قصص التماهي ..

(الغرباء) لأنيتا بروكنر

هيلين دانمور
ترجمة: بشرى الهلالي

فور نشرها لأية رواية، فإن جمال ودقة إسلوب انيتا بروكنر في الكتابة هو أول مايتم إمتداحه وكالعادة تكون جرأتها هي أقل مايلفت الانتباه اليها. القليل من الروائيين، خصوصا في زمن السوق هذا ، يجازفون بإختيار شقة في لندن كمكان تنطلق من روايتهم حيث يسكن رجل مسن ومحطم يتأمل وحدته في مساء أحد ممطر ليس له نهاية. (بول ستاركس)، الشخصية الرئيسية في الرواية، تقاعد من عمله في أحد البنوك، وانتهت كل علاقاته العاطفية، وكل ما تبقى له من العائلة هي ابنة عم تحاول اخفاء إحساسها الشديد بالوحدة من خلال ابقاء نفسها منشغلة بحياة مليئة بالصداقات. وفي أحد الأسابيع، وفي طقس مألوف، يلتقي ابني العم، ليتشاركا ذكريات الماضي، وليتضامنا ضد مستقبل مشترك ينتظر كل منهما فيه الموت وحيدا.

حتى الآن، قد يظن القارئ، بأن الغرباء هي رواية كئيبة، وبرغم ذلك وكالعادة يبرز جانب الإغراء في فن بروكنر الروائي شأنها في ذلك شأن غراهام غرين، حيث تسحب القارئ الى عالم تضع فيه الشخصية بصمتها المميزة الخاصة بها. «دائما كان بول ستاركز يعرف إن قدره هو الذي قاده ليموت بين الغرباء». ويشخص السؤال سريعا: لماذا كان يدرك ذلك، وهل كان حكمه على قدره صحيحا؟ ولكن عوضا عن الإجابة بشكل مباشر، تضع بروكنر هذه الأسئلة جانبا، فالرواية تبدأ، وهي مليئة بالتناقضات والمفاجآت.

يصغي بول بعناية الى أنباء الطقس لتكون لديه مادة لتبادل الحديث يوميا مع الغرباء، ولكنه يخشى بأن هذه التحضيرات هي ضرب من العبث، وأيضا مشكوك في فعاليتها. وتقدم بروكنر لروايتها بكلمات مقتبسة من سيغموند فرويد: «بكل مايحيط بها من مجد، فإن انكلترا هي أرض للناس الأغنياء والأصحاء، وأيضا أن لايكونوا كباراً جدا في السن.» وفي روايات بروكنر فان انكلترا تشكل مكانا وحالة ذهنية في الوقت نفسه، وتمثل أيضا «الآخر»، الذي يعجز وعي الشخصيات عن استيعابه.

وبكل حيرته، فإن بول هو رجل مادة. انه مدرك بشكل استثنائي لنفسه وللآخرين، وهو أيضا دنيويا من حيث إنه يفهم نفسه بسهولة، مهما كانت شكوكه الخاصة. انه كائن وحيد في المدن الأوروبية الكبيرة، يعيش ضمن عالم من جماهير النادلين، مدراء الفنادق وموظفي التأمين. ومثل أغلب شخصيات بروكنر المهمة، فهو الغريب الذي يجني مالا كافيا ليضمن وجوده لكنه لايمتلك مكانا حقيقياً أو موقعاً في النظام الطبقي الإنكليزي. وهذا ينعكس بشكل ممتع في مشهد بينه وبين إمرأة غير محبوبة من الطبقة فوق المتوسطة والتي تحاول ممارسة القمع ضده بينما في اثناء شرائه لشقة ابنة عمه. ويستجيب بول بخليط من العدائية والسخرية، ومع هذا، تستمر في محاولتها. وفي داخله، يشعر بول بأنه في وطنه عندما يكون في باريس أو فينيسيا بينما يفتقد لهذا الإحساس في مسقط رأسه – لندن، والتي منحته العمل والمأوى لكنها تركت في داخله دائما إحساس بالغربة. وتكشف بروكنر عن هذه الشخصية الأساسية المعقدة بسرعة تامة ومهارة فَنيةٍ فيفاجئ بول عشيقته السَابقة ساره، بجفافَ وخشونة تثير دهشتها، حيث تتذكره بشكل مختلف. و يستمتع بول بالسخرية مما حوله ، لكنه أيضا يرى حوله عالما من الخسارة والألم والرعب من الموت القريب. ومن خلال تعاملها مع هذا الخوف الوجودي ومن خلال بحث بول عن فلسفة لاستيعاب وحدة الوجود للنفس الإنسانية، تكشف بوكنر الجذور الأوروبية لعملها الروائي. إنها تدرس حياة مضت بدون أي إيمان أو إرتباط عضوي بالجيل القادم، والذي قد يشكل في العادة تعويضا عن الإيمان. وتنبع واقعية الرواية واسلوبها الكوميدي من مصادر الألم العميقة، ولكن شخصياتها نادرا ما تكون مبنية على انفعالاتها، فهم عادة، يجدون الكوميديا في الجانب الغريب من قدرهم. فسارة تكشف لبول بأنها بعد عدة إخفاقات في حياتها لم تعد ترغب بممارسة الجنس مع زوجها، وتسأل بول فيما اذا كان بامكانه تخيل حالة كهذه من العلاقات. «بصعوبة»، يجيب بول.

