كلية دجلة الجامعة الاهلية
Dr.saeed@duc.edu.i

الرواية العراقية والتحوّل القيمي

قراءة سيميائية في رواية "مدينة الصور"

سعيد عبد الهادي المرهج

"الصور أكثر عدوى وأكثر وباءَ من الكتابة...فهي تملك موهبة رئيسية تكمن في صنع لحمة المجموعة المؤمنة، وذلك بمماهاة الأفراد بالمصورة المركزية للمجموعة، فلا وجود لجماهير منظمة بدون سندات بصرية تمكن من الالتحام كالصليب والقس والراية الحمراء".

ريجيس دوبري، حياة الصورة: ١٠٣

مقدمة

لم يكن الوقوف على رواية (مدينة الصور) وليدة رغبة فرضتها انتقائية مزاجية، بل لكوننا وجدنا في هذه الرواية ما يجعلها أنموذجا دقيقا للرواية ما بعد الحداثية العراقية. فمنذ اللحظة التي تحولت ما بعد الحداثة من مجرى فكري إلى هوس ثقافي، والرواية العراقية تتطلع إلى أن تصطف ضمن هذا المسار (مابعد الحداثة) لكن من الصعب الحديث عن أنموذج استطاع أن يمثل هذا التوجه (الموضوي) من دون إدعاء واعٍ يُغَيِّب الروح ما بعد الحداثية... لكننا، وبعد قراءة رواية مدينة الصور، وجدنا أن هذه الرواية تلبست روح مابعدَ الحداثة من دون تمحل، أو إدعاء. لقد أوهمتني (الصورة) في قراءتي الأولى فكنت أنظر إلى الرواية بوصفها لعبةً. سبق للشعراء أن لعبوها وهم يحولون لوحات تشكيلية إلى قصائدَ شعرية... في حين سعى الروائي هنا إلى منحِ الصورِ حكاياتٍ... حكاياتُها أو حكاياتُ الراوي نفسِه (تأويله لها)... لكن القراءةَ الثانيةَ أوضحت إلى أي حدٍ كانت الروايةُ غائرةً في عمقِ التشظي المابعد حداثي، ولم تكن لعبةُ (السيميولاكر) إلا تجليا من تجلياته... فنحن مع هذه الرواية نرى كيف غُيِّب المركزُ، وفُقِدت الحكايةُ المركزية، أمام تعدد الحكايات، وليس من زمن موحد بل أزمنة تتعدد بتعدد الحكايات، مثلما غاب البطل المركزي... وكل ما سبق لا يعني غياب الحكاية. إنها صناعة الوهم، أو الإيهام. ومن ثمّ فإن قراءتنا للرواية يمكن أن تسحب نحو الروايات العراقية المنضوية تحت المسار ما بعد الحداثي.

سيمياء العتبات:

نصان يستهل بهما الروائي لؤي حمزة عباس روايته (مدينة الصور): الأول للشاعر العراقي سركون بولص من مجموعته الوصول إلى مدينة أين: وهكذا التقطت خيط الرحلة بأسناني/ واستغرق وصولي إلى بيتي ألف ليلة/ وليلة.

والآخر للروائي الأمريكي هرمان ملفيل من روايته موبي ديك[١]: أجل ثب وثبتك الأخيرة نحو الشمس يا موبي ديك! دنت ساعتك ودنا من يدي الرمح الذي الذي سيرديك!

يأتي النص الأول مفتاحا لفضاء التحولات التي رسمتها حركة الصور في الرواية، فإذا كانت مدينة أين هي اللامكان، أو لنقل المكان المتخيل، فإن الوصول لها يحتاج إلى مسافر يستطيع السير بين جماجم القتلى بحثا عن حياته، أو طلبا لها، كما هو حال شهرزاد. وورود (ألف ليلة وليلة) محسوب بدقة في النصين (الشعر والرواية). إذ إن شهرزاد كانت ترحل عبر الحكايات بحثا عن الحياة (أو هربا من الموت). ومن ثم فإن بيت الشاعر رديفا للحياة، وتشير الليالي بعددها المتصل إلى اللانهاية، أو اللاوصول. والرحلة تتجسد في الرواية بمسارين: أحدهما حقيقي، والآخر كنائي تمثله حركة القطار. ولم يكن النص الثاني بعيدا عن الأول، إنه التربص ذاته الذي حكم العلاقة بين شهريار وشهرزاد من قبل، وبصورة أعم، تربص الموت بالحياة، فالنصان اللذان شكلا العتبة الكبرى للرواية يدوران في فلك ثنائية الغياب/ الحضور، المتولدة عن الثنائية الوجودية الأعمق: الموت/ الحياة،

[١] رواية "موبي ديك" لهيرمان ملفيل ملحمة تصوّر صراعا تراجيديا بين حوت وانسان، ويمكن عدها حكاية أليغورية (رمزية) تصور بداية تحول أميركا (بلد المؤلف) من دولة باحثة عن الحرية إلى دولة مستعمرة.

