جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية



صورة اللاجئ في الرواية العراقية

٢٠٠٣ــ ٢٠١٧

رسالة تقدمت بها الطالبة

نور الهدى محمد جريو

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة المثنى

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

محمد عبد الحسين هويدي

١٤٤٠ هـ ٢٠١٩م

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Al-Muthanna University

College of Education for Humanities

Image of the Refugee in the Iraqi Novel (2003-2017)

Submitted by

Noor Al-Huda Mohammed Jreo

Submitted in Partial of fulfillment of requirement for the degree of Master of Arabic Language and it's Arts to the council of Department of Arabic, College of Education for Humanities, Al-Muthanna University

Supervised by

Assist. Prof. Mohammed Abdul-Hussain Howaidi (PH.D)

1440 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَن يُهَاجِرْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يَجِدْ فِي الْأَرْضِ مُرَاغَمًا كَثِيرًا وَسَعَةً وَمَن يَخْرُجْ مِن بَيْتِهِ مُهَاجِرًا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة النساء: ١٠٠)

ثبت المحتويات

الموضـــوع	الصفحة
المقدمة	أ ــ ج
التمهيد (إضاءة في رواية اللجوء)	٦ ــ ٢٦
الفصل الأول (تمثلات اللاجئ روائيا) المبحث الأول: أنماط اللاجئ وقضاياه في الرواية العراقية	٢٨ـ ٦٤
المبحث الثاني: البناء الروائي لشخصية اللاجئ	٦٥ ــ ٨٣
المبحث الثالث: تمثيلات مجتمعات اللجوء	٨٤ ــ ٩٩
الفصل الثاني (الإيقاع الزماني في رواية اللجوء) المبحث الأول: جدل أزمنة الكتابة وميدان اشتغال الذاكرة	١٠١ ــ ١٢٩
المبحث الثاني: الزمن الأسطوري والتاريخي ودلالاتهما في رواية اللجوء	١٣٠ ـ ١٤٧
المبحث الثالث: آليات بناء الزمن في رواية اللجوء	١٤٨ ــ ١٦١

الفصل الثالث (فاعلية المكان في رواية اللجوء)	
المبحث الأول: بناء المكان ودلالته في رواية اللجوء	١٦٣ ـ ١٩٥
المبحث الثاني: مركزية المكان في رواية اللجوء	١٩٦ـ ٢٢٠
الخاتمة	٢٢٢ـ ٢٢٤
المصادر	٢٢٦ ـ ٢٣٧
ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية	A __ B

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين, محمد وآله الطيبين وصحبه الكرام المنتجبين...

و بعد...

فقد شهدتِ الروايةُ العراقية اليوم تطورًا واضحًا على صعيد المعالجات الموضوعية التي يقوم عليها محكيها السردي, وقد أسهم في إثراء وتنوع ثيمها سمتُها الواقعية واتصال الروائي بواقع

حياته المعيش, إذ شكل الواقع العراقي بتحولاته المستمرة مادةً خاما لقيام تجارب روائية معتبرة, ولأن قضية اللجوء واحدة من أبرز قضايا المجتمع العراقي المعاصر, فقد أفرزت مشاكل وأزمات مختلفة وعبرت عن تطلعات شرائح شعبية واسعة رافقها بروز أزمات جديدة تتصل بقضايا الراهن المحلي المتصل بقضايا الراهن العالمي سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا واقتصاديًا .

فقد أصبحت صورة اللاجئ محطّ اهتمام البروباغندا العالمية لأنها أحدثت تغيّرات مفاجئة في بنية مجتمعات العالم الأول ولا سيّما في أوربا وأميركا فشغلت علماء السياسة والاجتماع والأنثروبولوجيا, وانتقلت لتشغل حيّزًا مهمًا في التمثيلات الأدبية , فهي ترتبط بواقع إثبات الهوية والوجود للشرائح اللاجئة ولا سيّما أن هذه الشرائح قد تحوّلت إلى مجتمعات تجاوزت جيلها الأول ووصلت إلى الجيلين الثاني والثالث, إلا أن مشكلتها تكمن في عيشها مُنَعَزِلًا ثقافيًا (Cultural Ghetto) جعلها تعاني انغلاقًا وانحسارًا في الانفتاح على الآخر الأصلي, فجاءت محاولات اثبات وجودها وهويتها عبر التمثيل الأدبي الذي يحاول البحث رصد أبرز إشكالاته الثقافية على صعيد المضمون, وما أحدثته من متغيّرات جديرة بالاهتمام على صعيد البنية الشكلية للنوع الأدبي الذي انعكست تمثيلاته في الرواية العراقية المعاصرة .

فجاءت هذا البحث لدراسة قضية اللجوء بوصفها ثيمةً روائية بارزة شكلت خلفية لأحداثِ نتاجٍ غزيرٍ من النصوص الروائية فشكلت حكايةً إطارا لها, مما أسهم في ولادة نصوص روائية متسقة بأطر متشابهة وبقضايا وهموم مشتركة لفتت النظرَ لمعالجتها وقراءتها فنيًا وثقافيًا .

لقد قدمت رواية اللجوء تجارب غنية ومشاعة, إذ يمكن أن تكون حكايتها وقضاياها حكاية كل فرد عراقي وقضيته؛ لأنها نتجت عن ذوات واقعت تجربتها الكتابية ودونتها كشاهد عيان ينوب عن الجماعة المهمشة, وهو ما يفسر السرد بلسان الجماعة في هذه المرويات .

ولذلك فقد جاءت هذه الدراسة لقراءة هذه المتون الروائية الغنية بتجارب السرود الجمعية وسرديات الضحية وشاهد العيان, لتقدم قراءتها التي مزجت الفني بالثقافي في إطار منهجي, فجاء الفصل الأول تحت عنوان (تمثلات اللاجئ روائيا) بثلاثة مباحث تناولنا في الأول الذي حمل عنوان (أنماط اللاجئ وقضاياه في الرواية العراقية) أنماط اللاجئ وصوره وقضاياه, وفي مبحثه الثاني الذي حمل عنوان (البناء الروائي لشخصية اللاجئ) قرأنا وفقا للبناء الفني والقراءة الثقافية بناء شخصية اللاجئ الروائية, أما المبحث الثالث الذي حمل عنوان (تمثيلات مجتمعات اللجوء) فقد جاء لإكمال قراءة صورة اللاجئين حول العالم عن طريق تناول تمثيلات مجتمعاتهم في بلدان اللجوء .

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان (الإيقاع الزماني في رواية اللجوء) تناولنا في المبحث الأول الذي حمل عنوان (جدل أزمنة الكتابة وميدان اشتغال الذاكرة) أزمنة الكتابة وميادين اشتغال الذاكرة الروائية العراقية, وجاء المبحث الثاني تحت عنوان (دلالات الزمن الأسطوري والتاريخي في رواية اللجوء) قرأنا فيه دلالات توظيف الزمن التاريخي والأسطوري في نصوص رواية اللجوء, بينما جاء المبحث الثالث تحت عنوان (آليات بناء الزمن المهيمنة في رواية اللجوء) قرأنا فيه أبرز التقانات الزمنية في رواية اللجوء .

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان (فاعلية المكان في رواية اللجوء) وقد تناولنا في المبحث الأول الذي حمل عنوان (بناء المكان ودلالته في رواية اللجوء) الكيفية التي تم بها بناء الأماكن في نصوص اللجوء الروائية وفقا لاشتراطات الحكاية الإطار, بينما جاء المبحث الثاني الذي حمل عنوان (المكان بورةً مركزيةً في رواية اللجوء) لتناول مركزية المكان في هذه النصوص الروائية عن طريق قراءة الأماكن الواقعية والمتخيلة وتفسير مركزية المكان في هذه المتون, كما قرأ آليات عرض المكان في رواية اللجوء, وقد ختمت الدراسة بأبرز النتائج التي توصلنا إليها مع ثبت بالمصادر والمراجع المعتمدة .

أما أبرز صعوبات البحث, فقد تمثلت في سعة المتون الروائية العراقية التي تناولت هذه الظاهرة مما تطلب قراءتها وانتخاب ما مثل في مضمونه قيمة فنية عالية, فتم استبعاد بعض النماذج التي لا ترتقي للقراءة المنهجية, فوقعت الدراسة على عشرين رواية عراقية قامت على هذه الثيمة حكايَة إطارًا .

وما هذه الدراسة إلا محاولة لقراءة الموضوعات المستحدثة في النتاج الروائي العراقي مما يستحق القراءة والتنقيب, مما لم تمسه يدُ الدراسات البحثية بعدُ...

وما توفيقي إلا بالله

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحثة

٢٠١٩/٧/٣٠

Abstract

This study, titled **(Image of the Refugee in the Iraqi Novel 2003 - 2017)**, was conducted to study the image of the Iraqi refugee and his fellow refugees in the Iraqi novelistic representations, the Iraqi novel today is witnessing a clear development in terms of the objective treatments on which it's narrated narrative is based, has contributed to the enrichment and diversity of its themes, its realistic trait and the novelist's connection to the reality of his living life, because the issue of asylum is one of the most prominent issues of contemporary Iraqi society, it has produced various problems and crises and expressed the aspirations of large popular segments accompanied by the emergence of new crises related to the issues of the local current related to the issues of the current global political, social, cultural and economic.

The refugee image has become the focus of global propaganda because it has brought about sudden changes in the structure of First World societies, particularly in Europe and America, engaging political, social, and anthropologists, and moved to occupy an important place in literary representations, it is linked to the reality of the identity and existence of refugee segments, especially that these segments have become societies beyond the first generation and reached the second and third generation, but its problem is that it is living culturally isolated (Cultural Ghetto) making it suffer from a closed and receding openness to the original one, attempts to prove its existence and identity came through literary representation, which seeks to monitor the most prominent cultural problems in terms of content, the changes that they have brought are worthy of consideration in terms of the formal structure of the literary genre, whose representations are reflected in the contemporary Iraqi novel.

This study, which is considered the first in dealing with the theme (asylum) in the Iraqi novel productions, as the issue of asylum has become a prominent fiction theme that formed the backdrop of the events of the prolific output of fiction texts and formed a framework for them, which contributed to the birth of fiction texts consistent with similar frameworks and common issues and concerns Looking to address them and read them technically and culturally.

Asylum novel has provided rich and common experiences, their stories and issues can be the story and cause of every Iraqi individual; because it resulted from those who have written experience and written down as an eyewitness on behalf of the marginalized group, which explains the narration in the tongue of the group in these narratives.

Therefore, this study came to read these rich novel narrations, in the experiences of the collective of the narrations and narrations of the victim and witness, to advance its reading that blended the artistic cultural in a systematic framework, the **first chapter** under the title **(representations of a refugee narratively)** in three sections, in the **first section** entitled **"Patterns of Refugee and his/her Issues in the Iraqi Novel,"**, in his **second section** entitled **"narrative construction of the refugee's character"**, we read according to artistic construction and cultural reading, in order to build a narrative refugee's character, the **third section**, entitled **"Representations of asylum Communities"**, is intended to complete the reading of the refugees' image around the world by addressing the representations of their communities in countries of asylum.

The **second chapter** entitled **(temporal rhythm in the novel of asylum),** the **first section** entitled **"Controversy of the writing times and the field of memory occupancy"** in which we dealt with the times of writing and the fields of the work of Iraqi fiction memory, the **second section** entitled **"the implications of the mythical and historical time in the asylum novel"** in which we read the implications of the use of historical and legendary time in the texts of the novel asylum, while the **third section** titled **"mechanisms of time-building dominant in the novel asylum"** we read the most prominent time technologies in the novel asylum.

The **third chapter** is entitled **(the effectiveness of the place in the novel asylum),** in the **first section** titled **"Building the place and its significance in the novel of asylum"** we discussed how the places were built in the narrative texts of the asylum according to the requirements of the story frame, while the **second section**, entitled **"place is a central focus in the novel of asylum"** came to address the centrality of the place in these fiction texts by reading the realistic and imagined places and explain the centrality of the place in this content, as he read the

mechanisms of displaying the place in the novel asylum, the study concluded with the most prominent results we have reached with proven sources and references approved.

The study has concluded that the realism of these novels and their fact based on a real theme derived from the collective experience made them of a similar convergence in terms of structural and content, the study also separated the concepts of (exile) and (refugee) and showed the difference of the narrative product that dealt with, and revealed the mixing of realism imagined in the sample of the study and its construction on the mechanisms of the main character related to the description of the refugee and his/her condition, this made the temporal and spatial structure of the novel asylum based on the psychological rhythm of the refugee's case, places are based on the details of a realistic asylum journey as part of the imagination called by the novelistic type.

الفصل الأول

تمثّلات اللاجئ روائيًا

المبحث الأول: أنماط اللاجئ وقضاياه في الرّواية العراقية

المبحث الثّاني: البناء الرّوائي لشخصية اللاجئ

المبحث الثّالث: تمثيلات مجتمعات اللّجوء

المبحث الأول

أنماط اللاجئ وقضاياه

في الرواية العراقية

لقد عرضت الرواية العراقية أنماطًا مختلفةً من اللاجئين كلٌّ بحسب منظارها السردي ورؤية الروائي والسياق الثقافي والكتابي الذي قدّمت فيه الرواية, وربما بقول أدقٍّ؛ فإن معامل التأثير الأكثر فاعلية في رسم قالب اللاجئ ونمطه يتعلق بتجربة الروائي نفسه , وبما واجهه في حقيقة الأمر من تجارب واقعية أسهمت في اختياره لتمثيل هذا النمط أو ذاك, إذ إن القول بالدافع الواقعي للتمثيل بات من أبرز المعالجات الثقافية للكتابة, فقد أخذ الروائي العراقي يعي خطورة التمثيلات الثقافية وأثرها في الممارسة الأدائية للثقافة ـ ولا سيّما ـ إذا كان هو نفسه واحدا من هذه العينات الداخلة في هذا التعبير الكرنفالي للذوات التي كتبت تاريخها الخاصّ, إذ إن الثقافة في واحدة من أوجهها (ممارسة منضبطة للكتابة)[1] , أي كتابة الذات وتمثيلاتها .

وربما كانت هذه المتون السردية "روايات اللجوء" القادمة من الواقعية, أشبه بسيرورات جمعية تطهيرية تمارسها الجماعة المهمّشة لإعادة خلق كيانها من جديد, كما بين ذلك بول

([1]) موقع الثقافة, هومي. .ك. بابا, تر: ثائر ديب, ٩٨.

غيلروي في إشارته (إلى نظرية باختين في السرد حين يصف أداء الثقافات التعبيرية السوداء بأنها محاولة لتغيير العلاقة بين المؤدي والجمهور في طقوس حوارية تكسب المشاهدين دور المشاركين في سيرورات جمعية تطهيرية في بعض الأحيان وقد ترمز إلى جماعة, لا بل إنها قد تخلق هذه الجماعة)[٢], ويرتبط هذا بصورة أو بأخرى بكلاسيكيات التفسير الغائي للأدب بوصفه (مؤسسة اجتماعية أداته اللغة... يمثل الحياة, والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة)[٣].

ولذلك فلا غرابة أن نجد الروائي نفسه معجونا بخيوط نسيجه السردي ومتداخلا بحيوات شخصياته وتجاربهم, ومن هذه النقطة تحديدا تشكّلت حساسية الشخصيات المقدّمة بوصفها أثرا مباشرا للذات الكاتبة وهو ما يمنح المدونات محل البحث صفة الواقعية التسجيلية والأرشفة والتأرخة, فالشخصية في هذه الروايات تقدّم بوصفها كائنا شفافا أتعبته محطات الاضطهاد والتعذيب فقد عانت هذه الشخصيات مستويين من الضغط والإكراه, تمثّل الأول في حالة الاضطهاد قبل اللجوء التي كانت سببا رئيسا للّجوء, وتمثّل الثاني, بحالة التهميش والاغتراب التي تعانيه الذات بعد اللجوء, ولذلك فإن الشخصية في رواية اللجوء, قدّمت في قالب رومانسي تمظهر في وعي الشخصية ومونولوجاتها الطويلة المتفجّعة, فهي ذات تعاني فقدًا مستمرا ما فتأت تظهره على مساحة أوسع من حكايتها السردية .

لقد تبدّى للبحث ـ بعد تفحصه عينة الدراسة ـ أن هناك أنماطا مختلفة للاجئ قدّمتها الرواية العراقية, وهي نماذج متعددة ومتغايرة للشخصيات اللاجئة عكست الرؤية السردية الخاصة بمتنها وأجوائه وعوالمه, ولا نعدم تداخل نمط مع آخر فقد يكون نموذج اللاجئ مثقفا ومغتربا في الوقت نفسه أو سلبيا ومهمّشا معا؛ إلا أن الدراسة المنهجية اقتضت الفصل بينها تحقيقا لمطلب الموضوعية في البحث , ولذلك فقد أخذنا بنظر الاعتبار المهيمنات الموضوعية الأكثر بروزا للفصل بين هذه الأنماط.

أولا: اللاجئ الإيجابي

يمكن تحديد اللاجئ الإيجابي بذلك النموذج من الأفراد الذين يعيشون توازنا داخليا بين مكونات انتمائهم الجدلية, ويميل صراع الوعي عندهم إلى الرجحان والانتصار على بواعث التشاؤمية والسوداوية التي تسببها حالة الاقصاء والقمع التي يتعرض لها اللاجئ في بلده الأم, أو

---

(٢) المصدر نفسه, ٨٨ .

٣() نظرية الأدب, رينيه ويليك و أوستن وارين, ت, محي الدين صبحي, مراجعة, د. حسام الخطيب , ٩٧.

التناقضات الحادة التي يتعرض لها نتيجة المتغير المكاني الذي يستدعي تغيرا في العادات والتقاليد والأعراف والثقافات والأمزجة .

وهو فرد يميل نحو المقبولية والتفاعل متبادل التأثير بدلا من انغلاق الذات وانكفائها على نفسها, كما أن وعيه التنويري يقوده في الغالب إلى الاحتفاظ بعناصر هويته الأم ,أو أن يخلق توازنا وتكافؤًا بين مكونات الهويتين اللتين يصنع من انسجامهما هوية جديدة متعادلة نسبيا تمكنه من مواجهة نمط الحياة المركب الذي يعيشه .

وإذا أردنا وضع معيار لإيجابية اللاجئ فسنجد معيارين, الأول: تضعه الموازين الخارجية لتجارب اللاجئين عامةً يقترحها البلد المضيف لهم, فيحاول جعلهم مندمجين في محيطهم ويتكلمون لغته, فاللاجئ الإيجابي وفقا للفهم الخارجي والموضوعي هو الفرد الذي يحقق شروط الاندماج ويتمثّل ثقافة البلد الجديد, ويحقق رؤية المواطن العالمي والانفتاح الثقافي وتعدد الجنسيات والتعددية الثقافية, أما المعيار الثاني فهو ما نجده متمظهرا في المتون السردية ـ وحسبما تمثّل لنا ـ من الأفراد الذين يعيشون حالة من الاستقرار الذاتي تجاه موطنهم الجديد والقديم معا, فهو شخصية تحمل رؤية ايجابية عن تجربتها تتسم بالنزوع نحو تحقيق الذات بطريقة آمنة لا تتخلى فيها عن هوية مكانها الأصلي, ولا تمارس معها تنكيلا أو نكرانا بهوية المكان الجديد .

فاللاجئ الايجابي هو شخصية متوازنة تعي أن المتغيرات التي واجهتها مع صعوبتها وغرابتها عن تجربتها الفردية؛ إلا أنها يمكن الإفادة منها في تحقيق مطلبها التقدمي, وحسبنا أن (من بين المساهمين الكبار في تطور السينما الثالثة سواء كتعليم أو كممارسة, ثمة عدد من صناع السينما ونقادها من العالم الثالث المنفيين أو الـ emigres, في الغرب ممن يعيشون على نحو إشكالي ومحفوف بالمخاطر غالبا, على الهوامش اليسارية للثقافة البرجوازية الليبرالية)[٤].

ومن نماذج اللاجئ الايجابي, ما قدمته رواية (تحت سماء كوبنهاغن) متمثلا بالشخصية (هدى) بطلة الرواية, وقد قُدّمَت (هدى) بوصفها شابة في مقتبل العمر كتبت روايتها عن طفولتها في الدنمارك بوصفها لاجئة عراقية , ويقوم الشخصية المقابلة لها (رافد) الذي تعرض عليه روايتها ليترجمها, مقام الراوي الذي يعرض علينا بطريقة المخطوطات ما تحكيه هدى عن نفسها .

يتهيأ التصالح الداخلي بين مكونات الهوية الهجينة لهذه الشخصية فتسلك سلوكا طبيعيا وانسيابيا في مجريات حياتها فهي تواصل تعليمها بتفوق وتتخرج من الثانوية وتحتفي بتخرجها مع زملائها الدنماركيين بوصفها مواطنة دنماركية تؤدي عادات وتقاليد البلد الذي ولدت فيه ولا

---

(٤) موقع الثقافة, ٧٦.

تعرف غيره: **(ومن ضمن فقرات الحفل غنينا جميعا, متخرجين وجمهورا, أغنية "لارس ليلهولت" الشهيرة "سمّه الحب" . لعل من أهم ما تعلمته كدنماركية غير أصلية هو أن أغني في كل مناسبة)**[٥] فملمح الهوية واضح جليّ عند (هدى) فهي تعترف بأنها **(طلع سكندنافي)**[٦], فاندماجها في المجتمع وإعلانها لهويتها الرسمية الدنماركية هو انتماء مبرر تسجله القراءة الحيادية للشخصية فهو سلوك منطقي وأخلاقي؛ لأن هذا الجيل الذي تمثّله (هدى) وهو جيل اللجوء الثاني, وُلد هناك وترعرع في تلك الأرض فهي موطنه ولا يعرف وطنا غيره, كما تصفه: **(بلد لا أعرف سواه بلدا وملجأ حقيقيا لي)**[٧].

إن هذا الجيل على درجة من الوعي تجعله متصالحا مع نفسه وظروفه لأنه يعي مشاكله وهو وإن لم يستطع القضاء عليها؛ إلا أنه يجعلها في طور التقبّل والحل النسبي وهذا ما جعل من (هدى) شخصية ايجابية, فهي لم تتنكر لأصولها بل بقيت تعي أن لها جذورا أخرى نابتة في الموطن الأصل وهذا ما منحها اطمئنانا أكثر في معرفة ذاتها وهويتها, وساهم في فاعليتها وإدامة هذه الفاعلية في اندماجها المجتمعي .

وتتعلق أبرز هموم (هدى) بمخلفات الهوية الأصل وتبعاتها عليها كلاجئة من الجيل الثاني في بلد أجنبي وطالما سببت لها العوائق والمشاكل ما يجعلها متحفّزة لأي هجوم عنصري: **(لم أكن لأتصور خروجي إلى الشارع دون أن أتسلح ب"كليشيهات" جاهزة أبخّها في وجه أول دنماركي أشك في عنصريته)**[٨], أما مسألة الحنين إلى الموطن الأصل فلم يكن أمرا ذا بالٍ؛ فهي بوصفها لاجئة من الجيل الثاني لم ترَ الوطن لأنها مولودة في الغربة وإذا تعرّفت عليه من قبل والديها (الجيل الأول), فهؤلاء غالبا ما نقلوا صورته مفزعا مرعبا, لكي يبرروا للجيل المغترب ابتعاده عن أصوله, على الرغم من أنهم لا يستطيعون نسيانه أو حذفه من ذاكرتهم .

إن صورة الوطن عندهم شكلتها المخيلة, وهو وطن قادم من مخيال الأبوين ومفاهيمهما عنه, ولذلك فتأثيره محدود عند لاجئي الجيل الثاني الذين لم يعايشوه واقعا بل سمعوا به في القصص والحكايات لكن صورته بوصفه وطنًا أم ومنبع لأصولهم ظلت نقية لا تشوبها شائبة, على عكس الجيل المؤسس للجوء الذي لم يستطع التخلص من قيود الوطن في رسم صورة لمستقبله بل ظل جيلا عائما لا منتميا, يتأرجح بين العودة وبين عدم إضاعة الفرصة في تأسيس امتدادهم في بلدان الرخاء .

---

(٥) تحت سماء كوبنهاغن, ٣٧٨_٣٧٩.

(٦) الرواية, ١٠٠.

(٧) الرواية, ١١٠.

(٨) تحت سماء كوبنهاغن, ٩٠.

ومن الجدير بالاعتبار أن جيل اللجوء الثاني ليس عائما فيما يخص المفاهيم الوطنية والانتمائية؛ بل هو جيل له وجهات نظره الخاصة التي اكتسبها بسبب السياقات الثقافية الجديدة للقرن الواحد والعشرين, فترى (هدى) أن الوطنية هي توصيف قديم لم يعد ملائما للأوضاع الجديدة بالنسبة للاجئ يعيش خارج فضاء الوطن, كما أنه ليس ملائما ليرفع شعارا أمام الأصلانيين :(**الوطنية هنا لا تعني الشغف الواجب بالوطن كما هو معروف بالنسبة إليكم يا من تهيمون بأوطانكم ترفا.. الوطنية هنا هي أن تعرف أكثر القليل عن وطنك, وأن تلوك مفاهيمه الأصلية على قدر استطاعتك, وأن تمضغ لغته بين فكيك ثم تخزنها خلف لسانك مثل القات..وطنيتك هنا لا معنى لها.. فأنت بعد كل ما أنت عليه من وطنية لست سوى, أجنبي .أجنبي بحق ..معدوم الرائحة الوطنية التي تفترضها في نفسك أمام دنماركي لا يرى فيك سوى دخيل.. سيئ المذاق أمام أبناء جلدتك الذين من المؤكد أنهم لا يغفلون مدى تهجينك**)[٩].

وتكشف (هدى) عن الحد الفاصل بين الوطن من جهة والأصلانيين من جهة أخرى, إذ إنها تعرف حدودها وتعرف مأزق الهوية الذي تواجهه, فشأنها شأن كل لاجئي الجيل الثاني الذين يتعرضون لمساءلة الوطن الأصلي والبلد الجديد على حد سواء, وهي مسألة متقبلة من جانب (هدى), بل هي حالة طبيعية لهجنتها, ذلك أن (كل من يتبنى هوية أكثر تعقيدا سيجد نفسه مهمشا)[١٠].

إن القضية المركزية التي تحاول (هدى) طرحها, هو التعبير أو فسحة التعبير وفضاء التمثيل الذي تبحث عنه الذوات التي تم اقصاؤها من دون إرادة منها, وغاية ما تقوم به بوصفها شخصية روائية هو الحكي, أن تحكي عن العاهة القدرية التي ولدت بها ولا دخل لها فيها وهي الغربة, وكأنها توجه حكايتها للائم يلومها على نموذج الهوية المركبة الذي يسمها, فالحكي/السرد هو بؤرة الذات ويأتي متسقا مع الطريقة التي قدمت فيها (هدى) بوصفها فتاة كتبت روايتها التي تحكي قصتها مع الاختلاف والمغايرة, فنحن نتعرّف بها عن طريق المخطوط الروائي الذي قدمته للمترجم (رافد) الشخصية الفاعلة في الحاضر الروائي وتقرأ لنا مخطوطة (هدى) عن حياتها ويومياتها بوصفها لاجئةً عراقية في كوبنهاغن .

والأمر نفسه مع (زينة) بطلة رواية الحفيدة الأمريكية, وهي نتاج الجيل الثاني للّجوء وتظهر مندمجة في مجتمعها كمواطن أمريكي غير أصلي, إلا أن الاختلاف بين (هدى) و(زينة) هو في جغرافيا اللجوء, فـ(زينة) تعيش في أميركا وهو بلد أكثر انفتاحا وقبولا على المهاجرين واللاجئين وغيرهم ولهذا البلد تاريخ طويل في التعامل مع دفعات الهجرات المختلفة .

---

(٩) الرواية, ١٣٨_١٣٩.

(١٠) الهويات القاتلة, قراءات في الانتماء والعولمة, أمين معلوف, تر: د. نبيل محسن, ٨.

وتظهر زينة عبر التمثيل السردي شابة معتدة بنفسها تتزعم شلة من الأصدقاء المهاجرين من مختلف الجاليات العربية ولها صديق أمريكي يدعى(كالفن): **(في ديترويت كانت لي عصابتي. ولو أراد مخرج أن يصور عنا فيلما لاقترحت عليه عنوان "عصابة زينة". هكذا كانت والدتي تسمي مجموعة الأصدقاء والصديقات اللبنانيين والعراقيين والفلسطينيين والسوريين الذين أتزاور معهم.. تلتقي عصابتي في مطعم عربي . أول سبت من كل شهر, نتحدث ونضحك ونأكل التبولة والمجدرة والشاورما. ونرقص على إيقاع العود والطبلة. هو المساء الذي ينتظره كالفن بلهفة ليتحرر مني)**[١١] وتبدو حياة (زينة) طبيعية إذ لا يبدو عليها أنها تعاني من انشراخ في الهوية بل هي مندمجة مع سيول المهاجرين عامة والجاليات العربية خاصة, لكن نقطة التحول التي تربك مسارها وتجعلها عرضة لافتراسات مأزق الانتماء والأصل هي أحداث تفجير البرجين وما تلاهما من تداعيات كقرار شن الحرب على العراق عام ألفين وثلاثة .

ففي تلك اللحظة تفجرت لديها أزمة الوعي بانتمائها: **(كيف تكون المشاعر الوطنية؟ خزعبلات لم تكن تعني لي الكثير, لا في طفولتي العراقية ولا في شبابي الأمريكي, لكن ما حدث في الحادي عشر من سبتمبر أصابني بمس كهربائي.. رأيت طائرة تصطدم ببرج وكان هناك على الشاشة برج مجاور يحترق. جمدت في وقفتي ولم أجلس. كنت أعرف هذين المبنيين. كل أمريكي يعرف نيويورك حتى ولو لم يرها)**[١٢], فـ(زينة) تعترف صراحةً بأنها مواطنة أمريكية لذلك ينبع رد فعلها تجاه الحادث من مفهومها للمواطنة: **(وبعد أسبوع من الحادث أعلنت الأف .بي .آي عن حاجتها إلى مترجمين عرب.. قرأت الإعلان وشعرت بمزيج من الهشاشة والحماسة. ماذا بإمكاني أن أقدم لمساعدة بلدي في هذه المحنة؟ بأي وسيلة تخدم مهاجرة مثلي , لا حول لها , ولا قوة ,دولة أميركا العظمى؟)**[١٣].

فأصل الثوريّة والحماسة الإيجابية والقوة الدافعة للمنجز متأصل في الشخصية (زينة) ولا سيّما في المراحل الأولى لتشكل الوعي الذي لم يصل بعد إلى مرحلة الصراع مع القيم المتعارضة, فهي تحاول فقط أن ترد الجميل للبلد الذي آواها ومنحها صفة المواطنة على أراضيه: **(بسرعة ,بدون تفكير لا يغير شيئا, ملأت طلبا على الموقع الإلكتروني المذكور. لم أكن متهورة بل أعرف ما أنا مقدما عليه)**[١٤], وتبين القرائن النصيّة في المقطع المتقدم أن سلوك الشخصية, سلوكٌ واعٍ وعن سبق إصرار وقصد وليس تخبطا أو اعتباطا, إلا أنها شيئا

---

(١١) الحفيدة الأميركية, إنعام كجه جي , ٢٢_٢٣.

(١٢) الحفيدة الأميركية, ١٨_١٩.

(١٣) الرواية, ٢٠.

(١٤) الرواية, ٢٠.

فشيئا, تتعرض لضغط سؤال الهوية ومشاكلاته ليحتدم الصراع في داخلها ويسلبها توازنها الداخلي: **(هل أنا منافقة أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو)**[١٥], لكنّ الوعي الايجابي هو ما يحكم مسارها فهي لم تأتِ إلى موطنها الأصل بوصفها عدوًا بل بل بوصفهامخلصًا فكل همها أن يتحرر أبناء بلدها من الحكم الديكتاتوري , لينعموا بالحرية التي عرفت طعمها: **(حتى الشيخ العجوز منهم سيعود ولدا صغيرا وهو يرشف حليب الديمقراطية, ويتذوق طعم الحياة كما عشتها أنا هنا)**[١٦], فهذا حلم ثوري يعبر عن وعي طليعي في تحرير شعبها من عبودية نظام قامع, بعيدا عن العقد الأيديولوجية لمن يصفها بالعميلة أو المحتلة فعندما تمر على موطن آبائها في بعشيقة تتمنى لو تنزل إلى سكان المدينة المتجمعين لرؤية الارتال الأميركية وتخالطهم, لكنّ بزتها العسكرية تحول دون ذلك .

ويكشف التداعي الحر عمق إشكالية الوعي الانتمائي لدى (زينة) فهي تمثّل(أيقونة حيرة وجدلا في الحالة العراقية , بين الاستبداد والتغيير)[١٧] وهو ما يبين براعة الروائية في خلق أنموذج لشخصية تستوعب كل هذه المتناقضات : **(عليّ أن أكون ابنتهم وعدوتهم في آن واحد)**[١٨]. وتبدأ ردود الأفعال الحيادية التي تلتزم بها (زينة) في سياق المهنة بالانجراف نحو مؤشرات الهوية الأصل, وهنا يبدأ الوعي الشخصي عندها بالتحول من وعي مستقبل للوقائع ومتقبل لها إلى وعي ناقد ومفكك لأصل الواقعة, فتبدأ بمعرفة أن مهمة جيشها في تخليص العراقيين من الديكتاتورية واسباغ الحرية عليهم لم يكن أمرا حقيقيا , بل إن ظلما جديدا لحق بأهلها نتيجة وجود هذا الجيش لذلك تبدأ بالتبرم من التزاماتها تجاهه وتعيد نظرها بمسألة وجودها ورفاقها هنا, وعندما تقع حادثة سجن(أبو غريب) يتحول موقف(زينة) نهائيا عما كان عليه, ويثيرها تعليق مترجم محلي على التعذيب بقوله:

(يا معودين , هذا التعذيب زلاطة قياسا بما كان يجري في سجون البعثيين.

– شيخو.. سد حلقك أحسن لك"

شدعوة متضايقة ست زينة؟

–لأن شغلنا مو تبديل تعذيب بتعذيب.

قلتها له بصوت خافت, بالعربي بيني وبينه . ثم وقفت وكررت العبارة بالانكليزية بصوت تعمدت أن يسمعه الآخرون. إلتفتوا نحوي ونظروا إلي باستغراب ,كأنني الناطقة باسم العدو..

---

(١٥) الرواية, ٢٣.

(١٦) الرواية, ١٨.

(١٧) خطاب التجريب والرواية, د. حسين عيال, ٥١.

(١٨) الحفيدة الأميركية, ١٥.

ضايقتني النظرات. انصرفت غاضبة إلى القفص الحديدي الذي يسمونه غرفة النوم وبقيت هناك حتى اليوم التالي سجينة سخطي)[١٩].

فالوعي الايجابي لـ(زينة) سجل موقفه المضاد مما يحدث من انتهاكات لأبناء شعبها على يد الجنود الذين تحسب عليهم, ولذلك فإنها تفسخ عقدها من الجيش وتعود إلى موطنها غير الأصلي وقد انشطرت(**نصفين, ما قبل بغداد وما بعد بغداد)**[٢٠].

وتخرج (زينة) من هذه التجربة امرأة ناضجة تعي تحولات الهوية وآثار الهجرات التي سببتها التغيرات الديموغرافية لديكتاتوريات بعض البلدان في تشريد شعوبهم فبنية الوعي لديها تظل ايجابية فهي على الدوام ظهرت كبطل ثوري إذ لم تهادن حتى مع رفاقها الجنود فقد علمت لاحقا أنهم مخدوعون مثلها تماما: **(كيف كان لهذه البنت المدللة أن تعرف أننا ذاهبون لننام في حضن الموت ونتغطى بأكفاننا؟ أنا نفسي لم أكن أعرف, ولا ساهرة, ولا الكابتن دو نوفان, ولا بايرن الذي وجدوا جثته طافية مع طحالب الفرات)**[٢١].

وكان يمكن لـ(زينة) أن تظل مواطنة أمريكية من أصل عراقي تتسكع مع عصابتها ولا تدري بما يحدث في بلدها الأم, لكن وعيا ثوريا ايجابيا دفعها لمغامرتها التي بينت حقيقة انتمائها بعد أن كانت تنظر إلى نفسها على أنها مواطنة أمريكية: **(لا أظن أنني أحتاج إلى مصحة نفسية مثل العائدين من العراق. شجني يداويني.. وضعت بدلتي الخاكية في برميل المطبخ. لن أزرع في الخوذة ريحانا. العطر لا يعيش في الحديد.. لم أجلب معي هدايا ولا تذكارات. لا احتاج لما يذكرني بها. أقول مثل أبي: شلّت يميني إذا نسيتك يا بغداد)**[٢٢]. فترديد مقولة الأب , إشارة إلى العودة إلى المنبع الأبوي للهوية التي كادت أن تضيع .

وهكذا تسجل القراءة أن نموذج اللاجئ الايجابي في عمومه يعود لجيل اللجوء الثاني الذي عرف هويته واستطاع أن يصنع لنفسه كيانه الخاص, فالصراع عندهم ذو سمة ايجابية لأنه يؤدي إلى صناعة وعي مستقر يوازن بين مكونات الهوية عنده, وذلك عبر(تحييد منطقة الصراع الداخلي وتضييقها, وتوجيهها بمسافات رؤيوية)[٢٣] فالجيل الثاني أكثر تماسكا من سابقه كما تشير الدلائل النصية التي عكست الفاعلية الديناميكية له, ولهذا يأتي السرد معه حركيا زاخرا , بالمشاهد والتناقضات والتحولات والحوارات نتيجة تفاعلهم مع الشخصيات وانفتاحهم على المجتمع .

---

(١٩) الرواية, ١٤٩_١٥٠.

(٢٠) الرواية, ١٥٥.

(٢١) الرواية, ٣٢.

(٢٢) الحفيدة الأميركية, ١٨٩_١٩٠.

(٢٣) البطل الإشكالي في الرواية العراقية, ابتهال تركي الغزي , أطروحة دكتوراه, ٢٨٤.

أما الجيل الأول فهو جيل ساكن, يأتي معه السرد جامدا تكثر فيه المونولوجات والتداعي الحر للذكريات الأليمة, ولذلك فإن ما ذهب إليه د. حسين عيال من أن المنفي يكرس عجزا عن الانتماء لأنه موزع بين عالمين, عالم الطفولة وذكرياته وعالمه الجديد[٢٤]؛ فهو مما ينطبق على جيل اللجوء الأول غالبًا وحسب استقراء عينة البحث, فهل من المصادفة أن نجد تمثلات اللاجئ الايجابي منعكسة لدى الجيل الثاني, أم أنه جيل متصالح مع نفسه؟ إن الدلائل النصية التي مثلت كلا من (هدى) و (زينة) في اعلانهما لحقيقة هويتهما غير الأصلية تكشف عن سلوك مبرر ومنطقي وأخلاقي تقوم به هاتان الشخصيتان تجاه الموطن الذي لم تريا غيره, فالشخصيات هنا تحترم موطن آبائها وموطنها الأصلي لكنها لا تراوغ في تقديم شعارات مثالية زائفة لأنها أدركت مفاهيم التعددية والمثاقفة والمواطنة العالمية وهي لا تعيش وعيا مأزوما, بل تركت أزمة الوعي للجيل الأول الذي ظل مغتربا عن نفسه .

ومن نماذج جيل اللجوء الأول الإيجابي ما تأتي به رواية (عندما تستيقظ الرائحة) من شخصية تدعى(هيلينا سابا) وهو تحوير لاسمها السابق (نهلة صباح) ما يعني أننا في مواجهة شخصية جديدة طرأت عليها تحولات كثيرة وتبنت قناعات جديدة, حتى ظهرت تحت المسمى الجديد.

فقد تمكنت (نهلة) من تجاوز عقبات خطيرة في حياتها لم تتمكن الشخصيات الأخرى في مجتمع الرواية من تجاوزها فتبدأ رحلتها في إثبات الذات المستقلة عبر تحررها من كل ثقل: **(أشعر بخفة الآن لتحرري أيضا من المكياج أيضا والكعب العالي والحلي, المطبخ, اسم العائلة الزوج بالمعنى المطلق ,المظاهر, المجاملات, قيود اعتبارات العمر, وعشرات المئات من أشياء صغيرة جدا لا يني الناس هناك من حشر أنوفهم فيها غير واعين فداحة ذلك)**[٢٥].

لقد أدركت نهلة/هيلينا ألا فائدة من التشبث بالماضي الذي لا يجر على الانسان سوى مزيد من الألم والتراجع , لذلك قررت أن تعيش حياة جديدة وأن تندمج في مجتمعها الجديد: **(لا بأس ,سأقول, ستعود الأمور إلى نصابها, سأكرر البحث عن عمل بشكل جدي حالما تمر الأزمة. سأقول بأن العودة مرة أخرى إلى المساعدات الاجتماعية أمر لا يُسِّرُ حقيقة, لا يصل إلى هذه الحقيقة إلا من يعتاد اعتماده على نفسه. العمل بالنسبة إلي هو ما يؤمن لي معيشتي. ليس غير ظرفي الطارئ ما اقتضى لجوئي إلى البلدية)**[٢٦], فهي أنموذج عملي معتمد على نفسه لا تسرها المساعدات الاجتماعية إلا لاضطرارها .

---

(٢٤) خطاب التجريب والرواية, ٤٩.

(٢٥) عندما تستيقظ الرائحة, ١٠٣.

(٢٦) الرواية, ٩٩_١٠٠.

أما علاقتها بمحيطها الاجتماعي فـ(نهلة) شخصية مرنة ومنفتحة على الآخر وتعيش في السكن مع مواطنة دنماركية تدعى(نينا) وتناقشان قضايا الوطن والآيديولوجيات المختلفة, وعبر هذه المناقشات يتبين لنا مفهوم الوطن عند(نهلة/هيلينا): (**فالوطن, صار هنا في كوبنهاجن, مصطلحا قديما, الإكثار من الحديث عنه علنا يعد أمرا مستهجنا ,يتعارض مع مفهوم الدنماركيين لإندماجنا في مجتمعهم. أجل تعلمت هنا بأن أتعامل مع الحياة بشكل سطحي قدر الإمكان, أو على الأقل بما يخص حركتي واحتكاكي معهم)**[٢٧].

وقد يبدو من القراءة الأولية أن مفهومها عن الوطن مفهوم سلبي إلا أن القراءة الحيادية والموضوعية تكشف أنه مفهوم خاص بالشخصية, تكوّن نتيجة قناعاتها التي فرضتها عليها التحولات المختلفة والأحداث المؤلمة التي مرت بها, وهذا المفهوم يتوافق مع حياتها بوصفها لاجئةً يفترض بها احترام البلد الذي قرر منحها المواطنة والأمان والثقة, ولذلك فإن قراءة البحث تخالف ما توصلت إليه باحثة أخرى من أن (نهلة) إنما غيّرت اسمها وتشبّهت بالدنماركيين محاولةً لإرضائهم وتعزيزا لقبولها عندهم لأنهم يمثلون (الغرب) القوي والمتقدم مقابل ضعف هويتها وتأخرها[٢٨]؛ بل إن قراءة البحث تقترح أن (نهلة) بقيامها بهذا إنما تمارس نوعا من (التفاوض negotiation) الذي يشير إلى محاولة الفرد التوفيق أو التعديل على شيء فرض عليه لأنه مرغم على الإبقاء على تلك البنى ولا يستطيع قطعها تماما[٢٩].

لذلك تلجأ (نهلة) إلى هذه الممارسة للتوفيق بن المكونين المتوازيين من مكونات هويتها ولذلك فإننا لا نتفق مع الرأي القائل بأن هذه التغيرات التي يلجأ إليها اللاجئون والمهاجرون عموما للتأقلم مع المكان الجديد, تؤدي بالضرورة إلى مسخ الهوية الأصلية .

فالهوية أرسخ من أن تغيرها بعض التغييرات في سلوكيات الفرد ونمط حياته اليومي ولذلك نتفق مع فكرة (بريان باري) في أن حدوث تغير في الثقافة لا يجعل هذا التغير بمثابة خطر على الهوية, فإذا قمنا بتعريف "الهوية الثقافية" مثلا بحيث تنهار عند حدوث أي تغيير في الثقافة فإن ذلك لن يختلف في عدم منطقيته عن تعريف "الهوية الشخصية" بحيث يدمرها أي تغير في ظروف المعيشة. مثل الانتقال إلى منزل جديد أو الحصول على وظيفة[٣٠].

لقد استطاعت (نهلة) أن تتفوق على أزماتها وتستفيد من فرصة اللجوء لترميم ما تبقى من رمق الحياة فيها, وقد اختارت ان تتغير جذريا ابتداءً من أبسط الأشياء إلى أعقدها من ارتداء

([٢٧]) الرواية, ١٢٠.

([٢٨]) ينظر: تمثلات الأنا والآخر في الرواية العراقية, إشراق كامل كعيد, ١٩١.

([٢٩]) ينظر: موقع الثقافة, ٤٣.

([٣٠]) ينظر في تفصيل هذا: الثقافة والمساواة نقد مساواتي للتعددية الثقافية, بريان ماري, تر: كمال المصري, ١٦٨.

حذاء رياضي يشعرها بخفتها وطلاقتها إلى التنازل عن الأغلال والموروثات البالية التي تمسكت بها الشخصيات الأخرى وألقت بها إلى التهلكة: (**لدي طموحي, لا أريد لرغباتي أن تكون قابلة للسحق دوما, السحق الذي أتخيله شعارا للناس هناك ومدعاة لتفاخرهم. لكني لا أفهم , لم التواضع, لم التنازل هكذا ببساطة عن الحياة , عن نعمها بكل أشكالها والإكتفاء بالقليل حدا يصل إلى الخنوع والذلة)**[٣١].

ويتجلى مظهر الفاعلية الايجابية لديها في شعورها بالامتنان للبلد المضيف: (**لا أكف عن امتناني لهذا المجتمع الذي يمنحني فرصة التنعم بكل هذه الخصوصية والحرية... أرغب بالصلاة بكل الأديان)**[٣٢].

ثانيا: اللاجئ السَّلبي

تتضح صورة اللاجئ السلبي من بعدين, أحدهما في سلوكه العدائي نحو العالم الخارجي من جهة وفي عزلته وانكفائه على نفسه من جهة أخرى, ويتمثل البعد الثاني في منظور العبثية والتشاؤمية واللاجدوى التي يجعلها مقياسا في نظرته للعالم وللأشياء من حوله .

ومن صور هذا اللاجئ ما قدمته رواية الضلع في شخصية (عاشور) الذي يظهر شابا ناقما على السلطة ونظامها القمعي مثل غيره من أبناء جيله, وعندما تنشط حركة الاعتقالات في سبعينيات القرن الماضي وإجبار الناس على التنازل عن أي انتماء آيديولوجي لصالح الحزب الحاكم يفرّ كثير من الشباب بعقيدتهم السياسية وحفاظا على أرواحهم ولذلك يقرر(عاشور) الهرب قائلا: **(فاشست, سفلة, كلاب أموت ألف مرة ولا أتنازل لهؤلاء الأوغاد)**[٣٣], وهذه العبارة التي كانت منطلقا لرحلة لجوئه الذي يبدو منها متوعدا ويملك عزيمة واصرارا ورؤية لصناعة مصيره الخاص, ووعيا قادرا على تجاوز أزمات الواقع إلا أن تتبع مسار لجوئه لا ينبأ سوى بفرد منعزل ومتشائم يئس من الحياة وأعد عدته للقطيعة معها: **(أنا الزاهد الذي طلق العالم واختار عزلته بمحض إرادته.. أحيانا كنت أقطع عزلتي وأخرج للتنزه ليلا في المقبرة القريبة من بيتي أو المشي على ساحل الميناء مخترقا الغابة المظلمة التي تفصل بيتي عن البحر)**[٣٤], ويتبين من الفعل الإنجازي للشخصية أنه كائن ليلي بما يعنيه ذلك من عدائية الضوء الملازم للحياة وصخبها نهارا, وعلى صعيد الديناميكية السردية لم يُظهِر (عاشور) أي منجز حركي حيوي يعبر عن فعل تقدمي, بل إن تحركاته انحسرت في نطاقين, الأول: يتعلق بالذاكرة المعطوبة, والثاني:

---

(٣١) عندما تستيقظ الرائحة, ١١٨.

(٣٢) الرواية, ١٥٠.

(٣٣) الضلع, حميد العقابي , ٢٢٢.

(٣٤) الرواية, ٩_١٢.

يتعلق بالمخيلة الاستيهامية, والاستيهام أو الهوام هو عبارة عن سيناريو خيالي تحضر فيه الشخصية لتحقيق رغبات دفينة ويمثل إحدى حيل الذات الدفاعية وقد يكون واعيا أو غير واعٍ كما قد يكون حلم يقظة[٣٥].

ولذلك فإن (عاشور) يصنف بوصفه شخصية فكرية أقرب منه إلى أي توصيف آخر, يقول واصفا يومياته: **(في سنوات منفاي الأولى كنت حينما أجلس وحدي هادئا أتطلع من شرفتي أتابع الفكرة منذ ولادتها في رأسي حتى تتشخص أمامي وتنضج ثم تشيخ لتولد فكرة أخرى.. أما اليوم وقد مضى علي زمن طويل في الغربة, ها أني أجلس على كرسيي وأتطلع من شرفتي القديمة, أقلب أفكاري بيد مرتجفة وأفرح حينما أعثر على فكرة لم يلوثها سخام الغربة حتى صارت أفكاري مثل تمرات العبيد, كلما شعرت بالجوع أوهمت نفسي بأن من بينها تمرة لم تتلوث بعد, فأظل ألوك بها وأمتص نواتها حتى تتفتت تحت لساني)**[٣٦], فقد قضى في لجوئه عشرين سنة لم يقم فيها بشيء سوى إعادة شريط ذكرياته .

وأما العيش داخل المخيلة الاستيهامية , فتتمثل في عقده الصداقة مع طائر النورس الذي يزوره فجر كل يوم, فقد وجد فيه شخصية حقيقية راح يتخيلها حسب حالته المزاجية فأحيانا يجعله ذكرا وتارة أنثى, كما في هذا الاستيهام الواعي: **(نسيت بأن أذكر أن هذا النورس قد غير في عادة أدمنتها منذ ما يقارب العشرين عاما فقد صرت أنام مبكرا كي أستيقظ قبل مجيء النورس وأحظى برؤيته وهو يقترب من نافذتي وطريقته البهلوانية الرشيقة وهو يقصف بدقة الرامي المتمرس زجاج نافذتي بشريط ذرقه)**[٣٧], فقد وجد في هذا النورس المعاق الذي ينفرد عن سربه ويمشي بخيلاء معادلا موضوعيا لعوقه هو ولكبريائه ولانفراده فهو يشاركه عقدة تضخم الذات التي يعيشها: **("أنا" نعم أنا فاضح عيوب ومثالب الآخرين الذين كانوا يتحاشون سلاطة لساني بكشف العورات.. "أنا" الذي إذا نطقت صمت الجميع لسماع تهكماتي أو خوفا من الشرر الذي يصيبهم من لظى شتائمي .. "ومن هم؟" أولئك الأغبياء الذين يستجدون فتات فكرة يمضغونها ببلاهة.. "من هم؟" "الجحيم؟!" "لا لا . إنهم أحط من أن يوصفوا بالجحيم")**[٣٨], ويبين هذا المقطع أن (عاشور) أقرب ما يكون وجوديا سلبيا, فهو لا يرى في وجوده سوى العبث ولا يرى في الآخرين سوى "الجحيم" بل إنهم دونها .

([٣٥]) ينظر: موقع الثقافة, ٨٧.

([٣٦]) الضلع, ٢١.

([٣٧]) الرواية, ٢٢.

([٣٨]) الرواية, ١٠_١١.

وإذا قرأنا (عاشور) بوصفه مثقفا, استنادا إلى الدلائل النصية التي غالبا ما صورته قارئا لكتب "نيتشه" أو مرددا لمقاطعها المعرّبة أو باللغة الإنجليزية[٣٩], أو تصوره متكلما ذا آراء في السياسة والاجتماع[٤٠], فإنه لن يكون سوى مثقفا مأزوما, ذلك لأن عقدة تضخم الأنا (الأنوية المتعالية) جعلت منه فردا معزولا ووسمته بطابع السلبية الأصيلة, فعندما علم أن ماركسيته لم تجلب له سوى التشرد واللجوء بين البلدان نفر منها وتحوّل إلى نقيضها, كما يتمثل لنا ذلك عبر الحوار بينه وبين صديقه/ توأمه (حميد):

(_ ولكن ما الذي جعلك تغير مسارك ١٨٠ درجة؟ وتذهب لدراسة الفقه في الحوزة"

ثم أضفت بسخرية: " أيها الماركسي العنيد"

تطلع إلي فبانت على وجهه علامة خجل تداركه بالاعتراف:" نعم معك حق".." كنت أبحث عن الدليل"

_"وهل وجدته؟" سألته كمحاولة للنيل منه فقال: " المهم إني حاولت".

وحينما وجدني أتطلع إليه بسخرية, أضاف: "ربما الخطأ يكمن فينا, أو في شيء خارج الأحزاب أو في النظرية نفسها أو.." وقبل أن يكمل كلامه قلت:

"أو في الشعب العراقي نفسه" هز رأسه بإشارة غامضة ثم نهض وغادر القاعة)[٤١].

ف(عاشور) شخصية متأرجحة تنمو بأثر رجعي أي إنه اعتقد بالماركسية أولا ورفض أن يتنازل عنها أمام السلطة فهرب لاجئا ثم نقِم عليها وتحول إلى الأصولية الإسلامية , ثم هجرها إلى اللاشيء, إلى الفراغ الآيديولوجي والعدمية وهنا بدأت عقده السلبية بالظهور تباعا, وصولا إلى الاعتكاف في الشقة التي مُنحت له كلاجئ في (فايله الدنماركية) لمدة عشرين سنة في حاضر الرواية السردي .

ولم تعبر التحولات العَقدية عن موقف مقنع لأنها أشبه بحالة انتقام و ممارسة عدائية لا أكثر, فقد تحولت العقيدة الخاذلة لديه إلى أشبه ما تكون بآخر عدائي أي أنه أنسن العقيدة/ الآيديولوجيا وعلق عليها كل مشاعر الكره والضغينة فانتقم منها بالتحول إلى نقيضها, وهذا الضياع الفكري أفقده الاطمئنان في العودة إلى ممارسة الحياة بصورة طبيعية, فهو يذكرنا بأبطال البرجوازية الصغيرة الانهزاميين الذين تخلوا عن مبادئ طبقتهم طمعا بالانضمام إلى الطبقة الأعلى, وما إن تلفظهم الطبقة الأعلى حتى يظلوا معلقين في الفراغ .

---

(٣٩) ينظر: الرواية, ٤٠٥.

(٤٠) ينظر: الرواية, ٣٨٦.

(٤١) الضلع, ٣٢٦_٣٢٧.

وتقدم الرواية (عاشور) بوصفه أنموذجا مُشاعا وعموميا يعبر عن جيل كامل فيصنف بوصفه شيوعيا هاربا انتكس مسار حياته نتيجة إيمانه بالمطلق الذي ظنه في حينه كمال الحقيقة, وفي حقيقة الأمر فإن هذا المطلق الآيديولوجي الذي آمن به وخذله جعله يكره كل مطلق وأسس لتخليه عن كل ثابت أو مركز, وهو ما جعله يضيق بالعجوز الدنماركي الذي يطرق الأبواب ليذكّر الناس ب(يهوا) ,(الخالق الأوحد– الله سبحانه وتعالى) :

(سألني بحذر وعيناه تبرقان بود مصطنع:

"هل تعرف يهوا؟"

"من؟" سألت محاولا كتمان ضحكة ربما جاءت بنزق..

"أقصد الرب يهوا" ثم أضاف كأنه يحاور طفلا: " الرب يهوا... ألم تسمع به؟"

هززت رأسي وتطلعت إليه بسخرية: "بلى, سمعت عنه.." ماذا جرى له؟" ارتسمت الحيرة على وجه العجوز وتلعثم هو الآخر وراح يحاول أن يجد مفردات بسيطة لكي يوضح الأمر: "الرب يهوا.." وقبل أن يكمل قاطعته: " الرب يهوا .. نعم يهوا.. أعرفه.. أعني قرأت عنه" .." أعرفه .. ولكن ماذا جرى له؟" تطلع إلي بشفقة أو سذاجة ثم قال مبتسما: "لم يحدث له شيء" وأضاف بصوت هامس كأنه يحدث نفسه: "لم يحدث له شيء ولكن الذي حدث لنا نحن البشر")[٤٢], فنفي مركزية المطلق هذه أو زعزعتها في نفسه وتعويم الذات في فلك حرّ لا تدين به لأحد أو ذات, هو ما انتهى إليه (عاشور) من تجربته في الحياة, بل إن رغبته الذاتية في التحرر والانعتاق قد وصلت به إلى تحرير ذاته من وجودها الانطولوجي الذي يعده سجنا ويرى فيه ممارسة لسطوة ابقائه على قيد حياة لم يخترها ولا يرغب في إكمال حبكتها, لذلك يقطع مصيره بالانتحار من أعلى الجسر الكبير لمدينة فايله الدنماركية[٤٣] فيرى "فرويد" أن الانتحار هو إخفاق دوافع الفرد العدائية في التعبير عن نفسها فتتوجه نحو الفرد نفسه لتدميرها بالقتل [٤٤]؛ فإننا لاحظنا بنية(العِداء) لدى (عاشور) واضحة جلية منذ طفولته, والحكاية التي توظف بنية العداء المتأصلة هذه هي حادثة قتله لهرة كانت تمارس طبيعتها البيولوجية في موسم التزاوج فيقتلها[٤٥]نتيجة للعقد النفسية العدائية المتأصلة فيه تجاه كل أنثى وكل آخر مغاير .

وأما النموذج الثاني للّاجئ السلبي, فيتمثل في شخصية(رضا المولاني) أحد الأبطال الثلاثة لرواية(عندما تستيقظ الرائحة) وعبر المسار السردي الراسم لحياته ما بعد اللجوء لم يظهر (رضا)أي مؤشر للحياة غير منظور العدمية الذي وسمه بطابع السلبية, فيظل ينظر إلى بلد

([٤٢]) الضلع, ١٤.

([٤٣]) الرواية, ٤٦٩.

([٤٤]) ينظر: تمثلات الموت في الرواية العراقية, فارس نايف الفايز , ٤٥.

([٤٥]) ينظر: الضلع, ١٥٠.

اللجوء على أنه الآخر النقيض الذي يشعره بدونيته فـ(رضا) يظل بطلا عاطفيا لا غير فهو فرد سهل الإثارة غير فعال وثانوي رغم أنه يأخذ دور البطل في النص, لكنه لا يترجم عاطفيته هذه بوصفها ذات سمة ايجابية إلى أفعال ذات أثر محسوس, فيفضل العزلة والانقطاع وهذه السمة هي المميزة للثانوي التي تشير إلى عدم التكافؤ بين حقيقة عواطفه وبين ضعف إرادته لتحقيق تلك العواطف والتطلعات[٤٦].

ونجد غاية سلبية (رضا) وذروتها في رفضه لمحاولة تنميطه وجعله ذاتا مكتوبة تعبر عن نموذج مقهور ومنتزع الإرادة للذاكرة الجمعية, فيتوصل إلى انتهاك سلطة الراوي وإفساد ذاكرة السرد عبر إحداث شرخ كبير في ذاكرة السارد الموضوعي الذي وقعت عليه مهمة تأسيس ذاكرة حيادية لـ(رضا), إذ يرفض نمذجته (كذات مكتوبة) وكأنه يرفض نمط المفعولية الذي ألصق به في ماضيه ليأتي حاضره ويجعل منه ذاتا مفعولا بها ثانية عن طريق كتابة هذه الذات ولا سيّما أن الآخر(المحللة الدنماركية الأنثى) هي من تصنع تاريخ هذه الذات وتؤسس لذاكرتها المنتهكة, فـ(رضا) بحياته التي خسرها إلى الأبد يرفض أن يحتويه قالب ما إنه يريد أن يظل حرّا طليقا لا منتميا إذ لم تجر عليه الانتماءات سوى الطرد والإقصاء والنفي .

فنجد أن (رضا) لا يخاف شخص المحللة بل يخشى الدور المنوط بها وهو التدوين عنه أو كتابته بوصفه ذاتا, لذلك يضيق بها ويواجهها قائلا: (**أسئلتك باردة يا دكتورة وأنا متعب جدا, لم أنم, أقول لك ذلك الصراخ والوجع الذي يمتد قرونا)**[٤٧], فوجعه الممتدّ لا يظنه قابلا للضبط ولا يصلح كعينة للتحليل النفسي .

وتتخذ المحللة الدنماركية/الراوي صفة (الشخصية المحدّقة) وما يستدعيه هذا من أن يكون رضا مادة للعرض بصورة مكثفة تحت الملاحظة المحدقة والرقابة الصارمة, بينما المحللة تحظى بالمكانة الأرفع من ناحيتين, تتمثل الأولى: في السلطة التي يمنحها لها دورها في التحديق بوصفه هيمنةً بصريةً رسمية[٤٨], والناحية الأخرى بطبقيتها المعرفية حيث تستدرج (رضا) إلى الاعترافات فتعرف عنه ما يعرفه عن نفسه, إذ المعرفة ملكية للذات وقوة لها, وحيث ترفض هذه الذات أن تكون معرفتها عن نفسها مساوية لمعرفة ذات أخرى عنها, لذلك تحاول دائما أن تحتجب عن كل ما يجعلها عرضة للفرجة والإباحة, وهنا يؤدي (رضا) تمام فعله الإنجازي عندما يوقف تجسس الآخر/المحدّق عليه, فيعمد إلى انتهاك جسد الفاعلية الموجهة ضده باغتصابه للمحللة النفسانية التي رأت الأمر نتيجة طبيعية لحالته السايكولوجية المضطربة : **(كان المشهد**

---

(٤٦) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية, أحمد ابراهيم الهواري, ٩٥.

(٤٧) عندما تستيقظ الرائحة, ٧٦.

(٤٨) ينظر, دليل الناقد الأدبي, ميجان الرويلي, وسعد البازعي, ٩٤-٩٥.

كلينيكيا. ظللت بلا حراك حتى انتهى وانسحب بثقله من فوقي وقد صعقت للموقف بأكمله. ينهض ويغادر الصالة .. أصلح من وضعي . أترك له دون كلمة تصدر مني الموعد المقبل ورقم هاتفي وأغادر شقته.. لم أعد إلى البيت قبل المساء. لا أعرف أين قضيت بقية النهار.. مشهد رضا يتكرر مرات ومرات أمامي , أتقلب إلى اليمين واليسار على الأريكة فيزداد وضوحا وأزداد تأثرا. قررت عند الفجر بأن ذلك كان مجرد جزء من حالته المرضية, لم يكن اغتصابا أبدا)[٤٩].

وهذا الاضطراب والتيه الذي وقعت فيه المحللة هو ما أرادته الذات المنتهكة من تشويش ذاكرة الراوي , فقد أربك المريض حال طبيبه وانقلبت الأدوار وأصبحت الذوات كلها في حالة من الانتهاك والعري, وهو ما يبحث عنه (رضا) لخلق توازنه النفسي, فبعد أن يسرد لها في جلسة لاحقة ذكرياته الأليمة يجتاحه النوم, وكأن سرد الوجع منوم مغناطيسي يغري الذات بالهرب منه والنزوع إلى النوم بوصفه امّحاءً لوجودها/ يقظتها, فيغطّ في نوم عميق في حضن المحللة التي بدت وكأنها مريضته وهو طبيبها : **(غطّ بالنوم في حضني.. رأسه ثقيل على ساقي. شخيره خافت. أجرّ نفسا عميقا. الهالات الزرق حول عينيه تتوضح. تتقرب أصابعي تتحسس بحذر ذقنه غير الحليق وشاربه. صدره يعلو ويهبط بانتظام تحت قميص أبيض شفاف مكشوف. بدا رجلا طبيعيا أثناء نومه. وكأنني أنا التي كنت أحتاجه)**[٥٠].

مما تقدم فإن ما ينطبق على شخصيتي (عاشور- رضا) السلبيتين هو توصيف البطل البيروني, ذلك الذي يلفه الغموض في ماضيه وفي حاضره فهو شخصية منكفئة على نفسها وتعيش بمعزل عن الجماعة وهو مع هذا لا يرغب في تغيير موقفه وواقعه, إلا انه يتميز عن محيطه بمواهبه وطموحه وقوة إرادته؛ لكنه مجرد عن أي هدف ايجابي أو منهج واضح, وهو تعبير مادي للبرجوازيات الثورية الصاعدة التي لم يكتب لها أن تستمر بفعل السلطات القامعة والتحجيم الآيديولوجي, وعليه فبسبب الهزيمة الحزبية ومطارة اليساريين اختفت تلك الطبقة الصاعدة وتحولت بمرور الزمن إلى طبقة فقيرة (فكريا) و(ماديا) بسبب إلغاء الطبقة الوسطى[٥١].

وتظل شخصية مثل هذا النوع تلقي بتبعية تصرفاتها وسلوكها على الأقدار والظروف من دون أن تحرك ساكنا أو تلتفت إلى عيوبها فموقفها هامشي تفتقر معه إلى لحظة صدق مع الذات, وعلى الرغم من أن (عاشور) و(رضا) كلييهما قد حققا نجاحا علميا إلا أنهما لم يستطيعا

([٤٩]) عندما تستيقظ الرائحة, ٨٤, ٩١.

([٥٠]) عندما تستيقظ الرائحة, ٩٦.

([٥١]) ينظر: البطل الإشكالي في الرواية العراقية, ٢٨٦.

إقامة علاقات اجتماعية عميقة مع المحيط؛ بسبب المثالية الزائفة التي تكتنفهما فلا نشعر أنهما يعيشان في مجتمع معقد بل ظهرا منفصلين تماما عن بنية المجتمع الديناميكي[٥٢].

ثالثا: اللاجئ الثوري

لطالما عبرت الثورات عن أزمة في المنشأ الثوري الناتجة عن انفعال الأفراد ذوي النزعة الثورية بالمستفِز السلطوي الذي تسبب بخرم المعادلة الطبيعية لمساواة الجنس البشري, ويحيل الأفراد الذين يراهم بدرجة أقل إلى فئة مستهدفة بالتعنيف والإذلال, مستعملا إياها كقوة لتحقيق أهدافه في توسيع سلطته على اختلاف أنواعها معتقدا بمقولة الحق المطلق للملوك التي نقضت منذ النهضة الأوربية وإعلان حقوق الإنسان في عام (١٧٨٩) الذي من خلال تداعياته تحول مفهوم السلطة من مفهوم للحكم المطلق والقمع التسلطي إلى اتفاق وعقد بين الأفراد والدولة[٥٣].

إلا أن الصراعات الآيديولوجية تنتهي في الغالب إلى سيطرة السلطة القمعية وانتصارها وتتحول القاعدة الشعبية الثائرة إلى جمهور مقموع ومحكوم بالقوة, وقد قدّمت لنا رواية (خضر قد والعصر الزيتوني), نماذج لأبطال تلك الفئة المهمّشة من الثوريين متمثلا ببطلها (خضر قد) اللاجئ الثوري الذي ينطلق من متبنياته الثورية الممزوجة برومانسية حالمة في محاولة لإحداث فرق في بنية مجتمعه المهمش .

ويظهر (خضر) في المشهد السردي الافتتاحي, وهو يحاول الوصول إلى مدير عام الإذاعة والتلفزيون ليبوح له بسرّ خطير: **(تكلم.. ما هو سرك الخطير هذا؟ نهضت ودنوت من وجهه وقلت: أنا ممثل بارع.. لا تحرموا التلفزيون مني)**[٥٤] فيقدم (خضر) بوصفه رومانسيا حالما منفصلا عن وعيه الثوري الذي يبدأ بالظهور تباعا نتيجة الخيبات المتوالية والطرد والإقصاء, بدءً من طرده عن مبنى الإذاعة والتلفزيون واقصائه عن تحقيق حلمه في أن يصبح ممثلا بعد تخرجه كاتبا مسرحيا: **(قشمر.. هذا هو سرك)**[٥٥].

وتظهر أبوية وعيه الثوري حينما يصادف تجمعا لآناس ينتظرون ميتا لهم أمام مستشفى الجوادر فتنتفض فيه مشاعر الانتماء للقاعدة الشعبية التي يحلم برفع الضيم عنها: **(ميت مجهول ومنسي لا يحفل بفقدانه أحد سوى أهله وأقربائه.. لا أعرف , هوميت مغمور كما يبدو من مشهدهم, ميت يحمل بصمة كل الموتى المجهولين.. حين يموت هؤلاء أشعر بخجل من وجودي ولكوني ما زلت أحيا, أستحي من جسدي النابض بالعافية وأشعر بأني مسؤول عن**

---

(٥٢) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية, ١٦٧.

(٥٣) ينظر: المصدر نفسه, ٢٩_٣٠.

(٥٤) خضر قد والعصر الزيتوني, نصيف فلك, ١٠.

(٥٥) الرواية, ١٠.

موتهم المنسي هذا.. إقتربت من أهل الميت وأخذت زاوية معتمة.. وانخرطت ببكاء مكتوم)[٥٦], فهذا الموقف يعبر عن نزوع أبوي يجعله يرى نفسه مسؤولا عن آلام الآخرين وفجائعهم.

وهذه الأبوّة الرومانسية الحالمة هي نفسها التي تخلق تهويماته بإنقاذ الناس من دكتاتورية ساحقة: **(حان دورك التاريخي .. الكل فشل وسيفشل في زعزعة بهضام, لأن الكل باطل والكل قبض ريح, الدور مفصل عليك ولا يجيده أحد سواك اقتحم خوفك فأنت لست بشرا تافها.. العالم برمته يحبس أنفاسه لخطواتك, والآن حان دورك.. غير مصير بلدك ومصير العالم.. ادخل في دورك بلا تردد فالعالم بانتظارك)**[٥٧], ولذلك فإن (خضر) هو اللاجئ الوحيد الذي تقوده ثوريته لقطع رحلة اللجوء والعودة إلى البلد لا لشيء إلا لإكمال دوره النضالي(آخ.. آخ, **لماذا هربت وتركت العراق ينوح علينا ويموت خلية تلو الخلية)**[٥٨], **(لحد الآن لا أعرف لماذا ترجع إلى العراق؟ قهقهت وقلت: لإسقاط بهضام.. وإنقاذ البشرية)**[٥٩], وهو الوحيد بثيمة وعي إيجابي تتطابق فيه متبنياته الثورية مع منجزه الأدائي, فحيث تكون معظم الشخصيات المتناولة, إما واقعة تحت سطوة الماضي بذكرياته وفجائعه, وإما تخاف من حاضرها ومستقبلها المجهول؛ فإن(خضر) يخرج عن هذه الأزمة فيشعر أنه كائن أكبر من الزمن وسطوته: **(مشكلتي تتلخص : بان الواقع غسل يديه مني , عجز عن إرغامي على تصديقه وإيقاعي في أسره والرضوخ لشروطه. حيث دائما هناك مسافة من الغموض الفني والحلمي ما بيني وبين ما يقع فعلا)**[٦٠], فهو الثيمة التي تقابل الواقع بوصفه خصما غالبا, وليس كما تفعل الشخصيات الأخرى التي يكون الواقع هو الدوامة التي ترمي بها إلى الضياع.

وعليه فإن (خضر) هو اللاجئ الوحيد الذي يقطع رحلة اللجوء قافلا بحلم ثوري بتحرير أهله من السلطة القمعية, وهو الشخصية الوحيدة التي تتطابق فاعليته الآيديولوجية مع منجزه الواقعي الديناميكي فقد عاد للمشاركة في انتفاضة عام ١٩٩١, وذهب ضحية المقابر الجماعية.

على الرغم من النهاية المأساوية لهذا البطل الثائر إلا أنه استطاع أن يحول معتقداته إلى تجسيد حي وواقعي, ولذلك فإننا نتفق مع ما ذهبت إليه الباحثة ابتهال الغزي في رؤيتها حوله في أنه(البطل الوحيد بين العينات المدروسة الذي فُعِل في خطابه سياق الآيديولوجية الوجودية الثورية الحرة, فكانت إشكاليته ضمن مساقات إيجابية من حيث قطبي التنظير الآيديولوجي الإشكال في خطابه, وتفعيل التناسب الأدائي بين مسافات "التنظير, التطبيق" على الرغم من

---

(٥٦) الرواية, ١٣_١٤.

(٥٧) الرواية, ١٦٦

(٥٨) الرواية, ١٧٧.

(٥٩) خضر قد والعصر الزيتوني, ١٧٩.

(٦٠) الرواية, ١٢.

نهايته المأساوية بوصفه معارضا سياسيا لقي حتفه على يد السلطة بعد عودته من أجل اسقاط النظام)[٦١], وكذلك الأمر في عينتنا البحثية, ف(خضر) هو الشخصية الوحيدة الذي تخلص من تهويماته وتحول من ثائر في ذاته إلى ثائر واقعي ذي منجز فعلي, حوّل فيه خطاطته الثورية إلى فعل أدائي مقاوم.

والأمر الآخر الذي يجعل من(خضر) بطلا ثوريا أن فعله الإنجازي لم ينتهِ بفعل المقاومة والموت, بل بتركه أثرا ممتدا يدل عليه وعلى وجوده, إذ ترك مخطوطاته/ آثاره الكتابية التي جسدت رؤاه وفلسفة مواقفه وشهاداته عن أصدقائه الضحايا في ميز خشبي صنعه على شكل تابوت للتمويه, فالكتابة بالنسبة إلى الجنس البشري فعل مقاوم, وهي دليل الوجود والامتداد ورسوخ الذاكرة في مجرى التاريخ والزمن, فيموت المدوّن وتبقى الكلمة من بعده تنتقل عبر المجرى الزمني تعبر عن رؤى كاتبها وأثره الفلسفي في حينه وموقفه من راهنه: **(أنا أثبت لنفسي عدم جنوني بمواصلة الكتابة.. هي كنزي الشخصي ومبرر وجودي)**[٦٢], وحيث أن كل ما يحيط بالبطل هو أداة للمحو بدءً من الخوف الذي زرعته السلطة الذي يجعل (الذات) تتخفى وتمحو آثارها من المحيط المجتمعي, فلم يبقَ أمام هذه الذات سوى أن تضمن وجودها عبر الكتابة, يقول (خضر) عبر التداعي الحر: **(الدليل على صحتي العقلية والنفسية: مزاولتي الكتابة والمذكرات)**[٦٣], ولذلك تذهب ميري ورنوك إلى أن(كتابة اليوميات تضمن الوجود الواقعي للحياة التي نحياها, فوجودها هنا على الورق يعني أنها قد حدثت ولم تكن مجرد حلم. إذا كتبنا ما فعلناه أو فكرنا به استطعنا أن نعود إليه وهو بذلك لم يضع منا إلى الأبد)[٦٤].

أما اللاجئ الثوري الآخر فهو(الرجل العائد من موسكو) كما تقدمه رواية (أموات بغداد), وتظهر تجليات الفعل الثوري والأنا الثورية المتوقدة من أولى مكونات السرد, فبدءً من العنونة الفرعية المفتَتحة باقتباس من ملحمة كلكامش (أنا سأفضح ما هو مخبأ) تتجلى فاعلية الذات الثائرة ووعيها الحماسي الذي لا يشي بمتبنى فكري فقط بل يتعداه إلى الوعد بالمنجز الأدائي عبر عتبة الاقتباس هذه التي تُسقط فيها ذات الثائر كلكامش على بطل هذه الرواية عبر تجلي "الأنا" الناطقة المتوعدة بفضح المخبوء .

ومثل كل الأبطال القادمين من الواقع ومن التحديد الزمني لحكم السلطة الديكتاتورية الآفلة يتعرض بطل الرواية إلى القمع السلطوي واضطهاداته بعد أن يقتل النظام إخوته الذين يكبرونه فما كان من والده إلا أن يدفع به إلى سلوك سبيل اللجوء هربا من فتكها, وحفاظا على النوع ذلك

([٦١]) البطل الإشكالي في الرواية العراقية, ٢٩١.

([٦٢]) خضر قد والعصر الزيتوني, ١٠.

([٦٣]) الرواية, ١٠.

([٦٤]) الذاكرة في الفلسفة والأدب, ميري ورنوك, تر: فلاح رحيم, ٦.

أنه كما قال له والده **(الوحيد الذي تبقى من سلالتنا)**[٦٥], فيكون لجوؤه منفذا للبقاء وحفاظا على امتداد النوع لأنها مسألة بقاء في مواجهة الحياة والموت, ولذلك يظل بعد لجوئه يستبطن تصوراته الثورية, وهي تعتمل في وعيه الذي ظل يجتر مقولة الأب: **(هل يعقل إن أخوتك الحلوين ماتوا من أجل حفنة من الفاسدين)**[٦٦],**(حزّ في نفسي مع أمك أننا انجبناكم لكي نفقدكم)**[٦٧], فكانت هذه المقولات هي اللبنات الأساس لإيقاد الوعي الثوري لديه ليتحول الشاب الهارب من قبضة سلطة شمولية إلى عالِم روسي, إذ يتفوق في دراسة الفيزياء والطب ويصبح بروفسورا عالميا يتنافس في احتضانه قطبا الصراع العالمي, أميركا ـ روسيا فهو يشكل بالنسبة لهم سلاحا أكثر منه بشريا.

وعلى الرغم من هذه المغريات إلا أنه يقرر العودة إلى الوطن هاربا من ملاحقة الأعين الروسية التي تحتكره لنفسها, وعند عودته يجد الأوضاع وقد ساءت وأمه قد توفيت ولحق بها أبوه, ويظهر أثر الوعي الثوري في قوله مخاطبا قبر أمه **(بحق هذا التراب يا أمي سأستعيد أخوتي واحدا واحدا)**[٦٨], فوعيه الثوري ليس آنيا بل هو وعي ممتد جهّز له عبر خطوات مضنية في حياته, فبعد أن أصبح عالما فيزيائيا كونيا تحوّل إلى دراسة الطب وعاد طالبا في المراحل الأولية فأثار استغراب رفاقه العلماء, وما قيامه بذلك إلا لكي يدرس الكائن البشري وتفصيلاته ودقائقه, ولينفذ مخططه الثائر وهو خلق مسخ بشري عراقي مقاوم للموت ومضادّ له سواء كان موتا فيزيقيا أو أخلاقيا, فلا سبيل لبناء هذا الوطن إلا عبر تفعيل طاقة الضمير:**(والأهم أن الخلايا الثابتة المؤسسة للأخلاق والضمير حيوية كما لم يحصل ذلك على الاطلاق في تاريخ الجنس العراقي, لا توجد في خلايا الضمير جراثيم أو بقع ميتة أو مبادة تماما كما كان يحصل, إنها واضحة ومميزة ونضرة وتنمو مع القلب وتستجيب لبنيان الجسد وكيمياء الأخلاق.. وسيمنع الكف من السرقة واللسان من التطاول ولن تكون هناك جينات للانتقام والكره والبغض والحسد والتعالي, ولن تسمح هذه الخلايا لولوج الأفكار العنصرية والعواطف الطائفية والقتل على الهوية وستفتح الآفاق لرؤية جمال البلاد وأناسها.. سينجز مهمته ما إن يتوغل في أعماق الناس الذين خابت مساعيهم وآمالهم ليعود بالإكسير المزعزع للموت والمثير بالحياة)**[٦٩].

([٦٥]) أموات بغداد, جمال حسين علي, ٤١.

([٦٦]) الرواية, ٣٥.

([٦٧]) الرواية, ٣٤.

([٦٨]) أموات بغداد, ١٠٧.

([٦٩]) الرواية, ٤٩٨_٤٩٩.

وتنتهي الرؤية الثورية بالظفر حين يوضع الجسد المصنوع تحت المطر لكي تدب الحياة فيه فيحيا: **(كان المطر ينزلق برجاء من بين أطراف السعف الذي بدأ يتسع ويرفرف وينتصب لتمتد منه ذراعان التفتا حول كتف الرجل الذي لم تغادره الابتسامة المكورة بدموع الظفر, مطوقة إياه بعناق لن يثنيه أحد ولن تطفأ ومضته أبدا)**[٧٠].

وعلى الرغم من أن فعله الإنجازي كان فانتازيا, إلا أنه انتهى إلى تحقيق رؤيا فعله الثوري في انبعاث الحياة من المسخ, ومضيه قدما لإنقاذ أهل هذا البلد, فيأتي توظيف هذه الرؤية الحلمية يأتي متسقا مع واقع الموت والخراب الشامل الذي لا يصلحه مصلح, فتفسير هذه الحكاية المجازية(خلق فرد عراقي من كافة أطيافه) هي فكرة من يئس من جميع الحلول وانتهى به الأمر لانتظار منقذ أو مخلص, وتبقى حكاية صناعة المسخ عرضة للتأويل إذ أن توظيف الرؤية الحلمية يعد نوعا من إعادة الخلق والانتاج النصي من المادة الخام, فالحلم يعاد شرحه وتفسيره ما يجعل ما هو غير موجود موجودا, وعليه فتفسيره هو بث رسالة جديدة تنبثق عن محتواه الأصلي , كما ينظر إلى الحلم بوصفه نوعا من الإيهام أو الاستباق للتنبؤ بالحدث[٧١], فمقارنة الوضع العراقي الراهن عن كثب تبين أنه لا يقر له قرار إلا بولادة ضمير أخلاقي قوي, مؤسس على وعي منفتح على مختلف الطوائف والأقليات والهويات الوطنية .

وكان بإمكان هذا البروفيسور أن يظل محتفى به هناك عالما كونيا؛ لكن حسه الثوري أعاده لتحقيق رؤياه, وإذا كانت العادة عند بني البشر في حال الأزمة هو الأمل المرتبط بظهور زعامة قوية أو خارقة لإنقاذهم[٧٢], فإن رؤيا البروفيسور قد تعدت تلك النمطية العاجزة والكسولة إلى تحقيق فعلي قائم على إيقاد بنية الوعي الإنساني والضمير الأخلاقي لدى القاعدة الشعبية ,لتتمكن من تجاوز أزمتها, وإذا كانت هذه الرؤية خيالية في حقيقتها فإن الإرادة السردية عاملتها وكأنها الحقيقة التي يقترحها الخطاب الروائي على الجمهور, وإذا كانت الأمم في عقائدها أو الشعوب في ثقافاتها تنتظر المخلص أو المنقذ انتظارا فإن رؤيا البروفيسور قد انزاحت عن هذه العمومية ونزعت إلى خلق (المنقذ) بنفسها وصنعته صنعا, فهي تعول على بنية (الإرادة) البشرية في أن تصنع واقعها بنفسها, لا أن تركن إلى سردياتها الكبرى في الاطمئنان إلى وجود منقذ ما فتتكاسل عن كل منجَز دونه .

---

(٧٠) الرواية, ٥٠٤.

(٧١) ينظر, الرواية العراقية المعاصرة, أنماط ومقاربات, د. قيس كاظم الجنابي ,١٥٧ .

(٧٢) ينظر: البطل في التاريخ, سدني هوك , تر: مروان الجابري, وفرنسيس فريحة , ٢٣.

إن البروفيسور قدّم بوصفه بطلا جمعيا, وثوريا يجمع بين تطلعات النخبة وآمال الشعب عامة في تفعيل بنى المصالحة الوطنية للهويات والأطياف كافة, ولذلك فإن الراوي العليم هو الذي قام بتقديمه عبر السرد, بوصفه ضميرا جمعيا .

إن الخصائص المشتركة التي تجمع بين (خضر) و(البروفيسور),هي الثورية الإنجازية, وإذا كان (خضر) قد قفل عائدا عن إكمال رحلة اللجوء, فإن البروفيسور أفاد من وجوده في مراكز الهيمنة العلمية في العالم وعاد عندما وجد الوقت ملائما لعودته, توافقا مع خطاطته الثورية, والملاحظ أن ثيمة الوعي الثوري لدى البطل اللاجئ غالبا ما تتطلب(العودة) إلى أرض الوطن لتحقيق المنجز الثوري, ولذلك نجد أن (ثيمة العودة) ظلت لدى اللاجئ السلبي مجرد أفكار تتسلط على وعيه وتربك حاضره فيقاومها بتهويماته أو يُميتها بزعزعة مفاهيم الوطن في وجدانه .

