العوالم الممكنة والتخييلية في روايات نجم والي

أ. م. د. فرح مهدي صالح حسين عبد الزهرة لعواص كاظم
جامعة القادسية/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية
الإيميل: hussein.abd33@hotmail.com

تاريخ الطلب: ٢٤/ ١١/ ٢٠٢٠
تاريخ القبول: ٢٨/ ١١/ ٢٠٢٠

الملخص:

يتجلى المرجعي في العوالم المتخيلة نتيجة لعملية التخييل وخلاصة له، فالروائي باستحضاره المرجعي وعناصره وتخييلها داخل النص الروائي، يعمل على صياغة عوالم تقع ضمن نطاق المحتمل والممكن، يخط حدودها الروائي نفسه في أثناء فعل الكتابة، وترتسم ملامحها على نحو أوضح وأدق لدى القارئ بوصفها نهاية مرتقبة لفعلي القراءة والتلقي، وقد جاءت تلك العوالم في روايات نجم والي بصورتين: عوالم ممكنة وأخرى تخييلية، تتضح معالم الأولى في النهايات الروائية المفتوحة التي أضحت ميزة لرواياته، فقد حرص الروائي على صياغتها بالقدر الذي ترفد فيه تشكيل عوالم ممكنة ومحتملة، كما تتضح أيضاً من خلال الحضور الواضح لتجارب الذات الكاتبة بوصفها عناصر مرجعية تؤسس لتشكيل عوالم ممكنة، وتتبين معالم العوالم الأخرى بما ينتج من السردين العجائبي والغرائبي.

Abstract

The reference manifests itself in the imagined worlds as a result of the process of imagination and a summary of it. The novelist, with his reference evocation and its elements and imagining them within the narrative text, works to formulate worlds that fall within the scope of the possible and the possible. For the act of reading and receiving, these worlds came in the novels of

Najm Wali in two forms: possible and fictional worlds, the features of the first are evident in the open ends of the narrative that have become a feature of his novels. Through the clear presence of the experiences of the typewriter as the reference elements that establish the formation of possible worlds, and the features of other worlds are revealed in the strange and strange narratives.

الكلمات المفتاحية: العوالم الممكنة، العوالم التخييلية، المرجعي، التخييل، المحتمل، الإحالة، تذويت الكتابة، الميثاق السردي، نجم والي.

أولاً– العوالم الممكنة:

يفترض مفهوم العوالم الممكنة، من الناحية الفلسفية، وجود عوالم أخرى إلى جانب عالمنا الذي نعيش فيه، وهي محاولة لإثبات عوالم لا ندركها؛ لما فيها من صفات تخرجها من منطق الوجود والضرورة قياساً بالمنطق البشري[١] . هذا التوجه المنطقي أعطى حافزاً للبحث عن عوالم غير مدركة، ولا يمكنها أن تتحقق إلا على مستوى الافتراض والتصور؛ وهو ما دفع (لويس) إلى استثمار هذا المفهوم في وصف المنطق التخييلي، ومن ثمَّ سيوظِّف بعدها منظرو الأدب من أمثال: إيكو، وبافيل، ودولوزيل، وماري لوريان، وآخرين غيرهم، هذا المفهوم في علم دلالة السرد [٢]، وقد أضحى المفهوم حينذاك مألوفاً في مجال السرد، لاسيما منه السرد الروائي التخييلي.

إنَّ تصور العوالم الممكنة في الأعمال التخييلية، يستند إلى مقولات المرجع والإحالة والاحتمال، فالتحققات التخييلية تستدعي تقابلاً بين العالمين الواقعي والممكن، ويتكئ هذا التقابل على مستويات تفاعل بنيتي الإدراك والاعتقاد، وأهميتهما في معرفة العالم، وما العالم الذي ندعوه بالواقعي أو (الموضوعي) إلاَّ ما ندركه ونعتقد أنَّه كائن مثلما ندركه[٣]، وهو لذلك يندرج في إطار الممكنات؛ وتبعاً لذلك يمكن "أن تُثار مسألة العلاقة بين العوالم المتخيلةmondes fictionnels والعوالم الممكنة mondes possibles في النصوص القصصية غير المرجعية . فمصطلح العالم الممكن يقتضي أن تكون في العالم القصصي المتخيل كائنات يمكن أن توجد في عالم

الحقيقة، كما يقتضي أن تكون الأعمال القائمة بها الشخصيات منتظمة في منطق شبيه بالمنطق الذي ينتظم شبيهها في حياة البشر"[٤]، وبهذا يمتلك فعل التقابل بين العوالم الممكنة داخل العمل القصصي والعالم الواقعي مشروعيته.

وإلى أنَّ النص السردي ليس إلاَّ عالماً للممكنات، يذهب سعيد بنكراد، مورداً اقتراح (توماس بافيل) عند تناوله التخييل مثلما يُصاغ فنياً ويتشكَّل داخل أطر تتمظهر بوصفها أنساقاً فنية حاوية على تجارب إنسانية متنوعة، إذ ينطلق من تصور أولي للنشاط التأويلي، بوصفه فعلاً مرافقاً لفعلي الإبداع والتلقي، معرّجاً على تصور (كريبل) الذي يعدُّ البنية التأويلية بناءً منطقياً، يكمن في وجود مجموع تمثّله العوالم الممكنة، وعنصر محدد يمثل العالم الواقعي، وعلاقة رابطة بين مجموع العوالم الممكنة والعنصر العائد على العالم الواقعي[٥] ، وينتهي إلى صياغة نتيجة يضعنا فيها بإزاء تحديد مزدوج، رابطاً بين العالم الممكن والعالم الواقعي بقوله: "- فمن جهة لا يتم الإمساك بالعالم الممكن (أي تحديد موقع ما لعالم ممكن داخل تصورنا العام للكون) إلا انطلاقاً من العالم الواقعي. – ومن جهة ثانية، نستطيع انطلاقاً من نفس العالم (العالم الواقعي) تصور وجود عوالم ممكنة بالغة التنوع والتعدد، وكل عالم داخل هذه العوالم قابل لأن يولّد مجموعات فرعية يتم الإمساك بها من خلال المجموع المكوّن للعالم الممكن"[٦] ، وعليه تظهر قدرة الرواية على إيجاد عوالم ميزتها التجدد والتنوع بتنوع التجارب الروائية التي تنتجها وتسهم في إيجادها.

ويعوّل (أمبرتو إيكو) على القارئ في تأثيثه العوالم الممكنة اعتماداً على موسوعته الثقافية، ويأخذ مثالاً لتوضيح هذا الأمر، مفاده أن ترد في بداية رواية ما عبارة (جان مضى إلى باريس)، فيتبادر إلى ذهن القارئ "أنَّه يوجد (في مكان ما) فرد يُدعى جان، مضى إلى مدينة تدعى باريس، مدينة كان سمع الناس يلهجون بها خارج النص لأنها مذكورة في كتاب الجغرافيا على أنها عاصمة فرنسا، في هذا العالم. ويمكن، كذلك، أن يكون زار باريس شخصياً. ولكن، لو كانت الرواية تستكمل جريانها بعد ذكر الجملة التالية (ولما بلغ باريس، مضى جان يسكن في غرفة من الفندق القائم في قمة برج إيفل)، فقد نصير مستعدين لأن نحكم بأنَّ قارئنا، لو كانت له موسوعة متأثثة بعض الشيء، لكان قرّر أنه لدى قمة برج إيفل، في هذا العالم، ليس من فنادق. ولكنه، رغم ذلك، لن يعمد إلى التشكِّي من أنَّ الرواية لا تمثل الواقع تمثيلاً مضبوطاً: إنّما يختار

مسلكاً تأويلياً آخر ببساطة ويقرّر أنَّ الرواية لا تني تحدثه عن كوْن بيّن الغرابة حيث توجد باريس على نحو ما تنوجد في عالمنا (الواقعي)"[٧] ، وتبعاً لذلك، فإنَّ العوالم الممكنة المتشكِّلة داخل النص الروائي تخلق لها منطقاً شبيهاً بالعالم المرجعي لكنَّه ليس هو بالضبط، ويدرك القارئ بحسب موسوعته الثقافية مواطن الانحراف ومقداره، فيشكِّل على أثرهما ملامح العوالم الممكنة.

ويتبنى (إيكو) مقاربة تذهب إلى اشتراك العالم الممكن مع العالم الواقعي في بعض الخواص وافتراقه عنه في الأخرى ولا يمكن التسليم بعلاقة التطابق بين العالمين؛ إذ إنَّ بعضاً من الخاصيات المعتمدة في بناء العالم الممكن شبيهة أو هي نفسها التي تنتظم العالم الواقعي، وفي الوقت عينه، هناك بعض الخاصيات التي لا يمكن قبولها إلاَّ داخل العالم الممكن، وعلى الرغم من التباين بين العالمين "فإنَّ العالم الممكن لا يمكن أن يوجد مستقلاً عن العالم الواقعي، لأنَّه لا يستطيع أن يخلق بنياته من فراغ، لذلك يظل رغم غرابته متصلاً بعالم التجربة"[٨] ، ونستدل من ذلك، أنَّ الترابط بين العالمين وثيق، والصلة شديدة لا يمكن إغفالها على أية حال من الأحوال.

ومن هذا المنطلق أضحت قضية تشكُّل العوالم الممكنة غاية تُرجى من العمل الروائي وهدفاً يسعى إليه القارئ بمشاركته إياه واندماجه فيه "فليس هناك من سبيل لتأسيس عالم فني قد يصبح، في نظر المتلقي على الأقل، (معادلاً) للعالم الموضوعي سوى ما تقدمه العوالم الممكنة التي تؤطر المخيال والأشياء والتصنيفات السلوكية ومناطق الانفعال الذاتي والجماعي. إنَّ ممارسة فن السرد لا تكمن في حكي أحداث، بل صياغة عوالم نرتاح إليها، كما يقول إيكو. وتلك هي الروابط الدقيقة، غير المعطاة بطريقة مباشرة، التي تجمع بين ما ينتمي حقاً إلى العالم الفعلي وبين ما يأتي من العوالم الممكنة، باعتبارها المصفاة الثقافية التي نطلُّ من خلالها على واقع نعتقد أنه (حقيقي)"[٩] ، وعليه فقد أضحى العالم الروائي أكثر قرباً من الواقع نفسه لدى الكثير من القرّاء، ما يفسِّر تعامل بعضهم معه بوصفه، عالماً يوفِّر قدراً كبيراً من الصدق والمعقولية بإزاء عالمنا المعيش المليء بالتناقضات.