ومن جانب أخر يجب أن ندرك أن "لولادة الصور علاقة وطيدة بالموت... كلما انمحى الموت من الحياة الاجتماعية كلما غدت الصورة أقل حيوية وكلما غدت حاجتنا للصور أقل مصيرية"[٢].

ولم يكن العنوان (مدينة الصور) إلا تأكيدا لهذه الثنائية، فالغياب المتواصل لايمكن الامساك به إلا بالصورة، لذا ترددت كثيرا عبارة (الصور تكذب) فالصورة لا تمسك إلا بلحظة زائلة، فهي تشير للزائل، من هنا ينبع كذب الصورة، وتكون كل مدينة هي مدينة البصرة - المعقل (مكان أحداث الرواية) إذ لا يبقى من المدينة سوى متوالية صور تزول بزوال الابناء، لهذا كان اختيار عين الطفل لتدوين الأحداث دقيقا لأنها عين صورية.

من هنا نرى أن النصين مفتاحان مدخليان، ويمكن أن نتوقف عند (الرحلة/ الموت) الارتحال الأبدي الذي تمحورت حوله مجموعة سركون بولص المذكورة والموت الذي يحرك العلاقات في رواية هيرمان ملفيل " موبي ديك" كلاهما تجسَّد بشكل بيّن في رواية مدينة الصور. يقول باشلار: "الموت أولا وقبل كل شيء صورة ، وسيبقى كذلك". على وفق هذا يمكن أن نتصور دلالة العنوان (مدينة الصور). وجاء خط العنوان بحرف يقترب من الخط الكوفي القديم المستخدم على شواهد القبور ليؤكد هذا الأمر في حين جاءت الصورة الفوتوغرافية، المتصدرة لمجموعة أخرى من الصور، موحية بعدة تأويلات ربما أبرزها أن الشخصيات الثلاث، تشير إلى الأصدقاء الثلاثة في الرواية، في حين أن كونها بالأبيض والأسود بيان لزمنها (السبعينيات من القرن العشرين) لكنها ليست صور كاميرا البولورايد، أطفال الصورة من ابناء الطبقة العمالية، وهذا ما تؤكده أقدام الصغير الحافية والبيجامة الممزقة التي يرتديها الأكبر، أما شكل البيوت فيوحي بالنسق الواحد المميز لما يسمى بالدور الحكومية. وختمت الرواية بإشارتين دالتين؛ الأولى تمثل تاريخ ومكان كتابة النص (البصرة: ٢٠٠٨- ٢٠١٠) وهذه الإشارة توحي للقارىء أن ما ورد في المتن الروائي ليس إلا سيرة أعيد إنتاجها باستغلال ما يوفره المبنى الحكائي من جذب وإدهاش، في حين تأتي صفحة أخرى مضافة بعد انتهاء المتن المطبوع يقول الكاتب فيها أنه آخى بين أحداث وقعت وأخرى لم تقع، ويشكر الكاتب الشخصيات التي شاركته الحياة في الرواية. وهذه العبارة تبين أن من كتبها هو الراوي نفسه، لا المؤلف؛ فهذا الشكر جزء متمم للمتن نفسه؛ إذ إن ما وقع لم يقع بالطريقة ذاتها التي وردت في الرواية، فهي أحداث أعيد انتاجها روائيا، ولم يعد صدام حسين أو عبد الحليم حافظ أو آية الله الخميني أكثر واقعية من مسعود أوكريمة أو كومار.

أما إذا نظرنا إلى الغلاف الأخير فسنرى أن الجزء المقتطع من الرواية جاء معبرا خير تعبير عن جوهر الرواية، أي سيادة ثنائية (الحضور/ الغياب) فليس من بقاء إلا للصورة "حضور الإمام (الخميني) في الحكاية يفصل بين ميتتين يموتهما سعود؛ واحدة تؤكدها الصورة التي تكذب، وأخرى تنفيها الحكاية..ص٦٦" إنه الصراع بين الحضور/ الغياب، الحياة/ الموت، الصورة/ الحكاية...وكأن الغلاف الأخير عصارة الحكايات لا مجرد صورة إشهارية. من كل ما سبق يمكن أن نقول أن عتبات النص كانت محيطا يضيء النص ويسوِّره.

