

سلسلة سكولار لدراسات اللغة والأدب والنقد

الكتاب الثاني

حكايات عراقية

دراسات في السرد العراقي المعاصر



تحرير

د. إيثراق سامي عبد النبي

المشاركون

أ.م. د. مها هلال محمد آل أحمادي

م. نضال حسن جاتول الخفاجي

م.م. ندى ناصر شرهان

م.م. أمجد محمد رضا

أ.د. صباح عبدالرضا إسبيود

أ.د. أماني فؤاد

أ.د. عقيل عبد الحسين خلف

أ.م. د. إيثراق سامي عبد النبي



Schwlar منتلورات

2020



الكتاب الثاني

دكايات عراقية:

دراسات في السرد العراقي المعاصر

عنوان الكتاب: حكايات عراقية: دراسات في السرد العراقي المعاصر.

إسم المحرر: د. إشراق سامي عبد النبي.

تصميم الغلاف: د. ياسين وأمــــي.

المعالجة الفنية: م. أحمد الكــــرم.

لوحة الغلاف: علي العــــلاو.

اسم الناشر: مؤسسة سكولار للدراسات والبحوث.

ISBN : 978-1-906228-99-6

سلسلة سكولار لدراسات اللغة والادب والنقد



محفوظ
جميع الحقوق

© جميع حقوق الطبع محفوظة، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا المطبوع، أو جزء منه أو نقله، بأي شكل أو واسطة من وسائل نقل المعلومات، سواء أكانت الكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع .

© All rights reserved, is not entitled to any person or institution or entity reissue of this printed , or part thereof, or transmitted in any form or mode of modes of transmission of information, whether electronic or mechanical, including photocopying, recording or storage and retrieval, without written permission from the rights holders .

الطبعة الاولى 2020م



اليوسف الخديفة
دار الطباعية

**سلسلة دراسات محكمة في اللغة والأدب والنقد
تصدر عن مؤسسة سكولار للدراسات والبحوث**

الهيئة الإدارية

رئيس مجلس الإدارة
د. مراد حميد العبدالله

مدير التحرير
عرفات فيصل المناع

رئيس التحرير

د. دنيا باقل
جامعة ابن خلدون-الجزائر

نائب رئيس التحرير

د. جوان محمد مهدي
جامعة دهوك - العراق

سكرتير التحرير

أ.م.د. اشراق سامي
جامعة البصرة - العراق

الإشراف الفني

يوسف عبدالزهرة المعتوق

الكتاب الثاني

**حكايات عراقية:
دراسات في السرد العراقي المعاصر**

تحرير
د. إشراق سامي عبد النبي

المراسلات :

[schwlar.series@schwlar.com](mailto:scholar.series@schwlar.com)

Murad.alabdullah@schwlar.com

- أ.د. عاصم شحادة علي
 أ.د. ذهبية حمو الحاج
 أ.د. ناصر شاكر الاسدي
 أ.د. إبراهيم الكوفحي
 أ.د. أحمد عرابي
 أ.مشارك.د. فريدة الأمين المصري
 أ.م.د. إيهاب النجدي
 أ.م.د. فيصل صالح الزهراني
 أ.م.د. دكتور مريم عبد النبي
 أ.م.د. تغريد عبد الخالق هادي
 أ.م.د. بان كاظم مكسي
 د. فتوح يونس داود
 د. هاله فتحي كاظم
 د. شريفة سيف اليزيدي
 د. مصطفى شميعة
 م. نضال حسن جاتول
- اللسانيات التطبيقية - الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا - دولة ماليزيا.
 اللسانيات والتداوليات - جامعة تيزي وزو - جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.
 الادب الحديث والنقد - جامعة البصرة - كلية الآداب - العراق.
 الادب والنقد الحديث - الجامعة الاردنية - المملكة الاردنية الهاشمية.
 دراسات لغوية - جامعة ابن خلدون - جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.
 الادب الحديث والسرد العربي - جامعة طرابلس - ليبيا.
 الادب العربي - الجامعة العربية المفتوحة - دولة الكويت.
 الأدب الأندلسي - جامعة الملك عبد العزيز - المملكة العربية السعودية.
 أدب عباسي في ضوء النقد الثقافي - جامعة البصرة - العراق.
 السرديات والنقد الحديث - جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد - العراق.
 ادب أندلسي - كلية التربية للبنات - الجامعة العراقية - العراق.
 البلاغة والنقد - الجامعة الكويتية الدولية - جمهورية قرغيزستان.
 الادب عباسي والنقد - جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي - العراق.
 النحو والصرف - جامعة الامارات العربية المتحدة - الامارات العربية المتحدة.
 الادب والنقد - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - المغرب.
 الادب الحديث - جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي - العراق.

شروط النشر:

- 1- أن يكون البحث المرسل قد تم قبوله مسبقاً في مجلة علمية محكمة ولم يسبق أن نشر ضمن كتاب مشترك. إرسال نسخة من قبول النشر مع البحث.
- 2- ألا يتجاوز عدد صفحات البحث عن 20-25 صفحة قياس A4 ومطبوع باستخدام برنامج Microsoft Word.
- 3- تكون جميع الإحالات في أسفل كل صفحة لسهولة الوصول إليها من قبل القارئ.
- 4- على الباحث أن يتأكد من أن دراسته كاملة، مدققة لغوياً، خالية من الأخطاء الاملائية والنحوية وعدم مخالفتها لأي نظام للحماية الفكرية.
- 5- يضع الباحث بعد عنوان البحث (اسم الباحث، المؤهل، الدرجة العلمية، جهة العمل ومقرها، البريد الإلكتروني).
- 6- تكون العناوين الجانبية قصيرة ومحددة بوضوح وغير مرقمة، وتكون الاشكال والخرائط، والرسوم البيانية على درجة عالية من الجودة والوضوح وباللونين الأبيض والأسود مع تجنب التظليل.
- 7- يكون ترتيب البحث وفق الترتيب الآتي: (العنوان - مدخل - متن البحث - المصادر والمراجع).
- 8- تعبر الموضوعات المنشورة عن وجهة نظر كتابها، وليس بالضرورة أن تعبر عن وجهة نظر السلسلة.
- 9- سيتضمن كل كتاب ملفاً خاصاً يعالج قضية من قضايا اللغة والأدب والنقد.
- 10- يخضع ترتيب البحوث داخل الكتاب لاعتبارات فنية وعلمية.

المحتويات

(أ-د)	المحرر	المقدمة.....
(٢٢-١)	أ.د. صباح عبدالرضا إسيود	تعايش المدينة والحرب في فن محمود عبد الوهاب القصصي رواية رغبة السحاب أنموذجاً.....
(٥٩-٢٣)	أ.د. أماني فؤاد	رواية النبيلة رؤية أصوات متواشجة لتاريخ العراق الحديث.....
(٨٨-٦١)	أ.د. عقيل عبد الحسين خلف	تعدد المرويات ووظائفه في رواية (أجمل حكاية في العالم) لميسلون هادي.....
(١١٦-٨٩)	أ.م. د. إشراق سامي عبدالنبي	مقامات سيدات زحل توظيف التراث الصوفي في رواية سيدات زحل.....
(١٣٨-١١٧)	م. نضال حسن جاتول الخفاجي م. مها هلال محمد آل أحادي	المتعالية النصية في الرواية العراقية المعاصرة روايات سنان الطوان: (أعجم - يامرير - وحدها شجرة الرمان) أنموذجاً.....
(١٥٩-١٣٩)	ندى ناصر شرهان	نصوص المكان في الأدب العراقي الحديث مقارنة مفهومية مع السيرة الذاتية.....
(١٨٣-١٦١)	م.م. أمجد محمد رضا	وصف المكان عند عالية ممدوح.....

مُقَدِّمَةٌ

تأسست الرواية في العراق في وقت متأخر نسبياً عن باقي الفنون الأدبية خاصة الشعر وكانت البداية الأولى مع محمود أحمد السيد عام ١٩٢٨ في رواية جلال خالد ، هناك من النقاد من يشير الى تجربة سليمان فيضي باعتبارها صاحبة الريادة في الكتابة الروائية في كتابه المسمى (الرواية الايقاظية).

ولعلها لم تنفصل في بواكيرها من حيث الرؤية العامة والموضوعات عن الرواية العربية التي بدأت كإحدى وسائل التنوير وهي تحاول عبر ادواتها بث روح النهضة في المجتمع؛ ولذا ناقشت الكثير من الافكار التي كانت سائدة انذاك لاسيما فيما يتعلق بالمرأة والظلم الاجتماعي مشاكل الاقطاع والطبقة وسيطرة رجل الدين والجهل وغيرها فيما بدأت لمحات محلية للمجتمع العراقي تظهر مع النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان عام ١٩٦٦ وتبلورت اكثر في الاعمال التي تلتها لمجموعة من الكتاب مثل التكرلي والركابي وعائد احمد خصباك وغيرهم .

وكما هو معروف تنتظم الحكايات في الرواية عبر وسائل صوغ تُوظف فيها العناصر السردية مثل الشخصية والفضاء والزمن الروائي لتظهر بشكل مشوق ومؤثر؛ ولان الواقع الذي تستمد منه الروايات مادتها الاساسية - وهو هنا الواقع العراقي الذي يضم كل المفارقات والعجائب ضمن ايقاعه اليومي المعتاد فقد انحازت طرائق السرد الروائي للواقع وتجاوبت مع هذه الخصوصية (خصوصية الكتابة عن عالم يضج بالعنف بصورة مستمرة لما يزيد عن الاربعين عاما) اتضح هذا الانحياز والتجاوب عبر مجموعة من التقنيات الفنية مثل: تهشم الزمن الروائي الذي يقوم على ترتيب كرونولوجي ، اعتماد اصوات سردية متعددة ولكل منها وجهة النظر والتبئير الخاص ، توظيف العتبات ، العودة الى التاريخ والسرد الاستعادي ، تداخل الواقعي بالعجائبي ، حضور الفتازيا وغيرها من

الوسائل التي يستخدمها الروائي لمنح نصه المعاصرة والخروج عن الانساق الرتيبة والقديمة في الكتابة.

وفي هذا الكتاب الذي يصدر ضمن سلسلة سكولار الاكاديمية دراسات وابحاث خاصة بالرواية العراقية شارك في كتابتها مجموعة من الاساتذة والاكاديميين المختصين في مجال الرواية معظم هذه الدراسات ركزت على جانب تقني في الرواية وتحدثت عنه بوصفه مدخلا نقديا لإضاءة جانب من اسلوب الرواية وتميزها عن سواها في ادارة انتاج المعرفة عبر اللغة والخيال ، خضع ترتيب الدراسات فيها لمبررات فنية واغلب هذه الدراسات اتجهت نحو مناهج ثقافية لقراءة النصوص اذ يجد الباحث نفسه في حاجة لربط الحبكة الروائية بالسياقات الفكرية والمجتمعية العامة.

البحث الأول للأستاذ الدكتور صباح عبد الرضا اسويد من مركز دراسات البصرة والخليج العربي وهو بعنوان: (تعايش المدينة والحرب في فن محمود عبد الوهاب القصصي رواية رغبة السحاب أنموذجا).

ركز الباحث فيه على علاقة المدينة بالحرب في البصرة التي ذقت مرارة الحرب بشكل مضاعف عن كل مدن العراق ، لانها كانت حدودية في حرب طويلة لمدة سنوات ثمان مع ايران حاول البحث متابعة السرد عبر قصة ورواية لمحمود عبد الوهاب باعتبارها الفن الاكثر قربا من منجز محمود عبد الوهاب الابداعي عبر قصة الشباك والساحة والقطار الصاعد الى بغداد ويؤكد الباحث على فرضيته في ان الامكنة في سرد محمود تمثل مدينته البصرة وذات المسألة تنطبق على روايته (رغبة السحاب) وقد اثبت الباحث ذلك عبر مجموعة من القرائن

اما **البحث الثاني** فهو للدكتورة اماني فؤاد من جامعة القاهرة وهو بعنوان: (رواية النبيلة رؤية أصوات متواشجة لتاريخ العراق الحديث)؛ فقد ركزت الدكتورة اماني على مسألة تداخل التاريخي بالسرد على اعتمادا على رؤية متعددة لشخصيات متعددة وبطريقة نقدية معمقة اعادت انتاج نص متفرد في وصف العلاقة بين التاريخ والرواية وهي علاقة جدلية ومنتينة بدات اساساتها منذ السرد العربي القديم المعتمد على الاخبار وامتدت وتطورت في الرواية الحديثة وقد اشارت الباحثة الى خصوصية اللغة الروائية القائمة على

دراما المشهد مفصلة في قدرة اللغة عن التعبير عن الشخصيات فتقول: لا يرد في النص بصورة مكثفة مفردات اللهجة العراقية ولا أساليبها وإن نثرت الروائية بعضها عرضاً وفي مواقع صغيرة مثل قولها "سيرة هرجمرجية" وذلك للثقافة الرفيعة التي تمتع بها شخوص هذا العمل وانفتاح بيئتهم، وتفضيل الكاتبة للفصحى عدا بعض المفردات القليلة وكلمات الأغاني.

البحث الثالث يدرس المرويات التي يريد أن يتابعها في أنموذج روائي حديث، هي متتاليات حكاية، أو وصفية، أي تتشكل من عدد من الأفعال، أو الصفات. وهي تُضمن في مرويات أخرى، وتُروى، أو تُسرد، بحسب نوعها عبر سارد واحد، في الغالب، وتختلف في الشكل، وفي المساحة السردية، ويجمعها طابع الاختلاف الذي ينتهي إلى التشكيك. وتبدو فكرة المرويات بالمعنى الذي يقترحه هذا البحث حاضرة حضوراً واضحاً في رواية (أجمل حكاية في العالم) لـ (ميسلون هادي)، فالرواية تبنى على واقعة، ومجموعة من الحكايات التي تتصل بشخصيات تقترحها الواقعة.

يتناول **البحث الرابع** رواية سيدات زحل وهي للروائية العراقية لطيفة الدليمي هذه الرواية واحدة من اشد الروايات العراقية التصاقاً بالواقع بعد ٢٠٠٣ وتعبيراً عنه وهي تتألف من عدة طبقات سردية وظفت جميعها في صوغ جميل، يختار البحث في هذه الكتاب التركيز على توظيف التراث الصوفي وتمثالاته في هذه الرواية عبر دراسة المبررات الفنية والدلالية لتوظيفه.

البحث الخامس يختار تقنية مهمة في دراسة النص السردية وهي العتبات او كما اطلق البحث عليها تسمية المتعاليات النصية وبطبيعة الحال فهو مصطلح نقدي يعنى بما كان يعتبر سابقاً هامشياً في الرواية وغير ذي بال مثل غلاف الرواية والاقباسات والمقولات التي تبدأ بها الرواية فهي اضاءات توجه القراءة وتمنحها بعداً اعمق ودرست الباحثة نضال الخفاجي هذه المتعاليات في ثلاث روايات للروائي العراقي سنان انطوان .

يختار **البحث السادس** نصوص المكان للمتابعة والدراسة عبر علاقته بالسيرة الذاتية وقد اشارت الباحثة ان "السيرة الذاتية قد شهدت حضوراً واسعاً في الدراسات النقدية، بوصفها نوعاً مستقلاً له مقوماته وأسسها البنائية الخاصة، على الرغم من كثرة تنويعاته

وتفريعاته ، ذلك بحكم انفتاحه على أساليب الكتابة الإبداعية المتنوعة نتيجة التلاقح بين نوع السيرة وغيره من الأنواع الأدبية ، كالرواية ، والقصة القصيرة ، والمقالة

اما الدراسة الاخيرة فهي بعنوان المكان في سرد عالية ممدوح ويركز الباحث فيه على متابعة المكان في روايات الكاتبة العراقية عالية ممدوح فيؤكد على ان المكان يعد أحد مكونات البنية السردية ولا بد منه لفهم الإطار العام للأحداث، ففيه تتم معظم مشاهد العمل السردية. بعبارة أخرى، أن العمل السردية حين يفتقد المكانية يفتقد خصوصيته، لارتباط المكان بالسارد ارتباطاً وثيقاً، لذا راح يطبعه بطابعه الخاص، فهو الإطار الذي يحوي أغلب تفاصيل حكاياته، لذا يمكن أن يلاحظ وصف للعديد من الأمكنة في الأعمال الروائية، ويحدث أن تكون بعض تلك الأمكنة حقيقية واقعية يستخدمها الروائيون في بناء أعمالهم.

المحرر

تعايش المدينة والحرب في فن محمود عبد الوهاب القصصي رواية رغبة السحاب أنموذجاً

أ.د. صباح عبدالرضا إسيود

جامعة البصرة/ مركز دراسات البصرة والخليج العربي

أشار بعض النقاد والدارسين لفن القاص محمود عبد الوهاب إلى أنه غابة من الأثر الذي يسكنه الشغف والبهاء، وليس غابة من النصوص (١)، وهم يقصدون - فيما نرى - مكانة القاص الفنية وأثره في الفن القصصي- العراقي الحديث، بوصفه من القصاصين المبدعين في العراق والوطن العربي، تسعفه ثقافة عميقة ورصينة؛ استمدتها من مطالعته وترجمته للأدب والفنون القصصية العالمية، كما نجد ذلك في ترجمته لأهم أعلام القصة العالمية، مثل ترجمته لبعض قصص همنغواي وكالدويل وموباسان وتشيكوف وغيرهم (٢)، على الرغم من قلة نصوصه الإبداعية وتباعد نشرها في بعض الأحيان.

ولعل السمة الأبرز في كتابات محمود عبد الوهاب القصصية أنها تستمد وجودها من قوالب تكاد أن تكون قارة، وهو ما يتمثل بهوسه في كتابة القصة القصيرة وأسلوبه البارع والمتفرد فيها، مع محاولات متلاحقة في كتابة الرواية، من غير أن يعني ذلك أنه عفاً عنها؛ كما يؤكد ذلك أحد الباحثين، عندما أشار إلى محاولات القاص في كتابة الرواية وأن عبد الوهاب قد " أيقن بعد محاولات في هذا النوع أنه لم يفلح فيه فتركه " (٣) بحسب تعبيره. لأننا نجد له رواية منشورة هي رواية (رغبة السحاب) عام ٢٠٠٠ وكان قد ترك رواية

أخرى غير منشورة بعد وفاته وهي رواية (سيرة بحجم الكف). وهنا يحق لنا أن نجادل في تعزيز رأينا السابق، لأن القاص لم يكن غزير النتاج بدليل أنه لم يصدر غير مجموعة قصصية واحدة فحسب، هي مجموعة (رائحة الشتاء) التي نشرها في عام ١٩٩٧ وقد كتبت في أوقات متباعدة زمنياً امتدت منذ عام ١٩٥١ إلى عام ١٩٩٧. وهي مدة زمنية طويلة جداً، جعلتنا نؤكد رأينا السابق أنه لم يكن بعيداً عن الفن الروائي بسبب نفسه القصير - كما وصفه البعض - ولا بعدم فلاحه بالرواية، وإنما يعود إلى الحافظ الذي يستفزه للكتابة؛ المتمثل بالكتابة القصصية القصيرة، إذ يبدو أن ذلك الحافظ قد هيمن على مجموعة كبيرة من القصاصين العراقيين وليس محمود عبد الوهاب وحده، وقد ردّ الدكتور محسن جاسم الموسوي السبب في ذلك إلى الأفكار التي هيمنت على ذهن القاص العراقي بوصفها من " ذلك النمط الذي يثير دافع القصة القصيرة لا الرواية " (٤)، على الرغم من إشارة الموسوي إلى بعض الروائيين الذين نجحوا في كتابة الفن الروائي.

فضلاً عما يعود لظروف محمود عبد الوهاب وحياته الخاصة التي عانى فيها الكثير، ومنها فصله من وظيفته لظروف سياسية وتركة الدراسات العليا في مصر - وبريطانيا لأسباب خاصة به، بحيث استقرت حياته على العيش وحيداً من دون عائلة، بعيداً عن بيت الزوجية، على الرغم من أنه قد تجاوز الثانية والثمانين سنة حين وافته المنية في عام ٢٠١١، وهو ما يفسح المجال للكتابة القصيرة وليس الطويلة. ناهيك عن أنه قد أشار إلى ضياع نص روايته المشتركة مع صديقه وجاره القاص مهدي عيسى الصقر التي نشرها بسلسلة حلقات في مجلة البصرة بخمسينيات القرن العشرين (٥). مما يعني أنه لم يكن بحال من الأحوال بعيداً عن عالم الرواية بقدر ما وجد نفسه وفنه في القصص بأنماطه كافة. بل أننا يمكن أن نزعّم أن روايته الوحيدة المنشورة، وهي التي أطلق هو عليها

رواية، عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة التي حاول القاص أن يلّم شتاتها في قالب الرواية؛ ولكنها ظلت تمد خيوطها لتنسج عالماً قريباً من عالم القصة القصيرة وتحيل إليه باستمرار بعيداً عن عالم الرواية، إذ إنها لا تختلف بحال من الأحوال عن نمط القصص القصيرة - كما سنرى - وهذا ما يبيح لنا أن نتناولها في هذا البحث الذي يجمع بين دراسة هذه (الرواية) وبين بعض قصصه القصيرة؛ ما دام القاص أصلاً يستعمل تقنيات القصة القصيرة ويوحد بين القصة والرواية توحيداً بيئياً لا يكاد يختلف عليه أحد. وعلى العموم فإن القاص محمود عبدالوهاب يركز على فنون القصة باتجاهاتها المتنوعة؛ وليس على فن واحد بعينه. ومن هنا فأنا سوف نعاين تشكل ثيمتي المدينة والحرب وتعايشهما معا في اتجاهات فنه القصصي من خلال تركيزنا على الرواية الوحيدة التي أصدرها وهي (رغوة السحاب)، مع إشارات دائمة إلى بعض قصصه القصيرة المنشورة في مجموعته القصصية الأولى (رائحة الشتاء)، ولعل أول ما يمكن الوقوف عليه هنا، تركيزه على ثيمة المدينة وتشكلها في قصصه، على أساس أنه قد أوقف كثيراً من قصصه على الوصف لمكان محدد بذاته.

١. تشكّل المدينة في قصص محمود عبد الوهاب :

إن محاولة تلمس داخل النص واستنطاق مساراته المتشابكة في فن محمود عبدالوهاب القصصي؛ قد تأخذ بأيدينا إلى استعادة المكان كما عاشه القاص أو كما تخيله هو في مجمل قصصه وليس في قصة معينة بحد ذاتها، ما دامت عموم قصصه تعكس وعياً حاداً بالأوضاع الاجتماعية، إذ يبدو جلياً أن هناك حاضنة مفتوحة تتكرر في سرد محكوم بأسلوب فني وهادئ وشديد الحساسية من خلال نبشه في عوالم مدينته، التي حاول

استعادة ماضيها وألق حاضرها أو استشراف مستقبلها في لوحات فنية كتابية قد تطول وقد تقصر بحسب مقتضيات فنه وإبداعه ورؤيته الفنية. وهذا لا يختلف عما أقره يوري لوتمان عندما وضح العلاقة المتبادلة بين الإنسان وبين المكان بقوله "إن المكان حقيقة معاشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي... يفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجأون إليه والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة" (٦). مما يعني أن المكان في القصة - أية قصة - وهو المكان الذي صنعه اللغة يختلف عن المكان الطبيعي أو الحقيقي مهما عمل القاص وجهد على جعله حقيقياً وقريباً من الواقع، على الرغم من أن له مرجعية حقيقية لا غبار عليها، والقاص بجهدته وتقنيات فنه يستطيع أن يقربه من الواقع، إذا أحسن استخدامه، فيجعلنا نتصور أنه يتحدث عن مكان بذاته، أو هو الواقع المعاش بعينه، من دون أن نحس أنه إنما يفعل ذلك لغاية نفسية أو معنوية .

كما يبدو جلياً ومن خلال متابعة كتابات القاص محمود عبد الوهاب أنه مهموم باللقطات السريعة واليومية في حياته هو وحياة من حوله، وأن هناك انحيازاً من الكاتب لليوميات على حساب الأحداث الضخمة والكبيرة التي شغلت غيره من الكتاب العراقيين (٧). وهذه اليوميات أو ما يوصل إليها تنهض على مشاهدات عينية أو ما يمت إليها بصلة، لكنه أشار مرة إلى أنه لا يكتب "المذكرات واليوميات والاعترافات لأنها تتطلب توثيقاً وتسجيلاً مسبقاً لم أقم بهما" (٨)، بحسب تعبيره. وهو ما أسماه أحد الدارسين (روايات المذكرات) أو الروايات الذاتية التي تعنى بطرح القيم الوصفية بعيداً عن حركة الواقع والمجتمع (٩). ومع ذلك نقول إن هناك قدرة فائقة من الكاتب على تطويع اليومي والمعاش وتحويله إلى واقع فني أو مكتنز بالفن، بحيث أضحت الأحداث

اليومية العابرة - في الغالب - مشحونة وتثير الدهشة والتأويل، لا سيما أنه يعتمد التكثيف اللغوي والمعنى المركز في مجمل كتاباته القصصية (١٠). وتلك سمة مهمة يشترك فيها القاص مع غيره من كتاب القصة الذين يجعلون من الأحداث الصغيرة والعابرة مثيرة للاهتمام، إذ إن مهمة الروائي لا تقتصر على " أن يقص علينا أحداثاً عظيمة بل أن يجعل الأحداث الصغيرة مثيرة للاهتمام " (١١)

يبدو أن التركيز على وصف البيئة والأجواء المحلية والشعبية سمة عامة انحاز إليها الأدباء العراقيون من جيل القاص وأصدقائه، ولا سيما الرعيل الأول من كتاب القصة العراقية الحديثة، سعيًا منهم في التقرب مما سمي الواقعية، ومحاولة منهم لربط الأدب بالواقع، ومن ثمَّ فقد انحرف الكتاب اللاحقون نحو مجاهل جديدة لم تدر بخلد الأولين. إذ ينقل الأستاذ الدكتور شجاع العاني في دراسته عن القاص محمد خضير؛ وهو من أصدقاء محمود عبد الوهاب ومن الجيل اللاحق له، اهتمامه بما سمي الواقعية الشعبية التي تهدف إلى العبور من خلال اليومي والعارض إلى الثابت والجوهري في النفس البشرية، " في منهج فني جديد، يجمع بين ما هو واقعي شعبي وما هو سحري غرائبي " (١٢). بيد أن محمود عبد الوهاب قد ابتعد، وبحدود تكاد أن تكون شاسعة، عن كثير من أقرانه واللاحقين من الأدباء العراقيين عن السحري والغرائبي، وحاول إماطة اللثام عن واقعه بعين الفن. ومع ذلك كله يمكننا القول إن عبد الوهاب يشترك مع غيره من كتاب القصة العراقية الحديثة؛ ولا سيما في بداياته في الخمسينيات من القرن العشرين بالفكر المسطح وغياب الفكرة الفلسفية والعمق الفكري وتحاشي مثلهم " المشكلات التي تثير أو تتطلب هذه النظرة، وهذا العمق.. ووجد خلاصه في الرواية السياسية أو الحقبة " (١٣)، استناداً إلى ما قرره الأستاذ طراد الكبيسي. عندما تتبع الرواية العراقية منذ نشأتها إلى عهدها

الأخيرة. وهو يفضي إلى حد كبير إلى ما سجلته الدكتورة خالدة سعيد عن بدايات الرواية العربية وأسمنته " بالرواية التسجيلية أو الواقعية المرأة " (١٤)، التي تتميز بالأمانة الدقيقة في نقل الواقع الاجتماعي والتأريخ له، بحيث أنها أسمت الكتاب التابعين له بالمؤرخين للأطر الاجتماعية (١٥)

كما يترأى للدارس أن القاص قد قصر- فنه السردى على حيزه الذي اختاره بطوع إرادته وظل وفاقاً غاية الوفاء لهذا الحيز وهذه الحاضنة، كما فعل غيره من القصاصين العراقيين والبصريين منهم بصفة خاصة. إذ إننا لو فتشنا في قصة (الشباك والساحة) - على سبيل التمثيل - عن الحيز الذي دارت فيه أحداث القصة فسوف نجد أنها تنطوي على ثمة بعد مكاني مقنن بحدود ثابتة، بحيث لا تتعدى تلك الحدود المكان الذي يقف فيه الطفل المعاق؛ الذي كان يرمق ساحة المدرسة القريبة من مكان سكنه بنظره. وهذا الحيز يحيل إلى مدينة بعينها حاضرة في خلد القاص وإليها يحيل دائماً. على الرغم من أنه لم يشر- إلى مدينة معينة إشارة صريحة، وظل وفاقاً للشخصية أكثر من وفائه للمكان، بيد أن تلك الشخصية تحيل دائماً إلى أجواء المدينة بما يسمى ((الشخصيات المؤمكة))، وهي تلك الشخصيات التي تجعل من الأثر الأدبي مجرد أثر لواقع عاشه الكاتب، وهو يحاول استعادته دائماً ليحيل إليه وإلى فضائه بصفة مستمرة. وذلك عين ما يمكن أن نجده في قصة (نافذة على الساحة) للقاص محمد خضير التي تشترك مع قصة عبد الوهاب ليس في العنوان فحسب؛ وإنما حتى في الإطلالة على مشاهد الحياة في سبعينيات القرن العشرين، التي نجدها تتردد نفسها في كلتا القصتين؛ وهو ما جعل خضير يشير إلى أن له سهماً في إرث عبد الوهاب القصصي (١٦)

فضلا عن أوصافه التي تنهل من معين إطار معين يكاد أن يكون مرسوماً بدقة متناهية، تزخر به تجربته كلها مثل قوله في القصة نفسها: " يطل الشباك على ساحة مدرسة ابتدائية مختلطة، خشبة، من الخارج، باهت اللون ذو مسامات متعفنة، وعلى قاعدته، بعرض ٣٠ سم، ذروق العصافير " (١٧)، ويكاد أن يبقى على هذا السميت في تصويره للأمكنة التي يحاول تصويرها على لسان الراوي العليم أو كلي العلم، لأن دورات عينيه تتواصل وكأنها كاميرا متحركة، لترسم لوحات أحر مثل رسمه لأمكنة قصته نفسها؛ كالباب نصف المفتوح والفضاء الرصاصي اللون البارد والسرير المزدوج والجدار المقابل للسرير المفروش بالسجادة المطرزة بمنظر الصيد الأخاذ ودولاب الملابس الذي ينعكس من مرآته ظهر الصبي ابن التاسعة من العمر وهو بطل القصة أو شخصيتها الرئيسة .

بمعنى أن الوصف هو الذي أوصل القاص إلى شخصيته الأساس وعليه يبنى العمل الفني، وهكذا ظل محمود عبدالوهاب وفيماً لوصف المكان في بقية المقاطع الستة التي تشكلت منها القصة، إذ إننا في المقطع الثاني نقف على وصف الساحة، وحتى المقطع الثالث الذي يبدو مختلفاً عن بقية المقاطع لكونه قد بدأ بصوت الراوي " درتُ في الساحة دورتين سريعتين، بدأت الأرض تتجمع تحت قدمي. خطوط الملعب وأعمدة الكرة وجدران الصفوف تقترب مني. هواء الساحة وزعيق الطلاب يملآن عيني وأنفي وأذني " (١٨) فهو أيضاً لا يختلف عن بقية المقاطع في إيلائه الوصف مكانته المتفردة. في حين يبقى الصوت نفسه في بقية المقاطع اللاحقة على المنوال السابق ذاته ليشير إلى أمكنة ذات نسق واحد متكرر تحيل إلى مكان عام متجسد في مدينة الشاعر التي عاش فيها وهو مدينة البصرة العراقية .

يبدو أن ملامح تجربة القاص الجمالية والفنية قد استقرت في هذه القصة استقراراً يدعو إلى التأمل ومن ثم إلى الإشادة به، إذ إننا يمكن أن نوازن بين تجربتين للقاص نفسه، في قصتيه المهمتين وهما (القطار الصاعد إلى بغداد) وهذه القصة (الشباك والساحة) على مستوى الإشارة للمكان وسنجد عندها أن مفردة البصرة تتكرر ثلاث مرات في القصة الأولى التي كتبها في عام ١٩٥٣ ولا نجد لها حضوراً مباشراً في القصة الثانية التي كتبها في عام ١٩٦٩، فضلاً عما يوحى به عنوان القصة الأولى، في حين لا نجد ذكراً مباشراً للبصرة في القصة الثانية على الرغم من حضور أجوائها حضوراً لافتاً للانتباه، معزراً إياه بالمفردات التي تدل على البيئة البصرية على وجه الخصوص من قبيل: ذروق العصافير (فضلات الطيور) ودولاب الملابس والغرف الطينية وأشجار البمبر ويطبطب الكرة والطارمة والفراش (عامل النظافة) واليشماغ والثوب البازة... إلخ، مما يعد من المفردات المتكررة في استخدامات اللهجة البصرية المحلية .

وهذا الشأن ينسحب على بقية قصصه فلا نرصد غير المكان المعلن عنه دائماً وقصته (رائحة الشتاء)، التي استقى منها عنوان مجموعته القصصية، تنبئ عن هذا التوجه أيضاً، بحيث يبدو أن للمكان تأثيراً جلياً ومتردداً بصورة لافتة للانتباه، وهو ما يطلق عليه الأستاذ ياسين النصير بالشحنة المكانية؛ التي تعني حضور تاريخ المكان خلال اللغة (١٩). فالقصة تعلن منذ البداية عن دخول مفاجئ للشتاء كشتاء مدينته القصير والمفاجئ يقول: " دخل الشتاء غرفتنا هذا الصباح، قبل أيام لم يكن هناك ما ينبئ عن مجيئه قريباً" (٢٠). والذي يعرف مدينة القاص (البصرة)، التي أحبها حباً جماً، يعرف أنها تختصر أو تكاد فصول السنة بحيث يبدو للكثيرين أنها ذات فصلين متداخلين بشدة عجبية، لا يخرجان عن فصلي الصيف والشتاء فحسب؛ إلى حد أن صاحبه الذي كان يرافقه قد ظن

أن الشتاء لن يجلب إلا بعد أسابيع وأنهم في فصل الخريف. ناهيك عن ذكره ما ارتسم بالذاكرة من صور مدينته العينية ؛ التي تعجب بالأنهر الصغيرة المليئة بالقناني الفارغة وأطر السيارات التالفة وجسورها الخشبية المتداعية وخشية ناسها من أمراض البرد القارص في برائن الشتاء. وذلك كله يدل على ما استقر في ذهنه عن مدينته التي ذكر أحد أماكنها صراحة في نهاية هذه القصة، عندما أشار إلى صاحبه سلمان الذي استعار منه قصة غوغول التي تتواءم في معاناتها مع معاناة أهل البصرة، فخرج " وهو يدب نحو ساحة أم البروم في مساء شتوي كئيب " (٢١). وهذه الساحة واحدة من علامات مركز مدينة البصرة. وفيما عدا ذلك لا نجد ذكراً مباشراً للبصرة أو حاراتها حضوراً مباشراً أو لافتاً في مجموعته القصصية رائحة الشتاء برمتها .

وحين يتحدث عن زملائه الذين يحتفظ بأرقام هواتفهم في روايته (رغوة السحاب) فهو يستغل ضرورة إعادة كتابة دفتره الشخصي- المخصص لأرقام الهواتف - على حد تعبيره - ليعلن عن تشكل مكاني معين بقوله : " غير أن استبدال الدفتر بعد مراجعته في أوقات مختلفة أصبح ضرورة بخاصة بعد انتقال عدد من الأصدقاء إلى مدن أخرى أو رحيل عدد منهم رحيلاً أبدياً في زمن الحرب " (٢٢). وهو ما يشير إلى تلازم حقيقي بين المدينة والحرب الضروس التي دارت رحاها بين العراق وإيران في سنوات الثمانينات من القرن العشرين والتي ضربت بأخدها على مدينة البصرة بصفة خاصة وكان تأثيرها مأساوياً على المحافظة، بحيث لم تذكر المدينة إلا ويذكر معها الحرب بفعل الخراب والدمار اللذين ألما بها من جراء العمليات الحربية في تلك الحرب الضروس، ناهيك عن حرب الخليج الثانية التي قادتها الولايات المتحدة الأمريكية ضد العراق. وقد وجدت تلك الآثار طريقها وتسللت إلى فن عبدالوهاب مثلما تسللت إلى أعمال معظم مبدعيها إذا لم نقل

كلهم. وقد وصف أديبنا تلك الذكريات بأنه حين يستعيدها أو يستعيد أشخاصها فأنها " تنضح بالأسى الذي يتصدى له المرء ببسالة الروح لمقاومته والاحتفاظ بتوازنه للتواصل في الحياة " (٢٣)

ومن هنا فإن ما يسمى بتحرر الأمكنة لا يجد طريقه في فن عبد الوهاب القصصي- على الإطلاق. وإنما يقطن أبطاله في عوالم متنامية ويكاد يجرهم مكان بعينه. على الرغم من أن النص يفتح على " تعدد مفاتيح اكتشاف مستوياته وأعماقه باستمرار " (٢٤). كما يقول الدكتور عبد الجبار الحلبي ؛ وهو بصدد متابعة رواية رغبة السحاب، تلك التي حيرته وجعلته يتردد في أن يرميها بخانة الأقصوة الطويلة مرة أو يرميها في خانة العمل الروائي مرة أخرى (٢٥)، كما يحار للمرة الثالثة بأسلوبها الذي يراه كامناً بأسلوب التجاور الذي تحتاجه القصص التي تعتمد التوالي في عرض القصص بوجود رابط يشد تلك القصص (٢٦). وهذا ما ينم عن تحوط من القاص وتمكنه من الفن القصصي .

يبدو جلياً أن محمود عبد الوهاب في هذه الرواية قد استخدم أسلوب الميتا سرد في عرض روايته. وهو أسلوب جديد يكون فيه القاص مشاركاً في عرض أحداث روايته بوعي تام، من خلال تدخله في مجريات السرد ومخاطبة القارئ مباشرة أو إحالته إلى صفحات سابقة من نصه الروائي أو محاورته إحدى شخصياته (٢٧). ولكنه يعرض ما بعد الرواية وفيه تجاوز لما سمي بالقصة الشابة التي حددها بعضهم بمرحلة ما بعد الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين وإلى الوقت الحاضر، بوصفها مرحلة " تمثل مزوجة بين الرؤية الواقعية النقدية وبين نزعة التجريب والبحث عن الخصوصية الفنية على مستوى البناء واللغة والتكنيك " (٢٨). بعد أن تجاوز مرحلة الخمسينيات المتمثلة بالتزام الفنان بالهموم الاجتماعية والإنسانية والسياسية ومن ثم ميله في الستينيات إلى

التجريب والبحث عن أقصى درجات التجديد في الشكل واللغة والبناء (٢٩). لأننا أصبحنا إزاء سارد حديث يلم بمتطلبات فنه مثلما يلم بخارجه وأصبح الوعي مقصوداً بالكتابة " فالمتا سرد في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالباً ما يكشف الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة" (٣٠). أو هو رواية داخل الرواية (٣١) أو ما اصطلاح عليه بالرواية الانعكاسية. وفي ضوء ذلك نقول إن مقولة الفضاء الروائي تكاد أن تكون الأكثر قرباً إلى قصص محمود عبد الوهاب من المكان الروائي لشمولية الفضاء الروائي على " أمكنة الرواية جميعها" (٣٢)، ولا يقتصر على مكان بعينه، على الرغم من أنه يشد عناصر قصصه إلى أمكنة متفرقة يلفها سياق واحد. ومن جراء ذلك يمكننا تلمس أجواء داخل النص وكشف مستوياته أو الآليات التي تحركه .

٢. أجواء الحرب وانعكاسها على المدينة في قصص محمود عبد الوهاب :

أشرنا في مستهل البحث إلى تأثير محمود عبد الوهاب بمجموعة من القصاصين الغربيين، أمثال الكاتب الكبير أرنست همنغواي، الذي ركز على موضوعه الحرب في مجمل رواياته حتى وإن لم يذكرها مباشرة في بعض رواياته، وقد عدَّ بعض النقاد روايته (الشيخ والبحر) من روايات الحرب على الرغم من أنه لم يضمّن مفردة واحدة بعينها للحرب في قصته برمتها، ما دامت الأجواء تحيل إليها. في حين ضمّن كاتبنا محمود عبد الوهاب روايته (رغوة السحاب) كثيراً من مفردات الحرب وأشار إليها ضمناً في بعض قصص رائحة الشتاء، ولا سيما تلك التي كتبها بعد أحداث حربي الخليج الأولى والثانية. تكاد روايته

رغوة السحاب تقتصر على مكان بعينه هو مدينة القاص، التي عاش في كنفها وتنفس عبق نسيمها (البصرة)، وهي تتعايش جنباً إلى جنب مع موضوعة الحرب، ومن ثم معاناتها أو معاناة أبنائها الذين ألت بهم النوازع إبان الحرب مع إيران، ومن ثم ما حصل في حرب الخليج الثانية بعد أن اجتاحت العراق الكويت وما جندته الولايات المتحدة من قوة لمواجهة. بحيث نستطيع أن نقول إن المدينة والحرب يتناوبان في الظهور؛ وهما لا يلبثان يتجاوران ويتعايشان سوية بعناق تام على مدار الرواية برمتها؛ بطريقة لا يمكن لأي متابع إلا أن يظفر بهما ويشير إليهما، لأنها بكلمة دقيقة يتخلقان بحساسية شديدة ويرهصان عن واقع حياتي وفني جديد ومعاش في آن واحد .

إذ يمكن للدارس أن يقف بسهولة ويسر على مفردات كثيرة تدل في كل جزئية صغيرة كانت أو كبيرة من الرواية على الأجواء الحربية بدءاً بالمفردة الحربية ومروراً بالقصص المصاحبة للحرب وانتهاءً بالظقوس التي تصاحب الحرب. ولذلك يبدو طبيعياً ورود كلمات مثل: الدوي، والمدينة المتوجسة، واهتزاز الغرفة، والقرقعة الحادة، والرصاص، والمقاتل، والرجل المبتور الساق بفعل الحرب، والغارة، والشظية الطائشة، والبندقية، والصواريخ، والكتيبة، والجبهة، والشهادة، وحماية الوطن... الخ، مما هو من مسلمات الحرب ومفرداتها المتكررة دائماً في الحياة اليومية وفي الفن عموماً. فهو يقول على سبيل التمثيل: " بعد أن أصبحت الغارات زائراً بغيضاً لا يتوقف عن طرق أبوابنا ليل نهار، وكل منا صار يعرف الغارة " (٣٣). كما يقول: " لم استطع نقل فضاء الجبهة الساخن: الهجوم الليلي. وهج المدافع. قنابل التنوير. الأسلاك الشائكة. الخنادق. التلال. الليالي الباردة.. " (٣٤). وكأننا إزاء مقاتل خاض الحرب وخبر مسالكها وجرّد قلمه لوصف أحداثها بكل دقة وتفصيل، بل أنه ربط بين الإنسان وبين قدرته على التحكم بقوة روحه في

الظروف القاسية، كما أخبرنا في حكايته الـ (١١ ٠٠٠) (٣٥). وقد انعكست الظروف التي مرت بها مدينته وبلده العراق إبان الحريين القاسيتين، اللتين شهدهما في تاريخه الحديث، على الرواية فحركت كثيراً من مفاصلها باتجاه الأحداث الحقيقية التي عاشتها المدينة والعراق عموماً. ففي القصة ذات الرقم (٤ ٠٠٠٠٠) يتحدث عن محاولته كتابة إحدى قصصه بلا جدوى، وعندما يبوح عن مكنون الفكرة للقصة التي لم يستطع إكمالها نقف على مربط الفرس. فهو يتحدث عن مجموعة من الجنود العائدين من الجبهة بإجازة إلى منازلهم، ويكشف عن محاولته انتزاع أحدهم الذي " يفاجأ بارتحال عائلته إلى محافظة أخرى، ومن خلال قلق هذا الجندي العائد وحيرته تأخذ القصة شكلها " (٣٦). ويكشف مرة أخرى عن حقيقة الجندي العائد بقوله " والجندي العائد الذي يبحث عن أهله أراه بوضوح بعينه الضباييتين " (٣٧). ويبدو جلياً أن انتزاع حالة هذا الجندي هو إسقاط على واقع مدينته التي مرت بظروف مشابهة لظرف الجندي المقترح، على أساس أن كثيراً من الجنود قد مروا بظروف مشابهة لحالة هذا الجندي الذي حاول القاص جاهداً أن يكشف عن حقيقته في هذه القصة أو الحكاية .

