العددِ 21A ايار ٢٠٢٦
NO.21A May 2026
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

تحولات المكان القصصي(نزهة في مقبرة) لخلف حسين نموذجاً

Transformations of Fictional Space: Khalaf Husain's A Stroll in a Cemetery as a Case Study

م. د. بشير إبراهيم أحمد عويد سوادي
Dr. Bashir Ibrahim Ahmed Owaid Sawadi Lecturer
المديرية العامة لتربية صلاح الدين
The General Directorate of Salah al-Din Education
Dr.b.swady@gmail.com

ملخص البحث:

تُقدّم هذه الدراسة قراءة نقديّة في بنيوية الفضاء الجغرافي ضمن المجموعة القصصية "نزهة في مقبرة" للكاتب خلف حسين، راصدةً ديناميكية تحولات المكان القصصي وتحوير دلالاته الوظيفية من أبعادها المادية إلى أبعاد نفسية ورمزية مُعقّدة؛ تختزل مآسي الواقع العراقي.

يتتبع البحث هذا التحول عبر ثلاثة مباحث رئيسة؛ إذ يناقش أولاً إعادة تشكيل مفهوم "المقبرة" من فضاء وحشة وطقوس جنائزية إلى ملاذ يومي واجتماعي للأحياء، لينتقل في المبحث الثاني نحو تفكيك دلالات الخسفة كحيز مكاني يجسد ذروة الرعب والمحو الجغرافي والإنساني، ويختتم البحث برصد تقاطعات المكان في الفضاءات التقليدية كالمنازل والمستشفيات، محولاً إياها إلى مسارح اشتباك دائم بين تمثلات الحياة والموت.

الكلمات المفتاحية: تحولات، المكان، القصصي، نزهة، مقبرة.

Abstract

This study offers a critical reading of the structural geography of space in Khalaf Hussein's short story collection, A Picnic in a Cemetery. It examines the dynamic transformations of narrative space and the shift in its functional significance from physical dimensions into complex psychological and symbolic realms that encapsulate the tragedies of Iraqi reality.

The research traces this transformation across three main sections. First, it discusses the re-conceptualization of the "cemetery" from a space of desolation and funerary rituals into an everyday social sanctuary for the living. Second, it deconstructs the semiotics of the Khasfa (sinkhole) as a spatial domain embodying the pinnacle of terror, as well as geographical and human erasure. Finally, the study examines spatial intersections within conventional settings-such as homes and hospitals-demonstrating how they are transformed into arenas of perpetual conflict between manifestations of life and death.

Keywords: Transformations, Narrative Space, A Picnic, Cemetery.

توطئة: مفهوم تحولات المكان القصصي.

لا يقف المكان في النص القصصي عند حدود كونه مجرد خلفية ثابتة أو مسرح جامد تمر به الأحداث، بل يتعدى ذلك ليكون بنية حركية (ديناميكية) تتشكل وتتحول تبعاً لتموجات حركة الشخصيات وتطور المنظور الزمني. ولكي نفهم طبيعة هذا التحول السردي، لا بدّ من العودة أولاً إلى الجذور الدلالية للمصطلح في سياقه المعجمي؛ إذ يُعرَّف المكان في اللغة بأنه: الموضع الخاص لكينونة الشيء فيه أو الموضع الخاص به، وجمعه أمكنة، وأماكن جمع الجمع (ينظر: ابن منظور، د. ت: ٥١٧).

ومع ذلك، فإن هذا التحديد القاموسي يظل قاصراً عن استيعاب التحولات العميقة للمكان داخل المشغل القصصي؛ وهذا التعريف اللغوي لا يمدّ البحث بما يطمح إليه في كشف ماهية تحولات المكان وكينونته السردية المتجددة. فالإطار المكاني في القصة يُعاد إنتاجه ليشكل الفضاء التخييلي الفاعل الذي تقع فيه الأحداث، وهو بمثابة الفضاء المتوهم الذي يشغله الجسم أو ينفذ فيه أبعاده (ينظر: صليبا، ج١٩٨٢/٢: ٤١٢)، وهذا الفضاء السردي

يتجاوز كونه مجرد مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس الثابتة والحجوم، أو مجرد تكوين من مواد مصمتة؛ إذ إن المادة المكانية هنا لا تتحدد بخصائصها الفيزيقية المحسوسة فحسب، بل يمتدّ المكان في التحول السردي؛ ليشكل نظاماً من العلاقات الوجودية المجردة، فيستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني (ينظر: عثمان، ١٩٨٦: ٧٦).

بناءً على هذا التصور، يتأرجح تمثلنا لتحولات المكان بين عتبات الحس والوعي الإدراكي؛ إذ يُبنى في القصة على أساس من المتخيل المحض، لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته وديمومته التحولية؛ ما لم يتمثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي الواقع خارج النص (ينظر: د. إبراهيم، ١٩٨٨: ١٢٧)، ومن هذا المنطلق البنائي، تبرز علاقة تفاعلية وثيقة ومتحولة بين المكان والشخصية؛ فبينما تؤدي الشخصية مهمتها في إنجاز الفعل السردي، فإنها تتحرك في إطار مكاني يمارس تأثيراً كبيراً ومتبادلاً في بنيتها الفكرية والاجتماعية، ومن خلاله تنعكس سلوكياتها وممارساتها الحياتية (ينظر: عبدالله، ١٩٩٧: ٦٥)؛ فهو ليس مجرد وعاء، بل هو مسرح الأحداث الديناميكي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتؤدي دورها، وتنشأ بينها وبينه علاقة تبادلية؛ تتجسم من خلالها تلك الشخوص وتتحول مصائرها (ينظر: عبد العزيز، ١٩٧٢: ٧٨).

يتجسد هذا التحول الوظيفي للمكان بوضوح عند الانتقال من التنظير النقدي إلى الممارسة التطبيقية؛ ففي المجموعة القصصية "نزهة في مقبرة" للقاص خلف حسين، يرتفع المكان فوق كونه مجرد حيز جغرافي بارد، ليتحول بفضل الصياغة السردية إلى فضاء دلالي مكثف؛ يختزل مآسي الإنسان وصراعه المرير مع الموت والذاكرة.

من هنا، لا يمكن للمشغل السردي أن يتجاوز المكان أو ينفي وجوده؛ لأنه الحيز الفضائي الحيوي الذي تتحرك خلاله الشخصيات، وتتفاعل، وتندمج في علاقات متشابكة قائمة على الوعي باستراتيجية المكان وأهميته في حَيَوات الشخوص. فالمكان هنا ليس عاملاً طارئاً أو عابراً، بل هو معطى سيميوطيقي (علاماتي) لا يتوقف حضوره عند المستوى الحسي الفوقي، وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً رئيساً فيها (ينظر: أ. د. عبيد ود. البياتي، ٢٠١١: ١١٨).

لا تكتمل حركية المكان وتحولاته البنائية إلا بمتلازمته الأزلية المتمثلة في الزمن؛ فالزمن والمكان ووجهة النظر تشكل معاً الفضاء القصصي المتكامل الذي يتحرك فيه شخوص النص بحرية تامة مؤدين أدوارهم. وبناءً على هذا التلاحم العضوي، يصبح المكان دالة حركية ثقافية لها قوانينها المعرفية الخاصة، تفصح عن وجودها وفعلها، وقدرتها على ممارسة فعل الفهم والمعرفة؛ فيتحول عندئذٍ إلى قوة فاعلة تملك القابلية على تشكيل مساحة النص القصصي، حيث تبرز خاصيته الجوهرية عندما يتفرد بجوهر زمنه المتغير (ينظر: العيد، ١٩٨٥: ١٨٨).

إن هذا التفرد الزمني هو ما يمنح المكان حركة متجددة ومستمرة؛ على الرغم من ثبات واقعه الجغرافي على الخريطة، وذلك بفضل حركية الزمن السيال الذي لا يتوقف، وبفعل حركة الإنسان وتحولاته على المستويات الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية كافة. ولعل خير دليل على هذه الديناميكية التحولية للمكان، أن جميع الأمكنة الحديثة ما كانت لتكتسب صورتها وهويتها وفضاءها الجديد، لولا فعل حركة التغيير الإنساني المستمرة التي تعيد صياغة المكان، وتنقله من الجمود، وتمنحه دلالاتها السردية المتجددة.

المبحث الأول: المقبرة: من الطقوسية إلى الملاذ.

