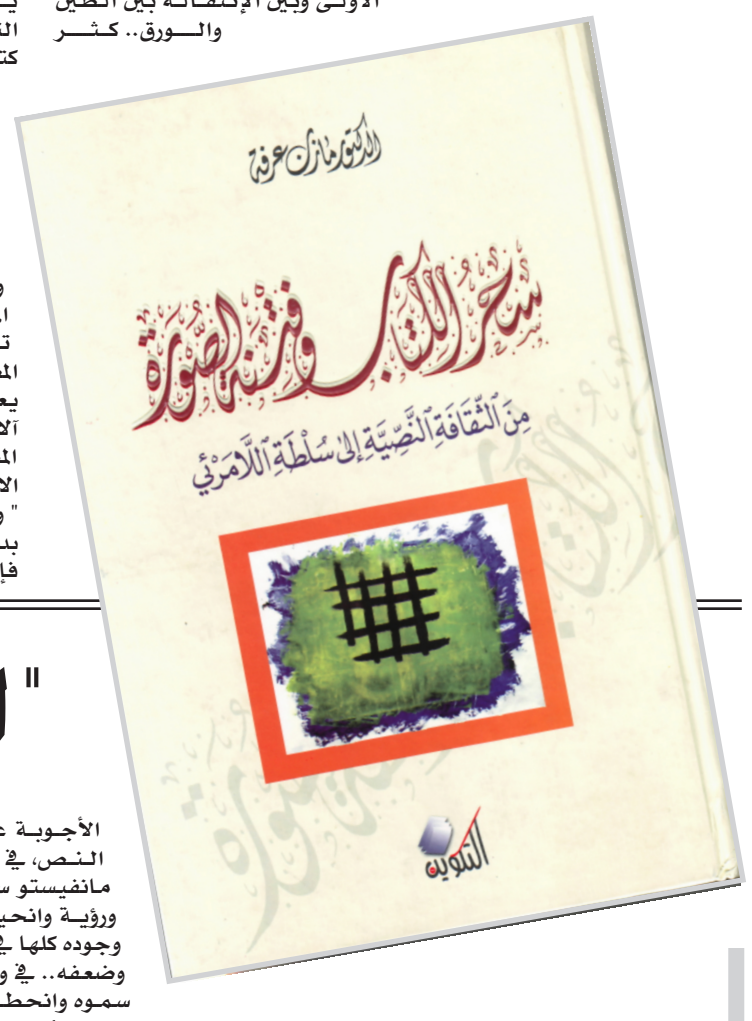
سحرُ الكِتاب وفِتنَة الصورَة

مازن لطيف

ظل الكتاب الورقي على يتربع عرش التواصل الثقافي قبل وبعد اختراع الطباعة ، ومازالت الدنيا تشهد بأن الثقافة العربية هي الأغزر والأغني نتاجا في تاريخ الثقافات قبل الأزمنة الحديثة،بل هي من وضع الأساس لمشاعية الثقافة اليوم، وتداعى الأمر من سلسلة تراكمية للمنتج الفكري والإبداعي منذ أزمنة سومر والكتابة الأولى وبين الإنتقالة بين الطين والورق.. كثر الحديث عن " ثقافة عصر مابعد الحداثة " بالمقارنة مع " ثقافة الحداثة " وانتشرت مصطلحات جديدة في هذا المجال ، مثل ثقافة مابد الكلمة والثقافة الالكترونية والثقافة الرقمية وشكلت هذه المفاهيم حول الثقافة بمجموعها تكامل العلمي ــ التقني مع الفكري ــ الثقافي في تمايز خاص يسم العصر الحالي من خلال التفاعل الجدلي فيما بينهما .. في كتابه الصادر حديثاً" سحر الكتاب وفتنة الصورة" للدكتور مازن عرفة الصادر عن دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر قام بتحديد الثقافة وتحولات مفاهيمها منها العولمة والثقافة في المفهوم الانتروبولوجي والثقافة ومفاهيم مابعد الحداثة وأثر الثقافة والذكاء في إنتاج المعرفة لدى العقل الفردي بدءاً من تشكيل البيانات ومروراً باكتساب المعلومات ويرى ان الجيل الحالي يعيش ضمن توليفة مستمرة حتى آلان من أشكال محددة من المجتمعات مثل " المجتمع الاستهلاكي " و" مجتمع الاستعراض " و" مجتمع وسائل الإعلام " إلا انه بدأ الانتقال الى مجتمعات جديدة ، فإذا كان المجتمع الصناعي هو نتاج الثورة الصناعية التي ظهرت في القرن الثامن عشر فإن مجتمع الحداثة هو التعبير الفكري والثقافي عن روح هذا المجتمع والقوى الفاعلة .. ومنذ نهاية سبعينيات القرن العشرين ومع ظهور ما يسمى " ثورة المعلومات" وبروز تأثيرهما المتزايد الهام من الانشطة الإنسانية جميعها ، ظهر تقدير متزايد لأهمية المعلومات والاتصالات كظواهر رئيسية حاسمة في حياة المجتمعات القادمة.. ويرى الدكتور عرفة ان تلقي النص الواحد عند قراءته من يختلف شخص الى اخر ويختلف التلقي بتعدد القراءات لهذا النص من قبل الشخص نفسه ، وان أوعية الملعومات تعطي الانسان نوعين من التحريض ، الاول حسي مادي والثاني فكري ووجداني ، لايمكن فصل تأثير هذين التحريضين على الانسان عن بعضهما ، فهما