١- عوالم النهايات المفتوحة:

نالت النهايات الروائية عناية النقاد والدارسين؛ لما تتمتع به من أهمية كبيرة ليس لأنَّها تشكِّل مع البداية إطاراً محدداً يتمظهر بوساطته النص الروائي فحسب، بل بوصفها الجزء الذي يودِع فيه المؤلف الحلول المتوقعة وغير المتوقعة لمجمل الأحداث والوقائع الواردة، وهي

كذلك موقع يتمتَّع بالدقة والحساسية لاستبطانه المعنى واشتماله على الدلالات، فمن "المعلوم أنَّ بداية ونهاية نص ما، هي مواقع استراتيجية حيث يتمركز المعنى وحيث يبتدئ ويتم الأثر المتوقع"(١٠)، ويتبيَّن من ذلك أنَّ النهاية الروائية على ارتباط كبير مع أجزاء النص الأخرى لاسيما منها البداية الروائية، ويضطلع بعملية الربط القارئ نفسه حين يكون بإزاء عمليات استذكار وإعادة ترتيب لما سبق ذكره في مواقع أخرى من النص الروائي "مادام القارئ، عند نهاية القراءة، ملزم أن يكون في مستوى تذكر البداية. وعادة ما تقترن عملية التذكر بإعادة تركيب الأحداث وترتيب مختلف المسارات الدالة على وظائف البداية والنهاية"(١١)، هكذا تتبدى النهاية في علاقتها مع غيرها من مواقع النص الروائي، بوصفها إيحاءات إحاليّة يلقى القارئ صدى لها في وحدات سردية متنوعة ومنها البداية (١٢)، فهي إذاً بؤرة دلالية ينطلق منها القارئ بقدر ما ينتهي عندها الروائي، وهي في تجارب روائية كثيرة خيط واصل بينهما؛ إذ يمكن القول: "إنَّ لكلِّ نهاية ميثاقاً ضمنياً مع قارئ مفترض، كما لها أفق انتظار وتوقع يتراوح بين الاستجابة والتخييب، إذ بات مألوفاً أن يضع الروائي نصب عينيه موقف القارئ الذي ينتظر بلهفة وشوق ما ستسفر عنه الأحداث والوقائع، بعد الانتهاء من رحلة القراءة الطويلة، فقد تخيّب النهاية الروائية أفق انتظار قارئها، أو تقوم بإرضاء توقعاته، تبعاً لطبيعة الرواية، وكذا لأفق انتظار المتلقي، وعاداته القرائية ورصيده المعرفي"(١٣)، وهي تبعاً لذلك متباينة في طبيعتها وصوغها وفي وقعها وأثرها.

وللنهاية الروائية ثلاث وظائف هي: الوظيفة الإغلاقية، وفيها تتمة حدود النص الروائي المادية؛ إذ يكتمل النص لغوياً، والوظيفة التوليدية، وفيها يسجّل المتلقي مشاركته الفاعلة في إعادة تشكيل النص وصياغته اعتماداً على الوارد والمتحقق داخله، والوظيفة التخييلية، وهي أوسع من سابقتها لكنَّها مرتبطة معها، وتسعى إلى تحفيز مخيلة القارئ ودفعها إلى إيجاد متخيل جديد يُعدُّ امتداداً للسابق(١٤).

ففي رواية (الحرب في حي الطرب) تأتي النهاية افتراضية لتفتح المجال واسعاً أمام عالم من الممكنات، تمثّلها خيارات حلول لأزمات مرجعية، ومشكلات واجهت الناس في هذا البلد، فهي تقترح حرباً ينهض بها الجنود أنفسهم، بدلاً من سوقهم إلى حرب أشعلتها السلطة وفرضتها عليهم، لاسيما أنَّ لازمة الخوف التي لم تفارق الشخصية الروائية (علي) على طول الرواية، لم تعد حاضرة في النهاية هذه؛

فهو مَنْ أسرع إلى السيارة ليأتي بالبنادق، موزعاً إياها على رفاقه الآخرين[١٥]، لكن حرباً غير متكافئة، كهذه الحرب المفترضة، تكاد تكون أمراً لا يستسيغه فعل التلقي، فهي حرب غير متوازنة طرفاها الجنود الثلاثة بمواجهة أعداد من رجال السلطة من الانضباط العسكري والمدنيين المسلحين مثلما يظهره لنا السرد في آخر فقرة من الرواية ممثّلاً بقول الراوي: **"من دون أن يسأل بعضهم البعض عما سيفعلونه ساروا إلى سطح الدار وأصبحوا في مواجهة جيش من الانضباط العسكري والمدنيين المدججين بالسلاح، الذين سدّوا الزقاق بسياراتهم العسكرية، وانتشروا عند كل الطرق المؤدية إلى البيت – انتشروا هناك كما ينتشرون على خطوط الجبهة، ولكنهم لم يحسبوا حساب أولئك الواقفين على سطح الدار المتهيئين لإطلاق النار الآن. في الجبهة الجديدة: جبهة الحرب في حي الطرب"**[١٦]، فالواضح من المقطع السردي هذا، أنَّ الجنود يواجهون جيشاً مسلحاً ساندته العربات العسكرية، مغلِقة المنافذ المؤدية إلى البيت، فهي حرب خاسرة بلا شك، ولكنها ذات قيمة على المستوى الإحالي، وعلى هذا النحو تظل هذه الأحداث من ممكنات السرد التخييلي، لحرب يمكن أن تنطلق من مكان هامشي مثلما هو (حي الطرب)، وهي عالم ممكن ضمن مجمل العوالم الممكنة في الرواية.

كما أنَّ النهاية في رواية (صورة يوسف) مفتوحة يبدأ السرد فيها بشكل دائري من نهايته لا لتقديم حلول مرتقبة تكشف الستار عن الغموض والالتباس المرافقين للحدث الروائي؛ بل تسهم في إشراك القارئ بسرد ملتبس سمته تشظٍ يكون صدى لتشظي الذات في ظلِّ مأساوية واقع روائي تشتبك فيه الأحداث والوقائع، وتلتبس معطيات المرجعي بالمتخيل، فتتزايد حظوظ المحتمل والممكن في السرد الروائي، لاسيما حين يختلط على السارد الصوت الذي يصله من آلة التسجيل وتتردد عبارة: **"حان وقت قيام الساعة، وعلى القاتل تسديد ديونه"**[١٧] ، فمرة يظن أن الصوت ينبعث من الآلة، وأخرى يتوهم بأنه يعود إلى الشخصية (يوسف ماني) أو أخيه (يونس)، وثالثة يشعر بأنه هو (هارون والي) صاحب الصوت نفسه[١٨]، وتكون هذه العبارة مدعاة لإظهار الوجع والألم اللذين عاشهما مجتمع بأكمله في ظل حروب مدمّرة امتدت عبر الزمن بلا انقطاع، فـ(يوسف) ليس شخصاً محدداً بالذات بقدر ما يكون **كل شخص ممكن** أن يصدق عليه ما يرويه (يوسف)، وتكون هذه النهاية في موقعها المتصدر

في الرواية باباً لتشكيل عوالم متنوعة تدخل ضمن إطار العوالم الممكنة.

وليست نهاية رواية (بغداد مالبورو) صدفة من صدف التخييل بقدر ما هي نهاية متعلّقة بمقاصد التأليف الروائي؛ فالراوي الذي يأخذ على عاتقه سرد حكايته يتحوَّل إلى قاتل في الوقت الذي جاهد فيه على مدار السرد كي لا يخضع لما أراده الملثمون منه الذين احتلّوا بيته وما انفكوا يطالبونه بين الفينة والأخرى بالإقدام على قتل الرهينة الأمريكي (دانييل بروكس)، هكذا هي النهاية المفترضة للرواية، بيد أنَّ الروائي يتبع هذه النهاية بفصل وسمه بـ(مِسك الكلام)، يحوّل فيه السرد إلى مكان وزمان آخرين ينهي فيهما حالة التذكر التي بدأ السرد بها متمثلاً بقول الراوي: "كلّما نظرت إلى جواز السفر الذي أحمله، إلى الاسم الذي فيه وتاريخ الميلاد، كلّما تذكرت دانييل بروكس. فحتى يوم ظهوره هكذا فجأة، لم أظن يوماً أن حياتي ستنقلب بهذا الشكل العنيف على عقب وعلى يد رجل غريب مثله قادم من البعيد"[١٩] ، ويصل الحكي إلى الزمان والمكان الحاضرين المواكبين لحدث السرد، حين يحلُّ الراوي ضيفاً في قاعة المحاكمة العسكرية للجندي (برادلي مانينغ) المسؤول عن تسريب الوثائق العسكرية السرية ووصولها إلى موقع (ويكيليكس)[٢٠]، وبقدر ارتباط هذه الشخصية والحدث المرجعيين بالواقع، تدخل القصص والحكايات الواردة في غضون السرد الروائي كلها في حالة المحتمل والممكن، فهي صورة معبّرة ولسان حال فرد ينفتح على هم جمعي يُقدَّم بوصفه وثائق تؤكِّد موقفاً بطولياً أبداه الجندي حيال اتهام بالخيانة وُجِّه له من السلطات السياسية والعسكرية لبلده، بإزاء إدانة وشجب كبيرين لممارسات القتل وانتهاك حرمات شعب بأكمله، ومن هنا يختلط المرجعي بالمتخيل فيغدو واقعاً يندرج ضمن نطاق العوالم الممكنة يتضح جلياً من قول الراوي: **"نعم يا صديقي، هذا هو دوري، أن أروي لك كل القصص التي لم يعثر عليها أحد في أرشيف أو نطقها على أسماعه لسان، قصص ماضية وأخرى ستجيئ: قصة ما حدث لي ولدانييل بروكس، قصة ما حدث لسلمان ماضي ودافيد باربييرو. قصة الكتيبة العراقية التي دُفن جنودها في صحراء حفر الباطن وهم أحياء. دفنتهم بلدوزرات المارينز بعد أن أهالت عليهم التراب. قصة الأسرى الأميركان التسعة وعشرين أو الثلاثين؛ ٢٣ جندياً أمريكياً وأربعة ضباط وضابط طيار برتبة كولونيل ولويتنانت أول في قسم الإعاشة ... قصة أزهار وأفراد عائلتها الأربعة والعشرين. جميعهم قُتلوا بدم بارد في فجر يوم مشمس. كانوا ما زالوا نائمين**

على سطح البيت في قريتهم الغافية على نهر الفرات عندما قصفتهم طائرات الأباتشي الأمريكية"[٢١].

وتنتهي رواية (إثم سارة) مثلما أراد لها مؤلفها، فالنهاية في هذه الرواية تنشطر إلى نصفين: الأول يتحوَّل إلى بداية يُفتتح به السرد الروائي تضع حداً للإثم الذي وُصمت به الشخصية الرئيسة (سارة) لتكون نهاية (يوسف الأحمد)، رئيس هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، بداية فعلية للرواية أولاً واستشرافاً لحياة أفضل يعيش فيها نساء المملكة عالم الحريات بعيداً عن قيود الهيئة وضوابطها، وذلك ما يتضح من كلام الشخصية (سارة) مع خالها على لسان الراوي وهي تتهيأ لقتله بقولها: **"(باسم كل البنات المجهولات ضحاياك)، رددت سارة بصوت حازم، وهي تتقدم نحوه بهدوء، (لكي أحرر نفسي إلى الأبد، طالما بقي عندي نبض في الحياة)"**[٢٢].

أما النصف الآخر، فهو النهاية التي خُتم بها السرد الروائي، وفيه تلتقي (سارة) البنت بـ(سارة) العمة في منفاها الذي اختارته، حيث الصحراء المنفتحة بلا قيود، إذ ليست هناك أوامر أو نواهٍ لهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وتضع النهاية احتمالاً لأن تكون الأحداث التي جرت للشخصية الرئيسة (سارة) قد حدثت لغيرها؛ فهناك الكثير من نساء المملكة اللواتي يصدق عليهن ما جرى، فـ(سارة) كانت قد قرأت في كتاب احتفظت به عن قصة لبنت أخرى مشابهة تماماً لقصتها، حتى إنَّها لم تعد تميز بين ما يجري لها وما قرأته في الكتاب، وهو ما يتضح من قول الراوي: **"وإذا شكّت لحظة بذلك، فعليها فقط أن تفتح عينيها على سعتهما، أن تتطلع حولها، لكي تعرف أنها ليست في حلم، أنها هي التي رقدت هناك، وليست سارة التي قرأت قصتها في الكتاب، وأن الصوت الذي يصلها عذباً من قريب ويبعث في قلبها السلام، هو صوت عمتها"**[٢٣] ، إن صياغة نهاية للرواية على هذه الشاكلة تضع الأحداث والوقائع المسرودة في الرواية في خانة المحتمل والممكن، وتعضّد فكرة تشكُّل العوالم الممكنة ضمن نطاق المتخيل الروائي بوصفها ناتجاً وحصيلة لفعلي القراءة والتلقي.