رابعا: اللاجئ المثقف

لكي تتضح أبعاد اللاجئ المثقف لابدّ من تحديد أو ضبط لمفهوم الثقافة التي تسِمه ولو على نحو المقاربة لأنه من أكثر المفاهيم التباسا في الحقول الدراسية الأدبية والنقدية؛ بل في الحقل الثقافي نفسه, إذ يشيع الآن قدر كبير من التردد حول قيمة هذه الكلمة, ولم يعد ينظر إليها بوصفها معيارا توجيهيا لكنِ المعنى المشترك لمفردة الثقافة في جذريها العربي واللاتيني هو التشذيب والنمو والتطوير, وتشمل الثقافة في معانيها المتقدمة, عملية عامة من التنمية الاجتماعية ثم اتجهت إلى تقرير ممارسات المؤسسات الثقافية التي ترمي إلى مصارعة عيوب الحضارة وذاك عن طريق نشر المعايير العليا للثقافة في المجتمع[٧٣].

وتقع على المثقف بوصفه فردا منتميا إلى هذه المؤسسات مهمة نشر القيم العليا ونقد كل ما يتعارض مع قيم الجمال والمصلحة العامة, أما المفكر الإيطالي (أنطونيو غرامشي) فقد قسم المثقف إلى: تقليدي وهو الذي يمارس فعل الأشياء نفسها من جيل لآخر, والعضوي وهو الذي يتورط بصورة فاعلة في المجتمع ويكافح بصورة فاعلة في تغيير الأفكار والعقول, فيما يذهب الفيلسوف والروائي الفرنسي جوليان بندا إلى رفع المثقف إلى مقام المثالية ويرى: أن المثقفين هم تلك الفئة القليلة من الفلاسفة والموهوبين المتفوقين الذين يمثلون ضمير البشرية ويحافظون على القيم المطلقة كالعدالة والحقيقة والعقل, مثل سقراط والمسيح وسبينوزا وفولتير ويرى بأنهم سلالة عابرة للتاريخ[٧٤].

([٧٣]) ينظر: مفاتيح اصطلاحية, معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع, طوني بنيت وآخرون, تر: سعيد الغانمي , ٢٣٠.

([٧٤]) ينظر: صورة المثقف في الرواية الجديدة, هويدا صالح, ٢١-٢٩.

إلا أن مفهوم الثقافة الشائع في راهن الوقت هو ذلك الذي يتصل بالممارسات الأدائية للأفراد والجماعات حسب ما حدده (فرانز فانون) و(هومي بابا) وبعض منظري ما بعد الكولونيالية, حيث يرون أن الثقافة أصبحت حقلا أدائيا[٧٥], ومنه يمكننا الانطلاق لتحديد فاعلية اللاجئ المثقف ومتابعة تشكلاته وصيرورته وأبعاد صورته ولا سيّما وأنه يتوافق مع المفهوم الجديد للثقافة النابع من مقاربة الاختلافات الثقافية للأفراد المهاجرين والمنفيين كما في مقاربات (فانون) و(إدوارد سعيد) و(هومي بابا) و(جياتري سبيفاك) .

لقد حرصت الرواية العراقية على تقديم شخصية المثقف نظرا لإسقاطات الذات الكاتبة على المنجز الروائي, فبعد تفحّص العينات محل البحث وجدنا أن كل الشخصيات المقدّمَة هي شخصيات مثقفة, فإما أن تكون الشخصية شاعرا أو كاتبا أو رساما أو صحافيا أو ممثلا أو أن يكون بدرجة أقل قارئا ضليعا بالقراءة, لكن الروايات تتباين في تكثيف أو تخفيف هذه السمة حسب الرؤية السردية لخطاطتها الروائية, ولذلك فكل أبطال هذه الروايات هم مثقفون بصورة أو بأخرى, لكننا عرضنا لقراءة النماذج التي يشكل توصيف(المثقف) عاملا حاسما وجليا في تمظهرهم النصي وفي أدائهم الإنجازي وفي خطاب الرؤية الثقافية التي تغلف سلوكياتهم و رؤاهم وتضبط علاقاتهم بالمجتمع من حولهم, كذلك في تقييم الآخرين المحيطين بهم لنشاطهم الثقافي وتفحّصه وتقييمه سلبا أو إيجابا .

وتطرح رواية (تحت سماء القطب) نموذج اللاجئ المثقف بصورته الإيجابية, إذ يظهر (كريم مطرود) لاجئا مثقفا عبر مواقفه التي يحاول فيها سبر أغوار الحوار والمثاقفة مع الآخر فيقدمه السارد الموضوعي من منظور حبيبته (باولينا): **(لم تسمع باولينا يوما من كريم شتيمة لأحد, ولا يميل لاستخدام كلمات نابية. كان أمينا لاخلاق وصفات المدرس المثالي)**[٧٦], فهو مدرس تاريخ هرب من ملاحقة السلطة في بلاده نتيجة لمواقفه التي ثير سخطها, كما في هذا التمثيل النصي الذي يعكس وعي الذات بقضيتها: **(ادرك أنهم مستاؤون من رفضي الانضمام لتنظيمات حزب البعث, وادرك انهم لا يحبذون اسلوبي في التدريس, وانهم مغتاضون جدا من اسلوبي في الحياة وان لي اصحاب وعلاقات طيبة مع مختلف الناس, شيوعيين اسلاميين وقوميين. لم أكن أضع الانتماء الحزبي معيارا لعلاقتي مع أي انسان)**[٧٧],إن هذه السمة التي نراها متأصلة في أعماق شخصية(كريم) من انفتاحه على الآخر المغاير في الاعتقاد والانتماء

---

(٧٥) ينظر: موقع الثقافة, ٢١_٢٢.

(٧٦) تحت سماء القطب, يوسف أبو الفوز, ٣٤٣.

(٧٧) الرواية, ٣٨٠.

الحزبي, حتى في ظل سلطة قامعة ترفض ذلك, هي ما تؤهله لخلق علاقات طيبة مع الآخر الفنلندي, بما يعزز اندماجه وانفتاحه على ثقافة البلد المضيف .

ومن تمثيلات ثقافة كريم وإيجابيته أنه يظهر أمام الآخر الفنلندي قويا بسلطته المعرفية والثقافية حتى كأن الآخر يصبح عرضة للاستلاب حين يجد (كريم) يشرح ويبين له تاريخ بلاده وملحمته(الكاليفالا) أكثر مما هو يعرف عنها, فيمتلك(كريم) قوة وسلطة من نوع آخر تلك التي يراها فوكو تتحصل بسبب الحيازة المعرفية[٧٨], كما في هذا الحوار بينه وبين الآخر الفلندي الذي ينقله الراوي العليم:(**هناك راح كريم يتحدث عن التلاقح الحضاري وعن الملامح السومرية التي وجدها في الكاليفالا. استفز تيمو من افتراضات كريم وتصاعدت روحه الفنلندية , وكأن كريم يسطو على شيء خاص به. وكان كريم صارما: أرجو أن تعرف يا عزيزي تيمو إن هذا المسمى صموئيل همنغتون ونظريته حول صدام الحضارات, ما هو عندي إلا رجل مخرف, وشبه مجنون, لأنه يتصرف كمطية للعولمة الرأسمالية, لدعمها في محاولة ايجاد أعداء جدد بعد نهاية الحرب الباردة, ويمكن لك أن تضع فوكوياما عراب نهاية التاريخ معه في عربة مجانين واحدة. هناك شيء في الحضارات الانسانية, اسمه التواصل, التلاقح, الحوار. وأستطيع أن افرد لك عشرات الامثلة والكاليفالا واحد من هذه الأمثلة**)[٧٩], ف(كريم) يستعمل أدواته المعرفية بوصفه مثقفا في خلق مشتركات بين الشعوب المتغايرة وهو دائما ما يحاول أن يملئ الفراغات الانتمائية بسحب العموميات الثقافية للأفراد المغايرين, إذ يأتي بما يعزز الشعور بوحدة الانتماء عبر استحضار المشتركات التاريخية لبني البشر, مثل الملاحم السومرية العراقية وربطها بالملحمة الفنلندية وكذلك تدعيم حواراته مع الآخر بكل ما يدعو للتلاقح الحضاري ومدّ الجسور الثقافية بين مختلف الأعراق والثقافات .

وبخلاف (كريم) اللاجئ المثقف والايجابي الذي يعيش انفتاحا على البيئة الثقافية الفنلندية وقدّم تمثيلا ايجابيا لثقافة بلده, نجد لاجئا مثقفا من نوع آخر يعكس انحسارا في موقفه وتمثيلاته لثقافته وهو مثقف من نوع جديد أفرزته الظروف السياسية القاهرة للعراق التي حولت المثقف من (عضوي/غرامشي) أو (ملتزم/سارتر) إلى مثقف (محايد) و(عاجز) يتسم بـ(العدمية) و(اللاجدوى) وردود الفعل غير المسؤولة مدركا أنه عاجز إزاء ظرف وسلطة ساحقين .

وتقدم رواية(أقتفي أثري) هذا النموذج الواقعي للمثقف, إذ يظهر(حميد بزون مهدي) مثقفا ملاحقا من قبل السلطة شأنه شأن غيره من الملاحقين في سبعينيات القرن المنصرم فيقرر

([٧٨]) ينظر: ميشيل فوكو وسؤال السلطة, محمد أمين بن جيلالي, ١١.

([٧٩]) تحت سماء القطب, ٣٤٥.

* إيثاكا: هي جزيرة في كيفالونيا في اليونان وهي الموطن الأسطوري لأوليس, وقد وردت في ملحمة هوميروس على أنها وطن القيصر أوديسيوس الذي كان ملكا عليها.

الهرب إلى إيران لاجئا, وحال عبوره الحدود يقع في قبضة الجنود الايرانيين, وعند استقرارهم لاجئين في إحدى دول الشمال الاسكندنافي يسقط النظام الذي كان يلاحقهم فتقرر مجموعة المغتربين العودة إلى الوطن بعد زوال السلطة المانعة, فيعودون والراوي يؤسطر رحلة العودة وكأن الطريق إلى الوطن مثل الطريق إلى إيثاكا: **(على كل حال إن الطريق إلى إيثاكا في كل حين أجمل من إيثاكا , ولم تخدعنا فقد منحتنا هذه الرحلة الجميلة.. كما يقول كافافيس)**[٨٠].

فورود (إيثاكا)* هو إحدى تمثيلات وعي اللاجئ المثقف الحالم بيوتوبيا آمنة يسقطها على موطنه فهذا التوظيف الرمزي لثيمة الارتحال نحو إيثاكا (المدينة الحلم) يتلائم مع المعنى الفلسفي لهذا المصطلح, إذ (تسخر اليوتوبيا, وهي كلمة اخترعها توماس مور, من ذاتها, فهي تعني لغة" لا مكان" يشفع عليها مباشرة "لا زمان" كي تظل معلقة في أثير الذاكرة)[٨١], فنجد أن الرمز يلفّ الإطار الحكائي لهذه الرواية ما يسهم في أن تتجه القراءة إلى التأويل في فك مرموزات التشكيل السردي .

والقضية الأبرز لهؤلاء اللاجئين العائدين هي رحلة العودة وما تثيره فيهم من هواجس, إذ لم يكن الطريق إلى الوطن/الأصل سالكا بعد, وكأن المسافة إلى الوطن هي المشكلة وليس الوطن نفسه, وهذه المسافة التي تمثلها الرواية برحلة العودة عبر الحدود الصحراوية, ما هي إلا تعبيرٌ رمزيٌ عن التباعد النفسي للوطن في نفوس مواطنيه وتباعد مفهوم المواطنة وانزياحه إلى مفاهيم أخرى يرجِّح فيها (المواطن المنسلخ) عن وطن طرده مفاهيمَ مواطنةٍ أخرى تحل محله, لإعطائه حقوقه بوصفه إنسانا ومنحه الأمن والرفاهية, ولذلك يتردد العائدون في منتصف طريق العودة , وهنا لا يختلف الراوي/المثقف (راوي الأنا) عن أقرانه كثيرا في مفهومه عن الوطن, فقد أعلن أن رفيقيه اللذين تجادل معهما بشأن عودتهما أهمّ بالنسبة إليه من الوطن:**(ولأن المودة التي جمعتني بجلال مختار وعبد السادة أعز إلى نفسي من الوطن نفسه, فقد حاولت تغيير الحديث وتلطيفه)**[٨٢], فمفهوم الوطن لم يعد مفهوما مقدسا, كما يقول البطل الراوي: **(لم يكن الوطن بالنسبة لي يوما أرضا أو ناسا بل فكرة. وها أنا أعتبر هذه الفكرة قد استفدت مدلولها)**[٨٣], أو كما يصفه في موضع آخر بأنه: **(شيء لم يعد له وجود)**[٨٤].

وإذا كانت صورته فيما تقدم قد أظهرته مثقفا عاجزا في المحافظة على المبادئ والقيم العامة في الانتماء, كما افترض جوليان بندا ذلك في المثقفين, فإنه يظهر في حادثة أخرى مثقفا

---

(٨٠) الرواية, ١١.

(٨١) الرواية وتأويل التاريخ, د.فيصل دراج, ٢٢-٢٣.

(٨٢) أقتفي أثري, ٧٢.

(٨٣) الرواية, ٧١.

(٨٤) الرواية, ١٨٥.

محايدا أكثر عجزا من موقفه السابق, فليس الحياد سوى موقف تتعطل فيه الأفكار والرؤى . وتظهر هذه الصورة عندما تتعرض المرأة اللغز (ماريانا) الغامضة التي ترافقه إلى الاضطهاد من قبل (أبو عبد الصمد) قائد رحلة العودة عندما تشي بها النساء له بأنها مسيحية, فيمنعها من دخول المسجد الذي نزلوا فيه للاستراحة, في أثناء غياب (حميد) بينما يبحث عنه (علي كارثة) ليخبره بالأمر: **(أنت وين يا أخي؟ لماذا تتهرب من مسئوليتك؟" وحينما سألته عن الأمر. أجابني "ماريانا" .. كانت تصرخ باسمك لتحميها منهم "انتظر ردة فعلي على حماسته الفائضة بالكلام وحينما لم يظهر علي أي تأثير لتأنيبه أضاف بقسوة :"مسكينة كانت تتصور أنت واحد أخو أخته, ما تدري بيك أنت واحد أناني" .لم أجبه على غضبه بسوى ابتسامة يعرف مغزاها, أثاره صمتي فراح يردد: "عاق.. وغد" ولأني أعرف علي كارثة و(فطارة قلبه)وأنه لا يعرف ماذا تعني هاتان الكلمتان فضحكت من غضبه وأنا أربت على كتفه فازداد غضبا. أزاح كفي عن كتفه بغيظ وتركني ودخل المسجد وهو يردد: "هه.. مثقف.. ــ كلمة نابية ــ " دخلت المسجد فاستقبلتني بشوق وعتب عينان دامعتان.. درت بين أجساد النائمين أبحث عن مكان أحشر فيه جسدي لموت مؤقت)**[٨٥].

فالبطل (حميد) صورة للمثقف المحايد, والمرأة اللغز, هي قضيته المسؤول عن حمايتها والدفاع عنها وصونها, و(علي كارثة) هو الجمهور/الشعب أو الرأي العام الذي ينتظر ردود فعل المثقف بحماس مفرط, إزاء انتهاك السلطات لقضيته وموقفه منه, لكن السياقات المحجّمة لدور المثقف في الدفاع عن قضيته/شرفه, تجعله يسلك سلوك الحياد, لأنه وحده (المثقف) يعرف قوة السلطة والظرف القاهر الذي تضعهم فيه, أما (علي كارثة)/ الشعب أو الرأي العام, فإن (فطارة قلبه) كما يصفه الراوي البطل, تمنعه من المعرفة الحقيقية لأساليب القمع الذي تمارسه السلطة بحق المثقف فلا يظهر (المثقف) حينها بالنسبة للرأي العام سوى متنازلا عن قضيته وخائنا وأنانيا ولا يبحث سوى عن مخرج لإنقاذ نفسه .

وتتجلى صورة تخوين المثقف في موضع آخر:(**فجأة وقف علي كارثة عند رأسينا مترنحا من شدة السكر وهو يطلق ضحكة بصوت عال. جفلت ماريانا وجلست وهي تزرر أزرار قميصها وتعقد خصلات شعرها. سأل بصوت منهك ورأس لا تستقر على عنقها: "وين كنتوا؟ ها".. التفت إلي وهو يوشك على التقيؤ: "قل لي شنو معنى المثقف العضوي؟" وعلى الرغم من إدراكي بأن الدافع من وراء سؤاله السخرية والغمز إلا أني حاولت أن أكون جادا معه فتهيأت للإجابة ولكن قبل أن أفتح فمي قاطعني بنزق: "لا تقل لي قال فلان أو فلان, بلا غرامشي بلا بطيخ" حاولت تجاهل نزقه فأجبته بابتسامة سخرية واستصغار. أدرك مغزاها**

([٨٥]) الرواية , ٨٥_٨٦.

فسألني بغيظ:" قل لي هل أنت مثقف عضوي؟" "....." فأضاف: " لا, أنت مثقف طنبوري" وحينما سألته عما يعنيه قال:" ما سامع المثل اليقول عرب وين طنبورة وين؟"[٨٦],ونجد قرائن ظاهرة تخوين المثقف في صورة المثقف المنفصل عن هموم الناس وقضاياهم, ففي خضم رحلة العودة يبحث(حميد) عن الملذات الحسية من خلال استغلاله لـ(ماريانا) الجسد, وما إشارة (علي كارثة) الغامزة بسؤاله عن أي المثقفين هو؟ إلا حجة يقيمها عليه وهو يضبطه في موقف خليع يمارس فيه شهوانيته, وحين يدرك (علي كارثة) أن المثقف(حميد) سوف يجيبه بما يحفظ من مقولات وشعارات, يقاطعه بنزق(لا تقول لي قال فلان..) فالرأي العام قد ضبط المثقف في كثير من المواقف ولم يجده سوى شعاراتيا ومثاليا منفصلا عن هموم شعبه وقضاياه, يحفظ مقولات غرامشي عن المثقف العضوي لكنه عضويٌ بطريقته الخاصة كما يصفه الخطاب الروائي.

وإذا كانت قافلة اللاجئين العائدة إلى الوطن تضم أصنافا مختلفة من الناس كلهم يحلمون بالوصول إلى الوطن (إيثاكا) إلا إنهم يتخبطون في طريقهم فتارة يضيعون وتارة تحيط بهم الذئاب فينكمشون, ولا يظهر المثقف هنا إلا بوصفه فردا يمشي بموازاة القافلة يتقدم أمامهم أو يستبطئ خلفهم مداريا غروره في عدم الاندماج بالعوام, إلا أنه لم يستطع أن يجد لنفسه طريقا خاصا به, وإذا كان(أبو عبد الصمد) هو قائد الرحلة والمتحكم بمصير العائدين وهو رمز للسلطة الدينية الجديدة, فإنه يمثل الآخر النقيض للمثقف الذي غالباً ما كان على خلاف مع الأصوليات الدينية، وهنا يظهر دور المثقف البعيد مهما كانت الأيديولوجيا المهيمنة فلا يملك ألا أن يسير موازيا للرأي العام بـ(فطارة قلبه) وحماسه الفائض ومواقفه الانفعالية .

وإذا كان المثقف اللاجئ صاحب القضية قد طرد من بلده أيام السلطة فإنه يعوّل على العودة لممارسة دوره بعد زوالها, لكنه يفاجئ ب"سلطة" من نوع آخر, فحال وصولهم إلى الحدود ووقوعهم بيد القوات الأمريكية يتكرر مشهد اغتصاب (ماريانا) التي من المفترض أنها تحت حماية ووصاية (حميد/المثقف) (**'No ,no please' كنت أسمع ماريانا تتوسل وسط ضحك الجنود وكلماتهم البذيئة. تخيلتها غزالا جريحا تدور حوله الضباع ناهشة أضلاعه الطرية. بعدها توقف ضحكهم وصراخ ماريانا فحسبت أن الأمر قد انتهى, غير أنهم انفجروا بضحك عال, كان أحدهم يردد كلمة 'Shemale' فتذكرت العبارة التي كانت ترددها ماريانا أمس بحزن" جسدي موطن مخطئين ولاجئين من التشرد إلى التشرد" قادني أحدهم من الخلف غارزا أصابعه الحادة في رقبتي ورميت في جوف العربة التي انطلقت إلى اللااتجاه**)[٨٧], وفي هذا

([٨٦]) الرواية, ١٠٩_١١٠.

([٨٧]) أقتفي أثري, ١٧٣.

المقطع تتجلى صورة الثقافة وكأنها خنثى/shemale تضيع هويتها بين (الذكورة/الفحولة) و (الأنوثة/الانتهاك) وهذه البينية هي حالة القضية التي يحملها المثقف فهي دائما منتهكة سواء من قبل السلطة القامعة في الما قبل (قبل ٢٠٠٣) أم من قبل الاحتلال الأمريكي وتبعاته من سلطات جديدة كسلطة(أبو عبد الصمد) الرامزة للسلطات الأصولية, وكان دور المثقف الوصي الشرعي عليها هو العجز عن حمايتها؛ لأن السياقات أكبر منه والظروف أقوى من إرادته, وإذا كانت الأفعال الإنجازية للشخصيات المقدمة وأفكارهم تقدم رؤية ضبابية عن الوطن فإن الخطاب الروائي نفسه يقول بأن الرؤية الضبابية والمشوشة للوطن هي ما يحكم المثقف اللاجئ في حال نوى العودة إلى الوطن ليمارس دوره وقضيته .

خامسا: اللاجئ المهمّش

في رواية (اللاجئ العراقي) التي قدمت بطلها (اللاجئ المهمش) (علي سلمان) بطل ثلاثية[٨٨]عبدالله صخي، يبدأ الهامش شيئاً فشيئاً بالتحول إلى (المتن/النص) ويصبح موضوع ذاته, يبحث عن مقولات الأصل فيه عن أثالته وتاريخه الخاص, وعن رحلة إقصائه من قبل المركز .

ويظهر (علي سلمان) مهمّشا ابتداءً من طفولته, إذ تعكس الحكايات نشوئه في عائلة مهمّشة هي الأخرى تسكن في منطقة (خلف السدة)المنطقة التي تشكل رمزا لـ"المدينة الهامش", التي نمت على حافة مدينة مترفة ومتخمة(بغداد), وقد جاء سكان خلف السدة نازحين إليها من لواء العمارة في منتصف أربعينيات القرن الماضي بعد أن تحولت ملكية الأراضي الزراعية في هذا اللواء من الفلاحين والشيوخ إلى الحكومة العراقية, وأصبحت أراضي أميرية مسجلة باسم وزارة المالية فسبب هذا انخفاضا في واردات الفلاحين فأدى إلى ضعف علاقتهم بالأرض وسبب هجرتهم إلى مدينتي بغداد والبصرة, فنشأت في بغداد منطقة (الصرائف) التي تحولت فيما بعد إلى (الثورة) التي بناها عبد الكريم قاسم[٨٩] شمالي شرق العاصمة .

ولا تختلف طفولة (علي سلمان) عن غيره من مجايليه؛ إذ تدير السلطة الأبوية دفة العائلة بأدواتها العنفيّة التي تعد جزءً من ثقافة القاعدة الشعبية التي تبين الأصول البدائية للعنف, ويتجلى أثر هذا واضحاً في حكاية (علي) مع المصباح اليدوي الذي حصل عليه من والده بعد أن شاهد الأخير المصباح لدى معلم الكتاتيب (الملا عامر) الذي أعجب به وأخذه منه فكانت

---

(٨٨) الثلاثية هي: خلف السّدة, دار المدى, ٢٠٠٨. دروب الفقدان, دار المدى, ٢٠١٣. و الرواية محل الدراسة (اللاجئ العراقي).

(٨٩) ينظر: الرواية العراقية, صورة الوجع العراقي ,٥٩.

النتيجة أن عوقب (علي) عقابا وخيما[٩٠] فتظل هذه الصورة التهميشية معششة في ذاكرته يستفرغها كلما شاهد التعامل الأليف للناس مع بعضهم ولا سيّما وهو يراقب لحظات النقاء بين جارته الشابة (ساندرا) وصديقها (مارتن): **(احتضن وجهه بيديه يفكر في حياة هذين الشابين الهادئة ويقارنها بحياته المهددة على الدوام وحياة جيله الذي يعاني من دورة العنف السياسي والتعذيب الوحشي في السجون والحب الممنوع والحرمان.. والعقاب العائلي بالضرب المبرح.. تلك الحياة المتوترة الجافة تفقد المرء صوابه وتدفعه لارتكاب أبشع الاخطاء)**[٩١], فخطاب البطل هنا لا يشخص الانتهاك بوصفه سياسيا وحسب, بل إن ثقافة القاعدة الشعبية في تمسكها بأدوات العنف البدائي في تربية ابنائها وتنشئتهم ساهمت في اعوجاج مسار حياتهم وترديه فهي تحمل جزءً من مسؤولية مصائرهم البائسة .

وبعد التهميش الأسري يأتي دور السلطة الحاكمة في قتل أحلام الشباب وطموحهم فـ(علي سلمان) شاب فنان درس الموسيقى وفي نيته الشروع بمشواره الفني؛ لكن السلطات تعتقله وتحيده عن وجهته, ففي يوم ما قدّمه أستاذه في الموسيقى (علاء شاكر) إلى الملحن (أسعد مكي) الذي وعده بالمساعدة **(فكر علي بإمكانية أن يعطيه أسعد مكي لحنا يجتاز به اختبار الإذاعة ويبدأ مسيرته الفنية. ولساعات بقي يفكر بذلك الاحتمال وعاش أياما تحت تأثير الأمل ,لكنه لم يتمكن من مقابلة الملحن لأنه اعتقل من الطريق قبل أن يحين موعده معه)**[٩٢], فتدخل السلطة لتغير مصير فرد وتحوله من شاب ذي رؤية فنية ومسيرة ثقافية إلى مشرد ولاجئ ينام على طرقات البلدان الأخرى كما هي الحال في بلد المعبر سوريا، إذ يعيش (علي سلمان) يوميات التشرد منتظراً فرصته في الحصول على اللجوء حيث يصور (الراوي العليم) تلك المشاهد **(اقترب من حديقة السبكي ها هو يجد ملاذا. سوف يقضي ليلته على العشب يالليخيبة.. أيقظه شيوع الفجر فبدأ جولة أخرى عبر منطقة الشعلان.. مشى متمهلا من أثر النعاس باتجاه مقهى الروضة.. في الطريق اشترى فطيرة زعتر تناولها في المقهى مع الشاي, وانتظر مجيء العراقيين الذين ينقلون أخبار دول اللجوء وسبل الوصول إليها)**[٩٣].

فالصراع الذي مرّ به (علي سلمان) ومن قبله والده في الثلاثية (سلمان اليونس) وبقية سلالتهم كان صراعا طبقيا بين المالك والمملوك, ثم تحول إلى صراع بين السلطة والفرد المقموع والملاحق في الداخل, وفي سوريا كان صراعه في مواجهة التشرد والفقر ويوميات البؤس .

---

(٩٠) ينظر: اللاجئ العراقي, عبد الله صخي, ١١.

(٩١) ينظر: اللاجئ العراقي, ٩.

(٩٢) الرواية, ٩٣.

(٩٣) الرواية, ٩٨.

أما في لندن فتحول الصراع إلى نوع آخر, على الرغم من أنه ينتمي إلى سلسلة الموجهات التهميشية التي اعتادها إلا أنه نوع جديد مغاير, ، فهو صراع تحدده مناطق تماس الحضارات وانفتاح الثقافات, ولأن (علي سلمان) لاجئ عراقي مثل غيره من اللاجئين يحلم بأي دولة توفر له سبل العيش والأمن, فقد وقع في أحد مناطق هذا التماس وهو (لندن)، إذ يواجه(علي) ردود فعل من نوع جديد تضعه مباشرة أمام سؤال الهوية والانتماء والأصل **(في الطريق قابل فتيات جميلات ما إن لمحنه حتى حولن أبصارهن إلى بعضهن أو إلى الناحية الأخرى فعاوده الشعور المؤلم بأنه شخص مهمل,ةغريب, لا يعرفه أحد, ولا أثر له)**[٩٤], فالدلائل النصية تشير إلى فعل(المعاودة/عاوده) وهو إشارة إلى أن شعور الإقصاء متأصل في نفسه, يعاوده كلما تعرض لموجه إقصائي تهميشي وربما يكون الشعور بالغربة الذي (يعوده) هو نوبات مكبوتة تظهر كلما ضغط عليها مسبب اغترابي وربما يكون هذا قد تسلل إليه وتوارثه عن آبائه المهاجرين قبله .

ولم يكن (علي سلمان) مهمشا على مستوى الحكاية فقط, بل على مستوى الرؤية السردية البنائية إذ يتعمد الروائي أن يصنع مصير هذا البطل صناعة واضحة فيزج به في مواقف قدرية لا طاقة له بها, أو أن يضعه أمام تغيّرات مفاجئة يصعب عليه التنبؤ بها ويرتبك إزاءها, فما أن يصل (علي سلمان) إلى لندن حتى ينقلب مزاج زوجته (خولة إبراهيم) عنه وتبدأ بالنفور منه بلا مقدمات أو أسباب موضوعية (**ما عطله وغير خططه هو التغيير السريع المفاجئ الذي طرأ على شخصية خولة. بدأ ذلك بتذمرها من ضيق الشقة المؤقتة.. ركنت إلى السكون.. بدأ وضعها النفسي يقلقه.. رجع إلى البيت من احدى جولاته فوجد خولة غاضبة متوترة كان وجهها كدرا وشعرها منفوشا.. سلم عليها فصرخت بوجهه إنه غير مهتم بها.. ضربت على رأسها وهمت بتمزيق ملابسها, حاول تهدئتها فدفعته, أعد الشاي صب لها قدحا فلم تشرب. وبعد صمت طويل قالت بصوت جاف: اسمع لم أعد أتحمل يجب أن ننفصل أريد أن أعيش وحدي)**[٩٥], وبعد انفصاله عنها يعود إلى حياة الغربة والوحدة فيستأجر الغرفة رقم (٩) في حي أكتن تاون اللندني, ومنه يتعرف على جارته في السكن(ساندرا) التي تبدي تعاطفا واضحا معه .

أما الموقف الآخر الذي تهمّش فيه الرؤية السردية البنائية(علي سلمان), فهو انهاء حياته وهو شاب بالموت, إذ لا مسبب موضوعيا لموته فهو يتمتع بكامل صحته كما أنه لم يتعرض لحادث أو مرض يسبب موته فيزيولوجيا؛ لكنها الرؤية السردية التي تجعل من موت(علي سلمان) موتاً رمزياً لمصير شريحة واسعة من المهمشين الذين ينتهي مصيرهم بالموت في الغربة, حيث لا يتعاطف معهم أحد ولا تقلبهم سوى أيدي رجال الإسعاف، فموت(علي سلمان) لا يمكن اعتباره

([٩٤]) اللاجئ العراقي, ١٠١.

([٩٥]) الرواية, ١٤٣_١٤٧.

جزءً من (حبكة / دراما) المتن, بل هو تأثير الخطاب الروائي الذي أراد إنهاء حياته بموته شاباً مهمشا .

إن موت(علي سلمان) لا يمكن اعتباره جزءً من حبكة/دراما المتن, بل هو تأثير الخطاب الروائي الذي أراد إنهاء حياته بموته شابا مهمشا فهو أيقونة معبرة ورامزة لمصير شريحة ممتدة من العراقيين الذين يتعرضون للتهميش, سواء في أراضيهم, أم في البلدان التي اعتقدوا بأمانها وإنسانيتها, أما قضيته الأبرز ـ كمواطن عراقي دفع به نظام بلده إلى التشرد واللجوء ـ فهو شعوره الدائم بالضياع والغربة، وتنقله عبر سلسلة من محطات الهجرة والضياع والاغتراب, وكان همه الأكبر هو قضية الهوية المفقودة وكان المكان هو الملمح الجلي لهذه الهوية، فهي إذا قضية الهامش الذي تتعاقب السلطات في طرده واقصائه، وهي قضية الفرد الذي يحب الرسوخ الجغرافي الذي تعلمه عبر الأجيال والحقب، لكن ضاغط السلطات القهرية حوله إلى لاجئ مشرد ينتهي مصيره ميتاً مهمشاً في بريطانيا العظمى, والروائي يضع هذا المصير البانورامي لشريحة كاملة على المستوى السردي رؤيويا ويؤسس للحياة المهمشة وحياة القاع التي تعيشها سلالة (علي سلمان) وتحولهم بمرور الزمن ولا سيّما ما بعد ٢٠٠٣م, على الأقل في المخيال الكتابي العراقي, إلى مكاريد[٩٦].

أما اللاجئ المهمّش الآخر فهو(حميد مهدي بزون) وهو الاسم الكامل للروائي (حميد العقابي) بطل رواية(الضلع), وهنا تظهر إلى الواجهة إشكالية السيرة الذاتية وامتزاجها بالتخييل الروائي إذ يتعرض (حميد) إلى ملاحقة السلطات ما يؤدي إلى هروبه ولجوئه ومنذ بدايات تشكل الوعي عند (حميد) يظهر مهمّشا, لا تحتفي به الحاضنة الأولى وهي العائلة: **(سؤال واحد يتردد في ذهني: "ما شأني أنا بكل هذا؟" إنسان جاء إلى الحياة سهوا, أو كما كان أبي يردد دائما "حميد جاء عن طريق الغلط", لم كل شيء يحاصرني؟)**[٩٧].

وإذ ينتفي الوطن كحاضن أم وتنتفي شروط المواطنة الصالحة التي تغدقها الأوطان على مواطنيها يصبح (حميد) ملاحقا من سلطة خانقة يتردد صداها في رأسه (**موح حسبالك انتهت السالفة وخلصت, نقدر نجيبك بأي وقت نريد, هه, وأنت تعرف البقية, ما يخلصك أبو لينين)**[٩٨] وبعد أن يعيش حالة الاستلاب الفكري والقيمي الذي تمارسه بحقه السلطات, يهرب إلى إيران عبر المناطق الجبلية, فيقع أسيرا (**أنهض رافعا ذراعي على رأسي. "بناهنده" كلمة**

([٩٦]) ينظر في هذا: كتابات الباحث الانثربولوجي والأدبي, محمد غازي الأخرس, ولا سيّما في كتابه(المكاريد, دار التنوير, بيروت), وأيضا رواية شوقي كريم: (شروكية , دار ميزوبوتاميا , بغداد, ط٢, ٢٠١٤).

([٩٧]) الضلع, ١٨٠.

([٩٨]) الرواية, ١٦٣.

جديدة تدخل قاموس حياتي. "بناهنده", لاجئ, دخيل, دخيل العباس")[٩٩], وفي المعسكر الايراني يطاله التهميش والتحكم بنمط حياته وتفصيلاته **(لا تضحك! لا تقرأ! لا تسمع إذاعة تبث أخبارا أو أغاني! لا تلعب فكل لعبة حرام! لم لم تقم لصلاة الفجر؟)**[١٠٠].

وبتحوله إلى لاجئ تُفرض عليه الكثير من المؤثرات الضاغطة على سلوكه و توازنه النفسي وفقدانه لهويته, وتبدأ الصفة الجديدة (لاجئ) تضفي عليه شروطها والتزاماتها وتغريباتها, فعندما يهرب مع رفيقه(عاشور) إلى سوريا تنادي عليهما إدارة المطار بمكبرات الصوت فلا يستجيبان لأنهما بجوازي سفر مزورين وباسمين منتحلين غريبين عنهما: **(ساعتان مرتا حينما ارتفع صوت من المايكرفون لم أعره اهتماما ليس لسرحاني بل كأني نسيت اسمي أو تغربت عنه)**[١٠١].

وفي بلد اللجوء الذي يعلق عليه اللاجئ العراقي آمالا كبيرة, تظل سلسلة التهميش ممتدة ومتواصلة, فتلك البلدان التي عرفت التعددية والانفتاح الحضاري وآمنت بالقيم الانسانية لم تستطع استيعاب اللاجئين بصدق, وإنما تعتبر ذلك شرطا لتقدمها وحضارتها لا غير ودليل ذلك عدم قناعة شعوبها بمضامينها ـ حتى وإن شكل ذلك حالات فردية في حال التمظهر ـ إلا أن الغالبية يتغاضون عنها بحجة الاستجابة للديمقراطية وهذا ما عكسه لاجئو هذه المرويات عندما يتعرضون لمواجهة السكان الأصليين وهم في حال سكرهم لأن حالة الصحو لا تكشف الحنق المدفون تجاه الأجانب المتطفلين, وهذا ما تعكسه المواقف التي تعرض لها اللاجئ (حميد) وهو في موقف التهميش والنبذ **(في الحانة أدركت أن الصمم في أحيان كثيرة يكون نعمة.. ارتفع لغط في دائرة الجالسين فخمنت بأن الحديث يدور عني حيث أن نظراتهم كانت مصوبة نحوي .. رفعت رأسي فوجدت جثة ضخمة قد سدت الفضاء حولي ,شاب بذراعين متعضلتين مغطاتين بالوشم, تشاغلت عنه فضرب الطاولة بقبضته وهو يترنح. تطلعت في الوجوه فلم أر من بينهم مغيثا.. قلت له بأدب وبجمل دنماركية تدربت عليها كثيرا لأني كنت أحسب أنني سأحتاجها يوما: "تفضل.. ماذا تريد؟" "لا أريد أن أراك" " ولأني موجود بغير إرادة مني أو منك" "هذه ليست مشكلتي. اذهب إلى وطنك!" "سأذهب حينما تسمح لي الظروف" لم يجد ما يرد به على كلامي فتوقف صامتا يحدق إلي بعدوانية والزبد يملأ شدقيه. تجاهلت وجوده ورحت افتعل القراءة في الكتاب, عندها هجم على يدي وأخذ الكتاب بقوة, أدار وجهه إلى جهة جلسائه وهو يصرخ بصوت هيستيري: "نحن نعمل وندفع الضرائب كي يأتوا ويقرأوا القرآن" ثم راح يمزق**

---

(٩٩) الرواية, ٣١٨_٣١٩.

(١٠٠) الرواية, ٣٢٠.

(١٠١) الضلع, ٣٨٨.

الكتاب ويسحقه بقدميه بجنون. جاء صاحب البار فحسبت بأنه جاء ليقدم الاعتذار.. قال هامسا" أعتقد أن وجودك هنا غير مرحب به. لذلك أرجو منك أن تغادر الحانة" غادرت بصمت.. غربة.. غربتان.. ثلاث.. ماذا بوسع الروح أن تحتمل؟)[١٠٢].

وحالة السكر هي حالة التعبير الصادق عن المثل الحقيقية التي يتبناها الإنسان, ولذلك تخاف بطلة رواية (تحت سماء كوبنهاغن) من أن تستيقظ يوماً يكون فيه سكان كوبنهاغن سكارى كلهم **(لا أفهم لم حالما يسكر الدنماركي يبدأ بمطالبتنا بهجرة عكسية.. بترك كل شيء وراءنا لا سيما ماضينا والرحيل.. يخيفني خاطر أن أفيق ذات يوم في مدينة قد سكر جل سكانها إثر ليلة معربدة)**[١٠٣], فيظل اللاجئ عرضة لتبدل مزاج السكان الأصليين تجاههم ولحالة رضى أو سخط الرأي العام عليهم. فحياتهم يضبطها إيقاع الآخرين سواء السلطات في الداخل, أو ضباط المطارات في بلدان المعبر, أو المزاج العام للسكان الأصليين في بلدان اللجوء, وهذا ما يفسر لنا انخفاض مستوى الأداء الفعلي/ الديناميكي للشخصية داخل مجتمعها إذ غالبا ما تلجأ إلى الركود والعزلة.

ولا يسفر تتبع حياة (حميد) إلا عن فرد مهمش تعطله أسباب خارجة عن إرادته أما قضيته فهي البحث في أسباب غربته ونفيه عن وطنه, فيتركز معظم ما يقوم به على تذكر الماضي ومساءلته, ومقته وتفكيكه, وإذا ما حاول النزول إلى الحياة العامة في البلد الجديد قوبل بالرفض والتهميش والعنصرية .

سادسا: اللاجئ المغترب

تذهب ناتالي ساروت* إلى أن إنسان العصر الحديث مثقل بحضارة آلية وهو منسحق أمام حتمية ثلاثية, هي : الجوع, والجنس, والطبقة أو بافلوف, وفرويد وماركس, فالإنسان الحديث جسد بلا روح تتقاذفه قوى معادية[١٠٤], وإذا كانت هذه حال الإنسان بصورة عامة, فكيف بمن يعيشون وضعاً استثنائياً، واللاجئ المغترب وفقاً لمعايير ناتالي يعيش مستوى أعمق لأنه مغترب بوصفه إنسان العصر الحديث الذي يعاني مأزقه, وبدرجة أكبر لأنه يخضع لمسببات الاغتراب من فقدان التفاعل والانفعال بالمجتمع, ومن ترك وفقدان الجغرافيا التي اعتادها مكانا أصلا لوجوده الأنطولوجي .

([١٠٢]) الرواية, ٤٥٢_٤٥٣.

([١٠٣]) تحت سماء كوبنهاغن, ١١١.

([١٠٤]) ينظر: عصر الشك دراسات عن الرواية, ناتالي ساروت, ترجمة وتقديم: فتحي الشعري, ١٤.

*ناتالي ساروت: نتالي ليونوفا تشيرناك ولدت في الإمبراطورية الروسية عام ١٩٠٠ وهي كاتبة مقالات وروايات فرنسية عدت من أبرز المؤسسين والرواد الأوائل للرواية الفرنسية الجديدة .

واللاجئ المغترب هو ذاك الفرد الذي يعيش وفقاً لإيقاعه الداخلي وتهويماته النفسية وعوالمه الخاصة التي تصنعها المخيلة والذاكرة، ومن نماذج هذا اللاجئ (مروى البصري) إحدى أبطال رواية (عندما تستيقظ الرائحة)، إذ تظهر عبر التمثيل السردي لاجئة تعاني من أمراض نفسية وتخضع لجلسات علاج من محللة دنماركية مكلفة من قبل بلدية (كوبنهاغن) لمعالجة اللاجئين العراقيين الخارجين تواً من دمار السلطة والحرب .

وتقدم المحللة (مروى) بوصفها مريضةً نفسياً ويساهم كونها (فنانة/رسامة) في تعزيز سمات الاغتراب لديها, يقول السارد الموضوعي (المحللة) موضحة حالها (**لم يكن التعرف على لوحات مروى البصري المشاركة في المعرض صعبا. كان قد مر على اختفائها حينها زمن طويل. خجلت بعض الشيء من شكي بإمكانياتها على انجاز شيء. كدت أجزم بأن هذه الفئة من المرضى التي اطلعت على الأعراض التي تعاني منها عن قرب ,مصابة بإعاقة كاملة عاجزة عن انجاز شيء . تماما رغم ما توهم به نفسها**)[١٠٥].

ولا يظهر اغتراب (مروى) على مستوى تحرك الشخصية نفسها في السرد أو مناجاتها وحواراتها بل عن طريق تقانات جديدة, ففي الوقت الذي تعرض المحللة سلوك (مروى) الاغترابي عبر تسجيلها لأعراضها وتحليلها لشخصيتها، نجد ملمحاً آخر يفك شفرة اغتراب الشخصية عبر الصحفي الدنماركي الذي يقوم بتصوير لوحات المعرض وهو يكتب تقريراً عنها (**جداران في المعرض يحملان البصرة على يد الرسامة العراقية "مروى البصري", لا أشد غرابة من بصرة العراق هذه, لون جصي, آخر ترابي, لون موحل مائل إلى الحمرة.. خالية من لون الخضرة والماء , يختلف عما يفترض لتلك البقعة من الأرض مهد الخصب, عراق البصرة, بلا خريطة أو حدود الآن, بلا رمز بريدي, بلا رقم شارع, أو علامة مرور.. توقيت مناسب لمعرض تقيمه عراقية ليس لها عنوان, يدل وجهها, زيها, صمتها على ذلك**)[١٠٦], فعالم اللوحة ما هو إلا العالم الذي ترى (مروى) أنه واقعها المعاش الذي لا سبيل للفكاك منه, فهي على الرغم من المسافة الجغرافية والزمنية التي قطعتها بعيدا عن مواطن الألم إلا أنها تُسقِط زمن يوم أو ليلة عاشتها في الماضي, على مستقبلها بأسره بل إنها لا تجد مسوغا لامتداد الزمن أو استمرارية جريانه فهو قد أُختصر بالنسبة لها في أنموذج ذلك اليوم وتلك الليلة (**أموت كل يوم, مت لموت أبي, لإعدام أخي, لفقدان أمي لبصرها. فكرت بالخلاص بعد ابنتي, ولو لا نرجس وانقاذها لي كنت التحقت بهم**)[١٠٧]. وترفض (مروى) توقيع لوحاتها زمنيا؛ لاعتقادها أن الزمن واحد , ثابت

([١٠٥]) عندما تستيقظ الرائحة, ٨٥.

([١٠٦]) الرواية, ٧٦_٧٨.

([١٠٧]) الرواية, ١٥٨.

لا يتغير: **(ميلادي خطأ, وعيي لا أعرف لمن, ديني؟ ذاكرتي؟ أوه. هذا الزمن الذي مر, الي يمر؟ .. لا داعي لتدوين تاريخ على لوحة. لا داعي لذكر أسماء الأيام وأرقام الأسابيع, لا داعي لمذكراتكم التي تنام تحت وسائدكم وتسيركم)**[١٠٨].

ويمكن القول إن الطبيعة الانتاجية الحرة التي تتجسد في الخارج تتلاشى عند (مروى البصري) لتتحول إلى اغتراب من موجود اجتماعي إلى موجود تحكمه عوالم ذاتية محضة تفصله عن مجتمعه[١٠٩], وهي تنظر إليها بعين اللاجدوى والتشاؤم **(أي حياة يختارها العراقيون هنا ويزهون بها. إنها محض أوهام. هل كنت مزهوة حقا بنفسي لمشاركتي مع مجموعة لاجئين ولاجئات بائسات ببضع لوحات في معرض ينتهي تأثيره في حينه)**[١١٠], فهي لا تؤمن بجدوى الفن وممارستها لنشاطاتها الفنية لم تعد تصب في حب الذات للعطاء الانتاجي وهذا أحد عوامل اغترابها, والأمر الآخر أنها أصبحت منفصلة عن عالمها مبتعدة عن الاتصال المباشر بالمحسوس من الحوادث والأشياء[١١١], فـ(المثقف/ الفنان) يعيش اغترابا مركبا لأنه إنسان جمعي يستطيع أن ينقل ويشكل اللاشعور أو الحياة الروحية للنوع البشري حسب يونغ[١١٢].

وإذا كان الفلاسفة يصنفون اغتراب الإنسان المعاصر على أنه آتٍ من اندماجه بعصره وتماهيه مع عوالم التكنولوجيا ورأس المال[١١٣]؛ فإن الفرد العراقي فرد مغترب عن ذاته ليس للأسباب التي تثير اغتراب الناس في العالم؛ بل بفعل مثيرات رجعية تخلصت منها شعوب العالم المتقدمة ألا وهي الحروب وقهر السلطات في بلاده وقد أسهمت في خلق جيل كامل منفصل عن نفسه ومحيطه الى الدرجة التي يرى فيها وجوده عدماً كما يظهر عند الشخصية (مروى البصري) ولذلك فإن علاقتها بالوطن علاقة انزياح من مفاهيم الارتباط بالأصل والألفة إلى الحقد الدفين ومحاولة نسيانه فهو بقعة جغرافية سلبتها عائلتها, وزوجها وابنتها إنها تدمي ويخيل أنه وطن ولكنه ليس وطنا[١١٤], ولذلك تستبعد فكرة العودة إليه .

ونجد أنموذج اللاجئ المغترب في (حميد) اللاجئ في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) وينتمي (حميد) إلى لاجئي موجة التسعينيات الذين تضافرت ظروف النظام الخانق والحصار الاقتصادي وضيق العيش, في دفعهم نحو اللجوء، ويمكن ملاحظة اغتراب (حميد) من وجهين

([١٠٨]) الرواية, ٨٨.

([١٠٩]) ينظر : النظرية النقدية عند إريك فروم, د. قاسم جمعة , ١٩٦.

([١١٠]) عندما تستيقظ الرائحة, ٢٢٢.

([١١١]) ينظر: النظرية النقدية عند إريك فروم, ٢٥٠-٢٥١.

([١١٢]) ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي, محمد راضي جعفر ,المقدمة.

([١١٣]) ينظر: النظرية النقدية عند إريك فروم, ٢٥٠-٢٥١.

([١١٤]) ينظر: عندما تستيقظ الرائحة, ٢٢٤.

الأول: يتعلق بانشراخ مفهوم الهوية بسبب ما يتعرض له من أحداث في بلد اللجوء (أميركا), والثاني: يتعلق بمحمولات الوطن من ذاكرة وتاريخ وهموم, وما تفرضه عليه من تعلق شديد بوطنه الأم مما يجعله يعيش انفصاماً بين شخصيتين، تظهر الأولى تحت مسمى(حميد) بوصفها شخصية مرجعية أساس وأصلية، أما الثانية فهي التي تستسلم للهوية الجديدة وتراعي قوانينها وتتمثلها وتظهر تحت مسمى(هاميت) (**ولكني أنا أيضا اسمي حميد. ويسميني الأهالي في منطقة" ستورمز وايت" التي أسكنها باسم أكثر خفة: هاميت. وعلى العكس من صديقي الذي اسمه على اسمي , لا أفكر بغموض تجاه حياتي, واستعمل مفردات واضحة فقط في تحديد شؤوني لهذا السبب أجد دائما بيسر وسهولة مبررا لافتتاح يوم جديد. أنهض في السادسة والنصف صباحا.. أجبرت جسدي على ذلك كي أمتلك الثقة الكافية لممارسة حياة تشبه حياة الآخرين من حولي)**[١١٥].

وعلى الرغم من أنه يحاول ممارسة فاعلية مجتمعية ـ العمل صباغ للمباني ـ وهي قد تجعله منخرطاً في المجتمع ومقبولا لديه, إلا أنه يسلك سلوكاً هامشياً في حياته فلا يرى في عمله سلما للارتقاء, بل فرصة للعيش لا أكثر، وبينما يحاول زملاؤه تطوير مهنهم يبقى هو متمسكا بعمله لأنه لا يأبه للحياة ويريدها أن تمضي فحسب (**وما الذي يشغلني أنا من أحلام هؤلاء الرجال. في الحقيقة لا شيء. أنا أفكر بالذوبان مع الزم والاندساس في نهاية فيلمي القصير, تحت شجرة سنديان كبيرة, مع رقعة لا تحوي سوى اسمي المستعار الذي أعرف به في هذه الحكاية)**[١١٦], فالحياة عنده فيلم قصير ووجوده هو وجود حكائي واسمه مستعار وهو ينظر لكل مايمر به نظرة اغترابية (**نسيان مطبق لا يحوي شيئا, قذفت به الصدفة إلى هذا المكان القصي)**[١١٧], فمفهومه للحياة محكوم بمبدأ كراهيتها وحقده الدفين عليها(**إنه شيء غريب أن نندفع لمغادرة الحياة التي هي حياتنا , أو نستمر فيها بطاقة المغادرة, والحقد عليها وهي تلتصق بنا. ول يغدو مهما بعد ذلك نوع الحياة التي تكون في الأمام ما دامت لا تشبه شيئا من حياتنا)**[١١٨].

ونلاحظ أن المنطق الزمني الذي يحكمه متساوٍ, فسواء كان في الأمام (المستقبل) أو الخلف (الماضي) فهو لا يشكل أمرا فارقا, ذلك أن هذه الحياة أصلاً ليست ما يحقق فيه ذاته وإرادته, إنها أمر خارجي مفروض عليه ولا يتعلق فيه إلا من ناحية الوجود الانطولوجي .

([١١٥]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, أحمد سعداوي, دار المدى, ط١, ٢٠٠٨: ١٠٩-١١٠.

([١١٦]) الرواية, ١١٠_١١١.

([١١٧]) الرواية, ١١٣.

([١١٨]) الرواية, ١١٣.

ومن المظاهر التي يوظفها (حميد) لاعترابه ونسيان العالم حوله هي (الخمرة) التي توصله إلى مفارقة الـ(هنا) والـ(هناك), إذ ترحل به إلى الـ(هناك) التي هرب منها سابقاً (**أتذكر, أو أنني أرتحل إلى (هناك) عنوة. أتعذب وأفرح. وأدهش من الفرح والعذاب, وتقطع السبل بيني ونفسي بعد ساعتين من الشراب**)[١١٩], ويلاحظ هنا ارتباط فعل التذكر بفعل الخمر فالأمر سيان في تأثيره على الشخصية, فنجد مظاهر الاغتراب جميعا قد تحققت إنه يغترب عبر ممرات ثلاث كلها خانقة, الذاكرة العراقية المرة, والخمر, والانقطاع الزمني عبر الارتحال إلى الـ(هناك) .

والقضيتان الأبرز اللتان تطغيان على تفكير (حميد) هما الضياع الاغترابي في المنفى, وكثافة حضور الوطن، ففيما يخص ضياعه فإنه لا يضيع فقط لتشتت هويته بين عالمي الـ(هنا) والـ(هناك) وعيشه حالة ثالثة هي الـ(هنانك)[١٢٠],) , وهذه الأخيرة لا تتعلق بالجغرافيا بل بالضياع على صعيد الوعي الذاتي, فهو لا يعرف من يكون ولماذا قد يكون موجوداً (**أنا شخص خيالي. كم يبدو هذا مصيرا خانقا وغير رحيم. ولكنه يمثل في الوقت نفسه الحدود القصوى للحرية بالنسبة إلي, فما التبعات التي تترتب على أعمال شخص غير موجود, وما الهدف السامي لأفعال رجل لا أثر له**)[١٢١], فالاغتراب هو ضياع محبب لديه وغاية في ذاته, لأنه يمنحه صفة اللامنتمي الذي لا يترتب على وجوده أثر يحسب عليه (**لقد أحببت نفسي.. هذه التي لا وجود لها, والتي لا أمل بوجودها.. أحببتها, هكذا, دون أن يكون لدي يقين بمعرفتها, فالمعرفة تفسد المحبة**)[١٢٢].

وهذا ما يفسر السلوك اليومي الذي يتراوح بين الانغماس بعمله كصباغ لا يرغب بالتطور الوظيفي وبين انغماسه بالخمر والذاكرة اللتين تفضيان الى الحالة الاغترابية لأن كليهما يعودان به إلى ذلك الوطن الذي لا يسعى إلى تذكره فقط, بل الذي يخشى أن يذكر اسمه أيضا , ظناً منه أن ذكر اسمه قد يحقق له حضوره وتمثله , وهذا ما لا يرغب به (**ومن هو الأحمق الذي يفكر بالذهاب إلى العراق على أية حال؟ قال ذلك بحدة, وأحس بألم مفاجئ لأنه تجرأ ونطق اسم هذه البلاد أخيرا. أحس بوقوعه في فخ كان يتهرب منه. فعاقب نفسه بصمت مطبق**)[١٢٣].

ويبن الموقف الأخير شعور الشخصية المغتربة تجاه نطق اسم الوطن وهو يذكرنا بالأفعال السحرية لمجتمعات الزمن البدئي, إذ يعتقدون بالقوة الخارقة للمسمى ويعدون نطق اسم الشيء

([١١٩]) الرواية, ١١٢.

([١٢٠]) ينظر: إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٨٢.

([١٢١]) الرواية, ١١٦.

([١٢٢]) الرواية, ١١٦_١١٧.

([١٢٣]) الرواية, ١٣٥.

جالباً له ومحققاً لوجوده الانطولوجي[١٢٤], وهذا ما لا يرغب به لاجئ مغترب قطع علاقته بوطنه الأم نهائيا ولم يعد ينظر إليه إلا كمحطة مفزعة للموت والرعب والألم, ويتفق (حميد) مع (مروى) في نظرتيهما لمسألة (العودة) فهما قد يئسا من الوطن ومن وجوده نهائيا؛ بل إن منظارهما الاغترابي, جعلهما يائسينِ من وجودهما .

المبحث الثّاني

البناء الروائي لشخصية اللاجئ

يمكن أن يُعرف بناء الشخصية على أنه المنهج الذي يقدم به الروائي شخصياته أو شخصيته الرئيسة تحديداً، ويكون بإحدى طريقتين: فأما أن يصفها وصفاً دقيقاً، أو أن تظهر من خلال الأحداث[١٢٥]، ويتصل بمصطلح بناء الشخصية مصطلح آخر هو (التشخيص) أو(خلق الشخصية) وهما يشيران إلى الموضوع نفسه الذي هو دراسة الشخصية الروائية من مقترب فني، وهو عند جيرالد برنس (مجموعة التقنيات التي تفضي إلى تولد الشخصية)[١٢٦].

وهناك مناهج متعددة لقراءة البناء الروائي للشخصيات منها منهج (غريماس) المعروف بالمنهج العاملي, ومنهج (فلاديمير بروب) المورفولوجي الذي درس فيه وظائفيتها ومنهج (فيليب هامون) وغيرهم[١٢٧]، وعليه فإن هناك أساليب وطرقاً مختلفة يسلكها الروائي لخلق شخصياته وتقديمها، ويعتمد الأمر على جوانب عدة : منها ما يتعلق بروح العصر وسياقاته أو المدرسة التي ينتمي إليها الكاتب, ومنها ما يتعلق بالرؤية السردية التي تفترض نمطاً أو قالباً معيناً لخلق الشخصيات في العمل الروائي .

أما (الشخصية) فقد قيلت فيها أقوال كثيرة, فهي في نظر (بارت) دليل له وجهان أحدهما دال والآخر مدلول, فتكون دالاً عندما تتخذ اسماً أو صفات ، وتكون مدلولاً بوساطة ما يقال

---

(١٢٤) ينظر: الحكاية الخرافية, فردريش ديرلاين, تر: د. نبيلة إبراهيم, و د. عز الدين إسماعيل, ٨٢-٨٣.

(١٢٥) ينظر: معجم مصطلحات الأدب, مجدي وهبة , ٦٥.

(١٢٦) قضايا الفن الروائي عند صبحي فحماوي , إبراهيم مصطفى الحمد, ٦١ .

(١٢٧) ينظر: المصدر السابق ، ٦٥, وينظر : المنجز الروائي لمدينة الناصرية , محمد جاسم كتوب, ٤ ــ ٦.

عنها من جمل متفرقة في النص, أما (تودوروف) فيرى أن الشخصية هي مجموع الصفات والأفعال التي أسندت إلى الذات الفاعل على طول الحكي[١٢٨] .

وسنحاول قراءة آليات بناء شخصية اللاجئ على وفق أبرز سماتها التي تقدمها النصوص محل البحث، ومن الجدير بالملاحظة أن الروايات العراقية المعاصرة تحاول طرح رؤية جديدة لتقديم الشخصيات وخلقها أو بنائها، فهي وإن احتفظت بعناصر البناء الكلاسيكية إلا أنها مالت نحو تحبيكها بافتراضات الراهن الثقافي الكتابي وما يستدعيه من تشكيل ثيمات جديدة يتواشج فيها نمط بناء الشخصية مع رؤية النص السردي .

أولا ـ البناء الخارجي لشخصية اللاجئ : اللاجئ بوصفه جسدا

يلجأ الروائي في كلاسيكيات الروي إلى تقديم شخصيته بملامح ظاهرية شكلية واضحة, تعبر عن الانسجام بين دور الشخصية في العمل وبين ما تؤسس له هذه الصفات الخارجية من مؤهلات إنجازية سردية في ذهن القارئ، وتذهب مقالات البحث في أسس تقديم الشخصية الروائية, إلى أن الرسم الخارجي لها إنما يكون لاستدعاء تشكيل شخصية مكتملة في ذهن القارئ فيتعاطف معها ويكمل مشوار تتابعها في العمل الروائي، ولهذا فإن توماشفسكي يضع للمظهر الجسماني للشخصيات مصطلح" نسق القناع" ويعرفه على أنه : تحضير حوافز ملموسة تطابق نفسية الشخصية, وهو حالة خاصة من حالات التمييز غير المباشر, ولا يقتصر على الوصف الخارجي للشخصيات بل يتعداه ليشمل ألبستها واسمها وأسلوب حياتها ومفردات حديثها وموضوعات ذلك الحديث[١٢٩] .

وقد كانت الشخصية الروائية سابقاً معينة في مدينة ولها اسمها المتعين الذي توضع علاقاته في الأسرة والزواج والملامح الفيسيولوجية المميزة كعلامات بارزة في الشكل أو هنات في النطق أو حركات لا إرادية وغيرها، لذا كان تحديد الملامح الخارجية من الأسس البنائية لروايات القرن التاسع عشر الأوربية ومرحلة لابأس بها من تاريخ الرواية العربية أيضاً، إذ نلحظ المعلومات الكاملة عن حياة الشخصية وماضيها وعلاقاتها الاجتماعية وتلعب هذه الأوصاف دوراً في تمييز الشخصيات عن بعضها وتبيان دور كل منها[١٣٠].

وعليه فإن الأوصاف الخارجية تساهم في خلق نسق آخر للدلالة يفضي إلى الحركة الاجتماعية التي تشكل الخطاب الروائي, فهي تقرأ بوصفها السياق التاريخي والثقافي والفكري

---

(١٢٨) ينظر: الأدب الروائي لقصي الشيخ عسكر, ١٩ .

(١٢٩) ينظر: قضايا الفن الروائي عند صبحي فحماوي، ٦٢.

(١٣٠) ينظر: الرواية الجديدة الفرنسية , سلوى بوراس, ، ٦١.

للشخصية, إذ يستقبل الطبيعي قانون الثقافي نفسه[١٣١]، ولهذا تبرز أهمية البناء الخارجي للشخصية بوصفه وسيلة إقناع بحيوية الشخصية وواقعيتها, فأفعال الإنسان وتصرفاته متصلة بطابع شخصيته وهي غالباً ما تكون انعكاساً لعوالمه النفسية[١٣٢]، ويعد بناء الملامح الخارجية للشخصية من أبرز أسس البناء الفني للشخصية، وقد استهلكت الرواية الكلاسيكية هذه الآلية كثيرا إلى أن تراجعت مع أواخر القرن العشرين مع صعود الرواية الجديدة .

ومع تحولات الحداثة وذوبان هوية الفرد وغيابها في بنيات اقتصادية وسياسية , نشأت أشكال جديدة في الرواية نتيجة المناداة بموت المؤلف وإعلاء شأن المتلقي، فتحررت الرواية من النمط التقليدي القائم على نظام الشخصيات إلى رواية حركية مبنية على أساس اللغة ولبنات الألفاظ وهو ما أدى إلى ألا تحضر الشخصيات حضوراً مهيمناً كما كانت عليه سابقاً في الفضاء الروائي الكلاسيكي[١٣٣] .

وقد تعرضت الرواية العراقية شأنها شأن الرواية العربية والعالمية لاهتزازات القيم الكتابية, وآثرت إبعاد الشخصيات أو تغييبها عبر إخفاء بنية الملمح الشكلي لها، ولا يختلف الأمر في روايات اللجوء, إذ تغيب بنية الشكل الخارجي وتحل محلها بنية الملمح الفكري للشخصية، وعليه يمكننا القول إن الأصل في البناء الخارجي لشخصية اللاجئ هو الغياب، أما الحضور فهو نادر واستثنائي ولا يأتي إلا في سياقات صناعة الهوية أو إثباتها, وفي سياق التفاعل الثقافي واصطدام القيم المتغايرة للفرد اللاجئ مع محيطه الجديد، وهنا تزدهر أطروحة "الجسد" في بناء الملمح الخارجي للشخصية إذ يتحول الفني إلى الأيديولوجي عبر القراءة الثقافية .

لقد ذهب (براين ترنر) إلى تحول الجسد في الأنظمة الاجتماعية الحديثة الى مجال رئيس للنشاط السياسي والاجتماعي[١٣٤]، وسنلاحظ كيف أن اللاجئ يتحول إلى جسد مقروء من قبل ذاته أولاً، وهنا يصبح الموضوع ذاتاً والذات موضوعاً[١٣٥] إذ يمارس الأخير إجحافاً عليه بتحويله الى علامة ثقافية لا أكثر نافياً إنسانيته ومصادراً حقه في الوجود الانطولوجي لجسده المضطهد فيصبح اللاجئ عرضة للاستلاب, ولذلك فإن النظريات الاجتماعية تؤكد على استحالة اختزال هوياتنا وعلاقاتنا الجسدية إلى عوامل بيولوجية أو طبيعية[١٣٦], وهذا ما يقوم به المواطن

---

(١٣١) ينظر : وظيفة الوصف في الرواية, عبد اللطيف محفوظ , ٣٣ .

(١٣٢) ينظر : صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين, , فرح مهدي الخفاجي, ٦٧.

(١٣٣) ينظر: صورة المثقف في الرواية الجديدة ، ٨ ــ ٩.

(١٣٤) ينظر : الجسد والنظرية الاجتماعية ، ٢٠.

(١٣٥) ينظر: فلسفة الجسد, سمية بيدوح ، ١٨.

(١٣٦) ينظر : المصدر نفسه ، المقدمة.

الأصلاني تجاه اللاجئ وقد ذهب البحث التاريخي الغربي للعِرق إلى بيان ما تَحمله الجسد من عبئه ـ العِرق ـ وكيف أنه ما يزال موقع صراعات مستمرة, إذ (العرق) يُعاش ويُختبر عبر الجسد, فهو الحد الفاصل بين الذات ولآخر, وبين الداخلي والخارجي ـ الجلد ـ وهو إحدى أكثر علامات العرق عناداً طوال التاريخ, فالجلد هو الانعكاس المرئي للأيديولوجيات المعرّقة أي السطح المتحول للذات المعرقة, فالتعريق هو سياق (ديالكتيكي ـ جدلي) يجري خلاله ربط المعنى بملامح بيولوجية خاصة للكائنات الإنسانية, ويترتب عليه إدخال الأفراد في طائفة عامة تعيد إنتاج نفسها[١٣٧].

وسنرى كيف يتعرض اللاجئ للقراءة الخارجية بفعل المثير البصري الأبرز لبنية ملامحه الخارجية, ألا وهو "الجلد" أو "السحنة" **(في الطريق قابل فتيات جميلات ما إن لمحنه حتى حولن أبصارهن إلى بعضهن أو إلى الناحية الأخرى فعاوده الشعور بأنه شخص مهمل غريب)**[١٣٨]، فمع غياب السرديات المتاحة للتعرف على الآخر التي تتمثل بسيرة الشخص وحياتها التي تتحصل عبر(التحاور) مع الآخر تصبح العلامات الجسدية الفارقة نقطة التعرف الأبرز, وعليه تكون الصورة عن الآخر وتقييمه بوصفه عرقا أدنى أولاً, وبأنه دخيل يستهلك اقتصاد البلد ثانيا, وهنا تغيب بنية (الحوار) بوصفه مكوناً سردياً دراميا[١٣٩] يجعل الشخصيات في حالة من التفاعل ليحل محله التعالي القادم من الأفكار السلبية المسبقة التي يحملها (الأصلاني) عن الآخر المغاير.

وفي هذه المواضع من الروايات ينظر إلى أجساد اللاجئين بوصفها مثيرات بصرية دلالية تُغيّب السمة السردية للتعارف بين البشر, ولذلك فإن الفاعل الأول هو (الأصلاني) غالباً الذي يُثار بفعل العلامة البصرية للجسد(اللون), ثم (اللُكنة) بدرجة أقل ومن بعدها السلوك أو نمط العادة الثقافية للّاجئ, فإن هذا (الأصلاني) يجعل من سردية (الصمت/إلغاء الاعتراف بالآخر) هي السائدة، وعليه فإن مضار قراءة اللون/الجلد بوصفه دائم المراوغة وبه حاجة إلى تدخلات سردية[١٤٠] تلقي بظلالها على الشخصية اللاجئة، ولذلك فإن اللاجئ يكوّن ردود أفعال لا أفعال ويصنف رد فعله إما بوصفه احتمائياً من هجوم الأصلي، أو خضوعاً وتماشياً مع ما يفرضه عليه من شروط العيش والاندماج، ولمّا كان اللاجئ مقصياً فإن المكون السردي الأنجع لإعادة الاعتراف به وهو الحوار يكون مقصياً أيضاً ، ولذا رأينا في المقطع المتقدم بقاء (علي سلمان) بطل رواية "اللاجئ العراقي" في هذه الحوارية الصامتة بينه وبين فتيات لندن مسلوباً وغير قادر

---

(١٣٧) ينظر : الأجساد الثقافية ، ١١٩ ــ ١٢٠.

(١٣٨) اللاجئ العراقي ، ١٠١.

(١٣٩) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ٩٢.

(١٤٠) ينظر: الأجساد الثقافية ، ١٢٨.

على إعادة التعريف بنفسه، فقد فعّل (جلده) بوصفه علامة بصرية على الجسد المغاير عرقياً الأفكار المسبقة لعامة الناس من البيض عن الأعراق الأخرى المغايرة بوصفها أعراقا أدنى ، وكما تشير (جوديث بتلر) فإن الجسد هو موقع تحقق العرق، وغالباً ما نُظر إلى الجلد بوصفه مصدراً للعرق وهذا سياق ينطوي على فهم لمغزى لون الجلد بالنسبة للهويات الجمعية بوصفه حداً فاصلاً بين الذات والآخر[١٤١].

وأما بطل رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) فإنه يتعرض إلى ما يظنه إحراجا حين تصادفه جارته العجوز الأمريكية وهي تعتذر إليه عن مشاركة ابنها في كادر طبي للجيش الأمريكي المحتل للعراق في عام ألفين وثلاثة، وطبقا لـ (الحكاية الإطار) التي صنفنا شخصية بطلها(حميد) بوصفه شخصية مغتربة فقد ظل ينأى عن الأماكن التي تذكره بوطنه الأم محاولاً الانسلاخ عنها نهائياً، وعندما تتحدث إليه السيدة العجوز عن ابنها الموجود في العراق فإنها تُعيده إلى هويته القديمة وتذكره بما يحاول نسيانه باستمرار, فيعزو البطل هذا إلى ملمحه الخارجي التي حددت هويته تحديداً قارّاً غير قابل للاستبدال حتى لو رغبت الذات بتحويل هويتها أو المفاوضة بشأن هوية جديدة **(ظل حميد يتصنع الابتسام حتى انصرفت السيدة، وفكر من جديد بذلك الخطأ الذي وقع فيه ذات يوم, حين كشف لهذه السيدة عن أصوله، لكنه على ضلال, فهو لا ينظر إلى المرآة كثيرا هذه الأيام, ليدرك أن بشرته وسحنته تتكلمان وتعترفان بالنيابة عنه، لم يعد ينظر طويلا إلى المرآة , وترك هذه المهمة لي , وكأن ذلك لوحده كاف لحذف سحنته وتقاطيع وجهه من هذا العالم نهائيا)**[١٤٢].

وباستقراء الروايات التي يلتقي فيها الأصلي باللاجئ فإن بنية الملمح الخارجي , غالباً ما تكون موجها وسببا للرفض أو القبول ، ففي رواية (الضلع) نجد أن بطلها (حميد) حين يدخل إحدى حانات إحدى المدن الدنماركية يتعرض لهجوم الدنماركيين, ومن ثم يطلب منه صاحب الحانة المغادرة لأنه غير مرغوب فيه بسبب شكله الذي كان بمثابة إيعاز لامتعاض الأصليين من وجوده بينهم[١٤٣]، والأمر نفسه يظهر مع (هدى) بطلة رواية (تحت سماء كوبنهاغن), إذ تتعرض للتنميط العرقي وللعنصرية من قبل زملائها في المدرسة نتيجة لشكلها الخارجي وساهمت مسألة حجابها (ملبسها) في تعرضها للنبذ من قبل رفاقها **(لماذا ترتدين هذه الخرقة؟ تبدين مضحكة .. لماذا ترتدين هذه الخرقة على رأسك؟ ألأن الجو بارد؟ أم لأنك تعتقدين بأنك تعيشين في صحراء؟.. البلهاء ذات الإيشارب.. بلهاء .. ساقطة)**[١٤٤]، وهذا الأمر متوقع من

([١٤١]) ينظر : المصدر نفسه ، ١٢٨ .

([١٤٢]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت ، ١٢٦.

([١٤٣]) ينظر: الضلع ، ٤٥٢ ــ ٤٥٣.

([١٤٤]) تحت سماء كوبنهاغن ، ١٠٨ ــ ١٠٩.

قبل الأطفال المتأثرين بالكبار الذين يُعَلِمون أطفالهم رفض الآخر المغاير **(جدتي تقول.. عندما تكبر لا تتزوج من السوداوات)**[١٤٥]، فالجدة تعبير رمزي عن أبوية الخطاب العنصري للأصليين إذ وجدت دراسات علم الاجتماع للأطفال الذين يعيشون في مجتمعات مختلطة عرقياً : أن الأطفال الأكثر تسيساً هم الأكثر إحاطة بموضوع العرقية[١٤٦] .

وإذا انتقلنا من موضوع العنصرية فإن هناك وظيفة أخرى تؤديها بنية الشكل الخارجي للّاجئ بوصفها تثبيتا لهوية الأصل التي يرغب اللاجئ بالاحتفاظ بأصالتها، فعلى الرغم من غياب صفات البنية الخارجية لـ (زينة) بطلة (الحفيدة الأمريكية) ألا أن صفة واحدة في الرواية عززت من هويتها الأم فنراها تقول عن نفسها **(الشابة السمراء التي تبدو وكأنهم استعاروها من أسرة أخرى)**[١٤٧]، لتأتي هذه الغرابة في شكلها واختلافها عن عائلتها متسقة مع غرابة حكايتها وكأنه نوع من الاعتزاز بمرجعية اللون بوصفه علامة على الوطن الأصل .

وتجد (فاطمة/صوفي) بطلة رواية (الكافرة) أن شكلها الخارجي يمثل العائق الأكبر لوجودها في بروكسل, إذ يضعها في موقف الغريب المتشرد والآخر الأدنى عرقا **(كنت أسير في الشوارع, والناس تنظرني باستغراب, بسبب أسمالي الواسعة جدا, بسبب قمصاني المختلفة الألوان التي ألبسها الواحدة فوق الأخرى, أو من شعري المجعد الأسود, ووجهي العربي النحاسي)**[١٤٨], وهنا تجتمع مظاهر الشكل الخارجي كلها لتدل على الهوية المغايرة لـ (فاطمة) بدءً من الملبس الذي يشكل علامة للمرجعية الثقافية, وكذلك السُحنة (اللون) التي تعد العلامة الفارقة الأبرز على الاختلاف العرقي, وهو ما يجعل (الأصلاني) في حالة تنبّه مستمر لهذا الجسد المختلف، ولذلك فإن ما يلازم حضور البناء الخارجي لشخصية اللاجئ هو شعور الشخصية بأنها عُرضة للفرجة وللتحديق(The Gaze) وللقراءة المستمرة بوصفها جسدا أدنى مستهدفا من قبل الآخر.

وهكذا نجد أن البنية المتعلقة بوصف الملمح الخارجي لشخصية اللاجئ لا تفعل إلا في سياق إثبات هوية ما، وهي عملية انتقائية لإن العملية الوصفية تفرض على الواصف اللجوء إلى الانتقاء والاختيار[١٤٩], وهنا لاحظنا أن الخطاب الروائي يخفي بنية الملمح الخارجي ويلغيها إلا ما يجده مساهما في تفعيل سياق "الأدلوجة" التي يرغب بطرحها، ويأتي غياب البعد الخارجي للشخصية متسقا مع ثيمة اللجوء, ذلك أن الشخصية اللاجئة ما فتأت تغيّب جسدها عن أعين

---

(١٤٥) تحت سماء كوبنهاغن ، ٢٧.

(١٤٦) ينظر, الأجساد الثقافية ، ١٢٧.

(١٤٧) الحفيدة الأمريكية ، ٢٨.

(١٤٨) الكافرة , علي بدر ، ١٥٩.

(١٤٩) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية ، ٣١.

السلطة وجواسيسها وتتنقّل هاربة في الخفاء خوفا من الوقوع في فخاخها, ولذلك فإن تغييب الجسد بالنسبة للاجئ أمر مهم للحفاظ على حياته .

ولعل امتزاج السيرة الذاتية بالرواية في هذه الروايات قد ساهم بانتفاء البناء الخارجي للشخصية، إذ أن كثيراً من كتاب تلك الروايات هم أبطالٌ لأعمالهم, وهذا يساهم في تحجيب دور الشكل الخارجي فهم شخصيات حية ومعروفة في الوقت الراهن .

ثانيا ـ البناء الداخلي لشخصية اللاجئ: الأيديولوجيا والخطاب المضاد

يُقصد بالبناء الداخلي البعدين النفسي والفكري للشخصية اللذين يشكلان الذات الانسانية بانفعالاتها وميولها وهي ناتجة عن تفاعل الشخصية مع العالم الخارجي، وفي هذه البنية يميل الروائي إلى صياغة الشخصية بالتركيز على النفس البشرية بما تحمله من نوازع وعواطف متتبعا لها وكاشفا عنها في مواقف الصراع المختلفة[١٥٠]، وقد تقدّم أن الشخصيات تقدم أولا عن طريق بنائها الخارجي الذي يساهم في تفعيل دراما العمل، إذ نرى في الرواية التقليدية أن وسامة البطل أو جمال البطلة تدفع إلى إحداث صراع بين شخصيات العمل للظفر به/ بها، أو أن قوته الجسدية (فتوته) تدفع إلى انتصاره على رجال الحارة كما في بعض الروايات التي توظف الحكاية الشعبية ، وهنا تكون أهمية البناء الخارجي متسقة مع دراما المتن الروائي بأكمله .

وفي رواية اللجوء وحسب ما تقدم من غياب البناء الخارجي للشخصية إلا في حالات انتقائية تدعم أدلوجة خطاب الشخصية، فقد فُعّلت بدلا منها بنية الملمح الفكري والنفسي للشخصية اللاجئة إذ يتطلب بناء الشخصية تحديداً لملامحها الفكرية والنفسية, لأن تصوير الملامح الفكرية له أهمية كبرى من وجهة نظر التكوين الفني فهو وسيلة أساس لرسم شخصية حية وبه تتميز الشخصيات عن بعضها[١٥١]، وقد وجدنا أن بناء الملمح الفكري والنفسي للشخصية هو أساس تقديم الشخصيات في رواية اللجوء، إذ إن معظم شخصيات هذه الروايات قد قدّمت بقالب فكري بعيدا عن بنية الملمح الخارجي ، فمن أصل عشرين رواية نجد أن أربع روايات فقط قدمت شخصيتها ببنية ملمح خارجي فيما اكتفت الست عشرة رواية الأخرى ببنية ملمح داخلي للشخصية ، إذ يسود المنحى الفكري (الأيديولوجي) والبناء النفسي المعقد للشخصية على حساب بنائها الخارجي .

وحيث إن هذه الروايات جاءت كخطاب مضاد على ما سبقها من روايات الموقف الأيديولوجي المُضَلل الذي ساير السلطة في كتابة تجاربه الفنية ، إذ قدمت هذه التجارب من قبل

---

(١٥٠) ينظر: تشكيل الخطاب الروائي في روايات هشام توفيق الركابي , ١٠٧ .

(١٥١) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ١٠٢.

جيل من الروائيين الذين أدانوا الحرب وسنوات الحكم الاستبدادي للنظام السابق, وقدموا خطابهم المضاد للكتابة التاريخية الممجدة للسلطة وحربها في حينه فقد وجدنا أنها متون روائية جاءت لنقض أطروحة الجسد القوي لشخصية المحارب المحتفى به في روايات الحرب السابقة ، إذ عادت هذه الروايات إلى الحقبة نفسها وزجت بشخصياتها في أتون الحرب نفسها أيضا, وقدمت خطابا مضادا كشفت به عن شخصيات تكره الحرب وتنهزم منها , وهي لم تقدم بنيتها الجسدية الضعيفة والهزيلة بل غيّبتها وسلبتها وجودها تعبيرا عن ضعفها وانعدام قناعتها بالحرب، وقد ذهب الدكتور عبد الله ابراهيم في دراسته لرواية الحرب في العراق الى أن تلك الروايات كانت قد اهتمت اهتماما بالغا بالملامح الخارجية لشخصية المقاتل، لأن هذه الشخصيات هي شخصيات فعل لا شخصية تأمل[١٥٢]، وحيث أننا بإزاء خطاب مضاد فقد نقضت الروايات الحالية جسد الشخصية القوي وحولته إلى جسد متخاذل وضعيف, وكذلك نقضت بنية الفعل القتالي المفتعل وحولته إلى بنية فعل (الهروب/اللجوء) من هذه الحرب، وثانيا: نقضت حركية الشخصية المقاتلة ببنية فعلها القتالي وحولتها إلى نقيضها, فالشخصية في رواية اللجوء هي شخصية تأمل لا شخصية فعل, أي عكس ما أثبته الدكتور ابراهيم عن عينته، فمعظم شخصيات عينتنا البحثية هاربة من تلك الحرب: **(كانت الحسابات العسكرية تشير إلى أن الجيش المهاجم سيدفع ٩٥٪ من حجم قواته كخسائر في حال نجاح الخطة وتمكنه من عبور نهر بهمشير ، حينذاك كنت أنا ابن الخايبة سائق دبابة في القوة التي ستنفذ الهجوم , لولا حدث ما لم يكن في الحسبان , أمر غير الخطة فنجوت لكي أكتب ما أكتبه الآن)**[١٥٣].

وفي التداعي الحر يقول السارد في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) : **(ولكني في ثمانينيات العبث البعثي كنت أرى بوضوح, فليس علي.. إن أردت النجاة من الألغام , سوى مغادرة هذه الحدود الجرداء)**[١٥٤]، ونجد بنية الخطاب المضاد الذي قدمته الرواية الحالية بالضد من رواية الثمانينيات التي تصف بطلها بالقوة الخارقة حين يشعر بقوة غريبة تدفع جسده بسرعة إلى المحيط على الرغم من اطلاق النار الكثيف, ويستمر باختراق حجاب النار على الرغم من تحذير رفاقه له, وآخر تنطوي تحت أقدامه الأرض[١٥٥]، بينما يقول السارد في رواية (فندق كويستيان) : **(في إحدى ساعات الرعب الحقيقية وبينما كنت متختّلا كجرذ في جحر من جحور الساتر المتقدم.. أذكر أني في احدى المرات تبولت على روحي وبللت شرف العسكرية أثناء**

([١٥٢]) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ٨٨.

([١٥٣]) الضلع ، ١٧٠-١٧١.

([١٥٤]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت ، ٣٧.

([١٥٥]) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ٩٥.

احدى الصولات)[١٥٦], فهذا الخطاب يراد منه إدانة الحرب وعبثيّتها وتدوين خطاب مضاد لسردياتها، ولم تكن هذه الرؤية غاية في ذاتها بل هي جزء من خطاب هذه الروايات التي قامت بقراءة ناقدة ومفككة للبنى المرجعية السابقة كلها بدءً من الحرب والديكتاتورية الحاكمة مرورا بالأفكار والفلسفات التي ورطت الفرد العراقي ومجتمعه بكوارث ومطاردات وحروب كان في غنى عنها، ولذلك يقول بطل (خضر قد والعصر الزيتوني) **(يابه وحق الحسين أبو عبد الله, رأيت وجوه الجثث غير المحروقة من الجنود العراقيين والايرانيين, رأيت وجوههم تذوب في التراب, انمحت من أشكالها ملامح الشك وانمحت رعونة البطولة والنصر والزهو)**[١٥٧].

