سلسلة الثقافة السريانية 63

فضـــــاءات القـــــراءة
في روايات وقصص عربية لكتاب سريان

صباح هرمز

عنكاوا - 2022

صباح هرمز

فضاءات القراءة في روايات وقصص عربية لكتاب سريان

عنكاوا - 2022

إصدارات الكاتب:

1. التقليدي واللاتقليدي في المسرح الكردي 1993 بودابست.
2. مدخل الى المسرح السرياني في العراق 2001.
3. ثلاثة عقود في المسرح الكردي 1970 -2000 عام 2003.
4. قراءات أخرى في المسرح السرياني 2000.
5. قراءات في المسرح المعاصر سبعة مؤلفين نموذجا الجزء الاول 2013.
6. ثلاثة عقود في المسرح الكردي ترجم الى الكردية من قبل الروائي عبيد مجيد 2015.
7. قراءات في المسرح المعاصر مقاربة بين نصوص ابسن وسترندبيرك الجزء الثاني 2017.
8. روايات عشت معها 2018.
9. التناص والايحاء في الرواية العراقية 2019.
10. حياكات السرد في الرواية العربية.
11. قراءة تأويلية في روايات احمد خلف.
12. بنيات السرد في روايات محسن الرملي جاهز للطبع.
13. كسر تابوهات الثالوث المحرم في روايات برهان شاوي.

mardutha.com

صباح هرمز

فضـــــاءات القـــــراءة

في روايات وقصص عربية لكتاب سريان

أربيل - عنكاوا
2022

- اسم الكتاب: فضاءات القراءة في روايات وقصص عربية لكتاب سريان
- اسم المؤلف: صباح هرمز
- تصميم وإخراج المتن: ماركريت ادور عزيز
- الطبعة الاولى: ٢٠٢٢
- تصميم الغلاف: أيهم امجد بويا
- الطباعة: مطبعة الدباغ
- عدد النسخ: ٥٠٠ نسخة
- رقم التسلسل: (٦٣) سلسلة الثقافة السريانية
- رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات / إقليم كوردستان (١٠٥١) عام ٢٠٢٢

الناشر

ܡܕܝܪܘܬܐ ܕܬܪܒܘܬܐ ܘܐܡܢܘܬܐ ܣܘܪܝܝܬܐ
بەڕێوەبەرایەتی گشتی ڕۆشنبیری و هونەری سریانی
المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية
General Directorate of Syriac Culture and Arts

الكتاب يعبّر عن رأي كاتبه ولا يعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

حقوق الطبع والنشر محفوظة للناشر ولا يجوز طبع أو استنساخ الكتاب أو جزء منه إلا بإذن الناشر.

فضاءات القراءة في روايات وقصص عربية
لكتاب سريان

المحتويات:

*توطئة.

١- وحدها شجرة الرمان وتقنية المكان لسنان أنطوان.....ص١١

٢- النبيذة.....ومنحى الميتا سردي لإنعام كججي.....ص٣٩

٣- التناص والحلم في النوم في حقل الكرز لأزهر جرجيس.....ص٦٥

٤- هل هدمت رواية وشم الطائر ثنائية الرواية والوثيقة لدنيا ميخائيل؟.....ص٧٩

٥- عمكا رواية المكان واالميثولوجيا لسعدي المالح.....ص٩٩

٦- أيلياب الأشوري بين المتخيل والتأريخ لأبراهيم كولان.....ص١١١

٧- قراءة في رواية بابنا المغلق لميشال لازار عيسى المكتوبة باللغة السريانية.....ص١٣١

٨- قراءة تأويلية في رواية جروح غوتنبيرغ الرقيقة لوليد هرمز.....ص١٤١

٩- الملجأ بين الغموض والتمرد لسركون بولص.....ص١٥٧

١٠-الهذيان الأخير لبطرس نباتي.....ص١٦١

توطئة

بالرغم من أن الشق الأول من المقالات المبينة في جدول المحتويات، منشورة بين دفتي هذا الكتاب في مطبوعي الموسوم (حياكات السرد في الرواية العربية) الصادر في نهاية نيسان عام ٢٠٢١، والشق الثاني منها غير منشورة، إلآ أنني لتسليط الضوء على ما تم إنجازه للنصوص الروائية والقصصية المتميزة، والمكتوبة باللغة العربية من قبل الأدباء السريان، أرتأيت ضمن مجموعة كبيرة منها، أن أضع هذه النماذج المختارة بعناية أمام أنظار القاريء العربي والكردي، ليكونا على بينة على المستوى الفني لهذين الجنسين الأدبيين المكتوبين باللغة العربية .

كما أن ظهور معظمها بمستوى لا يقل عن مستوى النصوص المكتوبة للأدباء العرب، إن لم تكن أفضل منها وتبّزها وتتفوّق عليها، كان هو الآخر حافزا لي لجمعها للغرض ذاته، وبهدف أن تمسي وثيقة دامغة لهذا الجيل والأجيال اللاحقة، للتأكيد بأن الأدباء السريان لم يكونوا أقل إبداعا عن أقرانهم العرب والكرد، بيد أن الظلم الذي لحق بالشعب السرياني لحقبات طويلة من الزمن على دست الحكومات المتعاقبة، في حرمانه

التعلم بلغة الأم بين جدران المدارس، مثل الشعوب والقوميات المتآخية له، لعب دورا كبيرا باتجاه تأخر الثقافة السريانية وعدم لحاقها بركب الثقافتين العربية والكردية تحديدا ومواكبتها لهما، ولا سيما في الأركان الأساسية المتمثلة في القصيدة والرواية والقصة والفن المسرحي والفنون الأخرى.

وكان أيضا لظهور بعض الأسماء التي تركت أثرا كبيرا في الأدب العربي، ليس في الرواية والقصة فحسب، وإنما في القصيدة العربية أيضا، كالشاعر سركون بولص الذي نراه هنا قاصا، لعب الدور نفسه. والشيء ذاته يكاد ينطبق على الشاعرة دنيا ميخائيل ووليد هرمز وسنان أنطوان، ولكن الفرق بين الثلاثة الأولين، مع سنان أنطوان، هو أنهم، يخوضون للمرة الأولى تجربة السرد الروائي والقصصي، بينما الأخير فقد كتب قبل الرواية التي تعرضت لها في هذا الكتاب، ثلاث روايات أخرى، وهي: يا مريم. الإعجام. وفهرس.

وبهدف تكوين صورة برغم ضبابيتها لإقترانها بنموذج واحد فقط، عن الرواية السريانية، أنشر هنا فقط الدراسة التي كتبتها عن رواية (بابنا المغلق) لميشال لازار عيسى المدونة في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، للمقارنة بينها وبين الروايات العربية المكتوبة في الفترة نفسها، كروايات ذنون أيوب، وأدمون صبري ويوسف متي مثلا، مع أن الأخيرين من أبناء شعبنا.

أكتفيت في نشر هذا النموذج فقط، لا لأنني أردت ذلك، بل لأن عدم إتقاني للغة السريانية قراءة وكتابة، هما اللذان أرغماني على ذلك.

بقدر ما تركت الحضارات السومرية والأكدية والبابلية والآشورية من تأثير في الثقافة السريانية، بالقدر ذاته لعبت هذه الثقافة في تعميق هذا الدور في الثقافة العربية بشكل عام والأدب العربي على نحو خاص، ولعل (ملحمة كلكامش) هي أبرز معلم من معالم هذه الحضارات. ولكن لسقوط هذه الحضارات بفعل الغزوات التي تعرضت اليها، وعلى مر السنين، فقد فقدت بريقها السابق، ذلك لرفض الغازي لثقافة الشعوب التي أحتلها، في سعي منه لإشاعة ثقافة جديدة، تستمد جذورها من الأصل الذي ينتمي اليه.

مثلما لجأ الغازي الى إبعاد ثقافة الشعوب، كذلك منذ تأسيس الدولة العراقية العام ١٩٢١، والحكومات التي تعاقبتها ولحد الآن، حاولت تهميش ثقافة القوميات والشعوب الأخرى التي تعيش معها على الأرض نفسها، بمسوغ كونها أقليات، مع أن الهدف في الأساس من هذا التهميش هو إذابة ثقافتها في ثقافة القوميات الكبيرة التي بدأت بعد تأسيس الدولة العراقية بالإستحواذ على مفاصل الدولة من خلال التأسيس لثقافة عربية، ما أدى على مدى قرن حرمان أبناء شعبنا من التعلم بلغته الأم، ما عدا فئة قليلة منه، متمثلة بالقساوسة والشمامسة،

علاوة على مجموعات صغيرة متفرقة هنا وهناك، حبا بلغة الأم لتعلمها وبمجهودها الفردي.

إن تعلم لغة أخرى، وأكثر من لغة واحدة، الى جانب لغة الأم، لا تزيد من ثقافة الإنسان فحسب، وإنما يبلغه الجديد قياسا بالمتعلم للغة الأم بشكل أوسع وطريقة أسرع. ولكن أن يكون متسلحا بلغة غير لغة الأم، مرغما من قبل الدولة، يضطر الى تعلم اللغة الرسمية التي أقرتها الدولة فقط.

.أكاد أجزم بأن معظم الذين تعرضت لرواياتهم وقصصهم في هذا الكتاب لا يجيدون اللغة السريانية، ما عدا واحدا أو أثنين منهم، لذلك لجأ الذين لا يجيدون اللغة السريانية قراءة وكتابة الى كتابة الرواية والقصة والقصيدة باللغة العربية، كما أن ظهور نصوص سريانية لا ترتقي في أعقاب الغزو الثقافي العربي الى مستوى النصوص العربية، على ندرتها، حضّ الروائيون والقصاصون السريان الذين وجدوا القدرة لديهم لمجاراة الأدب العربي، عدم الخوض في تجربة معترك الكتابة باللغة السريانية . ولعل ظهور سركون بولص وذيوع شهرته كقاص في منتصف الستينيات، ثم شاعرا، مع أنه على حد علمي يجيد السريانية وكتب بعض النصوص بهذه اللغة، أدل نموذج على ذلك، لتعقبه أسماء كسنان أنطوان ودنيا ميخائيل وإنعام كججي ووليد هرمز، وسعدي المالح الذين لا يجيدون

اللغة السريانية، وشهرتهم الممتدة في أنحاء الدول العربية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ترى، لو كانت قد أتيحت فرصة التعلم للشعب السرياني بلغة الأم، كما أتيحت للعرب والكرد مع بقية الشعوب الموجودة في المنطقة، ترى ألم يكن الأدب السرياني قد قطع شوطا بعيدا في تقدمه، مثله مثل زميليه الأدب العربي والأدب الكردي، وينافسهما في بناء العراق وإزدهاره ضد الجهل والأفكار البالية؟

إفتراضا. . لو كان سركون بولص قد كتب قصائده باللغة السريانية، ترى أي نقلة كان سيحدث في الشعر السرياني؟! مع أن له بعض المحاولات الخجولة فيه، أو لنقل دنيا ميخائيل وسنان أنطوان وإنعام كججي، لو كانوا قد كتبوا رواياتهم باللغة السريانية، وهكذا بالنسبة لوليد هرمز وأزهر جرجيس وإبراهيم كولان وبطرس نباتي وسعدي المالح ودنيا ميخائيل، وإن كان النباتي لإجادته اللغة السريانية، قد كتب القصيدة بلغة الأم . .؟!

نعم. . إفتراضا. . إفتراضا. . لو كانوا. . كانوا. .؟!

صباح هرمز

١- وحدها شجرة الرمان . . وتقنية المكان . . لسنان أنطوان.

قد لا يكون أختيار سنان أنطوان لموضوع غسل جثث الموتى بحد ذاته من الأهمية، بقدرما تكمن أهميته بالطقوس والشعائر التي تتم بها غسل هذه الجثث، هذه الطقوس التي تعجز أقوى إرادة الإنسان أن تصمد بوجهها، لما تتسم بالهلع، وتبعث على الإشمئزاز والقرف و الغثيان، رغم أنها عملية تطهير، وهنا تكمن المفارقة، ظاهرا من النجاسة، وباطنا في تصفية النفس البشرية من الضغائن، مثلها مثل الأحداث الكارثية التي مرت بالشعب العراقي، إبتداء من الحرب العراقية-الإيرانية، مرورا بحرب الخليج، وإنتهاء بالإحتلال الأمريكي، وما جاء به من سياسيي الصدفة، وتوازيها من حيث إلتقاء كلا المنحيين، الحرب وطقوس غسل الموتى في مصب واحد، ألا وهو الموت.

تدور أحداث هذه الرواية في العاصمة بغداد، وإنتقاء مكان الرواية له مدلولاته الرمزية، بتعميم ما يحدث من الإنفلات الأمني في القتل على الهوية، والضحايا التي تزهق أرواحها يوميا نتيجة الإنفجارات في كل المدن العراقية، وليس بغداد وحدها. والمكان فيها أهم من الأحداث، لا الأحداث التي تقع في الفضاء الضيق

والمحصورة داخل مغيسل الموتى، وإنما الأحداث التي تقع في الفضاء الواسع للرواية. والمكان هنا رمز، تؤكده التقنية المكانية، لتفاعل المكان الخارجي مع المكان الداخلي، أي بتوازي ما يحدث في الفضاء الواسع مع ما يحدث في المغيسل، إذ في كلا المكانين يحضر الأجل. ليصبح المكان بؤرة الصراع في الرواية.

وبالرغم من أن الرواية تقع في مئتين وأربع وخمسين صفحة، إلآ أن شخصياتها قليلة، قياسا بحجمها، وهذا ما يكاد أن ينطبق على أحداثها، للتشابه القائم بين هذه الأحداث من جهة، ومنحها المعنى نفسه من جهة أخرى. إن أهم شخصيات الرواية هما ساردها (جواد) الطالب في كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون التشكيلية، والعامل في مغيسل الموتى مع أبيه، ثم يعمل لوحده بعد موت أبيه، ويعاونه فيه حمودي، وشخصية (ريم) الطالبة في كلية الفنون الجميلة- قسم المسرح- بالإضافة الى الأم الرامزة الى الوطن، لأن أبنها جواد يتركها، سعيا للرحيل الى المنفى، إلآ أن السلطات الأردنية، تعود به مضطرا الى العراق، وإستشهاد أبنها الطبيب في الحرب العراقية- الأيرانية، وشخصية الأب الرامزة الى الشعب العراقي بقوة أعصابه، وحبه لأولاده، وتربيتهم والعناية بهم، وتحمله للمصاعب الكبيرة، ناهيك عن شخصية حمودي الرامزة الى الطبقة المسحوقة من عامة الشعب

الذي راح ضحية إحدى العمليات الإرهابية في سوق الشورجة ببغداد.

نزع المؤلف الى تقسيم روايته على أرقام، تبدأ من الرقم (١)، وتنتهي بالرقم (٥٥). مكرسا (١١) منها للحلم، والبقية البالغ عددها (٤٤) لسرد الأحداث. وعمد الى أن تشرع بالحلم، كونه كابوسا وأملا في آن، يلتقي سارده مع الموت و يسعى الى مواجهته. وتبدأ وتنتهي كل الأحلام، ما عدا حلم أو حلمين، في مغيسل الموتى، أو إقترانا بهذا المكان. والحلم الأول هو أكثر الأحلام غموضا، لإيجازه فحوى أحداث الرواية بمصطلحات ورموز بعيدة عن تصورات المتلقي، ولكن ربط عري ريم، (بدون أن يأتي على ذكر أسمها)، وهي تنام على دكة مرمر مماثلة للدكة التي تمدد عليها جثة الميت، ودعوة السارد (جواد) أن يغسلها بماء المطر، (دون أن يأتي على ذكر أسمه أيضا)، يسهل القصد من توظيف الدكة والماء معا، لعدم وجود الماء في المنطقة الرملية التي يلتقيان فيها، بالإيحاء الى مكان مغيسل الموتى الذي يعمل فيه جواد مع أبيه.

إن المؤلف لكون هذا الحلم، مدخلا للرواية، يسعى الى تهيئة المتلقي لإستقبال مديات العلاقات القائمة بين ريم وجواد، وتصوير الأجزاء المهمة منه بأسلوب درامي، كما في لقطة إختطاف ريم من قبل أزلام البعث. بينما لم يستخدم هذا الأسلوب في علاقة جواد الجنسية مع ريم،

وإصابة ثدييها بمرض السرطان، وهجرتها له، بعودتها من الغربة، وأكتفى بسردها في جملة واحدة، لتتأرجح كفة مشهد الإختطاف على العلاقة الجنسية، وإصابة ريم بالسرطان، بإعتبار أن الحروب العراقية هي الأساس في النتائج التي أفضت إليها. وأبرزها هجرة الشعب العراقي.

يشبه عري جواد وريم في هذا الحلم، وهما في فضاء لا أحد فيه ما عداهما، بعري آدم وحواء في الجنة، والخطيئة التي أرتكباها لأكلهما من شجرة التفاح التي حرمهما منها الله. وقد عادت ريم من الغربة، وتطلب من جواد أن يغسلها، حتى يكونا سوية، في إشارة الى طردهما من الجنة، ومواجهة عذابات الحياة. أما، ما هي خطيئتهما، فهي أغلب الظن، ممارستهما للعملية الجنسية بتخطيهما للشرائع السماوية، مثلهما مثل آدم وحواء. إن تشبيه جواد وريم بآدم وحواء، ليس بوصفهما أنموذجا للخطيئة، وإنما في كونهما ضحية، إقترانا بما أفرزته الحروب الثلاث، فضلا عن غزو داعش لمعظم الأراضي العراقية، وتعاقب الحكومات الفاسدة على دست الحكم، ما أدى الى تدمير الشعب العراقي، نفسيا وإجتماعيا وإقتصاديا.

إن إستحضار الماضي في عملية إختطاف ريم، وملاحقة الموت لجواد حتى في منامه، إيماءة الى الوضع الأمني غير المستقر، ودليل الى أن الشعب

العراقي كان يعيش برغد وسعادة، ولكن بدخول حكوماته في حروب مع دول الجوار، طفقت هذه السعادة تنفلت من بين يديه، ويحل محلها الدمار والموت. فبدلا من إنزال العقاب بالحكام، يناله الشعب، متمثلا هذا العقاب بجواد وريم، وهنا تكمن المفارقة، شأنها شأن المفارقة القائمة بين مكان مغيسل الموتى، وطريقة غسل الموتى من جهة، وبين نجاسة الماء التي تسقي شجرة الرمان، وثمار هذه الشجرة التي تثمر وتأكل من جهة أخرى. أي بين الآسن والنظيف، والأسود والأبيض، والشر والخير.

إن بنية هذا النص تقوم على تقنية المكان من خلال التعويل على المفارقة، وضخه بالمدلولات، والإشتغال على مستويات التكوين.

إن إشتغال المؤلف في مكان معين أكثر من الأماكن الأخرى في النص، لا يلغي تقنية الأماكن الثانوية التي أشتغل عليها، أو يقلل من شأنها، ذلك أن المتن الحكائي للنص هو الذي يقوده السير بهذا الإتجاه، وتبني هذا المنحى. كما في إشتغاله على مكان (مغيسل أجساد الموتى) أكثر من الأماكن الأخرى كالدور والشوارع والأبنية، إذ أن فاعلية ضغط وإقتحام المكان الخارجي للمكان الداخلي المتمثل بالمغيسل، أفضى الى تجسيد تقنية المكان. وتوظيف مثل هذه التقنية، تؤدي الى عدم حصر المكان في مدلول معين، وإنما تمنحه الشمولية،

بإعتباره علامة، تزيد من نشاط المكان نفسه، وتعمق مغزاه. بدليل أن مغيسل الموتى، يمكن قراءته وتأويله بمختلف الإتجاهات، بوصفه مثلا، رمزا لبيت كل العراقيين، طالما لا ينجو أحدهم من زيارته.

وبمثل ما أشتغل أنطوان على تقنية المكان، كذلك فقد أشتغل على مستويات التكوين المكاني الذي يعبر عن الخلجات التي تدور في ذهنية الشخصية المحورية، أزاء الأمكنة التي يتفاعل معها في الرواية، سلبا أو إيجابا. فقد تفاعل الأب إيجابا مع المغيسل، بينما أبنه بعكسه، تفاعل سلبا.

(تعجبت من قدرة أبي على العودة الى إيقاع الحياة العادية بسهولة بعد كل مرة يغسل فيها، أو بعد كل يوم يقضيه هنا كأن شيئا لم يكن. كأنه ينتقل من غرفة الى أخرى ويترك الموت وراءه، وكأن الموت خرج مع التابوت وذهب الى المقبرة وعادت الحياة الى المكان. أما أنا فكنت أشعر بحضور الموت في المكان كله حتى بعد أن رحلت الجثة وخيل لي بأن الموت كان يلاحقني الى البيت. أستحوذت علي حقيقة أن كل ما يشتريه لنا أبي كان بفضل الموت وحتى ما نأكله كان الموت هو الذي يشتريه لنا).

إن التعميذ والتطهير صنوان، تعود العملية الأولى للديانة المسيحية، والثانية للديانة الأسلامية، ولكن

الطريقة التي يستخدمها المؤلف في غسل ريم بمياه المطر، أقرب الى الأولى منها الى الثانية، ذلك أن الطفل أثناء تعميذه من قبل الكاهن، يمسد بسبابته بقطرة ماء على أنفه، وفوق حاجبيه، وربما أراد المؤلف بهذه الطريقة أن يعيد ريم الى طفولتها، ومن خلال هذه الطفولة الى البراءة، لتتجرد من كل الذنوب الذي سببتها لنفسها، وأخطأت بحق جواد، وتواجه ربها، وهي عفيفة النفس طاهرة. (ذلك أنها هاجرت الى الخارج، دون أن تبلغ جوادا لإصابتها بمرض السرطان)، وبهدف بلوغ هذه الشفرة، فقد أستخدم المؤلف في حدود صفحة ونصف الصفحة، مفردة (غسلني) ست مرات، ومفردة (المطر) خمس مرات.

إن حلم السارد، بقدر ما أتسم بالشفافية، بالقدر ذاته كان مشبعا بالضبابية، عبر توظيف الماضي لإستحضاره، ما أدى أن ينقلب هذا الحلم الى كابوس، حتى قبل قدوم أفراد العصابة. لذلك فمن الطبيعي أن يسير الحلم الى نهايته على النهج الذي بدأ فيه. وهذا ما فعله المؤلف بعد قدوم العصابة، إذ مثلما أشاع جوا غريبا، بلقاء جواد لريم وهي نائمة على دكة مرمر في مكان مكشوف بلا جدران أو سقف، هذا الجو الأقرب الى الفنتازيا منه الى الواقع، كذلك فقد أشاع الجو نفسه أثر محاولة جواد حماية ريم، وذلك من خلال سقوط رأسه على الأرض وتدحرجه على الرمل ككرة، ورآى جسده الى يسار

الدكة راكعا وسط بركة من الدماء. وتظل هذه الغرائبية متشبثة بالحلم حتى بعد إنتهائه، إذ يصبح الحلم واقعا، أو إنه كذلك، بتسلل المطر من الخارج: (سمعت صوت تساقطه على زجاج النافذة قرب سريري).

وفي الحلم الثاني، وإن لا يأتي المؤلف على ذكر الشيخ الهرم الذي أيقظ جواد من نومه، طالبا منه أن يكتب أسماء الذين سيقطف أرواحهم يوم غد، فإن هوية هذا الشيخ واضحة، وهو الملائكة، ويطلب منه كذلك، للدلالة على العدد الكبير من العراقيين الذين تزهق أرواحهم يوميا: (أغمض عينيه وأخذ يقرأ مئات الأسماء المختلفة). وفي هذا الحلم كالحلم الأول، تطهر أجساد الموتى، أو بمعنى أدق، نزولا تحت رغبة الملائكة، تطهر في مغيسل جواد.

وأحداث الحلم الثالث، تقع أيضا على الدكة، لكنها ليست في المغيسل، بل في مكان آخر بلا نوافذ وبسقف عال وبأضواء نيون. في إيماءة الى الفضاء الواسع لجغرافية العراق: (كانت الدكة طويلة جدا، تمتد لعشرات الأمتار وعليها حزام أبيض متحرك أصطفت عليه الجثث)، أي لم يعد للدكة وسعا لإستيعاب ضحايا الحزام الناسف . أما أصحاب البزة الزرقاء فهم رجال المطافيء، يحاولون إطفاء الحرائق، وإنتشال الضحايا، وإلقائها بلا مبالاة في شاحنة كبيرة.

وإذا كان المكان يوحي الى عموم العراق، والحزام الأبيض الى الحزام الناسف، فإن الطاسة، توحي الى مغيسل الموتى، تحديدا لمغيسل والد جواد، ذلك لإستخدامها في المحل، وما يزيد من هذا الإحتمال، إحتمال كون المكان محل مغيسل الموتى، رؤية جواد لوالده، وقد جلس في الزاوية على كرسي ومسبحته بيده، كما كان في السابق، وهو يصرخ: ماذا تنتظر؟ في إشارة لدعوته الى الإسراع في غسل أجساد الموتى. ويوحي الحلم الرابع الى دفن الموتى بدون تطهير، والحلم الخامس الى فقدان ريم لأنوثتها، لوقوع الرمانين من ثدييها، في إشارة الى بترهما، والحلم السادس الى مخالفة جواد لقوانين غسل الموتى، والسابع الى تخلي جواد عن عمله رغما عنه، والثامن الى موت الشعب العراقي بأكمله، والتاسع الى الموت أيضا، والعاشر الى وقاحة الميلشيات، والحادي عشر الى عدم إستثناء أي فرد من الشعب العراقي من الموت، وقد فقد كل واحد منهم أحد أعضاء جسمه، وبلغت هذه الظاهرة حدا، بات من الضروري، حفظ الأعضاء المبتورة لتركيبها في الأجساد القادمة كل يوم. وتذكرنا الجملة الأخيرة برواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي، تحديدا بشخصية هادي العتاك، وهو يقوم بتركيب الأجساد المبتورة.

ترى هل ثمة خطوط، أو حتى خيط مشترك بين هاتين الروايتين اللتين صدرتا في العام نفسه ٢٠١٣؟

يبدو لي أن الشبه القائم بين هذين النصين يتمحور في أربعة خطوط هي:

١- طقوس غسل جثث الموتى. في (وحدها شجرة الرمان)، بطريقة لا يستطيع ممارستها إلآ أصحاب الأعصاب الفولاذية، يقابلها في (فرانكنشتاين في بغداد)، نفس الطريقة البشعة التي تعجز أقوى الإرادات التعامل مع الأعضاء المبتورة بتركيبها لجثث ضحايا الإنفجارات الإرهابية: (تقدم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، وجلس قريبا من الرأس. كان موضع الأنف مشوها بالكامل. وكأنه تعرض لقضمة من حيوان متوحش. كان الأنف مفقودا. فتح هادي الكيس الجنفاصي المطوي عدة طيات، ثم أخرج ذلك الشيء الذي بحث عنه طويلا خلال الأيام الماضية، وظل مع ذلك خائفا من مواجهته. أخرج هادي أنفا طازجا ما زال الدم القاني المتجمد عالقا به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة، فبدا وكأنه في مكانه تماما، كأنه أنف هذه الجثة وقد عاد إليها).

وحدها شجرة الرمان: (أدخلت يدي ببطء الى الكيس. كان ملمسه غريبا وبشرته متصلبة كأنها بلاستيك سميك. شعرت بالتقزز وحملت الرأس الى الخارج. أحترت

كيف أضعه على الدكة. حاولت أن أضعه كما أضع رأس أي ميت لكنه مال جانبا بحيث أصبح خده الأيمن على الدكة).

٢- رهبة المكان الداخلي. في (وحدها شجرة الرمان) محل غسل الجثث: (دكة المرمر التي يغسل عليها الموتى، ترتفع طرفها الشمالي قليلا، كي يسيل الماء ولا يتجمع، كان عمر المكان أكثر من ستة عقود. . كانت الجدران والسقف مطلية بلون أبيض مائل الى الصفرة، ولكن الزمن والرطوبة كانا قد جعلا بعض المواضع ، خصوصا في السقف، تتقشر وتبدو كأوراق خريفية على وشك السقوط). وفي (فرانكشتاين في بغداد) بيت هادي العتاك: (إنه ليس بيته، وهو ليس بيتا على وجه الدقة. فأغلب ما فيه مهدم، وليس هناك سوى غرفة في العمق ذات سقف متصدع. . . دخل الى سقيفة خشبية صنعها من بقايا الآثاث والقضبان الحديدية والكناتير المخلعة المسندة بنصف حائط قائم لوحده. قرفص هادي عند طرف منها . كانت المساحة المتبقية مشغولة بشكل كامل بجثة عظيمة. جثة رجل عار تنز من بعض أجزاء جسده المجرح سوائل لزجة).

٣- ضحايا كلا النصين بفعل العمليات الإرهابية والحروب.

٤- تحدث كل العمليات الإرهابية في الفضاء الواسع (الخارجي) وتغسل الجثث وتركب الأعضاء المبتورة في الفضاء الضيق (الداخلي)، محل المغيسل والبيت.

معظم الأحداث في هذه الرواية، تفضي الى مغيسل الموتى، ما عدا الأحداث الجارية في بناية معهد الفنون الجميلة، ودار (أبو أمير)، و(أبو ريم)، بالإضافة الى الأحداث الجارية في شوارع المدينة، والبالغ عددها بحدود خمسا وعشرين. ما يعني أن أكثر من نصف الرواية، مكرسة لهذا الغرض، وتسير على هذا النهج، من بدايتها الى النهاية.

إن وجود ريم وجواد في مكان يوحي الى (الصحراء)، لكون أرضه رملية، وعدم وجود الماء فيه، لا يعني أن المكان هو كذلك، بدليل أن توفر الوسائل المستخدمة في مغيسل الموتى كدكة مرمر، ينفي هذا الشيء، ويؤكد أنه المغيسل الذي يعمل فيه جواد مع أبيه، وأن ريم قبل موتها، أو بعده، لا فرق، (لأن هذا المشهد سوريالي)، عادت من الغربة، طلبا لتطهير جسدها من قبل جواد. والأجساد لا تطهر إلآ في المغيسل.

-غسلني حبيبي .. غسلني حتى نصير سوية.

-إبيش؟ ماكو شي هنا؟

-غسلني حبيبي.

والأحداث المدرجة تحت الرقم (٢و٣و٤و٥)، تنحو المنحى نفسه، بختامها في مغيسل الموتى، ولكن تصّور من منظور واقعي، وبإيجاد مسوغ تحقق بلوغ المغيسل. فأحداث الرقم (٢)، متمثلة بالأم وأبنها جواد، ينشدان هذا الهدف، بحجة جلب طعام الغداء للوالد الذي نسيه في ذلك اليوم. غير أن الهدف الحقيقي من هذه الزيارة هو إطلاع جواد على الجو العام للمغيسل، لأنها أول زيارة له، أي ملاحظة ما يجري في مدخل الممر الضيق فقط، حيث ينتظر فيه أقرباء الميت ومعارفه لحين الإنتهاء من غسله، دون أن يسمح له أن يرى ما يحدث في الداخل، مع أنه سمع صوت مياه تدلق بإستمرار، ورآى رجلا بالغا يبكي.

-يمة ليش يبجي هالرجال؟

وضعت سبابتها على فمها لتسكتني وهمست: عيب.

أما أحداث الرقم (٣)، متمثلة بجواد، يبلغ المغيسل لإخبار والده بإستشهاد شقيقه أمير الذي يكبره بخمس سنوات. ربما فقط لأنه أراد أن يكون أول من يعانق والده ويقبله ويبكي على صدره. وكانت هذه المرة الوحيدة التي يبكي فيها والده: (عانقته بقوة أكبر وشعرت بأننا تبادلنا أدوار الأبن والأب لدقائق. بللت دموعه الحارة خدي).

