منشورات نادي الفلسفة

للدراسات والترجمة والنشر

ديالاس وشجرة التوت

ديالاس وشجرة التوت

شاكر نوري

المفتوح والمغلق والانشطار السردي

مقداد مسعود

منشورات نادي الفلسفة
للدراسات والترجمة والنشر

ديالاس وشجرة التوت: شاكر نوري
المفتوح والمغلق والانشطار السردي

تأليف: مقداد مسعود
الناشر: منشورات نادي الفلسفة P.C.P
للدراسات والترجمة والنشر
الطبعة الأولى: آذار / رمضان 2025-1446
الإخراج الداخلي: حيدر كاظم
تصميم الغلاف: عاشور الموسوي
التصنيف: فلسفة || التسلسل: 008
ISBN: 978-9922-8360-0-3

جميع الحقوق محفوظة للناشر

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي على أشرطة أو أقراص مقروءة أو بأية وسيلة أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من منشورات نادي الفلسفة.

ملاحظة: الآراء الواردة في الكتاب
لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر وإنما تمثل رأي كاتبها

منشورات نادي الفلسفة P.C.P للدراسات والترجمة والنشر
العراق-البصرة 07724578001 964+ || filosofyclub@gmail.com

هو يعرفُ منزلتهُ وثوابهُ

لكنني زدتهُ رهقاً وما أزال

إلى مقداد مسعود

كتابي هذا..

ما لا يشبه المقدمة:

ما كانت مقالتي الأولى عن روايتهِ الأولى (نافذة العنكبوت)، بل عن (خاتون بغداد). إذن لن تكون قراءتي المنتجة بالتجاور مع التسلسل التاريخي لصدور روايات الروائي شاكر نوري..

(*) تبين لي مِن تكرار قراءتي لرواياته: أنّ شاكر نوري ذاتًا مفكّرة لا تحيا خارج السرد الروائي. فقد أدركتْ أن حضورها لا يتم إلا من خلال الطّيّ والمحو والتثبيت والظهور الوامض.. وبالطريقة هذه، يتم تحويل الراكد الزمني إلى الواكد. وهذا يعني أن المؤلف يعيش الوجود داخل الكتابة ومن خلالها.

(*) قراءتي للروايات لا تتعكز على منهج نقدي. أحياناً تقترض من كتابات نقدية عند الضرورة القصوى. أحاول في نزهتي الروائية أن أميز بين قارئين: قارئ يقرأ الرواية أو يتأمل لوحةً هو كمن ينظر إلى الشيء، وهناك قارئ ينظر في الرواية واللوحة. الفرق بينهما هو الفرق بين (إلى الأشياء) و (في الأشياء). هو قارئ ينظر (إلى الأشياء) يلتقط ظاهر الشيء ويكتفي.. بقراءة مترهلة للرواية.. نظرة متفرجة على اللوحة. لا تستوقفه الشخوص ولا الاحداث إلاّ بشكل عابر. أما ذلك القارئ (في الأشياء) فهو يختار وقتاً ملائماً للقراءة ليغوص في طبقات الرواية ويصغي لحوارات الشخوص ويتماهى مع الحدث الروائي. بالنسبة لي: فإنّ لي طموحاً يريدني غواصاً في الأشياء التي دوّنها شاكر نوري، ربما في مرايا رواياته أتقرب من ذاتي من

خلال الذوات الغزيرة في رواياته تلك الذوات العراقية المهدورة بلا سبب سوى أنها تريد تحويل الحلم يقظةً عراقيةً سعيدةً.

(*) تجربتي في الحياة والكتابة صيّرتْ لي كافة النظريات رمادية اللون فهي تضطهد الإبداع وتسقّط عليه مناهجها. بالطريقة هذه تكون لدينا كثيراً من الأقفاص المنهجية ويكون الناقد صياداً مهمته غواية طيور النصوص وزجها في هذه الأقفاص. إذن لنتحاور مع النص ونتعايش معه بالإصغاء

(*) شاكر نوري لم تتأورب نصوصه، أعني لم يكتب عن أوربا التي أمضى فيها ما يقارب عمره حين كان في الوطن، بل حاورتْ رواياته الهموم العراقية التي نكابدها. وهكذا نشعر أن الرجل الذي غادر العراق منذ قرابة أربعة عقود يعيش معنا من خلال رواياته التي تتناول ما يجري على أرض العراق من تعسف وقهر واحتلال لأرض العراق وماءه وسماءه.

(*) كأنه يكتب رواية واحدة، وفي كل رواية يغيّر زاوية المنظور، فيزداد الفضاء اتساعا وجمالا وأسىً عراقيا. فهو يكتب عن المشكلات التي تجعل المجتمع يتكبد الكثير من الخسائر بسببها: الحرب.. الاحتلال.. الإرهاب. يكتب مبتهجاً بالأمل وبالعمق الحضاري السومري الأكدي الآشوري البابلي الذي يطرز كافة رواياته.

(*) الواحد في روايات شاكر نوري: هو الغزير والمحتدم ومنه تتدفق كثرة الشخوص. الأب جوزيف: مثابة رواية (جحيم الراهب). وديالاس ليس

مجرد نهر بل هو جمهرة من الحيوات المزدهرة. والأب الذي جاء الأبن في (نزوة الموتى) لنقل رفاته هو حاضرٌ في ذاكرة الحانة والمقهى والفندق والعنكبوت ليست نافذة في روايته البكر بل هي الشبكة التي ماتزال تصطاد مصائرنا وشامان أكثر في الدلالات من أن يكون اسما لصقرٍ. وهكذا الحال في كافة روايات شاكر نوري.

(*) قراءتي المنتجة علمتني مرافقة المبدعين من خلال ما يكتبون ومن هذه المرافقة تنبجس محاوراتي لنصوصهم. وقد رافقت روايات شاكر نوري وكتبتُ عنها على وفق تجربتي في الكتابة الإبداعية.

2023

مقداد مسعود

البصرة / محلة بريهه

تأنيث الاستعمار في (خاتون بغداد)

لا وجود للتاريخ خارج مسرحه الذي هو المكان ولا يتدفق أو يتقلص المكان إلا بتوقيت شروط معينة وبين قوسيّ الزمكان يتدفق الفضاء الروائي .. يتغذى الفيلسوف من جهود المؤرخ ويشتق بوابات تؤدي إلى يوتوبيا نهاية التاريخ وهي: عدالة التاريخ / محكمة التاريخ / حقيقة التاريخ .. والتاريخ هنا تاريخهم والمثبّت يومها (أصبح العراق الآن يخضع للاحتلال البريطاني وذلك أمر تم تثبيته حتى في طوابع البريد الهندية التي كانت تستعمل في تلك الأيام 29- مذكرات سندرسن باشا) وهناك المسرود فينا / علينا بالمدفعية والطائرات والإلكترون .. هيمنة أسقطت مزاعمهم (التاريخ كشف المطلق) فالمطلق معولم بالهيمنة على ثروات الأرض والسماء.. المؤرخ يكتب أمالي السلطة بهذه النسبة المئوية أو تلك .. وحده الروائي المنصف من يكتب تاريخ بلاده بنزعة جمالية وبخبرته يمتزج الأرشيفي بالمخيال والروائي شاكر نوري ينتسب لهذا الصنف من الروائيين.

(*) يمهد الروائي شاكر نوري نضيدة من المناصات لروايته (خاتون بغداد)

(1)لوحة الغلاف

(2) أربعة مقتبسات نصية

(3) ملاحظات وهوامش: بعد نهاية نص الرواية (364-369)

(*) **لوحة الغلاف:** مشفوعة بسردية صغرى بقلم الرسام العراقي محمود فهمي عبود المقيم في كندا، يحدثنا عن اللوحة والوقت الذي استغرق في رسمها، ثم يشرح لنا مكونات لوحته (364- 365).

(*) في المقتبسات السردية التي تستقبل القارئ بعد صفحة الإهداء، يفعّل مؤلف الرواية اتصالية بين وعيين: الوعي بالتاريخ / الوعي الروائي وكيفية الاشتغال الروائي بينهما بشروط روائية، تكون السيادة فيه لفتنة السرد + المخيال الأدبي مع جرعات من الوثيقة التاريخية لجعل النص الروائي بنكهة التاريخ .. هكذا هي قراءتي للمقتبس الأول لعالم الأناسة كلود ليفي شتراوس في قوله (يمكن للتاريخ أن يأخذنا إلى أي مكان شريطة أن نخرج منه) .. المقتبس من الأديب أوسكار وايلد كالتالي (الواجب الوحيد المترتب علينا حيال التاريخ هو إعادة كتابته) ما بين القوسين لو لم يثبّت اسم أوسكار وايلد لقلت هذا كلام مؤرخ متعال فكلمة (الواجب الوحيد) تفوح برائحة التعالي وإعادة كتابة التاريخ ليس من مهام الأديب لكن ما يقول كونديرا أشبه ما يكون خطة عمل صحيحة، نعم فالروائي ليس مؤرخاً وما يقوله كونديرا يقترب من الصواب بنسبة عالية (التاريخ مثل مصباح كشاف يدور حول الوجود الإنساني ويلقي ضياءه عليه، وعلى إمكاناته غير المتوقعة التي لا تتحقق وتظل غير مرئية ومجهولة في الفترات الراكدة عندما يكون التاريخ ساكناً..) ما تقوله مِس بيل في المقتبس الأخير يكشف الملفّق استعماريا بحق شعبنا العراق الذي أرادوه مملوكا كشقة مفروشة لغير العراقيين والعراقيات

..والصحافة البريطانية نفسها انتقدت الحاكم المدني البريطاني في العراق (بأنه كان يسعى إلى تهنيد العراق 55- سندرسن باشا) فهذا الحاكم البريطاني وهيئة أركانه من أفراد الطبقة العليا المتزمتة أرادوا تطبيق خبراتهم حين كانوا في الهند على الشعب العراقي!!

(*) (1914- 1922) هذه الأعوام بالنسبة للبريطانيين والأمريكان الذين ألتفوا حول الطاولة كانت أعوام تلفيق تشكيلي فالعراق وما ندعوه اليوم الأردن: صناعة بريطانية: خطوط رسمها سياسيون بريطانيون على خريطة فارغة عقب الحرب العالمية الأولى، كما وضع موظف حكومي بريطاني حدود السعودية والكويت في العام 1922. بالنسبة لمس بيل كانت تميل إلى نظام المحمية أو الوصاية بينما كان آرنولد ويلسون يميل إلى الحكم المباشر. في 1918 لم يختلفا ويلسون وبيل بل أتفقا: (الحديث عن حق تقرير المصير قبل مؤتمر السلام وخلاله كان أمراً ضار) في تقرير لويلسون يؤكد (57% من سكان العراق قبليين وليس لهم أي تقاليد سابقة بالطاعة لأي حكومة) في رسالة لوالدها تكتب مس بيل (أسياد المناطق سيقفون بشدة ضد أي أمير عربي على ما أظن بل وضد أي حكومة عربية، فهم يقولون أنهم لا يريدون التخلص من طاغية ليقعوا في براثن طاغية آخر) مس بيل تعمل على نهجها الخاص لتوحيد العراق، تحذيرا من قبل بعثة أمريكية تبشيرية بأنها في توحيد العراق تتجاهل الحقائق التاريخية المنجزة: (إنك تحلقين في وجه أربع ألفيات من التاريخ إذ كنت تحاولين رسم خط حول العراق

وتسميته وحدة سياسية، لقد كانت مملكة آشور تمتد دوما إلى الغرب والشرق والشمال، ومملكة بابل إلى الجنوب ولم تكن يوما وحدة مستقلة إذا كنت تريدين دمجها فعليك أن تأخذي الوقت اللازم ويجب أن يتم ذلك بشكل تدريجي فهذه المناطق ليس لديها مفهوم الأممية بعد / 365/ ديفيد فرومكين / نهاية الدولة العثمانية)..

(*) (جعلت هذه المرأة المتسلطة من المندوب السامي كالببغاء يردد تقاريرها حرفيا وفي الواقع هي التي تصوغ القرارات على الورق في الليل، لينفذها المندوب السامي في الصباح 140- 141).. إذا كانت تتمتع بكل هذه الكاريزما فمن المسؤول عن جرائم المندوب السامي بيرسي كوكس يوم 24/8/ 1922 حيث أضطر الملك فيصل لإجراء عملية الزائدة الدودية فتولى كوكس إدارة البلاد وقام بخطوات تعسفية عنيفة حيث نفى كل من عارض الانتداب وقصفت القنابل الإنكليزية القبائل التي عارضت السياسة الإنكليزية واستمر القمع التعسفي، وبعد القضاء على حركات التمرد أجبر كوكس وزارة عبد الرحمن النقيب الثانية على توقيع المعاهدة في 10/ 10/ 1922 وبذلك ثبت نظام الانتداب في العراق ص92/ الدكتور مأمون أمين زكي .. القرون الخمسة العثمانية التي جثمت على صدور العراقيين جعلتهم بالتدريج يتآلفون مع بعض ملفوظات العثمانيين ولحد الآن هناك من يسمّي سرير النوم : (قاريوله) وما تزال قطع غيارات السيارات تحتفظ بملفوظاتها التركية (جاملغ) (جكمجة) (دشبول) ومصلّح الأسلحة (جقمقجي)

ومنظّف دور المياه في السجون (عنقرجي) فالمفارقة اللفظية لم تشعر بها سوى مس بيل في قولها: (المفارقة أنها تحمل لقب الإمبراطورية العثمانية التي حاربتها بكل قوة وشراسة /232)..

(*) أرى أن مس بيل مبأرة من خلال الوعي الحضاري للآخر، الذي يتميز به المؤلف شاكر نوري والمؤلف نوري ينتج خططه من خلال خبرته السردية العميقة، التي بدأت ربما قبل روايته (نافذة العنبكوت) الصادرة في عام 2000 فرواية (خاتون بغداد) هي عمله الروائي التاسع ومس بيل مبأرة من خلال وعيها الكولونيالي الذي لا يخلو من استعلاء على المرشحين العراقيين لرئاسة العراق وهم : السيد طالب النقيب والسيد عبد الرحمن النقيب والفريق الركن هادي باشا العمري .من جانب آخر أن تأنيث الإستعمار المتجسد في شخصية مس بيل، فيه كسر للنسق المؤتلف الرجولي الكولونيالي الذي لا يرى المرأة إلاّ واحدة من اثنتين وبشهادة مس بيل نفسها (بالنسبة لهم إما أن تكون المرأة أيقونة أو عاهرة) وبالطريقة هذه فالبريطانيون المستعمرون لا يؤمنون بحق المرأة في هذا المجال فهم (آمنوا بأن الحكم حكرٌ على الرجال 142) لورنس العرب وصديقه هوغارت يموتان بغيظهما منها وبشهادة مس بيل نفسها (يا إلهي لماذا يقف هوغارت ولورنس في طريقي؟ لا أدري. ما الذي فعلته لهما؟ كانا يغاران منّي 140) .. الرجال العراقيون بتوقيت 11مارس 1917 تذوقوا رؤيتها بنصف شهية (فأبدوا أعجابهم بحذائها ذي الكعب العالي، وقبعتها العريضة وفستانها الضيق

/ 12) أما النصف الثاني منها فهو لم يستفز فحولتهم (لم يعجبوا أبدا بقوامها الرشيق. إنها مثل قصبة يا جماعة ! لم تكن مغريةً في نظرهم فالأجساد النسوية الممتلئة ذات الأرداف العريضة هي وحدها التي تحرك مخيلتهم وغرائزهم، وتسيل لعابهم /13) وهم لا يعرفون من الآخر سوى الآخر المجاور لتخوم حدودهم لذا فالرجال العراقيون يرونها (إحدى المحاربات الفارسيات اللائي جئن على صهوة جواد إلينا عبر الحدو ..).

(*) مس بيل لم تدخل العراق بصفة كاتبة أو عالمة آثار ومس بيل ليست رحالة كما يصنفّها سندرسن باشا .. (فالمس بيل التي اشتهرت ككاتبة ورحّالة، كانت من أعظم النساء الموهوبات في زمانها 78) .. فالرّحال ينتج رحلة طويلة بعيداً عن وطنه ليتزود بتجارب ومواقف ثرة (ولكي تأخذ الرحلة سمة البطولة لابّد للرّحال أن يعود إلى وطنه وقد شاهد العالم الغريب وقهره وظل محتفظا بمفاهيمه الثقافية وبرؤيته الأخلاقية 136/ رنا قباني / لفّق تسد) مس بيل اجترحت حلمها الرافداني وانتمت إليه وأوصت أن تنغرس حين تموت هنا ولا تعود إلى هناك .. لكن بدايتها كانت مختلفة تماماً،.. فهي وصلت إلى مصر بدعوة موجهة لها من الكابتن هول: مدير الاستخبارات البحرية الحضور إلى القاهرة لتكون برتبة ميجور في الاستخبارات وهكذا تحولت مس بيل خريجة جامعة إكسفورد قسم التاريخ .. والدرس الأوحد الذي حفظته بصورة صحيحة: إنها لن تشارك ثانية بصانعة ملوك للصحراء العربية .. فحلمها الرافدايني في تضاد مع الخريطة

الاستعمارية .. (لم يعد أحد يصغي إليها 292) .. بل تمت مصادرتها معرفياً ..(وعندما ذهبت لكي تجمع أوراقها وملفاتها من مكتبها، لم تعثر على شيء حتى أبسطها لأنها لم تعد ملكها بل أصبحت ملك الامبراطورية أنتهى كل شيء 295) فالقوة هي امبريالية الذكورة التي تضع مؤنث المعرفة في تراتبية أدنى (عزلوها من مفاوضات النفط بصرفها إلى الآثار القديمة وزيارات البيوت البغدادية وإقامة الولائم وحفلات الشاي في بلاط الملك؟/295) .. ويبدو من وجهة النظرة البريطانية أن مس بيل جعلت الطريق السالكة تماما بين الحاكم البريطاني والملك فيصل الأول .. لذا ستقوم الإدارة البريطانية بتقليص ظلها الجماهير بطريقة شفيفة .. وتلك كانت خطتهم من البدء (كانوا في الخفاء يريدون إقصائي وإبعادي 35).

(*) بتوقيتين تشتغل سيرورة رواية (خاتون بغداد)

(1) العراق بعد سقوط الطاغية

(2) الزمن الشخصي البريطاني المتجسّد في مس بيل .

سنلاحظ كل وقفة مع الروزنامة الميلادية يتوزع الفصل الروائي لعدة عناوين فرعية وهكذا ينال القارئ استراحات لطيفة ويتنزه في الفصول بتلذذ، على سبيل المثال لنأخذ الفصل الأخير من الرواية والذي حمل المرقمة – 10- وتحت الخط الأفقي تكون الروزنامة الميلادية ---- 12 يوليو 1926 يلي ذلك العناوين الفرعية التالية:

(1)الليلة الأخيرة كما ترويها ماري

(2) الكآبة مثل الرقص

(3) وجه قناع من البرونز

(*) في الفصل الأول المؤَرخ (11 مارس 1917) والمعنون (السيدة الإنجليزية بحذائها ذي الكعب العالي) لا يبدأ السرد بالتأريخ المثبّت بل بزمننا الحالي (مرت مئة عام، هذه الدورة الكونية المخيفة من الزمن على دخول الآنسة الإنجليزية بحذائها ذي الكعب العالي وقبعتها العريضة وأزيائها الباريسية ومشيتها المتبخترة إلى بغداد منتصرةً ومظفرةً وفائزة 10). وتاريخنا يتم تبئيره من فوهة العسكري الأجنبي (جنود يرحلون وآخرون يأتون 15) وكذلك من فوهة العسكري منذ مجازر بكر صدقي فتاريخنا سارده الأكبر هو (بساطيل عراقية)* ثم تتراجع بكرة شريط الفلم الوثائقي العراقي: خليل باشا التركي يجر ذيول الهزيمة إلى إسطنبول تاركاً نساءه في بغداد .. البريطانيون يغزون شوارع بغداد .. يتنزهون بسراويلهم القصيرة ولا يحتشمون من النساء البغداديات. هنا يلتقط السرد مؤثرية سيكلوجية الملابس كمختلف اجتماعي وأخلاقي أول: بين المواطن العراقي وبين الأجنبي ضمن منطق الذكورة. أن مؤثرية الزي الأنثوي على النساء العراقيات له إيقاع الغيرة النسوية المطلية بالدفاع عن الحشمة!! فالعراقيات المتلفعات بعباءاتهن: (يحملقن بهذه المرأة النحيلة القوام ... وعلامات تعجّب

واستفهام ترتسم على وجوههن من اكتشاف كائن غريب غزا كوكبهن دون انذار ./ 11) وسيكون السارد العليم عليماً بذات صدورهن!! (وهن يحصرن ضحكاتهن ودهشتهن في صدورهن ويبادرن إلى إشعال أعواد البخور والحرمل من أجل طرد أشباح الأرواح الشريرة، وبالذات روح هذه الجنيّة خشية أن تدخل روحها إلى بيوتهن ولا تخرج منها،) وهؤلاء النساء مسيرّات بأنظمة سلوك جمعي مغروز / مغروس بعمق أبعد من القرون العثمانية الخمسة التي جثمت فوق العراق (تلك الحشمة التي راكمها الأتراك أصبحت قدرهن وهنا يتساءل السارد حول الحشمة ومشتقاتها (أهي تجنب شرور الغريزة في أجسادهن أم رسوخ المعتقدات في أعماقهن؟)

(*) يتجاور الزمنان في المطبوع الروائي (خاتون بغداد) فالمرقمة -1- تبدأ في 11مارس 1917 تليها المرقمة -2- تقفز إلى 2003 وهذا التجاور لا يخلو من دلالات عميقة، حيث لا يوجد قطع تاريخي بين الزمنين فكلاهما احتلال امبريالي .. الأول بطبعته البريطانية والثاني بطبعته الأمريكية ..

(*) **المونتاج:** له السيادة التقنية في (خاتون بغداد) والمتجسد في النقلات الزمنية بين بدايات القرن العشرين والحادي والعشرين .. وسحر الرواية على سعتها ومسافتها السردية (371) صفحة تجعل القارئ مفتوناً بملاحقة الصفحات.

(*) تأملت قراءتي عميقا الفصل المعنوّن (زيارة قبر الخاتون) هنا يتنقل السرد بين الراهن العراقي 30 نيسان 2016 وبين 17 تموز 1925. في الراهن العراقي يتحاور الأصدقاء المثقفون المهمشون: أبو سقراط، يونس، نعمان، هاشم، وهم يتجارون مع قبر مس بيل وتستمر محاورتهم من (317-319) وفي نهاية ص319 تنتقل الكاميرا إلى 1925 وهنري دوبس، والموظف المكلّف بإجراءات الوفاة، الكولونيل فرانك ستفورد ثم تنتقل الكاميرا للإصغاء إلى رئيس الكنيسة الشرقية ثم تتعالى صلاة الميت .ثم تعود الكاميرا إلى يونس ونعمان وهاشم وهم بجوار قبر مس بيل 2016 ويكون سردهم استرجاع لحظة تشيعها في بغداد من ص320- 321 ويدخل مع ص322 السارد، ليحدثنا (تخيّل أهالي لندن أنها دفنت مع الحلي والمجوهرات... وتنتهي الصفحة بالعودة إلى بغداد إلى غرفة مس بيل .. إلى مشاعر خادمتها الوفية (ظلت روح ماري يقظةً وهي آخر من تناول معها آخر إستكانة شاي قبل أن تأوي إلى سريرها الأبدي ..

