إعداد وتقديم

عباس داخل حسن

سقوط السماء في خان الشّابندر

دراسات ومقالات نقدية

إسماعيل إبراهيم عبد • أحمد الحلي • أسامة حدّاد • جاسم عاصي
جمال الطيّب • د. محسن الموسوي • ممدوح فرّاج النّابي
محمد جبير • ناطق خلوصي • عباس لطيف • عقيل هاشم
د. علي حسين يوسف • عبد السادة البصري • فايز علّام
فاضل حاتم • د. قيس كاظم الجنابي • د. رسول محمد رسول
شوقي بدر يوسف

سقوط السماء في خان الشّابندر

دراسات ومقالات نقّديّة

إعداد وتقديم
عباس داخل حسن

الطبعة الأولى 2016

سقوط السماء في خان الشّابندر

عبّاس داخل حسن

The Sky Fall in Khan al Shabandar

Prepare and Present:
Abbas Dakhel Hassan

الطبعة الأوّلى إصدار دار الجواهري للنشر والتوزيع
جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة للدار ولمؤلف
حسب قوانين الملكية الفكرية للعام 1988
التصميم والأعمال الفنية:
شركة صلات ميديا للتصميم والنشر الهولندية
www.sillatmedia.com
ISBN 978-90-9026034-1
First Published by Dar al Jwahere November 2016
Revised Arabic edition copyright © Dar al Jawaheri 2016
The right of Dar al Jwahere to be identified as the Author of this work has been asserted by him in accordance with the Copyright, Designs and Patents Act 1988.
ISBN number: 978-90-9026034-1

دار الجواهري للنشر والتوزيع
العراق ـ بغداد/ شارع المتنبي
daraljwahere@yahoo.com

Design by: www.sillatmedia.com

... والكلامُ جسمٌ لطيفٌ مُنبعثٌ من المُتكلِم، يَقرعُ أجزاءَ الهواء فيتموّج بحركته، ويتشكّل بشكله، ثمَّ يَقرع العَصبَ المفروش في الأذن، فيتشكّل العَصبُ بشكله، ثمَّ يصل الخيال فيُعرض على الفكر فيفهم.

إبراهيم النظّام

مقدمة

لم تحظَ رواية عراقية بما حظيت به رواية خان الشّابندر للروائي العراقي محمد حيّاوي من متابعة نقدية واحتفائية منقطعة النظير، كما وصفت بأنّها من أهم الروايات العراقية التي صدرت بعد الاحتلال الأمريكي للعراق، بشهادة أغلب المهتمين بالرواية ونقّاد السرديات. ان أغلب ما كُتب عن **خان الشّابندر** جاء بشكل مغاير وجديد ووفق رؤى مختلفة حسب مناهج النقد الحديث، ولم يكن الأمر من باب المجاملات والمديح الذي اعتدنا عليه، بل نتيجة لتماسك السرد في الرواية ومشروعيتها التخاطبية ولغتها الشعرية وشخصياتها السحرية، لتبقى بدائرة فعل القراءة المفتوحة. ومن بين الكم الهائل مما كتب عنها من عروض وإضاءات ودراسات، يبدو الأمر محيراً لجهة اختيار تلك المقالات والدراسات لمشروع كتاب نضعه بين أيدي القراء. ذلك لأن أغلب الدراسات والمقالات النقدية كانت على درجة فائقة من الأهمية، وهي في مجملها بمثابة حفر أركيولوجي لهذا العمل السردي المدهش **خان الشابندر**، نتيجة لدقّة المتون والهوامش التي لم يهملها أيّ من النقّاد الذين سعوا لتفكيك الأبعاد البنيوية والفنية والجمالية المختلفة وفق رؤية كل منهم بما يمتلكون من أدوات منهجية وطرائق خاصّة في التحليل والاستنباط الجمالي والاشتغال الجواني على النص

من داخل العمل الإبداعي كوحدة متكاملة بدءا من العتبة الأولى العنوان حتّى نصّ الغلاف الأخير.

إن الأمر الذي زاد من صعوبة مشروعنا ومنح جميع الإضاءات النقدية الاهتمام الذي تستحقه في القراءة والنشر، هو ضيق مساحة الكتاب، على الرغم من أن معظم المقالات النقدية انطوت على شحنات جمالية مُضافة وقراءات فلسفية وجدانية لعمل سردي كتب بعناية فنية وبراعة حكائية غير مسبوقة في المغامرة والتجريب، الأمر الذي أتاح للرواية فرصة الانتشار الذي تستحقه والتأثير في المشهد السردي العربي، ولعل من هذا المنطلق تحديداً رأينا غزارة ما كتب عنها في أغلب البلدان العربية، وهو الأمر نفسه الذي دفعنا لجمع ما تيسر مما اطلعتُ عليه شخصياً ووفق قراءتي الخاصّة بين دفّتي هذا الكتاب باحثاً عن ما يجمع هذه المقالات المختارة من تواشج وصفات تكاملية وتقارب في الرؤى النقّدية، وهذا لا يعني أن المقالات الأخرى الكثيرة التي كُتبت عن الرواية ونشرت في العديد من الصحف والمواقع الأدبية، أقل أهمية مما اخترنا هنا، بل لأن المناطق التي اشتغلت عليها مختلفة كلّياً وهي بحاجة إلى الدراسة والتمحيص وربما الجمع مستقبلاً، وهي مهمة ثقيلة على كاتب أو متابع أو باحث واحد مهما بلغ من قدرات، ولعلي أترك مثل هذه المهمة لطلبة الدراسات الأدبية العلياً في المعاهد والجامعات العربية مستقبلاً، وكلي استعداد لمشاركتهم ودعمهم حيثما احتاجوا المساعدة والدعم.

لقد اختزلت **خان الشابندر** محنة وطن ومأساة جيل كامل برؤية توالدية، بين واقع معاش وخيال مبهر بعيد عن الفنطازيا، وهي

رواية كتبت بوعي وبأدوات سردية ثرة وباشتغال خاص ومتفرّد على عنصري المكان والزمان، ناهيك عن المصائر الفجائعية التي رسمتها لأبطالها وسط خراب شامل نتيجة لتهاوي منظومة القيم الإنسانية والأخلاقية، وتمكنها من تجسيد يوتوبيا الأحلام المجنحة التي تمكن الروائي من جعلها عالما موازيا للواقع المظلم الذي تُطبق سماؤه على خرائبه حد العدم والتلاشي.

يقول الكاتب في معرض توصيفه لوظيفة الكتابة: "ليس اقدر من الأدب على تنمية الخيال والتحريض على الحلم، فعندما يكون المرء قادراً على الحلم يكون قد قطع نصف المسافة إلى الحقيقة. لا يمكن العيش بدون أحلام مجنّحة وكل شيء يبدأ بحلم، وكلما انطوى الأدب على الخيال الفعّال كلما كان أكثر قدرة على منح الجمهور شعورا بالاستقرار النفسي والصفاء الذهني ورؤية الأشياء بوضوح.." [1]

لقد جاء الحلم في الرواية بقصدية تامّة "فالكتابة والفن كلاهما قصدي في النهاية"، كذلك إشعاع الحُبّ الذي توهج في حكايات الغانيات ليبدد الظُّلمة والخوف ويمحو المشاهدة الدموية اليوميّة التي أحاطت الجميع. والحلم عامل موضوعي للبقاء على قيد الحياة والتأمل والتقاط الأنفاس، ولو لفترات وجيزة، ومن هنا تجسد الواقع في الخيال ليبقى واقعاً قائماً على الرغم من دمويته وخرابه وانحطاط علاقاته واختلاطها بمشاعر الخوف والتوجس. وكما يقول الكاتب في مقال آخر: "هي مجموعة علاقات اجتماعية مضطربة تطغي على الكثير منها المصالح الشخصية"، أو"وجدت الناس موتى وهم أحياء ليس لديهم إحساس بالألم. بعد ان اعتاد العراقيون على دويّ

الإنفجارات وتعايشوا معها، فبعد كل انفجار يهرعون لجمع أشلاء القتلى ثم يغسلون بقايا الدم ويعيدون عرض بضاعتهم على الأرصفة. لقد سبب لي ذلك صدمة عميقة وتخيّلت للحظة إن جميع العراقيين في بغداد قد ماتوا منذ زمن بعيد لكنّهم أحياء بطريقة أو بأخرى." [2]

إن الحُبّ والحلم والجنس في الرواية كان حجر الأساس، أو الثيمة الرئيسة لتعرية الواقع المتناقض الميّت الذي يبقي ثمَّة معنى للحياة، ويقف بوجه الكراهية الهدّامة التي فرضتها عوامل شوهاء خرّبت كل شيء حتَّى روح الإنسان الذي أُريد اقتلاعه وفق تعاليم السماء المزيفة التي تحاول أن تمتحننا من دون وجه حقّ في غفلة من الزمن حين راحت المليشيات السوداء ترخي سدولها المُظّلمة على كل شيء، وهو ذات الصراع الأزلي المعروف بين الخير والشر، صراع ظالم لم تنج منه الأمكنة والمصائر ومستمر بلا هوادة ولا رحمة.

إن الأعمال العظيمة التي بقيت حيّة في أذهان القرّاء هي تلك الأعمال التي كُتبت ببراعة وبلغة خاصّة تجبرنا على بذل أقصى ما نملك لإعادة تخيّلها والكتابة عنها كل حسب رؤيته وافقه المختلف الذي يراه وحسب قدرته التخيلية، والناقد كذات متلقية يُبرز تشكيل الهويّة السرديّة ضمن تلك الذات الناقدة بواسطة نقده للعمل الأدبي ومستنبطا الخصائص التي بين متونه، وهو موضوع أشبع بحثا وتأصيلاً، فالذات الناقدة لا تحتل موقع التأسيس، لكن بوصفها ذاتاً عارفة تختصر لنا التعبير وفق خصائص اجتماعية وفنية وأخلاقية بوعي لمضمون الخطاب النقّدي، ويُعنى معظم النقّاد بالمعنى الاستغراقي كمنطقة بحث، الأمر الذي يستدعي قراءات متعدّدة للنص وتحويله

من مجرد إمكان كامن إلى فصل معرفي مُنتج كما يقول رولان بارت، ومن ثمَّ النفاذ إلى الفضاء الحاضن للإشكالات داخل النصّ والتركيز على الانزياحات المختلفة للغة والطاقة الدلالية المختزنة فيه مع الأخذ بنظر الاعتبار انّه لا توجد قراءة محايدة أو بريئة، ومن هنا ينشأ الاختلاف في المعالجات وفي تناول العتبات الخارجية للنص أو تلك المخبأة في طياته.

إذن وفي ضوء عناصر المفاضلة هذه لا بدّ من ترك الأمر للقارئ بصفته الشريك أو الطرف الآخر في عملية الكتابة من دون فرض أحكام مسبّقة عليه وله الحقّ المطلق في إعادة تخيّل الصور السردية ومحمولاتها الدلالية والرمزية بحيادية. يقول الكاتب في أحد الحوارات التي أجريت معه: "إن عملية كتابة رواية ما حالة خاصّة جداً، وهي نوع من الهمّ والنكد والمعاناة العميقة والمؤذية لا يعلم بجنونها إلّا من ابتلي بها، أقصد ابتلاءً حقيقياً وليس من باب التسرية أو السعي وراء الجوائز." [3]

ومثلما كتابة الرواية حالة خاصّة جداً فالقراءة هي الأخرى حالة خاصّة، وإن كانت باسترخاء وبمعاناة أقل. وتتبعا لتجربة أعدها متفردة، سعيت لجمع بعض هذه المقالات النقّديّة التي ضمنتها هذا الكتاب، وما بقي أكثر بأضعاف، إضافة طبعاً إلى الحوارات التي تنطوي على أهمية كبيرة مع سارد خان الشّابندر الروائي العراقي محمد حيّاوي، ولا بدّ من الإشارة إلى ما كتبه الروائي نفسه من شهادات ومقالات عن مفهومه للرواية والسرديات بشكل اعم في الصحافة العربية،وأخص منها سلسلة مقالاته المهمة في جريدة "العرب"

اللندنية، والتي تنطوي على قدر كبير من الأهمية في التشريح والتناول الدقيق للمشهد السردي في العراق والعالم العربي والأدب بشكل عام.

(1) الأدب في الوجدان والتاريخ في المتاحف ـ مقالة محمد حيّاوي ـ جريدة "العرب" اللندنية العدد 10322 الصادر في 30 / 6 / 2016 ـ ص 14

(2) مقابلة مع الكاتب نُشرت في جريدة "الحياة" اللندنية الصادرة في 5 ابريل 2016 أجراها محمد عويس

(3) الرواية بين هم الكتابة والاستسهال ـ مقالة محمد حيّاوي ـ جريدة "العرب" اللندنية العدد 10290 الصادر في 29 / 5/ 2016 ـ ص 14

مدخل

النزاهة الجماليَّة

يُعَدّ التعريف المتداول للنقد الأدبي بمثابة تفحّص النص والحكم عليه، وليس هناك أهداف للنقد تتعدى كشف ما هو أصيل وخلافه بواسطة معايير الجمال والمقاربات المختلفة والتأثيل اللغوي عبر الاختلاف إلى المساءلة والتوظيف، وكُلما كان الناقد حاذقاً في قراءته الجينالوجية للعمل، باعتبار أن الهيرمينوطقيا احد أهم طرق فهم النص وتأويل الدلالات واسترجاع نيّة الفنان أو المؤلف وقصده، من دون إخلال كُلما كان أقرب إلى الصواب، وان كان العبء الأوّل والأخير يقع على عاتق المتلقي واجتهاده بقراءة النصوص أو الأعمال الفنيّة قراءة كفوءة للوصول للانتشاء أو اللذة الجمالية المطلوبة، وبالتالي الوصول إلى الدلالات التي يزخر بها وفهمها باعتبارها قوّة فاعلة في إعادة بناء المعنى بالخبرة والإدراك، ومن ثمَّ تحقيق المسافة الجماليَّة المرجوة، أو الوصول لأقصى فهم ممكن للأشكال الدالّة التي تصنع الخلاصة وتمنحنا الإحساس بخلاصة الواقع النهائي.

النص

المؤلف ـــــــــــــــــــــ القارئ

الدلالة أو "الدلالات"

وللناقد مهام إضافية في وضع قدراته الدينامية في قراءة النصوص وميكانيزمات البحث في اكتشاف الدلالات الإشكالية المتناقضة في حدود العمل وفضاءاته، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون النقد وفق قوانين قطعية كما هو العلم. فالفن والأدب حالة وجدانية خاصّة يدخل العلم والمعرفة ضمنها لتكوين المبدع. إن عمل الناقد نابع من الفلسفة فهو يبحث عن مكامن الجمال في العمل المنقود ويصبح مثله مثل الفيلسوف وصلاحياته التي تطالب الفنان بإثبات ما يقوم به هل هو عمل خير أم وسيلة إلى الخير؟. ذلك لأن الجمال هو الخير بعينه وقيم الخير نابعة من الجمال ذاته.

ولعل الأمر بحاجة إلى إحساس ينطوي على جملة من العوامل المعرفية والنفسية، وبالتالي للوصول إلى اللذة التي نتوخاها من القراءة حتَّى في "النقود" التي نحرص على قراءتها دون انقطاع بعد قراءة أيّ عمل أدبي أو مشاهدة أعمال تشكيلية أو أفلام سينمائية، لأنها افضل بكثير مما ينتجه الدعاة الأخلاقيون بلداء الحس الذين يخضعون النصوص وكل النشاطات الإنسانية لمفاهيمهم الشخصية بصورة مطلقة ويمنعون الخيال ويحرّمون مناقشة الدلالات باعتبارها مُسلّمات مُقدّسة غير قابلة لإعادة التخيّل ضمن أفق القراءة والتلقي، وبالتالي وأد جمالية العمل التي تستدعي أفقاً مفتوحاً للقراءة يخضع في الغالب لوعي المتلقي أوّلاً وأخيراً.

ومن هذا المنطلق فان مهمة الناقد ليس وعظية أو دعوية بل هي بحث في مكامن النص الذي يُعدّ أساس الخبرة الجمالية ومصدرها كما يقول "كلايف بل"

"عندما نحاول إدراك العمل الفني جماليا يجب علينا أن لا نتذوق أو نقيّم العمل الفني من وجهة نظر اهتماماتنا الشخصية واعتقاداتنا أو عواطفنا أو تحيزاتنا الثقافية، بل من وجهة نظر العمل نفسه، وبناءا على الصفات أو الكيفيات الكامنة في الشكل الدال. فالشكل الدال وحده هو أساس الخبرة الجمالية ومصدرها، بعبارة أخرى أن نتذوق العمل الفني موضوعيا في ذاته ولأجل ذاته.. وهذه هي النزاهة الجماليَّة".

من هذا المنطلق يسعى الناقد لان يكون على أعلى قدر من النزاهة الجمالية في التقييم، وأن تبدو المهمة معقدة لأبعد الحدود في التحقيق، لكنها ليست صعبة المنال في ضوء التناقض الظاهر مثل تناقض بنية العمل ذاته في نمطية "ثابتة" وأخرى ماديَّة "متغيرة"، ووفقاً لذلك نجد تعدّد القراءات كمسعى يهدف لتحقق أكبر قدر ممكن من النزاهة الجماليَّة، وهذه مهمة ملقاة على عاتق الناقد الذي يسعى أن يجتهد للوصول إلى مكامن النص بوعي جمالي وفكري ليدهشنا كما تدهشنا الأعمال الإبداعية المعبأة بالفن والإبهار والإثارة والانفعال الجمالي.

الواقعية الخيَّالية وتاريخانية المكان

استطاعت رواية خان الشّابندر أن تحدث خرقاً في المشهد السردي العربي والعراقي لاعتبارات إبتكارية في الشكل والتقاط الواقع العراقي المُعاش ونسج تاريخيانية مُتفردة بأسلوب ولغة صوفية مُحكمة عكست التناقضات الإشكالية للواقع العراقي المُخرب بسبب الحروب والاحتلال وجور المليشيات الظلامية، بخيال بلوّري عالي الصفاء وتصوير سرديّ بالغ الدقة.

فقد اجتهد الكاتب في فضح المسكوت عنه وما نرغب بالبوح به وما نعجز عن قوله في احايين كثيرة، نتيجة لاستبداد السلطات بمسمياتها المختلفة. بعد أن ولدت الرواية من ذاكرة حيَّة وذات معرفية رصدت الآخر وخرابه وفجائعه المتراكمة عبر التاريخ، وحفرت عميقاً في المجتمع مستبطنة أحداثه وأبعاده الفيزياوية والدلالية ضمن المكان وماهيات وسيرورة الأزمنة والتاريخ وعناصرها المختلفة بسرد اركيولوجي نفض الغبار عنها وسلّط الضوء عليها لتعيد مخيَّلة القارئ تشكيل صورها ودلالاتها ضمن العلاقات الإنسانية التي تدور في مكان مُخرّب وفضاءات مليئة بالارهاب والتوجس والخوف،

حققها الروائي ظاهراتيا وسايكلوجيا وفق عناصر "الرغبة والادراك والإحساس" بخليط من هذه العناصر وبطريقة غرائبية نابعة من الواقع ومدلولاته الانعكاسية في التخيّل الواعي لما يجري عبر أزمنة مليئة بالحروب والقتل. ومن هنا ينشأ قلق الأحياء الدائم والمعاش بشكل يومي فتبدو الحياة عبثية لأبعد الحدود، كونها تجسد الاستلاب عبر المسافة أو التباعد الزمني من خلال تجربة الوعي بالتاريخ، تلك التجربة التي حرص الروائي على دفع القارئ لتتبعها من دون انقطاع، فتثير فضوله وتدفعه قراءتها دفعة واحدة ولمرات عدة بالمتعة نفسها، فجاءت توصية لجنة القراءة الخاصة بدار الآداب أكثر من مُحقة بأنها رواية تخطف العقل.