يركز هذا المبحث على تحول المقبرة من مكان موحش يلفه الصمت، إلى فضاء اجتماعي وحيوي يومي؛ حيث يقيم الأحياء طقوسهم ويمدون جسور التواصل مع الغائبين، ليعيدوا تشكيل هذا الحيز الجغرافي، وفي هذا السياق، يتجلى الوصف كأداة جوهرية لتقديم المقبرة ورصدها كما هي في أحوالها وهيئاتها المتنوعة (ينظر: جعفر، د. ت: ١٣٠)، إن الوصف هنا يعمل على تمثيل تفاصيل المقبرة، وحالات العابرين فيها، ومواقفهم الدفينة في أبعادها المكانية لا الزمانية؛ إذ يلتزم بالتعاقب اللفظي لنقل صورة المشاهد والمشاعر التي تتبدى دفعة واحدة في فضاء المكان (ينظر: زيتوني، ٢٠٠٢: ١٧١_١٧٢)، وبناءً على ذلك، يتحدد الوصف بوصفه الخطاب الكفيل برسم ملامح المقبرة وتحولاتها، سواء تجسدت على مستوى الواقع المعيش أو عبر متخيل سردي يمنح هذا الملاذ تميزه الخاص، وتفرده الذي يخرجه عن نمطية الأمكنة المشابهة أو المختلفة عنه في النسيج الحكائي (ينظر: محفوظ، ١٩٨٩: ١٣)، فالوصف نشاط فني يبعث الروح في الأشياء، والأشخاص، والزوايا المحيطة بالمقبرة، مجسداً أسلوباً تعبيرياً ينبض بالحياة في الواقع والافتراض على حد سواء (مؤلفين، ٢٠١٠: ٤٧٢).

ومن ثمّ يمكن النظر إلى هذا الوصف كمنظومة من الرموز والقواعد التي تبني ملامح المقبرة والشخصيات المرتادة لها؛ فهو يمثل مجمل العمليات التي تصوغ من خلالها الذات الساردة رؤيتها الفنية للمقبرة، متجاوزةً طابعها الجنائزي الجاف إلى أبعاد إنسانية أرحب (ينظر: الناقوري، ١٩٨٦: ٢١٧)، وذلك عبر وسيط لغوي يتيح للمتلقي استكشاف أعماق المقبرة، وفهم طبيعة علاقتها بحركة الشخوص، وأطباعهم، وظلالهم النفسية (ينظر: شاهين، ٢٠٠٦: ٩٧).

بناءً على ما تقدم، لم تعد المقبرة مجرد خلفية صامتة، بل أصبحت بنية نصية حية؛ تتفاعل بانسجام عميق مع الأحداث والشخصيات، مما يتيح للنص القصصي الارتقاء ببنياته الأخرى، كي تتجاوز المقبرة حدودها الجغرافية الضيقة؛ لتقيم فضاءً رمزياً يتخطى الزمان والمكان الواقعيين في ارتباطهما بالحدث الحكائي، إنها فضاءات تولد من حيوية لغة المكان وشخصياته، وتتشكل وفق أنساق فنية تتسم بالشعرية؛ وتنبثق من تفاعل البنيات النصية كافة، في تأرجحها بين سلطة المكان وخارجه.

وإذا ما نظرنا إلى المقبرة كسلطة مكانية لها ماضيها الحاضر ومستقبلها الحي، فإنها تمارس أثراً إيجابياً في الحضور والتجدد، وتتحول إلى ذاكرة حية تؤسس لإنتاج معرفي وثقافي ينبع من اتحاد الأحداث والشخصيات بها، وبذلك لا تتجلى المقبرة في العمل الأدبي كمسرح مادي جامد للوقائع، وإنما كعنصر فاعل يخدم شكل القصص ومضمونها الإنساني (النابلسي، ١٩٩٤: ٩٢)، لتعبر بصدق عن الثقافة والتحول من البعد الطقوسي الصرف إلى الملاذ الآمن.

"ثمة تراكمات من الفجائع ازدحمت فيها الذاكرات والصدور حتى تعفنت ينقشع الظلام عن تلك الخبايا المنسية لحظة الولوج في المقبرة حيث ملتقى الثكالى والمفجوعين. كل يوم خميس تتجدد ذكرى الضياع لتبديد عادة النسيان وجلد الذاكرة بإحياء صور الغائبين على غير موعد يتجمعون في المقبرة لإقامة شعائر النحيب بإحياء ذكرى قتلاهم وممارسة طقوس الفجيعة."(حسين، ٢٠٢٣: ٧).

يؤنسن هذا النص المقبرة كحيز جغرافي يقع على هامش الوجود، ويتحول إلى نقطة التقاء مركزية للثكالى لممارسة طقوس الذاكرة ضد النسيان، يُعيد هذا النص صياغة المقبرة من هامش منسي إلى مركز ثقلي يجمع شتات الذاكرة المحطمة، محولاً إياها من حيز للموت إلى مختبر لإنتاج المعنى ومقاومة النسيان، إذ تكتسب المقبرة ألفةً خاصة لكونها المكان الوحيد الذي يصدق أوجاع الثكالى، فيتحول النحيب من صرخة ألم عابرة؛ إلى طقس اجتماعي يمنح المنكوبين شعوراً بالانتماء.

"لقاء تقليدي معتاد لا يثير الانتباه مثل أي روتين يومي رتيب لا يثير الاهتمام. يلتقون بصمت أخرس إلا من نحيب خافت يصدر هنا وهناك بين الفينة والأخرى. تكتنز ذاكراتهم بمآسي متراكمة لم يُكتب لها أن تُباح، ولما لم يجدوا من يستمع لهم من الأحياء لجأوا إلى القبور يقصون حكاياتهم على شواهدها الصماء. كانوا منثورين في أرجاء المقبرة. وما يميز لقاءهم المعتاد ذاك، أنهم لا يتحدثون فيما بينهم كأنهم غرباء جمعتهم مصادفة يوم الخميس. تجمعهم المقبرة حيث يقضون يوم الخميس فيها بمناجاة القبور ثم يرحلون بحلول الغروب"(حسين، ٢٠٢٣: ٧).

تتجلى راحة المقبرة هنا في صمتها الأنطولوجي، حيث تتحول الشواهد الصماء إلى آذان صاغية؛ تعوض خذلان الأحياء وخرس المجتمع تجاه المآسي الفردية، وهذه الألفة تنبع من كسر العزلة؛ فعلى الرغم من صمت اللقاء إلا أن الروتين يمنح الزوار استقراراً نفسياً، يحول المقبرة من فضاء موحش إلى ملتقى سري للبوح غير المشروط.

"عجوز ضئيلة حاسرة الرأس عن شعر أشيب مجعد. تجوب القبور وتقرأ الأسماء على الشواهد فلا تجد ما تبحث عنه. تنتقل لتجلس في أعلى نقطة في المقبرة تتكئ بذقنها على كفيها وترنو نحو الأفق الرمادي البعيد مؤدية شعائر الانتظار. كانت راية البلاد مغروزة في وسط المقبرة تجلس تحتها سيدة خمسينية ذابلة نضب جسدها من ماء الحياة. كانت تعلق على كتفها كيس مصنوع من أكياس الرز تستخدمه لجمع رؤوس ثمار البامية، بينما تفتح ساقيها منفرجتين على ثلاثة قبور رصفت بالتساوي"(حسين، ٢٠٢٣: ٨).

يجسد المكان هنا حالة الانتظار الدائم، حيث تندمج أجساد النسوة بتفاصيل المقبرة (الأرض، الشواهد، الراية)؛ لتصبح جزءاً لا يتجزأ من تضاريسها، ويبرز النص الطابع الروتيني للمكان، حيث تصبح القبور هي المستمع الوحيد لمآسي البشر؛ حيث لم تجد مكاناً مناسباً بين الأحياء.

"على بعد خمسة قبور كانت أم حقي منهمكة برصف الأحجار على قبر حقي لما انتهت من رصف الأحجار، أخرجت من جيب عباءتها صرة من علب العلاج ثم ركنتها عند شاهدة القبر من جهة الرأس، وقالت تخاطب القبر هذا حق مناديلك البيض. لصق قبر حقي، كانت هناك عجوز ترش على القبر الذي أمامها الماء من وعاء فولاذي بيدها

وتردد مثل المجنونة كنت أرش وراءك الماء عند ذهابك إلى الجيش واليوم أرشه على قبرك (خضرة بوجهك وليدي) "(حسين، ٢٠٢٣: ٩).