أما البعد النفسي للشخصية فقد كان حضوره مهيمنا في بناء شخصية اللاجئ، ذلك أنه في حالة تأمل مستمر ومراجعة واستذكار دائمين ولا سيّما وإنها قدّمت بطلا من جيل الستينيات العراقي منشغل بهمومه الفكرية ومراجعاته الفلسفية ولا سيّما الماركسية التي نشطت بشكل لافت في الستينيات وأخذت بتوعية الشعب ضد السلطة المستبدة , وتعنى الروايات التي قدمت شخصيات مثل هذه بتقديم الجانب الفكري للشخصية بوصفه البنية الأكثر بروزا بين مكوناتها[١٥٨]، وقد وجدنا أن البعد النفسي للشخصيات كان معقدا, فصنفت الشخصيات بوصفها مغتربة ومنها شخصية (حميد) في "الضلع" , و(مروى البصري) في (عندما تستيقظ الرائحة) , و(حميد) في (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) , و(حياة) في (كوميديا الحب الإلهي) أما الشخصيات التي قدمت بوصفها شخصيات ناقدة ومفككة لبنيات المجتمع وأنساقه التي تراها الشخصية رجعية فهي كثيرة أيضا ومنها (لمياء) بطلة (من لا يعرف ماذا يريد) , و(علاء) بطل رواية (كوبنهاغن مثلث الموت) , و(عشتار) بطلة (عناكب الآفو) , و(زينة) بطلة رواية (الحفيدة الأمريكية), و(علي موات) بطل رواية (سيد القوارير) .

ونتيجة لاشتغال تلك الشخصيات على نقد المجتمع وتفكيكه فقد تفعل الملمح الفكري لبنائها فلا تظهر (لمياء) في (من لا يعرف ماذا يريد) إلا قارئة للمجتمع العراقي في الحقبة الراهنة وتراه قد فقد كثيرا من أسسه التقدمية التي أرساها المناضلون الأوائل **(النساء بالعراق عدن للفترة المظلمة, إلى ما قبل ثلاثة قرون وأكثر، الخوف من السير في الطريق لوحدهن، العودة لارتداء الحجاب، بعض الرجال يحرم حتى مصافحة المرأة والحبل على الجرار.. هكذا رجعنا القهقرى، كل جهودنا ومساعدة الرجال الأحرار الشجعان, آنذاك للخروج من قروننا الوسطى, ذهبت هباء)**[١٥٩]، وتستمر (لمياء) بالانشغال بنقد ظواهر المجتمع العراقي بعد ألفين وثلاثة , فلا

([١٥٦]) فندق كويستيان ، ١٠٦.

([١٥٧]) خضر قد والعصر الزيتوني ، ٤٧.

([١٥٨]) ينظر : شخصية المثقف الماركسي في الرواية العراقية , صبا علي كريم المعموري ، ٢ .

([١٥٩]) من لا يعرف ماذا يريد ، ١٨.

يمكن أن تصنف ألا كشخصية تأملية ناقدة، والأمر نفسه مع (علي موات) , إذ يصنف بوصفه شخصية سكونية على الرغم من الفعل الدرامي العالي الذي وفره المتن الروائي عن أحداث المذبحة بين مخيمي رفحاء والأرطاوية الصحراويين, وعلى الرغم من هذه الأحداث الكبيرة كلها فإنه لا يظهر إلا كشخصية تأملية : **(بقي علي موات يراقب الاشياء عن بعد ويتأملها بصمت عله يعثر على أسرار جديدة لما يدور حوله)**[١٦٠]، وعليه فإن بنية البعد الخارجي قد غابت , وتفعّلت بدلا عنها بنية البعد الداخلي للشخصية اللاجئة .

وفيما يخص البعد النفسي المعقد والمتشابك فهو يظهر عبّر شخصيات مضطربة نفسيا تعاني اغترابا وتعيش أزمات متتالية وهو عالم غني بعقده وأزماته بما لا يسمح معه لبنية البعد الخارجي بالحضور, إذ لا يكون حضورها عندئذ إلا زيادة غير مرغوب فيها من قبل التركيب الفني للرواية الذي قدم شخصيات مأزومة بعوالمها النفسية المعقدة .

وقد شكّل البعد الفكري الأيديولوجي خطابا قائما بذاته ، فشخصياته لم تُطارد وتهرب من وطنها إلا بسبب الاضطهاد الأيديولوجي الذي مارسته السلطة التي أرادت إخضاع الجميع لإرادتها وأيديولوجيتها الخاصة, قولا عبر الاعتراف بأفكارها وفعلا عبر زجها في أتون حروب لا طائل منها ، ومع هذا البعد القهري المعقد تصبح الشخصية الرئيسة والأخرى المحيطة بها منشغلة بتمثلها لخطابها الفكري من دون أن يشكل البعد الخارجي أمرا هاما في مسألة تقديمها, إذ يظل ثانويا إزاء سرديات الأيديولوجيا وصراعاتها .

ويبدو أن أسبابا أخرى قد ساهمت في رواج البناء الداخلي لشخصية اللاجئ, منها أن هذه الروايات هي سرديات تعتمد أسس الكتابة الجديدة للرواية من الاحتفاء بالمحتوى الفكري والأيديولوجي للشخصية بدلا من هيكلها الخارجي في ظل رواج ثقافة السرديات التي تهمش الشكل وتحتفي بالمضمون[١٦١] ، كما أن معظم هذه الروايات, كتبت بنّية سرد الذات, فهي تعبير مباشر عن كاتبها, ينتفي معه شرط الوصف الخارجي للشخصية.

ثالثا ـ البناء الوظيفي/ الانجازي لشخصية اللاجئ

يؤخذ هذا البعد الكاشف عن إحدى أهم وسائل بناء الشخصيات عند (فلاديمير بروب) الذي اعتمد على مبدأ (الوظيفة) في النص الحكائي, مركزا على الملامح البنيوية الثابتة التي تتكرر أشكالها في الخرافات مع تغيير العناصر الأخرى المحيطة، فقد وجد أن الغالب هو أن تسند القصةُ الأفعالَ نفسها إلى شخصيات مختلفة انطلاقا من أن العنصر الثابت الذي هو

---

(١٦٠) سيد القوارير, حسن الفرطوسي ، ٢٧.

(١٦١) ينظر : صورة المثقف في الرواية الجديدة ، ١٣.

الوظيفة وهي الجزء الأساس للقص[١٦٢]، وقد وجدنا بعد باستقراء نماذج رواية اللجوء أن البعد الوظيفي المتكرر والثابت للشخصيات المختلفة هو عامل بارز في رسم ملامح شخصية اللاجئ في هذا النوع من الرواية، وقد جاء بسبب أن معظم هذه الروايات قدمت شخصياتها بالبعد الوظيفي نفسه داخل الحكاية وهو ما شكل مشتركا بنائيا لها، وقد وجدنا بعد استقراء البعد الوظيفي لشخصيات أبطال روايات اللجوء، أنها يمكن أن تقسم على أربعة أقسام أو بنى, تشكل بمجموعها بنية البعد الوظيفي أو بناء الفعل الانجازي للشخصية اللاجئة وهي:

(آ) ــ مستوى فعل الملاحقة أو الاضطهاد

ويقابل مستوى فعل المعتدي الذي يتضمن وفقا لبروب وظائف الإساءة والمعركة والمطاردة، وهنا يتعرض البطل الذي يعرّفه بروب بأنه الشخصية التي لها مساس رئيس بوظيفة حصول الإساءة وتقويمها[١٦٣] إلى المطاردة والملاحقة من قبل السلطة الحاكمة التي تقابل المعتدي (agresseure) وهي شخصية تقوم بتعكير صفو العائلة السعيدة وإنزال المصيبة بها[١٦٤]، فمعظم هذه الروايات تركز على البطل لأنه (الشخصية التي تعاني من فعل المعتدي في لحظة انعقاد الحكاية)[١٦٥], فهم ملاحقون من قبل السلطة في داخل الوطن، وتظهر الملاحقة كبنية أساس في دراما العمل الروائي تدفع الشخصية نحو التفكير باللجوء وتظهر الشخصية وهي تقوم بهذا المستوى الوظيفي في معظم الروايات .

أن ثيمة اللجوء بوصفها حكايةً إطاراً تستدعي مسببا خارجيا ضاغطا وقهريا يمارس فعله العدائي لإزاحة الشخصية عن مكانها الأصل وتصييرها شخصية لاجئة، فالتوصيف (لاجئ) بنية لاحقة على بنية الاضطهاد والمطاردة والتهجير، وتجعل أغلب الروايات أنموذج (المعتدي) متجسدا في السلطة الحاكمة التي تلاحق الشخصيات في زمن ما قبل ألفين وثلاثة, وتحديدا في المدة المحصورة بين نهاية الستينيات مرورا بتداعيات فرار الجنود من حرب الثمانينيات وانتهاءً بالعقد التسعيني بحوادثه المتمثلة بانتفاضة آذار الشعبية عام ١٩٩١ م وما تلاها من حصار اقتصادي ، وهي عوامل تدفع الى لجوء الأفراد نتيجة قساوة الداخل نحو أمل بحبوحة الخارج أمنيا وماديا .

وجعل القسم الآخر من الروايات أنموذج (المعتدي) متمثلا بضاغط تسلطي آخر هو الجماعات المسلحة العشوائية التي ظهرت بعد أن زوال سلطة نظام البعث بعد ألفين وثلاثة ،

---

(١٦٢) ينظر : مورفولوجيا القصة , فلاديمير بروب ، ٣٨.

(١٦٣) ينظر: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية ، ٢٠٣.

(١٦٤) ينظر: مورفولوجيا القصة ، ٤٥.

(١٦٥) المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية ، ٢٠٨.

ومنها رواية "طشاري" التي ألمحت لـ(المعتدي) السابق الذي سبب حروبا أهلية بين مختلف طوائف الشعب كما يخبرنا السارد الموضوعي :**(وصلت عمتي إلى باريس على الطائرة الأردنية.. رأيت حولي عراقيين جاؤوا لاستقبال أقارب لهم على الرحلة ذاتها ، عائلات مسيحية تعرضت للتهجير والتهديد أو فقدت أفرادها في حوادث تفجير الكنائس .. أسعدني خروجها من البلد أخيرا, وأقلقني ما سيترتب عليه, ليس من المعتاد أن تخرج امرأة مثلها في الثمانين لكي تصبح لاجئة وحيدة في قارة غريبة)**[١٦٦]، وكذلك الأمر في رواية (الكافرة) , إذ يُعزى السبب في لجوء بطلتها(فاطمة) إلى السلطة (الراديكالية) الجديدة المتمثلة بالأصولية التكفيرية, تقول البطلة عن نفسها بعد أن تلقت رسالة تهديد من الإرهابيين: **(حملت الرسالة التي كان مظروفها مفتوحا, وعليها ختم المسلحين.. كانوا قد كتبوا عليها آية من القرآن, شممت منها رائحة تهديد لي ومن ثم, طلب من رئيسهم أن أقابله فخالجتني الرغبة بالهرب)**[١٦٧]، وفي رواية (عراقي في باريس) يكون أنموذج (المعتدي) عاماً غير مقولب في سلطة بعينها, فنجد البطل السارد (صموئيل) يغادر وطنه لتحقيق حلمه في أن يصبح سينمائيا: **(استيقظي يا أمي.. سأسافر بعد قليل, وربما لن تريني بعد اليوم، ردت أمي بصوت خفيض" هل جننت, إلى أين تسافر يا ولدي؟" فأجبتها" إلى هوليود, هل نسيت أحلامي يا أمي؟")**[١٦٨]، وعلى الرغم من أن مشروع (صموئيل) قد يبدو فردانيا يخص طموحات الشخصية إلا إنه ينطلق من بنية القمع السلطوي أيضا، فقبل سفره عانى(صموئيل) وعائلته الآشورية آثار الاضطهاد والتهجير والفقر فلم تكن هجرته طموحا ذاتيا صرفا بل منسجمة مع الهمّ الجماهيري العام .

ونلاحظ إن معظم الشخصيات اللاجئة شخصيات ذكورية, ولذلك فإن بيان تفصيلات رحلة الملاحقة والهرب يأتي متناسبا مع حركية الرجل وديناميكية فعله الإنجازي في السرد، أما إذا كانت الشخصية اللاجئة نسائية؛ فإن مستوى فعل الملاحقة والهرب يأتي بحركية أقل مع حذف أو اختزال لهذه البنية الوظيفية والاعتماد على مخيلة القارئ في إكمال سلسلة حركة اللجوء، وعليه فإن المستوى الوظيفي يخضع في تفصيله أو اختصاره لجنس(Gender) الشخصية ، وكذلك الأمر بالنسبة لهوية (المعتدي) المسبب للجوء، إذ نجد أن الأبطال الرجال اللاجئين كلهم يهربون من سلطة النظام الحاكم وتداعيات حكمه وتلتحق بهم شخصيات نسائية مثل (مروى البصري) في (عندما تستيقظ الرائحة), و(حياة) في (كوميديا الحب الإلهي) أما (عشتار) بطلة (عناكب الآفو) فتهرب من السلطة الأبوية للمجتمع الشرقي وذكوريته التي تقمع المرأة فهي

([١٦٦]) طشاري ، ٢٤ ــ ٢٦.

([١٦٧]) الكافرة ، ١٤٥.

([١٦٨]) عراقي في باريس ، ١١ ــ ١٢.

(استغلت الثورة على نفسها لتهرب من استعمار مجتمع يؤمن بفكرة التفاحة وانها لا بد أن تكون في سلة أو براد أو يد, المهم قضمة لمن يشتريها.. ها هي الآن تخطو الخطوة الأولى عبورا.. لم يكن الأمر سهلا, لأن اتخاذ قرار منفرد لإعلان العصيان يعد جريمة, فما بالك بحزمة قرارات)[١٦٩].

فتهرب (عشتار) من مجتمع أبوي (Patriarchy) لا تسمح أبويته للمرأة بتجاوز موقعها الثانوي أو الدوني[١٧٠] جاعلا كل فاعلية سياسية أو ثقافية أو اجتماعية تقوم بها فاعلية مهمشة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال فاعلية الرجل[١٧١], وهو ما دفع البطلة (الأنثى) إلى التحرك بعيدا عن ضغط هذا العامل التسلطي القامع منزاحة نحو أحياز آمنة بحثا عن الأمان والحرية .

وتختلف هوية (المعتدي) مع (فاطمة) في رواية (الكافرة) التي تهرب كما تقدم من قبضة حكم التكفيريين الذين ينظرون إلى المرأة بوصفها جارية، وهكذا تتوزع هوية (المعتدي) بين ثلاث عوامل, سلطة النظام البعثي التي كان لها النصيب الأكبر في التمثيلات الروائية وقد عكست لجوء موجة اللجوء الأولى ، وسلطة المجتمع الأبوي الذكوري الذي عدّ عاملا ثانويا في تناول هذه السرديات بوصفه حالة أفراد لا جماعات، وأخيرا سلطة الجماعات المسلحة والتكفيريين التي فرضت سلطتها بعد عام ألفين وثلاثة وقد عكست موجة اللجوء الأخيرة الراهنة .

(ب) ــ مستوى فعل الهرب واللجوء

تمر معظم الشخصيات التي لها منجز فعلي لرسم رحلة اللجوء بهذا المستوى الوظيفي فمن أولويات هموم اللاجئ سرد رحلة هروبه وعبوره من بلد المنشأ (الوطن/ منشأ الهجرة) عبر بلد المعبر باتجاه بلد اللجوء، ومحطة هذه البنية تقع في مفترق الطرق الثلاثة , وتتمثل غالبا بالحدود البرية والمطارات وعبور الصحارى وقطع الطرق الوعرة في شمال العراق، ويتضمن هذا المستوى قيام الشخصيات بالبحث عن(مهرّب) وهو ما يقابل في خطاطة بروب (الواهب) الذي يسلم الأداة السحرية للبطل[١٧٢]، فلا يهرب اللاجئ مباشرة إلا بعد أن يحصل على مساعدة صديق , ثم يصل إلى المهرب السري الذي يوصله إلى خارج الحدود، وتعد هذه البنية من أبرز محطات الشخصية اللاجئة وفي معظم الأحيان تمثل ذروة الحدث وعنف الدراما وتصاعد التوتر السردي .

وقد أشارت الروايات جميعها إلى هذا المستوى إلا إنها تفاوتت في التفصيل فيه، فبعضها أشارت إليه تلميحا يفهم من خلال سياق الأحداث ، وأخرى جعلت منه محطة مهمة لسرد رحلة

([١٦٩]) عناكب الآفو ، ٦.

([١٧٠]) دليل الناقد الأدبي ، ٦٣.

([١٧١]) ينظر : دوائر الخوف, قراءة في خطاب المرأة, نصر حامد أبو زيد ، ٢٩.

([١٧٢]) ينظر : المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية ، ٢٠٤.

اللجوء ومعاناة الشخصية في أثناء هذه الرحلة الشاقة ، وقد وجدنا أن ست روايات من أصل عشرين قد فصّلت في سرد رحلة اللجوء .

ولعل الروائي محمد محسن محمد أكثر من اعتمد توصيف رحلة الهرب الدقيق, وبيان حجم معاناة الشخصية وهي تؤدي هذا المستوى الوظيفي الصعب، إذ شغل وصف هذه الرحلة ستة مشاهد بُؤرت فيها الأحداث بدءً من التقاء الشخصية (نبيل) اللاجئ مع رفقائه , وصولا إلى مدينة سحاب الأردنية ، وخلال هذا تتعرض الشخصيات اللاجئة لمشاقّ رحلة الهرب من عبور الحدود بالشاحنة وملاحقة الحرس البعثي لهم وقفزهم من الشاحنة وتفرقهم وضياعهم في الصحراء **(إقفزوا فورا صرخ نبيل بهم وهو يلقي بجسده من السيارة ارتطم رأسه بالأرض وأخذ يتدحرج بعشوائية .. وما إن استقر على الارض حتى انتفض بشدة)**[١٧٣]، وتستغرق الرحلة في رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) حيزا مهما من الرواية, فهي توضح تسلل البطل من جبال الشمال العراقي كجندي هارب نحو إيران **(وها أنا الآن على قمة جبل قنديل, خلعت بيريتي ورميتها من فوق أعلى قمة للهزيمة: الهزيمة من حرب أما أقتل فيها شخصا لا أعرفه, أو يقتلني فيها شخص لا أعرفه)**[١٧٤]، ثم تأتي روايتا حميد العقابي (الضلع) و(أقتفي أثري), اللتان ترسمان الرحلة نفسها؛ بسبب تداعيات كتابة السيرة الذاتية الروائية، يقول (حميد) عن رحلة لجوئه في الضلع **(أغمضت عيني وأنا أنحدر على سفح جبل شاهق كان يفصل ما بين العراق والطريق الترابي المار من تحت الجبل، البنادق مشرعة نحوي أسمع سحب أقسامها، يقترب مني جنديان إيرانيان، يمسكني أحدهما من تحت إبطي بينما يوجه الآخر فوهة بندقيتي ــ كذا ــ نحوي، أنهض رافعا ذراعي على رأسي ،"بناهنده" كلمة جديدة تدخل قاموس حياتي. "بناهنده, لاجئ, دخيل" "دخيل العباس")**[١٧٥] .

وتأتي الأحداث نفسها في رواية (أقتفي أثري) يقول البطل (حميد) **(منحدر ثلجي شديد الانحدار.. اختل توازني فانزلق جسدي وتدحرجت ككرة ملساء .. أحاط بنا ثلاثة جنود إيرانيين مدججين بالبنادق وصفوف الرصاص، مدّ أحدهم إليّ يده فساعدني على النهوض بينما توقف الآخرون مسددين بنادقهم نحونا، نهضنا رافعين أيدينا إلى الأعلى)**[١٧٦]، وهكذا تبدو الأحداث متكررة بسبب إشكالية التخييل الروائي والسيرة الذاتية .

وتُختصر رحلة الهروب في رواية (الكافرة) إذ تهرب البطلة بوساطة مهرب محلي داخل شاحنة فواكه تعبر الحدود إلى تركيا، ولا يظهر من تفصيلات هذه الرحلة إلا حكاية ضمنية تسرد

---

(١٧٣) عناكب الآفو ، ٧٥ .

(١٧٤) خضر قد والعصر الزيتوني ، ٩٣ .

(١٧٥) الضلع: ٣١٨ ــ ٣١٩ .

(١٧٦) أقتفي أثري ، ٣٦ ــ ٣٧ .

من دون تفصيل هي حكاية اغتصاب البطلة من قبل المهرب نفسه: **(في المكان البارد المروع, في المكان المخيف, حيث تلاحقنا دوريات الشرطة على الحدود وقطعان الكلاب.. يفكر المهرب بشيء آخر)**[١٧٧]ولا تظهر هذه التفصيلات إلا في سياق الإشارة, وتأتي هذه الحكاية لدعم خطاب الأنثى المنتهكة وتبرير لجوئها عن وكر العصابات والمجرمين، وهنا يتحول المهرب من (الواهب) الذي يقوم وفقا لخطاطة بروب بمساعدة البطل وتسليمه الأداة السحرية (فعل المساعدة) إلى (المعتدي) الذي يقوم بالإساءة إلى البطل ويضع العراقيل في طريقه وهو ما يضع البطلة في حالة من الخذلان والتداعي المستمر.

إن فعل الهرب واللجوء على الرغم من كونه بنية أساس في البناء الروائي لشخصية اللاجئ إلا أن تمظهره يخضع للانتقائية اتساقا مع جنس الشخصية (Gender) أو تصنيفها الطبقي، فنجد أن الشخصية البرجوازية أو ما يقابلها من الشخصيات المرفهة ماديا لا تتعرض لتفصيلات رحلة الهرب كما هي الحال مع الطبيبة (وردية اسكندر) في رواية (طشاري)، لأن رحلة الهرب تتطلب أموالا طائلة إذا كان السفر بالطائرات ومن المطارات الرسمية ،ومن جهة أخرى يحتاج اللاجئ كي يزور جوازه ويعبر بوثائق رسمية مزورة إلى أموال طائلة أيضا ، ولذلك يهرب معظم اللاجئين عبر الحدود البرية من خلال الغابات أو الجبال فتكون الرحلة محطة رعب حقيقي على الشخصية ، ومن ناحية أخرى تتعرض الشخصية لمخاطر العراء من وحوش وكلاب برية, أو ملاحقة دوريات الشرطة والحرس ، وكذلك تختزل رحلة الهرب إذا كانت الشخصية أنثى وهنا يأتي دور جنس الشخصية إذ تقل معها الأفعال الانجازية المتطلبة لرحلة الهروب واللجوء التي وجدناها لدى الأبطال اللاجئين الرجال من عبور الصحارى والجبال وقطع الحدود البرية ركضا وغيرها .

(ج) ــ مستوى فعل الصدام بالمغاير

وتمثّله لحظة وصول اللاجئ إلى بلد اللجوء واصطدامه بمظاهره الحضارية وتمثلاتها، وغالبا ما تقدم مصحوبة بالدهشة وتصبّ في قالب لغوي يعبر عن كثافة لحظة اصطدام اللاجئ بالحلم ، فحال وصول بطلة رواية (طشاري) (الدكتورة وردية اسكندر) إلى باريس, تقول: **(هذا هو الأليزيه إذن)**[١٧٨]، وعندما يصل بطل رواية (الضلع) إلى الدنمارك يقول: **(إذن هذه هي الدنمارك)**[١٧٩]، فتأتي هذه الصدمة من تحول ما كان متخيلا الى واقع يشاهده اللاجئ ويختبره ويعيشه .

---

(١٧٧) الكافرة ، ١٥٠.

(١٧٨) طشاري ، ٩.

(١٧٩) الضلع ، ٣٩٥.

وقد تظهر تمثلات هذا المستوى الوظيفي بطرق متفاوتة فسنرى اختفاء هذه البنية الفعلية وحلول بنية مضادة إذا كان اللاجئ يمثل الجيل الثاني للّجوء الذي تكون ولادته هناك, حيث تكون بنية الاصطدام بالمغاير عندما يلتقي اللاجئ بوطنه الأصل, أو بهوية جديدة تعبر عن أثالة هويته الأصل، ونجد تمظهراتها عندما تصطدم (هدى) اللاجئة الدنماركية بالشرق ممثلا بدمشق: **(يوم وصولي إلى دمشق هو يوم فاصل بين حياتين, حياتي في الدنمارك وحياتي القصيرة جدا في سوريا.. في الشرق، أذهلني اختلاف كل شيء عما أعهده، وأذهلني أني أنا نفسي اختلفت عني هناك)**[١٨٠]، أما (زينة) في (الحفيدة الأمريكية) فهي تعود إلى وطنها الأصل كمجندة مترجمة في الجيش الأمريكي ويكون وصولها متزامناً مع أجواء العاصفة الحمراء الترابية **(في تلك اللحظة, مع رائحة الطوز النّفاذة, شممت العراق وكأن البلد كلّه تجمّع في أنفي، ميّزت عبقه الذي أعرف ولفح هوائه الساخن على الوجوه)**[١٨١].

ونجد أن لحظة وصول اللاجئ إلى بلد اللجوء يمثل حدثا قارا في ذاكرته كما يظهر في سرد الراوي البطل(كريم) ليومه الأول في فنلندا: **(لن أنسى ابد اليوم الأول لي في فنلندا, كان يوما قارص البرد من شباط, كانت ثمة ريح تكنس الثلوج عن شوارع العاصمة وتثير الامواج في خليج بوتانيا حيث ترقد هلسنكي .. اعدت لنا مأدبة عشاء راح المرافقون الفنلنديون يلحون لافهامنا بان اللحم الموجود على الطاولة مذبوح على الطريقة الاسلامية وقد حفظوا جيدا كلمة "حلال" .. ها هي الحافلة تتوقف عند باب قاعة الاحتفال , وينزل اللاجئون من الحافلة تباعا.. فرحين, مزهوين بالخلاص من السجن الاستوني البغيض)**[١٨٢]، ويقابل مستوى فعل الاصطدام بالمغاير عند (بروب) في الحكاية الخرافية مستوى فعل المساعد الذي يتضمن الرحلة بين مملكتين وإصلاح الإساءة أو إشباع النقص[١٨٣]، فنجد أن الشخصية اللاجئة قد أشبعت نقصها أو بعضا منه بوصولها إلى موطن اللجوء عبر الحصول على الاستقرار الأمني, إذ أصبحت بعيدة عن السلطة التي تلاحقها وتطاردها .

(د) ــ مستوى فعل الضياع والبحث عن الهوية

وتظهر فيه الشخصية وهي تبحث عن هويتها وتتحرى عن ضياعها واغترابها عن أصلها فينعكس هذا الاغتراب في بنية فعلها الانجازي غير الواعي، ونجد تمظهراته عندما يسيطر

---

(١٨٠) تحت سماء كوبنهاغن ، ٣١.

(١٨١) الحفيدة الأميركية ، ٣٩.

(١٨٢) تحت سماء القطب ، ١٦٤ ــ ١٦٥.

(١٨٣) ينظر: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية ، ٢٠٤.

هاجس الموت على اللاجئ في الغربة, أو أن تتمثل في دورانه في المكان بحثا عن شيء ما نتيجة هاجس ضياعه وغربته الدائمة واستحواذ الموت على تفكيره .

ونجد الشخصيات اللاجئة تشترك في سلوكها المعبر عن ضياعها فتترك باب مسكنها مفتوحا بسبب هاجس الموت المخيف الذي يخيم على حياتها **(كان يترك باب شقته مغلقا بمزلاج بسيط, يستطيع أي كان كسره بدفعة واحدة, متجاوزا بذلك تحذيرات الشرطة اليومية بضرورة بناء أبواب حديدية.. إن شبح جثته المتعفنة في شقة منسية في موسكو والذي لم يفارقه طوال ربع قرن, مهرب آخر يضاف إلى الاسباب الرئيسة لعودته)**[١٨٤]، ويقول الراوي البطل عن نفسه في الضلع: **(فقد كان الموت المفاجئ فكرة تستحوذ على تفكيري طوال اليوم, بل إن مشهد جثتي المتعفنة في الشقة كان يرعبني حتى أني كنت أترك باب شقتي مفتوحا على الرغم من خوفي وحيطتي كي أوفر على من يكتشف موتي عناء اقتحام الشقة)**[١٨٥]، وكذلك يسيطر هذا الهاجس على بطل رواية (فندق كويستيان) فيخشى الموت في الغربة **(لا يمكن أن أموت في الغربة, وأتعفن من ثقل الوحشة والفراغ)**[١٨٦]، فنجد أن هاجس الموت يسيطر على إيقاع حياة اللاجئ مما يدل على أنه لم يحصل على الراحة والأمان التام الذي كان يتخيله متاحا بعد اللجوء ، ونجد تمثلات ضياع اللاجئ وبحثه المستمر عن ذاته في بعض أفعاله الانجازية المرتبطة ببنية لاوعيه الذي ظل يهجس بضياعه وغربته كأن يدور في الشوارع بحثا عن شيء ما يجهله , فيظل دائرا من دون أن يعي غائية هذا الفعل، فبطل رواية (تحت سماء القطب) يحب الدوران في شوارع هلسنكي الفنلندية: **(هذه الشوارع التي اغرم بها كريم، كل مرة يطلب منها أن يغادرا شقتها ويتجولا حول الكاتدرائية عند بناية جامعة هلسنكي .. في هذه الشوارع يتمشى كريم بهدوء.. لطالما اجبرها كريم على ان تركب معه الترام فقط ليدور بهما في شوارع هلسنكي القديمة)**[١٨٧] .

ونجد شخصية أخرى تحب الدوران في الشوارع لأجل الدوران لا غير, وهي (هدى) بطلة رواية (تحت سماء كوبنهاغن) تقول **(لم أنتظر قدوم قطاري فقفزت إلى أول قطار توقف أمامي.. وما إن توقف في المحطة التالية في "دويبلسبرو" حتى قفزت منه, ورحت أركض وأركض أريد اللحاق بشيء لا أعرفه .. ركضت حتى خرجت من المحطة ثم صرت أهرول في شوارع كوبنهاغن العتيقة.. ما الذي أريد اللحاق به؟ لا أدري)**[١٨٨]، وهذا ما يفعله (حميد)

([١٨٤]) أموات بغداد ، ١٤٧.

([١٨٥]) الضلع ، ١٢ .

([١٨٦]) فندف كويستيان ، ١٧.

([١٨٧]) تحت سماء القطب ، ٣٤٩.

([١٨٨]) تحت سماء كوبنهاغن ، ٣٦٩-٣٧٠.

اللاجئ في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) يقول **(إنني أدور الآن في شوارع عمان، آكل اليابسة والتمن في الساحة الهاشمية في جنبر لأحد العراقيين, وأتعارك مع عراقيين آخرين يتجمهرون أمام مكتب الأمم المتحدة, يضربني رجال الشرطة الأردنيون, يضربونني بقسوة لا مثيل لها إلا هناك, في المكان الذي جئت منه)**[١٨٩]، وكذلك الأمر مع (علي سلمان) بطل رواية (اللاجئ العراقي) يقول الراوي العليم **(تلك الليلة طاف علي سلمان في الشوارع دونما هدف حتى خلت من المارة, وساد السكون المدينة التي بدأت تهجع تحت سماء صافية تزدحم فيها النجوم الوامضة)**[١٩٠]، إن هذا المستوى الوظيفي هو تعبير فعلي عن اغتراب اللاجئ وضياعه وسيطرة هاجس الموت عليه، فيلجأ إلى تنفيس هذه الهواجس القاهرة بسلوكيات لاواعية تخفف عليه عبأ هواجسه الثقيل .

(هـ) ــ مستوى فعل العودة

تشترك معظم الشخصيات اللاجئة باستحواذ فكرة العودة عليها فمعظمها تحلم بالعودة إلى الديار، وقد قام بعضها بتحقيق هذا الحلم فعليا، ونجد أن بعض الروايات قد جعلت من ثيمة (العودة) خلفية للعمل ولأحداثه وشخصياته، ومنها رواية (أقتفي أثري) إذ نجد فيها تلك العودة الجماعية المتخيلة للعراقيين المغتربين بعد زوال السلطة المانعة لعودتهم , يقول الراوي البطل (حميد) عن رحلة العودة الرمزية هذه : **(سمحت لنا الظروف الجديدة بالعودة إلى الوطن , ففي لحظة سقوط التمثال كان كل منا يفكر بطريق توصله إلى هناك .. كانت قافلتنا تضم رجالا وبضع نساء امتصت الغربة شبابهن)**[١٩١] .

وخلال رحلة العودة تجري كثير من الأحداث المتخيلة التي ترمز إلى تحولات الأحداث في العراق بعد عام ألفين وثلاثة ، فتكون عودة الشخصيات اللاجئة هي الحكاية الاطار التي تنبني عليها أحداث العمل الروائي بأسره ، ونجد العودة متحققة من قبل الشخصية (علاء) بطل رواية (كوبنهاغن مثلث الموت) وهو الصحفي العراقي الذي يعود بعد سقوط النظام ليقوم مع زوجته (كميلة أندرسن) بتحقيقات صحفية حول الآثار العراقية، لكنهما يتعرضان لاختطاف جماعة ارهابية تقتل (علاء) قبل أن تحرر القوات الأمريكية زوجته (كميلة)، وهنا لايكتفي مستوى فعل العودة بعودة اللاجئ بل غالبا ما يصاحبه بمستوى وظيفي آخر هو (الموت)، إذ كانت عودة علاء سببا في موته في الوطن: **(أطلق حميد الوحش صرخته "أطلق" دوى صوت انفجار رهيب, أرعب رجب فسقط المسدس من يده في الوقت الذي ارتفع جسد علاء عن الأرض ليستلقي**

---

(١٨٩) إنه يحلم أو يلعب أو يموت ، ١٣٥.

(١٩٠) اللاجئ العراقي ، ٩١.

(١٩١) أقتفي أثري: ٧ ــ ١٠.

على ظهره .. راح يطلق الرصاص صوب جسد علاء المهشم الرأس, مستمرا بصراخه الهستيري)[١٩٢]، ونجد الأمر نفسه مع (خضر قد) إذ يعود قاطعا رحلة اللجوء إلى وطنه من أجل تحقيق حلمه في قتل (بهضام) الذي أباد أهله وشعبه فيشارك في انتفاضة آذار ويموت مع ضحاياها مدفونا في مقبرة جماعية **(شعر بضغط هائل يضغط عليه, وتطافرت حبات تراب على وجهه, ورأى سرب غربان تنمش صفحة السماء الزمردية، إنطمت عيناه واختفت السماء, يسمع نعيق الغربان يبتعد وينأى)**[١٩٣]، وكذلك تعود الشخصية اللاجئة(ناصر) من ألمانيا إلى العراق, عودةً رومانسية حالمة تنتهي بموتها، إذ يعود لأجل أن يلتقي بعشيقته القديمة يقول: **(طيف امرأة يلح على ذاكرتي ويحاول أن يقتلعها من مكانها .. يدفعني نحو بغداد الملتهبة ككرة نار متوهجة .. في الوقت الذي كان يهرب أهلها منها خارج اسوار الوطن في كل ساعة .. أهلها الذين يتزاحمون على المطارات والكراجات من دون حقائب أحيانا .. بإيديهم وثائق سفرهم وبعيونهم دموع لوثة الوطن .. يستبدلون الوطن بآخر يكون ملاذا.. وأنا البطران فرحٌ , أحلق في طائرة العودة إلى رباب حسن)**[١٩٤]، فتكون وظيفة (العودة), مصاحبة لـ(الموت)، بينما يعود البروفيسور بطل رواية (أموات بغداد) بأمنية ذات طابع عجائبي هي خلق فرد عراقي غير قابل للموت مصنوع من أطياف المجتمع كافة, وتظهر العودة بوصفها هاجسًا وصوتًا بعيدًا يلحّ على الشخصية كما نجدها عند أحد أبطال رواية المحبوبات: **(قالت ستعود يوما إلى هناك, ليس إلى الأمكنة ذاتها التي أغرمت بها يوما فكانت السبب في وضعي الحالي. قالت وظلت تردد: ستعود, لكني لم أصدق, فأي طريق سأسلك؟)**[١٩٥] .

وتكتنف المفارقة عودة (زينة) بطلة (الحفيدة الأمريكية) إذ تقترن عودة هذه الشابة بعودة الديمقراطية التي تذوقت طعمها على سبيل التهكم والسخرية مما يحصل في عراق مابعد ٢٠٠٣م , فتعود مع الجيش الأمريكي لتنقذ أهلها من ديكتاتورية مقيتة، وتتعرض بفعل هذه العودة إلى تحولات في وعيها تضعها أمام قراءات مختلفة لهويتها وموقفها, تقول : **(سأضع لهذا الفيلم عنوان" العودة المتأخرة", وفيه تعود البطلة إلى الأرض التي غادرتها قبل خمس عشرة سنة, لا عودة زائرة مشتاقة إلى مسقط رأسها, بل جندية إلى أرض قتال، يا مريم العذراء...**

---

(١٩٢) كوبنهاغن مثلث الموت, حسين السكاف, ٢٥٩ .

(١٩٣) خضر قد والعصر الزيتوني ، ٢٠٥.

(١٩٤) فندق كويستيان , خضير فليح الزيدي , ١٣ .

(١٩٥) المحبوبات, عالية ممدوح, ١٥.

أعينيني)[١٩٦] وهكذا نجد أن وظيفة العودة من أبرز محطات الشخصية اللاجئة, التي عكست مستوىً وظيفيا هاما ومطّردا في بنية الشخصية اللاجئة .

المبحث الثالث

تمثيلات مجتمعات اللجوء

لقد فرضت صورة (اللّاجئ العراقي) مركزيتها في البحث لأنها طرحت نفسها بقوة بحكم التجربة الواقعية التي وجّهت رسم هذه الصورة , بوصفها (ذاتاً أنتجت سردياتها وروت حكايتها)، لكننا ونحن نقرأ عينة البحث قراءة فاحصة ـ وقد شمل عشرين رواية عراقية موضوعها الرئيس أو المتضمّن هو اللجوء ـ لا نعدم وجود صورة للّاجئ غير عراقي أو لاجئين آخرين من شتى أنحاء العالم قد امتدت أدوات الروائيين العراقيين لتصويرها واثباتها كجزء من محتوى التجربة والانتاج الإبداعي الّذي تكتمل رسالته بضم هؤلاء الأقران إلى المشهد .

وهذا ناتج عن توسّع رؤية الروائي العراقي وهو يستشعر الآخر المثيل ليقدم لنا شهادته ومعاناته عبر مدونته الّتي ارتفعت لتتجاوز مرحلة الأنوية والذاتية والمحلية وتنفتح على الآخر العالمي لتشاركه همومه وتطلعاته ورحلة تنقلاته وتحولاته، وهذا يعني للروائي العراقي منظوران, فهو تارة يبثّ شكواه من منظور الأنا الخاصّ والحميم , وتارة أخرى يطرح نفسه بوصفه جزءً لا يتجزأ من مشهد أعمّ يتفاعل معه و يحسب عليه .

وأسهمت هذه السِّمة الّتي أتت بها رواية اللّجوء في اسباغ صبغة عالمية على هذا النتاج الّذي لم يعد منغلقا على نفسه بل صار يتجاذب أطراف حديث النقد مع الآخر المشارك ليقدما معا إدانتهما المزدوجة ويطرحان قضيتهما كأنموذج مكتمل وصورة صادقة لمعاناة شعوب الدول النامية، وقدمت إدانات المجتمعات الهامشية المهاجرة نحو مراكز الحضارة العالمية، وهو ما تدعمه حركة الترجمة إلى اللغات المختلفة التي حظيت بها هذه الروايات .

لقد استجلى البحث صورة اللاجئ العراقي وهو يتفاعل مع أقرانه ورصد الأثر الذي تشكله الجماعات اللاجئة, والتحولات التي تحدثها شرائح اللاجئين وما نتج عن ذلك من ردود أفعال وظواهر منبثقة عن هذه التجربة، ولذلك جاء هذا المبحث وهو يحاول مقاربة الصور الّتي تقدمها الرواية العراقية عن المماثل والمشارك في تفاعلاته المجتمعية وعرض المحمولات الّتي أنتجتها مجتمعات اللّجوء الّتي تنطوي تحت سرديات هذا الموضوع .

([١٩٦]) الحفيدة الأمريكية ، ٣٩ ــ ٤٠.

وينم تمثيل الروائي العراقي لّلاجئ العالمي عن وعيه بما يتصل بموضوع شائك مع العديد من القضايا المهمة التي انتجتها مرحلة ما بعد الكولونيالية وتعدد الجنسيات والهويات عبرالثقافية, فقدرة التمثيل السردي عنده قد قطعت شوطا مهمّا وبلغت مرتبة متقدّمة في مجالها نتيجة لهضمها المحلي والعالمي, والذاتي والموضوعي على حدٍّ سواء.

وجاء تمثيل اللاجئين الآخرين لنمذجة الموقف المتكرر للّاجئين ونمذجة الموقف المضاد من سياسي و ثقافي، كما جعلت قضية الحضور النصي اللافت لهذا الموضوع من مهمة تناوله مكملاً رئيساً لقراءة البحث الذي تبدّت له قضايا عدة من خلال تمثيلات الروائيين للمجتمعات اللاجئة , منها :

أولا: تفعيل الخطاب من منظور(الأقلي)

لطالما صدر الخطاب عن منظور سلطوي وظلت هذه الحال لازمة لتمظهراته عبر التاريخ الذي ظل هو الآخر نافذا من قنوات السلطة ومن المنظومات الرسمية للخطاب ، وقد احتفظت الجهات الأبوية للخطاب بصلاحيتها السلطوية وأضمرت كل خطاب معارض أو محتجّ يقع بالضد من مقولاتها، حتى كانت التحولات الكبرى للمجتمعات في القرن الماضي التي قلبت الكثير من المقولات المركزية وشغلت أحيازها بالهامشي المُصَادر .

وشهدت المجتمعات الحديثة تحولا كبيرا بفعل التغيرات الكبرى الشاملة، ففيما كانت سابقا منغلقة على نفسها ومستأثرة بالحيز الجغرافي لأفرادها, فأن مجتمعات جديدة نشأت وأخذت تراعي المقولات الأخلاقية والانسانية التي أفرزتها منظوماتها الفلسفية ذات الطابع الانساني, بعد أن تبنت مقولة " التعددية الثقافية " التي حظيت (برواج واسع أولا في كندا واستراليا كاسم لبند رئيس في السياسة الحكومية للمساعدة في إدارة التعددية العرقية داخل السياسة القومية .. واقترن ظهور المصطلح اقترانا قويا بإدراك متنام لنتائج اجتماعية وثقافية غير مقصودة للهجرة على نطاق واسع ، وقد حظى هذا الاستعمال الحكومي الذي صاغته "المفوضية الملكية الكندية " عام ١٩٦٥ " للتعددية الثقافية " بدعم واسع إذ صادق عليه مؤيدوه كأمر سياسي تقدمي وبند رسمي من بنود الايمان وهو مصطلح اقترن من حيث المبدأ بقيم المساواة والتسامح والانفتاح على المهاجرين من خلفيات متباينة عرقيا)[١٩٧], وعليه فإن تداخلا ما قد حدث بين الجماعات الثقافية والعرقية في المجتمع الواحد تحت مظلة التعددية الثقافية .

وقد أثار هذا الأمر كثيراً من القضايا بين المجتمعات التي ترى نفسها أصلا وبين تلك التي طرأت على الأرض لأسباب مختلفة، وقد ارتفع هذا الصراع من كونه ممارسة احتجاجية شعبية

([١٩٧]) مفاتيح اصطلاحية, معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع, طوني بينيت وآخرون, ١٩٦.

إلى مقولات نظرية وأخلاقية كتلك التي بثّها (فرانز فانون), ولاحقا من بعده ثالوث النظرية ما بعد الكولونيالية .

وينظر إدوارد سعيد إلى متغيرات المجتمعات الجديدة نظرة ايجابية لأنها لاتتمثل بالتسلطية والقوة, بل بالتفاعل الايجابي (إن فكرة التعددية الثقافية أو الهجنة ـ التي تشكل الأساس الحقيقي للهوية اليوم ـ لا تؤدي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة, بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة)[١٩٨], فهناك منطقة جديدة تكونت بفعل هذا الاندماج , وصارت موضع تساؤل ونقد وإعادة قراءة سواء من صاحب الأرض أم من قبل المستوطنين الجدد قامت بشغل قسم كبير ومهم من النظرية ما بعد الكولونيالية (فقد رُكز في المنظور ما بعد الكولونيالي على تلك الفضاءات التي تقف على الحدود ما بين الثقافات والأمم والهويات والعوالم في الممر الفاصل الواصل على الجسر في منطقة الهجنة والتجاذب والانشطار في الفترة الزمنية الفاصلة, وما لايقبل الترجمة في الخفاء والعماء وما لايدرك, وذلك كيما تستكشف أن هذه اللحظات والأمكنة هي ذاتها زمنيات وفضاءات المعرفة والإدراك وقابلية الترجمة حيث يجري تفاوض الهوية وتنبع المقاومة وتدخل الجدة العالم)[١٩٩] .

فهي إذن منطقة جديدة لإنتاج معرفة جديدة مستقاة من اشكاليات فضاءاتها المستجدة كما يدعو (هومي بابا) أحد أعمدة الحقل ما بعد الكولونيالي (ما ينبغي للنظرية أن تنهض به أولا وقبل كل شيء هو أن تنشأ في مواجهة مشكلة ما, فتكون استجابة لهذه المشكلة وتصديا لها بروح من التمرد والعصيان)[٢٠٠] .

وفي خطٍ موازٍ لمسيرة النظرية الكاشفة عن تعامل (الأصلي) مع (المستوطنين) الجدد مايفضح المسكوت عنه في السلوك (الأمبريالي) تأتي النصوص الجمالية لتكشف هي الأخرى النقاب عن ممارسات (المستعمر) بحق (التابع) أو (الأصلاني) تجاه (المستجد), ليتم تفعيل الخطاب من منظور (الأقلي) المضطهد (حيث يعيد الاختلاف الثقافي الإفصاح عن محصلة المعرفة من منظور موقع الأقلية الدال الذي يقاوم اضفاء الطابع الكلياني دون ان يكون محليا أو خصوصيا)[٢٠١], ذلك أن هؤلاء المستوطنين الجدد قد لجأوا إلى المركز ورأوا عن كثب رأي العين من دون أن يُخدعوا بسياسات الدول الكبرى المضطهدة لشعوبهم الأصلية, فهم لم يتعرضوا للتزييف الذي تحيكه تلك الدول عن نفسها أو مايسميه إدوارد سعيد (سجل المحفوظات الإمبريالي), بل إنهم نظموا خطابهم الخاص من عمق منطقة الإمبريالية وكشفوا لشعوبهم زيف

([١٩٨]) الثقافة والامبريالية , ١٠ .

([١٩٩]) موقع الثقافة , ٩ .

([٢٠٠]) المصدر نفسه , ١٦.

([٢٠١]) المصدر نفسه , ١١ .

مقولاتها وادعاءاتها (ذلك أن إقامة المستعمَر أو المضطهد أو الأقلوي في التناقض تتيح له أن يستخدم هذه السيرورة في بناء فاعلية اجتماعية تتم من خلال التدخل في لغة السلطة وكشف انشطارها وإعادة إنتاج تلك اللغة في حالة متبدّلة قليلا على نحو يطيح بحسابات المتمكنين ويتيح لغير المتمكنين أن يعرفوا الاستراتيجيات التي يضطهدون من خلالها وأن يستخدموا تلك المعرفة في بناء مقاومة)[٢٠٢] .

إن المعرفة المقدّمة من هذه المنطقة الجديدة هي معرفة صنعها (الهامش) من عمق منطقة (المركز) فهي محصلة للاحتكاك بين الذات و الموضوع من الزاوية التي ينظر الغرب بها إلى تابعيه, على انهم موضوع للمعرفة ليس إلا كما يذهب إلى هذا الفيلسوف الايطالي والبرلماني الأوربي جاني فاتيمو(ان المجتمعات المسماة بدائية قد جرت مقارنتها على أنها مواضيع معرفة تهيمن عليها كلها مقولات "غربية ")[٢٠٣] .

لكن منظور اللاجئ الذي خَبِر زيف المركز الاستعماري أعاد إنتاج المعرفة من منظوره هو ومن موقعه الدال فـ(لقد انطوت نزعة ما بعد الحداثة Postmodernismعلى دلالة عميقة تتجلى في إدراكنا أن" التخوم " Boundaries التي تستقر عندها الحدود المعرفية للمركز تشمل أيضا على نقطة بدء إذ ينشأ عندها سلسلة من الأصوات والرؤى التاريخية والإبداعية المنشقة عن هذا المركز أو ذاك , سلسلة تتمثل في أصوات الحركات النسوية والمناهضة والشعوب المحتلة والأقليات والخاضعين لأشكال الرقابة كافة والهجرات المتدفقة في عصر مابعد الكولونيالية Postcolonial Era, ومسرودات الشتات "المنفى" الثقافي والسياسي وكتابات اللاجئين السياسيين)[٢٠٤] .

ومن عمق تلك المنطقة الجديدة لإنتاج المعرفة قدّم لنا الروائي العراقي من منظوره الخاص معرفته الخاصة المنتجة عن مشكلاته مع القوى العظمى ومع السلطات الساحقة في بلده الأم , ذلك أنه أدرك لعبة المركز والهامش وشهد صراع البنى الجدلية (الديالكتيكة) من التابع والمتبوع إلى مالانهاية من سلسلة الدوال التي انتجت معاناته وانسحاقه, بل ربما رميه خارج إطاره التاريخي، وكما تقدم فإن الرواية العراقية قد واكبت الخطاب العالمي بفعل هجرة كثير من روائييها إلى الغرب وقد أسهموا في إضافاتهم في الأدب ما بعد الكولونيالي عبر تجاربهم المختلفة .

وقد فعّلت رواية اللجوء العراقية الخطاب من منظور اللاجئ (الأقلوي المهاجر) لتعيد قراءة التاريخ والأحداث من موقعها الخاص ولتقدم لنا مجتمع اللجوء وهو يصوغ خطابه المحتج ضد

([٢٠٢]) موقع الثقافة, ١٣.

([٢٠٣]) نهاية الحداثة , جاني فاتيمو , ١٧٦ .

([٢٠٤]) سرديات المنفى, ٢٤ ــ ٢٥.

أبويات الخطاب السلطوي ومن أرض هذا الخطاب ليكون أدبه موظفا لآليات المقاومة من أرض الأصلاني نفسه، وهي تيمة جديدة موظفة طرحتها لنا روايات اللجوء .

تُفعّل رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) خطابها من منظور مجتمع اللجوء عبر تقديم إحدى شخصيات ذلك المجتمع الذي ينطق نيابة عن جماعته المنسحقة, وينطلق من زاوية فردية ومن النظرة التشاؤمية التي تحكم منظور البطل للعالم و الأشياء، وتعبر عن السخط والسلبية الأصيلة لديه, فهو يقدم حكايته من منطلق الشهوة الجنسية وهي منطقة تقع في أسفل سلم القيم الاجتماعية والعرفية, إلا إن السرد يقوم بتفعيلها منظورا أوليا رئيسا تطرح القضية من خلاله **(أقود ليوبليانا إلى شقتي، أفتح الباب لهذه الفتاة المكورة الصغيرة ذات الوجه الدموي والشعر المتموج الملفوف مثل كرة في قفا رأسها، أقود ليوبليانا, و لم لا ؟)**[٢٠٥]، فالسرد يجعل من لحظة قبض (السارد/ الذكر) على الأنثى منطقة تصاعد باتجاه الذروة الحَدَثية، ففاعلية الشخصية هنا تنحسر في تحصيلها على اللذة الجنسية التي جعلتها مدار أمرها **(بماذا سيفكر عامل طلاء في فترة الغداء عند أقرب مطعم سيء لا يوجد غيره قرب مكان عمله بعد الآن ؟ لن توجد ليوبليانا أخرى بالطبع)**[٢٠٦], ولذلك فإنه يقرر استغلال الفرصة والأخذ بالحدث صوب ذروته **(تتحرك الكاميرا المجهولة لتنزلق تحت وقفتهما غير المتوازنة .. أشحت ببصري بعيدا , فلقد شاهدت هذا المشهد سابقا, إنه يكرر بحرفية عالية الصيغة النمطية لمشاهد الإثارة ..كان لدي تفسير بالغ الدرامية لهروب ليوبليانا المبكر جعله ينظر إلي باستغراب, وكأن عينيه الجاحظتين تنعتانني بالكذب والافتراء . قلت له : لقد اغتصبت الفتاة يا صديقي , ولأنها طفلة بوسنية ساذجة, فلن تطالبك بحقوقها في المحاكم، لقد نجت من كوارث كبيرة في بلادها , واستطاعت الفرار بمساعدة الأمم المتحدة لكي تغدو مواطنة أميركية في نهاية المطاف، هنا نزعت حجابها وارتدت الجينز, وأنت نزعت بكارتها عنوة هذه الليلة يا صديقي .**

سكب ما تبقى في زجاجة الموتاي في كأسه ثم تجرعه دفعة واحدة وقال وهو ينهض ..

ــ بل هي أميركا ، أميركا من اغتصبت ليوبليانا و ليس أنا، لقد قامت أميركا من خلالي ومن خلالها بما يقوم به الأميركيون في كل لحظة)[٢٠٧].

وبتماهى بطل هذا المقطع بين ذاتين متداخلتين ومتراكبتين, هما (حميد) و(نديم) أو (حميد) و (هاميت) وهما تتنازعان وتتصارعان في الظهور إلى سطح الصورة السردية, ولكل منهما صوتها الذي يحكم منطقة الرؤية التي تخصها, فمثلا يُقدم المشهد الأول الذي نقل لنا ايحاءات

---

(٢٠٥) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١١٨_ ١١٩.

(٢٠٦) الرواية, ١١٥.

(٢٠٧) الرواية, ١١٨_ ١١٩.

العملية الجنسية مبّئرا من قبل الذات المنشرخة للشخصية (هاميت ـ حميد) لكي يكون أشبه بصوت الضمير الحي أو الصوت الداخلي المبجوح للإنسانية التي تضمحل أمام رغبات الإنسان , ولذلك فإن هذا الصوت لم يقو على منع عملية الانتهاك للأنثى ، بل اكتفى باللوم وتنبيه الفاعل إلى جريمته وكأنه جرس إنذار حدوث الأمر وليس إيقافه ، وهذا الصوت الداخلي ألقيت عليه مهمة الدفاع عن البوسنية المنتهكة وكأنه صوتها الغائب, فيما ينتقل الصوت في الحوار إلى الفاعل المنتهك الذي يبرز صوته مجلجلا بأنه ليس من انتهك (ليوبليانا) بل أميركا في إشارة إلى أن ما حدث لاتنعقد أسبابه على أفعال هذه الذوات الصغيرة المعدمة التي لا أثر لها ولاحياة, بل إن الفاعل الأكبر هو أميركا فهي المسؤولة عن كل ما حدث ويحدث لهم من مشكلات , وماهم إلا أدوات محركة لخدمة الماكنة الأميركية الضخمة **(أقف , وكأنني أكرر بعضا من يوميات حميد, في مواجهة معمل العلب البلاستيكية, ها هنا يعمل المهاجرون إلى هذا البلد، وينبثق شيء ما في ذهني وأنا أراقب الدخان وهو يتصاعد من الأنابيب الضخمة إلى البعيد)**[٢٠٨] .

فالروائي (أحمد سعداوي) يصور لنا مجتمع اللجوء بمستوى واحد يقتصر منظوره على عالمه الداخلي فحسب إذ ليس هناك بؤرة خارجية ساهمت في تقييم هذا المجتمع الناشئ المعدم فطرحت قضاياه أو شاركته رؤاه, بل إن الخطاب المقدم كان من ثقب صغير أحدثه هذا المجتمع في نفسه ليصرخ من خلاله إلى الخارج، فالشخصيات المتصارعة تعيش بمستوى واحد ولهم النصيب نفسه من التهميش والانتهاك, فالفتاة المغتصبة بوسنية لاجئة تعمل نادلة في مطعم, والمنهك لاجئ عراقي يعمل صباغا يعيش انفصاما في شخصيته وانشراخا في ذاته, والصراع هنا لا يضم أطرافا خارجية (خارج شريحة اللاجئين), بل إنه واقع بين اللاجئين أنفسهم .

وقد ظهر مجتمع اللجوء في المقطع السابق معزولا وفي حالة انقطاع عن المجتمع المضيف, فلا يظهر في المشهد أو في الجوار أي مواطن (أصلاني) أو أي حركة تخصه وكأنه في غفلة عما يحدث لهؤلاء الموجودين في أرضه، إلا إن السرد يعود ويحدث ثقبا في جدار هذا المجتمع المعزول فيلقي باللائمة على أميركا التي تقوم بذلك عبر تحريكهم وكأنهم أدوات، وإذا كان الملفوظ الروائي يكتنه الخطاب من جهتين هما (المونولوج الداخلي للشخصيات وفكر الراوي أو الكاتب)[٢٠٩], فإننا نلحظ هنا كيف قدم سعداوي خطاب شخصياته الأقلوية المهاجرة , وكيف قام بتفعيل خطابها من هذا المنظور الهامشي .

([٢٠٨]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٢١.

([٢٠٩]) ينظر: الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته, برنار فاليت, ٩٦.

أما الصورة الأخرى التي توظفها الرواية فهي آليات الاحتجاج والمقاومة وتصويرها لهذا المجتمع من زاوية أوسع, وهي صورة مقدمة من عين الذات المنشرخة لـ(حميد) الذي هو ربما (هاميت) أو جزء منشرخ من تلك الذات التي تعمّد الروائي تغييبها , ربما ليسند إلى القارئ مهمة النظر والحكم بدلا عنها **(لقد اشتغل حميد في هذا المعمل ولا ريب, ولن أحتاج إلى تقليب ذاكرتي لأعرف ذلك, لدي حشد من الصور داخل المعمل, وجوه صينية وصومالية وإيرانية وكذلك وجه حميد منعكسا على زجاج قاطع من الألمنيوم, إنه وجهي الآن طبعا، بوسنيون هربوا من مذابح التسعينيات, وأيضا, دون شك ,شعراء وموسيقيون ورسامون وفلاسفة ناشئون, يحملون الصناديق المملوءة بعلب الزيت البلاستيكية الفارغة، يجلسون فترة, كل مجموعة على حدة, غير عابئين بفكرة الامتزاج والاختلاط التي تقوم عليها هذه البلاد، ولربما تبادلوا بعض الكلمات بالعربية أو الإنكليزية الركيكة, ولكن هذا لا يمثل شيئا في نهاية المطاف)**[٢١٠].

ومن الملائم هنا أن يقدّم (المعمل/ الليبرالي) بوصفه منظورا للسرد تنعكس خلاله صورة اللاجئين بشتى تصنيفاتهم , فاللاجئون هنا يقدمون على تنوع هوياتهم وكأنهم أداة قابلة للتحريك على وفق حاجة (الأصلاني) صاحب الأرض والمقولة ولا ينطبق الأمر على اللاجئ الشعبوي فقط, بل إن اللاجئ النوعي الفنان والفيلسوف الناشئ , كلهم يمارسون دورا واحدا (أوتوماتيكيا) هو حمل الصناديق المملوءة بعلب الزيت الفارغة , ويظهر عبر هذا آلية تعطيل الذات الحالمة وجعلها تدور في أفق تحصيل لقمة العيش أو الحصول على مسكن , مع إفلات مناطيد أحلامها بعيدا وهذا ما يجعل اللاجئ يحاول تعويض اغترابه وسحقه بأشياء أخرى أبرزها الجنس، وهكذا يفند اللاجئون مزاعم أميركا في مقولات الاندماج فها هو المجتمع منعزل ومنبوذ ومنكفئ على نفسه وأفراده هم مجرد أدوات لزيادة أرباح المعمل الأميركي .

ونجد في رواية يوسف أبو الفوز (تحت سماء القطب) تفعيلا لمنظور الخطاب الأقلوي وحيث إن الرواية تقوم على تصوير مجتمع اللجوء في (فنلندا) الذي غالبا ما يدور حول الأسر والجاليات العراقية اللاجئة هناك, إلا إنها توسع من منظور السرد وتنقل معاناة الأقليات المهاجرة الأخرى بما يعكس أزمة عالمية في ميدان بحث الأفراد عن هوياتهم الأصلية **(في الشهور الأولى لدراسته اللغة الفنلندية, عاش علاقة زمالة مع امرأة روسية, وتطورت العلاقة بشكل طيب, أذكرها جيدا, التقيتها عدة مرات بصحبة فوزي في مناسبات عامة، امرأة عذبة ورقيقة , رزنة ومحبة للنكتة, اسمها ناتاليا، مهندسة صوت في راديو بطرسبورغ, جاءت إلى فنلندا مستفيدة من كون أمها من أصول فنلندية :**

---

(٢١٠) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٢٢.

ــ بعد فشل زواجي , ووصولي إلى طريق مسدود مع زوجي, بادرت لطلب الطلاق, ومع تدهور الحياة الاجتماعية, والاقتصادية في روسيا كان علي التفكير بمستقبل أطفالي, وجئت فنلندا من أجلهم .

كان لديها طفلان مثل الزهور، وكانت تعاني من الوحدة و الغربة :

ــ في روسيا كانوا يقولون عنا بأننا فنلنديون , وهنا يقولون عنا بأننا روس !)[٢١١]، فـ(ناتاليا) تظهر وكأنها صوت للغالبية العظمى من اللاجئين والمهاجرين حول العالم الذين يعانون مأزق الانتماء بين هويتين , وكأن مقولات التعددية والاندماج مجرد لافتات خادعة لا تؤتي أكلها .

لقد ظهرت اليوم شريحة واسعة من لاجئي الجيل الثاني حول العالم وهؤلاء يعيشون متأرجحين بين هويات متعددة, لكن صوتهم يبدو مخنوقا أمام مكبرات الصوت العالية للمجتمعات الحاضنة التي تكرر على الدوام أنهم ليسوا سكانها الأصليين, لكن ذلك حتما لا يكون أمام الخطاب الرسمي بل هناك في الزوايا المظلمة, يهمسون في آذان اللاجئين والمهاجرين أنكم لستم مواطنين أصليين، وهكذا تكون بعض المقولات فارغة في الميدان فاعلة في التنظير مثل مقولة (جوديث بتلر) : (تنبهنا إلى حقيقة أن قبول الآخر صار شرطا للوجود الآمن العقلاني في عالم اليوم الذي تتساقط فيه الحدود الوطنية ويتحرك فيه البشر إلى مختلف البقاع حاملين معهم هوياتهم المختلفة حيثما ذهبوا)[٢١٢]، فـ(بتلر) وأقرانها من الفلاسفة وعلماء الاجتماع تستطيع ضبط عينتها النظرية ولكنها لا تستطيع ضبط تلك العينات الميدانية التي تواجه اللاجئين بالعنصرية والنبذ، فتكون مقولات الاندماج فارغة من محتواها بمجرد النزول إلى (الكيتوهات) والأحياء المعزولة للاجئين خارج المدن, منعا من تسربهم وثقافتهم إلى الجوار .

ويجسد لنا (أمين معلوف) ذلك من منظور التجربة الشخصية الغنية بتعدد الهويات (كل من يتبنى هوية أكثر تعقيدا سيجد نفسه مهمشا، إن شابا يولد في فرنسا من أبوين جزائريين يحمل في داخله انتماءين بديهيين ويجب أن يكون قادرا على الاضطلاع بكليهما .. والوضع أكثر حساسية أيضا على الضفة الأخرى للرين، أفكر بحالة تركي ولد منذ ثلاثين سنة قرب فرانكفورت وعاش دائما في ألمانيا التي يتحدث ويكتب لغتها أفضل من آبائه, فهو ليس ألمانيا في نظر المجتمع المتبني, كما أنه ليس تركيا حقيقة في نظر مجتمعه الأصلي)[٢١٣] .

و إذا كان أمين معلوف يطرح هذه القضية في أواخر القرن العشرين متذكرا حالة تركي ولد منذ ثلاثين سنة ما يعني في مرحلة الستينيات من ذلك القرن , فإن هذه المشكلة لازالت قائمة

([٢١١]) تحت سماء القطب, ٣٨٥_ ٣٨٦.

([٢١٢]) قوة الدين في المجال العام, يورغن هابرماس, جوديث بتلر, كورنيل ويست, وتشارلس تيلر , ١٦.

([٢١٣]) الهويات القاتلة, قراءات في الانتماء والعولمة, أمين معلوف , ٨ ــ ٩.

حتى إن الدعاية (البروباغندا) الغربية الناطقة بالعربية تعرض بعضا منها على انها مشكلة المجتمعات اليوم[٢١٤] .

وربما عبرت بطلة رواية (تحت سماء كوبنهاغن) عن هذه المشكلة **(هذه الأرض , إرث ال " فايكينغ " قراصنة البحر القدامى ومروعي أوربا في القرون الوسطى, أهلها الأصليون هم من يملك شمسها وهواءها وسحر طبيعتها .. فإن هم رضوا لنا مشاركتهم في إرث جدودهم أصحاب الانتصارات الخاطفة فليس لنا إلا أن نشكر لهم ذلك ونعيش معهم بسلام, وهذا ما ينتظرونه منا، غير أنه صعب مراسنا وطباعنا، ولد بعضنا هنا شاعرا أن هذا البلد بلده ومأواه ، وعلى الرغم من كل الاختلافات التي تقبلها مسبقا فإنه يرفض فكرة أن يتقبل كونه ضيفا، وأنا تقبلت فكرة أجنبيتي مثلي مثل غيري, دون أن أناقشها حتى لم يعد بإمكاني أن أكون غير تلك الأجنبية الصغيرة ذات الشعر الفاحم والبشرة السمراء)**[٢١٥] .

فعلى الرغم من الأساليب الصعبة التي يواجهها اللاجئ من أجل الاندماج, إلا أن مساعيه لا تكلل بالنجاح **(أعترف بأن الغلبة كانت للغة الدنماركية, تلك التي أحاطتني بعناية لغوية فائقة وهدهدتني على وقع مفرداتها التي لم تتخل عني مطلقا.. والداي يبدوان سعيدين بحقيقة كوني أتكلم الدنماركية بطلاقة والعربية بركاكة .. ولم تكن اللغة الاضافية التي نستخدمها في البيت هي الاختلاف الوحيد الذي وعيته في السادسة .. فشكلي كان بحد ذاته ثورة على الاندماج, بشعري الأسود الفاحم وعيني السوداوين اللتين تتوسطان انبساط سمرتي)**[٢١٦] .

إن هذا الاختلاف هو ما يحدد موجهات تعامل الآخرين مع اللاجئ ويظهر أثر عدم التقبّل واضحا من قبل الأصليين وهم يعلمون أطفالهم بما يشبه المحفوظات عدم الاقتراب من الأجانب والاختلاط بهم, كما تصور لنا الرواية مشهدا من طفولة البطلة وهي تلعب مع أقرانها, وهم يقابلونها بالرفض **(كنا نلعب جميعا، وبدأنا بتقسيم أنفسنا إثر اقتراح للعبة تتكون من فرق، ومازلت أذكر صخب الأطفال وهم يقسمون أنفسهم, فيما أقفز أنا إلى كلاوس أزيح الناعم الأسود عن عيني وأمسك يده بحركة عفوية ثم أقول بصوت عال ليسمع الجميع :**

ــ أنا و كلاوس معا .

فيسحب كلاوس يده بحركة عنيفة :

ــ لا .. أنا لا أريد أن أكون معك .

---

(٢١٤) على سبيل المثال, عرضت القناة الألمانية الناطقة بالعربية D.W, فيلما وثائقيا للاجئين أتراك من الجيل الثاني, ظهروا فيه منعزلين في حي يقطنه مهاجرون, وهم يترددون على مقهى تركي لا غير, ويقولون: إن سبل الاندماج خادعة ووهمية, :(ففي ألمانيا يسموننا أتراكا, وفي تركيا ينظرون إلينا على إننا ألمان).

(٢١٥) تحت سماء كوبنهاغن, ٥١ ــ ٥٢.

(٢١٦) الرواية, ٢٦ ــ ٢٧.

تتجمع دموع في أنفي للتو !:

ــ لماذا؟

يرد ببساطة :

ــ جدتي تقول عندما تكبر لا تتزوج من السوداوات .

فأقول وقد انتقلت الدموع إلى عيني :

ــ لكننا لن نتزوج .. وأنا لست سوداء .

يجيب ..

ــ أنت بشعر أسود .. إذن أنت سوداء)[٢١٧]، فاجترار المقولات والوصايا من قناة (الجدة) من قبل الطفل (الناشئ) له رمزيته في تأصيل الرفض لأي مجتمعات طارئة قد تنشأ بموازاة المجتمع الأصلي، وهو تفعيل لسلطة الخطاب الأبوي الطارد لأي خطاب آخر معارض أو يحاول أن يرفع صوته معلنا وجوده لا أكثر.

ثانيا: مجتمعات اللجوء بين (أزمة الشريحة) و(الفاعلية المجتمعية)

أصبحت ظاهرة اللجوء من أبرز مشكلات الراهن العالمي سياسيا واقتصاديا وثقافيا, بل لقد امتدت إفرازات هذه الظاهرة ومنذ أواخر القرن العشرين لتسهم في إضافة النظريات وصياغة أطر جديدة للعيش داخل المجتمعات, وصارت إفرازات هذه الظاهرة تصب في اتجاهين, فتارة ينظر إليها بوصفها "أزمة"، و تارة أخرى بوصفها "فاعلية ثقافية" أو "مجتمعية" ولا سيّما إذا عرفنا إن مفهوم الثقافة ـ في الآونة الأخيرة ـ اتجه ليتخذ فهما جديدا يتمثل في (رؤية فانون إلى الثقافة على أنها حقل أدائي، وتركيزه على الجسد الذي يقع في مركز تفكيره الخاص بالفاعلية السياسية والممارسة الثقافية)[٢١٨] .

إن التركيز على الممارسة الأدائية الفعلية هو أحد أبرز مفاهيم الثقافة الحالية، وهو ما يسميه هومي بابا فناً (إنه فن العيش في الفرجات الخلالية والسطوح البينية بحيث لا يكون للانفتاح ذلك المعنى السطحي الذي يشير إلى عدم وجود انغلاق وإلى ذوبان الهوية والانتماء، بل يكون له ذلك المعنى الذي ينطوي على المراجعة وإعادة النظر والبناء من جديد في الحاضر الذي يمثل عيشه فنا قائما بذاته, فنا يقيم الفارق بين التكرار واختلاف المماثل من جهة والتجانس والمجتمع المتجانس من جهة أخرى)[٢١٩] .

([٢١٧]) تحت سماء كوبنهاغن , ٢٨.

([٢١٨]) موقع الثقافة, ٢١ ــ ٢٢ .

([٢١٩]) المصدر نفسه, ١٨.

ففي هذه المناطق البينية الهجينة انطلقت فاعليات مختلفة عبرت كل واحدة منها عن هوية أفرادها, ذلك (إن موقع الثقافة اليوم لا يقع في لباب نقي من التراث, بل على حواف التماس بين الحضارات حيث تنطلق بينية وهجنة وهويات جديدة)[٢٢٠].

ويحاول البحث هنا أن يقارب تمثيلات الروائيين لمجتمعات اللجوء من حيث فاعليتها أو انعدام تلك الفاعلية أو تمظهرها عبر أنماط معينة عبر بعض صور تلك الفاعليات :

الفاعلية الإيروسية :

إذ لا يقدم مجتمع اللجوء بوصفه كتلة مساهمة في دفع عجلة التقدم للمجتمع الأصلي الحاضن إلا في حالات قليلة, إذ يسهم بعض اللاجئين ولاسيّما من الجيل الثاني في إضافة منجز يستحق الذكر, ولهذا أسباب كثيرة منها السلبية الأصيلة لدى اللاجئ بوصفه فردا قادما من خلفيات طاردة وخانقة وحالة اغتراب متأصلة وتشاؤمية ملازمة له تجعله مؤمنا باللاجدوى , وبعد أن يحسب على مجتمع اللجوء تواجهه مشاكل الاندماج والقبول والرفض عند مجتمع مغاير كليا، ولذلك يبدو مجتمع اللجوء مفككا, فتعدد الهويات فيه لمّا ينصهر في بوتقة واحدة بل غالبا ما تتكتل الهويات المتشابهة أو المتقاربة مع بعضها منعزلة بقوقعتين, الأولى : تحجبها عن اللاجئ المغاير المختلف, والثانية تحجبها عن الاختلاط بالأصليين، إلا ان ثمة منطقة مسكوت عنها تحدث تماسكا غير مرئي بين هذه البنى المتغايرة للهوية وتطرح نوعا من التفاعل الخاص وتلك هي التفاعل الإيروسي بين اللاجئين **(كان العديد من اللاجئين يرتبطون بعلاقات عاطفية مع اللاجئات، الهنجاري الذي يشتم "ذي راشينز" (الروس) بمناسبة وبدون مناسبة لم يكن يبارح غرفة اللاجئة البولونية وهي شقراء في غاية الكسل لا أعرف كيف قمت بزيارة غرفتها التي كانت عبارة عن مزبلة تملؤها رائحة سجائر "جيتان" الكريهة، أما كمال التركي فكان قد دبر أمره مع مارينا, وهي أرملة روسية ممتلئة كثيرا ما كانت تؤلب كمال لكي يقوم بتأديب "حذي بيج " (الخنزير) وكانت تعني الهنجاري الأشقر صاحب الجثة الضخمة، أما جوني الجنوب أفريقي, فكنت أراه يلعب طيلة اليوم كرة المنضدة مع الإيرانية زينب, ولا أعرف إن كانت علاقتهما قد تجاوزت " البنج بونج ")**[٢٢١]، ويتوازى هذا المقطع مع مقطع آخر يحمل الثيمة نفسها **(الجنس وحده من يحطم الحواجز جميعا, وأنا أجزم أن هذه المجموعات المتباينة وهي تتقاطع في سيرها وحركتها على أرضية المعمل الكبير, تمتزج أحيانا وبقوة وواقعية شديدة في**

([٢٢٠]) المصدر نفسه, ١١.

([٢٢١]) عراقي في باريس, ٤٠.

الخفاء, وبعيدا عن الأعين, هناك على سرير ما, في غرفة أو حتى وراء شجرة وارفة في المحمية الكبيرة لأشجار المانغوروف القريبة من هذا المكان)[٢٢٢].

وبالعودة لتفحّص الصور المقدمة عن اللاجئين أنفسهم كمجتمع ناشئ له خصوصيته وأبعاده, فإن أزمة تلوح للقارئ وهو يتتبع اللاجئين تتمثل في انعدام فاعليتهم أو عدم أهميتها تجعل الذوات في حالة من الاضطراب بما يجعلها تعوّض فقدانها لهيبتها بمطالب جسدية تأتي في مقدمتها اللذة الجنسية, فبدلا من أن تتحول طاقة الذات إلى (فاعلية مجتمعية) منعكسة نحو الخارج (خارج دائرة اللاجئين) فإنها تتحول بفعل الرفض الخارجي والحواجز المختلفة إلى فاعلية إيروتيكية منعكسة نحو هذا المجتمع نفسه .

وهناك روابط علائقية أخرى بين اللاجئين تتمثل في سرد قصصهم المتشابهة والاستماع لبعضهم في عرض معاناتهم في حلقات تمثل جامعا مشتركا لهمومهم, ولكونهم قدموا من أماكن مختلفة ويجدر بهم الاحتماء ببعضهم اتقاءً لعنصرية الأصلاني إلا ان رابطة العلاقات العاطفية مثلت العلاقة الأبرز لأسباب عدة منها :

١ـ إنها المطلب التعويضي الأكثر فاعلية عن مجمل خسارات الفرد .

٢ ـ إنها طريقة التواصل المتاحة في مجتمع مغاير ثقافيا وجغرافيا, حيث لا تحتاج نوعا مكلفاً من المثاقفة من تعلم لغة الشريك أو غيرها .

٣ ـ من مقترب الميتاسرد تفعّل هذه الثيمة بوصفها بنية احتجاج وتمرد من قبل الذات الكاتبة .

٤ ـ تمثل تعبيراً عن السلبية الأصيلة لدى اللاجئ التي تجعله غير فاعل في مجتمعه الجديد .

وعليه لاتقدم العلاقة (الإيروسية) فاعلية تذكر, وبعبارة أخرى تقدم نوعا من الفاعلية السلبية التي لاتجدي نفعا لكونها تقتصر على امتصاص خذلان اللاجئين وهم يواجهون مصائرهم المجهولة في مجتمع جديد، فهي تمثيل صادق لأزمة شريحة بعينها .

الفاعلية المجتمعية :

وهذا ما يسميه هومي بابا (فن العيش) في الفرجات والمساحات الخلالية والبينية[٢٢٣], حيث يرتبط اللاجئ بالمكان الجديد ويتعايش مع متطلباته طارحا في الوقت نفسه ثقافته الموائمة, وذلك ما تنقله سميرة المانع في روايتها عن مجتمع الهنود الناشئ في بريطانيا من منظور راويتها (اللاجئة العراقية لمياء) عبر سرد الراوية العليمة **(كثيرا ما لاحظت لمياء أيضا, أن هؤلاء الهنود المتواجدين ببريطانيا أذكياء شجعان, استطاعوا التكيف مع المحيط بعد أن طردوا من بلدان**

---

(٢٢٢) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٢٢.

(٢٢٣) ينظر: موقع الثقافة, ١٨.

الأفارقة في السبعينيات من القرن العشرين, وسرعان ما لبست نساؤهم بناطيل الجينز ونزعوا اللباس القومي (الساري)، قصت بناتهم شعورهن على آخر تسريحات الموضة، كتبوا روايات, رجالا ونساء, ساخرين من تصرفات البشر وحماقاتهم وهم من ضمنهم، روايات أدهشت البريطانيين وأضحكتهم, أحبوها لتفوز بجوائز تستحقها، لقد تغلغلوا في المجتمع البريطاني دون ضجة أو تنابز، استعملوا ما يملكونه من أطعمة فيها بهارات كاري حاذقة كي يكسبوا صداقة معدة المضيفين البريطانيين, فتعترف الصحف الإنكليزية علنا, مؤخرا, كون طبق الكاري صار الطعام الشعبي المفضل لدى أبناء الجزيرة البريطانية, متفوقا على طبق السمك والبطاطس المقلية القديم، صار سهلا, بعد كسب ود المعدة, أن يكسبوا القوم تباعا مستعينين بحكمة اللاعنف لدى زعيمهم الوطني غاندي كي يحلوا النزاعات والخلافات فيما بينهم وبين مناوئيهم إذا وجدوا)[٢٢٤] .

وإذا كان هذا ما فعله الهنود من تقديم أنفسهم كمجتمع ايجابي ومندمج وازى المجتمع الأصلي وسايره, بفعل طرحه لثقافته المسالمة والودودة, فإن لاجئين آخرين يقعون على النقيض من هؤلاء فلايقدمون أنفسهم إلا بشكل يثير المخاوف والحذر يتمثل في اللاجئين الأفغان الذين رفضوا أي تغيير في ممارساتهم القديمة فقد تموضعوا في مكان مغاير غير عابئين بقيمه واشتراطاته **(سارت في الطريق العام متناسية الأمر كلية, قبل أن تصادفها جارتها الأفغانية التي جاءت كلاجئة مع غيرها من آلاف مثلها إلى بريطانيا قبل بضع سنوات أثناء حكم طالبان رأتها تسير في الشارع منكسة الرأس تتحاشى الاحتكاك بالعالم الخارجي، ثيابها داكنة متدلية تخط بالأرض خطا، اقتربتا أكثر من بعضهما أثناء السير, سائرتين في نفس الاتجاه، دار حوار صامت فيما بينهما كالعادة, فيه لغط وضجيج واتهام مغزاه العميق, أن الأفغانية تؤنب لمياء بفزع و حنق : أين فوطة رأسك ؟ أين الحجاب ؟ لماذا تخلفتِ عنا والعالم كله يعرف نحن اليوم في حالة الصحوة الإسلامية المباركة كما تعرفين ؟!)**[٢٢٥] .

فاللاجئة الأفغانية تعد مصدر إزعاج للاجئة العراقية المتحررة (لمياء) عن طريق مضايقتها بالنظرات الجارحة وسوء الظن, ما جعلها شخصية مناوئة للشخصية المتحررة ذات الأفكار التقدمية, بل إنهم يجعلون من جارتهم المسلمة غير المحجبة **(فرصة ذهبية للقيل والقال يتلهون بمساوئ الخطاة من الجيران ..الزوج يأكل اللحم و يمصمص العظام بشهية مهمهما, مشاركا زوجته الاستياء, مهملا كونه ينعم بلباس أوربي على الآخر, قبعة من الجوخ لاتقاء برد الشتاء اللندني، يغتابان جارتهما العربية بحماس واندفاع وكأنهما يريدان إنقاذها من كارثة**

([٢٢٤]) من لا يعرف ماذا يريد , ٣٢ ــ ٣٣.

([٢٢٥]) الرواية, ٣٣.

الغرق في لج المحيط, لكنهما يتجنبان التطرق لمبان اندثرت لا زالت حية بالأذهان, اجتثت من أساسها في عاصمتهم بأفغانستان, قبل أن يفروا منها للبلاد الأوربية كلاجئين)[٢٢٦] .

وهكذا تفتح المانع ورقة تسجل بها هفوات الإسلام الراديكالي الذي يريد أن يرى الآخرين على مقاسات نصوصه وموروثاته المتزمتة على الرغم من أنه ليس في موطنه الأصلي، بل إنها تفضح شيئا من ممارساته الخانقة كأن يحلل للذكر أشياء بدهية الحرمة في التشريع الاسلامي ويقصر تحريمها على الأنثى **(فهمت منها أنهم يعيشون اليوم في نفس الشارع بالبيت رقم ٦٠ كلاجئين عند الحكومة البريطانية حيث ضمنت لهم بالإضافة للسكن مستلزمات العيش الكريم ابتداء من الحليب لأطفالهما, الطب المجاني, إلى الحماية والأمن، فروا من أفغانستان لصعوبة العيش فيها, ولم تزد على ذلك ..دار الحوار قبل وصولهما إلى محل بائع اللحم القريب, وقد ذكرت الأفغانية بعد المقدمة والسلام, مرتاحة :**

ـــ قيل لنا يسكن في هذا الشارع مسلمون مثلنا .

ـــ نعم , نسكن هنا منذ زمن طويل، التسوق في هذه المنطقة سهل، كل شيء متوفر بيسر في المخازن القريبة منا, حتى اللحم .

ـ نحن لا نشتري من بائع اللحم المحلي، يجلب لنا زوجي لحما حلالا من المخزن الباكستاني.

ـــ وهل تأكلون هامبركر, فيه لحم خنزير كما تعرفين ؟

ـــ زوجي وأولادي يأكلونه, لا آكله أنا فهو ليس باللحم الحلال .

ـــ وزوجك مسموح له بأكله ؟!

ـــ طبعا هو رجل)[٢٢٧].

وعليه فاللاجئ الأفغاني ليس صعبا إدماجه في المجتمع الأصلي فحسب وإنما هو عدائي حتى مع قرينه اللاجئ، فهؤلاء اللاجئين جاؤوا من جحيم العالم الثالث إلى العالم الأول المرفه لكنهم أتوا بعقلياتهم ذات الأنساق الذكورية, أو تلك التي استقت ثوابتها (الراديكالية) وظلت تنظر إلى المختلف المغاير بدونية, فاللاجئ المقدم هنا هو اللاجئ الذي يحشر نفسه في المكان ويمارس عليه ثوابته من دون مراعاة لخصوصيته وقيمه والتزاماته, وهذا الأمر يرجع إلى وعي الشخصية نفسها وإلى ما يحكمه من مرجعيات ثقافية، فهي لم ترتقِ إلى مستوى الوعي بقيم المكان ولم تستجب لمؤثراته الحضارية بل ظلت تراوح في ظلال أمكنتها الطاردة, تستقي منها ما يكبل حريتها عن بعد, فيظل وعيها محدودا لا يمارس الانفتاح الذي تغدقه عليه أمكنته الجديدة وعليه, فإن الفاعلية المجتمعية تقدم تارة بصورة ايجابية متمثلة بأنموذج الهنود المندمجين وتكون

([٢٢٦]) الرواية, ٣٤.