الصورة السيميولاكر ولعبة الزمن:

"ونجوت أنا وحدي لأخبرك... سفر أيوب ١/ ١٥" بهذا النص يختم ميلفيل روايته (موبي ديك) وهذا النص التوراتي يعبر خير تعبير عن (لعبة الحكي) هنا، إذ إن صورة المدينة (المعقل) المقدمة في الرواية: "دخلت المعقل خلال ذلك الوقت نفقا ضيقا، معتما وطويلا، كان يبدو من الخارج مضاءً، لكن أحدا لم يكن يدري ما ينتظره في الدواخل الصخرية ... معلمون يُخطفون ... موظفات تهشم أرواحهن سيارات سريعة... وطلاب يضيعون ... شيوعيون يسحقون ... وإسلاميون يفرمون... وبعثيون يطردون... ليعدموا، ص٩٧" صورة المدينة هذه تؤكد أنه (الرواي) أحد الناجين القلائل من الخراب الذي أحاطها، كما هو الحال في سفر أيوب، ومن ثم فنحن أمام راو شاب يقلب دفتر طفولته" إذ حين كنا صغارا لم يكن بمقدورنا شراء ألبوم للصور، ولم يكن شائعا أيضا، فكنا نلجأ إلى قصّ الصور التي نريد جمعها ولصقها على الصفحات البيضاء لدفتر مدرسي"، ولم تكن حكايات المعقل إلآ وليدة نظر الراوي بدفتر صوره، هذا الدفتر الذي ارتبط بطفولته، ومن ثمّ نحن أمام استذكار (flashback) موهه الرواي بذكاء كبير في تنوع الزمن داخل الرواية، فثمة براعة كبيرة في التعامل مع الزمن لدرجة أننا يمكن أن نصفها برواية (زمان) وهذا الأمر يتناقض مع العنوان، أيضا، إذ يوحي العنوان بأنها رواية مكان (اللقطة الثابة)..."كل شيء في البصرة يبدأ عند الشط/ تلك حكمة المدن الساحلية/ كل شيء ينتهي عنده/ ص١٢" يضعنا هذا النص أمام الفضاء العام الذي تحركت فيه شخوص الرواية وشكل المحور الأساس في الرواية، إذ لم يكن المكان ثانويا هنا، البصرة الميناء تربط العراق بالعالم، ومن ثم كانت أكثر مدن

[٢] حياة الصورة وموتها، ريجيس دوبري، ترجمة د. فريد الزاهي، دار المأمون، بغداد، ط١، ٢٠٠٧: ١٩.

هذا البلد انفتاحا، واتصالا بالأجنبي، فضلا عن العربي. لا يفصل البصرة عن إيران سوى شط العرب، وهي تتصل بالكويت اتصالا طبيعيا، لذا كانت قاعدة لتحرك الجيوش، لتتحول من ميناء إلى ثكنة مع بداية العقد الثمانيني، ومواصلة الحرب من إيران إلى الكويت، وهي حروب خليجية (الخليج الأولى والثانية والثالثة) كلها لعبت فيها البصرة دورا مركزيا، وأصاب المدينة وأهلها من الخراب ما لم يصب باقي مدن العراق... والراوي يقف عند بداية الحرب، فهو يرصد لحظة التحول العراقي، وكيف تجلى في محيط البصرة، في العقد السبيعيني، ويحاول أن يعيد تدوين ما لم تدونه الذاكرة الجمعية، إذ ارتبط عقد السبعينيات من القرن العشرين بالفورة النفطية التي أنعشت البلد، وسمحت في الوقت نفسه للحكومة المتسلطة آنذاك بضرب جميع الفرقاء السياسيين للتفرد بالسلطة، الذي توج بصعود صدام في العام ١٩٧٩. ولم يكتف الراواي بهذا، بل رصد المتغيّر الإيراني مع سقوط الشاه، الذي ارتبط إلى حدٍّ ما بإخراج الإمام الخميني من النجف، ليستغلّ حدثا واقعيا: هو مروره بالبصرة، وما ترتب عن هذا من اعتقالات في أوساط المناصرين له من العراقيين. إذن الفضاء الروائي تشكل من تفاعل هذين البعدين.

تبدأ الرواية في العام ١٩٧٩، أي مع مقتل سعود، الذي ألمح إليه الرواي بالقول: "ولولا أنني كنت واثقا من حضوره (الخال) مجلس العزاء... ص١١". وفي الصفحة ١٠٣ يعود لذكر الأمر نفسه: "من بين الوجوه المأخوذة الصامتة رأيت وجه خالي... كان محشورا إلى جانب والدي". وهو من حدد، لاحقا، هذا التاريخ بالقول: "تاركا ليوسف أن يحدثنا عن سعود... بعيدا عن القذيفة، وقد نزلت بحكايتها الموجعة بعد أشهر قليلة من سهرة المخزن. في واحدة من ذرى عام ١٩٧٩. ص١٠١" ثم يقول: "بعد حوالي خمس سنوات، مع أول قذيفة تطلقها إيران على ميناء المعقل سيموت سعود...ص٢٨" وهنا نتبين أن الزمن عند الراوي لايتوقف أبدا، بل هو في حركة دائمة، إذ في مفتتح الرواية ينتقل إلى المستقبل "سيظل مرأى المحطة يرن في رأسي ببطء وتمهل بانتظار الزمن الذي أدخلها فيه فأرى القطار معبأً بالجثث، ص٩".