إن لمسة بروكنربنورها الباهت تخلق برعما في ظلام عذابات شخصياتها، ف(بول) بعيد جد عن أن يكون شخصاً محبطاً بشكل تقليدي، ولذلك فهو ملئ بالأحزان التي لا يمكن أن يحصل بسببها على الراحة في حياته. وخلال الرواية يتصاعد التوتر بانتظار إكتشاف فيما اذا كان ذلك الجزء الممتع من بول والذي يبعث على التعاطف سوف يكون دافعا له نحو الحرية، أو الفرح. «نفسس الرغبة لحياة أفضل، أو في الأقل حياة مختلفة، قد ينالها أي انسان.. نفس الحنين لنوع معين من المكافأة، نفس المواجهة، نفس الدعوة لإحساس أكبر بالحياة.» كرواية، فإن الغرباء هي وعي متألق من الفن الروائي ، وكروائية، مازالت بروكنر ثابتة وصائبة ولكنها بعيدة كل البعد عن نيل ما تستحقه من تقدير.

عن التايمز

لغة الاختزال والتكثيف

زهير الجبوري

تقف شهية السرد القصصي على درجة عالية من الطريقة الفنية للكتابة، وما تحتويه من مزايا فاعلة ومن ضوابط أكثر حساسية في إنتاج النوع الخاضع لثنائية الاختزال والتكثيف، وهذا ما يجعلنا على قناعة تامة بأن البروز الواضح للثنائية هذه تكمن – في الأغلب – في فن (القصة القصيرة جداً) .. وهذا الفن السردي يعد فناً مرهقاً ، ومشفراً وتتجسد على أرضيته البؤر المشبعة بالدلالات الشاعرية والضربات الحكائية والإنفتاحات الذهنية ، وما إلى ذلك .. إنها محنة التشكل ، وإذ نشير إلى الوصف السردي هذا بوصفه يستحق الإستوقاف، فإن الإقامة على إنتاجه يسهم بنوعية حساسة من قبل كتابها ، بمعنى لا يمكن بسهولة إنتاج نص أدبي يحمل مواصفات ذات خصائص مركزة ، وإذا ما قارنا الشاعرية السردية بالمضمون الداخلي للقصة القصيرة جداً ، تظهر أمامنا إيقونات البنى المكونة للنص عن غيره ، فالقصة ابنة اللغة المنفتحة على (الزمان والمكان والشخصية والحدث والمشاهد والشواهد ...)، في حين الشعرية السردية ابنة المخيلة والإنفتاح الذهني، والرابط القصصي، ينطلق من تناول الواقع من أسلوبية خاصة (أسلوبية القاص ذاته) ..

من هذه المقدمة ، ندخل إلى مجموعة القاص (هيثم بهنام بردى) المعنونة بـ (التماهي) ، ونجد كل مقومات الكتابة السردية القائمة على إبراز الحدث (بالدرجة الأساس)، والإكتفاء بمنح الفكرة المهيمنة على نصوص المجموعة بعيداً عن اللّف والدوران، أو بعيداً عن إطار مهارات اللّعب اللّغوي ومحاولة تغريب المفردات المتناولة .