**** **** ****

*المقالة منشورة في(طريق الشعب) 29/ 7/ 2018.

*شاكرنوري/ خاتون بغداد/ دار سطور/ بغداد/ 2016.

(1) الدكتور مأمون أمين زكي/ ازدهار العراق تحت الحكم الملكي / دار الحكمة / ط1/ 2011.

(2) مذكرات سندرسن باشا/ طبيب العائلة الملكية في العراق 1918-1946/ ترجمة وتعليق سليم طه التكريتي/ منشورات مكتبة اليقظة العربية – بغداد / ط2/ 1982.

(3) ديفيد فرومكين/ نهاية الدولة العثمانية وتشكيل الشرق الأوسط / ترجمة وسيم حسن عبدو/ دار مكتبة عدنان / بغداد/ 2015.

(4) رنا قباني /أساطير أوربا عن الشرق – لفق تَسد / ترجمة د. صباح قباني /دار طلاس / دمشق / الطبعة الثالثة / 1993.

(5)مقداد مسعود/ بساطيل عراقية : مجموعة شعرية / دار ضفاف/ الإمارات العربية المتحدة / 2016.

أناقتهُ تستحقّ شوارع أفضل: تساردات (طائر القشلة)

(*) هناك مَن يرى أن (الرواية تراث أيضاً)* حتى لو استخدمت الرواية في أفعالها صيغة الحاضر والسبب أن الرواية تُقبل من الذاكرة* وربما يكون السبب أن فعل الكتابة مسبوق بفعل آخر، فكل رواية تستذكر حدثاً معيناً، ثم يهبط التذكار من الذاكرة إلى السبّابة والإبهام ليسطرّه قلمٌ أو كيبورد، ولا يستقر التذكرُ على حالٍ فهو بين شطبٍ وتغيير، وشخنات مخيلة وارتحال وتماه..إلخ لأن فعل التذكر لا يأتي وحده إذ تختفي فيه جوقةٌ هندسيةٌ لا تمل من التلاسن مع المؤلف حتى يعقد الطرفان في النهاية ميثاق صنعة روائية وهذا الميثاق بقناعة الطرفين كما أنه يتقبل المتغيرات النصية أثناء العمل، إلى أن يقتنع النص بجماليات نصيته. فالنص يمتلك كينونة مستقلة عن خالقها، النص يمتلك شخصية معتدة بذاتها ،تتمرد على المؤلف.

(*) رواية **(طائر القشلة)** تبدأ بعد زمنٍ لا يستهان به من وقوع الحدث الذي تتمحور عليه الرواية، في القراءة الثانية للرواية شعرتُ أنني أصغي إلى بطلة فيلم تايتنيك .. لكنها بطلة من طراز عراقي خاص. تبدأ الرواية بعد ما يقارب ثلث قرن على مقتل الممثل المسرحي غدير، والمتكلمة في الرواية هي حبيبته أصيل: (مرّت أربعون سنة مثل ومضة خاطفة في ذهني/9) إذن نحن في 2057.. لأن غدير عُثر عليه مقتولاً في 2017.. وأصيل آنذاك في طراوة وردة العشرين عاماً. أما الآن – الآن ضمن الزمن الروائي- فهي على مشارف السبعين ..

(*) الفعل الروائي المصنّع من قبل المؤلف **شاكر نوري**، نقل غدير من خشبة المسرح إلى كتاب مطبوع بصيغة روائية، يتحرك غدير وأصيل وشلتهما بفعل قراءة الرواية وهكذا اكتسب غدير كينونة روائية لا تتوقف عن الجريان، أوّل لقاء لأصيل مع غدير تعلن عنه أصيل في ص140(لمحت غديراً للمرة الأولى على خشبة المسرح في كلية الفنون).

(*) التسارد الروائي في هذه الرواية يكتنز جهويات ثرة، ولا يقتصر التسارد على الشخوص، إذ للون سردياته من خلال خالد الرسام، وأستاذ الجماليات يسرد الجمالي المغيّب نكاية بالمقبوح المستبد المهيمن الآن و(هذا الليل يفّك أسرار عزلتنا، وعزلة عشّاق المدينة التي هجروها/130) لهذا الليل سردياته من خلال المشّاء الساري غدير وسردياته مغلقة في عراء مفتوح: (..وتحت ظلام ليل بغداد، كنت أهمسُ إلى قريني الذي كان يلازمني، وظلي الذي لا يفارقني ليلاً، ويحاول أن يتماهى معي ويختفي عنّي. كم جميل أن يتهامس أثنان ويكون الليل ثالثهما، يصغي لأسرارهما دون تردد أو خجل../ 54).. وهناك ما تسرده الحانة في الليل وسردها الليلي لا يتجاور مع سرديات الليل بالمفرد من خلال تكليم غدير لذاته وللأشياء. نعم لا يتجاور ولكن لا يتقاطع وسنرى من خلال الرواية حياتين للحياة الواحدة حياة الجبر النمطي وحياة الاختيار الحر. ولا منزلة بين المنزلتين (الحياة جميلة على خشبة المسرح، ولكنّها قبيحة خارجه/ 200) هذا الانفصام يحوّله غدير تساؤلاً وجودياً (لماذا الانفصام بين الأثنين؟ هل كُتب علينا أن ننعزل في بقعة صغيرة اسمها

المسرح؟ في كواليسها نعيش كل أحلامنا، ولكن شرط ألاّ تخرج عن جدرانه، الحياة جميلة، فلنعشها بسعادة.. هكذا يصرخ الممثلون على خشبة المسرح).. إذن حياة المسرح هي دعوة الحياة فنياً: لحياة مقترحة بإرادات أصحابها، لكنها للأسف تتصير فقط: محاولة جادة في مسرحة اليومي، وهي مسرحة تقع ضمن يقظة أمواه الحياة..

(*) ثمة ما يستوقفني صوتيا في مفردة كواليس فهي تستدعي توأمها اللفظي كوابيس والسيادة في حياتنا للمفردة الثانية ولا نتحرر منها عراقياً أما بالطيران بأجسادنا المحروقة بالتفخيخ.. أو بتنقيع أجسادنا غرقاً في ملوحة البحر الخؤون المتوسط ونحن نحاول خلاصا بزوارق المجازفة المطاطية المنخورة. في مثل هذا الاحتدام العراقي المخوزق يبزغ المسرح مساجاً وتطهيراً جمعياً (هذه فكرة إبداعية .. يجب إنقاذ ذواتنا وذوات الآخرين مِن المستنقع الذي وضعونا فيه ../62).. كل مسمار في خشبة المسرح، يغوي باستعمال الخشبة صلباناً للمسرحيين الذين يمسرحون حياتهم وهكذا يدفعون حياتهم/ حياتنا نحو الأمام المتحرر.

(*) **حياتنا:** واحدة نتجرعها كالدواء وأخرى نفتديها بأرواحنا على المسرح، لكني أرى أن هناك مسرحين: عرفنا المسرح الأول في الرواية، أما.. الثاني فسنراه مبأراً من خلال عينيّ أصيل وهي تسأل بوجع عراقي صميم (ماذا صنعت بنا أيّها الليل؟ متى نتحرّر من رهبتك التي أحالت بغداد إلى مسرح للخاطفين والقتلة ../54).

———————————————————

*بخصوص (الرواية تراث أيضاً) يقولها أحدى شخصيات رواية (مَن يخاف مدينة النحاس؟) للشاعر فوزي كريم/ دار المتوسط/ ميلانو/ ط1/ 2018.

* سرد الليل أو الليل كشخصية ساردة تناولته مقالتي (الليل في قصص محمود عبد الوهاب) ص81 في كتابي (الأذن العصية واللسان المقطوع/ دار الينابيع/ دمشق / 200.

ثلاث ساعات : أعوامٌ طويلةٌ:

براعة المونتاج في سرد (جحيم الراهب)

(*) لم يعد العنوان ظل النص ولا محض شكل اجرائي وظيفته تأطير النص لأن العنوان ليس وصيف النص أما مَن هو دليل المؤلف بين نجديّ: اكتشاف العنوان/اختيار العنوان؟ خصوصاً وإن لكل منهما اشتراطات وخواص تتصل بزمن كتابة النص ونوع العامل المثير للعنوان وطبيعة النسق اللغوي. فأنه في الآونة الاخيرة، تخلص العنوان من جهوزية المعنى النصي التي كان يضعها على مائدة القارئ. وقد يسأل أحدنا متى حدث ذلك؟ فيكون جوابنا حين تحرر العنوان من براءة الذئب مقابل منح القارئ منصةً لتأويل العنوان، جرى ذلك بمؤثرية التنمية المعرفية لدى القارئ والمؤلف. من هنا نرى أن العنوان ينفتح على سلسلة مِن الدلالات بحكم تعدد القراءات ونموها وتجددها. وفي العنوان نلمس الكمون النصي مرمزاً ومتشابكاً مع غيره من عناصر الرواية لتشييد منظور الكاتب وعقيدته العامة التي تعني رؤية الكاتب والعالم: بشهادة أستاذنا محمود عبد الوهاب/ ص7/ مقداد مسعود/ العنوان لبس وصيف النص/ مقدمة الطبعة الثانية لكتاب (ثريا النص) للقاص والروائي محمود عبد الوهاب/ 2021/ دار المكتبة الاهلية – العراق – البصرة.

(*) يعتبر عنوان **(جحيم الراهب)** من العنوانات الصادمة!! هذه الصدمة ستكون فضولا معرفيا تدفع القارئ أن يفعّل قراءةً تلصصيةً لمعرفة نوع الجحيم

الذي يكابده الراهب، وفي الغالب سيكون ظن القارئ بمفردة (**الجحيم**) متجها نحو الملجوم الجنسي، وهناك قارئ آخر سيكون متأملا في وحدة الأضداد وصراعها.

الراهب ---------- الجحيم

الراهب هو منتج الطمأنينة المطلقة يكرزها ويعلنها وينثرها في قلوب المخذولات والضالين. إذن كيف يكون الحال إذا كان للراهب جحيماً!! فمن ينظف العائذين به من الألم والإثم ويحممهم بالمغفرة ويجعلهم أطفالاً حالمين بأخدارٍ من اللازورد؟

(*) بعد ثريا النص يستوقفنا الإهداء (إلى صديقي الرّسام عدنان.. أينما كان) الإهداء لو قرأناه هكذا (إلى صديقي الرّسام عدنان) فهو إهداء كامل لكن.. مؤلف الرواية شاكر نوري يراه ناقصاً، لذا اكمل الإهداء (... أينما كان) هل انتقل المهدى إليه ، إلى جهة غامضةٍ؟ ترى قراءتي أن الرّسام عدنان، قرين الصقر (**شامان**) يظهر ثم يتمرد على ظهوره ويتحرر حين يتموضع خارج عبودية التغطية التقنية.

(*) بعد هدب الإهداء يستقبلنا المؤلف **شاكر نوري** بمصابيح من خارج النص لها وظيفة علامات المرور التي تعين السائق أثناء السير. المقتبس الأول ينتسب للقرنين التاسع عشر و... العشرين والانتساب محكوم بعمر القابس وهو ألبير دُو بو فورفيل 1862- 1939 .. نص المقتبس (إذلال

الإنسان ليس عُنصراً ضرورياً لعزة السّماء...).. تلتقط قراءتي موجها فتهتدي به:

1: أن الرواية تتناول تصحيح/ تصليح المعادلة المغلوطة بين السماء والأرض. لأن هناك من جعل أقفية البشرية حدباتٍ على شكل سلالم توصله إلى سماء يتخيلها على وفق نرجسيته.

2: المكتوم في المقتبس هو لفظة (دين) والبوصلةُ هي (عزة السماء).

3: الراهب في الرواية يرى أثمن رأسمال في الحياة هو الإنسان وهذه الرؤية تكسّد الطريقة الراسخة التي اتفق عليها وكلاء الديانات ورؤية الراهب جوزيف يعلنها المقتبس الثاني في الصفحة نفسها وهو يسبق الأوّل تاريخياً: (لن يكون في وسع التاريخ أن يُدرك أنّنا سنضطرُ إلى العيش مُجدّدا في هذه الظلمات، بعد سطعت الأنوارُ ذاتها/ كاستيليو (فن الشك) - 1562). الجحيم في الرواية ليس حيزاً بمقاسات الراهب جوزيف. بل هو جحيمنا كلنا حين نكون رهينة العقل الدائري الذي لا يتوقف عن انتاج الخضوع والإحباط.

(*) تشتغل الرواية على محورين هما:

1: الوطن

2: الدين

وكلاهما بحاجة إلى تدوير سرد في مدياتهما. هناك من يرى ثمة ضباب عقائدي يلف تاريخ الديانات وليس الإيمان الديني: وحده يقف حائلاً دون تمزيق هذه الغشاوة الفكرية المنسوجة في الغالب من المثالية اللاتاريخية بل يقف وراء ذلك أيضاً عامل من طبيعة نفسية وهو: النقص في الإشباع النرجسي. وبالطريقة هذه تحصل أوروبا على اختراع ماض مثالي. من جانب آخر أن تراث المسيحية الأولى تم تطويعه لعملية تغريب وأمثلة.

(*) **المسيحية:** دينٌ جذوره في السماء ينتسب إلى نص أول مطلق ينزع إلى تأسيس نفسه في عقيدة قويمة تتقاطع مع الفهم الفلسفي الذي يؤكد أهمية البحث الشخصي عن الحقيقة، وهكذا يحدث التصادم بين الفلسفة اليونانية والديانة المسيحية. فالديانة تؤكد الخلق من العدم. في المسيحية الله هو وحده الخالد الكامل، أما ضمن الفلسفة اليونانية فالكون غير مخلوق وهو بلا تاريخ وغير خاضع للمتغيرات ضمن المنطق الأرسطي. وإذا كان البرهان هو منطق العقل فأن المسيحية تؤكد أن النبوة خطاب من وجدان الفرد إلى وجدان الجماعة وهكذا تكون حجة الإيمان راجحة لأنها فوق حجة العقل وهم يرون أن الفلاسفة سراق الأنبياء.. وهناك من يرى أن الفلسفة الرواقية نقلت اللوغوس الهيراقليطسي إلى الكلمة الرواقية ورأت في الكلمة القوة التي تحل في جميع أجزاء المادة المتكون منها الكون وأن علل الوجود هي علة طبيعتها السرمدية، إذ لا فناء في الكون وإنما المشخصات الظاهرية ليست إلا تجدداً للمظاهر المتباينة، وأنه إذا كان الوجود تؤلفه وحدة وليس الإله والوجود إلا

موجودا واحداً وإذا كان الإله هو القوة الحالّة في جميع أجزاء المادة، ولعلل الوجود هو علة عاقلة طبيعتها السرمدية الإفناء فإن هذا العقل والوجود غير قائم إلاّ بعقل فيه منبث، هو نفسه (الكلمة) ومن ثم فيقينياً أن الكلمة هي الله.. وهكذا نلاحظ أن (الكلمة) قفزت أوسع من قفزات الكنغر من مبدأ في فلسفة هيراقليطس إلى السموات العُلى. وصارت الكلمة هي الإله. نلمس في ذلك أن رواقية زينون وأشياعه قد مهدت للمسيحية (في البدء كانت الكلمة) ..

(*) بمرور الزمان توقفت مسيحية الرسل والحواريين والمبشرين الجوالين وغدت مؤسسة مسيحية وأساقفة وكنائس وسلطة دينية هرمية التراتب وصار الأساقفة منشغلين بقانون الإيمان وليس الإيمان ثم مع القرن الرابع الميلادي صارت المسيحية: ديانة دولة بتوقيت تنصر الحاكم قسطنطين: هذه المقدمة السردية التاريخية تحاول رصد ما كان يفكّر به الأب جورج في (دير الايقونات)..

(*) **نواة الرواية:** مساءلة عوامل التعرية والتآكل، ماهي الأسباب التي تحول الأصل الشاسع المهيمن حضاريا، إلى أقلية مضطهدة ضمن الديانة المسيحية؟ وبشهادة الأب إلياس (هل نسيتم أننا كنا امبراطورية لم تكن الشمس تغرب عنها؟ والكنيسة الآشورية كانت محراب الجميع، وقبلة الشرق/87) هل لأن الآشوريين تمردوا، على ثوابت المسيحية؟ لأن الكنيسة الآشورية (لم تسع يوماً إلى تزيين الصّليب أو بذر الزهور، بل تسعى من أجل إنقاذ أرواح

تعيش في هذا الدير المتواضع، ماذا يريدون أن نفعل؟) وقف الفاتيكان ضدهم وجرى خطفهم من قبل مافيات ما بعد 2003.. ربما كان الأب إلياس يفكرُّ يصوت مجروح.. لكن التصريح المدوي الذي أطلقه الأب جوزيف. جعل الفاتيكان يتهمه بالهرطقة لأن ما قاله الأب جوزيف يشكل اتهاما صريحا للكنيسة الأرثوذوكسية، حين يعلن (إننا لسنا مسؤولين عن جرائم محاكم التفتيش/ 88) وما قاله الأب جوزيف دعمهُ الآباء الآشوريون داخل الدير وخارجه، وما فعله الأب هو تحريرهم من بطالة التأمل إلى خصوبة الزراعة وكدح العمل المنتج .

(*) **المناضل الشيوعي جورج** حين صار الأب جورج لم يتنصل من شعلة النضال بل فعّل فيها تدوير السرد من النضال الأممي إلى الدفاع عن الملة الآشورية وذلك يقترن مع تثوير الدين المسيحي (لا بد من بعث روح جديدة في المسيحية قبل أن تلفظ أنفاسها../118) وسبب التثوير: أن الأرثوذكسية أغلقت أبواب العقل المسيحي.

(*) من جانبي كقارئ منتج أرى أن المؤسسة الدينية تكون دائماً مأخوذة بحصر المعنى بين يديها. ومن جانب آخر أرى أن تاريخ الدين شأنه شأن تاريخ الأسطورة وتاريخ الفلسفة والفن والأدب، ليس هو تاريخ فكر ومنتوجات المفكرين والفنانين والأدباء بل كل هذه التواريخ تحت مؤثرية نمو القوى المنتجة وتطور المجتمع واتساع الصراعات الطبقية ولهذه القوى الأولية الفاعلة .

(*) ثمة روايات تنتهي بجعل باب السرد مواربا وهناك من تجعل السرد دائرياً.. فأن رواية (جحيم الراهب) تجعل السرد ينمو على شكل صليب. من خلال سردين:

1: السرد الافقي المنشغل باللحظة العراقية الساخنة.

2: السرد العمودي المغروز في التاريخ العريق للعراق الآشوري.

3: خير من يمثل تقنية رواية (**جحيم الراهب**) هو الحضور المزدوج للأب إلياس فهو (يُبهر الرّهبان والرّاهبات بكراماته في الوجود في مكانين في آن واحد، في البرية والقلاّية.../86 (ويظهر في زمنين 1949 تاريخ الرهبنة وحين يعود ويبحثون في السجلات فيجدون في تاريخ النياحة مكتوب خرج ولم يعد وحين ينظر إلى التقويم المعلق فإذا به العام 1649 للشهداء!!

4: .. ومن حكايتين يتصنع جحيم الراهبين في راهب هو/هما: جوزيف وأسحق. ومن خلال طابقين، توازن الرواية بين العلو العمودي الأفقي لحركة الطائرة التي فيها الراهب أسحق وبين مندرج هبوط ذاكرة أسحق في أيامه السالفة ومكابداته في سجن القلعة بدمشق وما قبلها ثم الوصول إلى بيروت في أيام خرابها الدموي.

(*) يستقبلنا صوت بضمير المتكلم مع أول سطر في الصفحة الأولى من الرواية صوتٌ جازمٌ بنسق ثلاثي:

1: لم أتنكر بجبّة الراهب من أجل خداع أحد.

2: ولم انخرط في دينٍ جديد لكي أؤذي الآخرين من البشر.

3: لم ألجأ إلى هذا العالم من أجل الاهتمام.

حين تتمعن قراءتي في هذه الوحدات السردية الصغرى المجزومة ب(لم). وفي الصفحة الثانية من الرواية مع السطر الاول يكتمل المربع المجزوم لغوياً في قوله المتكلم (4) لم أكن انتهازياً عندما استهواني العيش في الدير.. أليس الجمل الاربع المجزومة هي سلاح المتكلم لتبرئة نفسه مما هو فيه من متغيرات حادة؟ إذا كانت الإحالة التكرارية الرباعية ملظومة بخيط (لم) الجازمة .فأن الحرف المشبه بالفعل (كأن) سيلظم لنا إحالة تكرارية ثلاثية من خلال عينيّ أسحق أثناء صعوده إلى الطائرة في بيروت إلى روما ، يخبرنا أسحق عن تساقط رذاذ الثّلج واختلط الضوء بالظلام ساد صمت ثقيل على الرّكاب المسافرين المتعجلين ثم يبدأ النسق الثلاثي في ص21:

1: كأنّهم كائناتٌ مذعورةٌ تريد التّسابق مع الطيور والرحيل عن الأرض.

2: كأن الجرائم البشرية لا تُقترف إلا على الأرض وحدها فيما غرقت رؤوس الأشجار والمدرجات الإسمنتية وعربات جّر الحقائب، باللون الأبيض.

3: كأن كفناً ضخماً، أو خيمة ناصعة البياض، افترشت لكائنات، فأصبحت هلامية الأشكال، لا معنى لها.

هذه الوحدات السردية الصغرى الثلاث التي يهيمن عليها بياضٌ صلد ينزع عنها السارد أسحق مكياج التشبيه والاستعارة ليخبرنا (رحلتي شبه رحلة في أعماق الظلام/21) الأب المسيحي هو في الحقيقة مسلم اسمه اسحق وبشهادته (أختاره لي أهلي بمصادفة محض ومن دون أية دلالة /10).. ويبقى التساؤل قائماً: ماهي الاسباب التي تجعل رجلاً مسلماً يلوذ بدير على قمة جبل؟ هل ارتكب جريمةً؟ أو من المطلوبين للسلطة لأسباب سياسية؟ ما الذي جعله يمكث سبع سنين؟ هل يبرر فعلته (سعيتُ إلى إبعاد ضوضاء العالم وصخبه عنّي، وتقمصتُ سير أبطال الرافدين الغابرين..).. في ص94 سنكون مع بداية لجوء أسحق إلى الدير، وهنا نلفت النظر: أن فن التأجيل السردي يتقنه بمهارة الروائي **شاكر نوري** فهو يعيدنا إلى الصفحة الأولى من الرواية حين يخبرنا رجلٌ مسلم أنه أصبح نصرانيا ولاذ بالدير، لأن الاخرين هم الجحيم الذي اكتوى به!!