المكان يتحرك بين معلمين رئيسين: محطة القطار والميناء، وإذا كان الراوي مولعا بالقطار، فإن البطل عامل في الميناء. وكل من وسيلتي النقل هذه لها دلالة مكانية خاصة؛ إذ يرتبط الميناء بالحركة نحو الخارج، في حين يرتبط القطار بالحركة نحو الداخل، أول ذكر للقطار يرتبط بالموت (معبأ بالجثث) في حين يرتبط الذكر الأول للسفينة بالحياة (ص٢٨) هكذا نرى أن لا وعي الرواي ربط بين الداخل (العراق) والموت، والخارج والحياة، وهذا يمكن سحبه على ثنائية: الارض (اليابسة)/ الماء (البحر)، وهذا الأمر بالضد مما هو سائد، إذ مثّل البحر الغياب والموت في حين مثلت اليابسة الحياة.

فإذا كانت حركة القطار تشير إلى هذا التغيّر المتواصل، فإن دفتر الصور يشير إلى محاولة الإمساك باللحظة المتغيرة (الثبات)، والفعلان مركزيان في الرواية، ومن تصارعهما يتولد تأكيد كذب (الصور):

"الصور تكذب ذلك ما قلته لنفسي في اللحظة التي رفعتُ الصورة فيها من الألبوم لألصقها في دفتر الصور... ص:١٢" لماذا تكذب الصور؟ لو عدنا إلى المعجم العربي لوجدنا أن الجذرين (ص و ر، و ص ي ر) يشيران إلى أن: الصَوْر هو النخل الصغار أو المجتمع[٣]، والصير القبر[٤]، أما الكلبي فيربط بين (الصور) والأرواح بقوله تفسيرا لينفخ في الصور: "أي ينفخ في صور الموتى الأرواح". والتصاوير التماثيل، وتصورته توهمته[٥]. فيما تمتد كلمة صورة Image في الإنكليزية بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon التي تشير إلى التشابه والمحاكاة، وترجمت إلى Imago في اللاتينية، وهناك مفاهيم أخرى لها دلالة قريبة، مثل: الـIMAGO: وهي القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى من طرف القاضي ليحتفظ به في صناديق الفناء، فوق الرف، بعيدا عن العيون. والـ FIGURA: وتعني أولا الشبح ثم الصورة والوجه. وIDOLE (صنم) مشتقة من eidôlon وتعني خيال الموتى وشبحهم، والطيف، ثم فيما بعد أصبحت تعني الصورة والصورة الشخصية بالتحديد. وهناك أيضا كلمة DOUBLE (نظير صورة – نسخة)[٦]. هكذا يمكن أن نجد

[٣] ينظر: القاموس المحيط للفيروزآبادي مادة صور.
[٤] ينظر: لسان العرب مادة صير، ومادة مثل.
[٥] ينظر: معجم مختار الصحاح لمحمد بن أبي بكر الرازي، مادة صور.
[٦] ينظر: حياة الصورة. وقد وزع دوبري تحولات النظر إلى الصورة بين عصور ثلاثة: العصر الأول، يسميه دوبري اللوغوسفير Logosphère أو عصر العقل، ويمتد حتى اكتشاف المطبعة. والعصر الثاني، ويسميه الغرافوسفير Graphosphère ويمتد من نهاية العصر الأول حتى اختراع التلفزة الملونة. والعصر الثالث، ويسميه الفيديوسفير Videosphère ويمتد من نهاية العصر الثاني إلى الآن. ولعل ما يميز العصر الأول هو الطريقة التي تبلورت بها الصورة، معتمدة على ذهنية غيبية، تجلت في الخوف من المجهول والقوى الخارقة. إذ لجأ الإنسان في محاربتها إلى الاعتماد على صناعة الأصنام والتماثيل والأقنعة لتساعده على التعبد أو تقديم القرابين بغية محاربة الشر. أما العصر الثاني، فيتميز بالعلاقة المحورية مع الفن، إذ ظهر الاستهلاك الشخصي للتحف والآثار الفنية. غير أن التحول الذي عرفته الصورة كان رهينا