{نص يُقرأ في نفس واحد ليخطف العقل، لقطة مكثَّفة ومركّزة لحياة بغداد السريَّة والمُعتمة،البائسة والمُحزنة التي تسبب فيها حكم شمولي ثمَّ احتلال أميركي. لكن البراعة تكمن في تسليط الضوء على هذه الكواليس الخفّيّة عبر مجموعة من النساء دفعتهن الظروف للعمل بالدعارة. براعة مزج الخاص والعام، ثمَّ الاجتماعي والسياسي ليست سهلة، وبالتالي يمتلك النص نقطة ارتكاز قويَّة زاد من صلابتها مُتعة السرد. كما جاء تنوع الأصوات (نيفين، ضوية، هند، مجر، الصحفي) ليضفي مصداقية غير مُتكلفة على النص. بالطبع لا يمكن إغفال مسألة التأرجح بين الواقع العراقي المأساوي الذي يموج بالانفجارات والميليشيات المسلّحة وعالم الحلم الفانتازي الذي يقف مجر على رأسه عبر تأملات فلسفية تقترب من الصوفية الزاهدة (أو اليائسة)، مع نهاية النص التي جاءت صادمة في ذكائها وموجعة في أحداثها}.

خروج عن المتعارف

لم تلقَ أيّ رواية عراقية أو عربية مثل هذا الاهتمام والكم من الكتابات والقراءات النقّديَّة مثلما لاقت رواية "خان الشّابندر"، بينما نفدت طبعتها الأولى بأقل من شهرين، وفي استطلاع استقرائي تبين لي أن البحث بشغف في أسرارها والوقوع في سحرها وغواياتها السرديَّة الجديدة من قبل القرّاء بمختلف المستويات، هو ما برر هذا التهافت على اقتنائها أو استعارتها،كما أن الردود والتعليقات على مواقع التواصل الاجتماعي تؤكد مؤشراً آخر لنجاح الرواية بشكل ملحوظ بين النخب والقرّاء على حد سواء، ناهيك عن عدد الندوات التي عُقدت احتفاءً بها في العراق وخارجه الأمر الذي يلزم وقفة تفصيليّة مستقلة. لقد خرجت رواية خان الشّابندر، حسب المقاييس الإبداعية والنقّديّة، عن النمط التقليدي للسرد، ولا استغرب أن تكون فتحاً جديداً في الرواية العربية إذا ما أشبعت دراسة وتحليلا. والأمر كله متروك للمستقبل بالتأكيد، ولو كنت أنا شخصياً أراهن على أن يبزها الروائي بأكثر من عمل سردي ممتع آخر، وهو الذي أطلق على أسلوبه الروائي الجديد الـ "واقعية الخيالية" في الندوة الإحتفائية التي أقامها مركز الإسكندرية للإبداع. إذن نحن إزاء واقعية جديدة بحاجة إلى تنظير أفقي وعمودي، فالرواية كجنس سردي تتمتع بالقوّة والصمود بين جميع الأشكال الأدبية، وهي في تطور متّسارع، وليس من السهل أن يفرض عمل روائي ما مكانته بين القرّاء إلّا إذا كان عملاً محكم البناء واللغة ومثيراً للدهشة، أنّنا إزاء روائي وأستاذ جرافيك ومصمم وصحافي معروف، وأغلب أصحاب الأعمال المدهشة

يتمتعون بمواهب متعددة وبطاقة ابتكارية تبقي أعمالهم خالدة وتلاقي النجاح والاحتفاء، وهذا ما حدث مع رواية خان الشّابندر للكاتب محمد حيّاوي الذي عمل على التجريب بحريَّة كاملة لم نعهدها في الرواية العراقية، كما أعاد تركيب الواقع وحرره مما علق فيه من طحالب الدمار والحروب ليخرجه إلى فضاء اليوتيوبيا من ماخور "أم صبيح"، فيعيد لغانياته الاعتبار الذي يستحقنّه من دون أن يغفل حقيقة ان الواقع الإنساني لم يكن يوما متسقا مع القيّم، وان الحياة غير عادلة بسبب تهديد السلطات على اختلاف مسمياتها ورفضها للحب مقابل شهوة التسلط، ومن هنا يأتي الاضطراب بهذا الواقع ومواجهة مصائرنا مراوغين قدر الإمكان للبقاء على قيد النفس والحب بكل تجلياته قبل أن تحصل الفجيعة، كما حصل في النهاية المأساوية للرواية، حينما تذبح المليشيات جميع الفتيات أو الكائنات الضوئية التي تشّع حبا للحياة، "ذات ليلة ماطرة وزرعوا رؤوسهن على تل الحطّام الذي خلفه تفجير بيتهن". هذه النهاية الفجائعية والمصير الصَادم لنساء أقرب إلى الملائكة تمسكن بالحب لآخر رمق، على الرغم من الانكسارات والخسائر الفادحة والحظوظ العاثرة التي عاشها أبطال الرواية وشاهدها التاريخي المتمثل بشخصية الكهل الفيلسوف الصوفي الغريب "مجر" ومدوَّنها "علي موحان" الصحفي القادم بعد غربة طويلة ليجد الخراب والعنف الذي يستبيح كل شيء، خيال واقعي، أو واقع خيالي لا يمكن تصديقه، وكأننا في حلم فنتازي، لكنّه أيضاً حقيقة صارمة نتعثر فيها ونعيشها على ارض الواقع بكل تفاصيلها.

لقد جعلتنا رواية خان الشّابندر نعيش اختلاجات الواقع، لكن على الرغم من ذلك اضطربت أحاسيسنا كقرّاء بلذّة الاطلاع على هذا الواقع المرير والفجائعي، وهو ما يثبت أن الروايات إحدى أدوات تدوين تاريخ المصائر للبشرية، فلا يمكن، على سبيل المثال، التعرف على مآسي الشعوب في أمريكا اللاتينية وتاريخ القهر فيها من دون المرور على عظماء روائييها وقصاصيها وسردياتهم العظيمة.

إن (خان الشّابندر) تلعب هذا الدور من دون أن تُشعر القارئ بذلك، بمعنى آخر كما يقول رولان بارت في "لذّة النص":

"أن يكون النص بمعناه الاستغراقي منطقة نظر وتفكير أو حقلا للبحث، معناه أن يستدعي قرّاءه لتحويله من مجرد إمكان كامن إلى فصل معرفي منتج ومن ثمَّ القراءة تكون بالنص وفي مواجهة قصد أو إقرار الحدود الفارقة بين النص المرجعي والقراءة الناشئة في حوافه المنبثقة عنه. يتجلى ذلك في محاولة تجاوز حرفية آراء المؤلف قصد النفاذ إلى الفضاء الحاضن للاشكاليات).

إستهلال مكاني

بات من المسلمات لأي رواية تلقى شعبية ونجاحا بين القرّاء بسبب قدرتها على تعبيرها عن الواقع بلغة شاعرية صوفية، وان تفعّل ميكانزمات الحواس في مخيَّلة القارئ وتحّفر الصور في مخيَّلتة.

يتفق معظم النقّاد على أن الأعمال التي تستهوي القرّاء هي تلك التي تبدأ بصور بصرية، ومن هنا نجح الروائي حيّاوي برسم صورة بصرية فائقة الإتقان بواسطة الاستهلال الأوّل للمكان الذي

سنتناوله لاحقا بصفته المرتكز الأساس للنّصّ والعتبة الأولى "العنوان: خان الشابندر" وهو خان تاريخي معروف في بغداد التي خربها الاحتلال الأمريكي والاقتتال الطائفي شر تخريب،وتقاسمت المليشيات المتصارعة خرائبه المعبأة بالخطر والموت وتحوّل إلى مكان عدواني لدرجة تبخر معها حلم بطل الرواية "علي موحان"، العائد من اغتراب بيولوجي إلى اغتراب روحي أشدّ. وللمكان أهمية قصوى وبالغة في حياة الإنسان وفي النص الأدبي. فحسب "فرانسوار غابيار" في حديثها عن "فوبلير"، إذا تمكن النص من جعل المكان يتبنى ردّ فعل الإنسان تجاه الواقع،أصبح خطابا من خطاباته لجهة وضعه بين الأشياء والأحداث.. فالنصوص هي دوما نصوص مكان وزمان.. وكل شيء هو تاريخي اجتماعي سياسي. واستناداً إلى هذه الرؤية فان المكان هو مركز وجودنا وذاكرتنا وماضينا وألفتنا الحياتية بكل نشاطاتها، لهذا من دون مسرح المكان لا وجود البتة للزمان .

وكما يقول الفيلسوف جاستون باشلار في مؤلفه الشهير "جماليات المكان"، {في بعض الأحيان نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين كل ما نعرفه هو تثبيتات في استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يودّ حتَّى في الماضي، حين يبدأ بالبحث عن أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمان مكثفا..}

نجح الكاتب في جعل المكان الواقعي متطابقا مع المكان السردي بواسطة خيال مذهل لاقى وقعه في إعادة تخيله في ذهن القارئ بمعالجات سينمائية للمشهد واللقطات المكثّفة للأحداث على أرض

الواقع من دون إغفال الخيط السردي داخل اللغة، الأمر الذي جعل الرواية رواية مكان مؤنسن من خلال دلالات الألفة والحب والارتباط، كما حدث لمُصلِح "المدفآت" المصري "أبو حسنين"، الذي بقي على الرغم من جميع المخاطر وفيا لزيارة قبري زوجته وابنه، إذ ثمَّة تأكيد على صيرورة الحب للأشخاص ينتقل أيضا للمكان "القبر" الذي احتوى رفات الأحبة على الرغم من خراب الحياة، وبات المكان هو الوعاء المحكم للمصائر والتاريخ وكل شيء، حتَّى لحلم العاشق الذي بات عاشقاً لحنين عودة الأماكن وإعادتها من خرابها، فألزم نفسه بالبحث عنها ولو كحالم أو عاشق بالسر، وهي حالة افتقاد مؤلمة وصعبة لمن يعرف بغداد العريقة وخاناتها وحواريها التي هُدّمت وخُربت وباتت بائسة ومحزنة يتقاسمها من بقي من سكانها بعتمة حياة متأرجحة بين الخوف والموت والمجهول والانفجارات المباغتة. وبالتالي أصبح المكان المفتاح الدلالي الذي تتشابك فيه دلالات الزمان والتواريخ والمصائر الإنسانية التي تكافح للتخلص مما حل من خراب ودمار وحطام.

إن الفهم التأويلي للدلالات التاريخية والظاهراتية للمكان، يساعدنا على بلوغ الهدف واللذة في قراءة النّصّوص السرديّة وصولا للدهشة، وهنا ينفتح أفق القارئ الذي يتوفر على دراية في جماليات المكان وصولا لما وراء علم الجمال الفلسفي، وكلما ازدادت تلك الدراية اتسع ذلك الأفق بقراءات متعدّدة وارتفعت مُتعة القراءة.

النهر دالّة ميثولوجية مُقدّسة

يشكّل النهر في تاريخ الحضارتين الفرعونية والسومرية قيمة مقدَّسة وجزءاً من طقوس العبادة ، وفي بلاد الرافدين يعد النهر قيمة ميثولوجية ويحمل مرموزات دينية وفلسفية ضمن إطار أبستمولوجيا الجغرافية المكانية.

والنهر في الرواية له محمولات دلالية واضحة ضمن المشهد، موجبة وسلبية، عكسية وتكاملية،وعلى الرغم من أهمية هذه الثيمة في السياق العام للرواية ولما تنطوي عليه من دوال، فقد أغفلها معظم من كتب عن الرواية وهو خاص ينبئ عن مشهد عام للهويّة العراقية المتنوّعة والمقموعة .

فمشهد مرافقة بطل الرواية لـ "إخلاص" في زيارة بيت الأيتام ومن ثم لتمارس طقوسها في النهر وهو يرقبها بنظرات آيروسية مقدسة ويحذّرها بعد أن تغطس بمياه النهر لتتطهر من الذنوب والخطايا ودنس الحياة، هو مشهد موغل في الوجدان الجمعي، وهو ممارسة طقسية تشير إلى أن النهر هو المعبد الذي تلتقي فيه الخليقة مع الخالق "القوة الخالقة التي تتوسط بين الله والخليقة. وحسب علمي لا يوجد هذا الطقس الديني إلّا في العراق حيث تنبئنا الأسطورة السومريّة أن الآلهة إنانا "عشتار" استعادت الحياة بتناولها ماء الحياة بعد أن أوشكت على الموت، والماء في جميع الديانات أساس الخلق "الله خلق كل دابة من الماء" ويمثّل النهر رمزا للحياة والطهر من الدنس وهو مصدر الخير والنماء.

لقد اشتغل الروائي محمد حيّاوي على الموروث والميثولوجيا بمعرفة

انطولوجية يستحضرها في أماكن حيثما يتوجب استحضارها بدقّة متناهية وبهارموني سردي يخلب الألباب ويستفز المخيلة،وعلى النقّاد مراجعة هيرمينوطقيا التأويل وفق منهج دقيق ومحايد للوصول إلى الحدس الجوّاني للعمل السرديّ، لان مهمة الروائي أن يؤسس عالمه الخاص بالهدم والبناء ويعيدنا إلى الصفر ويضع القارئ في لحظة تصادمية لاغية للمكان والزمان بقصدية، فنسترجع العلاقة الماثلة بين العقل والواقع السرديّ ومحاكاة الأفكار التي تستدعي جوّانيات العقل ولعبة الاستحضار للواقع من جديد، من خلال فهم المدلولات والفهم المشترك للمعنى، كقيمة ناتجة عن الدوال للبقاء على تواصل مع النص من دون فكاك عن تجلياته في الحب والحروب.

{إن القصة التي يمسك بها الشعور بوجودنا الكلي تحمل علاقة ظاهراتية لا تخطئها العين. الغزارة والعمق في القصة هما دائما ظاهرة ثنائية الرنين ورجع الصدى - باشلار}

لقد أجاد الروائي لعبة الثنائيات بمهارة فائقة على امتداد روايته خان الشّابندر، وتمكن من خلق عالم موازٍ للواقع أو يوتوبيا للحلم المعلق بين السماء والأرض، وإذا ما سقط سيسقط على ذات المكان العاج بالثنائيات المتناقضة والاشكاليات المتشابكة، فهي فعلا رواية مدوّخة في عوالمها وخيالها وصراع الكراهية المسعور مع الحب الإنساني الذي ينزع للخير والجمال، تستند بالدرجة الأساس إلى الأنا والآخر والمصير المشترك الذي تهدده قوى الظلام.

رواية أدخلتنا من باب الحياة الدوّار لنضيع في متاهات المصائر المعزولة والمحبطة في الوطن وخرائب مقصوراته التي لا حصر لها.

رواية أدهشتنا سايكلوجيا وجماليا وسرديّا بواقعيتها وخيالها في تركيبة سردية يمكن أن نطلق عليها بحقّ {واقعية خيالية جديدة}، أقصد بالنسبة للقارئ أو المتلقي المشارك الذي ستجبره الرواية على استخدام مخيّلته وإعمالها حسب ما يراه.

واكرر على الرغم من عدد المقالات النقديّة والقراءات التي كُتبت عن هذه الرواية حتّى الآن، فثّمة الكثير الذي سيكتب مستقبلاً لتناولها كأطروحات للدراسات العليا في الأدب، بعد أن أحدثت أصداء كبيرة بين النخب والقرّاء على حد سواء، كما أمني النفس شخصياً بالعودة للكتابة عنها من زوايا أخرى لمحاولة استنباط تقنياتها السرديّة المثيرة، وحتَّى ذلك الحين تبقى خان الشّابندر نموذجاً عميقاً للرواية العراقية الجديدة ما بعد التغيير المجتمعي والسياسي الكبير الذي حصل في العراق ، وواحدة من أهم التجارب التي تجسد ملامح تلك الرواية في خضم المشهد الروائي الغزير عربيا وعراقيا.

عباس داخل حسن

خان الشّابندر
رفقة العالم السفلي للعالم العلوي

إسماعيل إبراهيم عبد

ما العالم سوى فرجة تحت السماء..
ما العالم سوى هوّة الأرض التي تلاعب ما فوقها أياما ثم تبتلعهم كأنهم جاؤا من وهم لا حياة..

هكذا أفهم المنطق الذي يقوم عليه العالم الصغير، السفلي الواقعي المُغَرَّب في رواية **خان الشّابندر** لمحمد حيّاوي[1] لذا سأبدأ بفهم الزمن المُعَوَّم الذي يؤذِن بولوج المفتتحات نحو العوالم السفلية للسرد والحياة الخاصة بالشخوص، فضلا عن الأحداث..

أولاً: مفتتحات مفاتيح للرؤى

أ ـ المفتتح الخارجي

يتمثل المفتتح الخارجي بنص واحد هو:

[جسدي طازج مثل اوراق الحنّاء.. ـ الرواية ص5]

يتصرف الروائي محمد حيّاوي بالمفتتحات بطبيعة الباحث عن

هدى (زمني مكاني حدثي) دون أن يولي الوصف خصوصية واضحة.. ومما يفهم أن الجسد سيكون هو الثقافة السردية التي ستهيء الرواية لرؤية خاصة بطبقة اجتماعية تسوّغ تمرير جماليات الرواية والرؤى لاحقا.. ثم أن النص يكتمل بـ [أخضر من الخارج، لكنه نيء من الداخل! ـ الرواية ص5]

رحيلة موسكا

(شاعرة افغانية شابّة قتلها رجال طالبان) ـ الرواية ص5

التكملة علامة بدئية لتوجه الوعي الروائي الخاص بما يُعدّ اليوم أهم ظاهرة عنف في العالم ظاهرة التوحش (التصفيات الجسدية للمعارضين والفنانين والمثقفين والمختلفين طائفيا وعرقيا) ان ابتغينا منظوراً زمنياً للمفتتح الخارجي بجزئيه فسنضع له زمناً خالداً ممتداً من الماضي إلى الحاضر متّصلاً بالمستقبل.. هذا الزمن المتأبد هو زمن لرؤية سوداوية واقعية، تأخذ الظرف العالمي كونه محرّكاً نحو المحو الحضاري للفعل المعقلن والتقني والسلمي..

ب: المفتتحات الداخلية

لننظر في المفتتحات الآتية:

[ولكن .. إليك الحقيقة. لقد خلقنا... لنشهد سلسلة من المسرات الطويلة والآلام المتناسخة. ـ الرواية ص7]

تمتثل الرؤية فيه إلى محتويين هما:

ـ الصدى الحكائي بدلالة كلمة (لكن) غير المسبوقة بمتن وكأنها صدى لحديث سابق بين متحاورين عن أحداث وشخوص وأزمان لا

يمكن وصفها كأن الـ (لكن) كيان مجسم لحكاية من خارج الرواية تسلل إلى داخلها خلسة من الراوي..

ـ التأبيد الزمني يستند إلى أن المسرات والآلام فعل بشري ممتد إلى ما لانهاية كونها تتناسل دونما توقف فهي أزل من فرح وفجيعة. [إجتزنا اول الامر أزقة ضيقة..... سرعان ما صرنا نخترق خرائب آيلة للسقوط ..... يطالعنا رجل او امرأة..... يخرجون فجأة..... ويدخلون في فتحات أو أبواب غير مرئية، كما لو كانوا أشباحا. ـ الرواية ص9]..

الرؤية في المفتتح تغامر بالآتي:

ـ التغريب للواقعي إذ تجعل من حركة الناس حدثاً يشبه ما يتحرك بدوافعه المهووسون والمتباهون بالوجود.

ـ التسارع الزمني نحو التلاشي، إذ أنهم يدخلون ابواباً غير مرئية ويتولون أشباحاً، وما من أبواب غير مرئية إلّا أن تخلد اشباحاً، في زمان ومكان خاصّين! كأن فعل التسارع لن يتوقف. [لم تبالي ضويَّة بنداء ام صبيح، وصعدت السلّم أمامي كالغزالة. ـ الرواية ص23]

ـ في هذه الجمل ثلاث حالات لرؤية الكاتب إلى الحركة البشرية الازلية، الاولى، اللامبالاة الدائمة والثانية، النداءات الدائمة، والثالثة، الصعود الغزلاني الدائم..

ـ تمثل الحالات الثلاث إلى الديدونة البشرية التي تدرب الجسد على ابقاء حركتة دافقة ومستجيبة للعواطف دونما حدود للوقت العمري او الحضاري، تلك هي الرؤية الزمنية للحركة.

[في شقتي في الكرادة، كان كوب القهوة الباردة على حاله فوق

الطاولة على الشرفة ومنفضة السكائر كذلك. ـ الرواية ص51]..