(*) قبل الديانات السماوية بنى الأشوريون حضارة عريقة في العراق ولهم فضائل حضارية كبرى على العالم أجمع وفي القرن التاسع عشر بالكاد توصل علماء الآثار إلى حل ألغاز الكتابة الآشورية وكان لدى الدولة الآشورية فن الكتابة السرية، فهم يعون قول الشيء يساوي الحيازة على الشيء نفسه، فكانت لنخبة الحاكمة شفرات الكتابة السرية.

(*) ينقطع البث السردي، لدى المتكلم وتدخل قراءتي إلى النص من مفصل آخر يعلن عن نفسه من خلال العنوان التالي (مفتتحُ معجزة الآباء الآشوريين).. وينوب عن المتكلم الأول: السارد التاريخي لنكبات الآشوريين. فقد تعرضوا للأذى من كل الجهات: الدولة العثمانية وشبهة الشيوعية لأنهم وفدوا من روسيا وهناك الأذى الأعظم من الملل والنحل المسيحية، ذلك لأن تاريخ المسيحية الأولى هو إلى حد شاسع، تاريخ الهرطقات وتاريخ الصراع فيما بينها، وبالتالي تاريخ الانشقاقات والحرمانات الكنسية .. الآشوريون مسيحيون ينتسبون إلى المذهب النسطوري نسبة إلى البطريرك نيطوريوس الذي حكم عليه مجمّع أفسس بالهرطقة وعوقب بالتحريم الكنسي، فرُفضوا في الكنائس، لذا اضطروا إلى إقامة شعائرهم الدينية في منزل كاهنهم.

(*) في ص19 ينقطع بث تاريخ درب آلام نساطرة آشور. ويهبط بنا السرد من أعالي (دير الأيقونات) إلى مطار بيروت في سنة من السنوات الدخان واللهيب والقنص يقودنا اسحق المتكلم الأوّل في(**جحيم الراهب**) ويخبرنا (قبل صعودي إلى الطائرة، أعطاني الأب سامر مظروفا من الاوراق: هدية من الأب جوزيف/ 19).

(*) هناك خبر ينفع قراءتي للرواية حين يخبرني جوزيف (لأنني سأكون ضائعاً في متاهة وسأفقد بوصلتي في شعاب الدير.. أتخبط في أسراره وألغازه، رغم السنوات السبع التي أمضيتها بين جدرانه، كنتُ واثقاً أن الأب

جوزيف ترك لي شيئا مُهمّا أقرأه../ 20) ..هنا نكون مع مزدوج يتكون من الأب جوزيف والأب أسحق وبشهادة أسحق عن الأب جوزيف (أخذ يدفعني إلى الأمام في كل لحظةٍ، تاركاً بصماته على روحي، وامتزجت قصتانا امتزاجاً لا فكاك فيه، وأصبحنا في عيون الآخرين، توأمين وقرينين لا ينفصلان، نرى وجهينا في مرآة واحدة/29) فكلاهما إيمانهما بنكهة الشك. وبشهادة أسحق: أن جوزيف (لايزال يعتبرني مسلمّا حتى بعد ما حصلتُ على الدرجة السابعة في الرهبنة، معتقدا أن الماضي لا يمكن أن يُمحى بجرة قلم../ 134).

(*) المخطوطة التي استلمها أسحق عن طريق الأب سامر بمطار بيروت.. وما يهم الأب اسحق ليس السيّر الذاتية لحياة الآباء الآشوريين فليس الجانب الممسرح في حيواتهم يشغل اسحق (بقدر ما أبحث عن أعماق الإنسان التي لا يسبر أغوارها البلهاء الحمقى/ 20) إذن أسحق يبحث عن الملجوم السردي، لذا سيقوم اسحق:

1: ترتيب السرد: يتجسد ذلك في قول أسحق (بدأتُ ألتهم تلك الأوراق وأحاول ترتيبها على شكل فصول، متسلسلة في ذهني رغم تداخلها وبعثرتها، وهذا ما أشبع فضولي).

2: الآباء الآشوريون لحياة كل منهم فصلان: فصل خارج الدّير وفصل داخله.

لكن أسحق من المعرفيين غير المصابين باليقين، لذا يخاطبنا (لكنّني كنتُ واثقا من أن ما يُكتب ليس هو كل شيء، بل محاولة لتجسيد حياة ما على الورق الصقيل الأبيض..).

(*) كلاهما في المكان الخطأ. الدير هو الهبوط الاضطراري لهما: الأب جوزيف والأب أسحق. وكلاهما ينتظران اللحظة الموائمة لتحرر من رتابة طقوس العبادات .. وبشهادة أسحق (اخترتُ اللحظة التي أتخلص فيها من هذا العبء الثقيل، لأّنني وبكل بساطةٍ لا أرغب في تكرار الطقوس عينها إلى ما لانهاية../9) .. اللحظة تأخرت سبع سنوات، حتى وافق الفاتيكان على قبول مسيحي آشوري للدراسات في الفاتيكان وستكون أطروحة أسحق عن النساطرة المسيحيين. اسحق يغادر الدير للدراسة العليا وقبل مغادرته بأيام يخبرنا عن مصير الأب جوزيف (لم أكن الحزين الوحيد في الدّير فقد أستيقظ الرُّهبان والرّاهبات، مذعورين على خبر مغادرته الدير بين نظرات الريبة والشك، والفراغ الشّاسع الذي تركه، كأنهم فقدوا أبّاً حنوناً، وصديقاً مخلصاً../29) مفتاح شفرة اختفاء الاب جوزيف لا يملكها سوى قرينه وتوأمه الأب أسحق.. امضى جوزيف ثلاثين عاماً في الدير ناسكاً واعظاً متعبداً ثم رأى ما هو أهم وهمَسَه فقط في أذن قرينه (شعوري بتأنيب الضمير يجعلني أسارع إلى لّم شمل عائلتي الصغيرة: سيسيل واسكندر../28).

(*) **العلاقة بينهما:** جوزيف وأسحق تعيدني إلى رواية (كلاب جلجامش) والأخوية الاسطورية بين جلال العائد بجثة صديقه أنور من باريس إلى العراق.

(*) **يتناوبان السرد:** أسحق وجوزيف وكلاهما يستعملان ضمير المتكلم وذلك ربما يعني: أنا آخري وثالثهما السارد الموّثق لجانب من سيرة الأب جوزيف من ص119 إلى ص131. ثم يعود صوت أسحق وهو في الطائرة يطلب من ناتاشا المضيفة موسيقا فيفاليدي كونشرتو الفصول الأربعة. وفي منتصف ص133 ينتقل سرد المونتاج إلى زمكان يخص التحاور بين جوزيف وأسحق

(*) الرواية مشطورة بين سماء وأرض. السماء تعني الدير على الجبل والسماء تعني الطائرة التي يجلس فيها أسحق وتتداعى الازمنة في ذاكرته. (كنت أتحاشى نقاشات الرّكاب وثرثرتهم، كنت غارقاً في بحر ذاكرتي../ 45).

الأرض: تعني الحياة ذات البعد الواحد وتعني ما تحت الارض : السجن الذي مكث فيه اسحق لسنوات.

(*) فضاء الطائرة سيدفع ذاكرة أسحق إلى التداعي نحو أمكنة وأزمنة وأشخاص ووجوه وعلاقات اجتماعية (مرّت سنوات حياتي الأربع عشرة الأخيرة التي أمضيتها بين ميناء بيروت وسجن القلعة ودير الايقونات كشريط خاطف، لم أتذوق فيها نكهة الفصول، واصفرار الأوراق وتفتح الزهور، تعاقبت فصول وامتزجت بحياة الرهبان والراهبات../ 60) .. ولا يقطع

التداعي ويعيده إلى لحظة الطائرة سوى المحاورات القصيرة بين الأب أسحق وبين المضيّفة الروسية.

(*) إذن الرواية تتحرك ضمن حزمة من المثاني:

1: الأب جوزيف والأب أسحق.

2: داخل الدير / خارج الدير.

3: الأرض / السماء.

4: الدير في الجبل/ المراعي في السهول.

5: البحر / السجن.

6: الزي الكهنوتي / التحرر من الزي الكهنوتي.

7: الفاتيكان / الآشوريون.

8: أسحق بين الوفاء للأب جوزيف والعودة إلى حياته ما قبل الكهنوتية.

9: الرّكاب على الطائرة(72) / وتلاميذ المسيح (72) على حد قول الأب المعتوه إيلي.

(*) حين تقول دليلة لحبيبها أسحق: أي جنون أن تعود إلى جحيم العراق/ ص61 تستعيد ذاكرتي، من رواية شاكر نوري (**نزوة الموتى**) كلام الزوجة

الأمريكية لزوجها العراقي جلال الذي قرر أن يكون جنّازا يعود للعراق بجثة أنور صديقي الحميم الذي توفي في باريس (أنت ذاهب إلى بلد هجرته بملء أرادتك وها أنت تذهب إليه بإرادة الآخرين/18).

(*) كلاهما ليس بدوافع دينية قصدا روحانيات الرهبنة: جوزيف راعي غنم متآلف مع الناس ورفاهية الطبيعة، أرادوا اللصوص سلبه ونهبه فقتل أحدهم، فكان الخلاص هو اللجوء إلى الدير. أسحق هرب من جحيم الحرب العراقية الإيرانية، فتلقفه جحيم الصحراء ثم جحيم سجن القلعة بدمشق ثم بيروت ومنها إلى (دير الايقونات) .. وبعد سبع سنوات سيغادر أسحق الدير ليقدم أطروحته بالفاتيكان وأثناء هبوط الطائرة في روما يخلع جبة الكهنوت، ويدخل روما ليواصل ما انقطع في باريس أعني سيعود رساماً عبقرياً، وجوزيف سوف يتسلل هو وزوجته سيسيل ويترك دير الايقونات!!

(*) أليس في ذلك خذلان مزدوج لكل الراهبات والرهبان. خذلهم أسحق أكاديمياً وخذلهم جوزيف قائداً، عاشوا معه ثلث قرن من الزمان والحق كل الحق في قول الأب شربل وهو يخاطب أسحق قائلاً: (يا أب أسحق، لا ندري ماذا يحدث في الدّير لو غادرنا الأب جوزيف، لا ندري إلى أين تأخذنا الرياح. ألا ترى أن سفينتنا ستغرق من دون ربان؟/173) في هذا السؤال يكمن الفعل الاستباقي لفعلتهما: جوزيف وأسحق.

(شامان): الفرد خارج العالم

(*) للعنكبوت تكرّست رواية **شاكر نوري** الأولى.. للفراشة شخصيتها المشعة في رواية (**نزوة الموتى**) .. للكلاب وظيفتها الرامزة في (**كلاب جلجامش**). وها هو السرد يرتقي صعوداً شاهقاً مع الصقر (**شامان**) وهو الشخصية المحورية وثريا الرواية، الدال والمدلول، الأسطورة والواقع، التمرد على رتابة اليومي والنفاذ من الحيز إلى سعة اللانهائي (يرى الأمير إيهاب في شامان، العالم غير المرئي، الوجود المقدس لهذا الصقر الذي يبعث النشوة في أعماقه، يراه يراه يخترق السموات السبع/151) الصقر يطير ويحلق نعم. لكن يخترق (السموات السبع) مسألةٌ ... !!

وإذا كان الأمير بكامل قواه العقلية كيف إذن (لايزال الصقر يفاجئه بعالم من الغرائب والعجائب/ 155) أليس التشبث بالصقر شامان استعارة لتشبثه بالإمارة جانين؟ وعلى حد قول يوسف البازيار: أن الأمير إيهاب لا يتخيّل شيخوخةً تصيب شامان ذات يوم!! ويعتقد أن شامان خالد لا يموت!! وينصحنا السارد (ينبغي على كل منا أن يبحث عن شامانه الضائع، فإن لم يكن موجوداً فيه، فعليه أن يخلقه في ثنايا روحه ودروبها العميقة).. وهذا يعني أن الصقر شامان هو مثال الأنا الأعلى الذي علينا اجتراحه وتحصينه من أي أذى. أما القول بموت شامان فيتسبب بتفجير كارثة (لم يكن أحدٌ منّا قادراً على وضع نهاية لشامان لأننا بذلك نصنع نهاية لحياة الأمير إيهاب/143) صناعة الاسطورة لا تختلف عن صناعة الصنم فنحن بطبعنا

يتامى، نبحث دائماً عن أب قائد (ألسنا نحن، من نخلق أساطيرنا، ونصوغها كما نشاء؟/142) .. والأسطورة متوفرة بنسختها العراقية مرتين مرة بثريا النص (**كلاب جلجامش**) ومرة ثانية بحضور أنكيدو على منكب جلجامش: رمزاً واستعارة معاصرة في رواية (**كلاب جلجامش**).

(*) لا يمكن الفوز مرتين بالشيء نفسه، لا الفوز بالحكم ولا بالطير ولا بأي شيء إلاّ بالقوة الباطشة على مستوى السلطة أو بالغش كما يجري بالانتخابات في كل تنويعاتها .. والنجاة لا تتوفر دائماً، نجا شامان من محاولات صيد عديدة. قبل أن يصادر حريته الأمير إيهاب، ويقنن فضاءه حسب مشيئتهُ هو، لا مشيئة الصقر، ولذة الفوز البكر زادت من تعلق الامير بالصقر وترمزت تأنيثياً!! والسبب (هو أول مَن صاده، كمن فض بكارة فتاة شابة، متعة خارقة، اكتشاف أول، يتذكره على الدوام..).. ومثلما نكّل الحاكم بعائلته: قتلُ الأب وتزويج أخت الأمير إيهاب كرها للحاكم. فصار النسق الثالث هو تحرر شامان من قبضة الأمير بعد أهانته له بتقنين طعامه (ضاع الطير بعد أن تتبع أثر ثلاثة حبارى، منعه الأمير إيهاب من أكل لحومها/107). وهكذا صار الأمير يحلم حلمين معاً: العودة لحكم الإمارة جانين وعودة شامان إليه وكلا الحلمين مرقنين (فالطير الحرّ لا يمكن اصطياده مرتين في حياته/126) وكذلك السلطة. وهكذا يصبح استعادة شامان من الفضاء الرحب استعادة الأمير لذاته المهدورة وبشهادة الأمير (شامان إرادتي../ 140).. وهذا التصريح يعني لا إرادة للأمير بدون شامان، وعودة

شامان من خلال فريق من الصقّارين بقيادة يوسف البازيار، وحين أسرفُ في التأويل أرى في هذه الفعلة كأن يشكل حكومةً بالمنفى وهي حكومة تعويضية نفسية.. موكب ضخم (يتألف من قرابة مائة صقّار وخادم وعامل../92) حكومة سيكون وزير ثقافتها السارد المشارك في تصنيع شامان روائياً. وهذا الصانع الأمهر يعي مرضَ الأمير إيهاب فهو (آمن بأن الشمس تشرق من إمارته لكي تنير أصقاع الأرض بكاملها، وشامان يبرق في رأسه مثل قدح زناد، يعود إلى الاشتعال كلما أطفأتها رياح الصحراء../158).. وبهذا التعويض يعود الأمير إيهاب من الفرد خارج العالم إلى الفرد مساهما في تغير العالم على وفق مشيئته الأميرية. ويوسف البازيار يخاطب نفسه (لا تتعاطف مع شامان بل مع الأمير إيهاب. وهو يتحدث لك عن صقره الضائع هنا أو هناك/107) والسارد المشارك الذي أصبح النديم والحميم يرصد حالة الأمير ويخبرنا (لم يؤرقهُ مصير شامان بقدر ما أرّقه مصيره هو/141) وشامان هو صديق عزيز على الأمير بل هو الصديق الوحيد له، وعلاقتهما: شامان والأمير: هي علاقة جنكيز خان مع صقره (كان صقره يلازم يده في رحلاته، وخروجه على الرعية، لأن فيه من قوة الرمز ما كان يدعم سلطانه/85) والأمير إيهاب أيضاً يشبه الربان آخاب في (موبي ديك) رواية هيرمان ملفل الذي (يبدو سجيناً لفرديته وذاتيته ينصب نفسه ظهيراً مطلقاً للحقيقة/140) والأمير منفي يعيش مثل غويا في باريس..

(*) يستعمل الأمير مع شامان إنشاد المنادى حين يجترح اسماً له وينابيه ويلمس مؤثرية الاسم على المسمّى (ما أن منحته اسم شامان حتى شعر بالاطمئنان، لأنه يستفز كل حواسه، ويوّسع حدقتي عينيه، ليرى ما حوله، ويطلق الحركة في جناحيه متأهباً../140)

(*) ثمة سؤال يراود قراءتي لماذا يبحث الامير إيهاب عن صقره في سماء فرنسا!! لماذا لا يقود فريقه أو يكلفهم في البحث في الصحراء العربية؟ والصقر شامان يكتنز خصوبة التأويل فهو إرادة الأمير المعلقة، يوسف البازيار يرى أن البحث عن شامان (كما لو كنّا نبحث عن زمن ضائع، فوراء شامان أزمان أخرى لا نعرفها/93)!!

(*) شامان توارى .. تلاشى. ثم جاء المؤلف **شاكر نوري** ونفضَ عنه الرماد وأيقظهُ في سرديةٍ روائية جعلته حياً لا يموت محلقاً في أفق تلقي القراء وكل قارئ يبعث شامان من جديد ويحلّق وينطلق من لسان القارئ حكايةً للمستمعين.

صهرُ الاختلاف في وحدة التماثل:

(ديالاس) للروائي شاكر نوري

ديالاس: نهرٌ عريق توصلني فضتهُ المتماوجة إلى ديالى لفظياً، **وديالاس** شعلةٌ مائية على جبال زاجروس وحين يتعانق النهران: سيروان وتانجرو في هدأة بحيرة دربندخان ينبثق منهما: ديالاس الصخب والهدوء، البطش والرحمة وحين يتمطى يكون ديالاس بسعة (445) كم، ترتوي منه إيران والعراق ويواصل ثرثرته حتى دجلة الخير..

(*) الأدب الرفيع، لا الجغرافية، مَن يخلّد الأمكنة، عبقرية المكين: تمنحُ المكان هوية طرية، لولا السياب ما عرفنا نهر بويب، ومِن نجيب محفوظ سمعنا ثرثرة النيل. ولولا الروائي العراقي شاكر نوري ما عرفنا نهر ديالاس وما يفعله الروائي **شاكر نوري** هو شخصنة هذ النهر العظيم وتحويله إلى ساردٍ فاعلٍ سلباً وايجاباً في الاشياء والبشر، في بقعة قصية، طمرت رمال الزمان فاعليتها الحضارية. نهرٌ يكتنز أبجدية الصراع التكاملي: (هذا هو ديالاس فيه كل شيء: السحر والمكر والجنون والسكر والبراءة. ديالاس ساحر. ديالاس ماكر. ديالاس مجنون. ديالاس سكران. ديالاس بريء. يسحر النساء، يمكر في وجه الطبيعة/ 252).

(*) الروائي نوري يتوغل بالمكان والمكين في اللحظة ذاتها. فيتجلى ديالاس بقعةً بديلةً مباركةً عن بابل ولعنة برجها الغائص في الأرض (هذه هي

ديالاس، لا شيء يجمعها، لا دين ولا عرق ولا قومية، فيها تختلط الأنواع والأجناس، ما عسى الطفل أن يتعلم، أية لغة، لا يعلم، فتعلم الأبجدية الأولى، لغة بابل التي تصلح لكل زمان ومكان، لغة ديالاس السرمدية، تلك التي تعلمها من خرير نهرها وحفظ حروفها المائية التي تتلوى مع أمواجه، وتشكل المعاني. أية معاني؟ هل يمكن أن يجد بعض هذه المعاني في سيرة طفولته؟ ربما/ 255)..

(*) هنا صار نهر ديالاس دواة السرد وقلمهُ وأطراسهُ وهذه الفاعلية نوّه عنها المؤلف في عتبة نصه الروائي في قوله: (أحداث حياتي بدأت تتوالى بشكل سريع مثل نهر ديالاس الذي لا يتوقف عن الجريان/ 14).. ويكون الخطاب الروائي رحلة مكوكية بين الذات والنهر:(يا دلاس، أتضرّع إليك أن لا تأخذ الأطفال كقرابين وأضحية، أرفق بهم، لماذا لا تحبهم مثلما يحبونك؟ لماذا تأخذ الأرواح التي منحتها الأمل؟/ 247).. ثم يشكل الأمر على السارد وهو يعلن أن ديالاس (يمتلك أسلحتي. هل أعرتها له دون وعي؟ هل ألقيتها في قاع النهر لأتخلى عن القتال؟ /252) .. وهكذا تتعالى الكلمات: أبخرة قدسية وتتأرج عطوراً نادرة وتتعرى الذات من كافة الأقنعة وتكون واضحة كشمسٍ جنوبيةٍ.

(*) **ديالاس:** سؤال أسئلة الوجود، بصيغة ماء دفّاق وإذا كان أهالي جلولاء يبحثون في مائه عن اللغز الكائن، فحقيقة الأمر يبحثون عن المطلق الذي جعل من الماء كل شيء حي. وهؤلاء الناس حين لا يسعفهم

تفكيرهم وربما خذلتهم مخيلتهم في البحث عن المطلق فحاولوا تجسيده في مرقد أو ينبوع أو نهر، أنهم يجلسون على شاطئ ديالاس مثل تلاميذ نجباء ويحصون أسماءه الحسنى: سيروان.. جنديس.. تامرا.. ديالى ويصنعون منها زوارق ويسافرون بها عبر مخيلتهم مع تيار الماء.

(*) لاحظتْ قراءتي أن الزمن في الرواية مثنوي مثلما هو عام من خلال أهل جلولاء، فهو خاص حين نتأمل ونصغي لشخصية آدم الذي يقيس الزمن بوحدة قياس يقترضها من ديالاس. إذاً هذه الرواية من الروايات المائية. **والبينة:** شهادة آدم حين يقول (أليس الزمن قطعاً متناثرة من أمواج نهرنا، هذا الكوكب المظلم الذي يهرب من بين أصابعي مثل مياه ديالاس، الزمن ماء صافٍ لا يعكره أحد، تنتظم حياة طفولتي على إيقاعاته/ 277).

(*) هي سيرة روائية، كما يعلن المؤلف في عتبة الرواية/9 وتسعفُ ذاكرة والدة المؤلف: الذاكرة السردية للمؤلف. وسيلة الإسعاف هي الذاكرة الشفاهية للأم. الفرق بين الذاكرتين: أن ذاكرة المؤلف تختزن الطبعة الأولى للمكان وهي طبعة معايشة المؤلف للمكان بسعاداته اللانهائية.

