التماهي بين الراوي والكاتب
دراسة في روايات علي بدر

أ.د. محمد كريم الكواز

كلية اليرموك الجامعة

الملخص

من بديهات الدراسة السردية التفريق بين الكاتب والراوي، إلى حدّ التحذير من الخلط بين السارد الخيالي (الراوي)، والمؤلِّف الواقعي (الكاتب)، فالراوي شخصية مختلَقَة، تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته، وليس هو المؤلف أبداً، وهو يجهر بآراء، ليست بالضرورة آراء المؤلف، هو إذن صورة مستقلة، وكائن من ورق، كما يثبت تاريخ الراوية أن لا وجود لأية علاقة محدّدة سلفاً بين كاتب نص سردي وراويه، وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النقد الأدبي الجاد

رصدت الراوية العراقية الحديثة بعد ٢٠٠٣ مدة عصيبة من تاريخ العراق مثل فضاعة الاحتلال الأجنبي، وهول الحرب الطائفية، وتمزُّق النسيج الاجتماعي وغيرها، فأفرزت سمات سردية خاصة، منها تماهي الكاتب والراوي، إذ لم يعد الكاتب خالقاً لراويه منفصلاً عنه، مفارقاً له بحيث يمكنه التخلي عن مواقفه المريبة، بل كان الكاتب هو الراوي عينه، يحيا ويكتب في وجود من نوع خاص، وجود يقع على تخوم الموت.

كانت روايات علي بدر تمثيلاً لفكرة تماهي الواري والكاتب، وقد رصد البحث أشكال الراوي فيها، فكان الراوي الغفل، والراوي كاتب السيرة، والراوي الكاتب المغمور، والكاتب المحترف، والراوي الكاتب الصحفي، والراوي الآخر، والراوي بجنس آخر، والراوي الحالم.

Abstract

The mechanism of the novelist's derivation from his reality seems to be inseparable from many novels, and the cultural memory was the highlight of the manifestation of the horizons of the imaginary world and its terrain. The two centuries complex, the nineties of the last century and the beginning of the present century, so inspired it and issued its works.

المقدمة

تخلّى الشعر اليوم عن أن يكون ديوان العرب، كما قال أبو هلال العسكري (ت **٣٩٥** هـ): «الشعرُ ديوانُ العرب، وخزانةُ حكمتها، ومستنبطُ آدابها، ومستودعُ علومها»[١]، وارتقت الرواية الحديثة صدرَ الديوان، فهي اليوم أقدر الأجناس الأدبية على التعبير عن التحوُّلات التي شهدها المجتمع العربي[٢]، وفي العراق نلحظ مغادرة قصيدة الجواهري شارع الرشيد، حيث كان يُلقي قصائده فيثير الجماهير، واختفاء قصيدة الشعر الحر التي كانت مع الرواد، السياب ونازك الملائكة والبياتي، وظهور قصيدة النثر، وهي محدودة الانتشار، إذ ظلَّت حبيسة التداول بين كتَّابها، ولم تخرج إلى عناية جمهور القرَّاء، في حين أن الرواية العراقية برزت بروزاً واضحاً، فكانت عتبات عنواناتها تجسِّد ما حصل، وتهتمُّ بأحداث واقعية، حيث كانت «الحفيدة الأميركية» للإنعام كجه جي تشير إلى احتلال العراق، و«فرانكشتاين في بغداد» لأحمد سعداوي، تظهر تمزِّق شخصية العراقي إلى أشلاء بفعل التفجيرات، و«ليل علي بابا الحزين» لعبد الخالق الركابي، ترصد انفلات الأمن وظهور اللصوص[٣]، و«عازف الغيوم» لعلي بدر[٤] تبينِّ موجة الهجرة من العراق،

(١) الصناعتين: **١٣٨**.

(٢) هناك عوامل أدبية وثقافية واجتماعية مختلفة اثَّرت في ظهور الرواية العربية وتطوِّرها ونضجها، منها الترجمة والصحافة، وتطوُّر الطباعة وغيرها. معجم السرديات: **٢٠٦**.

(٣) الحفيدة الأميركية، رواية، إنعام كجه جي، دار الجديد، بيروت، ط**٢**، **٢٠٠٩**. فرانكشتاين في بغداد، رواية، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، **٢٠١٣**. ليل علي بابا الحزين، رواية، عبد الخالق الركابي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، **٢٠١٣**.

(٤) علي بدر كاتب وروائي عراقي، حصل على شهرة واسعة النطاق بسبب رواياته وأعماله الأدبية، وُلد في بغداد، سنة **١٩٦٤**، وعاش فيها حتى انتقاله إلى أوروبا في بلجيكا، بعدَ ترجمة أعماله إلى لغات عديدة، دشَّن تيار ما بعد الحداثة في الرواية العربية، أعماله وثيقة الصلة بحياته من جهة، ومن جهة أخرى

فيمكن لكثرة الروايات بعد سنة ٢٠٠٣ أن تفسِّر تسارع الأحداث المروِّعة، بل توضح رصد الرواية لمدَّة عصيبة من تاريخ العراق، فكانت ديوان العرب بدلاً من الشعر.

على مستوى السرد، استقرّ في النقد السردي التفريق بين الكاتب والراوي، إلى حدّ التحذير من الخلط بين السارد الخيالي (الراوي)، والمؤلِّف الواقعي (الكاتب)، فالراوي شخصية مختلَقَة، تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته، وليس هو المؤلف أبداً، وهو يجهر بآراء، ليست بالضرورة آراء المؤلف، هو إذن صورة مستقلة، وكائن من ورق، كما يثبت تاريخ الراوية أن لا وجود لأية علاقة محدّدة سلفاً بين كاتب نص سردي وراويه، وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النقد الأدبي الجاد[1].

فرضية البحث

تقوم فرضية البحث على أن خصوصية الواقع العراقي المعاصر المتمثِّلة في أحداث خارجة عن سياق الحياة المعتادة مثل فضاعة الاحتلال الأجنبي، وهول الحرب الطائفية، وتمزُّق النسيج الاجتماعي وغيرها، أفرزت سمات سردية خاصة، منها تماهي الكاتب والراوي، إذ لم يعد الكاتب خالقاً لراويه منفصلاً عنه، مفارقاً له بحيث يمكنه التخلي عن مواقفه المريبة، بل كان الكاتب هو الراوي عينه، يحيا ويكتب في وجود من نوع خاص، وجود يقع على تخوم الموت، بمعنى أن الوجود المرعب الذي عاناه الكاتب شخصياً، أدّى به إلى أن يدخل العالم المتخيَّل بنفسه، يروي أحداثه بمنظاره

هي مرآة عاكسة للحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية في العراق تدور جميع رواياته في بغداد، وتتَّخذ من الطبقة الوسطى موضوعاً لها، فقد حاولت رواياته رسم صور مهمة عن التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي للعراق عن طريق الرواية. موقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة على النت.

(١) مقتضيات النص السردي الأدبي: 93.

الخاص، وأن ينازع الراوي الذي يُفترض أنه من خلقه، مكانته السردية، ويتماهى معه، فلا هو يروي سيرته الشخصية، ولا هو يدع الراوي يؤدي وظيفته المعتادة.