متكاملان بعلاقة جدلية فيما بينهما وحول دور النشر يذكر المؤلف ان الهدف الاساسي من نشر الكتاب هو تحقيق الاتصالية الإجتماعية بين نظامين محددين ، مُرسل من جهة وقارىء ومتلقٍ من جهة اخرى ، وفي صناعة الكتاب تعتمد دور النشر على مجموعة من المتخصصين في صناعة الكتاب ونشره كالمحررين والمدققين واللغويين والفنانين ومهنيي الطباعة والمسوقين.. ولكل واحد من هؤلاء وظيفته المميزة التي تسهم في تشكل الكتاب المادي والنهائي لتسهم في انتشاره .. والكتب تطبع عادة لتستمر قروناً لأن احدى وظائفها هو حفظ وتوثيق التراكم المعرفي الانساني .. وبالتالي تحقيق عملية الاتصال تاريخياً في مابين الاجيال المتعاقبة ، لذلك يتم الاهتمام عادة اثناء صناعة الكتاب بنوعية المواد الاولية المستخدمة من ورق وورق مقوى وجلود وأحبار وخيوط وأصماغ ، وهناك اهمية لغلاف الكتاب في إغراء القارىء .. فالكتاب من رؤية المؤلف هو نظام حي يعيش بعناصره كلها من خلال علاقته بالمتلقي حيث تبدو اداة الاتصال الاجتماعية هذه امتداداً لجسد وعقل المتلقي في امكانيات تعرفه على بعض من العالم المحيط به حسياً وعقلياً ، ومن هنا فعندما يعيش الكتاب حياته الطبيعية ضمن سيرورته الاجتماعية فهو بحاجة الى تعريف وتحديد لهويته وصانعه من خلال معلومات تتجاوز تلك التي توضع على غلافه الخارجي .. فالكتاب سلعة مطروحة في السوق لكنها سلعة متميزة بمحتواها الفكري ووظيفتها الاجتماعية ومهما يكن من اسلوب الحياة ونمطها لدى الافراد فهناك وراء كل عملية شراء لأي سلعة ومن بينها الكتب والمواد الثقافية دوافع اقتصادية ودوافع نفسية وهناك علاقة حميمة مع الكتاب فمجرد اختيار كتاب والحصول عليه عن طريق الشراء او تلقيه كهدية يعد الخطوة الاولى لبد ء نشوء علاقة حميمة معه ، يقسم المؤلف محبي الكتاب الى ثلاث مجموعات تتميز كل منها بصفات محددة تهتم المجموعة الاولى بشكل رئيسي بالمضمون، والثانية بأشكال النشر في إرتباطها بالمضمون ، في حين تركز الثالثة على البنية المادية للكتاب بجمالية وتقنيات طباعته. وفي بعض الدول المتقدمة التي تعني بصناعة الكتاب وجماليته وتحترم تقاليد مجموعات محبي الكتاب تقوم بعرض درو النشر باختيار بعض الكتب القديمة والنادرة لتقوم بطريقة جديدة فاخرة وبنسخ محدودة جداً لاتتجاوز المئة نسخة احياناً وبطبعات رائعة وبجمالية علية المستوى .