ـ تنحسر الرؤية إلى ما يشبه القول عن زمن البرودة المساوي للملل واللاجدوى. واعتماد الأشياء غير العاقلة موصلات إلى أزمان أبدية تكون عنده القهوة والشرفة والمنفضة كائنات أزلية تتحكم بلا تحدد الوقت وفي ذلك إعدام للوجود الحقيقي كونه وجوداً زمنياً محيّناً لا حدود لوقته.

[لم أنم تلك الليلة، واشتعلت الأسئلة برأسي. ـ الرواية ص85]

ـ تتجه رؤى الراوي إلى نبذ السكون كونه رديفاً لتوقف الزمن، فضلا عن الاشتغال الفلسفي الذي محوره تصاعد أسئلة المرور الحياتي والحضاري ضمن ازمان سائبة الطرفين محيّنة في الحاضر فقط.

[كنتُ محموماً وجبيني يتفصد عرقاً ونظري مشوشاً، وكانت دائرة الوجوه التي تحيط بي تدور من حولي. ـ الرواية ص107]

ـ تتمثل الرؤية للبطل بشقيها الزمني والوجداني في الزمن غير المدرك بسبب الحمى، إذ الحالة المحيّنة توعز بوجود ضمني للحركة البشرية المفترضة.

[لا شئ مثل خرائب الحيدرخانة في الظهيرات. ـ الرواية ص121]

ـ يحسم الرائي أمره غير المحايد بلحظة أزلية تخص الأبد الحضاري، زمناً ومكاناً وحركةً للحيدرخانة في الظهريات كله كأجمل ما في الحياة، كونها الرمز لكل جمال فطري وصناعي على الأرض... زينتها بغداد. [رُفِعَ اذان ما من أحد المنائر القريبة، وحلّق سرب فواخت فوق فضاء الخان المهدّم. ـ الرواية ص125]

ـ للمؤلف في رؤاه الانسانية زمنان خليطان اولهما حقيقي هو

زمن رفع الاذان وكأن صوت الاذان زمن ازلي للصلاة وتمجيد نِعَم الله.. والزمن المحيّن الآخر تخيّلي يخص السلام المبحوث عنه بين جحيم الخانات الآيلة إلى المحو القصدي لطمس المعالم التراثية للبلد المنكوب. [في المساء، جلسنا على الارض نتناول حساء الدجاج ـ أنا وهند. ـ الرواية ص131]

ـ الرؤية هنا واحدة يستحكم الرائي عبرها إلى أسطرة الواقعة البسيطة كونها تحدث في العالم السفلي لا العكس.

[لا أدري كم من الوقت استغرقنا في النوم . ـ الرواية ص143]

ـ في المقطع تعويم زمني مخاتل كون النوم له زمن حتمي بين الغفوة واليقظة.. هذا التعويم يحث بإرادة فعل التحيين لما يماهي الحيرة والارتياح..

[حلّقت بعض الفواخت فوق مرقد الشيخ السهروردي والمقبرة المحيطة. ـ الرواية ص159] رؤية الكاتب في المقطع تهتم بتوكيد ثلاث بنى للرؤية التحيينية هي (الترميز للسلام المفقود، و التمرير لأخوية العبادات، والتوجيه لفهم الموت عبر المقابر لا ان يفهم عبر الألم فقط، أي أن في المقابر حياة من الحكمة والتآلف واحترام الموجودات الميتة).

[شعرت نيفين بالحيرة وهي تُعَدِّل التخطيط الذي وضعته لأم زينب بناء على وصفي لها. ـ الرواية ص163]

ـ للمقطع رؤية بيئية تخص بيئة المرأة الحانية المضحية، وبيئة الصداقة الحقيقية المتجاوزة للايروتيكية النديّة.

ثانيا: فواخت وطيور السماء

يلتفت الكاتب إلى رمزية الفواخت والطيور من اطراف عديدة منها:

أ ـ انّها الغناء الأزلي للجمال الفطري: [جلست في الشرفة متأملا زوج فواخت في قلب نخلة عالية... كانت الفواخت تعبث في قلب النخلة غير عابئة بما يجري. الرواية ص 86]

ب ـ أنها بهجة الخالق بجمال خلقه: [كانت العصافير التي تبطن شجرة السدر القريبة تثير عاصفة من الزقزقة المتواصلة..... تضرب بأجنحتها الصغيرة، وتطلق زقزقتها بقوّة. الرواية ص118]

ج ـ أنّها الرقيب الابدي على الخراب بالنواح: [لا شيء مثل خرائب الحيدر خانة... انتظر بفارغ الصبر... لأدخل ظلالها السود، وأهيم وسط أضلاعها الممزقة بفعل القنابل والزمان... كل آجرة تذكرني بروحك الطافية بغموض مع الفواخت الرمادية. الرواية ص121]

د ـ إنّها القدرية الأبدية التي ينقصها السلام: [وحلق طائر ما في سماء الحوش الموحش، ضارباً الهواء المتخثر بأجنحته الجبارة من دون أن أراه. الرواية ص169]

ـ المقاطع الأربعة السالفة قد تعطي افكاراً نقيضة لما توخينا تأكيده عبر آليات التأويل..

ـ قد يكون الرمز في الفقرة (أ) له دلالة الحزن المكتوم بقلب الراوي البطل الذي يزجيه بالتلهي بمنظر الفواخت كونها لا تعي ولا تداري ولن تتحدث عن انكساراته.

ـ في الفقرة (ب) يمكن اللجوء إلى تفسير نقيض هو أن زقزقة

العصافير ليس فيها جمال لا مقصود ولا مؤول انما هي صرخات خوف واستغاثة يريد منها الكاتب ان تكون دليلاً على فزع الكوني السماوي الذي يتعاضد مع فزع البلد بتهديد أمنه ومستقبله، التهديد بالامحاء والهجرة والنزوح.

ـ الفقرة (ج) قد تلوّح بنقيض ما رأيناه عبر الآتي (قد لا تكون الفواخت رقيباً انما هي جزء مكمل للخراب، جزء يؤشر لا منطق الاعتداء دونما رغبة في تأويل ذلك).

ـ اما الفقرة (د) فقد يكون الموازي لمعناها أنها تؤول إلى (أن البشر لا القضاء الرباني من يقتل ويتحكم بالمصائر برغبة السيطرة على انفاس الناس ودماءهم واعراضهم).

ــ الملاحظ أن التأويلين (الاساسي والنقيض) مجتمعان على حقيقة الجُرم الكبير الذي يقع على كائنات البيئة الطبيعية والبشرية العراقية كلاهما بذات الحيف والهدف.

ثالثا: مرجعيات هند الحضارية

لننظر في (قاموس معاني الاسماء) الالكتروني لنتعرف على القيمة المعنوية لإسم هند البطلة في رواية **خان الشّابندر** للروائي محمد حيّاوي:

"هند: اسم علم مؤنث عربي، كان لقباً لكريمات العرب على اسم دولة الهند البعيدة والحافلة بالعجائب، وهي السيِّدة الثمينة التي تعادل مئة من الإبل. وقد يُنَسِّبون إليها فيسمون: هندي، هندية. كما يسمون: هندة، وهُنَيدة. وهند: اسم عريق مثل هند بنت الخُسّ من أهل الدهناء، ولها أخبار كثيرة." [2]..

بالمقابل فمن الشائع أن هناك ما يتقارب مع الاسم في اللفظ مثل المهند: ويعني السيف. والنهد: وهو ثدي المرأة الشابة.. والهندس: وهو الليل حالك السواد.. ند استحضار إرادة القراءة سيئة النوايا فستكون هند هي (متعة الجنس في الليل البهيم).. اوهي فتنة الجمال والمنح والانوثة الحنونة والنجابة والكرم والنسب الشريف والانتماء الاصيل.. بنظري أن الكاتب اختار الاسم ليؤنث فعلين من جمال الروي هما حكايا شهرزاد، والانتماء الاصيل إلى بغداد.. وسبب ذلك يعود لعاملين هما، رغبة الكاتب في اسطرة الوقائع اليومية والثانية باختياره قد يتمكن من الانتقال من العالم السفلي إلى العالم العلوي بيسر فني لما في كلمة هند من تعدد المعاني الرفيعة عالية التهذيب. لقد استثمرت هند الانوثة (برأينا) على وفق مقاسات فنية ثيمية منها:

أ ـ المزج بين التحضر المعقلن والتحضر الفطري الشبيه بالجنون

يشير الدكتور جبار صبري في كتابه المجال الصفري ما نصه:

"ان الحضارات تؤرخ لنفسها اتصالاً معقلناً وكذلك تؤرخ لنفسها اتصالاً مجنوناً" [3]

في المقطع الآتي شيء من المهمات الحضارية الحاوية على نوعي التواصل المشار إليهما.

نعتقد بأن الرواية انتاج حضاري يمكنه ان يحقق الثنائية اعلاه مثلما سنرى:

[قالت هند ذات ليلة ضاجة بالقبل وانفجارات القنابل...

ـ ... سننقذ روحك من الغرق والتحطم.

ـ أي غرق؟

ـ الغرق في الحياة الفاسدة حيث يلتهم عقلك روحك... سنحدّثك القصص والحكايا.

ـ أي قصص؟

ـ .. نأخذك إلى آخر الخيال.. قبل أن نعيدك... إلى الارض!] [4]

لنقرر الآتي:

سمات المقطع اعلاه:

ـ يقارب مشهدا شبه متكامل من حيث المحمولات والعناصر السردية.

ـ أنه مفتتح مطول تقوله البطلة قبل اي من الرواة الابطال، وقبل المؤلف ذاته، وهو روي مستظرف ونادر.

ـ يحيل كل جزء منه إلى العقلنة والجنون.

ـ أنه مشهد يخضع لرؤية مسبقة تخص التنقل بين الواقع والخيال.

ـ أن المشهد مشهد تواصلي بالفهم الجديد للإنترنت.

ـ أن البطلة تتناص مع شهرزاد دونما حاجة إلى شهريار.

مظاهر الاستدلال على العقلنة تتمثل في:

ـ قول الراوية هند هو ملموس عقلاني يحدث بين متحاورين، يتسم بالصفة التداولية المحملة برسالة فنية.

ـ القبل والانفجارات أشياء مادية شبه واقعية يمكن ادراكها عقليا.

ـ الغرق والتحطم جزءان مدركان عقلياً على الرغم من أنهما ليسا ملموسين.

ـ الحياة الفاسدة شيء مدرك كونه واقعاً حياتياً للبشر جميعاً، إذ الفساد واقع للتسلط المقلوب، تحكم الأقلية بالأكثرية.

ـ العقل والروح كل منهما غير مادي ولكنهما مدركان حضاريان إكتسبا عقلانيتهما من تاريخ الفلسفة الطويل الذي ما يزال لم يحسم أمر الانتصاف للعقل أم للروح.

مظاهر الاستدلال على اللاعقلنة في التواصل الحضاري شبه المجنون تتسوغ عبر:

ـ الـ "ليلة الضاجة" تعدُّ هذه مبالغة لرد فعل مجنون لكنه مقبول كونه جزءا من فن متحضر.

ـ "نأخذك لآخر الخيال" عبارة لا معنى حقيقي لها لكنها تشبه هلوسة مجانين وهي جزء من التواصل الحضاري المتفنن بمبالغات الهوس الجنوني لتواصل العشاق عبر الاتصالات الحديثة.

ب ـ حضور العالم المعاش

لعل مبدأ استحضار العالم المعاش شرط غير مرجعي انما هو ضرورة فنية يقتضيها التوجه الفكري الجديد، لأن العالم المعاش هو عالم البدء وعالم الانطلاق نحو الخيال والتصور والعلائق المنظمة للعناصر.. في الرواية ـ قيد المتابعة ـ حضور متأقلم منقول بطبيعة حياة مخلوقة تحييها وتحيى لها امرأة من ذاكرة البيئة والتأريخ، اسمها هند.

. تُرى كيف تكون انوثة هند بمرجعياتها الحضارية حضوراً لعالم معاش بطريقة جديدة؟

"بدأ الروائيون بعزل كل ما هو خارج نطاق الخبرة... هذا العزل عمل على خلق وجهات نظر وتبئيرات إمتازت بالوعي... تعبر عن حضور العالم المعاش" [5]

ان حضور هند هو حضور استعادة للانوثة والفتنة على وفق (عالم

معاش) بتطريبية نغمية فكرية.. لنتابع:

[عندما شعرت بقبضتي هند تطبقان على كتفي من الخلف، وتجراني بقوّة.. حاولت الالتفات لرؤية وجهها، لكن بصري خبا من فرط الوهج. كانت بيضاء بأجنحة جبارة، راحت تخبط بهما الهواء المشتعل من حولنا حتَّى شعرت بأننا نحلق في الفضاء.. وشيئا فشيئا، بدأنا نرتفع فوق الخرائب، ولاح مبنى الخان القديم تحتنا مخضراً في ضوء المساء، كانت اسراب الرصاص تلاحقنا في مسارات ضوئية.. تدخل في صدري وتخرج من ظهر هند..] [6]

يأخذ النموذج اعلاه هند بكونها:

ـ مادّة ادراكية مشعور بها مركبة من وعي ولاشعور.

ـ موضوعة مأخوذة بانبهار حالة الوجد التنغيمي.

ـ يتم التطريب عبر الوجد التنغيمي المؤسطر للحدث بقيمة تحقق المستحيل..

ـ تعاد حالة الوجد والتنغيم إلى مرجعيات الفلسفة الصوفية لمعتزلة بغداد للعصور الوسطى.

ـ جزئيات العالم المخلوق تعيش في بيئة من فرائض "هند، علي، البصر الخابي، الاجنحة الجبارة، الهواء المشتعل، الفضاء، الخرائب، الخان المخضر مساء، الرصاص، النور، صدر علي وظهر هند".

ج ـ منطق خطاب الأنثى

الخطاب الانثوي هو خطاب لا غير له متصلاته التواصلية المبرمجة لغاياته، وفي رواية خان الشّابندر يرتبط الخطاب مثل اي خطاب بمنطق مقصود بذاته..

ترى أي منطق يربط عناصر خطاب الرواية عبر هند الانثى؟

لنمهد بالآتي: "لتحليل أحداث التواصل... في الخطاب لا يكفي معرفة الترابط المنطقي بين أجزاء الخطاب فحسب، إنما ينبغي وضع... العلاقة المنطقية بين أجزائه في إطار المعلومات والمعارف الاجتماعية المتوفرة عن موضوعه" [7]

إذاً سيتم تأشير المنطق السردي على مقام الاجزاء من المعارف الاجتماعية.. طبعا بعد معرفة منطق ترابط الاجزاء.

ـ منطق ترابط الاجزاء: يخص الجملة الصحيحة وعلاقاتها بالدلالة الموجهة لفكرتي الرواية (فتنة الانوثة، وفتنة المدينة)..

[كانت هند تقبّلني بين الفينة والاخرى وتتشبث بذراعي. وتناهت إلى سمعي أغنية بغدادية قديمة.. تنساب من مكان ما وسط الخرائب المنتشرة حولنا، وخُيّل إلي أننا لسنا في بغداد، بل في يوتوبيا غريبة مُعلّقة بين الارض والسماء] [8]

المنطق المتحكم بالجملة المؤلفة للخطاب هو منطق التعويم، تعويم الموجودات وتطعيم حركتها بحريَّة الكلمة بهدف فسح المجال أمام المنطق الكلي الذي يحتفي بالمعلومة الاجتماعية.

ـ منطق ترابط المعلومات الاجتماعية: يخص وضع المعلومات الاجتماعية باختبار الملاءمة مع جمل الخطاب ثم ترتيبها بحسب الأهمية السردية، وهي بمثابة لون جديد من تنويعات القيمة لهند الانثى.. لنتابع مشهدا.. تصرفت به قليلاً للإختزال:

[ـ هل ترغب بسماع الحكاية أم لا؟

قالت هند وهي تداعب شعر صدري بيدها.

ـ يا لك من مجنون! إسمع... تزوجت في مدينتي الناصرية... في العام 90، وأنجبت سارة في العام 91... مرضت سارة... قرر ـ (والدها) ـ نقلها إلى بغداد... في الطريق اوقفتنا نقطة تفتيش قرب مدينة الكوت... كان هناك أكثر من مائتين من الرجال والنساء والاطفال... أخذوا يطلقون النار علينا من رشاشاتهم... عند الفجر، تنبهت لحركة قريبة مني وصوت سارة تبكي.. احد الرجال اقترب مني... سألني:

ـ هل هناك ناجون غيركم؟.. اجبته مرتبكة:

ـ لا ادري.. لا أظن! لقد أطلقوا النار علينا.. لقد قتلوهم كلهم. كانت دموعها الحارة تسيل على كتفي وجسدها يرتجف..] [9]

يلاحظ على المشهد أنه يؤلب القاريء للالتفات إلى الغاية الثيمية لا الغاية الفنية فضلا عن أنه يُحَمّل الجُمل قيما كانت لها سياقات ثقافية للفترة اللاحقة بالعام 2003. ويميّز هذا المنطق بين المعلومات الاجتماعية بفضح القرائن المتعارضة والتي مثالها عملية الاعدام العشوائي ونقيضها الانقاذ اللامشروط.. أي أن المعلومات ترتبت على أساس تقديم الحالة الاقدم (الزواج) بمعلومة السنة 90، ثم ولادة الابنة البكر سنة 91، ثم الأحداث اللاحقة بحسب التسلسل التأريخي الموهم، إذ أنه من المستحيل ان تترتب الحياة الحقيقية بالشكل الروائي، فأقل ما يقال ان الاعدام يتطلب قوّة خاصّة وقرار وتمهيد حدثي.. لكن توالي المعلومات يتلاءم منطقياً مع لوعة امرأة (تُعَدُّ) الموازي الرهين لأحداث بغداد سابقاً ولاحقاً.. بل هناك ما هو اكثر جذباً تداولياً وترابطاً، أنّه البطل والبطلة.. انّهما قادمان من العالم السفلي، ما بعد الحياة ليحكيا لنا ما حدث وما سيحدث..

خلاصة هذا المنطق، أنه رسالة (خطاب) يشد أجزاءه الداخلية (الجمل) إلى بعضها، ثم هو رابط قيمي يشد فكرتي الانوثة وبغداد الاسى برحاب الرواية الافضى (الحضارة ومرجعيات التاريخ الانساني اللامنطقي).. ومن بين آليات هذا المتجه خلخلة يقين المعلومة، مثلما لاحظنا آنفا.

رابعا: حيوية العالم السفلي

لرواية **خان الشّابندر** مزية أنها تعبئ حريَّة السرد لحالة العبور المقنع من العالم السفلي إلى العالم العلوي بطبيعة انسيابية لا تحتج بمقدمة او تمهيد انما يتعامل الروائي بها كأنها هي الحالة الواقعية التي تستوعب القضايا الصغرى والكبرى للمجتمع العراقي بتأريخة ومثيولوجياه، جماله وقبحة، بدائيته وتحضرة.. سنسير بهذا الاتجاه على وفق التدرج الآتي:

أ ـ الاستحضار ومثيولوجياه

إن الانتقال بالسرد من الوقائع الحقيقية إلى الوقائع التخيلية يُمَكِّن الروائي من التحكم بطبيعة روي خاصة به تبين خوصبته الروائية وكفاءة الجودة لديه مثلما في:

[في الطابق الاول، صادفنا رجل يحمل ابريقا.. تطلّع إلي باستغراب. القيت عليه التحية، لكنه لم يرد وظل متطلّعا باندهاش... ما ان دخلنا باحة الطابق الثاني حتَّى حلّقت طيور ما في سماء الحوش.. طيور كبيرة جدا. عرفت ذلك من خفق أجنحتها القوية في الظلمة. الرواية ص45]

الروي المقام على طفرة الانتقفال هذا يحقق حريَّة منتظمة للسرد، وهو من دلالات الخصوبة والجودة الروائية.

