البطل الروائي بين العجائبية والواقعية -قراءة في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي-

م.د. سعد داحس ناصر/ كلية الآداب / جامعة واسط

المقدمة

ربما يكون تعريف (تودوروف) أشهر تعريف للعجائبي، حينما رآه " التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر"[1]. ويفهم من هذا التعريف أن الأدب العجائبي – الذي يبدعه الكاتب- يحدده – أيضاً- المتلقي بعد أن يدور في فلك التردد المنسجم مع طبيعة التلقي لصورٍ لم تألفها قوانين الطبيعة وصارت خارج حساباته المنطقية. وحينئذ ينبغي أو يتحتم على المتلقي قبول نواميس أخرى لتفسير الطبيعة، وإذا كان ثمة وظائف للسرد العجائبي كالوظيفة الترميزية والتفاعلية والأدبية والفنية والاجتماعية، فإن له - بلا شك- وظيفة نفسية ووجدانية تتمثل في إشباع الرغبات المكبوتة في ذات الكاتب والمتلقي على حد سواء، تلك الرغبات التي أسهم الواقع في كبتها وحجزها في كوامن النفس، وبذلك يمكن أن ترجع العجائبية إلى "رغبات أولية غير مشبعة لدى الإنسان فهو من خلال العجائبية يحقق كثيراً من الرغبات المستحيلة"[2]. ليصبح السرد العجائبي – بحسب هذه الوظيفة- أشبه ما يكون بحلم فرويدي كبير، أو بالأحرى كابوساً، بالضبط كالكابوس الذي عاشه الكاتب أحمد سعداوي في فرانكشتاين في بغداد أو الذي عاشه بطله العجيب (الشسمة) أو الذي أحسه المتلقي المتردد والحائر أمام تصديق الحكاية وعدم تصديقها وقد انغمس – بسبب ذلك- في التيهان والسوداوية وحالة مفجعة من فقدان الأمل .

والعجائبية ملمح مهم من ملامح الحداثة في الرواية، إذ يتجلى العجيب بوصفه صورة من صور التحديث والتجريب في الرواية، فضلا عن أنه تقنية مهمة من تقنيات الكتابة التي تدلل على سمو الإبداع الروائي ولا نهائية موضوعاته، ومقوم مهم من مقوماته الجمالية. هذا، إذا ما تعامل الكاتب معه تعاملاً مكثفاً وفي حبكة متجددة غير تقليدية وغير مستهلكة،صفتها التلاحم والتماسك والتفاعل، وتتضمن مدلولات متعددة منها الفني والإبداعي ومنها الوجداني الذاتي الذي يجلي تجربة الكاتب وإبداعه ووجهة نظره في الأشياء والأحداث، وموقفه من الحياة والقيم يؤمن بها والتي تأتي مختبئة بعباءة العجيب والغريب والمدهش وغير الطبيعي، عن طريق تصنيف أحداثه وشخصياته وإنماء وتطور الحبكة ومن ثمّ حلّها.

ويمكن للعجائبية أن تنسلّ من عالم الوهم والحلم لتدخل بطريقة غير مباشرة إلى محددات الواقع وتأثيراته عن طريق المتخيل الجامح الذي يجمع الواقع مع عوالم أخرى مجهولة وشاذة لها قوانينها ونواميسها الخاصة التي تختلف عن قوانين الواقع ونواميسه الطبيعية. وحينذاك تتهشم منطقية الواقع وتنتهك عقلانيته الصارمة وينزاح العقل وبمعيته ينزاح كل ما هو معتاد ونمطي، وبهذه الإزاحة تبرز العجائبية وتنطلق بوصفها مركز قوى أو سرداً مضاداً يضطلع بمهمة مقاومة الواقع وهزيمته، بهدف ردعه ومحاكمته لما تشبع فيه من شرور واضطهاد وظلم وكل ممارسة سلبية تجعل الإنسان يعيش في دوامة القلق واليأس والترقب والتشاؤم.

أما الواقعية فإنها تلتقي مع العجائبي في الوظيفة، إذ تدخل الواقعية في الرواية بوصفها عنصراً بنائيا ومكوناً جماليا يتميز بالانفتاح والتجدد والتطور وإلى حدٍ ما بالديمومة، بيد أنها تفترق عن العجائبية في مناحٍ كثيرة؛ لأن موضوعات الواقعية في الأدب أو في الرواية بصورة خاصة تتمحور حول أحداث الواقع التي يشكّلها ويسيّرها ويتأثر بها أشخاص واقعيون، وتتخصص بعرض مآسي الناس وأمانيهم، ومعاناتهم في واقعهم المعيش اليومي عن طريق المحاكاة"، ولكن هذه المحاكاة ليست تسجيلاً فوتغرافيّاً ولا نقلاً زخرفياً لزخم الحياة بإيجابياته وسلبياته، بل هي عملية ابتداع للواقع وصياغته صياغة واعية تقوم على المتخيل والتصوير والتشكيل والنمذجة"[3]. أي ليس بالانعكاس الحرفي والمحض لليومي والاعتيادي والواقعي، وإنما تكثيف ذلك كله وتركيزه عن طريق المعالجات الأدبية والأساليب الفنية والتقنيات الجمالية.