مسوِّغات

شعَرَ الكاتب، وهو يعيش الرعب من الموت الماثل أمامه، أنه سيكون ضمن قتلى التفجير القادم، أو سيكون جثّة ملقاة عند أطراف المدينة برصاصة في الرأس، فعمد إلى أن يكون راوياً، يُخلِّد شخصَه الواقعي بسرد لمحات من سيرته، يخرج من وراء قناع الراوي، ليفصح عن ذاته هو، ذلك أنه شخصياً يعيش الغرابة الواقعية في صفحة الكوارث، وقد تحوّلت الأشياء الغريبة إلى أشياء مألوفة من حوله، فالخوف الطارئ على حياة الإنسان صار هواءً، والدم رمز الموت يغسل الشوارع بدل الأمطار، في خيبة أمل من النجاة والوصول إلى الأمان، فألفَ الكاتبُ نفسه الحياة على تخوم الموت، وإذا كان جوهر الغرابة يكمن في الحياة، في تلك العلاقة التي توجد بين الموت والحياة، فإن الأكثر غرابة أن تتحوّل الأشياء التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة إلى أشياء عادية ومألوفة[1]. فنقل الكاتبُ الغرابة إلى الخيال مع الخوف والتوجُّس، وكتب وروى ما حصل فعلاً، وصار شاهداً على ذلك في عالمه السردي المتخيَّل، ضمَنَ حياتَه في السرد، وتخطّى ازدواجية الحياة والكتابة، فهو يكتب ليحيا في الكتابة، ولا يحيا إلا عندما يكتب[2].

عن الكاتب والراوي

من بديهيات السرد أن يكون الراوي شخصيَّةً تخيّيلة من ورق، نسمع صوته، وهو يشكّل الأحداث، ويرتّب الزمان، ويصف المكان، من خلال وجهة نظره، ويبتعد الكاتب الذي هو من لحم ودم، عن العالم الروائي التخييلي الذي اصطنعه، وقد يطلّ علينا من خلال اقتباس أو إهداء أو حاشية، لدينا إذن،

(١) الغرابة، المفهوم وتجلياته: ٨.
(٢) صحبة لصوص النار: ١٨٢.

بحسب عبارة تودوروف، عن الراوي كمية من المعلومات، كان حرياً بها أن تتيح لنا الإمساك به، وتحديد موقعه بدقّة، غير أن هذه الصورة الهاربة لا تتيح لنا الاقتراب منها، وهي تضع بصورة دائمة، على وجهها أقنعة متضادة، تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر بلحمه ودمه، وشخصية روائية[١]، وعلى الرغم من ذلك ، تُنشر الرواية باسم كاتبها، تقترن به اقتران الولد بأبيه، فالكاتب علّة وجودها، وسبب بقائها، فهل الرواية للراوي أو للكاتب؟.

ونستذكر الراوي، وهو صوفي البلجيكية التي كان اسمها فاطمة في «الكافرة»، ونقرر اختلافها عن الكاتب علي بدر، ونستطيع تأكيد الاختلاف مع جورج باركر الأميركي العراقي الأصل، في الخامسة والأربعين من عمره، وقد غادر العراق منذ خمس وعشرين سنة في «الركض وراء الذئاب»، ومع الخواجا نصر الدين البغدادي المولود في درب الدينار الشهير في محلة الحربية من بغداد العصر العباسي، في «الجريمة، الفن، وقاموس بغداد».

ولكن ماذا نقول في روايات أخرى كثيرة مثل: «بابا سارتر»، و«صخب ونساء وكاتب مغمور»، و«الطريق إلى تلّ المطران»، و«مصابيح أورشليم»، و«حارس التبغ»، و«ملوك الرمال»، و«أساتذة الوهم»؟. حين يقترب الراوي من الكاتب، ويكون الكاتب علي بدر هو الراوي، لا في كلِّ الأحداث والتفاصيل، ولكن في غالبها؟.

وإذا فتحنا المجال على الرواية العراقيّة المعاصرة، نلتقط «الحفيدة الأميركية» لإنعام كجه جي، و«ريام وكفى» لهدية حسين، و«تحت سماء كوبنهاكن» لحوراء النداوي باعتبار الراوي امرأة كالكاتبة[٢]،

(١) مقولات السرد الأدبي: ٦٤.

(٢) ريام وكفى، رواية، هدية حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

و»يا مريم» لسنان أنطوان، و»ليل علي بابا الحزين» لعبد الخالق الركابي، و»إنه يحلم أو يلعب أو يموت» لأحمد سعداوي، باعتبار الراوي رجلاً كالكاتب[1].

إن تماهي الراوي والكاتب واقع في أعمال علي بدر، وفي أعمال آخرين من الروائيين العراقيين، نعمل على تجليته وإبرازه، واكتشاف أسبابه، بعد أن غدا ظاهرة واضحة في الرواية العراقية، في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين.

الراوي الغفل

في روايتين فقط من خمس عشرة رواية، هما «الوليمة العارية»، و»عازف الغيوم»، من روايات علي بدر يختفي الراوي، فنسمع صوته، ولا نعرف عنه شيئاً، الأولى تاريخية، في مشهد بغداد تحت الحكم العثماني وسقوطه بيد الانكليز، والثانية معاصرة، بعد الاحتلال الأميركي، وانتشار المليشيات المسلحة في بغداد، ومع استعمال ضمير الغائب، يُسمّى هذا «الراوي الغفل»، وهو «يمثّل مركز التوجيه في مستويات وجهة النظر والزمان والمكان وسجّلات القول»[2]، بمعنى هو آلية، استعملها علي بدر في موضوعات معروفة، مطروحة في الطريق، مثل مشهد من تاريخ بغداد، أو مشهد الهجرة واللجوء إلى بلجيكا، ولكنَّ في القول تعميماً، فعلي بدر في «عازف الغيوم» يسرد قصة لجوئه هو نفسه إلى بلجيكا، ولا ينسى تفصيلاً صغيراً في حياته فيها، مثل حلق شاربه[3]، كما يظهر على أغلفة رواياته الحديثة.

٢٠١٤. تحت سماء كوبنهاكن، رواية، حوراء النداوي، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٠.

(١) يا مريم، رواية، سنان أنطوان، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ٢٠١٢. إنه يحلم أو يلعب أو يموت، رواية، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ٢٠١٥.

(٢) معجم السرديات: ١٩٧.

(٣) عارف الغيوم: ٦٣.

في معجم السرديات نوع من الرواة يُسمّى: «الراوي الشخصي»، يظهر مشاركاً في الحكاية، يسرد بضمير المتكلِّم المفرد، يسمِّيه بعضهم «الراوي السير ذاتي»، بسبب أنه يسرد حكاية، اشترك فيها، ويمكن أن تكون حكاية طفولته، أو تكوّنه، أو فترة مهمّة من حياته(١).

هذا الراوي الذي نسعى إلى تشخصيه يظهر بشخصية «كاتب»، كاتب سيرة، أو كاتب رواية، أو كاتب تقارير صحفية، ونحن نومئ إلى سمة الأدبية في هذه الأنواع من الكتابة في قسم من روايات علي بدر، وعلي بدر نفسه كاتب، ونحن نقاربه بصفة الكتابة أيضاً، لكن الراوي يرتدي في كل مرّة قناعاً مختلفاً، مما يأخذنا لتتبع أشكاله، بحسب التسلسل التاريخي لكتابة الروايات.