رابطا بين الفهمين الشرقي والغربي للصور، هذا الرابط وليد جذر حركته الروح الدينية ليربط بين الصور والأرواح أو الأشباح أو التماثيل، وفي كلا المجالين نستطيع أن نقول أن الوظيفة البارزة التي لعبتها الصورة، في الربط بين أشياء متعارضة كالموت والحياة مثلا، هي ما دفع باحثا كرجيس دوبري إلى الربط بين تاريخ النظر وتاريخ الموت وجعل الأول جزءا من الثاني وملحقا به[٧]. وفي مقالة لبرنيولا بعنوان: (أيقونات، رؤى، سيمولاكريات) يخلص بعد استعراض وجهتي النظر لمؤيدي الأيقونية ومعارضيها إلى أن السيمولاكر صورة لشيء غير موجود، فالسيمولاكر ليس له أنموذج أصلي لذا فهو مجرد عدم لا معنى له. وفي ضوء الاستعراض لعلاقة الصورة بالنموذج أو الأيقونة بالمطلق يميز برنيولا بين الهبريالية Hyperrealisme أو فوق-الواقعية، وهي امتداد تاريخي ومعرفي للإيكونوفيلية (تعظيم الصورة) وبين فوق- المستقبلية Hyperfuturisme التي تتبنى أساليب الرؤية والتنبؤ والاستشراف. والهبريالية، من منظور جون بودريار قولبة للحقائق ونمذجة للوقائع، لا هي الواقع، ولا هي المثال، تعمل على تسويق الصور وتوزيع الإيقونات الإشهارية والإعلامية عبر أساليب الردع والإقناع: موت التمثل وسقوط المتضايف: واقع/ مثال، وتفكك الروابط الميتافيزيقية بين الواقع والمفهوم الدال عليه والمعبر عنه. ويخلص برنيولا في متابعة مسار الأيقونة والنموذج والسيمولاكروم إلى أننا في عصر التصنع simulation، وينتهي إلى أن كل صورة أو أيقونة صارت خيانة للأصل، وصارت مظهراً للتمويه والتضليل، وخاصة في الإعلان والإعلام. ويحذر من أن تراث البشرية وثقافتها، بناء على هذه النتائج، معرضان لعملية تصنعية تحول الثقافة والذاكرة البشرية إلى ثقافة مضللة مجزأة وسطحية مختلطة.

والصورة صنف من أصناف الإيقونة، بحسب بيرس، إلى جانب المخطط والاستعارة، وكما هو معلوم فإن الصورة، أي صورة، قائمة على مبدأ التماثلية (analogie) "وما يميز الصور المسجلة عن الصور المصنعة، هو إنها بطبيعتها عبارة عن آثار traces بقايا أو علامات يتركها الموضوع المصور، بالتالي فهي بالنسبة للنظرية قرائن قبل أن تكون أيقونات"[٨] فمتى تكون الصورة كاذبة؟ تكون كاذبة عندما لا تتطابق مع حكايتها لأن الصورة بحد ذاتها لا تكون كاذبة[٩]

ربما هذه النتيجة تعيدنا إلى العبارة التي انطلقنا منها، والتي شكلت ما يشبه اللازمة في الرواية: (الصور تكذب) "- ولماذا تسأل عن مشهد؟ -لأن الصور تكذب (١٧)"... و"-الصور تكذب قلت بصوت خفيض وأنا أغلق الدفتر (ص٢٤)"... "الصور تكذب والمجلات تكذب والأجساد تكذب (٢٧)"... "الصور تكذب صاح يوسف... الصور تكذب صاح الأستاذ طاهر... الصور تكذب صاح ياسين... (ص: ٤١)"... "الصور التي تكذب، صور المجلات الملونة بأجسادها الفاتنة، وصور الجرائد التي يموت الناس فيها(٦١)"... "واحد تؤكدها الصورة التي تكذب...(٦٦)"... "أعرف أن الصور تكذب ...(٧٧)"... ثم ٧٩، ١٢٠، وتختم بوصف صورة هرمان ملفل بأنها أكثر صور الدفتر كذبا (١٥٠)".

وهنا نتسائل: هل هي صورة ملفل نفسه الملصقة في دفتر صور الراوي، أم رمزية روايته المستعارة في هذه الرواية؟.

حكاية موبي ديك حكاية صائد حيتان يعتقد أنه يمثل الخير المطلق، وأن هذا الحوت الأبيض المسمى موبي ديك يمثل الشر المطلق، ومن ثمّ عليه تخليص العالم من شرور هذا الحوت، لكنه يموت في مواجهته للحوت ويواصل الحوت مسيرته الحرة في عوالم البحار... هذا الرأي المستبد ينتهي بصاحبه للدمار، أ لم تأت هنا الحكاية ذاتها لكن مقلوبة النتائج؟ أي أن المستبد هو الذي يتغلب في صراعه، وليس من التأويل البعيد الربط بين سعود (شاب عراقي يمكن عده أنموذجا مناسبا لجميع أبناء جيله) تنتهي حياته نهاية تناسب النهايات التي عاشها أبناء جيله: قذيفة إيرانية، اعتقال وتغييب، دهس بسيارة... وغيرها... "قذف الحوت الأبيض نفسه في الفضاء... مزهوا متحدثا بنعمة شجاعة متطرفة ... فتلألأ وتوهج لحظة يزوغ عنه فيها البصر... فصاح آخاب: أجل ثب وثبتك الأخيرة..."[١٠] تتجلى صورة سعود خلف هذا الكلام، فليست السفينة الراسية في ميناء المعقل، والتي

بالتطور التقني الذي قلص من الإيمان بالأرواح الشريرة. وبالتالي منع الصورة من أن تكون مجرد وسيلة للتواصل مع الغيب، أو مع العالم العلوي. أما ما يميز العصر الثالث فهو تمحوره حول المرئي. إنه عصر ينفي كل طابع مادي للصورة، إذ أصبحت هذه الأخيرة متحركة وعبارة عن نبضات كهرطيسية.