٢- عوالم التجربة الذاتية:

ثمَّة نزوع واضح عند كثير من الروائيين إلى استثمار تجارب الذات الكاتبة في تشييد نصوص روائية تخييلية؛ حتى أضحت هذه الذات في حالة اندماج متواصلة مع الذوات المتعددة داخل المتخيل الروائي، بقدر خوض هذا المتخيل في قضايا كونية، وإنسانية، واجتماعية، وهموم فردية متنوعة، ويبدو

أنَّ هذه القضية داخلة في صلب تشكُّل العالم الفني الروائي، ابتداءً من التفكير في إيجاده وتشكّله؛ فالروائي، عامة، لا يكتفي "بالنبش في تجربته الحياتية الخاصة، بحثاً عن دعائم ومرتكزات لكي يبتكر قصصاً، وليس فقط من أجل أن يعيد إبداع شخصيات، أو أحداث، أو مشاهد، انطلاقاً من المادة الأولية التي توفرها له بعض الذكريات، وإنَّما لأنَّه يجد في قاطني ذاكرته أولئك، الوقود للإرادة التي يحتاجها لكي يتوّج بالنجاح تلك العملية الطويلة والشاقة: صياغة رواية"[٢٤]. وما يعضِّد هذا الرأي ويؤكّده ما ذهبت إليه (آن رابول) في معرض حديثها عن المتخيل، فهي ترى أنَّ المؤلف في سعيه إلى إنتاج التخييل يتجه في أكثر الأحيان إلى ماضيه والوقائع المحيطة به باحثاً عمَّا يمكن أن يصلح لأن يكون منطلقاً يؤسس عليه بناء عوالمه التخييلية، وهو تبعاً لذلك ينطلق في تخيُّله مما يرى ويعتقد أنَّه يعلمه ويعرفه[٢٥] ، وعليه صارت هذه القضية مما لا يمكن تجاوزه أو إهماله، عند دراسة النصوص الروائية الحداثية.

ولعلَّ الأساس في هذا التوجه أنَّ الإنسان عامة، لا سيما الروائي، ينطلق في تخيُّله مما يدركه "وهو في هذا التوجه صوب الخيال يُحقِّق ممارسة يُمكن أن يُقطع فيها فلسفياً وجمالياً ونفسياً، بأنَّها من الفعل الإرادي والنشاط العقلي الذي سيفضي في نهاية الأمر إلى منتج تخييلي ذي شكل ووظيفة يحددهما سياق الممارسة والمعايشة، بالإضافة إلى التكوين الذاتي والخبرة الخاصة للمتخيِّل"[٢٦] ، وإضافة عنصر (المتخِّيل) هنا يوثِّق صلة الترابط بين ما يرد داخل عوالم النص ومرجعه في العالم الخارجي، استناداً إلى ما يعرفه القارئ نفسه عن أوليات الكاتب وظروفه.

وقد لفتت هذه الظاهرة، في تجليها في الرواية العربية الجديدة، نظر الباحث (محمد برادة)، معبّراً عنها بـ(تذويت الكتابة)، واصفاً ذلك بقوله: "هناك خاصية عامة تسم النصوص الروائية (الجديدة) وهي ما نطلق عليه تذويت الكتابة، أي حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته، وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتين، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضراً بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تعطي الأسبقية للقيم والأفكار الغيرية، والحرص على تذويت الكتابة يقترن بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة"[٢٧] ، وذلك لا يعني أنَّ الروائي يعمد إلى زجّ أحداث متعلقة بتجربته الذاتية، في نصه الروائي بطريقة مباشرة وفجّة، فهو ما يُخرج العمل من

نطاق التخييل الروائي إلى مجال التخييل الذاتي، وهو ما يُحدث لبساً بين السيري والتخييلي. فمما لا شكَّ فيه أنَّ إشارة الكاتب المتواصلة إلى مواقف وأحداث وعلامات تاريخية متعلّقة بسيرة الكاتب نفسه، يُحدث لبساً بين السيري والتخييلي باعتماد مبدأ المماثلة بين ما هو في الواقع الفعلي والمتخيل الروائي، والروائي عموماً حين يلتجئ إلى هذا الخيار فإنَّه يرجّح منطق التجريب الهادف إلى إحداث تداخل قصدي بين السيري والتخييلي[٢٨] ، وقد ساعد على ذلك سعة صدر الرواية على التنويع والتجديد في الشكل والآليات، واعتمادها مصادر عدّة منها: تجارب الذات والذاكرة.

ولا بدَّ من تسجيل نوع من التمايز بين حضور التجربة الذاتية في الرواية عنها في السيرة الذاتية؛ إذ الأخيرة تتعامل مع الأحداث والوقائع الخاصة بالكاتب على نحو مختلف، فهي تتعامل مع التجربة بوصفها محصِّلة تروي بوساطتها اكتمالها وانتهائها، وهي لا تعمل على السرد السير ذاتي إلاَّ بالاكتمال المميّز للتجربة، في حين يعدُّ التجريب في الرواية صيرورة منفتحة على احتمالات غير باتة في نتائجها، وهي بذلك تستفز الفكر أو القناعة أو التصور مختبرة إيَّاه، وعليه فقد أضحى التفاوت بين التصور والتحقق ملمحاً مميّزاً للرواية، فالروائي أو السارد لا ينقل المادة الروائية من باب اكتمال التجربة وإنما من ناحية كونها تجريباً إشكالياً[٢٩] ، وفي ذلك يكمن الفرق في استحضار تجارب الذات الكاتبة واستثمارها في الرواية عنها في السيرة الذاتية.

ولعلَّ ذلك ما يؤسس الفرق الجوهري بين منطق السرد التخييلي المنطوي على حكي يمثِّل التجربة الذاتية، وإكراهات السيرة الذاتية المؤكِّدة على التقيد بالوقائع التي حدثت فعلاً، فهي تتعامل مع التجربة انطلاقاً من إحالتها على عوالم يمكن التثبت من واقعيتها وإخضاعها إلى مقياس الصدق والكذب، في حين أن التخييل يُدخل القارئ ضمن نظام المحتمل؛ إذ يُشيِّد قوانينه استناداً إلى العوالم الممكنة[٣٠]، ومن هذا المنطلق نسعى إلى رصد تجليات تجربة الذات الكاتبة ضمن نطاق المتخيل الروائي، بوصفها علامات يمكن أن تفتح الأفق واسعاً أمام تشكّل العوالم الممكنة.

والروائي نجم والي يعمد إلى استحضار تجاربه الذاتية في أكثر من عمل روائي، مستغلاً طبيعة المضامين الروائية المنفتحة على هموم فردية واجتماعية، تتعلق بالإنسان العراقي في صراعه مع واقعه السياسي والاجتماعي اللذين يعدان قاسماً مشتركاً بين الروايات؛ فالسارد في رواية (تل اللحم)

يقترب في بعض مؤهلاته من ذات محتملة يمكن أن توجد خارج العمل الروائي، فهو مترجم تخرَّج من قسم اللغات الأوربية في كلية الآداب في بغداد، هذه المهنة ساعدته على الاطلاع على خفايا السياسة ودهاليز السلطة، وهو يتحدَّث على نحو الدقة والتفصيل في وصفه لطبيعة التدريس في القسم، وملامح الأساتذة العاملين فيه وأسمائهم بقوله: **"... والدكتور الألمعي (سامي) الذي أقالوه من التدريس لعدم انتمائه للحزب، وأستاذ النحو الدكتور (عز الدين) (رئيس الفرع الذي كان يدرسنا النحو الألماني الذي لا يفقه منه شيئاً،...، وأخيراً أستاذ – في كل شيء – عماد (الكردي الأصل مسؤول منظمة الحزب الحاكم في كلية الآداب) – أمر غريب لم تكن هناك أية أستاذة عراقية، بالرغم من أن صفنا مثلاً – مثل باقي الصفوف – كان يكتظ بالإناث أكثر من اكتظاظه بالذكور – مع ذلك تعلّمنا على أيدي كل هؤلاء سواء كانوا الألمان الشرقيين أو العراقيين الذين درسوا هناك – العجيب لم يكن عندنا أيَّ مدرس من ألمانيا الغربية – تعلمنا على أيديهم أنَّ لكل حدث سبب"**[٣١] .

وفي رواية (صورة يوسف)، أيضاً، تشكِّل ذكريات الماضي ثقلاً كبيراً على الشخصية الرئيسة (يوسف ماني)، لاسيما منها تلك التي تتعلق باحتجازه في سجن الاستخبارات في وزارة الدفاع، ويسير السرد هنا على خط متوازٍ مع حوادث صرّح بها الروائي نفسه في معرض حديثه عن ذكريات أسابيع من السجن، قضاها مع زملاء له في وحدته العسكرية، وينقل الروائي تفاصيل أحداث السجن التي تلتقي في مواضع كثيرة مع ما يورده السارد في الرواية[٣٢]، منها: زمن الاحتجاز البالغ ستة أسابيع، وعدد الزملاء المسجونين (السبعة)، والأطفال الثلاثة الأخوة المسجونون معهم في الزنزانة، ووصف الزنزانة الصغيرة التي لا تزيد عن عشرين متراً مربعاً ونزلاؤها الستون[٣٣] ، وأحداث أخرى تبعت خروجهم من السجن وعودتهم إلى وحدتهم العسكرية[٣٤]، لكن هذه الأحداث تحوَّل من إطارها الواقعي إلى مجال التخييل وتشوّه لتدمج مع أحداث أخرى متخيلة، فنرى أنَّ الأطفال الذين أُودعوا السجن في الرواية خمسة[٣٥] ، وتاريخ الاعتقال المنسوب إلى الشخصية (يوسف) (٢ فبراير ١٩٨٤)، وتبقى الأحداث الواردة في الرواية ضمن إطار التخييل الروائي، لكن هذا الاقتراب من سيرة الكاتب يوثِّق علاقة المتخيل بواقع محتمل الوجود، يمثّل مرجعاً يُسهم، في وجوده الفعلي، في تشكّل عوالم ممكنة داخل الإطار الروائي كلّما توزع ذهن القارئ بين ما يقرأ داخل النص وما يُحال

إليه من حوادث ووقائع تقع في حدود الخارج يمكن التثبت جزئياً من صحة بعضها.