وجملة: شلومو الكردي والزمن لسمير النقاش: (وقد جلس شلومو البالغ مائة عاما في سربره، وهو يتحدث عن تمسكه بتقاليد وعادات عصره، وقوة عزيمته التي لا تقهر، هذه العزيمة التي حدته ألآ يبكي طوال عمره سوى مرتين).

ومرد بكاء الأثنين، شلومو وأبو جواد، مصدره من منبع واحد. فإذا كان أبو جواد قد بكى لإستشهاد أبنه أمير، فإن شلومو بكى لإستشهاد أسمر زوجته، وإستشهاد أطفاله الثلاثة: (مرة يوم ذبحوا أسمر أم البنين (زوجته) ومرة يوم قتلوا أستير الصغيرة وأستير وناحوم).

وأحداث الرقم (٤) متمثلة بجواد أيضا، لمراقبة كيفية تعامل والده وحمودي مع الجثة أثناء غسلها، وإطلاعه على موجودات المحل لكل الدواليب التي تحتوي على المواد اللازمة لتطهير جسد الميت، مثل السدر والكافور والقطن والأكفان. . .و . . . و. . . والرقم (٥) لإقشعرار جلد المتلقي من خلال إحساس جواد بنفس الشيء، وهو يرى الشاب الذي دهسته سيارة مسرعة، وكأن قطيعا من الذئاب هجم عليه وسلخ الكثير من جلده ونهش لحمه.

لم يلجأ المؤلف الى تصوير مشهد غسل جثث الموتى، إلآ بعد موت أمير. كقاريء وإنطلاقا من نظرية التلقي عند هانس ياوس في أفق التوقع، كنت أتوقع بعكس

ذلك، أن يأتي تصوير مشهد غسيل جثث الموتى قبل موت أمير، لأن هذه الأسبقية لم تكن لتضاعف فاجعة إستشهاده فقط، وإنما كانت، لأن المتلقي (عرف كيف يغسل جسد الميت) ستخلق لديه نوعا من الذهول، يختلف عن الذهول في غسل أجساد الموتى الذين لا يعرف عنهم المتلقي أية معلومة، ولعل هذا الذهول، يقوده الى السؤال التالي، وهو سؤال يتجاوز الذهول، ويبلغ حد الخوف والهلع والرعب: ترى هل أن أبا أمير سيقوم بغسل جسد أبنه؟!

تهّرب المؤلف من الإجابة على هذا السؤال، وحجب موضوع تطهيره عن المتلقي، وحسنا فعل، أقول حسنا فعل، إقترانا بمسرحية عطيل لشكسبير، حيث يحجب مشهد خنق ديزدمونة من قبل عطيل أمام الجمهور. بينما عندما يموت الأب لا تتوانى الأم بأن تطلب من أبنها جواد لأن يقوم بغسل جسد أبيه، ورغم ذلك لا يستطيع أن يلبي طلبها. ويكتفي بأن يدير ظهره لحمودي الذي يقوم بدلا منه بأداء المهمة.

لا تسير أحداث الرواية بشكل متسلسل ومنتظم، أو بصورة تقليدية، بل بقفزات زمنية، يتقدم فيها في كثير من الأحيان الماضي على الحاضر، ولعل التعويل على هذا المنحى في بنائها الفني= الميتا - سردي، جعل من المؤلف ألآ يولي الأهمية المطلوبة لتقدم أو تأخر تصوير مشهد غسل الميت، قبل إستشهاد أمير. وأتبع هذ

الأسلوب من بداية الرواية، تحديدا في مشهد إختطاف ريم، وفي القرار الذي يتخذه جواد، بالعمل في مهنة الصباغة، والتخلي عن المغيسل، وفي مشاهد أخرى كثيرة.

كما أنه يتبع أسلوب سرد التفاصيل، بعد وقوع الأحداث، كما في موت أمير مثلا، إذ بدون الإشارة اليه، يباغت المتلقي بهذا الخبر بعد مرور عشر صفحات تقريبا من الرواية، وإذا كان قد أتبع الأسلوب نفسه مع ريم في مطلع الرواية، بالإشارة في جملة مقتضبة الى كل ما يجري لها من أحداث، فإن التصدي لهذه الأحداث لا تأتي إلآ بعد مرور خمسين صفحة من الرواية. وهذه الطريقة تجعل المتلقي أن يتفاعل معها، وأكثر إنشدادا للتواصل، وطلبا لمزيد من المتعة، تحقيقا للهدف المنشود، الا وهو النهاية الناجزة للرواية.

يحتل المكان المرتبة الأولى في هذه الرواية، وأقصد بالمكان هنا، محل مغيسل الميت، بدكته المرمر، وجدرانه وسقفه المطلية بلون أبيض مائل الى الصفرة، والتوابيت المصطفة في إحدى زوايا الغرفة، وتأتي طريقة تطهير الميت بالمرتبة الثانية، بمسح بطن الميت براحة اليد للتاكيد من خروج كل شيء، وغسل شعر الميت وفرك رأسه، وقلبه على جانبه، وغسل الجانب الأيمن، بادئا بالرأس ثم الوجه، فرقبته وكتفه وذراعه

وكفه، بالإضافة الى وضع القطن بين فخذيه وآليتيه. . الخ . . .

في الصفحات السبع المدرجة تحت الرقم (٤)، يصور المؤلف على لسان السارد (جواد) محل والده، حيث تغسل أجساد الموتى، بلغة السينما (الفعل الدرامي)، من لحظة وقوفه أمام عتبة المحل، وهو يشعر بشيء من الرهبة الى أن أنتهى والده من غسل الميت ، حيث تقيأ وتوعك لأيام.

ترى هل أراد المؤلف في أختياره لهذا المكان الذي تقترن به ماهية العمل، أن يحذو المتلقي، حذو بطل روايته (جواد) في شعوره بشيء من الرهبة، أو حتى التقيؤ، وتوعك لأيام؟!

تذكرني الإجابة على هذا السؤال بالأساليب التي يلجأ اليها المنضوون تحت لواء مسرح العبث من أجل بث الملل لدى المتلقي.

ولكن أكثر المشاهد رعبا، هو مشهد، فتح رجل عجوز لعينيه أثناء الغسل، وهز رأسه، في محاولة منه للنهوض، ومشهد غسل رأس مقطوع بدون جسم، ومشهد الرجل الذي مات محترقا، وقد غيرت الحروق الشديدة التي ألتهمت بشرته لونها في كل موضع.

إن غرائبية هذا المحل لا تكمن في بنايته العتيقة والمتهرئة والمواد التي تحتويه فقط، وإنما أيضا في تعامل المشتغلين فيه (كأبو جواد، وحمودي) مع أكل الطعام وشرب الشاي والإستماع الى الموسيقى، بشكل طبيعي، وكما يتعاملون معها في البيت.

في الوقت الذي كان جواد فيه، في طريقه الى محل الوالد، لإبلاغه عن إستشهاد أخيه أمير: (كان أبوه جالسا في الزاوية اليسرى في الغرفة الجانبية على الكرسي الخشبي يستمع الى الراديو كعادته).

وعندما أبلغته بذلك: (أحسست بأنه يريد الوقوف فخففت ذراعي ووقف ومسح دموعه. . . أطفأ الراديو).

(دخل أبي وعلق سترته في المخزن ثم عاد ودلف الى الغرفة وجلس على الكرسي الخشبي وأدار الراديو).

(كان أبي طربا لصوت زهور حسين القادم من الراديو ومن الماضي. تداخلت أصوات ملاعقنا وهي تحرك الشاي في الأقداح الصغيرة).

(قال له الصوت إنهم سيذهبون الى السيارة لجلب الميت. أسكت ابي الراديو الذي كان يبث أغنية قديمة)

وبمقابل الوجه الدميم لما يجري في البلد، بشقي فضاءه الواسع والضيق، الخارج والداخل، من قتل ودمار ونهب وتجويع وتخويف وتشويه، يبرز الوجه الآخر

لردم ما تم تخريبه، معبرا عنه بممارسة العملية الجنسية، بالترميز الى الأمل والخير والعطاء. ولكن لغلبة الوجه القبيح على الوجه الوسيم، والشر على الخير، وهذا هو ديدن المجتمع المتخلف المبني على قانون الغاب الذي يفترس فيه القوي الضعيف، فقد غاب سعي الخيرين مع أحلام الشعب العراقي، ببناء هذا الوطن على أسس سليمة، تستلهم مقوماته من الحضارة والتقدم. فهاجرت ريم وغيداء الى المنفى رغما عنهما، وتحت ضغط الظروف القاسية التي أجبرتهما على ذلك، ريم بسبب حروب صدام، وغيداء بسبب الحرب الطائفية للميلشيات بعد عام ٢٠٠٣.

وبالرغم من ذلك، فقد أستطاع المؤلف، تصوير العمليتين الجنسيتين بأدق تفاصيلهما، على نحو خاص بين جواد وريم، وأن يكسب توظيف ما يبررهما، وذلك من خلال إبراز السمات الجمالية والنزعة الإنسانية فيهما، بعكس الروايات التي تسعى الى إقحام الجنس فيها من أجل إثارة الغريزة الجنسية لدى المتلقي. وبمنآى عن التعويل على مسوغات توظيفه، تمهيدا لمواجهة الوجه الآخر المتمثل بالشر، عبر التزاوج بشجرة الرمان النابتة في الحديقة الصغيرة للمغيسل، والتي تروى من مياه الموتى، وتعطي ثمارها منها، فإن كلا العمليتين، العملية الجنسية، وعملية الإرواء، تصبان في نفس الخانة، وهي الولادة، وإعطاء الثمار. وما زاد من

جمالية وإنسانية العمليتين الجنسيتين، وألق شجرة الرمان في حديقة المغيسل، هو صدور المبادرة بممارسة الجنس من قبل ريم وغيداء وليس جوادا، مثلهما مثل إغواء حواء لآدم، ذلك أن ريم هي التي تدعو جوادا بحجة طعام الغداء الى منزل أبيها، بينما غيداء تبادر بالدخول الى غرفته في الجولة الثانية للغزل. أما ما زاد من ألق شجرة الرمان فهو إنجذاب والد جواد اليها، وحبه الشديد لها: (كان هناك باب يؤدي الى حديقة صغيرة فيها شجرة الرمان التي كان أبي يحبها كثيرا). وفي نهاية الرواية، يتضح سبب حب والده لها، وهو: (لأنها تشرب ماء الموت منذ عقود لكنها تظل تورق كل ربيع وتزهر وتثمر. وكان يقول إن في كل رمانة حبة من حبات الجنة).

ترى هل ثمة جسر يمتد بين حبات رمانات الجنة، وجنة جواد وريم المطرودين منها، كما طرد البلبل؟! أي بداية الرواية بنهايتها.

إن المحاورة التي يجريها جواد مع البلبل في الصفحة الأخيرة من الرواية، أثناء هبوطه على أحد أغصان شجرة الرمان العالية، تجيبنا على هذا السؤال. وذلك من خلال غناء البلبل أثناء رؤيته لجواد. غنى البلبل لربما طلبا لبناء عش له فوق أحد أغصان شجرة المغيسل. ولكن عندما جاءوا برجل ميت، طار. ما معناه إن الشعب العراقي يهرب من وطنه الى الخارج، لإفتقاره

الى الإستقرار والراحة والأمان. وما جواد وريم إلآ هذا البلبل المطرود، والرجل الميت، أحد أفراد العصابة. أو كما يقول السارد: (الأحياء يموتون أو يسافرون). الأحياء يموتون بالتفجيرات والأحزمة الناسفة، وهم ميتين أيضا إذا سافروا، لأنهم يتركون الجنة، ويدخلون الجحيم. (والموتى دائما يجيئون)، بمعنى أدق أن العراق اصبح أنهارا من الدماء. لذلك أن الحياة والموت، كما يقول جواد: (الواحد يسقي الآخر كأسه. وكان والده وشجرة الرمان يعرفان هذا). مشبها جواد نفسه بشجرة الرمان، ولكن بأغصان مقطوعة ومكسورة ومدفونة مع جثث الموتى. أي أنه إن لم يكن ميتا، فهو شبه ميت، مثله مثل الشعب العراقي. ولا يعرف بهذه الحقيقة أحد، سوى والده وشجرة الرمان.

قد لا تشير الجملة التي ترافقها مفردة (عادة) الى الإيحاء بوقوع شيء مهم، كما جاء في جملة: (كانت يدها اليمنى تقبض على يدي بقوة كعادتها، وكأني سأهرب أو أطير بعيدا عنها). ولكن أن تأتي وبعد صفحة واحدة، بالمعنى ذاته، وبحذف مفردة عادة، وبصياغة مختلفة بعض الشيء عن الجملة الأولى، كما في: (أمسكت بيدي ثانية وأستدرنا كي نقفل عائدين نحو البيت). فهنا، تستوقفنا هذه الجملة، ليس بسبب تكرارها فحسب، بل لتأكيدها أيضا وإلحاحها في خشية الأم من إصابة أبنها جواد بمكروه، وبمعنى آخر، إن المؤلف في

جرعتين، إحداهما خفيفة، والثانية شديدة، أراد أن يوحي للمتلقي بوقوع شيء كبير ومهم، وهو إستشهاد شقيق جواد (أمير).

(أزحت الستارة فرأيت سيارة أجرة وفوقها تابوت لف بعلم).

وإذا كانت الجملتان السابقتان توحيان الى الموت، عبر مفردتي (تقبض وأمسكت)، فإن إشتراك ريم مع طالبين آخرين لمعهد الفنون الجميلة في أداء تمرين لقارب، يتخيلوا أنه يغرق، بدون كلمات، (البانتومايم)، وتكرار مفردة الغرق أربع مرات، وفي رقعة لا تتعدى صفحتين، إشارة واضحة، كون ريم هي الشخصية الرئيسة في الرواية، وليس الطالبين الآخرين، أن هذه المفردة موجهة لها تحديدا، بالإيحاء الى المشاكل التي ستواجهها. ولعل قول جواد لها: (جنت أريد أخلصج من الغرك بس ما أعرف أعوم)، دليل قاطع الى أنها غرقت، وأنه لم يقدر على إنقاذها، ولكن لم تغرق لا في مياه البحار ولا الأنهار، وإنما في أتون الحروب والفساد الذي أستشرى في العراق، وأصبح ظاهرة.

كما أن جملة: (أول مرة رأيتها فيها كانت ترتدي السواد)، توحي الى معنيين في آن، فهي من جهة تقترن بالتفسير السابق، أي (بالغرق)، ومن جهة أخرى توحي الى إنجذابه إليها، ذلك بقدر إقتران هذه الجملة بالغرق،

بنفس القدر تقترن بجملة: (بدت لي كائنا شعريا في ذلك الصباح).

إن عدم إدراك ريم قصد سؤال جواد فيما إذا كانت تحبه، والمقصود زوجها، إيماءة الى انها لم تكن تحبه، ولعل نظرتها الى الأمام دون أن تقول شيئا، إيماءة مضافة الى الإيماة الأولى وتأكيد الى عدم إنجذابها اليه بالمرة:

جنت تحببه ؟

منو ؟

أستغربت بأنها لم تدرك أنني أقصد زوجها.

وتدخل جملة (لا تستعجل) ضمن الإطار نفسه، ولكن بالإنجذاب اليه، أي الى جواد.

وهذا ما ينطيق أيضا على نحتها من قبل جواد، ولكن شريطة أن تكون عارية.

إن ضحكتها الطويلة، بالإقتران مع قولها: (لا بالله ؟ هذي قديمة. جربها على غيري. لو تطلع نخلة برأسك ما أرضى!)، تمهيد لممارسة الجنس مع جواد. وهذا ما يحدث بعد سطور قليلة من الحوار الدائر بينهما. إذ تأخذه بسيارتها الى بيتها.

إن أختيار المؤلف بدراسة بطليه جواد وريم في معهد الفنون الجميلة بفرعيه التشكيل والمسرح، لم يأت عن فراغ، بقدر ما جاء إتساقا مع منحى شخصيتهما في الرواية، أي مع ما يسمح للشخصية، تمرير مسوغها ضمن تحركها ضمن حدودها المرسومة، لمد جسر من التواصل بين الخيال والواقع، أو بين ما لا يمكن تطبيقه في الواقع، ويمكن تطبيقه في الخيال، ينقلب عن طريق هذا الربط الخيال الى الواقع، كما في تدريب ريم لمشهد غرق السفينة، ودعوة جواد لرسم ريم وهي عارية، إذ مهد التدريب، ترجمته على أرض الواقع من خلال إصابة ريم بالسرطان وهجرتها لجواد، وحث جواد لدعوة ليلى، كونه تشكيليا لرسمها وهي عارية، لتصبح هذه الدعوة واقعا أيضا .

نشرت رواية (إعجام) لسنان أنطوان للمرة الأولى عام ٢٠٠٢ عن دار الآداب، بينما لم تطبع روايته التي نحن بصددها إلآ في عام ٢٠١٣ عن دار الجمل، أسوق هذه المقدمة لغرض تبيان الفارق الزمني بين طبع هاتين الروايتين، وبالتالي أسبقية صدور (إعجام)على (وحدها شجرة الرمان)، ما يعني إذا كان ثمة بعض المشاهد، متكررة في نفس الروايتين، أو ما يشبه أوجه التقارب بينهما، فإن هذا التكرار والشبه، هو بتأثير الرواية الأولى على الثانية، كما جاء في مشهد إستلقاء السارد عاريا على ظهره فوق حبات الرمل البيضاء تحت سماء

حالكة في إعجام، شبيها بالمشهد الأول الذي يأتي في وحدها شجرة الرمان، ومثله مشهد ممارسة العملية الجنسية بين السارد وأريج في إعجام، وبين جواد وريم في وحدها شجرة الرمان، إذ في كلا الروايتين الشخصيات الأربع طلاب، والعنصر النسوي هو الذي يهيؤ الأجواء المناسبة لممارسة العملية الجنسية بمسوغ غياب والديهما ريم وأريج من البيت.

في إعجام:- ماكو أحد بالبيت. ماما بالدوام وبابا مسافر.

في وحدها شجرة الرمان:- زوجة أبوية مسافرة للموصل وبابا بالشغل.

ما من شخصية من شخصيات الرواية، تبلغ هدفها المنشود، إن لم ينلها الإحباط وتلق السقوط، ومرده هو الجو السوداوي العام الذي يغلف هذه الشخصيات، متمثلا بالموت المجاني في كل رقعة جغرافية من أرض العراق، لذا فلا مفر للمؤلف، غير أن يقود شخصياته بهذا الإتجاه، وهو إتجاه يتوقعه المتلقي. ولكن لا يحبذه هانس ياوس، صاحب نظرية التواصل الأدبي عن طريق تمرس المتلقي بالذات الواعية، بوصفه ينسجم مع منحى المؤلف، الأمر الذي يؤدي الى عدم إنتاج معنى النص من جديد، وبالتالي بنائه بإعتباره نصا مستقلا بحد ذاته. وثمة آخرون من منظري الأدب، يرون عكس

ذلك، أي كلما كانت تتطابق توقعات المتلقي مع المؤلف، كانت المتعة أكبر والفائدة أعم.

ومع إنني أميل الى نظرية هانس ياوس، لأنها تعول على القاريء الممتاز، بعكس تطابق توقع المتلقي مع المؤلف لأنها تعول على القاريء السطحي، أجد نفسي هنا متعاطفا مع المنحى الثاني، ذلك أن المؤلف الذي يضع شخصياته في أتون حرب تدوم أكثر من ثلاثين عاما، لا بد أن تلاقي هذه الشخصيات ما لاقته في هذه الرواية بالتعويل على الموت كفكرة رئيسة للرواية.

ملاحظة: يأتي سنان أنطوان في الصفحة (٨٤) من رواية (فهرس) وهي الرواية التي كتبها بعد ثلاث سنوات من كتابته (وحدها شجرة الرمان)، على ذكر الكيفية التي كتب فيها الرواية التي نحن بصددها وكما يلي:

(في آذار ٢٠٠٤، قرأت مقالة في جريدة نيويورك تايمز عن غسل الموتى. تحدثت الصحيفة عن رجل في الثالثة والثلاثين، أسمه رعد عبود، يغسل الجثث منذ كان في الثالثة عشرة. ويتذكر الجثث التي كانت تأتي في الثمانينيات عندما كان النظام يعدم ضحاياه. ظن رعد أن الوضع سيتحسن بعد ٢٠٠٣، ولكن ما حدث هو الأسوأ تماما. يبدأ عمله في السابعة صباحا ولا ينتهي إلآ في الخامسة عصرا. يشعر بمسؤوليته تجاه الموتى لكنه

يكتئب كلما سمع الأخبار لأنه يعرف أن الجثث ستتراكم تحت يديه. نفسيته تعبانة وقد أتخذ قرارا بأنه سيكون آخر مغسلجي في عائلته (لن أسمح لأبني أن يرث هذه المهنة، لقد دمرتني).

مسحت دمعة سقطت على خدي وأنا أقرأ المقالة. أعدت قراءتها حالما أنتهيت. هزتني تفاصيل وطقوس الغسل وظللت أفكر برعد وهول ما يلاقيه كل صباح. عندما وصلت الى المكتب قصصت المقالة ووضعتها في ملف جديد. وبحثت في الأنترنيت عن الموضوع وتفاصيله. خطرت لي فكرة أن أكتب رواية عن رعد عبود ومن هم مثله. ثم شعرت بالذنب وكأنني أخون ودود والرواية التي احلم بكتابتها عنه! ذهبت الى مكتبة الجامعة وأستخرجت عددا من كتب الفقه التي تتحدث عن أحكام غسل الموتى وصورت الأجزاء الخاصة بالموضوع وأضفتها الى الملف. وجدت لقاء صحفيا مع أحد المغسلجية فطبعته وأضفته الى الملف. تخيلت أن سارد الرواية سيكون من عائلة تمتهن هذه المهنة. وسيكون بغداديا من الكاظمية، لا من النجف مثل رعد. لكنه سيتجه نحو الفن منذ طفولته وسيرفض أن يكون مغسلجيا وسيسبب هذا صراعا مع والده. تشكلت الكثير من التفاصيل وفكرت بها كثيرا حتى أصبحت حقائق واضحة بالنسبة لي وصرت ارى المغيسل والشخصيات تتحدث. لكن كان علي أن أضع كل ذلك على الورق.

ولم أكتب شيئا حاولت كثيرا ولم أنجح. وظل الملف كما هو).

٢- النبيذة. . ومنحى الميتا سردي. . لأنعام كججي

رواية (النبيذة) لإنعام كججي واحدة من الروايات العراقية التي تستحق دراستها بشكل جاد ورصين، بوصفها واحدة من الروايات القليلة التي تثير مجموعة من الأسئلة ببناء الشخصيات ولغة السرد وتبنيها لمنحى الميتا سردي ومظهر البوليفونية: (الرواية متعددة الأصوات)، وذلك من خلال تناوب الشخصيات الثلاث: (تاج الملوك، ووديان، ومنصور البادي) بالتعبير عن آرائهم بمنآى عن ضغوطات المؤلف أو الساردة الضمنية. وهي بهذا التوجه تحررت من رواية الصوت الواحد (المونولوجي)، هذا الصوت الذي وظفته في روايتيها السابقتين: (طشاري) و (الحفيدة الأمريكية). فضلا عن عدم أتباع الساردة طريقة السرد التقليدية التي تعتمد على سرد الأحداث بشكل متسلسل، وإنما بالتعويل على تقديم وتأخير هذه الأحداث، بصورة غير منتظمة. ولعل إقتران بداية الرواية من حيث تشرف على نهايتها، دليل واضح على أتباعها لهذه الطريقة في سرد أحداثها.

أتبعت كججي النظام الترقيمي في تقسيم روايتها، موزعة إياها على ثلاث وأربعين رقما، بدلا من تقسيمها الى فصول وأجزاء ووحدات، بعكس ما كان يجري التعامل سابقا مع الرواية في تجزئتها الى محطات، تقترن كل محطة بعنوان. كما أنها عمدت الى إشاعة

الجنسين الرئيسين للسرد فيها وهما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، بتوزيعه على الساردة وورديان بشكل متساوي تقريبا، لتنال الساردة التي تتصدى لحياة تاج الملوك خمسة عشر سردا من السرد الموضوعي، وتاج الملوك سردا واحدا من السرد الثاني (السرد الذاتي). بينما نالت وديان سبعة عشر من كلا السردين أيضا، بنصيب سردا واحدا من الأول وستة عشر من الثاني. أما منصور فقد نال تسعة، خمسة منها سرد ذاتي وأربعة موضوعي، وتناصف منصور مع وديان في سرد واحد، أي في أحد الأرقام فقط.

قد يظن المتلقي، والرواية تبدأ بالسرد الموضوعي العليم الذي يستعين بضمير الغائب، وهو يتلو إستهلال الرواية من خلال السرد الخارجي لتاج الملوك، يظن بأن تاج الملوك جالسة في القطار قرب النافذة، يترآى لها ماضيها فتتذكره وتسترجعه لتعيش معه عبر هذه الخلوة، أو كما تقول الساردة: (يأتي ويرمي نفسه في المقعد المقابل). إن هذا الإستهلال ما هو إلآ إستهلال مراوغ بقصد الإيحاء الى أن سيرة حياة تاجي وهي تنتقل من بلد الى آخر أشبه برحلات القطار المتعبة الطويلة التي أدت بها الى حرمانها من حنان الشخص الوحيد الذي أحبته دون كل عشاقها. بينما هي في الحقيقة نزيلة أحد المستشفيات العسكرية في باريس، ذلك أن ما ترآى لها كان كابوسا أعادها الى ماضيها، لا

بسبب وجودها في القطار، وإنما بسبب سؤالها الذي طرحته على الشرطي الواقف أمام الغرفة التي يرقد فيها الرئيس الأسبق للجزائر أحمد بن بلا وهو يحتضر الذي أنقذته في يوم ما من الموت، وأثارت هذا السؤال لأن الشرطي يحرس غرفة بعينها دون الغرف. وبمعنى آخر فإن الرواية تبدأ وتاج الملوك في المشفى وليس في القطار.

تتضح معالم قلق ترحال المتعبة على بطلة الرواية، وما لقيته من معاناة في علاقة الحب غير المثمرة مع منصور البادي بالتعويل على حبكة الرواية المتمثلة في جملة : (تتكيء على سياج الباخرة) التي تكررت لست مرات في الرواية، بإعتبارها عنصرا من عناصر التواتر، ذلك لأنها الحلقة الأخيرة التي تنإيهما عن بعضهما واللقاء الأخير الذي يفرق بينهما.

(أن مستوى التواتر، يرتبط بمستوى تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي من مستوى السرد، ويعده جيرار جينيت عنصرا من مقولة زمن القص، ويحدد التواتر حسب العلاقة بين ما تكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى القصة من جهة وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى).١

توظف هذه الحبكة من قبل الشخصيات الثلاث بالإضافة الى الساردة، وفي كل مرة بصيغة تختلف عن الأخرى،

إذ ترد مرتين لكل واحد منهما على لسان السارد ومنصور البادي، ومرة واحدة على لسان وديان وتاج الملوك.

تأتي في المرة الأولى على لسان وديان من خلال ضمير المتكلم المخاطب (المونولوج الداخلي): (إنها تعتذر لك يا سيدي ولن تحضر للقائك). وقد جاءت لتلتقي بمنصور البادي وتبلغه هذه الرسالة. ولكنها تكذب عليه وتقول له : (أنها هربت منك ومن باريس وذهبت عند أبنتها). بينما هي في الحقيقة أبت لقائه لأنها خافت أن يراها وقد تقدمت بها السن، وهي تريد أن تبقى في عينيه كما كانت في الصورة التي أخذها لها على الباخرة وهي تتكيء على سياج الباخرة . . ومتذرعة تارة بألم في ظهرها وتارة أخرى بألعاب الغرام التي لا تناسب سنها. وفي المرة الثانية على لسان الساردة، أثناء وداع منصور البادي لتاج الملوك في الميناء وهو لا يصدق أنها راحلة، وألتقط لها صورة وهي تتكيء على سياج الباخرة. وفي المرة الثالثة على لسان السارد أيضا، وهي المتممة لوداعها على رصيف الميناء، ذلك أن منصور يحمل معها حقيبتها: (إلتقط لها صورة وأبتسمت له بوهن. شعرت أن الكاميرا على عينيه لإخفاء إحتقان ما). وفي المرة الرابعة على لسان منصور وهو يهاتفها: (باحثا عن وجهها وراء الصوت، فلا يرى سوى صورتها منحنية على سياج الباخرة).

التواتر الأول والتواتر الرابع يلتقيان معا في نقطة واحدة، وهي أن كلا الشخصيتين يخشيان المواجهة، فإذا كانت تاج الملوك تأبى اللقاء بمنصور البادي لتقدمها في السن، فإن البادي هو الآخر، كان يعتريه الشعور نفسه، أثناء حديثه معها على الهاتف: (أضحك على الهاتف ببلاهة. أخجل أن أرى ساقي هزيلتين في سروال البيجاما. أقف وأشد قامتي لكي أقبض على الشاب الذي كنت). وفي المرة الخامسة على لسان البادي أيضا، وهي متممة لسابقتها، يناجيها من خلال توقه الإستحواذ على كل ثانية من صوتها الذي يرن في أذنه. وفي المرة السادسة على لسان تاج الملوك، أثناء سردها لوديان تفاصيل لقائها الحميمي المتخيل مع البادي، وهي تتذكر تلويحتها له والباخرة تبتعد بها عن ميناء كراتشي.

مثلما يعد التواتر سمة من سمات السرد في هذه الرواية، من خلال تكرار حبكتها في جملة (تتكيء على سياج الباخرة)، كذلك فإن ورود عدة أفعال في سطور متعاقبة، تكسبها السمة ذاتها وعلى هذا النحو: كانت جالسة، ثم رأت، يأتي ويرمي، نظر، أنتشلها تقوم وتتجه، وتسحب، ستسمع، تحتك، وتطلق، تفتح، وتنزل وتجري، تقبضان وتقيدان، أرخت وسلمت، لم تستوعب. إن توظيف الأفعال بهذه الصيغة له هدفان. الهدف الأول هو، تحرر الرواية من سلطة المؤلف والسارد الضمني،

ليتمظهر الحدث، أو هكذا يبدو ناطقا بالتزاوج بين كلا الصوتين السارد والشخصية.

ومثلهما، مثل جملة تتكيء على سياج الباخرة، والأفعال المتعاقبة التي جاءت في بداية الرواية، يظهر هذا التواتر في إنجذاب تاج الملوك للوصي (عبدالإله) لتكرار هذا الإنجذاب لسبع مرات، في كل مرة بصيغة تختلف عن الأخرى، ولكنها تعطي المعنى ذاته. وقد جاءت من الصفحة (٢٢) الى الصفحة (١٢٢) على النحو التالي:

١- أتتذكر هل حاولت أن تلفت أنتباهه أم أنه رآها وميزها بين الموجودين.
٢- ثم في لحظة عجيبة عبر الأفق.
٣- رفعت نظارتها السوداء لتتأكد مما ترى. وجدت عينيه قريبتين منها. نظرات تعرفها النساء ويستعذبن ملوحتها.
٤- تتأمل بياض كفي الأمير ونسق أظفاره. أنامل النعمة. لم تتلوث بحبر مطبعة.
٥- ضحكته ناعمة مثل جلد كفيه، حنجره ملفوف بخيوط البريسم.
٦- تقف للوصي على الرصيف تنتظره كل صباح. تلوح له وهو في السيارة.

٧- تجري من بيتها في محلة السور حيث ينتظرها. بالأحرى تنتظره، غير بعيدة عن بوابة الدفاع. الأمير لا ينتظر أحدا. لكن الفكرة تسعدها. توهم نفسها بأن السيارة، عندما تحاذيها، تبطيء في سيرها. تلوح للجالس في يمين المقعد الخلفي.