([٢٢٧]) من لا يعرف ماذا يريد, ٣٥_ ٣٦.

تارة أخرى سلبية لاتحبس اللاجئ فقط في قوقعته فحسب بل تؤثر سلبا على لاجئين آخرين يعيشون بموازاته .

والأمر نفسه تعرضه لنا رواية (الضلع) **(كان مركز الصليب الأحمر سفينة كبيرة راسية في لسان مائي يشطر العاصمة كوبنهاغن إلى قسمين، جمعوا فيها فتات البشر القادمين من العالم الثالث, عالم المجاعات والحروب والسجون والقتل المجاني, ومن العالم الثاني المشرف على الهاوية رجالا شقر الشعور, طوال القامة, ونساء عاريات الصدور والسيقان, بشرا يحلمون بالصعود درجة في سلم الرقي وآخرين يحلمون بالأمان، خليط غريب يضم كل الأجناس من زنوج أفريقيا إلى بيض أوربا الشرقية وما بينهما سمرة الشرق الأوسط وصفرة شرق آسيا وغجر رومانية والمجر، خليط متنافر ولكنهم متشابهون بجوهرهم, فبأول نظرة يستطيع المتأمل أن يرى بوضوح القاسم المشترك الذي يجمع هذا الخليط فكل عناصره تغلي في البوتقة وتبدي غير ما تضمر من خواصها الجوهرية، البولوني او المجري الهارب من جحيم اشتراكية بلاده يحاول أن يكون لبرالي التفكير ومتأمركا بكل حركة يفتعلها, والإيراني الهارب من جحيم الفقيه يحاول أن يخرج كليا من جلده دفعة واحدة فمنهم من وضع الصليب على صدره أو علق أقراطا في أذنيه, ونساؤهم رفعن تنوراتهن إلى أعلى الساقين وأقيمت الحفلات والرقص, إلا العربي "لبنانيا كان, فلسطينيا أم عراقيا" الهارب من جحيم الحرب والدكتاتورية حمل معه كل كوابيس الحروب وعنفها فأصر على أن يبقى مرتديا خوذته التي لم تغط جمجمته فحسب بل غطت مخه, فهو يسير على الأرض ليس بقدمين بل بسرفة دبابة تنشب براثنها في الأرض محدثة صريرا ناشزا يهرس مرح المكان)**[٢٢٨] .

فاللاجئ العربي في المقطع السابق لايرفع مستوى وعيه إلى اشتراطات المكان وماتتطلبه قيمه الحضرية, بل إنه ظل يتعامل بأدواته العنفية السابقة, فظهر نشازا بين أقرانه **(صراخ يملأ المكان فجأة فيهرع اللاجئون وموظفو الصليب الأحمر ورجال الشرطة إلى مصدره والنتيجة معروفة سلفا...عربيان يمزقان بعضهما البعض بكل ماأوتي المتوحش من أدوات بدائيته، الشرطة تملأ المكان تبحث في الغرف وفي ممرات السفينة عن سارق أو إرهابي يحمل في وجهه آثار الجريمة)**[٢٢٩].

وهذه العدائية هي المنبع الذي استقت منه جماعات الإسلام الأصولي أجندتها في تفريخ القتلة في بلدان الغرب ليشوهوا صورة المسلم أبدا, وليقترن الإسلام بعد ذلك بصورة نمطية للدم والبشاعة والرعب وغير ذلك مما اصطلح الغرب على تسميته بـ (إسلامو فوبيا)، وهنا تبدو فاعلية

([٢٢٨]) الضلع, ٣٩٦ ــ ٣٩٧.

([٢٢٩]) الرواية, ٣٩٧ ــ ٣٩٨.

اللاجئ العربي غير مجدية فلم تسوق نفسها بصورة مشرقة بل اختارت كعادتها صورة العنف للتعريف بنفسها .

وبعد قراءة بعض تمثيلات مجتمعات اللجوء سواء أكانت في حيزها الضيق (المخيم) أو في انطلاقها نحو المجتمع المضيف نجد أن تمثيل الروائيين لها اختلف بين تقديمها كمجتمعات فاعلة أو مجتمعات أزمة، ولكن تمثيلها على أنها مجتمعات أزمة هو الصفة الغالبة على معظم الصور المقدمة عن مجتمعات اللجوء، و هذا ما يعكس واقعية هذه التجارب, فالعالم لمّا تتصالح فيه الهويات بعد, ولطالما كان مبدأ الهوية الأصل أو المجتمع الأصلاني هو المؤثر في توجيه دفة الخطاب والمنفعة في عالم يحكمه صراع الهويات .

الفصل الثّاني

الإيقاع الزّماني في رواية اللّجوء

المبحث الأول: جدل أزمنة الكتابة وميدان اشتغال الذاكرة

المبحث الثاني: الزمن الأسطوري والتاريخي ودلالاتهما في رواية اللجوء

المبحث الثالث: آليات بناء الزمن في رواية اللجوء

المبحث الأول

جدل أزمنة الكتابة وميدان اشتغال الذاكرة

يكتنف مبحث الزمن في السرد الروائي إشكاليات متعددة منها ما يتعلق بالزمن المحض, ذلك أن (مشكلة الزمن في القصة هي ذاتها في الواقع الإنساني، إذ إن خبرة الإنسان لم تتمكن من قياس الزمن بموضوعية فتارة يمر بسرعة وتارة أخرى ببطء واحيانا يمر الإنسان بطور النسيان التام واللاوعي بمرور الزمن كما يذهب إلى ذلك برديائيف)[٢٣٠]، ومنها ما يتعلق بثيمات

([٢٣٠]) التجريب في القصة العراقية القصيرة, حسين عيال , ٢٠١.

الروايات المتناولة التي تنوعت أزمنتها وفقا لتنوع عوالمها وغنى أمكنتها بما عكس معه غنى في البناء الزمني لروايات اللجوء .

وسنحاول في هذا المبحث مقاربة بعض تلك الإشكاليات التي يثيرها الزمن في رواية اللجوء، ومنها جدلية الكتابة في أزمنة مغايرة تمثلت في ما بعد ٢٠٠٣م بتحولاته المختلفة، ولاسيّما ونحن نتناول نصوصا روائية صدرت بعد تلك اللحظة الحاسمة من تاريخ العراق المعاصر، فالزمن (الثقافي/الكتابي) ما قبل ٢٠٠٣م يختلف جذريا عنه بعدها، وما يهمنا هو أثر هذا التحول الزمني على مسارات كتابة نصوص روايات اللجوء بوصفها نصوصا خرجت من فضاء مغاير, على وفق زاوية رؤية مختلفة عما هو في الداخل.

والجدير بالذكر أن نصوص اللجوء لا تتعلق بتجارب الما قبل فحسب, بل بتجارب الما بعد أيضا، وسنرى كيف أن لحظة التحول والانقلاب في نظام الحكم قد أحدث لجوءًا مضادّا, فبينما قامت ثيمات بعض النصوص على العودة بعد سقوط النظام, قامت نصوص أخرى على اللجوء بعد ٣٠٠٣م نتيجة المتغيرات الكثيرة والفوضى المستمرة، أما الذاكرة فسنتناولها بوصفها الأحداث التي تمت تأرختها روائيا بما شكلت معه تاريخا مشتركا للجماعة لتكوّن ذاكرتها السياسية والاجتماعية والثقافية .

أولا: جدل أزمنة الكتابة

يعد الزمان(Time) واحدا من أبرز المفاهيم التي تتميز بصعوبة ضبطها وهو مفهوم ممتد بين حقلي الفلسفة والأدب، واختلاف النظرة اليه جاءت من اختلاف الحقل الفاحص ومن اختلاف زاوية النظر المعالِجة، فهو تارة امتداد محدود أو فضاء وجودٍ متواصل يكون فاصلا بين حدثين أو فعلين متعاقبين, أو هو فترة يتواصل خلالها فعل أو ظرف أو حالة، وقد يكون الزمن دواما مستمرا لا نهائيا ينظر إليه بوصف مايحدث فيه تعاقب الأحداث, وعليه فإن هذه المصطلحات المفتاحية للتعريف بالزمان, تضعنا أمام صعوبة الإلمام به من حيث هو مفهوم في ذاته، وفي الفهم الاعتيادي ينظر إليه بوصفه الخلفية التي تقع عليها الأحداث[٢٣١] .

([٢٣١]) ينظر: مفاتيح اصطلاحية, ٣٧١-٣٧٢.

أما الزمن بوصفه مكونا روائيا فيرى (تودوروف) :أن الرواية تكتنفها أزمنة مختلفة، فهناك زمن القصة, وهو الزمن الذي يتعلق بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، وهناك أيضا زمن قراءة النص ويرى أنها أزمنة داخلية، وهناك أزمنة خارجية هي زمن الكاتب ويتمثل بالمرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف, وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة لأعمال الماضي, ومن ثم الزمن التاريخي الذي يظهر في علاقة التخيل بالواقع[٢٣٢].

وهناك تقسيم آخر يقارب ماذهب إليه (تودوروف) يقدمه ميشال بوتور ويشير فيه إلى (وجود ثلاثة أنواع من الزمن في الرواية ذات سمة خارجية أولها: زمن المغامرة أي عملية وقوع الاحداث خارج الرواية، وثانيهما: زمن الكتابة أي الأحداث التي تتولى الرواية عرضها, وثالثها: زمن القراءة أي مدة تلقيها من قبل القارئ ويحتل زمن الكتابة أهمية كبرى, لأنه يظهر العمل وسط سياقه التاريخي والاجتماعي)[٢٣٣]، ويشير الدكتور سعيد يقطين إلى هذه العلاقة التي تخلقها جدلية أزمنة الكتابة إلى أن هناك علاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص, حين يُقرأ الخطاب الروائي من زاوية اجتماعية (سوسيولوجيا) النص, فيتحدد (زمن النص) من خلال العلاقة بين زمن الكاتب وزمن القراءة, بتوظيفها في إطار تحليل النص بوضعه في إطار بنية سوسيوـ لغوية شاملة[٢٣٤].

إن زمن الكتابة, الذي يُعرف أيضا بـ (زمن الخلق) هو (الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله، ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي)[٢٣٥]، ويشمل زمن صناعة النص وزمن نشره وقراءته، وهذا الزمن هو العامل الحاسم في قيام العمل الروائي على ثيمات بعينها من دون أخرى, حسبما يستدعيه السياق الثقافي الكتابي وارتباطه بالوقائع الاجتماعية والسياسية، وسنحاول مقاربة الأثر الذي شكّلته أزمنة الكتابة في صناعة خطاب رواية اللجوء بتقاناته وثيماته, إضافة إلى مساهمتها في بلورة رؤية هذا الخطاب .

(آ) ـــ حواريّة النص والقارئ في رواية اللجوء :

([٢٣٢]) ينظر: بنية الشكل الروائي, حسن بحراوي, ١١٤.

([٢٣٣]) تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي, د. محمد عبد الحسين هويدي , ٢١٢ـ٢١٣.

([٢٣٤]) ينظر: تحليل الخطاب الروائي, سعيد يقطين, ٨٦, ٩٠.

([٢٣٥]) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية, مصطفى التواتي , ١٢٧.

تسأل التاريخانية الجديدة عن علّة تكوّن ظاهرة أدبية ورواج موضوعات بعينها في زمن ومكان معينين[٢٣٦]،ويفيدنا سؤال التاريخانية الجديدة هذا في تفكيك العلاقة الجدلية بين أزمنة الكتابة وموضوعاتها، ولذلك فإن أفق البحث يشتغل على مكونين الأول: هو الظاهرة الأدبية (رواية اللجوء), والثاني: هو الزمن الثقافي وعلاقته بنشوء هذه الظاهرة، فقد (أفضى زمن ما بعد التغيير في البنية الاجتماعية والثقافية إلى طرح زمن آخر يشي بالإرهاصات والمتغيرات, وكان ماثلا بالنموّ والتحول والانعطافة)[٢٣٧] .

إذ شهد العراق تحولا كبيرا بعد عام ٢٠٠٣م تمثل بسقوط النظام الحاكم ما أدى إلى تحولات اجتماعية وانزياح أو ظهور بعض الممارسات الفردية, أعقبته حالة من الانفتاح الثقافي وتسارع الخطى النقدية والاتجاهات الأدبية الكتابية المختلفة فانفتحت الثقافة العراقية على الثقافات الأخرى, إضافة إلى عودة المغتربين محملين بإيديولوجيا مهجنة من دول المهجر, فأدت التغيرات في البنية التحتية إلى تحولات في الفن الروائي بوصفه متغيرا فوقيا وفقا لخطاطة (غولدمان)[٢٣٨]، فهناك علاقة بين إنتاج النص وزمنه تتمثل في خضوع المتن الحكائي لتوجّه مرجعي أُنتج ضمن واقع مجتمعي بلسان ولغة محددين زمانيا ومكانيا وهو مايمنحه عالمه المحدد ايديولوجيا الذي يربطه بسياق زمني له أنماطه ومفاهيمه الخاصة بثقافة ومدّة معينين[٢٣٩].

وينطوي كل نص روائي على نوعين رئيسين من الأزمنة, أحدهما يعرف بالزمن الخارجي الذي هو زمن الأحداث في الواقع الحقيقي خارج الرواية, وهذا الزمن يبقى عند طرفي الرواية فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، والآخر هو الزمن الداخلي وهو زمن روائي تخييلي يبتدعه الروائي ليوفر الدوافع المحركة للسرد كالسببية والتتابع والترتيب, ولذلك يذهب جيرار جينيت إلى أن زمن الرواية هو زمن مزدوج[٢٤٠]، فتأثيرات الزمن التاريخي تساوي في أثرها وتوجيهها للخطاب الروائي ما يقوم به الزمن الداخلي التقني من تفسير عوالم الرواية ودلالاتها، فبينما يجيب الزمن الداخلي عن الاسئلة المتعلقة بمنظومة النص وعوالمه وأخيلته، تجيب الأزمنة الخارجية عن الدور الذي يلعبه القارئ في تفسير النصوص, مما يوسع من أفق المقاربة لتنطلق من عوالم النص الداخلية (الرسالة) إلى دور(المرسل) و(المرسل إليه) في صناعة النص وخطابه .

ولم تأتِ لحظة التغيير في عام ٢٠٠٣م بنظام سياسي مغاير فحسب بل بحشد هائل من التحولات القيمية والفكرية والسياسية وتحولات في بنية المجتمع وتفكير أفراده، وقد جرّت هذه

---

(٢٣٦) ينظر: قراءات في النقد المعاصر, د. وليد شاكر نعاس, مكتبة المثقف, بغداد, ط١, ٢٠١١, ٦٨.

(٢٣٧) التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣, د. سعيد حميد كاظم , ١٠٧.

(٢٣٨) ينظر: البطل الإشكالي في الرواية العراقية ,٣٤.

(٢٣٩) ينظر: المكان والزمان في النص الأدبي, د. وليد شاكر نعاس , ٢٢١.

(٢٤٠) ينظر: غائب طعمة فرمان روائيا , د. فاطمة عيسى جاسم , ١٢٨ ــ ١٣٢.

التحولات الكبرى تحولات أخرى على أصعدة الحياة العراقية جميعها في ديموغرافيا المجتمع والتمثيل السياسي والفاعلية الثقافية، والأخيرةُ شأنُنا في البحث .

إذ تجسد الرواية اليوم أبرز تمثيلات الفاعلية الثقافية العراقية لأنها ذلك الجنس الأدبي الذي يحاول أن يفسر واقع التاريخ, أو أن يقوم بتحويله إلى حكاية رمزية[٢٤١], فـ(التاريخ/الواقع) هو المادة الخام للمحتوى الروائي، وما حدث بعد عام ٢٠٠٣م هو زوال السلطة التي كانت تلاحق الروائي اللاجئ, وهو ما يعني زوال موانع الكتابة والتعبير وانفساح المجال لإدلاء الضحية بشهادتها ، ولم يكن (المؤلف) وحده الضحية بل (القارئ) أيضا، فلم تطل الحرية الروائي الذي هرب من النظام وبدأ يكتب ضده حتى قبل سقوطه فحسب, بل طالت منظومة القارئ الذي كان يتوق لقراءة أدب الضحايا المشابهين له بوصفهم تمثيلا كتابيا له إذ (يشهد الروائي كتابةً على ما يعيشه الآخرون ولا يحسنون كتابته, منددا بما ينددون به, وناظرا إلى أفق مرغوب ينتظرونه)[٢٤٢], فما بعد ٢٠٠٣م هو زمن توحيد الكاتب وقرائه الذين يحكمهم مزاج ثقافي متفق في نقمته على أزمنة الديكتاتورية والاضطهاد والفقر والحصار وتعريتها, وهو مايخلق سيرورة تطهيرية جمعية تعيد خلق الجماعة المهمشة[٢٤٣], عن طريق التمثيلات الكتابية (الروائية), وهو زمن تحقق فيه ما يدعوه نبيل سليمان (السيرة الروائية الجمعية)[٢٤٤]، ولذلك فإن من أبرز الأساليب الحوارية بين نصوص اللجوء والقارئ, هما استدعاء (الذات الجماعية) و(السرد بالضمير الجمعي).

ومن تمثيلات استدعاء الذات الجماعية ما تعرضه رواية (الضلع) من بطل أنموذجي بوصفه كل فرد عراقي إذ يصوره الروائي من لحظة الميلاد وطلق أمه به **(علي.. يا علي.. خرج الطفل عاشور أو حميد أو جبر أو.. مدفوعا بقوة مجهولة.. خرج من رحم الأرض إلى منفى اللاوجود)**[٢٤٥], فهذه الحكاية هي الحكاية النمطية لكل فرد عراقي عاش تداعيات تلك الأحداث الزمنية، ولذلك تتكرر هذه اللازمة في كل موضع من الرواية تغادر فيه الشخصية مكانها منزاحة إلى غيره, من منفى إلى آخر.

وتجسّد رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) معاناة الجماعة عندما تنقل لنا التجارب المختلفة لشريحة اللاجئين: **(وها أنا أرى الكثير من اللاجئين العراقيين في مخيم كرج الذي يقع في ضواحي طهران الشمالية, رأيتهم يعرجون ويقلزون بعد إصابتهم بمرض الغنغرينا, كل لاجئ**

([٢٤١]) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي , ٢١٢.

([٢٤٢]) الرواية وتأويل التاريخ , ٢١٣.

([٢٤٣]) ينظر: موقع الثقافة , ٨٨ .

([٢٤٤]) ينظر: الرواية العربية والتحولات الاجتماعية , ١١.

([٢٤٥]) الضلع ,٣٨٤,٣٩٤.

عراقي يغصّ بحكاية تشيب شعر الرضيع)[٢٤٦]، وفي رواية (من لا يعرف ماذا يريد) نجد أن الخطاب الروائي ينفتح على قاعدته الجماهيرية لينقل معاناتها **(وصل الأمر ببعض العراقيين أن يسكنوا نيوزيلندا ليأخذوا جنسيتها, أو هونولولو أو هاواي لنترك الولايات المتحدة, كندا جانبا، أميركا الجنوبية استراليا، دول لم تكن تخطر ببالهم, ناهيك عن أن يسكن فيها أحد منهم, أو يصبح اسمها عملة متداولة معروفة بين أبناء العراق الهاربين من كثرة الخوف والقسوة والضيق, باحثين عن ملجأ في أي مكان يكون, مجرد أن يكون فيه رحمة ما)**[٢٤٧]، وتعكس رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) حلما شعبيا كان يحلمه كل فرد عراقي مضطهد متأملا الحصول على مأمن مادي ومعنوي يقيه من أزمنة الحروب والحصار, فتنقل لنا معاناة السارد (نديم) الذي كان يحلم باللجوء إلى أميركا, فكانت المفارقة الساخرة أن الأمريكان هم من أتوا إليه **(تخيلت مرارا كل التفاصيل, أزرار القميص للمضيفة التي تقدم لي الشاي أو المشروب الغازي داخل الطائرة، تخيلت حتى ملمس السلم الحديدي تحت حذائي الرياضي وأنا أهبط منه مع مسافرين من شتى الاجناس هناك في شمال أميركا.. قضيت التسعينيات كلها وأنا أمرن نفسي على الهجرة المؤبدة)**[٢٤٨].

فلم تعكس هذه النصوص تجارب ذاتية محض بل عكست تجارب جمعية كانت الجماعة تتوق إلى رؤية تمظهراتها الكتابية، وهذا ما يفسر رواج نصوص السيرة الذاتية وشيوع أدب الاعتراف وسرد الضحية في هذه النصوص، إذ تعكس رواية (أموات بغداد) واحدة من أفظع لحظات الذاكرة الجمعية القريبة, وهي لحظة الكشف عن المقابر الجماعية **(إنها وجوه صديقة, هؤلاء أهلي.. انكم ترونهم عظاما, لكني أرى وجوههم كاملة وصدقيني ان ملامحها تتبدل ما ان اعتني بها وانظفها وألحم الجمجمة معها, وما ان أضعها في الكفن, يصدر منها صوت كحسرة ارتياح كمن أقبل على النوم النهائي)**[٢٤٩] .

بينما تختصر رواية (طشاري) تمثيلها لرحلة لجوء العراقيين بالمقطع الآتي **(رأت العراقيين في الأردن يحزمون الحقائب الثقال ويهرعون إلى طائرات تنقلهم إلى أستراليا ونيوزيلندا والواق واق، يعتبرون أنفسهم محظوظين حين ترتفع الأكف المباركة لموظفي القنصليات وتهبط بختم التأشيرات على جوازاتهم، حقائبهم كبيرة وعريضة يطوون فيها بيوتا، لا يتغاضون عن المعاطف والأحذية والبطانيات والشراشف وأكياس الشاي والبهارات .." شنط عراقين". يعرفها الباعة الأردنيون في أسواق وسط البلد وأطراف الساحة الهاشمية، متاع بشر ذاهبين إلى مدن**

([٢٤٦]) خضر قد والعصر الزيتوني , ١١٢.

([٢٤٧]) من لا يعرف ماذا يريد , ١٢٥.

([٢٤٨]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ٧ ــ ٩.

([٢٤٩]) أموات بغداد , ٦٧ .

لم يسمعوا بها ولا يعرفون لغاتها، تتلقفهم معسكرات ذات قوانين صارمة وموظفات مكلفات بتحقيق الاندماج، المهاجر الجيد هو المهاجر المندمج، عبارة تذكرهم بأن الموظف الجيد هو البعثي الجيد.. يدخنون كثيرا و يبحثون عن بطاقات هاتفية رخيصة للتحدث مع أهلهم هناك، ــ وصلنا وحطونا بالكمب ــ الحمد لله، متى تسحبوننا؟)[٢٥٠]، فهذا المقطع الذي عمدنا نقله على طوله لما فيه من التفصيلات الدالة على حياة العراقيين ورحلة لجوئهم, إذ يحيل على التجارب الجمعية للاجئين العراقيين الذي غدوا بعد ٢٠٠٣م يشكلون قاعدة قراءة من جهة, وأنموذجا تمثيليا كتابيا من جهة أخرى .

وقد جاءت هذه النصوص لانفراج أزمة كبت التعبير والبوح لتعلن خطابها المضاد من الخطاب النمطي عن اللاجئين الذين تثار حولهم شكوك شعبية تتعلق بالأنانية وترك البلاد , كما يظهر في هذا التمثيل السردي الذي يوضح الجدل بين لاجئينِ بشأن العودة إلى الوطن **(وهل تظن بأن لك مكانا هناك, هل فكرت بذلك؟ هم لا ينظرون لك كما تنظر أنت لنفسك وتضحيتك)**[٢٥١]، فهذه الموضوعات وما يماثلها من حكايات وثيمات قدمتها رواية اللجوء إنما جاءت وفقا لسياقها الزمني ولما يفرضه هذا السياق من تناول ثيمات بعينها لها اتصال بالأحداث الراهنة ومشاكل الوطن بعد التغيير, فهي حوارية ممتدة بين النص وقرّائه، ومن هنا تأتي أهمية هذا الزمن, الذي يجعله جيرار جينيت زمنا لتحقيق الحكاية واستهلاكها[٢٥٢].

(ب) ــ تحبيك الفني بفوضى الواقعي :

ممّا أتت به أزمنة ما بعد ٢٠٠٣م وهي أزمنة كتابة نصوص روايات اللجوء محل الدراسة, هو نقل فوضى الراهن إلى عوالم البناء الفني للرواية لتنتج نصوصا تحاكي زمنها في فوضويته وغياب مركزياته، إذ امتدت الفوضى في الأزمنة العراقية من الواقع الموضوعي إلى العوالم الفنية، وسواء كانت هذه الخاصية مقصودة لذاتها كجزء من رؤية الخطاب, أم كانت تجسيدا لاواعيا للأسلوب الكتابي الروائي؛ فإنها قد شغلت حيزا لا بأس به في روايات اللجوء، ويشير الدكتور عبد الله إبراهيم إلى هذه العلاقة بين العوامل الخارجية والأنماط السردية، إذ إن الضوامن الخارجية للسرد التقليدي قبل ٢٠٠٣م قد اختفت مع لحظة التحول فانهارت معها أنماطها الكتابية المعتادة واختفت لاختفاء عوالمها، ولم تعد انماط الكتابة ماقبل ٢٠٠٣م قادرة على استيعاب التحولات بعدها، فما أن انهار ذلك الضامن الخارجي حتى انهار معه الأساس التقليدي للسرد

---

(٢٥٠) طشاري, ١٩٤-١٩٥.

(٢٥١) عندما تستيقظ الرائحة, ٢٣٠.

(٢٥٢) ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج, جيرار جينيت , ٤٥ ــ ٤٦.

فظهر بدلا عنه سرد جديد يحطم الترتيب الزمني ولا تكون الحكاية" الحدوتة" بوصفها مصطلحا أساسا في الرواية قائمة بذاتها, فتختلط الأزمنة ويصبح للاوعي وللهواجس الداخلية دورها الكبير[٢٥٣].

ومما وجدناه من آثار العلاقة الجدلية لأزمنة الكتابة وصناعة النصوص الروائية هو تخريم الحبكة (**Intrigue**) أو تهشيم بنيتها النمطية، فالحَبْكَة (في الرواية هي بنية النص أي النظام الذي يجعل من الرواية بناءً متكاملا..[وهي] حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة ضمن إطار حدث رئيسي)[٢٥٤], وما وجدناه أن هذا الحدث الرئيس الذي يلف مجموعة الأحداث الجانبية للرواية ويشكل حبكتها قد تم تسويته وإضعاف مركزيته, ليغدو مساويا في قيمته للأحداث الأخرى، فالحدث في رواية اللجوء هو إما حدث رئيس, أو حدث فرعي ضمن السلسلة الممتدة لأحداث الرواية، فقد يكون حدث (الملاحقة) في الوطن هو الحدث الرئيس, وقد يكون الهرب والعبور تجاه بلد اللجوء هو الحدث الرئيس, وقد يكون لحظة التحول في وعي الشخصية بعد اللجوء .

إلا أننا نجد ألا حدثَ رئيسا في رواية اللجوء فكلها أحداث مهمة في حياة الشخصية وفي كل منها يتصاعد التوتر السردي إلى أقصاه, بدءً من ملاحقة السلطة للشخصية في الداخل مرورا بملاحقتها في الحدود وانتهاءً باغترابها في بلدان اللجوء، ويتفق تخريم الحبكة في رواية اللجوء بوصفها ظاهرة كتابية طرحت فيما بعد ٢٠٠٣م في عينتنا البحثية مع فوضى الراهن، وسنرى كيف أن فوضى الراهن قد امتدت من الواقع العراقي الفوضوي والمأساوي إلى العوالم البنائية للرواية، ومن أمثلة ذلك البنية الروائية في (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) ففي هذه الرواية يختفي الحدث الرئيس، ويتحول البناء الروائي إلى مجموعة من الأحداث المتوزعة بين الحلم واليقظة التي تربك القارئ بهوية عالمها, وبهوية الصوت السارد أيضا, إذ يشير الدكتور عبد الله إبراهيم إلى أن ضياع دور الراوي يقوّض البنية الهرمية التقليدية ويمزق البناء الكلاسيكي للحكاية المتتابعة[٢٥٥]، ومن تمثيلات هذا التداخل (**أنا عبود.. كما رغب حميد بمناداتي تلك الليلة داخل حلم نديم، أنا القناع الرابض تحت يده والذي يغلف به وجوه من ينادمونه.. في الحقيقة كل هذه الحوادث تتعلق بالـ (هناك) بالنسبة لحميد وجلستنا الداخلة في عود أبدي لا ينتهي تتعلق بالـ(هنا), لكنه يريد بشكل غامض أن يكون في الـ(هنانك)!**)[٢٥٦]، فتضيع العوالم على القارئ ويصعب معها تحديد هويتها بين الواقعية والحلمية, فالـ(هنا) يقصد بها جغرافيا الوطن, والـ(هناك)

---

(٢٥٣) ينظر: موسوعة السرد العربي, د. عبد الله إبراهيم , ٥٠٧.

(٢٥٤) معجم مصطلحات نقد الرواية, د.لطيف زيتوني, ٧٢ .

(٢٥٥) ينظر: موسوعة السرد العربي, ج٢, ٦٣٥.

(٢٥٦) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٨.

جغرافيا ماهو خارج جحيم الوطن, ويقصد به تحديدا موطن لجوء (حميد) في أميركا, أما الـ(هنانك) فقد صعب تحديدها, فلا ندري إن كانت تلك العوالم المستقطعة من حياة العراقيين عوالم الحرب والحصار والموت قبل ٢٠٠٣م, أم عوالم المفخخات والقتل على الهوية بعدها، أو ربما عوالم حلمية تتشكل في مخيلة (عبود) القناع الذي يعيش داخل مخيلة (نديم): **(ولكني انا, القناع الوفي, الرابض تحت يده دائما, والذي انتمي لـ(هنانك) أعرف هذه الـ(هنانك)جيدا، كنت واحدا من ال٦٠ألف قتيل الذين سقطوا في المعارك الضاربة التي انتهت بخروجنا من المحمرة، أنا واحد من هؤلاء النكرات الـ٦٠ألف الذين دخلوا التاريخ ذائبين في رقم موحد)**[٢٥٧]، وهكذا تضيع العوالم والنهايات على القارئ ليخرج بالنهاية النصية المربكة للرواية **(كنت أعرف أن أكثر الداخلين إلى بناية القشلة في هذه الساعة هم أناس ميتون في الحقيقة، وأن عبود الذي لا يريد التخلي عن قيادة الكلام المثار بين الأصدقاء الآن هو ميت وشبعان موتا منذ أربع وعشرين سنة والآخرون متخيلون, لم أستطع معرفة الهوية الوجودية لهاميت, لأن نديم لم يعرف في الحقيقة أي شيء عن مصير أخيه حميد, وكنت أعرف حتى تلك اللحظة, أني شخص منسوج على صورة كبير المنضدين الأصلي)**، وفيما تختتم الرواية بخروج السكارى من الحانة الصاخبة إلى باب المعظم نتفاجأ بأن ما كان يحدث هو محض خيال وأن هذا المكان لا علاقة له بالمكان الواقعي (باب المعظم): **(كنت وحدي من فكر بالاحتمالات التي ستواجهنا لو كنا نسير في هذه الساعة سكارى في ميدان باب المعظم حقا, هناك في العالم الواقعي)**، فما إشارة السارد إلى تفكيره بالاحتمالات الحقيقية لوجوده الواقعي في ميدان باب المعظم وهو في حالة السكر إلا إشارة واضحة لعوالم الفوضى الأمنية التي أتت بها لحظة التغيير ، وهذا النص قائم في بنيته السردية على البنية الزمنية الواقعية التي تتسم بالفوضى والاضطراب الأمني، فتذبذبت بين دوران السكارى في حانات واقعية وعودتهم إلى حانات حلمية, لأن الجهاديين في الواقع كان يمنعون مثل هذه الحالات: **(جاسم أبو المصاييد حمل ذات ظهيرة جهاز تسجيل كبيرا وصندوق بيرة وتجرأ بصخبه المعتاد ليتقدم باتجاه الدورية الرابضة عند رأس الشارع.. ووزع بكرم السكارى, البيرة على الجنود ذوي السحنات الشقر، حدث ذلك قبل أن يسيطر المتشددون على الشارع بعدها بعدة أشهر)**[٢٥٨]، وهكذا تتوزع الحبكة بوصفها خلفية شاملة للأحداث بين حكايات مقطعية ممتدة تحتفظ بمضمون واحد هو حلم (نديم) باللجوء من جهة, وتصوير عوالم الاغتراب لأخيه اللاجئ (حميد) من جهة أخرى .

([٢٥٧]) الرواية, ١٩.

([٢٥٨]) الرواية,٧.وينظر أيضا: الرواية, ١١.

إن ما يسميه الدكتور عبد الله إبراهيم بـ(توقير الحكاية)[٢٥٩], لم يعد قائما؛ بل ما نجده هو تخلخل الحكاية بحبكتها ونزوعها نحو التجريب في خلق حبكات جديدة تنبع من سياق الواقع التاريخي الكتابي للحكاية الإطار للرواية، ومن تمثيلات ذلك أيضا ما قامت عليه رواية (كوميديا الحب الإلهي), إذ نجد في هذه الرواية تجريبا حكائيا من نوع جديد يتواشج مع أزمنة الكتابة العراقية في عبثية أقدارها, وتحكم شخص واحد أو شخصين بحياة ملايين الناس, وتغيير مصائرهم فكثّفت من تناول أزمنة الديكتاتور ونائبه (ناظم كزار) وعبثهم بمصائر شخصيات الرواية، وتسرد لنا الرواية حياة الشخصية (حياة) التي لا يخلو اسمها من رمزية الشمول والنمذجة، فهي حياة الناس جميعا، إذ تتعرض حياة وهي طالبة جامعية مناضلة للسجن والانتهاك من قبل رجال الشخصية التي رمز لها السارد بـ(المبدع) وهي إحالة على (ناظم كزار), وتعني أنه الذي أبدع في فن انتهاك الناس وتعذيبهم، إلا أن (المبدع) يعجب بـ(حياة) ويستأثر بها لنفسه ثم يرسلها خفية إلى لندن قبيل أن يقوم بانقلابه المعروف على رئيسه، وتظل (حياة) حتى وهي في لندن ومع علمها بموت(المبدع) خائفة فزعة منه ومن رجالاته (**السؤال الذي ظل يدور في خلدها.. حتى بعد قدوم خبر مقتله الشنيع: هل كانت ستقتله لو توفرت لها فرصة القيام بذلك؟**)[٢٦٠],(**لا تخافي إنه مجرد حفنة تراب، ولعل الزعيم أذاب جسده بحامض النتريك**)[٢٦١].

وتبدو المفارقة التجريبية في صناعة حبكة الرواية السابقة غير تقليدية ومتسقة مع عوالمها المتغايرة هو أن حكاية (حياة) التي تخترق الحيز السردي للحكاية المكتملة لمجموعة من اللاجئين العراقيين الذين يعيشون في لندن, حيث تعرض الرواية حياتهم وتفصيلاتها؛ لكن (حياة) بحكايتها لاتتصل بهؤلاء الذين يشكلون مجتمعا أصلا في الرواية إلا من ناحية الفضاء(لندن), وكونها ضحية من ضحايا الفاعل المتسبب بهجرة أولئك وتشريدهم، وفيما تتشابك تلك الشخصيات في علاقاتها وقضاياها وصلة قرابتها وصداقتها تبدو (حياة) وكأنها غير منتمية للنسيج الأصلي للرواية؛ بل لها حكايتها القائمة بذاتها التي تغنيها عن الانفتاح على العوالم الأخرى.

ويشكل انتقال القارئ وهو في لجة الكشف عن تفاصيل مجتمع الرواية الممتد إلى حكاية (حياة) نوعا من الصدمة المعرفية, إذ اعتاد القارئ أن تكون فصول الرواية, بعضها يتابع بعضا ما يساهم في انفراج الدلالة شيئا فشيئا، لكن مايحدث أن القارئ وهو يتابع التسلسل السردي

---

(٢٥٩) ينظر: السردية العربية, عبد الله إبراهيم, ٢/٩٠ .

(٢٦٠) كوميديا الحب الإلهي, لؤي عبد الإله , ١٦٩ .

(٢٦١) الرواية , ١٧١.

لأحداث مجتمع الرواية الأول يُفاجأ بظهور شخصية مستأصلة لاعلاقة لها بذلك الامتداد الحدثي السردي إلا من ناحية واحدة هي الزمكان, ويكون القسم الخاص بتناول حياتها هو القسم السادس ويحمل عنوان (المبدع١)، ثم يتابع القارئ أحداث المجتمع الحركي (الديناميكي) الأول ليصطدم بحكاية (حياة) مع المبدع ثانية في القسم الثامن ويحمل عنوان (المبدع٢)، ثم تعود الخطاطة السردية لعرض المجتمع الذي يمكن تسميته بالأصل، ثم تحدث انعطافة أكثر حدةً من انعطافة حكاية (المبدع) و(حياة) حين ترجع بالزمن إلى تناول حياة (محيي الدين بن عربي) في دمشق مؤرخة لها بـ(أبريل ١١٢٩ ميلادية) في القسم العاشر من الرواية تحت عنوان (الأسماء الإلهية), ولا حاجة بنا إلى إكمال بقية أقسام خطاطة رواية لؤي عبد الإله, لأن الإشارات التي قامت عليها حبكة هذه الرواية قد توضحت كفايةً .

لقد قامت رؤية الخطاب الروائي في (كوميديا الحب الإلهي) على خرق الحبكة التقليدية وخلق حبكة جديدة لتأتي بخطابها الخاص، فحيث يعيش المجتمع الأول حالة من الصراع الحياتي الذي يتعلق بالمال والشهوة الجنسية وحب التملك البشري الطاغي والاستعباد وتجسيد نزعتي السادية والمازوخية الذي جسدته شخصيات (شهرزاد) و(صالح) و(عبدل) و(بيداء) و(حياة) مع عشيقيها اللندنيين, تأتي الحياة الصافية والروحانية المثالية لشيخ الصوفية (محيي الدين بن عربي) لتقع على النقيض تماما من العالم المادي الحسي الوضيع لمجتمع الرواية الذي يشكل مع الفصول الخاصة بـ (المبدع) و(حياة) تمظهرا حسيا وماديا انطولوجيا لصراعات القوى الخفية, ويكون السبب في هجرة عائلة شهرزاد (مس بيل) بينما تكون القوة التي دمّرت حياة (حياة) إلى الأبد وحولتها من طالبة جامعية مناضلة إلى غانية هو (المبدع)، لذلك يكون القسم الخاص بمحيي الدين بن عربي هو البنية التي توضح أثالة وماهية تلك القوى الخفية التي تتحكم بمصائر الناس وتغيّر أقدارهم وهي (الأسماء الإلهية): **(حضر محيي الدين صورة انطاكية بعد فتحها، فمع الملك السلجوقي" كيكاوس" دخل المدينة، وهناك شاهد القتلى الروم مختلطين بالجرحى فوق شوارعها، كان الأنين يتصاعد من كل جانب وسط سحب الدخان المتصاعدة وعويل النساء وبكاء الأطفال, بالمقابل كان الجنود المنتصرون يقودون الأسرى المكبلين بالقيود، في كل بقعة من تلك المدينة, كانت الأسماء الحسنى تفعل فعلها، المذل والمعز؛ النافع والضار؛ المميت والمحيي.)**[٢٦٢].

إن نزوع الخطاطة الروائية نحو خلق هذا النوع من الحبكات الشائكة بزمنها وشخصياتها ورؤاها هو مما يستدعيه الخطاب الروائي لأزمنة ما بعد التغيير العراقية بفوضى عوالمها الواقعية, حيث يزول النظام الملكي وتتأسس الجمهورية ثم يسقط نظام حاكم ديكتاتوري ويحل بدلا

([٢٦٢]) كوميديا الحب الإلهي,٣٥٤.

منه احتلال غريب فتكون النتيجة أن تقع الأزمنة العراقية في فوضى عارمة من الموت والقتل الذي يجر بعضه بعضا، وحيث استعصت أزمنة الموت العراقية على سؤال العلة والسببية لهذا الموت للخروج بحلول فإن خطاب هذه الحبكة يحسم الأمر للقوى الغيبية الماورائية (تنازع الأسماء الإلهية للتحقق من عالم المثل إلى عالم الممكنات) لتقول بأن ايقاف هذا الموت العشوائي هو خارج نطاقنا كذوات بشرية, وهذا كله مدعوم بلحظة الكتابة وزمن القراءة التي تبين ألا فكاك من المصائر القدرية, ولا حلَ حتمياً لفوضى الراهن العراقي .

(ج) ــ تأثيل السّلم المجتمعي :

واحد من الموضوعات التي تطرحها رواية اللجوء هو تأسيسها للسلم الأهلي وتجذيرها لاندماج المجتمع العراقي وتداخل نسيجه، وهي ثيمات تستدعيها سياقات أزمنة الكتابة والقراءة أيضا، فمع رواج الخطاب الطائفي وتصاعد وتيرة الأحداث التي تسببت باحتراب أهلي طائفي, وجد الروائي نفسه في ظرف كتابةٍ أخلاقي يفرض عليه تذكير الناس بتداخل النسيج ووحدة الصف، وتعرض النصوص الروائية ذلك عبر شخصياتها اللاجئة التي تركت الديار وقطنت في بلد مغاير, ومع هذا فهي بداعي حب الوطن الأصل تسترجع أزمنة السلم الأهلي لتشكل خطابا مضادا لأزمنة الكتابة التي تكتنفها الفوضى الطائفية.

ومن تمظهرات ذلك ما تطرحه روايات إنعام كجه جي (طشاري) و(الحفيدة الأميركية) فتقوم رواية (طشاري) التي تعرض حياة الطبيبة (وردية اسكندر) التي لجأت إلى باريس بعد الحرب الأهلية بعد أن هجّرت لكونها مسيحية، على استعراض تداخل نسيج المجتمع العراقي من خلال استذكاراتها واسترجاعاتها المختلفة على امتداد النسيج السردي الروائي، وتؤسس الحكاية التي تخلقها الروائية عبر خطابها لأزمنة السلم العراقي في (طشاري)و(الحفيدة الأميركية) كلتيهما.

فالحكاية في رواية (الحفيدة الأميركية) تقوم على الثيمة الرمزية (الأخوّة بالرضاعة) بين المسلم والمسيحي(النصراني), وهي حكاية رامزة إلى نوع من الصلة التي تتحقق بين المتغايرينِ اللذينِ لا صلةَ نسَبيةً بينهما فتكون (الرضاعة) هي المسبب لصناعة هذه الأخوّة، علاوة على أن (الإرضاع) يخلق أخوّة مقدّسة بحكم الدين الذي ينص عليها، وتكتنف المفارقة حكاية(الأخوّة) تلك بين الحفيدة الأميركية النصرانية (زينة) المجندة في الجيش الأميركي وبين المسلم (مهيمن) المقاتل في جيش المهدي, تقول زينة:**(عرفت أنه ابن طاووس, المرأة التي أعطتني ثديها عندما مرضت أمي بالتيفوئيد, فصرت أختا بالرضاعة لأبنائها، ولم أكن قد استوعبت حكاية الإخوة**

الذين طلعوا لي من حيث لا أدري, حين بزغ مهيمن أمامي)[٢٦٣]، وقصدية الخطاب الروائي واضحة من صناعة هذه الحكاية في أزمنة الاقتتال الطائفي وتباعد الأخوة, فجاءت هذه الحكاية التي تؤسس للسلم الأهلي نوعاً من الخطاب المضاد لتداعيات الزمن الراهن الذي كُتبت فيه الرواية.

ونجد الحكاية الرمزية نفسها في رواية (عراقي في باريس) إذ تؤسس للسلم الأهلي عن طريق تداخل النسيج المجتمعي بين النصارى (الآشوريين) والمسلمين، وعلى الرغم أن وصفها بالرمزية مما يستدعيه تحليل النص الروائي بعوالمه الفنية؛ إلا أن ما يرويه البطل السارد (صموئيل) هو في الحقيقة حكايات واقعية حقيقية، لأنه في هذه الرواية يكتب مذكراته: **(لم يمض وقت طويل, حتى رأيت نصرت شاه قادما من الحسينية.. " أمي, منذ متى نعرف عائلة نصرت شاه؟".. "لا أعرف، كنا دوما معا، أرضعت لهم فاطمة وإبراهيم, وأرضعتْ سكينة تيدي وجويي")**[٢٦٤]، فرواية صموئيل تقوم على متنين الأول: يسرد فيه حكاية تشرده في لجوئه الباريسي، والثاني: يسترجع فيه طفولته في مدينة الحبانية وقت كانت موطنا للآشوريين والمسلمين، وكل متن يعارض الآخر في محتواه, فحيث نجد الأحلام والوعي الطفولي والتداخل المجتمعي في المتن الثاني, نجد في الأول مرحلة التحول في الوعي وانهيار الأحلام وتداعي النسيج المجتمعي وانحلال أواصره بسبب الأزمات السياسية، فاللاجئ يستدعي أزمنة السلم لأمرين أولهما: لحاجته السايكولوجية التي تنقّب في جماليات موطن الآباء، وثانيهما: أن مهمة الخطاب الروائي, هي نقل الوقائع الموضوعية وتقديم الشهادة في الوقت الذي يجد وطنه به حاجة لمثل هذه الخطابات الداعية لوحدة الصف .

وفي رواية (طشاري) تتكرر حكاية ارتباط المسلمين والمسيحيين حين نجد تمثيلات ذلك في داخل أسرة الطبيبة (وردية), إذ تربطهم علاقة طيبة بالمجتمع المسلم **(تأخذ وردية ابنتها وتذهبان لتجدا مكانهما محجوزا في الصدر أمام المنشدات.. تجلس مع ياسمين على الأرض وسط النساء.. يبدأ ضرب الدفوف والصلاة والسلام على النبي، تتلو في قلبها صلاتها وتبتهل لنبيها ... في القرايات, تنساب دموع وردية بدون أزجال أو محفزات، تتذكر موتاها وتبكي مع اللاطمات على الحسين، لكن دموعها صارت زجاجا في آخر مناسبة حضرتها, ولم تبك على جرجس وسليمان وكمالة, ولا من فرط شوقها إلى أحفادها في كندا، أرادت أن تنوح على البلد كله وتحجرت عيناها)**[٢٦٥].

---

(٢٦٣) الحفيدة الأميركية , ١٢٢.

(٢٦٤) عراقي في باريس , ٢٣٥.

(٢٦٥) طشاري , ١٧١ ــ١٧٢.

ونجد تمثيلات ذلك في موضع آخر **(من بين الصور التي أخذتها هندة إلى كندا, واحدة تحمل توقيع ستوديو أنور للتصوير في الديوانية.. يبدو براق في الصورة مرتديا دشداشة سوداء وبيده سنسال صغيرة من الحديد، وقد تعمد المصور أن يوقفه في وضعية جانبية تتيح رؤية الشق في ظهر الدشداشة، غادرا دكان المصور وسارا ليلتحقا بموكب عاشوراء في الديوانية، أفسح الرجال مكانا للطفل، ابن الدكتورة النصرانية, وحاذروا من أن يصيبه أذى، يمشي على إيقاع الأصوات وقرع الصدور وتشير له أيدي النساء الواقفات على الرصيف... شوفوا شوفوا... ولد بشعر أشقر طويل, يتدلى من عنقه صليب ذهبي, يمشي مع ضاربي القامات وأصحاب الرؤوس المدماة في الموكب الحسيني)**[٢٦٦]، ويتكرر في تربية المرأة المسلمة لأولاد الطبيبة النصرانية حين نجد علاقتها الوطيدة مع مربية العائلة (بستانة) من أهالي الديوانية[٢٦٧].

إنّ هذه الثيمات الجديدة التي قدمتها الحكاية الأصل/الإطار (حكاية اللجوء), هي حكايات متصلة بمنظومة القراءة كلها، فما معنى قدوم شابة نصرانية عراقية مع الجيش الأميركي (زينة), لتحرر أهلها من الديكتاتورية وتصطدم بأن لها أخوة مسلمين بالرضاعة؟ أليست هذه الحبكة هي من افتراضات أزمنة الكتابة والقراءة ؟ .

وإذا أخذنا سؤال التأريخانية الجديدة عن علّة تشكّل ظاهرة أدبية ما في ظرف معين فسنعرف لماذا تطرح روايات إنعام كجه جي حكايات تداخل النسيج المجتمعي في تاريخ يشهد تنافرا بين مكونات الشعب الواحد في أزمنة الطائفية، فلو قدّمت هذه الروايات في زمن سابق على كتابتها, أي في زمن يكون فيه زمن الكتابة متقدما على زمن المغامرة, لما شهدت هذه الروايات صدى أو مقروئية؛ لأنه لا معنى ولا مبرر لوجودها، لأن القراء سيتساءلون عن معنى روايات تكتب عن العيش المشترك بين المسلمين والنصارى في أزمنة السلم الأهلي الذي تبدو فيه هذه الحكايات من البديهيات بين أبناء المجتمع الواحد، فهذه الثيمات الجديدة إنما هي من تداعيات أزمنة الكتابة, التي فرضت نفسها على الروائي وهي تتصل بسياقها التاريخي وجاءت لتسجل شهادتها في إقامة سردياتها المضادة لخطابات الكراهية، ومن جهة أخرى نجد أن الشخصية اللاجئة غالبا ما تحاول التأسيس لأزمنة السلم الأهلي لتعبر عن تطلعاتها في عودة الاستقرار الأمني والمجتمعي لوطنها الأصل, ولتطرح أحد أبرز الأسباب الذي ساهم في منحها صفة اللجوء من التداعيات الأمنية والحروب الأهلية الطائفية, ولتقول أن الأصل في الوطن تداخله وتعايشه وما حالة الاحتراب إلا طارئ سيمر أمام ثبات الأصل واستمراريته .

([٢٦٦]) الرواية , ١٨٦ .

([٢٦٧]) ينظر: الرواية , ٢١٥ ــ ٢١٦.

(د) ــ أزمنة الكتابة وأزمنة المغامرة :

يخضع الظرف الكتابي لروايات اللجوء الصادرة بعد عام ٢٠٠٣م إلى شرطيين زمنيين الأول: يتعلق باسترجاع الماضي, إذ يكون زمن المغامرة متقدما على زمن الكتابة، وتأتي هذه الروايات عندما يتعلق السرد بحكاية اللجوء وسرديات رحلة الهرب وتصوير أزمنة الديكتاتورية والاضطرابات السياسية منذ نهاية الستينيات, فتركز على تصوير تلك الحقبة الماضية ولا تهتم بحاضرها إلا عبر إشارات قليلة، ومنها روايات: (الضلع) (أقتفي أثري) (عراقي في باريس) (خضر قد والعصر الزيتوني) (تحت سماء كوبنهاغن) (مذكرات كلب عراقي) (سيد القوارير) و(عناكب الآفو)، فقد قام المتن الروائي لهذه المرويات ــ في أغلبه ــ على حكاية الماضي وسرده, ولم تتصل بالأحداث الراهنة لزمن الكتابة إلا من ناحية تصوير بعضها للحظة سقوط النظام السابق ودخول الاحتلال الجديد .

الثاني: يتعلق بمبدأ التزامن, إذ جنحت الروايات التي كُتبت وفقا لهذا الشرط الزمني إلى جعل حاضرها الكتابي الخلفيةَ الكبرى للأحداث والزمن المهيمن, فمنه تنطلق الاشارات لتضمين حكايات الماضي، فاهتمت بإيضاح وقائع الحاضر وتحولاته وعرضها, وتصوير المتغيرات التي طرأت على المجتمع العراقي بعد عام ٢٠٠٣م ، ومنها روايات: (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) (اللاجئ العراقي) (كوبنهاغن مثلث الموت) (فندق كويستيان) (أموات بغداد) (تحت سماء القطب) (الحفيدة الأميركية) (طشاري) (عندما تستيقظ الرائحة) و (من لا يعرف ماذا يريد).

فيكون الفارق بين المجموعتين, هو أن الروايات الأُول تقع بين أزمنة المغامرة فيها وبين أزمنة كتابتها فجوةٌ زمنية يبلغ أقصاها ثلاثين عاما, إذا أخذنا متوسط الأحداث التي يبدأ معظمها من نهاية الستينيات على أن يكون زمن النشر بعد عام ٢٠٠٣م, بينما يتوازى في روايات المجموعة الثانية زمن المغامرة وزمن الكتابة لأنها تنشغل بمتغيرات ما بعد ٢٠٠٣م ويوميات العراقي بعد التغيير وتصدر في الوقت نفسه .

وفيما يخص روايات القسم الأول نجد أن رواية (الضلع) تخصص معظم متنها السردي لتصوير أعوام نهاية الستينيات وبداية السبعينيات وقت تسلم البعثيين للسلطة، ثم تبدأ بسرد صراع الشخصيات الرئيسة فيها (حميد، عاشور) مع الملاحقات إبّان السبعينيات، ومن ثم يتخصص السرد بحقبة الثمانينيات وحربها, التي تكون منطلقا ودافعا للجوء بطلها (حميد) هربا نحو إيران ومنها يصل إلى الدنمارك بعد رحلة شائكة ومعقدة، فزمن المغامرة يبدأ من نهاية الستينيات وينتهي بوصول (حميد, عاشور) إلى مدينة (فايله) الدنماركية في ثمانينيات القرن الماضي، أما زمن الكتابة فيقارب عاما وثلاثة أشهر إذ كُتبت الرواية بين ٢٠٠٤/٦/١٥ و٩/١٢/ ٢٠٠٥, أي

أنها كُتبت بعد سقوط النظام بعام, ولذلك أفادت من توظيف لحظة سقوط التمثال التي كان اللاجئ ينتظرها، أما زمن النشر فيتأخر إلى عام ألفين وسبعة .

أما رواية (عراقي في باريس) فتنقطع تماما عن حاضرها لتنشغل بحكايات الماضي وآثاره، وعنوانها يوضح المنطقة الزمنية لاشتغال سردها, إذ يكتب صموئيل شمعون مذكراته وأحداث حياته الواقعية كما تشير الرواية إلى ذلك، فعلى امتدادها يشير البطل السارد إلى دفتر مذكراته التي يدون فيه أحداث يومياته وسيناريو يرغب بكتابته عن أبيه **(باريس, يناير ١٩٨٥, منذ اليوم الأول لإقامتي في مركز" لو روشتون" للاجئين, أقنعت نفسي بأنني كنت بحاجة إلى مثل هذا المكان الساحر حتى اتمكن من كتابة السيناريو الذي كان يراود ذهني)**[٢٦٨]، ويقول في موضع آخر **(ذات ظهيرة ألقيت في النار بكل الصفحات التي كتبتها في السابق.. قائلا لنفسي: "سوف أكتب كتابا عن رجل كان يريد أن يكتب عن أبيه, لكنه يكتشف في النهاية أنه كان يكتب عن نفسه", يومها بدأت بكتابة قصة أسميتها" البائع المتجول والسينما")**[٢٦٩]، فيجد القارئ أن القصة التي يتحدث عنها السارد البطل هي القسم الثاني من الرواية المعنون بـ"البائع المتجول والسينما" مع عنوان فرعي صغير " قصة طفولة"[٢٧٠]، فيما يعود زمن القسم الأول إلى يناير ١٩٧٩/بغداد, وتروي رحلة لجوئه في (باريس) وتفصيلات رحلة الهرب عبر البلدان المختلفة في ثمانينيات القرن الماضي, وينطلق زمن القسم الثاني من عام ١٩٦٤م في (الحبانية) في العراق حيث زمن طفولته, وعليه يكون زمن الكتابة (الروائية) متأخرا جدا عن زمن المغامرة, مع الأخذ بنظر الاعتبار أن صموئيل شمعون قد كتب تلك الأحداث بصيغة المذكرات ونشر بعضها متفرقا في الصحف المختلفة قبل أن تتحول إلى هذه الرواية، فيشير إلى أنه كتب القسم الأول بين عامي ١٩٩٠م و ٢٠٠٣م , بينما كتب القسم الثاني في عام ١٩٨٥[٢٧١].

ونجد الأمر نفسه في رواية (مذكرات كلب عراقي) إذ يغيب الحاضر مطلقا عن المتن الروائي, فتنقطع إلى ماضيها القريب (مذكراتها), ولا يظهر من الحاضر الروائي سوى تصريح الشخصية الرئيسة (الكلب ليدر) عن وجوده لاجئا في بلد بعيد عن موطنه, لكي يكتب مذكراته ورحلة عذابه في الوطن ومن خلال القراءة الفاحصة للرواية يتبين أنها تتحدث عن نهايات النظام السابق؛ لأنها تتحدث ـ كما يُفهم من سياق الأحداث ــ عن نهاية التسعينيات ومن ثم عن وقوع الكلب (ليدر) ورفاقه في سجون النظام القاسية, ولم يتحرروا منها إلا مع لحظة الفوضى وهروب العسكر وحراس السجن في أثناء انهيار النظام ودخول القوات الأميركية، وفي هذه اللحظة يتحرر

([٢٦٨]) عراقي في باريس, ٣٩.

([٢٦٩]) الرواية, ٢٠٢.

([٢٧٠]) الرواية, ٢١٥.

([٢٧١]) ينظر, الرواية,٣٤١.

(ليدر) من السجن ليقع في صراع مع كلاب الشوارع في إشارة إلى فوضى الجماعات المسلحة التي سيطرت على الشارع العراقي, فيهرب عبر الحدود البرية لاجئا إلى بلد بعيد، أما زمن النشر فيكون في عام ٢٠١٢م, فيكون زمن المغامرة متأخرا عن أزمنة النشر والقراءة؛ لأنه يتعلق بلحظة انهيار النظام إلى أعوام التسعينيات .

أما رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) فتصور حياة الشخصية (خضر) منذ نهاية السبعينيات وصولا إلى دفنه في مقبرة جماعية, مع ضحايا انتفاضة آذار الشعبية في عام ١٩٩١م ويشير المناص في بداية الرواية إلى توقيع الشخصية (كريم كشكول) في خريف مدينة الحسينية / بغداد ١٩٩١، أما زمن النشر فيتأخر بسبب السلطة المانعة وبعدها بسبب ظروف النشر إلى عام ٢٠٠٨م .

بينما تصور رواية (تحت سماء كوبنهاغن) طفولة الشخصية (هدى) الدنماركية من أصول عراقية, ولا إشارات زمنية صريحة في الرواية لتبيان تاريخها؛ لكن هناك بعض الاشارات التي إلى موجات وصول العائلات العراقية اللاجئة إلى الدنمارك وبلدان الشمال الاسكندنافي, وهو مايعني أنها تتحدد في المدة من نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات, أما زمن الكتابة فيتأخر عن زمن المغامرة لتنشر الرواية في عام ٢٠١٢م .

أما روايات القسم الثاني فنجد أن رواية (طشاري) تصور الحياة الجديدة للطبيبة (وردية اسكندر) وتحولها إلى لاجئة في باريس، فيكون الحاضر الروائي متعلقا بتصوير هواجس الطبيبة العراقية وأقربائها اللاجئين في باريس، كما تصور متغيرات ما بعد ٢٠٠٣م من سطوة الجماعات المسلحة وحرب الشوارع والحروب الأهلية والطائفية, فيتزامن وقت الكتابة مع زمن المغامرة, وتنشر الرواية في عام ٢٠١٣ م .

وتتزامن أزمنة الكتابة مع أزمنة المغامرة في رواية (كوبنهاغن مثلث الموت) إذ تصور فوضى الشارع العراقي بعد عام ألفين وثلاثة, وتحديدا وقت الحروب الأهلية والطائفية في سنوات ٢٠٠٦م و٢٠٠٧م و٢٠٠٨م وما بعدها، كما تبحث في تحول بعض الجماعات إلى إرهابيين وانتحاريين وقتلة مصورة حوادث الاغتيالات ،وتبحث في تداعيات الراهن السياسي والاجتماعي العراقي وتصور أساليب تفخيخ الانتحاريين للسيارات (**نهض رجب تاركا حقيبته على الأرض .. اتجه صوب باب المقهى ثم استدار.. أخرج جهاز صغير من جيبه, فتح غطاءه, ثم أدخل البطارية الصغيرة داخله وأعاد الغطاء, اقترب من الرصيف وأشار بيده إلى سيارة أجرة.. دارت عجلات السيارة وقطعت بضعة أمتار, كان جهاز التحكم في كف رجب الايمن, رفعه إلى جانب**

أذنه اليمنى كي لا يراه سائق سيارة الأجرة, ضغط على الزر، دوى صوت انفجار رهيب هز الشارع والمباني)[٢٧٢]، أما زمن النشر فكان في ٢٠١٥م .

أما رواية (فندق كويستيان) فتشابه في معالجتها السردية ما عالجته الرواية السابقة إذ اهتمت بتصوير يوميات العراقي مع المفخخات وتسليط الضوء على مجتمعات القاع في بغداد بعد التغيير, ولا سيّما في عام ٢٠٠٧ م وقت الاحتراب الطائفي وعمليات القتل على الهوية **(في الشوارع المؤدية إلى حي الجهاد أكثر من عبوة وأكثر من مصادفة مفخخة في الساحات الواسعة قرب معرض بغداد أو الحارثية أو ساحة النسور.. كل الأمور قضاء وقدر إلا السيطرات الوهمية، انت استاذ ناصر بحاجة إلى جنسيتين.. سأعمل لك في سوق مريدي جنسيتين.. واحدة بإسم كرار الساعدي وأخرى بإسم "قتيبة العزاوي" تترك جنسيتك الحالية التي تبقى من باب الاحتياط.. اسمك الحالي يدوخ المسلحين وربما يعرضك للقتل من قبل الجميع)**[٢٧٣]، فيتوازى زمن المغامرة مع زمن الكتابة ويكون زمن النشر في عام ٢٠١٤م .

ونستنتج مما سبق إن كل قسم من هذه الروايات متأثر بعوامله الكتابية الخاصة، فإذا كانت الحكاية تخص رحلة اللجوء وتداعياتها فالزمن يكون ماضيا، أما إذا كان اللاجئ عائدا كما في رواية (أموات بغداد) و(فندق كويستيان) و(كوبنهاغن مثلث الموت), إذ يعود اللاجئ فيها ويُفاجأ بأزمنة الموت المجاني في الأعوام من ٢٠٠٦ ـ ٢٠٠٨م فعندها يأتي المتن مصورا ليوميات العراقي مع الموت المجاني والمفخخات وحرب الشوارع والعصابات المسلحة .

وهنا تكون الاستذكارات ورغبة الذات بسرد قصتها الخاصة من مطاردة ولجوء هي الدافع للكتابة في المتون الأولى بينما يكون الدافع للتدوين والكتابة في المتون الأخرى هو عجائبيات الموت، والهم العراقي الجمعي من تداعيات الفوضى السياسية والأمنية.

ثانيا: ميدان اشتغال الذاكرة في رواية اللجوء

تعد الذاكرة من أبرز معالجات الفلسفة الحديثة وعلم الاجتماع والتاريخ حتى أنها قُرنت بالهوية، ونحن نعرف أهمية الهوية مفهوما ومدى رواجه مصطلحا في معظم الدراسات الانسانية فـ(الذاكرة والهوية مرتبطان بعرى لا تنفصم, إذ لا يعد أي من المفهومين سابقا على الآخر أو قابلا للفصل عن الاحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كل واحد منا هو إحساسنا بالاستمرارية عبر الزمن)[٢٧٤]، وسنعالج الذاكرة في رواية اللجوء بوصفها (ذاكرة شعبية) تُعنى

([٢٧٢]) كوبنهاغن مثلث الموت, ٢٧٨.

([٢٧٣]) فندق كويستيان, ١٥٦.

([٢٧٤]) الذاكرة في الفلسفة والأدب, ميري ورنوك, تر: فلاح رحيم, ١١٧.

باسترداد الذاكرات الشعبية للمضطهدين, بهدف التحرير الاجتماعي عن طريق استخدام تقنيات جديدة للتاريخ الشفوي, وقد تزامن هذا مع انشغال البحث بالذاكرات المرضوضة للتجارب التاريخية الجمعية التي نجد تمثلاتها في روايات اللجوء السياسي, وحملات الاعتقال العشوائي للشباب العراقي, وضحايا الحربين العراقيتين, وضحايا المقابر الجماعية, وأخيرا ضحايا المفخخات والقتل على الهوية .

وتؤدي الذاكرة وظيفة تاريخية تستعيد فيها الماضي التاريخي، كما تؤدي وظيفة قانونية تستحضر فيها أخطاء الماضي في محاكم القانون، إضافة إلى الوظيفة العلاجية التي ترمي إلى تخفيف آلام من عانوا من الماضي في الحاضر، ولا سيّما ونحن نتناول روايات لأبطال واقعيين عايشوا أحداث مدوناتهم فعليا وهو ما يتم فيه استذكار الرضة التاريخية مثل العبودية, والإبادة الجماعية والعرقية واختفاء أعداد كبيرة من الناس وتعذيبهم, لتعاش ثانية في الحاضر بوصفها قضية اهتمام شعبي واسع[٢٧٥].

والذاكرة دليل المجتمع الحضري ولذلك ارتبطت بالتدوين والتمثيلات الكتابية فهي سجل المجتمع وتاريخه الذي يعصمه من إعادة الواقعة السابقة, حتى لا يقع في التكرار الذي يشبه الموت, إذ(ليس للطبيعة ذاكرة أو تاريخ, وكل ظاهرة تكرار لأخرى.. يقول آرون "إن الواقعة الخاضعة تماما للقوانين المتواترة ليست حدثا تاريخيا" لا تاريخ إذن إلا بتغير ينقل " الجماعة" من "الزمن البيولوجي" إلى "الزمن التاريخي" ويخلق لها ذاكرة تميز المستجد من المتقادم وتدرك أسباب الصعود والأفول)[٢٧٦]، وهذا ما وجدت الروايات لأجله فهي لإعادة كتابة تاريخ الجماعة الحقيقي وتمثيله لوقف مدّ الموت (الطبيعي), وتقنينه, بإعادة مساءلة/سرد الوقائع السابقة .

وتركز رواية اللجوء على أبرز محطات الذاكرة السياسية العراقية الحديثة وتجعلها محورا لأعمالها، ويأتي تركيزها على الذاكرة السياسية لأن اللجوء في أساسه هو لجوء سياسي, إذ العراقي فرد مستقر مرتبط بأرضه وليس له تاريخ ممتد مع الهجرة, إلا ما يتعلق بالربع الأخير من القرن العشرين, عندما تحولت الهجرة إلى ظاهرة تحت صفة اللجوء، ولذلك فإن المحتوى السياسي للذاكرة سيطغى على محتوى الذاكرة في رواية اللجوء، ويختلف اللاجئ عن "المنفي" في حساسيته عبر اختلاف في استدعاءات الذاكرة لكلّ منهما، فحين يستدعي "المنفي" موضوعات الحب والحنين "النوستالجيا"[٢٧٧], ينشغل اللاجئ, بقضيته الأصل وهي السياسة والذاكرة السياسية؛

([٢٧٥]) ينظر: مفاتيح اصطلاحية, ٣٤٧ ــ ٣٤٨.

([٢٧٦]) نظرية الرواية والرواية العربية, ٣٤٤.

([٢٧٧]) ينظر في تفصيلات هذا: رواية المنفى في الأدب العراقي الحديث روايات شاكر الأنباري انموذجا, سولاف مصحب مهدي الدليمي, , ٣١ وما بعدها.

بوصفها الفاعل في لجوئه وابتعاده عن موطنه، وقد رصدنا أبرز محطات الذاكرة , التي كثّفتها روايات اللجوء:

(آ) ـــ لحظة التأسيس للفوضى السياسية :

وتمثّلت هذه اللحظة بتأسيس الدولة العراقية في عام ١٩٢١ م إذ تعود رواية (كوميديا الحب الإلهي) لتصوير تأسيس الدولة العراقية الحديثة من زاوية مختلفة وخفية حين قرأت المسكوت عنه في تأسيسها، وذلك حينما قرأت المخططات الجوانيّة لـ (مس بيل)[٢٧٨], المرأة التي صنعت تلك الدولة **(أخرجت صورة أعطاها الأب: فيصل الأول لحظة تنصيبه ملكا, يحوطه ثلاثة ضباط بريطانيين كبار.. لعل فيصل الأول كان يفكر في تلك اللحظة بها: ما الذي دفع السكرتيرة الشرقية إلى المحاججة بقوة بين مسؤولي الاحتلال البريطاني لصالح تنصيبه ملكا على بلد لم يره من قبل حتى في أحلامه؟.. ها هي ترمي له بابتسامة تضامن وهزة رأس: أنا هنا معك، لا تخش اي شيء، أنا عملت كل شيء من أجلك، هذا البلد الذي خطت أجزاءه ببعض ورسمت حدوده وفرضت خارطته على العالم هو لك أمير أحلامي)**[٢٧٩]، فيبين المقطع الطريقة التي بنيت بها الدولة حسب مزاج السكرتيرة الشرقية التي كانت تمني نفسها بارتباطها بالملك بعد تنصيبه, إلا أن أمانيها تذهب أدراج الرياح بعد أن يغض الملك الطرف عنها: **(كتبت مس بيل إلى أبيها بعد التتويج: "قد لا تثق بشيء واحد: لن لن أشترك في صنع الملوك ثانية.." حضرتها كلمة تمقتها كثيرا: التقاعد. ما الذي سيفعله المرء بعد أن يصوغ أقدار أجيال لم تولد بعد؟ العناية بالزهور؟ الحياكة؟.. أن يرضى بقدره الجديد كإله متقاعد)**[٢٨٠]، فالخطاب الروائي يريد تبيان الجوانب الخفية لصناعة الدولة التي تمت بمزاج امرأة عاشقة للملك, وجاء تركيزها على هذه اللحظة, بوصفها لبنة أساس لتأسيس ما قام عليها من تداعيات في السياسة العراقية التي اقترنت مسيرتها بالثورات والدماء، فما قامت به(مس بيل) هو معادل رمزي للفوضى السياسية العراقية, بدءً من التأسيس وانتهاء براهن الخطاب الروائي الذي يستقر عند أزمنة البعثيين الدموية.

ونجد تمثلات هذه اللحظة أيضا في النسق المضمر لرواية (اللاجئ العراقي) التي تبئر للحظة هجرة أجداد علي سلمان اللاجئ العراقي, من مدينتهم الأم في (العمارة) واستقرارهم في

---

(٢٧٨) هي غيرترود بيل , مواليد ١٤يوليو ١٨٦٨لندن, باحثة ومستكشفة وعالمة آثار بريطانية, عملت في العراق مستشارة للمندوب السامي البريطاني بيرسي كوكس في عقد العشرينيات من القرن العشرين, اقترحت مع توماس إدوار لورنس قيام مجلس تأسيسي للدولة العراقية بهدف تنصيب الأمير فيصل بن الحسين ملكا على العراق , توفيت عام ١٩٢٦, بسبب تناول جرعة زائدة من الدواء .

(٢٧٩) كوميديا الحب الإلهي, ٦٢ ــ ٦٣.

(٢٨٠) الرواية , ٦٣.

بغداد (خلف السدة), إذ تشير الرواية إلى أن سبب هجرة العوائل هو سحب ملكية الأراضي من الفلاحين وتسجيلها كأراضي أميرية, في فترة الحكم الملكي[٢٨١]، وهو السبب الرئيس لهجرة السكان إلى مدينة بغداد, وتحولهم إلى فئة نازحة ومن ثم يتأسس على هذا النزوح مصائر الجيل الثاني الذي يمثله(علي سلمان) الذي يتحول من (نازح) إلى (لاجئ) يواجه المصير نفسه الذي واجهه آباؤه، فكانت تداعيات النظام الملكي هي السبب غير المعلن, لهجرة أصول(علي سلمان), إذ عرف عن العراقي استقراره بأرضه وثباته فيها, و ليس له تاريخ وثيق بالهجرات وترك الأرض[٢٨٢].

(ب) ــ لحظة تسلّم البعثيين للسلطة :

إن أبرز إشارة إلى أزمنة البعثيين الدموية وسلطتهم الشمولية هي عنوان رواية (خضر قد والعصر الزيتوني)، إذ تختصر هذه التسمية (العصر الزيتوني) الإشارات إلى زمن تلك السلطة وعلاقة المواطن الذي يمثل أنموذجه (خضر) بها، وتصف الرواية لحظة التحول إلى الفكر البعثي **(كانت مرحلة العصر الزيتوني قد بدأت بمرور الرفيق موحان أمام دكان كشكول.. مر لا يبادر بالتحية بل يدع الآخرين هم يسعون للسلام عليه، مرّ بوجه معوج رافعا خشمه الكبير لعنان السماء, يرتدي بدلة زيتونية مكوية بخطوط حادة مثل شفرة الموس, وبخاصرته قراب ماروني يبرز منه كعب المسدس، لقد غادره وجهه البشوش ولصق مكانه وجه متقزز متضايق)**[٢٨٣]، وتعكس الرواية لحظة عبور(خضر) باتجاه إيران لاجئا عبر الجبال العراقية الشمالية, لكي ينعتق من الزمكان الزيتوني **(أنا الآن خارج جغرافية العصر الزيتوني, وسوف أعثر على مكان يحترم توحدي الحر ولا يفرض علي ضريبة لهذه الحرية)**[٢٨٤]، وتشير رواية الضلع إلى بدايات تشكل هذه السلطة: **(بعد فترة صمت.. قال "القادم أخطر" " ماذا تعني؟" قلت فالتفت إلي: " الجبهة الوطنية في خطر")**[٢٨٥], **(خرجت من المقهى متوجسا, خاصة وأن حملة مطاردة الشيوعيين قد بدأت وتم إلقاء القبض على بعض من رفاق أعرفهم.. عند انعطافة زقاق فرعي رأيت كريم يقف بعيدا عن واجهة المقهى.. لوح لي وحث خطاه.. توقف.. ثم همس لي: "أمس اعتقل فرج" وبعجالة راح يعدد لي أسماء الأشخاص الذين تم اعتقالهم خلال**

([٢٨١]) ينظر في تفصيل هذا: رواية (خلف السدة) عبد الله صخي. وأيضا: الرواية العراقية صورة الوجع العراقي, حسين السكاف , ٥٨ ــ ٥٩.

([٢٨٢]) ينظر: رواية المنفى العراقية , حمزة عبد الحمزة عليوي , ١٠ ــ١١.

([٢٨٣]) خضر قد والعصر الزيتوني, ٤٨ ــ ٤٩ .

([٢٨٤]) الرواية , ٩٨ .

([٢٨٥]) الضلع , ١٩٨.

ليلة الأمس واليوم.. ثم تركني وهو يردد: " انتبه لحالك, دير بالك, اختفِ, اهرب.."[٢٨٦]، ومن هذه اللحظة يبدأ صراع الشخصية في التخفي والهروب والتخطيط للّجوء.

وتشير رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) إلى أزمنة البعث التسعينية إذ تجعلها خلفية لأحداثها التي تمتد إلى ما بعد انتهاء مدتها ودخول الجيش الأميركي, وهي في هذا المقطع تمثّل أوقات الحصار الصعبة التي مرّ بها العراقيون **(مع وطأة التسعينيات القاسية, وعذابي المتصل بالتنقل بين عمل وآخر, اعمل على الالة الكاتبة في مكاتب قرب المحاكم ودوائر التجنيد, أو في مطابع شارع الرشيد, أو في المكاتب الأهلية، وأقاوم بشدة تلك الأمنيات السوداء بأن تنتهي حياتي فجأة.. أو يحدث شيء خارق للعادة يحرك المياه الساكنة لعراق التسعينيات بعاصفة هوجاء)**[٢٨٧]، وتؤرخ الرواية لجرائم ملاحقة النظام للشباب ولجوئهم إلى شتى الطرق للاختباء عن عيون المخابرات **(كان التفكير بهذا المكان كمخبأ هو الوحي الأخير الذي نزل على أمه في تلك اللحظة, حين اقتحم الرفيق داخل والآخرون بيت عبد مهاوي من السطح بحثا عن ابنه الفار من العسكرية، دفعت الأم المشدوهة غطاء البالوعة بيدها, ثم ألقت ابنها في مخزن الفضلات على عجل)**[٢٨٨].

وتشير رواية (من لا يعرف ماذا يريد) إلى هذه الأزمنة القاتمة: **(هرب معظمهم من العراق بسبب ما جرى في سنوات الحرب والرعب الدائمين في العراق نهاية القرن العشرين، خائفين كي لا يلفتوا الأنظار إليهم .. تاركين بيوتهم وسياراتهم في المرآب للتمويه على الآخرين، يعرفون العقاب الصارم المتوقع على تلك الأرض المتألمة ذات المعاناة الكبيرة في سنوات انتشار الجواسيس وعملاء المخابرات منذ الستينات الماضية)**[٢٨٩].

إن تحول الزمن لئن يكون زمنا للبعثيين يوازيه تحول في الشخصيات، فتتحول بعض الشخصيات إلى أن تكون بعثية, وتتحول الأخرى إلى أن تكون الشخصية المضادة لها، ومن تمثيلات ذلك, أن بعض الشخصيات كانت فرحة بالثورة الإيرانية نكايةً بالبعثيين ودعما للمد الإسلامي, ومع هيمنة البعث تتحول إلى إضمار هذا الشعور وإلى الحذر والخوف المطبق **(بعد التغيير الذي حصل باستلام صدام حسين السلطة المطلقة, خفّ اندفاع وحماسة عبد الأمير وحامد للثورة الإيرانية بل تحول صخبهما إلى همس وخوف من الحيطان التي تتنصت خاصة وأن حركة مريبة بدأت تظهر بين العمال .. الوجوه تحمل ملامح تتغير كل لحظة، خوف.. ريبة.. حزن.. ارتباك.. وشاية وصمت، يغيب عامل بشكل مفاجئ وحينما اسأل عن سبب**

---

(٢٨٦) الضلع,١٩٩ ــ ٢٠٠ .

(٢٨٧) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ٩ .

(٢٨٨) الرواية , ٥٣ .

(٢٨٩) من لا يعرف ماذا يريد, ١٢٤ ــ ١٢٥ .

غيابه يأتي الجواب مبهما يدل على أنه أخذ إلى جهة مجهولة لا يعلمها غير الله)[٢٩٠]، فيتحول الجو العام إلى العسكرة وتسود أفكار حزب البعث وتنتشر وتسحق ما سواها **(حامد سلطان لم يعد إلى أحاديثه في الفقه والأخلاق بل صار يمثل دور الرجل الأريحي, يرتفع صوته بين الحين والآخر بأغنيات فريد الأطرش: "أضنيتني بالهجر ما أظلمك..." بل ربما نسي نفسه وراح يردد بأريحية زائدة: "الدنيا ربيع.. والجو بديع")**[٢٩١].

وتشير رواية (عندما تستيقظ الرائحة) إلى أحداث الثمانينيات التي حوّلت مصائر الناس عبر الحرب من جهة, وعبر التهجير وتغيير ديموغرافيا المجتمع من جهة أخرى **(في حملة التهجير الأخيرة في الثمانينات ــ كذا ــ واندلاع الحرب صار الفقد أقرب وأقرب.. لا يستجد في الشارع غير زي الجيش الشعبي وزي الجنود, وشوارب رجال تستفز.. تلك هي الثمانينات التي لم تكن غير نذير, تتسربل بين الوهمي والحقيقي وتسحق سنيني)**[٢٩٢]، ونجد أن تمثيلات أزمنة البعثيين لها أجواؤها الخاصة التي تتميز بسوداوية تفكير الشخصيات واضطراب الوضع العام وتحول لغة الشارع إلى لغة العسكرة وهيمنة لغة الموت وأنماطه المختلفة **(رأى خمسة رجال أمن في سيارة "لاندكروز" .. يتناوبون على ذرع الشارع بانتظار فريسة.. بقي حائرا بين مراقبة رجال الامن وبين الدخول إلى المقهى فيغلفوننا معا.. أيباخ, هل قلت" يغلفوننا" ؟.. مع الاسف.. كيف تسللت اليّ هذه المفردات الصلفة الجلفة القبيحة؟.. قد طفحت على سطح اللغة الكثير من "المصطلحات" البعثية مثل: غلفوه, طكوه بالدهن, إنعلس مع مفردات اخرى بشعة كلها تشير الى طمس الروح الآدمية وسحقها في لغة دفن الاحياء.. هيمنت هذه القسوة الرمزية على اللغة المتداولة. وانسحقت اللغة الودودة تحت البساطيل)**[٢٩٣].

وتصبح لغة الحرب والعسكرة طابعًا عامّا للحياة العراقية تسحق كل ما هو أليف وتقدم قاموس الموت والبارود على ما سواه وهو ما نجده منعكسا في علاقة العشاق في رواية المحبوبات: **(جميع رسائلنا الغرامية كانت تغرف من القاموس العسكري. فهو ضابط مقدام شجاع.. كان يضع الرسائل التي تبادلناها في فترة الخطوبة القصيرة في أمشاط المسدس فتفوح منها رائحة البارود)**[٢٩٤] .

---

(٢٩٠) الضلع , ٢٥١ .

(٢٩١) الرواية ,٢٧٢ .

(٢٩٢) عندما تستيقظ الرائحة , ٤٨ ــ ٤٩ .

(٢٩٣) خضر قد والعصر الزيتوني , ٥٥ .

(٢٩٤) المحبوبات: ١١.

(ج) ــ أزمنة الحروب :

يطّرد ذكر الحروب العراقية, في روايات اللجوء, فقد كانت سببا رئيسا في دفع الشخصية إلى الهرب بعيدا عن أتونها، فشكّلت (الحرب) وفقا لمنهج (غريماس) العاملي أحد أبرز العوامل في لجوء الشخصية، وقد شكّلت الحرب ثيمة روائية بارزة في البلدان التي شهدت حروبا فعلية ولاسيّما العراق الذي شهد حربا كانت الأطول في القرن العشرين[٢٩٥]، ونجد تمثيلات أزمنة الحرب في رواية اللجوء بوصفها أزمنة تبئير لمعظم الأحداث في الرواية, فمنها تنطلق الشخصيات في البحث عن مصير يقاطع لحظة الحرب .

تجسد رواية (الضلع) تحوّل الحرب إلى عامل دافع لهروب الشخصية وتحوّلها إلى لاجئة, فتسرد الرواية أولا المشاهد الصاخبة والمرعبة للحرب التي تمثل ذروة الهجوم لكي تؤسس للرعب والخوف الدافع لتفكير الشخصية بالهرب: **(ارتفع صراخ أحد الجندي.. "السمتيات , جاءت السمتيات" نهض الجنود فزعين من نومهم.. أطلقت إحدى الطائرات صاروخا باتجاهنا، رأيته يقترب ككتلة نارية)**[٢٩٦], فبعد تكرار مواقف الرعب ووقوع الشخصية تحت وطأته باستمرار, تبدأ بالتفكير بإزاحة نفسها عن هذا الزمكان المريع **(خطرت في ذهني فكرة الهرب, ولكن أين سيكون اتجاه هربي في هذه المتاهة المحاصرة بالقذائف والدخان؟.. لكني عاهدت نفسي بأنني سأنفذ فكرة الهرب.. نعم سأهرب إن سلمت من هذا الهجوم وليكن ما يكون)**[٢٩٧], وهنا تبدأ الصور الأخرى المتاحة الأقل رعبا بالتبادر إلى مخيلة الشخصية, بوصفها خياراتٍ بموت أقل بشاعة **(لم تعد صورة احتراق جسدي في الدبابة هي الصورة الوحيدة التي ترتسم أمامي, وإنما هناك صورة اللاجئ أو الأسير على الأقل)**[٢٩٨].

