إسماعيل إبراهيم عبد

تكنو ـ ثقافة الرواية في التداول المعرفي

نقد أدبي

ألف ياء
Alf Yaa

تكنو ـ ثقافة الرواية
في التداول المعرفي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المؤلف: إسماعيل إبراهيم عبد

الكتاب: تكنو ـ ثقافة الرواية في التداول المعرفي (نقد)

صدرت النسخة الرقمية: حزيران/ يونيو 2025

الطبعة الأولى: دار أمل الجديدة ـ سوريا ـ سوريا 2018

- **الناشر: "ألف ياء AlfYaa"**
- **الموقع الإلكتروني:** www.alfyaa.net
- جميع حقوق توزيع النسخة الرقمية بكل التنسيقات (PDF، ePub وMobi و/أؤ أي تنسيق رقمي آخر محفوظة لـ**"ألف ياءAlfYaa"**
- جميع الحقوق الفكرية محفوظة للمؤلف
- يعبّر محتوى الكتاب عن آراء مؤلفه.

"ألف ياء AlfYaa" ناشرة للكتاب فقط.

- **تصميم الغلاف والإخراج: طالب الداوود**

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

إسماعيل إبراهيم عبد

تكنو ـ ثقافة الرواية

في التداول المعرفي

نقد أدبي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المحتوى

تقديم.....9
الفصل الأول: تكنو- ثقافة الثيم الأنثروبولوجية في السرد النفسي.....13
الموضوعة الأولى: المتصفات العشر لهذيانات السيد معروف.....19
أولاً: هذيان الإنشاء المجازي..... 21
ثانياً: هذيان الوصف التراكمي 23
ثالثاً: هذيان فتنة الأثر 26
رابعاً: هذيان التشييء الاجتماعي..... 32
خامساً: هذيان التفكير المستحضر 33
سادساً: هذيان مسجوعات المهمشين..... 35
سابعاً: هذيان هيئات المقام الذهالي..... 39
ثامناً: هذيان إرث الراوي 45
تاسعاً: هذيان استعارات الغروب..... 54
عاشراً: الهذيان الترويجي..... 55
الموضوعة الثانية: المحذوف من انثرو - نفسية بتول 57
أولا: منوال الأنثروبولوجيا 60
ثانياً: منوال علائق المظاهر الجسدية..... 66
ثالثاً: منوال فولكلورية الأحلام والقيم..... 69
رابعاً: منوال جمال وثقافة السرد..... 73
أ - جماليات المروي..... 73
خامسا: منوال الخرق المحذوف..... 81
الموضوعة الثالثة: ميلودراما رحلة البيئات.....83
أولاً: إداء القول 87
ثانياً: فعل شيئيات السرد..... 89
ثالثاً: ميلودرامية الحرية في الروي..... 92
رابعاً: عولمة المحلي..... 97
خامساً: الوصف اللامقيّد..... 99
الفصل الثاني: روائيو أُسطرة الأنثروبولوجيا الشعبية.....103
الموضوعة الأولى: مثيو - لامات اليشن.....109
أولاً: صعوبات قرائية..... 111
ثانياً: التناسل الحكائي 116
ثالثاً: الاستعارة المتناسلة 122

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رابعاً: تداخل فضاءات الوجود 128
خامسا: لغة اللاكتابة..... 130
الموضوعة الثانية: أسطرة الميتا ـ تاريخ فنياً 133
أولاً: الكم الحدسي للاستعارة 137
د ـ حدوسات جمال اللغة بذاتها 146
ثانياً: اللازمات السردية..... 150
ثالثاً: قيم المقامات..... 158
الموضوعة الثالثة شعبية تفتت الممالك الهالكة 161
أولاً: تفتيت أثر سيرتي الذات..... 163
ثانياً: تنامي قوى الروي 166
ثالثاً: فضاءات التضامم الرتبي 169
رابعاً: توزيع وحدات المروية 171
خامساً: الاستشعار الذهني..... 176
سادساً: مؤطرات الحدود 181
سابعاً: توافق مكنونات السرد 186
الفصل الثالث: روائية الأركيلوجيا.....191
الموضوعة الأولى: أركيلوجيا موروث الضحك 197
أولاً: أُطر أدوات التعبير الكبرى..... 200
ثانياً: أُطر أدوات التعبير الأساسية..... 203
ثالثاً: أُطر أدوات التعبير الصغرى..... 207
الموضوعة الثانية: أركيلوجيا عند أعتاب العصور الوسطى.....227
أولاً: تقانات التدبر الفني..... 230
ثانياً: الأسر الوجودي 233
ثالثاً: صناعة الرؤى..... 235
رابعاً: البحث في خارطة الأنوثة..... 236
خامساً: مخبوءات إشارية..... 237
الفصل الرابع: أيديولوجيا الثقافة الروائية.....239
الموضوعة الأولى: أيديولوجيا الذات الجمعية 245
أولاً: أسس أولية 247
ثانياً: التمويه البدئي المضلل 249
ثالثا: ملكة اللغة..... 251
رابعاً: بدهية الإنتاج 253
خامساً: التحولات القيمية الضخمة..... 256
سادسا: التداخل البيئي..... 257
الموضوعة الثانية: الوعي بأيديولوجيا الإرهاب 259
أولا: تصيير الشخصية 261

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ثانياً: ديناميك السرد 266
ثالثا: ثقافة الرهاب 275
الموضوعة الثالثة: فوبيا الخرس الإشاري 279
أولاً: الخرس الإشاري الموجّه 282
ثانياً: الخرس الإشاري المغلق 283
ثالثاً: الخرس الإشاري الخارق 285
الفصل الخامس: الرواية الإيكولوجية والنقد 295
الموضوعة الأولى: إيكولوجيا ملاك التعويض لحلم يونس.....301
أولاً: رؤى في بيئة الوصف 303
ثانياً: التحول التعويضي 307
ثالثاً: شعرية التوحد البيئي..... 312
رابعاً: نبوءات ميديا 316
خامساً: بؤرة تأويل 317
الموضوعة الثانية: مخلوقات العري المحجوب بالحكايا.....321
أولاً: حيوية لغة البساطة..... 324
ثانياً: تآلف الخروقات 326
ثالثاً: البيئة الغيبية..... 330
رابعاً: طباقية التشفير 334
خامساً: التوحشية..... 338
سادساً: بلاغة الإيكولوجيا 342
الموضوعة الثالثة: مرجعية مقلوب - أورشنابي البيئية 347
أولاً: مادية البيئة 350
ثانياً: إيكولوجيا الأنسنة 352
ثالثاً: جمالية تبييئ الفتنة 356
خامساً: لذة الوعي 361
سادساً: القيم الأثيرة..... 363
الفصل السادس: تداولية التأثيث السردي 365
الموضوعة الأولى: موجودات أصوات اللامحسوسات 371
أولاً: تركيب الوجد الوصفي 373
ثانياً: التلامس البصري..... 379
ثالثا: رواء الأنفاس 386
رابعاً: بدن المرأة 388
خامسا: حيوانية التوحد..... 390
سادساً: موضعة موجودات التطبب 392
سابعاً: معالجة المواقف 394
ثامناً: مضاعف التأويل 396

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثانية: الفنجس يؤثث صلائد حكاياهم 399
أولاً: تراجيديا الأشياء العازلة 402
ثانياً: خفاء أمكنة الحكي 407
ثالثاً: تقانات الجسد 412
رابعاً: مهادات بيئوية 417
خامساً: في ثيم توسطية 423
سادساً: أجناس فرائد السرد 428
سابعاً: التحييد والتنحية 429
ثامناً: تذرية مداليل الانهيار 430
تاسعاً: أسرار التداور الجُملي 432
عاشراً: جشتالية التوليف 435
ب ـ جشتالت رؤى التصاغر 438
حادي عشر: ذكاء الحيوان 439
الموضوعة الثالثة: مآوى أسد الرافدين 441
أولاً: الحدث والعرض 443
ثانياً: الفاعلون 447
ثالثاً: مؤثثات الاضطراب 452
رابعاً: سماع المتخيل الصوتي 458
خامساً: التقانات المتداخلة 461
سادساً: تأثيث الميديا ثقافة 467
الموضوعة الرابعة: توليفة مؤثثات التبدل 469
أولاً: يوتوبيا الحلم بالمدينية 471
ثانياً: الحيز المشغول بالشخوص 477
ثالثاً: آليات الإزاحة 479
رابعاً: تنامي ألفة القيم 483
خامساً: معيارية المقول الحدسي 485
سادساً: الوقف الوصفي 488
المصادر المساعدة 4693

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تقديم

كتابنا هذا يهتمَّ بروايات لها خصوصيات تطبيقية ـ كعينات دراسية ـ تحتاز على أهم ما تلتزم به الرواية الفنية الأكثر إشكالية، الأكثر تداولاً ثقافياً وإعلامياً.

حاولتُ تأشير أبرز الميزات (الروائية) من الناحية الجمالية والدلالية، لروايات عراقية مهمة ذات انتشار عربي ومحلي جيد.

النماذج التي سأتناولها لها مسوغات آلية في الاشتغال، توجّه النقد إلى حرية المتابعة وحرية الجمع بين عدة اتجاهات تقنية ـ جمالية، وثقافية، وهذه الكتاب، على بساطته يعدُّ دراسة موسَّعة عن (فنية وثقافية الرواية)، ولعله من الدراسات المهمة التي تخص الشأن الروائي (التقني الثقافي).

وعلى ما في الروايات من تنوع تقني فأنني سأركز على

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التضافر التقني الثيمي، الجمالي القيمي، بما هو عليه من حرية وخصوصية وقدرة تداولية. لعلي سأُسهم بوضع منفذ مناسب يدخل من خلاله الآخرون الذين آن لهم أن يكملوا الدرس النقدي الروائي لدينا.

إنني أجد الاتجاهات الحديثة في الدراسات الجامعية، الأولية والماجستير والدكتوراه، قد أخذت تنفتح على حقل السرديات، الروائية على الأخص، وفي هذا الأمر بشارة كبيرة لمستقبل السرد عموماً. هذا التوجه يحتاج منّا، كنقاد، أن نضع منافذ أمام النقدية الأكاديمية لتشجع الطلبة على رصد التحولات الاجتماعية والنفسية والتقنية والاقتصادية عبر الآليات والقيم الحضارية الذوقية، كالرواية والنص المسرحي، والملاحم الشعرية الحديثة، وكلها تنهل، من السرد والرؤى الاجتماعية والثقافية والميثولوجيا والأنثروبولوجيا الحضارية، بمصادرها الجمالية والثيمية والأسلوبية.

التعاون بين المؤسسة الأكاديمية والاتجاهات النقدية الفردية ضرورة تحتمها الظروف غير السوية في المؤسسات الثقافية الرسمية، مما يجعل الحاجة لهذا الأمر أكثر جدية كعلاج مرحلي.

إن التعاون الثقافي هذا ينقذ الثقافة والهوية العربية من التبعثر والتمزق، من ثم من ضياع الجهد الحضاري الذي ابتكره الأجداد العظام على مدى تضحياتهم منذ فجر الخليقة ومغامرتها الأولى (الأسطورة) وحتى الآن.

ومن خصوصية هذا الكتاب أنه جاء بستة فصول تتقارب في مساحتها الكتابية، تتعاضد في تكاملها المعرفي، تتنوع

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

في عروضها النقدية، لأجل أن تحقق قدراً من المعقولية على مستوى عرض ومتابعة الشأن الفني للرواية، والشأن القيمي الثقافي لها، وقدراً آخر من مسؤولية تمكين العلائق الثقافية من العمل المتضامن كفرادة جديدة في استثمار فسحة الحرية السياسية والثقافية ــ على ضيقها ــ الآن وتوظيفها في إعلاء شأن (الإرث، الابتكار الفني، التضافر البنائي المجتمعي)، ثم التحول لخلق أركيلوجيا فنية إنسانية عبر التعاشق بين (التقانات الروائية، الوسائل التداولية، الثقافة الحكائية المحلية، الأسطرة المستحدثة).

المؤلف

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفصل الأول

تكنو- ثقافة
الثيم الأنثروبولوجية
في السرد النفسي

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

" الرواية النفسية؛ هي رواية تكون فيها الأحداث مسجَّلةً، على نحو ذاتيّ، في ذهن واحد أو أكثر من شخصية، وتلعب فيها عمليات الوعي دوراً مشوّقاً يعادل دور الأحداث الخارجية أو يفوقها أهمية، الرواية النفسيّة تقدَّم الأحداث، لا وفقاً لتسلسلها الزمنيّ، ولكنْ كما تتداعى في ذهن البطل أو غيره من شخصيات الرواية، نشأت في الفترة التي طلع خلالها فرويد بأبرز نظرياته النفسية، ولكنها لم تكن بالضرورة نتيجةً لذلك، ثم بلغت أشُدَّها في القرن العشرين، من ممثليها مارسيل بروست وجيمس جويس وفرانز كافكا كما جاء في موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991،مثبت في الويكيبيديا بزيارتنا ليوم 2017/5/29"

المهاد المتقدم يحتاز على موضوعتين مهمتين هما: التأكيد على الثيمة القيمية من جانب الوعي، ثم اللعب الزمني بما يُمَكِّن القائل أو الفاعل من إبراز حالاته أو حالات الآخرين وفقاً لما عليه الفكرة في الذهن أولاً، من ثم عند تحولها سلوكاً.

من المؤكد تماماً أن كل هذا لا يجدي نفعاً ولا يستجلب قرّاء، ما لم تحفظ الرواية لقواها البلاغية الجمالية بفتنة ودهشة وغرابة تجتذب بها حب استطلاع ومتعة وإعجاب القارئ فيتابعها حتى النهاية.

في التجربة الروائية لعدد من الكتاب تبرز حالات جمالية وقيمية ابعد بكثير مما ذكرناه، منها مثلا: الأمراض النفسية في أثرها على المظهر السلوكي لطبقات القاع من موظفي الدولة، وما يرافق سلوكهم من تنامي الوعي والإدراك الذي يعلو على وعي وسلوك الكبار، من ثم يستصغرهم بذاته وأفكاره، وبفلسفته العابرة لوعيهم،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مثلما تعبر عنه رواية "آلام السيد معروف"[1] للكاتب العراقي غائب طعمة فرمان.

ومن الروايات ما يتقمص بطلها وكاتبها (الرجل) حالة نفسية، روحية وسلوكية لامرأة بما لها من شكل ومظهر ونشاط وعلائق اجتماعية، بل يصطنع لها تاريخاً سياسياً، وآخر ذوقياً، وآخر اقتصادياً، حتى لكأن الكاتب امرأة، لكننا ـ في المتابعة القرائية ـ نتفاجأ بأمرين، الأول أن المرأة هي قضية حضارية، وأن التاريخ هو تاريخ لتحولات بلد.

لن نتعرف على هذه الحقيقة إلّا عندما تكتمل مطالعتنا للرواية كلها، مثل هذه الرواية شادها وتمثل لها الكاتب الخطاط محمد سعيد الصكار في روايته الوحيدة، فصول محذوفة من رواية بتول [2].

تجربة ثالثة أخذت اتجاهاً نفسياً طريفاً، إذ قام كاتبها حسن البحار بمتابعة نشأة فتى يافع شب على حب البيت وعلاقاته الأسرية، كأنه لن ير غير نساء ولم يحب غير نساء، مما جعل نفسيته تصطبغ بسلوك خلقي دمث، من ثم يتعرض إلى نكسة عاطفية تبدل طبيعته كلها، فيعلو عنده هاجس التحدي فتتغير نفسيته وسلوكه إيجابياً ليغدو فيما بعد قائداً شجاعاً في الحرب ضد أخطار البحار. إنها رواية (بحر أزرق.. قمر أبيض) للكاتب حسن البحار[3]. الذي من غرائب طبيعته الكتابية، أن يتخذ من العاطفة الشعرية تعبيراً للبوح الروائي المتحدي للأشكال النمطية. ومن

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، 2015

[2] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، دار الجمل، ألمانيا . العراق ، 2011

[3] حسن البحار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2014

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الوظيفة (هندسة البواخر) فنّاً هو الآخر فن تحدٍ جديد في حياة الثقافة الروائية، إذ اختار فناً في غاية الخطورة هو (أدب الرحلات)، أو رواية الهجرات!

هذا الفصل يقدر له أن يتعدى بفعل روائييه جميع ما طرح من تمهيد، وما التمهيد سوى سهم يشير إلى بدء الاشتغال الروائي والنقدي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الأولى

المتصفات العشر
لهذيانات السيد معروف

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من متصفات السرد أنه يؤثث الروي بعناصر الوجود وهي على وجهين عناصر مادية وأُخرى معنوية. ورواية (آلام السيد معروف لغائب طعمة فرمان) تخصص التأثيث لحالتي الوصف والذهال. تتضافر الحالتان لصوغ متون متسقة تتناسق عندها مسوغات الروي الجمالية والثقافية، متخذة من الهموم العامة للمواطن الهامشي منفذاً للاحتجاج على القيم التقليدية، وكسراً للنموذج الجمالي التقليدي للغة السرد. ولأجل التمكن من رصد متصفات الاشتغال الروائي علينا توجيه العناية إلى الرواية من عشر زوايا، هي المتصفات العشر الآتية:

أولاً: هذيان الإنشاء المجازي

يعتمد التأثيث الإنشائي، قبل أي شيء، على الوصف المجازي غير المباشر لاستعمال الأشياء لا الأشياء، ليؤلف صيغة بناء من جمل معنى تفيض بمبدأ فلسفة التحول النفسي والجسدي .

[ـ ابتسامة حلوة، وعينين حدوبتين.

ـ هي التي لعبتْ بعقلكَ وحوَّلتْ تفكيركَ؟ لا تنس أنك موظف دولة.

ارتدَّ السيد معروف، وأرخى شيطان العناد سيطرته على لسانه.

ـ عقلي ليس كرة يُلعب بها....

ـ كرة أو دعبلة.. هذا لا يهمني... يهمني التخريب الحاصل في تفكيرك..

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هذا الذي يحول تفكيرك إلى جهة غير مأمونة.

ـ لا أحد.

ـ عندي... مستمسك.

ـ وهل يلمس الخيال... ويتحول إلى واقع.. ليته][1].

يتضح الفعل الإنشائي عبر آلية استعمال الأشياء بطبيعتها الجُملية كونها لغة لا لكونها وظائف مباشرة ولهذا الاستعمال متصلات منها:

ـ ابتسامة حلوة / تشكيل شبه مادي، جزء من جمل لغوية لها حضورها المعنوي غير المباشر، إذ أن الابتسامة ليست شيئا إنما فائض حركات الوجه.

ـ ابتسامة حلوة وعينين حدوبتين / إنها متصفات الشمس قبل الغروب، لذا فهما ليستا ابتسامة ولا عينين، كما إن الحدوبتين قصد الكاتب بهما حدبهما الدؤوب على رعايته، فهما مراقِبتان وحانيتان ومبهجتان.

يُرى أنه لاوجود مادي لأي من تلك الأشياء (الابتسامة والعين).

إذاً هما استعمال لغوي ضمن حالة نفسية ليس إلا!

ـ حولت تفكيرك / تلك الكلمتان يُراد لهما أن تؤلفا فلسفة تخص تغير الوعي وتطور التفكير إلى ما هو مهم وجميل لكن القوى المضادة تريدهما طاقة تعطيل وتّتفيه.. انهما تحويل فكري وتطوير لشخصية وعي، لكنهما كلمتان فحسب، جزء من جمل في مقطع، لا تمتلكان صفة مادية من أي نوع، وهما تسهمان في تأثيث الأنشاء الجُملي للمقول السردي.

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص44

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ شيطان العناد / ينعتق بذات المتصفات ليشكل جملا في لغة المدونة.

ـ التخريب والجهة غير المأمونة / كل منها قول معنوي يسهم في تدوين الروي دونما أية حاجة للدلالة المادية، إنما يتأثث بهما السرد كعناصر لغة لا غير.

- ثمة ملاحظتان على المشهد وعناصره البنائية هما:

أ ـ جميع العبارات المستشهد بها متحولة وظيفيا من منظومتها المادية المظهرية إلى إزاحاتها الجُملية لتؤلف الروي، ليس رويا فحسب إنما عنصرا من أدوات الخطاب الروائي برسائله المتعددة.

ب ـ أنها متشكلة على وفق تتمات لمقولات سابقة أفرزتها بنية صالحة لبث رؤى تنمي قوى مقاومة التهميش.

ثانياً: هذيان الوصف التراكمي

يتراكم الوصف في عملية تدوين الروي بوصفه فعالية من طبقات سردية، منها ما هو عيني ومنها ما هو غير مادي.. ومن طبيعة هذه الفعالية أنها تراكم المعنى بطبقاته المادية والمعنوية تجمع ما بين التشكل الإنشائي والتركيب المادي.

لنهتدي ببعض ما نراه مناسباً.

[كان يغيظه أن يلمّح موفق دائما إلى ما في قلبه أو فكره، يعرف مطوى أسراره. كأن موفقا كان ينظر إليه من خلال نور، كما تنظر إلى صورة أشعة. وكان يرد على " لماذا " المتكررة على لسان السيد معروف ردا جسورا يقلب فيه مقاييس الساعة][1]. مما يلاحظ على المقطع المُنصص أنه يستثمر طبقتين من الفعل، اللغوي

[1] غائب طعمة فرمان، آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص119

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والتعييني، فموفق والسيد معروف وصورة الأشعة أشياء مادية مجردة من صفاتها خارج الاستعمال المادي، بينما تتراكم عبر اللغة صفات ومعان وحركات لن تنقطع بتوقف المشهد الحدثي للحظة المقطع السردي بما يعني وجود وسيط يسهم بتوريط اللغة والمعيّن المادي، وعبرهما، يتورط بخلق حدث لا وصف له إلّا بهما معا، ذلك هو، أن السيد معروف، كشخصية فريدة كشف نفسه ومعتملات حالاته النفسية أمام موفق الذي صار بهذه المعرفة جزءاً من تابو الخوف..

مثل هذا التوجه يمكن إدراجه ضمن جهد الكاتب في خلق شخصية لا نمطية تتوازن بها القيم الفنية اللغوية والاستعمالية، العامة والذاتية " إن علم المعنى بتمنعاته وإغراءاته لا يدرك إلّا من خلال تجسده داخل أدوار، إما في شكل صفات تحدد كينونة القيمة، وإما في شكل فعل يُعَدُّ وجهاً آخر للقيمة مجسدة داخل حركة، أي مدرجة ضمن الممارسة الإنسانية الفعلية: البعد المعرفي في مقابل البعد الحدثي" [1]

أن المتقدم ضرب من ضروب الإفصاح عن التلاؤم بين المجسد واللغوي يقيده سعيد بنكراد بمتصفات دقيقة تنحصر في (توليد المعنى من توليف القول ثم، وجود التمثل الشخصي ـ الدور ـ ثم، خلق كينونات قيمية ثم خلق، فعل حركي، ثم مقابلة المعرفي بالحدثي).

في المقطع المتقدم جزئية معنى متضمنة لعموم هذه المحددات. وكتطبيق عملي، نقوم بخطوات الفروض الآتية:

---

[1] د. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016، ص78

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

توليد المعنى:- يتوالد المعنى المفضوح بالقول التفسيري (أن موفق قد امعن في كشف سرائر السيد معروف)، يلحق به قول مضاف هو(السيد معروف يتعذر عليه أن يجاري المتفلّين بشؤونه الشخصية)، أما المعنى الإحالي المضمر فهو في ما يمكن دمجه بعبارة واحدة هي (عشق السيد معروف للشمس عند غروبها، عشق لا يدركه ولا يفهمه ولا يتكهنه أي من البشر، حتى وان كشفوا كل دواخله بطرائقهم الذكية أو الغبية).

- **التمثل الشخصي:** شخصان تناوبا التوسط لتوصيل المعنى هما موفق والسيد معروف، هذا من جانب التراكم المادي، لكن وقائع المعنى المضمر قام بها الشخص المجازي، غير المادي (النور)، كونه الكاشف الحقيقي لما في النفوس الضليلة المظللة الظليمة المظلمة. كأننا نريد القول بأن المعينات صارت أدوات لغوية بيد شخصية النور.
- **الكينونات القيمية:** إنها ثلاث كينونات هي، قيمة الخوف، وقيمة الاختلاف، وقيمة الانحراف، بشقيه تهكم موفق وسطوته المرعبة.
- **التفعيل الحركي:** يمتثل هذا إلى الأفعال الأساسية الأربعة الآتية: كان يغيظه، كان ينظر إليه، كان يرد على " لماذا "، يقلب فيه المقاييس.
- **مقابلة المعرفي بالحدثي:** انهما متقابلان بحسب النتائج الفعائلية التي صممت الحدث، إذ أن معرفة الموضوعة النفسية لطرفي الشخوص هي في تساوي معرفة المادي والسلوكي لكل من موفق والسيد معروف، فكل منهما قام بأفعال ذات دلالات، وكلاهما انطلق من ماديات المعرفة بينهما.. ويقابل هذه المعرفة جوار لغوي متمثل في القيم

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التي نتجت عن الحدث، أي ان الحدث الذي لم يظهر بشكل عملي لكونه مضمرا نفسيا قد خلق الخلل المعرفي (الشك بالمعلومة) وأدى إلى خلل حيوي في فهم الدلالة مما يعني وجود حوار داخلي (ما) للسيد معروف يسهم في إعادة التوازن بين المعرفة والحدث، وبذا يصير التقابل فنياً إجرائياً لا كمياً تراكمياً فقط.

ثالثاً: هذيان فتنة الأثر

الفن يرتب لحسن الصوغ مآوىً التأثيث لحالات ودلالات نفسية جمالية عدة، منها ما تصف ومنها ما تقوم بترتيب القول على وفق إشارات تستعيض عن الحياة بمماثلات حيوية. وفي حالة الوصف الذي يتمم طاقة الروي فأنه:

" يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة، والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية "[1].

لعل هذه المهادات ليس لها فعل عملي دونما تنصيص يفاعل الفروض مع القول الأثيري. لذا نحن مدعوون لملاحقة المقطع الآتي:

[سيمر غروب آخر دون أن يغمر روحه، ستطوف الابتسامة الحلوة والعينان الحدوبتان على الشاطئ تفتش عنه ولا تراه. وانتفض مطعوناً، شعر بألم شديد في معدته يفوق الألم المعتاد الذي يحمله معه صباح مساء... احتضن السيد معروف معدته بيده، من

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص23

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تحت ثيابه... أحس ببرودة يديه على لحم بطنه الساخن. ماذا يجري تحت الجلد الأمرط، واللحم المنخوب؟ ليته يأخذ معدته بين يديه ويتفلّاها، يتفحصها مثلما يتفحص قميصاً ظل يتستر به أكثر من أربعين عاماً... كم ثقب فيه الآن، كم قرحة، كم حز، كم تورم، كم بثرة... انحدر خط من العرق لجوج لاذع خلف أُذنه، وساح على رقبته ببطء، ظل السيد معروف يتتبع مساره بأعصابه طويلاً، فتجسم له طول رقبته][1].

على وفق خطواتنا الأُول سنشرع بترتيب التراكيب أعلاه على التدرج الآتي:

1 ـ مآوي التأثيث الرئيسة

في العودة إلى معنى المأوى السردي يمكن العودة إلى كتابنا القص الموجز (الشؤون الثقافية ـ بغداد) بصفحته 5 للتعرف على المعنى الدقيق للمأوى.. بإيجاز.. يوصف المأوى بكونه الوحدة الحدثية الأساسية التي يطلق عليها الجملة السردية. أما التأثيث فهو ما تقيمه العناصر وعلائقها من تشكيل صياغي ودلالي للقص. سيوضح الجدول العلائق الجُملية السردية كونها مؤونة تأثيث ودلائل بث للمعاني. سنكتفي بأربع جمل يمكن التكهن ـ عَبْرَها ـ بطبيعة العلائق التي تقيمها المآوى الأخرى تأثيثا ومعنى.

[1] غائب طعمة فرمان، الآلام السيد معروف، مصدر سابق، ص74، ص75

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الجمل	علائق المعنى	علائق التأثيث
سيمر غروب آخر دون أن يغمر روحه	ـ علاقة معاكسة الفهم ـ علاقة المرض النفسي ـ علاقة الفرادة في التفكير	ـ تأثيث معالجة خواء النفس البشرية ـ تأثيث لمعالجة البث القولي ـ تأثيث لتنميط السلوك
ستطوف الابتسامة الحلوة... على الشاطئ تفتش عنه ولا تراه	ـ علائق التمني المشتهى ـ علائق الخيبة من ارجاء المستحيل ـ علائق الأنسنة اللامعقولة	ـ تأثيث جمالي للفرح ـ تأثيث خيالي للمطلق ـ تأثيث تماهي لإصلاح الذات
احتضن... معدته بيده من تحت ثيابه	ـ علائق معنى الحنان الموجع ـ علائق معنى التطبع بالعادة ـ علائق الضم الفطري لمداراة الألم	ـ تأثيث التعويض عن الاستغاثة ـ تأثيث بلوغ التضور من الجوع ـ تأثيث يخص فضيحة ما تحت الثوب
انحدر خط العرق... وساح على رقبته ببطء	ـ علاقة الاجهاد الشخصي. ـ علاقة السيلان المضني ـ علاقة البطء الممظ	ـ تأثيث كيان المظهر الخارجي ـ تأثيث درب فيضان اللاتحمل ـ تأثيث حالة النفور الممل

2 ـ رتب التركيب الجُملي

يحتل التركيب الجُملي للأسماء والأفعال المساحة الأعظم في التدوين الروائي لهذه الرواية ولجميع الروايات. لكن الأسماء والأفعال التي تكوّن الجملة النحوية هي ليست ذاتها ما يكوّن الجملة السردية. وعلى وفق المعارف السردية، الجملة السردية وحدة حدثية زمنية مكانية تغطي حدثاً واحدا على الأقل، قد تنجزه بعدة أفعال وجمل نحوية، فضلاً عن أن الترتيب الجُملي يعطي أهمية للفعل أحيانا أو للاسم أحيانا أو لمكونات شبه الجملة أحيانا أخرى، ذلك أن ما يخدم الدلالات هو ما يستهدفه المنتج. " السياق اللغوي للرواية، هو سياق تعبيري.. قائم على ترابط مجموعة من الجمل ذات خصائص تركيبية تتأتى من فرادة الاختيار والتوزيع لجزئيات

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

النص التي تشف عن طاقات تعبيرية كامنة في اللغة " [1]

بموجب ما تقدم سنضع نصب أَعيننا هدف الجملة من ترتيب التركيب القولي وكيف أنها حالة من حالات الدلالة. مثالها:

جملة أولى: [احس ببرودة يديه على لحم بطنه الساخن].

يؤكد المنتج على أهمية الفعل بتقديمه على فاعل الفعل السردي لأنه يبتغي دلالة التهميش الغرضي للشخصية المهمشة اجتماعيا الفاعلة روائيا.

جملة ثانية: [كم ثقب فيه الآن، كم قرحة، كم حز، كم تورم، كم بثرة!].

تلك أسئلة إخبارية وليست استفهامية وهي بمثابة الاسم والاسم الصفة، من الناحية النحوية، أما من الناحية السردية فالجملة كلها، (حدث، وزمان، ومكان) حركة واحدة يتقدم فيها الاسم الهامشي (القميص) على رتب العناصر السردية الأخرى كونه محولا رمزيا معنويا للدلالة على التعب الجسدي والنفسي لما يعانيه صاحبه من إهمال اقتصادي وعاطفي واجتماعي.

مثل هذا التكوين يطمح أن يصير ممثلا لظرف إنساني عام وخاص في آن واحد لذا لجأ الروائي إلى الرمز ـ بالاسم والصفة ـ ليأخذ المشهد مداه الأوسع في طاقة التسريد المطلق.

3 ـ المماثلات الإشارية الحياتية

صلات التفاعل الاجتماعي قائمة على آصرتي المقابلة والمعرفة وبدونهما لا تنوجد لغة أو مصاهرات أو اندماجا يخص العمل

---

[1] د. إسراء حسين جابر، أسلوبية القص في الرواية العربية الحديثة ـ روايات غائب طعمة فرمان انموذجا، دار تموز، سوريا، 2015، ص126، ص127

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والتواصل المتبادل لتأمين الحاجات البشرية بين الأفراد والجماعات. وعندما حلت اللغة بالسماع والإشارة والتقليد، ومن ثم بالكتابة غدت الإشارات لسان المعرفة، والعلامات طريق وطبيعة التواصل.

تلك حقائق بدهية تماما لكن تميز اللغة بالإحالة والاستعارة والإزاحة غيَّر الفهمَ العام من أن اللغة هي استعمال ساكن للفظ، والإشارة لغة ذوق فني وحذق استعمالي ومن ثم آداب مميزة تضع الجودة الفنية للصياغة بدرجة هدف ينشد لذاته، لكن التحول الحديث للجماليات والصناعات أعاد اللغة إلى السلوك الوسيط بين الجمال والاستعمال.

هنا يتبادر إلى الذهن الفني الإنتاجي سؤال الحضارة المعاصرة:

(أين يضع الأديب مستقبل فنه كلاحقة حضارية؟).

قد لا نبتعد عن موضوعنا أن قررنا بأن المماثلات الإشارية الحياتية التي تدخل إلى الفن من باب الصياغة والدلالة، والى الاستعمال من باب التداول النصي رفيع المستوى، هي الحل المعاصر ـ على الأقل ـ.. ترى كيف تعامل (فرمان) مع هذا المتجه؟

نقلا عن كتاب (الشخصية في عالم طعمة فرمان الروائي) للدكتور طلال خليفة سلمان:

"لـ (السيد معروف شبه في كثير من النواحي بكاتبنا غائب طعمة فرمان والكثير من آلام فرمان بسبب الغربة والمرض، وإحساسه بأن سنين حياته تضيع هباء... وهذا الشيء جعل القاص العربي عبد الرحمن منيف يقول عنه: تعاودني الرغبة، فترة بعد أخرى، لقراءة (آلام السيد معروف)، وكأني بحاجة لمعرفة غائب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

طعمة فرمان اكثر مما اعرفه، أو كأنه بحاجة إلى اكتشاف جديد مرة بعد أخرى"[1].

- الحصيلة الإشارية الأولى من تلك الأفكار الفائتة هي، إن التمثيل الإشاري بأغلبه، جاء تواشجاً محايثاً بين حياة فرمان وأدبه.
- الحصيلة الثانية أن (آلام السيد معروف) هي الرواية الأساسية المماثلة (تمويها) لسيرة حياته. لكننا نعتقد أن تلك أفكارا مضللة بدرجة براعة فنية من قبل الكاتب غائب طعمة فرمان، لنا عدة دلالات تختصر الجهد الفكري لما ذهبنا إليه، إذ أن (فرمان) لم يعش فقرا مدقعا ليصير مثل شخوصه، ولم يمرض بأمراض بيئته المجتمعية، كما أنه اطّلع على حضارات متعددة أعطته قيمة تمثلية وجدانية وعلمية توجه منظومته الروائية نحو اختراع شخوصه وترسيم ملامحهم وحركتهم بدرجة مقنعة مما جعل التعاطف الذي تحصل عليه الشخصيات كأنه تعاطف مع أحوال الكاتب ذاتها، وبون شاسع بين ما شكل هويته الكتابية وهويته الحياتية، مما أوقع الكتاب والدارسين في وهم التخيل بأن كتابته انعكاس لظروفه. نؤكد (هنا) على أن أول قيمة مكتسبة من درس (فرمان) اللغوي والروائي انه كاتب عربي قُدّرت له درجة كبيرة من الكفاءة الإنتاجية، خاصة في ترسيم صورة حيوية تجمع بين اللفظ الشعري والحركة السردية مثلما في:

" وتحسر السيد معروف لأن ذراعه ليست طويلة بعرض النهر لتصل إلى الشمس، ليمسح عنها البقع السود الصغيرة، حبات العرق

---

[1] د. طلال خليفة سلمان، الشخصية في عالم طعمة فرمان الروائي، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012، ص60

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

عـن جبـين الشـمس الـدائرة منـذ الأزل، وليعبـر بهـذه الالتفاتـة المتواضعة عن عميق حبه لها بغروبها المرئي "[1].

رابعاً: هذيان التشييء الاجتماعي

لو عدنا إلـى بعض الصفحات التـي تضـع ماديـات القول بصـف تـذويبي مـع اسـتعارات اللغـة، لتمكنـا مـن وضـع مـا يشـبه المعاقـد البؤرية لرؤى اجتماعية من نوع خاص.. لنجرب: [ومن فرط ما كان يفيض في داخل السيد معروف من رقة وعذوبة وملائكية خيل إليه أن التضاريس على وجه الأستاذ عبد الرحيم قد تثلمت، أَلعله يبتسم، في داخله، لخفة روحه؟

ـ ماذا رأيتَ البارحة؟

ـ ابتسامة حلوة، وعينين حدوبتين .

ـ هي التي لعبت بعقلك وحولت تفكيرك؟] [2]

يفهم من المقطع، ومن تصفح بقية مشاهد الرواية، أن شخصية عبد الرحيم هي شخصية الرهاب المهيمن على الطبيعة النفسية المركبة من نواقص اجتماعية واقتصادية، وهي الكابح الرازح على كل نفس للسيد معروف.. الضالة الأساسية من البحث في تركيب مثل هذه الشخصيات هي إرسال مبعث للوصول إلى شيئيات اجتماعية، هي هنا، متصفات حركية، وهي ذات زمن متمدد في الذوات النفسية للشخوص، لا يظهر منها شيء إلا نادراً، كما إنها شيئيات مؤثثة لفعل متغير بشكله وغايته.

الشخوص: نوعان محكوم ومتحكم، مُسَيّطِر ومُسَيطَر علية،

---

[1] غائب طعمة فرمان، آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص12

[2] غائب طعمة فرمان، آلام اليد معروف، مصدر سابق، ص43، ص44

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

متحدث بحرية ومهمهم باضطراب.

- الوجود: دائرة ودوام، وأوامر وظيفة إدارية.

الغايات: السيد معروف يطفح به حب الشمس والأستاذ عبد الرحيم يطفح به الكره والازدراء والاستعلاء.

السيد معروف يريد أن يطوع الأشياء الاجتماعية لتصير جنة تسامح وتخاطب متعادل بين الطبيعة والبشر، بينما يطمع الأستاذ عبد الرحيم بكتابة مقالة مذيلة باسمه ومنجزة بقلم السيد معروف ليعطيها إلى المدير العام أو معاون المدير العام.

تذاوب: تذوب الأشياء الاجتماعية عبر التحاور غير المتكافئ، وتتخالف وجهات النظر بحسب طبيعة التخالف الرتبي والنفسي، فضلا عن إن المؤثثات الاجتماعية فردية السلوك لكنها اجتماعية التمثيل. وفي الهدف الفني يذوب المهيمن الاجتماعي لصالح المبئر الفعائلي. أي أن السيد معروف أعلى شأنا (فنيا) من الأستاذ عبد الرحيم. وهو (رمزيا) الأعلى قيمة اجتماعية، بمنظار المستقبل الثوري للطلائع الإنسانية.

إذاً التذاوب الفني أعاد التوازن الاجتماعي إلى البيئة الإنسانية العادلة، وهذه غاية الفنون الإنسانية كلها.

خامساً: هذيان التفكير المستحضر

نورد هذه القيمة التعبيرية لنؤكد على أن التفكير الذاتي للكاتب هو تفكير قصدي تخطيطي يعبر من الذات ليتابع خطى الموضوع باستحضار الأدوات اللغوية القادرة على تنغيم الفكر برابط تقني نفسي جمعي. وهذا الاستحضار يظل شأنا محسوبا على استقلالية تقنيات (فرمان). ومن طريف هذه الذاتية بروز حرف (لكن) كمحول إزاحي في رواية آلام السيد معروف مثلما تتابعها الدكتورة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

إسراء حسين جابر بكتابها أسلوبية القص، مبينة أنها جزء من نظام التحولات الذاتية لفنية فرمان " تتجلى بفعل تلك التحولات الاستدراكية التناقضات المرتبطة بدواخل الشخصية إذ تقدم تلك الأسلوبية مواقف وإحساسات متشابكة ومتداخلة تمنح الرواية الطابع الواقعي على نحو أمثل، وتنتشل اللغة من التعبير المباشر عن الأحاسيس وذلك بإدراج المشاعر الجزئية ذات الغموض والتحولات العميقة. وترد في رواية (آلام السيد معروف) حرف (لكن) لتؤدي معنى الاستدراك والتفصيل"[1].

قد يصدق القول على المقطع الآتي على ص65 من الرواية: " أعماقه ترتجف، دربزة، نوبة غير متوقعة. كل شيء تجاوز حده انقلب ضده، كنت أريد أن أقول شيئا ما، لا اعرف ما هو، ولكنه يملأ صدري، ويلجلج في لساني خانني التعبير ". بينما ينظر آخر إلى أن التحولات الذاتية في التفكر الفني المستحضر يبن عبر فقرات تقديم الحوار غير المباشر.. هكذا يرى الدكتور طلال خليفة سلمان في كتابه الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي، على صفحة 137، لعل النص الآتي يبين وجهة النظر تلك:

[قال ـ السيد معروف ـ بعد صمت:

ـ اعترف لك يا أستاذ... عندي علاقة قوية..

ـ أها.. شفت؟ مع من؟ لو سمحت وتفضلت.

ـ مع الغروب..

ـ مع من؟

[1] د. إسراء حسين جابر، أسلوبية التحول في الرواية العربية الحديثة ـ روايات غائب طعمة فرمان أنموذجا، ، مصدر سابق، ص139

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ مع غروب الشمس.. في كل مساء تقريبا أراه من من خلف زجاج مقهى جبهة النهر[1]]

سادساً: هذيان مسجوعات المهمشين

صار من الشائع في الدراسات والمتابعات اليوم ان يقال بأن ذاتية غائب طعمة فرمان تستحصل من تحولات السلوك الفني والنفسي والأيديولوجي. لكنما تلك ليست مسلمات اذا ما أحلنا بعض أعماله، كرواية آلام السيد معروف، إلى منظومة الهذيان الفني بعيدا عن المتجهات الثلاثة آنفة الذكر، بمعنى أن الهذيانات اللغوية ميزت السرد ودمغته بطابع الانتماء الطبقي ليتماثل مع البيئة المخلقة للهوامش الاجتماعية. وتلك الهذيانات مدركات عن فهم ثقافي يقع بثلاث بُنى هي (التراثية، الشعبية، الغمغمة الحروفية).

أ ـ لغة الهوامش الهذيانية

لغة الهذيان التراثي: وقد اتكأت على التراث العربي الوسيط والقرآن والحكايا الشعبية، وكلها منحرفة عن الأصل. مثالها:

*[ولكم في الغروب حياة يا أولي الألباب[2].] ـ النص استثمار قرآني محرف.

*[طنجة، سبتة، سرقسطة، باجة، ويبحرون فرارا من الليل. البحر من ورائكم والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلّا الصدق والصبر، في شبه جزيرة الأندلس، المليئة بالحور الحسان، من بنات اليونان، الإفلات بالدر والمرجان. الله ينصر السلطان[3].]

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص4

[2] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص7

[3] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص30

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ النص يستثمر التراث الوسيط والحكاية والتراث الشعبي الحديث وأغنيات الأطفال في خليط هذياني كخصيصة نفسية واجتماعية ذاتية وعامة.

لغة التسريد الشعبي: وفيها تأخذ اللغة من الطاقة التعبيرية للروحية الشعبية قدراتها المؤشرة لحالات الظلم البشري. مثالها:

[لأول مرة، يرى في الليل وجهه في مرآة العتيقة المحكوكة الحواف، وصار يردد مع نفسه لست أعورا، ولا احول، ولا اقرع، ولا احلج، ولا اشدق، ولا أشرم، ولا افطس، ولا فاسد الأسنان، ودع الرقبة جانبا[1].] ـ تُستثمر هنا طاقة الروح الشعبية الساخرة الفكهة المبهجة فنينا.

لغة الغمغمة الحروفية: ولا أقصد بها تقطيعات الفونيم الصوتي لحرف الغين إنما أقصدها مصطلحا معوضا عن التقطيعات الحروفية التي يبث البطل بها، وعبرها، همومه وأمراضه واضطرابه النفسي واهتزاز مكانته الاجتماعية. مثالها:

[أششه باردة تنتهض الرعدة في ظُهيري من لدن الظهر إلى العُصير.. برد.. باردة. دثروني وين البطانية وقعت في مصيبة، ستين مصيبة لطول العمر مستمسك وتعال يا حمار وخلص نفسك من هذه الوحلة لطول العمر، أشه باردة دثروني.. عن إذنك أستاذ رحيم باردة اسمح لي أشه باردة وين البطانية، يبرد لي تجي لك الطلايب وانت نايم طركاعة طررررركاعة طار وقع طرت وقعت طركاعة طيرة خفيفة وثقيلة... رقبتي طويلة تتحمل طراقيع الدنيا طرقاعة.. طر.. طر.. يا ريتني طير، وأطير حواليك[2].]

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص23

[2] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص46

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تكررت مثل هذه الاستثمارات الحروفية كثيرا لكنها انقطعت عند الصفحة 98 دون مبرر ظاهري، ولعل التبرير المنطقي يقع في خمسة مبررات هي:

ـ الملل من الاستعمال ألفاظ التوجع شديدة الوطأة على النفس.

ـ فقدان روح الطرافة بالتكرار.

ـ توالي الأحداث المتسارعة مما لا يعطي مجالا أو انتباها لمثل تلك الألفاظ.

ـ التهرب من الفجاجة الشعبية.

ـ وصول وعي البطل إلى مرحلة النضج بالتخلص من الاضطراب النفسي وتفتت عقدة الخوف بالوعي الثقافي.

ارشح العامل الأخير لكونه يتلاءم مع خطة بث الوعي النفسي والجمالي في الصفحات الأخيرة من الرواية والأحداث الأخيرة من مجريات التاريخ السياسي للبلد.

ب ـ أسلوبية التسفيه السجعي

التسفيه حالة نفسية لغوية، وهي تفكه خلّاق في الأدب، وعند فرمان، هو حالات قيمية، منها ما يخص تأثيث المقول، ومنها ما يسفه السجع ذاته، كما أنها تنتمي إلى مثيلاتها من أصناف السخرية والتقطيع الحروفي والتمرير الفلسفي للاضطراب النفسي.. فضلا عن ذلك فالتسفيه السجعي يدخل ضمن توليفية الروي. مثالها:

ـ السجع المؤثث للقول:

[فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع، سم

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

في المعدة... سم في الفكر، سم حتى مطلع الفجر[1].]

ـ سجع مسفه السجع:

[أنا... عفت جميع الأطباء، وطرقت بابه! وافق شن طبقه، تحب رجلي الفلقة، والليل يغزو ملقه، ويكفن شاطئ قلبي بالذنوب، وفي الماء عيون الذئاب، وفي المعدة شفرة سكين، وفي القلب لوعة وحنين[2].]

ـ سجع توليف الروي:

[لماذا قرأت الكتب، وصاحبت موسى بن نصير وطارق بن زياد والجاحظ في رسائله، ومحاسنه وأضداده... وعرفت منه فخر السودان على البيضان، والجواري على الغلمان[3].]

يلاحظ على التجربة السجعية هذه وجود بعض من خصوصيات الاستعمال اللغوي، منها /

1 ـ تسهيل مهمة فهم غايات التسفيه عبر اللغة القريبة من الشعر الذي يعدُّ من الفنون ذوات الجمهور المهيأ للتقبل سلفا.

2 ـ من طرافة التسجيع انه يذكر بالحكايات التراثية التي تبدأ بمسجوعة افتتاحية (كان ياما كان في قديم العهد والزمان).. وفيه ربط معنوي مقصود ليتواصل القديم مع الحديث بطرائق التحديث الفني.

3 ـ التسجيع مع التقطيع الحروفي، مع السخرية الفكهة، مع تقزيم الصُغار، يمثل قولاً لتجربة فنية لها قوة إيحائية وقدرة حيوية

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص75

[2] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص89

[3] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص91

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تقرر ـ أحيانا ـ الموجهات النقدية نحو امتحان جدوى آلياتها، وتجدد فيها طاقة كسر التقييد المنهجي الصارم.

4 ـ التسفيه السجعي ميزة مكملة للاضطراب الذي يصل بين عتمة الرؤية ووضوحها الجمالي والقيمي.

5 ـ السجع طاقة لغوية تم إهمالها بلاغيا وسرديا قبل أن تستنفذ مبرراتها البيانية، أراد (فرمان) توجيه العناية إليها لعلها تصير جزءا من حل لمعضلة القطيعة الثقافية بين المثقف المنتج والقارئ المستهلك العادي.

سابعاً: هذيان هيئات المقام الذهالي

تلك هذيانات تأخذ مبأرها من المثل الذي يتصير مقامه (صعودا أو هبوطا) من ذهالية هيأة الإسقاط الذاتي الشكلي والسلوكي للبطل (السيد معروف).. لنتفحص الآتي:

[ابن الرومي... متشائم يخاف من الدنيا والناس. هذا هو الاتهام القديم الذي كان المرحوم موفق ـ تصوروا المرحوم الآن ـ يوجهه له، افتح عينيك يا سيد معروف، افتح عينيك. لماذا تعلقها على الغروب الهارب، ولا تلقي نظرة على الأرض التي تسير عليها، على مواقع قدميك؟ اسمع، سيد موفق: لكم دينكم ولي ديني.. مَنْ يَكُ ذا بت فهذا بتي، مقيظ، مصيف، مشتي] [1].

أ ـ الرؤى المقامية

يصاغ من الوهم ثلاث رؤى تؤشر إلى ثلاثة أحداث تؤكد ثلاثة مقامات للهيأة (ثورة الجزع)الواحدة.

---

[1] غائب طعمة فرمان، آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص119

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الرؤيـة الأولـى: عزلـة العمـاء / مقارنـة أو متفارقـة مـع ابـن الرومـي، وحدثها، لفظ لغوي مرجعي، لها مقام مواز هو الاتهام الدائم.

الرؤيـة الثانيـة: نقص الـوعي بـالمحيط / مقارنـة بمحيط موفق المجتمعـي، والحـدث، حـواري يأخـذ متجـه فلسـفة نقـص الفطنـة الشعبية، والمقام المناسب لهذه الرؤية هي التبصير والتروي.

الرؤية الثالثة: استحضار المثل اللفظـي عديم المعنـى / إذ المثل ملصق دونما مبرر ليدل على هذيان يشبه التحشيش. والحدث ثلاثة افعـال هـي، مـوت موفـق، استحضـار كلمـات موفـق والـرد عليهـا، والتعليـق المتخيـل للعين علـى نافذة الغـروب. يقابـل هذا كلـه مقام الرفض القاسي السديد للفهم السطحي من قبل موفق اللائم الدائم.

- نتيجـة هـذا التركيـب الـذهالي يصـير البطـل بـؤرة المشـد العرضي للروي يسقط طبيعتـه المقامـة فـي هبوطـه المعنـوي علـى لسـان موفـق وارتفاعـه البطـولي فـي الـوعي والسـرد ـ بالمقاربة مـع رؤيـة الـراوي، وكـأن الجـزع وفقدان القيمـة أو الرتبة الاجتماعية هما ظواهر للتخلف والتقليديـة التـي تتحكم بالسلوك اللاإنساني..

ب ـ رؤى حيوية الذهال

مـا أن يمـر الحـدث السـردي بحالـة التوقـف ـ للانتشـاء بالوصـف مثلا:

ـ حتى يدرك المتابع أن شيئا جديدا سيضاف إلى حركة الأحداث ليعطيها حيوية جديدة عبر عدة استثمارات سردية، منها:

ـ حركة حدث تسبيبي، مثالها: [أما هذا الغروب الساجي فيظل يطوي الآماد، ويعانق الآفاق، ويظل يلازمها إلى ما لا نهايـة هاربـا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

من ظلامية الليل[1].]

يُرى أن حدث مراقبة الغروب يُراد له أن يكون ثابتاً ليصير سببا أزليا لديمومة فعل المراقبة والتمتع بالغروب، لحظة رؤية السماء جفناً والشمس عيناً.

ـ تغريب وجدي، كما في:

[تابع الناس يمرون به كالأمواج وكلفحات ريح شديدة تبعد الوجه الحبيب عنه، وتلفه في زحام الناس. أراد أن يقوم بحركة، باستغاثة، أمسكوه ! هذا الذي كنت ابحث عنه ! ولكن أوصاله تجمدت، وحلقه جف، وخيل إليه أن عينيه غابتا، وأخذتا تفقدان الأبصار[2].]

يلاحظ أن الحدث عادي فهو حركة شخص بين الناس، يتم تطويره إلى أن يلتقي الشخص بعدو متخيل ويحاول مسكه دون ان يصير ذلك واقعا فيظل صورة غرائبية لحدث اعتداء لم يقع وتغير مظهري ونفسي للشخص دونما تسبيب واقعي.

ـ تنوير بدئي مثلما نجده في:

[ـ لماذا تنكر التفكير يا عزيزي معروف؟

ـ الأشياء الذاتية لا تسمى تفكيرا. شيء تفرزه النفس كالدموع، كالضحك والبكاء، كوجع المعدة. ـ رواية آلام السيد معروف، ص15]

يمكننا أن نتصور الحدث كفكر إنساني بمثل هذه البساطة القريبة من الفهم الفطري البدائي على الرغم من خطورته وعمقه الفلسفي.

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص7

[2] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص13

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ تقييس زمني، يرفد حالات سردية دلالية خاصة، مثلما نراه في الآتي:

[ـ أما زلت مضربا عن الساعة؟

ـ الشمس تحدد المواقيت[1].]

من السهولة معرفة الحدث وغرضه، أي أن المضرب عن معرفة الزمن بآلة (الساعة) يعتمد على التقليد البدوي والريفي لمعرفة الوقت بالنظر إلى موضع الشمس من السماء. ـ اختراع مرض اسمه سن الكافرة.. قد يكون المقطع الآتي ممثلا مناسبا للمرض المخترع دونما حاجة لشرح:

[لابد من اختصار الليل، وتقصير ساعات الاحتضار قرر الذهاب إلى المقهى، سيستقبل الغروب من خلف الزجاج، وهو قاعد على كرسي مريح، فالجلوس يلملم المعدة، ويطوي تقرحاتها وجراحتها، ويُسكّن الألم، إلّا أن الخطوات الأولى أنبأته بأنه أمام ألم عنيد لا يقهر كان سن الكافرة ينغرز في معدته مع كل خطوة ويمزقها[2].]

ـ تنغيم صوري، بتحويل الاسم إلى فعل والفعل له حركة سرد، مثلما نجده في المقول اللفظي بالعامية:

[وينك يا بو علي.. قالها متضرعاً، فردت عليه زوجته:

ـ لو ولدنا هنا ! جان هسه قروها، وما خلونا بحيرة.

قال الشيخ مغتاظا ـ هجولوهم..خلو البيت يصوصي[3].]

---

(1) غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص17

(2) غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص76

(3) غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص130

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لفظة اسم الصرصار أو الصراصير تحولت إلى فعل يدل على الاخلاء وترك المكان للصراصير تتجول فيه لأنها لن تخاف من أحد بعد تهجير الساكنين.

ج - رؤى مقام الحوار

تنماز رواية آلام السيد معروف بتوازنها من جاني توزيع رقعة الحوار على مساحة عرض الأحداث.

مبررات هذه النتيجة تكمن في الملاحظات التي تجمعت عبر الفعل القرائي لنمو الوعي بالغاية المبطنة لتلك الحوارات. من تلك /

1 - إن الحوارات قصيرة:

[- ها، سيد كاظم؟ خير إن شاء الله؟

- قلت لنفسي لا أنام إلّا أن أقابله.

- خير؟ لا استطيع أن ادعوك إلى البيت، مع الأسف الشديد.

- لا حاجة إلى الإزعاج، دعنا نتمشى[1].]

2 - طرافة غير مملة:

[- (موفق) وجدوه..

- هل كان مفقودا ليجدوه؟

- وجدوه.. مقتولا...

- متى كان ذلك؟

- قبل يومين.

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص123

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ يعني في الليلة نفسها؟

ـ أية ليلة؟

ـ لا شيء.. [1]]

3 ـ بعضها يحمل العديد من النقائض غير المظهرة الممتعة:

[تأفف.. قال بصوت مسموع:

ـ أوه، أي كابوس، أي كابوس.

قال السيد هاشم مشهداً زملاءه:

ـ اسمعوا، يقول كابوس.

ـ يا أخي، الكابوس في داخلي، معدتي كابوسي[2].]

4 ـ تحمل همّاً فلسفياً:

[-...

ـ من زيم هذه؟

ـ ناقة.. ولكن بيد سائق شديد المراس.

ـ إذاً، ستفرج بالتأكيد.

ـ والألغام الناسفة ـ في البطن ـ؟

ـ العزيمة، العزيمة يا سيد معروف.

ـ على راسي، من أية صيدلية أشتريها؟

ـ شيء يحضر في مختبر النفس.

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص116

[2] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص102

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ ويصدر إلى الخارج؟

ـ لا يصدر[1].]

5 ـ تكمل الأحداث أو تستحدثها:

[ـ من حقك أن تلبس عمامة أو لا تلبسها.

ـ لا، ليس لي رأي.

ـ في أي شيء؟

ـ البتة، على الإطلاق.

ـ حتى معدتك؟

ـ لعنها الله

...ـ

ـ معدتك تاريخك.

...ـ

ـ العفو العفو، يمكنك أن تسكت.

سكت السيد معروف قليلا، ثم قال:

ـ ربما أنت محق، حين انفس عما في صدري أرى ابتسامات حلوة وعيوناً حدوبة[2].]

ثامناً: هذيان إرث الراوي

يرد المقطع الآتي على ص61، ص62، من كتاب د. يمنى

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص78

[2] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص82

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العيد (الراوي: الموقع والشكل) بما نصه " تصارع الكتابةُ الكتابةَ، تقرأ المكتوب من حاضر لها فتنتجه مختلفاً وتخلق لها حضوراً في الزمن، زمنها. من موقع لها في حركة زمنها، فيه كعلاقات تعبيرية ذات طابع صراعي (هذه العلاقات هي في ما بين الناس من جهة، وفي ما بينهم وبين المنتج الموجود من جهة ثانية)، تمارس الكتابة علاقة اختلافها مع المكتوب على مستوى ثقافي"[1].

في السلوك الكتابي للروائي يورد الكاتب ضمن غاياته جمل ذوات سعة تقنية ثرية، ينوعها لئلا يتهم بالانحياز للتحزب الفكري التقليدي. وقد تتكون الحصيلة رواية أو مقطعاً من رواية منفلتة من الشروط الفنية النمطية. ويكون الزمن بقيمته غير الساكنة احتواءً معقولاً لنقلها من مظهرها الكتابي إلى دلالة جديدة معاصرة.

سنهيئ الفعل السردي لبعض مقاطع الرواية للمنطق المتقدم أعلاه.

1 ـ السعة التقنية: يفتح العمل الروائي عموما نوعا من السعة للجماليات كونها تقنيات لعناصر لغة السرد، فيأخذ بالشائع من الاستثمار يطوره ليصير ذا خصوصية تقنية قريبة من الأسلوبية الشخصانية (الشخص + الذات):

[ونهض عن سريره الذي تتكور عليه أُمه، مر بمرهونة ورأى عينيها تلمعان ببريق حبيس. همَّ أن يسألها قبل أن تبادره بالسؤال عن عشائه: هل محبوبة هنا، أم تتفرج على التلفزيون عند الجيران؟ إلّا أنه سمع حركة في الحجرة المجاورة، واعتذر في سره للخيبة اللئيمة. هل يطرق الباب، ويعتذر لها؟ أنا آسف، يا

---

[1] د. يمنى العيد، الراوي : الموقع والشكل، دار الفارابي، لبنان، ط2، 2014، ص61، ص62

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

محبوبـة، ظلمتـك، لـم أرد أن أُهينـك، لـم أرد أن أنـال مـن شـرفك وبراءتك، ولكنه فضل أن يناجيها في سره] [1]

- مـن عديـد الجماليـات نجـد رسـماً للشخصـيات، وهـم (هنـا) أربعة شخوص: (السيد معروف، الأُم، مرهونة، محبوبة).
- لا توجد أوصاف أو أشكال أو حركة مهمة أو حدث ضخم تقوم به شخصيات المشهد أعلاه.
- شخصيتان لهما حركة بطيئة هما السيد معروف والأم التي أُهمل اسمها الحقيقي وعكسهما مرهونة وحبيبة.
- الأُم قامت بفعل السؤال عن عشاء السيد معروف، والسيد معروف، نهض من السرير ونظر إلى مرهونة وسأل عن محبوبة.
- أهمية محبوبة تتأتى متميزة عن باقي الشخوص لكونها هي الأصغر والأجمل والتي تحب ابن الجيران وتتطلع للتمتع بالتلفزيون.

+ يلاحظ أن الشخوص جميعهم هامشيون، وليس لديهم أفعال مهمة، والتصعيد الدرامي للروي اعتمد على قدرة الإدارة اللغوية على بث غايات الروي، فضلا عن تعدد الشخوص على ساحة سردية ضيقة.
+ أنيط بكل شخصية حدث أو اكثر، منها مباشر ومنها غير مباشر.
+ لأجل توضيح رتبة الأهمية التقنية، نعطي للفعل السردي الذي تقوم بـه الشخصـية بصـورة مباشـرة درجتـين وللفعـل غيـر

[1] غائب طعمة فرمان، آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص94

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المباشر درجة واحدة.

قياسا على الفهم أعلاه، يمكن إعطاء:

- السيد معروف الذي قام بأربعة أفعال مباشرة (8) نقاط، وبفعل آخر غير مباشر (مكتوم) - 1 - نقطة واحدة.. يكون مجموع نقاط الأهلية التقنية الرتبية = 9..

- تعطى للأم 4 نقاط لأنها قامت بصورة مباشرة بفعلي التكور والسؤال.

- يعطى لمرهونة (2) نقطتين لقيامها بفعل اللمعان المباشر للعيون.

وتعطي لمحبوبة 5 نقاط لقيامها بالفعل غير المباشر في الذهاب لبيت الجيران (=1) درجة، والمشاهدة المباشرة للتلفزيون (=2) درجتين، وقيامها بحركة مباشرة في الحجرة (=2) درجتين.

النتيجة الإحصائية: الرتبة الأولى للسيد معروف، والرتبة الثانية لمحبوبة، والرتبة الثالثة للأُم، والرتبة الرابعة إلى مرهونة.

× وهذه الرتب أخذت مكانتها في الرواية بذات الترتيب الإحصائي.

× هذا مثال مبسط على التوسع التقني المتسلسل، وهو مثال لا يحصر جماليات

القص الروائي بقدر إلفات النظر لها.

2 - تجاوز بيئة النمط: تقوم الرواية بفعلين كتابيين هما المظهر الطباعي والمكون البيئي له، وبذلك يقرب شكلها من مظهر الرسم، هذه المظهرية البيئوية يمكن أن تدل، وقبل القراءة المتأنية، على الصنف الأدبي (الرواية) عبر تقنية الزمن والحجم الكَلِمي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المكتوب، وهو ما تسميه (يمنى العيد) كتابة الكتابة، لكنني اجد هذا فهما غير مكتمل إذ أن المظهر البيئوي لا يبين الصنف دونما ضبط أولي يتمثل بالغاية والدلالة وطبيعة الموجودات المادية وشبه المادية التي تخدم النمط التَشَكُّلي الأولي (الجملة)، فتشكل الجملة ذات الغاية الروائية، ثم تأثثها بالموجودات المنتقاة لأجل ملء الحيز والتأطير اللام والضم المماسك والاحتواء الاستيعابي، تلك الموجودات المتمددة في جسد الكيان المظهري، فضلا عن تأمل اشتراطات الفن الروائي التقليدية التي لم يتم تجاوزها.

لو افترضنا أن كتابة الكتابة هو إعادة الأثر بنقله من زمنه السابق إلى زمن لاحق في الحاضر المضارع للآنية الموقتة، فأن هذه الكتابة لن تتجاوز بيئة النمط الاشتراطي المراعي للذائقة القرائية التي لن تسنح بخرق دون إجماع ذائقي على جدواه..

بمعنى أن الكتابة قد تخالف بيئة النمط السردي من حيث دلالاتها الزمنية وتصيّر لنفسها بيئة نمطية جديدة ـ هذا يتطابق مع نظرة (العيد)، ولكن الأرجح هو أن البيئة الجديدة هي من خلق النوع الروائي لا من نمط كتابة الكتابة فقط، ومثل هذه البيئة يخلقها (فرمان) بعفوية تبدو كأنها خلقت توا ونمت دون تدخل الثقافة في صنعها. لننظر في الآتي:

[اخشى ما أخشاه، ولاسيما في الوقت الحاضر، أن أحيا غير حميد وأموت غير فقيد.. يعني كالجربوع. وأنا في ذلك أشترك مع السيد المتنبي، طيب الله ثراه، الذي كان مقامه بأرض نخلة، كمقام المسيح بين اليهود... أن القتل واحد... في النعمانية أو على شاطئ النهر، في ليلة قمرية أو ظلماء، وحتى في وضح النهار، أو رائعة النهار، ولا تقل رابعة النهار][1].

[1] غائب طعمة فرمان، آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص121

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لنتصور المقطع حاويا على أحداث روائية مُخَمَّنَة عَبْرَ نتوءات التمثل الناقصة. وعبرها سنجس الكتابة وطبيعة تحولها.

الحدث الأول: يتصور السيد معروف أن هناك من يستهدفه بالقتل.

الحدث الثاني: يتصور السيد معروف أنه شبيه المتنبي الشاعر الذي اكسبه درجة القدسية.

الحدث الثالث: تصور السيد معروف ساحتين للقتل (في النعمانية، وشاطئ نهر دجلة).

الحدث الرابع: تخيل زمن القتل في وقت (ليلة قمراء، ليلة ظلماء، وضح النهار، رابعة النهار).

الحدث الخامس: استحضر برنامج د. مصطفى جواد، قل ولا تقل، الشهير.

الحدث السادس: تثبيت حادثة القتل القرآنية للمسيح (ع) من قبل اليهود.

3 - بمراجعة الانثيال الهذياني للراوي ـ الكاتب ـ سنجد الكتابة كما لو أنها وجدت مكتوبة في كراسة لا منشئ لها. وأنها تحمل إعادة لكتابة لأحداث مرت منذ زمن بعيد، وأن تلك الكتابة عفوية لا تخطيط لإنشائها.. كل هذا يجري في بيئة كتابة الكتابة، لكن لولا أنها جمعت بطريقة روي، ووجود أحداث ناقصة تكمل بنواقصها بيئة الأحداث المتجاورة معها، ولا مخالفة النمط. الهذيان عكس التخطيط، ولولا موجودات التأثيث ذوات الغايات الروائية المقصودة الوظائف (ملء الحيز والتأطير اللام، والضم المماسك، والاحتواء الاستيعابي، تلك الموجودات المتمددة في جسد الكيان المظهري، فضلا عن تأمل اشتراطات الفن الروائي التقليدية التي لم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يتم تجاوزها).. لولا تلك ما كان للكتابة في المنصص أعلاه أية أهمية فكرية أو فنية.

4 ـ مؤقتية كتابة الكتابة: الزمن المحيّن للحدث الخالق، لبيئة كتابة الكتابة، قد يكون مؤقتا يزول بلحظة، وتظل دلالته تتداول عبر التعدد التأويلي مثلما يتوضح في الآتي: [حاول استخدام أصابعه، لم تطاوعه، كنت تدق دقاتها الخاصة، على مفاتيحها العصبية. أخفاها في بنطلونه، كأنما يتبرأ من العملية السرية التي كانت تقوم بها خارج إرادته... والله، ما أنا ببهلول ولا مخبول ولا دقاق طبول. أريد أن أضع نفسي في موضعها. أين موضعها؟... كأن جنيا داخلي يورطني، ينطق بلسان غير لساني، مصيبة، ابتعدت عني الابتسامة الحلوة][1].

التدقيق القرائي الأولي يظهر لنا زمن الكتابة بالمواصفات الآتية:

ـ أن الزمن لحظوي، نفسي، لغوي.

ـ اللحظة كتابة سردية.

ـ الكتابة إعادة عن مخزونات مقولية تتوزع بين زمنها السابق وزمنها المستحدث.

ـ اللحظة الحدثية لا تهتم بفعل مجسم عدا حركة الأصابع !

التأويل المحاذي للمشهد يوصل لنا حالتين إحداهما تثبت الأخرى أو تلغيها في آن واحد مما يزيل عن الكتابة ثبوتها ويثبت حيويتها ونموها عبر التأويل.

× حالة استخدام الطابعة رغبة بالكتابة، تلغيها أو تثبتها عملية تأجيل الكتابة.

---

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص65

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

× حالة وجود عملية سرية، تلغيها وتثبتها أفعال التبرؤ المخاتل منها لأن ما من جريمة وراء كتابة نعي لغروب الشمس.

× حالة توصيف الشخص فهي ملغاة بالنفي ومثبتة بالمعكوس الاجتماعي للبهلول والطبال. × حالة البحث عن القيمة الاجتماعية للفرد تناهضها وتثبتها حالة السؤال، فالسؤال وعي فلسفي وإهمال الجواب وعي مركب يلغي أو يثبت حالة البحث عن المرتبة مثلما هو الإهمال العمد أو الاهتمام العمد للمكانة!

× فلتات اللسان، يثبت جدواها القول الواعي الحكيم ويلغيها الهذر بفقدان ابتسامة الشمس.

5 ـ صراعات تعبيرية: الصراع، كونه لا توافق في التعبير عن المواقف، يتخلى عن جدواه إن كان جدلا غير منتظم، ونظام الجدل المهم في الثقافات كلها له لغة مكتوبة. إذاً التخالف في المواقف يخلق جدلا والجدل يخلق لغة جدال تتصارع مع نظيرها اللفظي لتحقق فكرة الجدل رسالتها. لننظر ونتحقق:

[ـ تحدثنا عن التاريخ.

ـ التاريخ؟

ـ نعم، عن التاريخ، هل لك تاريخ يا سيد كاظم؟ ـ تاريخي هو تاريخ استلام الراتب كل شهر.

ـ أما أنا فأنكرتُ التاريخ كله.

ـ أنكرتَ التاريخ؟

ـ أنكرتُ أن يكون التاريخ هو تاريخ البشر...

ـ هوى هوى هوى. اسمح لي يا سيد معروف، أنت تورط نفسك...

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ـ ربما، ولكن هل أنت في غنى أن تعتبر نفسك من البشر؟] [1]

القيمة الأساسية للجدل في الحوار المتقدم يخص التعبير اللغوي عن فلسفة التاريخ الاجتماعي، يلاحظ عليه (حوار لفظي تعبيري لا توافق في مقولات أطرافه)، لكن لكل من طرفيه لغة تعبيرية توصل الأفكار المتخالفة بطريقة التخالف مع اللفظ ذاتيا والتخالف مع المخاطب ثانية:

ـ التحدث عن التاريخ، يناقض نكران التاريخ من قبل السيد معروف، وعدم اعتراف السيد معروف بالتاريخ يناقض الهوى والتورط الذي يدعيه الند (الآخر). بمعنى إن التضاد خلق تعبيره على المستوى الذاتي ومن ثم أوجد خلافا في الموقف مع الآخر.

ـ في مرحلة أخرى من الحوار يكون تعبير الاستغناء عن الروح البشرية يناقض اللهفة للحصول على مكانة التفوق ومكانة التفوق لاتتلاءم مع الاعتداد بالوعي الجديد للشخصية المضطربة للسيد معروف.. بمنعى أن ألفاظ السيد معروف تناقضت مع نفسها، لكن التناقض لم يتوقف حتى هذا الحد، إنما خلق تعبيرا آخر يناقض موقف نده الآخر عبر هوى التورط، ورفض السيد معروف لذلك والتشبث بالاعتبار الكوني لقيمة البشر كونه بشر كرمهم الله بالوجود.

6 ـ الإنتاج والواقع: الإنتاج واقعة ثقافية فنية والواقع شكل احتوائي للحركة والسكون المبصرتين. وواقع مثل الذي يعيشه السيد معروف لا يمكنه أن يخلق بطلا من كاتب طابعة مضطرب نفسيا، فقير اقتصاديا، بسيط الانتماء عائليا.. قضيتان وحدهما

[1] غائب طعمة فرمان، رواية آلام السيد معروف، مصدر سابق، ص124، ص125

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تخلقان من هذه النوع بطلاً (بحسب منطق الرواية)..إنهما القراءة والموهبة.. بمعنى أن الإنتاج الحقيقي للشخوص يمكنه تخطي الواقع المستحيل.. فبِمَ تخطى السيد معروف، واقعاً ليخلق إنتاجاً مغايراً؟ لقد تخطى الواقع بواقعة ثقافية هي القراءات، وواقعة اجتماعية هي نضج الوعي، وواقعة ذاتية هي عقلنة الوجد البيئي للشمس. في الرواية، كل صفحة فيها، تعطينا ما يثري قولنا بدلالة لهذا المتجه، فالثقافة بما فيها من جماليات فنية وتطوير للإرث اللغوي والنفسي والسلوكي، حاضرة ومبرمجة للتفكر المستدعى من مصادره ليصير مزيجا متجانسا يخدم الانحياز الإنساني للبطل والرائي.

تاسعاً: هذيان استعارات الغروب

وردت لفظة واستعارة (الغروب) 72 مرة بعدة مستويات من الدلالة، تجتمع مع بعضها في تضافر إشاري يؤكد الطبيعة التركيبية الدورانية للاضطراب النفسي الذي خلقه خلقا فنيا يكاد يبز بإقناعه حقائق علم النفس غير المؤكدة في صدقها.. ويمكن ملاحقة تلك الدلالات بكونها محددة على وفق نماذج معاني هي (الجمال، الحنان، التجسيد، الغرابة، الميوعة العاطفية، الابهام الموحي، اللون، بدء العتمة النفسية).. لعل اكثر المعاني حضورا هي معاني الجمال والحنان وبدء العتمة النفسية. ومن غرائب استثمار فكرة الغروب، أن الكاتب جعل للشمس خصوصية عشق أنثوي فالشمس أنثى وكل أنثى هي شمس، وهذا التفكير يبرر فلسفة المتعة بالشمس كعين أنثى عجائبية تحتمل أقصى شغف للهفة العشق وأقصى نفع بشري بنعماء طبيعة. هذا كله يؤيد وصفنا للغروب كونه انغمارا، بل نراه الفلسفة الفنية النفسية للرواية !

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

عاشراً: الهذيان الترويجي

نعتقد بأن، كاتب رواية آلام السيد معروف، استقدم فكرة الترويج لفعل الهذيان الروائي تلك من مصادر عديدة عبر الإذابة الفنية الجامعة بين الأيديولوجيات الفنية (الفن للفن والفن للحياة) العديدة التي خلقتها فلسفته المؤقلِمة لوجودية البير كامو، وفكرية جوجول، ومعمارية تولستوي، وشكلية ديلاكروا.. فضلا عن شخصيته الصائغة لبصمته الشرقية. السلبية الاجتماعية تعود بمصدرها إلى جوجول، وعدمية اللاجدوى مبأرة عن كامو، وتناسق وتتام التواصل الحدثي والوصفي بالتنغيم العلائمي للغة الخطاب منسابة برؤية فنية برسم بيئي احتجاجي مثلما عليه رؤى ديلاكروا.

لكن الأهم هو(هذه البصمة) الغائرة في الذاتية والجمعية والتميز المستقل (لغة، أسلوبا، سردا، غايات)..إنني اتفق مع الدكتورة إسراء حسين جابر في قولها الآتي:

" فرمان مثل العقل الجمعي والتناقض الطبقي الذي يضرب المجتمع العراقي ويفت في عضده وهو بلا شك كان يعبر عن حالة اجتماعية من الواقعية الفنية التي توظف الايدلوجيا في بناء روائي مؤثر يخرق السياق ويحقق المتعة والإثارة " [1].

الذي نراه متصفا بخصوصية دقيقة هو: إن الفنان فرمان نظر إلى نتاجه بعين الجمال والترويج ناهلا من الفكر الفلسفي التسويقي ـ المتصرف به ـ نموذجه، ليسلك طرقه الخاصة في تسويغ وتسويق الجمال السردي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

---

[1] د. إسراء حسين جابر، أسلوبية القص في الرواية العربية الحديثة ـ روايات غائب طعمة فرمان انموذجا، مصدر سابق، ص211، ص212.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الثانية

المحذوف
من انثرو ـ نفسية بتول

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في حدود التاريخ تتجاذب الأسئلة عند مفازات رواية مغامرة فاضحة واضحة تمثل التجربة الوحيدة لمحمد سعيد الصكار، تلك هي فصول محذوفة من رواية بتول.

لم أجد في الكثير من الروايات التي تابعتُها رواية تضع سرّ فعلها الأمثل في:

(كلمة واحدة تقع في نهاية السطر الأخير من الرواية).

تقع الرواية في متشابكات عديدة، منها سياسية، ومنها أخلاقية، وثالثة غرائبية، وغيرها.

من جملة خصائصها، أن الرجل الراوي أو الروائي يقوم بتمثل عواطف المرأة إلى درجة أننا ننسى ذكورية الراوي.

تطلع علينا رواية (فصول محذوفة من رواية بتول) بمتعة ملاحقة أحداث العراق وكأنها الزمن المرتبك نفسه الذي يربك الفرد ليس إلّا. بمعنى أن التطورات السياسية تشبه التحولات النفسية المضطربة، مما يغني المساحة العاطفية الوجدانية، وكأنها هي المستهدفة في جميع مراحل الخراب الإنساني.

الغرائب الأخرى تقع ـ بقدر صُغارها ـ في كبريات الأشياء، كالتأريخ مثلاً.

في بداية الرواية تشير المرأة ـ يتبين أنها بتول فيما بعد ـ إلى أوامر تصدر، كأنها الحِكَم، أو أحكام قانونية..

تبدأ الرواية بتأريخ الأُسرة الحاكمة للعراق بعد عام 1969. ما

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أن تنتهي عدة صفحات من تأريخ بتول الوظيفي حتى نجدها تدخل الدراسات العليا.

ويظل التأريخ يتراجع ويتراجع ليتوقف عند لحظة لا مسمى لها، تشابه فترة 1963 ـ 1966 بفاصل زمني يقارب 30 سنة عن زمن كتابة الرواية.

تحمل الرواية هموم الزمن الحاضر، تعيد للأذهان احتدامات الستينات وما تحتوي من تأسس مدارس التجديد والتقليد والحداثة على أيدي شخوص مازالوا أحياء.

هذه ملاحظات أولية تجعلنا نحتجُّ بالرواية لنقول ما نراه شائعاً في الاتجاهات الدراسية لنظريات الثقافة والإعلام والمجتمع والعولمة ومتجهات الإبداع ورموزه لعلوم النفس والأيديولوجيا وغيرها.

علينا أن نكوّن لأنفسنا مناول متعددة تمنعنا من التوغل الشائك في كهانات المروية، وليسير عملنا ضمن منطق يبرر حصائل المتابعة، أقصد، سنتقيد بمنطلقات أثيرة مأخوذة من الرواية ذاتها، لنتصل بمسارات الجمال الفني والتأويلي المؤدي بنا جهة القيمة المناسبة من رتب (التكتيك الحر) في السلوك الروائي الفني والقيمي!. لنتابع.

أولا: منوال الأنثروبولوجيا

أ ـ السلطوية

[ـ أين وضعتِ ملاعق الذهب يا أنعام؟

ـ في موضعها.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ أُخرجيها وأعيدي جلاءها، وحضّري المناديل البنيّة، أسرعي، لا تشغلي نفسكِ بشيء آخر.

ـ حاضر] [1].

في هذا المنحى يأخذ الافتتاح الروائي، مباشرة، صيغة الحوار الذي يدور بين طبقتين من الموظفين هما: بتول المهندسة المسؤولة وأنعام الموظفة المنفذة. يتقرر من خلاله الفارق الكبير بين الشخصيتين، وطبعاً يقع الجزء الكبير من المسؤولية فيما بينهم عند أطراف مشكلة مشتركة.

بتول تأمر / أنعام تنفّذ.

بتول تفرط في وضع الأفكار / أنعام لا تفكر.

بتول محور الفعل في مكان العمل / أنعام أداة ضمن المكان.

يقع الاضطهاد النفسي والاجتماعي، بحدوده الدنيا، بين الآمر والمأمور.

إذاً.. ما المشترك بين المتحاورتين؟

إنه:

ـ الرغبة في الإنجاز بأفضل ما يمكن.

ـ العمل اليدوي في تحريك الأشياء، فبتول تعمل بيديها ولسانها وعقلها وأنعام تتعاون معها بدرجة شغوفة لذات الهدف.

ـ الإحساس بالمسؤولية يأخذ بالتدرج في خطورة الموقف،

[1] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، دار الجمل، ألمانيا . العراق، 2011، ص7، ص8.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الخطورة التي لا تفرق بين الآمر والمأمور.

ـ الرغبة المتساوية في سرعة الإنجاز والخوف المشترك من عدم النجاح مما يعني معاناة مشتركة في إنتظار النتائج.

ـ كلتاهما تتحركان على وفق رغبة أكبر منهما مضمرة في عقل المسؤول الأعلى.

[تنهدت وشعرت بالرضا. لكن غمامة من إحساس غامض صعدت إلى صدرها وضغطت عليه ؛ قلق لازمها منذ جيء بها إلى هذا المكان، حيث لا حدود للقناعة، وكل شيء سائب ومعلق في الهواء، قابل للنقض والإلغاء في أية لحظة، وهي أيضاً قابلة للإلغاء. [1]]

في المشهد أعلاه تتحرك قوى الاضطهاد على وفق اتجاهين هما، الاضطهاد الحقيقي متمثلاً بالمسؤول الحكومي الكبير، والاضطهاد النفسي متمثلاً بالإحساس الذاتي بالخوف من الفصل (الإلغاء)، الخوف من عدم رضا المسؤول، الخوف من الفشل، القلق بشأن المجهول الذي سيأتي لاحقاً، ثم أخيراً الإحساس بأن الإرادة الفردية النِديّة لا حدود لها.

وبالتأكيد ستفضي هذه العوامل ـ كفائض عن الاضطهادين ـ بما يمكن تخمينه من /

ـ عدم جدوى أية كفاءة.

ـ عدم وجود أي مقياس علمي للقيمة الفنية أو المعمارية .

وهما عاملان يحطّمان أية صلادة في الإرادة ويعلّيان من مستوى الاضطهاد الجامع لكلا النوعين، ألا وهو (صدفة الحظ)،

[1] رواية فصول محذوفة من راية بتول، مصدر سابق، ص7، ص8

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بمـا يشـكّل أذل أنـواع الاضـطهاد (التبعيـة الشـبيهة بالعبوديـة = التخلف).

ب ـ الصداقات

الرواية قائمة أصلا على هذا المحور، وقد اتجهت جميع فصولها ـ عدا المحذوف منها ـ نحو تبرير نشوء الصداقات وانفراطها.

النوع الأول منها / العلائق الغريبة

لعل أغرب أنواع الصداقات هي صداقة السياسيين الرسميين للصالونات المشبوهة، دون خوف أو حياء من الانتماءات الكتلية، ولا من المعارضة، ولا حتى من الضغط العائلي.

العلائق غير المحتشمة لما كان يقوم به الأفراد مع جموع جناة الإشباع الجنسي تظهر كأنها نوع من الصداقات العابرة العادية.

النوع الثاني منها / علائق عامة الناس

وهي علائق الناس في المقاهي والأسواق وما يتولد عنها من حميمية فطرية في السلوك والكلام، وأمثلته كثيرة.

النوع الثالث منها / العلائق الثقافية

وهي من أعمق وأعرق الصداقات التي تُعقد بين الفنانين والأدباء والسياسيين الاختصاص، إضافة إلى العلائق الحزبية المتنورة.

وفي الرواية تكاد تطغي العلاقات الحزبية على غيرها من العلائق لكونها تصوغ تواريخ مثقلة بالأحداث في البلاد، يفيد منها الروائي أيما فائدة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والحق أن جو الرواية يهتم بما تحوي العلاقات الحزبية من تضحيات ونكبات وخيانات بالدرجة الأولى.

ج ـ العلائق الإدارية

هي الأخرى أنماط متحركة، ليست على وفق السياق الواقعي تماماً، وليست خارقة تماماً للواقع الإداري في مؤسسات الدولة.
المهم أنها تتمثل في:

- نمط السلوك الفردي مثاله:

× نمط السلوك الإداري بين بتول ومسؤول التشريفات الرئاسية.
× نمط سلوك بتول مع مسؤوليها في صالة الاحتفالات الكبرى.
× نمط السلوك العلمي بين بتول وأساتذتها في باريس وبغداد.

- نمط السلوك الجمعي الذي يتمثل في:

× علاقات التجار فيما بينهم.
× علائق العاملين مع التجار.
× علائق السوق العامة بين المستهلكين والمنتجين.
× العلاقات السوقية النسوية.
× علاقات السمسرة الجنسية.

- نمط علاقات المنظمات مثاله:

× علاقات الساسة بأحزابهم.
× علاقات المواقف الثورية.
× علاقات النكوص في السجون وأزمات الإعدامات والتشريد.

- نمط العلائق التقليدية ومنها:

علائق الزواج والموت، والمرافقات لهما من طقوس وعادات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وغير ذلك.

د ـ علائق الفن والأدب والشخوص

هنا ـ كفرادة اشتغال ـ يعمل الكاتب على خلط وقائع حياة الفنانين والأدباء ممن أمسوا جزءاً من تأريخ البلد الثقافي ـ بما فيهم الأحياء ـ بدمج أحداث حياتهم بحياة الرواية التي تحاول وضع خطين لمسار التأريخ، الاجتماعي والسياسي، ليمثلا الحركة المجتمعية للتغيير الحضاري والاقتصادي.

لننظر:

[الدكتور فيصل صار يبيع اللبن في شارع الرشيد،، واتجه آخرون إلى مجالات أُخرى. وصار من الطريف الممتع التحدث عن جودة النخالة في خان الحاج سويدان بفضل وجود الدكتور عدنان مشرفاً على إنتاجها وتعبئتها. صارت عربانة الشاعر صلاح لبيع الشاي في زاوية أسطوانات جقمقجي في نهاية شارع الرشيد، ملتقى للأُدباء والفنانين..

ولم تكن تخلو هذه اللقاءات من لطائف وطرائف تقال شعراً لا يعنى بتسجيله غير شاعر شاب دائم الحضور إلى هذه المنتديات هو زهي أحمد القيسي الذي كان أصغرهم سناً][1].

على الرغم من أن الكاتب قصد بنصه هذا، أن الظرف السياسي صار لا يعبأ بالأدباء والفنانين مما اضطرهم للعمل في مهن بمستوى أقل من درجة تخصصهم وثقافتهم.. في النص ما يومئ إلى:

- تحوّل حركة الاقتصاد نحو التطور باستخدام الكفاءات

[1] رواية فصول محذوفة من راية بتول، مصدر سابق، ص67، ص68

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العلمية.

- أن الأدباء والفنانين قادرون على خلق جمال حضاري ضمن مواقعهم التي يمارسون فيها مهن العيش.
- يظل الأديب والفنان عقلاً مبتكراً حتى في أحلك الظروف.
- تظل علائق الإبداع الفني تحرك الحياة الثقافية والفنية لكونهما حاجة وجدانية ونفعية للفرد والمجتمع.
- الاضطهاد والسهو المتعمّد والخلل عوامل دائمة في إعاقة التطور بواسطة السلطة الحكومية.

ثانياً: منوال علائق المظاهر الجسدية

لنمضي في المتابعة:

[لم يكن من شأن ريتا وصديقها أن يعبئا بوجود بتول، فإندسا في الفراش وتركاها فريسة موجة من الحرج والخجل وهي تسمع همساتهما وهمهماتهما وصرير سريرهما. لم تدرِ أين تروح بنفسها من هذا الجو الذي تراه لأول مرة بحياتها ؛ حاولت أن تصرف ذهنها عن الأصوات المثيرة لكنها كانت تعود وتمسك أنفاسها وتصغي. بدأ جسدها يئن ؛ أحست أن أنفاسها تتوالى وتعلو. خجلت، ودفنت رأسها في الغطاء وحاولت أن تسيطر على حركاتها التلقائية المحرجة...

ظلت بتول مشدودة الأعصاب والأنفاس تستحي أن تتحرك. لم تدرِ متى نامت][1].

[1] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، مصدر سابق، ص102، ص103

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التأمل في المقطع أعلاه يحتاج إلى توضيح الأجواء السابقة عليه ليستكمل الفهم الموجه لنا عنه:

أن المشهد في شقة بتول بباريس، أيام دراستها للماجستير، وأن ريتا وصديقها هما زميلاها اللذان وجدا لها المكان ورمماه لها. ثم ناما في ذات المكان لليلة واحدة بعد يوم عمل لترتيب المسكن الملائم لبتول.

هذا التوضيح يجعلنا قريبين من تبرير فرض وجود نوع خاص من العلاقات المظهرية الجسدية والحياتية:

ـ المظاهر الجسدية / هي لثلاثة شخوص، بتول وريتا وصديقها.

ـ مظاهر الأدوات / هي للغرفة وموجوداتها، وللسرير.

× الحركات الموحية / تشمل الاندساس في الفراش، وممارسة الغزل الصوتي، ثم الغزل الجسدي، ثم حركة صرير السرير.

× الحركات المسقطة / تتضمن الآتي:

+ حيرة بتول في مثل هذا الجو، مما يمكن تقديره من تململ وتسمر، أو إصغاء.

+ حركة بتول في محاولة صرف ذهنها عن الصوت المثير جنسياً.

+ العودة إلى التماسك والإصغاء من قبل بتول.

+ أنين جسد بتول.

+ تعالي وتوالي أنفاس بتول.

+ خجل بتول ومحاولتها تغطية رأسها .

+ المحاولة الفاشلة لبتول في السيطرة على الحركات التلقائية المحرجة.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

+ انشداد أعصاب بتول واستحياؤها ثم نومها.

عندما نرصد العلائق الحياتية سنستجيب للتأويلات.

سنجدها تتضمن الآتي:

أ ـ إن الفارق الحضاري بين بغداد وباريس كالفارق الأخلاقي بين بتول وريتا.

ب ـ الصراحة في السلوك لريتا وصديقها لا يقارن بالحياء الذي تخفي وراءه بتول عواطفها وحاجاتها.

ج ـ اقتصاد التعاون الذي يقوم بين الأصدقاء في باريس لا يقارن بنوع ونمط التعاون لأهل بغداد، فالأخلاق الباريسية عملية وجادة ومستجيبة لحاجات الجسد والمنفعة، وعكسها تماماً، أخلاق التعاون في بغداد التي قوامها العاطفة والانتماء والعرف الاجتماعي.

د ـ الفارق الحضاري والاجتماعي بين باريس وبغداد حتّم نوعاً من التبعية، الفردية (بتول)، والإقليمية (حاجة بغداد لخبرة باريس العلمية).

هـ ـ فنية الكاتب بدقة وصف التداخل الحضاري ـ في المشهد ـ وضعت ذات الكاتب كأنها ذات بتول، وتلك، بذاتٍ حوارية إنسانية (مادية ومعنوية) لحضارتين غربية وشرقية.

و ـ الجسد في الحوارية الفنية أخذ مؤولاته (الفكرة المسبقة للكاتب) من كون الذات هي التي تحبس الجسد حد الإهانة، وهي التي تضطهد العواطف لدرجة التضحية بالسعادة الحياتية.

