المكان في روايات
شاكر الأنباري
1. أقسى الشهور
2. مسامرات جسر بزيبز
3. نجمة البتاويين
4. نشيدنا الحزين
5. الراقصة
صباح هرمز
2023
نجمة
للنشر الإلكتروني
لوحة الغلاف: تفصيل داخلي من كاتدرائية العائلة المقدسة في برشلونة

صبـــاح هـــرمـــــز

المكان في روايات شاكر الأنباري

1- أقسى الشهور

2- مسامرات جسر بزيبز

3- نجمة البتاويين

4- نشيدنا الحزين

5- الراقصة

نجمة للنشر الإلكتروني 2023

shakerhussein@yahoo.com

لوحة الغلاف: تفصيل داخلي من كاتادرائية العائلة المقدسة في برشلونة

مقدمة

هذا هو المطبوع الخامس لي، ضمن منحاي الهادف، إلى الكتابة عن الرواية العراقية، بالتعويل على التصدي لسرديات الروائيين الذين تميزوا في هذا المجال، وتفاعلت مع رواياتهم، وذلك بعد جمع ما كتبته من دراسات عن روايات كل واحد منهم، وإصدارها في كتاب. وتسنى لي لحد الآن، إصدار خمسة كتب، وهي على التوالي: قراءة تأويلية في روايات أحمد خلف، وكسر تابوهات الثالوث المحرم في روايات برهان شاوي، وتقنيات السرد في روايات محسن الرملي، والسر والمعنى في روايات أمجد توفيق. والكتاب الخامس هو المكان في روايات شاكر الأنباري، الذي هو الآن بين يدي القارئ.

وما يسرني أن اختياراتي للروائيين الخمسة، والقائمة ستطول في المستقبل، إذا ما أمدني الله في العمر ببضع سنوات أخرى؛ لم تأت، بفعل، أو تأثير معرفة سابقة، بأي واحد من هؤلاء الروائيين، بقدر ما جاءت نتيجة رصانة منجزهم، وجودته، واحترامه لذائقة القارئ، وتفاعلي مع ما خطّته أقلامهم على المساحات الفارغة، ليتحول هذا اللا شيء (المكان الخالي)، إلى شيء، له حجم ووزن كبيران.

عرفت شاكر الأنباري، بوصفه ساردا، له حضوره في الوسط الأدبي العراقي خاصة، والعربي عموما، عبر قراءتي لأول مرة، روايته الموسومة (نجمة البتاويين). هذه الرواية التي كانت المفتاح السري لي، لتقودني إلى بقية منجزاته السردية، وجعلتني أكتشف شغفه بالمكان.

وتكاد معظم رواياته، حتى وإن كانت شخصياتها تعيش داخل العراق، أن تنشغل بمسألة واحدة، وهي مسألة الاغتراب، ولعل مرد هذا، يعود إلى التجربة المريرة والقاسية التي عاشها، لسنين خلت، في ديار الغربة. وروايته (نجمة البتاويين) التي صدرت عن دار المدى عام 2010، أدل نموذج على ذلك، مع أن أحداثها تدور في العاصمة بغداد، وشخصياتها تعيش فيها أيضا. وشعور الإنسان في عدم انتمائه للوطن الذي يعيش فيه، أو الأرض التي يعيش عليها، له صلة مباشرة بالمكان. لذا فمن الطبيعي، أن تأخذ هذه التقنية مساحة أوسع وأشمل في رواياته، قياسا بمساحة بقية التقنيات الموظفة.

واللافت للنظر، ولوقوعه تحت تأثير المكان، أنه في بعض رواياته، كما في رواية (أقسى الشهور) مثلا، تبدأ بالمكان، وتنتهي فيه أيضا. لذا أستطيع أن أقول وبكل ثقة، إذا كان من

روائي يستحق أن يتصدر قائمة الروائيين الشغوفين بالمكان، فإن شاكر الأنباري، يتصدر هذه القائمة بجدارة واستحقاق.

ولد الأنباري عام 1957 في الرمادي، مركز محافظة الأنبار العراقية، وأمضى طفولته في قريته الحامضية، وأكمل دراسته الإعدادية في مدينة الرمادي. حاصل على شهادة البكالوريوس في الهندسة المدنية من جامعة السليمانية العراقية عام 1979. كتب في صحف عربية وعراقية، بعد أن غادر العراق عام 1982، ولم تصدر أولى رواياته "الكلمات الساحرات" إلا في العام 1994 عن دار الكنوز الأدبية في دمشق، وكانت محطة منفاه الأولى، لتتوالى بعدها (ليالي الكاكا)، بلاد سعيدة، نجمة البتاويين، مسامرات جسر بزيبز، الراقصة، أنا ونامق سبنسر، أقسى الشهور، ونشيدنا الجزين. عاش في أكثر من بلد، سورية والدانمارك وانكلترا والبرازيل، وفي روايته (أنا ونامق سبنسر)، يأتي على ذكر البرازيل وانكلترا كثيرا، لقضاء فترة من حياته، كما يبدو، في هاتين الدولتين، في حين كرس رواية نشيدنا الحزين التي صدرت عن دار سطور عام 2022 للاجئين والمهاجرين العراقيين والعرب في مملكة الدانمارك، حيث كان للعاصمة كوبنهاغن وجود طاغ على سيرة المكان.

1

التوتر الدرامي في رواية. . أقسى الشهور

إذا كان المكان المعادي في رواية (مسامرات جسر بزيبز)، له الغلبة على المكان الأليف، فإنه في الرواية التي نحن بصددها؛ للسوداوية والقتامة التي تعم أحداثها، والرعب والهلع اللذين يتغلغلان في نفوس شخصياتها، وبالأخص الشخصية المحورية (جلال ملك)؛ يكاد (المكان الأليف)، أن يكون غائبا فيها، إن لم يكن لا وجود له بالمرة. ولعل تكرار المكان المعادي، بحدود ثلاثين مرة، بين حديقة المنزل وشارع الدير وصالون حلاقة سعد، بالإضافة الى نهري دجلة والفرات؛ يشي بانعدام الأمل في إعادة العراق إلى سابق عهده، حيث كان يرفل بالأمان، بمنأى عن القتل والاختطاف وانفجار العبوات الناسفة وانفلات الميليشيات.

تقع هذه الرواية في (286) صفحة من الحجم المتوسط، موزعة على أربعة أشهر من شهور السنة، إضافة إلى قسم جاء تحت عنوان (ورثة الدم) وهو القسم الأخير للرواية، التي تبدأ بشهر (حزيران)، ويليه شهر (تموز)، ثم (آب)، ف (أيلول)، ويتصدر كل جزء من الأجزاء الخمسة، مقطع من أبيات لشعراء عرب وأجانب معروفين، كالجاحظ وبدر شاكر السياب ومحمود البريكان وجوزيف حرب والشاعر الصيني لي بو.

تدور أحداثها في شارع الدير التابع لحي الدورة ببغداد الذي كان يسكن فيه الأغلبية المسيحية، ولأن الميليشيات المنفلتة والمتطرفة، تبغض الأسماء المسيحية، فقد غيرت أسم الشارع إلى (الزير). والشخصية المحورية في الرواية، هو (جلال ملك) الذي بفعل عثوره على رصاصة في سيارته، تتحول حياته إلى جحيم، وتظل هواجس الخوف تطارده، والشعور بالريبة من المحيطين به يلاحقه، في ظل موجة الاغتيالات والاختطافات التي تجتاح العاصمة بغداد.

يقوم البناء الفني لهذه الرواية على التقنيات التالية: التوتر الدرامي، درجات الحرارة، المكان المعادي، الموت، الحلم، والتكرار.

***التوتر الدرامي: (ينشأ التوتر الدرامي من عدم التيقن من مصير بطل يقاتل خصمه، ويبلغ ذروته حينما يبدو الانتصار أكثر بعدا، قبل نهاية المسرود بالضبط، وهذا الترقب في المسرود يعني تحديدا أن هذه هي اللحظة التي تبدو ألأكثر إثارة للاهتمام، أو الأكثر أسرا.).1**

كما في بطل هذه الرواية (جلال ملك)، الذي فجأة وتحت ضغط الظروف المستجدة، عقب سقوط النظام البائد، وبدون إرادة منه، يجد نفسه في صراع مع عدو مجهول، وغير مرئي، بالأحرى، العدو هو الذي يفرض الدخول معه في هذا الصراع، من خلال تهديده بالرصاصة التي عثر عليها داخل ظرف في سيارته، برغم خلو هذا الصراع من التكافؤ بينهما، ذلك أن العدو المجهول، تقف وراءه مجموعة كبيرة من الشباب المدججين بالسلاح، بينما جلال، شخص بسيط وأعزل، ولا يملك في هذه الدنيا، سوى ولدين وزوجة.

والرواية من مطلع سطرها الأول، تبدأ بتسليط الضوء على هذا (الحدث) الأبرز فيها، المتمثل بعثور جلال على الرصاصة؛ بوصفه حبكة الرواية، وبقية الأحداث، ثانوية، لخروجها من أبط الحدث الرئيس، والأصح، لانطلاق شرارة الصراع من طرف واحد، ولجوء الطرف الثاني إلى العزلة، عبر عدم البوح بسر الرصاصة. يبدأ هاجس الخوف بالازدياد من هذا الكتمان، ومع هذا، فإن ظهور شخصيته، تكاد تطغي على سطح الأحداث، مقابل غياب ظهور العدو المجهول.

قد تبدو، مثل هذا النمط من الروايات، التي تبدأ بالتهديد، أقرب إلى نمط الرواية البوليسية، منها إلى الرواية الفنية، لا سيما وهي لا تخلو من المطاردة، أي تتوافر فيها معظم شروط ومواصفات الرواية البوليسية، وهنا تظهر حرفنة المؤلف، في كونها كذلك، رواية بوليسية، ولكنها مع هذا، ليست كذلك، أي أنها رواية فنية؛ وذلك من خلال قدرته على تسخير أهم عنصرين في الرواية البوليسية لصالح روايته، وهما عنصرا المفاجأة والترقب، اللذان يعدان الركيزة الأساسية للتوتر الدرامي. المفاجأة، لما حل بمصير جواد وسعد الحلاق، غير المتوقعين، ونهايتهما التراجيدية على أيدي الوحوش الجدد، والترقب لما يؤول اليه مصير جلال، ذلك أن صراعه مع أعدائه يمتد إلى نهاية الرواية، وفي هذا الصراع الطويل، يكمن سر أهمية الترقب، ووظيفته في إثارة التوتر الدرامي.

تفيض الرواية، بعدد كبير من المشاهد والصور التي تعبر عن هاجس جلال، في مطاردة الوحوش له، هذا الهاجس الذي يفضي إلى توق المتلقي في ترقبه لما سيحدث؛ وتؤول إليه حياة جلال. وهذه المطاردة، تظهر له بصور وأشكال مختلفة ومتنوعة، كعدم النوم، ومراقبة ما يجري خارج المنزل وداخله، والهلوسات التي تنتابه، والريبة بجيرانه، وصولا إلى قناعته، بأن

الكل بوسعه أن يكون قادرا على القتل. وللتأكيد على أن الرواية، تسير بهذا الاتجاه، سأحاول الإشارة إلى بعض النماذج التي جاءت فيها:

– (كان جلال بعد نوم ولديه، يحس كما لو أنه يتحول إلى شبح. . . يبدأ بالدوران في الغرف). في إشارة إلى البحث عن أعدائه، خشية تواجدهم داخل المنزل، حرصا على حياته وحياة أسرته.

– (مراقبة ما يجري خارج المنزل، متأملا الشارع وبيوت الجيران). . . وهذه المراقبة، مثلها مثل تجواله في الغرف، توحي بالخشية من تواجدهم في حديقة المنزل. وهو بذلك، كما له هاجس الخوف من الخارج، كذلك يشعر بالخوف من الداخل أيضا. أي أن قراءاته للباراسايكولوجيا، تخبره، بأن العدو يحيطه من كل الجهات.

– والهلوسات التي تنتابه، (إذا ما لقي مصرعه، متخيلا أن دمه سيتناثر على زجاج الشباك). . . وعلى غرار هذا التخيل، تفيض الرواية بالعبارات التي تعبر عن المعنى ذاته. كما مثلا، وهو: (يتخيل حدوث انفجار، إنه سيرى النار قد نشبت بعشرات السيارات، ومنها سيارته، وسيكون من الصعب التعرف عل الجثث، إذا ما طالها الحريق، فكيف لزوجته التعرف على جثته؟).

– الريبة بجيرانه، من خلال تفكيره: (بأن أبو هند، جاره الذي يشتغل في منظمة غير حكومية تهتم بنزع الألغام؛ بأن تلك الرصاصة، قد تكون أرسلت من قبله، ويمتد ارتيابه إلى إسقاط الرصاصة داخل سيارته من أحد حراس البناية أيضا، محمد مثلا، رجل الاستعلامات).

*** درجات الحرارة:**

إن تأثيرات الكاتب الروسي (تشيخوف) بالمؤلف واضحة، ولا سيما في مستهل الرواية، وهو يسعى إلى مد جسر من التفاهم بين حرارة الصيف القائظة في بغداد، وبين الوضع المأساوي القائم فيها، إثر سقوطها عام 2003، على يد أميركا والدول المتحالفة معها، وقد عرف تشيخوف، من خلال لجوئه إلى التعبير عن الحالات النفسية التي تعيشها شخصياته، اقترانا بالأجواء المناخية المتقلبة، والمحتمل وقوعها؛ بهذا الأسلوب في مسرحياته الأربع

الطويلة: الخال فانيا، والنورس، وغابة الكرز، والشقيقات الثلاث. ولكن مؤلف هذه الرواية، بعكس تشيخوف، لم يعول على توظيف درجة البرودة، بل اعتمد على درجة الحرارة فقط، اتساقا مع المتن الحكائي للرواية، وشخصياتها القلقة.

يبدأ توظيف الأشهر الأربعة، الأقسى على الناس، من حيث درجة حرارتها، ارتباطا بالوضع القائم في بغداد، شروعا من أقل هذه الأشهر حرارة. وبعبارة أوضح، من حيث تبدأ درجات الحرارة بالارتفاع، وهو شهر حزيران الذي يعني بالسريانية، الحنطة، أي القمح، لوقوع موسم حصاده فيه، وهو الجزء الأول للرواية، مرورا بالجزء الثاني، حيث تبدأ درجات الحرارة بالصعود، في شهر تموز، وتبلغ ذروتها في شهر آب، أي في الجزء الثالث. والنصف الأول من شهر أيلول، وهو الجزء الرابع والأخير من شهور السنة التي ترتفع درجات الحرارة فيه. ومع ارتفاعها يبدأ الناس بالتذمر والاستياء، واتخاذ قرار الهروب من لعنة هذا الزائر الذي يسمط أجسادهم. ويقابل ذلك، سعيهم، الهروب من الممارسات القمعية للأشباح؛ حرصا على أرواحهم من الموت. وعلى ذلك، فإن الهروب من درجات الحرارة، والهروب من الموت في حي الدورة، تحديدا في شارع الدير، يسيران في خط متواز مع بعضهما البعض، مثلهما مثل موازاة درجات الحرارة، مع قدوم الوحوش الجدد.

إن المؤلف في الصفحات الثلاث الأولى لا يكشف عن قصدية استعانته في ارتفاع درجات الحرارة ببغداد، ذلك أن هذا ليس غريبا على العراقيين، مع أنه بشكل غير مباشر، وعن طريق اللغز واللمز، من خلال بعض العبارات؛ يشير بهدف تهيئة المتلقي لقصديته، بأن هذه الاستعانة لم تأت من فراغ، وإنما هناك سر ما يختفي وراءها، كما في هذه العبارة مثلا، وجلال يسأل نفسه: (عن كيفية احتمال البشر العيش في هذا البلد، الفرن المكتنز لهذا القدر كله من الحرارة.).

إن قصدية المؤلف في هذه العبارة، هي في الفقرة الأولى منها، وهي، عن كيفية احتمال البشر العيش في هذا البلد، وبالتأويل الهروب منه، كما هرب ساكنو حي الدورة من شارع الدير. أو كما يقول: (هل الصيف عقاب مجهول نازل من السماء؟ أم لعنة حلت بهذا المكان؟ حتى السماء خلت من الطيور بسبب الحرارة.). بالأحرى هو يريد أن يقول: هل العنف عقاب

مجهول نازل من السماء؟ أم لعنة حلت بهذا المكان؟ حتى السماء خلت من الطيور بسبب أصوات طلقات الرصاص والمدافع والعبوات الناسفة و و و. . .

يكشف عن هذا السر، أسوة بهاتين العبارتين، بمروره في أربع عبارات أخرى، تقرن الحرارة بالهروب؛ في العبارة التالية: (إن ارتفاع الحرارة المفاجئ جاء بالتزامن مع دخول الجيوش الأجنبية إلى البلاد، فهي التي تثير الزوابع الترابية بسرفات الدبابات والقذائف المنطلقة من الطائرات والمدافع. .).

بقدر ما يسعى المؤلف، التعبير عما يدور من خلجات في نفوس شخصياته، من خلال ارتفاع درجات الحرارة، بالقدر ذاته، يحاول أن يبث معالم الحزن والكآبة في الجو العام للرواية، عبر اتباع النهج نفسه، في المواد الصلبة، وذلك إثر تعزيز هذا الجو، بمقدمة تعبر عن الحزن والكآبة السائدين في المواد المصنوعة من الحديد. وإذا كانت درجات الحرارة، تلعب دورها المؤثر هذا، على المبردة والشبابيك والأبواب، فإن الوحشة، وغياب الشمس، تلعب الدور نفسه، على النباتات أيضا. والوحشة هنا، هي عدم اهتمام الإنسان، بسقي النباتات، بعد ظهور الوحوش، وهي تكشر عن أنيابها، وغياب الشمس، تمنح المعنى ذاته، وبالتأويل على احتجاجها وتمردها على الوضع الكارثي القائم.

– المقدمة التي سبقت درجات الحرارة: (وجدت جميلة الحديقة خالية من الأولاد. الشمس أذبلت الثيل، وجعلت أوراق شجرة الزيتون تتراخى إلى الأسفل.).

– التعبير عن الجو العام للرواية من خلال الحرارة: (المواد المصنوعة من الحديد كلها كانت تنث حرارة ووهجا غير محتملين، المبردة الموضوعة في الخارج. . وثمة نسيج غير مرئي من الحزن، يجلل المشتمل، يجلل شبابيكه وأبوابه وشجرة الزيتون).

ويتكرر النهج ذاته في مكان آخر من الرواية، في تأثير درجات الحرارة على الأشياء المحيطة بالإنسان، ولا سيما الجميلة والمحببة في نفسه، كشجرة النخيل في هذا النموذج؛ ليتحول المكان الذي كان سابقا مكانا أليفا إلى مكان معاد، كما في تأمل جلال للحرارة التي تتقطر من سعف نخلة جارهم.

ولم يكتف المؤلف، في توظيف درجات الحرارة، للتعبير عن الوضع الكارثي القائم في العراق، بل لجأ إلى: (موجات الغبار المتصاعدة من دواليب السيارات التي تتسابق للوصول إلى فوهة السيطرة، التاركة على الوجوه طبقة خفيفة من اللون الرمادي، الممزوج بالعرق ليصبح عجينة من الطين)، ويعلق جلال على ما ترتب من الطين على الوجوه قائلا: (وهذا هو لون شعره، وهذا هو لون البلد، كالح، رملي، يوحي بالموت.).