لا أتصور بمقدور أي رجل أن يعبر عن مشاعر المرأة وأحاسيسها بقدر ما تستطيع المرأة أن تعبر عنها، سواء عن نفسها أو عن غيرها من بنات جنسها. كما أن المرأة بغريزتها العاطفية الأقوى من عاطفة الرجل بأستطاعتها أن تقرأ مشاعر الرجل وأحاسيسه أفضل منه. وهذا ما تسعى إنعام كججي في هذه الرواية التأكيد عليه، وأفلحت في مسعاها، وهي تتصدى

لسرد قصة حب ثلاث شخصيات بأسلوب شفاف ومرهف وشاعري، أبعدتهم الظروف غير الطبيعية التي مرت ببلدانهم عنها ليتنقلوا من دولة الى أخرى على أمل العودة اليها. تاج الملوك بسبب خروجها في مظاهرة ضد معاهدة بورتسموث وهي قريبة من سلطة العرش الملكي ولاسيما من نوري السعيد والوصي عبدالإله. وورديان بتخلي خطيبها عنها لذهابها الى حفلات عدي الصاخبة بدون إذن منه، مع أنها ذهبت رغما عنها لإطاعة أوامر أبن الطاغية، ذلك لتمردها عليه في دعوته الأولى، بعدم الإستجابة لها، فينتقم منها وهي من

العازفات المتميزات في العراق بفقدانها للسمع عن طريق صب الكحول في أذنيها. ومنصور البادي الإعلامي الكبير، ومستشار رئيس دولة فنزويلا هوغو شافيز كأي فلسطيني شرد من بلده المحتل، يجوب أصقاع العالم، باحثا عن عمل بفضل خبرته الإعلامية الواسعة. والشخصيات الثلاث بإستثناء منصور البادي فلسطيني، والشخصيتان الأخريان تاج الملوك ووديان عراقيتان، وإن كانت الأولى من أصول فارسية، إلآ أنها عاشت في العراق، وتنتمي اليه أكثر من إيران.

وما يلفت النظر، أن هذا الأسلوب المبني على الشفافية والحس المرهف والشاعرية الذي يفضي الى الرومانسية، لا يتأسس على الغرائبية ولا على الفانتازيا أو أي أسلوب آخر من الأساليب الروائية الحديثة المعروفة في الرواية، بقدر ما يتأسس على الأحداث الواقعية الممكن وقوعها في حياة كل إنسان، أو التي تقع، وتصوير حركة شخصياته وأفعالهم وسلوكهم وتفكيرهم وتذوقهم بالطريقة الأعتيادية نفسها التي تجري في الحياة، دون تهويل ورتوش وكولاج، وذلك من خلال تطعيمها بالوثيقة التأريخية كخلفية لأحداث الرواية، مثل معاهدة بورتسموث وثورة الجزائر وتونس وفنزويلا، وإنفصال باكستان عن الهند، والعهد الملكي، وعهد صدام، جاعلا من بعض قادة هذه الدول أبطالا في الرواية، البعض منهم بطلا سلبيا كعدي مثلا والبعض

الآخر إيجابيا كعبدالإله ونوري السعيد، بالرغم من أن هجرتها للعراق كانت لخشيتها من الثاني، بالإضافة الى توظيف التراث الشعبي المتمثل في الأغنية والأمثال الشعبية العراقية.

يكاد هذا الأسلوب السهل الممتنع النابع بالتزاوج بين عفوية فعل الشخصيات، وبين أواصر العلاقات الصادقة التي تربط بعضها بالبعض، تاجي بالبادي. ووديان بتاجي وبالعكس، وهكذا هذه الشخصيات مع الشخصيات الثانوية الأخرى، يكاد هذا الأسلوب أن يعم المتن الحكائي للرواية.

وتتجلى هذه العفوية والصدق من بداية الرواية، وتتضح ملامحهما أكثر في وسطها، وتبلغان مرحلة النضج في نهايتها. في البداية من خلال فضول تاجي الاطلاع على هوية الراقد في الغرفة التي يحرسها الشرطي في المشفى، وعندما تعرف أنه بن بلا، تحاول أن تراه وتتحدث معه، لأنها أنقذته من الموت في يوم ما. وكلا النزعتين الفضولية والإخلاص لشخص غريب، يتسمان بقدر كبير من العفوية والصدق. العفوية في تصرفها بشكل طبيعي، أو كأي أنسان أعتيادي. وإخلاصها في إنقاذ بن بلا من الموت، تيمنا بالمناضلين الذين يضحون بأرواحهم قربانا للوطن.

كما يمكن ملاحظة هاتين النزعتين في علاقة الصداقة الغريبة التي تجمع بين تاج الملوك المسنة، وورديان الشابة، بالرغم من التناقض القائم بين شخصيتيهما، وعدم أتفاقهما مع بعضهما على الكثير من الأمور التي سنتناولها لاحقا.

حديث وديان عن طريق السرد الذاتي عن تاجي، وهي تصعد الدرج في طريقها الى شقتها من ص٧٥ – ٧٨، تنعتها مرة كما لو أنها تعبر عن خلجاتها لحبيبها وأعز مخلوق لديها، وقد سمعتها تترنم بأغنية: يا نبعة الريحان حني: (غناء تسلل إلي من وراء الباب، أنا التي ما عدت أصلح لألتقاط ما تشي به الجدران. لكن الحس وصلني. بركة من تلك البركات الصغيرة التي ظلت تفاجئني طوال علاقتي بها.). وتقوم مرة أخرى بخدمتها وقضاء حاجاتها من خلال مسح وجهها وإزالة القذى من عينيها ومشط شعرها: (مثلما كانت أمي تمشط جدائلي في الصباح. تغرس المشط بحنو في مقدمة الرأس، ثم تهبط به حتى نهايات الخصلات التي تغطي كامل ظهري. تحترس ولا تشد وتغني لي لئلا تؤذيني).

وفي وسط الرواية، في السرد الخارجي، في الصفحة ٢٠٦، وورديان تنادي شبح حبيبها الذي يحضر في العتمة، ليلحس قدميها، ويمتص أصابعها: (أبدأ بالصغير. . بالصغير يا عطاري. . العسل يصبغ حلمتيها. تغيب في غيمة وهاجة. يتهدج تنفسها. تصعد

حمى الى بطنها. يهتز كيانها. تشهق عميقا وتخبو. تهمد مبللة بالعرق.). تذكرني مص الأصابع وصبغ الحلمتين بالعسل برواية (تمر الأصابع) لمحسن الرملي.

وفي نهاية الرواية في العلاقة الحميمية المتخيلة من قبل تاجي عن طريق السرد الذاتي، مع منصور البادي: (قلبي أستدل عليه وأنبأني: ذلك هو. تنسمت رائحته قبل أن تلتقي نظراتنا. شميت ريحته والله! ما زال عرقه في أنفي. الولد الخجول الذي مسته شرارتي في كراتشي قبل. . التأريخ! وهو أيضا ميزني قبل أن يسمع غنائي. تعرف على الفوح الذي أدهن به شعري).

ومن هنا تنحو نزعة هذه الثنائية المتمثلة بالعفوية وصدق الشخصيات التي تفضي الى تكوينات لصور في غاية الجمال التحكم في الخطاب الروائي على النحو الذي تم توضيحه في كيفية بناء الشخصيات وحركتها في الفضاءات المرسومة لها. والمفارقة في هذه الثنائية القائمة بين الشخصيات الرئيسة الثلاث، هو أنها مبنية على التناقض فيما بينها، ولا سيما بين تاجي ووديان، أو كما قول الساردة: (تعيش كل منهما شخصيتهما قانعة بها). وتقر وديان بأنها أضعف من أن تكون ندا لتاجي، ذلك لأن وديان عصية على الحب، بينما تاجي قنبلة جنسية، لا بل آكلة الرجال خلقت لتبذل بلا حساب. كما أن عراق وديان غير عراق تاجي، وزمنهما مختلف، كما أن هذا التناقض الأقل حدة والأقرب منه الى

الإختلاف، يقوم بين تاجي ومنصور البادي أيضا، ذلك أنها مطرودة من بغداد، أما هو فقد غادر بيتا صار بيد اليهود (فلسطين). بالإضافة الى ذلك أنها بركان، وهو سلسبيل. ويمتد هذا الإختلاف ولكن بشكل غير معلن الى حد ما الى زعماء العراق الذين قادوا البلد في العهد الملكي والصدامي، لتعلن الساردة أنحيازها للأول من خلال حب تاجي لنبرة نوري السعيد حتى وهو يصرخ، وإنجذابها لعبدالإله، والشيء نفسه بالنسبة لتاجي والطبيب يبلغها بقتل الملك وهي على وشك الإنجاب، عندما شقت صرختها فضاء الغرفة. وبالمقابل بغض وديان لعدي بفعل ما سبب في فقدان سمعها. ويظهر هذا الإختلاف المشوب بالأنحياز الى طرف ما دون الآخر في وجه المقارنة والشبه القائمين بين بهجت العطية وفهد، وهما تلميذان معا في البصرة. يتشابهان في الاسم، ولكنهما يختلفان في الإنتماء، الأول تربى بيسر وصار مديرا للأمن في العهد الملكي، والثاني أعدم في هذا العهد، بعد أن أستلم قيادة الحزب الشيوعي العراقي.

إن أنحياز الساردة لفهد دون العطية يتضح عبر أنضمام تاجي الى صفوف أصدقائها الطلبة المتظاهرين، وطريقة سرده لمحاكمة فهد، وإشادته بقدرته على القيادة من خلال تحويل الحبس الى مدرسة حزبية، وقراءة تاجي لخبر إعدام فهد من راديو كراتشي: (بصوت عميق محايد غريب على أذنها، خلعت من حنجرتها

رنينها الطبيعي. قرأت الخبر بدون روح. بنبرة خشنة مثل حبل مشنقة). وبالمقابل عدم الأنحياز الى العطية، ربما لطلبه من تاجي أن تكتب التقارير في الوسط الذي تتحرك فيه خاصة وهي صحفية وتحتك بمختلف الطبقات الأجتماعية في بغداد العاصمة، أي أن تصبح جاسوسة، لترضخ لطلبه ولكن على مضض ومن دون أن تزوده بالمعلومات التي يستفيد منها وتلحق الضرر بالآخرين. وبمرور الوقت يفطن هو الآخر بخبرته الطويلة بممارسة العمل في دوائر الأمن اللعبة التي تلعبها تاجي معه.

(لقد بين باختين أن ظاهرة تعدد الأصوات أو تعددية أشكال الوعي في الرواية الحديثة تمنح أهتماما خاصا للمنحى الحواري في الرواية، هذه النزعة التي أستطاعت أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجهات الأيديولوجية المباشرة للمؤلف).٢

لرسم معالم وأبعاد كل شخصية من الشخصيات الثلاث بأختلافها وعدم تطابقها مع معالم وأبعاد الشخصيتين الأخريين، أكسبتها الساردة النزعة الحوارية التي يشير اليها باختين، ما جعلها إتساقا مع هذ الإختلاف وعدم التطابق، أن تتعدد الأصوات فيها، وبالتالي تتحرر من سلطة المؤلف. وتكمن هذه الحوارية في كيفية حركة

الشخصيات الثلاث داخل الفضاء الروائي، في تعاملها مع بعضها من جهة وتعاملها مع الشخصيات الثانوية الأخرى، بما فيها الأشياء المحيطة بها.

إن تعدد الأصوات الثلاث تتجلى، في تمرد تاجي ووضوحها، بعكس شخصية وديان المستسلمة والمكبوتة لمشاعرها ورغباتها. ربما لغدرها من لدن الشخص الذي أحبته، وإضطهادها من قبل أبن حاكم البلد الذي تعيش فيه. بينما يتحلى منصور البادي بشخصية هادئة ورزينة بحكم عمله الدبلوماسي والإعلامي. إن تاجي شيطان بعينه، أما البادي فهو طفل بريء. وبين البراءة والشيطنة، أو بين الجنة والنار، تختار وديان المنطقة الساكنة في وسطهما، لتسرح في تخيلاتها في العتمة.

إن تاجي لم تتمرد على نوري السعيد وعبدالإله فحسب، الأول من خلال الخروج ضده في مظاهرات الطلبة، والثاني برفضها إستلام السيارة التي أهداها لها عن طريق صاحب إحدى الشركات للسيارات، وإنما على كل الذين أحبوها، وحتى على والدتها بسبب زوجها الذي كان يتحرش بها، تمردت عليها بتحديها لزوجها، عبر عدم غض نظرها عنه وهو: (يداعب عضوه بيسراه)، والمفارقة هي التي تشعر بسطوة صباها عليه، أو كما قول الساردة: (تراه خائفا مرتبكا أكثر منها. تستطيع أن تأمره فيلبي، أن تخلع نعلها وتمد له قدمها فينحني ليقيل القدم الصغيرة). ما عدا شخص واحد لم

تستطع أن تتمرد عليه، بل بالعكس هو الذي يتمرد عليها، إنه الرسام (أكرم شكري) الذي كان يرسمها وهي عارية، من خلال عدم إستجابته لإغوائها له: (وتستلقي وتستكمل غفوة مفتعلة. تغمض عينيها على أمنية يائسة. أن تحس بأصابعه. حتى لو خنقها). وبشكل من الأشكال تتمرد على منصور البادي أيضا، عندما رفضت اللقاء به مخافة أن يراها في سن متقدمة. وبعثت وديان تبلغه بسفرها.

غالبا ما تكون البطولة بصورة جماعية في روايات المتعددة الأصوات. غير أن البطل في هذه الرواية هي تاج المروج، بالرغم من أنها لا تعبر عن صوتها إلآ مرة واحدة فقط، في الوقت الذي تعبر فيه عن رأيها وديان سبع عشرة مرة، والسارد خمس عشرة مرة. ولكن لأن معظم الأصوات الصادرة من هاتين الشخصيتين، تدور حول تاجي، وأن قوة الشخصية وعلو كعبها في الرواية وتمايزها عن الشخصيات الأخرى، تأتي من خلال حديث االشخصيات عنها (السرد الموضوعي)، وليس عبر حديث الشخصية عن نفسها (السرد الذاتي). لهذا السبب أعتقد أن البطل في هذه الرواية هو تاجي، بالرغم من عدم خلوها من تعدد الأصوات، بدليل أن عنوان الرواية: (النبيذة) جاء بناء على اللعنة التي حلت على تاجي من يوم مغادرتها بغداد.

تكشف إنعام كججي في روايتها هذه عن إحاطتها بأسرار لعبة الكتابة الميتا سردية، وهي تنتقل بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي والتتداخل بين أصوات الشخصيات والسارد الضمني، بالإضافة الى تبنيها لمنحى الميتا روائي من خلال إدخال صوت الراوي العليم في أحداث الرواية في نهايتها ليصبح بطلا من شخوص الرواية.

ساد التبئير أو اللاتبئير في هذه الرواية من خلال سرد الحدث عن طريق الراوي العليم الملم بدواخل الشخصيات، متجليا في الرؤية التالية: (هاجت خفافيش ماضيها وهي تسمع الأسم. وخزها قلبها وتسارعت دقاته. لم تصدق أن نزيل الغرفة التي تقع في الطابق الخامس على مبعدة أمتار من غرفتها في مستشفى غراس هو بن بلا.). أو كما في هذه الجملة: (فكرت أن على صائدي الفراشات الخروج لإستدعاء الربيع الى باريس). إن الراوي العليم في المثال الأول يفقه أنها تفكر بماضيها، في سعي منها لإستحضاره ليدخل في تجاويف قلبها، وفي الثاني في دماغها ليعرف بماذا تفكر.

مثل التبئير، يسود التزاوج بين صوت السارد وصوت الشخصية، لتبدو الجملة وكأنها تصدر من الشخصية، مع أن السرد سرد موضوعي وليس سردا ذاتيا، كما في هذه الجمل:

- تحاول أن تتخيل ردة فعل شرطي الحراسة لو قالت له أنها حاولت أغتيال المريض القابع وراء الباب.

- قالت أنها تبعته الى فندقه ورقدت بجواره وتساقيا الغرام مرة ومرتين.

- قال لها أن أبوابه ستكون مفتوحة لها متى ما شاءت.

- وقال لها إن المحمرة مدينة من عصر الأسكندر الكبر القائد الذي غزا البلاد قبل الميلاد.

تفيض الرواية بالسرد الداخلي المخاطب، أو المتكلم، وسأضرب بستة نماذج:

- تعال يا شمعون نعقد أتفاقا. هبني ميتة مرسومة بريشة فنان أنطباعي وسأستسلم لك متى ما شئت.

- طرشاء! هل سمعتم! إنها متنكرة في زي طرشاء! لماذا توقفتم عن الرقص؟ أرقصوا كلكم وأرفعوا صوت الموسيقى. صاحبتي طرشاء ولن تتضايق.

- هل تذكر نظرتها الولهى وهي تتكيء على جدار الباخرة؟ تواعدتما على أمل لقاء قريب. تركتك وحيدا في كراتشي ومضت الى طهران. يا لعذاب الفراق من عذاب،أنا ذقته أيضا يا سنيور البادي. لكن ليس من الضروري أن أحكي لك كل هذه الهوامش.

- كنت تتحدث بسرعة ولهفة. تريد الأنتهاء من المجاملات لتدخل في المهم. سألتني إن كنت أمانع في طلب الكحول. الكوهول. قلتها كما يلفظها الأجانب. وكذبت عليك. طلبي

- أنا كلي احاسيس يا تاجي ولي شجرة رغبة كثيفة الأغصان.

وفي السرد الداخلي (المونولوج):- هذا عمرك يا تاج الملوك، عيشيه حتى الثمالة. وإذا مستك نسمة ببردها فلا بأس ان تطلبيه من الممرضة. أو أن تنتظري مجيء صديقتك الصغيرة لزياتك. لماذا تأخرت؟

وفي هذه الجملة:- ثم يحدث لك يا تاجي أن تصطدمي وأنت في غبش متاهتك بمفتاح صغير، وتهجسين أنه يقود الى المفتاح الكبير.

اما في السرد الخارجي فقد أحتوت الرواية مثل هذه الجمل:

- تضحك الممرضة المولودة في المارتينيك وتتلوى من الضحك.

- تأتي وديان ماشية في الممر الطويل على رؤوس أصابعها.

- رفعت نظارتها السوداء لتتأكد مما ترى. وجدت عينيه قريبتين منها.

بعض الأرقام تتعدد فيها ضمائر السرد، وتنتقل من ضمير الى آخر، كما في الرقم (٢٦)، إذ يبدأ بضمير الغائب في البداية، وبعد صفحة واحدة تقريبا، الى جملة: (للسحب الكثيفة الداكنة) ، ومن هذه الجملة الى (محمد علي جناح) تستخدم الساردة ضمير المتكلم المخاطب. ومن جملة (مشى منصور في شوارع كراتشي) الى نهاية الصفحة، تنتقل الساردة ثانية الى الضمير الذي بدأ فيه رقمه وهو ضمير الغائب. وهكذا في معظم الأرقام الأخرى للرواية.

ثمة نوعان من أنماط الشخصية من حيث بنائها في الرواية، وهما الشخصية المستديرة والشخصية المسطحة. فشخصية تاج الملوك، شخصية من النمط الأول، ذلك لأنها شخصية غير مستقرة، ودائمة التغيير سواء في أفكارها أو مواقفها، أو كما يرى تودوروف: (أنه من الأفضل أن نحدد الشخصيات العميقة بكونها تتوزع على أوصاف متناقضة، في هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الدينامية.)٣. ويشترك منصور البادي مع تاج الملوك في كونه هو الآخر من نمط الشخصية المستديرة، لا لكون شخصيته مثل شخصية تاج الملوك شخصية متناقضة، وإنما لكونها دينامية، في حركة دائبة. بينما وديان شخصية من النمط الثاني:

(وهي شخصية أحادية البعد تتميز بمدى ضيق ومقيد من أنماط الكلام والفعل والشخصية المسطحة أو المنطقية كما يطلق عليها، وهي تدور حول فكرة واحدة، أو صفة واحدة، يمكن إختزالها والتعبير عنها بجملة واحدة لكونها تبقى على وتيرة واحدة أما شريرة وأما خيرة.)٤

بالتعويل على هذين المصدرين، سنحاول التأكد من خلال حركة الشخصيات الثلاث في الفضاء الداخلي للرواية، وعلاقة الشخصيات مع بعضها الآخر، مديات إنتماء الشخصيات الثلاث الى النمطين السالفي الذكر.

ويظهر هذا التناقض في شخصية تاج الملوك، إبتداء من مشاركتها في مظاهرة الطلبة، مع أنها جاسوسة، وتهتف ضد حكومة نوري السعيد، إلآ أنها تتوقف عن الهتاف حين صاح المتظاهرون: (نوري السعيد القندرة)، وعدم تشخيصها لأحمد بن بلا للجماعة التي كانت تعمل معهم لأغتياله، مع أنها كانت واثقة بأنه هو الشخصي المعني. ويتجلى هذا التناقض بشكل أكبر، وهي في معرض حديثها عن نفسها قائلة: (وسيشم من سيقف على شاهدتي رائحة الحياة التي عشت، متقلبة ما بين القداسة والفجور. تفاصيل معيبة أعاود الإحتفاء بها وأوقد لها أعواد البخور. أحتفي ببسالتي ولا أخجل من حقارتي). كما في هذه الجملة التي تأتي على لسان السارد: (تجد هوايتها في الغواية والصد. تتلون كما تحب).

أما كون وديان من نمط شخصية أحادية البعد، بعكس نمط شخصية تاج الملوك، ذلك لأنها لا تتغير من بداية الرواية الى نهايتها ولا تحاول أن تتحرر من الفكر الشرقي الذي تلبسها وجعلها تعيش في عالم منعزل ومغلق مع الأحلام والتخيلات التي تراودها في صومعتها العتمة. والعالم الوحيد الذي تحتك به ما عدا تأملاتها، هو زياراتها لتاج الملوك والإصغاء الى قصص غرامياتها المفبركة وغير المفبركة.

لو أردنا أن نفهم شخصية وديان، بوصفها شخصية أحادية الأبعاد، سوف لا نفهمها إلآ من خلال مقارنتها بشخصية تاج الملوك، بالأحرى هي وديان بنفسها تقوم بأجراء وجه المقارنة هذه بينها وبين تاج الملوك، وهي تقول: (إنها إمرأة حرة متمردة، تتعرى ولا تستحي. لو كنت مكانها لألتحفت بألف عباءة). أو كما تقول في مكان آخر: (خلقت تاجي لتبذل بلا حساب. وأنا عصية على الحب). ولعل عصيتها هذه جعل منها أن تكون شخصية أزدواجية. وتقر بنفسها بهذه الأزدواجية عندما تقول: (أشتهي وأستحي) وتضيف: (أجوع للإندساس بين ضلوع رجل. أحلم بالرعشة الأزلية، شهوة الوجود التي تنسيني أسمي وعمري ولغتي وإيماني فلا أعود سوى أنثى. أين أنا منها. وتبرر وديان أزدواجيتها هذه بالأحرى عصيها، في أن عراقها غيرعراق تاجي وزمنها غير زمنها كذلك، كما أن وهدة ذلها غير مرابع

أمجاد وغراميات تاج الملوك. وعلى الرغم من أن تاج الملوك تشجع وديان على المغامرة مثلها لتغادر إنطوائها وتعاشر الرجال وتتقرب إليهم، لكنها: (لا تجد في نفسها رغبة لمضاهاة تاجي. تعيش كل منهما شخصيتها قانعة بها . . أقبلت إحداهما عليها بشهية وأكتفت الأخرى بأن تكش عنها الذباب).

يشترك منصور البادي مع تاج الملوك في الشخصية المستديرة لا لكونه شخصية غامضة، بل لأنه شخصية دائمة الحركة والتنقل بين الدول والأعمال التي مارسها من أعلامي الى مذيع وأديب ومستشار، وأنجذابه الى الإحتكاك بالمجتمع، ولا سيما بالشعراء، ومثلهم العامة حيث: (يقصد شاطيء دجلة في العشيات، يرى الرجال يدسون ربعياتهم في جيوب ستراتهم). أن حب منصور البادي لتاج الملوك، لهذه المجنونة التي أزاحت كل عشاقها عن طريقها ما عداه، إن هذا الوله بين الطرفين يكفي ان يمنحه شرف الإنتماء الى نمطية الشخصية المستديرة.

صدرت رواية النبيذة لإنعام كججي عام ٢٠١٨، أي بعد سقوط النظام البائد بخمس عشرة سنة. وإذا كانت في روايتها هذه قد تصدت لعهدين من الحكم في العراق وهما العهد الملكي والصدامي، لتكشف من خلال نموذجيها تاج الملوك ووديان، دكتاتورية كلا العهدين، فإنها بعدم تصديها للمرحلة التي أعقبت عام ٢٠٠٣، أي

هذه المرحلة التي تعد أسوأ المراحل التي مرت بالعراق، كأنما بوعي أو دون وعي، تسعى الى تطبيق نظرية وولفغانغ آيزر في الفجوات المتروكة في النص وأن على المتلقي أن يملأ هذه الفجوات. أقول هذه المرحلة لأن المؤلفة بتعرضها اليها لكانت قد دونت روائيا مأساة الشعب العراقي بالمراحل الثلاث التي شهدها منذ تأسيس الدولة العراقية عام ١٩٢١، ولحد يومنا هذا.

يقول آيزر: (إن الفجوات، أي عدم تحقيق التوافق بين النص والقاريء هي التي تحقق الإتصال في عملية القراءة ولا يمكن تصور مثل هذه الفجوات إلآ على أسس ملموسة، لذا فإن آيزر يتجنب نموذج النص الواضح الخالي من الفجوات، بل يعتمد على خطاب النص الذي يحتوي على أفكار تحتاج الى متلقي يملأ فراغات النص لبناء عملية الفهم).

وفي نهاية الرواية يحاول الراوي العليم أن يتدخل في أحداث الرواية ليصير بطلا من شخوصها، بهدف أن يدفع أحداثها بإتجاه موت تاج الملوك، وبالتالي أن تختتم الرواية بنهاية مغلقة، إلآ أن تاج الملوك تمردت عليه، ذلك لأنها: (مازالت والرواية ماثلة للطبع تتحامل على نفسها وتعد شايها بنفسها وتحليه بأصبعها. . . وترتجل بصوتها الأعجوبة موالا يبدأ خافتا ثم يصعد):

أوف يابا يابا يابا. . .

الضيم بديار الربع ونسة

والموت ببلاد الغرب وكسة. . . يا يابا. . .

تأتي الرواية على نهايتها بخروج وديان الى الشرفة وهي تغلق الباب الزجاجي ورائها، فينقطع الصوت. وفي الوقت الذي تتأمل فيه الطبيعة بسحرها الخلاب، يصدر من داخلها صوتان بخفوت، أو هكذا يبدوان، يعبر الأثنان، بالرغم مما تلتقطه عيناها من سحر الطبيعة البانورامي البديع، عن عدم إكتمال جماله لخلوه من نخلة. في إشارة الى أن جمال العراق أبهى من جمال دول الخارج، أو ربما توحي مفردة (نخلة) الحنين الى العراق، وربما أيضا رغبة وديان العودة اليها، وهي هكذا قابلة لمختلف التفسيرات والتأويلات، والغرض منها تحرر الرواية من هيمنة الراوي العيلم من جهة وإختتامها بنهايات مفتوحة من جهة أخرى.

المصادر:

١- تقنيات السرد من منظور النقد الروائي. تأليف أشواق عدنان شاكر النعيمي. الناشر دار الجواهري. الطبعة الأولى ٢٠١٤.

٢- المبنى الميتا- سردي في الرواية. تأليف فاضل ثامر. دار المدى. الطبعة الأولى عام ٢٠ ١٣.

٣- تقنيات السرد من منظور النقد الروائي. تأليف أشواق عدنان شاكر النعيمي. الناشر دار الجواهري. الطبعة الأولى ٢٠١٤.

٤- أشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر. تأليف مصطفى جلال مصطفى. دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى ٢٠١٦.

3- التناص والحلم... في النوم في حقل الكرز....لأزهر جرجيس

مثله مثل يوسف زيدان في المقدمة التي كتبها لروايته (عزازيل) بأسم المترجم، في سعي منه لإيهام المتلقي بأن روايته هذه مكتوبة باللغة السريانية، ويعود زمن كتابتها الى عام ٤٣١م، كذلك يلجأ أزهر جرجيس في المقدمة التي كتبها لروايته (النوم في حقل الكرز) الى الطريقة نفسها في المقدمة التي كتبها لروايته هذه بأسم المترجم أيضا، لإيهام المتلقي، في محاولة منه لإقناعه بحقيقة وقوع أحداثها، وذلك من خلال التعويل على المخطوطة التي كتبها سعيد ينسين باللغة النرويجية وترجمتها الى اللغة العربية من قبل المؤلف الذي ينوب عنه السارد الضمني في سرد الأحداث، أثر وقوع ساعي البريد بخطأ غير مقصود، في وضعه لبطاقة الدعوة الموجهة لجاره في صندوقه، ليغدو هذا الخطأ عاملا مساعدا لتعارف السارد على رئيسة تحرير صحيفة داغ بوستن الواسعة الإنتشار، لحضوره حفل يوبيلها الذهبي، حيث تسلمه (هيلينا يورستاد)، وهذا هو أسمها، في هذا الحفل مخطوطة نرويجية مكتوبة بخط اليد لنشرها، منتظرة كل هذا الوقت من أجل ان تعثر على مترجم للعربية.

نستدل من هذه المقدمة، بغض النظر من أن السارد الضمني هو الشخصية المحورية في الرواية، أن أحداثها مبنية على التناقض أو الإيهام، إبتداء من إستلام السارد رسالة جاره التي وضعها ساعي البريد عن طريق الخطأ في بريده، مرورا بأسمه (سعيد)، وإنتهاء بمفردة (الجنة) الموعودة في النرويج، والتي تتكرر كثيرا في الرواية، فضلا عن الظروف الكارثية التي حلت في العراق، بسبب الغزو الأمريكي والأحزاب التي جاءت بها أمريكا لتحكم العراق بعد سقوط نظام صدام.

واللافت للنظر أن هذا التناقض يخلو من الغرائبية وتهويل الأحداث، ويستند الى الأحداث الحقيقية التي مرت بكل فرد من أفراد الشعب العراقي بالتعبير عنها بأسلوب ساخر وبدون زعيق ولا مغالاة أو خطل. ورغم ذلك نجد المتعة في قراءتها، والجمالية في أسلوبها الميتا السردي. أقول بالرغم من ذلك، لصعوبة بلوغ الرواية هذه الثنائية، بمعزل عن التزاوج بين الخيال والغرائبية، أو بين الواقع والخيال التي تعيشها شخصيات الرواية، وتمر بها أحداثها. ذلك لندرة من الروايات التي أتخذت من هذا الأسلوب نهجا لها، أستطاعت أن تشق طريقها بنجاح، وروايتنا هذه هي واحدة من هذه الروايات. ولكن هذا التناقض لم يكن ليظهر في هذه الثنائية، بمنآى عن تطعميها بالسخرية، ليفضي الى وضوح خطاب الرواية

من جهة، وإشاعة الكوميديا السوداء فيها من جهة ثانية، وتجلي بنياتها السردية المستقاة من أسلوبها السهل الممتنع من جهة ثالثة.