وبعد التحولات السريعة في الانتقال من نصوص المنظومات اللغوية إلى الاشكال التعبيرية للمنظمات السمعية ــ البصرية من خلال سيطرة عصر الصورة على مظاهر الحياة في المجتمعات يرى الدكتور عرفة ان مايميز المجتمعات المعاصرة في حركتها المتقدمة تاريخاً هو ازدياد التسارع في الاحداث والتقلبات والنتائج وفي إيقاعات الحياة نفسها ، فالدخول الى العوالم الافتراضية يجعل الفرد في النهاية جزءاً من مكونات الصورة بشكل مباشر، وهي بالتالي التي ستتحكم به بدلاً من ان يتحكم بها ، وقد تتحول الصورة هنا إلى آداة لسبر العالم واكتشاف حقائق جديدة فيه لتعكس على تطور الوعي لديه .. ويؤكد عرفة انه مع استقلال الصورة الالكترونية في قطاع الاتصالات المعلوماتي الترفيهي كأساس لمنظماته تتحول الصورة وثقافتها الى سلعة جديدة ويتحول الافراد الى شرائح جديدة يستهلكونها بشكل اعتيادي في حياتهم اليومية الى جانب استهلاكهم السلع المادية وتتحول هذه المنتجات الجديدة الى معلبات ثقافية تتوجه الى النفس والوجدان وهي المناطق الاخيرة التي اخذت تنهار امام معلبات اقتحام ثقافة الاستهلاك مستهدفة بذلك محو العقل والروح وتعطيل قدراتهما النقدية.



" اللاسؤال واللاجواب " محاولة في الكتابة المحايدة

سعد محمد رحيم

يستمد الروائي العراقي الراحل فؤاد التكرلي مناخ قصصه وروياته من الفضاء الاجتماعي والسياسي مثلما خبره، من الواقعة التاريخية مثلما شهدها وقرأها.. كانت روايته (الوجه الآخر) على الرغم من قصر شريطها اللغوي مفتتح أفق جديد للسرد الفني العراقي في مطلع الستينيات من القرن الماضي. وكان على المؤلف أن ينتظر أكثر من عشرين سنة بعدها لينشر روايته الأكثر تماسكاً ونضجاً (الرجع البعيد) فيما كانت روايتا (خاتم الرمل) و (المسرات والأوجاع) عملين لاحقين نشرا في التسعينيات، لرصد تحولات المجتمع خلال العقود الأخيرة، قبل أن تكون الخاتمة مع رواية (اللاسؤال واللاجواب/ إصدار دار المدى ٢٠٠٧). وبذا، لا نستطيع، مع روايات التكرلي، أن نكون بنيويين خالصين، ولاسيما في هذا المقام، نفصل النص عن مؤلفه (بعد أن نقتله) وعن الأرضية الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي ولدت هذا النص.

بالمقابل هل بالإمكان القول؛ إن (اللاسؤال واللاجواب) هي تجربة في كتابة البياض، الكتابة المحايدة، درجة الصفر في الكتابة، ومحاولة لتقويض الموجه الإيديولوجي، وتصوير الحدث في انسيابيته التلقائية في طبيعته الخام. وهل نجح التكرلي إن كان هذا هدفه حقاً في تحقيقه؟.. الجواب، كما اعتقد هو؛ كلا. فتحت القشرة الخفيفة الهشة لد (لا سؤال) ثمة أسئلة كثيرة تبرز من بين السطور. ووراء الستارة المموهة لد (لا جواب) تتلاحق الأجوبة عارية، صادمة. ويشكل النص، في جانب منه، ما يشبه مانفيستو سياسياً ينطوي على فكرة ورؤية وانحياز للإنسان في تجليات وجوده كلها في طيبته ودناءته.. في قوته وضعفه.. في وعيه وشطط نزواته.. في سموه وانحطاطه.. في أمله ويأسه.. في مسراته وأوجاعه.

يصور التكرلي الهزات التي أصابت الطبقة الوسطى المدينية، ولاسيما الشريحة الدنيا منها، ليس من الناحية الاقتصادية وحسب وإنما من الناحية القيمية والأخلاقية أيضاً.. إن موقف اللاسؤال واللاجواب يقود حتماً، وتحت وطأة الظروف القاهرة إلى استقالة الضمير وضعف المشاعر الإنسانية الاعتيادية كالندم والشفقة.. والسؤال الذي هو قيد التوقيف لدواعي سياسية لا يحرض على العثور عن إجابة، وكل شيء يجري كما لو كان جزءاً من ناموس قدري لا راد له. فهناك على الرغم من الكفاح المضني من أجل لقمة العيش نوع من الاستسلام أمام المصائب والآلام، والسلبية التي طبعت الشخصية العراقية كما يقدمها التكرلي في زمن الحصار مردها أيضاً إلى أجواء القمع السياسي التي عاش فيها المجتمع العراقي في العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، ثمة خوف من الكلام حتى أمام الذات، ناهيك أن يكون أمام المقربين. أو هو نوع من القناعة بلا جدوى الخوض في مسائل سياسية لا تنفع، وقد تقود إلى التهلكة. فأبداً لا يناقش أبطال الرواية جذور حالتهم التعسة وكأنها نتيجة حكم إلهي.