وتنهج الحكاية (١٥ ٠٠٠٠) النهج ذاته ولكن أحداثها تدور في حرب الخليج الثانية. فهي تستند إلى ثلاث شخصيات: زوج وزوجة وابنها الصبي، وفي اللحظة التي حاول الزوج أن يبوح لزوجته برغبته الجنسية بعد أن مهد لها بجمل متلاحقة صيرت أجواء القصة وكأنها تستلهم أحداثاً عاطفية جياشة؛ لكننا نفاجأ بأجواء حربية خالصة، بحيث يغدو من غير الممكن الفصل بين الحالتين، يقول: " الدوي بعيد، لكنه كالعويل، يأتي من غابة ملأى بالوحوش، ويقترّب من الحي، وللحظات ظل الدويّ معلقاً فوق رؤوسهم " (٣٨). وما أن يشعر الجميع بالطمأنينة بابتعاد الطائفة الحربية - كما هي أجواء الحروب -

يعاود الدوي مرة ثانية وبوطأة أشد من السابق بحيث يتسمر الدوي فوقهم فقد " باتوا وكأنهم داخل مصنع كبير تدوي آلاته وعجلاته في وقت واحد. الغرفة تهتز... كانت يد الطيار الأمريكي تضغط على الزر أمامه. اهتزازات من كل جانب، شعلة حمراء تتقد. قرعة حادة وثقيلة كالرصاصة تنفجر من حولهم. ظلمة قائمة حالكة السواد ومثل فحمة محروقة بدا كل شيء." (٣٩). وهكذا تنتهي القصة بفاجعة ألت بهذه العائلة من دون سبب تقترفه سوى أنها تعيش في ظل ظروف الحرب وفي بلد انشغل كثيراً بالحروب في تاريخه القديم والحديث. كما يبدو أن عدسة كامرته تنطلق من رؤية شاملة، أو ما يطلق عليه بالراوي العليم، إذ استغل الوصف لينقل لنا حركات الطيار الأمريكي مثلما ينتقل عبر الوصف إلى داخل الغرفة وفي لحظة واحدة، وهكذا تتجلى إفادة القاص من فن السينما عندما ينقل لنا لقطات متعددة ويعرضها في وقت واحد، وبما يسمى بالمونتاج الذي استلّه القاص من عالم السينما؛ ليوظّف بموجبه أحداث قصته.

يبدو أن هذا النهج قد استمر القاص كثيراً؛ فقد عاد إليه في أكثر من قصة أو حكاية من حكايات روايته وقصصها، ولا سيما في حكايته الـ (١٤٠٠٠١٤) التي ينقل فيها أحداثاً تبدو وكأنها منقولة من جبهة القتال. فهو ينقل صوراً واقعية شاهدها العراقيون كثيراً في حربهم مع إيران، وكأنه يمتلك آلة تصوير حديثة تسجل ما يدور أمامها من أحداث، كقوله في مستهل الحكاية: "ترك المقاتل الجانب الأيمن من الشارع متجنباً الرصاص والقنابل والانفجارات، واستقر في الجانب الأيسر منه. اتخذ موضعه هناك خلف جذع شجرة ضخمة ممسكاً رشاشته في وضع يقظ ومتأهب للانطلاق، بينما كان ثلاثة من رفاقه يهرولون نحو جدار منخفض ليأخذوا مواضعهم وراءه" (٤٠). ونظّل نعيش في الأجواء الحربية ذاتها، فالجنود الآخرون في حركة دائبة وصوت الرصاص لا ينقطع والدخان

يتصاعد من كل مكان ؛ من شاحنة محترقة مثلها هو من أماكن قصية، ليرسم لوحة مليئة بالسحب الغامقة اللون والكثيفة وأحياناً بالمتقطعة. ومن جراء هذا الوصف للمشهد الحربي ندرك أن القاص يحاول أن يكون صادقاً في نقله للحدث الذي يصفه وكأنه يعيشه بكل جوانحه، لكننا نفاجأ بمكان آخر بعيد عن الجبهة والقتال فيها، إذ تنتقل بحركة (دراماتيكية) إلى أجواء غرفة وتلفزيون وفتاة وأمها. لنعرف أننا كنا أمام مشهد تلفزيوني كانت فيه الفتاة تشاهد صوراً من معركة حامية الوطيس أمامها، وقد قطعت الأم تلك الأجواء، بقوله: " وقطع على الشابة متابعتها شاشة التلفزيون لتتطلع إلى جو الغرفة المعتم، وتنتبه أول مرة، إلى وجود أمها إلى جانبها بعد فترة استغراق طويلة " (٤١). وتنتقل كاميرا القاص إلى أجواء البيت حيث الأم والشقيقة الصغيرة والأب لتسرد تفاصيل حياتية عاشتها تلك الفتاة الموهبة بحب هذا المقاتل، الذي تحاول أن تصيده من على شاشة التلفزيون وهو بجانب المقاتلين الذين تتشابه ملامحهم في شاشة العرض، وهذا ما يطلق عليه بـ(أسنمة المشهد الحكائي) من خلال استعمال زوايا تصوير غير اعتيادية لإنشاء عدد من النصوص (الميني) أو النصيبات التي تشكل مجتمعة مبنى النص (٤٢)

ومن ثم تدور رحى الكاميرا دورات جديدة - سينمياً - لنعود إلى حركة الجنود في الجبهة " مرة أخرى ترك المقاتل موضعه وانضم إلى جماعة من رفاقه " و " كانت الصور تتلاحق: جنود مسرعون، شاحنات تقطع الطريق في حركة دائبة "، و " في لقطة قريبة، كان عدد من الجنود يتقدمون، واحداً بعد الآخر بمحاذاة سياج ممتد ومبان على جانبي الشارع، يتقدمون في كل بقعة من المكان " وحين بدت وجوه الجنود تقترب من الكاميرا كادت أن تتعرف على أحدهم لكن تظل بحاجة ماسة لأن تتأكد من ملامحه. وهكذا تنتهي

هذه الحكاية لترسم لنا أجواءً حربيةً عاشتها تلك الفتاة مثلما عاشها الجنود والعائلة العراقية عموماً في حقبة زمنية قاسية. بحيث يمكن القول إن الإمساك بنظرة واحدة من عاشق في زمن الحرب أو زمن الكوارث يعد شيئاً كبيراً طالما انتظره الناس البسطاء في زمن الحروب .

وفي ضوء ذلك نقول أن هذه الحكاية قد مثلت إفادة القاص من تقنية فن السينما وحركة الكاميرا التي دارت دورات عدة وكشفت عن مكنونات ذاتية وفردية مثلما كشفت عن مكبوتات جماعية في زمن الحروب، ولا سيما في المناطق التي تعرضت إلى مصاعب وويلات الحروب مثلما هي مدينة القاص ومن ثم بلده برمته .

الخاتمة

وإجمالاً فقد أفصحت رواية رغبة السحاب عن تلازم حقيقي بين المدينة (المكان) وبين الحرب (حالة معاشة) وظلت تدور في محرابيهما، بحيث لا يمكن بحال من الأحوال الفصل بينهما، لأن الرواية عموماً تنهل من معين هاتين الحالتين. ولم نقف على قصة أو حكاية بين قصص وحكايات الرواية وهي تبتعد عنهما بحال من الأحوال ما دامت المرجعية لها واحدة. في حين انشغلت قصص مجموعته الأولى (رائحة الشتاء) بموضوعات عامة مثلت مرجعيات المدينة البصرية بأجوائها العامة ولم تقتصر على موضوع محدد بذاته فحسب، حتى وإن شملت موضوعة الحرب تحت كنفها. والقاص في الأحوال كلها يستغل الفنون الجديدة وبصفة خاصة فن السينما في توجيه حركة قصصه، وهو ما يمثل مغناً مهماً استطاع القاص محمود عبد الوهاب أن يضيفه على القصة العراقية الحديثة بكثير من التأنى والتألق في معظم قصصه إذا لم نقل كلها.

الهوامش

- (١) ينظر دعونا نتأمل محمود عبد الوهاب كـ (أثر) ينبض بالحياة.. بقلم علي حسن الفواز، موقع شبكة الإعلام العراقي 2003-2009 Iraqi Media Network
- (٢) ينظر محمود عبد الوهاب أديباً، سيرة بيلوغرافية لتتاجه - د. سمير الخليل، مقالة منشورة في موقع مركز النور الالكتروني. والرجل والفسيل - محمد خضير : ١٢٢.
- (٣) رحيل القاص العراقي محمود عبد الوهاب - عبد الجبار العتاي، صحيفة العراق السياسي الالكتروني يوم الخميس ٨ كانون الأول ٢٠١١، وينظر رحيل رائد القصة العراقية القصيرة محمود عبد الوهاب - علي زياني، موقع كتّاب العراق Iraqwriters.com
- (٤) المرئي والمتخيل - أدب الحرب القصصي في العراق : ٨.
- (٥) شعرية العمر : ٣٨.
- (٦) مشكلة المكان الفني - ترجمة سيزا قاسم، مجلة ألف (ع) ٦ لسنة ١٩٧٦ : ٨٣، نقلا عن المكان في رواية الشاعرية للروائي عبدالستار ناصر - د. خالدة حسن خضر، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع (١٠٢) : ١١٤.
- (٧) المرئي والمتخيل - أدب الحرب القصصي في العراق : ٨.
- (٨) رغوة السحاب : ١٢.
- (٩) النقطة والدائرة - طراد الكبيسي : ١٣٤، ١٣٦.
- (١٠) الرجل والفسيل : ٢٢.
- (١١) الرؤيا الإبداعية - هاكسل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم : ١٢٣
- (١٢) قراءات في الأدب والنقد : ٩٢.
- (١٣) النقطة والدائرة - طراد الكبيسي : ١٣٥.

- ١٤) حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث : ٢٠٥ .
- ١٥) المرجع السابق : ٢٠٥ .
- ١٦) مات وحيدا – محمد خضير، مجلة فنارات، الصادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة : ١٥ .
- ١٧) رائحة الشتاء : ٩ .
- ١٨) رائحة الشتاء : ١٣ .
- ١٩) شحنات المكان : ٥ .
- ٢٠) رائحة الشتاء : ٩٣ .
- ٢١) رائحة الشتاء : ٩٩ .
- ٢٢) رغبة السحاب – محمود عبد الوهاب، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١١: ٢٠٠١ .
- ٢٣) رغبة السحاب : ١١ .
- ٢٤) دراسات في القصة العراقية المعاصرة – د. عبد الجبار الحلفي : ١٧ .
- ٢٥) المرجع السابق : ٢٣ .
- ٢٦) رغبة السحاب : ٢١ .
- ٢٧) ينظر مدخل إلى دراسة الرواية، جيريبي هاوثورن، ترجمة نايف الياسين : ٥٧ .
- ٢٨) مدارات نقدية – فاضل ثامر : ٤٠٨ .
- ٢٩) مدارات نقدية : ٤٠٩ .
- ٣٠) ميتا سرد ما بعد الحداثة – فاضل ثامر، مجلة الكوفة السنة الأولى العدد الثاني شتاء ٢٠١٣ : ٦٣-٦٤ .
- ٣١) المرجع السابق : ٦٨ .

- ٣٢) الرواية العربية البناء والرؤيا ، مقاربات نقدية - د. سمر روجي الفيصل : ٧٢ .
- ٣٣) رغبة السحاب : ٥٥ .
- ٣٤) رغبة السحاب : ١٠٦ .
- ٣٥) رغبة السحاب : ٥٥ .
- ٣٦) رغبة السحاب : ١٠٦ .
- ٣٧) رغبة السحاب : ١٠٧ .
- ٣٨) رغبة السحاب : ٢٩ .
- ٣٩) رغبة السحاب : ٢٩ - ٣٠ .
- ٤٠) رغبة السحاب : ٣٣ .
- ٤١) رغبة السحاب : ٣٣ .
- ٤٢) أسئلة النص - محمد سهيل أحمد، مجلة فنارات، الصادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة : ١٨ .

المصادر والمراجع

- حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – د. خالدة سعيد، دار العودة – بيروت ١٩٧٩ .
- دراسات في القصة العراقية المعاصرة – د. عبد الجبار الحلفي، رند للطباعة والنشر- والتوزيع، دمشق ٢٠١١ .
- دعونا نتأمل محمود عبدالوهاب كـ (أثر) ينبض بالحياة.. بقلم علي حسن الفواز، موقع شبكة الإعلام العراقي 2003-2009 IRAQI MEDIA NETWORK
- الرؤيا الإبداعية – هاكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حلیم، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٦٦ .
- رائحة الشتاء – محمود عبدالوهاب، سلسلة ترجمة الأدب العربي، ترجمة رمضان سدخان وفرد براغل، تنفيذ مكتب الجنوب البصرة ٢٠١٢ .
- الرجل والفسيل – محمد خضير، شركة بلورة الجنوب للطباعة والنشر- والتوزيع، البصرة – العراق، ٢٠١٢ .
- رحيل رائد القصة العراقية القصيرة محمود عبدالوهاب موقع كتّاب العراق IRAQWRITERS.COM
- رغبة السحاب، رواية – محمود عبدالوهاب، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١ .
- الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية – د. سمر روجي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٣ .
- شحنات المكان – جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠١١ .

- فنارات، مجلة إبداع، صادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، عدد خاص عن محمود عبد الوهاب، شركة الغدير للطباعة والنشر، البصرة، ٢٠١٢.
- قراءات في الأدب والنقد - دراسة - د. شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- محمود عبد الوهاب أديباً، سيرة بيلوغرافية لتتاجه - د. سمير الخليل، مقالة منشورة في موقع مركز النور الإلكتروني.
- مدارات نقدية - في إشكالية النقد والحداثة والإبداع - فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.
- مدخل إلى دراسة الرواية، جيري مي هاوثورن، ترجمة نايف الياسين، مؤسسة النوري، دمشق، ١٩٨٨.
- المرئي والمتخيل - أدب الحرب القصصي - في العراق - د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- المكان في رواية الشاعرية للروائي عبدالستار ناصر، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع(١٠٢).
- النقطة والدائرة، مقتربات في الحداثة العربية - طراد الكبسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨.

رواية النيذة

رؤية أصوات متواشجة لتاريخ العراق الحديث

أ.د. أماني فؤاد

جامعة القاهرة

يتخلّق مع فعل الكتابة لكل نص روائي عالم خاص، المعلن منه والظاهري يتبدى فوق سطح من زجاج نصف شفاف، هناك شخوص تتحرك فوق هذه الأرضية، وتأتي بأحداث تتصارع ضمن منظومة حركة القيم، وتدافع الغرائز والنزعات، وتتغايير مع السرديات الطموحات والاختفاقات التي تتوالى بحياة شخصيات النصوص، ويبقى على بعد آخر مستوى مخفي نسبيا تحت هذا السطح الزجاجي، وهو المؤثر في حقيقة الأمر على الحضور المعلن والظاهري للشخصيات وللأحداث والدراما التي يقدمها النص، هذا الحضور المستتر الذي يشمل اللغة واللاشعور في بنية متشابهة.

ووفق تفاعلات المستوى المخفي وأنساقه النفسية الثقافية العميقة، وتكوينه المعرفي وموروثه الجمعي وبيئته وسياق تنشئته تتكون مشاعر الشخصيات وتأتي بأفعالها، كما يؤثر السياق السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي يحيط بالبشر- في تشكل رؤاهم ومن ثم أفعال حياتهم، لذا قد تبدو للآخرين متسقة أو متناقضة مع ما يرونه فوق السطح الزجاجي الظاهر للعيان (١). وبالاستفادة من جهود النقاد النفسيين الجدد أيضا ومقولاتهم في تيار مابعد الحداثة تكشف كثير من المستويات اللغوية التي تتضمنها

النصوص والرسائل المضمرة فيها، هؤلاء النقاد "الذين شرعوا منذ السبعينيات إلى اليوم في تأسيس قطيعة مع النقد النفسي التقليدي، وذلك بإعادة مساءلة العديد من الموضوعات والمفاهيم والتصورات (التحليل النفسي، الأدب، اللاوعي، الكتابة، النقد، النص، الكاتب، القارئ...) هذا النقد النفسي-الجديد الذي يجمع بين التحليل النفسي-لفرويد، ولسانيات دي سوسير، وجهود لاكان في إيضاح العلاقة بين اللسانيات واللاشعور، للبحث عن مسالك أفضل لمقاربة إشكالية الكتابة، وفتح آفاق جديدة أمام التحليل النفسي للنص الأدبي." (٢) لقد بتنا ندرك تراكم وتداخل عملية الكتابة، وأن اللاوعي واللاشعور ليس علامة بمفهوم دي سوسير، ولكن كما يقول لاكان: "اللاوعي دال مفتوح، فلا تميز في لغة اللاشعور بين الدال والمدلول، والشبكة اللاشعورية يمكن أن تكون مفتوحة بامتياز على المعاني كلها، مفتوحة على دال خالص، وتعود أهمية هذه الأولوية التي أعطاها جاك لاكان للدال في الشبكة التي يلح من خلالها المعنى إلى أنها تؤدي إلى استنتاج مهم: تكشف بنية الشبكة الدالة عن الإمكانية التي للإنسان في استخدام هذه الشبكة للدلالة على شيء آخر غير ما يبدو أنها تقوله، لكن هذه الشبكة الدالة تكشف بالمقابل أن للدال، كشبكة رمزية، قدرة كبيرة وسلطة واسعة واستقلالية كاملة في علاقته بالإنسان، بحيث يمكنها أن تقول الإنسان ما لا يريد أن يقوله مثلاً." (٣) حتى أن النقاد يدعون إلى إعادة النظر في مفاهيمنا التقليدية التي تبقى سجيناً مسلماً مفادها أن الأسباب تسبق النتائج بالضرورة في حين نجد أن الأدب قد يقول العكس، فبإمكانه أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي، مثل أن الحياة ليست وحدها التي تحدد العمل الأدبي بل أن العمل الأدبي قد يحدد الحياة أيضاً، ومن خلاله يرى ويستشرف ما سيأتي من أحداث، كما أن لاشعور الكاتب قد يفرض عليه كتابة ولغة خاصة أثناء عملية نسج السرد ليست مطابقة

لما كان ينتوي بالضرورة. كما أن الشخصيات ليست ورقية تماما، بل أنها كثيرا ما تأتي بأفعال بدون علم الكاتب(٤). وينسحب هذا الاستنتاج أيضا إلى اختلاف مستويات التلقي، وتعدد القراءات باختلاف ثقافات من يتلقون النص، حيث تحرير القارئ كما قالوا به ما بعد البنيويين. (٥)

في رواية "النبيدة" (٦) لأنعام كجه جي إصدار ٢٠١٧ معرض لأصوات تحكي تاريخ العراق الحديث في مراحل زمنية متقاربة، وهي إذ تبوح بتجاربها الخاصة تكوّن صورة لتاريخ بلد تراكمت فوق سنواته أشكال من السلطات القهرية التي انطبعت فاعليتها على الأحداث المضطربة والنماذج البشرية بأشكال مختلفة، خصوصية كل نموذج حال تفاعله مع الأحداث العامة المحيطة به.

يبدأ السرد بصوت تاج الملوك العراقية الإيرانية الأصل، حين تشف ذاكرتها وتنتعش عندما تعرف بلحظات احتضار "أحمد بن بلة" الرئيس السابق للجزائر وهو على بعد أمتار منها، في غرفة بالدور الخامس بنفس المستشفى التي تعالج بها من أمراض الشيخوخة، فلقد كانت مكلفة باغتياله منذ زمن مع آخرين في القاهرة، تبدأ هذه الواقعة تُقلّب أرضية أحداث حياتها، فتعرض لتوترات مفصلية لأكثر من ثمانين عاما، تحكي عن نفسها تقول: "تاج الملوك تعرف نفسها. عاشت ثلاثة أعمار في عمر واحد، ماعدات تتوقع مزيدا من الأقدار والمصادفات. لكن مجاورته ليست قدرا ولا مصادفة. إنها حساب ما فات" (٧)، وهي إذ تسترجع وقائع رحلة حياتها تباعا في السرد نشعر بأنها تحكي عن العراق، في مزج بين الخاص والعام. يقول جان فرانسوا ليوتار: "أن كل أشكال التمثيل تعتمد على السرد لكي تؤكد نفسها، ويمكن القول إن كل المعرفة هي معرفة سردية بالأساس، لأن كل التمثيلات الفنية والثقافية بغض النظر عن وسيطها تحتاج إلى سرديات شارحة لتفسيرها

وإثباتها أو تبريرها. وهذا في ذاته يوحي بتمييز واضح بين الواقع ومعرفتنا له، ويمكننا أن نتبع باستمرار الوعي المتغير فيما يتعلق بالعلاقة بين أشكال التمثيل والواقع المتغير الذي يفترض أن يصفها" (٨)، كأننا نحكي لنعرف ذواتنا والعالم من حولنا، نرصد للتغيرات من خلال أشخاص عاشوا في مراحل زمنية مختلفة من تاريخ العراق.

تعرض الكاتبة لأهم أحداث البلد العريق الجريح الذي يتماهى مشروع نهضته الحديثة مع "تاجي" المرأة المتفتحة للحياة والخبرات والتجارب، الساعية للعمل بالصحافة والاشتباك مع الشأن العام وشخصياته السياسية والفنية، السيدة التي لا ترى الحياة إلا حالة حب دائمة، وهو ما يتسق مع بداية النهضة والاكتشافات النفطية في العراق، مرحلة التفتح في أواخر العهد الملكي والتفاوض على الاستقلال بعد الحرب العالمية الثانية. وربما اختارت الروائية أن تكون أصول تاجي إيرانية لكنها عراقية الهوى والثقافة لتصبح ذات دلالة إنسانية أكثر اتساعاً من ضيق أفق كل النزاعات والممارسات السياسية الراضية للآخر. فبحسب مارتن هيدجر " للأعمال الفنية سمتان جوهريتان: العمل الفني ينشئ عالماً أو يجمع شتاته، كما يمهد الأرض أيضاً" (٩) فعندما يتأمل هيدجر لوحة لحذاء امرأة فلاحة لفان جوخ يزعم أنها لا تمثل فحسب هذا الحذاء لكن تجمع شتات عالم المرأة الفلاحة، في النبيلة تجمع أنواع كجة جي شتات الضياع، كما تمهد الأرض لنزعة إنسانية أكثر تسامحاً مع الاختلاف والتنوع العرقي والمذهبي.

يقص صوت تاجي في النص كواليس الأحداث السياسية، ودور الصحافة وعلاقتها بالسلطة في البلاد النامية، وكيف أنها الأداة والوسيلة التي توجهها القوى السياسية لتشكيل الرأي العام، فكما يقول جوزيف جوبلز وزير إعلام النازية: "الحقائق ليست سوى أكاذيب كُتِر تكررهما"، وكيف أن أية بادرة خروج عما يرسم للصحافة والأفراد

القائمين عليها يقابل بالعنف والاقتلاع تماما من الأرض من قبل السلطة السياسية والأمنية في ما يشبه النفي العنيف، فلقد أدركت القوى مطلقة السلطات أثر وسائل الاتصال الجماهيري وقدرتها على تحريك مجريات الأمور في الاتجاه الذي تريده لما لها من تأثير فعال على رجل الشارع، من خلال التراكم المعلوماتي الكمي والتكرار الذي يوجهه للتأثير على الأفراد" فيما يعرف بنظرية حلزون الصمت (١٠)، وهو ما حدث مع تاج الملوك مرات سواء من الأنظمة الأمنية وقتها أم من نوري السعيد نفسه.

يصف منصور البادي تاج الملوك، المرأة التي عشقها يقول: "أبحث عن حبيبة تائهة مثلي بين الخرائط. لا تطأ أرضا تفرش فيها حقيبتها حتى تلمها وتطرد إلى غيرها. تاجي عنقود من عنب أسود يعاند الأرجل العاصرة. نبيذها حلو، وهيمتها على مذكراتي تضيئي. كرهت التدوين. لا أفراح في دفاتري الأخيرة." (١١) تتلاقى في علاقة الحب التي نشأت بين تاجي ومنصور المصائر المعلقة دائما، حيث نكبات العراق المتواليه والشتات الفلسطيني الموجه، فالشخصيتان يمثلان أزمة وطنين تتصاعد أحداثهما التراجيدية.

من النبيذ وإضافة تاء التأنيث للمفردة لتكون النبيذة تختار الكاتبة عنوان نصها الروائي، وهو ما يتضمن وصف شخصية تاج الملوك الساحرة، المرأة الخمرية التي أدمنها منصور البادي وجعلته في حالة سكر دائم لذكرها، وفي الوقت ذاته تشي- النبيذة بحالة النبذ والترك والمغادرة، وهو ما يشكل بعض أقدار تاجي في هذا النص (١٢)

تمتعت تاج الملوك في مقتبل عمرها برعاية نوري السعيد رئيس وزراء العراق، ولقد ساعدها في امتلاك مجلة تشرف على تحريرها في ذلك الوقت، وهو ما مكّنها من الإحاطة بمطبخ الأحداث السياسي، تلك المرأة التي تملك حلاوة الاندهاش والانبهار بكل جديد، فتقص في فصول السرد التي بصوتها تفاصيل تخص العهد الملكي والوصي، وتحلق

طموحاتها حد تمنيتها الارتباط بالأمر، وتسعى لمحاولة لفت انتباهه الدائم، تقول عن أمنيته تلك: "لولا المعاهدة "بورتسموث" لبقيت في تحليقها، فوق النخيل. جاءت المعاهدة وخسفت بها بساط الريح" (١٣). وتتنوع اهتمامات تاجي الصحفية والشخصية فتصف بانبهار احتفاء العراق بأمر كلثوم وصوتها وتكريمها، وتحكي ملابسات الحوار الذي أجرته معها.

ولجمال صوتها وفصاحتها وتمكنها من عدد من اللغات نجد في مواضع السرد الخاص بها الاحتفاء بالشعر والغناء والمغنيات العراقيات، وتضمن النص السردى لمقاطع من تلك الأغنيات وبلهجاتها العراقية، كما يجتذبها عالم الفنون التشكيلية وفنانوه (١٤)، تعشق شعر الحرية والتغني بالعدالة في تظاهرات اليسار العراقي رفضاً للوصاية الإنجليزية، لقد اشتغلت الرواية على الإيهام بالواقع على مدى واسع حيث "لا بد من الإقرار بأن الرواية تختلس وتستعير وتصنع بشكل خشن أجزاء من وسائل اتصال أخرى ليست أدبية بالضرورة أثناء محاولاتها لاحتواء الواقع." (١٥)، فتوظف الكاتبة بعض تقنيات الفنون التشكيلية كما توظف الأغنيات في تداخل فني مع سرديتها لتوحي بالواقع ولتثري نصها بجذله مع فنون عصرها وتياراته، وأغنياته، وتداعب الروائية بهذا الصنيع مخيلة القارئ وتاريخ معارفه لتعيد ترتيب الخطاب السردى ونصها في القلب منه.

تشارك تاج الملوك في المظاهرات المناهضة لمعاهدة "بورتسموث" مع بريطانيا فتغضب الأجهزة الأمنية منها وتُسْتَبْعَد إلى كراتشي، تعمل مذيعة في إذاعة أندونيسيا الوليدة لحلاوة صوتها وثقافتها.

في كراتشي تنشأ علاقتها المتحفظة بمنصور البادي الفلسطيني الذي غادر بلده بعد الاحتلال الإسرائيلي، نزع هو وأسرته ثم عاشوا الشتات ببلدان مختلفة، عمان ولبنان

والعراق ومصر وكراتشي وفرنزويلا حتى لمع نجمه وأصبح مستشارا لشافيز في فنزويلا، يتفقان بعد سفر تاجي إلى إيران أن يستقر منصور في مكان ثم يرتبطان لكنه الشيء الذي لم يحدث أبدا.

وتستدعي علاقة تاج الملوك بمنصور البادي أطراف علاقة الدول العربية بالقضية الفلسطينية في منحى رمزي شفيف، وهو ما يدل على الانخراط في علاقة تفاعل مع القضية بالفعل من قبل البلاد العربية، لكنها علاقة غير متحققة وبلا نتائج لصالح أي طرف من الأطراف، حيث نصف قرن من الخيبات التي أضاعت القضية الفلسطينية.

يُغرم البادي بتاج الملوك في علاقة حب عذري لا يتحقق فيها التواصل، لكن يظل للحب القداسة بنفسها رغم علاقة تاجي بالأمير الإيراني المغدور بعائلته من الشاه الجديد وحملها منه، ثم زواجها من القائد الفرنسي، وأيضا زواج البادي من امرأتين وإنجاب أربعة من الأبناء. وتستدعي قصة الحب بين تاجي والبادي على نحو ما إلى الذاكرة علاقة الحب في رواية جابريل جارسيا ماركيز "الحب في زمن الكوليرا" حيث صمود العشق واستمراره رغم مرور السنوات وتعدد التجارب لكلا الطرفين. (١٦)

تسافر تاجي إلى إيران بعد استبعادها من كراتشي. لتحررها كما ادعوا هناك وإنهاء خدمتها، حيث أمها المريضة بعد أن تاملت وعادت من العراق، تتعرف على أمير صعلوك يُدعى "فرهاد"، تحمل منه لكنها ترفض رغبته في الزواج منها سرا، ثم اختفاؤه التام بعد أن أرسل من يساعدها للسفر إلى باريس، هناك تلد ابنتها التي تنسبها لزوجها الفرنسي، تعيش في فرنسا معبئة بالحنين إلى العراق، قلبها معلق بأحداثه وحروبه وتطوراته المتلاحقة. تتعرف تاجي على وديان في إحدى الحفلات الموسيقية في باريس وتلتقيان على نحو شبه يومي. ينطلق صوت وديان لتحكي مأساتها حيث نبذتها عائلتها، وخطبها يوسف، بعد

أن أصيبت بالصمم نتيجة لاعتداء الأستاذ ابن صدام عليها، ففي ظل الأنظمة الشمولية الدكتاتورية يفقد الجميع كرامته أو حياته، وخاصة المرأة التي تمتهن إنسانيتها بالقوة، فيلفظها المجتمع رغم كونها ضحية للاستبداد، ويتبخر شعورها بالأمان إلى غير رجعة (١٧). تذهب إلى باريس للعلاج وتعيش هناك فتلتقي بتاجي مصادفة، ويتعارفان فتعوضها ابتعاد ابنتها المكاني عنها. تساعد وديان تاجي على معاودة الاتصال بمنصور البادي لتجدد علاقتهما ضمن مشاعر إنسانية شديدة التعقيد، لكنها تظل العلاقة المستمرة على المستوى النفسي، والمستحيلة التحقق في الوقت ذاته.

جدل العلاقة بين بنية الشخصيات في نص النبيلة ورواية الأصوات:

ينهض نص النبيلة على تقنية تعدد أصوات الرواة، فمن خلال تتابع حكي تاجي ووديان ومنصور البادي تتكامل البنية الدالة في الرواية، وتشكل الرؤية الكلية (١٨)، حيث انقضاء حيوات الأفراد بلا كرامة أو تحقق في ظل أنظمة حكم شمولية متغطسة، وتعد هذه الآلية الفنية "تعدد الأصوات" الأكثر مناسبة في رواية النص لتقديمه معرضاً لبشر- وأفراد شديدي التناقض والتنوع، شخصيات متغايرة الملامح النفسية والفسولوجية، تتلاقى مسارات حياتها في أشكال الاغتراب والقهر بالرغم من أنها تنتمي لأجيال عمرية مختلفة، ومراحل مختلفة من الزمن وأحداثه، فلكل سارد عالمه الخاص وتبرهن على هذا " كيت فريدمان" تقول: "السارد هو الشخص الذي يقوّم، وهو الذي يعي بشكل حساس، وهو الذي يراقب. فهو يرمز إلى الرؤية المعرفية المألوفة لنا منذ "كانت" والتي تقول إننا لا نفهم العالم في ذاته إلا وهو يمر بالأحرى من خلال وسيط عقل مراقب. ففي الإدراك يفصل العقل العالم الواقعي ويقسمه إلى ذات وموضوع" (١٩)، فكل أزماننا العربية تقصم

ظهور إنسانيتنا. وقوع القهر وانعكاساته على البشر- مهما اختلف طبائعهم ومكونات شخصياتهم، سواء كن نساءً أم رجالاً.

وتختلف شخصيات النص جذريا وخاصة شخصيتا تاجي ووديان، إذ يختلفان من حيث ملامح الشخصية وطبيعتها الفطرية، القدرة على الحلم والفعل والبدء من جديد دائما، المثابرة، طبيعة النظر للحياة وكيفية عيشها، تجاوز الإحباطات وعدم البكاء عليها، أو حتى مدى الاكتراث برجل غادر العلاقة، أو الغرق باليأس والاختناق في تجربة مجهضة وعدم تجاوزها، فلقد استطاعت الكاتبة أن ترسم شخصيتين نقيضتين على مستويات متعددة، لكنها تملكان القدرة على التعايش وكأنهما وجهان من وجوه الإنسانية التي بلا نهاية.

ويختلف التكوين النفسي لوديان عن تاجي بصورة كلية، حيث لم تستطع أن تتجاوز مآساتها الواحدة مع ابن الشيخ أو ابن صدام، كما مع خطيبها السابق، وتصرح بأنها لا تحلم حتى بالوصول لربع ما وصلت إليه تاجي من تجارب وحكايات، وانخراط في صنع العوالم، والتلذذ بها، والقدرة على الفعل وتجدد الآمال. تاجي التي تبدأ دروس في تجويد القرآن وترتيل بعض سوره وتسجيلها على اسطوانات رقمية وعرضها للجمهور بالرغم من تجاوزها للثمانين من عمرها، تقول وديان: "تاجي عندما تنوي تفعل. كانت لديها صديقة فرنسية متزوجة بكاتب إسلامي معروف. داعية في حلقات حوار الأديان. سمعها تجود سورة مريم وتلبسه سحرها. شجعها وساعدها في مشروعها" (٢٠)

وتستطيع الروائية أن تهيم عالما نفسيا متغيرا لكل شخصية حتى وإن بدت ثانوية، تقدم كل أنموذج في خصوصيته، فابن الشيخ مثلا الذي دعت به بالأستاذ شخصية درامية تصوغ له الكاتبة معاناته الخاصة، وفرت له تفاصيل درامية تحيط بعالم الديكتاتور وأقداره،

تجعل منه أنموذجا بشريا لمن يضعه جبروت السلطة ونفوذها سيفا فوق رقاب الناس؛ ليمارس فنون غطرسته وأنواع ظلمه لهدر كرامتهم بالرغم من أن أقداره قد سلبت الكمال، وهو ما يزيد من طاقة حقه على الجميع و رغبته في إذلالهم.

كما تقدم الكاتبة "نوري السعيد" من منظور جديد لم تتطرق له السرديات من قبل، فرجال السلطة ليسوا كلهم أنموذجا واحدا، فيظهر رئيس الوزراء بنص النبيذة أكثر إنسانية ويميل إلى الحياة المتوازنة بلا مغامرات، يمتلك الخنكة في تناول الأمور، رئيس الوزراء الذي يُطلع تاجي الصحفية المقربة منه على أدق أسرار السياسات العراقية.

ولقد صرحت الروائية إنعام كجه جي في لقاء قريب لي أنها تلقت مذكرات ووثائق من بطلة العمل الحقيقية، ترصد وتؤكد كثيراً من الوقائع الحقيقية التي حدثت بالفعل في حياة الصحفية الحقيقية التي جسدها في النص تاج الملوك، كما أن الأحداث التي وقعت لوديان تقرب من وقائع كثيرة حدثت فترة تولي صدام لحكم العراق. فيصبح تشكيل البنية جزءاً رئيساً من الرؤية، فلا ينفصل التشكيل عما يطرح بالنص من معانٍ وأفكار، لقد أكد لوسيان جولدمان على تماثل الأشكال الأدبية مع تطور ومتغيرات البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية (٢١). لقد وجدت المآسي والحروب في النوع الأدبي الروائي المتسع السردى لتقص تعقد أبعادها، وجاءت تقنية سرد الأصوات لتعبر عن الشتات والقمع والفردية من جراء المآسي التي عاشتها شخصيات النص، العام بتحولاته حين ينطبع على الخاص في خصوصيته السيكلوجية.

وتبرع الروائية أيضا في رسم نماذج من الرجال المختلفة من عشاق تاجي، لكل منهم طبيعة خاصة بداية من زوج أمها عبد الحميد، والتشكيلي أكرم شكري، ومنصور البادي، وفرهاد الإيراني، والسفير الباكستاني، وزوجها الفرنسي وغيرهم، وهو ما شكل معرضا

من النماذج البشرية شديدة التنوع بما يتسق مع تعقد معطيات الواقع وسياقاته التي تنتج مثل تلك النماذج.

ولقد تفننت الروائية في رسم شخصية تاج الملوك وطبيعتها الأنثوية والثقافية، الامكانيات اللغوية الرفيعة والفصاحة والصوت الرخيم، الحضور الطاعني والعيون التي تأسر، تلك المميزات التي تعرفها تاجي عن نفسها، وتجيد استخدامها وقت شاءت من أجل التأثير في الآخرين.

تتلقي تاجي أيضا كل رجل على نحو خاص، فبعد أن يتعري أمامها تحدد هي كيفية تعاملها معه، كما تدونه في مذكراتها بشكل يتضمن بصمته الخاصة وكيف تلقتها، قبلته أم رفضته.

ولقد أجادت الروائية في أن تطبع على الشخصيات بصمات أوطانها وأحداثها ومآسيها فجعلتها مغتربة دائما، بعيدة عن جذورها الأصلية، تدور في متاهات لا تستقر " تاجي ومنصور البادي ووديان"، لذا تُهمش الشخصيات وتصبح أشباحا وتفقد حيوية أرواحها، كما تجهض كل أحلامها كما حدث مع وديان، على عكس تاجي التي تقاوم ونشعر أنها تعلقو على المآسي، ترتفع فوقها لتشعر بلذة الحياة رغم تشابه السياق الثقافي والسياسي الذي يشترك فيه جميع شخوص النص. ويستطيع منصور البادي أيضا أن يشق لنفسه طريقا في عالم السياسة والعمل بها والتأليف فيها، لكنه يظل طريدا في ظل شعوره بوطنه الذي سُلِب على مرأى ومسمع من العالم أجمع، كما نزع أصحابه وتشتتوا.

ويتوافر في بنية شخوص سردية النيذة كل ما يجعل الخطاب السردية مخالفا للسائد والنمطي في بناء الشخصيات حيث الحيوانات العادية، حين تصل مآسي أبطال النص وأحداث حياتهم لذروة التصعيد الدرامي، لكنها تظل انعكاسات إنسانية محتملة، وفي

أفق التوقع للواقع والسياق الاجتماعي والسياسي العجائبي والدرامي الذي تعيش به العراق وفلسطين وطنا تلك الشخصيات، البلدان اللذان لا يختلفان كثيرا عن باقي البلدان العربية وما يحدث بها، كأن أجساد تلك الشخصيات وأرواحها مرآيا تنطبع عليها الأحداث السياسية لوطنها لكن بتجلياتها الإنسانية المتباينة.

ويسيطر على جميع شخصيات النبيلة نوعان من الوعي: الزائف والقائم بحسب تصنيف لوسيان جولدمان، أما الوعي الممكن الذي من خلاله تتكون لدى الشخصيات رؤية للحياة وتصور عن المستقبل فيصعب أن يتكون في ظل المحيط الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي تتيحه هذه البلدان لمواطنيها. (٢٢)

وترصد الروائية تأثير الحروب المتوالية التي خاضها العراق على امرأتي النص، فتقيم الروائية مقارنة بين شخصيتي تاج الملوك عبد المجيد الصحفية المتطلعة للحياة في أربعينيات القرن العشرين حيث تصف نفسها وتقول: "لم تلتزم تاجي يوما بمخطط ولم تتمسك بقرار. هي بنت لحظتها تتبع رغباتها ومن بعد رغباتها الطوفان." (٢٣)، تلك الشخصية التي تعلن حينها للملكية وتعتبر يوم إعلان الجمهورية العراقية أكثر الأيام سواداً في حياتها رغم أنه يوم ولادتها لابنها من القائد الفرنسي، تتحفظ على الثورات وترتاب من تداعياتها.

يختلط لدى شخصية وديان الملاح عازفة الكمان في الأوركسترا السيمفوني العراقي الواقع بالأوهام في حركة انسحابية من كل فاعليات الحياة، تقول متأسية: "كان كبيرا على أخوتي أن يعرفوا ويصمتوا. شرفي شرفهم، لكنهم يعتبرون الذنب ذنبي. أنا المخطئة إذ اقتربت من النار. بقيت أياما مريضة ومهزوزة ومهانة ومسوحة بي الأرض. أستحق العقاب. عاري على عاتق خطيبي. وها هو يأتي ليتنصل منه. ينزعه ويطره على أشقائي.

غسله صار واجب الإخوة، مهما تأجل فإنه آت لا ريب. " (٢٤) فحين يتعانق قهر السلطة السياسية برعونتها وجبروتها مع القهر الاجتماعي الموروث ويقعان على المرأة تصبح هذا الكائن الشبحي، الذي يعيش مجوفاً، بلا روح ولا قدرة على الحياة، المرتعد القلق الخائف من الماضي كما الحاضر والمستقبل.

ويطال القهر في النص الرجال أيضاً، فحين تحكي وديان عن المهانة والكسر الذي يشعر به يوسف خطيبها في علاقته بابن صدام تقول عنه: " ريشة في المهيب. في كف ولد معتوه، دمية من دمي كثيرة يعبث بها. سأكون أنا إحداها. ينتحب يوسف. وأنا تقتلني دموع الرجال. عصارة أرواح ديست بالأقدام " (٢٥).

الشخص والوطن:

نلمح في شخصية تاج الملوك إبان شبابه العراق الناهض آخر العهد الملكي، البلد الذي يسعى للتححرر والصعود والتطور. ثم العراق المحطم اليأس بعد سلسلة من الحروب مجسداً في شخصية وديان، الشابة التي أصبحت عازفة عن الحياة بعد أن طالها عقاب الأستاذ ابن صدام، تلك الحادثة التي اضطرتها لترك العراق بصورة نهائية، بعد أن تخلى عنها خطيبها السابق نهائياً، الدكتور يوسف المقرب من ابن صدام والنظام، كما انتهت وديان بعد صممها كعازفة ضمن أوركسترا العراق الرسمي، ضاعت العاطفة، وانقضت الحياة العملية فسيطر عليها الخوف من العيش أو خوض أي تجربة بها، فتستعيز عن الواقع بعالم الأوهام والأحلام و استرجعات الماضي (٢٦).

يتتابع الحكيم ليتكشف لنا ماذا صنعت السياسات والسلطات الديكتاتورية في مصائر المرأتين، أذلتها وانتهكت كرامتهما فتركتهما وهما أشبه بالأشباح التي تعيش وتتنفس لكنها

مرتعة وخائفة، وبالطبع تختلف درجة الخوف والانسحاب من الحياة بين تاجي ووديان لطبيعتها النفسية المتباينة، لكن تظل كل واحدة منهما تتطلع إلى هويتها الأصيلة وهي مرمية في المنافي الجبرية أو الاختيارية، تقول وديان وهي تصف سر انجذابها لتاجي: "لماذا تكلمت بها. كان ما يواصل تقييدي إلى هذه المرأة العجيبة، هو ما تسميه جدتي: القدر المكتوب. صمغ أقوى من أننا كلانا ممسوس بتلك البغداد المعشوقة الملعونة" (٢٧).

لا تمارس الروائية في نص النبيلة عنصرية من أي نوع فهي منفتحة على العالم، لا يعينها الأحكام الأخلاقية على الأفراد، تستوعب مناطق قوة البشر- ونقاط ضعفهم، ترصد وتستوعب لحظات الجنون والخنوع والاندفاع والنكوص، وتتسامح الكاتبة مع خطايا شخصياتها وتفهمها، لا تحكم عليها ولا تقيم لهم المشائق الأخلاقية، بل تنطلق من نظرة الوعي بالنفس الإنسانية وعجائبها، فوديان ستظل تحب يوسف رغم تخليه عنها وأحيانا تلتمس له الأعذار، وتاجي لا تلوم عشاقها مهما فعلوا بها، يظل أيضا منصور البادي يحب تاجي رغم انخراطها في علاقة مع الإيراني، أو ارتباطها بالفرنسي-، ورغم هرمها وشيخوختها.

الزمن والمصائر المعلقة:

في المرحلتين الزمنيتين اللتين تقدمهما أصوات السرد من خلال شخصياته الثلاث "جيل تاج الملوك ومنصور البادي" منذ أربعينيات القرن العشرين، وجيل "وديان الملاح" في ثمانينيات نفس القرن تجسد "النبيلة" تاريخ وطن ونكباته بطرق متواشجة مع حياة الشخصيات، ترصد لفترة توهج الأحلام لدى الشعوب العربية وبزوغ التطلعات إلى التحرر من الاستعمار بعد الحريين العالميتين الأولى والثانية، وآمال النهضة والرغبة في التخلص من الوصاية الانجليزية، والانتفاع بموارد البلاد الطبيعية لمواطنيها وأهلها، ثم

تصف الإخفاقات التي منيت بها الجماهير والشوار بعدما أجهضت مشاريع التطور نتيجة لسلسلة متصلة من حماقات الحروب، والسياسات غير المسؤولة لزعامات حزبية لا تتمتع بالنضج السياسي أو الحنكة، ونماذج من الديكتاتوريات الغاشمة التي دفعت بأوطانها للدمار.

تحاكي تقنية الزمن مآسي جيلين من عمر العراق، جيل حَلَمَ وتبددت أحلامه، والآخر انطفأت روحه تماما وانتهكت إرادته نتيجة للتسلط والتجبر الذي كان سمة للحكم المطلق الذي ابتلي به العراق في العقود الأخيرة من القرن العشرين وأول الحادي والعشرين، حتى طُمست الحياة بمواطنيه، أطفأتها نزوات السلطة المستحوذة، المتجبرة، الحمقاء، فذوت كل الآمال التي راودتهم يوما ما.

