نقد

أسامة غانم

الرواية العراقية

بين الذاكرة والمتخيل

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

أسامة غانم

الرواية العراقية

بين الذاكـرة والمتخيـل

نقد

بطاقة الفهرسة

813 / 90563

غ غانم، أسامة

الرواية العراقية بين الذاكرة والمتخيل / أسامة غانم

بغداد : منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، 2023.

140 ص ؛ 14×21 سم

- النقد الأدبي / العراق

م.و.

/ 2023

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

الطبعة الأولى 2023

رقم الايداع ( ) في دار الكتب والوثائق ببغداد لسنة 2023

ISBN: 978-9922-703-20-6

اصدار الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد

جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق حسب قوانين الملكية الفكرية لعام 1988، ولا يجوز نسخ أو طبع أو اجتزاء أو اعادة نشر أية معلومات أو صور من هذا الكتاب ورقيا أو رقميا إلا بإذن خطي من الناشر.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher. This book is the writer's responsibility, and the opinions contained therein do not necessarily reflect the opinion of the publisher.

التصميم: نصير لازم

أسامة غانم

الرواية العراقية
بين الذاكـرة والمتخيـل

نقد

2023

الواقع – الذاكرة – المتخيّل

هنالك الكثير من الاسئلة قد يتساءلها القراء حول مديات وعمق العلاقة بين الكتّاب والاخيلة في كتابة نصوصهم ، مثل : لماذا يلجأ الكاتب الى الخيال دوماً ؟ هل هي عملية هروب من الواقع ؟ هل الخيال جزء لا يتجزأ من الابداع ؟ هل من الممكن ان تعتمد العملية الابداعية على الواقع فقط ؟ وكيف سيكون شكلها ؟ وهل الخيال هو جوهر العملية الإبداعية ؟ وماهي علاقة الخيال بالسرد الأدبي ؟ وهنالك الكثير الكثير من الاسئلة .

بداية علينا ، الاستفهام عن مصطلح الاخيلة ، وماذا تعني في الثقافة العربية ، وفي الثقافة الغربية كذلك ، ومعرفة اهميته و وظيفته في السرد الروائي ، على اعتباره المنطلق الجوهري لفهم الصورة ، بل هو الصورة ذاتها ، وتذهب المعجمات والموسوعات العربية الأدبية الى أن الخيال هو " قوة تَحفظ ما يُدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غَيبوبة المادّة ، بحيث يُشاهدها الحسُ المشترك كلما التفتّ إليها ، فهو خزانة للحِسّ المشترك ، ومحلّه مؤخَرُ البطن الاول من الدماغ "١ .

وفي " لسان العرب " يقترب المعنى كثيرا من معنى الجرجاني الوارد اعلاه ، حيث يقول : " أن الخيال ما تشبه لك في اليقظة والحُلم من صورة ، والخيال إحدى قوة العقل التي يُتخيّل بها الأشياء ، والمخيلة القوة التي تُخيّل الأشياء وتصورها ، وهي مرآة العقل "٢ . أي بمعنى يكون الخيال هنا مصوراً للأشياء في الواقع ، بينما يكون الحُلم هنا غير الواقع .وهناك من يذهب الى أن الخيال هو " ملكة من ملكات العقل ، بها تمثّل أشياء غائبة كأنها مماثلة حقاً لشعورنا ومشاعرنا "٣ .

من خلال ذلك ، نتوصل الى أن الخيال ، هو تمثل الأشياء دون ان تكون ماثلة أمامك كما هي في الواقع ، وبذاتها . ويمكن للمرء استخدام الخيال لتمثل الإمكانات المحتملة لا الواقعية ، ولتمثل الأزمنة الأخرى لا الحاضر ، ولتمثل وجهات النظر غير الخاصة به . وبخلاف الادراك والاعتقاد ،فإن تخيل شيء ما لا يتطلب أن يكون ذلك الشيء حقيقياً . وبخلاف الرغبة أو التوقع ، فإن تخيل شيء ما لا يتطلب من المرء أن يتمنى أو يتوقع أن يكون الشيء واقعياً .

ومصطلح خيال/ مخيلة Imagination ومصطلح متخيل Imaginaire وغيرهم يكون اشتقاقهم من اصل واحد هو الصورة Image ، وهناك اجماع عام من قبل من تناول بالبحث والدراسة مصطلح " خيال " يستخدم على نطاق واسع ، وهذا يستدعي هنا الاطلاع على ملاحظات ستراوسون في كتابه " التخيل والادراك " حيث يقول " ان استخدامات وتطبيقات الاصطلاحات : صورة Image ويتخيل Imagine وخيال Imagination ، وما الى ذلك ، تشكل عائلة متنوعة ومبعثرة للغاية ، حتى هذه الصورة للعائلة تبدو محددة للغاية . سيكون الأمر ذو صعوبة اكبر في تحديد افراد العائلة وادراجهم في القائمة ، ناهيك عن علاقات القرابة الاصلية والفرعية "٤ ولكن اصبحت هذه المصطلحات في ذات الوقت عناصر ضرورية ومهمة من الظاهراتية للوعي والواقع والموجودات واعطى الاتجاه الفلسفي بعده الوجودي في اهمية المخيلة – الظاهراتية . فالخيال دل منذ البداية على ما يرى في الحلم والهلوسة ، وبعد ذلك دلت على ملكة خلق الصور وتشكيلها ، وثم تطورت لتدل على ملكة تكوين تركيبات جديدة للصور. لذلك اعتمد اغلب الكتّاب على الخيال في إبداع عوالمهم الفنية وإنتاج تمثيلاتهم وصورهم السردية ، وهذا يجعلنا نرى أنه ليس بالإمكان تناول الخيال والمتخيل بمعزل احدهما

عن الآخر ، لأن المتخيل يتصل بديمومة الفعل القصدي لملكة الخيال التي يتحكم في شكل اشتغالها ، لأنه يكون أعمق ومدياته اوسع من الخيال ، لذلك يكون دائماً متجاوزاً له .

عليه يعتبر المتخيل " معطى مادي يدل على الخيال ويقوم شاهداً عليه ،ومن ثم يتقدم بوصفه جسراً للعبور إليه والاقتراب منه ، وبعبارة أخرى ، إنه صورة الخيال وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد والباطني فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر ايحائي ملموس ، وهو أيضاً وأساساً نسق من العلاقات بين الصورة وحركية منظمة لبنياتها ومركبة لعناصرها "٥ .

ومن الأعمال الفلسفية المهمة التي تناولت مفهوم " المتخيل " وتجلياته وتخطيطاته ، هو كتاب سارتر " المتخيل " الصادر سنة ١٩٤٦م ، وفيه نجد ضرورة الانتقال من موضوع الخيال الى المتخيل، وضرورة التميز بين الادراك الحسي والخيال ، فالأدراك الحسي الذي يمثل حقيقة الأشياء الموجودة فعلاً وبين الخيال الذي يمثل الأشياء وهي غائبة . ليأتي باشلار الى معارضة سارتر والاختلاف معه فيما ذهب اليه حول الادراك الحسي والمتخيل ، ويؤكد على ان الخيال يدرك جوهر الموجودات وينفي أن يكون الخيال ادراكاً عدمياً لغيبة الأشياء ، وفي هذا السياق يستبعد باشلار ربط الصورة بغياب الموجودات ، ينطلق سارتر من " ثنائية الواقع والمتخيل رافضاً التقاءهما ، فالواقع لا يصلنا إلا بفضل الوعي المدرك الذي يتميز بموضوعه الحاضر والواقعي عن الوعي المتخيل الذي يكون موضوعه غائباً . ولا يجتمع الوعيان إذ لا يمكن في الآن نفسه أن ندرك وأن نتخيل ، فالواقع خارج نطاق الإدراك يصبح عدماً "٦ . ليس المتخيل واقعاً فالأشياء التي اتخيلها ليست هي الأشياء التي أدركها . فالمتخيل يتفاعل مع الواقعي والرمزي في علاقات جدلية وايديولوجية ، لذا لا يحصل المتخيل على فاعليته الا اذا التحق بالرمزي لأن

البنية الرمزية تفصل المتخيل عن الواقع . وكذلك أن هناك تضامناً بين الرمزي والتأويل لذا " فإنني لا اعتقد أن الفصل بينهما يمكن أن يكون أمراً مرغوباً به أو حتى ممكناً . فالنص أو الخطاب يصبح رمزياً ابتداءً من اللحظة التي نكتشف له فيها ، بفضل جهد تفسيري ، معنى غير مباشر "٧ . فالمعنى المضمر أو المستتر ينبغي البحث عنه ، والتأويل هو الذي يقوم بهذه المهمة . وقد يلعب الخيال دوراً في تأويل اللغة المجازية ، حيث أن العديد من نظريات المجاز قد اتفقت حول فكرة أن تفسير المجاز ينطوي على الخيال ، لأن هذه النظريات تلعب فيها الصور الذهنية ، دوراً مهماً في معالجة المجازات خارج إطار فلسفة اللغة ، ولأن اللغة المجازية تمتاز باحتوائها على الخيال بكثافة سواء كانت استعارة أو تشبيه . وأن "أدل التعريفات للمتخيّل هو أنه تأويل " ٨ ، هنا تتحقق وظيفة القراءة والتأويل الذي يقوم به المتلقي للنص الادبي .

فالتأويل قد يتخذ من المتخيّل الخاتل في ذاكرة الفرد أو الذاكرة المجتمعية مادة انطلاق في تناول نص ما ، أو خطاب ما ، وفي اللحظة ذاتها يكون فعل التخيل فعلاً تأويلياً في جوهره ، لأن المتخيّل يكون هنا قابلاً لاحتواء مفاهيم جديدة ، كما أنه يكون متواصلاً مع الطروحات المختلفة والمتغيرة ، فهو كما تقول عنه ايفلين بتلجيون ، أي المتخيّل " يتكون من جملة التمثلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة " ٩.

فالاهتمام بالمتخيل الأدبي ، لم يتأت الإ بعد مجيء سارتر ، فقد جعل مصطلح " المتخيل " يدخل بقوة على النقد الأدبي والنقد الثقافي . إذ أن المتخيل وجد ضالته في الكتب الجدلية والمعاجم المتخصصة ، بفعل الوظيفة النقدية . من هذا يتضح أن المتخيل هو التصور الذهني في عقل المبدع لإعادة تشكيل الواقع المعاش . من حيث يتداخل التصور الذهني

المنتجة من قبل العقل بالواقع ذلك ، ليسمى هذا التصور الذهني متخيلاً . بل وتذهب " المعجمات الغربية الى أن المتخيّل يعني الصورة أو الايقونة ، وتجعله نتاج الخيال . ويتماس مع مفاهيم أخرى من قبل الوهم ، والخيال ، والحُلم "١٠. فأن للمتخيّل أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكله فكل التفاعلات مع الواقع : السوسيولوجية – الفلسفية – الابستمولوجية ، هي تعبير عن متخيّل يختلف مع الأخر باختلاف الظرف ، وهذا يدفع بعد ذلك الى القيام بذات الوقت الى تأويلها ، وحفر مغاليقها ، وكشف اسرارها ، ورؤية جمالها .

هذا كله دفع جيرار جينيت أن يرى أن هناك نوعين من مفهوم المتخيل حسب رؤيته وحسب المعطيات التي يمتلكها هو ، فيقول " هناك متخيل قار مرتبط بالمضمون ، وهناك متخيّل ظرفي تعبر عنه العبارة التالية : أعتبر أدباً كل نص يثير فيّ ارتياحاً جمالياً "١١ ، أي أن الأدب عنده كل نص يثير في نفسه أثراً جمالياً وهو نوعان متخيل مرتبط بالمضمون والآخر مرتبط بالجمال والمتعة .

ولو قمنا بالتدقيق بالنصوص الإبداعية ، فإننا سوف نرى لا يكاد يخلو أي نص من الخيال ، بل اصبح الخيال أحد مقاييس الإبداع وكأنه الجوهر الذي يتوهج بها الإبداع ، فلقد اعتبر كانط الخيال عنصراً أساسياً في الإبداع حيث " ما يجعل العملية الإبداعية إبداعية بحق ، هو تضمنها للخيال الذي يهدف الى الجمالي ، على النقيض من ذلك ، يرى البعض أنه لا يوجد سوى علاقة سببية غير كاملة بين الخيال والإبداع : على الرغم من أن التخيل مفيد للعمليات الإبداعية ، إلا أن هناك عمليات إبداعية لا تتضمن التخيل كما أن هناك تخيلات غير إبداعية "١٢.

ليس الخيال هو وحده من يقوم بتشكيل الصور الذهنية ، بل هنالك الذاكرة ايضاً ، تعمل على استرجاع الصور وتشكيلها ، لأن الذاكرة تُعرّف بأنها " كلُ حفظٍ لماضي كائنٍ حيً في حالة هذا الكائن الراهنة "١٣ ، وبما أن الاثنين يقوما بتشكيل الصور الذهنية كلاً على حدى ، علينا أن نبين الفروق بينهما ، ولنطلع اولاً على ما يقوله جبور عبد النور في معجمه الأدبي بين الذاكرة والخيال " المخيلة هي ملكة الخيال التي تولّد التصورات الحسيّة وتسمى المخيلة المتذكرة عندما تسترجع صوراً شاهدها من قبل عبر الذاكرة ، والفرق بين الذاكرة والمخيلة ، أن الاولى سكونية والثانية حركية ، وتسمى المخيّلة الخلاقة عندما تعتمد على الصور السابقة لتوليد صوراً جديدة ، تبنيها من ركام الصور المحسوسة لتخلق عالما جديداً في نسق مثالي وإمكانيات لا تنضب " ١٤.

بينما يبين لنا بول ريكور ما ينتمي الى الذاكرة وما ينتمي الى الخيال ، فيقول " أن الفكرة الرئيسة هنا هي وجودُ اختلافٍ نستطيع أن نقول إنه جوهري بين استهدافين ، قصديين : أحدهما : يتمثّلُ بقصدية الخيال التي تتجه نحو الوهمي ، القصصي ، وغير الواقعي ، والممكن ، واليوتوبي ، والأخرى : قصدية الذاكرة تتجه نحو الحقيقة السابقة ، أو الواقع السابق ، وتؤلف القبلية السمة الزمنية بامتياز " للشيء المتذكر " أو " للمتذكر " بوصفه كذلك "١٥ ، وبناءً على ما تقدم فان بالإمكان أن نخرج بأهمّ الفروقات بين الاثنين :

إن الذاكرة من الماضي متصلة بالحاضر أما المتخيّل فهو ينتمي الى حاضرٍ متصلٍ بالمستقبل .

إن الذاكرة حقيقيّة أما المتخيّل فيكون وهماً .

إن الذاكرة مقيدة دائماً باستعادة الأصل أو الاقتراب منه أما المتخيّل فهو حرُ غير مقيدٍ بأصلٍ يعتمد على خلق الجديد وابتداع الصورِ ١٦.

وللتأكيد على ان الذاكرة ماضي تحاول القيام باستعادة الأصل أو الاقتراب منه ، نستعير من بول ريكور حادثة قد وقعت له عندما كان أسيراً في زمن الحرب العالمية الثانية في أحد المعتقلات النازية عام ١٩٤٥م ، عندما كان جورج سمبروس (روائي فرنسي من اصل اسباني) يهمس في أذن إنسانٍ يحتضر الذي هو موريس هالبواكس (فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي معروف بتطوير الذاكرة الجمعية شدّد على العلاقة الجدلية بين الوعي الفردي والوعي الجماعي)، ببَيْت شعر لبودلير " أيها الموت ، أيها القبطان العجوز ، لقد حان الوقت ، فلنرفع المرساة "١٧ . وهي ، أي الذاكرة تمثل عند ريكور جوهر الوجود الإنساني ، وهذا ما يؤكده في مقولته " أنا أتذكر إذن أنا موجود "١٨. وفي هذه الحادثة لم تعد الذكرى تقوم على استرجاع الماضي بل في تحقيق ابستمولوجية معرفية اكتسبت بالتدريب والتعلم الذهني ، وبتعبير برجسون التي يطلق عليها الذاكرة – العادة " غير أن هذه الذاكرة – العادة ، هي ذاكرة متدربة ومتمرنة ومتعلمة ومثقفة ، مروضة ومنحوتة مصقولة على ما تقوله بعض النصوص " ١٩. أن الذاكرة تهتم بحكم طبيعتها بالعالم الواقعي المتواجد خارجها و" بما أن وعي الواقع معرفة ، فإن الذاكرة نوع من المعرفة .إن صور الذاكرة لكونها مهتمة بالواقعي ، هي التي تملي علينا . نحن ، بمعنى ما ، مقيدون بها ، بل وسلبيون إزاءها ، كما نحن سلبيون في إدراكنا الحسي للعالم . إن الواقع هو الذي يقرر كيف نفكر بالماضي "٢٠.

تكون علاقة الواقع بالمتخيل السردي ، حسب مفهوميّ المتخيل والواقع " المتخيّل بناء ذهنياً ، أي إنتاج فكري بالدرجة الأولى ، أي ليس إنتاجاً مادياً .

في حين الواقع معطى حقيقي حضوري موضوعي ، فالمتخيّل يحيل إلى الواقع والواقع يحيل الى ذاته " ٢١. أي أن هناك تعارض بينهما ، المتخيل : ذهني – فكري ، والواقع : حقيقي – حاضر – موضوعي . ولكن تبقى علاقتهما علاقة ترابط وتنافذ ، لأن الواقع هو النبع الذي ينهل منه المتخيّل مادته . ولا نعني " بتأسيس المتخيل انطلاقاً من الواقع أننا نعيد إنتاج هذا الواقع كما هو ، بل نعني أننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه ، فالمتخيّل يقترح علينا القدرة على رفض الواقع "٢٢. لتأسيس واقع مختلف افتراضي قاعدته الرمزية اللاواقعية ، واحياناً أخرى تنضم الفانتازيا في بناء هذه القاعدة ، لتمنح العمل الأدبي سمة المتخيل – السردي عميقاً . ولو علمنا ان إحدى " الصور الطريفة لوجهة نظر 'العوالم البديلة '، للمتخيل هي تلك الصورة التي يقدمها تودوروف حول الفنتازي . ومثلما يحدث في كل اوضاع ' العوالم البديلة ' ،يبدأ تودوروف بوجهة النظر التي ترى أن ' الخطاب الأدبي لا يمكن ان يتصف بالصدق أو الكذب ، وأن بإمكانه فقط ان يكون صحيحاً في علاقته بمقدماته ، إن جوهر ' الفنتازي' في رأيه هي أنه يخلخل كلا فهم وتعريف ' الواقع ' خارج المتخيّل "٢٣.

ونظراً لأن وسيط المتخيل السردي هو " اللغة ، فإن 'العوالم البديلة ' للمتخيل ، لا يمكنها مطلقاً أن تكون مستقلة . يستدعي بناؤها اللغوي دائماً بشكل ضمني سياقات الحياة اليومية ، وهذه ايضاً يتم كشفها بوصفها مبنية لغوياً . وكما بَيّن إمبرتو إيكو في مناقشة حول 'العوالم الممكنة ' (التي يشار اليها هنا بوصفها ' العوالم البديلة ') " ٢٤.

وهذا ما نلاحظه في رواية " بوز الكلب " للروائي عباس عبد جاسم ٢٥، حيث أن محورها سياسي – سوسيولوجي بشكل مكثف ، تتصف بالعمق الابستمولوجي ، لأن الموضوع الجوهري المرتبط بجميع الحداثات هو

الابستمولوجيا وبالتحديد طبيعة وامكانية المعرفة ، على شرط ان لا تتحول الرواية الى وثيقة معرفية - تاريخية دون المتخيلات ،ومن ثم الرجوع الى المرجعيات الكثيرة والاحالات الرمزية المبطنة المؤولة ، لذا علينا قراءة المتخيل كأنه وثيقة تاريخية بديلة ، لأن " المتخيل هنا وسيلة لتفسير الواقع الذي يتميز عنه ، أن المتخيل ليس كاملاً على الدوام فهو يحتاج دائماً الى قاريء يكمله " ٢٦ ، الى قاريء/ ناقد مثقف ، مثل قاريء امبرتو ايكو النموذجي .

جعل الروائي عباس عبد جاسم شخصيته الرئيسة ابراهيم سعدان يتيه أو يضيع بين الواقع والمتخيل ، ويقوم بالتعامل مع الحاضر كأنه ماضي ، ومع الماضي كأنه حاضر ، أما الوعي فهو اقرب الى تيار المتخيل والذاكرة ، بحيث جعل السرد ينسج على شكل خصلة متخيل وخصلة ذاكرة ، لذا كلما ازداد المتخيّل كثافة في الرؤية ومقدرة على التوصيل كلما تعدد واتسع مستوى التأويل " حشرونا في قاعة مقفلة ،رايت السامري الذي ضلل قومه ، وبصحبته جنرال مهووس ، فوق قبعته غراب ، كانت كاثرين المجندة تضمّ بوز الكلب الى نعيم الرمان ، وازرار قميصها نصف مفتوحة ، واليانكي يقضم التفاحة بنهم وشراهة .

قال الجنرال :

-من يرقص مع الكلب ؟

رد السامري :

-الرقص مع الكلب متعة آسرة !! " ص٢٧.

ففي هذا المقطع طرح الروائي مسميات عديدة : السامري – الجنرال المهووس – الغراب – كاثرين – بوز الكلب – نعيم الرمان – اليانكي – التفاحة . وجعل كل هذه المسميات تشتغل على المتخيل التأويلي . عليه

يصبح القارىء الابستمولوجي هو مفتاح اللعبة القرائية ما بين المتخيّل – التأويل – الواقع ، في النصْ .

لقد ظهرت متغيرات في المجتمع العراقي خطيرة جداً ، بعد الاحتلال الامريكي للعراق عام ٢٠٠٣م ، وهذه المتغيرات تفاعلت في داخل المجتمع العراقي ، وكانت انعكاساتها فظيعة ومأساوية ، كل ذلك أودى بالعراق في الدخول الى نفق مظلم لا بصيص أمل في نهايته ، لأن كل من بريطانيا والولايات المتحدة وضعت استراتيجية شاملة لسرقة ونهب ثروات العراق الى اجل غير مسمى ، ومن ثم قيامهم بعد عام ٢٠٠٣ بتسليم حكم العراق الى الاحزاب الدينية ، الذين جاءوا مع المحتل من الخارج ، والتي تمثل عقلية القرون الوسطى التي تقدس الغيبيات والضلالات والدجل ، وما فعلته بالبلد من دمار وخراب وقتل وحروب طائفية ، ومجاعة ، وانتشار لظاهرة " تحت مستوى خط الفقر " ، والعمل على تعميم الامية وترسيخ الجهل ونشر اللاعقلانية التي تقدس الخرافات والشعوذة لتحل محل الثقافة والمعرفة والعلم ، كل ذلك ادى الى تفشي الفساد بأبشع صوره ، وتدمير البنى العراقية التحتية كلها، والمحصلة النهائية " المخطط لها "كانت نتيجتها سرقة ثروات العراق وتدمير الشعب العراقي . ولقد انعكست هذه المتغيرات سلباً على اشكال الابداع برمته ومنه الرواية ، فمنهم من وقف مع هذه المتغيرات وما جاء به المحتل ، ومنهم من وقف بالضد تماماً ، والثالث الصامت لم يقف لا مع هذا ولا ذاك . وهذا كذلك شمل الادباء الذين في المنافي ، ومنهم الكثير مثل :عالية ممدوح ، علي بدر ، انعام كجه جي ، شاكر الانباري ، حنان حلاوي ، سلام ابراهيم ، سنان انطوان ، حميد العقابي .

ففي رواية " التانكي " لـ عالية ممدوح٢٨، تكون الكتابة السردية ممتلكة وعياً ذاتياً تهدم به الحاجز بين المتخيل والواقع ، في اشكال مختلفة : في

التقنيات السردية ، وعندما يكون السرد بلسان الشخصيات ، أو في طريقة صياغة النص . فالبطلة الرئيسة " عفاف ايوب ال " الغائبة في النص تماما ، فقط نسمعها عن طريق السارد ، عندما تقول عن عشيقها " فيليب كيوم " ، بانها اقتبسته و صيرته من متخيّل الكتب التي قرأتها وخيالها " أيها الرجل المقتبس من الكُتُب وخيالي عليّ الخوض في نمط جديد من الهستيريا ، في اللوحة ، أضعك بجوار عوليس ، وأحياناً قبله ، ثم أزيح الاول خارج اللوحة ، وأدعه يُصاب بالحُمْق ،وأتركك بمفردك ، صحيح انت مفقود في الواقع ، وثابت في اللوحة "٢٩ .

او حين نرى ، طرب زوجة صميم ، النحاتة ، تطلق العنان لمخيلتها في منحوتاتها الشبقية الجذابة ، الفاتنة ، التي تشكلها/ تنحتها ، من مقاطع اباحية صادمة من نشيد الانشاد للنبي سليمان ، وابيات من ديك الجن ، وأبي نواس ، مما يؤدي بصميم بالحاق بها ، لكنه لا يرتوي منها رغم فارق السن بينهما ، فهي ملتهبة دائماً . فمن خلال هذا الخيال الذي يغلي شبقاً في المنحوتات ، تحوله طرب الى اثارة جنسية مجنونة ٣٠.

اما في رواية " الشهوان "٣١ للروائي ابراهيم سليمان نادر ، يكون الواقع أشد حضوراً من المتخيّل ، المرتكز على الذاكرة المستندة على التجربة الواقعية الصعبة والمريرة التي عاشها الشخصية الرئيسة، عند احتلال مدينته الموصل من قبل برابرة العصر ، وهذه الصور نستطيع أن نُسمّيها بـ" الذاكرة المتخيّلة " ووعيها ، حينما تكونُ الصورةُ المتخيّلةُ صدىً للذاكرة الماضية ، ويشددُ باشلار في دراسته للصورة على " عدم تحطيم التضامن القائم بين الذاكرةِ والخيالِ " ٣٢. فلقد اشتغل الروائي في كتابته للنص على استراتيجية الربط بين ذاكرةٍ قديمةٍ و متخيّل حاضرٍ ، لإنتاج صور تقترب كثيراً من شريط الفيلم السينمائي ، يحدث كل ذلك في لحظتين اثنتين

متداخلتين : لحظة الذاكرة – الوقائع / الماضي ، واللحظة المتخيلة - الكتابة / الحاضر ، ولهذا اخذ البعض يصف التذكر بأنه قراءة ذهنية لماضي الذات " الفين جولدمان ٢٠١٠ " ، والتذكر بأنه نوع من التخيّل ، يتحكم فيه الماضي " روبرت هوبكنز ٢٠١٨ " ، الا أن التذكر والمتخيل يظلان نوعين ذهنيين متمايزين .

وفي رواية " اكتشاف الحب " لـ مروان ياسين ، حاول المؤلف أن يُطعّم الواقع بالمتخيل ، ولكن المتلقي بقى يحس بأن سلطة واقعية السرد تعلو على سلطة المخيلة الكاتبة ، رغم أن " تشكّل الواقع ، بوصفه متخيلاً ، نظرياً داخل عدد من الاختصاصات ومن مواقع سياسية وفلسفية عديدة "٣٣. أي أن المتخيل الواقعي بقى محدودا ، ولم يستطيع الافلات من قبضة الذاكرة الماضية التي تحتوي على حبكة الرواية المهيمنة على السرد الا في نهاية الرواية .

وعلى هذا المنوال ، ايضاً ، رغم وجود بعض الاختلافات ، نشاهد " نقرأ " أن رواية (كراسة كانون)٣٤ لـ محمد خضير ورواية (زقاق الجُمجم)٣٥ لـ بيات مرعي ، قد استندا على الذاكرة والمتخيل في كتابة روايتهما ، فالكتابة " بمختلف أجناسها وأساليب تعبيرها تشكل مجالاً غنياً للعمل التخييلي ، وهو بصوره ومجازاته وتشبيهاته وأساطيره يمكن أن يخلق فرصة للحوار الثقافي ، أحياناً ، أكثر مما يمكن أن يوفره اهتمام عقلاني صارم "٣٦.وذلك يتم عن طريق الرمز والفنتازيا ، ومزامنة الحدث . والاشتغال على المتخيَل والحلم في تداخله مع اللحظة التاريخية .

واحياناً ، تعمل الذاكرة في الروايتين على تحويل المشاهد الواقعية الى مشاهد اسطورية ، عبر مزاوجتها في سياقات تخيلية موحدة ، وهكذا فإن الواقع المرسوم في السرد المتخيل ما هو الا عبارة عن سرد يستوحي المتخيل

المرسوم في الواقع للشخصيات والأحداث ، فاللجوء الى المتخيل يكون من اجل خلق عوالم مغايرة ، أو اختراع " عوالم بديلة " تكون نقطة الشروع في مزاوجة الواقع بالمتخيل ، لأن هذا الواقع قد انهك الاشخاص ، كونه مؤلم جداً لاحتوائه على معاناة عميقة غير خاضعة لحدود ، لذا احياناً يجدوه معقداً ولا يعرفوا ماذا يفعلوا ، واحياناً اخرى يكون لا معقول بالنسبة لهم أو غير مفهوم بتاتا .

اما رواية " ينال " للروائي أمجد توفيق ، ورواية " لقاء الجمعة " للروائي حامد فاضل ، فلا تبتعدا كثيرا عما درسناه .

الهوامش والاحالات

١-علي بن محمد بن علي الجرجاني – كتاب التعريفات ، تحقيق : عادل انور خضر ، دار المعرفة ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٧م ، ص.٩٧

٢- محمد بن مكرم بن منظور " ت ٧١١هـ " – لسان العرب ، دار صادر ، بيروت / لبنان ، ١٩٦٨م ، (مادة خيل) .

٣- جبور عبد النور – المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت / لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص ١٠٦ .

٤- موسوعة ستانفورد للفلسفة " حكمة " – التخيل ، ترجمة : ناصر الحلواني ، ٢٨- ٩-٢٠٢١ . يترجم ناصر الحلواني مصطلح الخيال بـ التخيل .

٥- يوسف الادريسي – الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ، مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء / المغرب ، ٢٠٠٥م ، ص ٧ .

٦- ليلى احمياني – صورة المتخيل : في السرد العربي البناء و الدلالة ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٦م ، ص٢١ .

٧- تزفيتان تودوروف – الرمزيّة والتأويل ، ترجمة وتقديم : د اسماعيل الكفري ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق / سوريا ، ٢٠١٧م ، ص .٤٣

٨- آمنة بلعلا – المتخيّل في الرواية الجزائرية : من المتماثل الى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان / الاردن ، ٢٠١١م ، ص ٢٥ .

٩- أسامة غانم – تأويلية السرد : المتخيّل – التاريخ – المتلقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٢٠م ، ص ٩ .

١٠- ليلى احمياني – صورة المتخيل ، ص ٣١-٣٢ .

١١- آمنة بلعلا – المتخيل في الرواية الجزائرية : من المتماثل الى المختلف ، ص ٢٥.

١٢- موسوعة ستانفورد للفلسفة " حكمة " .
١٣- د احمد عويّز – الذاكرة والمتخيّل : نظريّة التأويل عند غاستون باشلار ، دار الرافدين ، بيروت / لبنان ، ٢٠١٧م ،ص ١٥ .
١٤- جبور عبد النور – المعجم الأدبي ، ص .٢٤٤
١٥- بول ريكور – الذاكرة ، التاريخ، النسيان ، ترجمة وتقديم : جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٩م ، ص .٣٤
١٦- د أحمد عويّز – الذاكرة والمتخيل ، ص .٢٩
١٧- بول ريكور – الذاكرة ، التاريخ ، النسيان . ص ١٠٨ .
١٨- م . س .ص .١٥
١٩- م . س . ص ١١١ .
٢٠- ميري ورنوك – الذاكرة في الفلسفة والأدب ، ترجمة : فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٧م، ص ,٥٦
٢١- حسين خمري – فضاء المتخيل : مفارقات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠٠٢م ، ص .٤٣
٢٢- ليلى احمياني – صورة المتخيل ، ص .٤٣
٢٣- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الوعي بذاته – النظرية والممارسة ، ترجمة : السيد إمام ، دار شهريار ، البصرة / العراق ، ٢٠١٨م ، ص .١٣٦
٢٤- م .س . ص .١٢٦
٢٥- عباس عبد جاسم – بوز الكلب " رواية " ، دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢، الموصل / العراق ، ٢٠٢٠م .
٢٦- باتريشيا وُوه – الميتافكشن ، ص .١٢٣
٢٧- عباس عبد جاسم – بوز الكلب ، ص ١٥.

٢٨- عالية ممدوح – التانكي " رواية " ، منشورات المتوسط ، ميلانو/ ايطاليا ، ٢٠١٩ .
٢٩- م. س .ص .١٩٧
٣٠- أسامة غانم – الصور السردية المُتَشظْية في النصْ المُتّجمع ، مجلة الرقيم ، العدد ٢٥ السنة الثامنة ٢٠٢٠ .
٣١- ابراهيم سليمان نادر – الشهوان " رواية " ، الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٢١م .
٣٢- د . احمد عويّز – الذاكرة والمتخيّل ،ص .٣٩
٣٣- باتريشيا وُوه – الميتافكشن ، ص .٦٨
٣٤- محمد خضير – كراسة كانون "رواية" ، دار الرافدين ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٠م .
٣٥- بيات مرعي – زقاق الجمجم "رواية" ، الآن ناشرون موزعون ، عمان / الاردن ، ٢٠٢١م .