وفي رواية **خان الشّابندر** يستحصل التحيين الزمني بحرية التنقّل بين العالم السفلي (الموتى) والعالم العلوي (الاحياء).. وقد تكون النقلة السرديَّة من الموت إلى الحياة ثم إلى الأبد السماوي كما في النص الآتي:

[ـ استاذ علي كيفك؟.. ألستَ علي موحان؟

... من يكون ياترى؟

ـ ويلك.. أنا سالم.. سالم محمد حسين.. ماذا دهاك؟

ـ نعم .. تذكرت.. كان لي صديق حميم اسمه سالم محمد حسين، لكنه اعدم قبل اكثر من خمس وعشرين سنة.. الرواية ص43 ـ ص44]

وقد تترسم ميثيلوجيا استحضار العالم بعلائقه الانسانية المختلفة عبر توءمة منسجمة اللحظة دونما حاجة إلى شرح أو تأويل، لكأن الروائي يريد القول بأن العالم الحيّ وعناصر الوجود الغائبة كلها حاضرة في لحظة زمنية ما تتخطى كل خطيئة كون الخطيئة لها سبب واحد الاحساس بالنهاية، وفي الرواية يتحقق ذلك باستحضار التراث المثيولوجي للعراق المستحضر هو الآخر، مثلما يدل عليه المقطع الآتي:

[من هذه المرأة في اللوحة.. ـ يانيفين ـ (يانيفين مضافة من المتابع)؟

ـ انها صديقتي سيدوري..

ـ لديك صديقة اسمها سيدوري؟

ـ لا.. انّها سيدوري صاحبة الحانة.. التي روضت انكيدو وواست كلكلمش.

ـ أها... هي صديقتك إذاً؟

ـ نعم.. في ليالي الشتاء الطويلة، تخرج من الاطار، وتحضر كأسها معها وتجلس معي لتناجيني. الرواية ص52]

فيما يخلد الانسجام الروائي الحر بين الموجودات بصبغة الضوء مثلما نجده في التناظر الآتي بين الضياء والنور.

[خُيِّل إلي أن ثمة كواكب تسير ببطء تاركة خيوط ضوء ناحل خلفها... قال مجر أنها ملائكة الضياء تسبّح لملك النور.. الرواية ص139 ــ ص140].

ب ـ المطلق الغيبوبي وترميزاته

الغيبوبة استحضار للحظة زمن لا قياسي، إلى هكذا فهم يحيلنا فعل الغيبوبة الروائي..

[كنت حائرا وساقاي لا تكادان تحملاني، وقلبي يخفق بشدة مثل حمامة محبوسة وسط أضلاعي المضطرمة، ومافتأ نظري يغيم ويتشوش.. شعرت بتيار غامض يسري بجسدي كله عبر يد نيفين الصغيرة القابضة على يدي برحمة، وقبل أن يغشى بصري، لمحت وجهها يضيء بغموض.. وقدماها الصغيرتان لا تكادان تلامس الارض.. ثم أطبق سكون لذيذ وبهتت الاصوات من حولي، ولم أعد أتذكّر شيئا. الرواية ص172]

ـ مطلق الغيبوبة يتمثل في (الحيرة، خفقان القلب، سريان التيار الغامض، إضاءة الوجه بغموض، عدم التذكّر) فتلك كلها لحظات مستحضرة دائمة المثول لأن البطل ظل هكذا حتَّى آخر لحظة ولفظة في الروي. ظل تحت مظلة غيبوبة دائمة.. مثل هذا التخليد للحظة ما يعيّن حالة مطلق الغيبوبة، لا الغيبوبة فقط!

ـ **الترميزات**: الترميزات جميعها تحيل إلى خليط سرمدي بين الوقائع الارضية والوقائع ما بعد أرضية، ومن تلك الرموز: (خفق القلب =

الخوف على زوال البشر، غمامة البصر = غياب الوعي بالنهاية الحتمية للوجود، الوجه المُضيء = شموع الميلاد المسيحي، يدا نيفين الرحيمتان = الإرث المسيحي الذي يدعو إلى الرحمة والصفح عن الذنوب)..

ج ـ مثيو الميتا سفلي

ونحن اذ نتأمل القول الآتي سنجد قيم الأمومة ولوعة الظرف مجسدة على شكل طقوس تمثل العلائق المتجذرة في نفوس الناس، كذلك قد نلاحظ العالم السفلي يرثي للعالم العلوي مما يحيله إلى عالم ميتا سفلي.. إذاً سننال من المقطع الآتي ثلاث غايات هي:

(المثيولوجيا + العالم السفلي + ميتا العالم السفلي)..

لنتابع الحوار بين سالم محمد حسين وعلي موحان..

[ـ اغلب النساء من جيلنا.. يبدين الآن حزينات، ويلففن الفُوَط السود على رؤوسهن بعد ان نسين شبابهن وايام الجامعة الملتهبة بالاحلام..

إنّهن الآن امهات يندبن ابناءهن الذين يموتون بإستمرار في انفجارات الشوارع. كان سالم يجلس القرفصاء قرب الباب، ويتطلّع باندهاش يخالطه الحزن.. نظر في سقف الغرفة، وقال:

ـ من يدري؟.. ربما مازالت (حبيبتي غدير) ـ حبيبتي غدير مضافة من المتابع ـ على قيد الحياة.

ثم نظر نحوي مبتسماً بغموض، قبل أن يردف:

ـ لو كانت ميّتة لصادفتها.. لكن، ألم تصادفها في شارع ما او ندوة؟.. الرواية ص47] لاختزل القول التوضيحي بالآتي:

ـ أن المثيلوجيا تتعين بحالات (حزن الامهات، لبس الفوط والسواد، وجود حبيبة لكل طالب جامعي).

ـ العالم السفلي يؤكده مكرر كلمة بغموض (التي تكررت كثيرا في الرواية كأنها لازمة روي، وعبارة واحدة هي (لو كانت ميّتة لصادفتها)..

ـ عالم الميتا سفلي يتمثل بتوجع الموتى وبحثهم عن مصائر الناس سواء كان ذلك من قِبل الميّت الأوّل (سالم) والميّت الثاني (علي موحان)..

إن الملاءمة بين تلك العوالم يجيء بمعزل عن استطرادية ونمو السرد وكأنه حالة طبيعة لا تلتفت الانظار اليها، ومن جانب آخر فأن السرد بهذه الصيغة يمثل فعل تبييئي للخلط الثلاثي لعوالم (الارض، ما تحت الارض، السماء)

د ـ أثنيات وثقافة

تدقيق الروي الهادف إلى وحدة اللحمة الاجتماعية سيرينا وجود، فرد مصري (مصلح المدافيء النفطية) وشابّه مسيحية (صديقة البطل) وأخرى مندائية تخص إخلاص وأم غايب وصائد طيور يهودي، مما يدعو إلى تصنيف الرواية على أنّها رواية ثقافية مع احتفاظها بقيمتها الجمالية، وتتفرد ثقافية الرواية بأنّها تأخذ الثقافة بكونها عموم انساني لا اثنيات متناحرة أو متخالفة مع سلطة قمعية، وهو الذي انقذ الرواية من التبعية الفكرية والتقليدية..

ومما يذكر في هذا المجال أن الراوي البطل يتعاطف مع الفقيرة الصغيرة زينب واخوتها الاربعة، كما أنه ذا علائق تخص الكُتّاب وباعة االكتب في المتنبي.

الهوامش

(1) محمد حيّاوي، رواية خان الشّابندر، دار الآداب ـ بيروت 2015

(2) معنى إسم هند، قاموس معاني الأسماء الالكتروني ـ يوم الزيارة 1/9/2016

(3) د. جبار صبري، المجال الصفري، منشورات ضفاف ـ بيروت 2015 ـ ص140

(4) محمد حيّاوي، رواية خان الشّابندر ـ مصدر سابق ـ ص7 ـ ص8

(5) د. حسين اليوسفي، النزعة الفلسفية في الادب الوجودي، دار الروافد الثقافية ـ ناشرون ـ بيروت 2016 ـ ص42

(6) محمد حيّاوي ، رواية خان الشّابندر، مصدر سابق ـ ص118

(7) شتيفان هابشايد، النص والخطاب، ترجمه عن الالمانية: ا.د. موقف محمد جواد المصلح ـ دار المأمون ـ بغداد

(8) محمد حيّاوي، رواية خان الشّابندر، مصدر سابق ـ ص132

(9) محمد حيّاوي، رواية خان الشّابندر، مصدر سابق ـ ص132 ـ ص133 ـ ص134 ـ ص137

خان الشّابندر..
ومضة حياة مفعمة بالنشيج

أحمد الحلي

هل ينبغي لنا القول إن شحة عناصر الجمال من حولنا وقلّتها، هي ما أعطاها كل هذا الزخم من القيمة والفاعلية والقوة الدافعة؟.

ينطبق هذا المبدأ الحيوي على شتى المناحي، ولا سيما ما يدخل منها في إطار الإبداع الأدبي، وعلى وجه الخصوص في عالم الرواية.

بين أيدينا رواية من طراز خاص تنطبق عليها هذه المواصفات بعنوان **خان الشّابندر** للروائي العراقي المقيم في هولندا محمد حيّاوي، الذي يبدو أنه صاغ عملاً حاذقاً يتواشج ويتواءم مع الحالة العراقية الراهنة ما بعد سقوط الصنم، وما استتبع هذا الحدث المدوي من انعكاسات وانهيارات وتشظيات في كافة مفاصل الدولة والحياة أيضاً.

لا يساورنا شك بأن حيّاوي توافرت لديه عناصر الأهلية الكاملة قبل أن يشرع في الإبحار بسفينته عبر هذه الأمواج المتلاطمة من المتعة، بمزيد من ثيمات الألم والفجيعة والإحساس بالضياع.

ازدانت الرواية على غلافها الأخير بعدد من العبارات التي هي

كشّافات ضرورية لمجريات ما يحدث داخل الرواية، نقتبس منها؛

• لقطة مكثّفة ومركّزة لحياة بغداد السرية والمعتمة، البائسة والمحزنة، التي سببها حكم شمولي ثم احتلال أميركي.

• تتأرجح حيوات هند وضوية ونيفين بين أمواج الانفجارات المرعبة والعالم الفنتازي الذي يقف على رأسه مجر، الفيلسوف الصوفي الغريب.

وهناك في مدخل الكتاب جملة شعرية في غاية الأهمية لشاعرة أفغانية شابة اسمها رحيلة موسكا قتلها رجال طالبان هي؛

"جسدي طازج مثل أوراق الحنّاء، أخضر من الخارج، لكنه لحم نـييء من الداخل".

في مستهل الرواية نقرأ عبارة للشخصية المحورية هند تخاطب بها بطل الرواية الذي كان هاجسه استقصاء حكايات هاتيك النساء المغلوبات على أمرهن، والمضاعة حياتهن سدىً ؛

"سنحرسك في الليالي الحالكات، حتَّى من دون أن ترانا، ولكن احذر، لأنك لن تعود إلى طبيعتك السابقة على الإطلاق، فاستعد واترك تخاذلك وجبنك وتهيّأ لاحتراق روحكَ في كانون محبتنا".

وبالفعل، ومنذ الوهلة الأولى يقذف بنا حيّاوي في أتون روايته هذه، عبر حبكة غاية في الإتقان والشاعرية.

بطل الرواية الأستاذ علي، صحفي عائد من غربة طويلة قضّاها في الغرب، يعود إلى بغداد بهاجس إنساني وتعاطف كلي مع الكائنات والفئات المهمشة، والتي عانت وتعاني من انسحاق شديد جرّاء وطأة الأحداث الكارثية التي وجدت نفسها مقذوفة في أتونه المستعر..

يقوده أحد أصدقائه ممن لديهم خبرة وافية بأزقة بغداد وعالمها

التحتاني إلى إحدى الخرائب، حيث تسكن مجموعة من الفتيات بائعات الهوى في منزل القوادة أم صبيح التي توفر لهن السكن والحماية والرعاية في مقابل فائدة مادية، ومن الواضح أن هذه المجموعة من البشر تعيش على هامش الحياة، حيث الأخطار المحدقة بهن من كل جانب.

وكما يتضح منذ البداية فإن البطل لم يذهب إلى هناك من أجل الحصول على المتعة، وإنما من أجل هدف آخر تماماً، فهو يحاول الوقوف عن كثب التعرف على قصص وحكايات تلك الفتيات والأسباب التي دفعت بهن للوصول إلى هذه الحال، ولأول وهلة تقع عينه على إحداهن، شابة سمراء في مقتبل العمر، في بداية الأمر لم تفهم طبيعة المهمة التي جاء من أجلها، يبدي استعداده لدفع المبلغ كاملاً من دون أن يمارس المتعة معها مضافاً إليه مستحقات القوادة أم صبيح، تتقبل الأمر، وتبدأ بسرد حكايتها وتحولها بصورة قهرية إلى ضحية وبالتالي وصولها إلى هذا المكان...

وقبل وصول الرواية إلى هذا المفترق المفصلي نتعرّف إلى شخصية نسائية أخرى هي الصحفية نيفين التي تعمل معه في الصحيفة ذاتها، يلتقيها باستمرار، أو بالأحرى هي تتواجد معه في الشقة نفسها، وهي أيضاً لديها حكايتها الخاصة، تختلف مع زوجها الذي يقرر الرحيل إلى استراليا مستصحباً معه ابنتهما الوحيدة..

الفتاة الثانية التي يلتقيها في ذلك المكان اسمها هند، التي تتوثق علاقته بها ولكنها لم تشأ أن تخبره بحكايتها، تقول له حين تقع عينها عليه لأول وهلة:

- شكلك مختلف حقاً، ما الذي رمالك علينا؟

- كنتُ مارّاً من هنا صدفةً، فاقترح عليَّ صديقٌ لي الدخول إلى البيت والإطلاع على عالمكم.

ضحكت ضحكة خافته وقالت ؛

- عالم الفضيلة تقصد؟

- لا، عالم القصص الحزينة والأحلام المحبطة والأمنيات الذابلة.

سرعان ما يكتشف أنها امرأة استثنائية، فهي بالإضافة إلى جمالها الأخاذ متعلمة تهوى سماع الموسيقى والأغاني الراقية، ومولعة بقراءة الكتب، تخبره أنها كانت تعمل مدرسة قبل أن تتدهور أمورها وتصل إلى هذا المكان، وأنها عملت مترجمة مع القوات الأمريكية بعد سقوط نظام صدام مباشرة، الأمر الذي أدى ملاحقة أفراد الميليشيات لها، حتَّى تم إلقاء القبض عليها وصدر حكمٌ فوري بإعدامها، ويوكل تنفيذ المهمة إلى شابين يأخذانها في صبيحة اليوم التالي بسيارتهما إلى حافة أحد الأهوار، يوقفانها ثم يطلقان النار فوق رأسها، فتسقط وتظن أنها ماتت، يخبرانها أنها يتوجب عليها الهرب بعيداً وأن لا يراها أحد في المدينة بعد الآن، وظلت تتنقل من مكان إلى آخر مع معاناة فظيعة تتعرض لها.

نعلم بعد ذلك أن هند تهيم به حباً وعشقاً، تجد فيه ملاذها وخلاصها وعالمها المثير الذي تفتقد، تقول له وهي مستلقية في حضنه

- يُخيّل لي أننا لسنا في بغداد، بل في يوتوبيا غريبة معلّقة في مكانٍ ما بين الأرض والسماء

وكما يتضح لنا فإن الرواية بمجملها، بمثابة نشيد إنساني رفيع، يتقصّى حياة المستلبين والمهمشين والمقصيين.

من بين الشخصيات الغريبة والمثيرة التي حفلت هذه الرواية بها شخصية مجر، ذلك الكائن الأسطوري، الذي تقول هند عنه:

- إنه عتيق جداً، عمره أكثر من مائة عام، منذ وطأت قدماي إلى منزل أم صبيح وهو يجوب الأرجاء ويعرف مفايح الأمور، أسمع عنه الكثير من الحكايات الغريبة، لكنه طيب القلب، وفي أغلب الأحيان يبدو لنا مثل ملاك حارس.

ويوماً بعد يوم، تتوطد أواصر العلاقة بينه وبين مجر، وبينما كانا معاً يقفان على أحد السطوح يمد مجر ذراعه مشيراً إلى السماء بسبابته المقوسة.

- انظر إلى تلك النجوم البعيدة،إلى ذلك الكون الفسيح، كم عمرنا باعتقادك قياساً بعمر الزمن، لقد وجد هذا الكون قبلنا بملايين السنين، وسيبقى بعدنا بملايين السنين، لكن هل أفاد البشر من عمرهم القصير، أم أفنوه باتنظار الموت؟.

ثم يقول: انظر إلى الخراب من حولنا، البيوت مهدمة على أسرارها، لكن العشب مازال ينمو فوق السطوح الآيلة للسقوط، ماذا يعني لك الحب؟ ها، أنتم الماديون تعتقدون أنه نوع من الكيمياء فحسب، ولكن أتعلم، كتبنا تقول ؛ إنه يخفق في أفئدتنا، أرواحنا الحبيسة وسط أجسادنا مثل حمامة شغوفة هي الله نفسه الذي يُفني الكثيرُ من البشر حياتهم بحثاً عنه في أمكنة أخرى، لكنَّ الأرواح تظل محلّقة في ملكوت الله....

ولمّا كانت مناطق بغداد واقعة بين كمّاشتي الميليشيات الدينية المتنوعة، وصراعاتها الدموية المستمرة، فقد بقي القدر يتربّص ببيت

أم صبيح الذي أصبح قشة في مهب الريح الجهنمية وفي مرحلة ما انفلت زمام الأمور وفقدت جماعة الملة جليل التي كانت توفر نوعاً من الحماية لبيت أم صبيح في مقابل أتاوات يتم دفعها بين الحين والآخر، وقد يرغب بعض المعممين بممارسة الجنس مع إحداهن، فلا تملك هذه إلا أن تنصاع وتذعن...

والذي حدث، أن جماعة الملة جليل فقدت السيطرة على المنطقة بعد هجوم كاسح شنته ميليشيا منافسة استخدمت فيه المدافع الرشاشة والرمانات اليدوية والهاونات.

تخبر مجر أستاذ علي الذي حضر إلى المكان بعد مضي فترة من الوقت على الواقعة برفقة زميلته نيفين عمّا جرى في ذلك اليوم المشؤوم، اتّكأ على الجدار المهدّم وسحب نفساً من سيجارته، ثم التفت نحوهما، وبدت ابتسامته الغريبة واضحة ؛

- في تلك الليلة، نزل الجميع إلى هذه الغرفة التي نحن نقف على أطلالها الآن،وتسللوا من الفتحة التي في الجدار عبر الخزانة إلى البيت المجاور، كان من المفروض وجود فتحة أخرى مقابلة توصلهم إلى الزقاق الخلفي، لكنَّ قذيفة هاون ما هدّمت الجدار وردمت الفتحة على ما يبدو، فتكوّم الجميع بعضهم فوق بعض في غرفة صغيرة عندما دخل المسلحون يحملون سكاكين ضخمة وبلطات، لم يصرخن أو يتوسلن، حاولن حماية ضوية بتخبئتها خلفهن، هل تعرف ضوية طفلتهن الشقية التي كنَّ يسرّبن مشاعر أمومتهن من خلالها؟.

- نعم أعرفها.

- حسناً كانت آخر محاولاتهن لإثبات إنسانيتهن، لكن من دون

جدوى، فقد أخذ المطر بالهطول فجأة، وراح يغسل بقايا الدم والسخام ويخلّف عشرات السواقي الدقيقة، لم ينقطع المطر لثلاثة أيام متواصلة، كانت الرؤوس المزروعة فوق الطوب مبللة بالكالمل وخصلات الشعر المبلول ملتصقة على الوجوه...

لم يشأ كاتب الرواية الإفصاح عن بعض الأحاجي التي رصّعت مفاصل نصّه الروائي المتقن، من ضمنها إيجاد تبرير وتفسير التي تربط بطل الرواية بكافة الفتيات الجميلات الموجودات في المكان، ولم نلمس أية بوادر للغيرة بينهن من أجل نيل الحظو لديه، وهذا أمر في منتهى الغرابة حقاً...

الأمر الآخر هو شخصية مجر الغرائبية التي تنبثق خارج مجريات الأحداث وإن تضمنت في بعدها الخفي تفاعلاً وانسجاماً وتنويعاً آسراً على نغمة الرواية الأساسية.

أما الأمر الثالث، فهو ظهور الأجنحة العملاقة الغامضة وهي تخفق هنا وهناك، مؤكد أنها لم تكن سوى حلم أو رؤيا تنتاب بطل الرواية وتهيمن على مخيلته، لتعكس لنا رغبته في الخلاص والإنعتاق له شخصياً ولكائناته ولبطلات روايته اللواتي انغلقت أمامهن منافذ الأمل.