والقارئ في رواية (ملائكة الجنوب) يكون بإزاء نمطين سرديين متباينين، لكنّهما متداخلان في أحيان كثيرة داخل السرد الروائي، هما: المحكي السيري والمحكي التخييلي، ولعلَّ طبيعة البناء الشكلي في الرواية القائم على تخطيطات متتالية، يختص البعض منها بأحداث قد تختلف في موضوعتها وزمنها الخاصين بها، قد ساعد الروائي، بشكل كبير، على الانتقال عبر أزمنة متنوعة وقضايا مرجعية متعددة: تاريخية واجتماعية وسياسية، وأحداث تتعلق بتجارب الكاتب نفسه فالسارد فيها يقترب، إلى حدٍ ما، مع ذات محتملة تقع خارج المتخيل الروائي؛ إذ تشير الكثير من المعطيات الواردة داخل السرد، إلى هوية تلك الذات بما يقلّص المسافة بين الذات المرجعية والذات في الكتابة التخييلية، أو بين فعل التخييل ومرجعيته، فلو تتبعنا كثيراً من المعلومات الواردة في الرواية(*)، منها: تحديد العام الذي وُلد فيه الراوي (هارون والي)، الذي سيأخذ على عاتقه رواية القصة[٣٦]، وانتقاله إلى بيت خاله في البصرة ودراسته في ثانوية الجاحظ قبل انتقاله إلى بغداد ودخول الجامعة[٣٧] ، وتاريخ تسريحه من الجيش تمهيداً لسفره إلى خارج العراق[٣٨]، بل إنّ بعض الأحداث التي تحكي قصة جمع مادة الرواية بعد عودته إلى مدينته، عقب احتلال العراق في العام ٢٠٠٣ [٣٩]، كلها معطيات توجّه ذهن القارئ لأن يعقد علاقة محتملة بين ما يرد في السرد الروائي، وما له علاقة بالكاتب نفسه، وهو أمر لا يمكن التعويل عليه كثيراً في الأعمال الروائية التخييلية، بيد أنَّ هذا الاقتراب يشير إلى تجذّر السارد في الزمان والمكان المرجعيين، ما يسهم إسهاماً كبيراً في تحفيز وجود الممكن والمحتمل داخل العالم الروائي، ويرفد بناءهما في ذهن القارئ في أثناء فعل التلقي، حين يواجه أحداثاً ومواقف روائية فيها ما يربطها بعالم الواقع الفعلي.

والروائي هنا حين ينحو هذا المنحى، فإنه لا يشتُّ عن عرف الروائيين المعاصرين؛ فقد توجَّهت الكتابة الروائية المعاصرة نحو تعزيز تجربة الذات، بعد أن تحوَّلت الكتابة من المعطى الكشفي إلى المعطى السيكولوجي، وهو ليس عيباً يلحق بها، بل صفة مائزة بها تتضح ملامح الخبرة الفنية، حين يختلط التخييلي بالوقائعي والحقيقي[٤٠] ، فتتسع مجالات التخييل أمام الممكن والمحتمل، وتتأرجح المعاني والدلالات في إطار الخيالي والحقيقي والواقعي والمخترع.

الإيهام الفني:

تنشد الرواية، في مسعاها إلى بناء عوالم تخييلية، مدَّ صلات التقارب مع العوالم المرجعية، بالاتكاء على خاصية التمثيل، التي تعني: أن وظيفة اللغة تكمن في أنها "تنوب عن الأشياء، أي تحيل على (واقع) غير لغوي. ومن هذا المنطلق عُدَّت الكلمات علامات تمثّل أشياء العالم"، وذلك يعني أن مُنشئ العمل الروائي يستثمر عالم الموجودات الفعلي محوّلاً إياها إلى عوالم موجودة بالكلمات، فيتولى القارئ بعد ذاك تحويله إلى عالم من الصور بوساطة فعلي القراءة والتلقي؛ وعليه فالعمل الروائي، أحياناً، يخلق وهماً لعالم مقارب عالم القارئ الفعلي بوساطة فعل الإيهام.

ويحيل (وين بوث)، في حديثه عن الوهم الواقعي وضرورته في الفن القصصي، على أهمية الإيهام عند (جيمس جويس) المتمثِّلة في إيمانه بفكرة البحث عمّا هو واقعي، وعلى الرغم من كونه واحداً من الواقعيين الذين سماهم موباسان (المخادعون)، في بحثه عن (قوة الخدعة) بوضوح ودأب أكبر من (فلوبير)؛ فهو يميل إلى اتخاذ معيار قوة الوهم، في الوقت الذي يعد فيه وهم الواقعية ليس كافياً، وقوة الوهم الذي يدعو إليه هو ما يقدمه مسرح الحياة الواقعية، متمثلاً بالجمع بين تقديم الصورة والإحساس بالشيء، جنباً إلى جنب من غير أي تباعد أو تنافر.

وليست عملية التمثيل النمطية أو المكاشفة والوضوح هي المبتغاة من النتاج التخييلي، بقدر ما هو اللعب المراوغ والتمويه المقصود الكامن في عملية الإيهام المنشودة؛ فليس "جوهر الأدب هو التمثيل ولا شفافية التوصيل إنما جوهره إيهام ما، مقاومة للفهم تُمرّن الحساسية والذكاء؛ فكما أننا سنتوقف عن الألعاب إذا تحكّمنا فيها تماماً، فكذلك الأمر في اهتمامنا بالأدب، إنه يعتمد على ما يسميه جيفري هارتمان (العلاقة المتميزة للشكل بالوعي) .. التوتر بين القراءة والكتابة"

ويقيم (ميكائيل ريفاتير) علاقة بين الوهم والواقع في العمل الأدبي المبني على أساس لساني، بتوسطه المدلول معترضاً بين الكلمات والمرجع، ورفضه الذهاب إلى إقامة علاقة مباشرة بين الكلمات والواقع بقوله: "وكما يستبدل الوهم القصدي النص بالمؤلف خطأ، كذلك يستبدل الوهم المرجعي التمثيل بالواقع خطأ، ويميل خطأ إلى إحلال التمثيل محل التأويل الذي يفترض فينا أن نخضعه له. وبالرغم من ذلك لا يمكن الاكتفاء بالخطأ وتجاهل آثاره، لأن هذا الوهم جزء لا يتجزأ من الظاهرة الأدبية، بصفته وهم القارئ. وهكذا فالوهم سيرورة لها مكانها في تجربتنا الأدبية" ،

وتجدر الإشارة إلى أنَّ عملية التمثيل المولِّدة لعنصر الإيهام تختلف في طبيعتها في الرواية التقليدية عنها في الرواية المعاصرة في مرحلة ما بعد الحداثة؛ إذ أضحى التمثيل في هذه المرحلة فحصاً لمعنى الواقع، فهو إذاً يعي وجوده بوصفه تمثيلاً مفسّراً وخالقاً لمرجعه، بدلاً من أن يقدِّم اتصالاً مباشراً به ، ومن هنا نجد أن النص الروائي ما بعد الحداثي مجالاً رحباً لإنتاج العوالم الممكنة، بإقحام القارئ وإشراكه في عملية إعادة انتاج النص، في ظلِّ علاقات نصية مضطربة قائمة على صياغة جديدة للميثاق السردي المعقود بين الكاتب والقارئ، والتأكيد على الطابع التخييلي للرواية، واضطلاع الرواية بمهمة النقد بمزاوجتها بين السرد والتفكير النظري المبثوث بين أثنائه، وهو ما تشترك به روايات نجم والي.

أ- الميثاق السردي:

إنَّ النظر في إعادة صياغة الميثاق السردي بين الكاتب والقارئ في روايات نجم والي، نسجّل ملاحظ عدّة: فالروائي يصدِّر روايته (تل اللحم) بمقولة لـ(بوريس فيان) مفادها: **"هذه القصة حقيقية لأنني أنا الذي اخترعتها"** ، وهنا يُدخل الكاتب قارءه في إشكال بين حقيقية أو خيالية ما يقرأ داخل النص، كما أنَّه يجرّد صفحة العنوان في رواية (صورة يوسف) من لفظة (رواية) ليثبت بدلاً عنها عبارة (حكايات حانة المدينة)، فهل ما يرد داخل الرواية يقع تحت إطار الحكاية أو الرواية؟ ذلك ما يحار به القارئ، ويبحث له عن إجابة مناسبة في المتخيل الروائي، لما يتضح من تباين بين الجنسين القصصيَّين، وهو، كذلك، يُثبت تصديراً في رواية (ملائكة الجنوب)، بعنوان (توضيح لا بد منه للقارئ) مفاده: **"الكتابان الثاني والثالث هما في الحقيقة من تأليف نعيم عباس، أصغر شاعر وصحفي عرفته عماريا، الأول ضممته للكتب الخمسة من دون إجراء أية تغييرات، الثاني والذي كتبه نعيم أصلاً على شكل يوميات بسيطة غير مكتملة، فقد سمحت لنفسي أن أجري عليه كل ما وجدته ضرورياً من تعديلات وإضافات، خاصة فيما يتعلق بالفصل السابع، باستثناء القصص التي جاءت في هذين الكتابين فإنَّ كل القصص المتبقية في الكتب الثلاثة الأخرى هي قصص غير حقيقية، إنَّها من اختراعي أنا"** ، وهنا يعمل الروائي على توجيه ذهن المتلقي نحو تحديد مرجعية المادة الروائية الواردة في الرواية، محاولاً اقناعه بواقعية البعض منها وخيالية البعض الآخر، وهو في فعله هذا ينتقل من حالة إضفاء الواقعية على التخييلي، إلى تخييلية الواقعي الوارد في المتخيل الروائي مرة، وإرباك العلاقة بين الواقعي والتخييلي مرة أخرى.

ب- "المشترك في الروايات":

تُوْهِم روايات نجم والي بأنَّها متخيل واحد متواصل؛ ليس لأنَّها تتناول موضوعات قريبة من بعضها، تركِّز جلها على ذاكرة المجتمع العراقي وتاريخه المعاصر، وما يعجُّ به من قضايا ومشكلات وهموم طالت الفرد العراقي فحسب؛ بل لأنَّها تشترك بذكر أحداث ومواقف وشخصيات كان لها حضورها الواضح في روايات سابقة؛ هذا التكرار يخلق جواً من الألفة عند المتلقي بإزاء ما يرد متكرراً في السرد الروائي، فالمكان الروائي (حي الطرب) يتكرر ذكره في رواية (مكان اسمه كميت)، الرواية الثانية بحسب التسلسل الزمني بعد رواية (الحرب في حي الطرب)، إذ يأمر مسؤول منظمة الحزب (عصام ماهود) بإغلاق بيت بائعة الهوى (حسيبة)، وترحيل النساء الأخريات من ناحية (كميت) إلى (حي الطرب) ، نكاية بهنَّ وتأكيداً على الصلة الرابطة بين هذه الفئة وممثلي السلطة، كما نجده حاضراً، أيضاً، في رواية (تل اللحم) للسبب نفسه، حين أبلغ مسؤول الحزب في مدينة البصرة الشخصية الروائية (فطيم بي دي) بأمر القيادة، تفريغ (حي الطرب) وعدِّه ميداناً للعمليات العسكرية بعد أن طالته مناوشات الحرب **"يجب تفريغ (حي الطرب) بأقرب وقت، لأنَّه سيصبح منطقة عمليات عسكرية، أرادت أن تقول له، لماذا، فإنَّ الحي يحدُّ الكويت، والكويت لم تدخل الحرب، بالإضافة إلى أنَّ معظم زبائنها هم من الكويتيين! فقال لها، إنه يعرف بماذا تفكر، وتلك هي أوامر القيادة الحكيمة، وليس عنده الوقت الكافي للمناقشة، إذا لم يكن من المستحيل مناقشة أي شيء"** .