وإذا كانت الواقعية في الرواية تتعدد أنواعها وتتفرع موضوعاتها بين الواقعية الاجتماعية والواقعية الاشتراكية والواقعية الطبيعية والواقعية النقدية، فإن هذه الأخيرة ربما تشكل المساحة الكبرى في الرواية العربية؛ لأنها تضطلع بنقد المجتمع وتشريح مشكلاته وتشخيص أمراضه، بحثا عن الحل والعلاج الشافي والخروج من التيه الحضاري والنفسي اللذين يعانيهما الإنسان العربي، والواقعية النقدية - بسبب ذلك- لابد من أن تركز على مناحي الجريمة والفساد والشر والظلم والتخلف والنكوص وكل صفة سلبية يعانيها المجتمع، وتتكلل – أيضاً- بالمأساة والسوداوية والتشاؤم استناداً إلى فلسفة مفادها: إن الشر أكثر العناصر تأصلاً وتجذّراً في الحياة. ومن هذا المنظور تقتحم العجائبية – التي هي أسلوب من أساليب السرد الحديث الرامي إلى محاكمة الواقع ومساءلته ونقده وتشريحه أو الهادفة إلى الهروب منه باتجاه الحلم أو الوهم- العالم الواقعي بالحبكات غير المعقولة والأساطير المدنية والأحداث والشخصيات الغريبة والمدهشة والشاذة؛ فالعجائبي – في صورة من صوره- "أداة فنية لنقل الواقع المرئي بطريقة لا معقولة ومشوهه تأكيداً على الواقع المرعب والغريب ونثريته الفظة ومزاراته التراجيدية وغرابته كما هو مألوف وإنساني"[(4)]. ليترشح عن هذا النقل وظائف أخرى، أو بتعبير أوضح ردود فعل لها مساس بالواقع وذات جلبة اجتماعية "تتمثل في التمرد على قوانين الواقع وغرابة شرائعه والتنديد بلا عقلانية الموضوع المادي وعدم منطقيته"[(5)].

والفكرة التي تنطوي عليها الواقعية، مشاكلة الواقع في المادة أو في التقنية، ففي المادة يتجه الروائي إلى التفاصيل اليومية الدقيقة والحاسمة سعياً إلى تصوير الأحداث بصدق ما أمكنه ذلك، وأما في التقنية فتبرز عندما يستعمل الروائي الطريقة التقريرية في تأدية الأحداث سواء كانت الأحداث تافهة أو خارجة عن المألوف على نحو تبدو كأنها لم تخضع لرغبة الانتقاء أو لم يقصد الروائي إلى إبرازها دون غيرها، ويفضلها على سواها من الأحداث[(6)]. وفي مقابل ذلك تدخل العجائبية في الفن الروائي دون أن تتقاطع مع الواقعية، ويمتزج الاثنان ليشكلا بنية فنية متكاملة يحيل كل منهما إلى الآخر، على أساس أن النظرية العجائبية في الرواية استندت إلى ((مسلَّمة تخصّ الفنّ الروائيّ نفسه، الذي يتميّز بامتزاج جُرعتَيْ الخيال، والواقع فيه، بشكلٍ التباسي، تضيع فيه غالباً الحدود بينهما، وينبني عن هذا الالتباس تضخّم كتلة هلاميّة من الشكّ واللايقين))[(7)].

وعلى هذا النحو يشكل الواقعي ظاهرة كبيرة في الرواية العربية الحديثة، ويشكل العجائبي – كذلك- ظاهرة حاضرة فيها. وقد تنفرد رواية ما بالواقعية حتى تبدو كأنها الركيزة الأساسية التي بنيت عليها الرواية ويكون ما سواه توابع لمتنه، فيكون الإبداع والواقعية كأنهما مكونان يحيل أحدهما إلى الآخر أو هما حالتان مترادفتان. ومن منظور آخر تبدو العجائبية في بعض الروايات هي المركز الذي تدور حوله هوامش البناء الروائي وليست مجرد تقنية من تقنيات الكتابة الروائية أو عنصر من عناصر الفن الروائي أو أسلوب من أساليبه، أو موضوع من موضوعاته. وهذا الأمر يرجع إلى ما يريده الكاتب في سرده سواء عن طريق وعيه أم عن طريق لا وعيه على حد سواء، فيغلّب الواقعية على إبداعه مرة ويغلب أخرى عليه العجائبية وما فيها من غرائب وشذوذ وغموض ومفارقات واندهاش.

وإذا كان الإبداع الروائي ليس له حدود يقف عندها، فلا غرابة إذن في أن يجمع الكاتب بين الواقعي والعجائبي ويصهرهما في بوتقة الإبداع الروائي في حبكة واحدة وفي زمان ومكان واحد، فيجمع بذلك مكونين من الصعوبة بمكان أن يجتمعا في هذا الفن. وتزيد حالة الجمع غرابة ومفارقة حينما يتشكّل هذان المكونان في شخصية واحدة، فيتردد القارئ في تحديد ملامح هذه الشخصية، فلا يكاد يميز -على وجه الدقة - هل هذه الشخصية عجائبية وما يرافق هذا التوصيف من شذوذ وغرابة وتكسير لنواميس الطبيعة وقواعد العقل، أم هي واقعية وما يرافق هذا التوصيف من جريان عقلاني للأحداث مبني على معطيات الواقع المعيش وتفاصيله اليومية الدقيقة، وما يرافق ذلك أحياناً من خطاب موجه مشحون بالايديولوجيا. وحينئذ يحتار القارئ في كنه هذا الشخصية ويتردد في قبولها وتلقيها على وفق أي عالم من العوالم، ولاسيما عندما يلاعب الكاتب ذهن القارئ، فيغلب العجائبي على الواقعي في غير حدث من الأحداث أو موقف من المواقف، أو العكس تماماً ساعياً إلى ردم الحواجز، وتقليص الفجوة بين العجائبي والواقعي. لتضطلع هذه البنية الواقعية/الغرائبية الجديدة بمهمة تحدي "الواقع الضاغط المهيمن - بامتداداته الخارجية، المرتبطة بالآخر، وجذوره الداخلية المقيدة لحرية الإنسان- وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلاً منه نظاماً فنطازياً، وسحرياً بديلاً"[8]، ولتأخذ الروايات التي تعتمد هذه البنية – من منحى آخر- مكانة مهمة في الرواية العربية النازعة إلى التحديث والتجديد والتطور.