وفي النص تبقى مصائر الجميع معلقة مهما تقدم الزمن، فكل ما حلموا به وأرادوا تحقيقه لم يستطيعوا الاقتراب منه، خاتلمهم ثم تناثر وتطاير، حتى تولدت بداخل الجميع الرهبة من المواجهة حتى على المستوى الإنساني، تشعر وديان أنها تنتظر مصيرا مجهولا قد يأتيها من أخواتها بالعراق، أو من استمرار الضياع في حياة تعيشها وكأنها تعيشها، تحيا على هامش الحياة دون أن تنخرط بأي شيء، لا تستطيع تاجي ولا منصور البادي أن يلتقيا في الواقع خوفا من أن يضيعا الحلم بعد أن وصلا إلى عمر الشيخوخة، فظلت اللا مواجهة هي الأمثل لثلاثضيع أسطورة الجمال التي عاشا عليها، وعلى التوازي تظل الحالة العامة للعراق، وفلسطين، والبلاد العربية كافة التي قامت بها الثورات في حالة فوضى وضياع وترقب.

ولقد حرصت الروائية على التوثيق التاريخي المتحري لكل التفاصيل والأحداث والتواريخ، وهو ما يبرز الجانب التاريخي في السرد بهذا النص الروائي، حيث يثبت الجهد الذي بُذل على الجانب البحثي ويستحق التقدير لاشتغاله بتقنيات فنية عالية.

فهناك حشد للتفاصيل وتدقيق على كل معلومة وتفصيلا جغرافية أو تاريخية كحديثها مثلا عن معاهدة "بورتسموث" ونتائجها السياسية، أو مدينة المحمرة الإيرانية، وتاريخها، وفي هذا الصدد يتضح للقارئ منظور الروائية للقصص، وكيف أنه ليس حكيا مجردا بقدر ما هو صنع عوالم مشغولة، تتكون من خلال التفاصيل الإنسانية المشحونة بذوات البشر. ووقائعهم، المطرزة بعاداتهم وطقوسهم وطبائعهم الخاصة، فالكتابة الروائية بحث عن الجديد وتحرر لا يهدأ (٢٨).

كما يومي النص في إيجاءات السرد باللاجدوى، وضياح الثورات العربية دون تحقيق قدر من الحريات والحياة السياسية الاقتصادية الكريمة للشعوب، ضياح كل شيء خلف رغبة القيادات الرعناء في الاستحواذ والزعامة، والصراع الأزلي في المنطقة العربية للاستحواذ على السلطة بين رجال السياسة وجماعات الإسلام السياسي.

وفيما يختص باستخدام الروائية المرأة لتقنية الزمن في سرديات الحروب والنزاعات نجد كثافة الاسترجاع، حيث يغلب على السرد النسوي تقنية الزمن الاسترجاعي أكثر من الاستباق أو المستقبل، فالسلطة تأتي بركائزها من الماضي وتحاصر الأنتى، ومن أشكال هذا الاسترجاع الحوار الداخلي والأحلام، حيث الماضي المعبأ بالذكريات المؤلمة، وتكرار أشكال القمع ووقائعهم، وأحسب أنه للألم الذي تشعر به المرأة نتيجة لإهدار حقوقها فتعاود اجترار أحداث تركت بصماتها الغائرة على كيانها. (٢٩)

فدائماً ما أقول وأكرر أنه على عاتق الكاتبة المرأة يقع عبّان: الأول أنها لم تنزل وهي تكتب تطرح همومها وقضاياها من قلب تكلسات ثقافة ذكورية مهيمنة تخنق أنفاسها، موروث وممارسات تُوقّع ظلماً على المرأة وتمارس التمييز ضدها في مناحٍ كثيرة وبوسائل متعددة (٣٠)، هذه القضايا التي تشكل هما للمرأة لا تعني الرجل ولا تشغله، لا يشعر بها من الأساس إلا نادراً، فقد حصل على حرياته منذ زمن، وانتزع فرصه الكاملة سالبا من حقوق النوع الآخر في جنسه، ورسخ لسيادته على كافة المناحي، حتى في اللغة؛ لذا ينصرف ذهنه الإبداعي إلى التجريب، واللعب في الأشكال الفنية، وإقامة العوالم المتخيلة التي تعيد بنية الوجود وأشكاله إبداعياً، حالة توازيها مع الحياة وتجلياتها، في حين تمارس المرأة الكاتبة على المستوى التالي لهمومها الأساسية التي تمس وجودها في الحياة تجربتها مع بنية الأشكال الفنية، والعوالم المتخيلة ولقد التفتت منذ زمن إلى أن التقنية لا بد وأن تحمل بذاتها وطرق تشكيلها مضمون النص الروائي وبنيته الدالة في نفيٍ لثنائية الشكل والمضمون.

السرد و المدن والهوية:

أثناء قراءتي للنبيذة تأكد لدي شعور بأن الآداب والفنون من أهم المؤثرات التي تؤسس وترسخ لكيفية تلقينا للأماكن، من خلالها نتلقى المكان قبل أن نراه بأعيننا، الأدب هو الذي يُوجدها على نحو خاص ويبقيها بذواتنا، فيجعلنا نتوق إليها أو ننفر منها، أتذكر أن إحدى صديقاتي من المغرب قالت لي أنها تريد أن تذهب إلى حارة "زقاق المدق"، والعوامة التي جرت بها "أحداث ثرثرة فوق النيل" عند أول زيارة لها لمصر، الأدب يبعث الروح بالأماكن ويجعلها ترسل بإشعاعاتها لتنادي البشر إليها وتصنع علاقات معهم. (٣١)

على مر السرد نجحت الكاتبة أن تنقل لنا حالة من النوستالجيا والحنين إلى العراق أيام نهضته، بغداد وقصورها وحدائقها ومقاهيها على نهر دجلة، بيوت الفنون التشكيلية والشوارع العتيقة، البصرة ونخيلها الذي يزين شط العرب، جسدت توق تاجي ووديان في باريس إلى الأهل والأصدقاء في العراق رغم الحياة تحت التفجيرات والاعتيالات المستمرة، تمسكها بالهوية الخاصة التي تفتقدناها لعيشها بعيدا عن وطنها، ذلك من خلال الحكايات والأغنيات والطعام والأشعار. (٣٢)

يقول منصور البادي بعد أن غادر فلسطين وكان العراق وجهته دون أن تعلم أسرته: "لم يصدق أنه يقف على أرض العراق. زرر سترته ولف وشاحه حول رقبته حال نزوله من الحافلة. الريح باردة وبغداد ما زالت بعيدة، وللسكون في الصحراء رهبة. قفر ممتد شاسع لا يشبه هضاب فلسطين ومزارع زيتونها. ولا جبل لبنان ومدرجاته الخضراء وغاباته. مد عينيه في الأفق المبهم ثم يشكّل السرد في نص النبيذة المكان الذي حدود جغرافيته الذات البشرية قبل تحققه على أرض الواقع، ولذا يسهم في خلق أسطورة المكان، حيث يضيف عليه رونقه وحميميته التي يهبها المبدع من ذاته وثقافتها على الموقع الجغرافي، وعلى الطبيعة، وعلى المعمار، يخلقها من مكامن نفسه وأحوالها: رضا أو سخطا، من سياق وجوده مع الصحبة: الأحباء والأصدقاء، من الضيق بالوقت أو عبوره السريع وتواطؤه مع الزمن. أغمضهما على مرأى النجوم... تذكر أنه ذاهب إلى مدينة أحبها قبل أن يراها. عاصمة أدب وفن وحضارة. شعر أنه سيكون آمنا فيها أكثر من أي مكان آخر" (٣٣).

يرسخ الأدب أيضا الشعور الوطني وينمي ارتباط الفرد بأرضه، يمد جذور الأفراد في تربة الأوطان ويسقيها بمياه العشق لخصوصية التكوين والهوية. فالفن بعض من عطاءات البشر- الراقية، أفراد المبدعين الذين يتركون بصمات أرواحهم على الجهاد

فيشكّلونه، فالأدب هو الذي ينحت شكل المكان النفسي والجمالي بما يضيف عليه من نبض الأفراد وحيوية حكاياتهم. الأدب والفن هو الذي يجعلنا نعي المكان ونلمس جماله بما هو عليه في الواقع الحقيقي ربما، أو ما نضيفه عليه من مشاعرنا وبراح أرواحنا، أو نخوفنا وإحجامنا. ولذا وضعت الروائية بصمة شخصية تاجي المنطلقة المتحررة المتطلعة للحياة على الأماكن في العراق في فقرات السرد وفصوله، فجاءت الأماكن في بغداد والبصرة أكثر دفئا وحميمية. كما جاء السرد على لسان وديان رغم مرارتها يحمل تشوفا وحنينا لأماكن نشأتها وحبها وتعلقها بيوسف، للخيل الذي عشقته في النادي، لفرقتها السيمفونية ومعهدا الموسيقي، لبيت أبيها وأمها.

قد تتحول الأماكن التي تعلقو في النفوس إلى مصاف الأوتاد الآمنة الجميلة إلى ساحات معارك وانفجارات، مؤامرات ونزاعات لا تنتهي، من جراء السياسات والنزاعات العقائدية ومعاركها، وقد تكون الحروب دولية أو أهلية كما حدث بالعراق في مراحل زمنية مختلفة، هنا تنهار أحد أهم المكونات الداعمة للذوات البشرية، فيشعرون بنوع من الضياع الذي يلحق بكل الأشياء، فتتركهم الحروب ممزعين وبلا مركز جذب، بلا أرض تحتضن خطو أقدامهم (٣٤).

كل المكان صار جحيما، في الأوطان المسفوحة دماؤها والطاردة لمواطنيها وعشاقها، أو لاضطرار العيش في أماكن بديلة، فلقد تبدلت المدن التي كان الأدب يتغنى بها ويتغزل بطبيعتها وثقافتها، صارت عواصم دمار ومدن موت، خنادق لدفن البشر.

سرد المرأة وأثر الحروب والنزاعات:

يتأزم الصراع داخل نص النبيذة حول هموم المرأة في أجواء النزاعات والحروب فيسود مناخ من الخوف والقلق الذي يشمل كل محاور الحياة، تضطر تاجي لأن تقبل باستغلال القائد الفرنسي لها لكونها أصبحت منبوذة من وطنها الأصلي، شبه طريدة من العراق لموقفها مع المعارضة التي لم ترض بمعاهدة "بورتسموث"، ومن إيران حملها بدون زواج من أحد الأمراء السابقين، تشعر تاجي بالضيق، فيتعرف عليها القائد شامبينيون ويستخدمها في عمليات المخابرات والتجسس للحصول على المعلومات عن العراق ودول الشرق الأوسط دون علمها في البداية، كما يستخدمها في التخطيط لاغتيال الرموز الوطنية العربية والأفريقية التي يتعارض تأثير وجودها مع مصالح بعض الدول الاستعمارية (٣٥)، تضطر تاج الملوك للقبول فلا بديل يهبها الحماية، لا الوطن الذي يتمثل في الأرض والنظام وكيان الدولة، ولا في رجل تحبه يستطيع أن يهبها الأمان أو الاستقرار. فلقد ظلت علاقتها بمنصور البادي مجرد حلم يعيشان عليه ولا يُحسم تحققها بالنص، تصف تاجي نفسها تقول: "القديسة اللعوب في داخلها لم تحسم أمرها. لا تعرف ما تريد منه. تميل له ولا تريد لها أن يفرط مكوناته. تتجاهل وجيب قلبه. كتب لها فيما بعد أشواقه، صارحها في الرسائل بأنها ستبقى سبب وجوده. يريد أن يستقر في أي شبر من هذا العالم لكي يرسل إليها فتلاقيه. سيعيشان معا حتى النفس الأخير. آخر نفس؟ تقرأ وتغرق في الضحك. لا يعرف أحد متى ستقطع أنفاسه." (٣٦). كأنها شعرت دائما بأنها كيان أكبر من حصره في علاقة حب ربما لم تقتنع بها على الوجه الأكمل.

حين يصبح الجحيم مشهدا يتكرر بتنويعاته في العراق وتكتوي منه الفصائل كلها يسود التوجس من الجميع، كما يظل الموت حاضرا بقوة في تفاصيل الحياة اليومية، ولذا

تعيد المرأة مساءلة السلطة السياسية. تريد تاجي أن تملي على وديان رسالة إلى صدام حسين، تقول وديان عن الرسالة أنها: "تنصحه بما يجب عمله لقلب الطاولة على أعداء العراق. تريد مني أن أقول له على لسانها إن مستشاريه جهلة أميون وخوافون. وهي صحافية قديمة تفهم الشرق والغرب تتلمذت على نوري باشا، وتابعت السياسة الدولية طوال حياتها. كانت تطلب مني ما يرهقني، أنا الهاربة من ذلك البلد ومن رموزه. كل اسم كبير هو بعبع يجدد خلايا رعيي. وطن من بعباع شتى تكلكل حتى على البريء الذي لم يرتكب ولو مخالفة مروية" (٣٧)، تستجيب وديان لرغبتها، ثم تشرع في كتابة الرسالة التي تستهلها بولدي الرئيس في كل فقرة وتملئها صفحات. تسأل المرأة وتتقد أيضا العقائد الاجتماعية (٣٨) والدينية والاقتصادية التي تضعها في مكانة منتقصة تحت طائلة ثقافة ذكورية مهيمنة وقامعة، تقول وديان يوم ضرب قوات التحالف الدولي للعراق: "أفكر في أمي وأخوتي وجيراننا في الكرادة. بيوت وادعة مكشوفة للطائرات والقنابل. أتذكر حرب إيران وصفارة الإنذار واحتمائي بحضن أبي في المجاز بين الغرف. موقع آمن بعيد عن الشبايبك. مات أبي وارتاح ولم يشهد مآساتي. لن يشهد مأساة البلد. أفكر في أخوتي فتغافلني صورة يوسف وترتسم أمامي. أين هو في تلك اللحظة؟ خفت عليه ولت نفسي. على تفكيري فيه. يالقلبي الذي يستحق أن يضرب بنعل عتيق. مازال يفزع لذكراه. حبيبي النذل المقرب من أهل الحكم. سيهرب مثلما أرى الجنود يهربون في الفجر. يخلعون الخاكي ويتبعون جرف النهر. أبكي وأصلي. يا إلهي لتكن نارهم بردا وسلاما على أهلنا هناك. وعلى يوسف. ليس ذنبه. ليس ذنبي. سيق بنا وبكثير من أمثالنا إلى المهازل. من يأبى تضيع حياته. ومن يخضع يخسر كرامته" (٣٩).

وتعيد وديان طرح جبروت السلطة السياسية في بلدها وتقييمه، هذا التعدي السافر على حقوق الأفراد والتجبر الذي يصل بابن الحاكم أن ينتهك حياتها على هذا النحو، وتتخذ في الغالب موقفاً جديداً من العالم، يصبح جوهره تمرداً على الانخراط في أي شيء، أو الإيمان بشيء والتحمس له (٤٠). تصبح وديان هامشاً على الحياة، هامشاً يغار ويشعر بالحد من مجرد استمرار قصة حب مجهضة بين امرأة ورجل تعدى سنهما الثمانين عاماً، تغار وديان من شنطة ذكريات حياة تاجي؛ لأنها رغم وحدتها وإخفاقاتها الكثيرة قد عاشت على الأقل. تعلق على عودة التواصل بين تاجي ومنصور تقول: "أرى حمرة الخجل تصعد إلى وجهها، فتعاودني غيرتي وأتأجج نقمة. أنصور من جوعي، وتبهت خيالاتي الانفرادية التي لا تسمن ولا تغني. ليت لي كسرة يابسة من رغيفها الطري" (٤١)

في نص النبيذة الذي يشيد السرد فيه ثلاثة أصوات نلحظ الانحياز لصوت المرأة، حيث تعطي الكاتبة لشخصياتها النسائية من حيث عدد الأصوات، أو محورية الصراع، وقوته، أكبر مساحة من النص، فالأنثى تاج الملوك وديان سيدتا النص وتحاربان غياهما واغترابهما الذي فرضته السلطة الديكتاتورية وظلمها بالحضور الملح، بالحكي والاسترجاع للمآسي، بالبوح الذي يتمتع بحشد التفاصيل واستبطان الذوات التي اكتوت بإخفاقاتها.

وتعد النبيذة خامس روايات الكاتبة أنعام كجه جي التي تجسد عوالم الإنسان المتسعة امرأة ورجلاً بكل ما تتضمنه من تفاصيل حميمة وتناقضات تتجاوز في الحياة، وهي على الرغم من عيشها في باريس إلا أن عوالم كتابتها في نصوصها "لورنا" و"سواقي القلوب" و"الحفيذة الأمريكية" و"طشاري" لم يزل متعلقاً بالعراق وأحواله.

وتتسم شخصية تاجي في النص بالجرأة والاستقلالية والمبادرة، كما التفاخر بأنوثتها، بل تلح على تحقيق هويتها كأثني، فهي من تختار الرجال، وهي التي تحدد من يستحق أن تهبه جسدها أو تمنعه عنه، يحكي منصور البادي عن تجربتها في كراتشي- قائلاً: " ما كان ممكنا التزام الحياد مع مخلوقة مثلها. أحبوها وأعجبوا بعملها. إمتدحوها وضايقوها. حنوا عليها وتحرشوا بها. غازلوها وشتموها. لم تحتمل كراتشي مهرجان تاجي. مثلما لم تحتمله بغداد، لا بد معها لكل الألعاب النارية من أن تنطلق. وللنوازع أن تنفلت، وأوها تشراب البيرة، تخرج إلى الحفلات، ترقص في نوادي الأجنب، ترتدي قبعة بيضاء وفساتين بدون أكمام. تغطي عينيها بنظارة سوداء، تناقش وتدافع عن آرائها... عاشت أنوثتها كما تشتهي، فرس لا تنصاع لقوانين الخطيرة." (٤٢)

وتتبدى جدلية الحب والحرب من أعنف الجدليات التي تكتبها سرديات القرن الواحد والعشرين في المنطقة العربية وخاصة في كتابة المرأة؛ نظرا لحجم صراعات المنطقة وحضور الموت الكثيف والفقد في ظل تلك الحروب، وهو ما جعل الحب أيضا حاضرا بقوة كأنه نوع من المقاومة، والرغبة في هزيمة هذا الدمار الذي يشمل الجميع. فالنص الذي يتشكل في أزمنة الأزمات يقوم بدور هام في تنظيم الفكر عبر آليات تخص المحتوى، ذلك أن العالم معقد ومشوش وغير ذي نظام، ونحن نسعى بالحاح لكي نراه موحدا، وذا معنى بيد أن خاصية استمراره تجعل من إيجاد نظام مقنع للكون أمرا محفوفا بالإخفاق، ولا يتوافر هذا النظام إلا بالأدب. فالحب في تلك السرديات يمثل اقتناص الحياة قبل انتهائها، رغم أنه كثيرا ما يتلاشى بلا تحقق أو استكانة في خانات الزمن، كما أنه يُمتهن ويموت مثلما تُمتهن أطرافه ويموتون إن لم يكن إكلينيكيًا فالموت النفسي يكفيهم.

تقول وديان في منولوج داخلي بعد أن سألتها تاجي عن أحاسيسها: " ليتني لم أعرف رجلا من قبل وبقيت على عمى جسمي، لكن عناقات يوسف عصفت بي وقادتني إلى ينبوع لذتي، ثم كان ما كان. راح عني فصرت عقيما، لا أطيق أن يقترب مني غيره. " (٤٣)، وهو ما يقودنا إلى القارة المظلمة التي يحكي عنها فرويد عند تعرضه للجنسية النسوية. فعالم مشاعر الأنثى وطبيعتها ظل يتضمن نقاط ضعيفة وناقصة في تناول فرويد وأبحاثه وفروضة له وخاصة عقدة إكثرا وعلاقة البنت الأنثى بالأم ثم تحولها إلى الأب. (٤٤)

وتتحول في أجواء الحروب والنزاعات ومناخ الخوف والتوجس والاعتراب علاقة الأنثى بالذكر إلى علاقة الأنثى بالأنثى، كأنه استبعاد للمخاطر وطلبا للصحة والأمان؛ نظرا للظروف الثقافية الاجتماعية التي تحكم علاقات الجنسين، وكم الاخفاقات التي تحيط بها، وفي إشارة إلى الاستغناء أحيانا عن ضالة الرجال، والابتعاد لقدر الإشكاليات القائمة في العلاقات بين المرأة والرجل وتعقدتها في المجتمعات الأصولية. ولعلنا نلاحظ كثيرا أن الرجل العربي يختصر شرفه وكرامته في كيان المرأة التي تخصه (٤٥)، وهو لا يقبل أي مساس بها. وفي حالة تعرضها لأي تعدٍ يكون الرجل أول من يتبرأ ويتخلص منها مثل ما فعل يوسف مع وديان رغم علمه بظلمها، وأنها لا تقوى على المقاومة في مواجهة جبروت رجل صاحب عاهة، تقف في ظهره سلطة كاملة رعناء. في حين أن التعدي على أرضه أو على شخصه وكرامته يمكن الصبر عليهم حيث هذه الأشياء والعلاقات لا سبيل للتخلص منها بالتبرؤ أو بالقتل، فلن يقتل نفسه التي اعتدوا عليها مرارا وأذلوها ولن يتخلى عنها، وتلك النظرات الاجتماعية النفسية هي ما وجب فتح باب المناقشة حولها.

ورغم ما تشوب تلك العلاقات النسائية أيضا من بعض مناطق الغيرة، واختلاف الرؤى، كشأن أية علاقة بين البشر، تقول وديان " هذه المدام مارتين الخالية من العقد،

المكتظة بالرجال؟ أراها تستأنس بالشغف غير آبهة بالشيخوخة." (٤٦) وتقول أيضا: " ما الذي يشدني إلى نقيضتي. هل تكفي بغداد رابطة بيننا؟ مدينة تقلب المواجع. تجرح وتحظر اندمال الجروح. أرض جياشة تزدرى بالذين هجوا منها. اذهبوا حيث شئتم ولن تغادروني.. إن خراجكم لي. لن يقال عنكم سوى عراقيين. اعتدت أن أقول لها إن عراقها غير عراقي وزمنها غير زمني، مرابع أمجادها وغرامياتها لا تشبه وهدة ذلي، بيني وبينها وطن يتبدد، ورغم كل شيء أسير إلى شقتها ولا أتخلف؟ (٤٧). يقول فرويد واصفا الإنسان بالحيوان العصابي " إن إحدى الطرائق التي تتغلب بها على رغبات لا نستطيع تحقيقها هي "تصعيد" هذه الرغبات أي توجيهها نحو قيمة إنسانية أكثر قيمة اجتماعية" (٤٨) وأحسب أن محاولة وديان إيجاد منصور البادي لتاج الملوك وجعلها يلتقيان هي تصعيد لنوع من الكبت الجنسي الذي تعيشه وهو ما خلق نزوعا عصابيا لدى وديان، ويرى فرويد أن الحضارة قد نشأت بفضل هذا التصعيد، حيث خلق التاريخ الثقافي من تحويل غرائزنا وتسخيرها لخدمة أهداف سامية. (٤٩)

و تظل هيمنة أبعدية الجسد على السرد النسوي حتى في مناخ الحروب، ويبدو جسد المرأة في بعض النصوص التي تتناول صراعات المنطقة كأنه ساحة لتجليات أشكال السلطة، حيث تقع عليه معارك القمع أو الاستحواذ، سواء كان المنطلق سياسيا أو اجتماعيا وعقائديا، وتتعامل المرأة بدورها مع جسدها كردة فعل، يمثل أحيانا جائزة تهبه لمن تشاء وتحب مثل صنيع تاجي، أو بحسبانة الوسيلة التي تضمن لها الحماية، تصف تاج الملوك علاقتها بشامبيون تقول: "لم تكن تبحث عن زوج شاب ولا عن حب جديد، كانت تريد سندا يحتويها في البلد الغريب ويحمي ابنتها" (٥٠)، وقد تستخدمه ربما في

علاقات سادية كنوع من الانتقام من قهر وقع عليها، أو يصبح مأساتها التي تدعوها للتخلص من الحياة تماما.

وتبرز الروائية السلطة الاجتماعية الواقعة على الأنثى في المجتمعات العربية الإسلامية، حيث الحصار الذي يلاحقها اجتماعيا، ويتصاعد مع نمو جسدها، وظهور ملامح أنوثتها وهو ما وصفته الكاتبة بخصوص علاقة زوج أم تاجي عبد الحميد بجسد تاج الملوك، فيعجلون بالرغبة في سترها بالزواج، والتخلص من عبئها؛ لتقع المرأة في صراعات جديدة تختلف ساحة وطبيعة محظوراتها فقط (٥١)، تحكي تاجي عن فرهاد الساحر المحتال سليل القاجار تقول: " غاب شهرين ثم بعث لها من رتب لها أمر السفر إلى فرنسا. لم تحقد عليه، حماها من الفضيحة في إيران. روحها رحبة تتقبل الأودام والأوغاد." (٥٢)

كما يظهر من السرديات التي تحكي عن النزاعات والحروب وتكتبها المرأة اعتمادها على المنولوج "الحديث مع النفس" تقول وديان: " خلقت تاجي لتبذل بلا حساب، وأنا عصية على الحب. أشتهي وأتمنع. أجوع للاندساس بين ضلوع رجل. أحلم بالعرشة الأزلية. شهوة الوجود التي تنسيني اسمي وعمري ولغتي وإيماني فلا أعود سوى أنثى. أين أنا منها" (٥٣)، كما تظهر بكثافة تقنية الأحلام في السرد وعلاقات غرائبية تخرج عن منطق العقل، حيث الطاقات الواسعة من التخيل، كما يفصح سرد المرأة عيشها في عوالم خانقة تتضمن ضلالاتها نتيجة لافتقاد الحرية. و محصلة للقدر الضئيل من الخبرات الحياتية والمعرفية نتيجة لعصور طويلة قضتها المرأة تحت الوصاية المباشرة، تقول وديان: " افتح عيني على تاجي وهي تغطيني ببطانيته واستسلم لمنامات متقطعة، كوايسي- غدون صديقتي، أراني ثانية في حدائق النادي.. " (٥٤)، وتستمر تكمل وتدون صفحات من الأحلام التي تعود فيها لسن الثانية عشر من عمرها.

ثراء اللغة في رواية النبيذة :

تعد تاج الملوك ابنة لمدينة بغداد رغم أصولها الإيرانية، في العراق تربت ونشأت على ثقافتها وآدابها في مجالس عبد الحميد زوج أمها، وهو ما يعد أول جداول تكوينها المعرفي والنفسي، هذا الذي أستكمل بالعصرنة والتحديث والانفتاح على الفنون التشكيلية، والأشعار الحديثة، والمعارف العامة السياسية والفنية، ودراسة الصحافة والاطلاع على أدق الأسرار السياسية من نوري السعيد، والاقتراب من مراكز صناعة الحدث والتحكم به، ولذا تعد تاجي ابنة المدينة الحديثة حيث منظومة القيم التي تحكم حركتها الذاتية تحتفي بالتعدد والتحرر، بالتطلع والإرادة، بالاستقلال والتحقق، كما الاهتمام بالجانب العملي والمادي(٥٥)، ولقد أعطت تلك المقومات الثقافية لشخصية تاج الملوك الكاتبة مساحة متاحة لاستعراض الثراء اللغوي، الثراء بتعدد مفرداته وأساليبه واستعراض مخزونها التراثي والحديث، فلقد مثلت لغة تاجي لغة عليا وهو ما اتضح في السرد الذي جاء بصوتها. كما تطلبت ثقافة تلك الشخصيات المميزة بنية أساليب جزلة جميلة، وصور بيانية، وتشبيهات مبتكرة، معبرة عن مآسي ما تعيشه الشخصيات وحالاتها، ولما تمتعت به شخصية النص من ثقافة رفيعة وتجربة واسعة وإرادة حياة حديدية حتى أنها بنهاية عمرها قد تدربت على تجويد القرآن وسجلت بعض سوره بصوتها، وهو ما يشي بتمكن شخصية تاجي من اللغة ومن طبقات صوتها وتأثيره.

ولقد تمتع السرد بإيقاعه الحركي السريع، والتقدم الحيوي في استكمال الحكايات الاستراتيجية في كثير من مواقع القص بجمل وأساليب وثابة تقفز على مراحل زمنية

مختلفة، وهو ما شكل بنيات سرد تشبه الدفقات، واحدة وراء الأخرى، ثم استكمال الصورة الكاملة لرؤية النص وعالمه من خلال الأصوات الثلاثة.

وتشكلت لغة النص وأساليبه قوية وشديدة الرصانة، معبرة عن عالم كل شخصية ومآساتها وبيئتها وطبيعتها النفسية، كما أنها سهلة وتمتع بالسلاسة والقدرة على توصيل المعنى بوضوح وجده في التصوير، مجدولة في بعض الفقرات التي تخص صوت تاجي بالشعر وبعض الأغنيات التي تتفاعل مع وجدانها لاهتمامها بالفصاحة والموسيقى، فحين تسأل وديان تاجي عن تعميدها بالماء، وهل فعلت هذا من أجل التطهر من ذنوبها؟ ترد تاجي صاحبة الذاكرة الاستثنائية بأبيات شعر العباس ابن الأحنف الذي يقول فيها:

أستغفر الله إلا من محبتكم فإنها حسناتي يوم ألقاه

فإن زعمتِ بأن الحب معصية فالحب أجمل ما يعصى به الله

تقول هذا بعد أن قصفتها بنظرة رادعة. تعلق وديان فتقول: "لأول مرة أراها بتلك

الضراوة.. تتحدث عن امرأة لم تغضب ربه إلا بالحب" (٥٦)

وتنسب الأساليب مشحونة بالصور البلاغية التي تتماشى مع عوالم المرأة والرجل أيضاً، وتبرع الروائية في غزل التراكيب الجميلة التي تتضمن التفاصيل الدقيقة الحسية، فكما تصف غزاة الكمان شديدة الدقة، تجيد وصف المشاهد الحسية بطريقة معبرة عن طبيعة العلاقات الكامنة بنفوس الشخصيات ومشاعرهم، فمن خلال تكوين الأساليب يشعر المتلقي بتاجي حين تملكها رغبة التجربة وممارسة الصعلكة، أو الانجذاب والعشق الحقيقي، كما تستطيع الروائية وصف المشاعر البينية الملتبسة التي يصعب التعبير عنها لتعقدها، فتستعين بالصور البلاغية والتشبيهات والكنائيات، هذا المزيج البياني الذي يجعل تذوق الرواية غنياً لكنه سهل وله مذاق شخصه وثقافتهم. لم تفارق الشخصيات مأساة

مجتمعها ولذا جاءت اللغة تحمل كثير من شحنات القمع والظلم والشتات الذي عاشه الشخوص، واتضح تلك المآسي في اللغة التي تسردها الشخوص وخاصة شخصية: وديان، حيث تعبر مفرداتها وتراكيبها عن لاوعيتها المأزوم والمتشظي بين فرديتها وظروف مجتمعها الذي فُرض عليها، انتهاك السلطة السياسية لشخصها وظلم خطيبتها وأخواتها، أو العادات والتقاليد الاجتماعية لها، يصف تيري إيجلتون اللاوعي الإنساني حين قام لاكان بقراءته لسانيا ولغويا مستفيدا من بحوث فرويد بخصوصه بقوله: "إن اللاوعي ليس نوعا من المنطقة الخصوصية، الصاخبة، المهتاجة في داخلنا، وإنما هو أثر لعلاقتنا ببعضنا بعضا. وينبغي القول إن اللاوعي هو خارجنا أكثر منه ضمننا أو أنه بالأحرى يوجد بيننا شأنه شأن علاقاتنا وما يجعله مروغا ومحيرا ليس كونه مطمورا ضمن عقولنا، وإنما كونه نوعا من الشبكة الفسيحة، المتحابكة التي تحيط بنا وتتسج عبرنا، ولذلك لا يمكن تثبيتها أو تسميرها قط، وأفضل صورة لهذه الشبكة أن تتعدانا وتبقى في الوقت ذاته تلك المادة التي نتكون منها، هي اللغة ذاتها، ذلك أن اللاوعي بالنسبة للاكان هو في الحقيقة أثر خاص للغة، وسيرورة رغبة تنطلق في حركتها من خلال الاختلاف، فعندما ندخل النظام الرمزي، نحن ندخل اللغة ذاتها، على الرغم من أن هذه اللغة عند لاكان شأنها عند البنيوين، هي ما يشطرنا داخليا" (٥٧)

ويتأثر تشكيل الصورة الفنية لدى الروائية وطريقة تخليق المجاز والتشبيهات والكنيات بخصوصية مفردات عوالم المرأة التي عاشت فيه طويلا، عالمها المتمثل في الصحافة وكواليسها، في الكتابة والفصاحة وسحر الكلمات، ومن خلال مفردات عالمها في الطهي والذائقة والأطعمة تقول: "تراكم سنواتها شفافة مثل طبقات البقلاوة"، "تحرك

الملققة في وعاء عقلها لكي لا ترقد الذكريات فيه وتتكلس" (٥٨)، وعالم الروائع، ومفردات الحياكة وفنون الألوان والتطريز.

تشغل بنية الصورة أيضا بتفاصيل الجسد والاحتفاء به، والإعلاء من قيمة جمال المرأة وجعله محور وجود يجذب الآخرين من حولها، تتساءل إحدى صديقات تاجي عن طريقة معاملتها للرجال تقول: "لماذا تنقعين الرجال في الخل كالطرشي" (٥٩)، تتبدى تكوينات الصور والمشاهد دوما في النص السردي من خلال المحيط الاجتماعي والنفسي، كما أنها تقدم وهي محملة بموسيقى المفردات الداخلية وإيقاعها الكامن فيها، تقدم "معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصنع رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها" (٦٠) فقد تحمل معنى السخرية أو الاستنكار أو ما عاداها.

وينفتح مفهوم الجمال والجاذبية في هذا النص بحسب رؤية تاجي لمقومات جمال المرأة، حيث ترى أن الفصاحة والمعرفة والثقافة من أهم عوالم جاذبية المرأة تقول: "زيتها في لسانها. حجتها ونطقها الجميل ومحفوظاتها من الشعر، عسل اللغة. لسانها حصانها. عند اللزوم تصونه في فمها. صمتها مثير بليغ في أوانه. أما الخفي من زينتها فكامن في عينها" (٦١).

وتتكرر مفردات هذه العوالم القريبة إلى دوائر اهتمام المرأة منذ زمن بعيد في صياغة الصورة، تلك العوالم التي شكلت مساحات في فضائها الذهني والعوالم التي عاشت طويلا بها (٦٢)، ومن خلال هذا الأفق الخاص ومكوناته تُخلق الروائية الصور المجازية التي تأتي على أصوات الشخصيتين الرئيسيتين بالنص، وبالطبع كلما اتسع عالم الشخصية وخبراتها كلما تلونت السردية بتلك العوالم وانفتحت مفرداتها، يقول منصور البادي:

"ليس في حياة تاجي عبد المجيد موجة متهاودة، لا سواحل رملية ولا ضحلات. دائما في قلب اللجة" (٦٣).

يفسر النقاد العلاقة بين الواقع المتغير وأشكال تمثيله، بين العلامة وما تشير إليه يقول: "انتقلنا من التجسيد الواقعي للعلامة في القرن الثامن عشر- مرورا بالتمزق الحدائي في العلاقة بين العلامة وما تشير إليه (على الرغم من الاعتقاد بأنه ماتزال توجد ثمة علاقة) وصولا إلى الحاضر حيث اللعب الحر للدوال الذي نسميه ما بعد الحداثة" (٦٤) في اللغة التي تستخدمها تاجي أو ما تستخدمه الشخصوس الأخرى من تراكيب ليعبر عنها هناك دائما مستوى من التناقضات والحيوية التي تتضام مع نموذج تلك السيدة التي تواجه العالم دون أن تفقد الرغبة في الفعل فيه والعيش ضمن معطياته، مهما اتسمت الأحداث بالقهر والاقتراب من النهايات.

ويزخر النص بعدد من المشاهد شديدة الدرامية وهو ما يحول المجاز إلى عالم مرئي متسع وحيوي ودرامي يشع بجماله وتأثيره من كلية الصورة وأبعادها كافة. يتغيا الانتقال من المجاز البسيط إلى المشهد الدرامي المرسومة أطراف صراعه وطريقة صياغته بطريقة تراجيدية تصنع صورة شاملة وتجلي لقهر كبير، فعلى سبيل المثال هناك المشهد الذي يقطر مرارة وقهرا حين ينتقم ابن الاستاذ من وديان ويجعلها طرشاء، على خلفية دعوتها منفردة إحدى المرات بدون خطيها على حفلة تنكرية، فلضيقتها بالأمر تذهب بفستان عادي، وحين يسألها ابن صدام ما هو شكل تنكرك تجيبه بأنها متنكرة بأنها لا تسمع، طرشاء. فيتكون مشهد الانتقام من حوار بينهما مختزل، يسخر فيه منها ويتوعدها، ثم تقول بعد أن احضر له مساعدة سماعه حديثة فاخرة وربطها حول جبهتها وكمم فمها: "يا مرنى الكرسي المتحرك أن أضع القوس على رأسي. ويشير لكي أجثو أمامه، يقيد هشام يدي وراء

ظهري. لا أقاوم، كل ما أرجوه أن أموت بسرعة.. قنابل ودمدمات جهنمية لا تطاق.. سيده يقهقه كالمخبول. يدور بالكروسي حولي مثل طقس لقبيلة بدائية، قلبي يطول في غابة.. ثم رفع السماعه من جانب واحد وأولج شيئاً حاداً في أذني. أنطويت على نفسي- وضربت رأسي بالأرض. أعوي بحنجرة ذئبة متوحشة. أئداعى جانبا ولا أشعر بكتفي أرى ظلالاً شاحبة تتعد. كأن الغيوبه يد امتدت من السماء لانتشالي " (٦٥) وتقول أيضاً: " قيدوني واقتحموني بدون إرادتي. لم تمتد يد إلى جسدي لكنني أحمل عبء امرأة مغتصبه" (٦٦).

لا يرد في النص بصورة مكثفة مفردات اللهجة العراقية ولا أساليبها وإن نثرت الروائية بعضها عرضاً وفي مواقع صغيرة مثل قولها "سيرة هرجرجية" وذلك للثقافة الرفيعة التي تمتع بها شخصاً هذا العمل وانفتاح بيئتهم، وتفضيل الكاتبة للفصحى عدا بعض المفردات القليلة وكلمات الأغاني.

الهوامش

- (١) أنظر مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩، وأنظر مصطفى سوييف: دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٠، وأنظر شاكر عبد الحميد: علم نفس الإبداع، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٥.
- (٢) حسن المودن: الأدب واللسانيات والتحليل النفسي، فرويد وسوسير ولاكان، مجلة فصول، ع ٩٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص ١٤٧
- (٣) المرجع السابق: ١٤٥.
- (٤) المرجع السابق: ١٤٩، ١٥٠.
- (٥) تايجر س. روهولت: المفاهيم الأساسية في فلسفة الفن، ت عبده الرئيس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٨، ١٩٣.
- (٦) إنعام كجه جي: النيذة، دار الجديد، لبنان، ٢٠١٧.
- (٧) النيذة: ٩.
- (٨) بريان كروز: السرد بعد الحدائثي البحث عن بديل، ت أحمد عبد الفتاح، مجلة فصول، ع ٩٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ٢٨.
- (٩) تايجر س. روهولت: المفاهيم الأساسية في فلسفة الفن، ١٦٧.
- (١٠) حلزون الصمت نظرية في العلوم السياسية والاتصال الجماهيري اقترحتها إليزابيث نويل نويان ألمانية الجنسية عام ١٩٧٤، وهي من النظريات التي تؤكد على قوة وسائل الإعلام في تكوين الرأي العام، وفرض الاتجاه السائد حول القضايا المثارة في المجتمع. وتعرف أيضا بنموذج الدوامة.
- (١١) النيذة: ٢٤٨، ٢٤٩.

- (١٢) النيذة: ٢٤٩.
- (١٣) النيذة: ١٢٤.
- (١٤) النيذة: ٤٢ - ٤٦.
- (١٥) مالكوم برادبري: الرواية اليوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة أحمد عمر شاهين، القاهرة، ١٩٩٦، ٧٣.
- (١٦) جابريل جارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ترجمة صالح علماني، دار المدى، سوريا، ١٩٩١.
- (١٧) النيذة: ٢٣٢.
- (١٨) أنظر صالح سليمان عبد العظيم: سوسولوجيا الرواية السياسية، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ٥٤، وأنظر جميل حمداوي: مداخل إلى: سوسولوجيا الأدب والنقد، فصول، ع٩٦، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ٢٠١٦، ١١٥ - ١٤٣.
- (١٩) بريان كروز: السرد بعد الحداثي البحث عن بديل، ٢٨.
- (٢٠) النيذة: ٢٧٦.
- (٢١) صالح سليمان عبد العظيم: سوسولوجيا الرواية السياسية، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ١٠٢.
- (٢٢) حمداوي: مداخل إلى: سوسولوجيا الأدب والنقد، فصول، ١٣٢.
- (٢٣) النيذة: ٢٧٦.
- (٢٤) النيذة: ١٠٨.
- (٢٥) النيذة: ١١٤.
- (٢٦) تيري إجلتون: نظرية الأدب، ترجمة نائل الديب، دار المدى، ط ٢، ٢٠١٦، ٢٥٢، ٢٥٣.
- (٢٧) النيذة: ٧٥.

- ٢٨) أنظر الرواية الجديدة والواقع: ناتلي ساروت، آلان روب غربية، لوسيان جولدمان، جينيفاف مويلو، ت رشيد بنحدو، كتاب الدوحة، ع ١٣٤، ديسمبر، ٢٠.
- ٢٩) قدمتُ بحث بعنوان المرأة في الإبداع السردى بعد الثورات والنزاعات والحروب الأخيرة وصدر ضمن منشورات الجامعة الكاثولوكية بميلانو في مؤتمر بعنوان "شهر زاد خارج القصر- "عقد في مارس ٢٠١٩، وفي هذا البحث استجلاء لأوضاع المرأة وكتابتها في ظل الحروب والنزاعات.
- ٣٠) أنظر نوال السعداوي: المرأة والجنس، دار الربيع العربي، القاهرة، ٢٠١٧، ١٥٧.
- ٣١) غاستون باشلار: جماليات المكان، ت غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.
- ٣٢) أنظر إدوارد سعيد: خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت- لبنان، ٢٠٠٠، ٣٢٢.
- ٣٣) النبيذة: ١٩٩- ٢٠٠.
- ٣٤) أنظر تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ت جابر عصفور، ط ٢، منشورات عيون المقالات، المغرب، ١٩٨٦.
- ٣٥) النبيذة: ٢٨٢.
- ٣٦) النبيذة: ٢٣٢.
- ٣٧) النبيذة: ٢٥٦، ٢٥٧.
- ٣٨) النبيذة: ٢٥٥.
- ٣٩) النبيذة: ٢٨٩، ٢٩٩.
- ٤٠) أنظر تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ٣١١، ٣١٢.
- ٤١) النبيذة: ٢٧٦.

(٤٢) النبيلة: ٢٢٥، ٢٢٦.

(٤٣) النبيلة: ٢٥٥.

(٤٤) أنظر تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ٢٤٨، ٢٤٩.

(٤٥) نوال السعداوي: المرأة والصراع النفسي، دار ومطابع المستقبل، الإسكندرية ومؤسسة المعارف، لبنان، د. ت.

(٤٦) النبيلة: ٣٩.

(٤٧) النبيلة: ٣٩.

(٤٨) أنظر مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي-: سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط ١، ١٩٧٩ م.

(٤٩) أنظر نوال السعداوي: المرأة والصراع النفسي.. نوال السعداوي: المرأة والجنس: وفي البحثين كثير من صور القمع التي تقع على المرأة وانعكاساتها النفسية على تكوينها النفسي.

(٥٠) النبيلة: ٢٨٣.

(٥١) نوال السعداوي: المرأة والصراع النفسي، دار ومطابع المستقبل، الإسكندرية ومؤسسة المعارف، لبنان، د. ت، ١٥٦.

(٥٢) النبيلة: ٢٨٤.

(٥٣) النبيلة: ٣٩.

(٥٤) النبيلة: ٢٦٦.

(٥٥) حسين حمودة: الرواية والمدينة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ٢٠٠٠، الباب الثالث، الفصل الثاني.

(٥٦) النبيلة: ١٢.

- ٥٧) تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ٢٧٧.
- ٥٨) النيذة: ٢٧٨.
- ٥٩) النيذة: ١٥٩.
- ٦٠) صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤، ٩.
- ٦١) النيذة: ١٢٣.
- ٦٢) أنظر ظافر كاظم: الجملة العربية في ضوء الدراسات اللسانية، دار العين، القاهرة، ٢٠١٧، ٣٠٥.
- ٦٣) النيذة: ١٥٠.
- ٦٤) بريان كروز: السرد بعد الحداثي البحث عن بديل، فصول، ٢٦.
- ٦٥) النيذة: ١٦٨، ١٦٩.
- ٦٦) النيذة: ١٨٥.