تشظي المحكي المتعدد في رواية " بوز الكلب"

تعتبر رواية " بوز الكلب "* للناقد والروائي عباس عبد جاسم امتداداً لروايته " السواد الاخضر الصافي "** ، حيث نلاحظ أن مواقع الرؤية من حيث الشكل والدلالة للمؤلف والراوي وشخصياته الأخرى: متداخلة أحيانا ، متقاطعة أحيانا أخرى ، ولكنها تلتقي مجتمعة لتأسيس نص مفتوح بطبقات متعدَّدة ، تتشاكل فيها مرجعيات وجودية وتاريخية مع " لعبة الرواية " ، لإنتاج رؤية جديدة بحساسية الاختلاف في الكتابة الروائية .

ورغم أن الاختلاف هو تجاوز بمعنى "لحظة " فارقة ما بعد الحداثة ، فإن الروائي يعمل بقصدية ما فوق نصية ، على إحالتنا خارج النص تماماً إلى ما وراء السرد ، والى ما وراء الرواية ، لإيجاد مداخل (= مفاتيح) لتدوير الشفرات والإشارات المبثوثة في الرواية ، والواقعة في منطقة يتداخل فيها الوهم بالحقيقة والمتخيل بالواقع ، مما يرغم القاريء على بذل المحاولة من أجل إعادة تجميع آفاق النصْ الدلالية (١) .

وما يجعل رواية " بوز الكلب " أكثر تميّزا عن أنماط الرواية التجريبية السائدة ، هو انها تجمع بين جنس الرواية الملموم وعمل النص المفتوح ، ورغم تشظي المحكي كبنية مهيمنة في الرواية ، فان ثمة خيطاً سردياً رفيعاً يتحكم في الربط بينهما ، لهذا فالرواية نص روائي مركب من أحداث دائرية " لامتناهية " ، ولكن بإمكان المتلقي أن يبتدئ من أية صفحة في أي فصل ، لذا فما على الراوي سوى أن : يروي ، يحكي ، يسرد ، وخاصة ان الرواية تتشكل من : فصول/ قطوع / تخطيطات/ مقتبسات/ ملاحق/ متون ؛ كجدران متداخلة ، وكل جدار مستقل عن الآخر من حيث الاشتغال ، والطرح ، والتوجه ، ولكن كل ذلك يرتبط بحبل سري دفين ، حيث تعمل

الملاحق على دعم واسناد وقائع السرد الروائية بالمرجعيات التاريخية ، وذلك لإضاءة ما يجري من أحداث داخل المتن ، بل وأحياناً يرفده بوقائع متشابهة كـ " سقوط بغداد " ، فالمتن السردي يُروى بلسانين هما : الراوي الرئيس(أيوب الكاتب) والصحفي (ابراهيم سعدان) ، اما المدونات الأخرى ، فهي مكتوبة من قبل المؤلف ، وهذا التدخل في الرواية من قبل الروائي ، يعتبره فريد الزاهي اقتحام كـ " مؤلف منظور " (٢) ، على اعتبارها ما وراء الرواية ، أو رواية لارواية ، و" رواية اللارواية مثلها مثل ما وراء القص التاريخي – مهما بلغت ادعاءاتها بالدقة الحقيقية في التسجيل التاريخي – الا انها تبني تقاريرها بوضوح على التناصات الروائية "(٣) ، وليس هكذا فحسب بل اعتبرت ليندا هتشيون هكذا روايات لا يمكن ان تكون إلاّ سياسية (٤) ، وهذا ما نلاحظه في " بوز الكلب " ، حيث أن محورها سياسي – سوسيولوجي بشكل مكثف ، تتصف بالعمق الابستمولوجي ، لأن الموضوع الجوهري المرتبط بجميع الحداثات هو الابستمولوجيا وبالتحديد طبيعة وامكانية المعرفة ، على شرط ان لا تتحول الرواية الى وثيقة معرفية - تاريخية دون المتخيلات ، لذا علينا قراءة المتخيل كأنه وثيقة تاريخية ، لأن " المتخيل هنا وسيلة لتفسير الواقع الذي يتميز عنه ، أن المتخيل ليس كاملاً على الدوام فهو يحتاج دائماً الى قاريء يكمله " (٥) ، يحتاج الى قاريء/ ناقد مثقف ، مثل قاريء امبرتو ايكو النموذجي ، وليس قاريء دون مستوى النص تسيره المناهج السياقية ، بالكاد يطل هذا القاريء على أفق النص ، وبالرغم من ذلك لو أراد قاريء (بوز الكلب) تلمّس بدايات حكاية : محدّدة الملامح ، مكتملة الأحداث ، واضحة الشخصيات ، ما استطاع الى ذلك سبيلاً ، لأنها فوق المتخيل ، ورواية اللارواية . " فالميتافكشن ، تشتغل من خلال تضخيم

التوترات والتعارضات الكامنة في كل الروايات : الإطار وكسر الإطار، التقنية والتقنية المضادة ، بناء الوهم وتفكيكه " (٦) .

وقد يتساءل البعض : لماذا حملت الرواية هذا العنوان الاستفزازي ؟ وما الغرض من ذلك ؟

بعد البحث والاستقصاء في النصْ ، تبين لنا أن الروائي قد أطلق تسمية الكلب على الكلب البوليسي الذي رافق الاحتلال الامريكي ، من اجل المشاركة في عمليات التفتيش والمداهمة ومن اجل المشاركة في تعذيب السجناء ، وهذا ما تناقلته وكالات الانباء العالمية من عرض صور المجندة الامريكية ليندي انجلاند وعشيقها ، وهي بصحبة كلبها تعذب السجناء ، وهم عراة بكل بربرية وهمجية ، حتى صارت انسانية الانسان تحت وطأة الاحتلال مجرد احتمال :

" عندما عدتُ الى أصل الكلب ، تبيّن لي بأنه كلب هجين ، وقد دربته السرجنت كاثرين بأسلوب مراوغ ، فقد علمته عند تفتيش النساء ، أن يمدّ بوزه أسفل السرّة !! " – الرواية ص ١٢٣ .

" نزعت كاثرين الكمّام عن يوز الكلب ، أرْخت السلسلة ، أوشك يوز الكلب أن يلامس وجهي تقهقرت الى الخلف ، كانت الارضية زلقة دبقة ، خلتُ الصراخ يختلط بالنباح ، لم أسمعه ، وانما أحس به : كيف يخرج من حنجرتي .

قالت لي كاثرين :

-إهدأ .. لا تخفْ .. لن يمسّك صديقي بالأذى !! "– الرواية ص ٦٧ .

وفي قطع / ٤ " خنجر يخاصر الوردة " ، تتعدى مفردة الكلب المعنى الواقعي الى المعنى المجازي من خلال قصدية مجازية للإشارة الى الذين خانوا الوطن :

" إني أتهم الكلب غير الأمين . بخيانة هذا البلد الأمين ، لأن قبضة الخنجر من ذهب ، وعصا العبودية من خشب ، سأضحك من فرط الألم ، لأن الفرح مجاز كاذب "– الرواية ص ٥٣ .

بل نصل الى قمة المهانة وعدم احترام انسانية الانسان ، في منظر الكلب ، عند صعوده الى سرير السيدة مديحة العساف زوجة البروفسور برهان السمان ، وهي ملفوفة بعباءة الأسى والمحنة ،وعلى مرأى منها تنهار القيم :

" عندما دخل الكلب ، كانت الباب نصف مفتوحة ، صعد الى السرير ، والجسم محتشم بعباءة المحنة ، والرقيب على مرأى منه في الحيز المفضوح ، يقضم آخر ما تبقى من الفاكهة المحرّمة " – الرواية ص ٤٩ .

تتميز " رواية اللارواية " بالتهكمية المشوبة بالسخرية العميقة، وخلطها التهكمي بين الحقيقي والروائي ، ففي " قطع ٥ - بهاء وحشي " من الرواية ، يرسم الروائي صور كاريكاتيرية مليئة بالتناقضات غير المنطقية والجمع بين الأشياء المُتنافرة :

" أميوّن

يقرؤون

صحف

الصباح

بنظارات

سود

بهاء سعيد ، في بهاء وحشي يتنزّه الشهيد ، هذا خروف يتقدم القطيع

سادة نقباء تدرّبوا على خيانة الله

أميّون يلعبون بدمى الحضارة "– الرواية ص ٦٢ ، ٦٣ .

فالتأويل هنا " يفهم النص ، وفي الآن نفسه يفهم عملية الفهم هذه ، أي أنه يكون واعياً لمختلف العمليات العقلية والحدسية والشخصية التي تشتغل على تحقيق هذه العلاقة الملتبسة المعقدة بين قاريء ونص ، خاصة اذا كان القاريء مهموماً حقا بِهَم الكشف عن/ وفي النص أكثر من مجرد قراءته العادية " (٧) .

ولتأكيد ما ذهبنا اليه وتعزيزه ، بشان رجال الدين ، نقرا ما يلي ، في قطع ١ و٢ و ٣ :

وفقيه أعجم الكلام . " نكاية بأخطاء التاريخ " .

وخطاب الفقيه لعبة خطرة . " فتنة الكلام " .

فقيه يلعب بأحجار الشطرنج :

من درّب الكلب على عظْمَة التبعية . " مجاز كاذب " .

وفي القطع ٨ " هواء أزرق " المفخّخ بالأكاذيب ، تتعدّد تساؤلات الروائي الملبدة بالتشكيك، تساؤلات غامضة ، تساؤلات متباينة ، مختلفة : تاريخية – دينية – فانتازية ، تضع المتلقي امام امتحان المعرفة ، لأن قسماً منها في الاستطاعة الاجابة عنها ، بالعودة الى خارج النص ، والقسم الآخر مضمر ، محصّن ، ضمن حدود الروائي ، وضمن الثنائية المتناقضة :

لا أحد يعلم ـــــ الكل يعلم

من ذبح عبدالله بخنجر المودّة ؟

" هو عبدالله بن معاوية بن عبدالله بن جعفر – ذي الجناحين – بن ابي طالب قتله العباسيين

مَنْ قتل (أبانا الذي في السموات) ؟

"هو السيد المسيح قتله اليهود "

مَنْ شطف الماء بالرماد ؟

مَنْ جمع المكائد في حديقة الامة ؟

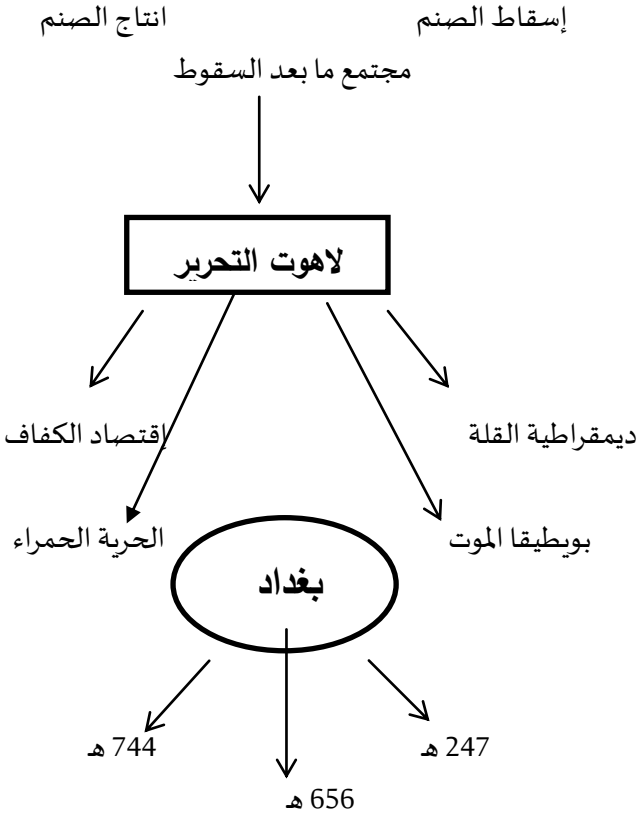
من هرّب الشمس خارج البلاد ؟

مَن دخل من (باب حِطّة)

" نقل ابو سعيد الخدري عن النبي "ص " :

إن مثل أهل بيتي فيكم مثل باب حطة في بني اسرائيل من دخله غفر له " .

إن المعنى الاستعاري هو لحلّ اللُغز ، وهذا ما نحتاجه في التخطيطات الخمس ، رغم أن جميع التخطيطات احتوت على ترسيمات توضيحية ولكنها مبهمة ، ملتبسة ، غامضة ، محملة بمرجعيات معرفية – تاريخية ، تحيلنا الى خارج النص ، لكي نعثر على المعنى، وهي كما قلنا ان جميع الملاحق ترفد المتن السردي " متن الرواية " ، لكن التخطيطيات يكون اشتغالها كأنه لا يمت بصلة لأي طرف ، وهذا غير تمام ، لأن المؤلف وضعها لتوضيح فصول الرواية السردية والقاء الاضواء الكاشفة عليها ، رغم اتسامها بالقطيعة والغموض مع الفصول ، ولكنها في الحقيقة تعمل على توظيف محتوياتها للكشف والحفر والدعم السردي للنص ، ففي التخطيط المعنون " مجتمع ما قبل السقوط " مثال على ذلك ، وللزيادة في الايضاح نستعير من تخطيط أول المعنون " الفوبيا الزائدة " (إسقاط الصنم – إنتاج الصنم) ، والتواريخ الثلاثة الهجرية التي وضعت من قبل المؤلف بقصدية وضعها فقط كأرقام مجردة من مضامينها ، وماذا تعني ؟ ولماذا وضعت ؟ ولا نستطيع معرفة ذلك إلاّ بالإحالة خارج النص ، للكشف عن المعنى الذي أراده المؤلف :



لم يرسم المؤلف تخطيطه البصري " إسقاط الصنم –إنتاج الصنم " اعتباطا ابداً ، فقد رسمه كـ دال سياسي وتاريخي على ما حدث " بعد سقوط بغداد " أي سقوط العراق " عام ٢٠٠٣م ، مع التواريخ الهجرية الثلاثة ، وعند الحفر في المرجعيات الثقافية - المعرفية والمتخيل التاريخي ، تتشكل الصورة بكل وضوح ، في " مجتمع ما بعد السقوط " :

٢٤٧ هجرية : في هذه السنة قتل الخليفة العباسي المتوكل على يد حراسه الاتراك ، وهو الذي اعتنق نَظْرية المعتزلة تغليب العقل على النقل .
٦٥٦ هجرية : سقوط مدينة بغداد على يد هولاكو .
٧٤٤ هجرية : سقوط مدينة بغداد على يد تيمورلنك .

هنا كل هذه التواريخ حملت عنواناً إستعارياً هو " سقوط بغداد " و "سقوط العقل " ، وهي التواريخ المتطابقة مع عام ٢٠٠٣ م عام سقوط بغداد ، هنا تتضح الصور للمتلقي .

علينا قراءة عناوين الفصول الخامسة عشر قبل أن ندلف الى المتن السردي ، وذلك لكي تعطينا الفكرة الشاملة ، بالطبع كذلك مع عناوين الملاحق التي تعتبر نصوص متوازية للنص الروائي " عن الطروحات الايديولوجيا والفكرية والتاريخية المبثوثة في الملاحق والفصول : رائحة العطب – الرجل القفل – مغلف الوديعة –أسماك وجثث – الدم والمطر – المقايضة – العوّامة – لعبة الرّواية – مستعمرة النفايات – المداهمة – من مفكرة برهان السمان – الجثة – التظاهرة – المواهمة – المحذوف من " بوز الكلب " .

تبدأ الرواية بمشهد متداخل ما بين الراوي الرئيس " ايوب الكاتب " والبطل الرئيس الصحفي " ابراهيم سعدان "، على شكل سرد بجمل اخبارية ، ثم تقطع بجمل شعرية استدراكية ، ثم جمل سردية اخبارية .. وهما في مبنى الجريدة ، الجمل الاخبارية للراوي ايوب ، لكن الجمل الشعرية الاستدراكية لمن ؟ اهي لـ ابراهيم سعدان ؟ ام لـ الراوي أيوب الكاتب ؟ أم للروائي عباس عبد جاسم ؟ وهل يكون هنا هو البناء اللساني ، أي الذات المتكلمة ؟ ، تبقى الاجابة معلقة لأنها في متاهة حكاية ! تشكيل اسلوبي متعالي يشتغل على التقطيع السردي المفتوح " الاخبار " ، والمغلق "

الاستدراك " ، يعكس لنا التعارض ، على مستوى الاستعارة ، بين نَظريّة الإبْدال ونَظريّة التَفاعل ، ليكون المتلقي فريسة الاستراتيجية التي اشتغل عليها الروائي وضحيتها :

" بعد عودة ابراهيم سعدان من المنفى ، كان اللقاء بيننا حافلاً بالذكريات المغمورة ، فقد تذكّر طفولته الّضّالة في (الشوّاكة) ، وهربه عبر الحدود تحت جنح الظلام (كانت الحروب عارية من أوراق التوت) ، كان يتحدّث بسخرية ومرارة (لا يمكن التحرّر من الشعور المعذّب بالغربة بسهولة) كنت أشم رائحة العطب من كلامه (أمجاد كاذبة وبهاليل ، أمان كاذب وسلام وهمي) ، حتى أوشك أنْ يفقد الأمل ، وكأن لا سبيل للخروج من هذه المحنة ، ولكنّه لا يزال يحلم بعيني الطائر وجناحيه (يجب أن نحلم ، حتى ولو كان الحلم على حساب مرارة الواقع) "– الرواية ص ١٢ .

إن شخصيات الروائي نفسها هي "غير واقعية " تماماً ، و" غير واقعية " ايضاً هي التجربة التي يصفها القص . وفيما بين " واقعية الماضي " و " لاواقعية القص " يكتمل التفاوت واللاتجانس " (٨) ، وما بين الشخصية والقص ولا تجانسهما ، يكون المتخيل هو الفاعل في تجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة ، لأن التجربة تستمد العبرة من الماضي للمستقبل ، والزمان ، بمعنى الاختلاف التكميمي بين الواقعة والاحتمال ، هو شرط إمكانية التجربة ، ومنها نتعرف على الشخصية الروائية.

ابراهيم سعدان الشخصية الرئيسة في الرواية ، صحفي ، لم يستطع التكيف لا في المنفى ولا في بلده :

" هربتُ الى الخارج ، فكانتْ المكابدة مع الغربة ، وهربتُ الى الداخل فكانت المكابدة مع الخوف " – الرواية ص ١٥ " .

وما بين الغربة/ الخارج والخوف/ الداخل ، يتشتت ابراهيم سعدان ، ويضيع بين الحقيقة والمتخيل ، بين الواقع والوهم ، ويقوم بالتعامل مع الحاضر كأنه ماضي ، ومع الماضي كأنه حاضر ، وتتداخل الأحداث والرؤى ، اما الوعي فهو أقرب الى تيار المتخيل والذاكرة :

" حشرونا في قاعة مقفلة ، رأيت السامري الذي ضلّل قومه ، وبصحبته جنرال مهووس ، فوق قبعته غراب ، كانت كاثرين المجنّدة تضمّ بوز الكلب الى نعيم الرمان ، وأزرار قميصها نصف مفتوحة ، واليانكي يقضم التفاحة بنهم وشراهة .

قال الجنرال :

من يرقص مع الكلب ؟

ردَ السامري :

الرقص مع الكلب متعة آسرة!! – الرواية ص ١٥ " .

يستند المتن الروائي على أوراق المفكرة العائدة للبروفسور برهان السمان عالم الطاقة النووية ، وقد بعثر الروائي وقائعها بين الفصول السردية ، فهذه الأوراق يودعها الدكتور برهان السمان قبل اختفائه عند ابراهيم سعدان ، عن طريق سائق الدكتور سامي الحاج ، الرجل القفل كما يسميه دكتور صلاح السيد ، فهو " كان يعرف اسرار الجميع ، ولكن لا أحد يعرف أسراره " – الرواية ص ١٩ :

" فتح إبراهيم سعدان مغلّف الوديعة ، وفي اللحظة التي إستلّ منها حزمة الأوراق ، فوجيء بوجود مظروف آخر داخل مغلف الوديعة ، وعندما فضّه ظهرت له : وثائق/ كشوفات/ قوائم/ أوراق شخصية مستلّة من مفكرة مذيّلة باسم برهان السمان/ صور أشخاص بحجم ربع بوسكارت / خرائط

لأقبية ومخازن وأنفاق تحت الارض/ موقع النفايات (موشّر بقلم ماجك أحمر) في .... / رسوم بيانية , - الرواية ص ٢٥ " .

ويتبين بانها أوراق مستلة من مفكّرة برهان السمان على شكل يوميات تتعلق بما يخص الطاقة النووية ، وما يخص مادة اليورانيوم ، وهذه أوراق يعطيها ابراهيم سعدان الى أيوب الكاتب/ الراوي ، من اجل كتابة رواية استنادا على هذه الاوراق – الوثائق ، على اعتباره روائي ، ومنها يبدأ الشك واللايقين يتسرب الى الراوي ، على شكل أسئلة محيرة ، تعمل على تشويش رؤية المتلقي :

" ولكنْ ثمة شك راودني : لماذا أختيرت هذه الأوراق من المفكّرة دون غيرها ، ثم ما تعليل نقص مدوّنات عام ٢٠٠٣ ؟ هل حجبها برهان السمان أم ابراهيم سعدان ؟

في ظني أن أحدهما عمد الى إخفاء معلومات منها، لا يريد لأحد الاطلاع عليها ، ولعل القارئ وحده مَنْ يتلقف شفرات هذا النقص " – الرواية ص ٩٣ .

ليس الراوي وحده من يقع في دائرة الشك بل قبله وقع ابراهيم سعدان في تجربة الشك ، الشك المتسرب من الروائي الى شخصياته :

" راح ابراهيم سعدان يفكر: لماذا لم يظهر اسم برهان السمان في اللائحة السوداء ؟ في حين ظهرتْ أسماء مَنْ كانوا معه ، مثل صلاح السيد وحارث الراوي وعلي الخطيب و (آخرون) .

وإلا كيف يحدث أن يكون مطلوباً ولم يُدرج اسمه في هذه اللائحة ؟ بل هناك أكثر من جماعة تبحث عنه ، إذن أي لغز محيّر هذا !! "– الرواية ص٢٠ .

يميل فعل القراءة الى ان يصبح مع الرواية الحديثة ، استجابة لاستراتيجية الشك والخيبة ، وخاصة عندما يطلب من القارئ سد نقص المقروئية التي

لفقها المؤلف ، لأن القراءة " الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة ، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها . فالنص كما يشير الى ذلك تودوروف بمكر ، هو نزاهة يقوم بها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى" (٩).

خلاصة التجربة الكتابية لرواية " بوز الكلب " لـ عباس عبد جاسم ، تتمثل في الفصل المعنون " لعبة الرواية " ، وفيه يؤكد المؤلف حضوره الطاغي في كتابة الرواية ، كـ" مؤلف منظور " ، وهذا يمثل أحد مرتكزات بعد ما بعد الحداثة (١٠) في رد اعتبار المؤلف الذي ألغاه بارت في مقالته المشهورة " موت المؤلف " ، التي تهدف الى " تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن : المؤلف " (١١) ، وبما أن الرواية هي رواية ميتا رواية ، أو رواية لارواية ، يعني انها ظاهرة نقدية يعيها الروائي في العمل الذي يكتبه ، وتداخل المسؤوليات بين الروائي والناقد والقارئ ، كما تعكس تداخل أشكال الاساليب والاجناس الأدبية المختلفة في النص الواحد (١٢)، وفيها تتجذر فتنة الأنا بذاتها ، وهذا ما نلمسه في هذا الفصل عندما يتحول السرد المتخيل الى سرد الأنا ،عندما يجعل شخصياته الروائية تتكلم عن لسانه لطرح : رؤيته ، اراءه ، افكاره ، حول كتابة الرواية . وهذا يبرز الذات الكاتبة :

" لأنني بحاجة لأن أعرف هذه المسافة في المنظور بين ما دوّنه من وقائع وما دوّنته في الرّواية ، قلت له :

-أتذكر(حكايات الف ليلة وليلة) ؟ ألم تنتبه الى تشظي المحكي فيها بصيغة قطع السياق ووصله بسياق آخر، حيث كل حكاية تقود الى حكاية أخرى مختلفة عنها ، فحكاية الاسكافي تقود الى حكاية الحمال ، وحكاية الحمال

تقود الى حكاية الأميرة ، وهكذا تنشطر الحكايات وتتناسل عن بعضها ، هكذا تظهر الذات الحاكية لكي تموت الحكاية .

لهذا فجماليات النسيج تكمن في كيفية تقطيع الوقائع المدوّنة ، وبذا لم اكتفِ بإحداث القطع بين بنية وأخرى من دون ايصال القطع بينهما في آن .

وإن كان ثمة منطق يحكم الوقائع المدوّنة ، فإني أسال حقاً : أهناك منطق للواقع بعد أن فقد الواقع المنطق والانسجام والاتساق في بلادنا ؟

وإن كنت تسأل عن التأزيم ، فقد حاولت ادارة أزمة اختفاء برهان السمان من خلال تأزّم الشخصيات المرتبطة به ، لأنّها ليستْ أزمة برهان السمان وحده ، ولا أزمتك وحدك ، وإنما هي أزمة بلاد مأزومة برمتها "– الرواية ص ٦٨ ، ٦٩ .

وللنهاية يبقى عباس عبد جاسم ، يبين كيف كان يؤثر على القارئ ، وبأي طريقة من خلال التدخل في البناء السردي :

" – نعم . الرّواية لعبة في بناء الوهم وهدمه بالواقع .. لهذا لم أكتفِ بتشويش ذهن القارئ وحواسه باختفاء برهان السمان ، وإنما شغلته بلغز مصير ابراهيم سعدان الغامض ، إذن التشويش والتلغيز من جماليات الرواية ، وليس من مساوئها "– الرواية ص ٧٠ .

الهوامش والاحالات

*عباس عبد جاسم – بوز الكلب ، رواية ، دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع ، الموصل ، ط٢ / ٢٠٢٠ .

**عباس عبد جاسم – السواد الاخضر الصافي ، رواية نص ، منشورات الغسق للطباعة ، ط٢ ، بابل ٢٠٠٢ .

١ - أسامة غانم – الوقائع السوداء ، ضمن كتاب : كسر النمط عباس عبد جاسم ، تقديم وتحرير: د. وسن عبد المنعم الزبيدي ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان / الاردن ، ٢٠١٧ ، ص ٧٩ .

٢- عباس عبد جاسم – تطور الرواية العربية من رواية الرواية الى رواية اللارواية ، جريدة القدس العربي اللندنية ، ٧/ ٥ / ٢٠٢٠ .

٣- ليندا هتشيون – ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ ، ترجمة : أماني أبو رحمة ، المجلة الثقافية الجزائرية ، ١٠/ ٦ / ٢٠١١ .

الدراسة فصل من كتاب " جماليات ما وراء القص : دراسات في رواية ما بعد الحداثة " ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة : اماني ابو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، ٢٠١٠ .

٤ – ليندا هَتْشيون – سياسة ما بعد الحداثية ، ترجمة : د. حيدر حاج اسماعيل ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٩ ، ص ١٣ .

٥- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الواعي بذاته : النظرية والممارسة ، ترجمة: السيد امام ، دار شهريار، البصرة – العراق ، ٢٠١٨ ، ص ١٣٢ .

٦- م . ن ، ص ٢٤ .

٧- مطاع صفدي – نقد العقل الغربي : الحداثة وما بعد الحداثة ،مركز الانماء القومي ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٠ ، ص ٢٣٧ .

٨ – بول ريكور– الزمان والسرد : الزمان المروي ج ٣ ، ترجمة : سعيد الغانمي ، راجعه عن الفرنسية : د. جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٣٥ .

٩ – امبرتو ايكو – التأويل بين السيمائيات والتفكيكية ، ترجمة : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، الدار البيضاء – المغرب ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٢ .

١٠ – يطلق عليها مصطلح الحداثة البعدية أيضاً ، كما يسميها المفكر مطاع صفدي في كتابه " نقد العقل الغربي " حيث هي : ليست طليعية فكرية أو فنية ، وليست دعوة سياسية أو ايديولوجية ، لكنها هي التي تأتي واتية بعد كل معارك الطليعيات والإيديولوجيات والحداثويات . ص ٣١٤ ، م . س . نقد العقل الغربي .

١١ – رولان بارت – نقد وحقيقة ، ترجمة وتحرير : د . منذر عياشي ، تقديم : د . عبدالله الغذامي ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، ٢٠١٩ ، الاقتباس من المقدمة ص ١٠ .

١٢ – د . محمد حمد – الميتا قص في الرواية العربية : مرايا السرد النرجسي ، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ، ٢٠١١ ، (ج. م) ، ص ١٠ .

*نشرت في جريدة الاديب الثقافية العدد ٢٢٦ في ١٥/ تشرين الاول / ٢٠٢٠ .

الصور السردية المُتّشظْية في النصْ المْتّجمع

تشتغل رواية " التانكي "* للروائية العراقية عالية ممدوح ، في عدة امكنة متداخلة في آن واحد ، أي أن الرواية تتكون من عدة نصوص / طوابق ، وهذه النصوص تنقسم الى قسمين اثنين ، نص / مكشوف / مقروء ، ونص / مختفي / لا مقروء ، فالنص / المكشوف / المقروء يكون مفضوحاً في اعلانه بانه يستمد من النص الثاني / المختفي خطاباته وآلياته وتحولاته ، واعتماده عليه في فك رموزه وتحولاته .

إن المختفي ، هو ليس مناقضاً للمكشوف أبداً ، بل هو المتن الذي يمنح المكشوف / المقروء قوة ، واستمرارية ، وديمومة ، وانطلاقة في الفضاء الروائي ، وهذا يمنحه الدخول في التجربة الرمزية ، التي تعمل على ترميز مختلف الظواهر السوسيولوجية – التاريخية – السياسية – الفكرية المنحدرة من ما وراء النص ، ومن هنا تبدأ الصور السردية بالتشظي ، لكي تعمل على ارغام القاريء على أن يستعين بكل ثقافته وتراكماته المعرفية ، وقراءته المتنوعة ، للاستفادة منها ، وجعلها نقطة شروع في الحفر والتفكيك ، عندما يقوم بتجميع الأجزاء الممزقة المبعثرة ، واعادتها لتشكيل الصور الحقيقية التي كانت قبل التشظي ، من خلال دمج الصور السردية المتشظية وتجميعها في بؤرة واحدة .

إن العامل المشترك في النص - المختفي هو (خلق متخيل والتعليق على عملية خلق هذا المتخيل في ذات الوقت . وتجتمع السيرورتان معاً في توتر شكلي يقوض التميّزات بين " الابداع " و " النقد " وتدمجهما في مفهومي " التأويل " و " التفكيك ") ١ ، المتخيل هنا وسيلة لتفسير الواقع الذي يتميز عنه .

وبما أن النص الرمزي تكون طبيعته منفتحة على التأويل ، لهذا يقوم بالمطالبة بممارسة التأويل ، لأنه يحتوي على معانٍ غير مباشرة ينبغي البحث عنها ، والتأويل هو الذي يقوم بهذه المهمة ، وكما يسميها تودوروف " الاستجابة التأويلية " التي تدعو المتلقي الى النهوض بتلك القراءة – التأويلية أي المشاركة في الحفر .

إن الاستراتيجية الأساسية للرواية هي جعل النهايات للشخصيات الرئيسة مفتوحة ، او مجهولة ، او غير مكتملة ، بمعنى أن عدم اكتمال الصورة للشخصية ، يضع المتلقي في حالة التشويق ، أي أن يكون متطلعاً لمعرفة المزيد عن كل شخصية ومعرفة نهاياتها التي ستكون ما بين الثابت والمتحول ، عليه يكون عدم الاكتمال موازياً للتشويق ، وهذا ما نطلّع عليه منذ البداية ، حيث تبدأ الرواية بوصف عملية التقاط صورة للعائلة على لسان الوالد ايوب ال " كما في صور الألبومات العتيقة ، فكّرنا جميعاً : نحن الموقّعين أدناه ، عائلة أيوب ال الذين سيظهرون بالتدريج معنا ، بجوارنا ، بعدنا بقليل ، أمامنا ، أو أبعد قليلاً . من المفيد أن ندع الوالدة مكّيّة جالسة على كرسي ، فهي غير قادرة على الوقوف طويلاً حتّى لو أن الأمر لأجل التقاط صورة ، بجوارها الخالة فتحية ، بعدها الخالة الأصغر سنية . الوالدة بيبي فاطم مكانها غير موجود بيننا ، بقيت في الطابق الأعلى . حسناً ، من المفضّل ولأجل الهيبة أن نقف وراهم ، نحن الرجال . أنا الوالد أيوب ، وبجواري أخي مختار . هنا يستحسن أن نترك مكاناً لهلال ، ولدنا البكر ، ولها ، ابنتنا عفاف التي أوكلنا شؤون قضيتها إلى الأستاذ صميم – ص ١٣ الرواية " ، عندها يعلم المتلقي بان هنالك شخصيتين غائبتين ، اختفتا هما : االابن هلال و الابنة عفاف ، ومن خلال الالبوم العتيق الذي يعتبر تاريخ الذاكرة لدي العائلة نستدل على الذاكرة المثلومة والصور الغائبة ، ليس ذلك

فحسب بل عمدت الروائية عالية ممدوح الى اللجوء الى تشكيل صورة سردية سحرية عندما جعلت الاب ايوب آل يطلب من اخيه مختار طلباً فانتازياً : " هيّا ، يا أخي ، خذ عنّي المهمّة ، ودعني أعود إلى مكاني في الألبوم – ص ١٣ الرواية " ، هذه الصورة السحرية تذكرني برواية فيلم " القلب المحبر " للكاتبة الالمانية كورنيليا فونكه ، عندما تكون الشخصية الرئيسة مورتيمر ذات مهنة غير عادية للغاية بالنسبة ليومنا ، فهو (طبيب كتب) ، ولديه ابنة صغيرة ماجي تبلغ من العمر ١٢ عاماً ، تحب قراءة الكتب مثل والدها ، لكنهما يمتلكان ميزة واحدة ، وهي ،عندما يقرأون بصوت عال ، تخرج الشخصيات من الصفحات الورقية الى العالم الواقعي ، بينما شخصيات رواية التانكي ، عندما يكتبون تعود الشخصيات من العالم الحقيقي الى العالم الافتراضي ، وعليه فاننا " نضطر من ثم الى تذكر أن عالمنا الواقعي لا يمكن أن يكون العالم الواقعي أبداً للرواية . ولذا ، ففي الوقت الذي يبدو فيه أن كسّرِ الإطار يجسر الفجوةَ بين المتخيل والواقع ، فإنه يعمل على تعريته " ٢ .