ز ـ العلائق بمجملها، مرسومة بطريقة تهدف إلى جعل القيم الشرقية بحاجة إلى تفكيك وإعادة تنسيق، أو هدم، أو نقض وإعادة بناء.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثالثاً: منوال فولكلورية الأحلام والقيم

لعل الفلكلور هو النشاط التقليدي الذي تجدده العادة والتكرار في الطقوس والمناسبات، سواء كان ذلك في الملابس أو الرقص أو حتى الإيماءات الموحية بالجنس، والتقاليد الأُسرية وعلائق الممارسات الاجتماعية المتوارثة.

قد يكون الفلكلور شعراً أو غناء أو ملبساً أو رقصاً أو أهازيج ...الخ.

نُعنى بالفلكلور الذي مورس عليه التمثل الروائي، خاصة الأُنثيين، بتول وسنية.

لنهمُّ أولاً بطقوس بتول:

تتدرج أحلام بتول بطريقة توحي بوجود خزين فلكلوري جعل لهذه الفتاة ذائقة ممتازة، فهي شاعرة دون شعر وفنانة دون رسم وكاتبة دون أن تكتب، تُرى كيف؟

إنه حلم الإبداع الفلكلوري !

[بتول الشاعرة التي لم تكتب سطراً، والرسامة التي لم ترسم خطاً، كانت شاعرة فنانة بامتياز.... جميلة أنيقة شفافة مشحونة بثقة داخلية وحيوية هي أبرز ما يميزها عن الأُخريات. بدلتها البنية ذات الأكمام القصيرة تشدُّ خصرها النحيف وتنسدل هفهافة على وركها المتوازن. فراشة حقيقية تنسرب عذوبتها إلى الآخرين فتغمرهم بمزيد من المحبة والإعجاب... شابة فاتنة مرهفة رقيقة المزاج][1].

تلك الصفات كلها أحلام امرأة بمنطق رجل، كل حلم هو راسب من الإرث الفلكلوري الذي يجعل من المرأة شيئاً ثميناً ومهماً

[1] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، مصدر سابق، ص21

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(وعصياً) على الاستحواذ، عصياً على الإمساك.

فالمرأة حلم فلكلوري يتجلى في:

ـ إنها مثال للجمال والفتنة اللونية التي تظهر على وجهها وملابسها.

ـ إنها مثال للرغبة (بجسدها) فهي النحيفة العذبة المبهرة.

ـ هي الحالة المثالية للنفس البشرية لما تحمله من خصائص، فبتول شاعرة فنانة رقيقة المزاج.

ـ أنها تجمع المأثور الاجتماعي الذي يرى البدلة بالأكمام القصيرة أناقة، وتوازن البدلة على الورك جمالاً ملائكياً للفراشات (أرقّ البنات).

ـ فلكلور أحلام الرجال، يرى أن الثقة الداخلية تحرّك المظهر الخارجي ليصير جميلاً.

ـ كل الرواسب المظهرية والنفسية، المضمرة والمعلنة، هي جزء من حلم رجل أسبغ على جسد امرأة صياغة فلكلورية فنية تماهياً مع ذائقته الموروثة عن جمال المرأة الحلم (المثال).

لنتفحص الحلم الفلكلوري الثاني عند سنية:

هي سنية ذات العلائق المشبوهة، تُرى كيف تحقق حلماً فلكلورياً، لفن من خلق الذاكرة، وبوساطة كاتب، وليس رساماً أو موسيقياً ولا مطرباً؟

[لم تكن مفاجأة أن يتزوج حميد البزاز أُخت زوجته التي ماتت قبل أشهر قليلة، فذلك هو السياق المقبول اجتماعياً][1].

[1] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، مصدر سابق، ص33

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أول أحلام سنية، الزواج المطمئن، وأول علائم الحلم هو استثمار التقليد الاجتماعي الذي يتيح، لها ولحميد، المباركة لزيجة من هذا النوع. ترى ما الدافع وراء هذا؟

الدوافع ليست الاستجابة الانعكاسية للتقليد الفلكلوري (الخالة خير من يربي أبناء الأُخت) على الرغم من مظهرية السلوك المستثمر ـ الزواج ـ.

الدوافع الحقيقية أبعد من هذا، إنه راسب أحلام المغامرين مثلما عرفناها في تراث الأفراد والأُمم.

الزواج غطاء لرغبات وتطلعات:

[كان على سنية الخياطة الشابة المعروفة بحيويتها وإنوثتها المتوقدة، وغنجها ودلالها، أن تقبل بهذا الواقع المفروض لغرض واحد هو الوضع المالي الممتاز لحميد الذي يكفل لها إرضاء رغباتها][1].

سنية وضعت الزواج طريقاً لما بعده، من رغبات الحب والجنس والسيطرة وسحب الستار على علاقتها القديمة مع الطبيب الشاب.

هذا كله جزء من الراسب الاجتماعي لـفلكلور المواربة على السلوكيات الحقيقة بالتصرف المظهري المناسب. حميد من جانبه، قد تكون له رغبة بسنية قبل زواجه من أُختها، كما أن ما يشاع عن علاقتها بالطبيب عجّل بالأمور ليحفظ سمعة العائلة وتوازنها.

[ظن حميد من جانبه أه هذا الزواج سيدفن قصة علاقتها بالطبيب التي كان يشك فيها، ويحفظ للعائلة سمعتها المتوازنة][2].

ينفتح المشهد على أحلام سنية الفلكلورية من خلال إقامتها

---

[1] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، مصدر سابق، ص33

[2] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، مصدر سابق، ص33

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

للصداقات والاحتفالات وترويج إبداعاتها الفنية، كهواية وشهرة.

[لم تتخل سنية عن مهنة الخياطة، حوّلتها من مهنة تطمع بمواردها، إلى هواية. راحت تواكب خطوط المودة من خلال مجلة (بردى)، وتقلد تصميماتها الأكثر تعقيداً وحداثة. ولم تكن شحة المواد الأولية عائقاً لها، كانت توصي صديقاتها الذاهبات للاصطياف في دمشق وبيروت أو إسطنبول بشراء أصناف من الأزرار والأشرطة والأصداف وخيوط الذهب وقصب السيلان وغيرها، فتعكف عليها مبتدعة ما يناسب ذوقها من المودة. وكان لبدلة الزفاف التي خاطتها لبنت الحلاوي شهرة بين النساء. وبمرور الزمن صار لاسمها صيت في هذا المجال، حاولت أن تبقيه في إطار العائلات الراقية فقط] [1].

لنلجأ إلى جدول للتصنيف والتوضيح:

الدال	المدلول الفلكلوري	الحلم
مهنة الخياطة	الكفاءة	الهواية والشهرة
المورد	الكسب الخاص	الاستقلال في العمل
مجلة بردى	الاطلاع	التفوق الذوقي والعملي
دمشق	عاصمة فلكلورية	التميز والتنويع
بيروت	عاصمة فلكلورية	التميز والتنويع
إسطنبول	عاصمة فلكلورية	التميز والتنويع
الأزرار	حماية الصدر	التمسك بغاية التذوق
الأشرطة	تزيين الأكتاف	التمسك بغاية التذوق
الأصداف	جذب النظر	التمسك بغاية التذوق
خيوط الذهب	الجمال وعلو الثمن	التمسك بالغاية القصوى للتذوق
قصب السيلان	التزيين	التمسك بغاية التذوق
بنت الحلاوي	شهرة الحلة	ابتكار الفلكلور
العائلات الراقية	سمو التخصص	التحصن بالمكانة والطبقة

[1] محمد سعيد الصكار، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، مصدر سابق، ص35

يكبر الحلم وتتنوع وسائل الرقي الفلكلوري حين تنتقل سنية من البصرة إلى بغداد وتفتح منتدى لولو آرت.

يُرى أن الدال والمدلول الفلكلوري يرافق وسيرافق معظم شخوص الرواية وبتول وسنية أكثر تجلياً في تمثيل الاتجاه هذا.

وهما كفردين تستجيبان بشكل فطري لفكرة تطوير الفلكلور كطقس متنوع ينهض لدى معظم الشعوب بالإضافات الفردية (قصاً، شعراً، رسماً، رقصاً، لبساً).

رابعاً: منوال جمال وثقافة السرد

تحولات القيمة في السرد تحيل الروي إلى مدونة لمنشئ ذي بصيرة خاصة.

وفي مثل هذا سيكون الراوي ومرويته هما قيمتا التغيّر، لذا سيكون الفهم بالنسبة لنا جماليا بصنفين هما:

أ ـ جماليات المروي

1ـ جماليات الراوي:

" الروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوّض راوياً تخيلياً يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع أيضاً يقابله في هذا العالم " [1].

الراوي إذاً هو اللسان الذي يبيح القراءة، وهو اللغة المتدفقة، وهو صائغ الجوهر التدويني ـ مظهرياً ـ، تُرى ما الجمال في ذلك؟

نراه في الآتي:

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دار الأسرة، القاهرة، 2004، ص183.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

- أنه يفتح سلسلة التحدي القرائي بين هدف الكاتب ومتطلبات القارئ.. فلو صرّح الكاتب بنفسه كراو، وبصورة مباشرة، لالتفت القارئ بعين الكره إلى شخص الكاتب، أو البغض أو الإهمال، وكل ذلك مضر بحيادية التأليف والقراءة.
- الاستعارة في المكانة والموقف فيهما طرافة، أن يكون الموقف هو رأي للراوي وليس للروائي، بإزاء أراء كثيرة تخص كل شخصية.
- إن الاستعارة هي (التخفي) وعدم إطلاق اللغة الساردة مباشرة، وهو ما يؤجج التفكير والتساؤل، ومن ثم الدهشة ومحاولة المشاركة في وضع الحلول للقضايا الإنسانية المثارة في المروية بصورة غير مباشرة، بتلفظ الراوي.
- طريقة الروي التي يعتمدها الراوي تتعدد في خطاباتها من راو لآخر، ومدونة وأُخرى، وأن هذا التنويع يزيد في متعة الجدل القرائي، لدرجة عدم توقف التأويل عند حد (ما).
- التأليف ليس تآلفاً، إنما هو عمل للبث والاستجابة، ثم تساؤل واندهاش، وأخيراً، جدال وفهم، وهذه القيم كلها متحركة ومتغيرة ومختلفة تسهم في تغيير الذائقة ومحتوى المتعة للفرد والمجتمع.
- الراوي بنية وعنصر وتوجيه أجوائي، وأحياناً وصاية لنوع معين من الوعي السردي، وهذا معناه أن الراوي قد يكون جزءاً من اللعبة الأيديولوجية المتخفية وراء بناءات المشهد الروائي.

2 - جماليات المروية:

التدوين مظهر كتابي يأخذ الشكل الكتابي الموازي لغاية الكتابة،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أي أن طبيعة توجيه المدونة الروائية هي لغة نثر منضبطة بمحددات القص، وبالتالي فأن المدونة (المكتوب الموجَّه إلى قرّاء مقترحين) هي مضمون، محتمل أن يكون فاشلاً أو ناجحاً، وقد يكون كاسح النجاح، إنه بناء أفقي وعمودي يكمن جماله في كونه بثاً مباشراً وغير مباشر.

البث المباشر يغري بالقراءة من خلال صياغة اللغة (بناء، نحو، بلاغة) ومواصفات الشكل التسطيري.

البث غير المباشر يعطي جمالياته من كونه جوهر لغة مقصودة الإبلاغ، بطريقة السرد، وبطرافة المخبوء من القيم والاستعارات..

المضمر (غير المباشر) يواصل ربط العلائم والشيفرات والإشارات ببعضها ليقيم تكاملاً خطابياً يجعل القارئ منساقاً مع العمل ـ بدراية أو بدونها ـ ليزداد: متعة، ثقافة، ذوقاً، تطهّراً، تغيّر أسلوب، معرفة، تطلعاً لحياة أفضل، سعادة.

ماذا تفعل بنا رواية فصول محذوفة من رواية بتول في بثها للجماليات العُليا التي تخص الراوي والمروية؟

لنتأمل الأمثلة المنتقاة من الرواية والتي سنضع الشخصية المحور أو العنوان لفصل، محتوى الشخصية، جنب المدون المنتقى مع رقم الصفحة المعنية/

ـ أين وضعتِ ملاعق الذهب يا أنعام؟

ـ في موضعها...

تطلعت إلى المائدة، وبلمسات خفيفة مرّت على الزهور. "بتول" (ص7)

× منذ ذلك اليوم المنكود وهي تتوجس من حرية الحركة ومن تأويل المسؤولين لتصرفاتها وما تثيره المنافسة في مجالات

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الوظيفة. "بتول" (ص15)

× في صفحة من دفتر مذكراتها كانت هناك ثلاث كلمات مشطوبة بشكل عصبي متعمد أدى إلى تعمية الحروف تماماً. "بتول" (ص19)

× أمور كثيرة تجري في البصرة يستقبلها الناس بتلقائية وبساطة لا تستدعي التأمل والمراجعة. "حميد البزاز" (ص23)

× كانت عباءتها الحرير تلتف على جسدها الفتي موحية بما تحتها. "سنية" (ص34)

× ناصر كان فأرة كتب. "الزملاء الثلاثة" (ص37)

× عبر كريم جسر (سورين) الواقع في نهاية سوق الهنود، أو سوق المغايز كما يُسمى، أو سوق النهود كما يسميه بعض الظرفاء "كريم" (ص41)

× في فضلة بناء في سوق الهنود، حيث تقع أجمل مخازن العشار، مركز المدينة، أُقيم مبنى جديد، وصار راضي محمود يدير فيه تجارة من نوع آخر. "راضي محمود" (ص61)

× أين سنية الآن، وأين بتول، وأين راضي وفائق بطي وبقية الأصدقاء، غيم أسود مطبق على أجواء العراق، ضيّع الملامح البهية للوطن الجميل. "مصائر الأصدقاء" (ص81)

× قضى جميل أكثر من شهر مختفياً في بيت أقرباء له في العزيزية. "جميل" (ص89)

× ثلاثة من زملاء بتول في المعهد، فرنسيان وإيطالية، أبدوا استعدادهم لمساعدتها في ترتيب المكان. "زملاء بتول في باريس" (ص101)

منشورات «ألف باء AlfYaa»

× عندما زحفت الموسيقى... تقدم كريم.. وطلب بتول إلى حلبة الرقص فاعتذرت بلطف.. فانسحب كريم، وراحت ريم تسألها:

ـ لماذا لا ترقصين معه؟ إنه شاب وسيم ومهذب، ومعروف في الوسط الثقافي. ـ البيئة مختلفة يا ريم، هذا شيء آخر... ؛شيء آخر؛ (ص107) × خافت بتول من استحضار سناء إلى ذاكرتها. "عقدة سناء" (ص110)

× تذكر كريم صورة سامية وهو يرى أحذية سنية شبيهة بحذاء سامية. "أناقة" (ص133)

× في معمل البلاستك الذي التحق به راضي تعرّف على شاب صغير السن هو مطشر. "راضي ومطشر" (ص137)

× لقد عدتَ يا كريم إلى وكرك الجميل أيها الشقي، أين أنتَ؟

ـ من؟ أختي لميعة؟ "مع لميعة" (ص157)

- المنتقيات من المشاهد الآنفة التنصيص هي ضرورات تمثيلية حُصرت هكذا لبيان الاشتغال الجمالي للمهيمنين الأساسيين، الراوي والمدونة.

يظهر من تلك الخارطة النصية تعلق الكاتب بتجسيد العنوان (فصول ـ بتول)، فقد كانت مساحة الروي محددة باتجاهين:

الأول / القيد الأيديولوجيي: إنه مضمون الانتصاف للقوى الثورية الحزبية مميزاً بـ:

ـ هيمنة انحياز الكاتب إلى الطبقات الفقيرة والمثقفة والمعارضة اليسارية، لتملأ مساحة الروي بأكملها تقريباً. وظلت المساحة الفكرية والعاطفية لما يفترض أنه غوص في ضمير ومشاعر

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بتول، ظلت محذوفة حقاً، ولكن ليس بشكل فني إنما بسبب انحياز أيديولوجي.

ـ التقيد بالفكرة السابقة جسّم القول ليكون سطحياً في الكثير من المشاهد إلّا أن تجربة الكاتب في الجانب النفسي للمرأة، قد أنقذ الروي من المباشرة قرينة ضعف الأداء الفني.

القيد الثاني: تجنيس السرد بقيد الراوي والمروية لما يؤلف (الراوي = المؤلف) تميز بـ:

(الالتزام بالشروط التدوينية لقواعد النحو العربي، وقوانين البلاغة الشائعة، وكذلك الإملاء الصحيح، قد يجعل المشاهد الروائية مستجيبات لتلك الشروط ولكأنها صدى تطبيقي لها، وهو ما سيجعل الكاتب مقيداً بالإبلاغ الإخباري في الروي وفي التوالي الزمني والحدثي، مما يعني تحوّل الكاتب إلى ناصح أخلاقي متخلياً عن سعة وحرية التخييل وجماليات الشطحات الإبداعية وخروقاتها للمألوف نحو المطلق التذوقي.) لكن الكاتب احتال على هذا النهج بالوسائل الآتية:

ـ جعل الراوي منيباً ـ ضميراً ـ عن شخوص الرواية البالغين 16 شخصية، منهم (3) ليس لهم دور مهم..

هذه الإنابة عوضت عن تنويع الرواة، كما أنها قرّبت شخوص الرواية من حيوات الناس في فترة التحولات السياسية لستينات وسبعينات القرن العشرين.

3 ـ إثارة مواضيع موجعة من تأريخ الحركة السياسية الثورية واستثمارها وكأنها هي حركة المجتمع بأكمله مما يجعل القارئ يشعر بأهمية منجز التغيير الذي حصل في المجتمع.

4 ـ تنويع الحالات النفسية، والظروف الاقتصادية، والطموحات

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الفردية لكل شخصية، بما يعطي حيوية للشخوص كأنهم صائغو متونهم في الأقوال والأحداث الروائية.

5 ـ محاولة الكاتب الموائمة بين التحولات الشخصية والتحولات الاجتماعية، والانشغالات الفنية والأدبية للمثقفين.

6 ـ الرصد والتأمل والتحاور الفكري بين قوى متخالفة اجتماعياً وفّر فرصة للمِتعة في معرفة بعض المثقفين والسياسيين والصناعيين في مراحل سابقة على زمن كتابة الرواية.

ب ـ جماليات التنظيم

بنظرنا، أن جماليات التنظيم رديفة العناصر الدنيا من قوى السرد، والتي يمكن إجمالها بنوعين من مضفورات السرد هما الهياكل والاستعارات.

الهياكل: للهيكل السردي أعمدة تتنوع بحسب الاستعمال والشيوع، وهي في هذه الرواية ثلاثة:

[هيكل تنظيم الدلالة، هيكل تنظيم الأحداث، هيكل تنظيم الإشارات. وهذه الهياكل تنتمي إلى بؤر الفعل القصصي][1]. [2]

نرى أن:

هيكل تنظيم الدلالة / هو نظام العنونات الفرعية في الرواية وعددها 34 عنواناً.

هيكل تنظيم الأحداث / هو الهيمنة التي كونها الراوي العليم

---

[1] إسماعيل إبراهيم عبد، القصص نصيات تداولية، دار مديات، العراق، 2012، ص21

[2] نقصد بالهيكل (هنا) انه الأسس الرئيسة التي يعتمد عليها المعنى كحركة للفعل وصورة للغة. (المؤلف).

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الذي خصص مدونته لبتول دون الشخوص الآخرين.

هيكل تنظيم الإشارات / تضمنه مضفور الخطاب من حيث المعاني الظاهرة والمضمرة والايدلوجية حصراً خاصة (مضمون الاستعارات)

الاستعارات: هي خمس عشرة استعارة مثّلت قيم التخالف والافتراق والتقابل، وهي /

السلطة / بمقابل ومخالفة وافتراق / قيم بتول.

السلطة / بمقابل ومخالفة وموائمة / قيم سنية.

الأصدقاء / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / المصائر.

الأصدقاء / بمقابل ومخالفة ومؤالفة /النظم الاجتماعية.

قوى العمل / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / قوى رأس المال.

قوى العمل / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / المعارضة.

الكلمات المشطوبة / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / الحب بين بتول وكريم.

بغداد / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / باريس.

لولو آرت / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / الثقافة والفنون في العراق.

الثورة / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / الانحراف.

سناء / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / مصير الزواج والخطوبة.

مطشر / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / راضي محمود.

خواطر سنية / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / أحلام بتول.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قرارات الإخلاء / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / مصائر العزاب.

فراسة كريم السياسية / بمقابل ومخالفة ومؤالفة / تمنيات أخته لميعة.

خامسا: منوال الخرق المحذوف

أن الجمع بين المكتوب مع تأويلات المحتمل كتابته سيكون تأويلاً غير محكوم باشتراطات مسبقة.

ولأن عنوان الرواية (فصول محذوفة) فان ذلك سيحيد بنا عن الفهم السطحي للمظهرات والمضمرات الكتابية للرواية نحو قرارات من لدنّا تجعل المحذوف ثقافة تقوم على حقائق من وضع تجربتنا الشخصية.

على وفق ذلك سنعطي للمحذوف الفرائض الآتية /

1 ـ أن الفصول المحذوفة هي الأهداف الفنية للرواية التي تمَّ إخفاؤها في السياقات الخطية للتدوين.

2 ـ أن الرواية تسجيل للمحذوفات التي لولا الرواية لضاعت جميعها.

3 ــ أن المحذوف هو مصير الخلاف بين القوى الوطنية (الأحزاب) في الفترة التي تلت عام 1975.

4 ــ المحذوف هو الأعمار والمصائر المفتوحة على جميع الاحتمالات بما فيها، الموت أو السعادة، والمحذوف هو قضية تتلخص بالكلمات المشطوبة المشار إليها في ص19.

5 ـ الاحتمال الذي نرشحه هو /

ـ أن الحذف لعبة أسلوبية لتخمين الأحداث التي أومأ إليها

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الروائي ضمن الاستعارات المتخالفة.

ـ أن الحذف هو مضمر الكلمات الأخيرة في الرواية والتي طرفها الأخير كلمة لا تتصل.

ـ المحذوف هو الهم الثقافي الذي يحمله المثقف ويحذفه المجتمع كمفارقة ليس لها أطراف مسؤولة، لا فنية ولا أخلاقية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثالثة

ميلودراما رحلة البيئات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أرسطو في كتابه العبارة يقول: ما يخرج بالصوت دال على الآثار التي في النفس، وما يكتب دال على ما يخرج بالصوت "[1].
هذا القول يجمع بين ما في الصورة من محمولات نفسية، وما في الكتابة من محمولات صوتيّة ستؤدي إلى محمولات نفسية كذلك.
كل كتابة هي مجمل تكوين عقلي ونفسي وجسدي، على اعتبار الكتابة والصورة (فعل قصدي لتوصيل فهم ما) يشترك فيه العقل (التفكير)، والنفس (الرغبة)، والجسد (الحركة)، لأجل إنتاج قوام لعناصر محسوسة، ملموسة، مسموعة، له شكل مقاس، منظور، مُعْنى بنوعه.

هذا القوام هنا، رواية (بحر أزرق.. قمر أبيض) لحسن البحّار.

في الرواية صناعة لدلالات منطقية، وماهية لتصيّر شعري، على الرغم من أنها تعبير عن واقع شبه مجسّد.

الرواية عمل لأدب الرحلات، وهي أدب لرحلتين، ذهاب وإياب، رحلتان كافيتان لتعليم خطوط السباحة بين الماء والسماء، بين السماء والأرض، بين النفس والآخرين. من يتابع النَفَس العلائمي للتكوين النفسي لأبطال الرواية سيرى، الحميمية في الكتابة، ذاتها في السلوك.

على مستوى الفهم الروائي، فهي ـ أي النفس البطلة ـ تتهادى بالتدريج للوصول إلى وعي خام، مظهري، عند مرحلة الطفولة والصبا، ثم إلى وعي وظيفي عن طريق الدراسة متمثلا بالاجتهاد

[1] طائع الحداوي ، سيميائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص67

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

للحصول على العلم والتخصص، ومن ثم الشهادة الخاصة بالجودة، كفاءة البحّار.

تلي هذه المرحلة، مرحلة الوعي الشامل، وعي مسؤولية الفرد تجاه الآخرين، رفاق البحر.

يعبر من هذه المرحلة إلى مرحلة تحمّل المسؤولية بدلاً عن الآخرين ...

ستلتحف النفس المبحرة وسط مياه الله الشاسعة الامتداد، الوعي الجديد، الحب، الذي سيتأتى له أن يرسم أوسع صورة للصوت وأبهى حُلّة للكتابة، ليفيض بأهم فهم للعالمية، التآخي الكوني.

المراحل (هذه)،بما تحتوي من خصائص سلوكية، يقتضي أن نتعرف على محدداتها البنائية في الرواية.

ثم يمكن أن نطّلع على حالات التفرد القيمي، وكذا الحال مع حالات التفاعل الجمعي، وكيفيات السلوك المثالي، في الظروف الزمنية المتباينة.

بدءاً، أدب الرحلات هو أُس تأريخي متجذر ومتجدد في الرواية قديماً وحديثاً. حسن البحّار، إذ يعمل على التجديد في سردية قص الرحلات قد وجد نفسه يمتلك الخبرتين، المشاهدة، والاستقراء، لذا فان العمل على إحياء هذا النموذج وتجديد آلياته أكسبه حظوة الخصب والتفرد، ومن ثم التطوير السامي للفن الراقي ــ أدب الرحلات ـ لغة ومضامين وطاقات رؤى في الروي الروائي !

إن تجربة الكتابة هنا تذكرنا بما وصّفه خضير فليح الزيدي، من أن الباب الشرقي من أدب الرحلات.

الحق أن أدب الرحلات يمتزج كثيراً مع أدب الهجرات لكن هذه

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الرواية تختلف عن مألوف ما وضعته التجربة المحلية والعالمية في صنفي الرواية (أدب الرحلات وأدب الهجرات)..

بالنسبة لحسن البحّار بعمله هذا نعدّه نموذجاً للفعل الذاتي الذي يجس الأشياء ثم يحكي عنها.

ترى ما العلاقة التي يبنيها، في اللفظة الكلمة التي تأخذ قيمتها من صدقها الواقعي والفني؟

لأجل الإلمام بمنظومة اشتغال الروائي سنتابعه على وفق الآتي:

أولاً: إداء القول

نرى أن أداء القول يقارب ما وصفه جون. ر. سيرل " الاستعانة بأقوال أدائية يسري مفعولها بمجرد النطق بها " [1].

لنورد المفتتح من الرواية (بحر أزرق.. قمر أبيض) الآتي /

[في تلك الحقبة من حياتي وقبل أن يحدث أي شيء ما كنتُ لأعرف معنى الإحساس بالوقت ولا التوحد بالبُعد، كنتُ بالكاد أغفو مع وسادة أيامي، أستيقظ كسولاً ناعس العينين، على شبّاكي تتزاحم ألوان الصباح، يسرقني الوقت وأسرقه، لا تسكنني الرهبة عند الرغبة الجامحة في الحاجة إلى القفز راكباً عقلي أتأبط خطواتي][2].

التدقيق في القول يعيننا على تحديد مواصفات أداء القول الروائي في هذه المدونة، فهو قول بدئي افتتاحي، يعطي فكرة أو

---

[1] جون. ر. سيرل، بناء الواقع الاجتماعي من الطبيعة إلى الثقافة، ت. حسن عبد السميع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص 87

[2] حسن البحّار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص15

منشورات «ألف باء AlfYaa»

عدة أفكار، عن طريقة الأداء القولي للروي، نراها تتحدد بالآتي:

1 ـ الاستعمال اللغوي يأخذ بالمجاز اللفظي والمجال الفلسفي ليجمع بين لغة التجريد ولغة الإطلاق.

2 ـ الأسلوب بعمومه يغطي مساحة العرض التدويني بنمطين من جمل القول هما، شعرية الجملة والجملة الشاعرية.

3 ـ تأخذ العبارة بالأداء الرشيق الذي يعبّر عن الأشياء بعبورها من المُجَسَد إلى مدلولها الحيوي المتعدد المعاني.

4 ـ مباني الكلام مبانٍ من صور خطابية شبه مباشرة تحيل إلى الجملة السردية دونما حاجة إلى تفحص دقيق.

5 ــ موضوعة الذات هي ذاتها موضوعة التطور، على المستوى الحكائي، والتراكم التدويني.

6 ـ في القول كذلك تهجيسات عدة تحيلها إلى محولات إشارية خاصة منها مثلا:

ـ هنا ـ في البدء- إشارة إلى لحظة حياتية، تتنازعها الفطرية، والوعي بوجود عجز لابد من تصحيحه.

ـ في جزء آخر إرهاص بولوج الراوي مدخَلاً قريباً من الفلسفة.

ـ في جزء جديد، هناك رسالة تبلِّغ عن بدء لفطنة حِسية جمالية للأشياء المحيطة.

ـ في القول المأثور (راكباً عقلي أتأبط خطواتي) إشارة إلى نبوءة رغبة جديّة وجديدة لركوب الخطر، والمغامرة بخطى مضمومة إلى إرادة قوية.

ـ مجمل القول، يغني، بفهم خاص، عن الفهم العقلي للإرادة المتخطّية كل اهتمام خارج منطق " النفع " المباشر للأشياء،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مع عدم، التفريط بالحس المتنامي للأشياء المضمورة في مجهول قيمتها.

ثانياً: فعل شيئيات السرد

إن كانت كل ظاهرة تؤدي في النهاية إلى فهمنا لأفعالنا فأن " تفسير ما يبدو في الظاهر من أولوية للأفعال الاجتماعية على الموضوعات الاجتماعية أساسه أن الأشياء قد قصد من ورائها أن تعمل لصالح وظائف أُسند إلى هذه الأشياء أمرُ القيام بها " [1].

إن الظاهرتين، الاجتماعية والسردية، هما حالات متعددة لنموذج واحد هو الفعل، وهذا الفعل ينعقد بصفة سلوك بين حدث ومُحدِث، أو بين حركة وسكون، أو بين نص ومجتمع. لكن المهم هو الأمر الآخر، أي الواقعة التي تجتمع فيها سردية القول مع استثنائية الفعل البشري، تلك هي الحاضنة الماديّة، سواء منها ما صار بحراً أو يباساً أو سماء، أو ما كان أصغر من ذلك، كأن يكون الفعل حركة بين طرفين بشريين، أو بين وجودين مكانيين، أو بين مكان وبشر ومحيط.

ترى ما الغاية من وراء ذلك؟

[قالت أُمي وفي وجهها الباسم إشراقة صدق:

" إبنة أُختي هيلين خُطِبت لإبن أخي "... عمتي كانت تعرف ميول قلبي البِكر إلى هيلين...

خرجتُ من البيت مهرولاً إلى بيت خالتي... دخلته وأنا مبتل تتصبب ملابسي ماء أقف عند هيلين أتوسلها سماعي، ولأني

[1] جون. ر. سيرل، بناء الواقع الاجتماعي من الطبيعة إلى الثقافة، مصدر سابق، ص90

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أعرف كم هي متكبّرة متجبرة ترى من نفسها نفرتيتي وأكثر. قلتُ بدون مقدمات ما كان يجول في صدري من حب عميق.

صاحت بوجهي مستنكرة.. تنعتني بالفاسد، ولا أملك أية صفة من صفات الرجولة !...

أبوها الغليظ وأخوها البدين... انهالوا علي ضرباً[1].

الفهم التقريبي للمشهد يؤدي بنا إلى:

1 ـ أن الأشياء في النص هي: (الأُم، وجهها، هيلين، إبن أخ الأُم، العمّة، قلبي، هيلين، البيت، بيت الخالة، أنا الفاعل، الملابس، الماء، هيلين، هي، نفرتيتي، صدر الفاعل، وجه الفاعل، أبو هيلين، أخو هيلين)، تلك المسميات منها الأصيل ومنها المكرر تمثل ماديات المشهد السردي. ترى ما المستظل وراءها من الحركة البشرية؟

بإيجاز نقول:

البيت: للأُم والخالة وإبنتها وأبيها وأخيها، هذه (البيّوتية) هي مدار الحدث الذي يمثل الفعل.

لو دققنا الفعل فسنجده لا يتعدى حركة الفاعل (س) نحو بيت الخالة، بمعنى: يخرج من بيت الأُم ويدخل بيت الخالة !

وبالفهم التقريبي: أن العرف الاجتماعي يجعل أبناء الخالات وبناتهن كأنهم خلقوا ليتزاوجوا ببعضهم !

إذاً، المشهد انعكاس مباشر للعرف الاجتماعي المحبب أحياناً.

الآصرة هنا هي حالة (البيتوتية / العُرفية) التي تحولت إلى نصيّة مشهدية .

[1] البحّار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص26

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المشـهد أعـلاه يحقـق فضـيلة أخلاقيـة بمخالفتـه للعُـرف بطريقـة سردية.

سيصبح لدينا:

العُرف = العلاقات الاجتماعية.

العلاقات الاجتماعية = العلاقات البيتوتية .

العلاقات الاجتماعية = العُرف = العلاقات البيتوتية.

وحين نعـي أننـا بـإزاء مشـهد مـن مدونـة نصـية لروايـة فستكون المساواة بالتراتب:

النص المشهدي = العرف = العلاقات .

سيكون هذا شبه قانون يحتـوي العلاقـات المنبعثـة مـن الشيئيات، سردياً وحياتياً.

2 ـ للأشياء، حركة وسكون، للحدث والمُحْدِث (الفاعل):

السكون هو البيت / بيت الأُم / بيت الخالة.

الحركة تتمثل في /

ـ الأُم تتوجه بكلامها إلى الأبناء.

ـ قيام الفاعل (س) بمفاتحـة عمتـه بحبـه لإبنـة خالتـه، ثم مفاتحـة إبنة الخالة بحبه لها.

ـ قيام الفتاة هيلين بالرفض والزجر.

ـ قيام أبو الفتاة وأخوها بالمشاركة في الرفض والزجر.

ـ نكوص (مفترض) للفاعل (س) البطل المُحِب لهيلين.

الحدث المُسبب للجدل السردي والمكاني والعُرفي هو (الخطوبة) ـ كم هو بسيط، والمعرقل له إبن الخالة (س) البطل.

لكن واقـع الحـدث تصـيّر بخمسـة عناصـر هـم (س، الأُم، هيلين،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أبو هيلين، أخو هيلين)، بمعنى: أن المدونة احتفائية عائلية !

3 ـ مشهديـــة الفعل البشري: علائـــق (الـنص = العُرف = العلاقات)، هي ليست النتيجة الوحيدة، إنما هناك مكملات تكاد تضاهي هذه الشكلية الوظيفية للتركيب أعلاه، أنها مكوّنات التبادل النفسي بين أطراف التفاعل المادي والبشري حيث أن /

- فرح الأُم / يقابل / حزن البطل إبن الخالة (س).
- فرح هيلين / يقابل / حزن العمة المفترض !.
- فرح أبي هيلين وأخيها / يقابل / اضطراب إبن الخالة البطل (س).
- غضب هيلين / يقابل / توسل إبن خالتها البطل (س).
- حيرة البطل إبن الخالة (س) / يقابل / زجر أبي هيلين وأخيها للبطل.

تلك المتقابلات قد سننت المشهد ليقف عند أعتاب غاية القص الأهم، تحدي القيم السائدة ونقد لا إنسانيتها، التي من نبوءاتها تحويل الفشل إلى تجربة مثمرة لأجل تمكين ثمرة النجاح أن تتدلى بأبهى ما في الأشجار من علو وسمو.

ثالثاً: ميلودرامية الحرية في الروي

إذا كانت "حرية الفن في أنه إفراغ للتوتر فأن الميلودراما هي خلق التوتر"[1].

إذاً التوتر بين السبب والنتيجة هو مفتاح الفعل الروائي، بمعنى أن أية رواية هي امتداد ميلودرامي حتى آخر حلولها (قمة التقاطع أو التوافق في الحدث الأخير للقص).

[1] كولن ولس، فن الرواية ت. محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986، ص101

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أن حركة الباخرة في البحر وحركة المهالك عند سطح مياه البحار، وحالات التغيّر، من التوتر والانبساط النفسي، لحالة البشر، الشد والتشويق، لحالة القرّاء، وفي الانتقال من جو إلى آخر، أن هذا الظرف مظهر متشابك بين قوى الفعل الروائي وقوى الفعل البشري بميلودراما نصيّة.

[شعرت بارتجاج السفينة يحرّك همهمات سؤال في صدري الخائف:

" كيف نجتاز البنغال هكذا؟ ".....

رفع رئيس المهندسين الحاكية وأول ما فعله والقلق ينتابني، انطلق ضاحكاً وهو يعيد الحاكية إلى مكانها ثم التفتَ إلي وقال، وعلى وجهه مازالت بقايا ضحكات " سنزيد السرعة الآن "

خرجتُ مهرولاً صوب منظومة الحرارة والزيت، عدّلتُ من مقاييسها ثم عدتُ على وجه السرعة أيضاً إلى مكاني، أنتظر التعليمات مثل تلميذ يحب التَعَلُّم بجد واضح. ميلان السفينة المتكرر حرّك الماء الراكد في خزّانات الوقود وبالتالي بدأت المولدات تتلكأ بتوليد الطاقة وهذه بحد ذاتها كارثة فمن المؤكد لو توقفت الماكينات عن العمل نغرق بغضون دقائق][1]

في المشهد مكبوت كبير من الخوف والخطر وسرعة التغير لحالات الماء والَمناخ، تحت مظلة ظرف الإبحار عند تخوم دولة البنغال.

هذه الحالات تضمنت الكثير من دلالات التوتر والشد العصبي منها:

[1] البحّار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص99، ص101، ص102

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ الشعور بالخطر من خلال ارتجاج السفينة.. نوع هذا الشعور سؤال عن (كيف الخلاص الآن؟ أي في عملية اجتياز البنغال).

ـ القلق: الذي من مظاهره الحزن وعدم معرفة التصرّف المناسب حيث رئيس المهندسين يضحك ويتكلم في الحاكية، و(س) يقلق ويحزن ولا يستدل على السلوك الأفضل بمثل هذا الظرف.

ـ التسرّع: وهو قد بان على جميع حركات طاقم الباخرة حيث أصبحت حركات (س) هرولة وأوامر رئيس المهندسين (زيادة سرعة الباخرة)، ثم الانتظار الوجل الذي هو ـ كذلك ـ نوع من استعجال توقع المخاطر السيئة.

ـ تباطؤ الإبحار: وهو ما يناقض رغبة الجميع في زيادة السرعة بمقابل حقيقة توقف الماكنات، المتوقع، عن العمل والذي يعني الهلاك الأكيد.

ـ الميلان: الذي من نتائجه الغرق والموت خنقاً بماء البحر !!

تلك هي حالات التوتر، درجة من درجات تطوّر الميلودراما مثلما وردت في رواية المشهد المتقدم، تُرى ما نتائج التوتر الميلودرامي؟

لنتابع:

[أنجذب وأصطنع اللطف بانجذابي، أخاف وأرتجل الشجاعة، ولكنني مندفع للصحو ولا أقدر؟ لا يمكنني المحيط الهندي من نفسه، هادئ، لطيف كل ما فيه من هوس يجعلني أُتمتم " أيها المستحيل أنا عازف الكمنجات أمام تمثالك المنتصب حين أبلغ

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

شهوة اللقاء مرّة أُخرى إلى أجمل ميناء، عُدْ بنا صوب ريتا "][1].

في المشهد المتقدم نعثر على التوتر الميلودرامي الآخذ الشكل الفردي.

ما نزال لم نمسك ببوح الميلودراما الآخر !

لقد أخذت موتورات الروي أنساقاً من القول تقترب كثيراً من التقريرية لولا أنها ارتبطت بحالات سابقة، أي حالة الحب التي جعلت من الروي وكأنه رسالة عشق واختبار لصبر الحبيب وجديّته وتطور شخصيته نحو النضج والشجاعة والمروءة، وأخيراً الرجولة !. كأن مخاطر المحيط الهندي ومهالك الماء عنده هي (سوناتات) معوّضة عن كمنجات العازف على أوتار نفس (س) البطل، لأجل صحوة الماء ومهادنته للحياة القادمة. المتسق المضاف للمعروض التدويني هو حرية الروي في اتصال الخاص بالعام: [لقد وصلت بنا السفينة ميناء كولمبو أكبر مدن سري لانكا المزدحم بالناس. مدينة جميلة رسمها الخالق على ظهر كوكب الأرض ؛ ليعزَّ بها أهلها المختلفين في الأديان والمعتقدات، متحابين يعملون كيد واحدة....

(سري لانكا) شبه جزيرة يفصلها عن القارة الهندية من الشمال امتداداً خليج مانار ومن الجنوب المطل على المحيط الهندي يحفّها البحر العربي.

تحيطها الغابات والجبال السوداء المنتصبة فوق أرض خصبة اشتهرت في إنتاج البُن والشاي والمطاط والملابس والأحجار الكريمة.

فكرتُ وأنا أتجوّل في متاهات الطرق القديمة "عليَّ العودة

[1] حسن البحّار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص106

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الآن"؛ حين اتصلتُ بريتا، شرحتُ لها سهولة إمكانية العيش معاً كزوجين "][1].

ينحت الروائي حسن البحّار بأكثر من توصيف قيمي في رسالة هذا المشهد منها:

1 ـ الوصف الجغرافي: حيث يحدد وجود التعالق المكاني لحدود المدينة والميناء.

2 ـ توصيف المساحة الأرضية: فهي ميناء مكتظ بالسكان دلالة على الحيوية البشرية.

3 ـ تعميم المعلومة: فالمدينة كولمبو تنتج البُن والشاي.. الخ. فالمعلومات حقائق اقتصادية قاموسية تفيد في تعميق الرؤية البصرية.

4 ـ موضوعية الرؤى: حيث يستقي الروائي حكمة عامة وشاملة، ليست منفصلة عن التكوين السردي، تلك هي " التآخي" والعمل كيد واحدة على الرغم من الاختلاف العِرقي والديني.

5 ـ الشد: استمرار شحذ القارئ على مواصلة القراءة بوساطة إثارة الموضوع الإنساني الذي يحرّك وجدان أقسى الذوات، موضوعة الحب، فهو الأكثر شدّاً في الوجود (الأرض ـ بشر).

- في المشهد غمز إلى المقارنة بين (التفرقة الطائفية والعِرقية القبلية لبلداننا والقسر الزواجي) والتآخي وبساطة العلاقات والعمل والزواج في البلدان الأخرى.

حتى هذه المرحلة نكون قد تحققنا من أهم فرائض الميلودراما الروائية، وكذلك تحققنا من أن أدب الرحلات هو أدب الوصف

[1] حسن البحّار، راية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص 108، ص109

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والمعلومة والممارسة الاجتماعية.

يتبقى علينا الأخذ بمسارات (عولمة المحلي، وتسمية الوصف اللامقيد، ومجازفات الاتساق الفني).

رابعاً: عولمة المحلي

يرى علماء سوسيولوجيا الثقافة " أن عولمة المحلي تشير إلى حالة تتشابك فيها قوى التجانس دائماً مع قوى الاختلاف " [1].

هذا القول الذي نريده مسنداً أولياً لما سنستقرأه في مشاهد أُخرى من رواية رحلات حسن البحّار. نرى أنه سيمدّنا بالكليات الثقافية، السردية الروائية تحديداً.

إن القول أعلاه يعنى بـ:

- حقيقة وجود المحلي.
- وجود العالمي يستدعي وجود المحلي.
- المحلي جزء من العولمة المضادة للعولمة البراجماتية.
- يوحي بحرية الاختلاف.
- يقيم جسراً ثقافياً بين قوى الاختلاف المحلية والعالمية.

- الحق أن الفكرة تقليدية إلى أبعد (حد) ولكنها جديّة وجديدة إلى أبعد (حد) !

نتساءل كيف؟

أن تعميم المحلي غدى مثل أية بديهية استعمالية يومية، خاصة

[1] ديفيد أنغليز ـ جون هيوسن، سوسيولوجيا الثقافة، ت. لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، بيروت، 2013 ، ص322

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وأن العالم الافتراضي جعل الترجمة الفورية ممكنة جداً وسهلة وآلية. ثم أن الأحداث تتعولم حال بثّها من أية وسيلة إعلامية، تلك الأحداث المهمة، الملهِمة، الجاذبة للاهتمام والمتابعة ! الجديد في الأمر، أن هذا التعميم السريع هو تسويق براجماتي، يضع المنفعة والربح في كِفة فارغة من لزوميات الخُلُق، لكن ضياع الهوية القومية والمحلية شكّل الخطوة التي لابد منها لولوج الرقي الحضاري، فالجديد أن الهوية المحليّة لن تضيع، على وفق المبدأ السابق، إنما تصير معلومة مسوّقة وجميلة وفاعلة مختلفة مؤتلفة مع التيار العالمي لما بعد الحداثة. والأمر ـ كذلك ـ أن المحلي سيحافظ على روحيته من خلال أرخنته، وعفويته الجمالية والثقافية، واندغام المرح والحزن بفعل فني معصرن للتقليدي من الفعل التقني والثقافي.

لنتابع:

[كنتُ شديد التفكير بفتاة ترافقني طوال السهرة !

توجهت إلى مركز المدينة فرأيتُ بلجيكا كما قيل عنها جوهرة في وسط أوربا، مررتُ بشوارع تشاهد نهايتها قريبة، رأيتُ وسط بناياتها المرتفعة المحصنة إله الخصب والشباب، كان تمثالاً مرصعاً بالماس تحيطه لوحات جدارية من العصر الروماني، سرّني تمثال سيدة أنتويرب المتلألئ بالأحجار الملونة، رأيتُ حدائق تتلاقى تظهر من كل زقاق وشارع يحيط بالمباني الأثرية، رأيتُ تمثال القفز مازال يقف وسط المدينة منتصباً، شعرتُ بالماضي يتنفس من خلال لوحات القرون الوسطى، تعرفتُ على متجر روبز الذي كان مفتوحاً للجمهور طول اليوم، مررتُ بمتحف للماس والتاج المقلد، زرتُ حديقة الحيوان، سرّتني مشاهدة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الطاووس والكنغر، وأدهشني جمال الأسد الذهبي فامارين][1].

هل يحتاج المشهد توضيحاً؟

لا أظن فهو انعكاس مضيء وكشّاف تام للفرائض السابقة.

خامساً: الوصف اللامقيّد

الباحث عبداللطيف محفوظ يضع الوصف بثلاثة مستويات هي:

ـ الوصف الدال على انفعال داخلي: إنه " وصف يتيح للراوي التعبير عن تدفق انفعالات داخلية تختلج في نفسية الشخصيّة "[2].. مثاله:

[فيما كنت أبحث عن نفسي تتحسسني مرآتي تردد عكس امتدادات وجهي تجدني في أكثر الخطوط شباباً أدير صوب هناك....

لا أستطيع انتزاع ريتا من زحمة أفكاري.

، جملة من الشعر رافقتني أينما أروح][3].

ـ الوصف الممهد للحدث: وفيه:

" يعمد الكاتب إلى وصف طبيعة الحدث القادم "[4]. مثاله:

[كالعادة في كل صباح دخلتُ الحمّام وخرجتُ للعمل، وهناك طلب مني صديقي رئيس الضباط التهيؤ للسفر، فالحمولة أُفرِغت، ولا يحق لنا البقاء في الميناء.... لا أعرف ما الذي أصابني غير

---

[1] حسن البحّار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص 125

[2] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مصدر سابق، ص 58

[3] حسن البحّار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص 107

[4] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مصدر سابق، ص 59

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أني أتذكر جيداً أني سألته:

ـ متى الإبحار؟

ـ الساعة الخامسة !][1].

ـ الوصف / الحدث: يتحقق (الوصف / الحدث)، حين يصبح الوصف " وحده مضطلعاً بمهمة أحداث مخبوءة ومتسربة عبر سراديب الجملة الوصفية "[2].

يتمثل هذا في:

[لوقت مضى ولا أعرف كم، كنتُ قد قررتُ مناداتها، وإذا بها تظهر من وراء ظهري كالزرزورة البيضاء ضاحكة تلاعب بيدها تقول:

ـ أنتَ القبطان؟

قبل الإجابة.

أفرغتُ في فمي ما تبقى من الشراب، ثم ألقيت عليها نظرة... تبادلنا الصمت طويلاً...احتويتها بكامل قامتها... كانت نظراتها ممتنة، فما كان بمقدوري أن أُحَوَّل عنها ؛ بدت فائقة الجمال، مثل طفلة تقف تائهة تتحرى جواباً، عيناها تتسع تساير صمتي !

تمنيتُ لو كذبت عليها وقلت: " نعم "][3].

في مدونة (بحر أزرق.. قمر أبيض) عدة مجازفات وصفية فنية تمثل جهداً مقصوداً لخلخلة موازين الاتساق السردي، منها مثلاً:

---

[1] حسن البحار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص136

[2] عبد الطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مصدر سابق ، ص29

[3] حسن البحار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص29

منشورات «ألف باء AlfYaa»

1 ـ فصل النهاية عن المحتوى المحتمل قراءته.

2 ـ اتخاذ القرارات التي تخالف البناء البدئي وحيثيات الروي، فمن المتوقع لرجل خَبِر البحر أن يحبه، ويجعله فاتحة حياة حيوية خيّرة له ولمن ارتبط به، لكن الراوي البطل (س) يقوم بخطوته:

[فكرت كثيراً قبل مغادرة السفينة إذ لا عودة، وما الحياة التي أنا مقبل عليها؟ ما كان من جواب يدور برأسي إلّا صوت واحد " عجّل قد حققتَ مرامك"] [1]

3 ـ الاكتفاء الذي رافقه منذ الصغر، اكتفى بالعمة دون الأم، وبالدراسة دون التفكير، وبالتفكير دون الصمت، وبالماء دون اليابسة، وبالسماء ـ القمر ـ دون زرقة البحر، ثم أخيرا اكتفى بالحب دون العمل.

4 ـ الابتعاد عن الفطرية، على الرغم من حبه وولعه ورغبته فيها، بمعنى أن الروي يميل إلى الشغف بتلك الفطرية، فيما يحدث النكوص نحو الاستقرار المسترخي لغربة مفيدة ونافعة ومشبّعة دون فطرة حب الأهل والحنين إليهم:

[في القلب مازالت بقية أشواق إلى ذاك الهواء الساخن وشرب اللبن الطازج والتلوث بالوحل والجلوس بالمقاهي والزيارات العائلية والمناكدات بين الأصحاب، الكثير من الذكريات مازالت تجر بأذناب أثوابي تتمسك بي تريد مني العدول عن قراري. يتراءى لي وأنا في زحمة الأفكار العاطفية وجه ريتا الباسم المتأكد من قراري بالعودة إليها دون أن تُشعرني بشيء من الخوف أو القلق] [2]

---

[1] حسن البحار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص145

[2] حسن البحار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص145

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

5 ـ التنصل عن مواجهة الزمن القادم مثلما يشير إليه مشهد الصفحة 151:

[لا اعرف بالضبط لمن في قادم الأيام سأشير؟

ألعيني التي ستحومان حول بطن ريتا في حملها؟

أم لقلبي الذي سيمد يديه شوقاً إلى أهلي؟

لا يهم، لا يهم..، سأترك هذا إلى قادم الأيام ؛ فالطائرة هبطت، وقد خطت عجلاتها أرض دوماي] [1]

تلك المحاولة، الرحلة (الذهاب والإياب) ماهي إلّا هواجس رجل يريد العالم أن يتبع نصيحة الشيخ والبحر !! أن يشيخ وهو في أوج تحديه للأشياء والكوراث والمنازعات اللامجدية..رجل يريد العالم يداً تمسح على جبهات النساء والشيوخ والأطفال بود وحنين ليكون السادة العُلى مثل السادة في الدُنى !

كيف؟

سيظل السؤال حائراً على مدى عشرين سنة قادمة !

[1] حسن البحار، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، مصدر سابق، ص151

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الفصل الثاني

روائيو
أُسطرة الأنثروبولوجيا الشعبية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تؤشر التعريفات والشروحات الموجزة أدناه إلى عدة أفكار لا روائية سنحاول استثمارها في البحث عن وشائج روائية بين الأسطورة وعلم الإنسان الثقافي والحكاية الشعبية. لنستأنس بالمعلومات أدناه:

" تتركز دراسة الأنثروبولوجيا على المُجتمعات البدائية. ومُنذ الحرب العالمية الثانية أخذت تدرس المجتمعات الريفية والحضرية في الدول النامية والمُتقدمِة. فتدرس البناء الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية والنظم الاجتماعية مثل العائلة، والفخذ، والعشيرة، والقرابة، والزواج، والطبقات والطوائف الاجتماعية، والنظم الاقتصادية، كالإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك، والمقايضة، والنقود، والنظم السياسية، كالقوانين، والعقوبات، والسلطة والحكومة، والنظم العقائدية، كالسحر والدين. كما تدرس النسق الإيكولوجي... بحسب " النظرية الوظيفية " للعلامة "راد كليف براون "، وأساسها إن النظمَ الاجتماعية في مجتمع ما، هي نسيجٌ متشابك العناصر – يُؤثر كل عنصر في العناصر الأخرى، وتعمل تلكَ العناصر على خلق وحدة اجتماعية تسمح للمجتمع بالاستمرار والبقاء، ومن فروع علم الإنسان الرئيسة الأنثروبولوجيا الحضارية (أو الثقافية) وتدرس مُخترعات الشعوب البدائية، وأدواتها، وأجهزتها، وأسلحتها، وطرُز المساكن، وأنواع الألبسة، ووسائل الزينة، والفنون، والآداب، والقصص، والخرافات، أي كافة إنتاج الشعب البدائي المادي والروحي. كما تركز على الاتصال الحضاري بين الشعب ومن يتصل بهِ من الشعوب. وما يقتبس منهم، والتطور الحضاري، والتغير الاجتماعي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بحث الأنثروبولوجيون في فنون الحياة الملائمة التي يتعلمها الناس ويشاركون فيها باعتبارهم أعضاء في مجموعات اجتماعية، كما أنهم يقومون بفحص الخصائص التي يشترك فيها البشر باعتبارهم أعضاء من نوع واحد في الطرق والعادات المنوعة التي يعيشون بها في البيئات المختلفة. إنهم يحللون أيضًا منتجات الجماعات الاجتماعية (الأشياء المادية والمبتكرات الأقل مادية مثل القيم والاعتقادات. [1]

أما الميثولوجيا (علم الأساطير): فهو أيضا فرع من العلوم التي تتناول جمع ودراسة وتفسير الأساطير.
الأسطورة حكاية ذات أحداث عجيبة خارقة للعادة أو عن وقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويلها وتزيينها. يقول كل من لابيير وفارنزورث " الأسطورة عبارة عن شائعة أصبحت جزءاً من تراث الشعب الشفهي.. المنهج اليوهيمري الذي يُعّدُّ من أقدم تلك المناهج، ويرى في الأسطورة قصة لأمجاد أبطال وفضلاء غابرين. المنهج الطبيعي الذي يعتبر أبطال الأساطير ظواهر طبيعية، ثم تشخيصها في أسطورة، اعتبرت بعد ذلك قصة لشخصيات مقدسة"[2]

[وهناك الحكاية الشعبية التي يميزها هاجسها الاجتماعي بشكل رئيسي عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية، فموضوعاتها تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة، مثل زوجة الأب وحقدها، وغيرة الأخوات في الأُسرة من البنت الصغرى التي تكاد تكون في العادة الأجمل والأحب...الخ.

الحكاية الشعبية واقعية إلى أبعد حد وتخلو من التأملات الفلسفية

---

[1] الموقع العربي: أدب وثقافة، تاريخ الزيارة 2017/6/2

[2] الأسطورة، الويكيبيديا، تاريخ الزيارة 2017/6/2

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والميتافيزيقية، مركزة على أدق تفاصيل هموم الحياة اليومية، وهي على الرغم من استخدامها لعناصر التشويق، إلا أنها لا تقصد إلى إبهار السامع بالأجواء الغريبة، أو الأعمال المستحيلة، ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين الذين نصادفهم في سعينا اليومي، وأن البطل فيها يلجأ إلى الحيلة والفطنة والشطارة للخروج من المأزق.

إن استخدام العناصر الخيالية - في بعض الأحيان - يهدف إلى التشويق والإثارة. أما بنيتها فتمتاز بالبساطة، فهي تسير في اتجاه خطي واحد وتحافظ على تسلسل منطقي، ينساب في زمان ومكان حقيقي، ولها رسالة تعليمية، تهذيبية، وذلك مثل جزاء الخيانة، فضل الإحسان، مضار الحسد، التي تتضمن رموزًا تتطلب التفسير، ومن المؤكد أن هذه الأساطير قد ألفت في مرحلة فكرية أكثر نضجًا ورقيًا. [1]

عند الفحص المتأني للمقولات المتقدمة (التعريفات والشروحات الموجزة) يمكن أن نجد بينها خمسة مشتركات معرفية أو أكثر، عبر التطبيقات العملية والاستعمالية والدراسية لتلك الحقول الثلاثة (الأسطورة، الأنثروبولوجيا الحضارية، الحكاية الشعبية)، من بينها:

1 ــ إنها من صلب حقل معرفي واحد هو (علم الإنسان وحضارته) وما يترتب عليها من نشاط فكري وجسدي ونفسي.

2 ــ أن الحقول المعرفية الثلاثة تهتم بالمميز والبطولي من الأحداث والشخوص الأبطال.

3 ــ ان التعبير الطقوسي بالممارسة الاجتماعية يكاد يغطي

[1] الحكاية الشعبية، الويكيبيديا في 2017/6/1]

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

معظم مجالات النشاط الإنساني المسبب والمحفز والمنتج لها.

4 ـ الأحداث الأكثر حيوية لتلك الحقول هي التي نقلت الفرد أولا ثم المجموعات ثانيا من مرحلة تاريخية نحو أخرى زمنا وحضارة.

5 ـ اللغة التي تتمثل بها رموزها وتعابيرها المادية تنحت من الواقع العملي المادي ثم تنحو جهة، الأسطرة، والخرق الحدثي.

اليوم والرواية تأخذ سعتها في فضاء النشاط الإنساني (العملي، النفعي، الذوقي) فأنها تنهل من الحقول الثلاثة جُلَّ أحداثها وحكمتها، وفنونها المعرفية، لذا يمكننا أن نصف الرواية الحديثة بكونها (أسطورة الأنثروبولوجيا الشعبية).ولنا في أنشطة الكثير من الروائيين أمثلة عديدة.

الإرث الميثولوجي هو تناسل عن الأصلاب الجسدية والسلوكية والنفسية والفكرية للمواطن المتوطن عبر مراحل التشكل الحضاري كلها في مكانه هذا الذي بنى فيه وعليه وبواسطته أساطيره وحكاياه وقيمه الروائية الجديدة.

لنتابع هذا الفصل حسب الموضوعات الآتية:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الأولى

مثيو ـ لامات اليشن

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يُلْفَتُ النظرُ إلى وجود صعوبة قرائية تخص رواية (اليشنيون) لجمعة اللامي تتمثل في كونها رواية تجريبية تأخذ من الفنون السردية، مجتمعة، خليطا أسلوبيا وإشاريا تتعدد فيه الرؤى وتختلط الغايات مما يعنى الثراء الضخم للمنتج والصعوبة الواضحة في التلقي.

أولاً: صعوبات قرائية

من الراوية، كقراءة ومتابعة فهم، نجد الكاتب جمعة اللامي:

1 ـ يلتف على التراث الرافديني من جهة المكان ميسان، والى التراث الإسلامي من جهة الوثائق والحكايا، والى التراث الشيعي عبر الرموز الدينية الأثيرة، والى التراث الآشوري من خلال حِكَمِ أحيقار، وغيرها.

ـ الصعوبة الأهم تكمن في خلطه بين أسماء الشخوص والأماكن.

ـ صعوبة أُخرى تتعلق بفيض التعدد في الرواة.

ـ ثم تأتي الصعوبة الرابعة عبر الحكايات المزعومة الرئيسية، وتلك التي تتفرع عنها وتتفرغ إلى أخرى وأخرى إلى أخرى، كل ذلك دون اكتمال.

ـ تتكون صعوبة خامسة مأخوذة من جدوى ولا جدوى القصص " الخطية " المرسومة كتابة والصور الحقيقية والمرسومة تشكيلاً.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ وقد تضاف صعوبة سادسة تخص تثبيت أسماء الأماكن التي تمت عندها الكتابة، والفرق بينها وبين الكتابات التي لم تذكر لها أماكن عند كتابتها.

ـ تتولد صعوبة جديدة تتعلق بوجود تواريخ دقيقة وأخرى موهمة وثالثة دون تأريخ.

- من المؤكد أن تلك الصعوبات هي إشكالات فنية وفكرية تحتاج إلى تبريرات مناسبة، ليس للكاتب أن يقوم برفع الحجاب عنها، إنما الناقد هو المعنيّ قبل غيره ليفعل ذلك. * لذة القراءة في الاكتشاف ومتعة القارئ في التماهي مع الاكتشاف. ترى ماذا ستكشف ـ لنا ـ القراءة الوسيطة للناقد؟

ـ يمكن أن نتوصل إلى فك أول خيط اشتباكي ألا وهو، تصنيف المدونة كرواية: نرى أنها رواية، على كثرة تنويعات الأساليب والقصص والحكايا المنبثة في متون المدونة. قد يكون الأدق أن نصنفها مدونة روائية.. للأسباب الآتية:

ـ هي ليست نصاً غير مصنف، فقد كَتَبَ مؤلفها كلمة (رواية) على الغلاف.

ـ هي ليست قصة قصيرة إذ تبلغ صفحاتها اكثر من 300 صفحة من النوع المتوسط.

ـ هي ليست قصة طويلة لكونها ليست بذي تصاعد درامي متسلسل يؤدي إلى قمة ومن ثم نهاية.

ـ هي ليست قصة تأريخية ولا مثيولوجية ولاواقعية لكونها هشمت كل ذلك بطاقة التخيل.

ـ هي إذاً مسرودة (مدونة) كرواية بدليل:

+ تخطيها للتأريخ نحو مخيلة التأريخ.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

+ تخطيها للنمط القصصي نحو تخليق الحكاية التقصيصية التي تحكي وتصنع فنية " الوصف، والشخوص، والرواة، والأحداث الضخمة ".

+ تمتلك لعبا متساوقا على الزمن والتأريخ والحكي والأحداث والأماكن والموروثات.

+ ترتقي بالمتعة السردية نحو رياضة عقلية ونفعية وثقافية.

+ تحتاز على تنويعات لا نمطية مجددة لقوى السرد باتجاه الرواية الجديدة (التي تعتني بالروي لا الروائية الصرف).

2 ـ في الجانب التراثي: لقد ربط الروائي بين الموروث العربي والرافديني بطريقة توحدهما من حيث المؤدى الروائي، وهذا انجاز معرفي مهم، وان ما يجعلهما التحاما روائيا هو كونهما صارا موروثات ميسانية (للعمارة الكونية). وتلك تعبير وطيران من المحلية نحو العالمية إذ إن العراق كله مهد للأقوام التي سكنت الأرض أينما يكونوا. المهم هنا أن هذه الإضافات المعرفية والثقافية والفنية سارت بطريقة لا تحتاج كثير تفكير للحكم عليها بالتجريبية الريادية.

3 ــ تعدد الرواة: تقنية حديثة شائعة لكن (اللامي) جعلها شخصية كأن جميع الرواة هم من شجرة النسب اللامية التي صنعها اللامي من أسطورة بني لام أو بني ميسان أو بني رافدين. فهو أبو الرواة والجد الأهم فيهم والابن البار لهم، عليه فهم شعب ينتخي بإبنه ليقول كل طموحات ذلك الشعب. أليس هو الحكّاء الجديد المُجيد في تأصيل تاريخكم وتنظيفه من الأكاذيب التي لحقته.

4 ـ الأسماء والأماكن: هي الأخرى من فعل تجديدي للحكاء، إذ المعمول به هو أن الأشخاص يخلقهم المكان ثم يعمّدهم المجتمع ثم

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يتصلون بشكل ما بأمجاد المكان. جمعة اللامي قلب ذلك بإضافة معرفية جديدة هي، أن الأشخاص هم من يؤسطرون الحياة ثم تنتمي إلى حيواتهم الأماكن فتسمى بهم لا العكس كما يُعرف عن الاشتغال التقليدي في (انتماء الأشخاص) للتسميات المكانية كونها سبب تخليدهم.

5 ـ لعل اكثر الإشكالات حيرة تلك الحكايا التي تنتمي بمعظمها إلى أحداث مزعومة ومختلقة وواقعية وتأريخية ومتخيلة. هي كلها غير مكتملة. نرى أن هذه الصعوبة يمكن حلها بطريقة التسجيل أثناء الكتابة، أي تدوين الحكايات الرئيسة المكونة للعناوين الرئيسة والجزئية، ثم تسجيل الحكايات الفرعية التي تتفرغ إليها. سيجد القارئ ـ من خلال هذا التأني القرائي ـ انه توصل إلى:

ـ كل الحكايات متفرغة إلى حكايات فرعية.

ـ كل الحكايات هي قصص يمكن رويها مستقلة أو ضمن الرواية الأُم لأنها ذات روحية (ميسانية ـ إيشينية) واحدة.

ـ سيتوصل القارئ إلى أن الحكايات هي توليفات متنوعة لذات الحكاية الأولى (ميسان أصل الوجود البشري وحكمة العالم، فاعلة التلاحم البشري الخيّر).

6 ـ التنوع الأسلوبي: هو واحد من مكونات شخصية الكاتب الإبداعية منذ بداية كتاباته حتى هذه اللحظة.

من الضروري أن أبرر المنحى التجريبي لجمعة اللامي فنيا كونه وفر عمره كله للتجريب الفني.

أجد ذلك في الغايات الآتية:

ـ كسر حاجز التنميط.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ تغيير حالة التصاعد التقليدي للسرد.

ـ تهشيم النمطية الزمنية.

ـ تثوير لذة القراءة لتكون مسهمة في صياغة الفعل الروائي.

ـ الارتقاء بالمتعة القرائية لتكون متعة ثقافية.

7 ـ أماكن الكتابة: يضع الكاتب في الكثير من ألواح كتابته أسماء الأماكن التي تمت عندها الكتابة لها أو لغيرها. نجد أن تبرير ذلك يأخذ بالمعطيات الآتية:

ـ وضع القارئ أمام ظرف الكتابة.

ـ الإشارة إلى الجو العام للأحداث الروائية.

ـ منح القارئ سعة من التفكر في الفرق بين الحياة العملية الحقيقية للكاتب والانفصال المطلوب عن ذلك الظرف لانضاج فنية الكتابة وحياديتها المضللة.

أما المشاهد الخالية من ذكر أماكن الكتابة فهي إما أماكن عودة إلى أحداث تمّت بها تسمية الأماكن الكتابية عندها سابقا، أو إن الكاتب كان في العراق. أو إن الحكاية هي من تحويرات كتابات سابقة (منشورة) للكاتب. وفي جميع الأحوال هي تقنية غير مضرّة حتى لو كانت غير مبررة.

8 ـ تواريخ الكتابة: نرى أن اللعب بالتأريخ العام للسرد والأحداث والتواريخ الشخصية هي جزئية تتعلق (مباشرة) بالسيرة الأدبية للكاتب كونه يريدها سيرة ذاتية للقصص لا لجمعة اللامي، وهذه اضافة معرفية أخرى من وضع الروائي جمعة اللامي. * ها أني قد حللت الصعوبات القرائية.. إلّا واحدة هي تناسل الحكايا.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ثانياً: التناسل الحكائي

الحق تلك هي من أعقد المشاكل أو المشاغل الروائية في مدونة اليشنيين، فقد احتوت المدونة الروائية على (259) حكاية (قصة قصيرة)، منها (50) خمسون قصة، أو حكاية، رئيسة والمتبقي حكايات فرعية. اي بمعدل أقل من 6 قصص لكل حكاية رئيسة. هذا التوزع والتشتت يربك المتابعة بشكل كبير لكن طبيعة (الحكايات، القصص، الجزئيات الروائية) المسلية ذات اللغة الأنيقة يتغلب على صعوبة القراءة. كأن جمعة اللامي يتقيد بمقولة (محمد خضير) الشهيرة:

القصص الجزئية للرواية تنصرف إلى فروع، منها مستقلة، ومنها مكملة، ومنها متفرغة إلى تشجير قولي. يبدو أن اللامي مؤمن بمقولة محمد خضير المشهورة التي فحواها: ما يكتب بجهد يجب أن يقرأ بجهد !.

لمتابعة القصص المتنوعة الأسلوب سنلجأ إلى التمثيل من على صفحة 40 إذ يرد العنوان مقاصة عفران واختاها والطبري... نأخذ من المقاصة الأسطر المنتقاة الآتية / [..... فهذه نكتة في القول والكتابة أملاها عليَّ، في سنة من برزخ نومي،... الشيخ الطبري... قال الشيخ الجليل:

أصبحت الدسكرة على صوت منادي محتسب شيخ بازار التجار يسقط على آذان الناس مثل الرصاص:

"يا أهالي عفران لقد جاءت الآلهة برحمائها علينا ومنحتنا بركة منها وتسمّى أحد أبنائنا راويا: لقد توصلنا إلى معرفة كلمة.. جدل ..."

رجعتُ إلى تصفح مجلدات " أخبار الأمم والملوك " بعد يقظتي

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

فلم أجد من أخبار محمد بن جرير بن يزيد بن خالد الطبري... ما يسر الخاطر في شأن دسكرة عفران... أقول: لم أجد ذكراً أو خبراً لهذه الدسكرة...

وأنا الآن أتوجه إلى العقل... الذي توجه إليه " التوحيدي "...

وهكذا قادني عقلي، وانا أديم النظر في إعادة رسم الكائنات التي ذكر أنها كانت موجودة على الأرض قبل خلق الإنسان، أن عفران ربما كانت موطنا لهذه المخلوقات العجائبية... ليقودني هذا بعد ذلك إلى اكتشاف أختيها نفران وزفران...

المختصون المتابعون... لعلهم عرفوا الآونة إن عفران ونفران وزفران، هي ثلاث قرى مخترعة على الورق فقط.] [1].

في النص المطوّل أعلاه عدة قصص (حكايات).. إنها اربع:

1 ـ الحكاية الأصل: ترتبط بالعنوان، مفادها أن الكاتب السارد أوجد علاقة فنية بين عفران والشيخ الطبري تتعلق بالمخلوقات الأولى التي سكنت الأرض قبل الإنسان.

2 ـ الحكاية المتناسلة المستقلة: تنصرف إليها حكاية شيخ بازار التجار، التي مفادها أن الآلهة أهدت لأهل ميسان راويا منهم.. يعلمهم معنى وحكمة الجدل.. اي محتوى الفلسفة.

3 ـ الحكاية المتناسلة المكملة: تتعلق بدسكرة عفران المزعومة التي قام الكاتب الراوي (الذي تم التنويه عنه في هدية الآلهة) بالتحقق من عدم وجودها المطلق.

4 ـ القصص المتفرعة إلى تشجيرات قولية سردية: هي قصص

[1] جمعة اللامي، رواية اليشنييون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015، ص40، ص41، ص42

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تتعلق بالقصة الأولى بشكل شجري، فعفران لها قصة، ونفران لها قصة، وزفران لها قصة.. وللقرى الثلاث (عفران، نفران، زفران) قصة جامعة هي أنها هوى خيال لقرى اسكن الكاتب بها مخلوقاته الما فوق بشرية !

- في الاطار ذاته يمكن أن نؤشر الآتي:

1 ـ القصص أعلاه تنمّي القول التراثي المتلاحم مع القول الحديث بوحدة فنية متسقة متضافرة الأداء.

2 ـ القول الحكائي قول سردي إنشائي يعطي متعتين، متعة لغة ومتعة وعي تراثي.

3 ـ يضع الكاتب مرتبة وجود راوٍ بدرجة الهبات الربانية الكبرى كنوع من الوعي الثقافي بأهمية القول السردي في تخصيب الصوغ الحضاري المادي بالمعنوي الفكري الوجداني. لنأخذ نصاً كله مخصص للتناسل الحكائي يقع بين الصفحة 61 والصفحة 65 وذلك في تجربة قصة حانة الآنسة شكيلا.

القصة (الحكاية = جزئية الرواية) ككل تحمل لنا تناسلات عدة للقص الروائي كرٍو مستمر لا يتوقف عند انتهاء متعلقات الموضوع بالعنوان.

"برأي دريدا: أن هناك تعالقا بين الميتافزيقيا ولغة الميتافزيقيا، أو ما بين الطبيعة... وما وراء المعنى الحرفي..." [1]، وإن عددنا المظهر الكتابي معنى حرفيا للدال فأن المهم هو التشكل الدلالي للقصص التي تبتغي معاني ما بعد الميتافزيقا.. مناسبة هذا القول هو الغايات الفكرية والفنية المقيمة في (ما وراء المعنى الحرفي).

[1] سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي، منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت، 2015، ص219

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لقد رصدتُ عدة قصص متناسلة ـ مشتقة من الأصل ـ سأُثبّتُ أهمها دون تصنيف لأجل التعرف على فكرة التناسل فقط..

- الرقعة الروائية تحتوي على:

1 ـ القصة الأصل: محورها، التناص الموهِم بين حمامة وفنانة وحانة، مع القصة التراثية، طوق الحمامة، لفريد الدين العطار.

2 ـ القصة السليلة الأولى: محورها رغبة البطل حمدون القصار في إنجاز نهاية قصة كتبها منذ عقود دون نهاية. وهي حكاية تنص على شوط (ما) من حياة جمعة اللامي.

3 ـ القصة السليلة الثانية: قصة انتحار همنغواي على هدى نظرية العجز يجب أن ينتهي بإرادة شخصية، فقد عجز همنغواي أن يطاوع أو يتغلب على أبطاله إلّا بالانتحار فانتحر.

4 ـ القصة السليلة الثالثة: تجمع بين سيرة حمدون القصار وطوق الحمامة وأناشيد شكيلا. لعل أناشيد شكيلا يُراد بها القصص والمرويات التي رافقت ظهور واشتهار المطربة شكيلا الإيرانية، أو المطربة العالمية الشهيرة شاكيرا.

5 ـ القصة السليلة الرابعة تتعلق بتحول حمدون القصار إلى راو عن مؤلف تاريخ المدينة اليشنية بعد عام 3000، مثلما جاء في النص الآتي:

[... اتخذ القصار قراره، أخيرا ". قال لها هامسا. وكان قد انتهى من آخر مرة رفع فيها قهوته إلى شفتيه، فبان التلوث في قعر الفنجان. حسب أنه ربما سيلوث فكرة غير شائعة بين العامة من الناس، وهي غير جديرة بالتلوث حقا. إذ أنه سيبدأ بعد لحظة، أي عند الدقيقة الثانية من بعد منتصف نهار يوم 2 كانون الثاني سنة 3000، بإعادة قراءة تأريخه وتأريخ مدينته، وتاريخ بلاده من

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الصفحة الأخيرة لكتاب " الإمامة والسياسة ".

6 ـ القصة السليلة الخامسة: هي قصة عشق خاصة بين معنى الورد وتأريخ العشق، إذ يُذْكَر...

[أحس أنه يحلق في أعلى السموات، ومن هناك رأى الوردة الجورية الحمراء، لاتزال ترقد مرتاحة فوق الراحة اليمنى لكف شكيلا. والآن وهو في ذروة سروره العاصف، استمع إلى شكيلا تنشد:

" العاشق يشعل النار

في كل بيدر.

الوردة كاشفة أسراري.

وعشق الوردة افقدني حياتي

كفاني: ما يكمن في الرأس من عشق الوردة

كفاني: أن تكون معشوقتي هذه الوردة "]][1].

- في واقع التخيل يجوز لنا أن نقول:

أن ما قبل النهاية هي الأهم من بين الكثير من النصوص السردية الإلهية والبشرية، فهو مكتنز بالحكمة والسرد والبيان الإبلاغي (المبهم الفاضح).. المتقدم تنصيصه أعلاه.. قياسا على ما تقدم سأختار ـ عشوائيا ـ ثلاثة عناوين لحكايات رئيسة ـ بجدول ـ أوضح من خلالها العلائق التي تدفع إلى هذا المتجه الاستعمالي للتناسل الحكائي في مسرودة (مدونة) اليشنيون، رواية جمعة اللامي.

[1] جمعة اللامي، رواية اليشنييون، مصدر سابق، ص 65

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الحكايات الروائية (الأصل)	الصفحة	المتناسلات القصصية	الوظائف	الغايات
تاريخ العار في بلاد النفطار	69	قصة جني تل سفيح	توريخ	تأصيل نشأة منطقة تل سفيح
		قصة سفينة عمشة	تفسيرية	خلق ايشان أبو ذهب المكاني
		قصة فدعة	اتمامية	تنمية التناص لـ (تحفة الأعيان) مع قصة سلطان الخالدي وفدعة الشاعرة
		قصة حاخام الاشكناز	تشظية	تخليق لعالمية فلاديمير جابوتنسكي
		قصة الراوي جمال الدين	تزجية فكرية	التثبت من خلود أهل الرسالات
الزرقاء دنيا زاد	93	قصة تنشيط الذاكرة	تمويه	تشكيل لقناة ذاكرة مستثارة
		مقهى الذاكرة	لملمة قصص	ترتيب لمسرودات سابقة
		قصة ردام الرطان	اتمامية	تصميم متاهة فكرية منتظمة
		قص شعري	لملمة الأصول	تشعير القص الشعري
يوم في عام الماموث	257	قصة النشيد	التوثيق المضلل	خلق إيهامي لثيمة تحقيق توثيقي لمصورة كتابية
		قصة رؤيا إيلياء	توثيق إيهامي	تفكيك بنية الإرهاب
		قصة النبي سليمان الحكيم	التناص المقارن	تبرير التأخي بين الكائنات العاقلة وغير العاقلة
		قصة اليقظة السكرى	التمويه	تبرير الانشطار إلى ذوات رواة

ثالثاً: الاستعارة المتناسلة

أ ـ الاستعارات السردية

الاستعارة اشتغال بلاغي لها أصولها اللغوية والاستعمالية عند جميع لغات العالم.. وأرى بأنه يمكن التصرف قليلا بوظيفتها لتتكون لها وظيفة عملية مكملة لوظيفتها الأولية المعروفة.. أي أن يتم تحوير الاطار العام للاستعمال البلاغي واعتباره مجالاً للاستثمار السردي.. ثم العبور به نحو اشتقاق سردي أسميه الاستعارة السردية والتي يمكنني تتبع ملامحها بالآتي:

1 ـ وجود قص ملغز مكتوب له قدرة على التعدد التأويلي.

2 ـ وجود حوادث عدة متناسلة وقد تكون متعارضة أو متكاملة.

3 ـ وجود راوٍ أساسي يتفرع منه عدة رواة جانبيين.

4 ـ وجود شخوص يُشْتَقّ منهم آخرون.

5 ـ تنوع المفتتحات والخواتيم والهوامش مما يحيل إلى افعال حدثية متشظية متممة ومنتمية للمتن الدلالي الرئيس.

لنختبر الشروط أعلاه في:

[أحبتْ شابة لامية اسمها: فليفلة، شابا آخر من غير أبناء قبيلتها اسمه: السروط، حتى دنفت به، وجُنّ هو بها، ثم أنهما اتفقا على الزواج، وأشهدا على ذلك نهر دجلة... وقالت فليفلة: "... الموت مصيري إن لم أكن حليلتكِ على شرع الله ومحبة أهل بيته " واختنقت بعبرتها ثم قالت للسروط: "حتى لو حفر دجلة قبري في أعماقه ".. ومدت يدها اليمنى إلى حزامه وسحبت خنجره من عند وسطه، وجزت خصلة من شعرها وقالت...: " هذه شهادتي. خلها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

معك..."... وهكذا صنع بنو لام، من بين أساطيرهم الأخرى، أسطورة جديدة خاصة بهم....

كان جمعة اللامي يهذي طوال ست ليالي.... وكنتُ استمع إليه مأخوذا بأسلوبه في إنشاد حكاية فليفلة والسروط... واعترف... أن هذه اللغة التي أكتب بها الآن ليست لغة اللامي...إنه أسلوبي. والرجل أسلوبه، كما أخبرني اللامي ذات يوم.

ولكل مجتهد نصيب.

(سِلْمُ بن يوسف).....] [1]

المقتطعات أعلاه هي مختارات منتقيات من حكاية طويلة متعددة القصص... نود تسليط الضوء على المجال التطبيقي لها. إنها:

1 ـ مشاهد حكائية متنوعة الأساليب تعطي مضمرات لعدد كبير من التأويلات، ندرج ثلاثة منها.. هي:

ـ ان الحكايات تبشر بالطبيعة والسجية المطبوعة على الحب النظيف والتضحية في سبيل حفظ المروءة الإنسانية للأنثى والذكر.

ـ تعتد الحكايات بالقول كأنه حياة حقيقية وليس فنا فقط.

ـ أن لبني لام أساطير تخص البطولة والخُلُق المستقيم والتضحية من أجل المبدأ، وأنها ليست أساطير بقدر كونها مصائر مستمرة العطاء والانتخاء.

2 ـ الحكاية في أصلها متناسلة عن حكاية سابقة فهي، حكاية مكملة أولا، لكنها تتناسل أيضا إلى حكايات عدة منها:

---

[1] جمعة اللامي، رواية اليشنييون، مصدر سابق، ص17 وص 29

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ الأساطير اللامية المخمنة التي سبقت أسطرة (حكاية) فليفلة والسروط.

ـ حكاية فليفلة والسروط المكملة للأصل.

ـ حكاية مرض اللامي التي تتعارض مع مبدأ الحكي الحكيم كون اللامي كان يهذي. ـ حكاية السارد المنشطر عن اللامي الذي يعترف بالفرق بينه وبين اللامي في الأسلوب واللغة.

ـ حكاية سلم بن يوسف الموجه للخطاب كونه صديق اللامي الذي يدون له قصصه.. وهي إشارة إلى القصص الأخرى للرواية التي قيلت وستقال، منها ما يسند الحكي بالتأريخ ومنها ما يفند الحكي بالحوادث، ومنها ما يصطنع الفن الروائي بالإنشاء والوثيقة.

3 ـ في القصة الأصلية (حفريات شخصية فليفلة والسروط، قصة حب ميسانية) راوي أساسي مضلل هو سلم بن يوسف، يتفرع منه راوي امرأة هي العابدة أم المشوفة، يتفرع عنهما والدة اللامي، ثم الطبيب اليهودي الحاج داوود كباية، ثم الوجيه الحاج عباس المحداوي، ثم الزاير علي بن مريود السوداني، ثم راوي غير مسمى (واحد من أقنعة اللامي)، ثم يعود الروي أخيرا إلى اللامي كونه سادن تأريخ اليشن الميساني. مبرر هذا الاشتغال هو: أن كل راو يطرح قضية (ما) ترتبط بالحكاية الأصل وتغيّر في مضمونها، وهكذا تصبح الحكاية متسعا لروايات عدة بسبب هذا التعدد، للرواة وفروعهم.

4 ـ جميع الرواة هم شخوص مشتركون في السرد وتفعيل الحدث، وهذه سمة خاصة باللامي، في هذه الرواية تحديدا، من بين الكثرة الكاثرة من الروائيين عراقيا واقليميا وعالميا، لأن الرواة الأبطال لهم فعل روائي سلبي إن لم تتقن فنية السرد باتخاذ الطريق

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

غير المباشر في صنع الحدث والهدف. وبالطبع هناك شخوص ليسوا رواة ! 5 ـ المفتتحات والخواتيم والهوامش هي مكملات شبه مستقلة لها فعل سردي يتخذ الاسم رمزا استعاريا كما هو حال:

- المفتتحات:

ـ أنا سمراء وجميلة...قبلني حبيبي عند جبهتي.. ـ اليشنييون، ص11

ـ " حبل سرة وليدك مدفون بمقبرة الرضعان في إيشان السروط ". ـ اليشنييون، ص13

ـ " عشق فليفلة للسروط " صارت مثلا.. ـ اليشنييون، ص15

ـ "فليفلة عشقت السروط ". ـ اليشنييون، ص18

- الخواتيم:

هي الأخرى لها الإحالات ذاتها لكن بتقنية النصح والحكمة الشعرية كما في: ـ برز إليهم حكيم بني لام المجرب.. قائلا:

" فليفلة صارت في عقال إبن عمها ". ـ اليشنييون، ص20

ـ كان جمال فليفلة، قواما وكلاما...

" هي شابة ممتلئة الجسم، وقوام جميل، وخدان لامعان بالحيوية، وعينان مشرقتان. يتوافر فيهما، إلى جانب جمالها الأخاذ، سمو الروح، مع رهافة الطبع.... في فمها يكمن سر الحياة... غالبا ما نشاهدها وهي تجوب الحقول بخفة ورشاقة، فتتفجر الينابيع خلفها بالماء... وتزهر الأرض بالسنابل... ــ اليشنييون، ص22

ـ الرجل أسلوبه... ولكل مجتهد نصيب. ـ اليشنييون، ص29

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

- الهوامش:

هي تفسيرية وتضليلية، تقع في الأعلى والأسفل مثالها:

ـ "حفريات شخصية برواية سلم بن يوسف "...

هامش علوي. ـ اليشنييون، ص11 ـ " لم يدعني إلى كوخه "... هامش علوي. ـ اليشنييون، ص11 ـ وتحولت الحكاية العابرة التي رواها رجل مجهول، إلى أسطورة نتداولها جيل بعد جيل... جزء من المتن...وهذا من إضافات الفطنة اللامية لجمعة. ـ اليشنييون، ص 16

ـ هذا وصف عشتار السومرية والبابلية، ورديفاتها في أثينا وروما وغيرهما... هامش في الأسفل.. ـ اليشنييون، ص22 *

يلاحظ أن جميع القصص السردية المشتقة لها وظيفة جديدة هي وظيفة الاستعارة السردية كونها تحافظ على الشروط المقترحة الموضوعة من قبلنا لما أسميناها " استعارات سردية ـ سبق توصيفها ـ.

نتحول إلى فهم القدر الفني الآخر المتولد عن الاستعارات السردية ألا وهو اللوازم..

ب ـ اللوازم السردية

اللوازم (بفهمنا) آلية نقدية مقترحة لرصد وتوضيح وظيفة التكرارات الحدثية التي تكوّن متممات تناصية ومنميات تأويلية.

" أما المتناميات التأويلية فهي وجود أكثر من تأويل للنص الواحد يقوم به ناقد واحد وفي وقت واحد " [1].

في قصة الليل في غرفة الآنسة " م " تكرارات عديدة للوازم

[1] تلك المصطلحات قام كاتب المقال (إسماعيل إبراهيم عبد) بتحوير أساسياتها وظيفيا، واختبر قدراتها المشجعة عمليا عبر عدة كتب ألّفها.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

سردية تعطي للقراءة عدة تأويلات متنامية مع نمو وتقدم الحوادث والوعي بها من قبل المتابع، منها تكرار الإحلال بين الفتاة والليل، الفتاة والنهار، النهار والليل.. الفتاة والفجر، الفجر والليل والنهار.. كما أن التلازم السردي يتبنى إحلالات عدة بين مكونات لوحة الجدار وأوضاع الفتاة وأفكارها الجنسية الظلامية والنهارية. كأن تلك هي المضامين الحقيقية للفتاة وليس للوحة على جدار. يرد ذلك ضمن المدونة الرواية على الصفحة 274، والصفحة 275، والصفحة 279، والصفحة 281، والصفحة 282)..

تلتم كل تلك اللوازم في معقد شعري، نقتطع منه النص الآتي:

[وذات يوم قالت الآنسة (م):

" ماذا تفعل؟ ".

قال صديقها: " نعم؟ ".

قالت م: "ماذا نفعل؟ ".

قال صديقها: " نعم؟ ".

قال الليل: " نعم؟ ".

قالت م: ماذا نفعل؟.

قال الليل: " لّعّمْ "

واستمرا يمارسان لعبة الجنس، والأسئلة، مثلما أمارس أنا الآن أمامكم حكاية التأريخ القديم، بعد أن مارستُ الزواج والإنجاب. لعبة مسلية.. أليس كذلك؟

سجن الحلة المركزي حزيران 1967] [1]

[1] جمعة اللامي، رواية اليشنييون، مصدر سابق، ص283

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رابعاً: تداخل فضاءات الوجود

الفضاء الروائي، عبر رؤى متقدمة للمكان، يداخل الكائنات الروائية لأجل تشييد بُنى متقاربة متقارنة متساوقة من ثوابت وحركات وأدوات، بها يتهيكل المعمار القصصي إلى حد ما.. ومن أطرف ما تنتجه الهياكل هذه أنها تُصار إلى المعمار اللازماني المتخيل بالرغم من واقعية التشكل الجغرافي الحاوي على الهياكل وكائناتها (الثوابت والحركات والأدوات). يمكن أن نعمل جدولا يختصر الجهد التأويلي ويبين المعنى وبنى الفضاءات المتداخلة... إذ هي مؤلفة على الوجه الآتي:

- * الهيكل: يشمل الاطار العام لحكاية المكان.
- * المعمار: القصص الجانبية.
- * الثوابت: الموجودات المادية وشبه المادية.
- * الحركات: النقلات السردية الرئيسة.
- * الأدوات: مسببات الدلالات الأولية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الهيكل والصفحة	المعمار	الثوابت	الحركات	الأدوات	التداخل الفضائي	هدف الوجود
مقامات السنسول ص135	رشيدة خاتون، غريب المتروك، حكمة الشامي	حديقة زينب، شاطئ الممزر، سوق الطيور، محلة الماجدية	نقلة الكلبة، نقلة مريم، نقلة أفعى، نقلة حكمة الشامي	الجرو أصلان، الحاج عبدالعليم خان الباكستاني	تخالط بيئة الإنسان والحيوان والمدينة	التآخي الكوني
مرجان.. وحكاية فاتك الفرحان ص144	ملك حديقة الحيوان بكابول، غريب المتروك اللامي، التماهي	لا توجد	نقلة الفرحان، نقلة ابن قرياقوس، نقلة خليلية أبن قرياقوس	حديقة الحيوان، مدينة كابول	تخالط البشر مع التأريخ	تجريب فني
الكيرالي ص157	النخلة حسنة الياسمين الفتاة، حسنة الياسمين	خان الشارقة، مقهى الباكستاني ، كيرال الهندي	نقلة القص البطولي للمدعوين محمد شهناز وسليمان	المروية الكتابية فقط	التخالط بين البيئات الاسيوية	التآخي بين الناس والنخيل
طاولة الحصى ص161	الطفل راشد البلوشي، المرأة أم صالح	سوق السمك في ام عجمان، طاولة الحصى	نقلة امرأة تاج الهدهد، نقلة المتوفي خليفة، نقلة أبو عمران الراحل المسافر	النورس، الهدهد، الراوي، حالة الخرس	التداخل الأسطوري بين الواقع العملي والتخيل الذهني	التفاني لأجل اثبات إنسانية المهابيل المنغوليين
حانة الليلاك ص166	حرب ايران والعراق سنة 1980، قصة زنجباري، قصة بليفر سندراز، قصة عيد متنقل همغواي	حانة الليلاك بباريس، شارع نوتردام دي شامب	نقلة محمد مهدي الجواهري، نقلة المدعو سليماني، نقلة سعيد اليعربي	الأماكن، الشخوص، التأريخ في الشارقة 2007	تداخل البيئة العربية بالبيئة الفرنسية	تنويع قوى الابهار السردي

منشورات ملتقى الأفياء AlfYaa

خامسا: لغة اللاكتابة

الكتابة الأدبية تعتني بالتعبير الحروفي، ثم الكلمات، ثم الجمل، ثم العلائم والإشارات والدلائل، تحت اطار موجزات الاستعارات اللفظية والجملية والثيمية. بينما يفاجأنا الروائي جمعة اللامي بوظيفة أدبية غير كتابية تعتدُّ بالمظهر البصري لتقانات عديدة، منها:

1 ـ التسطير العنواني: إذ يضخم اللون الغامق لكلمات العنوان ويشيرزه بجوانب قولية وأرقام تؤدي أداء سرديا شبه مستقل مثلما جاء في (50) عنوانا تقريبا من بينها، ما جاء على الصفحات (11، 93، 135، 179، 231).