وإذا ما كان السرد العجائبي - المتصل بخيط ما بالواقع- في الرواية العربية في أغلب حالاته، يبرز بوصفه رحلة ارتدادية إلى فضاءات السرد العجائبي التراثي العربي، فإن رواية (فرانكشتاين في بغداد) تحيد عن دروب تلك الرحلة إلى رحلة أخرى ترتد إلى زمن ماض قريب باتجاه فضاءات العجائبي العالمي (الغربي) الحديث بجانبيه المكتوب والمرئي، لتكون أشبه ما يكون بنص مرآتي لرواية فرانكشتاين لميري شيلي أو للأفلام السينمائية الكثيرة التي استلهمت موضوعها، الأمر الذي " يجعل نص ميري شيللي نصاً غائباً ونصاً مرجعياً وربما نصاً موازياً، إذا اعتمدنا آلية المفارقة أو (المعارضة) بالمفهوم البلاغي في توليد نصوص جيدة من نص سابق عبر عمليات تمثل وامتصاص واحتذاء تقوم على قواعد التناص Intertextuality الحديثة بعيداً عن أطروحات السرقة التقليدية القديمة"[9].

ولا بد من الإشارة إلى أن الرواية لم تتحدد ببطل واحد، إذ إن هنالك أكثر من شخصية – فيها- يمكن أن تتصف بصفات البطل، ومن هذه الشخصيات الصحفي (محمود السوادي)، و(هادي العتاك)، وحتى العجوز (إيليشوا) أم دانيال. بيد أن هناك شخصية أخرى تختلف عن تلك الشخصيات من حيث التكوين البنائي الروائي، حملت صفات البطل كلها، على الرغم من غرابتها وعجائبيتها، وهي الكائن الذي صنعه (هادي العتاك) من بقايا ضحايا التفجيرات الإرهابية في بغداد، والذي تعددت أسماؤه بحسب زاوية النظر إليه، فهو (الشسمة) و(دانيال) و(الذي لا اسم له) و(المجرم إكس)، و(فرانكشتاين) في آنٍ معاً،الذي تكون روحه وتكامل جسده من أشتات متفرقة من ضحايا تفجيرات بغداد تمثلت في ثلاثة مكونات هي:

الأول: حسيب محمد جعفر الذي شكل قوام روح هذا المخلوق العجائبي، بعد أن عجز روحه عن أن إيجاد جثته لينام فيها بسلام بعد تفجير أحد الإرهابيين سيارة النفايات في الفندق الذي كان يقف على بابه حارساً.

الثاني: دانيال المسيحي الذي سيق إلى القتال في الحرب العراقية/الإيرانية بوشاية من أحد أزلام النظام الحاكم في العراق آنذاك، والتي على إثرها قتل، وقد أخذ هذا المخلوق من الشاب المسيحي اسمه بعد أن أطلق عليه من أم الضحية (إيليشوا)، فكان ذلك بمثابة الكلمة السحرية التي أسهمت في بعثه حياً روحاً وجسداً.

الثالث: مجموعة من الأعضاء المتفرقة من ضحايا التفجيرات في بغداد التي تحدث يومياً، التي دأب (هادي العتاك) في جمعها ليكّون في ذلك جسد المخلوق المادي. بيد أن هذه المكونات تلتحق بها مكونان أخرى، يمكن أن نطلق عليها مكونات ثانوية، بعد أن يبدأ المخلوق حياته الجديدة العجائبية، فيضم – فيما بعد- إلى مكونات جسده أشلاء ضحاياه نفسه، ليكمل بأعضائهم مهمته الانتقام الطقوسي العنيف والمقدس.

إن شخصية البطل على هذا النحو قد جمعت بين مكونات عجائبية وآثار وتجليات واقعية/مادية، وقد تنجلي علاقة العجائبي والواقعي في شخصيته عن طريق التعرض لبعض الصور والمضامين التي حفلت بها الرواية ومنها:

أولاً: الحريّة العجائبية

إن الحرية بأبسط مفاهيمها، الإنعتاق من القيود والإنطلاق إلى فضاءات رحبة تكفل للإنسان صنع حياته على وفق ما يراه، فالحرية توأم الحياة، سواء في تفاصيل الحياة الصغيرة وممارساته الاعتيادية، أم في الرؤى الكبرى وموقف الإنسان من كل ما يحيط به وصولاً إلى موقفه من الحياة والكون. ولكن إذا ما رافقت الحرية الموت، أو أنها صارت بديلاً منه، أو صار الموت والرقود بديلاً منها، فإن مفهوم الحرية يدخل – بلا شك- في عالم عجائبي مبني على أسس خاصة به، وقوانين لا تخضع لمنطق الواقع، بل تبرز بوصفها قوانين تشاكس المسلمات وتقلب الأدوار، وتُحيّد استقرار الأنماط، فتصيب مفهوم الحريّة بهزة عنيفة فيصبح هذا المفهوم صنواً للتحلل والفناء.

ومن هنا يرى روح حسيب محمد جعفر - المكون الأساسي في شخصية البطل المركبة والهجينة- أن الحريّة تكمن في الرقود في قبر ما إلى أبد الآبدين، كأي ميت آخر ولا يرغب في أن تبقى روحه حرّة وسابحة

في عالم لا ضابط له ولا تفسير، يشاهد بغداد ومرافقها وجسورها ونصبها وسكانها من منظور عمودي، لذلك يستهدف ذلك الجسد اللزج الخالي من الروح ليكون وسيلته للرقود إلى الأبد بعد أن يقترن العنصران الروح والجسد من غير موعد أو تخطيط: "كانا يناديان بعضهما وعليه أن ينتظر الخطوة التالية التي سيقوم بها ذوو هذا الجسد، ينقلونه إلى المقبرة، يهيلون التراب عليه، يدفنونه (يدفنوهما معاً)، ولن يهمه أبداً ما سيكتبونه من أسماء على شاهدة القبر"[10].