قسمت الرواية الى سبعة فصول ، متفاوتة الطول ، وكل فصل على لسان شخصية ، الفصل الأوّل : كلاكيت أوّل مَرَة / المتكلم صميم – كاتب ، الفصل الثاني / المتكلم معاذ الالوسي – مهندس معمار ، الفصل الثالث :استشارات قانونية / المتكلم العم مختار – محامي ، الفصل الرابع : هلال أيوب ال / المتكلم هلال – مقيم في لندن ، الفصل الخامس : نعم ، المرض موجود / المتكلم الدكتور كارل فالينو ، الفصل السادس : النّحّات يونس الهادي / المتكلم يونس – نحات ، الفصل السابع : كلاكيت آخر مّرَة / المتكلم السارد عن عفاف – رسامة ، بالإضافة الى عناوين فرعية كثيرة داخل كل فصل ، وهي محاولة من قبل الروائية عالية ممدوح للتخفيف من

وطأة شدة التشظي الجاثم على خناق السرد ، من اجل تمكين المتلقي من العثور على المنصات الرئيسة للنص ، من خلال : " القُصاصَات والصور والألبومات والشرائط والآلات والخمرة – ص ٢٨ الرواية " ، وشارع التانكي والمكعب ، والفن ويوتوبيا المخيلة ، والجنون المساوي للعقل ، والشهوة المؤجلة ، والرغبة الهاربة ، والموت الجاثم والحياة المُنسَلّة ، من الوطن المُرعِب والمنفى الكابوس ، والتفاهة المُتّسْيدة .

ومع رواة الفصول السبعة ، هنالك شخصيات ثانوية ، وجميعهم الرواة والشخصيات الثانوية تظهر وتغيب في فصول الرواية ، المتداخلة ، حسب سرد الراوي ، وبعض الشخصيات (حيثياتها تتمظهر بالأشارة فقط) ، وهم : الجدة بيبي فاطم " ام أيوب ال " ، الجدة عفيفة " ام مكية زوجة أيوب " ، الخالة فتحية – الخالة سنية ، طرب زوجة صميم / نحاتة ، ياسين / الشيوعي والعشيق الاول لعفاف ، كيوم فيليب / ناقد ورسام فرنسي وعشيق عفاف ، والخال سامي / طالب كلية بغداد – منتحر .

لقد اخترقت عالية ممدوح قاعدة البناء الكلاسيكي للرواية ، عندما تجاوزت التسلسل المتبع في كتابة الرواية من بداية ووسط ونهاية ، حيث جعلت القاريء هنا ، يبدأ بالقراءة من إي فصل يشاء ، الفصل الاخير او الاول او الاوسط ، ذلك نتيجة السرد المتشظي المتعدد ، لكن دون الاخلال بالمضمون العام للرواية ، لأن كل فصل مستقل بذاته ، مترابط مع الآخر جذرياً ، مؤدياً الغاية الملقاة عليه ، واتسم السرد بان المعلومة الواحدة متوزعة بين عدة فصول ، تعمل على حث القاريء لملاحقتها والعثور عليها لكي يتم توحيدها ،والا يتشتت القاريء ، وتكون رؤيته معتمة مشوّهة ، ويتيه بين الاسطر ،وتتشابك عليه الصور السردية .

هناك سؤال يمكن أن يطرح : لماذا هذا العنوان " التانكي " ، الذي لا يكاد يربطه بالحبكة الروائية سوى انه اصبح اسماً لشارع كان " مازال "** اسمه الاخطل ، " هذا الشارع الذي لم نطلق عليه هذا الاسم أبداً ، إنما بقينا جميعاً ، و يا للغرابة ! نردّد أسمه الذي يملك سلطانه على أفراد العائلة جميعهم ، فانتقل إلى الاصدقاء ، وأصحاب المحلاّت والأراضي والوقفيات وسائقي خط التكسيّات : شارع تانكي الماي – ص ٢٥ الرواية " ، الواقع وسط منطقة الصليخ الجوّانيّ ، في منطقة الاعظمية ، وتانكي الماي المعدني " كان لونه فضِيَاً مُغبراً ورابضاً في بداية الشارع كمركبة فضائية – ص ١٠٣ الرواية " ، تقع بالقرب منه ثانوية كلية بغداد ، والمجاور لسَكن القاذرية الامريكان ، انتقلت اليه العائلة من حَيّ السفينة ، وهو شارع الأنتلجنسيا العراقية من " المهندسين والمعماريّين والفنّانين ورؤساء الوزارات السابقين والعلماء – ص ٧١ الرواية " والاطباء وقادة من الحزب الحاكم والفاذرية ، يعج بالقصور والفيلات الضخمة والبيوت الفخمة ، تفوح من حدائق بيوته روائح الرارنج والقداح والريحان والشبوى الليلي والرازقي ، انه شارع تتمثل فيه اساطير الف ليلة وليلة ، وحلم جنة عدن ، ولكن كانت هنالك مفارقة في غلاف الرواية عندما نرى حنفية الماء تقذف " تنزف " أحذية ، بدلا من خروج الماء منها ، رغم أن الروائية قد وصفت تانكي الماء في احد مقابلاتها الصحفية مع محمد ناصر الدين في جريدة الأخبار ١٠-اب – ٢٠١٩ ، أن التانكي با لإضافة الى اختزانه للماء هو " يشكل مجموعة من الطبقات والمعارف والأفكار " ، وما بين الاستدلال من غاية التانكي عملياً ووصفه مجازياً ، نقول لا وجود هنالك للتأويلات المتطابقة للنص نفسه ، عليه سوف تتعدد التأويلات ، وتختلف الرؤى ، وتتشعب التحليلات ، وعند المقاربة والبحث في الرواية ، نستبطن دلالة تساقط الأحذية ، بانها تمثل

المراحل التاريخية التي مر بها العراق من بعام ١٩٥٨ للأنظمة الدكتاتورية القمعية بدعم و مباركة بريطانية امريكية ، أن كل من بريطانيا والولايات المتحدة وضعت استراتيجية شاملة لسرقة ونهب ثروات العراق الى اجل غير مسمى ، ومن ثم قيامهم بعد عام ٢٠٠٣ بتسليم حكم العراق الى الاحزاب الدينية / الاسلامية ، شيعية كانت ام سنية ، والتي تمثل عقلية القرون الوسطى التي تقدس الغيبيات والضلالات والدجل ، وما فعلته بالبلد من دمار وخراب وقتل وحروب طائفية ، ومجاعة ، وانتشار لظاهرة " تحت مستوى خط الفقر " ، والعمل على تعميم وترسيخ الخرافات والشعوذة لتحل محل الثقافة والعلم ، مما ادى الى تفشي الفساد بأبشع صوره ، وتدمير البنى العراقية التحتية كلها ، لذلك ينبغي على القاريء كي يطور البنى السردية أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى ، وإن " الوقائع المدلول عليها تُفهم : وكل ما نحتاج إليه هو معرفة اللغة التي يُكتب بها النص . والوقائع المُرمَزة تؤوَل ، وتختلف التأويلات من شخص لآخر " ٣ ، اذ أن شارع التانكي اصابه ما اصاب العراق كله ، فأن اغلب سكانه انتشروا في المنافي ، او تشردوا بسبب الحروب العبثية .

لقد اشارت عالية ممدوح الى ذلك في استقراء ملفت للنظر - يمثل الاستشعار بالكارثة قبل وقوعها، ومدى عمقها وحجمها إن وقعت - في مجلة فصول المصرية ، " برج بابل ينهار و بعنف أمامنا ، وهذا ما يثير قلقا معماريا وجماليا لدى غير المتحضر ، لكن ما لا يثير الرعب أن المعاول ما زالت تلاحق عظام الموتى . إنهم ينقبون عن الجماجم لوضعها تحت تصرف الدبلوماسيين والجنرالات ، فهم يغرسون إبر الفولاذ في ابدان الصغار لكي يتوقف النمو ، وداخل أرحام النساء لتعقيم السلالة . هذه عاداتهم وبرامجهم القديمة والحديثة " ٤ .

رغم هذا الخراب والدمار والمستقبل المظلم ، لا زال لدى الروائية تفاؤل وامل كبيرين با لأنسان العراقي ، من خلال مشروع المعماري معاذ الالوسي ، الذي هو المكعب ، هو المشروع العجائبي ، المدهش ، الذي يؤمن بالجمال والمحبة والسلام ، ليكون سكناً للعراقيين جميعهم ومن ضمنهم الانتلجنسيا العراقية ، اي الخروج من يوتوبيا المخيلة والسكنى في واقع الجمال المنتظر . ولقد اختارته الروائية ايضا ، " كجنس معماري يصلح روائياً لتعدد الأجناس في الرواية ما بين السينما والمسرح وكتابة الخطابات وتعدد الرواة " ٥ ، و اختارته بشغف ايضاً " مصباحاً ككاتبه يضيء وجوه من نغرم بهم ، أو من بقي لنا ممن نحبهم في تلك البلاد، مأوى سرياً في تشكيله الهندسي " ٦ ، وهذا انعكس على معمار الرواية التي شكلت فصولها طبقات ثلاثة ، لدرجة تجعل كل شخصية في الرواية تعتقد اعتقاداً جازماً بأن المكعب هو مصباحه السحري ، والعارف بأسراره وخفاياه ، لأن كل واحد منهم له أسم وقصة ومكعب ، ويظل التساؤل قائم ، هل هو يمثل سفينة نوح للنجاة من الهلاك ؟ أم هو العراق المنتظر ؟ أم هو الأنسان العراقي الجديد؟ يبقى ذلك خاضعاً وتبعاً لتأويلات القراءات المتعددة المختلفة للقراء:

" عثرنا جميعاً على بقعة الأرض ، وهي كانت معنا في تلك المنطقة القريبة من شارع التانكي ، كانت فضلة من أرض الأحلام ، قطعة من حديقة مُطلّة على الماء ، وغير مُستغَلَة على الوجه الأكمل ، فتمّ التفاوض مع صاحبها ، وبالتالي حصل المراد . تلك هي الأطياف الأولى لما اطلقنا عليه بـ " المكعب " – ص ٤٥ الرواية " .

وبما أن النص منفتح ومُشرع على المعرفة ، بالقدر الذي تتحقق فيه الدلالات ، لا يمكن اقصاء الاشارات التي يطرحها النص ، كما انه يصعب استبعاد العناصر السياقية التي تندرج في افق تلقي النص : " أنا المكعّب ،

معاذ الألوسي – ص ٤٤ الرواية " ، صرخة يطلقها المهندس المعماري ، زير النساء والمحب لليسار العالمي ، صرخة تبين مدى الحاجة للمكعب ، ودعوة للمغرمين والعشاق والشعراء والرسامين ، لهذا تكون عفاف اول المدعوين ، واول الإتين : " سنصمّم – المكعب – معاً ، وندعو مَنْ نغرم بهم إليه – ص ١٤ الرواية " .

كما قلنا ان الرواية تتألف من سبعة فصول ، كل فصل يكون على شكل رسالة مرسلة الى الدكتور كارل فالينو في باريس ، الطبيب المعالج لـ عفاف ايوب ال ، باستثناء الفصل الخامس الذي يكون على لسان الدكتور فالينو ، موجه الى المرسلين له والى عفاف ايضا ، والفصل السابع يكون مسرود من قبل سارد عن احاسيس وتحولات ومتغيرات وتبدلات وهواجس وعلاقات عفاف بذاتها وبالأخرين وبالعالم .

الملاحظ أن كل اصحاب الرسائل ، تكون عفاف محور رسائلهم ، بالإضافة الى تشريح انفسهم على شكل اعترافات شخصية للدكتور ، اي أن عفاف كانت لهم الحجة الواهية او الدافع اللاوعي للبحث عن ذواتهم والكشف عنها امام الذات وامام الآخر ، فقد " كنّا نفضّل بقاء الأسرار خفية فيما بيننا ، أمّا اليوم ، فسنجد مشقّة وبعض الخطر ، كلّ من جهته ، ونحن نضعها بين يديك وأيدينا ، أثارنا هي ، كلنا ، فكرنا نحن المشرفين على الغرق ، بحفظ بعض الأسرار ،وإفشاء البعض الآخر – ص ١٥ الرواية " ، وهذا ينطبق على العائلة ايضا ، التي في اعتقادها أنها تؤدي واجب البحث عن الابنة الغائبة المريضة او المفقودة ، ولكن البحث في الحقيقة هو البحث عن ذوات انفسهم ، للعثور عليها عارية امام مرآة كل واحد منهم .

عفاف أيوب ال ، بطلة الرواية والشخصية الرئيسة ، صاحبة الصوت الحزين الشجي ، لم نسمع صوتها الا عبر الآخرين ، أو عبر السارد ، هي

مزروعة ومبثوثة في كل الفصول ، ولكن من المستحيل التوصل الى معرفة نهايتها ؟! هربت او هاجرت الى باريس بعد أن انهت دراستها للرسم في أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧٩ وهي في الثالثة والعشرين ، بحثاً عن غدٍ افضل من حاضر العراق ، وخوفاً من أن تصبح كالبقية عيونهم مفتوحة ولكنهم عميان : " أريد تنظيف حواسّي جميعها ، فلو بقيتُ هنا ، لعميتُ ، واختفيتُ ! – ص ٢٤ الرواية " ، ولكنها بعد سنوات ، كانت اخبارها التي كانت تصلهم عن طريق طرب ، تنقطع ، ولا احد يدري ماذا حل بها ؟ وتتسع التساؤلات بمرور الوقت من قبل الجميع :

لماذا اختفت عفاف واين ؟

متى ستعود ؟

هل هناك أي أمل بعودتها ؟

هذه الأسئلة كانت تدور في العراق عندما انقطعت اخبارها وهي في باريس ، أما الأسئلة التي كانت توجه اليها وهي في باريس قبل اختفائها و تجعلها تتضايق منها جدا فهي :

"هل أنتِ مهاجرة ؟ أم لاجئة ؟ أم منفيَة ؟ - ص ١٢٩ الرواية " .

حتى الدكتور كارل فالينو الذي يُسئّل من قبل الآخرين ، يبدأ في الاشتراك باللعبة مع البقية ، عندما يبدأ بطرح الاسئلة على نفسه وعليهم : " ترى هل مازالت عفاف عراقية ؟ هل بمقدورنا سؤال السفارة العراقية في باريس ؟ لمَ لا ؟ ألم تقم بتجديد جواز سفرها العراقي ؟ هل حصل ذلك الأمر ؟ ومتى كان ؟ هل توفّيت وأُعيدت إلى بلدها دون علمكم ؟ هل قضت و دُفنت هنا في مدافن المسلمين ؟ هل قضت بالسكتة القلبية ؟ أم بمرض غامض ؟ - ص ١٤٩ ، ١٥٠ الرواية " ، وفي الآخر يتوقف الجميع عن البحث عنها .

لأنها هي التي عزمت على الاختفاء . وقبل هذا عزمت على أن تطرح الكثير من الأسئلة المحرجة ، غير المتوقعة ، لأنها بالأساس كانت تمتلك شهوة مخيفة للتساؤل الذي يؤدي بها الى الجنون ، وعلى ضوء ذلك باستطاعتنا أن نستعير قول الفيلسوف باسكال المدون في مقدمة الرواية ، والذي اعتبره أنا مفتاحاً مهماً في فهم مقروئية النص كله " إن الكائنات حمقى بالضرورة ، لدرجة أنه سيكون المرء مجنوناً ، لو لم يكن مجنوناً " :

" هل نحن أسباب المرض ؟ كلا ، كلا ، لا أريد الحكم الآن – ص ٢١ الرواية "

" الجنون موجود ، دكتور ، أنه ضروري كالعقل – ص ١٢٨ الرواية " .

" هل أنا على وشك الجنون ، دكتورة ؟ - ص ١٤٧ الرواية " .

وللآخر تبقى عفاف امرأة واحدة ووحيدة، تبقى فريسة التيه والجنون ، حتى وهي مع عشيقها فيليب كيوم ، وهي متجلية في اصفى لحظاتها الوجودية ، تناديه بضمير الغائب ، ولكنها تمحوه من الواقع لتثبته في لوحة عابرة ، لأنه بالنسبة اليها صورة مُجْمعة من مخيلة الكُتُب :

" يا كيوم ، خذ ، خذ بقوّة ما لا يمكن تخيّله ، ومن دون عودة للمعاجم ، فأنا أريد أن أشتقّ لك اللعنات والملذّات ، وأدعك تستغلّني ، ولا تختزلني . لا تعترضني ، أرجوك فيما إذا أصابني الهلع ممّا اشتاقه فيك ، والذي لا أقدر الوصول اليه ، وما لم تُبلّغني إيّاه وأنا في حضنك ، ما لم أحصل عليه حتّى وأنت تُنهكني وتستخدمني كما لو كنت غريمك . هل تعلم أنني لم أكسب منك شيئاً ، لا نطفة تبذرها ، فتعتريني أعراض الأم الباسلة ، ولا حاولت أن أحقّق صيتاً طيّبا من لوحاتي التي أنزلتْ بها المصائب ، فساعدتني أيّها الرجل المقتبس من الكُتُب وخيالي . صحيح أنت مفقود في الواقع ، وثابت في اللوحة – ص ١٩٧ الرواية " .

ما الفائدة ؟ هكذا تردّد ، حينما تلتقي بـ فيليب كيوم يكونان اكثر من اثنين ، لكن لا يمكن المجاهرة بالحنين أو الشوق الى الوطن العراق ، دون أن يضحّي أحدهما بلغته ، وبخياله . وليصبح الآخر " غريم بلدي فيّ " – ص١٩٩ الرواية " .

بقدر ما كانت رقيقة ، وشفافة ، كان الألم يحاصرها ، ينبعث من مسامات جلدها ، يتلاعب بها ، لذا علمها هذا على رؤية الأشياء ، و رؤية اعمق اعماقها ، وبالأخص التي تتميز بالجمال :

" فالقبح ليس نقيض الجمال ، إنما الألم ، والعين غير المتدرّبة على الجمال لا ترى ولا تحسّ به ، حضر أو غاب – ص ١٦٦ الرواية " .

لماذا اتسم الفصل السابع ، فصل عفاف أيوب ال ، بأن يكون المتكلم سارد وليست عفاف ، مع العلم أن جميع الفصول الستة الباقية تروى على لسان الشخصيات الرئيسة ، أي الراوي – الفاعل " راو يكون شخصية في المواقف والاحداث ،ويمتلك تأثيراً ملموساً على هذه المواقف و الأحداث " ٧ ، ولماذا التجأت الروائية عالية ممدوح الى هذه الصيغة في السرد ، ولم تجعلها هي التي تروي ، اقول ، ليس من الممكن أن يروى الفصل على لسان عفاف ، لأن عفاف بالأساس (مختفية) ، غير موجودة ، غائبة ، ولذا كان الفصل يسرد بضمير الغائب ، المبني للمجهول :

" هذا مطار أورلي ، وهي تشعر أنها تمتّ بصلة قرابة إلى هذه الأقوام – ص ٢٠٧ الرواية " .

" في الأصل هي لم تكتب لأيّ أحد هناك – ص ٢٣٢ الرواية " .

" ظلّتْ تنشد له أغنيات – ص ٢٥٢ الرواية " .

أن الروائية عالية ممدوح قد حققت ذاتها وحققت وجهة نظرها ليس فقط داخل السارد ، ودخل خطابه ولغته " وإنما كذلك داخل موضوع

المحكي ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد . نقرأ محكياً ثانياً : هو محكي الكاتب الذي يسرد نفسه ما يحكيه السارد ، والذي ، بالإضافة إلى ذلك ، يرجع الى السارد نفسه " ٨ .

من حق المتلقي ، أن يقوم بالتعرف على الشخصيات الروائية ، التي كان صوتها مسموع وفعلها موجود ، داخل رواية التانكي ، فإن صميم راوي الفصل الأول ، يُعرّف نفسه هكذا : " أنا صميم ، كاتب سرّيُ أشتغل باسم حَركيّ . هو الرجل ذاته الذي قدم معها في العام ١٩٨٦ الى عيادتك الخاصة – ص ١٣ الرواية " ، ويبقى الاسم الحركي غير معلوم الى النهاية -والنحاتة طرب زوجته خريجة أكاديمية الفنون الجميلة ، وصديقة عفاف وزميلتها في الأكاديمية - أوكل النحات معاذ الألوسي اليه تدوين المخطوطة ، أي مجموعة الرسائل المرسلة الى الدكتور ، لأن الحروف التي يرسمها تامة التكوين ، جميلة ، ويكتب عن لسان الخالة فتحية ، كيف كانت عفاف ترتحل وتغيب عنهم وهي في وسطهم ، فالأمكنة عندها مقيمة داخلها ومتجذرة فيها ، حتى لو ارتحلت عنها بعيداً ، فـ مدينة بغداد ، مدينة الف ليلة وليلة ، مدينة الحلم الاسطوري ، أماكنها محفورة و جاثمة بمخالب مغروسة داخل عفاف ، وهكذا حي السفينة وشارع التانكي وكلية بغداد ، وكل الأمكنة ، مرتبطة بعلاقة صوفية تتجلى بانبعاثات حسية دلالية تُترجْم على شكل غناء أو رسم أو صمت ، وبالذات مع وطنها المسمى العراق ، الملتحم على اضلاعها الناعمة ، والنائم في حدقات عيونها : " كانت ترتحل أبعد ممّا سبق ، وتبتعد عنّا جميعاً ، وهي بيننا – ص ٢٠ الرواية " . واستمر صميم يُعدَل ويمحو ويضيف في المخطوطة على عناد سرد الثعالب مزوري التاريخ ، ورغم أنه كاتب غير جدّيّ ، يقول عن تجربته مع رواة الفصول : " فالاسم الفعلي للشخص ونحن ندعه يتبوّأ مرتبة في وظيفة السَرْد والإخبار ،

يحمل مع الراوي المجهود الجسدي والعصبي ، التعب وبهجة النزهات القصيرة مع الشَخصيات – ص ٢٧ الرواية " .

هذه العملية الكتابية منحته القدرة على دخول عوالم الرواة الممنوعة ، والمحظورة ، وبالعمل على القيام بنزع " الأقنعة ، وكاشفاً عن البعض الآخر ما يخيفني شخصياً – ص ٣٦ الرواية " ، وفي خضم هذا التوتر والقلق تتوازى بشاعة المشهد الجاري في العراق ، منذ اعوام الثمانينيات وهو الذي لم يغادر مدينة الدنيا بغداد ، ليظل ما خوذاً " بالحدود القصوى لقدرة الكائن البشري على تحمّل الابتذال والسفاهة – ص ٣٦ الرواية " ، ابتذال الرفاق ، وسفاهة الحكومة ، وتفاهة الوضع ، تفاهة الذي اصبح العراق عليه ، وتفاهة الموقف الدولي تجاه العراق ، تفاهة ... تفاهة .. " هذه اللاّزمة دكتور التي بقيت الآنسة تردّدها أمامنا ، فنسمعها منها وهي تنفجر بالضحك ، وتشرب الخمرة ، أو ترشف فنجان القهوة المرّة من يد طرب – ص ٣٣ الرواية " ، وتتردد كلمة " تفاهة " بكثرة على لسان عفاف وبقية شخصيات رواية التانكي ، فالتفاهة تعني الخُلو من الاهمية والشان ، العُقْم وعدم الجدوى ، وايضا، النقص في الأصالة أو الأبداع أو القيمة ، هذا المعنى الذي قصدته عفاف / السارد / الروائية ، وهو المعنى الذي يمر به العراق ، وما يعانيه المُشرّدون في المنافي ، والذي تمر به انتلجنسيا العراق ، ولكن المقصود بالذات هو من يحكم العراق ، منذ الانتداب البريطاني والارساليات التبشيرية بمختلف مسمياتها ، الى دخول دبابات المارينز عام٢٠٠٣ ، وتسليم البلد الى العمائم المغسولة بالدم والظلام والتخلف والنهب والسرقة والقتل المجاني ، هذه اللازمة تعكس حال من يحملون الوطن اينما ارتحلوا في المنافي ، وحال المغتربين داخل البلد ، حيث " كان الهوان يتجمّع ويتكاثر ويلتئم في اليقظة ، كانوا يُسمّونه تدمير العراق ، وقالوا محوه ، لكي لا

يهتدي إليه أيّ أحد من أبنائه ، ولا حتى العميان ، فالدمار الذي أُنزل بالعراق سمّيناه " إبادة المجتمع " أو تدمير طريقة حياة كاملة – ص ١١٩ الرواية ".

وعليه تقول الروائية " كان عنوان الرواية في الأصل " تفاهة " ، وتلك لا تزال متروكة في الدرج ، ولم تصدر حتى الآن " ٩ .

وعند النبش بين سطور الرواية ، تتوضح لدينا الصورة ، ولماذا أخذت تردد عفاف كلمة " تفاهة " ،فالتافه كان في البداية ياسين ، كان شيوعيّاً بدوام كامل ، منتفخاً بالأيديولوجيا ، شبيهاً بالضفدعة في قصة البقرة والضفدعة في القراءة الخلدونية للصف الأول ابتدائي ، عندما تحاول الضفدعة أن تكون بحجم البقرة ، فتنفخ نفسها الى أن تنفجر ، فكان ياسين اختيارها المشوه : " أن ياسين كان أوّل سوط ضُربت به في كل مكان من الجسد والقلب ، تماماً ، ربمّا من هناك أستلهمت تلك اللاّزمة : تفاهة في مقابل ياسين – ص ١٤٥ الرواية " ، ولكنه يبقى المسرة القاتلة ، والعشيق الأول لها وهي ابنة الرابعة عشرة ، الذي كان يمنحها اللذة في غرفته في الطابق العلوي في حي السفينة ، المطلة على النهر ، فكان هاوية بالنسبة اليها ، لم تنج منها الا بسفره الى روسيا .

وبسخرية مشوبة بالحزن و الألم تستعرض حال الجبهة الوطنية المعقودة بين حزب البعث والحزب الشيوعي ، وما آلت اليه الاوضاع " الحزبان ثملان ، وينتظران الانتقام ريثما يستوعبان البغض حتّى الثمالة ، فنراه معروضاً أمامنا ، وهما مستعدّان لرمي أحدهما ألآخر تحت الدَبَابات ، ونحن نسخر في مجالسنا ، ونردّد : أحد الحزبين توقّف حيضه ، والثاني تعرّض للخِصاء – ص ٢١٥ الرواية " ، ونعثر في الفصول على الكثير من

سفاهة وانحطاط وابتذال الاحزاب الحاكمة ورموزها المتعفنة ، مبثوثة على شكل شظايا بين السطور .

ويحظى الوجود الأمريكي واحتلاله للعراق ، بتفصيل تاريخي ، رابط بين الفترتين ، القديم / ثقافة وتعليم ، عندما أسس الفاذرية اليسوعيون الأمريكان " الرهبان الاربعة - الروم الكاثوليك " ثانوية كلية بغداد في ٢٦/ سبتمبر / ١٩٣٢ ، والجديد / الاحتلال في ٢٠٠٣ ، وتعبّر مشاهد الرواية عن ذلك ، بصور مباشرة وواضحة ، اضعها امام المتلقي للمقارنة :

" أذكر بعد ذلك ما حصل في صيف العام ١٩٦٨ . اقتضى الحال تغطية رؤوس الفاذرية اليسوعيين بغية إهانتهم . بدأت التظاهرات تتوافد إلى كلية بغداد ، تطالب بتعريقها وطرد الآباء ، مما سبب بعض الإرباك للطلبة وأولياء امورهم حول مستقبل تلك المدرسة العريقة ، في نهاية العام الدراسي وفي صيف ١٩٦٩ صدر قرار بتعريق الكلية ، وتم طرد الأساتذة الامريكان ، والذين سبق أن دفن أربعة منهم داخل حدائقها ، ما سبب صدمة لهم ، قابلها العديد بالبكاء ثم الرحيل الى بيروت – ص ٦٥ ، ٦٦ الرواية " .

" وصل المارينز . حفظتُ صوراً كثيرة ، ومزّقتُ كلاماً به بلاغة تافهة ، ونسيتُ كلاماً جديراً بالنقل فعلاً ، إلا تلك الواقعة التي نقلت في لقطة واحدة ، ولم تتكرّر قطّ : " نشرت في فيلم يصوّر ، ما يشبه المعركة ، تضمّ كائنات بشرية . جنّ جنون المراقبين العسكريّيْن الأمريكان عندما سمح أحد القادة الميدانّيين للمراسلين بمشاهدة فيديو رشّاش إحدى طائرات الأباشي ، وقد سجّل سرّاً في إحدى القرى العراقية ، وكان على ما أذكر في نهاية ٢٠٠٣ . وبدا في الشريط مراهقون – كانوا بعمري يوم تركتُ البلد – وهم يهربون في كل الاتجاهات وقد استبدّ بهم الرعب ، فيما تشطر رصاصات الهيليكوبتر ,

التي لا تمُكنهم رؤيتها ، كل جسد من أجسادهم نصفّيْن – ص ١٠٨ الرواية "
الملاحظ أن الانتداب البريطاني ، منح الاستقلال للعراق في تشرين الاول / ١٩٣٢ ، بينما تم تأسيس كلية بغداد من قبل الامريكان في ٢٦ / ايلول / ١٩٣٢ ، عملية استلام وتسليم .

طرب زوجة صميم ، نحاتة ، خريجة أكاديمية الفنون الجميلة ، قسم النحت ، متحفظة على البوح بـا لأسرار كلها ، طوال ثمانية أعوام بقيت تسافر اليها في باريس ، وحين تعود لا توكّد ولا تنفي ، وهي تقول :
من الجائز ، هي تعتقد أننا تركناها تضيع من بين أيدينا ،فنحن أيضاً توقّفنا عن الشوق اليها والبحث عنها . هكذا عناداً ، حَنَقّاً منها ، وعليها . ص ٢١ الرواية " . ثم تبدأ، بالتساؤل بفزع وخوف " هل نحن أسباب المرض ؟ كلا ، كلا ، لا أريد الحكم الأن " .
ومنحوتاتها الجدارية جميعها مغوية ، شبقية ، فيها مقاطع اباحية من نشيد الانشاد للنبي سليمان ، وابيات من ديك الجن وأبي نواس ، بهذا كله تطلق العنان لمخيلتها ، مما يؤدي بصميم بالحاق بها ، لكنه لا يرتوي منها رغم فارق السن بينهما ، فهي ملتهبة دائماً .

أما العم مختار فهو " محام ، سكّير ، ضجر ، مُسنّ غير هيّاب – ص ٦٣ الرواية " ، فهو يمتلك الشقاء كموهبة ربانية مع ابنة اخيه عفاف ، ويرجع أسباب هذا الشقاء الى " تأتأة لساني المزمنة ، واهتزاز كفّي اليسرى ، وحَوَلُ عيني اليمنى الذي كان يستهوي عفاف كثيراً ، فهي ورثت بعضه – ص ٦٦ الرواية " . وهو الشاهد الحي على التحولات السوسيولوجية التي تصيب مدينة بغداد من : دخولها في موجة الطائفية المقيتة ، وانتشار الامية والتخلف ، ونشوء طبقة من امراء الحروب ، والنهب والسلب ، وترسيخ الخرافة واعتمادها كدليل للمواطن في علاقاته الاجتماعية ، وما يصيب

عائلته من انسحاق وتشتيت ، كل ذلك يجعله يؤمن بحكمة نحن أحياء وأموات معاً .

رغم انه من زبائن الكلجية المزمنين ، الا انه كان يشتهي الخالة فتحية كلما يرها جالسة على كرسيّها الخاصّ ، فهي " أكثر امرأة اشتهيتها – ص ٨٧ الرواية " ، لكنها كانت أقوى منه ، فتركها ، أما انتقامه من المارينز ، فكان يعتبره هو البقاء ، أي استمراريته بالحياة " وجودي وحده هو انتقامي الضعيف من المارينز – ص ٨٨ الرواية " . وفي هذا الخطاب ، وخطاب الروائية يشخص " ويضمّن خطاب الآخر ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويصنع وضعيته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً فإنه بنفاذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته ، يخلق له خلفية حوارية " ١٠ .