وتتحول الحرب إلى بطاقة تعريفية للشخصية ووسما لها، فيغدو زمانها ممتدا غير منقطع نظرا لاتصاف الاسمية بالثبوت وكأنها مصير يلاحق الشخصية في حاضرها البعيد عن الحرب, بل حتى في مستقبلها المنظور, لأنها ارتبطت بها بالوصف والاسمية **(كانوا يسمونني أيام العسكرية الرهيبة بـ "كاكه ناصر" كما يحلو لمجموعة "لمّ الجثث" تسميتي, خاصة عندما أكون في الحمام, أو ناقلا لأبريق المراحيض, أو في دهاليز وشعب المركز لأمر ما)**[٢٩٩]، ويتكرر الأمر مع صديقه الشخصية الأخرى: **(أنا علي عبد الهادي بندر ينادونني في مركز الجثث "أبو**

([٢٩٥]) ينظر: رواية المرأة العربية في ضوء النقد النسوي, هدى حسين الشيباني, ١٧٣.

([٢٩٦]) الضلع,٢٩١ ــ٢٩٢ .

([٢٩٧]) الرواية , ٢٩٣ .

([٢٩٨]) الرواية , ٢٩٧ .

([٢٩٩]) فندق كويستيان , ٢١ .

الجرايد" .. حيث كنت مدمنا على قراءة الصحف اليومية وحل الكلمات المتقاطعة بيسر)[٣٠٠]، فأزمنة الحرب هي نقطة التبئير نحو الانطلاق للتعريف بشخصيات الرواية .

وتنحو رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) منحى آخر في التأسيس لأزمنة الحرب, فيكون ميدان اشتغال الذاكرة باحثا في الأثر الاجتماعي للحرب وتغييرها في عادات الناس وأنماط العلاقات الانسانية وفرضها لمعاييرها الاستثنائية, حيث تحول هذه العلاقات إلى علاقات مجردة من العواطف السامية لتجعلها بابا للهروب من وطأة الحرب, كما يظهر في هذا الحوار **(ــ كريم, هل لفت انتباهك تزايد نسبة الزواج واختفاء قصص الحب, مرة يتحايل الاهل على تزويج ابنهم الجندي, ومرة يتحايل الجندي على أهله لتزويجه, يأتي في اجازته الشهرية التي يحسب لها ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم ليغرق"٧" أيام في طقس المضاجعة وكأنه يثأر من الحرب؟ يجيب كريم كشكول: طبعا, "ناصر نابت" تزوج فتاة سمينة "متروسة" تفصل منها ثلاث فتيات, والكثير الكثير من جنود قطاعنا تزوجوا، وكل هذا الزواج خطأ في خطأ, الجندي يتزوج للذة الجنسية ولكي يؤكد وجوده الحي رغم سطوة الموت العملاقة، والأهل يغلفون هذا الزواج بقشور الرجولة والانجاب ونصف الدين, ويخافون من ذكر السبب الحقيقي.. سيارة قبيحة تقف أمام البيت تحمل تابوتا ملفوفا بالعلم العراقي.. لكن لو تزوج ابنهم ــ صاحب هذا النعش ــ لن تندثر ذكراه.. اذا حملت منه زوجته.. لكنه زواج حرب وسينجب كوارث)**[٣٠١].

وهذه الكوارث الاجتماعية الناتجة عن الحرب التي تحدثت عنها رواية (خضر قد) وتنبّأت بها تقوم رواية (كوبنهاغن مثلث الموت) بتمثيلها وعرض آثارها, بوصفها بؤرةّ لأزمنة المفخخات والقتل على الهوية **(تخصص سلمان بتفخيخ السيارات وتجهيز العبوات الناسفة.. لم يكن سلمان داود أسوأ نموذج لأيتام العراق, بل هناك من هو أكثر سوءا, فالحروب التي شهدها العراق, والإعدامات المجانية التي كان يتعرض لها أبناء المجتمع العراقي, قد أنتجت ملايين الأيتام, نعم ملايين الأيتام, هم من يقود الشارع العراقي الآن)**[٣٠٢].

(د) ــ لحظة سقوط التمثال ودخول قوات الاحتلال :

وتمثّل هذه اللحظة زمنا حاسما لحياة اللاجئ، فهي فاصل بين زمنين مختلفين ونقطة زمنية لانهيار أزمنة الموت والملاحقة، وتأتي حساسيتها مع الشخصية اللاجئة في زوال المانع المعيق لعودتها إلى الوطن الأصل, وما يترتب عليها من آثار أخرى، ونجد أن لحظة سقوط التمثال التي

---

(٣٠٠) الرواية , ٢٣ .

(٣٠١) خضر قد والعصر الزيتوني , ٥٥ ــ ٥٦.

(٣٠٢) كوبنهاغن مثلث الموت , ٣٢١.

تمثل إشارة رمزية لسقوط النظام الديكتاتوري السابق, قد وظّفت في بعض الروايات بوصفها, نقطة التبئير نحو تحديد مصائر الشخصيات وتحولات الأحداث .

ونظرا لكون اللاجئ يعيش في جغرافيا بعيدة عن الوطن فإنه يتفاعل مع لحظة سقوط التمثال عبر(التلفاز)، ولذلك يطّرد ذكر التلفاز مع وصف لحظة السقوط, بوصفه البؤرة الناقلة للأحداث التي يترقبها اللاجئ عن بعد، وقد تضافرت لحظة سقوط التمثال التي تمثل انعتاقا من أزمنة البعث وسلطته, مع لحظة دخول قوات أجنبية محتلة, فتقع الشخصية في مفترق طرق بين الفرح والزهو بالحرية, وبين الاعتراف بتداعيات الاحتلال .

يقوم المتن الروائي لرواية (أقتفي أثري) على لحظة سقوط التمثال بوصفها لحظة انعتاق للشخصيات اللاجئة وهي تفتش عن مصيرها بعد زوال السلطة المانعة من عودتها إلى وطنها, فيكون مفتتح الرواية قائما على هذه اللحظة الزمنية الحاسمة في التاريخ العراقي المعاصر **(أخيرا سمحت لنا الظروف الجديدة بالعودة إلى الوطن, ففي لحظة سقوط التمثال كان كل منا يفكر بطريق توصله إلى هناك, بل إن بعضنا قد شدّ رحاله منذ تلك اللحظة دونما تفكير بما ستأتي به الأيام)**[٣٠٣]، ومن لحظة سقوط تمثال السلطة الديكتاتورية تبدأ رحلة العودة التي تشغل ما تبقى من مساحة الرواية .

وتصوّر رواية (الضلع) الزمن النفسي للشخصية العراقية اللاجئة وقت تفاعلها مع لحظة سقوط التمثال **(جاء يوم الحدث الكبير الذي كنا نحسبه حلما لفرط ما انتظرناه.. التاسع من نيسان.. الصفحة الأخيرة من رواية النفي العراقي.. التي انتهت هذا اليوم بسقوط تمثال صدام حسين في ساحة الفردوس بحبل دبابة أمريكية جاءت يوما ما بحزب صدام إلى الحكم.. ضغطت على زر التلفزيون حالما سقط التمثال مدويا كأن سقوطه أيقظني من كابوس دام أكثر من ثلاثة عقود، لم أعد أستطيع تحمل المزيد من الفرح أو الألم أو السخرية من النهاية.. تركت البيت مسرعا كي أتحرر من أسر اللحظة فقد ضاق فضاء البيت كأن صخرة جاثمة على صدري.. إنها لحظة يشترك فيها العراقيون, خاصة الذين اكتووا بنار سلطة البعث وذاقوا مرارات الحروب والسجون والمنافي)**[٣٠٤].

وتتحول هذه اللحظة إلى نقطة خلاف بين الشخصيات فيرى بعضها أنها لحظة الحرية والتغيير المنتظر, وترى أخرى أنها لحظة عبثية واستمراريةً لأزمنة الموت والفوضى العراقية, وأنها لحظة مؤسسة لقتل آخر ومنافي أخرى **(فتح عاشور الباب.. قلت وأنا أشده من كتفيه: مبروك، تطلع إلي بعينين تتقادحان شررا كعيني مجنون غاضب, ثم قال بصوت متلعثم: "على ماذا؟"**

---

(٣٠٣) أقتفي أثري , ٧ .

(٣٠٤) الضلع , ٤٨٢ ــ ٤٨٣.

فأجبت على الفور: "على سقوط صدام حسين ونظامه.. طبعا" .. أزاح يدي عن كتفه بنفور وخطا نحو النافذة.. وبلهجة حزينة خاطبني دون أن ينظر إلي: "هذا أسوأ يوم في تأريخ العراق".. "هل تعرف ماذا يعني انتصار أمريكا في كل حرب تخوضها؟" هذا يعني انتصار البسطال الأمريكي على العقل البشري" "ثم ماذا لو حدثت الحرب الأهلية؟" "لن تحدث" قلت بثقة ثم استركت: "حتى لو حدثت فأنها ليست أسوأ من نظام صدام حسين" قهقه ساخرا .. وهو يردد" انتظر.. سترى" ..غادرت شقة عاشور بشعور محايد كأن فرحتي قد تبخرت.. لا أدري لننتظر سنة إضافية أخرى.. لننتظر منفى آخر! "لا أدري، ولكن الذي لا أدريه أيضا ولم يخطر على بالي هو أني لن أرى عاشور بعد اليوم ولن يكسب أحدنا الرهان بالتأكيد)[٣٠٥].

كما تجسد رواية (عناكب الآفو) مخاوف شخصياتها من لحظة سقوط التمثال بوصفها بوابة نحو المجهول **(التلفاز يفتح لها قناته ليدخل الاحتلال عقلها قبل وطنها والشاشة تقدم الضحايا تاركين أذيالهم يجرها النقل على الخيبة مباشرة.. فتحته لترى بغداد على الهواء يتلاعب بها دخان انفجارات القنابل والدبابات تسير في مهب الهجوم.. ها هم يسقطون تماثيله اليوم .. يتعثر الوطن بخطواته، ستقلع الحروب والطائفية أسنانه وأظافره وسيمشي على كرسي مدولب.. وكل من سيجلس عليه سيكون مثله, معاقا مشلولا.. اليوم سقط النظام وسيصبح محتلا وقد تهجم الديمقراطية المزعومة دون انضباط)**[٣٠٦]، وتبئر الرواية للمشهد نفسه؛ لكن من منظور آخر **(شاهد على شاشة التلفاز دخول القوات الامريكية إلى العراق وسقوط بغداد, أغلق الباب وهو يراوغ الصور خلف عينيه, فما بين مشاهد الدخان المتصاعدة هنا وهناك وسير الدبابات في الشوارع وتجمهر الناس في ساحة الفردوس لإسقاط تمثال الرئيس, كانت المسافات بالنتيجة مربكة)**[٣٠٧].

كما تقوم رواية (أموات بغداد) على ثيمة عودة اللاجئ بعد انهيار النظام, ليدخل مع الصحفيين الوافدين لتوثيق الحرب على العراق, وهنا يُصدم بتحولات كبيرة لم يكن يتوقعها, إذ يجد أن بيتهم خالٍ من أهله ليكتشف أنهم قد ماتوا جميعا، فتكون لحظة انهيار النظام ممرا لمعرفة ما حدث لأهله بعد غيابه وانقطاعه عنهم لخمس وعشرين سنة, ولا يجد سوى رسالة من والده المتوفى تخبره بوفاة إخوته وأمه **(ان أخوتك الثلاثة راحوا منا كل في ظرف معقد وغريب وغير معلوم, كانوا يخرجون من البيت ويعودون)**[٣٠٨]، فتكون هذه الشخصية مختلفة في تفاعلها مع الموقف؛ لأنها واجهت الأمور عيانا وليس من وراء تلفاز أو من خارج جغرافيا الوطن كما فعلت

([٣٠٥]) الضلع ,٤٨٣ ـ ٤٨٧ .

([٣٠٦]) عناكب الآفو , ٤٣٦ ــ٤٣٧.

([٣٠٧]) الرواية, ٤٤٥ .

([٣٠٨]) أموات بغداد , ٣٣ .

الشخصيات الأخرى, ولذلك فإن مشهد القوات المحتلة يكون أبلغ في وجدانها **(أكثر ما أغاظه ورقرق الماء الساخن في روحه.. أن الحلم الذي انتظره في بغداد بدأ ما إن حلقت في جؤجؤ دماغه "أباتشي" الذين حرروا له مسلك العودة إلى بلاده)**[٣٠٩] .

وتتفق رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) مع رواية (أموات بغداد) في أن الشخصية تصف عيانا مشاهدتها للقوات الأمريكية, فحيث تكون الشخصية في الوطن يختفي التلفاز لتصبح العين هي المهيمن البصري الناقل لهذه الأحداث الحساسة، واتساقا مع مبدئها الهزلي الساخر في تناول الأحداث المأساوية الفارقة في تاريخنا, عرضت رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) صورةً واقعية شاهدها العراقيون جميعا وترسخت كذاكرة جمعية قريبة, بوصفها حدثا مهما في تاريخنا المعاصر وفي تحولات الأحداث في المنطقة, ذلك هو مشهد دخول القوات الأمريكية إلى المدن العراقية ومنها مدينة بغداد, واندهاش الناس بالحدث واختلافهم في ردود الفعل, كلٌ حسب توجهاته **(دخلت القوات الأمريكية الى بغداد من جهة حي الرشاد شمال شرقي العاصمة, وهو حي شهير, بسبب مستشفى المجانين الذي فيه, والذي يسمى مستشفى الشماعية، والمقيم في مدينة الثورة سيرى أن الدبابات جاءت من عند المجانين، هلل الناس مصعوقين بالمفاجأة الكبرى, حين شاهدوا هذه العربات المرعدة تأكل الشوارع المبلطة بسرعتها المخيفة، لقد خرجت هذه الدبابات من التلفزيون أخيرا, وبدأت تتجول في الشوارع)**[٣١٠] .

(هـ) ــ أزمنة الطائفية والحروب الأهلية :

هي أزمنة أعقبت لحظة التغيير وتمثل ٢٠٠٦ م ذروتها حيث انتشرت ظاهرة تقاتل المكونات وظاهرة القتل على الهوية, وانتشار المفخخات والأعمال الانتحارية الارهابية, ما سبب موجةً جديدة من موجات اللجوء العراقي، وقد حرصت رواية اللجوء على توثيق أزمنة الاحتراب الطائفي تلك كجزء من مهمتها في توثيق التاريخ العراقي وتفكيكه وقراءته, والافادة من الاخطاء فيه .

وتشير رواية (فندق كويستيان) إلى هذه الحقبة من تاريخ العراق **(طيف امرأة يلح على ذاكرتي.. يدفعني نحو بغداد الملتهبة ككرة نار متوهجة.. في الوقت الذي يهرب أهلها منها خارج أسوار الوطن في كل ساعة.. أهلها الذين يتزاحمون على المطارات والكراجات من دون حقائب أحيانا.. بأيديهم وثائق سفرهم وبعيونهم دموع لوثة الوطن)**[٣١١]، فيُفاجأ اللاجئ العائد

([٣٠٩]) أموات بغداد , ٢٢ .

([٣١٠]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١٦٨.

([٣١١]) فندق كويستيان, ١٣.

(ناصر) بطل الرواية من حال بغداد وهو يصور يومياتها مع المفخخات **(يبدأ إيقاع التفجيرات المتتالية عند الصباح يتصاعد مع اشتداد الحرارة .. أجد الناس هنا تعاني من الاستفزاز من أي صوت أو جلبة تحدث... بعد كل حادثة للموت الجماعي.. يأتي عمال النظافة والمطافئ ويزيحون بسرعة فائقة آثار المفخخة وهشيم الزجاج وبقايا اللحم البشري)**[٣١٢].

وتقوم رواية (كوبنهاغن مثلث الموت) على ثيمة الارهاب والقتل على الهوية مؤسسة لتلك الأزمنة من تاريخ العراق، إذ يعود الصحفي العراقي اللاجئ في الدنمارك ليقع في قبضة الارهابيين بوصفه مختطفا، فيكون البحث في الجذور المسببة لتحول بعض الشرائح إلى إرهابيين قتلة أبرز ماتطرحه الرواية, ومنها أيضا سلطة البعث التي حوّلت أبناء الفلاحين من مزارعين إلى رفاق حزبيين, وزعت فيهم القسوة واستعباد الناس وابناء المدن **(المشكلة التي لا أستطيع استيعابها, هي أن ينتمي ابن الوسط الفلاحي إلى المجموعات الإرهابية! تصوري أن الفلاح الذي يتعامل بكل رقة مع نباتاته وحيواناته.. يصبح مجرما إرهابيا, يذبح أبناء جلدته!.. أليست هذه أعظم كارثة في التاريخ؟)**[٣١٣].

وتؤرخ رواية (من لا يعرف ماذا يريد) لأزمنة العراق بعد الألفية الثانية التي شهدت تحولات شتى ومن ضمنها المفخخات: **(جاء دور العراقي, في بداية الألفية الثالثة كما يؤرخون, فقد أذاعت الأنباء عن وقوع أكثر من تسعين ضحية قتيلا في حادثة واحدة بمدينة تبعد ٦٠ كيلومترا عن العاصمة بغداد ذاك النهار.. بسبب تفجير صهريج غاز عن طريق شخص انتحاري)**[٣١٤] .

(و) ــ لحظة دخول داعش :

نجد تمثيلات هذه اللحظة في رواية (الكافرة) التي مثّلت سردا مباشرا عن كيفية دخول التنظيم الارهابي واحتلاله مدن العراق، وقد قام سبب لجوء الشخصية (فاطمة/ صوفي) في الرواية على أثر مباشر من استرقاق هذا التنظيم للنساء, بعد فتكه بعائلاتهن: **(حملت الرسالة التي كان مظروفها مفتوحا, وعليها ختم المسلحين.. كانوا قد كتبوا آية من القران, شممت منها رائحة تهديد لي، ومن ثم طلب من رئيسهم أن اقابله, فخالجتني الرغبة بالهرب)**[٣١٥]، فيكون الدافع المباشر لهروب البطلة (فاطمة/صوفي) وقرار لجوئها هو سيطرة هذا التنظيم

([٣١٢]) الرواية , ٣٨ .

([٣١٣]) كوبنهاغن مثلث الموت , ٢٤٠ .

([٣١٤]) من لا يعرف ماذا يريد , ٦٦ .

([٣١٥]) الكافرة , ١٤٥.

الإرهابي على مدينتها وفتكه بأسرتها, ومن ثم محاولته لاستعبادها وتصييرها جارية لوالي إحدى جماعاتهم المسلحة .

المبحث الثاني

الزمن الأسطوري والتّاريخي ودلالاته في رواية اللّجوء

لم تحتفِ روايةُ اللّجوء بشيء قدرَ احتفائها بواقعيتها وراهنها فهي رواية الواقعي واليوميّ المعيش، لكنها استطاعت أن تحدث شرخا أسلوبيا تنفلت به من أسر واقعها وقضاياه ووطأته على خطابها وخطاطتها السردية، فقد حوّلت هذه الروايات الواقعي واليومي إلى أقصى حالته وارتفعت به إلى معنى الشعرية, إذا أخذنا في حسباننا توسع الناقد ياسين النصير في دلالات الشعرية التي انطلق بها (إلى فضاء أوسع حتى من الكتب والتأليف, وسنذهب بها إلى البيت, والشارع, والمدينة, والمعمل, والعمل الذاتي, سنذهب بها إلى الأقنعة, والأسطورة, والمتون, والمهمل والمتروك، ستتعلق كلمة الشعرية ... بـ"الأدب كله سواء كان منظوما أم حرا, بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية" فالشعرية معنية بالخطاب الأدبي, وهو الخطاب الذي يكون اللاأدبي فيه مهيمنا, ومعنية أيضا بما يتعلق بها من طروحات اجتماعية ونفسية وسياسية وثقافية ودينية)[٣١٦] ، فراحت هذه النصوص تستدعي أزمنة التجربة الأولى ممثلةً بالزمن الأسطوري, وتارةً أخرى تستدعي الزمن المقنن والمدون المتمثل بالزمن التاريخي وتمثيلاته .

وما استدعاء الزمن الأسطوري والتاريخي في مبنى رواية اللجوء إلا دعما لمقولة اللاجئ, واستكمالا لأسس البناء الروائي لشخصيته ولذلك فإن أبرز استدعاءاتها الأسطورية جاءت بالرموز التي يتشابه معها حال اللاجئ, في بحثه عن الوطن (الفردوس المفقود), أوفي بحثها عن (المعنى/الذات), فيظهر كثيرا عبر التمثيلات التي تم استدعاؤها الرمز الأسطوري (كلكامش) صاحب رحلة البحث عن الخلود .

أما الزمن التاريخي فجاء دعما للمقولة السياسية للّاجئ, التي ترى أن الأنظمة السياسية العربية هي ذاتها من الأمس إلى راهن الوقت, وأن التاريخ العربي قد أسس لنموذج الحاكم الجائر

([٣١٦]) غير المألوف في اليومي والمألوف, ياسين النصير , ١٤٠ ــ ١٤١.

المستبد برعيته، فجاءت تمثيلات هذا الزمن مستحضرة لنمط الحاكم التسلّطي من جهة ومن جهة أخرى لنمط الضحية التقليدية التي تكون هامشا لفساده وظلمه .

أولا: تمثيلات الزمن الأسطوري ودلالاته

يزدهر في أطروحة اللاجئ استدعاءُ كل ما هو أثاليٌّ، وقد سبق الحديث في المبحث الأول من هذا الفصل عن واحدة من خصائص رواية اللجوء التأصيليّة ألا وهي (تأثيل السلم المجتمعي)، وفي هذا الجزء من المبحث سنقرأ دلالات استدعاء الزمن الأسطوري الذي تستحضره رواية اللجوء؛ لأنه يدعم مقولات الأصل التي تدور حولها وفيها, إذ إن سمة الأثالة واحدة من أبرز مرتكزات خطاب الشخصية اللاجئة ورؤية خطابها السردي .

والرواية جنس أدبي قابل لتشكيل وتضمين مجموعة من العوالم تختلف في خصائصها حدّ التناقض، لقدرته على تحبيكها وتوظيفها ونسجها مع بعضها وفقا لمرونة آلياته ومتطلبات خطابه، فتجد العوالم الواقعية بسماتها التي تحيل الى اليومي والمألوف، كما تجد العوالم الأسطورية والحلميّة والفانتازيّة التي تحيل الى ما هو خارج عقلي أو أن تحيل على ما هو خارج الفهم التاريخي لزمن التمثيل .

وقد أفاد الروائيون من خاصية اتساع أفق تضمينات الرواية فبادروا إلى استثمار وتوظيف الأسطورة والرمز, والحكايات الشعبية, وتضمين الأشعار والقصائد ذات الدلالة إذا ما احتاج المتن إلى تدعيم خطابه بمحتواها، وقد اكتسبت الرواية سمات الراهنية لأنها الشكل الأمثل لاستيعاب التحولات الداخلية والخارجية للكائن البشري, فكانت شكلا لا نهائيا قابلا للاكتمال والتجدد ومفتوحا على العديد من الأشكال التعبيرية، مما أفرز أشكالا أدبية متعددة داخل الرواية[٣١٧], وخلق أجواءً تتراوح بين الواقعي والتخييلي, والتاريخي والأسطوري, بحسب رؤية الخطاب .

وتعدّ الأسطورة مقولةً ضرورية لإدراك الوجود عموما فهي كما يراها (أليكسي لوسيف) الواقع الأكثر تلامساً وهي المقولة الحتمية للتفكير والحياة[٣١٨]، وتعرف على أنها (قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير)[٣١٩]، ويذهب الدكتور حاتم الصكر إلى أنها تتميز(إلى جانب سرديتها بأنها لاعقلانية يحقق فيها الإنسان اقصى درجات خياله وحلمه وهواجسه)[٣٢٠]، فالأسطورة هي فكرة الإنسان وتجربته الكبيرة في واحدة من مراحل تكوينه, ومن هنا تأتي قدرتها

([٣١٧]) ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية, شعيب حليفي , ٩.

([٣١٨]) ينظر: فلسفة الأسطورة, أليكسي لوسيف , ٤٢ ــ ٤٣.

([٣١٩]) نظرية الأدب, رينيه ويليك. و أوستن وارين , ١٩٨ .

([٣٢٠]) مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة, د حاتم الصكر , ١١٤.

على الحضور الدائم والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف مراحله الزمنية, وهي كما يعبر (هانز ميرهوف) (نسق لا زماني, وهي لا زمانية في كونها حاضرة أبدا كتذكير دائم بالعود الأبدي للشيء نفسه, أو لوضع إنساني مشابه, وبهذا الفهم للأسطورة ورمزها فإن الاشخاص الأسطوريين سيفقدون داخل النتاج الأدبي شيئا من هويتهم الذاتية ويتوحدون مع الجنس البشري عموما)[٣٢١] .

ويلجأ الروائيون إلى الأسطورة بوصفها شاهدا على الزمن, ولأنها ذات طابع زمني مطلق تحمل دلالة الرمز المتجاوز للّحظات الآنية[٣٢٢]، كما تستدعى الأسطورة بوصفها (رصيدا ضخما من الرمز الثقافية من حيث الكم والمعقد ومن حيث الكيف, فهي بمنزلة مفاتيح للطبيعة البشرية, لما لها من دور في فهم سلوك الإنسان وتشكل فكرته ونظرته إلى الحياة، وبالتالي تصوره للماضي)[٣٢٣]، ويفسر بعض الباحثين الاستعانة برمز التراث والأساطير, بأنه تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بجعل الأسطورة بديلا له, أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيدا عن الحديث بضمير المتكلم كما يذهب الدكتور إحسان عباس[٣٢٤] .

وقد أخذتِ الأسطورةُ ومتعالياتها مكانا بارزا ولافتا في سرود اللاجئ وهو يستحضر أزمنتها السحيقة, التي يراها معادلا رمزيا لزمنه المعيش فـ(لم يستطع الروائي العراقي في المنفى تجاوز سلطة الأسطورة فقد تعامل معها بـ"رؤية واعية تتسم بالقصد وتهدف إلى الإفادة من عناصر الأسطورة.. الموغلة في أعماق الإنسان من أجل رسم صورة أعمق للإنسان ولطبيعة عوامل القهر التي تعرقل مسيرته" وهو ـ الروائي ـ في أثناء عملية الإبداع والكتابة يصنع رموزه الخاصة على وفق ما تمليه عليه تجربته ورؤيته)[٣٢٥].

فالزمن الأسطوري مستدعى في رواية اللجوء لأسباب أربعة الأول: لأثالته التي تدعم مقولة اللاجئ الباحث عن الأصل (المفقود)؛ لأن موضوعها الدائم هو الكوني الأشمل من اليومي, وما اتصل خاصة بالمصائر والأصول والقضايا الكبرى[٣٢٦], ولأنها علم بدائي أو تاريخ أولي, أو تجسيد لأخيلة لا واعية, وهي تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب

([٣٢١]) ينظر: دير الملاك, دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر, د محسن اطيمش,١٢١_١٢٢.

([٣٢٢]) ينظر: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣, د. سعيد حميد كاظم , ٢٠١_٢٠٢.

([٣٢٣]) فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ, د. فضيلة عبد الرحيم حسين, ٢٥٥.

([٣٢٤]) مرايا نرسيس, ١٠٧.

([٣٢٥]) الرؤية الاجتماعية وتطورها في الرواية العراقية في المنفى من ١٩٩٠- ٢٠١٠, ميثاق حسن عطار,٨٣ -٨٤.

([٣٢٦]) ينظر: مرايا نرسيس, ١١٤.

المعرفة لاحتوائها على بذرة "التعليل"[٣٢٧], ولذلك ترتبط الأسطورة بكل ما هو أثالي وأصيل في التاريخ البشري .

والثاني: لأن الزمن الأسطوري هو زمن كليّ أنموذجي ؛ فهو زمن تأسيسي يستدعى بوصفه زمنا استعاريا كليّا للتجربة البشرية فقد (يكون أهم وظائف الأسطورة هو خلق نماذج وأنماط من السلوك)[٣٢٨], فالنمذجة تكتنف الزمن الأسطوري وشخصياته ورموزه بما يجعلها تحيل على كل زمن سواها, ويذهب الدكتور سعيد الغانمي إلى القول بهذه الرؤية, فيرى أن الزمن في الأساطير والملاحم هو زمن تأسيسي وأن البطل هو بطل تأسيسي، وما تمجيد البطل الملحمي سوى تمجيد للحقبة التأسيسية وليس للبطل في ذاته[٣٢٩] .

والثالث: بسبب طابع القدسية والغبطة التي تضفى على الزمن الأسطوري بوصفه زمن غبطة البدايات كما يصفه الدكتور الغانمي[٣٣٠], إذ تأتي حساسية الزمن الأسطوري من ارتباطه بزمن البدايات القدسية للبشرية, إذ (تحظى الأشياء التي حصلت في زمن غبطة البدايات الأولى بهالة قدسية, لأنها أحداث يمكن أن تتكرر فاعليتها الخطرة في الزمن الفعلي الحاضر)[٣٣١], فـ(الأسطورة تجعل من زمنها تاريخا مقدسا فهي تؤرخ لزمن مقدس واستثنائي يقع خارج الزمن العادي)[٣٣٢], فتجد الشخصية فيه حميميتها الأولى وكشوفاتها البكر.

أما السبب الرابع: فهو بسبب طبيعة الزمن المستدعى، إذ إن طبيعة هذا الزمن تتصف بأنه (زمن اجتماعي وليس فرديا)[٣٣٣], بما يعكس معه صورة كلية للجماعة وتعبيرا أوسع عن تطلعاتها المشتركة .

وقد وجدنا بعد استقراء الروايات أن الزمن الأسطوري في رواية اللجوء, يُستدعى بطريقتين أو لأجل غايتينِ, هما:

أ ـ استدعاء الزمن الأسطوري بوصفه تأصيلا وتمثيلا للموت والفقد والانحسار.

ب ـ استدعاء الزمن الأسطوري بوصفه تأصيلا وتمثيلا للقوة والمجد والازدهار.

وسنحاول مقاربة هاتينِ الغايتين من خلال قراءة المتن المستدعي ومجاوراته الدلالية, وكما يلي:

---

(٣٢٧) ينظر: الأسطورة في الشعر الجاهلي, د. وهب رومية, مجلة التراث العربي, ع (٩٣_٩٤), ٣٨_ ٣٩.

(٣٢٨) الأسطورة بين الحقيقة والخيال, د. عبد المعطي شعراوي , ٢١٠.

(٣٢٩) ينظر: ابتكار الملحمة, الأطر الثقافية والخصائص الفنية, سعيد الغانمي , ٧٢, ٨٠.

(٣٣٠) ينظر: المصدر نفسه , ٧٢ .

(٣٣١) المصدر نفسه, ٨٦ .

(٣٣٢) العقل الشعري , د. خزعل الماجدي , ٢٤٤ .

(٣٣٣) المصدر نفسه , ٨٠ .

(آ) ــ الزمن الأسطوري بوصفه زمنا للموت ومتعالياته :

قلنا إن الأسطورة تُستدعى لسماتها الأثالية وهو ما تبحث عنه رواية اللجوء التي حاولت أن تجد الجذر الممتد لأزمنة الموت العراقي, وتلمس بداياته وقد فعّلت رواية (أموات بغداد) استدعاءها للزمن الأسطوري بآلية أسلوبية تختلف عمّا سواها من نصوص, عن طريق استدعاء المحتوى الأسطوري في بنية العتبة التصديرية, بطريقة أولى، إذ تعد العتبة التصديرية منصة للدلالة المفتاحية لمضمون النص الروائي الكلي, وقد صُدِّرت الرواية بالمقولة الشهيرة والمائزة من الملحمة العراقية (كلكامش) **(أنا سأفضح ما هو مخبأ)**, ليحيلنا هذا القول على الزمن الأسطوري, وتشابه أزمنة القمع الممتدة على المكان نفسه الذي تقع فيه أحداث الرواية، فاستدعاء الزمن الأسطوري هنا جاء لمشابهته لزمن الخطاب, فالرواية قدّمت نصّاً يشابه أو يكتنف أدب الاعتراف وسرد الضحية, وهو خطاب ناتج عن سياقات ما بعد ٢٠٠٣م ، وهو نصٌّ قائمٌ على الوعد بالكشف عن الموت غيرِ المعلن الذي يكتنفه النص, كما تخبر بذلك العتبة عبر مقولتها المستعارة، فالموقف يذكر بعودة كلكامش من رحلته التي يبحث فيها عن الخلود بعد أن يرى العجائب، والراوي يريد أيضا أن يسرد العجيب الذي رآه فيما يخص الموت والاضطهاد الذي يطال عالم الموتى والأحياء في هذه البلاد .

والملاحظ أن بلاغة الخطاب في الرواية تقدم عالم الموتى وسردياتهم وتجعله محور اهتمامها، لأن اضطهاد الأحياء أمر بديهي لكن الانتهاكات التي تمتد من الأحياء وتصل إلى الجثث بحكايات عجائبية أحقّ بالفضح المتوعد من العتبة, وحيث إن العتبةَ هنا للتصدير, فهي تمثل شفرة بيولوجية في النص تجتهد لتكشف مراحل نمو أعضاء الكتابة داخل جسد النص, وتمثل جملة التصدير مبرزا دلاليا يتواجد في كل زاوية من زوايا المخطط الكتابي, وتمثل استباقا دلاليا لهوية الكيان النصي, وهي على نوعين: تصدير ذاتي, وتصدير غيري[٣٣٤].

وفي الرواية يبرز التصدير الغيري فتستحضر المقولة أزمنتها ورموزها الأسطورية, مؤسسة للحدث الممتد من الأزمنة السحيقة الذي يجب فضحه وصولا إلى زمن النص الموظف له، ولما كان الزمن الأسطوري قد تم استدعاؤه هنا من خلال العتبة فأصبح إطارا للمقول, وأضفى خصائصه على كل النص, فغدت العتبة مغذية لكامل شبكة الدلالة النصية التي تتراوح بين تصوير انتهاكات أموات وأحياء الحاضر, واستمرار البطل بفضح المخطط الموتي الجاثم على هذه الأرض منذ زمن الآباء الذين يمثل أنموذجه صاحب المقولة, وصولا إلى زمن الأبناء الفاضحين الذين يمثل أنموذجهم الرجل العائد من موسكو .

---

(٣٣٤) ينظر: سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى, د. حمد محمود الدوخي , ٦٢.

ويستدعى الزمن الأسطوري نتيجة لمبدأ المشابهة بين عوالم المُستدعى (الأسطورة) والمستدعى فيه (زمن النص)، فيشترك بطل الرواية الذي يسميه الراوي (جزئي العلم) بـ(الرجل العائد من موسكو)؛ لأنه لا يعرف اسمه لشدة غموضه وحكمته, بشخصية البطل الملحمي (كلكامش), إذ تجمع بينهما صفة (العودة), فيوصف البطل بالرجل العائد, كما هي عودة كلكامش من رحلته المعروفة, وتقوم بنية (العودة) على بنية أخرى سابقة, هي بنية (المعرفة) والرؤية, كما يرد في ملحمة كلكامش (هو الذي رأى كل شيء)[٣٣٥], فمن دون بنية المعرفة لن تتمّ بنية (الفضح) .

وهذه البنى الوظيفية ــ إذا اعتمدنا هنا خطاطة فلاديمير بروب ــ مرّ بها بطل الرواية, فهو قد رأى انتهاكات السلطة الديكتاتورية ورأى فعل الغربة في لجوئه, ورأى الموت الجاثم على بلاده في عودته, كما أن خبرته العلمية بوصفه عالما وطبيبا اتاحت له كشف الجوانب الخفية للتقتيل والموت, كما تلائم المهمة التي انيطت به في صناعة إنسان عراقي من كافة أطياف شعبه, في جوٍّ من الأسطرة والفانتازيا .

أما البنية الثانية التي تتشابه فيها عوالم الأسطورة مع عوالم الرواية فهي الموت, إذ إن (ملحمة جلجامش هي من أكثر الأساطير العراقية القديمة شهرة في الحديث عن مخاوف الانسان؛ ففيها يتطرق مؤلفها إلى أكثر شيء كان يخشاه الإنسان ولا يزال؛ وهو الموت)[٣٣٦], وهو ما قامت عليه البنية السردية لهذه الرواية التي بحثت في أصوليات الموت ومتعالياته، فيستحضر باستيهامات تخييلية **(حشرجة العذراوات الملقاة في جوف التنين المارق بالنار كل لحظة غروب كقرابين خصبة لكي تمطر ولكي تهدأ العواصف ولكي يعيش الاقوياء.. لم يكن خداع بصر ما كان يراقبه في الغروب وخاصة تلك اللحظة التي يرى فيها إله الصواعق Tor يلقي بظله عليه جواري الأمواج ويتمخطر ما بين الغيوم بعصاه الطويلة التي تضرب ضفائر الحوريات لكي تبرق.. الرضّع الذين يحشرهم آباؤهم في الكهوف ليصنع ملاك النار حول أجسادهم أواني الفخار ويلقون بها في البحر مع صرخات الرضّع الضئيلي الأجساد.. هكذا كانت الإنسانية تزأر بفتاتها يوميا أمامه وهو ينظف الأموات)**[٣٣٧], فتأتي استعارة الزمن الأسطوري وتضمينه في النص لمشابهته لواقع الموت الراهن, إذ يشبّه حال الناس مع يوميات الموت بحال الإنسان الأول الذي كان يقدم النذور, تلو الأخرى لإشباع فم الطبيعة وإسكات هوجائها كما يعتقدون, في إشارة رامزة إلى استمرار طقس الموت البشري .

([٣٣٥]) ملحمة كلكامش, طه باقر , ٦٧, ٨٥.

([٣٣٦]) الأسطورة في بلاد الرافدين, د. خالد عبد الملك نوري , ١٢٧.

([٣٣٧]) أموات بغداد, ١٢_١٥.

وفي رواية (عندما تستيقظ الرائحة) يستدعى الزمن الأسطوري بوصفه زمنا مؤسسا للموت والخراب الراهن، وتُفتتح الرواية بالإحالة على هذا الزمن, لتشير إلى انفصال الشخصية الرئيسة فيها (مروى) عن عالمها الواقعي وتشبثها بعوالم بعيدة متخيلة حيث تُفتتح الرواية بمشهدٍ تسأل فيه (المحللة الدنماركية) مريضتها (مروى) اللاجئة العراقية في الدنمارك التي تعاني اضطرابات نفسية بسبب الحروب العراقية, فتطلب منها المحللة أن تتحدث لها عن أي شيء لكي تختبرها, فتؤثر (مروى) الحديث عن (أختها نرجس) كما في هذا الحوار **(نرجس إلهة سومرية, لم تكن على درجة من الجمال, ولأن الناس هناك يعشقون الجمال كانت نرجس منسية في حياتها, لكن وبعد أن حل الخراب بموتها, أخذ الناس يسجدون لها وينذرون النذور**

ـ إلهة ماذا؟

ـ إلهة القهر.. الحزن, الخراب والحكايات, يقال بأنها طيلة فترة صمتها, كانت ناقمة على شعبها, لذا آل بنا الحال إلى ما آل) وهذه النظرة في التفكير التي يلقي العراقي خلالها بأسباب خرابه وموته على الغضب الإلهي أو لعنة الآلهة, نجدها متجذرة في المخيال الاجتماعي العراقي بصورة عامة, إذ يعزو الناس في هذه البلاد تداعي حالهم المستمر إلى قتلهم (الحسين بن علي ـ عليه السلام ـ) أو بسبب توليهم عن (علي بن أبي طالب ـ عليه السلام ـ) .

ونجد من اشتغالات المخيال الشعبي ما يتمثل في رواية (أقتفي أثري), في حوار متخيل للناس مع (علي بن الحسين ـ عليه السلام ـ): **(يا ابن رسول الله وهل لا تزال العقيلة حانقة على أهل العراق؟)**[٣٣٨], ومثل هذا كثير مما أتت به نافذة المتخيل في نسيج السرد الروائي العراقي المعاصر، واستمرار الانهيارات والخسارات والحروب المتلاحقة تقود إلى تفسيراتٍ مثلِ هذه, لا تتصل بأسبابها الموضوعية المباشرة, بل تجعلها تصبّ في قالب العجائبي والأسطوري, ولذلك فإن هذه النظرة في التفكير, هي واحدة من أسباب استدعاء الأزمنة الأسطورية, أي: لإلصاق أسباب الخراب الدائم بالآلهة وما يماثلها, أو بسبب الغضب الإلهي, وغضب الأولياء .

وهنا تتفق (مروى) مع المخيال العراقي الجمعي الذي يحيل خرابه على ماضٍ بعيد مؤسِس ولا يميل إلى حل الراهن عقلانيا, فيظل يربط خرابه المعيش بقوى فوق طبيعية أو ماورائية، وفي المقتبس الروائي المتقدم نجد أن الزمن الأسطوري لا يستدعى أسلوبيا عبر تمثيلاته النصية الأصل؛ بل عبر(أسطرة) الشخصية الواقعية وزجّها في عوالمَ أسطوريةٍ والانتقال بها من الخصوص إلى العموم، فـ(نرجس) هي أخت (مروى) غير الشقيقة وقد قدمتها بوصفها امرأة وحيدة متأخرة في الزواج ويتيمة الأم ما جعلها تمثل ركنا دافئا لأهلها وشماعة تعلق عليها كل الأحداث والمشاكل فتعاني اضطرابات نفسية وتعيش عوالم منفصلة بسبب ضغط المجتمع عليها,

---

(٣٣٨) أقتفي أثري, ١٦٩.

ويتلاءم الجو النفسي المضطرب لـ(نرجس) مع أجواء الحروب والأزمات في الخارج ولا سيّما مع أجواء الحرب العراقية الإيرانية التي شكلت خلفية للأحداث, وما أسطرتها وجعلها بمثابة إلهة غاضبة على شعبها إلا تعبير عن روح المرأة المسحوقة التي تعامل بوصفها هامشا، ولأن (مروى) مريضة نفسيا فهو منفذ أسلوبي, لاستعادة الزمن الأسطوري, فبسبب اضطراباتها النفسية لا تسرد عوالمها الواقعية مجردةً؛ بل تعدل بها إلى أجواء تلائم اضطرابها النفسي, فتنهل من العالم الأسطوري الذي يشابه عالمها الخَرِب .

ويشكّل الزمن الأسطوري إطارا يلفّ دائرة السرد في رواية (أقتفي أثري) ولا تتوقف فاعلية الزمن الأسطوري من كونه إطارا يحيط بالسرد؛ بل بتحوّل بعض شخصياته الرمزية إلى شخصيات روائية مع احتفاظها بخصائصها الأسطورية، وتحضر تمثيلات الزمن الأسطوري في هذه الرواية في مواضعَ عدة, منها :

ـ حينما يقرر مجموعة اللاجئين العودة إلى الديار بعد انهيار النظام, فتبدأ الهواجس والمخاوف تكتنف فكرة العودة فتضفي كل شخصية عليها مسحة أسطورية, كما يخبرنا الراوي العليم (**ربما التقينا بنادلة الحانة مرة أخرى واغترفنا من حكمتها قبسا ينير طريق عودتنا.. أضاف آخر ضاحكا.." وربما وجدنا السيد جلجامش وسمعنا منه حكاية العشبة والأفعى" ولكي أعيد إلى رفاقي بعض تفاؤلهم قلت :"على كل حال إن الطريق إلى إيثاكا في كل حين أجمل من إيثاكا ولم تخدعنا فقد منحتنا هذه الرحلة الجميلة.. كما يقول كافافيس"**)، فصاحبة الحانة هي إحدى شخصيات ملحمة كلكامش التي يصادفها في طريق رحلته ويلتقي بها بعد أن خسِر صديقه أنكيدو وانقطعت به السبل وأدرك حتمية المصير البشري الفاني, كما نلاحظ ذلك في نص الملحمة (**سدوري صاحبة الحانة عند ساحل البحر شاهدت كلكامش مقبلا وكان لباسه من الجلود ووجهه أشعث كمن سافر طويلا.. فأجابت صاحبة الحانة كلكامش قائلة له: "إلى أين تسعى يا كلكامش إن الحياة التي تبغي لن تجد"**) .

ولو عدنا إلى متابعة تدفق السرد لوجدنا أن الشخصيات بدأت تتفق على فكرة الحانة ووجودها (**في البدء كانت حانة مفترق الطرق مجرد فكرة خطرت في ذهن أحدنا لكنها سرعان ما تم التواطؤ بيننا على وجودها**)، ففي الحكاية الأصل (الأسطورة) نجد أن سياق الحادثة هو سياق رحلة وأن (كلكامش) كان في رحلة بحث عن غايته (الخلود) وبعد أن أدرك ألا سبيل إلى تلك الغاية جاء لقاؤه بصاحبة الحانة تجسيدا للحكمة الخفية التي سيجدها في مستقبل الرحلة ، وهنا يقع التناص بالتجربة بين كلكامش واللاجئين الباحثين عن(الوطن/الغاية)، فاستحضارهم لـ(صاحبة الحانة) هو إيمان بمفهوم (الوطن) إذ يستجدّ صوت صاحبة الحانة بهم: إن الوطن الذي تبغون لن تجدوه، لكنّ استدعاء (صاحبة الحانة), لا يتوقف عند هذه المهمة؛ بل تستمر بالظهور بين المشاهد السردية, فعندما يجتاز البطل السارد (حميد) الحدود العراقية داخلا أرض

الوطن يلمح من بعيد تلك الحانة اليوتوبية ويدخلها **(وأخيرا حانة مفترق الطرق.. وضعت النادلة قنينة الشراب على الطاولة، تطلعت إلى وجهها بفضول، كان أليفا جدا وكأني أعرفه منذ قرون.. وحينما التقت نظراتنا.. تطلعت إلي بذهول ثم رمت نفسها علي وهي تصرخ "حميد!!.. ولدي!!..")**[٣٣٩]، وهنا تتحول (صاحبة الحانة) إلى(أم البطل) الذي انتظرته طويلا في رحلة لجوئه؛ لكن النهاية غير الواقعية للرواية لا تقول باطمئنان الخطاب الروائي إلى جغرافيا الوطن وفكرته, ولذلك تعدل عن الزمكان الواقعي مستعيضة عنه بزمكان أسطوري فيجعل لقاءُه بأمه (صاحبة الحانة) الزمنَ الأسطوري ممتدا من واقعيته السحرية التي جعلته يلتقي بأمه المتخيلة إلى زمن سرمديٍّ وجوديٍّ, حينما يتحول اللاجئ العائد إلى أصل الكائن السابح في فضائه الأول, فينتفي الزمن والمكان معا **(حملتني من إبطي ثم ضمتني إلى صدرها باكية وهي تردد: "صغيري.. ما الذي جاء بك إلى هنا؟".. أصغيت إليها بألم ورأسي يكاد يخترق صدرها, ثم رحت أصغر أكثر فأكثر حتى شعرت كأني أسبح في رحمها جنينا مبتهجا بسجنه ويرفض الخروج)**[٣٤٠].

إن نفي الزمن الواقعي وزجّه في خانة العدم بإرجاع الشخصية جنينا هو تعبير عن الموقف الرافض والمحتجّ ضدّ الزمن الراهن في الخطاب الروائي، فيكون زمن المتن الحكائي ومبناه معارضا ومضادا ومستعاضا عنه بالزمن الأسطوري ومن ثم بزمن المرحلة الجنينية وطرد الزمن الواقعي بعيدا, فالزمن الأسطوري أبلغ في طرح مأساة غربة اللاجئ, واغترابه, وتقهقرات وطنه المستمرة، وما خطاب صاحبة الحانة بحكمتها, بانتفاء ايجاد الغاية التي تمثل (الوطن) في أطروحة اللاجئ إلا تعبير أبلغ من استدعاء الزمن الواقعي وتداعياته التقريرية .

أما استدعاء اللاجئين العائدين لحكاية كلكامش والأفعى فهي مرتبطة بقضيتهم أيضا، فبالعودة إلى المحلمة نجد أن كلكامش قد **(أبصر بئرا باردة الماء فورد "نزل" فيها ليغتسل في مائها فشمت الحية شذى "نفس" النبات فتسللت واختطفت النبات)**[٣٤١] وهذه الحكاية ترمز عند الشخصيات إلى تشابه مصيرهم مع مصير (كلكامش) الذي قطع رحلة أسطورية ليفوز بالنبات والحياة؛ لكنه في النهاية يكون من نصيب الأفعى **(وعند ذاك جلس كلكامش وأخذ يبكي حتى جرت دموعه على وجنتيه قائلا: "من أجل من.. كلت يداي؟ ومن أجل من استنزفت دم لبي "قلبي"؟ لم أحقق لنفسي مغنما أجل! لقد حققت المغنم إلى "أسد التراب" أفبعد عشرين ساعة مضاعفة يأتي هذا المخلوق فيخطف النبات مني؟)**[٣٤٢]، فـ(كلكامش) يقطع رحلة طويلة

([٣٣٩]) أقتفي أثري, ١٨٥.

([٣٤٠]) الرواية , ١٨٦.

([٣٤١]) ملحمة كلكامش , ١٩٣.

([٣٤٢]) المصدر نفسه , ١٩٤.

ومجهدة ليحصل على غايته لكن مغنمه يذهب إلى العدو التقليدي والنمطي للإنسان (أسد التراب/ الأفعى) التي تتمكن من سرقة نبتته، وحال اللاجئ أنه قطع رحلة طويلة في البحث عن وطنه المفقود الذي لم يعد مكانا جغرافيا بل مفهوما ضائعا, متى ما وصلت إليه قناعته سرقته ونقضته أفعى القناعات والتحولات الفكرية المرتبطة حتما بتحولات البلاد .

(ب) ــ الزمن الأسطوري بوصفه زمنا للمجد ومتعالياته :

وهنا تستدعي التمثيلاتُ النصية الزمنَ الأسطوري بوصفه زمنا مزدهرا بالقوة والمجد, فيساهم في دفع الشخصية للعمل والإنجاز والمقاومة, إذ (إن الأسطورة .. كانت مزيجا من التصور المفترض للقدرة والقوة.. وعندما كان القدماء يبحثون عن مصادر في تاريخهم أو التفكير في مصادر تلك القوة في واقعهم ومستقبلهم يلجؤون إلى الأسطورة كمنبع لمصادر تلك القوة الدنيوية والدينية)[٣٤٣].

في رواية (عناكب الآفو) تُستدعى الأسطورة بوصفها قوةً دافعة لإنجاز الشخصية, وتحريكها لتجاوز العقبات التي تصادفها فنجد أن البطلة فيها تدعى (عشتار) وهو استحضار للرمز الأسطوري الشهير (الإلهة عشتار) إلهة الخصب والجمال التي ترمز إلى استمرار النسل وامتداده، وقد أخذتِ البطلة شيئا من خصائص اسمها فـ(عشتار) هي الأم الكبرى للكون, وهي ربة الحياة وخصب الطبيعة وهي الإلهة الأم أو الأم الكبرى في النسق الميثولوجي البابلي[٣٤٤]، وفي النص الروائي يعرف الراوي العليم (عشتار) كما يأتي (**عشتار ذات الاثنين والعشرين ربيعا جذابة الملامح, شفيفة الروح, رهيفة الطباع, قوية العاطفة, قوامها يفيض بهاءً وفي قلبها يكمن سر الحياة, نجمة الليل والنهار, حنونة ساحرة القول.. آلهة الخصب والجمال وروح كوكب الزهرة ألمع الكواكب, من يقترب منها عليه أن يحلق في أجوائها الملونة بليال سومرية فهي تتقلب حسنا حسب الزمان والمكان, هكذا عُرفت بين الناس كما عُرفت كآلهة في كتب التاريخ**)[٣٤٥].

وقد ساهمت دلالة اسم الشخصية البطلة (عشتار) في مسار الأحداث الواقعة في البناء الدرامي لمسيرتها السردية, إذ تصادف في رحلة لجوئها مصاعبَ جمةً؛ لكنها تتجاوزها بطاقة تستمدها من كينونة اسمها، ويذهب الدكتور خزعل الماجدي إلى أن (كلمة أسطورة مشتقة من اسم الالهة العراقية "عشتار" أو "أستار" التي تحولت حكاياتها الى اساس لنوع من الحكايات المقدسة فكانت "أسطار" و"أساطير" و"أسطورة" ومنها وجدنا أن كلمة stat الانجليزية تحتفظ لنا

---

(٣٤٣) ينظر: الأسطورة , ٥.

(٣٤٤) ينظر: لغز عشتار "الإلوهة المؤنثة واصل الدين والاسطورة" , فراس السواح , ١٠, ٢٤, ٢٨.

(٣٤٥) عناكب الآفو, ٨.

بما تبقى من ذلك لأن النجمة هي عشتار أي كوكب الزهرة , بل أن كلمة story "القصة" تأخذ أصلها من عشتار أيضا لأن الأسطورة هي حكاية وقصة بل ان كلمة تاريخ "History" تتضمن قصص الأحداث ايضا وتشير الى عشتار الخالدة في تكوينها)[٣٤٦], ومنها هنا يأتي غنى هذا الاسم والطاقة التي يمنحها لحامله, ولا سيّما ونحن نتحرى عملا أدبيا تكتنف مكوناته الرمزية والقراءة التأويلية.

ويستدعى الزمن الأسطوري في هذه الرواية في موضع آخر عندما تقرر (عشتار) ـ وهي في عمّان بانتظار قرار لجوئها ـ أن تزور البتراء لتستمد منها طاقة روحية تغذي مسيرتها نحو المجهول **(ارتأت أن تزور المكان الوحيد الذي تركته للنهاية, كان يناديها بكليته لتكون ولساعات طوال بين أحضانه.. ربما ليمنحها بركاته أو لعلها تريد للمرة الأخيرة أن تستلقي بين أحضان الرموز لتوديع ذاته.. أحست بعذوبة الزمن الذي مرّ لأحقاب متتالية على هذا المكان.. قررت عشتار التشبث بتمثال تايكي, فهو إله الحظ, ولابدّ أن يجد له مكانا عندها, فليس هنالك أوسع من قلبها معبدا للأماني)**[٣٤٧], فتستحضر البطلة الأزمنة الأسطورية التي تجسد القوة الأثالية للإنسان ورمزا لحيويته وخصبه, وقد وجدت البطلة في ذلك الزمن موطنا للخصب والحظ فمثّلت استعادته لها قوةً دافعة لمنجزها القادم ولمواجهة مصير اللجوء المجهول .

وتستعيد رواية (الضلع) الزمن الأسطوري أيضا متجسدا برمزية الإلهة (عشتار)، فنجد أن البطل واتساقا مع تهويماته التي تحول الميتافيزيقي إلى واقعي معيش, نتيجة لتوحده بأناه وعزلته عن محيطه, فيستحضر هذا الرمز بوصفه قوة الأنثى الأصيلة, والكينونة الأمومية, التي يدور (الذكر) في محورها: **(دخلت سيدة شقراء ممشوقة القوام في منتصف الثلاثينيات من عمرها فعرفت من هيئتها وخطواتها الواثقة بأنها الطبيبة.. وضعت يدها الدافئة على جبيني فارتعش شيء في روحي، ثم قالت بهمس تخيلته غنجا: "اسمي إستا وأنا الطبيبة التي سأجري لك عملية توسيع الشريان" "إستا!" قلتُ بتعجب)**[٣٤٨]، فيتخيّل الطبيبةَ الإلهةَ (عشتار) رمز الأمومة والأم الكبرى, ورمز الزمن الأمومي المطلق والماهية الأنثوية الجوهر, فيضفي عليها صفات الأنثى المطلقة, وهو ما يبحث عنه (عاشور) على طول الخط السردي, إذ إن أقدم المجتمعات البشرية قد أرست (تصورها للقوة الالهية في شكل وماهية انثوية, هي الأم الكبرى.. ولقد لعبت المكانة الاجتماعية للمرأة في تلك العصور والصورة المرسومة لها في ضمير الجماعة دورا كبيرا في رسم التصور الديني والغيبي الأول وفي ولادة الأسطورة الأولى)[٣٤٩], ومن هذا الرمز

([٣٤٦]) العقل الشعري , ٢٣٣.

([٣٤٧]) عناكب الآفو, ١١_١٢.

([٣٤٨]) الضلع, ٣٦.

([٣٤٩]) لغز عشتار, ٢٤_٢٥.

الأمومي العام والمطلق ينطلق (عاشور) في رحلة بحثه عن الأنثى, إلى أن يصل إلى أمه: **(تعالي.. كائنا من تكونين.. إستا, عشتار, مريم العذراء, رضية عبد الحسين.. تعالي)**[٣٥٠], فالبطل في بحث دائم عن الأنثى في تمثيلاتها كلها بوصفها فضاءً حميما للذات الإنسانية, بدءً من المرحلة الجنينيّة ووصولا إلى مرحلة التزاوج والاقتران الودّي بها عبر الزواج, فتمثل عنده ما يرمم به تصدّعات حياته وانهياراته المتلاحقة.

وقد مثّل الزمن الأسطوري هنا معادلا موضوعيا لزمنه المعيش, فـ(عشتار) هي الحبيبة المفقودة, وهي أمه (رضية عبد الحسين) فلا فرق بينهما, إذ يضيع (عاشور/الذكر) باحثا عن فضائه الأمومي الرحيم الذي ظل ينشده طول رحلة لجوئه وغربته .

ويحضر الزمن الأسطوري في رواية (تحت سماء القطب) بوصفه زمنا للأصالة الراسخة عن القوة والمجد الرافديني العراقي القديم، فيكثر فيها استدعاء الرمز البطولي الأسطوري (كلكامش), وهو تارة يُستدعى من قبل حبيبة البطل (باولينا) الفنلندية لتضفي صفاته البطولية والنبيلة على حبيبها(كريم): **(كريم, القادم من صفحات الف ليلة وليلة محملا بهموم الملك كلكامش الذي راحت تحفظ تفاصيل قصته من كثرة ما سمعتها من كريم, انه سيكون الامير الذي يسكن احلامها)**[٣٥١], وتارة أخرى يُستدعى من قبل (كريم) وهو الغالب ليعبر من خلاله عن رحلة التيه والضياع, وعن تجربة لجوئه وتركه أهله واصدقائه في الوطن **(حاول كريم مطرود القراءة في الكتاب الذي اصطحبه معه من فوق مكتبته المتواضعة اراد اختيار كتاب ما, رواية أو كتاب تاريخ, لكنه بدافع من شعور غامض اختار كتاب ملحمة كلكامش من ترجمة طه باقر..**

من اجل أنكيدو, خله وصديقه

بكى كلكامش بكاءا مرا

وهام على وجهه في الصحاري

وجد نفسه يعود الى تلك السنوات التي عاشها وصاحب في بيت جده لامه)[٣٥٢], فيستدعي ذلك الزمن عبر حكاية الصداقة الصافية (كلكامش وأنكيدو) ليعبر من خلالها عن صداقاته القديمة، فاستعارة الزمن الأسطوري ورموزه هنا بمثابة مفتتح لحكاية البطل عن رفاق طفولته في الوطن, إذ اللاجئ بحاجة دائمة إلى استعادة ذكرياته كبؤرة إيناس ضد الغربة الموحشة .

---

(٣٥٠) الضلع, ٧٩.

(٣٥١) تحت سماء القطب, ١٩٨.

(٣٥٢) الرواية, ٢٠١.

ويعود (كريم) إلى الزمن الأسطوري الرافديني القديم بوصفه أساس العالم ومنطلق الحضارات ومنشأ الأمم, فيجعل منه زمنا كونيا، فعندما يقف أمام تماثيل الرجال حملة المصابيح في محطة قطارات العاصمة الفنلندية (هلسنكي) يحدثهم على أنهم قادمون من ذلك الأصل: **(أمال بصره فوجدهم يقفون أمامه بعيونهم الواسعة والحواجب الكثيفة.. أهم حراس معبد عشتار؟ أهم جنود كلكامش حراس أوروك.. ايها الاصدقاء, انا اعرفكم جيدا واعرف اسماءكم, أتدرون اين تقابلنا اول مرة؟ هناك عند أسوار أوروك.. هناك رايتكم لأول مرة تحرسون عرش كلكامش, ابن الالهة ننسون.. الذي بنى مدينة أوروك التي لا تبعد اطلالها سوى عدة كيلومترات عن مدينة السماوة, مدينة فوزي, التي كانت نقطة انطلاقنا لعبور الصحراء, مدينة السماوة حيث عمل صاحب لفترة واختفى هناك، أيكون اختفاء صاحب له علاقة بمرافقة كلكامش خلال صولاته ومغامراته)**[٣٥٣], وهنا تم جعل الزمن الرافديني القديم زمنا توحيديا لكل الحضارات والأمم مما يولد شعور الإصالة في نفسه وهذا يساعده وهو اللاجئ على سهولة مقاومة غربته بين (الفنلنديين), وعلى استثمار الزمن الأسطوري مصدرا للقوة التي تساعد اللاجئ على مقاومة العنصرية, والنظرة الدونية, فهو أبو الحضارات وليس لأحد فضل عليه, فيكون حضور هذا الزمن وتمثيلاته بمثابة صمام أمان يتقي به اللاجئ خطر الغربة المحدق به فيقاوم عبره وحشتها.

ثانيا: تمثيلات الزمن التاريخي ودلالاته

ومثلما تستحضر الرواية الزمن الأسطوري؛ لأنه يؤصل لنوع خاص من التجارب البشرية، يُستدعى الزمن التاريخي أيضا؛ فهو يؤصل بدوره تجاربه الخاصة، وحيث يكون الزمن الأسطوري مؤصلا للوجود الإنساني في مراحل انبثاق الوعي وتشكلاته؛ فإن الزمن التاريخي يؤصل لماضٍ واعٍ مدون في الذاكرة المخيالية والكتابية، إذ إن (اكتشاف التاريخ نهاية للأسطورة, بمعنى آخر كان اكتشاف التاريخ الحقيقي نهاية للتاريخ المقدس)[٣٥٤]، فينتهي الأسطوري ما إن بدأ الإنسان بتدوين التاريخ .

يلتقي التاريخ بالرواية في أنه (رواية الأحداث الماضية)[٣٥٥]، فالعلاقة بين التاريخ والرواية هي علاقة متشابكة ومترابطة, إذ (كان غونكورا يقول "ان التاريخ رواية والرواية تاريخ قابل

([٣٥٣]) تحت سماء القطب, ٢٤١.

([٣٥٤]) العقل الشعري, الكتاب الأول, ٢٤٦.

([٣٥٥]) مفاتيح اصطلاحية,١٦٣.

للوقوع")[٣٥٦]، وتأتي علاقة الرواية بالتاريخ في تعريف بعض الباحثين للرواية بأنها (قصص خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق)[٣٥٧].

والتاريخ ضرب من ضروب السرد أو الحكي, ولا يمكن استعادته إلا عبر وسيط هو في الغالب النص التاريخي الذي يراه "هايدن وايت" يقترب كثيرا من النصوص الأدبية ولا سيّما السرد, إذ إن كل الكتابات التاريخية مثلها مثل السرد تعتمد على أمر غير قابل للإنكار وهو شكل السرد ذاته, أو انتظام الأحداث في حبكة سردية فيشابه التاريخُ الرواية في أنه حكاية تتألف من أحداث ووقائع وشخصيات[٣٥٨].

لقد اتفقت مرحلة ماقبل الحداثة على الاعتقاد بأصالة التاريخ وجوهريته، وهو ما قاومته الحداثة التي رأته موضوعا يجب أن نتوافق معه عبر قراءته وتقليب مكوناته[٣٥٩]، وهو ما تفعله هذه النصوص التي تجتر الزمن التاريخي وتمثيلاته لتمارس نقدها له, أو تأسيسها لأفكار حديثة, مستقاة عبر إعادة قراءة الأنساق الخفية فيه .

ولا توظف الروايةُ التاريخَ مادةً خاماً؛ بل تذّوبه على هيئة حكاية مستعارة أو حكمة مخفية في نسيجها السردي، أو أن تجتر الروايةُ التاريخي وتحوله إلى الروائي عن طريق إدخال الشخصية التاريخية في البناء الدرامي واستنطاقها, وتفعّل ذلك عن طريق الخيال, إذ الرواية (تقوم على الجمال والخيال الجامح "والخيال هو القادر على اتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه" الرواية تأريخ آخر للناس المنسيين المسحوقين, تكشف عن مصدر التأريخ عندهم وتعلي أمره بوصفه تأريخا معترفا به, ان الرواية في اخطر وظائفها الانسانية انها "كتابة ما لم يكتبه المؤرخون وعلماء الاجتماع, انها كتابة عن الانسان المختفي خلف الواقع")[٣٦٠].

ويُستدعى الزمن التاريخي بوصفه بحثا في الأصول إذ (تزامن صعود الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر مع صعود "علم التاريخ" اتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله, بعد أن رأى في ذاته أصلا لما عداه.. منقبا عن آثار الإنسان في ماض تحرر من التأويل الأسطوري)[٣٦١], ويستدعى الزمن التاريخي من قبل الروائي بقراءة مختلفة تتقاطع مع قراءة المؤرخ (الذي يقول قولا سلطويا نافعا ولا يتقصى الصحيح فيهمش تاريخ المستضعفين

([٣٥٦]) مرويات المنفى, دراسات في الرواية العراقية المعاصرة , ٢٥.

([٣٥٧]) توظيف التراث في الرواية العربية, محمد رياض وتار , ١٠١.

([٣٥٨]) ينظر: تمثيلات الآخر, صورة السود في المتخيل العربي الوسيط, د. نادر كاظم , ٥٣ ـ ٥٤ .

([٣٥٩]) ينظر: الهوية والسرد, د. نادر كاظم , ٧٢ .

([٣٦٠]) كتاب الناس "النزعة الانسانية في أدب زيد الشهيد الروائي", د. عزيز حسين علي الموسوي , ١١٥ ـ ١١٦.

([٣٦١]) الرواية وتأويل التاريخ , ٥.

ويوغل إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة, ويكتفي بـ "تاريخ محلي" مخترع من دون أن يقارنه بـ"التاريخ الكوني المنتصر")[٣٦٢] .

ويُستدعى الزمن التاريخي في رواية اللجوء لارتباطهما الوثيق إذ (يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين, يستنطق الأول الماضي وبسائل الثاني الحاضر وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية)[٣٦٣]، فيكون هدفها من توظيف تمثيلات الزمن التاريخي لأجل الاستبصار بالتجارب السابقة, ومن أجل مساءلة التراث أيضا, وهي مهمة النصوص الما بعد حداثية التي راحت تزاوج في توظيف التاريخي بين الإفادة من تجارب الماضين (بوصفها غاية كلاسيكية لاجترار التاريخ) وبين إعادة قراءة الجذور الأولى، والتاريخية بوصفها ممارسة وغاية ما بعد حداثية, تتسق مع تيارات القراءة المعاصرة التي مارست الحفر الجيولوجي(أركلوجيا المعرفة) في النصوص القابلة للتأويل .

ومن تمثيلات هذا الزمن في الروايات ما نجده في رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) وفيها لايُستعاد الزمن التاريخي عبر حكاية تاريخية بواقعة وأشخاص معروفينِ؛ بل عبر استحضار الزمن التاريخي وتمثيلاته, بوصفه خلفية للأحداث **(حضور "سلامه" يشق فولاذ الواقع ونضيع في ازقة بغداد أيام كهرمانة والاربعين حرامي.. رأينا غزالة فوق دكة مفروشة بالسندس تغني أشعار زهير بن أبي سلمى.. ومن عمائم الرجال, لفت نظري أوزة بيضاء تشوبها الزرقة, تبطبط بمنقارها لحنا يمزق القلب ويهد الحيل, وتتطافر من عينيها دموع لؤلؤية فباغتني صوت تاجر عبيد وجواري لكزني بخاصرتي, إلتفت إليه, يغمز بعينيه وكانت له ملامح الرفيق "موحان" لكن بأنف ضخم يتكلم منه بخنة : "تراوس" هذه الجارية وأعطيك الإوزة المنكوبة التي تبيض فضة؟ الحقير يريد مقايضة "سلامة".. أمسكتها بقوة من كفها وهربنا مندسين بين خليط الناس)**[٣٦٤]،فإشارات النص تشي بزمنيّته، والتاريخي هي صفته الأبرز، فيتحول الرفيق (موحان) إلى تاجر العبيد الذي يسترّق الإماء ويطوف أسواق بغداد ليبحث عمّا يُشبع رغباته في السطوة والاستعباد والملكية والتحكم بمصائر الناس .

وتوظف رواية (أقتفي أثري) الحادثة التاريخية المعروفة عن موكب سبايا حرم الحسين (عليه السلام) وعيالاته بقيادة خلفه الإمام علي بن الحسين (عليه السلام) وقد شهدوا مصرع أبيهم وأُخذوا سبايا إلى (يزيد بن معاوية) في دمشق، فيستعيد اللاجئ هذه الحادثة التي تصور بحث الإمام الخلف وأهله عن موضع قتل أبيهم, لإعادة الرأس الشريف إلى الجسد المدفون بعد

([٣٦٢]) المصدر نفسه , ٥ ــ ٦ .

([٣٦٣]) الرواية وتأويل التاريخ, ٩ .

([٣٦٤]) خضر قد والعصر الزيتوني, ١٨.

رحلة الطواف بالرؤوس: **(كنا متلهفين, بانتظار سماع بشرى ينطقها هذا الرجل ذو المهابة الساحرة: "هل هذه مضارب بني أسد؟" سأل الرجل الغريب فعمّ الصمت بيننا وانهار التوقع مدويا في النفوس التي انتظرت بشرى بعثتها إلينا السماء لتنقذنا مما نحن فيه فإذا بالقادم غريب, ضائع يبحث عن مضارب اندثرت وأهل ربما رحلوا مع العاصفة.. فعاد يسأل موجها كلامه إلينا: "أليست هذه أرض السواد؟" .. "أي سواد تقصد؟" .. "وهل غير السواد على هذه الأرض؟".. قال: "أرض كربلاء ما عنيت" فأجابه الشيخ: "نحن في طريقنا إلى أرض العراق , ولكن كما ترى فإن ما يمنعنا من الدخول إليها هذه الذئاب وحرس الحدود الغرباء الذين جاءوا إلى بلادنا من وراء البحار".. توقف قليلا فنهض الرجال احتراما مصغين لما سيقوله الغريب: "أيها الناس من عرفني فقد عرفني ومن لم يعرفني أنبأته بحسبي ونسبي.. أنا ابن مكة ومنى أنا بن زمزم والصفا أنا بن من حمل الركن بأطراف الردا.. فأجهش الرجال بالبكاء وارتفع صراخ النسوة... وحينما توقفت عاصفة البكاء تقدم شيخ نحو الغريب مخاطبا إياه بجلال: "يا سيدي يا ابن رسول الله هلا أنقذتنا بشفاعة أبيك وجدك من هذه الذئاب التي تطاردنا لليلة الثالثة؟" نظر الغريب حوله ثم سأل باستغراب" أية ذئاب تعني؟" فالتفتنا جميعا في لحظة واحدة فلم نجد أثرا للذئاب ... ثم اصطف الرجال خلف الغريب وأقيمت صلاة الغائب على نعش الضحية المجهولة، وما أن انتهوا حتى تهيأ الغريب لمتابعة سيره باتجاه أرض السواد فتشبث الرجال والنساء بأذياله وردنيه متوسلين به أن يضمهم في قافلة آل الرسول السائرة برأس إمامها الذبيح ورؤوس الشجرة الطاهرة باتجاه كربلاء، سارت الجمال وخلفها الرجال والنساء ضاربين الصدور مرددين: سار حادي العيس سار الدليل, وين راح يصير هذا الرحيل, ليش ضعن الإمام, ساير بهالظلام, حنّت الأطفال حن الفصيل, وين راح يصير هذا الرحيل")**[٣٦٥].

فالنص يقوم على التقابل بين مأساة الإمام زين العابدين (عليه السلام) وبحثه عن موضع قبر أبيه, وبين مأساة ضياع قافلة اللاجئين العراقيين العائدين الذين ضاعوا في طريق العودة إلى الوطن, فأحاطت بهم الذئاب ومنعهم الحراس الأجانب من الوصول إلى سبيلهم، وتُختتم هذه الحادثة عبر إعادة صياغتها وتحبيكها دراميا بالمتن الروائي, إلى انضمام بعض اللاجئين إلى موكب السبايا الذي يبحث عن أرض كربلاء لإعادة الرؤوس إلى أجسادها, كما يبحث اللاجئ عن موطن يحتويه, وهو يعبر عن الأفق الرمزي للحكاية التي أرادت تقديم اللاجئ الضائع, الباحث عن إعادة ذاته إلى موطنها الأول المفقود .

([٣٦٥]) أقتفي أثري , ١٦٦ ــ ١٧٠.

وتدعم مقولة اللاجئ الضائع الباحث عن معناه وقضيته وهويته التي تشتت بين المنافي رمزية قيام اللاجئين بصلاة الغائب خلف الإمام التي ترمز إلى ضياع هويتهم وذواتهم, فهي الضحية المجهولة التي أُقيمت عليها صلاة الغائب .

وتحاول رواية (أموات بغداد) أن تستعيد من خانة التاريخ ما يدعم مقولاتها ويؤسس لخطابها وقد أراد كاتبها إغناء ثقافتنا عن الموت وطقوسه؛ بوصفه اليومي والمألوف الأبرز في حياة العراقي, ولذلك يستعيد بطلها البروفيسور الذي يتخفى كعامل في مشرحة بغداد كي يقوم ببعض الأبحاث السرية من التاريخ ما يتفق مع حكايته الأصل (التعامل مع الجثث), إذ إن هدفه هو الاعتناء بعالم الجسد ما بعد الموت, لأنه يعتقد أن هذه الأجساد عذبت في الدنيا ولم تأخذ حقوقها, بل إنها حتى مع فراغها من الروح لابد أن تكرم لأنها عزيزة عليه, ولها كرامتها وحقوقها, ومنها سيتمكن من صناعة الإنسان الذي يطمح إليه عبر أبحاثه المختبرية **(وهو في مجمع الأموات في مدينة الطب المطلة على دجلة يمسك بالحرث العميق للأجساد التي كان يخيطها حنين بن اسحق.. ما بينه وأول مشرح بدأ في دكان على النهر ليتبوأ رئاسة أكبر مجمع علمي في الكوكب بإدارته بيت الحكمة الذي يبعد بضعة أمتار وألف سنة عن مجمع أموات بغداد ... احتاج الرجل كحنين بن اسحق لماء دجلة كي يصون الموت)**[٣٦٦], فيسترجع الراوي التاريخي المؤسس لعلم التعامل مع الجثث عبر المشرّح الأول (حنين بن اسحق) الذي شرّح جثث أموات المدينة نفسها قبل ألف عام، فيكون البطل هو المشرّح الأخير الذي يتابع عمل الأول في مهمته, وما بين الأول والأخير تحضر بغداد بوصفها مكانا لتناسل الجثث وسيادة الموت وشاهدها دجلة الذي تقبع عند ضفته المشرحة .

وتستعيد رواية (الضلع) الزمن التاريخي بجانبه المظلم والمخيف الذي يمتدّ ويخيّم على الأمكنة نفسها، حين تربط بين لحظة سيادة سلطة البعث وترويعها للناس, وبين سلطة وظلم والي الكوفة الحجاج بن يوسف الثقفي الذي عُرف ببطشه وظلمه وسفكه الدماء، فتستعيد الشخصياتُ الكوفةَ القديمة (كوفة الحجاج) على أنها الكوفة الحديثة (كوفة سلطة البعث) وما بينهما يتكرر التاريخ, ويعيد نفسه وأحداثه **(درت في شوارع الكوفة أبحث عن مقر عملي، سألت أصحاب المحلات على جانبي الطريق والمارين وسائقي سيارات الأجرة إلا أن لا أحد كان قد سمع بوجود مشروع لإنشاء جسر ثان في الكوفة بل إن عجوزا صاحب مكتبة قديمة تطلع إلي باستغراب من بين الكتب القديمة .. وقال.. "أي جسر ثانٍ تسأل عنه؟" ثم أضاف: "في الكوفة جسور عدة, أولها شيده زياد بن أبيه" تطلعت إليه وقد على وجهي ابتسامة شجعته على**

([٣٦٦]) أموات بغداد , ١٣ ــ ١٤ .

إيقاظ التأريخ من سباته غير أني غادرت المكتبة وأنا أردد مع نفسي: "وآخرها سأشيده أنا, أية مفارقة غريبة!"[٣٦٧] .

وحين يلتقي البطل بتوأمه الروحي وشريكه في المأساة ومطاردات السلطة, يتحدثان عن التاريخ وكأنه الراهن المعيش, فكوفة الأمس المرعبة هي كوفة اليوم الأشد رعبا **(ساد صمت بيننا وكل منا يغور في داخله بحثا عن معنى لهذا الضياع، قطع صمته بقهقهة مفتعلة .. "الكوفة؟!" فأدركت بأنه كان في رحلة مع التأريخ فأجبته بالسخرية المرة نفسها: "نعم كوفة الحسين ومسلم بن عقيل والمختار والمتنبي و..." فاعترض بحزن: "أم كوفة ابن زياد والحجاج؟" فأضفتُ هامسا: "وكوفة آل بزون وألبو عيسى وناظم كزار"**[٣٦٨]، فيحضر الزمن التاريخي عبر تمثيلاته الأشد رعبا في التاريخ العربي ومتخيله, ليتصل الماضي المظلم بحاضره, فيما تبقى الشخصيات تنازع على مسافة خانقة من دكتاتور تاريخي يتمثل في الحجاج الثقفي, وبين دكتاتور راهن يزامنها في عنفه وظلمه واضطهاده .

وهكذا نجد أن الروايات, توظف من التاريخي ما يتلاءم مع ثيمة اللجوء, فإما أن تستحضر حكايات البحث والترحال من بلد إلى بلد, كما في حادثة السبايا في رواية (أقتفي أثري)، أو في التأسيس للموت والجثث المتناسلة وفن التعامل مع الموتى كما في (أموات بغداد), أو أن تستحضر نمط الحاكم العابث والماجن والسفّاك وتضفي صفاته ونمطه على حاكم اليوم بوصفه امتدادا وتأصيلا له فيكون سببا في نفيه ولجوئه كما في رواية (الضلع)، أو تستحضر التاريخ بوصفه إطارا للإحداث كما في رواية (خضر قد والعصر الزيتوني)، كما ساهم التاريخ في صناعة أنماط محددة من الشخصيات, فأشاع بعض القوالب النمطية لشخصيات مثل الثائر, والمناضل, والحكيم والمبشر, والطاغية، وقد ساهمت العصور التاريخية الإسلامية العربية في بثّ أنموذج الحاكم الجائر الذي يُتاجر برعيّته ويتلاعب بمصائرهم, وقد تجسّد هذا في روايات بحثنا, بشخصيتي (الرفيق موحان) و(الحجاج) الذي يُصب قالبه على شخصية دكتاتور سلطة النظام السابق .

وعليه فإن رواية اللجوء توظف ما يخدم المنظومة الفكرية لخطابها الروائي, وتساهم في إغناء مقولة الشخصية اللاجئة التي تتميز بطابعها السياسي, فاللاجئ واللجوء من مقولات عصر الدولة, وهو نتاج السياسة الجديدة التي تدفع بهجرة العقل المختلف مع السلطة، فتوظيف الزمن التاريخي وتصور الماضي وتمثله أمر في غاية الصعوبة, كما يرى (كينث وايتلام) ليس لقلة الوثائق؛ بل لأنه عمل سياسي بالدرجة الأولى فهو أداة قوة توظفها الأيديولوجيا المهيمنة ــ وتمثله

---

(٣٦٧) الضلع , ٢١١ .

(٣٦٨) الضلع , ٢٢٢ ــ ٢٢٣.

هنا ايديولوجيا الروائي ورؤيته ـ ويتفق هذا مع مقولات (إدوارد سعيد) و(بنديكت أندرسون) و(هومي بابا) من أن الأمم والهويات ما هي إلا مجتمعا سياسيا خياليا[٣٦٩] .

المبحث الثالث

آليات بناء الزمن في رواية اللّجوء

يحكم النص الروائي منطق زمني فعّال، فلا يُتصور قيام النص الروائي خاليا من عنصر الزمن, إذ (إن معظم التطورات الجارية في فن الرواية, هي في الأساس تطورات في عنصر الزمن فيها, بحيث بات يتردد في أيامنا القول بأن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة)[٣٧٠], كما يذهب إلى ذلك (آلن روب غرييه)، وتأتي أهمية الزمن مكونا روائيا من (قيمته البنيوية العالية التي تفوق لدى بعض النقاد قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية.. فالزمن كما يقول فيسجربر هو العنصر الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه.. ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي المعروض.. ومن هنا أيضا قيل بأن التحديدات الزمنية لوضعية الحكي أكثر أهمية من التحديدات المكانية في الرواية)[٣٧١].

وفي حركته وجريانه يكشف الزمن (عن صفتين من صفات الترتيب, الصفة الأولى: القبل والبعد, وهذه تجمع بين لحظتين، والصفة الثانية تتمثل: بعلاقة الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل, وهذه العلاقة تكون بين حدود ثلاثة يمثل الحاضر فيها الحد الرابط بين الماضي والمستقبل)[٣٧٢], وينشأ عنها آليات بناء الزمن التي توجه حركة السرد بين هذه الأزمنة الثلاثة .

وترتبط هذه الآليات بطبيعة النص الروائي وثيمته, ومتطلبات خطاب هذه الثيمة (ولأنه ما من نص سردي يتطابق فيه زمن القصة مع زمن السرد, أو أن محكيّه في السرد هو محكيه في الواقع تماما؛ الأمر الذي يعلل ما يتناسل في مجمل النصوص السردية من فعاليات التقديم

([٣٦٩]) ينظر: الهوية والسرد , ٧٥ .

([٣٧٠]) البناء الفني في الرواية العربية في العراق , ٦٠ .

([٣٧١]) بنية الشكل الروائي, حسن بحراوي , ٢٠ .

([٣٧٢]) الفضاء الروائي عند ابتسام عبد الله, دراسة فنية , منى زيدان ذياب المشهداني , ٢٥.

والتأخير لبعض الأحداث, ومن فعاليات التلخيص, والحذف.. والاستباق, والاسترجاع, لبعضها الآخر؛ لذلك فإن لكل نص إيقاعه الخاص به, والمميز له عن سواه)[٣٧٣].

ويتصل مبنى الزمن في رواية اللجوء اتصالا مباشرا بتفصيلات حياة اللاجئ وحكايته الإطار، ولذلك فإن طبيعة نصوص روايات اللجوء تتطلب آلياتِ بناءٍ زمنيةً ملائمة لبنيتها النصيّة، وحسب استقرائنا لنصوص رواية اللجوء, محل البحث, تبين أن أبرز التقانات الزمنية المهيمنة في هذه الروايات هي: الاسترجاع, والاستباق, والحذف والتلخيص.

أولا: الاسترجاع

وهي من أكثر التقانات حضورا في نصوص اللجوء الروائية، حتى يمكن القول إن رواية اللجوء هي رواية استرجاعية بامتياز، ولتقانة الاسترجاع تسميات عدة, منها: الاحياء, والبعدية, والسوابق الزمنية, والعودة إلى الوراء, والإرجاع، وكلها تعني أن يُروى فيما بعد ما قد وقع من قبل[٣٧٤] .

ويعرف الاسترجاع على أنه: عملية سردية تتمثل في إيراد السارد لحدثٍ سابق, على النقطة الزمنية التي بلغها السرد[٣٧٥]، ويرى جيرار جنيت: أن الاسترجاع يشكل بالنسبة إلى الحكاية الأصل التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا تابعة لها, فيتحدد طبقا للحكاية الأولى مفارقة زمنية هي التي نعرفها بالاسترجاع[٣٧٦] .

وتقسم الاسترجاعات على أقسام ثلاثة, هي: الاسترجاع الخارجي, وهو الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى[٣٧٧]، والاسترجاع الداخلي الذي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية إلا أن تقديمه في النص قد تأخر[٣٧٨]، والاسترجاع المختلط وهو الذي تكون فيه نقطة المدى سابقة لبداية الحكاية الأولى, ونقطة سعتها لاحقة لها, أي: أنها تجمع بين النوعين السابقين[٣٧٩].

([٣٧٣]) بناء الرواية عند حسن مطلك، عبد الرحمن محمد محمود الجبوري , ٣٣ .