يظهر أول ما يظهر هذا التناقض في أسم بطل الرواية الذي هو (سعيد)، بينما هو عاش الى آخر يوم في حياته تعيسا، فقد ولد دون أن يرى والده، لأنه كان قد أعدم لأفكاره اليسارية، وترك العراق وأمه ودراسته الجامعية، لنكتة تافهة عن قائد الضرورة، وعانى الأمرين في طريق هجرته الى النرويج، وماتت الفتاة التي أحبها في هذا البلد، ودهست الشاحنة جمجمة والده الذي أخرج جثته من أحد القبور الجماعية على أمل أن يدفنها في حقل كرز كي يتحول الى شجرة كرز، شانه شأن جاره النرويجي (ياكوب يوندال) الذي أشترى بعد بلوغه السادسة والثمانين عاما حقلا للكرز، أوصى أن يدفن فيه بعد مماته. إلآ أن لوضعه من قبل جنديين بلا رتب في الحوض الخلفي المكشوف لسيارة البيكاب، وهو يحمل الكيس الذي بداخله جثة أبيه، وبسبب إرتفاع البيكاب الى الأعلى وهبوطها، ما أدى الى سقوط الكيس وما فيه على الطريق: (مرت في الأثناء شاحنة نقل سريعة ودهست الجمجة وسحقت العظام المتناثرة.).

وإذا كان التناقض الأول يقترن بأسم بطل الرواية، فإن التناقض الثاني يكمن في مفردة (الجنة) التي تتكرر أكثر من خمس مرات. تأتي في المرة الأولى مرتين على

التوالي على لسان صديق سعيد (جمال)، من خلال تأكيده على أن العراق بعد سقوط النظام، سيصبح جنة مثل لاس فيغاس، وفي المرة الثانية على لسان السارد وهو يخاطب صديقه جمال مازحا، مع أنه يعد ما يقوله نكتة الموسم، لعدم قناعته بأن نرويج هي جنة: (خلاص يا باش مهندس! قررت الذهاب الى لاس فيغاس). وفي المرة الثالثة تطلق هذه المفردة من قبل عبير، وهي تدعو سعيدا بالعودة الى بغداد قائلة: (أن بغداد قد تحولت الى جنة، وأنه لا يمر عليها شهر دون معرض فني أو نشاط ثقافي). وفي المرة الرابعة ساخرا سعيد وهو يقول: (لماذا تأخرت كثيرا بالعودة الى بغداد؟ بغداد جنة يا ناس. . !).

وإذا ما تابعنا مدى مصداقية أصوات الشخصيات المتعددة (البوليفونية) التي نعتت النرويج وبغداد بالجنة، لنرى أن الأحداث التي تواجه بطل الرواية، سواء في بغداد أو النرويج، تقع بعكس ذلك تماما. فالدلال الذي تحظى به الجالية العراقية في النرويج، كما أخبره أحد أصدقائه في عمان، لم تكن سوى كذبة، أو كما تأتي في الرواية آخر نكتة الموسم. ذلك أنه لم يحصل على اللجوء في النرويج إلاّ بشق الأنفس، وأن رئيسته في العمل: (هذه العجوز الستينية النحيلة، تكرهه بالفطرة، وتشعر حين تراه بأن عقربا قد لدغها في ما بين فخذيها). أما بخصوص إقامة المعارض الفنية

والنشاطات الثقافية شهريا في بغداد وبدون توقف، يكفي أن السارد أثر عودته الى بغداد وهو في طريقه الى الفندق، أن يرى نصب الحرية وهو من أبرز الرموز الفنية والثقافية في العراق، مصفرا وقد نالت الشظايا من ساعديه، ليفهم أن (عبير) التي ترتبط معه بعلاقة حب هي الأخرى تكذب عليه، في سعي منها لربما لتطوير هذه العلاقة الى زواج. بينما الجملة التي تأتي على لسان السارد في تساؤله عن سبب تأخره بالعودة الى بغداد، بوصفها جنة. ما هي إلآ صرخة سخرية مقرونة بغضب بوجه الذين أوصلوا بغداد الى الدمار والخراب: (كانت الميليشيات قد بدأت آنذاك بفرض سيطرتها على أحياء بغداد، وامست لكاتم الصوت الكلمة الفصل في التنافس بينها. مصطلحات جديدة هي الأخرى باتت تردد في المقاهي والصحف ونشرات الأخبار، سيارة مفخخة، حزام ناسف، عبوة لاصقة، ميليشيات شيعية، ميليشيات سنية. . الخ).

أتبع السارد النظام الترقيمي في سرد أحداث روايته، موزعا إياها على ثلاث وستين رقما، شارعا بها في ثلاث صفحات للإستهلال، وصفحتين للخاتمة بعنوان (تتمة). تبدأ الرواية بحلم السارد بأبيه الميت، وتنتهي بهذا الحلم كذلك. ويتكرر هذا الحلم في الرواية تسع عشرة مرة بالتمام والكمال. كما أن أحداثها لا تسير وفق نظام دقيق ومتسلسل، وإنما بطريقة القفزات التي تتداخل

فيها الأحداث، لتتقدم الأحداث المتأخرة على الأحداث المتقدمة. وعمد الى إتباع هذه الطريقة، إبتداء من مستهل روايته التي تبدأ من حيث تشرف على نهايتها، وعبير تحثه بضرورة العودة الى بغداد فورا، لأمر هام وغير قابل للتأجيل. وهذا الأمر الهام يتمثل بالعثور على مقبرة جماعية تضم أربعين جثة لليساريين الذين أعدموا في زمن صدام، وقد تكون جثة والد السارد ضمن هذه المجموعة، ليقوم بدفنها في قبر يليق بالتضحية التي قدمها لأبناء شعبه، جاعلا من حياته قربانا له.

تزحف الأحداث المتأخرة هكذا على هذا المنوال في الرواية الى الرقم (٩) تحديدا الصفحة (٣٢)، حيث تشرع الرواية من البداية الى الرقم (١٣) ص٤٤، حيث تبدأ بتقدمها المتأخر، وهكذا دواليك الى نهايتها، يستمر السارد في لعبته الفنية هذه القائمة على أسلوب الميتا سردي، من خلال التعويل على الوثيقة، أي مخطوطة الرواية المكتوبة باللغة النرويجية، وظهور صوت السارد وأصوات عدد من الشخصيات الثانوية فيها، بالإضافة الى إستخدام أسلوب ظهور الأب في أحلام أبنه السارد. وفيها غالبا ما تتلاشى صورة الأب، وتكون ملامحه غير بادية للعيان، والأصح هو يتعمد ذلك، وهذا التعمد ما هو إلا صرخة التنديد والإحتجاج بوجه الذين تحملوا مسؤولية قيادة العراق، ولهثوا وراء مصالحهم،

ناسين ضحايا القبور الجماعية، وقد يوحي هذا التلاشي الى صعود الأب الى السماء، بإعتباره شهيدا.

إن السارد تجنبا لإنزلاق أحداث روايته بإتجاه المباشرة والتقريرية من خلال الثنائية التي عول عليها، فقد واجه هذه الثنائية بأسلوب يقف بالضد منه تماما، لغموضه. بسبب إعتماده على تفسير وتأويل الرموز المقرونة بالأحلام التي تترآى للسارد، ألا وهو الأسلوب السوريالي. وهو بذلك خلق نوعا من التوازن بين الأسلوبين. الأسلوب الغارق في الواقعية، والأسلوب الغارق في الخيال والتأمل.

ولأن حبكة الرواية تكمن في قبر الأب (الشهيد)، وأحداثها تتجه نحو تعرية الذين حكموا العراق بعد عام٢٠٠٣، فقد لجأ السارد من خلال تكرار الأحلام الى التصدي لكل المثالب التي جاءت بها الأحزاب الحاكمة، معبرا كل حلم عن مثلب لا يشبه المثالب الأخرى ويختلف عنها.

وإذا كانت ملامح الأب غير بادية للأبن السارد في الحلم الأول، فإنه في بقية الأحلام تتلاشى، كما في الحلم الثاني، عندما تحجب سرب الخفافيش عنه الضوء، في إشارة واضحة الى خيانة وغدر أزلام السلطة التي أستلمت زمام الحكم بعد زوال نظام صدام للشهداء الذين أعدموا في زمن الطاغية: (تراءت لي حين قرأت

التقرير جثة أبي نائما على ظهره في حفرة يكشف عنها القمر، فندهت عليه، لكن سرب خفافيش سوداء حجب عنه الضوء وتلاشى). أما الحلم الثالث يوحي عبر أرتفاع منسوب الدماء في الحافلة، الى دماء العراقيين التي سالت بفعل الإقتتال على الهوية: (أرتفع منسوب الدماء وبدأت أختنق، التفت الرجل النازف نحوي، فكان أبي). والحلم الرابع في إحتراق المنزل الى دمار وخراب بيوت كل العراقيين: (مددت يدي كي أزيل القماشة اللعينة عنه، لكن أمي خرجت من بين النار وهي تحملني، فسقط السقف علينا، وتلاشت صورة أبي من سقف الغرفة). وفي الرابعة الى كتابة التقارير عن أبيه أقرب الناس اليهم وهو خاله الحزبي: (أشعلت سيجارة أخيرة لعل دخانها يكمل وجه أبي، لكن كلب الجيران وقف تحت الشرفة ليطلق نباحا على دفعتين: هف. . هف، فأنتبهت، وتلاشى). وفي المرة الخامسة متسائلا ومعاتبا رفاقه عبر جملة: (أين قبري؟)، (مددت يدي كي أمسك به محاولا الوقوف لكنه تلاشى). وفي السادسة، بالإيحاء بنظرة تشاؤم الى مستقبل العراق: (وهو ينظر نحو أبنه بشفقة على غير العادة. كان مكشوف الوجه تماما، وسيما ومشرقا رغم أنهار الحزن المحفورة في جبينه. مددت يدي نحوه، فأمسك بها أخيرا، وتلاشينا).

وإذا ما حاولنا ثانية تحديد الجمل والعبارات التي يوحي اليها السارد، لفك رموزها للأحلام التي تترآى له، لوجدنا أن الخيانة في الحلم الثاني تستمد ركيزتها من سرب الخفافيش السوداء التي حجبت ضوء الشمس عن الضحية. وفي الحلم الثالث من مفردة (الحافلة) الرامزة لبيوت كل العراقيين، والرابع الى كلب الجيران، والخامس الى رفاق الضحية، والسادس الى الشفقة بأبنه لقراءته لمستقبله ومستقبل العراق، بما يوحي الى المجهول أو الطريق المسدود. ولكن في هذا الحلم لم يتلاش الأب لوحده فيه فقط، بل تلاشى معه السارد، عبر مفردة (تلاشينا) في إشارة واضحة الى تلاشي الكل، في إيماءة توكيدية الى صعوبة عودة العراق الى سابق عهده.

بالإضافة الى الثنائية التي وظفها السارد في حياكة معمارية روايته هذه، بالتوازي مع الأسلوب السوريالي الذي يعتمد على الرمز المشبع بدلالات موحية، فقد وظف حبكة الرواية المتمثلة في قبر الأب المفقود أيضا، للغرض ذاته، بإعتبار هذه الحبكة، تكشف عن تناصها مع نصيين آخرين، وتلعب دورا بارزا في تجلي أبعاد خطابية الرواية، وهما نص مسرحية: أنتيكونا لإسخيلوس وسوفوكليس. ونص رواية: (حدائق الرئيس) لمحسن الرملي.

مثلما تبدأ الرواية بجملة: (أين قبري)، كذلك تنتهي بالجملة نفسها. كما أنها مثلما تبدأ برسالة عبير التي تحث السارد بالعودة الى بغداد، لإكتشاف مقبر جماعية، كذلك تنتهي بمحتوى الرسالة نفسها والموجهة اليه من قبل عبير أيضا.

ويكشف تناص هذه الرواية مع مسرحية أنتيكونا من خلال إلحاح أنتيكونا على دفن جثة شقيقها، بالضد من سعي خالها كريون الرامز للنظام، بعدم دفنه، ومع حدائق الرئيس عبر مناهضة قسمة دفن رأس والدها دون العثور على جثته، بيد إن سعيها بهذا الإتجاه يبوء بالفشل لإعتراض رجال القرية عليه. شأن نظامنا الحالي الذي لم يكتف بعدم الإهتمام بقبور الشهداء وإهمالها، وإنما قام بدهس جمجمة الأب، لتتبعثر عظام هيكله العظمي في كل الإتجاهات، وهو بذلك من خلال ممارساته هذه فاق بأضعاف ما مارسه كريون تجاه أنتيجونا، وأضعاف ما مارسه رجال القرية حيال قسمة. (لقد سمعت صوت أبي وهو يصرخ قبل أن يتهشم رأسه تحت إطارات الشاحنة).

بالرغم من ان الغلبة في الرواية هي للسرد الذاتي، بوصف السارد الضمني هو بطل الرواية، إلآ أنها تبدأ بالسرد الموضوعي، من خلال الوصف الخارجي للأب، وهو يقف على ساق واحدة مثل تمثال أصابته شظية تائهة. وبعد أربعة أسطر ينتقل الى السرد الذاتي،

عبر جملة: (حاولت الإقتراب منه)، وبعد كلمة واحدة وهي: (لكنه) ينتقل الى تعدد الأصوات الصامتة، المتمثلة في إشارة الأب نحوه ألآ يقترب، وفي الصفحة نفسها يمتزج صوت السارد بصوت الأب، وهو يقول:(أين قبري؟). ثم مرة أخرى يعود الى السرد الذاتي: (أقتربت منه بغية التعرف على ملامحه). ومن جملة: (كان يملك ثقبا واسعا في جسده، الى آخر جملة في الصفحة: (في الجزء السفلي منه)، الى السرد الموضوعي، بالتعويل على الوصف الخارجي الذي بدأ به وبالسرد الموضوعي في بداية الرواية.

في هذا الإستهلال المتضمن صفحة واحدة فقط، لم يشتغل السارد على كافة أنماط السرد الروائي الى حد ما فقط، وإنما على حبكة الرواية أيضا، كاشفا عن الحدث الرئيس لها، من خلال الإيحاء الى موت الأب بشكل غير طبيعي، وعدم العثور على قبره. ومثل ما أشتغل السارد في الإستهلال على مختلف الأنماط السردية، كذلك فإنه بالطريقة نفسها يشتغل في نهاية الرواية، وبالتأكيد على جملة (أين قبري؟) التي تأتي مرتين الرواية، مرة في إستهلالها، ومرة في نهايتها. متنقلا من السرد الموضوعي، كما في جملة: (كان ياكوب قد أشترى بعد بلوغه السادسة والثمانين). الى السرد المخاطب، كما في: (سيد ياكوب لماذا تريد الدفن في هذا الحقل؟). وفي هذه الجملة أيضا التي تدل على السرد

المتكلم المخاطب، والسارد يخاطب والده ليكشف من خلالها خطاب الرواية وإنغلاق نهاياتها، عبر القرار الذي يتخذه السارد بالرحيل الى النرويج: (لكني أود أن أصارحك بأنك قد فشلت مرتين، مرة في حياتك، ومرة في مماتك، فلا حياتك حياة ولا مماتك مماتٍ! عذرا يا أبي لا أريد أن أكون فاشلا مثلك، لذا قررت الرحيل).

(النهاية المقفلة هي طريقة في إنهاء التعبير عن فكرة ما أو محاججة، لذا فإن طرح النهايات المقفلة وإستبعادها يعني الولع بالمحاججات المفتوحة النهايات، وهو ما يعني أن ثمة رغبة ملحة لدى الكاتب في التلميح بان الكثير مما يمكن قوله في هذا الشأن)١.

إن السارد على إمتداد الرواية لا يخفي تعاطفه مع اليسار، ربما بحكم إنتماء والده الى هذا الطرف، ولكنه في النهاية يتحرر من هذا الإنحياز، وذلك عقب إطلاعه على حقيقة موقف الأحزاب التي جاءت بعد عام ٢٠٠٣ من الشهداء. وهذا الإنحياز غالبا ما ينطوي على الروايات التي تنتهج منحى السرد الذاتي، أو الروايات التي يقوم بسرد أحداثها البطل المركزي، شأن روايتنا هذه. وبهذا التحرر، يتخذ السارد موقفا محايدا من شخصيات وأحداث الرواية من جهة، كما تتغير شخصيته من السلب الى الإيجاب من جهة أخرى، بإتجاه عدم الإنحياز لأي طرف دون الآخر أو على حساب الآخر. وتتماهى شخصية البطل المركزي في

هذه الرواية الى حد كبير مع شخصية بطل رواية (الحلم العظيم) لأحمد خلف. إذ كلا الشخصيتين يتخليان عن اليسار الذي كانا يتعاطفان معه، في روايتنا هذه بالرحيل، مثله مثل بطل رواية: (بغداد مالبورو) لنجم والي، وفي الحلم العظيم بالإنتماء الى الطرف الفلسطيني. ليعود كلا الساردين في الروايتين المذكورتين الى تدوير إنحيازهما في نهاية الرواية.

المصادر:

١- الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا. تأليف روبرت إيغلستون. ترجمة وتقديم لطيفة الدليمي. الناشر دار المدى. الطبعة الأولى ٢٠١٧.

٤- هل هدمت. . رواية وشم الطائر. . ثنائية الرواية والوثيقة؟

قد تبدو هذه الرواية لتعرضها لمأساة الأيزيديين التي هزت العالم، بأنها رواية وثائقية، أو أن مؤلفتها دنيا ميخائيل، لكون الرواية كذلك، ستلجأ الى الشروط والمواصفات المتوفرة في الوثيقة، كإفادات الشهود الذين عاصروا أحداث سبي نساء وفتيات هذه الطائفة من قبل داعش، أثر دخولها مدينة الموصل عام ٢٠١٤، وقتل شبابها ورجالها الطاعنين في السن في إبادة جماعية مروعة، وإستخدامها للصور الفوتوغرافية، ونشر التقارير الموثقة في الصحف بالحقائق التي شهدتها سنجار والقرى التابعة لها. إذ رغم عدم إستخدامها للشروط والمواصفات الآنفة الذكر الآ أنها أتبعت أسلوبا آخر، يفضي الى الوثيقة أيضا. وهنا يكمن سر نجاح هذه الرواية، وتجاوزها في ماهية التفاعل مع ما هو غير تقني وخيالي، وتحويله الى فني وجمالي.

ولكن حتى لو لم تتبع هذه الطريقة التي تختلف عن الطريقة التقليدية في كشف الحقائق التي مارستها داعش ضد الأيزيديين، فإن مجرد تصديها لمأساة هذا الشعب المروعة، يعد هذا التصدي بحد ذاته وثيقة. ذلك لإطلاع المتلقي على الأحداث المأساوية التي وقعت لهذه الطائفة

بكل تفاصيلها وحيثياتها، بلغ حد إنطباعها في ذهنه ووجدانه، بوصفها وثيقة، تعبر عن الأحداث والشخصيات نفسها التي أبيدت وسبيت وأختطفت في سنجار. لذا فإن الإستعانة بالوثائق التقليدية، للأسباب الآنفة الذكر، مع أنها من أولى مهمات الرواية الوثائقية، ليست إلآ عبئا على المتلقي من جهة وعلى الرواية نفسها من جهة أخرى. ذلك أن الوثيقة أقرب الى الجانب السياسي منه الى الفني، كما أن التعويل على الأسلوب الميتا سردي، فضلا عن كونه من الأساليب الحديثة، فإنه أكثر إستمتاعا وقراءة قياسا بقراءة التقارير الجافة والخاوية من الروح الحية.

لذا فقد أرتأت مؤلفتها، أن تجمع بين الوثيقة غير التقليدية، وبين الجمال، أي بين الوثيقة التي هي أحداث وشخصيات الرواية التي تمثل أحداث وشخصيات الأيزيديين الراسخة في ذهن المتلقي، والجمال الذي هو الخيال والوسائل الفنية الموظفة في الرواية. وكلاهما الخيال والوسائل الفنية، ترفضهما الوثيقة التقليدية. أي الجمع بين ما هو لا يمكن محوه من ذاكرة شعب بأكمله، وبين ما هو مبتكر. وهذه الطريقة في السرد على ما أظن فريدة من نوعها، إن لم تكن من الأساليب الحديثة في فن الرواية. إن الجمع بين الوثيقة التقليدية والجمال، ليس في الفن الروائي فحسب، من الصعب بلوغ المستوى الفني اليه، وإنما في كل الفنون، ذلك أن الجمع

بين هذين العنصرين بحاجة الى حائك حاذق، وصانع ماهر يجيد حرفنة التوازن بينهما، وبدون هذا التوازن، سيفقد العنصر الثاني وهو الجمال، حضوره وتأثيره ووقعه، وبالتالي أهم المميزات الفنية للرواية التي ترتكز عليها في حياكتها وهي التقنية. فالرواية الحديثة، بدون التقنية، لا تعد سوى مادة خطابية بدون عنوان ولا هوية، لخروجها عن إطار الجنس الأدبي أو الفني التي تنتمي اليه. ولعل هذا التوازن، لكون أحداث الوثيقة، أقرب الى الحياة من الحياة نفسها التي نعيشها يوميا، وغارقة في الواقعية أكثر منها أيضا، بوصفها أحداث غير أعتيادية وغير قابلة للنسيان، بعكس الأحداث اليومية التي سرعان ما تنسى، قد تكون هذه الأسباب، عاملا بلجوء الحائك الى إستخدام الخيال الذي يرى الدكتور جودت هوشيار: (أن محاولة اللجوء إليه لتجسيد تلك الأحداث، فإن أقل ما يقال عنها أنها كثير الإستغراب إن لم يكن الإشمئزاز، لأن تحريف الوقع المأساوي وتجميله هو تغطية لقسوته ولا إنسانيته)١. بينما يرى الدكتور إبراهيم عبدالله في كتابه: (التخيل التأريخي) بالمادة التأريخية المتشكلة بواسطة السرد وقد أنقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فهو لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ولا يروج لها إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة

المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتأريخ المدعم بالوثائق. لكنه تركيب ثالث مختلف بينهما)٢.

إذن نحن هنا أزاء رأيين مختلفين، أحدهما يناهض إستخدام الخيال في الرواية الوثائقية، والآخر يناصر إستخدام الرواية التأريخية. الأول من منطلق: (أن الرواية الفنية الوثائقية في الآداب الأوروبية والأمريكية، تكتفي بتسجيل الحوادث والعرض المباشر للواقع كما تقول كتب التأريخ من دون إنتقاء الأحداث والمواقف والتفاصيل الدالة ومن دون الصياغة الفنية والجمالية للرواية)٣. والثاني من منطلق الى أنه ((لم يبق بالإمكان قبول التصورات الأولى لوظيفة الرواية التأريخية، مع الفارق القائم مع الرواية الوثائقية، لأننا بصدد الحديث عن هذا الجنس، وليس الرواية التأريخية. كما أشار اليها الروائي جرجي زيدان))٤.

وفي الوقت ذاته، أزاء نص في الظاهر وثائقي، وفي المخفي فني، وهذا ما سأحاول تناوله في معرض تطرقي الى هذه الرواية. ترى هل أفلحت دنيا ميخائيل بهدم هذه الثنائية القائمة بين الوثيقة والرواية، لإنجاب تركيب آخر بينهما؟

في الظاهر وثائقي، ليس من خلال تصدي الرواية لمأساة الأيزيديين، وإطلاع العالم عليها فحسب، أي عبر ما يتعرض اليه أبناء هذه الطائفة، وإنما عبر الكشف

عن القوانين الجائرة التي يؤمن بها داعش، ويسعى تطبيقها على الديانات الأخرى، هذه القوانين التي يندى لها الجبين، كسبي النساء مثلا وبيعهن من شخص الى آخر، وممارسة الجنس معهن بشكل جماعي، وسرقة حاجياتهم الشخصية، وإرغام الأسرى على الدخول في الإسلام وفرض الضرائب والزكاة عليهم، وحتى قتلهم في حالة الإنصياع لأوامرها هذه.

إن الساردة التي تنوب المؤلف، في الوقت الذي تعول على قوانين داعش في توظيفه للشق الوثائقي، مدينة إياها من فمها، عمدت في الوقت ذاته الى توظيف تقنية المقارنة والإيحاء والتناقض ، ليتماهى الشق الجمالي فيه. في الوثيقة.

وللتأكيد على أن الرواية تسير على هذا النهج في ترجمتها للوثيقة على أرض الواقع عبر هذا التماهي، تبدأ أول ما تبدأ بأخذ أعضاء التنظيم من الأسيرات كل حاجياتهن، بضمنها خواتم الزوجية، ما عدا خاتم (هيلين) الشخصية المحورية للرواية، ذلك أن خاتم زواجها لم يكن خاتما، وإنما كان وشم طائر، جامعة الساردة في أربع جمل مقتضبة، لا تتعدى السطرين بين الوثيقة والفن. تتمظهر الوثيقة في أخذ الخواتم، ويختفي الفن في خاتم الطائر المرسوم على أصبعها الذي كان سببا للقائها الأول بألياس، وصار فيما بعد رمزا لحبهما. ذلك أنه: (كان شائعا بين أهالي قريتها أن ضياع خاتم

الزواج هو نذير شؤم قد يؤدي الى إنفصال الزوجين، لذلك فقد أستغنيا عن إرتداء الخواتم). ولكن هذا الإعتقاد السائد لدى أهالي قريتها، يعطي نتائج معكوسة، ذلك أنها تنفصل عن زوجها، لإختطافه من قبل داعش، ومن ثم نحره. وهو بهذا، أي الساردة، لم تبلغ الوثيقة الى المتلقي، عبر تماهي شقيها فحسب، وإنما بالتعويل على العقل الجمعي لأهالي القرية أيضا المتمثل في إعتقادها السائد، بأن ضياع الخاتم هو نذير شؤم.

وإذا كانت هذه هي الوثيقة الأولى التي تعلن عنها الساردة في سعي منها لإدانة داعش، من خلال تعرية موبقاته، فإن الوثيقة الثانية هي بيع هيلين، تحت الرقم (٢٧)، وإحدى النساء الداعشيات تسلمها وثيقة زواجها، وهي تقول: (هذه وثيقة زواجك. سيأتي زوجك بعد قليل.). أما الوثيقة الثالثة فتتمثل بالمتعة المؤقتة التي تجري في السوق: (بأخذ إحدى النساء الى صف مجاور، وإرجاعها الى مكانها فورا بعد الإغتصاب). وثمة طريقة أخرى في نظام المتعة المؤقتة: (إذا قرر أحدهم شراءها فلا بد له من دفع مبلغ لإدارة التنظيم وفق عقد شراء مختوم بختم الدولة). والوثيقة الرابعة، تأتي عبر رصد عيني هيلين للشوارع للقطتين في مدينة الموصل، وهي بالسيارة في طريقها الى دار بائعها الجديد الذي أغتصب هذه الدار، أثر هجرة مالكها الحقيقي منها، تجنبا لتطبيق قوانين داعش. وفي كلا

اللقطتين، تجري المقارنة بين ماضي المدينة وحاضرها، والتناقض الناجم بين الزمنين. وإذا كانت في اللقطة الأولى، بدت الشوارع لها موحشة، في إشارة واضحة الى خشية أهالي مدينة الموصل في الخروج الى الشوارع، بعد دخول داعش اليها، فإنها كانت تتمشى في الشوارع نفسها سابقا حرة طليقة. وفي اللقطة الثانية، في الوقت الذي ترى فيه عبارات داعش مكتوبة على الجدران، كعبارة (ومعا نرعى شجرة الخلافة)، وبمقابل هذه العبارات، تقرأ على جدران أخرى، ما يعبر عن الحب، كجملة (أحبج نداوي) في إيماءة الى رفض شباب مدينة الموصل لنهج داعش. وكلا اللقطتين تشيان، بأن قوانين داعش لم تقتصر في تطبيقها على الأيزيديين فقط، وإنما على أهالي كل المدن والقرى التي أحتلتها.

والوثيقة الخامسة تتمثل في نزول مالكها، مالك هيلين الداعشي من السيارة، لأنه وجد شخصا في محل بيع ملابس نسائية، منبها إياه، لأنه كان يتحدث مع زبونة وهو بمسافة أقل من مترين منها، وعقوبة هذه المخالفة (٢٥) جلدة. وفي السادسة إنزال مالكها للافتة الواجهة الأمامية لأحد دكاكين بيع الطرشي والزيتون، لأن الطرشي وكل ما يخمر في شرع وقانون داعش ممنوع. بالإضافة الى عشرات لقائمة طويلة من الوثائق التي لا تعد ولا تحصى على إمتداد الرواية.

تتوزع الرواية على عشرين عناوين، تبدأ بعنوان (٢٧)، وتنتهي بعنوان (رقصة الألم). تبلغ عدد صفحات كل عنوان بحدود عشر صفحات ونيف، ليصل مجموع صفحات الكتاب الكلي الى (٢٥٢) صفحة. وتدور حوادثها حول الشاب (ألياس) القادم من مدينة الموصل الى قرية (حليقي) لأصطياد الطيور، ويعمل بأجر العقد في كتابة المقالات لإحدى المجلات الموصلية، وتحت جبل هذه القرية الوهمية، يلتقي الياس بهيلين، وهي ترعى الأغنام ، فيحب بعضهما البعض ويتزوجان، مع ان ألياس له أبن من زوجته المتوفية، وأن والد هيلين كان قد وعد أحد شباب القرية بزواجه من أبنته. وبعد ان تنجب هيلين ولدا وبنتا، يدخل داعش مدينة الموصل، ليختطف ألياس من المجلة التي يعمل فيها، وأثناء ما تقوم هيلين بالبحث عنه تعتقل هي الأخرى لأنها يزيدية. وهكذا تتبعثر الأسرة كلا في مكان، الأم في الأسر، والإخوان في معسكر تدريب داعش، والبنت الصغيرة أودعتها والدتها لدى أحد جيرانها، والأب بالنسبة لزوجته وولديه مجهول المصير، ويتبين فيما بعد أن داعش قتلته نحرا.

تنزع الساردة الى تقنية المقارنة والتناقض لتعرية الوجه البشع لداعش، والوجه الناصع لشخصيات الرواية التي تمثل الأيزيديين. الأول في تعاملها مع الأسرى وعدم إحترامها لقدسية التعليم والمدارس وتربية الصبيان، من

خلال ربط الماضي بالحاضر، وإجراء وجه المقارنة بينهما، بتحويل بناية المدرسة التي تشبهها (هيلين) بالمدرسة الأبتدائية التي كانت تتعلم فيها الى سوق لبيع النساء. هذه المدرسة التي كانت مديرة مدرستها، التلميذ الذي يعلك حتى في الفرصة، توبخه. وتحويل الصفوف الى أختبار الصبيان للتدريب العسكري، بدلا من تربيتهم وتعليمهم.

والثاني عبر المقارنة بين طائر القبج، بوصفه طائرا مسالما، ولكنه في الوقت نفسه مثل أهالي القرية يتحلى بروح المكابرة: (إذا اصابته طلقة صياد تراه يطير طيرانا عموديا الى أعلى إرتفاع ممكن حتى ينزف آخر قطرة من دمه قبل أن يسقط الى الأرض كحجر). مثله مثل أهالي القرية الذين تحدوا داعش، ولم يتنازلوا لها. وتكشف هذه الجملة في تناصها مع عنوان مسرحية: (تموت الأشجار واقفة) لأليخاندرو كاسونا.

أما التناقض، فيتمظهر في سلوك داعش مع الأسيرات، في الملابس التي يفرضها عليهن أعضاء التنظيم: (ففي البداية عليهن أن يرتدن النقاب الأسود الذي لا تظهر منه سوى العيون، وبعد ذلك عليهن إرتداء ملابس خلاعية لتصويرهن وعرضهن للبيع). والحبل الذي عثرت عليه ريحانة في القاعة وحاولت أن تشنق نفسها به، هذه الحادثة هي الأخرى ضربا من ضروب التناقض، ذلك أن الحبل الذي حاولت قسمة أن تنهي حياتها به، كان في

يوم ما يستعمل للعبة القفز في المدرسة. ويمكن إدراج هذين التناقضين ضمن تقنية المقارنة أيضا. وجملة: (الأطفال لا يخافون. عندما تكبرين ستخافين من الأفلام المرعبة مثل أمك). التي يطلقها الأب لأبنته هيلين، عندما كانت طفلة صغيرة، أثر عودتهم الى بيتهم من مشاهدة أحد الأفلام في الموصل، توحي الى أن الأعمال الأجرامية التي سيقوم بها داعش، ستكون أكثر رعبا من كل الأفلام المرعبة التي أخرجتها هوليود، وأن هيلين ستخافها مثل خوف أمها من الفلم الذي شاهدته، أي انها ستمر بهذه المحنة، محنة فلم داعش المرعب.