(*) حين غادر شاكر نوري في 1977 المكان والعراق، تزاحمت في ذاكرته ذواكر الأزمنة والأمكنة. أما ذاكرة الأم فهي ذاكرة شجرة توت عظيمة تمتلك طبعات متحاقبة للمكان نفسه، كل طبعة تمثل حقبة وبشهادتها وهي تخاطب ولدها (ولّى ذلك الزمن، الذي كان فيه الناس يحتفلون بنهر

ديالاس أثناء مروره في قلب مدينتنا فقد هجره الناس، تغير كل شيء الآن، وما عادت الأرض التي تعرفها هي ذاتها/12) ولأنها تعرف هوس ولدها وطيشه الروائي، ولأنها تخاف على وحيدها فقد نصحته (حاول أن تجد لك بلداً آخر حيث أنت أو في بلد زوجتك أو حيثما تشاء/ 12).. إذن يتعاضدان شغف المؤلف وشفاهية الأم (عوضتُ عن كل ذلك باتصالاتي الهاتفية بها لأسألها عن تفاصيل غابت عن ذهني أو تواريخ طواها النسيان أو أسماء توارت عني..) وفي محاورة قصيرة تتكشف للقارئ عظمة هذه الأم حين يسألها ولدها المؤلف (أمي العزيزة، كيف يمكن للمرء أن يتخلى عن ذاكرته؟).. يكون جوابها (لا أريدك أن تتخلى عن ذاكرتك بل أن تجعلها ذاكرة فقط/12) جوابها يحتاج لحظة تأمل، من هذه اللحظة، ينبثق سؤال فعل قراءتي: هل ساورها أمرٌ ما فطلبت الأم من وحيدها: أن لا يشرك وظيفة أخرى للذاكرة. في تسريد ديالاس روائياً.. أما الجد فكان ينصحه: (لطالما حذّرني جدّي من عدم رؤية المدينة بعقلي فقط، تاركا قلبي، لأن رؤيتي لها ستكون لوحات جامدة، تهيمن عليها شطحات عقلي، هوس لا أخرج منه بسهولة../ 272).

(*) ندخل الرواية متناغمين مع سمفونية رعوية، برفقة التلميذ الصغير آدم إلى المراعي والبساتين، وهو في طريقه من البيت إلى المدرسة نترنم معه بأغنيات أمه وترتليها على مهده، تستوقفنا شجرة التوت العظيمة ندخل في جوفها فتوصلنا جذورها المتعانقة إلى نهر ديالاس الذي يتحول سلما ويضعنا على

غصون التوت نقتطف التوت الأرجواني بنهم طفولتنا تتحول قمصانها لوحة بهيجة نعتصر ملامح وجوهنا ونحن نمضغ توتاً حامضاً ونتضاحك فيما بيننا نعرف من آدم أن شجرة التوت هي شجرة عائلته التي زرعها جده في زمن الوالي. ما يهمنا من كل ما سطرناه من هو الرجل الأبيض..؟ وما علاقته بالشجرة حين يقذف آدم حقيبته إلى الاغصان العالية لتسقط حبات التوت. هذه المرة الحقيبة تحتضنها شجون الشجرة وتفشل كل محاولاته، في انزال حقيبته المدرسية، لكن الحقيبة ستنزل في حلمٍ يحلمه آدم: (ولم تمض دقائق حتى جاء في الحلم شيخ طاعن ونصحه بل أمره أن يفتح باب المنزل، فنّفذ الأوامر ومشى في نومه نحو الباب، فوجد الحقيبة الحديدية على العتبة الترابية، فأخذها واغلق الباب ونام محتضناً إياها، وذهلت أمه في الصباح عندما رأت الحقيبة/20) ذهول الأم يتحول فعلٌ أخضر فهي بتوقيت غرائبية المشهد ستغرس شجرة توت في المنزل وتنتظر نموّها وقطف توتها وتذوق طعمها حتى يصل ابنها إلى السبعة عشر عاماً. هنا نلاحظ أن السارد لم يفكك لغز الرقم(17) ترك حرية التأويل لفعل القراءة.

(*) قراءتي الأولى للرواية جعلتني أرى في الرجل الابيض شخصية جد آدم لكن قراءتي الثانية، جعلتني انضّدُ فهرسا لخريطتي في الكتابة عن الرواية. في ص126 الأم تخاطب وحيدها آدم وهو في سفرة سياحية دينية، جماعية (لولا المرقد الذهبي لما جئت إلى الدنيا) وفي ص127 تكرر الأم خطابها (لولا المرقد الذهبي لما كنت مخلوقاً يدبّ على الأرض).. سيكون صاحب

المرقد شفيعه والملاك الحارس لآدم، حين يمرض يأخذونه إلى المكان، ويغطّسونه في مياه الينابيع ثلاثاً، وهذا الشفيع يخلّصه من الطبيب والعقاقير.. بعد طقس الغطاس يقف أمام المرقد الذهبي كأنه يترى (فيما تتحرّك السماء سريعاً، ويظهر لي شبح رجل يرتدي لباساً أبيض يتقدم نحوي، أحاول الإمساك به، لكنه يختفي من بين أصابعي. يحثّني كل شيء حولي على التفكير، الأحجار والأشجار ومياه الينابيع، وفي قشعريرتي، أمسك بالشريط الأخضر المربوط بمعصمي وأحاول تمزيقه/128). للمرقد نفسه يأخذ الدراويش خال آدم ويربطونه بقضبان المرقد الذهبي. وفي النسق الثالث تتكشف للقارئ شفرة الرجل الابيض فالزوار (يتحدثون عن هالة بيضاء، رجل يرتدي لباساً أبيض، يظهر ليحقق رغبات المؤمنين، دُفن ذات يوم في هذا المرقد، وعلى أثر دفنه خرجت مياه الينابيع من جوف قبره، وشكلت الجداول والسواقي لتختلط بنهر ديالاس العظيم، ولأن هذا الينبوع خرج من تحت هذا القبر، أصبح المكان مقدساً، ولم ينقطع عنه الحجاج، وازدهرت المنطقة بكاملها، وطافت شهرتها الأصقاع، وبدأ الزوّار يأتون من كل حدب وصوب/141) ما بين القوسين والحضور الثلاثي للشيخ الأبيض. ليس له أية علاقة بالواقعية السحرية. بل هو من صميم أنظمة الوعي الجمعي المحلي العراقي الأصيل.

(*) الرجل المجلل بالبياض يعيد حقيبة آدم العالقة بشجرة التوت من خلال حلم يحلمه آدم. قطة آدم التي انزعجت منها أمه ووضعتها في كيس ورمتها بين

التلال البعيدة. ولم يعثرا عليها هو وأمه، في اليوم التالي وهما يفتشان تلال المدينة. وفي صباح اليوم التالي (لم يصدق ما يراه أبداً، إنها المعجزة الخارقة التي اعادت القطة إلى المنزل ثانية، وآمنت أمه بالقدرة الإلهية وبدأ تتخوف منها، ووافقت على إبقائها في المنزل ما دامت قطعت تلك الطرقات الوعرة واهتدت إلى البيت/162) أن المؤلف يبث لنا علامات عايشناها ولم نجد تفسيراً أو تأويلاً لها لحد الان.

(*) ترى قراءتي أن النهر ديالاس هو الشخصية المحورية في الرواية وبشهادة أم المؤلف وهي تخاطب وحيدها (إذا كان نهرنا بخير فكل شيء بخير/11) إذن شخصيات الرواية منبجسة من ديالاس والعلاقة بين النهر والشخوص كالعلاقة بين الصوت والصدى.، لكن مؤثرية الشرط الموضوعي للحياة انتج تعادلية عكسية (ولّى ذلك الزمن الذي كان الناس فيه يحتفلون بنهر ديالاس أثناء مروره في قلب مدينتنا، فقد هجره الناس، ولم يعد لونه الأزرق باقياً، تغير كل شيء الآن، وما عادت البساتين مزهرة كما تركتها/12).

(*) ديالاس أحياناً بِلا شفقة: يسحب صبياً مثل جوزيف ويخنقه بمياهه ويكفنه بخيوطٍ نباتية ثم يلفظه على سطحه لينتشله رجال المدينة، ونسأل مع السارد المشارك بتوثيق الحدث الروائي (لماذا أختارات الجنيّات جوزيف ليكون قرباناً لهذا العام؟/152).. أية شروط عيش كابدها أهل هذا الوادي الخصيب؟ لماذا لهم كل عام من القمر المتموج إشاراته المبثوثة على سطح ماء النهر؟ ولماذا يحتضن ديالاس هذه الجنيّات الشريرات؟ والناس يقدسون

مياهه؟ وفي كل عام تقيم المدينة سرديتها عبر هذا القدّاس المرعب (يقوم الأهالي بنصب الشموع على طول ضفاف النهر، ويدق الرجال على طبولهم الجلدية، يسيرون بمحاذاة النهر باحثين عن الغرقى في المناطق الضحلة منه، فوق الحصى والرمل/153) وها هي الجنيّات تخرج من جوف النهر، تنفضُ رؤوسها من الماء، تتضاحك وتتراشق بالماء، ثم تعود إلى بيوتها تحت جرف الشاطئ.

(*) **نهر ديالاس:** أحياناً تغضبه هدأة التراب الندي المورق أشجاراً وبيوتاً وبشراً آمنين فيصفعهم ويصعقهم بمياهٍ فاتكةٍ تتهدم البيوت وتقصم الأشجار على البشر ويخسر الناس كل شئ إلاّ أرواحهم المتهدمة كما يخبرنا الفصل المعنوّن (فيضاني)/168.

(*) ليس امتيازاً بل هي مسؤولية جسيمة أن تكون روائياً مبدعاً، وستكون مضاعفة هذه المسؤولية، حين تريد أن تكتب جانباً مِن سيرة ذاتية بصيغة روائية للمكان والمكين العائلي. مسؤولية المؤلف/ السارد شاكر نوري ومنه نعرف سردياً أنه الوحيد الذي يصغي لخاله المجنون وهذا الخال (يكمل لي الصورة الناقصة لعائلتي فهو أحد الأقنعة الخمسة التي تجابهني كل يوم/50) الاقنعة الخمسة هي أفراد العائلة: الجد.. الجدة.. الأم.. الخال.. الأب.

1: أم آدم اللازمة اليومية لها: (آه... لو أمسك الجنون من قرنيه لألقنه درساً لن ينساه/ 50) يعقبها ولدها آدم متسائلاً (ولكن هل يمكن أن نلقن الجنون درسًا؟).

2: الخال لازمته اليومية (آه... لو أمسك الحياة من قرنيها لألقنها درساً لن ننساه) هنا لا يعقب آدم بل تمتزج ضحكته بضحكة خاله (ونضحك سوية دون أن أشعر بأنه مجنون).

3: آدم لا يعقب بل ينتج لا زمته المختلفة عن لازمتيّ أمه وخاله (آه... لو أمسك الأقنعة بيدي لكنت أهشمها جميعاً) لازمة آدم تريد كل شيء أو لا شيء، هو لا يترفق/ويلقّن درساً بل يريد تهشيم الزيف كله ومن خلال التهشيم تتوفر رؤية الوجه - الحقيقة السلوكية لكل شخص من أفراد عائلته لأن الكآبة مشروطة بوضوح الرؤية والأقنعة هي: السحر. المكر. السّكر. البراءة. والجنون..

السحر: الجد

المكر: الجدة

السّكر: الأب

البراءة : الأم

الجنون: الخال

كيف يتعامل آدم وهو صبي لم يقطف من العمر سوى تسع زهرات، مع أقنعةٍ جعلته مطوّقاً ومرمياً في حيز من هذا البيت الكثير الغرف وبشهادته: (أيةُ عقوبة يمكن أن يتحملها صبي في مثل عمري/52) وهو صبي بِلا أشقاء أو شقيقات. وهؤلاء هم أقنعته وآلهته وحين يحجبهم عن نظرهِ فهو يراهم بين فراغات أصابعه بهيئات أخرى:

1: يتجسدون أمامي مثل دمى أو أقنعة مطاطية يلعب بها الأطفال لتخويف بعضهم بعضاً/52) ثم ينتقلون من مطاطية الأقنعة إلى المتناهي في الصغر:

2: (..أراهم يقفون على أطراف أصابعي مثل تماثيل زجاجية بحجوم مصغرات مستدقة نحيفة، متناهية في الصغر، لا تنفك في التحديق في وجهي، تريدني أن أفعل شيئا ما يتعدّى حب العائلة أو تقديسها).

3: هم يريدون منه تخليدهم سردياً، كما يرون هم أنفسهم، أي ينقلهم من الواقع اليومي إلى المثال الأعلى، هم مغروسون في ذاكرته مثل فسيل النخل.. وهذه الأقانيم الخمسة: ملكيته الخاصة في هذا العالم، وهو المؤتمن على مآثرها وأهوالها وخيباتها. هو مركوزٌ في دوائرهم: سحر. مكر. سكّر. براءة. جنون. إذن هو أمام اجتراح تعادلية سردية عندما يخلدهم نصياً: خلاصهُ هو/ إخلاصه لهم.

والسارد يعلن محنته النصية (أتخوّف من أن أقدم على خيانة أعماقهم أو أن اخفق في التعبير عنهم/ 53) وحتى يتجاوز محنته النصية، فعليه أن يرى

وجوههم بِلا أقنعة، عليه أن ينتزع أقنعتهم. لا ليتخلص منها بل يعلقها على جدران غرفته، لأن آدم هو المتعدد في الواحد، فكل هذه الأقنعة هي قناعه هو أو كما يجيب حين تسأله أمه ، بماذا تفكر؟ يجيبها فوراً (أفكر بأقنعتي) وحين تسأله (وماهي أقنعتك؟) يكون جوابه (لا تقلقي يا أمي، إنها مجرد لعب أطفال) وجواب آدم بحد ذاته قناعاً. لأن علاقته بأقنعة العائلة علاقة تحاورية فيها يصبح ظلام أعماق افراد العائلة نوراً بهيجاً ..

(*) الفصل الأخير مسهبٌ كمنولوج ورأته قراءتي بوظيفة مقدمة للرواية جرى تنضيدها في قعر ديالاس.. ديالاس النهر والأرض والبشر وذوات آدم المتعدد في أقانيمه.

(*) القوة الدافعة لتصنيع هذه الرواية هو المؤلف شاكر نوري: يريد أن يستعيد فردوسه المائي ويخلّده نصاً روائياً ويهبه لنا .لكن ذاكرة واحدة ضد النسيان لا تكفي، هنا يبرز تعاضد ذاكرة الأم وتبث أشرطتها الشفاهية لولدها مؤلف الرواية، عبر الموبايل لكن هناك فراغات وثقوب في أشرطة الذاكرتين. هنا يبرز دور الطرف الثالث: وهو المخيلة السردية التي يستمدها المؤلف من تجربته الروائية العميقة والمديدة .. أما الطرف الرابع فهو المقتبس الوامض من الذاكرة السياسية للعراق. ثورة 14 تموز، حركة الشواف ضد الزعيم عبد الكريم قاسم، انقلاب 8 شباط 1963 ومجازره .. بكل هذا وغيره يتدفق نهر ديالاس.

مِن أين يُقتل الرجل ..؟

الجهاز السردي في (نافذة العنكبوت)

زمن الرواية سنوات الحرب العراقية الإيرانية، زمن كتابة الرواية يحدد ثلاثة أمكنة: جلولاء - دوفيل - باريس وسنة واحدة فقط فهل هي سنة البدء أم الانتهاء من كتابة الرواية / حزيران 1994؟

يتوزع السرد بين:

1: شقيق عبد الرحمن: يمتلك المساحة السردية الكبرى: من ص9 إلى ص148.

2: سرد الأم من ص149 إلى منتصف ص 150.

3: من منتصف ص150 يعلو صوت شيرين وهي تقرأ سرديات المخطوطة الروائية لشقيق عبد الرحمن وبالنسبة للمخطوطة، تلمسُ قراءتي **وظيفتين:**

1: الميتا رواية ويتكفل بتصنيعهِ شقيق عبد الرحمن.

2: تأجيل السرد من أجل تفكيك الملتبس، إذ يصحح هذا التأجيل سوء الفهم لدى القارئ ويتكشف الأمر أن عبد الرحمن ليس حصوراً وبشهادته عن نفسه (نفذت الشظايا التائهة إلى خنادقنا قطعت رؤوس الجنود الخمسة الذين كانوا معي فيما أندست الشظايا الأخرى بين فخذيّ واستقرت قطع صغيرة منها في ألياف ذكري وعروقه/161).

3: **التأجيل السردي الثاني** هو سبب العجز الجنسي الذي عرفته الأم من ولدها الميت في الفصل الأخير والذي تراه قراءتي من أقوى الفصول الروائية وأعمقها دلالة وأغزرها ألماً، وفي هذا الفصل تمازج الأصوات متحاورة فيما بينهما بطريقة خارقة غرائبية.

4: **التأجيل الثالث:** أن العروس شيرين ليست عذراء، والوحيد الذي يعلم هو عريسها عبد الرحمن الذي يخاطب أخاه خطابا جوانيا فهو يعيش موته الجسدي في ليلته الأولى في البيت (ماذا لو عرفت بأنها أحبت رجلاً آخر غيري، وفقدته في اليوم التالي وماتزال تحمل من تلك الليلة الجهنمية، شرخ جسدها، مزيج من لذة وندم وألم مع رجل هارب إلى مصيره. ولم يكن يفهم لماذا كل هذا العناد، دون أن يتذكر أحد سواها، موت الرجل الذي ذهب بعذريتها في خنادق الحرب/158) هنا كلام عبد الرحمن يفنّد كلام الأخ الأكبر في مخطوطته (لم يكن يعرف عن شيرين بقدر ما يعرف عن محارة ضائعة في عرض البحر/38).. **وسؤال قراءتي:** هل بسبب تعادل خلل جنسي في كلاهما يتوقع عبد الرحمن أن شيرين ترضى بالعيش معه؟ والأصح أن كفتها تحوي جرماً أخلاقيا. وإذا تزوجتُ امحى الخلل!!، كم تصبر شيرين على رجل عاجز جنسياً؟ وحين يخاطب عبد الرحمن أخاه: (أعترف لك بأني لم أكن أقدم على ذلك لو لم يكن مَن ذهب بعذريتها جندياً مثلي، لفظ أنفاسه الأخيرة، متذكراً تلك الليلة/158) ما بين القوسين هذا لا يوّلد قناعة لدى قارئ الرواية. ومن جهة ثانية ألم يفكر عبد الرحمن بنتائج هذا زواج:

على أمه وأخيه وأنظمة الوعي الجميع التي تحيطه؟.. وكما يخبرنا السارد/ المشارك بصياغة الحدث شقيق عبد الرحمن: (ليس هذا عرسه بل عرس قبيلته التي تفككت فروعها وذبلت أغصانها ثم اجتماعها الآن بعد أن توزعت متقاتلة ومتصارعة فيما بينها/ 17).. ومن جهة أخرى: والقول من قبل عبد الرحمن في ص158: أن شيرين زوجة غير عذراء: يدحض قول السارد/ الأخ الأكبر في بداية الرواية، ويجعل قوله ينضد ضمن السرد الموهوم.. (خفض رأسه إلى السرير خجلاً من زوجته كاشفاً عن عورته دون أن يفلح بفض بكارتها/17).

5: **التأجيل الرابع:** هذه الصورة السردية (تتدلى على صدرها العاري خيوط عناكب كثيفة، مثل ثريات كرستالية/ 49) ما بين القوسين كان خلية سردية موقوته في الصفحات الأولى من الرواية التي تصف ليلة الزفاف (غبار ذهبي يطلي شعرها المصفّف باعتناء، غطتّه بخرقة تشبه شباك الصيادين المخيطة بمربعات متقاطعة/19).. هذه الصورة السردية الرامزة لأمر مؤجل سردياً تستعيدها قراءتي الثانية: في هذا المشهد البشع (العناكب شدت خيوطها المتشابكة على جسدها../51) وهو مشهد يجذب الأخ الأكبر فيتلصص على زوجة أخيه.. (تجذبني نافذة غرفتها المضيئة فأرتمي بنظراتي لأرى تقلبات جسدها العاري، المغطى بثوب عنكبوتي شفاف، لا يتمزق، فيما تسعى العناكب في همجيتها وطمأنينتها للخلود إلى الصمت/53).

6: **كلاهما يسعيان:** العناكب والضمير المغيّب في الأخ الأكبر.. (فيما أسعى أنا لاصطياد لذة بصرية يولّدها الجسد الأنثوي المهمل والمتوحد مع أشياء الغرفة المبتذلة.. وتذكرتُ خبثي الذي صعّد في لحظة شيطانية: إنها فرصتي الأخيرة في معرفة المرأة!/53).

(*) أين الخلل في سرديات الأخ الأكبر..؟ نحصل على جوابٍ في مخاطبة عبد الرحمن لأخيه (كنت تكتب عن يقظتي دون أن يخطر ببالك أن تكتب عن أحلامي وغيابي، وأتساءل كيف قدّر لك أن تنسى أحلامي نصف حياتي المجهولة، تلك التي لم يقدر العجز أن يتسلل إليها لحظة واحدة/158) إذن عبد الرحمن يرصد الكتابة الأفقية التي لا يُحسن غيرها شقيقه، فهو يتمسك بما تراه حاسة البصر، ويشخّص ذلك عبد الرحمن من خلال زوجته شيرين (لم يكن يهمك من شيرين سوى حياتها العارية في غرفة العناكب ولا يصلك صوتها، أنينها، كوابيسها، واعترافاتها الباطنية. كنت تنهش لحمها وتترك عظامها/158) والكتابة الأفقية يرصدها عبد الرحمن في فهم شقيقه لأمهما، وتتشبع أمه بهذا الرصد وتخبره وهو مسجى في موته في البيت (كنت أراقبكما وقد صرخت في وجهه ذات ليلة: أنت لم تفهم أمي! ثم أضفت كلاماً آخر لم أفهمه أنا: كيف يمكن أن تتنبأ بأفعال امرأة، خليط من شهوات وغرائز ورغبات وأفكار انتقامية؟ ... هكذا تصورت بأن أمي كائن عجيب، برج من حجّر، تلّوحه الرياح والأمطار دون أن يتآكل.. أنسيت

أن أمي كائن من لحم ودم، بل اعتقدت إنها تخلصت من فكرة الجنس ودفنته في قبر أبي/ 152)..

(*) الخطاب المرسل من عبد الرحمن إلى شقيقه يجعلني أفهرس الرواية فهرسة أمومية وذلك يشترط عليّ قراءة أخرى تلتقط كل ما يخص الأم ولنبدأ الفهرسة من الصفحات الأخيرة. وبتوقيت سؤالها التالي: (لا أريد أن أعرف سوى سرك الوحيد هو عجزك) وعبد الرحمن لا يُحسن الجواب المباشر، فهو يفضل الغوص في مفهومهِ للجسدانية: (ينبغي أن أشرح لك ما هو الجسد/153). ثم يقطع شرحه العام وينتقل إلى الخاص المتجسد في أمهِ (منذ تعرفتُ على عالمك الأنثوي، ولم تطلقي عليّ اسم عبد الرحمن الاّ لأنك تؤمنين بالأسماء المقدسة، شأن جميع الأمهات اللاتي فقدن أزواجهن في سّن مبكرة، وتعلقهن بالابن الأصغر!/153) ..