كما يرد في رواية (ملائكة الجنوب) ذكر لشخصيات فاعلة في رواية (الحرب في حي الطرب)، إذ يسرد الراوي استقباله لجنود عرفهم في معسكر (المحاويل) في الأيام الأولى من الحرب، بطريقة تذكِّر القارئ بأحداث الرواية وشخصياتها، فقد اعترضهم مجتمعين في (سيارة الأرزاق) في طريقهم إلى الجبهة، وعمل على ضيافتهم ممكِّناً زملاءه من تقديم رشوة لنائب ضابط الوحدة العسكرية (حميد جادر)، واصفاً إياه بـ(القصير القامة والمأبون) ، سخرية وتهكماً، وهو شخصية رئيسة في رواية (الحرب في حي الطرب)، ما يؤكِّد وجود سرد مشترك في متخيلي الروايتين كليهما. والحال نفسه يجده القارئ في رواية (بغداد مالبورو)، إذ يرد ذكراً للشخصية الرئيسة (الملاك أو نور الشيخ إبراهيم) في رواية (ملائكة الجنوب)، عند حديث الراوي عن موت الشخصية الروائية (نهاد) في رواية (بغداد

مالبورو)، قوله: **"كان ما يزال في أوّل العمر، حدثه مراراً عن مشاريعه في المستقبل، عن خططه لكي يصبح نقّاش ذهب من الدرجة الأولى في العراق، قال له، أريد السير على خطى خالي كان يطلق عليه اسم الملاك أو نور الشيخ ملا إبراهيم، وهل هناك أحد لا يعرف عائلة الشيخ ملا إبراهيم، الابن الأكبر سمر ملا إبراهيم صاحب محل صياغة فيليبا للذهب في شارع النهر في بغداد، وبعده ابن أخيه نور ابن الشيخ يحيى ملا إبراهيم الذي ورث المحل وظلّ يعمل فيه حتى اعتقاله في مديرية الاستخبارات في وزارة الدفاع في ٢٨ أكتوبر ١٩٨٠"** ، ويتراءى للقارئ أنَّه يقرأ مقطعاً سردياً في رواية (ملائكة الجنوب)؛ إذ يتكرر ذكر الشخصيات بأسمائها وصفاتها وعلاقاتها بالفضاء الروائي، ما يؤكد حالة الاشتراك بين الروايتين.

وتشترك روايات: (صورة يوسف) و (ملائكة الجنوب) و (بغداد مالبورو) و (إثم سارة) في طريقة تقديم كل منها، باجتماعها على تقنية متشابهة في تقديم مادتها الروائية من خلال الشخصية/ الراوي (هارون والي)، الذي لا يتوانى من التدخل بشكل مباشر ومخاطبة متلقيه، معلناً عن موقعه وعلاقته بالمتخيل الروائي، وتشترك الروايات: (تل اللحم) و (ملائكة الجنوب) و (إثم سارة) أيضاً، في أنَّ الراوي يتسلَّم مادة الرواية من إحدى الشخصيات مدوَّنة فيها الأحداث والوقائع على شكل مذكرات أو يوميات، بوصفها مادة الرواية الأولية، ليشرع بعدها الراوي في كتابة روايته، وتفترق رواية (ملائكة الجنوب) عن الروايتين الأخريين، بأنَّ دفتر اليوميات الذي تتركه الشخصية الرئيسة (نعيم) مودعاً عند الراوي، لا يشمل مادة الرواية كلها، بل يُعد جزءاً مهماً منها، فضلاً عن الأجزاء الأخرى التي يكشف السرد عنها في نهاية الرواية، والتواضع على هذه الطريقة في الكتابة يخلق وهماً عند القارئ بواقعية ما يقرأ، كما أنَّه يؤسس لبناء عوالم ممكنة داخل المتخيل الروائي

ثانياً- العوالم التخييلية:

سبق الحديث في أنَّ العوالم الممكنة تنشأ في الأساس باستحضار صور الواقع الخارجي أو المعيش، ومقايسته بما يتشكَّل في المتخيل الروائي، والانطلاقة تكون من النص في أثناء فعل القراءة، بالاعتماد على خزين القارئ الثقافي، لكنَّ النص الروائي لا يسير على نحو مطَّرد دوماً في علاقته مع الواقع، فقد يبتعد عنه في تشكيله عوالم لا تخضع لأطره وضوابطه المعروفة، وهو حينئذٍ بصدد إنتاج عوالم تخييلية يلتقي فيها الممكن وغير الممكن. ويمكن التمييز بين العوالم الممكنة والعوالم التخييلية بوساطة

خاصية الإمكان، فمفهوم العوالم الممكنة، بتمظهرها في العمل التخييلي، بوصفها وضعيات غير حالية للعالم الفعلي، تبقى ذات صلة وثيقة بالمنطق واحتمالياته؛ إذ لا بدَّ للعوالم التخييلية أن تخلق لها منطقاً منحرفاً عمَّا هو مألوف، بل يحيد في بعض الأحيان عن المنطق المعياري، ففي الوقت الذي تبقى فيه العوالم الممكنة ممكنة الحصول، تنزع العوالم التخييلية نحو الغرابة والابتعاد عن الممكن إلى أن تصبح، في بعض الأحيان، مستحيلة التحقق والحصول[٤١]. وبمقدورنا أن نلمس مظاهر هذه العوالم في السرد الروائي، عامة، باتجاه بعض النصوص نحو تضمين متخيلها الروائي سرداً عجائبياً أو غرائبياً.

١- السرد العجائبي:

يُعرَّف العجائبي بأنَّه: "شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات، بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي"[٤٢] ، وهو من جانب آخر "ما يرد في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقلياً"[٤٣] ، ويتباين التعريفان في تعاملهما مع هذا المفهوم؛ إذ يعدُّه الأوّل شكلاً من أشكال القص له تميزه عن الأشكال الأخرى، وهو بذلك يضيّق حدود المفهوم، في حين ينفتح الثاني به على ما يرد في الأشكال القصصية من غير تحديد، فيكون بذلك جزءاً من بنية نص قصصي ما، "وعلى إثر ذلك يبدو العجائبي من المفاهيم العصيّة على التحديد"[٤٤] ، وقد زاد الأمر صعوبة تداخله مع مفاهيم أخرى قريبة منه.

ومنهم من يُعرِّف العجائبي استناداً إلى قربه أو بعده من المفاهيم المجاورة له، ومنها مفهوم (الخارق)، بالاعتماد على تردد القارئ بين تفسيره العقلاني والغيبي للظاهرة أو الحدث غير الطبيعي؛ فهو، مثلاً، يتردد في تعامله مع الأشباح، أيراها وهماً أم حقيقة؟ ففي فترة من الزمن يمضي ذهنه متردداً بين الرأيين، والزمن الفاصل بين إعمال الذهن والميل إلى واحد من الرأيين هو زمن الخارق، لكنَّه عند استقراره على رأي من دون الآخر، يكون قد غادر مجال الخارق إلى نوعٍ مجاور هو العجيب أو الغريب[٤٥]، وما يجدر بنا ذكره هو "تميُّز العجيب le merveilleux بأنه ينتمي إلى عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما"[٤٦] ، فالحديث هنا عن عالمين منفصلين يسيران على خطين متوازيين لكل منهما ضوابطه ومنطقه الخاص.

ويعرِّفه (محمد برادة) في تقديمه لكتاب تودوروف بقوله: "التردّد الذي

يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق – طبيعي حسب الظاهر فالمفهوم يتحدد إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما (الواقعي والمتخيل)"[٤٧] ، ويبدو أن الركون إلى مقياس القارئ في تحديد وجود الغريب من عدمه تعتريه صعوبة بالغة؛ نتيجة لتغير البيئات التي تحتكم إلى قيود العرف والضوابط الاجتماعية[٤٨]، بل إنَّ القارئ نفسه قد يوضع في حيرة من أمره في أحيان كثيرة؛ إذ يكون "العالم المألوف نفسه لغزاً وكابوساً. وقد يكون ذلك في بعض الحالات – الحالات التي نسميها (حالة السّهدا) – فحين يتصرف الإنسان في عالم الدلالات المشتركة، يجد أمامه كائنات وحوادث ومشكلات (تنتظم) بدلالة مشاغله العملية. وحين يُعاد الإنسان إلى شكل آخر من أشكال الصفاء – تأمّل، راحة تامة، حلم،...، - فإنَّه لا يعود يجد (المنطق) نفسه فيما كان يبدو له (طبيعياً) جداً حينما كان مأخوذاً بدوامة العمل والحياة التافهة"[٤٩]، فتغير الأحكام والانطباعات مرهون بتغير المواقف والحالة التي يكون عليها القارئ نفسه.

ويعدُّ شعيب حليفي العجائبي والغرائبي عنصرين يقعان تحت معاطف الفانتاستيك؛ والأخير إلى العجائبي أكثر قرباً، بلحاظ أن العجائبي يداهم حدود المألوف والمتعارف ويتجاوزهما، لكنَّ التخييل العجائبي يتجه نحو إنجاز طبيعة مغايرة لما هو طبيعي من غير أن يناقضه، في حين أنَّ الفانتاستيك يتجاوز التعجب إلى إيجاد وضعيات أو أحداث أو سلوكيات تقف بالضد من الطبيعة والعقل ، كما أنَّ العجائبي ينشأ من الانفعال مبقياً علاقة التصالح مع ما هو اجتماعي حاضرة ، لكن الفانتاستيكي يحيّر ويرعب[٥٠]، بتجاوزه الحدود وخرقه المألوف والطبيعي والمعتاد. ويمكن للعجائبي الحضور في المدونات السردية عبر مستويين، قد يجتمعان معاً في النص السردي أو يفترقان عن بعضهما، في الأول، قد يوظَّف العجائبي على شكل أحداث أو وقائع تمثِّل بنية جزئية داخلة ضمن البناء العام للحكي، وحينها يتضح الهدف من إيراد العجائبي وتُعيَّن المرجعيات المعتمدة وطبيعة اشتغالها، وفي الآخر يرد العجائبي بوصفه تقانة وبنية عامة، تنطوي في إطارها عناصر الحكي موجهة لها ومسيطرة عليها [٥١]، ونحن في اشتغالنا على أدب نجم والي الروائي إلى الأول أقرب منَّا إلى الآخر.