ويبدو أن عالم الموت المخيف وحالة الفناء الأبدي أصبحا في نظر البطل حلما صعب المنال، وأمنية يتمنى تحقيقها، وهنا يحوّل الكاتب مفهوم الحرية من مفهوم مشبع بالإيديولوجية له مساس قوي بالواقع الفردي والمجتمعي إلى مفهوم مشبع بالعجائبية بمحاولة إقحامه في عالم القبر الغامض المجهول، في صورة عجائبية أبرزها بوضوح حوار روح البطل مع الشاب الميت في مقبرة وادي السلام: - لماذا أنت هنا ... عليك أن تبقى بجوار جثتك. لقد اختفت. كيف اختفت؟ ... لا بد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى .. وإلا راح تنلاص عليك. كيف تنلاص؟ لا أعرف بس هي تنلاص دائماً. لماذا أنت هنا؟ هذا قبري.. جسدي يرقد في الأسفل. بعد بضعة أيام لن أستطيع الخروج بهذه الطريقة، تذوب جثتي وتتحلل فأبقى مسجوناً في القبر إلى أبد الآبدين[11].

وتبعاً لذلك تبدأ المقارنة الحتمية بين الواقع المزري في بغداد الذي كان الإرهاب والتفجير والقتل صورة من صوره اليومية وبين حياة القبر والمجهول المخيف، ليرجح الكاتب عالم الموت بوصفه وسيلة للإنعتاق والتحرر من الواقع الذي بدا أخوف وأغرب وأعجب، ويضع الواقع في إيقونة العجائبي، ويبرز العجائبي (عالم القبر) بوصفه واقعا مقبولاً وفضاءً من فضاءات الحرية، في إشارة مؤلمة إلى مأساة مجتمع أبت الأقدار والظروف إلا أن ينغمس في دوامة العنف والقلق والتوجس من المستقبل.

ثانياً: القانون العجائبي والقانون الواقعي

يتردد القارئ في توصيف شخصية البطل (الشسمة) بين العجائبي والواقعي بسبب قوة بناء هذين المكونين في هذه الشخصية الذي تجاوز عوالم السرد التقليدي وحبكاته المستهلكة إلى السرد العجائبي المكسر لأنماط السرد التقليدي، إذ ينساق القارئ مع العجائبي باستقبال مندهش لطريقة صنع هذه الشخصية على يد (هادي العتاك): "أخرج هادي أنفا طازجا ما زال الدم القاني المتجلد [كذا] عالقا به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة ... لم يكن ينقص الجثة كي تبدو كاملة سوى الأنف، وها هو ينتهي من هذا العمل البشع الغريب الذي قام به لوحده [كذا] دون مساعدة من أحد، والذي لا يبدو مبرراً أو مفهوماً"[12].

يتضح أن تشكيل شخصية البطل ما هو إلا حدث عجائبي يصطدم بنواميس الطبيعة وقواعد العقل ولا يوجد في السرد ما يسهم في تفسير ظاهرته الشاذة ليعلو – بسبب ذلك- على مستوى الواقع ليكون حدثاً فوق طبيعي له منطقه وقوانينه الخاصة، مثل تساقط أجزاء الضحية التي صارت جزءاً من جسد البطل المشوه إذا لم ينتقم له في الوقت المناسب، أو اعتماد ديمومته وبقائه حيا لإكمال مهمة الانتقام على ما يستجد من بقايا ضحايا التفجيرات ليضيفها إلى جسمه المشوّه، أو أن انجاز مهمة الثأر هي – على نحو من الأنحاء- إيذان بتلاشي جسده

قطعة قطعة وعضواً عضواً، ليكون الانتقام ذا مردود عكسي وسلبي على البطل المنتقم نفسه: "قال له إنه يكتشف أشياء جديدة كل يوم. لقد عرف مثلا أن اللحم الميت الذي يتكون جسده منه يتساقط من تلقاء نفسه في حال لم يجر الثأر لصاحبه في الوقت المعلوم. كما أن إتمام الثأر لصاحب جذاذة من جذاذات جسده يؤذن بسقوطه أيضا. كأنما تنتفي الحاجة إليها لوجودها حينذاك ... أخبره بأنه يحتاج إلى تعويضات لأجزائه الساقطة. يحتاج إلى لحم جديد لضحايا جدد"[13].

وهذه الإجراءات يمكن أن تعد قوانين خاصة حددها هذا البطل العجيب/الشاذ لشخصيته بعد تجربته الواقعية، ليستمر عيشه في العالم الواقعي، أو هي قوانين فرضت عليه من عالم الغيب والمجهول والغموض ولم يكن له اسهام فيها سوى اكتشافها ومن ثم الالتزام بها والسير على منطقها الاستثنائي الخاص، على الرغم من أن صانع البطل (هادي العتاك) لم يكن يرمي من تشكيله إلى غاية عجائبية أو هدف غير طبيعي يحوم في مجاهل الغيب، وإنما إلى هدف وغاية إنسانية محضة، متصلة بالواقع البغدادي المكلوم: "كنت أريد تسليمه إلى الطب العدلي، فهذه جثة كاملة تركوها في الشوارع وعاملوها كنفاية، إنه بشر يا ناس.. إنسان يا عالم ... أنا عملتها جثة حتى لا تتحول إلى نفايات... حتى تحترم مثل الأموات الآخرين وتدفن يا عالم"[14].