أما هلال فلا أود أن اطيل ، وهذه الاسطر الاتية سوف تبين وضعه وحالته التي يعيشها في لندن ، التي وصلها عام ١٩٦٩ ، لم يستطيع أن يجعل نفسه في وضع احسن من وضعه الذي كانه في العراق ، فاصبح في اسفل درجات الحياة :

" زواجي من سيّدة شبه خرفة وثرية ، أجمع لها كلابها الأربعة للقيام بنزهتها يوميّاً ، وصون حياتها ، والعناية بصحّتها ، واستحمامها اليومي ، وتنظيفها من البول اليابس ، ورفع غائطها من الشوارع ، على شرط أن لا يُسمع لي صوت – ص ١٢٤ الرواية " .

ويختصر الدكتور كارل فالينو ، وضع عفاف أيوب بعمق ، ورؤية ثاقبة ، من حيث وضعها الوجودي والصحي ، ومدى عمق علاقتها ببغداد وبباريس ، أي بالمدن التي تبدأ بالباء ، بين بغداد الفاسقة وباريس المستبدة :

" لم تكن سعيدة في المنفى ، ولم تحنق على بلدها ، فكانت وحيدة في المكانّين – ص ١٣١ الرواية " .

إما يونس المشوش والمرتبك ، فقد أنشات الخالة سنية علاقة جنسية معه ، وكانا يلتقيان في شقته ، " سأتوقّف أمامها ، وهي مضطجعة على سريري في شقّتي ، وأنا أرى طيف عفاف في بهاء لحم ومسام وبطن وظهر سنية . تستلقي ولا تتحدث – ص ١٧٥ الرواية " . علاقة غير طبيعية ، غير متوازنة ، محكوم عليها بالفشل مسبقاً ، وهو " العوازة " كما اطلق عليه من قبل عفاف وطرب . علاقة تعمل على أطفاء حرائق الأثنين ، وخالية من الحب .

وسنية قامرت بكل ما تملك ، حتى جسدها قامرت به ، بالأضافة الى تزويرها لتواقيع أختها في بيع الوقفيات ، واصبحت سنية " تشبه المدينة المكلّلة بالخديعة – ص ١٧٧ الرواية " ، وعلى اثر ذلك تختفي سنية ايضاً، هل غادرت خارج البلد ؟ هل قُتلت ؟ هل انتحرت ؟ لا أحد يدري ، فقط لا وجود لها . عائلة ملعونة ، لعنت بالموت ما بين الانتحار / الخال سامي ، والخطف / الاب أيوب ال ، والاختفاء / عفاف – سنية ، والفرار / هلال ، والبقية كانوا أحياءً وأمواتاً معاً ، كالوطن الذي استباحه الفاذرية الجدد ليفعلوا به ما يفعلون .

في مقابلة في تلفزيون فرانس ٢٤ ، تقول عالية ممدوح : " الكتابة هي الذهاب الى أقصى المغامرة " . أو الذهاب الى الأسطورة ، لأسقاطها على الواقع ، من هنا يتبين لنا لماذا طرحت عفاف أهم سؤال ، الذي هو : هل ارتحلت إيثاكا ؟ رغم انها تعرف مقدماً ، بان " إيثاكا شخصية سَرْديَة مُهلكة لمَنْ ينتظر الوصول إليها ، والمدينة على بُعد إصبع منه ، فلا يصلها – ص١٣١ الرواية " ، ففي الأسطورة يلعن اوديسيوس ملك إيثاكا وبحارته

بألتيه في البحر ، لمدة عشرة سنوات ، وتبقى زوجته بينيلوبي تنتظره ، وهنا يصبح من حق المتلقي أن يتساءل ، هل المدن الحقيقية أو الأسطورية انصرفت عنا بعيداً ؟ والانتظار أصبح كانتظار جودو الذي لا يأتي أبداً ، وهل الأمل اصبح وهماً ؟ أم شطبت كلمة الأمل في جميع المعاجم ؟ وتشعر الروائية بجاذبية " نحو كل ما هو غير منجز . وقد يظهر داخل مجال التصور لدى أي شخص من شخوص المؤلف ، وقد يصور لحظات حقيقية في حياته أو أنه يلمّح إليها فقط ، وقد يشارك أبطاله الحديث ، فيكون الكلام الذي يتصوره المؤلف على نفس مستوى الكلام المتصوَر (بالفتح) للبطل ، وقد تنشأ بينهما علائق حوارية وعلائق هجينة " ١١ .

واخيراً ، هل نردد ما قالته الروائية بأن الرواية هي " رواية الخسرانين المتلعثمين في لسانهم الأصلي وعبر ألسنتهم الهروبية أيضاً " ١٢ .

الهوامش والاحالات

*عالية ممدوح – التانكي " رواية " ، منشورات المتوسط ، ميلانو / ايطاليا ، ٢٠١٩ .

** اعيد استعمال الاسم من قبل الجيل الجديد ، بُعيدّ الاحتلال ، لأن جثث المغدورين – في الاقتتال الطائفي – عام ٢٠٠٦ وما تلاها كانت تلقى فيه .

١- باتريشيا وُوه - الميتافكشن : المتخيل السردي الواعي بذاته النظرية والممارسة ، ت : السيد إمام ، دار شهريار ، البصرة – العراق ، ٢٠١٨ . ص ١٣.

٢- م . ن . ص ٤٥ .

٣- تزفيتان تودوروف – القراءةُ بناءً ، القاريء في النص : مقالات في الجمهور والتأويل ، تحرير : سوزان روبين سليمان – إنجي كروسمان ، ترجمة : د. حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧ . ص .٩٤

٤ - عالية ممدوح – جدلية العنف في المسكوت عنه في الرواية العربية ، مجلة فصول ، العدد١ في ١/ يوليو / ١٩٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٥- عالية ممدوح – حوار مع محمد ناصر الدين ، جريدة الاخبار العدد ٣٨٣٠ في ١٠/ ٨ / ٢٠١٩ ، بيروت – لبنان .

٦- م . ن .

٧- جيرالد برنس – قاموس السرديات ، ترجمة : السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ٢٠٠٣ . ص .١٣٥

٨ – ميخائيل باختين – الخِطَابُ الرّوائيّ ، ترجمة : د . محمد بّرادة ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٩ . ص ١٤٩.

٩ – عالية ممدوح - حوار مع محمد ناصر الدين ، جريدة الاخبار ، العدد ٣٨٣٠ في ١٠/ ٨ / ٢٠١٩ ، بيروت – لبنان .
١٠ – ميخائيل باختين – الخطاب الروائي ، ص ٢٢١ .
١١ – ميخائيل باختين – الملحمة والرواية ، ترجمة : د . جمال شحيد ، معهد الانماء العربي ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٥٠ .
١٢- جريدة الاخبار ،العدد ٣٨٣٠ في ١٠ / ٨ / ٢٠١٩ .
نشرت في مجلة الكلمة اللندنية العدد ١٥٨ يونيو / ٢٠٢٠ .
وفي مجلة الرقيم العراقية الفصلية العدد ٢٥ تموز / ٢٠٢٠

السرد المتحول بين الذاكرة والمتخيل

في رواية " الشهوان "* للروائي ابراهيم سليمان نادر، يكون الواقع أشد حضوراً من المتخيل ، استناداً على السيرة الذاتية المخضبة بالتجربة ، التي هي احتلال مدينة الموصل من قبل برابرة العصر ، داعش ، المحملة بعقلية الردة ، والمغمسة بظلامية القرون الوسطى والخارجة عن تعاليم الإسلام السمحة ، وما فعله هذا العنصر الشيطاني بالمدينة من : قتل وتشريد وتهجير وتخريب ودمار شامل للمدينة ، تحت ليل المؤامرة الدولية ، والتنفيذ تم تحت خيمة المذهبية .

يتميز هذا الجنس السردي بأنه يتأسس على مركزية الأنا الساردة في النص ، المعتمدة على " السيرة الذاتيّة التي تعتبر أبرز أشكال كتابة الأنا وأمتنها صلة بفنّ السرد " ١ ، وانطلاقه يكون من التجربة الواقعية المتفاعلة مع المتخيل . فالسيرة الذاتية يعرفها " فيليب لوجون " : " السيرة الذاتية قصة ارتداديّة نثريّة يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاصّ مركّزاً حديثه في حياته الفرديّة وبوجه خاصّ في تاريخ شخصيّته " ٢ . فالرواية واقعة ما بين ذاتية السارد وتاريخية اللحظة الوجودية المرتمية في التداعيات والانثيالات وعلى تداعي الأفكار والخروج عن النظام والاستطرادات ، والقص بضمير المتكلم المفرد ، لذا فهي ستكون اقرب الى التداعي الحر منها الى الكتابة الملتزمة التي تنتمي الى جنس أدبي معين ، واننا كلما اوغلنا في البحث عن الحدود الفاصلة بينهما ، نزداد يقيناً من إن هذه الحدود واهية ، أو لنقل ان هذا النوع من السرد متناسل من السرد الروائي ، مما يعني انعدام الحدود بينهما ، ولكنه مع ذلك لا يضبط له حدوداً ولا يجعل له قيوداً .

وفي هكذا نص يكون هنالك تساؤل ملح من قبل القارىء على ما يقرأه تلقائياً : لماذا ؟ وما هي الأسباب التي تدفع الى هكذا كتابة ؟ يتضح لنا أن الدافع لـ هكذا كتابة تتمثل في إن لها اثراً فورياً مباشراً في الشكل الأدبي للعمل الذي ينشأ عنه ، مقترن بداهة بالكشف عن حقيقة تاريخية واقعة ، تتمثل في رغبة المرء في كشف المخبأ الذي يكتنفها ، أن حاجة المرء الى إيجاد خطاب سردي ينظم فيه جزء من تاريخه الشخصي مع جزء من تاريخ المدينة الذي واكب الجزء الشخصي ، لهي حاجة ضرورية .

إن الواقع الذي مرت به مدينة الموصل يعتبر مفارقة سريالية ونحن في بدايات القرن الواحد وعشرون ميلادي ، من حيث ما اراده داعش ، للعودة الى القرن الاول الهجري ، مستمدين أفكار ورؤى الخوارج التي تعتمد على منظار احادي الجانب ، واجتهادات متطرفة في مغالاة ، والعمل على الغاء الآخر المختلف في الطرح ، امام هذا التحدي اصبح الإنسان الموصلي يفعل أي شيء ضروري لحماية نفسه من هذه الأشياء الفظيعة ، لذا التجاء الى العقل المقاوم بدرجة لا تصدق يمكنها أن تخلق عوالم متخيلة متكاملة ، لحمايته من الواقع ، وتعميه عن الحقيقة ، لأنه كلما كان الرعب اكثر واعمق ، كلما كان الخيال اكبر من ناحية أخرى ، عليه يمكن أن يكون الخيال أكثر واقعية اكثر مما نتصور بكثير . فالمشاهد الواقعية التي حصلت في المدينة اكثر فنتازيا من المشهد الاستهلالي لراوية (المسخ) لكافكا "عندما استيقظ جريجور سامسا في أحد الصباحات من كوابيس ، وجد نفسه في سريره وقد تحول الى حشرة عملاقة " .

اللحظة التي يتقدّمُ فيها العقلُ بوصفهِ ذاتاً واعيةً تقفُ بإزاء الموضوع المرصود قصدياً ، وبعملية دمجٍ بين الذات والموضوع تتحققُ المعرفةُ بالصورةِ المرصودة ظاهراتياً ، وتظهرُ أبعادُها وتأثيرُها ، ويقومُ الموضوعُ

المرصودُ عادةً عند باشلار على ما يُمكن أن نُسميه بـ " الذاكرة المتخيّلة " ووعيها ، حينما تكون الصورةُ المتخيّلةُ صدىً للذاكرة الماضية ، ويشددُ باشلار في دراسته للصورة على " عدم تحطيم التضامن القائم بين الذاكرة والخيال " ٣ .

لقد قام ابراهيم سليمان نادر ، بتقسيم الرواية الى ست نوافذ ، (نافذة الى لغة الشمس ، نافذة الى همس الضفاف ، نافذة الى فضاء الضوء ، نافذة همهمات الغزل ، نافذة الى عذوق الفلق ، نافذة الى رحيل الظل) ، مع مفتتح أو استهلال اول وثاني اطلق عليهما " نوافذ ولكن " ، فالأول عبارة عن اقتباس لـ جلال الدين الرومي ، والثاني عن محلة الشهوان .

ففي الاقتباس نقرأ التالي : " لعل ثقباً أصاب قلبك جعله الله لك عيناً تبصر بها الحقيقة ، ص ٥ " . رؤية الحقيقة ، هنا القلب يرى قبل العين المتوحد بالله، يرى الحقيقة ، الحقيقة المقترنة بالحالة الروحية والحالة المادية ، حيث يصبح هذا الثقب رؤية متسعة ، كما يقول الشيخ النفري " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة " ، أي أن هناك رؤية واسعة تضيق العبارة اللغوية بحملها ونقلها الى الآخر ، فالكلمة هنا تضيق وتتضال وتصبح إمكانية اللغة قاصرة للتعبير عنها .

إن الاستشهاد المأخوذ من المتصوف جلال الدين الرومي في بداية الرواية على شكل وصية موجهة ، تكشف لنا اطروحات ابراهيم سليمان نادر الأساسية : أن الحقيقة دائما امامنا لذا علينا أن لا نبحث عنها بعيدا . أن الحقيقة هي اظهار المختفي ، والمحتجب ، والمقنع ،أن الحقيقة هي عدم النسيان للذي حدث في حياتنا ، ومن اجل المواجهة التاريخية ومن اجل الذكرى الدائمة ، هذا هو المهم جداً ، في الحفاظ على ما تحفظه الذاكرة – التاريخية ، وعدم الوقوع في تصديق الأكاذيب مستقبلاً .

هكذا اراد الروائي أن يظهر الوضع الذي مر به ، ومرت به المدينة ، مهما كانت الرؤية في قوتها واتسعها ، تتوقف الكلمات ولا تستطيع التعبير عما يجري ، بل تصمت من هول الذي جرى . فالمشهد يكون خارج المألوف ، تكتنفه البشاعة المفترسة لكل براءة متواجدة في العالم ، بل يصبح جريمة العصر غير المسبوقة في تاريخ الإنسانية . وهذا يذكرني برواية " للحب وقت وللموت وقت " لـ اريك ماريا ريمارك ، التي تصور مشاهد الحرب وما تخلفه من دمار وفوضى ومأسي وويلات وارامل وايتام ، فالرواية تجري احداثها زمن الحرب العالمية الثانية عند عودة البطل ارنست جريبر من الجبهة الروسية الى وطنه المانيا ، وما قد حل بها من خراب ادى الى تغير معالمها كلياً ، لقد استلهم ريمارك العنوان من سفر الجامعة من العهد القديم وهي وصايا سليمان الحكيم حيث جاء فيها : لكل شيء زمان ، ولكل امر تحت السماوات وقت ، للولادة وقت وللموت وقت ، للغرس وقت وللقلع وقت ، للقتل وقت وللشفاء وقت " ، ونلاحظ مما جاء في الاصحاح المقتبس . أن كل عبارة تجمع بين نقائض ثنائية ، بينما العنوان استلهم بشكل مبتكر وذكي عندما صيغ : للحب وقت وللموت وقت ، فالحب نقيض الموت ، وفي الرواية لا نرى شيئاً غير الموت ، لذا عمد ريمارك الى كلمة حب ، حيث الحب نقيض الموت ، بل يصبح الحب هو الحياة ، ولكن رواية " الشهوان " استلهم عنوانها من أحد احياء المدينة القديمة الواقع على الضفة اليمنى لنهر دجلة ، أي أن العنوان أخذ من دلالية اسم مكان ولأن الموصل هي المدينة الوحيدة من كل مدن العراق التي دمرت واستبيحت ، بمؤامرة دولية بزعامة اوباما ، وان الذين اوغلوا في ذبحها ، هم المغسولة عقولهم من اهل المدينة ونواحيها ، ومع هذا يبقى البطل للأخير يؤمن بأن " المعجزة توجد باستمرار بجانب اليأس " ٤ . فلا أمل مع اليأس . لأن الأمل هو مستقبل الإنسان الدائم " ارحلوا .. ارحلوا

.. ستبقى (الشهوان) لي ، ولن يجف دجلة ، مدينتي هي العمق – ص ١٦٢ "
والعمق هو الإنسان المحب للأخرين والمحب للأشياء الجميلة في العالم .

اما في " نوافذ .. ولكن " ، فهي عبارة عن مفتتح (تقديم – تمهيد) للرواية ، عن الحي المسمى الشهوان الواقع على ضفة نهر دجلة اليمنى من المدينة ، وهو من أحياء الموصل العتيقة ، التي يجعله الروائي نقطة المرتكز ونقطة الانطلاق ، ومن خلاله نتطلع على بقية المدينة .

ف الشهوان بالنسبة للراوي هو " قطر الندى .. نبع طفولتي .. وجع صباي .. وسفر قصائدي . (الشهوان) ذلك السفر الحبيب .. صهيله يسافر في هامتي . تسافر معه (الأكلاك والشباك) . وزوارق الصيد المصنوعة من الصفيح الصدىء .. كلما دنوت من دجلة (نوافذ) ذكريات غضة تطل من بيوتات عتيقة وأزقة ضيقة ، على مساماتها حكايا لا حصر لها ، تسردها لي وجوه أعرفها وأخرى ربما نسيتها ، أو نستني هي ، ركام فوق ألم . أحجار تناثرت هنا وهناك .. ماذا فعل بك (الدواعش) ؟ ص ٧ " ، نحن امام صرخة موجعة تلف الراوي والشهوان ودجلة ،في صوت واحد ، وفي جسد واحد ، ولكن رغم كل النوافذ / الذكريات المحفورة على ذاكرة الراوي عن الاخرين والشهوان يبقى دجلة وحده يحكي ما حصل ويحصل لهذا الثلاثي المتوحد المتداخل بصوفية شفافة .

ونلاحظ أن قارىء الرواية يدخل في ظاهرة ملفتة حيث يختلط عليه الامر من حيث صوت الراوي أو صوت البطل ، والتفريق بينهما ، الا بصعوبة بالغة فإن " ما يجب الكشف عنه او وصفه واستخلاصه ، لا الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل ، لا صورته القوية ، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته "٥ . رغم ان هنالك وعي آخر مغاير مساويا لوعي البطل من حيث المنظور ووجهة النظر ، ولذا وجب ان يحافظ وعي البطل داخل

العمل الروائي على مسافة فاصلة بينه وبين الروائي ، فإن البطل بالنسبة لـ ابراهيم سليمان نادر في رواية الشهوان موقف حواري قد جسده بمثابرة جدية والبطل " هو ذات للمخاطبة الحوارية الجدية بعمق والحقيقية ، وليس مجرد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابية او فرضية استثنائية " ٦ . بينما الراوي هو " الواسطة بين العالم الممثّل والقارىء وبين القارىء والمؤلف الواقعي . يُعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية اساساً ، ويُهتدى اليه بالإجابة عن السؤال : من يتكلم ؟ " ٧، ولكن الراوي في رواية الشهوان هو راوٍ شخصي يسرد بضمير المتكلم .

يقع السرد الروائي في رواية " الشهوان " بين نمطين اثنين من انماط الكلمة ، حسب تعبير ووجهة نظر باختين وهما :

-الكلمة المباشرة والموجهة توجيهاً ملموساً – الكلمة المسمّية ، والمخبِرة ، والمصورة والمعبرّة – التي تأخذ في حسابها الفهم الملموس والمباشر .

- ان الكلمة المباشرة والموجهة الى ما هو ملموس تعرف نفسها فقط ومادتها الملوسة التي تحاول هذه الكلمة ان تكون مكافئة لها . مما يكون واضحا لمؤرخ الادب ولكل قارىء واسع الاطلاع ، لا يدخلان ضمن وظيفة الكلمة نفسها . واذا ما دخلا فعلا ، أي اذا ما تضمنت الكلمة نفسها اشارة متعمدة الى كلمة الاخرين فسنجد امامنا من جديد كلمة من النمط الآخر ٨.

ففي فصل "نافذة الى لغة الشمس " وهو الفصل الاول ، نشاهد الخراب وما حل بحي الشهوان : " انمحت صورة (الشهوان) كليًا وحل الخراب والدمار .. ورحت ابحث عن ركام بيتنا العتيق ، لم يبق منه سوى نافذة واحدة تطل على النهر . ص ١١ " ، منظر قد تجمدت إنسانية الإنسان ، وقد غادرته الحياة ، وحل محلها الخواء والصمت والفراغ ، وعبثية الحروب ولا جدوها ، وتفاهة العالم ، متجمعة في وحشية المرء عندما يفقد إنسانيته

بهكذا صور بشعة ، هذا يدفع بالشخصية الروائية ان تخبرنا بانها قد " عرفتُ اليوم أني ولدت من أرض الحجارة السوداء ذاتها . جئتُ من صحارى الأنبياء المطرودين نفسها . ص١٣ " .

ومن اجل اضافة صوت ثاني ، يعمل على منح الحرية في توسع مديات السرد ، وطرح وجهات نظر الاخرين ، والقيام بموازنة الاصوات ، قام ابراهيم سليمان نادر باختلاق الصوت الثاني على شكل نورسة ، تتحاور مع الشخصية الرئيسة ، هذا الصوت عمق ورسخ من حوارية – جدلية في فضاء واجواء الرواية ، وابعد الرواية عن نمط الصوت الواحد ، وعن الوقوع في خانة الرؤية الواحدة ، من خلال صياغة وخلق النورسة المفكرة ، التي تتمتع بوعي مساوي لوعي الآخر ، بل تمتلك اشكال وعي متعدد ، فهي " تمثال بلا ملامح ، نورسة قطنية وقفت على أسياخ نافذتك لتسرد حكاية الدمار والخراب – ص ١٤ " . انها شهرزاد الحَكايا للرواية ، التي تقص على لسانها ما جرى لحي الشهوان وللمدينة ، وهذا ليس بغريب في استخدامه هذا الأسلوب كتقنية في السرد ، وخير شاهد على ذلك كتاب " كليلة ودمنة " لـ ابن المقفع ، فـ حكاياتهُ وأمثلته جعلها تدور على ألسنةِ الحيوانات من اجل ايصال المراد ايصاله للقارىء ، وليس ذلك فحسب بل يعمد الى التعامل مع النورسة كإنسانة " كانت حلوة وجميلة وناعمة .. واسعة الصدر قد لوحتها الشمس ، وكانت دائمة تطلق ضفائر ريشها الى الخلف ، وتسير امامي حافية القدمين ، نحيفة الاصابع والاظفار .. دقيقة الساقين ، لكنها صلبة – ص ١٣٨ " ، وبهذه الطريقة السردية " يمكن إفراغ كامل نطاق الأدوات التي تفيد في علاقة الترميز أو التمثيل ، واعتبارها عملاً من أعمال الخيال " ٩ . ولكن هنا يبرز لنا السؤال " أن نعرف بأية طريقة يندمج جزء من أحداث العالم في إطار التجربة الزمانية للشخصيات القصصية " ١٠ .

ذلك يتم عن طريق التنويعات الخيالية للسرد التي تقدم جواب هذا السؤال ، فكل فكرة جوهرية تنكشف عن طريق هذه التنويعات الخيالية .

ففي هذا الوضع القلق والمتوتر ، تتناسل الأسئلة ، من بين تجاويف الخوف ، وتتبعثر مع هبوب الريح ، رغم أن الجواب يصبح لا مجدي امام هكذا حالة شاذة وفانتازية :

- أين وصلنا ؟ ص ٥٢ .
-الكل بدأ يهرب ، ولكن الى اين ؟ ص ٦١ .
- لماذا نحن الضحية ؟ ص ٦٢ .
- هل لأننا ابناء الحقيقة التي تقاطعت مع زيفهم ؟ ص ٦٢ .
- من الغالب ومن المغلوب ؟ ص٧٥ .
- من المنتصر ومن المهزوم ؟ ص ٧٥ .
- هل تأذنين لعاشقك الذي يمتطي دابة عرجاء ويشهر سيفاً خشبياً قديماً ، يحارب به شياطين الدمار ؟ ص ٩٠ .

نعم ففي كل الأسئلة نعثر على الأجوبة اللامجدية ، وبالذات السؤال الأخير محمل باللامجدية والمضحك المبكي على شكل الاستهزاء الذاتي ، يصل حدا لا يطاق عندما تصبح مواجهة الشر بـ دابة عرجاء وسيفاً خشبياً مهتري وفلك ضال ، يا لها من مبارزة دونكيشوتية خاسرة " لو بإمكاني أن أحمي مدينتي من هذا الطاعون ! لو أمكنني أن أكون درعاً لها .. لكن يا للحسرة ، لست سوى جرم يطوف مع نورسته في فلك ضال – ص ٨٨ " .

لقد حولت هذه الزمرة الضالة المدينة الى كرنفال حسب المفهوم الباختيني في الادب ، لذا فقد قام ابراهيم سليمان نادر باستعارة الظاهرة الكرنفالية للاشتغال عليها في الرواية وهذا ما ندعوه بإسباغ الطابع الكرنفالي على الادب ، حيث ذلك جسدّ الحالة بمنشور ثلاثي الابعاد

مُضخّم بانعكاسات ثلاثية للمتلقي لكي تكون الصورة مجسدة ومجسمة ومكبرة ، لأنه " يعيش الناس فيه ،يعيشون حسب قوانينه [قوانينهم]، طالما كانت هذه القوانين سارية المفعول ، أعني انهم يعيشون حياة كرنفالية .أما الحياة الكرنفالية ،فإنها حياة خرجت من خطها الاعتيادي ، انها ،في حدود معينة "حياة مقلوبة " و " عالم معكوس " فالقوانين ، والمحظورات ، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية ، أي الحياة خارج الكرنفال ، كل ذلك يلغى في زمن الكرنفال " ١١ ،وليس ذلك فحسب فالكرنفال " يقرب ، ويوحد ويربط ، ويقرن المقدس بالمدنس ، والسامي بالوضيع ، والعظيم بالتافه ، والحكيم بالبليد الخ " ١٢. هذا كله دفع بالمواطنين الى انهم " لم يعد الموت مخيفاً لأحد ، يعبر الناس لحظات الخطر مثل أبطال تراجيديين من مأساة إغريقية مبكية – ص ٨٧ " .

بل يصل التشكيك المؤلم الى خارج حدود المعقول والممكن ، عندما يصل التشكيك الى داخل الأنا ، فمعنى هكذا حالة حصول تفاقم وعمق داخل الأنا مع خارج الأنا ، حيث تكون على حدود الانقسام والتمزق :

-لا استطيع التعريف بنفسي – ص ١٩ .

- انا من اكون؟ ص ٨٥ .

إن التأكيد على الكينونة ، وان الرغبة والاجتهاد في الوجود اللذين يقودان ، لتجد في تأويل العلامات الطريق الطويل لحدوث الوعي . فإن هذه العلاقة بين الرغبة في الوجود والرمزية لتعني أن الطريق القصير لحدس الذات بالذات طريق مغلق . وإن استملاك رغبتي في الوجود ليعد أمراً مستحيلاً بوساطة الطريق القصير للوعي ، ووحده الطريق الطويل لتأويل العلامات هو المفتوح ، .. و " أسبقية" أنا أكون على أنا أفكر ١٣.

يعتبر المكان في الرواية عنصراً مهماً في السرد الروائي ومن اليات اشتغاله ، ولأن المكان في رواية " الشهوان " : نبع عين كبريت – قلعة باش طابيا العثمانية – جامع شيخ الشط - كنيسة مار يوسف – الجسر العتيق - الخاتونية – البدن الخ ، تجاوز بعده الواقعي ليتفاعل تفاعلاً بنيوياً وجودياً في النص الروائي ، فالمكان يكتسب اهمية كبيرة ليس لأنه عنصر من عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الاحداث وتتحرك الشخصيات فحسب ، بل لأنه يتحول في بعض النصوص المتميزة الى فضاء روائي محمل بكل العناصر الروائية ، وذلك يتم عن طريق اللغة وتحولاتها في التخييل الروائي واشتغالاتها ، حتى عندما يستعير الروائي المكان فإن ذلك لا يعني المكان الفعلي بقدر ما يعني المكان الروائي للقيام بإثارة مخيلة المتلقي وتحفيزها . ورغم استقلالية المكان عن الإنسان الا أن الإنسان يرتبط وجوده به ارتباطاً وجودياً لا انفصل عنه ، هذا جعل ان تنشأ علاقة جدلية متجذرة وعميقة بين الإنسان ومكانه ، وهذا ما لاحظه المتلقي في رواية " الشهوان " ، في نشوء هذه العلاقة بين الشخصية الرئيسة والمكان الرئيس الشهوان ، لتصبح وتتحول الى علاقة جدلية – حوارية بينهما :

" انمحت صورة (الشهوان) كليًا وحل الخراب والدمار ، ولحظة (حينا العتيق) الذي يعود من ألق الماضي الى مرارة الخرائب – ص١١ " .

" كنتُ أسمع دوي الرصاص من خرائب البيوت والحجارة التي سدت منافذ الأزقة الضيقة في حي " الشهوان " حتى أصبح الولوج منها صعباً – ص ٥٧ " .

قد يتسأل البعض من القراء ، لماذا لم تعرض لنا الرواية بشاعة البشاعة فيما فعله الظلاميين ؟ ، اقول لهم ، من خلال الذاكرة الفوتوغرافية التاريخية والمتخيل السردي ، كان الاشتغال على سردية النص الروائي ، ولولا اشتغاله عليهما ، لكان العمل يصبح مجرد كتابة يوميات مواطن وليس

لها علاقة بالأدب ، ولكن من خلال الذاكرة والمخيلة ، استطاع ابراهيم سليمان نادر ان يرصد الكل من جهة : عالمهم ، تجربتهم ، خوفهم ، قلقهم ، أمالهم ، همهم ، تفكيرهم ، موتهم ، ففي هذا الاتجاه حقق رسم صور حقيقية – متخيلة للمدينة الشهيدة وللناس مع ادانة إنسانية تاريخية للظالمين .

الهوامش والإحالات

*ابـراهيم سـليمان نـادر – روايـة " الشـهوان " ،الحكمـة للطباعـة والنشـر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٢١م .

١- مجموعـة مـن المـؤلفين / إشـراف : محمد القاضـي – معجـم السـرديّات ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، بيروت – تونس ، ٢٠١٠م ،ص ٢٦٠ .

٢- المصدر السابق – ص ٢٦٠ .

٣- د . أحمد عويّز – الذاكرة والمتخيّل : نظرية التأويل عند غاستون باشلار ، دار الرافدين ، بيروت / لبنان ، ٢٠١٧م ،ص ٣٨- ٣٩ .

٤- اريك ماريا ريمارك – للحب وقت وللموت وقت (رواية) ، ترجمة : سمير التنداوي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ١٩٢ .

٥- م. ب. باختين – قضايا الفـن الابـداعي عنـد دوستويفسـكي ، ترجمـة : د جميل نصيف التكريتي ، مراجعـة : د حيـاة شـرارة ، دار الشـؤون الثقافيـة ،بغداد / العراق ، ١٩٨٦م ، ص ٦٧ .

٦- المصدر السابق - ص ٨٩ .

٧- مجموعة من المؤلفين / اشرف : محمد القاضي – معجم السرديات ، ص ١٦٣ .

٨- م. ب. باختين – قضايا الفن الابداعي ، ص ٢٦٣ – ٢٦٤ .

٩- بول ريكور – الزمان والسرد : الزمان المروي ج٣، ترجمة : سعيد الغانمي ، راجعه عن الفرنسية : الدكتور جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، طرابلس / ليبيا ، ٢٠٠٦م ، ص ١٩١ .

١٠- المصدر السابق – ص ١٩١ .

١١- م .ب . باختين –قضايا الفن الابداعي ، ص ١٧٨ .

١٢- المصدر السابق – ص ١٨٠ .

١٣- بـول ريكـور – صـراع التـأويلات : دراسـات هيرمينوطيقيـة ، ترجمـة : د منذر عياشي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، طرابلس / ليبيا ، ٢٠٠٥م ، ص ٣١

السرد ما بين سلطة التخييل وسلطة الواقع

تستمد رواية " اكتشاف الحب : أوراق من مدونتي الشخصية " * لمروان ياسين الدليمي أشتغالاتها في استراتيجيات السرد على العنصر الإنساني في صناعة جوهر الرواية ، بالاعتماد على الذاكرة الواقعية للمؤلف ، الذي هو في ذات الوقت قرين السارد العليم ، رغم أن المؤلف حاول أن يُطعّم الواقع بالتخييل ، ولكن المتلقي بقى يحس بأن سلطة واقعية السرد تعلو على سلطة المخيلة الكاتبة ، بل تأكل جرف التخييل من قبل واقع التجربة ، هذا كله جعل سلطة التخييل تنجرف نحو سلطة الواقع ، وهذا ما يذهب اليه المؤلف حينما يقول " اعتمد المؤلف في بنية السرد على ما تمتلكه سلطة التخييل من تقنيات تمنحها فرصة تشكيل عالم روائي قرين للعالم الواقع " ١ ،هذا يجعلنا نتسأل : كيف يستطيع المتلقي التمييز بين الخيال والواقع ؟ هذا يذكرني بما قاله دوستويفسكي على لسان احد ابطال روايته " مذلون مهانون " : " إن المرء يفهمها في يسر ، إنها اقرب الى النفس إن صح التعبير ، كأن كل ما تتحدث عنه قد وقع لي أنا نفسي " ، فهو يكتب عن مواقف وجودية / حياتية تّعْرض لها خلال حياته ، كروايته " اكتشاف الحب " التي كتبها عن تجربة ذاتية له من خلال مراجعة الاطباء واجراء العمليات الجراحية واجراء الفحوصات في المختبرات الحكومية والاهلية مع زوجته المصابة بسرطان الثدي " أنا الآن اتذكر حديث جدتي عن المرض بعد أن بدأتُ استشعر ما ستُصبحُ عليه حياتنا على أثر هذه التجربة ، ص ٥٩ الرواية " ، فهي رواية تنبض بالحياة وتشعر الآخر بانها تحوي على جزءٍ من حياته ، حتى تُوشك أن تكون روايته : اعترافات أو مذكرات شخصية أو

يوميات " أحياناً أتسأل مع نفسي : ما هذا الذي أكتبه يومياً ، قبل أن أخلد الى النوم ؟ ما معناه ؟ بل ما جدواه ؟ ص ٨٣ الرواية " .