2 ـ الصور الفوتوغرافية: ولها ثلاثة أغراض أساسية هي (التقويم الأرشيفي لشخصية الكاتب كما جاء في الصفحة (13)، والصفحة (52).. والتقويم المديني لرحلات السارد كما هو الحال على الصفحة (95).. والتقويم الخاص بالفكر الأيديلوجي للكاتب، مثلما جاء على الصفحة (293). وما تلاها.

3 ـ اللوحات: ولها أهداف جمالية ودلالية وتأريخية، كما تم ترسيمه في الصفحات (16، 36، 44، 46، 57، 58، 63، 70، 103، 108، 110، 126، 173، 234، 246,251، 259، 267، 287، 288، 290، 291). 4 ـــــ الكتابة البصرية: وفيها تغدو الرقعة الكتابية لوحة لها مظهر تعبيري يوحي بوجود وردة أو قلب، مثلما حملته لنا الصفحة (280) يستهدف من خلالها التغطية على الشيفرات الجنسية والتأريخية المسكوت عنها.

5 ـ الوثائق: هي مصورات وثائقية حقيقية ومزيفة يستهدف بها إشاعة التضليل الروائي للحوادث الحقيقية المموهة للوقائع

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العصرية.. لربما يريد بها (كذلك) طمس الشيوع الظلامي للأفكار المنحرفة عند الناس التي تم تداولها ما بعد سنة 2003.. جيء بتلك الرقائق الوثائقية على الصفحات (10، 35، 257، 258).

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الثانية

أسطرة
الميتا ـ تاريخ فنياً

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

جملة فعل الاستقبال ظاهرياً، آتية حتماً، ملاصقة للفعل ومتقدمة عليه، نحو مستقبل ما يزال من غير الممكن الوصول إليه.

متاهة التبرؤ من القول الروائي، والغوص فيه حد إدانة الذات، تقصر الاهتمام عليه، ولا يتأخر عزم الراوي عن الإفاضة المشعّة لمحمولاته لرواية مخيم المواركة.

هي الرواية المتلبسة بآليتين للاشتغال الروائي، السرد والميتا سرد، والمنتمية فكرياً، إلى ميتا تاريخية، مجاورة لهما.

الرواية تصير متاهة لذيذة للحكايا ما قبل الأحداث، بعدم توقعها، وما بعد الأحداث ـ بتدويرها ـ حكمة وقولا ومحيطا، عرضا وفضحا، وإغماض !

يتحدث جابر خليفة جابر، كونه المؤلف الملحق بالرواية، فهي قبله، ويتحدث بأنه عالج خلل الفجوات، فلامس ماضي المواركة، وانتصف لأحداث تأريخ أساهم، مغيّراً بعض المتجهات لأغراض فنية، مبشرا بالنبوءة..

ساحة عرض الرواية مناحة متتالية على من عاشَ ومات ومن انتمى ومن اعتقدَ ومن كتبَ عما رأى. عن كل مجهول وموارى تحت طُلل التعتيم والمجهولية.

يحاول الكاتب التنصل من المسؤولية المباشرة للتدوين، تُرى لماذا؟ نرى أن رواية، مخيم المواركة، هي تمائم وأيقونات، صرائر وأحداث، مُدّعاتها تأريخ منسي في بلاد تنتمي ـ في أخلاقها ـ إلى أخلاق الفروسية والفرسان، لكنها تغمض أجفاناً ثقيلة على سنوات

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المواركة ذات المائتي عام من القتل والسبي وأفظع أنواع الانتهاك للعرض والمال والأنفس والعقائد.

لماذا التبرؤ إذاً؟

إن المؤلف للحكايا، عبر النت، ونقلاً عن حكايا المخيم، إنما يضع العُهدة لدى التسجيل، فكل شيء مضى، ولا حقوق للمتأخرين، الذين جاءوا بعد ألف سنة بدعوى حقوق الإنسان !!

لا حقوق لمن طُمِرت سفُنُهُ بعواصف البحار وغادر لغته وأصوله وثقافته،...ما له سوى أن يحكي، ويحكي،... لعل أحد سيبكي لأجله..

بعد ضيعة التأريخ الكبرى لمسلمي إسبانيا..

لماذا التبرؤ؟

أوجد التأريخ لنفسه مذلّة (الفكرة تتبع القوة)، وإن كانت الفكرة صائبة والقوّة خاطئة، بالنسبة للمسلمين الأوائل، والتوسع القديم كان فكرة مغامرين، المواركة الأجداد غامروا ووضعوا اليد على المفصل الضعيف للإسبان (التفرّق العرقي والديني)، وحين صار مفصل المواركة ضعيفاً لذات السبب، عُلِّقَ السيف برقابهم بأوج حملة إلغاء للوجود، حيث الإبادة الجماعية للمسلمين.

تبرأ جابر من تأريخية التوسع البدئي، ومن التنكيل الأخروي، ليحدث النقلة، إلى التصالح الإنساني، الذي يُراد له أن يُمحى من قبل القوى المضادة للسلام العالمي.

ما بين زمن الأحداث وزمن الكتابة زمن آخر لم يتطرق له أحد، إنه زمن العمى الثقيل، زمن ضياع هوية العرب والإسبان المسلمين، زمن تغلّب لغة الحديد والنار المتفوّقة على جدل الفَهم

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والكلام .. زمن فقدان العالم لمنطق التآخي بين صانعي عقائد القرون الوسطى ورعاتها.

يجوّز الكاتب لنفسه أن يمد بالذاكرة إلى قبو متاهة السرد ليؤسس لنفسه قيمة ذوقية مساندة لوعي فني متصل بصوغ روائي يغيّر الأشياء والأحداث كأنها تصيّرت ولم تحدث ! أو لكأنها حدثت دفعة واحدة والى الأبد. النقلة هذه تحولات للروي، الذي خوّل المدوّن أن يؤرخ ما يحس به (المفتقد هناك ـه، وهنا ـه) !

هذا التخويل بالتصرّف في نسج الإرث، والوله بالذات العُليا، على وفق مبادئ الإسلام، سيحيّر اختيارات القارئ بين آليات الأيديولوجيا، وفخاخ التعميم الثقافي، من جهة، ومنسوجات اللغة الروائية بتشظيتها للمروي والمتوقع منه، والمؤول التداولي. بالطبع سيسيران على مستوى واحد من تخويل الراوي في (أسطرة وتنميط قنوات تواصل الرواية).

النقلة الروائية فاعلية من ديناميك إنتاج الكم الاستعاري الحدسي واللوازم السردية للروي وقيم مقامات الصوغ التوليفي للدلالي:

(العرفاني والأسطري والميتاتأريخي والتوليف التأليفي والتقصيص الخليط).

أولاً: الكم الحدسي للاستعارة

قد يكون من المفيد تقسيم الحدس الاستعاري إلى:

- حدوسات كمية،
- حدوسات موهمة،
- حدوسات مادية،
- حدوسات جمالية،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أ ـ الحدوسات الكمية

هي عملية تخص المقدار الكمي للكثافة الاستعمالية لكل من، السرد والتعبير.

لعل هذه الكمية محكومة بالمقدار أولاً ثم الأداء النوعي ثانياً..

في الرواية:

14 شخصية + الراوي + المؤلف = 16.

40 نموذج لحالات القص.

نسبة الكثافة السردية هي 40 ÷ 16 = 2 / 5

حصة الشخصية الواحدة من نماذج السرد = أقل من 3 نماذج تقريباً.

تحتوي الرواية على34000 كلمة تقريباً.

تحتوي الكلمات على 1422 فعلاً سردياً.

تتحمل الأفعال استعارات حدسية مساوية لعددها = 1422 استعارة حدسية.

1422استعارة = 1422 حدثاً.

ستكون حصة كل شخصية من الاستعارات: 1422 ÷ 16 = 89 تقريباً.

حصة كل حادثة من الكلمات = 24 تقريباً.

تلك السياحة الأولية التي أنتجت الكم المتكاثر من الحدوسات الإحصائية تراهن على سعة مساحة الروي، ومن الناحية العقلانية يمكن القول:

أن الكثافة السردية التي تضاهي الكثافة الفعائلية هي منغّم فكري

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يحيل إلى سعة التَفَكُر والتنوع الاستعاري وتكاتف الجدل الضمني للحوادث.

تأتي الاستعارة أصلا من الأدبية الكمية المثبتة أعلاه.

الضخامة العددية دليل أحالي على أن الاستعمال اللغوي متّسق في توافقه الكمي مع مجريات السرد الكمية أحداثاً وأفعالاً..

في التطبيق العملي سنأخذ مشهداً نحاول أن نشكّل بنتائجه بعض قوانين استعمالية ـ كمشروع لرؤى فنية مقترحة:

[ثماني أو تسع مرات غيّرنا مكان المخيم، وكان تعبنا لذيذاً، وقد أدركنا متأخرين أن الدكتور رودميرو أراد لتنقلاتنا أن تحاكي حالات الطرد المختلفة، وللاقتراب أكثر من مشهد البحر عبرنا بالقوارب نهر شنهيل ونهر حيدرة، وعمل الجميع بالمجاديف، صدّقني لقد تم إلقاء إثنين منّا في الماء وهم في دهشة وغضب، لكن المخيم كلّه أدرك السر لهذا، قدر الكثير من المواركة أن يلقوا في البحر][1].

خلاصة إحصائية

الكلمات = 62

الأفعال =11، ضمنها

أفعال سردية = 6، ضمنها

فعلان استعاريان = 2

النظام الكمي:

---

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، دار فضاءات، الأردن 2012، ط2، ص 19

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ كل فعل سردي / أنتج / أقل من فعلين نحويين .

ـ كل فعل استعاري / أنتج / 3أفعال سردية.

القانون المفترض للحدس الاستعاري التدويني:

ـ كلما زادت الكلمات زادت الأفعال النحوية.

ـ كلما زادت الأفعال النحوية زادت الأفعال السردية.

ـ كلما زادت أفعال السرد زادت أفعال الاستعارة.

التخمين الاستعاري الكمي:

- تحاكي حالات الطرد / هذا الفعل السردي الاستعاري يبدو بلا حدث حقيقي، لكنه استجلب إليه المخمنات الحوادثية الآتية:

ـ توجد 40 حالة طرد، بعدد حكايات الجمل السردية لنماذج قص الرواية كلها.

ـ حالات الطرد متنوعة مثل الإبعاد عن البلاد، والإبعاد في السجون.

ـ حالات الطرد تماهي الإبعاد عن الحياة، وعن الأملاك.

ـ حالات الطرد إبعاد عن حرية المعتقد وعن السلم والأمن البشري.

ـ حالات الطرد انتقال بيئي وجغرافي عن مكان النشأة والأصل.

- تمَّ إلقاء اثنين منّا في البحر / هذا الفعل السردي الاستعاري يستجلب له الحدوسات الآتية:

ـ وجود عقاب عنصري بالغرق.

ـ اضطهاد جسدي بالتعذيب.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ استنكاف من الصحبة في العمل البحري.
ـ إلغاء الآخر بالتغييب بالمجاهيل القهرية.
ـ مزاولة التنافس بالعمل والتخلص من المنافسين بالموت المجاني، الجماعي أحياناً.

قوانين محتملة أُخرى:

ـ لو أن كل 62 كلمة احتوت فعلين استعاريين مخمّنين فسيصير في الرواية 1092 استعارة.
ـ أن كل استعارة استجذبت (5) أفعال استعارية مخمّنة لسوف يكون في الرواية مخمّنات كمية تصل إلى 5460 مخمّن استعاري..

الفهم الكمي للحدوسات / أن المخمن الاستعاري يعطي للفعائل الاستعارية نصوصاً تخص الفهم بكمية مقدارها خمسة أضعاف مظهرها الخطاطي، وهذا قابل للزيادة بقدر كفاءة السرد والخزين المعرفي للكاتب والمتابع. وهو ما يعني ـ تخميناً ـ بأن القراءة الذكية تخلق من الرواية خمس روايات مبطِّنة للأصل، حينما تكون مشاهد الرواية مكثفة على الوجه المعروض آنفا.

ب ـ الحدوسات الموهمة

كثيراً ما ينشغل ذهن المنتجين والقرّاء بسؤال (كيف تنقل الحوادثُ والوقائعُ الفنية قرينتَها الحوادثَ والوقائعَ الحقيقيةَ؟).

على مثل هذا السؤال يُصمم ـ أحياناً ـ المبتدأ الافتتاحي للدراسات والإبداعات النصية الروائية، أي أن الكثير من الدراسات والأعمال تتقدم بالمحتوى:

مماهاة الحادثة الروائية مع الحادثة التأريخية.

بدورنا نريد أن نزيد القضية تعقيداً بالسؤال المتمّم، ما

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الاستعارات الموهمة التي تدمج الوقائع التأريخية بالوقائع الفنية؟ ثم ما هو مستوى الحدث الفني الذي يفيض عن تلك الاستعارات؟ لننظر /

[أربعون حبة أو قصاصة أو قصيصة لنقل أربعون جملة سرد مركزة وأزيد عرضت على المشاركين، ليقوم أحدهم أو أكثر بالانطلاق من أية جملة والتوسع فيها ضمن آفاق الخيال المنتمي إلى واقع كان معيشاً، وبمعنى آخر، بسط الواقع الموريسكي المتخيل ورسم مشاهده. وزّعها الدكتور رودميرو على جميع الخيام بعد أن جمعها منها، وقال لهم ليختر كل منّا جملة، جملتين، لا يهم، ولنعبّر عنها بحكاية.. ويمكن الاستعانة بأية وسيلة إبداعية، الشعر، أو الرسم، وحتى الموسيقى، الإبداع هو المبتغى وخصوبة الخيال.][1]

لنتفحص الجدول الآتي:

ت	الاستعارة	نوع الاستعارة
1	أربعون حبة أو قصاصة أو قصيصة، أربعون جملة سرد	تخيل إبداعي
2	عرضت على المشاركين	حدث واقعي
3	ليقوم أحدهم	حدث واقعي
4	يقوم بالانطلاق والتوسع	تخيل إبداعي
5	التوسع ضمن آفاق الخيال المنتمي لواقع	إبداع جامع للنوعين
6	الواقع كان معيشاً	حدث واقعي
7	الواقع بسط لواقع الموريسكي المتخيل	إبداع جامع للنوعين
8	وزعها الدكتور رودميرو على جميع الخيم	حدث واقعي
9	جمعها من الخيم	حدث واقعي
10	قال ليختر كل منّا جملة	تخيل إبداعي
11	لنعبّر بحكاية	إبداع جامع للنوعين
12	يمكن الاستعانة بأية وسيلة إبداعية	حدث واقعي
13	الإبداع هو المتبقي وخصوبة الخيال	إبداع جامع للنوعين

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص20

خلاصة:

مجموع الاستعارات 13 استعارة حدثية.

3 منها تخيل إبداعي.

6 منها أحداث واقعية.

4 منها إبداعات جامعة للنوعين .

ما المفيد في هذه الإحصاءات الكمية؟

نرى أنها تحدد ما هو واقعي وما هو خيالي من الاستعارات.

بمعنى أن 6 استعارات واقعية / تعادل/3 خيالية + 4 جامعة.

هنا ستحصل النتائج الآتية /

1 ـ كل استعارة لحادثة متخيلة هي حدوسات موهمة.

2 ـ كل استعارة واقعية هي حدوسات تأريخية مرحّلة.

3 ـ كل استعارة جامعة هي حدوسات فنية عابرة لكل من الواقعي والمتخيل، نحو الكُهاني، الذي هو معبّر عن السبك الاستعاري الموهم.

4 ـ أن الاستعارة الواقعية (التأريخية)، والمتخيلة (الإبداعية)، والجامعة للنوعين هي مراتب لمستويات الفهم بمعزل عن الكفاءة أو الجودة اللغوية.

5 ـ الدمج الاستعاري يأخذ بالواقع نحو المتخيل، وبالمتخيل نحو متعة القراءة، وبمتعة القراءة نحو التخمين الموهم والحقيقي والحدسي كمياً ودلالياً.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ج ـ الاستعارات الكمية

لعل المكان والحركة والسكون، بمماهاة مع الزمان، تصعّد دراما وتائر السرد، وسيكون من الملائم أن نؤشر الأدوات المادية المسهمة في صنع الاستعارات القولية للعمل الروائي.

من الممكن عدّها (أي الاستعارات) مكوناً أساسياً لقوى ماديات الوجود الحقيقي، أو الصور المتخيلة عن الوجود المادي.

لعلنا سنقر بأن الأدوات الاستعارية المادية هي صناعة روائية.

لننظر:

[أقلعت سفن كولمبس بعد أشهر من دخول الجيوش الكاثوليكية لغرناطة، وكان حامد قد لاحظ فرح كولمبس وكارمن بهزيمة الأندلسيين، لكنه لم يبد لهما شيئاً، ولم يبح لزوجته بسرّه، والتي لم تكن تعرف شيئاً عن الموريسكيين ولا عمّا يتعرّضون له، أبحر كولمبس ومعه خوان رودريغو وكارمن، وشاءت الأقدار والخبرة بالبحار أن يكون الملاح الأندلسي حامد المسمى خوان رودريغو، هو أول من يرى الأرض الجديدة، لذلك ـ تقول خيمة أشبيلية ـ أقام الإسبان تمثالاً لحامد في أشبيلية تكريماً له، قريباً من مكان الحمّام الذي شيده خلال حياته ودفن في زاوية منه تجاه شرق الكعبة شرقاً، كما أوصى إبنته قمرين، وأوصاها بإخفاء معالم القبر ومن بعده تولّت قمرين إدارة الحمّام حتى أُغلق وهُدم][1].

يحتوي المشهد على 37 مسمى مادياً. تنماز الأسماء بما يأتي:

ـ جميع المسميات قابلة للمس والمسك.

ـ لها جميعاً مشعات بيانية متبادلة تجعلها مكونات استعارية.

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص91

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ الاستعارات الفائضة عن المسميات البشرية لها هيمنة واضحة بالقياس إلى غيرها، وتتوزع الاستعارات المادية على الوجه الآتي:

المسميات البشرية:

المكونة للاستعارات الكمية هي (كولمبس، حامد، كولمبس، كارمن، الأندلسيين، الزوجة، الموريسكيين، كولمبس، خوان، رودريغو، كارمن، حامد، خوان، رودريغو، الإسبان، حامد، الإبن، قمرين، قمرين) = 19 مسمى لها هيمنة.

المسميات المتصفة بالمادية:

هي (جيوش، البحار، الملاح، الأرض الجديدة، خيمة، تمثالاً، زاوية، الحمّام) = 8، تقع في المرتبة الثانية.

مسميات الأماكن والشواخص:

هي (غرناطة، إشبيلية، إشبيلية، الكعبة، القبر) = 5، تقع في المرتبة الثالثة.

مسميات مكونات الاستعارات اللاسردية:

هي (سفن، شيئاً، شيئاً، مكان، معالم) = 5، تقع في المرتبة الثالثة.

النموذج الإحصائي (الكمي) المتقدم من مكونات الاستعارات يعطي فهماً مفاده:

1 ـ ليس من مهمة الاستعارات أن تعطي علائق دلالية مباشرة.

2 ـ الاستعارات اللاسردية ليست بلا فائدة فهي مكمل أساسي لا يمكن الاستغناء عنه.

3 ـ إن الهيمنة لمكونات الاستعارات البشرية تعني أن الانحياز

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لقضايا البشر له الأولوية والشمولية في العمل الإبداعي للتدوين الروائي.

4 ـ وجود مكونات الاستعارات الواصفة للأدوات والمدونة للأسماء والمستثمرة لمشعات دلالة المدن والأماكن والشواخص، تعمق الجذر الميثولوجي في العمل لإقامة تشكل للميتاتأريخي.

5 ـ أن العلائق الاستعارية بمجملها العددي الـ (37) مسماً هي كائنات روائية تمزج الواقعي مع المتخيل لصالح الصوغ الاسترجاعي بموصّل قصصي موهم وحدسي.

د ـ حدوسات جمال اللغة بذاتها

هذه الحدوسات لا محددات لها فهي توأمة بين اللغة كلفظ، والرؤى كغاية، وبحسب هذا، يكون للجملة والكلمة (من خلالها) أكثر من لفظ وأكثر من حركة، كما أن التوقف والسكون هما عاملان مضافان لفهمي (اللفظ والرؤى).

تُرى كيف يكون العمل المشترك الذي يصوغ دلالة الاستعارات الكمية ذوات الأصل الحدسي؟

لننظر المشهد الآتي في ص56، وص57 من رواية مخيم المواركة:

[كانت رسائل عمار أشبيليو ترد إلى بريدي ولا أردّ عليها إلّا بإيجاز، ليس عندي ما أقوله سوى حثّه على إكمال حكايات المخيم، مخيم المواركة المقام جنوب الأندلس بين غرناطة وإشبيلية، تصفحت الأنترنيت والمواقع التي أرتادها بحثاً عن خبر عن المخيّم أو أي إعلان عنه أو معلومة فلم أجد أي ذكر، ربما أخفوا أخباره لكي لا يعكّر صفوهم أحد، كتموا أخبار المخيم، لكن لماذا التكتم؟

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أجاب عمار:

ـ الغياب والتواري عن أنظار التأريخ حال لازم المواركة وما حلَّ بهم، تأريخهم مسكوت عنه، يبدو لي أن هذا هو المبرر الفني لإخفاء أخبار المخيم وتغييب فعالياته، وربما كان في هذا التكتم احتجاج منهم على إهمال الآخرين لما حلّ بهم من مآسٍ.. لنقل أن فكرة المخيم هي اختلاق أندلس مصغّرة، أندلس الموريسكيين في القرن السادس عشر وما تلاه، إعادة تمثيلها على خشبة مسرح، يمثلها هذا المخيم..

اقرأ معي هذه القصاصة:

المارانوش الذين اعتذر خوان كارلوس منهم،

كانوا يهوداً

والمواركة الذين نسيتهم حتى مدارسنا،

كانوا مواركة ....

اقرأ معي وأعد قراءاتك كلها، كلنا يحتاج لإعادة قراءته للتأريخ وحقائقه، كلنا] ـ اللفظ: يتقيد بالإملاء والقواعد والصوت، وهي عناصر عاملة في تصيير المشهد، ولا أهمية تأويلية أو بلاغية لها، عدا كونها مؤهلات للكتابة الصحيحة .

حركات القول: منها التوقف، ومنها التواصل، ومنها ـ توصيف العلامات، ومنها تراتب البناء، وهي محفّزة لخطوات التأويل اللاحق بالإنشاء.

علامات البناء: هي حركات أواخر لجميع الكلمات المصاغة جملاً، وقيمتها أساساً في كونها محددات عامة وشائعة، مهمتها الضبط الإملائي والنحوي، وأهم دلالاتها، التوجيه إلى ضبط التلفظ

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ضـمن جملتـه وغايتـه، وهـي الأخـرى لا تحظـى بأهميـة كبيـرة كعناصر دلالية في البناء القولي.

أدوات التوصيف العلائمي: إنها الأدوات التي تعطي للمعلومة أهمية خاصة، وقد وردت في المشهد ضمن جمل النص على وفق الآتي:

- الفارزة بعد جملة، ليس عندي ما أقوله.
- الفارزة بعد جملة، فلم أجد أي ذكر.
- النقطتان المتراكبتان بعد جملة أجاب عمار.
- الفاصلة الابتدائية قبل جملة، الغياب والتواري عن أنظار التأريخ حال لازم المواركة.
- النقطتان الممتدتان بعد كلمات، لما حلّ بهم من مآسٍ.
- النقطتان المتراكبتان بعد جملة، اقرأ معي.
- القوسان المضاعفان قبل النص الشعري وبعده مع النقطتين قبل القوسين المضاعفين المنهيين للنص الشعري.
- علامتا التعجب والاستفهام الوحيدتان في المشهد.
- الفوارز الخمس الأخيرة للأسطر الأخيرة من المشهد المنصص.

تلك الأدوات العلامات لها وظيفة كنائية تتعلق بالتداول اللغوي للسرد، إضافة إلى قيمتها كعناصر مقيدة للتفسير، ووجودها يغني عن الخطابية الصوتية المباشرة كما أنها تحصر المعلومات بأن تتجه جهة اللّم والشد والاستمرار أينما وردت وبجميع صور الاستعمال الروائي علامة الفقرة الأخيرة للرواية، كونها منهية فقط.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

علائم التواصل: تلك تجعل تصاعد السرد نحو بُغى القص حتميّاً حتى لوكان مظهرها يوحي بالفصل أو التوقف.

لقد وردت في المشهد السابق على هيئة:

ـ الفارزة بعد جملة، لا أرد عليها إلّا بإيجاز.

ـ الفارزة بعد جملة، لكي لا يعكّر صفوهم أحد.

ـ الفارزتان قبل وبعد جملة، تأريخهم مسكوت عنه.

ـ الفارزتان قبل وبعد أندلس الموريسكيين في القرن السادس عشر وما تلاه.

ـ الفارزة بعد كلمة، مسرح.

ـ النقطتان بعد كلمتي، هذا المخيّم.

لهذه العلائم أهمية شكلية واتصالية كونها تشكل فتح التأويل على التشكل الجمالي الصوري البصري، والتداولي، بحسب ما نراها في السياقات الاستخدامية المتكررة للاشتغالات الأدبية الكثيرة.

علائم الفواصل: هي ست علائم بضمنها العلائم غير المشار إليها في ما سبق.

لها أهمية تخص التوقعات الملحقة بالمشهد حين إنجازه، تحيل إلى موحيات سرد لم يتم تدوينه، وكأنه مفاتيح للانفتاح الاستعاري على الكم اللامحدود من الدلائل.

حدوسات الرؤى: لعل أهم هذه الحدوسات تلك التي تصلح للتأويل الفكري الموازي للتبطين النغمي الموصل بين السطح والعمق للإنشاء التدويني.

يمكن الاستعانة بالجدول أدناه لتوضيح حدوسات الكم الاستعاري كرؤى تبطينية:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ت	المقطع الظاهر	المقابل المبطن
1	كانت رسائل عمار ترد إلي بكثرة	الرسائل كثيرة وغزيرة ومؤسية
2	لم أجد أي ذكر للمخيم	الباث محتفي بتأريخ المواركة ويعتب على العالم الذي لم يحتفي مثله بتأريخ المواركة
3	ربما أخفوا أخباره (لكي لا يعكر صفوهم أحد)	إن تأريخ المواركة هو الحقيقة التي تجاهلها الجميع تنصلاً من المسؤولية
4	فكرة المخيم هي اختلاق أندلس مصغرة	أن إسبانيا الأندلسية ستعود الى حاضر التقدم الجديد بالتآخي وجهود مفكريها
5	المارانوش يهودا والمواركة مواركة	إنصاف اليهود تحقق ولكن إنصاف المسلمين لم يتحقق
6	كلنا يحتاج إلى إعادة قراءاته للتأريخ	كلنا يجب أن يدرس ما تحقق من حقوق البشر تجاه الله والبشر عليهم

ثانياً: اللازمات السردية

اللازمة السردية، هكذا أُسمّي السرد حين يهدف إلى التنويع والتلميح وتضليل فعل القراءة. بشبيه التكرار المقصود، الذي يميل بالسرد نحو تحوّل درامي، صعوداً أو نزولاً.

لقد أحصيت (14) لازمة سردية منها مع العلم أن عددها أكثر من ذلك بكثير.

لتلك اللازمات المواصفات الآتية:

اللازمة (1) ـ النص:

[سنلتقي غداً إن شاء الله، أعترف بأني كسول في الكتابة من قبل والآن كسول في الطباعة أيضاً، لذا سأختصر، ولولا أني أُحبك أيها الموريسكي الذي لم أره، لما أتعبتُ نفسي، أنت تثير محبتي، إلى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لقاء آخر عبر النت طبعاً، وأعتذر عن كسلي][1].

النوع: لازمة ميتاسرد.

الهدف: يهدف المؤلف من وراء هذه اللازمة وضع القارئ أمام صدق فني عصري، ليقول، أن هناك تقييماً وتفهماً جديداً لمشاكل الموريسكيين عالمياً، بوساطة ثورة الاتصالات الجديدة.

اللازمة (2) ـ النص:

[المطرودون إلى البحر تسحلهم إليها، شمس فالنيسيا، تبقى في ثيابهم، سيتماوج البحر.. ثمة وهران في الأفق، والطريق إليها، سيغرق أيضاً، خلفهم، في نهر الوادي الكبير ـ ربما ـ ستغرق الأندلس][2].

النوع: الحكمة.

الهدف: تنميط السرد بواجهة استهلال نثري لاحدثي.

اللازمة (3) ـ النص:

[أن الأقفال، وهو عنوان القصاصة السردية، تثير عند القارئ إنثيالات شتى، منها السجن والمطاردة ومصادرة الحريات وتكميم الأفواه، ومنها أنها تعني هنا، القبض على الحمّامات وإلقاءها في السجن، تخيل حمامات بأبنيتها ومغاطسها وروادها ملقاة داخل الزنازين، تخيل ذلك، هذه قراءتي كشاعر، إما كلمة الحرير فقد أسرّفي أذني صديقي أمادو (يقصد الدكتور أحمد رودميرو) أن حروفها وصوتياتها قريبة من كلمة حرية بالعربي، وهذا يؤيد قراءتي، أن بستان الحرير وفقاً للعربية يعني بصورة ما السعي

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 10

[2] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 17

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

للتحرر من الأقفال بصناعتها القشتالية الثقيلة على القلب والمتقنة.. بستان الحرير ـ آميكو ـ هو عنوان لما نشرته الخيمة الثامنة انطلاقا من جملة (أقفال)][1].

النوع: إكمال روائي.

الهدف: تنويع التصاعد الدرامي للأحداث.

اللازمة (4) ـ النص:

[نهايات

لم تذكروا خاتمة الحكاية يا إخوة، لاشك أنها مؤلمة، هل مرّ انسحاب الموريسكي من صاحبته بلا عقاب؟ لا أظن، خاصة في ظروف كتلك، الغلبة فيها للمرأة، والانتقام لها متاح، ومع أن النهاية كما ذكرتم محتملة، لكني أرسم أكثر من نهاية مختلفة للقصة.

نهاية1، ص 24 من الرواية.

نهاية2، ص 25 من الرواية.

نهاية3، ص26 من الرواية.

نهاية4، ص26، ص27 من الرواية]

النوع: ختام يُغْني استمرار القص.

الهدف: التعميم التأريخي والفني للهم الاجتماعي الموريسكي.

اللازمة (5) ـ النص:

[لا أطيل عليك صديقي، لكنها تفاصيل ضرورية لتعرف كيف كنّا نمارس احتفالاتنا القصصية في المخيم.

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص22

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لنعد الآن إلى إكمال حكاية سوق القيصرية، وفقاً لما كتبته الخيمة الحمراء، خيمة غرناطة][1].

النوع: ميتاسردية.

الهدف: إيصال المعلومات التي تتحمل الصدق الفني والواقعي.

اللازمة (6) ـ النص:

[ملاحظتان لخيمة أشبيلية قيل أوردتها قبل الحكاية: ملاحظة أولى، كناري هي الإبنة البِكر لقمرين.. ولقمرين ولدان غيرها... هما حامد ... وأخوه الأصغر عمار، ولد بعده بخمس سنوات.

ملاحظة ثانية، ذكرنا هذه التفاصيل لكي لا يزعم آخرون انتساب قمرين إليهم كما حصل مع كاسياس، هذا السبب الأول، والثاني كي يميز القارئ بين كناري بنت قمرين التي سيتداخل اسمها مع كناري أخرى، لكن من نوع آخر][2].

النوع: تهميش المتن.

الهدف: وضع التأريخ باختبار الوثيقة المموهة الموازية له.

اللازمة (7) ـ النص:

[أرى أنني كتبت لك الكثير، لكن، قبل أن أتركك، سأكشف لك عن جولة أخرى من التنافس بين إشبيلية وغرناطة، إذ أنهما مع الحكاية القادمة التي ابتدعتها خيمة غرناطة، ستشتركان في شخصية ثانية بعد خلافهما حول كريم كاسياس، باختصار قمرين هي موضع التنافس القادم][3].

---

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 61

[2] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 68، ص 69

[3] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 84

منشورات «ألف باء AlfYaa»

النوع: احتفائية تنافس.

الهدف: اختزال حوادث السرد وتمييز الشخوص.

اللازمة (8) ـ النص:

[هامش لتوضيح النص، تقول خيمة غرناطة، منع تربية الحمام على الموريسكيين يدل بوضوح على أن تربية الحمام في أشبيلية مصدره حي البيازين في غرناطة، إما نهاية بدر البشرات وليس نهايته، فقد ذكروا له عدة نهايات][1]. النوع: التداخل السردي.

الهدف: تنويع الحوادث وتجربة حرية النهايات.

اللازمة (9) ـ النص:

[دعني صديقي أخفف عنك، يا أخي ماذا أقول؟ أي تخفيف.. لنترك الأمر دون توصيف، دعني أنقل إليك جملة قصصية تُركت جانباً كغيرها لاحتدام الحكايات حول حمام قمرين، لكن الرسام الإسباني يحيى ثاباتيرو عرضها بأعلى يده حين تحدث الدكتور رودميرو عن الأهلّة والأقمار، ثم قال: هذا سبب كل تلك التسميات، التمسك الموريسكي بالهلال الأندلسي، كرد حضاري يقابل تغطرس قشتالة وسعيها لتنصيرهم بالصليب القشتالي][2].

النوع: رفع قوى السرد إلى مرتبة الفعل الاجتماعي الحضاري.

الهدف: استحضار تأريخ الصراع الجمالي بين السرد والرسم.

اللازمة (10) ـ النص:

[السلام عليكم، سأقص عليك اليوم ما نشرته خيمة مدريد تمهيداً على ما يبدو لمشروعهم الرئيس، كان على شكل تخطيط أولي له،

---

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 101

[2] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 104

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ولكن بلغة السرد لا الرسم..... يحيى المجريطي][1].

النوع: تمرين كتابي.

الهدف: التوافق المتبادل بين الفنون لخدمة المضمون.

اللازمة (11) ـ النص:

[كانوا يتطلعون

غدا ـ سيمتنعون عن الطعام سراً ـ أو بعد غد، ثلاثة رجال كانوا، وثلاثة صبيان، وطفلتين وكانوا ـ غرباً ـ يتطلعون، لرؤية الهلال، فلم يروا الخيول وهي تحط عليهم.. بعد يومين فقط، وشموا جباههم بالصليب، وفي عيد الميلاد أحرقوهم][2]. النوع: وضع ثيمة المتن شعار كشفي للاستهلال.

الهدف: تداعي مضمور الشكوى والنواح لندب الماضي ببصيرة الصيام.

اللازمة (12) ـ النص:

[كتب ضيف إسباني هذا الهامش:

هنارس هي المدينة التي يقول سرفانتس ـ مؤلف دون كيخوتة ـ أنه ولد فيها ويفاخر دائما بمكتبتها التي أنشأها الكاردينال زمينز المشهور بإبادته للموريسكيين عبر محاكم التفتيش وغيرها .

وكان حامد قلقاً دائماً من ضياع قصصه، ويضايقه كثيراً أنه لم يكن يستطيع نشر أكثرها لكي لا تسبب له مشاكل كما حدث مع قصة (الكوندي دي ليريا) لذلك كان يرسل نسخة من كل قصة ينجزها إلى أخيه ويوصيه بنشرها إذا سمحت الظروف بذلك، وقد

---

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 110

[2] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 122

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أنجز في أيامه الأخيرة قصة جميلة نصحته بعدم نشرها][1].

النوع: تناص مع دون كيخوتة.

الهدف: تمكين التراث المشترك من توحيد الثقافة المشتركة على أسس الحرية والسلام.

اللازمة (13) ـ النص:

[مداخلة بلا إسم: لم يأت بدر للبرتغال ولا محمد حفيد علي الخير، ولم يسمع عنهما أحد، فقد قيل إنهما غرقا في البحر، وقيل أيضاً أن قراصنة إسبان أسروهما، قتلوهما أو رموهما في البحر][2].

النوع: إخفاء وتجهيل سردي وتداولي.

الهدف: بث المآسي بطريقة إضمار الراوي وإعلان المروية.

اللازمة (14) ـ النص:

[شاعت نسائم السلام في المخيم وعمَّ التسامح مع ما عرض من مشاهد وحكايات ورا ح الجميع مواركة وإسبان، قشتاليون وكتالونيون وبشكنس وأندلسيون، بعضهم يهنئ بعضاً على نجاح المخيم، ووسط هذه المشاعر الطيبة وزعت آخر المشاركات التي لملمت الحكاية، حكاية قمرين، أم الحكايات، وكان لخيمة العدوة المغربية، وفاء لأهلها، جعلوها مسكاً للحكاية][3].

النوع: تناص التناص.

الهدف: وضع المرويات العراقية بموضع المرويات العالمية لإقامة حوار حضاري.

---

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 146

[2] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 157

[3] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 166

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تلك هي مواضع اللازمات ذوات الفعل السردي، التي يتكرر أسلوب بثها، وطريقة احتوائها لشخوص وأحداث المدونة، عرضاً وغرضاً.

ثمة ملاحظات مكمِّلة، تُعْلِمُنا عن المشترك في استثمارها، منها:

أ ـ السرد:

ـ جميع تلك اللازمات تقوم بفعل تصعيد السرد، حتى في حالة إرجاعه إلى الماضي، فالهدف هو توافق الماضي مع الحاضر باتجاه التحذير من عودة الاضطهاد في المستقبل.

ـ جميع اللازمات تستقل بفعائلها، لكنها تتجاور مع فعائل التأريخ بصورة غير مباشرة.

ـ اللازمات بضروب قولها تستحصل دلائلها الخاصة وتستجذب قُرّاءها لذاتها ولمروياتها.

ـ من مظاهرها الكتابية التكرار الكلي أو الجزئي بما يشبه الترنيمة الحزينة للغنوة الفطرية.

ب ـ المثاقفة:

ـ اللازمات تحيل إلى نوع معين من الثقافة الخليطة، منها ما هو إسلامي، ومنها ما هو مسيحي، ومنها ما هو سلطوي سلطاني، ومنها ما هو سياسي اجتماعي.

ـ جُل هذه اللازمات تعني بالمظهر الفلكلوري لكلا الجانبين، السردي، والاجتماعي، لما يخص، القول والمعتقد والملابس والسلوك.

ـ تقيم اللازمات نمطاً من حواضن ـ شبه حقيقية ـ لخُلُق الفروسية والصبر والإخاء بين البشر.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ تمثل اللازمات تجسيم التعاون الحكائي للقضايا الثقافية الكبرى بالتلميح إلى جسور التواصل الاجتماعي الحديث كأدوات وعلاقات لإشاعة قيم السلم والأمن العالمي الذي يحقق شروط الحياة الكريمة للمواطن، بعيداً عن الجنادر والتعصب والسيطرة العرقية الأثنية والعقائدية .

ثالثاً: قيم المقامات

الرواية تنمو من خلال أساس تشكل القيم الفنية والأدائية بعدّها مقامات دلالية. ولأجل ذلك سأشير إلى أربع وسائل لهذه المقامات:

أ ـ العرفانية

إن التمسك بقيمة المعنى الأخلاقي للسرد باتجاهاته المزدوجة يحيل إلى الثيمة الفكرية التي تتمسك بالقدرية والمثالية والبطولة والحفاظ على المبدأ..

تلك آليات عرفانية كلها.. مثالها المشد الآتي:

[قبل أيام ضربوا ميرينا الصغيرة (اسمها الأندلسي، مهدية) فاعترفت لهم بأن أباها وأمها كانا يغلقان عليهما الحجرة ويقرآن، وخطأ أهلها أنهم تركوا ابنتهم ميرينا تعرف أنهم يقرأون القرآن،... كانت بنتاً صغيرة وناعمة، ضربوها بعنف فخافت وقالت لهم كل شيء..] [1].

ب ـ الأسطرة

نمط يستحصل من الحوادث التأريخية ليسن رؤى روائية ترحِّل

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص 34، ص 35

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التـأريخي إلـى الأسـطوري، بـلا راويـاً ظاهريـاً ولا مؤلفـاً مسـمى. والأسطورة تغدو شبه واقعية عندما تنبض بحياة التوجع، والإيغال في إدانة تأريخ الاعتداء على حرمات الأديان والبشر.. لننظر:

[كانت لارنكا وإبنتاها مع باستن والغرناطي وعياله، لكنهم كانوا إذا لمحـوا دوريـة مـن الجنـود أو فـرق الكنيسـة، يخبئـون، النسـاء والأطفال في الأحراج أو خلف الصخور، حدث هـذا مراراً حتـى بلغـوا الشـاطئ ومعهـم البضـائع وهـي التـي أبعـدت عـنهم الشـكوك طـوال الطريـق، ومـن هنـاك اكتـروا مركبـاً إلـى مليلـة علـى السـاحل المغربي..] [1]

ج ـ الميتا تاريخ

التـأريخ بحوادثـه السـردية يعـدُّ مـورداً مهمـاً مـن مـوارد السـرد الروائي، لكن أن يتحول إلى سرد بالكامل فذلك ما يمكن تسميته بالـ (ميتاتـأريخ) حيـث تجـري الحـوادث وكأنهـا تـأريخ، ويجـري السـرد وكأنـه قـص، والتـدوين يتحـرك بآليـة ميتاسـرد، وهـو مـا يغطـي ـ بالملء ـ مساحة جديدة من الروي يمزج أطراف الاشتغال التأريخي والروائي بفنية سبك واحدة. لننظر:

[بعد قتـال عنيـف خاضـه علـي العطـار فرَّ القشـتاليّون، وأسـرت المجموعـة التـي يقودهـا بـدر ثلاثـة مـنهم كـانوا جرحـى، فـرفض الإجهـاز علـيهم متـذكراً مـا نقلـه إليـه أبـوه مـن تعـاليم المسـلمين لجنــودهم، لا تقطعــوا شــجرة، ولا تقتلــوا امــرأة ولا طفــلاً ولا جريحاً][2].

[1] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص67

[2] جابر خليفة جابر، رواية مخيم المواركة، مصدر سابق، ص102

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

د ـ التوليف

عملية الرصف والتأليف بين المصوغات المتباينة الاتجاهات هو ما يشكل طبيعة طاغية إلى حد (ما) في توليفة الرواية من المبتدأ حتى المنتهى، فمثلاً:

ـ يوجد توليف بحسب الرواة (المؤلف، عمار الحفيد، عمار الجد، حامد) وغيرهم . ـ توليف الأحداث التي لا تتقارب مطلقاً في طبيعتها، حتى التي يُعاد بناؤها، تستمر في التركيب التوليفي تصاعدياً ودائماً إلى النهاية، مثلما هي النهايات المتباينة للكثير من الحكايات.

ـ توليف التسجيل، حيث يتم تنميط السرد بما يشبه الأرشفة بوسائل عديدة أهمها شبكات النت التي تديم السرد بالوثائق المموهة للأحداث، والرسوم والمعارض والمخيمات والسلوكيات الاستذكارية.

ـ توليف الشعر، خاصة النصوص في الصفحات الأخيرة من الرواية.

ـ توليف القص، الذي مارسه الروائي بدرجة تكاد أن تكون مفرطة، ولأغراض شتى، وقد شمل أنواع التقديم، وأنواع العُقَد، وأنواع النهايات.

هذه الرواية وضعت تقاليد الروي الروائي بامتحان عصري ذلك هو الخلط المتكاثر للأشكال السردية وكيفية الإبقاء على هوية (نوع الرواية)، فقد تعددت أساليب الروي والحكي والسرد المونولوجي والوثائقي، ثم أُدخلت آلية التنميط التنغيمي (اللازمات)، بالإضافة إلى اللعب على الكثير من مراهنات الميتاسرد والميتاتأريخ، مع هذا حافظت الرواية على هوية نوعها السردي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثالثة

شعبية
تفتت الممالك الهالكة[1]

منشورات «ألف باء AlfYaa»

[1] عباس لطيف، رواية رماد الممالك، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من النادر أن يكون التناص رواية بقدّام رواية، كما ليس من الآثار الكبيرة ما يصير روياً مذاباً بحبائل مضمرات الشخوص المتقمصة للأقنعة، مثلما تفيض به رواية رماد الممالك للروائي عباس لطيف.

السرد ذاته يأخذ بالتغير على وفق مستويات نسيج التناصات البيئية والبنية الاستعمالية، والمآثر الجمالية. ويمكن أن نجس حقيقة أخرى هي:

أن مهمة التوزيع الجمالي تستوعب كلاً من الراوي الأسطوري والراوي التأريخي والراوي العصري، بطريقة مبرمجة، كأنما بحالة أمثولة حسابية.

سنلاحق الرواية على وفق الآتي:

أولاً: تفتيت أثر سيرتي الذات

" إن نظرية الحق الطبيعي والثنائية الديكارتية اللتان لم تعدا مقبولتين، اكتملتا في اتجاه آخر هو ؛ أن الفرد نفسه كذات يوفق بين الرغبة والمعرفة، معرفة الغير دون أن يغريه إغواء المطابقة بينهما، تلك المطابقة التي تختزل أنا المتكلم إلى نقيضها، هو/ الأنا "[1].

الذات هذه في ائتلافها مع غيرها تكوّن نموذجاً جديداً من التواصل الحضاري المبني على توسيع جذور المعرفة ومن ثم (لم)

---

[1] آلان تورين، نقد الحداثة، ت. أنور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، الكويت 1997، ص293

منشورات «ألف باء AlfYaa»

مباغي فضيلة الفكر إلى بعضها ضمن اشتراطات فنية خاصة.

هذه الذات متحررة، هنا في عمل رواية رماد الممالك[1]، إذ تعمد إلى تحقيق مستويات تناصية، ليست فردية تماماً، وليست جماعية تماماً، جديرة بالتيقن من موئلياتها، مثل تصيير القناع، ومنه إلى التماهي، ومنه إلى الائتلاف، ومنه إلى التجاور، ثم الاندماج الكلي لجزئي الروي الأسطوري والمعاصر. تُرى كيف يجري ذلك؟

أ ـ مقومات فعل التناص

أن الذات في رواية رماد الممالك لعباس لطيف قد تساوقت مع فعل التناص كونه يتوسل بالآتي:

1 ـ التهويل في الكلية

أن جملة التهويل ليست المبالغة والمباهاة بقدر ما هي جملة روائية اتخذت من تهويل أحداث الماضي كذريعة لتمثل أهوال الحاضر.

ولأن أطراف العصر التأريخي ما قبل المعاصر، هي الأطراف الأكثر تطرفاً ودموية، لذا جاءت الرواية بأطراف مماثلة في السياسة والمجتمع والاقتصاد والثقافة، بما يضلل التوازي بينها وبين العام 2003، قُبَيلهُ، وبُعَيدَهُ !

هذا الهول الكارثي، أُوجَدَ، لذاته مسرباً من نهاية العصر العباسي المتأخر حتى هذه اللحظة، حيث الظلم والظلام والخراب والاستبداد والضياع الإنساني، ذاته، بما فيه من مؤشرات مستلبة مضللة بشبه عيّاب !

[1] رماد الممالك، عباس لطيف، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة، 2006

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الرواية تتظاهر بزمن مضلل بين / 656هـ ـ 1427 هـ / وما هي إلّا فحوى ذاتين حضاريتين تتناصان في الحركة الاجتماعية والثقافية، لبلدان الشرق عموماً والعراق خصوصاً.

الرواية كما قلتُ، تناص لرواية بقدّام رواية موازية لها.

2 ـ التغير السردي

لكون الرواية مثالثة سردية بين الروائية التأريخية والروائية العصرية وروائية متوسطة بينهما، ولأن الروائية المتوسطة تجمع نوعي السرد، فسيكون السرد مرة تأريخياً ومرة معاصراً.

السرد التأريخي ينقصه التسجيل الزمني والتأصيل، وكذلك السرد المعاصر تنقصه بيئات عناصر الشخوص الحقيقية والأحداث المركبة، لذا فهما سردان مختلفان مؤتلفان من زوايا عدة.

ب ـ تخالف التوازي السردي

موضوعنا هذا نجده متمثلا بالمبادئ الآتية:

ـ السرد التأريخي يأخذ بأسطرة وتضخيم الحدث، بينما السرد المعاصر يأخذ بالتجريد المؤسي.

ـ السرد التاريخي يحيل القول إلى مأثرة نصيّة، السرد المعاصر يحيل القول إلى شبيه الدراما.

ـ السرد التاريخي يحيل الأحداث لأن تكون متواليات لمساوئ الحكم التسلطي، السرد المعاصر يميل بالأحداث لتصير مغيّرات للنمط الاجتماعي، لتحسين صورة السلوك المتحضر، قليل الأثر آنياً، شديد الأهمية لاحقاً.

ـ السرد الروائي العام يأخذ بالأُسلوبين دون أن يخل بطبيعة التضافر والاختلاف بينهما، بينما السرد الروائي يأخذ بذريعة تغير

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الشخوص ليغير بيئة النصوص، ومن ثم تبيىء طبيعة فهمها المتعدد.

ج ـ تآلف التوازي السردي

اني أرى رواية رماد المالك رواية درامية تتوازى ببعض زوايا التقارب مع الرواية التاريخية القرينة لها، وتنحو نحو تثبيت المبادئ الآتية:

+ كلتاهما يميل إلى تضخيم الحالات الفردية، الرواية التاريخية الموازية والرواية الدرامية القرينة.

+ كلتاهما يستوعبان مصاغة الذات المنكسرة.

+ كلتاهما يخالفان ـ بسلوك القول والعمل ـ ما توطّن عليه من سلوك المجتمع النفعي.

+ كلتاهما زاهدان بالنتائج والفواجع المترتبة على السلوك المثالي للأبطال، والتسليم بقدرية ما ستؤول إليه مقاومةُ الفساد والفردية في الحكم.

+ كلتاهما يسهمان في تشكل المظهر الفني لدلالة (لا أمل من وراء كل فعل)، مثلما هو حال الأنا الفردية، و، أنا / هو، الجماعية، للقاتلين والمقتولين، الظالمين والمظلومين.

ثانياً: تنامي قوى الروي

حين يبدأ الروائي بـ:

[أعرف أنك ترنو إلي وتتملى بسريرتي وكأنك جزء من جسدي على الرغم من المسافات المترامية التي تفصلني عنك[1].]

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص5

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثم يبدأ ثانية بالقول:

[أمضيت طفولتي في سامراء. [1]]

ثم يبدأ ثالثة بالقول:

[في خضم الصور والتداعيات لا أدري أياً منها أستحضر لكي يكون ومضة أستوقد بها تجلياتي حين أخلو بها مع نفسي. ـ رواية رماد الممالك، ص11]

ومعه ننتظر شيئا لم يبدأ، حتى نضطر للقبول بالبداية الجديدة على صفحة 28: [أمسكت الورقة المعطرة بأريج علوي وعيناي لا تكاد أن تفارقان هذا الطيف المفاجئ الذي بدأ يبتعد رويداً رويداً عن دائرة نظري عدتُ في تلك الليلة مزدحم الأفكار ومشتت الذهن حتى أنني لم أعرف عن أي الشعراء سأبحث وأكتب. [2]] فأن تلك البدايات المتغايرة تهجس لنا مبكراً ما ستؤول إليه متراكمات التدوين الغائرة في الذات الفردية والذات الجماعية وضخامة الرسائل التي تبلِّغ عنها قضاياها، وقد نفهم بعضها على الوجه الآتي:

ـ كلما زدنا في السعي للوصول إلى النهاية ستكون هذه النهاية بداية ليس إلّا، وهو ما يعظّم أو يحطّم حالة الإرباك التي يأتي بها الفعل الاجتماعي والسياسي بالروي ذي التسارع المتغير غير المنظور بسبب شاعرية الراوي في تسويغ المروية.

ـ وقد تكون الأجزاء الوسطى من أكثر الأجزاء إقناعاً وتنويعاً، بل وتشويقاً، من متبقيات النسيج، لما تحمله من إثارة درامية تقاطعاً

---

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص6

[2] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص28

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أو توافقاً، على سبيل المثال: (الصدام بين سناء زوجة منصور مع أهله، ضرب منصور لزوجته، حال تلقيه خبر الحمل الكاذب، موقف منصور من حادث مقتل هشام إبن أخته أنيسة المتربي عند سمية).

تلك وغيرها تنمو مع السرد على مستويي النص والمشهد، والتوالي الزمني والعرضي.

ـ يلاحظ على طبيعة السرد الخاص بالتناص، أن المتناصين طوروا أدواتهم لتصير أكثر دقة وبلاغة في العمق الدلالي للتعبير عن الحالات الحدثية، والحالات النفسية والفلسفية، والحالات السلوكية الاجتماعية، وكأن الشاعر قد كَبُرَ، والأمير قد نَضُجَ، والشواذ قد توسعوا.

ـ يكتسب النمو السردي للروي على مؤولات تناقضية وتضامنية تشمل الحكمة والبيئة والعمل السياسي.

ـ الفناء المتوقع للدولة وطمأنينة الناس صار موقفاً عدمياً مثلما موقف الانتحار الثوري للعبيد عند البير كامو.

ـ ثمة وجود بائن للتضخيم والتفخيم للعقلنة الاجتماعية، ظلت مثلما هي، في حالات كثيرة تعتمد على التضحية الفردية، والشجاعة الفردية، والشعرية المتفردة، ولسوف يعاد للأذهان القول المستخلص الآتي:

إن الأفراد هم الذوات الصائغة للعلائق على المستوى المصيري والإداري، سواء في بناء الدولة أو تهديم الدولة، بناء المجتمع المتماسك، أو تخريب علائق التماسك. ـ تبرز، كذلك، الحالة التقليدية لتشكل الكارثة، أي حكم الشواذ والمجرمين، وإمعانهم في التسلط وهدر هيبة الدين والدولة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثالثاً: فضاءات التضامم الرتبي

هذه تصنع قيمتها على أساس وجود نظام لفعل الشخوص يهيئ ويقوم بالحدث السردي والخبري على وفق الرتبة الوظيفة. فإذا قّسِم المشهد الروائي إلى وحدات، الشخوص الأبطال، ثم الشخوص الأساس، ثم الشخوص الثانويين، ثم الشخوص التغيبيين، فان الإشارات ستأخذ هذه الرتب ذاتها " وتتجزأ بتسلسل حر، من رئيسة إلى أساسية، ثم نادرة، ثم متفردة رتبية، ثم تداولية نفسية تسهم بتوزيع وحدات القص على التوالي الروائي " [1].

[قررتُ عدم النهوض من لذة الفراش لكن ضحكة أخّاذة ومغرية عطرت الأجواء الساكنة في البيت. كان الصوت الأنثوي الجميل يأتي من غرفة سمية... خجلي من سمية منعني لم أجد بدا من التصابر وفجأة جاءني صرير الباب، وامتزج صوت سمية بالصوت الملائكي بكلمات تنبئ بالتوديع. [2]]

لنحدد:

1 ـ غرفة أُخت الراوي، بطل القول والفعل، منصور، وفيها وعندها إحدى زائراتها من زبونات العمل الخاص بالخياطة، سمية تبرعت بثمن الخياطة للزبونة بسبب فقر الزبونة.

يمتد هذا الفضاء ليشمل حركة البيت ومكانته الاجتماعية، كما يتبين فيما بعد.

2 ـ الفضاء الخاص: يتمثل في العواطف والأجواء النفسية لكل من سمية والزبونة ومنصور.

3 ـ الظرف الهيئي: يتضمن صفتي الضحك الملائكي للزبونة،

---

[1] إسماعيل إبراهيم عبد، القصص نصّيات تداولية، مصدر سابق، ص132

[2] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص18 . ص18

منشورات «ألف باء AlfYaa»

والانشداد المتحمس لمنصور، إذ أن / الشخوص/ يترتبون ـ بحسب المشهد:

سمية تحتل المرتبة الأولى. منصور يتدبر المرتبة الثانية. وتحصل الزبونة على المرتبة الثالثة. ويمكن ترتيبهم حسب التضامن التدويني للرواية ليكون:

سمية، الفاعل البطل . منصور، الفاعل الأساس. الفواعل الثانويون، الأب والأم من سكان البيت.

إما الفاعلة التغيبية (الزبونة) فلم يذكر اسمها للدلالة على التجهيل والتغييب.

هذا الترتيب ليس خارجاً عن النظام الإشاري الذي يهيء العمل لفرائض جديدة من الروي إذ أن:

ـ سمية: ستمثل مثالية الجمال الأنثوي والاجتماعي والخلقي.

ـ منصور: سيمثل مثالية السلوك النفسي الهش، ومن ثم المغلوب على أمره، ومن ثم المولع بالخيبات.

ـ الزبونة: ستصير جزءاً من عُدة اجتماعية قاهرة وغادرة ومنحازة للقيم الجديدة على المستوى الاجتماعي والسوقي.

ـ ساكني البيت: سينضوون بمنظومة قوانين الإزاحة الإلغائية، وينزوون في النسيان مثلما يموت الماضي بموت صانعيه، الشائنين المبهجين.

- يلاحظ على المشهد المتقدم، أنه من الصُغار الحدثي الذي يعادل الصغار العرضي للمظهر الكتابي، لعل هذا التماثل أساسه، أن الراوي لا يريد أن يطرح أحداث مرويته بسرعة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

- الملاحظة الأخرى، أن هذا الترتيب قابل لأن ينقلب تماماً في مجريات المشاهد اللاحقة ليأخذ بالترتب الحر، إذ ستكون الزبونة، التي بلا إسم، سناء زوجة منصور، التي ستلعب دور البطولة لأكبر الأدوار وأهمها في نسيج الرواية وثيمتها، بعد المثالين المتناصين منصور وعبدالله ابن المعتز، من ثم تقع أوجع ضربة قهرية لسمية فتحيلها إلى أدنى رتبة اجتماعية (مجنونة) في الثلث الأخير من الرواية. كما سينزوي عالم الأسرة (أهل منصور) إلى فرقة ونسيان كامل، من ثم ستحتل أسرة سناء مكان الفواعل الأساسيين، وأهل منصور سينحشرون في مرتبة التغيبيين، فيصير منصور الفاعل الثانوي السلبي، وتبرز مرتبة ثانوية سلبية جديدة هي إلهام إبنة الشاعر مهدي ربيع. وبمقابلة متوازنة تقع أحداث تعادل ـ رتبياً ـ بين عائلتي منصور، ومهدي ربيع من حيث الدلالة والمصير، كما سيصير مصيرا سمية وإلهام رمزين مهمين لكونهما مماهاة مقاربة لأحداث العراق بعد عام 2006 /2007.

لنسعَ أن نرتب الهيكلية لفواعل المشهد كشريحة من شرائح العمل الروائي المتضامم، بعضه إلى بعض، لأداء مشهد (معقّد مبسط) متنام آخذ بالتطور اللاتعاقبي، عبر توزيع وحدات الروي القادمة.

رابعاً: توزيع وحدات المروية

كنتُ قد أشرتُ لنوعي الروي، الأسطوري والمعاصر، وأني لأرى التوزيع الجمالي لعناصر القص الروائي تستوعب الفعل العقلاني بطريقة البرمجة والتحرر الواعي من البرمجة اللتان تتحولان في الاشتغال إلى:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أ ـ برمجة التفكك الأسطوري

إن علاقة اللم الأولية هي في طرافة التناص المخيّمة على طاقة الروي الأسطوري المعاصر، إذ أن الرواية التأريخية هنا تسير بالخطى ذاتها التي للرواية المعاصرة، وحتى النهايتين لهما، فهما مأساويتان متقاربتا الأداء للمهمة الثقافية والأخلاقية والسياسية للمجتمع العراقي.

هذا اللم جاء بعد تلاؤم شخصيتي وحكايتي عبد الله ابن المعتز والشاعر التاجر منصور المنصور .

الأسطورة تأخذ أدواراً جديدة في رواية رماد الممالك، حيث هي لم لشتات الأخلاقيات والعلوم الاجتماعية والبحوث الأدبية، إضافة إلى اجتماع السياسة إلى الاقتصاد إلى السلوك السوقي.

اللم الشامل يُراد له أن يحتوي الميثولوجي في السياسي على وفق التقريب لأنظمة الاستبداد للقرون الوسطى والحديثة، مثلما وردت في الرواية.

لعل اللم المهم استهدف، أساساً، مصاغة الإرث من الحكمة والتعقل والخبرة والموعظة للمستقبل، لطرفي الرواية، للأثر التراثي، والمأثرة الروائية.

أما حالات التغاير التي تحيل إلى خلق التفكيك وتكييف العلاقات إلى وظائف جديدة فقد تمثلت في:

ـ انسلاخ الأب من القوة إلى الضعف، ثم إلى الموت، ثم إلى النسيان.

ـ انزواء الإبن من الشباب المتطلع المحب إلى الضلالة الفردية والحيرة ثم الحال الشبيهة بالجنون.

ـ تغير حال سمية من فتاة المثال الباهر للجمال إلى معتوهة شوارع.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ تغير الأخوات من شابات كسولات إلى أمهات طامعات.

ـ تغير أهل سناء (زوجة منصور) من حال الفقر إلى الغنى عن طريق الجريمة والسياسة.

- تلك مفتتات التفكك الروائي المقصود للأحداث الروائية المتسارعة التي نراها تستهدف تأشير الخلل:

(حكم أجنبي وفساد كامل، وبنية قوة محطمة، وإنسانية مهانة، ومعرفة وحضارة خائرة إلى تهاوٍ، وخلق وسلوكيات شائنة).

ب ـ برمجة العناصر الجمالية

يهتم هذا المتجه بالمستحكمات البلاغية والإبلاغية الشائعة مثل:

(الابتداع، الترتيب، التعبير، الإقناع، الإجناسية، الأسلوب).

تلك عناصر كمية ومجردة ومعنوية تسهم كلها في صوغ خاصية توزيعية بلاغية، لكن أكثرها تمييزاً لعملنا اثنتين هما، الابتداع، والأُسلوب.

لننظر ثم نتابع:

[سأظل مرهوناً بضياع يلفني من كل حدب وصوب أشعر بأنني وحيد أجر أذيال وحدتي غريب الغرباء ونديم الحزانى وقربان اليأس الطاعن بالبقاء وسط جمرة الشعر الذي كثر وقلّ الشعراء المغامر ضد نفسي وانسلاخي المعتنق وسواس الحلم الذي لا يأتي.][1]

1 ـ الابتداع المشهدي: يندرج في التفاصيل الآتية:

ـ احتواء المشهد على قضايا فلسفية في إبراز حالات الضياع

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص36

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والوحدة والغربة والندم والمغامرة.

- يتضافر المشهد مع حالات نفسية شبه ذاتية كالحزن والتأسي والشعور الشعري السوداوي.

- يتبع أسلوب التضخيم البلاغي والإبلاغي والقول المنغَّم ليعطي لنفسه نعتاً أسلوبياً خاصاً هو القول التراثي، لغاية التضليل القرائي.

- جمله برقية قصيرة ليس لها أغراض بعيدة عن مضامينها التوزيعية - المظهرية ولكن صياغاتها المضللة توحي بأكثر من حلة للمضاء القرائي.

- احتفاء المشهد بمشد غرائبي هو، كثرة الشعر وقلة الشعراء.

- ليس في المشهد خروقات نحوية، عدا تأويل بعض الصور مثل (المغامر ضد نفسي، و، انسلاخي المعتنق وسواس الحلم).

- جمله تنحت في جوهر قصدية اللغة الطبيعية، دون أن تضع ذلك كقانون.

2 - أسلوبية المشهد: تضمنت الأسلوبية في المقطع المنصص أعلاه كلاً من:

(صواب نحوية الأقوال. تبرير فلسفية الصوغ. تكثيف تركيبة المعنى. انفتاح دلالية القول. التأثيث الملائم لتواصلية التخاطب).

تلك اسْتُثْمِرَت لصالح قوى خالصة القيمة مجيرة لأجل تسويغ الاستعمال اللغوي الحديث (تداول القيمة = منفعة المعنى).

3 - التراتبية المشهدية: أخذت بمبدأين هما:

المبدأ الأول: التوالي الجُملي / الذي ليس فيه عمل كبير بسبب

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

طبيعة النحو العربي القائم على سكونية القواعد.

المبدأ الثاني: رتبية الاستعمال / الذي أعطى الدور الفاعل لصاحب القول، وأعطى للمدونة القولية الدور الثاني، أما القارئ فقد وُضِعَ في المرتبة الأخيرة بسبب الذاتية العالية لمشهد تقاطع دراما، الذات / الذات، فاعلة ومنفعلة!

أخذ هذا المنحى بالموضوعات الخطابية كالدوران حول محور الغواية الجنسية، والإمساك بجذوة الشعر والغلو في مآثر البوح والوجع والمغامرة بالمصائر ...الخ.

لماذا؟

الجواب هو: إن المدونة هي لعرض حال بدئيات ومقدمات لا يجوز لها أن تبوح بكل شيء دفعة واحدة، لئلا يصير العمل الروائي عملاً خبرياً متواصلاً بطريقة تقريرية.

4 ـ الإقناع: ليس لهذا المبدأ طريقة رصد دقيقة سوى الإحصاء، والكتابة بفهم جدولة القراءة، وهما ليسا سوى أدوات دراسية من الصعب الإمساك (بغيرهما) كحقائق تبرهن الواقعة كإقناع يقيني. لكن أساليب القراءة الخاصة (بالنت) ستكون قادرة على تحقيق درجة من الموضوعية للإقناع، ننتظر أن تتوفر فرصة القراءة الإلكترونية بصورة (شعبية) كي تدرس ظرف الإقناع بتأنٍ وموضوعية.

يمكن أن نشير إلى، أن إشكالية الإقناع الآن تتوقف على مناسبات الجوائز، وهي من أضيق وأضعف وسائل الإقناع كونها تخضع لظروف إعلامية وسوقية لا تبالي بالجودة ولا بالثراء الإنساني للمضمون، كما لا يهمها قدرة الأثر على البقاء والخلود. رواية رماد الممالك من بين الروايات التي تمتلك قدراً طيباً من الإقناع الذي يخص جودة التعبير والفعل الروائي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

5 ـ الإجناسية: ليس من إشكاليات البحوث والدراسات أن تؤشر ـ تماماً ـ الحدود الفاصلة أو العتبات الموصلة بين الأجناس، ولكن العرف الاستعمالي حدد شروط وقوانين النمط الإجناسي.

لو تتبعنا المشهد السابق فلن نجده قصة ولا رواية ولا شعراً، لكنه مفعم بالسرد، مشبع بتوقعات الروي واحتمالات التطور الحدثي مما يرشحه أن يكون مشهداً مفتوحاً على مجمل المرويات الحكائية المجاورة للرواية.

كذلك يحتوي المشهد على قانونين ـ مشدّين ـ لعبد الله ابن المعتز ومنصور الشاعر التاجر ـ تجعلانه متناً روائياً، وبوجود الراوي الأسطوري ووجود قيمة ثيمية محددة بشخوص معروفة تراثياً، هذان المشدان يربطان العمل بمرتكزات روي لا تحيد عن الزمانية كمراحل ولا عن تمظهر التجمهر الاجتماعي كروٍ، أنهما لا يحيدان عن الفعل والاتجاه الروائي.

خامساً: الاستشعار الذهني

يقول فيصل دراج في مجلة الكرمل، ينقله الدكتور فارس الرحاوي:

" كان جوهر الإنسان يقوم بمغامرة طليقة من مكان مألوف إلى موقع لم يكن يتوقعه، مغامرة قلقة يتمازج فيها النور والظلمة، في انتظار لحظة غير متوقعة تتلاشى فيها الظلمة حتى الانحسار الأخير " [1].

نريد هنا أن نقترح أسس فيصل دراج لتكون أطرافاً في منظومة الاستشعار الذهني كونه شعوراً مبكراً يسبق حدوث الحادثة.

---

[1] الرحاوي فارس عبد الله بدر ، الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، 201، ص211

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بما أن كل فكرة تولد أو ستولد هي خارجة أصلاً من مخفي (الظلمة الذهنية)، لذا ستكون مغامرة في لا متوقع حدوث الذي لا يحدث، تدركه الظلمة الذهنية ـ الاستشعار ـ قبل ضياء المظهور.

لننظر:

[بإمكان طائر القطرس الطيران عدة أيام بدون توقف .. حيث يغفو على جناحيه في أثناء تجواله من بحار استوائية إلى أخرى قطبية خلال رحلة البحث عن الطعام والأمان والإخلاص لعالم البحر..

الشعراء ملتصقون بالخيال والزهو كالتصاق طائر القطرس وحنينه للبحر.. من يتأمل هذه الطيور الدؤوبة والمستميتة يتعلم الكثير من التحمل والمكابدة التي يعانيها الكائن المتعالي وهو يحلّق عالياً تاركاً ما هو أرضي تحت جناحه وينظر دوماً من علياء ذاته الشفيفة كل شيء في طائر القطرس مغالى فيه ومتطرف.[1]]

لنتطرق أولاً إلى منحوت صورة ما قبل الظهور، كونها هي المغامرة الأولى. تُرى أية صورة، تلك التي ما تزال تحت مستوى (محاق) ما قبل الظهور؟ ما الذي يدل عليها؟ أرى أن المغامرة في الازدواج الذي لم يظهر في المشهد مباشرة، والذي تدل عليه علاقات:

ـ علاقة طائر القطرس بالطيران، تؤشر مغامرة حب الفرد أن يقلد الطير، وهي رغبة ومغامرة صارت من عجائب تأريخ العصور الوسطى.

ـ علاقة الطيران بالبحر، والتي كثيراً ما تثير الغرابة والصور التخييلية، وهي من أثارت وأنارت مدونات أثيرية، عالمية ومحلية، كبرى في التأريخ البشري كما هي حكايات ألف ليلة وليلة.

---

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص46 . ص 47

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ علاقة طائر القطرس بالكائن المتعال، إذ هي مؤشر غير مباشر لمغامرة تكاد تُصاغ فنياً للتنبؤ بما سيأتي من حوادث التأريخ البشري الذي سيسم، فيما بعد، الصراع الحضاري بين قوى الأخلاق المثالية، وقوى مؤلفات فعل الترويج السوقي.

ـ علائق العلياء الشفيفة وشفافية الشعر، المنظمة لمؤشرات المغامرة الأزلية للشعراء في محاولتهم لخلق عالم خال من عقد الاحتراب والخراب، عالم منسجم مسالم لفظاً وسلوكاً.

ـ علائق المغالاة في التطرف بين سلوك طائر القطرس والشاعر، وهي مغالاة في الحلم الأكبر للبشرية، في وجود إنسان مثالي يدرك المسؤولية الكلية ولا يأخذ ما ليس بحقه ولا يسمح بأخذ ما له حق فيه.. يحفظ حقوق الجميع دون مِنّة !

- العلائق الخمس هي منحوتات لصورة لم تتشكل بعد، لكن يمكن تصور هلامها، في ما بعد، كونها مغامرة العقل الأولى في خلق أرض زاهية بالعقول والأموال والشعر والسلام.
- هلامية الصورة، كمرحلة ثانية للانقلاب الموقعي للصورة، من كونها منحوتة لم تتشكل بعد إلاّ من باب التخمين، إلى صورة غير واضحة، قد تتغير أطرها وأطرافها لكنها تنتمي إلى ظلام الذهن المؤكد لتوليد ضياء الظهور، كمستشعر مسبق به، وهي ستحاول أن تتهيكل بدرجة وجود تجريدية (فكرة). سأحاول جس دلائل هذا الوجود في ملمس المسميات الآتية:

الطيران، التوقف، التجوال، البحث، الإخلاص، الزهو، الحنين، التحمل، المعاناة، التطرف.

هي مسميات ليس لها تجسيم مباشر، دلالاتها إكمالية، لكنها

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تتمتع بوجود يشبه تراكن الأفكار إلى بعضها للخروج من ظلمة الذهن إلى ضياء الاستشعار الذهني، ولو بتدابير " ذُهالية "!

- الواقعة المتصورة قبيل الكتابية، تلك تؤلب اللحظة لانتظار ذاهل لقرارات لا رجعة فيها، أهمها اختيار نوع وآليات التشكل اللفظي، ثم اختيار جو الكتابة، بعدها تأتي المرحلة المهمة، مرحلة انتقاء الحالة النفسية والجسدية في استعدادها لتنفيذ شرعة الكتابة.

أرى المشهد السابق ضحى بتلك الاستعدادات بسبب دربة الكاتب المتعددة الاهتمامات فقد جمع معلومات وإحصاءات وقوانين كتابية وبيانية ليوجد لنفسه استعداداً مبرمجاً مقصوداً، يتوافق مع المظهور الذي سيولد، موقفاً إياه على قرار كتابة الرواية، كتابة المشهد، الامتثال لنحوية الجملة الأدبية. هذه جزئيات كونت صورة مشهد مبرمج كلياً قبل تنفيذه.

أكاد أجزم على أن اختيار المشهد لم يدخل حقل الاختبار التجريبي، بل دخل قرار التنفيذ الكتابي وهو مكتمل الصورة والفكرة والنمط النوعي والأسلوب بدلائل الاستشعارات الذهنية للهلام بما صيّر الأسماء والعلائق والانقلابات الذاهلة كجملة كاملة التبشير كمعنى وظلال معنى.

- الواقعة الكتابية، أجدها في المشهد المتقدم قد استحكمت إلى خمسة قوانين هي:

ـ الاستحضار والتدرب على فعل الكتابة بمحاولة إعادة كتابة مسودات مخطوطة أو مخطط لها.

ـ الاحتفاظ بجدولة معلومات مساعدة عن حالة وطبيعة وسلوك طائر القطرس.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ إيجاد ـ مكتوب أولي ـ للصفات المشتركة بين طائر القطرس والإنسان.

ـ استحضار قضيتي عبدالله ابن المعتز ومنصور الشاعر التاجر، بصورة منفردة أولاً، ثم دمجهما لرغبة مسبقة مبيتة تماماً.

ـ استحضار ثم إدخال حوادث تأريخية حقيقية وحياتية حقيقية، إلى مشغل تخيلي يلائم بين الأحداث والفجوات الزمنية والتهويلية وسبائك المغامرة الأخيرة " مقتل عبد الله ابن المعتز، وجنون سمية، واختطاف إلهام، ودخول منصور مصح الأمراض النفسية والعقلية ".

- نبوءة الانتقال المتعدد والانحسار الأخير للظلمة، حيث أن كل فعل في الرواية هذه هو فعل إشاري. كل نبوءة للأفعال هي إشارة مسبقة.

لكن الذي يحدث في الكتابة، أن كل ما قبلها لن يكون مرصوداً، عليه فكل ما قبل الكتابة تخمينات في الانتقال من ظرف إلى ظرف، ومن زمن إلى آخر، أو انتقال من فكرة إلى فكرة أخرى.

الكتابة المهمة هي ما ينوجد فيوجد اللامتوقع، واللامحدود والمتمدد الحكائي والقولي، وغير هذا كثير.

بمعنى أن الكتابة هي الخروج الأمثل والأخير من تكهنات الأفكار غير المدونة. إذاً الكتابة صورة المتخيل، وصورة المُسْتَشْعَر بِهِ، ومن ثم هي صورة الضياء الذهني بتجلياته الكلية. ولأن الكتابة هي التجلي الأخير فأنها هنا مختزلة بالآتي:

(المشهد يريد أن يجعل النبوءة المستشعر بها ذهنياً ذُهالاً عن انغماس الشعراء في وجدهم وأمانيهم دونما الأخذ بعوامل وفواعل الصد الضدي، سياسياً اقتصادياً واجتماعياً).

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

سادساً: مؤطرات الحدود

في مضمار هذا التأطير يُنظر إلى أن توضع الصورة الكتابية (الجملة) في مصاف اللوحة الصافية البنى (الجمالية المترفعة) المتوافقة بنائياً في تركيب الدلالة، من سطح المدونة إلى عمقها، ثم إلى دلالته المتغيرة، على وفق حدود متممة لنمط يخص تسوير ـ تجديد التمدد الدلالي ـ تكون الجملة بمقتضاه موهمة، على الرغم من تسورها المعنوي، بموجب إشارات لاحقة.

مثل هذه الأُطُر تعتدُّ بتسويرات مساعدة تجعل من وعي القارئ مظلة لتغيير وتعدد صورة الواقعة الواحدة.

هذا التأطير، حين يُتِمُ ملء فرائض وجوده المادي سيغدو كأنه خارطة يتدرج بمتابعتها وعي القارئ للوصول إلى الإدراك الأهم.

وحين يكون المشهد الروائي هو الذي يقيم حدود التأطير ويشكل الجمل التسويرية (المحددة لتمدد المباغي) ضمن إطار حدود المباني الجُملية. سيكون ذلك مهاداً لكل قراءة تداولية، أو جمالية أو تهذيبية.

لنقسم مراحل الوعي بهذه الأطر إلى:

أ ـ مرحلة الوعي الأولية

لننظر:

[كانت سمية الكائن الوحيد الذي احتوى بوادر الخراب الزاحف بعد أن احتضنت ووجدت خلاصها بهشام أبن أنيسة الذي تحوّل إلى ابن حقيقي لها وبدت مناداته لها بكلمة أمي غير مستعارة.[1]]

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص112

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الجملة الابتدائية، كانت سمية الكائن الوحيد الذي احتوى بوادر الخراب.

الجملة اللاحقة، احتضنت هشام ابن أنيسة.

الجملة الثالثة، بدت مناداته لها بكلمة أمي غير مستعارة.

تلك هي جمل المشهد:

ـ ليس فيها أغلاط ولا أخطاء، لا نحوية ولا بلاغية.

ـ الجملة الأولى والثانية سرديتان.

ـ الجملة الثالثة إبلاغية.

يلاحظ، كفهم أولي لمنفذ الإطار، أن الإطار هنا حدد بشكل أساسي محيطاً للوضع النفسي لسمية، التي عوضت بأمومتها تبني هشام إبن أختها أنيسة، وأن كلمتي الخراب والاحتضان هما متصلتان من عمقهما، الخراب، إلى سطحهما، الاحتضان، كلاهما لا يتسور بمعنى ثابت دونما تتمات أخرى، وهما هكذا بلا تمدد ولا تغير ولا تبادل دلالي، بغير روابط جديدة.

قد تكون الجمل الأخرى اللاحقة أكثر تأهلاً للوعي الجديد.

ب ـ مرحلة الوعي المتوسطة

لننظر:

[كنتُ مطالباً بفعل ينهي الأزمة التي تكبر يوما بعد آخر فإن تظل تتفرج فأن الأزمة الصغيرة ستكبر مثل دوائر الماء حتى تصبح فتنة والفتنة من عادتها تلتهم الأخضر واليابس.. أرنو إليكَ وأنتَ تتمزق مثلي بين عشق النساء والتلذذ بالكبرياء.[1]]

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص113

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

فـي هـذه المرحلـة تتوضـح معـالم قضـايا جديـدة تخـص وعـي الشخصـية، الوسـيط المتوسـط للفهـم، حيـث أن الجمـل كلهـا تقريبـاً موهمة على الرغم من تسورها بحدود منطق منصـور وعبدالله ابـن المعتـز، كمـا أنهـا تتسـاند مـع تسـويرات أخـرى لاحقـة متصـلة أو متواصلة مع غيرها.

ـ جملتا الأساس هما:

كنتُ مطالباً بفعل ينهي الأزمة.

أرنو إليكَ وأنتَ تتمزق مثلي.

+ إن القولين لراوٍ واحد.

+ إن الجملتين لفاعل واحد.

+ إن الجملتين تهدفان إلى مبغى مضمر واحد.

+ إن الجملتين موهمتان على الرغم من قيدهما الدرامي والقولي (منصور).

+ هما جملتان تتحاوران في ذات واحدة فاعلة ومفعول بها، مقهورة وقادرة، لتحريك السرد من خلال التركيب الموهم.

+ يظهر أن القول يحتاج إلى أن يبوح بجملة عادية تخص مشكلة منصور مع زوجته سناء، ومن الطرف الآخر، هناك المضمر الآخر، وجود عبدالله ابن المعتز الشاعر العاشق المتكابر.

+ التسوير اللاحق سيأخذ بالمعنى المضمر الذي يحيل إلى أن الإشارات ـ سوابق / لواحق ـ تحاول وضع المشهد بمصاف الصفاء البنائي لممدد قول حيرة الشاعرين المستدل عليها في مضمر الوعي المتوسط للتأويل.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ج ـ مرحلة الوعي العظمى

لننظر:

[سأهذي هذه الليلة يا منصور يا سليل تجار الأقمشة. من أين تأتينا الحضارة وشفافية الشعر ونحن ننحر بعضنا بسكاكين همجية.. أتعرف أن الإمام يحيى قد جمع يوماً مستشاريه بعد أن تسلل الخراب والفقر والتخلف إلى البلاد وقال كيف الخروج من زوبعة التراجع والتخلف فتفتقت ذهنية أحد مستشاريه عن فكرة وجيهة فقال:

ـ يا مولاي لا أحد ينقذنا من التخلف سوى أن نحارب أكبر دولة في العالم نعم.. فيا مولاي نحن سنخسر المعركة بكل تأكيد وبنجاح ساحق سنقاوم ساعات أقل بكثير من الساعات والأيام التي نقضيها في الجدل والتفلسف لكننا بعد أن نندحر ستجد الدولة الكبرى نفسها في ورطة تأريخية وتجد لزاماً عليها إصلاح شأن البلاد وإقامة أود العباد بهذه الطريقة سنستورد الحضارة...على طبق من ذهب.[1]]

هذه المرحلة من الوعي محكومة بالعناصر الإنتاجية الأربعة، المتعة والمنفعة والتداول والتهذب التأثري.

تلك جميعاً متصلة بنوع ونمط المُحال الأساس، الشيفرة السياسية.

هذه العناصر تعمل متضافرة متداخلة.

التضافر يتم بالتشكل الدلالي العُمقي للفعل الجمالي، وهو ما ينطوي عليه المشهد بصورته الشاملة.

التفاصيل الفعّالة، وبطبيعتها المستقلة ـ كافتراض دراسي ـ تعمل

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص155 . ص 156

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بالطريقة الآتية:

- **المتعة:** تتسور بطرفي التمدد القولي للتأويل، والتقلص والتحدد المعنوي للقول.

في الحالة الأولى تتم المتعة باللغة الساهية المنفلتة من عقال المحددات بالغور عميقاً في الذاتية والعدمية والأريحية والاضطراب وأمثالها مما يخص مشاعر الشعراء، منصور، وعبد الله إبن المعتز، ومهدي ربيع. كما أن المتن السابق يكاد يكون ملهماً للحكي لا القص، ما يجعل بيانات المتعة تمدداً قولياً. أقصد أن الشاعر مهدي ربيع قد مدد القول الشعري ليصير قصاً، من ثم حكمة، من ثم جسرَ تواصلٍ للعبور إلى المنفعة.

- **المنفعة:** أسهم في التثبت منها المؤولات لكل من (الحضارة، شفافية الشعر، التورط التأريخي).
- **التداول:** سيكون آخذاً بقصة القاضي يحيى، ومصاغات فلسفته التي تتفرع إلى علوم جديدة في السياسة من خلال الأدب.

جمالية المتعة والنفع والتداول يستظلون بقيمة الإنتاج الفني من جوانبه المشهدية كقص أولاً، ثم كروي ثانياً، وثالثاً كعمل بشري له مستقبلون سيشاركون في تعميمه أو قبره، لأجل التوسل به لبناء نظام ثقافي خاص يجمع عصور التشتت إلى بعضها، ليُتَعَرَّفَ على أسباب الخلل الحضاري البشري، والتأريخي الروائي.

- **التهذب:** المشهد في تطوره الروائي، إنتاجياً، يجعل الراوي كعنصر للتأثير والتهذيب عن طريق المبادلة والحركة الاجتماعية والنصية، أثراً وتأثيراً... إنه ليس الكاتب، وليس

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

إبن المعتز، وليس منصوراً، إنما مهدي ربيع الذي يعدُّ من الهوامش الروائية المُدخلة في أهم متون التأثير (قوانين وأحكام القراءة).

سابعاً: توافق مكنونات السرد

الرواية مشاهد دلالية تواصلية بلغة خطاب متعدد العلاقات، ليس لها داخل نقي (إلّا مجازاً)، إذ ليس لّلغة بلاغة كاملة إنما بلاغة تتكامل بالتعاضد.

جوهر الرواية، أية رواية، بلاغة سرد، وفي رواية رماد الممالك تتحقق رباعية الغايات بطريقة الأبعاد الروائية الأربعة على الوجه الآتي:

أ ـ الجهات

في الرواية الشرق سامراء، وفي الغرب البصرة، وفي الشمالية ـ روائياـ منصور، وفي الجنوب الروائي عبد الله إبن المعتز، وفي دائرة المركز، مهدي ربيع وسمية وسناء، وفي ظهيرات الرواية العوائل:

(عائلة منصور، عائلة سناء، عائلة مهدي ربيع، أقارب مهدي ربيع، حاشية إبن المعتز والخليفة العباسي ونساء الحكام).

ب ـ الإخبار

يتضمنها العنوان والمتون، إذ أن العنوان يوجّه إلى مغزى يتناص مع فوضى الانتقالات الحضارية مثل، دويلات المدن قبل أوروك، دويلات المدن الجرمانية، دويلات الممالك قبل الحكم الفرعوني، دويلات المدن لآسيا والهند قبل وبعد التترية، دويلات

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مماليك مصر، دويلات الجزيرة قبيل الإسلام، دويلات قبيل سقوط الدولة العباسية، دويلات رماد المملكة العثمانية، ممالك العائلة قبل وبعد 2003 في العراق.

إما المتون فهي مدونات السرد التي أفاض بها القص الروائي في الصفحات (35، 36، 39، 47، 59، 74، 113، 160، 174، 182).

ج ـ المعيّنات

إنها عيانات الملموس وشبه الملموس الذي يتحرك منها إلى الجوهر اللغوي.

تلك، في المشهد، هي / الأقمشة، السكاكين، التخلف، الحضارة إنها عيانات لرفد حركة الروي بمتوزعات عقلانية تضبط إيقاعية علاقات تداول الخطاب ضمن تواصل المشهد الروائي.

د ـ الرقمية

هذه المفردة لصيقة المعرفة الجديدة وروافدها ـ كما يراها سعيد يقطين في كتابه النص المترابط، والتي عني بها:

إدخال فرائض الفهم التقني الإلكتروني إلى تصييغ العناصر المؤلفة للنص. أي إعادة الاعتبار إلى الآلة (الأجهزة التقنية الإلكترونية) كونها قناة الاتصال والتوصيل لجُل مكونات التخاطب البشري حالياً.

من المتوقع القريب أن تصير آليات النت بلاغات وإبلاغات سردية تمسك بيدها، فيما بعد، زمام المبادرة المعرفية المشكِّلة لروحية القراءة وروائية المسرودات كلها.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الروائية الجديدة ستجعل بلاغة السرد بلاغة خاصة في الإقناع والتأثير.

- الآن لنا أن ندعو القارئ ليحقق متعته الجمالية والنفعية والتداولية والتهذيبية، بقراءة حرة للمشهد الآتي:

[ركضتُ باتجاه العودة وطرقتُ الباب.. مرَّ الزمن ثقيلاً وأطل عليَّ من جديد وجه فضيلة المجدور وبادرتها كي أوقف لسانها البذيء:

ـ أين أُختي سميّة؟

تطلعت في وجهي مستنكرة واكتفت بعبارة واحدة ثم أغلقت الباب:

لقد رميناها بالشارع وتجدها في الزقاق القريب.

جن جنوني.... أطرق الأبواب باباً باباً بحثاً عنها... بعد ساعتين من الجنون والدوران وجدتها في بيت أدخلوها واعتنوا بها بحثاً عن الثواب كما أخبروني.. شكرتهم وأبلغتهم بأنها أُختي.... أدهشني منظرها وملابسها الممزقة وتغير شكلها فلقد ذهبت الرعاية الحانية التي كانت توليها إياها إلهام.

أخذتها معي إلى الفندق وبصعوبة بالغة أقنعتُ صاحب الفندق بمبيتها معي بعد أن أخبرته بأنها شقيقتي وفي الصباح سأجد حلاً..

لم أنم تلك الليلة حتى سمعتُ آذان الصباح فتهيأتُ للنهوض والسير في فضاء الغرفة وأنا أجتر أحزاني وقلقي وخوفي على عقلي وجسدي اللذان أصبحا يذوبان رويداً رويداً. في الساعة العاشرة صباحاً دخلتُ مستشفى الأمراض العقلية الذي كانت تقيم فيه سمية. أعادوها بسهولة وحين قررتُ الابتعاد وجدتُ صعوبة في ذلك فما الذي ينتظرني خارج هذا المكان غير الجحيم الذي بدأ

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يتأجج بسعار وجنون لا يناسب قدرتي على المواجهة من جديد. طلبتُ من الطبيب إجراء الفحص ودوّن اسمي في استمارة وبدأ يلقي عليَّ الأسئلة... والأنظار تتجه إليَّ.[1]]

[1] رواية رماد الملوك، مصدر سابق، ص195

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفصل الثالث

روائية الأركيلوجيا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لنهتدي بالمفتتح المعلوماتي الإلكتروني الذي يشير إلى:

"الأثنوآركيلوجيا تتكون من مقطعين، الأثنوغرافيا والأركيوغرافيا الآثارية... وتعني دراسة المجتمعات المعاصرة بمناهج علم الآثار بضمنها الآثار التجريبية التي تنحصر مجالاتها في إعادة تجارب الماضي، مثل صناعة الأدوات والحرف والمواد الفنية للرسوم الصخرية والعمارة بحيث تعتمد على توفر معلومات آثارية وتاريخية.. وهي فرع من فروع الأنثروبولوجيا الحضارية (الثقافية)، وتدور طبيعة التعاريف المختلفة للأثنوآركيلوجيا حول استغلال المعلومات الأثنوغرافية في تكوين فرضيات نشأة الحضارات وأدواتها العملية بالقياس والمقارنة"*.

نعدُّ هذا الفصل مكملاً تقنياً ومعلوماتياً وفنياً لفصل السابق كونه متناسلاً منه عبر الآصرة الأنثروبولوجية.

لقد قمنا برصد عدد من الروايات ممن لها اهتمام بالاستثمار الحضاري للنشاط البشري الآثاري وعلاقات البشر بنوعيهم المستثمر للاكتشافات الاركيلوجية بهدف ثقافي يخص نهب ثروات الغير، والسطو على تراثهم، والنوع الثاني الذي يستثمر طرائق البحث الاركيلوجي (الحفر والتنقيب) للعثور على كنوز المعرفة للتعرف على الماضين وربط هويته بإرثهم عبر موجودات الحضارة (المؤلفات الفكرية، والأدوات المستعملة، وبعض مصوغاتهم الفنية، مما تم تدوينه أو رسمه).