قصص التماهي ، تعكس حالة الكتابة التي جاء بها القاص (بردى) بمهاراته السابقة، وبعتبة لطالما دخلناها سابقاً عندما نشر العديد من النصوص القصصية القصيرة جداً، وهذا ما يكرس إعطاء لونه الخاص عبر تجربة واضحة عمرها أكثر من عقدين ونصف من السنوات، وحين نلمس هذا المسعى المتواصل في حضوره الواضح في اللّون السردي هذا، ثمّة مرتكزات تظهر كعلامات أساسية في اشتغالاته، هي بالأساس أدواته السردية / الكتابية.

أقطاب قصص التماهي واضحة ، بل نلمسها من خلال ثوابت كل قصة في المجموعة ، وأعني بها (الزمان والمكان والشخصية والحدث) – كما ذكرنا– ، لكن المفارقة الحاصلة بين نص وأخر، تنطوي على تماهيات مكررة .. وكأنه – أي القاص – يريد أن يبرهن للقارئ إن أسلوبه في الكتابة على درجة من الإيهامية ..

كيف يسمح لنا الدخول إلى قصص المجموعة هذه والوقوف عند المحطة النقدية ومحاولة كشف ما جاءت به من معنى داخل مضمون سردي بهذا اللّون .. ؟ .. وكيف نجعل المنتج هذا تحت معيار القراءة ؟ يجيبنا على ذلك ، القاص والناقد (جاسم عاصي) في تقديمه للمجموعة قائلاً : (هذه الآراء اعتمدت على حقيقة أزلية تتحكم في تشكل الظواهر ..)(ص٦). ولعل كلمة (الظواهر) تقف على محك نقدي دقيق ، وهذا ما لمسناه في جميع نصوص المجموعة ، ولكن عملية التناول جاءت بتفاوت تقني متغير النسب .. والشئ الملفت للنظر، لمسنا الوحدات الأساسية المعمول عليها في بناء النص السردي عند (هيثم بهنام بردى) على رؤية أجناسية اعتمدت عنصر الشفرة ، وعلى عجب في ذلك ، لأن العنصر هذا واحد من أساسيات النص المختزل أو النص الذي يعمل على درجه عالية من التكثيف السردي..

وفي صميم الكتابة القصصية في مجموعة التماهي ، نلمس القصص وهي تقسم إلى قسمين، الأول جاء تحت عنوان (الحياة) وضم (١٧) قصة قصيرة جداً ، في حين جاء القسم الثاني بعنوان (مارس) وضم (١٦) قصة قصيرة جداً ، والشئ الأكثر غرابة إن نصوص القسمين اقتربت من حيث بنائها الفني، مما يكرس وضوح التجربة بشكلها الواضح والناضج تحت إيقونة واحدة ، بمعنى حضور هذا التقسيم لا يخلق للقارئ تمييزاً نوعياً من حيث المكونات الدلالية والوحدات البنائية ، بل تقف جميع نصوص المجموعة على بناء مستقيم وأسلوب لا يستطيع الإفلات عن حدوديته ..

وإذا ما أخذنا موضوع (الدهشة) التي تمتعت بها قصص المجموعة، فإن ذلك يبرهن بشكل مباشر ما حددناه في المفارقة السردية (للمحاور) الآنفة الذكر.. فنجد فعل (الدهشة) يتوزع في مناطق مختلفة في النصوص منها :

١–في الاستهلال : ما يظهر في بداية النص القصصي من صدمة الدخول، كما في قصة (نيريفا) : (دخلت بعد أن خلعت خفي، رأيت .. أرضاً فسيحة مسيّجة بهياكلٍ جرداء لأشجار العوسج) (ص٢٧) . وأيضا في قصة (تقوض) : (وهي فتحة دائرية قطرها نصف متر أو معمورة بأسرها، تنام بصمت مخاتل على رصيف مهجور) (ص٧١) . وغيرها من القصص .

٢–في الخاتمة : ما تنتهي به القصة من ضربة مؤثرة في النهاية، كما في قصة (الذبيحة) : (فتحت عيني لأجد نفسي انتفض كالمذبوح في فراشي، والليل يلملم عدته لإصطياد الفجر الوشيك.) (ص٢٤) ، وكذلك في قصة (الفنار) : (تحدق أمامك نحو الأفق البرتقالي ، ثم تنقل خطاك نحو الفنار) (ص٨١) .