تعدد المرويات ووظائفه في رواية (أجمل حكاية في العالم) لميسلون هادي

أ.د. عقيل عبد الحسين خلف

جامعة البصرة- كلية الآداب- قسم اللغة العربية

تعدد المرويات:

يطلق محمد معتصم على المقاطع الحكائية، أو الوصفية التي ترد في سياق السرد (التنوعات السردية)^(١) ويجعل لها وظائف متعددة، ويعلق عليها أهمية للنص السردية الحديث، وهو يعرفها بالقول إنها: ((التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب عادة وهو يبحث للحكاية عن حل يسترجع به الوضع السردية إلى حال الثبات والاستقرار بعدما أربكه الحدث المولد، والمفجر للحكاية))^(٢). وتنقسم التنوعات السردية إلى حكاية، أي تشكل من توالي أفعال، فهي متوالية حكاية صغيرة، أو حكاية مضمنة، أو حكاية موازية. وإلى خبرية لا تتعدى التأنيث والإخبار الذي ((يسعى من ورائه السارد (إلى) إضافة فكرة أو معلومة أو لمحة ساخرة أو نكتة مضحكة مسلية))^(٣). وتوظف لمساعدة القصة على التطور والنمو والبحث عن حل، وللتفسير والتوضيح والتبرير^(٤).

يرد، في معجم مصطلحات الرواية، ذكر المقاطع المضافة على المروية الأصلية تحت اسم (الترجيع. mis en abyme) (ويُعرف بالقول هو: ((أن يتضمن النص جزءاً يُرجع، أي يكرر مضمون الكل، ويشكل نوعاً من رجوع الصوت بالصدى، أو نوعاً من صورة المرأة المحدبة التي تختصر- فضاء الرواية الواسع في إطار صغير محدود يستوعبه القارئ

مباشرة)) (٥). ويكون الترجيع على أشكال منها حكاية ثانوية، أو مشهد، أو حلم تروييه إحدى الشخصيات، ويختصر مضمون الرواية (٦). ويقول زيتوني: إن هذه التقنية قديمة كانت تعرف بالمرح داخل المسرح، ويذكر مثالها الشهير هاملت الذي يقدم أمام الملك والملكة مسرحية اسمها (مصيدة الفئران) The Mouse-trap كمرآة يريان فيها جريمتها (٧). ويأخذ الترجيع، بحسب علاقته بالعالم السردي، أو ببنية الحادثة الرئيسة للحكاية، أشكالاً ثلاثة هي:

- البسيط: القائم على التشابه البسيط بين الحدث الأساسي والحدث المرآة. وهذا النوع من الترجيع لا يتكرر كثيراً، وإنما يرد بصورة صريحة وواحدة.

- المتكرر الذي يتكرر بأشكال متنوعة وغير صريحة، ولكن متشابهة، وجميعها تؤكد مضمون الحدث الرئيس في الرواية.

- الخادع الذي ((ينقلب فيه الضامن إلى مضمون فيصبح الترجيع هو النص الأساسي ويتحوّل نص الرواية إلى ترجيع)) (٨). ويكون هذا النوع متعددًا، وغير صريح، ومخالفاً في دلالاته للمعلن والصريح في الرواية الذي يأتي على لسان الراوي أو الشخصيات، أو الذي ترجمه حوادثها. ولا يخرج الترجيع على اختلاف أشكاله بهذا الوصف عن الحكائي، أي الحكاية داخل الحكاية، أو المروية القصيرة داخل المروية المطوّلة سواء أكانت هذه الأخيرة تعضد الأولى وتدعمها أم تكذبها. ويجعل هذا الفهم الترجيع قريباً من التضمين السردى Embedding الذي يُعرف بأنه: ((نشوء قصص كثيرة في إطار قصة قصيرة واحدة)) (٩)، أو هو ((إقحام حكاية داخل حكاية أخرى. وقد تكون حكايات ألف ليلة وليلة أبرز مثال على هذا التضمين، ففيها تتضمن حكاية شهرزاد كل الحكايات الأخرى التي تحتويها)) (١٠)، وإن كان التضمين أقرب إلى السرد القديم الذي

توجد له أمثلة في ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء للأبشيهي، مع اختلافات تتمثل في أن هذا الأخير يقتصر على إيراد حكايات قصيرة ضمن حكاية كبيرة، أو إطارية، وأنه يقتصر في دلالاته على تعزيز دلالة الحكاية الإطار وتأكيدها، وليس نقضها أو تكذيبها، أي أنه يشكل نوعاً من تعاضد المرويّات وصولاً إلى تثبيت الدلالة التي تتبناها المروية الإطار في نفس القارئ.

يظهر التضمين مفهوماً أكثر قرباً من الحكاية، أو من مجموعة الأحداث المروية المختلفة في مضمونها عن الحكاية الإطار (١١)، والمتفقة في دلالتها معها، كما في كليلة ودمنة، ففي باب البوم والغربان تتضمن الحكاية الرئيسة، وهي هجوم البوم على الغربان، وتشاورهم بهذا الشأن، سبع حكايات مستقلة من بينها: حكاية أصل العداوة بين البوم والغربان، وحكاية الناسك والعريض واللصوص، وحكاية التاجر وامرأته واللص، وحكاية الناسك واللص والشيطان، وحكاية النجار المخدوع وحميه، وحكاية الناسك والفارة المحوّلة جارية، وحكاية الأسود وملك الضفادع (١٢). وجميعها حكايات مختلفة المضمون متشابهة الدلالة مع الحكاية الإطار تسهم في الوصول إلى نهاية الحكاية الإطار على خير، وتعزز توجهها وغاياتها السردية، أو الأخلاقية. وبذلك يكون للتضمين، هذا، وظائف متعددة من بينها التفسير، أو كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات، أو الحوادث (١٣). والوظيفة الثانية البرهنة على صحة الفكرة التي يتبناها السرد والحكاية (١٤)، فإذا كانت الفكرة أن الحيلة هي الأنجح في مواجهة العدو وغلبه، فستكون الحكايات المضمنة مؤكدة ومعززة للفكرة في الحكاية، وفي الحياة، وفي الثقافة عموماً. إذ الحكاية الثانية تكون تابعة للأولى التي تتضمن فيها من ناحية النحو السردية (١٥). وهذا هو ما يجعل الوظيفة الأخيرة أخلاقية مقارنة بالأولى التفسيرية، فهي سردية إذ تظل في حدود عالم

الحكاية، ولا تتخطاه إلى الخارج. وهو ما يقدم فارقا آخر، إضافيا، يميّز التضمين، بمعناه القديم، عن التتوء السردية، أو المروية، يتمثل في تحديد وظيفة الأخيرة بالسردية، فيما يشكل على مستوى العالم الروائي تبريرا لتوالي المرويات وتزاحمها، ويشكل، على مستوى القراءة، تبريرا للفعل السرد بوصفه نوعا من مقاومة الخراب الحاصل.

المرويات، إذن، كما يريد البحث أن يتابعها في أنموذج روائي حديث، هي متتاليات حكاية، أو وصفية، أي تشكل من عدد من الأفعال، أو الصفات. وهي تُضمن في مرويات أخرى، وتُروى، أو تُسرد، بحسب نوعها عبر سارد واحد، في الغالب، وتختلف في الشكل، وفي المساحة السردية، ويجمعها طابع الاختلاف الذي ينتهي إلى التشكيك. وتبدو فكرة المرويات بالمعنى الذي يقترحه هذا البحث حاضرة حضورا واضحا في رواية (أجمل حكاية في العالم) لـ(ميسلون هادي)، فالرواية تبنى على واقعة، ومجموعة من الحكايات التي تتصل بشخصيات تقترحها الواقعة. والواقعة هي ذهاب الروائي (دافع)، في سفرة ترفيهية إلى شمال العراق في محاولة منه للتخلص من هاجس الكتابة وممارستها. وفي الحافلة يجلس إلى جواره رجل تبدو عليه علائم الأدب، فهو يستأذن بلطف، إذا كان المكان فارغا، ثم بعد أن يخبره الروائي بأنه كذلك، يجلس ويغط في نوم هادئ، ويقترح الروائي للرجل اسما، وصفة هي المؤدب، ويسميه (حسن المؤدب).

تُبنى الحكايات التي ستأتي في فصول الرواية على الشخصيات التي تقترحها التفاصيل الافتراضية داخل الواقعة، وعلى الصفات الملحقة بالشخصيات. والتفاصيل الافتراضية كما يفهم القارئ هي أن (حسن المؤدب) يستيقظ في مكان ما من الطريق، ويروي للروائي من دون سابق حديث بينهما أو مقدمات، ما حصل لهم في هذا المكان قبل ما يزيد على عشرين سنة، وتحديدًا بعد نهاية حرب الخليج الثانية العام ١٩٩١، وانسحاب الجيش

العراقي من الكويت، فقد كانوا مجموعة من الجنود، هو (حسن) المؤدب و(مأمون) الشاعر و(ياسين) القجججي و(فيصل) الفيصلوف و(ناصر) المغني و(فردريك) المسيحي، في وحدتهم العسكرية في شمال العراق. ومع تهاوي الجيش العراقي تخلصوا من ملابسهم العسكرية، وقرروا مغادرة العراق عبر تركيا إلى دولة من دول المهجر. وبعد مسيرة صعبة اقتربوا من تحقيق غايتهم بالوصول إلى تركيا، والتسجيل في إحدى دول اللجوء، وهي كندا. ولكن قبل السفر بوقت قليل تراجع (مأمون الشاعر) عن مشروع الهجرة، واختار العودة إلى العراق عبر الطريق التي جاء منها، ولحقه الآخرون تباعا من فيصل الفيصلوف إلى (فردريك المسيحي).

تنتهي هنا تفاصيل الواقعة الافتراضية. وهي افتراضية؛ لأننا سنعرف لاحقا في نهاية الرواية أن (حسن المؤدب) لم يستيقظ من نومه، ولم يتحدث عن شيء، وأن الواقعة والاسم من اقتراح الروائي (دافع). وهو ما يشكل الطريقة الأولى من طرق التكذيب في الرواية عبر المروية، وهي الطريقة الصريحة التي تأتي عبر السارد، وعبر الشخصيات، وعبر السرد، فالسارد يبدأ روايته بالقول: ((ليس الأدب فقط الجم هو ما يميزه (حسن المؤدب) وإنما وسامة في الوجه، وأناقة في الملبس والكلام وطريقة الطعام.. قيل لديوجين: لماذا تأكل في السوق؟ فقال: لأني جعت في السوق. وهذا ما حصل للجار المؤدب الذي نعس في الحافلة فنام في الحافلة، وبعد أن عرفت أنه مؤدب في اليقظة، اكتشفت أنه مؤدب في النوم أيضا، فقد جلس بشكل مرتب ليس فيه أي اعوجاج أو تجاوز، ثم بعد ذلك غرق في نوم عميق دون أن يفتح فمه أثناء النوم، مثلما نفعل عادة نحن الرجال، كما لم يصدر منه لا غطيط ولا شخير ولا حس ولا خبر)) (١٦). وسينتهي السارد، في نهاية الرواية، مروياته القصيرة، أو المضمنة، على اختلافها، بالمقطع ذاته لينبه إلى أن الجار المؤدب لم يغيّر جلسته، ولم يستيقظ

من نومه، ولم يحدث (دافعا الروائي) بالقصة. وأن الأخير هو من اقترح الحوار الذي دار بينه وبين الجار، وهو من اختلق الحكاية والشخصيات، أسماؤها وصفاتها(١٧).

تكذّب الشخصيات المرويات، وقبلُ كان يكذبها السارد. يظهر ذلك في إنكار (حسن المؤدب) معرفته بأي شيء، تقريبا، عن الشخصيات غير أسماؤها وصفاتها التي ستشكل مسارات مرويات (دافع الروائي) عنها، وفي إنكاره معرفة ما سيحل بأي واحد منهم، فهو يقول: ((أنا لم أر واحدا منهم بعد ذلك)) (١٨). ويقول دافع: ((ماشي يا باشا إذن سأرسم مصائرهم من مخيلتي - ويضحك حسن ويقول - إذن ليتك تضع نهاية سعيدة لكل واحد منهم)) (١٩). وحين يقرأ (حسن) فصل (ياسين القجعجي)، لا ((يتوقع أن يجد كل هذه الوجوه الممزقة في مرآة واحدة.. وقال كم كان من الغريب أن تجعل قجعجيا يعشق ساندي بل.. وبالرغم من أن ياسين الذي يعرفه لم يكن إلا نسخة كثيرة الشبه بياسين الذي اخترعته، إلا أنه لم يتوقع أن أجعله يعشق العيش في أمريكا، ويقع في غرامها)) (٢٠). وحين يطلع على فصل (مأمون الشاعر) تعجبه أحداثه، ويقول: ((لقد وجدته ممتعا)) (٢١). أما حين يطلع على فصل (فيصل الفيلسوف) فإنه يهجم على (دافع)، ويقول له: ((لماذا قتلت فيصل؟ [....] ماذا فعلت؟ لماذا قتلته؟)) (٢٢). ويبرر (دافع) الأمر لـ (حسن) بأنه طبيعة الشخصية التي تحدد خط سيرها، ونهايته فيقول: ((إنني أكتب ما يمليه عليّ الفيلسوف نفسه.. وفيصل أمليّ عليّ نهايته وساعتها.. وإذا كان قد أحب عمره بما فيه الكفاية، فقد أحب الحق بشكل أكبر.. الموت ليس هو أسوأ ما يحصل للإنسان عزيزي حسن.. ولكنه التخلي عن كلمة الحق.. لقد أراد فيصل الفيلسوف أن يتخلى عن موقع المتفرج من النافذة العبثية على العالم لكي يترك خلفه أثرا في الطريق إلى الخير)) (٢٣). ويقول (حسن) في الفصل المُخصّص له على لسانه من الرواية: إن ما سيرويه (دافع) من قصص عن

الشخصيات التي ذكرها له في واقعة فرارهم من العراق وعودتهم إليه مُفترضة (٢٤)، ستكتب في خياله، وإنها لعبة وجدها مزعجة أول الأمر ثم أحبها (٢٥). ويتسلل (حسن) إلى تكذيب التفاصيل التي يرويها (دافع) أيضا، فمن يسميها (دافع) (فتاة الموبايل) التي كانت تجلس أمامها في الحافلة، يقول عنها (حسن): ((في مطعم جنديان نسينا الفتاة [...] ومعها أمها، ولم يتذكرهما السائق إلا بعد نصف ساعة، فلما عدنا إليهما وجدناهما لا تزالان تأكلان في المطعم والقطط تتجول بين أقدامهما، بينما كتب الروائي يقول: إنهما كانتا تتحدثان على الرصيف مثل صديقتين قديمتين)) (٢٦).

يأتي النوع الثالث من التصريح بتكذيب المرويات عن طريق السخرية، أو الأسلوب الساخر، الذي يتبناه السارد من بداية الرواية، وهو يتابعه مع نفسه، فالرواية كلها أقرب إلى المزحة التي لم تحصل. والشخصيات ينطوي الواحد منها على جانب ساخر يأتي من اسمه أولا، وما ينتج عنه من سلوكيات ثانيا، فأبو ياسين المشهور بـ(طه الحنقباز) ((انتدبته مجلة الإذاعة والتلفزيون العراقية لتصوير حفلة موسيقية للفرقة السمفونية أقامتها في المسرح الوطني ببغداد [...] وعندما أراد طه أن يأخذ لقطة مقربة للمايسترو المشلوش وهو يهز شعره الأبيض متجليا بعصاه فوق الجميع.. فإنه اضطر إلى الانحناء بين صفوف العازفين والمروق كالسهم تحت جناح الظلام بهدف الوصول إلى المايسترو، وبالتالي تصويره من الأسفل في أثناء حركة الاعوجاج التي سيقوم بها وشيكا من ذيليه الطويلين.. ولكن طه الذي تاه بين الكراسي، اصطدم بعازف كونترباس ضخم الجثة عريض المنكبين يشبه زكي رستم، فتكربس العازف من خشبة المسرح إلى الأرض ساجدا معه عازف الكمان وعازف الطبل والمايسترو أيضا حتى أصبح الجميع تحت سلال الورد التي سقطت وتطايرت عجاجها في الهواء.. بعد ذلك نهض طه المصور وقام كالسعلوة من خلف الصفوف، فرآه

والأنصع من كوفية بيضاء لم تمسها الأصابع

أياها... شلون قصيدة حلوة.. وشلون فد واحد مرهف هذا مأمون)) (٣٠). ويصف (حسن المؤدب) في فصل من الرواية، مخصص له، (دافعا الروائي) وسارد فصولها الأخرى، بالقول: ((كاتب ظريف ويحشش كثيرا، لأني عندما سألته: هل أنت كاتب؟ قال: نعم أنا كاتب صوت. ثم سألته: هل تكتب في جريدة؟ قال لي: جريدة لو قديمة؟ وضحكت وسألته السؤال الأخير.. إذن أنت في خطر؟ فقال خطر أم البحرين)) (٣١).

يظهر، في مقابل السخرية التي تتسم بها المرويات المطوّلة العائدة ل(دافع)، السرد الجاد في المرويات المطوّلة التي تشكل من حكايات شخصيات الرواية وحوادث حياتها الشخصية، ف(ياسين القجعجي) يصيبه الأمريكيون خطأ، في ٢٠٠٣، بإصابات خطيرة، ويتولون نقله إلى أمريكا مع عائلته وعلاجه. و(فيصل الفيلسوف) يرفض الهجرة من العراق فترحل زوجته وحدها، ويقرر هو أن يختم حياته بموقف أخلاقي، فيبلغ عن جاره الذي يحول بيته إلى وكر للدعارة. و(فردريك المسيحي) يقص لأخته المصابة بالتوحد القصص، ويريد إسعادها، ثم يعمل في الكنيسة ((مشرفا على الأطفال في ميثم ملحق بها، ويروي لهم القصص التي تفعل مفعولها السحري بجعل الوهم أجمل من الحقيقة)) (٣٢). وهذه الحوادث، التي تورد في فصل الشخصيات، تحمل طابع الجدية، غالبا، ويحاول السرد أن يعضد صدقيتها من خلال إيرادها جزئيا في فصول الشخصيات، فحكاية (فيصل الفيلسوف)، ورفضه الهجرة، وتبنيه موقفا أخلاقيا يجده حريا بفيلسوف، ترد في فصل (ناصر المغني)، وفيه يؤكد أن قصة (فيصل) حقيقية، ويروي ما يشير إلى أن حياته مرت بطورين؛ الأول مثير للسخرية يقتصر على استعراض المعلومات، فهو يحكي عن هتلر وصعوده في السياسة والحرب واندحاره (٣٣). وهو صامت يستمع فقط لما يدور من

أحاديث. ويقول: السكوت آمن(٣٤). والثاني جاد وباعث على التقدير يؤكد صحة حكاية مقتله كما وردت في فصل (فيصل الفيلسوف). يقول ناصر المغني: ((أمرني نعمان - صديق ناصر - أن أدخل واتبعه، بعد قرابة الخمسين خطوة فتح بابا خشبية سبقني إلى داخلها، وهو يمسك بيدي ويجرني وراه، رفع الغطاء عن بندقية ورمى إطلاقاً منها بوجه شخص كان ينام على سريره [...] عندما نظرت إليه وجدت أنه فيصل)) (٣٥).

تعضد الرواية صدقية الحوادث المتصلة بحياة الشخصيات على لسان السارد، فهو يقول عن موت (فيصل): إنه موقف أخلاقي فقد أراد ((أن يتخلى عن موقع المتفرج من النافذة العبثية على العالم، لكي يترك خلفه أثراً في الطريق إلى الخير.. كان لا يريد أن يصبح مثل خروف العيد الذي لا يعرف أين يضع رأسه بانتظار النهاية، وهو من أبلغ [...] على بيت جاره الذي تحوّل من دار للتلحين إلى بيت دعارة)) (٣٦).

تُبنى الرواية، مبدئياً، على نوعين من المرويات بحسب حوادثه؛ الأول: هو المنسوب إلى السارد صراحة، وهو ساخر ومتباعد عن الحقيقي وساعٍ إلى تلك المباعدة. والثاني: المنسوب إلى شخصيات أخرى غير السارد (دافع الروائي). وهو بطريقة ما يميل إلى الجدية، وإلى الصدقية .

لكن (ميزة أجمل حكاية في العالم)، أنها لا تلتزم الحدود بين الساخر والجاد، والكذبي والحقيقي، وما يقع للسارد وما يقع للشخصيات. وأنها دائماً تعمل على خلخلة تلك الحدود، وهدمها، وتنبه القارئ إلى أنها غير حقيقية بوسائل متعددة من بينها الصريحة التي مر ذكرها، وهي (أقوال السارد، أو الشخصيات الأخرى، أو السخرية)، والضمنية التي تظهر في تضمين المرويات المطوّلة (الساخرة والجادة)، مرويات قصيرة؛ تقسم على وصفية وحكاية.

المرويات الوصفية:

المرويات الوصفية مقاطع تنطوي على حكم، أو تصرفات، أو معلومات، أو أقوال تعود لشخصيات معروفة، وتقسم إلى:

١. كلام المشهورين:

هو الكلام المنسوب إلى شخصية معروفة، ومشهورة في سياق الحكمة أو العلم. مثل قول ديوجين في هذا المقطع ((قيل لديوجين: لماذا تأكل في السوق؟ فقال: لأنني جعت في السوق... وهذا ما حصل للجار المؤدب الذي نعس في الحافلة فنام في الحافلة)) (٣٧). ومثل قول اخيلاو في هذا المقطع: ((أول صعوده إلى الحافلة بدا مترددا [...]) لعله كان يريد أن يجلس صامتا طوال الطريق [...]) سأل حلاق ثرثار اخيلاو ملك مقدونيا: كيف تريد أن أخلق لك؟ رد أخيلاو: صامتا!!!)) (٣٨). والقولان يجيئان في سياق التشديد على أن ما سيأتي من أحداث في الرواية لعبة من وضع الروائي، ف(حسن) الذي سيظهره السرد شريكا أساسيا، ومُسببا لكتابة الرواية، لم يتعد فعله النوم والصمت اللذين التزمهما حتى الصفحة الأخيرة، إذ المقطعان بما يتضمنانه من مرويات منسوبة إلى شخصيات معروفة تاريخيا، ومشهورة أقوالهما، يؤكدان ضمنا التكذيب الذي ستبنى عليه الرواية ومروياتها الأخرى، المنسوبة إلى شخصياتها، ف(حسن) سيظل صامتا ونائما. والصمت والنوم يفسحان المجال للروائي، في الرواية، ليقترح الحكاية كلها من أولها إلى آخرها. ومن كلام المشهورين ما يُنسب إلى ابن طفيل الذي يقول ((على لسان بطله حي بن يقظان بأن الروح الذي لجميع الأنواع شيء واحد، وأنه لا يختلف إلا أنه انقسم على قلوب كثيرة)) (٣٩). ومن أقوال المشاهير كلام غاندي وادمون بروك وجلال الدين الرومي الذي يورد في هذا المقطع: ((ربما تجهل نتائج ما تنوي فعله.. ولكن إن لم تفعله فلن تكون هناك نتائج أبدا..

هذا ما يقوله غاندي مزخرفا بقرب مكتبة فيصل، يتعلق عليها أيضا قول الفيلسوف الايرلندي ادمون بروك (كل ما يحتاجه الشر- لكي ينتصر- هو أن لا يفعل الطيبون شيئا) وكذلك وضع فوق رف الكتب الخاصة بالاستبداد قصيدة لجلال الدين الرومي تقول :

تقول لي ثمة قمر: مخطئ أنت ما القمر؟

تقول لي ثمة ملك: خطأ أيضا. ما الملك؟

[...]إن تكن تبحث عن مسكن الروح فأنت روح، وإن تكن تفتش عن قطعة خبز،

فأنت الخبز.

وإن تستطع إدراك هذه الفكرة الدقيقة،

فسوف تفهم أن كل ما تبحث عنه هو أنت ((٤٠)).

تشدد تلك المرويات الصغرى، التي تأتي عرضا، منسوبة إلى شخصيات مشهورة، وتبدو غير مقصودة، على الصلة بين المتفرقات، أو ما يبدو متفرقا من الحوادث ومتباعدة من الحالات والقيم، كالصدق والكذب والحقيقة والوهم، وعلى أثرها في تقديم الحقيقة والمعرفة والمتعة للقراء، وعلى دورها في مقاومة الظلم الموجود في الواقع، وهو ظلم ناجم من الرؤية الأحادية للعالم أو للشخصيات أو للحيات، ومن تغليب نوع واحد من الرؤية، أو تبني وجهة نظر واحدة، وعدها حقيقة كلية. وهو دور تقترحه الرواية، ويبادر السرد إلى تبنيه وترسيخه عبر التمثيل الذي يظهر الوجوه المختلفة للحياة، وعبر القول إن الحقيقة حقيقة في نسبتها، وفي تعددها، لا في اطلاقيتها وواحديتها. والأهم من ذلك في إنسانيتها .

٢. المعلومات العامة:

على اختلاف مصادرها علمية أو خبرات إنسانية، كما في مقطع عن السلحفاة فيه: ((إن السلحفاة هي من أطول اللبائن عمرا بين الكائنات، وإن الاخطبوط هو من أكثر الحيوانات خجلا على هذه الأرض. وهذا خبر جيد. رب أخ لي لم تلده أمي)) (٤١). والمعلومة تعود لتوصل بالشخصية وبالسرد، فالسلحفاة في بطئها والأخطبوط في خجله يشبهان السارد. وهي، ربما، تحيل إلى أن السرد نفسه، بطيء، مُقَطَّع بالمرويات على اختلافها طويلة وقصيرة، وخجول في إبداء موقفه من العالم، يستبدل الموقف الصريح باقتراح التكذيب، وما يؤدي إليه من تبرير فعل السرد بوصفه مقاومة من نوع ما. وفي مقطع آخر ((أبرد المؤخرات هي مؤخرة السقاء، وكان السقاء معروفا في بغداد إلى عهد قريب وصناعته نقل الماء من النهر إلى البيوت في قرية لينة من الجلد، يحملها من الشاطئ على حمارة حتى يصل بها إلى باب الدار، ثم يضعها على ظهره، حتى ينقلها إلى موضع الزير في الدار، فيفرغها فيه، ثم يخط على الحائط خطا مقابل كل قرية يحملها من الشط، ويحاسب أهل الدار في كل أسبوع على ما أفرغه من قرب، وأنا كثير الشبه بمشروع إسالة ماء بدائي، أحمل رأسي على كتفي، وأمد أنابيب الأفكار والمعلومات إلى البيوت، فلماذا لا يسجل القارئون خطأ واحدا مقابل كل كتاب ألقته)) (٤٢). والمروية تشرح مثلا عراقيا، وتصله صراحة كما في المرويات الأخرى من هذا النوع، بعمل السارد، ودوره في الرواية، وفي نقل حكايات الشخصيات والأفكار إلى القراء، من دون أن تغفل صفة السرد في الاقتراح والتعبير غير المباشر الذي يمكن أن يوصف بالبرود، ويشبه بمؤخرة السقا. وفي مقطع آخر، يتضمن معلومات عن الكتاب وعلاقتهم بما يكتبون، يقول السارد: ((الكتابة تشبه صاحبها عزيزي حسن وقد نظر الفلاسفة العظام ومن لف لفهم، إلى العالم وهم ينصتون

إلى أنفسهم وأسقط كل واحد منهم هو اجس تلك النفس على رؤيته لهذا العالم الخارجي [...] شوبنهاور مثلا كان يدعو إلى نبذ غريزة الجنس والتناسل، والتخلص نهائيا من إرادة الحياة الشريرة لأنه كان متشائما تعيسا كارها للحياة [...] أما الفيلسوف كانت الذي رأى أن الإيمان لا يتنافى مع العقل فما كان ليتبنى تلك الفكرة لو لم يكن قد نشأ شخصا هادئا جدا، تعرف على مكارم الأخلاق منذ نعومة أظفاره عن طريق والدته التي قامت بتربيته... (٤٣). وتأتي المروية، التي تصف علاقة الكتابة بطبيعة الكاتب النفسية والفكرية، لتتشدد على حق الكاتب والساد في الاختلاف، وفي تقديم موقفه من عصره ومشكلاته بطريقة تخصه وتمثل شخصيته وطبيعته الفكرية والنفسية. وفي هذا نوع من التبرير لما ينتهجه السارد والشخصية (دافع) من اختلاق للعالم والمواقف والحوارات والأفكار، ومن سرد لها بصورة مرويات متعددة، متضاربة أحيانا، ومن تكذيب، فهو حق من حقوق الإنسان والكاتب والروائي والساد والشخصية، وبه يحقق الفرد مكاسب في مواجهة الإيديولوجي والذهني والعام الذي ينمط الإنسان ويستبعده من صناعة الحياة، ومن المشاركة والتأثير فيها .

تبرهن المرويات الوصفية العلمية بطبيعتها والتاريخية والموثوقة والموضوعية، التي تنتسب مباشرة إلى السارد، على أن الكتابة، في الحالات كلها، فعل لا ينفصل عن صاحبه، وأنها موجهة للتعبير عن موقف ذاتي وإنساني بالتبعية، لا عن حقائق.

٣. الأشكال التعبيرية العامة، الأغاني والأناشيد والمشاهد الدرامية:

تعبّر عن مرويات بطولية وعاطفية وعقلية، كأغاني المعارك التي سادت، في العراق، في طفولة الشخصية الرئيسة. يقول (دافع): ((كم كانت طفولتنا شفاهية ومحنطة وعالية الصوت (قياساً بطفولة اليوم الرقمية التشويبية).. بوش بوش اسمع زين كلنا نحب صدام حسين.. واحد اثنين ثلاثة بوش نزع لباسه.... سفن آب دق الباب طلع له ببسي، قله كراش بالفراش ما يقدر يمشي.... احنا ثلاث أرناب حلويين وحبائب عدونا يلله عدونا واحد اثنين ثلاثة وبس)) (٤٤). و((دقت أجراس الكنايس ترن ترن تن تن تن.. كبرت كل الجوامع.. الله أكبر،.. والشوارع مدري هي من الفرحة تحضن الناس.. مدري هي الناس من كثر الفرحة تملي الشوارع.. (شنو هالخرط؟ هاي شوارع لوحلة مدارس؟)) (٤٥). و((غزاة غزلوكي

بالمائي دعبلوك

كاعدة على الشط كاعدة تمشط اجاها نومي

كللها كومي

هذا حصاني..)) (٤٦).

وهي أغنيات وصياغات تنتمي إلى متعاليات فكرية تمجد ذاتا متعالية، غير المتحققة، وتمجد فكرة الجماعة، لا الإنسان الفرد، ويمكن أن تجسد الفكرة بالقائد الضرورية الذي تتغنى به الأغاني والقصائد والأناشيد، التي تمجد البطولة والموت والعقيدة والمبدأ وتهمل المتحقق والإنساني، وتقصيه، وتسكته، وتضحى به، وتطلق يد الفكري والشمولي في الحياة وتخربها. ولا تختلف هذه المرويات عن أشكال التعبير الأخرى كالمشاهد الدرامية الشهيرة، (أم ياسين) (لعنة (نجباني للو) التي تلاها سليم البصري على حمودي الحارثي

[في] تحت موس الحلاق، فكانت تلقيها وهي تضحك عندما تشغل بتحميمص بذور البطيخ الذي تخرج قشوره المبللة من فمها طوال الليل والنهار)) (٤٧)، فقد علمتنا ورسخت فينا السخرية من الاقتراح ومن مشروعية الخطأ الإنساني، لأن موضوع السخرية هو القراءة التي يقترحها الشخصية في المشهد الدرامي وهي (حجي راضي) ليسد به عجزه عن قراءة الرسالة. والسخرية من الخطأ تنتمي الى تراث يحاول اخضاع الاختلافات إلى شكل واحد يعده صحيحا، ويعد من يخرج عنه جاهلا، أو في أحسن الأحوال متعالما يستحق السخرية.

تأتي المرويات الوصفية (الأقوال والمعلومات والأشكال التعبيرية) مضمنة في سياق الحكاية الرئيسة، أي حكاية (دافع) ولقائه بـ(حسن المؤدب)، وفي سياق التشديد على كذبية المرويات الأساسية (قصة حسن المؤدب والشخصيات الأخرى)، وعلى أهمية الكذبية تلك للسرد وللحياة الإنسانية، وعلى فعاليتها في مقاومة الخراب القائم على التصديق الذي توجده وتعيش عليه المرويات التقليدية، وتأتي - أي المرويات الوصفية - في سياق السخرية من المرويات التقليدية، وما ينتج عنها من رواية ومن سرد جاد لا قيمة حقيقية له، ولا يتعدى دوره ترسيخ الخراب الناجم عن الفكري، واللا إنساني.

المرويات الحكائية :

تقسم المرويات الحكائية في رواية (أجمل حكاية في العالم)، في عمومها، إلى مرويات مطوّلة وأخرى قصيرة، والأولى تشكّل معظم المتن الروائي. وتعود إلى الشخصية الرئيسة في الرواية والسارد (دافع الروائي)، وإلى الشخصيات الأخرى التي ترد في الواقعة الافتراضية التي يرويها (حسن) لـ(دافع)، فالرواية تتشكل من حكاية (دافع الروائي) الذي يذهب في رحلة استجمام ويصادف (حسن المؤدب) الذي يجلس في المقعد المجاور له

ويحكي له الأخير قصة فرارهم وهم (ستة جنود) من الجيش في عام ١٩٩١، ومن العراق، وحصولهم على اللجوء من تركيا، وعودتهم قبل السفر بوقت قصير (٤٨). ثم تأتي بعد ذلك في فصول متلاحقة حكايات الجنود وتفصيل حياتهم الشخصية متلاحقة على التسلسل الآتي :

- حكاية ياسين، الصفحات: ٣٣-٥٧.
- حكاية مأمون الشاعر، الصفحات: ٦٣-٩٠.
- حكاية فيصل الفيلسوف، الصفحات: ٩٩-١٢١.
- حكاية ناصر المغني، الصفحات: ١٢٧-١٣٦.
- حكاية فردريك، الصفحات: ١٣٧-١٤٢.
- حكاية حسن المؤدب يرويه هو، الصفحات: ١٤٣-١٦٥.
- حكاية حسن يرويها دافع، الصفحات: ١٦٧-١٩٠.

أما المرويات القصيرة الحكائية فتأتي على شكل حكاية صغيرة في سياق سرد حكايات الشخصيات الأخرى غير (دافع الروائي)، وتكون على هيئة :

١. حكايات خرافية كتلك المعروفة في التراث العربي، ولا زالت تُتداول بين الناس باسم الحكايات على لسان الحيوان، مثل هذه التي يرويها (فردريك المسيحي) لرفاقه بعد خسارته لكيس الشكولاتة الثقيل الذي حرص على حمله معه طيلة رحلتهم الشاقة التي زادت على الثمانين يوماً. ونصها: ((بينما كان الذئب يأكل حيواناً اصطاده إذ اعترض في حلقه عظم، فلم يقدر على إخراجه ولا على بلعه، فأخذ يجول بين الحيوانات ويطلب منهم إخراجه مقابل أن يعطيهم جائزة. عجزت الحيوانات عن فعل ذلك حتى جاء مالك الحزين وقال للذئب: أنا سأخرجه، وأخذ الجائزة. أدخل مالك الحزين رأسه في فم الذئب

مادّا رقبته الطويلة حتى وصل إلى العظم فالتقطه بمنقاره وأخرجه بسلام، ثم قال للذئب: والآن اعطني الجائزة التي وعدت بها. فقال الذئب: إن أعظم جائزة منحتك إياها هي أنك أدخلت رأسك في فم الذئب وأخرجته سالماً دون أذى)) (٤٩). ومثلها قصة يرويهها لـ(حسن) (فردريك) عن حمار يريد تغيير لونه حتى ينجو من الافتراس، وحين يتمكن من ذلك ينكره القطيع، فيحزن ويندم، ثم تمطر السماء فيعود له لونه القديم، ويسر به، ويعود إلى القطيع، ويقرر ألا يغيّر لونه مهما كانت المخاطر (٥٠). يقول (حسن): كنت أتمنى أن يطلع الصبح لأعود حماراً وحشياً يأخذ الطريق العام إلى الموصل ويعود إليها (حنان زوجته) (٥١). ومن المروييات الحكائية القصيرة التي ترد في سياق حكايات الشخصيات تلك المعروفة في التراث العالمي، كهذه الحكاية التي ترد داخل حكاية هرب الجنود إلى تركيا ((اخترنا كندا، بتشجيع والحاح منه (فردريك المسيحي)، بعد أن يسر لنا الأمر بقصة من قصصه الكثيرة والجميلة، هي قصة المطرقة والسندان، قالت المطرقة للسندان: أستطيع أن أضرب بقوة بحيث لا تستطيع التحمل. فرد السندان: وأنا أستطيع أن أحمّل أقوى من طرقاتك. وبالفعل بدأت المطرقة تضرب، والسندان صامد أمام ضرباتها العنيفة، وحينها صرخت قطعة الحديد التي كانت بينهما: كافي عاد يا معودين.. تره دمرتوني)) (٥٢).

٢. حكايات شعبية: تأتي في سياق شرح المثل، وتدلل على حالة الشخصية التي يصفها السرد، وهو في هذا المقطع (طه) والد (ياسين القجعجي) الذي ((تزوج في سن الكهولة: زوجة ثانية لعبت بمشاعره البريئة، وكانت قصته شبيهة بقصة ذلك الكهل الذي تزوج امرأتين واحدة تدعى حانا والأخرى مانا.. وكان عندما يأتي إلى الصغرى تدلله وتلاطفه في الكلام وتمسح على وجهه، وتخلع بعض الشعرات البيضاء من لحيته حتى يبدو أكثر شباباً فيتناسب مع جيلها، أما الكبرى فقد كانت تخلع الشعرات السوداء من لحية زوجها

ليبدو أكثر كهولة ويتلاءم مع جيلها هي، وبذلك خلعت زوجتا الرجل شعر لحيته كله،
فصار طه يقول: بين حانا ومانا ضاعت لحانا)) (٥٣)

٣. حكاية التجارب الغيرية، لا الشخصية، كحكاية يرويها (حسن المؤدب) في سياق الأحداث الكبيرة التي تلح على تفكير الإنسان، وتمنعه من التقدم في حياته: ((بعد أن شرح معلم الكيمياء لتلميذه الخطوات المعقدة التي يجب اتباعها في صنع الذهب أضاف قائلاً: إن الأمر المهم جداً خلال العملية كلها هو ألا تفكر بالفيل الوردي أبداً. وهكذا أصبح التلميذ متأثراً بهذا التحذير بشكل تام، وحاول يائساً أن يمنع نفسه من التفكير فيه، ولكنه بالطبع لم يكن قادراً على إبقاء الموضوع الممنوع بعيداً عن تفكيره. وأخيراً كان عليه أن يوقف محاولاته لصنع الذهب. وبألم عاتب سيده قائلاً: لماذا يا سيدي؟ لماذا طلبت مني أن لا أفكر بالفيل الوردي؟ فلو أنك لم تطلب ذلك مني لما فكرت فيه أبداً)) (٥٤). والحكاية ذات أصل قديم، وردت بصيغة أخرى، في أحد كتب الأخبار العربية، ونصها: ((قيل: كان رجل يسخر بالناس ويدّعي انه يرقّي الضرس إذا حَزَبَ على صاحبه. فكان كلما أتاه من يشتكي من ضرسه قال له إذا رقاها: إياك أن تذكر القرد إذا صرت إلى فراشك، فإنك إذا ذكرته بطلت الرقية. وكان أحدهم إذا صار إلى فراشه أول ما يخطر على باله القرد، فبيست على حاله من وجعه، فيغدو إلى من رقاها، فيقول له: كيف بتّ؟ فيقول بتّ وجعاً. فيقول لعلك ذكرت القرد؟ فيقول: نعم. فيقول: من ثمّ لم تبرأ)) (٥٥)

٤. حكاية قصص حيوات الشخصيات المعروفة تاريخياً، أو الشهيرة، كقصة حياة هتلر يرويها (فيصل الفيلسوف) في سياق قصة (ناصر المغني)، وهو يرويها فيما يروي عن (فيصل) فقد كان يحدثهم إن تكلم، وقليلاً ما يفعل، عن هتلر مثلاً، ويقول: ((إنه ولد في النمسا [...] أصبح رساما. كان يريد دخول الأكاديمية ولكن لم يتم قبوله وراح يكسب

قوته بنسخ البطاقات البريدية للسيّاح وأحيانا يذهب للأوبرا لسماع موسيقى فاغنر.. وتلبسته صورة الأبطال لإنقاذ قومه.. وشارك في الحرب وكان هدفه المأوى والبزة العسكرية والوشاية بزملائه المشتبه بانتمائهم إلى الجيش الأحمر [...] تمكن هتلر من جمع المحاربين القدامى خوفا من انقلاب الشعب إلى الشيوعية، وقرر الجيش والشرطة البقاء مع الحكومة القانونية، وتواجه المعسكران واعتقل هتلر [...] كان رجلا خطيرا ومجنونا وصل من خلال فكرة الحرب القديمة البربرية [...] لو ساكت فيصل مو أحسن اله؟ أي شعليه بهتلر.. أي رجال مطرب أغني بالحفلات والأعراس)) (٥٦)

تعود المرويات الحكائية القصيرة كلها إلى شخصيات الرواية غير الراوي، وتضمن في سياق التدليل على نقاط ضعف المرويات الجدية التي تتركز في إقصاء الإنساني، وإضعاف دور الإنسان في مواجهة تلك المرويات وما نتج عنها من واقع وفي مقاومتها- ولذا ربما ترد أغلب المرويات على لسان (فردريك) المسيحي، فهو المتأثر الأكبر من تلك المرويات ويليه (فيصل) الفيلسوف، فهو ضحية تلك المقولات الكبرى والأفكار- وهو ما ترسخه المرويات، ففي الحكايات الشعبية تكريس لقوة لسلطان والحاكم وضعف المحكوم. وهو ما يجعل (فردريك) يرضى من الغنيمة بالإياب، كما يقال، وفي الحكايات الشعبية تكريس لفكرة الكف عن التجربة في سن معين، فمن يفعلها يفقد حيته، وهي تعادل هيبته وقيمتها وحكمته. وفي حكاية التجارب تخويف من التفكير، فهو يمنع الابتكار، هذا ما تريد الحكاية أن تقولها للقارئ. وفي الواقع هي تريد أن تبعد شبح التفكير المهدد للسلطة الاجتماعية القائمة على قوة الحاكم وتفوقه، وعلى ضالة المحكوم، فالأول هو مصدر المعرفة والمعلومة، وهو صانع المرويات والمتحكم بها. وهو ما تدلل عليه المرويات القصيرة من سيرة حيوات المعاصرين من السياسيين والحكام ك(هتلر)، فهو خطير، ووريث، ومفعل

للمرويات التقليدية، تورد حكايته لا في مجال التأمل، لكن في مجال الاستعادة التي تبرهن على قوة المرويات، وعلى أنها حكاية تصدقها، ولا تنقضها، أو تكذبها. إن مصادر المرويات الحكائية، خيالية وتراثية وتاريخية، تدل في سياق الحوادث التي تقع للشخصيات على قوة المرويات التاريخية، وعلى عجز الشخصيات عن مواجهتها، وتدعو إلى القبول بها، ولكنها عبر توظيفها في سياق الاختلاق والتكذيب تنبه إلى أثرها غير المحمود في الإضرار بالحياة وبالإنسان.