يوضح النص تحول القبر من جماد إلى بيت أو مخاطب حي، كي تنقل الأم أدويتها وطقوسها المنزلية إلى حيز المقبرة، إذ يؤنسن هذا النص المقبرة عبر تحويل القبر من لحدٍ إلى مخاطب حقيقي يُعتنى به كغرفة في منزل، حيث تُنقل الأدوية والطقوس الأمومية (رش الماء) إلى حيز التراب، وتكمن راحة المكان في قدرته على الحفاظ على الدور الاجتماعي للأم؛ فالمقبرة هي المكان الذي لا يزال بإمكانها فيه ممارسة الأمومة ورعاية ابنها الغائب.

"في أعلى المقبرة من جهة الشمال، تجمع ثلاثة رجال حول قبر واحد، يحيطون به. كان أحدهم جالساً عند القبر طوال الوقت لا يتحرك، أما الاثنان الآخران فكان أحدهما يدور حول القبر وهو يطيل التحديق من وراء نظارته السوداء. كان الثالث غير مستقر في جلسته يخطو بين القبور ثم يعود إلى القبر يجر ساقه العرجاء المتصلبة فينكب عليه هامساً عند الشاهدة: أشبع موت يا سعدون"(حسين، ٢٠٢٣: ٩).

يظهر المكان هنا كمسرح للصراع والمشاعر المتناقضة، إذ تجتمع الحركة (الدوران والمشي) مع السكون (الجلوس الطويل) حول نقطة مركزية هي القبر، فتتحول المقبرة هنا إلى مسرح إنساني يسمح بتجلي المشاعر المتناقضة (الحزن، الحقد، العجز)؛ بعيداً عن قيود المدينة وضغوطها الاجتماعية، وهذه الألفة هنا نابعة من الحرية التي يمنحها المكان للأحياء من أجل مواجهة موتاهم بصدق فج، مما يجعل المقبرة فضاءً لتصفية الحسابات النفسية واستعادة التوازن عبر ثنائية الحركة والسكون.

"عند مدخل المقبرة حيث القبر المحاط بالطابوق المرصوف حوله، كانت سيدة أربعينية منهمكة بتسييج القبر بقطع من التنك والخردة والحديد والمصابيح. بعد أن أفرغت، لفت رأس الشاهدة بخوذة صفراء تثقبها أسطوانة من الغاز المسيل للدموع، كانت الخوذة لما تزل تصطبغ بلطخ الدم الجافة المتيبسة. وقبل أن ترحل، علقت قناعاً واقياً من الدخان على الشاهدة الأخرى، ثم تركته يتجلى عليها"(حسين، ٢٠٢٣: ١٠).

يتحول القبر في هذا النص إلى متحف مصغر لآثار العنف (الرصاصة، القناع الواقي)، مما يعكس تداخل فضاء الموت مع فضاء الاحتجاج والحرب، حيث يستعرض النص تسييس المقبرة، فيتحول القبر إلى متحف حي يحمل ذاكرة الاحتجاج والعنف، مما يجعل المكان امتداداً للشارع وليس فضاءً منفصلاً عنه، إذ تكتسب المقبرة راحتها من كونها الحصن الأخير الذي يحفظ الهوية النضالية؛ فالشاش والقناع الواقي يحولان الموت إلى فعل استمرارية وليس مجرد غياب لا يلفت الانتباه.

"في زاوية معزولة عند نهاية المقبرة من جهة الشرق، نصبت لوحة كتب عليها بخط كبير: "وفيات الوباء ١٩-COVID". كان ثمة بعض العوائل ونساء ورجال وأطفال عند القبور. وبتوالي أيام الخميس رغم تبدل الفصول والمناسبات، كان رواد المقبرة من المتنزهين لا ينقطعون عن ارتيادها، فقد غدت المقبرة هي الملاذ الوحيد لهم"(حسين، ٢٠٢٣: ١٠).

يشير النص إلى عزل المكان وتصنيفه حسب نوع الموت (الوباء)، مع التأكيد على تحوله إلى متنزه وملاذ وحيد للسكان، حيث يصل النص إلى ذروة ألفة المكان بتوصيف المقبرة كمتنزه وملاذ وحيد، ثمّ ينهار الجدار الفاصل بين الموت والترفيه نتيجة انغلاق آفاق الحياة في الخارج، لتصبح المقبرة مريحة بوصفها الفضاء العام الوحيد المتاح، مما يعكس سخرية سوداء تحول أرض الوباء إلى واحة للهاربين من ضيق الواقع.

"... في المقبرة، تلتحم الروح بالأرض، فتثيرهم المقبرة وتفاصيلها، مفتونون بسحرها الغامض، يتأرجح البصر متخبطاً بين القبور وتعريشاتها الملتوية كالباحث عن شيء أضاعه بين طيات التراب الخامد. الشواهد هُويات تختزل سيرة الإنسان، العشب النابت في بطون القبور، الحجارة، بيوت النمل وأسرابها، المطر وعواصف التراب والشمس والقمر، ثم سكان القرية من رواد المقبرة الدائمين، والموتى الراقدين، كلهم يرصدون حيرة الوجود"(حسين، ٢٠٢٣: ١١٨).

يقدم الكاتب وصفاً أنطولوجياً للمقبرة كفضاء يجمع بين الطبيعة (النمل، العشب) والإنسان (الشواهد، الرواد)، لتمثل سيرة الوجود بكامله، حيث يقدم القاص هنا رؤية كونية تجعل المقبرة فضاءً للتحرر، حيث تندمج العناصر الطبيعية (النمل، العشب، المطر) مع السير البشرية لتشكل وحدة وجودية متماسكة، فالراحة هنا نابعة من السكينة الأنطولوجية؛ إذ المقبرة ليست مكاناً للفقد، بل هي بيت الوجود؛ الذي يستوعب حيرة الإنسان ويمنحه إجابات من خلال صمت التراب الذي يشتغل على أنه علامة في هذا المقام.

" بقيت نسوة قلائل منثورات في المقبرة، بقعة سوداء عند كل انتفاخ أخضر، فقد غادر معظمهن بعد حضور حفل الثكالى المنتحبات فوق قبور ذويهن من صباح يوم الخميس. كل يوم خميس تتجدد ذكرى الضياع لتبديد عادة النسيان وجلد الذاكرة بإحياء صور الغائبين. ليسوا غائبين تماماً، بل يقتاتون على الندى المالح والأنين الخافت للاستمرار بالحضور المفصول بالثرى القديم. عجائز موشحات بالسواد، السواد، الزي الرسمي لحفل الحداد الدائم رغم تبدل الفصول والمناسبات."(حسين، ٢٠٢٣: ١٢٣).

يبرز النص ديمومة المكان (الحداد الدائم) الذي لا يتأثر بتغير الفصول، لتصبح المقبرة بقعة سوداء تمتص حزن النسوة، حيث تتحول المقبرة في هذا النص إلى نادٍ اجتماعي دائم للثكالى، إذ يصبح السواد زياً رسمياً لطقس لا ينتهي، مما يمنح الحزن شرعية مكانية وزمنية، فالألفة هنا تكمن في الديمومة؛ والمقبرة هي الملاذ الذي يضمن للأحياء الحضور المنفصل مع أحبائهم، بعيداً عن عالم الأحياء الذي يفرض نسيانهم.

"جاء الراعي(سرحان) من جهة أعلى المقبرة المطلة على ما حولها من الحقول الزراعية ويضع وهو يمشي، العصا خلف ظهره أفقياً ويعقد مرفقيه عليها كأنه يتكئ على حبل حلبة مصارعة، ويسوق قطيع أغنامه فوق القبور، فهي تمشي وتغرس حوافر أقدامها في بطون القبور الطرية التراب بفعل المطر الغزير ليلة أمس. صوت دبيبها المتوافق ودقات أجراسها مع صيحات سرحان عليها بلغة الرعاة التي يستخدمونها مع أغنامهم؛ اررره هووه: ارجعي، أخخ ويه: ابصقي ما في فمك، دوجر دوجر: توقفي. وسرحان هذا معروف عنه في القرية بصوته الجميل المعسول فهو من رواد الغناء في دبكات القرية في أيام الفرح والأعراس."(حسين، ٢٠٢٣: ١٣٣).

يوضح هذا النص التداخل الفج بين عالم الأحياء (الرعي) وعالم الأموات، حين تتحول القبور إلى مرعى، مما يكسر قدسية المكان ويحوله إلى فضاء وظيفي، يقوم بنقل النص المقبرة من قدسيتها الجنائزية إلى جغرافيا يومية؛ تمارس فيها النساء تفاصيل حياتهن العادية، مثل الجلوس للانتظار أو جمع الزهور فوق القبور، وهذا الاندماج الجسدي مع التضاريس (الراية، الشواهد، الأرض) يحول الموت إلى بيئة طبيعية.