وإذا ما ركزنا في مضمون قصص التماهي، تنطلق من خلال عنصر الدهشة، خيوط الشواهد الإبداعية التي تفاعلت مع تقنيات الكتابة السردية لتعطي منظوراً مؤسساً لخطاب الواقع، فالعلاقات الأساسية التي اعتمدها القاص في جميع قصصه، تمظهرت من خلال الارتباط الوثيق بالواقع وكيفية صياغته رمزياً، فالوحدة السردية كانت شاملة ومصهرة لجميع الأشياء في النص الواحد أو في بقية النصوص، لنلمس الضربة الأخيرة وهي تحمل شمولية مشبعة بشاعرية السرد، والشاعرية هنا ، هي لم كل محاور الاشتغال السردي .حتى ان التعامل مع الواقع بوعي الكتابة الحديثة إقتضى العودة الى الماضي السردي من الناحية الأدبية، وهنا نتذكر مقولة (امبرتوايكو) : (إننا نعيد فحصه – أي الماضي– ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلاً، ولكن بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال) .

فما كانت دلالات المعنى السردي لدى (بردى) تكشف الحبكة السردية فحسب، إنما هناك دلالات عميقة وصور متلاحقة إنطوت على فنية الإختزال والتكثيف، وهذا أمر طبيعي في اشتغالات القصة القصيرة جداً .

من جانب الصياغة اللّغوية، تظهر قصص المجموعة على درجة واضحة من اللّعب اللّغوي المستريح، وكأن القاص يتقن مهاراته السردية في هذا اللّون بضربة (معلم)، ومن أهم الاشتغالات في البنية اللّغوية إنه تناول من صلب الواقع ، العلامات المشكلة بطريقة تجريدية، أسقطها عن طريق اللّغة (النحوية) ، وهذا ما يبرهن جدلية العلاقة بين الأشياء المستعارة، وبين المهارة الفنية في كتابة القصة المختزلة .. في قصة (البيت)، تظهر تساؤلات الصبي الذي (همس لنفسه) بمنولوج داخلي عن كيفية تحليق الطائرة في السماء، لكن سرعان يقف طائر السنونو ككائن متناظر مع الطائرة من حيث التحليق في الهواء، ثم في النهاية لمح الصبي (زوجاً من طائر السنونو وفي منقار كل منهما قشة يابسة يحلقان بجسديهما الأبيضين الأسودين نحو سقف غرفة مضخة في الماء الهادرة بالصوتين المحرك وخرير الماء المنساب نحو الحقول، يقفان قرب السقف ويضعان قشين لعشهما المرتقب.) (ص٧٠) . اللّغة السردية هنا دخلت معيار التشكل المكثف لقدرة الإنسان على صناعة طائرة تحلق في الهواء، وقدرة طائر السنونو على بناء بيته (عشه) ، إنها بحق لعبه قصدها القاص من خلال التركيز على هذه البؤر العلاماتية المشفرة والمكثفة، برغم طرحها بأسلوب مكشوف من الواقع .

مجموعة التماهي، عكست قدرة (هيثم بهنام بردى) على الإهتمام بهذا اللّون السردي المهم والقليل التناول، وكانت طريقة الإصرار على الأخذ بمكونات الأشياء وصقلها بأسلوب مؤثر، ساهم كثيراً بخلق مشاهد لها مكوناتها الدلالية الراكزة، وظهرت العديد من خيوط الصور التي صيغت على أرض واقعية، أو بالأحرى أستلت من ارض واقعية، لنجد بعد ذلك عملية الإرتقاء بالكتابة القصصية إلى بنى عديدة .. بنى تلتقي في منطقة، وتتباعد في أخرى، ولعل هذا التوصيف اقتصر لنا اختزاله لقناعتنا بكثرة النصوص في المجموعة .. وأرى بأن جميع الإرشادات السردية التي تناولتها مقدمة المجموعة للقاص والناقد جاسم عاصي، هي طبيعية بل تعد أمراً بديهياً في التصنيف السردي للقصص القصيرة جداً فـ (التشفير والتكثيف والاختزال والمفارقة والدهشة وما إلى ذلك) ، هي من أدوات القاص للكشف عن تجربة سردية بهذا اللّون .