خلاصة:

المرويات هي المتتاليات القصيرة، الفعلية، أو الوصفية، التي ينقلها السارد في سياق مروية مطوّلة أساسية، تُبنى عليها الرواية كلها. وفي رواية ميسلون هادي (أجمل حكاية في العالم) مجموعة من المرويات المطوّلة تبدأ بمروية لقاء (دافع الروائي) بـ(حسن)، وما يرويه له (حسن المؤدب) من حكاية، ثم مرويات الشخصيات التي يذكرها (حسن) مختصرة في واقعة هربهم من العراق وعودتهم إليه، ويخصص لها (دافع) فصولاً في الرواية، ثم المرويات الأصغر التي تأتي في سياق حكايات (دافع) عن نفسه وعن (حسن) ورفاقه، وتنتج الرواية الدلالة والموقف من الوضع العراقي الراهن بما فيه من قتل وتخريب قائم على هيمنة مرويات بعينها دينية ومذهبية وإيديولوجية، عبر تكذيب تلك المرويات في سرد لا يتوقف عن التكذيب والإضعاف للمرويات على اختلافها. ويظهر التكذيب في شكلين؛ الأول: هو الصريح على لسان السارد مرة، والشخصيات الأخرى التي يروي لها وعنهما السارد مرة ثانية، وعبر أسلوب السرد الذي يلزم السخرية والتلاعب بالكلمات مرة ثالثة. والشكل الثاني من التكذيب: هو الضمني الذي تؤديه المرويات القصيرة، المضمنة في

سياق المرويات المطوّلة، وتُقسم إلى وصفية وفعلية. والمرويات الوصفية مرويات ترد على لسان الراوي وتتشكل من أقول المشهورين في مناسبات معينة، ومن المعلومات العلمية، ومن الأغاني التي تنتمي إلى إيديولوجيا، أو ثقافة حاكمة، ومنتحمة. وتؤدي ثلاث وظائف: التشديد على كذبية المرويات المطوّلة (قصص دافع الروائي وحسن ورفاقه الآخرين) التي تقوم عليها الرواية، التشديد على حق الإنسان في الاختلاف والاختلاق وتكذيب المرويات الكبرى المتحكمة في الإنساني، التشديد على زيف المرويات الكبرى وتهافتها. أما المرويات القصيرة الفعلية فهي المتتاليات الفعلية أو الحكايات الصغيرة التي تأتي في سياق مرويات مطوّلة هي حكايات (دافع الروائي) والآخرين، وتقسم إلى حكايات شعبية، وخرافات منسوبة إلى الحيوانات والجمادات، وقصص من التجارب العامة ومن التاريخ الموثق. وهي تنسب إلى شخصيات الرواية الأخرى (غير السارد دافع)، وتوظف للبرهنة على زيف الشمولي والفكري والثقافي، وما يُبنى عليه من محكيات، وأثره في ضعف الإنسان واستسلامه وتهاويه أمام الخراب والموت. وذلك في النتيجة، هو ما يبرر الاختلاق والتكذيب، وفعل السرد والرواية، فهي محاولة لإحلال الفردي محل العمومي، والإنساني محل الفكري، ولفسح المجال للفردي والإنساني لكي يزيح العمومي والفكري، وما يلحقه من إيديولوجي ومذهبي، ويكذبها، ويضعف وجودهما. الشيء الذي يزيد من احتمالات الحياة، ويقلص مساحة الخراب التي استولت على حاضرنا وحياتنا، وهي تهدد مستقبلنا. وذلك كله يبرر فعل السرد، وأهمية الرواية في هذه الفترة الراهنة الصعبة التي نمر بها .

تضم المروية (الحكاية والوصفية) بالمعنى الحديث المغاير لمعنى التضمين التقليدي الذي يقتصر على المتتاليات الحكائية، موقفا غير الموقف المعلن من المرويات المطوّلة التي

ترد في سياقها، فإذا كانت الأولى (القريبة من التضمين) مُعززة ومؤكدة، فالثانية (المروية بالمعنى الحديث) ناقضة ومُكذبة، وإذا كانت الأولى تعكس نهاية القصة، كما يقول معجم السرد (٥٧) ويذكر مثال هاملت الشهير، فالثانية تترك النهاية وتضعفها، أو تدعو إلى ترك الثقة بالمرويات المطوّلة، وما ينتج عنها من نهايات، وإلى ترك الثقة بأية مرويات أخرى، مهما كان حضورها، وبدت هيمنتها. وتدعو إلى التشديد على ما من شأنه أن يضعف الثقة بالمرويات ويضعفها.

الهوامش

- (١) يشبهها عند جنيت (المفارقات)، وهي زمنية يترتب عليها تغيير في نسق الحكيم من التابع الى التضمين. ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧: ٥١ .
- (٢) محمد معتصم، بنية السرد العربي، ناشرون، لبنان-بيروت، ٢٠١٠: ١٤١ .
- (٣) نفسه، ١٤٢ .
- (٤) نفسه .
- (٥) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ناشرون، لبنان، ٢٠٠٢: ١٥ .
- (٦) نفسه .
- (٧) نفسه .
- (٨) نفسه، ٥١-٥٢ .
- (٩) د. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤: ١٩/١ .
- (١٠) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (سابق)، ٥٧ .
- (١١) ينظر: إبراهيم الخطيب (ترجمة)، نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلايين الروس"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ١٩٩٨: ١٢٣ . إذ شكولوفسكي أول من ذكر التضمين في تقسيمه انساق السرد على التأطير، وذو المراقبي، والتضمين، والتنضيد. وقلصها تودوروف إلى ثلاثة: التضمين والتتابع والتناوب. ينظر: تزفيتان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال، المغرب، ١٩٨٧: ٧ .

- ١٢) لطيف زيتوني معجم مصطلحات، نقد الرواية (سابق)، ٥٧.
- ١٣) ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسات في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨: ٤٩٣.
- ١٤) لطيف زيتوني، نقد الرواية (سابق)، ٥٧.
- ١٥) نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردية في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، ١٩٩٧: ٥١.
- ١٦) ميسلون هادي، أجمل حكاية في العالم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ٢٠١٤: ٦.
- ١٧) نفسه، ١٩٢.
- ١٨) نفسه، ٢١.
- ١٩) نفسه، ٢٢.
- ٢٠) نفسه، ٥٧.
- ٢١) نفسه، ٩٦.
- ٢٢) نفسه، ١٢١-١٢٢.
- ٢٣) نفسه، ١٢٣.
- ٢٤) ينظر: نفسه، ١٤٤.
- ٢٥) ينظر: نفسه، ١٤٧.
- ٢٦) نفسه، ١٥٢.
- ٢٧) نفسه، ٣٦.

- (٢٨) نفسه، ٤٣-٤٤ .
- (٢٩) نفسه، ٦٧ .
- (٣٠) نفسه، ٧٨ .
- (٣١) نفسه، ١٢٣ .
- (٣٢) نفسه، ١٤١ .
- (٣٣) نفسه، ١٢٨-١٢٩ .
- (٣٤) ينظر: نفسه، ١٣٥ .
- (٣٥) نفسه، ١٣٤ .
- (٣٦) نفسه، ١٢٣ .
- (٣٧) نفسه، ٦ .
- (٣٨) السابق .
- (٣٩) نفسه، ٩٢ .
- (٤٠) نفسه، ١٢٤-١٢٥ .
- (٤١) نفسه، ٣٠ .
- (٤٢) نفسه، ٣٢ .
- (٤٣) نفسه، ٦٥-٦٦ .
- (٤٤) نفسه، ٧-٨ .
- (٤٥) نفسه، ٤١ .
- (٤٦) نفسه، ١١٤ .

- (٤٧) نفسه، ٣٩.
- (٤٨) ينظر: نفسه، ١٠-١٨.
- (٤٩) نفسه، ١٧-١٨.
- (٥٠) ينظر: نفسه، ١٧٧-١٨١.
- (٥١) ينظر: نفسه، ١٨١.
- (٥٢) نفسه، ١٣.
- (٥٣) نفسه، ٤٠.
- (٥٤) نفسه، ١٥١.
- (٥٥) الإسكافي، لطف التدبير، تحقيق: أحمد عبد الباقي، مصر، ١٩٦٤.
- (٥٦) ميسلون هادي (الرواية)، ١٢٨-١٢٩.
- (٥٧) محمد القاضي، معجم السرديات (تأليف مشترك)، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠:
- .٩٧

المصادر والمراجع

- الإسكافي: لطف التدبير، تحقيق: أحمد عبد الباقي، مصر، ١٩٦٤.
- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم واخرين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧.
- الخطيب، إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلايين الروس"، (ترجمة)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ١٩٩٨.
- زويش، نبيلة: تحليل الخطاب السردى في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، ١٩٩٧.
- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ناشرون، لبنان، ٢٠٠٢.
- طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال، المغرب، ١٩٨٧.
- العاني، د. شجاع مسلم: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- القاضي، الدكتور محمد :
-الخبر في الأدب العربي، دراسات في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨،
- معجم السرديات (تأليف مشترك)، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠.
- معتصم، محمد: بنية السرد العربي، ناشرون، لبنان-بيروت، ٢٠١٠.
- هادي، ميسلون: أجمل حكاية في العالم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ٢٠١٤

مقامات سيدات زحل

توظيف التراث الصوفي في رواية سيدات زحل

أ.م. د. إشراق سامي عبدالنبي

مركز دراسات البصرة والخليج العربي/ جامعة البصرة

المقدمة:

سيدات زحل هي رواية للأديبة العراقية لطيفة الدليمي صدرت عام ٢٠٠٩، وقد شكلت هذه الرواية امتيازاً أضاف لذخيرة لطيفة الدليمي الأدبي باعتبارها علامة سردية فارقة في تاريخ الرواية العراقية وظفت فيها الكاتبة أساليب الكتابة الجديدة من لغة روائية شعرية إلى استنطاق للموروث ومنه التراث الصوفي الذي بدا واضحاً ومهيماً على نسيج الرواية وسردها..

حاول البحث التركيز على هذه الناحية في الرواية ومتابعة مداها من خلال مدخل

نظري ومبحثين هما:

الأول توظيف التراث الصوفي لمبررات فنية

الثاني توظيف التراث الصوفي لمبررات دلالية

اهتمت لطيفة في أغلب كتاباتها بغنى التراث الصوفي وثرائه 'لأنه يحفل بإمكانات فنية ومعطيات ونماذج تستطيع أن تمنح النص المعاصر طاقات تعبيرية لها من القدرة على الإيحاء

والتأثير في الوجدان، وقد خدم هذا الاهتمام رواية سيدات زحل لأنها تتعرض لحقبة حرجة وحساسة من زمن مدينة اسمها بغداد.

توظيف التراث الصوفي في سيدات زحل

كثيرة هي الفواجع التي تمنى بها المدن، وبغداد مدينة مر في سمائها زحل فجلب معه النحس والشؤم لمدة ثلاثين عاما كانت بداية هذه الثلاثين مع حرب إيران ١٩٨٠. تتخذ رواية سيدات زحل للكاتب لطفية من الساردة (حياة البابلي) شخصية رئيسة توثق مرحلة تاريخية مؤلمة من تاريخ عراقي مليء بالفواجع والأحزان، تسرد الراوية مذكراتها التي هي مذكرات بغداد عبر مجموعة من الشخصيات النسوية (حياة، هالة، راوية، لمى) وشخصيات لرجال يحضنهم البعد والغياب والتقص.

يعتمد هذا التوثيق على رؤيا خاصة تقوم على مزج الذاتي بالعام موسى بمجموعة من الحكايات تتنظم داخل فضاء واحد هو العراق، منتقلة بين أزمان متعددة وشخصيات لكل منها طابعه الخاص، لكن الجامع لهذه الحكايات هو وقوعها داخل أفق واحد هو أفق الخسارة في بلاد لم تعرف الاستقرار منذ حل زحل في سمائها.

"البدايات في كل أساطير الخلق تعتمد الحكي أداة للكشف عن التحول من السديمية والعماء المطلق، إلى ما يجبر عن حالات الوجود الإنساني المشخص، ولقد ارتبط السرد في كثير من مخلفات التراث الإنساني الشفهي والمكتوب على حد سواء بالرغبة في استعادة لحظة من لحظات الخلق" (١).

لا شيء يضاهي قدرة السرد على اكتشاف اللحظة وامتلاك الزمن زمن الحب أو زمن الأوجاع إنه يخلد التفاعل الإنساني مع الأقدار ويمنحه بعدا أزليا.

تجعل (حياة البابلي) من السرداب ملاذا لها تختبئ فيه من ألوان القتل والفتك الذي عم مدينتها وتبحث داخله عن طاقة سحرية تصل لها من أصوات أهلها الموتى، فهي تجد بعض أوراقهم أو قصاصات تشير إليهم.

تبدو الوحدة هنا في السرداب وان كانت اضطرارية لكنها تجربة روحية تتداخل فيها مقامات الصوفية فهي تعتزل الناس وتترك نفسها صافية تطير حيث تشعر لاغية الزمان والمكان لاشي يخضع لقوانين الحياة المعتادة انه سفر وترحال في وجع المدينة تدخل في تاريخها وتستنشق نفحات روحها عبر التاريخ، لتروي قصص الناس البسطاء.

تتحدث الرواية عن امرأة تعيش في بغداد تبلغ من العمر أربعين عاما عاشت زمن حرب عام ٢٠٠٣ وسقوط بغداد، تروي في البداية أنها لا تذكر اسمها بالضبط فهي تحمل جوازا يشير إلى أنها آسيا كنعان "أنا حياة البابلي، أم إنني أخرى؟؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جوازها"(٢).

تعد هذه البداية منطلقا لاستعادة لحظة الحكي وتدويرها بخطاب صوفي يتواشج فيه "دونت أكثر من ثلاثين كراسة طوال كارثة الحصار وحرب الاحتلال، وكنت كلما أنهيت واحدة منها وعدت إليها أفاجأ باختفاء الأسماء، فتختلط الأحداث تمحي أسماءنا جميعا وتصبح الحكايات منسوبة للجميع فأعيد تدوين الأسماء لتختفي مرات ومرات حتى يئست من محاولاتي"(٣).

تعد هذه البداية منطلقا لاستعادة لحظة الحكي وتدويرها بخطاب صوفي يتواشج فيه المرئي والمحسوس بالمتخيل والحلمي... فالوقائع المسرودة تشير إلى زمن ضبابي محكوم بماض ومرتبط بشخصيات عامة، فهي خالية من الحكمة التي تصعد التوتر إلى درجة معينة ثم تأخذ بالانفتاح تدريجيا لأنها مجموعة من الأحداث تشكل لوحة فيسفسائية متكاملة إذ

ترتبط ببعضها بطريقة تجعل الصورة غير واضحة إلا عند النهاية الكاملة، ولذلك لا يمكن النظر إلى الرواية بوصفها سيرورة حديثة ومن هنا تأتي أهمية الخطاب الصوفي، أو إمكانياته في توظيف إيجاءات ودلالات عميقة في الرواية، فهو يطرح بديلاً عن الموجود والقائم والواقع المعاش ولما كان الواقعي - كما تصوره الرواية - يتصف بالقتامة، ويشيع فيه الظلم فإن طرح الصوفي بديلاً عنه يعني استبدال العرفانية وما تمثل من تعرية الاستبداد، وفضح ممارساته القمعية بالموجود والقائم " (٤).

إن تماهي المدينة بالشخصية وتداخل حزن وفقدان (حياة البابلي) مع لوعة المدينة خلق مجمل الشطحات الصوفية في هذه الرواية شطحات اتخذت أكثر من مسار اعتمد إسقاط الترتيب الكرونولوجي للحكاية واستحضر - الحلم والدهشة لاستثارة أكبر عدد ممكن من الحكايات الكامنة ...

يرى جان أيف تاديه أن المدينة الروائية قبل كل شيء عالم من الكلام، سواء أكانت انعكاساً أم انزياحاً، وينبغي معالجتها كفضاء أبدعته الكلمات (٥)، بغداد في رواية سيدات زحل مدينة لها مرجعية واقعية فهي محددة ضمن نطاق جغرافي معروف والرواية أيضاً تشير إلى أنها تكتب عن بغداد التي مر في سمواتها طالع زحل الذي جلب معه النحس لمدة ثلاثين عاماً كان أولها الحرب مع إيران... وهنا ثمة إطار زمني ويبدو واضحاً ومنسجماً مع سياق الرواية الذي يحتل رثاء المدينة فيه محورا ترتبط فيه جميع الحكايات " ورثاء المدن هي ثيمة رومانسية فيها من الحنين قدر مرتبط بأزمة سياسية مأزومة " (٦)

عبرت عن هذا الحنين عبر التماهي بأزمة متداخلة وعبر الحلول والامتزاج مع الشخصيات في الرواية. وقد استخدم السرد المزوجة بين صورتين صورة المدينة المنكوبة وصورة الشخصية الروائية (حياة البابلي) عبر امتدادات سردية لوصف الفضاء اعتماداً

على نسج خيالي ورمزي يتداخل فيه الواقع الموحش للمدينة (بغداد) وهي تعبر عن أزمان أوجاعها لتصل إلى لحظة (التيه) أو التشظي في أزمان عديدة وأجساد عديدة:
"المدينة حلت في أحشائي وتناهت إلي نبضات جنين غارق في مياهي وأنا أتلوى في ألمي وموجة تخبط في خاصرتي وكتلة تندفع نحو سرتي وتمزق جدران رحمي فأنزلق في غيبوبة الوجد القاسي لا أفيق إلا وبغداد قد قطعت أوصالها وشقت أحشائها ومن أشلائها صنعوا أقاليم الجنون ومن عينها جرت أنهار الدم والدموع مثل ربة القمر المالح أمنا تيامات السومرية" (٧).

لم تتعامل الرواية مع المدينة بوصفها فضاء روائيًا وكيانا طوبوغرافيا بقدر ما كانت تتفاعل معها باعتبارها مركز العالم وبؤرة التصورات للحكي والتخييل لبلورة صيغ مختلفة لحديث ميتا تخيلي حول المدينة وأمكنتها المتناسلة، من شوارع وميادين وأحياء ودروب، وككيان مشروع عن أسئلة الذات والمجتمع والكيونة والوجود ومفتوح على إعادة إنتاج قيم وأفكار وسلوكيات جديدة في المدينة، ثقافية وسياسية واجتماعية عبر استحضار للحظات تاريخية مهمة مرت على بغداد تنساق وراء البعد التخيلي مرة وتعود تارة أخرى لتوثق للمشاعر الإنسانية ضمن إطارات زمنية متهشمة وهو ما جعل الفضاء التخيلي والتعبيري العام للرواية مطبوعا بخاصية الحلم المصرح به أو المضمّر.

تمتزج التجربة الصوفية مع الكتابة الأدبية وتلتقي معها في أكثر من تقاطع لكن الأهم هو صفاء العاطفة واللغة الرمزية العالية الإيجاء... وان اختلفت رؤى كل من الصوفي والأديب العالم من حيث التوجه والمنطلقات والغاية إلا أن ثمة تشاركا محسوسا بين التجربتين يرتفع في بعض الأعمال الأدبية كما هو الأمر مع رواية سيدات زحل.

من حيث الإطار العام اعتمدت الرواية على العلاقة بين الإنسان والمكان ضمن لغة تتجه كثيرا نحو الواقعة السحرية والخلط بين ماله ظل من الواقع وبين ما ينسجه الخيال وبلغت الصوفية الساحرة التي تعبر عن مضمون إنساني عميق.

والتصوف هو منهج أو طريقة يسلكها العبد للوصول إلى الله أي الوصول إلى معرفته والعلم به، انتشرت حركة التصوف الإسلامي في القرن الثالث الهجري كنزعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة، حتى صارت طرقا مميزة متنوعة معروفة باسم الطرق الصوفية.

سعت الروائية لطيفة الدليمي إلى استعمال التصوف وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة النص، توظيفا لا يجهل روح التاريخ وأبعاد التجربة الإنسانية بما تمتلكه من عمق وقدرة خلاقة أثبتتها عصور التراث، وبأسلوب يشير إلى مهارة تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية للتعبير عن الرؤى المختلفة للحضارة والفهم لأسرار الحياة.

هدف هذا التوظيف المباشر للنص الصوفي في ثنايا الكتابة الروائية الجديدة إلى تعميق الرؤية الفلسفية التي تجبل بها الكتابة الجديدة عامة. فلئن كانت الرؤية العقلانية هي التي تنشر ظلالها على مختلف الإبداعات المعالجة لقضايا الواقع فإن اعتماد الحدس هو النبراس الموجه للكتابة الجديدة. من هنا نلمس كيف أن النصوص الروائية الجديدة تستدعي النص الصوفي ليكون بمثابة سراج موجه لقراءتها.

ولدت اللغة الروائية عند لطيفة الدليمي في سيدات زحل صورا جانحة نحو العوالم السديمية التي عبر عنها الصوفيون برؤاهم فقد كان الهيكل السيميائي لها ينساب باتجاه مفهومي للتصوف الأول هو التمسك بالهوية باعتباره تراثا محليا والمفهوم الثاني هو النجاة بالحب الذي صورته الرواية بصور شتى، فقد وظفت بها كلمة الحب، وما تولد وتعالق

معها من مفاهيم، باعتباره "فناء الذات أو الأنا وبقاء الأنت، أي تهب كلك من أحببت فلا يبقى شيء.."(٨).

توظيف كلمة الحب وما تولد وتعالق معها من مفاهيم، تجعلنا إزاء حقيقة المحبة لدى الصوفية. فهم يفهمون الحب باعتباره "فناء الذات أو الأنا وبقاء الأنت، أي تهب كلك من أحببت فلا يبقى شيء".

إن الحب هنا يتجاوز الحالة الوجدانية ليطال مجال الإدراك. وإذا علمنا أن هذا الاعتراف ورد في سياق هذيان، يمكن أن نؤكد بعده الصوفي، لأن الحقيقة تنكشف لحظة الحلول/الهذيان. كما نجد ذات الصورة: "أفوق من نوم سباتي وأنا في السرداب، خالية الوفاض إلا من الحب، اغتسل بشيء من الموسيقى، أقلب فكري الخاصة عن الحب أن تحب يعني أن تكون شجاعاً لتنجو من كل عقدة وعقيدة أن تكون حراً كعاصفة وتمدقفا كشلال، أن تحب يعني أن لا تلتفت إلى الوراء وتتقدم في المجازفة، تنقذ روحك من التحلل في تفاهة التفاصيل اليومية، لاشي أقدر من الحب على تحويل الحصى إلى ماس وزمرد، الحب أن لا تتمسك بشيء سوى الحلم."(٩).

كانت مدينة بغداد في الرواية هي المعشوقة التي يسعى إليها الحس والروح والوجدان وتقف عندها الحقيقة ويضاء الكشف وتفتح الأبواب للعارفين هي المدينة التي ترمز للعراق وشعبه وتتماهى مع الناس والوجوه والأقدار.

المبحث الأول

المبررات الفنية لتوظيف التراث الصوفي في رواية سيدات زحل

الرواية نثر يعتمد السرد مادة للتعبير عن الرؤى والأفكار التي تصاغ ضمن عناصر الرواية وهي الحدث والشخصية والزمان والمكان وهذا هو متن الرواية أما خطابها فهو عادة طريقة الكاتب في صوغ الأفكار وعناصر السرد لتشكيل رؤية النص وبما أن "أساليب السرد حاولت قهر مبنى الحكاية، أو بتعبير آخر حاولت تدمير المبنى التقليدي، واستبدال علاقات التابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار وأبقت على منتها" (١٠). فان ثمة تعويضا مفترضا يقوم على تقنيات سردية تعتمد الصدمة والإدهاش، والاستعمال المغاير للغة. ويمكن البحث في جماليات توظيف التراث الصوفي في هذه الرواية عبر العناصر السردية لها الآتية:

أ. العتبة: هي المدخل الذي يختاره الكاتب للموضوع وعادة ما يكون مختارات أدبية قصيدة أو نص نثري أو قول مأثور أو مثل شعبي أو أغنية، تبدأ رواية سيدات زحل بهذا النص الاقتباس: "وقال لي لكل شي شجر، وشجر الحروف الأسماء فذهب عن الأسماء تذهب عن المعاني... وقال لي إذا ذهبت عن المعاني صلحت لمعرفتي" (١١)

العتبة جزء من النص لكنها تختلف عنه وتحاوره في نفس الوقت هي ليست من نفس نسيجه لكنها تضيف أفقا وإنارة للقراءة فتحاول أن توجه الذهن باتجاه ما.

يوجه النص الموازي فهم الرواية باتجاه الروح الصوفية ورموزها، فالتصدير كان هنا لقول مقتبس من كاتب صوفي كبير هو النفري من كتابه موقف التذكرة وهو اقتباس يحيل القارئ إلى العوالم الصوفية فالعتبة هي نص مواز تتحدد وظيفته بإخبار "القارئ عن الجنس الأدبي والمتمن المرجعي لهذا النص والكتابة المتعلقة بفترة معينة وكذا العلامات

الثقافية التي تُوَطر النص وتوجه دلالاته وبالتالي فهي تفتح أفق الانتظار " (١٢). والنص المقتبس يمثل لغة مرمزة عصية على التفسير وتحتاج إلى معرفة غير قليلة بأُمور المتصوفة ومصطلحاتهم... لكن نظرة عامة توضح ثنائية الأسماء والمعاني، وهي تميل إلى الظاهر والمضمر، وكما هو معروف فالصوفي في بحث دائم عن الجوهر عن كل معنى اسم فإن تاهت الأسماء عن المعاني صلحت المعرفة هنا حالة خاصة لا يصل إليها إلا العارفون الذين يصلون إلى مقام الكشف حيث يصل المرید إلى معرفة الحق.

سيدات زحل تقدم نفسها على أنها محاولة للفهم والمعرفة عبر العشق والمكابدة... عشق المدينة والانتفاء إلى الأرض ومكابدة المشقة والآلام للوصول إلى المعرفة والإجابة عن السؤال الذي ظل يتلون بين حروف الرواية: لماذا تلاحقنا الأقدار القاسية. إنه استلهام للتراث ومحاكاته تمسكا بالهوية الوطنية والدفاع عنها وقت الخراب والفوضى والأزمات.

ب. الشخصية: لقد حدد النقد البنيوي ثلاثة مصادر للمعلومات المقدمة عن الشخصية في الرواية، وهي: ما يخبر به الراوي، وما تخبر به الشخصيات نفسها، وما يستنتجه القارئ. اتخذت الرواية من حياة البابلي صوتا يسرد كل القصص والحكايات في سيدات زحل في الغالب اعتمادا على كراسات مكتوبة تتحدث فيها كل شخصية عن نفسها وتعد الشخصية "العمود الفقري في الرواية والشريان الذي ينبض به قلبها؛ لأن الشخصية تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف المشاهد" (١٣) ذهب عدد من الباحثين إلى تعريف الشخصية بأنها "ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس وبخاصة المواقف

الاجتماعية" (١٤)، وتبدو أهمية هذا التعريف في كشفه عن مضمون الشخصية وحدودها ووجودها، وتفكيك عناصر بنائها.

وإذا كان مدار دراسة الشخصية يتحدد من خلال البيئة الاجتماعية، وعلى العوامل الزمانية، إضافة إلى العوامل النفسية والسلوكية، فإن الشخصية في رواية سيدات زحل اتخذت لها بعدا خاصا تمثل في اختزال أزمة شعب أو وطن في هذه الشخصيات التي تحدثت عنها الرواية الفقد والحزن وسوء القدر كان القاسم المشترك لجميع الشخصيات النسائية مثل حياة وهالة ولمي وراويّة ومنار أو الذكورية كالأب والأخوة وحامد الأخرس والعم قيدار، وقد تمثلت الروح الصوفية في الشخصية اعتمادا على مسارين هما:

الأول: ما تقوله الشخصية أو تقوم به من سلوكيات تنسجم مع الفلسفة الصوفية.

الثاني: ذكر أسماء لشخصيات تاريخية معروفة بالتصوف وإدخالها بطريقة معينة ضمن النسيج اللغوي.

الأول: "في دوار الحب وضجيج الحرب وتشويش الأشياء يتحكم بي التباس عنيد آخر يطاردني في الصحو والمنامات... حياتي تقاذفتها رياح الحب والفقد وجوح المخيلة ارتباك الذاكرة كمثل مدينتي المهشمة، عصفت بي وبها أعاصير الحروب والطواعين منذ ما يزيد على مائة وثمانين سنة فتبددنا بين ضجيج الخيول وهدير الدبابة وحادثات الغسق ونعيق الغربان وكيد الرجال ونحس طوالع النساء" (١٥)

كيف تتماهى هذه الشخصية مع المدينة وكيف تعيش في أزمان مختلفة وظروف شتى؟ اعتمادا على التراث الصوفي الذي يزاوج بين الواقع والحلم وينتقل بين العوالم والأزمنة بالروح وبطاقاته النفسية الخاصة وعادة ما تسمى عندهم بالرحلة أو السفر... وهي رحلة القلب أو البدن إلى المحبة الصافية والحقيقة المطلقة، تشير في هذا المقطع الساردة وهي

تصف وضعها بأن ثمة تشوشا للحواس والتباسا بين الصحو والمنامات وتشير الدراسات إلى أن "علة التلازم بين العجائبي ونصوص التراث الإسلامي هي وقوع كل منهما على حافة الحقيقة، بين الممكن والمستحيل، أو بين الحقيقي وغير الحقيقي وفي نصوص التراث الإسلامي يبقى الحدث الخارق واقعا بين الممكن والمستحيل" (١٦)

تتخذ البطلة من السرداب المعزول تماما ملاذا ومهربا لها من الحرب ومكانا يرتبط بعمها الشيخ قيदार وهو شخصية عارفة مختفية تشبه صورة المهدي المنتظر أو الخضر (١٧):

" هذا السرداب القابع تحت بيتنا كان مخبأ عمك أخي الشيخ قيदार حين لاحقوه بتهم تتعلق بالجمعية السرية التي أسسها، كان سردابنا مديعا لأحلامه وفتوحاته الروحانية، وهو عاكف على تحقيق مخطوطات تتعلق بتاريخ بغداد" (١٨)

هذا ما نقله والد حياة البابلي لها منوها بأثر هذا السرداب وأهميته الروحانية، خاصة أن العزلة سلوك اتخذه أصحاب التصوف توسلا بصفاء الروح وخلوها من هفوات التعامل مع البشر فلا شيء يستحق الجهد والوقت سوى المحبوب:

"صرخ حامد وأشار إلى إحدى المرايا: التفت إلى حيث أشار فرأيتهم ينظرون إلينا من بين سحب الدخان وألسنة اللهب، كلهم كانوا في قاع مرآة الرؤيا وبغداد تلوح من ورائهم بملاحمها العباسية ومآذنها ونخيلها ونهرها وسط الحريق: أبي وأمي وشقيقي ماجد ومهند وزينة وعبد الله شقيق حامد وحيدر ابن خالتي ولمي، كل الموتى الذين ابتلعتهم الحروب والمصائب، لاحت لي عينا جدتي الشهلاوان تنظران إلي بعزم وكأنهما تشدان أزري ويدها تنضرعان بين سحب الدخان" (١٨)

السرداب مليء بالأسرار والوثائق وأصوات الموتى وصورهم المعكوسة في المرايا، ترى البطله موتاها وتسمع أصواتهم وتشعر بمؤازرتهم ودعمهم لها إنه أفق عجائبي يمنح القراءة أبعادا مغايرة تثير الدهشة وتستفز الذهن والخيال:

"وعلى الوجه الثاني للورقة قرأت: موقف التيه لعبد الجبار النفري:

أوقفني التيه فرأيت المحاج كلها تحت الأرض وقال لي ليس فوق الأرض محجة ورأيت الناس كلهم فوق الأرض والمحجات كلها فارغة ورأيت الناس من ينظر إلى السماء لا يبرح من فوق الأرض ينزل إلى المحجة ويمشي فيها. وقال لي من لم يمش في المحجة لم يهتد إلي وقال لي قد عرفت مكاني فلا تدل علي، فرأيتيه قد حجب كل شي وأوصل كل شي...

انفتحت في داخلي وبتأثير وحدتي في الأعماق حياة الصمت الشاسعة التي تنبثق منها التساؤلات، أهذه هي المحجة التي قال بها النفري، أم هي الحياة الأبدية التي ترقد في أعماقها أرواحهم الهائمة وهذه الورقة أتكون وصية عمي قيदार" (١٩).

هذا ما تنقله الرواية عن ورقة وجدتها حياة البابلي في السرداب لعمها. ومثلها هذه الوصية التي أوصاها إياها:

"لا تأخذي كل قول على محمل الصدق فالألفاظ بها لبس والمعاني بها اشتباه والإلفة استوفت معاني المدركات وهي لغة جوهر الروح وصفو القلوب، وأنا مرتاب لكل حرف ومؤداه مما يدعيه غير العارفين بالحق، وأنا حاضر بينكم ومستعصم ببابه فان غبت فيلي عودة مني انحسر الجنون عن بغداد وإذا عدت فالمأوى تعرفونه، وتستدلون على وسطانيته بمن أهوى وكل يعمل على شاكلته والسلام لهذي البلاد مني حيا وميتا" (٢٠)

يتضح الطابع الصوفي جليا في خطاب قيदार البابلي الموجه لحياة، وثمة مفردات خاصة بأهل الفلسفة الصوفية ولها معانيها ومغزاها لديهم مثل (جوهر، صفو، مرتاب، العرفين،

الحق، حاضر، غائب، وسطانيته) فضلا عن الغموض الذي يلف الكلام فلا يتضح المراد منه إلا بالتأويل، ويؤكد النقاد أن محاكاة الروح الصوفية في الرواية إنما هو أحد أهم التقنيات التي تلجأ إليها رواية الحساسية الجديدة (٢١) للتعبير عن الحياة ورؤاهم فيها اعتمادا على منطق الباطن وحقائقه وأبعاده.

ثانيا: وجود الإشارة إلى شخصيات ذات مرجعية تاريخية مرتبطة بالتصوف، إذ تعد مدينة بغداد واحدة من أهم المدن الإسلامية التي احتضنت التراث الإسلامي الصوفي (٢٢) لذا فهي تضم عدة مراكب لشخصيات معروفة بالزهد والتصوف ومنهم الحلاج الذي يزور مقامه قي دار البابلي واصفا زيارته تلك بضمير الغائب:

"تشعل المرأة شمعتين لدى ضريح الحلاج والشيخ قي دار يردد في نفسه أبياتا لأبي المغيث:

حويت بكلي عن جبك قدسي تكاشفني حتى كأنك نفسي
أقلب قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشتي منه ومنك أنسي
فها أنا في حبس الحياة مجمع من الإنس فاقبضني إليك من الحبس

تدع المرأة الشيخ في خرسه، الثلاثة متواطئون في صمتهم: الحلاج والمرأة والشيخ، أدى الحلاج ثمن الجهر بما وجد جسدا مقطعا ورأسا يؤتى به إلى أم الخليفة المقتدر السيدة شغب فتعطره بالمسك والعنبر وتكفنه بالديباج وترسل من يدفنه في هذا الضريح بعيدا عن عيون ابنها وغيلانه" (٢٣)

استعادته تاريخ الحلاج وارثه البالغ الأثر في الثقافة الإسلامية يبدو منسجما مع إطار الشخصية (قيدار) المولعة بأمور الباطنية وأسرارها، ثم يترك مقام الحلاج ليتحرك وبذات الاتجاه نحو شخصيات تاريخية معروفة أيضا في هذا المجال.

"فكرت أن أزور ضريح الشيخ معروف الكرخي أو ألم بضريح الجنيد الغدادي لكنني عدلت خططي واتجهت إلى مشغل النحات أمير في أو حي المنصور... واستقل سيارة أجرة إلى مرقد الشيخ عمر السهروردي... أغادر بعد أن اطمأنت الروح في الطواف حول قبر الشيخ السهروردي الذي أزر قراري للرحيل والتجوال وزجني في تجربة من تجارب الكشوف والانشغال عن الظواهر بتجليات الروح" (٢٤)

إن العملية برمتها لا تخرج عن التواصل مع التراث، واستنهاض المسكوت عنه به، إنه في المختصر اتكاء، لذا عندما ضاق هذا الأفق بما يريد الكاتب فإنه أوجد لنفسه النص التراثي الذي يريد، فقد عمد إلى صوغ نصه التراثي الخاص، لأنه بهذا يستطيع التخلص من أعباء التراث بالكامل، فلا يعود ملزماً بالتاريخ، أو سير الأحداث، أو تركيبات الشخوص، إنه يجد في نصه التراثي الخاص تواصله الذي يريد وبكل حرية.

ج. الزمان والمكان: أو ما يسمى بالفضاء الروائي وهو ما يتعلق بالبناء الفني للرواية باعتبار السرد عملية تخيل يخضع للزمان والمكان... وقد تغيرت نسبياً في الرواية الحديثة طرق التعامل مع عنصر- زمان الرواية ومكانها إذ هناك تهشيم للزمن فلم يعد يحتفظ بالترتيب الكرونولوجي المنطقي له وإنما حاولت هذه النوعية من الكتابة تبني مفاهيم مختلفة عن الفضاء السرد- المعتاد، وربما من جملة التقنيات الحديثة في الرواية جاء توظيف التصوف بطريقة تسمح بالتحرك بحرية " فأسس البناء الزمني في الخطاب السرد-ي: الزمن الشخصي أو الزمن التاريخي أو زمن الحدث قد تنهار أمام القوة الفاعلة الكامنة في السرد الصوفي، حيث يستحيل الزمان براحا برزخيا متصلاً مفارقاً بخصائصه المطلقة لتقاويم الأزمنة المعروفة " (٢٥)

في رواية سيدات زحل يقف الزمن عند لحظة واحدة تتجمد فيها الأوقات وتذوب كل الحكايات إنه زمن الموت والخراب أي صفة الزمن هي الأهم وهي صفة تتكرر في أزمان تاريخية مختلفة مرت على المدينة استحضرتها الرواية مستفيدة من روح التراث الصوفي باعتبار الزمن براحا برزخيا لا حدود منطقية له " اختلطت علي الأزمنة والتواريخ، لقاءنا الملبس كان مفعما بغبار الجنون، حسيا وصاعقا مضي ؟ لست متيقنة لست متأكدة وماذا بهم ؟ ما الذي يعنيه الزمن لمن أنقذف خارج أفلاك التقاويم؟؟" (٢٦)

تبدأ الرواية بهذا التاريخ : بغداد نيسان ٢٠٠٨.. ثم هوامش في أوراق بغداد ٢٠٠٣ - ٢٠٠٦. وصولا لأزمان مختلفة ماضية لكنها تشترك بذات الصفة : الخراب الذي يحل بالمدينة والألم الذي يتمكن من ناسها.

أما المكان فبالرغم من أن الحديث هنا عن بغداد إلا أن التشكيل السردى للمكان جاء منسجما مع الروح العامة التي تستوحي أثر المتصوفة، فالأمكنة لها روح وكرامات لها أوجاع وأحلام وأصوات : وأهم الأمكنة التي ركزت عليها الرواية كان السرداب وهو مكان العزلة الصفاء والتوحد مع العشق والحب:

"أفيق من نوم سباتي في السرداب خالية الوفاض إلا من الحب، اغتسل بشي من الموسيقى، أقلب فكري الخاصة، أن تحب يعني تكون شجاعا لتنجو من كل عقدة وعقيدة أن تكون حرا كعاصفة وتمدقفا كشلال، أن تحب يعني أن لا تلتفت إلى الوراء وتتقدم في المجازفة تنقذ روحك من التحلل في تفاهة التفاصيل اليومية، لاشي أقدر من الحب على تحويل الحصى إلى ماس وزمرد الحب ألا تتمسك بشي سوى الحلم" (٢٧).

حالة العشق والحب الذي عنه الاقتباس هنا مرتبطة إلى حد كبير بالسرداب
والعزلة... والسرداب هو الآخر مرتبط بأسرار العم عن بغداد مدينة التيه... والعشق
والتوحد بين السرداب وبغداد هو التوحد بين العارف وعشقه.
وهي نفس الروح التي جسدت تماهي المدينة وحلولها بالعاشق، حلول المشوق
بالعاشق: "المدينة حلت في أحشائي وتناهت إلى نبضات جنين غارق في مياهي" (٢٨)

المبحث الثاني

الأثر الدلالي لتوظيف التراث الصوفي

ينحاز هذا المبحث إلى التركيز باتجاه الجدوى الدلالية لتوظيف التراث الصوفي في رواية سيدات زحل، إذ يشير أدونيس في سياق بحثه عن علاقة الشعر بالفكر إلى " أن نصوص الشعراء والمتصوفة تحترق النظم المعرفية وتنظيراتها حيث تحقق في بنيتها وفي رؤيتها علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية وتفتح أمامنا بحدوسها واستبصاراتها أفقا جماليا جديدا وأفقا فكريا جديدا" (٢٩)

وهذا الأفق الفكري الذي يفتحه النص الصوفي في وجه النص المعاصر، هو انطلاقة نحو المجهول واللامرئي بحثا عن المعرفة الحقيقية من خلال الحدس والرؤى والكشف وهذه عناصر انعكست على تجربة الإبداع بما يتجانس معها فاتسعت رؤيتها وضاعت عبارتها ليخرج نص ذو تقنية كتابية غريبة معقدة تحاول كشف الواقع وتعريفه، هذا الواقع الذي يتشكل بخصوصية الوضع في بغداد حيث تدور أحداث الرواية في ظل ثنائيات قائمة مثل الموت/ المنفى، الماضي الأسود/ الحاضر الكارثي الرجل الغائب / الأنثى المستباحة... الخ من هذه الثنائيات التي تستغرق السرد وتذوب في تفاصيله ماهي الغاية التي تأملها الرواية من توظيف الروح الصوفية داخل النص، مع الإشارة إلى أن طرق الكتابة التي يختارها الأديب هي مسألة خاصة به وليست خاضعة للتبرير إلا أن النقد والتحليل يحاول الإمساك بتلك التقنيات ويبررها، ويمكن البحث عن الوظيفة الدلالية هنا من خلال نقطتين:

١ . التراث وسيلة للتمسك بالهوية:

ولعل الدافع في ميل الشعراء المعاصرين إلى التصوف تحدوه دوافع سيكولوجية هو التشابه بين معاناة المتصوف والشاعر المعاصر وممارستها الواعية. ويزكي هذا الرأي الدكتور إحسان عباس الذي يرى أن اتجاه الشعر الحديث إلى التصوف هو مستوى من القوة بما يجعله أبرز الاتجاهات السائدة فيه. وربما يكون اليأس الذي غلب على بعض الشعراء وخيبات الأمل التي أصابتهم في طموحاتهم الوطنية والتقدمية عاملاً غذى الاتجاه الصوفي في شعر الحداد العربية وربما يكون هذا الاتجاه محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدها الشاعر وتلطيفا من المادية الصلب الخشن. (٣٠)

يقترن أدب الاعتراف بالهوية سواء أكانت فردية أم جماعية، فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشتبك بها، ذلك أن أدبه يقوم بمهمة تمثيلها، وبيان موقعه فيها، فلا يطرح موضوع الهوية إلا على خلفية مركبة من الأسئلة الشخصية والجماعية، وتبادل المواقع فيما بينها، فالكاتب منبثق من سياق ثقافي، وتجد الإشكاليات المثارة كافة في مجتمعه درجة من الحضور في مدونته. (٣١)

تتحدث رواية سيدات زحل عن علاقة بين حياة البابلي وهي الابنة التي تمثل الحاضر وبين العم قي دار البابلي الذي يمثل الماضي / التاريخ / المعرفة. ترتبط حياة بكراسات العم الموجودة في السرداب وهو المكان الآمن الذي يجمع لها أصوات أهلها وصورهم وأسرارهم اعتماداً على كراريس دونوا فيها مذكراتهم، هذا السرداب لا يزال يربط الابنة بخيط مجهول إلى عاطفة عميقة ضبابية الملامح فهي بين الحنين إلى الأهل والوطن وبين الشوق إلى تفاصيل الحياة بعيداً عن كوابيس الموت المعتادة الآن في بغداد :

" حياة حياة ..

كانت همسات متكسرة تنهمر من الهواء أو تنبثق من شقوق المرايا المتشكلة شبه خرائط دقيقة على سطوح الزجاج ..

تماسكت وجلست على الأريكة تنهت إلي ضحكات مرحة، أحدهم قال:

حياة لا تخاف أعرفها هي التي ستروي حكاياتنا للناس حياة لساننا وصوتنا الباقي" (٣٢)
إذن حياة هي الصوت المعبر عن أهلها وهم الانتفاء والهوية التي تحاول رسم ملامحها والتعرف عليها من خلال التعرف عليهم ومتابعة توصياتهم:

" لا تخافي فنحن معك _ قال صوت كصوت أبي _ هناك صندوق صغير على المنضدة
افتحيه ..

هل سمعت ذلك أم رأيت الصندوق وبلغتني الرسالة؟؟" (٣٣)

"يعد الخطاب الهووي بحثا عن محددات الأنا / النحن / الهم ومكوناتها تمييزا وفصلا
جوهريا يوضع الذات داخل نسق معياري" (٣٤)

اختارت هذه الرواية التمسك بهذه الروح للتعبير عن التمسك بهويتها، باعتبار أن التصوف أحد أبرز أشكال الفلسفة الإسلامية وقد شغلت الناس في البلاد الإسلامية لمدة طويلة ومنحت ما تمتاز به من محمولات دلالية للفكر والسلوك في هذه البلدان، ونزولا عند الفكرة التي تقول إن " انخراط الإنسان في القص هو سعي إلى التعرف على مناطق ملغزة في حياته بذات الأهمية حين تكشف عن مجالها المرئي والبسيط إلى الآخر الراهن لزوما أمامها" (٣٥) فإن الراوي في رواية سيدات زحل وهي البطلة حياة البابلي تحاول إعادة تشكيل هويتها وفق مروياتها، فهي قادرة على إنشاء قصص تراها مكونا أساسيا

لهويتها دون أن تكون فعلاً معاشاً بنحوها الواقعي فالحياة تعاش والقصص تروى لذا كانت مجموعة الكراريس التي تناولت قصصاً في مجمله تدور في بغداد:

كراسة بيت النساء

كراسة بريسكا برنار

كراسة حامد أبو الطيور

كراسة بهيجة التميمي

كراسة مهند البابلي

كراسة غراب قابيل

في وقت الأزمات، وبعد الانكسارات، وعند المنعطفات التاريخية الحاسمة، تظهر تيارات فكرية، هدفها البحث عن الذات ومراجعة ما حدث، بقصد إعادة تأهيل الأمة، لمواجهة المصير بكفاءة عالية وكفاية مناسبة. وغالباً ما يتم التركيز على المشتركات التي توحد الأمة وتجسد إمكاناتها.