قِراءَة مُخالِفة لِروايَة خان الشّابندر
عندما تصبح الذات شبحاً والشبح ذاتاً..

أسامة الحداد

من ذبيح يحمل رأسه ويطوف حول البيت، إلى صوت رجل يلعب ويغني كل ليلة مع طفله فى شقّة مهجورة لا يقترب منها أحد منذ سنوات كما يحكي فى مصر، إلى سائق شاحنة يصدم عروسا تموت بين يديه، وينال سخرية الشرطيين حال إبلاغه ليكتشف أنها ماتت فى المكان ذاته منذ سنوات وعشرات السائقين يبلغون بالحادث، حيث تنتشر القصة فى الريف الأنجليزى، تتوالي الحكايات الشعبية عن الأشباح والموتى وبالأخص القتلى، تلك الحكايات الشعبية التى تنتشر فى المجتمعات الإنسانية كافة والتى تشكل محورا لمصطلحات عديدة، بداية من الخرافة التى تدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة[1]، وتُعد الحكاية الخرافية لون من ألوان الاساطير وتندرج تحت مفهوم الأنثروبولوجيا الثقافية وتشكل مساحة من التراث الشفاهي للمجتمعات الإنسانية، ومن الخرافة والاسطورة إلى الغرابة

التى يقول عنها استاذنا الدكتور شاكر عبد الحميد "الغرابة ليست مصطلحًا احادي البعد، بسيط المعنى، بل إنه مصطلح متعدد الأبعاد، مُركّب المعاني، مُتعدّد الدلالات، ومن معانيه، حضور الموت فى الحياة، وحضور الحياة فى الموت، ومن معاني الغرابة أيضاً تحول الساكن إلى مُتحرّك، والمُتحرّك إلى ساكن، عودة الموتى إلى الحياة، ودخول الأحياء عالم الموتى، هذه الحيرة والالتباس الذى لا نعرف معه، ما إذا كان شخص ما حيًّاً أو ميّتاً" [2] وهى المقولة التى تكاد تنطبق على رواية **خان الشّابندر** أو كتبت خصيصًا لإجلها، حيث الأحياء موتى والموتى هم الأحياء، ويبدو الجميع كأشباح تنطلق فى مدينة مُهدَّمة وفى واقع كارثي وخلال النص يتجاوز مقولة فوينتيس عن إضفاء الطابع الأسطوري كأحد المعالم الخمسة للحداثة إلى أن يصبح العالم المُتخيَّل اسطورة، بل والذات الساردة أيضا.

وهذه المقدمة أجدها ضرورية قبل ولوج رواية **خان الشّابندر** للروائى العراقي محمد حيّاوى، التي تدور أحداثها فى بغداد وسط الانفجارات والموتى، كما يدور "على موحان"، بطل الرواية والصحفي العائد إلى وطنه وسط عوالم خرافية وغرائبية يعيش مع الموتى والأشباح. وسأبدأ من العنوان باعتباره عتبة النص وأحد مفاتيح قراءته، فعنوان الرواية (خان الشّابندر) والمكون من كلمتين (خان) وهى كلمة أعجمية تدل على الفندق فى عصرنا الحديث وهو موضع راحة المسافرين ويضم الخان مستودعات لحفظ البضائع واسطبلات مختلفة للحيوانات بحسب نوعها. انّه يبدأ بدلالة واضحة.. أنا الغريب القاطن مع الغرباء، المواطن العائد من غربة إلى غربة داخل بلده. أما

الشّابندر فهي كلمة فارسية تعني شيخ التجار، وتتكون من جزئين شاه وبندر، والبندر هو الميناء وهو اسم علم مذكر ينتشر فى دول الخليج العربي، ومنذ البداية يضعنا الكاتب فى إشكالية حول الهويّة وماهو ماضوي، فقد اختفي الخان وحلّت الفنادق محله ولم يعد للشّابندر وجود، وهى إشارة للسردية الكبري أو المتاهة الهائلة فى ليإلى شهرزاد، حيث تدور أحداث العديد من قصصها فى بغداد، وللشّابندر دوره داخل ألف ليلة وليلة، فهو إذاً يعود من التاريخ غريبًا عن وطنه باحثًا عن جذوره، ليكتشف عزلته وسط خراب أفرزته الحروب المتوالية، ليبدأ كغريب، فالخان كما جاء فى السير والحكايات، هو مقر الغرباء. نجد ذلك فى سيرة علي الزيبق "فلما كان يوم من الأيام اشتهي هارون الرشيد أن يتخفى ويدور فى شوارع بغداد فأخذ جعفر ومسرور ولبسوا زى الدراويش وداروا من مكان إلى مكان حتَّى وصلوا للقبور فرأى الملك عمارات برّات الدجلة اسواق وبها بيع وشرا فقال يا جعفر كم طلعنا إلى هذا الموضع واردت تعميره فيمنعني الكسل عنه فقال ومن عمره فقال جعفر عبدك سيدي وجعلت به خان وحمام وجامع وفرن لاجل الغربا التى تأتي إلى البلد حيث البلد تغلق من المغرب اذا اراد الغريب شيء يكون موجود فى هذا السوق"[3] فالخان يخص زمناً ماضوياً، ومُعد للوافدين من خارج البلدة.

إنه يبدأ كغريب عائد ليقودنا داخل عالم غرائبي وكابوسي يقدّم أسئلته القلقة عن الحياة والموت وعوالم الأشباح، حيث يفقد البشر وجودهم مع الحرب، كما فقد هيرمن هيسه صديقه "دميان"، أو ذاته الأكثر إيجابية فى الحرب، وكما ألقى "خوان رولفو" بطله "بيدرو

بارامو" فى عالم الأشباح والموتى. فى (خان الشّابندر) يقود محمد حيّاوى بطله "على موحان" فى رحلة غرائبية مع الموتى والأشباح، ويعذبه مع الخراب والقتلى ليصنع واقعية بديلة، هي ليست الواقعية السحرية، ولا الكافكوية، فعبر الرواية يشعر المتلقى أنه يعيش داخل فيلم من أفلام الرعب حيث تنهار الحواجز بين الحقيقي والمتخيل، وبين الحياة والموت، ويذوب الخط الوهمى بين الشاشة والشوارع، فلا يوجد ما هو حقيقي/ وما تظنه شبحاً هو ليس كذلك، وما تعتقد فى كينونته هو الشبح فى لعبة تبادل أدوار مُدهشة، تعيدنا إلى فيلم الرعب الشهير THE OTHER [4]، حيث ندرك مع نهاية الفيلم أن السيَّدة التى توهمنا أنها تعيش مع طفليها وسط الأشباح قد انتحرت فى البيت بعد قتلها للطفلين، ووسط حياتها مع الأشباح نتبين أن من بينهم بشر يعانون الهلع، ليكون السؤال من الشبح؟ هو المهيمن، وليس ذلك من قبيل التناص والهويّة الخلافية أوتواشج الفنون وتأثيراتها المتبادلة والعلاقة بين الدراما والأدب إلى أخر تلك المقولات، إنّما هو عذاب البشر مع الحروب والمآسي، وإشكالية الموت والحياة التى تُمثّل حالة الاغتراب الإنسانى فى أسطع صورها، فالرواية تمتد عبر مدينة كاملة، بخلاف الفيلم الذى دارت أحداثه داخل أحد المنازل، وفى حيّز ضَيّق يناسب سيَّدة وحيدة فقدت زوجها فى الحرب، أما "على موحان" فقد خسر أصدقاءه وجيرانه ومعارفه، بل وطنه كله، عبر أحداث دامية وحروب متتابعة، وبالطبع لا يمكن حصر الخطاب الروائي فى لعبة الأنا / الآخر وتبادل الأدوار، فثمة تأويلات مُتعدّدة لا تنتهي حول العائد "على موحان"، هذا الغريب الباحث عن بغداد التى دُمرت، المتجول

فى بقايا أزقّتها ليبدو حينا كصوفي يجول في الشوارع، وحينا كمسيح جديد يعيد الموتى للحياة، انّه يمنح "ضويَّة" المال من دون أن يفكر فى ممارسة الحب معها، فقط من أجل أن تقص له حكايتها كنوع من الاعتراف، ويشترى كعكة واحدة من "زينب" مقابل أضعاف ثمنها، ويمنحها نقودا وطعاماً لأخوتها، ويشترى الكتب التي من بينها (طوق الحمامة) من شارع المتنبى من أجل هند مُدرسة الجغرافيا التى قادتها الحياة فى العراق لتكون واحدة من بنات أم صبيح، ويلجأ السارد إلى الحكى بضمير الأنا، وكأنه يقدّم سيرة ذاتية، فى الوقت الذي يحيلنا تلقائيا إلى مقولة بارت "السرد الروائي عالم ورقي"، بل وإلي مقولة ميشيل فوكو "العمل الذى كان له يوماً مهمة منح الخلود، يملك الآن حقّ أن يقتل، أن يكون قاتل مؤلفه" [5] فموت المؤلف يتّسق وفضاء النص حيث يكمن الموت فى كل ذرة هواء ويبدو هو المهيمن وتبدو الذات الساردة والتى تأتى بضمير المتكلم مُنفصلة عن الكاتب. فتبدأ الرواية باجتياز البطل لأزقة ضيقة تملأها الأزبال وأنقاض البيوت المُهدَّمة، وكأنه يحملنا منذ اللحظة الأولى إلى الموت حيث يخرج أشخاص من الزوايا المُظّلمة كالأشباح، إلى أن يصل مع رفيقه الذى لا نراه كأنه الظل أو الطيف ليدخل بيت "أم صبيح" حيث تباع المُتعة وسط هذا الركام من العدم، لنعرف من خلال وجود "ضويَّة" و"هند" وآخريات انّهنّ ضحايا لحروب لا يعرفن أسبابها، وينتهى بهن المطاف لبيع المُتعة فى بيت قوّادة بدينة، هذه الحكاية تحيلنا على الفور إلى روايات عديدة تدور فى عالم بيوت المتعة من زقاق المدق لأستاذنا نجيب محفوظ، حيث تتحوّل "حميدة" ضحية

الفقر والغواية إلى فتاة ليل، وهى المساحة التى بدت واضحة فى الكثير من أعمال أستاذنا نجيب محفوظ، ومن الأدب العربي إلى أقصى الشرق نتذكر "فاتنات كاوباتا" ومن العصر الآني إلى الموروث يكشف السارد عن كتاب (طوق الحمامة فى الالفة والإيلاف) للإمام بن حزم الأندلسي ويمنحه القدرة على تجاوز الزمان والمكان، حيث يشتريه البطل لـ "هند" التى تريد أن تقرأ قصّة الشاعر الحصري القيرواني والجارية التى هام بها، ويختفى الكتاب من يد "علي موحان" ليجده لاحقاً لدى "هند" كاسراً جميع الحواجز زمنيا ومكانيا ويغدو أسطورة، وإذا كان الجسد لا يأخذ معناه إلا من خلال نظرة الإنسان الثقافية له، وهى نظرة لا تنفصم عن رؤية الجماعة التى لاينفصم عنها الفرد، ولكون المجتمعات الإنسانية ليست نسيجاً ثقافياً واحداً، فإن كل مجتمع من هذه المجتمعات يرسم داخل رؤيته للعالم معرفة خاصَّة حول الجسد [6].

لقد طُرح الجسد فى الخطاب الأدبي باعتباره علامة تعبيرية ضمن شبكة رمزية ليكون تمثيلاً جمالياً ومتخيلاً لما هو متعين واقعيًا [7]، فالجسد داخل النص لا يمثل الشهوانية ولا الجسدانية والإيروتيكا، بل يتجاوز ذلك إلى الموت أيضاً، ولا يخص فتيات أم صبيح وحدهن، فسالم، الصديق الذى يظهر فى الليل ويقوده لغرفة قديمة يبيت فيها ليلته، لا يملك جسدًا، لقد قتل قبل هذه الليلة بسنوات، انّه غير موجود تماما كرفيق رحلته إلى بيت أم صبيح، كلاهما غير كائن، وحدها "نيفين" تبدو حقيقة غائمة شبه حيَّة، أما لوحتها التى ضمت صورة "سيدوري" صاحبة الحانة كنقيض للقوادة البدينة ورمز للهوية

الضائعة على الرغم من ملامحها الوحشيَّة الغريبة التى تتوائم مع غرائبية عالم الانفجارات.

" - من هذه المرآة فى اللوحة؟

- إنّها صديقتي سيدوري...

- لديك صديقة اسمها سيدوري؟

- لا انّها سيدوري صاحبة الحانة...التى روّضت أنكيدو وواست جلجامش" ص 52

يبدو الحوار عبثياً والبطل كمن فقد ذاكرته وهويته بينما "نيفين" تواصل حوارها

"- فى ليالي الشتاء الطويلة، تخرج من الإطار، وتحضر كاسها معها وتجلس معي لتناجيني" ص52

هذه اللوحة واحدة من الإشارات التى حملها الخطاب السردي تحيلنا إلى قِصَّة جلجامش حارس الرافدين الأسطورة الأكبر فى المكان، إنه يمثل الهويّة وجذور التاريخ....

لقد بدا المكان متاهة تتوالد داخلها الحكايات، من حكاية "سالم" إلى "إخلاص" أو "لوّصة" و"أبو حسنين" و"زينب" لــ "هند" التى تعيش حيوات عديدة، وتملك حلم الخلاص من خلال ابنتها التى تعيش فى نيوزلندا فتضع كلسونها فوق الخريطة على موضع البلد الذى تعيش فيه ابنتها، هى مُدرّسة الجغرافيا التى تقودها المصادفات الدامية والعشوائية لتصبح واحدة من بنات "أم صبيح" بعد سلسلة من المتاعب، وتحاول استعادة روحها الضائعة من خلال الأغنيات التى تستمع إليها لمطربين من دول عربية عديدة ومن بينهم كاظم

الساهر، جورج وسوف، محمد عبده (الأماكن) وأنغام التى تغني فى حفل الموسيقى العربية أغنية (جحدت عيناك زكي دمي) حيث يكشف لها البطل - الذى يملك المعرفة والمال أيضاً ويوزعهما حيثما كان - عن كاتب القصيدة التى تغنيها، وحكاية الشاعر المسن مع جارية المعتمد، ليكشف السارد من طرف خفي إلى غواية السرد، وسحر الحكي الذى دفع بالملك إلى تأجيل فعل القتل في ألف ليلة ليستمع إلى الحكايا. ولـ (طوق الحمامة) دوره داخل النص وهو الكتاب الذى يدور حول العلاقة الأبدية بين الرجل والمرآة، وحكايات العشاق الحافل أيضا بالجسدانية والأيروتيكا التى تحتل مساحة داخل النص حيث يتحول البطل تدريجياً من الصحفي الباحث عن تحقيق حول بيوت المتعة المولع بحكايات البنات ومن أين جئن والمتفاعل مع تاريخهن إلى مضاجعتهن، والانقياد للغواية، إذ يستسلم للصغيرة "ضويَّة"، التى يتوه فى جسدها ويعيش غيبوبته معها

"- اصح يا عيني!! ماذا دهاك؟

عدت لوعيي كما لو كنت مُغيّباً أو مغمى عليّ، ليطالعني وجهها الحسن قريباً جداً هذه المرة.. سمرتها المُدافة بنور الشمس، رموشها الطويلة المُغرقة بالكحل، وشفتاها المنفرجتان تتوعدان شفتيّ، ثمَّ أحسست بلسانها الرشيق يتقلب فوق لساني بحذاقة" ص 101

ومن "ضويَّة"، إلى "هند" التى يعرف حكايتها، فهى واحدة من الحكايات التى تتوالي في النص وتتوالد داخله فى لعبة سرديّة جاءت فى السيَّر الشعبية وفى ألف ليلة وليلة، حيث الانتقال من حكاية لأخرى داخل فضاء النص ليغدو دائرة من الحكايات ومتاهة تناسب التيه فى

مدينة تعج بالموتى، ويعجز الدليل فيها عن الوصول إلى نهاية الطريق ليسلّم البطل فى رحلته لآخر يُكمل معه السير، فسيارات الأجرة التى يستقلها "على مرجان" لا تكمل أى طريق وهى إشارة واضحة الدلالة على القصور والعجز والتيه وصعوبة المسير، "حاول السائق عبور جسر الجمهورية صوب الكرخ، لكنّه كان مُغلقاً، فاضطر لمواصلة السير عبر شارع الجمهورية المزدحم، وقرب الشورجة، اشتدّ الزحام وتوقّف السير تماماً نتيجة انفجار حدث فى السوق التجاري على ما يبدو، فاضطررت إلى الترجّل ومواصلة السير باتجاه الميدان" ص 56.

وهو الأمر الذى يتكرر حيث لا تصل أىّ سيّارة إلى المكان الذى تريده، هى تتوقف فى المنتصف وكأنها فى البرزخ بين الدنيا والآخرة، كما فى القَص الديني أو فى مركب من مراكب ألف ليلة وليلة التى تُغرقها الأمواج وينجو بطل القصة وحده ويبحث عن من يُكمل معه الطريق، أو بالأدق من يرشده، وكأننا فى قصة حسن التاجر البصري التى ترويها ملكة ساهرة لإجل الحكى وهي تخاف على رأسها من الصمت، ولم يكن المرشد والدليل إلى الطريق بأفضل من السيّارة كلاهما لا يصل هو يساعده فى الوصول لنقطة أقرب، فكانت الصبية "زينب" التى تقص حكايتها وترعى أخوتها وتزور قبر أمها لتحدثها، والبطل كولي أو مسيح يمنحها النقود والطعام، ومن صَبيَّة فى مقتبل العمر تعيش موتها وتقوده إلى شارع المتنبي إلى "مجر" الشيخ المُسن المُتجاوز للموت الذى يقول أنه يعيش فى الميدان منذ الثلاثينات، فقد التقي به البطل بعد متاهة دار فيها حول نفسه لساعتين فى حلقة مفرغة بين أزقّة مُتشابكة شهدت معارك طاحنة بين ميلشيات تتصارع

على مناطق النفوذ وبيوت مُهدَّمة أو آيلة للسقوط، ولا يمكن لنا الجزم بوجود "مجر عمارة" وما إذا كان يعيش بالفعل أم هو شبح، ونجد ذلك واضحاً في ص 81 "اقتربت من مجر لأستفهم منه عما يجري هنا وسط هذه المتاهة، لكنه تجاهلني، وبدا يتمتم بكلمات غامضة.. فاشتعل الخوف في رأسي.

- هل تحدثني يا عم مجر؟

بدا كما لو انّه لم يسمع كلامي، ورفع يده بالتحيّة.

- هلا يابا.. هلا..

ازدادت حيرتي بعد أن أدركت أنه يلقي التحية على أشخاص يراهم ولا أراهم، وبت أتلفّت خلفي وأنا أحاول تحاشي الأنقاض، وأعتقدت أنه مجنون يقودني إلى حتفي"..

إن "مجر" يبدو كشخصية خرافية، او عفريتاً خرج من خاتم أو فانوس، يشبه بدرجة ما عفاريت ألف ليلة وليلة... حالة غامضة لا ندرك معها هل هو حي أم ميّت، وهو الذى تقول عنه "هند" انّه "عتيق جدًا يجوب الأرجاء ويعرف مفاتيح الأمور" وأنها تسمع عنه الكثير من الحكايات الغريبة، ويبدو مثل ملاك حارس.. "حتَّى أنه حمى الرؤوس من القطط والطيور الجارحة"، انّ هذا الوصف يزيد الشخصية غموضاً والتباساً يتناسب مع عالم الأشباح والموتى، لكنَّه دليل البطل إلى "بيت أم صبيح" الذى يتصدره الباب القديم ذو الدكّات الثلاث، وأيضاً دليله إلى معرفة تاريخ "خان الشّابندر" الذى كان سوقًا للفضة، ولعبة الدليل الذى يصاحب ويصل بالبطل إلى نقطة بالطريق نجدها في القَص الديني في الإسراء و المعراج حيث

الملك يقول للنبي (ص): (تقدم أنت إن تقدمت اخترقت، وأنا إن تقدمت احترقت)، ونجدها واحدة من ثيمات ألف ليلة وليلة حيث لا يكمل الدليل طريقه بل يسلمه إلى آخر، ولكن "مجر" هو من يعطى "هند" الكتب التى فقدها البطل، ومن بينها كتاب (طوق الحمامة)، ومن لعبة الدليل إلى القناع والتنكّر حيث "لوصة" التى يكتشف أنها من بنات "أم صبيح"، والتى تتنكر فى زى متسوّلة، تماماً مثلما تنكرت "ضويّة" فى هيئة رجل مع ارتدائها دشداشة رجاليّة بيضاء، وفوقها سترة رماديّة لتقود البطل إلى النهر حيث تمارس طقوسها فى الماء، والماء له دوره فى الطقوس الدينية حيث الوضوء والاغتسال لدى المسلمين، والتعميد بالماء كسر كنسي تماماً كما عمّد يوحنا المسيح، بل وأيضا له دوره فى طقوس السحر حيث يتمتم السحرة على الماء ويَرّشونه.