مثلما لجأت الساردة في الوثيقة الى إستخدام المقارنة والإيحاء والتناقض، كذلك لجأت الى التقنيات نفسها في تكوين لتشكيلات جمالية للرواية. وتأتي في مقدمة هذه التشكيلات، عبر عدسة عيني هيلين وهي تلتقط صورة إنهماك طفلة جارة هيلين التي تركتها والدتها عندها، وهي تركب مجموعة من المكعبات فوق بعضها البعض، فترتفع مثل بناية عالية ثم تميل وتسقط جانبا الموحية الى ان هيلين، تتخيل أن تفعل مثلها، أي أن تنهدم جدران الغرفة لتركض عائدة الى بيتها. كما أن صراخ الطفلة وركضها الى الطابق الثاني، حين رأت هيلين ملثمة بالنقاب، يوحي الى أن حتى الأطفال تخاف من هذه الملابس. وإن شئنا التأويل، فإن هيلين بظهورها ملثمة بالنقاب وبيدها سكين، تتحول الى (داعش). سيما

والطفلة تهرب منها خائفة. ويتكرر سعي هيلين للهروب من دار مالكها في أكثر من مكان في الرواية، إيحاء الى أنها ستنفذ مشروعها هذا في النهاية، كما مثلا في ملاحظتها للحيز الفارغ الذي كان فيه التلفزيون.

أما جملة: (حين نهض ماسحا دموعه، فرحت هيلين تماما كفرحها لحظة صعود الطائر من أمامها الى الأعالي، وطيرانه بعيدا). توحي الى إنجذابها الى ألياس، أو تعلقها به في تلك اللحظة بمقدار ما تتعلق بالطائر. وجملة: (كأنه حل محل الطائر الأسير) الى أسر ألياس من قبل داعش. وجملة: (لا يدري لماذا فرح ذلك الفرح العارم عندما سمع أسمها) ربما لأن أسمها الذي يعني العش بالكردية، أوحى له، بأنه سيعيش سعيدا معها، ذلك لأنها ستكون الأم المثالية في تربية أولادها وبناتها، والسهر على راحة زوجها. كما أن جملة : (في الشارع، مسكت هيلين كتفه وقالت حاول ألآ تتأخر اليوم)، توحي الى إختطافه من قبل داعش. ولعل توقف الأثنين عن السير في اللحظة نفسها، ونظرته بعمق اليها طالبا منها إيصالها مع الأولاد الى بيت أهلها في حليقي، تضاعف هذه الجملة من إيحاء الجمل الأولى، وتؤكد أنها أيضا مع الأولاد سيقعون في أسر داعش. والحوار الدائر بين هيلين وشيماء عن حلم هيلين بأبيها الذي كان منزعجا من أجلها لأنكسار سنها الأمامي. في الوقت الذي مع الجملة التي تليها: (يجب أن نحكي أحلامنا

السيئة في الحمام كي يزول تأثيرها.) تعبر عن العقل الجمعي، في الوقت ذاته تنذر كلا الجملتين بالشؤم وحلول الشر.

إلآ أن الإيحاء الأكثر تعبيرا من بقية الإيحاءات الأخرى، هو الخبر المعلن عن صوت المذيع بأن: (سيشهد العالم هذا الصيف آخر خسوف للقمر في القرن العشرين وسوف تستغرق الظاهرة ثلاث ساعات فوق أوروبا والهند والشرق الأوسط علما أن العراق وسوريا هما البلدان العربيان الوحيدان اللذان سيشهدان الخسوف الكامل وستكون الظاهرة أوضح ما يمكن فوق سهل نينوى). إن هذا الإيحاء أكثر تعبيرا، لأنه يتعرض لخرافة العقل الجمعي، وذلك من خلال المعتقدات التي ما زالت سائدة، بأن ظاهرة الخسوف تحدث بفعل إبتلاع الحوت للقمر، لذلك فإن سكان المناطق التي يظهر فيها الخسوف، تلجأ الى إحداث الأصوات العالية، سيما القرع على الطبول لإخافة الحوت من بلع القمر. وها هو السائق يدعو الى الحيطة والحذر، عندما يقول لألياس: (أوه، خسوف. لازم نتهيأ). ولم تكتف الساردة بخبر المذياع، ودعوة السائق، بل أضافت إليهما هذه الجملة التي تزيد وضوحا من معنى خسوف القمر: (وضغط السائق بسرعة على البريك لأن خروفا عبر الشارع. أرتد ألياس الى الخلف والأمام جراء الوقفة المفاجئة ثم قال): ((هذا ضائع أم هارب من القطيع)).

خسوف القمر، في العقل الجمعي، نذير شؤم، وحلول الكوارث. وحدوثه في القرن العشرين، وعلى وجه التحديد فوق سهل نينوى، إشارة واضحة في توجيه أصبع الإتهام الى داعش، وأن هذا الحوت هو الذي سيبلع سكان سهل نينوى، بدليل أن خروفا ما، بتأويله الى إنسان، قد أضل طريقه، في إيماءة الى تشتيت أهالي سنجار والقرى التابعة لها في البراري والصحاري والمخيمات وفي شتى المدن العراقية، جراء دخول داعش مدينة الموصل. إن لم يتشتت في العالم كله. كما أن قول أم سناء لألياس: (أتراهن معك ستختفي هذه القلادة قريبا.)، توحي الى المعنى السابق بدخول داعش الى المدينة، وإحلال الدمار فيها. وجملة :(لم يأتني النوم)، هي الأخرى توحي الى المعنى ذاته.

كما أن جملة: (أبتسم ألياس فقد بدا له صفيرهم متناغما مع نقنقة طيور القبج وكأن أحدهم الصوت والآخر الصدى، توحي الى وداعة أهالي قرية حليقي وطيبتهم. والصفير هو لغة الإشارات، وإذا عرفنا أن الإنسان في بداية تكوينه كان يتحاور كذلك بالإشارات، فهذا يدل الى أنه ما زال يتحلى بقسط ما كان عليه الإنسان الذي عاش في الطبيعة ببراءة وعفويته. وجملة :(أحب أن أعيش معك زمنا طويلا جدا، ولا أريد أن أموت شابا، توحي الى موته المبكر. و(متى يأتي ألياس الى البيت ؟) إيحاء الى إختطافه، أي أنه لا يأتي.

موازاة لشقي التماهي، تلوذ الساردة الى إستخدام العقل الجمعي للمعتقدات السائدة لأهالي قرية حليقي، ليس في خسوف القمر فقط، وإنما أيضا في ضياع خاتم الزواج، وحبها للطيور، سيما القبج، وعدم إيذاء الحية، بل بالعكس ملاطفتها واللعب معها، وإيمانها بقراءة الحظ، والأحلام التي تأتيها في المنام.

يتكرر (خسوف القمر) ثلاث مرات في الرواية. في المرة الاولى، في جملة: (سيشهد العالم هذا الصيف آخر خسوف للقمر). والمرة الثانية في جملة: (سنفعل ما بوسعنا لإنقاذ القمر من الحوت. والمرة الثالثة في جملة: (سيتوجهون كلهم الى جبل يسمونه سن الكلب لأنه محاط بجبال وتلال أقل إرتفاعا فيبرز بينهم كسن الكلب). في الأولى يأتي بصيغة الإيحاء لحدوثه، والثاني إستعدادا لمواجهته، والثالث تنفيذا للمواجهة.

في مكان ما من هذا المقال، نوهنا الى صيغة الإيحاء الأولى، لذلك سنعرج الى الصيغة الثانية والثالثة. وإذا كان خسوف القمر في الأولى يوحي الى دخول داعش لمدينة الموصل والأطراف المحيطة بها، فإنه في الثانية، لإقترانه بالتهيؤ للفعل، أو العمل لإنقاذ القمر من الحوت، يرتبط بنوعية البذور والنباتات المزروعة في التربة، ومدى الإعتناء بها أو إهمالها، يوحي الى مدى إخلاص المسؤولين لمدينتهم وحمايتها مما يؤدي الى عدم الإضرار بها. وجملة: (لا يوجد بستان سماق آخر

غيره في القرية. كان تينا من قبل ولكنه من الإهمال تحول الى سماق، إشارة واضحة الى إتهام المسؤولين في الموصل بدخول داعش. والجملة التي تليها توضح هذا المعنى أكثر: (السماق ينتعش في البربة المهملة اليابسة التي فيها المشاكل). في إشارة واضحة أخرى الى المشاكل القائمة بين الحكومة الأتحادية في بغداد، والحكومة المحلية في محافظة الموصل. وفي الحوار الدائر بين ألياس وأم هيلين، تلجأ الساردة الى الرمز في تفكيك أحاجي البستان الدال الى الوطن المهمل شأنه شأن البذور والنباتات المزروعة . فقد تحول من بستان للتين الى بستان للسماق (أبو المشاكل). والجملة التي تليها لتعالج مشكلة السماق الرامز الى داعش، بتأويله الى الحوت الذي يبلع القمر. هكذا بهذا الاسلوب الرمزي الذي تعول الساردة على العقل الجمعي، تسعى الى توطين وحدة الموضوع في روايتها.

أما في الصيغة الثالثة، يقترن خسوف القمر بالعودة الى ماضي العراق في الحروب التي خاضها مع إيران والكويت ودول التحالف، بنبوءة إندلاعها من قبل شخصية الحجي أبو التمن المبتكرة من قبل الحكومة: (لكي يرمي الشعب اللوم على الحوت المسكين في جلبه للحرب وكل شيء) كما تقول الساردة. في إشارة الى أن الدول الآنفة الذكر هي التي تسعى الى بلع العراق، بوصفه قمرا، وليس العكس.

وربما لأن هذا الخسوف جلب الى العراق الويلات، حيث أستشهد والد ألياس في الحرب الإيرانية – العراقية ومع أن ألياس شارك في أداء طقوس خسوف الحروب الثلاث، إلآ أنه في هذا الخسوف، وهو خسوف داعش، الأخطر من الخسوف الثلاثة الآنفة الذكر، ذلك لأنه: (سيؤدي الى نهاية العالم، كان ذهنه شاردا عن القمر، ومشغولا ببنت قروية، لإلتقاء نظراتهما بادلها نظرتها ثم نظر الى القمر ثم اليها مرة أخرى. كانت نيران الفوانيس تحيط بهما من كل جانب مثل قلادة متلألئة في العتمة). موحية نظراتهما وسط نيران الفوانيس فضلا عن زواجهما قريبا، إبعاد القمر عن فاه الحوت. وزاد ألق هذا المشهد، تعزيزه بسماع ألياس، أو هكذا خيل له، صفير طيور القبج.

اللافت للنظر، أن الطيور كطائر القبج والحيوانات كالحية، تلعب دورا كبيرا في فضاء هذه الرواية، سيما في حياة أهالي قرية حليقي. بلغ حد التفاعل بينهما، بدليل أن طيور القبج بصفيرها، تعبر عن فرحها ومشاركتها بإنقاذ القمر. كما أن أهالي القرية يقلدون الطائر المصاب أثناء إصابته وهو يطير، على أنغام حزينة، وهو يتلوى بحركات، شبيهة بالرقص، ويسمونها أهالي القرية: (رقصة الألم). والشيء نفسه ينطبق على الحية، إذ جاءت مكانتها هذه، بفعل سدها لثقب سفينة نوح التي كادت أن تغرق، وبذلك فقد أنقذت البشرية من الفناء

المحتم، ويعدها أهالي القرية فأل حسن، لأنها مسالمة ولا تؤذي، بدليل أن هيلين قالت لألياس: (سأحمل الحية معي الى البيت)، وفي مكان آخر ذهب آزاد وهو شقيق هيلين حيث تتواجد الحيات ليلعب معها.

إذا كانت هيلين الشخصية المحورية لهذه الرواية، لا يبزها فيها سوى شخصية ألياس، فإن طير القبج يبز الأثنين، وهو بذلك لا يجمع بين شخصية كليهما ويمثلهما فقط، بل ويرمز الى كل أهالي قرية حليقي. ذلك لأن كليهما قدر لهما أن يقضيا حياتهما في قفص. طير القبج في قفص الصيادين. وأهالي حليقي في قفص داعش. الأول لأن جماله نقمة عليه، ويتسم بالوداعة، والثاني لأنه في منتهى التسامح والمحبة والطيبة. ربما لهذه الصفات المشتركة بينهما، فإن الحليقيين لا يصيدون الطيور ولا يأكلون لحومها، ويحرقون أقفاصها ويرقصون حول النار. لا لتحريرهم الطيور من عبودية الصيادين فقط، وإنما لتحرير أنفسهم أيضا من عبودية داعش، بالتأويل لأعتقادهم أن مثل هذا الإحتفاء، ستجعل من الطيور تجلب لهم الأخبار السارة.

غالبا ما تجري الساردة، وجه المقارنة بين الطيور والحلقيين. لبلوغ تشابه مأساتهما، كما مثلا في أول لقاء بين ألياس وهيلين تحت سفح الجبل، وألياس يحاول أن يصطاد أحد الطيور، غير أن هيلين طيرته، وهي تقول

له: (ماذا لو أنها أم وتريد أن تلتحق بفراخها؟ أنت تقبل أن تفرق بينهم.).

في الظاهر، أو كما يأتي على لسان الساردة، أن ألياس تألم، نتيجة مقارنة فراخ الطير بأبنه الصغير الذي ماتت أمه. ولكننا لو شئنا تأويل هذا الظاهر، لتبين أنه يهدف الى تفريق داعش لهيلين عن أبنها وأبنتها، وبالتالي كل أمهات الأيزيديات عن أبنائهن. ولعل تصورها: (كأنه حل محل الطائر الأسير)، إيحاء الى أن ألياس سيدخل في القفص، أو الأسر مثل الطير، ودليل الى أن داعش سيفرقه عن أبنيه وأبنته.

القصة التي تسردها هيلين لألياس عن حب العاشقين رشو وخنسي، وأجتياح مرض الطاعون لبلدتهما أثر زواجهما، لها علاقة بقصة زواج ألياس وهيلين، إذ بعد زواجهما يدخل داعش مدينة الموصل أيضا، أي أن سرد هذه القصة، شأنها شأن قراءة حظ ألياس من قبل إحدى العرافات، لم يأتيا عن فراغ، وإنما تعزيز للحدث الرئيس الذي هو دخول داعش، والدمار الذي أحدثه. كما أن هذه القصة للعاشقين، تعبر عن الشيء ذاته. وكذلك قصة توصية جنكيز خان لحفيده هولاكو، بأن يستكمل الفتوحات التي بدأها في غزو آسيا، هي الأخرى كقصة العاشقين، ترتبط بالحدث الرئيس للرواية، وجاءت تعزيزا له، وذلك من خلال ربط الماضي بالحاضر، وإعادة التأريخ نفسه.

في مسرحية (عطيل) لشكسبير يتجنب معظم المخرجين من إظهار مشهد خنق عطيل لديزدمونة، لا بل يعد إظهاره نوعا من الجنون، إن لم يكن المساس بمشاعر المتلقي. والشيء نفسه ينطبق على رواية (وحدها شجرة الرمان) لسنان أنطوان، لبشاعة المشهد، لا يغسل الأب جثة أبنه. بينما في روايتنا هذه، لإدانة داعش وتعرية جرائمه، يتم عملية نحر ألياس بالفيديو الذي يعرضه أحد أعضاء التنظيم، أمام ولديه، وهو طبعا لا يعرف بصلة القرابة التي تجمعهما بالضحية. ولكن الأسوأ عندما يعرف أنه والدهما، بدلا من أن يعتذر لهما، يرد عليهما بكل صلافة ووقاحة: (بأنه إذا كان كافرا فيجب أن تكون أنت أول من يحاربه. أخوك هذا الذي بجانبك ليس أخاك إن لم يكن على الطريق الصحيح. الدولة هي عائلتك ولها الولاء والتضحية اولا وأخيرا.).

في هذا الحوار الدائر بين الأم وولديها حول مقتل زوجها نحرا، وفقدانها لأمل عودته، الهدف منه ليس فقط الإشمئزاز من سلوك وتصرفات داعش حد التقيؤ فقط، وإنما إبراز النزعة الوحشية المجردة من أي أحاسيس ومشاعر في كيانها.

بالرغم من أن الهجرة ليست الحل الأنجع لحل قضية الأيزيديين، متمثلة بهجرة هيلين مع ولديها، غير أن جعل نهاية الرواية مفتوحة على كل الإحتمالات، وهيلين

تخاطب ماريو وهي تفكر وتخاطبه بمفردة: (سأحاول)، خفف هذا الإنفتاح بقسط لا بأس به في حل قضية الأيزيديين من الهجرة الى الإستقرار في البلد (عملية الإنزياح).

المصادر:

١- عن الصفحة الشخصية للدكتور جودت هوشيار على موقع الفيسبوك.
٢- التخيل التأريخي، تأليف الدكتور عبدالله ابراهيم، دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان ٢٠١١.
٣- عن الصفحة الشخصية للدكتور جودت هوشيار على موقع الفيسبوك.

*كاتب المقال.

٤- التخيل التأريخي، تأليف الدكتور ابراهيم عبدالله دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان.الحدود.

كأن تأتي المقدمة طويلة، والعقدة قصيرة، والنهاية غير مفتوحة.

٥- "عمكا" بين المكان والميثولوجيا. . لسعدي المالح.

إذا كان هوميروس فى رائعته الإلياذة قد خلد مدينة طروادة من خلال الحرب الدائرة حول زوجة مانيلا أتريذ (هيلانة)، وخلد كازانزاكى جزيرة كريت فى روايته (زوربا) من خلال شخصية بطل الرواية غير المألوفة، وماركيز مدينة ماكوندو عبر الاشارة اليها فى معظم رواياته، فأن الدكتور سعدى المالح، يسعى فى روايته (عمكا) تخليد مدينة عنكاوا، ليس بالمظالم التى مرت على أهلها، والبطل الفردى، لخلوها منه، ذلك أن عامة أهالى المدينة، هم أبطالها، وليس بالأشارة إليها فى رواياته وقصصه، وأنما بالأضافة الى ذلك، التوغل فى جذور تأريخ هذه المدينة العريقة منذ القدم، ونبش حفرياتها الشاهدة على حضارة وادى الرافدين ومنطقة حدياب، فى كافة مناحى الحياة، من زراعة وصناعة وتجارة وتعليم أرتباطا بالماضى القريب لتأريخها، والى يومنا هذا.

ولعل منحاها الأركيولوجى هذا الذي يتطلب من المتلقى إلماما بالتوراة والأنجيل، يذكرنا برواية (يوليسييس) لجيمس جويس الذى يفرض على قارئ روايته، الأطلاع على هذين المصدرين، ولكن مع فارق، وهو أن جويس يصعب مهمة القارئ، والمالح يسهلها، عبر

الأشارة العابرة الى الفقرات فى الانجيل والتوراة بالنسبة للأول، وتدوينها باللغة السريانية مع ترجمتها بالنسبة للثاني. وهذا التسهيل لا يقلل من شأن الرواية، بل بالعكس يرفع من شأنها فنيا، ذلك أن المؤلف لايكتب رواية كما فى يوليسيس تهدف الى محورة شخصية البطل، وتأتى أحداثها كما فى الروايات التقليدية بشكل متسلسل، وأنما بشكل غير منتظم، والى رواية تستنبط تأريخ المدينة وتستنطق شخوصها الحية والميتة. أقول يرفع من شأنها فنيا، لأن المنحى التأريخى للمدينة، يرغم المؤلف لأن ينزع نحو الأسلوب السردى بدلا من الاسلوب الدرامى، وهو الأسلوب الروائى الخالص والأنسب لأشاعة ما يمكن أشاعته من شاعرية المكان، بهدف القضاء على الحدث.

و لكون المكان أهم ما فى الرواية، فأن الحفاظ على هذا المكان، أكثر أهمية من المكان نفسه. والرواية بفصولها التسعة تسعى إلى الأجابة عن هذا السؤال، وهو لماذا لم يستطع شربل الأله وشربل القديس الدفاع عن مدينتهما عمكا؟

ولئن لعبت الميثولوجيا دورا كبيرا فى حياة سكان منطقة حدياب على وجه الخصوص وبلاد ما بين النهرين عامة، فقد أحتل هذا العنصر فى الرواية حيزا مديدا، وحظى برقعة أوسع من العنصر الآخر المتمثل بالعقل الجمعى أو الوعي الباطنى، وذلك من خلال توظيفه مقرونا بحياة الأنسان.

وهو بهذا النزوع، حقق الهدف الرئيس للرواية، وهو الحنين الى المكان، والتشبث به، وحبه، والدفاع عنه حد التضحية، واشتغل عليها فى ثلاثة أتجاهات، وهي الميثولوجيا بالتعويل على الاساطيرالبابلية والأشورية والسومرية والاكدية، بالأضافة الى الكتاب المقدس بشطريه التوراة والأنجيل، والعقل الجمعى بالأعتماد على الخرافات وحكايات الجن، والنزوع الثالث بتصويره حياة الناس الذين عاشوا فى عنكاوا خلال حقبة القرن الماضى، والبعض منهم ما زال على قيد الحياة، تصويرا واقعيا، مشوبا ببعض المبالغة، وهذه المبالغة مطلوبة فى أي عمل فنى، لعدم وقوعه فى شرك المباشرة والنقل الفوتوغرافى، موظفا أياها لما يقارب عشرين مرة، موزعة على فصولها التسعة، وبنصيب ثمانى مرات للفصل المكرس لدركا فقط وست للفصل الثالث الموسوم (قصرا) وبمعدل مرة واحدة لبقية الفصول، إبتداء من أقتران توارث سريان السهول لصناعة اللّبِن من أجدادهم البابليين والأشوريين، وصناعة الحصران فى عنكاوا من السومريين، وصناعة العرق منذ الألف الثالث قبل الميلاد ، مرورا بتعميذ الطفل، أمتدادا لملحمة كلكامش وآدابا، والكتاب المقدس، وسفر الخروج، وانتهاء بالطقوس الجنائزية فى بلاد ما بين النهرين،وأشور، ومراسيم الدفن أرتباطا بقبور الأنسان العادي فى بابل واشور.
وإذا كانت وظيفة الميثولوجيا، تقديم الدلائل للصلة

الوشيجة بين الإنسان النهرينى القديم وبين الإنسان النهرينى المعاصر، فأن وظيفة العقل الجمعى بالتزاوج مع الواقعية الخالصة هي التحرى عن الاسباب والعوامل التى أدت الى التفريط بتراث عنكاوا وتعريضه للضياع، وبالتالي أثارها القديمة، وأخيرا أراضيها التى استملكت عنوة، ولم يستطع حتى أكثر ساكنيها بسالة وشجاعة، أن يدافع عنها، جاعلا المؤلف البوابة الشرقية لقلعة أربل خلفية لهذا التزاوج، حيث يقف شربل مواجها عمكا، بأعتباره حاميها، ولكن لا شربل الإله أستطاع أن يحميها ولا شربل القديس، بترميز الأول للوثنية والثانى للمسيحية، مع أن كليهما أستشهدا من أجل أيمانهما، ترى أى ظلم أرتكب بحق أبناء هذه المدينة المغدورة؟! إذ مثلما قتل شربل الأول والثانى غدرا، كذلك قتل اسحاق عيسى الأول والثانى غدرا، ومعهما فى السنوات القليلة الفائتة حنا مربين، دفاعا عن اراضي عنكاوا، وإسحاق الأول دفاعا عن بقرته، بينما أسحاق الثانى، لأرتدائه للملابس الكردية . وبهذا المعنى تغدو وظيفة الميثولوجيا هنا من خلال تزاوجها بالواقعية الخالصة، تقديم الادلة على أن هذا الشعب، أي شعبنا السريانى هو أمتداد حقيقى لشعب بابل وآشور، ووظيفة العقل الجمعى بالتزاوج مع هذه الواقعية، إستحضار للماضى القريب، إتساقا مع الواقع القائم فى حلّة وثوب جديدين ، أي عصرنته، وتقديمه بأطار جديد، بالأرتكاز على الخرافة وحكايات الجن.

ويبدأ هذا المنحى من بداية الرواية فى العنوان الموسوم (بدلا من المقدمة الإله والقديس)، والقس أدَّي الراقد فى غرفة من المبنى القديم للكنيسة فى عمق الليل، يسمع صوتا كأنه يناديه من باحة الكنيسة. وما هذا الصوت إلا صوت جد الراوي، وهو يطلق صيحات أستغاثة من قبره، (الجد توما) لعدم حماية شربل الأول وشربل الثانى لباب عمكا، وتحولهما من دينهما الى دين آخر. لسنوات قريبة نسبيا، تحديدا قبل خمسين أوستين سنة المنصرمة، كانت مثل هذه الأعتقادات سائدة فى مجتمعنا، كحديث الجد توما فى قبره، وأحيانا خروج الميت منه، وتحدث مثل هذه الحالات سيما الأولى، أثناء دخول الميت الجحيم وأحتراقه بنيرانها. ومن هنا يأتى أستغراب القس أدّي من استغاثة الجد توما، لأنه كما يصفه فى الرواية، كان أنسانا متعلما ومؤمنا، فليس معقولا أنه قد دخل الجحيم، ولكن كما يبدو أن أستغاثة الجد توما لم تأت بحسب الأعتقاد السائد، وإنما بفعل تذمره من شربل الأول وشربل الثانى، الأله والقديس، لعدم حمايتهما باب عمكا. وموقف الشربلين المتخاذل أمتداد لموقف الكنيسة والأحزاب السريانية والمسؤولين ووجهاء البلد الهزيل فى الوقت الحاضر تجاه ما جرى من خروقات وانتهاكات بأراضى عنكاوا وتوزيعها بشكل غير عادل على غير سكانها، وبقاء السكان الأصليين بدون أرض.

ويأتى التوظيف الثانى لهذا المنحى من معتقد، ولادة الطفل قبل أو بعد وفاة أحد أقربائه، فإذا كان قد جاء قبل وفاته فهو يبشر بالخير، أما بعد وفاته فهو ينذر بالشؤم، كما في حالة شقيق السارد، ألا أنه على الأغلب توفى نتيجة لعنة جدته، لعدم توضيح فترة ولادة الطفل، قبل أو بعد وفاة جده، واللعنة هي الأخرى تدخل ضمن هذا المنحى.

إلا أن هذا التخاذل، بعدم حماية عنكاوا، كان قد ظهر منذ استلام عبدالكريم قاسم دفة السلطة في الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ عندما بدأ بهدم البيوت القديمة والأزقة الضيقة، وفتح الشوارع ، ليمحو آثار ذكريات الطفولة للأماكن التى قضى فيها الإنسان ردحا من الزمن..(بيد أن هذا كله لم يعن لي شيئا، كارثتي كانت غير كارثة عائلتي، مع أن سببها الرئيس كان الشارع نفسه الذى بلع عند نهايته بيتا آخر، هو البيت الذى ولد فيه) ممتدا هذا التخاذل الى طلب مختار القرية من السارد أن يتنازل عن الشكوى التى قدمها ضد الراعى الهركى الذى تجاوز على بستانه برعي أغنامه فيها، تحت ذريعة عدم أثارة المشاكل مع عشيرة الهركية، وينال صفعة قوية من مأمور المركز لقاء تنازله والتجاوز على أرضه. والمعتقد الثالث لأهالي عنكاوا هو إصابة من يحاول تلويث مياه الكهريز بعاهات، وأصيب أحدهم بالعمى وآخر تيبست يده وثالث أنتابه الجنون، وكان أهالى المدينة يروجون مثل هذه

الشائعات لزرع الخوف فى نفوس الأطفال بغية تجنبهم رمي القاذورات فى مياه الكهريز، أما نساء القرية، فأكثر حكايتهن مع الكهريز هي ما يخص الجن والأبالسة لأنهن كن يرتدن الساقية فى الساعات الأولى من كل صباح وسط الظلام والبرد فى الشتاء وتحت ضوء القمر فى الصيف. وكنّ يعتقدن أن أفضل طريقة لأبعاد الجن عنهن قبل أن يوقفهن ويحاول أن يلطمهن أو يكفخهن على رأسهن هي أسراعهن بتلاوة أبانا الذى فى السموات .

ويربط السارد هذا المعتقد بالأسطورة البابلية التى تقول أن من يمشى بلا إله فى الشارع سيكون العفريت دثاره...

ولعل مثل هذه الهواجس التى تراود النساء كانت بفعل بُعد منبع مياه الكهريز من بيوتهن ، وخروجهن في الأوقات التى يخيم فيها الظلام على المدينة، أما في الليل أو فى الصباح الباكر ، حيث تكون مياه الكهريز صافية. ويدخل التوظيفان الأخيران لراحيل الذاهبة الى المطحنة والرجل العائد من اربيل الى عنكاوا، وهما يشاهدان فى العتمة، مجموعة من الناس يرقصون، ضمن حلقة نفس الهاجس السابق، الا وهو الخوف من العتمة واللصوص والأغراب والاماكن البعيدة والمقفرة التي تولد العديد من الرؤى. أما وفاة ولدي أبلحد سبي وهما فى ريعان شبابهما فى حادث سير منفصلين، ألأكبر بالتراكتور والثاني بالسيارة على طريق اربيل –عنكاوا، فقد جاء

حسب المعتقد السائد في العقل الجمعي للمدينة، بسبب زواج والدهما من أرملة عمه.
وتوظيف الواقعية الخالصة يتمثل فى المواقف البطولية والغريبة وغير البطولية أحيانا لسكان المدينة الحقيقيين، وإلقاء الضوء على عاداتهم وتقاليدهم وسلوكهم وتصرفاتهم، وكيفية تعاملهم مع الحياة فى المواقف الصعبة والسهلة على حد سواء، بأتخاذ السارد ساكني محلتي دركا وخواجة سبي أنموذجا لأبطال المدينة لأنه قضى فترة طفولته وشبابه وسط هاتين المحلتين، وذلك من خلال سرد معاناتهم مع بعضهم البعض من جهة، ومع جيرانهم من القرى المجاورة من جهة أخرى، بالأضافة إلى التعرض الى الشخصيات التي تعيش على الهامش ولا تفارقها المواقف الطريفة، ويأتى الجد توما فى مقدمة أبطال هذه الرواية، لا كبطل فردى بالمعنى المألوف للبطولة الفردية للرواية، وإنما البطولة الجماعية الى جانب الشخصيات الأخرى، ذلك أن الجد توما لم ينل الراحة حتى فى قبره، وهو يرى في منامه انهيار الدولة الآشورية، والإنقلاب على النسطورية، هذا الأنقلاب الذى أدّى الى عدم تعميذ شربل الصغير، أمل ومستقبل جيل عنكاوا الناشىء والجديد.
-يا أبتي، أرجو أن تفهمني، كل رجال الدين الذين طرقت أبوابهم رفضوا تعميذه بحجة أنه لا يجوز المزج بين ألاسمين الوثني والكنسي! فضلا عن أن الكاهن الأكبر رفض أصلا تعميذه لأننا- أنا وأمه – لم نتزوج

فى كنيسته!
ويكسب القس عبر الصلوات التى يتلوها باللغة السريانية عقب الحوار الدائر بينه وبين والد شربل رهبة ممزوجة بنوع من القدسية والأحترام للطفل من جهة، والجو الذى تجرى فيه مراسم التعميذ من جهة اخرى... (بشم آوا وأورا وروحا د قودشا لعلمين. تشبوحتا لآلاها بمروميه وعل أرعا شلاما وسورا طاوا لبنى ناشا بكل عدّان لعالمين)، مانحا بصيص أمل لأصحاب أراضى عنكاوا المستملكة أن ينالوا حقهم، وأن تعود الكنيسة المنشقة الى وحدتها.
لا شك أن معظم حكايات أبطال هذه الرواية ممتعة ومثيرة، وقابلة كل واحدة منها لأن تسرد وحدها، وهى تذكرنا بحكايات ألف ليلة وليلة، بأجوائها الغريبة وأحداثها المثيرة وشخوصها غير المألوفة ولغتها السردية العفوية، ولكن المؤلف لم يشأ أن يدون جزءا من تأريخ عنكاوا، وإنما كله، وهو بهذا يدون تأريخ كل القرى والمدن السريانية فى العراق، يدونها لا تأريخيا، بل روائيا، أي عن طريق الفن الروائى، وهنا يكمن سر نجاح هذه الرواية، ذلك أن التأريخ يعجز أن يوصل المعلومة والمتعة فى آن الى المتلقى، بينما الفن بوسعه أن يحقق هذا الهدف، أو كما يقول أرسطو فى كتابه فن الشعر:
(إن الشعر أسمى من التأريخ منزلة فلسفية وأخطر منه مضمونا، ذلك لأن أقوال الشعر أقرب فى طبيعتها الى

الأحكام الكلية، وأقوال التأريخ مقيدة، والفن مطلق. وحين يتناول الشاعر الأحداث التأريخية فى قصيدة أو مسرحية يتحتم عليه ان يفك عنها أسرار الزمان والمكان لتصبح من خلال رؤيته الخاصة جزءا من تراث عام يصلح فى أي زمان ومكان، فعمل المؤرخ هو تسجيل الجزئيات، أما عمل الشاعر فهو تمثيل الكليات، او بعبارة اخرى ان المؤرخ يدون الحوادث التى وقعت فعلا، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التى يحتمل وقوعها).