الراوي كاتب السيرة

يظهر الراوي في «بابا ساتر» أولى روايات علي بدر، كاتباً لسيرة غيرية لفيلسوف عراقي مزّيف، يسكن محلّة الصدرية في بغداد، إبان الستينات، مقابل ثمن، لا يحصل عليه في النهاية، ولكنّ الراوي كان يكتب سيرته هو أيضاً، منذ لقائه بحنا يوسف ونونو بهار في منزلهما المطلّ على مقبرة ملحقة بكنيسة (أم المعرفة) خلف بارك السعدون، وبالمحامي بطرس سمحيري، في أعلى عمارة، تقع في رأس القرية في شارع الرشيد، وبصديقي الفيلسوف: عباس وسلمان في سوق كمب راغبة خاتون في الأعظمية، وبممولّ الكتابة صادق زاده (ص١١، ٧، ٢٣، ٢٩، ٣٩).

هذا في مقدمة الرواية «رحلة البحث» التي هي رحلة الراوي، بوصفه كاتب سيرة، ثم في «رحلة الفيلسوف» في خاتمة الرواية التي هي تكملة لسيرة الراوي السالفة، حيث يبقى كاتب السيرة محتاجاً إلى عمل، لا يهمنا أن نقول: إنه علي بدر، فيصادف، في حفلة موسيقية للفرقة

(١) معجم السرديات: ١٩٦.

السمفونية العراقية في القصر العباسي على ضفة النهر في بغداد، نونو بهار، بمظهر جديد، ترشده إلى ميشيل الذي هو صادق زاده، يكلّفه بكتاب عن «بنيوي الوزيرية» كما كتب عن «فيلسوف الصدرية»، مع وعد بمال، كما وعده سابقاً، يهرب الكاتب إلى الشارع، يسمع أحدهم ينادي: يا شيخ جمال، فيتصور شخصية جمال الدين الأفغاني، ونفهم أنه الشخصية القادمة المرشحة لكتابة سيرتها (ص٢٥٨، ٢٦١). سيرة كاتب السيرة إذن جزء من السيرة الشخصية لعلي بدر، تنتهي مشاهدها في منطقة الوزيرية من بغداد التي طال تردده عليها كثيراً في رواياته الأخرى.

إذا تبنّينا فكرة «الميتا سرد»، فإننا سنقول: إن المقدّمة «رحلة البحث» هي في كيفية عمل الرواية، لكن الاختزال واضح في قولنا، يغطي على كثير من جمالية السرد، شخصية الراوي الكاتب في المقدّمة هي الشخصية المتطوّرة الرئيسة، وشخصيات حنا يوسف ونونو بهار وصادق زاده وغيرها، تؤدّي وظيفة محدودة وتختفي، في حين تستمر شخصية الراوي الكاتب، مما يجعل المقدّمة «رحلة البحث» جزءاً أول لقصة اسمها: كاتب السيرة، سوف يظهر راويها، في خاتمة الرواية «رحلة فيلسوف» وقد أكمل كتابة سيرته، وبذا تكتمل قصة الراوي، تقف بالتساوي مع قصة فيلسوف الصدرية.

لم يكن الراوي بريئاً، فعندما وُضعت الوثائق والأوراق التي تتعلّق بسيرة الفيلسوف أمامه، أدرك أنها مكتوبة بأسلوب مبتذل، وإطراء ممل، وفقر يرثى له، فكان يبحث عن المعلومات المحايدة، عند أناس يصنعون من كل واقعة بسيطة أمراً خطيراً ومهماً، ويمتلكون قدرة على تهويل الماضي، وإضفاء قدر مقدّس عليه، ، يكتشف الراوي الكاتب أن المعلومات التي تتحدّث عن فيلسوف الصدرية تصفه بأنه شخصية واحدة، فذّة، فريدة، تختصر العالم المأساوي لمجتمع بأكمله، شخصية تقدّم الوحدة التراجيدية لأمة

بأكملها، وهو يدرك خطورة التأثير المدمّر للشخصية الخيالية التي ترتفع إلى مصاف الآلهة (ص١٢، ٢٠، ٣٥)، إنه يلمِّح إلى شخصيات تاريخية مقدّسة، استقرّت في خيالات الناس، كانت مصنوعةً من خلال السرد، كما صنع هو فيلسوف الصدرية.

الراوي الكاتب المغمور

يمكن أن نُعدَّ الراوي في «صخب ونساء وكاتب مغمور» لعلي بدر تطوّراً عما في «بابا ساتر» من حيث تصريح الراوي بأنه كاتب مغمور كما في العنوان، تجسّدت وظيفته في تفاصيل الرواية، جلس أمام مكتبه، وأحضر أوراق الفولسكاب، وبدأ بالكتابة، (ص ٢٩)، ولنا أن نجاريه، وهو يكتب عن الصخب والنساء وأحلام الهجرة التي لم تتحقّق، من جانب آخر، هذا الراوي هو علي بدر الذي كتب رواية صغيرة، بعنوان «شتاء العائلة»، وبغياب النشر في بغداد، وغياب الاتصالات مع العالم العربي كلياً بسبب الحصار، أصابته الرواية بنوع من الفراغ المحزن، ...، يقول: كنت نشرت بعض المقالات عن الرواية، وبعض القصائد المترجمة عن الفرنسية لأبولنير ورينيه شار وفرلين في الصحف (ص٧٨، ٩٧)، والرواية والترجمات معروفة له، كما أن فقره، وحلمه بأن يصبح «كاتباً عظيماً ومشهوراً في النهاية» هو المعبّر عنه بلسان علي بدر نفسه: « كنت جندياً متسرحاً، كاتباً مغموراً، أعزب، مفلساً» (ص٣٠)، سنترك الفضاء الروائي وضجيجه في شارع ارخيته، وكنيسة القديس روفائيل، ومرقد سيد إدريس في الكرادة (ص٣٢،٣١)، وهو فضاء حركة علي بدر نفسه، فنجد الرواية قريبة جداً من سيرة علي بدر، في الاستوديو الذي تركه له جدُّه في الكرادة، وتسريحه من الجيش، وبدء الحصار على العراق، بعد انتهاء حرب الخليج الثانية، مروراً بضرب أميركا لبغداد بالصواريخ في سنة ١٩٩٨ (ص ١٨، ٢١٢) إلى وقت قريب من تاريخ

الانتهاء من كتابة الرواية في سنة ٢٠٠٠.

في بدء الفصل المعنون بـ «نهاية الثعالب» يظهر الكاتب علي بدر، ويقول: «قبل أن أتحدث عن نهاية الثعالب ...»، و«قبل أن آتي إلى نهاية الثعالب ...»، (ص٢٠٣، ٢٠٤) ويصف عمله: «كنت أكتب من الصباح حتى المساء، وبعض الأحيان أواصل الكتابة يوماً بيوم مثل العبيد، وأصبحت اكتسب اهتماماً أكبر من ذي قبل، كما إني كنت على وشك نشر روايتي الأولى (يقصد بابا سارتر)، وفي تلك الأثناء برزت بعض الأحداث المهمة في حياتي، كنت عملت في هيئة تحرير مجلة أدبية، وبدأت بالتحضير لشهادة الماجستير في الأدب الفرنسي في الجامعة (يقصد المستنصرية)»، (ص٢١٠) يقول الراوي: «سأصبح الكاتب الشهير إذن»، «فليذهب نجيب محفوظ إلى الجحيم» (ص٢٨)، ويقول امبرتو إيكو الكاتب الإيطالي المعروف: «أصغر كويتب، وأتفه شاعر في هذا العالم يحلمان أثناء الكتابة بأنهما سيرثان هوميروس، وبأن ملايين القراء سوف يتلون نصوصهما عن ظهر قلب، وإذا لم يكونا يفكّران بهذه الطريقة، أي إذا لم يكن الكاتب يظن أنه سيتجاوز جميع الذين سبقوه ويقتلهم يستحسن به ألا يحاول الكتابة أصلاً»، (ص٢١)، وكان لعلي بدر ما أراد، إذ انتقل من كونه أصغر كويتب إلى كاتب شهير، إنه علي بدر نفسه.