إذاً لتلك المتجهات أكثر من طرف فني ومعرفي، فالبحث بالشأن

* أرنتروبوس: الموقع العربي الأول في الانثروبولوجيا: تاريخ الزيارة 2017/6/3 "

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الاركيلوجي والأثنولوجي يمر حتما بالفعل المثيولوجي، وبما أننا أوضحنا بالفصل السابق طبيعة وبيئة الروايات ذات المنحى الميثولوجي، فتظل مساحة أدب الآثار والحضارة السكانية شاغرة حتى هذه اللحظة. لذا ومن أجل الإتمام النقدي سنتناول بموضوعات هذا الفصل، المحاولات المتأنية للروائي في سعيه لتثبيت موقفه من آثار وفنون ومعارف وموجودات مادية ومعنوية لأجداده، كونه الوريث العملي الفعّال القادر على فحص آثار بلاده والحفاظ عليها بحسب الفرصة التي خلقها لنفسه بتحفيز من أنظمة الحكم أو بالمحاولات الفردية المستجيبة لفطرة رفض صنيع الأجنبي حتى وان بدا بمظهره صنيعاً نافعاً.

هذه الروايات ستواجه قضايا عديدة تخص أفعالها الحدثية واشتغالاتها التعبيرية، تجعلها روايات متحدية للسائد من الأحداث السياسية والتاريخية، والمنسي من الممارسات المنحرفة للمستشرقين، كما ستتحدى الأساليب الروتينية في النصح والإرشاد اللذين سارت عليهما الروايات التقليدية، فضلاً عن أنها ستواجه القيم الاجتماعية التقليدية بوعيها المحدود، الوعي المعرقل لجهود الروائيين المبذولة لخلق وعي فني، تقني وروحي، لفهم ما خلّفه الأولون من حضارة وطقوس، وعلاقتها بما عليه بلداننا من رغبة في رفض الركود الحضاري، والانتقال إلى مرحلة إنتاج الحضارة ذات الهوية المحلية الإنسانية التي من المؤمل ان تسهم في رفد الإنسانية بقوى مسهمة في ترسيخ مبادئ العدل والسلام العالميين.

نرى أن الروائي بهذه المواجهات سيخترع لنفسه طقساً فنياً يندر أن يتهيأ لغيره، طرفاه (الإنسان بدفاعه عن نفسه يدافع عن ارث أجداده) والطرف الآخر، (الأجنبي في سطوه على ارث الإنسان ونهبه للثروات المادية والفكرية).

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

سيكون مدار عملنا النقدي روايتين إحداهما تتخذ من اللغة ومخاتلاتها وسيلة للمعرفة والوعي ومن ثم لمقاومة غزاة الآثار الرافدينية. إنها رواية (قوة الضحك في اورا ـ للروائي حسن مطلك).

الرواية الثانية تستثمر مشروعات التنقيب في العراق التي نشطت في الفترة 1970ـ 1980. ومحور ثيمتها أن البحث الآثاري يتوجب أن يمر على حياة ووثائق وحكمة العصور الوسطى تحت مبررات البحث عن مخطوطات في احدى تلال وسط العراق. وان المنقبين سيعثرون على كنوز تقارب حكمة الجاحظ وبثراء يضاهيه ويتمثل به.

والمهم أن الباحث سيتبع طرائق التنقيب التقليدية والحديثة للوصول إلى تلك الموسوعات العلمية الثقافية الأدبية حتى لتحس بأنك أمام مُنّقّب حقيقي لا فنان تشكيلي يكتب رواية. هذا المنحى محور فعل ووقائع وأسلوب رواية (التل) لسهيل سامي نادر، التشكيلي الناقد المهاجر.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الأولى

أركيلوجيا
موروث الضحك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

رواية (قوة الضحك في أورا) لحسن مطلك هي رواية مشتقة من فكرة، الصدام أو الصراع أو التخالف، الحضاري.

في بنية الرواية تجديد لثيمات تمَّ التطرق إليها كثيراً على مدى عمر الكتابة الروائية. تلك الثيمات تتعلق بالإرث الآثاري وما تمخّض عنه النشاط الغربي المحموم للاستيلاء على مكنوزات الشرق الحضارية من لُقط وآثار ومخطوطات ومتحجرات وتماثيل فنية معمولة بطرق بدائية في غاية البهاء والجودة، بما لا تقاس بثمن.

لمثل هذه المحمولات أقام الروائي حسن مطلك مَشْيَداً مربكاً بثرائه الجمالي، يشعُّ بالمتعة الروائية، وبالقيم الجمعية، وبالتجريد الفني التجريبي، يماهي به القضية الجمالية للإرث الحضاري لنينوى الآشورية.

من المتوقع، أن الروائي اخترع ـ إلى حد ما ـ سيرورة تأريخية تخص الرواية وطريقة بنائها، أي أن الرواية أُخْضِعتْ لإرادة جبارة كي تحافظ على:

الجمال المطلق: جمالية البيئة. جمالية الإرث. جمالية البشر.

بمقابل قبائح محددة: السلوك البشري الدوني. التوحش الطَمَعي. العلائق المضطربة للرغبات غير السوية. التعامل الدوني بين الغرب والشرق. استمرار الاستحواذ على جسد المرأة وجمالها.

من أجل التصرف بعقلانية مع طبيعة التدوين الروائي التي أوجدها الروائي حسن مطلك يتوجب علينا اللجوء إلى بعض

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المحددات والمؤالفات لأجل فهم الجهد البنائي الذي استعاض به الكاتب عن مقيدات الروي التقليدية.

الاتجاه الذي يمكنه من ملائمة غاياتنا الثقافية والفنية المتواترة في ثنائيات:

(قوة الضحك في أورا)، إنه متجه التأطير المضاعف، الذي به نستكشف طبقات الروي، وبيئات المروية، وثقافية السرد الحر.

التأطير المضاعف ـ بفهمنا ـ هو دوائر البناء المفتوحة من الخارج إلى الداخل وبالعكس، وتركيبها في الرواية سيكون بستة درجات تتضامم على النحو الآتي:

أولاً: أُطر أدوات التعبير الكبرى

هي قنوات التوصيل التي جعلت من الرواية بؤراً خارجية / داخلية، مكتفية بذاتها، محمولاتها تتجه نحو بطائن التمثل التي تترجم النقلات السردية الكبيرة على صياغة جزئيات متسلسلة تساوي 13 رقماً تجزيئياً، وهي بمثابة المشدّات لفواصل الروي. إنها المشاهد الـ(13) التي ملخص ترتيبها السردي كالآتي:

المشهد (1): يبدأ بعنوان ـ قبل الفيضان ـ (أقنعة أورا)، وقد عني بطفولة التعجب من سعة المطلق لمكان أورا، أولا، ثم سعة الحلم بطفولة ترى لأول مرة عين زرقاء لأجنبي، ثانياً.

المشهد (2): ينتمي هذا المشهد إلى استذكار الفترة الرعوية من حياة أورا، يمثل حالة (ديام وأُخته ديّامة ونعجتهما)، وما سمعاه من المستشرق أوليفر عند جمعه لرجال أورا لمعرفة من وضع غائطاً على دكة العرش، القضية التي ظلت تؤرق المستر أوليفر وقتاً طويلاً. ينتهي المشهد بلقطة (طمث ديّامة).

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المشهد (3): إنه مكرّس لكارثة فيضان نهر دجلة، ومن بين أحداثه الأخيرة، أن ديّام يرى جدته عارية في حمام البيت قرب مربط الحمار، يشع جسدها ببياض آسر.

كما أن الصبي ديّام يحاول الخروج من مرحلة الصبا إلى مرحلة الشباب.

المشهد (4): يبدأ بعد عنوان ـ بعد الطوفان (بيضة الرخ) ـ، من بنياته الحكائية، موت الأُم وعدم تصديق الأب لموتها، ثم اعتكاف الأب الزوج وانكفاؤه بسبب ذلك، معتقداً بأنهم دفنوا زوجته وهي (حيّة)!

ثم يتجه المشهد نحو رصد تطوّر العلاقة بين أوليفر وديّام، العلاقة التي وصلت حدّ القراءات المشتركة لأشعار وليم بليك.

ومن الأحداث كذلك، نمو حب ديّام لسارة، إبنة عمه الحداد..

كما تضمن المشهد استمرار إتهام أبو ديّام لأوليفر بسرقة الثور المجنح.

المشهد (5): يتخصص بتصوّر ديّامة امرأة تنضج وتثير حفيظة إبنيْ عمها فيغازلانها، لكنها لا تهتم لهما، فتقوم بالحفر لتجد (علبة من المرمر المضيء). وينتهي هذا المشهد بحادثة قطع الحداد لخصيته وتجمّع الناس لإنقاذه من الموت.

المشهد (6): يدور حول البنتين سارة وتفاحة، ابنتي الحداد، عم ديّام، ومن بين أحداثه، أن يُحب ديّامُ سارةَ بجنون، ويسافر، ليعود ثانية بذات اللهفة والضياع! الذي يشبه الموت. وفي المشهد إشارة إلى خيبة ديّام من السفر.

المشهد (7): مصممة هذه المقاطع للقول بتحوّل الحداد إلى رجل مسالم يتحكم به ولداه القاسيان، ومن حوادثه زواج تفاحة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بالقسر، والانتظار لسارة وديّام لبعضهما بشكل دائمي. يُنهى المشهد بتصوّر حالة عُري زوجة أوليفر.

المشهد (8): يُفتتح بصيحة دهشة لديّامة التي حبستها عشر سنوات، لجمال علبتها وجمالها هي. ومن بين الأحداث، توطد علاقة أوليفر بديّام - بتراجع زمني -.

سيُنهى المشهد بالعثور على البئر المؤدي إلى دكة العرش، بعد إحضار نعاج لإلقائها فيه لمعرفة عمقه وطبيعته واتجاهه.

المشهد (9): يتضمّن انبهار ديّامة بالملك الآشوري الذي وجدت إحدى عُلبه بالحفر قرب تنور العائلة، تصوّرته كأنه هو الزوج الذي تنتظره. أو أنها تنتظر زوجاً يشبهه، بعنفه ورجولته وسطوته وضخامته.

ومن بين مسرودات المشهد، تساؤلات فلسفية لديّام، كأنها مرحلة وعي ثالثة له، حيث طفولة العين الزرقاء (أولى) مراحل الوعي، والشباب والسفر(المرحلة الثانية)، ومن أحداث المشهد التأسف للفشل الذي لم يتوقعه أوليفر وديّام لتجربة إنزال النعاج في البئر.

المشهد (10) وفيه يتعمّق الحلم والخيال في نفس ديّام، مما يجعله في حالة استذكار رحب لسارة، بحيث ما عاد يفرّق بين أيام الأسبوع، لا فرق بين سبت أو خميس، ولا يَفْرُق عليه مكان هنا أو هناك. لكنه يرى سارة في الحلم بصورة مفرحة، ينتهي المشهد بعقد مقارنة بين ضياع ثور أبي ديّام التائه، وإشارات الأحلام المفزعة المتماهية مع عودة الفتى والثور إلى البرية!

المشهد (11): يبدأ بتعريفات فعل الأشياء لكل من الريح، قصص الحلاقين، وصف النهر والمصب، معنى المتأمل والزمان.. ثم يصل إلى نهاية سارة بعواء ومعدة موجعة (مرض الاستكلاب)،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لكن ديّام يتصورها تقول: تخلصت من الكآبة، وبحضوره يقدّم لها البدائل التي تجعل قلبيهما في عيد، وصفاء.

المشهد (12): ينفتح ببدئه على الغضب كسقوط وعلى السقوط كفشل.. من بين أحداثه المهمة، ملاحقة اللعنة لأوليفر، حيث يبتعد عن زوجته إيفيلين، وتفشل تجاربه ومشاريعه، ثم يستذكر أوليفرُ لياليَ لندن، وشعرَ أليوت، ثم يُذْكَرُ في المشهدُ حادثة إعادة تجربة إنزال النعجة إلى قاع البئر قرب دكة العرش.

من الأحداث أيضاً، نزول ديّام إلى البئر ومعرفته بأسرار قصر الملك الآشوري، وعدم إخبار أوليفر بها، ليمثل ذلك مرحلة (رابعة) لوعيه الثقافي.

كذلك تستَذكر حادثة، المطر الذي هدد مبنى أوليفر.

من حوادثه الطريفة، إصابة ديّام بالتوحد مع السر، تحت الأرض، سر البئر، الممر إلى دهاليز وغرف قصر الملك والملكة..

ينتهي المشهد بنظرة فاحصة متأملة للعلبة المرمرية لدى ديّامة.

المشهد (13): يختصُّ هذا المدون بخلاصة وختام وحكمة وثقافة ما بعد اكتشافات ديّام، وعدم بوحه مما جعل أوليفر يفقد عقله.

ينتهي المشهد بالآتي: [ورأى أوليفر يزحف بسرواله الأبيض ذي العلّاقات النحاسية ويبتسم بوداعة، ثم ينحني ليقطف العشب بأسنانه... شباط 1987]

ثانياً: أُطر أدوات التعبير الأساسية

في المحيط المحدد لمساحة هذه الدرجة الإطارية، من الفعل السردي، سنجد مقيدات ذات طابع اشتراطي أو استلزامي، بمعنى،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أن اكتمال وجود الجملة الروائية (المشهد الصغير) يؤلف مشيّدة بمستوى درجة أساس أولى، يسوّغها البعض كعلاقة لغة أولية (توزيعية)، كونها ذات علاقات تتابعية أُفقية مثلما يؤشرها رولان بارت ويؤيده د. سمير الخليل بقوله: "العلاقات بين المفردات... علاقات قائمة بين الفصيلة الواحدة، أو السياق الواحد.

بمعنى أن كل مفردة توجد بعلاقة أُفقية بغيرها من المفردات التي تسبقها والتي تعقبها في سياق خطي يسهم في تحديد معناها"[1].

ثم يذكر في المكان ذاته (ص10)، ما معناه: أن النوع الثاني من العلاقات هو علاقات الترابط.

يُرى: أن التركيب للعلاقات المتوزعة بين مظهور النص ومضمونه، سيكون مبرراً لتطريز الإطار الثاني (الخارجي). لننظر:

[أسبح بحرية في الفاصل الزمني كما حدث لأورا حين سقطت على رأس أحد صيادي الأسماك فلم تتحطم بشكل كلي...

كان ذلك في شهر آب المطلق، حين كانت السنة مقسّمة إلى قسمين متساويين: قبل منتصف آب، وبعد منتصف آب. ولم يكن أحد قد فكّر باختراع الشهور المعروفة، خاصة شهر شباط المتقلب، حين تم اختراع الملعقة والحذاء لأول مرّة][2]. من وجهة النظر التوزيعية لّلغة، يكون أمامنا نص يعطي لنا صوراً أولية عن كيفية

---

[1] د.سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2012، ص10

[2] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، الدار العربية للعلوم، بيروت ط2، 2006، ص21

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التفكير البدئي، حيث الفطرة تفسّر القول، والقول يُغْني حكمة المعنى... وفي مقدمة القول تكون سباحة الراوي في الفاصل الزمني لفيضان أورا، وهي سباحة حقيقية، في وقت حقيقي، فترة هيجان دجلة في شهر آب.

أن المطلق الزمني العفوي لتلك المرحلة هو عدم التفريق بين الفصول والسنين، فكل الفصول هي إما قبل منتصف آب أو بعد منتصف آب. العالَم آنذاك لم يخترع أدوات الحضارة، وحين تعرّف العالم إلى شهر شباط عرف أن الأدوات المهمة هي: الملعقة الخاصة بالأكل والحذاء الخاص بالمشي أو السعي. كأن الراوي يريد أن يجعل القول الفطري يساوي الحياة الفطريّة، وهو ما يشير إليه الغرض الأولي: اللغة علائق أُفقية (توزيعية). لكن تطور الوعي أوصل الفرد في أورا ـ بحسب رواية قوة الضحك في أورا ـ إلى أن تعتمد على أصل واحد هو دلهوث، الأسم الذي شاع في الممالك الآشورية عن الجد الأول والأكبر للسلالات البشرية. حين وصل الوعي إلى إدراك الأصل، قام ممثلون لدلهوث بأول محاولة لوضع القاموس الشفهي للأشياء بإعطائها أسماء: [اهتدى دلهوث إلى الكلمات، وكانت العربية أولى الكلمات، فسمى البقرة بقرة والحمار حماراً، والنهر نهراً، والمنجل والقطاة والحذاء والشوكة والخيط والعصا والمعول والصخرة والإصبع والعلبة والزهرة والنعجة والشاطئ واللحية والرمل والفانوس والقوقعة والرداء وحجر الرحى وحجر الجلوس والبرية، وكلمة لهب وماما وبابا وسليمان ودَلَس ومراد وناصر بال وداثان ووردون والفأس والمشط والقلم والشمال والشرق وعطارد وخاتم الزواج وديّامة المترسبة في قعر الغرفة كالغرين المترسب في قعر النهر][1].

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، المصدر السابق نفسه، ص22

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المقطع أعلاه يؤتي الأشياء كلمات، والكلمات أسماء. ومن حيث التوزيع، يمكن أن نتعرّف على هذه الأسماء كونها أدوات عبّرت من الفطرة الأولى (السنة قسمان) إلى فطرية أكثر وعياً، أي يوجد للإنسان متطلبات تعادل ما نسميه علاقات، وأن هذه العلاقات جعلت للأشياء أسماء.

يعني هذا: تشكل اللغة بالقاعدة الأولى (للأشياء أسماء من كلمات).

وهذه المرحلة هي مرحلة الوعي البشري الثانية.

عند ملاحقة المقطع سنرى أن تلك الأسماء تضمنت فعلاً واحداً هو كلمة (دَلَسَ)، ليكون هذا زرعاً لرغبة الشر عند البشر.

وهكذا سيكون المقطع محتوياً على بدء جديد نحو تغير السياق، حيث أن اللغة لا تعمل إلّا حين تبني سياقات قادرة على إيصال الفهم.

بتوضيح آخر: أن رسم صورة الأشياء بشكل تجريدي (حروف الكلمات) هو سياق فَهِمٍ اكتملَ نضجُهُ ليعبر نحو(قواعد) اللغة. وفي مرحلة اللغة (القواعد) يُبرْمِجُ تداولُ الأصلِ حالةَ التكامل اللغوي، الذي ينحصر بقواعد اللغة السلوكية للملك:

[ألم تقل جدتي أن دلهوث قال: كلكم أبنائي فما الذي جعلكم تنقسمون إلى عشائر وأنتم من ظهري؟][1].

فالقول أعلاه لغة متكاملة القواعد لكنها لغة حاجة مباشرة ليس لها غايات مضمرة!! وإنها لغة تامة الأداء، وزّعت الكلمات جملاً، وللجمل قواعد إبلاغية، وهو ما يرشحها لعلائق لغوية توزيعية فقط.

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص22

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هذا الترشيح يعني أنها ستكون لغة علائق تحتوي الإطار الثاني للمشهد، وهو إطار خارجي لا يصلح ليكون منعكساً أثيريا، إنما هو محتوى يحمل (التساوي) بين المظهر والمؤدى.

ثالثاً: أُطر أدوات التعبير الصغرى

هي مرحلة تحديد المبثوث اللغوي بكيفياته الجمالية والأدائية، التداولية والثقافية. يمكن التصرف بهذه الأطر على أساس أنها مستويات علائق لكل من:

1- علائق التجاور والتخالف

من الممكن رصف الكلمات مع بعضها وتوزيعها بشكل يؤدي إلى الانسجام والاتساق والتكامل والتوالي وتوحيد هدفها بالاتجاه نحو وحدة الموضوع. لننظر:

[البدن.. بدنه صار أكثر هزالاً، وهو الآن، في هذه اللحظة يخرج من الغرفة مظللاً عينيه بكفه ويقول: أين الولد يا ديّامة؟ أما زال يجلس على سطح المعبد؟

ثم يرسل عينيه في خط بعيد صوب المعبد ويقول لأختي: أخشى أن يتحرك المعبد وينهار.. إنه يتحرك قليلاً نحو النهر.. أخاف أن يسقط بالولد، أنظري، ألا تؤيدين؟ فتقول: إنك تتوهم يا أبي، منذ زمن وأنت تتوهم. فيقول: ربما، ولكن ليس عندكِ من قوة البصر بحيث تلاحظين تحركاً لا يتجاوز الإصبع.. ويتجه إلى الزريبة لقضاء بقية النهار مع الثور][1].

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص41

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لنثبت الأفعال الحدثية المهمة أولاً، وعنها سنوضّع علائق التجاور والتخالف.

- افتقاد الوالد للولد ديّام.
- التحاور بين الأب وابنته.
- اللاإقرار بالتوهم.
- رفض نتائج قول ديّامة.

هي أربعة أفعال سردية، اثنان يقرران حالات، واثنان يقوّضان حالات .

ـ هنا تساو خطي بين أفعال التسبيب (الافتقاد والرفض) وأفعال الإنجاز (التحاور والتوهم).

ـ الأفعال الأربعة يتمم بعضها بعضاً من حيث الصياغة والدلالة.

ـ الأفعال تتجاور مع بعضها في مساحة الجمل وتتابعها لتملأ المدونة على الرغم من تعارض بعضها لبعض.

ـ التخالف يساوي التعارض ويرتب تركيباً نسقياً لعلائق التسلسل الإشاري.

يمكن ترسيم التجاور بحسب تسلسل الأفعال في رقعة المشهد على أساس الرتب السردية ليكون الآتي:

يقول الأب أين الولد يا ديّامة / تجاور/ أنت تتوهم يا أبي.

أما زال يجلس على سطح المعبد / تفسر/ منذ زمن وأنت تتوهم.

ليس عندك من قوة بصر / تقوّض/ أنت تتوهم يا أبي.

لا تلاحظين تحركاً لا يتجاوز الإصبع / تخالف / يتجه إلى الزريبة.

إذاً هذا التجاور والتخالف أدى مهام سردية، تراصفية،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وأُخــرى تفسيرية، وثالثة تقويضية، ورابعة تعارضية. بمعنى أن القول اللغوي حقق شروط الخطاب في مضامينه التتابعية، بالجوار والمخالفة / اللتان ساوتا / قوى التوزيع والسياق، ثم التأشير.

2 ـ علاقة التناص المحايث

التناصات التي نعنيها هي، أن الجملة تنقل محايثها (المعنى) إلى جملة أخرى بما يديم علاقات تماسك المشاهد وفضاءاتها، ومن ثم تنتقل بالمضمرات الإشارية إلى أفق مفتوح من حيث الإزاحة ومرجعية السياق.

نريد ان نبين، بأن الجملة تحتمل وجود محايث لها من داخلها إلى خارجها الذي هو سياقها المصدري (المجتمع).

وقد ينوجد محايث آخر من النمط المرجعي للنوع.

[كانت ليلة هائجة تنثر الكائنات الخفيفة من أرض إلى أرض. والريح الصافية تفرّق ذكر الذباب عن أُنثاه، والقبّرة عن صغارها. وينسى الكلب الكلبة فيلوذ ببعض الحيطان.

تأملت قبضة فأس الحطب وتأملت رأسه، فوجدت علاقة حميمة بين الشيئين.. فقاربتهما. وانتفض الجسد إلى الأعلى، دار دورة اللولب ثم سقط قرب الباب يوزع دمه في أنحاء الغرفة. ثم جاءت تجربة السكاكين الحادة المعلقة بمسامير خشبية. قطعت زوجها قطعاً صغيرة.. ثم قطعاً أصغر.. وضعته في الكيس مع بقايا قشور البصل، وغمسته في النهر][1].

هذا المشهد سبقه مشهد غريب ذلك هو قطع الحداد، أبو تفاحة، لخصيته المريضة بسكين.

---

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص63

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

كذلك كانت العملية تشبه القتل.

تفاحة ذبحت زوجها متَّبعَةً خطى أبيها في الصلف وقوّة الإرادة وقوّة الفعل. المشهد أعلاه يستثمر تناصات معكوسة من المجتمع إلى النص، وفي مشروع الرواية، نتوقع استهدافها لانتقال السلوك النصي إلى السلوك الاجتماعي.

تندرج التناصات ـ عموماً ـ على الوجهة الآتية:

ـ الإبن على سر أبيه / تتناص مع/ قطع الأب لخصيته.

ـ قطع تفاحة لرأس زوجها ـ إبن الحداد حداد / تتناص مع / أدوات القتل لدى الحداد وإبنته تفاحة.

ـ القوّة تلين الحديد / تتناص مع / قوى الحزم لدى القصاب والحداد والمرأة المسترجلة.

ـ القبض الحميم قبض رؤوس / تتناص مع / قبض رأس الفأس، قبض الرأس المحموم، قبض رأس العضو الذكري.

ـ شجاعة النساء في اللعب على السكاكين/ تتناص مع / لعبة التقطيع إلى صغائر سكاكين تفاحة.

ـ قشور البصل لا تنفع ولا تضر / تتناص مع / فعل اللامبالاة بجسد زوج تفاحة. ـ المندائيون بركة الماء / تتناص مع / تغميس تفاحة لجسد زوجها بالماء.

ما الإشارات التي بثها التناص المحايث أعلاه؟

إنها:

ـ رد فعل القسوة في التربية يكون مدمرً لحياة المستقبل

ـ التربية باتجاه تربية العضل تولد نزعة الجريمة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ القسر بالزواج يعطي نتائج استسهال أنهاء الحياة للمرأة والرجل، فقد يقتل الزوج زوجته، وقد تقتل الزوجة زوجها.

ـ سر التشفي في القتل مثل سر التعود على شرب الدم البشري.

ـ ظروف المناخ والبيئة والمجتمع خلقت طبيعة اجتماعية ونصية لحدوث حالة العدمية الوجودية والنفسية للمشهد المروي.

يمكن القول بإيجاز: أن هذه الفواعل والأفعال أوجزت مهام علائقية تخص المشهد وطريقة رويه، وكذلك تناصاته، لتوصل فكرة مفادها (أن المحددات الذاتية ليست سوى تهشيم اجتماعي انتقل من علائقه المجتمعية إلى العلائق النصيّة فصار إطاراً بمستوى داخلي لبؤر حركة السرد في مشهد الرقم (6) من رواية (قوّة الضحك في أورا)، على الأخص.

رابعاً: أطر العلائق الدلالية

في كل مشهد روائي لن يغيب الحضور لكائنات العناصر السردية الضامنة لتشعب الدلائل، إذا كان المروي ذا جودة مناسبة من حيث حيوية اللغة والأسلوب والفكرة.

ولسوف يتهيأ القول لأن يشع دلائله المزاحة من المظهر إلى المضمر المخمّن للمعنى المبتغى لصوغها.

أن التعقيد الدلالي المظهري سيتبعه تعقيد دلالي مخمّن يزيد متعة التحدي القرائي. أرى من المفيد أن نرتب مضامير سرد المشاهد القادمة بحسب توزعها الرتبي كوحدات جزئية تتوالى متجهة نحو غايات ونهايات القول ضمن التوالي السردي للمدونة. لنتابع:

[يتبدل الوجه لحظة اللمس إلى وجهين ينافسان بعضهما في

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الحضور.] [1]

ـ دلائل العموم: المعنى العام يدور حول مخمنات من المعنى المبثوث في: إن وجهاً تعرّض لّلمس فصار وجهين متخيلين مجبولين على غرس الهيام، كل واحد فيهما مشكلة لوحدها من الوجد / الدلالة / تبدل الهيئة.

ـ دلائل الخصوص: إنها المخمنات التي تفيض بـ /

+ فتى وفتاة تماسا بوجهيهما فصارا وجهاً واحداً منقسماً إلى بسمتين وقبلتين وصورتين / الدلالة / التماس.

+ وجهان جيء بهما من مغيب الذكرى إلى البديل في التخيّل / الدلالة / المجيء.

+ وجه واحد بين كفّين مُحبَين تحوّل إلى قلبين مضطربين نهمين لشعاع الشوق / الدلالة / اللحظوية.

+ وجه واحد كان حاضراً فزاد بهاه بلمس يد الحبيب فانقسم إلى ضوئين من الجمال والعجب / الدلالة / التخيل.

+ بكارة حضور وجه الفتى، وشروق وجه الفتاة استزرعا الوجود بمطلق فطرة المتعة / الدلالة / التنافس.

عندما نجمع (دلالة التماس مع دلالة المجيء مع دلالة اللحظوية مع دلالة التخيل مع دلالة التنافس) سيتولد لدينا مضمر نصي مخمّن يوضّع هيأة قرائن تحيل إلى تخمين باطني يوازي الأصل.

[يسكبان بلا مقدمات حلمية، دفقة من الشعور الهائل فيما يخص قوّة الشيء ونسيان الزمن.] [2]

---

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص67

[2] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص67

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ دلائل العموم: هي دلائل يخمنها المحتوى الآتي:

تـدفق محمـول اللـذة بانـذهال مطلـق يفجّـر القـوّة فـي النشـوى والتملك/

الدلالة / الاندماج الجسدي.

ـ دلائل الخصوص: يمكن تقصيها في:

+ انسكاب التلذذ بـلا حلم وصـولاً إلـى الانفلات فـي الرواء من غير حدود ولا شروط / الدلالة / الفوضى.

+ غياب الحلم والشعور وغياب للشيء والزمن والفعل والحس / الدلالة / قوّة النسيان.

+ التضخم العاطفي بدد نظام العشق البدائي / الدلالة / الهولوية.

+ لا زمنية قدرية جس اللاوجود قـرّبا هيئة العاشقين من المحو / الدلالة / التدفق اللذائذي.

+ جمال العشق يندمج بعناصر الفن الجليل فـي تبـادل لـذة القول واللمس/ الدلالة / عشق لحضور الظل (الشيء).

جمـع دلائل الخصـوص ينـتج نصّـاً موازيـاً يبطن الأصـل مفـاده: الذهال رغبة لنشوة مطلقة الرواء.

[قوة الضحك بعد الحصول علـى... شـرود شبيه بـالتبخر. يـذهب الكـلام، تـذهب الأمـاني الصـغيرة فـي الحصـول علـى... ويبـدأ الاستغراق.] [1]

ـ **دلائـل العمـوم:** تُنْجَـزُ فـي الآتـي: الحصـول والشـرود يـذهبان بالأماني نحو الانغمار بمتعة البحث عن القبلـة والمضـاجعة /

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص67

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الدلالة / نقاط الحذف.

ـ **دلائل الخصوص:** تتضمن المخمنات الآتية:

+ القوة ارتقاء لذة القُبَل سريعاً بسرعة التبخر، والصمت يحلو بغمرة الشجن.

الدلالة / الضحك الذاهل عن الكلام.

+ توقف البوح ووقتية النفع الجسدي يؤجل صغائر المحمولات من الضحك المبكي. الدلالة / الشرود.

+ لا قوّة للمسرّة بوجع الذهان وضياع القول واستحضار الذكرى.

الدلالة / الفقدان.

+ قوّة التحصيل في تفتيت الرغبات وإهمال التعبير عنها.

الدلالة / التوزّع.

+ الرجل الراوي المؤلف يسرد أمانيه بولوج تخيل جمال الحذف بالغياب.

الدلالة / الاستبصار.

دلائل الخصوص تلك، بجمعها نحصل على قرينة: (القوّة تمويه للرغبات الحاضرة الغائبة بمطهّر القُبلة والمضاجعة).

[فلا أتأكد من وعيي حين أتأكد من وجودي حتى أُحاصره بكفي. أُقبّل الظل.. شيئاً عزيزاً. سنفترق بعد ساعة مثلاً. فراق الوجه بصورة دائمة. الفراق، منذ زمن، كلمة للتعبير عن أشياء كثيرة، ليست أبداً كخسارة المال، ولا خسارة الروح.. بل بمعنى أننا نعيش

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

حياة ناقصة.] [1]

ـ **دلائل العموم:** تتمثل بالآتي:

الوعي بالوجود مثل التمسك بالظل، وهما غرق دائم في ماهية حياة تفتقر لعناصر وجودها. الدلالة / الانتفاء الكلي للسعادة في الوجد.

ـ **دلائل الخصوص:** تتمثل في الآتي:

+ التقبيل الموهوم بالوجود يقرّب النفس من جفاف طاقة الحياة.

الدلالة / الخسران.

+ الاعتزاز بالشيء ـ الوجه ـ مثل فراق سريع.

الدلالة / دوام التعبير عن اللاشيء.

+ غياب لغة التعبير عن الوجود الحق غياب عن الوجود في المجهول.

الدلالة / محاصرة الظل.

+ العيش من أجل تقبيل الظل ذوبان في ضياع أزلي لمعنى العيش.

الدلالة / فعل الكف.

+ سردية القول عن الفراق مظهر من مظاهر ذاتية الراوي الذي يبث المكنون التدويني لصيرورة الوجد.

الدلالة / الوعي غير المؤكد.

بذات الطرائق الآنفة يؤكد مبدأ التخمين الدلالي صحة قراءة

---

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص67

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تشتت الوعي بين ماهيات الوجود الفقير.

[أشعر أنه سيذوب حالما أضع يديّ، غير أنه يزداد حضورا وإشراقاّ، ويتسع ليحتل مساحة المكان فأضطر أن أباعد يديّ لأحتويه، بسعة مساحة الحائط. طالما أنساه حين أتعمد ذكره.] [1]

ـ **دلائل العموم:** تتمثل في:

ذوبان الوجه بشروق وحضور في مكان ما من الذاكرة يدفع بالتخيل لأن يستوعب العشق بحضن سعته بسعة الحائط / الدلالة / تشتت الظل على ظُلة الحائط.

ـ **دلائل الخصوص:** تتمثل في:

+ الشعور بوضع اليد على ظل الشروق الذي يملأ الصدر بالعنفوان / الدلالة / الاضطرار.

+ احتلال الظل للمكان يؤلف خللاً في الذوبان والاحتضان / الدلالة / الاحتواء.

+ ملازمة التذكر للنسيان التباس في الحس والتصوّر/ الدلالة / غيبة الحضور.

+ تباعد الأيدي لأجل طي الذكرى / الدلالة / سعة الظلال على الجدار.

+ التوق للجمال والعشق جعل المدوّن يسير بالسرد جهة التضليل التذكري/ الدلالة / ملازمة التحول الزمني للتحول النفسي.

يؤكد مبدأ التجميع التخميني الدلائلي الخاص، بأن عقدة التخمين هي التماهي بين التشتت والتخيل.

---

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص67

منشورات «ألف باء AlfYaa»

خامساً: أطر علائق لغة التداول

يقول الدكتور سمير الخليل في كتابه مقاربات نقدية لنصوص حداثوية:

"يُجمع تحت اسم الدلالية توجهات متعددة أساسها مميزات استعمال اللغة للمحفزات النفسية لدى المتكلمين وردود أفعال المتلقين وأنواع الخطاب الاجتماعية وموضوعات الخطاب كمقابل للطابع النحوي ـ نقلاً عن السعيد بوطاحين" [1].

ويقول في الكتاب ذاته: " أن القواعد التداولية تعلن عن شروط خاصة للتأويلات التي لها علاقة بالعلامات وبهذا يوجد مكوّن تداولي في كل القواعد لكن التداولية تقوم بتحريف التأويل بما ينسجم مع المتكلم والمخاطب وظروف الخطاب " [2].

إن سيرورة التداول ذي الرؤية البعيدة بتكثيفها للمعاني والدلالات المقدرة للجمل يسمح بتعامد هذه المكثفات وتراكمها لتتهيأ للقارئ مساحة صغيرة ذات قدر متعاظم من المعاني ما يضعه أمام انشغالات ولذائذ تبيح قدراً من الإنتاج التأويلي. ولسوف يكون متحفزاً لاتخاذ موقف (مع أو ضد) رؤى الكاتب، ومن ثم ينتج مؤلفه الخاص، وهو الهدف الأسمى من القراءة والكتابة كلتيهما.

من الممكن تنسيق عمل التداول على أساس القدر التأويلي لحالات عدة منها / تداول المجاورة، تداول الصياغة، تداول المَجاز، تداول التلخيص، تداول الشعرنة للوحدة الروائية (جزئية

---

[1] د. سمير الخليل، مقاربات نقدية لنصوص حداثوية، دار الجواهري، بغداد، 2013، ص54

[2] د. سمير الخليل، مقاربات نقدية لنصوص حداثوية، المصدر السابق نفسه، ص54

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مشهد)، تداول التقنيات، تداول التبسيط.

سنتقيد بالخمس الأُول لمساسها المباشر بمقاصد التدوين الروائي الذي بين أيدينا.

أ ـ التداول بالصياغة

الكثير من المشاهد تأخذ لنفسها ذاتية صياغية تمكّن الفرد من جس نبض ما بعد الحداثة..

لننظر:

[العاصفة تهدأ فيبقى المطر. يقظان، مكتمل البديهة. يلكزه حدس عصب الشم ؛ فضيلة من فضائل البريّات. حدس عصب السمع، قدرة أُذني الفرس. حدس عصب البصر، بصر المرأة التي رأت أشجاراً تمشي فلم يصدقها أحد.]

(12) جملة، منها جملتان فعليّتان فقط. هذه أولى مظاهر الصياغة، والمظهر الثاني هو، الترتب الخيطي والخطي من البدء، بجملة برقية، باتجاه البؤرة الأخيرة من القص (المعرفة بحاسة اللمس اللامرئية)، إما المظهر الثالث فهو، الإهمال الزمني المتعمّد، بينما المظهر الرابع قد تقصد التعبير بالحدس، فيما المظهر الخامس وضّح التسبيب المتبني للترابط الجُملي (قصديّة الصوغ).

هذا كله صيّر الترتيب الصياغي لا رتبياً، إلّا من باب الصواب النحوي.

مثل هذا الصوغ يحقق أهدافاً إبلاغية عديدة منها:

- تمكن الأسلوب من التأتي بالقارئ، كأنما هو أمام قصيدة نثر.
- استثمار طاقة اللغة لأجل زرع الفهم، موزّعاً على كل جملة، وشبه جملة، مستقلّة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

× التـرابط المتخفـي وراء نثـر العبـارات أوجـد خصوصـية صـياغية معنويـة باتجـاه تماسـك السـرد، ولـولا ذلـك لصـار المشهد جملاً لا تداولية، وليس لها قيّد صياغي.

ب ـ التداول بالتجاور

هو جزئية يحققها التدوين على وفق الاشتراطات الآتية:

× تجـاور الجمـل تجـاوراً للتسلسـل المنطقـي لفكـرة التـدوين الروائي.

× تجاور الجمل تجاوراً نحوياً.

× تجاور الجمل تجاوراً مضمونياً.

× حيث أن الروائي يضع الأشياء الفطريـة فـي حركـة مستسـاغة من قِبَل القارئ، خـاصة فـي (المطر يولد الرائحـة، الرائحـة تولد اليقظة، الرائحة واليقظة يولدان اكتمالاً بيئياً. وبالاكتمـال البيئـي يتولـد حـدس الشـم الـدقيق، ومـن ثـم الحـدس والشـم يصيرا بَرّاً لحدس السمع، المقارب لقوة السمع لأُذني الفرس) الـذي يحفـز الاستبصـار لاسـتذكار التخـالط الـذهني: (الأشـياء المحسوسة + اللامحسوسة = المعاني).

ـ تلـك السلسـلة هـي مهيئـات لا تـرتبط مباشـرة فـي مواصـفات التراصف والتجاور النحوي إلّا من خلال وحدة أهدافها فـي منطق المدونة الدلالي والبلاغي.

ـ تنتمـي جميـع مفـردات الجمـل إلـى بـاطن مضـموني متجـاور بذواتـه فـي فهـم أزلـي هـو: بيئـة الطبيعـة هـي أم المعـارف والفنون والحدوسات كلها.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ج ـ التداول بالإيجاز

الإيجاز رديف التكثيف والحصر واتساع الفكرة، وهو ما يحقق درجة كبيرة من الجودة، حيث تتجاور مصوغات البث مع بعضها، ثم تتراص في توجيه تأثيرها فيتلاحم المنسوج التدويني بتناسق متتام، ليصل الإيجاز حد المطلق الحدسي في التخيل والتعدد التأويلي ـ انتشاراً .

د ـ التداول بالتلخيص

الملخصات آلية كتابة غاية في الضرر، غاية في النفع، حيث أنها تفرّط بالكثير من مجمّلات ومكملات العمل الكتابي، لكن أهميتها تقع في عدة مواضع منها:

- تقليل جهد العين القارئة.
- إيصال المعلومات بسرعة تختزل زمن الكتابة والقراءة.
- تعطي مجالاً لاستيعاب معلومات كثيرة بمساحة صغيرة، ومعارف مختلفة على رقعة كتابية واحدة أو ما يقابل ذلك من الشاشات.
- تيسير عملية التواصل.
- تسهيل عملية التصنيف والتفسير إلى حد ما.

ومن مضار تداولية التلخيص:

+ إجهاد عين وعقل القارئ بمعلومات ناقصة عن الموضوعات التي تهمه كثيراً.
+ إقتصار المعلومات على الفهم الخاص للناقل المُلَخِص لها، والذي قد يكون مغايراً للمقاصد التي وجدت من أجلها.
+ عدم إتمام عملية التواصل من خلال قصور الرسالة الملخصة، التي تختزل جماليات القول، وقد تضحي بمنافع

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

القول أيضاً لأجل توفير زمن القراءة.

+ فوضى التنوّع في (الملخصات) قد يشتت اهتمام القارئ وبالتالي يقلل متعته وعزوفه عن القراءة.

+ أكثر الأضرار تقع في تسلط قليلي الكفاءة على منابع المعلومات، ومن ثم نسبها إليهم بدعوى التناص أو الاستثمار أو أية صيغة مموّهة من صيغ سرقة أفكار الآخرين، لننظر:

[... والآن هذه أولى القطرات.. وديّام يحتضن الحبل كالنائم. يعرف بحسه الفائق أن النعجة قد أفلتت ولا يمكن إخراجها من هذا المكان المهجور، غير أنه ينتظر الأوامر. ولا يدري أوليفر شيئاً عن الوقت الذي يجب أن تمكث فيه النعجة قبل سحبها من العمق. قال: يجب أن يكون هناك وقت كاف للتأكد. يمطه الفضول. وقال له: اسحب الحبل على مهل. خزّن احتياطياً من القوة لأجل السحبة الأولى، فانتفضت يده في الهواء. التفَّ الحبل، وبعد ثلاث، ثم أربع سَحبات، سقط أوليفر في الإغماء، إما ديّام فلم يلاحظ مثل هذا. قال: يا يسوع!! وسقط في الإغماء. وقال الآخر: يا محمد.. وظل حائراً يوزع نظرته المندهشة بين المدير الساقط وبقايا الأمعاء في نهاية الحبل][1].

الملخّص

يُنقل عن الراوي: أنه وضع أولى خطوات فشل عملية التلصص على آثار أورا من قِبَل الإنكليزي أوليفر، عندما أمر بإنزال نعجة، مربوطة بحبل من الوسط، إلى قعر بئر أثري، ومن ثم أمر ديّام بسحب الحبل، بعد أن تأخذ النعجة وقتاً في النزول للتعرّف العفوي، وحين سحب ديّام حبله عدة مرات خرج خالي الوفاض إلّا من

[1] حسن مطلك، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص 94

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أمعاء النعجة، مما جعل أوليفر يسقط مغشياً عليه.

التطبيق

+ التطبيق الإيجابي:

1 ـ **من جهة القراءة**: الأصل قد يحتاج إلى (5) دقائق تقريباً مع التأمل القصير.

ـ الملخص يحتاج (3) دقائق تقريباً مع التأمل القصير.

2 ـ **إيصال المعلومات:** عدد كلمات الأصل (104) كلمة بينما عدد كلمات الملخصي الحدث ذاته مما يعني سرعة زمن الحصول على المعلومات بالمقارنة مع الأصل.

3 ــ **الاستيعاب:** الملخص أعلاه له مَكَنَة أن يُضاف إليه موضوعاً آخر دون أن يؤثر هذا على مساحة عرض المكتوب الملخص، أو جهد القراءة، بالمقارنة مع الأصل.

4 ـ **التواصل:** الملخص يداول المعلومات مع منافعها دون حاجة القارئ إلى ذكاء خاص في التفسير، على العكس من المدون الأصل.

5 ــ **التصنيف:** مثلما هي الحالات الإحصائية في الجداول يمكنني إجراء مفارقة مقارنة بين النصين لتبيان صعوبة وسهولة التصنيف.

محتويات المشهد الأصيل	محتويات المشهد الملخّص
102كلمة	64 كلمة
16نقطة توقف	3 نقاط توقف
5 فوارز	5 فوارز
4 علامات تعجب	لا توجد علامات تعجب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إن التصنيف يوضح بأن الملخص أيسر من الأصل في حصر وإحصاء خصائص الكتابة بسبب قلة كلماته ونقاط توقفه وعلامات تعجبه.

+ التطبيق السلبي:

1 ـ القراءة: الملخص يضر القارئ عندما يضحي بالمعلومات الجمالية والتأويلية مثل:

ـ عدم التطرّق إلى المطر وتناصاته الاستعمالية.

ـ عدم الإشارة إلى حالات جر الحبل وما رافقها من انفعالات.

ـ عدم التطرّق إلى الخلاف العقائدي بين ديّام وأوليفر.

ـ الملخص ضحّى بحالة الدهشة والحيرة لديّام.

2 ـ الفهم: ربما قصد الكاتب في المدون الأصلي، أن هناك تعاونا دوليا لأجل الكشف عن آثار أورا، لكن الملخص يوجّه إلى أن بحث أوليفر نوع من السرقة للآثار الآشورية، وليس غير ذلك.. وهذا يعني أن الملخص ينحرف نحو المبتغى المعكوس للمشهد.

3 ـ الجمالية: الملخص افترق بشكل صارخ عن الأصل من هذا الجانب، فلم يضع علامات تعجب ولا نقاط فصل أو وصل، إلّا قليلاً، ولم يشر إلى حالات ديام في خوفه وتمنعه ولا لحالات الصبر على الفشل عند أوليفر وديام، ولا لمؤولات وجود النعجة، أو مجمل مقاصد البلاغات والإبلاغات الواردة في المشهد، ولا إلى حالات الغمز عن المدير الساقط، ولا إلى الفرق الحضاري الأوروآسيوي. كما أن الملخص أهمل جماليات الصوغ اللغوي كلها تقريباً.

4 ـ تعدد الملخصات: بمثل حالة التلخيص الفائتة يمكن تلخيص

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أقوال أُخر من الرواية، لندّعي أنها الملخص الكامل للرواية، ومن ثم سيصير لدينا رواية منحرفة عن الأصل تماماً، ولنا أن نتصوّر مقدار الضرر الذي سيلحق بالمدونة الروائية بفعل التلخيص المفترض.

5 ـ عدم دقة التصنيف: التلخيص أعلاه جعل الأرقام توحي بقصور الكاتب وقلة كفاءته، بحسب الجدولة الرقمية السابقة، التي تبين مضمون الاستعمال اللغوي، بينما الحقيقة، أن النص مناسبة جمالية موحية بالكثافة الفنية للفعائل والصوغ والتأويل، ثم الانحياز للحيوات البشرية والحيوانية!

6 ـ سرقة الجهد: بين الملخص والأصل بون شاسع في الأسلوب والعبارة، فلو ادعيت أنه لي، بعد إجراءات بسيطة، ليصير قصة قصيرة ـ مثلاً ـ، فلن يعترض أحد عليه، بينما واقع الحال، هو سرقة لا تناصاً ولا استثماراً.

سادساً: أطر شعرنة المفردة

القول السردي يحمل شعريته بأدائه الدرامي، وبصوغه اللغوي، لكن شاعرية الروي تأخذ ـ بحسب ما نرى ـ بالحالة الانفعالية في الانحياز إلى قيم الخير، والذاتية، والإنسانية، والأنسنة. والأخذ بموجبات الوجود ...

في المشهد الآتي سنجد كل جملة فيه مع المكملات توظب السرد لوظيفة شعرنة انفعالية، كأن الجملة مفردة لفعل نفسي يقرر حالة متفردة لجزئية من قصيدة نثر. لننظر:

[يرى الأغصان قرب الحائط دانية من الأرض.

تلمّ أوراقها الملعقية ثقل القطرات،

تلامس الأرض في بعض المناطق،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تلين وتنفتح كالحظ السيء

والسمعة التي صعدت مع صعود رشق الطين على السور، في بعض المناطق..

ستخص حادثة الليل فماذا سيحكي للعربان؟] [1]

التحليل بجدول

سنقيم تقابلا لغطاء الشِعر عند أعتاب القصد السردي بالشكل الآتي:

جملة الحدث السردي	المقابل الانفعالي	القصد الدرامي المشعرن
الأغصان دانية من الأرض	التوهم بأن الأغصان عاقلة وتدنو بقصد إلى الأرض	الأغصان حزينة من أقدام وأيدي المارّة عليها
الأوراق تلمُّ ثقل القطرات	الإحساس بأن الأوراق تَعِبة مثل البشر من الثقل المضني على رقتها	أن الراوي مثقل مثل الأوراق
تلين كالحظ السيء	التصوّر بأن الأوراق تندب حظها العاثر مثل البشر	الراوي منكفئ ومهزوم وخجل من حظ البشر الذي أزجى سوءه إلى الأوراق
تصعد السمعة مع رشق الطين على السور	سمعة سوء حظ الراوي رشقة طين سيء الوجود والمظهر	سمعة الشجر قدرية مثل سمعة بواكير البدء البشري
حكي الليل حادثة مجهولة على لسان العربان	القص انعتاق متماه مع ضلالة حكي الحوادث المجهولة الأصل	تقاطع بيئة الليل مع متعة الكلام عن مجهولية قصص سرّاق ليل الحضارات

[1] حسن مطلق، رواية قوة الضحك في أورا، مصدر سابق، ص123

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الثانية

أركيلوجيا
عند أعتاب العصور الوسطى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

رواية التل لسهيل سامي نادر، بعد الإنجاز، قصدت التداول الذي يضمر ثقافة تفتيت العنف في بغداد العراق متخذة المناول الآتية:

ـ منوال الحركة الزمنية التراجعية.

ـ منوال تطور وسائل الجريمة وتنوع ضحاياها.

ـ منوال تعيين بؤر الإرهاب والرهاب الدولي.

ـ منوال اللاعقلانية في القوة الصاعدة والناكسة في البلاد وعلى المستويات كلها.

ـ منوال أسطرة وتضخيم الواقع ليصل إلى ما فوق جذباً وتعجباً من الخيال.

* في رواية الكاتب سهيل سامي نادر هموم ثقافية ـ لإنشائية ما بعد التداول ـ تمثل مناول جديرة بالتقصي تلك هي البحث عن الإرث في هضبة غرب العراق، في هذه الرواية يُصار إلى فعل البحث:

البحث في الصحراء عن إرث وآثار.. البحث بين الناس عن أصدقاء.. البحث في الذاكرة عن علائم أنثوية.. البحث بين الأصوات عن أنغام حيية لحبيبة.. البحث في التأريخ عن أبطال من البسطاء في زمن الملوك.. البحث في الروائح عن مرافئ انتعاش الأنفاس.. البحث في الزمن عن رواة حقيقيين..

الرواية تشكيل دراسي يأخذ بالبحث الفكري بعلميّة تشبه الرسائل الجامعيّة، تأخذ بالبحث عن الآثار بمثل ما يفعله فنيّو دائرة الآثار

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العامة في العراق، لكن الأهم هو البحث عن علائق الأمن والأمومة والانبساط، والمنزليّة، والعاطفة الناضجة بوعي ثقافي دافق، وتمكين الفعل الرفيع من الاستمرار بالنشاط والجديّة والدقة ورغبة الكشف والاكتشاف، وتكثيف الأفكار ـ افتراضاً ـ وعدا هذا، الرواية نموذج ثقافي تصح فيه التطبيقات النقدية لما بعد إنشائية التداول.

نرى في رواية التل نموذجاً للاشتغال الآتي:

أولاً: تقانات التدبر الفني

النص الروائي كاشتغال إنشائي يتوفر على تقانات لغوية لجوهر النظم الإبلاغية .فضلا عن إن التقانات تدبير قصدي في غاياته، له مبرراته كحساب ذهني وأدواتي. هذا التدبير ينماز بملاحقته للوصال القائم بين المظهر(الأفقي) والتأويل للمضمر، باشتغال سردي، يؤكد المعنى الخاص بالنسيج النهائي لقيمة الروي. لننظر:

[تفشل تجارب الغرف المغلقة وتنجح خبطة قوية على الرأس. يحتاج المرء إلى أن يُلذع بعد سهو، فليس من مخبر حقيقي غير الخريف الطلق، وكان في هذه اللحظة يستعرض في الحديقة احتماليته الغريبة وتعارضاته الطبيعية:

كنتُ أعرف الخريف في الماضي متى يبدأ، فرحلاتي الساحرة تبدأ معه، وكان هو من علّمني التنقيب الحي. لدي صور خيالية عن هذا الفصل ماثلتُها بحياتي الشخصية وصدّقتها عبر انكساراتي وهزائمي، صورة باب ينفتح على جهتين لا تعرف أهي جهة دخول أم جهة خروج][1].

ضمن إطار السرد تشاد علائق عديدة منها:

[1] سهيل سامي نادر، رواية التل ، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص 102

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أ ـ اللغة

تتصف بأولوية الجمل الفعلية للدلالة على سرعة الأحداث وكثرتها.

فالأفعال 16 ستة عشر فعلاً في مقطع من 58 كلمة.

بمعنى أن كل (فعل = حدث) يسحب لنفسه ما يقرب من (4) كلمات.

وبإضافة الحروف ذات الدلالة على الاستمرار والتوقف، من ثم معها الفوارز والنُقَط. كأن الجملة الفعلية تتألف من (6) كلمات = 6 أفكار.

لهذا الاشتغال نتيجة مباشرة هي الكثافة السردية، ونتيجة غير مباشرة هي الكثافة التأويلية. هذه الكثافة تغني التعقيد البلاغي والنحوي وتساعد على الضمر والاختزال والثراء الإشاري.

ب ـ الثقافة

تتبنى الرواية ثقافية القول للمعطيات الفلسفية ذوات الحكمة والحذق والإقناع.

تعطي للأسلوب صراحة الفصاحة وسهولة التواصل الذي ينماز به حكي وقول وسرد وتفكير المثقفين، كما أنه يلوّن الزخرفة القولية بالمفارقات مثل الفشل مقابل النجاح، والتجربة مقابل الخبطة.

النص على قلّة كلماته ومختزلات جمله يعطي فكرة زمنية جديدة مهملة تلك هي: أن الخريف في العراق هو أجمل من الربيع مناخياً، وفيه تنمو الأشجار مجدداً وتعطي الزهر والثمر، هذه الفكرة إضافة ثقافية من قبل الروائي سهيل سامي نادر. والفكرة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الأخرى هي أن الراوي يجد ربيع حياته في أواخرها وليس كما يشاع بأن ربيع العمر هو سن الشباب، لأن أواخر الحياة (الشيخوخة) هي العطاء الأعلى في الكثرة والجودة والتفرد.

ج ـ الكشف عن المجهول المعرفي

الروي كتقانة سردية يأخذ، بعد اللغة والحدث، بالمعلومة المعرفية، وهي هنا تتسم باتجاه:

ـ التعطيل المؤقت للفهم: إذ يجعل الراوي باب الفهم مواربا بالمجهول لما يخص الفشل والنجاح، أي دون مسببات، أو ظروف إقناع، ودونما نتائج.

ـ إضافة المعلومات: تتأتى معلوماتية العمل الروائي من قلب المسلمات الجغرافية واكتشاف معلومات بديلة، وكذلك في وضع شروط جديدة للبحث التجريبي بجعل التنقيب (موضوع البحث) حراً ليصير حيوياً متماهياً مع البيئة المراد التنقيب فيها، لا التنقيب لأجل نتائج وفروض مسبقة.

د ـ التركيب الصوري

أراه ممثلاً في صور:

ـ الخبط على الرأس: في هذه الصورة تفاني وإلزام بقيم الإخلاص للفكرة بحيث تصير منبهاً مثل الضربة على الرأس التي تزرع الوعي المتكاثر في العقل.

ـ اللذع والسهو: كونهما نقيضين متلازمين في حالة ورودهما كأفكار للنباهة والتذكر، الضربة السابقة تلتها لذعة تلغي الكسل والرخاوة العقلية والغفوة عن الكشف. ـ التعارضات: أنماط من جماليات وسحر الخريف من النواحي الطبيعية والنفسية تتعارض

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مع التقلبات المزاجية للطبيعة والنفسية البشرية.

ـ المعرفة والرحيل: صيّرهما الروائي حالين يوافقان حيوية الأعمال الأفكار. ـ التماثل: الصور البؤرية التي أرادها الكاتب صيّرها ممولة للدهشة والجمال والسحر والكشف المعرفي والحسي عبر تمثلها لروحية الطبيعة.

ـ الانفتاح والصدق: هما الإكمالان الأخيران جاءا على صورة حيرة عقلية تجعل باب العرف والمعرفة مفتوحين على الإحالات التفسيرية والتحليلية للترف الفكري والبحث الكشفي، فضلا عن أن الصدق مماثل لحقيقة الانكسار والهزيمة، فالخيبة حقيقة تغور حتى العظم في الذات البشرية لكنها مثل عودة الحياة في خريف العمر، عمر العمل الذي سيتآلف مع انفتاحات الحياة والموت، الخلود العلمي أو الخفوت الآثاري.

ثانياً: الأسر الوجودي

الوجود بمعناه الفردي، وجود ضمن كيان، فردي، أُسري، مجتمعي، ثم، الوجود بمعناه العلائقي، وجود المؤانسة والعمل. وهناك الوجود الفلسفي بجانبه الأنطولوجي، لكن وجود الشخوص في العمل الروائي لرواية التل لسهيل سامي نادر، يجمع تلك جميعاً بمطلق الأسر الوجودي كمحصلة وعي نظري وتحليلي لثقافة أس الوجود، أصل الوجود كمشكلة حياتية بحثية. لنراقب:

[نمتُ بعمق من دون أحلام ولا اضطرابات.

وفي الصباح واصلتُ الحياة. كل شيء في الوجود اعتيادي، ليس ساحراً ولا مخيفاً، كل شيء اعتيادي، وحدها الغيوم أسعدتني. كنتُ أتحرك في اقتصاديّات معلومة فيها خشية وورع، سماحة غير مألوفة، ومقاومة صريحة لأشباحي المتربصين، ولا أثر في

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وجهي لحماسة أو زمجرة، هذا ما رأيته في المرآة وأنا أحلق لحيتي. شجرة من نور تفرعت في الغيوم وأضاءت كل شيء لحقتها ضربة واحدة هائلة اهتزت لها الأرض. قلتُ بهمس وأنا أخشى أن أمد إرادة صوتي على الافتتاح البطولي: أقوى يا إلهي! في اللحظة نفسها دفق في صدري المديح العاشر لـ"ريلكة" مصحوباً بذكرى: يجب علي يوما ما حين أنتهي من هذه الرؤية المفزعة أن أتدفق بالشكر المغبط للملائكة الصاعدة. رأيتني كهذا اليوم أنا وزهير وبرهان نمشي في طريق زراعي حين فاجأنا مطر شديد مصحوب ببَرَد، فهرولنا واحتمينا بزريبة خراف][1].

لنموذج المشهد المتقدم عدة مسارات تتحكم بهيئة المطلق والعدم والماهية على شكل شخوص تكرر فعلها بلا انقطاع ولكن لشأن متغير، من نتائجه:

1 ـ المطلق العدمي للأسر الوجودي ينساب بالنص دخولاً وانتشاراً من الكلمة الأولى ـ نمتُ ـ حتى آخر كلمتين ـ زريبة خراف ـ، فيه سلطة للعمق والاعتيادية في اللاسحر واللاخوف، المقاومة للأشباح، والمدح والشكر للملائكة بالشعرية لـ"ريلكة".

2 ـ التشبه باللامحسوس، وهي تقنية تجمع الشاعرية إلى الفلسفية في المناول التأويلية الآتية:- (الاستشعار بالنوم مع الغيوم / التكيف للمساحة غير المألوفة / التفرع الذاتي كشجرة النور عند الغيوم / التدفق المعرفي في الصدر لا العقل / التدفق بالشكر المغبط للملائكة).

3 ـ المماهاة للوجود، فقد يعتني القول بالانسجام بين الماهية وإطارها، ثم الإطار والنموذج، ثم النموذج والدلالة، حيث أن

[1] سهيل سامي نادر، رواية التل، مصدر سابق، ص 350، ص 351

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الضـرب الهائـل ينسـجم مـع ماهيـة المبغـى فـي الـدعوة للضـرب الأقوى، وإطارها هذا هو اهتزاز الأرض.. وهذا يؤلف نموذجاً من شخص أو شخوص هلعين غير خائفين. ولأنهم بلا تعابير، ليس لهم وجود غير اعتيادي. نتائج هذا التصْييغ دلالة مظهر الذكرى الممتدة بـالمطر نحـو الصـداقة وبالصـداقة نحـو زريبـة الخـراف، وبالزريبـة نحو تشتيت الإرادة (العدم).

ثم أن العدم صار طقساً للجماعـة (القائل + زهير + برهان).

يلاحظ أن تلك الجوانب الأنطولوجية قد تضـامنت مـع تناصـات الأدب الوجـودي بشـبه حرفيـة، لكنهـا غيـر رتيبـة لأنهـا مفعمـة بالأحداث والمواجهات اللاقصدية ـ مظهريا ـ بين إرادات الشخوص الثلاثة وظروف الزريبة الخاصة.

ثالثاً: صناعة الرؤى

لرواية التل خاصية فـي تهيئة وتصـميم وتجربـة الـرؤى، مسبقاً، بمـا يوجّـه العنايـة إلـى قصـدية التخطـيط للعمـل، يظهـر ذلـك مـن ملاحظة الآتي:

ـ التجربـة الرعويـة: حيث يصـف الروائـي طبيعـة الخـراف فـي تشكيل الدائرة ـ الموقد الطبيعي الحيواني ـ وسط تجمع الخراف.

التجربة الخاصة: هي تجربة الحلاقة فقد جُعِل الرجل الذي يحلق لحيته يحلّق في العالم الفلسفي، بسخرية مقصودة.

ـ التجربـة الثلاثيـة: تخص الـراوي وزهيـر وبرهـان فـي كـونهم جميعاً من ذوي الخبرات الواسعة في الحياة والعمل المهني.

ـ التجربة الأدبية: تمثلت بالنصـوص الشـعرية المبثوثـة فـي جسد الروي الوصفي والحكائي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ التجربة الثقافية: تتحقق في اجتماع فن الحفر الآثاري مع فنية قراءة الأثر مع فن استبصار الثقافة الإنسانية للشعر والفلسفة. مضافاً إلى هذا فن تقنين الإرث، حيث أن الصداقة والتصميم والتآخي قيم صائغة ومتصلة بالخلق الروائي والخلق الاجتماعية. ـ التجربة النصية: التي هي فنية وفتنة التعوّد على الكتابة قواعداً وبنى وجودة وآلية حدثية.

ـ التجربة القبائية: فعندما لبس الراوي قناع الأسى جعلنا نتلذذ بأساه كأنه أسانا وشعرنا بلذته الشعرية كأنها لذتنا واستعذبنا غموضه كأنه يفضح خفاءنا.

رابعاً: البحث في خارطة الأنوثة

تتضمن أناث الرواية عدد من مقامات السلوك منها:

ـ الأب يبحث عن زوجته من خلال إبنته.

[رجوتها إعداد الشاي... أحسستني مخترقاً بنظرتها.. ـ رواية التل، ص8]

ـ البنت تدافع عن زوج المستقبل من خلال المقارنة مع الأب

[ولأنها وصفت زميلها بالرائع .. صرتُ أمازحها.. ـ رواية التل، ص8]

ـ الأم تبيح لنفسها الهناء على حساب الأب والبنت:

[قالت أعرف أنك لا تريد شيئا هذا قديم جدا وبسببه ولأسباب أخرى غادرتك... أنت تعاقبني بطريقة سيئة ـ تقصد من خلال البنت ـ... ليست من طبيعتك][1].

[1] سهيل سامي نادر، رواية التل، مصدر سابق، ص 316

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ قائد مجموعة التل يخيف زوجته:

[أوه، لماذا أيتها الشقيقات المفجوعات، لم أركع بانعطاف أشد لأستقبلك، لأُسلم نفسي إلى جدائلك المنحلّة.. كانت امرأتي تصاب بالرجفة حين تقرأ هذه القصيدة، قالت أنها تخاف منها][1].

تلك أمثلة ليس إلّا لأن الرواية تعج بمواقف متفرقة كتداخل الشخصي الأنثوي بالعام الوظيفي.

خامساً: مخبوءات إشارية

هي مخبوءات لم تسلط عليها إشارات قوية، كان يمكن لها أن تكون ثوباً وأزراراً للروي من مثل:

1 ـ الفلكلور البدوي المحايث لتفكير عمال تل الزعلان... وهو ذاته المهمل العام من الفلكلور العراقي

2 ـ تسامى العرض الروائي على عقلية ورؤى عموم ثقافة المجتمع مما جعل فلسفة الروي تضيق على المتسع الشعبي للقراءة بما يعنى تمكن الغلو الثقافي من عملية الإنتاج.

3 ـ الفرصة الضائعة من التناص بين مخطوط تل الزعلان ـ البيان والتبيين المقلد ـ وما فيه من اضطهاد مع ما يلحق الناس والثقافة من تعسف الطغاة سابقا وحاليا.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[1] سهيل سامي نادر، رواية التل، مصدر سابق، ص 361

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفصل الرابع

أيديولوجيا الثقافة الروائية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من بديهيات التعلم الفلسفي القول: أن الايدلوجيا هي الاطار الفكري الذي يعبّر عن محتويات العلوم والفنون والمعارف المختلفة، عبر مقولات وفرائض وبراهين تخص طبيعة واغراض الحقول المعرفية، إلّا أن الاستعمال التداولي المستمر يكاد ينحصر في المبادئ السياسية وعقائدها النفعية، اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً. عليه سنتماشى مع السائد ونَسِمُ الروايات ذات الغايات السياسية الاجتماعية بكونها روايات أيدلوجية، خاصة تلك التي تتعلق بالفكر الثقافي وعلاقة الفرد بالسلطة الحاكمة، أو أحزابها، أو أنظمتها الشمولية. بمعنى أدق أننا سنتجه بفعلنا النقدي جهة التحليل بآليات النقد الثقافي. " لم يعد النقد الثقافي ينظر إلى النص بما هو نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي، الذي قد يُظن أنه من نتاج النص، إذ صار النقد يأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، وأنماط تعبيرية وأيديولوجية وانساق تمثيلية، تمارس شتى أنواع الهيمنة والتحكم في المتلقي الفردي أو الجماعي، بطرائق متخفية "[1].

لعل الموقف الآتي يؤهل شروعنا بمتابعات نقدية وكتابة نصوص تتوسط رؤاها بين انغلاق الايدلوجيا وانفتاح أفق معلوماتية التجدد الأيديولوجي بما يستدعي ايدلوجيا نابعة من الفنون لا من السياسة والعقائد المتطرفة في عالميتها أو شموليتها. لننظر الآتي:

[1] حبيب النورس، الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي، رسالة ماجستير، 2012، الجامعة المستنصرية، بغداد، ص10

منشورات «ألف باء AlfYaa»

" أن النص الروائي في خاصيته... فن يتموضع دائما في القطب المقابل للايدلوجيا، على الرغم من أنه نص يستطيع أن يحتوي كثيراً من الأيدولوجيات، لكنه يحتويها في حالة الحوار والتفاعل والحركة والصراع ؛ أي في الحالة الدينامية الحية، الحالة التي تكف معها عن أن تكون ايدلوجيا، بل رؤية للعالم، ينهض بها النص الروائي في دلالته الكلية "[1]. من المهادات المعرفية لحقل الايدلوجيا والنقد الثقافي، والموقف الموضوعي المضاد للايدلوجيا الشمولية نتوصل إلى الآتي:

1 ـ الايدلوجيا موقف ثقافي مقام على أساس القيادة غير السوية للمجتمعات تمكن (الأفراد أو التنظيمات المؤسساتية) من التحكم بالأفراد والجماعات عبر (دكتاتورية الفرد أو الأحزاب). 2 ـ الثقافة الايدلوجية خلقت لنفسها أعداء مفكرين وروائيين، وهم من عرّى سوء وفشل هذه الأيدولوجيات وبَيَّن انحرافها عن أهدافها المعلنة.

3 ـ عقدة اضطهاد السلطة للآخرين بالقوة المفرطة هي الموضوعة الأكثر أهمية في العمل الروائي.

4 ـ ان الموقف الفني من الروايات ذات الاتجاه الثقافي يوجه إلى الحكم عليها بتوصيف (رواية ايدلوجية) حتى وان كان كاتبها غير متحزب، وليس له اتجاه فلسفي يخص العقائد المتحزبة أو المتطرفة.

5 ـ تصنيف الرواية بـ (الايدلوجية) يعني نقديّا، انها ضد الايدلوجيا المُضْطَهِدَة، ومع الايدلوجيا الفنية التي تصنع عالما من

---

[1] د. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص57

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الجمال المنضبط وفق فكرة وتقنية تحسب للفن حساباً يشبه صرامة الحساب الرياضي.

عن التجربة الروائية بتلك المواصفات سنتجه، تطبيقاً، إلى توظيف ايدلوجيا الذات الجمعية، في رواية حدائق الرئيس لمحسن الرملي، وسنوظف ايدلوجيا تحول الوعي الصوفي الجمعي في رواية مشرحة بغداد لبرهان شاوي، فضلا عن إلفات نظر التفكر القرائي إلى ايدلوجيا الهجرة السياسية كمضطهد يغيب الضمير الإداري لسلطة الحكم، ويقيم قوّته على انقاض تحطيم ذوات المعارضين، ممثلا برواية دلمون لجيان التي تتماهى عقائديا وفنيا مع شروط الأدلجة المنوه عنها.

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الأولى

أيديولوجيا الذات الجمعية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لمحسن الرملي، في عمله الحيوي، غير فضاء، أكثر من اتجاه.. فيه قيم وحياة داجنة مع الكنائيات المدونة، المستعيرة قضايا الناس، في قرى نينوى تحديداً. يواظب الروائي على لم شتات الموضوعات، وتأريخ الأقوال، وفعائل السلوك الجمعي، ليؤكد بأن الرواية فن وموقف مغتني بالحياة، متسلّماً ومصدّراً لها. العمل الذي توفّرَ في رواية حدائق الرئيس يميط اللثام عن مرحلة مبكرة للنبوءة العرفانية التي تحمل معنى: (كل شيء إلى زوال ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام). كما هي أحوال التناصات الكثيرة المؤشرة لذلك، في الرواية.

أولاً: أسس أولية

قد يكون من المفيد التوقف عند بعض الأسس التي صيّرت القص في هذه الرواية، كرواية انتخابية تستبطن حال البشر عند حدود جنوح السلطة.

الرواية تبدأ من الخاتمة زمناً وحدثاً، ولا تتبدل فيما بعد، جغرافية الأرض كثيراً. كيف أختار الشخوص؟.

ما الذي يبغي من وراء التسميات؟.

ما أبرز دلائل التهيكل السردي؟.

لِمَ هذا الاتجاه في أرخنة المجتمع؟ .

لمَ توقف الكاتب عند بدء تحولات ما بعد 2003؟

أسئلة تجرُّ أُخرى، ستكون هذه الأسئلة دليل دراستنا لمرامي المدونة وخطوطها الفنية العامة على وفق الآتي:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أن الأقطاب الكمية لشخوص الرواية تحتكم في أثرها الكمي إلى مقدار إسهاماتها الفعائلية، النوعية والفكرية، لينبني على هذا معاقد لحقائق علاقات لغوية دلالية، لننظر: [معاً أُصيبوا بمرض الحصبة ومعاً شفوا منه، معاً تعلموا المشي والسباحة وصيد العصافير، تربية الحمام، سرقة البطيخ والرمان وألعاب الرماية والاختباء والقفز العالي وكرة القدم. معاً دخلوا المدرسة وكانوا يدافعون عن بعضهم أمام اعتداءات بقية التلاميذ، ويدرسون للامتحانات وسط الحقول أو في غرفة أحدهم ليلاً] [1].

يقوم هذا المعقد على ثلاثية تساوي جميع ظروف الشخوص، وهو ما يعطي للهيكل صورة كمية ليس لها معقد، وهذا ليس صائباً، بل هو مستحيل من جميع الوجوه، إذ كيف للهيكل أن يشيّد نفسية دون تفاوت في أقطاب الدلائل.

لو كان التساوي صحيحاً لصاروا شخصية واحدة وليس ثلاثة شخوص. لنعد إلى الأسماء فلربما هناك ما يميز بعضها عن بعض كمياً:

عبدالله كافكا. إبراهيم. قسمة. الشيخ طارق.

أولئك أقطاب الشخوص، بمعنى أن الرواية صُيّرت لأجلهم، وهم حُمِّلوا بالقص ليقولوه بألسنتهم ويروونه عن أفعالهم، فهم من الناحية الكمية والنوعية يهيمنون على هيكل القص الروائي بكامل عناصره وحركته.

لكن إبراهيم وقسمة هما القطب الأساس بالروي والمراقبة والفعل وتحريك الأحداث، ثم يليهما عبد الله كافكا، ثم يأتي الشيخ طارق بالمرتبة الثالثة، بحسب التدوين الروائي اللاحق.

---

[1] محسن الرملي، رواية حدائق الرئيس، دار ثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2013، ص17

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هذا التصنيف الرتبي يدفعنا إلى التوصل إلى أن الرتب الهيكلية وضعت فعل الاشتغال الروائي على شكل طبقات، هي:

الطبقة الأولى: يمثلها إبراهيم / قسمة، من صفاتها: الطيبة، الصمت، القناعة، الاستسلام، الفعل الفطري الكبير، الإسهام في تنامي الوعي، وكأنها نتاج حكمة الكاتب، ومضمور الفهم الاجتماعي.

الطبقة الثانية: يمثلها عبد الله كافكا، ومن صفاتها: الحفاظ على الحِكَم التقليدية للأولين، الاعتماد على تثقيف الذات، الإسهام الفعّال في إنماء الحوادث والتواريخ في مهمة الوصول إلى مقاصد التدوين، الوفاء، الإسهام في تنامي الوعي.

الطبقة الثالثة: يمثلها الشيخ طارق، من صفاتها: الأثِرة، الازدواجية، النفاق الديني، الحيوية والنشاط الجسدي والتجاري، الإسهام الضعيف في إنماء الوعي، التظاهر بالوفاء كأنه خصلة فطرية.

هذه الطبقية لا تفرز القدر الكمي المتفاوت بين الشخوص (الدلائل = الأقطاب) ما لم تكتمل القراءة التامة لمشاهد الرواية .

ثانياً: التمويه البدئي المضلل

يشتمل على:

أ ـ قصدية اللعب السردي

يخص تضليل التأويل. تنامي الأحداث. تنامي الوعي.الإزادة في إبانة الوضوح. إظهار الطبقية الاجتماعية والروائية في تركيب القص.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ولهذه القصدية سلطة زعزعة قوانين السرد التعاقبي، وإختزال الحركة الاجتماعية فنياً.

ب: معقد لغة الاستعلام

من تأشيرات تشومسكي القول الآتي: " إن دراسة اللغة هي أحد أهم فروع الاستعلام المنهجي... من غير المفاجئ أن تكون اللغة قد مارست مثل هذه الفتنة على مدى سنوات. إذ تبدو ملكة اللغة البشرية خاصية نوعية تختلف قليلاً فيما بين البشر وليس لها شبيه ذو أهمية في أمكنة أُخرى][1].

ما الذي في اللغة يجعل فرضها معقداً لأقطاب دلالات السرد؟

ما المفيد لنا من قول نعوم تشومسكي هذا؟

لنا أن نقرر بموجب تشومسكي: إن اللغة استعلام منهجي. أن اللغة فتنة لسنوات عدة. إنها ملكة بشرية. إن لها خاصية نوعية مختلفة بين البشر. ليس لها شبه في الأماكن اللابشرية.

هذه الخصائص تعني أن اللغة وسيلة التبادل الإخباري الممنهج على وفق قواعد نحو متعارف عليها ومعترف بها، وهو ما يقرر:

حجم اللغة دلالياً يعادل 100% من حاجات البشر البالغين 6 مليارات من الأفراد. أي أن مليارات البشر يتبادلون دلالات لغاتهم بنفس حجمهم.

حجم البشر 100% = حجم التبادل الاستعلامي كلياً 100%.

أن اللغة هي وسيلة الاستعلام الوحيدة: سواء كانت معلومات سرية أو علنية، جوهرية أو مظهرية، مباشرة أو غير مباشرة.

---

[1] نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، ت . د . عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009، ص33

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هذه الحقيقة تزيد من ثقل القطب الدلالي لّلغة، سواء جاء في السرد أو في غيره، ولأن عملنا متابعة السرد فستغني اللغة جزئيات وحركات السرد وتقرر أدبيته ومعلوماته. وكون اللغة فتنة: فهي تتوفر على جماليات الفن الأدبي بما فيها من بلاغة وإيجاز واستعارة، وهذا لا يستثني أي خطاب حديث بين أطراف الرسالة (الموضوع)، بين الموجِه والمتلقي.

ان قوّة جوهر اللغة الدلالي يعطيها هيمنة تستقطب إليها آليات وعناصر الجمال فيتبعها التذوق (الافتتان) في الصوغ.

كما أن الاستعمال يُنتج معاقد (التوصيل، التواصل التداولي، التأويل) مما يحيل ثانية إلى هيكل هيئة معاقد الاستعلام.

ثالثا: ملكة اللغة

كون اللغة مَلَكَة فهي موهبة مَلَكَة نادرة من حيث التجميع والاختيار والخزن والحذف والتزامن والتكامل في استجلاء الموضوع والموضع الخطابي، وتتراجع بإزاء ذلك قواعد النحو وشروط البلاغة ومادة الخبر، كونها محددات ميكانيكية وبايولوجية.

لعل أبرز مظاهر المَلَكَة اللغوية ـ تنفيذاً ـ هو مظهر الاشتقاقات والخروقات اللغوية والتراكيب

المخترعة بالاستعمال والتنافذ والاشتغال والتواصل.

إن العمل السردي سيفرّق ـ من خلال مَلَكَة الاشتقاق ـ بين سمات البوح المُجِيدة والرديئة في بُنى القص بإحصاء الخروقات والإضافات والاشتقاقات الدلالية في قدراتها على الانفتاحات المتكاثرة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الارتباط الكمي في عناصر المَلَكَات ينتج مباشرة موسّعات حدثية تعمق وتبئر وتنشر الأفكار المتخيلة والمنتقاة والتي تُسهم في تجذير الثيم المتعددة الدلالات والمعاني. ثقل مَلَكَة الاشتقاق وتبعاته يحقق شرط وجود معقد اللغة في:

(العمق الدلالي = أقطاب أساسية)، كمحور منتج لعناصر السرد.

الخصوص اللغوي: هو مهيئ اتصال الإشارة (الكلمة) بمحتوي (الجمل) مما يعني وجود قصدية مميزة للنوع الجمالي والتقني.

على وفق نوعية التواصل وعلائق دلالات معاقده يتألف قطب لهيكل أساسي يمثل تفرد تدويني للكاتب والمرحلة يوسّم اتجاهية وأجوائية السرد.

نمط اللغة	الأقطاب	العناصر	الكمية
الاستعلام	البشر جميعاً	الاستعمال، الأدب، العلم	3
الاستعلام100%	البث المباشر، البث غير المباشر	حركة السرد، الاتجاهية، الأدبية	3
الفتنة 100%	اشتغال، صوغ، تداول	التوصيل، التواصل، التأثير	3
المَلَكَة 100%	الاشتقاق، الخرق، الإضافة	البوح، الجودة، الرداءة	3
الخصوص النوعي 100%	الكلمة، الموضوع، التقنية	التبئير، الاتجاه، الأجوائية	3
بدهية الإنتاج 100%	المنهجة، التعدد، التفارق	الصائتية، السكونية، البيئوية	3

«AlfYa»

رابعاً: بدهية الإنتاج

يمكن وصفه في:

ـ ليس للغة البشر مقارب في صائتية النظام الفونيمي للمخلوقات اللابشرية.

ـ اللغات كلها ممنهجة كونها ظاهرة سكونية، اللغات تصطنع بيئاتها الخاصة.

لنلخص العمل السابق بالمجمل الآتي:

نموذج الجدول أعلاه يعطي صورة عن التماثل الكمي لأقطاب الدلالات اللغوية المكونة لهيكل القص في رواية الرؤى (حدائق الرئيس) بشكل تمهيدي.

لنأخذ مشهداً آخر ونحاوره ضمن مؤشرات تلك الممهدات.

[إنكم نخبة ومخلصين للقائد والحزب والثورة والوطن، وسجلاتكم نظيفة وشريفة، وتدل على ولائكم، وأغلبكم كانوا أبطالاً أيام الحرب لذا فأنتم أهل للثقة.

والمطلوب منكم أن تواصلوا هذا الإخلاص، وأن تكونوا بمستوى المسؤولية.

فجأة تغيّرت نبرته المادحة إلى أُخرى حازمة، مهددة ومخيفة: ستعملون في أماكن خاصة تتطلب السرية التامة والكتمان، لذا عليكم إتباع قاعدة " لا أرى، لا أسمع، لا أتكلم " ومن يفوه منكم بأية كلمة عن عمله خارج مكان عمله فسوف نقطع لسانه. والطباخ الذي يكسر صحناً سنكسر رأسه، والحدائقي الذي سيقطع نبتة أو وردة سنقطع رقبته، والمنظف الذي يقصّر في تنظيفه سنقصّر عمره.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

النمط اللغوي	الأقطاب
الحجم الدلالي يبدأ من / إنكم لينتهي في /هكذا	نخبة المخلصين
الاستعلام يبدأ من / المطلوب لينتهي عند / مخيفة	البث المباشر = قطعة المدونة البث غير المباشر = التهديد والوعيد
الفتنة: تبدأ من / ستعملون لتنتهي عند / لسانه	الاشتغال = تبني استمرار القول اللغوي للأحداث. الصوغ = علائق التراصف للمصادر والأفعال بصيغ (فعل الأمر + فعل الكائنية + الفعل المومئ للمستقبل). التداول = لدعوة للإخلاص
المَلَكَة: تبدأ من / ستعملون. لتنتهي عند / عمره	الاشتقاق = يكسر، يشتق منه، السرية والدقة. إتباع قاعدة. يشتق منه، الكتمان وعدم الثرثرة. القوّة، يشتق منها، تقصير العمر. الخروق = اللاتأدب في توجيه الخطاب. خصوصية الكتمان واللااعتراض. الإضافة = سردية العمل والكتمان والرهاب
الخصوص النوعي: يبدأ من/ الطباخ. لينتهي عند/ هكذا	الكلمات =19كلمة موضوع الأدب = الجمل المتضمنة لدقة العمل + الحفاظ على الأدوات. تقنية الاستعارات = الإشارات
الإنتاج: الملفوظات كلها	التفارق = التوصيف +الإبلاغ والمراقبة + السخرية. المنهجة = غايات تسلسل الأفكار مع جمل الخطاب+ جمل الخطاب مع الأحداث + أفعال الحوادث مع بطائن الدلالات. التعدد = تعدد الزمن الفعائلي + تناوب أفعال السرد

خطبة طويلة حافلة بالأوامر والتهديد والوعيد، مكرراً عليهم بأنهم يعرفون كل شيء، وأن هناك كاميرات في كل مكان تراقب وترصد أية حركة، بما في ذلك حركة نملة سوداء على صخرة صماء في ليلة ظلماء.. وهكذا![1]

[1] محسن الرملي، رواية حدائق الرئيس، مصدر سابق، ص164

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العناصر	الكمية
الاستعمال = المظهر الكتابي. الأدب = السجلات النظيفة الشريفة العلم = الولاء.	3
حركة السرد= الأفعال / تواصلوا، تكونوا، تغيرت. الاتجاهية = جملة الإخلاص + جملة المسؤولية + جملة التخويف. الأدبية = الجماليات كافة	3
التوصيل = توصيل فكرة أهمية الكلام. التواصل = السماع من قِبل جموع المتلقين الحاضرين الممنوعين من الجدال. التأثير = تداول رسائل (المدح، القدح، الخطورة)	3
الجودة = استخدام المصادر بصيغة المستقبل + استثمار صبغة المتلقين لإظهارسطوة اللغة+إقران الإثارة بالعسكرة. الرداءة = الخطاب بلا مجادلين + تقليدية الرسالة + وضوح الاستعارة كلياً. البوح = استهداف تبيين قوة الدولة وملكيتها للعمل والأرواح البشرية	3
التبئير = باطن الخطاب. الاتجاه = تعيين موضوعة الخطبة لعمل المهنيين. الأجوائية = العمل + الرهاب + مسخ روح البُشر الإنساني	3
الصائتية = نطق الأفعال والأسماء ومكملات القول. السكونية = مضمرات الكلام كلها. البيئوية = بيئة الخطاب + بيئة المخاطبين + بيئة موجه الخطاب	

تلك الفرائض مُعينة على الفهم وفاتحة للعمل النقدي على أُفق مضافة إلى السائد من متجهاته. أنها عمل تنظيري وتطبيقي على وفق مفهوم هيكلة السرد لغريماس، لكنها تجاوزت اشتراطات غريماس ببعض التصنيفات بسبب وجود حاجات ذوقية، لم تمسسها ولم تحتسب لها، نظرية غريماس لهيكلة أقطاب السرد.
إن اكتمال الفهم يقتضي توجيه العناية جهة غايات أُخر من مثل:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

خامساً: التحولات القيمية الضخمة

في هذه الرواية (حدائق الرئيس) تندرج القيم بثلاثة أشكال من الصراعات، كل جزء يوفر هيمنة خاصة بالمستوى الفعائلي للسردية المنشئة لتلك القيم.

تلك القيم (المحتويات) هي:

- قيمة التحول التاريخي
- قيمة التداخل لحضارتي الريف والمدينة
- قيمة خلق السلوك والعمل

التحول التأريخي:

تقرُّ الرواية بأن التسلسل الزمني رديف التناسل الجيلي والتنامي السياسي الذي يتضمن القيم المتواصلة بين الريف والمدينة والقصور الرئاسية.

من ملامح هذا التحوّل:

1 ـ التغير السلوكي والخلقي بين الأجداد والآباء والأحفاد، في القرية.

2 ـ التغير الاقتصادي بين رئيس الدولة وأصحاب الأموال والشغيلة.

3 ـ التغير المكاني بين القرية والمدينة والقصور والمعسكرات والمقابر.

4 ـ التقارب السلطوي في المراحل كافة في الحيف والضرر وانحدار قيم الفضيلة والجريمة، من حيث مضائها في الطبقات الفقيرة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

5 ـ اضطراب العلائق الاجتماعية في ميدان العائلة، الدولة، السلطة، وتحولها إلى علائق دولة سلطة العائلة الحاكمة.

6 ـ التغير السلبي للعلائق الدينية في ثقافيتها السياسية الإعلامية.

7 ـ تخلخل قوة التماسك الاجتماعي بتزامنه مع تخلخل قوّة الدولة عسكرياً واقتصادياً

8 ـ تمكن قوى التطرّف والنفاق من السيطرة على مقاليد الاتجاهات الفكرية والعلمية وبروز أخطر الظواهر السلبية بالتزامن مع أفظع أنواع الخراب المادي والضميري للبلاد.

9 ـ تفوّق ثقافة الاستكانة والقبول بواقع الحال على ثقافة النهوض الثوري. 10 ـ توقف أحداث الرواية، بأوسع مساحة لقوى فعائل الروي، عند أفظع حالات التخريب المادي والمعنوي، للدلالة على الاستمرار المتوقع لذات الظروف.

سادسا: التداخل البيئي

يتمثل في /

ـ وجود أكواخ الطين في القرية.

ـ وجود المباني الفارهة في مدينتي بغداد والموصل.

ـ كثرة وجود مباني الثكنات العسكرية.

ـ البناء المتنقل للسكن العام المتراوح بين تلك البيئات بوعي ناقص للمتطلبات العلمية للعمران .

العوامل أعلاه أفرزت قيما عديدة منها:

ـ فقدان الحميّة عند أهل الريف.

ـ دونية عمل الناس عند رجالات الدولة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ خراب المنفعة الذي برّر التسارع للحصول على المنافع بقطع الرؤوس وتخريب كل تأسيس حضاري.

قيم خُلق السلوك والعمل:

الرواية التي تُظهر لنا القرية في غاية الجمال والفقر هي ذاتها القرية التي نشرت ـ إشارياً ـ قيم الخلل بحيث صار التطرف الديني والسياسي مظهراً للإرهاب، وجزءً من مكونات القرية تأريخاً ومجتمعاً، ناهيك عن علاقات التبادل الثقافي الملتوي في البلاد بأسرها، وإني أُرشح الرواية لتكون وثيقة إحصائية وقيمية لخراب معنى السلوك والعمل والثقافة والمنفعة الاقتصادية.

الرواية عموماً هي حصر خاص للقيم السائدة على المستوى الفني التقني، المحلي والعالمي، في الاشتغال الروائي الحديث، مضافاً لها المجازفات الثقافية على مستوى تفنيد بنية السلطة القامعة بصنوفها جميعاً، وبنية الإرهاب والتخلف، على وفق التمكن من الدخول في ذوات التفكير، عبوراً إلى متجهات الحلول (تقويض الخلل بفعل مناهض).

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثانية

الوعي
بأيديولوجيا الإرهاب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في واحدة من علائق الأدب الثقافية، أنه ينتمي إلى " الطبيعة الاجتماعية للذات " للذات اتجاهات يرتقي بها التفاعل الاجتماعي " على وفق " الذات المنعكسة وأسلوب التوقعات عند الآخرين" [1] .

مشرحة بغداد، أو حسب ما يسمى بالمأوى السردي السري للحياة في بغداد، هي رواية برهان شاوي التي تتبنى اتجاهات تصييغ الشخصية ورفع الحدث اليومي لمرتبة السديمي، وما يلحق هذه من تبئيرات ثيمية وفنية، حيث أن النمو الاجتماعي لذاتية الأبطال يتصيّر مراقبة ونقلاً وفعلاً وتقمصاً لوعي الفرد الجمعي دونما ضغوطات خارج الذاتية. أن النمو السردي للأحداث بطريقة التحولات التدريجية ترفعها إلى مستوى الحدث الغرائبي، بإشراك قوى اللامعقول ليصير الحدث، فيما بعد، حدثاً شبه واقعي تخيلي. لنا أن نهتم بتوضيب العمل للحالات تلك بحسب الآتي:

أولا: تصيير الشخصية

1 ـ يبدأ نمو الشخصية للصوغ التعاقبي على مراحل تخص شخصية حارس المشرحة (آدم) بالدرجة الأولى، والذي يدَّعي بأنه حارس الموتى، الذي تعيّن موظفا حارساً في مشرحة بغداد للجثث المغدورة.