تفقد المقبرة رهبتها لتصبح سكناً مألوفاً يمتزج فيه البيولوجي بالجمادي، فيصل النص إلى قمة دنيوية المقبرة من خلال مشهد الراعي والقطيع، وتتحول القبور إلى مرعى ومرتكز للعصا، في تداخل يكسر تابو الموت، كي تصبح المقبرة مريحة وظيفياً؛ لأنها استوعبت صخب الحياة (أجراس الأغنام، صيحات الراعي)، ومن ثمّ تنتهي كفضاء مجاور؛ لا يتميز عن الحقول المحيطة إلا بطراوة ترابه.

المبحث الثاني: الخسفة: من الظاهراتية إلى الرعب والتغييب.

يتناول هذا المبحث الخسفة ليس مجرد تشكيل جيولوجي، بل كمكان حقيقي ورمزي صادم يمثل ذروة العنف، وأقصى درجات المحو الجغرافي والوجودي للإنسان، ففي هذا السياق السوداوي، يتجلى وصف الخسفة ليركز بعمق على هذا الحيز الموصوف؛ الذي ينتمي بامتياز إلى منطقة السرد المثقلة بالفجيعة؛ شريطة أن يكون هذا الوصف معقداً ومحاطاً بظلال موحشة، إما عبر تفكيك الموصوف والانتقال من جسد الخسفة إلى مكوناتها وجزئياتها المرعبة، أو من خلال الانتقال إلى المحيط المأساوي العام؛ الذي يطوق هذا المكان ويضمه بين جنباته المغلقة (ينظر: زيتوني، ٢٠٠٢: ٤٩).

تتوفر هذه الأنماط من الوصف المكاني في عملية القص؛ لتعمل كحوافز وبواعث جمالية ونفسية، ترفع من شعرية الأمكنة الموحشة ودراميتها داخل العمل القصصي؛ إذ إن انتقال الوصف من مؤثثات الفضاء السردي الجنائزي إلى الأشياء والضحايا المجمعين في فضاء الخسفة الطاغي، لا يمكن أن يتبدى بوضوح وتأثير؛ إلا إذا أتقنت الذات الساردة أو الراوي عملية الانتقال بدقة عالية، تضمن توثيق فظاعة الوصف القصصي ورهبته (ينظر: مرتاض، ١٩٩٨: ٣٠٠).

من هنا فإن وصف الخسفة يتأسس غالباً على جملة وصفية مهيمنة تتسم بالقصر والاقتضاب، ولا تحتوي في بنيتها إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى والموجزة التي تعكس صدمة المشهد؛ وحيث لا يستطيع هذا النمط المكثف من الوصف مجاوزة الدلالة المباشرة المسخر لها في عملية القص، فإنه وبفضل تلاحمه العضوي مع بقية الإشارات الوصفية الخاصة بالشخصيات المذعورة، والأمكنة المجاورة، والأشياء المتروكة، ينتج دلالة اجتماعية وإنسانية عميقة تعمل على خدمة النص القصصي، وتكشف عن حقيقته العارية والفاجعة الكامنة في التغييب (ينظر: زيتوني، ٢٠٠٢: ٤٩).

وعليه يصبح هذا الوصف بمثابة وسيلة حيوية للإشارة والإيحاء في العمل القصصي؛ إذ يسعى جاهداً للمحافظة على وضع غامض وسردي مشحون بالتوتر، ليتلاءم وصف هذا المكان المرعب بصورة تامة مع الغرض الرئيسي،

وهو صرف النظر عن الأوصاف الهامشية الأخرى المقدمة للمكان القصصي، وتركيز عين القارئ على عمق الهاوية ووظيفتها في التغييب (ينظر: د. سويدان، ١٩٨٦: ١٥٧).

"الحرية لا تقاس بالمسافات... عندما تتحول الحياة إلى سجن كبير, تنجرف المصائر نحو حفرة معتمة لا يُمكن تقدير عمقها، غُول يشرب الدم ويلتهم الأجساد، فتتصاعد روائح الدم الأدمي مجتاحةً البراري والأرجاء والذاكرة، ويجتاح عفن الموت ذاكرات العيان. والمنتظرين على نوافذ المصائر الرمادية، المحشورة بين الموت والحياة، محمولين على أرجوحة المصائر. مصائر تتأرجح بين الـ"ربما" بالنسبة للمنتظرين، و"الخسفة" بالنسبة للجزارين"(حسين، ٢٠٢٣: ١١).

يقدم النص تعريفاً شعرياً ومأساوياً لمكان الخسفة كحفرة تلتهم الأجساد والذاكرة، وتلغي المسافات بين الحياة والموت، إذ يؤصل النص لرمزية الخسفة كفراغ أنطولوجي يلتهم الهُوية قبل الجسد، حيث تتجمع فيها الأطراف البشرية والبراغي والمواد الأولية في ماكينة، فالرعب هنا ينبع من إلغاء المسافة بين الواقع والخيال، لتصبح الحفرة ثقباً أسودَ؛ يمتص الذاكرة الجمعية ويحول المغامرة الإنسانية إلى سقوط أبدي في العفن.

"لحظات ووجد زيدان نفسه مستلقياً على جنبه في حوض السيارة, منكمش على نفسه بشكل الفارزة, يحس بابتعاد صيحات أمه بالتدريج. سارت به السيارة مسافة طويلة، دخلوا معها طرقاً وعرة تارة، ومعبَّدةً تارة أخرى، أحس بذلك من خلال وثبات السيارة مرة وسيرها بسلاسة مرة أخرى. وحيدا في الصندوق، لا يسمع سوى هدير المحرك وأضغاث همهمات تصدر من الرجال لا يفهم منها شيء"(حسين، ٢٠٢٣: ١٣_١٤).

يصف النص المكان المتنقل (صندوق السيارة) كفضاء للعزلة والرعب؛ في الطريق نحو المكان النهائي (الخسفة)، إذ يمثل صندوق السيارة المكان البرزخي أو المرحلة الانتقالية التي تُمهد لإلغاء إنسانية الضحية، حيث يُحشر الجسد في وضعية الفراغة (الجنينية)؛ ليعلن ولادة جديدة نحو الموت، والرعب هنا يكمن في العزلة الحسية؛ فزيدان لا يدرك العالم إلا عبر اهتزازات المحرك، مما يحول الرحلة إلى عملية شحن لبضاعة بشرية نحو مصير مجهول.

"بعد مضي قرابة أكثر من الساعة, توقفت السيارة. سمع اصطفاق الأبواب ووقع الأقدام تقترب منه. فتحوا باب الصندوق، ثم سحبوه وألقوه على الأرض. استطاع في تلك اللحظة أن يزحف بوجهه على الأرض فأزاح طرف العصبة عن عينيه. أنهضوه واقتادوه كما يقتادون مسن لا يقدر على السير. مشوا بضع خطوات ثم توقفوا، رمق زيدان المكان: حفرة واسعة في العراء، تفوح منها رائحة الدم والعفونة لدرجة لا تطاق."(حسين، ٢٠٢٣: ١٤).

ينتقل النص من المكان الضيق (السيارة) إلى المكان الواسع المفتوح (العراء/الخسفة)، حيث تظهر ملامح المكان من خلال الروائح الكريهة، يستثمر النص التضاد بين ضيق السيارة واتساع العراء ليخلق صدمة مكانية، حيث يتحول الفضاء المفتوح من رمز للحرية إلى مسرح للرعب المطلق، فتعمل الرائحة هنا كخرائطية للموت، فهي تسبق الرؤية لتحدد معالم المكان (الخسفة) كبيئة طاردة للحياة، حيث تصبح العفونة هي اللغة الوحيدة التي ينطق بها المكان.

"أوقفوه على شفى فوهة الحفرة لمح الأرض تحت قدميه فوجدها مليئة بالخراطيش وظروف رصاص البنادق منها الصدئ ومنها الزيتي اللامع. كانت هناك بقع من الدم تحيط فوهة الحفرة مثل مكان الذبائح منها الأسود الجاف المتيبس منها ما هو أحمر ضارب إلى السواد ومنها الأحمر القاني الذي لا يزال طازجا لما يجف. نظر إلى عمق الحفرة، لم يتمكن من رؤية نهايتها، لكنها تنتهي ببقعة سوداء معتمة"(حسين، ٢٠٢٣: ١٤).