فبعد سقوط بغداد وانهارها ودخول القوات الأمريكية كقوات عسكرية محتلة إلى العراق كانت لرواية سيدات زحل وجهة نظر وصوت يربط الحاضر بالماضي ويفتش عن الوجوه والأصوات التي يعرفها وسط الضجيج وفقدان القدرة على التمييز. ولاشك أن التراث الفكري وسيلة قادرة على التذكير بالهوية وبعثها وسط الخراب، والتصوف فلسفة حياة تهدف إلى الرقي بالنفس الإنسانية أخلاقياً، وتتحقق بواسطته رياضيات عملية معنية تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقاً لا عقلاً، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية؛ لأنها وجدانية الطابع ذاتية.

"الرؤية معدومة في ضباب الموت ودخان الحرب، الوعي مرتبك في ارتعاش الجسد أو حين رجة الانفجار، لا شيء حقيقي سوى الفجر الذي ينهمر بغتة على المدينة، يترع جسدي بالنور قبل الشروق، فأراه معي أرانا محتبئين من رصاص القتلة في غيضة نخل" (٣٦)

"لبث أحرس الصمت وكراسات الغائبين وقصص البنات، متشبثة بيقين حبي وانتظاري لناجي الحجابي وأمل ظهور عمي قي دار، عاكفة على عملي في كتاب بغداد الذي جمع بيننا، كم هو الحب عجيب وصاعق إذ يباغتنا في زمن ما عدنا نؤمن معه بمعجزة أو شفاء، ولا نشق بتجليات الهوى أو أناشيد الغرام، لو كان الحب سهلا لحصل عليه جميع الناس في أي وقت" (٣٧)

تعرف الهوية بانتماء كل فرد إلى عائلته، طائفته، الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها وبنو جلدته كوجود سابق عن وجوده يحفظ له مكانه ويخصه بمرتبة داخل النظام الاجتماعي التحليلي والواقعي" هكذا يكون للسرد فضيلة الجمع والتحرك لهذه المكونات في نسيج تشابكي على نحو تأويلي استدلالي فبنائي فلا تتحقق الهوية إلا بالتأليف السردية حيث يتشكل الفرد والجماعة معا في هويتها من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة إليها بمثابة تأريخها الفعلي" (٣٨).

كل أشياءهم وروائحهم وأصداء أصواتهم هناك، لانتخافي هي أصوات أهلك، حتى صوتي ستجدينه هناك بعد رحيلي، ستؤنسك أصواتنا يا حياة الصمت مخيف في وحشة السرايب" (٣٩)

ويتضح من هذا أن التصوف تجربة ذوقية خاصة ليس للعقل دخل فيها؛ ولذا لا يقبل أصحابها الحكم عليها بالفلسفة والعقل، فإنه يحق للصوفية أن يعترضوا على كل من يحاول

أن يزن تجاربهم وتعبيراتهم بميزان العقل ؛ لأن العقل وقوانينه مشترك بين الناس جميعاً، أما التجارب الصوفية فلا تخص غيرهم .

٢ . الرؤية الأنثوية للعالم:

إذا كان التوظيف للتراث الصوفي في الرواية هو أحد وسائل الأدباء للاقتراب من رؤيا العالم اعتمادا على التجربة الروحية والوجدانية والحدس فان الاحتفاء بتفاصيل انعكاس العالم في مرايا المشاعر الذاتية للأديب تبدو ميزة قريبة من الكتابة النسوية..

"وقد ربط الفكر النسوي بين الذكورة باعتبارها مفهوما ثقافيا واجتماعيا وبين الرغبة في الهيمنة على الآخرين" (٤٠)؛ تتناول رواية سيدات زحل نساء عشن في ظل إرهاب وقتل واغتصاب تثير تفاصيله الذاكرة نحو أزمان مختلفة عاشت فيها الأنثى دائما مسلوبة الإرادة والقدرة على الحياة السوية، ثمة معادلة معطوبة دائما تجعل النساء في هذه الرواية يعانين ذكورة مفقودة أو ناقصة: "كل الذين عادوا من الموت كانوا موتى بشكل أو بآخر، كنت أسمع همس النساء في المآتم والأفراح عن عطب الرجال العائدين من الحرب وعجزهم، لم أصدق حتى تزوجني حازم وأيقنت أن لعنة الحرب لم تخطئ أحدا منهم.." (٤١)

يمكن وصف نمطين مجردين من أنماط السلوك الإنساني هما الإيروس وهو مبدأ الترابطية الأنثوي واللوغوس وهو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، فالايروس واللوغوس وهو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، وقد ربط الايروس بالصفات التالية: العاطفية والجمالية والروحانية، إضفاء القيمة عن طريق الشعور، الدهاء والتوق إلى الترابط وإلى القيمة.

التشابه القائم بين التجربتين الأدبية والصوفية من حيث الرغبة في الإتحاد بالكون والارتباط بالوجود. وهو ما يجعل الصوفي الأديب في حاجة إلى طبيعة بعضها البعض. فالمتصوف يحتاج الأدب أن يعبر عن أحواله وتجربته الإلهية والأديب يستمد من التصوف مادة لأدبه.

ومن جانب آخر هناك أكثر من تقاطع بين السرد والأنثى والتصوف باعتباره تراثا مرتبطا بتاريخ تراه الأنثى بعيون مختلفة وتعبر عنه بلغة شعرية عالية:

"وعمي الشيخ قيदार؟؟ لماذا يختفي رجال أسرتنا واحدا بعد الآخر؟؟

أين أنتم؟ أركض كمخبولة وأدق مطارق الأبواب العتيقة المتطامنة تحت الشناشيل وأسأل النساء: هل رأيتن الشيخ قيदार؟؟

تفتح لي نساء مرعوبات أبواب بيوت غارقة في العتمة تهب منها روائح الورد وعبير القرنفل والبنات ناعسات لهن أذرع بضة وظفائر مربوطة بجلاجل من ذهب وفضة، ينسمن بمراوح سعف لرجال نائمين أضنتهم الحروب والقيض واستنفذتهم المتع..

من رأى قيदार قيदार لم يمت لكنه رهن الغياب اختاره مرغما، لا أحد يهتم بلوعتي، ما يهم الآخرين من اختفاء أهلي؟؟؟" (٤٣).

من هو قيदार المختفي ولماذا تبحث عنه هذه المرأة بكل هذه اللهفة هل هو المخلص كما تتحدث عنه الحكايات الشعبية والتراث الديني؟ الخضر- مثلا إحدى هذه الشخصيات المخلصة في التراث الصوفي. الوجوه المتعددة للنساء في الرواية إنما تعبر عن نمط نسوي واحد فحياة المرأة المتعلمة متعلقة بانتظار لا ينتهي انتظار للخلاص والفرج مع عمها الغائب وعنده المعرفة واليقين المعرفة بطالع بغداد واليقين بالنجاة.

عرضت الرواية مصائر الشخصيات فيها عبر رؤية سردية أنثوية عبرت عنها حياة البابلي لتصف رحلة الروح نحو شغفها بالحياة.

لقد نظر إلى التراث الصوفي على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية وأحس أن عليه أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه أو ما عبر عنه بقوله "استكناه الباطن الإنساني وذلك استوجب قراءة ذلك التراث من زاوية معاصرة يربط فيها الماضي بالحاضر، لاستيعاب الوجدان الإنساني من خلال حضارة العصر وتحديد موقفه الشعري منه كإنسان معاصر.

- حياة؟ ما لذي أتى بك إلى هنا
- أنت أنت من جعل حياتي طريقاً ممتداً بلا نهاية لماذا اختفيت
- لم اختف ها أنا أمامك الم تريني
- بغداد، لماذا غادرت بغداد
- لم أغادرها إلنا فيها وهي في... تعالي اجلسي هنا " (٤٤).

الخاتمة:

تحكي رواية سيدات زحل قصة عن مدينة بغداد التي مر في سمائها زحل فجلب معه النحس والشؤم لمدة ثلاثين عاماً كانت بداية هذه الثلاثين مع حرب إيران ١٩٨٠. وظفت الكاتبة عوالم سديمية لسرد مرحلة تاريخية مؤلمة من تاريخ عراقي مليء بالفواجع والإحزان تسرد رواية (حياة البابلي) مذكراتها التي هي مذكرات بغداد عبر مجموعة من الشخصيات النسوية (حياة، هالة، راوية، لمى) وشخصيات لرجال يحضنهم البعد والغياب والنقص.

إن تماهي المدينة بالشخصية وتداخل حزنها وفقدانها معها مع لوعة المدينة خلق مجمل الشطحات الصوفية في هذه الرواية شطحات اتخذت أكثر من مسار اعتمد إسقاط الترتيب الكرونولوجي للحكاية واستحضر الحلم والدهشة لاستثارة اكبر عدد ممكن من الحكايات الكامنة.

كانت مدينة بغداد في الرواية هي المعشوقة التي يسعى إليها الحس والروح والوجدان وتقف عندها الحقيقة ويضاء الكشف وتفتح الأبواب للعارفين هي المدينة التي ترمز للعراق وشعبه وتماهي مع الناس والوجوه والأقدار.

في رواية سيدات زحل يقف الزمن عند لحظة واحدة تتجمد فيها الأوقات وتذوب كل الحكايات انه زمن الموت والخراب أي صفة الزمن هي الأهم وهي صفة تتكرر في أزمان تاريخية مختلفة مرت على المدينة استحضرتها الرواية مستفيدة من روح التراث الصوفي باعتبار الزمن براحا برزخيا لا حدود منطقية له"

وهذا الأفق الفكري الذي يفتحه النص الصوفي في وجه النص المعاصر، هو انطلاقة نحو المجهول واللامرئي بحثا عن المعرفة الحقيقية من خلال الحدس والرؤى والكشف، وهذه عناصر انعكست على تجربة الإبداع بما يتجانس معها، فامتدت رؤيتها وضاعت عبارتها ليخرج نصا ذا تقنية كتابية غريبة معقدة تحاول كشف الواقع وتعريفه، هذا الواقع الذي يتشكل بخصوصية الوضع في بغداد حيث تدور أحداث.

التوظيف للتراث الصوفي في الرواية هو احد وسائل الكاتبة للاقترب من رؤيا العالم اعتمادا على التجربة الروحية والوجدانية والحدس فان الاحتفاء بتفاصيل انعكاس العالم في مرآيا المشاعر الذاتية للأديب تبدو ميزة قريبة من الكتابة النسوية.

الهوامش

- ١) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٨، ١٢٠٠٨، ص١٧٠.
- ٢) سيدات زحل، لطيفة الدليمي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٩.
- ٣) سيدات زحل، ص٢٠.
- ٤) ثارات شهرزاد، محسن الموسوي، ص١٣٩.
- ٥) ينظر الرواية في القرن العشرين جان أيف تاديه، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب ط١، القاهرة، ١٩٩٨.
- ٦) مقال بعنوان عبده خال في رواية نياح، جريدة الرياض، فاطمة عبد المحسن، العدد ١٢٩٧٠، الخميس ٢ ذو القعدة ١٤٢٤ هـ.
- ٧) سيدات زحل، ٩٨.
- ٨) محمد أداد، (الشعري في الروائي)، علامات، ع١٢، ص١١٣.
- ٩) سيدات زحل ٢٠١.
- ١٠) المتخيل السرد، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ط١، ص١٨.
- ١١) سيدات زحل تصدير.
- ١٢) عتبات النص، باسمة درمش : مجلة علامات : م١٦ ج، ٦١، ص٢٠٧، ٥٨.
- ١٣) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية "دراسة نقدية"، فراديس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص٤٥.
- ١٤) لويس كامل وآخرون: الشخصية وقياسها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩، ص: ١٢-١٣.

- ١٥) سيدات زحل، ص ٢٤.
- ١٦) عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، د. لؤي علي خليل، التكوين للطباعة والنشر، دمشق ٢٠٠٧ ط ١ ص ٩.
- ١٧) التاريخ كما يكتبه الضحايا والمهمشين، شجاع العاني.
- ١٨) الرواية ص ٥٣.
- ١٩) الرواية ص ٥٦.
- ٢٠) الرواية ص ٢٤.
- ٢١) أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة، ٣٥٥، سبتمبر ٢٠٠٨.
- ٢٢) التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك، دار الكتب والوثائق القومية ٢٠٠٩، ص ١١.
- ٢٣) الرواية ٢٥٥.
- ٢٤) الرواية ص ٢٩٠.
- ٢٥) الصوفية في النص الروائي العربي بين التباس المفهوم وأهلية التحقق.
- ٢٦) الرواية ١٨٨.
- ٢٧) الرواية ٢٠١.
- ٢٨) الرواية ٩٨.
- ٢٩) الشعرية العربية، أدونيس. دار الآداب. بيروت، ط ١، ١٩٨٥ ص ٦١-٦٠.
- ٣٠) اتجاهات الشعر المعاصر، إحسان عباس. دار الشروق-بيروت لبنان، ط ٢، ١٩٩٢. ص ١٦١.

- (٣١) السرد والاعتراف والهوية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠١١، ص ٥.
- (٣٢) الرواية ص ٥٤.
- (٣٣) الرواية ص ٥٥.
- (٣٤) بول ريكور، الهوية والسرد، حاتم الورفلي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
- (٣٥) المصدر نفسه، ص ٨.
- (٣٦) الرواية ص ٧٧.
- (٣٧) الرواية ص ٢١٩.
- (٣٨) الهوية والسرد، ص ٢٧.
- (٣٩) الرواية، ص ٥١.
- (٤٠) السرد النسوي، عبد الله إبراهيم، ط ١، ٢٠١١، ص ٢٨.
- (٤١) الرواية، ص ٥٧.
- (٤٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. د علي عشري زايد. منشورات الشركة العامة والتوزيع والإعلان. طرابلس- ط ١ س ١٩٨٦ ص ١٠٥.
- (٤٣) الرواية ٢٠٥.
- (٤٤) الرواية ٢٣٧.

المتعالية النصية في الرواية العراقية المعاصرة

روايات سنان انطوان: (أعجام – يامريم – وحدها شجرة الرمان) أنموذجاً

م. نضال حسن جاتول الخفاجي

م. مها هلال محمد آل أحمدادي

المقدمة:

سنان انطوان

شاعر وروائي وأكاديمي ولد في بغداد عام ١٩٦٧. حصل على بكالوريوس في الأدب الإنكليزي من جامعة بغداد. هاجر بعد حرب الخليج ١٩٩١ إلى الولايات المتحدة حيث أكمل دراساته وحصل على الماجستير من جامعة جورجيتاون عام ١٩٩٥ والدكتوراه في الأدب العربي من جامعة هارفارد بامتياز عام ٢٠٠٦ .

نشر- روايته الأولى "اعجام" عام ٢٠٠٣ وتُرجمت إلى الإنكليزية والنرويجية والبرتغالية والألمانية والإيطالية. نشر- روايته الثانية "وحدها شجرة الرمان" عام ٢٠١٠ وترجمها بنفسه إلى الإنكليزية وفازت الترجمة بجائزة بانيبال- سيف غباش عام ٢٠١٥ لأفضل ترجمة أدبية من العربية. نشر- روايته الثالثة "يامريم" عام ٢٠١٢ ووصلت إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية. وصدرت ترجمتها الإسبانية عام عن دار نشر ترنر في مدريد عام ٢٠١٤. صدرت روايته الرابعة "فهرس" في بداية عام ٢٠١٦. له مجموعتان شعريتان: "موشور مبلل بالحروب" (ميريت، القاهرة، ٢٠٠٤) و"ليل واحد في كل

المدن" (دار الجمل، بيروت، ٢٠١٠). صدرت ترجمة لأشعاره بالإنكليزية عن دار هاربر ماونت برس عام ٢٠٠٧ بعنوان: The Baghdad Blues، وترجم شعره إلى الإيطالية والألمانية والتركية والإسبانية والهندية. أخرج فلماً وثائقياً عن العراق بعد الغزو بعنوان: About Baghdad (حول بغداد) صوّر في بغداد في تموز، عام ٢٠٠٣. ترجم أكثر من مئتي قصيدة من الشعر العربي الحديث إلى الإنكليزية ورُشحت ترجمته لقصائد محمود درويش لجائزة بين Pen للترجمة عام ٢٠٠٤. ترجم "في حضرة الغياب" لمحمود درويش إلى الإنكليزية (دار آرشيبيلاغو، ٢٠١١) وفازت الترجمة بجائزة أفضل ترجمة أدبية في الولايات المتحدة وكندا من جمعية المترجمين الأدبيين لذلك العام. كما ترجم مختارات من أشعار سعدي يوسف صدرت بعنوان "أيها الحنين يا عدوي" (دار غريوولف، ٢٠١٢). عمل أستاذاً للأدب العربي في كلية دارتموث في ٢٠٠٣-٢٠٠٥، و يعمل أستاذاً للأدب العربي في جامعة نيويورك منذ عام ٢٠٠٥. نشر العديد من المقالات والدراسات الأكاديمية عن الشعر الحديث (١).

تنظير تمهيدي:

حظيت المتعاليات النصية بأهمية كبيرة في المقاربات السيمولوجية، بعدها أهم الأمور التي يجب على القارئ الانتباه لها وبيان تأثيرها على النص القرائي. وقد سميت هذه الظاهرة بأسماء عدة منها العتبات النصية، النص الموازي، النص المحيط، المتعالي الفوقي، هوامش النص.. الخ.

وأول من صير لها نظرية أشير لها بالبنان هو الناقد الهولندي (ليوهوك)، وقد تناول جيرار جينيت هذا الموضوع في كتابه (عتبات) الذي صدر ١٩٨٧م، إذ تناول ((بكيفية

نسقية ومنظمة ما يدعوه هنري ميتران : هوامش النص، أي مجموع المعطيات التي تسيج النص وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، تحت القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتبسات والإهداء والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين.. الخ)) (١) وقد راح الكتاب - في العصر الحديث - والناشرون يتفننون في صياغة عتبات مطبوعاتهم الأولى من عنوانات وإهداءات ومقدمات، فضلاً عن شكل الغلاف وكلمة النشر، بل حتى في الرسم التشكيلي الذي يوضع على غلاف الكتاب - وبالتحديد بعد نضج فكرة التداخل الأجناسي بين الفنون المختلفة ومنها بين التشكيل والأدب - وغيرها ما أطلقت عليها المقاربات السيميائية الحديثة (علم العنونة) (٢)، وقد حظي العنوان بأهمية واسعة إذ أن ((له الصدارة ويبرز متميزاً بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ)) (٣) دخلت العناية بأفق العنونة عصرها الذهبي وبدأت أسئلة لعنوان تستحوذ على حصة كبيرة من أسئلة المتن النصي، وتؤسس لشعريتها بمعزل عن المتن مرة وبالاندماج به مرة أخرى. وهكذا أصبح للعنونة حقان حق الاستقلالية والتفرد الملكي في احتلال سماء النص، وحق امتداد أتساعه داخل جسد النص يضيء ظلماته ويأخذ بيد القراءة إلى متاهاته (٤) وقد تنبه كتاب القصة على خطورة العنوان في البناء الفني، فراحوا يتأقنون في صياغته واختياره استجابة لقضايا نقادهم (٥)، حتى أنهم أستهلكوا في صياغته واختياره ضعف الوقت الذي أستهلكوه في كتابة قصصهم (٦). فعملية اختيار عنوان ليس بالعمل اليسير إذ تعد ((لحظة تنوير تلك التي يكتشف فيها القاص عنواناً لقصته أو روايته ؛ لأنه في الحقيقة يكتشف عالمه القصصي أو الروائي نفسه)) (٧)

إذن يجب لتعامل مع العنوان على أنه ((حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة)) (٨)، فالعلاقة بين النص والعنوان ((علاقة جدلية إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص بأستمرار عرضة للذوبان في نصوصٍ أخرى)) (٩) ؟

وإلى جانب العنوان تتظافر المتعاليات الأخرى لوحة الغلاف، الألوان، الخطوط، كلمة الناشر، لتعليقات، الأهداءات، المقدمات، المقتبسات... الخ كلاً واحداً في عملية تنوير واكتشاف ماتمّ تحبّته من قبل القاص في نصه قصةً أو روايةً على السواء.

١. أعجام:

هي الرواية الأولى للروائي سنان أنطوان نتاج لسنة ٢٠٠٣ م. وللدخول في عالم الرواية نجد هناك عتبات كما سماها (جيرار جينيت) أول ما نلاحظه بعدنا متلقين لوحة الغلاف وهو عبارة عن مسودة بخط اليد، ولعلها المسودة الأصلية بخط المؤلف والروائي حتى وصولها إلى المطبعة باللون الحني الفاتح، على اليمين رمز أو إشارة وعلى اليسار مربع يحتوي على خطين، الخانة الأولى وضع فيها اسم الروائي سنن انطوان، أما الخانة الوسط وضع فيها لفظة (اعجام)، وهذا المربع يحتوي الشعار نفسه ثم الى الأسفل يميناً الشعار الأخير برمز يحمل صورة لطائر سبائي والى الأسفل مربع يحوي اسم (منشورات الجمل) الصفحة الأخرى هي تكرار للمعلومات نفسها الواردة لكن باختصار.

نأتي الى عنوان الرواية (اعجام) والأعجام هو كل شيء مبهم يحتاج على إيضاح، ولذلك وجدت المعجمات وتخصصت بهذا المجال من اجل توضيح معاني الألفاظ والملابسات التي تقع فيها، بالنسبة الى رواية سنان انطوان توحى للوهلة الأولى بأنها مبهمة من

الغموض والضبابية، فيحيل إلى أكثر من تأويل قد يخدم العنوان الرئيسية وقد لا يخدمها وهذا ما يتوضح عند الدخول الى عالم الرواية، وبدءاً سنضع مجالاً لهذه التأويلات فمن المحتمل ان تكون كالاتي:-

١. الأعجام المعنى المضاد له (الوضوح).
٢. الأعجام المعنى المرادف له (الغموض او الابهام).
٣. وقد يكون الأعجام هي (الحياة الغامضة أو المصير المبهم أو يطرح الأعجام علامات استفهام بدون أسئلة ولذلك سيكون المتلقي أمام نص مشفر من البداية. وعندما نتفحص دور الرواية سنجد هناك ما ينبئ عن عنوانتها المعجمية موضحاً آلام الماضي وبرجوازية الفساد الذي يشير بأعدام كل ما يقف في طريقه ((... فقد اصدر القاعد(*) الضرورة مرسوماً يقضي بمصادرة كافة المعاجم والقواميس التي حاول العدو استغلالها لزرع بذور الفتنة. هذا وسيتم احراقها في احتفالات شعبية تعم ارجاء البلد. فليحتفل شعبنا العظيم بأستعادة زمام المعنى الواحد الذي حاولت زمر من الاوباش والغوغاء اغتصابه. كما أمر القاعد وزير الداخلية بتوزيع كافة الكلمات الاساسية ومعانيها الواضحة على كل مواطن ليكون كل منا حارساً للمعنى. وصادر توجيهاته السديدة لوزارة التربية وجعلها مادة أساسية في المراحل المبكرة كما أتم قائمة بأسماء الرئيس القاعد ودلالاتها وقواعد استخدامها. ومنعت اللغات الاجنبية واللهجات المحلية التي تشيع الانفصاليين والمندسين من أعداء الوطن (الاهجة الرئيس القاعد التي صادق عليها الملحس(*) الوطني لهجة رسمية لما حباها الله به من فصاحة وبهاء) كما اصدر المجلس الوطني الذي تم انتخاله(*) ديمقراطياً قانوناً يقضي- بإيقاع عقوبة الاعجام بكل من

تسول له نفسه نشر الغموض والابهام او تعاطيها، والمس بوضوح المعنى الذي ضحى من اجله الشهداء بدمهم الغالي... ليخسأ الخاسئون(((*)).

وعند الدخول ستلاحظ محطة مهمة، إذ قيل الدخول في عالم الرواية سنجد أكثر من عتبة الاولى يبدأها بقول لرئيس النظام السابق يقول فيه : ((اكتبوا بلا تخوف ولا تردد أو تقيد لاحتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عما تكتبون))(١٠)

في الصفحة التي تليها عبارة عن فراغ (١١)، وهذا الفراغ يجعل القارئ يتساءل لماذا التوقف هنا هل هذا إبهام (أعجام) من نوع آخر أم ماذا؟ ثم يردفها بعبئة ثانية تحت عنوان إضاءة ولعلها هنا إشعار للقارئ بأن ضوءاً ما قد أوقده الراوي لإنارة روايته المبهمة أو المظلمة مستشهداً بكلام لأبن خلدون من محطات مختلفة هذا مادل به تنصيصه يقول فيه(١٢) : ((وأما الكتابة وما يتبعها من الورقة فهي حافظة على الانسان حاجته ومفيدة لها عن النسيان ومبلغة ضمائر النفس الى البعيد الغائب))، ((هناك حجاب آر بين الخط ورسومه في الكتاب وبين الألفاظ المقولة لأن رسوم الكتابة لها دلالة خاصة على الالفاظ المقولة وما لم نعرف تلك الدلالة تعذرت معرفة العبارة))، ((والالفاظ واللغات وسائط وحجب بين الضمائر وروابط وختام على المعاني، ولا بد من اقتناص تلك المعاني في ألفاظها لمعرفة دلالاتها اللغوية عليها وجودة الملكة للناظر فيها والافيتعاص عليه انتقاؤها)).

في العتبة الثالثة يذهب الى مادة عجم متفحصاً معناها وأخذاً مصدره هذه المرة من لسان العرب لأبن منظور مادة عجم يقول فيه (١٣) : ((... وأعجمت الكتاب : ذهب به الى العجمة وقالوا : حروف العجم... فأقيل ان جميع الحروف ليس معجماً إنما المعجم بعضها، الا ترى ان الالف والحاء والذال ونحوها ليس معجماً فكيف استجازوا تسمية

هذه الحروف حروف العجم... وسئل ابو العباس عن حروف العجم : لم سميت معجماً؟ فقال : أما أبو عمر الشيباني فيقول اعجمت أمهت.. وصلاة النهار عجماء لإخفاء القراءة فيها... واستعجم الرجل : سكت... وكذلك استعجمت الدار عن جواب سائلها : قال : امرؤ القيس:

صمّ صداها وعفا رسمها واستعجمت عن منطق السائل*

واعجمت الكتاب خلاف قولك أعربته. وباب معجم أي مقفل ((.

في الصفحة التي تليها والتي تعد بمثابة عتبة رابعة، يقول فيها (١٤):

وزارة الداخلية

مديرية الأمن العامة

436758ح

م/ سري وعاجل

الى من يهمه الأمر

تم العثور على المخطوطة أدناه أثناء إجراء الجرد الشامل لكافة الملفات استعداداً للانتقال الى المجمع الجديد. وبعد الاطلاع عليها اتضح أنها كتبت بدون نقاط. الرجاء تكليف احد الرفاق بقراءتها وتنقيطها مع طبعها على الآلة الطباعة، وتزويدنا بنسختين منها بموعد أقصاه الشهر الحالي.

مع الشكر سلفاً.

الملاحظة على ما ورد في العتبات الأولى والثانية والثالثة والرابعة، انها تعالج قضية الاعجام من قريب أو بعيد، فتارة تناقش موضوع الكتابة، وتارة الالفاظ، وتارة المعاني، وتارة التنقيط، تارة اللفظة من المعجم، واخيراً القراءة والمخطوطة والتنقيط. ثم تبدأ

الرواية المكتوبة من (١٢٦) صفحة دون استخدام الترقيم أو التقسيم الرقمي أو التقسيم الى لوحات.

ثم ملاحظة الغلاف الوجه الآخر للغلاف هو كلمة للراوي نفسه اخذت من الرواية لكن دون اشارة انها للمؤلف (١٥)

٢. يامريم:

لوحة غلاف (يامريم) الصورة أو اللوحة التي رسمت على غلاف رواية يامريم هي صورة لا امرأة بلا ملامح وجه خالي ن كل ملمح فهو عبارة عن شكل ليس ألا يحمل لون الرماد ثم الشعر القصير، والصورة الأخرى أو الملمح الآخر هو صورة الطفل الذي تحمله المرأة صورة غير مكتملة لان شريط الفز بجائزة البوكر العربية (القائمة) القصيرة (١٠١٣) قد اعترضت هذه الصورة للطفل فلم يظهر منه سوى نصف رأس ويد مقطوعة يظهر الكف على صدر المرأة وزنده بين يديها، والملمح الآخر البارز هو اللون الأسود المحمر الذي لف أجزاء الصورة بما فيها الشعر والثوب الذي ترتديه المرأة، وبعض جوانب الصورة أما الطفل بما ظهر منه فهو بنفس اللون الذي اصطبغ به وجه المرأة ثم العلامات الأخرى اسم المؤلف يتوسط جبين المرأة والعنوان الرئيس (يامريم) على بداية الرقبة الرمادية وقد كتب باللون الأحمر الصغير الغامض العريض (الكبير) ودائرة بخطوط متعرجة تتضمن (الطبقة الثانية) ودائرة أخرى على اليمين وعلى الشمال تحمل شعارات أو صور لمطبوعات (ketab). نهاية الصفحة في الوسط منشورات الجمل تحديد المكان تشير الرواية وتحديد للجنس الأدبي (رواية) الصفحة اللاحقة هي تكرار لأسم الروائي في وسط الصفحة إلى العلى سنان انطوان وفي الوسط بخط عريض اسود يا مريم وعلى

الأسفل بقليل تحديد للجنس الأدبي رواية تكرر رمز ketab وتحتها منشورا الجمل أما الورقة التي تتبعها فهي ترجمة لسنان انطوان تضمنت مؤلفاته الروائية وشعره ومقالاته وكتابات ثم معلومات عن الرواية اسمها، سم المؤلف، القوق.. باللغة العربية والانكليزية. ابتدأ روايته بقوله (١٦): ((يجاء إلى بيته فما قبله أهل بيته)).

أنجيل يوحنا ١١ : ١

قسم روايته الى خمسة أقسام سماها كالآتي:

١. ان تعيش في الماضي ٧-٣٤
٢. صورة ٣٥-٦٧
٣. أتعيش في الماضي ٦٩-١٠٢
٤. الأم الحزينة ١٠٣-١٤٢
٥. الذبيحة الإلهية ١٤٣-١٥٦

ثم يختتمها بملاحظة يقول فيها (١٧): ((تتقاطع أحداث الرواية مع حادثة الهجوم على كنيسة النجاة في بغداد ٢٠١٠ لكن النص وشخصياته من نسج الخيال وأي تطابق أو تشابه في الأسماء غير مقصود)). تليه أعمال أخرى للمؤلف (١٨)، ثم الوجه الآخر للغلاف تحتى عنوان (هذا الكتاب) وشعار () تتضمن نظـرة نقدية لرواية يا مريم دون تحديد من هو القائل يقول فيها (رؤيتان متناقضتان لشخصين من عائلة عراقية مسيحية يجمعها ظرف البلد تحت سقف واحد في بغداد يوسف رجل وحيد في خريف العمر، يرفض ان يترك البيت الذي بناه، وعاش فيه نصف قرن، ليهاجر. يظل متشبث بخيوط الامل وبذكريات ماض سعيد حي في ذكرياته مها شابة عصف العنف الطائفي بحياته، فشرذ عائلتها وفرقها عنهم لتعيش لاجئة في بلدها وتعيش نزيلة في بيت يوسف

نتظرة مع زوجها موعد الهجرة عن وطن لا تشعر انه يريدھا.. تشير الرواية أسئلة جريئة وصعبة عن وضع الأقليات في العراق إذ تبحث احدى شخصياتھا عن عراق كان، بينما تحاول الهجرة من عراق الان) وعلى جانب اليسار بخط عمودي ورفيع تحديد لأسم راسم اللوحة (الفريد وبيكوندو).

دلالات صورة غلاف رواية (يامريم) :

بعد التفصيل الذي عملنا من اجله في توضيح صورة الغلاف يجب أن نعي دلالة الشكل واللون من جهة، والصورة على وجه العموم من جهة أخرى فالصورة لامرأة شابه هذه المرأة وجهها بدون ملامح وهي بشعر قصير وحاملة في يديها طفلاً هذا الطفل اتخذ لون وجه المرأة الذي كان يميل إلى اللون الرمادي. ثم الألوان التي لفت هذه اللوحة هي البني والأحمر الفاتح والرمادي فاللوحة منذ البدء تشير للقارئ (المشاهد)، بأن هناك ثمة مأساة لهذه المرأة الشابة وفي الرجوع إلى الرواية وما احتوته من بؤر دلالية، نجد أن هذه اللوحة هي تجسيد حي وصادق لحالة (مها) الشخصية الرئيسة (الثانية) في الرواية والرواية الثانية، واللوحة قد حكّت حالة (مها) العراقية التي تزوجت من لؤي وحملت طفلها في احشائها على الرغم من كونها طالبة في كلية الطب، لكنها تعرضت إلى إسقاط جنينها اثر انفجار مروع قريب من دارها، الأمر الذي لازمها وقد عمل على إنهاء دورها كأم أولاً، وزوجة للؤي ثانياً، وصديقة وقريبة روحياً من الشخصية الرئيسة والراوي الأول (يوسف). إذ اثر فقدانها لطفلها أثراً بالغاً في نفسيتها ودورها اتجاه نفسها وعائلتها. وفي الرجوع على احد المحطات في الرواية نجد أن هذه اللوحة تجسداً حياً لأحد الأحلام

التي رآها يوسف في منامه في المحطة الرابعة أو القسم الرابع الذي كان بعنوتن (الذبيحة الإلهية) وقد تصدر هذه اللوحة قوله (١٩) :

هزي جذع هذه اللحظة

تساقط عليك

موتاً سخياً

مريم العراقية

سمعت صوت الماء يدلّق كان أحداً ما يستحم لكنني كنت وحدي في البيت. مشيت إلى الحمام فسمعت صوت امرأة تدندن أغنية من الأغاني الحديثة التي لا اعرفها. وقفت أمام باب الحمام الذي كان موارباً. عرفت انه صوت مها. استغربت أن تنزل وتستخدم هذا الحمام بدلاً من الذي في الطابق العلوي.. توقفت عن الغناء ونادتني بأسمي : ((يوسف، تعال افتح الباب لاتستحي. بالله تعالى)) كيف عرفت هي بأني أقف خرج الباب ؟ هل سمعت وقع خطاي ؟ هذه اول مرة تسقط فيها أل (عمو) فتحت الباب فرأيتها تقف... تحتضن طفلها تهزه بين ذراعيها.. لكنه لم يكن يتحرك وبدا نائماً.. تعال شوف شقّد حلو ابني (تعال. قا اعمدو) هل اصيبت بالجنون؟.. تعمد هذا الطفل الغريب بنفسها في الحمام من أين جاءت أقول لها انه ليس ابنها ستغضب.

بحثت عن منشفة كي اغطيها وحالما دخلت إلى الحمام ترحلقت وسقطت إلى الأرض المبللة)) (٢٠) ؛ فالحلم فسر إلى حد كبير لوحة الغلاف، بل جسدها تجسيدا واقعياً على الرغم من كونه حلماً عل لسان الراوي الأول (يوسف) .

الالوان المستخدمة في اللوحة، ساهمت بشكل وبآخر في إضفاء ملمح الحزن الذي لف المرأة وابنها خاصة استعمال الأحمر الذي يشير على الأغلب إلى الدم والقتل والحروب

واللون الرمادي الذي هو لون شعث اغبر غير مرغوب فيه ؛ لأنه يوحي بالانتهاء فالنار عندما تأتي على شئ لا تبقي منه سوى الرماد والرماد هنا دلالة على البقايا التي لا فائدة منها ودلالة عن اللون نفسه. وهو اللون الذي لف وجه المرأة فهو بدلالته أعمق على أنه لقوجه الحياة، فالأم هي الحياة وهي الروح فكيف اذا فقدت طفلها بالتأكيد سيكون هناك موتاً بطيئاً بلا حياة.

وبالنسبة إلى عنوان الرواية (يا مريم) كتبت بالخط الأحمر العريض وهي في وسط رقبة المرأة ولعلها هنا تعكس مدى تعلق الأمر عندها بالسيدة العذراء (ع) فهي وكأنها تناديا وتستغيث بها جراء ما حدث لطفلها. وعند ملاحظة العنوان الرئيس من قبل القارئ فإنه يحيله إلى عدة تأويلات منها :-

١. مناداة للسيدة مريم العذراء (ع) بشكل عام.
٢. مناداة للسيدة مريم العذراء (ع) بشكل خاص من قبل المرأة الموجود في اللوحة.
٣. او انها مناداة من قبل آخر أو آخرين بالقول : يا مريم.
٤. وقد تكون بمثابة الدعاء فيكون تقدير الكلام مثلاً يا مريم احفظيني أو يا مريم ارزقيني يا مريم احمني يا مريم أحفظي طفلي وهكذا يستطيع المتلقي يقول عنوان الرواية بالاتجاه الذي يريده أو يخدمه.

والجملة واضحة وبسيطة إذ أنها تكونت من حرف النداء (يا) والمنادى (مريم) لكن في الرجوع على الرواية نجد هذه العنونة مثالية وواضحة وجلية في موضوع واحد من الرواية في المشهد الأخير في القسم الأخير من الرواية (الذبيحة الإلهية) تقول الرواية الثانية (مها) (٢١) : ((ظل جسد يوسف مسجى على ارض الكنيسة أكثر من اربع ساعات قبل أن

يحمل الى الخارج بعد تخليص الرهائن واخلاء الجرحى . كان محاطاً بأشلاء بشرية وبقطع الزجاج المكسور والجص والحصى وبركة صغيرة من الدم الذي ظل ينزفه... لم تظهر جثة يوسف في الفلم. ولم يشعر بأي ألم عندما انكسرت اصابع يده. فواحدة من الرصاصات الأربعة التي كانت قد اخترقت جسده قبل ساعات كانت قد عثرت على قلبه واسكته. وقبل ان يسكت قلبه كانت شفثاه قد همستا بصوت خافت (يا مريم) لكنه لم يكمل جملته. ظلت عيناه مفتوحتين حتى وهما يغرقان في ظلام الموت.

٣. وحدها شجرة الرمان:

الغلاف عبارة عن صورة فوتوغرافية تتضمن شخصيتين، رجل كبير في السن في الخمسينات من العمر، وشاب في العشرينات من العمر، صورة الرجل مقربة بالقياس إلى صورة الشاب فهي أبعد صورة الاثني عشر على اقترابها وابتعادها تثير حيرة الرجل وذلك بئناً من خلال صورة الرجل صورة حقيقية لرجل ضعيف بحاجبين وشوارب وشعر كثيف على الصدر وعلى اليد البارزة، الصورة تظهر الملابس على بساطتها قميص اسود بياحة مفتوحة نظرة الرجل ووضع اليد بالالتكاء عليها مستنجداً بأصابعه الموضوعة على فمه، وكأنها توحى بأن هناك ندماً وربما ضياعاً وربما كلاماً محبوساً بين شفثيه ويحاول عدم اخراجه أما الشاب فصورته بعيدة وضبابية بعض الشيء، يجلس على شئ ليس بارزاً أهو كرسي أم منضدة، حانياً نفسه إلى الأمام وواضعاً يده على خده وكأنها الرأس كله مسند إلى اليد أما اليد الأخرى فموضوعة بشكل ممدود على الرجل الخرى. الملابس التي يرتديها أيضاً تدل على بساطتها بلوزة بيضاء وبنطلون اسود وجوارب بيضاء أو ضبابية بعض الشيء. اسم الروائي سنان انطوان إلى الأعلى مقابل عين الرجل واسم الرواية (وحدها شجرة الرمان) وسط الصورة في النصف تظهر بين الشاب والرجل أما الرموز أو شعارات

(الكتاب) فهي إلى اليمين وإلى اليسار. والشعار نفسه الموجود في الروايتين السابقتين (منشورات الجمل)، مع تحديد للجنس الأدبي (رواية) واسم الروائي في الورقة التي تليها ثم ترجمة له.

يبدأ روايته مستشهداً بقوله تعالى ((فيها فاكهة ونخل ورمان)) مع ذكر اسم السورة (الرحمن)، ثم يورد حديثاً ((ما من رمانة ألا وفيها حبة من رمان الجنة)) مع إيراد لفظة حديث (٢٢)

الوجه الآخر للرواية تحت عنوان (هذا الكتاب) هي كلمة للناقد علي الشوك يقول فيها (٢٣): ((امامي رواية لم اقرأ مثلها منذ سنوات لا على الصعيد العربي ولا على الصعيد العالمي انها رواية مذهلة.. اروع رواية عن المأساة العراقية.. اما معجب بالأفراط بهذا العمل الروائي الأسر. ولن اتردد في ان ادرجه بين الاعمال الروائية الممتازة التي قرأتها في حياتي.. لغة الرواية تزواج بين لغة المثقف ولغة ابن الشعب وهو تزواج جميل حتى في المفردات الفاحشة التي تبدو جميلة في نص الرواية. انت تجد نفسك بين اهلك حين تقرأ الرواية وتحس ايضاً ان كاتبها مثقف من طراز رفيع لكنني لا اريد أن أنسى ثقافة البطل الشعبي في الصميم... بمزيد من الحب اعرب عن اعجابي بهذا العمل الروائي العراقي المتألق)).

الغلاف الآخر للرواية، وهذا الأمر قل ما نجده في طبعات الروايات، أن تطبع الرواية بأكثر من وجه، وفي هذا الأمر ثمة دلالة تشير إلى أهمية الرواية بالنسبة إلى راويها هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن الرواية لها أثر بالغ في نفسيته حتى يختار لها أكثر من وجه للتعبير

عما يدور في داخله. أو من المحتمل البعيد بالنسبة لي ان تكون محط اهتمام دار النشر، لكن قد تكون تقنية جديدة من تقنيات النشر الحديثة.

الغلاف عبارة عن لوحة مرسومة لشكل رمان، هذه الرمان قد بان عليها القدم والإنهاك، وهي متعرضة في جوانب منها إلى التآكل والذبول، إذ عمل على توظيف لونين فيها هما (الأسود – والأحمر)، فكانت عبارة عن كتلة مخلوطة بالسواد والأحمر مع وضوح اللون الأحمر على اليسار منها وتآكلها من اليمين وتعرض زهرتها إلى التساقط، كل هذا يوحي بأن هذه الرمان، قد تعرضت لإهمال شديد حتى وصلت إلى هذه الحالة، مع ملاحظة أن العنونة قد كررت كثيراً بصورة متشابهة، وكأنها محتويات الحبات الموجودة داخل الرمان.

ثم ان هناك اعتقافاً واضحاً بين العنونة واللوحه ولذلك فالعنونة واضحة منذ الوهلة الأولى للقارئ أو المتلقي، فهناك حتماً رمانه ولكن ثمة تأويلات يحيل عليها العنوان:-

١. أن الرمانه هي شخص لحاله إنسانيه، لأنها وردت بصورة تشي- بأنها كالإنسانه الوحيدة بقوله وحدها شجرة الرمان.

٢. أن شجرة الرمان دون غيرها، قد شاركت مهمه أو قضيه معينه داخل الروايه.

٣. الشئ الوحيد الذي كان إلى جانب البطل الموجود داخل الروايه، ولذلك حاولت التسميه إيضاح ذلك منذ البدء.

٤. أن شجرة الرمان وحدها هي التي تشبهنى.

وفي معالجتنا لدواخل وجدنا حضوراً واضحاً لشجرة الرمان منذ اللحظة الأولى بعد

رحلة الغلاف إذ نجد أن هناك:-

١ . تنصيباً قرآنياً كريماً ((فيها فاكهة ونخل ورمان))، وحديثاً نبوياً شريفاً ((ما من رمانة إلا وفيها حبة من رمان الجنة)) (٢٤).

٢ . وجدنا أن لشجرة الرمان حضوراً هاماً عند المكان الموحش والمخيف عند الراوي (البطل) ي بقاء غسل الموتى. جواد، فوجود هذه الشجرة في * المغيسل) الذي كان والد جواد يعمل (مغسلجي) فيه، إذ كان البطل يذهب مع والده وأخيه (أمير).. إليه، فكان كثيراً ما يفكر بحال تلك الشجرة هناك، إذ وجد أنها تسقى بقاء غسل الموتى. فهي على الرغم من أنها زرعت في هذا المكان، وبالرغم انها تعيش فيه، ومعه شاربة مياه الموتى وهذه الصورة اقرب ما تكون إلى صورة البطل (جواد) فهو على الرغم من دراسته وأمله في أكمال دراسته والأبداع فيه الا أن الظروف التي مر بها البطل (جواد) حالت دون تحقيق ذلك إذ أصبح أمام أمر واقع بعد وفاة والده واستشهاد أخيه وعدم الحصول على عمل يرتزق منه فأضطر إلى العمل (مغسلجي) في المغيسل، وأصبح اقرب ما يكون إلى الموت الذي كان طوال عمره يهرب منه، وأصبح حاله كحال الشجرة التي زرعت رغماً عنها، ونمت ثمارها على مياه الغسل للموتى، فهو أصبح معتاشاً على هذه المياه، فالصورة واضحة ومطابقة لحالة البطل. فنجد أن احد التأويلات التي عمل تأويلها متلقي الرواية قد ألحت في الوصول إلى الهدف الموجود.