فالسرد العجائبي إذاً يخضع لتداخل الواقع بالخيال بأحداث لا ترتكن لمبدأ السببية؛ إذ يفرض على المتلقي تصوّر عالمين متضادين: عالم الموجودات المدرك حسياً وعالم الوهم والتخييل، مربكاً حالة التوقع المنطقي

ومثيراً مكامن الاستغراب؛ نتيجة حوادث تتجاوز حدود المعتاد وتخرق المألوف وأطره. والروائي نجم والي في روايته (تل اللحم) يعمد إلى توظيف العجائبي الخارق لحدود الطبيعة، مهمِّشاً أعرافها وأحكامها ليقترح منطقاً جديداً أساسه التخييل متوافقاً مع قوانين عالمه الجديد وأحكامه المختلفة، ويشيّد الروائي عالمه الخارق للمألوف والطبيعي استناداً إلى الواقعي؛ فهو يزجُّ قصة اصطياد الشخصية الروائية (أسيد لوتي) للسمكة العجيبة المسماة بـ(السمكة الجصانية)، بكل ما يعتريها من مبالغة وانحراف عن المعقول والمنطق، في خضم السرد المتوافق مع قوانين المنطق وأطره، فالراوي ينقل حوار الشخصيتين (فطيم بي دي) و (أسيد لوتي) بقوله: **"ولتسأله فيما إذا كان لم يصطد السمك في حياته، فيجيبها، نعم، ولكن زمن طويل مرّ على ذلك، فحينها كان طفلاً، يصاحب أباه في رحلات الصيد، ثمَّ ما علاقة ذلك بهمّه الآن، فسألته، أليست سمكة (الجصانية) هي السمكة النادرة ورمز هذه المنطقة من شط العرب؟ فأجابها بنعم، فقالت له: عليك صيدها، سيادته يحب أكل السمك، ...، فقال لها، المشكلة أنه تعلَّم الصيد في القارب وليس في الغوص إلى قاع الشط، وأنَّ هذه السمكة تزن أطناناً، هي أكبر من قدرته"**[٥٢]، فملامح المشهد هذا شُيِّدت على أساس الواقع بقدر تعلق الأمر باصطياد سمكة، تأهباً لزيارة الحاكم مدينة (القرنة)؛ لتكون خلاصاً له من محاسبة الحاكم، وبديلاً عن زراعة فسائل النخيل الفاشلة، بهذه الإمكانات الاعتيادية والطبيعية يتولى (أسيد لوتي) اصطياد السمكة العجيبة التي تزن أطناناً وتتصف بصفات غير منطقية، مثلما يتضح من وصف الشخصية (فطيم بي دي) لها ولطبيعة حياتها بقول الراوي على لسان الشخصية: **"أنثى الجصانية لا شغل لها غير بناء بيتها في قاع النهر، وبالذات على أطراف الهور، حيث تبدأ مياه الأهوار تصب في ماء شط العرب، فإن غاص من منطقة سوق الشيوخ والحمار والجبايش حتى القرنة، فلن يجد غير شوارع مائية مليئة ببيوت سمك الجصانية، ولا يستغرب إذا ما رأى بيوتاً من عدة طوابق. هناك تعيش أنثى الجصانية سنوات طويلة، بل بعضها يعمِّر حتى المئة سنة، وطوال هذه السنين لا تفعل شيئاً غير الأكل، تجلس هناك، بانتظار ذكر الجصانية الذي يغيب لزمن طويل لكنه لا يوازي عمر أنثى السمك في كل الأحوال،...، ولأنَّ أنثى الجصانية تُعمّر عقوداً طويلة، فإنها تصاب بالعمى النهري. لذلك طعناتها مخيفة: (الحذر من طعنات الأعمى)، لأنها طعنة واحدة ومميتة. وأنثى الجصانية تدافع عن بيتها بحماسة. وحتى ذكور الجصانية لا يستطيعون**

الدخول إلى بيتها إلا وفي خياشيمهم حزمة من البردي. لذلك السبب كلما كثر رجال أنثى الجصانية، كثر أطفالها، وكان بيتها عامراً، لهذا بنيت العمارات بدل البيوت، بسبب كثرة الأطفال. أما البنات فإنهن لا يغادرن إلا متى بدأن بإنتاج البويضة"(٥٣) ، وتختلط معالم هذا العالم بين الحيوانية والبشرية؛ فالألفاظ المستعملة في النص المذكور آنفاً تضع القارئ في حيرة، هل هو بإزاء سرد يتعلّق بوصف إنسان أو حيوان مائي، فألفاظ مثل: (رجال، وأطفال، وبنات، وبيوت، وعمارات،...)، كلها تخصُّ الإنسان، لكنها ترد في باب الحديث عن السمكة.

كما أنَّ الشخصية الروائية كذلك في مسعاها لصيد السمكة تؤدّي أفعالاً تخرج عن نطاق المألوف وتخرق أطر الممكن والمحتمل، فهو يغوص لزمن طويل في ماء شط العرب وقد دهن جسمه بـ(حيامن) ذكر السمكة، مثلما أوصته (فطيم بي دي)، ويعبّر الراوي عن ذلك بقوله: **"هكذا راح أسيد لوتي يحوم حولها. ولمفاجأته اكتشف أن دخوله لعرينها وملاحقته لها دون الحيامن لم تثرها، حتى إنَّه كاد يتحرك ببساطة، إلى حين اكتشافه المفاجأة: ففي تينك العمارتين الكبيرتين وجد جبلين من الهياكل العظمية والجماجم. صعقته المفاجأة ولم تبقَ له حيلة حتى انتظار اللحظة الحاسمة، أخذ أحد تلك الجماجم غطّى بها وجهه وزحف خلف السمكة. في تلك اللحظة عندما نهشته السمكة نهشتها الوحيدة والقوية ظنت أنَّه مات، فاندفعت إلى باب البيت وكأنَّها تُريد تنفّس الهواء، كانت تلك فرصته للانقضاض عليها، بالفعل شدَّ فمها بحبل احتفظ به لهذا الغرض. كان عليه إخراجها حية"**(٥٤) ، فعناصر المشهد المذكور آنفاً وسلوك الشخصية الروائية تحيلانه إلى خانة العجائبي؛ لأنَّ المتلقي يُدرك على الفور بعد قراءته النص، أنَّه بإزاء سرد لا يتصل بالواقع كما هو في (الوعي المشترك)، بحسب تعبير (سعيد يقطين)(٥٥) ، ذلك الوعي الذي يفترض أن تكون قدرات الإنسان بحدود معينة مثلما هو مألوف في عالمنا الموضوعي.

٢ – السرد الغرائبي:

من الممكن النظر إلى الغريب في الأدب على أنّه "ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره"(٥٦) ، ومن جانب آخر فالغريب، هو الأدب الذي يقدِّم عالماً يمكن فحص آليات تماسكه وإدراك ما يحكمه من قوانين، والأمر في ذلك منوط بالقارئ، فالغريب يُثير القارئ لأول وهلة؛ لكنَّه يصبح مألوفاً بعد إدراك أسبابه، فلا تُخرق فيه قوانين الواقع على

نحو كبير، بل يمكن أن تُستثمر في تفسير الظواهر الموصوفة[٥٧]، ومن هنا أضحت الألفة مجسّاً معتمداً في إحالة الحدث على العجائبي أو الغريب أو العجيب بالاعتماد على فهم القارئ وتفسيره، فإمّا "أن يقبل القارئ بأنَّ هذه الأحداث فوق – الطبيعية ظاهرياً يمكنها أن تأخذ تفسيراً عقلانياً، وعندئذٍ نمرُّ من العجائبي إلى الغريب، وإما أنَّه يقبل وجودها على ما هي عليه، ووقتئذٍ نكون في العجيب"[٥٨] ، وعليه فليس العجائبي والغرائبي بمعزل عن بعضهما البعض تماماً، فهما يسيران على خطين متوازيين لا يتقاطعان، يمكن النفاذ من أحدهما إلى الآخر بإعمال الفكر بعد أن تُستحضر شروطهما ذهنياً في أثناء فعل القراءة.

وخير ما يمثِّل السرد الغرائبي في رواية (صورة يوسف)، لعبة تبادل الأسماء بين يوسف وأخيه (يونس)؛ إذ ينهض السرد في الرواية على حادثة غريبة تستتبع أثراً غريباً أيضاً، والحادثة هي مقتل ابنة معلم اللغة الإنكليزية في مدرسة الراوي الابتدائية، وهي في الصف الخامس الابتدائي بطريقة تستوقف القارئ، فقد ورد في الصحيفة التي قرأها (يوسف) توضيحاً لذلك ينقله الراوي بقوله: **"تخيَّلوا ذلك، قتل طفلة صغيرة، وضع مسامير صغيرة في كعكتها التي أكلتها ببساطة، لأنَّها كانت تحب أخاه ولا تحبه، وألصق التهمة بأخيه يوسف الصغير الذي كان يحب البنت والبنت تحبه!"**[٥٩] ، فالحادثة هذه تخلق ترددا واضحاً عند القارئ بين إحالتها إلى الواقع، ففيها الكثير من العناصر المألوفة في واقعه، أو عدِّها من جنوح الخيال؛ إذ إنَّ الطريقة التي قُتلت بها الطفلة بها حاجة إلى إعادة النظر في لحظة التلقي، فأن تكون الكعكة محشوَّة بالمسامير من دون أن تشعر بها الطفلة عند أكلها حتى موتها، ذلك مما لا يستسيغه العقل ولا يخضع لقواعد المنطق؛ وذلك ينقلها من حدود الممكن والمحتمل الحدوث إلى حدود الحدث التخييلي، الذي لا يخضع لقواعد الصواب والخطأ إلا ضمن نطاق المتخيل نفسه.

والأثر الذي يتبع هذه الحادثة، هو استبدال (يوسف) اسمه وشخصيته باسم أخيه (يونس) وشخصيته، بعد أن يختفي أخوه وتتعدد احتمالات اختفائه، بين موته في الحرب وسفره إلى خارج البلاد، ويعيش (يوسف) تفاصيل هذه اللعبة متخفياً تحت الاسم المستعار متخذاً أدواراً متنوعة؛ إذ يرضخ لإلحاح (مريم)، زوجة أخيه، التي ما انفكت تطالبه بزيارتها إلى غرفتها في بيت أهله، فيباشرها في فراش الزوجية بدلاً عن أخيه (يونس)، بعد أن تتقبل هي لعبة

الأقنعة هذه وتقنع نفسها أنَّ (يوسف) الذي تراه ليس إلا (يونس) زوجها [٦٠] .

وتكمن غرابة هذه الأحداث في خرقها حدود المألوف الاجتماعي وضوابطه المعروفة؛ إذ جاوزت ما هو مقبول اجتماعياً، ما يرشحها إلى أن تكون ضمن نطاق الشذوذ الاجتماعي، فالاعتراف بلعبة تبادل الأسماء هذه لا يقف عند (مريم)، زوجة الأخ، بل يتعداه إلى الأم، أيضاً، فهي تغضُّ الطرف، كذلك، عمَّا يجري، عادَّة إياه أمراً طبيعياً يمكن أن يعوِّضها عن فقد ولدها (يونس)، لا سيما، وهي تصرُّ على ترك باب البيت مفتوحاً في منتصف الليل متوقعة مجيئه[٦١]، والأمر نفسه بالنسبة لخالته حين دعته باسم (يونس) عند دخوله إلى البيت، مثلما يذكر لنا الراوي بقوله: **"تفاجأ بصوت خالته. سقطت الحقيبة من يده، وأحدثت صوتاً عند ارتطامها بالأرض. وقال لنفسه: إذن، أنا يونس، إنَّها مثل صاحب الصوت، تريدني أن أكون يونس وحسب، أن أبقى يونس، أخي، مثلما اتفقنا في تلك الليلة الغامضة في الحانة السرية: حانة المدينة، ولا تريد أن تصدِّق أنَّ يونس لم يعد هناك، لأنَّه كان جزءاً من حكايات تلك الحانة، وأنَّني أنا أمامها: يوسف، ليس غير يوسف، الحي، بلحمه ودمه، بعذاباته وانكساراته، بسكره وصحوه، بجنونه وصحة عقله"**[٦٢] ، ذلك يعني أنَّ الأمر يجاوز المعتاد بعد أن توافق الجميع على التعاطي مع حالة تبادل الشخصيات والأسماء، وهي، إذاً، ليست حالة من العبثية، بل امتداد لواقع مأساوي يكاد يصعب على الإنسان فهمه أو تقبله، واقع بلد دمّرته الحروب المتواصلة قد أنتج سرداً فيه من الغرائبي الكثير، الذي يرتفع في تلقيه عن حدود المألوف.