لن نتوقف كثيرًا أمام الدلالات العديدة للماء، الذى لا يتفق والموت سوى فى لحظة الغسل، فـ "ضويّة" تكشف للبطل عن انتمائها لجماعة دينية لا تفصح عنها، وينتقل بنا الراوى من الماء إلى المقابر حيث يبدأ بمرقد الشيخ عمر السهروردي ومعه "زينب" يتبعها أخوتها الصغار لتبحث عن قبر صغير وواطئ تجثو أمامه وهى تتطلّع لصورة قديمة لأمها موضوعة فى إطار زجاجي، وتتحدث مع أمها، وخلال هذا الحديث بين فتاة يتيمة تعيل أخوتها من بيع الكعك، يتكرر النداء على البطل "على.. على.." فيري طيف امرأة متلفعة بالعباءة بين القبور تظهر وتختفى، ويتزامن ذلك مع سقوط قذيفة هاون فى المقبرة وارتفاع عمود هائل من التراب والحجارة ويلمح من بعيد

"زينب" تغسل قبر أمها بماء ملوَّن ابتاعه لها بينما يلعب أخوتها غير عابئين، ويتكرر النداء على البطل. هذا المشهد العبثي الذى تجتمع فيه الأضداد الموت والحياة، الظهور والاختفاء، الصمت والنداء، الماء الذى يغسل القبر وقذيفة الهاون، الصغار وهم يلعبون والطائر الضخم الذى يحلّق فى فضاء المقبرة، يحيلنا للتساؤل هل "زينب" وأخوتها أحياء بالفعل؟، وهل البطل عائش بالفعل أم ميَّت يقص شبحه حكايات عن الحرب وكوارثها؟. لتستمر الرواية مع رحلة البطل الأخيرة بصحبة صديقته "نيفين"، ليكتشف من خلال "مجر" أن كل من قابلهم فى "بيت أم صبيح"، وأيضا "زينب" وأخوتها، موتى وأن "بيت أم صبيح" قد تَهدَّم ومات من فيه منذ زمن بعيد، ربما منذ عشر سنين أو أكثر، لتنتهى الرواية بسقوط البطل مغشيًا عليه. انّه نصّ يواجه الحرب والخراب ويكشف فقداننا لإنسانيتنا أمام موت يحدث ويتكرر كل لحظة، ليعلن الخطاب الروائي، ومن خلال امتزاج الوصف بالسرد وبلغة متداولة أقرب للشفاهية، يمكن القول أنها أدائية حتّى وهو ينحو إلى ما هو جمإلى فهى تسعى لأداء وظيفتها عبر إيقاع سريع للأحداث، وجاءت شخصيات الرواية جميعها من شريحة اجتماعية دُنيا باستثناء "هند" و"نيفين"، فهما من الطبقة المتوسطة التى تفقد وجودها وهويّتها وسط صراعات متتالية...

انّنا نعيش موتنا، ونحيا داخل متاهة كبيرة أفرزتها الحرب، وفى الوقت ذاته يتمسك بهويّته من خلال سيدوري صاحبة الحانة، ومن الخان، والأغنيات وكتاب (طوق الحمامة)، وكأن الفن والأدب فى مواجهة الموت، لنخرج من المتاهة بين الشّك فى حياة الصحفى

بطل الرواية وموته، ونحن نحمل السؤال البديهي، من هم الموتى؟ وهل تبادل البشر أدوارهم مع الأشباح؟، لنلعن الحرب التى واجهها الخطاب السردي بمهارة وأطلق صرخة فى هواء العالم ضد الموت المجاني للبسطاء.

الهوامش

1. عادل ندا ـ الحكاية الشعبية ـ مجلة الفنون الشعبية العدد 20 ـ 21 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1990 ص 28.
2. الغرابة المفهوم وتجلياته فى الأدب ـ د/ شاكر عبد الحميد ـ عالم المعرفة ص9.
3. سيرة علي الزيبق المخطوطة المصرية النادرة ـ تأليف الكامل الحافظ أحمد بن عبد الله المصري ـ تقديم ودراسة د/ محمد سيد عبد التواب ص2،3.
(النص منقول كما جاء بصورة المخطوطة الأصلية)
4. THE OTHER ـ فيلم الآخرون للمخرج الأسباني تشيلي أليخاندرو ـ بطولة نيكول كيدمان والمستوحى جزئيا من رواية THE TURN OF THE SCREW.
5. ميشيل فوكو ـ دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية ـ ترجمة خيري دومة ـ دار شرقيات ـ القاهرة 1997 ص 202.
6. الخطاب الروائي النسوي ـ د/ سهام أبو العمرين ـ كتابات نقدية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ص 98.
7. المرجع السابق ص 99

خان الشّابندر..
الهامِش والمُهمَل.. الكيفيّة والرؤى

جاسم عاصي

رؤى ابتدائية

في القراءة لا بد أن يكون المتلقي قادراً على تحفيز الامكانيات الذاتية للمعرفة. بمعنى أن يتمسك بجدلية وجود الأشياء ومنها المرئية من خلال النص. وإلا سيكون ثمَّة حاجز بين النص وقارئه. المرونة في القراءة أن تخضع المقروء لرؤى واسعة، وفضاءات معرفية تُعين على اكتشاف المخبأ الدلالي في النص. من هذا الشرط القرائي، أرى أن رواية **خان الشّابندر** للكاتب محمد حيّاوي تُحيل إلى قراءة متأنية، لكشف المستور المعلن. وهنا اعني بالمستور الرؤى والبُعد الفكري للكاتب، والتي تُحدد حيادية النظرة للأشياء والظواهر. أي ليس لديه قوانين ووصايا صارمة في قياس مديات المعاش. فساردة ضمن حقل حيوي بمكوّناته المؤسِسة لتاريخه، على الرغم من خراب الأسس المادية لحاضنته. إذ يبقى المتن الفكري حاضنة تؤسس لما هو مندرس. وهنا نؤكد على المكان.

إن محاولة تأسيس رؤى على متن رؤيوي، ليس من السهل تحقيقها. ذلك لأن هذا يعتمد على الوعي الحقيقي والراكز للظواهر، وليس للمزاج والمؤثرات ذات التاريخ العميق في بناء شخصية القارئ. لذا أجد ثمَّة أزمة قراءة محددة بأطر معرفية، تتأسس في نسقها معارف المقروء، وتضفي معرفتها إطاراً حراً غير قابل للتطرف. خاصّة محو الأساسي بحساب الأخلاقي. إننا بإزاء تنشيط الأخلاقي المعرفي من خلال مرونة القراءة، مضاف إليها مرونة المعرفة والثقافة العامّة. من هذا أيضاً تكون قراءتنا للرواية منطلقة من بؤرة وعي الوعي، عبر تنشيط الوعي الفردي الذي هو بالتأكيد سيكون محفزاً لوعي عام. ستكون قراءتنا عابرة للنمط الذي يحيط بنا، ويستوفي شروطه على نسق قراءتنا، إننا ننطلق منه، ولكن بآلية ذاتية محدد بمعرفة عامّة بفن السرد والروي. إذ ليس ثمَّة أسس ثابتة لرؤية الأشياء والظواهر، هنالك مساحة من الاجتهاد في رؤية ما هو معاش ومتداول.

العتبات ودلالة المكان

عتبة الرواية ذات علاقة بالمكان (خان الشّابندر) والمكان هذا له سيرة طويلة وغائرة في التاريخ. غير أن ما يميّز هويته؛ كوّنه مجالاً للتجارة، أي الاقتصاد. وهذه الخاصّية، هي ما سوف يسحبنا إلى دلالة المكان العامّة، وربط الخاص بالعام دلالياً. والنص يعمل على تأصيل المكان. بمعنى ثمَّة جُهد استثنائي لوضع المكان في موّضع الدلالة. لذا فالنظرة له محفوفة بالرؤى الراسخة في العقل الباطن عن المكان العام. فالمكان في المشهد الروائي مخرّب، غير أنه واضح المعالم في الذاكرة الجمعية، وخاصّة ذاكرة النماذج، وأخص بالذكر منها ذاكرة

(مجر). لذا يتم التعامل معه ــ وهنا أؤكد على العتبة وليس النص ــ فالخان تُحدد إزاءه الرؤية من خلال:

(خارج + داخل) مقابل (ضوء + عتمة)

فالضوء في نصوص (حيّاوي) راسخ، وهو حيوات تشاطر العتمة والظِلال لتخلق مستقراً نفسياً للنموذج. وهو ما عمل به عبر نصوصه القصَصية في مجموعته (غرفة مضاءة لفاطمة) على سبيل المثال. فخان الشّابندر ذوي محمولات نفسية، مضافة إلى المحمولات الطبقية والفئوية. فهو مكان تَحقُق الرغبات، سواء كان وفق تخصّصه كمأوى للتجارة، او كوّنه مأوى لــ (أم صبيح، ضوية، هند، اخلاص، مجر)، وبهذا يمكن النظر إليه على أنّه مكان فيه من الحيوية لصنع الحياة، حتَّى وهو على صورة من الخراب المسرف بالقسوة. وحيويته نابعة من حيوية نماذجه، التي تُحيي تاريخه، من خلال تأسيس علاقات انثروبولوجية. فالمكان كائن عبر خلق العلاقات فيه، وليس حيّزاً مجرّداً. المكان ليس تراباً وحجراً وحقلاً فحسب، وإنما هو مجموعة حيوات قاطنة فيه. وهذا ما يؤكد حقيقة ضجر (حوّاء)من المكان (الجنة) لأنه مكان غير مؤسس للحياة والتكاثر. لذا كان لزاماً عليها تحفيز (آدم) للاختيار الآخر الذي ضمنت من خلاله توّفر الكثرة البانية للحياة. ونقصد بهذا النمط الزراعي الذي يقود إلى الاستقرار وتأسيس الحياة. فهو ــ أي المكان ــ من تجدد الحياة فيه. والخان وجد من يُعيد الحياة فيه عبر المعنى المتأصل في ذاكرة الفرد والجماعة للمكان. فمن عاش في الخان (الخربة) ما زال يقاوم عوامل الخراب المتمثلة في نموذج (الملا جليل) مثلاً. لذا نجد ووفق ترسيمة المكان

ومكوّناته أن نشتق ترسيمة أخرى:

(المكان + عوامل الإدامة ـــ المكان + عوامل الإمحاء)

لأن الأمكنة تتعرّض للإمحاء منذ عام 2003 الذي أسس لبدء الاحتلال. لذا وقفت قوى مصاحبة للعمل على التجاوز على الأمكنة ذات التاريخ في الوطن. وما توظيف المكان (الخان) إلا دلالة على فعل المحو الجاري على الأمكنة وخاصة التراثية.

والعتبة الأخرى هي لوّحة وتصميم الغلاف. ولعل صورة (الخان) الفوتوغرافية تُصرّح بالمحتوى. غير أن المصمم ذهب بالمكان أكثر، بحيث أضفى على خرابه حيوية جديدة، باختياره صورة الأنثى الراقدة على علّية الخان، الذي بدا دون سقوف. كان وجودها سقفاً. وهذا إنما ارتبط بعطاء الأنثى بالرغم من أنها في متن الرواية مقموعة في أكثر من مرة. ولعل غفوتها دالة على طمأنينة، يشاطرها ثوبها المزخرف بالألوان والأشكال الهندسية. وثمَّة معادل موضوعي بين الوان جدران الخان المعتقة، وبين حداثة وتراثية زي الأنثى في آن واحد. يُضاف إلى هذا طبيعة المبنى الذي احتفظ بمكوّناته الموروثة.

ثالث العتبات هي جملة الاستدراك التي استلها من قصيدة شاعرة أفغانية قتلها رجال طالبان في أفغانستان. وهي عتبة مهمة، لأنّها ترتبط بمكوّنات الخان الأنثوية. والقصيدة تقول ببلاغة متناهية، وجد فيها الروائي صلة بحيوات نصه (جسدي طازجْ مثل أوراق الحنّاء../ أخضر من الخارج، لكنه لحم نيء من الداخل!) ولعل دلالة العتبة هذه من خلال إشاراتها التي سنكتشف علاقتها من خلال سيرة القراءة.

حراك العودة إلى المكان

لا شك إن ثيمة العوّدة إلى المكان، شغلت بال المبدعين، لأنّها ارتبطت بجدلية فكرية. فالمغادرة أساساً كانت لأسباب، والعوّدة لأسباب أخرى. غير أن الفرق بين السببين أسس للمعنى. فإذا كان سبب المغادرة هو الافراط في قهر الإنسان المغادِر، فأن العوّدة كانت بدافع الحنين وزوال السبب الأول. وكما ذكرنا أن كتّاب الرواية استفادوا من هذه الظاهرة، لتبيان حراكهم وتماسّهم مع المكان، وعلى أوجه مختلفة. ابتداء من رواية (الطريق) لنجيب محفوظ، وعوّدة الناجي إلى حارة الحرافيش. وعودة نموذج رواية (ظِلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان، هذه العودة كانت تمثل الوصول إلى الأصل، سواء كانت العوّدة من الضيق إلى المتّسع، أو من المتّسع إلى المتّسع، بدلالة الفضاء. كما أن العوّدة تنتظم وفق الحنين إلى المكان أو النموذج المبحوث عنه في المكان. وتكون الدلالة مبنية على أساس الكل والجزء. و(خان الشّابندر) عملت على الاستعانة بالجزء تمثلاً للكل ووفق المعادلة التالية:

(الجزء = الكل) (الخصائص الذاتية = الخصائص العامّة)

وبهذا نصل إلى أن:

(خراب الجزء يناظره خراب الكُل)

وبالتالي:

(خراب الخان = خراب الوطن)

أما في مجال الدخول والخروج إلى ومن موضع (المدنس!!) فان الحكم النقدي يعمل على دراسة الكيّفية لتي عولجت بها هذه

الظواهر. كذلك الدلالات المترتبة من خلالها. أجد أن (حيّاوي) اختلف عن الجميع في معالجة هذه الثيمة. أي أن ملحقات العوّدة كانت وفق أسس ذاتية ورؤى مقتطعة من الوعي الخاص والعام. وبالتالي مرتبطة بالممكن الذاتي لا الاجتماعي. لأنه طرح وجهة النظر في مفاهيم عامّة كالأخلاق والشرف، مجتزأ صورة اكثر انفتاحاً للكشف عن الظواهر من خلال ربطها بالقيّم من جهة، والقيمة الذاتية في تحليل الأشياء وتحديد الموّقف من جهة أخرى. وهو عموماً موقف مبدئي خالص. لأنه ثابت على قرار عبر تجربة العائد مع مجموع النساء في الخان. إن العوّدة عبر هذه الرؤى من الفحص؛ هي عوّدة كشف محفوفة بالحنين. وهذا مؤكد من خلال إدامة العلاقة مع نماذج سابقة في المعرفة. أو هي تشكّل مفصلاً في حياة العائد مثل (سالم محمد حسين) ببوهيميته.

لقد أسس الكاتب معمار مكان روايته من خلال تأثيث جديد. وهذا يشمل تأثيث جمالية المكان عبر رؤى محايدة وغير حاسبة للأناقة فقط. إنها مجموعة قناعات ترتضي بالممكن لتأسيس النمط الإنساني. وهذا ما حققته العلاقة بين تركيبة:

(علي المركزية = مجر + ام صبيح + ضوية + اخلاص (لوصة) + هند)

وبهذا استطاع أن يؤسس لعائلة متكاملة، قادرة على تأسيس قيّم متفردة. فالعوّدة إلى المكان الجزء، يعني إقامة العلاقة مع المهمش أو المتروك والمهمل. والابتعاد عن المركز. إنه استعان بما يجري باعتباره عيّنة من الكُل المخرّب. الخلاصة في هذا نقول أن السارد اكتفى بتوسيع رؤيته بالجزء، ومارس فعل الدخول إلى الفعل الكبير عبر

نوع من صورة التراجيديا التي تحيط بالمكان. وبهذا أكسبت السارد شرعية مثل هذا الاختيار.

النماذج.. تاريخ وواقع

تعاملت الرواية مع نماذجها البشرية من مجالات عدّة. كانت الوظيفة لهذا النموذج أو ذاك ما يُحقق وجودها المادّي والوجود الذي يخص الوعي بما حول وبالتاريخ. فالنماذج وإن كانت تعيش في القاع، وتمارس فعل الانحراف والدَنَس، إلا أنها تمتلك مبررات السقوط هذا. ولو على مستوى الذات. فالشعور بالضغط الاجتماعي، وأساليب الجور السياسي، أعطى نتائج كهذه. لذا يمكن اعتبار النماذج ضحية واقع منحرف. لكن ما يشفع لها وجودها في الخان كرمز لتاريخية المكان. من هذا كان أمر التقاء الوظائف حتمته القدرة على اللّم بينها في تبئير واحد شكّل تاريخ المكان وتاريخ حيواته وحيويته، والذي سوف تكتبه النماذج من خلال أفعالها التي تُرقى إلى المستوى الإنساني. والنموذج (علي) لم يختر المكان بحيواته اعتباطاً، بل أنّه كان بدافع فعل تاريخيه في المكان. فبعد أن كان التجّار قد كتبوا سيرة المكان بالتداول التجاري، أصبحت مهمة نسائه القاطنات كتابته على نحو آخر، فالتاريخ الأوّل قد انمحى بفعل تراكم الزمن وفعل إرادات الآخر المستبد. لأن الخان معادل موضوعي للوطن. فكل ما سوف يظهر من تطور في الأحداث، وتجدد في الصوّر ينتمي إلى هذه الفكرة المركزية في الإحالة من الجزء إلى الكُل كما ذكرنا أنفاً.

فشخصية (علي) المركزية في النص؛ عمل من خلال الانفتاح على المهمش (بيت الدعارة) في الخرائب والزوايا المعتمة، والمنغلقة على

نفسها بفعل الهدم والتخريب. إذ نلاحظ في مسار السرد وجود صراع من أجل البقاء من جهة، وفعل الامحاء من جهة أخرى. فالأوّل يخص النساء في النزل، والثاني يخص الجماعات المسلحة المتسلّطة على رقاب الناس، وخص منهم جماعة (الملا جليل)، هنا نجد السارد يعمل على تدوين الظواهر بعد كشفها للرائي، ومحاولته تكون على غفلة من المؤرخ كما تقول العبارة بشأن وظائف كل من الروائي والمؤرخ. إن السارد مندفع بقوّة الجمال والعرف الإنساني. ونقده للظواهر يتميّز بالحياد والروية. وهو منهج اتسمت فيه الرواية ضمن كل مسارها ونسقها البنيوي. هذه الخاصية قلما نجدها في روايات أخرى، ونقصد الحيادية في الطرح. والمعادلة القائمة في المكان هي:

(أم صبيح + ضوية + لوصة + هند)
يُضاف إليهم:
(علي سارداً وفاعلاً + مجر ذاكرة وموجّه)
يقابل ذلك عنف:
(الملا جليل وجماعته)

هذه التشكيلة تعني صراع ثقافات. فبينما تكون ضمن التشكيلين الأولين، تعني ثقافة التلاحم والحس الإنساني، وتفقد التاريخ، سواء للمكان أو الإنسان، نجدها عند المجوعة الأخرى تمثل ثقافة العنف، ومصادرة وجود الآخر والتطرف في الفعل. فهي مجموعة تخضع إلى قوة استرداد القيمة الوجودية. وبذلك استطاع السارد أن يُشخص القوى المتصارعة، عبر نيّات تحاول توفر القناعة لوجودها، وأخرى

تحاول هدم كل ما هو إنساني بحجة الدين ونظرته للمدنس من وجهة نظرهم.