لقد صدر أكثرمن مطبوع عن تأريخ عنكاوا، إلا أن أياً من هذه المطبوعات غير قادر على جعل المتلقى من أبناء عنكاوا منجذبا الى قراءته، كما كان فى مقدور هذه الرواية أن تفعل، سيما أن أبناء الجيل الجديد الذين ربما سمعوا فقط، ولم يقرؤوا شيئا عن أجدادهم، كأسحاق عيسى الأول والثانى وحنا مربين والجد توما والكسيس وكربيت ودنحا الحسينى ولوقا كاكا والعم ميخا وقائمة بأسماء طويلة أن يفخروا بهم ويجعلوا منهم قدوة لسلوكهم وتصرفاتهم، وبالتالى ان يتحول هذا الإعجاب الى مشاريع كبيرة فى التأريخ والفن والأدب.

على الرغم من أتباع المؤلف المنحى الواقعي مع شخصياته كالجد توما الذى هو جده الحقيقى، إلا أنه يجعل منه فى الرواية رمزا لتأريخ الشعب السريانى وذلك من خلال ربط الماضى بالحاضر، كما كان فى المرة الأولى فى قبره يشكو الشربلين من عدم حمايتهما

لباب عمكا، كذلك فى المرة الثانية باستملاك الحكومة أراضى عنكاوا، وعدم تعويض أصحابها بأراضي أوالمال بدلا عنها، وذلك من خلال ربط هذه العصرنة بالميثولوجيا، فى الاول بشربل الأله وشربل القديس، والثانى بالإلهة إنانا – عشتار، بتوسط أهالى عنكاوا لديها لتمنحهم أجود الأراضى وأوسعها.
ويتبع المنحى ذاته في سرعة قطع الطرق مشيا على الأقدام بالنسبة لدنحا حسينى الذى حضر صلاة المساء فى كنيسة كرمليس وتوجه نحو عنكاوا راكبا حصانه ليصلها فى حدود منتصف الليل ويضرم النار فى داره المحتل من قبل مسلحي الشكاك ليقفل عائدا الى كرمليس ويصل اليها صباحا، رابطا سرعة مشي بطله هذا بسرعة مشي جيوش الدولة الأشورية التى كانت تسير نحو ٢٠ -٤٠ كم في اليوم، وكذلك بسرعة كلكامش وأنكيدو حيث قطعا نحو ١٦٢٠كم فى ٤٥ يوما، أي بمعدل ٣٦ كم فى اليوم الواحد بقياسات تلك الأيام فى رحلة عودتهما الى مدينة اوروك، مبرهنا حدة ذكاء ابن مدينته من جهة عبر حضور القداسين أمام الملأ، لإبعاد شبهة أحراق الدار عنه، وقوة سرعة مشيه من جهة ثانية، وثالثا شجاعته بالتصدى لمسلحي الشكاك.
وينطبق الشيء نفسه على التوت الذى سرقه من بستان العم ويردينا وأتلف قميصه الجديد والذى يرتديه لأول مرة بعصير التوت، بوضع كميات كبيرة منه في جيب القميص، منسبا أياه، أي التوت الى البابليين، تحديدا إلى

القصة التى كتبها الشاعر الروماني أوفيد. لم يلجأ المؤلف الى تطوير أحداث الرواية بشكل متسلسل ومنطقى، وأنما أعتمد على تطوير أحداثها بطريقة القفزات، وعلى هذا الأساس فأنها تستغرق ٥٥٠٠ سنة، وذلك بعد إضافة ٢٠٠٠ سنة بعد الميلاد الى ٣٥٠٠ سنة قبل الميلاد التي اثبتت التنقيبات الاثرية فى تل قصرا بعنكاوا ان المنطقة كانت مأهولة منذ تلك الفترة. وعلى الرغم من وجود أكثر من مئتي صفحة بين الفصلين الموسومين (بدلا من المقدمة الاله والقديس) و(بدلا من النهاية شربل)، فأن الحدث لا يجري إلا في هذين الفصلين، إذ تبدأ الرواية وتنتهي بنفس الحدث. والنصوص التي تبني تقنيتها بهذه الصيغة تصنف ضمن النص الدائري..

٦- ايلياب الاشوري. . بين المتخيل والتاريخ. . لإبراهيم كولان

ليس بوسع كل راو، أو كل من يجيد كتابة رواية، أحداثها وشخصياتها مستمدة من التأريخ، أن يجمع بين ثناياها عنصرين يتنافران مع بعضهما، وهما الوثيقة التأريخية، والفن الروائي، ذلك أن الشخص الذي يختار مثل هذا المنحى، مطلوب منه، ليس أن يكون ملما بتقنات السرد فقط، وإنما علاوة على ذلك قد أحاط في خزينه المعرفي بفيض من المعلومات عن الحدث التأريخي الذي يتصدى له. وإبراهيم كولان، مؤلف هذ الرواية، عندما وجد نفسه مؤهلا للخوض في هذه التجربة الصعبة، لم يتوان التعرض لها. وأرتآى أن يتخذ من حروب الأمبراطورية الآشورية التي خاضتها مع مملكة بابل والعيلاميين ومصر في عهد الملك سنحاريب وأسرحدون وآشوربانيبال، المحور الرئيس لأحداث روايته. لذا فإن رواية (أيلياب الآشوري)، وإن بدت للوهلة الأولى، رواية تأريخية، إلآ أنها لا تخلو من مقومات الرواية الفنية، وتتوافر فيها معظم العناصر الناجحة للرواية الحديثة.

وأختيار هذا الحدث التأريخي، لم يأت إعتباطا، أو عن فراغ، بل إرتباطا بالحاضر. ليذكرنا بحروب صدام

التترى، في الداخل مع الكرد، والأحزاب المناوئة له، ومثلهما مع رفاقه أيضا. وفي الخارج مع إيران تارة، وتارة أخرى مع الكويت، الى أن جاء سقوط مدينة بغداد، على يد أمريكا والدول المتحالفة معها، كما سقطت نينوى على يد البابليين. وبهذا يكون السارد قد أختار الجانب السلبي للأمبراطورية الآشورية، وليس الوجه الحضاري المعروف عنها، عبر شن غزواتها على هذه المماليك، والقيود المفروضة على حرية الرأي، من خلال كم الأفواه، وتسخير الطبقة الفقيرة والمظلومة،، وهي الغالبية من أبناء الشعب، للقتال مع العدو فقط، حفاظا على حياتها، والمكاسب والمغانم التي يجنيها الحكام من هذه الحروب. لتعيد بنا هذه المكاسب والمغانم الى دخول العراق في الكويت، العام ١٩٩١، أي قبل ثلاثين سنة، عندما سطا المسؤولون على كل ما هو ثمين ونفيس وجلبوه معهم الى العراق.

تقع هذه الرواية في (٢٠٨) صفحة من الحجم الكبير للنسخة الورقية، أقول للنسخة الورقية، لأنني قرأتها وهي ما تزال مخطوطة، أي قبل طبعها وإصدارها في كتاب، موزعة على (١٦) وحدة رقمية، مقسمة كل وحدة الى عدد من الأجزاء، وقد جاء كل واحدة من هذه الوحدات تحت عنوان معين، شارعة الوحدة الأولى بعنوان (بطل اليبو)، والوحدة الأخيرة بعنوان (النهايات). أحتوت الوحدة الأولى على ٥ أجزاء،

والثانية ٨ والثالثة ٤ والرابعة ٦ والخامسة والسادسة والثالثة عشرة، كل واحدة منها على ٥ والسابعة والعاشرة والثانية عشرة على ٤ لكل واحدة منهما، والرابعة عشرة على ٦ والتاسعة والحادية عشرة على ٣ لكل واحدة منهما. وبذا تكون الوحدة الثانية البالغ عدد وحداتها ٨ أكبر الوحدات في الرواية، والتاسعة والحادية عشر أصغر الوحدات.

وأنا أقرأ هذه الرواية، تمثلت (بخديدا) أمام ناظري، أو كأن أحداث الرواية قد جرت قبل سبعمائة ونيف سنة قبل الميلاد في مدينة بخديدا، عندما كانت قرية صغيرة. أو كما يسميها السارد (حي)، ترآت لي كذلك من خلال وصفه لبعد الحي الذي يسكن فيه (إيلياب) الشخصية المحورية للرواية، مسيرة ساعات على مشرق نينوى، ليجعل من بخديدا، (ديتا)، ذات الأسم الأكدي القديم (بكديدو)، حيث ولد فيها، مرادفا لأسم المكان الذي يعيش فيه. ذلك أن مفردة بخديدا ما عدا تشابهها الى حد كبير مع مفردة بكديدو، فإن وقوعها على شرق نينوى، وبعدها مسيرة ساعات مشيا على الأقدام، تؤكد كل هذه الأسباب، أن السارد الضمني يمّني نفسه، أو يحلم بأن بخديدا في عهد الآشوريين كانت تسمى (بكديدو)، أو أن بخديدا هي بكديدو نفسها.

كما أن قربها على طرق القوافل التجارية، تشي الى أزدهار الحالة الإقتصادية فيها، وهو بذلك إن شئنا

التأويل، يجري مقارنة بين وضعها الأقصادي السابق والحالي. وهكذا أيضا بالنسبة لساحاتها الشمالية التي تعمها مراكز لتدريب الجنود التي توحي الى قوة وعظمة الدولة الآشورية، في إشارة واضحة للمقارنة بين وضع الآشوريين سابقا والحالي، من خلال تردي وضعهم الإقتصادي، وضعف موقفهم، قياسا بالقوميات الأخرى التي تقطن العراق حاليا. ولعل هجرة معظم أبناء هذه الطائفة الى خارج العراق بشكل جماعي، ولافت للنظر، أثبت دليل على ذلك.

لأن طبيعة الرواية التأريخية تتطلب من الراوي المراوغة بين المحتمل والواقعي، فإنها غالبا ما تنآى عن نقل كل الأحداث، وتكتفي بنقل الأحداث الكبيرة التي تنسجم مع خطابها. وتبعا لذلك فإنها إن أختلفت مع الرواية الفنية في الجزئيات، لكنها تتفق معها في العموميات، كأختيار شخصية، أو

أسرة، ليجري من خلالهما رسم معالم وأبعاد هذه الشخصية، والوقوف على طبيعة هذه الأسرة، بهدف الكشف عن التكوين الجمالي للرواية، كما في شخصية إيلاب وأسرته مثلا، ومن ثم تفكيك عناصرها وبنائها من جديد من قبل المتلقي على كلا الصعيدين، وإعادة قراءة التأريخ وكتابته من جهة، وإنتاج الرواية من جهة ثانية.

واللافت للنظر أن بناء الرواية، يقوم على الخلافات السائدة بين الأسر نفسها، كالخلاف بين سنحاريب وزوجته (زاكوتو) مثلا، وإيلياب ووالده، و(أدر ملك) و(شراصر) مع والدهما سنحاريب، كما يقوم على الصراع بين الحكام، كالصراع الناشب بين سنحاريب وأحيقار، والصراع بين الحكام والشعب، من خلال سوق الأخير الى الحروب، تحت ذريعة إنزال غضب الآلهة على الذين لا يشاركون في الحرب، والظلم الذي يلحقه هؤلاء الحكام بالفقراء والكهنة على حد سواء من أبناء هذا الشعب المغلوب على أمره، كما ظلم آشور بانيبال الكاهن الذي دخل المكتبة دون أن ينحني له، ليطرده منها، وضرب العبد لمجرد أن يظهر بأنه ذو سطوة.

إن الإختلاف الأبرز بين الرواية التأريخية والرواية الفنية، هو في إلتزام الرواية التأريخية في سرد الأحداث بشكل متسلسل ومنتظم، بعكس الرواية الحديثة التي تعتمد في سردها على عدم الإنتظام والفوضى. أو كما جاء في الكوبيديا: (أن الرواية التأريخية ضرب من الرواية، يمتزج فيه التأريخ بالخيال، بهدف تصويرعهد من العهود، أو حدث من الأحداث الضخام بأسلوب روائي سائغ مبني على معطيات التأريخ، ولكن من غير تقيد بها أوإلتزام لها في كثير من الأحيان).١

كما في هذه الروية التي نحن بصددها الخارجة عن هذا الإلتزام، حيث بدأ السارد الضمني، يسرد أحداث الرواية وهي تشرف على نهايتها، وليس من بدايتها. لذا فإنها مثل خطابها وهو الحرب تتحرك بشكل دائري، دون أن يكون لها القدرة على الإنفتاح، وإيجاد البديل الناجع للإنغلاق الذي طوقت به نفسها، ألا وهو الحرب.

تبدا هكذا: (ها قد تجاوزت الثمانين، فأرى الثمانين حملا ثقيلا، لم يبق معي من كان معي، بعد ان رحل أبي وأمي الى دار الآخرة، وفقدت أغلب معارفي وأصدقائي).

وتنتهي: (ها قد جاوزت التسعين وبلغ مني الهرم وغشى بدني الوهن، لم يبق لي إلآ أن يمنحني الإله الراحة الأبدية بسرعة).

تدور الرواية في ثلاثة محاور. المحور الأول هو الحرب، والمحور الثاني تتناول فيه، عدم أخذ الأبناء بنصيحة الوالدين، من خلال عدم إمتثال (أيلياب) لطلب أبيه، بنأي نفسه عن الإلتحاق بالسلك العسكري، والمحور الثالث هو عن خيانة الأبناء لآبائهم، والإقتتال بين الأخوة للإستيلاء على كرسي الحكم.

والمحاور الثلاثة، الحرب، وعدم أخذ الأبناء بنصيحة الوالدين، وخيانة الأبناء لآبائهم، إن شئنا التأويل، تلتقي الثلاثة مع بعضها البعض في نقطة واحدة، وهي أن إغراءات الوصول الى المراكز المتقدمة في الدولة لا

تردع الإنسان في أن يتحول الى حيوان يتقاتل مع بعضه (المسخ)، ويقضي على غرائمه من أجل البقاء والحصول على وجبة طعام، لا تردع هذه الإغراءت، أن يقتل الأبن والده ليتبوأ هو على كرسي الحكم، كما فعل (أدر ملك) ومعه شقيقه (شراصر) نجلا سنحاريب في قتل والدهما، أثناء كان جاثيا على ركبتيه أمام تمثال نسروخ في خشوع، والكهنة يتلون التراتيل، أو إهمال إيلياب لوالديه المسنين الى أن يلقيا حتفهما في زريبة منسية، وأنساق لاهثا وراء نجاحاته للوصول الى المناصب العليا، بلوغا حكام آشور الى الحروب مع الدول الأخرى حتى لو أبيد نصف سكان الأمبراطورية . كما فعل كل الذين أستلموا الحكم في العهد الآشوري، إبتداء من سنحاريب، مرورا بأسرحدون، وإنتهاء بآشور بانيبال.

يذكرني مصرع سنحاريب، على يد نجليه، وقد أصبحت المدينة في فوضى، وفرار الجنود وسرقة الغلال من قبل أفراد الشعب، يذكرني بسقوط بغداد، أثناء دخول الأمريكان مع الدول المتحالفة معها الى العاصمة العراقية، وقد تحولت الى مدينة أشباح، أقرب الى مقبرة مهجورة لا يسكنها إلآ الموتى والحرامية واللصوص، منها الى مدينة مأهولة بالسكان، وقد خرج الأربعون لصا من القارورة الواقعة في نهاية شارع السعدون بين

حيي الكرادتين، في ليلة ليلاء، وتوزعوا في العاصمة بغداد.

مثلما لم يعّول السارد على عدم سرد أحداثها بشكل متسلسل ومنتظم، كذلك فلم يعتمد على كل أحداثها كما جرت، وعلى معظم شخصياتها كما دونت في بطون التأريخ. لذا فإنه مزج المتخيل بالتأريخ، وبالعكس صحيح أيضا التأريخ بالمتخيل، كما مثلا في حادثة مقتل سنحاريب. ففي الوقت الذي تشير فيه السجلات والكتاب المقدس الى أن سنحاريب ربما قتل على يد أحد أبنائه، في الوقت نفسه يعتقد البروفيسور (سيمون باربولا)، أن (أردا موليتسي) قتل الملك على أمل أن يخلفه. كما أن شخصية أيلياب ووالديه شخصيات متخيلة، فضلا عن النصائح والحكم التي يسديها والد أيلياب الى أبنه التي تبدو لي أنها أقرب الى شخصية أحيقار الحكيم المعروف بنصائحه الحكيمة، منه الى شخصية والد أيلياب، ولهذا أطلقت عليه صفة الحكيم، ناهيك عن إظهاره بالمتآمر على سنحاريب.

بحسب ما جاء في كتاب (حكم أحيقار) المكتوب عام ٥٠٠ قبل الميلاد: (كان أحيقار وزيرا لكل من سنحاريب وأسرحدون، وقد قام بتبني أبن أخيه (ناداب) لكي يخلفه. لكن الأخير يخون عمه، ويبلغ أسرحدون بما ينوي أحيقار الإقدام عليه، فيسجن أحيقار في إنتظار إعدامه. غير أنه يخبر المسؤول عن عملية الإعدام كيف

أنقذه من الموت سابقا، فيقوم هذا بقتل أحد السجناء بدلا منه. بيد أن نسخا أخرى تذكر هربه الى مصر ومن ثم عودته منتصرا الى منصبه بعد إثبات إخلاصه لأسرحدون)٢.

لوحدة الموضوع في الرواية القائم على الخيانة والتآمر، لم يلتزم السارد الضمني بما جاء في الشطر الثاني من الحكاية، وإنما بالشطر الأول منه، وهو خيانته للملك والأمبراطورية الآشورية.

أن أحيقار بالرغم من تصوير الجانب السلبي لشخصيته، إلآ أن المتلقي يتعاطف معه. وهذه النقطة مهمة، لأنه لم يقنع أيلياب فقط بطروحاته السديدة حول مساويء الحروب الطاحنة التي يخوضها الآشوريون ضد الدول الاخرى، وما سيسبب لها من مشاكل، إنما المتلقي أقتنع هو الآخر بها. وها هو أيلياب بعد لقائه الأول بأحيقار، يخرج منبهرا مما سمعه ورآه منه وهو يقول: (أتأمل كل كلمة وحكمة قالها، أخذت تنتابني أفكار غريبة، أهناك آلهة لا نعرفها؟ شعرت بأنه فتح مغاليق كثيرة في عقلي، غفرانك إلهي آشور).

كما أن زوجة سنحاريب (زاكوتو) بالرغم من تصويرها بسطوتها على تقاليد الحكم، وتتمتع بقدر كبير من الإعتداد بآرائها، غير أن قوة شخصيتها، ونظرتها الى بابل كما لو كانت أخت نينوى، في الوقت الذي تتفق في

هذه النظرة مع أحيقار، تكسبها في الوقت ذاته، عطف المتلقي. هذا العطف الذي ينسحب الى أحيقار أيضا. وها هي تقول لأبنها أسر حدون: (أتعرف لماذا أحبك يا أسر حدون؟ لأنك تنظر الى بابل مثل ما أنظر اليها أنا، أنها الأخت خلافا لأبيك.). لتذكرني هذه العبارة بالصراع القائم بين الآشوريين والكلدان في هذا العصر، والتشرذم الناجم بين الكنيستين. أو كما لو كانت زاكوتو، تدعو الكنائس والطوائف المسيحية في العراق الى الوحدة.

كان والد ايلياب الآشوري طبيبا شعبيا لحي بكديدو، وكان يحب أن يعلمه صنعته، ويمنحه نصائحه الكثيرة، ولكن النصيحة التي كان يرددها على أسماع أبنه أكثر من غيرها من النصائح هي ردعه: من (أن يتجه صوب الكبار من المناصب ورفيعي الشأن وكل من له سلطان، ذلك لأنه ليس من طينتهم.). إلاّ أن الأبن بعكس توجهات والده: (كان يمّني نفسه حين يكبر أن يكون جنديا، ويجول على فرس والسوط في يده).

إبتداء من هذا الخطأ الذي يقع فيه أيلياب، بعدم إلتزامه بنصيحة والده الموازي للخطأ الذي يقع فيه سنحاريب، في خوضه للحروب التترى، تتمظهر سقوط الأثنين، أيلياب وسنحاريب في المستنقع نفسه، وهو مستنقع حب الجاه والثروة والمناصب. أيلياب من خلال ذكائه ومثابرته وأجتهاده في كل الوظائف التي شغلها، وسنحاريب عبر فرض إرادته وقوته على عدد كبير من

المماليك. ولكن الأول على حساب إهمال والديه، والثاني على تقديم دماء شعبه قربانا لغزواته.

لجأ السارد الضمني لنأي روايته عن المباشرة والتقريرية الى إستخدام ثلاث تقنيات، تكاد أن تكون قريبة مع بعضها، إن لم تشكل الثلاث الحالة نفسها، أو لحالة واحدة، وتصب في المنحى ذاته، وهي تقنية الإيحاء، والحلم، والتنبؤ عن طريق العرافين، لتكوين تشكيلات جمالية، وبلوغ هذا السقوط.

١- تقنية الإيحاء:

تطفح الرواية بهذه التقنية التي تشي بمديات توق أيلياب لأن يتحلى بما يميزه عن غيره، شروعا من الصفحات الأولى لها. ولعل قوله: (كبرت وحيدا متمتعا بما يغدقه أهلي واقربائي وجيراني إليّ من هدايا، فهم يهتمون بما أريد وبما أتمنى، محميا خلافا لأولاد الآخرين الذين يتعفرون بين التراب والطين). أدل نموذج على ذلك. كما أن: (إعجابه بالعجلة الصغيرة المصنوعة من البرونز التي أهداها له التاجر الذي تعثرت بغلته وأخذت تعرج، مستغنيا عن عجلته القديمة) هذا المقطع هو الأخرى يدل على حبه للجديد، وطموحه في مستقبل زاهر. ومقطع: (بعدها عرفت أن نينوى الصاخبة المكتظة بالناس والباعة ومئل القافل والجنود والجيش، هي السبب في كل هذه المشاعل والأصوات، أمني نفسي

حين أكبر أن أكون جنديا)، مثله مثل المقطعين السابقين، يمنح المعنى ذاته. ومقاطع كثيرة أخرى لا مجال لذكرها هنا.

٢- الحلم:

يبدأ من ألم في رأس الملك سنحاريب، وينتهي بالكابوس الذي يأتيه في كل ليلة في المنام، وفي كل مرة يقف أمامه هذا الهالك (توبيت) ليقول له، بأن مقتله سيكون على يد أحد أولاده، وأن خراب نينوى بات قريبا. وهذا ما يحدث فعلا، إذ يقتل على يد كلا ولديه، ويعم الخراب نينوى، بسقوطها على يد بابل.

٣- من خلال تنبؤ العرافين: يبدأ من قول العراف للملك: (مولاي سترى أولادك يجلسون على العرش، وينتهي في جملة: (النتيجة غير ملائمة).

مثلما عمد السارد الى إستخدام تقنية الإيحاء، كذلك فقد لجأ الى إستخدام تقنية (الأصوات المتعددة).

(تتكشف التعددية حالما تدخل الشخصيات/ الأصوات في حوار جدلي يكشف عن جوهر القضية المطروحة بشرط وجود تناقض في هذه الأفكار، أي أن الإختلاف في وجهة النظر هو أساس بروز الأصوات المتعددة)٣.

لكون أيلياب الشخصية المحورية للرواية، وساردها، فمن الطبيعي أن يعلو صوته على أصوات كل شخصياتها. وإتساقا مع وجود تناقض في هذه الأفكار، فإن صوت أيلياب يتناقض أول ما يتناقض مع والده، لأنه أختار لنفسه توجها مغايرا للتوجه الذي أراده له، وهو تجنب إنخراطه في السلك العسكري. كما أن صوت والده يتمظهر كلما وقع أيلياب في خطأ ما. وهو يقول له: (كم من الأيام مضت دون أن نراك. لقد أصبحت ملك المعبد وليس ملك أهلك. . ها قد سقطت في ما حذرتك منه ، أن تعمل مع القادة والأمراء)، كما أن صوت الأب بالإضافة الى ذلك، هو إيحاء الى ضياعه وبالتالي ضياع والديه، وتعرضه للمخاطر.

ليس صوت هاتين الشخصيتين يطفو على سطح أحداث الرواية فقط، بل أصوات شخصيات أخرى فيها، مثل شخصية زاكوتو وشخصية أحيقار، في إختلافهما مع توجه سنحاريب الرامي الى توسع أمبراطوريته. وكذلك صوت (يونينا) التي تتودد الى أيلياب بهدف مساعدتها للهروب من نينوى ويأخذها معه الى الأقليم الذي جاءت منه. علاوة على صوت نجلي سنحاريب أدر ملك وشراصر. فضلا عن صوت (توبيت) الذي يراه سنحاريب في حلمه، كابوسا ثقيلا، محذرا إياه في مصرعه على يد أحد أبنائه.

في الحوار الدائر بين زاكوتو وأبنها أسرحدون وأيلياب، تتكرر مفردة (اللعنة) أربع مرات. هذه اللعنة التي بدأت بمرض سنحاريب، وتنتهي بخراب آشور، مثلها مثل الخراب الذي تعرضت له بابل على يد سنحاريب والملوك الذين سبقوه على دست الحكم. وما عليهم إلا أن يمسحوا هذه الخطيئة كما تقول زاكوتو، وبعكس ذلك سيبقى غضب الآلهة وأنتقامها يلاحقهم. ولكن لأنهم لم يمسحوها، فحل بآشور ما حل. ومازالت تلك اللعنة من عام ٧٠٥ قبل الميلاد ولحد يومنا هذا تلاحقها، وعلى ما يبدو، لا نهاية لها، وستظل كذلك الى الأبد، بفضل إنشقاق الكنائس، وتشظي من سوّلوا لأنفسهم قيادتنا لمآربهم الخاصة.

ليس غريبا ألآ يربط أسر حدون بين بابل وآشور، والعلاقة الوشيجة القائمة بينهما، وتصيبه الدهشة، أو العجب، عندما تشير والدته الى اللعنة التي ستصيب بآشور، جراء الحروب التي تشنها على بابل، لأنه أستلم الحكم بعد مصرع والده، وهو في سن لا يؤهله لقيادة الأمبراطورية، وربما لعدم إهتمامه بهذه المسألة كذلك، بمسألة صلة الأخوة التي تربط بين نينوى وبابل، بقدر إهتمامه بملذاته الشخصية، شأنه شأن أبنه آشور بانيبال الذي ضرب عبدا لا لسبب كما يقول أيلياب: (إلآ ليريني أنه أبن الملوك). ومعلقا على هذه الحادثة وهو يتحدث مع نفسه: (إن ورث العرش هذا الصبي سوف لن تكون

المملكة كما هي في عهد أبيه. هذا الصبي سيكون له شأن أكثر من آبائه). مربط الفرس، أن الذين يحكمون الأمبراطورية الآشورية، بقدر ما تعنيهم إبراز قوة عضلاتهم على الضعفاء والفقراء، وغزوهم لبابل والعيلاميين ومصر، لا تعنيهم ما تلحقه إعتداءاتهم وغزواتهم بهذه الشعوب من كوارث ومحن، كما لا تعنيهم الإطلاع على ثقافاتها وحضاراتها. لذا فمن الطبيعي جدا أن يكرر مقطع (لعنة بابل) بإندهاش، وكأنه يسمعها لأول مرة في حياته. مع أن آشور بانيبال كان قارئا نهما، وأسس مكتبة بأسمه.

ولكن هذه الدهشة الغريبة الناجمة عن أسر حدون، وهو يقول: (لعنة بابل!)، نقيض للجملة التي تأتي بعدها، ولا تنسجم معها، سيما عندما تقول زاكوتو لأسر حدون: (أنا احبك لأنك تنظر الى بابل مثل ما أنا أنظر اليها). ذلك إذا كان أسرحدون ينظر الى بابل مثل ما تنظر اليها زاكوتو، لتخلى عن غزواته لها، ولما سقطت آشور، كما أن تعليق أيلياب على تصرف أشور بانيبال الصبي في ضرب العبد، ومقارنته بآبائه الملوك السابقين، بالرغم من أنه يوحي الى عدم بلوغ غزوات أسرحدون بغزوات الملوك الذين سبقوه، غير أنه لم ينج منها هو الآخر، من غزواته لبابل الذي يجاهر بأنها أخت آشور، بدليل أن والدته عندما دعته لمؤازرتها للقضاء على أخويه

المتمردين، وإستلام الحكم أثر مصرع والده، كان منهمكا في إحدى غزواته.

(ينطلق السرد الذاتي من ثلاثة مستويات حكائية تتخذ ضمير المتكلم شكلا لها، أول هذه المستويات هو أن الضمير يأتي في حالة تعريف الشخصية بنفسها. أما المستوى الثاني من مستويات السرد الذاتي فيبرز في إستخدام ضمير المتكلم المتصل الظاهر أو المستتر، والغالب عليه ضمير تاء الفاعل أو ياء المتكلم)٤.

وما يهمنا نحن هو المستوى الثاني، لأن السارد يقوم بسرد حكايته كما جاء في التعريف السابق، حيث يبدأ بجملة: (ها قد تجاوزت الثمانين فأرى الثمانين حملا ثقيلا) التي أستخدم فيها ضمير المتكلم المقرون بضمير تاء الفاعل. وفي هذه الجملة، وإن كان يتحدث بصيغة الحاضر إلآ أنه في الجملة التي تليها مباشرة، يتحدث بصيغة الماضي، وهو يقول: (لم يبق معي من كان معي، بعد أن رحل أبي الى الآخرة، وفقدت أغلب معارفي وأصدقائي.). ثم ينتقل ثانية ومباشرة الى الحديث بصيغة الحاضر، وهو يقول: (أصبحت أشعر أني وحيد وغريب عن الحياة)، وهكذا ينتقل السارد بين هاتين الصيغيتين في الجزء الأول من الوحدة الترقيمية للرواية، الى أن يستقر في الجزء الثاني من الوحدة، حيث تميل كفة صيغة الماضي على كفة صيغة الحاضر، وهو يشرع بالحديث عن المكان الذي ولد فيه.