ولا شك في أن هذا التكوين العجائبي السردي وما رافقه من أسس وقوانين لا علاقة لها بالعقل أو بالطبيعة المفسَّرة، يرمي الكاتب منه إلى أمر ما يتعدى حدود العجائبي بحد ذاته، أو فوق ما يتضمنه من مناح أدبية وفنية، أي أنه يتعدى إلى وظائف أخرى تجعل من هذا العجائبي وسيلة حسب لغاية أسمى أو أقوى، ولعل الوظيفة التي تقتحم ذهن المتلقي - الذي يرمي إلى سبر أغوار هذا التشكيل العجائبي- هي نقد الواقع ومساءلته وتشريحه على وفق إيديولوجية معينة يؤمن بها الكاتب إذا ما سلمّا بقصدية السرد من الكاتب، أو أنها حزمة اسقاطات وتأثيرات مؤلمة تخص مكان الحدث وزمانه اقتحمت ضمير الكاتب وقرّت في لا وعيه، وحينئذ يتصادم العجائبي والواقعي ويلتحمان بكل قوة، وهنا، فإن مفهوم العجائبي يتحدد نسبة إلى مفهومي الواقعي والمتخيل كما يقول تودوروف[15]. فالأدب – والرواية وما فيها من أساليب وتقنيات كالعجائبية على وجه الخصوص- كما هو معلوم لا يتشكل ويولد من لا شيء وإنما يرتبط بحبل سري ثقافي بالواقع الاجتماعي وما يعتلج في صدور الناس من هموم وآمال وهواجس، وعلى هذا الأساس نجد أن منطق الرواية يتماس بقوة مع الواقع على الرغم من الشحنات العجائبية المتدفقة التي تخللتها، ليتمثل لنا بكل قوة ذلك العجيب الذي لا يفارق الواقع بل يدخل فيه ويشاكسه ويحاكمه.

إن الكاتب يحاول أن يكثّف الواقع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي عام 2003، وسقوط النظام الشمولي بعدة مدّة حكم طويلة، ويرمز له عن طريق شخصية البطل وما أسهمت به من أحداث وصور. فظهر الواقع العراقي شاذاً وعجائبيا وسوداويا وغير قابل للتفسير والفهم فشخصية البطل غير قابلة للتفسير سواء في قصة خلقها أو في حياتها أو في ديمومتها أو حتى في فلسفة الانتقام التي تبنتها، إذ يتحول البطل في وقت لاحق من الانتقام قتلا لضحايا التفجيرات الذين شكلوا بأعضائهم جسده اللزج والنتن والهجين، إلى قتل الأبرياء لإكمال مهمته المقدسة: "بدأت عيني اليسرى تغيم من جديد وشعرت بأنها النهاية، وأنها ستذوب على وجهي مثل عجين

مختمر. لذا رفعت المسدس بيدي وصوبته باتجاه العجوز البريء. إنه بريء بكل تأكيد، وليس مثل أولئك الذين يحملهم المجانين الثلاثة إليّ من أجل صيانة وترميم جسدي"[16].

لقد تحولت فلسفة انتقام البطل من ردة فعل عنيف لفعل مضى إلى عامل مهم من عوامل بقاء حياته وديمومتها، وقد تراجعت هوية البطل العجائبية لذلك، وتشظى انتماؤه الحقيقي، حتى صار ينفذ القتل بدون هوية واضحة، أو معالم بارزة، وكأن مشكلات البطل لا يحلها سوى القتل، أو أنه صار لا يعرف وسيلة أو عملاً غيره في الحياة، لأنه تحول – في نظره- إلى ترياق للخلود، فكلما قتل أكثر، امتدت حياته إلى ما لا نهاية، كما تحول - من منحى آخر- إلى سلوك ثقافي تتماهى فيه المؤسسة والأفراد، والواقعي والعجيب على حدٍ سواء، وكذلك إلى جملة ثقافية مشبعة بالدلالات والمعاني والأحداث، مشكلاً بذلك يوتوبيا خاصة سعى إليها البطل، هي يوتوبيا الفوضى والضياع، لتكون بديلاً عن الواقع، وكل محدداته المذهبية والدينية والطبقية والزمانية والمكانية، وأي محدد آخر واقعي، يوتوبيا تعاكس تماماً جمهورية أفلاطون والمدينة الفاضلة.

وبذلك غدتْ الرواية كشفا للمستقبل انطلاقا من الحاضر السوداوي المظلم الذي يسحق الأجناس والألوان كلها، ذلك المستقبل الذي يشابه إلى حد كبير هيئة البطل المنتقم/ القاتل الذي اختلطت ألوانه وامتزج بعضها مع بعض بصورة مقززة مع أشلاء الضحايا:"جثة رجل عارٍ تنزُّ من بعض أجزاء جسده المجرّح سوائل لزجة فاتحة اللون. ولم يكن هناك إلا القليل من الدماء، بقع صغيرة من دم يابس على الذراعين والساقين، وكدمات وسحجات زرقاء اللون حول الكتفين والرقبة. ولم يكن لون الجثة واضحاً، لم يكن لها لون متجانس على أية حال"[17].

لقد غدا العنف والقتل والانتقام وسيلة وغاية معاً، واختلط في تكوين جسد البطل أشلاء ضحايا التفجيرات، وأشلاء ضحاياه هو نفسه، فصار مخلّصاً وقاتلاً، وضحية ومجرماً في الوقت ذاته، وهي صورة تؤكد اختلاط القيم المتضادة في ذات الإنسان العراقي بعد الاحتلال الأمريكي، وتشظي الأهداف في مجتمعه، وتحيّر الناس في انتهاج طريق معين يصل بهم إلى بر الأمان وجادّة الصواب، وبناءً على ذلك كله بدت العجائبية في الرواية غرضاً سردياً غير واقعي بالظاهر لما هو مشبع بالواقعية ومشبع بالإيديولوجية وزاخر بالطبيعية التي لها مساس بزمان الحدث ومكانه.