تفاصيل المكان هنا دقيقة ومرعبة؛ فالأرض ليست مجرد تراب بل هي مزيج من الرصاص والدم الذي يؤرخ لعمليات القتل المتعاقبة، إذ تتحول فوهة الحفرة في هذا النص إلى سجل جيولوجي للجريمة، ويختلط الرصاص بالدم الطازج والمتيبس؛ ليشكل طبقات زمنية من القتل المستمر، بما يجعل من صورة الرعب هنا صورة تشكيلية، تعتمد على تدرجات اللون الأحمر (من القاني إلى الأسود)؛ من أجل أن يوحي بأن المكان مذبح لا يشبع، وبأن العمق المظلم هو النهاية الحتمية لكل مادة حية.

"عندها أدرك زيدان أنها لحظة النهاية الحتمية التي تهرب منها الأذهان لحظة الوجوم بعد التسليم بالحقائق المركونة في أركان التناسي الإنساني. تمنى لو أن ذلك حدث على حين غرة، فالإحساس باقتراب الموت أثقل وطأة من الموت. ثبتوا زيدان عند حافة الحفرة أحكموا وثاق يديه وعصبة عينيه بقوه ثم تقابل رجلان على حمله واحد يحمله من رجليه والآخر من تحت أبطيه"(حسين، ٢٠٢٣: ١٤).

يتحول المكان (حافة الحفرة) إلى نقطة المواجهة الأخيرة، حين يصبح الثقل جسدياً ونفسياً قبل القذف في العدم، إذ ينتقل الرعب من حيز المكان إلى حيز الانتظار، كي تصبح الحافة هي الفاصل الهش بين الوجود والعدم،

وهي لحظة تفوق في وطأتها فعل الموت نفسه، فتجريد الضحية من حواسه (عصب العينين) وتقييده؛ يجعل من جسده كتلة فيزيائية فاقدة للإرادة، تُسلم لجاذبية الحفرة بعد أن استنفدت طاقتها في المقاومة النفسية.

"ثم راحا يؤرجحانه بينهما مثل الأرجوحة، ومع التكبيرات والنطق بالشهادتين ووابل الشتائم ألقوا به في الحفرة طار في الهواء ارتفع قليلا ثم ارتطم على الأرض ونزل يتدحرج بسرعة إلى هاوية الحفرة. كان نزوله سريعاً في الممر المائل المؤدي إلى هاوية الحفرة، تمنى بتلك اللحظة لو أنه في كابوس وأن ما يجري ليس حقيقاً"(حسين، ٢٠٢٣: ١٤_١٥).

يصور النص الانتقال المكاني العنيف من الحافة إلى القاع، ويتحول الجسد إلى غرض يتدحرج في ممر مائل نحو المجهول، يبرز النص سخرية الموت من خلال تحويل الجسد إلى أرجوحة في طقس احتفالي مشوه؛ يمزج بين التكبير والشتائم، مما يمنح فعل القتل طابعاً مسرحياً مرعباً، فالسقوط في الممر المائل يمثل التدهور المادي والمعنوي للإنسان، على النحو الذي يجعل الضحية تفضل الهرب إلى الحلم؛ كآلية دفاعية أخيرة أمام حقيقة الارتطام بالهاوية والاقتراب من حقيقة النهاية الفاجعة.

"أفاق على أصوات وهمهمة تصدر من الأعلى، ارتفع الصوت أكثر ثم أعقبه صوت إطلاق ناري. بعدها مباشرةً سمع صوت دحرجة شيء يزداد ارتفاعا ويقترب من الحفرة، انتهى بارتطام جسد بقوة على الأرض بالقرب منه. راح يزحف باتجاه الصوت ويتحسس الأرض بيديه، فوقعت يده على جسد. وعندما لمسه وجد أنه يرتدي دشداشة فعرف أنه إنسان. كان أول ما وقعت"(حسين، ٢٠٢٣: ١٧).

يتحول قاع الخسفة إلى مكان مغلق ومظلم، ومن ثمّ يأتي التعرف على الآخرين من خلال اللمس والأصوات (الارتطام، الزحف)، إذ يتحول قاع الخسفة من مكان للموت إلى مجتمع سفلي معتم، كي تُستعاد الإنسانية عبر حاسة اللمس في محاولة بائسة للتعرف على الآخر وسط الظلام، فالرعب هنا يكمن في التعريف بالهوية؛ وملمس الدشداشة هو الرابط الوحيد الذي يثبت أن الارتطام لم يكن لشيء جماد، بل لجسد كان منذ لحظات تنبض بالحياة.

"وعندما لمسه وجد أنه يرتدي دشداشة فعرف أنه إنسان. كان أول ما وقعت عليه يده هي جبهته الأمامية فأحس بالدبق والسخونة. نزل مع الجسد، فتش في جيب الدشداشة الجانبي فوجد ولاعة نار وعلبة سجائر. تناول الولاعة وضغط زر المصباح الصغير من الجهة الأخرى فأضاء بقعة من المكان، كانت جثة لرجل مقتول برصاصة في جبينه. نهض ومرر الضوء في أرجاء الحفرة، كانت هناك أكداس من الجثث تملأ الحفرة، جثث منفردة وأخرى مكومة"(حسين، ٢٠٢٣: ١٧).

يبرز النص كيف يصبح الضوء الصغير وسيلة لاستكشاف جغرافيا الموت المحدودة داخل الحفرة، وتحويل المكان إلى مسرح للجريمة، ويستخدم النص الضوء الصغير (الولاعة) ليس كأداة أمل، بل كأداة كشف تزيد من حدة الرعب؛ عبر حصر الرؤية في بقعة الجريمة (الرصاصة في الجبهة)، حيث تحول متعلقات الضحية (السجائر، الولاعة) إلى آثار بجانب جثته؛ يضفي طابعاً عبثياً على المكان، وبعدها تصبح الجغرافيا داخل الحفرة محكومة بحدود الضوء؛ الذي يكشف الموت ولا يطرد الظلام.

"كان ذلك السيناريو المتكرر منذ العاشر من حزيران, فقد شن الدواعش منذ دخولهم البلدة حملة اعتقالات على كل من كان منتسبا للجيش أو الشرطة أو الصحوة العشائرية وكذلك كل من يعارض نهجهم. كان زيدان أحد الأقطاب البارزين في فصائل (الصحوة العشائرية) قبل دخول التنظيم، مما دفعه للاختفاء. لم يكن الأمر مخيفاً في بادئ الأمر مثلما هو عليه اليوم، فكل الذين اعتقلوهم لم يعد أحدٌ منهم ولا يعرف أهلهم عن مصيرهم شيء. ومنذ ذلك الوقت، ذاع صيت "الخسفة" أو "الخفسة" كما يسميها بعض الناس"(حسين، ٢٠٢٣: ١٢_١٣).

يربط النص بين المكان (باطن الأرض) وفعل الضياع، حين تصبح الخسفة رمزاً للمكان الذي يبتلع البشر من دون أثر، هذا المكان الاستثنائي الذي يربط النص بين الاختفاء في باطن الأرض وبين ضياع الصيت والمصير، لتصبح الخسفة رمزاً للمكان الذي يأكل الأسماء ويحولها إلى مجرد شائعات أو خرافات، فالرعب هنا إحصائي ومعنوي، تتحول من خلاله الحفرة إلى مقبرة للهويات التي لم يعد يُعرف عنها شيء، مما يحيل المكان على فجوة واضحة في جدار الواقع لا يمكن ردمها.

"حدث تحت بوابة البيت الكبيرة بقوة، ثم دخلت سيارات سود مظللة بسرعة لبداية الرعب. كان عبيد مختبئاً في العليّة يراقب ما يحدث من فتحة الباب. نزل رجال من الدواعش يرتدون البدلات الأفغانية السود، كانوا ملثمين ويحملون البنادق. أمرهم زعيمهم: ابحثوا عن المرتد زيدان في كل مكان. هرعوا إلى الداخل يفتشون عن زيدان. أخرجوا النساء والأطفال ثم اقتحموا البيت وقلبوه رأساً على عقب"(حسين، ٢٠٢٣: ١١).

يمثل البيت هنا المكان المخترق الذي يسبق الوصول إلى الخسفة، من خلال فعالية انتهاك خصوصية المكان وتدميره بحثاً عن الضحية، فيمثل البيت المخترق البداية الفعلية لرحلة الرعب، كي يسقط مفهوم الحصن أمام اقتحام البدلات السود؛ التي تحول السكن إلى ساحة تفتيش وانتهاك وترويع.