(*) الأم لم تحلق شعر عبد الرحمن حتى بلوغه التاسعة عندما أدخلته المدرسة!! هل أرادته بنتا؟! لماذا تأخذه معها لحمّام النساء وهو بهذا العمر؟!.. وتكذب الأم على النساء تدعي أن أبنها أخرس ولا يبوح بأسرارهن/153!! **والسؤال هنا:** ألا تخاف الأم على مخيلة ولدها وهو داخل مرآة الطفولة؟! هذه الرغبات المكبوتة لا أعلم كقارئ كيف سبرَ أغوارها شقيق عبد الرحمن!! هل نال الشقيق وظيفتين سرديتين: سارد عليم/وسارد مشارك؟ في قوله (رغبة محمومة تنقض عليه مختلطة بذكريات نساء الحمّام العاريات يوم

كانت أمي تصحبه مدّعية خرسه وعدم إفشائه لأسرار أجسادهن/67) ويواصل الأخ الأكبر: الوظيفتين السرديتين:

1: أمي التي حرصت على ضبط تفاصيل ليلة العرس بدقة متناهية، بكل هذا النظام الصارم/ 19.

2: في الشهر الثاني من هذا الزواج العاطل جنسياً، عبد الرحمن يحسم أمره ويودع مفاتيح حياته بيد أمه التي لم تتوقف عن رعايته أثناء عزوبته/38.

3: لم تمتد يدا أمي لإزالة الورق اللاصق بالمرآة المدورة، لغرض الحفاظ على نضارتها أعواماً طويلة، لكنها بدت كمرآة قديمة تعرضت لأشعة الشمس أو من كثرة التحديق فيها لمدة من الزمن/ 19.

4: ستقوم العروس بتمزيق ورق المرآة بأظفارها وسيحدث شرخا في المرآة (كأنها إشارة خفية لانفصال عالمين متأهبين للصراع القادم/ 20.

5: في الليلة الأولى من زواجه (راح يبحث عن دموعه المحصورة التي يطبق عليها بجفنيه ولا يريدها أن تفضح رجولته. إنها المرّة الأولى التي نام فيها بعيداً عن أحضان أمي، وبالأحرى أستبدلها بامرأة أخرى، جاءت تبحث عن الرجل المختبئ في أعماقه/22).

6: في الصباح الأول من حياته الزوجية (هرعت أمي، وبقايا نوم عالق في عينيها، تحمل مبخرة فضية اقتحمت غرفتهما، دون أن تطرق الباب، ودلفت

إلى السرير مباشرة وقربت المبخرة اللاهبة.. فيحشر العريس عبد الرحمن جسده الضئيل في حجرها مذعوراً وهو يصحح كلمات صرخته: أمي ..أمي.

7: تبذل الأم كل جهودها من أجل استنهاض فحولة ولدها العريس (ألعن الشيطان وأخرج من سجنك ها هي شيرين تنتظرك أهجم عليها قل لها كلاماً جميلاً أنت آخر من تبقى لي. أفعل شيئاً من أجلي فكّر بالعائلة بالضيوف بأخيك الكبير بزوجتك .. ها هي شيرين تنتظرك لكي تفتض بكارتها وتلطخ الشراشف البيضاء بالدماء حتى يرى الجميع الدماء/30).

8: يخبرنا الابن الأكبر عن تحيزها لولدها الصغير(الحماس الذي دخرتهُ في نفسها لتزويجي، أظهرته مرّة واحدة، وبقوة هائلة في زواج أخي الصغير، وكأنها لا تمتلك سوى أبنٍ واحدٍ، حتى خيل إليّ بأنني لم أخرج من رحمها أبداً /37).

9: ترى قراءتي أن عبد الر حمن مخصي قبل استقرار الشظايا في عضوه الذكري، أخصته أمه من دون قصد ورمت ذكورته في البئر الموجودة في البيت، لذا فهو بين الحين والآخر يهرع (ويلقي بنظراته الطويلة إلى أعماق البئر الكائن في صحن البيت والمحشو بألغاز وجوده/38) هل كان يناديه سميهُ في شجرة العائلة وقسيمه في العجز الجنسي الذي فعّل شجاعةً هدامّةً وألقى نفسه في البئر/ص81؟.

10: الأم نفسها من جهة أخرى (لم تكن واثقة لا من رجولة عبد الرحمن ولا من أنوثة شيرين/39) وأحيانا تنحاز للمرأة التي في شيرين، وتخاطب ولدها عبد لرحمن(المرأة قادرة على إحياء الرجل الميت بشهواتها/39) إذن قلب الأم يشعر بموات رجولة ولدها.

11: هل ما يكابده عبد الرحمن أرثاً تسموياً في الهندسة الوراثية للعائلة؟ مما جعل الأم تبحث في شجرة العائلة عن سّر العجز الوراثي الذي أنزله أحدهم من ظهره في عبد الرحمن!! وأثناء البحث في غصون شجرة العائلة، تكتشف أحدى العجائز رجلاً في شجرة العائلة: وجهه يشبه وجه عبد الرحمن ويحمل اسم عبد الرحمن وفجأة تصرخ العجوز التي اكتشفت الاسم (لكن ذلك السلف عندما أكتشف عجزه ألقى بنفسه في البئر ليلة عرسه!/82) ويكون رد فعل الأم عنيفاً لسانياً وفعلياً: تطردها من البيت وترجمها بنعلها القديم وتصرخ بها (البئر مغارتك أيتها الشمطاء) لكن القابع في تلك البئر هو عبد الرحمن ويستمع لأصواتهن المضخمة والمضاعفة يجهد نفسه في فهم تلك الكائنات الملفوفة بثياب الحداد وتنبعث منهن الهذيانات اللانهائية والمثير للتساؤل لماذا الطفل الذي تنجبه شيرين وهو ابن زنى نتاج علاقة آثمة بين الأخ و امرأة أخيه: تطلق الأم عليه اسم عبد الرحمن، أما الاخ الزاني فيخبرنا: (كنت أتمنى أن تمنح حفيدها اسماً آخر من بلدان نائية، من قرون سحيقة، غير هذا الاسم، لكن الرياح، ربّة هذه الولادة، ما كان عليها ألاّ أن

تلقي بهذا الاسم في قاع المدينة) أي حتمية جبرية يتذرع بها الأخ الأكبر ليبرر كل ما يجري.

12: الأم تعرف علة ولدها، وقد همست بها لأبنها الكبير (كنت أعرف ذلك من يوم ختانه !/78).

13: ما الذي يجعل عبد الرحمن يعود من المدرسة (ووجهه مغطى بالمكياج لأن فرقة المدرسة اختارته ليمثل دور امرأة/68) وحين تلاحظ ذلك أمه تصرخ (انزع هذا الثوب وأغسل وجهك من هذه الأصباغ الحقيرة) لماذا لم يخلع ملابس التمثيل؟ ألم يعترض على ذلك المارة الذين صادفهم في طريق العودة؟ كيف وافق الكل في المدرسة على أن يغادرها بهذه العلامة الخنثى؟ وهو يعيش في قرية؟.

14: في آخر الليل يتسلل العريس نحو عروسته يمضي الليل معها يتشاجران.. تختنق أنفاسهما (أحدهما يريد نهش جسد الآخر، تبيّن ذلك في خدوش الأظفار وآثار عض الأسنان على أذرعهما وعنقيهما، كأن أحدهما يسعى لإخراج الآخر من جلده المنضمر/77) ماذا يعني كل هذا؟ أي عقل بري يقتسمانه العريس والعروس؟.

15: الأخ والأم يتلصصان عليهما، من ثقب حفرته الأم في جدار غرفتها الملاصقة لغرفتهما: وهكذا يكون (التلصص من ثقب غشاء البكارة) كما

عنوّن المؤلف شاكر نوري الفصل الثاني من الرواية/35..أليس الثقب الذي في الجدار بمثابة المعادل الموضوعي الجنسي؟.

16: الأم والعريس وشقيقه الأكبر أمام غرفة العناكب: (وقفنا أمام تلك الحجرة وتلصصنا النظر من شقوق الباب الخشبي المتهرئ، فرأينا شيرين مستلقية على سرير ضيق صغير معبأ بالقش، فيما يتدلى على صدرها العاري خيوط عناكب كثيفة، مثل ثريات كريستالية أو عناقيد ثمار غريبة تتدلى من السماء/49) **السؤال هنا:** ما الدافع وراء ذهابها لغرفة العناكب؟ لم يمنحنا السارد قناعةً، أعني أجلها إلى حين. ثم صار الأخ الأكبر يتلصص من نافذة العناكب فيرى زوجة شقيقه عبد الرحمن في (تقلبات جسدها العاري المغطى بثوب عنكبوتي شفاف لا يتمزق، فيما تسعى العناكب في همجيتها وطمأنينتها... فيما أسعى أنا لاصطياد لذة بصرية يولدها الجسد الأنثوي المهمل، والمتوحد مع أشياء الغرفة المبتذلة/53) والسؤال هنا لماذا لا يعتقون شيرين من هذا البيت؟ بتطليقها؟ إلى أين تريد الوصول هذه الأم؟ ودناءة الأخ الأكبر؟ وغيبوبة عبد الرحمن الاجتماعية؟ لماذا لا تسقط قنبلة على هذا البيت الواهن، وتخرج العائلة سالمة وربما تعيد صياغة حيواتها؟.

(*) من هنا يبدأ تفعيل ثريا النص، أعني من ص50 وبلغة السارد (منذ تلك اللحظة تبددت طمأنينة النوم، متخيلاً بأن العناكب تحولت إلى قوة مدّمرة تعصف برأس شيرين بحيث تغيرت ملامح وجهها، وبدت أكثر

شيخوخة من الماضي) وهكذا ستجعل ليلها للعناكب وفي النهار تنفض بمشطها الخشبي خيوط العناكب عن شعرها وتنشطر شيرين إلى كائنين:

1: كائن عنكبوتي متوحد في شبكاته منزوٍ عارٍ في غرفة العناكب.

2: كائن متغطرس متوهج في النهار وينسلخ الأخ الأكبر من أخويته ويرتكب الزنى بالمحارم بذريعة الغموض والخطيئة التي اطلقت لوثتها في عقله، وارتكاب الزنى مع زوجة أخيه العاجز والمراوغة التي يغلفها بقشرة هذا القول (لم أكن أعرف غير النساء المحتشمات بالعباءات السوداء غالباً وبأكداس من القيم/92) وبالتالي يريد يقوم بتدوير سرد فعلته المخزية (ولإصلاح ما اقترفته كان لابد أن أفكر بمشروع زواجي من شيرين، لأضفي الشرعية على فعلتي وأسدل ستار العزوبية وما يشوبها من شائعات) ويدعي هذا الأخ الآثم (الخطيئة ابتدأت منذ اليوم، الذي استلمت فيه برقية من أمي تستدعيني لحضور عرس أخي) ما بين القوسين تبرير سفيه كأن الأمر مسطور في لوح القدر لهذا الآثم الأكبر!! والأخ الأكبر مجرد أداة تنفيذ!! ثم يتدحرج الأخ أخلاقياً ويصل إلى هذا السؤال: (هل يمكن أن يكون أخي وراء دفع شيرين إلى أحضاني لفض بكارتها؟!!/100) ثم يستدرك، لا يمكن أن يكون أخي خنزيراً، إذن من الخنزير في هذه الرواية؟ أليس الذي يرمي مسؤولية كل أفعاله على المسكينة أمه (ومَن يقل أن أمي لم تكن وراء كل أفعالي).. عبد الرحمن رغم تدهور صحته التي صيرته شبحا

لكن يخاطب أخاه بوضوح موجع (منذ ذلك اليوم شعرت بأن شيئا ما بدأ يخدعني ويتحايل ضدي ويريد تدميري..110/)

(*) بالتعايش العنكبوتي تنكشف غريزة العنكبوت في شيرين، وهي تهم بقتل ذكرها فيبادر شقيق عبد الرحمن إلى قتل العنكبوت شيرين. هنا تعود قراءتي إلى الجندي الذي افتض بكارة شيرين: هذا الجندي هل فر منها وانقتل في الحرب؟ أم شيرين هي التي قتلته كما تفعل العنكبوت مع زوجها.

مَن يفهرس الظلام: (الرواية العمياء)؟

(*) حين بدأتُ الكتابة عن (الرواية العمياء) بعد قراءتين: تمهلتُ عميقاً .. حاولتْ مخيلتي التسلل وحدها لذلك المبنى/ المستوطنة/ المحمية/ الدولة العميقة/ الحصن المموه برعاية العمياوات والعميان. وبتوقيت محاولة مخيلتي: هامسني صوت الجاسوس المبصر (على كل مبصر أن يتعلّم كيف يكون أعمى؟/229) فقالت ذاكرتي: يا لها من مهنةٍ شاقة. ثم أغمضتُ عينيّ وفتّحت بصيرتي.. لامسَت باطن قدميّ رطوبة الممرات وتصادم جسدي مع فراغ صلد، خنقني زفيرُ أعمى يغلي بمكبوتات ملتبسة، غمرني صوتٌ يحوقل ونكهة خمرة رديئة، رأيتُ شخصاً لا يقر له قرار يتجول.. يلصق أذنه على الأبواب.. وسمعت صوتاً يضيء عميانا ويستفز آخرين: كان الصوت يتهادى قائلاً: (نملأ رئتينا بالهواء ونجهل ما هو الهواء 186).. بنبرة خفيضة عقبت فتاة عمياء (لا يمكنك رؤية عمق البحر من السطح) ثم جاء الرد المتناغم: عزف موسيقي رخيم تفايض مِن أحدى الغرف وتماوج بين الممرات .. تسرب من شقوق الأبواب نحو الغرف: غرفةً غرفةً.. ثم توجهت الأنغام بعد أن تركت مراياها في الغرف صوب الحديقة قاصدة تلك الشجرة: وصلتُ الشجرة المهيبة والوقت منتصف القمر..: صبّحت بالخير في منتصف الليل على الشجرة .. شعرتُها: تتمايل وتتباسم ولم تفزع طيورها النائمة، فعلتُ كما فعل السارد: أخرجت الموبايل وضغطتُ المصباح: بهرتني كتابات العشب على خاصرة الشجرة: كتابات بارزة يقرأها الأعمى والمبصر.. بماذا تخبرنا

شفرات الشجرة ؟ هل الظلام هو اللاوعي؟ والنور..؟ ربما .. أقول: ربما: النور هو الوعي. أحياناً لا أسأل أحداً: هل النور: قشرة الأشياء؟ وفي الظلام يتجوهر كنه المكنون وفص الحكمة؟ لماذا العميان وحدهم خبراء الاحجار الكريمة؟ هل الملامسة أعمق صدقاً من الرؤية؟ ولا يصير الظلام نوراً إلاّ حين (تضيء الذات نفسها من الأعماق، عبر محاجر عيونهم المطفأة والمضيئة في آن/183).. على مستوى قراءة (الرواية العمياء) أيها القارئ عليك أن تتعلم كيف تتذوق الكلمات في الظلام.

(*) يمهّد لنا المؤلف شاكر نوري الدخول إلى الحصن من خلال تثبيته مخففات الصدمة: مقبوسات: ابن رشد/ شوبنهاور/ جبران/ بشّار بن برد/ المعري: تؤكد فضائل العمى على البصيرة.. في الصفحة التالية نكون مع وجيز الوجيز السردي، بحجم نصف صفحة لرواية بسعة (364) صفحة. لهذه العتبة النصية وظيفة مزدوجة: قراءتي الثانية للرواية رأتها: تقريراً موجها للمؤسسة التي كلفت الموظف بالتعامي لمعرفة موجهات الفساد الإداري. وبالنسبة للقارئ يحق له أن يتعامل معها كمقدمة روائية، ومثل كل المقدمات فهي الورقة ما بعد الأخيرة في العمل الروائي وهي الورقة الأولى في التنضيد الطباعي.. من خلال الاستهلال يعرف القارئ أن السارد المشارك خاض تجربةً عسيرةً في فضاء معتم على أكثر من مستوى وهذه التجربة ولادة جديدة للسارد (تسعة أشهر برفقتهم). وبشهادة الموظف المتعامي: (..في عالم مظلم كأنه بطن أمي التي خرجت منه قبل أربعين عاماً.

وما زلتُ أرتبط بحبل سرّيّ يجسّد طموحي الكبير من أجل تحقيق الانتصار 359).

(*) ضمن مشغلي في القراءة المنتجة أصنّف هذه الرواية ضمن الروايات المشطورة، كما هو الحال مع رواية (**خاتون بغداد**) التي تناولتها نقدياً وحول هذا الانشطار تحوم كتابتي. في ص265، تحت عنوان (ملاحظة) يعلن المؤلف عن مواد انتاجهِ للرواية:

1: قصة (الشبيه) لفقيد الأدب العراقي **فهد الأسدي** وهذا يعني يوجد لدينا انشطاراً، بين جنسين سرديين: جنس القصة القصيرة سيغترف منه الروائي **شاكر نوري** ويشتغله روائياً فيتسع الفضاء النصي وتتحول غرفة القص إلى بيت الرواية،

2: حياة اللغوي الاندلسي الأعمى: أبو الحسن بن إسماعيل المعروف بأبن سيدة.

3: أرشيف معهد النور لطلبة ذوي الإعاقة البصرية/ بغداد الطوبجي. حي السلام. تأسس في 1949. وقد أجرى الروائي شاكر نوري حوارات مع بعض أساتذته في 2002 وهذه الاستعانة ستنقل الوثيقة من جفافها إلى ليونة الطقس الروائي.

(*) العمل الروائي من الكائنات النصية: شاكر نوري روائي دؤوب على تجاوز إبداعاته، هنا يعلن أكثر العنوانات الروائية صدمةً (الرواية العمياء)!!

لو كان العنوان رواية العميان لكان التلقي فاتراً. لكن أن تكون الرواية عمياء فصدمة التلقي تشوقنا لتحريك السطور بأعيننا، هنا التباين بين العنوان والسارد المشارك فلو كان السارد أعمى لما تمكن من كل هذه الكشوفات في معهد العميان. لكن هذا السارد هو الانشطار الأول في الرواية فهو الأعمى مؤقتاً وحصرياً بتوقيت تسعة شهور. فهذا المتعامي هو الذي رأى الخراب المنسّق في معهد تفسيد العمياوات والعميان وتفسيد حياتهم وأحلامهن .. وربما تشفع حياة الفتاة العمياء لمروان بصرهُ فهو ليس أعمى وبشهادة مروان (لم تبق أمامي أيّة وسيلة لإقناعها سوى أن تطّلع على الرواية العمياء 364).. العمى هنا تأويلياً ربما يعني أن هذه الكشوفات ستبقى في ملف العماء التابع للوزارة (لأنه يدخل في إطار منجزاتها الخطيرة التي لا يمكن خروجها إلى العلن. وإن حصل وكُشف سرّها فستُعرّض المؤسسة نفسها للفضيحة ،إذ كيف لها أن تتجسس على العميان، هي التي تريد أن تظهر بأنها تذُود عنهم وعن حقوقهم وتسهر على مصالحهم/359).. ستكون قراءة لجنة الوزارة لتقارير مروان: منشطرةً بين:

1: اقتناع الأغلبية.

2: تمسك البعض بغموض التقارير وافتقارها للدقة في إدانة المجرمين الذين تجنوا على المعهد.

(*) في الفضاء المغلق لا وجود للأبيض والأسود، لكن يوجد أكثر من ضوءٍ في النفق:

1: الجمال الأعمى لمعشوقة السارد: حياة

2: ضوء الموسيقى من عزف وغناء فريدون

3: غواية الكلمات من شفتي بورهان

4: لطخات فرشاة التشكيلي الأعمى: سيرغين

5: العينان المبصرتان والذاكرة الفتية للصبي القارئ

6: الزيبق: شخصية تمسرح ذاتها في عدة أقنعة، وتبث نذالتها كحضور لزج

(*) **مهمة السارد:** هي (الكشف عن شبكات الفساد اللامرئيّة، الغامضة في أعماق هذا المجتمع المصغّر، معهد تأهيل العميان..348/) وهي ليست مهمة طوعية. بشهادة السارد (أجبرتني وظيفتي على دخول هذا المعهد..180/) كما أجبرته أن تكون تقاريره السرية مجردة من أسلوبه الشخصي. وهنا نلمس انشطاراً في السرد، فالمؤسسة التي يعمل فيها تريد خفايا ظاهرة الفساد في المعهد أما مكابدات العميان فذلك شأن آخر!! فأهمية هذه المهمة الشاقة تنحصر في (حصول مديرنا على الأوسمة والألقاب من الوزارة كبطل في القضاء على الفساد، تلك الموضة سادت، لدرجة أن الفاسدين أنفسهم انخرطوا في محاربة الفساد 313) وهكذا هو حالنا العراقي .

(*) **موضوعة الرواية:** كيفية التصدي للظلام بالموسيقا والرسم والإصغاء لقراءة الكتب وتعاطي المخدرات والشعوذة والدعارة. خصوصاً: (غرائب المعهد لا تُعدّ، ولا تحصى307) السارد النوعي يتعامل بالرحمة لا بالعدالة، يلفق من عماهم مبررات لهم (الحياة أغلقت منافذها في وجوههم، فلم يروا أي منفذ غير هذا الفساد للتحايل على الحياة، لأنها ربما سخرية الزمن، وكل العميان هنا يبحثون عن حياة سعيدة. لا سبيل إليها إلا بالحيل البارعة، والخداع الذكيّ 204)

(*) **انشطارات الرواية:** تفتحها إيماءة السارد النوعي في الاستهلال (ولا أدرك معنى الشبيه لولا مقلدي الزيبق/9).. وشخصية الزيبق مشطورة: معلن/ مخبوء فهو الوجه المعلن من شبكة الفساد المتخفية خلفه (الزيبق وإن كان جزءاً منها، لكن المهمة الكبرى الملقاة على عاتقي أن أخترق تلك الشبكة اللعينة التي تستغل العميان 132)

(*) عالم العميان كتلة متراصة، لا يستطيع أي شخص (الوصول إلى النقطة العميقة من عذاباتهم وهذيانهم وشهواتهم ورغباتهم وهلوساتهم وحيلهم ومهاراتهم 318).. لكن بدخول القادم من عالم المبصرين، المتحري على حريات العميان.. (سيتغيّر كل شيء، عالمان مشطوران إلى نصفين: واقعيّ وحدسي 349).. وهناك انشطار جمعي بين الداخل/الخارج (بفقدانهم بصرهم، صبّوا نقمتهم على الخارج ، بشعورهم أنّ جداراً أرتفع بينهم وبينه 312).. ومن جراء ذلك يرفضون الآخر المختلف، ولا يترددون في قتله، لذا

نرى الزيبق الذي يشك في عمى السارد يخاطبه (ألم يكفكم هذا العالم الواسع حتى تتطفلوا على عالمنا؟ 240).. ومن خلال تركيم هذا الانشطار رأى السارد نفسه في تجاذبات متقاطعة (هكذا تتجاذبني فكرتان متناقضتان، أن أبقى داخل أسوار المعهد، أو أهرب إلى خارجها..)..