([٣٧٤]) ينظر: روايات أحمد سعداوي دراسة في الخطاب الروائي, سعاد ثعبان الأسدي , ١٧ .

([٣٧٥]) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق , ٦٢ .

([٣٧٦]) ينظر: خطاب الحكاية , ٦٠ .

([٣٧٧]) ينظر: المصدر نفسه , ٦٠ .

([٣٧٨]) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق , ٦٢ .

([٣٧٩]) ينظر: خطاب الحكاية, ٦٠, والبناء الفني في الرواية العربية في العراق, ٦٢.

أما فائدتها فيرى جنيت أنها (إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك)[٣٨٠], إذ تساهم في ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث, أما فائدة الاسترجاع الداخلي فهي ترتيب زمن القص, ومعالجة الأحداث المتزامنة, كما أنها تقوم بوظيفة الاختصار عندما تربط بين حادثة ما وبين حوادث أخرى لم تذكر في النص من باب الاختزال[٣٨١]، فتظهر وظيفة الاسترجاعات في إضاءة حياة الشخصية والتعريف بها عبر استدعاء ماضيها, إذ إن ظهور شخصية جديدة يتطلب عودةً إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة عنها[٣٨٢] .

تقوم كثير من روايات اللّجوء على اعتماد تقانة الاسترجاع بوصفها محفزًا سرديًا ينطلق لاستحضار حكاية اللاجئ بتفصيلاتها، ذلك أن الشخصية اللاجئة تعاني أولا من ضغط الملاحقة في الوطن, ومن ثم تعاني من مخاطر رحلة اللّجوء, فلا يتوفر لها أن تسترجع ماضيها بصورة واضحة، أما بعد وصولها إلى موطن اللّجوء والاستقرار فيه, تبدأ رحلتها العكسية لاستعادة ماضيها واستذكاره, والوقوف عند أبرز محطات حياتها السابقة .

ونتيجة لهيمنة آلية الاسترجاع في رواية اللّجوء؛ فقد ظهرت بوصفها ثيمةً زمنيةً إطارا رصد البحث شكلين لتمظهرها الأول: الاسترجاع التّام أو الإطار, والثاني: الاسترجاع التقابلي .

(آ) ــ الاسترجاع التّام أو الإطار :

وتنطلق فيه الأحداث من وجود الشخصية في بلد اللّجوء, أي بعد اجتيازها عقبتي الملاحقة في الوطن, ومصاعب الرحلة, فتكون نقطة الاسترجاع من مكان اللجوء, مما يوفر للشخصية جوا ملائما لهذه التقانة الزمنية، وحيث إنه لا بدّ لكل عمل روائي أو قصصي من نقطة انطلاق زمنية (فالمسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم نحدد لها عتبة زمنية، والقصة ـ أية قصة ـ تفترض نقطة انطلاق زمنية ما.. مثل الاشارة إلى تاريخ أو ما يعادله, فهذه الإشارات وأشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد)[٣٨٣], كما يشير إلى ذلك شارل غريفل .

ولذلك فإن نقطة انطلاق القص في الرواية التي تتمظهر في افتتاحيتها, هي التي تحدد فيما إذا كان السرد ينطلق من الحاضر باتجاه الماضي, أو من الحاضر باتجاه المستقبل .

إن رواية اللجوء الاسترجاعية هي تلك التي يبدأ السرد فيها من كون الشخصية لاجئة, متواجدة في بلد اللجوء, فتكون الاسترجاعات سمة الشخصية بعد اللجوء, وفاعليتها الانجازية .

---

(٣٨٠) خطاب الحكاية , ٦١ .

(٣٨١) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي, ١١١.

(٣٨٢) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في روايات نجيب محفوظ, سيزا أحمد قاسم , ٣٧.

(٣٨٣) بنية الشكل الروائي, حسن بحراوي, ١١٧.

أما ديناميكية الشخصية وتحركاتها فلا تظهر في الحاضر السردي؛ لأن الشخصية بعد اللجوء تفقد فعاليتها الحركية, وتغدو شخصية تأملية, أو بحركة أقل؛ نتيجة لأمرين الأول: أنها غادرت عقبة (الملاحقة) في الوطن, و(الهروب) في الرحلة, وهما من عوامل الديناميكية السردية في حكاية اللاجئ، والثاني: أن الشخصية قد اصطدمت بعوامل جديدة بعد وصولها إلى بلد اللجوء ساهمت في تقييد حركتها وفاعليتها الديناميكية, هي عنصرية الآخر, ومركزيته, وآخرية لغته, وشروط اندماجه .

ومن نماذج الروايات التي ظهرت فيها تقانة الاسترجاع بوصفها إطارا زمنيا للسرد, رواية (طشاري) إذ تسرد الرواية حكايتها من لحظة وصول الطبيبة (وردية) إلى باريس, فتكون كل الحكاية الماضية, عن طفولتها, وشبابها, حكاية مستعادة **(هذا هو الإليزيه إذن، رأت قصرا رماديا قديما يقع في شارع متوسط يزدحم بالسيارات والمشاة)**[٣٨٤], وبعد هذه الافتتاحية التي تنطلق من الحاضر الروائي يبدأ التأسيس للماضي عبر حكايات (وردية) لابنة أخيها, المغتربة قبلها في باريس، فتكون الرواية محتوى مسترجعاً من قبلها على هيأة حكاية مروية لابنة أخيها وحفيدها, عن حياتها في الوطن .

ومن نماذج هذا النوع أيضا رواية (مذكرات كلب عراقي) وفي هذه الرواية لا يظهر من الحاضر السردي سوى لحظة واحدة, يخبر الراوي البطل فيها أنه موجود في بلدٍ ما مستعيدا ماضيه ومدونه في هيئة مذكرات **(في بلد لا أريد أن أذكر له اسما, أجلس اليوم حتى آخر نباح في حياتي, كي أدون هذه المذكرات التي مرت من عمري.. أجلس في ركن من بيت متداعي, أحمد الله أنني أجد في مسطبة قريبة من مخزن البيت, مأوى أمينا يقيني من سياط الشمس وبلل المطر لأمضي فيه أيامي الأخيرة براحة ودعة، أعرف أنكم لا بد أن أدركتم أنني قد غادرت بلدي العراق مكرها منذ سنة ونصف السنة, ولأنني لم ألحظ شيئا هاما في هذه المدة الأخيرة في هذا البلد الذي أعيش فيه اليوم ــ والذي لا أريد أن أذكر له اسما ــ لذا لن تسمعوا عنه شيئا في مدونتي هذه)**[٣٨٥], فالراوي البطل (الكلب العراقي ليدر) يصرّح منذ افتتاحية الرواية أنه يغض بصره عن حاضره وينشغل باستعادة ماضيه واسترجاعه فيما سيأتي من مدونته, فيكون المروي كله استرجاعيا, ومنه يثبت ملازمة الاسترجاع لتواجد اللاجئ في بلد اللجوء .

ومن أنواع الاسترجاع التي تتوفر في هذه الرواية نجد استرجاعا خارجيا, يعود إلى زمن ما قبل الحكاية, وفيه يعرض (الكلب ليدر) تاريخَ عائلته **(أمي هي الوحيدة من عائلتها التي حالفها الحظ بأن اختارها المعلم في إحدى رحلاته إلى إسبانيا, وكان أن حملها معه حتى بغداد ليكون**

---

(٣٨٤) طشاري , ٩ .

(٣٨٥) مذكرات كلب عراقي , ٧ .

محل إقامتها الأبدي في بغداد ستتعرف بأبي السلوقي الأصل, وهو من فصيلة كلاب نادرة عاشت لآلاف السنين في ميزوبوتاميا)[٣٨٦], ومن خلال هذا الاسترجاع يقول السارد البطل: أنه يحمل في أصوله وتكوينه تاريخا ممتدا من الهجرات والتنقلات .

وأما طبيعة المحتوى الاسترجاعي فهو من النوع الفجائعي الذي لا يغري الشخصية بالحنين إليه قدر ما يسبب لها نفورا من ماضيها برمّته، ولذا فإن تصريح البطل السارد يبين أنه في بلد اللجوء غير المعلن, لن يقوم بأي شيء سوى كتابة مذكراته عن تلك الحياة الماضية, وكأنها قضيته الوحيدة التي نجا بنفسه من أجل كتابتها وتدوينها كواجب أخلاقي يلزمه بتمثيل تجربته لبني جنسه، وهكذا ساهم الاسترجاع بوصفه إطارا بإحاطة العملية السردية كلها لتكون الرواية استرجاعية .

وتسترجع بطلة رواية (الحفيدة الأميركية) (زينة) حكايتها بعد عودتها من مهمتها في الوطن, فتعود إلى موطنها الثاني محملة بجراحات الوطن الأم وقضاياه، فتكون الرواية عبارة عن محتوى استرجاعي ولا يظهر من الحاضر الروائي سوى افتتاحية الرواية التي تتحدث عن عودة البطلة, وقد تأزّمت بأزمات موطنها الأصل **(أقرُّ بأنني عدت مقهورة, محملة بحصى الشجن وبحبتين من النومي الحلو, اشتهيتهما لأمي التي يبدو أنها اكتشفت نعمة الخذلان من قبلي, وبالتحديد منذ ذلك اليوم الذي سيقت فيه إلى الاحتفال الكبير في ديترويت لكي تؤدي قسم الولاء لأميركا وتنال بركة جنسيتها)**[٣٨٧], ومن حاضر اللجوء تنطلق (زينة) لاستعادة ماضيها في الوطن ويتراوح محتوى الاسترجاع بين سرد النوستالجيا الذي تسترجع فيه محتوى إيجابيا **(تهزني جدتي رحمة جيئة وذهابا بعد أن تجلسني بمواجهتها.. أنظر مسحورة إلى وجهها الأبيض المشرّب بالحمرة وأتشبث بساعديها وساقاي تتدليان من الجانبين.. تردد محفوظاتها القديمة التي تحمل رسالة انحفرت في ذهني الطري، محفوظات متوارثة من أيام الموصل والبيت الحجري القديم الواقع على جرف النهر)**[٣٨٨], وبين سرد فجائع الوطن الأم وأزماته وكوارثه **(شاهدت المجندين والمجندات يروحون ويجيئون في المكان, والسيارات العسكرية تجتاز البوابة, والمترجمين يستقبلون الأهالي المرعوبين ويغربلون الغضب المتصاعد, لكن الأمور كانت متشابكة, لا محسومة, في تلك الأشهر الأولى من الفوضى, والأهالي لا يزالون تحت وطأة الزلزال, لا يدرون هل يرحبون بالآتين على الدبابات أم يبصقون عليهم)**[٣٨٩]، فتكون تقانة الاسترجاع قد شكلت آلية مهيمنة, لابتناء نص روائي مسترجع كليا .

---

(٣٨٦) الرواية , ٢٠.

(٣٨٧) الحفيدة الأميركية , ١٠.

(٣٨٨) الرواية , ١١ ــ ١٢.

(٣٨٩) الرواية , ٦٩ .

والملاحظ أن الروايات التي قامت على الاسترجاع الكلي للمحتوى السردي, قد قدمت تجارب ناضجة عن حياة الشخصية وخبرتها؛ لأنها انطلقت من أقصى الزمن الحاضر لتعود إلى الماضي, الذي يستعاد بدقة وحذر وانتقاء, فـ (الكلب ليدر) يقدم حكاية مكتملة وناضجة, وكذلك (زينة) الحفيدة الأميركية؛ لأنهما يسردان بعد انتهاء تجربتهما وتمحيصها واغتناء الجانب الفكري لهما .

أما غاية هذا النوع ورؤية خطابه, فهي القول بأن الماضي هو كل ما تملكه الشخصية سواء أشكل قيمة إيجابية أم سلبية, بينما (يُسلب/ يُنفى الحاضر) لأنه لايشكل شيئا ذا بالٍ إزاء هيمنة فكرة الماضي وقضاياها .

(ب) ــ الاسترجاع التقابلي :

وفي هذه الروايات يتوزع السرد بين الحاضر واستعادة الماضي عن طريق المقابلة من أجل المقارنة، وفيه تسترجع الشخصية حياتها الماضية بالمقارنة مع حياتها الحاضرة, فتكون المقاطع السردية متناوبة بين حاضر الشخصية وماضيها .

ومن نماذجه البناء الهيكلي لرواية (اللاجئ العراقي), ورواية (الكافرة) وغيرها من الروايات، ففي رواية (اللاجئ العراقي) يفتتح السرد بتواجد (علي سلمان) اللاجئ العراقي في لندن والتقائه بالفتاة الإنجليزية (ساندرا) التي تسكن مع صديقها جواره في السكن, فتجذبه حياة الشابين وحريتهما ويبدأ باسترجاع حياته في ماضيه (**احتضن وجهه بيديه يفكر في حياة هذين الشابين الهادئة ويقارنها بحياته المهددة على الدوام وحياة جيله الذي يعاني من دورة العنف السياسي, والتعذيب الوحشي في السجون**)[٣٩٠], ويبدأ (علي) باسترجاع حكاية طفولية عن تعذيب والده له, لأنه أعطى مصباحا يدويا لمعلمه من دون أذنه, فيتذبذب السرد من فضاء لندن منطلقا نحو الماضي البعيد لفضاء مدينة الثورة حيث الطفولة البائسة لـ (علي سلمان) وشبابه الضائع .

وفي مكان آخر من الرواية يصادف (علي سلمان) أطفال لندن في أثناء خروجهم من مدارسهم, فيستذكر طفولته في موطنه, ويقارن حياة الطفولة التي عاشها ورفاقه مع حياة أطفال العالم الآخر (**خرجوا من المدرسة للتو وملأوا الشارع حياة وصخبا, مبتهجين فرحين بمشاكسة بعضهم, متمتعين بحريتهم دون خوف من أحد، كانوا أنيقين, يرتدون زيا موحدا مكونا من بنطال رمادي, وسترة زرقاء, وقميص أبيض وربطة عنق حمراء، تذكر علي ظهر ذلك اليوم البعيد عندما جاءت سيارة كبيرة لتنقل خمسين تلميذا من مختلف صفوف المدرسة الابتدائية إلى أحد المستشفيات**)[٣٩١], ويستمر الاسترجاع الذي يروي إصابة التلاميذ بالبلهارسيا لينقطع زميل (علي سلمان) عنه فيضطر للذهاب إلى المدرسة والعودة منها وحده من دون رفيق,

---

(٣٩٠) اللاجئ العراقي , ٩ ــ ١١.

(٣٩١) الرواية , ١٤٩ ــ ١٥٤.

فيتعرض إلى اعتداء رجلٍ عليه ويسبب له ذلك خوفا مستمرا من الآخرين، فنرى أن محتوى الاسترجاع يؤسس لكل ما من شأنه زرع كره الشخصية لوطنها الأصل لأنها لم تجد فيه سوى الخوف والاضطهاد .

ومرةً أخرى, يكون الحاضر دافعا لاسترجاع الماضي عندما يرى (علي سلمان) مظاهر الحضارة في لندن وانغماس الأطفال باللعب بحرية وسعادة, فيتذكر ماضي طفولته ورفاقه الذين لم يجدوا أبسط متطلبات اللعب الطفولي: **(نزل من الحافلة عندما شاهد ملاعب لكرة القدم, ثلاثة ملاعب متجاورة مشغولة بمباريات لفرق مدرسية في يوم أحد، فتية بملابس زاهية يلعبون بحماس فوق أرض خضراء معشبة بكرة حقيقية وأحذية جلدية, بينما هو ورفاقه كانوا يجمعون الخرق ويربطونها حتى تصبح بحجم كرة صغيرة فيتداولونها بأقدامهم الحافية التي تكون عرضة للصدمات وشظايا الزجاج والمسامير)**[٣٩٢], ويستمر (علي) في استرجاعه مستذكرا صباه مقارنا بين أطفال لندن, وأطفال مدينة الثورة .

وفي رواية (الكافرة) يتذبذب السرد بين الحاضر السردي وماضي الشخصية, ليكون أشبه بالمقارنة بين الأمن والخوف, وبين الحرية والاضطهاد، تقول البطلة الساردة, وهي تخاطب صديقها: **(كلما أكون معك, وأنت جالس على الكنبة بالشورت والقميص الأبيض, وأنت تقرأ الصحيفة, أتذكر الحجرة المربعة الضيقة, في منزلنا، تلك الحجرة التي عشت فيها كل طفولتي وشبابي تقريبا، أتذكر منزلنا الصغير والكئيب, الواقع على حافة الصحراء, وعلى طرف, من مدينة صغيرة، مدينة, ليس فيها سوى سوق واحد, وبضعة منازل متداعية)**[٣٩٣]، فيكون محتوى الاسترجاع مقارنا بحياة الحاضر, الذي تعيشه (صوفي/ فاطمة) مع صديقها (أدريان) بكل حرية ورفاه، بينما يؤسس الاسترجاع للماضي الأليم والسوداوي الذي قضته (فاطمة) في موطنها الأصل .

وفي كل مرة تعرض فيها (صوفي) لحياتها في الحاضر, نراها تعود وتؤسس لماضيها التعيس عبر الاسترجاع, فتخاطب صديقها (أدريان) بأن تتمنى أن يكون لهما طفلة مدللة تشبهه, تعوض فيها حرمانها من حنان الأب: **(آه, يا صديقي, كم أشتهي أن تكون لي بنت؛ لتمزح, وتمرح معي، كم أشتهي أن تكون لي بنت, أجعلها سعيدة ضاحكة الوقت كله فتاة جميلة, أنت والدها فأبي لا يمكنني أن أنسى نظرته الصارمة, ولا ملامحه القاسية، كان يجلس ــ على الدوام ــ في الحجرة المستطيلة, التي لا يدخلها إلا الضيوف, أثاثها قديم, وموحش، على الحائط صورته، جالس أمام عين الكامرة، شعره أسود كث، عيناه عميقتان, حادتا النظرات,**

---

(٣٩٢) اللاجئ العراقي, ١٤٥ ــ ١٤٦ .

(٣٩٣) الكافرة , ١٧ .

شواربه خفيفة, ولحيته الطويلة مصبوغة بالحناء، مع أنه كان وسيما في ملامحه، إلا أن الوجوم والعبوس قد منحاه مظهرا قبيحا ومنفّرا)[٣٩٤]، وهكذا تستمر جدلية الحاضر الأليف مع الماضي العدائي عبر تقانة الاسترجاع .

وفي رواية (تحت سماء القطب) يشيع هذا النمط الاسترجاعي الذي تُقابِل فيه الشخصية بين حاضرها وتمثيلاته وبين ماضيها وماضي بلادها الدموي, ومن تمثيلاته ما نجده من حوار الشخصية (كريم) اللاجئ العراقي في (فنلندا) مع كاتبينِ فنلنديينِ يتحدثان عن الروابط المشتركة بينهما **(الموت هنا مثلما رأيته في قصصكما هو قدر الجندي, انت وفاينو لينا كتبتما عن الحرب وكيف انها تحمل اقدار جنود عاثري الحظ, خاصة في حروب نظام صدام حسين, حيث ما هي الا حروب حمقاء مجنونة, تهلك الأخضر والبريء والأليف, يرافقها قمع مرعب, يختزل البشر إلا آلات صدئة وتوابيت متنقلة)**[٣٩٥], فيكون محتوى الاسترجاع مقابلا للحاضر المعيش ومحتواه, إذ تعقد الشخصية مقارنتها بين الزمنين وتمثيلاتهما .

وهكذا نجد تلازم الاسترجاع مع الوحدة البنائية الثالثة لحكاية اللاجئ, أي تواجده في بلد اللجوء, إذ تهيمن هذه التقانة الزمنية حتى وسمت رواية اللّجوء بالاسترجاع؛ لأسباب يمكن إيجازها, بما يأتي :

ـ إنّ وصول اللاجئ إلى بلد اللّجوء بوصفه مكانا آمنا, يوفر له حيزا أمينا وأليفا لإعادة التفكير بالماضي, واسترجاعه .

ـ لا تسمح رحلة اللجوء والوطن الأصل بوصفهما فضاءينِ عنيفينِ وطاردينِ لتفكير اللاجئ بماضيه, واسترجاعه .

ـ يسمح مكان اللّجوء بتكثيف طاقة الاسترجاع وآلياته بسبب تأثير الحنين للوطن الأم والنوستالجيا التي تقع الشخصية تحت وطأتها .

ثانيا : الاستباق

يُعرف الاستباق بأنه (عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الاشارة إليه مسبقا وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الأحداث)[٣٩٦]، ويُسمى الاستباق أيضا بالاستشراف, ويعرف أيضا على أنه (تقانة زمنية تخبر صراحة أو ضمنا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق فان استشراف الحوادث التي ستقع في المستقبل يبدو بعيدا عن المنطق لأول وهلة, لأن

---

(٣٩٤) الرواية, ١٩.

(٣٩٥) تحت سماء القطب, ٢٦٢.

(٣٩٦) البناء الفني في الرواية العربية في العراق , ٦٢ .

هذه الحوادث لم تقع بعد وليس هناك تعيين بأنها ستقع لاحقا، فضلا عن أن ايراد ما سيقع قبل وقوعه يقلل من فرص تشويق القارئ، ويظهر الراوي بمظهر العالم المتعالي على القارئ المروى له)[٣٩٧].

وتتلخص أبرز وظائف الاستباق في التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي, وكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال المتنامي والتدريجي بالتطلع من المحتمل إلى الممكن, فالوظيفة السردية للاستباق تتمثل في التمهيد لما سيستقبل من الأحداث والوقائع, وإعداد القارئ لتقبلها كما لو كانت أمرا ثابتا لا مناص منه[٣٩٨].

ويحدث الاستباق عن طريق الراوي بضمير المتكلم الذي يعرف مسبقا الأحداث كلها بغض النظر عن ترتيبها الزمني, أو أن يتمّ عن طريق توقعات إحدى الشخصيات لما سيحدث, أو أن تخطط الشخصية للمستقبل في الحاضر[٣٩٩].

ويقل الاستباق في نصوص اللّجوء الروائية لأن الاستباق عموما بوصفه تقانة زمنية يقل وجوده (في الروايات التي تعتمد على كتابة المذكرات الشخصية او التي تستعمل أسلوب تبادل الرسائل ويقل في الرواية الواقعية التي تتجه بالأغلب إلى الأمام عارضا الحياة وصورها بينما يمكن ظهوره في النصوص التخيلية المستقبلية)[٤٠٠], والملاحظ أن رواية اللّجوء تعتمد في أغلب الأحيان على التجارب الشخصية لكتّابها, وعلى أسلوب كتابتهم لمذكراتهم فيقلُّ فيها الاستشراف.

ومن نماذج التمثيلات الاستباقية في رواية اللّجوء ما نجده في رواية (اللاجئ العراقي), إذ إنه قبل مغادرته لوطنه يذهب لزيارة قبر أمه, ويتنبأ بأنها ستكون زيارته الأخيرة **(دنا من القبر, أحنى رأسه وقبّله, ثم وضع يده عليه كمن يوقظ شخصا من النوم، دعاهم عبد الحسين لقراءة الفاتحة، همهم علي ببضع كلمات لم يسمعها أحد، اعتذر لأمه عن الآلام التي سببها لها، ودّعها, بينه وبين نفسه, فربما لن يتمكن من زيارتها ثانية)**[٤٠١], وفعلا فإن الخطاطة السردية, قد انتهت بموت (علي سلمان)[٤٠٢] لاجئا وحيدا في لندن.

وفي رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) يعرض السرد تنبؤاً للطفل (خضر) الذي يحاول في شبابه الانتقام من هرم السلطة فيشارك في انتفاضة آذار الشعبية ويُقتل مع ثوارها, فيتنبأ السارد العليم وراوي الأنا بمصيره هذا, عند ولادته: **(هذا هو أنا الطفل المنذور لأسقاط "الرئيس**

([٣٩٧]) غائب طعمة فرمان روائيا , ١٣٩ .

([٣٩٨]) ينظر: بنية الشكل الروائي , ١٣٣, ١٣٤, ١٣٦.

([٣٩٩]) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ,٦٣ .

([٤٠٠]) الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي , ١١٢.

([٤٠١]) اللاجئ العراقي, ٢٤.

([٤٠٢]) الرواية , ١٩١ .

بهضام" وحزبه ولكن كيف لا أدري, طفل لا أحد غيره قد إختاره واصطفاه القدر ليلعب هذا الدور الخطير.. هذا هو انا الطفل الموعود, طفل القدر الذي سينقذ العراق ومنطقة الشرق الاوسط والعالم من شر "بهضام" وحزبه, أما بأي وسيلة وما هي الخطة فلا أعرف)[٤٠٣]، فيقطع (خضر) رحلة لجوئه ويعود إلى موطنه, ليحقق طموحه الثوري .

ومن أبرز الاستباقات في رواية اللجوء التنبؤ بالموت, ففكرة الموت هاجس مهيمن على تفكير اللاجئ ونمط حياته، حيث لوحظ تلازم الاستباق مع تواجد اللاجئ في وطنه لذلك حدثت أغلب الاستباقات ـ على قلّتها ـ في وطن اللاجئ قبل هجرته ولجوئه؛ إلا أن النصوص التي تبدأ سردها عكسيّا فمن بلد اللّجوء تأتي استباقاتها باستثناء حالات خاصة مثل عودة اللاجئ إلى وطنه الأم الذي لا يزال يمثل خطرا عليه، أو أن تؤدي عزلة اللاجئ في مهجره إلى التنبؤ بموته وترسيخ فكرة الموت لديه .

ومن نماذج هذا الاستباق ما نجده في رواية (فندق كويستيان), إذ يقرر اللاجئ العراقي الكردي (ناصر) العودة إلى وطنه ومغادرة ألمانيا, فيحاول رفاقه إقناعه بالعدول عن قراره ويتنبؤون له بالموت **(أنصحك بالتخلي عن الفكرة يا صديقي .. الا إذا رغبت في مشاهدة رأسك يتدحرج بعيدا عن بقية أعضاء جسمك, معروضا بمشاهدة واسعة في شريط فيلم من أفلام اليوتوب)**[٤٠٤], ويصدق الاستباق في خاتمة الرواية, إذ يُقتل ناصر بنيران العصابات المسلحة المتناحرة في حي الجهاد ببغداد, كما يتضح في خطاب الخارجية العراقية إلى الممثلية الألمانية في أربيل: **(أثناء المعارك المحتدمة بين ثلاث جهات.. جهة تمثل قوة من التحالف.. الجيش الأمريكي, وجهتي تنظيمات مسلحة كانت تتداول الرصاص والقذائف فيما بينها في صباح اليوم المذكور آنفا.. حدثت المفارقة عندما دارت بنادق طرفي الاقتتال نحو الوحدة الامريكية, ضاع ضحيتها مواطنكم ناصر رشيد فوزي)**[٤٠٥] .

ويتنبأ اللاجئ بموته وحيدا منعزلا كما في استحواذ فكرة الموت على تفكير اللاجئ(عاشور) في رواية الضلع **(كان الموت المفاجئ فكرة تستحوذ على تفكيري طوال اليوم, بل إن مشهد جثتي المتعفنة في الشقة كان يرعبني)**[٤٠٦], ويأتي حدث موته في خاتمة الرواية, فيتعرف إلى جثته صديقه (حميد) **(قبل ثلاثة أيام تمّ العثور في الميناء على جثة غريق" توقف قليلا ثم قال مستدركا: "إنها جثة شخص بملامح شرق أوسطية")**[٤٠٧] .

---

(٤٠٣) خضر قد والعصر الزيتوني, ٩٢ ــ ٩٣.

(٤٠٤) فندق كويستيان , ١٤٠ .

(٤٠٥) الرواية, ١٨٨.

(٤٠٦) الضلع, ١٢.

(٤٠٧) الرواية, ٤٩٦.

ثالثا: الحذف

وتنشأ هذه التقانة من العلاقة بين سرعة السرد وسرعة النص, إذ إن سرعة السرد تتحدد نتيجة للعلاقة بين المدة التي تستغرقها أحداث المتن الحكائي مقيسة بالمقياس الزمني, وبين طول النص مقاسا بالمقياس المكاني, أي بالكلمات والسطور والصفحات التي يشغلها، ويعرف الحذف على أنه انعدام مقطع سردي يرافق مدة ما في المتن الحكائي, فيكون للمتن الحكائي مدة زمنية, بينما يساوي زمن النص صفرا[٤٠٨]، وتقوم هذه الآلية الزمنية على أساس حذف الاحداث التي تقع في مدة زمنية ما والاشارة إليها إشارة صريحة أو ضمنية, فيتم الانتقال من حقبة إلى أخرى, فتُلغى التفاصيل غير الهامة فتتحقق سرعة السرد عندئذ في عرض الوقائع البارزة والمؤثرة[٤٠٩].

والحذف يعني السكوت نهائيا عن مراحل زمنية معينة, قد تمتد لسنوات أو أشهر أو أيام, وفيه يكون زمن الحكاية أكبر من زمن السرد[٤١٠], ويقسمه جنيت على أنواع: فإما أن يكون حذفا محددا يُشار إليه في النص, أو يكون حذفا غير محدد وغير مشار إليه, أو يكون حذفا صريحا يصرح النصُّ بوجوده, أو يكون ضمنيا يُستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني, وهناك ما يعرف بالحذف الافتراضي, وهو الذي يكشفه استرجاعٌ ما بعد فوات الأوان[٤١١] .

وتتبع هذه التقانة رؤية خطاب الشخصية في تركيزها على أمور وحذفها لأمور أخرى، فحيث إننا وجدنا أن الشخصية اللاجئة تعِدُّ رحلتها لبلوغ اللجوء تجربة مهمة للتمثيل والاستذكار؛ إلا أن هناك شخصيات أخرى تهمل أجزاءً من رحلة الهرب واللجوء, لمعرفتها ضمنا من قبل القارئ أو لعدم أهميتها في البناء الدرامي لحكاية اللاجئ، فتحذف الشخصية ما لا ترغب بذكره, أو يحذف الروائي ـ وفقا لرؤية خطابه ـ تفصيلات شائعة ذات محتوى تقريري لا يرغب أن يثقل بها بنية عمله، ومن نماذجه ماحذف في رواية (طشاري) عن رحلة هروب الطبيبة (وردية) من العراق ولجوئها إلى باريس **(وصلت عمتي إلى باريس على الطائرة الأردنية ذات ظهيرة صيفية رائقة)**[٤١٢], بينما نجد أن روايات اللجوء تركز على رحلة المغادرة وصعوباتها, كما في روايات (عراقي في باريس) و(عناكب الآفو) و(إنه يحلم أو يلعب أو يموت) و(مذكرات كلب عراقي) و(الضلع) و(أقتفي أثري) و(خضر قد والعصر الزيتوني) وغيرها، إذ تسكت الرواية عن ذكر أي

---

(٤٠٨) ينظر: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية, ٣٠٧.

(٤٠٩) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق, ٦٥, وأيضا: غائب طعمة فرمان روائيا, ١٤٥.

(٤١٠) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي , ١١٢.

(٤١١) ينظر: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية , ٣٠٨.

(٤١٢) طشاري, ٢٤.

تفصيل يتعلق برحلة المغادرة، وتستغني رواية (من لا يعرف ماذا يريد) عن تفصيلات رحلة المغادرة فلا يظهر ذلك في تمثيلها السردي, بل أنها تنطلق مباشرة من تحركات شخصياتها في فضاء مدينة (لندن), كما تحذف خلفيات حياة شخصياتها الرئيسة في الوطن, وتكتفي ببعض الاشارات عنها, بينما تركز على سرد قضايا اللاجئين العراقيين في فضاء مدينة (لندن) .

ومن نماذج الحذف غير المحدد ما يسرده اللاجئ(عاشور) عن رتابة حياته في الغربة, فيضطر لقطع مسافة زمنية ما تعبر عن عزلته وحياته الرتيبة المملة **(مع مرور الوقت بدأت أتآلف مع عزلتي ونشأت لي لغة سرية خاصة أتسامر بها مع وحدتي)**[٤١٣].

ويكثر الحذف في سرد رحلة اللجوء الطويلة، ففي رواية (الضلع) **(بعد شهرين انتهت معاملة السفر وحصل عاشور على الليزا باس بينما معاملتي ذهبت في الطريق الخطأ)**[٤١٤], وفي موضع آخر يقول بطلها (حميد) **(تسعة أشهر مضت واليوم سامحتُ الأمل والانتظار ولعنة الحظ السيئ, غير أني لم أكن أعلم أن اللعنة لا يوقف تربصها بي السماح, ففي الليلة نفسها التي كنت أنتظر ضحاها أعلنت القيادة العسكرية العراقية ببيان لها بأن سماء طهران ساحة حرب)**[٤١٥], ويطال الحذف تفصيلات الحصول على قرار منح اللّجوء الذي تنتظره الشخصية **(أسبوع مر على وجودنا في السفينة بانتظار التحقيق النهائي للحصول على اللجوء وحق الإقامة)**[٤١٦], وفي موضع آخر نجد قوله **(بعد خمسة عشر يوما من التحقيق عُلقت على باب الإدارة قائمة بأسماء اللاجئين الذين تمت الموافقة على طلبات لجوئهم وكان اسمي واسم عاشور من بين الأسماء)**[٤١٧].

ويعرض لنا السرد في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) كيف تطوي الشخصية (نديم) سنواتها وأيامها في انتظار فرصة اللجوء التي قد يجود بها عليه أخوه اللاجئ في أميركا (حميد)؛ إلا أنه نساه أو تخلى عنه, فيظل (نديم) يترقب اللاجدوى من حياته الرتيبة **(انقضت أشهر طويلة كانت معبأة بغير المتوقع, ولكني نسيت فكرتي القديمة, وبدأت أرى الموت من حولي دون استثارة، أصبح الموت رتيبا, وحياتي غدت رتيبة بشكل ملفت, فأنا قلق طوال الوقت على سلامتي الشخصية)**[٤١٨], فيأتي الحذف لتبيان معاناة الشخصية إزاء حياة رتيبة لا تقدم سوى الموت .

([٤١٣]) الضلع, ١٢.

([٤١٤]) الرواية, ٣٨٢.

([٤١٥]) الرواية, ٣٨٣.

([٤١٦]) الرواية, ٤٠٠.

([٤١٧]) الرواية, ٤٠٨.

([٤١٨]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٥٤.

رابعا : التلخيص

وتقوم هذه التقانة الزمنية على أساس إيجاز الأحداث وتلخيصها وعرض الأحداث التي تقع في مدة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة مختزلة[٤١٩]، وهي عبارة عن سرد الحوادث والوقائع التي يفترض حدوثها في مدة سابقة, ووظيفتها تلخيص الأحداث من دون تعطيلها[٤٢٠]، ويعني التلخيص مرورا سريعا على فترات زمنية معينة لايرى المؤلف قيمة في إيرادها, ولا يطالها اهتمام القارئ, ويميز أحد الباحثين بين نوعين من التلخيص, الأول: يتم من دون تحديد للمدة الزمنية التي يغطيها ويسميه العام, والثاني: يكون معروفا ومحددا في تغطيته للمدة الزمنية, أما أبرز وظائف التلخيص, فتتمثل في تقديم المشاهد, وربطها معا[٤٢١] .

ومن تمثيلات هذه التقانة ما تلخّصه الشخصية (نهلة) عن رحلة لجوئها مع زوجها, عبر دول عدة **(في البدء كنا متفقين, استعاد نشاطه وحيويته في كردستان، الأمر برمته هناك لا يكلف مقارنة أو حسرة؛ مرحلة هروب انتقالية, توقف في الزمن, قليل من كسل, قليل من حماسة.. في سوريا سيكون في مجيء الطفل ملاذا لنا.. سورية وبلغاريا انتقالات مؤقتة تحققت بإلحاح وعناد مني حتى حصولنا على طريق يصل بنا إلى الدنمارك)**[٤٢٢], فقد اختصرت الساردة (نهلة) عبر تقانة التلخيص العام وفي مقطع واحد تنقلات وهجرات عدة, قامت بها مع زوجها وصرّحت بمجيء طفلٍ لهما, وانتهاء رحلة لجوئهما إلى الدنمارك .

ومن ذلك ما تلخصه بطلة رواية (عناكب الآفو) عن رحلة لجوئها **(بعد مضي ما يزيد عن ستة أشهر, حسبتها عشتار سنوات وهي تتأرجح كل يوم على قرار الرجوع تحت ضغط إلحاح الاهل وخصوصا أمها, حتى باتت ترد على تليفوناتهم دون لهفة)**[٤٢٣], فيُلخص في هذا المقطع ستة أشهر من حياة الشخصية, تقضيها في انتظار قرار اللجوء .

أما عن حدوث التلخيصات في حياة اللاجئ في وطنه أي قبل لجوئه, فتتمثل في تلخيصه للسنوات الرتيبة والقاتلة التي يشعر بوطأتها الثقيلة عليه, ومن تمثيلات ذلك ما يرويه السارد (نديم) في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) **(ومضت التسعينيات ولم تمت بنية.. مع وطأة التسعينيات القاسية, وعذابي المتصل بالتنقل بين عمل وآخر, اعمل على الآلة الكاتبة في مكاتب قرب المحاكم ودوائر التجنيد, أو في مطابع شارع الرشيد, أو في المكاتب الاهلية،**

---

(٤١٩) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق, ٦٥.

(٤٢٠) ينظر: غائب طعمة فرمان روائيا, ١٤٢.

(٤٢١) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي, ١١١_ ١١٢.

(٤٢٢) عندما تستيقظ الرائحة, ١١٧.

(٤٢٣) عناكب الآفو , ١٠ .

وأقاوم بشدة تلك الأمنيات السوداء بأن تنتهي حياتي فجأة.. ما الذي افعله بحياتي الآن, وأنا أرى التسعينيات تستمر بخرابها ولكن بإيقاع جديد؟)[٤٢٤]، فيلخص حياته خلال عقد من الزمن لا يمارس فيه سوى الانتظار غير المجدي .

وفي بلد اللجوء يلخص اللاجئ (عاشور) عشرين عاما, من عمره فيه لم يقدم فيها, سوى انقطاعه إلى نفسه, وعزلته **(كنت سعيدا إذ وجدت أمرا أخرجني من عزلتي.. هذا النورس قد غير في عادة أدمنتها منذ ما يقارب العشرين عاما فقد صرت أنام مبكرا كي أستيقظ قبل مجيء النورس)**[٤٢٥]، فتنحصر يوميات هذا اللاجئ في ما لا يجدي, تعبيرا عن عدم قناعته بالحياة، أما توأمه ورفيق درب لجوئه (حميد) فيقدم لنا تلخيصا آخر عن حياته **(سافرت إلى دمشق سائحا أقمت فيها أربع سنوات ثم عدت إلى الدنمارك بزوجة وطفلتين)**[٤٢٦], وهنا يختلف محتوى التلخيص بين اللاجئين الرفيقين, إذ يشي بنمط حياة كلٍّ منهما, وهو ما يفسر انتحار (عاشور) لاحقا .

الفصل الثّالث

---

(٤٢٤) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ٩ ــ١٠ .

(٤٢٥) الضلع , ٢٠ ــ٢٢ .

(٤٢٦) الرواية , ٤٨١ .

فاعلية المكان في رواية اللّجوء

المبحث الأول: بناء المكان ودلالته في رواية اللجوء

المبحث الثاني: مركزية المكان في رواية اللجوء

الفصل الثالث

فاعلية المكان في رواية اللجوء

مدخل : في مفهوم المكان وفاعليته

كما هو شأن الزمن الذي تنزاح دلالته في العمل الروائي إلى دلالة أبعد من إيحاءات الفيزياء والكم, تنزاح دلالة المكان في العمل الروائي عن الحقول الدلالية للهندسة والأبعاد الخارجية المحض, لتضم فضلا عن هذا المعنى الحتمي معانيَ أخرى, تجاذبتها التيارات المختلفة التي تعرضت للمكان الأدبي، فالمكان (ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة, ولا تركيبا من غرف واسيجة ونوافذ, بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوى على تاريخ ما, والمضمخة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة، ويحتاج مثل هذا المكان الى حيز مادي يتوضح عبره, وينمو فيه ... فالمكان في الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد)[٤٢٧].

وتذهب دراسات الثقافة والهوية إلى عدّ المكان حيزاً معلوماً تتحقق فيه سرديات الأمة ومروياتها عبر الممارسة التأريخية, فيكون أحد أهم مرتكزات الهوية؛ لأن الأخيرة تمثل تجلياً مكانياً داعماً للتحقق (السوسيولوجي) للجماعة, إذ أن أحد جوانبها يتمثل في تعلقه بفهم تلك الجماعة لنفسها وبتصوراتها لسيرورتها, فيحقق المكان مرتكزه في تجلي الشعور, الداعم الحقيقي للهوية وبلورة تمثلاته[٤٢٨]، وهكذا يتوزع معنى المكان بين الفيزيقي والفلسفي والجمالي والاجتماعي, إذ (يدل "المكان" بانطوائه على استعمالات عديدة, على أرض تتوسط بين الجسم الإنساني وترتيبات الحياة الاجتماعية)[٤٢٩], ومن ذلك أن يقال مثلاً: إن لفلان مكانه ومكانته, فتتحدد دلالة المفردة, على وفق مواضعاتها التركيبية وسياقها الاستعمالي، ويعرّفه لالاند على أنه (وسط مثالي, متميز بظاهرية أجزائه, تتمركز فيه مداركنا)[٤٣٠].

ومع تحولات القرن العشرين تبدلت مفاهيمنا عن المكان, إذ (أصبحت الرابطة بين الناس والمكان هشة واعتباطية، أثارت الأفلام والأغاني الحس بالاغتراب عما سماه الخنافس بـ "إنسان اللامكان".. وشجعت السينما والتلفاز والأسفار حس الانتماء إلى أي مكان ولا مكان، أزالت اقتصادات الإنتاج المتغيرة الجماعات عن أماكنها)[٤٣١], ونتيجة لهذه التحولات لم يعد مفهوم المكان مقتصراً على معناه الجغرافي, فـ (لم يعد بوسعنا أن نفهم "المكان" كمكان على الخريطة, أو حيث يوجد المرء كجسد مادي)[٤٣٢], كما أن وجود الفرد في المكان لم يعد دليلا حتميا على انتمائه وهويته المنسوبة إليه, ذلك أنه (حتى لو أقام المرء في مكان واحد, فإن فكرة مكانه .. لا بد أن تنهار؛ ذلك أن بواعث كل مكان ومعانيه وإمكاناته تتأثر بالعلاقات الإقليمية أو العالمية،

---

(٤٢٧) اشكالية المكان في النص الادبي, ياسين النصير , ٨ .

(٤٢٨) ينظر: المكان العراقي, جدل الكتابة والتجربة, تحرير وتقديم, لؤي حمزة عباس , ٩ ــ١٢.

(٤٢٩) مفاتيح اصطلاحية, معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع, م. س, ٦٥٠.

(٤٣٠) موسوعة لالاند الفلسفية , أندريه لالاند , ٣٦٢.

(٤٣١) مفاتيح اصطلاحية , ٦٥٠ ــ٦٥١.

(٤٣٢) المصدر نفسه, ٦٥١ ــ ٦٥٢.

فليست الأماكن مجرد مواضع على الأرض, بل هي أيضا سياسية؛ يضجّ بعضها بسلطة أقوى لتقرير من ينتمي لها ومن لا ينتمي، فالأماكن مثار خلاف, وهي متشابكة, وغير يقينية, ويشكلها على نحو جلي علاقات السلطة والنيات الإنسانية)[٤٣٣].

ومن الناحية الفنية برزت أهمية المكان وفاعليته بوصفه أحد أبرز أركان العمل الفني القصصي، إذ يعدّه ياسين النصير شخصية متماسكة, ومسافة مقاسة بالكلمات وليس غطاءً خارجيا فقط ؛ بل إنه الجغرافيا الخلاقة في العمل الفني[٤٣٤]، ويشكل المكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضافر مع بعضها لإقامة الفضاء الروائي, الذي يحتضن الأحداث[٤٣٥] .

والمكان في الرواية ليس مكانا حقيقيا إنما هو مكان متخيل مصاغ من الكلمات والألفاظ وليس من الموجودات والصور, لأن الرواية عالما متخيلا, وعلى الرغم من بنائه من التخيل المحض؛ إلا أنه لا يكتسب ملامحه وأهميته إلا بتماثله مع العالم الحقيقي[٤٣٦]، الذي تحتفظ الخبرة الإنسانية بخلفيته النمطية، ووجود المكان في العمل الروائي, ضرورة فنية لإظهار طبيعة القيم التي تسم بيئة معينة ومستوى وعي أفرادها, فإن بعض الأمكنة تقبل بعض الأفعال والقيم بينما ترفضها أمكنة أخرى وتكون على تضاد مع معطياتها الفكرية[٤٣٧].

ومن هنا تأتي الأهمية المفترضة للمكان بوصفه فاعلا رئيسا في اظهار خصائص الفرد والمجتمع, وفي عرض ما يخفى من سلوكيات وعلاقات ومفاهيم قد لا تظهر في سلوك الأفراد الجلي[٤٣٨], لكن الأمكنة تتكفل بعرضها وكشف مخبوءها .

وترتفع قيمة المكان في الكثير من الأعمال الروائية لتحصد مستوى البطولة فيه عندما يكون المكان هدفا من وجود العمل وغاية له, فتدور الأحداث لتعكس أثره في الشخصيات وتأثيره في مجمل الخطاب الروائي[٤٣٩]، ويظهر أن للمكان الروائي سلطته فمثلما يمارس المكان الإنساني, سلطته على البشر يكون المكان الروائي بمثابة القدر الممسك بالشخصيات والأحداث, تاركا لها هامشا محدودا من حرية الحركة كما يذهب إلى ذلك غالب هلسا[٤٤٠], وتفسير ذلك أن

([٤٣٣]) المصدر نفسه, ٦٥٢.

([٤٣٤]) ينظر: الرواية والمكان, دراسة في فن الرواية العراقية, ياسين النصير , ١٧ ــ ١٨.

([٤٣٥]) ينظر: بنية الشكل الروائي , ٣٢.

([٤٣٦]) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق , ١٢٧.

([٤٣٧]) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي, ١٤٩, ١٥٢.

([٤٣٨]) ينظر: المكان والزمان في النص الأدبي, م. س, ١٩.

([٤٣٩]) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية ١٩٨٠ ــ ٢٠٠٣ , أحمد حيال جهاد , ٣٧ ــ ٣٨.

([٤٤٠]) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي, م. س, ٢٦٠.

الشخصيات تتشكل وفقا لقانون المكان , وكأنه سلطة وجودية, بوصفه خلفيتها الاجتماعية والتاريخية[٤٤١].

المبحث الأوّل

بناء المكان ودلالته في رواية اللّجوء

تتبع معالجة المكان في رواية اللّجوء طبيعة هذه النصوص الروائية التي تشكّلت وفقا لهذه الثيمة الخاصة, وطبيعة تعامل شخصياتها معه، فالمكان في هذه النصوص هو المكان الحقيقي الذي تحول إلى (الفني) عبر حكاية (الواقعي) المعيش وتمثيله وكتابته؛ لأن رواية اللّجوء هي

([٤٤١]) ينظر: تشكلات بناء المدينة, ٣٩_ ٤٠.

رواية كتابة الذات وتمثيلاتها فهي تمثل (التاريخ الشخصي المعترف به من قبل المؤلف)[٤٤٢], فالكتابة من أبرز وسائل التمثيل التي قد تستثمر (الشفاهي) وتحوله إلى المروي المكتوب[٤٤٣].

فضلا عن أن المادة السردية في روايات اللجوء متماهية مع (ما بات يتداوله العامة من أحداث وقصص ومشاهدات, لتتحول إلى مادة حكائية "متخيلة".. لذلك نجد البعد الواقعي هو ما يتسم به العمل الروائي أولا, حيث يخلق واقعا "خياليا" يكتنز كل مقومات الواقع "الحقيقي".. ان أغلب الروايات العراقية حاولت أن تحول تراجيديا المأساة العراقية ونزف الدم والكرامة, إلى صيغة أدبية يمكن التفاعل معها برؤية واضحة)[٤٤٤], ونتيجة لهذه الواقعية المفرطة, فقد ارتفعت بعض هذه الأمكنة لتشغل وظيفة المكان (الرمز) كما في (عناكب الآفو) ومراكز اللاجئين التي صُورت بوصفها أنموذجا مصغرا لصراع القوى البشرية .

وتأتي أهمية المكان في رواية اللّجوء بوصفه غايةً تنازع الشخصية للهروب من فضائه المعادي والالتحاق بفضائه الأليف, ومعالجته تتبع تعامل الشخصية معه, وهو في رواية اللّجوء تمثيل للأمكنة الحقيقية إذ يفرض نفسه لسببين, الأول: أنه حقيقي واقعي, والثاني: أنه نتاج تجربة الذات الكاتبة وتفاعلها مع العالم المعيش, ولذا فهو ينطلق من خانة (الذاكرة) وتمثيلاتها, ومايحضر منه هو المكان الذي يشكل نتوءًا بارزا في الذاكرة .

وقد أتت تقسيماته في البحث على مراحلَ ثلاثةٍ تتواشج مع مراحل تحول الشخصية إلى (لاجئة), بدءً من مضايقات الفضاء الداخلي المحلي, مرورا بأماكن الرحلة البينيّة, ووصولا إلى المكان الغاية/ بلد اللّجوء، ولذلك جعلنا بناء المكان في رواية اللّجوء على وحدات بنائية ثلاثة تتمثل الأولى: بأمكنة المكان (الأصل/ الوطن الأم وتمثيلاتها), و(الأمكنة البينيّة وتمثيلاتها) وأمكنة ما اصطلحنا عليه بـ(فضاء الآخر) تمييزا له عن الفضاءات الأخرى, وهي تمثيلات لبلدان اللجوء المختلفة, التي حلّت عليها الشخصيةُ (لاجئةً) .

أولا: تمثيلات المكان الأصل

يمكن القول إن مصطلح (المكان الأصل) الذي وسمنا به أمكنة الوطن الأم للّاجئ هو المصطلح الأنسب لأنه يتضمن معاني الأصالة والشمولية, والأوّلانية, ومسقط الرأس, والديار, والوطن، وفي المقابل الأجنبي وجدنا أن لهذا المعنى مفردتان, أحدهما:(Country) التي تعني البلد, والثانية: (Home) التي تعني المنزل[٤٤٥].

---

(٤٤٢) الرواية العراقية صورة الوجع العراقي, ١٧.

(٤٤٣) ينظر: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط , ١٦٨.

(٤٤٤) المصدر والصفحة نفساهما .

(٤٤٥) ينظر: مفاتيح اصطلاحية, ١٤٦, ١٤٧, ٦٥٤_ ٦٥٦.

وتحيل كلمة المنزل (Home) الى المكان الذي تتولد منه الأشياء وتعود إليه, فتشمل بدلالتها البلد الأصلي أو مسقط الرأس وهو موضع الانتماء ومكان العودة المتخيلة, ومن أحد مفهوماته أنه محل الإقامة أو الموطن الأصلي أو مسقط الرأس[٤٤٦], بينما يشير البلد (Country) إلى معاني متقاربة, تتفق في معناها المرتبط بالمواقف الأكثر تنشئة والأكثر ارتباطا بالأسلاف, كما يشير (ستيفن ميوك), فيتداخل مع مفردة "الأمة" التي تكون حيث تختزن الدولة استثماراتها الثقافية والتاريخية[٤٤٧].

وفي الاستعمال العربي تشيع في الإشارة إلى هذا المعنى مفردة (الديار) وقد حفلت القصائد المعتمدة بهذه التسمية, ومنها قول جرير بن عطية[٤٤٨]:

لمن الديار رسومهن خوالي؟ أقفرن بعد تأنسٍ وحلالِ

عفّى المنازلَ بعد منزلنا بها مطرٌ وعاصف نيرجٍ مجفالِ

أو قول لبيد بن ربيعة العامري في معلقته [٤٤٩]:

عفتِ الديار محلها فمقامها بمنى تأبّد غولها فرجامها

أما في الاستعمال التداولي واللغة الدارجة، فيشير (البلد) إلى المكان المحلي بوصفه فضاءً محدودا ضمن المكان الوطني الأكبر, مشتملا على معنى البلدة أو المقاطعة، ومهما كان اختلاف المفردات التي تشير إلى الوطن أو البلد, فإن ما يعنينا هو فهم حدود المصطلح وتحديد منطقة اشتغاله .

وفي بحثنا يشير المكان الأصل إلى موطن الشخصية الأصلي ومسقط رأسها, ومكان عودتها المتخيلة, ويشمل في فضائه أمكنة متعددة, وقد رصد البحث أبرز تمثيلاتها في رواية اللّجوء, وهي :

(آ) ــ البيت :

تصنّف بداهتُنا البشرية البيتَ بأنه فضاء أليف، إذ يعد من أشد أنماط الأمكنة ألفةً وحميمية, فيعود الإنسان دائما بذكرياته إلى بيت الطفولة ومنزل الذكريات الأول, وكما يقول (غاستون باشلار) : إن الإنسان وهو يحلم بالبيت الذي ولد فيه, فإنه ينخرط في الدفء الأصلي

---

(٤٤٦) ينظر: المصدر نفسه, ٦٥٤.

(٤٤٧) المصدر نفسه, ١٤٦_ ١٤٧.

(٤٤٨) ديوان جرير, ٣٧٤ .

(٤٤٩) ينظر: شرح المعلقات السبع , عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني, ١٣١.

في تلك المادة لفردوسنا المفقود[٤٥٠]، والبيت هو جزء المدينة الحيوي وركنها العمراني المشاع, كما أنه يمثل بؤرة إحساس الفرد بوجوده, لأنه يفترض عودة متكررة إليه, وهو محل الارتباط المشيمي برحم الأرض ـ الأم ـ أما سلطته فتأتي من أنه مرتكز لبناء التجارب اللاحقة, فلا فرار من تأثيره حتى مع انفصال الذوات عنه[٤٥١] .

وتتعرض دلالة البيت في الألفة والحميمية إلى الاختلال في تمثيلات نصوص اللّجوء, فيكون تأثيره على الشخصية امتدادا لتأثير المكان الأكبر(الوطن) وفضاءاته الطاردة، ومن تمثيلات ذلك ما نجده في رواية (من لا يعرف ماذا يريد), إذ يكون البيت سببا في دفع الشخصية إلى الهرب بعيدا عنه, فالفوضى فيه هي امتداد لفوضى الفضاء الأكبر وتدهوره العام, كما في هذه الرسالة التي يرسلها الأخ إلى أخيه المغترب **(طلبتَ مني ألا ابتعد عن الاسطبل ـ العفو البيت ــ وهذا ما فعلته.. البيت اليوم بمعناه الحقيقي العام ليس بيتا وإنما بصراحة أقول لك اسطبل)**[٤٥٢], فكان أن دفع هذا الخواء الأسري وطبيعة البيت الشخصية إلى الهجرة بعيدا عنه, لأنه لم يشكل لها حضنا دافئا, بقدر أنه كان محفزا وعاملا رئيسا في هجرتها, فأصبح (علي) كاتب الرسالة(**بنيويورك ، سائق تكسي، هاجر سرا**)[٤٥٣] .

ومن خصائص البيت، العائلة النووية التي يتحدد المنزل من خلالها, وتتكون من راشدين متساكنين وأولادهما[٤٥٤], وتشكل مصدر أمان الفرد وقوته, بوصفها الجماعة الحميمة المتعلقة به, إلا أن العائلة العراقية, وبفعل الاضطرابات السياسية وهيمنة السلطة تعرضت إلى ما يفك روابطها ويقلل أواصرها, فأصبحت تدفع بولدها الهارب إلى ترك البيت, لأنه يشكل خطرا على ساكنيه: **(ولم يخطر ببالي أن معظم أهل البيت الذي أقضي فيه ليلتي, يتناوبون على الحراسة هلعا من الدهم المباغت, الذي تشنه زنابير الانضباطية أو رجال الامن او الرفاق الحزبيين.. حتى واجهني عمي "هاني" ومدّ سبابته في عيني يقول, وقد جرحني بلسان باشط : التحق.. حالك حال الجنود.. وتره, كل واحد يموت بيومه)**[٤٥٥], فتضطر الشخصية إلى ترك البيت, كخطوة أولى في طريق اللّجوء: **(إطمئن يا عمي "هاني" سألتحق بالجيش.. سأعود يا أبي الى العسكرية فلا ترتعب من إقتحام البيت من قبل المسعورين الراكضين وراء الهاربين.. سألتحق**

---

(٤٥٠) ينظر: المكان والزمان في النص الأدبي, ١٨٤.

(٤٥١) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية, ٤٥.

(٤٥٢) من لا يعرف ماذا يريد ١٢٧ــ ١٢٨.

(٤٥٣) الرواية , ١٢٧.

(٤٥٤) مفاتيح اصطلاحية , ٦٥٤.

(٤٥٥) خضر قد والعصر الزيتوني , ٥٠ .

بلا رجعة, لن تروني بعد يا أمي)[٤٥٦], وهنا يخرج البيت عن اطاره الحامي ويتحول إلى مكان طارد لكينونة الشخصية .

ومما يعرف عن المنزل أنه منطقة معزولة وموضع للسكينة المستقرة, وهو المكان حيث يعود الذكر للراحة[٤٥٧]، وبدلا من ذلك يتحول البيت العراقي إلى بؤرة تستقطب رجال الأمن, فقوض هذا دلالة أمنها العام **(دقوا على باب بيتهم في حي الأمين في الثالثة بعد الظهر, وكانت بتول تغسل أوراق الخس, وزوجها يستلقي أمام المبردة بسروال البيجاما، ولما فتح يزن الباب أزاحته جانبا سواعد متينة مشعرة، دخلوا وشتائمهم تتقدمهم:**

ــ وين العندليب الأسمر؟ وين أبوك ...؟ هبّ صباح من مكانه وبقفزة واحدة صار أمامهم:

ــ نعم.. شكو.. خير؟ تلقى صفعة تركت بصمة على خده واقتادوه معهم وهو يتعثر بأذيال البيجاما التي انفلت حزامها وسحلت على ساقيه)[٤٥٨], فالمشهد يعكس أجواء البيت وحركة العائلة الطبيعية, قبل أن تنقلب هذه الدلالة إلى لحظات صادمة في تاريخ العائلة المشترك, حين انتهكت السلطة بيتهم وأهانت أباهم .

وبدلا من أن يكون (البيت/المنزل) مكان عودة الذكر للراحة, والتزود بالطاقة اللازمة لفضاء الخارج, يتحول إلى مكان يمارس فيه فحولته وقوته, فيصبح المكان خانقا على ساكنيه, ومن تمثيلات ذلك ما ترويه البطلة الساردة (فاطمة/صوفي) عن حياتها في بيتها في الوطن, تحت وصاية الذكر المهيمن سواء أكان والدها كما في قولها **(أبي لا يمكنني أن أنسى نظرته الصارمة، وملامحه القاسية، كان يجلس ــ على الدوام ــ في الحجرة المستطيلة, التي لا يدخلها إلا الضيوف، أثاثها قديم, وموحش, على الحائط صورته. جالس أمام عين الكامرة، شعره أسود كث, عيناه عميقتان.. مع أنه كان وسيما في ملامحه, إلا أن الوجوم والعبوس قد منحاه مظهرا قبيحا منفرا)**[٤٥٩],أم كان زوج أمها **(جرّها بيد خشنة قوية مشققة, وأنزل قبضته الأخرى على وجهها بقوة, فسال الدم من أنفها.. رائحة الكحول الممزوجة بالثوم كانت تملأ الغرفة, ثمله لا يخفف من قوة ضرباته التي يسددها إلى بطنها.. وقفت وسط المنزل, متجمدة أمام الطباخ.. كان وجهها شاحبا.. لكنها مستمرة بعملها)**[٤٦٠].

وغالبا ما يستدعي البيت في رواية اللّجوء أجهزة السلطة القمعية, وكأن حضوره مرهون بها, إذ إنها قوّضت دلالته الأليفة وحولته إلى بؤرة خوف وتوتر أيضا, عندما أصبحت من مصاحباته

([٤٥٦]) المصدر نفسه, ٦٢ ــ ٦٣ .

([٤٥٧]) ينظر: مفاتيح اصطلاحية , ٦٥٥ .

([٤٥٨]) الحفيدة الأميركية , ٧٦ .

([٤٥٩]) الكافرة , ١٩ .

([٤٦٠]) المصدر نفسه, ١٢ ــ ١٣ .

البدهية **(أخرجوا نجم عبد مهاوي من بالوعة بيته الطافحة، كان التفكير بهذا المكان كمخبأ هو الوحي الأخير الذي نزل على أمه في تلك اللحظة, حين اقتحم الرفيق داخل والآخرون بيت عبد مهاوي بحثا عن ابنه الفار من العسكرية)**[٤٦١].

ومما يعكسه البيت في هذه النصوص عنفَ المتخيل, إذ يعد مكانا لصناعة سرديات العنف والخوف التي تتشكل في فضائه, أو يعاد اجترارها في زواياه وأركانه: **(أي رعب يسكن فيّ إثر سوالف نرجس وكوابيسها وصفوف الجن تسير حاملة خزائنها, عندما توقظني ليلا بانطلاقها من حمام البيت خلف السلم, الحمام الرطب المظلم الزوايا الزلق الأرضية, المعتق برائحة صابون الغار الأخضر والثريا الأصفر, بينما صفوف الجن في طريقها إلى السطح, مخلفة في مسارها خطوطا بلون الرصاص المنصهر اللامع وسط الظلمة الحالكة، خانات واضحة تتكون في رأسي تبقى منفصلة تماما عن بعضها, بعدد طوابق الشناشيل, الشرفات والسراديب والشيلمان والقَوَغ في ذاك البيت العتيق)**[٤٦٢], فلا تتذكر اللاجئة (مروى البصري), وهي في الدنمارك, أي شيء جميل عن منزل العائلة سوى هذه اللحظات من الخوف والتوجس.

ومن مظاهر عنف المتخيل (الأنثروبولوجي) الذي يعكسه فضاء البيت, أنه يكون محل رواية المتخيل المخيف ومحلّ تحققه أيضا, مثل أن تروي الأم حكاية الصبي الذي قتل أحد ابناء الأفاعي فهاجمته امه ليلا وقتلته ثأرا, فيسترجع (صموئيل) سردية الخوف تلك التي جعلته يخاف الأفاعي حتى وهو في باريس **(حين رويت لأمي كيف قتلت الأفعى وأنقذت البنات, أخذت تضرب على خديها.. وتصرخ" يا مجنون.. ألا تعرف أن الأفعى تملك روح الثأر؟".. "ماذا تقولين يا أمي" أجبتها باكيا.. وقد روت لي أمي قصة جدها وأولاده السبعة.. في الليل نزلت الأفعى من بيتها وظلت تدور بين أولاد جدك النائمين جنبا إلى جنب, حتى عرفت الولد الذي أفسد البيضتين, غرزت أنيابها في قدمه اليمنى حتى انفجر رأسه ومات" بعد هذه الحكاية, أصبحتُ أفكر بالموت طوال الوقت)**[٤٦٣].

وتمثيلات البيت في رواية اللّجوء قليلة قياسا إلى مجمل الفضاء العام للأمكنة, فلا يحضر فضاء البيت إلا قليلا, وذلك لأن الشخصية (اللاجئة) تكون موضع ملاحقة في الوطن, فتحاول التخفي والتواري عن أمكنتها المعروفة ما استطاعت, فيُستبدل البيت بفضاء آخر أكثر مواراةً وخفاءً, فنجد أن علاقة الشخصية به علاقة تحددها طبيعة الجو العام خارج هذا الفضاء المحدود, ونتيجة لهذا برزت من تمثيلات البيت ومتعلقاته أماكنه المخبوءة والخانقة كما رأينا في

([٤٦١]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ٥٣ .

([٤٦٢]) عندما تستيقظ الرائحة, ٣٢ ــ ٣٣ .

([٤٦٣]) عراقي في باريس, ٣١٦ ــ ٣١٧ .

استحضار (بالوعة) البيت التي تختبئ فيها الشخصية المطاردة, أو (سطوحه) التي تكون ساحةً لتقافز الفارين من السلطة والحرب, ومكانا لمداهمات رجال الأمن الذين ينزلون من السطح مقتحمين جلسة العائلة الحميمة, في مشهد محفوظ في ذاكرة العائلات العراقية .

وبالرغم من تقويض دلالة (البيت) العامة في الأمن والألفة, إلا أن البيت العراقي في فضاء الداخل, ظل يُعامل كنقطة ثابتة في المكان وموقع محدد تنطلق منه الشخصية وتعود إليه[٤٦٤], على الأقل, عودةً متخيلة .

(ب) ــ الشارع :

حققت الشوارع موقعا مركزيا في نصوص المكان فتركت بصماتٍ واضحة في نتاج القصيدة والقصة والرواية العراقية, فهي المكان الذي يختزل الأماكن والفكرة التي تضيء المشهد, وهي وليدة التجدد والمغايرة والاختلاف, ففي الشوارع تولد الأحداث الكبرى بعد أن تعيش وقت تشكلها في الظلال, ومنها تنتشر أصداءها على الأماكن الأخرى[٤٦٥]، وهو(صحراء المدينة, وجزؤها الزمني, وحياتها الدائبة الحركة, ولولب بعدها الحضاري, لامتداده, طاقة على مد الخيال)[٤٦٦]، والشارع واحد من أمكنة المدينة المفتوحة, وهي شراييها وأذرعها الممتدة باقتدار في كل النواحي[٤٦٧] .

وتحضر الشوارع ضمن فضاءات المكان الأصل بصورة مطردة, بوصفها مكانا لملاحقة الشخصية, فتجري فيها أحداث الملاحقة من قبل رجال الأمن لها, وتظهر الشخصيات في الشارع مضطربة متوترة, تتوجس وتحذر لأنها تشعر بالعيون المحدقة بها, وتتوقع قنصها وضبطها واعتقالها في أي لحظة (**رأى خمسة رجال أمن في سيارة "لاندكروز" .. يتناوبون على ذرع الشارع بانتظار فريسة**)[٤٦٨]، وهنا يتحول فضاؤها المشاع إلى فضاء تهيمن السلطة عليه, وتخنق عابريه (**ضاقت بي بغداد, يوم يخنق يوما, تنبح علي الشوارع بكلابها الزيتونية، في كل خطوة أدوس لغم الحكم بالاعدام**)[٤٦٩] .

ويتحول الشارع العراقي إلى بؤرة للموت إذا ما عبره الآخر المختلف كدلالة للانفلات الأمني وتراجع قيم المجتمع الحضري (**فطنت أثناء استغراقها في الحوار أن مريم السائقة**

([٤٦٤]) ينظر: مفاتيح اصطلاحية , ٦٥٦ .

([٤٦٥]) المكان العراقي , ٢٩ ــ ٣٠ .

([٤٦٦]) الرواية والمكان , ١١٤ .

([٤٦٧]) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية , ٩٣ .

([٤٦٨]) خضر قد والعصر الزيتوني , ٥٥ .

([٤٦٩]) المصدر نفسه, ٦٧.

تنحرف بالسير متجنبة شارعا معروفا, من المفترض اختراقه أو المرور به كي تصلا إلى البيت:

ــ لماذا لم تمري في شارع "أم المؤمنين" ؟ كان أسهل علينا السير به للوصول لبيتي.

ــ ابتعدت عنه يُقال أنه مستهدف من قبل البعض لرمي القنابل والمتفجرات.. وهم متنبهون بالطبع لمراقبة المرأة التي تكشف عن شعرها ولا تلبس الحجاب)[٤٧٠]، وهذا يدل على عنف الشارع العراقي, قبلا وبعدا .

ومن تمثيلات الشارع العراقي البارزة في رواية اللّجوء التي احتفظت ذاكرة اللاجئ بتفصيلاتها, الطريق الدولي الذي يربط محافظة البصرة بمحافظة الناصرية الذي قطعه الجنود العراقيون مشيا على الأقدام بعد انسحابهم من عمليات احتلال الكويت, فعادوا من حفر الباطن المدينة الصحراوية السعودية وصولا إلى البصرة, وعبورا خلال هذا الطريق الذي ظل أثرا معطوبا في ذاكرتهم, يقول السارد الموضوعي في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) **(شاهدت عبد الرضا جارنا يتمايل مثل سكران قادما بجثته الضخمة من رأس الشارع, ببدلة ملوثة بالملح والتراب اللذين تراكما عليه ابتداءً من حفر الباطن في اعقاب انتهاء العمليات العسكرية في عاصفة الصحراء، طرق عبد الرضا بابنا, بدل الباب المجاور لبيته, وحالما فتحت له, هوى علي بجثته الهائلة, وكأنه كان ينتظر فتحة الباب هذه منذ زمن بعيد, لكي ينهار أخيرا)**[٤٧١], فالسارد يروي متخيله عن هذا الشارع الطويل والممتد, إذ جعله معادلا رمزيا لفضاءات الموت العراقي التي يركض فيها الفرد لكي ينهي مساره المخيف, بحثا عن مدن تفتح له بابها وتنهي عليه محنة الجري السيزيفية .

ويتحول السارد الموضوعي إلى سارد ذاتي حين يتحدث عن معاناته هو مع طريق الموت هذا **(كنت عقب إنتهاء حرب الـ ٩١أسحب قدمي بثقل, يائسا من الطريق الطويل.. كنت متربا ومكسوا بالملح والعرق رغم برودة الجو القارسة, اتهادى على الطريق الطويلة خلف جنود آخرين, لا يلتفتون الى الوراء، وحدي كنت أتلفت كل حين, دون ان اعرف لماذا, وكانت الطائرات مازالت تشخط السماء فوقنا, وتعاود ذلك كل دقيقة تقريبا, منذ أن جاءتنا الاوامر بترك مواضعنا والخروج من الكويت، اضغط بقدمي المتصلبة على الطريق, وأرقب مرور سيارة, دون أن أتوقف عن المسير, حتى وصلنا البصرة, وقلت ها أنذا سأجلس اخيرا, ولكن خطواتي استمرت, دون رغبة مني, وبقيت أدفع جسدي للتقدم أكثر.. كنت اريد نسيان الموت الذي رأيته يتكدس على الطريق بين الكويت والبصرة، واردت أكثر من ذلك نسيان الكلاب السمينة**

---

(٤٧٠) من لا يعرف ماذا يريد, ١٣.

(٤٧١) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ٤٠.

التي ظلت تمخر بهدوء والتذاذ رؤوس الجنود القتلى فوق الرمال على جانبي الطريق, أو بجوار سياراتهم التي أحرقتها الطائرات المغيرة)[٤٧٢].

ويظهر هذا الشارع فضاءً مخيفا تحتفظ به الذاكرة الشعبية, إذ صنع مصائر شريحة كبيرة من أبناء البلد, وفي فضائه أكلت الكلاب والذئاب جرحى وقتلى حرب الخليج الثانية, وصنعت مصائر الناجين, ومنهم (توفيق) الذي طالته قنابل طائرات التحالف, فأغمي عليه واستيقظ على إثر ابتداء كلب أو ذئب بأكله **(كان الطريق الدولي الذي يربط محافظة البصرة بمحافظة الناصرية يكتسي اللون الخاكي بدلا من لون الأسفلت, حيث العدد الهائل للجنود الفارين، صبت الطائرات الأمريكية غضبها على الفلول الهاربة, لتتطاير الرؤوس والأشلاء ويصطبغ الشارع بلون الدم العراقي المنهك, لا مكان للاختباء , لا شجرة, لا حفرة، رأس الجندي العاري مقابل حمم الفانتوم، قنابل عنقودية وانشطارية وحارقة واهتزازية، أصابع وأمعاء وأقدام ورؤوس, صرخات وعويل وبكاء , كان توفيق داخل هذا الجحيم, حاول أن ينبطح بجانب السور المعدني للشارع كي يتقي شظايا القنابل, وقبل أن يأخذ وضع الانبطاح سمع دوي انفجار قريبا منه, أفقده وعيه، استفاق على ألم يمزقه, لا يعرف في أي مكان من جسده, وشعر أن قوة تسحبه باتجاهها, تصاحبها همهمات مفزعة, حاول أن يتبين مصدر تلك القوة التي تسحبه ببطء , ولكنه فشل في رفع رأسه, ثم حاول مرة أخرى ليشاهد حيوانا ضخما يطبق فكيه على ساقه اليمنى, صرخ بأعلى صوته.. الذئاب تأكلني.. سمع إطلاق رصاص بالقرب منه, لقد أنقذه أحد الجنود بإطلاقه الرصاص على الحيوان.. لم يعرف كيف وصل إلى المستشفى.. والذي يعرفه فقط أن ساقه قد بُترت, ليصبح اسمه إلى الأبد توفيق الأعرج)**[٤٧٣] .

ومن تمثيلات الشارع في نصوص اللّجوء, أنه كان مكانا عنيفا يتحقق في فضائه عنف المخيال الشعبي, الرافض للآخر المختلف, ذلك (ان جزءا كبيرا من الواقع الاجتماعي هو مخيالي, تحول إلى علاقات اجتماعية ومادية ذات وجود واقعي)[٤٧٤], ومن ذلك حضور تمثيلات الشارع عبر فضاء الزقاق الذي يعد نوعا (من الشوارع الضيقة التي تكاد تختص بالأحياء الشعبية التي تعرف بالمحلات ودائما ما تكون مشحونة.. بقيم اجتماعية تخص الطبقات الفقيرة التي تسكن هذه الأحياء)[٤٧٥], فنجد أن الشخصية اللاجئة ترفض العودة إلى وطنها الأصلي بسبب سخرية الناس من لونها الأسود **(نعم, كل شيء تغير فإلى أين أرجع.. هه؟ إلى أين أرجع؟ إلى صريفة أهلي في مدينة الثورة أو الجوادر..هه؟ إلى زيارة القبور والذكريات المؤلمة؟ إلى برك**

([٤٧٢]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ٨٦ ــ ٨٧ .

([٤٧٣]) كوبنهاغن مثلث الموت , ٣٣٤ .

([٤٧٤]) المتخيل والمخيالي والرمزي , موريس غودلييه , ٢٢٩.

([٤٧٥]) تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية , ٩٣ .

مياه المجاري وتلال الأزبال.. هه؟ ماذا سوف أعمل؟ أعود إلى رعي الجواميس.. هه؟ إلى صراخ الصبية خلفي, عبد, أسود, أبو خشم الأفنص..؟)[٤٧٦], فتشكل الأزقة مكانا لتحقيق عنف المخيال الشعبي بشأن السود, عبر صراخ الصبية الذين يشكلون دلالة واضحة على تصابي المجتمع, وتراجع خطابه, وعدم تحوله من الطور (الأنثربولوجي) إلى الطور (السوسيولوجي) ويرى الدكتور حاتم الصكر: أن توظيف الصبية لمهمة الجري وراء المجانين وأشباههم من السود والمختلفين (لا يخلو من دلالة ، انهم يمثلون الفطرة والعقل الأول)[٤٧٧]، ومن ذلك أيضا ما ترويه بطلة رواية (الكافرة) عن عنف الشوارع في بلادها **(لا أستطيع أن أنسى ذلك الرجل النحيف.. الذي عشق امرأة, وزُوّجت إلى غيره, جُنّ، وهو يتكلم عن حبه لها.. لم يجد أحدا يهتم به، كان الجميع يسخر منه, ويضربه, بالحجارة. الاطفال كانوا يركضون وراءه, وهم يصرخون: مجنون مجنون!)**[٤٧٨].

مما تقدم نجد أن معظم تمثيلات الشارع ومصاحباته في رواية اللّجوء قامت بعكس عنف هذا الفضاء الذي يشكل في الروايات عموما مكانا مفتوحا لحرية الشخصية ومتنفسا لها, لكن تمثيلاته في هذه النصوص طرحت صورة أخرى لعنف الشارع العراقي الواقعي والمخيالي, فهو لا يزال (صعبا وشرسا, فهو يلغي كل شخصية لا تحسن وضع اقدامها عليه, كما يضيع كل فكر لم يحسن الدخول إلى زواياه، انه الشارع العراقي الشرس والمتعب)[٤٧٩] .

(ج) ــ المقهى :

تعدّ المقاهي جزء المدينة الحيوي, وركنها الدافئ الذي يجذب سكانها من صخب الشارع المفتوح, إلى فضائها المغلق الأليف، وقد ساهم ارتباطها بحاجات الإنسان ووسائل راحته من تعزيز أهميتها في تشكيلات المدن, فهي توفر أماكن جلوس واستراحة، وهي تعبير عن تجليات الوعي الشعبي, ذلك (أن المقهى دال, والتجمع الشعبي وما يدور بين الجلساء من أحاديث وافعال مدلول)[٤٨٠], وقد ظهرت فاعلية المقهى بكونه بديلا للحانات والفنادق القديمة, يركن إليه المسافرون والعاطلون والريفيون الواردون, فتحول إلى ظاهرة ثقافية بارزة, كما يراه الدكتور قيس كاظم الجنابي[٤٨١]، وتتحدد وظيفة المقهى (كمكان انتقال خصوصي, بتأطير لحظات العطالة

---

(٤٧٦) أقتفي أثري, ٧٢ ــ ٧٣ .

(٤٧٧) ينظر: البئر والعسل , ١١١.

(٤٧٨) الكافرة , ١٠.

(٤٧٩) الرواية والمكان , ١١٨.

(٤٨٠) الرواية والمكان, ٢١.

(٤٨١) ينظر: كتاب الناس النزعة الانسانية في أدب زيد الشهيد الروائي , ١٥٩.

والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة)[٤٨٢]، لكنّ دلالة المقهى بوصفه فضاءً أليفا لسكان المنطقة قد قوّضت بفعل التحولات السياسية في المجتمع العراقي, إذ أصبح مكانا لالتقاء (السلطة بالناس, ومكان قبح السلطة من خلال الرقيب, العين السرية التي تراقب الناس وتلاحقهم في حياتهم الخاصة والعامة)[٤٨٣], وكان اللّاجئ جزءً من ذلك المجتمع الملاحق, فكانت علاقته بفضاء المقهى مؤطرة بالخوف والترقّب **(في مقهى عجيل المطل على شارع الداخل قابل علي سلمان صديقه علوان عزيز بحذر خوفا من المخبرين أو الأعضاء الجدد في المنظمة الحزبية في المنطقة الذين يحاولون إثبات ولائهم بكتابة تقارير لمسؤوليهم عن أية قضية مهما كانت تافهة, عن أي لقاء بين اثنين من خارج حزبهم, تقارير كيدية أو ملفقة في الغالب، كان علي حريصا على تفادي أي مشكلة طارئة, ذلك أن استدعاء جديدا أو تحقيقا جديدا سوف يعيق مشروع الهجرة)**[٤٨٤] .

ويحكي سارد الأنا البطل في رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) تفتيش المخبرين المستمر للمقاهي بما يجعلها بؤرةً لعمليات اعتقالهم **(جلست في مقهى خلف ساحة "الميدان" كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة ليلا, فجأة أقفل باب المقهى من قبل ثلاثة ملثمين بيشماغ أحمر ـ هذا اليشماغ علامة فارقة للبعثيين وجلاوزة بهضام ـ .. سمعت صوتا منفرا منذرا:**
ـ الكل يبرز هويته، انا هادئ, يدي تمسك هويتي المزورة من فوق كتفي .. فتشوا بقية رواد المقهى وخرجوا دون ضحية)[٤٨٥], فجو المقهى جزء من مشهد المدن المراقبة التي يجوبها المخبرون ورجال الأمن, ذلك أنه (مكان الحوارات الثقافية والسياسية والفكرية المهم, فحرصت السلطة على مراقبته حرصا كبيرا؛ لتكشف تفصيلات العمق الاجتماعي وتتعامل معه بصرامة وقسوة تتناسب مع قوة تحولاته الفكرية والثقافية)[٤٨٦].

ويرى بعض الباحثين: أن المقهى لا يخضع للمخزون الذاكراتي بشكل تام لأنه يستجلب لغايات نصيّة, بوصفه فضاءً لالتقاء التيارات الفكرية وخلقها, فهو يختص بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة[٤٨٧]؛ إلا أن رواية اللّجوء مستثناة من هذه القاعدة العمومية, فالمقهى فيها مكان واقعي وهو قادم من ذاكرة اللاجئ المتوقدة **(في عصر يوم الثاني والعشرين من تموز**

([٤٨٢]) بنية الشكل الروائي, ٩١.
([٤٨٣]) المصدر نفسه, ١٦٠.
([٤٨٤]) اللاجئ العراقي, ٢٢.
([٤٨٥]) خضر قد والعصر الزيتوني, ٥٣.
([٤٨٦]) كتاب الناس, ١٦٠.
([٤٨٧]) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية , ٦٢ .

كنت جالسا في مقهى زناد منتظرا كالعادة فرج شاوي وكريم ناصر وآخرين يجمعني بهم هاجس الكتابة وتبادل الكتب، وحينما لم يأت أحد منهم خرجت من المقهى متوجسا, خاصة وأن حملة مطاردة الشيوعيين قد بدأت.. عند انعطافة زقاق فرعي رأيت كريم يقف بعيدا عن واجهة المقهى)[٤٨٨].

ومع تحولات البلاد بعد سنة ٢٠٠٣م تتحول المقهى أيضا وفقا لتوجهات السلطات الجديدة **(أجلس في مقهى عند رأس الشارع، الأغاني اختفت, والأناشيد الدينية الحماسية تصدح في عربات الباقلاء والشلغم، الأصدقاء يختفون أيضا, والبرد يلسع الوجوه، أشرب شايا عند هذا المقهى الصغير أمام موقف مزدحم بسيارات الفورد القديمة، وعلى أريكة مجاورة أجد عدد يوم أمس من صحيفة "رياح التغيير")**[٤٨٩], وهنا يعكس المقهى عبر تمثيلات فضائه اختفاء اللازمة الشهيرة له (الأغاني) توجها معينا لسلطة جديدة برزت في الشارع العراقي, وبدلا من أن يستحضر فضاء المقهى ذكريات الشخصية الجميلة وقصصها الايجابية, راح يذكرها باختفاء وجوه الأصدقاء وبالمجهول الذي قد تأتي به طيات صحيفة "رياح التغيير", فيكون ايقاع المقهى المديني متوافقا مع جوّها العام, ذلك أن المقهى مكان قليل التبدل إذا كان في المحلات الأخرى , لكنّ الأمر مختلف مع مقاهي المدن التي تتساير بالنسبة لتكوينها مع طابع المدينة على الرغم من ثبات وظيفتها الاجتماعية النفعية[٤٩٠].

ومما تقدم فإن المقهى في رواية اللجوء العراقية لم يقدم إلا بوصفه فضاءً مراقَبا, تخافه الشخصية, وتتوجس منه قلقا وترقبا وحذرا, كما ظهر بوصفه مكانا للتخطيط للّجوء واتمام صفقة هرب اللاجئ, أو مكانا لضبط الناس واعتقالهم, فخرج عن دلالته في إشاعته للتنوير المجتمعي, أو ترويحه عن مرتاديه, كما أن صورته بوصفه (نواةً للانطلاق إلى رحم المجتمع)[٤٩١], قد قوِّضت هي الأخرى, إذ أظهرته التمثيلات الروائية, مكانا لتشتت الجماعة, ونسف التحامها الأنطولوجي والفكري بسبب ملاحقات السلطات الحاكمة .

---

(٤٨٨) الضلع, ١٩٩ ــ ٢٠٠ .

(٤٨٩) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ٩٩ .

(٤٩٠) ينظر: الرواية والمكان , ٤٦ .

(٤٩١) ينظر: الرواية والمكان, ٤٤ ــ ٤٥ .

(د) ــ السجن :

يعد السجن مكانا للإقامة الجبرية فينظر إليه بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية في الخارج, إذ تقيم فيه الشخصيات مدة معلومة إقامةً جبريةً لم تخترها مشروطة بعقاب صارم[٤٩٢]، ويرى (ميشيل فوكو) : أن السجن واحد من المؤسسات العقابية الناتجة من امتزاج السلطة والمعرفة[٤٩٣]، فحيث يعصي الفرد قوانين السلطة التي تأسست بفعل المعارف ولا سيّما الإنسانية منها, ينتهي مصيره في السجن .