فالسرد الروائي يُطلِع القارئ على غرائبية الواقع، وهو يتتبع رحلة (يوسف) الرامية إلى البحث عن ذاته، في محاولته استرجاع اسمه وهويته الضائعة؛ فهو في خضم رحلة البحث عن جثة أخيه في مدينة الطب، يواجه جواباً مراً من الموظف المسؤول عن عنابر الموتى رداً عن تساؤل (يوسف)، عن احتمال وجود جثة مجهولة لديهم قوله: **"جثّة مجهولة؟ وكأنَّنا نستلم يومياً جثثاً معروفة. ماذا تعتقد يا أستاذ، لماذا يأتي هؤلاء الناس؟"**[٦٣]، كما أنَّه يلتقي بشخصين، ضابط، آمر السرية الأولى من الفرقة الثامنة للمشاة، ومساعده، الجندي (علي)، وقد أصيبا بالجنون بعد أن وصلتهم أوامر القيادة بالانسحاب من مكانهم في كركوك والاتجاه إلى بغداد، ثم يتلقون أوامر بالعودة إلى مكانهم، ليبادوا جميعاً حين واجهوا طلعات كثيفة لطائرات العدو[٦٤] ، هما يفكران بطريقة

غرائبية مثلما يبيّن الراوي على لسان الشخصية بقوله: **"سبعة أيام ينتظرني ليقول لي: لنذهب إلى بغداد ونقاتل العدو. وكما ترى، نحن هنا، جمعنا قواتنا، والبقية سنجدهم في عنابر الجثث، سنسجّل المتطوعين منهم، ماذا عنك؟ فكما يبدو أنَّك مُقْدِم على فعل خطير، لا تقل لي إنَّك تفكّر في الهروب من الجيش"**(٦٥).

كما أنَّ السرد الغرائبي لا يقف عند هذا الحد في الرواية، بل يتواصل بوتيرة متصاعدة، لنجد الشخصيات تخوض بقضايا لا تمتُّ بصلة للمنطق في محاولة منها لتجاوز مرارة الواقع وقسوته، ويظهر لنا السرد إصرار الشخصية على إيجاد وسيلة تساعد الناس على محو الذكريات وتمكِّنهم من النسيان، وينقل لنا الراوي ذلك على لسان الشخصية بقوله: **"الحل عندي، سأنقذك من الموت عن طريق هذا الجهاز الصغير، الذي أعمل عليه منذ سنوات طويلة، وبشكل سري، سأساعد الناس على حل المشكلة، هذا الجهاز سيقوم بمحو ذلك الجزء من الذاكرة الذي يحتوي على كل الذكريات التعيسة، يفرِّغ الكيس العصبي هناك، الجرارة العصبية من محتوياتها، ثم يرميها في الزبالة، في القمامة، في الحياة"**(٦٦)، وواضح من النص المذكور غرائبية الطريقة التي تفكر بها الشخصية الروائية وإصرارها على صناعة (جهاز النسيان) لتجاوز محنة الإحساس بالواقع والإفلات من وطأته .

والغريب يمكن أن يخرق نطاق المألوف وحدود المنطق بحديث الرواية عن ملكات ومواهب خارقة تتمتَّع بها بعض الشخصيات الروائية، مثل التنبؤ بالغيب والاستبصار، لكنَّه يبقى حدثاً له منطقه الخاص حين يُحال إلى نمط معين من التفكير الاجتماعي، وتمثّله الشخصية الروائية (صادق أبو الموتى) في رواية (ملائكة الجنوب)؛ إذ يحتفظ (صادق) بسجل مدوَّن فيه آجال الناس وموعد موت كل واحد منهم! حتى أنَّ الشخصية الروائية (نعيم) حين ماتت أمه أرسله أبوه إلى دكان (صادق)، فأخبره عن دهشته، لأنَّ الموعد المكتوب في سجله أبعد من يوم موتها(٦٧)، ويعبِّر الراوي عن ذلك بقوله: **"أبي يعمل هناك في تشريح الجثث، كثيراً ما كان يتحدث أمامنا ويقول، اليوم مات فلان بسبب تعرضه لحادث، أو كذا، كان جدي الوحيد الذي يسخر منه ويقول، تلك ترهات الطب، الإنسان يموت لأنَّ ذلك مكتوب في السجلات، كان على أبي أن يموت، لكي اكتشف أنَّ جدي على حق، قبل أن يموت أبي بساعة، نصحه جدي بالبقاء في البيت، قال له، اليوم قرأت في السجل،**

أنَّك ستموت ما أن تخرج، فأجابه أبي، تلك خرافات لا غير، لأنَّ علي أن أذهب إلى العمل، في ذلك اليوم وصلت إلى عنابر الموتى جثث عديدة، كان أبي في طريقه إلى مكان عمله، وكانت الطائرات البريطانية تقصف الوحدات العسكرية التي اشتركت في حركة مايس ١٩٤١ في معسكر الشبّانة،...، وما إن وصل أبي عند نهاية الشارع عند طرف المعسكر حتى سقطت عليه قذيفة، مات فوراً ودفنّاه في مقبرة الشهداء، قال جدي: ألم أقل له؟ ثم أراني السجل الذي حفظ فيه أسماء الموتى وأولئك الذين سيموتون، قال ذلك لنعيم وهو يشير إلى السجل"[٦٨] ، وواضح ما في المقطع السردي من مبالغة في توصيف قدرات الجد، التي تفوق قدرات الإنسان الاعتيادية على التوقع والاستشراف، وتتعداه إلى التنبؤ على نحو القطع واليقين بما لا يُتاح للإنسان البسيط، لكنَّها في الوقت نفسه تعبير عن وعي مجتمعي.

وفي موضع آخر من الرواية، يتحدّث السرد عمّا تمتلكه الشخصية الروائية (الملاك) من القدرة على إنجاز أفعال بها حاجة إلى قدر كبير من التركيز والملاحظة، تتطلب أن يكون الإنسان في حالة من الصحو، لكنَّه يؤديها وهو نائم، مثلما فعل في رسمه الهيئة النورانية التي زارته في المنام على نحو الدقة والاتقان، ويعبّر الراوي عن ذلك بقوله: **"لم يخبر الملاك أباه إنَّه سبق وأن رأى النور الأعظم في سن مبكرة، لكن ليس بالهيئة التي وصفها الأب. فذات يوم شعر الملاك بنور يسقط على عينيه وهو نائم، فاستيقظ نصف نائم ونصف حالم، تلمّس عدته التي تركها إلى جانب المخدة، أخذ القلم وحاول رسم الهيئة التي زارته، كانت لحظات الفجر الأولى، وكان الجو صافياً، لم يكن هناك برد في الخارج، لكنَّه شعر بيديه ترتعد وعندما فتح عينيه رأى ما حدث له. لم تكن الهيئة التي رسمها تشبه صورة الهيئة النورانية التي وصفها أبوه، أغمض عينيه وحاول من جديد، كانت النتيجة متشابهة. لم يُحدِّث الملاك أباه يوماً أنَّه طوال كل هذه السنوات وكلّما أراد نقش الهيئة الربانية أو حاول تخيلها برزت صورة واحدة، صحيح أنها بتنويعات مختلفة، لكنها تحمل في المحصلة ملامح الصورة الأولى ذاتها"**[٦٩]، فأن ينجز الإنسان عملاً كالذي فعلته الشخصية الروائية (الملاك)، لا يمكن تلقيه إلا ضمن حدود السرد الغرائبي، لا سيما ما ورد من رسم تخطيط للهيئة النورانية مطابقاً لما رآه في المنام وهو في حالة بين النوم والحلم، مفتقراً إلى ما يتطلبه هذا العمل من كون الفرد في حالة من اليقظة والتركيز الكبيرين.

والغرابة تشفُّ السرد في مواضع من رواية (بغداد مالبورو) أيضاً، إذ ينقل لنا الراوي في حواره مع السائق الذي استأجره في تنقله من مدينة (الكوت) إلى مدينة (الديوانية)، حديث السائق معه عن حادثة مقتل عمّه ونجاته هو، بعد أن أصرَّ واحد من سائقي الشاحنات العاملين معهم في نقل البضائع من ميناء البصرة إلى بغداد، على ضيافتهم في داره في مدينة (اللطيفية) على الطريق إلى بغداد بقوله: **"جلس الجميع أمام مائدة عامرة بشتّى أصناف الأكل، كان طبق الثريد أمامهم، قال مضيفهم: تفضلوا كلوا لحمكم! العم الذي مدَّ يده عميقاً تحت الثريد أخرج يداً بشرية، نعم يداً آدمية مقطوعة ومدفونة تحت قطع الخبز المغمَّسة بالمرق، العم المسكين انتفض رافضاً الأكل، قال للمضيّف: هل أنت مجنون تريدني أن آكل لحم البشر؟ أخرج المضيِّف مسدسه وضربه طلقتين برأسه، سألت الشاب مقاطعاً وأنت؟ قال: أكلت. كان عليَّ أن آكل يداً كاملة وأكلتها نعم أكلت اليد كلَّها لأنجو بجلدي وأعود بجثّة عمي"**(٧٠)، والقصة على غرابتها وابتعادها عن المألوف، إلاَّ أنَّها تكشف الستار عن قسوة واقع عاشه العراقيون ومأساويته بعد دخول القوات الأمريكية وإسقاطها النظام السياسي آنذاك، والقارئ يشعر بالتردد لأوَّل وهلة حين قراءته النص ويحير بين قبول ما يقرأ ورفضه، إلا أنَّه حين يستحضر مجمل الأحداث في تلك الحقبة، يجد منطقاً خاصاً يتلقى به تلك الأحداث موافقاً لمنطق الواقع نفسه، على غرابته ورفضه الانصياع للمألوف والمعتاد.

خاتمة البحث

- العالم الممكن هو العالم المتحقق داخل النص الروائي بإزاء عالم آخر موجود في الواقع الفعلي، المرتبطان بمقولتي الصدق والإحالة المبنيتان على أساس استثمار عناصر الواقع في النص التخييلي.

- العالم الممكن بناء ثقافي مزيج من أنظمة متعددة يسهم الكاتب في تشكيلها انطلاقاً من مبدأ القصدية في إنشاء النص وتأليفه، أو نتيجة لاشتراطات الصوغ الفني وأحكامه، وقد ألفينا ذلك في روايات نجم والي المتأرجحة بين الواقع والخيال، فالروائي يعمد قاصداً على خط حدود العوالم الممكنة بحرصة على بناء نهايات روائية تفتح الأفق واسعاً أمام القارئ، واستثماره تجارب الذات الكاتبة وعناصر من السيرة الذاتية للروائي نفسه وتقديمهما لا على أساس المباشرة؛ بل على وفق مبدأ الإيهام الفني الذي يتطلب صياغة جديدة للميثاق المعقود بين الكاتب والقارئ.

- ليست العوالم الممكنة معطى متحققاً بعيداً عن القارئ، فهو الذي يلملم شتاتها المتناثرة داخل النص الروائي وهو من يعمل على ربطها بمراجعها وإحالاتها على أنساقها خارج النص الروائي.