ثالثاً: الخطاب واللغة

ينساق القارئ مع الواقعي بما يحمله البطل من إيديولوجا مخططة ومتبناة منه، إذ يبرز ذلك بوضوح خطاب البطل: "أنا الردُّ والجوابُ على نداء المساكين. أنا مخلّصُ ومنتظَرُ ومرغوبٌ به ومأمولٌ بصورة ما. لقد تحركت أخيراً تلك العتلات الخفية التي أصابها الصدأ من ندرة الاستعمال. عتلاتٌ لقانون لا يستيقظ دائما. اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني. أنا الردُّ على ندائهم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة. سأقتص بعون الله والسماء من كل المجرمين. سأنجز العدالة على الأرض أخيراً، ولن يكون هناك من حاجة لانتظار ممض ومؤلم لعدالة تأتي

لاحقاً؛ في السماء أو بعد الموت"[18]. وعلى الرغم من كون الدافع غيبياً والمحرّك عجائبيا، فإن النتيجة ستكون واقعية كما يشير إلى ذلك البطل في خطابه، وهي إقامة العدل على الأرض، وليس في مكان آخر أو عالم آخر عجائبي.

ويلاحظ أن البطل – في خطابه السابق- لم يستمد ألفاظه من معجم الغريب والعجيب والسحري وغير الواقعي والغيبي ولم يستعمل لغة تتجاوز الواقعي والطبيعي والمألوف، أو تتجاوز محددات زمان البطل ومكانه، ودارت بهما الأحداث العجيبة كقصة ولادته الغريبة والمقززة، ويلاحظ – أيضاً- أن البطل سعى إلى تنويع قاموسه اللغوي الخطابي فمنه ما استقاه من المورث الديني (مخلّص، منتظر، ..إلخ) ومنه ما يتمحور حول القوانين الوضعية التي تنظم حياة الناس (القانون، العدالة على الأرض، رفع الظلم)، الأمر الذي يوّلد حيرة في تحديد انتماء شخصية البطل والطريقة التي يجب أن يتعامل بها المتلقي معها، فيختار التعامل العجائبي تارة وتارة أخرى يركن إلى التعامل الواقعي. إذن شكّل خطاب الشخصية - وما يحمله هذا الخطاب من إيديولوجيا- وصورتها حالتين متضادتين ألقتا بظلالهما على تلقي القارئ، فصار يتأرجح في عالمين مختلفين، وربما متناقضين.

ومن منظور آخر كان خطاب البطل – أحياناً- يشرح بوضوح حالته النفسية كما لو أن له نفسا وروحا لا تبين عن نفوس الناس وأرواحهم: "نهضت واقفاً. شعرت بالحيوية وفيض من المشاعر الجديدة يجتاحني وكأني استيقظت من حلم ثقيل"[19]. ويتبنى أحياناً في خطابه شرح مهمته الغارقة بالإيديولوجية والتي يسعى إلى أن تسير بدقة، وحسب الإستراتيجية التي حددها له: "أعرف أن الأمور لم تجر مثلما أحب، لذا فها أنا أطلب ممن يسمع تسجيلي هذا أن يساعدني، وأن لا يعرقل عملي، حتى انتهي منه وأغادر عالمكم هذا بأسرع وقت ممكن، فلقد تأخرت كثيراً"[20].

إن محمول البطل من العجائبية يتراجع ويخف، وأحياناً ينزوي أمام هذا الخطاب العقلاني وهذه اللغة الطبيعية التي نهلها (الشسمة) من أماكنها الطبيعية كما ينهلها أي إنسان طبيعي آخر، لكننا – مع ذلك- لا ننساق مع الطبيعي الذي برز بفضل اللغة والخطاب المنطقي والعقلاني على الدوام، وذلك حينما يحشر البطل بعض الكلمات التي تذكرنا بشخصيته العجيبة، فهو ينتشلنا من الواقعي والطبيعي بكلمة (عالمكم) التي تحيل – ضرورة- إلى عالم آخر ثان غير العالم الطبيعي الذي نعيش فيه. إن هذا التلاطم بين الصورة والخطاب من جهة واللغة من جهة أخرى يجبر المتلقي على الانفعال التام مع المكتوب، وزيادة حركيّة التلقي القائمة على حرية التأويل والقراءة وفك شفرات الترميز للوصول إلى فهم عام للرواية ورؤى كاتبها بمساعدة محمولاتها من الواقعية والعجائبية.

لقد برع الكاتب في تكثيف هذا التداخل بين العجائبي والواقعي وما يتضمنه الأول من عوالم غريبة عصيّة على التفسير، وما يتضمنه الثاني من أساليب طبيعية معقلنة من إيديولوجيا وخطاب ولغة، إلى الحد الذي لا نرى فيه حداً فاصلاً بين ما هو واقعي ذو ملامح عجائبية أو عجائبي ذو ملامح واقعية، فكلما تمادينا مع مخيلتنا في السياحة والعروج إلى العجائبي جرّنا الكاتب إلى الواقعي والإيديولوجي، حتى من خلال العجائبي

المحض نفسه أي البطل، وكلما انغمسنا في الواقعي والإيديولوجي عن طريق الخطاب واللغة ومعجميهما وأساليبهما، يخرق الكاتب انشغالنا الطبيعي بالتذكير بالعجائبي الذي يختلف عن الواقعي الطبيعي، والذي ينتمي إلى عالم آخر مجهول وغريب وشاذ.فبدا البطل عجيباً لا يفارق الواقع، أو واقعياً خرج من أتون العجيب.