قد نوعز سبب التدهور النفسي للبطل والحالة الغريبة التي تنتابه وهو في عز النوم إلى صدمات الواقع والتوتر الذي خلفه واقع الحصار الدولي على العراق في نفوس الناس. وسوى ذلك لا نجد مسوغات مقنعة أخرى، أو لا تدلنا عليها الرواية، ولذا فإن الراوي لم يرغم نفسه حتى على مراجعة طبيب نفساني، أو حتى على الانغماس جدياً في التساؤل عن حالته إلا في مواقف معدودة.

تبدأ أحداث الرواية في كانون الأول من العام ١٩٩٤ بتعرض عبد الستار حميد زهدي الشخصية الرئيسة في الرواية لحالة غريبة يجد نفسه على إثرها مرمياً من فراشه على الأرضية الثلجية وقشعريرة تهز جسده بعد أن غمرته ظلمة ثقيلة كادت تكتم أنفاسه.. هذه الحالة تأخذ بالتفاقم شيئاً فشيئاً، ويوماً بعد آخر، فتفسد عليه حياته التي لا تخلو هي الأخرى من أزمات ومشكلات خاصة وعامة. وعبد الستار مدرس تجاوز الأربعين من العمر يعيش مع زوجته زكية وابنته كوثر وابنة زوجته هيفاء (من زواج سابق). ويضطر للاشتغال سائق سيارة تاكسي تعود لجار له.

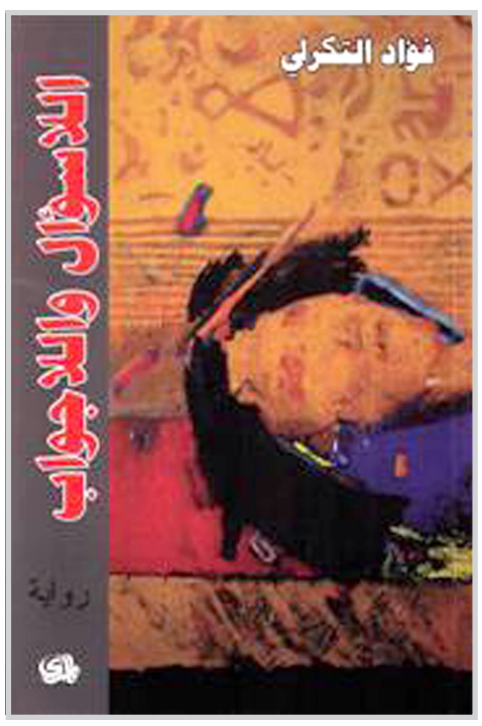
يكتب التكرلي روايته باستخدام ضمير المتكلم في معظم أجزاء القسم الأول. فالشخصية الرئيسة (عبد الستار) يحكي لنا ما يجري بطريقة اليوميات في هذا الجزء من الرواية قبل أن يسترسل الراوي كلي العلم في السرد الاعتيادي في القسم الثاني منها. وهذه الانتقالة لا نجد لها ضرورة فنية كافية سوى أنها قلصت من مساحة الرواية لأن إيقاع الأحداث في هذا الجزء كان أسرع مما كان في الجزء الأول الذي اعتمد صيغة اليوميات المثقلة بالتفاصيل. وفي المرات التي يلجأ فيها الكاتب إلى استخدام ضمير الغائب في القسم الأول فلأجل وصف النوبات الكابوسية التي يتعرض لها الراوي والتي لا يكاد يتذكر منها شيئاً حين يستيقظ.