(*) بسب مثلث التهميش والاهمال والعزلة من قبل الدولة: انشطرت سرديات عن المكان والمكين (شاع عنهم أن حتى عقارب ساعاتهم تدور بعكس الدوران المألوف. من اليسار إلى اليمين، تاركين التربة خصبة لتأليف القصص والحكايات والأساطير حولهم، ومن أقرب الناس لهم: أهل الحيّ الذي يقع فيه مبنى المعهد244) وهناك الانشطار الموجب المتعالي على كل وخزة ألم بشهادة العازف فريدون: (فقدان البصر، ورؤية عالم أبعد/78)...

(*) مبنى معهد العميان له انشطاراته الهندسية. وداخل الانشطار انشطار ثان وثالث: (في المعهد سراديب تنزل إلى طوابق في أسفل الأرض، كان مدفناً أيام زمان ولم يعد كذلك بعد إنشاء أكبر مقبرة في العالم/ 180).. والمقبرة، يجدد الزنا حياتها بشكل نسبي (شاع أن بعض العمياوات دفن رضعّاً لقطاء هناك، مما زاد المكان رهبة وغموضاً..) وضمن الانشطار يوجد سجنٌ للعميان أيضاً.!! .. السارد نفسه مشطوراً سردياً: من قبل مديره الذي كلّفه بالمهمة، أصبح السارد ممسرحاً من قبل المدير/ مخرج النص التجسسي (مديري يلقّنني الدروس عندما تغيب عن ذهني الكلمات والعبارات التي يجب أن أتفوّه بها مع العميان أو مع إدارة المعهد، حتى وجدتُ نفسي

إنساناً آليّاً، لا يتكلم من تلقاء نفسه، بل من خلال الملّقن الجالس في غرفة التلقين. وجدتُ نفسي أمام نص مخيف، يجعلني، أنا الفصيح بالكلمات أتلعثم وأتردّد 182)... ترى قراءتي أن هذه الانشطارات لها فاعلية التشويق في الرواية.

الموت يوقظ الحياة من الخلود

(كلاب جلجامش)

(*) قراءتي تحاول نزهةً جوانيةً في رواية (**كلاب جلجامش**) لعلها تدنو من فاعلية (جلال) الذي ينتجُ اتصالية المؤتلف الوفي التي تهدّم منظومة المستبد الراسخ. وعلى مستوى السرد: هذه الاتصالية تبلغ غاية الغزارة في تعديد مستوياتها المتوازية والمتقاطعة والمكوكية. وتتضح غابة السرد، حين يخبرنا المؤلف وهو يستعمل شخصية جلال في الصفحة ما قبل الأخيرة من الرواية (لم أعد الآن أنا الراوي، فقد كنتُ طيلة رحلتي، فهو شخص آخر، أنفصل عني، وأصبحت له شخصيته المستقلة عني، ولهم أن يتعاملوا معه كما يشاءون، ولا أنوي الدفاع عنه أو دحض حكايته التي أثارت كثيراً من اللغط والجدل، فقواعد اللعبة تقتضي أن نستمع للحكاية و نستكملها من أرواحنا وخيالنا/109) هنا يضعنا السارد أمام الرواية الواعية بذاتها ويفتح لنا بابا من أبواب الحداثة التي ترى في الرواية نصاً مفتوحاً ينتظر تمامتنا السردية ليكتمل.

(*) موضوعة الرواية إلوهية الإنسان مختبرياً (ماذا يحدث لو تمّ تلقيح جينات إنسانية مع جينات إلهية مختبريا؟/9) ومن هذه الكينونة الإلهية/الناسوتية تتشقق أسئلة وجودية ك: كائن ثلثه إنسان وثلثاه إله.

وهل هذا هو الحل يا ترى حتى يتفوّق هذا الكائن بخصائصه الجسدية والعقلية على الآخرين، من أجل أن يعيش سعيداً؟ وحين تعلم الدوائر المختبرية التي يعمل لديها شخص من بلاد الخلود (سواديا)، تجنده في رحلة إلى بلده. من هو هذا الشخص الذي تبدأ الرواية به؟ لا يعلم القارئ!! والسبب أن المؤلف يتستر عليه فهو يشتغل بتأنٍ في تكبير الصورة على شاشة السرد. في ص11 تصل للشخص الذي يعمل في المختبر برقية. لا مكالمة عبر الموبايل أو (مسج)؟! البرقية: (مات صديقك أنور صباح اليوم../11)..

(*) بينه وبين أنور فترة من عدم التلاقي ومسافة جغرافية، فهما لم يلتقيا منذ سبعة وعشرين عاماً. أنور في باريس الفقراء وجلال في رفاهية لوس أنجلوس الأمريكية. الأصدقاء الثلاثة تناسوا التلاقي بينهم خلال هذه الفترة، فأمنية التلاقي لا يذكرها جلال إلا وهو يعود جنّازاً بصديقه أنور (كم كنت أتمنى لو ألتقينا، نحن الثلاثة بعد هذه الغيبة/ 45).

(*) **محتوى البرقية:** يشكل القوة الدافعة للسرد التي تجترح متغيرات في حياة السارد المشارك، وسينوب السارد الحيادي عنه في إخبارنا نحن القراء: (طرق رأسه مفكراً بعبارات الوصية وألغازها التي قلبت موازين حياته الجامدة ودحرجتها مثل أيقونة جامدة على سفح جبل شاهق إلى الهاوية/12) ما يلي التوصيف سرد متخيل حول سرير أنور في المستشفى المربوط بقناني التغذية الاصطناعية. وهنا ينهض سؤال من ذاكرة جلال وبصوته (هل أراد أنور أن تكون جثته مجرد ذريعة يعيدني بها إلى هناك أم

يضعني أمام السؤال الوجودي/18) المؤلف شاكر نوري يطلق شفرات النص ويقوم بتفكيكها من داخل النص، منها تلك العلاقة بين المصادفة والضرورة. برقية موت أنور مصادفة/ مباغتة، لكن حين يكشط السارد العليم البرقية سيخبرنا هذا السارد المتلصص على سرية جلال الذي (تساءل في سره: هل هذه البرقية استجابة لنداء قديم ظل ساكناً في عقله لسنوات طويلة؟/11).. ثم بصحوته في البار الايرلندي في (لوس أنجلوس) وهو يرتشف البيرة ينهض السؤال المضاد (هل يمكن أن أخرّب حياتي العائلية والمهنية مرة واحدة؟/19).. وصية أنور شبه مستحيلة (كل ما أطلبه منك أن تقوم بنقل جثتي وتعمل على دفني في بلدنا (سواديا) لا أريد أن أدفن في بلاد الغربة/11) أنور غادر الوطن بقدميه والأصح: هم فروا من وطنهم بأقدامهم: جلال، أنور، سرمد، لكن الأخير سرعان ما يفعّل دور عودة الابن الضال ويعود للوطن قبل نفاد ما لديه من نقود.

(*) **بدايتان للرواية:**

1: **البداية الحداثية:** تشغل الفصل الأول، وهي مشوّقة لغموضها الجزئي.

2: **البداية التقليدية:** تبدأ مع الفصل الثاني للرواية، وهي مشوّقة لوضوحها الحكائي. خلال صفحتيّ 15-16 سنعرف وجيز العلاقة بين سرمد وأنور وجلال. يغادرون العراق قبل مجازر نهاية سبعينات القرن الماضي (كانت

فكرة السفر تغرينا وتلهمنا وتحثنا على الرحيل قبل الاوان/15) والأصدقاء الثلاثة: نسخٌ منقحة ومزيدة من آبائهم:

(كان أبو سرمد ساعاتياً فأصبح فلكياً، وكان أبو أنور فقيهاً فأصبح فيلسوفاً، وكان أبي مزارعاً فتخصصتُ في علم الجينات/17).

(*) الرواية مشطورة إلى شطرين: الأوّل هو الراهن العراقي والثاني هو أسطرة هذا الراهن بالتمازج مع ملحمة جلجامش. إذن الرواية مؤطرة بنص عراقي سومري أسطوري وهذا النص يمتلك الفصل الأخير من الرواية. والمؤلف من خلال السارد المشارك يبثُ لنا شفرات من النص الاسطوري (كان عليّ أن أحمل جثته على كتفيّ لأعبر بها إلى الضفة الأخرى من المحيط/ 20) نحن هنا نرى جلجامش يحمل جثة أنكيدو . وقبل ذلك: أسطرة الرواية تعلن عنها ثريا النص (**كلاب جلجامش**) وهناك الأهم من كل هذا، أعني ذلك الفعل الاستباقي الذي تجسّده حصة المسرح، حين تتوزع أدوار مسرحية جلجامش بين الأصدقاء الثلاثة (لم يرفع يده سوانا.. فقال لنا المعلم أن.. ور أنت أنكيدوا. وجلا...لا ل أنت جلجامش. ثم سر... مدّ دور سيدوري51) إذا كانت الحياة حلماً فمن الممكن أن تكون هناك مسرحية أثناء الحلم.. المعلم لم يرغمهم، الثلاثة وحدهم مَن بادروا. لكن المعلم كان قدرياً في توزيع الأدوار وسيحمل جلجامش ثان هو جلال جثة أنكيدو عراقي معاصر هو أنور وسيمضي سرمدّ بقية حياته مخموراً في حانة بغدادية. إذن هي عملية تدوير سرد التأصيل بنكهة حداثية ويبشرهما

المعلم (لا تنس يا أنكيدو.. عفواً يا أنور وأنت يا جلجامش.. عفواً يا جلال.. إنكما بطلان على المسرح وربما تصبحان بطلين في الحياة.. من يدري/51)..أن هذا التلفيق المسرحي، يعني تمازج الحداثة بالقدامة في الراهن العراقي. وفي أيامه الأخيرة يستأنف أنور دور أنكيدو، أعني يتماهى فيه يمثل دوره في أسطورة بلده قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة في المستشفى (وكأنه يوّدع الحياة بدوره هذا). هنا السارد المشارك يبث لنا وجيزَ سردٍ جرى بين الممرضة زهرة وأنور وبشهادة جلال (هذا ما سمعته الممرضة زهرة على لسانه/52).

(*) علاقة جلال مع زوجته الأمريكية يمكن القول هي علاقة دبلوماسية بين شرق / غرب/ ص17 لكنها تخلع قناع الدبلوماسية وتوجعه بقولها القاسي (أنت ذاهب إلى بلد هجرته بملء إرادتك وها أنت تذهب إليه بإرادة الآخرين/18) على جلال أن يغادر لوس أنجلوس ويقصد باريس ليأخذ جثة أنور ويعود بها إلى وطنه. الطبيب الفرنسي لا يختلف عن زوجة جلال الأمريكية في القول/21.

(*) يستوقف قراءتي هذا السرد المضمر لدى أنور (كان الراحل كثير الأحلام وكثيراً ما كان يقصها عليّ/26) أراد أنور تحويل المضمر إلى مسرود من خلال الممرضة (كان يلُح عليّ أن أدوّن أحلامه) لكن الممرضة لا تمتلك من اللغة العربية سوى قليل من الكلمات فهي من أب جزائري وأم فرنسية. ومنها يعرف جلال أمرين:

الأول: بخصوص الأحلام (لكني حفظتها)!! هنا تحوّل المحلوم إلى الشفاهية في ذاكرة الممرضة، لكن من غير المعقول أن الممرضة بمقدورها أن تسرد أحلام أنور كما رواها هو لها ومن جهة أخرى من المحتمل، أن تقوم مخيلة الممرضة في تدوير سرد الأحلام. وضمن السرود لدينا سرد مؤجل ..سرد مضنون به على غير أهله يخبرنا عنه جلال: (أقلّب دفاتره التي جلبتها معي لقراءتها في الطريق الطويل../45).. (أخرجتُ بعض دفاتر أنور ورحت أقرأها لتمضية الوقت/ 49).

والثاني: رسالة التوصية (لو متُّ أرسليها إلى جلال فوراً).

(*) أنور وهو في طريقه إلى موته، يفقه في نفقة الجنازة، لذا (أوصى بمبلغ مالي أودعه في البنك من أجل نفقات ترحيل جثته ودفنها/33) وهو في باريس كيف لم يخفق قلبه!! لماذا أمر صديقته أن تجهض نفسها؟ كم المسافة السلوكية بين سرمد وأنور؟ لو كان أنور متزوجاً ضمن المتوقع ستكون له ذرية وفي هذا الحال لما ترك وصيةً، ولما كانت هناك رواية أيضاً. إذن موت أنور هو القوة الدافعة لسيرورة الرواية، فهذا الخاص الحميم، هو الذي سيفجّر العام المشترك بين المواطنين، في (سواديا) ويخلصهم، من أوهام حكومة الظل (مؤسسة الخلود) التي تتحكم بالحكومة والمصائر كافة/48.

(*) الروائي شاكر نوري، لا يستعمل الشحن الجوي للجنازة، بل يختار رحلة جلجامش ويجعل جلال يسلكُ بريةً مرعبةً عبر (معبر بيل) المكتنز

بالأساطير والحكايات وهذا المنفذ مزدوج القيمة فهو (رئة صغيرة وفم كبير جائع/35) وهو قارب نجاة من برية مفترسة ومقبرة للذين لا يفوزون من مفازته بالخلاص.

(*) أهل (سواديا) يكابدون الخلود. كيف يستقبل منفذ الحدود جنازةً وطنيةً قادمةً من ما وراء البحار؟ القوانين تنص على منع دخول الموتى، لأن أهالي (سواديا) في خلود دائم ولا يريدون من يُعدَيهم إلى الموت أو ينغّص عليهم خلودهم.!! لذا في قواميس (سواديا) لا توجد مفردة موت!! إذن لا يوجد حفارو قبور لأنه لا توجد مقبرة!! .. البلاد محكومة بسأم الخلود.. بلاد تخشى من الموتى لأنهم (يشكلون خطراً على مؤسسة الخلود/41)!!.. أليس نحن هنا في يوتوبيا ساخرة؟ ومثلما قلتُها سابقاً في كتابي (زيادة معنى العالم (اليوتوبيا نتيجة غياب العدالة/17) وهذه اليوتوبيا المبثوثة في (سواديا) لا تنتج سوى نظام شمولي استبدادي.

الخلود: أفيون تنتجهُ الحكومة والمؤسسات والأحزاب والمنظمات الارهابية، قبل وجود (قلعة آلموت) بماذا يجدي الخلود حين نعيش كلنا بمستعمرة عقاب، تطول أعمارنا ونحن محض مسوخ؟!

(*) ستمر شخصية أنور بالنسق التالي :

1: البحث عن الخلاص خارج الوطن

2: العيش المنخفض في باريس

3: العودة الميتة للوطن

4: مسرحة جثة أنور

ومسرحة الجثة من إخراج المسؤول الحكومي في المنفذ الحدودي (لديّ فكرة.. أخرج الجثة من النعش وألبسه بذلةً من بدلاتك وأجلسه بجوارك على مقعد السيارة وتعامل معه كأنه حي وليس كجثة../41) !! ولم يكن مقترح المسؤول الحكومي مجاناً ..و(المبلغ يوزع على الجميع، إنه نوع من الحافز للعمل لا أكثر/42) .

(*) جلال بين أثنين: جثة أنور وعطل السمع والكلام لدى سرمد: (انهالوا بالضرب المبّرح على رأسه، فوقعت ضربة قوية على أذنيه.. ولم يعد يتخاطب مع الآخرين إلا عبر دفاترهِ الصغيرة/63)..

(*) جلال يتواصل مع جثة أنور من خلال المسرود في دفاتره. ويتواصل مع سرمد من خلال المكتوب المباشر في دفتره. بين جلال وبينهما: أوراق الدفاتر المسطورة. حين يقرأ جلال في دفاتر أنور يكون مصغياً. أما حين يكتب رداً على كتابة سرمد وهما جالسان في الحانة فهو يتحاور مع سرمد كتابةً وهكذا يتأثل التوازي السردي بين الصديقين وهما ينخرطان في سرد حكايتين: حكاية رحيل أنور وحكاية بقاء سرمد، هنا يتداخل السردان في نسيج واحد، لردم الفجوة الزمنية بينهما: سبعة وعشرين عاماً، يواصل السرد المتبادل نسيجه صعوداً إلى سؤال سرمد عن أنور..

(*) هناك سوريالية السرد الجمعي المبثوثة في الحانة (أطلقت الحانة لوثة عقلية من الاحاديث والقصص بحيث تحولت جدران الحانة الاسمنتية، إلى ألواح زجاجية شفافة رقيقة يتفرج علينا المارة العابرون، يقهقهون ويسخرون ويؤشرون بأصابعهم إلى عورتنا فيما تبدو وجوه الروّاد مصبوغة بنور شاحب، تنتابهم غفوة، فتنزل وجوههم إلى الطاولات./65) هنا تسريد سوريالي يتجاور مع ساعات دالي المتهاطلة من لوحاته نحو الأرض، ويتفوق عليها بقوة التجسس الالكترونية، فأي حديث خارج نص السلطة المستبدة، يعرض المتحدثين للفضيحة العامة التي تجعلهم هزأةً لدى المارة. وفي الحانة تتحول السرود إلى محض منولوج، فالكل يتكلم ولا أحد يصغي لسواه إذ لم يكن تبادل الأحاديث سوى ضرب من الخيال والسبب أن (كل واحد منهم كان يسرد قصته دون أن يتحمل سماع الآخر/68) وهذا يعني أن الفاعلية السردية مكتفية بوظيفة التفريغ وليس الاصغاء.

(*) حين يعود جلال منتصراً إلى لوس انجلوس للتخلص من إلحاح مدير المؤسسة التي يعمل فيها، يضطر جلال فينتجُ سرداً كاذباً: البشر في (سواديا) يبلغون أربعة أمتار في الطول، وهم يقبضون على الجمر ويسلخون جلود الأفاعي ويأكلون لحومها وهم يمشون حفاة على البراكين ولا يحترقون ويرتون من فوهتها ذات الماء المغلي ألف درجة حرارية والعذراوات يعدن أبكاراً بعد مضاجعتهم. ثم يقوم جلال بتدوير سرد ملحمة جلجامش واختصارها. وحين يشعر المدير بأكاذيب سرديات جلال يخبرنا جلال

(أنسحب الراوي وراء الحكاية، مراوغاً ومخترعاً وملفقاً/107) يستأنف جلال تدوير سرد ملحمة جلجامش وهو يعي صعوبة المسؤولية (هكذا كان عليّ أن أمسك الحكاية من جميع خيوطها وأدير دفة الحكاية كما يدير الربان مقوداً.. وما كان يربك المستمعين، أن أعيد سرد الحادثة مرات عديدة، وفي كل مرة يتغيّر السرد، وأنا أجهد نفسي في لملمة شظاياها المتناثرة عبر العصور، منذ بدء الخليقة. يا لها من مهنة عسيرة!/108)

(*) **جلال:** لم يسلك الحلول السرية لدفن صديقهُ أنور، فهو سيودعه في مبنى (المرصد) واضعُ المفردة بين قوسين لما تبثه هذه المفردة من غزارة المعنى والتأويل ومن هناك ستبث جثة أنور آيات الموت التي تنقض الخلود ومؤسستهُ الرهيبة ..

(*) مقداد مسعود/ زيادة معنى العالم/ دار ضفاف للنشر/ الشارقة - بغداد/ 2014.

الفراشة والنمل الأسود ...(نزوة الموتى)

(*) روايتان بعلامة واحدة: البرقية هي منصة البث الروائي في روايتيّ (**نزوة الموتى**) و(**كلاب جلجامش**).. في (**نزوة**) تنفرد قراءتي في تعقب برقية أرسلتها، الأم من العراق لولدها العائش في الخارج.. في (**كلاب ..**) اشتغلت قراءتي على مديات أخرى ولم تتوقف إلاّ قليلاً عند البرقية المرسلة من باريس إلى جلال في أمريكا ونص البرقية: وصية تركها المتوفي لدى الممرضة زهرة (كل ما أطلبه منك أن تقوم بنقل جثتي وتعمل على دفني في بلدنا../11) هذه الوصية سيكون تنفيذها روائيا بمزيج من الميداني والاسطوري.. وأوضحتُ ذلك في قراءتي المنتجة عن الرواية.

(*) لدينا برقية وشخص عليه تنفيذ مهمة لميت أو من أجل ميت. وليس هناك من يشاطر المسؤول الحي هذه المشاق. والفرق أن برقية/ وصية أنور صديق جلال ستفعل فعلها في حياة جلال. الفرق بين الروايتين أربعة سنوات. (نزوة الموتى) مطبوعة في 2004 و(كلاب جلجامش) 2008. السؤال الروائي: ما الذي يجعل الروائي يستعمل البرقية وموضوعة الموت مرتين مع الفارق. في رواية (نزوة..) هو نقل الرفات من مكان إلى مكان آخر في نفس المدينة.. أليس في موضوعة الموت ونقل الميت أو ما تبقى منه، من مكان إلى مكان بمنزلة استعارة تقلق المؤلف وتشعل هواجسه الشخصية!!

(*) في رواية (ديالاس) الأم ترفض أن يزورها ولدها في جلولاء لغرض التزود بنظام معلوماتي سردي يكون منصة للكتابة عن المكان والمكين. خلافاً لذلك في رواية (نزوى الموتى) تصل برقية من الأم تطالب ولدها بنقل رفات والده. فالمقبرة ستكتسح ليقام عوضاً عنها ما ينفع الأثرياء. الولد يرى البرقية بعين الاستعارة الجمالية (وقعت البرقية على بلاط شقتي كما تقع من سفرتها فراشة رمادية اللون/5) وقبل فتح البرقية تبث طاقتها السالبة في الأبن :

1: ترددتُ قليلاً قبل أن أمد يدي لألتقطها من الأرض/5.

2: وقبل أن أفتحها، اجتاحت رأسي موجة من الأفكار.

3: أنها أدخلت الرعب إلى نفسي.

4: البرقيات مخيفة دائماً مثل طائر بوم أسود يحمل في عويله نذير شؤم.

5: هذه هي المرة الأولى التي أتسّلم برقية منذ سنوات.

6: نصحت جميع أصدقائي بألاّ يبعثوا لي البرقيات مهما كلّف الأمر.

7: ربما تذكرني، باستدعاءات دائرة الشرطة والبنوك والمحاكم.