ومن خلال العلاقات الانسانية التي تجمع الشخصيتين الرئيستين اللتين هما الزوجين ، يأخذنا الراوي لعمق تجربة النفس البشرية في أبعادها الثنائية لهما : الحياة / الموت ، الحب / الكره ، التواصل / الابتعاد ، الايثار / الانانية الخ ، وعبر تفسيره لتصرفاتها ينتقل المتلقي من التعاطف معها الى مقارنتها بما هو عليه ، وما يدور في اعماقه من صراع محتدم وانفعالات ومشاعر ، حتى حبكة الرواية تظهر له انها استُمدتْ من ثنائية العلاقة المتداخلة المتبادلة بين الشخصيتين الرئيسيتين من اجل الاحتفال بالحياة عبر الكفاح اليومي الدؤوب والحساب لكل لحظة تمر عليهما ، وعبر تجربة إنسانية مريرة ،قاسية ، عصيبة ، لم يختبرها ، لكن كل ما يملكانه تجاه ذلك هو التحدي فقط الممزوج بالشجاعة والأيمان .

لعل بعض القراء يتسأل لماذا اختار الروائي " اكتشاف الحب " عنواناً لروايته ؟ رغم أن العنوان يظهر للوهلة الأولى لبعض القراء انه بعيد كل البعد على أن يمثل المتن ، ولكن عندما يشترك قاريء ' نموذجي ' كما يطلق عليه امبرتو ايكو في عملية القراءة ، عندئذ تتكّشفْ له قصدية الروائي في نحته هكذا عنوان يحمل الكثير من الدلالات السيمائية من حيث كونه : مخاتل – مراوغ – ملغز ، وما يعزز ذلك عندما يلحق عنوان أخر فرعي "أوراق من مدونتي الشخصية " بالعنوان الرئيس " اكتشاف الحب " لـ أسباب فنية بحتة ، ولكن عند القراءة الجدية للنص تتوضح الصورة الاصلية للعنوان والغرض من استفزازه للقاريء وتحريضه على البحث عن الأجوبة من خلال فهم الاسئلة التي أجاب عنها النص والتي هي مبثوثة في الرواية من اول صفحة والى اخر صفحة ، وهذا التدفق والشعور العميق

للحب نطلع عليه بعد خروج الزوجة من العملية الجراحية ، حيث يكون له ذلك ولادة ثانية من خلال عنقاء الحب المجبول بها " أحسست وكأني أبصر الحياة للمرة الأولى وهي تغمرني بالدهشة والسحر - ص ٦٢ الرواية " ، لأنه بالأساس تكون العلاقة بين النص والقاريء خاضعة لمنطق السؤال والجواب حسب ما يراه غادامير ، وعندما نعلم أن مُدوَنة : شيء مُدون ، ما كُتِب وسُجّل حفظاً له من الضياع . أو المُدوَنة : انها مذكرات الكترونية بمعنى تعمل كاليوميات الشخصية على الانترنت ، عندئذ سوف يكتشف المتلقي ، لماذا أخضْع الروائي التشبيه للاستعارة ، لأنه اراده أن يكون لغزاً ، لأن ماهية اللُغْز هي أن تُرَكب ألفاظ متعارضة ، لكنها تُؤدّي معنىً صحيحاً.

في رواية " اكتشاف الحب " لا نعثر على اصوات متعددة ، فقط صوت الشخصية الرئيسة ، المسمى ' مروان " ص ٩٠ الرواية " ' أن الرواية الاحادية الصوت تتضمن فكرة واحدة أو موقفا واحداً أو موقفاً ايديولوجياً واحداً . وغالباً ما تكون تلك الفكرة هي فكرة المؤلف المهيمنة ، وهذا ما نجده في الروايات الواقعية ،من حيث احادية الراوي ، والموقف ، واللغة ، والاسلوب ، والمنظور ، بمعنى أن مسار الرواية سوف يتحدد بفكرة المؤلف ، والسعي الى الاكثار من السرد على حساب الحوار ، ووجود الراوي / السارد العارف المطلق بكل شيء ، والمتحكم في منافذ السرد والحكي ، ورغم أن الرواية " تشمل عدّة تصوُرات متباينة ، يجسَدها أبطال متعدَدون (باعتبارهم متكلمين) لكن الكاتب (باعتباره متكلم ايضاً) لا يسمح باستقلال لغاتهم ذات الطابع الاجتماعي ، فيتحكم بها كلها ، وينتصر لفكرة واحدة فقط ، ويجعلها الغالبة والمهيمنة في الاخير " ٢ ، ولكن ميزة الروائي في " اكتشاف الحب " انه استطع مثلما تفعل الرواية المتعددة الاصوات ، رسم صورة الانسان المأساوي أو الفجائعي ، وتجسيد الشخصية غير المنجزة أو

غير المكتملة ، وتعبر عن تنوع الحياة ، والعمل ضد تشييء الانسان ، ضد تشييء العلاقات الانسانية في ظل نظام متخلف .

إن الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل ، يعتبر بذاته كافياً من اجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني ، ولكن بشرط ان يقوم البطل ، بوصفه وعياً ذاتياً ، بالتعبير عن نفسه فعلا ، إي بشرط الا يندمج مع المؤلف ، بشرط الا يصبح بوقاً لا يصال صوت المؤلف ، اخيراً بشرط ان تجري موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل وأن يحافظ داخل العمل الادبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف . ومالم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه ، فلن نجد امامنا عملا ادبيا ، بل وثيقة شخصية " ٣ ، وهذا ما لمسناه في الرواية ، في استقلالية الشخصية الرئيسة " البطل " تماما عن المؤلف ، رغم تطابق الاسماء ، كلاهما متخرج من اكاديمية الفنون الجميلة في بغداد ، الاثنان نازحان من مدينة الموصل الى مدينة اربيل عام ٢٠٠٧ ، عملهما واحد كلاهما يعمل مخرجاً للأفلام والبرامج الوثائقية ومعداً ومقدماً للبرامج ، التي ستعمل عند المتلقي على عدم التفريق بينهما والتداخل في الرؤية ، الا أن المؤلف فعل ذلك لضرورة فنية وامتحان ذكاء المتلقي ، منحت النص جمالية وانسيابية هادئة في السرد ، واستقلالية الرؤية لكلا منهما ، والاشتغال كلا في مساره المرسوم فنياً ، لأن فنَ " الاستعارة العَبْقري يكْمُن دوماً في إدراك المُشابهات ، هذا يتأكَد بعلاقته مع التشبيه الذي يُظْهِر في الكلام العلاقة التي هي في الاستعارة فاعلة دون أن تكون مَلْفُوظة . التشبيه ، كما سنقول ، يَظْهرُ لحظة المُشابهة التي تكون فاعلةً إلا أنها غيرُ صَريحة ، في الاستعارة " ٤ ، وهذا يدفعنا للتساؤل هل تنطبق مقولة جاك دريدا هنا " لا شيء خارج النص " التي جاءت في كتابه " في علم الكتابة " ، هذه المقولة قد تفهم من

قبل البعض خطأ فهو لا يعني بأن كل ما يهم هو داخل النص وأن العالم الذي خارجه ليس مهماً ، وهو لا يحاول التقليل ايضاً من اهمية القضايا السوسيولوجية – السياسية - الاخلاقية – الثقافية التي تكمن وراء النص ، اذا ما الذي يقصده دريدا بالضبط ؟ هو في الحقيقة يقصد أنه لا توجد مرجعية ثابتة خارج النص يمكن أن نحيل لها المعنى للوصول الى المعنى الحقيقي ، بمعنى أنه لا يمكن للقارىء الوصول الى المعنى ، وهذا غير ممكن لأنه لأبد وان يكون هنالك معنى محدد لدي الكاتب حتى وإن كان النص حمالاً لأوجه كثيرة وعديدة ، رغم أن النص هنا يخلق واقعه ، ويفرض نفسه ، ويرسم مجاله .

ولكن هنالك رؤية أدبية – سوسيولوجية مثلت البنيوية التكوينية التي تختلف عميقاً عن رؤية دريدا ، ولكنها تكون الاقرب الى طروحات رواية " اكتشاف الحب " من حيث بنى " العمل الأدبي " والبنى " الاجتماعية الخاصة " بـ الاضافة الى تمتع المؤلف بحرية مطلقة ، في خلق عوالمه الخيالية المحكومة بهذه البنى ، " ومما لاشك فيه أن استفادة الاديب من تجربته المباشرة في الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه لخلق عوالمه الخيالية آمر ممكن وغالباً ما يحدث ، ولكن هذه الاستفادة لا تعتبر بأي حال جزءاً جوهرياً من اجزاء العمل الأدبي ، وإن قضية توضيح استفادة الاديب من واقعه الاجتماعي ، قضية مفيدة ولكنها تبقى من قضايا الدرجة الثانية في عملية التحليل الأدبي " ٥ .

تبدأ الرواية بخبر ، خبر رحيل (= موت) الزوج على لسان زوجته " بعد ثلاثين يوماً على رحيله المفاجىء عن الحياة ، تجرَأت على أن تفتح باب غرفته وتدخلها لأول مرة التي كان مسرفاً في نثرها عليها طيلة حياتهما ... كان طيفهُ حاضراً في كل زاوية من زوايا البيت ، بمرحه واحاديثه وعبارات الغزل

التي كان مسرفاً في نثرها عليها طيلة حياتهما معاً ؟ ص ٦ الرواية " ، وعثورها على ملف وورد عندما تقوم بفتح اللابتوب موضوع على الشاشة مع بقية الايقونات ، يحمل عنوان : اكتشافُ الحبَ . مما يضعها هذا في زاوية الارتياب من المفاجأة داخل الملف ، رغم معرفتها به بانه المحب الحريص على أن يناغيها بأجمل عبارات الغزل ، ولكن هذا يدفعها للتساؤل بكل آلم وحزن مكثف : " لماذا اذن تركها ومن غير أن يقول لها ولو كلمة واحدة ! ص ٧ الرواية " ، وبعد اتمام قراءة النص يكون بمقدورنا اكتشف ذلك ، واكتشاف الحب ، الذي يكون فيه الاثنين يصبحا واحد ، وعلاقته الصميمية بالعالم وبذاته وبزوجته " وبالفعل فان ما يجب الكشف عنه أو وصفه او استخلاصه ، لا الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل ، لا صورته القوية ، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته ، أنه في نهاية المطاف كلمة البطل الاخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه " ٦. أن مروان الدليمي لا ينقل رويته الخاصة الى رؤية البطل حول وجوده الحقيقي نفسه وحسب ، بل وينقل معه كل ظروف الحياة اليومية الوجودية التي تحيط به والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي ،إن كل ذلك لم يعد يحتفظ بوجوده المستقل عن البطل وعلى مستوى واحد معه داخل عالم المؤلف " والى جانب الوعي الذاتي للبطل ، هذا الوعي الذي استوعب وامتص كل العالم المادي ، وعلى ذلك المستوى نفسه يمكن أن يوجد فقط وعي آخر مغاير ، والى جانب منظوره – منظور آخر ، والى جانب وجهة نظره بخصوص العالم – وجهة نظر اخرى بخصوص العالم . بإمكان المؤلف ان يضع في مواجهة الوعي الحاد جداً عند البطل ، أن يضع العالم الموضوعي حسب – عالم أشكال وعي اخرى تقف على قدم المساوة مع وعي البطل " ٧ ، وبما أن الرواية تحمل الشيء الكثير من الجانب الواقعي ، تكون وجهة النظر فيها ، اعتبار البطل

مغلقاً ، مع اعتبار حدوده الدلالية واضحة المعالم : " إنه يفعل ، ويعاني ، ويفكر ، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق أي في حدود صورته الفنية المحددة بوصفها واقعاً حقيقياً انه عاجز عن التوقف عن كونه ما هو عليه بالفعل ، أي عاجز عن الخروج من حدود شخصيته " ٨.

وتنتهي الرواية بمعرفة / اكتشاف الزوجة والمتلقي للمفاجأة المبعثرة ، المتوزعة ، التي في داخل الملف : " أيقنت من أنها وعلى الرغم من ثقتها بإخلاصه ووفائه لها طيلة حياتهما معاً ، إلا أنها لم تستوعب بما يكفي ، ما كان يحمله لها من حب تفاجأت به لما قرأت الملف ، ص ٢٣١ الرواية " .

تتكون الرواية من واحد وعشرون مقطع مرقوم في ملف اللابتوب ، ، فالملف مرقوم من قبل الزوج ، اما الاستهلال والخاتمة يكون من قبل السارد العليم .

لقد لعب الروائي لعبة ذكية ، عندما وضع التاريخ ضمن الدائرة السردية ، حيث جعل التماثل بين أحداث العمل الأدبي والأحداث التاريخية ضمن عملية السرد ، وهذا يحسب له ، لأنه وضع المتلقي في موقف لا يحسد عليه ابداً ، وضعه في حيرة لا يستطيع النفاذ منها الا بقراءة ذكية ذات دلالات تأويلية كاشفة لما ما بين سطور المقاطع الكثيرة الملغزة ، وليستدل منها على الإجابات المتراصفة خلف الأسئلة : هل الرواية تاريخية أم متخيلة ؟ هل الرواية واقعية تماماً أم خيالية ؟ ، رواية " اكتشاف الحب " نثر مكتوب بأسلوب سردي يتكون من احداث خيالية وواقعية خليطة متداخلة على صعيد ابستمولوجي ، تناضل الشخصيات في مجابهة خصم قاتل الذي هو عنصر الشر والمحور في الوقت ذاته ، يتمثل بسرطان الثدي .يستعرض الزوج مراحله منذ الاصابة به عبر المقاطع الواحد والعشرون مع مسمياتها التي تترافق مع الحالة المرضية لكل مقطع ، وما بين المقطع الاول " ثمة ما

يثير القلق " والمقطع الاخير " ليس هذياناً " ، تجري احداث الرواية المليئة بالقلق والخوف والرعب ، بمصاحبة الآلم والمعاناة والعذاب ، مظللة بالأمل والحب والأيمان " ما زلت مومناً بأن الحب له صور مختلفة وليس صورة واحدة ، ولكل واحدة منّا ذاكرته الخاصة التي يحتفظ فيها بصورة الحب التي مر بها واكتشف معانيها – ص ٢٢٤ الرواية " ، وما تتميز به الشخصية الرئيسة ، هو تساؤلاته الإنسانية والميتافيزيقية والفلسفية الكثيرة حول الأنسان وعلاقته بالعالم والكون وبالناس :

-ما الذي يدفعنا الى أن نقتسم مع الآخرين عذاباتهم بمحض إرادتنا ؟ - ص ٣٣ الرواية " .

-لماذا لا اتوق إلى يوم جديد تشرق فيه الشمس على وجودي إذا كنت أشعر باكتمال حقيقتي كإنسان مع من أتشارك معها رحلة عمري ؟ - ص ٢٢٣ الرواية " .

ففي رواية " اكتشاف الحب " ، فإن الذات الفاعلة تبحث عن هويتها المنسية على مستوى حياة بكاملها لأن " الأدب عبارة عن مختبر واسع تجري فيه التقديرات والتقييمات وأحكام الاستحسان والإدانة ، وهناك تستخدم السردية كحقل تمهيدي لأخلاق . " ٩ . ومن خلال جدلية هوية الذات والهوية السردية يستكمل تشكيل التكوين المتبادل بينهما ، لولادة جدلية الشخصية الروائية التي هي بالضبط جدلية الهوية الذاتية ، ولأن هوية الشخصية الروائية " تُفهم عن طريق تحويل عملية صياغة الحبكة اليها هي ، بعد أن كانت هذه العملية مطبّقة على الأحداث المحكية ، وبهذا يمكننا أن نقول بأن الشخصية هي نفسها صيغت كحبكة " ١٠.

إن رواية " اكتشاف الحب " قد جمعت بين التحليل السايكولوجي والدراسات الاجتماعية والرؤى الفلسفية والادبية في الخلق الابداعي ، ربما

تكون مسؤولة عن التشابه والاختلاف بين اللعب والحلم – وحتى – أشكال الخيال ، لأن المؤلف يكتب من الذاكرة ، بينما المتلقي يؤول المكتوب ، ويعيد صياغته ، حسب عمق الرؤية ، وفي هذه العملية يختلط الحلم بالحقيقة ، والواقع بالذاكرة ، والجسد بالزمن .

الهوامش والاحالات :

*مـروان ياسـين الـدليمي - روايـة " اكتشـاف الحـب : أوراق مـن مـدونتي الشخصـية " ، دار نينـوى للدراسـات والنشـر والتوزيـع ، دمشـق / سـوريا ، ٢٠٢٠ .

١- جريدة القدس العربي اللندنية ، ٤/ يناير / ٢٠٢١ .

٢- د عبـد الرحمـان اكيـدر – الروايـة البوليفونيـة : المقومـات النظريـة والخصائص الفنية ، مجلة افكار العدد ٣٤٤ / سبتمبر / ٢٠١٧ ، المغرب

٣- م . ب . بـاختين - قضـايا الفـن الابـداعي عنـد دوستويفسـكي – ترجمـة : الـدكتور جميـل ناصـيف التكريتي ، مراجعـة : الـدكتورة حيـاة شـرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد / العراق ، ١٩٨٦ ، ص ٧٢ .

٤- بول ريكور – الاستعارة الحيّة ، ترجمة : د . محمد الولي ، مراجعة وتقديم : جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت / لبنان ، ٢٠١٦ ،ص ٧٧

٥- لوسيان غولدمان – البنيوية التكوينية وتاريخ الادب – ترجمة : د . علي الشرع ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد ٥١-٥٢ ، ١ / يوليو / ١٩٨٧ ، دمشق / سوريا .

٦- قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي ، ص ٦٧ .

٧- م . ن . ص ٧٠ .

٨- م . ن . ص ٧٣ .

٩- بـول ريكـور – الـذات عينهـا كآخـر – ترجمـة وتقـديم وتعليـق : د . جـورج زينـاتي ، المنظمـة العربيـة للترجمـة ، بيروت / لبنـان ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٥٢ – ٢٥٣ .

١٠- م . ن . ص ٢٩٨ .

*نشرت في جريدة الزمان اللندنية بتاريخ ٢٥ مارس ٢٠

أزمنة الشخصية الروائية المتداخلة

في متخيّل الحلم السردي

يعمل القاص / الروائي محمد خضير في رواية " كرّاسة كانون "* على استعارة الأحداث والشخصيات من التاريخ ، لأنه يحاول أن يبين بأن هذه الشخصيات الروائية المتداخلة المستعارة في " كرّاسة كانون " يجمعها قاسم مشترك واحد ، رغم اختلاف وتباين أزمنتها وبيئتها وظروفها ، ولكنها تتطابق وتتوافق في نوعية الحدث التاريخي ، الذي هو الغزو لبلد ما في مكان ما ، ولأن حقيقته في الأساس حدث ، يحدث ، عليه يكون حكمنا على هذا الحدث – الحقيقة ، باستخدام مجموعة من المعايير التي يمكن تأشيرها ، وفصلها ، والتلاعب بها ، وذلك يتم عن طريق الرمز والفنتازيا ، ومزامنة الحدث . والاشتغال على المتخيَل والحلم في تداخله مع اللحظة التاريخية . وكذلك العمل على مزاوجة الزمن التاريخي والزمن الفلسفي .

يجب أن تكون القراءة لرواية " كرَاسة كانون " قراءة مزدوجة ، بمعنى أن على القارىء أن يقوم بقراءتها في ذات اللحظة قراءتين : قراءة بصرية / اللوحات – المنحوتات – التخطيطات ، وقراءة سردية / الكتابة ، وللتدليل على ذلك ، لذا قام محمد خضير بأطلاق تسمية " سكيتشات قصصية " بمعنى سكيتش / رسم اولي ، و قصصية / سرد ، لتكون رسم اولي سردي ، أي قراءة بصرية – سردية : متوازية ، مندمجة ، مفتوحة ، اعتمادا على خلفية سياسية – سوسيولوجية وفنية ابداعية ، لفنانين اوروبيين : غويا / رسام ونقاش " ١٧٤٦ – ١٨٨٢ " ، بيكاسو/ رسام ونحات " ١٨٨١ – ١٩٧٣ " وهنري مور/ نحات " ١٨٩٨- ١٩٨٦ " ، وفنانين عراقيين : جواد سليم – فائق

حسن – وعطا صبري ، ولكن يبقى محور الحدث الأساس الذي يجمع بينهم هو موضوعة الحرب :

-الراوي (غزو امريكا للعراق في ١٧/ ١ / ١٩٩١) . في عام ٢٠٠١ كتب محمد خضير روايته " كرّاسة كانون " مجسداً فيها اهوال ومأسي حرب الخليج الثانية للعام ١٩٩١ ، وتداعياتها ، حيث ربط ذلك بغزو نابليون لمدريد ١٨٠٨ ، والحرب الاهلية الاسبانية ١٩٣٧ .

- غويا (احتلال مدريد من قبل نابوليون عام ١٨٠٨) ونقده الشديد لهذا الاحتلال في سلسلة محفورات مطبوعة على الحجر في الاعوام ١٨١٠ – ١٨١٣ وهي تصور مشاهد مختلفة من مقاومة الشعب الاسباني لجنود نابليون بتقنية الغرافيك . والمفارقة المضحكة هي عندما تم إخراج رفاته من قبره بفرنسا في مدينة بوردو ، بناءً على طلب الحكومة الاسبانية ليتم نقله ودفنه في كنيسة سان انطونيو في مدريد ، وجدوا أن جمجمته مفقودة ، ولم يتم تحديد موقعها منذ ذلك الحين .

- بيكاسو (الحرب الاهلية الاسبانية عام ١٩٣٧) ، وادانته العنيفة لهذه الحرب ، ولحكم الجنرال فرانكو الفاشي المسنود من قبل الطيران النازي والايطالي الذي قام بضرب القرية يوم ٢٦-٤-١٩٣٧ وحسم المعركة لصالح الجنرال فرانكو ، والعالم كله واقف يتفرج على المجزرة الإنسانية الفظيعة ، وتمثلت أدانته في لوحة " الجورنيكا " ، وجورنيكا هي قرية شمال اسبانيا في منطقة الباسك اجتمعت فيها قوات الجمهورية الثانية المتكونة من الشيوعيين والاشتراكيين واليساريين والمتطوعين من انحاء العالم ، وقد اصبحت هذه اللوحة رمزاً عالمياً لتصوير وتجسيد فضائع واهوال ومأسي الحرب . وضم مبنى الامم المتحدة صورة منها . وقد تم توظيف تلك اللوحة من قبل الرافضين لغزو امريكا على العراق ، حيث " خطوطُ اللوحة تلك

قاطعة مثل حدّ شفرة ، أعضاؤها مبتورة ، ونساؤها مجرّدات ، فزِعات ، محشورات مع ثور وحصان في ملجأ نصف مضاء بمصباح كهربائي معلّق ، وآخر زيتيّ تحمله امرأة . أشكالُها غير كاملة تبحث عن منفذ تخرج منه الى فضاء أكبر ، فيُفرِعها حجمُ الظلام ، أو حجم الانفجار ، ويصدّها جدارُ صلد مقسوم بين لونين أبيض وأسود – ص ١٣ " ، فاللوحة هي مغرقة بالرمزية – التعبيرية ، فالثور يرمز لوحشية النازية وروحها المدمرة الشيطانية ، فيما ترمز الفرس لإسبانيا الجريحة التي تصرخ من الألم نتيجة الإبادة الجماعية من قبل الطيران النازي وقوات الجنرال فرانكو ، اما الراس التي تصيح والذراع التي تحمل الفانوس فتشيران الى الضمير العالمي الذي يلقي ضوءً على هذه المأساة – الجريمة ، ويدينها . واعتبارها رمزاً مضاداً للحروب وتجسيداً للسلام العالمي . بل ويقوّم محمد خضير بالعمل على مقارنة قوائم الفرس الجريحة في لوحة الجورنيكا مع قوائم الحصان المرفوع على نُصب الحرية لجواد سليم في ساحة التحرير ببغداد ، مقارنة بين وآد الثورة في اسبانيا وعلى ديمومة الثورة في العراق . جامعاً بين فضْائّي حرب عام ١٩٩١ وحرب ١٩٣٧ ، المتمثلتين بقوائم الاحصنة ، وما ترمز اليه في دلالة واضحة " اقتربتْ كرّاستي من هذا الفضاء المكسور بأصوات الحرب ، والمشوَه بتقطيع الأعضاء ، كما اقترب فانوسي من قنديل الغورنيكا ، ليكشف عن قوائم الفرس الجريح . كان الحصان المرفوع على نُصب جواد سليم في ساحة التحرير – ص ٢١ " .

إن الاستراتيجية الأساسية لرواية " كرّاسة كانون " هي اللاتكامل ، هي الانفتاح على الوجوه الستة ، أي على مكعبات مدن متخيلة وعلى خيالات مكعبة ، عبر النقص أو عدم الاكتمال ، على كل مستويات الرواية لا شيء يكتمل ، تبدأ الرواية في وصف تجربة كتابة " كرّاسة كانون " غير المكتملة : "

ظلت تجربة (كرّاسة كانون) حلماً من أحلام العقل ، بحسب تعبير الفنان الاسباني فرانشيسكو دي غويا . فمقارنة هذه المخطوطة غير المكتملة ، رغم حلمها المكتمل ، بمحفورات غويا المتقشّفة ، لدليلُ على احتمالات مفتوحة تتفتّق عنها المخيلةُ الرهينة الى عصرها ومآسيه ، فقد عظُمت مأساةُ كانون الثاني ١٩٩١ – ص٧ " . وبالفعل فإن عناصر اللا تكامل هي التي " تُمكّن النص من التواصل مع القارىء ، بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً . وبهذه الطريقة فقط يستطيع القارىء فعلا أن يجرب ما يسمى بالمعيار المثالي الذي تفترضه نظرية الموضوعانية (objectivist) باعتباره صفة ملازمة للنص "١ .

تتكون رواية " كرّاسة كانون " من الإشارة (كتبت للطبعة الثالثة التي صدرت عن دار الرافدين) وستة فصول هي على التوالي : ليلة الديكة – تخاطر دودو – برج الخفاش – ذات الأثافي – تلّ الجماجم – قطار القرن .

يبدأ متن رواية " كرّاسة كانون " من غلاف الرواية ، أي من العنوان وصورة الغلاف ، فالكرّاسة :دفتر . مجموعة من الاوراق يلصق بعضها الى بعض . أو تأتي بمعنى الجزء من الكتاب ، أما كلمة " كانون " تحيلنا الى يوم ١٩٩١/١٢/١٧م ، يوم هجوم القوات الامريكية مع ثلاثة وثلاثين دولة على العراق ، واطلق عليها عسكرياً عملية عاصفة الصحراء أو حرب تحرير الكويت ، وكذلك اطلق عليها حرب الخليج الثانية ، و ام المعارك بالنسبة للعراقيين . ويشير الى ذلك الروائي بوضوح في أن الرواية ستبقى الى الأخير غير كاملة ، مع التركيز على قارىء الرواية بالعودة الى هذا التاريخ " أن أيّ طبعة جديدة للرواية ، لن تقدّم مزيداً لمستزيد ، وعلى قارئها موضعةُ استجابته لنصّها في الموضع المقتّر بأبعاده غير الكاملة ، العودةُ الى اللحظة

التي انطلقت فيها صفارات الإنذار بعد منتصف الليل بساعتين من ليلة كانون الثاني الموحشة تلك – ص ٧ " .

إما الصورة التي على الغلاف فتمثل لوحة "حلم العقل " لـ غويا " يبدو فيه الفنان نائماً على حافة منضدة العمل ، محاطاً بأشباح عقله الحيوانية وهي تحلق حول راسه الراقد بين ذراعيه ، وقد خُطَت على جانب المنضدة الأسفل عبارة تقول : " عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش " – ص ١٧ " .

وهذا الغلاف هو للطبعة الثالثة التي صدرت عن دار الرافدين في بيروت عام ٢٠٢٠ ، وهي طبعة منقحة ، بينما هنالك طبعة أخرى وهي الاولى للرواية قد صدرت عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ٢٠٠١ ، قبل الاحتلال الامريكي الذي وقع في الشهر الرابع عام ٢٠٠٣ . وطبعة ثانية عن دار ازمنة ، ولهذه اللوحة قصة تستحق الوقوف أمامها, فهي واحدة من مجموعة من اللوحات للفنان غويا, وعددها ٤٨ لوحة, تُسمّى هذه المجموعة " النزوات " و التي تحمل كلّها نفس الطابع التنديدي لكلّ ما يقيّد حرية الإنسان و يضطهد وجوده ، وتتسم هذه المجموعة بالسخرية الناقدة للسلطات الدينية و السياسية, ولهذا كانت لوحاته ممنوعة, و لم يتمّ عرضها و نشرها إلاّ بعد وفاته، تم إنجاز هذه اللوحة في سنة ١٧٩٩ . ونلاحظ فيها رجلاً نائماً على طاولة, و قد أنحى القلم عنه وخلف الرجل مجموعة من الطيور الأسطورية الضخمة تصفّق بجناحيها و تصيح بقوة و نلاحظ أيضاً وجود وحشان غريبا الهيئة أحدهما رابض على ظهر الرجل والأخر قابع أمامه يقذفه بنظرات شرسة يتضح في هذه اللوحة فكر غويا الحرّ و المتمرّد على القيود. و الذي كان يحترم العقل و يؤمن بحرّية الفكر و يدعو لرفض الجهل و الخرافات . وفي هذه اللوحة يبين غويا كم كانت السلطة متخلفة ، جاهلة ، قامعة للعقل الحر المتفتح .

وفي هذا يظهر لنا كم عمق ذكاء محمد خضير في توظيفه للوحة واختفائه ورائها ، عندما اشتغل على المعاني التأويلية - الرمزية ، خوفا من المسألة من قبل السلطة القمعية للكلمة الحرة ، ولهذا التجأ الى توظيف الفن التشكيلي / الصورة البصرية في كتابة روايته ، ومن خلال الخطاب السردي : البصري – الكتابي ، المؤطر بالحلم ، ذو الرؤية المزدوجة ، والقراءات المتعددة ، والتأويلات المختلفة ، بعيداً عن الطرح المباشر، ففي الظاهر/ العلن تدين الرواية (وهذا فعلي وحقيقي) تحالف امريكا الدولي ، وباستباحة سماء العراق بمئات الطائرات التي قصفت العراق بشتى انواع الاسلحة المتطورة الخبيثة ، ولكن في الباطن/ المستتر وفي ذات الوقت ، يدين ويعري ويكشف " فعل " السلطة ، وهذا نعثر عليه باستفاضة في فصل ليلة الدّيكة المليء بالسخرية النقدية لرموز السلطة ، فعنوان الفصل " ليلة الدّيكة " يدلل على ذلك بأعمق صورة، حيث قدّم محمد خضير حكاياته من منطقة " ما وراء السرد " وتخطيطاته من منطقة " ما وراء الرسم " وفق شكل مفتوح على عمق غير منظور ، تميز بالانعكاسية المكثفة والتناصية التهكمية ، لأن العلاقة الما بعد حداثية " بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيدا من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة – ويعمل ما وراء القص التاريخي من اجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية – إنه نوع من المفارقة التهكمية الجادة التي تؤثر على كلا الهدفين : التناصات مع التاريخ والرواية التي تلبس حالة موازية (وان لم تكن مساوية) لإعادة تهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب . يوظف الدمج النصي لهذه الماضيات التناصية ، بوصفها عنصر هيكلي تكويني لرواية ما بعد الحداثة ، على أنه تسويق رسمي للتاريخية عالمياً وأدبياً "٢ . هذا يجعلنا نستشهد بمقاطع من ليلة الدّيكة ، وبالذات المحاورة

التي تجري في مسرحية السحب للكاتب المسرحي اريستوفان ، التي يسخر فيها من سقراط الذي يطلق عليه السفسطائي ، وهذا تلاعب من قبل الروائي ليزيد من حدة الأثارة القرائية لدي القارىء امعاناً في التهكم والسخرية ، وليستفزه في المعلومة الخاطئة المقدمة له، لأن الفيلسوف سقراط لم يكن يوما ما سفسطائيا، لأن السفسطائي من يقلب الحقائق ، " يجعل المنطق الأردأ يبدو هو المنطق الأحسن ، والخبيث يبدو جميلاً والجميل يبدو خبيثاً – ص ٢٨ " ، ليس ذلك فحسب بل تستمر هذه التهكمية والسخرية الى أقصها ، في المحاورة بين ديك أريستوفان وديك سقراط ، بدأ ديك ارستوفان دوره في المناظرة بقوله " أيها المتفرجون ، سأتلو حقائق أمينة بألفاظ حرّة ، وأيده كورس الدجاجات : " أيها الحكيم الماجد ! يامن تُجادل بأجمل حكمة ، تبدو الفضيلة العتيقة حلوة على كلماتك " - ص ٢٩ " . انها صورة النفاق والانتهازية بأبشع صورة .