وعلى ذلك، فإن المؤلف، إذا كان قد وظف درجات الحرارة لتشويه الأشياء المحيطة بالإنسان، كالأشجار والحدائق، وحتى المواد الحديدية التي يستخدمها، وبالمآل (المكان)، فهو في توظيفه للغبار، تجاوز تشويه النباتات والمواد الصلبة، وصولا إلى تشويه الإنسان، ومن ثم إماتته.

- **المكان:**

كما في (مسامرات جسر بزيبز)، يبدأ ويختم المؤلف روايته بالمكان المعادي، كذلك في هذه الرواية، يتبع النهج ذاته، ولكنه هنا يعززهما بعنصر الزمن:

البداية: (حدث الأمر ظهرا، على الجسر، في نهار قائظ غير مألوف.).

الختام: (في ذلك الليل التشريني الصانت، وفي غمرة تلك التساؤلات الدخانية، وسط غرفته المفتوحة على الخريف، أنهت رصاصة نشطة حارقة، طريقها نحو رأسه، دون أن يميز حقا، إن كان في حلم أم في يقظة.).

متمثلا الزمن في العبارة الأولى في كلمة الظهر، وعبارة: (نهار قائظ غير مألوف)، في إيماءة واضحة إلى شهر حزيران، حيث تبدأ الرواية فيه. وفي نهايتها، بالتعويل على عبارة: (الليل التشريني)، وكلمة (الخريف.). وإن توخينا الدقة، فإن عنصر الزمن لا ينحصر في هاتين العبارتين والكلمتين، بل يتعداهم وصولا إلى عنوان الرواية الموسوم (أقسى الشهور)، بعكس عنوان رواية (مسامرات جسر بزيبز) الدال إلى المكان.

أما المكان في العبارة الأولى، يتمثل في كلمتي الجسر والغرفة، حيث تبدأ الرواية في شهر حزيران، وتنتهى في شهر تشرين الأول، أي أن أقسى الشهور التي تعاني منها شخصيات

الرواية، غير محصورة بالشهور الأربعة، كما جاء في الرواية، وإنما بخمسة، في إشارة إلى تشرين الأول، ذلك أن فصل الخريف يبدأ في هذا الشهر. لذا فالزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية، تستغرق خمسة شهور.

مركز المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، هو حي الدورة، تحديدا شارع الدير، بسبب تعرضه لحوادث عديدة، بلغت حدا، غدا لخطورته من الصعب الاستقرار فيه، لتمتد هذه الخطورة إلى كل مناطق العاصمة بغداد، ولعل ترديد عبارة: (لم يعد العيش ممكنا فيها)، كما سمعها جلال من عشرات الأشخاص:

وذلك (للفوضى العارمة لمدينة لا يعرف بالتحديد، ما يجري في دهاليزها)، وهي أثبت دليل على ذلك.

مثلما اقترنت درجات الحرارة بالوضع القائم، كذلك اقترن المكان بالظرف المستجد الذي يشهده العراق، وكما سبقت عملية توظيف درجات الحرارة، مقدمة، توحي بوقوع شيء غير طبيعي، الشيء نفسه، يتكرر في المكان، ولكن باختلافه عن درجات الحرارة، في وضع سيناريو أقرب إلى خطة إخراجية، يجتمع فيها الجو الرومانسي مع الخوف، وذلك من خلال الاعتماد على العبارة المعروفة: (الهدوء يسبق العاصفة)، لخلق عنصر القلق والتوتر والترقب لدى المتلقي، وذلك عبر اتخاذ مجموعة من الأصوات الصادرة، في إيقاع الليل البطيء، المخيم على شارع الدير؛ خلفية لما يحدث، وهو الانفجار، كضوضاء الطيور، والروائح المنبعثة في الشارع.

بغض النظر عن المقدمة الموظفة في المكان، واتباع الطريقة نفسها في الحدثين الآنفي الذكر، والحدث الثالث الذي سنتناوله؛ فإن التعبير عن المقدمات الثلاث، ورسم معالمها، وبالتالي ما تتركه من تأثيرات على المكان، في اختلافه من مقدمة إلى أخرى؛ إذ بالرغم من الدور الذي يلعبه في تحويل المكان الأليف إلى مكان معاد، والهلع الذي يزرعه في نفوس الشخصيات، في الوقت نفسه، يلعب دورا كبيرا، في إثراء جماليته، تفوق جماليته في المكان المألوف. واللافت، أن هذه الجمالية تزداد ألقا، مع تقدم المكان، أو كلما استجد في الرواية.

وهنا، في هذه النقيضة، المبنية على عملية نفي النفي، المؤدية إلى الموجب، يتعكّز المؤلف في تحويل المكان الأليف إلى المكان المعادي، والمكان المعادي إلى المكان الأليف ثانية، أي في تدوير المكان، وذلك من خلال لفت انتباه المتلقي إلى وحشية المعتدي من جهة، وبراءة المعتدى عليه. المعتدي، هو الغريب على حي الدورة، وشارع الدير، والمعتدى عليه، هو: الطيور والنباتات والطفلان النائمان في سريرهما، رامي وسامي، ووالدتهما نور. وبعبارة أوضح: من خلال الانجذاب إلى المعتدى عليه، والنفور من المعتدي.

في التوظيف الأول، تكاد تخلو المقدمة من أي إثارة، مقرونة بالجمال، ولكن في التوظيف الثاني بالعكس، تتفجر جمالا، عبر الصمت المخيم على شارع الدير وضوضاء الطيور، وفي الثالث، تتضاعف وهجا، من خلال التجاوز على كل القيم والمبادئ الإنسانية، وتحويل البلد، من قبل القادمين الجدد بالقطار الأميركي إلى غابة، وهم يقتحمون البيوت، ويدخلون الرعب في النفوس.

الحلم:

لكون شخصية (جواد)، يعاني من قسوة الحياة أكثر من الشخصيات الأخرى، ليس لأنه في الخامسة عشرة، وأصغرهم سنا فقط، بل لأنه يتيم الأب، ويعتمد على العربة الخشبية التي تعيله مع أمه وشقيقه الأصغر، في نقل مواد وأغراض أبناء الحي، لقاء أجر زهيد؛ ربما لهذه الأسباب، نال القسط الأوفر من الأحلام، وزارته أربع مرات، من مجموع الأحلام السبعة. أو كما يقول المؤلف: (لم يبق للبشر في هذا البلد سوى الأحلام. يعيشونها في اليقظة والمنام. الأطفال والرجال والنساء يحلمون بعالم آخر خال من الموت والفوضى والحرارة القاتلة. .). وقد تكون الأسباب نفسها، مضافا إليها: (تعابير وجهه وعينيه اللتين فيهما ملامح جدية)، مما حدا بمعظم نساء شارع الدير على التعاطف معه.

ولحرمانه، من متعة الطفولة، والوضع البائس الذي يعيشه، أمسى هوس النوم، تقليدا، يمارسه جواد بعد عودته من العمل، لكي يحلم فقط، ويحقق ما فاته في الخيال، لعدم قدرته على ترجمة طموحاته على أرض الواقع. ولم تكن أحلامه كبيرة، بل بالعكس، متواضعة جدا، كحلم أي مراهق أو شاب، محروم من التعليم، ابتداء من حلمه في إنهاء المرحلة الابتدائية،

مرورا في شراء السيارات الالكترونية لشقيقه، وانتهاء بحلمه في عودة أبيه من عالم الموت، وشراء البيت.

إن الحلم، كما هو معروف، قريب جدا إلى الخيال والفانتازيا، لذا فإن الروائي، صاحب الخبرة، بوسعه استثماره، لإضافة لمسة من الجمال على روايته. وهذا ما فعله الأنباري، عندما لجأ إلى تحويل أحد أحلام جواد إلى الواقعية السحرية، وقوعا تحت تأثيرات رواية (مائة عام من العزلة) لماركيز، تحديدا في شخصية (ريميديوس) أثناء طيرانها من فوق سطح البيت، وهي تنشر الغسيل. حيث (جواد)، هو الآخر يطير، ولكن الفارق بين طيرانهما، هو أن (ريميديوس) تطير دون أي سند، وكأنها تعوم أو تسبح في الفضاء، ثم تختفي، بينما يطير جواد بسند، وهو البساط الطائر، ليستعرض أحياء العاصمة بغداد وبيوتها وشوارعها وأزقتها ومطاعمها ومقاهيها، وكل ما تضمها من معالم، بما فيها حركة الناس، التي تعبر من خلال البيئة التي يعيشون فيها، عن بؤسهم وشقائهم. وعلى ذلك، فإن المؤلف يحول الحلم إلى آلة تصوير، وجواد يحوله إلى طائر، وبالتأويل، تصوير الوضع المستجد بعين الطائر الذي هو جواد، الحالم بوطن، غير هذا الوطن، وبأرض غير هذه الأرض.

واللافت، أن توظيف هذا الحلم، لم يأت بشكل اعتباطي، أو فقط، تيمنا بتيار الواقعية السحرية، بل جاء اتساقا، مع ما كان يحلم فيه، بابتياعه لشقيقه الأصغر طائرات بجهاز تحكّم. أي بمسوغ، تبرر توظيفه، وحلم جواد بالبساط الطائر، يتكرر قبل اختطافه أيضا، من قبل ثلاثة رجال، حيث قادوه إلى حي البتاويين، المكان الذي أصبح مركزا لبيع الأعضاء البشرية.

إذا كان جواد قضى نحبه بهذه الطريقة الوحشية، فإن سعد الحلاق الشغوف بالأغاني والبنطلونات الضيقة والعطور والرقص الغربي تحديدا والسلاسل والأحذية الثقيلة وقصات الشعر الغربية، كما يصفه المؤلف؛ قضى نحبه على أيدي القادمين الجدد، بطريقة أكثر وحشية، وهي برفع الكتل الكونكريتية (بلوك) المرصوفة على طرفي الشارع، وضربها بقوة برأسه، بينما أنهت: (رصاصة نشطة، حياة جلال، خارقة طريقها نحو رأسه، دون أن يميز حقا، إن كان في حلم أم يقظة.).

- **الموت:**

تتكرر مفردة الموت عشر مرات في الرواية، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الموت رخيص في العراق، ولا سيما من خلال انفجار السيارات المفخخة، والعبوات الناسفة واللاصقة، والاغتيالات، واختطاف الأبرياء من الشوارع، وأمام أنظار القوات الأمنية المسؤولة.

ولعل هذا الرخص القادم مجانا، وبدون أن يلقى الردع، خلق هاجس الخوف لدى معظم شخصيات الرواية، وأدخلهم في حالات نفسية قلقة بمستقبلهم المجهول، والريبة بكل المحيطين بهم، ولاسيما عند جلال، وشبح الموت، لا يفتأ يخطر بباله، ويعيش معه، كما لو كان حاجة من حاجاته الضرورية، وكذلك الأسئلة الفلسفية التي تراوده ويطرحها على نفسه، دون أن يستطيع الإجابة عليها، كأن يفكر. . هل سقطت تلك الورقة من دوامة ما، صدفة إلى داخل السيارة؟ هي ليست ورقة هابطة، إنها مغلف غبر معتنى بيه، قذف بسرعة لغرض ما.

أو حين يقول. . لماذا أوقفه الجندي؟! أكان شكله يوحي بالريبة؟ هل هو ارهابي دون أن يعرف؟ أو كيف ستتعرف زوجته على جثته، إذا ما طاله الانفجار؟ وتحوله من رجل بسيط إلى شخص مطلوب لجهة ما، شخص مهدد بالموت، أو كما يقول المؤلف: (حين يصبح الموت عادة تفقد الأحداث معناها. الموت هو السقف الأقصى للمشاعر.). وعادل السكير، جاره، هو الآخر تراوده الأسئلة الفلسفية، ويعجز الرد عليها، من قبيل، من هو؟ ولم هو هنا في هذا المكان؟ وما جدوى حياته الجافة؟ . ..).

- **التكرار:**

ثمة بعض العبارات، تتكرر في الرواية، وعلى هذا النحو: الابتعاد عن القطيع/ نحن ورثة الدم/ حياتنا تدار من قبل بعض الأشباح/ والجمجمة مسترخية على قاع دجلة، والأسماك تنهش الجثث. ولو حاولنا، قراءة كل عبارة من هذه العبارات، على حدة، لمعرفة معناها، وجمعنا كل هذه المعاني، في فقرة، أو مقطع، لتبين لنا أن المتن الحكائي للرواية، يكاد أن يختصر فيها.

إن الابتعاد عن القطيع، يعني السير في اتجاه الخط المعاكس للخط الذي يسير فيه القادمون الجدد بالقطار الأمريكي، وعقوبته، هي تصفية كل من يسّول لنفسه الخروج عن إرادتهم، كما حصل لجواد وسعد الحلاق، وعادل السكير الذي ينوي مغادرة الحي، وأخيرا جلال، الشخصية المحورية للرواية. وبالمآل، خضوع الشعب العراقي، تحت نير التقاليد والعادات التي مضى عليها أكثر من ألف وخمسمائة عام.

أما عبارة (ورثة الدم)، فالقصد منها، اقتران، ما يحصل اليوم، من قتل وإرهاب وفساد وسفك الدماء، بالغابر البعيد، تحديدا منذ ظهور الإسلام، مرورا بالحكومات التي أعقبت تأسيس الدولة العراقية عام 1921، ابتداء من مقتل الملك غازي، ثم انقلاب بكر صدقي، الذي أباح إراقة دم الآشوريين، وحركة رشيد عالي الكيلاني عام 1941، والضباط الأحرار عام 1958، بزعامة عبد الكريم قاسم، وانتهاء بحكم البعث عام 1963، الذي كشف عن شغفه بموت مناوئيه، وصدور بيان رقم (13) سيء الصيت، وعودته ثانية في عام (1968)، ليخوض ثلاث حروب متتالية، مع إيران والكويت، ودول التحالف.

إن ورثة الدم، هي الأحزاب الحاكمة للعراق في العقدين الأخيرين، التي أنشأت نظاما جديدا، يقوم على الفساد والمحاصصة، ويسوده العنف والإرهاب والقتل على الهوية وإراقة دم الشعب العراقي، بسياراتها المفخخة، وعبواتها اللاصقة والناسفة، وحروبها الطائفية، وتفجير الجوامع والصوامع، و و و. .

وعبارة حياتنا تدار من قبل الأشباح، إشارة واضحة، إلى أن العراق، يدار من قبل جهتين، وكلتاهما، غير مرئيتين، إحداهما خارج العراق، والثانية داخل العراق، وتتلقى الجهة الثانية التعليمات والأوامر في تنفيذ مخططاتها، من الجهة الأولى. وتدل العبارة الأخيرة، على رخص حياة الشعب العراقي، بحيث أمست جمجمته، لفيض ضحاياه، على أثر الاحتلال، تسترخي على قاع دجلة، والأسماك تنهشها.

المصادر:

التوتر السردي. تأليف رافائيل باروني. ترجمة: د. قاسم المقداد. دار آرام للتأليف والترجمة والنشر. ريف دمشق – سوريا. الطبعة الأولى 2023.

2

رواية مسامرات جسر بزيبز

مقاربة تأويلية

إذا كان من روائي، يتخذ من تقنية المكان، نهجا للاشتغال على فن الرواية، فإن شاكر الأنباري هو أول من يستحق، وبجدارة، أن يندرج أسمه ضمن قائمة الروائيين الذين ينضوون تحت لواء كتابة (رواية المكان)، ليس في الرواية التي نحن الآن بصددها فقط، بل يكاد هذا النهج أن يعم معظم الروايات التي كتبها. لذا فإذا أراد المتلقي أن يطلع على روايات شاكر الأنباري، فما عليه إلا أن يبحث عن المساحة الممنوحة فيها للمكان. والمساحة الممنوحة للمكان في هذه الرواية، تفوق المساحة الممنوحة في بقية رواياته، وتكاد تغطي معظم أحداثها؛ حيث من مطلع سطورها تبدأ بهذه التقنية، وتنتهي في سطورها الثلاثة الأخيرة، كذلك بالتقنية ذاتها:

البداية: أقيم في بيتي وسط مدينة أربيل، ليس بعيدا عن القلعة مع زوجتي نادية.

النهاية: فقدت الأمل تماما، لا في قضية رجوعنا إلى القرية فقط، بل فقدت الأمل بكل شيء.

في هذا (الاستهلال) المقتضب، وختام الرواية المكثف، الذي يبدأ فيه النص من حيث ينتهي، يسعى الراوي إلى التعبير عن مشاعره إزاء كلا المكانين، المكان الذي يعيش فيه (الآن) في أربيل، تحديدا في ساحة النافورة المواجهة لقلعة المدينة، والمكان الذي عاش فيه في القرية؛ من خلال إجراء وجه المقارنة بينهما، باعتبار المكان الأول، مكانا معاديا، والمكان الثاني مكانا أليفا. ذلك أن المكان الأليف يربط شعور الإنسان بالراحة والاطمئنان، والمكان المعادي بالكراهية والبغض.

والمكان المعادي يعد كذلك، بوصفه، مكانا غريبا عن الراوي، حتى وإن كان جزءا من الوطن الذي يعيش فيه، ذلك أنه لا ينأى به عن القرية التي ولد ونشأ في كنفها وله ذكريات حلوة ومرة فيها فحسب، بل إن حنين العودة اليها، هو الذي يرغمه أن يمقت المكان الذي نزح إليه. أو كما يقول الراوي: (وسط هذا المكان الغريب، مجال حركتي صار محصورا من البيت وقلعة أربيل. .)، أي بمعزل عن الأصدقاء والأقارب والأهل. والمكان الأليف مبعث الأمان، بوصفه يذكّره بقريته التي هجرها، أثر دخول داعش المدن والقرى العراقية؛ (برائحة نبات

السعد والطلع واللوبيا والمطر المختلط بالتراب)، أي بكل ما هو جميل فيها، وبالتأويل، بماضيه السعيد، وحاضره الحزين.

إن المكان من الأهمية في هذه الرواية، بلغ حدا، أقترن بعنوانها أيضا: (مسارات جسر بزيبز) الرامز إلى كلا المكانين، المعادي والأليف في آن، الأول من خلال معاناة ومآسي هجرة أهالي القرية فوق هذا الجسر، هربا من بطش داعش، والثاني عبر الحنين إلى اللحظات والأوقات السعيدة التي قضاها الراوي مع أصدقائه وأقاربه فوق الجسر نفسه.

تقع هذه الرواية في (206) صفحة من الحجم المتوسط، وتتكون من أحد عشر فصلا، وتدور أحداثها في قرية من قرى محافظة الأنبار الواقعة على نهر الفرات، وتسلط الضوء على الفترة التي أعقبت احتلال أمريكا للعراق، ودخول داعش عام 2014 المدن والقرى العراقية، والفوضى التي عمت في البلد، نتيجة الممارسات القمعية التي أستخدمها هذا التنظيم ضد سكان المدن والقرى المحتلة.