الكاتب المحترف

يختفي الراوي العليم في «الوليمة العارية»، في استنبول، وهو يتابع عودة شخصيتين عراقيتين إلى بغداد، منيب أفندي، وشعاره: العلم ... أوروبا، والشيخ أمين، وشعاره: الإسلام ... الأمة، التقيا في بغداد في القهوه خانة على نهر دجلة، حيث تجدّد الخلاف بين ثقافتين مختلفتين، بين العمامة والبرنيطة، بين العباءة الدينية والبدلة الإفرنجية، وفي الطرف الآخر كان حارس القشلة محمود بك البغدادي ينظر من نافذة برج القشلة

المطلّ على المدينة، فيشهد التحول من نار الاستبداد العثماني إلى نار الاحتلال الكولنيالي، ويظل الراوي مختفياً، يسرد من خلال شخصية الحارس أحداث آخر يوم في حياة المدينة، بغداد، محلة القشلة فيها، مركز الحكم، ينتهي المتن بشنق الحارس على أيدي الانكليز. (ص١٥، ١٦، ١٩، ٢٦٧)

يوقف الراوي سرده في خاتمة «الوليمة العارية»، لنرى علي بدر، وهو يكتب: «في الواقع إن اللحظة التي سقط فيها محمود بك ميّتاً هي لحظة توقّف رؤية الأحداث، وكان لزماً عليّ الالتزام بمطابقة مجال رؤية الأحداث مع مجال سرد الأحداث، ولو إني تدخلت في مواضع معينة، فكان السرد يفيض أحياناً عن مجال الرؤية، ويحتم تدخلي المباشر، ولكن بقي التبئير وزاوية النظر تخصّ من يرى الأحداث، لا من يسردها» (ص٢٧١).

لا أحد يماري في أنه الكاتب، كان خلال مائتين وسبع وستين صفحة كاماً خلف الراوي، يلقّنه ما يقول، ثم أزاح الراوي وانكشف، يبدو غريباً ظهور الكاتب، فلا هو يقصُّ قصة الرواية في الميتا سرد، ولا هو شخصية مشاركة في الأحداث، يبقى وحده، فينهي الرواية بعد أن توّفيت الشخصيات المرافقة، وبانكشاف الكاتب وظهوره نفسه في الرواية، نقول إن علي بدر أطلَّ من خلال الميتا سرد، وهو يسرد بدل الراوي مشاهد من حياته، تعرّفه على «جهان فكرت أوليا» الشابة التركمانية في سنة ١٩٩٩، وفصله من الجامعة، وتجوالهما في أحياء بغداد القديمة: قنبر علي، وأبو دودو وغيرها، وصعودهما إلى مبنى القشلة، حيث كان يجلس حارسها محمود بك، (ص٢٧١، ٢٧٣، ٢٧٦، ٢٧٨) أراد علي بدر بظهوره تقرير الفرق بين من يرى الأحداث، ومن يسردها، في الفصل الأخير المعنون: «المكان والمجال»، فيأخذ دور الراوي، كأن المتلقي غافلاً عما يفعله.

الراوي الكاتب الصحفي

للإمساك بالراوي في «مصابيح أورشليم» لعلي بدر، سنترك متن الرواية «إنها أورشليم يا آنطي ميليا» في ١٧٠ صفحة، حيث يختفي الراوي، وهو يسرد زيارة إدوارد سعيد للقدس، كما اختفى في «الوليمة العارية» وهو يسرد عودة منيب أفندي والشيخ أمين من اسطنبول إلى بغداد، وسنبحث عنه في المقدمة: «تقرير أولي»، ونحن على يقين أن الرواية بُنيت على ميتا سرد واضح في المقدمة والخاتمة.

كشف الراوي قناعه في بداية الرواية، فهو يصرّح بأنه «الكاتب الوحيد لهذا الكتاب»، وهو أيضاً مغترب عراقي، يعود إلى بغداد، مبعوثاً من قبل صحيفة فرنسية؛ لكتابة تقرير عن الأوضاع بعد الاحتلال، وفي شخصيات أصدقائه في السرد: أيمن مقدسي، وعلاء خليل، وزينب نصري، نعثر على معالم شخصيات، قابلها علي بدر نفسه، استمد منها أفعالها، وجعلها أحداثاً في سرده، أنموذج أيمن مقدسي، صاحب فكرة الرواية الأول، الفلسطيني الأصل المولود في بغداد، هاجرت أسرته بعد احتلال القدس في سنة ١٩٤٨، واستقرّت في مدينة الأعظمية ببغداد، وأنموذج علاء خليل الشاب «المتؤرب» الذي يجيد أكثر من لغة أوربية، يتخيّل أنه يعيش في أوربا، ويحلم أن يكون كاتباً أجنبياً، وأنموذج زينب نصري الشابة التركمانية، بنت الدبلوماسي، خريجة جامعة كولومبيا، يتقرب إليها أيمن وعلاء، ساعدت في كتابة الراوي، (ص٩،٧، ٢٣، ٣٣، ٥١، ٥٨، ٢٥٥)، كلها نماذج يمكن العثور عليها في مدينة مثل بغداد، يلتقطها علي بدر، فيغير أسماءها، أو بعض تفاصيلها، فتصير شخصيات سردية متميزة، تتلاءم مع غيرها، وتنسجم في عالم السرد.

في «تخطيطات وأفكار ويوميات، انسكلوبيدية للكتابة»، في نهاية الرواية، يعود الراوي الكاتب إلى الظهور، يتحدث عن كتابة الرواية، يقدّم أنموذجاً سهلاً للميتا سرد، ولكن كيف تمكّن روائي

عراقي، لم يزر القدس من كتابة رواية عنها أو فيها؟، الجواب قدّمه الكاتب نفسه في الخاتمة، إذ استعان بصور، ودليل سياحي للمدينة، أسقط الصور على مواقعها في الخريطة، وكان يستعين بفكرة الطرس لجيرار جينيت، توصيفه للمدينة يعتمد على وصف التراكمات، «عوالم يتراكم بعضها على بعض». (ص٢٥٤).

لا ينتمي القسم الثالث للرواية، ولا يسهم في سردها، هو مثل الجذاذات، المواد الأولية التي يجمعها الباحث، يتركها بعد كتابة بحثه، فلِمَ وضعها علي بدر خاتمةً لروايته؟.

لم يعرّف الراوي بشخصيته، ولم يطلعنا على هويته وسيرته، على الرغم من أنه عايش الشخصيات الثلاث، وتفاعل معها في مواقف كثيرة، كأن علي بدر ترك التعريف بالراوي، موحياً أن الراوي هو الكاتب نفسه، يكشف عن أجزاء من سيرته في مقدّمة الرواية، ويستذكر «مقهى الجماهير القريب من باب المعظّم»، والخدمة العسكرية في جبهة الحرب مع إيران التي كررها في رواياته، واللقاء في مكتبة المعهد البريطاني في الوزيرية، و«مقهى هو وهي» المقابل للمكتبة المركزية، (ص٧، ٢١، ٣٤، ٦٦)، وهي أدلّة قوية، تكشف عن الكاتب علي بدر.

