ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:

Dr.Tahseen Hassan Jassim
Imam Al-Kadhim University
College of Islamic Sciences

Keywords:
Narrative genres, narrative contract, narration of images, diary literature, auto-fiction, novel.

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	15 Sep 2022
Accepted	24 Sep 2022
Available online	1 Oct 2022

Narrative Forms and the Novel's Triumph in "The Bookseller's Murder"

A B S T R U C T

Conceivably the root of the duality of "reality and imagination" starts from the argumentative relationship between the mind and its perception and the objective reality that is personified outside the subject. Strips of objective understanding are taken as a measure of correct thinking, despite the prevailing intellectual belief now that the thinking subject is the one who determines the criteria of objective reality as a reality after the subject's perceptual conditions have been predetermined. A new awareness of the mind's relationship with reality was established with the accumulation of the works of philosophers of the nineteenth century. So reality turned from a personal and independent external existence—the mind struggles with its senses to contemplate, surround, and understand it—to an imagined concept created by awareness and shaped by its own perceptions. This understanding appears in the novel Modern Polyphony, in which the real is intertwined with the imaginary, with a structure that allows the views to be presented in any artistic form but is governed by the narrative description so that the identity is formed from opposing visions, as is the reality on which the narration is based. The novel "The Murder of the Bookseller," which fools its readers with its realism, succeeds as a forced choice to join that diaspora, with all its contradictions and presents it as an experiment about human identity.

© 2022 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/

الأشكال السردية وانتصار الرواية في "مقتل بائع الكتب"

د. تحسين حسن جاسم/كلية الإمام الكاظم "ع" للعلوم الإسلامية الجامعة

الخلاصة:

لعل جذر ثنائية "الواقع والخيال" يبدأ من العلاقة الجدلية بين العقل وإدراكه وبين الواقع الموضوعي المتشخص خارج الذات، فلسفياً كانت مقولة الانسجام المسبق بين العقل وموضوعه (الذي يعبر عنه بمفاهيم مختلفة) هي السائدة قبل الفيلسوف "كانت"، ذلك لأن الشيء المطلوب إدراكه يفرض شرائط الفهم الموضوعي التي تؤخذ على أنها مقياس للتفكير الصائب، مع أن التوجه السائد الآن كمعتقد فكري هو أن الذات المفكرة هي التي تحدد معايير الواقع الموضوعي بوصفه واقعاً بعد أن تُعيّن الشروط الإدراكية للموضوع سلفاً، فالعالم إذا لم يكن "فكرتنا" فهو ليس حقيقياً لنا، فتأسس وعي جديد لعلاقة العقل بالواقع مع

تراكم أعمال فلاسفة القرن التاسع عشر، فتحول الواقع من وجود خارجي متشخص ومستقل، يجاهد العقل بحواسه أن يتأمله ويحيط به، ويفهمه، إلى مفهوم متخيل يخلقه الوعي ويشكّله بما يتطابق مع تصوراته الخاصة، وقد تمظهر هذا الفهم في الرواية الحديثة متعددة الأصوات، التي يتداخل فيها الواقعي بالتخييلي، ببناء يسمح لوجهات النظر بالاستعراض بأي شكل فني، لكنه محكوم بالوصف السردي الروائي، لتتشكل الهوية من الرؤى المتضادة كما هو الواقع الذي يمارس السرد عليه منطقة ليجعله معقولاً ومقبولاً وذا معنى، وفي رواية "مقتل بائع الكتب" التي توهم متلقيها بواقعيتها تنتصر الرواية بوصفها خياراً اجباريّاً لنظم ذلك الشتات، بتناقضاته، وتقدمه تجربة للهوية الإنسانية.

الكلمات المفتاحية:الأنواع السردية، العقد السردي، سرد الصور، أدب اليوميات، التخييل الذاتي، الرواية.

المقدمة:

تُعد رواية "مقتل بائع الكتب" للروائي العراقي "سعد محمد رحيم" رحمه الله، من الروايات التي نالتْ اهتماماً واسعاً حال صدورها، ولا سيما بعد أن رُشحت ضمن القائمة القصيرة (النهائية) للجائزة العالمية للرواية العربية (جائزة البوكر) لعام 2017م، حين أحكم الروائي بنائها بأسلوب شائق، بدءاً من العنوان إلى آخر وحدة سردية فيها، تتداخل حكاية الراوي مع حكاية أخرى، يستقصي فيها الراوي المركزي حياة رجل اغتيل في السبعين من عمره برصاصة من مجهول، يسير الحدث بطريقة التحقيق الجنائي من جمع كل الوثائق حول الرجل العجوز بائع الكتب، والرسام في مدينة بعقوبة في ظل الطائفية المستعرة، يجمع وثائق وصور ويوميات ويوثق مقابلات ويدون تسجيلات صوتية، لتزداد الصورة غموضاً، مع مغامرات القتيل، وميوله الفنية ورؤاه، تتعارض وجهات نظر الذين رافقوه في حياته، ينقلها الراوي بحذر، ومن دون تغيير، فهو محايد، يفكر في شكل الكتاب الذي كلفه رجل غامض أن يكتبه عن القتيل، هل يجعله سيرة ذاتية أو تقرير استقصائي أو تحقيق جنائي أو رواية، لتنتصر الأخيرة بوصفها جنساً له القدرة على التعبير عن كل الأشكال السردية وغير السردية. تستهجن رواية "مقتل بائع الكتب" الموت المجاني الذي كشف عن مخالبه بلا تمييز في العراق بعد 2003م ، وبالتحديد في بعقوبة.

بنية التنوع السردي (المصطلح):

حين ينضوي سرد تحت سرد آخر، ويكون الثاني متضمن في الأول، يقتضي أن يكون الأخير سرداً واصفاً له، لأنه جزء من ثيماته المتعددة، وهو ما يطلق عليه مصطلح "ميتا سرد metanarrative" (برنس، 2003، صفحة 109) الذي يرى بعض المختصين أن تكون ترجمته "ما وراء السرد" بدلا من تعبير "نصفه

لاتيني ونصفه عربي" (العذاري، 2015) كما أن هذا المصطلح قد يكون قريبا من مفهوم مصطلح "التضمين السردي" الذي تتصدره لفظة "embedding" ويشير إلى "اقحام حكاية داخل حكاية أخرى" (الزيتوني، 2002، صفحة 57) ومن الغريب أن لا يشير معجم متخصص بمصطلحات نقد الرواية إلى مصطلح "ما وراء السرد أو ميتا سرد".

يبدو أن هناك فروق بين التضمين السردي وما وراء السرد؛ مع أن المصدر (تضمن) موجود في كلا المصطلحين بوصفه دلالة قارة فيه – قد تكون على الأغلب مقطوعة الصلة بين شخصيات الحكاية الضامة من الحكاية المضمنة، كما في حكايات "ألف ليلة وليلة"، وحكايات "كليلة ودمنة" لأنها حكايات مستقلة عن بعضها، ولذلك فإنها تؤدي وظائف مختلفة في البنية الكلية للسرد؛ مثل الوظيفة التفسيرية، والوظيفة البرهانية حسب ما يقتضيه سياق الحكاية الأولى (الزيتوني، 2002، الصفحات 57، 58) وهو ما ينطبق على مفهوم "السرد الإطاري frame narrative" الذي يُعرف بأنه "سرد يتضمن سرداً آخر. سرد يعمل بوصفه إطاراً لسرد آخر بأن يشكل محيطاً أو خلفية له." (برنس، 2003، صفحة 74)، كما نجده بصيغة أخرى حين تتغير كلمة (السرد) بـ (القصة) في مصطلح "frame story" وكانت ترجمتها بـ "حكاية داخل حكاية (قصة داخل قصة)" وتعني قصة داخل إطار قصصي أو سياق قصصي؛ وهو بمثابة تواضع لتقديم إطار واسع يضم قصصا منفصلة، كما في حكايات ألف ليلة وليلة، و"الديكاميرون" لـ "بوكاشيو" وغيرها، (فتحي، 1986، صفحة 142) وهو أيضا ما يتكرر أيضا في مفهوم "السرد المُضمن (المتداخل أو المدرج) embedded narrative" وهو سرد يكون ضمن سرد آخر، (برنس، 2003، صفحة 56) كما أن هناك مصطلحا آخر وهو "مستوى السرد diegeticlevel level" (الزيتوني، 2002، صفحة 152) الذي يوصف بأنه وضع القصة في قصة ثانية أقرب زمنا، والأقرب إلى زمن القارئ هي الأولى والأوسع لأنها تستوعب كل الحكايات التي تضم كل واحدة منها الأخرى، (الزيتوني، 2002، صفحة 152) (وهنا ستكون شبكة من المصطلحات التي تحيل الى مفاهيم متداخلة، ينبغي توضيح موطن اشتباكها، وطبيعة العلاقة التي يتضح منها اقتراب بعضها من بعض، ولعل أهم مرجعية لهذه التصنيفات الاصطلاحية؛ هو مفهوم "الراوي" وموقعه من السرد، وعلاقته به، وبالرواي الآخر، أو الثانوي.