يستعيد الراوي الأحداث التي وقعت على جسر بزيبز الرابط شرق الفلوجة ببغداد، أثناء دخول داعش القرية، وهروب سكانها، وهي الأحداث الأكثر مأساوية في الرواية، وتذكرني بالهجرة المليونية التي تعرض لها شعب كردستان عام 1991، أثناء الهجمة الشرسة التي شنها النظام السابق ضد الانتفاضة بهدف إجهاضها؛ يستعيد الراوي هذا الحدث، سعيا لتسليط الضوء على الشخصيات التي عاشت هذه المأساة، كشخصية العم رشيد، وشقيقه بشير، ونادية، زوجة شقيقه، وفيما بعد زوجته، وأمه وأبيه وجده وشقيقه مصطفى وأبن خالته ماهر.

وعلى الرغم أن أحداثها، تدور في الماضي، إلا أنها بدت، وكأنها تجري في الوقت الحاضر، ذلك أن احترافية المؤلف، وتجربته الطويلة في كتابة هذا الجنس، حدت بالمتلقي، لاندماجه مع أحداثها، وربما عاشها عن قريب؛ يحس بأنه يقرأ أحداثا وقعت الآن، وليس قبل عقد أو عقدين من الزمن. وهنا يكمن سر متعة قراءة هذه الرواية، المقرون بالشخصية المحورية المتمثلة بالعم (رشيد) المتمردة. أي مثلما يكمن سر ما وراء شعبية العم رشيد وشجاعته والحكمة التي يتحلى بها، رغم أنه يقرأ بصعوبة، أي غير متعلم، كذلك ثمة سر وراء قراءة الرواية بالمتعة التي تشي أن أحداثها تقع الآن. وسر قراءتها على هذا النحو، يعود

مرده إلى أن الأحداث الكبيرة، بحاجة إلى فترة، لكي يتفاعل معها المؤلف وتنضج في فكره، ولربما على هذا الأساس، لم يبادر الأنباري في كتابتها ومن ثم نشرها، إلا بعد مضي ثلاث سنوات على دخول داعش الأراضي العراقية، حيث دخلت عام 2014، وهزمت عام 2017، وتزامن صدورها العام ذاته.

يرتكز البناء الفني للرواية على التقنيات الخمس التالية: المكان، والموت، والحلم، والتكرار، والتمرد.

- **المكان:**

تتكرر تقنية المكان اثنتي عشرة مرة، ابتداء من الصفحة الأولى، وانتهاء في الصفحة الخامسة والتسعين. تأتي في الصفحة السابعة (الأولى) على هذا النحو: (ومدينة أربيل تبعد مئات الكيلومترات عن قريتنا. .)، وفي الصفحة الخامسة والتسعين: (قسم كبير منكم لم يسمع بجسر بزيبز وأنا من بينكم. جسر بزيبز الذي قطعناه نحو العاصمة صار أشهر من نار على علم بظرف أيام معدودة، راح يتصدر قنوات الفضاءات العربية.).

في هذين النموذجين، يأتي الراوي على ذكر مدينة أربيل، وجسر بزيبز، وكلا المكانين، ينضويان تحت لواء المكان المعادي من وجهة نظر الراوي المشارك في أحداث الرواية. كان بعد أربيل عن قريته يشعره أنه يعيش في الغربة، بعيدا عن أهله، أما الشهرة التي نالها جسر بزيبز، فتخبره حواسه، أنه لم ينلها إلا على معاناة ومأساة وتضحيات أبناء قريته. وتأسيسا على ذلك، وبغض النظر عن أن الرواية تبدأ وتنتهي بالتعويل على المكان المعادي، فإن تدوير نهايتها من حيث تبدأ؛ على انعدام الأمل للنجاة، من الظروف الكارثية المستجدة، سواء التي جاءت بها داعش، أو أتى بها الاحتلال الأمريكي، سيان، كل ذلك يفضي إلى انغلاق النص على نفسه.

للمكان المعادي، بحكم الثيمة التي يتصدى لها الراوي، الغلبة على المكان الأليف، ولعل المساحة التي يمنحها، متحدثا عن مصرع عمه (رشيد) لعشرين صفحة تقريبا، ابتداء من الصفحة التاسعة إلى السابعة والعشرين، ما عدا الحديث عنه على امتداد الرواية، وفي أماكن متفرقة، أدل نموذج على ذلك.

تأتي هذه المساحة الممنوحة له، ليس لأن مصرعه جاء على يد داعش، ومات شهيدا، أو لكونه الشخصية المحورية للرواية فقط، وإنما أيضا، وهذا هو المهم، للدور الذي يلعبه متمردا على العادات والتقاليد البالية السائدة في قريته، وسعيه في خلق وإنشاء جيل جديد، قائم على النهج الذي يتبعه، ويسير عليه. وإن شئنا تشبيه شخصيته بأي شخصية من الشخصيات الروائية المعروفة، فهو أقرب إلى شخصية زوربا في عبثيته وانجذابه لملذات الحياة.

مثلما يقرن الراوي حياة القرية بحياة العم رشيد، كذلك يقرن ممات القرية بمماته، أي أنه يربط وجوده وعدم وجوده بالمكان. وجوده بالمكان المألوف، وعدم وجوده بالمكان المعادي. وتتكرر مفردة الموت ثماني عشرة مرة، أي بزيادة ست مرات على تقنية المكان؛ أشير إلى هذا الفارق، للفت النظر إلى حجم وتأثير مصرع العم رشيد، اقترانا بالمكان، وبعبارة أوضح اقتران الموت بالمكان، وبالعكس اقتران المكان بالموت، بحيث بلغ اندماجهما مع بعضهما البعض، حد التماهي. وللتأكيد على ذلك أستل هذا المقطع من النصف الثاني للصفحة الثانية عشرة: (هل كان عمي ينتظر ميتة مثل تلك؟ وهل هي الصدفة أن نهاية حياة عمي هي نهاية لحياة قريتنا ذاتها؟ كيف لي أن أسترجع صورة عمي دون أن أسترجع صورة القرية كاملة. فحياة عمي اندمجت بها ويصعب الفصل بينهما. اندمجت برمل النهر وسنابل القمح ونداء الطيور في أول يقظتها صباحا، وتشظت بين الدروب المسورة بالشوك والعاقول، وبين عذوق النخيل وأعشاش الطيور وزخات المطر. .).

ولو توخينا الدقة في قراءة تقنيات هذه الرواية، فإن تماهيها مع بعضها البعض، لا يقتصر على هاتين التقنيتين، المتمثلتين في الشغف بالمكان، والموت فقط، وإنما بإضافة تقنية ثالثة اليهما، وهي تقنية التمرد، لتكتمل فيها شروط ومواصفات الشخصية الزوربوية التي تجتمع فيها، الجمال والجرأة والخروج من شرنقة المجتمع.

وتمرد العم رشيد، على ما هو سائد في القرية، وسوقه باتجاه التمدن، مع أنه خرج من رحم القرية، ليس من السهل تبنيه وقيادته، في بقعة مغلقة على نفسها، وأغلب سكانها لا يعرفون القراءة والكتابة، وشبه أميين، إن لم يكن بينهم شخصية، تحظى باحترام الكل. أو كما يقول الراوي: (إن عمي عاش حياته كلها وهو يروم الخروج من شرنقة القطيع الذي عاش فيه.). وعلى ما يبدو هو فقط، تمثلت فيه مثل هذه الشخصية التي تحظى بهذا الاحترام.

ولعل تمرده على أبناء القرية، من خلال تشجير المقبرة وزراعة الورود فيها، يعد عملا غريبا على ساكنيها، وقد تدخله هذه المغامرة في مواجهة حقيقية مع البعض منهم، باعتبار أن فعله هذا: (لا يتناسب مع روح الشرع، فالمقبرة ينبغي أن تبقى موحشة قاحلة تضيق بها الروح وتقلق العين لمرآها). وقد جاءت فكرة تجميل المقبرة، وبالتأويل إعادة الحياة للموتى، للعم رشيد بفعل وقوعه تحت تأثير: (المقابر الأوروبية التي شاهدها في الأفلام السينمائية الشبيهة بالجنة). والشيء نفسه ينطبق على اصطحاب شباب القرية معه إلى المدينة، لمشاهدة الأفلام السينمائية: (ليفتح لهم بذلك، بابا واسعا إلى المدينة الفاضلة)، وكذلك شربهم للمنكر، وارتياد الدور المشبوهة، قناعة منه: (بأن الحياة قصيرة وينبغي أن نستمتع بها وأن الله لن يعاقبنا على نزوات صغيرة نمارسها.).

إن شغف الراوي بالمكان، وتصوير شخصياته بالشغف ذاته، ليس للقرية كمكان فقط، بوصفها رقعة جغرافية معينة، بل لكل ما تضم وتحتويها من أشياء، ابتداء من البيت والبستان والمقبرة، حتى أصغر الأشياء؛ ما جعل هذا الشغف أن ينتقل إلى المتلقي، مثله مثل الأحداث التي انتقلت إليه، ولربما أكثر منها، وهو بذلك، بوعي أو دون وعي منه، يكون قد لعب دورا تحريضيا في استقرار الإنسان على أرضه، وعدم تركها مهما كلف الثمن، حتى وإن أدى ذلك إلى تقديم التضحيات، اتساقا مع أحداث الرواية في احتلال داعش للقرية، وخروج سكانها منها، وبالتأويل انطلاقا من موقف العم رشيد، في مواجهة داعش.

ونادية بوصفها رمزا للتضحية، من خلال مصرع زوجها بشير على يد الأمريكان، وزواجها بشقيقه الراوي؛ فقد جاء الشغف بالمكان على لسانها، وهي التفاتة ذكية للمؤلف، ولكن أن يأتي هذا الشغف، عبر إحساس الراوي، لما تفكر فيه نادية، لا شك أن وقوعه بهذا السهو؛ بحاجة إلى وقفة قصيرة. .

بقدر ما وفق المؤلف في اختيار هذه الشخصية لإلقاء هذا المونولوج الداخلي، بالقدر ذاته، لم يوفق في طريقة إلقائه، ذلك أن أحداث الرواية غير مبنية على السرد الموضوعي الذي يعرف السارد أو الراوي كل شيء عما يدور في دواخل الشخصيات، وإنما مبنية على السرد الذاتي. غير أنه كما يبدو سرعان ما أنتبه إليه وعالجه، عبر تحرير نادية من إحساس الراوي، وما تفكر فيه، باتجاه مخاطبته، مخاطبة الراوي.

أقول؛ ونادية بوصفها رمزا للتضحية، إن العبارات التي تخاطب بها الأشياء المتروكة في البيت، قد تبدو صغيرة، ولا قيمة لها، كنضد الأفرشة والمجمدة الممتلئة بالباميا والدجاج الجاهز للطبخ والسجاد والملايات البيض الصيفية الحامية من البعوض والثريات المثبتة في الغرف وأكياس المونة في المخزن، و. . و. . إلا أنها بدت كبيرة، كبيرة جدا، حتى أكبر من القرية، وبيوتها، ومقبرتها، وبلغت حدة تأثيرها ووقعها، لا يقل شأنا عن وقع وتأثير المكان، إن لم يكن أكثر وأكبر منه، بدليل أنها لم تأت على ذكر مصاغاتها وذهبها، مع أنها قياسا في قيمتها ماديا، تفوق كل الأشياء التي جاءت نادية على ذكرها، وأن الراوي هو الذي أوعز لها بأن تضع كل ما تمتلكه منها في كيس، للتأكيد بأن كل شيء، تحول إلى الحنين إلى المكان، حتى قبل مغادرة القرية. ولكن على ما يبدو، أن التعرض للأشياء الصغيرة، وتهويلها، بحيث تتجلى في وضع أكبر من حجمها الحقيقي، السمة البارزة للسرد في هذه الرواية. وهنا في هذا الجانب تحديدا، يلعب السرد التخيلي، دوره في إقناع المتلقي بواقعية الأحداث الجارية فيها، أي أن التكوينات الجمالية للرواية، هي التي تقود النص باتجاه القدرة على فهمه، وليس المضمون.

- **الموت:**

كما يرتبط التمرد بالمكان، كذلك يرتبط المكان بالموت. والراوي يعلن عن ذلك على عظمة لسانه، وهو يقول: (حين غادرنا القرية هاربين أحسست أن حياتي قد انتهت، وأنني لم يعد أمامي سوى الموت. .). وتقنية الموت أكثر التقنيات تكرارا، بحكم صلتها بالمتن الحكائي للرواية القائم على المذابح التي نصبتها داعش لضحايا المدن والقرى الأبرياء التي أحتلتها.

وإذا كانت تقنية المكان، قد تكررت اثنتي عشرة مرة، والحلم أربع مرات، والإيحاء ثلاثا، والتكرار خمسا، والتمرد ثلاثا، فإن تقنية الموت كما أشرنا سابقا، تكررت ثماني عشرة مرة. ففي الصفحة الرابعة والعشرين لوحدها فقط، تتكرر ست مرات، وتكرارها بهذا الكم، لم يأت من فراغ، بل من الأهمية والمكانة التي تحتلها الشخصية التي قضت نحبها بعبوة لاصقة، وهي شخصية العم رشيد، حيث ترك المشيعون جثته في العراء، هربا من قصف داعش، عرضة للكلاب السائبة. وتتكرر العبارة الأخيرة: (تركوا جثة العم رشيد في العراء)، أربع مرات.

وما زاد من أهمية هذا الحدث الذي حدا بأبناء القرية، لأن يشعروا بتأنيب الضمير تجاهه، أثر تركهم للجثة دون دفنها؛ تنبؤ الراوي بوقوع شيء خطير، وهو يقول: (أشمه في الهواء وأراه عبر الغبار المتطاير..)، في إيماءة إلى هجوم داعش على القرية. وفي المرة الثانية، تأتي هذه العبارة، لتتجاوز التنبؤ وصولا إلى التأكيد، وترسيخ المعلومة، عبر إشارته إلى قرب القصف من القرية، وفي المرة الثالثة، لشعور الراوي بالفخر، مع أن كل ذلك قاده مع أبناء قريته إلى الهجرة، وترك جثمان عمه في العراء؛ لأنه عاش ذلك كله وفي فترة قصيرة من الزمن. وفي المرة الرابعة والأخيرة، في إشارة واضحة إلى تشويه المقبرة، وإعادتها إلى ما كانت عليه في سابق عهدها المتكونة من كومة خرائب، عبر إجهاز داعش على الجمال الذي شيده العم رشيد فيها، وتمزيق جثته وافتراسها على أنياب الحيوانات، وكلا الكائنين، الكلاب وداعش حيوانات، وقد تكون داعش أكثر وحشية من الحيوانات، تجاه العم رشيد، من حيث التمثيل بجثته، لأنه يختلف مع فكرها الظلامي.

وعلى ذلك، فإن الراوي، لإعطاء هذا الحدث الأهمية التي يستحقها، بوصفه حدثا متميزا وكبيرا، لا يلجأ إلى توظيفه بالتعويل على تقنية واحدة، أو نزعة معينة من النزعات، وإنما إلى تقنيات ونزعات عديدة، حيث بدأ بتقنية التكرار، ثم أنتقل إلى تقنية الإيحاء، فالثبوت والاستقرار، وأخيرا إلى النزعة المترسخة في دواخل داعش المتمثلة بدمار كل ما هو جميل، ويبعث السعادة في كيان الإنسان.

ومثل ما يرتبط المكان بالموت، لاستحضار محاسن الميت وأمجاده، كذلك يرتبط الموت بالماضي، للغرض ذاته، والدافع الذي يقف وراء كتابة الراوي لأحداث هذه الرواية، هو: (استرجاع ما مات، من بشر، أولهم عمي رشيد)، كما يقول الراوي، حين احترقت قدماه، وأخذه إلى مضمد القرية.

وإذا كان الموت يرتبط بالماضي، كذلك يرتبط الموت بالمكان. ذلك من الصعوبة استرجاع صورة عمه، دون صورة القرية كاملة، بسبب اندماج صورته في صورتها، بلغ حدا من الصعب الانفصال بينهما. ولعل استرجاع الراوي للعلاقة القائمة بين عمه والقرية، أثر سماع مصرعه، وهو عازم على اللحاق به في المدينة، حيث لقي مصرعه، رغم الظروف الصعبة في

الطريق؛ يعد استرجاع هذه العلاقة من أجمل الصور التي جاءت في الرواية، وهو يعمد إلى دمج صورتهما، بكل ما تضم القرية بين جنباتها وتحتويها من النهر والطيور والنباتات.

إن اللغة الشعرية المختزلة التي يتمتع بها المؤلف، تمنحه فرصة التعرض لأكثر من مفصل ضمن رقعة حدود ضيقة. وهذه الميزة غير متاحة ومتوفرة إلا لعدد قليل من الروائيين، وذلك عبر تشعب الأحداث الثانوية من الحدث الرئيس، أو اتخاذ من هذا الحدث جسرا للأحداث التي تليه، كما مثلا في الصفحة التي يسترجع فيها الراوي صورة عمه، وهي تندمج في صورة القرية، إذ ينتقل في النصف الثاني منها بين ثلاثة أحداث أخرى، يبدأ من سماعه لكلام ماهر، وعقله مشغول بموت عمه، ويمر بعزمه على الذهاب إلى المدينة، حيث تم مصرع عمه على يد داعش بعبوة لاصقة، وينتهي في سعيه الخروج إلى الفضاء، حيث البارود والغبار وروائح الجثث الملقاة بين الصخور. وتكاد هذه الميزة، ميزة تشعب الأحداث الثانوية من الرئيسة، أن تعم معظم مفاصل الرواية.

قد يبدو للوهلة الأولى، أن المفاصل الأربعة، غير مترابطة مع بعضها البعض، ولكن لو تمعنا بدقة، نلاحظ بالعكس، أنها موظفة لموت العم رشيد، ولا سيما المفصلين الأولين. المفصل الأول ارتباطا بالمكان، والمفصل الثاني في ماهية مصرعه، والثالث لشعور الراوي بضيق التنفس والاختناق، لثقل وقع الخبر عليه، والرابع لما يحدث من مجازر على يد داعش، فضلا عن مرور الشخصية في حالات متنوعة، في الأولى العودة إلى الماضي، والثانية بالحالة النفسية، والثالثة الجرأة والإقدام، والرابعة، ربط ما يجري في الخارج، بالهلع والرعب السائدين في الداخل.

- **الحلم:**

يبدأ الحلم من الصفحة الأولى للرواية، اقترانا بالمكان، مثله مثل الموت، حيث تقص نادية لزوجها الحلم الذي رأت فيه العم رشيد، وزوجها السابق بشير، في مكان غريب، وهذا المكان حسب وصف نادية، هو الجنة، ذلك أنه: (حديقة مضاءة بالمصابيح فيها ممرات محاطة بالزهور وأشجار تنث روائح زكية، وجنبهما شلال صغير يكب المياه على صخور ملونة.). ودلالة هذا الحلم تكمن، في أن كل الذين قتلوا بيد داعش والأمريكان، إنما هم شهداء ومكانهم

في الجنة، حيث استشهد العم رشيد على يد الحيوانات، وبالتأويل داعش، وهي التسمية التي أطلقها هو على هذا التنظيم.