يؤسس هذا النص لفضاء الرعب المكاني من خلال تدمير الأمان المنزلي؛ فقبل أن يصل زيدان إلى الخسفة، كان بيته قد استبق الحفرة في قلب الحقائق؛ وتحويل الخصوصية إلى مشاع للعنف. بلا حدود

المبحث الثالث: تقاطعات المكان بين الحياة والموت.

يتناول هذا المبحث تلك الأمكنة البديلة والموازية التي يتجلى فيها الموت بوضوح، كالمنزل المداهم الذي استبيحت حرمته، والمستشفى المكتظ بضحايا الوباء والحروب؛ تلتقي في هذه الفضاءات أنفاس البقاء بظلال الفناء، ولعل قدرة القصاص المبدع على زحزحة المكان والانحراف به من أسر وجوده الواقعي الجاف؛ إلى آفاق واقع متخيل مشحون بالرمزية، هي ما يمنح النصوص مديات ثقافية ورؤيوية شاسعة، ويفتحها على احتمالات وجودية متعددة، هذه الاحتمالات يخلقها القاص من خلال جدلية السرد والوصف، بحيث تتجاوز معطيات الذاكرة المجرّدة، محققةً بذلك وظائف بنيوية عديدة تتعلق بتقنيات النص الفنية من جهة، وباعتبارات تحولات الزمن وضغطه من جهة أخرى

يسعى القاص عبر هذا المزج إلى تشكيل علائق مكانية تعتبر مساحات اتصال حي، ينبثق منها وعي خلاق يساعد على اكتشاف قيم فنية وإنسانية وجمالية هائلة؛ فالمكان في أحد هذه الاحتمالات يتحول كي يكون صدى لصوت الراوي؛ الذي يبصر العالم من منظاره وموقعه الاجتماعي الخاص، وتتوحد في رؤيته وصوته القيم الإنسانية العامة؛ تحت مظلة المعاناة المشتركة بين الحياة والموت (ينظر: العيد، ١٩٨٥: ٧٦).

وإذا كان المكان في دلالته الظاهرة يمثل إشارة جغرافية حية تحيل على الحيز الحقيقي؛ بكل تفاصيله وحدوده المادية المعروفة، فإنه في أبعاده الفنية والرمزية يظل مسافة محددة ومقيدة لحركة الحكي في الرواية؛ سواء أكانت هذه الإشارة مجرد نقاط استرشاد أولية لإطلاق خيال القارئ، أم كانت بمثابة استكشافات منهجية للأمكنة التي تدور فيها صراعات البقاء (ينظر: بورنوف، وأوئيليه، ١٩٩١: ٩٢).

يجهد القاص نفسه وعبر توظيف تقنيات الوصف، لتوسيع جغرافية القص الضيقة برؤية فنية تقانية عالية، محاولاً في الوقت ذاته إقحام تفاصيل العالم الخارجي الدقيقة في متن العالم التخييلي؛ وذلك ليشعر القارئ بأنه يعيش واقعاً حياً لا مجرد وهم عابر، مما يخلق لديه انطباعاً راسخاً بالحقيقة وتأثيراً نفسياً مباشراً وحيوياً؛ يضعه على المحك بين طقوس العيش وفجيعة الفقد (ينظر: قاسم، ١٩٨٥: ١١١).

ومن هنا يجدر بنا الانطلاق نحو الفهم العميق؛ بأن المكان الجغرافي أو الواقعي ليس هو المكان الثقافي الضيق بحصر المعنى، إذ يذهب كثير من النقاد إلى اعتبار هذا المكان الضيق والمحاصر بظلال الموت فضاءً مكثفاً؛ يستخدم لإعادة التواصل مع الآخرين والتشبث بوجودهم (ينظر: العاني، ٢٠٠٠: ١٢٤).

وعلى هذا الالتصاق بالواقع، لا تُذكر في ثنايا هذا الوصف إلا الملامح البارزة واللافتة؛ التي يُتخيل أن عين ذاكرة المتلقي ستقع عليها وتتأثر بها، وهي لا تُعرض كجزر معزولة، وإنما تُستدعى بناءً على متطلبات الموقف الدرامي ومزاج الذات الساردة؛ وتأثرها بالصراع القائم بين مظاهر الحياة والموت، ومن دون أن يخل هذا الاختيار بتطور الوصف أو يقلل من حيويته الفاعلة في جسد العمل القصصي (ينظر: شوكت، ١٩٧٤: ٢١٣).

تعمد الذات الساردة إلى انتقاء وصف بعض الأجزاء والصفات المحددة الخاصة؛ من بين تفاصيل المكان المتعددة والمزدحمة بالدلالات، مركزةً على سمة جوهرية واحدة؛ تفجر المفارقة بين ثنائية البقاء والفناء، في حين تمر مروراً سريعاً وخاطفاً على الأجزاء والصفات الأخرى، متجاوزةً التفاصيل الدقيقة التي قد تبدد شحنة الرعب أو الأمل الكامنة في المكان الموصوف (ينظر: د. قاسم، ١٩٨٤: ٨٨)، وهكذا يتضح أن المكان القصصي في هذا المبحث يعاد تعميره بالمعنى، ليتحول من مجرد حيز مادي محايد؛ إلى ساحة صراع دائم وتلاقٍ حتمي تتقاطع فوق أرضيته جدلية الحياة والموت.

"لما سمع عبيد وقع أقدامهم يصعدون الدرج، قفز السياج ثم نزل مستعيناً بقضبان الشبابيك. ركض باتجاه الباب الصغير الذي يفضي إلى الجيران، هم بالدخول، فأطلق أحد الرجال النار عليه من بندقيته .(M-16) أصابت الرصاصة ساقه اليسرى من الخلف وانفجرت داخل لحمة الساق حتى تناثر منها فتات اللحم. وقع على وجهه على الأرض وتحته بركة من الدم وفتات اللحم مثل القيء الأحمر"(حسين، ٢٠٢٣: ١٢).

يتحول فضاء البيت والجيران من مكان للأمان إلى مسرح للمطاردة والنزيف، حيث تلطخ الدماء عتبات الأبواب، يُعيد النص تشكيل مفهوم الجيرة من فضاء للأمان إلى شرك مكاني ينقض فيه العنف على الضحية عند عتبات المنازل، فيتحول البيت من حصن يحمي الجسد إلى مسرح مكشوف للنزيف، حيث يلطخ القيء الأحمر جغرافيا الانتماء؛ ليعلن سقوط قدسية المكان أمام بطش الرصاص.

"كانت أمه أول من وصلت إليه، تصيح وهي تركض: يمه عبيد! نزعت (ملفعها) الذي انحسر عن لفائف من الشعر الأشيب ولفت به ساق عبيد. بعد ذلك هرع الرجال راكضين. أزاحوها عنه حتى سقطت على الأرض، ثم حملوه بدشداشته المضرجة بالدم وأدخلوه في صندوق إحدى السيارات. نهضت العجوز وركضت وراءهم تتوسل إليهم ألا يأخذوه، وقعت على يد قائدهم: وليدي!، والله عبيد ما عنده شيء"(حسين، ٢٠٢٣: ١٤).

يصور النص لحظة انتزاع الجسد من مكانه الطبيعي (حضن الأم/البيت) إلى مكان مجهول، مستخدماً الملفع كأداة طبية عاجزة، حيث يجسد النص الانقطاع القسري بين المكان الأم (حضن العائلة) والمكان المنفى (صندوق السيارة) كعملية انتزاع للهوية والجسد معاً، ويتحول الملفع من رمز للستر والوقار إلى أداة طبية بدائية وعاجزة، تحاول يائسة ردم الفجوة بين حياة تتبدد ومكان مجهول؛ يبتلع الابن بعيداً عن توسلات أمه.

" مدمنو موت وجثث ومقابر. تعرف الكوارث طريقها إليهم جيداً، بلا دليل أو مرشد، وبلا أدنى مسببات تقود إلى ذلك. لقد خبروا الحروب والأزمات حتى صاروا يجيدون التعامل مع مخلفاتها، وليس معها، لكن هذه المرة يشاركهم أزمتهم العالم أجمع، فلا جديد يذكر ولا قديم يعاد، الجديد في الأمر أنهم في كل مرة يفتتحون مقبرة جديدة، فكانت مقبرة (وادي السلام الجديدة) في صحراء مدينة النجف، لتكون هذه المرة المأوى الأخير لوفيات مرضى فيروس كورونا المستجد، موتى نجوا من كل حروب العقود الغابرة، "(حسين، ٢٠٢٣: ١٠٣).