بعيداً عن إشكالية المصطلحات، يمكن وضع معالم واضحة من وصف البناء السردي، فالراوي الذي يتبنى السرد وهو يتبنى حكاية ثانية يوكلها إلى راوٍ ثانٍ، وهذه الحكاية إما أن تكون منفصلة تماما عنه، أو لها علاقة به، وبالراوي الثاني، فتكون الحكاية الأولى إطاراً للثانية، وقد يسرد حكاية ثالثة بالتوازي مع الثانية، وهكذا، أو أن الراوي الثاني هو من يسرد حكاية داخل حكايته وتتسلل الحكايات والرواة عموديا، وقد يرجع بعض التداخل إلى التعامل مع الحكاية والسرد أو الخطاب، وهذا البناء هو ما يجعل الرواية ولاّدة لحكايات أخرى،

تتكاثر داخلها، لتتيح مساحة كبيرة فتضم أنواعاً أدبية وفنوناً أخرى، فالحكاية الأولى في رواية مقتل بائع الكتب هي حكاية "ماجد بغدادي" وخطيبته "فاتن" التي أعرض البحث عن تفاصيلها، كي يركز على الحكاية المضمنة وهي حكاية المرزوق التي تتشكل من أنواع سردية مختلفة، منها سرد الصور واليوميات والرسائل والكتب والمقابلات والتسجيلات وغيرها، ليعزز الثراء الكبير لأساليب الشخصيات التي تنتج رؤى مختلفة، ومتضادة في كثير من الأحيان.

العقد السردي (marrative contract):

من علاقة (الراوي) و(المروي له) يتمظهر مفهوم يناظر فكرة العقد بين طرفين، هو المحرك الرئيس في الحكاية الأولى (الإطارية) أو السرد الأول الذي ينضوي فيه السرد الثاني، ليكون سرداً واصفاً له كما في مفهوم "الميتا سرد" وهو بمثابة مقايضة السرد الثاني من الراوي بمكافأة ما من المروي له، مثل مقايضة السرد بليلة من الحب، كما في "ساراسين" (برنس، 2003، صفحة 127) ومثل البقاء على قيد الحياة يوماً آخر، كما في مقايضة سرد شهرزاد لشهريار في حكايات "ألف ليلة وليلة" والحكمة المنجية، كما في سرد بيدبا الفيلسوف لملك الهند دبشليم، وإن كان مفهوم الراوي والمروي له أكثر تداخلا فيها، إذ تبدأ من شخصية "بُزُرجِمهر" الذي يتصل براوٍ آخر هو الطبيب "برزويه" (المقفع، 2012، الصفحات 53 - 61 - 73)

في رواية "مقتل بائع الكتب" حكاية " الراوي المركزي" الصحفي ماجد بغدادي" الذي يعمل في صحيفة "الضد"، يُكلف في مكالمة من رجل غامض، من بحة صوته يخمن أن عمره قد تعدّى السبعين، أن يكتب كتاباً عن "محمود المرزوق" الذي قُتل في بعقوبة واختلف معه قبل أكثر من عشرين سنة:

"سيكون كتاباً ممتازاً.. كتاب العمر.. أنا متأكد"... شرح لي كيف أن حياة المرزوق غابة من الأسرار ... وهي في النهاية تشّكل دراما كبيرة، فيها بُعد تراجيدي.. "دراما تلخص تأريخا عريضا لجيلنا" كما قال" (رحيم، 2017، صفحة 6، 7)

كانت المقايضة في هذا العقد السردي – مع البناء الفني الخاص - أن يحصل لـ "ماجد بغدادي" على إجازة من الصحيفة لستة أشهر بلا راتب، ويعطيه ما يكسبه من مؤسسته لمدة سنتين، واقترح أن يضع تحت تصرفه سيارة حديثة مع سائقها، فالرجل الغامض ذو نفوذ واسعٍ ومال، وهذه سمة أغلب الشخصيات المقايِضة في السرد؛ فهي تمتلك السلطة التي تؤسس لنقطة الشروع ببدء العمل، ولا يعرف الراوي السبب الذي دفع الرجل العجوز الغامض الذي انقطع عنه، لأن ينجز عن "المرزوق" كتاباً، ويقدم كل هذه العطايا، ولا يذكره إلا في آخر الرواية:

"الحدث التأريخي في أحايين كثيرة تصنعه عوامل المصادفة وسوء الحظ والغباء!.

فكرت بالرجل الهرم الغامض ذاك الذي ورطني بهذه المهمة عبر تلك المكالمة الغريبة قبل أربعة أشهر ثم أقفل خط هاتفه تماماً ولم يعاود الاتصال بي مرة أخرى ليسألني ماذا فعلت؟ ولكنه وفى بوعده وترك لي في حسابي المصرفي بقية أجرتي" (رحيم، 2017، صفحة 217)

سيكون للغموض حضورٌ كبيرٌ في المسارات الرئيسة للحدث السردي، ولم يفكر الراوي، في شكل الكتاب الذي سيكتبه عن (المرزوق) من أي جنس سردي سيخرج للطباعة، فلم يفرض عليه هذا الرجل الغامض، الذي يشي بدور القدر في تحديد بدء العقد السردي بوصفه لحظة غير خاضعة للمنطق والتحليل العقلي، ولكن جنس هذا العمل سيكون خاضعاً لإرادة الراوي، ولعل التقنية المناسبة في نقل حواره مع الرجل الغامض الذي يتأسس معه العقد هي بأسلوب "الكلام المنقول reported speech" وليس بتقنية الحوار المباشر، (كما هو واضح في الاقتباس السابق) ليكون الراوي هو من يتكفل نقل أفكاره، مع بعض العبارات المباشرة المقحمة في سرد أفكار الشخصية الغامضة، وهو ما أبعد البعد الحجاجي في الحوار، والتأمل في القبول والرفض، وكأن المهمة كانت حتمية، أو ضرورة وجودية:

"وفي لحظة، وقبل أن ينطق بحرف قلت: "أنا موافق". (رحيم، 2017، صفحة 7)

وكأنها حتمية القدر، وسلطته القاهرة في فتح الأبواب أمام السرد أن يبدأ مسيرته الوجودية، كنهر أبديّ، يعطي لهذه الحياة سمتها الإنسانية المميزة، متخذة منه أشكالاً كثيرة.

سيجمع "ماجد بغدادي" كل ما يخص حياة "محمود المرزوق" وسيدون كل ما يتقى من مكالمات ولقاءات وصور ولوحات ورسائل؛ ورقية وإلكترونية، وتسجيلات صوتية للمقتول، ويومياته التي دونها في مذكراته، لتعرض بشكل سردي يشكل علاقة تضمين دلالي مع السرد المركزي والأول، لتتنازع في النهاية على جنس الكتاب الذي سيضم كل هذا التنوع السردي الذي تنازع هو أيضاً في ووصف تشظي هوية المرزوق في الوثائق المجموعة من رواة مختلفين.