الراوي والقناع

يلبس الراوي في «الركض وراء الذئاب» قناع جورج باركر، أميركي من أصل عراقي، جاء للدراسة، وبعد تخرّجه قرّر البقاء في أميركا، واشتغل وتزوّج، ثم كلّفته وكالة الصحافة التي يعمل فيها بكتابة تقرير مفصل، مزوّد بالصور والوثائق عن مجموعة من الثوّار الماركسيين العراقيين الذين تركوا العراق، والتحقوا بالثورة العالمية في أفريقيا، التقى بأربع شخصيات عراقية شيوعية: الصحفي جبر سالم، وأحمد سعيد، وميسون عبد الله، قبل أن يقدّم تقريره للوكالة، يقدّمه لفيفي عشيقته البولونية ويناقشه معها، بقي الراوي يعيش بشخصيتين

متناقضتين، شخصية مستعارة تحت عنوان: مبعوث الوكالة الأميركية الذي عاد إلى نمط حياته الأميركية، وشخصية العراقي الذي يرى سوقاً في بغداد تحترق، ومجموعة من الأشخاص يرمون الجثث المحترقة والملفوفة بالبطانيات في سيارة بيكاب «صورتي واقفاً ومبتسماً وحولي عشرون امرأة وطفلاً وشخصية العراقي، (ص٩،١٢، ٥١، ١٤٥، ١٦٨)، الراوي ذو شخصيتين، فأين الكاتب علي بدر؟.

في «حارس التبغ» كتب الراوي تقارير مهمة عن حياة الشيوعيين العراقيين في أديس أبابا، بعد صعود منغستو في الثمانينات، وقد وصلوا هناك هاربين من جحيم صدام حسين، (حارس التبغ ص٣١) وهو هنا في أفريقيا، في أديس ابابا، يصف مشاهد تعبّر عن فشل الثورة فيها، يبحث عن ثلاث شخصيات عراقية: الصحفي جبر سالم، وأحمد سعيد، وميسون عبد الله من الشيوعيين العراقيين، يتعرف إلى شخصيات ثورية شيوعية أفريقية، تغيّرت حين قابلها الراوي مثل آدم ولاليت، وصادف جمال وحيد الذي ترك العمل السياسي، بعد أن «عرف خدعة وزيف الشعارات المرفوعة»، يتبيّن زيف الثورات من خلال حواره مع جبر سالم الذي يقول: «كنّا نعتقد أننا نصنع التاريخ، لم نكن نعرف أن التاريخ لا يُصنع هنا، التاريخ يُصنع في الغرب، وما كنّا نفعله هو استمناءات نظرية في البارات». (ص٧٢، ص٤٢، ص٥١، ٧٩، ٧٧، ٩٠، ١٢٤).

يتساءل علي بدر: أين الثورة؟، يستعرض الثورات في العالم الثالث، هل عند عبد الناصر؟، عند صدام حسين؟، الثوار يسرقون الثورة، ثم يتصارعون فيما بينهم، فنقول: الثورة أخذت تأكل أبناءها، في العراق كانت ثوراتنا موجعة، ثوارنا انقسموا قسمين: أحدهم جلاد، وآخر ضحية، ثوراتنا بلا أحلام كبيرة، واحد يريد أن يردنا إلى عالم ما قبل العالم (ابن لادن)، وآخر يريد أن يأخذنا إلى

عالم لم يُولد بعد (الخميني)، فيبدأ القتال والنهب والتعذيب، في عالم تسيّره القوى الغامضة، العرّافون وأصحاب النبوءات ورجال الدين. (الركض ص١٤٥، ١٥٢، ١٥٥) وفي الرواية بحث حقيقي، تتكشّف من خلاله الحقائق شيئاً فشيئاً، فيعاد النظر في الكثير من المسمّيات والمفاهيم والقيم المتداولة، (ص١٠٧) لا شكَّ أن هذا العالم هو الذي أدّى بعلي بدر إلى الهجرة، واللجوء في بلجيكا.

يوهمنا علي بدر في «حارس التبغ»، أنه يكتب راوية عن كمال مدحت، وستكون باسمه، وأنه لا يكون كما سبق «بلاك رايتر»، يكتب تقاريراً، تُنشر باسم غيره، (ص٨٦)، ذلك أنه كتب الرواية في ثلاثة أجزاء، أوقف الجزء الأول وهو في ٩٧ صفحة، لسيرته هو، بدأها بتسريحه من الجيش، بعد انتهاء حرب الخليج الثانية، وتفاصيل حياته في الكرادة في بغداد، بلا عمل، وتعرّفه إلى كاترين حسون، تعمل مراسلة صحفية لإحدى الصحف السويسرية، وإلى فرانسوار لوني، صحفية فرنسية، اصطحبته إلى طرابلس ليبيا، وإلى عايدة شاهين في بيروت، وإلى جاكلين مغيرب في دمشق، وإلى نانسي في عمّان، ودخل بغداد، في المنطقة الخضراء، وبدأ الكتابة عن كمال مدحت بعد زيارة منزله في بغداد، ومقابلة من يعرف شيئاً عنه.

الرواية تسجّل سيرته من أول التسعينات إلى سنة ٢٠١٦، تاريخ تكليفه بكتابة تقرير صحفي عن مقتل الموسيقار العراقي كمال مدحت، (ص٢٥، ٩] وذلك مختصر في فقرة، يقول فيها: أول التسعينات، أي بعد انتهاء حرب الخليج الثانية، كنتُ تسرّحتُ ذلك الوقت من الجيش، بعد وقف إطلاق النار مباشرة، وقد أمضيت الصيف كله بلا عمل، كنت أقطن مع أهلي في منزلنا القديم في الكرادة، أترجم أشعاراً عن الانكليزية أو الفرنسية دون أن أنشرها، وأحاول كتابة رواية عن حياتي كجندي في الحرب، وما واجهته من مخاطر وقتها. (ص٢٥) وهي

تحتوي تفاصيل حقيقية عن حياته.

الغرابة في أن يكون السرد سيرة غيرية عن كمال مدحت، وهو يتضمّن جزءاً مفرداً لقسم من سيرة الكاتب، اعتقد أن الظاهرة تتعدّى الميتا سرد التي تقصّ قصة الرواية في الرواية نفسها، (ص**٩**، **٢٥**، **٢٦**، **٢٩**، **٣١**، **٤٤**، **٥٢**، **٨١**، **١٠٠**) ذلك أن «الجزء الثالث، أسرار القتل، حياة على الحافة، وبلاد غريبة»، حين يعود الراوي الكاتب إلى الظهور في المنطقة الخضراء، ويكتشف أن كمال مدحت قد اختطف من قبل جماعة مسلحة، وجده مقتولاً في دائرة الطب العدلي، فدفنه في مقبرة الكرخ، وحاول معرفة القاتل، فوصله قرار بخطفه وتصفيته، فغادر بغداد هارباً. (ص**٣٣٣**، **٣٣٨**، **١٥٠**، **٣٥٢**)

يستذكر علي بدر، في «ملوك الرمال» وقد أصبح كاتباً، أياماً من خدمته العسكرية، في يناير من سنة **١٩٩١**، حينما شارك في مهمّة قتالية فاشلة، ونهاية حرب الخليج الثانية بدمار المدن، وببوادر الحرب الأهلية (ص**١٠**، **٢٥٠**، **٢٤٧**).