وعلى هذا المنوال ، يستعير محمد خضير ، مقطع على شكل حوار من مسرحية للكاتب المسرحي الاسباني بويرو باييخو المسماة " حلم العقل " ، ويضمنه في روايته ، وهو حوار بين غويا – الذي سقط في حفرة مظلمة اثناء عودته الى بيته بالليل المظلم - وبين الفار ، حيث لهذه المحادثة دلالات رمزية قصدية مبطنة : " ما عدْنا نسكن هذه الحُفَر منذ زمن طويل . أقصد منذ صارت لنا جحور دافئة في مخازن الملفّات وقاعات المحاكم ومطابخ المستشفيات ... أصارحك بأنني أفضل ملفّات المحاكم ، وُلِدْت في زنزانة ، وكنت أنقل لصديقي المحكوم الذي يشاركني السكن حقيقة الحُكم المدّون في الملفّ السريّ لمحاكمته ، كان حُكماً قاسياً لا يستحقّه "٣ . وهذا الاقتباس لا يشير اليه محمد خضير ،بل يشير الى عبارة " عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش – ص ١٠ " التي ضمنها لرواية كرّاسة كانون قائلا :اولا انه لم يأخذ من

المسرحي "باييخو" سوى هذه العبارة فقط و هذه العبارة رغم انها وردت في مسرحية "حلم العقل" لـ"باييخو" الا انه قد اكتشفها في تخطيط لوجه غويا (بورتريه) يظهر فيه نائما وحوله تدور وحوش أسطورية بوجوه خرافية.. وقد كتب غويا تحت التخطيط عبارته هذه على الـ"بورتريه" وهي- العبارة- تكشف أهمية الحلم في رواية (كراسة كانون) .

واضاف القاص محمد خضير: اشتغلت في روايتي عن طريق الدخول الى منطقة الحلم وان تصوري ينحصر في ان الحلم طاقة كبرى للكاتب، لا لان (الحلم) يؤدي الى النكوص والسلبية في المجابهة بل لأنه المجابهة ذاتها التي اصطلح عليها حديثا بـ (الحرب الناعمة) فلا يستطيع الكاتب -الفرد- امام جبروت السلطة وعسفها وقمعيتها ان يقف بوجهها مباشرة ولكن-الفنان- يتمكن بقدراته ان يظهر قوة تصديه الفني لها من خلال العمل الإبداعي القائم على الحلم الايجابي".. وقدم القاص خضير مثلا عن "غويا" ذاته ايام احتلال نابليون لاسبانيا ووقوفه بصف اسبانيا كمواطن اسباني أولا رغم انه تحت سيطرة استبداد الملك.. وعمل بيكاسو في الـ (غورنيكا) عندما عمد لاظهار قوة الفاشية على قرية ضعيفة كما عمل "هنري مور" النحات تخطيطات مؤلمة عن الملاجئ وحياة الناس القاسية ايام القصف النازي للندن . ثم ختم القاص محمد خضير حديثه بالقول: " ان الكاتب يدخل الحلم ليبتعد عن رصد ازلام السلطة الثقافية ويستطيع من خلال هذه المنطقة ان يقول ما يريد وهذا ما حدث في "كراسة كانون" التي كتبت زمن السلطة الدكتاتورية وبتكليف علني من رئيس النظام السابق.. و اضاف : رواية "كراسة كانون" يمكن ان نقول عنها انها قالت أشياء كثيرة.. بعضها كان مباشرا وآخر بشكل غير مباشر .٤

ونحن بدورنا نتساءل ، هل رواية " كرّاسة كانون " رواية تناصية بامتياز ؟ أم اشتغالها كان يقوم على أسلوب الأصل والطرس ؟ يقول جيرار جينيت في تعريفه للتناص " هو علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص . بمعنى ، عن طريق الأستحضار ، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، بشكلها الأكثر جلاء وحرفية ، وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد أو بشكل أقل وضوحاً واقل شرعية (في حالة السرقة الأدبية) وهو افتراض غير مصرح به، ولكنه ايضاً حرفي . أو بشكل أقل وضوحاً ، بعد ، وأقل حرفية في حال التلميح ، أي في ملفوظ لا يستطيع الا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر ، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال " ٥ .

عمل محمد خضير منذ بداية الرواية على بيان ما يثق به وما يؤمن به للمتلقي عند كتابته للسرد الحديث ، فيقول " لا أثق بالشكل النهائي الذي يتكوّن من شيء صلد أو مائع ، ثم يسكن في الفراغ على منصة ثابتة ، واجماً لا يتحرك ، كنت أثق بالخطّ المتحرك في فضاء مقسوم بين الظلمة والنور ،أؤمن بالشكل اللانهائي ، الخاطف، غير الكامل ، الشكل الذي يتحرى نقصه – ص ١٣ " ، بمعنى أن أساسياته في العمل هي : الانفتاح ، الحركة ، الثنائية ، اللانهاية ، اللامتكامل . فمن خلال هذه المفردات يصيغ عمل يتميز بجمالية عالية ، واسلوب متقن ، ورؤية ثاقبة ، لذا فأن نصّ محمد خضير يكون " النصّ القابل على القراءة هو النصّ الذي تُعاد كتابته على وفق شفراته ، وأنظمة علاماته ، وبناه " ٦ . وعليه مادام النصّ منفتح ويشارك في تعددية إنتاج الدلالات – التأويلية ، سيكون النصّ تركيباً من الشفرات والدلالات المستعارة .

ولا يكتفي محمد خضير بهذا القدر من الشرح في استراتيجية كتابته ، بل يتعدى الى العمل الى تحديد الفروقات بين الرسام/ التشكيل والمؤلف / الأدب ، من خلال منظور جيرترود شتاين " ١٨٧٤ - ١٩٤٦ " - وهي روائية وشاعرة وناقدة أدبية فنية امريكية - فيقول " تفرّق جيرترود شتاين بين أنا الرسّم وأنا الكاتب ، وتقول بأنّ الكاتب يرى نفسه موجوداً بمفرده داخل نفسه . ولا يعيش في انعكاسات كتُبِه ، أمّا الرسّام فيرى نفسه انعكاساً للأشياء التي وضعَها في رسومه ، ولكي يكون قادراً على الرسم يجب أن يحقق الرسم أولاً . لهذا فأنا الرسّام ليست هي أنا الكاتب أبداً ، وأفكار الرسّام الأدبية ليست هي أفكار الكاتب الأدبية – ص ٢٢" . ومن خلال هذا التقاطع والاختلاف في الموقف بين الكاتب والرسّام ، يتعالى تساءل محمد خضير مُطالباً الأدب أن يكون له أوجه متعددة كزار النرد الذي يمتلك ستة وجوه مختلفة ، لكل وجه وظيفته وشفراته وعلاماته " متى ينعكس الكاتب في كتابته كما ينعكس الرسامُ في رسومه ؟ ليت هذا يحدث في الكتابة أيضاً ، فينقذف الكاتب الى خارج نصّه . متى يحدث أن يكون النصّ مكعباً ، مركباً ، مرسوماً بأكثر من وجه - ص ٢٣ " .

وفي رواية " كرّاسة كانون " حقق محمد خضير، ترسيخ جماليات الثنائيات ، البصر (العين) / البصيرة (الخيال – الحلم) . صور حقيقية (خارج العقل) / صور ذهنية (داخل العقل) ، مستمدة كل ذلك من سياقات ودلالات المفاهيم : اللوحات – التخطيطات – المنحوتات – المحفورات ، وهذا كله يعمل على إنتاج بعدين متوازيان متناغمان للصورة هما : البعد الحلمي والبعد الفلسفي ، فالصورة حسب رأى تودوروف " تتولد من توليف جديد للكلمات ، وليس فقط من اختيار معين لها "٧ ، وبالاعتماد على الخطاب المنطقي الذي هو آلة العلم وادة البحث العميق والمعرفة الشمولية ، وعلى

صورة التخيل الجمالية . وحتى الحلمية فيه تكون فنية وهي خاضعة لأسلوب تجريبي حديث يشتغل على تداخل الفنون التشكيلية مع الأدب ، مجسدة في ذلك علاقة الصورة بالأخرين وبالعالم .

وأخيراً ، بعد أن انتهينا من قراءة " كرّاسة كانون " ، نحن نتسأل فقط عن المقولة التي وضعها الروائي كمدخل وعتبة للرواية " عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش " ، فهل استيقظ العقل العراقي ألآن ونامت الوحوش ؟ أم لا زال هذا العقل مخدراً بالغيبيات والخرافات ؟ والوحوش الكاسرة الجديدة تعمل ليل نهار على حقنه بأنابيب التجهيل والامية والتضليل . وفوق كل هذا وبوجع الذات التي تسخر من نفسها ومن وضعها البائس في العقد الثالث من الالفية الثالثة ، نتسأل مع محمد خضير ، السؤال الذي يمتلك علامات استفهام لانهائية :

-متى ينتهي هذا الحلم ؟هذا الذي أسميته حلم العقل – ص ٨١ ؟ .

الذي كان حلماً " مكعباً حكائياً سداسياً – ص ٨٦ .

الهوامش والاحالات

*محمد خضير – كرّاسة كانون " رواية " ، دار الرافدين ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٠م .

١- فولفغانغ إيزر – فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة وتقديم : د حميد لحمداني و د الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس / المغرب ، ١٩٩٥م ، ص ١٦ .

٢- ليندا هتشيون – ما وراء القص : السخرية والتناص مع التاريخ ، ترجمة : أماني ابو رحمة ، المجلة الثقافية الجزائرية ٦ / ٢٠١١ .

الدراسة فصل من كتاب " جماليات ما وراء القص : دراسات في رواية ما بعد الحداثة " مجموعة مؤلفين . ترجمة أماني ابو رحمة ، دار نينوى للنشر والتوزيع . دمشق – سوريا ، ٢٠١٠ .

٣- بويرو بابيخو – حلم العقل ، ترجمة : د صلاح فضل ، سلسلة المسرح العالمي ، وزارة الأعلام . الكويت ، ص ١١٨ .

٤- جلال عاصم – موقع AL-nnas,com ، في ١٢-١٠-٢٠٠٧ .

٥- جيرار جينيت – أطْراس ، ترجمة : المختار حسني ،مجلة حكمة الالكترونية ، ٢-٥-٢٠١٦ .

٦- ج . هيو سلفرمان – نصيّات : بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، ترجمة : علي حاكم صالح و د حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٢، ص ٥٦ .

٧- تزفيتان تودوروف – الأدب والدلالة ، ترجمة : د محمد نديم خسفة ، مركز الانماء الحضاري ، حلب / سوريا ، ١٩٩٩م ، ص ٩٦ .

*نشرت في جريدة الزمان الدولية في ١٦يوليو ٢٠٢٢ .

السرد المؤسطر بين الواقعي والمتخيل

الموت يصنع التاريخ
والتاريخ يصنع الموت .
جون كيتس

تستمد رواية " زقاق الجُمجُم "* للروائي بيات مرعي نسغها من جوهر الوقائع التاريخية – السياسية – السوسيولوجية ، وهي تعمل على تحويل المشاهد الواقعية الى مشاهد اسطورية ، عبر مزاوجتها في سياقات تخيلية موحدة ، وهكذا فإن الواقع المرسوم في السرد المتخيل ما هو الا عبارة عن سرد يستوحي المتخيل المرسوم في الواقع للشخصيات والأحداث ، فاللجوء الى المتخيل يكون من اجل خلق عوالم مغايرة ، أو اختراع عوالم بديلة تكون نقطة الشروع في مزاوجة الواقع بالمتخيل ، لأن هذا الواقع قد انهك الاشخاص ، كونه مؤلم جداً لاحتوائه على معاناة عميقة غير خاضعة لحدود ، لذا احياناً يجدوه معقداً ولا يعرفوا ماذا يفعلوا ، واحياناً اخرى يكون لا معقول بالنسبة لهم أو غير مفهوم بتاتا ، فالإنسان يقف " عاجزاً أمام أسئلة الوجود وأسئلة الواقع فيلجأ إلى المتخيل ليجد أجوبة لم تمنح له ، أي أن المتخيل لا ينبع عن اختراع أعلى بل عن سؤال لم يشبع العقل " ١ . عند ذلك يتقبل هذا الواقع المأساوي، الشخصيات والأحداث والامكنة المؤسطرة ، لأنه في " عالم يتقبل العناصر المؤسطرة بصورة مبهمة لحياته اليومية "٢ .

تمثل الاسطورة بالنسبة للكتّاب دعماً ابداعياً جمالياً ، اما في النقد فتعتبر الاسطورة مفتاحاتفسيرياً ، ولكن ماهي الاسطورة اليوم بالمفهوم

الحديث ، يقول بارت " سأعطي مباشرةً جواباً بسيطاً يتفق تماما مع علم الاشتقاق : الأسطورة كلام.. أن الأسطورة عبارةً عن منظومة اتصال . إنها رسالة . إنها صيغة من صيغ الدلالة "٣ . وهذا ما نعثر عليه بكثافة عالية في نص رواية " زقاق الجمجم " ، فأن اللغة فيه حاملة للدلالات ، يعني الكلام المشتق من اللغة كذلك ، وهو في الوقت ذاته منظومة اتصال ، مع كل الخطابات ، أذن من الممكن أن يصبح كل شيء أسطورة " لأن العالم معينً لا ينضب من الإيحاءات " ٤ .وعلينا أن لا ننسى أن الأسطورة هنا في النص موظفة كأداة تفسيرية . وهذا ما جعل الروائي المعاصر أن يقوم بتوظيف العنصر الاسطوري في روايته ، كما في رواية " زقاق الجمجم " ، عندما قام الروائي بتوظيف العناصر اليومية الاعتيادية من خلال لغة الاسطورة الى عناصر اسطورية ، فاللغة قد تحولت من اعتيادية الى مؤسطرة .

إن رواية " زقاق الجمجم " مُتشْكلة من حكايات متعددة ، متناسلة من بعضها ، متداخلة متشابكة في بعضها ، ليس ذلك فحسب ، بل حتى الأزمنة فيها متداخلة بقوة ، بحيث تتيه على القارىء غير المْركزْ في السرد عن أي زمن يتكلم النص ، ولو لم يضع الروائي بعض التواريخ في متن النص أو كتابته لبعض الاشارات العابرة لأصبح الزمان في النص مفقود بالنسبة للقارئ ، بل ومبهم وغامض .

تبدأ الرواية بإهداء محمل بسخرية مبطنة ، ولا معقوليته ، مع الاشارة الى نساء زقاق الجمجم الخمسة والحبيبة غير المعروفة : " إلى ضحايا الحرب العالميّة السّابعة نساء الجمجم وحبيبتي " ص٧ ، وقد يتسأل المتلقي افتراضيا: لماذا حشر المؤلف في الاهداء مع نساء الزقاق ،الحبيبة (غموض)؟ وماهي الغاية المقصودة بالحرب العالمية السابعة (عدم الحدوث)؟ هنا من حق المتلقي أن يلجأ الى التأويل ، لأن التأويل متعدد الأوجه بالنسبة للنص

وبالنسبة للمتلقي ، فالنص هو فضاء مستقل للمعنى " لأن حدث النصّ ليس حدثاً من إنشاء المؤلف ، وليس معنىً لمعنى المؤلف . وكلَ من الحدث والمعنى في متناول التأويل أو التفسير "٥ ، وبما أن المتلقي يؤسس المعنى ، فاذا المعنى يتأسس في قراءة النصّ .

وعند الحفر في عنوان الرواية تتوضح لنا دلالة المعنى ، جمجم السرّ في صدره: أخفاه . جَمْجَمَ عدّوه : أهلكّه . جمجَمَ كلامه :لم يبينه . الجمجُم : المداس ، ومن خلال التمعن في معاني المفردات ، يرى المتلقي أن انسب واقرب مفردة للعنوان هي " الاخفاء " ليكون : زقاق الاخفاء/الموت ، بالرغم من أن العنوان فيه من المجاز الايحائي الكثير متماشياً مع النصّ والذي يتوافق معه تماماً : زقاق الأرامل – زقاق الموت . بحيث اصبح زقاق الجمجم (جغرافيا و ورمزاً) من شخصيات الرواية الرئيسة بالإضافة الى الشخصيات الأخرى : الأرامل الاربع . أن رواية " زقاق الجمجم " كمكان يحمل من الرموز والدلالات الكثير ، كما أنه يكشف لنا عن قوة وارادة الإنسان رغم مأساوية الظروف وقساوتها ، ليظهر لنا قدرته على عدم الاستسلام واليأس امام الصعاب ، كما يبين زقاق الجمجم / المكان بواطن الإنسان الداخلية بكل ما يختلج فيها من صراع على المستوى : السايكولوجي – والايدولوجي – والسوسيولوجي ، وبين كل شخصية وقرينتها من شخصيات الرواية ، بل وبين شخصيات الرواية جميعها ، فيكشف المكان لنا الغطاء عن مأساة هذه الشخصيات في صراعها مع نفسها ومع العالم المحيط بها ، أن الذي يدفع بيات مرعي لـ هكذا عمل روائي هو أن الشخصية الرئيسة في الرواية ليس الارامل الاربع فقط ، بل كذلك الزقاق نفسه ، لأن اشتغاله على المكان كان بمثابة اشتغال على شخصية حية ، وباعتقادي أن زقاق الجمجم هو يرمز لمكان أخر اوسع الذي هو " العراق " والذي ابتلى بالحروب وبالاحتلال

الامريكي ، وما زقاق الجمجم الا نتيجة حتمية لتلك الحروب وللاحتلال الامريكي . حيث اصبح المكان نفسه هنا تعاقباً متخيّلاً لا يشبه حضوره في الجغرافيا اذا كان موجوداً فعلاً .

تبدأ الرواية بعنوان " ما بعد ١٩٨٠م " وهو العنوان الذي سيكون الوحيد للأخير، وهو الذي سيضعنا في مواجهة الحرب العراقية – الايرانية : " السّاعة الواحدة بعد منتصف الليل ، كانت سيارة الـ (O.M) روسيّة الصّنع – هكذا أسماها الأصدقاء – قد جاءت بنا من مدينة الديوانية في وسط البلاد الى مدينة البصرة في اقصى جنوب العراق ، هكذا هي الحياة " ص٩ ، هكذا هي حياة الحروب المؤدية الى الموت المجاني المتعدد الانواع ، ولكن صوت من نسمع ؟ اهو صوت المؤلف أم صوت الراوي/ البطل ؟ لا يمكن أن يصبح المؤلف – الإنسان خارج الصورة ،خارج النص ، فهو يظهر في الجانب الشكلي من الصورة ، وهذا يجعله بكل سهولة يتطابق مع الراوي/ البطل ، عندئذ تكون صورة المؤلف ممزوجة بصورة الإنسان الحقيقي في الواقع ، لأنه حاصل تطابق وعي المؤلف مع وعي الراوي / البطل وعالمه " يحاول المؤلف أن يبرز كل تفصيل من تفاصيل البطل بهذا المعنى ، كل خاصية له ، كل حدث من حياته ، كل تصرفاته : افكاره وأحاسيسه ، وكأننا نتعامل في الحياة من الناحية القيمية مع كل انعكاس يصدر عن الناس المحيطين "٦ ، وليس ذلك فحسب بل " يتوجب علينا أن نعطي تعريفاً أكثر عمومية للمؤلف والبطل كجوانب مترابطة نسبياً من الكل الفني للعمل ، ومن ثم إعطاء قانون عام لعلاقتهما المتبادلة ، ويخضع هذا للتباين والعمق "٧ .

ومنذ السطور الاولى ، وكما بُيّن لنا الراوي وصولهم للمدينة في الليل / الظلام ، أي يريد أن يقول للقارىء أو يحسسه بأن الحرب ماهي الا ظلام ، انها جحيم دانتي ، وبأن فيها الاف الحكايا عن جثث اناس نزعت هوياتهم

بفعل الموت واندرجوا تحت مسمى مجهول الهوية " ففي مدينةٍ كالتي اقتادونا اليها وغرسونا فيها كما تُغرَس الأشجار في الأرض ألفُ حكاية وحكاية عن جثث لا هويّة لها ، تركَتْها عجلة الحرب خلفها " ص١٢ .

ثم نتعرف على الراوي وعلاقته بزقاق الجمجم ، حينما يعود بنا بذكرته للطفولة مع مسح شامل للزقاق ومن هم ساكنيه مع اوصافهم :

" إحدى أسعد ذكرياتي حين كنا نجلس تحت شجرة فحل التوت الكبيرة وسط حوش بيتنا العتيق وثرثرات نساء زقاق الجمجم الملاصق لبيتنا تخترق خلوتنا "ص٢٦ .

" زقاق ضيق مبلط بالحجارة ، تنبعث منه روائح كأن أحداً يحرق دهن العود وعرف الصّندل لتهبّ رائحة على جناح طائر تجعل الروح تنتشي ، ربّما كان ذلك لكثرة ما تتعطر نساء الزقاق بشتّى أنواع العطور " ص ٢٢ .

" فجدار منزلنا الجنوبيّ يطلّ على الزّقاق بنافذته الواسعة التي طالما كنت اجلس في حوضها منذ الفجر، وأراقب الأحداث نزولاً عند رغبة أمّي " ص ٢٢

" (زقاق الجمجم) الذي لا يُعَرف عنه اليوم سوى أنّ أربعةً من مساكنه الخمسة تقطنها أربع أرامل جمعتهن الصّدفة ، في كلّ بيتٍ أرملة ، شاء القدر أن يُسكنَ أربعة نساء أرامل ومعهنّ فتحيّة بنت المدير التي تتمتّع بالعيش مع زوجها الحاج يونس " ٣٧ .

" فهن نساءُ تجاوزت أعمارهنَ الخمسين واثقلت اجسادهن الترهلات واكتسحت التجاعيد وجوههنّ وكأنهن جئن ضيفات من كوكب احرقته البراكين " ص ٣٩ .

" النساء اللواتي نشفت أروحهنّ ويبَست ارحامهنّ " ص ٤٠ .

الأرامل الاربع ، هن نتيجة تحصيل حاصل للحروب العبثية التي حدثت في العراق : الحرب العراقية – الايرانية ، الضربة الدولية عام ١٩٩١ للقطعات

العسكرية العراقية عند انسحابها من الكويت المسماة " عاصفة الصحراء " ، الاحتلال الامريكي – البريطاني عام ٢٠٠٣ ، فهن لم يخضنّ الحرب ولكنهن تحملن نتائجها الكارثية ، روحاً وجسداً ، تحملن المعاناة والوجع والألم والحزن المشبوب بالحاجة في انصاف الليالي لجسد يدفيّ الجسد ،فإن الجسد ليس مكتملاً ذاتياً ، لأنه لا يستطيع تلبية حاجاته الذاتية ، لذا يحتاج إلى الآخر والى نشاطه وفعله، والذي يؤدي الى ممارسة الجنس ليصبحا جسدا واحدا ، وهذا ما نشاهده يحصل في اجساد الأرامل الاربع من التهاب الرغبة في اجسادهن عندما لا تلبى الحاجة من الآخر الغائب ، انهن محكومات بـ كابوس ابدي من قبل الحروب والطبيعة ، فهن أرامل / الحياة – بلا اولاد/ الزينة – بلا مال / السعادة :

" في داخل كلّ منهنّ شيء يشبه البركان ، تحرقهنّ حممه في وحدتهن ، كل واحدة تتمنّى أن تقفز المعجزات كي تخفف عنها هذه اللّوعة وهذا الشّوق المحرِق ، لكنهن يعرفن أن رداً بارداً سيصدر من حولهنّ ويجمد تلك الحمم ، فمن المستحيل أن تتحقّق تلك الأحلام " ص٤٩ .

فعند الحاجة نوفة يكون قطها الاسود هو زورق نجاتها عند لحظة الشبق في الليالي الحالكة عوضاً عن زوجها عبد الرحمن الفحام ، الذي غادرها يوم الاثنين من عام ١٩٨٥م للالتحاق بالجبهة ، ولم يعد لها نهائيا ، ثم قطها الأسود يخرج ولم يعد :

" لقد غاب دون سابق انذار ليضيّعني في منتصف الطريق ، رحل واودعني في ثلاجة الموتى وبين بقايا حطام ، بقيتُ جسداً تلسعه لفحات الوحدة المُرّة ، جسداً حذِراً مترقباً مكفَناً بالصمت "ص٥١ .

" وقد اعتادت أن لا تنام إلا بعد ان يضرب ذلك الأسود بذيله الأملس ساقيها المنتفختين فتخرس روحها وهي تنظر الى عينيه المشعتين ، ويكاد

مواؤه يكون همساً يثير فيها كلَ غرائزها المدفونة ، فتنام بعد أن يفيض تعرُقها " ص ٤٦ .

إما ما كان يثير الأرملة الثانية مديحة الخياطة ، وفي ذات اللحظة يثير حنقها ، وتدخل في حالة نفسية ذات بعدين متعاكسين ، أثارة / اشمئزاز ، عندما تقوم بتحميم اخيها عبود الذي جن أثر اصابته بشظية طائشة والذي يعثر على جثته منتفخة خارج المدينة ، واما زوجها سعيد بن مجيد الحلاق فقد قتل في حرب عاصفة الصحراء عام ١٩٩١م اثر سقوط صاروخ :

" ظل سريرها ساعاتٍ يُصدر صوت زقزقاته وهي تحاول أن تهرب من فكرة تطاردها ، وقد اعتادت أن تراودها عن نفسها وهي في قمّة أزمة حرمانها الجنسي كلما دخلت مع عبّود لتساعده في الاستحمام ، الرجُل الذي تحضر فيه كلّ معالم الرجولة إلا العقل " ص٨٨ .

إما الأرملة الثالثة صبيحة بنت العربنجي ، والتي قتل زوجها صالح وهو ابن عمها بـ قذيفة هاون ، التي تبقى تعدّ الساعات في ليلها ، الا بعد .. :

" كانت تحاول ان تمسك لجام حصان أبيها الذي رحل منذ زمن بعيد ،ولجام صبرها وانتظارها في وحدتها ، فحصان روحها لا يثبط عزيمته الفارسُ الطّائش الوحيد الذي يحضر في حلمها كل ليلة بسبب نذير أمرٍ لا مفرّ منه ، يتسلل عنيداً وغامضاً الى مضمار جسدها ليبلل وحدتها ، فتهرب منكسرة لتُمضي نصف الليل في صناعة سروج الخيل ، تلك المهنة التي ورثتها عن أبيها ، فهي مصدر عيشها " ص ٨٩ .

إما الأرملة الرابعة مهدية ام عيون ، ذات الجمال الفاتن والأنوثة الطاغية ، زوجة حسن الحجار الذي فُقْد في الحرب ، مجهول المصير ، تموت هي وزوجها الثاني ابراهيم الحمال ، بعد أن تحملت الاهوال :

" تُمضي وقتا طويلاً أمام المرآة في غرفة نومها وهي تستعرض قامتها بثوبها الشفاف ، وفي احيان كثيرة تمنح جسدها حرّيّته المطلقة ، فتتعرى كطفل وليد بعد أن تُسدل ستائر نافذة غرفتها ، ثم تطرح جسدها على فراشها مَرّةً وتتقلّب كسمكة ابتلعت الزّهر ، أو تقف أمام المرآة مرة أخرى ، تريد أن تطفي تلك الغريزة الثائرة بين ضلوعها " ص ٩٠ .

كما شاهدنا أن السمة الجوهرية في رواية "زقاق الجمجم " هي سيطرة الموت على كافة محاورها " للموت وجوه متعددة منها : مجازي – رمزي – ايحائي – طبيعي)، وفي خضم هذا الموت العبثي الذي تنتجه الحروب أو الموت بالصدفة أو الذي تنتجه الطبيعة كنتيجة حتمية للإنسان ، يبقى الموت لغزاً يستعصي فك شفراته وابعاده : الفلسفية – السوسيولوجية – والميتافيزيقية ، لذا استثمر الروائي في السرد هذه الابعاد الثلاثية جمالياً لكتابة روايته التي تحتوي على الكثير من الدلالات والانزيحات ، للوصول الى غاية معينة تدفع بدهشة الموت نحو ارتداء عباءة الجمالية .

كما نعرف أن الرواية عموما هي إعادة تشكيل العالم باللغة ، أما هنا هي إعادة تشكيل العالم الروائي بالموت ، من خلال توظيف لعبة الموت ، وبما أن الحياة هي نقيض الموت ، فالرواية إذا هي تشكيل للحياة ، رغم حضور الموت في هذا التشكيل ، أي أن ثنائية الحياة / الموت يكونا متقابلين فيها ، كوجهي العملة المعدنية ، " إنّ اللعب يكون قادراً على تخلل كل أبعاد حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات ، والأجناس ، والحظوظ المتباينة من الثقافة ،لأنّ الأشكال من اللعب هي أشكال من حريتنا "٨ ، وكما يوجد لعبة للموت هنالك لعبة للحياة ، وخير من يمثل ذلك ملحمة جلجامش وانكيدو، عندما اراد جلجامش الخلود وبحثه عن عشبة الخلود ، ولكن حالما حصل عليها

فقدها ، و رأى موت صديقه وخله انكيدو أمامه ، عندئذ عرف الحقيقة ، رغم أنه من الخمسة الملوك – الالهة في مملكة اوروك .

جميع شخصيات الرواية الرئيسة يموتوا أو يصابوا بمرض لا شفاء منه مثل فتحية زوجة الحاجّ يونس ، أما الأرامل الاربع رحلوا الى العالم الأخر باستثناء "مديحة الخياطة " التي غادرت العراق الى تركيا مصابة بمرض الارتعاش العصبي .

من حكايات زقاق الجمجم المهمة والتي تحمل في طياتها رمزية – تأويلية هي حكاية البحث عن كنز مخبّأ تحت أحد الجدران العتيقة ،ولا أحد يعرف تفاصيل الحكاية التي " تسربت من مصدر مجهول ، مفادها أن تحت أحد البيوت الخمسة ، أو في زاوية من زواياه يوجد كنز عظيم للخديوي العثماني .. إلا أنّ الحاجّ يونس لم يُبدِ أي اهتمام بهذه الشائعات ، وهو الرّجل الوحيد في زقاق الجمجم ، وربما كان بيته معنياً بهذا الأمر " ص٣٧ ، اشاعة لا وجود لها من الصحة ، إلا عندما ظهر رجل قصير عراقي يبحث عن الأخوين التوأم حميد ومجيد ثخينة ، وعندما التقى بـ حميد ثخينة بدأ يسأله أسئلة حول زقاق الجمجم وانه سوف يمنحه ضعف أجره اليومي عشرة اضعافه ، هنا بدأ " يتسأل حميد : من هذا الرّجل ؟ وماذا وراءه ؟ ولماذا يسأل عن زقاق الجمجم ؟ " ٧١ ، وفي صباح اليوم الثاني كان الرجل العراقي القصير والرجل الأشقر الانكليزي قد اعدا للأخوين موتة لا يحلمان بها أبداً ، عندما انجزا مهمتهما بمساعدة الخرائط التي جلبها معهما والكتب التي عثرا عليها داخل الغرفة المستطيلة التي نزلوا اليها عبر فتحتين من السرداب العائد للحاجّ يونس الساعاتي ، الاولى ارتفاعها حوالي ثلاثة امتار والثانية ارتفاعها حوالي اربعة امتار، وفي أحد زوايا الغرفة يظهر لهم " باب كبير محصّن بمسامير حديدية قد اضفت على مظهره متانةً كبيرة ، منقوش ومزخرف ، يوحي الى

من يراه بالكثير من الجمال والابداع كأنه باب قصر ملّكي " ص٩٨ ، وعند الاقتحام للباب يعثرا على " نساء ورجال وحيوانات وعربات صغيرة من الطين المفخور، وهناك ألواح خشبية منقوشة ، مدعومة برسومات مختلفة ،وألواح صلصال عليها نصوص كُتبت بالكتابة المسمارية ، وأوانٍ فخّارية وحليّ من الذهب ، وزجاجيات وأسلحة وأدوات برونزية وقطع نقود قديمة جداً ، قطع مختلفة بأحجام متعددة "ص ١٠٦ .

فالحيلة التي اعدها العميل العراقي والرجل الانكليزي هي أن اغلقا على الأخوين ثخينة باب أحد الحجرات الموجودة في الدهليز المتعفن ليتركاهما للموت البطيء نتيجة الطمع لكسب دنانير قليلة وسذاجتهما وجهلهما ، لكن المفارقة التي وقعت للرجلين كما اسماها الراوي " لعنة المكان " أن الانكليزي عندما سحب الحبل الذي نزلوا به نكاية بالأخوين كان هو طريق العودة الوحيد . ولكنه كان يعتقد بأن هنالك منفذ أخر للخروج ، ولتظل صرخة القصير مكتومة لا أحد يسمعها سوى يهوذا .

تنتهي الرواية صباح الثامن عشر من ديسمبر عام ٢٠١١ م بأعلان المحتل الامريكي انسحابه من العراق تاركاً قواعد عسكرية متفرقة فيه .