شاعرية العلم

موسيقى أيام الصبا

فوزي كريم

من تقاليدنا، حين يسلبنا الموت أحداً، نقيم مجلس عزاء في بيت الميت، أو في بيت عام كالمقهى أو الجامع. ومن أكثر هذه التقاليد جاذبية، بالنسبة لي، كانت مكبرات الصوت، التي تُنصب على سطح بيت العزاء، لينتشر عبرها صوت مقرئ القرآن على الملأ.

عادة ما يُستدعى أحد المقرئين الجيدين أو، إن لم يتوفر، يُستبدل بأشرطة مسجلة لمقرئي الإذاعة المعروفين. كانت سيادة الآية القرآنية تنفرد مع سيادة روح الميت، وتغطيان أفق المستمع. الحنجرة فيها ثانوية. وفرادة المقرئ غير جريئة كفاية. كنت ألهو مع أصدقائي من الصبيان في لعبنا اليومي، وأصغي بأذن شبه غافلة. الصوت الذي يتردد صداه الجميل في الآفاق ممتع، ولكن هذه المتعة تتوزع في خلايا مشاغل اللعب. ما من شيء يعزز وحدتك. فهذا صوت للجماعة لا للفرد.

في يوم مشارف على المغيب، في محلتنا الصغيرة الوادعة، كان بيت من بيوتات العزاء هذه وضع شريطاً لقراءات جديدة، أحسب أنني كنت سمعتها ذات يوم من أيام إذاعة بغداد.

كان حدث، عند موت الملكة عالية عام ١٩٥٤، أم الملك فيصل الثاني، أن استدعي قارئان من قراء مصر المعروفين: أبو العينين الشعيشع، وعبد الفتاح الشعشاعي. وشاعت قراءاتهما من إذاعة بغداد، بعد نقلها حية من إحدى الجوامع الكبرى في بغداد، فشغلت الناس جميعاً. صوتاهما في ساعة المغيب تلك أصبحا أقرب إلي من أصدقاء اللعب. طمّعاني في لحظة تألقهما بالانفراد بها. طمعاني بالعزلة مع النفس، بالمشي بعيداً على رصيف الجادة العريضة التي تفصل محلتنا «العباسية» عن مبنى البرلمان. من جانب الشارع اليمين كانت قامات النخل تفصلني كفاية عن بيوت محلتي، وتحجب عني الرؤية، ولا تسمح إلا لذلك الصوت. كان الصوت البشري يفتح أسراره لي على انفراد، كدرس في حلقة متصوفة. وتبعث بي هذه المعرفة تنهداً لا يشبه تنهدات الأحزان والاغتباطات المألوفة، بل هو تنهد جديد تماماً.

الصوت المتفوق في التأثير كان صوت أبي العينين الشعيشع. على أن قراءة الشعشاعي لم تكن أقل تأثيراً بمقدار. وما زلت أحتفظ بشريطي القراءتين معي حتى اليوم.

ما زلت أكتشف، في كل مرة أصغي فيها لشريط الشعيشع، لوناً خفياً من ألوان طبقته الصوتية. هذه الطبقة التي لا شأن لها بطبقات الصوت الغنائي الذكورية، التي الفتها في الموسيقى الكلاسيكية العالمية. إنها تنتسب لعالم آخر لا يقل غنى، تبدو فيه توليفاً من التينور الصداح، مع شيء من طبقة الباريتون الوسطى.

ولكنها بالتأكيد ليست واحدة منهما. والشعيشع مذهل في قدرته على اختبار كل إمكانياتها اللونية، ودرجاتها السلّمية. ومذهل على توليد اللحن، والتنويع فيه.