إن السجناء الذين قدّمت الرواية العراقية تمثيلاتهم هم سجناء سياسيون جميعهم وسجناء حرية رأي ومعارضة السياسية، وهذا دلالة على شمولية السلطة وديكتاتوريتها، إلا أن فضاء السجن لا يحضر في رواية اللجوء بوصفه مكانا من أمكنة الوطن الأم؛ بل بوصفه مكانا امتدّ ليشمل الأمكنة كلها التي يمر بها اللاجئ في الوطن والمعبر وبلدان اللجوء، لأن سمة اللجوء تتيح سجن اللاجئ فكثير من البلدان لا ترحب به على أراضيها وترى وجوده عندها مخالفة قانونية فتقوم بسجنه، ونتيجة لهذا وجدنا تمثيلات السجون في الوطن وفي بلدان المعبر وفي بلدان اللجوء, إلا أن اطّراده في الوطن جعلنا نتناوله بصورة مستقلة؛ لأن تجربة السجن بالنسية للشخصية كانت عاملا في دفع الشخصية للتفكير باللّجوء .

تصوّر رواية (الضلع) معاناة الجندي (حميد) الذي سجن علاوة على كونه جنديا يخدم في الجيش, فيصور معاناته في السجن العسكري الذي يصبح مكانا للتعذيب المزدوج **(كنت ألوح بجنون لكل جندي من زملائي يمر قريبا من غرفة السجن وأتوسل بهم أن يذكروني عند أي مخلوق له سطوة كيلا أنسى في السجن فأخسر فرصة العمر التي قد لا تأتي غيرها.. كاد جسدي ينهار فتمسكت بالقضبان واستبدت بي رغبة شديدة في البكاء إلا أني تماسكت كيلا أثير سخرية السجناء.. تكومتُ جثة هامدة عند باب السجن وأجهشت بالبكاء متجاهلا عبارات السخرية الجارحة التي كان يطلقها السجناء)**[٤٩٤], فيظهر فضاء السجن بوصفه مكانا لعقاب الشخصية وحبسها, وإذلال جسدها ذلك أن السجن ــ وفقا لميشيل فوكوــ يجعل من الجسد كائنا منضبطا لأن السلطة تمارس فيه عملية الإخضاع على الجسد[٤٩٥] .

ويشير د. حسن بحراوي إلى أن المفاتيح التي تدور في الأبواب هي من أبرز رموز السجن, فهي الحد الفاصل بين الداخل والخارج, بين الحرية والزنزانة فتكون لفرقعة المفاتيح دلالة خاصة عند النزلاء لارتباطها بالأمل والحرية, وتظهر تمثيلات ذلك في روايات اللجوء عند

([٤٩٢]) ينظر: بنية الشكل الروائي , ٥٥ .

([٤٩٣]) ينظر: ميشيل فوكو وسؤال السلطة , أمين بن جيلالي , ١١.

([٤٩٤]) الضلع , ١٦٠ .

([٤٩٥]) ينظر: ميشيل فوكو وسؤال السلطة , ١٢.

تطرقها لفضاء السجن **(لا أدري كم من الوقت مر حينما سمعت خشخشة المفتاح الكبير وهو يلج ثقب الباب وصوتا ينادي باسمي، نهضت كأني استيقظت من موت طويل استعدادا للحظة الحساب التي خمنت بأن الجنة ستكون نتيجتها على الرغم من يقيني بأني منكود الحظ، امتدت كف عريف الانضباط التي تشبه مجرفة المسحاة عرضا وصلابة إلى ظلام الغرفة ومسكت كتفي بقوة فاستسلمت لها كطائر متعب، أخرجتني من غرفة السجن سحلا فانقدت لمشيئتها دون أن أنطق بأية كلمة اعتراض أو تمرد)**[٤٩٦], فعلى الرغم من أن دلالة خشخشة المفاتيح تعطي معنى انفتاح الأبواب وعبور الشخصية إلى ما وراء القضبان إلا أن المعنى المنشود وهو الحرية لم يكن متحققا؛ بل إن عقابا آخر ينتظر الشخصية, فتتحول حركة انفتاح الباب وصريره إلى (ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن لإماتة النزيل والاجهاز عليها تدريجيا.. فحركة المفتاح في القفل.. ترمز إلى النظام السجني الرهيب الذي يقضي بالعزل والاقصاء)[٤٩٧], ومن هنا تأتي أساليب السلطة القهرية في القضاء على السجين وسحقه وإذلاله .

وتزيد من ضراوة السجن وبطشه طريقة السرد الذاتي التي تحيل على ضمير المتكلم إذ إنها تعمّق الشعور بالقسرية وتكميم الأفواه[٤٩٨], ولا سيّما إذا ما عرفنا إن معظم تجارب روايات اللجوء تسرد قصصا ذاتية التجربة, يقول (كريم) بطل رواية تحت سماء القطب **(كان السجناء يسمون زنزانتنا "السينما" كانوا يسخرون من السجناء لإذلالهم، رغم ان المكان كان حقا مثل شاشة سينما، تعرض فيه افلام حقيقية لإذلال الانسان والحط من قيمته، بشكل مخالف لكل الشرائع السماوية، كل سجين له الحق ان يخرج لاستخدام التواليت ثلاث مرات يوميا.. ومن يتأخر ينال حصته من سوط الحارس.. كان السجناء يغادرون يختفون أو يعودون وهم كتل من اللحم وتسيل الدماء من جروحهم في كل مكان)**[٤٩٩], بل إن السجن ينقسم إلى وحدات بحسب أصناف التعذيب المتاحة التي توفرها السلطة لنزلائها **(من نفشل معه في "المعصرة" نرسله إلى "الفرن".. هناك الكهرباء تقوم بهذا الدور ومعها التعليق بالمراوح وقلع الأظافر والضرب على الأماكن الحساسة)**[٥٠٠], فكانت سرديات السجن تؤرخ لأزمنة القمع وتوثق تاريخ الذوات المنسحقة عبر سرد الضحية وذاكرته المضادة .

ولا يتوقف سرد الشخصية عن تجربتها في فضاء السجن على الرجل فقط؛ بل إن المرأة السجينة اللاجئة قدّمت وثيقتها في أرشفة المسكوت عنه في خبايا السجون العراقية في زمن القمع

([٤٩٦]) الضلع, ١٦٠ ــ ١٧٠.

([٤٩٧]) بنية الشكل الروائي , ٥٧ .

([٤٩٨]) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية , ٨٥.

([٤٩٩]) تحت سماء القطب, ٣٨٠ ــ٣٨١ .

([٥٠٠]) تحت سماء القطب, ٣٨٢ ـ ٣٨٣ .

الديكتاتوري, فساهمت الذاكرة الأنثوية في كشف صورة السجن العراقي ونزلائه المسحوقين, فتقدم لنا اللاجئة (حياة) التي هربت إلى لندن صورة السجن المرعبة, بعد أن استطاعت الإفلات من فك ما ترمز إليه الرواية بـ(المبدع) الذي يحيل على مدير الأمن العامة في النظام السابق (ناظم كزار) **(كانت "حياة" مسكونة بذعر من نوع خاص يجعلها, وهي تسترجع صور السجناء الآخرين, تتلمس بشرة وجهها ونبضات قلبها لتصرخ بلا كلمات: أنا حية، أنا بحماية "المبدع". وكلما تسربت إليها روح التمرد دافعة إياها للانكماش تحضرها صورة المقبرة التي أخذها "المبدع" إليها, أو تلك اللحظات التي قضتها عارية برفقة زبانية القلعة)**[٥٠١]، فلم يقتصر الأمر على الذاكرة الذكورية, بل إن الذاكرة الأنثوية قد قدّمت شهادتها أيضا في تأرخة أزمنة القمع وتوثيقها.

(هـ) ــ أماكن الأموات والجثث :

وتظهر تمثيلاتها من خلال بعض النماذج المكانية المطردة التي سجّلت حضورا لافتا في الرواية العراقية, ومنها مشرحة الطب العدلي والمقبرة وأماكن تسليم الجثث في الثكنات العسكرية، وفي الروايات التي استدعت هذه الفضاءات العنفية والمرعبة لم تظهر هذه الأماكن بصورة عرضية؛ بل بصفتها أماكن هيمنة ذات مركز ومحورا لصناعة مصائر الشخصيات المختلفة، ومن ذلك ما استدعته رواية (فندق كويستيان) في حكايتها عن مركز تسليم الجثث الذي يتحول إلى هوية تسِمُ الشخصية وتدل عليها **(اسمي الحقيقي هو ناصر رشيد فوزي كما مثبت في جواز سفري العراقي.. كانوا يسموني أيام العسكرية الرهيبة بـ"كاكه ناصر" كما يحلو لمجموعة لم الجثث تسميتي.. في ساعات النهار يكون عملنا داخل المركز محصورا في التعامل مع الجثث الواردة لنا او الصادرة عنا.. ينحسر عملنا نحن فصيل الجنود غير المسلحين في إدخال الجثث المتفسخة إلى البراد المركزي لتتجمد .. ترفع ثم ترص بشكل متعاقب على طريقة تعليب سمك السردين في العلب, لغاية اليوم أكره النظر لعلب السردين.. الجثث تقطر علينا كمطر تشريني)**[٥٠٢], فيتحول هذا المكان إلى مكان محور يحدد علاقات الشخصيات فيما بينها ويصنع الحبكة المشتركة بينها **(أنا علي عبد الهادي بندر ينادونني في مركز الجثث "أبو الجرايد".. تحقق حلم كاكه ناصر في الهرب والافلات من فرن الحرب وبراد الجثث المجمدة, هاجر إلى المانيا عندما كانت حرب الثمان في عامها الخامس وعلى أوجها, أخبرني في ليلة عجفاء من ليال مركز الجثث وبسرية تامة.. بعد أن دثر جسمه ورأسه معي بنفس البطانية قال بهمس مخيف: " صديقي علاوي أنا يروح غدا في إجازة بعد ما يرجع.. سألتحق ببقية أهلي في**

---

(٥٠١) كوميديا الحب الإلهي , ١٧٠ .

(٥٠٢) فندق كويستيان, ٢١ ــ ٢٢ .

المانيا.. صوتي تكسر في حنجرتي خرج من فمي متقطعا وحارقا مع زفير حار" أتتركني مع وحشة هذه الجثث كاكه ناصر؟)[٥٠٣]، فيكون هذا المكان المكتظ بالجثث عاملا على زرع الرغبة بمغادرة البلاد إلى غير رجعة, كما قرر ناصر رشيد.

ومن الأمكنة المرادفة للموت والعنف والرعب ما يعرف بمشرحة بغداد التي تحولت إلى أيقونة للموت واندثار الحياة وسيادة القمع والفوضى الأمنية, وقد (عمدت بعض الروايات إلى اتخاذها مسرحا لأحداثها, وذلك في محاولة لخلق معادل موضوعي تتجلى من خلاله وحشية العنف وسطوته, وسوداوية المشهد العراقي وقتامته)[٥٠٤]، ومن المفارقات أن يتحول هذا المكان العاجّ بالموت إلى مكان لصناعة الحياة, حسب خطة (الرجل العائد من موسكو) كما يصفه الراوي الخارجي لرواية (أموات بغداد) هذا العالم العراقي الذي يحاول أن يوقف سيل الموتى المتدفق على بلاده **(معهد الطب العدلي حسب التسمية المحلية, أو الشرعي كما تسميه البلدان الأخرى, عرف أن هذا هو المكان المثالي والمناسب لتنفيذ مأربه العلمي والإنساني وربما التاريخي الذي داهن الزمن الطويل من أجل تحقيقه بعد أن رأى أن الموت في هذه البلاد مهيمن ويذل الموتى والأحياء على السواء)**[٥٠٥], فتكون المشرحة هنا (مكانا بؤريا تتمرأى فيه الأحداث العنيفة برمتها, وتبدو فيها عملية التراسل المكاني جلية بين المكان الخارج/بغداد, والمكان الداخل/مشرحة بغداد)[٥٠٦].

ولم تقتصر دلالتها(المشرحة)على العنف والموت بل تحولت مع تحولات البلاد بعد ٢٠٠٣م فغدت بالنسبة للشخصية مكانا أليفا يواريها عن فوضى الخارج ورعب الشوارع **(تعمل زبالا في ثلاجة موتى! فأجابه الرجل بعد رشفة فودكا: وما بها المشرحة، إنها المكان الوحيد العاقل في بغداد, الموتى الساكنون المتشابهون بشكل وكأن أحدهم انعكس بمرايا عديدة)**[٥٠٧], فتتحول إلى مكان أليف للشخصية تحتمي به من عنف الخارج .

ومن أماكن الموت الأخرى التي استدعتها رواية اللجوء هي المقابر سواء تلك التقليدية التي ينشئها الناس لدفن موتاهم، أو تلك التي تنشئها السلطة التعسفية التي تطمر فيها من يخرج عن دائرة قبضتها, وقد عرفت في العراق باسم (المقابر الجماعية), وقد تجلت صورتها كثيرا في هذه الروايات لأنها ارتبطت بأساليب السلطة القمعية التي ساهمت في تشريد الناس في شتى بقاع العالم , وارتبط ذكرها بسرد شاهد العيان الذي يقدم إفادته في توثيقه لأزمنة القمع العراقية (**راح**

---

(٥٠٣) الرواية, ٢٣ ــ ٢٤ .

(٥٠٤) تمثلات الموت في الرواية العراقية , ١٩٧ .

(٥٠٥) أموات بغداد , ١٦٧ .

(٥٠٦) تمثلات الموت في الرواية العراقية , ٢٠٢ .

(٥٠٧) أموات بغداد , ٣٥٤ .

يسمع اللغط ويميز اصوات نساء ونحيبهن وبكاء اطفال.. تلك الليلة في صحراء السماوة.. طلب المسؤولون من الشرطة الابتعاد.. وصلت سيارات الامن والمخابرات والحزبيين ببدلاتهم الزيتوني.. ظل صوت الرصاص يلعلع طويلا.. في الخنادق كانت تتمدد اجساد النساء والاطفال والشيوخ منخوية بالرصاص)[٥٠٨]، وتعزز رواية (أموات بغداد) من صورة المقابر الجماعية: **(أكثر أوقاته ألما كانت في مدينة الحضر القريبة من الموصل, هناك استخرجوا جثث ٣٠٠ طفلا و١٨٠ امرأة و١٦٠ رجلا تم اطلاق النار عليهم جميعا في مؤخرة الرأس بطلقات كلاشنكوف ورموهم من علو إلى منحدر وأهالوا عليهم التراب)**[٥٠٩] .

كما تهيمن في التمثيلات المكانية مقبرة (وادي السلام) بوصفها فضاء ممتدا لاحتواء أعداد الموتى اللانهائي فتقدم ملازمة لدلالة الموت المهيمن والمستمر على هذه البلاد وهي تعبير عن اتساع رقعة الموتى نتيجة لتوارد أسباب الموت المختلفة من حروب وقتال مسلح واعتداءات وامراض وغيرها: **(مقبرة النجف.. سمع بأنها أكبر مقبرة إسلامية في الكرة الأرضية وثاني اكبر مقبرة في الكوكب بعد المقبرة الصينية وأجرى إحصاءا حسابيا, بينت له نتائجه, أن سكان هذه المقبرة يفوقون نفوس النجف عشرات المرات ولم يكن تسميته لها "محافظة الموتى" محض صدفة)**[٥١٠]، وتتحول هذه المقبرة إلى فضاء محتمل لدفن من ضاعت جثثهم فتكون علامة على رقود الموتى من شتى الطوائف, فتصور رواية (طشاري) بحث الأم المسيحية عن جسد ابنها المقتول في الفوضى الأمنية لما بعد التغيير وتكون وجهتها إلى هذه المقبرة بحثا عن أثر لجسد ابنها **(في القبور والشواهد الممتدة على مد البصر في وادي السلام, فتشت سهيلة عن الحفرة التي أسجى ساعدان غريبان فيها جسد ولدها الغريب.. هذا هو إرتمت على التراب الناشف وصرخت ومرغت وجهها فيه.. توجهوا إلى مقبرة الكلدان, قرب ساحة الطيران, وأمام قبر مرتجل تمتم القس صلاة الجناز, على عجل, وتولى راعي المقبرة دفن الجثمان الوافد من وادي السلام في النجف, دفنة ثانية)**[٥١١].

وهكذا تأتي تمثيلات أمكنة الوطن الأم بوصفها فضاءات عنيفة وطاردة للشخصيات وجزء من تحريض الشخصية على اللجوء والمغادرة ؛ بل إن الفضاءات الأليفة كالبيت والمقهى تحولا أيضا إلى أماكن خوف وتوتر بفعل مراقبة السلطة والمخبرين، والجدير بالذكر أن التمثيلات المكانية في رواية اللجوء انطلقت معظمها من خلفية الأحياء الشعبية الفقيرة, أما الأحياء الراقية

([٥٠٨]) تحت سماء القطب , ٢٥٥ .

([٥٠٩]) أموات بغداد , ٨٠ .

([٥١٠]) الرواية , ٩٩ .

([٥١١]) طشاري , ١٧٣ ــ ١٧٤.

فلا نجد لها حضورا ما يعكس قيام هذه الثيمة على تمثيل معاناة الشرائح الفقيرة والشعبية التي وقعت فريسة لفتك السلطات وحصارها الاقتصادي .

ثانيا: الأماكن البينيّة في رواية اللّجوء

تأتي هذه الأمكنة من سياقات ثيمة الروايات وحكايتها الإطار (اللّجوء) فتتكون نتيجة لتفصيلات رحلة اللاجئ وانتقاله من بلد المنشأ مرورا خلال بلدان المعبر وصولا إلى بلد الاستقرار واللجوء، وتشمل الأماكن البينيّة ما يمر اللاجئ خلاله من مكان خارج حدود موطنه الأصلي وخارج حدود بلد اللجوء الذي يقصده في رحلته, فتأتي تمثيلاتها في أنماط متعددة ومتغايرة، فمنها الحدود البرية والمائية والصحارى والغابات والمطارات، وبعض بلدان المعبر مثل الأردن وسوريا والسعودية وإيران, وبصورة أقل نجد تركيا ولبنان .

وهناك اطّراد كبير في حضور هذه الفضاءات البينيّة التي تشكل عائقا في طريق رحلة اللاجئ , ومن ذلك ما شكلته الحدود العراقية من نقطة مكانية مرعبة للمسافرين ولا سيما اللاجئ الذي يحاول العبور متخفيا أو بأوراق غير رسمية هربا من ملاحقة السلطة له **(إضافة إلى إمكانية الامساك بنا من قبل دوريات الشرطة العراقية لأننا لا نعرف لهم وقتا محددا للمرور خصوصا وأننا الان في الاراضي الاردنية بعد أن اجتزنا الشق وسيحكم علينا بالإعدام لمحاولة خرق القوانين والهروب من الوطن تحت ذريعة الخيانة العظمى)**[٥١٢], فيتحول هذا المكان إلى بؤرة قمع وفساد ورشوة ؛بل إلى نقطة لفعل الممارسات اللاأخلاقية بين رجالها وغانيات الطرق : **(لم أفق إلا على ضجيج المسافرين عند نقطة التفتيش في الحدود العراقية ـــ السورية، طلب منا السائق أن ننزل لتفتيش حقائبنا وختم جوازاتنا، ففعلنا ذلك ورجعنا إلى الباص باستثناء السيدات اللواتي انتظرناهن أكثر من ساعتين.. وحين جاءت السيدات, كن في حالة يرثى لها, وقد لزمن الصمت حتى أصبحن داخل الأراضي السورية, فأخبرننا بأنهن تعرضن للابتزاز على يد رجال الشرطة العراقية الذين خيروهن بين الاغتصاب أو دفع رشوة)**[٥١٣].

وتظهر بلدان المعبر أماكن للقمع وكأنها امتداد لجحيم الوطن الأصل **(إنني أدور الآن في شوارع عمان، آكل اليابسة والتمن في الساحة الهاشمية في جنبر لأحد العراقيين, وأتعارك مع عراقيين آخرين يتجمهرون أمام مكتب الأمم المتحدة, يضربني رجال الشرطة الأردنيون, يضربونني بقسوة لا مثيل لها إلا هناك, في المكان الذي جئت منه)**[٥١٤], ويحكي (عراقي في باريس) القصة نفسها مع بلدان المعبر إذ يُعذب ويتم إذلاله بقسوة **(بعد أسبوع من وجودي في**

([٥١٢]) عناكب الآفو , ٣٥ .

([٥١٣]) عراقي في باريس , ١٤ .

([٥١٤]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١٣٥ .

دمشق جاءني رجلا أمن سوريان إلى غرفتي وطلبا مني أن أذهب معهما، وضعت في غرفة رطبة وباردة.. دخل رجل ضخم وضع عصا خشبية لصقت عليها قطع زجاج صغيرة.. راح يسحب حزامه.. أخذ يجلدني جلدات عنيفة، وحين وقعت على الأرض واصل ضربي بالحزام وبقدمه, بينما كنت أبكي)[٥١٥]، ولا تتوقف مسألة قمعه على وجوده في الأراضي السورية بل مع مغادرته لها إلى لبنان وقع فريسة لرجال أمنها أيضا **(كنت أسمع لأول مرة هذه الشتائم باللهجة اللبنانية التي بدت لي مضحكة، فقال الرجل" كلكم تأتون إلى هنا بقصص مختلقة"، بعد دقائق جاء رجل آخر وقال ماذا يا بيير هل تريد مساعدة؟" وراح هذا الشخص يضربني بعصا سميكة, ضربات موجعة, فأخذت أبكي وأشتمهم أقذع الشتائم)**[٥١٦], والأمر نفسه في الأردن **(وجدت نفسي في زنزانة في مبنى المخابرات الأردنية, حيث تعرضت لتعذيب لا يمكنني أن أصفه.. ثلاثة رجال كانوا يضربونني ولا أعرف من أين تأتي اللكمات أو الركلات وكان أحدهم يصب علي مياها ساخنة جدا.. كانوا قد قرروا تسليمي إلى الحكومة العراقية, ولكن شيئا ما حدث في اللحظة الأخيرة)**[٥١٧].

ومن فضاءات الأماكن البينيّة تظهر الغابة بوصفها فضاءً دالا على الضياع والخوف من المجهول **(دخلت الغابة دون أن أدري, حسبتها بضع أشجار صماء بكماء عارية سأخترقها بسرعة.. أمشي وأمشي حتى أختنقت بعظام أشجار متداخلة متلاحمة.. أشجار كابوسية أعيشها بواقعية دامغة, لا هي ليست غابة بل فخ الطبيعة يسقط فيه أي مغامر متهور مثلي.. غابة عظام لا نهائية الامتداد والشساعة يضيع فيها أهل الثورة جميعهم لو دخلوها, لكنني المحظوظ تملصت من غابة العظام هذه خلال أربع ساعات بعد صراع مرير مع الـ (كالا) شياطين العالم السفلي)**[٥١٨].

أما المطارات التي ينظر إليها بوصفها فضاءات عابرة للهوية تشكلت نتيجة السفر والهجرات إذ (خلق الحراك المتزايد والعولمة لا أماكن "non_ places", كالمطارات والمصارف والمجمعات, حيث تم التخلي عن الهوية)[٥١٩], فتظهر في التمثيلات المكانية لرواية اللجوء بوصفها بؤرة تهديد للشخصية, كما يتحول ضباطها إلى رقباء شديدي السطوة على تحركاتها **(وقف المسافرون طابورا طويلا أمام كابينة صغيرة لاح لي في داخلها ضابط شرطة بوجه عابس يشبه الوجوه التي تطاردني في الكوابيس.. مددت ورقة الليزا باس وبطاقة السفر من**

([٥١٥]) عراقي في باريس , ١٥ ــ ١٦.

([٥١٦]) الرواية , ١٨ .

([٥١٧]) الرواية , ٢٥ ــ ٢٦ .

([٥١٨]) خضر قد والعصر الزيتوني , ٩٤ .

([٥١٩]) مفاتيح اصطلاحية , ٦٥١ .

تحت شباك النافذة الصغيرة دون أن أنظر إلى عيني الضابط الذي راح يتفحصني: عراقي؟ "نعم" أجبت متلعثما وأنا أتطلع إليه بخوف، "قف جانبا إلى أن ننادي عليك!" قال بعجرفة وهو يرمي الورقة جانبا)[٥٢٠].

وتصور رواية (اللاجئ العراقي) خوف اللاجئ (علي سلمان) بطل الرواية من فضاء مطار لندن **(هبطت الطائرة في مطار هيثرو بلندن، كان علي سلمان خائفا مرتبكا، ساقاه ترتعشان، مشى مع المسافرين الذين جاءوا معه على الطائرة نفسها, باتجاه قسم الجوازات مقتربا منهم كأنه يحتمي بهم، أحس بشيء يعتصر قلبه, حاول أن يشجع نفسه لكن القلق من احتمال إعادته من حيث أتى كان ينهشه، تفرق المسافرون حسب جنسياتهم, فيما أومأ له الموظف بود على الاقتراب من مكتبه، أخيرا نطق علي سلمان تلك الكلمة التي ظل يحلم بها لسنوات:**

ـ لاجئ، حياه الموظف مبتسما وقال:

ـ أهلا وسهلا، جوازك؟ احتار علي بالإجابة, ثم قال:

ـ لا أعرف أين جوازي)[٥٢١], ويظهر من خلال المقطع اختلاف التعامل بين موظفي المطارات العربية وموظفي المطارات الأجنبية الذين يعون أزمة اللاجئ ومشكلته .

وتختصر إحدى بطلات رواية المحبوبات علاقة اللاجئين بالمطارات على أنها علاقة مستمرة فهذه الجغرافية البينية غير المحددة بهوية مكانية تتحول إلى فضاء يحتوي تاريخ العائلة مع الشتات ورحلة التنقلات المستمرة: **(في المطارات نولد وإلى المطارات نعود. إنني متأكدة من أن أمي سهيلة قالت هذه الجملة يوما ما. سمعتها بوضوح وهي تتحدث مع نفسها, وتستعد لمغادرتنا)**[٥٢٢] , بل إن هذه الفكرة تتحول إلى لازمة تعتقد بها الشخصية لفرط تكررها: **(في المطارات نولد... كررت هذه الجملة لنفسي مرات عدة كأنني أمام سرير ليون, أرتلها له كعادتي لكي ينام بهدوء. كان من الصعب تذكر غيرها, ومن الأصعب عدم وجود سواها)**[٥٢٣].

ولا تقتصر التمثيلات الروائية لعدائية المطار الواقعي؛ بل تجاوزتها إلى أن يتحول محتوى كابوسي يطارد الشخصية في نومها: **(مع ذلك ظل مطار بغداد حاضرا في الكثير من أحلامه :**

([٥٢٠]) الضلع, ٣٨٧ ـ ٣٨٨ .

([٥٢١]) اللاجئ العراقي , ١٣٥ .

([٥٢٢]) المحبوبات, ٧.

([٥٢٣]) الرواية, ١٣.

أن يكون في رحلة ما, ثم يهبط لسبب ما فيه, وحال خروجه إلى القاعة الكبيرة, يحيطه رجال بملامح متشابهة، ها هو يقع أخيرا في الفخ, فيستيقظ فزعا)[٥٢٤].

ويتعرض (حميد) بطل رواية (أقتفي أثري) إلى الاعتقال في الأراضي الإيرانية, فبعد أن وصل (إيران) ظن أنه تحرر من قبضة رجال الأمن العراقيين؛ إلا أنه وقع في قبضة السلطة الإيرانية **(أشار إلى جندي .. أن يذهب بنا إلى "زندان" وهي أول كلمة فارسية تلتقطها أذناي بوضوح وتعني "السجن". غرفة صغيرة لا أثر للضوء فيها، أرضها من الكونكريت وقد انتشرت فيها الحفر الصغيرة)**[٥٢٥], ومن السجون الإيرانية يتم نقل اللاجئين العراقيين ليحبسوا في مخيمات معزولة **(جاء جندي ليصحبني مخفورا إلى طهران، كنت أشعر بفرح كبير لانتهاء مرحلة التحقيقات وترحيلي إلى العاصمة ولكن فرحي انكسر, فقبل خروجنا من الباب تحدث معي الجندي بكلام لم أفقه منه شيئا ثم أخرج "الكلبجة" ..عند الصباح وصلنا طهران.. هناك عرفت بأن الرحلة انتهت حيث التقيت مجموعة من العراقيين الذين وصلوا قبل بضعة أيام)**[٥٢٦]، فتكون بلدان المعبر المحاذية للبلد الأصل حدوديا وكأنها جغرافية ممتدة عن البلد الأم الذي هرب اللاجئ من جحيمه وقهره من دون مراعاة لصفة اللجوء التي يحملها اللاجئ .

وقد أبرزت لنا التمثيلات الروائية فضاءً جديدا تعاملت معه الشخصية بحساسية عالية, ذلك هو الفضاء الجوي الذي تراه فضاءً متحرراً من أي سلطة قد تضيّق عليها الخناق وتكمل سلسلة مطاردتها: **(هبطت الطائرة في مطار دمشق عصرا، شعرت بالانقباض مع ملامسة الأرض كأن الفضاء الذي قضينا فيه خمس ساعات، كان عاصما لنا من شرور الواقع)**[٥٢٧].

ومما تقدم نرى الأماكن البينيّة في رحلة الشخصية اللاجئة معادية للّاجئ لأنها تعيش أزمات سياسية مشابهة لأزمة الوطن الأصل، وتمر بمرحلة الانقلابات العسكرية التي اجتاحت المنطقة في تلك الحقبة كما في بلدان الوطن العربي التي اضطهدت اللاجئ العراقي مثل الأردن وسوريا ولبنان, وكما في إيران المحاذية الحدودية للعراق، وقد عكس اللاجئ صورة واقعيةً عنها ناقلا شهادته عن أجوائها في تلك الحقبة وقد قدّمها بصورة مشاهد الحركة والمطاردة والتعامل (البوليسي) مع اللاجئ بوصفه مجرما وليس لاجئا .

أما المعابر الطبيعية مثل الغابات والمسطحات المائية فقد قدّمتها التمثيلات الروائية بصورة أقرب إلى الأسطرة, مثل تحول الغابة إلى غابة عظام حسب متخيل الشخصية (خضر) في رواية (خضر قد والعصر الزيتون), أو أنسنة جبل (قنديل) الذي رافقه في رحلة عبور الحدود الجبلية

---

(٥٢٤) كوميديا الحب الإلهي , ١٣٠ .

(٥٢٥) أقتفي أثري , ٣٨ .

(٥٢٦) الرواية , ٥٠ ــ ٥١ .

(٥٢٧) الضلع , ٣٨٧ .

إلى إيران حيث يشعر بمراقبته له وحديثه معه، أما تمثيلاتها عن المطارات فقد جاءت متشابهة بوصفها أماكن ضبط ورصد للّاجئ العراقي، وهكذا تأتي عدائية الأمكنة البينيّة في رحلة اللاجئ مكملا لعدائية المكان الأصل .

ثالثا ــ تمثيلات المكان الآخر

تأتي هذه الأماكن كوحدة بنائية ثالثة في أماكن اللجوء بعد أماكن الوطن الأصل والأمكنة البينيّة التي يقطعها اللاجئ في رحلته نحو بلدان الرفاه والأمن والحرية، فتمثل تحقق الهدف من الرحلة الطويلة والشاقة التي تتخللها الملاحقات والمصاعب كما تمثل فضاءً لتحقق المتخيل عن الفردوس المفقودة التي طالما حلم اللاجئ بالوصول إليها، ولهذا فإن هذه الأماكن لها خصوصيتها في التمثيل الروائي, إذ تعكس تحولا في وعي الشخصية وفي تعاملها مع ذاتها كما تعكس تبدلا في مفاهيم قارّة عنده تتعرض للزعزعة وإعادة القراءة .

وليس لأماكن اللجوء صورة واحدة بل هي صور متعددة ومتغايرة تنبع من خلفية الشخصية ومنظور سردها إن كان تفاؤليا أو سوداويا، فقد تكون بلدان اللجوء فضاءات منفى جديدة يعانيها اللاجئ، وقد تكون وطنا جديدا يعوض اللاجئ عن خسارة وطنه الأم، أما أنماط تلك الأماكن فقد تراوحت بين الفضاءات المفتوحة المتمثلة بالمدن والقرى، أو تلك المغلقة المتمثلة بمخيمات اللاجئين وأحيائهم المعزولة (الكيتوهات) أو الحانات والمقاهي التي حققت حضورا بارزا ، أو سكن اللاجئ الخاص الذي قدّم صورة جديدة عن تحركات اللاجئ ونمط حياته الجديد، ومن تمثيلات تلك الأمكنة رصدنا ما يشكل نمطا بارزا يمكن أن يكون أنموذجا مشاعا عن أمكنة بلد اللجوء .

(آ) ــ مخيم اللاجئين/الآفو :

(الآفو) هو مكان جديد أتت به روايات اللجوء, وإذا كانت بعض الروايات الفلسطينية قد طرحت المخيم كفضاء روائي, فإن خصوصية (مخيم اللّاجئين ــ الآفو) في هذه الروايات نابعة من أنه فضاء مغاير جغرافيا ونفسيا, فالتجربة الاغترابية هنا تظهر بجلاء والاحساس بمركزية المكان (المضيف) تغدو البنية الاهم لتداعي المقولات الأخر، ذلك أنه فضاء الآخر (الأصلاني) صاحب الأرض ومالك الخطاب, والقائم على أمر العالم، كما ان الحدود المتاخمة لهذا الفضاء تتطلب (لغة/لسانا) آخر, ونوعا جديدا من المثاقفة المتعددة الاتجاهات .

وقد أخذت رواية (عناكب الآفو) على عاتقها تصوير مجتمع اللجوء في وجهه الأخص ونقصد به المخيم , بوصفه بنية أصل في تجربة اللجوء, وهو عتبة أساس يجب أن يجتازها اللاجئ, فالمعروف أن اللاجئين يحتجزون في مخيمات معزولة, ويقضون مدة تتراوح بين بضعة أسابيع إلى بضع سنين حتى يحين الحصول على "قبول" طلب اللجوء, وخلال هذه المدة يعيش

اللاجئ معلقا بين أحلام الولوج في مجتمع جديد آمن, وبين كوابيس الترحيل والعودة إلى دوامات الضياع والتشرد كما يتضح في قول إحدى الشخصيات **(فالهوية تبقى في سجونهم تنتظر حكم الاعدام ما لم تنزل رحمة من السماء لتصفح عن أوراقك و تطلق سراح الإقامة .. معنا عائلة ايرانية تعيش في الملجأ منذ تسع سنوات وللآن لا اقامة عندهم لأنهم سبق و نالوا رفضا هنا, وفي ألمانيا التي أعادتهم لهولندا بعد كشف بصماتهم)**[٥٢٨], وعليه يعيش اللاجئ في المخيم مترقبا وفي حالة من الضغط النفسي والمزاج الحاد, وتجعله حالة الانتظار هذه حساسا تجاه الزمن الذي يحس بوطأته الثقيلة عليه, وهذا ما يجعل الزمن النفسي في هذه الرواية ذا فاعلية إجرائية مهيمنة, إذ أثر في جعل السرد يتخذ ايقاعا بطيئا جدا يتناسب مع الحالة (السايكولوجية) للشخصيات التي تعيش ضغط الانتظار **(نحن نعيش في جحيم الانتظار والايام تمر بصعوبة من غربال الروح ...المصير مجهول و ليس لنا فيه حول ولاقوة, والنتائج لم تعد كما في الماضي سريعة و ايجابية ..إنها تأخذ الان سنوات وتأتي النتيجة الاولى سلبية, ليعقبها الاستئناف برفض آخر يأتي بعده موعد مع لجنة الاستماع والتي تتبع سابقاتها بالنتيجة لتنتهي الاوراق إلى محكمة أصدرت حكمها المسبق بإعدام الاقامة في بلدهم وإصدار عقوبة الطرد ليلجأ الشخص إلى اليأس والخيبة .... ولو نال البعض القليل اللجوء فسيكون بعد ضياع سنوات من عمرهم ... مصير مجهول كلسعة النحلة وإن خلفت العسل)**[٥٢٩], فتحركات اللاجئ محددة بهوية الفضاء الذي يقبع تحته وهو يخضع لاشتراطاته, وغالبا ما يكون أثر هذا المكان (الاجباري) سلبيا ملغيا لدور الشخصية في السلوك الحر, فهو يمنحها توصيفها المقيِّد الذي تنتظر الفكاك منه لتنطلق إلى سماء التجربة الأوسع, كما يتضح على لسان واحدة من الشخصيات **(المشكلة الكبرى أنه لا يجوز لك أن تعملي, ولا أن تستأجري بيتا, ليس لك حقوق المواطن حتى في شراء سيارة أو الحصول على إجازة لقيادتها طالما لا تملكين حقا شرعيا في أرضهم)**[٥٣٠], وحيث يظل اللاجئ في الملجأ, فإنه يخضع لتوصيفاته ولتبعات هذا التوصيف في الحرمان من الحياة العامة, مما يعزز الشعور بكره المكان والاحساس بوطأة زمنه وهو مااستدعى سردا بطيء الايقاع .

كما ان هذا الفضاء (الملجأ) محدود من حيث المساحة الجغرافية فسرعان ما تستفرغ الشخصية في استكشافه منذ الوهلة الأولى, وتتصفح وجوه مقيميه بسرعة وتنتهي لحظات الكشف والإثارة والدهشة, وهنا تلجأ الشخصيات إلى أساليب كثيرة كي تبرز من فاعليتها في السرد, فلكي

([٥٢٨]) عناكب الآفو , ١١٩ .

([٥٢٩]) الرواية , ١١٩ .

([٥٣٠]) الرواية , ١١٩ .

تعوض من محدودية الأداء, تفعّل دور الوعي في إعادة قراءة الأحداث والنظر إلى آثار التجربة من جديد, فهذا ما يسمح به فضاء (الآفو) الخانق, أنه يمنح شخصياته مجالا للتفكّر والتأمل وإعطاء الأحكام, وهذا ما يلاحظ عن لسان الراوي العليم الذي يقرأ لنا بصوته العالي ما تستبطنه دواخل(نبيل) بطل محمد محسن **(الانتماء لا يحدد التواجد الظاهري للإنسان, بل هو توثيق لحقيقة تواجد الذات وأحد أكبر الاسباب التي تتماهى من خلالها النفس في الدفاع عن ما يسمى الوطن , ولا يتمكن اي لاجئ خرج قسرا من وطنه من تحديد انتمائه لوطنه الجديد قبل أن تصدر الموافقة على لجوئه فيبدأ بعدها من تدريب عاداته وسلوكه على التأقلم ضمن المحيط الذي يبقى مجازا حتى تلد الظروف تلك المساحة التي تحتلها الذاكرة الجديدة فتؤثث كيانه على نمط مهذب, فهو ماضيه شاء أم أبى)**[٥٣١], ومثل هذه الإضاءات التي يقدمها الراوي العليم في هذه الرواية المشتركة عن حالات شخصياته و تحديدا عن الشخصية الرئيسة فيها كثيرة جدا وهي التي جعلت معه مسار السرد بطيئا, بما يعادل التنفيس عن الحالة النفسية المضغوطة للشخصية، كما ان الفضاء يجعل من التقاء المغاير أمرا حاسما فهناك كثير من الشخصيات من جنسيات مختلفة وحّدها هذا الحيز, والراوي في كل حدث يأخذ على عاتقه مهمة استنطاق معظم الشخصيات, بما يشبه رواية (بوليفونية), فلكل لاجئ تصوراته الخاصة القادمة من خلفيته الثقافية و الجغرافية, وتتعالى في الحوارات الطويلة لهذه الرواية أصوات الشخصيات المختلفة, في ظاهرة تحتفل بتعدد جنسيات هذا المجتمع المصغر .

وهكذا نجد فاعلية الفضاء (الكامب / الملجأ) في هذه الرواية في تحديده للبنية النفسية للشخصية التي جعلت حساسيتها تجاه الزمن عالية و مفرطة, فظهرت تجليات الزمن النفسي في المونولوجات الطويلة وكثرة الحوارات والمشاهد والوقفات, مما عزز ايقاع السرد البطيء الذي لائم حالة الشخصيات، وحيث (ان زمن السرد هو الذي يتناسب مع " البنية السردية ") التي يمكن تعريفها على انها (تجريد من الحكاية أو من الأفضل أن نقول انها تركيز أكثر حدة للرؤية القصصية)، فإن الزمن في هذه الرواية قد جرى بطيئا جدا مواكبا لبنيتها السردية الطويلة التي يكثر فيها المشهد (الذي يجعل السرد في أشد حالة من البطء), والوقفة التي (تنشأ حين يتوقف السرد) الى جانب كثير من الفواصل التأملية و الوصفية، ومدار الأمر هنا أن هذه العلاقة بين السرد والحكاية منعقد على (الفضاء)، فالزمن مرتبط بالفضاء المنظور (المخيم) الذي تتحرك فيه الشخصيات ببطء وتمارس نشاطا محدودا بحدود الملجأ وافتراضاته, فهي محاصرة في تحركاتها و تطلعاتها .

([٥٣١]) عناكب الآفو , ٢١٧ .

أما في رواية (عراقي في باريس) فإن مخيم اللاجئين يغدو مكانا أليفا بالنسبة للبطل اللاجئ, وذلك يعود للمنظور النفسي المتفائل للشخصية كما في قول البطل السارد (صموئيل) الذي يحكي عن وصوله إلى باريس في يناير عام ١٩٨٥ **(منذ اليوم الأول لإقامتي في مركز "لو روشتون" للاجئين أقنعت نفسي بأنني كنت بحاجة إلى مثل هذا المكان الساحر حتى أتمكن من كتابة السيناريو الذي كان يراود ذهني منذ فترة طويلة، بالفعل كتبت خلال بضعة أسابيع مشاهد عديدة من السيناريو)**[٥٣٢], ولأن الشخصية غادرت المخيم طواعية فإنها لم تلبث فيه طويلا , ولذلك لا نجدها عدائية تجاهه بل تشعر بالامتنان للمكان الذي آواها .

أما رواية (سيد القوارير) فإنها تجعل من المخيم الواقعي المعروف لدى اللاجئين العراقيين , بل وعراقيي الداخل الذين لم يلجؤوا أيضا مكانا بطلا, إذ تدور الأحداث كلها في (مخيم رفحاء) الشهير وترتفع واقعية الحكاية في تصويرها للأحداث غير المتوقعة فيه إلى مستوى الرمزية وكأنها تقدم نبوءةً عن عراق ما بعد ٢٠٠٣ م .

وجعلت مركزية (مخيم رفحاء) في هذه الرواية المكان مهيمنا على مكونات السرد الأخرى, فتأتي صورته كاملة تارةً عبر تعامل الشخصيات معه وشعورها تجاهه، وتارةً عبر التوصيف (الطوبوغرافي) الذي يقدمه السارد عنه, كما يتضح في قول الراوي العليم **(المخيم بعيدا- كذا- في عمق الصحراء, أبراج مراقبة عالية تنتشر في المخيم, وأسوار عالية مزدوجة تمتد على أطرافها العليا حلزونات من الأسلاك الشائكة. "الصحراء مارد لا نواميس لديه" كلمات خطتها أصابعه المعروقة على قميصه, بعد أول عاصفة شرسة شنتها الصحراء لتزيد من عريهم أمام عيون الله ونجومه المتلألئة في حلكة السماء.. من ذا الذي تطاول يده لنيل الصلح مع الصحراء؟ وأي صلح يتم مع الرمل؟ فالرمل بلا ذاكرة تحتفظ بالعهود، استسلم علي موات لهيمنة الصحراء وأدرك أنه أضعف من تقلباتها)**[٥٣٣], فتكون الشخصيات ومجتمع الرواية اللاجئ تحت سلطة الرمل والصحراء والمخيم المنيع, ولم يبق للاجئين أمل سوى التطلع إلى وجه مدير المخيم (السيد لوكا) الذي يمثل لهم نافذة على العالم الخارجي وبصيص أمل في تحصيل اللجوء **(المرة الأولى التي رأى فيها مندوب الصليب الأحمر ــ السيد لوكا ــ كان قد بعث في نفسه الأمل بجدية الأمر.. كان يتأمل وجهه الأبيض المستدير وعينيه الزرق وتمنى أن يرتمي على صدره ويبكي طويلا ويقول له: أخرجني من هنا أرجوك.. أنا أكثر استحقاقا في العيش خارج هذا السور)**[٥٣٤]؛ إلا أن هذا الأمل تلاشى وانتقض حلم السيد لوكا **(يقول لكم السيد لوكا,**

([٥٣٢]) عراقي في باريس , ٣٩ .

([٥٣٣]) سيد القوارير , ١٩ .

([٥٣٤]) الرواية , ١٧ .

إن تواجدكم في هذا المخيم ربما سيستمر إلى أمد طويل وقد يبقى إلى أكثر من عشر سنوات.. يا ويحي كيف لنا أن نتحمل جحيم الصحراء كل هذا الزمن؟.. قبيح أنت يا سيد لوكا)[٥٣٥].

فيبدو فضاء المخيم خانقا لشخصيات تستجدي خلاله أملا مفقودا, وتقضي أوقاتها فيه سدى **(كانت نهارات الصيف اللاهب تمضي بتكاسل شديد لا يملأها سوى بعض النشاطات التي تفرضها الحاجة, كملء قوارير الماء البلاستيكية التي وزعتها إدارة المخيم أو الانشغال بإزاحة وإبعاد تلال الرمل الصغيرة الزاحفة إلى أفرشتهم وأغطيتهم, أما علي موات فقد وجد في النوم أثناء النهار سبيلا مثاليا للهروب من تلك الساعات الخاوية المقرفة)**[٥٣٦] .

ومخيم اللاجئين في رواية (الضلع) عبارة عن سفينة كبيرة تلتقي فيها الأجناس البشرية المختلفة الباحثة عن الحرية والأمل **(كان مركز الصليب الأحمر سفينة كبيرة راسية في لسان مائي يشطر العاصمة كوبنهاكن إلى قسمين، جمعوا فيها فتات البشر القادمين من العالم الثالث, عالم المجاعات والحروب والسجون والقتل المجاني, ومن العالم الثاني المشرف على الهاوية رجالا شقر الشعور, طوال القامة, ونساء عاريات الصدور والسيقان, بشرا يحلمون بالصعود درجة في سلم الرقي وآخرين يحلمون بالأمان، خليط غريب يضم كل الأجناس من زنوج أفريقيا إلى بيض أوربا الشرقية وما بينهما سمرة الشرق الأوسط وصفرة شرق آسيا وغجر رومانية والمجر، خليط متنافر ولكنهم متشابهون بجوهرهم)**[٥٣٧].

ومن هنا تأتي أهمية (مخيم اللاجئين) في التمثيلات المكانية بوصفه مكانا أساسا في رحلة اللاجئ وحكايته .

(ب) ــ السكن الخاص :

وفي هذا الموضع تظهر تحركات اللاجئ الخاصة ووضعياته الحميمة, ويظهر بعد انتقاله من المخيم وحصوله على إذن اللجوء، وهو فضاء صغير ومحدود فإما أن يكون غرفةً أو شقةً صغيرة؛ لكنها تحمل في طياتها تحولات اللاجئ ومتغيرات وعيه ومحمولاته الثقافية كما يظهر خلاله نمط حياته وأساليبه في العيش داخل المجتمع الجديد, فيقدم عرضا لقراءة تحولات وعي اللاجئ ونمط حياته .

ويظهر سكن اللاجئ الخاص فوضوية الشخصية وهي تتعمد ترك المكان مرتبكا وغير مرتب إشارة لاحتجاجها على مصيرها **(قدمت إليه كأس شاي فشكرني بتهذيب.. ثم تركها على الطاولة وراح يتطلع بارتباك وقلق.. إلى الغرفة بجدرانها العارية وستائر نافذتيها المتسخة, إلى**

([٥٣٥]) سيد القوارير , ١٨ .

([٥٣٦]) الرواية , ٢٤ .

([٥٣٧]) الضلع , ٣٩٦ .

المكتبة التي اصطفت على رفوفها الكتب بإهمال وفوضى وتراكم الغبار عليها, إلى أرضية الغرفة التي تناثرت عليها قطع الملابس والأوراق وبقع الشاي والبيرة وسوائل أخرى، ارتسمت على وجهه علامات الشعور بالشفقة على هذا الحمل الضال في هذه الحياة المضطربة)[٥٣٨], فنمط الحياة الفوضوي هذا كان علامة على سوداوية تفكير الشخصية (عاشور) اللاجئ العراقي الذي مات منتحرا .

فيظهر نمط الحياة الفوضوي الذي يلازم اللّاجئ عبر الخلفية التي يشكلها مسكنه الخاص, كما نراه في يوميات (حميد) بطل رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) **(كانت الفوضى تضرب أطنابها في الشقة الصغيرة, أوراق ممزقة وصحف وعلب مرمية بجوار الطاولة الوطيئة في الصالة, ملابس متسخة مرمية في المطبخ وفي الحمام)**[٥٣٩] .

كما يعكس سكن اللاجئ الخاص نمط حياته التحرري الجديد في علاقاته المتعددة مع النساء إشباعا للحرية المفتقدة وتعويضا بالمرأة عن غربته وضياعه **(أقود ليوبليانا إلى شقتي، أفتح الباب لهذه الفتاة المكورة الصغيرة, ذات الوجه الدموي والشعر المتموج الملفوف مثل كرة في قفا رأسها، أقود ليوبليانا, ولم لا؟)**[٥٤٠].

وفي السكن الخاص تظهر بكثرة غرفة نوم اللاجئ التي تعكس وحدته وما تجره من حوارات تأملية داخلية حزينة وذكريات مرة **(كان ممدا على السرير بين اليقظة والنوم مستندا بظهره إلى الحائط.. لقد ظل غارقا في تأمل أماكن بعيدة, موغلة في البعد, وأزمنة تتداخل أحيانا للحد الذي تبدو فيه بدون حدود فاصلة)**[٥٤١], ولغرفة النوم خصوصيتها في حكاية اللاجئ فهي انعكاس لحالته في الشعور بالاغتراب والضياع **(كان مستلقيا على السرير يحدق في العتمة, يصغي إلى أصوات الماضي وهي تجوس بين أزقة خلف السدة وشوارع بغداد ومدينة الثورة)**[٥٤٢], أو لعكس الاضطراب النفسي والجسدي الذي يعانيه كما في حالة (مروى) المريضة نفسيا التي تقابل طبيبتها النفسية في غرفتها **(جلست على سريرها وسحبت جسدها إلى الخلف متكئة إلى الجدار, تحضن كوب الشاي بين يديها, وجهها إلى النافذة الصغيرة وحاجباها مرتفعان)**[٥٤٣] .

([٥٣٨]) الضلع , ١٣ .

([٥٣٩]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١٣٢ ــ ١٣٣ .

([٥٤٠]) الرواية , ١١٤ .

([٥٤١]) اللاجئ العراقي , ١٧٥ .

([٥٤٢]) الرواية , ١٨٧ .

([٥٤٣]) عندما تستيقظ الرائحة , ١٧ .

وتكون الغرفة خلفية مكانية لعكس علاقات اللاجئ النسائية في لحظات انتصاره الذكوري مثلما تعكس لحظات خوائه ومرضه (**فضل البقاء في الغرفة قائلا إنه يعاني من تعب.. أدخلته الغرفة وجلسا على أرضيتها متجاورين مستندين بظهريهما إلى السرير.. أثناء محاولته النوم كان يسمع هدهدتها, جالسة قربه على طرف السرير ممسكة بيده.. استبد به شوق جارف إلى بغداد, إلى نهرها ومقاهيها وشوارعها وحدائقها, وفكر أنه سيشفى من جميع أمراض المنفى**)[٥٤٤].

وأما بالنسبة للمطبخ الذي (يشكل في الرواية عصب الحياة, حيث حضوره الدائم, وحيث مهمته لادامة الحياة, وحيث المجال الذي نستمع من خلاله إلى أصوات العجائز والقطط والصغار, هو المكان المنفتح المغلق، هو الوجه والقفا لحياة منغلقة على نفسها)[٥٤٥], فحيث يختفي من تمثيلات أمكنة الوطن نتيجة لانشغال الشخصية برحلة الملاحقة من قبل رجال الأمن فلا تلتفت لأركان البيت الحميمة والخاصة مثل المطبخ وغرف النوم وتقضي معظم وقتها في المطاردة والاختباء؛ إلا أن فضاء المطبخ يستعيد حضوره في خارطة الأمكنة في بلدان اللجوء نتيجة لاعتماد اللاجئ على نفسه وتنازله عن نمط معيشة الرجل الشرقي الاتكالي التي لا تجدي نفعا في تلك البلاد، فنجد الرجل العراقي يعد الطعام لنفسه, كما يكثر ظهور المطبخ في التمثيلات المكانية في بلد اللجوء تعبيرا عن نمط المعيشة الفردي الذي يمارسه اللاجئ, ويطرد ظهور المطبخ عندما يكون اللاجئ الذكر مع صديقته الحميمة فيعد لها الطعام أو الشاي وهو نمط حياة جديد يعيشه اللاجئ بعد أن قضى وطرا من حياته مطاردا في الوطن وهاربا من ملاحقات الدول القانونية بشأن عبوره حدودها بأوراق مزورة (**عاد صالح من المطبخ حاملا صينية صغيرة فيها إبريق وكوبان، قال وهو يضعها فوق الطاولة الواطئة وسط الحجرة: "الشاي الصيني سيدفئك"**)[٥٤٦]، ولا يقتصر الأمر على اللاجئ الرجل؛ بل إن اللاجئة الأنثى أيضا في مشاهدها مع صديقها الحميم, كان المطبخ يشكل خلفيةً مكانية لتمظهر جانب من علاقاتهما: (**حال وصولهما إلى الشقة أراد "توماس" المغادرة: "لا بد أنك بحاجة إلى الراحة" لكنها قالت بنبرة صادقة: "إذا أحببت أن تشرب الشاي فسأشاركك" وعندما همت بالذهاب إلى المطبخ بادر متمتما: "أستطيع أن أعمله، أقترح أن تتمددي في الفراش وأنا سأجلبه لك"**)[٥٤٧].

على أن المطبخ في بلد اللجوء ليس مكانا مجنّسا فهو لا يختص بالمرأة ,كما يكون في الوطن الأصلي للشخصية؛ بل يعبر هنا عن تبادل الأدوار بين الرجل والمرأة فيكون مكانا معبرا

---

(٥٤٤) اللاجئ العراقي , ١٨٩ .

(٥٤٥) الرواية والمكان, ١٤٦ ــ ١٤٧ .

(٥٤٦) كوميديا الحب الإلهي , ٢٥٩ .

(٥٤٧) الرواية, ١٨٠ ــ ١٨١ .

عن تحول وعي الرجل الشرقي الذي لا يدخل المطبخ أبد، كما يكون (المطبخ) عتبة لتمهيد العلاقة الحميمة للصديقين عن طريق مبادرة أحدهما بكسر حاجز الصمت بينهما بإعداد المشروب أو الطعام تمهيدا للعلاقة الحميمة التي يكون مكانها (غرفة النوم) .

(ج) ــ الفضاء المديني :

تحتل المدن التي تحل فيها الشخصية لاجئةً موقعا بارزا في حكاية اللاجئ، وتظهر تمثيلاتها بطرق شتى طبقا لعلاقة الشخصية بها، ويختلف الأمر بين أجيال اللجوء؛ فإن جيل اللجوء الأول يظل يعاني اغترابا عن المدينة، أما الأبطال من جيل اللجوء الثاني فهم أكثر انسجاما مع فضائها رغم معرفتهم بأصولهم الأجنبية عنها .

ولا يتوقف الأمر على طبيعة شعور الشخصية تجاه المدينة فقط؛ بل على جغرافيا المدينة وهويتها أيضا، ففضاء باريس المتعدد ثقافيا وفنيا يختلف عن فضاء المدن الأمريكية الاستهلاكية وهذه تختلف عن فضاءات المدن الأوربية الصغيرة مثل الدول الإسكندنافية مثلا، فالعمق الأدبي والفني لمدينة باريس يقللان من غربة اللاجئ فيها لشعوره بمعرفتها مسبقا, وهذا ما جعل اللاجئ (صموئيل) يتأقلم مع التشرد في شوارعها **(لمح سيارة الشرطة تقترب من البانتيون, استيقظ بسرعة, اتكأ بظهره على سياج المقبرة, وراح يقلب في محفظة الأوراق: مخدته، كان خائفا من الشرطة فليس مسموحا للاجئ مثله أن ينام في الشارع، نظر رجال الشرطة إليه ومروا بسيارتهم، حمد الصوت الذي أيقظه من نومه "بونجور جان فالجان" وقال في نفسه "من سواه, يحنو على المشردين في الفجر, غير عدو الشرطة, ذلك العملاق فيكتور هوجو)**[٥٤٨].

أما (حميد) اللاجئ الذي يعيش في مدينة أميركية مزدحمة بالهويات والمهاجرين وتتطلب عملا مستمرا فيكون أكثر اغترابا لشعوره بأنه أداة بيد الرأسماليين الأميركيين **(حين اتجول في الشوارع عند رأس السنة, أو في عيد القديسين, أو حتى في مهرجان سنة القرد الصينية, لا يستطيع أحد رؤيتي أبدا, ويمر المحتفلون من خلالي.. أقف.. في مواجهة معمل العلب البلاستيكية, ها هنا يعمل المهاجرون الى هذا البلد، وينبثق شيء ما في ذهني وأنا أراقب الدخان وهو يتصاعد من الأنابيب الضخمة في البعيد)**[٥٤٩].

ومن أكثر المدن حضورا في التمثيلات المكانية في رواية اللجوء العراقية, العاصمة الدنماركية (كوبنهاغن) فالإحصاءات الرسمية تشير إلى نسبة عالية جدا للّاجئين العراقيين فيها. وتظهر (كوبنهاغن) خلفية مكانية مهيمنة في بعض الروايات مثل: (تحت سماء كوبنهاغن) و(كوبنهاغن مثلث الموت) و(الضلع) و(عندما تستيقظ الرائحة) .

([٥٤٨]) عراقي في باريس , ١٢٤ .

([٥٤٩]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١٢١ .

وتمثل (كوبنهاغن) لجيل اللجوء الثاني المدينة الأم وإليها تنسب الشخصية نفسها: **(كوبنهاغن لا ترضى بهذه القيم الانتظارية البالية.. كم هو مثير للشفقة أن ننتظر ــ نحن الكوبنهاغنيين ــ ونحن نعطي الساعة وجوهنا أو ظهورنا.. نحن سكان العاصمة الفريدة ولابد إذن أن نكون على قدر تفردها)**[٥٥٠], بل إنها تجد فيها شيئا من هويتها وكيانها **(هذه المدينة مدينتي.. نهلتها صغيرة وعكرتها مراهقة وها أنا أرتويها شابة.. نظافة شوارعها من نظافة روحي.. ودنس عري ملاهيها من دنس خطيئتي، في هذه الشوارع أرى زهو أصلي.. في أنوار "ساحة البلدية" بقع ضوء كثيرة مسلطة على جل حياتي.. في قدم بناياتها تاريخ ليس لي ولكن قد يكون)**[٥٥١].

أما لاجئة الجيل الأول (مروى) التي تعاني اضطرابا نفسيا فترى أن هذه المدينة تتفضل عليها فلا تشعر باندماجها تجاهها **(اللعنة, تلك الدول يا مروى تحسسك بفضلها عليك, حتى في شروق شمسها التي هي شمس العالم كله)**[٥٥٢].

أما مدينة (لندن) فتظهر مكانا للتعددية الثقافية وللتنوع العرقي ما يجعل شعور الشخصية تجاهها شعورا أليفا **(شارع طويل منسق مشجر.. المساكن منتظمة صنعها مهندسون طبقا لتصاميم وموافقة البلدية المحلية لتتقارب بألوانها وشبابيكها وحدائقها.. من يسكن هذه البيوت أناس مختلفون في البشرة والعادات والأديان، بينهم السكان الاصليون البيض من الجزر البريطانية ومعظمهم من اصحاب الشعور الشقر والعيون الملونة, وقربهم الباكستانيون, الكوريون, الإيرانيون, الافغان, الهنود, الجزائريون, ومن بنغلاديش وجامايكا وغيرهم, مختلفون في رائحة ونوع أطعمتهم, سمرتهم, سوادهم واصفرار وجوههم وعيونهم الداكنة، جاء هؤلاء من مواقع مضطربة متقاتلة في بلدانهم، يحميهم القانون البريطاني الآن.. يصبح الاختلاف الظاهر في الشارع طبيعيا، التنوع الموجود محبب كاختلاف المناخ والتضاريس)**[٥٥٣]. بينما تظهر (لندن) مكانا عنصريا في سردية (علي سلمان) الاغترابية **(في الطريق قابل فتيات جميلات ما إن لمحنه حتى حولن أبصارهن إلى بعضهن أو إلى الناحية الأخرى فعاوده الشعور المؤلم بأنه شخص مهمل غريب لا يعرفه أحد ولا أثر له، المدينة ليست مدينته والمجتمع ليس مجتمعه)**[٥٥٤] .

([٥٥٠]) تحت سماء كوبنهاغن , ٣٧٢ .

([٥٥١]) الرواية , ٣٨٤ ــ ٣٨٥ .

([٥٥٢]) عندما تستيقظ الرائحة , ٢٠٠ .

([٥٥٣]) من لا يعرف ماذا يريد , ٧١ .

([٥٥٤]) اللاجئ العراقي , ١٠١ .

إن علاقة الشخصية بالمدينة تتحدد وفقا لمنظور الشخصية النفسي, ووفقا لخلفية المدينة الثقافية، فنجد المدينة تارة تعبر عن مكان تعددي متنوع وأليف, وتارة نراها من منظور شخصية أخرى مكانا عنصريا ومعاديا للأجانب, مع احتفاظ التمثيلات المكانية للفضاء المديني بسمة السعة والانفتاح التي تتيح للشخصية انماطا معينة من الحرية والانجازية مثل السير في شوارعها واستكشاف أماكنها وعاداتها وسكانها، كما يصبح المكان المديني المنفتح فضاءً لامتصاص غربة اللاجئ وهو يتمشى في شوارعها ويتنقل بين قطاراتها وحافلاتها بحثا عن هويته الضائعة.

بينما وجدنا أن الشخصية تعاني في الفضاء المديني في الوطن الأم انعدام الحرية الانجازية, وعيشها حالة من التوجس والخوف من فضائها, وقضاؤها أوقاتها في عملية الملاحقة والمطاردة من رجال الأمن لكنها تعيش في الفضاء المديني لبلد اللجوء حالة من الاريحية والتناغم والحرية الانجازية والسلاسة (الديناميكية) فلا تركض أو تُطارد؛ بل تتمشى وتستكشف وتبحث عن متعها وملذاتها **(مشى في شارع بوبس لين, ثم انعطف في شارع فرعي ضيق قاده إلى متنزه غنرزبري، توغل في الممرات تحت الأشجار العالية التي تبعث فيها الريح حفيفا متقطعا، شم رائحة ياسمين أو شبيهة بها, فتوقف واستدار محاولا العثور على النبتة أو الشجرة التي تطلق تلك الرائحة العطرة، عجز عن اكتشاف مصدر ذلك الأريج الأبيض الدمشقي الأخاذ فاستمر يطوف في ممرات المتنزه ممتلئا برائحة الحب والذكريات)**[٥٥٥].

إن هذه المدن تعوض اللاجئ عن أيام ذهبت هباءً, فتتيح له فرصة العيش مثل سكانها المتحضرين **(أمتلك الثقة الكافية لممارسة حياة تشبه حياة الآخرين من حولي، آخذ دشا باردا كي أطرد النعاس نهائيا, ثم أقلي بيضة غير مخفوقة, وآكلها مع قطعة الجبن الابيض وخبز قليل التحميص، أشرب شايي, وأنزل من سلم العمارة, فأنا لا استخدم المصعد إلا للصعود، اختطف دراجتي الهوائية من المرآب, وأندفع بها على رصيف الشارع المؤدي إلى المحمية الطبيعية المجاورة)**[٥٥٦], فتكتنف الألفة والاريحية الشخصيةَ اللاجئة وهي تقضي أوقاتها في الفضاء المديني لبلد اللجوء .

يتبين مما تقدم أن بناء المكان في رواية اللجوء كان متسقا مع ثيمة الروايات ومع حكايتها الإطار, فجاء بناؤه وفقا لمتطلبات رحلة اللجوء بدءً من ملاحقات الوطن وفضاءاته العدائية مرورا بالمعابر وبلدنها ووصولا إلى بلدان اللجوء, فظهرت تمثيلات الأمكنة في النصوص الروائية متنوعة ومتغايرة وفقا لجغرافيا المكان وعلاقة الشخصية به وشعورها تجاهه .

([٥٥٥]) اللاجئ العراقي , ١٥٥ .

([٥٥٦]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١١٠.

المبحث الثّاني

مركزية المكان في رواية اللّجوء

أصبحت ثنائية المركز ـ الهامش موجّها فاعلا لكثير من القراءات النقدية المعاصرة، فمع صعود تيار الدراسات الثقافية والنقد الثقافي, هيمنت هذه الآلية القرائية على ممارستنا في فحص النصوص وتفكيكها، ومن هنا تأتي أهمية المصطلح الذي حاولنا استثماره لقراءة تمثّلات المكان بوصفه بؤرةً مركزيةً في روايات اللّجوء، ولا يعنينا التنقيب عن الهامش المتشكل بإزاء هذا المركز والمقارنة بينهما لأنه واقع ضمنا, لذا توجهت الدراسة للتركيز على دائرة الضوء الكبيرة التي أحاطت بالمكان في هذه النصوص, حتى أصبح مركزا للسرد بإزاء المكونات السردية الأخرى، فالمكان في حكاية اللاجئ هو الغاية والهدف, ذلك أن تجربة المنفى هي تجربة مكان, كما يراها كمال أبو ديب[٥٥٧]، وفي هذا المبحث سنحاول قراءة تمثلات مركزية المكان, في رواية اللّجوء, وكما يأتي :

أولا ــ بطولة المكان بين الواقعي والمتخيل

تكمن أهمية الواقع في أنه يشكل خلفيةً لوقوع ممارستنا المعرفية, تجاه إدراك أشيائه أو مادته, فلكي (تكتمل الحركة التي تفضي إلى معرفة صحيحة يجب أن تتكرر مرارا عملية الانتقال أو المرور من المادة إلى العقل, ومن العقل إلى المادة)[٥٥٨]، وعليه يُمكن أن يكون الواقعي صورة الشيء كما تعكسه خبرتنا البشرية في لحظات كشفها الأولى, قبل أن يُجري الوعي آثارَه عليها, وقبل أن تستعاد صورتها مرةً أخرى, أي قبل أن يتم تمثيلها .

وقد عُززت هذه الممارسة بظهور المدرسة الواقعية التي عُرفت بتصويرها الدقيق للطبيعة والإنسان, مع عنايتها الكبيرة بالتفاصيل المشتركة للحياة اليومية, فمن خصائص المذهب الواقعي اعتماده على التصوير الواقعي للأشياء كما تظهر في الملاحظة أو التجربة, فيكون على عكس

([٥٥٧]) ينظر: الكتابة والمنفى, ١٧٥.

([٥٥٨]) إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية, د. دريد يحيى الخواجة, ١٣٨.

التصوير الخيالي الذي يقوم على الأوهام أو الأحلام أو العواطف, فهو أدب موضوعي ارتبط بالتصوير الدقيق لتفصيلات الواقع وتجسيد أبعاده الحقيقية[٥٥٩] .

أما المتخيل فهو (مفهوم متعدد الدلالات, يختلف من مجال معرفي إلى آخر.. يستلزم المتخيل الانتقال من العوالم الواقعية نحو العوالم الخيالية الممكنة... ويعني هذا أن المتخيل ينزاح عن الواقع ويتجاوزه كما وكيفا, وقد يتلاءم معه تشكيلا ورؤية, أو يختلف عنه ملمحا وسمة, أو يستوحي عوالمه الظاهرة والخفية... انه نتاج المخيلة, أو نتاج خيال الفرد المبدع, أو نتاج خيال الجماعة.. بإنتاج مجموعة من الصور والتمثلات والسرود ... سواء أكانت قريبة من الواقع أم بعيدة عنه)[٥٦٠] .

ومن تجليات ثنائية الواقعي والمتخيل التي انعكست في تمثيلات المكان في رواية اللّجوء, عرض أماكن بعينها موجودة في الواقع, يصفها النص الروائي تجسيدا وتشخيصا, لكن الاشتغال الفني يطالها فتتحول من مجرد مكان واقعي حقيقي موصوف إلى مكون سردي فعّال يشارك في رسم صورة اللاجئ في هذه النصوص, بل إنه في هذه الحالة قد تحوّل إلى مستوى البطولة حين اتحدّ بالشخصية وعكس أدوارها المختلفة عبر فضائه .

ومن هذه الأماكن الحقيقية التي تحولت إلى المكان البطل في سردية اللاجئ المقهى السوري المعروف بـ(مقهى الروضة)، فقد تحوّل إلى محطة للّاجئ يتزود منها للانطلاق نحو إكمال طريق اللّجوء الطويل وهو مكان بيني يقع في منتصف رحلة اللاجئ التي تخيره بين العودة إلى الديار خوفا من مجهول الرحلة, أو المضي قدما في خارطة اللّجوء، وقد عَرفَ هذا المقهى معظمُ العراقيين اللاجئين عبر الممر السوري, إذ كان بؤرةً لالتقائهم وتعارفهم وموضعا لاتفاقيات هجرتهم مع المهربين، وتأتي أهميتها في الواقع كما هي في النص الروائي إذ تصبح بؤرةً مكانية تبحث عنها الشخصية لتستقرّ وتنقّب عن مخرج للّجوء, وتلازم هذه المقهى (علي سلمان) بطل الرواية الثالثة لسلسلة عبد الله صخي الروائية (اللاجئ العراقي) فتظهر طيلة تواجده في الأراضي السورية **(جلس علي سلمان في مقهى يطل على جانب من ساحة المرجة، أكل بشهية وطلب شايا، سأل النادل عن مقهى الروضة فأرشده إليها، كان مقهى الروضة هادئا في الساعات الأولى من النهار, ومع تقدم الوقت امتلأ وغص بدخان السكائر والنارجيلات وضجيج لاعبي الدومينو, فانتقل علي إلى الظل في القسم الخارجي من المقهى بأرضيته**

([٥٥٩]) ينظر: تمثلات الواقع ومشاكله في الرواية قراءة في المنجز العراقي بعد عام ٢٠٠٣, أ. م. د. اريج كنعان حمودي , ١٠٩ ــ ١١٠ .

([٥٦٠]) مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدا, د. جميل حمداوي , ١ ــ ٢ .

الإسمنتية المغسولة للتو، قدم شبان وجلسوا قريبا منه, اتضح من لهجتهم أنهم عراقيون)[٥٦١].

لقد أصبحت هذه المقهى شاهدا على يوميات اللاجئ العراقي في غربته, حتى إنها قد استعارت دلالة البيت التي عُرف بها كمكان للعودة لأجل الراحة أي كمستقرّ ومن ثم الانطلاق صوب فضاءات الخارج, فنجد أنها محطة يغدو إليها اللاجئ ويروح, لكنها احتفظت من خصائص المقهى بالعمومية التي اكتنفت مجاميع اللاجئين كما في المقطع الآتي الذي نرصد خلاله تحركات البطل من المقهى وإليها **(قبل الظهر بقليل ذهب إلى المقهى، اكتفى بكأس شاي حلو كي يوفر وجبة الإفطار، كان هناك عراقيون يرحون ويجيئون, يسألون بعضهم بأصوات عالية, عن أخبار اللجوء وعما إذا انفتح خط طيران جديد ينقلهم مع أحلامهم وأمنياتهم إلى الغرب, إلى عوائلهم التي سبقتهم أو أحبائهم البعيدين)**[٥٦٢], فتحضر كلازمة لتحركات الشخصية بين مشهد وآخر **(غادر إلى المقهى، ظل هناك حتى الغروب، لم يأت أحد ممن يعرفهم, لكنه سمع ثلاثة أشخاص عراقيين وسوريّا لم يره من قبل, حول طاولة مجاورة, يتحدثون عن السفر وغلاء التذاكر)**[٥٦٣]، وتنعكس خلال هذه المقاطع وظيفة المقهى التي أشار إليها حسن بحراوي في أنها تؤطر لحظات العطالة والممارسة المشبوهة[٥٦٤], ويتضح هذا من الفجوات الزمنية التي تقطعها الشخصية وهي منتظرة في فضاء المقهى .

ويهيمن (مقهى الروضة) على الأماكن البينيّة في رواية (الضلع) إذ يصبح فضاءً موثَّقًا لعطالة اللاجئ العراقي وهو يبدد أيامه في البحث الدؤوب عن وطن يحتويه، فيكون المقهى شاهدا على شريحة من العراقيين الذين ضاعت أمانيهم وأحلامهم في فضائه، وقد عكست لنا التمثيلات الواردة في رواية (الضلع) بعضا من مشاهد الزمن العراقي الضائع **(دوائر صغيرة حول الطاولات تكبر وتكبر مع ساعات الظهيرة وترتفع الأصوات بنقاشات عقيمة عن الوطن والثورة والكفاح والأحزاب وحركات التحرر, كأن لهم ما في الخيانات وما في الرفض وهم عن فعل أي شيء عاجزون، يختلفون فتشتد حدة النقاش وربما يتحول إلى معارك كلامية تنتهي بالوعيد إلى زمن مؤجل, أو يتبادلون نكات عتيقة يعرفونها جميعا لكنهم يضحكون لسماعها من أفواههم كأنهم يحاربون الوقت بالضحك ويتلذذون بالسخرية من أنفسهم، وفجأة يبدأون بالتسلل من**

---

(٥٦١) اللاجئ العراقي , ٣٧ .

(٥٦٢) الرواية, ١٠٨ .

(٥٦٣) الرواية , ١٠٩ .

(٥٦٤) ينظر: بنية الشكل الروائي , ٩١ .

دوائر ألفتهم المصطنعة ويغادرون المكان فرادى كما جاءوا.. وهكذا تدور رحى أيامهم طاحنة قرونَ زمنٍ خاو)[٥٦٥].

وتعدت فاعلية (مقهى الروضة) مرتاديه إلى التأثير على من لم يره بعدُ فانتقلت تأثيراته من الواقعي إلى المتخيل, بل إنه أصبح في ذهن اللاجئ العراقي محطةً بينيّةً متخيلة, وربما اختصر اللاجئون العراقيون سوريا بهذا المقهى الذي استولى على مخيلاتهم, فحوّلوه من مقهى إلى محل للإقامة **(في دمشق عام ١٩٨٥ أول سؤال يخطر في ذهن القادم الجديد وهو ينظر إلى جمع العراقيين المتكدسين في مقهى "الروضة" هو كيف يعيش هؤلاء العاطلين عن العمل والأمل؟ كيف يحصلون على قوت يومهم؟ من أين يأتون وإلى أين يذهبون؟ أين ينامون وماذا يحلمون؟ إنهم كائنات هلامية يسيحون على طاولات المقهى كماء مرمي من كأس أسقطته يد الغفلة فانكسر، إنهم يقيمون في المقهى يأتون إليها ضحى بعيون حمر لا يزال النعاس عالقا في أهدابها وروائح الثوم والعرق تعطّ من أفواههم وهم يتثاءبون بملل، يأتون إليها وكل منهم يحمل حقيبة صغيرة أنيقة تتدلى من كتفه، يضعها على الطاولة أمامه أو يعلقها على مسند الكرسي)**[٥٦٦]، وتأتي أهمية هذا المكان وتأثيره في طريق رحلة اللاجئ فتنقله من مكان واقعي إلى (مكان فني/ روائي بطل) نسجتْ حوله حكايةُ اللاجئ متخيلها, في تأسيسها الكتابي التمثيلي لأمكنةٍ مائزة مكثت في ذاكرتها .

وتتحول محطة قطارات (كوبنهاغن) الدنماركية إلى مكانٍ بطلٍ في سردية اللاجئ سواء أكان من الجيل الثاني أم من جيل اللّجوء الأول، فقد شاركت بوصفها فضاءً روائيا في صناعة مشاهدَ كثيرة كاشفة عن (سيكولوجيا) الشخصية ورؤيتها, فكانت فاعليتها ذات أثر كبير في رواية اللّجوء وقد تنوعت هذه التمثيلات بين تعلق الشخصية البطلة بها وبين رمزيتها في أن تكون معادلا موضوعيا للمحطات المتخيلة التي يفترض اللاجئ العراقي واللاجئ عموما نفسَه تائها في زواياها بحثا عن رحلةٍ ما لوطنٍ متخيلٍ يعود إليه, فكانت مكانا متسقا مع تيمة العمل الروائي.

وتكشف الشخصية البطلة اللاجئة العراقية من الجيل الثاني (هدى) عن أثر هذه المحطة في حياتها كدنماركية, وتظهر من خلال حبها لتعدديتها الثقافية ومواطنتها العالمية حين تشارك الأصلانيين عشقهم لهذا الفضاء المديني الدنماركي **(محطات القطارات تحيطني في المقابل بدفء نسبي, بعضها يمكنها أن تلهم دفئا عارما, مثل تلك الكبيرة التي تتوسط عاصمتنا الصغيرة، محطة كوبنهاغن الرئيسة تلك, نحن سكان العاصمة مشهورون بعشقنا لها.. لقطاراتها العديدة, وأرصفتها القديمة, ومقاهي الطابق العلوي فيها, والساعة التي تتوسطه,**

---

(٥٦٥) الضلع , ٣٩١ .

(٥٦٦) الرواية, ٣٩٠ ــ ٣٩١ .

والمحلات المنتشرة هناك, والحمامات تحت الأرض، الوجود فيها ليلا مختلف عنه نهارا.. كيف تمر في المحطة الرئيسية دون التعرف إلى وجوه السكارى المتناثرين فيها ليلا؟ أم كيف يمكنك إغفال فوران علامات النشاط الصباحية إذا ما شاءت لك صباحاتك إلقاءك فيها؟ المحطة الرئيسية ثمرة كوبنهاغن ولا شك .. عشعشت روح المدينة في ثنايا ماضيها القديم, ما جعل فتاة مثلي تمقت القطارات, تعشقها رغم كل هذه الأرصفة العتيقة التي ما إن يغادرها قطار حتى يقف آخر مكانه)[٥٦٧]، فتفصيلات المدينة هذه تشكل دلالةً على اندماج الشخصية مع روح المدينة وتمثلها, فتكون المحطة شاهدا على تحركات الشخصية في فضاء المدينة **(هبطنا من القطار في محطة كوبنهاغن الرئيسية حيث حركة الصباح سريعة وديناميكية كعادتها, وتزدحم بعدد لا بأس به من البشر في محاولة لإقناعك بأنك في عاصمة أوربية)**[٥٦٨].

وتبرز بطولة هذه المحطة عبر معلمها الشهير ساعةِ محطة (كوبنهاغن) التي تعد مكانا مميزا للانتظار والتواعد بين المسافرين والمستقبلين, فأصبحت معادلا موضوعيا ورمزيا عند اللاجئ للانتظار وعلامة على كل مؤجل **(نقف تحت الساعة الكبيرة في منتصف الطابق العلوي, ننتظر, فقط ننتظر, وإنه لموقف ساخر من الزمن أن تقف لممارسة انتظاراتك تحت ساعة.. كأنك تتعمد الفرار من قهر الانتظار فلا تقف عند الساعة بل تتخير موقعا فاضلا حقا, وتقف تحتها مباشرة.. وهي المدورة عالية المقام والموقع, ليس في وسعها أن تطأطئ رأسها المدور للبحث عنك, فتتركك لملاذك الخفيض وسخريتك, لتتابع هي شموخها القديم)**[٥٦٩] .

ويسأل بطل (الضلع) السؤال نفسه **(يقف الداخل إلى المحطة في منتصف الباحة الكبيرة, ولكن لمَ يختار الوقوف تحت الساعة الكبيرة؟ الساعة التي تمضي عقاربها برحلة الدوران, بلا مبالاة بالوافدين والراحلين، يتلفتُ بخوف وريبة, ينظر في الوجوه, وربما هو على موعد مع حبيبة أو صديق قد يأتي, ولكنه في أغلب الأحيان لا يأتي، ينظر الواقف في ساعة يده على الرغم من وقوفه تحت ساعة المحطة الكبيرة)**[٥٧٠]، فهذه الساعة جزء من ثيمة نص اللاجئ الذي ينتظر في الواقع وفي المتخيل, حتى صار الانتظار الجانب الأبرز من يومياته, ولا تبدو هذه الساعة مجرد معلم مكاني دالّ على الانتظار وضياع سنوات العمر, بل ظهرت عبر التمثيلات وكأنها سلطة من نوع ما **(وكلما رمت بي المدينة إلى محطتها الرئيسية كنت أجد نفسي أقف تحت الساعة أنتظر لبعض الوقت, قبل أن أستمر في طريقي.. أنتظر وأنتظر،**

([٥٦٧]) تحت سماء كوبنهاغن , ١٤٩ .

([٥٦٨]) الرواية , ٢٥٨ .

([٥٦٩]) الرواية , ١٤٩ ــ ١٥٠ .

([٥٧٠]) الضلع , ١٣٢ ــ ١٣٣ .

والسنوات تقحمني في ذل الانتظار أكثر، فأحاول أن أبتعد، لكن البقعة التي تحت الساعة كانت تغريني بالانتظار أكثر وأكثر, فأسارع لكي أقترب)[٥٧١] .

وقد تحولت هذه الساعة عند اللاجئ من مكان واقعي إلى مكان رمزي, فهي تستجلي حكمته في تعامله المستمر مع المحطات وانتظار اللاأحد, لتبقى المحطة وساعتها شاهدا صلدا على الزمن والعابرين, بينما يتعب اللاجئ وتنداح سنين عمره في محطات الانتظار **(سنوات قاربت العشرين مرّت على دخولي الأول إلى هذه المحطة بصحبة حميد وصديقه المعيدي, ولكن لم يتغير شيء, فالجهات لا تزال في مواقعها والاتجاهات لم تزل تمضي بخطوطها الثابتة, والناس يرحلون إلى غاياتهم الغامضة, كلهم غرباء كأن الداخل إلى المحطة يرتدي قناع غربته في أول خطوة يخطوها داخل المحطة, فيرتسم الخوف والتوجس على الوجه الذي كان مبتهجا قبل خطوتين, يرحلون دائما فالرحلة لن تنتهي, لكن.. "يمته تسافر يا قمر أوصيك.. والوادم الترضه النشد تدليك" "يا عيني يا جنة هلي" .. والبوابات الثلاث الكبيرة مفتوحة ليل نهار)**[٥٧٢] .

وفي موضع آخر تتحول المحطة إلى أداة خطابية, فتقوم بوظيفة شعرية جمالية لتعكس رؤيا الشخصية اللاجئة تجاه الحياة ودورانها المستمر, ولتعزز من صورة الفقد واللاجدوى التي انطبعت في ذهن اللاجئ دوما **(في المحطات الكبيرة كمحطة قطارات كوبنهاغن, ترى الناس كأنهم في الساعات الأخيرة من حياتهم, لاهثين, مسرعين كأنهم في سباق للخروج من عنق الزجاجة أو كأنهم يستعجلون النهاية التي يعرفون أنها قادمة لا ريب، يصطدم بعضهم بعضا والسلالم الكهربائية تنقل القادمين والمغادرين, من القطارات إلى صالات الانتظار وبالعكس، هكذا.. الوجوه تتغير لكنها متشابهة في ملامحها وغاياتها, كأنها دورة الحياة التي لا تتوقف)**[٥٧٣]، وهكذا عبّرت هذه التمثيلات عن مركزية المحطة وبطولتها في حكاية اللاجئ, فهي تارةً تكون علامةً على الفعل الانجازي للشخصية الذي يدل على اندماجها في المجتمع, كما عند (هدى) لاجئة الجيل الثاني بطلة (تحت سماء كوبنهاغن) وتارةً تكون متسقة مع خطاب اللاجئ المغترب لتكون بؤرة انتظار واغتراب مكاني كما عند اللاجئ بطل رواية (الضلع)، لذا دخلت هذه المحطة وساعتها سردية اللاجئ العراقي, واحتفظت لنفسها بحيزٍ بارزٍ في متخيله كما هو حيزها الأثير عنده في الواقع .