استخدم الروائي أسلوب السرد المتداخل " المتقطع" بحيث يجعل القارىء ينتقل من حكاية الى حكاية ثانية دون أي فجوة أو أحساس بالانقطاع ، كون هذا التداخل سلس واحياناً مكملاً لحكاية سابقة ، فالسرد المتداخل " المتقطع" يقوم على عدم الالتزام بالتتبع المنطقي فيختلف زمن الحكاية عن زمن السرد ، اذ يقوم السارد بتقديم الحكاية من آخر حدث عرفته ، معتمداً في ذلك على تقنية الاسترجاع والوصف والحذف ، وكذلك قام باستخدام تقنية أخرى تلجأ اليها الرواية الممسرحة في ايجاد نوع من العلاقة البنائية ما بين الواقع بوصفه وثيقة والمتخيل بوصفه نوعا منضبط ، بل

تكون اقرب الى أنتاج لقطة سينمائية متكاملة ، يمثل ذلك هذه الاسطر (المشاهد المتداخلة) :

" أصبحت مهدية أملاً جديداً فتح الباب على مصراعيه لأحلام جاراتها الأرامل المتعطشات الى رائحة عرق الرّجال .. انهى الأشقر وصاحبه القصير عملهما بنجاح وقد تحايلا على الليل ، وقبل أن يضعا خطة للهرب كان هناك أمر يدور في رأسيهما ، وهو أن يتخلصا من الأخوين "ص١٤٢ .

" منذ اليوم الاول لعودة المقهى للحياة علق خلدون صورة كبيرة لعمه الراحل توسطت عمق المقهى . رحل الحاجّ قاسم بهدوء تام تاركاً صوت التلفاز يصدح بأخبار الوطن ..صور التجاوزات الامريكية في سجن ابو غريب تثير عاصفة غضب عالمية ، مفتش امريكي مَعنيّ بالأسلحة يعجز عن التوصل الى ادلّة حول إنتاج الحكومة السابقة أسلحة دمار شامل " ص١٩٤ .

*بيات مرعي – زقاق الجمجم " رواية " ، الآن ناشرون وموزعون ، عمان / الاردن ، ٢٠٢١م .

١- ليلى احمياني – صورة المتخيل في السرد العربي : البناء والدلالة ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة / مصر ، ٢٠١٦م ، ص ٤٣ .

٢- وليم رايتر – الاسطورة والأدب ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد / العراق ، ١٩٩١م ، ص ١٢ .

٣- رولان بارت – اسطوريات : أساطير الحياة اليومية ، ترجمة : د. قاسم المقداد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق / سوريا ، ٢٠١٢م ، ص ٢٢٥ .

٤- م ن ، ص ٢٢٦ .

٥- ج. هيو سلفرمان – نصيات : بين الرمينوطيقا ، ترجمة : حسن ناظم و علي حاكم صالح ، المركز العربي الثقافي ، الدار البيضاء / المغرب ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٢م ، ص ٥٤.

٦- ميخائيل باختين - النَظرية الجمالية : المؤلف والبطل في الفعل الجمالي ، ترجمة : عقبة زيدان ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق / سوريا ، ٢٠١٧م ، ص ٥٩ .

٧- م . ن ، ص ٦٧ .

٨- هانس جورج غادامير – تجلي الجميل ، ترجمة ودراسة وشرح : د . سعيد توفيق ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة / مصر ،١٩٩٧م ، ص ٢٠٨ .

اللعبة النصية في تشكيل السرد

يشتغل الروائي أمجد توفيق في رواية " ينال "* على أسلوب السرد المتداخل ، أي الرواية داخل الرواية ، أو حكاية داخل حكاية ، لكل منهما راوي مستقل عن الأخر ، الأولى الأساسية تروى بضمير المخاطب من قبل " عبد الله ابو فيصل " ، موازية للرواية الثانية البؤرة التي تقرأ على شكل مذكرات شخصية / أوراق من قبل " ينال " بضمير المتكلم ، وهذه الأسلوبية مناسبة لتحقيق " خصوصية الجنس الروائي هذه لا يمكن أن تكون الإ الأسلوبية السوسيولوجية . فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي المشخص الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها ، (شكلها) و (مضمونها) "١ . لتكون مَحْكومة من خلال الحوار الداخلي ، والسياقات السوسيولوجية – الإيديولوجية التي تكشف عن ذاتها بتعدد الاصوات . وبما أن الكلمة هي لغة ، فاذا هي لا تشتغل الا عبر الاختلاط الحواري في الاستخدام اليومي ، الذي يكون الفضاء الفعلي والحقيقي لحياتها . وليس ذلك فحسب ، فأن تحولات وتغيرات الرواية المعاصرة لا يتم الا عن طريق تعميق هذه الحوارية .

منذ بداية الرواية يعمل الروائي على اشراك / اقحام القارىء في أستنباط المعنى المختفي ، غير الظاهر ، أي البحث عن المعنى الموجود دلالياً في ما وراء النص ، من منظور فلسفي / اخلاقي " مرتبط بعمل ينال كتاجر أسلحة أو عمل سانا في ملهى ليلي " ، ومن منظور سياسي / ادانة لسلطات قامعة متوحشة مع الآخر . ففي هذه الحالة يكون القارىء باحثاً عن الدلالات - الرمزية في ما وراء المتن . وهذا ما اشار اليه بكل وضوح " أمجد توفيق " في تنبيه القاريء الى ذلك في مدخل الرواية عندما نباه أن لا يقع في شرك

القراءة الواحدة ، والرؤية الواحدة ، والزاوية الواحدة ، بل يصر على قيام القارىء بقراءة تأويلية شاملة معمقة نباشة، لأن إنتاج معنى العمل الروائي لا يكون إلا من خلال القارىء ، وفي حالة غيابه يفقد النص معناه ، فالمعنى ينتج من التفاعل الحاصل بين البنية اللغوية للنص ، وفعل الفهم لدي القارىء : " كنت أقدم لرواياتي بكلمة اسميها مدخلا والمدخل لرواية ينال محيّر إنه لا يؤدي الى باب واحد أو باب يمكن تبينه ومتى ما اقترحت بابا أو طريقا للوصول أكن قد ساهمت بإخفاء طيور نادرة لا يمكن رؤيتها إلا بنظرة متسعة الزاوية لا تغفل بابا أو إمكانية للتمتع بألوانها وأصواتها وسحرها . إنه دعوة لتأمل الحقوق التي لم تقرها البشرية يوما . الحق في مناقضة الذات والحق في الرحيل بمعناه المطلق والحق في الصمت . ما أضيق الطريق ما أصعب الوصول لمن لا يكون قلبه دليله – ص ٩ " . هذا الاستشهاد يذكرني بالفيلسوف الاغريقي ديوجينيس عندما سئل لماذا تحمل الفانوس والشمس في كبد السماء ؟ فكانت أجابته : أبحث عن الإنسان ! أو أبحث عن الحقيقة ! .

علينا أن نتعرف على شخصيات الرواية قبل الخوض في تفاصيلها ، ولكي يستوعب القارىء ما يقراه ، ولتكون رؤيته أعمق واوسع ، الراوي الاول /عبد الله : مدرس متقاعد كتب رواية واحدة فقط ، سافر هو وزوجته من العراق الى اسبانيا ضيفا عند ابنهما فيصل الذي يعمل طبيبا في إحدى مستشفيات المدينة ، ومتزوج ولديه طفلة اسمها لمار ، وهو "أي ابو فيصل " يعشق السفر والترحال خارج العراق واطلع على " مشاهد وثقافات لشعوب وبلدان ، لكن أيا منها لا أعده بديلا عن ارتباطي ببلدي ومدينتي – ص ١٤ " . رغم صعوبة الوضع والمعاناة في مدينة بغداد ، تكون " علاقتي ببيتي ومدينتي وبلدي يشبه ذلك ، أعرف أمراضه ، وأعرف حجم القسوة والفشل وقلة

الحيلة وافتقاد الحلول ، وهشاشة القائمين عليه أعرف كل ذلك لكنه بلدي – ص ١٤ " .

وهو لديه مشتركات كثيرة مع ينال منها : السفر ، وبأن الحياة يجب "أن نحياها ، لا أن نتفرج عليها – ص ١٦ " ، وهذا ما يؤمن به ويستقتل من أجل تحقيقه الراوي الآخر ينال ابن اللحظة الإنسانية فيقول " الحياة وجدت لنعيشها لا لنتفرج عليها ، أو نقضي أيامنا ولياليا في تحليل جوانبها السلبية أو الإيجابية بحثاً عن المعنى النهائي ، الذي اخفق تراث من البشرية بعلمائها وفلاسفتها وأوليائها في منح جواب يطفىء جمرة السؤال المتقد – ص ١٤٨ " .

إما السيد ينال " ينحدر من أصل عراقي ، وهاجر في زمن ملتبس خارجه ، ليستقر فيما بعد في اسبانيا – ص١١" ، زوجته فرنسية تنحدر من أصل تونسي ، خريجة كلية القانون ، وابنة وزير تونسي سابق يعيش في باريس ، وابنته " تنال " ، وهو رجل مشهور ، تاجر أسلحة ، وغني جدا . حتى هو يجد اسمه "غريباً ، مضحكاً ، فهو فعل مضارع وليس أسماً.. أبي اطلق علي الاسم تقديراً لعلاقته مع صديق أرمني كان يحمل الاسم ذاته ، أن الاسم يعني في اللغة الأرمنية الفارس – ص ٢٨ ".

يتم تعرفهما ، عندما يكون ابو فيصل هو وعائلته بجولة سياحية في جنوب اسبانيا في منطقة خلابة، تبعد عن مدينة ماربيا المشهورة بضع كيلومترات ، ويصادف أن ينال يمتلك مزرعة هناك ، وعن طريق حفيدة ابو فيصل " لمار " وكلب ينال المسمى " تيكو " يتم التعرف .

لقد برع " أمجد توفيق " في أثارة التخييل عند القارىء عن طريق استخدامه لتقنيات مختلفة منها : الوصف – الحوار – السرد ، من اجل رسم الشخصيات " وبالذات شخصية ينار " ، مما استدعى ذلك أن يُفرض على القارىء أن يكون حاضراً ومشاركاً داخل الرواية لمراقبة تحولاتها

السوسيولوجية والاخلاقية ، وليس ذلك فحسب ، فالتخييل اصبح سمة أساسية في بناء الرواية ، وفي رسم الشخصيتان الرئيسة . وكذلك من السمات الأساسية في رواية " ينال " ، الحوار الأدبي ، الذي اخذ مساحات كبيرة من الرواية في كل فصول الرواية تقريباً ، فالحوار " وإن بدأ في الظاهر حواراً بين شخصين ، فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور ، وإنما يمر عابراً الى المتلقي الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص ، وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة " ٢. واتسمت هذه الحوارات بكثرة التساؤلات ، أي اصبح التساؤل بصيغة التحاور ، لا هو سؤال ولا هو حوار ، بل سؤال مقابل سؤال ، بمعنى أن الحوار هنا يعتبر هدفاً جوهرياً وليس مجرد وسيلة . الحوار هنا " ليس مقدمة تقود الى الحدث ، بل هو نفسه حدث . انه لا يعتبر كذلك وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للإنسان : كلا، فالإنسان هنا لا يعمل فقط على الكشف عن نفسه في الخارج بل هو يصبح لأول مرة ما هو عليه بالضبط ، أي أنه يتكشف ليس فقط للأخرين ، بل ولنفسه ذاتها ايضاً . ان تكون فهذا يعني ان تتعاشر حوارياً . وعندما ينتهي الحوار ينتهي كل شيء . ولهذا فأن الحوار لا يستطيع ، في الحقيقة ، ان ينتهي بل ويجب ان ينتهي "٣ :

-تعرف من يتوسط لإطلاق سراحك ؟

- لا ، ومن يعرف بأنكم من نفذ اختطافي ؟

- هو من تتهمه بالانتقام منك .

- أتقصد حسن ؟

- نعم

- غريب حقاً ، لماذا أنا هنا ؟ ، هل لي أن اعرف ؟ وكيف عرف حسن بذلك ؟ ص٤٣ .

بل واحياناً أخرى تأتي المحاورات على الاغلب في " صيغة سؤال وجواب لقضايا فلسفية ومنطقية ، تأتي غالباً في إطار المناقشات الفكرية ، غير أنه كان للطابع الكرنفالي تأثير في تكوين ذلك الحوار وصياغته "٤.

تتألف الرواية من سبعة فصول ، الفصل الاول يكون على شكل مفتتح أو استهلال لكل الفصول الستة ، وذلك لتواجد كلا من الشخصيتين الرئيسة فيه ، ثم بعد ذلك تتوزع الفصول على الشكل التالي لكل منهما ، ثلاثة فصول ، ينار : ٢-٤-٦ ، اما فصول عبد الله : ٣-٥-٧. هنا تتفصل اللعبة في النص الروائي عن طريق المناوبة في الفصول ، بحيث تكون هذه المناوبة في فصول عبد الله متقاطعة متداخلة في الوقت ذاته ، بينما في فصول ينال متقاطعة ، لا نسمع إلا صوت واحد ، متسمة بفنية جمالية عالية ، حيث تكشف هذه النقطة عن " أهمية تعريف اللعب كعملية تحدث في "المابين " . أن اللعب لا يكتسب وجوده في وعي اللاعب أو موقفه ، بل على العكس يهيمن اللعب على اللاعب ، وينفخ فيه روحه . واللاعب يجرَب اللعبة بوصفها واقعاً يفوقه . وتكون الحالة هكذا عندما تكون اللعبة نفسها " مقصودة " بحد ذاتها كواقع ، ومثال ذلك اللعب الذي يظهر كعرض من أجل متلق ما " ٥. لأن الغرض من اللعب ليس في الحقيقية تحقيق المهمة ، وإنما تنظيم حركة اللعبة ذاتها وتشكيلها . وكذلك يحدث هذا عندما يغادر الروائي كل الاشكال السردية : الواقعية – الاسطورية – الفنتازيا ، ليأخذ شخصية حقيقية لكي يبني عليها نصه السردي ، بحيث لا يجعل الرواية تبدو وكأنها سيرة ذاتية للشخصية التي ينبني عليها السرد ابداً . رغم

اعتماد الرواية البؤرة على الاوراق فقط ، ثم أضافة عليها ملحقات التخييل ، هذه هي اللعبة الذكية للروائي .

إن شخصية ينار هي الشخصية المحورية في التشكيل السردي في هذه الرواية ، وقد أسس الروائي تشكيله لها على أساس الاوراق / المذكرات ، أي على ما جاء فيها من اراء اخلاقية " نعم أنا تاجر أسلحة ، ولا يهمني كثيرا أن يصل السلاح الذي أسهم في تجهيزه للآخرين الى هذا الطرف أو ذاك ولكن لماذا يكون صناع السلاح أبرياء ، وأكون أنا الذي يتاجر بهذه الصناعة مجرماً وقاتلاً ومرفوضاً – ص ١١١ " ، وافكار فلسفية " الفكرة أعمق بكثير من محاولة سريعة للإحاطة بها ، بل أستطيع القول بأن مزيدا من البحث والتفكير لا يقود إلا لمزيد من الضباب والعتمة " – ص ١٥٨ " ، ورؤى ايديولوجية " أنا رجل حر ، لا يردعني فكر أو منهج معروف ، ولا يحدد سلوكي غير ما أجده متجانسا مع هدفه وأساليبه – ص ١٤٨ " ، وتصورات وجودية " ما أجمل الغرق في لحظة وئام مع امرأة في سرير ، وما أحلى أن تكون قادراً على الإحساس بالجمال والرضا في وجبة طعام أو سفرة أو صفقة – ص ١٤٨ " ، مطروحة في هذه الاوراق ، على حين يرتبط ثانيهما بالعلاقة بين ينار بوصفه مثقفا ومواطناً عراقياً وأشكال السلطة السياسية التي تجسدت في حكومة الظل ، ويتأسس التشكيل السردي لهذه الرواية على مجموعة من التقنيات السردية التي استمدها الروائي وتعامل معها بطريقة فنية جعلت منها تقنيات فاعلة في بنية الشكل ، منها الاشتغال على عملية المناوبة بشكلها المتداخل السلس بجمالية .

يبدأ الفصل الثاني بمجموعة اوراق ، مكتوب في اعلى الصفحة الاولى :(أوراق مبعثرة لم أمتلك يوماً القدرة على اتلافها) ، ونحن بدورنا نتساءل : لماذا لم يستطع اتلافها ؟ وهل هناك سبب نفسي في عدم اتلافها أو سبب

آخر ؟ ، منذ بداية الفصل يظهر لنا ينال والمؤلف الضمني مع تأكيد بانه زير نساء من الطراز المخيف ، فيقول :

كل اللواتي عرفتهن ، أفضل مني ، كلهن أوضح مني ، صادقات ، متفانيات ، يعرفن بالضبط حدود القلب ، وجنون الحب ..لماذا اخفق إذاً في إقامة علاقة صحية مستمرة خارج الزلازل التي تعصف بي ؟ ولماذا يكون الارتباط أشبه بهاوية او مغامرة في الظلام ؟ ماذا يجدن في إنسان متردد ، متقلب ، لا يكاد يثبت على رأي او قرار ؟ ص ٢٥/ ٢٦ " .

لنقرأ مقطع ثاني ، لكي تتوضح الصورة اكثر ، ولكي نعرف رؤيته للأشياء وتعامله مع الاخرين ، وما هي افكاره ؟ وكيف ينظر للمرأة ؟ وكيف يعمل مقارنة مع الاشخاص الذين يدعون الاخلاق والعفة والتدين مع فتيات الليل :

" فكثير من فتيات الليل اللائي عرفتهن في أوقات كثيرة ، وأجهل كل شيء عنهن ، ونسيت أسماءهن ، كن يتمتعن بصحة نفسية اكثر من العديد من الشخصيات التي لا تكل من تكرار المفاهيم الأخلاقية ، ولا يخلو كلامها من مفردات القيم العالية ، والمعايير الدينية – ص ١٢٦ " .

كان مترجماً في إحدى القنوات الفضائية ، فصل من عمله ، نتيجة ترجمته تقرير نشرته صحيفة اميركية يتكلم عن الفوضى السائدة والسلاح المنفلت عند المليشيات ، وتناول الوضع الداخلي في العراق ويصفه بالكارثي ، ويشير الى قادة احزاب وكتل سياسية ، وعلى أثر ذلك ايضاً ، يختطف ويعذب ، وفي اثناء التعذيب وهو شبه غائب عن الوعي ، يجعلوه يبصم على توكيل لاحدهم في بيع املاكه ، واخيرا يجد نفسه قد قذف في بركة يتجمع فيها مياه الصرف الصحي ، بعدها يخرج هاربا من العراق ، وهو يتسأل ٍبحرقة موجعة مع نفسه :

" أسمع عن جرائم متنوعة في العالم أجمع ..
أسمع عن قتل وخطف وتعذيب وابتزاز وانتقام وتصفية مصالح ، ولكنني في الاقل لم أسمع في الألفية الثالثة عن مجرمين يفعلون كل ذلك وهم يحملون عناوين ومناصب حكومية في الدولة ، أو انهم يتمتعون بإمكانياتها ووسائلها ، إلا في بلدي ..
إنه صراع من نوع آخر صراع بين الدولة واللا دولة ، وابطال اللادولة يستخدمون إمكانات الدولة في صراعهم لتقويض الدولة ،هذا لا يحدث إلا في بلدي – ص ٣٧ " .

كلما تقدمنا في قراءتنا للرواية ، نعثر على تساؤلات كثيرة مبثوثة بين السطور ، تدور حول : الذات ، والاخرين ، والعالم ، والمحنة التي يمر بها العراق ، في الوقت ذاته يعمل امجد توفيق على دفع القارىء / الناقد الى خضم هذه التساؤلات المختلفة : فلسفية – فكرية – وجودية – اخلاقية ، من اجل استفزازه وتحفيزه على التفكير بها ، بل والعمل بشدة على مواجهتها ، وفي تعمقنا هذا ، نكتشف بأن شخصية " ينال " عبارة عن " جمرة أسئلة " ، مع عشقه للنساء البيضاوات ، وحبه الطاغي للطعام . أو بالأصح يحب الحياة بكل تفاصيلها بكل الوانها بكل تناقضاتها بكل عيوبها ، فهو ابن لحظته .
" ما الحل ؟
لا شيء سوى قانون قوي عادل ذي قدرة وفعالية على الحضور دون أي اعتبار يحد من حركته أو قوته . قانون لا يمنح أحدا حق الاعتراض عليه ذلك لأنه صمم للجميع ويطبق على الجميع – ٤٧ " .
وإن الصورة لا تكتمل لـ شخصية " ينار " الا باستعراض نساء الرواية جميعهن ، وما هي علاقته بهن ؟ ، تنقسم نساء الرواية الى فئتين بالنسبة

اليه ، نساء الفئة الاولى ، العشيقات : الرومانية روكسانا تاجرة السلاح ، الطالبة الفنلندية سانا التي تعمل في نادي ليلي ، ، بالإضافة الى العشرات من النساء اللواتي عندما يكن معه يصبحن في السرير عاريات بدون ورقة التوت ، لا يتذكر أسماءهن ، لكنه يتذكر اجسادهن المروضة على الجماع والاجتماع ، وهذا نموذج لمغامراته مع زوجة مسؤول كبير " أدخلتها في غرف الضيوف ، ولم أخرج من الغرفة إلا بعد أن شهد السرير المزدوج ممارسة فيها من الجدة والجمال والرغبة في إشباع الآخر ما يكفي بأن أهتف في وجه الزمن يكفيني انني انتصرت وأخذت استحقاقي – ص ١٣٠ " . اما الفئة الثانية فهن الزوجات : ام فيصل – ام لمار – ام تنال ، زميلته في جامعة بغداد " منال " والتي خرجت هي وعائلتها من العراق الى تركيا ، لأن ابيها ضابط سابق محسوب على النظام البائد هدد بالقتل من قبل جهة مسلحة ، وهذه العلاقة بقت للأخير علاقة زمالة واحترام . من هذا نكتشف أن السيرة الذاتية تكتب الذات " بوصفها نصاً ، وعملية إنتاج السيرة الذاتية هي كتابة للذات بوصفها نصّاً . وبتعبير آخر ، يُنقّش جدل الشخصية بوصفه نصيّة . فكتابة الذات هي فاعلية تحاول الذات من خلالها أن تصف نفسها . وهذا الوصف هو نصيّتها . ووصف كهذا يقترب من القصّ ، رغم أنه سيتضح أن الذات لا تصف نفسها تماماً ، ولا تقصّ نفسها تماماً . ومع ذلك ، فإن هذه الفعالية ، أي النقش ، والكتابة ، والسطح البينيّ القائم بين الوصف والقصّ ، هي نصيّة السيرة الذاتية . إن عملية إنتاج السيرة الذاتية هي عملية نصيّة ، ونصيّتها هي دلالة سِيريّة ، أي فعلاً أو عملية لتنصيص الذات المنصّصة " ٦ .

من مفارقات رواية " ينال " هي كيف اصبح ينال تاجر أسلحة ؟ ، من خلال مشهد سردي يتصف بالعذوبة والجمالية الهادئة ، عندما يقوم " أمجد

توفيق " بأخذ القارىء دون أن يحس أو يشعر وبكل سلاسة الى داخل المشهد (من صفحة ٨٠ الى صفحة ٨٥) ، وليشاهد ماذا فعلت له الترجمة التي كانت عليه في العراق لعنة ونقمة ، لتصبح في باريس نعمة وثراء فاحش ، ولتفتح له كل ابواب الحظ . وذلك على يد ابو زوجته ليلى الوزير اللبناني السابق .

منذ بدايات الرواية ، كان الموت يتجول ، عندما يفقد ينال ابواه حياتهما بحادث اصطدام ، يعبر عن ذلك بجملة مؤلمة فيها الكثير من السخرية " ها هو ينال الذي هو أنا ينال ثروة مغمسة بدم أمه وأبيه – ص ٢٨ " ، بل وكان ينال يرسل للقارىء اشارات خفية حول موته وكيف سيكون ! .

*" أنا لا أعرف إن كنت سأموت بسبب مرض ما ، أو نتيجة حادثة دهس سيارة ، أم تماس كهربائي ينتج عن جهلي في استخدام الأجهزة المنزلية ، أو طلقة طائشة أو مدبرة ، أو طعنة خنجر ، أو سقوط طائرة ، أو غرق في بحر أو نهر ، أو سقوط صاروخ أهوج ، أو انفجار كاسح يحدث بسبب أو بدونه – ص ٢٨ " .

* " في وقت متأخر من ليلة جميلة سألتني :

- كيف تتصور موتك ؟

أجبتها دون تفكير أو تردد :

-لا أتصور موتي إلا منتحراً. ص ١٥١ " .

هذه كانت أجبته عندما سألته الرومانية روكسانا كيف يتخيل سيكون موته ، اذا كان اللاوعي حاضرا بقوة في الاجابة : منتحراً . بمعنى في دواخله قد بيت ذلك مسبقاً .

وللدلالة على ذلك ، أنه كان قد حزم أمره على الانتحار ، وهذا ما جاء في رسالته التي ارسلها الى الروائي / المدرس المتقاعد ابو فيصل ، والطلب منه

في اكمال الرواية التي هي على قيد الانجاز في إعادة صيغتها وتصحيح فقراتها لكي تكون جاهزة للطبع بعد موته ، " رسالة ستصلك قريبا تتضمن دعوتك الى باريس لمناقش وضع يحتاج رأيك ، وعلي أن اعتذر منك لأنني لن أكون في استقبالك – ص ١٤٦ " . وذلك ليكون حاضرا عند قراءة وصية ينار ، للفقرة التي تتعلق به والتي هي رصد ينال مبلغا كبيرا لإنشاء دار أيتام ومدرسة ملحقة به ، وسيكون الوصي الوحيد عليهما .

يبقى لغز انتحار " ينال " الى الأخير غير معروف لا للقارىء ولا لـ ابو فيصل ، لترسم علامة استفهام كبيرة عند الجميع ، ولا أحد يستطيع معرفة الاسباب ، هذا كله يجعل النص الروائي ، نصا مفتوحا ، كما يرى أمبرتو ايكو ، الذي هو القابل للتأويلات ، والمجدد للمعاني المختلفة ، والقراءات المتعددة ، بما تحمله من رموز ودلالات عملت على تشكيل بنية النص ، وعملت على تأسيس علاقة جدلية متبادلة بين القارىء وبين بنيات النص .

وفي ذلك يرى باختين أن جنس هكذا رواية ، شكل جمالي ، وهي لحظات جمالية ، وهذه اللحظات – الجمالية باقية فيها ما دامت الاشكال الجمالية باقية . وتعطي للمتذوق الشعور بالجمال عبر الازمنة ، ورغم أن اللحظة الجمالية تستحوذ على الصفة المستقبلية دائماً ، لأن الرواية هي اساساً نص مستقبلي وذلك لأن القراءة دوماً تحمل في طياتها لحظة تعمل على فتح بوابات الزمن الآتي ، لذا فان اللحظة الحقيقية في الواقع ، هي غير اللحظة المتخيلة في الرواية ، ولا يمكن أن تتطابق اللحظتان ٧ .

ارقد بسلام

ولتهدأ جمرة أسئلتك . ص ١٧٢ .

الهوامش والاحالات

*أمجد توفيق – ينال (رواية) ، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق ، بغداد / العراق ، ٢٠٢٢م .

١- ميخائيل باختين – الكلمة في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق / سوريا ، ١٩٨٨م ، ص ٦١ .

٢- فاتح عبد السلام – الحوار القصصي : تقنياته وعلاقاته السردية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت / لبنان ، ١٩٩٩م ، ص ١٤ .

٣- م . ب . باختين – قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي ، ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : الدكتورة حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد / العراق ، ١٩٨٦م ، ص ٣٦٥ .

٤- فاتح عبد السلام – الحوار القصصي ، ص ١٤ .

٥- هانز جورج غادامير – الحقيقة والمنهج : الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية ، ترجمة :د حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، طرابلس / ليبيا ، ٢٠٠٧م ، ص .١٨١

٦- ج . هيو سلفرمان – نصيّات : بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ترجمة : د حسن ناظم و علي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٢م ، ص ١٤٠ .

٧- أسامة غانم – جدلية التجربة الجمالية والزمان في الرواية العربية ، مجلة الرافد الاماراتية ،العدد ٦١ سبتمبر ٢٠٠١ ، ضمن ملف العدد الخاص / الرواية العربية .

المغامرة السردية في ذاكرة النص

يستمد الروائي حامد فاضل في روايته " لقاء الجمعة " * عناصر روايته التكوينية الثلاث من الذاكرة / التجربة الوجودية الواقعية من شخصية خضير عباس الواقعة خارج النص تماماً ، والخيال من الروائي ، مما يعني " له السداة وللخيال اللحمة ولي الحياكة شكراً للأستاذ خضير عباس - ص٥ الاهداء " ، أي له السُدّاة لـ خضير عباس بمعنى مادة النسيج ، فالسَدَاةُ = سَدَاةُ النسيج : ما مُدّ من خيوطه ، السدى / اللحمة للخيال بمعنى الخيوط ، لحمة الثوب = خُيُوطُهُ المُمتَدَةُ عَرْضاً يلحم بها السَدى / الحياكة لـ حامد فاضل - الروائي .

وفي العتبة ، نقرأ مرة ثانية على لسان الراوي ما جاء على لسان الروائي : " تلك الذكريات التي شكلت سداة نسيج روايتي ، والمذكرات التي كونت لحمتها .. الرواية التي نويت حياكتها عن نضال القوى الوطنية العراقية واخترته هو كمثال لذلك – ص ١١ الرواية " ، ففي هذا يقوم الراوي بدمج العناصر الثلاث والإستراتيجيات ألحكائية الخيالية ليدفع الى المقدمة بالاستفهامات التاريخية ، وهذا ما تشتغل عليه الميتارواية التاريخية ، وهو أحدى أشكال ما بعد الحداثة .

وفي رواية " لقاء الجمعة " تتحقق مقولة المؤلف المزدوج التي اشتغل عليها الناقد عبد الله الغذامي ، في كتابه " النقد الثقافي " ، لتأكيد أن هناك مؤلفاً آخر بإزاء المؤلف الاصلي ، وذلك هي الثقافة ذاتها التي تعمل عمل مؤلف آخر يرافق المؤلف المعلن ، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف وهو في قمة تجليات ابداعه ، غير اننا سنجد في مضمر النص نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي ، وإن

كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، باعتبار أن من اساسيّات الأليات النقدية الثقافية التي تشكل النقد الثقافي هي المؤلف المزدوج .

تتكون الرواية من تسعة فصول ، الفصل الاول باسم العتبة والفصل الأخير العتبة ايضا ، وهما على لسان الراوي بضمير المتكلم ، وسبعة فصول على لسان الشخصية الرئيسة سهيل نجم السماوي " فعليا هو يمثل الاستاذ خضير عباس الذي اهدى له المؤلف روايته " ، وضعت تحت عنوان رئيسي موحد لكل الفصول مع عنوان فرعي مختلف لكل فصل : الجمعة الاولى / البرقية ، الجمعة الثانية / الزهرة ، الجمعة الثالثة / المظاهرة ، الجمعة الرابعة / الخَنَاق ، الجمعة الخامسة / الدخول ، الجمعة السادسة / النفق ، الجمعة السابعة / البيان .

تبدأ الرواية بجملة اخبارية ، بفقدان (ضياع – اختفاء) الحاسوب المحمول للراوي ، والذي يحتوي على جميع لقاءات الجمع مع سهيل السماوي بالإضافة الى مخطط الرواية الذي وضعه الراوي ، " ربما هي المرة الألف ، التي تُعيد فيها ذاكرتي شريط ذلك الصباح الشباطي المطير ، الذي فقدت فيه حاسوبي المحمول .. ماذا أقول لسهيل السماوي ؟ - ص ١١ الرواية " .

ويستمر الراوي مؤنب ذاته يتسأل :

-تُرَى أين ، كيف ، متى ضاع الحاسوب ؟

أضاع أم سُرقْ ؟ ص ١٢ .

ولا يتبدد عماه الا حين يستلم رسالة عن طريق البريد الالكتروني من المسمى جابر عثرات الروائيين يخبره فيها بانه سوف يرسل : " ملف الرواية التي كتبتها اعتماداً على ما وجدته من معلومات في مخططك ، أرجو أن

تقرأها بدقة تضاهي الجهد الذي بذلته أنا في انجازها – ص ٣٥ الرواية " ، عندئذ تتوضح الامور للمتلقي وللراوي ، ولكي يطلعا على ملف رواية لقاء الجمعة المرقوم من قبل جابر عثرات الروائيين ، المدون فيه سيرة حياة سهيل السماوي ، في حدود دلالية واضحة المعالم : إنه يفعل ، ويعاني ، ويفكر ، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق أي في صورته الفنية المحددة بوصفها واقعا حقيقياً أنه عاجز عن التوقف عن كونه ما هو عليه بالفعل ، أي عاجز عن الخروج من حدود شخصيته " ١ ، المرسومة بدقة من قبل الروائي بوعيه الذاتي ، الوعي الذي يصور سهيل السماوي ويحدد ابعاده ، ضمن خلفية تتكون في خارج الصورة ، أي ضمن العالم الحقيقي . وذلك لأن " وعي المؤلف هو وعي الوعي ، يعني الوعي المتطابق مع البطل وعالمه ،الوعي المناسب والمكمل لهذا البطل " ٢.