ويكتب عن ذكريات قديمة، تعود إلى تاريخ أبعد إلى سنة **١٩٨٦**، في «أساتذة الوهم»، حينما تعرّف إلى صديقه منير السمّاك في أثناء خدمته العسكرية في حرب الخليج الأولى مع إيران، وإلى صديقه عيسى، وكان الأصدقاء الثلاثة يجتمعون في بيت منير، في منزلهم المقابل للريسز القديم في المنصور، وصديقه منير، إلى سنة **١٩٩٣** حيث التقى والدة منير وأخته سلمى، في سوق الخضار في ارخيته في الكرادة. (ص**٢٢**، **١٧**، **١٦**)

وإذا ذهبنا إلى «عازف الغيوم»، عثرنا على الجزء اللاحق المتمّم لسيرة علي بدر المكتوبة في رواياته، من بدء الاستعداد للهجرة من بغداد إلى وصوله إلى بروكسل في بلجيكا، حيث يقيم الآن، إلى وقت قريب من تاريخ انتهائه من الكتابة في سنة **٢٠١٦**.

فضاء المهاجرين إلى بلجيكا في

«الكذَّابون يحصلون على كلِّ شيء» مثل فضاء «عازف الغيوم» وشخصية جلال التي كانت في عنوانات الفصول قريبة من شخصية نبيل في «عازف الغيوم»، فهو لاجئ فيها من العراق، فضلاً عن تذكُّر جلال مشاهد عصيبة من أحداث الحرب الطائفية في بغداد، مرَّ بها الكاتب نفسه، وتخيُّله نخبة التنوير، وجحيم المتطرِّفين الإسلاميين في العراق (ص١٤٧، ١٢٣، ١٤٣، ٢٦٣). (ص٢٦٣).

وفي هذه الرواية يطلُّ الكاتب بشخصه في حاشية الصفحة ٤١، ليعرِّف بلعبة الروليت الروسية، ولكنه يكشف عن هويته في آخر الرواية، فيقول: هذه قصة أصحابي الذين تعرَّفت إليهم أوَّل ذهابي إلى بلجيكا لاجئاً (ص٢٧٩).

إذا كنّا قد تسلسلنا تاريخيّاً مع الروايات بحسب كتابتها، فلنا أن نومئ إلى أن الكاتب يثبت بعض التواريخ، ويسترجع كثيراً من الأحداث قبلها، فيكون هناك زمنان: زمن الحاضر، حاضر السرد، وزمن ماضٍ، يسترجع ماضي الراوي، وهذه ظاهرة مطّردة في كثير من الروايات، مثلها مشهد اجتماع الراوي مع مهاجر عراقي، وصديقته في فندق المنصور في بغداد، ثم استرجاع الأيام الماضية التي قضاها الراوي في الاستوديو الصغير في الكرادة، حيث كتب الرواية[١]، ومثلها كون الراوي الناجي الوحيد الذي يخبر عن مأساة الجنود الكثير الذين قُتلوا في حرب الخليج الثانية من خلال استرجاع كل الأحداث التي سبق سردها[٢]، وكذلك صدى وصول رسالة ليلى السمّاك إلى الراوي، وهي تستحثّه على كتابة سيرة أخيها منير وصديقيه، فتخيّل عالماً كاملاً، ودارت الذكريات في جمجمته، فشعر بها وهي تتعاظم، فكانت الرواية[٣].

ولا أظنَّ علي بدر بحاجة إلى كتابة سيرة ذاتية، مثلما فعل كثير من الروائيين،

(١) صخب ونساء وكاتب مغمور: 17، 13.
(٢) ملوك الرمال: 250.
(٣) أساتذة الوهم: ٢٨٤.

ذلك لأنه سطّر ما أراد من سيرته في رواياته، وفيما استعرضنا من تواريخ إمكانية ترتيب السنوات، فتكون أجزاءً من سيرته، بدءاً من سنة **١٩٦٨** إلى سنة هجرته إلى بلجيكا.

الراوي الآخر

ما قدّمنا وغيره يكشف عن آلية التماهي في السرد بين الكاتب والراوي، وعن آلية أخرى، هي الراوي المعتاد في الروايات، سواء كان عليماً أو غير ذلك، وهذا لا يعني التزام المزج بين الآليتين في كل الروايات، فهناك شخصية الراوي التاريخي، متمثّلة في الخواجة نصر الدين البغدادي في «الجريمة، الفنّ، وقاموس بغداد»، وهو راوٍ واحد، والرواية تاريخية في توصيف طائفة الخواجية، عرّفنا بها الكاتب في إحدى اقتباساته بأنها «فرقة سرّية ضمّت أصحاب المهن في بغداد في زمن الخليفة العباسي المستنصر بالله، وتمّ القضاء عليها في آخر حقبة من العصر العباسي» ينبري الراوي الخواجة نصر الدين البغدادي، بسرد الرواية، يظهر صوته في أولها، يأمره الخواجة عباس بن محمد الطغرلي بقتل الخواجة سنان بن ميمون، ثم يظهر في آخرها، وقد وجد الخواجة سنان يحتضر نتيجة طعن أحدهم في خاصرته. **(ص١٣، ٧، ٣٨٩)**

الظاهر أن الرواية تهتم بثلاث ثيمات، نبّأ بها العنوان:

«الجريمة»، وهي جريمة قتل الخواجة سنان الذي اتهمه الخواجات بالخيانة والانشقاق والانغماس في الرذيلة، **(ص١٥)** أو التأثير على كتابة قاموس بغداد، لم يقتله الخواجة نصر الدين، كما توهم الرواية في بدايتها، إنما قتله غيره.

«الفن» هو «الجوهر الكشّاف للحياة، هو القوة الأصلية لهذا العالم الصامت، هو العمق المحسوس الذي يُظهر قوّة الله وخلقه، وما يمنح هذا العالم شفافيته، إنه القوّة التي تجعل الأحجار والأخشاب والمعادن والألوان والأصوات متألقة ملؤها حركة» **(ص٣٨١)**، وقد جسّدت

فرقة الخواجية هذه المفاهيم ، فكان الخواجة سنان بنّاءً ورسّاماً ونقّاشاً، وقد تحوّلت نظريته الجمالية إلى نظرية في المعرفة، تقيم علاقة بين البناء والتخطيط الحضري والعمراني للمدينة، وتطوّرها الروحي منذ القدم ، وحتى حلول هذه الأزمان. (ص٢٨، ٣٥)

«قاموس بغداد»، هو الكتاب الذي جمعته الفرقة الخواجية السرّية التي تؤمن بأنّ الله هو الصانع الأعظم، وتؤمن بالرياضيات والفنّ والحكمة الأزلية، تحفظه الفرقة بعيداً عن متناول الناس في صندوق خشبي، وهي تعتقد أنّه كنز إلهي عظيم، يحتوي على كلَّ أسرار بغداد، وهو سرُّ وجودها وبقائها وعدم زوالها (ص١٨)، له نسختان: نسخة العامة، تشتمل على معارف بسيطة، لا تخرج عن الدين الشعبي، ولا تحرج الحكّام، ونسخة الخاصة، لغتها رمزية، مزيج من الرياضيات والموسيقى، مستمدّة من الرسالة الثالثة والخمسين المفقودة من رسائل إخوان الصفا. (ص٣٢)، وهي تحتوي على دستور الطائفة القائم على فقرتين: المدينة الفاضلة (بغداد)، والإنسان الكامل (الخواجة). (ص٢٣٩)

الراوي بجنس آخر

كتب علي بدر «الكافرة» بعد انقطاع عن النشر أربع سنوات، نسمع فيها صوت راويين: «فاطمة العربية» المتحوِّلة إلى «صوفي البلجيكية» (ص١٧٤)، وهي شخصية مشاركة في الأحداث، بل هي الشخصية الرئيسة في الرواية، تخاطب بمونولوج داخلي «أدريان» صديقها، فاقد الوعي في المستشفى، بعد حادث سيّارة (ص١٦) من أول الرواية حتى آخرها، حين يبدأ باستعادة وعيه، فتتركه سعيدة بشفائه، وعودته إلى زوجته وابنته. (ص٢٢٠).