إن ما يتجنبه التكرلي هو الكشف عن المأزق الأخلاقي لبطل روايته الذي يحتفظ بمجوهرات ثمينة مسروقة بعد أن يجدها في مكتبته بطريقة ملتبسة، لا يتذكر كيف حدثت. وهو الذي انتزعها من سكير لص في لحظة عراك على الأجرة وجاء بها إلى بيته.. إنها مجوهرات مسروقة، وهو (أي بطل روايتنا) يعرف أنها مسروقة ويعرف لمن تعود ملكيتها. ويعرف أن هناك من وقع في ورطة نتيجة ذلك (جاره صاحب سيارة التاكسي)، ومع هذا فإنه لا يتوانى عن التصرف بما لا يملك. ولعل ما يحصل له من نوبات هستيريا يؤذي خلالها نفسه في أثناء النوم ليس سوى انعكاس لصراع داخلي ضار يجري في منطقة اللاوعي بين الأنا العليا والـ (هو) باستعارة مفاهيم فرويد. والـ (هو) من ينتصر أخيراً في قرارات البطل ليدفعه الثمن من صحته النفسية التي سيكون باهضاً في نهاية المطاف. فكابوسه الأخير بعد أن يبيع المجوهرات ويشتري داراً ويترك وظيفة التدريس والسياقة كان أبدياً "كان عبد الستار حميد زهدي داخلاً مرة أخرى في عالمه الثاني الذي لم يخرج منه". وهذه آخر عبارة في الرواية. فهل أراد التكرلي أن يقول لنا ملخصاً رسالة عمله بفكرة أن قسوة الحصار الاقتصادي والفقر تقود حتماً إلى انهيار القيم وخراب النفوس. فإذا ما قرأنا لا وعي النص نجد أن بطله ليس بالرجل الصالح، مثلما يريد إقناعنا، فهو، فضلاً عن استساغته لعملية الاحتفاظ بأموال الغير بقصد سرقتها، حتى وإن حصل عليها من سارق مجرم. وإذ لا يفصح عن أزمة في الضمير طالما كان المال عائداً لأناس آخرين يعانون من أثر فقدانه أقول فضلاً عن هذا فإنه (أي البطل) يشعر بالراحة ويستلذ من سلوك ابنة زوجته هيفاء، الذي قد يكون بريئاً، وهي تحك جسدها الفتي بجسده في أثناء شدها ليديه ورجليه كي لا يؤذي نفسه حين تهاجمه الكوابيس في أثناء نومه، على الرغم من أنها تناديه بابا ويناديها بـ (ابنتي).

وهو من ناحية يرفض أن يأخذ حقه تماماً من صاحب سيارة الأجرة التي يسوقها كل مساء ولا يخفي عنه ما كسب خلال ساعات العمل إلا تلك المبالغ التي تعطى له مثل هدية (مبالغ أكبر من الأجور المستحقة). ومن ناحية ثانية يحتفظ بمال ضخم مسروق من غير أن يحاسبه ضميره، ومن غير أن يسأل نفسه أسئلة ذات طابع أخلاقي بهذا الصدد. والقارئ يحس، ها هنا، أن لغة السارد لا تتطابق أو تتلاءم وطبيعته الحقيقية كما لو أنها لغة شخص آخر، فهي لغة تحمل تناقضها في داخلها. والراوي يفصح عما في نفسه من غير مواربة عندما يقول: "إذ ما دمنا نكافح من أجل البقاء فكل شيء مباح ومسموح به، حتى الجرائم. وفي حالة غريبة وغير مسبوقة مثل حالتهم هذه، ماذا تعني الأخلاق القويمة والفضيلة والكرامة الإنسانية والأنانية.. لإنسان يموت جوعاً".

لجأ التكرلي إلى لغة سرد سهلة تقرب من المحكي غير أنه كان يقع في فخ المبالغة في تصوير مأساة العائلة.. فالواقع المرسوم داخل الرواية هو واقع آخر، مثلما نعلم، لا يطابق الواقع التاريخي بل يكافئه أو يوازيه. لكننا في بعض الأحايين نجدنا مضطرين لعقد نوع من المقارنة بين ما يحصل داخل الرواية وما حصل فعلاً على أرض الواقع الذي خبرناه. وخاصة إذا كانت الرواية معنية بالتصوير الفني (بتقنيات السرد الروائي) لحقبة تاريخية وواقع موضوعي كما يخبرنا الراوي أو الروائي من خلال راويه.. صحيح أن عقد الحصار كان قاسياً جداً على العراقيين لكن ليس من المنطقي أن تكون عائلة ربها يعمل مدرساً في النهار وسائق تاكسي في المساء وزوجته تعمل خياطة لا يجدون بعد يوم عمل شاق غير كسرات يابسة من الخبز، ولا يستطيعون شراء حتى بيضة واحدة، كذلك ثمة إشارة للعائلة نفسها تطبخ حبة باذنجان واحدة قُطفت من شجيرة في حديقة الدار وتحتفل بها فيما المعروف أن سعر الباذنجان كان هو الأرخص في مرحلة الحصار حتى سمي عندنا بـ (وحش الطاوة). استند التكرلي، فيما يبدو، في تمثيله لذلك الواقع على ما سمعه أو قرأه ولم يعشه ويخبره كما كان.