من حق المتلقي أن يتسأل ، لماذا اختار الروائي " لقاء الجمعة " اسماً لروايته ؟ واذا اختاره ، هل اختاره بقصدية مضمرة وعلى المتلقي أن يبحث عن المعنى ؟ وبالعودة الى قواميس اللغة العربية ، لقاء لغة تعني : اجتماع / مقابلة ، ملتقى : مقابلته واستقباله . اما الجمعة لغة تعني : الاجتماع / المجموعةُ / الالفْةُ ، واشتقاقها من الجُمع ،عليه يكون العنوان : الاجتماع . رغم أن هنالك تأويلات متعددة طرحت من قبل البعض على تفسيره كعنوان لا مكاني لا زماني والحقوه بالميثولوجية الاسلامية على انه يعني صلاة الجمعة ، ويجب أن لا يغيب عن بالنا ان الذي حدد اللقاء يوم الجمعة هو : سهيل نجم السماوي " ص ٢٦ " ، وهو ذلك الرجل اليساري ، الذي كان لاجئاً سياسياً شيوعياً في المانيا ، وقبل ذلك من المؤسسين الاوائل لأول خلية شيوعية في مدينة السماوة ، حاصل على ماجستير في القانون الدولي من جامعة كارلس في جيكوسلوفاكيا ، نعم يعتبر الفكر الشيوعي

فكرا اميا ، أي لا تحده حدود ولا لغات ولا قوميات ، لأن الايديولوجيات بالأساس هي لا مكانية ولا زمانية ، فهل كان لقاء الراوي بـ سهيل السماوي لقاء صلاة جمعة أم لقاء استماع وتدوين الملاحظات للأعداد " لملف رواية لقاء الجمعة " ؟

سهيل نجم السماوي ، شخصية موزعة ما بين مدينة السماوة وبين صحراء البادية ، شخصية حالمة ، حتى وهو في المعتقلات والسجون يحلم ، شخصية متمردة على وضعها السياسي – الاجتماعي ، هذا كله جعل الروائي يتواجد على حافات العمل الذي يكتبه هو نفسه كمبدع فعّال له ،لأن تدخله في هذا العمل يخّرب ثباته الجمالي . لذا كان الروائي " داخل العمل بالنسبة للقارىء هو مجمل المبادىء الإبداعية التي يجب أن تتحقق ، وهو ايضاً وحدة الجوانب المكونة للرؤية التي تنسجم مع البطل وعالمه . أمّا فرديته كإنسان فهي فعل إبداعي آخر تماماً بالنسبة للقارىء وللناقد ولرجل التاريخ " ٣ .

إن الذي اكسب رواية " لقاء الجمعة " زخماً شعرياً جمالياً مضافاً في سرديات النص ، هو خوض الروائي حامد فاضل مغامرة سردية تجريبية في كتابة الرواية ، عندما جعل النص يكتب من قبل الشخصيتين الرئيسة : الراوي " كتب العتبات " و سهيل السماوي " كتب اللقاءات السبع " في داخل النص الروائي : " في الهزيع الأخير من الليل . أنهيت مارثون رواية لقاء الجمعة .. حتى تعشقت فصول الرواية بأنفاسي ، وسيطر أسلوب جابر العثرات على تفكيري .. كنت أتسأل من المنتصر ، أنا الذي هيئت مخطط الرواية ، أم ذلك الذي تقمص دور الروائي ؟ – ص ٢١٤ " ، تبقى التساؤلات قائمة ومتواصلة عند الراوي ، في العتبة الاولى والثانية ، ولكن في الاولى يكون التساؤل قريب من السؤال البوليسي " أين ، كيف ، متى ؟ أضاع أم

سُرقْ ؟ " ، وحب معرفة الجاني كما يقول تودوروف يدفعنا إلى السؤال : ماذا حدث ؟ فيما تجعلنا الإثارة نتساءل : ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ وفي حال الحبكة التي تثير التشويق ، فإننا نتساءل : ماذا حدث وماذا سيحدث ؟ . أم في الثانية فيكون التساؤل اخلاقي – معرفي ، حتى بعد معرفة هوية الذي ظهر عنده الحاسوب ! .

تميزت الرواية بأسلوب لغوي متميز وعميق ، حيث اتسم بالمعنى المكثف والشعرية العالية ، دلالة على عبارات الروائي الجزلة المنتقاة مع مفردات جميلة جدا مختارة بعناية فائقة ، شكلت جمل رصينة ذات جمالية فائقة ، مما جعل الكلمة الروائية حقا كلمة شعرية ، كلمة حية ، متفاعلة مع وسط خاص متميز ، " فاذا فقد الروائي الأرضية اللغوية للأسلوب النثري ، ولم يستطع الارتفاع إلى مستوى الوعي اللغوي النسبي ، وأصم أذنيه عن الثنائية الصوتية العضوية للكلمة الحية المتكونة وعن حواريتها الداخلية ، فانه لن يفهم أبداً امكانات الجنس الروائي الفعلية ومهامه ولن يحققها " ٤ ، ولكن كان حامد فاضل مستوعباً هاضماً لكل هذه الأشتغالات الأسلوبية السردية ، وهذه اتت واضحة وخاصة في اشتغاله على الامكنة : مدينة السّماوة ، وصحراء السّماوة ، في تجليات تشكيله للصور اللغوية لهما ، من حيث الاستعارة والانزياح والمجاز ، وهنا تختلط البلاغة مع الدَلالة .

ليس ذلك فحسب، بل يقوم بالحفر والتنقيب في ذاكرة التاريخ ، للبحث عن هويتهما الموشومة على كل طابوقة بنيت بها الزقورات ، وبقايا كل حجارة قد اكلت منها الامطار والرياح ، انها مدينة موغلة بـ الأنسان ، والواحه الطينية النابضة بالأحرف المسمارية ، القابع فيها انكيدو وعشبة جلجامش ، فالأمكنة عند حامد فاضل تتحول الى أساطير مجنحة تبحث عن خيمة الله ، في عوالم لامحدودة لا نهائية ، مطلقة ، لنقرأ كيف اشتغل على أسم

مدينته ، وكيف يتوحد معها من خلال الوصف الصوفي ، ثم يبين للمتلقي لماذا هو يعشق هذه المدينة ، لأنها اول مدينة خط الانسان فيها اول حرف ، واول ملحمة كتبت فيها ، واول قوانين سنت فيها ، واول مدينة يحكمها الملوك الالهة :

السّماوة

السين من السماء

الميم من الماء

الألف من الفرات

الواو من الوركاء

التاء من التاريخ . ص ١٨٦ الرواية .

كنت وما أزال معجباً بمدينتي السّماوة ، عروس البادية التي اغتسلت بماء الفرات ، وتحنت بطين شواطئه ، مولعاً بتاريخها منذ اول لوح طيني نقش بالخط المسماري وتلفع بالتراب السومري ، السّماوة التي ولدت من رحم سومر ، ارتبط اسمها بأوروك ، وجلجامش ، وابو الجون ، وقطار الموت ، وسجن السلمان – ص ٢٤ الرواية " .

نستطيع صياغة مفاهيم العلاقات الممكنة القائمة بين : الأسطوري والتاريخي والتخييلي والعالم الواقعي ، لكي نفهم المعنى المتحقق ، لذا يجب علينا أن نفهم الوظيفة الدلالية للمعنى في الانزياح عند حامد فاضل ، عندئذ نستطيع التمييز بين الصور السردية الظاهرة وتلك الأخرى المضمرة الواقعة خارج السرد المتكونة من خلال الكلمات المضللة ، فعندما يتناول صور الغروب في آفق صحراء بصية في حالة الشفق الذي كأن السماء / الازرق تتطابق مع الأرض / الاصفر (نعثر فيها على المرجعيات الاربع متداخلة منسجمة) يتناولها كأنها عملية جماع ما بين المرأة والرجل : يلتحم الجسدان

/ يتعشقان ببعضهما / لحظة ذروتهما . وباستطاعة أي متلقي مهما كان استقباله للصور السردية استشراف ذلك :

" هناك .. هناك بعيدا هناك ، حيث ضربت خيمة الله أطنابها في الآفاق ، وبظلالها على بادية بصية .. هناك حيث تنحني السماء ، وتنهض الأرض ، يمد الآفق بساط العشق ، فيلتف الثوب الأزرق بالثوب الاصفر ، ويلتحم الجسدان الأعلى والأسفل ، يتعشقان ببعضهما وفي لحظة ذروتهما ، يصطبغان بلون الغسق ، يعرقان فيهطل الغيث ، يلحس بلسان الماء جلد الأرض الأغبر ، يخلع عليها حلة الربيع ،فسيستيقظ وادي بصية من سبات الشتاء ، يغسل وجه بدلاء السماء ، يمشط شيبة العشب ويصبغها باللون الاخضر ، يلقي على كتفيه عباءة أزهار قوس قزح ، ويخبىء في زوادته الكمء النابت من غير جذور – ص ٥٩ الرواية " .

في الاقتباس التالي سيكون الاستشهاد على شكل تشبيه ، سيكون اكثر وضوحاً وخاصة انه جاء على لسان الدليل البدوي لقافلة سجناء نقرة السلمان ، عندما استخدم مفردات لغوية متداولة في صحراء السماوة والتي تعتبر عند سكان الصحراء مفردة اعتيادية ، أما بالنسبة للأخرين الذين لا يسكنون الصحراء فهي غريبة ، غير مألوفة ، تدهش مستمعها :

-ها قد وصلنا إلى النهدين .

دهش السجناء من تشبيه الدليل للتلين ، لكنهم اثنوا عليه حين مروا بحذائهما ، فقد كان التلان مكورين متوّجين بقمتين بارزتين كحلمتين في صدر فتاة ناهد ، ختمت مداعبة عيون السجناء للنهدين بالوصول الى الفّرج وهو المفرق الذي يبعد ٥كم عن الطريق الصحراوي المؤدي الى مرآة الرمل المقعرة المعروفة باسم نقرة السلمان – ص ١٨١ الرواية " .

إن زمن العتبات ، هو غير زمن اللقاءات ، فزمن العتبات هو تاريخ ما بعد الاحتلال الامريكي للعراق ، أي بعد عام ٢٠٠٣ ، والعتبات هي عبارة عن حكي الراوي غير المكتوب، وهو خارج المتن ولكنه داخل الرواية أما زمن اللقاءات هو التاريخ المحصور ما بين عام ١٩٤٨-١٩٥٨ ، هو الزمن المكتوب على شكل مذكرات تعتمد اعتماداً كلياً على ذاكرة سهيل السماوي " الذاكرة مستودع الذكريات " في المتن ، فالذاكرة هي الربط بين الماضي - الحاضر – المستقبل ' كيف يعي الانسان ذاته من دون ذاكرة ؟ فالذاكرة هنا هي الهويّة ، لذا فإن غيابها يغيّب الهويّة مما يعني أن الانسان الذي كنته بالماضي او الذي سأكونه في المستقبل ، هو الهويّة . مما يعني أن ذاكرتنا تمنحنا الإحساس المتواصل بالفردية ، والذات ، والهوية . فالهويّة تعيش بالذاكرة . والدلالة على ذلك حتى في الموت نكون بحاجة إلى ذاكرة ، شواهد القبور تمثّل هويّتنا وذاكرتنا ، أن ثنائية الهويّة والذاكرة تحيل الى الحركية المرتبطة بالسؤال المسافر ، دوماً ، الذي يكتمل بالتوكيد القائم على الانفصال داخله ، كذلك فإن ثنائية الهويّة والذاكرة ، تنتمي الى الرؤية التي تقول بلا نهائية الكتابة ٥ .

وبالنتيجة الحتمية تكون الذاكرة الشخصية او الجماعية جزء مهم من التاريخ العام ، وفي هذا وفق الروائي في مزاوجة الواقعي / الوثائقي / التاريخي بالسرد الفني التخييلي ، مما منحه هذا اعادة صياغة الاحداث وفق رؤية روائية فنية متخيلة بشفرات حكائية معرفية – ثقافية ، جعل السيرة الشخصية النضالية لـ سهيل السماوي ، منذ تعرفه بأمين مكتبة متوسطة السماوة منير الجميلي الرجل اليساري المثقف ، واطلاعه على افكاره ، الذي قام " اضفاء نصاعة ضوء من سراج فكره المضيء ، الى جذوة قراءة سهيل السماوي – ص ٦٩ الرواية " . وقيادته لمظاهرة شعبية لدعم انتفاضة

تشرين الثاني عام ١٩٥٢ ، ادت الى اعتقاله وسجنه في مركز الخَنَاق في مدينة السماوة هو وجماعة من زملائه الطلبة ، ثم تسفيرهم الى معتقل ابو غريب ، ثم نقلهم الى سجن بغداد المركزي لعدم تمكنهم من دفع العشرة دنانير ، ليطلق سراحهم بعد أن جمع المبلغ من قبل اهل السماوة الميسورين ، وهكذا بدت مسبحة الاعتقالات والسجون تكر على سهيل السماوي ، ثم بعد حادث قطار الديوانية ، يعتقل في مركز شرطة السكك لينقل بعدها الى التحقيقات الجنائية ثم الى سجن معسكر الرشيد ليستقر بعدها في سجن بعقوبة لحين حفر النفق المشارك فيه وهروب السجناء ، على اثره ينقل الى نقرة السلمان في بادية صحراء السماوة ، ليبقى فيها لحين قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، ليطلق سراحه بعدها بأيام ، الرواية حوت للكثير من الوقائع التاريخية التي حصلت للسجناء ، وخاصة في سجن بعقوبة ، مع الكثير من الاسماء الحقيقية مثل : حسين مردان – محمد مهدي الجواهري – كامل الجادرجي ، وللكثير من اسماء القيادات الحزبية للحزب الشيوعي العراقي : حميد عثمان – ارا خاجادور – طالب عبد الجبار و عزيز محمد من جماعة راية الشغيلة .

هذه السيرة الشخصية النضالية لسهيل السماوي كما نوهنا ، حُولتْا الروائي بقدرة فنية عالية لتصبح هويَة وذاكرة نضالات الشعب العراقي ، ولتصبح بالذات جزءاً من تاريخ نضال الحزب الشيوعي العراقي ، رغم اننا " نعرف بالطبع أن ما نقرأه ليس هو ' الواقع ' ، ولكننا نقوم بكبت معرفتنا حتى نزيد متعتنا . ونميل لقراءة المتخيل كما لو كان تاريخاً . وبمعاملة المتخيل بوصفة وثيقة تاريخية ، يستخدم فاولز المواضعة ضد نفسها . ونتيجة لذلك ، بدلاً من أن يعزز إحساسنا بالواقع المستمر ، يمزقه لتعرية مستويات الوهم . إننا نضطر من ثم الى تذكر أن عالمنا ' الواقعي ' لا يمكن

أن يكون العالم ' الواقعي ' أبداً للرواية . ولذا، في الوقت الذي يبدو أن كسر الإطار يجسر الفجوة بين المتخيل والواقع ، فإنه يعمل على تعريته في حقيقة الأمر " ٦ .

لقد عمد الروائي في ' لقاء الجمعة ' الى خديعة الذات القارئة عندما جعلها لا تستطيع أن تميز بين الخطابين التاريخي والتخييلي الا بصعوبة بالغة رغم أن التخييل السردي يقدّم لمحات عن البنية العميقة للوعي التاريخي حيث يكون بمقدور الروائي أن ينسج " يصيغ ، ينتج " خطاباً خيالياً قد لا يكون أقلّ حقيقية عن احداث واقعية لكونه خيالياً ، وهذا ما دفع المتلقي أن يميز بكل سهولة بين الأيديولوجية التقدمية اليسارية وبين الرجعية القمعية ، فالعبرة في جوهر الخطاب وليس محتواه ، كما نوه الى ذلك بارت عندما قال " نستطيع أن نرى بمجرد النظر إلى بنية الخطاب التاريخي ومن دون الحاجة إلى استحضار مادة محتواه ، فإنه في جوهره شكل من الصياغة الأيديولوجية ، أو بدق أكثر صياغة خيالية " ٧ .

وهذا ما نراه حاصل عندما يقدم لنا ذلك من خلال اسلوبية سوسيولوجية للحدث ظاهره الادانة وباطنه التعرية والكشف ، من خلال حدثين ، الاول بعد ٢٠٠٣ / الاحتلال الامريكي ، والثاني في العهد الملكي / الاحتلال البريطاني ، حيث يكون فيه الانفتاح على النص انفتاحاً على المُتخيّل الذي يحُرّره المَعنى :

قطة جميلة ، تلطعُ الماء من بركة بحذاء الرصيف ، حتى إذا ما ارتوتْ ولحستْ شعرها وتمطتْ ، فأجاتها سيارة أوبل زرقاء غير مرقمة ، وما بين مَدّ بصري وجزره ، صرخت القطة ، قفزت ، وقعت ، وبصحوةِ موتٍ باتجاه النخلة ركضت ، ثم تحت طابور صور المرشحين خمدت ، في اللحظة نفسها

التي اطلق سائق الأوبل النار على رجل من السَابلة، فارداه في الحال ، قيل انه كان ضابطاً في الجيش العراقي المُنْحلْ – ص ١٤ الرواية .

لمحة ذكية ذات دلالات ايحائية – رمزية ، تحمل معاني متعددة " تحت طابور صور المرشحين خمدت " ، كما خمت الشعب ، وعندما تتطلع على القطعة السردية الثانية ، تقرأها كأنها ملحقة أو تتمة للقطعة الاولى حيث يتحقق التطابق في الاختلاف :

رحب الخياط اسكندر اللبناني بسهيل السماوي ، وفي انتظار الأستاذ عزيز الشيخ . طفقا يتحدثان وهما يحتسيان القهوة عن الوضع الاقتصادي المتردي وعن التبعية والمحسوبية والمنسوبية وتفشي الرشا والفساد الاداري والاجراءات التعسفية التي تمارسها الحكومة لقمع المظاهرات المطالبة بالتغير . ١١٤ الرواية " .

نتسأل هل هنالك اختلاف ما بين العهد الملكي والحكومة الحالية في احداث قمع المظاهرات الشعبية ؟ بل نرى الآن اضيفت اجراءات اكثر وحشية واكثر شراسة ، مثل الاغتيالات والاختطاف . لنعود نتسأل مرة أخرى هل هنالك فرق بين الاثنين ؟ وكيف ؟ .

ويبقى التساؤل قائماً عن من هو جابر عثرات الروائيين ؟ للراوي وللمتلقي ، الذي ارسل ملف رواية لقاء الجمعة والمكتوب من قبله ، الى الراوي " لم يطلق عليه الروائي الى نهاية الرواية اسماً " :

ماذا عن حاسوبي الذي عندك .

ستجده صباح غداً معلقاً على جذع النخلة الشامخة قدام مطعم فلسطين . والآن اتمنى لك ليلة سعيدة .

لحظة اسمح لي ألم تنس شيئاً أخر ؟

لا لم أنس ، دقيقة وسترى صورتي وتعرف اسمي .

الله!

صرخت وفتحت عيني على سعتهما ، وأنا احدق غير مصدق بصورة سهيل السماوي . – ص ٢١٦ الرواية " .

اخيراً ، عندئذ نعرف من هو جابر عثرات الروائيين ، حيث يكون هو ذاته بعد الاحالة الى ما وراء الرواية المتواجد في الاهداء : خضير عباس .

لتبقى الندوب على خرائط جسده مزروعة ، منذ أن ابتدأت رحلته في سجن مدينة السّماوة ، وانتهت في سجن نقرة السلمان الصحراوي المزروع في بادية السّماوة .

وليبقى حامد فاضل من القلة المعدودة من الكتّاب في مغامرة الكتابة السردية لأنه سندباد رحلات السرد المغامر .

الهوامش والاحالات :

*رواية " لقاء الجمعة " – دار الورشة الثقافية للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٢٠ .

١- ميخائيل باختين – قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي ، ترجمة : د . جميل ناصيف التكريتي ، مراجعة د . حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد / العراق ، ١٩٨٦ ، ص ٧٣ .

٢- ميخائيل باختين – النَظرية الجمالية : المؤلف والبطل في الفعل الجمالي ، ترجمة : عقبة زيدان ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق / سوريا ، ٢٠١٧ ، ص ٦٧ .

٣- م . ن . ص ٢٨٦ .

٤- ميخائيل باختين – الكلمة في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق / سوريا ، ١٩٨٨ ، ص ١٠١ .

٥- جوناثان كيه فوستر – الذاكرة ، ترجمة : مروة عبد السلام ، مراجعة : ايمان عبد الغني نجم ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ،٢٠١٤ ، ص ٩٠ .

٦- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الواعي بذاته ' النظرية والممارسة ' ، ترجمة : السيد إمام ، دار شهريار ، البصرة / العراق ، ٢٠١٨ ، ص ٤٥ .

٧- هايدن وايت – محتوى الشكل : الخطاب السردي والتمثيل التاريخي ، ترجمة : د . نايف الياسين ، مراجعة : فتحي المسكيني ، هيئة البحرين للثقافة والاثار ، المنامة / البحرين ، ٢٠١٧ ، ص ١٠١ .

قالوا في الناقد أسامة غانم

دراسة نقدية تتسم بالقدرة على التقييم والتشخيص والتصنيف والتحليل بروح اكاديمية عالية .. تفاجأت بك ناقداً على هذا القدر من الجودة والروعة والجمال .

فخري امين / روائي

" تغريبة السواد في الوقائع السود "

دراسة هائلة فيها اشتغالات عميقة وذكية جداً ومن طراز مختلف عن ما كتب آخرون فيها .

شاكر مجيد سيفو / شاعر

عن دراسة " شعرية الحياة في شفرات استعارة اللحظة "

اسلوبك المكثف الغني المتفرد يسحر القاريء . اخذني الى مفاصل الرواية بتفاصيلها على جناح الوعي وطار بي بساطك النقدي بساط الريح الى عوالم السؤال ..

محمود عيسى موسى / روائي اردني

يسرني ويبهجني أن أقدم تهاني للأستاذ غانم على هذا التحليل الرائع واشكره على اختياره الذكي لهذه الرواية ، أرجو أن يعمل معروفا ويتكرم بتزويدي بنسخة الوورد للرواية. انا في مكان بعيد يستحيل علي الحصول فيه على الكتاب الجديد..

محمود سعيد / روائي

عن رواية " برهان العسل " لسلوى النعيمي

انت في القلب مدرسة أستاذ أسامة القدير القريب الحبيب .

ابراهيم الخياط / شاعر

رسالة الكترونية في ٢٠١٩/٥/٥

* دراسة عميقة وعلمية وذكية . اغبطك اخي على موهبتك في التعامل مع النص بهذا العمق وهذه النباهة تمنياتي لك بإبداع متواصل حقا .

د. سمير خليل

رواية " ارض اليمبوس " الياس فركوح

الكتاب ممتاز .. لقد أبدعت .. ورفعت من أدبنا درجات نحن اللواتي دائماً خارج النقد .

فضيلة الفاروق / روائية جزائرية

كتاب " سرديات الجسد والإيروتيكا "

أسامة غانم ناقد مهم . يستحق الوقوف .. له كل المحبة .

محمد الاحمد / روائي

أسامة غانم : صوت ابداعي حيوي .

محمد يونس محمد / ناقد

شكراً للعزيز أسامة غانم ، ناقداً رائعاً ومتابعاً مهماً للمشهد الثقافي العراقي والعربي .

محمد علوان جبر / روائي

صفحة الروائي حميد الربيعي

تحياتي وتقديري لأبداعكم النقدي الرصين .. متمنياً دوام التألق .

حميد الحريزي / ناقد وروائي

تعقيباً عن دراسة " تشظي المحكي المتعدد في رواية بوز الكلب "

صحيفة المثقف الالكترونية

شرفتني بما تكتب .. وافتخر بالمقاربات النقدية والاجراءات الفنية التي تأخذ الدراسة الى عمق مكامن النص وفضح نواياه المضمرة .. انها بحق تمثل ازاحة الجدار بين المؤلف والقاريء . كنت بجدارة المؤلف الثاني لنص الذاكرة الذي اشارة اليه د . منذر عياشي في كتابه " الكتابة الثانية " .

تمنياتي الدائمة بالعطاء الحافل بأبداع .. محبتي

عباس خلف / روائي وناقد

رئيس تحرير مجلة الرقيم

تعقيب عن دراسة " تاريخية السيرة الذاتية في سردية المتخيل المؤول "

منشورة في موقع الناقد العراقي ١٢ / ١٠ / ٢٠

عزيزي أسامة غانم

ناقداً وباحثاً وقارئاً وفاحصاً يفلي النصوص خصلة وراء خصلة

لو تدري كم سعدت بك وبجيلك ونفسك وصبرك عليَّ وعلى الرواية وعلى التداخل المضفور بين الأزمنة والأمكنة والثيمات الكثيرة المطروحة في الرواية مما يصعب عمل الناقد

اقدر وأشغف بالنقد الثقافي فهو يذهب للاقاصي وانا مع هذا التيار وانت برعت فيه

الأمر الذي اذهلني فعلاً هو موافقة هيئة تحرير الرقيم على نشر الدراسة فانت قد اخترت أيضاً مقاطع جداً استفزازية من العمل ومن داخل نسيجها ادق وأعمق ما واجه سرمد

امتنان لرئيس التحرير وكل فريق المجلة وتقدير فوق الوصف على البسالة في التبني للقراءة الجوانية لطبقات العراق فعلاً

وهذه تحسب لمدينة وفكر ورحابة كربلاء مدينتي التي كنت ازورها باستمرار وبها ولها في روايتي حبات النفتالين التي ترجمت الى ٨ لغات عالمية

فخورة بك وفخورة بجيل زعزع ما ترسب عندي من عتمة تامة للبلد

بك وبجيلك تبدد خوفي على العراق

اطيب التحيات

عالية ممدوح

تعقيباً عن دراسة " اللعبة الايروتيكية وتحولات التخييل السردي "

جدا الدراسة ، نفيسة وأسرة في ذهابها الى ما تحت جلد الشخصيات بالتناوب وللروائي أيضًا ، قراءة ملهمة ومن باحث وناقد محب يرى الجمال في العمل .

ويسلط الضوء عليه برفعة واعجاب لا بالتعالي عليه كما في بعض القراءات النقدية ليس للتانكي ولا لي وإنما للبحث والنقد العربي والعراقي على الخصوص ، سعدت فوق الوصف بالدراسة وأتمنى ان تجد منبرا يليق بها .يا حبذا لو تراجعها ثانية فهناك بعض الحروف نسيت كتابتها او زائدة ، جميلة جميلة جدا أستاذ اسامة ، هناك موقع على ما اذكر اسمه المثقف بدأ بنشر ملفا عني وعن التانكي او غيره وقد نادت للباحثين والنقاد للمساهمة

بالكتابة فهو احتفاء بتجربتي الأدبية وهو أمر أسعدني فعلا .جزيل الشكر والامتنان لك وأتمنى التواصل

دمت عزيزًا

عالية ممدوح

رسالة الكترونية بتاريخ ٢٠ / مارس /٢٠٢٠

تعقيباً عن دراسة " الصور السردية المتشظية في النص المتجمع "

ما كتبه اسامة غانم ، هو خاتم النصوص. وكأنه في الخلفية عند الصياغة. هذا الفهم يعادل البوكر وغيرها، لا فض فوه. وصلت الرواية وأكثر، فهرست وسجلت في عداد النصوص القليلة في معاصرة الروية العربية ومواكبة للأدب العالمي وتجاوزت المحلي بمراحل ، مبروك عليك يا غالية . اعتقد ما أشار اليه في تواجد المكعب . درس قيم في معنى العمارة ونمط الفروسية فيها. وليسميها الناقد مشروع لزير نساء، وليكن، تحياتي عزيزتي .

النحات معاذ الإلوسي

الرسالة الالكترونية المرسلة الى الروائية عالية ممدوح

من قبل المعماري والتشكيلي والكاتب معاذ الإلوسي

بتاريخ ٢٥ / مارس / ٢٠٢٠

*تحياتنا أستاذ أسامة ..

شكراً على القراءة القيمة والمتميزة لقصص الجسر ..

لقد اعجبت الكثيرين ممن طالع رؤيتكم الثاقبة للقصص ..

تقبل محبتي ووفير اعجابي .

زيد الشهيد / روائي وقاص

*أستاذي العزيز قرأت فاستوعبت، وهضمت فكتبت، وأبدعت فأنصفت.. تقبل جزيل شكري وامتناني لحضرتك لما تفضلت به في هذه الدراسة المائزة التي اسرّتني وكانت البلسم الذي قُدم لي من ناقد نحرير، وأنا في صراعي مع المرض الخبيث. أكرر لحضرتك شكري وامتناني لقد أنصفتني يا رجل.. بقي لي سؤال: هل تسمح لي بنشرها على صفحتي في الفيس أم أنك تفضل نشرها في مكان آخر.

٢٠٢١/٠١/٠٣ م

حامد فاضل /روائي وقاص

*أبدعت أستاذنا باختصار يتسم بالتكثيف الذي لم يفرط بالتفاصيل المهمة ويبدو أستاذ أسامة أن النقد الحديث هو تحد بالغ الأهمية لتمكن الناقد من أدواته وعمق ثقافته وأتساعها وشموليتها بل وكشف عن عبقريته -في فك شفرات النص- من غير تعسف أو تهويم لا موضوعي . للأسف ينزلق الكثير من المثقفين في غواية النقد وهو لم يستكمل بعد حتى الأدوات الأساسية مثل قواعد النحو والصرف في اللغة العربية في نقد الشعر خاصة. من جهة أخرى لا أعتقد بأن محاولة ضبط مناهج النقد بالمنطق العلمي الرياضي البحت يمكن أن يكتب لها النجاح مثلما لا يمكن مثلما قلت حضرتك أن يكون الناقد بديلاً عن القارئ .

عبد الناصر عبد

تعقيب عن دراسة " تأويلية القراءة النقدية " المنشورة في مجلة المنار الثقافية الدولية .

*دمت عميقا... تبحث عن ذائقة نقدية متفردة وبأسلوب شيق يستخدم المصادر بذكاء فذ . التأويل وجهة اخرى للنقد الحديث، اما البحث عن معنى المعنى وتأويل التأويل فتلك مرحلة متقدمة نهتنا اليها بكل احترافية .
احيي مشغلك الكبير الصعب جدا والذي يحتاج قوة ذاكرة... والاديب اسامة ممتع عندما اقرأه بعمق... فنتاجه لا يقبل القراءة العابرة.
احييك من باحث كبير.

د . غسان عزيز
عن دراسة " تأويلية القراءة النقدية "

عزيزي الاستاذ أسامة غانم
صباحك عطر وجمال
كنت أعرف كفاءتك ، وأدرك أنك ذو بصمة مختلفة ، ولكن لاعترف لك بأن دراستك عن رواية ينال مفاجأة بكل المقاييس :
فهم متسع الزاوية وقدرة فذة على التحليل
اكتشاف ما سمت النص عنه
رؤية ثاقبة جعلت الرواية تتعرى امام اشعتك ، فيظهر ما بطن من قيمها وما ظهر
لقد اسعدتني أيها الجميل
فقراءتك على صرامتها النقدية تمتلك من الجمال ما يستوجب الاحتفاء بقدرتها وفائدتها
واسأل إن كنت تسمح لي بنشر الدراسة على صفحتي ام انتظار نشرها العام لك محبتي.

أمجد توفيق
روائي

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

2023

أسامة غانم

التأويل قد يتخذ من المتخيّل الخاتل في ذاكرة الفرد أو الذاكرة المجتمعية مادة انطلاق في تناول نص ما، أو خطاب ما، وفي اللحظة ذاتها يكون فعل التخيل فعلاً تأويلياً في جوهره، لأن المتخيّل يكون هنا قابلاً لاحتواء مفاهيم جديدة، كما أنه يكون متواصلاً مع الطروحات المختلفة والمتغيرة، فالاهتمام بالمتخيل الأدبي، لم يتأت إلا بعد مجيء سارتر، فقد جعل مصطلح "المتخيل" يدخل بقوة على النقد الأدبي والنقد الثقافي. إذ أن المتخيل وجد ضالته في الكتب الجدلية والمعاجم المتخصصة، بفعل الوظيفة النقدية. من هذا يتضح أن المتخيل هو التصور الذهني في عقل المبدع لإعادة تشكيل الواقع المعاش. من حيث يتداخل التصور الذهني المنتجة من قبل العقل بالواقع ذلك، ليسمى هذا التصور الذهني متخيلاً. بل وتذهب المعجمات الغربية الى أن المتخيّل يعني الصورة أو الايقونة، وتجعله نتاج الخيال. ويتماس مع مفاهيم أخرى من قبل الوهم، والخيال، والحلم. فأن للمتخيّل أثر هام في عملية الخلق الأدبي وفي عملية تشكله فكل التفاعلات مع الواقع: السوسيولوجية - الفلسفية - الابستمولوجية، هي تعبير عن متخيّل يختلف مع الآخر باختلاف الظرف، وهذا يدفع بعد ذلك الى القيام بذات الوقت الى تأويلها، وحفر مغاليقها، وكشف اسرارها، ورؤية جمالها. ليس الخيال هو وحده من يقوم بتشكيل الصور الذهنية، بل هنالك الذاكرة ايضاً، تعمل على استرجاع الصور وتشكيلها، لأن الذاكرة تُعرّف بأنها "كل حفظ لماضي كائن حي في حالة هذا الكائن الراهنة".

THE UNION OF IRAQI WRITERS PUBLICATIONS

ISBN 978-9922-703-20-6

9 789922 703206