لا شك أن هذا النص، مثل ما جاء في رواية (أعمدة الغبار) لإلياس فركوح، يقوم على السرد الذاتي الذي (ينهض على التفكر)٥. حيث يقول الدكتور محمد صابر عبيد: (أن السرد القائم على التفكير يحيل على سطوة ضمير المتكلم، وهذه السطوة هي التي تتحكم ميدانيا في نمط السرد وشكله وتعبيريته، ذلك أن المتكلم قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف اليها بكثافات متنوعة. عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائه الكامل تغيرها ظروف أجتماعية مردها أشخاص آخرين أو إستحضار خيال المتكلم لهم.)٦.

ولو حاولنا نقل تجربة هذه السطوة الى هذا النص، لنجد أنها تتطابق معه الى حد كبير. وأعتقد أن هذه التجربة مثل ما تنطبق على هذا النص، كذلك يمكن تطبيقها على معظم النصوص التي تتخذ من السرد الذاتي القائم على التفكير نهجا لها. ولعل نزوع السارد من بداية الرواية الى المزج بين التأريخ والمتخيل التي تتناول أحداثا وشخصيات تأريخية، جعل نزوعه هذا، أن يسطو الثاني على الأول الى حد ما، ويكسب الرواية وجهها الفني، من خلال إستخدام التقنات المتمثلة في الإيحاء والأصوات المتعددة، فضلا عن السرد الموضوعي والمونولوج. ومضمونا عبر تدشينها بشخصيات وأحداث متخيلة، وعدم التقيد بالأحداث التأريخية غير

المهمة. لا وبل التصدي للجانب السلبي للأمبراطورية الآشورية، وإهمال الجانب الإيجابي.

وإذا كانت سطوة السرد الذاتي، هي التي تتحكم في نمط السرد وشكله وتعبيراته، فإن الراوي المشارك، كما في هذه الرواية الذي هو أيلياب، يلعب دورا جوهريا في أحداثها، فهو سارد داخل الرواية، كما مثلا على سبيل المثال لا الحصر في هذه الجملة: (في الليالي المقمرة أخرج من مكمني الى العراء، انظر الى القمر فأرى وجهها بالقمر.). هنا يوجه السرد الى مروي له غير ممسرح. وقد يروي السارد لمروي له ممسرح يتمثل في ذات المتكلم كما في المثال التالي: (قلت في نفسي إن ورث العرش هذا الصبي وهو الآن ولي العهد سوف لن تكون المملكة كما هي في عهد أبيه ، هذا الصبي سيكون له شأن أكثر من آبائه.).

أن وظيفة السرد في المقطع الأول سردية، أما في المقطع، فهي للشرح والتفسير. وقد يتنحى السارد إذا كان متسامحا، ليفسح المجال أمام بعض الشخصيات لتقوم بعملية السرد، ليتمظهر صوتها الى جانب صوته، كما في هذا المقطع: وهنا بدأ العبد يتكلم كلاما لم أسمعه من قبل: (أنها قصة طويلة، فهي قصة الحرب بين الاطل والحق، بين العدل وظلم الأثرياء للفقراء، كنت حرا أملك أرضا أفلحها وماشية وكوخ أسكنه مع زوجتي وأولادي، فرحين بما تدره علينا من رزق،

ورمتني الاقدار الى أن يكون جاري من الأثرياء، فوضع عينه على الأرض التي أفلحا ليضيفها الى ممتلكاته).

المصادر:

١- الكوبيديا.

٢- المصدر السابق نفسه.

٣- معمارية النص الروائي . د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي. عمان، الطبعة الأولى ٢٠٢١.

٤- المصدر السابق نفسه.

٥- المصدر السابق نفسه.

٦- المصدر السابق نفسه. (مثله مثل المقطعين السابقين، يمنح المعنى ذاته. ومقاطع كثيرة أخرى لا مجال لذكرها هنا).

٧- قراءة في رواية (بابنا المغلق). . لميشال لازار عيسى. . المكتوبة باللغة السريانية.

ولد ميشائيل لازا عيسى مؤلف هذه الرواية عام ١٩١٨ في قرية (كنكاجين) في أورميا. وكان في الرابعة من عمره، عندما هاجرت عائلته هربا من الإضطهاد. وعقب بقاء عائلته في معسكر اللاجئين لثلاث سنوات، أنتقلت الى معسكر ميناس جنوبي بغداد. إذ شرع تعليمه في مدرسة الكنيسة البروتستانية في بغداد. وفي العام ١٩٣٦، رحل الى معسكر الحبانية.

ومنذ نهاية الأربعينيات بدأ يكتب القصص والتمثيليات والقصائد باللغة الأم السريانية. توفي وهو في الرابعة والأربعين، في ٢٥ آذار ١٩٦٢بالعاصمة بغداد.

بالرغم من أن هذه الرواية قد صدرت عام ١٩٦١، إلآ أنها على الأغلب كتبت في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، لذا فما علينا سوى التعامل معها، وفق المعايير النقدية السائدة والمعروفة في تلك الفترة، وليس النظريات النقدية الحديثة التي تطورت في سبعينييات القرن الماضي.

مقارنة بمستوى الروايات الصادرة في الخمسينيات، أمثال روايات، ذوالنون أيوب وأدمون صبري وعبد

الملك نوري ويوسف متي، لايقل مستوى هذه الرواية عن مستوى روايا ت وقصص هؤلاء الأدباء، إن لم تكن أرفع شأنا عن روايات البعض منهم، وقد يكون هذا العامل هو الدافع الحقيقي الذي حدا بي أن أتصدى لهذه الرواية. إذ كيف للرواية السريانية، على ندرتها، إن لم أقل عدمها، أن تبز الرواية العربية؟!

هذه هي أول رواية سريانية، أقرأها باللغة العربية، لأنني لا أتقن اللغة السريا نية، قراءة وكتابة، لسبب قد يبدو بسيطا للحكومات المتعاقبة على دست الحكم في العراق، ولكنه سبب كبير للذين يحرمون التعلم بلغتهم. ذلك أن هذا الحرمان الذي هو جزء من الإضطهاد الذي تعرض له المسيحيون منذ تأسيس الدولة العراقية، ولحد يومنا هذا، أبعد الكثير من المهتمين بالثقافة، أو لهم موهبة في أحد المجالات الأدبية، ممارسة هذا الجنس عن طريق لغة الأم، بقصد اللجوء الى اللغة العربية.

تدور هذه الرواية حول إختطاف شاب في سن المراهقة، يدعى (إيشاي)، (للفتاة) إستر أبنة السيد إسحاق، وهو سيد القرية ومالكها الذي يعمل والد إيشا لديه. أختطفها لمنع (يوليوس) وهو شقيق أستر من اللقاء به، ووضعها سجينة في إحدى غرف قصره الكبير.

في طريقه الى قرية (خابوريا)، بعد أن فر بحبيبته من قريته (ديلاما)، لوجود بعض أقاربه فيها، يواجه

صعوبات كثيرة الى أن يصل الى هذه القرية، حيث يتزوج هناك. وبعد مرور ثمانية عشر عاما، يلتحق يوليوس بهما، ليقتل شقيقته، غسلا لعار وشرف العائلة، كما أن يوليوس يقتل على يد إيشاي. ليعود الأخير مع أبنه (يوسف) البالغ ثمانية أعوام الى قريته، آسفا نادما على تهوره الى ما آلت اليه فعلته من نتائج وخيمة، بفعل عدم نضوجه وإتخاذه القرار السريع في خطف أستر. حيث يحكم عليه من لدن أبناء بلدته بالسجن المؤبد، مع إيداع أبنه في ذمة جده.

بالرغم من أن الرواية تفيض بالنصائح والإرشادات التي من شأنها أن تؤدي الى الإنزلاق في أسلوب المباشرة والتقريرية، إلآ أنها لا تخلو من المقومات والشروط الفنية المتوفرة في الرواية الناجحة. وتأتي في مقدمة هذه الشروط والمواصفات، شروعها من حيث تأتي على نهايتها، تحديدا بعودة السارد من قرية (ديلاما)، حيث قتلت زوجته على يد شقيقها، وشقيقها على يده الى منزله في قرية (خابوريا). لذا فإن الأحداث لا تسرد وفق وقوعها بشكل ترتيبي ومنتظم في الفصل الأول، بعكس الفصل الثاني التي تبدأ فيه سردها بالصيغة التقليدية المعروفة للرواية الكلاسيكية المقرونة بالحكايات المروية في ليالي الشتاء الطويلة، بأسلوب ممتع وجذاب. حيث ينطلق إيشاي بسرد ما جرى له لصاحب المنزل العجوز وزوجته الذي حل عليهما

ضيفا، أثناء عودته من قرية خابوريا، قاصدا موطنه الأصلي في قرية ديلاما، ليعود بالمتلقي، الى أيام طفولته، وهو يصغي بلهفة وإشتياق الى الحكايات التي كانت تروى من قبل الرجال الطاعنين في السن.

إذا كان التعويل على السرد الذي تتداخل فيه الأحداث وتتقاطع بصورة غير منتظمة، يعد واحدا من الأساليب الحديثة في السرد الروائي، ضمن مجموعة من الأساليب السردية، فإن اللجوء الى الماضي في طريقة سردها، لا يعزز هذا الأسلوب فحسب، وإنما يؤدي هذا التزاوج بين الأسلوبين، بين القديم والجديد، بين الماضي والحاضر الى خلق أسلوب جديد. هذا الأسلوب الذي لم تنتهجه الرواية العراقية في الخمسينيات من القرن المنصرم.

بقدر ما تعتمد في مطلعها على هذين الأسلوبين، أي في الفصل الأول والثاني، بالقدر ذاته تستخدم الرمز للتعبير عن المآساة التي يشهدها بطل الرواية، وهو في طريق عودته الى قريته، وذلك من خلال الإيحاء الى الطريق الوعرة التي يسلكها، والطبيعة السادرة في جنونها: (لم تكن الطريق التي كانت تؤدي بي الى منزلي شاقة فحسب، ولكنها كانت تحفل بالكثير من المنعطفات نحو اليمين واليسار، إضافة الى الصعود والهبوط والتعثر بقطع الحجارة والحصى). وفي مكان آخر يقول السارد: (وقد يكون سبب ذلك كله المطر والرياح الشرقية

ينهالان على وجهي كالسوط، ويجلدان الأرض والصخور الملساء الغارقة في الصمت).

كما تستخدم اللقطة السينمائية في سردها للأحداث، وهي بهذا، في الوقت الذي تنأي فيه المتلقي عن الملل، تدفعه الى قراءة النص بوله، سعيا لبلوغ النهاية، أو كما لو كان السارد يقوم بدور العدسة في تصوير الأحداث، ويقوم العجوز صاحب المنزل وزوجته في مشاهدة هذه الصور، علاوة على المتلقي الذي يشاركهما المشاهدة نفسها، ولكن ليس من خلال منظور واحد، وإنما عبر منظورين، أولهما هو المشاهدة، وثانيهما هو القراءة.

وما يزيد من شغف المتلقي لمتابعة أحداث الرواية، تصوير اللقطات السينمائية، مقرونة بتقنة الإيحاء. إذ تفيض الرواية بهذه التقنة، على سبيل المثال لا الحصر، كما جاء في هذه الجملة: (حصان موثق بحلقة الى الحائط يمعن النظر فينا برأفة وحنان)، الموحية الى شخصية (كوليات) التي تتحلى بالطيبة. وجملة: (وكلاب هائجة مرعبة الهيئة، تنبح رافضة إستقبال الضيوف)، التي توحي الى الشخصية نفسها، ولكن بوصفها شخصية شريرة. أي أن هذه الشخصية، شخصية مركبة، وتجتمع فيها صفتان، إذ أنها تتحول الى حيوان شرس عندما تسكر، وتعود الى طبيعتها الوديعة الطيبة، عندما تستفيق من حالات سكرها، بعكس شخصية (بونتيلا) في مسرحية: (بونتيلا وتابعه ماتي) لبريخت:

((كم يحملها من العناء والعذاب في حالة سكره. (يقصد زوجة كوليات)، وكيف يعتذر اليها ويكسب ودها في صبيحة اليوم التالي، وما الى ذلك من الأحاديث الشيقة والمحزنة)).

بغض النظر عن تصوير اللقطات السينمائية المقرونة بالإيحاء الى طبيعة شخصية كوليات، وشراسة الكلب، ووداعة الحصان، تمر الرواية قبل وبعد بلوغ العاشقين الى منزل كوليات بسلسلة من الإيحاءات التي تنبؤ بالأحداث التي سيتعرضان لها.

ليس تنهيدات أستر بحسرة التي تطلقها بين فترة وأخرى، أثر مغادرتها مع إيشاي لقريتهما، توحي الى ما سيتعرضان اليه من مشقات ومصاعب، فحسب بل الطريق التي يسلكانها لم تكن مخصصة للمشاة وإنما للخيالة الذين كانوا يخاطرون بحياتهم، وحياة خيولهم حينما يغامرون بالسير عليها أيضا، فضلا عن الرياح الشرقية العاتية التي تعوي كالذئاب، وتدفعهما بعنف. ليندمج العامل السايكولوجي المتدهور للشخصية مع الطبيعة الجغرافية القاسية، أي العامل الداخلي مع العامل الخارجي.

كما أن وصف السارد لكوليات على النحو التالي، هو الآخر، يصب في الإتجاه ذاته، أي لما يشي بطبيعته الشريرة، مثله مثل الكلاب الرابضة أمام منزله: (إنسان

وجهه أحمر كالدم القاني، هائل الجثة، ذو شاربين أسودين في غاية الطول والكثافة. ملتف بزنار من المخمل من تحت ثدييه حتى أسفل بطنه).

وكما في هذه الجملة أيضا: (بدأت عيناه المحمرتان كاللحم تتراقصان على وجهي، ووجه أستر التي احتمت خلفي وكأنها حمل وهذا العتريس ذئب جائع). وهذه الجملة أيضا: (وهو ينظر بعين ملؤها الشهوة والشر الى أستر.). وجمل كثيرة أخرى. أنتهت بمسك كوليات من كتفي أستر ليطبق بفمه على شفتيها.

من مطلع الرواية تقريبا، تحديدا في نهاية الفصل الثاني ص٢٨، يوحي السارد الى قتل يوليوس: (وإذا تمكنت من قتل يوليوس سأموت هانئا مطمئن البال) وفي نهاية الرواية ينفذ ما كان يتمناه ويصبو اليه.

كما أن جملة: (تذرف الدمع سخيا من أجل أخيها. . على نسيجها الذي كانت تحيكه سريعا بأناملها)، توحي الى قدوم شقيقها الى القرية التي جعلا منها مسكنا لهما. فضلا عن هذه الجملة التي توحي الى حلول الموت بين أحد أفراد هذه الأسرة الصغيرة المتكونة من الأب والأم وأبنهما: (كنت ألمح في عينيها وبين دموعها مأتما رهيبا). والضحية تكون هي أستر الرامزة الى الوطن المغتصب من قبل الحكومات المتعاقبة على دست الحكم.

بقدر ما تبدو موضوعة الرواية الدائرة حول تمرد الأبناء على آبائهم، والحنين الى الوطن، سطحية وباهتة، غير أنها لا تخلو من بعض المشاهد القوية التي ترغم المتلقي لأن يتوقف عندها مبهورا، كمشهد تعثر قدم الحصان بحجر، عندما يتناهى لإيشاي صوت والده، وهو يقول له: (لماذا جننت؟ إذا لم تعد الى رشدك سيؤدبك إلهي).

سمع السارد صوت أبيه، ليس شعورا منه بتأنب الضمير فحسب، وإنما حنينا لأمه وشقيقه ووالده، وبالتالي توقا للعودة الى قريته (الوطن). ولم يأت تعثر قدم الحصان إعتباطا إذن، بل تزامن مع شرود خياله الى أهله الذين تخلى عنهم بعقل مسه جنون، لتوحي هذه القدم المتعثرة له بأنه يسير في الطريق الخطأ، ليس لأنه سيواجه عصابات قطاع الطرق فقط، بل تنبهه الى أنه سيلاقي الأسوأ. وبذلك فإن قدم الحصان المتعثرة، يوظفها السارد موحية لأبعاد عديدة، وليس لبعد واحد. ولعل تكرار أغنية الأم لأكثر من مرة، أثبت دليل على ذلك. والغريب حتى أن كوليات كان يغنيها، وطلب منه إيشاي أن يعيد غنائها.

وللتأكيد أكثر على أن ثيمة الرواية تدور حول الوطن المغتصب، ثمة العديد من الجمل التي تأتي على لسان السارد، تبرهن مصداقية منحاها في هذا المسار:

-متى سنلتقي بأمي وسنفتح بابنا المغلق؟

-لماذا نظل هكذا ندور مثل الغجر؟

-لماذا نحن بلا بيت؟

-سنظل هكذا ندور حتى نهتدي، ونشقى كثيرا لنتمكن من الحصول على بيت يأوينا.

مثلما تتمظهر في الرواية النقاط الإيجابية المتمثلة في توظيف التقنات، كذلك فهي لا تخلو من النقاط السلبية المتمثلة في تقديم النصائح والإرشادات التي تسوقها نحو أسلوب المباشرة والتقريرية. وهذا الأسلوب، يتضح في الجمل التالية:

-أنا سعيد بك ولكن. . الملجأ، الملاذ، ليس هناك أجمل وأحلى من حضن الوطن الأم وحمى الوطن يا إيشاي.

-والخمرة قد تسببت في خلع ملوك عظام عن عروشهم .
-نحن نموت عندما نفقد الشرف والكرامة، ونموت عندما نبتلي بالفقر، ونموت عندما ننغمس في الشرور. .

-أنا أيضا مجرم وأستوجب العقوبة. ولكني قد نلت جزائي الذي يتمثل في هذا العذاب الذي ينهش قلبي.

كما أن الجملة التي تأتي على لسان إيشاي في بداية الرواية، حيث يقول: ((الظالم الذي يبغضني بشدة، (ويقصد شقيق أستر، يوليوس)، ولكنه كان يخافني كما

تخاف هرة من كلب هائج))، تتناقض مع نهاية الرواية، عندما يلتحق يوليوس، بشقيقته وزوجها في القرية التي أويا اليها، بهدف قتل أستر. ذلك أن الخوف البالغ بهذا الحجم يمنع، ولا يدفع بتعقب الضحية. هذا من جهة ومن جهة أخرى، فقد جاء ندم العاشقين، ولا سيما أستر على مغادرة قريتهما سريعا، إذ بعد نصف ساعة من السير على أقدامهما، بدأت أستر تتنهد بحسرة بين الفينة والأخرى، لفراق أهلها والتخلي عن بحبوحة عيشها وضياع مستقبلها.

والغريب أن يصدر أبناء القرية على إيشاي بالحكم المؤبد لقتله شقيق زوجته، دفاعا عن زوجته، بينما لا يصدر الحكم بحقه لقتله مع كوليات الشخصين اللذين أعترضا طريقهما. والأغرب أن كوليات التي تتحول شخصيته من شخصية شريرة الى طيبة، يطلب إعدام إيشاي، وفي الوقت نفسه أن يؤخذ أبنه منه. والسؤال الذي يطرحه نفسه هنا: (ترى ما علاقة كوليات الغريب عن قرية ديلاما، بإدلاء رأيه في تقرير حياة إيشاي؟!

ملاحظة:

ترجم هذه الرواية من السريانية الى العربية (آدم دانيال هومه).

٨- قراءة تأويلية في رواية (جروح غوتنبرغ الرقيقة) للروائي وليد هرمز

لا أعرف مدى مصداقية، تعّرض الكاتب الروائي، أي كاتب كان لسيرة حياته ، بوصفها أقرب تجربة له، في خضم محاولته الأولى الكتابة في هذا الجنس الأدبي، إلاّ أن الذي أعرفه وبالدليل القاطع، من خلال تعرضنا لهذه الرواية التي نحن بصددها لمؤلفها الشاعر والروائي (وليد هرمز) الساعي الى تصديه للهجرة التي أضطرته أن يغادر موطنه، كلاجيء مضطهد، قاصدا مدينة (يوتبوري) الواقعة غرب السويد، عدم خلو هذا التوجه من مصداقية.

ولكن هذا لا يعني أنه قد حوّل روايته الى سيرة ذاتية، أو أن يتم تفسير عملية السرد الذاتي لهذه الرواية التي تعول على ضمير المتكلم (أنا) على هذا النحو. لسبب بسيط وواضح جدا، وهو وإن كان (المؤلف هو الشخصية المحورية للرواية)، أي أن صوته أكثر وضوحا عن بقية (أصوات شخصيات الرواية)، أو هكذا يبدو، بحكم سرده للأحداث، والتعليق عليها أحيانا، مثل شخصية: (سرباز ومحيسن وسارا وأليسا)، غير أن صوت كل شخصية من هذه الشخصيات لايقل أهمية وتأثيرا عن صوته، لا بل أحيانا تفوق نبرة أصواتها على صوته.

وبهذا المعنى، فإن الرواية تخلو من البطل الفردي، وتعتمد على البطل الجماعي، فالكل أبطال فيها. وهي بذلك تتخذ من منحى تقنية (تعدد الأصوات) البوليفوني، نهجا لها.

ويشي تعزيز الرواية بهذا المنحى، (البوليفوني) الى أن المؤلف، يكتب رواية فنية، تتوافر فيها كل الشروط والمقومات الناجحة للرواية، ولعل لجوئه الى توظيف تقنات السرد الحديثة، كالتمويه والمقارنة والغموض والتواتر والحوار الداخلي والمونتاج القاطع، تؤكد على أنها، تسير على هذا النهج. لذا سنحاول التعرض الى بناء الجانب الفني فيها فقط، إنطلاقا من أن الرواية الحديثة ينبغي أن تعول على التقنية.

عمد المؤلف الراوي الى تمويه إحدى شخصيات الرواية التي هي (أليسيا)، بعكس ما هو معروف عنه، عن (الروائيين)، إذ غالبا ما يقوم الراوي بتمويه المتلقي، عبر إنابة السارد الضمني بسرد الأحداث بدلا منه، إلآ أن مؤلف هذه الرواية بالإعلان عن هويته، في كونها (هرمس)، بينما هي في الحقيقة (هرمز) بقلب الحرف الأخير من الزاء الى السين، إنما يلغي دور السارد الضمني في سرد أحداث الرواية، ليحل هو محله، ويقوم بدور الراوي.

ولم يأت هذا التمويه إعتباطا، وإنما مقرونا بمسوغات، ولعل أبرزها، فسح المجال لأليسيا المشطورة الى نصفين، نصفها ضائع في مدينة الثلج، ونصفها الآخر غرق في بحر الأغريق، أن تسرد لهرمس حكاية إنتحار عشيقها على ضفاف إحدى السواحل اليونانية، أثر ممارسته لعملية الجنس معها. جاء هذا التمويه كذلك لعدم معرفتها أو جهلها بوجود أرض مرسومة على خارطة العالم التي هي العراق بأسم (موزوبوتاميا) أيضا. ولربما لأول مرة تتناهى هذه المفردة الى سمعها. ولعل قول الراوي: (قد تصدم ربما إن أخبرتها عن أصل منبتي.)، أثبت دليل على ذلك. وبالعكس ليس في عدم إطلاعها على حضارة وتأريخ بلاد الأغريق فقط، بل لها ذكريات حزينة ومفرحة فيها. وبعبارة أوضح، أن أليسا ربطت أسم الراوي الذي هو هرمس ببلاد الأغريق، بإعتباره الوسيط الذي ينقل رسائل (زيوس) الذي هو كبير الآلهة الى البشر، بحيث يقيم جسرا للتفاهم بينهما.

كما أنه خلافا لمعظم الروايات البوليفونية التي تلجأ الى تكريس فصل خاص لكل شخصية، بهدف إتاحة فرص أعم وأسع لها للتعبير عن آرائها من خلال سرد أحداث الرواية، كما مثلا في روايات جبرا إبراهيم جبرا، فقد عمد الى تكوين علاقات الصداقة مع شخصيات الرواية، وهذه الطريقة أصعب من تكريس فصل خاص لكل

شخصية، ذلك لتداخل أصواتها مع صوت المؤلف الراوي، وهيمنة صوته على أصواتهم، وبالتالي غياب قسطا لا بأس منها. ولكن هذه الطريقة بالمقابل تصب لصالح هذه الشخصيات، لأنها تفسح المجال للراواي الحديث عنها، ومثل هذا المنحى، يضيف الى شخصيتها أبعادا أخرى، ضمن الأبعاد التي ولّدتها عبر سير الأحداث، من خلال التعبير عن صوتها، وإبداء رأيها. ذلك أن سرد الراوي عن شخصية ما في الرواية، له وقع وتأثير أعمق من سرد الشخصية عن ذاتها.

تتمحور ثيمة الرواية إذن حول الهجرة، هجرة المضطهدين في بلدانهم والمعارضين للنظام الدكتاتوري الى دول الأسكندناف المعاضدة لشعوب دول العالم الثالث التي تسعى الى العيش بحرية وكرامة، وبمنآى عن عبودية الفرد، شأنها شأن رواية (حارس في حقل الشوفان) لسالينجر التي تعالج قضايا معقدة مثل الهوية والإنتماء والخسارة والعلاقات والعزلة، بدليل أن هذه الرواية لا تفارق بين يدي الراوي الى النهاية، لأنها تتصدى لقسط من حياته في المنفى، وتتكرر ملازمته لها على إمتداد الرواية لأكثر من ثلاث مرات.

تسلط رواية (جروح غوتنبرغ الجريحة) الضوء على حياة أربع من شخصياتها الفارين من ظلم وجور حكامها، وتقارن بين الحياة التي عاشتها في بلادها، والحياة التي تعيشها حاليا في السويد، أثر حصولها

على الإقامة والسكن. ثلاث من هذه الشخصيات من العراق، وهي الراوي، وريباز، ومحيسن، وواحدة من دول الشام أسمها (سارا). علاوة على حياة أليسيا السويدية السكيرة والروائية.

وإبتداء من الأسطر الأربعة الأولى للرواية، يكشف الراوي، وهو يسلط الضوء على مظهر لباس ساندرا الخارجي البسيط، وعدم إستخدامها للمساحيق، عن واحد من التقنيات الذي ينتهجه في الرواية ضمن مجموعة من التقنيات، وهو تقنية المقارنة، وذلك بالتركيز على الأشياء الصغيرة، أو السطحية التي قد لا تثير الإنتباه، كالمقارنة بين المظهر الخارجي لنساء الغرب والمظهر الخارجي لنساء الشرق.

يكشف عن هذه التقنية بصورة تدريجية، بادئا من الهوامش، صعودا نحو الأشياء الكبيرة التي تلفت النظر، كمشاركة إمرأة لا تعرفها مع مظلتك التي تقيك من بلل المطر، كما شاركت أليسيا الراوي مظلته. أي أن هذه التقنية، تقنية المقارنة تتدرج صعودا، إذ كلما تقدمت أحداث الرواية الى أمام، أزدادت حدة هذا الصعود، وصولا الى الصراع بين الشرق والغرب، بهدف سطوة الأول على الثاني. التخلف على التحضر.

مثلما تتمظهر الأشياء الصغيرة في بداية الرواية، فالأشياء الكبيرة تتمظهر في مطلعها كذلك، ولكن ليس

بشكل مباشر، وإنما عن طريق الرمز. وإذا كانت الأشياء الصغيرة تتمثل بالمقارنة بين المظهر الخارجي لنساء الشرق والغرب، فإن الأشياء الكبيرة تتمثل بالمقارنة بين ملوك الغرب وحكام الشرق. بين الملك غوستاف والحاكم صدام، الأول من خلال تأسيس مدينة يوتبوري التي تعشقها أليسيا، والديمقراطية التي يتحلى بها، هذه الديمقراطية التي بلغت حدا، أنه يسمح لأليسيا أن تضرط على قاعدة تمثاله. والثاني عبر تدمير مدينة بغداد التي يعشقها العراقيون، والدكتاتورية التي يتحلى بها صدام، هذه الدكتاتورية التي بلغت حدا: (وحتى من دون أن يقول فهو ليس بحاجة أن يقول، هو ينظر فقط، كأنه يقول: عليكم أن تتعودوا عليّ أن تتقبلوني كما أنا، إمّا أن تتعودوا أو تموتوا).

ترتبط مفردة الدودة بصدام، لما تتصف به هذه الحشرة بميزة الزحف من جهة، وميزة القرف من جهة أخرى. الزحف بمعناه العسكرتاري، والقرف بأبعاده التدميرية. إذ تتكرر هذه المفردة عشرات المرات في الرواية، في إشارة واضحة الى الدكتاتور العراقي صدام الذي جاء الى يوتبوري مطالبا غوستاف أن يحل محله. بمسوغ الدفاع عن المهاجرين، ومقايضة نظامه بعلب كبريت مقابل الناس. مع أن هؤلاء الناس (المهاجرين)، ألتجأوا الى السويد هربا من بطشه وطغيانه. لذا فإن هذه الحشرة تتردد على لسان معظم شخصيات الرواية، وتعيش

معها، وتلاحقها حتى في منفاها، لتكدر صفو حياتها، وتهدد أمن ممالك الغرب. وها هو صدام يطلب من ملك السويد أن يدلّه على المكان الذي يسكن فيه الراوي، لأنه يرغب بزيارته. بالأحرى ليعتقله، ويعود به الى بغداد، حيث تنتظره المشنقة.

وفي صدارة شخصيات الرواية التي تشعر بزحف صدام الى يوتبوري، هي أليسيا، ربما لوقوعها تحت تأثير السكر، أو ربما لكونها روائية، لذا فإن حدسها أكثر رهافة من حدس الإنسان الأعتيادي، بدليل أنها عندما تهرس الدودة، يسألها الراوي: (ما الذي هرسته بكعب حذائك يا أليسيا بهذا العنفوان المرتعش) ٢٠ص.

إذا كانت الدودة ترمز الى صدام، فإن طيور الشيطان التي تشير اليها أليسيا، والمستريحة خلف البازار، توحي الى جنود صدام، بدليل أن الراوي لم يفهم قصدها الغامض الى هذه العبارة. ذلك أنها خوفا من أن تشمم هذه الطيور للرائحة التي قد تنبعث من كحول قنينتها، بادرت الى إخبائها.

إن نزوع الراوي الى الغموض في عملية تقديم المعلومة الى المتلقي، بحاجة الى الإلمام بتقنات السرد التي تثير مجموعة من الأسئلة ببناء الشخصيات ولغة السرد ولعبة التمويه وتبنيها لمنحى الميتا سردي ومظهر البوليفونية، وتتصدى لمختلف الأنماط السردية

المعروفة في الرواية الحديثة.

أعتقد، لا بل أجزم، أن ما من تقنة من هذه التقنات، تخلو منها هذه الرواية، وعلى نحو خاص، لعبة التمويه المقرونة بالغموض في زحف الدودة، وتشمم طيور الشيطان لرائحة الكحول. فإذا كان قد وظف كعب أليسيا في المرة الاولى لتوطين نزعة الغموض، تشبيها بالغموض القائم في توجيه (باتريس) بسهامه نحو كعب (أخيل)، فإنه في الثانية، يوظف أصدقاء أليسيا، خشية مشاركتهم لها في هذا السم، وهي تقول: (شلة من الكحوليين يشاركونني هذا السم.).

لو تابعنا قراءة الجمل التي جاءت في الصفحة (١٩)، بتأن وروية، سنكتشف الطريقة التي يلجأ اليها الراوي في عملية التمويه على المتلقي، بهدف عدم اللجوء الى المباشرة، وتوطين تقنية الغموض.