---

(٥٧١) تحت سماء كوبنهاغن , ٣٧١ .

(٥٧٢) الضلع , ١٣٢ .

(٥٧٣) الرواية , ١٣١ .

فالأماكن التي احتلت مكانة بارزة في خطاطة اللاجئ السردية هي تلك التي شكّلت اتساقا مع رؤيا خطابه في الاغتراب والضياع, وفي الفضاءات التي عكست حركة عائمة للبشر كما في محطة قطارات (كوبنهاغن) أو تلك التي عبّرت عن فضاءٍ جامع لأفراد الشتات العراقي كما في مقهى (الروضة) السوري .

ثانيا ــ مركزية المكان في المتن الروائي

لم تأتِ هذه المركزية التي حظي بها المكان في سرديات اللّجوء الروائية من كونه المكون السردي الفعال الذي قامت عليه أطروحة اللاجئ ورؤياه؛ بل من كونه العلامة الإشهارية الأبرز التي حظيت بانتقاء خالق النص وصانعه, فاصطفاه بؤرةَ جذب لقرائه, وأداةَ إعلانٍ لرؤيا خطابه, فمن المعروف أن للعنوان أهمية بارزة في تسويق (المكتوب) وفي إشهار (خطابه) لذلك امتدّ تأثير هذا المكون السردي الفعّال على المتن الروائي كله لأنه بتصدّره عتبة النص, واعتلائه فضاءه المكاني شكّل إطارا دلاليا طابعا للعمل الروائي برمته .

لقد وضع (ليو هوك) المؤسس الفعلي لعلم العنوان أسس دراسة العنونة وقد رصدها (رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها، فالعنوان لديه مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي, ومن أجل جذب الجمهور المقصود ومن جهته اعتبره "أمبرتو إيكو" مفتاحا تأويليا يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه)[٥٧٤], ويراه (رولان بارت) (عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية و اجتماعية و أيديولوجية)[٥٧٥].

ومن ناحية أنموذج الاتصال فللعنوان أهميته الخاصة في توجيه القارئ نحو تركيز دلالي بعينه, إذ تأتي أهمية العنونة من أنها تحتل ما له علاقة بالمستقبل, في أنموذج الاتصال الذي يبدأ بالمرسل عبر الرسالة إلى المستقبل لتكون العنونة أول مُستلم يقع في ماكنة المتلقي المفككة للدلالة وهي أول مراحل التأمل القرائي والاستنطاق الدلالي[٥٧٦] .

وتأتي أهمية العنوان من وظيفته ومن فاعليته في توجيه القارئ نحو مكمن الدلالة ومحصلة الرؤيا فـ(للعنوان عدة وظائف سيميائية يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته، وهناك أيضا الوظيفة الوصفية التي تعني أن العنوان يتحدث عن النص

([٥٧٤]) سيميوطيقا العنوان في مجموعة "المدفع الأصفر", د. حفيظة صالح الشيخ, بحث منشور على شبكة الإنترنت.

([٥٧٥]) سيميوطيقا العنوان, جميل حمداوي , ٢٢ .

([٥٧٦]) ينظر: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي, د. عبد الناصر حسن محمد , ٧ .

وصفا وشرحا وتوضيحا، والوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي وكسب فضول القارئ لشراء الكتاب أو قراءة النص كما يؤدي العنوان وظيفة التلميح والإيحاء والأدلجة والتناص والتكنية والمدلولية ..)[٥٧٧], وهذه الفاعلية (تتأتى من انزياحيته, وعصيانه البلاغي وسؤاله الإشكالي, وسلطته على النص, وعلى القراءة)[٥٧٨]، ومن هنا نلاحظ شيوع بنيات العنونة المكانية, في روايات اللّجوء العراقية, ذلك أن هذه التجربة تقوم في عمومها على علاقتها بالمكان وتأثيراته على الشخصية ومجتمع الرواية .

وقد وجدنا أن بنيات المكان في رواية اللجوء تحتل أهمية خاصة في صياغة العنوان, وتصديره المتن الروائي ولهذا خصوصيته المتأتية من التجربة التي تنطوي عليها هذه الروايات, من سرد قضايا اللاجئ والاهتمام بتفصيلاته, فالمكان وأنساقه وإحالاته من أبرز ما تستدعيه عنوانات روايات اللجوء, بوصفه المفقود الأول من سلسلة مفقوداتها , بل هو التجلي الأنطولوجي للفقد, والذي يحيل إلى كل تشرد وضياع وامّحاء, يكتنف حياة اللاجئ لاحقا .

كما أن الأماكن هي الملمح الأبرز للهوية وأنماطها وتشكلاتها, لذلك برزت هذه البنيات بوصفها ملمحا شاخصا لرسم الهوية في عتبات الرواية الأُولى, فللمكان حكاية أصيلة مع الذات, ومع ما يتعلق بأثالتها ومنازلها الأُول, تلك المنازل التي تبقى تلح على الذاكرة, فلا تلبث أن تظهر في حكاياتها وسرودها؛ بل تتصدر فعل الحكي عبر التربّع على عرش العنونة، وكما للمكان الأصل أثره ؛ فإن المكان البديل أيضا يخلف أثرا فاعلا في تجربة اللجوء فيأخذ حيّزه هو الآخر في الإشهار والتمظهر طبقا لمدى فاعليته في التجربة المعيشة، وقد وجدنا أن توظيف بنى الأماكن في عنونة رواية اللجوء يتم بطرق عدة, منها :

آ ــ استحضار بنية المكان المحلي بوصفه مكانا (معاديا) :

وهذه الروايات تنظر إلى المكان (الأصل /الوطن) على أنه مقبرة أو مكان غير صالح للعيش وتظهره بوصفه مكانا معاديا وقاتلا ورمزا للموت المحتّم, فهو أشبه بزنزانة مطبقة بفكاكها على من فيها, إذ يمكن القول إن (المكان هن, قضية ترانسنتدالية تعلو على حرص المؤلف للعناية بنقاء الوعي الذاتي لأبطاله من تدخلاته المحتملة .. يمكن القول إن مناصبة العداء للفاشية العراقية الحاكمة في زمن الرواية قد تحولت الى حنق مركب على المكان الذي استوطنته تلك الفاشية)[٥٧٩], وهذا الأمر ظل قائما بعد زوال الفاشية المعهودة؛ لأن سلسلة جديدة من

([٥٧٧]) سيميوطيقا العنوان , ٢٣ ــ ٢٤ .

([٥٧٨]) قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق, د. عباس رشيد الدده , بحث منشور على شبكة الانترنت.

([٥٧٩]) مرويات المنفى دراسات في الرواية العراقية المعاصرة, صادق ناصر الصكر , ١٧ .

الفاشيات كانت قد انبثقت مجددا بفعل عوامل متغايرة, ونجد تمظهرات هذه البنى العدائية للوطن في عنوانات الروايات الآتية :

ـ (أموات بغداد): فـ(بغداد), هذه المفردة الناعمة تبدو منتهكة وضعيفة أمام تسلط وعدائية مفردة (أموات) بكل غناها الدلالي المفزع الذي يتخذ صيغة الجمع الذي يجر (بغداد) خلفه بفعل قوة الإضافة النحوية, فأموات بغداد مبتدأ خبره المحكي المستبطن بين دفتي الغلاف, من مجموع الموتى المنتشرين في هذه المدينة الذين يشكلون قوة مركزية تستبعد كل ما هو حي أو أليف **(أول ما يستقبله في الشارع دبابة في العرض و أخرى تسده, نشاز يعبئ المدينة المثقلة بالجرائم و القتل والنار والأوباش، ليست هي بغداد التي ألفها, بصباحها المضيء وبردها المنعش وشفافية ليلها وخريفها المتأخر الذي لم يستطع إلقاء ولو شيء حلو واحد على نواصيها)**[٥٨٠]، فبعد تحولات الزمن تصبح بغداد المدينة المؤنثة, مجرورة بالإضافة إلى الموتى, الجنس المغاير كليا لجمالياتها .

ـ (فندق كويستيان) : يُنتخب هذا الفضاء المكاني بوصفه رمزا بديلا عن سائر الأمكنة الأخرى ورمزيته هذه لا تنفي أنه مكان حقيقي شهد أيام جمرة بغداد, كما شهدتها الأمكنة المروَّعة الأخرى بوصفه شاهدا على خراب بغداد ما بعد ٢٠٠٣, هذا الفندق تنزل فيه الشخصية الرئيسة في الرواية (ناصر رشيد فوزي) العراقي الكردي الألماني الجنسية الذي ينزل من (برلين) إلى (بغداد) في أيام جمرتها **(اهتديت بعد عناء إلى" فندق كويستيان " الفندق الذي تم ترميمه حديثا بعد إيجاره من مالكه الشرعي بطرس يوحنا روفائيل المسيحي ..هاجر العم بطرس إلى استراليا واستقر هناك بعد مقتل ابنه البكر جمال الذي كان يدير الفندق.. بطلقة نزقة تم اغتياله وإسقاطه خلف كاونتر الاستعلامات من عصابة مأجورة لجهة مجهولة)**[٥٨١] .

فتنفتح لنا فضاءات الفندق على المساحات المعتمة لمالكيه الذين تهجّروا ولجأوا إلى الدول الأخرى هربا من قتل مجاني يطال الأبرياء من دون ذنب؛ لإفراغ البلاد من هوياتها الفرعية، فيقدم الفندق بوصفه عينا على ما يحدث في بغداد, فموقعه المهم يجعله شاهدا مهما على ذلك **(الفندق يطل على ساحة الكراج الداخلي المفتوح من جهاته الأربع, من جهة اليمين البتاوين وباعة الخس والسكائر وعربات الباقلاء والعصافير المشوية والمقهى السوداني وعامله الذي يتهدج بلكنة هجينة من البغدادية والسودانية ... ومن اليسار ساحة النصر ساحة المرضى ولافتات الأطباء التي بدأت تتهاوى وتزال مع صولات المسلحين عليهم نهارا ..ثم ساحة كراج ونقل سيارات الفولكا إلى باب المعظم .. في الكراج المقابل للفندق تتجمع سيارات النزلاء من**

([٥٨٠]) أموات بغداد , ٢٧ .

([٥٨١]) فندق كويستيان , ٤٦ .

أربيل وسليمانية وذي قار والبصرة ونينوى.. تحيط به بنايات الفنادق العالية والمطاعم والمقاهي.. فندق كويستيان الذي اخترته لصديقي ناصر الكردي هو الفندق الأكثر ملائمة المناسب لتوفير الأمن الشخصي أيضا, بالإضافة الى الحماية التي وفرها المستثمر, هناك تقف سيطرة عسكرية رسمية مدججة بالسلاح على مقربة منه وهي سيطرة حقيقية وليست وهمية كما أخبرني موظف استعلامات الفندق)[٥٨٢] .

وهذه البؤرة المكانية منفتحة على اتجاهات متعددة, وهي بالنتيجة ناقلة لأحداث كل اتجاه, ولكل تبعات موجات العنف في عراق ما بعد ٢٠٠٣م, كما يتضح من قول الراوي بأن السيطرة حقيقية وليست وهمية وهو ما شاع كثيرا في تلك المرحلة التي شهدت موت كثيرين نتيجة لنصب سيطرات وهمية وهو مايدل على تراجع فعل "نظام الدولة" وسيطرة العصابات بانتماءاتها المتعددة ، فهذا الفندق أشبه ببؤرة تختزل ما يكتنف المكان (الأكبر/الوطن), فمع الساعة السابعة صباحا يوميا يسمع (ناصر رشيد) أصوات بكاء وأنات طويلة يكتشف أنها لرجل قتل المسلحون أفراد عائلته جميعا ثم فجروا بيته, وهو نزيل الغرفة (٣٠٥) , أما نزيل الغرفة (٢١١) فقد قتلت القاعدة عائلته كلها حتى الأطفال, وكلاهما يسكنان (كويستيان) **(كويستيان أيها الحجر الأصم لكم تحمل في جنباتك من المآسي, النزيلان متشابهان في كل شيء إلا بالطائفة .. في الفندق أستاذ ناصر عجائب وغرائب كل من ينزل فيه تكون له قصته العجيبة ..حتى أنت ستكون لك قصتك ..هههههه)**[٥٨٣], وكذلك كل مواطن في هذا البلد له قصته وحكايته مثل نزلاء الفندق تماما , فهذه الاستعارة الرامزة عبرت عن واقع البلاد المرير, وأما قهقهة عامل الفندق فليست سوى نذير بوقوع (ناصر رشيد) في فخ جمرة بغداد، وعليه فلا يبرز (كويستيان) إلا بصفته مكانا مرعبا, فلا ينجو من ينزل فيه من لعنة أيام جمرة بغداد المحتومة .

ـ (مذكرات كلب عراقي): وتُستحضر بنية المكان هنا عبر سلسلة من الاضافات, فالمذكرات المسرودة هنا تعود لكلب (عراقي) وهذا الوصف الهوياتي المكاني, هو ما يشي بمحصلة التجربة التي يجب أن تستقر في الأذهان, ولربما أراد واضع العنوان أن يثبت نوعا من التلازم بين مفردة (كلب) وبين مفردة (عراقي) التي يجب أن تعود على أُنسي, بدلالة لفظة (مذكرات) التي تحيل على فعل الكتابة الذي يعدّ فعلا بشريا متقدما يعكس تفوق الجنس البشري, فلماذا هذا التعرج الدلالي في ارتفاع قيمة المدلول من (مذكرات) ونزوله إلى (كلب) واستقراره في مدلول إشكالي (عراقي), وعليه فإن كل عدائية منبثقة في ثنايا السرد, إنما كانت بفعل الوصف (عراقي), فهذه الهوية التي تحيل على مكان لاقى ما لاقاه من اضطرابات وموجات عنف دامية, تفوق الوصف

---

(٥٨٢) فندق كويستيان , ٤٦ .

(٥٨٣) الرواية, ١٥٣ ـ ١٥٤ .

إلى الدرجة التي أصبح السرد فيها على لسان البشري غير سائغ أو مقنع, أو ربما لا يجدي نفعا, بل إن الشخصية الرئيسة في الرواية, الكلب العراقي (ليدر) الراوي والبطل يعلن أنه لا يستطيع البقاء هنا, فيغادر العراق مكرها و يلجأ إلى دولة أخرى .

ب ــ استحضار المكان الآخر بوصفه مكانا (أليفا) :

وفي هذه العنوانات يحل المكان الى الآخر (البلد المضيف) بوصفه مكانا أليفا لأنه قد حقق للذات طموحاتها في الحماية والأمن والاستقرار وتحقيق الذات من خلال ممارسة الحرية , وتظهِر هذه العنوانات أُلفة خاصة لهذه الأمكنة التي قضت فيها الذات جزءا من حياتها بعيدا عن مخاوف الوطن , كما في روايات :

ــ (تحت سماء القطب)

ــ (تحت سماء كوبنهاغن)

ــ (عراقي في باريس)

فنجد احتفاء الروايتين الأولى والثانية بمكانهما بدلالة استعمال لفظة (تحت), بدلالاتها في الاكتناف والاحتواء الأليف وفضلا عن دلالة الاشتمال هذه هناك أُلفة تشي بها المفردة , حينما تسمح الذات للفضاء أن يغطيها كليا ويشتملها, وكأنها في حالة من الامتزاج والتماهي معه وهذا ما يخبرنا به الملفوظ الروائي في عتباته الأُول, وفي رواية (تحت سماء القطب), إذ يعرّف الروائي (يوسف أبو الفوز) نفسه مجزيا شكره وفاءً للمدينة التي احتضنته لاجئا (**مدينة كيرافا Kerava الفنلندية, الوادعة والجميلة, احتضنتني كوطن وجعلتني أردد دوما وباقتناع "أنا كيرافي من العراق"**)[٥٨٤]، وهذا ما ينعكس على عموم ما يستشعره الراوي في هذه المدينة وعلى امتداد الملفوظ الروائي .

والأمر نفسه في رواية حوراء النداوي (تحت سماء كوبنهاغن), إذ تظهِر الراوية تماهيها مع هذه المدينة التي تصدّرت الملفوظ الروائي باحتلال حيّز العنونة, بما يعكس معه أهميتها في صناعة هذا المتن (**كوبنهاغن مدينة تتجمع فيها مزاياها في مكان واحد .. تناسبني تماما .. هذه المدينة مدينتي .. لي قدرة عجيبة على أن ألمها كلها في قبضتي .. ولها قدرة عجيبة على أن تبتكرني وتخلق مني المرأة التي صرتها**)[٥٨٥] .

وفي عنونة رواية (عراقي في باريس) نجد أن الراوي له علاقته الخاصة بباريس, فهو يحبّها ويتماهى معها؛ بل يصل به الأمر إلى رسم ملامحها وهويتها عبر تأرخة ما يعرفه من أحداثها وكأنه ابنها ووليدها (**في ذلك المساء, بعد أن خرجنا من أحد مطاعم شارع "مابيون"**

---

(٥٨٤) تحت سماء القطب , ٧ .

(٥٨٥) تحت سماء كوبنهاغن , ٣٨٤ .

مشينا على الأقدام إلى مقهى لو١٠, الواقع في شارع أوديون, وأذكر قبل أن ندخل إلى المقهى, أشرت لديلفينا إلى البناية المجاورة للمقهى وقلت لها في "عام ١٩٢٢" هنا في ١٢رو دو لا أوديون, اتفقت الناشرة الأمريكية سيلفيا بيتش, مع جيمس جويس على طبع روايته الشهيرة " يوليسيس")[٥٨٦] .

وليس هذا فحسب؛ بل إن حكايته التي يحملها في نفسه عن أبيه وعائلته التي في الوطن لتنتشر في جميع أرجاء باريس **(ورغم أن سعادتي كانت لا توصف, فإن بعض مشاعر الأسى كانت تنتابني بين وقت و آخر, إذ لم يكن بمقدوري أن أروي لديلفينتي الجميلة عن "الطفل الذي كان يحلم بأن يصبح سينمائيا, ليعمل فيلما عن أبيه الفران الأخرس والأطرش الغارق في حب ملكة انجلترا, وحكاية بحثه عن روبرت دي نيرو لكي يمثل دور ذلك الفران" ، هذه الحكاية التي من كثرة ما رويتها في البارات والمقاهي والحدائق العامة وفي الشوارع ,حتى بت أشعر أن نصف سكان باريس يعرفونها)**[٥٨٧], فهذا المقطع يبين تماهي السارد مع مكانه بدلالة فعل بث الحكاية الخاصة به في أرجائه, فالذات لا تحكي قصتها في المكان الذي يعاديها؛ بل في الأمكنة التي تطمئن إليها وتجد فيها راحتها ومأمنها، فتظهر باريس وكأنها جزء من هوية الراوي الأصلية التي تمتزج مع حكايته الخاصة وقصصه الحميمة .

ج ــ استحضار بنية أمكنة إشكالية :

وفي هذه العنوانات لا تتميز المنطقة الفاصلة والمائزة التي تجعل من المكان معاديا أو أليفا؛ بل تضيع هوية المكان ويصبح تحديدها إشكالا متعمدا, ونظرا لكون العنوان هو محصلة الرؤية وخلاصة التجربة؛ فإن اعتماد عنوان إشكالي من قبل صانع المتن الروائي يشي بضبابية التجربة وإشكاليتها، ونجد تمظهر بنيات العنونة المكانية الإشكالية هذه في روايات :

ـ (كوبنهاغن مثلث الموت) حيث تتصدر (كوبنهاغن) التي من المعتاد أن تظهر مكانا محببا للشخصية اللاجئة إلى جانب مثلث الموت الذي يشير إلى مدينة (المحمودية) البلدة العراقية التي عرفت مؤخرا بوصفها مكانا مرعبا ومفزعا, نتيجة نشاط الجماعات المسلحة وجماعات القتل على الهوية التي ظهرت في عراق ما بعد ٢٠٠٣م, فيجري في العنونة إثبات الضدين جنبا إلى جنب وهو مايشكل بؤرة استفزاز دلالي؛ نتيجة لتناقضهما، إلا أن مهمة البنية العنوانية الإشكالية هذه تتكفل بوصف البيئات المكانية المتناقضة, فحيث (كوبنهاغن) التي يتساقط الثلج فيها وتلبس

---

(٥٨٦) عراقي في باريس , ١٦٩ .

(٥٨٧) الرواية , ١٦٨ .

أشجارها ثوبا ناصع البياض تكون (المحمودية) التي تبشِّر للموت **(المحمودية الآن تسمى "مثلث الموت" أليس هذا محزنا)**[٥٨٨] .

كما أن (كوبنهاغن) توظف بوصفها الذات الأنثى التي تعبر عن الشخصية "كميلة أندرسن" الصحفية الدنماركية المتزوجة من ابن (المحمودية) الصحفي العراقي (علاء كاظم) وهما يصلان إلى العراق بعد سقوط النظام لإعداد بعض التقارير الصحفية, بينما يشير (مثلث الموت) إلى الشخصية (علاء)، وعليه فإن كل شخصية قد تجسدت بهوية مكانها، والتتابع اللفظي لهما يشير إلى علاقة الانسجام بين الزوجين المختلفين في الهوية، أما التضاد الذي ينتج عن هاتين البنيتين المتناقضتين, فهو بفعل ما حصل من أحداث وقعت للصحفية (كميلة) بعد مقتل زوجها على يد عصابة مسلحة, إذ اغتصبها أحد أفراد العصابة قبل أن يتم انقاذها وارسالها من قبل القوات الأمريكية إلى الخارج **(كان الثلج يتساقط، الأشجار تلبس ثوبا ناصع البياض وهي تعلن قرب حلول أعياد الميلاد، حينها وصلت كميلة أندرسن إلى شقتها الصغيرة المطلة على أشجار السرو والكستناء الشامخات اللواتي تحتضنها مقبرة النوربرو، فتحت فلقتي شباكها المطل على الحديقة أو المقبرة، استنشقت هواء بلادها الجميلة وهي تداعب بطنها بكفيها، تحرك كفيها بشكل دائري على محيط بطنها, ثم ابتسمت و قالت : "إرهابي صغير داخل رحم دنماركي")**[٥٨٩].

ـ (عناكب الآفو) من المعروف أن (الآفو) أو (مخيم النازحين) هو المكان الذي يوفر الأمن والحماية للاجئ؛ لكن في هذه الرواية تتركب بنية العنونة من دالين, تتكون بينهما علاقة إشكالية، ذلك أن لفظة (عناكب) تشي بخطر ما, لايتناسب مع شبكة الدلالة التي من المفترض أن يمنحها لفظ (الآفو) من أمن وطمأنينة واحتواء, فشبكة الدلالة الأليفة والآمنة تهدما لفظة (عناكب), وتفتح المجال واسعا أمام هواجس الخوف والاضطرابات, وبهذا يتحول (الآفو) من مكان أليف إلى مكان إشكالي, بما يشبه نوعا من (الاستعارة الفظة hardie التي تقوم على علاقة دلالية متنافرة الأطراف بالنسبة للمتلقي)[٥٩٠] .

وهكذا يكون المكان من أكثر ما تستحضره عنوانات رواية اللجوء كمكون في صياغة بنيتها بحسب ما تشهّر به هذه العنوانات, فهيمنة المعجم المكاني تشي بترك المكان الأصل, وفقده فتبرز هذه العنوانات هويات أصحابها وتشعرهم أنهم ليسوا في مكانهم الأصل؛ بل إن فضاءً آخر مضيفا لهم قد تموضعوا فيه ومنحوه اعترافا مثبتا في سردياتهم, لأنه أصبح جزءا فاعلا في

([٥٨٨]) كوبنهاغن مثلث الموت , ٧٢ .

([٥٨٩]) الرواية , ٣٠٢ .

([٥٩٠]) البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص, هنريش بليت , ٨٧ .

حياتهم ووجودهم، ولذلك فإن استحضارها بهذه الكثافة يبدو (كأنه نوع من التمترس الروحي لمقاومة ضغط المنفى, الواقعي واللغوي, أو العودة الرمزية المكثفة إلى الرحم بوصفه الملاذ الآمن بوجود الخارج/العدو)[٥٩١] .

ثالثا ــ آليات عرض المكان في رواية اللّجوء

يُعرض المكان في المتن الروائي بطريقتين بارزتين هما :الوصف والصورة السردية، وعنهما يتفرع كل عرض مستحدث لهذا المكون السردي الذي تأتي به خصوصية التجربة ومتطلباتها، وفي رواية اللجوء التي تحمل ثيمةً خاصة تعد في صميمها تجربة مكانية؛ فإن عرض المكان فيها له طرقه المتعددة التي تقوم على اجترار التقانات الكلاسيكية ومزجها برؤية الخطاب الروائي؛ لذلك تنتج صورا مختلفة ومتغايرة لعرض المكان، فإلى جانب اجترارها التقانتين الكبريين في عرض المكان وهما الوصف والصورة السردية فأنها عرضت أمكنتها بصور وآليات أخرى, رصد البحث منها ما كان واضحا جليا, فقرأ الآليتين الرئيستين في العرض مع قراءته لأسلوب الثنائيات الضدية وما جاءت به نصوص اللجوء الروائية من تمثيلات مكانية عُرضت وفقا لهذه الثنائية.

(آ) ــ الوصف :

يعرف الوصف على أنه ("ذكر الشيء كما فيه من الاحوال والهيئات" وهو طبقا لهذا التعريف وسيلة لكشف احوال وهيئات الشيء الموصوف)[٥٩٢], فيقوم بتقريب المكان من القارئ عن طريق رسم صورة بصرية, تجعل من إدراك المكان بوساطة اللغة ممكنا, فهو وسيلة الروائي لتصوير المكان وبيان جزئياته وتوضيح أبعاده[٥٩٣].

وهناك نوعان من الوصف أحدهما يعرف بالإجمالي أو الانتقائي وفيه تذكر بعض أجزاء الموصوف, ويظهر هذا النمط الوصفي وكأنه لوحة خالية من السرد تقريبا فيظهر الوصف في حالة من الثبات والجمود، أما الآخر فهو التفصيلي أو الاستقصائي وفيه تذكر جميع أجزاء الموصوف أو معظمها, وهو يهتم بحركة الشخصيات وليس الأشياء نفسها, فتظهر المقاطع الوصفية وقد التحمت بالسرد مكونةً ما يسمى بالصورة السردية، والانتقائي والاستقصائي تياران يذهبان إلى وصف الأمكنة كما هي موجودة في الطبيعة, إلا أن الغلبة تعود لتيار الوصف

([٥٩١]) مرويات المنفى , ١٦٨ .

([٥٩٢]) البناء الفني لرواية الحرب في العراق, ١٨٠.

([٥٩٣]) ينظر: غائب طعمة فرمان روائيا, ١٥٦.

الانتقائي لأنه أكثر ملائمة للعمل الفني وفيه ينتقي الروائي ما يتلاءم من أمكنة في بنية عمله الروائي وخطاب ذلك العمل[٥٩٤] .

وأما وظائف الوصف في السرد فمتعددة فقد تكون لغاية تزيينية كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية؛ إلا أنه لم يبق محصورا بتلك الوظيفة بل تعداها إلى أن يكون وسيلة سردية تقوم بوظيفة هامة في سياق النص الروائي[٥٩٥]، أما صلاح فضل فيرى أنه إضافة لوظيفة الوصف التزيينية, فهناك وظيفة أخرى ذات طبيعة تفسيرية ورمزية تكشف عن تركيب الشخصيات النفسي أو طبقية المكان وهويته, بينما تزيد سيزا قاسم وظيفة أخرى هي الإيهامية إذ تخلق لدى القارئ انطباعا حقيقيا عن العالم الروائي, كما يعزز الوصف في الرواية الجديدة من قيمة الشعور بإدراك الأشياء الموصوفة لذاتها, وتعزز من ظاهرة إدراكنا الحسي تجاه الموصوفات[٥٩٦] .

وفي رواية اللّجوء التي تعدّ الواقعية سمتها الأبرز؛ فإن الأماكن فيها تأخذ حيزها من الوصف والعرض لقيام التجربة الروائية على عنصر المكان في هذه الروايات، ويأتي الوصف في هذه المتون لغايات متعددة, فضلا عن الغاية الرئيسة وهي توفير الديكور الذي يكون خلفية مكانية لاحتواء الأحداث .

فيأتي الوصف في رواية (تحت سماء القطب) لتأرخة زمن القمع, إذ إنه ليس ضروريا لإكمال مكونات السرد في أحداث الرواية؛ لأن السارد يقوم بوظيفة وصف المكان وهو يكتب رسالة لابنته يصف فيها سجون البلاد التي قضى فيها وطرا, فيأتي الوصف لأجل أرشفة وتأرخة أزمنة القمع والديكتاتورية **(قبو مظلم تقريبا, درجاته معدودة, ربما سبع, ممره لا يتسع لأكثر من شخص واحد.. كان قبوا معتما, رطبا.. وكان ثمة رائحة عفنة تملأ المكان)**[٥٩٧], فالوصف يبين ماهية سجون البلاد في مرحلة الحكم الشمولي الديكتاتوري, والملاحظ أن الشخصية تصف السجن بصورة تقريبية لأن الضوء منعدم في قبو السجن, ومنه يتبين حجم معاناتها في مكان مثل هذا .

وإذا كان بطل (تحت سماء القطب) يؤرخ بوساطة الوصف السردي للقمع في سجون البلاد؛ فإن بطل (أقتفي أثري) يؤرخ للقمع في سجون اللجوء حيث يحاول اللاجئ العراقي الهروب من جحيم وطنه ليسقط في سجون دول اللجوء, كما يصف لنا بطل الرواية سجنه في (إيران) قبل نقله إلى مخيمات اللجوء **(غرفة صغيرة لا أثر للضوء فيها، أرضها من الكونكريت**

---

(٥٩٤) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي, ١٥٨ ــ١٥٩. وينظر أيضا: تشكيل الخطاب الروائي في روايات هشام توفيق الركابي, أزهار علي عاصي , ٧٧ .

(٥٩٥) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق, ١٨٠ ــ١٨١ .

(٥٩٦) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي , ١٦٠ .

(٥٩٧) تحت سماء القطب , ٣٨٢ .

وقد انتشرت فيها الحفر الصغيرة ونتأت قطع من الحصى كالمسامير, الجدران سوداء عارية انتشرت عليها ذكريات السجناء والعابرين وخارطة من الشروخ التي تنز منها الرطوبة والروماتيزم, باب حديدي متآكل بالصدأ في أعلاه فتحة مربعة الشكل صغيرة تكفي لمشاهدة الوجه وحده، ظلام على الرغم من أن الوقت لا يزال عصرا)[٥٩٨].

وتدّعم تقانة الوصف بيان تحولات البلاد ما بعد ٢٠٠٣م واستمرار تراجعها الحضري وفوضى شوارعها وانفلاتها, لتعطي صورة شاملة عن وضع الشارع العراقي **(الأزبال في الشوارع.. والمياه الآسنة, والصراخ والتراب والحمير الواقفة قرب أعمدة الكهرباء, وانسحاب مروع للخضرة والحشائش عن مشهد المدينة, أطفال أكثر في الشوارع, وبسطات باعة أكثر في الأسواق, وثرثرة متصلة خلال النهار والليل حول السياسة وإلقاء القبض على الريس بعد اختبائه في حفرة عفنة منذ دخول الاميركان لبغداد, أحاديث أخرى عن الإرهابيين والقتلة والعنف المضاد تمتد من الرصيف والمقهى ومكان العمل وتدخل التلفزيون, وسيارات قديمة وحديثة تتعارك على مساحة أكثر من قلب العاصمة)**[٥٩٩]، فالخطاب الذي تقدمه هذه الصورة الوصفية هو أن وضع البلاد في الفوضى الأمنية والمجتمعية بعد التغيير هو امتداد لفوضاها قبل التغيير, فالأمر سيان وهو وضع منفّر يجعل المكان عدائيا وكريها بالنسبة للشخصية, فنلاحظ أن (نديم) الذي كان يحلم باللجوء بسبب الحصار وانعدام الحرية في الوطن قبل التغيير, ظل متمسكا بحلمه في اللجوء حتى بعد زوال الحصار الاقتصادي وانهيار النظام الديكتاتوري .

وإذا كان الوصف في روايات (تحت سماء القطب) و(أقتفي أثري) وغيرها قد جاء لغرض التأرخة وتوثيقا لأزمنة القمع ولنقل شهادة الضحية؛ فإن الوصف في رواية (الكافرة) قد جاء لعمق التجربة الشعورية عند الشخصية عن أشياء المكان الأصل وتفصيلاته, وكأن كرهها له قد تحول إلى طاقة تستدعي تفصيلاته غير المحببة كلها لدى الشخصية **(كنت أعيش في الفقر الذي لا يمكنك أن تتخيله.. كنت أعيش في حجرة, ليس فيها سوى طشت, بطلاء مقشر, ومرآة صغيرة, على مقدار الوجه, ولم تكن واضحة تماما, بالكاد أرى من خلالها وجهي، كنت أعيش في مدينة, سيطر عليها مسلحون متشددون, وانتهى فيها كل شيء.. كنا فقراء! لم يكن في منزلنا سوى حصان هرم وبغلة، بيت على حافة الصحراء, في قرية, خلفها هضاب رملية مترامية, تمتد إلى ما لا نهاية, وأمامها مدينة كئيبة, منازلها كالحة ومتداعية، كنا نعيش في كوخ ذي واجهات خربة, وباب حديدي صدئ, وفناء مهمل, يضيئه مصباح عمومي شحيح،**

([٥٩٨]) أقتفي أثري , ٣٨ .

([٥٩٩]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت, ١٥١.

الجدران في الليل لا تضيئها سوى لمبة عارية, تبث ضوءها بصعوبة, بسبب غائط الذباب الذي يغلف المصباح)[٦٠٠].

ويأتي وصف المكان في رواية اللجوء لبيان معاناة اللاجئ في الحصول على سكن خاص بعد قضائه مدة في المخيمات, فلا يجد سوى أماكن بالية يحتمي بين جدرانها من وحشة الشوارع, وهو بيان لحالة اللاجئ الاقتصادية المتردية التي لاتمكنه من استئجار مسكن مناسب **(استأجرت غرفة وحيدة فوق سطح البيت البعيد عن بلاوي كوجه مروي, في محاولة لإنقاذ روحي من ذاكرة المكان ومسرح الجريمة، من الخطأ تسمية هذا المكان غرفة, شكلها يشبه التابوت وضيقها الذي لايستوعب إلا دوشك نفر واحد، وهي غرفة وحيدة بارزة بين سطوح الجيران المستوية, لذلك سميتها "التابوت السماوي")**[٦٠١]، فيسمي (خضر) مسكنه بـ (التابوت السماوي) تعبيرا عن ضيقه, وهي تسمية لاتخلو من دلالة سلبية وشعور معادي من الشخصية تجاه مكانها.

ويبدو أن لاجئا آخرَ لم يتصالح مع مكانه بل قبل به على مضض ذلك هو (علي سلمان) بطل رواية (اللاجئ العراقي) الذي سمى مسكنه بـ(مأوى التنين) **(غرفة في قبو بناية في مساكن برزة.. كان الظلام شديدا.. مدخل طولي وضعت فيه صوفا, يقابلها مكان مربع للاستحمام وقوفا, تجاوره ثلاجة صغيرة فوقها تلفزيون بحجم ١٤ إنشا, يلي ذلك سرير لشخص واحد تعلوه نافذة مغلقة باستمرار, تشبه نافذة زنزانة, تتصل بمستوى الأرض من الخارج.. أبصر علي سلمان جوانب الغرفة, وأطلق عليها اسم "مأوى التنين")**[٦٠٢], وسخرية اللاجئ المرة تجاه مسكنه بمثابة تعبير عن المضحك المبكي, فهو يحاول أن يقابل بالسخرية المرة ضحك الحياة عليه, وربما تبادل معها الضحك ذلك أنه هرب من جحيم بلاده ليقع في شرك صعوبات العيش اليومي من تأمين المسكن والطعام ليوم واحد كما هو معتاد في حياة اللاجئين .

وهكذا يفتح الوصف نافذته على حياة اللاجئ في بلدان اللجوء, فيبين لنا اشتراك مساكن اللاجئين بصفات مثل الضيق الخانق مساحةً وارتفاعا, مما يعزز من الشعور السلبي للشخصية تجاهه .

كما يأتي الوصف هنا لعرض العلاقة الجديدة للشخصية مع المكان الجديد, ولا سيّما في المدن والعواصم الكبرى التي احتلت مكانا في مخيلة الشخصية قبل وصولها إليها، ومن ذلك ما يعرضه (حميد) بطل رواية (الضلع) من وصف عن (الدنمارك), إذ وقع في لحظة اصطدام بين الواقعي والمتخيل فكان يتوقع (كوبنهاغن) مدينة خيالية كما يسمع عمن سبقوه؛ إلا أنه يراها واقعا

---

(٦٠٠) الكافرة, ٣٥_٣٦.

(٦٠١) خضر قد والعصر الزيتوني, ١٤٨.

(٦٠٢) اللاجئ العراقي , ١٠٦ ـ ١٠٨ .

مدينة عادية **(البلد الذي لا نعرف عنه شيئا سوى برودة طقسه وحكايات نقلها إلينا العض نقلا عن البعض الآخر, ولأننا قوم مولعون بالعنعنة فقد صدقنا ما قيل.. بلد يثير الخيال ويحفز على ابتداع الحكايات, لا لأنه بلد أسطوري بل لأننا متحفزون دائما لابتداع ما ينقصنا كطاه ماهر يطبخ الوهم ليسد به جوعه الأزلي.. في السيارة التي نقلتنا من كوبنهاغن إلى مركز الصليب الأحمر, كنت أتطلع من النافذة إلى الغابات الممتدة على جانبي الطريق, وكنت أتوقع كل لحظة أن أرى المشهد المرسوم في مخيلتي, وحينما لم أره, لم أكذب الرواة ووجدت الحجة ببرودة الطقس والثلج الغزير.. وتلك البيوت القرميدية)**[٦٠٣].

أما مجتمع الرواية في (طشاري) فهم خاضعون لسلطة المكان المضيف (باريس), يعيشون وفقا لقوانينه التي يرونها غريبة على عادات المجتمعات الشرقية ولا سيّما العربية التي تتجاور وتتزاور وتكتنف الضجة أحياء مدنها **(الولد يجاري قانون الصمت.. لقد تعلم منذ أن جاؤوا به طفلا إلى هذا البلد, أن العمارات الباريسية محكومة بالهدوء وأن الجيران يكرهون الضوضاء.. الكل يمارس رياضة الهمس وراء الأبواب المغلقة والمحصنة.. إنه لا ينسى كيف أن جارة لهم استدعت البوليس لأن أباه كان يصرخ في الهاتف وهو يتحدث مع أخيه في بغداد، وبغداد بعيدة والأب يريد أن يوصل كلامه حرفا حرفا، مازال يذكر, أيضا, ذلك اليوم الذي تلقت فيه أمه خبر وفاة والدها, بالتلفون أيضا، اضطر أبوه لأن يضع كفه على فمها لكي لا تلم عليهم شرطة باريس كلها)**[٦٠٤].

ونجد من آليات الوصف, الوصف اللوني الذي يعتمد لون المكان علامةً كبرى للوصف الكلي الدال, فنجد أن (خضر) بطل رواية (خضر قد والعصر الزيتوني) ينظر إلى الوطن على أنه جغرافيا زيتونية اللون دلالة على السياسات القهرية التي تمارسها سلطة حزب البعث ـ المعروف بلباسه الزيتوني ـ على مواطني هذه البلاد, يقول بعد خروجه من الحدود العراقية **(المهم أنا الآن خارج جغرافية العصر الزيتوني, وسوف أعثر على مكان يحترم توحدي الحر, ولا يفرض عليّ ضريبة لهذه الحرية)**[٦٠٥]، بينما تصف (فاطمة/ صوفي) بطلة رواية (الكافرة) وطنها على أنه ذو لونٍ أصفر كئيب, صبغ بكآبته كل أشيائه وساكنيه **(ليس هناك ألوان في الطبيعة التي أمامنا، للطبيعة التي عشت فيها لون واحد، هذا اللون الأصفر الرملي الكئيب، وربما من هنا, تأتي هذه القسوة والوجوم في وجوه الناس، تأتي من لون واحد، يغطي كل ما يحيط بنا, الوجوه والأجساد والأرض وواجهات المنازل)**[٦٠٦].

([٦٠٣]) الضلع , ٣٦٩ .

([٦٠٤]) طشاري , ٨٨ ــ ٨٩ .

([٦٠٥]) خضر قد والعصر الزيتوني , ٩٨ .

([٦٠٦]) الكافرة, ٣٦ ــ ٣٧ .

والأمر نفسه يقوم به السارد الموضوعي في رواية (سيد القوارير) عندما يصف لنا مخيم رفحاء وكيف أن الشخصيات قد ضاقت ذرعا من لونه الرملي الذي يوحي بسلوك الصحراء في المحو الدائم **(كان لون الخيمة بلون الرمل, أو ليس هناك لون آخر غير لون الرمل في المخيم كله, حتى وجوه اللاجئين بدأت تصطبغ بلون الرمل, بل خيل إليه بأن أحشاءهم كذلك اتخذت اللون ذاته)**[٦٠٧].

وهكذا نجد أن تقانة الوصف كانت قد ساهمت في بناء وعرض عوالم الأمكنة المتغايرة في رواية اللجوء, وقد وصفت عالمين متناقضين أحدهما هربت الشخصية من جحيمه والآخر لاذت به واحتمت وواجهت فيه مصاعب أخرى، وقد جاءت هذه التقانة في خطاطة اللاجئ الروائية لتؤرخ لأزمنة القمع عبر وصف أماكن التعذيب والقمع التي مثلت السجون علامتها الكبرى، كما جاءت بسبب تمكن الموصوف من نفس السارد البطل وعمق تجربته مع المكان المعروض, إذ يصف قساوة المكان لذاته وقساوة وعدائية أشياء ذلك المكان المخيف .

(ب) ــ الصورة السردية :

يختلف عرض المكان وفقا لتقانة الصورة السردية عن عرضه وفقا لتقانة الوصف، إذ يتوقف الزمن في المقاطع الوصفية, بينما يظهر إيقاع الزمن عبر الوصف المتحرك في الصورة السردية[٦٠٨]، فيركز الوصف على تناول الساكن أما الصورة السردية فتبين حركة الأشياء وتصف الأفعال فتجعل القارئ يرى الأشياء من خلال عيني الشخصية الساردة فيحصل الانفعال بها[٦٠٩], فتقدم لنا مشهدا كاملا يعرض حركة أشياء المكان مما يعزز من إدراكنا الحسي له, وزيادة انفعالنا تجاهه .

وقد شاعت طريقة العرض المكاني هذه في رواية اللجوء، إذ يعمد السارد إلى توصيف المكان بأشيائه وحركة ساكنيه وتخلخل الزمن عبره, ليقدم وصفا دقيقا عن تجربته مع المكان، وقد هيمنت هذه التقانة في عرض الأمكنة بسبب خصوصية التجربة التي يخوضها اللاجئ, ففي الوطن يلجأ إلى عرض المكان بالصورة السردية لأنها تصور بدقة طبيعة المكان وحركة جلاديه وقمعهم للّاجئ (السجين), أما بعد لجوئه فيحتاج أن يعرض الأمكنة بهذه التقانة التي تتسع لعرض دقائق المكان وحركته وتحركات قاطنيه, إذ يصطدم اللاجئ بأمكنة جديدة لها افتراضاتها الخاصة من عادات وتقاليد وثقافات, كما أنه يحتاج أن يصف علاقته الجديدة مع السكان

---

(٦٠٧) سيد القوارير , ١٧ .

(٦٠٨) ينظر: تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي , ٢٦٣ .

(٦٠٩) ينظر: الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي, ١٦٠ ــ ١٦١ .

الأصليين الذين تظهر مقبوليتهم أو عدائيتهم للاجئ الدخيل في فضاءات الأمكنة التي تجمعهما معا وتضعهما في مواجهة .

يصور لنا السارد الذاتي في رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت) المكان (الأصل/الوطن) عبر تقانة الصورة السردية التي يتبين فيها وصف الأشياء وحركتها مما يعطي انطباعا دقيقا عن طبيعة المكان, فيصور لنا واقع البلاد بعد عام ٢٠٠٣م ووضع الشارع العراقي العام **(شاهدت دبابة جاثمة بهيكلها الضخم عند مدخل الزقاق القريب, وعند الطرف الآخر خطف شباب مدينتي بملابسهم السود, حاملين القاذفات والـ"RBK" وكل شيء فعاجلتهم البندقية السوداء من على دبابة أميركية بإطلاقات مزقت الهواء بوحشية)**[٦١٠], فالصورة تعرض القوى المتقاتلة التي تهيمن على الشارع العراقي بعد سقوط النظام, وحلول ظاهرة حرب الشوارع والعصابات المتقاتلة فيما بينها ليتحول المكان إلى بؤرة منتجة للموت المستدام من قبل أطراف الصراع، وتبين تقانة الصورة السردية مشهد القتال هذا, وكأنه حالة يومية متكررة, فهي جزء من يوميات العراقي في الوطن، ويقدم لنا السارد في هذه الرواية صورة عن التحولات التي حدثت بعد التغيير: **(عدت أدراجي, أحصي محال الموسيقى الشعبية على جانبي الشارع الضيق, بدت شبه مهجورة, والابواق النحاسية المتخسفة والطبول البيضاء المعلقة على واجهاتها هامدة ومغدور بها، في سوق الخضار العشوائي قرب كراج الباب المعظم كانت الأزبال في كل مكان وعليك أن تدوس عليها أحيانا إن اردت اخذ طرق مختصرة باتجاه الكراج، تصاعدت إطلاقات رصاص من عمق الكراج فجأة)**[٦١١], فمن خلال عين الشخصية التي تصف لنا حركة الأشياء وتحولاتها في الشارع, يتكون انطباعنا عن المكان الذي تحول من هيمنة السلطة العسكرية إلى هيمنة سلطة الجماعات المسلحة التي منعت أنشطة الموسيقى ومتعلقاتها فمنعت أغراضها, كما تبين لنا الصورة حركة الشارع غير المستقرة التي تتسم بانتشار الأزبال وهو علامة على غياب المؤسسات الخدمية كما صورت حدوث النزاعات المسلحة التي تباغت حركة السابلة .

وعبر الصورة السردية يظهر النقيضان (الضحية) و(الجلاد) في فضاء السجن الذي يصوره سارد الأنا عبر ذكرياته المستعادة عن أمكنة الوطن وهو يحاول أن يؤرخ أزمنة القمع فيها **(اقتادوني معصوب العينين عبر سلالم عدة.. نزع أحدهم العصابة عن عيني, وبالكاد استطعت تمييز الأشياء، أنزلوني إلى قبو مظلم تقريبا.. ثمة دخان ازرق داكن يتصاعد أمام ناظري, وكان ثمة رائحة عفنة)**[٦١٢], ونلاحظ هيمنة (الجلاد) عبر دخانه الذي يستمر في التصاعد

([٦١٠]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ٤٠ .

([٦١١]) الرواية, ١٦ .

([٦١٢]) تحت سماء القطب , ٣٨١ ــ ٣٨٢ .

إشارةً إلى دوام سلطته وتمكنه من رقاب الناس, وهو تعبير عن انسجامه مع عمله في ممارسة تعذيب الضحايا, أما الضحية فيظهر مقيدا معصوبا, تنفتح عيناه على مشهد هيمنة الجلاد وتماثل سلطته, في هذا الحيز الضيق والمظلم من أماكن الوطن .

أما السارد في رواية (فندق كويستيان) فيعكس عبر الصورة السردية عنف الأماكن في الوطن عبر توثيقه لحدث يشكل نتوءً بارزا في الذاكرة العراقية القريبة, وهي انفجار شارع المتنبي **(في الشارع كانت رائحة حبر المطابع تشبه رائحة التفاح المشوي التي وصفها براين ترنر.. تنتشر في الأجواء المحيطة بشارع المتنبي, حتى وصلت الى ساحة الميدان القريبة والحيدرخانة شرقا .. بعد يوم المحرقة العظيم مرت الأيام حزينة رمادية في شارع المتنبي.. يخرج الدخان من فم الشاعر المتنبي, ميتة ثانية مطعونا بشظية تمكنت منه وذبحته.. لم تزل السماء فوق نهر دجلة ملبدة بدخان محرقة الكتب.. حتى زوارق نهر دجلة أبطأت من حركتها على صفحة النهر وراحت تسير حزينة متمايلة مع أغنية قديمة لصديقة الملاية)**[٦١٣], فيصور انتقال رائحة حبر المطابع عبر مناطق بغداد القريبة من الشارع, كما تساهم حركة زوارق دجلة البطيئة في خلق صورة متناسقة عن حزن المكان وحداده على تفجير شارع المتنبي ومحاولة اغتياله .

وتأتي هذه التقانة لعكس حالة الترقب في البلاد بعد أن أحكم البعثيون قبضتهم على المدن العراقية في مطلع السبعينيات, فيصور لنا السارد الذاتي عبر استرجاعاته مدينتي النجف والكوفة إبان تلك المدة **(مدينتا النجف والكوفة تحولتا ساحة عرضات, رجال الجيش الشعبي ببدلاتهم الخاكية المكوية بإتقان وبنادقهم المعلقة على الأكتاف, يجوبون الشوارع كأنهم بانتظار لحظة صدور الأمر باعتقال المدينة أو نسفها على رؤوس أهلها، همس وشكوك ونوايا واضحة المقاصد يقرأها العابر في وجوه الآخرين)**[٦١٤], وهو ما يجعل المواطن راغبا بترك موطنه بغية الحصول على مكان آمن, فأصبح اللجوء حلما شعبيا وليس قضية أفراد محدودين مطاردين, فتضيق العاصمة والمدن بالناس ويطفقون يبحثون عن فسحة أمل كما يصور سارد الأنا, اللاجئ (حميد) مدن البلاد قبل لجوئه **(بغداد ضيقة كأن الناس فيها محشورون في قفص أو كأنهم سمك السردين، الشوارع قدر ساخن يرتفع منه بخار وتصطدم ذراته ببعضها، الرصيف مضمار موحل السائرون يمضون بحذر إلى غايات مجهولة.. بغداد ضيقة والكوت ماض مؤلم يحاصر الروح)**[٦١٥] .

([٦١٣]) فندق كويستيان , ٥٤ ــ ٥٦ .

([٦١٤]) الضلع ,٢٧٠.

([٦١٥]) الضلع , ٢٣٨ ــ ٢٤٠ .

وتبين هذه التقانة يوميات اللاجئ في سجون بلدان اللجوء فتصف حركة الشخصية وتعامل حارس السجن معها, وعنف الأمكنة التي مرّ بها اللاجئ في رحلته (**غرفة صغيرة لا أثر للضوء فيها، أرضها من الكونكريت.. الحارس بوجهه الغاضب وخفة حركة يديه وهو يسلّ سلسلة المفاتيح من نطاقه ثم طريقة إفراده للمفتاح الكبير وإشهاره بوجهك وهو يصفر لحنا غبيا, نشوته الفاضحة وهو يولج المفتاح في ثقب القفل الكبير, طربه لصوت قلقلة المفاتيح, كفه اليمنى وهو تسقط كل مرة في المكان المحدد بين دفتي الكتفين أسفل الرقبة تماما, دفعها إياك, تعثرك بالظلام وأنت تدخل الغرفة**)[٦١٦] .

ونستشعر غربة اللاجئ (علي سلمان) وهو يسير في شوارع لندن, إذ يعرض عنه الأصليون فيزداد شعوره بالغربة (**في الطريق قابل فتيات جميلات ما إن لمحنه حتى حولن أبصارهن إلى بعضهن أو إلى الناحية الأخرى فعاوده الشعور المؤلم بأنه شخص مهمل, غريب**)[٦١٧], فعن طريق هذه الصورة السردية جاءت بعض ملامح قضية اغتراب اللاجئ وعدم اندماجه مع المجتمع الجديد؛ لأن الأصليين يظهرون امتعاضهم من وجود اللاجئ في بلادهم.

مما تقدم؛ فإن الصورة السردية كانت أكثر دقةً في عرض علاقات اللاجئ بالمكان, سواء في وصفه لأمكنة الوطن العدائية أو وصفه لصورة البلدان التي مرّ بها, وكذلك في تصوير وعرض علاقاته مع الأمكنة الجديدة وافتراضاتها وقاطنيها الأصليين عليه .

(ج) ــ الثنائيات الضدية :

هي واحدة من أساليب قراءة المكان وعرضه في النصوص الروائية، وفي المعجم الفلسفي (الثنائي من الاشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون, كثنائية الأضداد وتعاقبها.. وهي كون الطبيعة ذات مبدأين ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أو مبادئ عدة)[٦١٨]، وعليه فإن الثنائية في المكان هي (وسيلة يمكن من خلالها إدراك العلاقة الضدية في النص الروائي)[٦١٩]، وتظهِر الثنائيات الضدية قيمةَ الأمكنة المتقابلة إذ لا تظهر قيمة الواحد من دون الآخر, فيرى (لوتمان) : أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات ضدية, وقد ساهمت طبيعة المكان المحددة على قراءته وفقا لعلاقات الأضداد التي ترسم حدوده الفيزيائية وتحدد هويته الطبقية أيضا, كما تحدد دور شخصيات المكان في النص الروائي[٦٢٠] .

([٦١٦]) أقتفي أثري , ٣٨ .

([٦١٧]) اللاجئ العراقي , ١٠١ .

([٦١٨]) المعجم الفلسفي, جميل صليبا , ١/ ٣٧٩ ــ٣٨٠ .

([٦١٩]) المكان في روايات علي بدر, حمود ناصر حسون عليعل , ١٧.

([٦٢٠]) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية , ٤٢.

وفي رواية اللجوء رصدنا لقراءة المكان وفقا لهذه الآلية أو التقانة, واحدة من أبرز تجليات هذه الثنائية, وهي ثنائية (هنا ـ هناك)، على أن الـ (هنا/هناك) ليس توصيفا ثابتا للمكان على الرغم من أن الدلالة التي يدعمها سياق القراءة تشير إلى الـ(هنا) بوصفه الموطن الأصل, والـ(هناك) تشير إلى موطن اللجوء؛ إلا أن القراءة الفاحصة تقول إن جهة الـ(هنا) أو (هناك) تتحدد وفقا لوجود الشخصية الواصفة أو السارد الواصف, فإذا كان اللاجئ في الوطن فإن الـ(هناك) تعني لديه بلد اللجوء الذي يحلم به، أما إذا كان لاجئا فتشير إلى موطنه الأصلي عندما يحنّ إليه أو يستذكر جحيمه وقهره .

ومن أبرز تجليات هذه الثنائية في نصوص اللجوء الروائية ما قامت عليه رواية (إنه يحلم أو يلعب أو يموت), إذ لم تساهم في تحديد وجود الشخصية الساردة في المكان المعين فحسب؛ بل ساهمت عبر عتبات الفصول الروائية في إضاءة هوية الذات الساردة في هذه الرواية التي تشتبك فيها عوالم الروي وجهاته .

ومن تمثيلات هذه الثنائية قول البطل السارد (نديم) **(ثلاثة أشياء كبيرة قد حدثت في هذا الشهر من عام ١٩٨٢, إلا ان حميد تجاهلها، الريس زار مدينتنا وأسماها باسمه, وغزت إسرائيل جنوب لبنان في عملية "السلام من أجل الجليل", ثم أقدمت إيران على أوسع عملية عسكرية لها تحت اسم "بيت المقدس" استعادت بموجبها الشوش وديزفول وخرمشهر, وشارفت على انتزاع خوزستان من أيدينا، في الحقيقة كل هذه الحوادث تتعلق بالـ(هناك) بالنسبة لحميد، وجلستنا الداخلة في عود أبدي لا ينتهي تتعلق بالـ(هنا))**[٦٢١], فـ(نديم) الذي يراوح في فضاء الوطن الدموي الذي تسوده الحروب لا يفكر سوى بـ(حميد) وتموضعاته في الـ(هناك) حيث يعيش بحرية بعيدا عن تداعيات البلاد وأزماتها، ومن خلال توصيف ما حدث في الـ(هنا) التي يقطنها (نديم) نتبين فظاعة فضائها وخطره بين جبهات قتال وسياسات هوجاء, فيكون الـ(هنا) فضاءً عدائيا تكرهه الشخصية وتتطلع للهروب منه باتجاه الـ(هناك) الذي يمثل لها حلما ويوتوبيا.

وتظهر ثنائية الـ(هنا) والـ(هناك) بجلاء الفرق بين المكانين حين يكون الـ(هنا) بالنسبة للّاجئ أي بلد اللجوء, مكانا آمنا لآثار بلده المهربة إلى بلد اللجوء (أميركا) فيرى أنها في أمان, بينما لاتكون كذلك لو كانت (هناك) في موطنها الأصلي **(ستسرق ثانية يا صديقي, ما الفائدة من إعادتها, إنهم لا يفهمون، ثم ما الضير في بقائها هنا، إن الملايين سيرونها في هذه البلاد, بينما هناك لا يقدرها أحد, ويعتبرها في أفضل الأحوال كتلا من الطين والحجارة, إن لم**

---

(٦٢١) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١٨ .

تعتبرها السلطات الجديدة نوعا من الأوثان والأصنام)[٦٢٢], فتشير الـ(هناك) إلى ذلك المكان العنيف بسلطاته الجديدة التي تظهِر رأيا واحدا متزمتا, بينما تظهر الـ(هنا) مكانا حضريا وأمينا للناس وللأشياء .

وتظل الـ(هناك) بالنسبة للاجئ(حميد) مكانا دالا على القسوة والعنف **(إنني أدور الآن في شوارع عمان، آكل اليابسة والتمن في الساحة الهاشمية في جنبر لأحد العراقيين, وأتعارك مع عراقيين آخرين يتجمهرون أمام مكتب الأمم المتحدة, يضربني رجال الشرطة الأردنيون, يضربونني بقسوة لا مثيل لها إلا هناك, في المكان الذي جئت منه)**[٦٢٣], وهي تشير إلى موطن اللاجئ الأصلي, حيث تنّقل بين جبهات القتال المختلفة ثم تعرض لملاحقة رجال الأمن فيها, وعندما تعرض لقسوة رجال الشرطة الأردنيين في رحلة لجوئه لم يتذكر سوى وطنه الذي رأى فيه القسوة نفسها .

وقد تتحول الـ(هناك) بالنسبة للّاجئ أي موطنه الأصلي إلى رحم آمن يتمنى لو أنه لم يغادره, فيشعر بالغربة من الـ(هنا), كما في تيار الوعي الذي تقدمه الشخصية (مروى) **(حدادي طال وظن من تبقى لي من أهل هناك بأني هالكة لا محالة، لم أطعتهم وتركت الأمان؟ لم بعثوا بي إلى هنا، ما الذي فعلته بنفسي, لو لم أترك تلك البقعة هناك؟)**[٦٢٤], ذلك أنها ترى أن الحياة في الـ(هنا) محض أوهام **(أي حياة يختارها العراقيون هنا ويزهون بها، إنها محض أوهام، هل كنت مزهوة حقا بنفسي لمشاركتي مع مجموعة لاجئين ولاجئات بائسات ببضع لوحات في معرض ينتهي تأثيره في حين؟)**[٦٢٥], فسمات الأمان والأريحية تضفى على الـ(هناك) بالنسبة إليها, بينما لا يظهر بلد اللجوء الـ(هنا) إلا كفضاء اغترابي .

وتظهر هذه الثنائية واضحة جلية في حديث البطل السارد في رواية (تحت سماء القطب), لتشير إلى وعي اللاجئ بهذه الثنائية **(ما الذي نتوقع رؤيته في رسوم الاطفال العراقيين في المنفى؟ اطفال بعمر الورود، من عمر المنفى العراقي الاجباري, اطفال "عراقيون" ولدوا في المنفى, ومن ولد "هناك" ــ وما اصعب ان يقول الانسان "هناك" في احاديثه عن وطنه البعيد؟ من ولد في العراق, ترعرع وعاش هنا في المنفى)**[٦٢٦], فيستشعر قساوة وصف البلد الأصلي بالـ(هناك) لدلالتها على البعد, وإن كان هذا البعد مكانيا في توصيف السارد إلا أنه يشعره بشيء من الابتعاد عن موطنه الأصلي, فهو في حقيقته لا يريد الانسلاخ عن موطن الآباء .

([٦٢٢]) إنه يحلم أو يلعب أو يموت , ١٣٤ ,

([٦٢٣]) الرواية, ١٣٥ .

([٦٢٤]) عندما تستيقظ الرائحة, ٢٠٦.

([٦٢٥]) الرواية, ٢٢٢.

([٦٢٦]) تحت سماء القطب, ١٤٣_١٤٤.

وهكذا نلحظ أن هذه الضديات المكانية المتمثلة بصيغة (هنا ـ هناك) قد ساهمت في عرض المكان في رواية اللجوء .

المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: الروايات

١ـ أقتفي أثري, حميد العقابي, طوى للثقافة والإعلام, لندن, ط١, ٢٠٠٩ .

٢ـ أموات بغداد, جمال حسين علي, دار الفارابي, بيروت, ط١, ٢٠٠٨ .

٣ـ إنه يحلم أو يلعب أو يموت, أحمد سعداوي, دار المدى, ط١, ٢٠٠٨ .

٤ـ تحت سماء القطب, يوسف أبو الفوز, مؤسسة موكرياني للبحوث والنشر, أربيل, ط١, ٢٠١٠ .

٥ـ تحت سماء كوبنهاغن, حوراء النداوي, دار الساقي, بيروت, ط٣, ٢٠١٥ .

٦ـ الحفيدة الأميركية, إنعام كجه جي, دار الجديد, بيروت, ط٤, ٢٠١٦ .

٧ـ خضر قد والعصر الزيتوني, نصيف فلك, منشورات الجمل, كولونيا, ط١, ٢٠٠٨ .

٨ـ سيد القوارير, حسن الفرطوسي, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, ط١, ٢٠٠٩ .

٩ـ الضلع, حميد العقابي, منشورات الجمل, كولونيا(ألمانيا), ط١, ٢٠٠٧ .

١٠ـ طشاري, إنعام كجه جي, دار الجديد, بيروت, ط٢, ٢٠١٤ .

١١ـ عراقي في باريس, صموئيل شمعون, دار الشروق, القاهرة, ط٤, ٢٠١٦ .

١٢ـ عناكب الآفو, لمياء رشيد ومحمد محسن محمد, أور للطباعة والنشر والتوزيع, بغداد, ط١, ٢٠١٧ .

١٣ـ عندما تستيقظ الرائحة, دنى غالي, دار المدى, ط١, ٢٠٠٦ .

١٤ـ فندق كويستيان, خضير فليح الزيدي, دار الحريري, بيروت, ط١, ٢٠١٤ .

١٥ـ الكافرة, علي بدر, منشورات المتوسط, إيطاليا, ط١, ٢٠١٥ .

١٦ـ كوبنهاغن مثلث الموت, حسين السكاف, العارف للمطبوعات, بيروت, ط١, ٢٠١٥ .

١٧ـ كوميديا الحب الإلهي, لؤي عبد الإله, دار المدى, ط١, ٢٠٠٨ .

١٨ـ اللاجئ العراقي, عبد الله صخي, دار المدى, ط١, ٢٠١٧ .

١٩ـ المحبوبات, عالية ممدوح, دار الساقي, بيروت, ط١, ٢٠٠٣.

٢٠ـ مذكرات كلب عراقي, عبد الهادي سعدون, دار الثقافة للنشر والتوزيع, الإمارات, ط١, ٢٠١٢ .

٢١ـ من لا يعرف ماذا يريد, سميرة المانع, دار المدى, ط١, ٢٠١٠ .

ثانيا: الكتب

(١)الأجساد الثقافية, الإثنوغرافيا والنظرية, هيلين توماس, وجميلة أحمد, ت: أسامة الغزولي, المركز القومي للترجمة, القاهرة, ط١, ٢٠١٠.

(٢)إشكالية المكان في النص الادبي, ياسين النصير, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ١٩٨٦ .

(٣)إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية, د. دريد يحيى الخواجة, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, د. ط, ١٩٩٩ .

(٤)الأعمال الشعرية الكاملة, سركون بولص, منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية, أربيل, ط١, ٢٠١١ .

(٥)الاغتراب في الشعر العراقي, محمد راضي جعفر, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, د.ط, ١٩٩٩ .

(٦)الآلهة التي تفشل دائما , إدوارد سعيد ,تر: حسام الدين خضور, التكوين للطباعة والنشر, بيروت, د. ط, ٢٠٠٣م .

(٧)الإيديولوجيا, إعداد وتقديم : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي, دار توبقال للنشر, المغرب, ط ١, ٢٠٠٦م .

(٨)البطل في التاريخ, سدني هوك , تر: مروان الجابري, وفرنسيس فريحة, المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر, بيروت, ١٩٥٩ .

(٩)البطل المعاصر في الرواية المصرية, أحمد ابراهيم الهواري, منشورات وزارة الإعلام العراقية, د.ط, ١٩٧٦ .

(١٠) البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص, هنريش بليت, تر: محمد العمري, أفريقيا الشرق, المغرب, د. ط, ١٩٩٩ .

(١١) بناء الرواية دراسة مقارنة في روايات نجيب محفوظ, سيزا أحمد قاسم, الهيئة المصرية للكتاب, د. ط, ١٩٨٤ .

(١٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق, د. شجاع مسلم العاني, دار الشؤون الثقافية, بغداد, د. ط, ١٩٩٤ .

(١٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق, د. عبد الله ابراهيم, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ١٩٨٨.

(١٤) بنية الشكل الروائي, حسن بحراوي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٠.

(١٥) البئر والعسل, د. حاتم الصكر, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ١٩٩٢ .

(١٦) التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣, د. سعيد حميد كاظم, دار تموز, دمشق, ط١, ٢٠١٦ .

(١٧) التجريب في القصة العراقية القصيرة حقبة الستينات, د. حسين عيال, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ٢٠٠٨ .

(١٨) تحليل الخطاب الروائي, سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي, بيروت ـ الدار البيضاء, ط٤, ٢٠٠٥ .

(١٩) تمثلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي, د. محمد عبد الحسين هويدي, دار شهريار, البصرة, ط١, ٢٠١٨ .

(٢٠) تمثلات الموت في الرواية العراقية, فارس نايف الفايز, دار الرافدين, بيروت, ط١, ٢٠١٧ .

(٢١) تمثيلات الآخر, صورة السود في المتخيل العربي الوسيط, د. نادر كاظم, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط١, ٢٠٠٤ .

(٢٢) توظيف التراث في الرواية العربية, د. محمد رياض وتار, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, ٢٠٠٢ .

(٢٣) الثقافة والامبريالية, إدوارد سعيد, دار الآداب للنشر والتوزيع, بيروت, ط٤, ٢٠١٤ .

(٢٤) الثقافة والمساواة نقد مساواتي للتعددية الثقافية, بريان ماري, تر: كمال المصري, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, ٢٠١١ .

(٢٥) الجسد والنظرية الاجتماعية, كرس شلنج, ت: منى البحر, و نجيب الحصادي, دار العين للنشر, القاهرة, ط١, ٢٠٠٩ .

(٢٦) جمهورية النبي, عودة وجودية, عبدالرزاق الجبران, دار إنسان, بيروت, ط٦, ٢٠١٥ .

(٢٧) حق اللجوء بين الشريعة الإسلامية والقانون الدولي للاجئين ,دراسة مقارنة, د. أحمد أبو الوفا ,المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين ,ط١, ٢٠٠٩ .

(٢٨) الحكاية الخرافية, فردريش ديرلاين, تر: د. نبيلة إبراهيم, و د. عز الدين إسماعيل, دار القلم , بيروت, ط١, ١٩٧٣ .

(٢٩) خطاب التجريب والرواية, د. حسين عيال, دار أمل الجديدة, دمشق, ط١, ٢٠١٦ .

(٣٠) خطاب الحكاية بحث في المنهج, جيرار جينيت, تر: محمد معتصم وآخرون, الهيئة العامة للمطابع الأميرية ـ المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ط٢, ١٩٩٧ .

(٣١) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية, د. مصطفى التواتي, دار الفارابي, بيروت, ط٣, ٢٠٠٨ .

(٣٢) دليل الناقد الأدبي, ميجان الرويلي, وسعد البازعي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط ٥, ٢٠٠٧ .

(٣٣) دوائر الخوف, قراءة في خطاب المرأة, د. نصر حامد أبو زيد, المركز الثقافي العربي, بيروت/ الدار البيضاء, ط٤, ٢٠٠٧ .

(٣٤) دير الملاك, دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر, د محسن اطيمش, منشورات وزارة الثقافة والاعلام, دار الرشيد, بغداد, د. ط , ١٩٨٢ .

(٣٥) ديوان جرير, جرير بن عطية الخطفي, دار بيروت للطباعة والنشر, د. ط, ١٩٨٦ , ٣٧٤ .

(٣٦) الذاكرة في الفلسفة والأدب, ميري ورنوك, تر: فلاح رحيم, دار الكتاب الجديد المتحدة, بنغازي_ بيروت, ط١, ٢٠٠٧

(٣٧) الرواية العراقية صورة الوجع العراقي, حسين السكاف, الروسم للصحافة والنشر والتوزيع, بغداد, ط١, ٢٠١٤.

(٣٨) الرواية العراقية المعاصرة, أنماط ومقاربات, د. قيس كاظم الجنابي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, ٢٠١٢.

(٣٩) الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته, برنار فاليت, تر: سمية الجراح, المنظمة العربية للترجمة ـ مركز دراسات الوحدة العربية, د. ط, د. ت.

(٤٠) الرواية المرأة العربية في ضوء النقد النسوي, هدى حسين الشيباني, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ٢٠١٣ .

(٤١) الرواية وتأويل التاريخ , د. فيصل دراج, المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء ـ بيروت, ط١, ٢٠٠٤ .

(٤٢) الرواية والمكان , دراسة في فن الرواية العراقية, ياسين النصير, دار الحرية, بغداد, د. ط, ١٩٨٠.

(٤٣) سرديات المنفى, الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧م, دار أزمنة, عمان, الأردن, ط ١, ٢٠٠٦ .

(٤٤) سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى, د. حمد محمود الدوخي, دار ميزوبوتاميا ـ مكتبة عدنان, بغداد, ط١, ٢٠١٣ .

(٤٥) سيميوطيقا العنوان, جميل حمداوي, كتاب إلكتروني, ط١, ٢٠١٥ .

(٤٦) سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي, د. عبد الناصر حسن محمد, دار النهضة العربية, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢.

(٤٧) شرح المعلقات السبع , عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني, حققه وشرحه: محمد عبد القادر الفاضلي, مؤسسة الصادق, طهران, ط١, ٢٠٠٦ .

(٤٨) شعرية الرواية الفانتاستيكية, شعيب حليفي, الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف, بيروت ـ الجزائر, ط١, ٢٠٠٩ .

(٤٩) الصورة الشعرية , سيسل دي لويس , ترجمة : د. أحمد نصيف الجنابي , مالك ميري , سلمان حسن ابراهيم , مراجعة د. عناد غزوان , وزارة الثقافة و الإعلام , د. ط , ١٩٨٢ .

(٥٠) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب , د. جابر عصفور, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط ٣ , ١٩٩٢ .

(٥١) الصورة الفنية في شعر علي الجارم , د. محمد حسن عبدالله , الهيئة العامة لقصور الثقافة , د. ط, مصر , ١٩٩٩ .

(٥٢) صورة المثقف في الرواية الجديدة, هويدا صالح, سلسلة النقد العربي(٢), رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط١, ٢٠١٣

(٥٣) عصر الشك دراسات عن الرواية, ناتالي ساروت, ترجمة وتقديم: فتحي الشعري, المشروع القومي للترجمة, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢

(٥٤) العقل الشعري , د. خزعل الماجدي, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ٢٠٠٤ .

(٥٥) غائب طعمة فرمان روائيا , د. فاطمة عيسى جاسم, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ٢٠٠٤ .

(٥٦) الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف , حميد لحمداني, مطبعة انفو_ يرانت, فاس, المغرب, ط٣,٢٠١٤م

(٥٧) فلسفة الأسطورة, أليكسي لوسيف, تر: د. منذر حلوم, دار الحوار, سورية, ط١, ٢٠٠٠ .

(٥٨) فلسفة الجسد, سمية بيدوح, دار التنوير, تونس, د. ط, ٢٠٠٩ .

(٥٩) قراءات في النقد المعاصر, د. وليد شاكر نعاس, مكتبة المثقف, بغداد, ط١, ٢٠١١ .

(٦٠) القنافذ في يوم ساخن, فلاح رحيم, دار الكتاب الجديد المتحدة, ليبيا, ط١, ٢٠١٢ .

(٦١) قوة الدين في المجال العام, يورغن هابرماس, جوديث بتلر, كورنيل ويست, وتشارلس تيلر, تر: فلاح رحيم, مركز دراسات الدين, بغداد/ دار التنوير, بيروت, ط١, ٢٠١٣ .

(٦٢) كتاب الناس "النزعة الانسانية في أدب زيد الشهيد الروائي", د. عزيز حسين علي الموسوي, دار أمل الجديدة, دمشق, ط١, ٢٠١٨ .

(٦٣) الكتابة والمنفى, تحرير وتقديم عبدالله إبراهيم, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط ١ , ٢٠١١ .

(٦٤) لسان العرب , العلامة ابن منظور (٦٣٠_٧١١) , تصحيح: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي, دار إحياء التراث العربي, مؤسسة التاريخ العربي, بيروت _لبنان , ط٣, ١٤١٩ هـ_ ١٩٩٩ .

(٦٥) لغز عشتار "الألوهة المؤنثة وأصل الدين والاسطورة" , فراس السواح, دار علاء الدين, دمشق, ط ٨, ٢٠٠٢ .

(٦٦) المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية, عبد الهادي أحمد الفرطوسي, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط١, ٢٠٠٦ .

(٦٧) مرايا نرسيس الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة, د. حاتم الصكر, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط١, ١٩٩٩ .

(٦٨) مرويات المنفى, دراسات في الرواية العراقية المعاصرة, صادق ناصر الصكر, كتاب الصباح الثقافي (٩), بغداد, ٢٠٠٨ .

(٦٩) المعجم الفلسفي, جميل صليبا, دار الكتاب اللبناني, بيروت, د. ط, ١٩٨٢ .

(٧٠) معجم مصطلحات الأدب, مجدي وهبة, مكتبة لبنان, ط١, ١٩٧٤ .

(٧١) معجم مصطلحات نقد الرواية, د. لطيف زيتوني, مكتبة لبنان ناشرون ـ دار النهار للنشر, ط١, ٢٠٠٢ .

(٧٢) مفاتيح اصطلاحية, معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع, طوني بنيت وآخرون, تر: سعيد الغانمي, المنظمة العربية للترجمة– مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ٢٠١٠ .

(٧٣) مقدمة لدراسة الصورة الفنية , د. نعيم الصافي , منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي , دمشق , د. ط, ١٩٨٢ .

(٧٤) المكان العراقي, جدل الكتابة والتجربة, تحرير وتقديم, لؤي حمزة عباس, دراسات عراقية, بغداد ـ أربيل, بيروت, ط١, ٢٠٠٩ .

(٧٥) المكان والزمان في النص الأدبي, د. وليد شاكر نعاس, دار تموز, دمشق, ط١, ٢٠١٤ .

(٧٦) ملحمة كلكامش, طه باقر, دار الوراق, لندن, ط٢, ٢٠٠٩ .

(٧٧) مورفولوجيا القصة , فلاديمير بروب, تر: د. عبد الكريم حسن, ود. سميرة بن عمو, شراع للدراسات والنشر والتوزيع, دمشق, ط١, ١٩٩٦ .

(٧٨) موسوعة السرد العربي, د. عبد الله إبراهيم, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط١, ٢٠٠٥ .

(٧٩) موسوعة لالاند الفلسفية , أندريه لالاند, تعريب: خليل أحمد خليل, منشورات عويدات, بيروت / باريس, ط٢, ٢٠٠١ .

(٨٠) موقع الثقافة, هومي. .ك. بابا, تر: ثائر ديب, المشروع القومي للترجمة, القاهرة, ط١, ٢٠٠٤

(٨١) نظرية الأدب, رينيه ويليك و أوستن وارين, ت, محي الدين صبحي, مراجعة, د. حسام الخطيب, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط٣, د. ت .

(٨٢) النظرية النقدية عند إريك فروم, د. قاسم جمعة, منتدى المعارف, بيروت, ط١, ٢٠١١ .

(٨٣) النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت , د. كمال بومنير , الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف , ط١, ٢٠١٠م .

(٨٤) نهاية الحداثة , جاني فاتيمو, تر: نجم. بو فاضل, المنظمة العربية للترجمة ـ مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط١, ٢٠١٤ .

(٨٥) الهويات القاتلة, قراءات في الانتماء والعولمة, أمين معلوف, تر: د. نبيل محسن, ورد للطباعة والنشر والتوزيع, دمشق, ط١, ١٩٩٩ .

(٨٦) الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي, نادر كاظم, دار الفراشة , الكويت , ط ٢ , ٢٠١٦ .

(٨٧) وظيفة الوصف في الرواية, عبد اللطيف محفوظ, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط١, ٢٠٠٩ .

(٨٨) الوعي المتحول في عالم عبد الرحمن منيف الروائي, د. محمد عبد الحسين هويدي, دار أمل الجديدة, دمشق, ط١, ٢٠١٩ .

ثالثا: الرسائل والأطاريح الجامعية

(١) الأدب الروائي لقصي الشيخ عسكر, إيناس جاسم محمد, رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية, جامعة البصرة, ٢٠١٢ .

(٢) البطل الإشكالي في الرواية العراقية, ابتهال تركي الغزي, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية . التربية ابن رشد, جامعة بغداد, ٢٠١٧ .

(٣) بناء الرواية عند حسن مطلك, عبد الرحمن محم محمود الجبوري, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية, جامعة الموصل, ٢٠٠٧ .

(٤) تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية ١٩٨٠ ــ ٢٠٠٣ , أحمد حيال جهاد, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية, جامعة بغداد, ٢٠١٢ .

(٥)تشكيل الخطاب الروائي في روايات هشام توفيق الركابي, أزهار علي عاصي, رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية, جامعة ذي قار, ٢٠١٢ .

(٦)روايات أحمد سعداوي دراسة في الخطاب الروائي, سعاد ثعبان الأسدي, رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية, جامعة كربلاء, ٢٠١٨ .

(٧)الرواية الجديدة الفرنسية, سلوى بوراس, مذكرة ماستر مقدمة إلى كلية الآداب واللغات, جامعة منتوري, الجزائر, ٢٠١١ .

(٨)رواية المنفى العراقية , حمزة عبد الحمزة عليوي, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب, جامعة بغداد, إشراف, د. نجم عبد الله كاظم, ٢٠٠٨ .

(٩)رواية المنفى في الأدب العراقي الحديث روايات شاكر الأنباري انموذجا, سولاف مصحب مهدي الدليمي, رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية للبنات, جامعة بغداد, ٢٠٠٨ .

(١٠) الرؤية الاجتماعية وتطورها في الرواية العراقية في المنفى من ١٩٩٠- ٢٠١٠, ميثاق حسن عطار, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب, جامعة القادسية, ٢٠١٣ .

(١١) صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين, فرح مهدي الخفاجي, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية, جامعة بابل, ٢٠٠٩ .

(١٢) الفضاء الروائي عند ابتسام عبد الله, دراسة فنية , منى زيدان ذياب المشهداني, رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الآداب, جامعة الموصل, ٢٠٠٢ .

(١٣) قضايا الفن الروائي عند صبحي فحماوي , إبراهيم مصطفى الحمد, أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية, جامعة تكريت, ٢٠١٢ .

(١٤) المكان في روايات علي بدر, حمود ناصر حسون عليعل, مذكرة ماجستير مقدمة إلى جامعة فيلادلفيا, ٢٠١٦ .

(١٥) المنجز الروائي لمدينة الناصرية , محمد جاسم كتوب, محمد جاسم كتوب, رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية, جامعة ذي قار, ٢٠١٤ .

رابعا: المجلات والدوريات

(١)ابتكار الملحمة, الأطر الثقافية والخصائص الفنية, سعيد الغانمي, مجلة الكوفة, ع (١), خريف ٢٠١٢ .

(٢)الأسطورة بين الحقيقة والخيال, د. عبد المعطي شعراوي, مجلة عالم الفكر, مج (٤٠), ع (٤), أبريل / يونيو, ٢٠١٢ .

(٣)الأسطورة في الشعر الجاهلي, د. وهب رومية, مجلة التراث العربي, ع (٩٣_٩٤) .

(٤)الأسطورة في بلاد الرافدين, د. خالد عبد الملك نوري, مجلة عالم الفكر, ع (٤), مج (٤٠), أبريل/ يونيو, ٢٠١٢ .

(٥)تمثلات الأنا والآخر في الرواية العراقية, إشراق كامل كعيد, كلية العلوم الإسلامية, جامعة بغداد, ع(٥١), ج١, أيلول, ٢٠١٧

(٦)تمثلات الواقع ومشاكله في الرواية قراءة في المنجز العراقي بعد عام ٢٠٠٣, أ. م. د. اريج كنعان حمودي, مجلة الآداب, ع(١١٧), كلية الآداب, جامعة بغداد, ٢٠١٦ .

(٧)الرواية العراقية رصد الخراب العراقي في أزمان الديكتاتورية و الحروب والاحتلال و سلطة الطوائف , سلام إبراهيم ,مجلة تبيّن للدراسات الفكرية و الثقافية , العدد٢ , مج (١), خريف ٢٠١٢ .

(٨)الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية, مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية, ع (٢), مج (١), خريف ٢٠١٢ .

(٩) شخصية المثقف الماركسي في الرواية العراقية , صبا علي كريم المعموري , مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية, جامعة بابل, ع ٢٣, تشرين أول, ٢٠١٥ .

(١٠) غير المألوف في اليومي والمألوف, ياسين النصير, مجلة الكوفة, ع(١), تشرين أول, ٢٠١٢ .

(١١) فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ, د. فضيلة عبد الرحيم حسين, مجلة عالم الفكر, مج (٤٠), ع (٤), أبريل / يونيو, ٢٠١٢ .

(١٢) قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق, أ. م. د. عباس رشيد وهاب الدده ,مجلة العلوم الإنسانية, كلية التربية, جامعة بابل .

(١٣) المتخيل والمخيالي والرمزي , موريس غودلييه, قراءة وتعليق, المولودي الأحمر, مجلة عمران, ع (١٦), ربيع عام ٢٠١٦ .

مواقع الإنترنت

(١)سرد الذاكرة المضادة في أدب ألمانيا واليابان, مقال, فلاح رحيم, موقع الحوار المتمدن .

(٢)سيميوطيقا العنوان في مجموعة "المدفع الأصفر", د. حفيظة صالح الشيخ, بحث منشور على شبكة الإنترنت .

(٣)مقاربة المتخيل في القصة القصيرة جدا, د. جميل حمداوي, شبكة الألوكة الإلكترونية, بتاريخ ١٦/ ١١/ ٢٠١٤ .

(٤)ميشيل فوكو وسؤال السلطة, محمد أمين بن جيلالي, بحث منشور, مؤمنون بلا حدود, ٢٢يونيو, ٢٠١٦ .

(٥) Behrouz Boochani: No Friend But the Mountain, Picador,London,2018

(٦)موقع وان نيوز Oneiraqnews.com

(٧)موقع مهاجر نيوز WWW.infomigrants.net