سرد الصور الفوتوغرافية:

يؤمن مفهوم "الرسوم السردية" (حسين، 2021، صفحة 267) مع قدمه، بأن السرد بدأ بتأريخ البشرية ذاته، إذْ يقدم الرسومات بأسلوب السرد البصري في أوراق البردي، أو محفورة على جدران المعابد والمقابر، (عكاشة، 1990، الصفحات 97 - 98) ويعرف السرد في الفنون البصرية بأنه "أي مشهد مرئي ممثلا بفكرة لإيصال قصة إلى المشاهد، يكون مؤهلا أن يصبح سرداً بصرياً وهو يشترط وجود قصة، فهي العامل

الأساسي للسرد البصري" (ناجي، 2018، صفحة 7) ومن الممكن أن نستمد مقابلا معرفياً للرسوم السردية، أو الصور السردية، بقلب الطرفين بالتبادل ليكون "سرد الرسوم، أو سرد الصور واللوحات، انطلاقاً من لحظة الوعي التواصلي للبشر، التي تجعل اللغة مرجعية لتفسير كل الأنظمة التواصلية، فلا وجود لشعب، لا في الماضي ولا في الحاضر، "ولا في أي مكان من غير قصة" (بارت، 1993، صفحة 7) تلك المقولة التي أكدت أن السرد موجود في كل شيء، تم بعدها الانتقال من مفهوم الأدب إلى السرد، ومرجعية فهم العلاقة بين هيمنة السرد، في مقابل أجناس أنظمة العلامات الأخرى، مثل الصور وغيرها، هي العلاقة بين اللغة بوصفها جزءاً وبين منظومة العلامات الأخرى بوصفها كُلاً، في تصور كثير من العلماء، كما بشّر "سوسير" بمولد علم تكون اللغة جزءاً منه هو "السيمولوجيا" في أوائل القرن الماضي، إلا أن المحدثين قلبوا هذه العلاقة التي مهّدتْ بظهور لاتجاهات "ما بعد البنيوية"، فأي نظام سيميولوجي ستكون له علاقة باللغة، مثل العناصر المرئية، والاعلانات والسينما والمأكل والملبس، فلا تكون نُظُماً مستقلة التسمية والدلالة ما لم تمر من قنوات النظام اللغوي، وعلى الرغم من غرق الحضارة اليوم بالصور المرئية، فإنها لم تتخلَ يوماً عن الكتابة، فليس بالإمكان تصور تلكم الأنظمة العلاماتية وهي تتمتع بدلالة مستقلة خارج اللغة. (فضل، 1987، الصفحات 446 - 447)

في الرواية يتصدر سرد الصور الفوتوغرافية، والوثائق الأخرى التي يجمعها الراوي لتقصي حياة "بائع الكتب" ومقتله الغامض، إذْ نتلمس تبادل العناصر السردية في العلاقة بين "الوقفة الوصفية descriptive pause" للصور، والسرد المحيط به من راوٍ ما، الذي يكمل عناصر الوقفة الدلالية، لأنه يقع خارج إطاره، وتتضمن تلك الوقفات:

يتلقى ثلاث صور فوتوغرافية للمرزوق في أول لقاء من ماجد بغدادي بالشخص المقرب من المرزوق، وصاحب العلاقات المتشعبة (مصطفى كريم) في مكتبته الذي سيرسم له خارطة طريق مشروعه ، ليبدأ مغامرته في التقصي، فيرشده إلى مجموعة من الأسماء التي ارتبطتْ بعلاقات مختلفة مع المرزوق، الصورة الأولى بالأسود والأبيض

"يظهر فيها شاباً حليق الرأس، يرتدي بنطالاً عريضاً وقميصاً أدكن بأكمام قصيرة، يقف أمام أجمة من النباتات عند نهر ديالى. ويرفع بيده اليمنى كأساً مملوءة بشراب حليبي؛ عرق على الأرجح .. اللقطة مأحوذة من تحت ويبدو فيها طويلاً .. ينظر إلى الكامرة باسماً، مع مسحة من الخجل" (رحيم، 2017، صفحة 15)

يتشخص الوصف ببعض التدخل من الراوي لإكمال المشهد بإبعاده من احتمال آخر، فالكأس لا يتيقن ما نوع الشراب داخلها "عرق على الأرجح" كما تتحدد "منظور" عدسة الكامرة، كما في فن الرسم، فاتجاه العدسة

من الأسفل إلى الأعلى مما يترك انطباعاً للمشاهد أن يبدو الشخص أطول مما هو في الواقع، وعبارة الراوي التي تسمه بمسحة الخجل هي تدخل يكمل تلك الوقفة الوصفية للصورة، وستتحدد عناصر أخرى للصورة بشكل دقيق، لا يمكن لها أن تدرك من تلقيها ومشاهدتها فقط.

"قال مصطفى: هذه الصورة ألتقطتْ له بعد إطلاق سراحه من سجن نقرة السلمان في العام 1968. وهذا بستان في بهرز وقد أقام له أصدقاؤه اليساريون يومها حفلة بالمناسبة" (رحيم، 2017، صفحة 15)

بتدخل راوٍ ثانٍ تتشكل دلالات دقيقة لا يفصح السرد الأول بوقفته الوصفية، وتدخله اليسير، وتبدأ سيرة المرزوق بالنمو بتعليقات مصطفى كريم على الصور، فالزمن تحديدا فالرجل المقتول يساري كما هو واضح من كونه سجين أولا، ومن كأس العرق الذي يحمله، وينتمي إلى مجموعة وصفت باليساريين، وله توجهات سياسية لأن اسم السجن الموجود كان خاصاً بذوي التهم السياسية. كانت هذه الدلالات خارج بنية الوقفة الوصفية لسرد الصورة، ومصدرها الحكاية الأولى، التي تضفي على وثائق الحكاية الثانية ترميم بنية دلالاتها التي ستتخذ أشكالا مختلفة.

"الصورة الثانية ألوانها حائلة. ويظهر فيها المرزوق مستندا إلى سياج حديقة ما. يداه في جيبي قمصلته الجلدية السوداء ووراءه تسير، بين شجيرات الورد، امرأتان بتنورتين قصيرتين باللون الفستقي. وفي عمق الخلفية ناطحتا سحاب وكنيسة ببرج عال.. ينظر في عين الكاميرا.. سالفاه طويلان وشعره يغطي أذنيه.. يبدو منتشياً ويضحك من القلب.." (رحيم، 2017، الصفحات 15 - 16)

يشير لون الصورة إلى زمنها، بلا تحديد دقيق، وعمقها يعطي ملامح المكان بأنه خارج العراق، ويشير دائما للمنظور الذي تتموقع فيه العدسة، فعيناه تقابلها، ولا يتدخل الراوي (ماجد بغدادي) المتلقي لهذه الصور بسرده الوصفي لها إلا مع الفعل "يبدو منتشياً" و بالقيد "من القلب"، وهنا تتوقف مهمة الراوي المركزي بوصف الصورة، بما يعطيه من دلالات، لينقل مهمة الحكي للراوي الثاني خارج سرد الوصفي، فيتحول المشهد الصامت إلى حدث درامي متحرك، وكأنه شريط سينمائي، تكون الوقفة السردية صورة واحدة متوقفة منه، بما يشبه التعليقات المكتوبة بداية الأفلام حين يتحرك المشهد:

"قال مصطفى كريم: "هذه الصورة ملتقطة، منتصف السبعينيات، في براغ.. سافر إليها في نهاية الـ 1970 بعد اعتقاله في الأمن العامة لمدة قصيرة. وهناك، في تشيكوسلوفاكيا حصل على شهادة البكالوريوس في الفنون/ قسم الرسم.. ثم تركها إلى باريس بعد عشر سنوات. لكنه بعد نهاية الحرب مع إيران، وتحديداً في العام 1989 عاد بشكل مفاجئ إلى بعقوبة.. سألته ذات مرة عن السبب قال: "أبدأ لم أستطع التأقلم خارج هذه المدينة.." (رحيم، 2017، صفحة 16)

يتعين الزمان والمكان (براغ في نهاية السبعينات)، تعترض جملة استرجاعية الزمن والحدث، توضح موقفه قبل السفر وتوحي بالسبب وراءه "بعد اعتقاله في الأمن العامة"، يوضح دراسته في تشيكوسلوفاكيا فن الرسم، فيمكث فيها عشر سنوات، وينتقل إلى باريس، ليعود بعدها إلى بعقوبة التي يتم اغتياله فيها.

تتضح سريعا محطات حياة المرزوق من السرد الثاني المصاحب لسرد وصف الصورة للراوي المركزي ماجد بغدادي، ويتكفل الراوي الثاني مصطفى كريم بتوضيح تلكم المحطات، ويوكل في سرده توضيحاً من شخصية المرزوق نفسها بوصفها راوياً داخلياً في الحكاية الثانية، وهو بطلها، فينقل كلامه منصوصاً الذي يبين فيه سبب عودته للوطن "أبدأ لم أستطع التأقلم خارج هذه المدينة".