تبقى رواية التكرلي (اللاسؤال واللاجواب) بأسلوبها الشيق والسلس شهادة على مرحلة عصيبة من تاريخنا، وإضافة مهمة لتراث التكرلي ولمكتبتنا الروائية.



قراءة لأحلام وألعاب أحمد السعداوي

كريم كطافة
هولندا

الرواية: أنه يحلم ، أو يلعب ، أو يموت
الكاتب: أحمد السعداوي
النشر: دار المدى/ ٢٠٠٨

إذا كانت الكتابة (شعراً أو سرداً) حسب الناقد الروسي (رومان جاكوبسون)(١) هي عنف منظم (تأويلي) يرتكب بحق الكلام الاعتيادي، لحرف سياقاته ودلالات مفرداته المعتادة بما يجلب الدهشة، الإعجاب، التفكر وربما الازدراء في المكور هي استخدام غير مألوف للغة، لكن ألا تكون القراءة هنا عنف آخر منظم لتأويل سياقات ودلالات النص المقروء بما تحمله من رؤى مغايرة لرؤية الكاتب صانع النص؟ هذه سؤال لا يبحث عن إجابات في مستنقع هل نصوص السرد هي ذاتية مسبقة الصنع في مصنع الكاتب وما على القارئ سوى أن يأخذها كما يريدها الكاتب، أم أنها استجابات الكاتب الإنسانية إزاء عالمه المتحرك المتغير على الدوام ذات العالم الذي للقارئ مكاناً فيه وله ما له من رؤى واستجابات. هل واقع السرد وملابساته هي بصلادة واقع مادته (الواقع الخارجي) أم هو واقع افتراضي جملة وتفصيلاً وهشاً هشاشة الحلم الذي يروى لينسى بعد لحظات، الإجابة هنا ستكون موت وتحنيط لجسد السؤال الذي عليه أن يظل متحركاً ككرة ثلج هابطة من سماوات الرؤى. تلف بدورانها كل أصناف التأويل والتحوير على خارطة المفردة المكتوبة.

لعل سر قوة الإبداع في الرواية لا يكمن في أن الروائي يعرف ما يريده، ربما الأمر على العكس من ذلك؛ سر القوة يكمن في حقيقة أنه لا يعرف تماماً ما يريد. لذلك يظل في نصه المفتوح، باحثاً، ملاحقاً، يفك طلاسم ويعاود الحفر من جديد، في رحلة بحث واكتشاف وعرة ودروبها مطلسمة تشير إلى التيه أكثر مما تشير إلى اليقين، وإذ يناله الملل ويصل أقصى الشوط في شعاب تلك الرحلة فأنه لن يعود إلينا بخفي حنين.. يكفي أن يعرفنا على ذلك التيه الذي عاد منه ألسنا جميعاً متورطون به أنه تيه الإنسان.

منذ تعريف على نصوص (احمد السعداوي) سواء تلك التي أرادها مقالاً نقدياً أو قصة قصيرة أو رواية، داهمني إحساس أن هذا الكاتب متورط برحلة التيه إياها.. يحمل تيهه أو هذا يحمله ليغوصا معاً في شعاب وطلاسم ومنعرجات رحلة الوعورة.. لا يكتب نصاً ينتهي بنقطة.. بل يلاعب النص المسرود على مدار المساحة المفرودة له..!! يظل يمارس عنفه على جسد النص بصيغة اللعب.. المفردات معه تبدو سلسة الانقياد مطيعة يشكلها على هواه كفنان نزق لا تدري متى يداهمه الملل من الأشكال التي رسمها ليصدمك بنسفها أمام عينيك ثم يعيد تشكيلها من جديد وهكذا في لعب متواصل تكون فيه النقطة الأخيرة في النص ليست نهاية المطاف.. بل بداية الملل وأقصى اللعب.