يقول (٢٥): ((بعد أن أنهينا من غسل وتكفين طفل في التاسعة من عمره يشبه ملاكاً صغيراً لا تنقصه الا الاجنحة، وايه الذي مات معه في انفجار مفخخة قرب المسرح الوطني احسست بصلوعي تطعنني من الداخل وتحنقني مع كل نفس فقلت لمهدي انني

سأخرج (يم الرمانة) تعودت في الأشهر الأخيرة وان اجلس على الكرسي الذي وضعه امامها أحاورها، فهي اضحت أنيسي الوحيد في هذا العالم. كانزهارها الحمراء قد تفتحت على الأغصان كجراح تتنفس وتنادي كنت ادندن كل ما جلست امامها اغنية سكتتني منذ ان سمعتها على الراديو قبل اسابيع كنت قد غرست دون قصد في كلماتها (شجرة الرمان) بدل من نبتة الريحان : (يا شجرة الرمان، حني على الوهان جسمي نحل والروح، ذابت والعظم بان، من علتى البحشاي، ما ظل عندي راي.. وما ادري ذنبي شجان ؟ ما عندي كل أذنوب الا هوى المحبوب، لا هو ذنب داتوب، متصبر الرحمن، متصبر الرحمن. يا شجرة الرمان حني على الوهان) .

نظرت الى تربتها الغامقة المبللة بماء الغسيل التي كانت قد شربته للتو. عجيبة هذه الشجرة. شربت لاماء الموت منذ عقود لكنها وتظل تورق كل ربيع وتزهر وتثمر. لهذا كان أبي يحبها كثيراً كان يقول ان في كل رمانه حبة من حبات الجنة لكن الجنة، لا بل الجنات كلها، دائماً هناك، في مكان آخر. والجحيم كله هنا، ويكبر يوم بعد يوم. جذور شجرة الرمان هذه، مثلي، هنا في اعماق الجحيم. يا ترى هل تبوح الجذور بكل شيء للأغصان ام انها تخبئ عنها ما يوجع.. لكنها شجرة قدرها ان تكون شجرة وان تكون هنا لكنني اردد انني لا أؤمن بالقدر فلماذا اقول هذا ؟ يجب ان اقول.. تأريخها فالتاريخ هو ما يسميه الناس القدر والتاريخ عشوائي وعنيف يعصف كل ما في طريقه ويقلع ما يقتلعه دون ان ينظر الى الوراثة.

النتائج:

أن للمتعلّيات النصّية اهتماماً واسعاً من قبل الدراسات السيميائية الحديثة، ومن قبل النقاد العرب على وجه الخصوص؛ وإن كان ثمة من يشير لها من قبل الباحثين العرب قديماً، لكن من دون تحديد المصطلح الذي تُعروف عليه، وقد أطلق عليها عدة تسميات (هوامش النص، النص الفوقي، النص السطحي، عتبات النص، النص الموازي، النص المحيط،... الخ)، والمقصود بها كل ما يسيج النص قصةً كان أم روايةً بدءاً من العنوان الرئيس الذي يعنون (النص) مروراً بالعنوان الفرعي أو العناوين الفرعية التي يندرج تحتها (النص) إضافة إلى اسم الجنس، اسم المؤلف (القاص أو الراوي) ذكراً كان أم أنثى، لوحة الغلاف، التعليقات، اسن الناشر، الايداع،... الخ. ومن خلال هذه العوامل متظافرة تصل إلى الغاية المنشودة من هذه المتعلّيات والوقوف على تسمية النص المدروس بهذه التسمية من دون غيره، وإن كانت ثمة عناوين فرعية يجب أن نجد الرابط بينها مسميات النصوص التي تندرج تحتها. ومن خلال ذلك وجدنا أن العنونة التي حفلت بها النتاجات الثلاثة لسنان انطوان لم تأأ اعتبارية أو فطرية بل جاءت لغاية معينة أراد الروائي إبراز جزء منها على سطح امكنته الروائية. ولعل الدراسة كفلت إبراز هذا الجانب الذي أولته الدراسات السيميائية الحديثة اهتماماً واسعاً إضافة إلى اهتمام الروائي بقضايا النص الموازي مثل اهتمامه بلوحة الغلاف والكتابات والرموز والشعارات والهوامش والترجمات والتعليقات النقدية التي حفلت بها أوجه الغلاف الخلفية إضافة إلى أمور موازية أخرى قد بينها في موضعها.

الهوامش

- ١) خطاب الحكاية : ١٤ .
 - ٢) مستويات التحليل الأسلوبي في مقارنة النص السردى : ٢٧ .
 - ٣) الخطيئة والتكفير : ٢٦٣ .
 - ٤) المغامرة الجمالية : ١٣١ .
 - ٥) إشكالية التلقي والتأويل : ٩٦ .
 - ٦) الرواية وصناعة كتابة الكتابة : ٩٧ .
 - ٧) شعرية السرد في شعر أحمد مطر : ٩٣ .
 - ٨) مدخل الى التحليل البيوي للنص : ٢٤ .
 - ٩) الفضاء الروائي في الجازية والدرأويش : ١٥ .
- * ينظر : اعجام : ١٠١ - ١٠٢ ويقصد بالقاعد (القائد)، المجلس (المجلس)
- انتخاله (انتخابه)، الاعجام (الاعدام).
- ١٠) أعجام : ٥ .
 - ١١) نفسه : ٦ .
 - ١٢) نفسه : ٧ .
 - ١٣) نفسه : ٧ - ٨ .
 - ١٤) نفسه : ١٠ .
 - ١٥) ينظر لوحة غلاف رواية أعجام .
 - ١٦) يا مريم : ٥ .
 - ١٧) نفسه : ١٥٨ .
 - ١٨) نفسه : ١٥٩ .

- ١٩) نفسه : ١٠٤ .
- ٢٠) نفسه : ٨٩ .
- ٢١) نفسه : ١٥٥ - ١٦٥ .
- ٢٢) يا مريم : ٦ .
- ٢٣) ينظر : وجه غلاف وحدها شجرة الرمان .
- ٢٤) وحدها شجرة الرمان : ٦ .
- ٢٥) وحدها شجرة الرمان : ٢٥٣ - ٢٥٤ .
- * ديوان امرئ القيس \ ١١٩

المصادر والمراجع

الكتب:

- اشكالية التلقي والتأويل - دراسة في الشعر العربي الحديث، د. سامح الرواشدة، مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ط ١، ٢٠٠٠ م.
- ديوان امرئ القيس\تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم\ط ٢\ادار المعارف\مصر\١٩٦٤
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج، جـرار جينيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط ٢، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠ م.
- الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي، منشورات النادي الثقافي، جدة، لسعودية، ط ١، ١٩٨٥ م.
- الرواية وصنعة كتابة الرواية - مقالات ادبية مترجمة، سامي محمد، الموسوعة الصغيرة (٩٩)، بغداد، ١٩٨١ م.
- شعرية السرد في شعر احمد مطر - دراسة سيمائية جمالية في ديوان لافتات، د. عبد الكريم السعيد، دار السياب للطباعة والنشر (لندن)، دار اليقظة الفكرية (سوريا)، ط ١، ٢٠٠٨ م.
- مدخل الى التحليل البنوي للنصوص، دليلة مرسل و آخرون، دار الحداثة، ١٩٨٥ م.

الدوريات:

- الفضاء الروائي في الجازية والدرأويش لعبد الحميد ابن هدوقة، دراسة في المبني والمعنى، الطاهر رواينية، المسألة، ع ١، ربيع ١٩٩١ م.
- مستويات التحليل السيميائي شرشار عبد القادر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٣٨٢، ٢٠٠٣ م.

الروايات:

- أعجام، سنان أنطوان، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، ٢٠١٣ م.
- وحدها شجرة الرمان، سنان أنطوان، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، ٢٠١٣ م.
- يا مريم، سنان أنطوان، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، ٢٠١٣ م

نصوص المكان في الأدب العراقي الحديث مقارنة مفهومية مع السيرة الذاتية

ندى ناصر شرهان

العراق- البصرة

كثرت في العقود الأخيرة نصوص أدبية من نوع خاص، غير محددة أجناسياً تعنى بوصف المكان، والحديث عنه، الأمر الذي أدى إلى اختلاف النقاد حول تحديد نوعها، وموقعها في خارطة الأدب. فبدأوا يطرحون آراءهم وتوصيفاتهم، حول هذه النصوص، بوصفها نوعاً سردياً يختلط فيه البعد الواقعي مع البعد التخيلي. وهي نصوص حدثوية، يُشكّل المكان محوراً أساسياً فيها.

إلا أن هذه الآراء والتوصيفات، حملت معها تساؤلات ضمنية، فإذا كان نص المكان ليس روايةً، وليس قصةً، أو سيرة ذاتيةً، فهل يكون سيرة لمكان الكاتب؟ وبما أن نصوص المكان لم تحظ بالدراسة، ولم تنل حيزاً أجناسياً ضمن الأنواع الأدبية، لذا جاءت هذه الدراسة، وهي جزء من دراسة مفصلة حول هوية هذه النصوص، ومقاربتها مع الأنواع الأدبية الأخرى، فظهرت أنماط عدّة منها النمط السيري والنمط التخيلي والنمط المختلط، أما هذه الدراسة، فهي موازنة بين نص المكان والسيرة الذاتية، بوصفها إجابة عن سؤال: هل أن نص المكان سيرة ذاتية للكاتب؟ أم إن سيرة الكاتب جزء يقتحم نص المكان؟

مدخل:

من الطبيعي أن تنعكس ظروف مجتمع ما، على الأعمال الفنية لدى مبدعيه. والعراق بوصفه أحد أكثر البلدان التي تعرضت لتطورات سياسية واقتصادية، تركت أثرها على المكان والكائنين على حدٍّ سواء. إذ إن طبيعة التطورات السياسية والاجتماعية والتحويلات الاقتصادية والفكرية في تاريخ العراق الحديث، افرزت نمطين من السرد:

الأول: يُمثله شريحة من الأدباء الذين تركوا أماكنهم لسنين طويلة، ثم عادوا إليها، بعد سني الخراب والدمار، فكتبوا عن أماكنهم نصوصاً، تماهت فيها الذات مع المكان. والثاني: يُمثله شريحة من الأدباء لم يتغربوا عن أماكن سكنهم وإنما ظلوا يرصدون تلك التحويلات والتغيرات البيئية وما تجرّه ورائها من انعكاس سلبي على المستوى الفكري والأخلاقي والثقافي عموماً. فنظروا إلى أماكنهم بعين الغريب الذي ينفصل ذهنياً، عن مكانه لأجل إدراك وفهم مجريات الأحداث، وما يتمخض عنها من تحولات، شملت المكان والكائنين معاً.

الأمر الذي هبّ استعداداً لدى المؤلفين لأن يُنتجوا نصوصاً سردية متحررة من قيود وقوانين النوع المعدّ سلفاً، كالرواية والسيرة الذاتية والقصة.

إذ أن قصد الكاتب في التأليف يخرج عن الاندراج تحت أي من الأنواع الأخرى، لأن هذه النصوص متحررة / مرنة، أولاً. ولأن غايتها تتعالى على الأنواع الكتابية الأخرى، ثانياً. فلا الرواية أصبحت تفي بالغرض، ولا السيرة الذاتية، تقدم الحياة والمكان بهذه الكيفية.

إذ نجد أن كتاب هذه النصوص وقفوا مندهشين أمام أماكنهم المحليّة، بعد رؤية التحوّل والخراب الذي حلّ بها، فعالجوا أفول المكان، من خلال هذه السرديات التي

مزجوا فيها بين الواقع والخيال عبر استعادة الذكريات، وإعادة إنتاج المكان. فكانوا تحت ضغط العلاقة الجدلية بين الماضي المفقود والحاضر البائس. بين غياب الأليف وحضور الموحش الغريب. إن هذه الوفقة ليست كوقفه الشعراء القدامى وهم يعالجون الطلل في قصائدهم. ذلك لأن وقفتهم كانت لأجل (القوم أو الحبيبة) أما كتّاب المكان فإنهم وقفوا واستوقفوا القارئ، لأجل تأمل المكان وهو في تراجع وانكسار دائبين.

فإذا كانت وظائف المكان في تطور، عبر العصور، ابتداءً من الوظيفة الزخرفية مروراً بالوظيفة التفسيرية - التي تفسر طبيعة الشخصية ومزاجها -، إلى الوظيفة الإيhamية - في عالم الرواية التخيلي -، فهي اليوم في طور إنتاج وظيفة أخرى وهي الشعرية أو الذاتية. فالإحساس بالمكان، في لحظة رؤية التحوّل القسري، يستدعي الدهشة والإنفعال حد التماهي والذوبان في المكان. الأمر الذي يدعو الكاتب إلى إفتراض مكان ذاتي، يكون مزيجاً من ذكرى المكان الأليف، ومأساوية المكان/ الحاضر، الذي يدعو إلى الوحشة والغربة. لذا، يمكن أن نقترح اسماً للنص: (المكان الذاتي)، - قد يكون فيما بعد مصطلحاً -، بوصفه نوعاً أدبياً جديداً، يُنتج من تقابل صورتين متناقضتين، الصورة الأولى، هي للمكان المرجعي/ الواقعي. والصورة الثانية، للمكان نفسه، ولكن في زمنه الماضي. فيبدأ الكاتب بخلق الصورة الإبداعية، المفترضة، ليوهم القارئ بما كان عليه، هذا المكان المهمّش. الأمر الذي يبعث على الحزن والمأساة، داخل (المؤلف والقارئ معاً)، وعلى الدهشة والإضحاك، أحياناً، تبعاً لأسلوب الكاتب، وخبرته الفنية في خلق المفارقات الساخرة أو سرد الحكايات العجيبة.

إن وظيفة تقديم المكان الذاتي - شعرة المكان - تتطلب آليتين: هما الوصف والسرد، فعند ذكر تحولات المكان وتغيّراته القسرية، لا بد من سرد للأحداث، وعند تذكّر المكان

الأليف وجماله، لابدّ من اللجوء الى عنصر- الوصف. إلا إن التنوع الكتابي داخل نص المكان (قصص، مذكرات، شعر..). يُغلب عنصر- السر-د على عنصر- الوصف. ذلك أن وصف المكان، في حالاته وتغيراته، عائد إلى فعل الأحداث، غالباً. فتغدو نصوصاً سردية، لتنوعها وتحررها من جهة، ولأنها إفراز اجتماعي من جهة أخرى. في المحصلة سيتكون داخل نص المكان الذاتي، سيراً لأمكنة جزئية: شارع / نهر / محلة / مقهى..، داخل المكان الكلي / المدينة.

ولأن المكان، ذاتي، يفترض أن تندرج السيرة الذاتية للكاتب، بوصفة كائناً / شاهداً على المكان في الحالتين، قبل الأقول وبعده. وهذه السيرة الذاتية تستدعي سرد كل الأحداث والشخصيات التي كانت في ذلك المكان، فيتضمن نص المكان عدداً من السير الغيرية أو التراجم الشخصية، لكل من تقع ذاكرة الكاتب عليه. وتجنباً للإشتباه المعرفي بين نص المكان الذاتي وبين السيرة الذاتية إرتأينا عقد موازنة، بين النوعين السريدين. لما لهما من تشابه، حيث التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية. آمليْن أن نقدّم إضافةً جديدةً لمكتبة الأدب والثقافة عموماً.

نص المكان الذاتي والسيرة الذاتية:

شهدت السيرة الذاتية حضوراً واسعاً في الدراسات النقدية، بوصفها نوعاً مستقلاً له مقوماته وأسسها البنائية الخاصة، على الرغم من كثرة تنوعاته وتفرعاته، ذلك بحكم انفتاحه على أساليب الكتابة الإبداعية المتنوعة نتيجة التلاقح بين نوع السيرة وغيره من الأنواع الأدبية، كالرواية، والقصة القصيرة، والمقالة..

وقد تعددت المفاهيم حول السيرة الذاتية، ومن أقدمها ما ذكره فاييرو، بأنها " كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر فيه عن حياته واحساساته، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من

طرف المؤلف، وهذا المعنى هو الذي قصده فابيرو في "المعجم الكوني للأدب" (1876) الذي يقول فيه بأن السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية، سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية، الخ... قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره^(١). إلا أن فيليب لوجون عدّ هذا المعنى مشكلاً وقع فيه الباحث لأنه يشمل كل الفنون، ذلك أن الفن جزء من حياة الفنان وفكره، ورؤيته، وهذا ما ينطبق على نص المكان الذاتي، بوصفه فناً أدبياً، يُعبّر فيه المؤلف عن رؤيته للمكان والكائنين، كونه راصداً للأحداث والشخصيات الواقعية والقصص والمشاهدات.. عبر الذاكرة، والبحث الميداني، وفعل الاستجواب.. عارضاً لأفكاره، سارداً لحياته وتجاربه الشخصية. فحسب تعريف فابيرو سيكون نص المكان سيرةً ذاتية. بل ستكون كل الأعمال الأدبية، التي تعرض أفكار الكاتب ورؤيته، سيراً ذاتية!!

لذا لجأ فيليب لوجون إلى وضع حدٍّ للسيرة الذاتية فعرفها على أنها "حكي استعادي نشري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية أو على تاريخ شخصيته، بصفه خاصة"^(٢).

فهي "كتابة الشخص لتاريخه وقصة حياته بقلمه"^(٣). وهي -أيضاً- "سرد قصصي- يتناول فيه الكاتب ترجمة حاله"^(٤). ويدل مصطلح السيرة الذاتية -أيضاً- "على الكشف الذاتي لجانب من جوانب الحياة الشخصية"^(٥).

يُلاحظ من خلال هذه التعريفات، أن هناك نقاط تماثل واختلاف بين نص المكان الذاتي -الذي قدمنا له- والسيرة الذاتية، من حيث الخصائص الأساسية، والثانوية كذلك.

خصائص نص المكان الذاتي موازنةً بالسيرة الذاتية:

أ - طبيعة الحكيم : سرد كتابي يعتمد القص الإرتدادي في كلا النوعين نص المكان (السيرة الذاتية). وعادةً ما يكون، الواقعي أكثر حضوراً من التخيلي، إلا أن نص المكان، أكثر تحرراً وتنوعاً، من السيرة الذاتية، في الخروج من الواقعية إلى التخيلية، حتى لنجده يشكّل نمطاً تخيلياً قائماً بذاته.

ب- المؤلف : نجد أن المؤلف - في كلا النوعين - مطابق للراوي، والشخصية الرئيسة. ولقد حدّد فليب لوجون استقلالية السيرة الذاتية، نوعياً، من خلال مقاربتها في خصائصها النوعية، فعلى الرغم من اشتراكها مع رواية الشخصية في القصّ الإرتدادي، واشتراكها مع السيرة في تناوّلها حياة الفرد، كمحور للكتابة، إلا أنّ رواية الشخصية لا تقوم على تطابق بين المؤلف الواقعي والراوي والشخصية.

وكذلك السيرة، تفتقر إلى التطابق بين الراوي والشخصية الرئيسة فأثبت بذلك أن هذا التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، هو من يحقّق للسيرة الذاتية، استقلالها النوعي. فالتطابق والقص الإرتدادي إذا توافر في النص، يكون سيرة ذاتية(٦). وقد غاب عنه أنه قد يأتي نوع يشترك مع السيرة الذاتية، في التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، فضلاً عن القصّ الإرتدادي في السرد الكتابي. إلا أنه - النوع الجديد - يفترق عن السيرة الذاتية، في الموضوع المطروق.

ج- ثيمة النوع : حيث يكون في السيرة الذاتية، (قصة حياة الفرد) الذي يساوي بين المؤلف الواقعي بينما يكون - الموضوع - في النصوص المكانية، هو (المكان الواقعي في حالة التراجع، في تقابل مع حاله في الماضي حيث الألفة ومظاهر الجمال).

ومثلما تتطلب سيرة حياة الفرد - في السيرة الذاتية - ذكراً للأحداث والأماكن والشخصيات، والسرد المستعاد عبر الذاكرة. كذلك الأمر في الحديث عن حالات المكان الواقعي في تغيراته وتحولاته. إلا أن جوهر الافتراق يكون في المقصدية. أي قصد المؤلف من كتابة النص. ففي السيرة الذاتية يكون القصد التعريف بالشخصية، وفي المكان الذاتي، يكون القصد، التعريف بالمكان المرجعي في رؤية الكاتب.

دواعي الكتابة وشروطها :

تعددت أسباب كتابة السير الذاتية، " فهي تعدّ في أغلب الأحيان قولاً حاسماً لما يتعلق بمسيرة حياة كاملة أو رداً غير مباشر على آراء جدالية تعرّض لها المؤلف في حياته أو موقفاً تجاه قضايا تخصّ الوجود أو المجتمع أو السياسة، وإذا كان المؤلف، صاحب السيرة يشعر بوقع الزمن الذي يهدّده، ويعرّض مشروعه للتبدد والتلاشي في مرحلة ما من مراحل الحياة، فإنه يجد في كتابة سيرته الذاتية الفضاء الأرحب لحسم مواقفه تجاه نفسه والمناخ الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه" (٧).

في مقابل هذه الأسباب نجد أسباباً أخرى تدعو لكتابة نص المكان، " إذ إن استحقاقات الوعي المهيمن والمرجعية الثقافية للكاتب هما اللذان يصنعان مسارات قراءة المكان تحت تأثير الرؤيا المغايرة للآخرين.. ما هو مدفون ما بين نفايات المكان وما قُبر تحت سطحه الظاهر.. ما هو مستقر في القاع هو الذي يبرز من تحت يد الكاتب" (٨). حيث يعيد صياغة أسئلة فلسفية عن وجود المكان والكائنين، عبر كتابات تُعيد للمكان الحياة قبل الأفل (٩). وحيث استعادة حلم المدينة القديمة، وإن صارت خراباً (١٠)، من خلال تقديم مستوى الحيات المسحوقة فيها، وتأشير تاريخهم الفردي (١١)، إذ لا يمكن التعرّف على المكان دون هؤلاء فهي رحلة " اكتشاف المعنى وليس سياحة عابرة" (١٢).

وإذا كان " سرد السيرة الذاتية، وذاكرتها، قد تكون بمثابة تصحيح مهم للمفاهيم المبكرة" (١٣) لدى كاتبها، فإن سرديات هذه النصوص، كانت بمثابة ثورة على نمطية السرد، حيث لم تعد تنفع تلك السرديات (الرواية / القصة / الشعر...)، في الكشف عن معنى تناقض الحياة المعاصرة، فهي - اليوم - عاجزة عن موازنة سخونة الفكرة الطازجة مع واقع الحياة المعاش (١٤). أما كتاب هذه النصوص المكانية، فهم يقرأون " الأشياء وهي تغادر الظلمة كي تحضر في الوجود" (١٥). فمثلما يرى الناس " آثار حيواتهم وروايتها وسيلة مناسبة وضرورية لتحقيق مقياس لفهم الذات" (١٦) ثم " تقديم الذات للآخرين" (١٧)، كذلك نجد كتاب المكان، يحققون ذلك الفهم - للمكان - عبر فعل الكتابة، واستنطاق المكان، حيث " لا يخلو شيء من قول... والمهم في الأمر أن نستمع لذلك القول ونقرأ كلماته" (١٨).

ومع إن للمكان صفة الشراكة الجماعية " فالخلاص في أن ننفذ إلى ما نرى، وأن نقدّم للآخرين قولاً مختلفاً عما ألفوه" (١٩)، ذلك أن " وظيفة ابتكار الصورة الكلية لمدينة مثالية تنحصر في التعريف بوجود مدينة جزئية حقيقية" (٢٠) يجب تقديمها للآخرين.

أما من جهة شروط الكتابة، فشرط أن " تكتب السيرة الذاتية مرة واحدة لا تتكرر" (٢١). ذلك أن " الأحداث غير قابلة للتكرار" (٢٢) بينما تتكرر كتابة نص المكان، حول مكان محدد واحد، تبعاً لتعدد رؤى الكتاب للمكان. إذ أن " هويّات المكان تبلغ من الكثرة قدر ما يوجد من الناس" (٢٣). أي تتعدد نصوص المكان على وفق تعدد رؤى الكتاب. كما يشترط بعضهم أن يكون كاتب السيرة الذاتية ليس عادياً، بأن يبلغ شوطاً كبيراً من حياته، وأن يكون من ذوي الشهرة (٢٤)، بينما لا يشترط ذلك في كتاب نصوص المكان الذاتي، فالتفاوت كبير وواضح سواء من حيث المستوى الثقافي أو من حيث

التخصص في مجال الكتابة. إذ نجد المهندس المعماري إلى جانب القاص والروائي، كما نجد الشاعر إلى جانب الباحث والكاتب المسرحي، ونجد الناقد إلى جانب الموسيقي والمترجم (٢٥).

المكان في السيرة الذاتية ونص المكان :

إن المكان المرجعي في كلا النوعين، واقعي، حقيقي، ذلك بما يحتوي من تجارب شخصية، وأحداث واقعية، تُكسب المكان روحاً " تنطوي على الطبوغرافية والمظهر، والوظائف الاقتصادية والنشاطات الاجتماعية والأهمية الخاصة المستمدة من الأحداث الماضية والظروف الحالية " (٢٦) وهو بذلك يكون " ذاكرة مؤسسة للإنتاج المعرفي " (٢٧)، عبر " قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة " (٢٨).

إلا أن هذه القراءة، تتمثل في السيرة الذاتية عبر فعل التذكّر، " حيث يقيم كاتب السيرة لذاته عالماً يصوّر فيه علاقته بالمكان، على الرغم من غيابه عن ناظره حين تعاد صياغته خطياً، إذ يخضع لتقنية بناء جديدة، أساسها تحيّل ما يحيط بالمواقف الحياتية من تفصيلات مكانية يتم استدعاؤها، وهذه العملية وإن كانت معتمدة بالأساس على عنصر القصديّة في تجلية أمكنة واختزال أخرى، لا تخلو من ذوق فني يضيف رمزية على الأمكنة في علاقتها بالذات المبدعة " (٢٩).

ولكننا نجدها -القراءة السايكولوجية للمكان- في نصوص المكان تتمثل في فعل التذكّر إلى جانب الرصد عبر " الجولة في ترقب البيوت القديمة أولاً، وتلمس سطوحها وتلقي خطابها والإنحناء لجلال حضورها " (٣٠)، ثانياً. حيث المكان هو المقصد. " وقد يبدو المكان المجرد فكرة مؤسسة ومنظمة للإدراك، غير إن المهم في الأمر هو الأمكنة موضوع التلقي والمعايشة والعلوق، تلك التي تقدّم للعقل معلوماته الحسية والذهنية وهو

يُدون تقرير الوعي بالوجود " (٣١) وليس الوعي بالذات فقط، كما هو الحال في السيرة الذاتية. إنَّ المكان في السيرة الذاتية يوحى بتذكُّر الأحداث والشخوص والتجارب الشخصية،.. في الدرجة الأولى، وهذا الأمر على الرغم من حضوره في نص المكان، إلا أنه يكون ثانوياً، عادة، فالتركيز على المكان المرجعي فيه، يكون على المكان ذي السمة المأساوية - في حال التراجع والخراب - مقارنة بوضعه في الماضي حيث الألفة والحياة. وفي أثناء هذه المقارنة يُخلق المكان الذاتي في هذه النصوص، من خلال تقاطع صورتين، ظاهرة أمام الكاتب، ومبطّنة في ذهنه. " فتلك ذاكرة المشي- مقيّدة بأمكنثها الأولى والأخيرة" (٣٢).

يقول محمد خضير في هذا المجال " نخرج لنمشي... ونستمر في المشي- بحثاً عن طرق أخرى لا نكثرث الى أين تؤدي، فقط تمتد وتتصل. نمشي- دون أن ننظر الى الناس أو العجلات... نمشي مادامت هناك طرق تسعُ أرضفتها خطواتنا(٣٣). فالمشي لا يكون لشيء إلا للإحاطة بالمكان وإدراكه ومن ثم إدراك الوجود من خلاله. من هنا تنشأ العلاقة التبادلية بين المكان والمكين. علاقة (أنا وأنت)، " التي يستبدل فيها استبدالاً كاملاً بالتقسيم إلى ذات و شيء، شخص ومكان، العلاقة نفسها، وذلك لأنها كاملة ومتبادلة" (٣٤). وقد لخص ذلك الفيلسوف الفرنسي- جابريل مارسيل في قوله " لا يتميِّز الفرد عن مكانه، إنه ذلك المكان" (٣٥).

جمالية المكان الذاتي مقارنة بالسيرة الذاتية :

مثلما يشترك نص المكان الذاتي مع السيرة الذاتية، في اتخاذ ضمير المتكلم صيغة للحكي، وحيث أن المؤلف مطابق للراوي والشخصية في كلا النصين. كذلك يشترك النوعان في استدعاء اللذة الفنية للمؤلف. " تلك اللذة الفنية الفريدة المتمثلة في فعل الكتابة ذاته... "

ذلك ان كاتب السيرة الذاتية يتلذذ باستحضار الذكريات السعيدة التي عاشها" (٣٦)، وكذلك كاتب المكان الذاتي. إلا أن سلطة (الأنا) في السيرة الذاتية تكون مطلقة، حيث يقع التركيز " على الداخلي متمثلاً في صاحب السيرة الذاتية وكاتبها أكثر مما يقع على غيره، ولكأن بقية الشخصيات لا تفعل في السيرة الذاتية إلا خدمة لصاحبها أثراً وتأثيراً" (٣٧).

وبذلك نجد أن سلطة (الأنا)، " تكبّل الفعل السردي وتقلص من حجمه وتعوق انطلاقه نحو ارتياد العوالم الخيالية في كامل غناها وتنوعها. فعالم السيرة الذاتية يبني ذاته استناداً إلى تفاصيل عالم الذات الفعلي ورؤاها الخاصة ومن ثم فهو صدى مبحوح لتجربة فردية محدودة الزمان والمكان، وهذا ما يجعل منه عالماً أحادي البعد على المستوى الفكري والأسلوبي، ومن ثم يسمح بتأويل واحد لتعددية مظاهر الحقيقية الواقعية" (٣٨)، ذلك لأن عالم التجربة " يكون محصوراً في الأنا، وهذا يعني أن هذه التجربة غير قادرة على أن تتخطى الأنا وتصل العالم الخارجي" (٣٩). أما في عالم المكان الذاتي، نجد العكس من ذلك، إذ تكون الرؤية فيه من الخارج/ المكان، إلى الداخل/ الذات. " فعلى الرغم من أن الذات والعالم الخارجي مختلفان في صفاتها الأساسية إلا أنهما يمكن أن يجتمعا في التجربة التي تضم كل الاختلافات" (٤٠). بمعنى إن كاتب السيرة يصف المكان محدوداً بحدود التجربة الذاتية، فهو يكشف عن ذاته في المكان. بينما يكشف كاتب المكان الذاتي عن أسرار مكانه، عبر شعرنة المكان وتصويره.

يصف محمد خضير تجربته المباشرة مع المدينة بقوله: " لم نكن عرفنا زوايا المدينة التي نعيش فيها كلها... كانت المدينة مكاناً لا يُقصد من دون تهيؤ أو مساعدة لكننا فيما بعد، بتجول طائش ومداهمات نزقة أو نزهاة حذرة، أخذنا نكتشفها جزءاً فجزءاً. ولما عرفناها... نحس اليوم أن معرفتنا أسرارها وصلت حدّاً لا نقوى بعده على كتمان هذه

الأسرار عمّن يأتي بعدنا" (٤١). وبذلك سوف تكون " أسمى صورة للتجربة المباشرة هي تلك التي تجمع فيها الأنا والعالم الخارجي" (٤٢).

أما سرديات السيرة الذاتية، فهي في أسمى حالاتها، تكتشف البعد الخلفي لبناء الهوية للفرد، واكتشاف النسيج الخلفي للعوامل الاجتماعية التي تظهر فيها (٤٣) فقط. فهي - السيرة - " تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة او منعكسة فيها أو متأثرة بها فإن السيرة في هذا الوضع تحقق غاية تاريخية" (٤٤). وهذه الغاية، تنضاف إلى غايات أخرى يحققها المكان الذاتي، فلسفية / جغرافية / أخلاقية / خيالية..

ذلك أن السيرة " فن لا بمقدار صلتها بالخيال، وأنا لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء... من حيث ان صاحبه (الفن) معنيّ بغاية محدودة تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق، وهو كالروائي والقاص أيضاً، يحاول أن يكشف الصراع بين بطل سيرته والطبيعة، وصراعه مع الناس الآخرين ومع نفسه وهو يحاول أن ينقل الى القراء حقيقة ذات قبول عام، ولكنه لا يستطيع أن يحكّم خياله في أجزائها، وبدلاً من أن يقف موقف الخلاق تراه يقف موقف المستكشف المفسر لأشياء وأشخاص وجدوا في الحقيقة" (٤٥).

إنّ " كاتب السيرة الذاتية قريب الى قلوبنا، لأنه انما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته" (٤٦)، إذ أن ذاكرة السيرة الذاتية هي " مصدر جدير بالثقة وغير ملتبس نسبياً لمعلومات عن الماضي" (٤٧). أما كاتب المكان الذاتي، فإنه يجمع ما بين هذه المزية ومزية أخرى، هي اكتشاف سرّ المدن وقراءة معلمها، عبر سماع شكوتها وتدوين لوعتها.. فهل هذا ممكن ؟!

يجب كُتاب المكان الذاتي: " نعم تستطيع الأمكنة في حالة تجريد خالصة البوح عن سرّ كينونتها(٤٨). ويقول غالب الأسدي: " صراخ وأنين وشكوى، تأتي من نوافذ الأبنية

وتتسرب من جدرانها وقد تعرضت الى الأذى والتهديم(٤٩)، ويؤكد سعد محمد رحيم، على أنك " لن تخبر مدينة على حقيقتها مالم تجس خلل ليلها.. مالم تتسرب فتنة عتمتها، وأنفاس أضوائها، ومالم تتحسس غموض لوعتها وهي تنسج أحلامها في خبائها السرّي"(٥٠) فثمة " علاقة منسجمة بين الأمكنة والذاكرة"(٥١) يكشف عنها كتاب النصوص المكانية في تساؤلاتهم مثل: " هل تكفي سجلات الكون لتدوين دراما ما يدور هنا؟!"(٥٢). هكذا نستشعر العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان من خلال قراءة هذه النصوص. وبذلك تكون السيرة الذاتية مقيدة " بقيود قانونية قوية، ويكون مجال المعاني المحتملة محدوداً نسبياً"(٥٣). ذلك لأن أصواتها تبقى " فردية بدرجة كبيرة ومحددة ذاتياً"(٥٤). ذلك " أن المسار الداخلي هو المسار الوحيد الذي يجب السير فيه(٥٥).

من هنا تكون " السيرة الذاتية كما هو معلوم من أقل الفنون الأدبية احتفاء بالأبعاد الجمالية والأسلوبية"(٥٦). إذ " لاشك أن الحكيم كما بدا لنا في مدونتنا العربية درجات، يبلغ أقصاها في السيرة الذاتية ذات الشكل الروائي ويصل درجته الدنيا في السيرة الذاتية ذات شكل أدب الوقائع... وبدرجة أقل في السيرة الذاتية ذات شكل الرسم الذاتي"(٥٧). فالسيرة الذاتية الروائية " تمتزج فيها ملامح السيرة الذاتية بخطابها الاعترافي التصريحي، وبانطوائها على شيء من الوثائقية في تعاملها مع الحوادث والتواريخ، وفي انطلاقتها من التماثل بين صوت الراوي وصوت المؤلف، بسماط الخطاب الروائي بحريته التخيلية ترهف على الذاكرة الإنتقائية، وتحيله من سرد تراكم فيه الحوادث كما دارت الى إبداع روائي تلعب فيه عمليات الإنتقاء والتوليف والتخييل، والتحاور في الأزمنة، وأحداث متباعدة تفوق أدوارها في السيرة الذاتية التقليدية"(٥٨). إلا أنها على جمالياتها وتنوعها

الوظيفي توصف بأنها " تهجين سردي ووظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية " (٥٩).

بينما نجد المكان الذاتي ليس تهجيناً، وإنما نوع قائم بذاته يتخذ من موضوعه المكان أساساً له. وتندرج كشوفات باقي الأنواع الأدبية تحت لوائه. حيث نجد السيرة بأنواعها وتعدد أشكالها إلى جانب الخطاب الروائي، فضلاً عن القصة القصيرة والشعر والمقال. الخاتمة وأهم النتائج:

كان البحث قراءة في نصوص المكان في الأدب العراقي الحديث، لغرض المقاربة بينها وبين السيرة الذاتية بوصفها أقرب الأنواع الأدبية لنصوص المكان، فكان البحث إجابة عن سؤال: هل أن نص المكان سيرة ذاتية للكاتب؟ أم إن سيرة الكاتب تقتحم نص المكان؟ فخلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- إن نص المكان نوع كتابي جديد ينتمي إلى جنس السرد، له خصائص أساسية بنائية تميزه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.
- يشترك نص المكان مع السيرة الذاتية في التطابق بين الكاتب والراوي والشخصية ويختلف عنها في مقصدية التأليف، فعندما يكون الهدف من كتابة السيرة الذاتية هو سرد قصة حياة الكاتب، يكون الهدف من كتابة نص المكان سرد قصة المكان وما تعلق به من أحداث وأشخاص وقصص واقعية.
- يُوصف المكان المرجعي في السيرة الذاتية عبر فعل التذكّر -غالباً- وهو عنصر- بنائي، أما في نصوص المكان فإنه يوصف عبر فعليّ التذكّر، والرصد المباشر حال إنتاج المكان

في ذات الكاتب. وعليه سيكون الزمن في السيرة ماضياً، بينما يكون في نص المكان متأرجحاً بين الماضي والحاضر.

- إن أقرب الأنواع الأدبية للمكان الذاتي، هو السيرة الذاتية الروائية، ذلك لإشترائها في عدة جوانب، ومنها الإمتزاج بين الواقعي والتخييلي، إلا أنها توصف بالتهجين من جنس السيرة الذاتية، والرواية، بينما نجد نص المكان نوعاً قائماً بذاته، ذلك لفرادة الموضوع وحدثه من جهة، ولاحتوائه وانفتاحه على تنوعات كتابية من جهة أخرى.

الهوامش

- ١) السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، فيليب لوجون : ١٠ .
- ٢) نفسه : ٢٢ .
- ٣) قاموس اوكسفورد، نقلاً عن السيرة الذاتية وحقائقها في التاريخ، محمد يوسف
<http://www.iid-alraid.de>
- ٤) المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي : ٥٣٦ .
- ٥) السردية العربية، عبد الله إبراهيم : ١٤٣ .
- ٦) ينظر معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون : ٢٦٠-٢٦١ .
- ٧) عندما تتكلم الذات، محمد الباردي : ٦٦ .
- ٨) الباب الشرقي، خضير الزيدي : ٦٨-٦٩ .
- ٩) نفسه : ٧٥ .
- ١٠) سكنى المكان، أسعد الأسدي : ٣٥ .
- ١١) نفسه : ٤٤ .
- ١٢) نفسه : ٧٧ .
- ١٣) السرد والهوية، جينز بروكمير و دونال كريو، ترجمة : عبد المقصود عبدالكريم : ١٦٢-
١٦٣ .
- ١٤) هكذا ينظر كتاب هذا النوع، ومنهم خضير الزيدي في نصه : أمكنة تُدعى نحن، :٥٩،
٦٠، ٦١ .
- ١٥) كما يرى كاتب المكان أسعد غالب الأسدي في نصه : سكنى المكان، سابق : ٧٨ .

- ١٦) السرد والهوية، سابق: ١٣٦.
- ١٧) نفسه: ١٤٧.
- ١٨) سكنى المكان، سابق: ٣٣.
- ١٩) نفسه: ٢٣.
- ٢٠) يرى محمد خضير ضرورة حضور المكان المرجعي لِيُسهم في بناء المكان الذاتي المفترض بصرياً: ١٩.
- ٢١) عندما تتكلم الذات، سابق: ٥٢.
- ٢٢) السرد والهوية، سابق: ١٣٦.
- ٢٣) المكان واللامكان، إدورد رلف، ترجمة: منصور محمد البابور: ٩٩.
- ٢٤) يُنظر: عندما تتكلم الذات، سابق: ٥٥.
- ٢٥) يُنظر: المكان العراقي، سابق: ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤.
- ٢٦) المكان واللامكان، سابق: ١٠٤ - ١٠٥.
- ٢٧) ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، فارس عبد الله بدر الروادي: ٢٦٥.
- ٢٨) الرواية والمكان، ياسين النصير: ١٧.
- ٢٩) أدبية السيرة الذاتية، ناصر بركة: ١٦١ - ١٦٢.
- ٣٠) سكنى المكان، سابق: ٣٣.
- ٣١) نفسه: ٢٨.
- ٣٢) الباب الشرقي، سابق: ٦١.

- (٣٣) بصرياً، سابق : ٢٨
- (٣٤) المكان واللامكان، سابق : ١٣٤-١٣٥.
- (٣٥) نفسه : ٩٦.
- (٣٦) عندما تتكلم الذات، سابق ٦٦.
- (٣٧) سير المفكرين الذاتية، صدوق نور الدين : ١٧، نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية. التناقذ الأجناسي وإشكالية التصنيف، جولان حسين جودي، وعدنان حسين العوادي : ٧٨.
- (٣٨) يُنظر أسلوبية الرواية - مدخل نظري -، حميد حميداني : ٤٤، نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية، سابق : ٧٨.
- (٣٩) مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، محمد توفيق الضوي، ٤٣.
- (٤٠) نفسه : ٤٣.
- (٤١) بصرياً، سابق : ٢٥.
- (٤٢) مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة، سابق : ٤٣.
- (٤٣) يُنظر السرد والهوية، سابق : ١٣٢.
- (٤٤) فن السيرة، احسان عباس : ١٢.
- (٤٥) نفسه : ٨٤-٨٥.
- (٤٦) نفسه : ٩٣-٩٤.
- (٤٧) السرد والهوية، سابق : ١٤٩.
- (٤٨) أمكنة تدعى نحن، سابق ١٣.

- ٤٩) سكنى المكان، سابق : ٤٥ .
- ٥٠) بعقوبة .. ابتكار البساتين، سعد محمد رحيم، المكان العراقي : ٢٢٣ .
- ٥١) الباب الشرقي، سابق : ٤٢ .
- ٥٢) نفسه : ١٥٠ .
- ٥٣) السرد والهوية، سابق : ١٣١ .
- ٥٤) نفسه : ١٥٣ .
- ٥٥) نفسه : ١٥٧ .
- ٥٦) كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، صالح معيض الغامدي : ٢٧٦ .
- ٥٧) عندما تتكلم الذات / سابق : ١٨٥-١٨٦ .
- ٥٨) البنية النصية لسيرة التحرر من القهر : التذليل الذي أنجزه الدكتور صبري حافظ لسيرة محمد شكري الذاتية، ٢٢٧، نقلاً عن السيرة الذاتية الروائية : التناقذ الأجناسي وإشكالية التصنيف، سابق : ٨٤ .
- ٥٩) موسوعة السرد العربي، سابق : ٦٩٣ .

المصادر والمراجع

- أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث، ناصر بركة، اطروحة دكتوراه، الجزائر ٢٠١٣.
- أسلوبية الرواية - مدخل نظري -، حميد الحميداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٩ .
- أمكنة تُدعى نحن، خضير فليح الزبيدي، الينابيع، دمشق ٢٠١٠.
- الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب، خضير فليح الزبيدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد ٢٠١٣.
- بصرياً صورة مدينة، محمد خضير، منشورات الأمد، بغداد ١٩٩٣.
- البنية النصية لسيرة التحرر من القهر: التذييل الذي أنجزه الدكتور صبري حافظ لسيرة محمد شكري الذاتية،
- ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) أنموذجاً، فارس عبد الله بدر الرحاوي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج ١١، ع ٢، ٢٠١١.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
- السرد والهوية، جينز بروكمير و دونال كريبو، ترجمة عبد المقصود عبدالكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٥.
- السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط ٢/ ٢٠٠٠ .
- سكنى المكان، أسعد الأسدي، أزمنة، للنشر والتوزيع عثمان، ٢٠١١.
- سيرة المفكرين الذاتية - دراسة وتحليل -، صدوق نور الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٠.
- السيرة الذاتية الروائية: التنافذ الأجناسي وإشكالية التصنيف، جولان حسين جودي وعدنان

- حسين العوادي، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، ع ١، ٢٠١٠.
- السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، فيليب لوجون، ترجمة: عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.
 - موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت ٢٠٠٥.
 - عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد البارودي، اتحاد لكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
 - فن السيرة، احسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٩٦.
 - كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ٢٠١٣.
 - معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر - تونس ٢٠١٠.
 - المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢ / ١٩٩٩.
 - مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، محمد توفيق الضوي، منشأة المعارف بالاسكندرية. (د.ت)
 - المكان العراقي، جدل الكتابة والتجربة، لؤي حمزة عباس، دراسات عراقية، بغداد ٢٠٠٩.
 - المكان واللامكان، إدوارد رلف، ترجمة: محمد منصور البابور، دار الكتب الوطنية، بنغازي - ليبيا ٢٠٠٨.