يسمح التنافذ السردي بين الرواة في كلتا الحكايتين بتناوب مستويين سرديين، يكون المستوى الأول من الراوي الأول فيه حياديّاً إلى آخر الرواية، وكأن عينه عدسة الكامرة تلك التي يصفها كل مرة، ويصف وثائق أخرى بوقفات سردية تنتمي إلى فن آخر، بينما يعطي المستوى الثاني الثاني من رواة متعددين، لهم وجهات نظر مختلفة نحو المرزوق، ويعبرون عن حياته ضمن مرجعايتهم الثقافية، وطبيعة علاقتهم به، وسيكون على الراوي الأول أن يختار عنوان للكتاب يلم شتات تلك الرؤى المتباينة بحيادية، وسيكون التعقيد الأكثر عليه أن يختار جنس هذا الكتاب، وإلى نوع من أنواع الكتابة ينتمي.

وبالأسلوب السردي ذاته يكون وصف الصورة الثالثة، من الراوي الأول، ليعقب الراوي الثاني برسم عناصر سردية، لتنمو سيرة المرزوق بوضع الصورة في سياق جريان الحدث بزمن استرجاعي.

يحصل ماجد بغدادي على صور أخرى عبر الإيميل من صديق المرزوق، الرسام "سامي الرفاعي" الذي يسكن "هولندا" وتكون بينهما مراسلات عبر البريد الإلكتروني لعشر صور أخرى، بالإضافة إلى أربع لوحات رسمها المرزوق، وهي ما تتطلب وقفة وصفية تبدو أقل حيادية ومختلفة نوعا ما عن الصور الفوتوغرافية، التي يحاكي سردها الصور الثلاثة التي حصل عليها من مصطفى كريم، ولكن قبل الصور واللوحات ينقل ماجد بغدادي رسالة سامي الرفاعي كما هي، يوضح فيها أن حلمه سيتحقق أن يؤلف شخص متمرس عن صديقه المغدور كتاباً، فالكتابة مهمة وجودية، لا يتحقق فعلها من دون دافع الرغبة والقوة، لأنها تنقذ الحياة من العدم، وكل من بوابة النسيان فهو عدم، ولا يقوم بهذه المهمة إلا كاتب مثل ماجد بغدادي وليس سامي الرقاعي إلا رساماً، وسيتنازل هذا الفن لقيمة السرد:

"أتمنى أن يتاح لي الوقت والرغبة القوية الدافعة لكتابة كتاب عن المرزوق ... وأكتب ما ينقذه من دائرة النسيان ... أنا رسّام، وعالمي هو عالم الرسم، وها أنت تتحمل هذه المهمة بدلاً عني" (رحيم، 2017، صفحة 79)

يتمحور الشغف في انتشال حياة المرزوق من العدم إلى الوجود حول تأليف كتاب عنه، فيحضر سؤال مضمر في حديث المقربين عليه؛ لماذا كل هذا الاهتمام بسيرة المرزوق؟ وما الذي تمثله محطات حياته؟ ولماذا الرجل العجوز الخفي كلّف البغدادي أن يؤلف كتاباً عنه؟ ربما لأنها مليئة بالأسرار والغموض، وربما لأنها تمثل جيلهم الذي سيندثر لولا سرد يسجل تلك الأحداث، وهو شعور بالبقاء في زمن الموت المجاني والدمار.

كانت المراسلة مع سامي الرفاعي وإرسال الصور العشر مع أربع لوحات عبر البريد الإلكتروني، ومع هذه الواسطة سيغيب الراوي الثاني، تاركاً الوقفة الوصفية للصور أكثر تباينا مع الوصف المحايد الذي تبناه ماجد بغدادي في صور مصطفى كريم، وسيملأ الراوي الأول الفراغ من المشهد العام للصور فيوضح الدلالات لتحديد الحدث وسياقه من حياة المرزوق، لكنها ستكون احتمالات وتكهنات، وقراءة الصور تحتاج إلى ذوق فني:

"سأرسل إليك خمس أو ست صور وإذا قرأتها بإمعان وحس فني ستفيدك." (رحيم، 2017، صفحة 80)

يرسل الرفاعي عشر صور إلى حساب البغدادي في الفيسبوك، وسيصف الأخير كل صورة، مفرداً لها عنواناً "صورة 1" وهكذا إلى الصورة رقم "10" وبعدها اللوحات التي أرسلها في المحاورة الثانية، يعنونها بالطريقة نفسها. وسيفكك الراوي رموز الصور واللوحات، يلج في فضاءاتها:

"سأغير برنامجي مبتدئاً بولوج فضاءات هذه الصور وأعماقها.. صور يبدو أن الرفاعي اختارها بعناية وذكاء، أو لنقل بحسّ فنان مشبع بثقافة الصورة، يفهم دلالاتها، وماذا ستعني في سياق كتابي.." (رحيم، 2017، صفحة 82)

سيترجم السرد الصور واللوحات، ويتكهن ظروفها، ويستنبط سياقها، ويقرأ أحداثها، ولم يتخذ الراوي قراراً بشأن هوية الكتاب الذي سيلّم كل تلك المقابلات والمحاورات الإلكترونية والصور واللوحات.

" - ماجد: هل أنت مع فكرة أن نضمن الكتاب بعضاً من صوره وصور لوحاته.

- سامي: إذا جعلت الكتاب رواية فلا.. يمكن هذا إن كتبت على الغلاف كلمة؛ سيرة، أن تختار بعض الصور المعبرة والواضحة.
- ماجد: أردتك أن تكتب عنه شيئاً.. ستكون شهادتك مهمة.. أنت تعرف عنه أشياء ربما لا يعرفها غيرك ..
- سامي: حاضر، وكيف ستتعامل مع كتابتي.. أقصد هل ستأخذ منها خلاصة أم ستعيد كتابتها أم ستتركها كما هي.

- ماجد: لم أقرر بعد.. ارسل المادة وسأرى.. ليست لدي فكرة عن الشكل النهائي للكتاب، ما زلت في طور جمع الوثائق والمعلومات، وكتابة الملاحظات." (رحيم، 2017، الصفحات 81 - 82)

يتمظهر الحوار عن موضوع جنس الكتاب الذي سيؤلفه الراوي الأول، ويواجه بعض التحديات في جمع وثائق وصور ولوحات ومقابلات ويوميات تحت عنوان يجمعها، فإن كانت رغبته في تضمين الصور واللوحات، وهو يخفف عليه عبء وصفها عن طريق السرد، والوقفات الوصفية الطويلة نوعا ما، وتلبية لتلك الرغبة اقترح (سامي) أن يكون السرد منتمياً لـ (فن السيرة) لأن في أعراف فن الرواية أن تكون خالية من الصور واللوحات الملتصقة بما يشبه مفهوم (الكولاج) الأمر الذي يفسر استبعاد توضيح هذا المصطلح في المعجمات السردية،

تحرص الرواية على بعض التقنيات التي تجعل المتلقي يستبعد أي بعد تخييلي فيها، ويستشعر أن حكايتها واقعية، ويصنف تلك الوثائق ضمن ممارسات السرد التسجيلي المعهود في التحقيق الصحفي.

سرد اليوميات:

يستغرق ماجد بغدادي إحدى وثلاثين صفحة في نقل يوميات المرزوق – كما هي بلا أدنى تدخل - التي وسمها بـ"يوميات الخراب" معنوناً بتواريخ الأيام والأشهر والسنين في مذكراته، التي وجدها في غرفة المرزوق الخاصة مع فراس سليمان ابن أخت المرزوق، ومن الجدير بالذكر أن سبب إلحاق اليوميات بإضافة (الخراب) يتضح من أول تأريخ تبدأ به هذه المفكرة.