يربط النص بين المكان الخاص (مقبرة وادي السلام) والفضاء العالمي (الوباء)، واصفاً الصحراء كمأوى أخير يتوسع باستمرار، حيث يربط النص بين محليّة الكارثة وعولمة الوباء، محولاً صحراء النجف إلى جغرافيا كونية؛ تستوعب فائض الموت البشري الناتج عن فيروس كورونا، إذ تظهر المقبرة هنا ككيان توسعي يتغذى على الأزمات، حيث يصبح المكان هو المأوى الوحيد الذي لا يضيق بساكنيه الجدد؛ مهما تكاثرت مسببات الموت.

" فتح الباب بسرعة فوقعت عيناه على بطن منتفخة تضطجع على النقالة التي يدفعها سائق الإسعاف في الممر, سرعان ما تذكر تلك البطن التي كانت صرخات صاحبتها قبل عشرة أيام تملأ ممرات المستشفى كصفارة إنذار الحرب. خلفها كانت تركض أم زوجها. صاح سائق الإسعاف (بسرعة دكتور، حالتها صعبة وهي حامل)، فهرع يدفع معه وأشار بيده إلى أحد الأبواب (أدخلها بهذه بالردهة، تحتاج أوكسجين). "(حسين، ٢٠٢٣: ١٠٦).

يتحول ممر المستشفى إلى مكان لسباق مع الزمن، حيث تتداخل أصوات الاستغاثة مع نواقيس الحرب، فيتحول ممر المستشفى من مجرد فضاء عبور إلى خندق تتقاطع فيه أصوات الاستغاثة مع نواقيس الحرب، في سباق محموم ضد العدم، فالمكان هنا يضيق بالزمن، حيث تمثل النقالة الوسيط المكاني الهش، الذي يحمل ثنائية الولادة والموت في لحظة حرجة تبحث عن ثقوب للأوكسجين والحياة.

"فعندما أنظر إلى وجهي في المرآة أجده مليئاً بالكدمات ومطبوعاً عليه اثر خيط الكمامة. لم أكن أعلم أن الفيروس قد اخترقني الكثرة ملامستي للمرضى، وأكثر الذين يموتون بالفيروس هم كبار السن، وأفضلهم حالاً يموت بعد خمسة أيام، في البداية كنا نتأثر بالذي يموت ونصاب بالدهشة وربما نبكي عليه، لكن فيما بعد صار الأمر عادياً وصرنا نألف الموت مع مرور الأيام وتزايد عدد الإصابات، فتجد طوابير الأسرة التي تنقل الموتى تملأ ممرات المستشفى، وهكذا حتى صار الأمر مألوفاً لنا. مرت علينا أيام نكوم الجثث في الثلاجات حتى تمتلئ تماما فنلقي بالبقية في ساحة المستشفى"(حسين، ٢٠٢٣: ١١٠).

يصف النص تحول ساحة المستشفى إلى مكان لتكديس الجثث، حيث يفقد الموت مهابته بسبب كثرته وضيق المكان، إذ يعكس النص انحلال هيبة الموت داخل جغرافيا المستشفى، حيث يتحول الفضاء الطبي من مكان للرعاية إلى مخزن لتكديس الفائض البشري، فسقوط الجثث في الساحة يمثل انهيار المكان الوظيفي أمام طغيان الكارثة، ليصبح الموت تفصيلاً روتينياً مألوفاً؛ يفقد أثره العاطفي مع تزايد أرقام الإصابات.

"كنت اضطجع على السرير في الدقائق التي انتهز فيها الفرصة للاستراحة قليلا، فأحس بالتعب ينسكب من جسدي على الفراش فأشعر بنشوة الاسترخاء, لكن لا أكاد أغفو بضعة دقائق, حتى أفز على أصوات نداءات الاستغاثة وإنذارات الطوارئ, أنام بحذائي وبملابس العمل ودون أن أزيح الكمامة عن وجهي, وفي بعض الأحيان عندما تتراكم علينا أعداد الإصابات, كنت أضع أربع كمامات"(حسين، ٢٠٢٣: ١١٠).

يبرز النص مكان العمل كفضاء للاستنزاف الجسدي، حيث ينعدم الفاصل بين وقت الراحة ووقت العمل، وتصبح الكمامة جزءاً من هوية المكان، فيصور النص مكان العمل كفضاء يبتلع الذات، حيث تتلاشى الحدود بين الجسد المنهك والأدوات (الحذاء، الكمامة)؛ لتصبح جزءاً من تضاريس المكان الدائمة، فالنشوة هنا لا تأتي من الحياة، بل من الاسترخاء الهش في قلب الفوضى، مما يجعل المكان سجناً طوعياً للواجب الذي يفرض التخندق خلف أربع كمامات.

"اختفت القرية عن الأنظار ولم نعد نرى الديار ودخلنا مرحلة اللاعودة. اجتزنا أودية وتسلقنا هضاب وعبرنا سهول ولم يظهر خط النهاية بعد. كأننا ندور حول أنفسنا. بدأ التعب على زوجة ابني الحامل. وبدأت خطاها تتثاقل ولم تعد تقوى على المسير. يبدو أنها لحظات المخاض وما أدراك ما المخاض؟، إنه أشبه بالاحتضار وخروج الروح من البدن"(حسين، ٢٠٢٣: ٩٠).

يصور النص الفضاء المفتوح (الأودية والهضاب) كمكان للتيه والهروب، حيث يتزامن فيه المخاض (الولادة) مع الاحتضار، إذ يتجلى المكان هنا كتيهٍ مفتوح يلغي فكرة الوصول، حيث تتحول الأودية والهضاب إلى فضاءات برزخية؛ لا تفرق بين فعل المسير وفعل الاحتضار، إذ يتقاطع المخاض مع خروج الروح، ليصبح المكان شاهداً على مفارقة وجودية قاسية: الولادة في قلب جغرافيا الهروب واللا عودة.

"لقد جاؤوا به بكيس نفايات أسود وفوقه الرأس داخل صندوق مغلق. وعندما فتحنا الصندوق والكيس هبت عاصفة من الذباب من داخلهما. لقد كانت تلك المرة الأولى التي نرى فيها إنساناً مذبوحاً أذكر أنني تقيأت وآخرين بصقوا دم من أفواههم، وآخرين دفنوا وجوههم بين أيديهم. لم نعد نعرف ما العمل في حينها، هل ندفن الرأس بقبر والجسد بقبر؟ أم نضع الرأس على صدره وندفنهما سوية"(حسين، ٢٠٢٣: ٣٣).

يصبح القبر هنا مكاناً لإعادة تجميع الجسد الممزق، حين يطرح المكان تساؤلات حول كيفية استيعاب الموت غير الطبيعي، إذ يطرح النص إشكالية المكان الصغير (الصندوق/الكيس)؛ الذي يعجز عن لم شتات الجسد الممزق، مما يخلق إرباكاً في طقوس الدفن والوداع الجنائزي، فيتحول القبر هنا من مسكن أخير إلى مكان تجميع يحاول لملمة بقايا الإنسان؛ من بين ضباب الفجيعة وعبثية القتل التي شتتت الأعضاء.

"المقبرة، المحطة الأخيرة للنزول من رحلة الحياة، النزول بمعناه الحرفي إلى هوة البرزخ السرمدية. ها هم يرقدون تحت مواطئ الأقدام، تلاشوا خلف الغبار الصاعد من فجوات القبور بعد الصفعة الأخيرة لكف المسحاة. معظمهم ماتوا إما بالحرب أو بالطريقة المعهودة من طرق الموت الحديثة: رصاصة في الجبين أو مجموعة رصاصات في الصدر، عبوة ناسفة، انفجار سيارة مفخخة، سكين محززة على وتر الرقبة أسفل أو فوق الحنجرة لا يهم"(حسين، ٢٠٢٣: ١٢٣).

يلخص النص وظيفة المقبرة كمحطة نزول أخيرة، واصفاً إياها بأنها مكان يجمع ضحايا طرق الموت الحديثة في العراق، إذ يقدم النص المقبرة كمحطة نهائية تختزل تاريخ العنف الحديث، حين تتراكم الهويات تحت مواطئ الأقدام بفعل آلات الموت المتعددة، فالمكان هنا هو الأرشيف الوحيد لطرق الموت الحديثة في العراق، حيث تلتقي الرصاصة بالعبوة والسكين لتشكلا جغرافيا صامتة تبتلع ضجيج الشهقة الأخيرة.