النماذج الأخرى التي استعان بها السارد لتحقيق مبرر وجوده في حاضنة يجدها من أنقى الحاضنات. إذ له وجهة نظر مبدئية في ما هو ناظر وممارس. وتتركز في المفاهيم التي تطبّع عليها. وهي في مجملها تأخذ بالبعد الإنساني قبل العاطفي الذي يتسيّد عليه خطاب الدين المتطرف. ومثل هذا مفهوم الشرف كقيمة اجتماعية. فهو ينظر إلى التاريخ قبل النظر إلى ما يرى. فهو أكثر قدرة على كشف المستور في الشخصية. ذلك لأن لكل من نماذج الخان من النساء تاريخ مشرّف عملت العلاقات الاجتماعية الضاغطة على وصوله إلى الدرك الأسفل. لذا فجماعة (الملا جليل) تحاول محق الوجود وليس لاصلاح ذات البيّن. إننا بإزاء ظواهر خلقها فعل الاحتلال، هي من مستلزمات وجوده متسيّداً وخالقاً لظواهر متعددة بأيدي عراقية. وهذا ما يدركه (علي) دون أن يصرّح به. كل الأمر أنه منحاز إلى شريحة اجتماعية لها تمّاس بتاريخه عبر المكان(خان الشّابندر) ومن هذه النماذج المضافة لنزلاء الخان هم:

أم غائب/ المرأة التي التمت على مجموعة من الأيتام وفاقدي أسرهم. فهي تعمل وتكدح من أجل توفير ما يضمن لهم وجودهم، ويُبعد عنهم التشرد. والمساعدات يقدمها نزلاء الخان من النساء. هذه الصلة المتفردة، يقابلها فعل (الملا جليل) الذي لا يعرف سوى أسلوب القتل والمحو لكل ماهو خيّر.

مجر/ الذاكرة المتجوّلة والعارفة بسر الأمكنة في الحيدرخانة،

والذي يقود (علي) بإيمان من يعرفه جيداً. يقوده حسّه الطبقي، الذي هو عبار عن مجموعة مكوّنات في مكوّن واحد هو أسلوب التعامل اليومي مع الحياة، ومركزها الإنسان. ولأنه مضطهد عبر تاريخه في المكان، فقد استهل أفعاله من خلال الاقتراب من المهمشين من أمثاله، وابقاء حالة انتمائه لهم. ولقد كان حلقة الوصل بين (علي) والجماعات الأخرى، بل الرؤية التي تعمل على فك اللغز الذي يواجه (علي) وهو يشتبك مع الواقع المتفرد، ومع الظواهر الاستثنائية التي تواجهه، لا سيّما أفعال جماعة (الملا جليل)>

زينب/ وهي نموذج لطفلة شبه متشردة. تبيع الكيك من أجل إعالة أفراد عائلتها. هذه الطفلة تُقيم علاقة معه. ورغم كوّنها عابرة سبيل، إلا أن علاقتها تعمّقت من خلال إحساس (علي) بشعوره الطبقي إزاء مثل هذه النماذج. فقد كانت الدليل له للوصول إلى الخان أثناء اشتباكه مع الأمكنة أثناء جوّلاته، وبُعده عن الأمكنة هذه لسنين طويلة مغترباً، ثم المتغيرات التي حصلت عليها، مما ضيّع الدلالة إليها. هذه الطفلة تمتلك من الإباء الكثير. فمثلاً حين أدرك (علي) تأخيرها عن عملها بمرافقته، طلب منها شراء ما تحويه سلّتها من الكعك، طلبت منه شراء قطعة واحدة لأنّها لا تريد بديلاً لجهدها معه.

أبو حسنين المصري / وهو مصلّح للمدافئ، ونموذج استعانت به زينب وهي تقود (علي) في الأزقة، كذلك استجابتهما لطلب العجوز لإيصال مدفئتها العاطلة لأبي حسنين. الذي بدا حاملاً لذاكرة معمرة، والدليل بقائه في الوطن، بالرغم من نزوح أقرانه إلى وطنهم.

المعادلة المتحققة

لا بد من أي عمل تحقيق معادلة، تكون محققة لثيمة ما يقوله النص.و(خان الشّابندر) ركزت في محاورها السردية على:

الجسد الأنثوي

الطهارة الدنس

(علي) المجتمع

عودة لاسطورة حوّاء

ومن أجل التوضيح نقرأ حراك الرواية، على أنه محاولة لاستعادة سلطة الأنثى المتمثل في نزيلات الخان ؛ مقابل الذكر متمثلاً في (الملا جليل) وجماعته من الذكور. هذا الصراع يسحبنا وإن كان هامشياً، إلى تجسيد الصراع الأول من أجل خلق الحياة وإدامتها عبر النمط الزراعي (حوّاء) مقابل الاسترخاء الذي تطبّع عليه آدم في الجنة. وتكراره ثانية في صراع (هابيل وقابيل) ومركزهما (الأنثى) عبر حيّازة التقدمات للرب (زراعية ورعوية) في **خان الشّابندر** تكررت المعادلة بين طرفيها؛ الأول (الملا جليل) الماحق لوجود الآخر بحجة الدنس والشرف كقيمة أخلاقية. غير أنه مارسه بفشل جنسي مع (ضوية) من خلال تطويع فعل شرعي غير إنساني. وهو زواج (المتعة) كما سنرى لاحقاً. والثاني (مجموع النزيلات) الحالمات بحياة أكثر أمناً واستقراراً، معيدات لتاريخهن الاعتبار، لاسيّما بوجود(علي) هذه المعادلة التي تبدو محصورة بالحيّز المكاني الذي تمثله المحلة، إلا أنه بفعل النص عمّق أليات دلالاته، يعني الكل بممارساته الأوسع والأكثر تأثيراً في

حراك المجتمع. لقد حاول السارد أن يمزج بين مقومات صوّر الواقع، وبين مقوّمات الحلم. لذا كانت بنية السرد تندمج مع واقع هيولي، من أجل محو صورة المكان المخرّب، والذي طالت على أداة التخريب وما زالت مستمرة للانقضاض على ما تبقى منه. فالتحوّلات السردية كانت محفوفة بالشعرية، ليس هروباً من تقريرية وصف الواقع، وإنما السمو به نحو مراتب أعلى. فالسارد العائد من غربته، ينظر إلى حيوات المكان بكل جلال ووقار، مبعداً كل ما يشوب هذه النظرة النقية من الشوائب، متخلصاً من عقدة المفهوم المخالف للمنطق الإنساني. لقد عاد جسد السارد مبرئاً من كل عقد الماضي والحاضر الذي استعاد عقد التاريخ وتشابكاتها اللامنطقية. وبذلك ابتعد عن السرد ذي التوفر على العلة والمعلول، متشبثاً بمركز الفهم الواعي لتشكيلة التاريخ في الذاكرة، التي تستعين بالحلم وشفافيته. وهكذا فعل مع (هند) وهي من نزيلات الخان كما سنرى.

عيّنات حقيقية

لعلنا تحت هذا العنوان، يجوز لنا الدخول إلى حراك النص وحيويته المتبادلة مع تاريخ المكان، الذي شكّل البنية الأساسية في تكوينات النماذج، بما فيها السارد. ذلك لأننا بمواجهة واقع، وليس تاريخ سابق. فالنماذج محتفظة بتاريخها السّري، ولا تُفرّط به بالرغم من الخراب الذي حلَّ بالمكان.

عيّنة التأسي من العلاقات الثنائية بين النماذج، تنبثق رؤى، لعلها تشكّل وجهة النظر المزيجة بالألم جرّاء ما حدث للنموذج، بحيث نستطيع الخروج باستنتاج يوازي الحالة التي عليها الشخصية مثل:

(أنا تائه في الحقيقة.. أبحث عن بيت هنا، ولم أجده حتَّى الآن. ص79). هنا يتجسد الضياع في المكان. غير أنه ضياع مفتوح على حقيقة متركزة في معرفة (علي) بالأثر الذي يقتفي علاماته. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ثمَّة إشارة إلى متغيّر المكان نحو الأسوأ. أي ضاعت معالم الاستدلال إليه. وهو جزء من الخراب المركّب، والذي تُحدثه عوامل التخريب متمثلة بجماعات مسلحة، والتي ما وجد أفرادها سوى من أجل تحقيق منطق المحو على كل التاريخ للأمكنة والناس. في ما نجد في قول آخر، دليل على خراب ذاتي متأصل وله تاريخ:

(أنا ميّت يا أستاذ من زمان.. فهل يخاف الميّت من الموت؟ ص90)

وهذا القول صادر عن رجل صاحب سيارة أجرة، يصعد معه (علي) وللرجل تاريخ مع الموت. مات في حرب القادسية، وظهر أنه لم يمت، ثم داهمه الانفجار في يوم ما، وخرج منه في جروح وحروق. هذه التجربة تنم عن حقيقة علاقة العراقي مع الموت الذي يتربص به يومياً. و(علي) يطالعه يومياً، مصغياً إلى ما يُصرّح به الناس من شكوى وألم وفقدان. فالموت أصبح من عناصر جدلية الإنسان في المكان والزمان، لا لشي سوى مبدأ الابادة الجماعية، التي تمارسها رؤوس الخراب المتعددة. ويكون صوت الموت منبجساً في كل لحظة، يعيشها (علي) أو سواءه في المحلة. لا سيّما مداهمات الميليشيات للبيوت والأزقة، والرمي العشوائي على كل ما يقع أمام أعيّن أفرادها:

(من ملا جليل؟

لم تجب، وظلت مغطية فمها وتنبت نظراتها الخائفة في عينيّ..

سمعنا صوتاً ينادي.. لوصة.. لوصة لقد ذهبوا تعالي ص97)

هذا الرعب الذي نظمه (ملا جليل) وهو على رأس جماعة مسلحة، يدعو إلى الفضيلة ويحارب بفعله عوامل الرذيلة، لكنه في حقيقة أمره منغمس في الرذيلة، ويحاول أن يُشرعن لها. وفي موّقف روته اخلاص (لوصة) معه:

(الآن أصبحت حلالي.. هيا اخلعي ثيابك، فخلعت ثيابها.. أما هو فاكتفى برفع جلبابه إلى الأعلى ونام فوقها.. تقول لوصة.. ما أن لامس عضوه فخذها حتَّى أطلق شخيراً طويلاً، ونهض معيداً جلبابه. وقبل أن يخرج قال لها: أنت طالق بالثلاثة يا لوصه بنت مجر. ص110)

وفي هذا المقطع من النص، يظهر لنا البُعد التخريبي الذي تقوم بتنفيذه الجماعات المسلحة، متذرعة بالدين، ومبتكرة لفعاليات تُرضي عقدة النقص. ومحاولة (ملا جليل) هي نوع من انتهاك الجسد الأنثوي، الذي ينعته وفق رؤيته الدينية بالعوّرة. والسؤال الذي لا يخطر بباله، وربما يُغطي عليه، ؛ كيف تكون العورة لجسد يلبي رغبته وشهوته ومعظم دوافعه الذكورية؟ سؤال تجيب عليه الرواية كنص جامع لمرويات متصلة ببعضها، لأنها تقوم في المكان والزمان. ولعل الإجابة كامنة في مجموع أعمال التخريب التي شهدها البلد منذ عام 2003. وبهذا تكون الرواية رؤى ناصعة محايدة في نظرتها إلى المشاهد. انحيازها فقط للبُعد الإنساني الذي تطبع عليه السارد.

أما العَلاقة بين (علي + هند) فهي تنتظم وفق وعي طبقي ومكتسب عالي جداً. فهما ينظران للواقع نظرة تستند إلى تاريخ معرفي، فعلي صحفي، وهند مدرسة جغرافية، وسيرتهما تشفع لهما أن يرتقيا

بالعلاقة بينهما إلى مستوى أعلى. وما حوارهما حوّل الأزمة النفسية التي يمر بها (علي) سوى درجة من فعل تبادل الرأي بروح حضارية وإنسانية في آن واحد: يقول علي (شيء ما بعيد جداً في أعماقي يحترق الآن. أعتقد أننا نرتكب حماقة ما، أو نجترح معجزة ما.)

ترد عليه هند بسؤال: (بسبب الجنس؟)

يعقّب: (لا.. يستطيع أي أحمق ممارسة الجنس.. لكن قوّة جامحة تتحكم بي).

هذه الخطابات ذات التجلي المقترب من الصوفية، والمتضمن براءة الجسدين من لوّثة التدنيس، تتحوّل الرؤى إلى منحى آخر، يشد العلاقة بين الاثنين كما سنرى:

(من هي تلك البيضاء، بأجنحة جبارة يا عزيزي؟

ــ لا أدري.. ما الذي يفعله مجر فوق الخِزانة؟

التفتت هند صوب الخزانة، ثم عادت واحتضنتني بقوة.

ــ أهدأ حبيبي.. اهدأ.. لا تخف.. ربما هي الحمى.

ــ أية حمى؟ هل سأموت؟

ــ لا.. لا.. لكنك تتغيّر.. ألم أقل لك.. ما لك؟ لا تخف.)

هذه الحوارية تُشير إلى ارتقاء العلاقة بين الرجل والمرأة، مبعدة كل ما أضافته العلاقات الاجتماعية والدينية من شائبة باطلة، لتزيد من التسلط والتحكم بالمصائر. فعلي منذ دخوله إلى غرفة (هند) ادرك معنى عمق شخصيتها (لمحت في نصف العتمة خارطة العالم الكبيرة المعلقة على الجدار) ولحظة اكتشافه لتاريخها والظروف التي مرّت بها، زاد وقاره لها، مما حوّل العلاقة بينهما إلى رؤى صوفية،

تداولتها أحلام اليقظة التي تشيءَ من خلالها وجود (هند) كصورة سابحة في الفضاء،ضمن أيقونة باهرة، تُحيطها هالة من النور، وخفق أجنحة كبيرة. إنها كوجود تحوّلت كهيولي مثالي، يراود (علي) في كل لحظة. لاسيّما أن تحوّلات السرد في الرواية انتظم وفق متواليات متداخلة، وبرؤى صافية، عملت اللغة من خلالها على تشذيب النفس الإنسانية، بما تمتلكه من بساطة في الطرح، وعمق في الدلالة. الروائي هنا يقتنص الباهر والعميق من خلال الطرق الخفيف على باب الصورة، وليس بتراكم أسلوبي متعثر ومستعين بغير القادر على تجلي الحقيقي. الدخول إلى الحقيقة والصفاء يكون ــ وكما عملت الرواية ــ عبر صفاء اللغة وشعريتها دون تهويل. اللغة هنا لم تستعن بالمفردة والجملة المركّبة والمعقدة، بقدر ما اعتمدت في تركيبها على السائد من الاستعمال، أي بقدر ما ارتقت بحياة المهمشين، ارتقت أيضاً بهامش اللغة، كي تكون واحداً ضمن جسد لنماذج بشرية وأمكنة متركزة رؤيتها في مركز واحد، شكّل نموذج الوطن المستلبة صورته، والممحوة علاماته. وما حوّار (علي + مجر) بعد زمن ؛ إلا دليل على ما نقول. فهو حوّار بالرغم من كوّنه استذكاراً، وكشف للملتبس، إلا أنه بالمحصلة النهائية دليل التجلي للمكان والزمان والنموذج الإنساني:

(لا تقلق.. هل ما زلت مصرّاً على النزول إلى الخان؟

ـ أي خان؟!

ـ خان الشّابندر.. حيث أعمل.. ما بك؟

ـ لم تقل لي.. هل ستنزل معي إلى الخان؟ يتوجب عليّ فتح الأبواب قبل وصول التجّار.

ـ أمض مع مجر.. ستستمتع برفقته.. لا تخف.

ـ هند مرة أخرى؟

ـ نعم.. خُيّل لي أنني سمعت صوتها من مكان ما.

ـ ماذا قالت؟

ـ تحثني على النزول معك إلى الخان.

ـ هيا إذن.. ما ذا تنتظر؟ لم يبق لنا الكثير من الوقت)

هذه التخيلات؛ هي جزء بل أجزاء في كليات، حاولت الرواية تعميق تجلياتها ضمن نسقها الذي تحوّل من بحث في واقع إلى بحث في الخيال. غدت الأشياء والشواهد بالتحوّل إلى شواهد وأمكنة وحيوات هيولية. لقد فعل عنصر التخريب فعله، إلا أنه لم يدن من العمق الإنساني للأمكنة والحيوات. لذا فـــ (علي) استعان بالنموذج الذي شكّل تاريخ المكان (سألت هند عن مجر ومن يكون.. قالت إنه عتيق جداً، عمره أكثر من مائة عام. منذ أن وطأت قدماي منزل ام صبيح وهو يجوب الأرجاء، يعرف مفاتيح الأمور)

وتكون الصورة النهائية التي تفض جسد الحلم الذي تسيّد على نسق الرواية من خلال وجود (علي) برفقة (نيفين) إلى الخان. وهو وجود استعان بالخيال ومقومات الحلم الذي هم نسق شعري لأنه يعتمد على شفافية شعرية خالصة، سواء باللغة، أو تجسيد الرؤى. كان وجودهما في الخان، أو قل بقايا هياكله من طابوق وأبواب مهشمة تحقيق لحلم ذاتي. لكن الاستدلال بالصغير من البقايا أوصل (علي) إلى تأكيد وجود المكان في التاريخ، ولا بد من وجوده في الآن أوالمستقبل. ولعل حوار (نيفين) مع مجر لخّص هذه الرؤى:

(متى حدث ذلك يا عم مجر؟ (وتقصد الخراب.)

ـ تقصدين الانهيار الكبير؟ إنه يحدث يومياً يا عزيزتي.. ألم تنظري من حوّلك؟.

وبهذا تكون رواية **خان الشّابندر** قد استكملت دورتها من خلال رؤيتها للمكان الجزء، عبوراً بالدلالة إلى المكان الكل. ملخّصة كل النشاط الإنساني الخيّر منه والشرير، لتُعيد صورته في الخيال من خلال شواهد لا يمكن لقوى الشر أن تمحيها.

خان الشّابندر..
الزمن أكثر عدوانية في الحروب

جمال الطيّب

تناولت كتب التاريخ الآثار التدميرية للحروب على جميع الأصعدة، من تدمير للبنية التحتية، والمنشآت السكنية والأثرية، وفي رواية **خان الشّابندر** يتطرق المؤلف العراقي محمد حيّاوي إلى الجانب النفسي وآثاره الذي تتركه على البشر بفقدانهم معنى الحياة، بعد أن صارت أصوات المدافع والقنابل جزءا من حياتهم اليومية، كما جاء على لسان السائق "الخمسيني": "هل يخاف الميت من الموت".

في الرواية الصادرة عن دار الآداب البيروتية يعود "على موحان" إلى "بغداد" بعد غياب أكثر من عشرين عامًا، وعقله الرافض لاستيعاب ما حدث ببلده طوال فترة الغياب، فنراه يغرق في خيالاته وذكرياته قبل الرحيل. تتضح هذه الرؤية في ختام الرواية، ومشاهدته للخراب والدمار اللذان لحقا ببيت "أم صبيح"؛ ونسائه اللائي ربطته بهن علاقات إنسانية، بعد اقترابه منهن، وتعرفه على قصصهن، ودور

الحرب في الوصول إلى ما آل إليه مصائرهن. وفي لوحة فنية بارعة يرسم المؤلف مشهد الختام، قائلاً: "ومن فتحة في الجدار لمحت الزقاق في ضوء الغسق الآفل، وهالني منظر الناس وهم يسيرون باتّجاه النهر بهدوء غير عابئين بالقنابل والرصاص.. كانوا ينسابون بنعومة وصمت، ولا تكاد أقدامهم تلامس الأرض.