"9/ 4/ 2003

ساحة الفردوس أجمل، لا شك، من غير ذلك التمثال، لكن من يضمن أي شيء بوجود اليانكي؟ ..." (رحيم، 2017، صفحة 46)

سيكون الراوي هنا هو المرزوق، سرد بضمير المتكلم، وهذه بنية اليوميات بوصفها جنساً سرديّاً، ولا يخوض البحث في التنظير عن أدب اليوميات، غير أن من الطريف أن نشير إلى ما كتبه مؤلف الرواية ذاته قبل سبع سنوات من إصدار الرواية حين نشر مقالا نقديّاً في أدب اليوميات (رحيم، عن أدب اليوميات، 2010)، وكأنه يخطط لكتابة هذه الرواية تحديدا، وقد دوّن مجموعة من المحددات تمظهرتْ في يوميات المرزوق بشكل كبير، فهي تُكتب بتلقائية لأنها نتاج العفوية، نسيجها من جمل مباشرة، وفي الغالب مفككة،

فالكاتب لا يتوقع أن تُنشر، وبالتالي لا يستحضر قارئ يتهيبه، أو ناقد يترصده، مما يفضي إلى صدق التجربة، وشفافيتها، وهو ما جاء في آخر هذه اليوميات:

"كانون الثاني 2009

ما الجدوى من هذه اليوميات التي لا أتوقع أن يقرأها أحد.. ولماذا يقرؤونها؟. ماذا فيها؟. من أكون كي أكتب يومياتي. ما المثير في حياتي كي يغري الآخرين بالاطلاع عليها. كلمت كاميران عادل بالموبايل: "نحن لسنا حتى مشاركين فيما يحدث". قال: "نحن ضحايا وشهود".. ضحايا نعم، ولكن شهود في أية محكمة... هراء... سأتوقف." (رحيم، 2017، صفحة 76)

تضم هذه اليوميات بناء درامياً كبيراً عن حياة المرزوق، ووجهات نظره، فهي تغطي أحداث العراق وبعقوبة في خمس سنوات وثمانية أشهر تقريباً، تأخذ طابع الجمل القصيرة، والمباشرة، وقد يغيب الترابط فيها، كما تتداخل بعض الشخصيات في حوار يغيب فيه مشهد السرد اليومي، ويهيمن راوٍ مركزي واحد هو المرزوق، الذي توقع أن لا يقرأ أحد هذه اليوميات يوما ما، في حين أن المقال الذي كُتب عن هذا النمط من الأدب يؤكد أن أغلب اليوميات "حين تقع في يد قارئ ما (حتى بعد مدة طويلة) فإن هذا القارئ يشعر بقربه مما يتحدث عنه الكاتب؛ أو يعايش ما يقوله الكاتب. فكتابة اليوميات تأخذ منحى المناجاة الذاتية تارة، أو تفترض قارئاً متفهماً متعاطفاً تارة أخرى" (رحيم، عن أدب اليوميات، 2010). وكأنّ ماجد بغدادي كان حاضراً في ذهن الروائي، وكأنّ المرزوق لا يتوقع نشر يومياته، مما يؤهلها أن تكون أكثرها بُعداً عن التخييل، وهو ما اشترطه الروائي أيضاً، وما حرص عليه بشكل واضح في مجمل تفاصيل الرواية وعناصرها، وأسماء الأماكن والشخصيات، والأسلوب السردي المتقن لشدّ المتلقي واقناعه بأن ما يقرأه هو الواقع المتحقق، وليس أحداثاً متخيلة بدءاً من العنوان "مقتل بائع الكتب" الذي يدعو القارئ إلى تتبع هذا اللغز البوليسي، وتقصي حياة المغدور مع الراوي بتفحص كل الوثائق والصور والمقابلات وغيرها، فلا هوية القاتل معلنة ولا المقتول؛ إلا مهنته التي تدعو للتعاطف معها، مع ما لها من دلالات رمزية أخرى.

تتشرب الرواية من تقنيات الايهام بـ"الواقعية realism" التي عدّها "أيان وات" سمة أساسية لتعريف الرواية (فلودرنك، 2021، صفحة 151)، الذي أفاد منها "رولان بارت" في توظيف فائض التفاصيل من الوصف غير الضروري التي من شأنها أن توهم المتلقي بواقعية الحدث السردي، "إذ تكمن الحيلة بجعل عالم الرواية يبدو جزءا من العالم الحقيقي وليس - كما هو المفهوم الشائع – أن يتم تخيل العالم الحقيقي. وبدلا من محاكاة الواقع، تشير الروايات الواقعية إلى مظاهر من الواقع تكون مألوفة عادة للقراء؛ إذ يتم إدراك هذه المظاهر

بوصفها جزءا من إطار مفاهيمي وتندمج في النهاية في العالم الذي يعرفه القراء" (فلودرنك، 2021، الصفحات 156 - 157)

ويستلم "ماجد بغدادي" من "رباب" فيما بعد سجلا من كتابة المرزوق، وضعه تحت عنوان "كشف حساب" وينقله الراوي كما هو أيضا، ويحوز على إحدى وأربعين صفحة من مجمل عدد صفحات الرواية، فيكون مجمل ما كتب المرزوق عن نفسه هو اثنتان وسبعون صفحة، فكل سرد بلسان المرزوق هو في الغالب من "يوميات الخراب وكشف حساب"، وقليل من بعض الرسائل الورقية.

حيث توظف تقنيات كثيرة في رواية "مقتل بائع الكتب" لترسخ أن ما يجري في هذه الرواية أحداث واقعية تؤرخ لهذه الحقبة من حياة العراقيين، منها:

التخييل الذاتي (auto-fiction):

ظهر هذا المفهوم سنة 1977 في ظهر الغلاف لرواية "خيوط/ ابن" للناقد الكبير "سيرج دوبروفسكي" (جبار، 2022، صفحة 117) وهو مفهوم ما زال يثير جدلا كبيراً في موقعه بين جنسين أدبيين؛ الرواية والسيرة الذاتية، فهل يُعد جنساً أدبياً يتوسطهما؟ مستمداً من الرواية سمة التخييل بما يتيحه من حرية في بناء الشخصيات والأحداث والزمان والمكان، ومستمداً أيضاً في الوقت ذاته من السيرة الذاتية سمة المرجع والذات (عبود، 2020، صفحة 431). فالتطابق بين الروائي (الكاتب) والراوي الذي يشترط في السيرة الذاتية، حاول مفهوم التخييل الذاتي التحايل عليه، فالروائي أحد الشخصيات المتخيلة، تسهم في بناء الحدث، ويدخل في شبكة من العلاقات المتباينة مع الشخصيات الأخرى، وليس ذاتاً تشكل النواة التي تتمحور الأحداث حولها، وتكون الصوت الوحيد كما هو الحال في السيرة الذاتية (بلعزوقي، 2020، صفحة 13)، ولعل التعامل مع هذا المفهوم من الممكن أن يلحظ بتفحص المحددات الشكلية والمرجعية، وكثافتها في النص الذي يتموقع بين الرواية والسيرة، ويتمظهر حينها أ هو جنس أدبي جديد، أم تقنية روائية وظيفتها تؤكد ذلك الإيهام بحقيقة الحدث السردي وشخصياته وفضائه المكاني والزماني ببناء محكم وفني، وهو ما تكشفت به رواية "مقتل بائع الكتب" حين يكون "سعد محمد رحيم" الروائي (الكاتب) إحدى شخصيات الرواية، يذكره "المرزوق" في يومياته حين اتصل به "كاكه عباس" وطلب منه أن يسهروا في بيت "هيمن قره داغي" وكان "سعد محمد رحيم" حاضراً تلك الأمسية، يقول المرزوق يومها

"ذات مرة قلت له؛ هناك شيء ناقص دائماً في كتاباتك، شيء لا أعرف ما هو، لكني أشعر به.." (رحيم، 2017، صفحة 61)

ستكون ثيمة "النقصان" احدى الدلالات المركزية في مسار تصور المرزوق لهويته، ويحاور المرزوق سعد محمد رحيم في مشروع كتابه الأخير حول علاقة المثقف والسلطة، فينصحه ليعيد تعريف (المثقف) وتعريف (السلطة) فيؤشر السرد لكتاب حقيقي لـ "سعد محمد رحيم" يحمل عنوان "أنطقة المحرم؛ المثقف وشبكة علاقات السلطة".