الشعشاعي، رغم أن طبقته الصوتية أقرب إلى أن تكون صداحة، إلا أنها ذات أفق واسع يوحي بالهيمنة. شيء ينهل عليك من عل، ويطبق. شيء يهبط باتساع، مقارنة بحنجرة الشعيشع، التي تتفجر عليك كينبوع . في قراءة الشعشاعي لآية: «ق. والقرآن المجيد» شيء غير أرضي بالتأكيد. شيء نذيري يزلزل عليك يقينك. في حين يرق بغنائية فائقة للعادة في آية: «ألم نجعل له عينين، ولساناً وشفتين، وهديناه النجدين فلا اقتحم العقبة». إلا أنه في الآية التي وراءها: «وما أدراك ما العقبة»، تنبعث ثانية درجة النذير اللونية في طبقته.

ألا يستدعي هذا ضرباً من العزلة للتأمل؟ وهل هذه العزلة مأخوذة بدافع التسلية؟ أليست العاطفة التي ألمّت بالصبي، في أول سنوات مراهقته المرهفة الحساسية، غريبة الطابع، لا تصح نسبتها بيسر إلى عواطف الحب، والكراهية، والفرح، والحزن؟ وهل ثمة من عاطفة إنسانية لا تنتسب لهذه العواطف التي ألفناها في الإنسان، وهو داخل معترك حياته مع الآخر، والحياة جملةً؟ عاطفة يولدها معترك آخر يحدث مع ما هو كوني بعيد التجريد؟ هل العاطفة التي تفيض بك عند رؤية النجوم وكتل المجرات في الليل هي من الفصيل الذي تنتسب إليه العواطف الإنسانية الأخرى؟

أحسب أن أسئلة كهذه كانت لا تغادر كياني، وأنا أسمع ألحان الشعيشع، والشعشاعي. الألحان التي كانت تصدر عن أصوات المغنين المعروفين آنذاك: عزيز علي، زهور حسين، محمد عبد الوهاب ..تبدو لي بالمقارنة أرضية تماماً.

الشعشاعي، رغم أن طبقته الصوتية أقرب إلى أن تكون صداحة، إلا أنها ذات أفق واسع يوحي بالهيمنة. شيء ينهل عليك من عل، ويطبق. شيء يهبط باتساع، مقارنة بحنجرة الشعيشع، التي تتفجر عليك كينبوع . في قراءة الشعشاعي لآية: «ق. والقرآن المجيد» شيء غير أرضي بالتأكيد. شيء نذيري يزلزل عليك يقينك. في حين يرق بغنائية فائقة للعادة في آية: «ألم نجعل له عينين، ولساناً وشفتين، وهديناه النجدين فلا اقتحم العقبة». إلا أنه في الآية التي وراءها: «وما أدراك ما العقبة»، تنبعث ثانية درجة النذير اللونية في طبقته.

فجيعة الشوارع وبلسم الذكريات

قراءة في رواية ابتسام يوسف الطاهر

كاظم الجماسي

يعد جنس الرواية من الأجناس الأدبية الشائكة والبالغة التعقيد بالنسبة للمتصدي لكتابتها ، اذ عليه ان يقيم عالما ضاجاً بالحيوات والعلاقات والمصائر فضلاً عن خلق ملامح مقنعة لشخصيات تولد وتعيش ومن ثم تموت مع متابعة تطورها ونموها النفسي والاجتماعي ، كما تقتضي آلية الكتابة الروائية الرصد الدقيق لمراحل نمو الصراع عبر تجسيدها بإحداث تحتل مراتب متعددة ، رئيسة وثانوية وبحوارات ايضاً متصاعدة تؤدي وظائف متعددة ، فمن جهة تديم توهج الحدث ، ومن اخرى تعكس وعي الشخصية ومواقفها إزاء مايجري لها وللاخرين ، وبالطبع تلعب تقنيات السرد (الوصف، اللغة ، التداعي المشروط أو الحر ، الكناية ، الاسترجاع ، وغيرها...) تلعب تلك التقنيات دوراً حاسماً في عملية التوصيل بسطحيها الأولي والإبداعي.

كتابة رواية إذن مهمة شاقة تشترط توافر كل ذلك في ظروف قياسية تمنح كاتبها القدرة على مسك خيوطها بنحو متوازن وفي أجواء نفسية مناسبة ، وفي رواية (صمت الشوارع وضجيج الذكريات) للكاتبة العراقية المغتربة (ابتسام يوسف الطاهر) تتبدى مقدرة طيبة في الامساك بخيوط السرد من اولى الصفحات وحتى الصفحة (٣٧٠) وهي الصفحة الاخيرة ، أذ توثق مرحلة حاسمة من التاريخ السياسي والاجتماعي والنفسي للعراق بعد انهيار مملكة الاستبداد في (٢٠٠٣/٤/٩) وما جرى من اضطراب حاد في الحياة الاجتماعية والنفسية لدى العراقيين بعد إزاحة غطائه السلطوي الهش على الرغم من مظهر جبروته الخادع .