- روايات نجم والي تنطوي على عوالم تخييلية يتردد القارئ في تلقيها استناداً إلى موسوعته الثقافية ومعطياته القبلية؛ لما فيها من غريب وعجيب لا يمكن أن يتحقق إلا على وفق التسليم بأنه بإزاء نص روائي تخييلي.

الهوامش

(١) ينظر: العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني: د. عثماني الميلودي، ٢٩ – ٣٠.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠.
(٣) ينظر: تخيل السرد والعوالم الممكنة: عبد الفتاح الحجمري، مقال منشور على شبكة الأنترنيت.
(٤) معجم السرديات: ٧٥- ٧٦.
(٥) ينظر: النص السردي نحو سيميائيات للأيديولوجيا: سعيد بنكراد، ٢٨- ٢٩.
(٦) المصدر نفسه: ٢٨.
(٧) القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية): أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ١٦٧ – ١٦٨.
(٨) هيرمونطيقيا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية): محمد بو عزة، ٦٩.
(٩) السرد الروائي وتجربة المعنى: سعيد بنكراد، ٢٥٥.
(١٠) المقامات (السرد والأنساق الثقافية): عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ١٩٦.
(١١) التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي): عبد الفتاح الحجمري، ٢٢٣، نقلاً عن: بداية النص الروائي (مقاربات لآليات تشكّل الدلالة)، د. أحمد العدواني، ٦١.
(١٢) ينظر: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكّل الدلالة): ٥٩.
(١٣) البداية والنهاية في الرواية العربية: عبد الملك أشهبون، ٢٣٢
(١٤) ينظر: النهايات السردية في روايات غسان كنفاني: د. أحمد بن سعيد العدواني، ١٠٥. دوريات
(١٥) ينظر: الحرب في حي الطرب: ٢٥٠- ٢٥١.
(١٦) المصدر نفسه: ٢٥١.
(١٧) صورة يوسف: ١١.
(١٨) ينظر: المصدر نفسه: ١٣ – ١٤.
(١٩) بغداد مالبورو: ١١.
(٢٠) المصدر نفسه: ٣٤٥.
(٢١) المصدر نفسه: ٣٤٩ – ٣٥٠.
(٢٢) إثم سارة: ١٦.
(٢٣) المصدر نفسه: ٢٤٠.
(٢٤) رسائل إلى روائي شاب: ماريو بارغاس يوسا، ترجمة: صالح علماني، ١٩.
(٢٥) ينظر: من السردية إلى التخييلية: ٧٠.
(٢٦) التخييل المخاتل، من فقر الثيمة إلى تجريب شعرية السرد الغرائبي (دراسة

بعض مظاهر الحداثة في الرواية العربية المعاصرة): محمد مصطفى سليم، ١٧. دوريات

(٢٧) الرواية العربية ورهان التجديد: د. محمد برادة، ٦٧.

(٢٨) ينظر: الأنساق السردية المخاتلة (شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش): عبد الرزاق المصباحي، ١٥٠.

(٢٩) ينظر: في النظرية السردية (رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة)، ٣١.

(٣٠) ينظر: السرد الروائي وتجربة المعنى: سعيد بنكراد، ٢٥١.

(٣١) تل اللحم: ٧٣- ٧٤.

(٣٢) ينظر: عمو راح يبدي التعذيب هسه؟: نجم والي، ١٤. دوريات

(٣٣) ينظر: صورة يوسف: ٨٧.

(٣٤) ينظر: صورة يوسف: ٩٠.

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه: ٨٨.

(*) يورد الروائي الكثير من المواقف والأحداث الواردة في الرواية في مؤلَّفه (بغداد - سيرة مدينة)، الذي يُحسب على الكتابة السير ذاتية بما يتضمن من ذكريات ويوميات ولمحات توثيقية، ما يؤكد استحضار الروائي لتجاربه الذاتية في عملية تشكيله نصه الروائي مدار الحديث، وغيرها من نصوصه الروائية. ينظر: بغداد – سيرة مدينة، نجم والي، ٢٣٥ – ٢٥١.

(٣٦) ينظر: ملائكة الجنوب: ١٦٩.

(٣٧) ينظر: ملائكة الجنوب: ٨٢.

(٣٨) ينظر: المصدر نفسه: ٨٦.

(٣٩) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٨.

(٤٠) ينظر: تأويل المتخيل (السرد والأنساق الثقافية): عبد القادر فيدوح، ٣٢٠.

(٤١) ينظر: العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني(بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب): ٥٣.

(٤٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة): ١٤٦.

(٤٣) معجم السرديات:٢٨٥.

(٤٤) عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب): د. لؤي علي خليل، ١٣.

(٤٥) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ٨٧.

(٤٦) المصدر نفسه: ٨٧.

(٤٧) المصدر نفسه: ١٨.

(٤٨) ينظر: أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع): ت. ي. أبتر، ١٢.

(٤٩) تاريخ الرواية الحديثة: ر. م البيريس، ترجمة: جورج سالم، ٤٠٠.

(٥٠) ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، ٦٣.

(٥١) ينظر: شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي): د. فيصل غازي النعيمي، ٥٧ – ٥٨.

(٥٢) تل اللحم: ٤٠.

(٥٣) المصدر نفسه: ١٦٩.

(٥٤) تل اللحم: ١٧٣.

(٥٥) ينظر: السرد العربي (مفاهيم وتجليات): سعيد يقطين، ٢٣٣.

(٥٦) الأدب والغرابة: عبد الفتاح كيليطو، ٦٩.

(٥٧) العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: ٣٣.

(٥٨) مدخل إلى الأدب العجائبي: ٨٣.
(٥٩) صورة يوسف: ٢٢.
(٦٠) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٨ – ١٠٩ – ١١٠.
(٦١) ينظر: المصدر نفسه: ١١٤.
(٦٢) صورة يوسف: ١٢٠.
(٦٣) المصدر نفسه: ٧٨.
(٦٤) المصدر نفسه: ٦٩.
(٦٥) صورة يوسف: ٧١.
(٦٦) صورة يوسف: ٧٣.
(٦٧) ينظر: ملائكة الجنوب: ٢١٦.
(٦٨) ملائكة الجنوب: ٢١٦ – ٢١٧.
(٦٩) ملائة الجنوب: ١٤١.
(٧٠) بغداد مالبورو: ٢٥٧.

المصادر والمراجع:

١- الروايات

- إثم سارة: نجم والي، دار الرافدين، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠١٨.
- بغداد مالبورو (من أجل برادلي مانينك): نجم والي، دار الرافدين، بيروت – لبنان، ط١- ٢٠١٨.
- تل اللحم (قصة مرايا سيد مسلط): نجم والي، دار الرافدين، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠١٨.
- الحرب في حي الطرب: نجم والي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط٢ – ٢٠١٣.
- صورة يوسف (حكايات حانة المدينة): نجم والي، دار: المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠٠٥.
- ملائكة الجنوب (كتب عماريا): نجم والي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – سورية، ط١ – ٢٠١٠.

٢- الكتب

- أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع): ت. ي. أبتر، ترجمة: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١ - ١٩٨٩.
- الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي): عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط٣ – ٢٠٠٦.
- الأنساق السردية المخاتلة (شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش)، عبد الرزاق المصباحي، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠١٧.
- بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكّل الدلالة): د. أحمد العدواني، الناشر: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط١ – ٢٠١١.
- البداية والنهاية في الرواية العربية: عبد الملك أشهبون، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط١ – ٢٠١٣.

- بغداد – سيرة مدينة، نجم والي، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠١٥.
- بلاغة الفن القصصي: وين بوث، ترجمة: أ. د. أحمد خليل عردات و د. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، ط١ – ١٩٩٤.
- تاريخ الرواية الحديثة: ر. م. البيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط – منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط٢ – ١٩٨٢م.
- تأويل المتخيل (السرد والأنساق الثقافية): عبد القادر فيدوح، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، الإمارات العربية المتحدة – دبي، ط١- ٢٠١٩.
- تخيل السرد والعوالم الممكنة (أسئلة للبحث): عبد الفتاح الحجمري، مقال في مجلة علامات، العدد: ٧، السنة ١٩٩٧، منشور على موقع سعيد بنكراد، الرابط:

www.saidbengrad.net

- التخييل المخاتل، من فقر الثيمة إلى تجريب شعرية السرد الغرائبي، دراسة بعض مظاهر الحداثة في الرواية العربية المعاصرة: محمد مصطفى سليم، مجلة أنساق، مج٢، ع١، فبراير ٢٠١٨.
- التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي): عبد الفتاح الحجمري، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، (د. ط) – ٢٠٠٢.
- جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة): مجموعة مؤلفين، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق – سورية، ط١ – ٢٠١٠.
- رسائل إلى روائي شاب: ماريو بارغاس يوسا، ترجمة: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، سورية – دمشق، ط٢ – ٢٠١٠.
- الرواية العربية ورهان التجديد: د. محمد برادة، دار الصدى – كتاب دبي للثقافة- إصدار ٤٩، ط١- ٢٠١١.
- السرد الروائي وتجربة المعنى: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١ – ٢٠٠٨.
- السرد العربي (مفاهيم وتجليات): سعيد يقطين، دار الأمان - الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الرباط، ط١ – ٢٠١٢.
- سياسة ما بعد الحداثية: ليندا هتشيون، ترجمة: د. حاج

إسماعيل، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠٠٩.

- شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الرباط، ط١ – ٢٠٠٩.
- شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي): د. فيصل غازي النعيمي، دار: مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١ – ٢٠١٤.
- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: حسين علام، منشورات الاختلاف - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١ – ٢٠٠٩. عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب): د. لؤي علي خليل، ١٣.
- عمو راح يبدي التعذيب هسه؟: نجم والي، مقال في مجلة بين النهرين، العدد ٨٥، ٢ آب ٢٠١٨.
- العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني (بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب): د. عثماني الميلودي، الناشر: محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط١ – ٢٠١٣.
- في النظرية السردية – رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة: عبد الرحيم جيران، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، ط١ – ٢٠٠٦.
- القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية): أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط١ – ١٩٩٦.
- مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط – المغرب، ١٩٩٣.
- معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون: إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر - تونس، ط ٢٠١٠.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة): سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط١ – ١٩٨٥.
- معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني، دار النهار للنشر – مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط١ – ٢٠٠٢.
- المقامات (السرد والأنساق الثقافية): عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار: توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط٢ – ٢٠٠١.

- من السردية إلى التخييلية (بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي) سعيد جبار، منشورات ضفاف والاختلاف، دار الأمان، الرباط - المغرب، ط١- ٢٠١٢.
- نحو نظرية لأدب اللانوع: جوناثان كلر، القصة، الرواية (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة): مجموعة مؤلفين، ترجمة: د. خيري دومة، دار شرقيات – القاهرة، ط١ – ١٩٩٧.
- النص السردي نحو سيميائيات للأيديولوجيا: سعيد بنكراد، دار الأمان، الرباط – المغرب، ط١ – ١٩٩٦.
- النهايات السردية في روايات غسان كنفاني: د. أحمد بن سعيد العدواني، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد: السابع عشر، رجب ١٤٣٧- ٢٠١٦م.
- هيرمونطيقيا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية): محمد بو عزة، الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط١- ٢٠٠٧.