الأمر الذي لا يجعلني أندهش من عنوان روايته الثانية (أنه يحلم، أو يموت، أو يلعب)، لا أظن أن الاختيار جاء صدفة. بل حتى في روايته الأولى (البلد الجميل) لم يشكل من خلالها بلده الجميل إلا على هيئة مكعبات لعب يناقلها من أرض إلى أخرى بمتوالية مرة تغوص عمقاً في ماض بعيد وأخرى تتطلع برأسها تنوس إلى ما يشبه مستقبل لا يبدو أنه آت، لكنه في النهاية وقبل أن يدب في أنامله الملل وقبل أن يصل إلى أقصى اللعب شكل له بلداً جميلاً من مكعبات المفردات إياها التي نسفها وشكلها كذا مرة.. مكعبات تبدو لمن يغوص في عناصرها الأولية أن لا رابط فيما بينها! يفعل ذلك دون اللجوء إلى أية حيلة تقنية مفترضة كأن يجعل للسرد عدة رواة مثلاً بدل الراوي الذي يتقمص أقنعة الجميع، أو يستعين بالمنولوج الحواري لشخصيات مختلفة ومتباعدة في الرؤى.. بدا مصراً على نسف مثل هذه التقنيات المتداولة ولنقل المستهلكة.. حاملاً (أنا) بالطول والعرض (أنا) خارجة من قوقعة فرديتها ومتشظية على الجميع، أنا كلهم وكلهم يتناوبون على استعارة لساني.. لكن وبالمقابل لماذا عليه الاحتيال على النص والقارئ معاً.. لماذا والحكاية كلها حلم في حلم، حلم طويل يتقمص فيه السارد وجوه كثيرة ويمرر حكايات كثيرة ويتكلم على لسان شخصيات كثيرة منهم من هو مات وشبع موت ومنهم من هو غير موجود أصلاً.. ألم نصطدم في أحلامنا بذلك النظام العجيب من التركيب والتعقيد كأن ترى وجوهاً مركبة على غير أجسادها، وجه حبيبتك على لشة عدوك أو من تعتقد أنه عدوك.. أو ترى أمك تكلمك بلسان أجنبي هي لا تفقه منه حرفاً، أو تضاجع لدانة جسد مشتهى لتجد نفسك تضاجع نفسك.. أو.. أو.. كثيرة هي أحلامنا المركبة الباحثة عن مفسرين وشراح ومؤولين، لكن على الرغم من كل هذا ودون الحاجة إلى مفسرين ومؤولين أن رواية (الحلم والموت واللعب) لـ(أحمد السعداوي) لم تكن حلماً ولا كابوساً، بل كانت تشير إلى واقع استثنائي وعصي ليس على الحفر فيه فحسب بل وعلى الوصف، أو كما يردد هو بالذات عبر الأحاديث البينية مع أصدقائه؛ حين تصل فنتازيا الواقع إلى حدود تفوق حدود قدرة الكاتب على التخييل.. لا يبقى أمام الكاتب سوى سرد الوقائع بلغة محايدة أو أدائية كما يسميها، بمعنى أن لا تكون اللغة في النص جزءٍ من الجسد بل ما يشبه علامات وإشارات مرورية تأخذ بيد القارئ إلى ذلك الجسد المسجى المدمى الذي اسمه النص.