وتمتاز الرواية بالإضافة إلى ذلك ببناء أسلوبي متين أذ تمارس لعبة السرد عبر ضمير المتكلم عند أربع شخصيات هي (ام سماح) و(علاء) و(ليلى) و(نداء) بتناغم صوتي (بولوفيني) يقترن بنمو وتيرة الحدث طوال زمن السرد ولعب الوصف من حيث شعريته وسلاسته دوراً واضحاً في أضفاء مسحة جمالية خاصة على لغة السرد ((انتظرته اشهراً ، انتظار المريض لسيارة الاسعاف ، أو انتظار غصن ناشف لماء المطر... شيء في داخلي يحترق ولم يطفئه الدمع ... ثم صرت أتساءل هل اسامحه ، هل نقدر على طي الصفحات ونبدا من جديد ، أم أن الاسطر القديمة ستلاحقنا؟)) (ص٢٠١) على لسان ليلى ... أو ((... فكانت الغربة كما لو أنها زورق بلا مجذاف ، في بحر لا حدود له تتلاطم أمواجه ، فيتناءى الكلام وقد دهمه الخوف ، ليحل محله الصمت ، تلذعنا سياطه مع كل التفاته ...)) (ص٢٩٩) على لسان نداء التي تم تهجير عائلتها بسبب قرار مجحف أتخذه نظام صدام بحقهم كونهم من التبعية الايرانية.

لقد حفلت الكثير من الروايات، سواء كانت عراقية، أم عربية، أم مترجمة بضمور مستديم في رسم ملامح الشخصيات سوى أن رواية (صمت الشوارع وضجيج الذكريات) امتازت برسم ملامح واضحة لشخصياتها الأربع الرئيسة وايضاً لعدد من شخصياتها الثانوية ، إذ تابعت نموها وتطورها وهي تصطرع مع نفسها او مع الآخرين أو وهي تبتهج وتحزن أو هي تفكر وتتذكر وهو امر يحسب للروائية ابتسام الطاهر سيما لتجربتها الروائية البكر ... وعلى الرغم من ذلك علينا أن نؤشر ايضاً أن خطاب تلك الشخصيات والذي حمله ضمير المتكلم لم يكن متمايزاً مثلما هي ملامحها ، إذ كان متشابهاً او متطابقاً في مواضع عدة ، كما ظل خطاب الراوي مهيمناً على الحوار بغير ما حساب لجنس المتكلم او عمره ، او مستوى ثقافته ، تقول عمة نداء وهي امرأة كبيرة في السن وبسيطة من حيث التعليم ((– إنها الحرب يا عزيزتي ، حيث تظهر كل العفاريت وتفتح كل البالوعات لتتجول أشباح الفوضى والجرائم بحرية وبلا رادع ...)) (ص٢٠٨).

ولابد أيضاً من تأشير الالتباس الحاصل في الحوار بين الفصحى والعامية ، أذ يخرج عن طوق سيطرة الروائي ، في بعض الحالات القليلة ، تقول نداء ((– الله يعينكم ، ويكثر الحبايب بس اكيد كلكم تعبانين ... ولابد من المساعدة...)) (ص٣٣٢) ، لقد استخدمت الروائية ابتسام الطاهر آلية حديثة نسبياً في الفن الروائي ، وكانت مجيدة فيها ، آلية (الحكاية داخل الحكاية) إذ توافر خزين من الحكي أنساب بتلقائية وسلاسة واضحتين على ألسنة الساردين ، وكانت له فاعلية توكيدية لمدلولات السرد أذ دفعت به الى الامام عابراً بتناغم مراحل الحدث الروائي ، سوى ان الروائي وقع في مطب إرباك القارئ بشأن علاقات القربى المتداخلة ، مثلاً حكاية الابن عن أم صديقة التي استشهد زوجها لتتزوج مصرياً ولتحصل على مكافأة أرامل الشهداء ثم السؤال عن أبيه والإجابة عنه وماتلاها (ص١٨٦–١٨٧).