أما الحلم الثاني، يأتي في بداية الفصل الثاني، ويدور في مفاصل عديدة، تتراءى للراوي، من حياة عمه، ولعل أبرزها، تغيير وجهه، إذ يصبح عجوزا بملامح تشبه الموت لثانية، ثم يسترجع رواءه فيصبح شابا، وهذا التحول ينتقل إلى الراوي أيضا، وقد غدا في عمر يقارب عمر عمه رشيد، والمفصل الثاني للحلم، يتمثل في جلوسه برفقة عمه مع مجموعة من شباب القرية، يحثهم بين فترة وأخرى على مشاركته في شرب الخمر، ويدعوهم لنسيان الماضي والعيش في اللحظة، والمفصل الثالث رؤية عمه عاريا من تحت يد المغسّل.

جاء توظيف الأحلام الثلاثة، بقصد التركيز على عصارة المتن الحكائي للرواية، والرموز التي تنطوي بين هذه الأحلام. إن تغيير وجه الراوي الشاب إلى وجه عجوز، كوجه عمه، يشبه الموت، وعودته إلى شبابه مرة أخرى، يدل على أنه يشعر بتأنيب الضمير، لأنه مع أهالي القرية، تركوا جثته في العراء، ليس للكلاب فقط، بل لداعش أيضا، ويتكرر الشعور بتأنيب الضمير لزوجته أيضا، في ليلة زواجه منها، حين أبلغته في صباح اليوم الثاني، أنها ترغب في زيارة قبر زوجها السابق؛ شعر بذلك، لأنه لمس في تعابير وجهها مشاعر خجل وإحراج، من مضيها في الزواج. كما أن رجوع عمه شابا، يذكّره بشبابه المتمرد على القرية في صولاته وجولاته وعبثيته على ملذات الحياة، دون أن يعير أذنا صاغية لأعدائه الذين يسعون التقليل من شأنه بإشاعاتهم، رغم صحتها وعدم انسجامها مع تقاليد القرية. ولكن لأنها تخص العم رشيد، لذا فإنها لا تلقى الاستجابة المرجوة، لا بل تلعب دورها وتأثيرها الكبيرين في نفوس شباب القرية. يقول الراوي: (نعم فتح لنا عمي باب الخيال واسعا حتى صرنا مدمني سينما؛ أي مدمني أحلام. تعلمنا إضافة إلى السينما – لعبة الدومينو والجلوس في المقاهي ومغازلة البنات والتلصص على جيراننا وقراءة الجرائد. تعلمنا الذهاب إلى المكتبة كي نقرأ ونقرأ، ثم نعود منهكين إلى بيتنا الصغير المظلم الذي تحول إلى خلية للنقاشات والحوارات الصاخبة والتمرد على كل ما تعلمناه في القرية.).

والحلم الثالث الذي تراه نادية، وهي: (تحمل ابنتها مريم في حضنها، وتقود ابنها علي من شعره، وتعبر جسر بزيبز، ولكن ليس إلى العاصمة بل في الاتجاه المعاكس، لتشاهد بشير

في الضفة الثانية، وجهه مبتسم، وعيناه ترقصان)؛ يعبر هذا الحلم عن مدى توقها للعودة إلى القرية. هذا ما يؤكد عليه الراوي، وهو يقول لها: (ورغم أنني لا أرى علامة على ذلك، لكني أظل في شوق مثلك إلى ذلك اليوم.)، متمثلا هذا الشوق للعودة، اللقاء بزوجها بشير أيضا.

وفي الحلم الرابع، يزور العم رشيد نادية، ويخبرها بأنهم سيتركون البيت لعدة أيام، وسيمضون إلى مدينة بعيدة، ويطلب منها ألا ينسونه لأنه سيبقى في القرية يحرس الحديقة ومولدة الكهرباء ، ليدل على أنه، بالرغم مما سيواجهون من معاناة في الغربة، إلا أن هناك من يعمل على حراسة قريتهم من شر داعش، عبر طرد عصابة هذا التنظيم، وعودة سكان القرية إلى ديارهم، وبالتأويل، حماية أرض العراق ومدنها وخيراتها من قبل الذين يحملون الفكر النير، مثلهم مثل العم رشيد، يخبرها العم رشيد أنه سيعمل على حراسة الحديقة والمولدة فقط، ولم يأت على ذكر أشياء أخرى؛ بقصدية الإيحاء إلى أن الحديقة ترمز إلى الجنة، والمولدة ترمز إلى التمدن (النور)، وبالتأويل، تحويل القرية إلى قرية نموذجية، بعقول شبابها المنفتح، وتمرده على العادات والتقاليد البالية.

3

نجمة البتاويين

ابتكار التقنيات الروائية

معظم الروايات الصادرة بعد السقوط، تعرضت للأوضاع المستجدة في البلد، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أهمية المعطاء الجديد وتأثيره بما حصل من تغيرات، سلبا أو إيجابا، في المجتمع العراقي. كما يدل على أن مديات هذا التغيير بلغت درجة من التأثير بحيث لم يعد للروائيين منفذ آخر، سوى منفذ واحد لتناوله في سردهم، ألا وهو منفذ (الإرهاب) بمختلف أنواعه ومسمياته المتمثلة في القتل والسلب والخطف والتفجير والتهديد والترهيب والسرقة . ورواية (نجمة البتاويين) هي واحدة من الروايات العراقية التي تنحو بجدارة هذا المنحى. وتدور أحداث هذه الرواية في حي من الأحياء القديمة للعاصمة بغداد، وهو حي البتاويين المعروف بتحوله بعد سقوط النظام، أسوة بمعظم المدن العراقية، إلى مأوى للمجرمين والعصابات التي تمارس الخطف والقتل على الهوية في وضح النهار، ومأوى للإرهابيين الذين يفجرون السيارات ويقتلون البشر بأحزمة ناسفة، ودعارة تروّج بين الأزقة وتنتقل من شارع الى آخر طلبا للزبائن.

ففي هذا الجو المرعب، ارتأى مجموعة من الأصدقاء، يعملون في الصحافة، أن يقضوا أوقات راحتهم في شقة متواضعة، كونها قريبة من مقر عملهم في الجريدة، أطلقوا عليها اسم نجمة البتاويين، للتفريغ عن بعض من همومهم في شرب الكحول التي تفتح شهيتهم للحوار في الأمور المستجدة في البلد. وهي انتشار الجنود الأجانب والميليشيات في كل مكان من العاصمة، والأحداث التي تجري فيها يوميا، واستعادة الذكريات التي عاشوها مع بعضهم البعض، وفي بعض الأحيان تسخيرها لاصطياد النساء.

لجأ المؤلف بدلا من اتباع تجزئة الرواية إلى فصول أو وحدات، لجأ إلى تقسيمها حسب النظام الترقيمي، موزعا إياها على أربعة عشر رقما، يبلغ عدد صفحاتها مئتين وثلاث وعشرين صفحة.

عمد المؤلف إلى التعويل على ثلاث تقنيات في بناء معمارية روايته، وهي تقنية المكان، وتقنية تأخير وتقديم الحدث، وتقنية المقارنة. التقنية الأولى من خلال سيادة المكان على

الرواية، والثانية عبر اتباع طريقة الميتا سردية المعروفة في الرواية الحديثة، والثالثة عبر اجراء وجه المقارنة بين ماضي المدينة وحاضرها.

إن السرد في هذه الرواية لا ينشأ من خلال ترتيب الأحداث وتنظيمها وفق وقوعها، أي أن المؤلف، أو السارد الضمني الذي يقوم بسرد الأحداث بدلا من المؤلف، لا يتقيد بالقواعد الكلاسيكية المعروفة في رواية القرن التاسع عشر، وإنما بقواعد الرواية الحديثة المبنية على تأخير وتقديم الأحداث، بطريقة لا تخلو من الغموض، وتحررها من جاهزيتها، وتضفي عليها تكوينات جمالية. لذا فإن التداخل والتشابك المبني في سير أحداث الرواية، قد تربك المتلقي الذي لم يألف قراءة هذا النمط من الروايات، وقد تكون هذه إحدى حسناته، وهي إعادة قراءتها لإزالة هذا الالتباس.

إن اختطاف عمران المهندس مثلا يأتي في بداية الرواية، بينما لا يطلع المتلقي على كيفية اختطافه إلا بعد مرور مئة وستين صفحة من صفحات الرواية، مع أنه كأي شخصية أخرى من شخصيات الرواية موجود داخل الأحداث. والشيء نفسه ينطبق على شخصية زاهر. إذ بالرغم من أنه يغادر البلد ويتذكر الأحداث التي عاشها في العراق مع أصدقائه من داخل الحافلة التي تقله إلى سوريا من بداية الرواية إلى نهايتها، فهو كشخصية عمران له حضور في الأحداث أيضا. وإذا كان عمران المهندس في نظام الترقيم الأول قد أختطف، فإنه في النظام الترقيم الثاني، يبدو كما لو كان قد حرر من الأسر، وهو يسلم تقرير اختطافه إلى زاهر، ويدعوه إلى مغادرة البلد في جملة: (لا تلتفت وراءك، امض بعيدا عن هذا البلد). وهذه الجملة، بتأويلها إلى المعنى نفسه، هي تناص مع عنوان مسرحية لجون أوزبورن الموسومة (انظر إلى الوراء بغضب)، مثلها مثل الجملة التي يطلقها علي محمد بوجه أحلام وهي عارية: (أنت ملاك الرب الذي هبط في بابل) المتناصة أيضا مع عنوان لمسرحية (هبط الملاك في بابل) للكاتب السويسري فريدريش ديرنمات. أقول هذا ما يتراءى للمتلقي، أن عمران حرر من الأسر بعد الترقيم الأول، أي في فترة زمنية قصيرة جدا، بينما الحقيقة ليست كذلك، إذ جاء تحريره قبل عودة زاهر من الخارج. وها هو عمران في الترقيم الثالث في استقبال زاهر بمكتبه لقدومه من الخارج. في الوقت الذي كرس الترقيم الثاني فيه لرحلة زاهر إلى سوريا، والأول لاختطاف عمران.

(أختطف عمران المهندس في الخريف)، تبدأ الرواية بهذه الجملة في الترقيم الأول.

(ليلة البارحة جلب له عمران تقريره عن قصة اختطافه)، تأتي هذه الجملة في بداية الترقيم الثاني.

(وهكذا بسرعة مئة وخمسين كيلو مترا في الساعة ووسط صحراء قاحلة، بدأ زاهر يقرأ تقرير عمران)، جاءت هذه الجملة في الترقيم الثالث عشر، أي قبل نهاية الرواية بقليل.

وكان وجه سهى ينبعث في ذهنه بقوة تشبه قوة الغروب الهابط على المدينة، وكانت الصحراء الشاسعة والهادئة تبتلع كل شيء بعد ذلك، الوجوه، الحكايات، وعمران المهندس، وشقة البتاويين. . .)، في الترقيم الثالث من الرواية. عودة زاهر من الخارج.

إن كانت ثمة رواية باسم رواية المدينة، فهذه الرواية تستحق أن تسمى كذلك، لأنها لا تدع شيئا في المدينة إلا وتتصدى له، ابتداء من شوارعها وأحيائها وأزقتها، مرورا بفنادقها وحاناتها وشققها وأسواقها، وانتهاء بلصوصها ومجرميها وارهابييها، وحيواناتها ونباتاتها وجمادها . و. . . و . . . لذا فهي رواية تكاد أن تخلو من الأحداث التي تقع في الروايات الاعتيادية. والأحداث البارزة فيها هي عملية الاختطاف والسرقة والتفجير التي تحدث لعمران وزاهر ومحمد علي وأبو حسن وربيع المحمدي ولعامة الناس في الشوارع والمحلات والحافلات وأي مكان بوسع الإرهابيين النفاذ منه، وفي كل مكان تدور فيه أحداث الرواية. لذا يعمد المؤلف لجعل المكان بطلا للرواية، لخلو الرواية من شخصية البطل أو الشخصية المحورية، واعتمادها على البطل الجماعي. بالأحرى لأن المكان هو الذي يفرض نفسه بقوة لأن يكون كذلك بحكم الأحداث غير المألوفة والرهيبة الدائرة فيه. حيث يعمد الكاتب إلى استخدام تقنية المقارنة بين ماضي المدينة وحاضرها، ليس شرطا أن تكون بغداد، وإنما أية مدينة عراقية أخرى، من خلال أوجه الاختلاف بينهما، وبالتعويل على الوجه الأليف في الأول، والوجه المعادي في الثاني، ليس في شوارع المدينة حسب، بل في ساحاتها وأبنيتها وأزقتها وكل المرافق الحياتية وغير الحياتية المرتبطة بها.

وإذا ما أجرينا مقارنة بين الوجه المعادي لمدينة إستنبول مع العاصمة بغداد من وجهة نظر الروائي التركي المعروف أورهان باموك بسوداوية إستنبول، هذه السوداوية التي يشير

إليها في كتابه الموسوم (إستنبول الذكريات والمدينة)، لوجدنا أن سوداويتها هذه، إنما هي الوجه الأليف لعاصمتنا. وهنا تكمن المفارقة. إذ في الوقت الذي يرى فيه باموك السوداوية في الأب العائد إلى بيته حاملا أكياسا تحت مصابيح أزقة الأحياء الخلفية، نحن نرى هذا الأب بعكس ذلك محظوظا، وهو يصل إلى بيته بسلام، لأن الناس تخشى في بلدنا وفي وقت متأخر أن تسير في الأزقة. لا بل حتى في وضح النهار، بسبب السرقة أو الخطف، كما حدث في هذه الرواية لعمران وزاهر ومحمد علي وربيع المحمدي، وهكذا بالنسبة لبائعي الكتب الذين يرتجفون في دكاكينهم بردا في تركيا، ويبدي باموك تعاطفه معهم ويشفق لهم.

إن أبو حسن بائع الكتب في شارع المتنبي، لم يمت بردا، وإنما بانفجار قنبلة بالقرب من مكتبته الواقعة في شارع المتنبي.

أما لو أجرينا مقارنة بين الوجه المعادي والوجه المألوف للعاصمة بغداد من خلال أوجه الاختلاف بين ماضيها وحاضرها، من وجهة نظر مؤلف هذه الرواية الذي هو شاكر الأنباري، لنجد أن شخصيات الرواية تفتقر إلى ما يذكرها بالوجه المألوف للعاصمة بغداد، بقدر ما يذكرها هذا الوجه بالمدن العراقية الأخرى كمدينة السليمانية مثلا في فترة السبعينيات. أو كما لو كان الحاضر المؤلم قد شطب كل الأوجه المألوفة لبغداد عن فكر وذهن شخصيات الرواية، ولم يبق فيهما سوى صور الوجه المعادي، ما عدا صورة واحدة عن بغداد للوجه المألوف، ظلت عالقة في ذهن زاهر، وهي صورة البيت الذي تركه في شارع فلسطين. إن الوجه المألوف لمدينة السليمانية بالنسبة لشخصيتي الرواية عمران وزاهر هو سهرهما في ليالي الشتاء الباردة وهما يتحدثان في السياسة وبنات الجامعة، وأكل الدبس والراشي وشرب البيرة وارتياد مقهى مام علي ومشاهدة الأفلام في سينما سيروان. بينما الوجه المعادي للعاصمة بغداد، تعجز عشرات الكتب لغزارتها وبشاعتها من تدوينها.

يقول الناقد ياسين النصير في كتابه الموسوم: (المدينة والفن التشكيلي)، في المرحلة الحالية يجري تغيير جذري على مناطق بغداد، يتبعها تغيير جذري آخر في سياقات الحياة اليومية لهذه المناطق. فما كان سكنا أصبح ثكنة عسكرية، وما كان شارعا أصبح مقرات لأحزاب ومنظمات، وما كان رصيفا تحول إلى بسطيّة متجولة، وما كان ناديا أو بار إلى مقر للميلشيات، وما كان مكتبة أو شارعا فجر بمفخخات التدمير الديني. . .).1.

وإذا كان النصير يدعو الفنان الشكيلي أن يرصد ألوان وخطوط وكتل هذه التحولات البنيوية في المدينة، لأنه بصدد الحديث عن الفن التشكيلي، فأنا من جانبي لا أعتقد أن الروائي العراقي بحاجة إلى مثل هذه الدعوة، لسبب بسيط وهو أن معظم الروائيين، إن لم أذهب إلى القول كلهم، أوفوا حق هذه التحولات، وكل واحد منهم من وجهة نظر تختلف عن وجهات النظر الأخرى، وطريقة لا تتشابه مع الطرق الأخرى. لذا وبالعودة إلى المقارنة السابقة بين ما تراه الشعوب أمرا غير اعتيادي، بينما نحن نراه اعتياديا، فمن الطبيعي والحال هذا أن يدعو المؤلف على لسان عمران في نهاية الرواية المتلقي من خلال مخاطبة زاهر على الهجرة، وهو يقول له: (ارحل عن هذا البلد ولا تنظر إلى الوراء أبدا، فالبلد يحترق يا صديقي). وبهذه الدعوة يبلغ المؤلف ذروة يأسه وخيبة أمله في تغيير نظام الحكم بأي شكل من الأشكال. ويتضح هذا اليأس أكثر في حلم علي محمد وهو يسير في شارع الرشيد:

(هكذا ركض بكل ما يملك من قوة، وما فتئ يجد نفسه في مكانه، حين انتبه إلى قدميه والتفت إلى جانبيه، كان في الحقيقة يركض بين جدارين عاليين من الاسمنت، يستدير عله يجد أفقا، إلى اليمين، فيقوده الطريق نفسه، ثم يكر راجعا فيسقط في متاهة الجدران. وبين الحين والآخر يرى لافتات تشير إلى أمكنة بغداد الأليفة، لكنه لا يراها: الكاظمية، الوشاش، الأعظمية، حي دراغ، الطالبية، الزعفرانية، الثورة، بغداد الجديدة، أسماء فقط، لكن خطواته لا تقوده سوى إلى المزيد من الجدران والغبش والبياض الرجراج، وبغداد مليئة بالجدران، بالمتاهات الكونكريتية، بالزنازين. يسقط من الأعياء.).

إن هذا الحلم السوريالي يعبر عن مأساة المواطن العراقي وهو يعيش في مكان حرم عليه أن يشاهد الأماكن التي اعتادت عيناه عليها لإحاطتها بالجدران الكونكريتية، فلم يعد له الاستمتاع بالأحياء القديمة للعاصمة ولا بأزقتها وأسواقها وشوارعها. أما الأحلام الأخرى التي تلي هذا الحلم فهي توحي بمعنيين في آن. إن شق علي محمد طريقه بصعوبة بين الحشود في سوق مكتظ، مثلما توحي هذه الجملة إلى الفوضى السائدة في البلد، تومئ كذلك، سيما تليها جملتا تلال من الرمان وسلال من التين المجفف، بحدوث عمل إرهابي في هذه السوق. أما جملة: (عربة من الأحذية يقف عليها رجل أعور)، تعني المخلفات التي تركها التفجير. والشاب الملتحي والشبيه بزاهر ويضع السكين على حنجرته، يومئ بعدم انجذاب سهى إليه

وانجذابها إلى زاهر، لذا فقد قضى عليه نحرا بالاستيلاء على سهى. والجمهور السائر خلف سهى، وهو يصيح قحبة. . قحبة. . ينم عن النظرة المتخلفة التي جاء بها الاسلام السياسي بعد السقوط للمرأة السافرة. وما أن تختفي سهى التي كانت تسير مع علي محمد نحو تمثال عبد المحسن السعدون، حتى يصرخ بوجهه: لماذا انتحرت سيادة الرئيس؟ إن هذه الصرخة إن دلت على شيء، فإنما تدل على إدانة كل رموز نظام الحكم بلا استثناء، بفعل الفساد المستشري في البلد، والوضع المزري الذي يعمه. ذلك أن ولا واحدا منهم، من رموز نظام الحكم، بالرغم ما حل بالبلاد من فوضى ودمار، قدم على الاستقالة وليس على الانتحار، كما أقدم عليه السعدون قبل مائة سنة تقريبا.