هذه المشرحة تصير وكأنها بوابة الدخول إلى بغداد كلها، أو إلى البلاد أجمعها! يحاول الروائي برهان شاوي إيجاد نافذه أولية للدخول عند قوله:

---

[1] عبد الرحمن المعايطة، علم النفس الاجتماعي، دار الفكر، الأردن، 2010، ص 128

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[الساعة الآن قد تجاوزت منتصف الليل. مشرحة بغداد قد أوصدت أبوابها. ليس هناك سوى الطبيب الخفر ومساعده والحارس الخفير، المنطقة التي فيها المشرحة، والشوارع المؤدية، والأزقة التي تحيطها، بل وبغداد كلها غارقة في ظلام] [1]. العزلة الموحشة، يرسمها الروائي كأنها ليس لمشرحة جثث الموتى، إنما هي ظرف، بل هو الظرف الذي سيجعل من الحارس آدم قناة ترشيح وترشيق الوعي الاجتماعي، بل أن ذاتية آدم ستأخذ صُغارها أو كُبارها، من هذا الموضع.

إذاً مرحلة الذات الأولية لصوغ الشخصية يبدأ من التحديد المكاني.

2 ـ يهيء الراوي القولَ ليعطي شيئاً بنائياً لشخصية الحارس آدم، رابطاً بين بيئتين هما، بيئة الأقراص المدمجة وعوالمها في الباب الشرقي، وبيئة العزلة (المشرحة) لما سوف يؤول إليه التركيب الخاص لمزاج الحارس آدم.

[الخفير آدم كان على غير عادته، فثمة هاجس خفي يدفعه لإنهاء جولته الليلية الاعتيادية، والتوجه إلى غرفته في الطابق تحت الأرضي، لمشاهدة الأقراص المدمجة التي اشتراها نهاراً من الباب الشرقي وسط بغداد][2].

إذا علمنا أن الأقراص المدمجة هي لأفلام أجنبية معظمها جنسية، يحاول التلهي بها رجل شاب، حارس للموتى، تحت الطابق الأرضي، لعرفنا أن الراوي يحاول تقريب الشخصية من حالة الهوَس لفرد في عمق الأرض، تشبهاً بالقبر.

---

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، دار ميزوبوتاميا، بغداد، 2014، ص5

[2] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص5

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

من هذا التقريب ندرك أن الصوغ في المرحلة الثانية ليس للتصيير التعاقبي، إنما للتصيير البنائي النفسي والعقلي للشخصية، البناء الذي سيتدخل في مفاصل التطور الفكري والفني لها، إذ ان:

(آدم حارس مشرحة بغداد): هو الشخصية المركبة المعقدة الموحية بالاضطراب. بمعنى أن آدم قد استعاض ـ بحسب المشهد أعلاه ـ عن الذات الاجتماعية للآخرين بأن وضعها نداً تربوياً له عن طريق الأقراص المدمجة.

3 ـ تبدأ مرحلة بنائية أخرى لآدم حين الكشف عن عمره البالغ22عاماً، حيث تعطى له صفات مظهرية، طبعاً هي صفات مراوغة، حيث /

[يبلغ الثانية والعشرين من العمر.. يبدو أكبر سنّاً.. شخصيته ملفتة للنظر.. لاسيما العينين الواسعتين والنظرة المتقدة، كان شاحب الوجه، ناحل الجسم، كث الشعر، طويل القامة.. يلبس بنطلوناً أسود وقميصاً أحمر. فوقهما قميص طويل أزرق يميّزه بأنه ينتسب إلى المكان.. يبدو أنيقا][1].

التوصيف قد يكون مناسباً للوصف الخارجي لوكان في بدء الروي، لكنه حين اندس في حقل عنوانه (الآخرون) فسيصير صفات لدلالة البساطة الممنوحة لآدم كوظيفة إدارية، ووظيفة وجود ضمني مع الآخرين (أشبه بالأشباح)، سواء كانوا أحياء أم أمواتاً، لذا لابد أن تكون هيأته خارجية داخلية، فعالجها الروائي بإعطائها صفة (ملفتة للنظر)، ثم أن هذه الشخصية ـ على عاديتها ـ ستكون حالة روائية خاصة جداً، مثلما ستوضحه مفاصل الرواية لاحقاً.

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص19

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

4 ـ في مرحلة بناء الوعي لشخصية آدم حارس المشرحة، تتوجه إليه مفاعيل عدة قوية لتصير له تجربة ثرية تقنِع القارئ بإسهامه بالفعل الروائي ليسند إليه دوره الأعم، الأهم في الرواية كلها.

هذه التجارب تُعنى بحالات الجثث وحكايات الغدر الذي أماتهم. حكايات كثيرة وغريبة ومحزنة، مثلما هي حكاية الفتاة القتيلة بقضية شرف كون بطنها منفوخة، والذي يتبين، بعد قتلها، أنها ليست حاملاً إنما مصابة بورم في بطنها. ومثل تجربة تعامل الحارس مع ذوي الجثث الباحثين في المشرحة عن قتلاهم، وغيرها، في سلوكه مع إدارة المشرحة، التي يبدو أنها الطب العدلي ببغداد.

المهم أن هذه التجارب تجعله مؤهلاً لنقل الأحداث، والتساؤل المحير عن كينونة العلاقات الاجتماعية.

من الملفت للنظر قول الروائي:

[لقد مرَّ الآن على وجوده فيها سنة وثلاثة أشهر تقريباً. تعوّد خلال هذا الوقت على رؤية أهالي الميتين في مختلف تجلياتهم للتعبير عن حزنهم][1].

هنا دس مكمِّل لوعي الحارس إذ يعدُّ عمليات التعبير عن حزن الأهالي (تجلياً!) وبالتأكيد هي حالة مضافة تعطيه دفقة من التعاطف والتمتع بصيحات الندّابين والندّابات! لما في أصواتهم من تناسق تلحيني (ردّات).

5 ـ في مرحلة جديدة، يتعايش الحارس (آدم) مع الظرف ويسأل أسئلة ذكية، من بينها حواره الذاتي التساؤلي عند حدوث إحدى الانفجارات:

---

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص31

منشورات «ألف باء AlfYaa»

[سأل الحارس آدم نفسه: لماذا جميع الجثث من النساء وليس بينها أي رجل سوى جثة لصبي في الثامنة] [1].

هذا السؤال يعيد القراءة إلى وعي سابق كان فيه آدم الحارس يراقب ـ دون فهم ذي بال ـ مساعد الطبيب يمارس الجنس مع إحدى الجثث، بمعنى أن هذا السؤال صار إجابة غير مباشرة عن الحالة الموصوفة أعلاه، أو لكأن الحارس أراد الإيماء إلى، أن هاتيك النسوة قد يتعرضن لذات الحالة (اغتصاب جثث النساء).

هذا الوعي في استهجان الحالة هو استمرار للنمو النوعي للوعي عند الشخصية. مما يلفت النظر أن الحارس ظل يرصد كل حالة انتهاك، وهو ما يعني أن الحارس والمشرحة هما علامات مادية على ثبوت زمن التدمير الكلي للنفس البشرية، وتصاعد قوى انهيارها على أيدي أدوات التخريب الخارجية والداخلية.

6 ـ ثم يدخل الحارس آدم مرحلة أخرى تلك هي التصادم مع إدارة المشرحة، مع مساعد الطبيب تحديداً. مساعد الطبيب سيبين، في لاحق الروي، أنه من أسوأ قوى الخراب الداخلي، فمثلاً، حين سأله آدم عن سبب ضجة في الطابق الأعلى حدث الآتي: [لم يساعده في إعطاء الإجابة وإنما زاده غموضاً، حينما حذّره من أن يسأل أحداً غيره عن سر هذه الضجة في الطابق الأعلى، وإلّا فأنه سيحجز في مكان لا مخرج له منه][2].

7 ـ ثم ينتقل آدم الحارس إلى مرحلة الوعي المتقدمة، أي الوعي الثقافي، وهي مرحلة متأخرة، لم يكشف عنها الروائي إلّا أخيراً، إذ يبين أن آدم من القرّاء الجيدين، فهو يقرأ ويُعجب بالشعر الإنكليزي المترجم فهو يتذكر مثلا النص:

---

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص45

[2] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص48

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[قد سمعت صوت المفتاح
يدور في الباب مرّة، ولا يدور إلّا مرّة
نحن نفكر في المفتاح.
كل في سجنه يفكر في المفتاح
كل منا لا يتثبت من سجنه
إلّا عند حلول الليل...

في الليل حين تخلو المشرحة من دبيب الناس وحركتهم، وحينما يشاهد الأفلام في غرفته، وبالتحديد بعد منتصف الليل، حيث تبدأ الحركة الحقيقية...

إذاً عليه أن يتثبت من سجنه كما تقول القصيدة][1].

في، مثل هذا التذوق، وبوسيلة الشعر الإنكليزي، يتسم بوعي متحرك بين النهار والليل، والسعة والعزلة، الحرية والسجن. هذا كله وعي ثقافي يضاف إلى إمكانيات الراوي، آدم الحارس، ليتمكن من النفوذ إلى الحقيقة بالمعلومة على الرغم من تشوش كل شيء في (داخل المشرحة وخارجها).

ثانياً: ديناميك السرد

ان مهمة اتصال الغايات السردية خاضعة اندماجياً إلى غايات النوع السردي وهيئاته على مستوى الفعائل الحدثية وتقنيات الصياغة.

الفرد الكاتب لا يمكن أن يمنع غاياته في الخطاب من أن تتسرب إلى الآخر طالما وضع لها قيماً مرجعية تناصية، وربما سياقية، تعينه على صنع شيفرات مضمرة ومفتوحة. ستصبح قرارات البث

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص49، ص50

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الروائي قرارات مشتركة بين الروائي والآخر، الناقد أو المتذوق.

من مهام رواية (مشرحة بغداد) أن تقوم بالرصد والرقابة والتخيل، والممارسة الديناميكية للتصعيد الدرامي، بأدوتها (السرد، اللغة، الأحداث، الشخوص).

هذه العناصر، الأدوات، في تضافرها ستنجز أهداف الروي، ولكن ضمن أي مستوى؟

إن الطبيعة العامة للسرد التعاقبي ستظل عند حدود اعتيادية الروي وكأننا بإزاء (رواية الأطروحة، لكن الكاتب برهان شاوي يختار لنا متجهات أخرى بإحلالها في النمو السردي، إذ يغيّر التناوب السردي بما يغيّر خارطة الفعل الروائي كلياً. ومن جملة المتجهات المقصودة ما يأتي:

1- العبور بالحادثة نحو الفيض التخيلي

وفيه تقوم الذات الفاعلة بتبني طاقة الإنجاز للحادثة، إذ باستطاعة الفعل إنجاز ما تهيأ لإنجازه، بمعنى أن يُقْفَز بالحدث من سكونية عناصره إلى حركية جهويته ـ بحسب فرائض غريماس [1].

ولكن هذا، بالنسبة لرواية مشرحة بغداد، يأخذ حالة خاصة، استباقية. [نظر الحارس آدم إلى وجه الجثة متأملاً. اقترب بوجهه منها متأملاً.. ظل يحدق في وجهها لحظات. فجأة فتحت الجثة عينيها برعب، نظرت إلى وجه الحارس آدم، ثم أمسكته من ياقة قميصه ساحبة إياه إليها. شله الرعب ودفع يدها.... هرول هارباً من القاعة...

[1] محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ، 2010 ، ص23

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رأى الفتاة تقف عند قاعة الجثث عارية وهي تبتسم.. كان الحارس آدم يركض بأقصى سرعته، لكنه كان يحس وكأنه يراوح في مكانه] [1]

أحداث المقطع الفائت قد أنجزت أفعالها، لا فرق في ذلك بين حدث واقعي، أو ذهني. الملفت فيها أن مشهد عملها كله ومضة حدث، بدأ بنحوٍ واقعي جداً، أي جثة يجب أن تشرّح في المشرحة يمكن تخيل مكانها بالطب العدلي، كما أسلفت، ولكن إنجاز الحدث حرّك جزئيات الحادثة بحيث خلق طارئاً جديداً... لقد أخذ الحارس بالتحديق بالجثة. وظل يدنو بوجهه منها.

ولأن هذا ليس بالمحرك السردي، لذا تم تصييغ قرين له، هو أن جثة الفتاة فتحت عينيها برعب.

هذا الرعب تحوّل إلى ثلاثة فيوض فعائلية غريبة هي:

ـ وقوف الفتاة عارية.

ـ هرولة الحارس إلى خارج الغرفة.

ــ حلول الرعب على شكل تشنجات جسدية متخيلة لكلا الجسدين، الحارس والفتاة. الفعل الكلي (المشهد) ظل يدور في فيض التخيل المولد لأحداث جديدة أكثر غرابة. إلى هذا الحد تكون الحادثة قد عبرت من الواقع العملي إلى الواقع الذهني، ثم إلى الواقع الذهالي (الغور في الدهشة).

2 ـ التوازن الحدثي

لأجل أن تصبح أية حادثة مقنعة لابد لها من عناصر وجود، وعناصر الوجود في المشرحة هي (الشخوص، البناية، الظلام).

---

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص29

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لكل واحد من العناصر أثر في جعل الأحداث متوازنة متناسقة، تضافر بعضها بعضا لتمكن الروي من إيصال الفهم المناسب (لذة وثقافة)، إلى المتلقي، إذ:

ـ يقوم الشخوص جميعاً بدورين، الأول واقعي جدا، والثاني تخيلي جدا. [توقف عند الباب الرئيس الداخلي. إنتبه لوجود ظلال أشخاص يقفون تحت المطر... لصق وجهه بالمساحات المغطاة بالزجاج في الباب، وضع يده أمام عينيه ليتأكد من الرؤية، فتبينت له صور لأشباح ثلاثة وهم يحملون مظلات واقية من المطر بأيديهم. كانت الأشباح تنظر إليه بتحدٍ وكأنها تنتظر أن يفتح لها، لكنه ابتعد مرعوباً][1]. الحارس آدم يؤدي دورين بصورة مزدوجة، فهو يحرس ويعيش في بناية لها بوابة، وهذا هو وجوده المادي ووظيفته الواقعية، لكنه يخرج من هذه الحالة إلى حالة اللاواقع حين يتقمص هيئة من يرى الأشباح مجسمة!

أما الأشباح فهي الأخرى تؤدي دورين، كما سيتوضح في الأحداث اللاحقة فيما بعد، إذ هم جثث حقيقية لبشر حقيقيين.

مساعد الطبيب والحرس الوطني هم أفراد حقيقيون لكنهم (هنا) يؤدون دوراً آخر، إنهم بوظيفة سردية، هم شخوص تخيل، لهم مهمة التحقق من عدم هروب الجثث من المشرحة!

من المهم أن تتعاضد أدوار الشخوص مع حاصل نسيج الروي بعدم إعطاء مجسمات، لكون التجسيم يسبب انفصام وخلل في التبادل والتكامل والتنامي السردي بينما وجودهم الهلامي بين المادي والذهني يضبط التوازن الفني المقنع من خلال التناسق والاتساق والتلاؤم المنطقي المفترض!

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص55

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ـ تقع الأحداث كذلك بحالين هما، الحوادث الواقعية، وهي حادثة واحدة تتكرر بعدة أشكال، حالة لو تكررت ملايين المرات فلن تكون إلّا فجيعة مؤلمة، إنها حادثة الموت بالرهاب!

كيف تكون هذه الحادثة، على واقعيتها المتخمة بالمادي في الوجود والهيأة، كيف تصبح حالة متخيلة؟

[حثتني إحدى جاراتي العراقيات لتقديم معاملة استرجاع أملاكنا المصادرة... اليوم كنتُ ذاهبة لتقديم معاملتي إلى هيئة الشهداء، كنّا معاً كما أعتقد. لم أذكر شيئا سوى ألم خفيف في عنقي، ولم أعد أذكر شيئاً.هنا أفقتُ معكم. وعرفتُ أننا متنا. نحن أموات أليس كذلك؟][1].

هذا المقطع كله سرد لحادثة عادية تماماً، امرأة تذهب إلى دائرة رسمية هي هيئة الشهداء لتحاول استعادة أملاك أهلها المصادرة، لكن الحادثة تتغير، بمنطقها، كلياً على أثر عدة كلمات:

[لم أعد أذكر شيئا سوى ألم خفيف. أفقتُ معكم وعرفتُ أننا متنا].

هذه الكلمات حولت الحادثة كلها إلى تخيل يغوص في اللامعقول، إذ إن الكاتب يسلب الواقع من تجريديته ليحوله إلى تخيل مقنع.

في مثل هذا لا نحس بأن عناصر منطق الروي منفصلة عن بعضها. ثم أن المرأة تردم الفجوة الفلسفية إن كانت موجودة بسؤال: نحن أموات أليس كذلك؟ لكأن الموت لعبة صغيرة مشكوك بوجودها.

العبارات المؤولة للحدث يُراد لها الإطلاق الحدثي لما بعد

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص125

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التخيل والذي نؤوله بـ: أليس جميع من في البلاد أمواتاً؟.

هذا الإيماء اندساس للفكر الفلسفي داخل تيار البنى التخيلية للأحداث.

لننظر في مقلوب منطق العمل الحدثي:

[فجأة تعالت الضجة القادمة من القاعة بما يشبه فتح أبواب لثلاجات وسحب الأسرّة التي ترقد عليها الجثث.. كأن الجثث الموجودة هناك قد تنبهت للضجة القادمة من قاعة الثلاجات أيضاً. لذلك نزلت من أسرّتها المتنقلة لفتح الباب أو للنظر من النافذة][1]. هذه حادثة تبدأ بتخيل لكنها تنتهي بواقعة شبه مادية، تلك هي، فتح الباب والنظر من النافذة.

ولأجل أن يمتد التبصر إلى آفاق خيال واقعي أو واقع متخيل فقد حرص الكاتب على المواءمة بين (آدم) الكائن من أديم الأرض، وبين الأرواح والأجساد التي ستنبث في الأرض، لكنه جعل الجميع يحتجون على (لاعدالة الحياة ولا الموت)، ولسوف يبحثون عن عالم آخر، وهذه الغاية ستوحد جميع العناصر السردية لغرض إنجازها، كما نرى.

3 ـ تغيير رُتب الكيانات

هي تغيرات كثيرة تشمل رتب الفواعل والمفاعيل والأفعال، فآدم تحوّل من بدائية السلوك، إلى فلسفة المواقف، ثم صار الرقيب الذاتي الجمعي، ومن الناحية النفسية، تحوّل به الشعور من التصاغر الطفولي إلى التصاغر الوظيفي، إلى التصاغر في المكانة الرتبية في المجتمع.

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص129

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الأحداث هي الأخرى تحولت، في كثير من جوانب نموها، من السكون إلى الحركة، إلى الفعل الشامل، أو نكوصاً، من الفعل الشامل إلى الفعل الأقل، ثم الأقل، حتى درجة الانعدام الوجودي (التكوّن على شكل حركة للأشباح).

إما مساحة التدوين فقد تحولت من مقولات الدراما السطحية المتوافقة مع القول الحدثي التعاقبي إلى / بث / القول والفعل بطريقة توازن بين المقولات الفكرية والاشتراطات السردية، ثم تحوّل القول التدويني ثانية من الاتجاه الإعلاني (المظهري) إلى الإيحاء بالمضمر الدلالي حين واسط بين الواقعي والتخيلي، ثم انتقل إلى أرخنة المتخيل عن الواقع.

الجثث تحمل صراعات مجتمعية (لا واقعية) بها تُغيّر كيان الأحداث من حالة القتل إلى حالة الخزن في المشرحة، إلى حالة الهرب.

ومن ناحية الرتب، تحولت الأحداث، عبر فواعل خارجية، تمثلها أشباح كبيرة الحجم، من ثم إلى فواعل داخلية (حوارات تستنهض دوافع الهرب).

تلك التحولات رافقها الروي، الذي كثيراً ما ينحرف من اليومي لحياة الناس إلى اليومي الاستثنائي للحياة الفردية، ثم إلى الروي لمتطلبات الناس، ثم إلى الغور في أدلجة الفكر والسياسة. إضافة إلى أنه، في كل مرحلة يستثمر حالة معاصرة حد التطابق مع الحدث اليومي (الانفجارات) فيحيلها إلى حالة سديمية (المطلق التكهني).

المثال على ذلك يشمل جميع البؤر الـ 12 رقماً (مشهداً) حين تكون الأحداث بسيطة وتدرجية، ثم تتجه نحو نهايات مفتوحة على اللامتوقع، مع الحفاظ على الموجه الفكري (الاحتجاج)!.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

4 ـ المكانية والنفسانية

"إن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والسياسية، وحتى التصاق معان أخلاقية بالأحداث المكانية " [1].

في التوضيح المتقدم تدقيق لمعالم أهمية المكان اجتماعياً بالدرجة الأولى، لكن عملية الإضفاء لا تشمل المجتمع فقط إنما العلائق الثقافية أيضا، سواء كانت عقلية أو فلسفية أو روحية وفنية.

سيكون للمكان أثر من عدة أركان:

ـ المكان إطار يحافظ على حدود التدوين، ومن ثم التأويل.

ـ المكان تجسيد لضمير الحركة البشرية عبر الزمان.

ـ المكان عنصر سرد قد يقع بمرتبة الراوي أو الفاعل السردي البطل أو المفعول به السردي.

ـ بما يحتوي المكان من موجودات فهو حالة ديناميكية، لها أن توقف السرد أو تحركه بحسب الحالة المرجوّة من التدوين.

ـ قد يؤدي المكان المنفرد إلى وجود رواية متفردة بكل عناصرها.

عن النقطة الأخيرة، نرى، أن للمكان في رواية مشرحة بغداد عوالم ذاتية وجمعية متفردة جعلت الرواية تنحو إلى تلك الغاية (الفرادة).

نعم ولكن كيف؟

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، مصدر سابق، ص105

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لنصف محيط المكان:

ـ المكان عزلة وظلام.

ـ المشرحة بعدة طوابق، أرضية وتحت أرضية.

ـ تقع المشرحة على أطراف الحركة البشرية لبغداد.

ـ للمشرحة محددات جغرافية.

ـ في المشرحة طبيب ومساعد مشرف وحارس (فقيرة عددياً).

ـ موجودات المشرحة، أسرّة، ثلاجات، قاعة تشريح، جثث، بناء.

بهذه المحدودية والحدة من المتصفات لسوف يتولد أبطال من النوع الذي يعاني الفصامين، فصام بين العمل والتفكير، وفصام بين عالم الأحياء والأموات.

يبدو ان لا وجود لخيار ثالث إلّا بالوعي، وهو ما ينقص الشخوص، مثلما هي حالة أي مكان على الأرض فيه بشر ينقصهم الكمال إلّا بعضهم.

نوع المكان فرض صفات *مشتركة* لمُنتسبيه منها:

ـ الطبيب موظف في النهار، يتصرف بواقعية تماماً.

ـ مساعد الطبيب وجوده في الليل والنهار، يراقب كل ما في المشرحة.

ـ الحارس، هو الرقيب الأهم في الاشتغال السردي.

ـ الجثث، كلها تقص الحكايات، وكلها تتوحد في التوق إلى الهرب. إلى أين، لا أحد يدري.

ـ الأشباح هم المتنفذون وذوو الامتيازات في الدولة، تقسم الأشباح إلى:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

طبقة المتنفذين من قوى الإرهاب، طبقة المتنفذين من الشرطة، طبقة المتنفذين الإداريين.

إما *الصفات الخصوصية* فيمكن تلخيصها بالآتي:

ـ الطبيب: صار شبحاً، أثراً، أُدخِل المشرحة وتم فتح جسده، فهو بدورين: جسداً حياً، وجثة متحركة.

ـ مساعد الطبيب: له ثلاثة أدوار / هو الحي، هو الميت، هو منظم عمليات الفساد في المشرحة في حياته وموته.

ـ الحارس: له خمسة أدوار / قزمية اجتماعية، حارس حقيقي، حارس جثث، حارس تأريخ العالم السفلي، الشبح الصائغ للوعي.

ـ الجثث: هي شرائح اجتماعية فقيرة، من عمال، موظفين، فتيات، فتيان، أطفال، عجزة / دورهم / مزدوج بالطريقة التي تؤدي صورة لحياة الحدث اليومي في العراق، ومن ثم يُصار إلى توطين حالة اللاخوف من الموت، ثم الصدق، ثم الثورة، وأخيراً، هي الجثث خالقة القص الحقيقي في رواية المشرحة.

ثالثا: ثقافة الرهاب

نعتقد بأن الرواية تأخذ بطريقة تنامي الوعي عبر الانتقال من حالته القصوى في اللامنطقية إلى الحالة المهمة، حجاجية الفهم. وقد تبنى الكاتب أسس التحولات بحسب الآتي:

ـ ما قبل المنطق: يصفه تزفيتان تودوروف "بأنه ليس البدائي إنما هو الصوفي، حيث الاعتقاد بأن للأشياء غير المرئية وجوداً حقيقياً " [1]).

---

[1] تودوروف تزفيتان، نظريات في الرمز، ت. محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان ، 2012 ، ص359

منشورات «ألف باء AlfYaa»

في الرواية يوجد تحوّل بدئي يجعل المشرحة مكاناً أُسطورياً، ومبعثاً لثقافة نفسية واجتماعية موغلة في الصُغار الذاتي والعدمية، ثم أن الموجودات جميعها من النوع الذي يمكن ترحيله من الوجود المادي إلى الوجود الذهني، إلى اللاشيئية، وكل هذا يعني واحدة من مطلقات حالة الرهاب العامة في البلاد، وعلى مدى قرن سابق ولاحق للرواية ـ ربما!

[ـ أخذوني مباشرة إلى الزنزانة، وهناك وجدت أربعة آخرين. بدا لي أن كل منهم لديه قصة شبيهة بقصتي][1].

الراوي هنا جثة طبعاً، وهو ما يعني (جثة موسومة) بالتحول اللامنطقي لثقافة الرهاب ما قبل بدئي، مقارب لصوفية اللاموجودات، على الرغم من الوجود الحقيقي للجثث ضمن بناية المشرحة.

ـ التخيلي: حالات متخيلة لتحولات الرهاب الأساسية، إذ يقوم التخيل بالتقصيص لحكاية جثة شبح، تأخذ هذه القصة بالنمو السردي، مثل جميع الروايات، بما يقابل نمو الروي الذي يسهم في تحقيق الغاية الفنية والفكرية للرواية، يمثل هذا، جميع البدايات والنهايات للمشاهد المرقمة بالأعداد الـ 12، المُهيكلة للرواية، التي هي مادة تخيل يوحي بحدة الصور المادية للرواية.

ـ التجاوز: هي تقنية تشبه الضبط المفصلي لكنها تتجاوزها إلى تنظيم الوقائع حيث أن تجاوز الواقع قليلاً بنوع من التفلسف الشخصي يتيح للفعل الروائي أن يكون وسطاً، يتجاوز الواقع، ويتجاور قريباً منه.

[ـ ما الذي حصل..؟

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص70

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

سألت الجثة التي قرب الباب...

أخذ يضربني ويصيح: يا عاهرة....

بعد قليل ذهب وعاد حاملاً قطعتين من السلاسل الملفوفة والمربوطة بمقبض خشبي... راح يضرب ظهره بشدة ويطلب مني أقلّده... فجأة ألقى بالسلسلة من يده، وأخذ الثانية من يدي. ثم احتضنني وأخذ يبكي.. أخذ يبكي بكاء مراً كالمنكوب.. أحسست لحظتها أنه في عالم آخر][1].

ـ الواقعية: لعل هذه الأجوائية الفنية تأخذ سمتها من مراحل الفهم الذي يتغير من البدائية إلى الصوفية، ثم الوعي الأولي، ثم الوعي الاجتماعي، ثم الوعي الثقافي الفلسفي بأطره النفسية.

أرى هذا شكلاً لميدان الواقع العملي الذي ناءت به مهمة الرواية الفكرية، فهو مبرمج غايات الرواية وواضع همومها الإنسانية العليا.

ـ التحايث: المشرحة، المكان الدوني، المكان المنعزل، الزمان الضائع، سكن الطبقات العراقية الدنيا من البشر. المشرحة هي مضمور العلاقات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية، بالدرجة الأولى إذ أن:

+ قوى الإرهاب (الأشباح) تتبادل الطقوس مع قوى الإرهاب العلني، الحكومي والمليشياوي والدولي.

+ قوى التحكم ممثلة بالسلطة هي نوعان، نوع يعذب الموتى (النوع الأمني الذي يحيا بالظلام)، والنوع الرسمي الذي يأخذ الناس بالشبهة بصورة يومية دون خوف أو خفاء.

[1] برهان شاوي، رواية مشرحة بغداد، مصدر سابق، ص148، ص149

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

+ قوة التحكم الاقتصادي والسياسي هي هي ـ بحسب رواية مشرحة بغداد ـ سواء منها ما يحكم الموتى أو ما يحكم الأحياء.

+ ثورة الموتى (الجثث) هي دعوة لثورة الأحياء.

+ تطور وعي شخصيتي الطفل وآدم (الشامل) هو تطور باتجاه نبوءة المستقبل بإنسانية سليمة معافاة بالأمن والتآخي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثالثة

فوبيا
الخرس الإشاري

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الخرس الإشاري، كما هو معروف عند السرديين هو إحدى صفات جامع النص [1]، كونه آلية من مجموع إشارات الكاتب أو الراوي التي لا تنتمي إلى تصنيف معين من أنماط الأدب السردي، وفي الآونة الأخيرة شاعت عمليات التداخل البنائي بين السردي واللاسردي في الأعمال التي لها قدرة إشارية للعبور من المعنى المجرد إلى المعنى الاستعمالي ومنه إلى الاستعمال المنفتح الدلالة، ومعها تدخلت وظائف الراوي مع المؤلف وحسابات الشخوص، بمعنى، فكثيراً ما يضع المؤلف أو الراوي مرتبته بمستوى اختبار الشخصية وأفكارها ومحيط مصادرها بالإلغاء أو الإزادة أو الإحراج، أو الانفتاح دونما حدود مسبقة، وهو ما ينبغي الإشارة إليه كونه واحدة من مستهدفات التوقف الفني (المقصود) للسرد، بسبب تلك المُدَّخلات اللامنتمية للاتجاه الأصلي لسردية القول الروائي.

في رواية دلمون لـ (جيان يحيى يونان) يتحرك السرد بلغة الخرس الإشاري الذي يحيل إلى نمط إشاري من نوع خاص، إنه نمط إشارية الأسئلة الصامتة، أو أسئلة متاهة الأجوبة.

نعود للقول أننا بإزاء خرس إشاري معبّر عنه بصمت قاهر وحيرة فلسفية، كما أن جُل هذا التنميط يقع عَبْرَ أسئلة ذات تكهنات للإجابة.

يمكن تقصي هذه الإشارات عند، جيان / دلمون، في مدونات تكاد تستقل عن المتن، وهي ـ كما شخّصتُ بعضها ـ تأخذ المسارات الآتية:

---

[1] محمد القاضي، معجم السرديات، مصدر سابق، ص455

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أولاً: الخرس الإشاري الموجّه

فيه يقوم الراوي بمحاسبة ومجادلة الشخصية دونما اعتبار لمقامها في الروي أو الفعل الحدثي، ودونما الأخذ بنظر الاعتبار عدم استساغة القارئ لمثل هذا التدخل، كما أن المواضيع التي تثيرها المجادلة تكاد تكون موضوعات مشتتة للفهم وخارجة عن سياق الروي، لتشمل التأمل في قضايا إنسانية واسعة ومتعددة.

[تحدث الدلمونيان عبد الله وعرفان إلى إبراهيم ومحمود عن القناع، الأفريقي الأصل، ضد الشر والذي لايزال يغطي وجوه نساء الخليج، وعن دفق الهجرات، وعن عمان والتجارة والاشتراكية وعن نقش للشراع السومري، عثر عليه الآثاريّون في أريدو يعود إلى 3500 – 4500 سنة قبل الميلاد. وقد يكون أول شراع في التأريخ، وفي استخدامه، ربما وصل السومريون إلى دلمون بحراً، وربما أبحروا بواسطته إلى المحيط الهندي، وربما أيضاً دخلوا البحر الأحمر ونقلوه إلى مصر، أو إنهم واصلوا إبحارهم نحو السواحل الغربية لأفريقيا، من يدري؟] [1].

لنتقصى اشتراطات الخرس الإشاري للموجّه واسع المساحة:

1 ـ المؤلف، الراوي، لم يُعِر أي اهتمام لأية شخصية حين أدلى بالمعلومات أعلاه، فلم ينسبها لأحد الشخوص سواء منها ما تعلق بالتأريخ أو ما تعلق منها بالأقاويل أو التكهنات.

2 ـ لم يلتفت الراوي إلى أن ما يقدمه ليس له علاقة مطلقاً بسياق القص الروائي، ولا يتفق مع متجهات السرد التعاقبي.

3 ـ إن الموضوعات التي أطلقتها رقعة المشهد كثيرة ومتنوعة ولا تشغل بال أحد من شخوص الرواية، ولا علاقة لها بالأحداث

[1] جيان، رواية دلمون، دار الفارس، لبنان، 2008، ص 16

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ولا بأفعال مسروداتها اللاحقة، فهي تقترب من التشتيت الموهم للفهم، والذي يضع للمتن ضلالة قرائية.

4 ـ سعة القضايا وسعة المساحة الجغرافية التي شملها القول، وتنوع المعلومات التي بثها الكاتب، يجعلها كائناً شبه مستقل عن المدونة، حيث أن (قناع الشر، الشراع السومري، تنقيبات أريدو، وصول السومريين إلى الخليج العماني والمحيط الهندي والبحر الأحمر وسواحل أفريقيا الغربية) قضايا واسعة جداً تحتاج مؤسسات كبرى للدراسة والفحص كي تعطي قرارات الصدق العلمي عنها.

أن المدونة أعلاه هي كهانة خرساء لا تقول شيئا محدداً وتقول أشياء متكاثرة مثل أية تهويلات تأريخية موهمة.

5 ـ يعمد المؤلف إلى نسج روائي لهذه الاستطرادات لأجل قضية لاحقة يمكن حصرها بالآتي:

تمكين قوى السرد من توسيع مجالها للإحاطة بـ (الضمير المضمر للأنا) بأن يأخذ دوراً خاصاً بالقول السردي اللاحق.

ثانياً: الخرس الإشاري المغلق

إنه خرس من نوع متفرّد، لا يحتاج إلى مساحة واسعة، لا يُراد له نتائج مباشرة، لا يميل إلى انفتاحات دلالية، سوى دلالة الضمير المضمر للأنا المموهة تحت طبقات اللامحدود.

انه خرس إشاري يُراد له أن يتمتع بذاتية بهيجة مرنة، حتى في حالة الحزن، ضمن بوابة النفس البشرية المدركة غير الواعية التي تهجس، ولا تقيّم.

[كان إبراهيم مبتهجاً. لم ينبس ولا بكلمة. كان يسمع أصوات

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الركّاب متداخلة مع بعضها مراقبين غمامات الدخان من وراء أُفق الماء مرتفعة في سماء زرقاء.

وعندما أوشكت العاصفة أن تُغْرِق السفينة، ماذا حدث لإبراهيم آنذاك؟ قد يجيب أنه لا يعرف.

ويذكر أن ميشكين في رواية الأبله لديستويفسكي طرح مثل هذا السؤال. صحيح أن الآخرين سبقوه إلى التعبير عن بهجتهم، وهو شأن طبيعي لجميع الناس غير أن إحساسه بالوحدة الآن أشدُّ إيلاما[1].

ما الذي في هذا المشهد ليكون مولِّداً للخرس الإشاري للموجِّه ذي المساحة المغلقة؟ إن الإجابة تأخذ بالاحتمالات الآتية:

1 ـ أن الخرس هنا ذاتي كلياً، وأن إبراهيم ـ الشخصية ـ يحاور ذاته عَبْرَ تبني الوصف والروي الشامل.

2 ـ أن الراوي يصف المجموع والحدث من وجهة نظر خاصة، ليس لها دلالات خارجة عنه، كأنما هي موضوعة من صوغه، لا حدث من ترتيبات الراوي.

3 ـ الرقابة التي يحسها الراوي هي ذاتها التي تحسها الشخصية التي وضعت نفسها قريناً بديلاً عن الآخرين، مما يجعل الذات هي المساحة الكلية المغلقة على نفسها وعلى موصوفاتها الحدثية، البشرية واللابشرية.

4 ـ السؤال ماذا حدث لإبراهيم آنذاك، سؤال لا أحد يوجهه، إنه الضمير المضمر للأنا، التي انفتح عليها الروي لتكون هي القائلة، والمتلقّية، ودائرة الاهتمام النفسي، فإبراهيم هو ذاته الذي يرى أُفق

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص78

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الماء مرتفعاً في سماء زرقاء، وهو ذاته من طرح السؤال، وهو ذاته الموحي بالبهجة والوله بالوحدة ليؤجج مستويات الأنا لتصير المغَلِف والمُغْلِق لمساحة التوجيه الإشاري.

5 ـ مضمر الأنا، مضمر الذات هو المشكّل الأساس للغلق القرائي، الذي سيقْسِر مظهر التدوين كله لأجل إخراس التسرب الدلالي، إلّا لجهة واحدة، المطلق الفلسفي المضلل للفهم.

ثالثاً: الخرس الإشاري الخارق

انه خرق من جانبي الوصف السكوني والتفاعل الحركي، إذ أنه يحتفي بالاشتغالات الآتية:

أ ـ الخرق الساكن الوصّاف

هذا النوع من الخرق يتحقق ـ برأينا ـ فقط في حالة وجود سرد احتمالي، يشغل مساحة السرد بمتصلات موسيقى لغوية (شاعرية) تكثّف الحدث وتختزل اللفظ وتنبئ عن متوقعات غير مدركة.

يبرر هذا للقارئ أن يُحِلَّ غموض القول وشفائره المستقبلية بجرأة خاصة، تلك هي، الخرس الإشاري، الذي سيجده يوجّه القص إلى لا غاية إشارية، أي إلى تصور مطلق التخيل.

[يتراءى لإبراهيم أن الشيخة فخورة وثقتها بنفسها تبدو جميلة، طبيعية، صورة من التحدي لمن يدخل العالم دون تعليم في وجود قواعد له. وعندما تحاصرها مواجهات مع العالم والآخر، تشعر بالإنهاك.. عيناها ساكنتان محدقتان باللاشيء... وحين يلتقيها تُسرع أنفاسهما، يهمهمان ضاحكين بخفوت، ثم سرعان ما تصبح جميع الثرثرات والمعلومات عبثاً وقتياً لا مبرر له، يتخليان عنه دون أسف. يبدوان، كأن كلاً منهما يتوق إلى الآخر منذ عصور

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التـأريخ الأولـى. فخـوران، سـعيدان بعلاقتهمـا!][1]. مـا الاحتمـالات السردية لما وراء المظهر الكتابي أعلاه؟

لنحـدد بـؤر السـرد ثـم نعلِّم جهـات الاحتمـالات الموجـدة للخـرق الساكن الوصـاف. البؤر هي:

ـ عيناها ساكنتان تحدقان باللاشيء وحين يلتقيها تُسرع أنفاسهما.

ـ تصبح الثرثرات عبثاً.

ـ كل منهما يتوق للآخر.

تلك البؤر الثلاث علائم أساسية لتوجيه السرد نحو غاياته. وحين نعمد إلى أن نلمس شيئاً ما لا نجد سوى، احتمال أن تحـدق العينـان، واحتمـال أن يثرثـران بحـديث عـن العبـث، واحتمـال أن يتوقـا لبعضهما، وهو مـا يعنـي أن هذه البؤر هـي كائنـات احتماليـة تضـع وجودها شرطاً لتحقق فعلها. وبهذا يصير السرد احتمالياً يسوّغ لغة التكثيف القولي التي تموسق الشعرية بجمل سردية غير متوقعة.

ما المخبوء وراء ذلك؟

إنه احتمالان:

الأول، أن هذه اللغة تهيّء لأن يقفز السرد عـابراً الحاضـر نحـو مرحلـة جديـدة سـتأتي. والثـاني، أن مسـاحة (الشـعرية) لتلـك اللغـة تهدف إلى تشتيت متعمد لجهد القـارئ التفسيري ـ دون أن يـدرك ـ ليتيـه فـي مقاصـد الكتابـة ويتلـذذ بـالنص المكتفـي بذاتـه، دون شـيء آخر. هذان الاحتمالان يخدمان القضـية الأساسية، الخـرق الإشـاري بالتوقف الوصـاف لسكون حالات السرد وإحالتـه إلـى التخمين نحـو اللامتوقـع المضـمر، لأجـل أن يكـون المظهـر (هنـا) جـوهراً بذاتـه.

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص 177

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بمعنى ألّا يتوجه السرد إلى نوايا محدودة الغايات، إنما ينحو جهة مطلق مزيج من منافع ولذائذ لمؤشرات خرساء مظِهراً مأثورتَه كجوهر لغوي خالص.

ب ـ الخرق الإسقاطي

إنه خرق مُسقَط من مؤشرات تناصية سابقة على مؤثرات نصية مُظْهَرَة، ولكن بطريقة إسقاط مؤثرات من الكاتب على النص، وبذلك يتوقف البث الإشاري في خرس ظاهري، تحت مظلة مؤولات لاحقة شبه مطلقة.

[لا أستغرب اشتهاء إبراهيم للشيخة، جسداً وروحاً! وفي إعصار هذه الرغبة يتعطل الفكر ويبدو الزمن بلا حراك. ربما سيحاول أن يفسر إبراهيم إذا ما أراد الكتابة مثلما فكر قبل الآن، أن قوة الجذب للغريزة، الحاجة، الاشتهاء، أو الاختبار لكل منهما نحو الآخر، واضحة ومباشرة وبكلمات أُخر لا كذب فيها واعداً بالكتابة عن ذلك أيضاً. شعر برعشة رقبتها تحت أصابعه متأملاً امتلاء جسدها][1].

إن البؤر الأساسية في المشهد هي:

ـ لا غرابة في اشتهاء إبراهيم للشيخة.

ـ الاشتهاء للجسد والروح.

ـ محاولة إبراهيم لتفسير قوّة الجذب للغريزة.

ـ وضوح رغبة كل منهما بالآخر.

ـ الشعور برعشة الرقبة.

---

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص250

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يُلاحظ أن كل ما ورد في المشهد هو تصوّر لشخص آخر(الراوي أوالكاتب) عن تصرف إبراهيم، فيما لو اجتمع بالشيخة، حتى رعشة الرقبة هي رعشة صورة من تخيل المتصرِّف بشؤون إبراهيم.

الواقع أن الراوي هنا ليس راوياً لكونه يتدخل بوظائف خارج عن طبيعته الفنيّة. إذاً هو الكاتب ذاته المتخفّى وراء أقنعة الرواة، لكنه يحس أحياناً بأن الراوي ليس له قدرة على أن يصف حالة من الحالات الخاصة، الوجدانية أوالفلسفية، فهما ذاتيتان جداً، عليه ستُقرر الاحتمالات السردية الآتية:

+ قد لا يستغرب الكاتب أن يشتهي إبراهيم الشيخة.

+ قد يقرُّ الكاتب أن الاشتهاء سيكون للروح والجسد.

+ قد يجزم الكاتب بأن إبراهيم سيفسر قوة الجذب للغريزة.

+ سيقرر الكاتب حتمية وضوح رغبات إبراهيم والشيخة.

+ ربما سيتصوّر الكاتب حالة الانسجام بين إبراهيم والشيخة بدقة لدرجة إحساسه بمشاعر إبراهيم عندما يلمس رعشة رقبة الشيخة، حين ينامان معاً.

مثلما نرى فأن هذه الاحتمالات السردية لها قدرة على إيقاف السرد وتشتيته واستحالة وقوعه، وجميع تلك الأفكار هي من عند الكاتب أسقطها ـ كفرض وجود ـ على شخصية إبراهيم بتماهٍ مع حالات حركة إبراهيم السلوكية، بحسب الرواية.

ان هذا النوع من الخرق الإشاري هو إسقاطي حركي من الناحية المظهرية لكنه يؤدي دور الساكن الدلالي بحيث يمنع الإشارات من تكوين انفتاحاتها الخاصة لأجل الإيهام بمطلق حالات الفعل البشري غير المقيّد.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ومن لغة التشكك وإشارات الحروف المستقبلية وكلماتها ندرك بأن المشهد كله جملة احتمالية، خروقاتها تمثل مسقطات فكرية حدثية من الكاتب على شخصية فاعل الأحداث مارة الذكر.

- الواقع أن الخرس الإشاري على ما فيه من خطورة الفشل فهو محاولة جادة لتجديد قوى الروي وتنويعها.
- نرى أن نمذجة الكاتب للرواية وكأنه يهدف إبرام مُثُل جديدة للإشارات من خلال كتم صوتها بخرس موحي بالمطلقية، أنه يرغب بتحقق الآتي:

1 ـ تحقيق الازدواج المشهدي: هذا الازدواج يقع في بيئتين هما، ا

2 ـ التنوع القصصي: يريده الكاتب أن يأخذ باحتمالية وجود أكثر من نمط قصصي في المشهد الواحد، وتعميق القراءة يأخذ بمبدأ تغاير تفسيرات المشهد الواحد.

[وشعور موسى بالكلام عن حرفته بحرية هو أمر يحسده عليه أبراهيم منذ البداية.

ويبدو موسى متأزماً أمام لوحته في طور الإعداد لها قائلاً:

" أجاهد حتى تبلغ الكمال ".

وتراه كمن يغوص غارقاً في تصوراته لتطويع الحروف وفق أنواعها: الرقعي، النسخ، الديواني، الثلث، الكوفي، الطومار، عسير.

ويستعيد في ذهنه احتمالات أشكال الحروف وعلاقاتها في الكلمات وأيضاً علاقات صور الأزهار وأحجار الجبال والبحر والحيوانات ومظاهر العمارات وزركشة الآثار والفنون التي يطّلع على بعض مجلداتها وألبوماتها، مفكراً في أبعاد لوحته الموضوعة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أمـام عينيـه.. كـم هـي محـدودة وصـغيرة!! لكـن عـالم خطوطهـا وزركشته فائقة الأبعاد][1].

3 ـ تنوع القص الكمي: يقع في تنوع المعلومات فهي حكايات عن الخط والفن والحسد والحالات النفسية المتغيّرة لكل من موسى وإبراهيم، وحكايات عن العمران والكمال الجمالي واللوحات التي يرسمها موسى، مما أعطى المشهد ازدواجاً وظيفياً هو مزيج من القص والحكي والإخبار.

4 ـ التعميق القرائي: هو بيئة تأشير العلاقات غير المرئية بين معلومات القص والإخبارات والإبلاغات المعرفية مثلما وقع نيّفاً في تنوع القص، ومن جملة هذا التعميق ما يمكن تشظيه على شكل موضوعات اجتماعية، أوحت بها الرقعة الكتابية، إضافة إلى أن النص يستبطن حالات مثيرة للتخيل، باستطاعة القارئ استثمار معرفته لإقامة العمق المُتمنى من القراءة لأجل التبادل والمشاركة في التأويل، ومن ثم تنويع لذائذ الفعل القرائي.

5 ـ يلاحظ على المشهد خفاء غريباً ذلك هو إمكانية قراءته عكسياً، أو قراءته كحكاية مستقلة.

6 ـ تعامد مداليل السيرة والسكون: وهو ما يعني أن الخرس الإشاري بانطلاقته نحو مطلق دلائلي سيقوّض بنية التفسير لصالح التشفير، ومن ثم يأخذ السيرة الذاتية للكاتب بمضموراتها المتخفّية نحو سكون دلالي يقتضي التأني بالفحص لمعرفة الساكن والمحذوف منها.

[ـ تعرف ما الذي أخشاه رغم أني لم أذكر ذلك لأحد، ونظر إليه إبراهيم طويلاً:

---

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص113

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ لا أعرف، ولماذا تريد قوله لي؟

في تلك اللحظات سكنت عينا موسى وهما تحدقان به. قال:

ـ لو امتلكت مليون ريال يقتلني الخوف من أن يسرقه أحد مني!][1].

في المقطع أعلاه:

ـ شيء من سيرة ذاتية نفسية لكل من موسى وإبراهيم، ليس لها إحالات تفسيرية.

ـ يوجد مخبوء ذاتي يمثل تجربة فردية لكل منهما، فالذي حُذِف هو سبب البحث في قضايا موسى وإبراهيم.

ـ السكون الذي شملهما هو سكون الرأي، والتجربة، وهدوء الحوار.

ـ الخرس الإشاري يعطي توقفاً لمضمورات أُناهما التي إحتفظ كل منهما بها حتى نهاية الرواية لأجل قول شيء أبعد من محتوى الرواية الأولي، أي الانشغال بمطلق الحكي الخاص بالظرف السياسي للمنطقة العربية.

7 ـ تنشيط الحوار بالممارسة النصية: ممارسة الجدل القرائي بين منتج القص الروائي ومتلقيه هي ممارسة تمرر ـ بحسب رواية دلمون ـ حالة ممارسة أخرى يمكن توصيفها بممارسة نصيّة الرقيب، الضمير المُتسوّر بقيمة (الأنا المضمرة).

[وذكَّره هذا بأيام توقيفه هناك، الجالسون محترزون مثله ويربكهم اللايقين. الواقع وضعه بموضع المعتقل المنقول إلى المجهول بلا أوراق إثبات شخصية له. فكر إبراهيم أن بعض

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص121

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الركاب معه قد يكونون فارّين مثله!][1].

إن للمشهد أعلاه عدة حالات، الأولى، تصف حالة إبراهيم، والثانية تحاسب هذه الحالة وما ينتج عنها من خرس إشاري باتجاه، أن لا فائدة من فعل الهجرة هذه فهي سجن جديد. تلك حالات النص الأول للمشهد.

النص الثاني للمشهد هو، محاولة الراوي للأخذ بالمطلق الإشاري، في إنهاض إبراهيم ليقوم بمهام الشكوى والتظلم بالإنابة عن جميع المضطهدين على الأرض. النص الثالث للمشهد هو، الحالة الناتجة عن النصين المخمنين السابقين والتي تبغي القول (إذابة ذات إبراهيم بذوات خير الآخرين بدرجة الضمر شبه الكلي، لأجل أنا فردية جمعية، زمانية مكانية ستسيطر على الكائن البشري الكوني).

إن مثل هذا التركيب يحيل إلى ممارسة حوار عن طريق تقابل وازدواج الفهم للنصوص المتناصة على بعضها.

8 ـ تفعيل طاقة التشظي: وأهم ما في هذا الهدف هو التوزع الكبير لأهواء الشخصية الأساسية، ثم اختلاف مراحل الرؤى .

[أصابعه ممدودة لها ممسكة بأصابعها يسحبها نحوه.

ينتابها لبرهة حين يلتقيان، شعور يشبه استسلاماً غامضاً وخائفاً بالطبع..

يحل بعده شعور خادش ومهيج، بهيم تحس أنه يحفز لهاثها بليونة وفضاضة، مطيلاً الدوار الذي يخطف ذهنها، وتحس بإغماءة جسدها...

[1] جيان، راية دلمون، مصدر سابق، ص64

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

نشوى!؟ منهكة! منهكاً معها!؟

تبدو كمن تحتضن، صامتة ما تشعر به وتألفه وتريده لنفسها.

متكوران، دافئان منطرحان بلا حراك، وبتشابك ذراعيهما ما ينبئ برضى وجودهما معاً. لا أعرف إذا كان عليهما، يوماً ما، أن يطأطئا رأسيهما إلى حكم القدر ضدهما. كيف سيتصرفان يا ترى؟

في حالتها كما أظن، تخاف ضعفها وهي وحيدة، ويخاف ذلك هو أيضاً. وإذاً ماذا بعد؟] [1].

إن المشهد أعلاه يمثل تشظياً لنوازع شخصية الشيخة، حيث تضع نفسها عند رغبات وانتشاءات عديدة، منها متصور ومنها حقيقي، بحيث لا توجد دلالة ملموسة لتلك التشظيات سوى العيش في لحظة المطلق.

كما تعوّض سردياً عن إبراهيم غير الحاضر، مما يزيد في التشظي لدرجة إرباك السرد.

وفي تداخل الراوي معها، أو معهما، يصبح المقول شبه فلسفي يأخذ بالبعد الشامل أكثر مما يأخذ بالدلائل التأريخية أو الواقعية للشخصيتين.

9 ـ التعطيل العلائمي الموهِم: حين يكون القارئ قد انسرح مع الصورة والتخيلات والترانيم فسيعنى بالانغماس المنتشئ بسحر القول فينسي مؤديات الفهم، ما أن تتصاعد بوادر النشوى حتى يتعطل الفهم مؤقتاً فيصطدم بنقلة أخرى، محيرة، هي الحالة الأخيرة لفرض الخليقة الأول، فطرة الحسن المطلق للطوية البشرية.

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص306

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[لن ينسى أبداً اتساع عينيها السوداوين، مادا إليها أصابعه، تنظر إليه بمزيج من الدهشة والصمت والخوف دون فزع. في تلك اللحظة، لم يفكر في أي شيء سوى بأصابعه تمس أصابعها، تسحبها، تسحب يدها. ثمة فتنة مدوخة في لقائه معها، مغمغماً وهي بين ذراعيه.. ثم غدا مندهشاً من اشتياقه الدائب إليها.. إلى جسدها.. نشوتها.. جرأتها.. صدقها][1].

المشهد دخول مباشر في لذة اللحظة شبه القدرية لجمال وحسن غايات ورغبات الفرد، رجل أو أنثى. إنه اندماج ذاتي نفسي، شعوري ولاشعوري، في قيم (خارج / داخل) إطار الفن، (خارج / داخل) إطار الفهم، (خارج / داخل) إطار النشوة باللغة وجمال الفطرة، الجسدية والروحية.

هذا كله يعني:

- × تعطيل السرد لزيادة لحظة الانتشاء.
- × تعطيل الحركة المادية لصالح متعة التخيل.
- × تعطيل تصاعد الفعل لغاية تمكين النشوة من تعطيل الفهم.
- × إتمام الغوص في التنغيم الساحر لأجل تأجيل الإدراك.
- × القبض على المطلق بإضمار ضمير الأنا الثنائي.

[1] جيان، رواية دلمون، مصدر سابق، ص307

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الفصل الخامس

الرواية
الإيكولوجية والنقد

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

" النقد البيئي منهج جديد في القراءة والتحليل والتقويم، فهو يهتم بدراسة البيئة والطبيعة والمكان في الإبداع والأدب، بمعنى أن هذا النقد يتخذ بُعْداً موضوعيّاً وثقافيّاً وتفكيكيّاً، لا سيما إذا تسلَّح النقاد بمجموعة من المناهج الحَدَاثية وما بعد الحَدَاثية لمقاربة الظواهر البيئية في النصوص والخطابات، انطلاقاً من الداخل النصي والسياق الخارجي ؛ بُغْيَة تأويل النص ثقافيّاً وبيئيّاً وإعلاميّاً " [1].
" النقد الإيكولوجي؛ منهج نقدي يهتم بدراسة علاقة الإنسان بالبيئة والمكان ؛ وأثر الأرض والطبيعة في الكتابات الأدبية ؛ أي استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية ؛ وهي مقاربة تُخضِع سيادةَ التصورات المتمركزة بشريّاً عن البيئة للدرس والتحليل ؛ على اعتبار أن مصدر إلهام الأدباء هو انخراطهم في المخطط الكوني الذي تشاركهم فيه جميع الكائنات الحيوانية والطبيعية "(2).

هذان الرأيان يخصان النقد، ومن بدهيات القياس أن تكون مادة النقد موجِهة لصفته، بمعنى ان النقد الأيكولوجي في الرواية مثلا، تكون مادته هي الرواية الأيكولوجية. نرى الرواية الأيكولوجية مثلما يراها عبد الماجد عبد الرحمن الحبوب بدراسته " الروائي إبراهيم إسحق.. وبال في كليمندو": نموذج لإيكولوجيا الرواية:

" الحياة في الرواية تعتمل وتشتغل كلها، في الواقع، من خلال دينميات الحوار البيئي- الإيكولوجي الفعّال.

---

[1] د. جميل حمداوي، شبكة الالوكة الإلكترونية، تاريخ الزيارة 2017/6/9

[2] محمد يوب، المنهج الإيكولوجي والمقاربة النقدية، مجلة الرأي برس الإلكترونية، تاريخ الكتابة، 2016/3/4، تاريخ الزيارة 2017/6/9

منشورات «ألف باء AlfYaa»

حوار مكونات البيئة المادي والاجتماعي والعاطفي - الوجداني يتجسم ويتعيّن بشدة في هذه الراوية. وهو حوار لا يأخذ شكل الرصد الفوتوغرافي التقليدي، بقدر ما يأخذ شكل التفاعل الأيكولوجي الفعال، (هذا الرصد البيئي الفعّال الشامل في كتابات اسحق مما رصده أيضا نقاد آخرون كلمياء شمت "[1].

" النقد الإيكولوجي بسبب جِدَّته وحَدَاثته في الدراسات النقدية ونظرية النقد الأدبي تحديدا؛ فهو منهج غير معروف في العالم العربي إلا على نحوٍ ضئيلٍ للغاية " [2]

والى فترة ورود موضوعنا المبحوث فيه تعدُّ النصوص والدراسات بخصوص إيكولوجيا الأدب الروائي، حديثة وتأسيسية تنتظر المزيد من البحث والتقصي لتثبيت هويتها العربية، بمعنى ان كل دراسة متزنة في هذا الاتجاه سيكون لها دور مهم في إرساء وتطوير البنى الارتكازية لأدبية إيكولوجية بمتصفات عربية، على الرغم من أن فلسفة الثقافة الإيكولوجية راكزة في البلدان الأوربية وأمريكا، ومن ثم فالأدب الإيكولوجي له ساحة إعلامية وثقافية واضحة الهوية بالغة التأثير على القراء والمؤسسات الاجتماعية، همنا ان نضع متصفات حاجتنا وهويتنا وشجن بيئتنا في (النص والنقد الروائي الإيكولوجي) تناسقا واتساقا مع التداول والتواصل الإنساني الإقليمي والعالمي.

عبر ثلاثة نماذج روائية للكتاب (هيثم بهنام بردى، نزار عبد الستار، حسين محمد شريف).

---

[1] عبد الماجد عبد الرحمن الحبوب، صحيفة الراكوبة الإلكترونية السودانية، تاريخ الزيارة 2017/6/9

[2] محمد يوب، المنهج الإيكولوجي والمقاربة النقدية، مجلة الرأي برس الإلكترونية، تاريخ الكتابة، 2016/3/4، تاريخ الزيارة 2017/6/10

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قمنا بتشخيص بعض الملامح العربية للرواية الإيكولوجية، نعتقد بجدواها لتمييزها عن غيرها من الروايات المحلية والعالمية. تلك المتصفات هي:

1 ـ تهتم بموضوع البيئة، المناخية والتضاريسية، كمعامل موضوعي أول في الاشتغال.

2 ـ تنمي الرواية بيئة فطرية تجمع بين بيئة الحضارة الفطرية للإنسان والفطرة الحامية لمكونات البيئة غير العاقلة.

3 ـ غالبا ما تنتمي إلى موضوعة الطفولة والحكايات الرهينة بها دون الأعمار الأخرى.

4 ـ تعتمد على الغرابة التي تتأتي من أسطرة موجودات البيئة المكانية المحلية بمضافات التفخيم والمبالغة المقبولة فنياً.

5 ـ تعتمد فلسفة وحدة عناصر المكونات البيئة، مصيراً وأفعالاً، فالضرر الذي يصيب الجبل أو الغيوم أو الحشائش أو الحيوانات هو ذاته الضرر الذي يصيب الفرد البشري، من ثم هم جميعاً مشتركون بوحدة المصير.

6 ـ لغة الروي وأسلوبه تعتمد الممازجة بين العقلي والأسطوري من القول عبر جمل قصيرة، إيقاعية، واضحة، تتوسط المسافة بين الشعر والنثر والملحمة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الأولى

إيكولوجيا
ملاك التعويض لحلم يونس

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

تتميز رواية (ليلة الملاك) للروائي نزار عبد الستار بكونها رواية وصف بيئوي من الطراز المناسب لتوجهات إيكولوجيا الأدب الروائي، إذ تحفل برؤى إيكولوجية متناسقة مع رؤى مكانية زمانية تخص أنسنة التوحد البيئي، كأن البشر والمخلوقات غير العاقلة يلاقون ذات الهموم وذات الأحداث وذات الطموحات التي تخص التعاون والتسامح المتبادل لحسن السلوك، لصناعة زمان حضاري جديد.

لقد أخذ الروائي لرواية (ليلة الملاك) كـ (ليلة يوليسيز)، ليتضمن حلم الطفل يونس بليلة من المباهج التي تختزل التاريخ الكوني بعدة ساعات، (ساعات ما قبل الفجر). لنتابع ذلك عبر المجريات الآتية:

أولاً: رؤى في بيئة الوصف

للوصف في الرواية، خاصة صفحاتها الأُوَل، مستويان هما الوصف الحركي والوصف الهيئي.

* يقع الوصف الحركي ـ بنظرنا ـ على التشكل الآتي:

في النقل السردي لبيئة الحدث الزمانية والمكانية يحتفظ الراوي بحيادية الباحث الإيكولوجي لكن بمرتسم يخص صور متحركة كما لو أنها صور أفلام الكارتون، يلجأ إلى صناعة روٍ لانتقالات فعائل قولية تنجز أداء دلالياً. لنتمعن بالمقطع الآتي:

[سارا معاً على ممرات منقوشة بحصى ملون، بين مخلفات مسرة يوم الجمعة، التي لم يبق منها غير حوارات ضالة غادرها

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الرجال، وأحاديث بناتية تقشب على الهواء، وأنفاس نساء تركتها أبخرة الطعام][1].

بيسر، ومن النظرة الأولى، تتكون لدينا فكرة عن وجود كائنين يقومان بجولة في يوم الجمعة لمكان مبهج، تلوح عليه بقايا من غادروا.

سنلاحظ أيضا، أن المقطع احتوى فعلاً سردياً واحداً هو: سارا معاً. بينما ينسحب القول المتبقي نحو حركة استذكار المعاني من الأفعال لا الأفعال. لنرصد بعضها:

ـ ممرات منقوشة بحصى: أصل الحركة: نقشت الممرات بحصى ملون. هنا عوض الوصف عن الفعل وحركته السابقة عن المعنى. وكذلك حال البقية الأخرى من الموصوفات التي تهتم بتبئير معنى الفعل عبر الوصف لتخلق الحركة مثلما هي المتصفات الأخرى (مخلفات مسرة الجمعة، حوارات ضالة، مغادرة الرجال، احاديث بناتية تقشب على الهواء، انفاس نساء من بقايا أبخرة الطعام).

يُرى أن أهم ما في هذا الوصف من طرافة، أنه لن يحقق فعلاً ولا تجريداً لمعنى لكنه مقنع ومبهج.

- ينتهج وصف الهيئات كتجربة لطاقة وصفية أُخرى: فيحدد الهيئات التي تكمل مشروعية الروي الإيكولوجي، أنه مكمل لهيئة الشخوص بما عليهم من مظاهر ستسهم في اتساق فعل الوصف الحركي المبين قبلاً.
- نرى أن الوصف الهيئي لا يتعدى رسم المنظر الخارجي المحتوي للحالات المتغيرة لأبطال الرواية. وفي ليلة الملاك

[1] نزار عبد الستار، رواية، ليلة الملاك، دار أزمنة، عمام، 2008، ص5

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هم أربعة (إمبراطورية نينوى، السمارتو، الصبي يونس، موجودات البيئة الموصلية).

- ومن حسابات الفعل الروائي في هذا الصنيع القولي، أن ثمة بهجة في الأنسنة، والغرابة، وثمة أسطرة وطفولة.
- لتلك الحالات كلها مبررات مباشرة عبر (السمارتو، الكائن الأسطوري بهيئة وشكل الطير ـ إنسان، بقواه الخارقة كونه بطل الحلم والملاك الحارس)، من ثم الرفيق، المسامر الصغير، (يونس الصبي، الوجود المادي، العقلاني، الواقعي بالكامل).

من متصفات هيئاتهما غير الشكلية، أنهما يحتفظان باستقلالهما تماماً مظهرا وتفكيراً، فضلاً عن أنهما غير متساويين لا في الحجم، ولا في الفعل، ولا في الهدف. حتم ذلك كاريكتيرية السمارتو، المخلوق المتخيل، ومادية يونس، الممثل البشري للخلود.

- يضاف، وهو محط اهتمانا الأساس، الوصف البيئي للمكانية الزمانية، المؤلف لبنية التغير المحيطي. لنعتبر بالآتي، من ثم نتفهم القول أعلاه:

[غربت عنهما قمة قليعات، وانطفأت خلف تحاشك الصنوبر، أضواء سيارات الوقت المتأخر، تحدبت بهما مسالك الحديقة، بالعة من الأفق الخلفي، أناقة المدخل وجدارية راكان دبدوب المزججة بأطفال على وجوههم ابتسامات عريضة، يعود تاريخها إلى فترة السبعينات. لم تستطع كلمات السمارتو، المتدفقة من مخرج وحيد، تفكيك ملامح يونس وتخليصها من عالم الظلام القابض على أعناق النباتات.

كانت منوعات شكله الجسماني المتشابهة مع رموز الحروب الآشورية غير قادرة على منازلة أجواء جولتهما الحرة، والاستيلاء

منشورات «ألف باء AlfYaa»

على انتباهة الصبي الخائف، الذي علس ذهنه فرحة هبوطه إلى المدينة، واستسلم لاتساعات اللون الأسود، الذي أذبل إيحاءات الأمان في ثيابه البيتية الناهضة من النوم][1].

في التطبيق العملي على المشهد المتقدم سنخلط النوعين من الوصف لتميز طبيعته الإيكولوجية متضافرة الأداء فنا ورؤية.. لعلنا سنميز الآتي:

ـ **هيئة السمارتو:** ترينا الكلام المتدفق الموصل للمعنى دون تلفظ، وهو ما يتوافق مع مظهره (كونه طير بمنقار، وكونه يزق المعاني في الحلم).

ـ **هيئة يونس:** ترينا أنه متلق سلبي، بلباس النوم، خائف، منذهل ببهرجة مدينة الحلم، يحس بالظلام المضلل.

ـ هيئة البيئة المحيطة: إنها الأوسع، فقد ضمت قمة قليعات، الصنوبر المحتشد، مسالك الحديقة، الأفق الخلفي، المدخل، لوحة دبدوب، أطفال اللوحة، ملامح الظلام، رموز الحروب الآشورية).

الهيئة الثالثة (المحيط البيئي): تعمق الإحساس بالآتي:

1 ـ إن البيئة حامية ومحتوية لموجوداتها.

2 ـ أنها تشارك الطفل بخوفه من الظلام.

3 ـ إنها تحتج على سيارات آخر الليل كونها تأخذ حقاً ليس لها، إنّما للظلام والليل وقمة قليعات.

4 ـ أن البيئة هي الأوسع عدداً وحضوراً وأثراً وعمقاً زمنياً.

5 ـ البيئة تصيّر كلَ شيء رمزاً، هي التي جعلت من سمارتو دليلاً على الحروب الآشورية.

6 ـ البيئة تستحق البطولة الروائية.

---

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص5، ص6

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثانياً: التحول التعويضي

لإيكولوجية الرواية خصوصية في الروي، اشرنا مسبقاً على واحدة منها بالقول (إنها تقترب من حركية أفلام الكارتون الموجهة للأطفال).

هذه الحركية بسرعتها وموضوعاتها سريعة التحول، موجهة نحو الاحتواء الثقافي كتراث للبلد الذي أشادها، ومن ثم تصير قيمة عالمية، والرواية التي بين أيدينا (ليلة الملاك) تقتفي الأثر الثقافي البيئي للبلد عبر فكرة التحولات التي من موجهاتها الفكرية ما يأتي: "عندما يبدأ المجتمع الحقيقي المعبر عن الذات الكلية في الاختفاء من أمام الأفراد، تبدأ الإنسانية في الاتجاه نحو الطبيعة كبديل تعويضي عن القيم الإنسانية المفقودة، وتختفي العلاقة الثلاثية التي كانت تشمل الفرد والسلوك والمجتمع لتبدأ علاقة ثنائية بين الفرد والسلوك.

إذاً الاتجاه نحو الطبيعة واستيعابها لا علاقة له بما يسمى (التطور والحضارة) أو اختلاف في العقل بين المجتمعات، ولكنه اتجاه تفرضه التحولات لكل مجتمع وصل إلى المرحلة الثقافية، ولعدم وجود القيم المجتمعية المعبرة عن الذات الكلية في تلك المجتمعات فهي تتجه نحو الطبيعة كبديل تعويضي، وهو السبب الذي يجعل المجتمعات الثقافية أكثر دراية بالطبيعة من المجتمعات السابقة لها نتيجة لاختلاف معنى الإنسانية من مرحلة إلى أخرى"[1].

لننقل ـ كذلك ـ رأي الأستاذ وليد يوسف عطو " في الانتقال من فلسفة الهوية... إلى فلسفة اللغة والعلاقة بين الذات والذوات

[1] خالد يس، السلوك في فسلفة التحولات، صحيفة الراكوبة السودانية، 2017/5/8

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الأخرى إنما ننتقل من الثنائية إلى التعددية... عندها تتواصل الذاتان للوصول إلى الفهم والإجماع... اقتناع احدى الذواتين بالأخرى.[1] الحق إن فكرة التحولات في الرواية تختلف قليلاً عن الطروحات التي درجت أعلاه، وتتفق في الكثير مع تلك الطروحات. سأدرج متصفات التحول الروائي فيها جامعاً ما يتفق وما (يُزاد) على ذلك لنعطي نتيجة تطبيقية أفضل ولئلا يتشظي الفهم أكثر عن المروية كونها وحدة كلية.

متصفات التحول في (ليلة الملاك) تتمثل بالآتي:

1 ـ تندمج معينات (الذاتي والموضوعي) بلحمة واحدة هي الأسطرة (للبشر ـ والطبيعة). 2 ـ الاتجاه إلى الطبيعة البيئية له مقتضيات فنية لا ثقافية بالدرجة الأولى مع إنها لا تعدم الفعل الثقافي.

3 ـ براجماتية القول الروائي يقتضي أن يكون تسويغه بوسائل ثقافية عبر عقلنة البيئة، على الرغم من صعوبة تقصي الموجهات الثقافية التسويغية.

4 ـ الاستثمار البيئي في النسيج الروائي أساسه علاقات حضارية أنثروبولوجية قائمة على أساس البيئة مانحة للخير الذي يبني الحضارات.

5 ـ التعالق البشري البيئي يجيء تحقيقاً لثوابت التجذير للهوية المحلية ذات الفعل الإنساني الشامل.

سأحاول رصد 10 تحولات تجمع بين موجودات البيئة وأفعال البشر، مما يخول القول أن يعوض عن الأحداث الكبيرة (الكارثية، مثلاً):

---

[1] وليد يوسف عطو، التحول إلى فلسفة اللغة، الموقع الشخصي 2015/6/19

منشورات «ألف باء AlfYaa»

+ ابتعدا بتفاهمهما، عن المحاذير التربوية التي تقيد علاقة شخص، واصل الحياة إلى الألف السابع من عمره مع صبي في العاشرة[1]. (بيئة تاريخية).

- يمكن تقدير الفعل الحدثي الرابط بفعل (هكذا سيستمر التعامل بين البطلين) على الرغم من أن:

+ لم يخلُ تآلفهما العفوي من هبوط الحماس، أو صعود الكآبة. كانت تلك تشتعل فجأة، ثم ما تلبث أن تبرد أمام خباثة الهواجس وجبن المخاوف[2]. (بيئة حيوانية بشرية).

- يمكن تقدير الفعل الرابط بـ: تجاوزا هواجسهما ثم:

+ اجتازا الباب الثاني، المفتوح على ساحة الألعاب، بعد سباق ودي، خفف من دم السمارتو، وجعل الصبي يضحك كثيراً من رؤية مظهره البهلواني، الراكض في الهواء، وهو يرفرف بأجنحته رافعاً جسده بمقدار شبر عن الأرض[3]. (بيئة حركة مفتوحة التحرر).

- يمكن أن نرمي بفعل العبارة الآتية كمكمل للروي القادم: ثمة فرح آخر سينكشف عندما تبدوان لاهيين بلعبة حضارية، إذ:

+ بدا السمارتو بحجمه المناسب للعبة كرة السلة، وبجناحيه المتقاطعين على ظهره، وقد قحل لونهما، وبالدلو الخشبي المدلى من يده اليمنى المزينة بسوار عاجي نقشت عليه مراحل نمو زهرة البيبون. بدا لبصر يونس مثل تلميذ... ظهرت لرأسه قنبعة من ريش منتصب، قبل أن يحرك

---

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص12

[2] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص14

[3] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص17

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منقاره، ويرد بأُسلوب مبسط: أنا حارس أتونبشتم[1]. (بيئة ميثولوجيه).

- قد يكون الربط الآتي مناسباً للقطة حدث مخمنة قادمة: عند اكتمال نضجهما الفكري سيضعان خطة إصلاح على قدر إخلاصهما للحقيقة:

+ في جولتهما التفقدية... التقط السمارتو من تفكير الصبي، الكثير من الأهداف، والمبررات، والدوافع البعيدة عن معاناة الطيور وأزمة الطبيعة. ـ رواية ليلة الملاك، ص31. (بيئة فلسفية).

- يمكن الولوج إلى متصفات الفعل الروائي الجديد بـ: حكمة يونس ولهفته لسماع القص الغريب أوجبت عليه التعقل إذ:

+ انقطعت ردود يونس فجأة، تاركة كلمات السمارتو تتعاقب، بلا عرقلة، شارحة تلك الظروف الصعبة التي لاحقته بسوء الطالع إلى مقر الملك الصغير... يرى أن اسم مفجوع ملذوع الاقليعاتي يناسبه تماماً[2]. (بيئة عرفانية).

- يمكن أن تتهيأ الفعائل القادمة عبر الآتي: يحكى أن:

+ قال السمارتو الكثير من الكلام عن أحقاده ومأساته مع آشور بانيبال. ـ رواية ليلة الملاك، ص45. (بيئة آثارية).

- قد ندخل الروي القادم من باب العبارة الآتية: يونس الطفل الواعي سيسامح رفيقه بعفوية وحب:

+ نظر يونس إلى السمارتو، وقال بوجه ضاحك:

---

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص20

[2] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص38 ص 39

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ أيها الجاسوس الحقير.. أحبك[1].(بيئة سياسية).

- يمكن تأهيل السرد الوصفي القادم بعبارة: يونس لم يعجبه تراكم حمقات السمارتو الشريرة إذ:

+ تضخم وجه يونس الملطخ بطين الفترة النيوليثية، وقال زافراً غضبه:

ـ ماذا فعلت؟.

رد السمارتو بهدوء:

ـ أخذت حقوقي كاملة، وانتظرت الفرصة المناسة.

وتابع متكلماً عن الحالة السياسية في نينوى بعد موت آشور بانيبال[2]. (بيئة حوارية).

- سيكون المدخل الآتي: تغير أخيرا كل شيء عدا الحقيقة، مناسبا لما يتلوه الراوي:

+ تقابلت الريح بعد طيران السمارتو عند قمة الدولاب، ولكنها سرعان ما اتفقت على أن تكون غربية شرقية، وباعتدال، تأرجحت العربة، محافظة على نوم يونس الذي اخذ شكل جنين على خشب وهو يحتضن، من حلمه آلة كمان صغيرة، وبالقرب من رأسه الدلو المحفور برسم شجرة الطرفاء، ومعه غصن الآس الأخضر[3].

يمكن الاعتبار بالآتي

1 ـ تم تشكيل السرد الروائي (كنموذج تطبيقي) من ذلك النثر

---

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص82 ص 38

[2] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص85

[3] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص105

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموزع على عشرة مقاطع (ثيم) مختصرة من الرواية.

2 ـ وعبر التشكل تبينت الكيفية التي عوض بها الوصف عبر التحولات العشرة، عن الأحداث، فضلاً عن أن التسلسل الزمني تهشمت سلسلته في جميع نصوص المقاطع العشرة.

3 ـ تغير الوعي الفكري عبر التسلسل الروائي لا الزمني مع الحفاظ على آصرة (إيكولوجيا / أنثروبولوجيا) الرواية.

4 ـ يلاحظ على التحولات العشرة إنها أخذت بما يسمى براجماتية التسويغ الحضاري للإرث الشعبي والتراث الموصلي بكونها فعائل منتقاة من الإرث الرافديني العام.

5 ـ من الجانب الفني يمكن ان نلاحظ البناء التصاعدي للوصف الإيقاعي المتلازم مع حركة المقاطع العشرة، بما يعني إنها قابلة لأن تعيد التشكيل بذات التناسق العشروي ولعدة مرات وكأننا أمام روايات عدة تطرح موضوعات كثيرة، تحتفي بالقيمة الموضوعية التي هي ارث وحضارة وثقافة شعب يبغي بحضارته الجديدة بناء وحدة منطقية بين البيئة والحضارة والحلم، ليحقق الحياة الآمنة والسلام الدائم كمعادل موضوعي لسلوة الطفولة بألعابها وجمالها!

ثالثاً: شعرية التوحد البيئي

البيئة الروائية هي بيئة لمكوناتها ومحتوياتها، ومكونات البيئة في (ليلة الملاك) هي تضاريس ومناخ ومظاهر حضارية، اما محتوياتها فهي أفعال يحلم بها طفل اسمه يونس، يكون بعفويته محفزا للمدعو سمارتو الذي يشابه من يروي وقائع التطور البشري، كمنظومات حدثية تخص السلطة والبناء والحركة الاجتماعية.

ومن خصوصية هذه المكونات والمحتويات أنها: تؤلف وتآلف

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

التعبير، كلغة جامعة بين شعبية القول وتاريخيته، وشعريته الدلالية عبر ما نسميه شعرية التوحد البيئي. وحدة البيئة كبشر وعلائق وموجودات تعدّ اليوم مبدأ تقدمياً يقارب التماسس بين الثقافات (الشعبية، الأمومة، الطفولة، النسوية).

ولعل شعرية القول في مثل تلك الموضوعات متأتية من حاجة تطورية أفرزها المناخ الجديد الذي توفر من الحرية العالمية بعد العام 2000.

شعرية القول البيئي هي شعور بالانتماء، عبر إزاحات اللغة، إلى مصدر الإلهام الكوني، (الطبيعة والمخلوقات العاقلة).

لنا أن نتوقف عند المثال الآتي:

[اخرج غصن الزيتون من الدلو، وتوجه بمنقاره نحو القمر. عم السكون المكان. تلاطم البياض في عدسة عينه الشاخصة وتابع:

ـ هو الذي اطلقني من السفينة للبحث عن اليابسة.

لم يثق بذكاء الطيور، مثلك تماماً. كنتُ بشراً بوجه وسيم، ولي حبيبة وأطفال. وبعد فيضان عظيم، ورعد، وبرق، وأمطار كل منها بحجم الكبة. نقصت المياه، وكشف أتونبشتم الغطاء عن السفينة وقال: من يبحث لنا عن اليابسة؟.

فقلت: أنا.. سمارتو الملاح يبحث عن اليابسة ويعود إليك بالبشرى.

كان الرب قد ابطل السباحة، والغوص، وجعل الماء موتاً، فأخذ ما علق بنعليه، من طين بيته، ومسح به ظهري.

قال: باسم الرب تخرج من ظهرك.. من روح الرب تظهر ؛ فخرجت الأجنحة من ظهري. ومسح رأسي بطين بيته وقال:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

باسم الرب يتحول.. بقدرة الرب بصركَ الآن حديد ؛ فتحولت ملامحي البشرية إلى رأس صقر.

وفي اليوم السابع، أطلقني من السفينة للبحث عن اليابسة. لم أجد موضعاً أحط فيه فعدتُ. ثم أطلقني مرة أُخرى ؛ فعثرتُ على هذا الغصن ولم أجد موضعا أحط به فعدتُ. ثم أطلقني من السفينة المنتظرة للرحمة ؛ فوجدت هذا الماء الصافي ولم أعد إليه. ...

تابع، وفي صوته رعشة سنجاب[1].

لنا أن نتوصل إلى:

- في البدء يوجهنا المشهد إلى:

ـ المظهر المتحول من صنف بيئي إلى آخر، إذ السمارتو بشر يتحول إلى طير، والطير يتحول إلى كائن أسطوري عاقل خارق. والرب يتحول إلى نبي، ثم النبي يوكل مهمة الرحمة للملاح سمارتو.

ـ بذات الطبيعة يتحول الماء إلى مطر كل قطرة بحجم الكبة، ثم يتحول المطر إلى فيضان، ثم الفيضان إلى موت.

ـ من جانب آخر تتحول السفينة إلى بيت، والبيت إلى طين طهارة خارقة، والطين يتحول أجنحة.

ـ كما أن قائد الجيش يصير ملاحاً لأتونبشتم ثم يتحول إلى سمارتو بشري جميل، ثم يتحول، هو الآخر إلى طير خرافي، ومن ثم إلى صقر ومن بعدها إلى سنجاب.

ـ هذه التحولات ضمن منطق إيكولوجيا السرد تماثل الوحدة الكونية لمخلوقات البيئة، كونها جميعا ممثلات لفطرة الوجود

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص22

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الأولى للعلائق الكونية.

ـ يحافظ المقطع على وحدة بيئية عبر أفعال الوصف الرؤيوي لحركة الموجودات بما يكفل تساويها في الأثر، إذ أن فعل الرب الذي حوّل السمارتو إلى طائر يعادل فعل الماء بالفيضان، وكلاهما يعادلان فعل السمارتو في تكفله لإنقاذ السفينة، وكذا حال غصن الزيتون، وفعل الطين يعادل فعل التحولات كلها، والتحولات كلها تعادل فعل الحلم الأكبر في " صنع بيئة من فرادة كلمات " لأن كل ما يوصف هو عودة بالذاكرة إلى المرحلة المتحركة بين الماضي والمستقبل عبر سردية (أيكولوجية الملاك سمارتو!).

- نرى بأن شعرية المقطع تتوصف على وفق ثلاث آصرات هي:

1 ـ لغة التفخيم والبهرجة المؤسطرة للمظاهر والحركة في الروي.

2 ـ التوافق الدلالي مع إزاحات (لغة) الرغبة الإنسانية في إيجاد بيئة نظيفة أزلية، صالحة للكائنات كلها بلا اعتداء.

3 ـ بلاغة اللقطة السردية عبر التوافق بين عناصر البيئة روائياً ومنطقياً.

- ثمة ملاحظة عرضية هي: أن المقطع المتقدم ـ بتحوير بسيط ـ يصير جملاً برقية شاعرية تشابه أقوال الملاحم الشعبية التي تحكى في دواوين وأواوين الملوك والخلفاء وعُلية القوم! وهذا يقرب الروي من فنية الحكايات التي تُآخي بين الأشياء العاقلة وغير العاقلة كشكل آخر من التماهي مع وحدة الكائنات.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رابعاً: نبوءات ميديا

في العام الذي بدأت الرواية بالتشكل 1/ نيسان/1997 ولغاية الانتهاء من الكتابة 14/ تشرين الأول 1998، لم تكن وسائل الميديا في العراق قد تبلور فعلها العملي، لذا فالطفرات التقنية في الرواية تعد نبوءات سابقة لزمن الكتابة، تتمثل بثلاثة أنواع هي:

أ ـ ميديا إدارة الكومبيوتر

[أخذ حزام الطائرة المروحية يدور بحركة بطيئة، ومعها تصاعدت زجرة المحركات، والمفاصل. أمسك يونس بالمدفع الرشاش، وراح يلاحق الطائرات...

شكك السمارتو ببراعة أساليب المناورة التي يعرفها ؛ فتشبث بالمقبض الأمامي، مقاوماً بخبرة سبعة آلاف سنة من التحليق... تطلع بجاسوسية محارب إلى مشاهد المعارك الجوية التي كان الصبي يستعرضها في ذهنه[1].

وسائل الميديا هنا تتمثل في الطائرات الإلكترونية والكومبيوتر الذي يدير المعارك والمدفع والمقبض والجاسوسية الجوية، كلها ميديا ذهنية وهمية عبر حلم طفل السن العاشرة!

مثال آخر يخص ميديا الفضائيات، فيها حاضر مستقدم وماض مستبصر:

[سارا في قنطرة سوداء، ما لبثت أن توهجت بنشرات ضوئية، راحت ترسم بأضواء، قصة حسين النمنم، مستخدمة صوت المذيعة فرقد ملكو[2].] الميديا هنا تتمثل بالقنطرة والنشرات الضوئية، والقصة المحكية بصوت فرقد ملكو.

---

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص23

[2] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص40

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ب ـ ميديا / فلسفة:

[انه مع دعوة أن تكون السماء للطيور فقط... غاب السمارتو عن عينيه، إلا أن صوته بقي واقفا مع يونس... بعد فاصل لغوي من كلمات أكدية، وآرامية، عاد السمارتو ليقول بأنه ارتكب حماقة فادحة... واعتمد على الطيور الحديدية القادمة من غرب القمر[1].]

الفلسفة البيئية المستحدثة هذه مماثلة لما يشاع عند دعوات حفظ البيئة الخضراء. والميديا الرديفة المعارضة هي الطيور الحديدية، المعادلة للطائرات المسيرة، وغرب القمر وسيلة معرفية بين المادية والمتخيلة، اخترعها الروائي.

ج ـ ميديا خليطة

وهو من تصورات المستقبل التقني الذي لم يجيء بعد، تلك هي سفينة موسيقى الريح العاقلة:

[يحتضن من حلمه، آلة كمان صغيرة، وبالقرب من رأسه الدلو المحفور برسم شجرة الطرفاء[2]].

انها ميديا لآلة كمان كأنها هي عود الطرفاء الذي رسم به الدلو الغريب، فالموسيقى من الكمان، والحلم من بيئة الطفولة الفطرية، والطرفاء من بيئة النبت الصحراوي، والدلو من بيئة أساطير قصص الأنبياء. كلهم اختلطوا فكونوا صوتاً لميديا متخيلة خليطة بين ومضة حلم وصورة امل!.

خامساً: بؤرة تأويل

لنتناسى الاشتراطات الفنية كلها، سواء ما تعلق منها باللغة أو

---

[1] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص 31

[2] ، نزار عبد الستار، ليلة الملاك، مصدر سابق، ص 105

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

النظم السردية، ونتعلق بحرية التأويل ونقسمها إلى خمس محطات هي:

أ ـ الرؤية الأولى: (بيئوية السمارتو)

نظن أن السمارتو ليس شخصية من صحوة تأمل فقط، إنما هو منحوت من كلمتن هما (السمّار = الرفيق المسامر، و، تو 2 = الثاني، بالمقابل العربي.

يبرر قولنا عدة تأويلات منها:

ـ انه رافق يونس من البدء حتى المنتهى، وبذلك يصير رديفاً رفيقاً كلي الحضور. ـ انه الشخص الثاني الرديف لأتونبشتم جد البشرية بعد الطوفان.

ـ انه التشكل الأول الذي صيّر التحولات الخلقية مقنعة بين الموجودات البيئية الجامدة والمتحركة والعاقلة وغير العاقلة.

ب ـ الرؤية الثانية: (المطلقية اليونسية)

نرى أن يونس شخصية مطلقة القوى والحدود والأزمان للأسباب التأويلية الآتية: ـ انه الصبي الذي صار بالجولة مع السمارتو بخبرة سبعة آلاف عام.

ـ انه رديف الأنبياء الخالدين كالنبي نوح ويونس (ع).

ـ وهو موسى (ع) الذي لديه سفينة لم تنقذ أحداً من الغرق أو الموت لكونها سفينة رؤى مستقبلية آملة بجمال سيجيئ.

ـ ويونس هو من سخر السمارتو ليحيي طفولة وبراءة وفطرة السعادة البشرية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ج ـ الرؤية الثالثة: (السفينة)

نرى أنها المركب الزمني التاريخي لبلاد الرافدين التي تحدث بها وعليها جميع المعارك البشرية، إذ هي:

ـ الجمال والمتعة المطلقتان لدى شخوص الرواية.

ـ فيها وعليها وعبرها يتبنى أبطال الرواية (الدفاع عن المكان، والتحكم بالزمان الحضاري).

ـ عبرها يجري الدوران فوق الجبال والوديان والأجواء والأضواء، الظلام والأفياء، دونما أن تتأثر بالتغيرات الجوية والتضاريسية، على الرغم من أن الأبطال اتخذوا منها بيئة توحد مكونات الطبيعة والبشر والخلائق غير المرئية (الهواجس، والكائنات المخمن وجودها).

د ـ الرؤية الرابعة: (الدلو)

الدلو لم يستخدم عملياً إلّا مرة واحدة كعقوبة للسمارتو إذ به قام بإرواء بعض جفاف أمكنة أُريد لها أن تكون جميلة، من ثم صار أداة تعذيب السمارتو لنفسه بسبب عدم طاعته لأوامر أتونبشتم للمرة الثالثة.

نرى أنه الدلو الأُسطوري الذي أنقذ يوسف من البئر، وهو إشارة إلى قدرية يوسف الناجحة بإرادة ربانية، لكنه في الرواية أُريد له ليصير أداة تعطيل تحكي الآتي:

ـ أن يوسف الصديق قد فشل في تعميم السعادة البشرية على المدى المستقبلي. ـ ان التوحيد الذي نادى به الصديق يوسف لن يتكرر.

ـ إن القدرية لا تجيء للأفراد عبر الأحلام، إنّما بفعل الذكاء

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وصلابة الإرادة. ـ إن غصن الزيتون، السلام، أهم من دلاء الإنقاذ المعتمدة على التاريخ الأصم دون الأفراد المفكرين.

ـ أن كل خيبات الأرض والتاريخ والحضارة لها درب واحد هو الارتواء بالفن ــ حتى وأن سيطر عليه العقل السلطوي الفردي.

هـ ـ الرؤية الخامسة: (الطبيعة الخالدة)

هموم الرواية تتخذ لنفسها متجهين هما:

ــ الانتصاف للبيئة الجغرافية العامة، التضاريس، المناخ، الثروات. وقد سوقتها الرواية عبر فكرة الحلم بسعادة تراعي الامور أعلاه.

ـ الانتصاف للمعرفة التاريخية الجديدة في تبني فلسفة الخلود الذي لن يكون بشرياً، إنّما مناصفة مع الطبيعة، أي لــ (موجودات البيئة من حيوان ونبات ويابسة وماء، وبكتريا، وحيوات أُخر).

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثانية

مخلوقات
العري المحجوب بالحكايا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

"جينيالوجيا فكرة الإيكولوجيا... لحظة من لحظات تاريخ بنائنا للبيئة وعلاقتنا بها"[1]، لكون الفكرة بناء ثقافي تاريخي للعلائق بين البشر والطبيعة سيكون تاريخ البشر جزء من ثقافة الوعي بالطبيعة، ولعل الأسطورة التي تجمع عناصر البيئة بكائنات مركبة محاولة إيجابية للمساواة القيمية بين الطبيعة والبشر، والعودة إلى هذه الآلية برؤية فنية هي تصادي معقلن متماه مع المعطيات العصرية لأنسنة البيئة وتجديد الاحترام لها والاحتماء بها من ضياع الأصول لثقافة إيكولوجيا الجمال الفني الفطري.

هذا المتجه له أنموذج صالح للقياس، نراه في رواية (المحجوب بقمره الواحد) للروائي حسين محمد شريف [2]، كونها رواية تمزج الروحي بالأسطوري والإيكولوجي من الثقافات العصرية فضلاً عن ثقافة الرواية.

تجمع الرواية إلى احتفاء البيئة مع أجناسها ضمن فطرة اللغة والصورة والحادثة الأسطورية، الحكايا والطرائف والقصص الشعبية وبعض الخوارق الخرافية ببعض من جزئيات الأساطير من شرق العالم وغربه.