(*) هذه الفراشة تغوي قراءتي بملاحقتها.. في ص14 تختفي الفراشة من البرقية وتأخذ الاستعارة صورة شرسة: (برقية أمي مثل حصان جامح ينطلق

بي إلى مكان مجهول وناء) ثم تتغلب السيرة الأولى ويتوارى الحصان من البرقية (رفعت البرقية من بين الأوراق والكتب المكدسة على مكتبي، وعلقتها مثل فراشة محنطة على الجدار بالدبوس شأنها شأن الفواتير التي أعلقها على الجدار كي لا أنسى تسديدها في نهاية كل شهر بحيث أصبحت ورقة البرقية المعلقة إحدى واجباتي القادمة، بل الطارئة والعاجلة جداً/ 15) هنا الفراشة لها قيمة مزدوجة:

1: شفافيتها كفراشة

2: وقيمتها المديونية ذات الأولوية على الفواتير الشهرية الواجبة تسديدها وأولويتها ثلاثياً: فهي المستقبل القريب جداً والطارئ والعاجل.

3: وبسبب المحمول اللفظي البرقي المرسل من الأم فالكلمات كانت لها مؤثرية ساخنة (كلمات فجرت كل شيء وبعثت النار في رماد جامد/16).

4: كلمات البرقية ضمن مفهوم (مخطط الصورة) تسامت نحو الأعلى وناشت نجوم ليلة باريسية صفوها استثنائي، ورفرفت (الفراشة المحنطة على الجدار) والفراشة هي البرقية.

5: البرقية شفيفة وكلمات الأم بلون أزرق لكن لهذه البرقية ثقلها المعنوي والروحي والملف بالمهمة، يخبر القارئ بصيغة سؤال كأنه ينتظر أجوبةً (ولا أدري لماذا تعلقت بها كما يتعلق غريق بقشة طافية في فيضان هادر./16) المعادلة متوازنة الطرفين.

6: فراشة ---------- قشة. لم يقل قارباً أو طوق نجاة.

7: رد الفعل الاوّل المبثوث من محتوى البرقية تضمن شحنات سالبة: (لم يكن خبر البرقية يشجعني على تناول فطور الصباح/7).

8: يبدأ الابن بتفكيك حروفي للبرقية:

- كانت ذبذبات الحروف على ورق البرقية تعلن عبر كتابتها المتفسخة عن شيء قد يكون الحقيقة أو مجرّد شاشة عكّرة في مرآة/7) هنا دخلت البرقية ضمن نظرية الاحتمالات فهي ليس فراشة بل (شاشة عكّرة في مرآة).
- البرقية تحدث تداعي تاريخي خاص وملتبس لدى الابن.. (مات أبي قبل أن أولد أو في الساعات الأولى لولادتي.. أو في عمر التاسعة، لا أدري بالضبط لأنني لا أتخيله سوى شبح يمر في المنزل ليلاً بعد أن يقضي النهار بكامله في المعسكر../7).
- وتحدث حروف البرقية السود نوعاً من التداعي اللوني لدى الابن (تذكرتُ برقيات الستينات بحروفها السود القاتمة الصلبة).
- وكذلك تحدث حروف البرقية: التفارق بين نوعين من قراءة النص البرقي (أمعنتُ النظر في الحروف وتذكرتُ فروقاً قديمة بين القراءة الجهرية والقراءة الصامتة).

- ثم تضاف لها قيمة روحية، حين يخبرنا الأبن (وضعتها في جيبي مثل حرز أو أدعية قبل سفري بدقائق)

(*) البرقية وجيزة لأنها برقية وتبرق كالبرق، لكن ظلها على المتلقي هو تصنيع اسئلة القلق وهذا هو الذي جرى مع الابن:

- ما هو يا ترى جوهر هذه البرقية؟
- هل هي نزوة من نزوات أمي، ذريعة تجذبني لزيارتها رغم المخاطر المحدقة بهذا السفر؟
- أم هي نزوة من نزوات الموتى؟
- نداء أبي إلي عبر كلمات البرقية؟
- برقية الأم لها وقع النواقيس على الأبن (لم أفكر بالموت إلا بعد استلام برقية أمي/11).
- ولها وقع الحياة أيضاً (لا أدري كيف ألهبت هذه البرقية أحشائي وبعثت أبي من جديد من قبره/ 10).

كل هذه المؤثرات محض منصة للبرقية المرسلة من الأم إلى ابنها والمثبتة من قبل المؤلف في ص16.

(نقل. رفات أبيك إلى المقبرة الجديدة)

في ص7 بعد اطلاعهِ وحده على البرقية التي حجبها عنا المؤلف، يتساءل الابن : (كيف تنتقل المقبرة إلى مكان آخر؟/7).

(*) في الفصل (8) ص70 أثناء قراءتي أكون مع الابن في المقبرة القديمة، وبتوقيت اقتراب انتهاء نقل الموتى، المقبرة طوابير بشرية مزدحمة عند بوابة المقبرة. غضبٌ صامتٌ يهجم بالمعاول والفؤوس لاستخراج رفات الموتى. بتوقيت هذا الوضع الكارثي. تستعيد فراشة البرقية حضورها المضاعف وتقصد الابن ليخبرنا (فراشتان صفراوان خفقتا وحطتا على قدميّ، ثم رفرفتا وحلقتا عالياً فوق أسوار المقبرة ثم استحال لونهما الأصفر إلى بياض في المدى البعيد، وبمرور اللحظات تحولتا إلى طائرات ورقية تحلق في رقعة السماء، وتسحباني بخيوط رفيعة من أرض المقبرة/ 70) .. ثم يتساءل الابن وهو السارد المشارك بمرتبة الشخصية الرئيسة في الرواية (ماذا تفعل الفرشتان في المقبرة؟) ثم يستغرب قائلاً (فدبيب النمل الأسود لا يجتمع مع الفراشات، بل يتصارع معها بعداوة غريبة، لا أعرف سرها؟)

(*) بعد الحصول على رفات الأب يعود الابن إلى الفندق، وهو يبحث عن مفتاح غرفته، ثم يخبرنا (يدي اليسرى عثرت على ورقة البرقية المشؤومة التي التصقت في قعر جيبي.. ألقيت عليها نظرة لا مبالية، كورتها مثل حبة صغيرة وقذفتها في صندوق القمامة الموجود في الممر/77).. هنا تنتهي قيمة برقية الأم من خلال تصغيرها إلى حبة صغيرة مصيرها القمامة، لكن تفتيتها يحمل دلالات سأم الابن من كل ما يجري بهذا الخصوص ويفضح الابن سأمهُ حين يقول (في هذه الليلة أدركتُ أن برقية أمي قد بعثت ما يشبه اللوثة في عقلي..) والسؤال هنا من الأهم؟ الحي؟ أم الميت؟ ألا تخاف على

أبنها من بلد لا أمان فيه.. أليس بمقدورها أن تكلف حفار القبور وتكون حاضرة هي أسوة بأهالي الموتى؟ أليس ذلك أفضل حتى لا يرتكب الابن تلك الخطيئة مع إحدى المرأتين التي حذرت ولدها منهما؟ على حد قول ولدها (أما كان من الأفضل أن تكلف حفار القبور بدلا عني؟ أو تقوم بذلك إحدى زوجتيه المطلقتين، زليخة.. أو سلطانة/ 90).

(*) الابن يكابد رهقاً من رفات الأب وهو طفل لا يتذكر ملامحه أباه ويصل الابن إلى استقراء الأمر بالطريقة هذه: الحقائق صورة زجاجية لأن المعلومات عن حياة الأب مثل المرايا. وها هو الابن ويعترف (الكلمات أكبر مرآة عرفتها في حياتي/85) إذن ومن هذا المنطلق يؤكد لنفسه (.. برقية أمي مرآة خادعة أيضاً) أما تلك البرقية الفراشة والجامحة كحصان فهي بشهادته (أكبر مرآة عرفتها في حياتي) ..الابن يرى الخدعة في انعكاس الكلمات كمرايا، كقارئ فأنني أرى أن الابن ضحية مؤثرية صوت الأم المشحون بالتهديد الإلهي (ينبغي أن تذهب وتنقل قبر أبيك بنفسك وإلا عذبك ضميرك يوم القيامة/90)..

(*) **الموت:** من الموضوعات التي تشغل مكانة مميزة في التجربة الروائية الفذة للروائي شاكر نوري، ليس فقط في (كلاب جلجامش) و(نزوة الموتى) بل في (طائر القشلة) حيث يقتل الفنان المسرحي وهو الشخصية المحورية في الرواية وكذلك الموت هو اللحن الأخير في حياة (خاتون بغداد) حين تنتحر مسس بيل.

التلوث الصوتي وخيانة اللغة (المنطقة الخضراء)

ليس من السهل تحويل النظام المعلوماتي للوثائق الغزيرة إلى نص روائي متماسك. الصعوبة تكمن في كيفية تنضيد المعلومات وتشذيبها ثم كيفية تخصيبها بنسب معينة من المخيلة الروائية، شاكر نوري ليس ضمن مخططه الروائي أن يكتب رواية تسجيلية، فهو يحافظ على بصمته الروائية ويشتغل على ضرورة التجاوز الإبداعي ضمن برنامجه السردي. ينتقل من موضوعة عراقية ساخنة ويجسّدها روائياً إلى موضوعة أخرى تستحق التوقف عندها والإحاطة بموضوعتها من كافة الجوانب، ثم يقوم بتدوير السرد وتشكيله روائياً في شخوص لا يمكن نسيانهم: المترجمون المتورطون بين عجرفة المحتل وقصاص الارهاب. الجنود المارينز الخمسة الذين يكرهون الحرب وارغمتهم الحاجة فتطوعوا، وأنتجوا موسيقى وأغنيات ضد محاربة الشعب العراقي. هم يدركون أن العراق مهد الحضارات، ومن شخوص الرواية: مترجمة عراقية بقفزة كنغر صارت ضد وطنها العراق، وتزوجت الكولونيل ديفيد وصارت تتحكم بالبلاد والعباد. مترجم عراقي لا يهمه سوى الحصول على الكارت الاخضر وليذهب العراق وأهله وحضاراته للجحيم، ومترجمة أخرى تحب العراق، وتريد إعالة عائلتها ولكن الارهاب لا يريد لها الحياة ولا لحبيبها وزوجها المترجم إبراهيم. في النهاية سيكون الحل الأوحد صاعقة يدوية بقبضة إبراهيم وهو في المنطقة الخضراء التي يتحصن فيها المحتل وعبيد المحتل من تجار وجواسيس وارهابيين...

(*) في ص116 يخبرنا السارد الحيادي عن إبراهيم.. (حمى تتسلق رأسهُ، راح يفتش في خزانة الغرامفون عن أسطوانة أعتاد على سماعها منذ زمن طويل، أغنية قديمة، ساحرة وقوية، تعيد له تركيب الزمن بعد أن تحوّل إلى فتات وأجزاء تافهة.. فيما تهيمن على مخيلته إيقاعات الدفوف، وتنقله إلى عوالم أخرى. كان يبحث في هذه الأغنية عن معنى لانسحاق زملائه المترجمين العاملين مع الاميركيين).. ما بين القوسين هو الخلية السردية الموقوتة تشع من ص4 إلى ص249. وكل فاعلية إبراهيم الروائية هي توفير التناغم الموسيقي للذات العراقية المهشمة التي تم تدميرها بسبب الاحتلال والمليشيات والنهب والسلب وغياب الأمان..

(*) على مشارف نهاية الرواية يخبرنا إبراهيم (إذا كنتُ أرغب في خلق شخصية روائية، فستكون ذات يوم، إما إنانا أو فيفيان، ولكني كنت خالياً من أية طموحات كئابية، لأنني لا أريد أن أضيّع ما تبقى من عمري في مثل هذه الاوهام. أكره هذه اللعبة المستترة واحتمالاتها. لكني أؤمن بقوة الكلمات، التي تحمل في داخلي قوتها التدميرية/ 235).. هنا تتضح حيرة العاشق إبراهيم بين المرأتين المقتولتين.

(*) مَن يقود المنطقة الخضراء الكولونيل ديفيد؟ أم المترجمة بيتي؟ أعني الثعلبة المراوغة المترجمة باسمة فرنسيس، تتقن قفزات الكنغر على السلّم الوظيفي، في غمضة عين، ترأست أمن المترجمين، فصارت تتحكم بمصير تسعة آلاف مترجم ومترجمة.. بيتي منصبها أعلى المناصب تحت يدها أكثر الملفات

سرية ليس لأنها عليمة بخريطة بغداد، بل لأنها استولت على خريطة قلب الكولونيل. وحين تأرج عطرهما (سارع إلى خطبتها من أمها رسمياً../51) وهكذا هجرت باسمة فرنسيس بيت أهلها في أزقة البتاوين وقريباً تكون في شقة نخمة هي والكولونيل ديفيد، ولأنها تحب أمريكا أكثر من الكولونيل ديفيد فقد (رفضت مراراً أن تستقبل وفداً من المسيحين جاؤوا ليطلبوا منها تعمير كنيستهم التي دمرتها التفجيرات: لا تخلطوا بين العمل والدين/53).

(*) حلمٌ أحدٌ يزور يقظتها والمنام: تنتهي مهامهما العسكرية يطيران إلى أمريكا هي وزوجها الكولونيل. أثناء جلوسها في مكتبها فهي إلهة بابلية وتريد من الكولونيل أن يتوسد قدميها!! من يحكم المنطقة الخضراء: الكولونيل؟.. بيتي؟

(*) التماهي بين المترجمة بيتي والإلهة البابلية: مرده أن لمدام بيتي يدٌ في نهب الآثار وتهريبها إلى خارج العراق/68 ص كلما تقدمنا في قراءة رواية (المنطقة الخضراء) سيخبرنا السارد الحيادي عن بدايتها مع الغزاة الأمريكيين، لم يكن للمسيحية باسمة فرنسيس (أية اهتمامات سياسية سابقة، ولكن مع غزو أمريكا للعراق، عرفت كيف تقتنص فرصة الدخول إلى المنطقة الخضراء من أوسع أبوابها، وهو قلب الكولونيل الذي لم يتردد في تعيينها مترجمة ثم سكرتيرة.. ثم وعدها بترشيحها لنيل بطاقة الغرين كارت والجنسية الامريكية../134) .. مدام بيتي تتحكم بتسعة آلاف مترجم، يخدم مائة وخمسين ألف من القوات الأميركية..

(*) تلاحظ قراءتي ان عجلة السرد لا ترجع إلى الوراء مكتفية فقط بمكان سكن باسمة فرنسيس السابق: البتاوين. ومكان السكن علامة للمنطقة الشعبية. القارئ يسأل: ماهي شهاداتها التي تؤهلها للترجمة؟ ماذا كانت تعمل قبل دخولها المنطقة الخضراء؟ وغير ذلك من النظام المعلوماتي الذي دائماً يُعمل به روائياً.. شطبَ كل ذلك المؤلف شاكر نوري، وأكتفى.. (أن الأميركيين حرّروها من عاداتها القديمة وأعطوها المركز والوظيفة)!! وهنا ربما يتساءل فضول القارئ: ماهي عاداتها القديمة؟ المؤلف المتواري خلف السارد: جاء لتأطير الرواية بالمنطقة الخضراء ولم يخبرنا بسوى هذه الفرية الطريفة.. (وظلت مدام بيتي تحلم بهذا الرجل الآتي من خارج بوابات بغداد قرابة ثلاثين عاماً ليأخذها على بساط ألف ليلة..51/) يبدو أن الفضيلة الوحيدة لهذا اللقاء بين الغرب الغازي والشرق المنتهك، أن مدام بيتي غيرت مفهوماً راسخاً (وأصبحنا ننسى صورة المحتل وتترسخ في أذهاننا صورة العاشق الولهان).

(*) الرواية تبدأ من ص4 بأغنيات جنود الاحتلال، فهل أغانيهم متأصلة بألحان وحشية انطلقت من حنجرة إنسانٍ بدائي خائف من لا شيء في ظلام الوجود ليطرد الارواح الشريرة التي تحوم حوله. ربما من هذا الخوف المترسب منذ قرون، زمجرت صيحات تنطلق من حناجر الغزاة ومن المعدن ومعها يطلقون طلقاتهم على المارة وبالطريقة هذه تمازج عنف الموسيقى مع عنف اللغة وعنف التعامل مع المواطنين، يصوبون أنغام الراب وبنادق على

العراقيين والعراقيات. غزاة يتجولون بجلود وحوش منقرضة في الشوارع يصرخون اغنيةً (أنا جاهز للرحلة البعيدة، أحمل رشاشتك وأذهب إلى الحرب في بلاد تغمرها الشمس في جميع الفصول) لم يعرف المواطن العراقي أن (التلوث الصوتي ابتكار أميركي يؤثر على الأذن البشرية، وتقاس قوته بوحدة الديسيل، ومائة وعشرون ديسيل يؤدي إلى الألم، ومائة وأربعون ديسيل يؤدي إلى تلف الأذن الوسطى وحاسة السمع، وعندما هجموا على بغداد استخدموا أصوات انفجارات وصلت إلى أكثر من مائتي ديسيل إذ يحوّل الناس إلى بؤرة من سريعي الغضب والإثارة والانفعال والصداع، ويزيد سكر الدم والقرحة المعدية وإفراز الغدد وتقلص عضلات القلب..125/) وهكذا حكموا على العراق بالموت موسيقياً، كما يموت بالقنابل والهواء المخّصب بأغبرة القنابل.

(*) هناك جنود من المارينز تآلف المترجمون العراقيون معهم، وجسر التآلف هو الموسيقي الرافضة للحرب:

1: نيل أسود زنجي

2: جيمي أصفر آسيوي

3: ريتشارد أحمر أيرلندي

4: باتشلور: بدين أبيض مثل قطعة طبشور

5: باتيستا: ذو سحنة أميركية لاتينية

بشهادة المترجم إبراهيم أن المترجمين العراقيين تحمسوا إلى أغنياتهم لكن الضباط يرفضون تشجيعنا لهم (وهذا ما زاد في اندفاعنا نحوها، مما أثار عندهم الريبة والشك لأن الضباط يعتبرونهم من المتسكعين والمشاغبين والخارجين عن القانون العسكري..) والسبب الحقيقي لأن هذه الأغاني (تدعو علانية إلى إنهاء الحروب../9)

(*) على الجانب الثالث من شاشة السرد الروائي، يخبرنا السارد المترجم إبراهيم (كان علينا أن ننظر إلى هؤلاء الوحوش، وقاماتهم الطويلة، ومن ثم نستمع إلى الموسيقى التي يبعثونها من آلاتهم الموسيقية الغربية، علينا أنا وزملائي, مراد ورشيد وكامل وفيفيان عند بوابة الحاجز رقم 2 من المنطقة الخضراء، يجب علينا، في الخروج والدخول من وإلى هذا الكوكب الجديد، أن نترجل من سياراتنا، ونخضع للتفتيش والتدقيق من قبل فرقة عسكرية تتكون من خمسة جنود مارينز: نيل وجيمي وريتشارد وباتشلور وباتيستا/12).. هنا تنضّد قراءتي الطرفين.

المترجمون العراقيون: إبراهيم .. مراد .. رشيد .. كامل .. فيفيان

جنود المارينز: نيل .. جيمي .. ريتشارد باتشلور .. باتيستا: هؤلاء وغيرهم، يراهم المترجم إبراهيم (شباب طائشون، لا يفقهون شيئاً عن الحرب، ولا يعرفون شيئاً سوى الضغط على زناد بنادقهم بمجرد إحساسهم بالخطر/18) لكن حين يركبهم الطيش فمن جلودهم (تخرج كلمات مخيفة مثل طفح

جلدي، ذئاب تتهيأ للنهش بأنيابها الأمامية، كائنات غريبة تتغير بسرعة خارقة من اللطافة والمزاح إلى الضرب والعنف والشتم والقتل، تضغط أصابعهم على الزناد دون توقف../19).. سيتعرض الطرفان لمصائر صادمة أعني المترجمين والمارينز الخمسة، وقبل ذلك يخبرنا السارد (ألتقت مصائرنا في بوابة التفتيش رقم 2/24).

(*) في الصفحة الأولى من الرواية، الوقت غير محدد. في ص92 يعرف القارئ أن الوقت هو بداية احتلال بغداد (في السابع من أبريل، دخل المارينز بغداد بمحاذاة نهر دجلة ونشبت معركة على أطراف القصر الرئاسي على الشاطئ الغربي للنهر. وفي اليوم الثامن تم الاستيلاء على القصر الجمهوري ووسط المدينة خفّت حدة القتال..).

(*) يعوي الجنرال، يحث قواته على بث المزعجات ليلاً: نباح.. زعيق.. رصاص مكثف نحو لا شيء ويخبرنا السارد: (أكثر من ثلاثين من مكبرات الصوت مربوطة بالبنادق ومشدودة بأحزمة إلى الأكتاف، ومعلقة على الأبراج، ومربوطة بمدرعات الهمفي العابرة. فجرّت القوات الأميركية موسيقى أجراس الجحيم وموسيقى الروك أند رول بأصوات عالية من مكبرات عملاقة../124).. هنا تستعين قراءتي بمرجع موسيقي ثقة، يؤكد أن استعمال الموسيقى سلاحاً مرعباً (يثير الأعصاب لأيام، هذا التكرار المؤلف غالباً من عبارات موسيقية قصيرة مُعرّفة.. هذا التكرار اللانهائي لموسيقى لا علاقية وتافهة ولا تلائم ذوق المرء.. هذه الموسيقى القسرية أفسدت جزءاً من

الدماغ../61/ أوليفر ساكس/ نزعة إلى الموسيقى).. هكذا خرّب المارينز الهواء الطلق بملوثاتهم الموسيقية. كأن أنواع الأسلحة والقنابل لا تروي شبقهم الوحشي في تدمير العراق، ثم اكملت الفوهات الكاتمة والخطف والنسف ومشتقاتهما.

(*) إذا كانت الترجمة خطاباً نصياً، فهي أقرب القراءات إلى الأصل، لكنها تبقى ليست كما الأصل نفسه، فمن المؤكد هناك نسبة من الهدر، لأن المترجم المتمكن لغوياً مهما حرص على الدقة والأمانة فلن يستطيع استعادة الدلالات والمعاني ونبرة الصوت والإيماءة، الموجودة في الخطاب الأصل. إذن الترجمة ما كانت مرآة صافية في يوم من الأيام، فإن للنظامين اللغويين المترَجم منهُ والمترَجم إليه ضرورات تقتضي التعديل أو التغيير بشرط أن اقتضاء الضرورة يجب أن لا يمس الدلالة ولا يتجاوز إشاراته[1]. معضلة المترجم هي من جريمة الترجمة، فالمترجم هنا خائن للوطن. والأخس من ذلك أن المترجم صار خريطة تخون الأمكنة العراقية..