وإذا كان اليأس قد دب في نفوس شخصيات الرواية من خلال الحلم، فإن العودة إلى ماضيهم يسير على الطريق ذاته، فالأغنية التي يستمعون إليها في شقة البتاويين لأنوار عبدالوهاب التي تذكرهم بفترة السبعينيات، هي الأخرى لحظة من لحظات حلم اليقظة: (فلم يعد هناك من كلام. أحسوا بالصوت مثقلا بالحب والموت في الآن ذاته، وصمت الكل في تكسرات صوت أنوار بمن فيهم زاهر أيضا حتى انتهت الأغنية، حيث دارت الكؤوس ودارت معها الألسن.). وبقدر ما يتجلى هذا اليأس في الحلم بالعودة إلى الماضي، بالقدر ذاته يجعل زاهر من الماضي حلما يحن إليه قبل أن يغدو الماضي ماضيا، قبل أن يغادر العاصمة، المكان الذي عاش فيه مع زوجته وابنه لسنين في شارع فلسطين. وهذا النوع من الأحلام هو الأقرب إلى أحلام اليقظة. وهو أقسى الأنواع، وزاهر يودع الجراد وقطرات الحنفية التي داعبت جسد هشام الغض وعصافير الصباح وصراصير الحمام وأغصان شجرة الزيتون وصحون التلفزيون اللاقطة و. . و. . وفي هذا الجو المشحون بالانفعال والعاطفة، يخطر بباله البيوت التي بناها وخربها، ومن بينها بيت جرمانا والبيت المطل على بحر الشمال، وبمقارنة بسيطة بينهما وبين بيت شارع فلسطين، يرى زاهر أن الأخير مختلف وله طعم لن ينساه أبدا: (وهذا ما جعل من تقطيعه المؤلم الذي دام أسبوعين عملية تشبه الانتحار.).

يقول باشلار في كتابه (جماليات المكان): (إن البيوت المتعاقبة التي سكناها جعلت إيماءتنا عادية. ولكننا نندهش حين نعود إلى البيت القديم بعد تجوال سنين عديدة، حيث أننا نجد أدق الإيماءات وأقدمها تعود للحياة.)2. مع أن زاهرا لم يكن عائدا، وإنما كان مهاجرا، أو

في طريقه إلى الهجرة. فكيف إذا كان عائدا إذن؟! ليؤكد باشلار هنا مصداقية ما ذهب إليه السارد الضمني من خلال شخصية زاهر في كون بيت جرمانا والبيت المطل على بحر الشمال بيتان هامشيان، والبيت الأساس هو البيت الذي ولد فيه ابنه في شارع فلسطين، وعاش فيه هو لسنين خلت.

إن تعدد النقلات المكانية في هذه الرواية من الشارع إلى مبنى الجريدة، وإلى البار، وإلى نجمة البتاويين، وإلى البيت والأزقة، وهكذا من مكان الى آخر، سببه مقاومة الشخصيات للحد من سطوة المكان، بوصفه بطلا مناوئا لهم. غير أن ميزة هذه البنية المكانية المتكررة تكمن في عودتها إلى المكان الأول الذي انطلقت منه، وهو نجمة البتاويين، ذلك إن هذا المكان، أو كما يقول الدكتور منصور نعمان: (إن المكان الأول الذي شكل أسا ثابتا وقائما لا يمكن إبعاده أو تهميشه، وبذلك يكون هذا المكان بمثابة الوضعية الاستهلاكية لكل الأمكنة التي تشكل تكرارا للمكان الأول .)3. لذلك فإن أحداث الرواية تبدأ بشقة نجمة البتاويين، وكل الحوارات المهمة تجري فيها، وتبدو الأمكنة الأخرى التي تتفاعل معها الشخصيات كالشوارع والبارات ومبنى الجريدة أشياء صغيرة مقارنة بها.

إن ميزة شقة نجمة البتاويين كمكان، لا تتجلى فقط في كونها بمثابة الوضعية الاستهلاكية لكل الأمكنة، وإنما لكونها المكان الوحيد في الرواية الذي تنسى الشخصيات همومها، وتعيش في الماضي. والأجواء الشاعرية التي يشكلونها فيه، إذا كان عن طريق إضاءة الشموع أو ترتيب المزات والصحون والملاعق، ثم تتوسطهم مجموعة من قناني البيرة والعرق: (واستحسن الجميع فكرة إضاءة المكان بالشموع. وكانت الظلال وتراقص الخيالات، ورائحة الطعام والشراب، حولت الفضاء الضيق إلى عبوة غريبة لمن يراها من الخارج). والأهم من كل ذلك وجود أحلام في الشقة، هذا العبق الأنثوي وسط مجتمع ذكوري، لتأخذ قسطا لا بأس به من أحاديثهم: (حول عشاقها وحبلها، وعدد الأشهر المتبقية التي تستطيع فيها مضاجعة الزبائن، أحلام والوضع الأمني والديني الذي سيقودها كما أكد علي محمد أمين، إلى الذبح ذات يوم). وللتأكيد على ميزة جلسات نجمة البتاويين عن غيرها من الجلسات أو الأماكن، يرى زاهر بالأحرى: (يفكر على أن هذه الجلسة من الجلسات التي لن تنسى في حياته). أي جلسات شقة نجمة البتاويين.

يغلب السرد الموضوعي في الرواية، وهو الأسلوب الذي يعتمد على السارد العليم والذي يستعين بضمير الغائب هو، أو هي، على السرد الذاتي الذي يعتمد على ضمير المتكلم (أنا)، وتبدأ الرواية في صفحاتها الثلاث الأولى بالسرد الموضوعي، تحديدا من جملة: (اختطف عمران المهندس) إلى جملة: (ليس هناك قانون ولا شرطة تتعقبهم، ربح سهل وسريع). لتليها تقنية المونتاج القاطع من خلال قول علي محمد أمين: ولكن لماذا يقتلونه، إذ من هذه الجملة يبدأ السرد الذاتي، يعقبه مونتاج قاطع آخر من قبل أبو حسن عبر مفردة: (قال)، وهكذا من خلال المونتاج القاطع يتحول إلى السرد الذاتي بين علي محمد وأبوحسن وربيع المحمدي إلى جملة:(ثم ارتشف زاهر رشفة من كأسه)، حيث يتحول السرد إلى الموضوعي، إلى جملة (قال زاهر)، فيتحول إلى الذاتي، وهكذا إلى نهاية الترقيم الأول.

وذلك لأن المؤلف بدلا من الحوار التقليدي الدائر بين شخصيات الرواية القريب من الحوار في النصوص المسرحية، لجأ إلى استخدام الأسلوب الأقرب إلى الرواية في سرد متنه الحكائي. بينما في التراقيم الأخرى، نادرا ما يلجأ إلى هذ الأسلوب، بقدر ما أعطى مساحة أوسع للشخصيات لأن تعبر عن صوتها، كما في عودة زاهر من الخارج مثلا، وإن يبدو صوته في ضمير الغائب، بيد أنه لخروج هذا الصوت من الداخل(مونولوج)، وهو يسبح في تأملاته، ينضوي تحت لواء ضمير المتكلم. ولعل إعطاء مساحات واسعة لشخصياته لأن تعبر عن أصواتها بحرية (تعدد الأصوات)، ما دفع السارد الضمني أن يجرب قدرته على طرق أبواب التفاصيل السردية في الترقيم السادس والسابع، وخاصة السابع في توسعه بالأمكنة البغدادية وعلى نحو خاص في الترقيم المكرس لشارع الرشيد حيث بلغ عدد صفحاته عشر صفحات .

والجميل أنه يشير في مكانين في الرواية إلى انجذابه إلى هذه التفاصيل.

في المرة الأولى على لسان زاهر في تذكره لرواية غائب طعمة فرمان (المرتجى والمؤجل) لدور بطل الرواية الذي قضى وقته في المشفى يلقن ابنه المريض تأريخ بلده بالتفاصيل المملة التي حولها الزمن إلى تفاصيل جميلة. وفي المرة الثانية على لسان زاهر الذي أعجبته طريقة ربيع التفصيلية في الكتابة، كتابة التفاصيل. ذلك لأن: (التفاصيل تخلق الحياة وتشي بالرائحة واللون والحركة، نعم كيف يمكن الكتابة عن شارع الرشيد مثلا دون التطرق إلى ذبابه المريع الذي لم يشاهد زاهر مثله في أي مدينة أخرى.). إذ مثلما رواية غائب طعمة المرتجى

والمؤجل بإعلان المؤلف عن إتباعه تقنية تفاصيل السرد، كذلك يعلن من خلال مقارنة تعليم ابنه بتعابير لم يألفها بطل هذه الرواية، عن تناصها مع هذه الرواية.

تتكرر جملة:(لا تلتفت إلى الخلف) أربع مرات في الرواية. في المرة الأولى عندما نط رجل من السيارة ووضع المسدس فوق رأس زاهر وقال له كلمة واحدة وأفجّر رأسك. ضع ما لديك من دولارات دون مقاومة. وفي المرة الثانية أثناء ما يتذكر زاهر الحادثة الأولى، يتذكرها كما لو كانت بالأمس، حيث أصبحت جزءا من عالم ينبغي أن يغادره دون أن يلتفت إلى الخلف. وفي المرة الثالثة وقد جاءت هذه الجملة عنوانا للتقرير الذي كتبه عمران إلى زاهر. وفي المرة الرابعة تأتي ختاما للرواية، إذ ينهي تقريره في هذه الجملة: (لا تنظر إلى الوراء أبدا فالبلد يحترق يا صديقي.).

أما مفردة (الذبابة) فقد تكررت سبع عشرة مرة وفي الصفحات التالية: 10، 23، 24، 37، 46، 53، 55، 58، 70 ثلاث مرات، 128، 141، 144، 149، 170، 177. في المرة الأولى جاءت هذه المفردة ضمن تكيف زاهر لإيقاعات البلد في الفقر والاختطاف والتخلف والذباب والأمكنة البائدة والأصدقاء وكيف يعيشون ويفكرون.

وفي المرة الثانية لتشبيه العدد الهائل لجنود الأجانب المنتشرين في بغداد بجيش من الذباب. والثالثة بوجوده في البار أيضا، ولكن بقصد الإيحاء بأن هذا الذباب سيفرق فيما بينهم، بين عمران وزاهر بعد عودة الأخير إلى بغداد، وأول لقاء ما بينهما. وفي الرابعة للتأكيد على أن في هذا البلد لا يوجد سوى الموت والغبار والذباب. والخامسة بقصد انقضاض الإرهابيين على كل شيء في البلد، من خلال جملة: (وكان الذباب ينقض على كل شيء). والسادسة بما يوحي إلى سعادتها في الحرية الممنوحة لها بالرغم من كل الجرائم التي تمارسها يوميا، في جملة: (وأسراب الذباب تتطاير في محاذاة الباب مستمتعة بحرارة الشمس). وفي السابعة في إشارة إلى تحالف الذباب مع خصمه اللدود لتقسيم الغنيمة، في جملة:(والذباب يطير فوق معالق الخرفان سوية مع الزنابير الحمر).

كما أن جملة: (هناك لهفة إلى الأكل) تتكرر أكثر من مرة. ومرد هذه الظاهرة يعيدها المؤلف إلى توق الإنسان إلى الحياة بسبب وجود الموت الكثيف. وللتأكيد على تفسيره هذا،

يستعين بجملة أخرى تعزز معنى ما ذهب اليه: (والتآكل كان بارزا في أوجه البنايات والشبابيك والأبواب . . .). بمعنى ليس الإنسان وحده في طريقه إلى الموت، وإنما حتى الجماد في طريقه إلى الزوال:(على اليمين واليسار تنتصب أعمدة شارع الرشيد التي بدت لعينيه أقل ضخامة من ذي قبل، وكانت نجمة البتاويين في ضمير الغيب). وفي المرة الثانية لاتخاذ الصبيان من الأزقة أمكنة للعب والولادة، والنهم للأكل، والخوف من النسيان.

وتتكرر مفردة (الدجاج) ثلاث مرات في الرواية، في المرة الأولى ضمن بعض الطيور كالحمام وطيور الحب فضلا عن الأرنب التي يهوى ربيع المحمدي منذ الصغر تربية هذه الكائنات، لأنها توفر الراحة الداخلية له وتعدل مزاجه وهو يتأملها في القفص الذي أعده لها.

يقينا لم تأت هذه المفردة اعتباطا إن لم يهدف المؤلف من توظيفها لمغزى، سيما الدجاج نائم في القفص، والجيران تتصاعد منهم همسات ونداءات وكأنهم يقيمون وليمة ما. يبدو لي بتأويل القفص إلى سجن، والطيور إلى بشر، والجيران إلى السلطة، وهكذا نبلغ المغزى المبتغى من توظيف هذه المفردة، ألا وهو ابتهاج حكام البلد بالبؤس الذي يعيشه المواطن المحصور داخل سجن العاصمة بغداد، والمطوقة بأسوار كونكريتية تعيق حركة المواطن، وسيارات مفخخة تنفجر هنا وهناك ويصعب النجاة منها. شأن كل ذلك شأن الطيور المحبوسة داخل القفص. وها هو ربيع المحمدي يتساءل: أين تقع نجمة البتاويين يا ترى؟ رمز سعادة الأصدقاء الخمسة: (حدس أن مصائرهم في طريقها إلى الانفراط). وفي المرة الثانية لمراجعة ما كتبه عن الدجاج، وفي الثالثة في تناوله بالتفصيل فضل الدجاج على البشر في فصل ممتع جدا. وهنا يأتي المؤلف أيضا على ذكر التفاصيل، لربما إيحاء إلى انجذابه إلى هذه الطريقة في السرد. كما أن جملة: (أنبل الطيور الدجاج) تتكرر ثلاث مرات في صفحة واحدة. تحديدا في الصفحة (140). ورغم إعطاء ربيع المحمدي هذه المكانة للدجاج من بين الطيور، غير أنه يتوصل إلى قناعة مؤداها:(إن السكين يفترض بها أن تكون فقط لحز رقاب إلهنا الجديد، الدجاج، لا حز رقاب البشر.

إذا كان الكل، استنادا إلى إجابة أحلام لسؤال علي محمد، آباء للطفل الموجود في بطنها من الشيخ عمر إلى الكرادة، فهذا يعني أنها أم الكل، وما دامت كذلك فهي ترمز إلى الوطن. بدليل أن زاهرا يتفق مع علي محمد في كون أحلام أشرف امرأة في المنطقة، من ساحة التحرير

إلى ساحة الأندلس، لأنها لا تفجر عبوات ناسفة ولا تقتل البشر ولا تخطف من أجل النقود ولا تسلب سيارات الناس. والأكثر من ذلك فإن علي محمد مهوس بها وهو على استعداد للزواج منها. ويسعى في الوقت ذاته إلى التقرب من سهى المنجذبة إلى زاهر الذي ضاجعها مرة في مكتب عمران. وهي الأخرى متمردة على العادات والتقاليد التي جاء بها الإسلام السياسي في ارتداء الثياب المحتشمة، وغير مكترثة للتهديدات والتعليقات التي تتعرض لها بين فترة وأخرى في الشارع وهي في طريقها إلى مبنى الجريدة.

المصادر:

1-المدينة والفن التشكيلي، ياسين النصير، دار آراس للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2013.

2-جماليات المكان، غاستون باشلار- ترجمة غالب هلسا، الطبعة السادسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 2006.

3-المكان في النص المسرحي، أطروحة الدكتوراه للدكتور منصور نعمان 1999.

4

نشيدنا الحزين

صدمة الحضارة

مثلما اقترنت رواية نجمة البتاويين بسطوة المكان على الرواية، كذلك فإن روايته هذه (نشيدنا الحزين) الصادرة عن دار السطور، تسير على النهج ذاته. وذلك بحكم الثيمة التي تتعرض إليها، وهي هجرة العراقيين إلى الدول الاسكندنافية على نحو خاص، والأوروبية عامة، واتخاذها من إجراء وجه المقارنة بين الدولة التي هاجر إليها العراقيون الهاربون من جحيم الحرب، ووطنهم الذي كانوا يعيشون فيه بأمان قبل اندلاع الحرب الايرانية العراقية.

من هنا جاءت الصدمة التي واجهتهم، وعاشوا أحداثها المأساوية، عبر تذكّرهم لماضيهم، وعدم قدرتهم على مغادرته من عقولهم الممسوسة بعاطفة الشرق. كانوا يسعون إلى هدف الاندماج والتكيف مع المجتمع الجديد الذي اختاروه بملء إرادتهم، أو رغما عنهم، هروبا من دكتاتورية النظام وأتون الحرب. يسعون من أول يوم وصولهم إلى هذه الديار، لنيل ثقة الجهات المعنية بأمن الدولة كونهم مواطنين صالحين، شريطة عدم إثارتهم للمشاكل، والتزامهم بقوانين وأنظمة الدولة. وسطوة المكان هذه التي تتمظهر في السطور الأولى للرواية، فضلا عن تبيانها للوظيفتين الآنفتي الذكر، وهما هجرة العراقيين إلى الدول الاسكندنافية، وإجراء وجه المقارنة بين العراق وهذه الدولة، تقوم بوظيفة ثالثة، وهي لفت انتباه المتلقي إلى الاستهلال الذي انطلقت منه، بتركيزها على المكان في مقطع لا يتجاوز ثلاثة أسطر، سعيا لشده إلى قراءة الرواية بشغف وتوق بالغين.

وذلك كما يقول ماركيز: (المشكلة الرئيسية تكمن في البداية. . أصعب ما في الرواية – الفقرة الأولى. ما أن تتقن ذلك حتى تسير الأمور بانسيابية وسهولة.)1، أو كما يقول الدكتور محمد صابر عبيد: (إن الاستهلال يشكل بوابة مهمة من البوابات التي يتوسل بها القارئ من أجل الدخول إلى أجواء النص وفضاءاته وطبقاته. إذ يسهم في فتح ثغرات تنطوي – إذا ما قرئت جيدا – على أهمية بالغة في فك شفرات كثيرة في المتن النصي..)2.

هكذا في هذا المقطع القابل للتجزئة إلى ثلاث عبارات، مانحا البعد الاستهلالي لسطوة المكان الذي نوهنا إليه: (غابت شمسنا وتركت وراءها ملاءة قرمزية كثيفة اللون راحت تنسدل على غابات السرو وأبراج الكنائس وواجهات العمارات العالية في هذه المدينة الغريبة. .).

ولو أعدنا قراءة هذا المقطع الاستهلالي المختزل، وحاولنا تجزئته إلى عدة عبارات، لوجدنا أن كل عبارة توحي إلى المكان الذي هاجروا إليه، ابتداء من عبارة (غابت شمسنا)، ومرورا بعبارة (راحت تنسدل على غابات السرو وأبراج الكنائس)، وانتهاء بعبارة (هذه المدينة الغريبة).