على الرغم من جمال لغة السرد ومطواعيتها ومتانتها ، اكتنفها بعض القصور إذ شكلت آلية (الراوي العليم) عبئاً على مقبولية السرد ، سيما التقريرية. تقول نداء (شعرت بإحراج ، لا أدري ما انا فاعلة ، بل هو إحساس بعجز وقلة حيلة...) (ص٣٣١).

وفيما يخص الثيمة فقد كانت مهيمنة الغربة والخوف المزمن المقترن بها طاغية على احداث الرواية منذ الصفحات الأولى، إذ تقول ام سماح (العيون تتطلع في كل الاتجاهات للحاق بالمجهول أو لاستكشاف الغد الآتي برغم الخوف منه، الكل خائف، القادم خائف والذاهب خائف...)) (ص٧). لتنوء بحملها الثقيل على النفوس وتمتد كما الحبل المشدود بين ذروتين او زمنين ، ماض وحاضر ، حبل على هاوية الحاضر لتتكرس تلك المهيمنة بمنولوغ الخوف على لسان نداء في الصفحة ماقبل الاخيرة ((صرت اسمع نبض قلبي ... بل شعرت وكأنه قد غاص في إحشائي، حاولت أن اتمالك مشاعري لأبدو طبيعية ، فلا ادري ما الذي سيواجهنا ...)) (ص٣٦٨).

ان رواية (صمت الشوارع وضجيج الذكريات) وثيقة حية رسمت لنا صوراً ناطقة بالفجيعة العراقية ، هذه الفجيعة غير المسبوقة والتي مازلنا نحترق ببشاعة قسوتها وايلامها المفرط ، وان كتابتها – الرواية – في هذا الزمن بالذات مغامرة باسلة تتصدى لها ابتسام الطاهر بمقدرة لافتة ، وعلى الرغم من كل ذلك أنها تدعونا لمحاكمتها في شأن جوهري يترشح عن عالمها الفسيح ويدفعنا للتساؤل، هل يشفع للسارد – الروائي بوصفه أنثى، المؤلفة، أم سماح، ليلى، نداء، تهميش الذكر ؟ على الرغم من حضور (علاء) الشبحي ومغادرته مساحة السرد بإنفجار ارهابي ، وكذا كمال ابن ليلى، وكامل – الخائن – او سائق السيارة – أبو زينب – ثم ابو صادق وابنه ، وهل هي حالة (سايكوبات) أنثوي إزاء سلطة مجتمعية – ذكورية؟ وهو امر مفهوم إذا كان انتصاراً للمظلومية العتيدة التي لحقت بالانثى ، ولكن ماهي مهمة السرد الروائي حصراً ؟ ان مهمته الاولى خلق مكتمل يتحايث مكانياً و زمانياً وبالتالي وجودياً مع الواقعة التاريخية ، وهي حتماً تتضمن طرفين فاعلين على أرض الواقع وفي مساحة السرد ، طرفان لا غنى لأحدهما عن الآخر ، هما أنثى وذكر.

ربما ارادت المؤلفة خلال تتابع وحدات السرد بقصدية الثأر من السلطة سواء كانت مجتمعية او ذكورية ما انعكس بالتالي على ضعف التوازن في إيلاء الاهتمام المتكافئ بشخصيات الراوية ، الامر الذي يمكن أن يلمسه قارئها.

في الختام لابد من الاشارة الى الاستشهاد في بالعنوانات الفرعية للفصول بإبيات من الشعر العربي القديم ، أجد ليس من ضرورة ملجئة لذلك فضلاً عن كون الاستشهاد بها شكل نوعاً ما من الاساءة لمصداقية سرد الفجيعة العراقية التي لم يكتو بلهبها احد غير أهلها ، كما تؤكد الكاتبة في أكثر من مشهد سردي وحوار ، واذا كان الامر ضرورياً لاكمال رسم تلك الفجيعة ففي خزانة الشعر العراقي الخالص كثير من الشواهد السابقة على الفجيعة او المزامنة لها أو تالية عليها ، كان من الاجدى الاستشهاد بها ...