[٧] المصدر نفسه، ص

[٨] مدخل إلى تحليل الصورة: ٤٤.

[٩] مدخل إلى تحليل الصورة: ١٥٣.

[١٠] موبي ديك هرمان ملفيل ترجمة إحسان عباس، ص٨٧٧، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

تحمل اسم موبي ديك، إلا إشارة لهذا الترابط بين العالمين الروائيين، وربما حديث كومار (بحار هندي صديق لسعود) يعزز هذا الأمر: "ساق القبطان المقطوعة هي مصدر رغبته الحارقة في اصطياد موبي ديك، والثأر منه ص٩٦".

الراوي هو مشاهد للصور، وليس مصورا. مشاهد قام بانتقاء مجموعة ولصقها بدفتر، وهنا تتغيّر وظيفة الدفتر من الكتابة (جمع الكلام) إلى ألبوم (جمع الصور). فيما دخول الشخصية الثالثة (الصديق الثالث) ارتبط بأمرين: الأول المرأة (مجلات الجنس التي تعرض صور النسوة) وبالتحول نحو المراهقة، إذ صاحبه تحول بالاهتمام بالصور تغيرت معه الصور الملصقة في الدفتر: "كانت صور عبد الحليم شغلنا الشاغل قبل أن تحل علينا صور يوسف حنش مثل لعنة آسرة... ص٢٤" المجلات التي تصل من البحر (بوساطة موبي ديك) إلى بطل الرواية (سعود) ومنه إلى الراوي وصحبه. وصور المجلات هي الخيط الرابط بين الاثنين (الراوي والبطل) هكذا نرى أن المرأة بحضورها المادي أو عبر الصورة تشكل محركا رئيسا للأحداث "كانت الصور تعيش في رأسي حية، نضرةً، لها رائحة وطعم، لها ملمسٌ دافيء غريب، لا تستقر نساؤها على حال...ص٢٧". فضلا عما سبق نرى أن ثمة وجها آخر للصور متمثلا بالحديث عن الأشباح، أو التجلي عبر المرآة... "أناس اعتادوا أن يروا حياتهم في مرآة. مرآة مضببة تلوح فيها أشباح بعيدة عابرة. أشباح بعباءات وعمائم، أشباح بالأبيض والأسود. أشباح بالرمادي الحائل تخطف من دون أن تقف أو تلتفت. في البعيد. في عمق المرآة تبدو خيام قليلة ... إنهم يترقبون اللحظة التي يقف أحد الأشباح فيها...ص٥٠" الفضاء مدينة المعقل، بيوت متشابهة بُنيت بطراز موحد لموظفي الميناء. بيت يتكرر، وكأن تكرار شكل البيت يوحي بتكرار محتواه.

وإذا كانت مدينة البصرة تمثل منطقة التقاء البحر بالصحراء ندرك أن الحركة في الرواية هي حركة أفقية مستمدة من طراز بناء حي المعقل نفسه. ليس هناك فوق أو تحت، بل شمال وجنوب، وشرق وغرب، ولكل اتجاه دلالته.

تحولات السرد وتشكل المعنى :

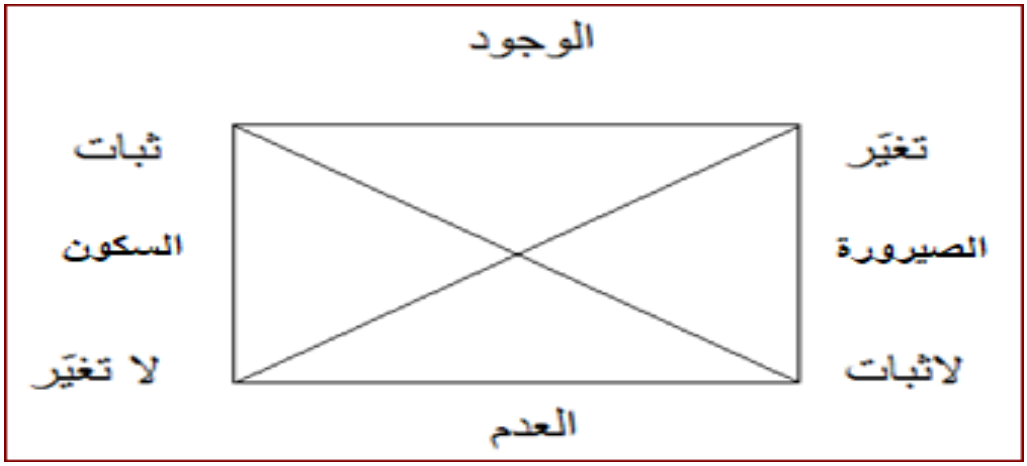
كيف يتشكل المعنى في رواية مدينة الصور؟ الإجابة الجاهزة سترتبط بدفتر الصور، وبأن الرواية هي مجموعة حكايات محورها الصور الملصقة في دفتر مذكرات الراوي مجهول الاسم (ابن منيرة) ومن ثمّ فلا بطل حقيقي للرواية. ثمة صور لكل صورة بطلها، ومن ثمّ حكايتها الخاص. السرد قائم على تهشيم البطل، وعلى كسر التمفصل التقليدي للرواية ببنائها على مقاطع متمحورة حول صور، كلما أُعيد تقليب دفتر الذكريات وسقطت العين على صورة منها استدعت حكايتها.. ولأن الحكاية تفسير، والتفسير ذاتي يكتسب موضوعيته من الصورة لا غير، كان التأكيد على كذب الصور لازمة متكررة "لكل وجه صورة ولكل حكاية ولكل حلم.. ص ٣٧" .