ولا يكتفي السارد الضمني الذي يتحدث عن طريق السرد الذاتي للجماعة، بالإشارة إلى العبارات الثلاث، بل يعززها بعبارات أخرى، ليس بقصدية سطوة المكان في الرواية على البنيات الأخرى فحسب، وإنما لإبراز ما تعتمل في دواخل الشخصيات من صعوبة التأقلم مع عادات وتقاليد وطبيعة المجتمع الغريب والجديد عليهم، وفي الوقت نفسه للبوح عن توقهم للعودة إلى الوطن. علاوة على إجراء وجه المقارنة القائمة على التناقض بين المكانين، بين العراق وبين الدولة الاسكندنافية غير المعلن عن هويتها. وعلى سبيل المثال تقول العبارات التالية: تحلم بجنة ثم تجد روحك في جزيرة. في إشارة إلى (عكس توقعاتهم). نحن غرباء والغرباء يخافون دائما. إلى (طبيعة المجتمع غير المألوفة). لا طيور هناك ولا صياح ديك أو نباح كلب. إلى (كما يسمعون إلى هذه الصياحات في بلدهم). عمق الكآبة المستولية على المكان. (من حيث تساقط الثلوج على مدار السنة). هربنا من الحرب وقذفتنا أقدارنا إلى جزيرة لنموت من العزلة والغربة والبرود. (عكس توقعاتهم). تحسرنا على طاسات لبننا. (الحنين إلى الماضي). ربما لأن النوارس أدركت أننا غرباء. (تعاطف النوارس مع المهاجرين). وكان معظمنا لم ير ثلجا في حياته. (البيئة المختلفة عن بيئتهم)..

ولو قارنّا بين المكان في هذه الرواية، وبين المكان في رواية نجمة البتاويين على سبيل المثال، لوجدنا ثمة تقاربا كبيرا بينهما، ولوجدنا أن توظيف المكان في كليهما، جاء للغرض نفسه. فإذا كانت أحداث رواية نجمة البتاويين تدور في أحد الأحياء القديمة للعاصمة بغداد وهو حي البتاويين المعروف بتحوله بعد السقوط إلى مأوى للمجرمين ولعصابات تمارس الخطف والقتل على الهوية، فإن أحداث رواية نشيدنا الحزين تدور وسط غابة تحيطها الثلوج، وتضج بالمقابر. وبهذا فإن كلا المكانين يعدان غير مألوفين بالنسبة لشخصيات كلتا الروايتين. أو كما يقول السارد: (اعتدنا أن نخرج كل ليلة من مخابئنا من وسط الأغصان ومن وراء الشواهد ومن القبور، أو ننزل من السماء القريبة ونتجمع في أفق المقبرة. .).

كما أن توظيف المكان، قد جاء بهدف تشبث المهاجرين بالماضي، سعيا لسرده واجتراره، انطلاقا من حنينهم للوطن، بينما جاء توظيفه في نجمة البتاويين لقضاء مجموعة من الأصدقاء الصحفيين أوقات راحتهم في شقة للتفريغ عن همومهم، واستعادة ذكرياتهم، مثلهم مثل شخصيات رواية نشيدنا الحزين، حيث يتجمعون في الغابة للحديث عن همومهم وأتراحهم ومعاناتهم. الأول هروبا من المجتمع الجديد الذي يرى صعوبة التأقلم معه، والثاني هروبا من شوارع العاصمة التي تنتشر فيها الجنود الأجانب والميليشيات، وأحداث التفجير التي تجري فيها يوميا.

تقوم معمارية هذا النص، بالإضافة إلى بنية المكان والمقارنة والتحول والحوار الداخلي والأصوات المتعددة، تقوم على مفهوم صدمة الحضارات. حيث جاء تعريف هذه النظرية في الويكيبيديا على الوجه التالي: (الصراعات ما بعد الحرب الباردة لن تكون بين الدول القومية واختلافاتها السياسية والاقتصادية، بل ستكون الاختلافات الثقافية المحرك الرئيسي للنزاعات بين البشر في السنين القادمة).3

اللافت أن مؤسس هذه النظرية (صموئيل هانتنغتون) لم يشر إلى أن هذا النزاع قائم بين الدول المتقدمة تكنولوجيا فقط، وإنما أشار بين البشر جميعا، وبهذا المفهوم، يمكن لهذا النزاع أن يقوم بين دولة متطورة، وبين أخرى متخلفة. كما مثلا بين الدول الأوروبية وبين الدول العربية.

واتساقا مع أحداث هذه الرواية، بين ثقافة شخصياتها المهاجرة، لغة ودينا وهوية، فضلا عن العادات الموروثة والمكتسبة من المحيط، طبخا وأكلا، حتى في أسلوب الكلام، وأبسط الأشياء، مقارنة مع ثقافة المجتمع الغربي وطبيعته التي تختلف كليا عن عادات وتقاليد الدول العربية والاسلامية. لا بد في خضم هذا البون الشاسع الظاهر والمعلن، أن تصطدم الثقافتان، من خلال رفض الغرب للشرق، ورفض الشرق للغرب، حيث هنا تكمن حبكة الرواية، في الصراع القائم بين الجانبين.

معظم شخصيات الرواية، إن لم أقل كلها، بما فيها كمال ونائل اللذان يسعيان إلى الاندماج مع المجتمع الجديد، الأول من خلال العمل في مرافق الدولة، سائقا للباص، والثاني

عبر إجادته للغة الانكليزية، وكتابته للروايات والاحتكاك بالوسط الثقافي، لم يفلحا، وسقطا في شرك العودة إلى جذور التربة التي نشآ فيها. أما بقية الشخصيات كشخصية أنكيدو مثلا، عاد إلى العراق، بينما مراد مسّه الجنون، وفريد نافع لسرقته حقيبة جلدية، أعتقل وحكم لعدة سنوات. . وحتى كمال عاد في نهاية الرواية إلى العراق، وكذلك ليث الذي كان يشكو من الأرض التي هاجر إليها، واصفا إياها بالأرض المليئة بالمآسي والشرور، مرددا رغبته الهروب منها، بينما تحول مهاجر آخر إلى مشرد.

إن تعرض شخصيات الرواية لهذه الصدمات، لم يأت بفعل سوء تصرف الدولة معهم، بقدر ما يأتي أحيانا مقرونا ببعض الأشخاص المتطرفين والعنصريين الذين يرفضون القوميات والشعوب الأخرى. ولكن هذا لا يعني أن الدولة كانت إيجابية معهم على طول الخط. وبالمقابل لعدم استيعاب التطور الحاصل في هذه الدول اقتصاديا وثقافيا واجتماعيا وتكنولوجيا، وانكفاء الإنسان العربي، وعلى وجه الخصوص العراقي على ذاته، وتشبثه بالماضي. كل هذه العوامل أرغمته أن يرفض المجتمع الغربي، مثلما رفضه هو جزء من هذا المجتمع. لذا فالصراع القائم بين الحضارتين، ليس من جانب واحد، وإنما من كلا الجانبين، ولكن بميلان كفة هذا الصراع إلى جانب الإنسان العربي. ذلك لتخلفه عن الحضارة الغربية. بدليل أن كمال الأكثر وعيا من بقية الشخصيات، حاول الاندماج مع هذا المجتمع، وسار بعدة خطوات إلى الأمام، ولكن في أول امتحان له تعثر في وسط الطريق. وهكذا أيضا بالنسبة للامتحان الثاني. والشيء ذاته ينطبق على شخصية نائل الساعي للاندماج مع المجتمع الجديد، في تعثره بإقامة علاقة مع الجنس الآخر، مع أنه كان يعمل في مرافق الدولة ويرفض الاعتماد على المعونات المقدمة للاجئين.

الامتحان الأول لكمال كان في كتابته للرواية بعنوان (الكابوس) التي تدور ثيمتها حول انهماك الغرباء بتذكر الماضي واجتراره، عبر التعرض لقصة جده، لاكتساب المواطنة الصالحة والانتماء للحضارة المعاصرة. وحسب فرويد: (أن نشر الماضي ونقده والخلاص منه ينقي اللاشعور ويغربله من شوائبه ومكبوتاته وأدرانه، كي يتحول الشخص إلى بلورة صافية، بلورة من الحضور والوعي والشفافية، لكائن يتخلى عن عقده السابقة..).

بينما فسر المخرج علي الشمري هذه الرواية التي أراد تحويلها إلى مسرحية، من منظور مغاير لمنظور كمال تماما، وهي أن ثيمتها الرئيسية هي: (انهماك الغرباء بتذكر الماضي، وهو بطريقة ما إعاقة لاندماج الشخص في مجتمع السعادة، وابتعاده عن ضفة المواطنة الصالحة.).

إن طرح السارد في تفسير الرواية التي كتبها كمال من منظورين مختلفين، من منظور فرويد من جهة، ومنظور المخرج من جهة أخرى، إنما هو بهدف اختيار المتلقي لواحد من المنظورين اللذين يجد فيهما تفسيرا أقرب إلى أحداث وشخصيات الرواية التي نحن بصددها، بقصدية مشاركته في أحداثها، وقراءتها وفق وعيه وإدراكه.

كما يبدو أن التفسير الثاني أقرب إلى المنطق وإلى التحولات التي تجري لشخصيات الرواية وأحداثها، ذلك أن كمالا برغم عزلته عن جماعته، وانتقاله إلى الاندماج مع المجتمع الجديد، فقد ظل يعيش في الماضي وليس في الحاضر. ولعل أثبت دليل على أنه لم يخرج عن شرنقة الماضي، هو كتابته لرواية تتحدث عن جده، بدلا من أن يكتب عن الواقع الجديد الذي يحيط بأعطافه، وهو على ذلك ما زال يعيشه، شأن أمثاله المهاجرين.

إن المجتمع الغربي لم يتطور إلا بمغادرة غابره، والتفكير بحاضره ومستقبله، بينما نحن ما زلنا نبكي ونلطم على موتانا الذين رحلوا عن دنيانا قبل ألفي سنة. أو كما يقول السارد: (هم يتمتعون بحاضرهم، بينما نهرب نحن من حاضرنا. هم في طور التحقق البشري للأحلام ونحن في طور الانحدار البشري.).

صحيح أن كمالا، أكتسب تجربة لم تعد تنتمي إلى الشرق. ولكنه في الوقت نفسه يحلم بالعودة ليس إلى العراق فقط، بل إلى دمشق أيضا. أي أن الحنين إلى جذور الماضي ما تزال تأكل في دواخله، وتنخر في عظامه، وهو يقول لنائل: (هل تذكر كيف كانت حياتنا هناك؟ ذلك الرخاء الروحي الوارف الذي كنا نعيشه، من أننا سنعود قريبا إلى البلد ما أن تنتهي الحرب الطويلة المشتعلة في الشرق. .). فأنىّ لمثل هذه الشخصية أن تندمج مع المجتمع الغربي، مع أنها أكثر وعيا واندفاعا لهذا الاندماج قياسا ببقية جماعته؟ كما أن رفضه لطلب (بنتا) أن يعمل لها طفلا، دليل آخر على عدم قدرته على استيعاب عادات الغرب وطرائق

عيشهم. مع أنه لا يتحمل أي مسؤولية عن المولود، ذلك أن الأم ستسجله على أسمها، وهو حق قانوني مكفول في هذه البلاد.

مثلما سقط كمال في الامتحانين السابقين، كذلك فقد سقط في امتحانه مع الغابة، أثناء مغادرته لشقة (بنتا) وتوجهه مشيا نحو سكنه. في الغابة كان يخشى من ظهور دب قطبي من بين الأشجار المغطاة بالثلوج، ومن شدة خوفه بدأ يركض بكل ما يمتلك من قوة على رغم سكره، إلا أنه حين رأى الأضواء من بعيد، أحس أنه كما لو كان في العراق، لذا راح يغني أغنية قديمة ليوسف عمر.

والشيء ذاته ينطبق على نائل، في عدم استجابته ل(تينا) التي طلبت منه وهي شبه عارية كأس ماء لأنها عطشى، ليتيه مضطربا غير مدرك كيف يتصرف، أو كما يقول السارد: (يقف مرتبكا ولا يجرؤ على اتخاذ قرار حاسم، ويقول في الصفحة نفسها: (ولم يتحرك مفاعله النووي.). ثم مع (منى) التي جلبته إلى شقتها، ونامت لاحقا في سريره، وهي بملابسها الداخلية فقط، ولم يتحرك مفاعله الداخلي للمرة الثانية.

واللافت أن سقوط (كمال) في شرك عدم الاندماج مع المجتمع الغربي، اقترن بأساليب السرد ما بعد الحداثي، كانتقال السرد من السرد الموضوعي إلى السرد الذاتي، وبروز الأصوات المتعددة، (البوليفونية) كصوت الجد وصوت الصبي، في قصة الكابوس. الشخصان اللذان يتناوبان في سردها، وكذلك بظهور الشخصيات الهامشية إلى جانب الرئيسة. باعتبار أن هاتين الشخصيتين هامشيتان، وكذلك فقد عول السارد على الطبيعة السايكولوجية للإنسان أثناء مواجهته للخطر، حيث يلجأ إلى أمرين أثنين بدون وعي منه، لإبعاد الخوف عن نفسه، وهما الغناء والجري، ليشكل منهما تكوينا في غاية الجمال.

وإذا كان حازم قد تنبأ أن الحكاية التي رواها كمال ما هي إلا حلم يوحي بعودة ثانية إلى دمشق. بينما فسرها آخرون بأنها محاولة لاستحضار الماضي لإلغائه من الذاكرة، سعيا لبلوغ مرحلة المواطنة الصالحة.

واتبع الكاتب الأسلوب نفسه مع نائل في عدم استجابته لطلب (تينا)، من خلال مناقشة أسباب فشل نائل في أول تجربة له مع المرأة الغربية، من قبل مجموعة من أصدقائه، وعلى

ذلك ظهرت الأصوات المتعددة أيضا، ولكنها أصوات مضمرة، عبر الإشارة إلى (واحد من الآراء)، وإلى (يرد عليه واحد آخر).

وهو بذلك سواء في غناء كمال وجريه، وتوظيف أسلوب ما بعد الحداثة في سرد الشخصيات على لسان كلا الشخصيتين، أي نائل أيضا، والشخصيات الثانوية والهامشية والمضمرة، إنما يعمد إلى استخدام نزعة التناقض، مع سقوط الشخصيتين الرئيسيتين في الاندماج مع المجتمع الجديد خاصة، والشخصيات الأخرى عامة. ذلك بغض النظر عن أن أغنيات يوسف عمر لا تنسجم مع طبيعة الغابات التي تغطيها الثلوج الموحية إلى رفض الاندماج، كذلك فإن عدم الاستجابة لغرائز الأنثى، تعد من أبرز علامات التخلف التي توحي هي الأخرى إلى الغرض نفسه، كما أنها لا تتواءم مع المجتمع الغربي ولا مع الحداثة، وما بعد الحداثة أيضا.

بقدر ما لعبت شخصيات الرواية دورها، لتشبثها بماضيها في عدم الاندماج مع المجتمع الجديد، بالقدر ذاته لعب بعض العنصريين من أبناء البلد في تعزيز هذا المنحى لدى المهاجرين. ولعل كمال ونائل يقفان في مقدمة المهاجرين الساعين لهذا الاندماج، على الرغم من عدم تحررهما كالشخصيات الأخرى من الماضي، ولكن بدرجات متفاوتة عنها. بدليل أن كمال يحاول أن يبقي ماضيه ذكريات بعيدة، بهدف التخلص منها، باعتبارها ذكريات مؤلمة، ولا سيما أن السواتر الترابية ووجوه المقاتلين تتمثل لعينيه، وهي كما يقول السارد: (تنضح رعبا وخوفا.). إلا أن الأحلام التي تتراءى له، إزاء التطور الحاصل في الغرب على مختلف الأصعدة، تقوده إلى الشعور بالنقص والإحباط، قياسا بالتخلف الذي يسود في بلده، ما حدت به هذه المقارنة بين البلدين، أن يتلكأ أثناء مشيه في أحد شوارع المدينة بين حشود الغرب المصوبة عيونهم نحوه، وكل واحد منهم يهينه بالطريقة التي تعجبه وتروق له.

سمع أحدهم ينعته: (بخنزير أسود)، وآخر يقول: (ثوم عفن)، وتتزاحم الإهانات والسباب والشتائم في رأسه من قبيل: (أين بيتك؟ ما الذي جاء بك إلى مدينتنا؟ لماذا تلوث نساءنا؟ ارحل قبل فوات الأوان. أو كما يقول السارد: (هناك شريحة واسعة لا تحبنا. .).

وفي مكان آخر يقول: (لم يمر يوم إلا ونشعر بأننا غرباء. .). ولا يملك أمام طغيان هذا السيل من الأصوات إلا الهروب بدون الالتفات إلى البيوت والأزهار والشارع المضيء بنظافته، يسرع للوصول إلى البيت. .)، حيث يقلع شعره الأسود ويبدله بالأصفر، كما ينتزع عينيه السوداوين ويضع مكانهما عينين زرقاوين.

وهو على ذلك شوّه نفسه وتحول من رجل شرقي إلى غربي، نتيجة الرعب الذي اجتاحه من نظرات المارة الرافضة لوجوده على أرضهم، والعبارات البذيئة التي تلقفتها أذناه. شوّه نفسه من أجل أن ينسى ماضيه، ويندمج مع المجتمع الجديد، وهو يعيش عالمين مختلفين، عالم الرفض وعالم القبول، أي الازدواجية في الشخصية.

ومع ذلك، وأثر مرور فترة قصيرة على هذا الحلم يكتب قصة الكابوس التي تعول ثيمتها على تبديل الهوية، بمسوغ أن أسماء المهاجرين لا تتواءم مع البيئة الجديدة. ولعل هذا الموقف هو الآخر يتسم بالتناقض، مثله مثل التزاوج بين ما هو متخلف وحداثوي، وبين ما هو رافض وغير رافض لعملية الاندماج. فبدلا من أن يتخذ موقفا سلبيا بالمقابل ويواجههم بالمثل، بالعكس يسعى من خلال الرواية التي كتبها إلى إقناع المهاجرين بتبديل أسمائهم. أي الاندماج مع المجتمع الجديد. وبتغيير كمال شعره وعينيه، وتعميم هذا المنحى على المهاجرين، فقد تحول الكل إلى رجال غربيين.

إن مقارنة علي الشمري ملحمة كلكامش التي أخرجها للمسرح برواية الكابوس المزمع إخراجها أيضا للمسرح، قدر ما تنم الفكرة عن التزاوج بين جنسين لفنين مختلفين، وهما رواية داخل رواية، ومن ثم مسرح داخل رواية، بالقدر ذاته يسعى من خلال مقارنة شخصيتي كلكامش وأنكيدو التي تبحث الأولى عن الخلود، بعكس الثانية، مقارنة مع شخصية بطل الكابوس، تأتي مسرحيته هذه نقيضا كاملا للموت والخلود، عبر عيش بطلها هاجس: (إلغاء هويته وتبديل شكله الذي يعتقد أنه سيقوده إلى الاندماج مع المجتمع.).