الراوي الثاني، نسمع صوته، ولا نعرف عنه شيئاً، هو مختف، لكنه ليس راوياً عليماً، فيعرف كلَّ شيء، بل هو يعرف عن «صوفي» حاضرها في المستشفى

فحسب، فكان ظهوره قليلاً مقارنة بظهور «صوفي»، في الفصل الأول: «٢٠ تمّوز» الذي يتكون من ١٧ صفحة، ظهر في فقرات قصيرة (ص٩، ١٧، ٢٣)، ثمَّ أخذ ظهوره ينتظم، فكان يظهر في الفصول المرقّمة بأرقام رومانية، في تسعة فصول، واستمرت «صوفي» بظهورها في الفصول المرقّمة بتسعة أيام من شهر تمّوز: من ٢٠ تمّوز إلى ٢٨ تمّوز، وانتهت الرواية مناصفةً بين «صوفي البلجيكية»، والراوي الذي صوّرها، وهي في بروكسل.

تكفّلت «صوفي» من خلال مخاطبتها صديقها فاقد الوعي بالسرد اللاحق الذي يكون زمنه تالياً لزمن الحكاية، فروت مراحل حياتها الصعبة طوال سنواتها الثلاثين، طفولتها، وصديقتها «جميلة» التي قتلها أهلها بسبب اغتصابها من قبل جارهم، أمّها التي يضربها زوجها بعد مقتل الأب كل ليلة، العيش مع مسلحين متشددين، يحتقرون النساء، والزواج من شخص، التحق بالمجاهدين، وفجّر نفسه، إلى هروبها واغتصابها في الطريق، وهجرتها، وحصولها على اللجوء في بلجيكا، ثم قصة تعرفها على «أدريان» الذي كان يتظاهر بأنه «اسكندنافي»، لكنها اكتشفت أنه من أصل لبناني، هرب من الحرب الطائفية، واكتشفت قصة زواجه، وأنه يعيش في ستوكهولم، لكنه يأتي إلى بروكسل حيث تعرّف بها، هرباً من ابنته وزوجته وأمه، (ص١٩، ١١، ١٤، ٣٥، ١٢٦، ١٤٩، ١٦١، ٩، ٢٠٨، ٢٠٩) واقتصر سرد الراوي الثاني على أحداث الأيام التسعة، مكانها المستشفى، وشقتها وشقة «أدريان» (ص٢٠،٩، ١٣٣)، وهي أحداث حياتها في بروكسل.

كان عالم المرأة مختلفاً عن عالم الرجل في «الكافرة»، فنرى التوازن من خلال الاختلاف قائماً بين «فاطمة» العراقية، وأدريان اللبناني، هي أحبّته وهو أحبّها، هي هجرت بلدها بسبب المتشدّدين المتدّينين، وهو كذلك بسبب الميليشيات المسلّحة، هي بدّلت بهويتها العراقية هوية

بلجيكية، وهو بدّل بهويته اللبنانية هوية اسكندنافية، هي تروي له كل مجريات حياتها، وتكشف عن مجريات حياته، وأخيراً هي قرّرت أن تنام في أوربا مع سبعين رجلاً، عندما قال لها زوجها قبل أن يموت في عملية إرهابية: إن سبعين حوريّة بانتظاره في الفردوس (ص١٥٢) في حين يكاد صوت «رافد» أن يكون تابعاً لصوت «هدى»، أو يكاد السرد أن يكون واحداً عند الاثنين، على الرغم من تناوبهما في الظاهر.

الراوي الكاتب الحالم

ولنا أن نعود إلى « الطريق إلى تل المطران» لعلي بدر، ليس بوصفها شيئاً من سيرة الكاتب، ولا للتمثيل بها على الراوي الآخر، إنما هي أنموذج للتماهي بين الكاتب والراوي، بلغ بها علي بدر قمّة التماهي في رواياته، والراوي مشارك في أحداثها، يسرد عن واقع عاشه، بعد تسريحه من الجيش بصحبة صديقته الكلدانية ليليان سركيس، فصار يبحث عن عمل، وتعرّف في المكتبة البريطانية في الوزيرية إلى صافيناز ابنة عبد الرحمن أوغلو، شاعر تركي معروف، فتُعلِمه بحاجة مدينة في شمال العراق، اسمها «تل المطران» إلى معلّم للغة العربية، وترشده هناك إلى صديقها راعي بيعة الكلدان الكاثوليك الأب عيسى اليسوعي (ص٧، ١٤، ١٦)، ليلتها يعود إلى شقته، ويحلم بعدة أحلام، ويقول: في الواقع لم تكن هذه الحالة موضوعاً من موضوعات الحلم، ولو كانت كذلك لفقدت أهميتها، ولكن ما يميّزها هو انعدام الخيوط الفاصلة بين الواقع بتجسيمه، وبين الخيال بكل أثيريته وتجريده، فلم أكن متيقّناً تماماً من أنني قد استولى عليّ النوم بسلطانه العميق، ولا اليقظة بحسيتها الحيّة». (ص٢٣)، وهو يمهّد لما يرويه فيما بعد، ونفهم أنه سيروي من حلم، فيكون المتن «في تل المطران» حلماً يرويه في ٣٣٤ صفحة، في الخاتمة «العودة» يقول: استيقظتُ، كان هنالك ضوء خفيف، يمرّ من خلال

الستائر، ضوء شاحب يتبدّد عبر مساره البطيء في الحجرة، وكانت حقيبتي مرمية على الكرسي القريب من النافذة». (ص٣٦٤).

للابتعاد عن قصص الأحلام، وسرديتها، نأخذ وجهة النظر التي رأينا من خلالها العالم التخييلي، ونحن نتواصل مع سرد الرواية، وجهة النظر تخترق عالمي الطبيعة والأحلام، فإذا كان لنا أن نصنّف صفحات « في تل المطران» على أنها من حلم، فإن الصفحات الأخرى من عالم طبيعي، ولكن وجهة النظر كانت واحدة، بحيث انتقل الكاتب من الواقع إلى الحلم، ثم عاد إلى الواقع، في سرد منسجم، لم يُشعر القاري بأي نشاز.

حتى أن الراوي أراد التحقق من طبيعة الأحداث، فهو لا يعرفها، أكانت حقيقةً أو حلماً، فأخذ صديقته ليليان في رحلة إلى شمال العراق للبحث عن منطقة خيالية اسمها: «تل المطران»، نهاية الرواية، في الفندق بعد البحث الفاشل، يجلس الاثنان، يأكلان مربى نارنج، ويلتقطان حبات الفستق، يسحقانها تحت الأسنان، ويقذفان القشور على الأرضية.