ويحضر اسم "سعد محمد رحيم" في بداية الرواية فهو صديق حميم للراوي المركزي "ماجد بغدادي" وهو من أعطاه رقم هاتف "مصطفى كريم" الذي سيشكل منظومة علاقاته بـ "ابن أخت المرزوق، وسامي الرفاعي، وهيمن قره داغي" وغيرهم، ليرشده إلى الأشخاص الذين سيتعرف منهم على شخصية المرزوق وأسراره، يقول: ماجد بغدادي لـ"مصطفى كريم" أول لقاء به:

"صديقي الروائي سعد محمد رحيم دلني عليك.. كان لمدة ستة عشر عاماً في بعقوبة قبل أن يهدم نصف منزله بانفجار عبوة ناسفة في 2006 فغادر المدينة.. هو صديقك كما قال ويعرف المرزوق.. أعلمني؛ ليس غير مصطفى كريم من سيساعدك ويعينك في رسم خارطة طريق للعمل. أعطاني رقم موبايلك فخابرتك، وها أنذا معك" (رحيم، 2017، صفحة 9)

ليس الحضور الصريح لشخصية المؤلف مرتين في متن الرواية هو ما يوهم بواقعية الرواية فحسب، بل مجمل الأحداث الملازمة لهذا الأسم، مثل أسماء المؤلفات، وهدم داره وتهجيره من ديالى 2006 بعدما سيطر تنظيم القاعدة على مدينة بعقوبة، حين علّقوا على داره لافتة توضح سبب التهجير، أضف إلى ذلك أن أغلب الحوادث والشخصيات حقيقية، وبعضها بأسمائها الصريحة، وكل أسماء الشوراع والمطاعم والمقاهي كانت واقعية (التميمي، 2020).

يلجأ الراوي إلى تقنيات أسلوبية تزيد موثوقية المتلقي بواقعية الأحداث منها:

- يذكر الأسماء المستعارة لبعض الشخصيات، بدل ذكر أسمائها الصريحة، ليشعر المتلقي أنه أمام سرد حقيقي، يتقصى اغتيال المرزوق، وسيرة واقعية يأخذها من شخصيات من لحم ودم، خوفاً عليهم من التبعات القانونية، والاجتماعية، ومن مشكلات كبيرة تخص الشرف، وليستْ كائنات متخيلة أو ورقية كما يصفها كثير من النقاد، فشخصية "الحاج منصور" الذي صاحب "المرزوق" في سجن نقرة السلمان، والذي يحمل صورة سيئة عنه، ولا يذكر حسنة واحدة، أو خصلة حميدة له، ففي اتصاله الهاتفي الأول مع "البغدادي" يطلب منه الأخير فيما إذا لم يمانع أن يذكره في كتابه الذي يعمل عليه باسمه الصريح:

"يصفن أكثر من المعتاد قبل أن يردد جازماً: "لا، ليس باسمي الصريح .. لا أرغب أن يهاجموني .. أقصد بعض الأدعياء، ثم سأحرج أمام أقربائه، لسنا في أوربا".. الحاج منصور الهادي .. ليس هذا اسمه!" (رحيم، 2017، الصفحات 109 - 110)

شعور القارئ بالتابو الاجتماعي، وهاجس الخوف والإحراج من أقرباء المرزوق، يجعل المشهد السردي ذا مرجعية أقرب للواقعية منها للتخيلية، مع العلم أن النساء التي تعرف عليهن المرزوق مثل "جانييت" في فرنسا، و"ناتاشا" في جيكوسلوفاكيا، يصرح الراوي بتفاصيل تلكم العلاقات بلا حذر، وكأن الحاج منصور على صواب حين يميز بين رقابة الكتابة وصدقها، والبوح الحقيقي يختلف بين المجتمعات الشرقية والغربية.

يتكرر هذا الحذر من ذوي الشهادات الحساسة في المرزوق، فالرسائل التي وصلت للبغدادي تحمل اسم شخصية "أثير البغدادي" هو الآخر يحمل صورة أكثر تشوهاً عن المرزوق مما يحمله "الحاج منصور" إذ يحسبه علامة قدر مشؤوم، ما دخل حياة امرئ، رجلا أو امرأة إلا وأفسدها، ولكن اسم "أثير العراقي" ليس اسمه الصريح! (رحيم، 2017، صفحة 194) والحال يكون أكثر حذراً مع أخذ شهادات النساء التي عرفهن "المرزوق" وإن كُنْ منبهرات بشخصيته الفريدة، ومن اللواتي عشقها وعشقته "رباب" التي سلمت "البغدادي" ذكرها معظم أصحابه بحذر، لأن أخاها كان متطرفاً وألتحق بتنظيم القاعدة آنذاك، وخوف الاقتراب من مسألة الشرف.

" - انشر كل شيء كما تريد، قل ما قاله عني.

- بأي اسم، باسمك الصريح؟.

- لا، باسم رباب.. ليس هذا اسمي في بطاقة الهوية.. رباب هو الاسم الذي اختاره لي.. العالم يعرفني باسم آخر لم يعد مهما.. اسمي ما سمّاني به" (رحيم، 2017، الصفحات 148 - 149)

الخشية من التصريح بأسماء النساء كانت حاضرة في حياة "المرزوق" وفي يومياته، وشهادة المقربين منه، ولا سيما النساء حيث يقول في يومياته:

" كان هناك أندريه وصديقته الإسبانية الجديدة إيزابيلا. ومحمد المنياوي وصديقته المصرية التي يدلعها بـ (تفاحة). لا أذكر اسمها الحقيقي" (رحيم، 2017، صفحة 67)

ولعل هذا الأسلوب بقدر ما كان تقنية تجعل المتلقي يستشعر بواقعية السرد، فهو وصف طالما نقده "المرزوق" لتقاليد المجتمع الشرقي، وتغييب المرأة، فيسري الحكم في إخفاء أسماء النساء عند أغلب الشخصيات، فـ"أثير العراقي" الذي يعيد ترجمة حياة المرزوق بطريقة مقلوبة، فكل ثقافته وبطولاته هي

استعراض زائف، وأن المرزوق ساديّ بشع، يمرّ على أسماء النساء اللآتي شغف المرزوق بذكرهن، ولا يذكر اسماً واحداً:

"قرب اعدادية بعقوبة المركزية للبنات خرجت ابنة رجل ثري متنفذ، لن أذكر أسماء" (رحيم، 2017، صفحة 205)

وحين نعلم أن "مصطفى كريم" بداية رحلة "ماجد" الاستقصائية حول حياة المرزوق، قد أوصاه ناصحاً أن يتجنب ذكر الأسماء الصريحة تجنباً للمشكلات.

●يوظف الراوي تقنيات أسلوبية متعلقة بالذاكرة والنسيان، وبعيداً عن تنظيرات هذه الثنائية التي لاقت اهتماماً كبيراً في الدراسات السردية، نلحظ أن التأمل في الأسلوب السردي لبناء الرواية نجح في خلق انطباع يتلمس المتلقي تأثيره الشفاف لواقعية الحدث الروائي،
"لا أدري إن كنت أنا الذي سألت هذا السؤال أم أندريه" (رحيم، 2017، صفحة 182) "الهاتف أحمر اللون كان ..أذكره" (رحيم، 2017، صفحة 175) "سألتني إن كنت أريد شراء المكتبة البيتية لزوجها الذي اغتالوه بلا سبب .. هي قالت بلا سبب" (رحيم، عن أدب اليوميات، 2010، صفحة 51) "طلب مني اليوم رواية يستغرق بقراءتها تنسيه هذه المهزلة.. كلمة؛ المهزلة لي وليست له" (رحيم، 2017، صفحة 48)

تكثر هذه الأساليب في الرواية التي تحرص على تذكر نسبة بعض الألفاظ، وتذكر جزئيات غير ملحوظة، تترك انطباعاً بواقعية السرد، وبعده عن التخييل في خلق تداعي حر لذاكرة سردية من وحي الواقع، أضف إلى ذلك فإن الذاكرة تلعب دوراً مزدوجاً يتردد بين التخييل والواقع، في الوقت الذي تحيل إلى أحداث حقيقية، تمنح الخيال فرصة سدّ الثغرات التي يُولّدها النسيان، فالمرزوق نفسة يذكر في كتابه "كشف حساب" أكثر من مرة أن "الذاكرة خائنة":