رابعاً: الصورة والفعل

تحددت شخصية بطل الرواية بجانبين واضحين هما صورته (هيئته) وأفعاله (ممارساته)، أي أن هذين الجانين بلورا مسيرة حياة البطل وأسلوب عيشه وتصرفاته، بل وحتى إستراتيجيته التي وضعها في تنفيذ مهمته المقدسة. إن صورة البطل – لا شك- صورة عجائبية ابتدأت من طريقة خلقه إلى استوائه كائنا حياً شاذاً له روح واسم وهدف في عالمه وحياته الخاصتين، فالبشاعة والنتانة واللزوجة كانت من صفاته الثابتة، فضلاً عن الطريقة التي بُعث فيها في الحياة، بعد أن تجمعت فيه أشلاء ضحايا التفجيرات المختلفة، التي درزها صانعه (هادي العتاك) كما يدرز دمية قطنية، وكان بضمنها أشلاء ضحايا كانت صاحبة الامتياز في تكوين جثته المقطعة والهجينة "إنهض يا دانيال ... إنهض يا دنيّه ... تعال يا ولدي. فنهض من مكانه فوراً. جاء (الأمر) الذي تحدث عنه الشاب الميت ذو السوارين الفضيين في مقبرة النجف ليلة أمس. أشعلت العجوز بندائها هذه التركيبة العجيبة التي تكونت من الجثة المجتمعة من بقايا جثث متفرقة وروح حارس الفندق التي فقدت جسدها. أخرجته العجوز من المجهول بالاسم الذي منحته له: دانيال"[21].

وقد تتوافق صورة البطل العجائبية هذه مع بعض أفعاله مثل حادثة مقتل الشحاذين الأربعة الذين خنق بعضهم بعضا بوجود البطل في مسرح الجريمة، والمشبعة بالرمزية والغموض والاستعراض "كل واحد من الأربعة يريد إمساك رقبة الخامس ولكنه يمسك برقبة رفيقه"[22]. فضلا عن غيرها من الأفعال الغريبة التي تنسجم وحالته العجائبية.

وإذا ما كانت بعض أفعال البطل تنسجم مع صورته العجائبية، على أساس أن العجيب لا يترشح عنه سوى العجيب أو الغريب أو المدهش، أو الشاذ، فإن بعض الأحداث والمواقف والأساليب في الرواية شكّلت شرخا عميقاً وحاجزاً كبيراً بين صورة البطل العجائبية وأفعاله التي اتسمت بالواقعية، ومن المحتمل أن يكون الكاتب قصد إلى ذلك بوعي تام ليجعل القارئ متأرجحاً بين عالمين مختلفين، أو بتعبير تودوروف (مترددين) في قبول نواميس طبيعية وأخرى غير طبيعية، فينساق مرة إلى تلك ومرة إلى هذه بحسب قوة السرد وعمق التلقي، وحرفيّة القراءة وحريّة التأويل.

إن البطل العجيب يتصرف – أحيانا- بصورة طبيعية يحاول الكاتب – عن طريقها إقحامه في الواقعي والطبيعي، وانتشاله من العجائبي والخرافي والرمزي: "ارتدى قطع الملابس الثلاث بهدوء، وكانت مناسبة له تماماً. عاد للنظر إلى انعكاس هيئته في صورة دانيال تيداروس موشه، وانتبه، رغم أنها بالأبيض والأسود، أن صاحبها يرتدي ذات الملابس؛ قميص أبيض بياقة عريضة مرفوعة إلى الأعلى قليلاً تحت بلوزة ذات فتحة

علوية على شكل رقم سبعة أو علامة النصر. إنه يبدو باستثناء هذه الغرز غير الماهرة على وجهه ورقبته، وكأنه يشبهه"[23].

إن محاولة إسباغ الشبه بين شخصية عجائبية وأخرى واقعية (حقيقية)، يحيل إلى ذوبان الفرق بين عالم الوهم وعالم الحقيقة، الذي اتخذ منحى سلبياً، يشي بتأكيد حتمية تلاقي العالمين تلاقياً غير حميد، بعد أن ضاعت المعايير التي تحدد من هو الواقعي ومن هو العجيب، وهو الأمر الذي يشبه إلى حدٍ كبير الواقع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي عام 2003. وقد يتعاظم الطبيعي والواقعي - على حساب العجائبي- إلى الحد الذي يصل فيه إلى أسلوب وآليات تنفيذ مهمته العجائبية في الانتقام وتحقيق العدالة المفترضة على الأرض: "أكون مجهزاً بكل ما أحتاجه؛ بضع هويات ووثائق جيدة الصنع وغير قابلة للكشف"[24].

بل حتى ذلك القتل العجائبي الغامض لم يعد عجائبياً، على مستوى الوسيلة والصورة وأدوات القتل، وإنما انتمى إلى الواقعي، فصار كأنه ينفذ من قاتل طبيعي وليس عجائبياً، كما يعترف البطل نفسه بذلك: "استخدمت المسدس في إنجاز مهمتي، فما عاد ((الموت الغامض)) الذي بدأت به مهماتي نافعاً الآن"[25].

في إشارة واعية إلى أن زمان الحدث ومكانه الواقعيين صارا أعجب وأغرب من العجيب نفسه، لما فيه من مفارقات مؤلمة، فالقتل العجائبي يتقهقر وينزوي أمام القتل الطبيعي، بعد أن صار القتل مظهراً يومياً معتاداً، يمارس من أطراف كثيرة داخلية وخارجية، في مدينة اختلطت فيها العوالم المختلفة، وبات من الصعب وضع حدود وحواجز واضحة بينها.