يسيطر تكنيك كتابة القصة القصيرة العالي، بجمله القصيرة، والتداعيات التي تقطع اكتمال المشهد ،والإيقاع السريع، إلى حد بعيد، على البناء الأسلوبي للرواية، الأمر الذي جعل من الرواية مختلفة إلى حد بعيد عمّا يكتب.

توزعت الرواية بين ١٢٨ مقطعا، يتّسع المقطع ليضم عدة صفحات أو يتقلص لسطر وأبعاض السطر.

تبدأ في العقد الثمانيني من القرن العشرين لتنتهي في السبعينيات منه، مرورا بالعقد الستيني. إذ يرى الراوي (الطفل) خاله في مجلس عزاء سعود (البطل) لكن الراوي أصر على تشضية صورة البطل، فامتد بعيدا عنه، مرة مع عشيقته (كريمة) وحكايتها، وفي الأخرى مع كومار وسفينته (موبي ديك) التي كانت آخر سفينة (هندية المالك بريطانية المنشأ) ترسو في موانئ البصرة.. إنها الوثبة الأخيرة لمدينة البصرة، بعد أن حاصرها الموت. إنها استعادة رمزية لهرمان ميلفل.. وهذا يجعلنا نقول إن البطل الحقيقي للرواية هو (المكان)

بدأ الراوي سرده بالتأكيد على التغيير "شيء ما يتغيّر. شيء لا يكاد يُرى. لكنه يُحسُّ على الوجوه. بملامحها الموهنة... ص٩". وهذا التغيّر يقابله الثبات المشار إليه في العنوان (مدينة الصور) هكذا نرى أننا أمام ثنائية أساسية حاكمة، هي: التغير/ الثبات، التي نستطيع بالتأسيس عليها أن نولد مربعا دلاليا على وفق الآتي:



عالم الثبات (ثبات/ لا تغيّر) هو العالم الآخر (عالم الخلود) بالنسبة لأصحاب الأديان الساميّة، أما عالم التغيّر (تغيّر/ لا ثبات) فهو الكون بأجرامه ومكوناته (عالم الفساد)، في حين تتشكل الحياة الإنسانية من هذه الحركة بين قطبي التغيّر والثبات. وكأن حضور الحركة والتغيّر يحاول أن يخفي مركزية حضور الموت في الرواية. إذ إن موت سعود هو الحدث المركزي. حدث يشير إلى بدء حلول الموت العام، موت الإنسان، وموت المدينة، مثلما يأتي فعل تمزيق الصور (ص١٤٦) ثورة على الموت.

حكاية سعود: موت سعود ⟵ بدء الحرب مع إيران (موت جماعي) ⟵ خراب البصرة (خراب العراق).

حكاية كريمة: موت الزوج (اتصال بالزواج ثم انفصال بالموت) + موت العشيق (اتصال بالحب ثم انفصال بالموت)

"ما أنزع إليه في الصورة التي تؤخذ لي هو الموت: الموت هو جوهر تلك الصورة"[١١] ،فضلا عما سبق فإن الصورة الفوتوغرافية تكرر ميكانيكيا ما لا يتكرر وجوديا، بحسب بارت، وهي دائما لا مرئية، فليست هي التي نراها[١٢].ومثلما كانت صورة إعدام عبد الكريم قاسم إشارة إلى النهاية المأساوية للجمهورية، كان موت سعود إشارة إلى بدء نهاية الدولة العراقية. مثلما صفرة وشحوب عبد الحليم يجد امتداده الواقعي بشحوب صفاء (الملاك) إشارة إلى موت مضمر يكتنف مسيرة الجيل اللاحق، جيل الحرب.