"أتوه في ذاكرتي، ذاكرتي الخؤون، ذاكرتي التي تعرضت للخيانة" (رحيم، 2017، صفحة 150) فمن يضمن سلامة الذاكرة، حين تكون الذات على واقع هشّ، ترتبك الذاكرة التي تتماسك مع الهوية الراسخة، علماً أن علاقة السرد بالواقع والذاكرة علاقة انعكاسية، يتبادلان دلالات وجودية مركزية في وعي الأشياء وإعطاء معنى لها:

"إن كنت أنقل ما يجب نقله لتكون الصورة موازية للأصل، لن اتبجح وأقول مطابقة .. وأتساءل كذلك إن كانت الذاكرة مؤهلة، للإعانة؟" (رحيم، 2017، صفحة 190)

لا يستطع سرد أي شخص أن يحيط بكل الواقع، لأنه سيواجه عائق اللغة، وحجاب الذاكرة التي ستهمل بلا وعي مساحة لا مفكر فيها، ولا سيما تلك التي لا تنسجم مع كل ما تطمح الذات إليه، أو لحظات الخيبة والخسارة، ولكن ما يتمركز في الذاكرة سينشط سرديّاً، ويكتب له الوجود، وما خلاه فالنسيان مصيره، ومآبه العدم، يقول ماجد بغدادي بعد إكمال قراءة يوميات الخراب عن الدافع لهذا النمط من الكتابة:

"أ كان المرزوق يحاول الهرب مما يجري بطاقة البوح، أم أنه كان ببساطة يخشى النسيان؟" (رحيم، 2017، صفحة 76)

عمد أصدقاؤه المقربون أن ينقذوه من دائرة النسيان، فكان ترحيبهم كبير بمهمة "ماجد بغدادي"، وتشجيعه ومساعدته، وكأنهم ينقذون أنفسهم من الموت، فهذا "سامي الرفاعي" يؤنبه ضميره، ويشعر بالذنب لأنه لم يبادر لكتابة شيء عن المرزوق كي يخلصه من دائرة النسيان، فهو عدم موحش يرعبه أكثر من فكرة الموت نفسها:

"ما أخافه ليس الموت الفيزياوي، بل بلوغ لحظة الصفر، العدم الموحش والجنون .." (رحيم، 2017، صفحة 128)

بيد أن النسيان قد يكون مطلباً وجوديّاً لمحطات الإنكسار والخذلان والشعور بالذنب، فتكون وظيفة الذاكرة والنسيان وظيفة مزدوجة للذات الساردة التي يطارها الآخر الذي عدّه "جان بول سارتر" بالجحيم، كما كررها المرزوق مرات ومرات، يتولد من عدم تجاوز الذكريات بحملها الثقيل، تكبيل الذات وتحجيم حريتها التي تنتج سرداً معبراً عن هويتها الحقيقية:

" كنت أريد أن أنسي.. كان النسيان يعادل الوهم كوني في الفردوس.. غير أنني أخفقت في محاولة النسيان" (رحيم، 2017، صفحة 181)

لم يكن في وعي المرزوق أنه يشبه أحداً، ويكره أن ينعته أحد بشبه شخص ما، حتى العلماء والفنانين العالميين، فلا "اينشتاين" ولا "سلفادور دالي" الرسام الاسباني" ولا غيرهم من الشخصيات يقبل أن يكون شبيههم:

" - ماجد: رأيت بعض صوره عند مصطفى كريم.. له شبه بسلفادور دالي.

- سامي: كان يكره دالي.. وينزعج ممن يقول له هذا.
- ماجد: وإينشتاين؟ ماذا كانت ردة فعله حين تشبهه بإينشتاين؟

- سامي: في هذه الحالة يسخر.. ويشتم.. هو أقرب لدالي حين يرفع أنفه وحنكه.. لم يقل أحد أنه كان يشبه الممثل المصري يوسف وهبي.. أعتقد أنه أقرب شبها بوهبي منه بدالي وإينشتاين. وطبعاً مع شارب يغطي الفم، وشعر ممشط إلى الوراء حتى الكتف.
- ماجد: أقلت له هذا؟
- سامي: مرة واحدة قلتها له، وغضب.. قال: أنا لا أشبه إلا نفسي. أما أن تصوّر لكم عقولكم الغبية هذه العفونة والسفاسف فهذا ما أرفضه.." (رحيم، 2017، الصفحات 80 - 81)

شخصيات كثيرة كانت ترى المرزوق يحاول الإنفلات من الآخرين، لأنهم الجحيم، والتحدي في إيجاد هوية مستقلة عنهم، لا متماهية ولا متضادة، وليس من أداة إلا بالتفرد في منجز مختلف عن كل نتاج فني آخر، والمحاولة الجاهدة في بلورة هذا العمل، والقناعة باختلافه كانت عسيرة، أدرك المرزوق أن الكتابة السردية هي الأداة الناجعة في تشكل الهوية، لم تكتمل مشاريعه الفنية، توقف عن كتابة "يوميات الخراب" ولم يقنع بكتابه "كشف حساب" الذي كتب في آخره:

"هل علي أن أستمر، أم أتوقف، مكتفياً بما كتبت، أم الأحكم أن أمزق هذه الأوراق، لكي يدفن كل شيء في الظلمات.. ثم لمن أكتب، أمن أجل أن يقرؤوني. من أجل ألا أنسى؟. أهي محاولة لتبرئة الذات؟. لتضليل الآخرين؟" (رحيم، 2017، صفحة 191)

تنطوي الكتابة على تحدٍ كبير، فهي تضمر الآخر بالضرورة، إنها الشعور بالبقاء بعد الموت، ولكنها تخفي من الذات أكثر مما تفصح، بالقدر الذي تحاول أن تتجاوز الكتابة كل الآخرين بالتفوق والتميز، (الغذامي، 1991، صفحة 8) وهي بذلك سوف تدعي كل ما افتقدته في وعيها، محاولة التعويض عمّا فقدته، وستتشكل صورة مضادة عن هوية الذات الحقيقية، حين يكمن الآخر في كينونتها، وضرب من الخيال التملص من ذلك، كان المرزوق يخشى الكتابة التي تتعرى ذاته فيها أمام الآخرين:

" لماذا تراني أخاف الكتابة؟ أعني المباشرة الجادة بكتابة كتابي (كشف - حساب) الذي طالما تبجحت به أمام معارفي وكأنه إلياذة هوميروس المرتقبة؟. ألأنني أخشى الماضي؟ ألأنني أفتقر إلى الجرأة اللازمة لإجراء كشف حساب حقيقي لحياتي؟" (رحيم، 2017، صفحة 178)

أدرك أن السرد هو المضمار، والمهيمن على بقية الفنون، وليست الوسيلة لإيصال دلالات رموز تلكم الفنون فحسب، بل أن تلك القيمة الإيحائية للرمز لا تتشكل إلا بما تسمح به اللغة، وتمتلك الكتابة سمة التوثيق الباقية مع غياب المصدر، بخلاف الصوت، وقد جمع الراوي المركزي "ماجد بغدادي" كل التسجيلات الصوتية،

والرسائل الخطية، واللوحات والصور، واليوميات، والمقابلات وغيرها من الأنشطة الإنسانية بوصفها نظاماً تواصلياً، مفكراً في طبيعة الكتاب الذي سيجمع كل هذا الشتات:

"القصة فيها ثغرات كبيرة، وأي جديد يمكن أن يفيد، وأظني سأواجه صعوبة في إعطائها نسقاً مثيراً ومقنعاً .. الخيال في مثل هذه الحالات يقدم معونة واضحة لكنني لست بصدد كتابة رواية" (رحيم، 2017، صفحة 119)

يمتزج الواقع بالخيال في السرد، بل هو من يشكل الواقع بتسيد وجهات نظر خاصة لا تفصح عن الحقيقة بقدر ما تمنح رؤاها الفردية التي تشكلت من تنشأة اجتماعية، وميول دينية وثقافية، فيتمركز الخيال بوصفه نظاماً أكثر اتقاناً من الواقع الموضوعي الذي يبدو فوضى بلا سرد يمنحه المعنى وكثير من المنطق، وقد نصح المرزوق مبكراً لـ "سعد محمد رحيم":

"اكتب يا صديقي بدلاً من هذا الهراء رواية أعجنها بأفكارك .. علّنا نقرأ شيئاً فيه إثارة وجمال" (رحيم، 2017، صفحة 62)

وهو ما اهتدى إليه "ماجد بغدادي" لينهي مهمته في جمع كل الرؤى المتناقضة حول شخصية المرزوق، ولا شيء سيفي جمع كل هذا الشتات من الأنواع السردية والفنون ووجهات النظر المتناقضة إلاّ الرواية، فهي "لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة، وأصولها غائمة ومثار جدل، وموضوعها قد تطور مع الزمن، ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها" (شارتيه، 2001، الصفحات 9 - 10) فلم يفلح المرزوق كتابة سيرته الذاتية، أو نشر كتاب يعبر عن هويته بحرية مطلقة تطابق الحرية التي تحدث عنها الوجوديون في التخلص من الآخر، وكان الآخرون هم من كتبوا سيرته بوجهات نظر متعارضة ومتباينة بصورة حادة، فالإنسان هو مجموع علاقاته الاجتماعية كما يرى ماركس، وانتصرت الرواية بتعدد أصواتها، وكرنفاليتها على حد وصف باختين في آخر المطاف لتضم كل أشكال السرد الأخرى.