ولربما جاء هذا التحول، بفعل وقوع كمال تحت تأثير معاملة (إنكا) وطفلها مع الطائر الميت، وهما يودعانه بحزن، ويدفنانه في حديقة منزلهما كما لو كانا يدفنان كائنا بشريا، بمراسم جنائزية، ومقارنته بآلاف جثث القتلى في الحرب العراقية الايرانية التي: (كانوا يرونها

ملقاة في العراء . . جثثا تأكلها الكلاب البرية. .). وبهذا فإن المخرج ينأى ببطله عن الخلود والموت، ويدفعه لنسيان ماضيه الذي هو وطنه، لكي يعيش، ولو بذلّ، في الغرب، لئلا يموت في الحرب، وتنقض الكلاب على جثته، ويدفن بطقوس جنائزية في بلاد الأصقاع والثلوج إلى جانب الطائر الذي بكت عليه إنكا وطفلها.

معظم شخصيات الرواية، تعيش صراعا داخليا بين اندماجها مع الغرب، وحنينها إلى الماضي، ما عدا شخصية (وسام) الملقب بأنكيدو الذي ينفرد في تمسكه بالماضي، عبر المونولوجات التي تنطلق من ذاته الجريحة. ولا يبزه في العزلة التي يعيشها، سوى غريمه وصديقه في آن، (ليث) الذي يقضي وقته في غرفته، مفكرا بعائلته، وصوت أمه وأبيه وأخوته يرن في أسماعه. والفارق الأبرز بينهما، هو أن أنكيدو لم يسع إلى الاندماج، بينما ليث ينحو على العكس من ذلك، عبر ممارسته لفن التصوير الفوتوغرافي. والفارق الآخر هو أن الأول يميل إلى إثارة المشاكل، وسريع الغضب، ولا يتورع في نعت نساء الغرب بأنهن وسخات، وغيرها من النعوت المخزية، بينما ليث يميل إلى الهدوء، وعدم إثارة المشاكل، وحلها بعقلانية، برغم من أنه دخل معه مرة في شجار. والجميل في هذه الشخصية، أنه مثلما جعل من شخصية أنكيدو أن تكون مكروهة للمتلقي، كذلك جعلها محبوبة، لذا فقد تحولت شخصية أنكيدو من شخصية سلبية إلى شخصية إيجابية. ولعل اشتراكهما معا في هذه العزلة، وحنو ليث على أنكيدو وهو يستمع إلى هلوساته بمشاعر خليطة من الدهشة والعطف، هذه الهلوسات التي مرت به هو الآخر وعاشها ويتفهمها، عن وقع الكلمات التي سمعها من ذلك السكير وهو يقول: (صديقك وجارك أنكيدو عاد إلى العراق، غادر الجنة متجها إلى الجحيم، لن تقنع الشيطان في دخول الجنة. مستحيل للصرصار أن يموت في الأماكن النظيفة.). أقول ربما هذه المشاعر المشتركة بينهما، وإدراك ليث بأن المدينة تتوجس منهم دفعه إلى المغادرة، أثر مغادرة أنكيدو.

تتكرر مفردة (الصدمة)، وأحيانا عبارة (صدمة الحضارات) أربع مرات في الرواية. هكذا في الصفحة: 224، 131، 168، 172. وأول اصطدام حقيقي للمهاجرين مع فكر الحداثة، يحدث من خلال مصرع شرطي على يد (معين)، لاستفزازه له، وهو يمد أصابعه باتجاهه قائلا: أكرهك، لأنني لا أطيق وجودكم هنا. وكانت هذه أول حادثة جرت في فضاء الكراهية.

وصدمة الحضارة الثانية، هي محاورة الشخص مع نفسه، أو محاورته لأشخاص يختلقهم خياله، كما يحدث لأنكيدو: (ليبدأ صوته واضحا يحاور شخصا ما في غرفته، بنبرة فارغة، فولاذية الوقع، منطلقة من قبر. صوت مرتجف وكأنه يقف أمام فصيل من فرقة الإعدام التي كانت القوات العراقية تنشرها خلف الخطوط الأمامية لقتل من يتراجع عن المعركة. .). ويستمر السارد في بوح مونولوجات أنكيدو الجريحة وهو يخاطب الأشباح والشيطان وأمه وشوارع المدينة التي ترعرع فيها وحتى البساتين وغرفته عارية الجدران و . . و . . يقول السارد: (التنوع المتوفر هناك والحوارات التي تدور عن نمط الساسة والأحزاب والطقوس، والتكلم بأكثر من لغة لمن لا يجيدون اللغة المحلية، فيجربون لغة أخرى، ورؤية الموضات الجديدة التي ترتديها النساء. . شكلت صدمة للبعض، كونهم يرونها لأول مرة في حياتهم. .). كما أن العبارات اللافتة للنظر والتي كتبها مراد وثبتها على لوحة، مثل عبارة: (الحرب الأهلية في لبنان سلبي. حرية الرأي إيجابي. تناول الجعة صباحا سلبي. . ومقاطع من نشيد الإنشاد. . الخ. .)، جاءت نتيجة لصدمة تعّرض لها.

وبفعل هذه الصدمات، مرت معظم شخصيات الرواية، إن لم يكن كلها، في عملية التحول. هذه العملية التي تتكرر خمس مرات. في الصفحة 227، 240، 280، 282، 294. وعلى النحو التالي، وحسب التسلسل أعلاه:

– إن النهم عملية سلبية تحوّل المرء المتسامي إلى حيوان لا يختلف عن الشمبانزي وبنات آوى وفرس النهر. بهذه العملية البائسة التي نرتكبها كل يوم، يتحول الإنسان إلى قناة بفتحتين. .).

– وكأن كل شخص منا يتحول بمر السنين إلى أسطورة يمكن قراءتها من أوجه عديدة. ألم يتحول معظمنا إلى أسطورة؟ ليث، مراد، ونماء، وسوزان، ومعين، وكراسنابولسكي، والحديقة الملكية، وحازم الأعرجي، وأبو ليلى، وأنكيدو. ..

– لقد كنا غافلين عن التحولات الكبرى في دواخلنا، بعدما تم الاصطدام بيننا وبين كتلة البشر الذين عاشوا في هذا المكان عشرات القرون في عزلة عن بقية العالم وهي تصورات غريبة. وبدلا من عودة فريد نافع ثانية إلى كتابة الشعر تحول إلى شخص عدواني.

-مصير فريد الحزين لم يكن الوحيد. صديق آخر لنا كان يقطن في تلك المدينة وانتهت الرحلة به في كندا، تحول إلى مشرد.

المصادر:

1- الرواية بين الواقع والخيال. د. جودت هوشيار. الطبعة الأولى. الناشر دار الزمان.

2- معمارية النص الروائي. د. محمد صابر عبيد. الدار ناشرون. عام 2021.

5

رواية الراقصة

بناء البعد الثلاثي: التصوف والمكان والتقمص

مثلما اقترنت روايتا (نجمة البتاويين)، و(نشيدنا الحزين) بسطوة المكان، كذلك فقد اقترنت رواية (الراقصة) التي نحن بصددها بالتقنية نفسها. ولكن باختلاف توظيفها عن توظيف رواية (نشيدنا الحزين)، وبالعكس مقاربتها مع رواية (نجمة البتاويين). وذلك من خلال تعويل هذه السطوة في نشيدنا الحزين على إجراء وجه المقارنة بين العراق والدول الأوروبية، لتتمدد رقعة المكان فيها وتتوسع، وفي الوقت ذاته، تضيق وتحجب تحديد موقعه بشكل دقيق وسليم، لأنه يخرج عن سيطرة الرؤية، ويغدو مكانا عاما، وليس خاصا، كما في نجمة البتاويين، والراقصة.

وإذا كانت أحداث رواية نشيدنا الحزين، تدور البعض منها في الغابة وهو (المكان العام) لتجّمع المهاجرين، فإن معظم أحداث رواية الراقصة، تدور في حانة (الوردة الزرقاء) وأحداث رواية نجمة البتاويين في الشقة التي أطلق عليها الصحفيون الأصدقاء الذين يرتادونها بعنوان الرواية نفسها "نجمة البتاويين". وعلى ذلك، فإن سطوة المكان لا يبدو فيهما أكثر تحكما فحسب، بل إن شخصياتهما تبدو أكثر وضوحا، من حيث رسم معالمهما وأبعادهما.

وعلى الرغم من ذلك، لو أجرينا مقارنة بين المكان في رواية نشيدنا الحزين، وبين رواية الراقصة، لوجدنا جملة من النقاط المشتركة بينهما، والشيء نفسه ينطبق على نجمة البتاويين. إذ توظف هذه التقنية في الروايات الثلاث، لتفريغ شخصيات الرواية عن همومهم، عن طريق الثرثرة، والسكر والعربدة والصعلكة، وطرح الأسئلة التي لا جواب عليها.

كما أن هذه الرواية، تشترك مع رواية نجمة البتاويين في كونهما رواية المدينة، لأنهما لم يدعا شيئا في المدينة إلا وتعرضا له، شروعا من حاناتها وأحيائها وشوارعها وأزقتها، مرورا بشققها وأسواقها، وانتهاء بعاهراتها وصعاليكها السكارى، وأرفع مراتب موظفيها.

تقع في (144) صفحة من الحجم المتوسط. وتخلو من الفصول ووحدة الترقيم، واستعاض السارد الضمني بدلا منهما لاستراحة القارئ بفواصل التنقيط البالغ عددها خمسة عشر فاصلا. وتعتمد في بنائها الفني على تقنية المكان، وأنساق الحدث، وهو البناء الذي يتعامل في الأحداث دون الاهتمام بتسلسلها الزمني، فضلا عن تقنية الأصوات المتعددة (البوليفونية).

- **المكان:**

المكان عند الناقد ياسين النصير مفهوم واضح، يتلخص: (بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه. لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه. ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة. .).1

أما في العمل الفني، فالمكان شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية. ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني. .). 2

وما يهمنا من هذين التعرفين هو التعريف الثاني الذي على ضوئه سنحاول قراءة المكان في هذه الرواية، بالرغم من أن كلا التعريفين، يصبان في المجرى ذاته.

في مطلع فقرته هذه المتكونة من ثلاثة أسطر، وأربع عبارات، لا يكتفي النصير بنعت المكان بالشخصية، أي في كونه شخصية من شخصيات الرواية، بل يعتبره أيضا شخصية متماسكة، مثله مثل شخصيات الرواية. وبعبارة أوضح إن شخصيته هذه، وتماسكه هذا، يعتمدان على مستوى الأحاديث الدائرة فيه والمستمدة مما يعاني منه المجتمع. لذا يتحول المكان من مجرد شكل فارغ، وبدون مضمون ومحتوى إلى شيء له وزنه وحجمه الحقيقان، إذا ما وظف بشكل صائب وسليم مع كل عناصر العمل الفني.

وهذا ما ينطبق على المكان في هذه الرواية.

إذ لا تسعى الحانة التي هي أبرز تقنيات المكان إلى بلوغ الشخصيات من حيث تماسكها فقط، لكي ترتقي إلى مستواها، وإنما تبزها أيضا لتبسط سطوتها عليها، ليس لأن روادها السكارى، يرتادونها يوميا فحسب، بل لأن الأحاديث التي تدور فيها لا تدور في أي مكان آخر. كما أن الأسرار التي تباح فيها، لا يعلن عنها في أي بقعة أخرى، وهكذا بالنسبة لمعاناتهم وشجونهم، والأفكار الفلسفية التي يطرحونها، وقد بلغ بهم الأمر حدا، ألا يستمتعوا بأحلامهم إلا بين جدران الحانة، وموتهم قريبا منها، وبين الأزقة التي تؤدي اليها.

وللتأكيد على ذلك، ها هو المفكر الدمشقي الكبير، والرجل الأول للسكارى والصعاليك رؤوف وحيد الدين، في خمارة الوردة الزرقاء، متوحدا مع المرأة التي حلم بها ليالي طوالا، كان في ذهنه وجه زوجته فاطمة المتوفاة، وماغي وزنوبيا ملكة تدمر، وسامية، والمرأة الغامضة في مساكن برزة. ويقص كيف بدأ واحد منهم حياته اللوطية، بتدريب جارهم على ركوب الدراجة الهوائية. ثم لاحقا كيف اشتغل صبيا لحمامي في سوق سريجة، وكيف تقمص موت فاطمة، أو كما يقول صديقه زكي للصعاليك السكارى، إثر عودتهم من دفنه: سنترك كأسه مليئة ولا نتكلم إلا عنه. وكما في هذه العبارة أيضا: تخيلوا أننا سندخل مشرب الكرنك ونشاهده جالسا عند النافذة المطلة على ساحة المرجة.

يطلق صديقه زكي، هاتين العبارتين، للتعبير عن الأثر الكبير للحانة لدى رؤوف وحيد الدين، والمتعة الأكبر التي يتذوقها بين جدرانها الأربعة. وكما في هذه العبارة التي تمنح المعنى نفسه: (لقد تقمصته الأرض أخيرا، وسيتقمصه زكي في مشرب الكرنك). في إشارة إلى تقمص شخصيته، وهو في الحانة يحتسي الكحول، ويدخل في سجالات فلسفية مع شلته، ويقص الأحداث الغريبة التي مرت عليه وعاشها في حياته.

أما عبارة: (أطلق عليه بدلا من أسم شارع شيكاغو شارع رؤوف)، فتوحي لكثرة الحانات الموجودة في شارع شيكاغو، وبالمقابل لكثرة تواجد رؤوف في هذا الشارع الذي يؤدي إلى الحانات، فقد سطا على اسم هذا الشارع، وحوّله إلى اسمه.

إن الحانة بوصفها ملاذا لمعظم الزبائن الذين يجدون فيها الراحة والاطمئنان النفسي، والمكان الذي لا يستطيعون الاستعاضة عنه بأي مكان آخر، لا يمنعهم هذا الانجذاب الصوفي له، إلى شرب السبيرتو القابل للاشتعال، بوصفه مشروبا كحوليا، حتى وإن أدى إلى اشتعال أحشائهم، كما حدث لواحد من هؤلاء الصعاليك.

ونظرا لمكانتها وأهميتها، كانت ماغي الراقصة وراء مقتل الكثير من ملوك شارع شيكاغو، ذلك لأنهم كانوا يرتادون هذا الشارع للقائها، بينما هي تكره المجتمع الأرستقراطي، أمثال نسيم بيك، الموظف المتقاعد برتبة عالية، كما أن البسطاء من الناس أقرب إلى روحها، ذلك لأنها، كما يقول السارد الضمني: (من طينة زنوبيا).

- **البيت: مثلما تحتل الحانة الرقعة الأوسع من المكان في هذه الرواية، كذلك للبيت دور لا بأس به، في الصورة التي يعكسها عن طبيعة شخصياتها، والوضع الاجتماعي والاقتصادي للشريحة التي ترتادها.**

ولأن معظم شخصيات هذه الرواية، يعيشون في بيت أقرب إلى القبو. لذا سوف لا نعول على التعريف الذي يجنبنا السقف المدبب، كما يصف باشلار هذا النمط من البيوت، باعتبار أنه يحمي ساكنيه من غيوم المطر. حيث قرب السقف تكون أفكارنا نقية. يمتعنا أن نشاهد من العلية العوارض العارية للهيكل القوي للبيت. بل سنعتمد على تعريفه للقبو، بوصفه ينسجم مع بيوت شخصيات هذه الرواية: (فلسوف نجد له منافع دون شك. يمكن تبرير وجوده وتعداد ميزاته. ولكنه أولا وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها. فحين نحلم بالقبو فنحن على انسجام مع لا عقلانية الأعماق.).

والفرق بين البيتين، كالفرق أو البعد بين السماء والأرض.

إذا كان البيت الأول كما يسميه باشلار (السقف)، هو بيت الاستقرار والراحة، والأحلام الجميلة، فالبيت الثاني (القبو) هو بيت عدم الاستقرار، والهروب منه إلى أماكن أخرى، أكثر أمانا، إن لم يكن الجحيم بحد ذاته، كما كان أبو زكي يهرب من القبو الذي اتخذه مسكنا له، هذا المسكن الذي يعجز حتى الجرذ أن يعيش فيه، باللجوء إلى حانة الوردة الزرقاء، جاعلا منها، أي الحانة: (بيته الحقيقي لا يفارقها منذ الصباح وحتى تغلق أبوابها.).

ولأن أفراد هذه الشلة، لا يتزاورون، ويحتفظون بالأسرار العائلية، ولا يبوحون بها، لذلك لم يعرفوا في أي سكن متهرئ كان يعيش أبو زكي، إلا بعد وفاته. ناعتا السارد محتويات سكنه على هذا النحو: (ثمة بقايا موقد للنار وفراش متسخ ملقى على كارتون سميك، وأعقاب سجائر تعد بالملايين. الأبريق أشد سوادا من الكحل، وبرميل ماء ملوث بالوحل والرواسب الخضراء.). مختتما نهاية حياته بهذه العبارة الفلسفية: (البعض يأتي إلى الحياة وهو رقم مهمل، ثم يرحل وهو رقم مهمل أيضا.).

كما أن شيخ السكارى والصعاليك رؤوف محي الدين، بعد وفاة زوجته (فاطمة)، انتقل للعيش في سكن بائس، وحيدا، ولا يختلف كثيرا عن السكن الذي كان يعيش فيه أبو زكي. بيد

أن ما أغراه بالبقاء فيه، هو اكتشافه لامرأة تستحم، في الحمام الملاصق لجدار مطبخ مسكنه، وذلك من خلال تمزق طلائه في بقع ضئيلة ليدخل منها النور.

يذكرني مشهد بصبصة رؤوف محي الدين، بعري المرأة وهي في الحمام، ومن ثم ابنتها وابنها؛ بروايتي (شلومو الكردي) لسمير النقاش، و(مائة عام من العزلة) لماركيز. ولكن بانتحار المير في الأولى، وسقوط الغريب ووقوعه على الأرض في الثانية، بينما في روايتنا هذه، وإن كان رؤوف يمارس هذه العادة يوميا، إلا أنه بمرور الزمن، بدأ يتجنبها، لاستيائه منها. وإن دل هذان النموذجان للسكن في هذه الرواية على شيء، فإنما يدل على أنه ليس قبوا فحسب، وإنما أيضا، انعكاس حقيقي لمعالم وأبعاد شخصيات الرواية. وعلى ذلك، مثل الحانة، اكتسب القبو شخصيته من قوة الشخصيات التي تعيش فيه، لا بل واستفزهما، فارّين من سطوته عليهما أحيانا.

يعمد السارد الضمني إلى سرد الأحداث، بالاعتماد على العملية السردية القائمة في الوقت الحاضر (الآن) في مطلع الفواصل النقطية، وصيغة الماضي في بقية الفواصل. أي أنه يبدأ الرواية بموت بطلها رؤوف وحيد الدين، وفي بقية الفواصل يعود حيا، وهو يقص ما جرى له من أحداث في الزمن الماضي.

إن لجوء السارد إلى هذه التقنية، تقنية العودة إلى الماضي من خلال الحاضر، استغلها موظفا إياها، في كيفية موت رؤوف، عقب دفنه مباشرة، ربما للإيحاء بأن ماضيه أكثر أهمية من حاضره، حيث ترفضه كل المقابر، لصعلكته، لافتا انتباه المتلقي إلى العشق الصوفي الذي مات من أجله. أما لماذا أستعان بهذا الفاصل تحديدا؟ على الأغلب، لأنه يسعى إلى إدانة رجال الدين في موقفهم تجاه شلة الصعاليك، بينما يتم استقبال الأثرياء من قبلهم، حتى وإن كانوا من أعتى المجرمين، برحابة صدر. وقد تكون أيضا بقصدية تمظهر الغرائبية في سرد الأحداث. وهو على ذلك عالج العودة إلى الماضي، عبر الحاضر، شكلا ومضمونا.