تبدأ الرواية بنبوءة، أو مايشبه النبوءة: "شيء ما يتغيّر. شيء لا يكاد يرى. لكنه يحس على الوجوه بملامحها الموهنة. مثل جرح قديم مندمل.. ص٩". الجمع بين الجرح والوهن يعطي انطباعا سلبيا عن مآل مدينة البصرة وربما ما يعمق هذا البعد الرمزي حضور علاقة الخؤولة وغياب علاقة العمومة في الرواية، برغم أنها تدور في مجتمع أبوي (بطرياركي) فالخال هو الشخصية الأولى التي تواجه القارىء، وتبهر الراوي، ثم توزع خالات الراوي بين محلات البصرة يؤكد الحضور الرمزي لهذه العلاقة ببعده التقليدي[١٣]، ربما غير الواعي هنا، يصف خاله بالقول: "ليل نهار كان يدور، كلما أغمضت عيني رأيته، يقطع وحشة الليل كما يقطع وحشة النهار... ص١١". والتعريف بالرواي لا يتجاوز الأم "ابن منيرة الزغير... ص١٤". إنها الإشارة التعريفية الرئيسة للراوي. وعندما يتحدث عن بيت عائلة الأم يتحدث عن الجدة، ولا نعرف شيئا عن الجد: "أدخل غرفة جدتي وأرى صورة الإمام الكبيرة تحتها صورة جدتي بالأسود والأبيض تمسك بضريح الرضا". على وفق هذا نستطيع أن نقرأ حلم الراوي (الطفل) المتكرر بخاله "من خلف ضباب النوم أرى خالي يمشي وحيدا... خالي يمشي ومن حوله تندفع الكلاب، كلاب بملامح بشرية. من أمامه ومن خلفه أرى كلابا لاهثة...ص١٨" ثم يقول

[١١] الغرفة مضيئة، بارت: ١٩.
[١٢] الغرفة المضيئة: ١٠- ١٢.
[١٣] ينظر: ص١٣سليمة في الجمهورية وفطومة في الجنينة وفوزية من الحيانية وأم الراوي منيرة تنقلت بين ثلاث مناطق: من أم الصبور، ثم الأبلة فالمعقل، وبيت الجدة، غياب الجد، في محلة أم الدجاج، وبيت الخال الكبير في العشار مركز البصرة.

"لم يكن يهمني أن يراني الآخرون أو يحدثوني. كان المهم أن تراني أمي وتحدثني...ص١٩" وعندما ينفتح الحكي على الشخصية الثانية (ياسين صديق الراوي) يبدأ من الخال "أتمنى وقتها لو كان ياسين يراني أمسك يد خالي في عتمة الغرفة... ص٢٢". حضور الخؤولة هذا في مجتمع ذكوري محاولة للاقتصاص اللاواعي من السلطة الذكورية التي هوت بالبلد.

خاتمة:

يمكن لنا أنّ هذه الرواية مدخلا حقيقيا لروايات ما بعد الحداثة العراقية المصنوعة بوعي كامل من أجل خلق مغايرة يمكن لها أن تكون أنموذجا يحتذى. فهذا التوزع الحكائي (التشذيري) بين الصور، والمسعى لاستعادة روي تاريخ المدينة عبر هذا، كله قدم لنا شكلا سرديا مختلفا.

جاءت هذه الدراسة ليس لتحليل الرواية فحسب، بل لرصد التحول في أسلوبية بناء الرواية العراقية عبرها، ومن ثمّ الوقوف عند التطور البنائي الذي رافقها. إذ لم تعد الرواية تسير بحسب نسق متوقع، كما كان الحال عليه مع روايات التأسيس. ولم يعد الرواي مشغولا بالبطل، كما أن عالم الرواية لم يعد عالما مغلقا بين بداية ترسم معها شكل النهاية، وتحملها (النهاية) في أحشائها مع ظهور أول صوت. نستطيع أن نتحدث هنا عن مستويين: الأول تشكله الوقائع، والآخر تشكله الصور، ومن ثمّ نحن أمام مسارين روائيين متحدين. وهنا تكمن الصنعة ما بعد الحداثية. إذ ليس من حقيقة يمكن الركون إليها. بل تأويل يصنعه الفعل أو تصنعه الصورة.

هذه الرصد غلفته الرؤية التاويلية التي قد يجد فيها البعض اقتحاما للنص من ذاتية لم تكن محايثة ولن تكون، إنها ذاتية القارئ/ الناقد. لكن كيف لنا أن نفك هذا الاشتباك التأريخي؟ وكيف إذا كان الكاتب والناقد يجمعهما البعد المرجعي ذاته!

قائمة المصادر:

١- حياة الصورة وموتها، ريجيس دوبري، ترجمة د. فريد الزاهي، دار المأمون، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
٢- الغرفة مضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا) بارت، ترجمة هالة نمر، المركز القومي للترجمة ١٤٦٤، القاهرة، ط١، ٢٠١٠: ١٩.
٣- القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق محمود مسعود أحمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠١٤.
٤- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق يوسف البقاعي، دار الأعلمي، بيروت، ط١، ٢٠١٥.
٥- مدخل إلى تحليل الصورة، مارتين جولي، ترجمة د. جيهان عيسوى، سلسلة الفن السابع ٢٤٩، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط١، ٢٠١٥.
٦- معجم مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
٧- موبي ديك، هيرمان ملفيل، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.