الخاتمة:

تُصاغ ملامح البناء السردي في رواية "مقتل بائع الكتب" بتضمين حكاية في حكاية، ويتولى الراوي الأول المحايد، جمع وثائق الحكاية الثانية واستقصائها، ومنطلق هذا البناء عقد سردي بين الراوي الأول ورجل غامض أن يُولف كتاباً عن رجل سبعيني قُتل غيلة برصاصة وسط بعقوبة، وتُعدّ هذه التقنية عتبة منطقية لبدء السرد وانطلاقه، فيتخذ الراوي موضعا حيادياً، في استقصاء شتى الوثاق والصور وتدوينها، فللصور علاقة مع السرد، يصف هيكلها، وزاوية النظر فيها، ويرمم النقص في دلالاتها، ليجعلها في سياقها الدلالي العام من

سير الحدث السردي، وتغطي "يوميات الخراب" للمغدور وكتابة "كشف حساب" مساحة كبيرة في الرواية، تصنف ضمن كتابة الذات، والبوح والاعتراف، لأن وجود اسم المؤلف في الرواية بوصفه احدى الشخصيات، يعطي انطباعا بواقعية الحدث، ليوظف بذلك تقنية سردية تسهم في البناء الدلالي، تتعارض وجهات النظر بفعل هذا البناء، ولا يختار الراوي غير جنس الرواية، لتسع هذا التنوع السردي، وتؤسس هوية له من رؤى الآخرين.

المراجع

1. ابراهيم فتحي. (1986). معجم المصطلحات الأدبية (المجلد 1). الجمهورية التونسية: المؤسسة العربية لناشرين المتحدين.
2. إعداد وتنسيق: سعيد جبار. (2022). كتابة الأنا بين المرجعي والتخييلي؛ من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، نصوص مترجمة (المجلد 1). الأردن: كنوز المعرفة.
3. أوريدة عبود. (2 6، 2020). التخييل الذاتي في العملية السردية بين المفهوم والتأسيس. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، المجلد 17، العدد 2، صفحة 10.
4. بيير شارتيه. (2001). مدخل الى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي (المجلد 1). (ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، المحرر) المغرب: دار توبقال للنشر.
5. ثائر العذاري. (29 7، 2015). ما وراء السرد والتخييل الذاتي؛ محاولة لفك الاشتباك. تم الاسترداد من الناقد العراقي.
6. ثروت عكاشة. (1990). لافن المصري القديم، ج1. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
7. جيرالد برنس. (2003). قاموس السرديات (المجلد 1). القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
8. دينا احمد أنور حسين. (2021). الرسوم السردية كمدخل للتعبير عن الهوية الثقافية في الرسم المعاصر. بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد (21) العدد 1، صفحة 8.
9. رولان بارت. (1993). مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة (المجلد 1). سوريا: مركز الانماء الحضاري.

10.سعد محمد رحيم. (10 8، 2010). عن أدب اليوميات. تم الاسترداد من الحوار المتمدن - محور: الأدب والفن - العدد: 3090.

11.سعد محمد رحيم. (2017). مقتل بائع الكتب (المجلد 2). بغداد - شارع المتنبي: سطور.

12.صلاح فضل. (1987). نظرية البنائية في النقد الأدبي (المجلد 3). بغداد: دار الشؤون الثقافية.

13.عبد الله الغذامي. (1991). الكتابة ضد الكتابة (المجلد 1). بيروت: دار الآداب.

14.عبد الله بن المقفع. (2012). كليلة ودمنة. (عبد الوهاب عزام و طه حسين، المحرر) مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

15.فاضل التميمي. (16 10، 2020). مختبر السرديات 6/ رواية مقتل بائع الكتب. تم الاسترداد من you tube.

16.لطيف الزيتوني. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية (المجلد 1). لبنان: ناشرون.

17.محمد بلعزوقي. (30 6، 2020). قراءة في رواية "سمر كلمات" لـطالب الرفاعي. جامعة البليدة2/ المجلد 7، العدد 1، صفحة 12.

18.مونيكا فلودرنك. (2021). مدخل إلى علم السرد (المجلد ط2). بغداد: دار دجلة الأكاديمية.

19.هبة عبد المحسن ناجي. (2018). تطور أساليب السرد في الفنون البصرية. (صفحة 34). مصر: جمعية أمسيا .

The reviewer

1. Ibrahim Fathy. (1986). A Dictionary of Literary Terms (Volume 1). Republic of Tunisia: The Arab Foundation for United Publishers.

2. Prepared and coordinated by: Saeed Jabbar. (2022). writing the ego between the referential and the imaginary; From Autobiography to Autobiographical Fiction, Translated Texts (Volume 1). Jordan: Treasures of Knowledge.

3. Abboud's vein. (62, 2020). Self-imagination in the narrative process between concept and establishment. Journal of Arts and Social Sciences, Volume 17, Number 2, p10.

4. Pierre Chartier. (2001). An Introduction to Novel Theories, translated by: Abdel Kabir Al-Sharqawi (Volume 1). (Translation by: Abdelkabir Cherkaoui, editor) Morocco: Dar Toubkal Publishing.
5. Thaer Al-Adari. (729, 2015). beyond narration and self-imagination; Attempt to disengage. Retrieved from Iraqi critic.
6. Okasha's fortune. (1990). The Ancient Egyptian Lavigne, vol. 1. Cairo: The Egyptian Book Authority.
7. Gerald Prince. (2003). Narrative Dictionary (Volume 1). Cairo: Merit Publishing and Information.
8. Dina Ahmed Anwar Hussein. (2021). Narrative drawings as an entrance to express cultural identity in contemporary painting. Research in Art Education and the Arts, Volume (21) No. 1, p.
9. Roland Barthes. (1993). Introduction to the structural analysis of the story (Volume 1). Syria: Center for Civilization Development.
10. Saad Mohammed Rahim. (10 8, 2010). On the diary literature. Retrieved from Al-Hiwar Al-Madden - Mehwar: Literature and Art - Issue: 3090.
11. Saad Mohammed Rahim. (2017). The Murder of the Bookseller (Volume 2). Baghdad - Al-Mutanabi Street: Briefs.
12. Salah Fadl. (1987). The Borgia Theory in Literary Criticism (Volume 3). Baghdad: House of Cultural Affairs.
13. Abdullah Al-Ghadami. (1991). Writing Against Writing (Volume 1). Beirut: House of Arts.
14. Abdullah bin Muqaffa. (2012). Kalila and Dimna. (Abdul-Wahab Azzam and Taha Hussein, editor) Egypt: Hendawy Institute for Urban Education.
15. Fadel Al-Tamimi. (16 10, 2020). Narrative Lab 6 / The Bookseller's Murder. Recovered from You Tube.
16. Nice olive. (2002). A Dictionary of Novel Criticism Terms (Volume 1). Lebanon: Publishers.
17. Mohamed Belazouki. (630, 2020). A reading of the novel "Samar Kalimat" by Talib Al-Rifai. Blida University 2 / Volume 7, No. 1, Page 12.
18. Monica Flodrank. (2021). An Introduction to Narrative Science (Volume 2). Baghdad: Dijla Academic House.
19. Heba Abdel Mohsen Nagy. (2018). The evolution of narrative in the visual arts. (page 34). Egypt: Amsia Society .