لقي الشخصية المحورية للرواية حتفه، ولها وتوقا بعشق زنوبيا، ملكة تدمر، هذا العشق الذي يذكره بماغي ملكة شارع شيكاغو، وبوجه زوجته فاطمة المتوفاة، وقد يذكره أيضا

بسامية الخائنة لزوجها بعلمه واتفاقه معها، والمرأة الغامضة التي في مساكن برزة. وهو يقف مسحورا أمام تمثال ملكة تدمر، ليوحي ولهه هذا وعشقه، بأنه مات تيمنا بالجمال.

(ثمة إحساس غريب لدى أصدقائه أن أمرا جللا سوف يحدث. وقفته ازدادت غرابة، لم يخمن أحد ذلك الإحساس سوف يتركز على المفكر الفذ. جاء سقوطه مدويا رج وخلخل اتساق الصالة مثل زلزال مفاجئ قبل أن يتهاوى. مد يديه إلى الوجه وغاب في عناق طويل. ومد يده ليحتضنها، سوى أنه فشل، كما فشل في حياته في إيجاد ذلك الجمال الخالد الذي يركض وراءه.).

بالإضافة إلى تقنية اقتران الحاضر بالماضي، يستخدم السارد تقنية السرد الذي يحتوي على عبارات طويلة والمشبعة بالتفاصيل، مع أن الرواية ليست طويلة، ولا سيما في الأحداث التي تتسم بالغرائبية، بهدف شد المتلقي لبلوغ النهاية، بشوق وتوتر بالغين، كما مثلا في المشهد السابق لموت رؤوف وحيد الدين أمام تمثال زنوبيا ملكة تدمر. كذلك في مشهد عثوره على المرأة في الحمام، ومشهد موت أبو زكي في الثلج، قريبا من الحانة، ومشهد المرأة الغامضة أو الدميمة.

ليس بوسع كل سارد أو راو، اللجوء إلى تقنية تفاصيل السرد، ذلك أنها بحاجة إلى تجربة طويلة ومعلومة ونفس وصبر طويل. والحاجات الأربع لا تخلو منها الرواية. ففي المشهد الثاني، لم يفقه المتلقي ما يجري في الحمام إلا بعد شق الأنفس، وقراءته لست صفحات، وفي المشهد الأول والثالث أربع صفحات، لكل منهما، وفي المشهد الأخير خمس صفحات.

يعود توظيف تجربة النفس الطويل للرواية بفائدتين، أولهما قد تضخّها بمزيد من الشخصيات، وثانيهما تقلل من الحوار فيها. والمفروض لأن معظم أحداثها جارية في الحانة، والسكارى كما هو معروف عنهم، وعلى وجه الخصوص المثقفون، غالبا ما يأخذهم الحماس في الحديث أكثر من الناس الاعتياديين، إلا أنه اتسم بالندرة، أي ندرة الحوار، قياسا إلى حجمها. والرواية التي تسير على هذا النهج، إنما تتوافر فيها معظم شروط ومقومات الرواية الناجحة.

- **أنساق الحدث: وهو البناء الذي يتعامل في الأحداث دون الاهتمام بتسلسلها الزمني، ولا يتمظهر هذا البناء فقط في فاصل النقطية الأولى من خلال موت رؤوف، وعودته إلى الحياة في فاصل النقطية الثانية فقط، لمعرفة كيفية موته، وإنما على امتداد الرواية. إذ جاءت طريقة رسم المشاهد بشكل فوضوي أقرب إلى العبثية، حيث تتداخل مع بعضها البعض، وتتقدم الأخيرة على الأولى، وبالعكس، دون أن تلتزم بقيود وضوابط معينة، تماما كما تعيش الشخصيات حياتها في فوضى وعبثية.**

وبغض النظر عن الفاصلين الأول والثاني، تجري الأحداث في الفصل الثالث في الطبيعة، تحديدا السهر على جسر الهامة، وهو جسر على مشارف دمشق، حيث تطرح الأسئلة الفلسفية، بعد أن يلعب سحر المشروب دوره في عقول الصعاليك الذين جاءوا بعد أن لفظتهم الحانة ليكملوا سهرتهم في أغرب أماكن المدينة؛ مثل هذا السؤال: (ما الذي يشعر به شخص يقذف نفسه من علو الجسر.)؟ حيث لم يخطر ببالهم سوى فكرة الانتحار.

وهذه الأمور الغريبة لا تخطر إلا ببال الشخص المستاء من حياته، حيث تكون دفينة في عقله الباطن، وأثناء السكر، تأتيه الشجاعة ليبوح بها. وقس على ذلك تفسير كلمة الكرنك والكون والوحدانية، والاكتفاء بالذات. والوحدة الرابعة عن حياة رؤوف ومغامراته، وفي الخامسة بتقمص روح ماغي، والسادسة عن موت فاطمة، والسابعة كيف بدأ واحد منهم حياته اللوطية، والثامن عن رؤية المرأة في الحمام، وفي التاسعة عن المرأة الغامضة، والعاشرة عن الرجل الذي لم ينقطع السائل من عضوه السكران، وهكذا إلى نهاية الوحدة الخامسة عشرة.

وعلى ذلك، وإن كانت الرواية تركز على التعرض إلى السيرة الذاتية لشيخ الصعاليك رؤوف وحيد الدين عن طريق السرد الموضوعي، غير أنها في الوقت نفسه تتصدى لموضوعة السيرة الذاتية بالطريقة نفسها لأصدقائه الصعاليك، أمثال: زكي وأبو زكي وماغي وأكرم وسامية المتمردة التي زارت رؤوفا في بيته، وأخبرته كما يقول السارد: (أنها تتمنى لو تكون عاهرة لتعرف كل شيء عن الرجال.)، وأبو واكيم، ونسيم بيك والمكنى باسم (أنت الثاني) والمرأة الغامضة؛ تتعرض على سيرتهم بالأسلوب نفسه، وكذلك بالطريقة ذاتها على طبيعة شخصياتها، أي من خلال التناوب بين الكوميديا والتراجيديا، ليفضي هذا الخليط بالمآل إلى الكوميديا السوداء.

- **التراجيديا:**

1- تأتي في الصدارة، رفض دفن جثة كبير الصعاليك في المقبرة التي أوصى أن يرقد فيها، بداعي أن المقبرة مكتظة، ولا تستقبل أمواتا إضافيين. بينما في الحقيقة، لأنه شارب خمر، وعاشق النساء الجميلات، وكل ما هو جميل، وحتى الحيوانات بما فيها الحشرات.

2- موته أمام تمثال صغير لملكة تدمر، وقوعا تحت تأثير سحر جمالها، وهو في ذروة ثمالته.

3- نعت الموت من قبل أصدقائه الصعاليك، باللذة لا تفوقها لذة، للشخص الذي يقذف نفسه من علو شاهق.

- **الكوميديا:**

1- حصول بعض الكحوليين على إعانات من زكاة الصوم أو الفطر، من رجال تابوا بعد سكرة طويلة وحجوا إلى بيت الله الحرام.

2- تضلّع أبو واكيم في تشخيص أمراض رواده ودرجة خطورتها. يلحظ انتفاخا في البطن وضمورا في الساق أو شحوبا في الوجه فاقعا، فيطلق جملته الشهيرة: اقطعوا عنه. يقولها لندله فيعرفوا السبب. يوقفون الدين لاقتراب موعد رحيله إلى العالم الآخر.

3- كان أبو زكي دون سابق إنذار ينشد موطني موطني، أو حماة الدار.

هذه الرواية هي رواية الشخصيات بامتياز، ليس للغرائبية التي تتصف بها، ولا للانحياز الواضح للسارد الضمني باتجاهها، بل لتعاطف العامة معها، ما عدا رجال الدين، لكون شرب الخمور في الدين الاسلامي من المنكرات؛ عبر شخصية رؤوف وحيد الدين، بوصفه زعيما لشلة الصعاليك الذين يقضون معظم أوقاتهم في شرب الخمر بالحانات.

وقد بدا هذا التعاطف مع المفكر الكبير الدمشقي رؤوف وحيد الدين على نحو خاص، وشلته عامة، أثناء تشييعه: (وخلق كثير يسير خلف جنازته متجهين إلى المقبرة بتعابير غير مصدقة موته المفاجئ.). في إشارة واضحة إلى نيله لاهتمام الكل. أو كما يقول السارد: كان

لكل واحد من الشلة رؤوفه الخاص، لذلك يصبح صعبا تجميع أشتاته وشظاياه، كل رؤوس الشلة الماشية وراء النعش، كانت تفكر بالمسألة ذاتها.).

وإن دل هذا القول على شيء، فإنما يدل على أن كل فرد من أفراد هذه الشلة، هو رؤوف وحيد الدين بحد ذاته، وإن شئنا التأويل مفكرا كبيرا مثله. كما أن الوصية التي تركها لأصدقائه أن يدفن بجوار ملك التصوف، الشيخ محي الدين بن عربي، لا تؤكد أنه يقع تحت تأثيرات التصوف فحسب، بل إنما هو واحد من المنتمين إلى هذا المذهب.

إن تصوف رؤوف، وانحياز السارد له، تتمثلان في العبارات التالية:

– لكن هل مات رؤوف حقا؟ سؤال كبير يظلل الوجوه بوضوح. المفكر الكبير الدمشقي، عاشق النساء، عاشق الليل وقاعه، قائد الصعاليك غير المتوج الذي كان واحدا من المئات يفضلون قصيدة النثر، ويعيشون في الروايات الفاضحة، ويشربون الأنخاب لجان جينيه ومحمد شكري وباراغاس يوسا.

– تجاوز عمره الستين سنة فعاش وفاء لأيامه الماضية وللأشخاص الذين صار بعض منهم تحت التراب. .

– ما أن يكف رؤوف عن لفظ الحروف بشكل سليم، حتى يكون قد سكر وحلّق في سماوات روحه، حيث ينتقل بعدها إلى حيز العزلة. لا يبقى إلا نقله إلى مساكن برزة. هناك حيث يبدأ تقمصاته مع الأشياء والحيوانات والحشرات.

إن انحياز السارد لا يقتصر على شخصية رؤوف فقط، وإنما على شخصية (ماغي) الراقصة أيضا. وقد يكون مصدر هذا الانحياز لها هو جمالها، وقد يكون متأتيا عن انسجام طبيعته الميالة إلى بغض الطبقة الأرستقراطية، مع طبيعة ماغي التي تكره نسيم بيك، وتسعى إلى إهانته. أو كما يقول السارد: (ستذله مثلما أذلها الرجال الآخرون، ستجعل منه خلاصة الرجال وتنتقم منه.). وقد أذلته إذلالا بلغ حدا، جعلته يشرب الكحول من حذائها.

- **الأصوات المتعددة:**

ما من شخصية في الرواية لا تعبر عن رأيها، وتسرد الحدث عن طريق السرد الذاتي. ولكن لكون رؤوف متميزا عليهم في ثقافته والمعلومات التي لديه، فضلا عن مروره بتجارب عديدة لا حصر لها، فقد طغى صوته على بقية الأصوات، وتكاد أحيانا أن تقضي حتى على صوت السارد الضمني، وتحل محله.

كما أن تركيز السارد عليه أكثر من بقية الشخصيات، وبموازاة حديث شخصيات الرواية عنه، جعل ذلك منه حد أن يكون الشخصية المحورية للرواية. ذلك أن هذا المنحى، منحى تعرض السارد مع الشخصيات الأخرى، إلى شخصية معينة في الرواية، تمنح هذه الشخصية التفرد والتميز. كما أنها تظهر على حقيقتها أكثر من أن تتولى بنفسها الحديث عن نفسها.

ولكن حديث الشخصية عن نفسها، تخلق اشكالية، في مديات مصداقيتها، وذلك من خلال عدم قناعة المتلقي في هذا النمط من السرد، انطلاقا من ندرة النماذج التي تتطرق إلى سلبياتها، بقدر ما تسعى إلى إبراز ايجابياتها، أي أننا شئنا أم أبينا، فإن المتكلم في الروية الذي يأتي عن طريق (أنا)، غالبا ما ينحاز إلى نفسه، دون الآخرين.

وحسب ميخائيل باختين: (هو دائما وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية.). أغلب الظن لتلافي هذه الاشكالية، منح السارد لنفسه ولبقية الشخصيات أن يتحدثوا عن كبيرهم رؤوف، لأنهم بذلك يكبحون لجامه أيضا. وفي الوقت نفسه، يكسبون شخصيته قوة أكثر.

وأدناه بعض العبارات التي يتحدث عنه السارد، وبقية الشخصيات:

- السارد: كان الجميع يعتبر أن الميت يخصه وحده.

- قال زكي: سنترك كأسه مليئة ولا نتكلم إلا عنه.

- قال خليل: أنا سأكتب عنه رواية.

- ثمة إحساس غريب لدى أصدقائه أن أمرا جللا سوف يحدث.

*** التقمص:**

إن السارد، عندما يتحدث عن الجفاف الذي عاشه رؤوف في حياته، إنما يتحدث عن جفاف حياة أصدقائه كذلك، ذلك لوجود صفات مشتركة بينهم وبين رؤوف، وفي مقدمتها أنهم صعاليك مثله. كما أن الكل مفلسون، لذا لا يقترب منهم سوى المفلسين من أمثالهم. والصفة الثالثة، هي أنهم يستدينون، كما يقول السارد حتى الطعام والمزة دون أن يرجعّوا ما استدانوه. لذا للخروج من الوضع السيء الذي هو فيه رؤوف، ولا سيما أثر وفاة زوجته، وإخفاقه مع ماغي، لم يعد لديه ما يفعله، ويقضي أحلى الأوقات، سوى أن يخترق رأس أحد الأشخاص القريبين منه. أو كما يسمي السارد الحالة ب (التقمص).

كما في الفقرة الطويلة، في تحول رؤوف وتقمصه على هيئة ذرة حمص، ومن ثم إلى سارد، وذلك من خلال تماهي الأصوات المتعددة (البوليفونية)، مع مادة أخرى: – قال رؤوف: دخلت في صحن المسبّحة وتحولت إلى ذرة حمص صغيرة، بل وأصبحت الذرة إياها، يحيط بي غلاف من زيت الزيتون. .).

إن ما دفعه للخوض في غمار هذه اللعبة هو استيائه من حياته المملة، والأشياء المتكررة التي يشاهدها ويسمعها يوميا. مع أن كل شخص لا يمتلك قدرة الاختراق، ليعيش ما يفكر ويحس به الآخر. ذلك أن هذا الاختراق هو موهبة نادرة لا تتوفر لدى الكل. مرات يستخدم هذه الموهبة لجذب النساء، ويقول بهذا الصدد: (أجلس إلى امرأة فأدخل في رأسها. أصور لها حميمية التلاقي الجسدي. أدعها تحس بالعري، أتعرى لها، أداعبها بيدي في أكثر أماكنها إثارة وحساسية. أصور لها جماليات العناق في السرير، حين ترتطم الأجساد بعضها ببعض، وتتداخل في ضياع الأرواح وأشواقها.

شاكر الأنباري

(شاكر حسين حميد)

shakerhussein@yahoo.com

shaker Alanbari

ولد في عام 1957 / محافظة الأنبار العراقية. حاصل على شهادة البكلوريوس في الهندسة المدنية من جامعة السليمانية العراقية عام 1979 . كتب في صحف عربية وعراقية عديدة. وتولى مواقع وظيفية في الصحافة الثقافية منها رئيس تحرير مجلة تواصل المهتمة بالإعلام/ بغداد. عضو اتحاد الكتاب العرب، واتحاد الأدباء والكتاب العراقيين. عضو نقابة الصحافيين العراقيين. يقيم اليوم في كوبنهاغن عاصمة مملكة الدانمارك.

وصل الدانمارك عام 1985

عاش في سورية ما يقرب 10 سنوات/ 1995 حتى عام 2003

عاش في العراق ما يقرب 10 سنوات وذلك بعد 2003

المجموعات القصصية

1-ثمار البلوط/ دار الصوت/ كوبنهاغن/ سنة الاصدار 1989/ ست قصص/ 160 صفحة

2-شجرة العائلة/ دار الصوت/ كوبنهاغن/ سنة الاصدار 1990/ سبع قصص/ 140 صفحة

3-أنا والمجنون/ الكنوز الأدبية/ بيروت/ سنة الاصدار 1994/ 10 قصص/ 250 صفحة

4-تشكيل شامي/ دار المدى/ سورية/ سنة الاصدار 1997/ 15 قصة ونص/ 180 صفحة

5-أهواء غامضة/ وزارة الثقافة السورية/ سنة الاصدار 1999/ 8 قصص/ 210 صفحة

الروايات

1-الكلمات الساحرات/ الكنوز الأدبية/ سنة الاصدار 1994/ 180 صفحة

2-ألواح/ دار المدى/ سورية/ سنة الاصدار 1995/ عدد الصفحات 245 صفحة

3-موطن الأسرار/ المؤسسة العربية للدراسات/ عمان/ 1999/ 220 صفحة

4-كتاب ياسمين/ المؤسسة العربية للدراسات/ عمان/ 2000/ 210 صفحة

5-ليالي الكاكا/ دار المدى/ سورية/ سنة الاصدار 2002/ 230 صفحة

6-الراقصة/ دار المدى/ سورية/ سنة الاصدار 2003/ 185 صفحة

7-بلاد سعيدة/ دار التكوين/ سورية/ سنة الاصدار 2007/ عدد الصفحات 230 صفحة

8-نجمة البتاّويين/ دار المدى/ سورية/ سنة الاصدار 2010/ عدد الصفحات 260 صفحة

9-أنا ونامق سبنسر/ منشورات الجمل/ بيروت/ سنة الاصدار 2014/ عدد الصفحات 260 صفحة

10- مسامرات جسر بزيبز/ منشورات المتوسط/ ميلانو/ سنة الاصدار 2017/ عدد الصفحات 206

11- أقسى الشهور/ منشورات المتوسط/ ميلانو/ سنة الاصدار 2019/ عدد الصفحات 286

12- نشيدنا الحزين/ دار سطور/ بغداد/ سنة الاصدار 2022/ عدد الصفحات 329

الترجمات

المريخ جنة/ قصص للكاتب الأميركي ري براد بري/ وزارة الثقافة السورية/ سنة الاصدار 2006

التأليف

1-ثقافة ضد العنف: اطلالة على عراق ما بعد الحرب/ معهد الدراسات العراقي/ بيروت/ 2007

2-دولة على مفترق، العراق بين عام 2003 وعام 2006/ دار آراس/ أربيل/ 2011

3-أسوار أوروك، مقالات/ دار نينوى/ دمشق/ سنة النشر 2003

4-تلخيص كتاب الديمقراطية التوافقية/ بيروت 2008 معهد الدراسات الاستراتيجية

5-مثل برق خبا/ سيرة ثقافية لكاتب جوال/ بغداد 2021/ منشورات تأويل

6-في المشغل السردي: حوارات و كتابات/ نجمة للنشر الإلكتروني المجاني 2023/ عدد الصفحات 209

7-أبو العلاء المعري: لا إمام سوى العقل/ نجمة للنشر الإلكتروني المجاني 2023/ عدد الصفحات 205