الرواية تخلّد (فنيّاً) كائنات بيئية تقع بين (الهيكل الخرافي، والشكل البشري، والشكل الحيواني)، وتلك الكائنات تأخذ بفطرة التصديق الأُحادي، أي كل ما يشاع صائب لا نقاش ولا نقد فيه!،

---

[1] مايكل برانش، الطبيعة في النظرية والممارسة الادبيتين، ت. معين رومية، موقع المترجم، تأريخ الزيارة 2017/6/12

[2] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، دار الفراهيدي، بغداد، 2013

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إن الرواية تحقق، من الجانب الفكري، هدفين هما: الأول: رعاية حضارة الأقدمين ببعثها بثوب روائي.

الثاني: جعل البيئة الروائية بيئة مخلّقة صالحة للتآخي بين قوى الطبيعة والبشر بالحفاظ على (إيكولوجيا الأسطورة)، ونشر الأنثروبولوجيا الحضارية (فنياً)، ونرى هذا الترابط يكمل الرؤية الشاملة لما يتجه إليه العالم حالياً، الاتجاه المتضمن تثبيت أُسس الرواية الإيكولوجية.

الرواية الإيكولوجية لحسين محمد شريف تتميز بمواصفات فنية خاصة، منها: (لغة بسيطة عميقة الأثر، فطرية الحكايا، طفولية الطقوس، خالقة للأساطير، مؤسطرة للشخوص الشعبيين، صانعة لخلائط الكائنات).

سنحاول متابعة هذه الزوايا عبر اللغة والثيمات والقيم الثقافية، وقد نحيد عن بعض هذه المبادئ قليلاً لضرورات فنية تخص فكرة الدراسة.

أولاً: حيوية لغة البساطة

من المسلم به أن تكون اللغة تعبيراً عن الأفكار، فاذا كانت الأفكار ثرية وقرائنها المادية بسيطة أو فطرية فستكون اللغة صورة منعكسة عنها ذهنياً وكتابياً.

هذه البدهية تجرنا للقول الآتي:

(الحديث الحكائي المُعَدُّ عن أساطير الشعوب يستدعي لغة شبه شعبية مؤنقة، تتمتع بعدم التكلف وبعمق المغزى منها).

اللغة المبسطة في رواية (المحجوب بقمره الواحد) لها ميزة ثقافية مضافة إلى ميزات اللغة الشعبية، تلك هي أنها لغة أُسطورية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ساخرة، يسميها الروائي لغة العقل العاري، تحاول تغطية الكون العالمي بنماذج إقليمية.

لننظر في:

[في أحد أيام تموز القائظ وفيما كانت صبيحة تقص على الفتى المراهق مداعبة شعره المنسدل على كتفيه حكايات تدور حول الكلاب ووفائها، اكتشف عبد الله رغبة جامحة تجتاحه لامتطائها. وكان ذلك واضحاً في ارتفاع وتده.

ترددت صبيحة بالاستجابة للفتى المراهق للوهلة الأولى، وراحت تستذكر العشرات ممن ضاجعوها مجاناً عبر سنواتها الأربعين وقادها الحنين إلى سحر اهتزاز عزيز العنبر فوقها، ذلك الاهتزاز الذي كان من شأنه ابتلاعها بالكامل.

لم تكن خياراتها بالرفض مشروعة من قبل رغباتها، فسارعت إلى احتضان عبد الله عزيز العنبر تاركة إياه في سبات الإغفاءة الراعشة ساعة اكتشاف الجسد][1]. ما ستواجهنا به اللغة المبسطة هو:

1 ـ فطرية الجنس، إذ إن صبيحة هي المربية وعمرها 40 سنة وهي عشيقة أبي عبد الله، لكن الاستجابة السريعة جاءت انعكاساً للرغبة بأقصى قدريتها وتلقائيتها. 2 ـ احترام فطرة الجنس يعني ان تحقق الرغبة به، وتحققها يعني الاستجابة لقوى الإيكولوجيا البشرية.

3 ـ الثقافة الإنسانية البراجماتية الجديدة تجعل الجسد الإنساني مشعاً بجمال البيئة الملموسة كوتد الرجل وتكورات الأنثى، وحرارة الجسدين.

---

[1] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمرة الواحد، مصدر سابق، ص16

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

4 ـ الاستجابة للرغبة الجسدية عبر اللغة الحدثية المباشرة يوحي بسرعة الانشغال بالنشوة، من ثم لا وقت لبلاغة التعبير إذ الفعل يعبر بالرعشة كتابة وحدثاً.

5 ـ يستكمل الفعل بيئته باحترام الجو القائظ، المحفز البيئي للتهيج الجنسي. 6 ـ سرعة الحدث ولغته المعبرة يعوضان عن الرمز والاستعارة، ولكنهما لا يعوضان عن التناصين المحتملين، وهما (هنا) فلسفة الإيكولوجيا، وفلسفة جمال الجسد. 7 ـ اللغة الساخرة تهيمن على المقول أعلاه عبر ألفاظ، الوتد، الأوتاد، الحنين، الارتعاش، الاهتزاز فوقها.

8 ـ التصريح المحتشم يجعل اللغة مقبولة ومُحَفِّزَة على التشويق، مثلما هو المقطع المتقدم كله.

ثانياً: تآلف الخروقات

في مشواره البيئوي الميثولوجي نحس مشروعاً يتحمل الخلط المعرفي بين (التناغم البيئي، والحكايا الشعبية العالمية، وأنثروبولوجيا الحضارة)، لأجل إنتاج قيمة فنية ثقافية قائمة على بناء تراكمي للموجودات، أي تكون الطبيعة خالقة لكائنات حقيقية يتم العناية بها لاستعمالها قفزة صنفية متخيلة، تتحول بموجبها إلى كائنات أسطورية، لها ماض وحضارة، بالند والتساوي مع الإنسان. وهو بمثل هذا الخلط المعرفي يقوم بخلط رؤى جديدة لرواية أيكولوجية، تتفرع من الميثولوجيا على وفق ثلاثة خروقات:

أ ـ الخرق بالكائنات المركبة

الكائنات التي تشكل عوالم الرواية عديدة، القليل منها ما هو نقي، والقليل منها ما لم يتصير كائنا حكائيا، منها مثلاً:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الحيوانات: (الزرافة، الكلب، الخنزير، الأفعى، الحمار، الأرنب، الثعلب، الضفدع، الغراب، التيس، السلحفاة .. الخ..).

الأماكن الكبرى: (اليابان، إسبانيا، العراق، جنوب أفريقيا، المكسيك.. الخ..).

الأماكن الصغرى: (البئر، خط الزلزال، قشتالة، الكنيسة، مكابي، هايكوهاما، كتلونيا.. الخ..).

الأشباح: (الطوطم، الشيطان، الروائح، القماش الاحمر، الجحيم.. الخ..).

النبات: (الغابة، القصب، الريحان، شجرة السكاكي، المانكا، عشبة الجاموكا). الكائنات الكونية: (النجوم، القمر، الأمطار ...الخ..).

تتحول هذه الكائنات البسيطة إلى كائنات معنى غريبة الهيئة، مثال ذلك: [مراسم الزواج على وشك الانتهاء، لكن العريس اويو هوسا قلق من الساعات القادمة. لأن من المحتمل أن تتحقق نبوءة ساحر القرية جوميجي، حين قرأ طوطم اويو هوسا قبل أسبوعين، ووجد أن زواجه لن يتحقق على ضوء عظام الزرافة التي لابد أن تدفع به نحو الموت.] [1]

يمكن ببساطة متابعة التحول الإيكولوجي للزرافة إذ هي كائن حيواني، تحول إلى كائن من عظام فقط، ثم تحول ثانية إلى طوطم، من ثم صار قيمة أسطورية تتحكم بمصائر الافراد وفي الزواج والموت.

الكائنات الأخرى لها ما يشابه هذا التحول.

---

[1] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص6

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يسفر هذا الاشتغال الروائي عن قيمتين هما:

ـ الخلط بين الواقع المادي والمتخيل الأسطوري.

ـ مأثور القدرية يجعل العوالم متشابكة ومعقدة لا مثلما يبين مأثورها الكتابي المظهري. ثمة تحول تركيبي آخر يواشج بين الكائنات كموصوفات متعددة الأبعاد، مثلاً: (أفعى الجبل السحري، عام الكلب، ضربة الأفعى، روح الشيطان، روح القصب، قرية البئر، حمار العائلة، طوطم الضفدع، عائلة الزرافة،.. الخ..). المسميات تلك جميعها تتحول إلى أحداث تتفتت إلى صغائر متعاظمة عبر لغة صريحة تقترب من لقطات السيناريو الذي يوزع الموجودات صوراً وتناغماً فكرياً مخمّناً.

ب ـ الخرق بالكائنات الخليطة

يختلط المضفور القيمي المركب للكائنات عندما يندمج القول التعبيري بين الأساطير المحكية عبر ايكولوجيا من كائنات لجغرافيات متباعدة. لننظر:

[الزرافة لا تحتمل التأويل فهي الطوطم الأعظم لعائلة اويو. لذلك السبب كان يقف بوهارا من زواج أخيه بـ مانانا وقفة الممانع الصارم خوفا من تدنيس طوطم العائلة الرشيق بحمق عائلة توسي، وخصوصا، شكل رقبة مانانا... عدّه (بوهارا) نذير شؤم مؤكد كونه سيحطم مصائر العائلة فرداً فرداً بالإضافة إلى هلاكها الحتمي... أُمها سوهانجي تنحدر من طوطم الزرافة... الأمر الذي دفع بتوسي إلى العدول نحو طوطم مسالم...

هناك من يروي في قرية مكابي الحوادث الحقيقية كما حفظتها ذاكرة الأجيال عن الغزاة الذين دنسوا كل شيء وغادروا مستصحبين معهم أجمل النساء كسبايا انقطعت أصولهن منذ ازمان

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بعيدة ربما يكون آل قنبور امتداداتها][1].

الكون المادي في المشهد صار ميثولوجيا مركبة ومؤلف لبيئة فطرية كل ما فيها يتحدد بموجب تخيل حدثي يجمع الأصول الأفريقية عبر الحكاية، كونها من صنف حيواني يرجع في كبرى انتماءاته إلى الزرافة، وكأن علم الأجناس ونظريات النشأة الأولى للحياة، أصبحت فلسفة موازية، وبيئة فكرية تجمع الكائنات بحدث أوحد يخص الأوطان كلها من العراق حتى جنوب أفريقيا.

بمعنى إن الحكاية أعلاه، وبطرافة مضللة، جمعت بين تاريخ العراق وأصول أجناسه مع تاريخ أفريقيا وأصول أجناسها، من ثم هما ذوات بيئة مشتركة عبر اويو وقمبور، بكونهما من أصل جدتهما المشتركة (الزرافة)، على الرغم من الحروب والغزوات التي تغير ديموغرافية البيئة.

ج ـ الخرق بالكائنات الصنيعة

في هذا المستوى تكون البيئة بيئة صناعية فنية كليّاً، لا محسوسات فيها إلّا مجازا، وتظل روحية التعالق والاحترام بين عناصر اطراف الأسطورة قائمة، لننظر: [لقد دخلت كوادا سلك القذارة مع كاميوس بعد تجربة نفسية قاسية ألمت بها عقب موت حبيبها حين انزلق من فوق فتحة البئر العميق مئة متر.

ذلك البئر الذي لا احد يعرف تأريخ حفره أو من قام بذلك الجهد الجبار. ان الناس هنا يؤمنون بأن البئر مرتبط بعالم خفي يعود تاريخه إلى أبعد من أجداد أجدادهم. لذلك عُدَّ موت سسليانو بمثابة الأضحية للبئر][2].

---

[1] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص17، ص18

[2] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص20

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بحثت عن أصل حكاية سسليانو ولم اجد ما يشير إلى وجودها، مما يرجح أنها حكاية مؤسطرة من عنديات الروائي، لأجل أن تتحقق الأغراض الآتية:

1- وضع المجتمع المكسيكي كبيئة روائية واجتماعية مناسبة، في (الصورة)، إذ أن المكسيكيين كثيرو الاحتفاء بالأساطير والحكايات الشعبية مثل الأفريقيين والعرب والكورد والاسبان كأمثلة).

2 - تحقيق عالمية الرواية.

3 - تحقيق الغاية الفنية في كسر نمطية الاشتراطات المسبقة بإعطاء التشكل البيئي الفطري فرصة خلق نموذجه الإنساني كعلائق متحررة من ماديات التعقل المتزن.

ثالثاً: البيئة الغيبية

دونما رغبة في بقايا من الماضي، دون ما تفكير بالغد، تقبل بعض شخوص الرواية بغيبيات تقرر المصائر مثل هيرو وزوجه، كونهما من سلالة الفرسان، لذا سيكون مصير أحدهما مُقَرّاً بمشورة عراف يتمتع بسلطة اليقين، بأمرٍ نزل عليه من النجوم، أولئك الاثنان ليسا سوى مثال على الكثير من غيبيات المصائر التي تؤلف بيئة روائية خارقة للسائد الحدثي على الرغم من بساطة أفعالها. لتبرير ذلك طريقان:

المسرب الأول: الحلم.

لنصغي لحوار الفرسان في الحلم:

[تفاجأ هيرو بالفارس الأول حين بدأ يخرج المشارط تلو المشارط وأخذ يُحْدِث جرحاً عميقاً داخل قفصه الصدري ليُخْرِج

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قلبه ويشقه إلى نصفين غير متناظرين لأسباب لم يعلمها في حينها.

قال الفارس الأول:

ـ كيف ترى استعداده للمهمة؟

أجاب الفارس الثاني:

ـ جيدة، ولكن علينا إلقاء الحجج عليه قبل موافقته.

قال الفارس الأول:

ـ أنتَ هيرو ابن الفارس العظيم يوكو شيمو وزوج الفاتنة اوشيهاوا. لا عقب لكَ. قريباً ستنضم إلى حفلة الفرسان الأبدية وتنعم بالأزل، ماذا تقول؟

أضاف الفارس الثاني:

ـ النجوم تأبى إلّا أن تقبلك معها، وأوكلت العراف ساكاياما لتطهِرك من أثم سابق. هل تقبل ان تكون الأُضحية؟

أجاب هيرو بصوت أجش:

ـ إذا كان الأمر مكتوباً بوصفه خطط النجوم أقبل][1].

يحتوي المشهد الحواري على أحداث غريبة عديدة مقبولة بيئيا، إذ أنها:

1 ـ تجمع بين الحلم والحقيقة من وجهة نظر أسطرة البيئة الاجتماعية وبيئية الطبيعة.

2 ـ الخوارق لا يُشْتَرَط أن تكون كارثية بقدر أن تكون غير مؤلوفة، وقد تضمن ذلك المشهد ثلاثة منها، (حضور الفارسين، وانتزاع القلب، وتقبل مصير الحكم بالموت).

[1] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص25، ص26

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

3 ـ البيئة الفطرية في الأساطير للبشر تبنى على التصديق المطلق، عبر مصائر شخوصها، وها هو هيرو وزوجته قد تقبلا المصير المحتوم، لكن من حكم بذلك؟

لا يوجد سوى شخص عرّاف، هو الموجه الذي يضع المصائر ويقرها، وستكون مصائر مقبولة ومعقولة بالعرف الحكائي.

4 ـ الغموض والمفاجأة التي أُنجز أفعالَها (الحدثُ) تجعل الإجابات أو التوضيحات بلا جدوى مما يزيد من الصدق الفني للحدث الروائي.

5 ـ الحضور الفلسفي لما وراء المقول يحيل إلى عقلنة مقبولة لتسويغ السخرية من العقل الجمعي، مغيب الوعي كجزء مكمل للغيبيات الخارقة.

6 ـ العرفانية بمثولها الروحاني، ببساطة تنفيذ مصائر الشخوص، تعدّ ـ بنظرنا ـ أساساً لفن خلق البيئة المؤسطرة على أُسس غيبية، حافظ عليها المشهد بلغة تلقائية كأنها لغة لأسطورة شعبية حقاً. وهذا يبعث على الإقناع بشرعية الامتثال للقوى الخارقة الماورائية. المسرب الثاني: الحدث الخارق ويتم عبر قوى بشرية.

لننظر:

[كانت مشكلة شاخط هي ولادته المتأخرة حيث مكث في بطن أُمه ثلاثة عشر شهراً رفض عبرها كل المحاولات الجادة لإخراجه مما حدى بالقابلة... شمخة أن تشق بطن أمه شنداخة وإخراجه عنوة...

عدَّ الشيخ جثير محاولة شمخة بمثابة التجرؤ على إرادة الله وسيكون الثمن باهضاً حيال ذلك.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

...

وُجِدَت شمخة معلقة من رقبتها بجذع إحدى أشجار النخيل في وضع مقلوب وكان لسانها مقصوصاً وبترت أصابع يديها وضعت في فمها،...

بعد سبعة أيام... غاب أبو شاخط مناع الأهدل لساعات طويلة لم تألفها زوجته شنداخة مما جعلها تطلب عون جارها بالبحث عنه، ليجده مرمياً في زريبة النعاج وقد اقتلعت عيناه ووضعت في فمه][1].

يوضح المشهد البيئة العراقية ومميزاتها الأُسطورية المُخَلّقة عبر:

1 ـ أسماء الناس، إذ ترد أسماء بشرية عراقية بحت هي: شاخط، مناع الأهدل، شمخة، شنداخة، جثير، الجار، فضلا عن أسماء أُخرى غير بشرية هي (الجذع، النخيل، النعاج).

2 ـ الأحداث تنتمي إلى نمط الجرائم وهن ثلاث جرائم (شق بطن الام شنداخة، مقتل المولدة شمخة، مقتل الأب مناع الأهدل).

3 ـ الغموض الذي يلف الشخصية القاتلة هي فرد واحد له منفعة في التسلط الغيبي. والغمز يشير إلى جثير.

4 ـ بشاعة الجرائم تضعها ضمن أسطرة الوقائع اليومية مما يخلق بيئة مضمرة تتشبه بأنساق السلطة الدينية القدرية.

5 ـ تشكل النبوءة الاحترازية جزءاً مهماً يتقدم الحدث، مما يعني أن الغاية منذ البدء هي خلق كيان بيئي للحكاية.

6 ـ وكون الإنسان خلق الحدث ونفذه وصيّره مصيراً معلناً لا

[1] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص65، ص66

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يلغي أسطرته ولا يبعده عن مضمون فلسفة إيكولوجيا الأدب.

رابعاً: طباقية التشفير

مستويات السرد المؤثرة تدهشنا بما تحتوي من سياقات دلالية، وهي في رواية (المحجوب بقمره الواحد) تسمو بطبقات عدة واحدة تصطف إلى الأخرى لتؤلف تراكماً دلالياً يشيد معنى الرِفعة في تشييد بيئة الجمال الإيكولوجي الروائي عبر الحكايا المتنوعة المضامين، ويعني هذا إن طبقات التراكم الدلالي تحظى بفعل سردي قد يملأ ساحة عرض الرواية برؤية سردية منظمة على وفق الرأي الذي نصه:

" الرؤية تخضع لقدرة الراوي على بسط شخصياته وصفيّاً وسيكولوجيا وفكريّاً، وذلك في وضعه الفعل تحت تصرف الشخصية والفعل الكلامي على لسانها، ومنها تتنوع زاوية نظر الراوي لشخصياته وأحداثها، وانقياد الأخيرتين إليه في عملهما وحركتهما، لذا تتداخل الرؤية السردية براويها تداخلاً يصعب فكه "[1].

اذاً ستكون المستويات التشفيرية محكومة برؤية مسبقة يقررها الكاتب فكرياً وسيكولوجيا عبر وصف حركة الشخوص وأفعالهم.

سنحدد، بحسب وضوح الظواهر ومضمراتها الدلالية كمضامين، أهم طبقات التراكم الطباقي للشيفرات النسقية بالترتيب الآتي:

أ ـ شيفرة التشفير

---

[1] د. إيمان السلطاني، الحكاية في رسائل اخوان الصفاء، منشورات ابداع النجف، بغداد، 2009، ص126

منشورات «ألف باء AlfYaa»

للتشفير أو ما يوصف بالمضمر من الأسرار ذوات المفاتيح، في الرواية قيد الدرس، يكون مفتاحها شبه مفضوح، وذا صبغة ثقافية، لننظر في:

[كتاب الشيفرة... يبحث في إعادة الميت إلى الحياة بعد وضع البديل له ولا يشترط ان يكون البديل من جنس الميت نفسه.

هذا ما يدفع كوادا بادو على قتل أختها باولا بادو من أجل إعادة حبيبها سيسليانو الساقط في بئر الأسرار، تم ذلك بتوجيه وتدريب ومساعدة كاميوس للتحقق من صحة مزاعم كتاب الشيفرة. ـ رواية المحجوب بقمره الواحد، ص22]

يُرى أن ثقافة الشيفرة التي طغت على المقطع هي نوع من توطين ثقافة الفن للقرون الوسطى الأوربية بتغيير وظائف تلك الشيفرة وجعلها دلالة على سرية ومضمر جرائم القتل بالنيابة .

ب ـ طبقات التناص

لنا في ذلك أمثلة منتقاة دون حصر تام للظاهرة، إذ أن ذلك مستعص ويتطلب أن نضع موازيات نصية، ربما تزيد بمساحتها على مساحة العرض الكتابي للرواية. من هذه التناصات:

1 ـ تناص الشيفرة الثقافي على ص22 من رواية المحجوب بقمره الواحد.

2 ـ تناص الاحتراب، وهو في الرواية يأخذ مدّاً مستمراً في الكثير من الأحداث، نرى وجود لقطة من حرب تقارب حرب الطوائف العراقية في:

[وإن هي إلّا سبعة أيام ـ على مقتل شاخط وشمخة ـ حتى وجد الناس الشيخ جثير وقد استحال إلى عمود من الخراء المغلون

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بألوان قوس قزح...

القدر لم يعط شنداخة المزيد من الوقت... حين وجدوها مطعونة بخنجر خيزراني في بطنها، داسة ثديها في فم شاخط. ـ رواية المحجوب بقمره، ص66]

3 ـ التناص القرآني: يستمد الراوي حديثة عبر المقارب اللفظي للسور القصار من القرآن الكريم، (والفجر. وليال عشر، آية 1، سورة الفجر)، التي يقابلها في الرواية: [بقي الساحر نوشي لسبعة أيام وثمانية ليال للقضاء على العفاريت الموجودة في حيز المزرعة. ـ رواية المحجوب بقمره الواحد، ص66]

4 ـ تناص الفساد الكنسي: يحاول هذا التناص أن يستذكر فساد الكنيسة الأوربية في العصور الوسطى ومثال ذلك الحكايا الشائنة أخلاقيا على صفحات الرواية (حكاية تيريزا ص60، وحكاية باتريثيا ص106 التي نصها:

[لم تنم باتريثيا طيلة الليلة الماضية. فبعد أن يئس القس (سلفا) من امتطائها رغم وعوده المتكررة لها بإمكانية أن يحصل لها على عفو من الأب اليخاندرو وبالتالي إعلان التوبة التي من شأنها إنقاذ حياتها من الموت المؤكد بمجرد ان تمنحه ثقبها السحري لساعة فحسب، غير أنها رفضت بصرامة][1].

ج ـ الطقوسية

تستميل الطقوس المخترعة في الرواية القارئ بطرافتها وفطريتها التي تعنى بالبساطة والتصرف العفوي مع الغمز إلى الردائف الحضارية لعصرنا وما يمارس خفاء من خرافات، مثالها:

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص106

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

1 ـ طقس زيارة القبور:

[تذكر عبد الله من أنه التقى هذه المرأة في وقت سابق قبل أسبوع حين ذهب ليجلس بالقرب من قبر السيد طه السيد هاشم حينها مرت من أمامه وأعطته مسبحة زرقاء اللون لتنصرف وتختفي بنحو مفاجئ بين القبور. ـ المحجوب بقمره الواحد، ص70]

2 ـ طقس الزواج الأفريقي:

[ضعي الرسغ ـ رسغ الزرافة الأيمن ـ بين نهديك فحسب.

قال لها اويو ذلك مخالفاً العقائد التي لم يكن يؤمن بها سعياً منه لتحطيم سطوة الطوطم، علاوة على ذلك عدم معرفة مانانا بتقاليد عشيرة اويو. إذ درجت العادة بين عشيرتها ان يضع الرجل الناب الأيسر للنمر الأسود في فمه قبل كل مضاجعة، ولمدة أربعين ليلة متواصلة بلا انقطاع، ولأي سبب كان، حينها يتعين على الرجل إعادة الليالي الأربعين][1].

3 ـ طقس السحر:

[مارس جوميجي سحره لإيقاف الجراد من الهطول من خلال جرح خده الأيمن في موضع أسفل العين ودفع الدم الأزرق الخارج منه مع قراءة التعويذة الكبرى للخلاص من جحيم الجراد، وهو الطقس الذي لم يمارس منذ أربعة عقود، إذ أنه من المخصوصات على الكوارث الطبيعية. استمر جوميجي بتفجير الدم من خده حتى استطاع إخراج ما مقداره أن يلون الجزء القصي من عظمة الترقوة خاصة الزرافة لتدخل عملية السحر الطقسي بالدور الثاني من الإعداد... حرق أوراق شجرة المطاط بعد تجفيفها مع بول

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره مصدر سابق، ص71

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الساحر...

تأتي المرحلة الأخيرة وهي خروج الساحر عارياً تماماً واضعاً عظم الترقوة المنقوع بدمه الأزرق في فمه راميا رماد أوراق المطاط نحو السماء.. تخرج القرية خلفه.][1]

4 ـ طقس الذبح الديني القبلي:

[شرعت توغوهومي بالبكاء دافنة وجهها بين يديها لتعترف للكاهن بكل شيء. كان الوقت صباحا عندما شاهدته يمارس طقس ذبح الببغاء بالقرب من التل الفضي برموز المعبد لاسيما الأنياب العائدة للأسد الناري والتي كانت معلقة على رقبته برشاقة[2]]

خامساً: التوحشية

التوحش في الفن الروائي سلوك مصاغ بلغة صادمة صارمة قاسية عنيفة، سواء مارسها البشر أو الحيوان أو قوى الطبيعة الأُخرى، وتظهر في هذه الرواية بـ (لا توافق بيئي) في مواقف العنف المتوحشة، أي يكون سلوك الضحايا مضاد لشموخ البيئة الصلبة التي تتمتع بطبيعتها كاملة الجمال والعطاء. يبين ذلك من نكوص الضحايا المتضاد مع شموخ الطبيعة ولا مبالاتها في رواية (المحجوب بقمره الواحد) تأخذنا إلى اتجاهات عدة منها:

أ ـ التوحش اللغوي

طبيعة التوحش اللغوي تؤخذ بكونها عالماً من كلمات وجمل تؤدي دورها الدلالي بما يشبه الزجر والاحتجاج الصريح، أو تكون

---

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص73

[2] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص84

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

اللغة معبرة عن آسى شديد النكوص باستسلام الشخوص الكامل، لننظر:

[باتريثيا تستعد للموت بنزاهة قل نظيرها في حياة عائلتها الضائعة في متاهات العبث وقلة الأخلاق وسوء الأدب...

ها هي الآن تواجه الموت بقوة السلطة الزائفة لكنيسة الرب المتهالكة كونها تعرف حقيقة اليخاندرو وأمها وسلفا... الساعة القادمة ستحرق غير مأسوف عليها كما قال سلفا.[1]]

من السهولة أن نلاحظ الأداء المباشر للجمل البرقية، وما تحمله من احتجاج واستسلام، بل إن العبارات بمعظمها لا توجب الاحترام التخاطبي لكونها صادرة عن لسان امرأة محكومة بالموت. لنأخذ بعض الكلمات النابية كدليل على وحشية اللغة ـ من الجانب المظهري على الأقل ـ:

(قلة الأخلاق، سوء الأدب، السلطة الزائفة، الكنيسة المتهالكة، ستحرق، غير مأسوف عليها).

ومن السهولة جس مقدار الحيف الإنساني بقضية مثل تلك، فقد سيقت المرأة إلى الموت لأنها لم ترتضي بيع جسدها لراعي الكنيسة، وهنا سيتوافق البث الدلالي (وحشية السلوك الكنسي) مع وحشية تعابير المرأة ذات المصير القاسي.

ب ـ السادية الجنسية

يلاحظ أن جميع المواقعات الجنسية والتي يربو عددها على أكثر من (20) مواقعة أنها تؤخذ عنوة، كلها تقريباً، وكلها تحقق انتشاء الرجال ولا دور للمرأة في تقصي ذروات النشوة إلّا نادراً جداً. لا

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص116

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تتعدى ثلاث مرات لثلاث نساء.

ليس من المعقول أن تتم المواقعات هذه وبهذه النسبة غير العادلة بين الرجال والنساء، دون تخطيط يضع شيفرة دلالية لهذا الأفق الخطير في حياة الشعوب وللأجيال كلها في التاريخ البشري.

أرى ان غاية الرواية من تثبيت هذا الخلل، أنها تحكي جملة من التاريخ البشري القائم على فكرة الزعامة (لا) الأبوية أو الدكتاتورية الذكورية، أي أن الزعماء يرون بأن المرأة تكتسب هيبتها وسيطرتها على الآخرين عبر قضيب الرجل (الزعيم) كونه وتد القوة السائدة القائدة للرجال والنساء لانجاب الأبطال.

إما الفحولة والرجولة فتلك صارت قيم تقليدية، بمعنى أن الجنس صار كاريزما للزعماء به يتفوقون على الجميع، لذا فيكون التفاخر بعدد الزوجات وضع مقبول بيئياً وسلطوياً. [واصل خوليو انخيل إدخال مغرفته الكبيرة في قدري تيريزا الخلفي والأمامي على حد سواء مئات المرات على امتداد عملها معه كمساعدة في مطعم ملجأ كتالونيا الرفيع. استطاعت تيريزا أن تبقى مع خوليو سنوات... دون أن يتجرأ ولو للحظة واحدة... بإعطائها إجازة لساعة بسبب استحواذها على قلبه عبر جسدها الخمري الأخاذ![1]]

ج ـ العنف السلوكي

[نادته إلى الحَمّام ليدلك ظهرها مستغلة خروج زوجها عزيز.

قال قمبور:

ـ لا أستطيع فعل ذلك لأنك زوجة سيدي.

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص60

منشورات «ألف باء AlfYaa»

سحبته إليها بعنف ووضعت خرطومه المنتصب ابتداء في موضعها حاسمة... الوقت، لتبدأ متع الاندساس القمبوري... تم كبسهما من قبل عزيز ليضع النهاية المأساوية لحياة قمبور يوم أخصاه مبددا الشيء الوحيد الذي يجعل قمبور أن يفترض من نفسه رجلاً، ليمارس بعد وقت قمبور ثأره بقتل عزيز بالخنجر المسموم.

من جهة فهيمة فقد دسّ لها عزيز السم لتموت بهدوء وكأن الأمر قضاء وقدر[1].]

ان العنف السلوكي (هنا) مورس خمس مرات:

ـ عزوف عزيز عن مضاجعة زوجته فهيمة مما وضعها بحالة من الجوع الجنسي الذي بموجبه ستتقبل العلاقة الجنسية مع قمبور.

ـ إجبار المرأة فهيمة لقمبور على إدخال خرطومه الذكري في موضعها الانثوي، بسحبه إليها بعنف.

ـ إخصاء عزيز لقمبور.

ـ تسميم فهيمة من قبل عزيز.

ـ قتل قمبور لعزيز.

د ـ عنف السخرية

وهو بدرجة من الوضوح بما لا يوجب الشرح أو التعليق لكثرته وعلنيته. مثاله: [كانت نظراته بشعة... يطلق الكلمات البذيئة التي لا تتناسب ومهامه كابن للإله! كما كان يتحدث بصوت مزعج كأنما تخرج الكلمات من دبره. وماتزال الصورة الوحشية التي مورست ضد هيرو الصغير ماثلة أمام ناظري ـ يوكوشيمو ـ حين وضعه

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص128

منشورات «ألف باء AlfYaa»

العـراف الهـرم كوجيسـاوا علـى مصـطبة مصـنوعة مـن خشـب السكاكي المقدس[1]]

هـ ـ الرق الحديث

ويتمثل بالمقامرة والرهانات على الأموال ثم على أفراد العائلة إذ أن:

[زاري زرينا ـ والد أليزا ـ الخمار والمقامر... راهن بأموال ابنته وخسرها علاوة على رهانه بها وبزوجته اللتان خسرهما أيضا.

(الآخر) لم يتورع بالرهان عليهن جميعاً وخسارتهن بعد أن أمضى معهن أوقاتاً مليئة بالصخب والسكر وقذف السائل الجلاتيني الباهت فوق أفواههن اليابسة... حتى أصبحن عواهر من طراز محزن[2].]

فالرهان على البشر عودة جديدة إلى نظام الرق، وان يكون المباع أو المراهن عليه نساء العائلة فيعني العودة إلى نظام النخاسة الصريحة.

سادساً: بلاغة الإيكولوجيا

للبلاغة السردية قيمة الإقناع بتضافر عمل عناصر السرد من شخوص وأحداث ووصف وراوي وعلائم لغوية. بدون هذا التضافر يفقد العمل الروائي مقوماته الفنية. تأسيسا على هذا، نجمل الميزات الناتجة عن التضافر الروائي الإيكولوجي الفني لـ

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص47

[2] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص59

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(المحجوب بقمره الواحد)، إذ نراها متجسدة في:

1 ـ موضوعة الجنس هي قياس موضوعي لتاريخ تناسل الحكايا من ثم الأجيال البشرية والنباتية والحيوانية على حد سواء.

[صارت أرض صبيحة قمبور سبخة بعد انقضاء وقت طويل على أول مضاجعة لها مع عبد الله...

في الأيام الأولى من استلام مقاليد حكم قرية روح القصب حاول عبدالله... استشارة صبيحة سراً في الأمور التي كانت تواجهه[1].]

2 ـ التناسل الجيلي يأخذ بالاقتراب من الانقراض بتقدم الزمن للدلالة على مجيء قوى الحضارة التي ستغير الركود الاجتماعي للبيئات الشعبية. والمثال هو: [التسلسل الزمني في العناوين على الصفحات: ص7، هيرو قبل أسبوعين / ص23، هيرو قبل أسبوع / ص46، هيرو قبل يوم / ص93، هيرو قبل ساعة]، من ثم يُعَتَّمُ على مصيره ويغيب من الرواية، كذلك يحدث هذا لعبد الله على الصفحات: 13، 32، 63، 121، والأمر ذاته يحدث لأويو، وكوادا وباولا، وباتريثيا.

3 ـ الزمن يتراجع على وفق مقاس تراجع فرص الحياة لضحايا القيم والطقوس والممارسات الشعبية على اختلاف الأقاليم التي توزعت عليها مساحة الحكي الروائي. [الساعة القادمة ستحرق ـ باتريثيا ـ غيرمأسوف عليها[2].]

4 ـ الزمن الحكائي المتوقف عند العام 1413 هو زمن مضلل تماماً، ربما هو مقاس بالتقويم الهجري، وهذا مستبعد لأن نمط الشخوص في البلدان كلها تدل على القرون الوسطى وتمتد إلى

---

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص123

[2] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص116

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

القرن الرابع عشر الميلادي، وهنا يمكن القياس الأكثر تحضراً ألا وهو الزمن المشفر بقشرية (اسم الوردة لأومبرتو ايكو)، وبهذا يكون التناص الزمني بنية مشادة على بنية، عابرة من القرن الرابع الميلادي في (اسم الوردة) إلى القرن الربع عشر الشبيه به في الأقاليم الخمسة، أماكن جغرافية الرواية.

[دون فرناندو إيمانويل ـ كانت لديه غريزة تشبه غريزة سالمون وسلفا في تتبع الخيوط مهما كانت واهنة ـ وبالعودة إلى وثائق عام 1393 قرر التحقق من وجود شخصية ماريا والتي قد تكون وهمية[1].]

5 ــ التزامن البيئي والميثولوجي عبر مقتنيات المخلفات الحضارية يجعله زمناً عالمياً موحداً لما أُطْلِق عليه تسمية، واحدية العقل العاري. يتمثل في زمنية الروي الموحدة بالعام 1413. مثلما تبينه العناوين الآتية:

[اليابان 1413، إسبانيا 1413، العراق 1413، جنوب أفريقيا 1413، المكسيك 1413، على الصفحتين 5، و، 6 لرواية المحجوب بقمره الواحد].

6 ـ عنوان الرواية يغطي بنية فكرية مضمرة تسند جميع أحداث الرواية على نحو غير مباشر، أي يمكن إضافة كلمة المحجوب بقمره الواحد إلى العناوين الفرعية جميعها ولن يختل المبغى من القص.

[يمكن ان نجرب هذا، فنضيفه على " كواداوباولا " فيصر العنوان الجديد على ص151 " المحجوبة بقمرها الواحد كوادا

[1] حسين محمد شريف، المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص117

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وباولا " وهو عنوان يزيد المتعة في إثارة سؤال التشكك، أي قمر تم حجبه غير عقلها؟.

7 ـ الموت صار قيمة تعادل التخلف لذا فطرق الخلاص يمكن أن يترسم بآهات الضحايا التي لابد أن تخلق وعي المقاومة.

[يتمثل ذلك في المصائر التي أل إليها كل من: هيرو، عبد الله، أويو، كوادا وباولا، وباتريثيا.. هؤلاء ضحايا لكن نهاياتهم جميعا تنتهي بفكرة البحث عن خلاص عبر تخطي الألم وأنواع الخور كلها].

8 ـ اختيار الأحداث ضمن بيئات فطرية أعطى للشخوص حرية سلوكية وتحرر نفسي يضاهي الاضطهاد العالمي للقيم النبيلة.

[الرواية كلها نسيج يمتثل لهذا الغرض]

9 ــ اقتصار التناسل الحكائي والتناسل البيولوجي والتغير الإيكولوجي على ثلاثة أجيال (زمان، تاريخ، طبيعة)، يعنى خلود العوامل الكونية في دورانها بين الأجداد، الآباء، الأحفاد، والعودة، من جديد. هكذا يمكن تجديد الحكايات ومضامير ها ومتعها بالتغير البيئي شبه الآلي بما يُمَكِّن أية رواية من الخلود الأبدي.

[مثلا هيرو، ينتسب إلى أبيه يوكوشيمو، الذي ينتسب للجد... وتنتهي السلسلة وكذا حال الآخرين]

10 ـ الرواية تقول شيئاً مهماً كرسالة فحواها: إن امتد زمن الأسطورة إلى وقتنا مثلما يحدث آنيا، فسيمتد إلى 1413 سنة قادمة.. فليحذر من يكون حريصاً على هويته الإنسانية.

أعنى أن الرواية جرس منبه لأهل العراق تحديداً ليتجاوزوا الزمن الفطري إلى الزمن الحضاري بتعطيل قوى التخلف المؤدلج،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بالتعاون مع البلدان الأخرى للحفاظ على بيئة التطوير التقني والسردي.

[عاد عبد الله راكضاً بفرسه إلى بيته ليحسم موته غداً...

في اليوم الثاني ـ توجه ـ عبد الله إلى المقبرة علّه يرى امه ثانية...

تناهى إلى سمعه صوت ربما سمعه سابقاً.

ـ اهربْ قبل فوات الأوان...

في هذه اللحظة وجد وردة تركض صوبه حاملة عزيز بين يديها والمسبحة الزرقاء تتدلى من بين رقبته، بنحو جمالي فريد تعكس أشعة الشمس في أرجاء المقبرة][1]. لقد لجأ الكاتب إلى الرموز ليحملها رسالته المنوه عنها قبلاً، إذ الطفولة والزرقة ومحاولة تغيير المصير تجري في العام 1413 وكأنها ستعبر إلى 2013، مما يعني أن التخلف هو الموت والجريمة، فان استمر بفطرة العقل (العاري) اللاواعي، فلن تنفع التفاؤلات بشيء، ويرسم لنا الطريق عبر نور الشمس (المعرفة) التي ستضيئ دربنا عبر الضحايا على الرغم من ظلام النفوس والخلق والموت.

[1] حسين محمد شريف، رواية المحجوب بقمره الواحد، مصدر سابق، ص136

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثالثة

مرجعية
مقلوب ـ أورشنابي
البيئية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

" مع استمرار تنامي الحساسية حيال المشكلات البيئية، ترسَّخ النقدُ والنظريةُ الأدبيان، كما تزايد عكسهما لهذه الحساسية في السياقات السياسية والاجتماعية ذات الصلة كمقياس للحساسية الجمالية لثقافتنا، واستجابةً لظروف حياتنا المتغيرة. بدأ الأدب في إثبات اهتمامه البيئي المتزايد." بحسب ما جاء بكتاب (الطبيعة في النظرية والممارسة الأدبيتين، لمايكل برانش [1]. ت. معين رومية، إذ يقر الباحث كذلك بان:

" الطبيعة من الناحية الواقعية أحد أقدم المنتوجات الثقافية،... وكأعضاء في كلٍّ من المجتمع الأدبي والمجتمع الحيوي يجب أن ندرك أن العالم الطبيعي يوجد من أجل أغراض تتعدى أغراضنا الخاصة " [2].

بروايته أحفاد أورشنابي [3] هيثم بهنام بردى يشكل للمتلقي بيئة متضافرة العناصر، متبادلة الوجد والحميمية (ثقافياً واجتماعياً)، إذ الأرض في جدبها، تساير الناس في ضيمها، والتضاريس بارتفاعها تساند شموخ سكانها، فضلاً عن أن الغنى في النفوس يحل جَدَب الأرض، من ثم تساند الأرض جهد أبطالها فتغني بيوتهم بالحطب والقمح والصيد والجمال.

---

[1] مايكل برانش : أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة ڤرجينيا ومن الرواد في حقل النقد الإيكولوجي.

[2] مايكل برانش، الطبيعة في النظرية والممارسة الأدبيتين، ت. معين رومية، موقع المترجم، تأريخ الزيارة 2017/6/12

[3] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، دار ثقافة، بيروت، 2015

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هي إذاً بيئة علائق فطرية تنشد بؤر ـ العمق ـ التضامني للنِعَم الربانية الموهوبة للبشر. لنساير الرواية في رؤاها فنتقصى الحدود البيئة المتخيلة، على وفق العلائق المادية وغير المادية التي تسبر غور الغايات الكبرى في التعبير الزماني والمكاني، البيئي المؤلف من الطبيعة والبشر.

أولاً: مادية البيئة

تتحدد البيئة الجغرافية للمكان في الروي على أساس أنها بيئات ثلاث هي: الريف المحيط بجبل مقلوب، القرى (ب، ك، ع)، القريبة من ارياف مقلوب، مركزالموصل الإداري.

ويغيب عن هذه القرى والمركز أي تعاون اقتصادي، إلّا نادراً، ليلوّح الروائي إلى فترة جدب وفقر شديدة، لا يمكن أن تكون العلاقات سوية أو طبيعية، إنما قائمة على العلاقات الحميمية للقرابات القروية: قبلية عشائرية، أو علاقات قائمة على أساس الجريمة من (سطو، قتل، رشاوى، اضطهاد، تسليب رسمي وغير رسمي).

إننا نرى في الموجودات المادية (القرى، ومقلوب، ومركز الموصل) وجوداً لا يكتمل إلّا بما يضفي الناس عليه من وظائف، الوظائف هي أفعال العيش ضمن المحيط هذا، إنها أعمالهم التي تتضمن الآتي:

1ـ القرى متلاحمة المهن والمصير، إذ المهن هي الفلاحة والاحتطاب والصيد. أما المصير فهو، إنها جميعا تقع تحت نوعين من الاضطهاد، التعسف في القتل، التعسف في سلب ثروات الفلاحين. قرية (ب) سنأخذها أنموذجا توضيحياً:

[كان هناك ضيعة اسمها (ب) على قدر كبير من الأبهة...

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ترتكن على تل عال كبدر البدور بكل جلال... تنعقد سنابل الحنطة والشعير وتثمر الغلال، وتكتسي الأرض بكل الألوان... في تلك الأعوام ولدت اربع نساء...أربعة أولاد هم: يوسف، خضر، فاضل، ويونس... كتب الله لهم... الحياة الضاجة، وعدم الخذلان واقتحام المصاعب[1].]

2 ــ تتساند القرى مع بعضها في زرع الوعي بينها في التحريض على المقاومة بالرغم من عدم تكافؤ القوة بينهم وبين سلطة الحكام وأزلامهم:

[صحونا أخيراً لنجده (يُقصد المختار) قد أصبح المالك الأوحد لجُل الأراضي، والغني الأوفر في (ب)، ثم أخذ يتزلف إلى الآغوات ـ في المدينة ـ الأتراك ويولم الولائم والسفر إلى البساتين، حتى بلغ وطره وفاز بمبتغاه وعينوه مختاراً على القرية[2].]

3 ـ تنتظم حركة الوعي عبر تشابك قوى فقر البيئة وقوتها اللامحدودة مع فقر الناس ومرؤتهم اللامحدودة:

[وأقبل آذار بأيامه الدافئة ولياليه الباردة، لقد تبددت آمالنا الواهية في هطول الغيث وانصب جُل تفكيرنا في الاقتصاد بالمؤونة التي وضعت تحت إمرة شاكر،.... صارت الأرض رمادية ذات تراب حريف لاذع وأجردت البساتين كاشفة... عورتها[3].]

4 ـ تتزامن أفعال الاضطهاد على القرى والمدن مع التحكم الأجنبي بالموصل بما فيها من (قرى، ومدن، ومركز):

[هبوطا كنا من غيران الجبل نعاين... شباب القرية الصغار وهم

---

(1) هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص13

(2) هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص77 ص 78

(3) هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص86

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يساقون عنوة مربوطين بحبل، أحدهم تلو الآخر... الصحراء تسبح في الغلسة... السياط المشهرة... تؤشر نحو الغرب...

قُتل يوسف ونحن في مهمة في قرية (ك) المجاورة.

كانت مهمتنا ناجحة حيث أقنعنا أُناس القرية بالتعرض لمؤونة الإنكليز من الموصل وتدميرها[1].]

5 ـ يتعاضد وعي القرى مع النِعَم الربانية في تحسس الجمال المظهري لمكوني الطبيعة (التضاريس والغابات):

[النار فاكهة الشتاء... والنار تحتاج إلى حطب، والحطب عند مفازة الجبل... في بداية سقوط أوراق الشجر... عادة ما كنا نحتطب... نبدأ الرحلة، يستقبلنا الخان القديم المتداعي النائم بإعياء... نسجت عنه الحكايات... ونحن في طريق العودة... وطئنا مشارف الخان المتداعي... وقفنا مبهوتين...، كانت (ب) عن بكرة أبيها عند الخان... قام الزمار ينفخ والطبال يدق، وانعقدت حلقة دائرية كبيرة من الدبكة...

صرخت مذهولاً:

ـ عرس[2]! ـ رواية افاد ارشنابي، ص3،ص31،ص32]

ثانياً: إيكولوجيا الأنسنة

لهذا الاتجاه في رواية أحفاد أورشنابي مبدأ خاص هو إعطاء البطولة لمكونات التضاريس (البيئة غير العاقلة)، تضعها عنواناً مثلاً، وتستعين بها ككابح للمعتدي.

---

[1] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، . ص91، ص92، ص101، 102

[2] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، . ص3، ص31، ص32.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تنسب الأبطال إلى الجبل كأنه هو الأب الموجه لأبنائه الرجال الأبطال، إذ وُضِعَ للفصل الثالث عنوان (رجال المقلوب) تأكيداً لما لجبل (مقلوب) من دور أساسي في رسم جغرافيا المكان والحركة والتاريخ والبيئة الحاوية لما فوق وتحت وبجوار الجبل (مقلوب).

يقول الجد:

[احتمينا تحت صخرة عملاقة والصمت يصفد حواسنا إلى أن همس يونس:

ـ سنصعد الجبل.

ـ ولكن فرادى.

قلت لهم.

فيما أسر فاضل وعيناه تجولان في رأسه بجنون:

ـ والتجمع عند شجرة الزيتون.

بينما استطرد يونس:

ـ قبل أن نتفرق يجب أن نتفق على كلمة السر، كي لا نصطدم الواحد بالآخر.

أجبت على الفور:

ـ لتكن كلمة السر زيتون.

وتفرقنا على ثلاث جهات، يونس من جهة الساقية، وفاضل من الجهة الغربية، وأنا من التل المطل على القرية من عل[1].]

لنستجلي الموقف الاستعمالي للغة الإيكولوجيا في المشهد عبر الملاحظات الآتية:

---

[1] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص102

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

1 ـ المشهد يربط بين قوى الطبيعة كأنها هي الأبطال لا البشر، وقوى الطبيعة تضم جبل مقلوب وتلاله وقراه.

2 ـ الأفراد الأبطال أبطال شجاعة ومواجهة لا أبطال قص فقط، وحتى البيئة أخذت تتواشج معهم بذات القدر والقدرية إذ هم:

ـ يحتمون بمقلوب، يصعدون عبره نحو أماكن الرؤية الواضحة.

ـ يرسمون خطط المقاومة على ما يوفره مقلوب من طبيعة مختلفة السطوح والفجاج تساعد على المناورة.

ـ مكونات الجبل النباتية تصير رمزاً لشجاعة الفرسان وكلمة سر بين المحاربين. ـ شعاب وجهات الجبل تصير خطوط نضالهم ومرتسمات حركتهم في الاستطلاع وتفقد القرية من علٍ.

3 ـ أرى أن هذا لا يكفي ليصير (مقلوب) بطلاً لولا التسمية (أورشنابي) قائد وملاح أتونبشتم الذي تشبث بالغصن الأخضر للزيتون، أي أن مقلوب (الرمز والوجود) صار البطل الموجه القائد، الغض الباحث عن خلود الفعل الإنساني، على ما هو عليه من فطرة وعفوية تخص التضحية والدفاع عن النفس، من ثم صيغ الحس الفطري بفلسفة (العمل الحضاري) الذي وحده من يوعز لأطرافه، أن حققوا لهم ولغيرهم بيئة (جمال ومنافع، دونهما الموت) لأجل أن تثبت قيم الحفاظ على التبادل المصيري المتعادل للنشاطين (العاقل وغير العاقل)، للجماد والحركة والأحياء كلها.

4 ـ يبقى مكمل آخر نرى وجوب الإشارة إليه، انه الأنسنة عبر رؤية مثيو ـ ايكولوجية. لننظر الآتي:

[لحظة وامضة واستوت الكتلة الورقية الثقيلة في فضاء الكوخ، وضعتها وأنا اتقرفص على أرضية الكوخ، طالعتني جملة خطت بخط جميل عرفته تواً، إنه خط جدي. كانت الجملة تتكون من كلمة

منشورات «ألف باء AlfYaa»

واحدة (الأجداد) نفضت الورقة بحذر لئلا تتمزق، تبين ما تحتها، كانت كتباً... المهلهل، عنترة العبسي، سيرة بني هلال... الطوفان، أساطير بابل وحِكَم احيقار....

دفتر كبير قرأت عنوانه (رجال المقلوب)... مظروف كبير مغلق... صادفتني كلمة كبيرة مكتوبة في منتصفه (الوصية)...

ـ بني سعد،

أرجو منك أن تبلغ والدك وعمك بدفني في الجهة اليمنى لشجرة الزيتون وعلى بعد ذراعين من جذعها... شجرة الزينون عجيبة... فبعد أن استقر الوضع آثر شاكر الانزواء، وبعد أشهر رأيناه يحمل شجرة زيتون صغيرة ويتجه إلى المقبرة، ثم رأيناه كل يوم يملأ (مطارته) ويتجه إلى المقبرة، نعم يا بني، زرع زيتونة صغيرة قرب قبر ابنه ورعاها بحنان حتى غدت هذه الشجرة الكبيرة المباركة التي يتفيأ بها ذوو الموتى عند زيارتهم القبور....

أوصيك بأن أُدفن على يمين يوسف وبذلك تكون ـ يا بعض نفسي ـ قد أديت خدمة كبيرة لرجال المقلوب بأن جمعتهم من جديد في مكان واحد][1].

يلاحظ على المقطع أنه تضمن الرسائل البيئية بين البشر والطبيعة، الأحياء والأموات، تلك الرسائل تبوح بعلائق عديدة منها:

ـ إن الموتى يعيشون صداقة العدم بحبور مطلق بأفضل مما كانوا عليه في الحياة.

ـ إن الإرث الحضاري يُخَلِّد ما فيه من تراث ثقافي.

[1] هيثم بهنام ردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص121، ص122

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ الأجداد والأحفاد هم عمود الخلود والاستمرار وليس الآباء.

ـ الزيتون الرمز عند جميع العقائد الدينية رمز للسلام والجمال.

ـ الأرض وما يفعله البشر فوقها من خير سيولد بداخلها رضا مطلقا للنفوس على المدى المطلق للزمان.

ـ إن الكتب هي التراث الأنثروبولوجي الحضاري، منه وعلى آثاره يشكل الموروث الميثولوجي، ويتعظ به روائيو الإيكولوجيا.

ـ ان الموروث سيكون جزءاً من حميمية لقاء ورعاية الناس لبعضها، ولعناصر ثراء الأرض المعطاء، مثل علاقة الأُم بالأطفال وعلاقة الأطفال بالأُم، مما يوجب الاحترام والتعاون والمحبة المتبادلة، ما يعادل (أنسنة) موجودات الأرض بالحقوق بحيث تتعادل الجبال والرجال، أرحام النساء ورحم الأرض، كـ (بيئة، حياة، أثر)، من ثم يتحرر الإنسان من الماضي الأسطوري لأجل بناء إيكولوجي، حضاري فني.

ثالثاً: جمالية تبييئ الفتنة

نقصد بالجمالية هنا خلق بيئة بصناعة تخيلية من لغة إيكولوجية المفردات تحافظ على الجمال الأدبي، مثلاً:

[كان الليل المقمر يشمل جوانب القرية الصافنة والمحتفلة بالكرنفال الكلبي، غالباً ما أستلذ بالسيل المتواصل من النباح الممزوج بالعزف الهادئ والسلس لسمفونية بتهوفن السابعة الآتي من جهاز التسجيل، فأذهب في تزجية جميلة وأنا أحاول أن أمزج السمفونيتين، تناغم نباح الكلاب والاتساق العجيب للأنغام[1].]

هذه القطعة النصية مؤلفة على وفق تصور لغوي يضع لنفسه

[1] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص9

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

سلطة الخلق الجمالي المقنع، إلى الحد الذي معه لا نريد وقائع حقيقية ونكتفي به شاهداً ذوقياً على المتعة البيئية عبر تحايث أهميات (البشر والطبيعة).

يمكننا تقسيم المؤالفة الفنية إلى صورتين:

أ ـ صورة فتنة البيئة الخالصة

إن الليل والقمر وصفاء الأجواء في تناغمها تصنع طقساً مثالياً للحالمين بجمال الأشياء الجامدة والحيوية.

هذه البيئة خالصة، خالية من أية زوائد تغير جو الجلال اللغوي المحتفي بموجودات البيئة لا غير. واذا ما أضيف لهذه الاحتفائية عاملان، السكون والنباح فلن تتغير جماليات الهدوء، ولن تتغير أحلام الصائغين لها لفظاً أو جملاً أو دلالات، فالذوبان المظهري للأشياء المادية وغير المادية تنتج فناً مؤثراً اسمه (السمفونية).

يبدو أن صناعة هذا التفنن تكونت بفعل تخيلي كلياً، إذ أن:

(الليل وحده لا يصنع فناً، ولا الصفاء ولا القمر، إنما العامل الآخر هو من مزج الموجودات الحسية وغير الحسية بحالة جديدة هي الصمت، من ثم حَوَّلَهُ إلى سمفونية نباح.

إذاً الصوت، النباح، العامل البيئي الحيواني، وضع صورة جمالية كبرى شبه مطلقة للبيئة تقابل (سمفونية بتهوفن السابعة).

ب ـ فتنة البيئة الخليطة

ما أنْ سمي الصوت أعلاه بالنباح حتى ابتعد العامل البشري كلياً عن المشهد معتزلاً ومختزلاً إلى وجود هامشي، لكن ما أن تمتْ تصنيف السمفونية بـ (السمفونية السابعة لبتهوفن) حتى تحول

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التصور الجُملي نحو فنية قصدية لها غايات جمالية مقرونة بمبادئ الاحترام المتبادل بين عناصر البيئة (العناصر العاقلة وغير العاقلة)، من ثم تتولد متعة خليطة، كأن الإنسان والطبيعة كلاهما يصنع فنه لمتعة وتذوق وتهذيب الآخر، بذلك يستمر التضافر البيئي الجمالي على الرغم من فنيته الخالصة، فنية أن يصنع بيئة تصنع الجمال كلوحة متشابكة الأغراض، مطلقة الأداء!.

رابعاً: كائنات الخرافة

في بعض ما يتبقى من رواسب الفطرة التاريخية سيمثل عقدة شبه عصابية من الخوف الملازم لبعض شواخص البيئة، كتلال المقابر، وتشكلات الألوان ليلاً، وأوهام الحركة للأشجار والدواب، وغيرها، بحيث يأخذ الروي الجمعي بصناعة كائنات خرافية موازية تأخذ ـ على وفق التصور الجمعي ـ درجة الوجود العميق المشابه للوجود الحقيقي وربما الأكثر تأثيرا منه!

الغريب في الأمر أن الكائنات خالقة العصاب تستحضر مؤقتا كلما أُريد بناء طاقة للشجاعة الفردية، من ثم الشجاعة الجماعية، فضلاً عن أن مجاراتها يقع ضمن عاملي التحدي والتلذذ بقوى البيئة الخارقة، على الرغم مما تزرعه من رعب.

إذاً دواعي وجود كائنات العصاب، ليس في العمل الميثولوجي، إنما في الفعل الإيكولوجي للـ (إنسا ـ طبيعة)، إنها في الرواية:

1 ـ وجود مخلّق كجزء من وجود الليل بغموضه وأسراره، فتكون هذه الكائنات تصورات مخيال جمعي يفسر الأسرار بصور حسية نفسية.

2 ـ يرافقها التحدي لعوامل القمع البيئي، ينسرب إلى تصور الكائنات القامعة، من ثم اجتيازها ببطولات فردية تؤهل لنهوض

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بطولات جماعية.

3 ـ تحقق متعة التلذذ بخلق صور خيالية غريبة تثير التعجب والدهشة في بيئة فقيرة بموجودات.

4 ـ وجود الكائنات الخرافية المخيفة يغطي فكرة الفطرة الخالقة للمستحيل البيئي الموازي للملاحم الشعبية.

5 ـ الشجاعة ولذة الجماعات برؤيتها، وامتحان أصحابها ـ في رواية أحفاد أورشنابي ـ هي ـ برأينا ـ الغاية الأولى من وجود مخلوقات بيئة المقابر في قرية (ب) بسبب المجريات التي أحيطت بنسيج المقطع القادم، لننظر الآتي، بكونه رهان أصدقاء سيصيروا شجعاناً: [الومض البارق المنبث من الحالق الموغل في البعد، يشمل الكون بطوقه الساطع للحظة قصيرة ليضيء القرية والبساتين والجبل. الصمت المطبق يكللها وكأنها جوقة ملائكة أو تماثيل صاغرة صافنة، والمطر ينث ناعماً يبلل وجهي ويشيع فيه انتعاشة لذيذة، أحث خطواتي مجتازاً الزقاق المفضي إلى الساحة التي تنتهي بسياج المقبرة، لقد طارت الشجاعة من رأسي تماماً...

تناهت إلى ذهني كلمات خميس ـ عن كائن المقبرة ـ وهو يقول:

ـ شيء لا يصدق، عملاق هائل لا تستطيع مهما رفعت من طرفك أن تطأ نظراتك قمة راسه، له عيون عوراء يشدها بعصابة سوداء، يغطيه الشعر... شعر اسود كريه، ساقاه طويلتان جدا، إحداهما وراء كرمة الزيتون والأخرى خلف المقبرة... عينه تقدح جهنماً.

أُحاول أن أتماسك، اشعر باني أمسيت قشة... بغتة ظهرت المقبرة... طلل دارس هجره الحبيب...

...

منشورات «ألف باء AlfYaa»

قال خميس:

ـ كائن المقبرة أنا لا أخافه.

فأجبته مماحكاً:

ـ طبعاً عنتر لا يخاف الجن والأنس.

فأجابني بصدق:

ـ لا عنتر ولاهم يحزنون، ولكني مؤمن.

...

قلت فجأة:

ـ أشكرك يا حاتم.

ـ تشكرني على ماذا، ها،...

...

ـ لقد طردت من داخلي إنساناً كان يخاف من وهم اسمه الصلوغان][1].

في المشهد أعلاه لن يجد المتابع صعوبة في الإقرار بالآتي:

ـ كائن المقبرة الخرافي كائن ليلي.

ـ ثمة تحد من نوع فردي استجلب إعجاب الأصدقاء، من ثم حفّز فيهم الشجاعة التي هي وعي يسبق الأفعال البطولية.

ـ كما أن الكائن الخرافي بالمواصفات البيئية الميثولوجي هو الصلوغان (اسم لجن المقابر في وسط العراق) صار منفذاً لاحتباس الخيال الشعبي.

---

[1] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص56، 57، ص58

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ تجاوز الخوف من هذا الكائن يتوازى مع صور الملاحم الجماعية المتوارثة. ـ إن الراوي البطل صار شبيه أورشنابي، الهادي القائد للوعي الجمعي الواقعي المتزن محققا المتعة في امتحان الشجاعة بحسب الأعراف الاجتماعية لقرية (ب).

خامساً: لذة الوعي

للجماعة لذائذها التي قد تكون على نحو طقوس أو مراسيم أو ممارسات يومية للحكي وشرب القهوة، وقد تكون الجماعة تعي لذة طقوسها مما يعني عقلنة السلوك. لربما يحدث هذا كل لحظة، انما في رواية أحفاد أورشنابي هو لذة وعي مخلوق، أو مستعاد على وفق إعادة الروح لأورشنابي الملاح القائد لسفينة نوح، وقد يكون هيثم بهنام بردى نفسه.

الواقع إن أورشنابي في الرواية لم يُستحضر بشخصه أو بأُسطوريته، إنما صار بيئة جوانية موازية للفعل الروائي الظاهري، مثلما هي الخلفيات الدلالية المضمرة، بمعنى، أن أي حديث عن بطولة سيكون حديثاً ضمنياً عن أورشنابي لأسباب عديدة منها:

1 ـ إن قيادة الجماعة تحتاج إرثا يثبتها، وما من ارث اعمق من الإرث الرافديني.

2 ـ المقاومة لقوى الظلم في قرية نائية لن يبررها سوى وجودين، المكان العصي على الاختراق، والإرث العصي على التضييع، وهما معاً (جبل مقلوب وأورشنابي).

3 ـ الزعامة فردية والفرد بحاجة إلى دليل يُنير طريقه نحو الموقف الأصوب، فكان الجد هو الحكيم، سليل أورشنابي، المحتفي بعناصر بيئته القروية كأنها أولاده. لننظر في:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[وبعد يا سادة يا كرام، سأُحدثكم عن الرجال... فخضر ولدته أُم تقيّة ورعة في ليلة ربيعية صقيعية ولا غرابة إن يسميه والده بالخضر، ولم تأت تسميته صدفة أو اعتباطاً، ولكن عن دراية وتصميم، تيمناً بذلك التقي الصالح الذي أحب الماء حد أنه اتخذه مأوىً له يقضي فيه حياته الرخية الورعة...

الخضر لايزال يتذكر كلمات أُمه...

فجر ولادتك هطل المطر كالأنهار وارتوت الأرض حتى الثمالة وسالت المياه في الوديان، في هذا الجو البديع من احتفال السماء والأرض أطللتَ فجر ذلك اليوم وصاحت الجدة التي أولدتكَ مذهولة:

ـ رباه إنه يضحك][1]

يمكننا أن نتأكد من فرائضنا السابقة عبر المبادئ التي تضمنها المشهد أعلاه:

1 ـ إن خضر كقائد تمثل بالخضر الحكيم الورع الذي يعود نسبه إلى أقوام ما قبل موسى (ع). وقصته ارث رافديني عراقي بغدادي، على وجه التحديد.

2 ـ البيئة التي روى عنها الراوي حكاية خضر هي قرية (ب) عن بطل قاوم قوى الظلم والاحتلال حتى آخر قدرة لديه، أعانه على ذلك (جبل مقلوب) البطل وارثه الممتد من حاضرة (ب) إلى عمق حضارة البلاد.

3 ـ خضر الجد، وخضر الحفيد، والخضر شبيه الرسل هم عودة

[1] هيثم بهنام بردى، رواية أحفاد اورشنابي، مصدر سابق، ص15

منشورات «ألف باء AlfYaa»

إلى أورشنابي الجد الأعلى للصالحين الحكماء الشجعان المساندين للانبياء.

4 ـ خضر هو من جعل الطبيعة تغير قوانينها لتنجبه ـ بحسب المقطع أعلاه.

سادساً: القيم الأثيرة

لنا أن نلاحظ جملة من القيم الفنية والثيمية المتعلقة بمبادئ رواية الإيكولوجيا على نحو عام متمثلة بـ:

1 ـ تناسل آل (خضر) يعني تناسل بطولات أهل البلاد ممثلين بجزئهم، قرية (ب).

2 ـ أورشنابي وأحفاده ليسوا أفراداً، إنّما أجيال كلهم أتقياء وأبطال ومحبين لخير الإنسانية وجلال الطبيعة.

3 ـ البيئة ليست مكونات مادية وحسب، إنّما هي موجودات مؤثرة في السلوك ومطوّعة للمجتمع، فاتحة للأمل في اجتياز النكسات.

4 ـ التوارث الحضاري ليس بالانتساب، إنّما بالعطاء حتى آخر قطرة دم في العروق والأذهان، وبدون ذلك لن يتكون البناء الحضاري الأصيل، لا للبشر ولا للطبيعة غير العاقلة.

5 ـ الحب هو الطاقة التي تجعل الحجر والماء والهواء والنبات والحيوان في وئام بيئي متناوب البذل والإثمار، تناوباً يليق بخلود البيئة الجماعية، المادية والحضارية والأخلاقية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفصل السادس

تداولية التأثيث السردي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من مباغي العمل النقدي هذا، التبيين والتبشير بالبُعد الأهم للوجود المنقول والمرئي والمسموع والمحسوس به، من الأشياء والأسماء والهيئات والحالات، كونها جميعاً تؤلف العالم الروائي منظوراً إليه كحيز لفضاء مُتَصرَّف به حين وضعه بموضع التأثيث، أي بموضع أن يكون المالئ لفجوات ومساحات المروية كعنصر يخلق جو الروي إجرائياً، بمحاولة لخلق عالم حيوي بأكثر مما في الكلام والسلوك " والمُحَيَّن " من الحوادث، على نحو جمالي ممتع، مُزِيدٍ للوعي، بالحالة النفسية والحدثية، بمتجلياتها المتجاورة مع التأريخ والمتجاوزة له، كونه مصدراً للأحداث لا غير.

وهنا سنلم محتويات الاتجاهات المار ذكرها كلها لتؤثث وعلى نحو متضافر بنيات العرض الروائي.

نرى في السرد قوى عناصر تقوم بمهمة التأثيث، والحكاية أيضا، وإظهار الوقائع الاجتماعية، السياسية والاقتصادية.

في الاشتغال الروائي يشترط أن تجيء عناصر مؤثثات الرواية متوافقة مع أدواتها لتصيغ حكايات واجبة الإقناع والتصديق على الرغم من كونها مخلوقات إشارية لا يبين منها سوى مظهر مضلل يستدعي لنفسه مضمرات، هي الأخرى مخلوقة ومضللة ومتحولة بحس يقع بين الوجد والعشق والعفوية والتخطيط.

وعلى مسافة ليست قليلة من الحكي تشاد مرادفات وجودية تجعل الاسم تأسيساً لمادة الحكي، ومن ثم المادة الحكائية طريقا للتسميات التاريخية اللاحقة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تتوزع اهتمامات الروائيين بحسب أدوات اشتغالهم إلى رؤى فنية وثقافية، تجمع الجمال الذوقي إلى المتعة شبه الفطرية، ليكون الحدس القرائي موجهاً أساسياً لنوع وطبيعة الاشتغال الابداعي (نصياً ودرامياً) تتمثل تلك الرؤى بروائيين لهما تجربة مهمة، عبر ثرائهما الإبداعي، وقد يتاح لنا فرصة تجريب أدوات نقدية تتماهى مع مؤشرات وإشارات رواياتهم بطبقتيها، الفكرية والدلالية، وبأسلوبيهما، البلاغي العام والشخصي.

الوقائع هذه تشيد مقامها من تجميع الوقائع المتصورة والحدثية في النسيج الحكائي للمروية، كونها سبباً في وجود عالم يجمع بين الحقائق المرحّلة من الوقائع المادية إلى الوقائع الذهنية، ثم عائدة مرة جديدة لتكون تأثيثا روائيا، ولتصير فيما بعد وثائق مُتَصرَّف بها روائياً.

إن المؤثثات السردية كحالات وهيئات ومواضيع يقام عليها، ومنها منسوج المنظور (الإطار الفكري) المؤلف لفضاء المخلوقات الفنية المنتجة للوعي والمنفعة، في تبادلها الصوغي بين المجتمع الحقيقي والمجتمع (بوسيط راوٍ) منهمك في تصيير وإعادة تصوير، ما جرى وما يمكن أن يجري للنموذج القيمي المحطم قديماً وحديثاً.

الفعل والمباغي الدافعة إلى الوعي بقيمة التغيير والإسهام به، هي مؤلفات تأثيثية لمقاومة وإيقاف الهدم القيمي لئلا يصل الانهيار التام.

سيكون الفعل العملي للتأثيث موسعاً للقول، بأن وصف الأشياء هو ركيزة التعبير السردي في إظهار قوى التأثيث الروائي على نحو خالد ومقنع ومبهج، كونه العنصر الوحيد في الرواية الذي لن يتعرض للموت، خاصة وأن المؤلف يموت والشخوص والراوي والمروية والعُلّية، كلهم قد يموتون. تُرى لماذا لا يموت الوصف؟

منشورات «ألف باء AlfYaa»

من المُبَكِّر الجزم بهذه القضية، لكن عندما نترك العنان للأموات أن يعودوا، فلن يكون من المُسْتَبْعَد عودة الديمومة لجميع العناصر الروائية بأشكال جديدة. وكل عنصر يحتاج موضعاً وزمناً يتحرك ضمنه ثم، قولاً يحمل مكامنه وظواهره، ولن يجد غير الوصف ثابتة توضِّعُهُ بمكانه من الروي.

وعلى الرغم من التكثيف والانفتاح العددي للبحوث في مجال الرؤية الروائية لكن لم يتم التوصل إلى فهم جيد للرواية الجديدة .

وبالعودة إلى المشهد العام الذي تشيده الرواية سنجد نماذج خاصة يمكن ان نبني عَبْرَها رؤية عامة مع الاحتفاظ بخصوصية الفعل الفردي لكل راو.

نؤكد بعملنا (هنا) على روايات أثبتت مكانتها القرائية وانتشارها المناسب، ومن جدوى تتبعنا إياها، إننا سنكشف ما يستوطن دواخلها من ثقافة وتجريب وتأسيس وتواشج متبادل بين الرؤية الذاتية والرؤى العامة لمستقبل الرواية الفني والإعلامي لأجل أن ننشر قيم الفضيلة المعرفية عبر الوصف كأهم حقل فني في (معرفة) تلك الروايات عبر المجسات الفاحصة التي سيتممها التقصي.

ومما يستدعي جدية المتابعة للرواية من الجانب التأثيثي، إنها تتمتع بتنوع حيوي يمكّنها من القيام بخطوات حثيثة على مستوى اللغة والبث الإشاري والتجريب الفني محتوى وأسلوباً.

الفضاء كمنظومة لموجودات التأثيث، له ما يضاهية ويضافره من مكونات الروي (تسميات، حركات، أفعال، تحيينات زمانية مكانية)، فضلاً عن توافقات النسج واتساقات عناصر السرد الأساسية (الشخصيات، الأفعال، الراوي، الزمان، المكان، الحركة) والعناصر المكملة (الرؤية، الأسلوب، نموذج أدوات اللغة،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تخطيطات السرد الصوري، العناوين، التسطير).

ثمة ملاحظة جديرة بالتنويه عنها هي:

إن وجود المؤثثات الروائية، كمرويات تداولية يمثل رؤى فنية تغامر بتقنيات عديدة تشكل (المصنوع الكتابي) كفكر روائي جمالي مواز للحركة الإنسانية، وان بعض وجودها الصوري قد يساوق البعثرة المادية لكنه يلمها عبر فلسفة خاصة تستحكم إلى ان:

- أهم صفة للبعثرة التأثيثية أنها بعثرة للوجود الحكائي " الروائي " بالتضافر الكلي لكفاءة الجملة الروائية.
- أن هذا الوجود المبعثر للصور التأثيثية له ملكة الجذوة الروائية كحدث يتساوق وجدانيا مع اللغة الأدائية

ان ماديات الرواية شأن مميز بطرافته إذ هي أشياء قد تكون مدينة وصحراء ونهر ومركب، وعواطف ومظاهر كتابية، ورقائق حدثية.. الخ.. تذوب معا لتصنع عالماً مادياً هلامياً من الموجودات الشيئية الشبيهة بالماديات الحياتية الخارجة عن نظام الوجود المادي إلى النموذج الذوقي. سنتابع الطبيعة التداولية للمؤثثات السردية عبر الموضوعات الآتية:

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الأولى

موجودات
أصوات اللامحسوسات

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

هي رواية الإحساس المفرط بالأشياء، حدسا لا لمساً. قرطبة مدينة مستعادة. مدينة فاصلة بين مرحلتين، مرحلة الرخاء والجمال والرفاهية والحرية والعشق والعلم، مرحلة لم يمر بها كاتب تأريخها الوجدي سلام عبود، ومرحلة جديدة لمدينة منتهكة متراجعة في كل شيء، ترمز لكل الخراب في الأرض والنِعَم الربانية. مرحلة الخراب هذه استعادها الروائي سلام عبود في "يمامة، في الالفة والألاف والندامة" ـــ دار الحصاد، سوريا،2001.

- انها رواية تأخذ أوصالها المبتورة والملمومة من أوصال الجسد البشري الذي قدَّ من طينها وصخرها وعشبها ومائها وعيون نسائها.. هي رواية الحيز الموصوف، والمميز، والمرتَّب، بحسب بيئة تقارب بين الوجد والفكر والوهم والتعيّن.

ترى أية مواضعات للفهم تنغرس في موصوفات " يمامة، قرطبة "؟

لنرَ ذلك في الآتي:

أولاً: تركيب الوجد الوصفي

ما يميز الرواية من هذا الجانب هو:

1 ـ الرواية تختص بالوصف المركب متعدد الوجوه، أول هذه الوجوه هو المكان، ثم الزمان، ثم التأريخ الاجتماعي والسياسي، ثم الفكري لمتواصلات فلسفية، معتزلية وجودية مادية سفسطية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[سماء قرطبة العالية دائما، تبدو دانية، دانية لكأنها تكاد تلامس هامة جبل العروس، أو كأنما لو أنها تهم بأن تسحقه بكتل غيومها السود المتدافعة. ألقى عبد الله بن يعيش نظرة حزينة، حاول فيها أن يختزل المشهد الماثل خلفه، حيث ولد وتربى وترعرع، ويقارنه بالمشهد القابع في روحه، الذي ولّده الفراق في نفسه. أراد أن يوحِّد الزهراء التي في قلبه مع الزهراء الهامدة خلفه، وان ينسج منهما لوحة من كلمات] [1]. المشدُّ المصاغ المتقدم يُشْهِر لنا عدة أطباق من المحتويات، منها:

- الوصف الذي يهتم بالمكان المجرد من آليات الفعل الروائي، مستعيناً بالمسميات الجغرافية فقط، وهي ثلاثة، (قرطبة وجبل العروس والزهراء).

- الوصف للمكان المجرد كونه تعبيرا عن عناصر بيئية، إذ هي (سماء، وغيوم وبشر وتضاريس أرض قرطبة) مودوعون عند لحظة زمنية حرجة، لحظة افتراق بين تهجير قسري وعودة في زمن فوضى وضياع. ـ الزمن ذاته هو تاريخ سياسي واجتماعي لهذه المدينة التي قلبها الزهراء، وظهيرها جبل العروس، ونديمها عبد الله بن يعيش.

ـ الفلسفة كأسلوب غائي لإحياء الجمال متوفرة في المشهد كثيمة للتوحيد الوجداني الذي لا يقيّمه سوى الفلاسفة، سوى المعتزلة، سوى أهل السفسطة للعصور الوسطى الإسلامية .

- الوجودية الحديثة في المشهد، " أن ينسج لوحة من كلمات " جعلت للخلجات النفسية لابن يعيش سلطة قيمة للطهر والتنزه

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة ـ في الألفة والألاف والندامة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، 2001

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

عـن كـل حاجـة ماديـة تتبعـاً للمتجهـات الوجوديـة الخليطـة بالمفاهيم الجديدة للموضوعية الفنية.

2 ــ تحتـوي المنظومـة السـردية علـى ماديـات مصـاغة لأجـل احتواء المنظور النفسي الاجتماعي للعلائق " الأرومية " بين الفرد والأصل والوجع الإنساني الأعم. [السحب الممطرة ظلت ترافقه منذ الصباح. فمنذ أن غادر قرطبة باكراً بعد صلاة الفجر والسماء تنث رذاذاً خفيفاً، من حين إلى آخر، كما لو أنها لا تريد أن تضحي بدموعها دفعة واحدة. مما ضاعف في نفسه مشاعر الحزن وصعّب عليه مهمته الشاقة، التي تعهد القيام بها، وهي تَفَقُّد بساتينهم في ربض قرطبة الشمالي الغربي.][1]

يسحبنا الروائي من هذا (المشد) إلى (هناك) العلائق المُرَحَّلة من مادياتها، (مدينة ومطر وتبكير) إلى مأثوراتها التي هي:

ـ الترافق، وسكب الدموع، كونها مبئرات نفسية.

ـ الحزن الفردي وتصعيب المهمة كمآثير لإشارات اجتماعية، بمظهر فردي عن مُنابات جمعية.

ـ يحتل الموقع الخاص بالأصل والمولد وأرومية الحنين إليهما، مكانة أساسية في التحفيز على الحدث في المقطع، محددا بذات الموضع الذي يخص ابن يعيش " البستان، في، المربض الشمالي لقرطبة.

3 ــ تختزل الرواية هموم الأفراد بتسبيب الوعي وتجهيل الإرادة، بالأسماء والعلامات، للعلماء والتقاة والعشاق.

[توقف ابن يعيش قرب سوق الوراقين، وهو يزمع أن يقوم

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص9

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بزيارة قصيرة إلى صديقه ابن حيان، وليشم رائحة الورق والحبر، ويسمع رنة الكلمات الكبيرة، وأسماء العلماء والأدباء تتوارد على الألسن. وربما هو مدفوع بدافع آخر، فهو يود أن يثبت لابن حيان وأبي محمد أنه كعهدهما به، قوي، صابر، لا تمسه عوارض الأشياء.][1] تتمثل هموم الأفراد ـ حصراً ـ بالوعي الثقافي، أو الأدبي رمزاً لجميع المعارف، وهي هنا تنقسم على شكل موجودات مرائية، والمشد هنا استباق لما سيحدث من التجهيل العمد وإضاعة فرص الصفاء الاجتماعي، كما أنه تلويح لما سيكون عليه بعض العلماء والفقهاء في زمن الفوضي والارتياب من كل شخص، حتى العالِم منهم "هو محط شبهة لعل أدوات التعبير عن ذلك أخذت بعلائق مظهرية مثل:

ـ دور سوق الوراقين الثقافي الذي يشابه أسواق بيع وتجارة الكتب حديثاً.

ـ التقابل والتبادل الجدالي، وما فيه وعليه من مخاصمات وهفوات وتفسيرات غرضية، كما سيحدث بين أصدقاء ابن يعيش وأعدائهم.

ـ إثبات قيمة الاستقلال بالرأي والاتجاه الفكري، بدلالة رغبات ابن يعيش التي تؤكد ذلك.

ـ التصاعد بالوعي من " التوقف بسوق الوراقين " إلى " الزيارة لابن حيان " إلى " الشم لرائحة الورق والحبر"، إلى " سماع رنة الكلمات " إلى " التعرف على أخبار العلماء "، ثم أخيراً الاستقلال بالرأي.

ـ مثلما يُرى أن الموجودات التي ذُكرت هي موجودات في ذهن

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص 14

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

إبـن يعـيش، لـم تحقـق وظيفتهـا المعلنـة تـدوينياً، ولـن يقصـد بوجودها ان تتحقق، إنما هي وسيطة للتضليل والتمويه لأجل أن تكون الوقائع القادمة غير محزورة من قبل القارئ فتزيده إصراراً على المتابعة.. لذا سميتها موجودات مرائية!

4 ـ تمكـن الفهـم مـن التوصـل إلـى القناعـة بـالمنطق " الحـس المفرط بالأشياء بالحدس لا باللمس ".

[زوجـة ابـن يعـيش خولـة أم يحيـى، اسـتقبلته بقلـق... تملـك قلقـاً جماعياً... وهي بسبب ما عانته في صباها، تحس إحساسا مفرطاً بالأشياء المفجعة... تحاول معرفة حاله ووقع خروجه إلى قرطبة على نفسه. وكعادتها لم تبادر إلى السؤال كما توقع. ستساعده أولاً علـى إبـدال ملابسـه التـي لـم تجـف تمامـا بعـد، وستسـعى إلـى تدفئـة جسده وروحه قبل أن تسأله][1].

هذا المشهد يحدث عند وصول ابن يعيش إلى بيته قبل أن يتكلم أي من أفراد البيت، إنه توقعات ليس إلّا، فموجوداته كلها حدسية، كلها متخيلة.. وكونها كذلك فمن المتوقع أنها ستحوز على:

ـ التعبير عن أفكار لا أحداث.

ـ ليس للهيئات أهمية حدثية إلّا بقدر استجابتها للمتخيل السلوكي.

ـ الإحساس بالتوجع المتوقع، وليس الإحساس الحقيقي بالمعنى الموجه إليه القول، وهو صورة للمدفون من حاجة القائل على لسان ابن يعيش لا للمتوهم للحاجة المطلوبة من الآخر " أُم يحيى".

ـ الإفراط في التوقع المبهج هو معكوس للفرض الذي يتوقعه

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص20

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

القائـل، كـون أُم يحيـى تحـس إحساسـا مفرطـاً بالفجـائع، لا بالمبهجات.

ـ المهـم أن فلسـفة الإحسـاس المفـرط " هنـا " فـي هـذا المشـهد تحديـداً، الإحســاس بالحدســي لا بــالملموس، هــو اجتــراح للروائـي سـلام عبـود، وهـو مـن موضـوعاته المخترعـة فنيـاً وفلسفياً.

5 ـ التحسس المبهر باللاملموس بعد التلامس.

لنتجه إلى بُعْدٍ مكمل:

[ـ هنا منفاي يـا خولـة. هذا منفاي الذي اخترتـه بنفسـي لنفسـي، حتى أعود إلى قرطبة أو أُدفن هنا. هنا سـأكون مُبعداً ومنفياً لكننـي لن أكون غريباً. من هنـا أرى سماء قرطبـة، ألمس حفيف ريحهـا، وأشم ضوع خضرتها، وأرى أنوارها مرتسمة في الأفق البعيد.

أتعـرفين: إن الأحجــار تكـون أكثـر ثقـلاً قبـل اقتلاعهـا مـن الأرض!.][1] المنفـى لـيس مكانـاً فقـط فهـو عزلـة، وهـو بُعـد عـن الأحبة، وهو البحث في الباطن المخفي عن مضمرات... هو تفريق بـين الـذات الحـرة والـذات المسـتفزة المسـتلبة.. أي المنـافي إذاً هـي الأقل وطأة على الفرد المفرط العاطفة؟..

لأننـا لا نبغـي تسـويغ فكـرة النفـي الإيجـابي فسـنتقيد بمـا يريـده الراوي.

ترى ـ فعلاً ـ ماذا يريد؟. نراه يلوّح للترويج لعدة مفاهيم منها:

ـ إن منفـاه اختيـاراً بـين منـافي كلهـا مؤذيـة، وموضـعه ذاك أقلهـا بعداً وضرراً، فهو خيار المضطر لا " الحر "!.

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص59

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ انه المنفى المؤقت الذي ستتبعه عودة نهائية.

ـ المنفى جعله يتعمق بعشق قرطبة ويكتشف فيها غنائم من مُصيغات جمال العشق، كالسماء والرياح والخضرة والأنوار والأُفق البعيد.

ـ قرطبة وضعته في منفى اختياري اضطراري وعظَّمت حجمه حتى صار ابهى من أعدائه، أعداء قرطبة، فهو ليس غريباً كونه أثقل حجارة فيها غير قابلة للاقتلاع.

ـ إذاً تحسسه لما هو فيه وعليه جاء بعد ملامسته المنفى وتعرفه على قدراته في الصبر والعلم والعشق.

ثانياً: التلامس البصري

لعل هذا التلامس كياني متكاثر الوجود لمخصوصات من مثل:

أ ـ حجر الجامع

[صوت شجي لبث يصل إلى مسامع ابن يعيش. صوت لا هو رجالي ولا هو نسائي، لا هو غناء ولا بكاء، لا هو حديث ولا هو إنشاء، لا هو بشري ولا هو سماوي. صوت يعرفه ويجهله. شيء أملس مثل حجر المسجد الجامع. مثل ليل تطرزه النجوم، وتبحر فيه أقمار من فضة. غبش منير] [1].

الصوت مكون مركّز الوجود في اهتزازات متوالية، له كيان، له اتجاه، له اطار.. تُرى كيف؟

الصوت هنا متسع من التغيرات فهو مرة يصل إلى المسامع، ومرة يجمع مستحيلات المعرفة، ومرة هو حجر. نرى فيه الآتي:

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص87

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ انه ليس صوتا دونما رسالة، دونما قناة، دونما سر، دونما بلاغ.

ـ القارئ سيفهم جيدا أن مثل هذا الصوت واحد من ثلاثة، إما غناء وإما كلام وإما موسيقى.

ـ وإذ يعتقد السامع ـ متلقي الرسالة ـ انه هكذا سيضيع منه المعنى لأنه صوت مركز للأشياء المادية والهلامية.

ـ السامع قد يتوصل إلى أنه تلاوة لآيات من الذكر الحكيم.. ولكن حتى لو توصل إلى هذه النتيجة سيظل " السر " شبه مغلق عليه.

قد ابالغ إن رأيتُ فيه جسداً متمماً لتلامس " بصري سماعي ". فالحس السمعي وعاؤه فضاء، والحس البصري تهيأت له قناة، والتجسيد باللمس أعطاه حدوداً، وبذات الحال أطلقه إلى اللاحدود.

لأقرر ثانية مواصفات روائية للعلاقة بين الصوت وحجر الجامع بالشكل الآتي:

1 ـ حجر الجامع مكون روائي لأهم الذوات التي يعيشها ابن يعيش كونه فقيها مسلما.

2 ـ السطح الأملس لحجر الجامع طبيعة مصنوعة لها أهمية في تسكين ألم المنتخين بالإرادة الربانية، سواء عند الصلاة أو في الاتكاء والجلوس في بيوت الله في أوقات أُخر.

3 ـ التمويه للقيم جميعاً يبدأ عندما يأخذ الرفاه شكل موجودات ملساء، حتى الجامع فحجره أملس لارتباطه بالمكون العمراني للرفاه الاقتصادي.

4 ـ الحجر الأملس يرخِّم صوت التلاوة في الجامع، والصوت

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

يرخِّم قيمة الانتماء ويوسعها في صدور عشّاق المدينة، أي مدينة جميلة كقرطبة.

5 ـ هو رمز يحمله بطل الرواية في كيانه ووجدانه أينما حل أو رحل... حجر فيه بَرَكَةُ جمال الصخر والبشر، الطين والماء، الروح والجسد.

6 ـ الإبصار في هذه المجسة النصية هو في المزج بين خلجات النفس وإيهام العقل والنظر، ولكن بوساطة قدسية الصوت الذي يرتل الآيات الكريمة.

7 ــ المُشِعُ الروائي له مسربان، الوصف المركب متعدد الأغراض، والثاني وصف المشاعر الحسية ببصيرة الهائم نحو وجه الله، بصوت الله، بمحسوسات سر الجمال الرباني.

8 ـ الحديث والإنشاء إشارتان إلى أن المنصص السابق للمقطع هو الذي يغني القراءة بالمعرفة التي تخص القول الموصوف، أي أن " إنا أنزلناه قرآنا عربياً لعلكم تعقلون " هو الحدث والحركة، وهو السرد الأول الذي فاض بالمسرودة التالية لما بعده.

ب ـ أجزاء الجسد البشري

يرى محمد بوعزة إن " اتخذت السرديات منهجاً استنباطياً، يقوم على صياغة نموذج افتراضي للوصف... ستخط السرديات مسارها المنهجي في اتجاه مخالف للنماذج التفسيرية، يعيد الاعتبار لبنية السرد بوصفها محدداً لأدبية الخطاب السردي " [1].

تلك مبادئ تخص الوصف إذ هو:

[1] محمد بو عزة، سرديات ثقافية ـ من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الامان، منشورات الاختلاف، المغرب، 2014، ص26

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ـ جزء من منهج استنباطي أي محدد بنموذج مفترض.

ـ قدرة السردية الفاعلة التي تنقل النموذج إلى الشكل النصي الحيوي.

+ المنهج هذا يخالف عملية التفسير المبسطة القريبة للمتون الملغزة في الأدب.

× بنية السرد هي المتسيدة لما هو فني وفكري.

ـ الأدبية " جماليات لغة الأدب " إذ هي ترتقي البنية الواصفة إلى مستوى الخطاب ذي الرسالة التبليغية والتأويلية في آن واحد.

- نحن هنا نقرُّ بوجود تلك السمات جميعاً في المشهد أعلاه، ولكن الرواية في وصفها للجسد تأخذ بالتقسيط والتجزئة لأجل غايات عديدة. لنتابع.

[في الصمت والظلمة يصغي ابن يعيش إلى عصف الألم المشتعل في بدنه: ألم المعدة الثقيل الذي يشبه تلالاً... ساحقة كل ما يعترضها...

أما ألم الجوانب والأكتاف فهو يشبه ضربات حارقة من البرق.. ألم اللسان والشفاه أبغضها، أبشعها، وأكثرها إثارة للاشمئزاز، فهو يشبه فعلاً مخجلاً... على مرأى من الناس... عشب متعفن ينمو في مستنقع... ألم الخصيتين هو طرقات متلاحقة من مكبس حديدي...

أما آلام العينين فهي بهار حار ذُرَّ في المحجرين. حريق واشتعال وأزيز ودخان ضبابي، لَبَنِيّ القوام، يسيل من دون انقطاع على لوحة الرؤية] [1].

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص97

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المشدُّ المشهدي يتحمل الكثير من فرائض محمد بوعزة السيميائية كرؤية ثقافية، والكثير مما لم تمر به هذه الفرائض.