(*) المترجم إبراهيم يعلم أن الخنزير لا يغار على أنثاه فيقول عن نفسه وعن بقية المترجمين (أننا نشبه الخنازير لا نغير على أوطاننا/16) إذن اللغة أنثى وعليهم تحصينها والذود عنها. وسؤال إبراهيم هو الحق الحقيقة (ماذا كان بفعل الاميركيون لو رفضنا جميعاً العمل معهم؟ ألم نكن نجعلهم يضيعون في

[1] بخصوص الكلام عن الترجمة، اقترضتُ من أستاذي الاديب محمود عبد الوهاب (طيّب الله ثراه) من مقالته (العنوان وخيانة الترجمة / 83/ من كتابه (شعرية العمر) / دار المدى/ بغداد/ ط1/ 2012.

متاهة لغتنا؟ ألم تكن لغتنا تتحول إلى سد منيع في وجه الاحتلال؟ ألم تكن لغتنا أداة مقاومة ذات مرة؟) والأمر برمته يشرحه لنا المترجم إبراهيم كالتالي في ص120 من الرواية:

1: الأميركيون يصنعون الإرهابيين
2: نحن لم نعد مترجمين بل أدلاء
3: نقدم لهم رؤوس الآخرين على طبق جاهز
4: يطلبون منا تقديم المعلومات،
5: ولا ينسجم ذلك مع توقيع العقد. فنحن لسنا أدلاء بل مترجمين
6: اللغة آخر قلعة لنا وهاهم يدمرونها، فبماذا نتشبث بعد انتهاك لغتنا؟

(*) **اللغة:** هي ظاهرة اجتماعية نسيجها شبكة من الإشارات التي تتجسد علائقياً من الدال والمدلول. حين استعملُ اللغةَ وأتكلمُ مِن خلالها، مَن يتكلم من خلالي؟ هل استطيع التلاعب في شروط اللغة؟ **الجواب:** أن اللغةَ هي التي تستعملنا وبشروطها ولا يمكن التحرر من شروطها. ولا يمكن فهمنا إلا من خلال استعمالها في التحاور. والآخر لا يفهمنا إلاّ من خلال لغته هو. وهكذا بالترجمة أهدرنا معظم جماليات لغتنا الأم. وحين نقوم بترجمة اللغة فذلك يعني أننا قمنا بترحيلها نحو الآخر الذي لا يفهمها..

(*) ماهي المنطقة الخضراء؟:

1: بقعة ثمينة من عاصمة العراق، المارينز أقفلوها وحددوها بمنافذ محروسة بفوهات حديثة الصنع وحرس يجردك من ملابسك وكرامتك ليطمئن ويسمح لك بالدخول.

2: والمنطقة الخضراء: اسفنجة مبلّلة كبيرة تمتص: مترجمين.. مستشارين.. متعاقدون.. وزراء.. حكام جدد

3: بالموسيقى يتحرر نيل وفرقته من (أعين الرقباء في المنطقة الخضراء التي تتعرض لقصف يومي بقذائف الهاون والصواريخ/21) موسيقى نيل وأغانيه تعيد ذاكرة إبراهيم إلى موسيقى جيمي هندرك وجيم موريسون اللذان ألهبا مشاعر الأمريكيين لمعاداة الحرب في فيتنام.

4: لا تقصف المنطقة الخضراء فقط من الخارج (إنهم قادرون على النفاذ إلى المنطقة الخضراء كما ينفذون من خرم الإبرة/197).

5: المنطقة الخضراء تتحكم فيها هندسة المتاهة (منطقة خضراء داخل منطقة خضراء، جيش داخل جيش، سلطة داخل سلطة، دولة داخل دولة، إنهم يطلقون على أنفسهم (مقاولين) وهم مرتزقة يقتلون بالأجرة، وهم بعيدون عن كل عقاب../200).

(*) عنف اللغة.. عنف الموسيقى.. الموت العنيف. الكوابيس.. العيش في حيز.. مخاطبة الشوارع برشقات الرصاص الأمريكي والارهاب المفخخ هذه منتوجات الفوضى الخلاّقة بعد نيسان 2003.

ذبابة خضراء على رقعة شطرنج:

(جنون خلف جدران بوكا)

(*) لا مسافة بين روايتيّ (المنطقة الخضراء) و(جنون خلف جدران بوكا) انني اقرأ روايةً بجزأين متماسكين. **المنطقة الخضراء،** سجن الغزاة وغرفة عملياتهم.. **بوكا:** معتقل يحتوي عراقيين غير متجانسين عقائدياً، بعضهم معتقل بتهمة باطلة، وأغلب المعتقلين في بوكا من الظلاميين الذين ذبحوا العراق وأهله، بهذا الكم المتقاطع فيما بينه والمؤتلف على تدمير البلد، يخبرنا السجين في بوكا وهو السارد المشارك، المراسل الحربي (أعداد غفيرة من المعتقلين الأميين الذين جذبتهم الجماعات المسلحة هنا، بعد الغزو، تمزّقت شبكات خلية النحل، وتشظى الناس جماعات مسلحة وأحزاباً: السنة ينقسمون إلى عدة فصائل: القاعدة، مجلس شورى الإسلام، القوميون السنة، وأنصار الإسلام، وهذه الجماعات انقسمت على نفسها. أما الشيعة فهم منقسمون إلى قسمين رئيسين: جيش المهدي، وفيلق بدر، يحركهم هاجس الخلافات الدينية وتفسيرات الإسلام، فيشتبكون بالأيدي والأعمدة الخشبية، يتفرج عليهم الحراس الأميركيون ويضحكون من خلافاتهم في تلك البقعة الصحراوية النائية../413) من خلال هذا التقرير الشفاهي يتأكد للقارئ أن معتقل (بوكا مشحون بالقصص والحكايات، حتى إن مزهر حار من أين يبدأ ومن أين ينتهي، وهو الذي خبر فن الكتابة /411).

(*) **سؤال القارئ:** من أي رمادٍ نهضت عنقاء هذه الرواية التي تعد من أطول روايات شاكر نوري (483) صفحة؟ ربما نجد بعض الجواب في أهداب النص التي تستقبلنا قبل الدخول إلى الفضاء الروائي: في ص9 يخبرنا مؤلف الرواية:

أحداث هذه الرواية مستلهمة من شهادات معتقلين سابقين في معتقل بوكا خصوصاً شهادة الصديق القاص محسن الخفاجي الذي أمضى 1099 يوماً في بوكا. شهادة الصحافي محمد الشاهين الذي أمضى هو الآخر ردحاً من الزمن في بوكا: اقتبستُ من شهادتهما وغيرهما وبشهادة المؤلف نوري (من راسلوني من ضحايا هذا المعتقل).. سيكون إهداء الرواية إلى محسن الخفاجي ومحمد الشاهين وكل الذين راسلوا المؤلف بهذا الخصوص..

(*) النص الروائي لا يتنفس من جهامة الوثائق، بل ينال هواءً مكيفاً خلال جماليات مخيلة الروائي شاكر نوري.. طموح المؤلف يعلنه معززاً بنصيحة أوكتافيو باث (أن تكتب رواية هو أن تنشئ حقيقةً مستقلةً مكتفيةً بذاتها).. إذن سيكون السرد باهظاً والمسؤولية ثقيلة، ليس من السهل تحويل المحسوس الملموس الوثائقي المعيش إلى نص روائي يحتاج إلى تجنب التماهي في الذوات المعتقلة حفاظاً على فاصلة التأمل أثناء تدوير السرد.. وقد تفوق الروائي شاكر نوري على المدونات التي استلهما.

1: المراسل الصحفي تتحول أوراقه إلى فيلم من انتاج شركة أجنبية.

2: المؤلف شاكر نوري يحوّل المدونات كافة إلى سرد روائي من خلال شخصية، في الرواية تخبرنا (أحاول إعادة ترتيب احاديثهم كما في ترتيب حبات المسبحة/217).

(*) **أصوات السرد:**

1: صوت المراسل الحربي موجهاً للقارئ.

2: صوت المراسل.. موجهاً للأمريكان.

3: حوارات السجناء فيما بينهم.

4: مناجاة الصحفي مع زوجته.

5: لدى مزهر ينوّب السارد المحايد.

6: شفاهيات السجناء مع الكاتب مزهر.

7: تدوير شفاهيات المراسل الحربي والكاتب إلى سردية متواشجة.

8: شفاهيات الجنرالات العراقيين المعتقلين في بوكا.

9: الشفاهية المقسورة (اللعنة كانوا يعرفون جميع قصصنا.. لا يرضون بها، بل يريدون أن نروي لهم قصصاً ملفقة/184).

10: صوت الخياط مكزون / 327-287.

11: صوت المتهم رقم 715 / (يبدأ من 331 وينتهي في 409).

(*) جنرالات أمريكا تتقاطع رؤيتهم مع السجناء بخصوص تسمية المعتقل (بوكا).. يخبرنا السارد المشارك: بوكا توأم غوانتا نامو واسم بوكا يخز ذاكرة السجناء بسكين تقطع شرايينهم وتسفك دماءهم. المسؤول عن المعتقلات الأميركية في العراق ديفيد كوانتوك بصلافة يعلن: (بوكا.. هو سابعُ عجائب الدنيا)!!/ص11 (..فان أوكين/ وول ستريت جورنيال يعلن (الواضح أن معتقل بوكا لا يمكن مقارنته بمعسكر أوشفيز وتريبلنكا اللذان اشتهرا بإبادة الملايين، لكن الاميركيين استخدموا الطرائق والأساليب النازية ذاتها في الاعتقال والتعذيب واقتراف الجرائم التاريخية المنظمة الرهيبة بحق الشعب العراقي في حرب غير شرعية/ 25 آيار 2005..).

(*) يغرزون (بوكا) في رمال مدينة أم قصر المسالمة، يوارون من يموت تحت وطأة التعذيب في رمال أم قصر البريئة. ثم يدخلون أم قصر قاصدين بوكا، بصيغة (شركة أميركية لصناعة لعب أطفال، تصنع (لعبة بوكا أو كيف تقتل الأشرار الإلكترونية)/428) أميركا لا ترتوي من تدمير حاضر العراق بل تريد تلويث مستقبله أيضاً من خلال أطفال أمريكا وجعله تجارةً رابحةً لعولمتها. لعبة بوكا للأطفال هي السرد الكاذب الذي يشوه صورة العراق ويصور شعبه مجرمين هاربين من عدالة عولمة أمريكا. عدالة أمريكا تحتجز عراقيين صيرتهم أشراراً، يحاولون الهرب من معتقل بوكا فتلاحقهم المروحيات وترشهم بالرصاص والصواريخ. وبالطريقة هذه (كلما يقتل

اللاعبون المعتقلين الاشرار يزداد رصيدهم نقاطاً وعملات ورقية إذ تعتمد على تحريك الماوس لقتل الهاربين../428).

بوكا: ليس اسما لمعتقل فقط، هو شبكة اقتصادية تدر أرباحاً طائلة (الشركة التي تدير بوكا، أنها تعمل في ميدان تنقيب النفط والتجارة والشركات الأمنية../444).

(*) يخبرنا السارد السجين الذي كان مراسلاً حربياً (منذ زمن طويل، كان بوكا في أذهاننا مذكراً، فقد أضفى من الرجولة الكثير على أجوائه ..كان بوكا يبدو أكثر قساوة وبربرية!/454).. على الجهة الثانية حين يشتد التقاتل بين السجناء يصرخ مدير المعتقل روبرت مورن ويلعن العراق واليوم الذي جاء فيه إلى هذه البقعة الصحراوية التي اسمها بوكا وحين يفقد اعصابه يشتم بوكا رجل الإطفاء الذي ضحّى بنفسه من أجل انماد حرائق برجيّ التجارة في نيويورك!!

(*) إذا كانت رواية (**كلاب جلجامش**) من شطرين: الأول هو الراهن العراقي والثاني هو أسطرة الراهن بالتمازج مع ملحمة جلجامش. فأن رواية (بوكا) تنقسم أفقياً إلى سجناء طائفيين وهناك من هم خارج الطوائف وداخل حيز من أسطرة صاحب الأمر أعني بذلك الجنرالات السبعة الذين كان يستعملهم طاغية العراق في حروبه وهم جماعة منغلقون على أنفسهم (لِم أولئك الجنرالات في حضرة صاحب الأمر سوى تلاميذ مدرسة ابتدائية،

ويدونون كل ما يقوله/246) إذن هؤلاء أوعية فارغة يفرغ فيها الطاغية لوثة عقله.. (جميع الجنرالات تحولوا مهرّجي البلاط/255).. لذا يحاول المراسل الحربي التقرب إلى الخياط مكزون وهو ضمن الجنرالات لكن مكزون (لا يشغله شيء سوى حياكة بدلة صاحب الأمر/237) مكزون ليس تائهاً في صحراء بل هو تائه بين سيوف ونجوم وتيجان وشارات ونياشين باحثاً عن الرتبة العالية لصاحب الأمر التي حار في أمرها والخياط ما زال موهوماً، أن صاحب الأمر لم يهزم لحد الان!! من سوء حظ مكزون أن الطاغية أو صاحب الأمر نقله نقلةً أسطوريةً من خياط إلى وزير!! الجنرالات يتقوسون على جغرافية هلامية يفككون طلاسم أقفالها يطيلون التحديق في أصابع الخياط وهي تطرز آخر بدلة للطاغية.. في محبسهم ضمن مستعمرة بوكا عثروا على خريطة عتيقة تحتوي مثابات أشبه بالطلسم:

بحر الظلمات

قارة الزهور

جزيرة الخنازير

جهة أبي الهول

لكن الخياط مكزون عثر على (كتاب قديم قرأ في صفحته الأولى عبارة تقول (إن خياطاً سقط في زمان آخر. فتعوذ من شرّ هذا الكتاب وانصرف إلى تطريز بذلة صاحب الأمر/240).. ثم يطل علينا السارد الحيادي

بكشوفاته عن الجنرالات: جنيد. سنون. حرار. فضيل .شنفرة. بلخي. داراني

(*) الجامع اللفظي لدى السارد: الاحالة التكرارية التالية (وجد نفسه في المعتقل).. وكذلك: غرائبية الفضاء النصي. وهذا يعني الجنرالات بلا فطنة لأنهم خلعوا ذواتهم لينتعلها صاحب الأمر.

الجنرال جنيد: يستيقظ عند الفجر غاضباً، يقصد الحمام يقف تحت رشاش الماء، وهو في مثل هذا الوقت والمكان يرى ذبابة خضراء، ملتصقة بمرآة الحمام، يمد يده اليمنى يعصرها يلطخ دمها المرآة، بتوقيت الدم المسفوك (وجد نفسه في المعتقل/241).

الجنرال سنون: يتوسل حلما ليضاجع امرأة هي حلم حياته. يراها في الحلم ويرى في فخذها اليسرى نبته لاصقة بالأرض يستفزه الخال/ النبتة ، يستل سكينته من جيب بذلته العسكرية ليجتث الخال بتوقيت ذلك (وجد نفسه في المعتقل).

الجنرال حرار: حين يستيقظ يهرع نحو مرآة مدورة ليرى الطفل حرار اللامبالي. فجأة ذلك اليوم لا يرى طفولته. تباغته المرآة بوجه عجوز مكفهر (في هذه اللحظة وجد نفسه في المعتقل/249).

تتكثف غرائبية السرد مع الجنرال فضيل فهو يبحث معجمياً عن كلمة جغرافية فتقوده خرائط الموسوعات السردية إلى المجلد السابع عشر على اسمه

وتاريخ ولادته ووفاته في القرن الثاني عشر. ووجد أنه كان في حياته مملوكاً وقتل في معركة ضد الفرنجة.. ربما سبب مقتله هو الدوافع المثلية (فخلبته عينا خصمه اللتان كانتا تشكيان مثل جارية شركسية. وفي لحظة الشرود: سدد له عدوه ضربة قاتلة) من جراء هذه الضربة (وجد نفسه في المعتقل/253).

الجنرال شنفرة: اعتقل وهو يدافع عن شرفه المدني، حين دخل بيته بقيافته العسكرية، غمرته تنهدات زوجته التي اخترقت باب المخدع، فتوهج شنفرة واقتحم الباب وفوجئ بزوجته مع عشيقها، أخرج مسدسه ليستعيد بالرصاص شرفه، وبتوقيت هذه اللحظة (وجد نفسه في المعتقل/257)!! من هو عشيق زوجة شنفرة؟ هو نفس العشيق المخلد في المرويات الكبرى. هو القوة الباطشة ورأس السلطة الذي سيأمر شنفره بتطليق زوجته فهذا الرأس الدموي يريد حيازة الاشياء له وحده.

بلخي: لا يتذكر سوى سقوطه من الطائرة، في الصحراء. يشتد جوعه فيأكل رفاقه واحداً واحداً بهذا التوقيت المرير (وجد نفسه في المعتقل/261).

لا يختلف عن الجنرال فضيل في الغرائبية: الجنرال داراني فهو يحلم أنه مات على ظهر سفينة، غسلوّه وكفنوه، وحين هموا بقذفه في البحر.. رست السفينة على اليابسة.. ترجل الركاب رأوا قبراً رخامياً فارغاً ينتظرهم فدفنوه

(في هذه اللحظة وجد نفسه في القلعة/265) واسرفت غرائبية داراني فهو (يرى نفسه كوكباً مائياً في سموات بعيدة بين الطيور/266).. سرود الجنرالات السبعة من أمالي رأس السلطة العراقية آنذاك، ونهاياتهم في بوكا من سرود الأمريكي البشع.

(*) أزيل معتقل بوكا من صحراء مدينة أم قصر. لكن المعتقل انغرز، في ذاكرة أم قصر، كما انغرس في ذاكرة هذه الرواية التي نحتها شاكر نوري بصبر ودقة وحذف الفائض من المدونات التي استعملها ليمنحنا رواية تستحق القراءة والتساؤلات النقدية وغير النقدية.

(1) المفتوح والمغلق والانشطار السردي: هكذا رأت قراءتي الفضاء الروائي لدى شاكر نوري. الروايات التي تكون فيها السيادة للمفتوح هي:

1: خاتون بغداد

2: ديالاس

3: شامان

4: طائر القشلة

5: نزوة الموتى

في حين أنّ شبه السيادة للفضاء المغلق تأتي في الروايات التالية:

1: الرواية العمياء

2: نافذة العنكبوت

3: جحيم الراهب

4: جنون خلف جدران بوكا

5: المنطقة الخضراء

بعض الروايات يتداخل فيها المفتوح والمغلق. في هذه الروايات العشر، ينحسر المغلق قليلاً، أحياناً، ويتقدم المفتوح. وهناك رواية فيها ما يشبه المناصفة بين المغلق والمفتوح.. هي الرواية الحادية عشرة: (**كلاب جلجامش**).

(2) الانشطار السردي تجسّده الروايات التالية: (خاتون بغداد) (طائر القشلة) (الرواية العمياء) (جنون خلف جدران بوكا).. وأعني بالانشطار أن يتناول السرد حقبتين من الزمن . أو مكانين كما هو الحال في (الرواية العمياء) وحول الانشطار السردي لديّ مخطوطة كتاب قيد الطبع تناولتُ فيها الانشطار السردي في الرواية العراقية والعربية.

(3) تدوير السرد أعني تحويل المخطوطة أو الوثائق الرسمية.. أو اليوميات إلى رواية، المؤلف شاكر نوري، يخبرنا أن رواية (..بوكا) هي يوميات كتبها القاص محسن الخفاجي حين كان معتقلاً في بوكا، والصحفي محمد شاهين وكذا الحال مع روايتيّ (المنطقة الخضراء) و(الرواية العمياء) هناك أشخاص يزودون المؤلف بمدوناتهم..

(4) الموت: في رواية شاكر نوري، ترجمة متآلفة مع حياتنا العراقية المحتدمة ويتجسد في (طائر القشلة) (كلاب جلجامش) (نزوة الموتى) (ديالاس) (خاتون بغداد).

(5) (المنطقة الخضراء) و(جنون خلف جدران بوكا) تتجاوران بالمهيمنة وكذلك هناك تجاور فرعي رقمي أعني الرقم (5): المترجمون خمسة، والمغنون من الجنود الأمريكان خمسة في رواية (المنطقة الخضراء)، وفي رواية (...بوكا) ثمة حلقة خماسية من السجناء ضباط النظام السابق، يعتقدون بعودة (صاحب الأمر)!! طاغية العراق.. الخماسي/ المزدوج في (المنطقة الخضراء) المترجمون والجنود الأمريكان الذين يغنون أغنيات السلام..

تنتقل العلاقة بين المجموعتين من العداء إلى التآلف .. خماسي عسكر النظام السابق في رواية (..بوكا) يمكثون في غيهم.

(6) المواد السردية الخام، لا تنهض منها، روايات عراقية متماسكة جميلة، إذا لم تحضر الموهبة الإبداعية والتجربة الروائية العميقة.. من خلال تكرار نزهتي في هذه الروايات: أشهد أن الموهبة والتجربة: متجسدتان بأرقى مستوياتهما لدى الروائي شاكر نوري..

مصابيح شاكر نوري الروائية

1: خاتون بغداد/ دار سطور/ بغداد/ ط1/ 2018

2: طائر القشلة/ دار المؤلف/ بيروت/ ط1/ 2019

3: جحيم الراهب/ شركة المطبوعات للنشر والتوزيع/ بيروت/ ط1/ 2014

4: شامان/ دار كتاب للنشر والتوزيع/ دولة الأمارات/ ط1/ 2011

5: ديالاس/ دار الفارابي/ ط1/ 2007

6: نافذة العنكبوت/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط1/ 2000

7: الرواية العمياء/ شركة المطبوعات للنشر والتوزيع/ ط1/ بيروت/ 2020

8: كلاب جلجامش/ الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف / ط1 / بيروت/ الجزائر/ 2008

9: نزوة الموتى/ دار الفارابي/ بيروت/ ط1/ 2004

10: المنطقة الخضراء/ دار ثقافة للنشر/ ط1/ 2009

11: جنون خلف جدران بوكا/ شركة المطبوعات للنشر والتوزيع/ط1/ بيروت/ 2014

محتويات خزانة الكتاب

الإهداء.....7

ما لا يشبه المقدمة.....9

تأنيث الاستعمار (خاتون بغداد).....13

أناقته تستحق شوارع أفضل: تساردات (طائر القشلة).....25

ثلاث ساعات: اعوام طويلة... براعة المونتاج في سرد (جحيم الراهب).....29

شامان: الفرد خارج العالم.....45

صهر الاختلاف في وحدة التماثل (ديالاس) 49

من أين يقتل الرجل..؟ الجهاز السردي في (نافذة العنكبوت).....61

من يفهرس الظلام: (الرواية العمياء).....73

الموت يوقظ الحياة من الخلود.. (كلاب جلجامش).....81

الفراشة والنمل الاسود.. (نزوة الموتى).....91

التلوث الصوتي وخيانة اللغة..(المنطقة الخضراء).....99

ذبابة خضراء على رقعة شطرنج: (جنون خلف جدران بوكا).....109

وجيز النزهة.....119

المحتويات.....125