وصف المكان عند عالية ممدوح

م.م. أمجد محمد رضا

العراق - البصرة

الوصف:

الوصف DESCRIPTION ((هو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانياً لا زمانياً)) (١)، كما يتمظهر بوصفه شكلاً ((من أشكال القول ينبى عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقة ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره... يشمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات)) (٢)، ويتجلى الوصف أيضاً كتقنية مهمة من تقنيات بناء النص الروائي، إذ لا رواية من غير وصف (٣)، ويتشكّل الوصف في الرواية لتصوير المشاهد والأماكن والأشياء، وتقديم الشخصيات بأشكالها وتفصيلها المختلفة لتكوين الفضاء الروائي، لذا يُقدّم العالم الروائي من خلال الوصف مرتبطاً بالسرد. أمّا الطريقة التي يتم بها تقديم الوصف سردياً، فقد تختلف بحسب الواصف والموصوف، وهناك عدة طرق والشائع منها، بيان الحال أي الخصائص الأساسية كالشكل واللون والحجم... وبيان العلاقة كتعيين موقع الموصوف داخل الزمان والمكان أو مقارنته بموصوفات أخرى (٤)، كما تتمثل قيمة الوصف في ((استحضار الأشياء مفعمة بالحياة)) (٥)، إذ أنّ الواصف عادة ما يلتقط تلك الأشياء ليعيد بعثها وإحياءها من جديد، فوصف حالة معينة أو هيئة محددة يتطلب معرفة وإحاطة من ثم تدخلاً سردياً لتقديم صورة واضحة ودقيقة للمتلقي عن

الموصوف، حيث إن من غايات الوصف في الرواية وسواها هو أن ((يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات؛ فيحوها من صورتها المادية القابضة في العالم الخارجي، إلى صور أدبية قوامها نسج اللغة، وجمالها تشكل الأسلوب)) (٦)، لتكتمل هيئة أوضح وتفصيل أوفر عن الموصوف الذي يتعرض له الراوي بالتحديد في النص ومن تلك الموصوفات في الرواية المكان، إذ يعد المكان أحد العناصر الفنية المهمة في الرواية، فهو محرك لجزئيات مرتبطة به إرتباطاً رئيسياً لأن الأمكنة ((قادرة على تلخيص تاريخ الحالة)) (٧)، فهي محركٌ دراماتيكي حقيقي في بنية النص السردية ((فالمكان دالة حركية ثقافية لها قوانينها المعرفية)) (٨) أي أن تشكّله يمر عبر ممرات من العلاقات السردية، فالمكان ((هو "الجغرافية الخلاقة" في العمل الفني)) (٩)، فالمكان ليس عاملاً طارئاً في النص السردية وحياة الكائن الإنساني بل يمكن أن يعد معطى هاماً متغلغلاً في أعماق الكائن الإنساني حافراً مسارات وأخاديد في عمق الذات المختلفة فهو الفسحة التي حملت عمليات التفاعل بين الأنا والمحيط (١٠)، وبما إن المكان يتألف، ((من أجزاء جامدة Solid ممتدة بيد أن هذه الأجزاء لا بد أن تكون قابلة للانقسام إلى كثرة مختلفة من الأجزاء)) (١١)، فقد حظيت هذه الأجزاء التي تشكّل المكان بمساحة من الوصف في الرواية وقد اختلف هذا الوصف كثيراً بحسب طبيعة الوصف والمكان، وما يمكن التركيز عليه هو كيفية تشكّله في نصوص عالية ممدوح.

وصف المكان من الخارج:

يُعد المكان أحد مكونات البنية السردية ولا بد منه لفهم الإطار العام للأحداث، ففيه تتم معظم مشاهد العمل السردية. بعبارة أخرى، أن العمل السردية حين يفتقد المكانية يفتقد خصوصيته، لارتباط المكان بالسارد ارتباطاً وثيقاً، لذا راح يطبعه بطابعه الخاص،

فهو الإطار الذي يحوي أغلب تفاصيل حكاياته، لذا يمكن أن يُلاحظ وصف للعديد من الأمكنة في الأعمال الروائية، ويحدث أن تكون بعض تلك الأمكنة حقيقية واقعية يستخدمها الروائيون في بناء أعمالهم، فتجمع تلك الأمكنة ويُعاد بناؤها وتأهيلها من جديد على لسان الراوي أو بعض شخصياته، وهذا ما يبرز في مجمل الأعمال الروائية، ومنه يُلاحظ استعادة الراوي في رواية "حبات النفطالين" بعض الأمكنة الواقعية الحقيقية ومنها حمام محلّة السفينة في الأعظمية، ((حمام محلّة ((السفينة)) كان بعيداً عنّا، في الطرف الآخر. ندخل ازقةً ونهبط شوارع... أمام الباب الكبير المصبوغ باللون الرصاصي الكامد، يتقاذف الصبية الكرات و((الدعابل)). مصطبات خشبية كالحة موزعة في الأركان الأربعة، هبّات ساخنة تحييء من الداخل... الأمتار الواسعة من الحمام تصير مصدرراً للعب والانشغال. أول المكان قليل الدفء... وهرج الصراخ العراقي، همهمة صادرة عن النساء المسنّات... حين ندخل الغرف الثانية يبدأ رذاذ البخار بالتزايد)) (١٢)، يصف الراوي حمام محلّة السفينة معتمداً الوصف الخارجي، وذلك يعني وصفه بشكلٍ يبيّن سمات المكان وهيأته، وقد برز وصفه بدءاً من الخارج وما حوله وصولاً إلى داخل الحمام، باب الحمام كبير مصبوغ باللون الرصاصي الكامد المصطبات الخشبية بوصفها تلك التتوءات التي أصبحت جزءاً من المكان، الأمتار الواسعة والتي أصبحت مسرحاً للعب والمتّع والانشغال في وسط الحمام، والغرف التي يبدأ فيها رذاذ البخار بالتصاعد والتكاثر، يلتقط الراوي كل تلك التفاصيل التي تشكّل صورة المكان وتبيّن صورة الوصف الذي يعتمد السمات الخارجية أو ما يتعلق بتفاصيل المكان بالشكل الذي يوضح الصورة الظاهرة، كما يمكن التقاط بعض الدلالات من خلال التركيز على تلك العناصر التي تستخدم في إبراز معالم البناء ومنها اللون، فحضور اللون في وصف المكان في العمل الروائي له دلائل مختلفة ((حيث إن النظرة إلى

الألوان تعكس حالة سيكولوجية متولدة من المعتقدات الاجتماعية)) (١٣) وهذا ما دلّ عليه استخدام اللون الرصاصي للباب كمدخل للوصف أيضا.

كما ينتقل الراوي في وصفه للمدينة مشكلاً حيزاً أكبر، لالتقاط مشهد وصفي آخر لضريح أبي حنيفة النعمان: ((فالجبهة الشرقية يقع فيها الباب الرئيسي للجامع، وهو يشكل مستطيلاً من الطابوق الأصفر المنجور تحيط به النقوش التي تقشر لونها الأزرق. ويجانب الباب من الجهة الشمالية ترتفع الساعات ذات الأوجه الأربعة. وجه غروبي وثلاثة زوالية، وقد غلفت بالألمنيوم الأصفر، وهي وحيدة في شكلها ورونتها. والجامع له قبتان ومنارة من الجهة الشرقية، إحدهما فوق حرم المسجد، وثانيهما فوق ضريح أبي حنيفة عليه الرحمة. ولقد بدأ بتحديد السياج الخارجي بالطابوق الأصفر مطعماً بالكاشي الكربلائي الأزرق وقد كتبت عليه بعض أسماء الله الحسنى)) (١٤)، يصف الراوي شكل البناء الخارجي لضريح "أبي حنيفة"، معتمداً التفصيل الدقيق لشكل الضريح في عملية الوصف "فالجبهة الشرقية يقع فيها الباب... من الجهة الشمالية ترتفع الساعات... من ثم يستغرق بذكر تفصيلات المكان، كونه مستطيلاً، كما يشير الراوي من خلال إشتهاره بعض العناصر، مثلاً: (الطابوق الأصفر المنجور) إلى ثقافة خاصة بفنّ العمارة التي تشتهر فيها عمارة القبور والأضرحة والأماكن الدينية في العراق إذ تزّين بشكل محدد، وبالتالي يقدم المكان ((قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة)) (١٥)، لذا مثل الراوي مشهداً متكاملًا لذلك الضريح بدءاً من السياج الخارجي إلى بقية التفاصيل، من الساعات المربعة الشكل المتقابلة التي غُلفت بالألمنيوم الأصفر، القبتان اللتان تحيَّان على المسجد والضريح، السياج الخارجي الذي زين بالطابوق الأصفر والكاشي الكربلائي، ومن خلال

ذلك تتضح طريقة التمثيل الظاهري في الوصف بشكل يعتمد معالم المكان وسماته خارجياً.

تتواصل تسجيلات الراوي الوصفية للمكان الذي يحيط به ويتحرك فيه كونه أحد أهمّ مرتكزات بناء عالمه وسجل مشاهداته حينما يتحرك من مكان لآخر، ((تركض بنا العربة ونحن ندور في أزقة كربلاء الواطئة، العالية العارية، الوسخة والحارة. نمشي كثيراً. ونطلع خارج المدينة فضاء مغبر وسماء مكشوفة. لا نبتة. ولا شجرة، لا دار، ولا كراج. لا سيارة ولا حمار. تراب كلسي. وغبار ناعم خفيف... من بعيد يبدو البناء مثل شاحنة مقلوبة. سور شاهق لونه بلون اليهود المستعمل. لا أرى وراءه السماء. كائنات منثورة حوله تلمع عباءاتهم إذا ضربتها الشمس. أطفال أداروا رؤوسهم صوب الأبواب التي كانت أكبر من باب الجامع، عريضة، مخيفة، مضروبة بقطع الحديد في وسطها وعلى أطرافها. حلقات حديدية دائرية بدأت من الأعلى إلى الأسفل... في الوسط ثقب كبير أرى داخله مفتاحاً)) (١٦)، تُقتطع صورة وصفية لأماكن معينة من مدينة كربلاء خارجياً، أماكن مجهولة لكنها صورة تكاد تكون شمولية أو أفقية لبعض الأحياء والطرق التي يمر بها الراوي، حيث تتكسر تلك المدينة داخلية في حيز الخواء حين تصويرها إذ لا شجرة ولا دار ولا سيارة، حيز مغطى بالتراب الكلسي. وغبار ناعم يلف المكان، وهذا وصف لمدينة منهكة، لون السجن هو اللون الكالح، من بعيد يبدو البناء كشاحنة مقلوبة " سور شاهق لونه بلون اليهود المستعمل "، للدلالة على ظلمة التي تنتشر. وراء الجدران، وقد انعكست على الخارج، أي المحيط، والمدينة، ثم في مفارقة غريبة توصف أبواب السجن بالكبيرة لكنها أكبر من أبواب "الجامع"، سلاسل وحلقات حديدية تحيل إلى أجواء ذلك السجن الذي يعمد الراوي إلى وصفه ((والروائي حين يلجأ إلى وصف المكان أو الفضاء الروائي،

فإنه يرمي من وراء ذلك إلى بث المصدقية فيما يروي، بجعل المكان في الرواية مماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقة، نابعا من مرجعيته الواقعية)) (١٧)، ثم إنَّ ما استُخدم من وصف في تمثيل المشهد كان خارجياً، أو مقطعا عرضياً، في بعض مفاصله بعيد عن التفصيل، واللجوء إلى تفصيل محدد في وصف السجن، شكله، هيأته، الألوان التي تستخدم تدل على خصوصية المكان لبث المصدقية في عملية الوصف الذي يهتم بالطابع الخارجي أو وصف المظهر العام.

كما يُلاحظ الراوي وهو يلتقط صورة وصفية لمكان حقيقي (مدينة الصدر ببغداد) (١٨)، واصفاً إيّاها وصفاً خارجياً، على أنّها تلك ((المربعات المتكررة إلى ما لا نهاية. فهي منطقة مزدحمة مؤلفة من بنايات بطابق واحد أو طابقين وبشوارع ضيقة وأزقة رمادية من الإسمنت)) (١٩) يقتطع الراوي صورة واقعية عرضية لوصف تلك المدينة معتمداً الشكل والهيئة التي شيدت عليها، (مربعات متكررة، بنايات من طابق واحد، شوارع ضيقة) ثم يدخل عنصر آخر على عملية الوصف الخارجي وهو اللون (أزقة رمادية). كي تكون الصورة أكثر وضوحاً في تشكيل (الصورة الخارجية للمدينة).

تُلاحظ صورة وصفية أخرى بأسلوب آخر يستخدمها الراوي من أجل إبراز ملامح مدينة الإسكندرونة اللبنانية، ((الإسكندرونة. تلك المدينة سيّدة الأمطار... سحابها لا يشبه أي سحاب. بلدة تبدأ بالمطر وتنتهي بالبحر. مدينة غاصة بالبيوت والحوانيت ومدارس الإرساليات الدينية، وفرق الخيّالة، والجواسيس، متعددة الحركات والأحزاب والمزاعم. مدينة الأديان الثلاثة، والطوائف المتعدّدة، والأعراق واللّهجات المتداخلة... كان جرس الكنيسة الكامد اللّون يبعث فينا الدفء)) (٢٠)، يتناول الراوي صورة وصفية معتمداً الوصف الخارجي والشكل العام لمدينة الإسكندرونة بوصفها مدينة أليفة كثيرة

الأمطار، بارزة الجمال، إن كانت تمطر فمطرها لا يشبه سائر المطر وإن غُلفت بالسحاب فهو يختلف عن أي سحاب، فملامح الوصف الخارجي لشكل المدينة هي الصورة الأبرز في كيفية التمثيل، فهي "مدينة غاصة بالبيوت والحوانيت ومدارس الإرساليات الدينية يحيل الراوي إلى مسألة أيديولوجية، من خلال بنية وصف تلك المدينة وهي إشارته إلى أنها مدينة الأديان الثلاثة التي تحتضنها دون أن ترفض أحدها مدينة جمعت كل الطوائف دون تمييز، ثم أن اللون الكامد الذي اكتسى به جرس الكنيسة باعث للدفع والأمان، ففي الإسكندرونة حتى تلك الألوان الكامدة في بنية الوصف، هي عبارة إشارة باعثة للدفع كما يبرّزها الراوي.

وكذا يعمل سرمد في التشهي على وصف المدينة بالشكل الذي تُشكله المخيلة من أجل استعادتها بشكل مختلف، ((صرنا أمام شارع D'ODESSA... الرصيف ضيق ويوسف يمشي أمامي. مصبغة ملابس، مطاعم هندية، فنادق بنجمتين، وحلاقون للجنسين. في مدخل أحد المحلات كانت ستارة خفيفة من الموسلين تهتز بخفة إلى أمام فيبدو الداخل شديد العتمة... توقف يوسف أمام البناية رقم ١١. الباب الخارجي من الحديد ذي اللون الأسود وبه فراغات صغيرة وبجواره لوحة معدنية تحمل الحروف اللاتينية وبضعة أرقام. كبس على بعضها ففتح الباب عن فسحة مربعة في وسطها حديقة صغيرة مليئة بالغصص ذات الشجيرات القصيرة السيقان والنباتات المتسلقة بألوان خضراء داكنة ومرتبّة بعض الشيء... بناية لونها حليبي وزجاج شبابيكها عريض ونظيف جداً... لوحة من المعدن الصقيل كتب عليها بخط واضح وباللونين الأسود والأصفر الكامد وباللغتين الفرنسية والإنكليزية: المركز الخاص للتأملات الروحية والحمية الغذائية)) (٢١)، يستقطع الراوي مشهداً وصفيّاً عاماً للمكان الذي يصبح مسرحاً لتحركاته، إذ لا تثيره بعض التواءات

والتفاصيل التي تشكّل وجه المدينة " مصبغة ملابس، مطاعم هندية، فنادق بنجمتين، وحلاقون للجنسين " حيث يُدخلها الصورة الوصفية كي تكمل ملامح المشهد، إلا أنه تثيره بعض التفاصيل التي يتوقف عندها قليلاً ليشبعها وصفياً " في مدخل أحد المحلات كانت ستارة خفيفة... " يدخل بعض التفاصيل لبيان ملامح أكثر في وصف محل حلاقة، ثم بعد ذلك يتوصل الراوي إلى المكان الذي كان يقصده مع رفيقة " المركز الخاصّ للتأملات الروحية والحمية الغذائية " وفي تلك الحالة يستغرق في رسم تفاصيل ووصف ذلك المكان بشكل خارجي مبيناً ملامحه وتفاصيله، " الباب الخارجي من الحديد... لوحة معدنية تحمل الحروف... بناية لونها حليبي وزجاج شبابيكها عريض ونظيف جداً " ومن هنا تتضح كيفية وصف الراوي للهياة الخارجية التي تشكّل المكان بنوع من التفصيل كون المكان يعدّ مقصداً له، فبرز اهتمامه وصفياً بهذه البقعة المكانية لأنها تعني له شيئاً ما، إذ تدور فيها أحداثه الروائية فيما بعد.

وصف المكان وأثره في النفس:

يحتل المكان في النصوص الروائية مركزاً لا بأس من أجل إبراز ملامح للعمل أكثر فاعلية وضوحاً، فالمكان في النص السردية يُشكّل أبعاداً لا منتهيةً من السرد "المبطن" غير المصرح به، فحكاية المكان العابر تكاد تكون حكاية منفصلة تماماً تشكّل سرداً خاصاً، إذ لكل مكان خصائصه الفنية والثقافية أي ((أن ثقافة المكان في العمل الإبداعي تتجاوز حدود المكان الجغرافي إلى الزمني المتغير، عندما تمارس الثقافة فعلها الإيجابي على مستوى الحضور والتفاعل والتجدد)) (٢٢)، وكذلك يمكن النظر إلى المكان بحسب ما يبعثه من أثر في النفس، أو بما يُشكّله من خلفية نفسية معينة نتيجة تأثير، وتأثر، وبما أن المكان يذكر بالشكل الذي يكون عرفاً أدبياً لا بد من حضوره في النص، لذا يشكّل من قبل الراوي في

هذا القسم بما يهتم بالأثر النفسي، كالخوف أو تردد، أو بما يحمل بعداً نفسياً، أو ان المكان يوصف نتيجة إحساس معين أو موقف محدد، يبين حالة تأثير وتأثر، وذلك يلاحظ في بعض النصوص التي يتناولها الراوي عن المكان، إذ يصف مكاناً محددًا، كالبيت الذي كان يقطنه لكنه لا يلجأ إلى وصف إعتيادي أو ظاهري لذلك البيت فيقول: ((بيتنا الكائن في الصليخ فقد كان كله ليل، حتى ظهرته مغطاة بالعتمة، في بيت بين حجارتها رطوبة دموع نصف قرن وأبخرة طعت من أبداننا)) (٢٣)، وبما إن الشخصية مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بذلك البيت، راحت تجمع كل الألوان من أجل استحضار المفقود. فيتشكّل البيت مشحون عاطفياً، لذا ((يشحن البيت الذي ولدنا فيه بقيم الحلم التي تبقى بعد زوال البيت)) (٢٤)، ذلك الوصف يوضح أن المكان ذو أثر نفسي " كان كله ليل " وهنا تتضح المعاناة النفسية تجاه البيت، أو ما يمكن أن يبعثه في نفس الشخصية، وهذا الوصف يعد داخلياً إذ يعتمد الأثر الذي يُلقى بظلاله على نفسية الشخصية الراوية أو ونفوس الشخصيات التي تقطنه، "ظهرته مغطاة بالعتمة"، لذا تُستخدم التعبيرات التي من شأنها أن تعزز تلك النظرة تجاه هذا البيت ثم يتعدى ذلك الأثر إلى عوالم الشخصيات فتصبح مطبوعة بتلك الطوابع النفسية، حتى يكون البيت قد احتوى أكثر من أثر من الآثار البشرية " بين حجارتها رطوبة دموع نصف " وبذلك يتضح إن وصف البيت كان داخلياً نفسياً يعوم مشاعر الشخصية تجاهه فوصفت بأوصاف نفسية.

كما يلاحظ أثر المكان نفسياً على بعض الشخصيات كما هو الحال في النص الآتي: ((تجلب بغداد دائماً إلى كل مكان عشنا فيه لكي تحتمل، لكي تبقى ولا تموت، اذا كان ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد)) (٢٥)، تُستعاد مدينة بغداد بوصفها المكان الأوسع الذي يلقي بظلاله على الشخصية " تجلب بغداد دائماً إلى كل مكان " فتكون مدينة بغداد ذلك

المكان الرحب موصوفاً بالشكل الذي يلقي أثراً نفسياً معيناً على الشخصيات، وعلى الرغم من عدم وصف بغداد بمشكلاتها من نتوءات وآثار، إلا أنّها وصفت معنوياً لتكون علامة للأثر النفسي-. كما أنّ حضور هذه المدينة يعدّ عاملاً مساعداً على استمرار بعض الشخصيات في الحياة " لكي تبقى ولا تموت " لذا فإن وصف صورة تلك المدينة كان عبارة عن وصف يعزز الأثر النفسي في شخصية الراوي وشخصياته داخل العمل.

من جانب آخر توصف بغداد على لسان إحدى الشخصيات، ((بغداد. اه من تلك المدينة... الجنازات المتوالية وأكاليل الورد والغار... المدينة غارقة بالظلام والأنين... البستات والأبوذية العراقية منبعثة من راديوهات المقاهي وسيارات الأجرة. من الجائز انهم يسمعون تلك الأغاني كالروتين اليومي حتى ينتهي الدفن أو يبدأ من جديد. فالمتوى هناك لا يحصون... النسوة يرتدين الملابس السوداء لا كطقس مأتمّي فقط، وإنما لأن الأسود كلون، غدا حزام الأمان وطوق النجاة)) (٢٦)، لقد أورد الراوي لبغداد أوصافاً داخلية لها أثر نفسي يمكن أن تتضح معالمة من خلال ما يبين عن تلك المدينة "الجنازات المتوالية وأكاليل الورد والغار" إذ توصف حالة من الحالات التي تغرق فيها المدينة فتكون تلك الصورة كتعبير عن طبيعة المدينة، "غارقة بالظلام والأنين" وهي حالة تبين البؤس الذي يلوّن حياة المدينة وسكانها، فالصورة الوصفية للجنازات المتتالية هي صورة نفسية تصف ملامح وسماة داخلية لحال المدينة، مدينة غارقة في الظلام والأنين وهذه صورة كاملة تجسد حياة الشخصيات التي تستوطنها، ثم أنّ ما يلجأ إليه الواصف في بيان ذلك الحال يمكن أن يخلق مفارقة معكوسة إذ يتحول الغناء من إشباع لحاجة نفسية إلى نوع من الروتين والهروب التي تمارسه الشخصيات "البستات والأبوذية... راديوهات المقاهي وسيارات الأجرة... يسمعون تلك الأغاني كالروتين اليومي حتى ينتهي الدفن أو يبدأ من

جديد" ويستعيد الواصف صورة مفارقة أيضا تبين طقسا مآثميا بشكل مختلف تماما " النسوة يرتدين الملابس السوداء لا كطقس مآثمي فقط، وإنما لأن الأسود كلون، غدا حزام الأمان... " والمفارقة في أن يتحوّل اللون الأسود من لونٍ للحزن والحداد إلى لون يقي أهل تلك المدينة بعض النوازل.

وفي مفصل آخر من تلك الأعمال توصف أحد معالم مدينة "بغداد"، وهو حمام مدينة السفينة حيث يوصف بشكلٍ داخلي نفسي، إذ يقول: ((حمام السوق مثلاً الكائن في حيّ السفينة في منطقة الأعظمية... ليس حيزاً من الأشجار الحامية، إنه قارة نسوية مليئة بالبلبله واللاتوقعات. فعبّر الماء الساخن ورغوة الصابون كانت الأجساد تتقد أمامي. فالجميع في ذلك الحيز، كنّ يعرفن من ألعيب الجسد... فالحمام في الأخير مركز معلومات شديد الخصوصية، إنه أخطر مديريّة للاستخبارات العامة لعموم ما يدور في الشارع أو السجن، المستشفى أو الفراش الزوجي، عبر الحمام كانت تتمّ كتابة وثائق غير مدوّنة للتحكم بمصائر الفتيات اللواتي كنّ على وشك البلوغ أو اللواتي يرعبهن لقب العانس)) (٢٧)، تُستخدم الصورة الوصفية "للحمام" داخلية، يُركّز فيها على بعض التفاصيل التي تشكّل صورة الحمام بوصفه "قارة نسوية مليئة بالبلبله واللاتوقعات" وليس "حيزاً من الأشجار الحامية" والتي تتكون من مجموعة من العناصر العينية التي توضح هيأته وبنيته لذا ترك الراوي وصفها ظاهرياً، ليعومّ الأثر النفسي- الذي يشكّله ذلك الحمام من خلال تلك العناصر التي كانت مركزاً أساسياً في إنتاج هذه القطعة الوصفية، فهو مركز معلومات شديد الخصوصية، متّقد بالأجساد التي تضج بالشبق، وهذا الوصف يعومّ مسائل نفسية سلوكية، كما تُستحضر من خلاله مسألة العنوسة " يرعبهن لقب العانس" بوصفها مسألة تتجدد مداولتها داخل تلك البقعة الحامية بالأجساد المتقدة، التّقطت تلك الصورة بكامل

تفاصيلها من خلال المكان لبيان الآثار النفسية على الشخصية، كما أن صورته تظل كبقعة أليفة تارة، أو هو من البقع المكانية المخيفة تارة أخرى، لما تمتلكه من إمكانية فض كل الخصوصيات لتكون معلنة، حيث يتم كتابة تاريخ وثقافة مجتمع بالكامل هناك.

اكتسب المكان خصائصه بقدر ارتباطه بالشخصية وسلوكياتها حيث يصبح ضبابياً لا يوصف بقدر ما توصف إنفعالات الشخصية وحالاتها تجاهه كما يمكن أن يرى ذلك حين يصف الراوي بيتهم، ((كنت أحاول تجنب ملاقة سهلة في جميع الموجودات من حولي، لكن التفاصيل كانت تتبعني حيثما توجهت. لم ألتفت إلى المطبخ الصغير والثلاجة على الرغم من عطشي الشديد. لم امد رأسي إلى الغرفة الثانية، غرفتي التي حولتها سهلة إلى غرفة استقبال للأصدقاء)) (٢٨)، يستخدم الراوي عناصر معينة في عملية الوصف تبين انفعاله تجاه ذلك المكان الذي يمكن أن يتحدث عنه فهو يصف متجاهلاً تلك التواءات التي تشكل صورة المكان الخارجي " لم ألتفت إلى المطبخ الصغير والثلاجة"، مركزاً على الأثر النفسي الذي تبعته تلك الأجزاء " أحاول تجنب ملاقة سهلة في جميع الموجودات" فأصبح المكان بالنسبة للراوي باعناً لمجموعة من الآثار النفسية إذ يذكره بـ "سهيله" فيتحول المكان من مجرد بيت للسكن والإيواء إلى بقعة من الذكريات التي تُثار في النفس بمجرد الدخول أو التجول داخله، تلك التفاصيل داخل البيت كانت تتبعه مدللة على إنه لا يمكنه الخلاص والفكاك من حزمة الذكريات تلك التي يجب عليه أن لا ينفصل عنها، فالبيت وكل محتوياته كانت تجره إلى سهلة، لذا فقد برز وصف المكان، ووصفاً نفسياً لما يثيره عند استحضاره.

يُمكن للمكان العام بكل تفاصيله أن يحمل النفس على الكثير من التغيرات والمؤثرات التي تشكّل صورته لدى الواصف، ((فهذه المدينة تصالحك مع شهواتك ومتعك ولذائذك

وتهيئ لك أفضل السبل لتدريب يدك على رياضة دفع الفلوس. فكل شيء ينتج ويستخدم ويستهلك وأوله الهواء، عليك بدفع أجوره... الباصات والقطارات الأرضية... باريس ليست مدينة غالية كما تعلم جيداً، هي فقط مدينة حرّة حيويّة شديدة الرقة والنعممة والرافة بالمغرمين)) (٢٩)، يُستخدم وصفاً مختلفاً لمدينة باريس وهو عبارة عن وصف نفسي، قد تشكّل بحسب ما تركه تلك المدينة من أثر معين على نفسيّة الواصف، فجاء عبارة عن مجموعة من الانطباعات والمواقف الشخصية تجاه المدينة "تصالحك مع شهواتك... وتهيئ لك أفضل السبل لتدريب يدك على رياضة دفع الفلوس" فما استخدم الواصف من أوصاف تكوّنت بحسب ما أثارته تلك المدينة في نفسه، حتى جاءت انفعالاته وتصوراتهِ لتكوّن تلك الصورة عنها، لذا وصفت وصفاً داخلياً نفسياً يهتم بالسلوك والممارسة " فكل شيء ينتج ويستخدم ويستهلك وأوله الهواء، عليك بدفع أجوره" كما إنها تتضح في نظره على أنّها، " مدينة حرّة حيويّة شديدة الرقة والنعممة والرافة بالمغرمين"، أي أنّ ما شكّلت به هذه المدينة يعدُّ صورةً نفسيّةً كونها تحاكي نفسية الشخصيات أو تسجيل مواقف معينة منها.

وصف المكان المخلوق:

لقد برزَّ في بعض النصوص لعالية ممدوح وصف للمكان في أكثر من مفصل، وتنوع ذكر الوصف وطبيعته، ثم إن للمكان خصائص تختلف من وصف لآخر فأحيانا ما كانت طبيعة الموضوع أو إنفعال الراوي تجاه المكان يعكس طبيعة التعامل معه كي يظهر بالتالي على نمط معين ويمتلك خصائص محددة تختلف من مكان لآخر، وقد برز نوع من الوصف للمكان يعد وصفاً مختلفاً، أي إمّا أن يكون المكان غير موجود أو إن الوصف يكون غير واقعي، أو غير متحقق في الواقع الخارجي أو واقع الرواية، حيث يعدُّ ذلك

وصفا تخييليا مختلق لما يمتلكه من مساحة غير معقولة في رسم شكل صورة المكان، إذ تُطلق أحيانا صفات مختلقة على المكان تخرجه من كونه مكاناً اعتيادياً. وينبع ذلك الاختلاق نتيجة شعور معيّن يمر به الروي إذ لا يستطيع أن يحصر انفعالاته، وبالتالي تلقي بظلالها على ما حولها من أمكنة، فيحاول رسمها وتلوينها بلون تخيلي محض لا يمكن تقبله إلا كونه مختلفا، وقد برزت عدة نصوص تمتاز بهذا الشكل من الوصف ومنها النص الآتي: ((منذ تلك الأيام اصفرّت سماء بغداد، اسودت، ازرقّت وتدلّت الغيوم والأضواء حتّى لم نعد نسمع أصوات الأطيّار)) (٣٠)، يحاول الراوي أن يتكر طريقة وصف مختلفة تماما في ظل ما هو طبيعي لبغداد، استعمل الراوي عدة صفات من أجل أن يبيّن وجه مختلق غير واقعي، "اصفرّت سماء بغداد، اسودت" إذ إن تغيّر شكل السماء منذ تلك الأيام، وهذا توصيف يحاول الراوي أن يسبغه على فضاء تلك المدينة، لكن فيه نوع من التخييل لأنّ ذلك لا يتم إلا من خلال باب المجاز، ثم يعمد الراوي إلى إختيار وصف مختلق آخر لحال سماء تلك المدينة "ازرقّت وتدلّت الغيوم والأضواء حتّى لم نعد نسمع أصوات الأطيّار" فوصف مدينة في حالة معينة لا يتم بالنسبة للراوي إلا من خلال موقفه منها، فتدلي الغيوم والأضواء وانقطاع أصوات الأطيّار أدخل المدينة مرحلة الموت والعدمية، وكل ذلك تمّ بطريقة تخييلة محضة أو بشكل مختلق غير واقعي، كما هو وصف يمتلك مسحة نفسيّة نابعة من تأثر الراوي بوضع المدينة في تلك اللحظة.

ويمكن أن تلاحظ صورة وصفية أخرى لمدينة كاردف، ((ومدينة كاردف البريطانية كانت تقطّع شعرها أمامنا، خصلة وراء خصلة حتّى بدت صلعاء. أمطار بدت من بعيد رقطاع كجلد الفهد، تحيرني حالاتها المتعددة في العنفوان والهدوء أكثر من شمسنا العراقية)) (٣١)، يحاول الراوي أن يرسم صورة وصفية لمدينة كاردف، مركّزاً على عدة

أشياء لتشكيلها على تلك الحالة وتصويرها على أنها " كانت تقطع شعرها أمامنا، خصلة وراء خصلة حتى بدت صلعاء" إذ يُستعار لهذه المدينة خصلاً من الشعر ثم إنها أخذت تقطعها حتى بدت صلعاء(أي يُضفى على المكان خصائص إنسانية)، ثم يتضح الإختلاق في الوصف من خلال إستعارة الصفة الغريبة للمدينة من قبل الراوي، فبدل أن توصف صورة المدينة بشكلها، ببنائها، سماتها التي تميزها، إخذ الراوي يستعير أوصافاً مختلفة لا وجود لها، ولا يمكن تحقيقها واقعياً لعدم مطابقتها الواقع، ثم يستعير صفة أخرى مختلفة لمطار تلك المدينة أيضاً "رقطاع كجلد الفهد" وهكذا يتضح بان ذلك الوصف مختلق أيضاً، كما يلاحظ إن أثر المدينة في الراوي نفسياً جعله يلجأ إلى تلك الأوصاف إذ وصفها بحسب موقفه منها " تحيرني حالاتها المتعددة... " وحيرته تلك هي التي تبين موقفه الذي اتضح عنها.

يمكن أن يُلاحظ وصف مختلق آخر لاحد الأمكنة التي يحاول الراوي استعادتها وصفياً، ((لم ترق لي غرفتك... مضيئة، شاسعة، مهواة ونظيفة. لكن بها شيئاً ما، شيئاً طارئاً، مؤقتاً... زائفة كلما اقتربت منها، كأنها غرفة مقصوفة من مجلة أجنبية ذات حادثة شديدة ومخيفة بخيوط نازلة على مؤسسة إعلامية ناهضة للتو)) (٣٢)، يوصف الراوي غرفة ذلك الرجل الذي يلتقيه، على إنها غرفة مضيئة، مهواة، وهي أوصاف ظاهرية اعتيادية يمكن أن تمتاز بها كثير من الغرف، إلا أنها لم ترق له على الرغم من حدوثها وأناقته، ثم أن عدم قناعته بتلك الغرفة يدفعه إلى إختيار وصف محدد لها "غرفة مقصوفة من مجلة أجنبية ذات حادثة شديدة" إنَّ هذا الوصف الذي يُبتكر لتلك الغرفة، أولاً هو نابع من موقف شخصي تجاه ذلك المكان، ثانياً إنَّه وصف مختلق وتخييلي محض، إذ يرى الراوي إن تلك الغرفة مقصوفة من مجلة أجنبية ذات حادثة شديدة ومخيفة بخيوط نازلة

على تلك المؤسسة الإعلامية، وهذا نوع من الاختلاق في التمثيل الوصفي غير المتحقق واقعياً، فهي مكان إعتيادي كان يمكن أن يتم توصيفه بما يحوي على أساس شكله ومظهره العام، أي إنَّ موقف الراوي من ذلك المكان هو الذي جعله يختلق له هذه الأوصاف.

يلاحظ إنَّ الراوي ومن خلال الوصف يركز على مسألة التأثير النفسي- الذي يتشكل تجاه المكان، سواء أكان الوصف ظاهرياً أم داخلياً، ومن خلال ذلك يدخل إلى الإختلاق لممارسة لعبة السردية تلك، والتي تشكّل قدراً أكبر من الحرية في التخيل، وذلك يمكن أن يُرى من خلال وصف الراوي لاحد البيوت: ((بيت فيه نقاط ضعف كثيرة، لكنه غير مزيف... بطباقتين أو أكثر. كامد اللون، لكنه عريق، قديم، كأنه متوارث من سلالات عدة... يقف على سياجه العالي من الخارج نسر على وشك الطيران. وجهه تأكل، أسنانه وأصباغه تساقطت، جناحاه على وشك الطيران بعد قليل. كان يقال ان هذا النسر- هو واحد، واحد فقط من منحوتات السيد الجنرال المتقاعد والعسكري... رائحة بخور قوية جداً طالعة، متناثرة وموزعة من حلق وجناحي النسر- ذاك. هكذا تراءى لي ذلك على الدوام)) (٣٣)، يصف الراوي ذلك البيت وصفاً خارجياً مركزاً على مظهره، وشكله، واصفاً إياه بأنّه بيت غير مزيف كامد اللون، عريق، متوارث من سلالات عدة، شكله يوحي بأنه يجمع أكثر من زمن، إلى هذا المفصل يظلُّ الوصف إعتيادياً خارجياً، ثم يقرب الراوي من الوصول إلى لحظة الاختلاق حين يصف ذلك النسر- الذي يقف على سياجه العالي، "نسر على وشك الطيران" فوصف ذلك النسر بالحال الذي يبدو عليه كان وصفاً خارجياً أيضاً ومن خلال ذلك يدخل الراوي مرحلة الاختلاق من النقطة التي يصوّر فيها بأن "رائحة بخور قوية جداً طالعة، متناثرة وموزعة من حلق وجناحي النسر- ذاك" فالراوي في هذا الجزء من النص يجعل الوصف، غير متحقق، واقعياً أو روائياً من خلال

عدم مطابقة الواقع الفعلي. إذ لا رائحة للبخور في تلك اللحظة ولا وجود للدخان فهو وصف قد تخمر في مخيلة الراوي في تلك اللحظة وحسب.

ويمكن أن يظهر الوصف المختلق للمكان بحسب ما يشكله من أثر نفسي كذلك كما في المقتبس الاتي: ((لم ألتفت إلى أي جهة من ذلك الرواق الطويل الوخم المظلم. الأصوات مبعثرة على الحيطان، وألون الجدران شوشت بصري...)) (٣٤)، وصف الراوي للمكان، في أول الأمر يبدو طبيعياً غير منفلت عن الأعراف التي تشكله ثم ما يلبث أن يدخل الراوي مرحلة الاختلاق لتكوين صورة محددة عن ذلك المكان بشكل نابع من التأثيرات النفسية، حتى يشكّله بهذا الشكل "الأصوات مبعثرة على الحيطان،" فتبعثر الأصوات على "الحيطان" نوع من الإختلاق إذ لا يمكن لما هو غير محسوس وملموس أن يوصف على أنه محسوس بهذا الشكل، فهذا إختلاق وتخيّل محض لهذه الصفة التي تطلق على تلك الجدران، التي ألبست ثوبا من الألم والاسى بتبعثر أصوات تلك الشخصيات التي يلفّها هذا المكان القاتم والذي أطبق على نفوسهم.

الخاتمة:

لقد تبين أن الراوي يصف بعض الأمكنة وصفا خارجيا، أي ظاهر المكان وتشكيل هيأته وصورته بشكل خارجي على الرغم من تفاوت الأوصاف وتنوع مستوياتها في الملامح الخارجية إلى إنها تحوي أثارا بشرية مدللة على حياة مجتمع أحيانا، فلكل مكان خصائصه وأثاره العينة التي دعت الروي إلى استحضاره خارجيا، كالتعبير عن ثقافة خاصة بالعمارة أو التركيز على نمط البناء، كذا إن الوصف يحضر- أحيانا بحسب موقف الشخصية الراوية تجاه المكان. كما تلتقط اوصافا معينة لأماكن محددة بالشكل الذي يبين اثر المكان على نفسية الراوي او بعض الشخصيات المتحركة من خلال المشهد، وما يمكن

أن يثيره وصف ذلك المكان في النفس فيتم الوصف بحسب تصور الراوي، أي أن الوصف جاء لتسجيل موقف محدد تجاه المكان ويكون مطبوعا بطابع نفسي غير مظهري أو خارجي، كما وصف المكان بشكل مختلف أيضا لا وجود ولا تحقق له اذ يلتقط الراوي مكانا يصفه وصفا اعتياديا ومن خلال ذلك الوصف الاعتيادي يبرز جزءا من النص على انه وصف مختلف وذلك لدواع معينة يركن اليها الواصف لتحقيق غاية نفسية ما، ومما هو واضح إن الطابع النفسي- كان عاملا مساعدا للراوي في اللجوء إلى ذلك النوع من الوصف.

الهوامش

- (١) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢: ١٧١.
- (٢) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦: ٤٠٦.
- (٣) ينظر: د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (مذكور)، ١٧١.
- (٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٧١.
- (٥) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية (مذكور)، ٤٠٧.
- (٦) د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨: ٢٤٥.
- (٧) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٢٣.
- (٨) د. فارس عبد الله بدر الراوي، ثقافة المكان واثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) إنموذجاً، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠١١: ٢٦٣.
- (٩) ياسين النصير، الرواية والمكان (مذكور)، ١٨.
- (١٠) يُنظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب/ وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١: ٢٦.
- (١١) دكتور محمد توفيق الضوي، مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميثافيزيقا برادلي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٣: ٤٨.
- (١٢) عالية ممدوح، حبات النفتالين، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠: ٢٨-٢٩.

- ١٣) آسية البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، نزوى، عمان، ١ أبريل، ٢٠٠٢،
 ..(http://www.nizwa.com)
- ١٤) عالية ممدوح، حبات النفتالين (مذكور)، ١١٨.
- ١٥) ياسين النصير، الرواية والمكان (مذكور)، ١٧.
- ١٦) عالية ممدوح، حبات النفتالين (مذكور)، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٥.
- ١٧) آسية البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي (مذكور).
- ١٨) ينظر: عالية ممدوح، غرام براغماتي، دار الساقبي، بيروت، ٢٠١٠: ١٣٣.
- ١٩) المصدر نفسه: ١٣٣
- ٢٠) عالية ممدوح، الولع دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥: ٣٣
- ٢١) عالية ممدوح، التشهي دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٧: ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩.
- ٢٢) د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، ثقافة المكان واثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) إنموذجاً (مذكور) ٢٦٤.
- ٢٣) عالية ممدوح، الاجنبية، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٣: ٣٧.
- ٢٤) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط ٢/ ١٩٨٤: ٤٥.
- ٢٥) عالية ممدوح، المحبوبات، دار الشاقي، بيروت، ط ٣/ ٢٠٠٨: ١٥٠.
- ٢٦) عالية ممدوح، المحبوبات (مذكور)، ٢٧٩.
- ٢٧) عالية ممدوح، الاجنبية (مذكور) ٣٢.
- ٢٨) عالية ممدوح، المحبوبات (مذكور)، ١٠٩.
- ٢٩) عالية ممدوح، غرام براغماتي (مذكور)، ٦٧-٦٨.
- ٣٠) عالية ممدوح، الولع (مذكور)، ٢٨.

(٣١) المصدر نفسه: ٤٨.

(٣٢) عالية ممدوح، الغلامة، دار الاداب، بيروت، ٢٠٠٠: ٣٦.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٥٧-١٥٨.

(٣٤) عالية ممدوح، الغلامة (مذكور)، ١٧٣.

المصادر

- (باشلار) غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط ٢/ ١٩٨٤.
- (البوعلي) آسية: أهمية المكان في النص الروائي، نزوى، عمان، ١ أبريل، ٢٠٠٢، (<http://www.nizwa.com>).
- (الرحاوي) د. فارس عبد الله بدر: ثقافة المكان واثرها في الشخصية الروائية رواية (ليلة الملاك) إنموذجاً، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، م ١١، ع ٢٤، ٢٠١١.
- (زيتوني) د. لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢.
- (الضوي) دكتور محمد توفيق: مفهوم الزمان والمكان في فلسفة الظاهر والحقيقة دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ٢٠٠٣.
- (عبيدي) مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب/ وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١.
- (فتححي) إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، تونس، ١٩٨٦.
- (ممدوح) عالية:
- الاجنبية، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٣.
- التشهي دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٧.
- حبات النفطالين، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠.
- غرام براغماتي، دار الساقبي، بيروت، ٢٠١٠.

- الغلامة، دار الاداب، بيروت، ٢٠٠٠.
- المحبوبات دار الشاقي، بيروت، ط ٣ / ٢٠٠٨.
- الولع دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- (مرتاض) د. عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
- (النصير) ياسين: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

تهدف سلسلة سكولار لدراسات اللغة والأدب والنقد إلى جمع ما تفرّق من الدراسات الأكاديمية في المجلات العلمية المختلفة وجعلها ترى النور عبر إصدارها في مؤلف مستقل يحمل عنواناً واحداً يشترك فيه كتاب من دول وجامعات عربية وأجنبية تشترك في العنوان أو الموضوع الرئيس وتختلف في المعالجة أو الطرح كأن تختص في الصوت أو البنية أو التركيب أو الدلالة أو أن تعالج نوعاً من أنواع الأدب كالأدب العراقي أو الخليجي أو المغاربي أو غيرها أو أن تسلط الضوء على إحدى النظريات اللغوية أو النقدية أو غيرها مما يجمعها وحدة الموضوع، وتبقى المعالجة خاصة بكل باحث .