ـ لقد تحدد المقطع في كونه نموذجاً نصياً يوجّه الدرس النقدي نحو فرائض موضوعية وأُخرى ذاتية مستنبطة من قوام المضمون الكتابي. الفرائض الموضوعية تتعلق بنتائج سرد الحوادث السابقة الذي أدى إلى وجود هذا القدر من سادية التعذيب، ولربما تأخذ موضوعة السرد عمومها من الوصف الاعتباري الذي يتعلق بالشخصية الاعتبارية، ومما تتفنن به قوى الظلم في كل زمن. أما الفرائض الرؤيوية السيميائية الذاتية فهي ـ برأينا ـ تتعلق بالتمتع بتعذيب النفس جزءاً جزءاً ــ طبيعة المعـذِب الفردي تتقن صنعة الموت على شكل جرعات، كل واحدة تعادل الموت مرات ومرات.

ـ يصف الراوي البطلَ، يصف ويصف، حتى أن المشهد كله لا يتضمن سوى وصف للألم المُجزئ، الألم المُدَمِر، المتقطع، المتخيل.

ـ لكأن الراوي يرى ويحس بما وراء السلوك الحقيقي من نتائج قاتلة ممضة، كل ما فيها مؤشرات وإشارات تصوغ السرد المروي.

ـ بالوصف فقط تتضافر قوى التدوين لتكّون المروية.

ــ المتتبع لا يمكنه أن يغفل تلك الإشارات والمعالم الدلالية المضمرة وهي تتفاعل مع المقرر السطحي لـ " متون الكتابة "، وحتما سيهتدي إلى ضروب من القيم السياسية والاجتماعية المصدرة لكل هذا الألم.

ـ التفسير المباشر مضيعة وتضليل وابتعاد عن الجمال المأمول

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مـن المعنـى والدلالـة، وسيُضـحى بجماليـات البنـاء الجُملـي للمشهد.

- منهج التتبع النقدي سيقرن متجهه بالتحليل السيميائي الخازن للمعنى البعيد والمركب النسقي المتعلق بالتفسير لا التأويل.

- سينحاز المتلقي إلى فنية دمج المُضمر القولي بالمُظْهَر من آليات التحكم السلطوي الباني لمؤسسات القوة الرادعة لكل صوت للحق وأهله وينسجم مع موجبات السرد السطحي المغلوط.

- النظر لبنية السرد وما فيها من تداعي وتراكم قولي سيستنتج وجود تسارع مقصود في بث الألم والوجع المقهور، وسيلحظ أن الراوي متعجل ومتبرم وليس له وقت للخوض بالتفاصيل، وهذا التعجل هيمن على عملية تصميم وبناء السرد فكرياً وفنياً، بحيث جعل اللغة تقترب من أسلوب البرقيات المشفرة، وأما من الناحية الفكرية فقد تأثر المشهد بتلك المهيمنة " عجالة البث " وكأنها وصية لابد من تبليغها قبل الرحيل إلى عُلى الأرواح في السماء.

- تلك العجالة سوغت وسوقت " الرسالة التبليغية كبنية جمالية " أدبية " للنص ضمن خطاب الروي، والرسالة هذه أخبرت التأريخ الخالد بمحتواها، وبكونها جمالاً وموضوعاً وقناة تصلح للتداول على مستوى التبليغ والتأويل. وأن أقل ما فيها هو إدانة مضمرة وعلنية للقبح البشر بسلوك أو مظاهر تفكير.

- النقاط التي اختبرنا بها فرائض محمد بوعزة ليست وحدها ما يؤلف أدبية المشد المشهدي لما تم تنصيصه من رواية يمامة، إنما هنالك شؤون أُخرى يمكننا الأخذ بها لتوطين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الفهم الدقيق، لا للنص المدون أعلاه فقط، بل لفهم الدلائل الأساسية للرواية كلها. لدينا شيء من ترتيب يحيل إلى موجودات لم يدلّنا عليها محمد بوعزة نراها مبينة في الوظائف الروائية الآتية:

1 ـ أن تجزئة الجسد يعني تجزئة القول وتأجيل الأحداث لما سيأتي لاحقاً، أي أن هذه الطريقة السردية مخاتلة لأجل بيان نموذج الجودة الروائية، بالشد والتشويق.

2 ـ أن الأجزاء الجسدية تضمنت تدرجاً من الأعلى إلى الأسفل باستثناء العين، ففي الرواية تُسْمَل العين أولاً ثم يُعتدى على بقية أعضاء الجسد، ليقول الراوي أن العتمة تسبق أي عمل للرهاب الجمعي والفردي.

3 ــ التقسيم المتدرج للألم بتوزيعه على الأجزاء يعني أن الحوادث سيباح لراويها توزيعها بحسب قدرة الوعي ليتطابق التجزئ الجسدي مع التجزئ الفكري والفني للرواية.

4 ـ التنويع لمرارات الألم الجسدي وإعطاء كل نوع صورة يقرَب الروي من الشعر، وفي هذا مفارقة عميقة الأثر، يمكن جسها عند كل قراءة أو إعادة قراءة للمدون أعلاه من الرواية.

5 ـ الوجع والسرد المتسارع كثف اللغة والإشارة إلى الحد الذي يجعل القارئ ينسى أنها رواية عن تأريخ قيم العصور ما بعد الوسيطة.. سيراها صورة حياة معاصرة.

6 ـ أن موجودات الفعل بائنة على الجسد لكن وصفها جميعاً بطريقة التشبيه أبعدها عن المجسودات المادية ليلقيها في متجه الحس البصري الذي يمس أو يلامس، أو يتناغم مع الملامس الناعمة مثل حجر الجامع والأشياء الأخرى المنسابة من الأجزاء

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والأعضاء المادية إلى الملامح الناعمة الناغمة المنسابة شعراً وتنفساً موسيقياً يعيد النظر بكل قول ليحيله جمالاً مبهجاً على الرغم من سواده وغُله.

ثالثا: رواء الأنفاس

تروى القائل للروي كثيراً في زج الأنفاس إلى الوجود حتى لكأنها الرائحة، لا الشم، ولا استنشاق الهواء المُدِيم للحياة.. الأنفاس هي التي تشمُّ وتلمسُ وتتلذذُ، تعطي الإشارة إلى بقية أعضاء الجسم أن تعمل لتحرك الدم في الجسد المغلق أمام أية حركة للهرب أو للبحث عن منفذ!..لهذا المنفذ الحيز " الأنفاس " مظهر خلفي يمثل الذات الموضِّعَة للنَفَس والشّم عند الكلام غير المباشر: "نطلق على المظهر الخلفي للحيز المظهر غير المباشر"[1].

[حينما انفتح الباب دخلت رائحة الوقيد مصحوبة بهفهفة الثوب، وبصوت أقدام الخفيض... هسهسَ ثوبها ورنّت أساورها... اقتربت أكثر وبركت إلى جواره، فشم بقوة رائحة ماء الورد.. راحت تمسح الشفتين اليابستين بإهمال موجع. توقفت برهة، فتوقف العالم من حوله.. لا شيء من حوله سوى أنفاسها العالية، مضمخة بعطر ثيابها، وهو يختلط برائحة الوقيد][2].

- من البدهي ألّا يذهب الكاتب نحو ملامسات تجس التحسب المسبق لكل شيء، ولكننا نجده ـ هنا ـ فعلاً يقصد، أن تكون حاسة الشم هي التنفس المعنوي لما هو خارج السجن، عند ثنايا الحياة... لقد تميز تلامس الأنفاس بـ:

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص144

[2] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص79

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ـ ثنائية " الشم، التنفس = الحياة "، و، ثلاثية " الرائحة، الشم، التنفس = الحياة ".

ـ الحياة مؤول غير مباشر عن لا ماديات التنفس متمثلة برائحة الوقيد، وهفهفة وهسهسة الثوب، وصوت الأقدام، ورنة الأساور، ورائحة ماء الورد، وعطر الثوب.

ـ ماديات التنفس، العالم والأنفاس فقط.

ـ مكملات العالم الحسي المتماسس، تحتوي، الموجودات الحقيقية، مثل: قبو السجن، الباب، الثوب، الأقدام، الأساور، ماء الورد، الوقيد.

ـ التأويلات الأساسية ثلاثة ـ كما نرى ـ تتمحور حول الاقتراب والبروك والشم.

ـ المعترضات للتأويل تتمركز في المسح والتضميخ والتوقف والاختلاط.

ـ المهيئآن لفعل التلامس هما، الشفتان والمرأة.

ـ التفرد الانزياحي كله يفيض به الراوي وحده كلياً لأنه العليم بكل شيء، وبوسيط منطقي واحد هو، المرأة إذ هي الوجود المطلق للحياة في العالم.

- الوجه الآخر للفعل الروائي الخاص بالمشهد أعلاه يؤكد على:

1 ـ الحيز الموصوف " مظهر لغير المباشر من الخلفية الدلالية المضمرة للنص.

2 ـ تدرج التماسس سردياً من رصد الحركة إلى الإقتراب بها، ثم يتواصل ليصير جس لمواضع الألم، ثم المشاركة الوجدانية من خلال الثوب وعطر الأُنثى.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

3 ـ ينتج عن التطور السردي تفاهم كالتماسس بين أنفاس المرأة "رائحة ماء الورد" وأنفاس الرجل "رائحة الموت".

4 ـ الشم والسمع والتخيل، هي المنظومة التي شكلت مظهر التماسس، ومنها تتغذى كل الحواس لتندمج بالتنفس المتلمس طريقه بالصوت والرائحة وخبرة الراوي في تصور الطبيعة التي تحيطه بشكليها المادي الأنثوي، والمادي الكوني.

5 ـ بلاغة عناصر السرد توحدت بأسلوب الوصف المكاني الضيق " السجن ـ الألم ـ المرأة الحياة ".

رابعاً: بدن المرأة

قدر الجسد الأنثوي أن يكون بدء الجمال الروحي ومنتهاه، لكن البدن، الجسد الملموس الموحي باللذة، موهوب من عند المرأة بكرم لا يضاهيه أي عطاء، إلى من يستحقه.

بدن المرأة في الرواية كلها عطاء نوراني لمطلق الحب والتضحية والجمال، كل نساء الرواية جميلات جداً، ذكيات جداً، مضحيات وواهبات بشدة، كل النِعَم والترف والنعومة والرائحة، في أبدانهن وأرواحهن وصبرهن.. نرى التماسس الجسدي بين الرجل والمرأة "في الرواية" ولبعض المشدات المقطعية، غاية في الإمتاع والطهر خلقياً وفنياً... ولعلي أُبالغ حقاً عندما أجد لذة الرجل بالمرأة حيزا شبه مستقل يؤثث وجودا مثالياً، على المستوى التجسيدي والمتخيل!. لنتابع:

[أنتَ كلما لمستني أو قربتُ منكَ أحس بكَ تصول وتجول في كياني. لم أعد بِكراً، رغم قفل إبن منصور. وإمعاناً في كرهه، ونكاية فيه، كما تقول، جس بنفسك لتعلم ما قررتُ يوم أمس.

نطقت ذلك وجرّتْ يده إليها، ومرّرتها بين فخذيها. فخفق قلبه،

منشورات «ألف باء AlfYaa»

وهو يلمس نعومتها، ويجس المجرى الرطب، الحر، المدوّخ، الذي فقد أغلاله الخشنة، الظالمة. ـ لله درك، من مارقة!

نطق ذلك وراح يعانقها عناق الزوج المشتاق، وهو لا يقوى على التفكير في شيء سوى بنعمة تحسس جسدها المعطاء، الواهب، الذي كان يرتجف وينقبض وينبسط، يتصارع ويتطاحن، ينزلق ويعرق، يبكي ويضحك، وهو يحتك بكل بقعة سليمة من جسده. فيختلط لهيب الألم بدفقات اللذة اختلاطا عظيما][1].

المشهد المنصص يبين لنا النعمة التي جيء بها في ظلمة سجن عبد الله بن يعيش.. تتصف تلك المماساتُ بما هو غير مسبوق من روايات، إذ أن:

1 ـ الغزل بين امرأة لم ترَ الرجل غير مرة، ورجل لم يرها غير مرة.

2 ـ الغزل بينهما جسدي محض روحي تماماً، جزئي مؤكد، كُلّي مرجو.

3 ـ الجسدي والروحي في ممارسة طقوس العشق تأخذ أدق مواضع اللذة عند المرأة (بضر الفرج)، وأقل مواضع اللذة عند الرجل (لوامس الأصابع).

4 ـ اللذة المتبادلة شاعرية مؤداها فخر مؤدب منسجم اللهفة والعمق والتحدي، متساو مع روح التمرد لكل منهما.

5 ـ الملامسات السطحية أفاضت بمتعة حقيقية تعلو بلذتها على متعة المواقعة التامة.

6 ـ اختلاط الألم باللذة هو أبلغ وأكرم أنواع اللذة السامية كعقد

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، 144

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

بين فردين تزاوجا أمام الله والضمير قبل البشر والمجتمع.

7 ـ الشوق والانتقام وتفجر المكنون المكتوم من رغبة الجسد لم تعمِ العاشقين عن أهدافهما " نشدان الحرية "..

8 ـ مع كل ما حدث ويحدث ظل العشق نور الخلاص والمقاومة والأمل بمستقبل أثرى وأمثل.

9 ـ ليس اللمس سوى تعبير يُراد له أن يهيئ القارئ لتَقَبّل ضلالة الروي فهو حدث عدة مرات سابقة ولم يثر التعاطف الوجداني بمثل هذا الفعل العميق.

10 ـ الملامسة حيز إطاري لقرارين من أصعب قرارات الثوار هما، فك قيد المرأة وتجاوز الخوف بالرجولة الحقة.

- إذاً الطهر في هيأة النجاسة، والمرأة بهيأة الولوج، والرجل بهيأة الجماع السطحي، تلك هي القيمة التي مررت موجبات السلوك البدني ذاك، وسوغت له مبررات إزالة الظلمة عن النفس والجسد.

أليست هذه الأسباب كافية ليستحيل البدن الأنثوي إلى إزاحة كقولنا: المرأة طهر وإمتاع، وخلق فني متجدد لدرجة الخلود؟

خامسا: حيوانية التوحد

لنبدأ، قبل أي فرض، بالمنصص الآتي:

[هذه الليلة... لم يسمع حوافر الفرس. صديقه في الوحدة وأنيسه. يسترق السمع في محبسه إلى بهائم الأرض، مثلما ينصت والهاً إلى صوت من يحب. ينتظرها بفارغ الصبر يراقبها وهي تقف فوق محبسه، تنتظر سائسها أو فارسها، أو حينما تعود لتخلد إلى الراحة... تحاوره بسنابكها الخرساء، بهمهماتها البهيمية،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

فيحس بها قربه، أكثر أُنساً من الأُنسيين، خالية من الشر، بريئة مثله... يظل يترقب حركتها، حمحمتها... وحتى أنينها...لكنها لا تفعل ذلك الآن...الأشياء جميعها تواطأت عليه... حور، يمامة، قرطبة][1].

نحن هنا بإزاء متجه آخر للفهم، هنا طقس جديد للوحدة والحلم والقيم. إنها مملئات الوجود بمكنوناتها من:

- السكون المتكلم: الأنا خلقت شكلاً من التوافق البيئي المصطنع لأجل الاحتفاء بالسكون كشخص مهاب وفرد مُسهِم في تأطير الوجود شبه الحيوي لكون البطل هو الخالق لحيويته بإشراك السكون معنوياً بمواساته... وهو ليس الحيوية المطلوبة إنما المصاغة تخيلاً لذا فهي شبه حيوية، إلى حد ما.
- الشدو المميت: التعابير كلها والإيماءات تدلل على أن المكان شدو لشخص سيموت غريبا إلّا من أصوات يختلقها... كانت موجودة، وهو بلحظته الآنية، قد فقدها.. ها هو إذاً يشدو لنفسه أُغنية الموت في ظلمتيْ، السجن والعمى، وعزلتيْ البشر والحيوان.. ليس أمامه سوى أن يكلم البهائم الصغيرة، الحشرات التي ستفتك بجسده القريب من لحظة الموت.
- الأصوات الهاربة: لزيادة الأثر الكارثي للعزلة والسجن إذ أن البطل ابن يعيش كأنه ابن لن يعيش! ولأنه كذلك فهو سينال حصته من الإهمال التام، فالأصوات تبتعد عنه، أيما أصوات، بشرية، حيوانية، حركة أعضاء الفرس، حركة مسارات الذكرى ليمامة وحور وقرطبة.
- التمني: يتمنى السجين أقل وجود حي يُشْعِرُه بالتنفس المجاور،

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص182

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

فـلا وجـود للضـياء ولا للمخلوقـات المصـطنعة ولا حتـى للأحاسيس التي تنقل الفرد إلى أفق بعيدة عن ظرفه المميت، حتـى الأمـاني تلـك الطاقـة التـي تهـذب لحظـة العـذاب وتبـرر أكاذيب الخلاص، فهي بعيدة بعداً شاسعاً، فـأي ذل وأي أسـى يحيطان بالإبن الذي كان مقرراً أن يعيش.

ـ الفقد: العزلة فقدان للأصعب منها (فقدان الفروسية والأُنس)، والحب والانتماء، الأمل بقرطبة متحررة، فاتنة، غيداء، لن تلين إلّا لفارسها الشهم القادر على حمايتها بسيفه وصولجانه وحمحمة أفراسه... ذلك فقدان يعادل فقدان الأرض لسماء الغيم والنور.

- المقارنـة بـين الحيـوان المتوحـد بالمكـان والسـجين المتوحـد بالسكون وبحدود أضيق ممـا متـوفر للحيـوان، تلـك الثنائيـة جيء بها فنياً على أساس أنها ستحقق:

ـ تبيان قدرة الراوي على جعل الوحدة المطلقة (لعناصر البيئة والبشر) ممكنة التحقق.

ـ جيء بها لقول سينبني عليه تركيب لموجودات آنية متحركة من زمانها إلى زماننا.

ـ المشهد يقرر لنا المؤاخاة بين الفعل الوقائعي والفعل الروائي بما يفيد التناسق المتساوق بين عمومية عناصر الروي عامة وخصوصية عنصر الوصف.

سادساً: موضعة موجودات التطبب

هنا نبتغي وضع ترسيم لرو " موضعة " الأشياء الموصوفة في التطبيب الشائع تراثيا، لكنها ليس للتطبيب الجسدي فقط، إنما لتساعد حاسة اللمس على الغور بعيداً في موضعة النفس العالقة بين

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

اليأس والأمل. ثم تلك التي يكتمل بها مثل هذا التطبب:

[لبثت يمامة إلى جواره الليل كله، ولم تغادر إلا قبل أذان الفجر بقليل. ثم عادت صباحاً مصحوبة بمجمرة الفضة مملوءة بفلق العود الهندي، مشوبة بقطع العنبر الفستقي. وراحت تطيبه وتدهن جسمه، وتلمس مواطن الصحو فيه. وظلت تعود إليه على فترات متقاربة. وفي كل مرة تأتي فيها إليه، تُحضِر معها الغوالي الزكية، المُتَّخِذَةَ من المسك التبتي، ومحض العنبر المغربي، ورشح البان البرمكي.

ظلت تقطر في فمه عصير الرمان والأعناب، وسقته بفمها عصارة التين واللوز، قطرته من فمها قطرة قطرة، كما تسقي الطيور فراخها][1].

أ ـ قدرية المرأة الطبيبة

مهمة المرأة هي مهمة الطيور في حنوها وحنانها، مهمة الأمومة المختلطة بعفوية العطاء وفطرية التطبيب الروحي والجسدي.. وتلك الطريقة هي مؤول لشيئين، عالمية العطر، الدواء، عالمية عطاء الطيور، الأنثى. يصير بإزاء هذا أن العطور مع المرأة دواء متكامل، وفي المشاركة الحانية تتحول الأشياء النباتية إلى محفزات لدوافع الفعل العملي والجمالي منسابة مع الكونية الإنسانية ومثاليتها الوجدانية.

ب ـ قدرات المألوف الخارقة

هنا نجد المكونات النباتية ولوامس الأنثى وفم الأنثى وتبدل الوقت موجهات للفعل الخارق، إحياء ما كان في حساب الموتى. فليس سوى تلك المجسات، الأصابع، من فعل حقيقي، لكنه أدى إلى

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص115

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

خوارق الشفاء شبه التام خاصة، الشفاء من جراح العزلة الذاتية كأوحش وحوش النهش في الإرادة. تجيء المرأة بأنواع المطيبات لتحيي في ابن يعيش رغبة الصحو. تلك الحمامة اليمامة هي شفرة السلام لحياة محتمل مجيؤها مستقبلاً. هذا كله تحدثة آلة جسد تسمى يد، وآلة حركة تسمى وقت، وآلة حب تسمى حور، وآلة تطبيب تسمى فم اليمامة. أحقا سيظل الظلام والضيق مثلما هما بوجود امرأة خارقة دونما أدوات خرق حقيقية؟

إذاً الفعل الخارق يعود لمألوفات غاية في بساطتها، امرأة وعطر، وفم ينتشي بمعجزة زق الغذاء بطريقة الطيور..

سابعاً: معالجة المواقف

تعالج الرواية عدة مواقف مخصوصة شبيهة ببصمة النبوءة. منها:

1 ـ الإلهام المنحسر إلى لحظة خالدة: [ما أن داهمه هواء قرطبة حتى اختل توازن الأشياء في داخله. فجأة، رُفع غطاء القدر... سمع أولاً فوران الأشياء. شم رائحة احتراقها... راحت الأشياء تسيل فائرة من دون ضابط... صور تأتيه... طالبة منه أن يلمحها قبل أن تختفي، وهي ذاهبة إلى العدم][1]

2 ـ الدق في الذاكرة حد تصليد وتخليد الفانيات من الموجودات المستحيلة: [قطرات من الماء تتدفق، تدق، ثم تدق، تدق، وهي تتقطر من زير الماء الفخاري في بيت جدته. أحمد مصبوغ بالدم... والنخلة نخلة الأمويين الحزينة تهفهف... نمنمات المسجد تتحاور موشوشة، هامسة... نمش يطرّز عيني يمامة... أساور حور ترن

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص197

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

في الظلمة.. اللمسة الخاطفة... التي جس فيها ضفاف حور... فانطلق في قلبه ضجيج الكواكب][1].

3 ـ تناص مستحدث لليمامة التراثية بثوب الاستسلام الذي يرفعه الأسرى مثل البائسين المجانين:

[أغمض عيني أو أفتحهما، فلا أرى سوى مشهد الموت أو الجنون. الغابة البعيدة، آتية صوبي، رافعة أغصانها أذرعاً، وأوراقها أذرعاً. شجر من جنون، تقدم صوبي، حاملاً غصوناً مميتة، وورقاً تذرفه العيون][2].

4 ـ فلسفة الإيماء الجزئية التي أوقفها الراوي على العين: [كيف سيفهم نهيها إذا لم ير إشارتها... ويفهم فجيعتها وأسفها حينما تديم النظر إليه! وكيف له أن يلمس فرحها الخفي، الذي آيته كسر نظرها، ويعي تهديدها بإطباقها عينيها، وتنبيهاتها له بقلب الحدقة، وسؤالها الخفي بمؤخر العين، ونهيها بترعيد الحدقتين من وسط العينين؟][3].

5 ـ غائية الارتجاف في تناثر الصوت:

[مد ابن يعيش يدا جريحة، مرتعشة، نحوها. كما لو أنه أراد أن يلمس صوتها المتناثر حوله مثل نافورة سحرية، تجمع في ثناياها تقلبات الفصول والمواسم، تتطاير منها ألوان زهرات المشمش، وضوع المسك، وطعم الرمان] [4].

6 ـ تجاوز الزمن المحدد بتأريخ:

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، 197

[2] سلام عبود رواية يمامة، مصدر ساب، ص229

[3] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص209

[4] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص224

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

[تمنحه الحياة الهاربة من بين أصابعه فرصة لئيمة، جارحة، فرصة إضافية من الامتداد في الزمان... ذائبا في تربة العدم] [1].

ثامناً: مضاعف التأويل

تتضمن هذه التأويلات مستويات عديدة، سنبين نوعين منها فقط، هما:

أ ـ التأويلات الأساسية

هي حصائل تقابل ثيمات الرواية المتناسلة الجامعة بين الأحداث الماضية كدراما موضوعية، والأحداث المعصرنة كتوسيع خطابي لخطاطة الروي المتداخل لسياقات الترحيل من الفائت إلى اللاحق إلى المتنبأ به. ونراها أربعة تأويلات كبرى هي:

1 ـ الطغاة على الأرض هم خالدون في أذاهم ووسائل تحكمهم، وطرائق تحقق أطماعهم.

2 ـ السلطات الشرقية كلها ظالمة، وفردية، مناهضة لكل علم وجمال وترف لأعدائها.

3 ـ الطائفية والتوزع الاثني هي مشاكل سياسية واجتماعية لها ذات الأسباب وذات النتائج، على مدى التأريخ.

4 ـ ابن يعيش هو الشعب الذي لن يندثر حتى في أعنف وأعتى حالات الدمار والتضييع.

ب ـ التأويلات الثانوية

إنها متفرعة من تلك الأصول، ومن ثم هي تتفرع مرات

---

[1] سلام عبود، رواية يمامة، مصدر سابق، ص228

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ومرات، مثالها، الانحلال الأمني وما يلحقه من فوضى اقتصادية ومجتمعية، السلب والنهب وانتهاك العرض، والهجوم على قصور الأمراء المقتولين والمخلوعين، والقضاء على مؤسسات العمران العامة والخاصة، ثم الهزُء والتسفيه لآراء وشخصيات العلماء وتصفيتهم جسديا، فضلا عن نبوغ طلائع التمرد الإيجابي الذي تقوده القوى التقدمية مستثمرة الخلل العام لتوصيل فكرة الثورة المنظمة التي هي الحل الأخير بعد تجاوز الخوف من بطش السلطات الفردية. وغير هذا كثير. خاصة ما يتعلق بالجوانب الفنية التي بها أتم الروائي تنفيذ تلك التأويلات.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الثانية

الفنجس
يؤثث صلائد حكاياهم [1]

منشورات «ألف باء AlfYaa»

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، دار نحلة للطباعة، بغداد، 2012

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بمثل حركة المشط في شعر طفلة تتحرك فعائل رواية "طائر الفنجس" ليحيى صاحب لتهيئ تربة روائية تنثر فيها بذور جديدة لتؤثث حكايا وخفايا وتواليف لصلادات عقلية ومعرفية ضمن رؤى تأثيثية كتابية، تكون حركة وروحية الطير ومماثلاته من الأرواح البشرية، موجودات الفعائل الروائية لمضمونها ومظهرها

غير مهم أن يصير طائر الفنجس أجمل طيور الأرض على الإطلاق، وان أية حبيبة هي فنجس من نوع خاص ضخم جداً!

غير مهم أن يكون موطنه البصرة أو أي جزء آخر من العالم.

المهم أنه روح جمال تتعرف على عالم كأنه سيخلق من جديد!

يحيى صاحب في روايته طائر الفنجس يعيش لحظة خلق وإدراك لمهمة الصورة واللحظة والشهقة في كل جملة.

هل هي مسودة لفعل نفسي فطري، أم هي خطاطة أولية للعبور إلى كتابة رواية معدَّة أصلاً لتصير مشاهد ملحمية سردية روائية؟

أتكون هذه الرواية بلاغاً مبالغاً به لسردية خالصة، دونما حاجة لأحداث مضمخة لثقافة من نوع منحاز للجمال المطلق؟

إن العمل الممتد على 143 صفحة بواقع 34 ألف كلمة تقريباً، هو عمل تم التخطيط له جيداً، كواقعة كتابية للغة روائية من حيث الأحداث والتعبير التقني.

لعل التخطيط الذي صيّرها ينم عن وعي بنمو السرد من زاوية العرض والمساحة اللفظية وعفوية القول الشبيه بفطرة الزرع وعذوبة الفنجس وبهجة اللعب مع طالبات الجامعة!

لنتابع مفاتن الرواية اللعوب على التتابع الآتي:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أولاً: تراجيديا الأشياء العازلة

[كانت السيارة منطلقة، ولم ينفك، طوال الطريق، وهو يحتضن وجهه براحة يده اليمنى، لم ينفك من التفكير في طالبة الطب المتمرنة، التي قلعت له ضرساً، في العام الماضي، بوجهها المستدير وعينيها اللوزيتين، كانت لها ملامح فتاة يابانية صغيرة. ماذا كان اسمها؟][1].

ما الأشياء العازلة؟. لمَ هي كذلك؟ كيف يتاح للأشياء العزلة أن تنمّي التراجيديا على المستوى النفسي والحركي؟

المشهد يحتوي على شيء واحد له هذه المهمة، مهمة خلق التراجيديا النفسية والحركية، ذلك هو اليد اليمنى، التي أخذت آلية تمثيل للطاقة ـ وليس للمادة ـ العازلة. لنلاحظ كيف أن راحة اليد اليمنى هيمنت على المشهد، بالتغطية، على وجه الرجل، ثم عينه، ثم ذهنه.

كما أنها صارت أداة عزل معنوية خالية من معسرات الحركة تتشبه بالآلة الحاجزة، للدمع من أن يسقط ربما، وربما للعقل من أن يتوه، وأنها وسيط بين الرؤية البصرية المادية والرؤية الذهنية الأرحب في التصور، فضلا عن إن حركة راحة اليد أُوكل لها مهمة تجريد الوقائع وحصرها بصور ليست واقعية، ليست خيالية تماماً، لذا فأن العزل (هنا) صار قصدياً.

وكونها راحة اليد اليمنى فلأسباب منها:

+ أنها كف العطاء المدّخر للمؤونات الملموسة.

+ إنها المتحررة حركياً بالقياس إلى اليد اليسرى.

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، المصدر السابق نفسه، ص5

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

+ إنها ـ كتعوّد ـ الأقرب إلى فسحة الوجه.

+ أغلب المفكرين والبكّائين تعوّدوا أن تكون راحة اليد اليمنى هي راحة اللمس الحنون للوجه والبصائر والأفكار.

+ لها ـ هنا ـ وظيفة خاصة بالقص، تلك هي الإشارة إلى أن الفك الأيمن هو الذي عولج سابقاً من قِبل طالبة طب الأسنان المتمرنة.

إن الفرق بين أن تكون راحة اليد طاقة فعل، وأن تكون مادة عزل، هو أن القص الروائي يريد الالتزام بدلالات الأشياء، بتوترها وتغيرها، لا بتوجهها الاستعمالي الملموس غير الثري.

إذاً ليست راحة اليد هي المقصودة إنما المقصود في ذلك مخمنات لاحقة، قد نجس بعضها كي نكوّن لُحمة التراجيديا التي نراها تتدرج بمصادر التراجيديا ضمن:

× تمكّن معنويات البطل في العزم على الذهاب ثانية إلى كلية الطب، وليقابل ثانية طالبة تمرن أخرى ليستأنسها وليُخاب طالعه مرة أخرى.

× لكأن الزمن حركة شفافة غير مقيدة يدفع الفاعل ليؤلف الجزء الثاني من تراجيديا الفشل الأخير، الأمض والأخطر.

× عدم تعرّف الرجل البطل على اسم الفتاة الأولى، وربما لن يتمكن من تذكر اسم الفتاة الثانية كذلك!

× التردد والتفكير المتصل، والسلوك غير المنطقي، يجعلان من قول الراوي أفكاراً ذهنية ضمن موقع لا يلائم التفكير الرومانسي (سيارة النقل) التي هوّمت حتى صورة الفتاة لتصير قريبة الشبه بالفتاة اليابانية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

× أن الفاعل مريض، وصورة الفتاة الأولى مضى عليها عام، والثانية لم يصل معها إلى مستوى الصداقة.

× من الظن شبه المؤكد أن أفكاره مريضة تنسج له علائق صداقات غير سوية.

× التراجيديا الحقيقية في ذهالية الذهن المريضة بأكثر من مرض الضرس.

- طاقات العزل تترتب على النحو الآتي:

راحة اليد = فقدان الراحة.

سيارة النقل = تشوش التفكير.

زمن الجمال = ماض مضبب بالابتعاد.

هوس المعرفة = عدم التذكر للأسماء.

صورة الفتاة = صورة اغتراب شبيهة بالفتاة اليابانية.

لعلنا سنتوسل بالصورة الماضية للطالبة المتمرّنة التي أفشى سرها الشكلي (تشبه فتاة يابانية)، هي نموذج اغترابي (ضياع تراجيدي).

سنتوسل بالنمذجة هذه للعبور إلى حالة أكثر عزلاً وتراجيديا، في الإرسال الآتي:

[لقد أعطته الورقة، بعد ما دونت عليها كل شيء. وأنها، الآن، في محفظته الصغيرة. تحت حاجز جبينه الشفاف مباشرة. ثم ألم تطلب منه هي نفسها، مؤكدة، ألّا ينسى. أدار القدح وهو على المائدة أكثر من دورة، وسمع صوت قعره وهو يحك المائدة، قبل أن يرفعه إلى فمه، ويشفط منه جرعة كبيرة، عالج بها طعمها الحريف بملعقة من لبن... تراجعت وسألته:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هل تتألم؟

ودون أن تصغي لجوابه، أولجت كلابتها في فمه، وواصلت التصاقها به[1].]

لننظر في الجدول الآتي:

الأداة	الوظيفة	مستوى الأسى
الورقة	التدوين	تكريس الأذى
المحفظة	الآنية	الإهمال العمدي
حاجز	التمظهر الجمالي	الإسفاف بالتمني
الجبين	التمظهر الجمالي	الإسفاف بالتمني
الشفاف	التمظهر الجمالي	الإسفاف بالتمني
النسيان	التغييب	تراكم الأذى
القدح	التدوير	الإحباط
المائدة	التظاهر بالحيوية	الإحباط
الصوت	الآنية	التيه الذهني
القعر	الأسفلية	التصاغر
الحك	التحرك	اللامبالاة
الرفع	التحرك	الحيرة
الفم	التذوق	التردد
الشفط	التعجل	التوحش
جرعة	الاضطراب	الإيغال بالتخوّف
الطعم	التذوق	التلذذ بالألم
الحريف	التظاهر بالرفض	الامتعاض
ملعقة	السكونية	تقليل الشأن
لبن	التلذذ بالرفاهية	التبسيط اللامجدي

المسميات في الجدول، قد تكون الحواجز المادية الأقل وطأة، من حيث التراجيديا الوجودية، للحالة النفسية لأي من البشر.

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، المصدر السابق نفسه، ص32 ص 33

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قد تتسامى مع غلواء المسميات المعنوية ليتصاعد أثر الحجز، ومن ثم التراجيديا، إلى مدى أكثر عُسرة وألماً.

في المشهد المنصص والمكونات المادية في الجدول ترتبط مع غيرها بوسائل نفسية ومعنوية تحيل كل شيء إلى أداة حجز تشبه حجر أسى لا يمكن دفعه. المخلوقات المادية وغير المادية في المشهد تأخذ بالتضافر لتأليب النفس المأزومة التي وُضِعَت في حالة تأهب دفاعاً عن المستحصل من الرغبة في ظرف بلا ألم. لقد توجس البطل من استمرار معاناته المادية (وجع الضرس)، والمعنوية (الألم العاطفي) حين وضعهما همّاً متطاولاً يمتد على جسده وعقله وحركته، لكن الأسى الأهم هو في الأوضاع التي تحيطه، ومنها:

ـ وضع البطل غشاوة على وعيه ليستشعر بأن كل فتاة هي أنثى معدة للحب. ـ كل حركة للطبيبة الطالبة المعالجة هي إيحاء عاطفي من نوع (ما).

ـ جميع فتيات طب الأسنان هنَّ مشروع زواج له.

ـ وضع لنفسه خيوطَ وهمٍ كثيرة، تزيد في تراجيديا السلوك، عن طريق تغييب الواقع بشرب الكحول.

ـ الغشاوة الأخرى، في، تناسي الفارق العمري والعقلي والجسدي، تجاهل الفوارق كلها على قاعدة (تَجاهِلُ الشيءَ يلغيه).

ـ ثمة غشاوة جديدة تلك هي سيطرة الذكرى على مجريات الوقائع كأنما حلّت بحياته حقاً، وأنها لتحدث الآن، ولكأن العام الماضي حقق شهواته وها هو يعيدها في هذا العام. * تلك هي صور التراجيديا لرجل مدرس محال على التقاعد، مثلما تبينه الصفحات الـ 143 لرواية طائر الفنجس ليحيى صاحب.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثانياً: خفاء أمكنة الحكي

إن الإخفاء في العمل الأدبي مواربة أسلوبية لأجل توطين أغراض عديدة، وفي القص الروائي، فهو يمثل نمطاً خاصاً من الوصف نسميه النمط الثالث، أي ليس الوصف للزمان كما هو، وليس الوصف للمكان كما هو، إنما هو وصف تعرضي لإظهار المخبوء وراء العبارة الواصفة كجزئية للتقصيص، التي عند استشرائها داخل القص تخلق مؤولات مترابطة تحيل إلى شيفرات خاصة.

إننا بإزاء خفائين، الأول خفاء شيفرات ترتبط بالأماكن والثاني لأماكن ترتبط بالأحداث، كلا الخفائين يترصدان أفعالاً نفسية وحركية. لننظر:

[انبسطت الصالة مسترجعة نفسها، وتقابلت الكراسي الجلدية من جديد، متآلفة ومستشعرة وثارة السجاد، ومستمتعة، وهي تنظر إلى ذلك التأجج، عبر شبكة الأزهار الحديدية، ونصالها المشرعة المتوازية.

وردات النار الكبيرة، المتماسَّة وخصلة اللهب المتحركة تحت رف الموقد المرمري، الصور المصطفة على جناحيه، والساعة المفتوحة مثل عين بنظرتها الأبدية، نبضها المستمر ودقاتها المتزايدة، المتناقصة.

لزم الرجل الصمت. وربما أشاح بوجهه قليلاً عنها، معبّراً عن امتعاضه من لجاجتها[1].]

لِنُمَكِّن متجهَ عملنا من التوغل المشهدي في:

---

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، المصدر السابق نفسه، ص45

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أ ـ أنماط الخفاء

ـ المهيّء المكاني، يتمثل في: الصالة مسترجعة نفسها. الكراسي الجلدية متقابلة ومتآلفة.

وردات النار الكبيرة، وخصلات اللهب المتحركة. الموقد المرمري المصطفة على جناحيه، الصور.

ـ المهيّء الزماني، يتمثل في: الساعة مفتوحة مثل عين بنظرتها الأبدية.

ـ المهيّء الظرفي / يتمثل في: الصالة مستشعرة ومستمتعة بوثارة السجاد. الصالة تنظر إلى ذلك التأجج. نبض الساعة مستمر بدقاتها، المتزايدة، المتناقصة. صمت الرجل. أشاح الرجل بوجهه. عبّر الرجل عن امتعاضه من لجاجة الساعة.

يلاحظ أن:

+ النمط المهيّء للمكان ليس مكاناً، إنما ظهير ساند لوجود المكان.

+ النمط المهيّء للزمان ليس زماناً، إنما ظهير ساند لوجود الزمان.

+ النمط المهيّء للأحوال ليس حالاً، إنما ظهير متخيل لأحوال ستنوجد لاحقاً. ما جمالية هذا؟

إن الفكرة الجمالية تكمن في كون المهيئات الثلاثة تومئ بما وراء الموجودات التي تبدو مادية وزمانية، ونيّات لوجود أحوال. تلك توحي بوجود مخبوءات وراءها، بوجود سيل مقدر من مذهونات أو مذهولات الصور.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ب ـ المواربة الوصفية

خمسة فعائل تحدد ماهية هذه المواربة، فعائل مع متمماتها، وصّافة، مراوغة هي:

× انبسطت الصالة .

× تقابلت الكراسي الجلدية من جديد.

× نبضت الساعة، نبضها مستمر، دقاتها متزايدة متناقصة.

× أشاح الرجل بوجهه.

× امتعض الرجل من لجاجة الساعة.

ولعل كل حالة مرتبطة بأخرى حيث:

+ انبسطت الصالة / رابطها السردي / الاسترجاع والاستمتاع.

+ تقابل الكراسي / رابطها السردي / التآلف والوثارة.

+ نبضت الساعة / رابطها السردي / النبض والدق المضطرب.

+ أشاح الرجل / رابطها السردي / التواجه وتغيير النظر.

+ امتعض الرجل / رابطها السردي / اللجاجة والسكون.

إما المواربة التامة (وردة النار الكبيرة) فلم تدخل في مبؤرات المشهد إنما بقيت مستقلة كأنها كواليس الفعائل جميعاً.

وردة النار ليست مكاناً، وليست زماناً، وليست من المهيّئات للأحوال، إنما هي وصف تعرضي يقوم بمماهاة الخفاء حد التخابث، حيث من مؤولاته (حلمة) المرأة وبضر الفرج! ومن مؤولاتها البعيدة، الشمس والشروق، ومآثر الجمال، والحلم، لظى فينوس، وغير هذا كثير كثير.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

القول المتقدم، بحضوره، تتجمع مع بعضها كشفائر تنتظر استثمارها التأويلي، الاستثمار هذا يقع في التقولات الوصفية الموارِبة للحكايا لنخمن بعضها:

÷ قد تكون الحكاية عن وجود امرأة تشبه النار متوردة، حامية حانية، ينتظرها الرجل عند موقده الخاص. وقد تباغته الغرفة بلا جدوى انتظاره، لذا سيحتمي بالصمت ويشيح عن رغائبه وامتعاضه ويكتفي بغرفة لها ذاكرة من مروا بها أو توالدوا فيها أو تبادلوا العشق عندها.

÷ قد تكون الحكاية عن رجل وضعَ من خياله امرأة من شروق ونِعم وموقد للدفء الروحي، لكنها أحرقته بأن حرّمت علية النظر والبصر وتتغيير وجهة الحياة إلى الأمل. ÷ قد تكون الحكاية عن راوٍ، هو مَن أثّثَ المكان وسوّاه غرفة يستظل بها مفكراً في التغلب على مقدرات تخص حياة لاهية مرت بسلام.

÷ قد تكون الحكاية عن (مخبثة سردية) لوصف موارب تعرضي أدبي يضيء بشعلة وردة النار كل موجود ليصير فكرة، وكل فكرة تصير صورة، وكل صورة تصير لوحة فاعلة تشبه مشهداً مصمماً لحوار بشري "سابق لاحق" يزيد وينقص حسب أهواء الراوي، خالق ومسوّغ الحكايا.

ج ـ مُظْهِر الحكايا

في المشهد إشارات عديدة تدفع بنا لأن نتيقن بكونها هي ظهير الحكايا، إذ إنها إشارات لأطراف الروي، من إشاراتها الأساسية (التأجج، شروع النصال المتوازنة، تماس اللهب، لزوم الصمت، اللجاجة).

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

هذه الإشارات تعمل على تظهير الحكايا بالتخفي وراء الأسرار من مثل:

ـ التأجج: يغطي فكرة الظهور والنور والتوازن، وجميعها تسهم في تحوير الصالة ليصير العالم مضيئاً.

ـ شروع النصال المتوازنة: يغطي حالات التمازج والتقارب والتباعد، وكذلك التضافر في صنع الأحداث.

ـ تماس اللهب: يوحي بوجود قرابات بين المكونات التقليدية للوجود (الماء، الهواء، النار، التراب).

ـ لزوم الصمت: يعطي فهماً عن الحياد، والرصانة، والتغايب القصدي. ـ اللجاجة: تودي بالأحداث والحالات إلى التسارع في إنجاز ما لا يرضي أحداً أو شيئاً.

- الشفائر (في) تلك الموارِبات يمكن فضحها بالآتي:

الصالة = العالم.

الشروع = التضافر المعكوس.

التماس = قرابات البشر والحجر.

لزوم الصمت = الروح العازفة.

اللجاجة = غلبة الفوضى على بيئة التعقل.

يفيدنا هذا في التوصل إلى:

1 ـ الأحداث في الصالة ليست أحداث واقعة، إنما ستقع، أو قد لا تقع.

2 ـ الأماكن في الصالة هي مموهات مكان لأحداث لن يكتمل وقوعها لكونها مستثمرات ذاكرة مشتتة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

3 ـ البث الصوري في المشهد تحاور لأمكنة وأزمنة وأحوال تروي قصة لوحة صامتة صائتة لاسبيل لفهمها دونما رؤى كونية.

4 ـ المتعة المتحققة هي التلذذ بتخمين مهادات ما قبل الأثر في وضوحها وغموضها، حضورها وتلاشيها.

5 ــ تحقق السرد الصافي من لوحة المشهد في بث السرد والجمال دونما شروط مسبقة.

ثالثاً: تقانات الجسد

من بين أفق الجسدانية أن يقوم الجسد الفرد بتدوير حالته الحركية والمعرفية ليضع ذاته كياناً من مشاغل لعلائق الأشياء لتغير نمطها إلى نظام جديد أكثر قبولاً ودواماً من حيث خلق الدلالة.

هذه الجسدانية ميكانيكية قد تفيض بتقنية، يراها فوكو في" ـ الفاعلية الفردية ـ التي تقوّض الأشكال التنظيمية للمعرفة والذاتية المفروضة، لتقيم علاقات قوّة ببناء ذوات فردية محكومة "[1].

لعل الفرضية هذه ننشد من ورائها أن نوصف الأبعاد الآتية:

1 ـ الجسد الحر ــ الحركة ــ هو أن يتكوّن كائن جديد متدبر.

2 ـ الحركة هي خلق سياق لأنظمة قوّة من نوع خاص.

3 ــ الأنظمة الخاصة هي فرادات بشرية متميزة بصفات خارجية، من ثم هي ذخائر معرفية متخصصة مهنياً.

تلك الأجناس تتلاحق في عملية الإكمالات اللائي يوصفن متجهاً

[1] تيم أدواردز تيم، تحرير، النظرية الثقافية، ت. محمود أحمد عبدالله، المركزالقومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص240

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قيمياً من مشاهد متآلفة يتضامن فيها الحس والفكر والتعلم، إضافة إلى المخزون من السياقات المهارية للقوى الضابطة محكمة الأداء لحالتي التحسس المعنوي والجس المادي كتعابير لغوية.

يمكننا توضيحها بمتابعة الآتي:

[عاد إلى كرسيه، واستلقى من جديد. لمست بأناملها أسفل ذقنه، وقالت له: افتح. ومدت رأسها. وشعر بوسطها يلتصق بفخذه اليمنى، وبنَفَسِها يملأ خيشوميه. أحس بها بكلّيتها وهي تتخلله، وأنهما، معاً، الآن، لا أكثر من واحد. ـ رواية طائر الفنجس، ص 64]

لِنُسَّمِ المتأتي القادم تسميات لمهادات، من ثم نأتي إلى الإجراءات:

1 ـ حركة الجسد في تدبرها للكائن المنفلت المعقلن توضع في خدمة اختبار المعالجة الدرامية للدربة المهنية (التمرن الطبي).

2 ـ أن التدبر تقوم به إرادات من تجسيم ثلاثي، فتاة، رجل، أدوات.

3 ـ أن سياقات التدبر هي خصائص للتعلم والتماسس الجسدي والتقارب، والأفعال الميكانيكية كلها يُراد لها أن تكوّن علاقات غير ميكانيكية.

4 ـ ذخائر المعرفة لها أساس واحد هو (التقنية المجسّمة).

5 ـ الإرادة البشرية فاعل وفعل ومفعول، وهي قوى للضبط والبناء والفردية المقوّضة. في الإجراءات سأعمل على وفق التوصيفات الآتية:

أ ـ **التدبر:** حالة التمكن من التحكم بالموجودات عبر التحكم بالحركة البشرية، وهي هنا في/ العودة إلى الكرسي، الاستلقاء من

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

جديد، اللمس بالأنامل، امتداد الرأس، التصاق وسط الفتاة بالفخذ الأيمن للرجل.

هذا التدبر يستحكم بقوانين كائنية منها، الجسد مركز كل تكوّن سواء بالقول أو الحركة، والحركة هي قوة من النوع العلائقي الذي يوصم الوجود بالمظهر الديناميكي للجسدانية ذات السياقات المتعارف عليها كتقاليد للتمرّن في كلية طب الأسنان.

ب ـ الإرادات الشاملة: هي إرادات حقيقية يمثلها الرجل بأوضاعه الجسدية والفتاة بممارستها لحركات العمل في الفحص والمعالجة، تضمنت اللمس بالأنامل، التفوه بكلمة افتح، امتداد رأس الفتاة.

الإرادات هذه كعمليات مقصودة ومهنية تهيء لفعائل سياقية (التدبر ومرونة العمل الميكانيكي وتقنياته الطبية) لا غير.

ج ـ الإرادة الخاصة: إنها تخص قدرات الأفراد، وأن اختلاف الإرادات هو اختلاف عقلي ونفسي وجسدي، لكن هناك، في بعض الظروف الخاصة، تُجعل الإرادة عاطلة أو نشطة تؤذي العمل أو تغنيه، وأفدحها التخالف في فهم مهمة التقانة الجسدية، مثلما فهم الرجل مهمة تقانة الفتاة لتمريناتها الطبية.

ومن الملحقات الأُخر:

- عدم التكافؤ في مستوى المعلومات، فالمريض ليس بمستوى الطبيب ليقدّر عمله، والفهم الخاطئ يصير عامل هدم في عمل يحتاج التعاون من كلا الطرفين.
- التوافق والانسجام، إذ أنهما يعتمدان على التربية والتخيل والمحفزات والمحبطات والمظاهر، كحجم الجسد ولون البشرة والصوت والرائحة، مما لها أثر كبير على الإنجاز

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الـلازم بـين المتعـاملين بالمهمـة الصـحية للأفـراد، المرضـى والأصحاء.

وفي المشهد السابق تعمل القوانين غير السياقية لتحديد السلوك، والرجل المريض يهوي بها إلى المستوى المضاد، إذ يطور العلاقة إلـى أبعد مـن حالـة المـريض والطبيبـة فيضـر بالصـداقة الحميميـة الإنسـانية المطلوبـة بـين الطبيبـة والمـريض، ممـا يعطـل ميكانيكيـة الجسـدانية التقنيـة ويزيـد تبعـات العـلاج، وقـد يتسـبب بانخفـاض المستوى الدراسي للطالبة المتمرنة.

د ـ الذخائر المعرفية: هـي خليط من معرفة وظـائف الأدوات، وحصائل التعلم، وتجارب سياقية التماسس.

تلـك اشـتغلت بقـوانين (الجسـدانية، والسـياقية التقنيـة، والمعرفـة الفردانية الضابطة). وعملياً استثمرت الفهم التقليدي الآتي:

ـ الكرسي لطبيب الأسنان / يعادل / سرير الفحص في الفروع الطبيـة الأخـرى. ـ الفم / يصـير / موضـع اهتمـام المعـارف الطبيـة كلها لكنه يتفرد بأهمية خاصة بطب الأسنان.

ـ العلوم الطبية / تختص / بالحفاظ علـى الصـحة العامـة بموجب معلومـات دراسـية، يتميـز طـب الأسـنان عنهـا بصـغر مسـاحة الاهتمام.

ـ الكماشة والمخدر / وسـائل / مكملة للعلاج على وفق معلومات مسبقة.

هـ ـ الضـلالة الميكانيكيـة: إن حركـة الأجسـاد وأفعـال الشـخوص ووجود أدوات العمل الطبـي، والأفعـال والأقوال والأوامـر، تجـري بميكانيكية محايدة لـيس فيهـا أيـة حركـات خارجـة عن تقاليد العمل الطبي البشري، لكنهـا قد تـؤدي إلـى تـأويلات خاصـة بالرجل حين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يحس بلذة في التماسس ووصول تنفس الفتاة إلى خيشوميه.

من المهم أن يكون السرد ميكانيكيا ديناميكياً للحفاظ على شروط مباغي القص التي هي مهادات مسبقة، كالجسدانية التقنية ونظامية سياق الحركة والفرادة... الخ...

و

- فعاليات السرد: فعاليات المشهد المتقدم أبقت لنا مساحة فارغة يمكننا استثمارها في التحليل القرائي لقولين:

- أحس بها بكليتها تتخلله.

- أنهما، معا، الآن، لا أكثر من واحد.

هما جملتان لهما حيوية المشهد، وبؤرية الحدث، وسردية القول. فهما سينميان أحداثاً متراكنة ومتكاثرة، وهما سيسوغان وجود الحالات الآتية:

+ الجسد قوى خائبة.

+ المدينة محتوى لجسدين.

+ الجسدان والمدينة ومهنة الطب تقانات لميكانيك السرد.

+ الميكانيك السردي فعالية سياقية ولا سياقية.

+ تقانات السرد الميكانيكي حولت المحسوسات الساكنة إلى مجسِمات للتفاعل الوجودي، من مثل، تفاعل الرجل والطالبة، تفاعل المريض والطبيبة، التطبب والتحابب، تكوَن محيطين (خارجي = الآخرين، داخلي = الذاتين).

+ المشهد يوثّق أوضح المجسدات ليتوصل إلى أعلى الإشارات الإنسانية لحميمية البشر، بتقانات مادية وتدوينية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رابعاً: مهادات بيئوية

البشر والحجر والماء والهواء والنبات والحيوان هي البيئة التي يتكامل معناها بالتصالب ـ التماسك ـ العام لعناصرها .

حين ينتقل العقل بمهاداته البيئوية ليصير مثل الطبيعة، صلباً، متحسباً، متحركاً، ويحفظ المعلومات كلها سيكون مثله مثل هذا المكان الحافظ للعناصر(المتجانسة، المتفارقة) وظيفياً.

هذا التعقل المُجيد يقوم بالابتداع الدلالي مرة، والابتداع اللادلالي مرة أخرى، إذ إن العقل تشييئاً للطبيعة، وهو كعنصر جزء منها، جزء أصيل في المكان الفيزيائي اللادلالي. "حين يتعلق الأمر ـ هنا هو العقل ـ بالأشياء أو الطبيعة داخل النص الإبداعي، تنهار الدلالة بفعل مسيرة من الطمر، تمارسها طبيعة الكتابة التي تتعامل مع اللغة وليس مع الأشياء كما هي في الواقع، ذلك أن الأشياء نفسها، تصبح مهددة بفقدان دلالتها الأتصالية بفعل طبيعة اللغة الإبداعية "[1].

من باب الطرفة العلمية يقول مارك جونسن: " فكل شيء يجري كما لو أنه لا توجد إلّا طريقة واحدة للتفكير خلال ملايين من السنين من الانتقاء الطبيعة " [2]. في موضع آخر يقول هارفي بورابي، حاسماً مسألة أخرى تتعلق بالتفكير: " أن أعمالنا وتأملاتنا ليست مستقلة بشكل كامل عن البُعد غير القضوي لخبرتنا الجسدية. بوسعنا أن نقوم بالتجريد بعيداً عن الأساس التجريبي، لذلك فإنه يبدو أحياناً وكأننا نشتغل فقط ببنى ما قبلية لفكر خالص " [3].

---

[1] عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية، مصدر سابق، ص26

[2] صابر الحباشة، لسانيات الخطاب . الأسلوبية والتلفظ والتداولية، 2010، ص64

[3] صابر الحباشة، لسانيات الخطاب، المصدر السلبق نفسه، ص110

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ينقل عن نعوم تشومسكي بأن:

[نيوتن قد أعاد الأسرار المطلقة (للطبيعة) إلى ذلك الغموض الذي كانت فيه وستبقى فيه التي الأبد. إن المساعي للإمساك بمقوّم الغموض الذي يدعى (العقلي) قاد البعض إلى استنتاج، أن " تنظيم الجهاز العصبي ذاته " هو الذي يمارس بحرية في حالة صحية كل " خواص " العقل][1].

أ ـ على أعتاب المهادات

لنركز في الملاحظات الخاصة بمنطق المهادات بحسب الآتي:

1 ـ العقل جزئية البيئة القادر على خلق العلاقات القصدية.

2 ـ العقل يتمثل بيئياً بالعلاقات الدلالية وغير الدلالية.

3 ـ البيئة العاقلة عنصر كالعناصر الأخرى من أشياء الطبيعة.

4 ـ الكتابة الإبداعية تغيّر عناصر البيئة وأشياء الطبيعة إلى فعل إطمار الدلالات القديمة وإقامة أخرى بديلة، لا هي من الواقع تماماً ولا هي من الطبيعة تماماً.

5 ـ اللغة موصل مقنع بين الواقع الفعلي والواقع العقلي.

6 ـ تتهدد دلائل الأشياء حين تتحول إلى واقع تدويني كونها تحوز على صياغة علائقية جديدة يتحكم بها العقل واللغة والظرف الاجتماعي ومقدار التحوير الذي تنحته موهبة الإبداع.

7 ـ الطبيعة والبيئة والعقل سيحتفظون بالأسرار المطلقة بسبب صلابة العقل وصلادة قوى التعليل.

[أخذت شفتاها الصغيرتان المكتنزتان تبتلان بالشاي وتلمعان.

---

[1] نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، مصدر سابق، ص355

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تطل العُليا من فوق حافة القدح في حين تنضغط السفلى على زجاجه من الخارج. تتسع قليلاً، وتنكسر من وراء الموشور القهوائي الضارب إلى الحمرة، وتبث أشكالاً تتكوّن وتنحل، قبل أن تسفرا، مرة ثانية، من وراء مستوى الشاي الهابط في زجاج القدح.

للأشكال حق التمتع بهوياتها في النهاية. حق الاسترداد والبدء من جديد، وإلّا أبمقدور زجاج قدح الشاي، وزجاج نافذة كشك، وزجاج محال، وزجاج سيارات أن يحتفظ بانعكاسات وجهها الألف المستترة إلى الأبد؟] [1]

ب ـ التبييء العقلي

من بدء المشهد حتى نهايته يهجس المتابع قصدية منضبطة تحاول الجمع والتفريق ثم العبور إلى أكثر من هم وفكرة، فمثلاً (الشفتان تبتلان بالشاي) تشكيل جملي (عادي) لكن ذلك سيأخذ قصدية أخرى هي أنهما مكتنزتان وصغيرتان، لذا سيكون الشاي أداة لَمَعان، للشفتين، ووراء ذلك مضمونان هما، الاستعداد الأنثوي للتقبيل، والاستعداد الذكوري للتمتع غير المنضبط، وهما نمطان من اللاتقيَّد الذي رُسِمَ عقلياً، ليبدو فعلاً عفوياً كأنه غير مقصود، لكن العقل الصلد أوجد عصارة مشد يلائم بين الأشياء بدقة صلبة التثبت والتخطيط، لكي يغلق التأويل على المظهر العفوي السالف الذكر.

في هذه الجزئية تم خلق بيئة عقلية تحيل إلى بيئة سردية ديناميكية هي مصفاة لتأقلم عناصر الطبيعة والبشر وفضاءات الأدوات المحيطة، لتكوّن علاقات مختلفة: دلالية، لغوية، روائية.

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، 2012، ص 74

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ج ـ بيئة تواصل العلائم

هي علاقات بنمطين، دلالية، وغير دلالية.

العلاقات غير الدلالية تشمل مجتزءات مكملات القول التي لا تبث ما يتعلق بمتجهات الإيجاز البلاغي أو المناورة السردية، فهي إبلاغية وصياغية.

وحين يكون القول: تطل الشفة العليا من فوق حافة القدح في حين تنضغط السفلى على زجاجه من الخارج، فليس في القول دلالات إشارية، إنما قواعد تقوم بالمحافظة على الإخبار والتوضيح والصواب النحوي.

وفي مثل هذه الحالة لا توجد دلالات تحيل القول إلى معان لما وراء المظهر النصي، لكن كيف يسهم القول أعلاه في التصالب العقلي المؤلف للدلالات الكلية للروي؟ القول جزئية من أنظمة مهادات عديدة تجرُّ التدوين ليكوّن قصدياته بعقلية صلدة، دقيقة، في قدراتها البلاغية، مرنة في الضبط النحوي، تجبر المعنى أن يلائم القصدنة العقلية لنظام الجودة اللّغة.

مثل هذه الضوابط يتم تحديد مقامات الدلالة، وخصخصة القول ليصير سرداً.

د ـ الاختلال الموشوري

سأختزلها بالإجراءات الآتية:

ـ تنكسر، يقصد الشفتين، من وراء الموشور القهوائي الضارب إلى الحمرة.

ـ في حالة (الاتساع) تكون العلائق الدلالية كالآتي:

ـ إما أنهما شفتان غليظتان لا يسع لهما زجاج القدح لكن شفتي

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الرجل هما المؤهلتان لاستيعابهما، وإما أنهما شفتان مفرطتا الجمال بحيث يسيح جمال تماسهما على صفحة أكبر من أن يتحملها الزجاج لبهائهما.

ـ في حالة (التكسر) يمكننا إيجاد علائق دلالية غير محددة منها:

× الانكسار إرتداد بالقول من المادي إلى المجازي.

× الانكسار الموشوري لاستعار اللذة حتى لكأنها رغائب ملونة بين الاحتواء والمتعة والنشوة، أو، التأمل في المطلق.

× الانكسار في التغير بين القهوائي والأحمر هو تغير في نظرة الرجل، عبر الموشور، إلى هذه الوليمة العامرة بالتعالي والتهدم، بالوجود والعدم، بالفرح والحزن.

× إنطباق الشفتين على صفيحة الزجاج كوّن موشوراً فيزيائياً للوحة مرائيّة التشكل، لدرجة أنها تجمع الألوان وتفرقها بحسبان، الدلالات.

× الانكسار نموذج لسيطرة العقل على الفعل، في وضع الأشياء بعلائق تَغَيُّر الوظائف دون تغيير بيئة المهادات الحدثية.

هـ ـ في تبني الطبيعة كتابةً

النص ضمن مشاهد الرواية هو بيئة كتابية تحتوي عناصر مكونات الطبيعة، الإنسان كائن من عناصر الطبيعة، والنص هو الطبيعة المعبّرة عن وجود أشيائه وأوصافها وحالاتها.

إذاً النص هو المظهر العيني الماثل للمعرفة، فهو بذلك الوحيد الذي سيعمل على إقناع العقل، الناقل والمتلقي، بأن تلك العناصر أشياء، وأنها بيئة، وأنها تتمتع بصفات وجود وهيئات (أحوال)، لذا فالنص، كونه لغة عقلية، سيكون عاملاً يضيف إلى الطبيعة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

عنصرها الجمالي بالتذوق والخلق البشري لموجوداتها الفاتنة المفتّنة. بهذا ستكون الطبيعة حافظة للعناصر الآتية: الحجر، البشر، النبات، الحيوان، الكون، الجمال. تُرى ما الجمال البيئي في المشهد المتقدم؟

نرى أن الجمال ينجز بيئته الخاصة في:

(الشفتان تبثان أشكالاً تتكون وتنحل، قبل أن تسفرا، مرة ثانية، من وراء مستوى الشاي الهابط في زجاج القدح).

+ النص يحافظ على توسيع الدلالة الأولى، الأساسية لأجل التغيّر الشكلي للشفتين والزجاج والشاي.

الدلالة الثانية من وراء ذلك في البث الصوري الجمالي المدعوم بالرغبة في التقبيل مع ارتشاف الشاي ورؤية كل شيء كأنه يقع بعد غلاف شفاف كالزجاج.

الدلالتان تؤلفان وحدة الموضوع الكتابية الجمالية.

+ تتناسق مكونات المصاغة مع بعضها لإنجاز فعل الكتابة الروائية.

+ المشهد بعمومه يحافظ على نسقية التوالي الزمني من ناحيته اللغوية حيث أن زمن القول كله مضارعاً تماماً.

ومن الناحية الفاعلية فأن الزمن ممتد بين بداية الحدث (بث الشفتين) ونهاية الحدث (الإسفار والظهور المتحرر للشفتين).

+ أوجد النص لذاته جماليات تخص اللغة والدلالة والاتجاهية السردية (إمكانية ووجوب وتخير ـ الفعل العقلي ـ الوجداني، لـ هي / هو، في الحدوث)، ثم (زجاج / شاي)، ثم (بث / تغير)، ثم (تكوّن / تغيّر)، ثم (خفاء / ظهور).

- تلك الجماليات تغطي الافتراضات الآتية:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ أن وصف الشفتين مبالغ فيه لكونه يأتي من شخص يشتهي شفاه لم يختبرها أحد. ـ أن مرتسم الحدث عمل عقلي صلب ذو قوانين نحوية وأدبية منضبطة وأي قول لا يلتزم بتلك القوانين النحوية يفقد الكثير من قدرته الإقناعية.

خامساً: في ثيم توسطية

مؤهلات الجمال وشروطه المتحققة في النص السابق مناسَبة لأجل القول، أن النص اعتنى بشيئين هما:

(الإبداع قيمة صائغة لجميع مفردات الجمال، وقيمة الجمال هي فضيلة العقل) مثلما تقرره الفلسفة التقليدية، لكن العقل المبدع هو المشغل الكلي للأفعال البشرية التي تتضافر وتندمج مع حركة الظواهر الطبيعية لتكوين البيئة.

في هذا سيكون الفعل الإبداعي وسيط ووسط وتوسيط بين جميع الحمولات الكونية. الإبداع هو قرين الخلق الجديد للطبيعة والبشر نصيّاً وعينيّاً.

النص المبدع تغيير مستمر لعلائق الموجودات المادية الساكنة بالبشر على أساس التبادل التأثري بينهما.

على سبيل المثال:

ـ الشاي يهبط في زجاج القدح، جملة تعامل الراوي معها وكأن للشاي إرادة فهو يستطيع أن لا يهبط لولا أنه أحب الشفتين.

ـ الشفتان أسفرتا، جملة تعامل الراوي معها وكأن الشفتين كانتا مخفيتن بالزجاج الذي لا يخفي شيئاً.

لنلاحق الإبداع التوسيطي من زوايا متنوعة كـ:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أ ـ البارا ـ لغوي

هو التبادل الزماني والمكاني الذي يحدثه البشر والطبيعة في البيئة عندما تقوم اللغة بتجريد الأشياء وإحالتها إلى لفظ وبناء، ثم علاقات دلالة متضافرة مع قيم المعنى وقيم البلاغة للنوع (القصة، الرواية، الإنشاءات التعبيرية الأخرى).

- على وفق المبادئ المتقدمة سيصير أي مشهد نصاً لغوياً، وأي نص لغوي يصير بُعداً للدلالة والمعنى والبلاغة والنوع.

كيف تعمل التوسطية (البارا لغوية) على إنتاج الأدبية؟

الفعل والفاعل والمكملات تكوّن الجملة المفيدة ذات العمل المعرفي، وفي الوقت ذاته هي عناصر لغة الروي، فهي عمل عقلي من قوانين سياقية صارمة تسنن حدود الجملة الأدبية.

هذه المنظومة ـ منظومة الجملة الأدبية الروائية ـ تؤدي بالقص إلى أفعال متعددة الأداء، ومن أداءاتها: تمثيل لحظة السرد، ترتيب عاملية الأحداث، تقدير فاعلية الفعل الرئيس والمساعد والتابع، والفعل المتصفة به الرواية، إضافة إلى تحييد بعض الفواعل وتنحيتهم عن البطولة.

خرائط الاستعمال تلك شبيهة بالمسارب الجُملية التي تنتهي بالتوسط بين الإقناع النصي والاقتناع العقلي.

ب ـ تصالب الأفعال

الغالب على الأفعال السردية إنها تخضع للمهيمن الأساس (تصلب قوانين الفعل) المحيل إلى دلالة مهاد يقوم بعقلنة السرد كبيئة صالحة لتثبيت نحوية السرد في حدود واقع (عقلي، بيئي،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

فعـائلي) مـن نـوع القـص الروائـي، بهكـذا تنظـيم يخلـق المشـهد التوسيطي إنتاجيته الأدبية.

لنرتب متجهات (هذا) كله بعد النظر إلى:

[وأنَّ، ثمة، خيط الـصبح الأبيض، سيستسلم من تلقاء نفسـه، من بين مئة خيط أسود لذلك النول ـ يقصد الوقت ـ.

إنه ليستحضر أجزاءه، الآن، ويفحصها، متأهباً. وسيوميء، من غير يد، إلى ذلك الديك، المختبئ، في الداخل، كأنه ينقلب لأن يخرج من اختبائه، وينقلب، مرة أخرى، إلى ما هو حقيقة، طائر منتفخ، بهواء طري، قبل أن يندلق محيلاً إياه، إلى بصوت. تتعدد وتُصبِح أصواتاً. ما تلبث، على أثرها، أن تُسمع أصوات أخرى، أقل عذوبة: أصوات العربات والبشر.

لكن متى سيقوم ذلك، ما لم يتحرك النول أولاً؟ ـ رواية طائر الفنجس، ص95]

المشهد مقوّم لقوى عناصر التكوّن اللغوي بنظام نحوي عقلي واضح الحدود.

كما أن / قوام التبادل = بث الصفات والهيئات.

ثم التداول فيه = المعنى العاطفي والفلسفي.

ثم الانتشار = توازن القراءات تأويلية

وثمة الاستيعاب = محتوى مضمر ومظهر الدلالات.

والثقافية فيه = مخزونات تقاليد الرزق الشعبية الداعية للنهوض في الفجر.

وإعلاميـة المشـهد = نشـر قـوانين الروايـة كالتتـالي الجُملـي والبلاغي والحدثي.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

تلك المتساويات تسهم في التوسط القولي ـ بارا لغوي ـ على وفق:

التبادل الزماني = 12 فعلاً، معظمها مضارعة، تتبادل التواصل في ما بينها لخلق بيئة مقصودة البناء، صلدة في الحفاظ على عقلنة بؤر السرد وقيم الانتشار الروائي.

التبادل المكاني شبه المادي = المكان الذي يقيم به الزمنُ بتبادل99 خيطاً أسود (ليل)

+ خيط 1 (صباح أبيض) = 100متبادلات مع ذاتها للهدف السابق ذاته.

التبادل المكاني المادي = مكان التصوت الديكي + مكان تصوت العربات والبشر، تتبادل التواصل والتوسيط بعضها للبعض للهدف السابق ذاته. إنها أماكن تتبادل الفهم والإبلاغ السردي بين المكونات المادية وشبه المادية، وبفعلها هذا تصير إطاراً للوجود الحدثي، الحاوي للوجود الفطري للزمن، الذي يقيس مستوى ثنائيات العواطف (البشرية واللابشرية).

ج ـ فضيلة التبادل الدلالي

يمكن القول بأن: الطبيعة + البشر = البيئة

هي مكونات تجتمع بعلائق تبادلية كائنية تقيم موضوعات للدلالات والمعاني، واضحة ومخفاة.

ومن النص الفائت نخرج بقانون:

الأشياء المادية = هو + الأجزاء + اليد + الديك + الداخل.

وهي بث قولي صارم الوجود.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

من ثم فأن: الأشياء شبه المادية = خيط الصبح + مئة خيط أسود + الاختباء + الصوت + أصوات + أصوات + صوت العربات + صوت البشر.

وهي مجازات عن أسماء فاعلة غير عاقلة معقلنة بقيمة السرد.

- مجموع الأشياء المتنوعة = 15 شيئاً، يقوم التقابل والتبادل بينها على أساس الاتصال والتواصل التأويلي في عكس قيم الحركة الفعائلية لأجل أن يتجه السرد جهة رؤى روائية.

اللفظ والبناء = الكلمات من الأشياء والأفعال والأحوال والظروف والحروف. وهي تجتمع في تماثل متبادل الوظائف لتتكافل مع بعضها في مساحة عرض المشهد ـ الموضوع ـ الذي يتألف من (80) لفظاً بما يعادل (10) بناءات جملية. لها وظيفة إتمام الصياغة النحوية المظهرية وخلق الدلالات والنظام العقلي للنحوية.

د ـ فقهية " النحوية "

يلاحظ أن النحوية تتعاضد مع الكلمية اللفظية في اختيار نموذج الصورة التجريدية، التي تصف وتصنّف وتؤلّف، مسميات وأفعالاً وأقوالاً، تتجرد عن واقعها العملي إلى واقعها العقلي، ثم تتكاتف ثالثة لتكوين المؤالفة التدوينية ـ المقطع المكتوب سالفاً ـ ثم، لكي تؤلف في ما بعد، الأوالية القرائية بين المنتج والمستهلك المستقبِل.

في الوسيط النحوي اللغوي تنشغل الذاكرة والإدراك ومواطن الذكاء في بلورة هذه الجمل كي تعبِّر عن قيمة منابع التوريد والإنتاج على أساس:

الطبيعة + العقل + المجتمع + الثقافة = الأنساق البيئية لسلوك المدونات السابقة والآنية واللاحقة. سيتسبب هذا بأن يسعى

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المكتوب التدويني إلى تشكيل قيمي من طرفين، جمالي مصطنع، وإحالي متصل بطقوس ومعارف سبقية مثلما عليه المشهد المنصص أعلاه، من ثم ينمو من الطبيعة: الليل والنهار، ومن العقل: الصوغ اللغوي، ومن المجتمع: صوت العربات وصوت البشر وصوت الديك، ومن الثقافة: نحوية وعقلنة اللغة ثم طقوس النهوض المرزوق فجراً، ومن الأنساق: سلوكية مدونات أغاني كبار الفنانين والشعراء للحث على النهوض الصباحي، ولربما لنهوض العسكر كراسب عن مثولات سابقة. وسيتسم العمل بالتقابلات الاتجاهية ـ كما هو حال المقاطع الأخرى للرواية ـ تميل لتضع ترسيماً للأحداث وفضاءات المكان والزمان، لتحملها (الرسالة) كهدف نهائي للعمل سواء كان حكياً أو تخيلاً أو حركةً ضمن الرواية.

سادساً: أجناس فرائد السرد

تنحصر في إيجاد منظومة تعمل على صورة:

1 ــ البطل الراوي يتحرك ضمن آليتين، التحول الزمني المفترض، والنهوض الفعائلي للبشر وأدواتهم.

2 ـ الحدث العام يعمل على وفق تغيير الزمن بما يلائم توجه الأفعال نحو ثلم منظومة القيمة الأخلاقية التقليدية للبشر، ليسري الإنثلام ــ كجملة سردية ــ في قيد الإحتواء المعرفي للزمانية والمكانية المتحدية للإمحاء والإلغاء، بمقاومة هذا الإنهاء بالتدوين.

3 ـ مقامية الروي تضع لنفسها تقاويم رتبية لسرد روائي يخص عقلاء الرواة والمؤلفين الذين أوجدوا الشروط الصارمة لجودة العمل، ومن ثم تصيير الروي حالة سياقية متقدمة فنياً.

4 ـ عاملية الأفعال تتقرر بالأداءات العديدة كـ:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

× تمثيل للحظة الفعل بلحظة زوال الليل والنهار.

× ترتب الأفعال العاملة كعناصر أولها الزمن وثانيها البشر وثالثها الأدوات ورابعها الكيفيات .

× إشباع الحالات بالانفراط لكل من، الحب، الصدق، القدريات.

5 ـ أخذ ترتيب الفواعل طريقة أن يكون:

الفاعل الرئيسي (هو= الراوي) الذي استجلب أدوات اللغة ليصنع مقولة الراوي. الفاعل المساعد (هو= المؤلف) الضمير المتكلم المضمر خجول الظهور. الفاعل الموَصّف، البطل الحبيب الذي سينتهي بكونه الخائب المغفل المفجوع بالقِدَم.

سابعاً: التحييد والتنحية

هي من مهام الراوي الذي ينصاع لرؤية المؤلف، وفي المشهد والمشاهد اللاحقة، سيقوم الراوي بتنحية البطل ثم إبعاده إلى جهة شبه الخفاء.

نرى أن هذا التحييد يخدم قضية هامة هي:

ان الحاجة والاشتهاء اللذان اختبئا وراء أقوال المشاهد كأفعال ومقالب وقوالب للتحابب أو التخابث، ما هي إلّا مواربات للوصول إلى التماس ومن ثم التلاحم الجسدي بين الرجل المريض والطالبة الفتاة البدينة.

التصغير من الشأن ومن ثم التنحية هو عمل لبيئة عقلية صلدة تحيل، بتحفظها وانفتاحها، الروي إلى وسيلة لأجل تثبيت صلاحية عناصر الطبيعة لتكوين بيئة لا تحيد عن وظائفها السوية، وإن تعرجت مسارات الصوغ الفني.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثامناً: تذرية مداليل الانهيار

يُبْنى الانهيار السردي والدلالي على أساس أن، أية إلغائية في السرد يتبعها انهيار وتدمير في قوى التحول الدلالي، يتم ذلك في رواية طائر الفنجس ليحيى صاحب على وفق ما يأتي:

1 ـ الانهيار الدلالي تبدل في مستويات كل من، قوة الاستعارة، وعمقية الحدث.

[أُنظرْ! وجثت على ركبتيها أمام القفص، وهي تحرك إصبعها. ذكر.

لا: قال. أُنثى. ولكن من أي جنس...

كانت قريبة منه، شمَّ عطرها[1].]

هذا المقطع كأنه كان مخصصاً لوصف الطائر، وكأنه سيرتبط بما سيأتي من أحداث بتحول سردي جديد، لكن المقطع ذاته تحوّل إلى قول جديد، ووصف آخر وحالة أخرى تتعلق بالفتاة لا بالطائر.

هذه النمذجة نهضت بفعل انهيار الدلالة بالتذرية السردية حين تحول المدلول من الطير إلى الفتاة دونما ارتباط ودونما تهيئة مناسبة، به يتدبر القول بأساس استعاري للتواصل مع متجهات الروي، فالطير هو علامة من علامات الحرية، وكونه في قفص فهو ليس حراً، كأنما الاستعارة مبنية بطرافة التوافق بين سجن الطائر في غير محيطه وسجن الفتاة في أنوثتها ولا فهمها لظروفها الآنية والمقبلة.

التوفيق إذاً دثَّر الدلالة تحت رحمة التأويل، ومن ثم إلغاء استمرارية السرد حين يتحول بالدلالة (المستمرة) في المقطع

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، 2012، ص 106

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المسيلي لمسرب الجُمَل، بالتحول من الطير إلى الفتاة. القضية الأخرى هي ضياع غائية السرد حيث لا وصف فيه يدخل كضرورة للروي، ولا روياً يقول حدثاً مهماً، وحتى حين غاب عامل التذرية في بعض العبارات كـ (أنظر، جثت، ذكر، أنثى) حاول الراوي أن يهيمن على القول بتذرية أخرى بصفة السؤال (من أي جنس) حيث انكسر السؤال إلى تتمة مادية (شمَّ عطرها) فهي جملة إخبارية واضحة ومباشرة ليس لها قدرة الارتباط بجزيئات الجمل الأخرى.

التبدل (هنا) صار للدلالة، في الترابط، إلى، الانهيار أو الاندثار وراء التعميم والتوضيح الفائض.

كذلك الاستعارة لم تكن مناسبة. فالفتاة ليست حبيسة وهي متحررة جداً بينما الطائر هو الحبيس الحقيقي لكونه يعيش في غير بيئته.

إما التبدل في الحدث فقد ترتب على، أن القول لمشهد رومانسي قد ينتج عنه التحام جسدي بين الفتاة والرجل، مثلما يتوقع القارئ، بينما الذي حدث هو ـ شمَّ عطرها ـ وهو نتيجة لا تسوّغ كل هذا الاهتمام لغة وسرداً.

هنا تذرية وتدمير قصدها السارد، كما سيتوضح لاحقاً.

2 ـ تحوّل الوصف، هذا العمل يرفع قوّة اللغة كونها أداة الوصف وكونها متعة مستقلة فـ:

كلمة أُنظر / هي أمر، وتنبيه، ورجاء.

حالة الجثو / تعني العناية، تكوّر الجسم، إبراز أنوثة دُبر الفتاة، حركة تقريب جسدي.

وجود القفص / هو حجز كالسجن، بيئية مثالية لحماية الكائن

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ولو أنه لا يرغب بها، وهو وجود لتعالق بيئي بين عناصر البيئة.

تحريك الأصابع / يميل لتوصيف حركة إشارة لتوجيه البصر والإبصار، إظهار فيض الطفولة والعفوية بوسيط استعاري لا دلالي.

أُنثى. ذكر. من أي جنس / كأن الطائر لا ذكر ولا أُنثى ولا شيء يمكن معرفته، تلك توصيفات للهيئة الجديدة للطائر تدمر الدلالة والسرد لتديم المتعة المستقلة.

- وهكذا هي بقية المشهد المنصص سابقاً.

تاسعاً: أسرار التداور الجُملي

في الرواية كم هائل من عبارات لا نجد لها تفسيراً، ومنها ما ليس له تبريرَ وجود سوى جمالها المستقل في هرمية مصدريتها.

مع وجود هذا الكم تتشكل أسرار لعقلنة صلدة في التداور الجُملي، ضمن بيئة متماسكة في عناصرها الطبيعية.

[وجنح رأساهما، كأنهما رأس واحدة، فوق غمر فسيح، فقد كان العالم بأجمعه يتفشى في نقطة اختمار في ذلك المنبسط. اندفع السيل في أمواج ترتفع مستديرة ومتوترة، تصطخب، تضرب بعضها بعضاً، وتتهشم عليها، ومن غير أن تُرى تجتمع عمياء على حافة هاوية. تتركز. لتهوي أخيراً، من أعلى الذرى إلى ذلك الغمر، المترامي، الساجي. هل دقَّ ذلك الجهاز المعلق بين السماء والأرض لتبزغ الأشياء، التي فقدت هويّاتها، في ذلك السديم الشاسع، لتبزغ من جديد، من تحت رأس واحدة. انفصلت إلى اثنتين[1].]

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، 2012، ص 117

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

لنحدد مهادات الأسرار التي نخمنها. إنها تتمثل في:

(وظائفية المكان، ورؤى التخافف والتذايل).

+ وظائفية المكان: تبتغي وضع المكان بمكانة المأمن والإطار لرأسين.

ثم تمرير تخيل سعة الفضاء بين الأرض والسماء.

هاتان الوظيفتان هما شحنتان لفكرة دلالية واحدة هي:

(حلم الاندماج والذوبان الجسدي بفناء الكون).

من خصائص هذه الشحنة تآلف مهادات الصور الآتية:

ـ جنوح الرأسين إلى رأس واحدة (فكرة واحدة).

ـ إنوجاد غمر متسع لعالم كوني من الماء، فوقه البطلان.

ـ تحرك الغمر المائي ليصير أمواجاً مفرحة ومميتة.

ـ تحوّط الانغمار بحافة هاوية.

ـ بزوغ الأشياء من لا هويتها إلى سعتها في السديم البشري السماوي.

ـ اختيار جهاز التنبيه ليدق دقات الصحو، إعادة الرأس إلى رأسين من جديد. وقد نلاحظ بأن:

ـ شعاعات الضياء المكاني كلها لامادية عدا رأسي الرجل والفتاة، اللذان صارا رأساً واحدة (فكرة لوجود ذهني)، ومن ثم وجود لشكلين مظهرين ملموسين.

ـ أن كل جزئية في القول تبث سراً، لم ولن يُكشَف، بسبب ذاتيته، وقصدانيته، وبيئويته العقلية الصلدة بقوانين تخيلها، حيث أن المهادات أعلاه هي صور مضببة لا يُراد لها وجوداً

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

دلالياً حقيقياً، ولا هي أفكار مجسدة، ولا مدارات زمنية محددة بحوادث (ما).

بمعنى أن صلادة العقل وصلابة الطبيعة (الأرض والسماء)هما من صيّر هذه الصلابة والصرامة في تركيب آفاق الأرض والسماء والفضاء.

الصلابة والصرامة هما يباس لموبئر مشحون بقوى مكانية دونما مكان حقيقي، يخضع لقانون التصيّر التخيلي المنضبط بقوّة المساحة العقلية لفكرة الغمر الكوني.

+ **رؤى التخافف والتذايل:** لو جئنا إلى المشهد السابق من زاوية تحليل رؤاه فسنجده حاملاً لما بعد وظيفته الأصلية، لوظيفة غريبة نوعا ما، تلك هي التخافف المتذايل، أي وقوع الوصف والحدث والفاعل، على حافات السرد، على حافات الوجود، على حافات الوهم الصياغي للتدوين، ثم أن هذه الحافات هي ذيول أثيرية للتداعي الحر، الحس المتأخر بالندم.

الوصف ليس سوى تخيل صوري يؤزم حركة الحدث والفاعل، مما يعني إن الصوغ كله يقع عند حافة بؤرة السرد العميقة (تتركز لتهوى من أعلى الذرى إلى ذلك الغمر).

بمعنى إن حِفافية الوصف للفاعل والحدث استجلب حِفافية السرد فأدى إلى نوع من ذيلية التداعي وتَأَزُم حريته (حركته).

تلك المأزومات وضعت السرد كله في أزمة حين يُحال إلى النسق العقلي الأهم، صلادة قوانين القوى البيئية المعقلنة مما خلق نسقاً جديداً يوحي بالمتعة والتوظيب لحالة نفسية فكرية تشرّع فاعلية توجه الأطراف والحواف والذيول نحو بؤر الفعل الأكبر

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(الرؤى) لتغطية المعنى الأخير (الرواية) وليس العكس.

عاشراً: جشتالية التوليف

(البَصَريَّة) في التفكير المعرفي والطبي هي نظرية في فهم الأشكال، وفي فهم ذكاء البشر والحيوان .

المقاربة بين طرفي النظرية سيكون في التفسير الآتي:

ان الأشكال علاقات وليست عناصر، وأن التشكلات المادية وغير المادية صور منحوتة على صفحات العقل، سواء كان بشرا أو حيوانا، والمميز بينهما هو فارق الذكاء.

تُرى ما الذكاء الجشتالي الذي يلائم القول الآتي؟

[حين استعاد وعيه، لمح نظرة أسى في عيون الناس المقلوبة. فتح عينيه

وأغمضهما ؛ فتحرّك هؤلاء مبتعدين. كان جسده على الرصيف، وحسب، إما قدماه فغاطستان في مجرى الماء الآسن، مما يلي الرصيف مباشرة. ولم يعد يرى إلّا سماء زرقاء بعيدة مركوزة على هامات البنايات، ولم يسمع إلّا طنين ذبابة تحطُّ على وجهه وتطير. تطن حوله، وتحطُّ مرة أُخرى. حاول أن يرفع يده ليطردها فلم يستطع. فيما واصلت هي وثباتها القصار السريعة، على ذلك الوجه الشاحب، الضئيل، الساكن[1].]

أن التذاكي الجشتالي ـ كما نراه ـ في تكوّن الأشكال بصور متصلة ومتماهية ومنسقة لبعضها البعض مثلما هو التوليف الموسيقي، والتوليف الحدثي السينمائي. وأن هذا التوليف يعطي للعمل الفني (أدبية) من نوع خاص قائمة على أساس الفهم

[1] يحيى صاحب، رواية طائر الفنجس، 2012، ص 143

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الاستثنائي لوظيفة الإبصار الأدبية، كونها بصائر شبه منظورة (مفهومة وواضحة) لكنها تتشكل على هيأة رقائق صورية، منها ماهو كتابي، ومنها ما هو مضمر، لن يظهر ما لم تتصل به الرقائق المعاقد (المشدات البؤرية).

مهمة هذا الاشتغال أن يحمل المظهر التدويني مستحيلات التخيل القابلة على الانفتاح والانغلاق، بحسب درجة الذكاء.
بمعنى أنها تحظى بقبول ومتعة لجميع المستويات القرائية.
لنتبنى فهم تلك الرقائق بحسب التتالي الآتي:

أ ـ التوليف والتآلف

سيقع المشهد على منظورات جشتالية لها علاقة ماسة بالتوليف، مثالها:

ـ عيون الناس المقلوبة / تتحمل البصر المباشر للعيون، والاتجاه المنحرف (البحلقة = المقلوبة).

ـ تحرك الناس مبتعدين / تتماهى مع الاتجاه الخطي لحركة الناس، ثم إبصار البُعد المتباعد حتى خط الزوال.

ـ عما يلي الرصيف مباشرة / تعطي تبصراً لرؤية القدمين في نقطة (مجرى الماء)، ثم هما يوصفان ساحة الموضع المباشر للرصيف حين تصله القدمان.

ـ يرى سماء زرقاء بعيدة / العبارة لها محددات (مجسدات) بصرية مباشرة لصور السماء بلونها الأزرق، ونقطة التقاء قبة الدائرة الكونية مع الامتداد الإنحنائي للأرض، كمجسدات علائقية غير مباشرة.

ـ ذبابة تطن حوله / تعطي هذه الحركة فهماً لمتجهين، الرؤية

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

المباشرة لنقطة جسم الذبابة وللدائرة المتصورة لحركة الذبابة كرؤية غير مباشرة (علائقية).

هذه المبصرات هي ذاتها تشكل بصائر المشهد، تم تشكلها على وفق علائق تصورية، لكل راءٍ له قدرة، ودرجة من الذكاء ليرى مرتسمات، الجملة الكلامية، والمخمّن من الصور المتصلة بها، إضافة إلى القيمة التوليفية للتلاصق والتداخل النصي، وسيتم التوليف عقلياً، وبصورة ثابتة، صلدة، ليتصيّر الكلام سرداً متتاماً منسقا يشيِّد معمار القص الروائي. * التآلف هو الآخر له مسوغات تخصه في التجريب الروائي إذ أن:

1 ـ استعاد وعيه... لمح نظرة أسى.

2 ـ يرى سماء زرقاء مركوزة على هامات البنايات.

3 ـ ذبابة تحط على وجهه وتطير.

4 ـ حاول طرد الذبابة فلم يستطع.

5 ـ واصلت الذبابة وثباتها القصار.

هذا التآلف يأخذ بوظيفة التنسيق والتسويغ.

العبارة (1) تنسق القول بربطه بالمضمون الافتتاحي المتتالي، وأنها تكمل فهم الدلالة بمقاربتها للموت، كما أنها تكسب القول الذي قبلها، غير المنصص، ليكون معقولاً في التبادل التذوقي والمعرفي.

العبارة (2) ترتبط بالتي قبلها بتنسيق وإكمال رؤية، فيما هي وعبارة (1) يسوغان الاستمرار السردي للروي.

العبارة (3) ترتبط تناسقياً مع المسوغ السابق بمضمون الرؤية لاستمرار السرد، وتكمل رؤية التجسيد والحركة للذات الساردة، فيما هي تسوّغ كذلك دلالة إقتراب الموت للرجل، اللاحقة.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العبارة (4) ترتبط مع مسوغة الموت من جهة وتسوغ الاستطراد الجمالي لقيمة العجز البشري المؤسي من جهة أخرى.

العبارة (5) تقيم تنسيقاً شاملاً في ربط:

(استعادة الوعي، ورؤى الإبصارات، ورؤى اقتراب الموت، ورؤى العجز البشري) بوضع النتيجة (شحوب الوجه)، أي موت الرجل، وهي بذات الكيفية أكملت رؤى القص بعبارات تنم عن ضعف بشري أصعب من الموت، كرؤيا أخيرة للرواية.

- التوليف والتآلف حققا للمشهد قيمة اعتبارية هي (الانتحار الفلسفي) الحاوي على صلادة إرادة، وقوّة عقلية، أودتا بالرجل وبيئته إلى الموت، موت قصدي مشتهى كحل لانهيار الأمل البشري في التواصل لما بعد التقاعد.

ب ـ جشتالت رؤى التصاغر

هذا النوع من الرؤى يعتمد على النظر إلى الداخل سواء كان متابعة للمضمور النفسي لشخوص الأثر أم النظر إلى حالتهم المظهرية في الضعف والتصاغر في الجمع بين المنظورين نحصل على:

ـ التصاغر الحيوي للشخصية الرئيسية: يتم تصاغر الشخصية الأساسية (الرجل) من كونه رجلاً صالحا للزواج من فتاة جامعية، إلى رجل يتبع أثر طالبة جامعية كان يحبها، إلى رجل يحلم بطالبة كان يحبها، إلى رجل يسكر ليحلم بطالبة جامعية، هذا كله يجري قبل المشهد الأخير، إما في المشهد الأخير، المنصص آنفاً، فيتدرج التصاغر من رجل يستعيد وعيه، إلى رجل ينظر الى السماء باستسلام لما قبيل الموت، ثم إلى رجل ممدد في المياه الآسنة أضعف من ذبابة، ثم إلى

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

رجل ميت.