أثر إشارة أليسيا الى النوارس الشرسة بزعيقها التي ستحوم حولهما، تنظر مباشرة نظرة رقيقة الى الراوي لتقول له: (ما أحلاك). وعقب هذه العبارة تقفز فجأة لتهرس بكعب حذائها الدودة الصفراء. موحيا الغموض الأول الى الخوف من المجهول، أو القادم من خلف البازار الكبير المغلق المسقف، وتوحي العبارة الثانية التي أتسمت بالمباشرة الى دعوة السارد الى ممارسة العملية الجنسية معها. ولكن بوثوبها المباغت لهرس

الدودة، وهي بين الخوف والسعادة، الخوف من صدام، والسعادة بعلاقتها مع الراوي، إنما ترآى لها، إن شئنا التأويل، زحف صدام الى مدينة يوتبوري، وهي بهذا تضحك بجنون، ظنا منها أنها قد قتلته، عبر دهسها للدودة، أو ربما لأن الدودة = زحف صدام، لم يسمح لها أن تكمل سعادتها، لذلك فقد جاء رد فعلها بقوة وصورة غير طبيعية.

أما الغموض الثاني المتمثل بطيور الشيطان بوصفها شلة من أصدقائها السكارى، هو الآخر لعبة تمويهية كالغموض الأول، القصد منه زحف جنود صدام السكارى الى مدينة يوتبوري، بإعتبارهم نوارس شرسة، تتعطش لسفك الأرواح، وسلب ونهب ثروات البلد، مذكرة إيانا هذه الطيور، بزحف صدام الى المدن المجاورة للعراق، كإيران والكويت.

إذا كانت الديدان في بداية الرواية قد ظهرت لأليسيا، لتكدر عليها اللحظات السعيدة التي كانت فيها مع الراوي، فإنها ظهرت للراوي بعد خمسين صفحة من ظهورها لأليسيا ص٧١، لتكدر صفو اللحظات التي يقضيها في حوض الحمام المملوء بالماء الدافيء. كما لو كان الراوي يريد أن يقول للشعب العراقي: ما دام صدام في الحكم، فلن تجدوا الراحة. في إشارة واضحة الى غزوه لدولة الكويت، عقب منحه للشعب العراقي فرصة إستعادة أنفاسه لمدة عامين فقط، أثر خروجه

المزعوم منتصرا على إيران بعد أن باع نصف شط العرب لها، وجزر كثيرة أخرى.

إن الراوي لا يلجأ الى الغموض إقتداء بالروايات التي يكتنفها الغموض، كروايات جيمس جويس ووليم فوكنر ومارسيل بروست وأمبرتو إيكو، وإنما لزخ روايته بالدلالات التي يفرزها الغموض الأول والغموض الثاني، الأول من خلال تحول أصدقاء أليسيا السكارى الى النوارس الشرسة، والثاني عبر، تحول الخمر رمزا للوطن.

إن نعت أليسيا لقنينة الكحول بالمقدسة، وإخبائها، إنما إستعارة لإخباء الوطن، خشية دنسه من قبل الوحوش الكاسرة، ولعل تأكيدها على أن الكحول إستعارة، أثبت دليل على ذلك، وهذه الدلالة، تثبت إستعارتها أكثر، عندما تعزز أليسيا العبارة الأولى، بعبارة أخرى وهي عبارة: (حرية مستعارة)، أي أنها تشرب الكحول لتتحرر من خوفها وتدافع عن الوطن، وهي تقول: (لا يقمع الخوف إلآ الثمالة. عندها لا يعنيك الآخر مهما فعلت. المهم أن تقمع خوفك بفعل الخمرة. الصحو رذيلة، والثمالة حرية.).ص٢٩

إذا كان صراع الشرق مع الغرب، صراعا حادا وشرسا، متمثلا بصدام، فإن الخيال الرومانسي الذي يتمتع به شخصية (ريباز) الفدائي، بالتنقيب عن مواقع

جبل (سكانديرنا) في السويد، بحثا عن عظام أسلافه الكرد النائمة بين شقوق هذا الجبل، والعيش في مدينة قريبة اليه، لأنه أعتاد أن يعيش في المناطق الباردة، لا يرتقي الى مستوى الصراع، بقدر ما هو الحنين الى الوطن الأم، ذلك أن هذه المدينة القريبة من هذا الجبل ستمنحه حرية إرتداء الملابس الكردية التي تتماهى مع الجبال، كما أن خطيبته (كلاويز) قد أشترطت على لحاقها به أن يكون بيتهما تحت جبل.

يسعى الراوي الى إشاعة تقنية الغموض في أكثر من مكان في الرواية، ذلك لأن التجربة الصعبة التي تمر بها شخصيات روايته هي التي تفرض عليه أن ينحو هذا المنحى. والغموض في مختلف الفنون الأدبية، إذا ما وظف بشكل صائب وسليم، يؤدي الى إستعارة دلالات متعددة، وصور شعرية مكثفة. وأعتقد هذا ما يروم الراوي بلوغه بإختياره سبيل الغموض في تصوير أحداث الرواية، ورسم معالم وأبعاد شخصياتها، إتساقا مع تعقيدات الأول، وغرائبية الثاني.

يستوحي الراوي الدلالات والصور الشعرية التي تفيض بها الرواية، بالتعويل على قدرته في وصف الأحداث والشخصيات، والتحكم بمفردات اللغة الثرية التي يمتلكها، وصياغتها بأسلوب فني متماسك، بحيث تشد إنتباه المتلقي اليها، وتضطره لأن يواكب بشغف، لما يسفر عن هذا الوصف الذي لا يخلو من التهويل الأقرب

الى شق الأنفاس.

تكاد معظم شخصيات الرواية، للتجربة الصعبة التي عاشتها، أن تقترن حياتها بالغموض، إبتداء من أليسيا، مرورا بالراوي، وإنتهاء بسارا وريباز ومحيسن. وإذا كان الغموض الذي واجه شخصيتي أليسيا والراوي، قد أقترن بحشرة الدودوة، فإن الغموض الذي واجه شخصية سارا، يقترن بالصليب المقلوب، والخرقة التي تغطي جسد المسيح، مفضيا الأول الى دلالة التضحية، وذلك من خلال تصميم الصليب بصورة غريبة، وغير مألوفة، والثاني الى الغواية، عبر التفاحة المقضومة في أسفل الصليب، وغسل الخرقة، وتعرية جسد المسيح.

يذكرني الغموض الكامن في شخصية المسيح التي تجتمع فيها صفتان تناقض أحدهما الآخر، وهما التضحية والغواية، يذكرني بروايتين، وهما رواية (الوسوسة الأخيرة للمسيح) لكازانزاكي، ورواية (عزازيل) ليوسف زيدان، وعلى نحو خاص بالرواية الأخيرة، في معالجة ثيمة كل من رواية عزازيل، والرواية التي نحن بصددها، وهي الإغواء ومدى إمكانية القديسين من أمثال المسيح في مواجهة هذه المسألة، في الوقت الذي فيه هم قادرون على تحمل أصعب أنواع التعذيب الذي هو الصلب.

إذا كان كازانزاكي يعتقد أن بمقدور القديسين قهر الغواية، فإن يوسف زيدان يرى العكس من ذلك تماما، وهو بذلك ينحو المنحى ذاته الذي أتبعه مؤلف هذه الرواية، ولعل إستسلام بطله (هيبا) في أول تجربة له مع (أوكتافيا) وقهر عزيمته في العهد الذي قطعه على نفسه. وللتأكيد أكثر على هذا التناقض تقول سارا في الصفحة ٢٣٢: (ليسوع طبيعتان: إلهية وإنسانية. حين يتجلى إنسانا فهو مثلنا بحاجة الى عناية. وهذا أعده حبا لا أثم فيه).

مثلما يلجأ الراوي الى إستخدام نزعة التناقض، لتفضي الى الغموض، كذلك يعمد الى تقنية المقارنة، مركزا على الأشياء التي تتمظهر فيها الفوارق بين الشرق والغرب، كأجرائه وجه المقارنة بين حكم غوستاف السويد الذي دام إحدى وعشرين سنة، حيث حقق خلال هذه الفترة منجزات كبيرة، حتى مقتله في معركة لوتزن مع الألمان. بينما جاء صدام وبكل صلافة الى مدينة يوتبوري، بحثا عن معارضيه، ويطالب ملكها أن يتنازل له عن حكمه، مع أنه قد خرج مهزوما في كل المعارك التي خاضها مع الدول المجاورة له، وجوّع شعبه، وضحى بشباب العراق قربانا لعجرفته.

وتمتد هذه المقارنة بين الشرق والغرب حتى على الأشياء الصغيرة، كالقبلة مثلا. ذلك أن الراوي كان الشخص الوحيد من بين الجالسين في مطعم محطة

القطار، قد أنشغل بمشهد القبلة التي دارت بين شاب وشابة، هذا المشهد الذي من غير الممكن، بل المستحيل أن يحدث في العراق.

وتنسحب وجه المقارنة هذه الى إجرائها بين تقاليد الزواج المتبعة في السويد والعراق، تحديدا في أقليم كردستان، وذلك من خلال عدم سماح القانون السويدي الزواج بالقاصرات، وبالمقابل مرور هذا القانون في كردستان مرور الكرام، أي عدم المعارضة عليه من قبل الجهات المختصة بعقود الزواج.

ولأن كلاويز خطيبة ريباز، وزوجته في المستقبل، في الخامسة عشر عاما، لا يسمح لهما القانون السويدي بالزواج، وأن التقاليد التي تربى عليها ريباز لا يمكن أن يتخلى عنها بسهولة، فهو يستميت بالدفاع عن التقاليد التي ورثها عن آبائه وأجداده، بمسوغ: (أن النساء يشخن قبل الرجال، لذا يجب أن لا يقل عمر الزوجة عن خمس عشرة عاما من عمر زوجها). ص ١٦٥ ويدور نقاش طويل بين الراوي وريباز حول هذا الموضوع، الى أن بدأ الأول يحس بأن قناعة ريباز تتسرب اليه.

لا يكتفي المؤلف في إشاعة تقنية المقارنة في روايته هذه بين ملك السويد وصدام، وبين حلال القبلة أمام الناس في السويد، وتحريمها في العراق، وبين معارضة القانون السويدي على زواج القاصرين، وبالعكس

الإنفتاح عليه في العراق، وإنما أمتدت هذه المقارنة الى إجرائها بين حرص القانون السويدي على حياة الطيور خاصة، وكل الحيوانات عموما، والقضاء عليها بوحشية ودم بارد من قبل العراقيين.

تتمثل هذه الوحشية في شخصية ريباز، عندما يقترح بإعدام النوارس، للتخلص من ذروقها المتعفنة على جسد تمثال الملك. مع أن ريباز يتمتع بشخصية مرهفة وحساسة، وهو يغازل خطيبته، ويحلم بجبال كردستان. وهنا يظهر التناقض في شخصيته، فهو من جهة رومانسي لأقصى الدرجات، ومن جهة أخرى لا يخلو من القساوة. والنزعة الأخيرة، ربما واتته بفعل الحياة القاسية التي عاشها في، كردستان، تحديدا في جبالها، سواء كان مناضلا بين صفوف قوات البيشمركة، أو عاش حياته الطبيعية مع أهله.

إن التصدي لموضوعة الصراع بين الشرق والغرب، ليس جديدا، سواء في الأدب العالمي، أو العربي. وعلى ما أظن أن شكسبير هو أول من تعرض له في مسرحيته الموسومة (عطيل). كما أن البير كامي هو الآخر لجأ الى توظيف هذه الموضوعة في روايته (الغريب). أما بالنسبة لأدباء العرب، ثمة أثنان منهما حسب علمي، تعرضا لهذا الصراع، وهما الطيب الصالح في رائعته (موسم الهجرة الى الشمال)، وعلي بدر في تحفته (ملوك الرمال). وقد سبق أن تناولت في معرض حديثي

عن هاتين الروايتين في كتابي الموسوم حياكات السرد في الرواية العربية.

٩- الملجأ ..... بين التمرد والغموض لسركون بولص.

كلما اعاد القارئ تلاوة قصة الملجا لسركون بولص ازداد فهمه لها واكتشف فيها افكاراً جديدة ذلك أنها من النمط القصصي الصعب، هذا النمط الذي يتسم السهولة في أسلوبه والغموض في مضمونه. إن وقوع القاص تحت تاثيرات الكتابات العبثية واضحة في قصته هذه عبر تصوير البطل التائه الذي يبدو غير مسؤول عن سلوكه وتصرفه وإخضاع كل شيء الى عوامل طبيعية خارجة عن إرادة الانسان وقدرته على السيطرة عليها، والجمع بين هذين المنحيين المتناقضين أي بين السهولة والغموض ليس أمرا هينا وإنما بحاجة الى قاص يعرف كيف يطرح فكرا متعمقا بمظهر الفكر البسيط، ويطاوع أحدهما الآخر ويتسق بينهما كما عرف مؤلف هذه القصة أن يحول هذه البساطة الى بساطة خادعة ووسيلة للإيغال في الغموض من أجل الوصول الى الهدف الاساسي للفكر العبثي وتحقيقه في التمرد عبر المتناقضات، لذلك فقد تجنب إستخدام التيار التحليلي الموغل في التقليدية لأنه سيقربه الى دواخل الشخصية، وأعتمد على تيار الوصف الخارجي وركز من بداية القصة على الهدف الاساس المرسوم بدقة لهذا الفكر وهو التمرد عبر المتناقضات، راسماً إياه ومشيعاً هذا الجو من أول كلمة ينطق بها بطله: (حين بلغت الجسر نزلت عن دراجتي وانحدرت في سيري على حافة

الارض العالية وانا احمل الدراجة في ذراعي حتى استقرت قدمي على حديد السكة)

كما هو واضح فإن القاص لايخبرنا بأنه يغادر المدينة ويقصد البراري والسهول ولكننا نفهم ذلك من خلال المفردات التي يوظفها وهي الدراجة - الجسر - السكة - طاحونة مهجورة - الضفادع...الخ.

واذا كانت مفردات الدراجة والسكة والجسر توحي الى المدينة أو الى عدم مغادرة بطل القصة لها، فإن القاص بعد أربعة اسطر من قصته يوحي للقارئ بأنه او البطل لا فرق قد خرج منها ودخل القرية من خلال هذه الجملة فقط : (مررت بطاحونة مهجورة تحيط بها بركة من مياه المطر). أما لماذا أتخذ قرار مغادرة المدينة نهائيا والعيش في البراري والسهول فلا يخبرنا القاص أسباب ذلك وانما يكتفي بالقول لملازمته عبارة أنتول فرانس الموجزة للحياة في ثلاث كلمات هي الولادة، الألم والموت.

وزاد من أهمية توظيف هذه المفردات وإتقان أستخدامها جمالية وحدة البناء الفني لتعدد إستعاراتها ونفثها على كلا الوحدتين المضمون والشكل، لتكون وحدة فنية متماسكة.

فاذا كانت مفردة الجسر والسكة والدراجة ترمز الى الحضارة فإنها في نفس الوقت رمز لفوضى ورعب المدينة، والطاحونة والضفدعة والمقلع الحجري الى الوحشة والهدوء والحياة البدائية أيضاً.. وبتنافر هذه المفردات مع بعضها وتقابل استعارتها نحصل على عملية التمرد المرسومة بدقة من قبل القاص، وذلك من خلال نصه المفتوح القابل للتأويل،

فالسكة توحي الى الحضارة والفوضى والرعب وكذلك القطار والدراجة وما هو بالضد من كل هذه المفردات الى البراءة والنقاوة والطهارة، ولكن هذا التمرد ما هو إلآ بداية للضربة الاخيرة حيث بدلاً من ان ينتحر هو يهوي بسقف الكهف على حارس محطة المياه (ثم هبط جانب من السقف على كتفه وحاول مذعوراً ان يندفع ناحية المدخل ولكن الجدران انخسفت عليه).

وبدلاً من ان يبقى في البرية عاد الى المدينة ثانية وهنا تكمن أهمية المفارقة في هذه القصة هذه المفارقة التي قد لا تظهر إلآ في قصص تشيكوف وبيراندييللو الابداعية. ولعل الظل الطويل جدا والذي كان يشتبك في اسفله بظل الدراجة هو امتداد لشخصية البطل المقهورة واليائسة الذي رافقه الى البرية وعاد معه الى المدينة بإحباط أكبر ليقول من خلال هذه المفارقة، أن عدم الاستقرار والملل والقلق هي العناصر التي يقوم عليها وضع الانسان في هذا الكون. وإلآ ما هي الاسباب الحقيقية لقتل حارس المحطة، هل لأنه فعلاً اراد ان يحتل مكانه، وإن كان يمزح، فالقاص يعمد الى تعاطف القارئ مع الحارس وليس الى كرهه سواء كان ذلك من خلال تصويره او حواراته، (كان جلده جاف الملمس وكان له شارب كثيف خمنت انه في الاربعين) و(غشت عينيه سعادة طاغية) (يابني عد الى مدينتك) (ولكن يعجبني ان اجلس هنا بعض الوقت) (كان يبتسم متأملاً) وهو عبر هذا التعاطف يريد أن يصفع القارئ أيضا كما صفع الحارس بهدف حضه على التمرد وعدم الإستسلام للواقع المزيف. واذا كان من اكثر المشاهد التي تؤكد عبثية بطل القصة

وتوقه للعودة الى البدائية هو مشهد التقاطه لبقايا الفاكهة التي كان يأكلها وهو يشتغل في الايام الماضية وعظام السمكة التي أكلها هناك طيلة ساعات قضاها في إستخراج العظام البرية من داخل اللحم الابيض، وقد نجح بذلك في قتل يوم كامل من الضجر، فإن هذه البدائية تأبى الزيف الذي ترفضه المدينة على الطبيعة الانسانية، ذلك ان قوام الطبيعة الانسانية او ما يوصف بأنه عناصرها الاساسية الجوهرية قد أكتنفه الغموض نتيجةً للاقنعة الجامدة، هذه الاقنعة التي تتمثل في انماط السلوك التي اقرها المجتمع والتي تفرضها علينا العادات والتقاليد بطريقة تعسفية.
واخيراً...فقد استطاع قاصنا ان يسلك أصعب أساليب كتابة القصة القصيرة ويجتاز هذا الإختبار بجدارة وهذا أقصى مايستطيع أن يفعله المبدعون ..أمثال سركون بولص..فقط.

١٠- الهذيان الأخير للملك نبونائيد.. وإمرأة من البعد الماضي.. وتقنية التماثل.. لبطرس نباتي

القصة القصيرة، مثلها مثل أي بنيان، كلما كانت أركانه الثلاثة مترابطة، أزدادت قوة ومتانة صموده أمام عاتيات الزمن، كذلك فالقصة القصيرة كلما أمتد جسر من التفاهم بين أركانه الثلاثة التي هي الإستهلال والوسط والنهاية، أزدادت قوة ومتانة حبكتها. وبعكس ذلك بدون هذا الترابط، تفقد خصائصها الفنية، وبالتالي أبرز المقومات المتوافرة فيها.

إن الخوض في معترك هذا الجنس الأدبي ليس بالأمر الهين، إن لم يكن أصعب من كتابة الرواية، فليس كل من كتب الرواية بوسعه أن يفلح في كتابة القصة القصيرة، والعكس صحيح أيضا. إن الخوض في معترك هذا الجنس الأدبي كذلك، ليس سهلا، لأن سرد الأحداث فيها لا يجري كما تجري في الرواية. فإذ كان سرد الأحداث في الرواية الحديثة يقوم على تداخلها مع بعضها البعض، وعدم الإلتزام بنظام ترتيبها بشكل متسلسل ووفق وقوع أحداثها، فإن سرد الأحداث في القصة القصيرة يجري وفق نظام، يحدده الاستهلال بوصفه المفتاح الرئيس لوسط القصة ونهايتها، وامتدادهما له. فمن هذا التواشج العميق الذي يربط الاستهلال بالوسط والنهاية، تكمن صعوبة كتابة القصة القصيرة، ذلك أنه بالإضافة إلى ما تتطلب منه الاختزال، تفرض عليه ألا يتجاوز في وسط القصة ونهايتها، الثيمة التي أنطلق منها في البداية.

وقصة (الهذيان الأخير للملك نبونائيد) لبطرس نباتي هي واحدة من القصص التي استطاعت أن تختبر هذا الامتحان الصعب وتجتازه بنجاح. وذلك من خلال شروع بدايتها بهجوم الفراشات السود على المدينة، ووسطها بإعلان الحرب على المدينة المسالمة، وفي النهاية بتلاشى الفراشات السود، لتحل محلها الحمائم البيض، وخروج (دموزي) من عالمه السفلي من جديد. أي أن القصة تبدأ بشن الهجوم، وتمر بإعلان الحرب، وتنتهي بسقوط الملك، بخروج دموزي عليه ثائرا من عالمه السفلي.

تتكون هذه القصة من عشر صفحات، كرس الكاتب للإستهلال، صفحة ونصف الصفحة، وللنهاية العدد نفسه من الصفحات تقريبا، وما تبقى وهي سبع صفحات للوسط. وهذا التوزيع نموذجي، ويتناسب مع أركان القصة..

يعمد السارد، بالتعويل على تقنية التماثل، كرد فعل لهجوم الفراشات، من خلال الشخص الذي له جمجمة كبيرة، والرامز الى الشعب، لنأي النهاية عن ما هو غير مقنع ومفتعل، لإيجاد ما يسوغها. وهو إذ يبدأ الاستهلال في جملة (منذ الضياء الأول للفجر.. وآلاف الفراشات السود تفترش بحدة أطراف سماء مدينتي في نصف صفحة، يكمل الجزء الثاني من المقدمة في جملة (ما بين شغاف الحلم واليقظة أطل عليّ ذو الجمجمة الكبيرة) في صفحة واحدة في إشارة واضحة في الجزء الأول من المقدمة الى العدو والثاني الى مقاومة الشعب لهذا العدو.

إذا كان السارد قد استخدم الرمز لتقنية التماثل في إستهلال القصة، ففي وسطها أعتمد على الرمز وفي

نهايتها التزاوج بين الرمز والأسطورة، عبر توظيف شخصية الملك يونائيد، آخر ملوك بابل في فترة حكمه (٥٥٦ ق.م) الذي قام بغزو الميدي لبابل والقضاء على الحكم الكلداني).

لجأ المؤلف الى الرمز، تجنبا لانزلاق المتن الحكائي لقصته الى التقريرية والمباشرة. والى الأسطورة بهدف اقتران الماضي بالحاضر، لبيان عكس ما هو معروف عن التأريخ بأنه لا يعيد نفسه، بينما هنا يعيد نفسه.

واللافت للنظر أنه في الوقت الذي أعتمد فيه على أسطورة مستقاة عن أرض بلاد نهرين، في الوقت ذاته وجد من المناسب أن يكون لهذه الأسطورة، إمتداد للظروف التي تمر بها بلادنا، والمأساة التي يعيشها شعبنا. أي البحث عن ثيمة ميثولوجيا تماثل ظرفنا الحالي. وكان أختيار ميثولوجيا الغزو الميدي لبابل، أنسب أختيار، لأن هذه الأسطورة قابلة للإنفتاح على كل الشعوب، وتأويلها في عدة مستويات، ومختلف الاتجاهات.

إن العاهل نبونائيد الأخير الرامز الى الدكتاتورية، يقع تحت وطأة الحمى، عندما يرى شعبه والشعوب المجاورة تعيش بسعادة، في تصور منه أن سعادتهم هذه تجلب له الشر، لذا تجنبا من شرهم، يبعث اليهم بجيشه الجرار: (ديلمون هي سبب حزننا وبلائنا هي التي جعلت مملكتي تتضور جوع وتنعم بالسلام).

ما أشبه ديلمون بالكويت، وما أشبهها بالمدن العراقية الشمالية والجنوبية التي ضرب الدكتاتور ثوارها بيد من حديد. وها هو يأمر بقرع طبول تأجيل أعياد أكيتو، لتغيب السعادة عن وجهي السارد، باعتباره شخصية من شخصيات القصة التي تمثل الزمن، والرأس الكبير

الدكتاتور يماثل نبونائيد. (وعندما يدخل العاهل هكذا في عزلة تامة.. فلا الخصوبة ستعود الى الأرض.. والشاب سينام في مخدعه والفتاة عند صديقاتها).
تخلو القصة على إمتدادها الإشارة الى هوية شخصياتها التي تحرك أحداثها في العصر الراهن، وتكتفي بالإعلان عن هوية الشخصيات التي تحرك أحداث القصة في الماضي السحيق.
وإذا كان في القصة ثلاث شخصيات تمثل الزمن الحاضر وهي السارد والرأس الكبير والدكتاتور دون ذكر أسمائهم، بإعتبار أن كل شخصية ترمز الى شيء معين، كالدكتاتور مثلا الى صدام حسين، والرأس الكبير الى الشعب، والسارد الى شاهد عيان، فإن الشخصيات التي تمثل الزمن السحيق، جاء الإعلان عن هويتها بشكل واضح، كونها شخصيات أسطورية، وحفرت أسمائها في التأريخ القديم، إبتداء من الملك نبونائيد، مرورا بالكاتب شاكان، وإنتهاء بدموزي.
مثلما أستخدم السارد تقنية التماثل في إستهلال القصة وأختيار ثيمة الإسطورة والواقع الراهن، كذلك أستخدم التقنية نفسها بين الشخصيات التي تمثل هذا العصر وبين الشخصيات التي تمثل الزمن الغابر. الدكتاتور يماثل نبونائيد. السارد يماثل الكاتب شوكان. والرأس الكبير يماثل دموزي.
إن التماثل الأول لوضوحه ليس بحاجة الى تعليق. والتماثل الثاني على أساس أن الأثنين كاتبان. والتماثل الثالث لكون الرأس الكبير ودموزي ثائران.
كتب نباتي قصته هذه عام ٢٠٠١، أي قبل سقوط الدكتاتور بعامين. وبهذا فهو قد تنبأ بنهايته. والجميل أن تأتي هذه النهاية مقرونة بالهذيان، مثلما يهذي نيونائيد

في أيام حكمه الأخيرة، تبجحا بسجنه وتعذيبه لأبرز كتّاب العهد البابلي، شاكان وخادمه المطيع. هذا التبجح يذكرني بآخر ظهور لصدام حسين على شاشات التلفاز، وهو يلقي خطابا وسط مجموعة من مؤيديه في إحدى ساحات بغداد، ففي الوقت الذي كان الجيش الأمريكي يترصد على أبواب بغداد، بهدف الدخول اليها، كان يشيد ببطولات الجيش العراقي الذي يقف سدا منيعا بوجه الغزاة. لتقترن نهاية الأثنين أيضا بإستخدام القاص بتقنية التماثل، عبر الهذيان.

كتب نباتي قصة الهذيان الأخير للملك ٢٠٠١، وكتب قصة (إسحاق يتوسل تلة أحبها) عام ١٩٨٧، أي قبل القصة التي نحن بصددها بأربعة عشر عاما. أشير الى هذه القصة لسببين، أولهما كون ثيمة القصتين تتشابه مع بعضهما البعض، وثانيهما هو البون الشاسع في المستوى الفني القائم بينهما.

إذا كانت الهذيان الأخير تتوافر فيها كل مقومات القصة القصيرة فإن إسحاق يتوسد تلة أحبها، تفتقر الى أبسط هذه المقومات. ذلك لأنها غارقة حد التخمة في الواقعية، إبتداء من هوية شخصيات القصة المعروفين لأهل البلدة، كإسحاق والعقيد خليل، ومرورا بالأماكن المعروفة أيضا في القرية، وإنتهاء بالعبارات التي تشير الى إستشهاد إسحاق.

والقصة الثانية التي تستحق التعرض اليها هي قصته الموسومة (وإمرأة من البعد الماضي) ذلك لأنها تخلو من المباشرة، وتعتمد على الرمز، فضلا عن توافر مقومات القصة القصيرة فيها، وهي ترابط أركانها الثلاثة مع بعضها، سيما الركنيين الأخيرين، أي الوسط والنهاية بالإستهلال.

في قصته هذه، كما في الهذيان الأخير للنبونائيد، يبدأ السارد في إستخدام تقنية التماثل. وذلك من خلال إبراز جانب القوة والضعف في شخصية زوجته. أقول زوجته لأن السارد أحد شخصيات القصة ويشارك في أحداثها. ضعيفة لكونها مريضة ومصابة بمرض (الحزام الناري)، وقوية ليس لأنها تزاول عملها بنشاط داخل البيت أو خارجه فحسب، وإنما تتحمل حماقات زوجها الذي غالبا ما يتأخر في الليالي عن العودة الى منزله، فضلا عن تحليها بإغاثة الضعفاء، والدفاع عن حقوقهم. يحول السارد الذاتي (أنا) مرض زوجته الى قوة وتحدي على التعدي القادم من داخل وخارج أسوار المدينة.

إذن ثيمة القصة هي في الظاهر مرض الزوجة، وفي الخفاء الدفاع عن الوطن. فالزوجة هنا والحال هذا هي رمز الوطن: (وقبل أن أصل وجدتها قد خرجت قبلي تحمل صواعق أنو وزوابع مردوخ وقوة وبأس إنكيدو ومكر وخباثة دليلة العبرية وجمال وإغراء عشتار).

إن ما جعل الزوجة مريضة ليس بسبب إصابتها بالحزام الناري، وإنما لضياع أبناءها الواحد تلو الآخر، وهجرتهم لها، حتى أنهم باعوها في سوق النخاسة. رابطا السارد ما يحدث الآن هنا في بابل، بما كان يحدث في سومر في الماضي. أي مثل القصة السابقة، يعيد التأريخ نفسه. بالأحرى مازالت الدول المجاورة، لا وبل حتى الشعوب التي تعيش معنا، تلعب دورا كبيرا في إقصائنا من بلدنا بمختلف الوسائل الترهيبية والترغيبية. (بينما كنت نائمة بجانب مهد أبني، فجأة ظهرت طغمة من رجال غلاظ القلوب، فصلوا أبني الوحيد عني، وقالوا أبنك أصبح أجنبيا).

إن هذه القصة هي إمتداد لقصة الهذيان الأخير للملك نيونائيد، لوجود خيط مشترك بين متنيهما الحكائي، هذا المتن القائم على إستغلال القوي للضعيف، إما لنهب ثرواته وعقاراته، وإما لتغييب هويته، وبالتالي لإذابته وإنصهاره في قومية أخرى، أو عرق ودين آخر.
إن شبح المرأة الذي يتسلل الى مكتب السارد، والقادم من الماضي ما هو إلا شبح زوجته، بدليل إن المرأة التي وقفت قبالته وأخذت تهمهم بكلمات غير مفهومة، يعيدنا هذا المشهد الى بداية القصة وزوجته تتدفق من فمها عبارات متقطعة وغير مفهومة: (وعندما أرادت الخروج من غرفتي تعرفت على ملامحها فأعتراني خوف شديد، كانت الملامح ذاتها أو تشبه الى حد بعيد ملامح تلك المرأة القوية والناعمة، إمرأة من الماضي البعيد).
والعبارة الأخيرة هي الأخرى يأتي السارد على ذكرها في إستهلال القصة. إذا كان مرض الزوجة قد تحول الى التحدي والقوة لمواجهة تعدي العدو في الداخل والخارج، فإن قصها لإختطاف أبنها الوحيد، وسرد حكايتها مع أبنائها الثلاثة، يلعب الدور نفسه، كاشفا بأنها زوجة السارد، بهدف الإنتقال الى التحول الأكبر في الضربة الأخيرة، وهي مفاجأة المتلقي، أن من كتب عنها ليس زوجها، وإنما هي التي كتبت عن نفسها، في الوقت الذي كانت تطلب منه أن يكتب عنها، طالما يكتب عن الكل، وهنا أيضا يلتقي الحاضر بالماضي، من خلال عملية تزاوج المرأتين في إمرأة واحدة.