة جعله القاص أول أيام أسبوعه الثلاثائي فلم يخرج عن التسلسل المنطقي لأيام الأسبوع الذي اكتفى فيه بيوم السبت فقط حيث يتشاءم الناس من هذا اليوم لارتباطه باليهود فقد جعله القاص زمن قيام الجريمة، الحدث الأكبر الذي تقوم عليه الرواية الذي تقوم عليه الرواية حدث اغتصاب "نجاة" حيث "عريان" الغارز

في الرمل كـ "دوبة" معطوبة.

إنَّ عمق المأساة في نفس الروائي ليس فقط من حادثة الجسر إنما ايضاً من الحوادث التي مر بها العراق، وهي التي تقف وراء هذا الأسى الذي يبوح به الروائي بين الفينة والأخرى. ان اختيار فكرة الاغتصاب كمركز تدور عليه أحداث الرواية هو اختيار صائب جداً يسهم في تعاطف المتلقي مع الضحية التي أجاد الروائي كذلك في اختيار هيأتها والظروف التي مرت بها ولا سيما أنها غير سوية مما يجعل الجرم الذي ارتكب ضدها جرماً مضاعفاً يدل على مدى بشاعة الموقف ويعكس حيوانية الفاعل. فضلاً عن ذلك تخلّي أقرب الناس إلى البطلة "نجاة": ذلك الأخ الذي ترك السماوة واستوطن مع زوجته في بغداد وقد ترك خلفه آختاً بلا راعٍ وبلا عقل. فالانهيار الذي يريد أن يقوله الروائي هو انهيار اجتماعي وأخلاقي وليس انهيار سياسي فقط.

لقد تولى صانع الخطاب مهمة سرد تفاصيل الرواية مع توظيف المونولج في تغطية بعض المواقف فنجده متتبعاً لمسار الحكي، ينفعل مع رواية الأحداث أينما تأججت المواقف؛ وقد يخرج من تقنية الراوي العليم خلال الإفاقات المفاجئة التي تبدو جلية تحت عبارات "أنا الكاتب"؛ ثم يعود لممارسة الحكي الذاتي أحيانا والموضوعي في أحايين كثيرة. فهو لا يعتمد تقنيةً واحدةً بل يحاول تجريب اكبر عدد من التقنيات؛ وقد يسوغ لنفسه تعدد المواقف وتنوعها.

الرواية.. ما فيها من سياسي

لقد قدمت الناقدة كلاديس مطر الرواية على أنها سياسية ونحن لا ننكر ما فيها من مواقف تحمل ترميزاً سياسياً ؛ لكن هذه المواقف لا تنهض كي نجيز لأنفسنا وصف الرواية بالسياسية. ولا نغالي إذا قلنا أن كل مشاكل المجتمع التي يعالجها جنس الرواية أسبابها الجوهرية تقع على عاتق السياسى ولا توصف بالسياسية وإنما توصف بالموضوع الذي تعالجه. واعتقد ما دفع الناقدة لهذا التوصيف هو هجرة الروائي خارج العراق واتخاذ السلطة الحاكمة آنذاك موقفاً معيناً ضده وبالتالي فانَّ الناقدة حلّلت المواقف الواردة في الرواية على أنها تحمل ترميزاً سياسياً. ومهما جهد الأديب أن يبتعد في كتاباته عن وطنه فلا يقدر حتى لو كان الموضوع الذي يعالجه اجتماعياً. وقد يعجز الشخص منّا – ولو جهِد – أنْ يُخرج الوطن من قلبه وذاكرته فكيف الحال مع الأدباء والمشردين من أوطانهم قسراً ، فإنهم يظلّون مشدودين مهما بُعِدوا وكم بُعِدوا من سنين فقلوبهم تستمر تنبض بحب الوطن. وكلما نبض قلب الأديب فاضت كلماته بحب أرضه وسمائه. كذلك زيد الشهيد لم يكن الوطن نائياً عنه، فظهر لا شعورياً خواطر وشطحات بين اللسان والقلم، لكنه " الوطن " لم يكن مقصد الكلام بل المخصوص ما يدور داخل الوطن من معاناة وقهر يقاسيها أهلٌ وأحبّة، يعيشون تفككّاً اجتماعياً مريباً اكتفى الروائي بزاوية واحدة اسمها "نجاة".

إنَّ تجربة الشهيد في ميدان الخطاب الروائي تجربة يُعتد بها

وأستطيع أن أقول عنها " فذة " كونها الأولى له، أجاد في أغلب مفاصلها لاسيما في اللغة والزمن وقراءة الجوانب النفسية للشخصيات ورسم المواقف، بيدَ أنها تبقى رواية القارىء المثالي.

لقد أجهد الروائي نفسه كثيراً في هذا العمل الإبداعي وليس صعباً علينا أن نجد نفَسَهُ ونفسْهُ في كل لفظٍ كتبه وفكرة تناولها. وهو أديب مجد لا يُخرج نتاجه إلا وقد أحكمه قدر استطاعته.

(❖) أمي والسراويل / مجموعة شعرية / زيد الشهيد / إصدار دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان – ٢٠٠٤

(❖❖) ناقد عراقي / أستاذ الأدب العربي في كلية التربية – جامعة المثنى – العراق

(١) نص أمي والسراويل – ص ١٣

(٢) ص ١٥

Art of the Novel
in Zaid Alshaheed's narratives

د. فوزية لعيوس الجابري

- عمدت هذه الدراسة إلى تقديم رؤية شاملة لمجموع أعمال زيد الشهيد الروائية. إلاّ أننا لا ندَّعي أن تحليل النصوص السردية كان تحليلاً نهائياً. فكما أن القرّاء يتعددون. فتتعدد قراءاتهم أيضا. مما يعني تعدد المعاني وتنوعها. وقد حفَّزت أعمال زيد الشهيد الروائية أقلام الكثير من النقاد. فقُدِّمت دراسات ومقالات كثيرة عن هذه الروايات. حرص أغلب كتَّابها في الوقوف على رواية واحدة للتحليل. والدراسة النقدية وبشكل مستفيض. وجاء بعضها بمقالة نقدية قصيرة إلاّ أنها تُشكِّل رؤية نقدية نافذة.

- تجيء روايات زيد الشهيد محمَّلة بدلالات ثقافية وسياسية وتاريخية. فضلا عن كشفها للتحولات الكبرى التي تمثَّلت ببنية المجتمع - السماوي - ورصد لأهم الأيديولوجيات التي مورست آنذاك. فتتناص الروايات مع التاريخ العراقي الحديث والمعاصر، وكأنها دعوة للقارئ بضرورة الربط بين زمني الماضي والحاضر. فاستحضار الماضي لا يعني تملصاً. أو هروباً من واقع المرحلة الحاضر، بقدر ما يعني فسح ((الطريق للحاضر ليدخل إلى الماضي))