قصة حميد الهارب إلى أمريكا مع ذاكرته المخرمة برصاص الحروب والموشومة برأس صديقه المرمي في حضنه في سديم ليل الهور قصة نديم الناطر لموت أمه العجوز (بنية) ليلحق بأخيه لكن ليس قبل أن يدفن ذاكرته المسكونة بذاكرة أخيه حميد في الخربة التي كانت يوماً بيتهم قبل أن يناله صاروخ أمريكي كان يطارد شباناً مقاومين للاحتلال، قصة صاحب مكتب الاستنساخ الذي كان أسيراً في معسكرات الأسر الإيرانية مع عودته الباحثة عن الناس حيث لا ناس يجدهم بانتظاره غير زوجة تزوجت غيره وأولاداً تشتتوا بين أمهم وشؤون المعاش، ليستبدل أسره القديم بأسر جديد بمقاس شقة متروكة بغرفة وحيدة على مدخل شارع الكفاح المتحول إلى متراس لحرب طائفية لمتخاصمين يرددون ثارات عمرها أكثر من ألف سنة ليهشموا غير المتهشم بعد من ركام الحروب الطويلة.. قصة كبير المنضدين في جريدة (رياح التغيير) الذي ترك منفى ثلوج القطب قاصداً لفح الحروب ولهيب الحر عله يعثر على الوطن الذي كان ينوس في رأسه دونما جدوى.. محنة (لورسان) الفتاة الثلاثينية بالعودة من المنفى إلى وطن لا تحمل له في ذاكرتها غير حنين أبويها وقصصهما الاسطورية عنه.. قصص القتل اليومي، الخطف اليومي، الخراب اليومي في الشوارع حتى لم يعد أمام المنضدين الثمانية في جريدة (رياح التغيير) الذين استبدلوا ثمانية منضدين قُتلوا قتلاً جماعياً، سوى تبديل الأرقام المعلقة على جثث الضحايا مع بقاء الجاني هو نفسه (الملثمون). قصص ومصائر (الرفاق الحزبيين) الذين كانوا يوماً هم السلطة والرهبة والسطوة وكيف تفرقت دماءهم على ذوي ضحاياهم.. قصص شباب كانوا حالمين بالخروج من معاطف أعراف وتقاليد العشيرة ليجدوا العشيرة هي السلطة وهي الموئل بعد غياب السلطة.. قصص حب وهمية لا تعدو عن مراسلات عبر الأثير لشباب ضاقوا حتى من أسماءهم وأسماء آباءهم التي تبدت لهم نتوءات لا تنسجم مع أي عصر.. حفلات استمناء عن بعد على صور أجساد ممثلات إغراء. كل هذه القصص وشمت جسد الرواية على شكل أقنعة يتلبسها الراوي مرة لهذا وأخرى لذاك.. دون أن تشكل أي منها خط سير للرواية باستثناء رحلة ذاكرة نديم التي أُريد لها أن تشكل خيط السير ذاك ظلت القصص مكعبات لعب متناثرة هنا وهناك أمام كاتب ضجر كأنه لا يفكر بأمر تشكيلها الأخير قدر تفكيره بغرائبية ذلك التشكيل المنتظر والذي لم يصله لماذا؟ لأن الكاتب وهذا ما أدهشني كان يهشم قصصه ويتعمد لم يدع قصة من قصصه تصل إلى ذروتها حتى تتوقف فجأة ما أن تبدأ بالتصاعد حتى يتدخل مقصه لتخريبها طولاً وعرضاً ليبدأ أما بغيرها أو يبدأها هي نفسها ولكن بمستوى سردي جديد وهكذا حتى تتراكم في ذاكرة القارئ مستويات متعددة للسرد لكل مستوى قصته المختلفة وبقناع مختلف من أقنعة الوجوه المتناسخة في رؤى أو حلم الراوي (نديم) المتورط بيقظة الواقع في ذاكرة متعبة أنهكتها الحروب وعبث بها الخراب وأوهنتها ديدان العجز عن فعل أي شيء.. لعبة أقنعة أظنها ستثقل على ذاكرة قارئ غير محترف قد يتوه في شعابها ما بالك والقارئ ذاته متخوم بذات القصص وبتفاصيل قد تكون أكثر فنتازيا من خيال النص.. السؤال هنا لماذا فعل الكاتب ما فعله.. لماذا كان يهشم قصصه؟

أظن أن الجواب سنجده في الواقع ذاته ليس واقع النص المسرود بل واقع الواقع المعاش الفرن العراقي الذي خرجت عنه هذه الرواية ليس سهلاً على كاتب يكتب رواية عن وقائع لم تزل تنبض بدمها أمامه بعض أحداث الرواية لا تفصلها غير أشهر قليلة عن موعد خروج الرواية أو لنقل اكتمالها ودفعها للطبع خصوصاً وأن الكاتب لم يكن جالساً على تل مشرف على الأحداث بل كان في خضمها وكان ممكن أن يكون رقماً من تلك الأرقام التي ينضدها زملاءه المنضدين في جرائد (رياح التغيير).. أن تلاحق تلك الأحداث بريبورتاجات أو مقالات صحفية هذا ممكن، لكن أن تلاحقها برواية لعل في هذا يكمن إبداع أحمد السعداوي في هذه الرواية.

(١) رومان جاكوبسون هو أحد رواد المدرسة الروسية في النقد التي سميت بالشكلانية ظهرت في بدايات القرن الماضي وكان لها أثرها في دراسة الآثار الأدبية العظيمة حينذاك.

أحمد السعداوي