ومما مرَّ يتضح تداخل المجازي عن طريق العجائبي (الهيئة) مع الواقعي (الممارسة)، والوهمي والخارق يندمج بالحقيقة، والقوانين غير الطبيعية تلتحم بالقوانين الطبيعية، والشاذ الغريب يتساوق مع اليومي والاعتيادي والمألوف من الأفعال، وأخيراً غير المعقول مع المعقول. وتبعا لذلك فإن القارئ يتأرجح بين التردد والتكيف، وبين المحتمل والممكن وبين الافتراض والتخييل والعقل والمنطق، وبين الغامض العصي عن التفسير والواضح الذي لا يحتاج إلى تفسير، مما يولد حالة من التلقي مفعمة بالانفعال والتفاعل الشديد مع الأحداث والمواقف، أسهمت في ولادتها وإبرازها السياحة المثمرة في عالمين مفترقين فيزيقيا، متجاورين خيالياً، أحدهما معلوم والآخر مجهول في آن معاً.

خاتمة

كيف بنا لو لم نستطع في الواقع أن نحقق الحلم المبتغى والاستقرار النفسي والأمان والاطمئنان، حتماً أننا سندور في دوائر مفرغة دون الوصول إلى نتيجة مُرضية، وهنا – بلا شك- ستتدخل العوالم الأخرى: الحلم، والخرافة، والميتافيزيقيا، والعجائبية، لتحقيق ذلك الهدف المنشود، وهذه الأخيرة كانت وسيلة الكاتب في إبراز مآسي الواقع، والوقوف أمام هذيانه وجنونه وبشاعته، حينما وظّف هذا العنصر البنائي ليكون محوراً ضاغطاً على حبكته السردية، وموجهاً لحدث الرواية، الذي غلب عليه القتل والعنف والانتقام، في محاولة منه لتقويم اعوجاج الواقع وانحرافه، بالكشف عن العنف المبرر وغير المبرر على حدٍ سواء، في صور أبرزت المشوه

والمقزز بصورة القائد أو القطب الذي تدور حوله أحداث الرواية، ومسخت صورة مكان الحدث (بغداد) التي قرّت في المخيال الجمعي العربي والعراقي إلى مكان آخر مأساوي وسوداوي، إذ جاءت صورة بغداد بعكس ما قد_رسم لها في الخيال، الذي كانت فيه عبارة عن بنية قائمة على أسس محببة قوامها الجمال والتاريخ والإنسانية والحكايات والأساطير والشعر وألف ليلة ولية، في حين برزت في الرواية والدماء تنزُّ من شوارعها وأبنيتها، وأضحت مدينة منسلخة من جذورها وأصولها وثقافتها، في حركة نقدية لاذعة للمؤسسة والمجتمع والأفراد معاً في زمن الحكاية.

وبما أن الرواية لا تنشأ من فراغ أو من لاشيء وإنما من الواقع المجتمعي المعيش، والكاتب لا يصدر عن لا شيء أيضاً، وإنما عن وجهة نظره في الأشياء وعن المنظومة القيمية التي يؤمن بها فضلاً تجربته الأدبية، فقد حوّل كاتب الرواية المواقف المتكررة اليومية والمعتادة، والمناظر المبتذلة والمقززة، والذكريات المؤلمة، والمشاهد المرعبة - التي تخص مكان الحدث وزمانه- إلى عمل أدبي مميّز وخلاق، كأنه قطّر من قمامة الواقع ونتانته وظروف المجتمع الذي انحنى ظهره تحت ضغط التسلط والدكتاتورية والاحتلال والإرهاب والتشتت والتمذهب والتطرف، عطراً سردياً طيباً محملاً بالدلالات والرؤى والنقد، تكوّن من أشتات متفرّقة ومختلفة، كان أهمها وأبرزها – بلا شك- العجائبي والواقعي.

الهوامش

(1) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتيان تودوروف/45.

(2) من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، ط1، لبنان، 86/2005.

(3) الواقعية في الأدب، د. الطيب بودربالة، ود. السعيد جابالله، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد السابع، 2005.

(4) الرواية العربية الفانطاستيكية، د. جميل حمداوي، موقع ندوة، *www.arabicnadwah.com* .

(5) المصدر السابق.

(6) ينظر: نظرية الرواية، د. السيد إبراهيم/201.

(7) العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، بهاء بن نوار/ 17.

(8) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر/92.

(9) فرانكشتاين في بغداد- التناص والنص الغائب، فاضل ثامر، جريدة البيان، العدد 1650، 2015/6/5، albayaniq.com

(10) فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، ط2، بيروت، 2013، ص 48.

(11) الرواية/46-47.

(12) الرواية/34.

(13) الرواية/148.

(14) الرواية/34.

(15) ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي/44.

(16) الرواية/176-177.

(17) الرواية/33-34.

(18) الرواية/157.

(19) الرواية/167.

(20) الرواية/171.

(21) الرواية/63.

(22) الرواية/83.

(23) الرواية/65.

(24) الرواية/161-162.

(25) الرواية/175.

المصادر

(1) الرواية العربية الفانطاستيكية، د. جميل حمداوي، موقع ندوة، *www.arabicnadwah.com* .

(2) العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، بهاء بن نوار، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2012-2013.

(3) فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، ط2، بيروت، 2013.

(4) فرانكشتاين في بغداد، التناص والنص الغائب، فاضل ثامر، جريدة البيان، العدد 1650، 2015/6/5، albayaniq.com.

(5) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتيان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علام، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

(6) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، ط1، بغداد، 2004.

(7) من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، ط1، لبنان، 2005.

(8) نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، د. السيد إبراهيم، دار قباء، القاهرة، 1998.

(9) الواقعية في الأدب، د. الطيب بودربالة، ود. السعيد جاباالله، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد السابع، 2005.