يُظهر المشهد الأخير عبثية الحياة من خلال استفهام استنكاري: «أهذه هي الحياة؟ (ص٣٨١)، منولوج داخلي يستعرض فيه الراوي هدير الحياة وفورانها مثل بركان، ومشهد إنسان مقتول في الحرب، مقرون بتهدم مفهوم الإنسان، وآمال جيل ذهبت عبثاً، تترسخ عبثية الحياة حين تخلو من الآمال، يتخلى الإنسان عن أسباب إنسانيته، يصبح حيواناً، يأكل كما أكل الراوي وصديقته، ويمارس الجنس، كما مارساه، فيسقطان في «دوامة بيضاء مثل شلال»، سقوط آدم وحواء إلى حياة الأرض. يقول الراوي: «عجزت، رغم البلاغة المهيبة التي رويت بها هذه الأحداث، عن وضع إطار محكم لصورتي، كنت أشعر بأني افتقر إلى المضمون، وأن ما عشته هو مشروع خداع رهيب. (ص٣٦٨)

التماهي

بعد تحليل صورة الراوي الكاتب، وصورة الراوي الآخر، يجدر بنا تركيب الظاهرة، سيما أنها تخرج عن الدلالة الاصطلاحية للراوي المعتاد، ولا نخرج في التحليل عن عالم السرد، ولا نستعين بما نعرفه عن الواقع المأساوي الذي عاشه العراق، في حقب تاريخه، فقد عاش في «حرب دائمة» وقلّما كانت تمرّ فترة دون أن يقع فيها قتال على وجهٍ من الوجوه[١]، ومنها المرحلة المعاصرة بين تولّي صدام حسين للسلطة وبدء الحرب العراقية الإيرانية، وغزو الكويت، واثنتي عشرة سنة من الحصار، ثم الاحتلال الأميركي للعراق، وبدء الحرب الأهلية الطائفية، واستمرار التفجيرات والاغتيالات إلى لحظة كتابة هذه السطور، إنما نسعى إلى تفسير ظاهرة الراوي الكاتب في هذه الروايات، وإرجاعها إلى منطقة الغرابة بين الموت والحياة التي عاش فيها الكاتب، وخبر تفاصيلها، وألمّ بمشاهدها.

سنعود إلى الراوي، ونفتّش في صورته عما علق بها من ذيول تلك الكوارث، لقد خرج الراوي من الموت أكثر من مرة، نجا من الموت في سنة **١٩٨٧** من بين أصدقائه الشعراء الذين قُتلوا كلّهم[٢]، وكان الناجي الوحيد من الموت من بين الجنود المكلفين بمهمة قتالية في حرب الخليج الثانية[٣]، وغادر بغداد هرباً من الموت، من تصفية الجماعات المسلحة[٤]، مما يعني أن وجوده بين الحياة والموت، وأنه خبر الحياة، وأدرك قيمتها السلبية، فصارت أمام عينيه لا تعني شيئاً، وحين رأى جثة صديقه وليد بعد غارة أميركية على بغداد، شعر بأنه في القاع مثل سكران يترنّح مع شعب القاع وانحطاطه، وهذر سياسيه، وقذارة مدينته المملوءة بالحشرات

(١) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي: **١٨٩**.

(٢) أساتذة الوهم: **٣٢**.

(٣) ملوك الرمال: **٢٥٠**.

(٤) حارس التبغ: **٣٥٢**.

والهوام، في جيل الأخطاء الذي يحلم بالطريقة الخطأ، «آباؤنا خطأ، سياستهم خطأ، ثقافتهم خطأ، دولهم خطأ، وحتى عاهراتهم خطأ»[1]، وقد عانى الراوي جورج باركر كثيراً، فعلى الرغم من إنجاز مهمته الصحفية، وعودته إلى بيته، إلا أنه كان بين عشرين امرأة وطفل من مشوهي الحرب الأهلية في أفريقيا، وبين سوق في بغداد تعرّضت لانفجار، وجثث محترقة ملفوفة بالبطانيات مثل نفاية[2].

الخاتمة

تبدو آلية استمداد الروائي من واقعه ملازمة لروايات كثيرة، وكانت الذاكرة الثقافية شاخصة لتجلية آفاق العالم التخييلي وتضاريسه، فينطلق الكاتب منها في حركة السرد ويعود إليها، وفي الروايات المرصودة في البحث، لاحظنا أن الكاتب لم يستطع تجاوز غرابة واقعه، واقع الكارثة التي ألمّت بالعراق في مجمع القرنين، تسعينات القرن الماضي وأوائل القرن الحالي، فاستوحاها وصدرت عنها أعماله.

سعى البحث إلى ترصد الراوي الكاتب، من خلال ظهوره الجلي في عالم السرد، وكان الانطلاق من روايات علي بدر، بوصفه روائياً عراقياً مع روائيين عراقيين آخرين من ذوي الأصوات المسموعة في حركة الإبداع السردي، وكان علي بدر والآخرون يجاهرون بكتابة تفاصيل من حياتهم، يوهمون المتلقي أنها من عالم متخيَّل، فيتماهى الراوي (المتخيَّل) مع الكاتب (الواقعي).

كان الواقع الكارثي بيئة صالحة لحياة الراوي الكاتب، فالحياة على شفا الموت، وسط التفجيرات المباغتة، والاغتيالات الشخصية، والقتل المجاني حوّلت الواقع المعيش إلى خيال ماثل، حيث تماهى الكاتب (من لحم ودم) مع الراوي (من ورق)، خروجاً من كارثية المشهد، إلى الخلود في السرد.

(١) صخب ونساء وكاتب مغمور: ٢١٥.
(٢) الركض وراء الذئاب: ١٦٩.

المراجع والمصادر

المراجع: روايات علي بدر

أساتذة الوهم، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١.

بابا سارتر، رواية، علي بدر دار رياض الريس، بيروت ٢٠٠١.

بطاقة دخول إلى حفلة المشاهير، كتابات، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠.

الجريمة، الفن، وقاموس بغداد، رواية عربية، علي بدر، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت ٢٠١٠.

حارس التبغ، رواية، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

الركض وراء الذئاب، رواية، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧. ولرواية صياغة جديدة بعنوان «لا تركضي وراء الذئاب يا عزيزتي»، دار الرافدين، بيروت، ودار ألكا، بلجيكا، ٢٠١٧.

شتاء العائلة، رواية، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.

صخب ونساء وكاتب مغمور، رواية، علي بدر، دار نون للنشر، الإمارات، ٢٠٠٥.

الطريق إلى تل المطران، رواية، علي بدر، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

عازف الغيوم، رواية، علي بدر، منشورات المتوسط، إيطاليا- العراق، ٢٠١٦.

الكافرة، علي بدر، منشورات المتوسط، إيطاليا- العراق، ٢٠١٥.

الكذَّابون يحصلون على كلِّ شيء، رواية، علي بدر، دار الرافدين، بيروت، دار ألكا، بلجيكا، ٢٠١٧.

مصابيح أورشليم، رواية عن إدوارد سعيد، علي بدر، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩.

ملوك الرمال، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١١.

الوليمة العارية، رواية، علي بدر، منشورات الجمل، كولونيا - ألمانيا، ٢٠٠٥

المصادر

دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، محاولة تمهيدية لدراسة المجتمع العربي الأكبر في ضوء علم الاجتماع الحديث، د. علي الوردي، دار ومكتبة دجلة والفرات، بيروت ٢٠١٣.

صحبة لصوص النار، حوارات مع كتّاب عالميين، جمانة حداد، دار النهار، بيروت، ٢٠٠٦.

الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ١٤١٩ هـ.

الغرابة، المفهوم وتجلياته في الأدب، شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٢.

معجم السَّرديّات، مجموعة مؤلِّفين، دار محمَّد علي للنَّشر، تونس، ٢٠١٠.

مقتضيات النص السردي الأدبي، جاب لينتفلت، ترجمة رشيد بنحدو، ضمن «طرائق تحليل السرد، دراسات»، منشو-*رات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان، ضمن «طرائق تحليل السرد، دراسات»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.