ـ التصاغر القيمي لفضاء حركة القص الروائي: يتدرج من، كثرة الأحداث وزهو الشخصية إلى قلة الأحداث وكثرة الأحلام اللامجدية، ثم مواجهة الموت وسط حيادية الناس، وتفاهة أحداث ما قبيل الموت ـ بالنسبة للبطل.

إما في السلوك القيمي للناس تجاه الرجل المتقاعد / فهم تضاءلوا، قيمياً، من مراقبين إلى مندهشين، ثم إلى مبتعدين.

ـ التضاؤل التعبيري: قد بدأ من الصفحات الأولى ليقول 143 صفحة لاحقة ذات تشعبات قيمية كثيرة، ثم تناقص ليقتصر، فيما بعد، على التعبير عن حالة رجل وفتاة في حالة حب مفترض، ثم لتأتي النهاية بـ (7) أسطر ينتهي فيها التعبير، وتنتهي بها الرواية كلها، وتنتهي قدرات الرجل البطل، الشخص الأخير، المتقاعد، المتأسي ثم الرجل الميت في السرد وفي الحقيقة.

- إن التصاغر نمط عقلي للتعبير السردي والرؤيوي يمتلك طاقة قادرة على إيجاد صلادة عقلية ولغوية لبيئة من فعائل، من تكوّن:

حادي عشر: ذكاء الحيوان

جاء في رواية طائر الفنجس تأكيداً خاصاً على حيوانين هما الفنجس والذبابة. ولربما من غير الملائم عقد مقارنة بين فعل الجمال للفنجس وفعل الجمال للرجل المتقاعد، وفعل الاستغفال الذي تقوم به الذبابة والاستغفال الذي تتصرف بإزائه الفتاة الطالبة بطب الأسنان. ولكن فرضنا لجشتالت الإبصار العلائقي يجرنا إلى المقارنة على النحو الآتي:

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ـ الفنجس، يفهم بيئته جيداً ولا يقبل بغيرها كالقفص حتى لو تحققت له مناخات بيئية مصطنعة مثالية، على عكس مما فعلاه، الرجل والفتاة في عدم تقديرهما للاختيار السوي.

ـ الفنجس لم يستغل جماله لأجل منافع وقتية إنما هو منعكس بيئي يناسب نشأته ونموه، بينما البطلان استغلا مظهريهما لأجل منافع ساذجة مؤجلين كل معرفتهما، عن السلوك القويم، لما بعد ارتوائهما من بعض.

ـ الفنجس لم يسهم بأذى من أي نوع فيما تصرف الكائنان البشريان بما يؤذي الكثيرين (أسرة الفتاة ومحيط الرجل) مثلاً.

× الذبابة، تغلبت على الرجل في الحيوية والمعرفة لظرف معيشتها ومهام فعلها بينما لم يفهم العاشقان ذلك إلّا بعد فوات الأوان.

× الذبابة لم تنهزم بسب ضخامة وقوة الرجل بينما انهزم الرجل أمام الفشل في الحب، وانهزمت الفتاة أمام الجاذب الأفضل تاركة حبها وموقفها المفترض للتفاهم والعيش مع الرجل الثقة بالنسبة لها.

× الذبابة لم تمتثل للسكون والعزلة بسب قبحها، بينما الرجل والفتاة انهزما أمام قبح الظرف الاجتماعي الذي يسيرهما على هدى النظم السلوكية العتيقة .

• ذكاء الحيوانين، على ما يبدو من الرواية، يفوق الذكاء البشري على مستوى البصر والإبصار، لكن المؤكد في العمق الفكري والدلالي للقول الروائي هو دعوة (التآخي المسالم بين قوى البيئة، البشر) والطبيعة والجمال.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الموضوعة الثالثة

مآوى
أسد الرافدين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الوجـود الكمـي للـراوي والشخصـية والمرويـة هـو مـا يـوفر المساحة للحدث الروائي، وهو ذاته ما يديم الوجود السردي بوصفه رويـاً " للمـروي فيـه "[1]، ولأن الوجـود ثـري وعملـي، مـادي وهلامي، علائقي وميثولوجي، في رواية تجميع الأسد لوارد بدر السالم فأنني سأقوم بتجزئة زاوية النظر الوجودي لمأثورات الرواية التي تسهم معاً في تواصل السرد دونما تقاطعات منفلتة..

أني سأحفظ للعمل منطقه الموحّد في لوحة الفنان الميزوبوتامي " محور الرواية العام "، وسنمشي خطوات المتابعة لرواية، تجميع الأسد، لوارد بدر السالم، على التدرج الآتي:

أولاً: الحدث والعرض

من جهة عرض الأحداث، لا يحدث ما نتوقعه حتى بعد قراءة الحدث المباشر لأنه لا يكتمل..

في هذه اللعبة السردية تماه مع مقامية السرد وتأريخه.. الموضع الذي يخلق الحدث موضع مسقط وحدسي وغير قابل للفعل الفردي، فالفاعل هو الكاتب ومعه مجموعة من الكائنات التي تقيد حريته بالكتابة، خاصة، الكتاب المشاركين كناقدين للعمل.. الجدل يوحي بوجود فارق ثقافي وعملي بينهم لكن كلهم راغبون في وضع أو صنع رواية عن لوحة الفنان شبه الفطري الرافديني.

---

[1] مصطلح المروي فيه، من وضع الدكتور خالد سهر المنوه عنه في كتاب " الرواية الدرامية " للدكتور باسم صالح حميد، 2012، ص217، الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

منشورات «ألف باء AlfYaa»

لو تابعنا بعض العناوين وأسماء رواتها ربما تعطينا فكرة عن الوقائع والأحداث القابلة للعرض من مثل / مركز كاترين (1)، دودة في ختم أسطواني، الأسمر في بحر الأندنوسية، الناقد في حضرة النبي الصغير، كارول في شقة المؤلف، بستويا، العجوز يفقد تجميع الأسد، الرقم 9 وما بعده، هروب المؤلف، انسحاب السيدة كاترين من الرواية، انهيار الرواية في آخر فصولها، سجل الزائرين.

تلك هي خارطة غير متسلسلة للرواية... وهي سمة تخص الأحداث في الأصل، تم التعبير عنها بعرض تدويني يقع ما بين ثلاثة اتجاهات هي " اتجاه التحليل الثقافي، اتجاه الميتا سرد، اتجاه التداول بالميديا ".

إنها ثلاثة اتجاهات قابلة للجدال العالمي، وما تزال الفنون في تناصات مستنسخة عن تلك الجدالات.

على الرغم من إننا نعمم ما ليس قابلاً لذلك لكننا نرى فيه موضوعاً قابلاً للإفهام ومهيئا للفعل النقدي.

أ ـ متصفات الحدث

لننظر في:

[كانت بينهما رائحة وغيمة غير مستقرة من بخور " ذكر اللبان" تتصاعد ملتوية من مبخرة محلية زرقاء وضعت تحت اللوحة واندغمت فتائل غيومها بمكونات المدينة الملونة، متخللة أضواء الصالة وألوان الخريطة كي تصير جزءا من العرض الذي جاء به "ع الرافديني" خارجاً من مألوفية العروض التشكيلية، منقاداً إلى محاولة غير معتادة للخروج من واقعية شكل العرض إلى الغرابة

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الغامضة][1].

هنا تلتقي قوى العرض التدويني بقوى الحدث والوصف وتوّسم المشهد تقنياً وثقافياً بلحمة متتامة تتكفل بالتوصيفات الآتية:

1 ـ الأفعال القواعدية هي ذاتها أفعال للروي والمروي فيه.

2 ـ الفواعل عوامل تابعة وملتصقة بالحدث المتحرك كأنما لا فاعل في العرض. 3 ـ يعتمد الوصف الجمل الموازبة الملغزة كأن الجملة وحدة وصفية فريدة الوظيفة، مما يشكل الثراء المجمل للمحمولات الاجتماعية " ميثولوجيا بلاد الرافدين ".

4 ـ تقابل الفاعلين عبر السرد عمل فني جدالي، غير مباشر، يعتمد الفارق في الفهم للتحضر، بين الشرق والغرب بمثول أدوات البساطة الشرقية وهشاشة التعالي المقولي الغربي.

5 ـ الطقوس الشرقية مستثمرة كونها أيقونة للطفولة الحضارية، بمضاد السكونية الفنية للّوحة.

6 ــ موجودات الحيز غير معقولة ولا مقبولة لكن الإضافة الأسطورية عليها جعلتها أثراً نافعاً ومستثناً غريباً.

ب ـ الوسائط المساعدة

نرى أن للوسائط المساعدة والفعل الثقافي وظائف مهمة من جهة الغرض الوجودي إذ أنها تمرر الغايات العليا للروي ليصير المشهد باعثاً على مناول فهم خاصة تبين المحتويات الآتية:

---

[1] " الرواية الدرامية " للدكتور باسم صالح حميد، 2012، ص217، الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ـ تأكيد قيمة المُبْهِر الشرقي من وجهة نظر الاستشراق الحديثة.

ـ تعمل على ترتيب الأمثلة النصية لتتلائم مع الفرائض الفكرية الخاصة بفطرة تحقيق الذوبان الشكلي والمضموني بآلية التكامل النفسي والسلوك المظهري لأدوات الكتابة والرسم معاً.

ـ التضامن غير المباشر مع مظلومية الجنوب العراقي.

ـ الغربة الروحية ومحاولة ردمها بفن تشكيلي لمقتنيات رافدينية شبه خالصة توثق لتراث سيُنْسى أو في طريقه للنسيان، لأجل الإبقاء على طقوس الفطرة الوجودية كهوية يُراد لها ان تتفتت لتتشكل على وفق أهواء جديدة.

ـ التأكيد على أن الفن سيحفظ الهوية التي تكاد تمسخها آلية العولمة المريضة بالجريمة السياسية، محور أفكار البراجماتية.

ج ـ التشكل الوجودي

ما أن تُدَوَّن الحادثة، مهما كانت صغيرة، حتى يتستر تدوينها بوجود ضامن لديمومة إشغالها للحيز الروائي، كون ذلك الستار دثار لا يتأثر إلّا بها ولها.

الموجودات المشكلة للوجود الروائي تتمظهر عبر:

ـ الغيمة والرائحة والبخور: أشياء شفافة تعطي للفعل الحدثي تمويهاً عرضياً يحيل إلى الماضي التقليدي للشعب الرافديني. لها غرض تأثيثي سفلي، أي يمثل حاشية حضارية لعادات وتقاليد ما قبل الكتابة.

ـ المبخرة المحلية الزرقاء: آلة مجسدة للعمل الذي يشحذ الإدراك

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

والتـأثير، كعامـل مقابـل للإعـلان علـى وفـق المواصـفات القديمة، السومرية والبابلية والآشورية.

- اللوحة والمدينة والأضواء: موجودات مادية وشبه مادية تمثل النقاء والجمال والانشغال الفني والثقافي الحديث.

- الخريطة والصالة وفضاء العرض: آلات مادية تحيل إلى أن كل الفنون، عند عرضها، تصير لوحات ممسرحة.

- ع الرافديني: الوجود العاقل الوحيد والذي يوصّف للأشياء وظائفها.. ويعطي لنفسه حق التحول والتجوال بين الزمان والأركان وأفكار المدارس واتجاهاتها.

ثانياً: الفاعلون

يرتبط الفعل بفاعل سواء كان حدثاً سردياً أو فعلاً نحوياً، وهما كل متكامل، أي أن الحدث السردي والفعل النحوي يتوحدان عندما تتوالى جمل الخطاب الروائي.. من البدهي، أن للفاعل الروائي، سواء كان بطلاً أو شخصية هامشية، أو قيمة، أو شيء جامد أو متحرك قدرة على إنجاز الحدث، على وفق رؤية ما، واطار لحيز مختار.. لا يشترط بالحيز أن يجاوز بدهيات الوظيفة التقليدية تلك، غير أن البيئة، الوجود المنتخب للحركة، هي التي تملي عليه اشتراطات ذلك الإنجاز. لننظر ونقرر:

[السيدة كاترين قالت بعد أن تأكدت من يوم الزيارة الأول أنه حدث في يوم 22 من أكتوبر، حين تعامدت الشمس على سطح القاعة وانسل شعاع خفيف منها ليكشف حلقة من حلقات اللوحة التي استعمل فيها لون خاص كما يُعتقد... أن تعامد الشمس في يوم الكشف الكاتريني هو تأريخ مقصود برع الرافديني في تشكيله

منشورات «ألف باء AlfYaa»

بخيال فنان ساحر ودراسة فلكية موثوقة ليضع تأريخاً ما بقصدية][1].

المشهد يحتوي على أفعال وفواعل، ويؤكد الوحدة المتضامنة بين العناصر السردية المتباينة الوظائف والتي تنجز كلاً متتاماً يتميز فواعله بكونهم مشدودين إلى اللوحة فقط من الناحية المظهرية، لكنهم في حقيقة الأداء ينجزون مهمات أبعد من هذه الوظيفة بكثير ولو أنهم ليسوا أكثر من (كاترين، اللوحة، والراوي الناقد).

أ ـ مهام

من مهام فعل الشخوص الروائية:

ـ أنهم مقيدون بواقعة واحدة هي اكتشاف كاترين لحلقة الغموض لتأريخ 22 من أكتوبر.

ـ تتميز موجودات القص بفقرها العددي وعمقها الدلالي.

ـ اعتبار اللون والعدد من مؤولات الوجود في اللوحة والحياة العراقية والحياة المفرغة باللوحة.

ـ الفاعلون ليس لديهم أية حركة انتقالية فهم صياغة تدوينية على الأغلب، تصرف بها، دونما تشوية، الكاتب السري غير المبين على مدى السرد كله، وطبعاً هو المؤلف الحقيقي لكنه أهمل هذه الصفة لأجل تنامي الرواية بطريقة موت المؤلف.

ـ الشخوص الفواعل زرعوا ثقة مطلقة بالنتيجة الكاترينية، مظهرياً، لكن واقع الحال هي أكذوبة مكشوفة. لان تعامد

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص132

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الشمس في العراق في 22 / 9 وليس في 10/22 التأريخ المثبت لدى المكتشفة كاترين، إلّا إذا كان المقصود، تعامد الشمس في بلد آخر.. وهو مستبعد لكونه ليس مؤثراً في السرد!

- في الرواية والقص عموماً يكون وضوح وعمق ملامح الفاعلين متمما مهما جداً للفهم وللمِتعة القرائية.

تُرى ما الملامح التي توسِّم الشخوص أعلاه؟

ب ـ مميزات وظائف الشخوص

كاترين: بروفيسورة، أستاذة علم التشريح في الجامعة الأمريكية.. لها عدة مميزات وظائف منها:

× اصطحاب طالباتها الذكيات إلى معرض اللوحة للميزوبوتامي .

× التسويغ لفكرة دراسة الجسد بصورة مباشرة.

× توضيح جانب من أسرار اللوحة بفضح اشكالية رسمها إذ أن [ـ الفنان ـ: استعان بالمخيلة والتمويه واستخدام عناصر غير مرئية، وربما استعان بالسحر ومشتقاته من العزائم والتمائم والأوفاق والعناصر الحية للدمى وجلد الأفعى الملتف على قطر اللوحة إضافة إلى جلود مملحة أُخرى ألصقها على الأجزاء الترابية من اللوحة. ـ رواية تجميع الأسد ص34]

× كشف فاعلية نشر الأشعة الضوئية على ما لا يتوقع.

× كشفها لسر الثُّقُب السود في اللوحة.

× كشف الرموز الدالة على المعذبين وصراخهم المكموم.

× كشف مكان الوجع الذي مغنط حركة اللوحة والسبات الغريب

منشورات «ألف باء AlfYaa»

للصرخة الجماعية.

× كشفها لمؤطرات الجسد المهان ـ أبي غريب، مثالاً.

× حث الطالبات على معرفة سر الجسد بتدوين أبجدية الموت البطيء.

× كشف التغير اللوني والحركي للوحة بحسب تغير موجات الإضاءة الشمسية. * الصفحات الخمس من 34 إلى 39 مليئة بمثل هذه الرؤى التي تخص فهم كاترين لّلوحة.

- يلاحظ أن الموجه الفكري لهذه الشخصية هو من أكثر الفواعل السردية إيجابية في ظهوره، كأن الشخصية كاترين جيء بها لتحقيق حالة فكرية ثقافية لا فنية وحسب، بدليل عدم ذكر أية ملامح جسدية لها، مع أنها تدرس الجسد وتدرّسه ليفهم بشكل مباشر.

ـ اللوحة: الحديث عن اللوحة هو حديث عن الرواية كلها، فهي:

ـ المُنْتَج الفني المتعالي.

ـ هو محور جميع الجدالات والنقاشات والسجالات.

ـ إنها المادة الغريبة والحائزة على الإعجاب المطلق.

ـ كما أنها المُنْتِجَة للفنان وليس العكس.

ـ بل هي بطلة القص الروائي بكل تفاصيله ناقصاً واحد.

- الواحد هو أنها لم تتبادل الروي مع أي من عناصر السرد.

تلك مواصفاتها وهي ذاتها وظائفها.

ع الرافديني: هو فنان الفطرة والمعرفة لعالم ما بين النهرين، هو ناقل ميثولوجيا العراق القديم إلى لوحة، تقارب في مشداتها وموضوعاتها " نصب الحرية " ببغداد.. ولعل الرافديني هذا، جواد سليم.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وبـالطبع فـأن هـذه الإشـارة المبكـرة أرادهـا الروائـي أن تكـون إعلاناً عن:

ـ لا ضياع للجمال الفطري عموماً والعراقي خصوصاً.

ـ الجـودة مهمـا كـان مصـدرها مبهجـة حاويـة علـى إبهـام محيّـر ومحفِّز على التفكير بفك اشتباك التشفير الفني.

ـ الفطرة والخبرة والذوق يجعل المدارس الفنية والكتابـة النقديـة، والكتابــة الروائيــة المتــأثرة بهــا، كــل ذلــك تجعلــه، الجــودة الفطرية السابقة واللاحقة، محققا للتعالي والتغيير.

ـ الدهشة وليدة الرؤية المتطورة المطوّرَة للذوق والتلقي عموماً.

ـ الحلم والذكاء والإبداع لهم منجم واحد هو العقل المنحاز للنـاس والخير والجمال والإرث.

مواصفات حيز المشهد: لو خرجنا من تقنيات المشهد الفائت إلـى مكملاته، السنوغرافية مثلاً، فما الذي سيلفت نظرنا قبل غيره؟

(الشعاع، اللون، سحر الفنان، الكشف الكاتريني، يوم الزيارة)

تلك هي مؤثثات الوجود في اللوحة وفـي المشد الروائـي للمشـهد المنوّه عنه.

أهي تمتثل ـ جميعها ـ إلى حالة وجودية واحدة؟

ـ نعم.. ولا.

- المشتركات فيما بينها هي:

1ــ لهـا ذات الخصوصـية الاسـتعمالية كونهـا محسوسـة غيـر ملموسة.

2 ـ جميعها مكملات نسج وليس نسيجاً مستقلاً.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

3 ـ تلك جميعاً صائغة ثانوية من الجانب النحوي، فليس فيها فاعل مهم.

- أما الاختلاف فنجده في وصائفها الدلالية إذ أن:

1 ـ الشعاع: له صفة واحدة، أن يملأ فضاء اللوحة عند جانبها الأيسر.

2 ـ اللون: يتصف بتأثيره على حركة اللوحة بين المركز والأطراف.

3 ـ سحر الفنان: له إسهام مباشر بالجانب الحيوي لأبناء الرافدين.

4 ـ الكشف الكاتريني: يملأ الغموض بالتصريح الموهم ليضلل القارئ والناقد، معاً، عن حقيقة الأحداث التي تضمنتها اللوحة، حدث أبي غريب ونصب الحرية المهدد بالإزالة.

5 ـ يوم الزيارة: لهذا اليوم إسهام مبهم مظهره يدلل على التغير الزمني والبيئي للتذوق الفني لذات اللوحة في أوقات متفاوتة.

ثالثاً: مؤثثات الاضطراب

النفس في تحولاتها المختلفة واضطرابها المتغيرة تؤدي دوراً يقوم بمهام تطوير الحدث وإسباغ نوع من الحيوية على سلوك ومظهر الشخوص، كما أنها تسهم في انتشار السرد وتوزعه على أكثر من لوح أو مساحة.

يهمنا أن نتولى تبيين المساحة والكيفية التي تتوزع بها هيئات السرد في الروي من خلال الاضطراب النفسي.. لقد قدم الروائي وارد بدر السالم عدة نماذج لعله قصدها تحديداً لهذا الغرض، وأكثرهما وضوحاً، العراقي الأسمر، والأمريكي العجوز، وما

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أحاطهما من تكهنات ومفارقات. العجوز يستخدم فتاة جميلة جدا كمراقبة ومحظية وسكرتيرة، وهو يعاني من الانشغال الفكري الدائم، وعدم الثقة بأي أحد، إضافة إلى أمراض نفسية وجسدية أخرى، ويُراد منه أن يكون خبيرا ومخبرا أمريكيا على غاية كبيرة من الأهمية.. والأسمر يُراد له أن يكون شخصية لافتة في الرواية وشخصية مرموقة في السلوك الاجتماعي، وشخصية فاحصة ومراقبة لتحولات الرواية وعلاقة ذلك بتحولات اللوحة، حتى أنه سيعوض فيما بعد، عن مؤلف الرواية عندما يُتهم بجريمة قتل الأمريكي العجوز بالاشتراك مع سكرتيرة العجوز الأمريكي، الآسيوية الجميلة.

الراوي المحايد يصف العراقي الأسمر.

[عندما استدار رأسه ونصف جذعه لصوت يلهث خلف رقبته وتتحشرج الكلمات في فيه بارتباك وعصبية، استدرك الأمريكي العجوز بلباقة، متسائلاً، كما لو كان يتوقع من أحدهم أن يواجهه بمثل هذه اللغة.

ـ هل تقصد خراب الأثر؟

رد الرجل وكأنه يختبر صوته المرتبك:

ـ نعم هو هذا بالتحديد.

رجل خمسيني غامق السمرة، لا توحي خطوط وجهه المنخسفة بالراحة، نط فجأة... ألقى أسئلة اشتبكت ببعضها وتداخلت، وقال كلاماً لا يفهم للوهلة الأولى. غير منضبط تقريبا][1].

المؤلف " الراوي، المحايد الثاني " يروي واصفاً الأمريكي

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص9

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

العجوز: العجوز.. شخصية جذابة بلا شك وإن كان المكر يشع من تحت نظارته. ذكي. لطيف المعشر. مطلع على علوم كثيرة. مولع بالكومبيوتر والتصوير. لم تفاجؤني شخصيته الظريفة الماكرة، مع أنني أحاول التقليل من ظهوره، غير أنه يتصل هنا وهناك، فيظهر من دون أن أخطط لظهوره كالشيطان الصغير][1].

الأمريكي العجوز يروي واصفاً العراقي الأسمر بالصفة العامة للشعب.

[انشغلتم بالموت فضاعت عليكم فرصة الحياة وفاتكم سر ضارب.. دُفِنَ في صدوركم منذ نصف قرن... هناك سر... أيقونات غريبة وأختامها موضوعة بأزمان غير مناسبة لأزمانها الحقيقية ولا حتى لأماكنها المعروفة...

هذه اللوحة ليست للميزوبوتاميين.. أنتم ترون عناصرها وسطحها وخرابها الكلي، أما نحن فنلتقط شفراتها الوثنية و..الحروفية.. نعم الوثنية والحروفية.. أعني السحرية] [2].

العراقي الأسمر يروي انطباعاته عن العجوز:

[في الطابق التاسع كانت شقته الرقم 4 الفارهة المتسعة مزينة ... تنم عن ذوق مرهف.. قادني.. بألفة حميمية إلى غرفة ساطعة بالنور.... العجوز منخبص بكشوفاته الشخصية... يبدو لي العجوز غامضاً][3].

من الجانب النفسي، للمرويات أعلاه بعض نتائج، منها:

ـ ان الراوي المحايد الأول، والراوي المحايد الثاني، يتفقان على

---

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص58

[2] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص16، ص17

[3] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص41، ص45

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أن العجوز الأمريكي شخصية دائمة الحضور ووجودها مهيمن فكري وفني.

ـ ان الأسمر والمؤلف يتفقان على أهمية العجوز الأمريكي كمنظم للمظاهر السردية الخاصة بالرواية.

ـ الرواة الثلاثة يتفقون على ألمعية وحكمة الأمريكي العجوز.

ـ الرجل العجوز يرى نفسه ذا سطوة جمالية ومادية وسياسية وعلمية على شخصيات الرواية المزمع تأليفها عن الرسام واللوحة الميزوبوتامية.

ـ يعتقد العراقي الأسمر بأن العجوز غامض ومحب للجميع. ومتنوع السلوك، ولربما، مضطرب بسبب كثرة تجاربه ومعارفه.

من جانب الاضطراب النفسي ثمة ملاحظات:

1ـ أن التردد الذي يحوط بالعراقي الأسمر وعدم قدرته على إعطاء رأي فني أو روائي أو سياسي (ما) يؤشر على عدم استقلالية كل عراقي بموجب ظروف الاحتلال.

2 ــ أن الاحتلالات هي اختلالات من شأنها أن تزرع الاضطراب والقلق في نفوس الشعوب.

3 ـ الأسمر يعي قضية بلاده بفطرته وحاجته وبمقارنتها ببقية القضايا المطروحة في الإعلام، اللوحة مثالا..

4 ـ الاضطراب المرسوم بحرفية نفسية في اللوحة هو مؤجج للإرتباك الذي يرسم تيه العجوز وعدم استقراره على رأي قاطع في تفسير اللوحة.

5 ـ تعطل النقد وعدم قدرته على معرفة ألغاز قضية الرافدينيين

منشورات «ألف باء AlfYaa»

يحيل إلى تعطل وتذبذب نفسية دارسي العراق كالعجوز الأمريكي.

نتائج أُخرى:

أ ـ العجوز:

- اضطراب العجوز الأمريكي جاء بسبب معرفي، فكونه ذكيا فيريد أن يتميز، وكونه ساحرا يرغب بتمثيل دور الطيب، ولأنه رجل مخابراتي فهو على دراية بخبثه، وهو مقتدر ومحصن اقتصادياً فيفعل ما يريد حتى لو كان انحرافاً أخلاقياً أو جنسياً.
- هنا الاضطراب النفسي درب من دروب تمكين الروي من تحليل الوقائع بوقائع أُخرى، أي أن الخراب العراقي سببه خراب العقل الأمريكي وشيخوخته.
- كما أنه اضطراب من النوع التعددي من حيث الوسائل، مما يزيد في تكاثر الحوادث الصغيرة التي يفيض بها التغير الأجوائي للشخصيات، وتغير الأهواء لعبة سردية وميتاسردية حاذقة، خاصة في هذه الرواية.
- المفارقة الكبيرة أن (الأسد = العراق)، وهذه من تأويلات الرواية المهمة، كما نرى.
- ضمن توزيعات الاضطراب هذا أن العراقيين لا يهتمون بتجميع الأسد العراقي "الجسد التأريخي"، إنما الأمريكيون هم من سيجمعون العراق بحسب قراءتهم لتأريخة القديم.. ولولا انهم جاؤوا لينتحروا لكان لهم مستقبل كبير في تأريخه الجديد..

أما لماذا هم جاؤوا لينتحروا... فلأن الروائي هيمن عليه الوجد الصوفي الوطني.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ب ـ العراقي الأسمر:

- اضطرابه من شطرين، الصُغار النفسي، والتبعية، وكلاهما اضطراب اجتماعي وربما حضاري.
- التزمت والجدال غير المثمر والسلوك غير الموزون ميّز الأسمر بطيبة حقيقية وسذاجة مؤقتة.
- السمرة واحدة من الأسباب الشكلية للاضطراب الجسدي ومن ثم الاضطراب السلوكي.
- الفارق المعرفي بين الأسمر والعجوز حفر في عمق الهوة ممازادها وضوحاً حد الاضطراب والتشتت في المواقف الخاصة بالأسمر.
- وقتية الاضطراب سببها أنه اضطراب لوقتية الفعل الذي أُنيط بالأسمر فمثَّل له مفاجأة لم يستوعبها بعد، بدليل، أنه تجاوزها وقام بعمل جبار ذلك هو متابعة نشأة وتعلم الرسام في ايطاليا ووصوله إلى نتائج قلبت محور الشخوص والبطولات في الرواية، حتى حل الأسمر بديلاً عن المؤلف.

ان من أكثر المسوغات الروائية الدائرة حول محور الإطار النفسي المضطرب وضوحا ما يأتي:

1ـ ان الاضطراب يمتد إلى مساحة جغرافية واسعة جدا هي آسيا " كارول، الأسمر، المؤلف، الرسام "، واوربا " إيطاليا "، وأمريكيا " العجوز والبروفيسورة كاترين".

2 ـ الاضطراب اعطى حرية للتأويل ان يتصالح مع التناص الحدثي لأحوال العراق القديم والحديث.

3 ـ في عموم الرواية، صار لزاماً أن يمتد الاضطراب على مساحة مهمة تملأ الفراغات السردية أينما وجدت بمنطق يقول "

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الإطار قادر على ضم وإذابة الزوائد على ما فيها من اختلاف ولامعقولية.

4 ـ لم يبتعد القول في " الأسمر والعجوز، عن منطق السخرية العميقة الحزينة المدماة بأسف الوجود المعكوس المغالط للقيم كلها.

5 ــ عناصر الوجود كإطار نفسي جاد وساخر، مروع ومخابث... الخ...، تعدُّ مؤثثات جريئة جارحة للإنسانية كونها تحاول إمحاء شعب وإبقاء ارث بلا بشر يحملونه.. وهذه القسوة يمارسها العالم كله بحق " ميزوبوتاميا " كحياة حقيقية وروائية، بأن ينظر إلى إزالة العراق بمنظار المُتشفي لا المُتشكي!!

رابعاً: سماع المتخيل الصوتي

الصوت والسماع والفهم محركات أساسية لأي فعل بين طرفين بشريين، سواء كان هذا كتابياً أم شفاهياً.. وفي رواية تجميع الأسد تأخذ هذه المحركات شكلاً يسهم في التنغيم التأثيثي للقول المروي، أي يكون الصوت كصورة من صور الحكي، ومن ثم يترتب السماع على أساس نموذج الصوت، وبعدها يتنامى فعل الصوت ليغطي حالة تخيل للحيز الفضائي محدداً المواضع المؤطرة للمروية.

يقرر الدكتور باسم صالح حميد، أن " الإنتاج السماعي يتميز بكونه يلتزم منظور الشخصية المكاني الذي يطابق بين الشخصية والمكان معا "[1].

لنأخذ مثالاً توضيحياً يمكن من خلاله أن نجمل موضوعة

[1] باسم صالح حميد، الرواية الدرامية، مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، 2013، ص225

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الأصـوات كمتخيـل مكـاني يصـلح أن يكـون مناسـباً لأصـوات الشخصيات الأُخر:

" قالت كارول بوجه اكتسى بحمرة وردية وكأن رأسها منضغط تحت ثقل ما:

ـ تابعت روايتك سيدي من ألفها والى ما وصلتم حتى الآن...

ذهبتْ إلى الحمام، سمعتُ نشيجها... بكتْ بصمت...

قالتْ وصوت البكاء ما يزال يشرخ حنجرتها:

ـ كنتُ أعتقد أن لدي ما أقولهُ لكَ للمساهمة في روايتكَ الرائعة من خلال سيدي العجوز.. لكن..

نظرتْ لي:

ـ سيدي العجوز ذكي وديبلوماسي.. لكنه شرير..!

همستْ شيئاً لم أتبينه... انضمتْ إلى صدري بطريقة فيلمية وهي تحضنني لأتشبع بعطر مجنون في ليلة كلُّ ما فيها قد خرج عن أخلاقيات روايتي وسحب مسارها إلى توقعات غريبة ما كنتُ أفقه منها شيئاً على الإطلاق.. "][1].

ما الكلمات إلّا مجموعة أصوات أحرفها. وحين نصفها إنما نصف فهمنا الناتج عن سماعها.. تأكيداً لهذا يمكن تقصي حالات الصوت والسماع والفهم، وما يوحي إليه الصمت من فهم كذلك. الأصوات الموصوفة أعلاه هي صوت واحد يخص كارول الأندنوسية. لكن الأصوات الأخرى هي ثلاثة، صوتها القولي، صوتها الصمتي، صوت المؤلف الراوي.

صوت كارول: من صفاته، إحداث النشيج عند البكاء، إحداث

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص 138، ص139

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الشرخ (البحة الخفيفة) في نهاية البكاء، إحداث الشك واللامتوقع من السلوك أثناء الصمت، العطر وأجواء الأنوثة ترافق الأقوال والحركة والتحدث الحر، من علائم صوت كارول الروائية " أنه مثير جنسي، مهيئ للتلامس الجسدي، زرع الشك الحدثي والحياتي في متون القول..

صوت المؤلف: ليس له وصف ظاهري، معبر عنه بالتدوين فقط، له مستويات سلوكية مرافقة، منها، العطف، التخطيط، تصويب المواقف، مسارعة الأحداث، تثوير الحاجات الجسدية لدى المؤلف وصديقته كارول.. يتجه بالسرد نحو مفاصل تخدم التصاعد التنغيمي للروي، وينمي روحية التعاون بين شخوص الرواية، على ما فيهم من اختلافات.. الصوتان، لكارول والمؤلف، يسهمان بدرجة كبيرة في تنمية الروي وتنويع الأحداث وجر القراءة إلى متابعات مشوقة دونما منبهات نقدية.. بسبب المواصفات أعلاه وما سيسهم به كل منهما، اعتباراً من ص138 وما بعدها، سيمثلان مؤثثات هامة للوجود الفني، الروائي والميتاروائي.

- لعل أهم وأخطر وظيفة للصوت بصائتيته وصمته، هو كونه يصطنع تخيلاً للأمكنة ونوع الموجودات ومقدار كثافة الوجود الملموس وغير الملموس المرافق لتغيرات الأصوات القولية، المظهرة بالسلوك.
- والوظيفة الثانية، أنه يبين هيئة الموجودات داخل موضع الحيز الفضائي للمروية.
- والوظيفة الثالثة، يدلنا عليها المنصص السابق في كتاب الرواية الدرامية للدكتور باسم صالح حميد، ص225، التي يفترض بها، أن الشخصية والمكان متعادلان معا في بثهما للحالة الروائية، الحدثية السماعية.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

خامساً: التقانات المتداخلة

التداخل في هذه الرواية حصل من تخالط تقانات من شأنها التمظهر على صيغ عديدة تخدم تقانات سردية، أو تقانات سرد تدعو إلى البلاغة السردية بوقائع تقانات الرسم التشكيلي. ومنها كذلك ما يدخل إلى موصوفات اللغة كالوصف المركب واللفظي والحر.

أ ـ تقانات البلاغة السردية

الأثر المهم في بلاغات السرد هو في الكيفية التي تتضافر بها عناصر: الشخوص، اللغة، الثيم، الرؤية..، على وفق خطة متناسقة متممة للفعل القصصي عموماً كتدوين روائي أخير! ولو تابعنا بعض المشاهد، أو بعض المشدات " المشيدات من أجزاء المشاهد "، لوجدنا أنه ما من عمل ناجح دونما موضوعة منسجمة، وشخصية عميقة، ولغة معبرة جديدة، وقيمة فنية غنية بالتجربة الحياتية والتراثية والكونية والثقافية.. لننظر..

[ـ هل رآكِ وأنتِ تصورينه!

ـ لا أظن.. كانت القاعة مكتظة والكثيرون يصورون.....

قالت الفتاة ووجهها يشع أمام الشاشة:

ـ هذه أفضل زاوية له.. كان كثير الحركة وكان مستعجلا لسبب لم أفهمه.

استقرت صورته أخيراً على الشاشة البيضاء وأضاء وجهيهما المتقاربين حد الالتصاق.

خلع العجوز نظارة مقعرة واستبدلها بأُخرى صغيرة وتفرّس في الوجه المجهول الذي بدا له وجهاً مغايراً لعشرات الوجوه العربية

منشورات «ألف باء AlfYaa»

التي يلتقيها في هذه المدينة الصغيرة.

تمتم لنفسه أنه وجد فيه الكثير من التفاصيل والجدية والسحر والغموض.

ـ أنتِ بارعة يا جميلتي.. مصورة محترفة وتنفذين الواجب بدقة.

أحاطها بذراعه:

ـ لدينا مشوار معه أرجو ألّا يطول!

إقتربت منه:

ـ الأسمر يائس ومفلس كما نعرف][1].

في واقع المشهد أعلاه نجد أنه مكثف وقصير وقليل الشخوص فهما شخصان يتحدثان عن ثالث. لقد فرض ضيق المكان (المدينة الصغيرة) تلك المؤالفة السردية. ويلاحظ أن الحديث أخذ شكل الحوار، مما يسهل وضع اللقطة في اللحظة، ومما يجر إلى سرعة التغير، بالنسبة للعجوز الأمريكي والعراقي الأسمر. كما أن كل حركة محسوبة بحساب ما بعدها، سواء حركة القول الحواري الملغز، أو قول المديح المبطن بالرغبة الجنسية، أو تآلف الشخوص الوظيفي.. كل ذلك أعطى نتيجة عملية أساسية هي تضافر عناصر السرد، وهنا، اقتصرت على الحوار والشخوص واللغة العاصفة بالجزئيات الحدثية التي ستتطور إلى أفق شبه مفتوحة.

فمثلاً حركة الكاميرا تتبعها حركة تبديل النظارة ثم الإحاطة بالذراع، وهي متسلسلات توصل إلى قدرة فائقة للمعرفة، أي معرفة أن الأسمر يائس ومفلس. وهذان العاملان هما حالتان لشعب كامل، شعب يائس ومفلس... ترى كم هول من الأهوال المفتوحة

[1] وارد بدر السالم، روية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص106، ص107

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الدلالة قصدها الروائي بتلك العبارة البرقية.. من تنسيق الحركة واللغة في الحوار وتسرب الحوادث الجزئية بحركات متناغمة، يحس المتابع بالقيم المتتالية المنظمة للتسارع الحدثي، ومن ثم يبين التحسب المُدَقِق للفعل الدرامي الناعم المتسلل بخفة نحو الانفتاح الروائي والدلالي.

إذاً الرؤية التي استجلبت الثيمة هي التي ضافرت حركة الشخوص على وفق لغة مقننة بحوار متسق في صوغ قابل للتجدد والتزود بطاقة إضافية لنسج ما سيتوالى لاحقا من روي.

ب ـ تقانات التشكيل الكتابي بلوحة الرسام

فن الرسم التشكيلي عبر إلى الرواية متسللاً من جهات كثيرة فمرة هو يقرر المتجه النقدي، ومرة هو محفز روائي، ومرة هو تقنيات في الكتابة، وهو ما يخص عملنا الآن، فاللوحة لرسام، والنقد لناقد أدبي وناقد للرسم، ثم هناك متتبع تأريخي للفن الرافديني، وكاتب صحفي ومعجبون، هؤلاء جميعاً يرون أنفسهم يؤلفون رواية محورها لوحة عجيبة... ومن غريب الأمر أن الراوي يخلط بين منحوتة نصب الحرية لجواد سليم ولوحة مفترضة رسمها حفيد فني لجواد سليم عن مأساة التعذيب في أبي غريب من قبل الأمريكان... والأكثر من هذا ذهاب الأسمر، البعيد عن الرسم والأدب، إلى إيطاليا ليتابع بشكل حقيقي نشأة جواد سليم الفنية، أيام دراستة، بل الأكثر من كل هذا أن الراوي في حالتيه، كروائي حقيقي، أو مؤلف كشخصية في رواية، على درجة عالية من الفهم الأسلوبي والاصطلاحي للمسميات الخاصة بالرسم التشكيلي، والمتجهات الخاصة بالنقد الروائي، كما أنه حاصل على خبرة جيدة بتقنيات الميديا الإلكترونية. فمن الطبيعي إذاً أن تتأثر

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الروايـة بتقنيـات الرسـم التشـكيلي، فلننظـر فـي مـا يقولـه الناقـد الروحاني.

[أعـدت تفريـغ الأرقـام والرمـوز فـي ملـف آخـر وأبقيـت علـى الأشـكال الكثيـرة التـي أدخلهـا الرافـديني فـي اللوحـة بـين الأرقـام، وبدأت أحسب بطريقة حساب الجمل الكبيرة المتيسرة عبر مثلثات ومربعات ومخمسات ومسدسات ومسبعات وحيثما تعددت الأرقام انفتحت الأشكال الروحانية تلقائياً، لفك عقد الأرقام والتواريخ التي وزعها الفنان بطريقة لا أقول أنها عشوائية، بل تضمر تأويلات حسبها الفنان بدقة فأخفاها كي يضفي على الغموض إبهاراُ فنياُ هو من صميم الفن الروحاني المنطلق من توازنات عرفانية لا تكشف الكثير من تجلياتها النفسية والواقعية، بل تجنح إلى التجريد في بعض المواضع وتكتفي بالرموز والأرقام والأعداد والإيحاءات البعيدة وكل ما سمحت به المفاهيمية الجديدة من إضافات لعناصر مادية توطد العلاقة بين الواقع والخيال لتبرير اشتغالاتها الفنية][1].

ج ـ توصيف

1ـ النص هو مؤشر على براعة التصريف الروائي لإدخال الروحاني بالمتخيل الفني للرسم والرواية.

2 ـ تنقسم المصطلحات على محاور، خاصة بالرسم، خاصة بالنقد الروائي، خاصة بالعرفان، مشتركة بين الرسم والنقد.. سنأخذ مثالين لكل نوع كنموذج لتبرير الفرض:

ـ مصطلحات الرسم التشكيلي: الأشكال الكثيرة، التجريد.

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص169

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ مصطلحات النقد الروائي: الجمل الكبيرة، التأويلات.

ـ المصطلحات العرفانية: المثلثات، التوازنات العرفانية.

ـ المصطلحات المشتركة بين النقد الروائي والرسم: المفاهيمية الجديدة، التجليات النفسية.

د ـ تبرير

التبرير الذي نراه لمثل هذا الخلط التقني يكمن في:

ـ محاولة الروائي أن يجعل اللوحة شبيهة بحياة الشعب وطقوسه المتسللة إلى حياته الحالية عبر قرون سحيقة.

ـ السعي لضرب مثال عن مستحيلات النهوض دونما ابتكارات عالية الشأن جودة وتقنية.

ـ التمثل الأدبي والفني يصلح أن يخلط الفنون وليس التقنيات فقط، في عمل إعجازي للشعب الأزلي.

ـ إثبات أن الخالدين في البلد الجريح سيظلون هداة لأبنائه كي يتعاضدوا على إنتاج حضارتهم الخاصة الجديدة.

ـ إحياء البلد يبدأ من الإحياء والتعشيق لكل جمال سابق ولاحق.

هـ ـ تقانات لغة الوصف

لغة الوصف تنير كل لغة في كل سرد، بما يعني أنه يحتل صدارة مهمة في تأثيث الروي هنا عموما، والوصف على رأي عبد الملك مرتاض، ثلاثة مستويات، البسيط، المركب، اللفظي، نضيف إليه الوصف الحر.. للتيسير سنهمل الوصف البسيط لكونه لا يلائم السرد عموما.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ لغة الوصف المركب

إنه مركب من صياغات جملية تعطينا لمحة أولية عن مدلولات القول.

[أن أكون أنا من يكمل ما تبقى من رواية " تجميع الأسد" فهذا ضرب من الخيال[1].]

ـ لغة الوصف اللفظي

تغطي القدر القليل من الدلالة المضمرة..

[يخاطبني صديقي الناقد: فقدتُ جزءاً من مزاجي في ترتيب أوراقي لكشف دلالات اللوحة من جانبها الروحي والنفسي.. لكن.. لا عليك. كثير من المؤلفين يموتون ما أن تنتهي رواياتهم[2].]

ح ـ لغة الوصف الحر

هي اللغة المتحررة من المواصفات والتقنيات عدا كونها ليست عشوائية، وأغلب الاستعمال لمثل هذه اللغة يكون عند وصف حالات الهذيان والأحلام والحكايا الأسطورية والمنولوج الداخلي والمناجاة للنفس.. وتعدُّ حيوية جدا بالقياس إلى المستويات السابقة.. [بقيتُ صامتاً. وصديقي يخبط الأصداف الميتة على الشاطئ مهمهماً.. غير عارف بما يجول في خاطره على وجه التحديد.. هكذا بدا لي.. بحر عريض وسماء لا تنتهي. وصخب الآخرين مقرون بسعادة الأمواج الصاخبة..... ثمة ريح تناسب الأجواء الرطبة.. سرنا معاً في آخر الغروب على الشاطئ الراعف بلون برتقالي محمر.

---

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص184

[2] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص191

منشورات «ألف باء AlfYaa»

سمعت صوته يتحشرج بطريقة غريبة:
ـ هل عرفتَ أن المعرض قد اختفى![1]]

سادساً: تأثيث الميديا ثقافة

الميتا سرد والميديا هي وسائل منها مستهدف لذاته ومنها ما ليس كذلك، فحين يبدو الميتا سرد عالة وآلة مفتعلة فيعني ذلك أنه لعبة لم تُتَقن أصولها وأنها مستهدفة لذاتها، وهو ما وقع فيه العشرات من الروائيين، وقد يكون العكس.. نؤكد ـ هنا ـ التطور المنسجم مع حاجة السرد، فقد استعان الروائي بعناصر حيوية هي المؤلف المفترض والشخوص والناقد واللوحة (مثار ومحور العمل الروائي) لأجل تحقيق غايات مستحيل التعبير عنها دونما هذه اللعبة.. إنه يريد القول، أن الدولة المحتلة حولت التاريخ والشعب إلى لعبة للتسلي، موضوعات للتجربة، دمار للحصول على المعلومة، استهتار لأجل المُتع شبه الفردية.. روحية المقاومة ستسير بعنف وضراوة إبداعية مستحيل التعبير عنها إلّا بميتا سرد لامعقول لكنه مقبول، ولهذا ففي نهاية الرواية لعبة أخطر من التسلية، إنه سجل الزائرين لمعرض يُشَكُ بوجوده، أي أنه سجل للتعاطف الدولي عبر مستجدات تقنية ميديا " الإلكترونيات ".. إنها، رواية الميتاسرد والميديا، للتضامن العالمي مع قضية شعب مهدد بالزوال!! لعل هذه القضية هي من أفظع منتجات ميديا الجريمة السياسية في العصر الحديث، وسجل الزيارات الذي احتوى على جميع لغات العالم الحيّة، هو نوع من الرد بما يشبه الصفع، على المستهدف من ترويض العراق محلياً وعالمياً لقبول ماكنة الموت المنظمة للفعل الأمريكي في العراق.

[1] وارد بدر السالم، رواية تجميع الأسد، مصدر سابق، ص197 ص198

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

الموضوعة الرابعة

توليفة
مؤثثات التبدل

منشورات «ألف باء AlfYaa»

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

(بلدة في علبة)[1] واحدة من الروايات الأكثر عمقاً في واقعيتها، يتحول الحيز الروائي فيها إلى إرث حضاري مشبع بقوى السرد التي تستعيد المدينة الصحراوية، وتعيد لها عنوانها المحير المتغير بحسب مرور الزمن التأريخي عليها. إنها هي سماوة أوروك!! لنتابع فضاءات حيز الوجود الروائي لرواية بلدة في علبة للروائي حامد فاضل على وفق التسلسل الآتي:

أولاً: يوتوبيا الحلم بالمدينية

"أثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليه " [2].

من المهاد أعلاه يمكننا توصيف الشكل الذي سيحتضن سكان مدينة (ما) كونهم عنصراً وجودياً حقيقياً حفيّ بهم أن يباشروا فيه التحول والتغيير زمنياً وعمرانياً وثقافياً. [أطال بي الزمن أم قصر؟ لحظة، دقيقة، ساعة، أم دهر؟

---

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، بغداد، 2012

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009، ط2، ص156

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أكان الذي رأيتُ حقيقة أم خيال؟ أيمكن أن يحدث أم أنه ضرب من المحال؟.. قرصتُ نفسي ما زلتُ حيّاً. تلفتُ حولي. الغرفة خالية، الباب موصدة، الجدران عارية، الخزانة مكشوفة.. استعدتُ صوابي. سمعتُ صوت النَفَسِ النازل في صدري والصاعد منه.. صحوتُ نعم صحوتُ، لكن من يفسر لي ما حدث؟ كيف غبت؟ كيف عدت كلمح البصر][1].

أ ـ مدنية البلاغ السردي المبتدعة

من المشهد الروائي المتقدم نذهب إلى الآتي:

1 ـ هو من المشاهد الافتتاحية التهويلية التي يقصد بها تنبيه القارئ إلى ما سيقدمه الراوي من عجائب الأخبار السردية.

2 ـ التسويغ أو الترغيب في المتابعة يجر إلى تضليل القارئ قليلاً لأجل الإدهاش حين تحين لحظته في قنص مفاتيح بعض أخبار وأحداث الروي.

3 ـ إرباك خط السرد ليصير هو الآخر متحركاً باتجاهات عدة توسع من حرية القول وتبرر مشاغلة الناقد عن أهداف الرواية مؤقتاً.

4 ـ الانبهار الذي يسم رؤية الراوي مقصود به الاحتفاء الأمثل بكونية الأفعال الروائية كأنها لن تحدث قبلاً عند أي كائن من البشر. وفي إطلاق الكونية هذه كأنما تشيد بالقارئ الكوني المكتشف لاسرار المعرفة الكبرى " الفلسفة ".

5 ـ لبلاغة القول نغمية فكرية تصل أجزاء السرد ببعضها وتواصل أحداث القص وتباشر استدراج القارئ نحو شيفرات

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص27 .

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

القص المتنوعة المركونة خلف العبارات الجُملية.

6 ـ العلاقة المكانية بين السكان " كقراء مفترضين " والحيز الوجودي " كتأثيث مادي" يصنعها الراوي بحالتين، العيش مع المتابعين بحالة من التعجب والدهشة، والثانية، كونه لسانهم التأريخي والحكائي والحلمي.

7 ـ لعل طموح الكاتب، بمفتتحه المنصص المتقدم، أن يصل عدد قرّاء الرواية بقدر عدد سكان المدينة، ثم يصل بعدد سكان البلاد، ثم بعدد السكان الناطقين بالعربية، أو بعدد القراء على المدى اللامحدود بزمن.

هذا طموح مشروع، لكن ذلك لا ينفي وجود قدر آخر ممن لن يستسيغوا القراءة لا للرواية هذه فحسب، إنما هم عازفون عن قراءة أي مظهر كتابي.

ب ـ نمو البلاغ المدني

نود الوصول إلى المرحلة الأولى من تشكل المدينة التي دلالتها علبة أو صندوق أسرار وراثي، فالمدينة متشكلة من (حكاية حلم) بدلالة الراوي و(مادية جغرافية) بدلالة الغرفة والهواء.

يمكن أن نجد مرحلة جديدة من مراحل التشكل المدني للرواية، لنتابع:

[فترة طفولتي هي أجمل ما في حياتي، بيت جدي، السدرة العلوية، النخلة البرحية، الرمانة الجوادية، الدجاجات التي تتعفر بالتراب، الديك المتبختر على التنور، المعزة التي تجتر كأنها تلوك اللبان، القطط التي يلطع ماء الناقوط الراشح من لحية الحِب، الغلايج البدوية، الغضا المتوهج، الدلات الذهبية، الفناجين المؤتزرة بالورود، القهوة المهيلة، شبابيك الزلابية، الكليجة المشوية بالتنور،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

أكياس التبغ، ورق اللفائف، المسابح السود، اللحى البيض، العقل السماوية، اليشاميخ الجنوبية، الوجوه الموشومة بالشمس، المحفورة بالأخاديد، الموسومة بالفقر، القانعة بالرزق، الطافحة بالسعادة، علمتني قبل أن أقرأ أي كتاب عن الصراع الطبقي] [1].

لنقرر، عبر المشهد أعلاه، ما يأتي:

1 ـ إن المتمم للحيز الوجودي أطار عام يؤالف بين المرحلة العمرية للراوي والمرحلة الحياتية للمدينة.

2 ـ نشوء الوعي الفردي والجمعي يتصل بالقيم قبل الماديات المظهرية.

3 ـ العمران الذي يرافق المرحلة التحضرية للمدينة والراوي، الرمز المعوض عن السكان يتشكل كدور وساحات وموجودات بدرجة مقاربة لدرجة تشكل الوعي الفطري للراوي والسكان.

4 ـ الموجودات التي تضمنها المشهد كلها تتعلق بفطرية الحياة وتحررها الروحي، كونها لم تتلوث بطموحات اكبر من وعيها لحالها الاقتصادي.

5 ــ المعرفة المكتسبة بالتربية المستندة إلى حب الجماعة والانتماء لها، هي المعرفة الأثرى التي تسبق التعليم المنتظم بآيدلوجيات ترسي أُسس طرائقه.

6 ـ للمشهد بنيتان شكلتا ركنين لنشأة المدينة هما:

ـ التشكل البيئي الاقتصادي أدى إلى تشكل لفهم خاص بمعرفة الفقر كصراع طبقي، إضافة إلى التقاليد الخاصة بالمقتنيات الفلكلورية.

---

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص61

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ التشكل العمراني أستجذب تشكل العلائق الأسرية ذات النزعة الفطرية في الحب والحياة، وتآلف البيئة الطبيعية مع البيئة السكانية.

7 ـ في العلاقة الإشكالية بين البيئة السكانية والبيئة الروائية يوجد عامل آخر يتعلق بالتغير الدائم، إنه " المزاجية " التي تهتم بالتلاؤم بين الأشخاص والأماكن.

ج ـ مزاجية التشكل البيئي

لنتقصَ ذلك في المشهد الآتي:

[بانتهاء النشيد يتقدم المدير الذي اشتهر بشتيمته (الزنديق) التي يطلقها على أي تلميذ لا يعجبه.. وأنا أنظر الآن في صورته، أتذكره بمعطفه الأسود، ووجهه الأبيض كاللبن الخاثر، وشامته السوداء الكبيرة البارزة من وجنتيه مثل زر الجرس، وهو يقف أمامنا في الاصطفاف الصباحي ممسكا بعصاه (العلوية) التي اقتطعها من السدرة الكبيرة الشامخة في حديقة المدرسة. يلوح بها هاتفا بأعلى صوته وثلاث مرات: "عاش الزعيم عبد الكريم قاسم " نردد بعده الهتاف زاعقين إلى أقصى مدى تسعفنا فيه حناجرنا الصغيرة.. وأتذكر أيضا حين أصبحت في السادس كيف جاءنا المدير نفسه مهرولا في أعقاب حركة 8 شباط 1963 ليأمرنا بإنزال صورة عبد الكريم وتمزيقها ناعتا الزعيم بالزنديق] [1].

لكون المزاجية متعلقة بالتكهن النفسي للأفراد فهي هنا سلبية إلى حد ما، وابرز مظاهرها السلوكية الهزء والخوف والنفاق، ولكن

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، 71

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

الغائر الدلالي يتجه نحو مهام " التربية " سواء في البيت أو المدرسة أو المجتمع.

يمكننا أن نجس تلك التقاربات المزاجية بالاستناد إلى النقائض السلوكية الآتية: ـ تتقابل قيمة النشيد مع الشتيمة كأن النشيد موصل طبيعي إلى الشتيمة وبشكل أدق كأن المواطنة تساوي الشتيمة.

ـ المدير المربي الأول في المدرسة هو ذاته من يمارس القذف والتقريع بشكل مزاجي بمقابل استنكار التلاميذ الصغار، وبمزاجية غير مهذبة أحيانا، وهو ما يؤدي بالقيم التربوية أن تكون دافعاً للانحراف لا لفعل التغيير الحضاري.

ـ الصورة التي يراها التلميذ لمديره مظهرية ومخيفة وتنم عن تهجيس للمزاجية تخص احتقار الطبقات الفقيرة، بمقابل صورة مفعمة ببيئية المكان، " شامة " المدير التي تشبه زر الجرس.

ـ الجمع بيئياً بين عصا الخوف والقدسية الميثولوجية للسدرة الكبيرة باللقب " العلوية " تسمية للألم والخوف والمزاجية اللاتربوية.

ـ كما ان الاضطراب النفسي والسلوكي أوحى للتلاميذ بأن الصوت العالي في ترديد النشيد هو الذي يرضي المدير والمعلمين، وليست الدراسة الرصينة.

ـ تلك القوى المنصرفة نحو اللاتعلم واللاوطنية هي من جعل المدير المنتمي إلى الطبقة الغنية ذات الأمزجة المنحرفة، يغير نبرته عن عبد الكريم قاسم ويصفه بالزنديق، ليبلغ المشهد أقصى مزاجيته المتلائمة مع مزاجية الشخوص ذوي السلوك المتطرف بلحظة انزال صورة الزعيم وتمزيقها أمام التلاميذ.

ـ تلك المقطوعة التوضيحية تحيل إلى مستوى وطبيعة وسلوك

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المجتمع والأفراد بإزاء مؤسسات الدولة في حقبة الستينات، وهي مرحلة اجتماعية مزاجية تتفاعل معها الظروف البيئية والسياسية لترتب للمدينة بدئية علائقية تخص الوعي والتحضر والذي يمكن رصده هو التعليم كونه موقد الوعي والتحضر، ومثلما نعيه فهو بمرحلة الخلط بين السلوك المديني والسلوك الريفي شبه الفطري.

ثانياً: الحيز المشغول بالشخوص

في وصف الحيز المشغول بالبشر يقتضي الأمر ان توصف العلاقات البيئية المشتركة بين المكان والأشخاص، مثلما في المثال الذي يقدمه إدريس الكريوي بكتابه بلاغة السرد: "في هذا النمط يتآلف وصف المكان ووصف الأشخاص فيما بينهما، وهو أيضا عديد في الرواية. ـ كوصف ـ الأماكن القارة.... والـ... مكان الأرحب كالصحاري... والفضاء الجوي الأرحب، خاصة عندما يضفى الخيال علي ـ الوصف ـ بصماته الساحرة وتقتحمه الشخصيات النورانية، ويشهد على جماله، بل يشرف عليه القمر المنير " [1]. لنحدد أولا الوجود النوراني ثم نتحول إلى الظواهر الأخرى.

أ ـ الوجود النوراني

ما يفيدنا هنا علاقة واحدة هي المؤثث البيئي، إذ البيئة أوجدت الشخوص النورانيين، فالوصف ونقلات السرد كثيراً ما تجعل الراوي ميالاً للتوصيف شبه الأسطوري بدءاً من أول سطر في الرواية حتى آخر مشهد منها، وهذا التوجه له اكثر من مبرر،

[1] إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، 2014، ص228، منشورات ضفاف (الرباط)، منشورات الاختلاف (الجزائر)

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ولكن المشاعر الفردية والثقافة المكانية ورغبة الكاتب في تخييل يوتوبيا مدينة مخلقة جعله يتيح لروايته ان تؤالف بين واقعية الشخوص الصادمة وأسطوريتهم النورانية المشعة. لنتمعن في الآتي:

[كنت أرى أبطال الحكايات يتحركون أمامي في مشاهد من خيال الظل الذي ابتدعه الكمال ابن دانيال في القرن العاشر الهجري.. ارى عنترة بن شداد العبسي، سيف بن ذي يزن، المهلهل بن ربيعة، الزير سالم، الأميرة ذات الهمة.. وآخرين غيرهم تستدعيهم الحكايات، أراهم يولدون في خيمة جدي، يكبرون، يتزوجون، يخلفون، يبنون، يتقتلون، يتغربون، يحيون، يعمرون، ثم يموتون.. حكايات الصيف تلك التي كانت تتمرأى في مرايا النجوم، وتغسل شعرها بضوء القمر... عكس طماطة، تلك المرأة صانعة الحكايات المرعبة] [1].

بمثل هذه العفوية يؤثث الكاتب نورانية شخوص روايته.

ب ـ تسارع الوصف

يتجه الاشتغال السردي على الوصف المتسارع الذي يجعل المكان حاضنة غير مرئية والحوادث حالات غير مكتملة بينما الشخوص هم منسلات قيمية (كالأخلاق) تحرك جميع الأفكار القريبة منها نحو قص فني دونما مشاهد حدثية، لكونه قائما على سندين هما: ما يشعه القول الوصفي من دلات سردية، وما تشعه الأسماء من قدرات تاريخية للشخوص. وللتوضيح نثبت الآتي:

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص53، ص54

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

1 ـ جميع الحكايات لم تعلن أي حدث بل تم الاكتفاء برمزيتها التراثية الحكائية.

2 ـ الوصف يقوم به الراوي العليم الذي يبصر الأشياء بعين الطفولة التي يعيها الراوي.

3 ـ سعة الجرودات للأسماء توحي بوجود قصة لكل اسم ورد في المشهد بما فيهم الراويين الافتراضيين، الجد والمرأة طماطة.

4 ـ الأرضية المكانية هي الصحراء وظهيرها المدني (السماوة) وليس العكس.

5 ـ الشخوص صحراويون والمكان صحراوي والسماء فضاء مفتوح والقمر والسماء مرآة الحكايا، أليس هذا هو الإشعاع السردي الذي يلائم بين البيئة الجغرافية للسكان والبيئة الحكائية للشخوص الروائية!

ثالثاً: آليات الإزاحة

يقدم لنا الناقد عباس عبد جاسم نموذجاً للعلائق السردية مبنياً على فهم خاص للإزاحة: " الإزاحة في القص تسمح بتحويل ما كان على مستوى الحدس والتجريب من فرضية مجردة إلى واقعة معيارية جديدة "[1].

نفهم من المقولة، بأن الإزاحة خاضعة للتخليق وللتجريب وللتحول، ومن ثم للمعيارية. ترى كيف يتم هذا عملياً؟

[1] عباس عبد جاسم، سرد مابعد الحداثة، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2013، ص43

منشورات «ألف باء AlfYaa»

أ ـ آليات الرؤية الحدسية التخليقية للإزاحة

هي إزاحة مخلقة وشاملة وروائية، ولا تعتدُّ بالجملة الواحدة، إنما باللحظة الروائية الواحدة، التي تصنع مشهداً قصيراً منتمياً إلى المشاهد التي تليه والتي تسبقه. لنتحقق من ذلك في:

[صدقوني إذا قلتُ أني أراه كما وصفه لي أبي، وأراه كما أخبر عنه التاريخ، ثم أراه كما تصوره لي مخيلتي.. ذلك واحد من السبعة الحكماء الذين القوا بذرة العمران في تلكم الأرضين الممتده بين النهرين فكانت للآلهة قرة عين. اهتزت وربت وأنبتت دويلات كن درر تاج عرش النهرين، دجلة والفرات، الخالدين.. الآن تنتفض المخيلة كطير بليل، فأرى وانا واقف في محراب ابي سبع هالات ضوء تحيط بسبعة رجال خرجوا من بطن الصحراء، طوال القامة ممشوقين كنصال رماح، وجوه تنطق بالحكمة، جباه واسعة، عيون ثاقبة، شعور مسدلة كستائر الغبش وآوازر كغرة فجر صحراوي.. أراهم مع القمر يسيرون ليلا، واراهم مع الشمس يسربون نهارا، ثم أراهم يسيرون سنينا دأبا وسنين، يعبرون بحارا، يصعدون جبالا، ينزلون تلالا، يقطعون وديانا، ليصلوا الأرض العذراء، المسفوحة بين النهر وبين الصحراء.. وهناك في سرة الهلال الخصيب، تلاقت ظلال سبع عصي، وظلال سبعة آلهة، وفي بقعة الأديم المباركة، شك كل إله عصاه، فضوا بكارة الأرض، فأنبتت أعمده في الخلاء، كن أسس مدينة بنيت بالآجر المفخور وعرفت باسم الوركاء..] [1].

الإزاحة هنا تحيل إلى تأسيس حضارة الوركاء، خلقها الكاتب بتمويه خاص يجمع بين التأريخ والمثيولوجيا ووثائق الكتب القدسية، وقصة الحضارة، التي وضعها ديورانت، فهي إذاً إزاحة

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص29

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

مخلقة لتشمل حركة التأريخ الحضري، وقد تصرّف بها، واضعها، ليكوّنها " واقعة روائية "، ومن البدهي أن يكون (للرؤية) مكمل تخيلي، جعله الكاتب خيالا لنور بهي يجمع بين التبرك الأرضي والسماوي ليدل على سماوة من نور داخلي ينبعث بين الأرض والسماء، يحيل الأشياء والأحداث نموذجاً فريداً يوحي بالمتعة الفنية " الجمالية " والدلالية " ذات البث الفكري المعلوماتي".. ولو عدنا إلى مؤلفات الدكتور هاشم الطعان في إشاراته إلى الفكر السياسي للعراق القديم، لوجدنا أوصاف الجنة هي تلك التي تتماها مع الماء والنخيل والظلال والكروم، والملائكة الخدم، وهي عينها ما تضعنا إياها رؤية حامد فاضل للوركاء القديمة، سماوة العلبة العجيبة.

ان الإزاحة الأكثر دقة لحواشي القيم المبثوثة في المشهد هي وجود أُناس من البشر العجيب الذي مسرح الأرض لرماح البناة من الآلهة والحكماء، ممن فضوّا بكارة الأرض بعمران " الطين ". هذا يعيدنا إلى الشخصيات النورانية التي يكثر وجودها في حيزات المثول الروائي. من المؤكد أن مثل هذه الإزاحات لا تنتمي إلى الجملة الواحدة بقدر انتمائها إلى المجمل الروائي لمدونة (بلدة في علبة).

ب ـ آليات إزاحة التجريب

للتجريب في الإزاحة أهمية ذاتية وموضوعية، الذاتية تتعلق بحب الفرد للتميز بتجربة كتابة تحمل "روحيته"، وموضوعية تضمن لفرديته ان تتميز بفرادة (مادة مرويته). في النموذج الآتي محطة مفيدة:

[ـ شوف أن خيل المثنى انطلقت كما أعرف من أليس كي تهزم جيش كسرى، الذي أخبره الموبذان أنه رأى إبلا صعابا، تقود خيلا

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

عرابا قد قطعت دجلة، وانتشرت في بلادهم لتطفئ نار المجوس بنور الإسلام.. أأنت معي؟. أحنيت رأسي ثانية. كنت أعرف هذا. كان أبي يحدثني به كلما التقيته في منفاه الرملي، واعرف ان أليس التي قيل هي السماوة في اكثر من مصدر لموقعها المهم على مفترق طرق القوافل، ولقربها من أنهار كسرى، ولأن منازل بني شيبان كانت تنتشر قريبا من السماوة فقد نزل المثنى بمسلحة أليس التابعة للسماوة ليدعوا العرب إلى نصرته في قتاله مع الفرس.][1].

تنحسر التجربة الكتابية إلى كونها منفتحة على:

- الرواية التاريخية (خيل المثنى انطلقت...).

ـ التفخيم الأسلوبي للجمل والأوصاف المجاورة للاستعمال الأسطوري للغة، كـ (خيلا عرابا).

- المضاف من الخروقات الاسمية (المسلحة = المعسكر).

- أفكار التصادم الحضاري كـ (نار المجوس ونور الإسلام).

نوه هنا على:

- الإزاحة الاهم هي أن السماوة طريق متوسط بين الصحاري والمدن، ومكان انطلاق الفاتحين والمحتلين.

ـــ التجريب الفردي يتقيد بالاختيار للوقائع التأريخية والاصطلاحية والجملة الشعرية المعبر بها عن الحوادث المسببة للوجود العسكري للسماوة.

- التجريب الموضوعي ينسرب، كاستعمال جملي، إلى مؤولات عديدة مندغمة في ما وراء الشكل الخطابي للقصص إذ هو قص يخلخل الذاكرة التاريخية الحديثة وينبه إلى الترابط

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص75

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المفترض للخلق العمراني المغني للنشاط الإنساني علوماً وثروات وعمق انتماء وجداني للحب الإنساني المطلق.

رابعاً: تنامي ألفة القيم

التحول بنوعيه القيمي والشكلي هو من متجهات الإزاحة الأدبية التي تتمتع بتجربة ثرية من ناحية اللغة وأسلوب التداول، ونحن هنا معنيين بالقص فقط كمحين للحالات الحدثية بنقلها من أساس يقيني إلى موضوع تخميني، صدقه وكذبه تخص نصيته فقط. هذا الاتجاه، بفرضنا، يتآلف مع الموجبات الآتية:

- هو نوعين قيمي وشكلي.
- ثري متعدد المعنى كونه لغوي وتداولي.
- محين واقعي ومحين تخميني.
- نصيته تحدد صدقه وكذبه.

لنتابع:

[شجعتني ابتسامة الشيخ فأردفت:

ـ التأريخ سجادة محاكة من غَزِلِ الأيام التي يداولها الله بين الناس، نصفها منسوج من الكذب والرياء والخداع والمحاباة، والنصف الآخر منسوج من الصدق والأمانة والحكمة والموعظة.. لذا يحث لنا ان ندوس على نصفها الأول، ونجلس على نصفها الثاني][1].

1 ـ النص قيمي من حيث كونه يقصر القول على الاتعاظ بالتاريخ، وشكلي يأخذ بالتوريات البلاغية للسرد.

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص81

منشورات «ألف باء AlfYaa»

2 ـ تعدد المعاني للنص يعني أنه يحمل عدة وجوه دلالية، فهو مثلا:

+ يدعو إلى التمتع بجمالية الرؤية التاريخية كونها بجمال سجادة الحياكة.

+ من دلالاته، أنه يميل لتأكيد دلالة الاحتفاء بالتاريخ الصادق كونه هو حقيقة وجودية نحن من يمثلها.

3 ـ ينحو النص نحو التشكيك بأية معلومة لم تكن ممثلة للحاجات الإنسانية الحقيقية.

4 ـ النص يحذر من الانجرار وراء التضليل بالمدونات غير الموثوقة.

5 ـ تلك التصريفات كلها لدلالة الإزاحة الأساسية (التأريخ هو ما نوجده نحن)، وهي معان دلالية جزئية ومكملة تعتني بكثافة اللغة معنى وأسلوباَ وتداولاَ.

6 ـ كثرة انتشار الوثيقة أو المقول ـ لأجل أن تصير الجمل تحولا بالمشهد من هيأة إلى أخرى تنقل السرد إلى مشاهد جديدة ومراحل تطورية جمالية وواقعية جديدة.

7 ـ النص يقوم بفعلين محيّنين، الأول واقعي هو نقل حدث القول ككلام تفوه به سارد ثانوي، الصبي الذي يحاكي شيخه، كمعلم لحكمة التاريخ، مسنداً القول لأبيه، هذا فعل حقيقي لو عددنا الرواية واقعة تأريخية. أما الثاني فهو ما جاء بعدها كفعل حيّن القول ونقله إلى متخيل سردي عندما (برم) حوله حقائق أخرى تدخل في النسج الأدبي لسجادة التأريخ الذي غزلته الأيام.

8 ـ نصية الكذب والصدق تعلق بالمتوقع من القول، إن كان كاذباً فهو متحول من الشاعرية إلى السردية دونما معلومات ساندة،

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

وان كان صادقاً فمن المتوقع أن يكون النص متخيلا لحدث ذهني، وهو الآخر ليس صادقا تماما.

إذاً من المتوقع أو ربما المؤكد عدم وجود شيخ أو راوٍ غير الكاتب المنقسم على ذاته، وبذي سيبلغ الكذب اقصى درجات المبالغة، وهي مبالغة بلاغية، حين إذ نتوصل إلى صدق من نوع لغوي (بلاغة ودلالة) يحدد النص القدر المناسب من الاقناع، ومن ثم يَعِدُ النص بقص من سرد قائم على فن النسج المتخيل الموهم الذي يكون صدقه الفني يعادل كذبه الحسي..

هنا يوقفنا الفرق بين الكذب والصدق عند متجهين لجمال المتعة الفنية، النص والواقع الفعلي المتخيل للمعنى!

خامساً: معيارية المقول الحدسي

من الصعب الجمع بين الإزاحة والحدس والمعيار، فالإزاحة عمل فيه مرجعية للمعنى الاصطلاحي والقاموسي، والحدس له منفذ أساسي يخص المتوقع من التخييل القولي، والمعيار شكل من أشكال تقدير أو قياس القيمة، لكن بعض الأعمال لها قدرة على الجمع بين تلك اللامنسجمات إلى حد (ما).

لنجرب النص الإزاحي المرجو تجريبه:

[يقول أبي شحذت كلمة السر ذهني، وصهلت فرس الفضول:

ـ سر القلعة!؟

ـ حين تأكد أبو ذيب من دخولي في أجواء القلعة، وشغفي بمعرفة السر. دهن بلعومه بفنجان من القهوة وانقضت شفتاه على لفافته، فإنساب أفعوان رمادي من انفه، سعل وتفل فابتلع الرمل تفاله، تنفس بعمق وعاد ليكمل حكاية السر:

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ كانت الجزيرة يا سامعي الطيب خارج القلعة جنة بين الفراتين.

إي وحق من أنبت الكمأ بلا عروق، جنة من نخيل ومروج تهفو أفئدة الناس إليها والطير والريم...

يقول ابي: لاحظ البدوي أني صرت أعوم في لجة الفضول، فراح يتلذذ ببرم لفافة أخرى وكلما حثثته على مواصلة الحكي قال لي:

ـ اصبر إن الله مع الصابرين.

حتى اذا رآني أتسربل بسرابيل اللهفة. قال:

ـ الذي حدث في فجر ذلك اليوم يا صاحبي حادث اعتيادي جدا، إلّا أن ما حدث في مغربه لم يكن اعتياديا أبدا.

شبت النار بي يا ولدي][1].

+ من جانب الإزاحة القاموسية، المعاني كلها تتحمل أن ترتد إلى مصدرها القاموسي الذي لا أهمية له في حالات السرد إلى حد (ما)، عدا كونه موجه لصحة أو خطل الاستعمال اللغوي النحوي والاشتقاقي! وهو ما لا يقع ضمن التأويل ولا يمثل متجها جمالياً. * الإزاحة من حيث هي الحدس الذي يستوجب استحضاره، متجه يُسْتَدَلُ عليه عبر: ـ كلمة السر، لفظتان لحدس مخمّن حتى لو كان وجوده افتراضياً مؤكداً.

ـ صهلت فرس الفضول، ألفاظ ذهنية تخيلية تماما، تقترب من اللامعنى الذي يوفر فرصة للحدس بمطلق الرغبة كوعد تأويلي.

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص 108، ص109

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ دخولي أجواء القلعة، هي ألفاظ لها مسرب تخيلي غير متوقع يقرّب الإزاحة من الحدس لا من التحقق لأجواء تتشبه بالأهواء (الحدوس المتمناة).

ـ إنساب أفعوان رمادي من انفه، جملة تشبيه يُقْصَد بها تفخيم فعل التدخين كصورة حدسية متخيلة توجز طبيعة تلذذ شديد مثل لذة إدمان المخدرات.

ـ تهفو أفئدة الناس إليها والطير والريم، العبارة كلها حدسية لكونها لن ولم تحقق مجسوداتها المقصودة بتاتاً.

ـ شبت النار بي يا ولدي، الجملة ليس لها معنى واقعياً، غير أنها حدس للحالة التي وصلتها الرغبة الملحاحة وقلة الصبر للتعرف على نتيجة السرد.

+ منافذ الإزاحة المعيارية، تنحسر إلى سلوك لغوي للألفاظ الآتية:

(أبي، كلمة، ذهني، فضول، قلعة، أبو ذيب، فنجان، قهوة، شفة، لفافة، أنف، سعل، تفل، رمل، نفس، الجزيرة، السامع، الخارج، جنة، الفراتين، الله، نخيل، مروج، فجر، يوم، مغرب).

هذه الكلمات هي قوانين المعيار الإزاحي للأسباب الأتية:

1 ـ لولاها لتحول القص إلى شعر لا وجود مادي يموضعه.

2 ـ بها تتم المعاني حيز فضائها الصياغي كعناصر نسيج للقول والفعل السردي.

3 ـ تلك الكلمات كلها لها مسوغات ضمنية تؤصل وجود معنى حقيقي للقول.

4 ـ انها مؤالفات الدلالة مع الصياغة مع الحدوسات مع الأصول

منشورات «ألف باء AlfYaa»

القاموسية، بها يأخذ القول قواعده النحوية والاستعمالية، منطقيّاً وزمنيّاً.

5 ــ التضافر بين الحدوسات الإزاحية من حيث المرجع القاموسي والاصطلاحي، يؤهلها لتصير برمجة ذاتية للقول الموظف لصالح الإزاحة المعيارية.

6 ـ القانون المخمن لتلك الازاحات هو: (مرجعيات الإزاحة + حدوساتها = القيمة المادية والدلالية = قوى التأويل السردي).

سادساً: الوقف الوصفي

يؤكد الناقد حسن البحيري في موضع آخر من كتابه المنوّه عنه في الهامش ما نصه " الوقفة الوصفية تمطط الزمن السردي وتجعله يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه. بانتظار فراغ الوصف من مهمته.

هذا بخلاف الحذف حيث ينعدم زمن القصة بصورة كلية، ويسرع زمن السرد بالمقابل فيتضاءل حجمه إلى ادنى مستوى يمكن تصوره "[1].

فالتوقف هو حذف زمنية الحدث والتسريع تكثيف الأفعال الحدثية، وللقاص حامد فاضل نمطان من ذلك:

النمط الاول ايقاف الزمن ووضعه في علبة: إذ تتحرك مسروداتها الصورية خارج منظومة الزمن، اي خارج توالي التعاقب الحدثي وتكتفي بالوصف.

[أعاد الشيخ الصورة إليَّ، فعدت إلى التطلع فيها.. كانت محطة

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ط2، 2009، ص 165

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

السماوة التي بنيت 1917 شاخصة في الصورة مثل وشم على جيد امرأة ريفية..

محطة قطار السماوة القديمة هذه. خلعت عليها المتغيرات السياسية ثيابا حربائية، فمن حامية عسكرية، إلى محطة قطار، ومن مطعم وبار سياحي، إلى موقف لشرطة التسفيرات، ومقر لقيادة قوات الحدود، ثم مقر للتحقيق والقتل بعد انسحاب رجال الانتفاضة الشعبانية عام1991 إلى منطقة رفحاء السعودية، ودخول الجيش إلى مدينة السماوة] [1].

التنويه السابق يوحي، بأن إيقاف الزمن هو إيقاف حدثي ومن ثم سردي، وبمعنى من المعاني روي لا نفع منه.. لكن النص المثبت (هنا) يثبت بأن هذه الفرضية (إيقاف زمنية الحدث) هي خدعة سردية يمارسها جميع الروائيين، بمعنى أن النص (هنا) يصف اعمق الأحداث وأكثرها سعة وتأثيراً، بالتعويض عنها بجزئيتين، المكانية المحدودة (صورة محطة)، وزمانية تسجيلية (التاريخ السياسي للمحطة) ليوصل حالتين هامتين، بل أكثر أحداث العراق دموية واثر هما " الانتفاضة الشعبانية ونتائجها "، ثم " القمع الحكومي العام وتوصيفة كجيش احتلال ".

من الممكن أن نميز التوقيف الزمني أو الحذف السردي هنا بتأشير مهامه الفنية بالآتي:

- اقتطاع الجزء المكاني ليشير إلى الكل الجغرافي.
- إيقاف الفعل السردي لأجل تمكين الفعل الثقافي من احتلال لحظة السرد الروائية.

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص189، 190

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ـ إجلال القيمة الاجتماعية ورفعها إلى مستوى القيمة الفنية بأرشفتها.

ـ التعويض بالدلالة عن الحركة الحدثية.

ـ اركان الأدوات الروائية السابقة لغرض التحول إلى غيرها.

ـ تنويع المهام اللغوية لكسر نمطية التلقي.

النمط الثاني يخص المسرودات ذاتها: خاصة تلك التي تسرِّع أفعالها فتحقق كثافتها الحدثية بحسب قوة وتماسك سبكها .

لندقق في الآتي:

[ـ أخبرتك في بداية حكايتي عن قطار الموت أن السائق كان في شك مريب من البضاعة التي كان يحملها، وقد تحقق ذلك الشك في محطة المحاويل، حين تسرب خبر حقيقة البضاعة، التي يحملها القطار إلى أذن السائق عبد عباس المفرجي، وقد تبرع شرطي عراقي أصيل بإيصال الخبر إلى السجناء، وحثهم على الصبر والثبات، فقد علم سائق القطار بأمرهم، وسيزيد من سرعة القطار كي يوصلهم أحياء إلى محطة السماوة][1]. لو حسبنا الأفعال السردية لتبين أنها ثمانية أفعال مفتتحها، الأفعال النحوية الآتية: (أخبرتك، تحقق، تسرب، تبرع، حثهم، علم، سيزيد، يوصلهم).

النص لايزيد عن (50) كلمة، " والإحصاء لا يشمل الأدوات والحروف والظروف، والغريب هو خلو النص من أدوات أسماء الإشارة التنبيهية.

لنأتي إلى فلسفة التسارع السردي، فهو حقاً حركة موصولة بفعل يشير إلى مئات الأخبار (الأحداث) بلفظة واحدة هي " أخبرتك "

[1] حامد فاضل، رواية بلدة في علبة، مصدر سابق، ص198، ص199

منشورات «ألف باء AlfYaa»

ويسرد متبقي المقطوعة باعتماد الأفعال والمساندات المادية لها بنفس واحد دون توقف ودون وصف ودون أية استطرادات مما حقق الكثافة الفعائلية المناسبة لجلل وعظم الحدث المثخن من السرد المتفاقم المتراكن إلى بعضه وصولا إلى بطولتين هما بطولة موجودات القطار " السجناء، والشرطي، والسائق " وبطولة نفاذ السجناء من الموت بمساعدة أهل السماوة، بدءً من المناورة عند محطة المحاويل حتى الوصول إلى السماوة.

بذي يحيّين الكاتب الحادثة بإشارة مخفية هي البطولة العظمى للشعب كله! في مقطوعته تلك كأنما ليشير الكاتب إلى لهفته في تحقيق النصر على الطغيان من خلال الإسراع في درج الأحداث وتسريعها زمناً وتكثيفاً، كأنه صاحب القطار المتفاعل مع قضية نجاة السجناء!

تجدر الإشارة أيضا إلى أن التسارع الحدثي شدّ السرد واعطاه قوة سبك مقنعة تتوازى مع أهمية الهدف الاجتماعي للمشهد المنصص أعلاه.

إن من بكارة الراوي المعرفية في إشتغالات فاضل حامد تنامي الوعي السردي بحسب تقدم سن المروي له الذي يتحول شيئا فشيئا إلى راوٍ أصيل.

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

المصادر المساعدة

أولاً: الكتب

1 ـ أدوردز تيم، النظرية الثقافية، ت. محمود أحمد عبدالله، المركزالقومي للترجمة، القاهرة، 2012

2 ـ انغليز ديفيد ـ جون هيوسن، سوسيولوجيا الثقافة، ت. لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2013

3 ـ البحار حسن، رواية بحر أزرق.. قمر أبيض، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2014

4 ـ بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009

5 ـ بردى هيثم بهنام، رواية أحفاد أورشنابي، دار ثقافة، بيروت، 2015

6 ـ بنكراد سعيد، شخصيات النص السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016

7 ـ بو عزة محمد، سرديات ثقافية ـ من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، المغرب، 2014

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

8 ـ تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، ت.محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2012

9 ـ تشومسكي نعوم، آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، ت. د. عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009

10 ـ تورين آلان، نقد الحداثة، ت. أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1997

11 ـ د. جابر إسراء حسين، أسلوبية القص في الرواية العربية الحديثة ـ روايات غائب طعمة فرمان أنموذجا، دار تموز، سوريا، 2015

12 ـ جابر جابر خليفة، رواية مخيم المواركة، دار فضاءات، الأردن، ط2، 2012 13 ـ جاسم عباس عبد، سرد ما بعد الحداثة، 2013، ص43، الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق

14 ـ جيان، رواية دلمون، دار الفارس، لبنان، 2008

15 ـ الحباشة صابر، لسانيات الخطاب ـ الأسلوبية والتلفظ والتداولية، 2010 16 ـ الحداوي طائع، سيميائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006 17 ـ د. حميد باسم صالح، الرواية الدرامية، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012 18 ـ د. سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2012

19 ـ د. سمير الخليل، مقاربات نقدية لنصوص حداثوية، دار الجاهري، بغداد، 2013

20 ـ الرملي محسن، رواية حدائق الرئيس، دار ثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2013

21 ـ د. السلطاني إيمان، الحكاية في رسائل اخوان الصفاء، منشورات إبداع النجف، بغداد، 2009

منشورات «ألف باء AlfYaa»

22 ـ د. سلمان طلال خليفة، الشخصية في عالم طعمة فرمان الروائي، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012

23 ـ سيرل. جون. ر،بناء الواقع الاجتماعي من الطبيعة إلى الثقافة، ت.حسن عبد السميع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012

24 ـ شاوي برهان، رواية مشرحة بغداد، دار ميزوبوتاميا، بغداد، 2014

25 ـ شريف حسين محمد، رواية المحجوب بقمره الواحد، دار الفراهيدي، بغداد، 2013

26 ـ صاحب يحيى، رواية طائر الفنجس، دار نحلة للطباعة، بغداد، 2012 27 ـ الصكار محمد سعيد، رواية فصول محذوفة من رواية بتول، 2011

28 ـ عبد الستار نزار، رواية، ليلة الملاك، دار أزمنة، عمام، 2008

29 ـ عبد اسماعيل إبراهيم، القصص نصيات تداولية، دار مديات، العراق، 2012 30 ـ عبود سلام، رواية يمامة ـ في الألفة والألاف والندامة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، 2001

31 ـ د. العيد يمنى، الراوي: الموقع والشكل، دار الفارابي، لبنان، ط2، 2014 32 ـ الغانمي سعيد، فاعلية الخيال الأدبي، منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت، 2015 33 ـ فاضل حامد، رواية بلدة في علبة، دار سطور، بغداد، 2012

34 ـ فرمان غائب طعمة، رواية آلام السيد معروف، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، 2015

35 ـ قاسم سيزا، بناء الرواية، دار الأسرة، القاهرة، 2004

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

36 ــ القاضي محمد، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010

37 ـــ الكريوي إدريس، بلاغة السرد في الرواية العربية،منشورات ضفاف (الرباط)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2014

38 ـ لطيف عباس، رواية رماد الممالك، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006

39 ــ اللامي جمعة، رواية اليشنييون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015

40 ـــ محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية،منشوارات الاختلاف، الجزائر، 2009

41 ـ د. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998

42 ـ مطلك حسن، رواية قوة الضحك في أورا، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2006

43 ـ المعايطة عبد الرحمن، علم النفس الاجتماعي، دار الفكر، الأردن، 2010

44 ـ نادر سهيل سامي، رواية التل، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004

45 ـ النورس حبيب، الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي، رسالة ماجستير، 2012، الجامعة المستنصرية، بغداد

46 ـ د. نعيسة جهاد عطا، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

ثانياً: مواقع الانترنت المعتمدة

1 ـ موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991، اليوكبيديا، تاريخ الزيارة، 2017/5/29

2 ـ الحكاية الشعبية، الويكيبيديا، تأريخ الزيارة،2017/6/1

3 ـ الأسطورة، الويكيبيديا، تأريخ الزيارة، 2017/6/2

4 ـ الأنثروبولوجيا، الموقع العربي (أدب وثقافة)، تاريخ الزيارة 2017/6/2

5 ــ أرنتروبوس: الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا: تاريخ الزيارة 2017/6/3

6 ــ عبد الماجد عبد الرحمن الحبوب، صحيفة الراكوبة الإلكترونية السودانية، تاريخ الزيارة 2017/6/9

7 ــ محمد أيوب، المنهج الإيكولوجي والمقاربة النقدية، مجلة الرأي برس الإلكترونية، تاريخ الكتابة، 2016/3/4، تاريخ الزيارة 10/ 6/ 2017

8 ـ مايكل برانش، الطبيعة في النظرية والممارسة الأدبيتين، ت. معين رومية،

9 ـ موقع المترجم، تأريخ الزيارة، 2017/6/12

10 ـ موقع وكتابة وليد يوسف عطو، التحول إلى فلسفة اللغة، تأريخ الزيارة، 2017/6/19

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

منشورات «ألف باء AlfYaa»

صدر للمؤلف

في النقد الأدبي

1. القص الموجز ـ آليات متقدمة ، نقد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 2011
2. القص تقانات نصية ، مهادات تنظيرية ، دار الزيدي ، الناصرية ، العراق ،2011، ط2، دار أمل الجديدة ، دمشق 2017 ، ص3، دار مومنت ، لندن 2018 ، ط
3. منشئيات مأوى القص ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة العراقية ، بغداد 2014
4. الأدنى والأقصى ، طفولة وثقافة ، نقد ، دار الزيدي ، العراق 2014
5. تكنو ـ ثقافة التبادل المعرفي في الرواية ، دار أمل الجديدة ، دمشق 2018 ـ النسخة الرقمية "ألف ياء AlfYaa" 2025.
6. موارد تجريبية في القص ، نقد ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 2018
7. لقى الإشارة، منائر الاستعارة لمدونات صبيحة شبر، نقد ، دار ثائر العصامي ، بغداد 2019
8. حواس التشفير ومعرفة التشكيل ، تحرير واجراء ، دار أمل الجديدة ، دمشق 2019

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

9. مفتتح خيارات الأسماء ، تحرير واجراء ، دار أمل الجديدة ، دمشق 2019
10. لغة الشعر ، المعرفة ، الشعبية ، الاجراء ، دار ثائر العصامي ، بغداد 2020
11. الرواية العربية الحديثة لما بعد انشائية ـ اشتغال وتداول ، دار أمل الجديدة ، دمشق 2020
12. حداثتنا الشعرية وما بعدها ـ اتجاهات ثمانية ، دار الصحيفة العربية ، بغداد 2021 ــ دار العراب ـ دمشق 2021
13. سردية وقائع القص المجردة ، نقد ، دار فضاءات الفن ، بغداد 2021
14. الرواية العربية مناول التقني ، تداخل المعرفي ، دار الصحيفة العربية ، بغداد ــ دار العراب ـ دمشق 2022
15. الرواية العربية ما بعد المعاصرة فرائض واستعارات ، دار الصحيفة العربية ، بغداد 2023 ـ دار العراب ـ دمشق 2023
16. القص تقنيات نصية مهادات نظرية ، دار الصحيفة العربية ، بغداد 2023 ـ دار العراب ، دمشق 2023
17. غناء ملائكة السماء ، نقد في حداثة الشعر ، دار الصحيفة العربية ـ بغداد ـ دار العراب ـ سوريا ، 2025

منشورات «ألف ياء AlfYaa»

قصص

1. تماثل ألواح النشوى ، قصص ، اصدار مديات ثقافية ، العراق 2010
2. تماثل ألواح النشوى ـ قصص ، دار الزيدي للنشر والتوزيع والاعلان ، الناصرية ، العراق ، 2020
3. هان شر زمان ، قصص ، دار ثائر العصامي ، بغداد 2020
4. جمان العاشقين ، قصص ، دار الصحيفة العربية ، بغداد ـ دمشق 2025

منشورات «ألف ياء AlfYaa»