"كأن يتخيل أحدهم وهو ينتظر في طابور أو ينحصر في زحام أو ربما احتشاد في موكب جنازة لدفن ميت، يتخايل أن تنفجر عبوة ناسفة او يفجر انتحاري ما نفسه فيموت. هكذا يموت وهو يراقب نفسه كيف يموت، يراقب اقتراب الموت يتدفق في جسده مثل تدفق النيكوتين في الشرايين. لا مكان للموت المفاجئ هنا، حتى الموتى كانوا قد رسموا لحظات موتهم قبل موتهم"(حسين، ٢٠٢٣: ١٢٤).

يتوسع مكان الموت ليشمل كل فضاءات الحياة اليومية (الطابور، الزحام)، ويصبح الموت متوقعاً ومرسوماً في ذهن الساكنين قبل وقوعه، ومن ثم يتمدد مكان الموت ليشمل كل الفضاءات العامة المزدحمة، محولاً الطوابير والزحام إلى مقدمات محتومة للفناء قبل وقوعه فعلياً، إذ لم يعد الموت طارئاً على المكان، بل أصبح تدفقاً داخلياً كالنيكوتين، حيث يراقب الأحياء موتهم المرسوم بدقة في مخيلتهم، مما يجعل الحياة مجرد انتظار طويل للانفجار.

الخاتمة والتوصيات:

خلفَ جغرافية الموت في "نزهة في مقبرة"، تتوصل الدراسة إلى أن تحولات المكان القصصي لم تكن مجرد خلفية للأحداث، بل تحولت إلى مرآة حية تعكس انكسارات الذات العراقية؛ فقد جُرِّد المكان من ثباته المادي ليصبح كائناً ديناميكياً يتبادل الأدوار بين الوحشة والأمان، وبين البقاء والمحو، معيداً صياغة علاقة الإنسان بذاكرته وفواجع واقعه.

وتوصي الدراسة بـ:

- توسيع الأفق النقدي: توجيه البحوث المستقبلية نحو استقراء أنسنة الأمكنة الهامشية في السرد العراقي المعاصر.
- العمق السيكولوجي: دراسة تقاطعات الفضاء المكاني مع صدمات الحرب في المجموعات القصصية الحديثة، للكشف عن أبعادها الفلسفية والوجودية.

ثبت المصادر والمراجع

- أ. د. عبيد، محمد صابر، ود. البياتي، سوسن، ٢٠١١، البنية الروائية في نصوص الياس فركوح، تعدد الدلالات وتكامل البنيات، دار وائل للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن.
- بورنوف، رولان، وأوئيليه، ريال، ١٩٩١، عالم الرواية، ترجمة: التكرلي، نهاد، عالم الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- جعفر، أبو الفرج قدامة بن، د.ت، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د. ط، بيروت.
- حسين، خلف، ٢٠٢٣، نزهة في مقبرة، قصص، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، ط١، العراق.
- د. إبراهيم، عبد الله، ١٩٨٨، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة في نظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.
- د. سويدان، سامي، ١٩٨٦، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت.
- د. عبد العزيز، سعد، ١٩٧٢، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- د. قاسم، سيزا أحمد، ١٩٨٤، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت.
- د. قاسم، سيزا، ١٩٨٥، بناء، الرواية، دار التنوير، ط١، بيروت.
- د. محفوظ، عبد اللطيف، ١٩٨٩، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر، د. ط، المغرب.
- د. مرتاض، عبد الملك، ١٩٩٨، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، ط١، الكويت.
- زيتوني، لطيف، ٢٠٠٢، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت.
- شاهين، رجاء كامل، ٢٠٠٦، دراسات نقدية في الشعر والقصة والرواية، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق.
- شوكت، محمود حامد، ١٩٧٤، القصة العربية الحديثة في مصر، بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الجيل للطباعة، الفجالة.
- صليبا، جميل، ١٩٨٢، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، (د ط)، بيروت، لبنان، ج٢.
- العاني، شجاع مسلم، ٢٠٠٠، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.
- عبد الله، صالح محمد، ١٩٩٧، البناء الروائي عند الطيب صالح، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور إبراهيم جنداري، كلية الآداب، جامعة الموصل.
- عثمان، إعتدال، ١٩٨٦، جماليات المكان، مجلة الأقلام، العدد ٢.
- العيد، يمنى، ١٩٨٥، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت.
- منظور، ابن، د. ت، لسان العرب، إعداد وتصنيف، يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، ج٢.
- مؤلفين، مجموعة، ٢٠١٠، معجم السرديات معجم السرديات، بإشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، ط١، تونس.
- النابلسي، شاكر، ١٩٩٤، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.
- الناقوري، إدريس، ١٩٨٦، ضحك كالبكاء، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.

References

- Obaid, Prof. Dr. Mohammed Saber, and Al-Bayati, Dr. Sawsan. (2011). The Novelistic Structure in Elias Farkouh's Texts: Multiplicity of Meanings and Integration of Structures. Wael Publishing and Distribution House, 1st ed., Amman, Jordan.
- Bourneuf, Roland, and Ouellet, Réal. (1991). The World of the Novel. Translated by: Al-Takarli, Nihad. Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyya Al-Amma (Directorate of General Cultural Affairs), Baghdad.
- Jafar, Abu al-Faraj Qudama ibn. (n.d.). Critique of Poetry (Naqd al-Shi'r). Investigated and commented by: Dr. Mohammed Abdel-Moneim Khafaji. Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, Beirut.
- Hussein, Khalaf. (2023). A Stroll in a Cemetery (Short Stories). Publications of the General Union of Writers and Literati in Iraq, 1st ed., Iraq.
- Ibrahim, Dr. Abdullah. (1988). The Artistic Construction of the War Novel in Iraq: A Study in Narrative and Construction Systems in the Contemporary Iraqi Novel. Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyya Al-Amma, 1st ed., Baghdad.
- Sweidan, Dr. Sami. (1986). Studies in the Arabic Novelistic Text. Arab Research Foundation, 1st ed., Beirut.
- Abdel-Aziz, Dr. Saad. (1972). Tragic Time in the Contemporary Novel. The Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo.
- Qasim, Dr. Ceza Ahmed. (1984). The Construction of the Novel: A Comparative Study of Naguib Mahfouz's Trilogy. Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, 1st ed., Beirut.
- Qasim, Dr. Ceza. (1985). The Construction of the Novel. Dar Al-Tanweer, 1st ed., Beirut.
- Mahfouz, Dr. Abdel-Latif. (1989). The Function of Description in the Novel. Dar Al-Yusr, Morocco.
- Murtadh, Dr. Abdel-Malek. (1998). In the Theory of the Novel: A Study in Narrative Techniques. 'Alam al-Ma'rifah (World of Knowledge) Series, No. 240, 1st ed., Kuwait.
- Zitouni, Latif. (2002). A Dictionary of Novel Criticism Terms. Dar An-Nahar for Publishing, and Librairie du Liban Publishers, 1st ed., Beirut.
- Shahin, Rajaa Kamel. (2006). Critical Studies in Poetry, Short Story, and Novel. Dar Al-Yanabi' for Printing, Publishing, and Distribution, 1st ed., Damascus.
- Shawkat, Mahmoud Hamed. (1974). The Modern Arabic Short Story in Egypt: A Comparative Historical and Analytical Research. Dar Al-Jeel for Printing, Faggala.
- Saliba, Jamil. (1982). The Philosophical Dictionary. Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut, Lebanon, Vol. 2.
- Al-Anbi (Al-Ani), Shujaa Muslim. (2000). The Artistic Construction in the Arabic Novel in Iraq (Description and Space Construction). Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyya Al-Amma, 1st ed., Baghdad.

- Abdullah, Saleh Mohammed. (1997). The Novelistic Structure of Tayeb Salih. (Master's Thesis). Supervised by Dr. Ibrahim Jandari, College of Arts, University of Mosul.
- Othman, Itidal. (1986). "Aesthetics of Space". Al-Aqlam Magazine, Issue 2.
- Al-Eid, Yumma (Yumna). (1985). In Understanding the Text. Dar Al-Afaq Al-Jadidah Publications, 3rd ed., Beirut.
- Ibn Manzur. (n.d.). Lisan al-Arab (The Arab Tongue). Prepared and classified by: Youssef Khayat. Dar Lisan Al-Arab, Beirut, Vol. 2.
- Group of Authors. (2010). Dictionary of Narratology. Supervised by Mohammed Al-Qadi. Dar Mohamed Ali for Publishing, 1st ed., Tunisia.
- Al-Nabulsi, Shaker. (1994). Aesthetics of Space in the Arabic Novel. Arab Institute for Research and Publishing, 1st ed., Beirut.
- Al-Naqouri, Idris. (1986). Laughter Like Crying (Dahikun Kal-Buka'). Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyya Al-Amma, 1st ed., Baghdad.