ولمحت بينهم جميع من أعرف.. الفتيات ومجر وأمّ صبيح والصِبْيَة الذين رأيتهم في بيت أمّ غايب وزينب وإخوتها الصغار.. حتَّى نيفين وسالم. كانت أسلاك الشمس الأخيرة تسكب على وجوههم ضوءًا فضَّيًا غريبًا". لتتبين بعد الانتهاء من قراءة المشهد الجنائزي، أنه نقطة البداية الحقيقية لرحلته الاستكشافية بعد العودة، وأن الرواية تدور من خلال العودة إلى الوراء "فلاش باك"، وماهي إلا خيال يتماس مع الواقع، وتداعيات لصور وشخوص الماضي، فيختلط الواقع بالذكريات التي مرت به خلال العشرين سنة الفائتة، قبل مغادرته "العراق".

يستهل المؤلف روايته بقول الشاعرة الأفغانية الشابّة "رحيلة موسكا" التي قتلها رجال طالبان: "جسدي طازجٌ مثل أوراق الحنّاء.. أخضر من الخارج، لكنَّه لحم نئ من الداخل!" وكأنه بهذه العبارة يمهد لمدخل يشير من خلاله إلى نساء روايته، واللائي تم قتلهن على أيدي الميليشات المسلحة في "بغداد".

قبل البدء نتعرّف على عنوان الرواية "خان الشّابندر"، من قول "مجر" حكيم وفيلسوف الأحداث، لعلى: "كان بمثابة بورصة للفِضَّة تُحدَّد فيه الأسعار بشكل يوميّ، عندما تُجلب سبائك المعدن الثمين بواسطة السفن حتَّى شريعة القشلة، ومن هناك يحملونها على ظهور

الحمير حتَّى الخان". وقد برع المؤلف في التقاط صور "فوتوغرافية" لنسائه، فيعرّفنا على قصة "هند" التي قُتل زوجها أثناء الانتفاضة الشعبية عام 1991 على أيدي رجال الحرس الجمهوري، وكيف قبض عليها بواسطة الميليشيات بتهمة التعاون مع المحتلين. في عبارات موجزة تحمل بين حروفها المأساة التي يرويها على: "كانت دموعها الحارّة تسيل على كتفي وجسدها يرتجف، وكنت بين الحين والآخر أمسح وجهها بيدي وأحتضنها بقوّة.. وطلبت منها أكثر من مرَّة أن تتوقَّف عن سرد الحكاية، لكنَّها في كلّ مرَّة تصرّ على المواصلة"، ويقول عن "ضوية" إحدى فتيات البيت التي صادفها: "وبعد برهة، أطلَّت فتاة شابَّة برأسها من خلف إحدى الستائر.. كانت تخفي جسمها خلف الستارة التي تلفَّعت بها، وظهر رأسها من بين ظلْفتي الباب.. عينان واسعتان وبشرة سمراء ناعمة وشعر فاحم يغطّي كتفيها وصدرها.. كانت تبتسم لنا، وثمَّة "خال" على جانب حنكها، لا أدري إن كان حقيقيًّا أم مصنوعًا بقلم الكحل.. لكنها كانت جميلة ونظيفة"، ويصف "أم صبيح"، وقوله عنها: "كانت امرأة ضخمة في العقد الخامس.. ممتلئة الجسم ببشرة بيضاء وعينين كحيلتين، ترتدي ثوبًا طويلاً من القطيفة الحمراء مُوَشّى بتطريزات ذهبية". يواصل الراوي "على" وصفه لنسائه، فيقول عن الصبية الصغيرة "زينب" التي لم تتجاوز الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة: "توقّفتُ، ونظرت إلى سحنتها السمراء التي دبغتها الشمس.. كان وجهها الدائري يَغور في لجَّة شعرها المُجَعّد، وبدأ أنفها دقيقًا وعيناها عسليّتين ولا تكاد ياقة الكنزة الصوفيَّة تغطي رقبتها الطويلة.. كانت تُمسك الصِينيَّة الصغيرة

بيد، وتزمّ أطراف الكنزة على صدرها باليد الأخرى..“، ويواصل استكمال صورتها: ”ضحكت زينب.. وكانت المرَّة الأولى التي تضحك فيها.. فارتسمت نقرتان محبّبتان على طرفيْ فمها الصغير.“ كما برع المؤلف في وصف الأماكن والشوارع ورصد ما آلت إليه من خراب ودمار جرّاء ما خلّفه الظلاميون، فيصف بيت ”أم صبيح“ الذي تديره للدعارة، أثناء زيارته له مع صديقه ”محمود“ للمرة الأولى: ” في نهاية الدهليز، طالعتنا ستارة مهترئة، ما إن أزحناها حتَّى انكشف أمامنا حوش واسع تحيطه مجموعة من الحجرات المعتمة، وتناهت إلى أسماعنا أصوات نساء يضحكن ورجال يتناقشون في السياسة.. وسط الحوش حوض أسمنتيّ ينتصب فوقه صنبور ماء مربوط بخرقة.. بينما قطعت فضاء الباحة مجموعة متقاطعة من حبال نشر الغسيل. وفي الزاوية طبَّاخ نفطي مُسخّم“، وفي وصفه لغرفة ”هند“ يقول: ”فوجئت بشكل الغرفة هذه المرَّة.. كانت مُرتّبة، وثمَّة طاولة صغيرة فوقها بعض الكتب والمجلّات، وقرب السرير لمحت جهاز تشغيل أقراص حديث.. ليس ثمَّة صور على الجدران.. فقط خارطة كبيرة للعالم تحتلّ الجدار المواجه للباب، خارطة دقيقة وملوَّنة تظهر فيها القارّات بألوان مختلفة.. وفي أقصى يمين الخارطة، ثُبَّت مسمار كبير عُلّقت عليه بعض الملابس الداخليّة“.

يستلهم ”محمد حيّاوي“ التراث بوعي، وكان لمولده في مدينة ”الناصرية“ جنوب العراق، الفضل في ذلك إذ أسهم محيطها الأدبي في توجيه قراءاته لكتب التراث العربي، إلى جانب ترجمات الأدب العالمي التي كانت تزخر بها المدينة (منقول بتصرف من حوار المؤلف

بجريدة "الحياة اللندنية" بتاريخ 5 أبريل 2016)، ويظهر جليًا في حديثه مع "هند" عن "الحصري القيرواني"، وكتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، وكتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وكتاب "المستظرف في كل فن مستضرف". كما تترك الفلسفة بصماتها على لسان المؤلف متوارية خلف الراوي "علي" فيقول عن تعريفه للزمن في حواره مع صديقه "سالم": "الزمن يكون أكثر وطأة وعدوانيّة في الحروب يا صديقي.. يمر على البشر والشجر والحجارة، فيترك آثار أظافره الناشبة بقوّة فوق الصدور.

- لكنْ.. أنت مثلاً.. أنظر إليك. تبدو كما لو أنَّك نجوت منه؟!

لا يا صديقي.. لقد مزَّقني من الداخل وعرَّشَت أشواكه وسط أضلاعي، وإن بدوت معافى من الخارج." ويطرح آراء فلسفية على لسان "مجر عمارة"، تاجر الأشياء القديمة والعتيقة في "الحيدرخانة"، والذي يقضي وقته في التأمل، ومخاطبة الطيور وتبادله الابتسام معها، ولكائنات لا مرئية، فعن مفهوم الحب يقول لعلي: "ماذا يعني لك الحبّ؟.. ها؟ أنتم المادَّيّين تعتقدون أنَّه نوع من الكيمياء وحسب.. لكن، أتعلم؟.. كُتبنا تقول إنَّه الله يخفق في أفئدتنا.. أرواحنا الحبيسة وسط أجسادنا مثل حمامة شغوفة، هي الله نفسه الذي يفنى الكثير من البشر حياتهم بحثًا عنه في أماكن أخرى.. لهذا فإنّ الأرواح لا تموت الأجساد تفنى، لكنّ الأرواح تظَلّ مُحلّقة في ملكوت الله".

كتب المؤلف حوار الرواية بما يتناسب مع الشخصيات والحدث الذي تدور حوله، بلغة سهلة لا تشعر تجاهها بالغربة حتَّى وإن حملت في بعض منها اللهجة العراقية، قدر ما تحس ناحيتها بالأُلفة

والحميمية، فنجد حواره مع "هند" يتفق مع ثقافتها، فهي مدرسة جغرافيا في السابق، وقارئة واعية، ويختلف كلامه إليها عن حواره مع أخريات يضمهن البيت.

جاءت أحداث الرواية حاشدة بإنسانية شجية، حالات حزن وشجن تتركهما في نفس القارئ، وبالأخص ما يحدث بين البطل "على" والطفلة الصغيرة "زينب"، التي يبرع المؤلف في وصف شعورها، وقد قتل أبوها في الانتفاضة: "كانت تمشي بجانبي جذلى، وبدت كما لو أنَّها غير مُصدّقة الأمر، وهي تمسك بيدي متباهية أمام باعة المفرّق الذين يعرفونها، وتتعمّد إلقاء التحية عليهم.. وكانوا يتفاجأون من رؤيتي معها! كان البعض منهم يسألها عن أحوالها، فتتجاهل أسئلتهم وهي تنظر إليَّ بين الفينة والأخرى وتبتسم..... أدركت جذلها برفقتي وعدم رغبتها بالعودة وهي المتعطَّشة لمشاعر الأبوّة، فقرّرت منحها بعض الوقت".

من المؤاخذات على الرواية ـ وأظنه خطأ مطبعيا ـ تكرار اسم "حاكم" مرتين على سبيل الخطأ، فالمقصود "سالم"، ففي صفحة (45) يقول: بدا كما لو أنَّه لَم يَلمَح صديقي حاكم الذي تجاهله هو الآخر"، وصفحة (46) يتكرر بقوله: "تطلَّع إليَّ حاكم بحزن هذه المرَّة". وكذلك اختفاء صديقه "محمود" من الأحداث بدون مبرر لهذا التواري والانزواء.

خان الشّابندر..
الرواية المغايرة الرواية الواعية بذاتها

د. محسن جاسم الموسوي

إذا كانت ثمَّة إحالة ما في رواية محمد حيّاوي الرابعة **خان الشابندر** فإنها تحيل إلى رواية الاحتلال التي تميز الكتابة العراقية منذ اعلام 2003، لكنّها تستذكر ما كتبه عبدالستار الناصر في قصة قصيرة ذكية تلتقط أشباح ضحايا الحرب مع إيران. إذ تعنى هذه الرواية بالأشباح، الأشباح الذين يملأون الفضاء الخرب والأنقاض في منطقة الميدان، فالشوارع والمنازل المتآكلة استحالت إلى ركام يلتقط الحي أنفاسه بينه على مضض بينما تنزوي بائعات الهوى بين هذا الخراب في غرف لم تزل قابلة للسكنى. لا يجول في هذا الخراب ويصول غير "الميليشيات" المتقاتلة على حِصّة ما داخل هذا الخراب .لكنّها، أي **خان الشّابندر** تأتي دون تخطيط كاستجابة لما كتبه محمد ربيع في "عُطارد"، فهي النتيجة الحتمية لشغلة القنص، تلك التي تمارسها الميليشيات بعدما نزع الاحتلال الغطاء عن الدولة، غطاءها الأمين وتركها ساحة يصول فيها ويجول من يريد. وعلى الرغم من اختلاط اسم الشبح الأوّل "سالم" و"حاكم"، (ص 44) في الإشارة إلى القاص

حاكم الذي هرب من الجيش وأعدم سنة 1987، فإنّه واحد من بين الآلاف الذين يراهم السارد العائد لتوه صحفياً عراقياً مقيماً في الخارج يبحث عن علامات ما شدته إلى بغداد القديمة "صرت أرى أشباحاً يمرّون، وما فتئت أصوات خفق الأجنحة الكبيرة تتردّد في أرجاء المنزل.. .(المنزل الآيل للسقوط" (ص 48) وشأن صاحب السرد في رواية علي بدر "حارس التبغ"، لا بد له من "نيفين" يشتغل معها في جريدة، أو وكالة صحفية ولا بد من جولة بغدادية، تتخذ من الطفلة بائعة الكعك زينب دليلاً لاقتفاء التضاريس المندثرة لبغداد "من الصدرية حيث البيوت الفقيرة مروراً بمنطقة الفضل ثم الشورجة وصولاً إلى شارع المتنبي" (ص 58).

تلجأ رواية **خان الشّابندر** إلى تصعيد توترها من خلال التقابل بين نفوس تتآكل هي الأخرى كالمنازل والشوارع وبين الأشباح، أما ساحة الحركة فهي المهددة دائماً والتي تضيف إلى تجربة القدوم إلى هناك بعداً آخر هو بُعد الخطر؛ إذ لم يعد الأشباح يهددون أحداً .إنهم يطلبون الرحمة الآن. فهم ليسوا متوالدين عن بطل أحمد سعداوي، أي منتوج هادي العتاك، فرنكشتاين. لآ.. الخطر يأتي من "لوثة" الدم التي تصبح حرفة لها منظماتها وقراراتها حسب ما أراد له الاحتلال القابع منعزلاً يتفرج على المشهد بارتياح. هذا التقابل من جانب وبروز العصابات من جانب هو سمة **خان الشّابندر**. أما أولئك الذين يبحثون عن حياة ما، فهم ينازعون في رمقهم الأخير شأن المصري المقيم "أبو حسنين" الذي ينهمك بإصلاح الفوانيس والمدافئ التي عادت لتطل من جديد بعد أكثر من أربعين سنة من الغياب "فالمدينة

تملأها الملائكة وأرواحهم الهائمة يجلبها النور" (ص 66) وعندما تغيب الكهرباء، يكون هذا الكلام مفهوماً.

ويجعل المؤلف من شخصياته الأخرى ذات صدارة ما وهو يمنح "لوصة" أي إخلاص و"هند" و"أم صبيح" و"ضوية" مساحة سردية واسعة لتحكي الواحدة منهن قصتها من العذاب والشقاء واحتراف الدعارة باباً وحيداً للحياة تتحقق فيه ذواتهن بشكل أو بآخر. لكن نجاح **خان الشابندر** يقوم على الشخصية الشبحية أولاً. وإذا كان مشهد الدمار الذي طال بيت المومسات غلق منفذ الهروب الوحيد داخل حائط خرب مثيراً تفصيلاً حيث وضع فيه الروائي الغرافيكي طاقته التصويرية والتخطيطية. (ص 78)، فإن الشخصية الشبحية التي يمنحها صاحب الغرافيك شكلاً هي شخصية "مجر عمارة" التي تتآخى مع "هادي العتاك" في رواية أحمد سعداوي. هنا يظهر السارد باسمه "علي" ومهنته "صحفياً"، لاستدراج مجر عمارة للكلام. (ص 80) "كانت طريقته الباردة في ردّ التحية لا تشجع البتة على المضيّ في الحوار معه".

يقول في وصفه "كان منظره غريباً بعض الشيء، إذ عصب رأسه بعصابة حمراء مرقطة على طريقة القراصنة". (ص 78). تاجر العتيق هذا يحاكي "هادي العتاك" عند أحمد سعداوي، لكنه الآن شبح يتلبّس شكلاً يتواصل معه الآخرون. مجر عمارة هو الوسيط الوحيد في عالم أشباح يردّ عليهم التحية بثقة العارف بهم (ص 139)، عالمه العتيق هو وحده الحي في مشهد الخراب.

تستكمل رواية **خان الشابندر** حلقات الخراب الذي يسعى الروائيون والشعراء إلى بلوغه بطريقة أو بأخرى، وهو من خلال عينه المنظمة للأشكال والأماكن يمنح هذا الخراب وجوداً تنزوي أمامه الموجودات الأخرى وبضمنها ساكنه البشري. فعندما يكون "الدمار" بهذه السعة و"الموت" ضارباً بلا رحمة. لم يعد رسم "الأشخاص" كفواعل سردية ممكناً أو محتملاً .كما أن حركة السرد توتره، تسرقها عاصفة القصف الهمجي التي تعلو على كل حركة أخرى. ولم يتبق من "التجربة" غير أن يخوضها السارد ما بين الموت والحياة، متسائلاً هو الآخر عما إذا كان قد رأى ما رأى من خراب، وبضمنه ذلك الضوء الذي يشير إليه "أبو حسنين" ويفترض رؤيته مع مجر عمارة فوق سطح مفترض حيث يشعل مجر "كانونه" بجمره ووهجه، بينما راح مجر عمارة يهمس بلغة "ملائكة الضياء" وهي "تُسبّح لملك النور". (ص). لم ير الصحفي أيّ ملائكة "لم أر سوى الظلام المطبق على سطوح الخرائب المُهدَّمة". (ص 140). كانت هذه شراكة محمد حياوي في رواية الاحتلال، حيث تنتهي إلى ما يقوله مجر "الحيرة خفق الروح الملتاعة لتعْرف ...لكن الخوف قلة إيمان" (ص 140) .هذه الدورة التي تمر بها السرديات بتنويعاتها وتوالداتها تتّسع كل يوم والكتّاب يسعون إلى إسقاط شكل ما على ما لا يتخيله عقل من قبل عندما ظنوا أن "الدولة الحديثة" تمضي قدماً ضرورةً، وما العثرات إلاّ محض محطات في التجربة .أما البعد الآخر لغياب العقل فلا يجد غير الخراب تمثيلاً، وهو التمثيل الذي تختفي عنده البطولات التي ميزت الرواية "ملحمة بورجوازية" من قبل.

خان الشّابندر..
مرثية بغداد ما بعد الحرب

ممدوح فرّاج النّابي

يلخص محمد حياوي في روايته الأخيرة **خان الشّابندر** الأوضاع التي آل إليها العراق بعد الحرب. من خلال شخصيات مختلفة، وبطريقة مختلفة يحكي لنا حكاية «مدينة تغيّرت وملامحها طُمست والناس غير الناس..“ في إشارة إلى الهُوية الجديدة التي صبغت المدينة. على طول خط الرواية ثمّة تردّدات بهذه المعاني، وهو ما يعكس واقعا جديدا للبلد.

ما بعد الحرب

تشتغل رواية محمد حيّاوي **خان الشّابندر** الصادرة عن دار الآداب مطلع العام الحالي، على ثيمة ما بعد الحرب في العراق، فالحروب المتعاقبة التي اُبتليت بها هذه البقعة، وصارت أحد ملامحها البارزة في تاريخها المعاصر، شكّلت سردية جديدة في المشهد الروائي العراقي، فالحرب ليست حاضرة بمعاركها أو حتَّى بأجوائها، وإنما هي حاضرة بتأثيراتها النفسيّة المفجعة التي أحدثتها على الشخصيات. فيستحضر المؤلف التاريخ السياسي الدموي الذي ارتكبه النظام السابق، عبر

مشاهد دالة ومؤثرة من دون أن يستفيض في خطابات أيديولوجية.

فأبو حسنين المصري مازال يجتر ذكرى رحيل ابنه وزوجته، وهند مُعلِّمة الجغرافيا، كان تأثير الحرب فيها فادحا فاحترفت البغاء، في أبشع تأثير لقسوة الحرب، بعدما فقدت زوجها الذي قُتل أمام عينيها، في جريمة بشعة بعد أحداث الانتفاضة التي حدثت في التسعينات وأخمدها رجال الحرس الجمهوري، ثم مرّة ثانية دمرتها الحرب الأخيرة عندما اشتركت كمترجمة للقوات التي احتلت العراق، فاتُّهمت بأنها تتعامل مع المحتلين، فحُكم عليها بالإعدام، لكن تمّ تهريبها ونجت من الموت بأعجوبة، وإنْ كانت فقدتْ ابنتها ابنة الرابعة عشرة التي تركتها مع صديقها النيوزيلاندي، الشيء نفسه حدث مع نيفين الصحافية صديقة علي، فما إن نشبت الحرب حتى هجرها زوجها واصطحب ابنهما الوحيد معه، ومع أنه طلب أن تلتحق به إلى استراليا، إلا أنها رفضت امتثالاً لكرامتها وفضّلت البقاء مع والدتها.

عركت الحرب الجميع والكل اكتوى بنارها بما في ذلك الطفلة زينب التي فقدتْ أباها وراحتْ في براءة، تارة، تتساءل «لا أدري لماذا أبي فقط هو الذي قُتل في الانتفاضة»، وتارة أخرى تراود خيالها المدرسة فتتخّيل «أتعلّم القراءة والكتابة وألعب مع صديقاتي؟».

يمكن توصيف الرواية على أنها رواية مكان، فكل شيء يشير إلى ذلك بدءا من عتبة العنوان الأولى **خان الشّابندر** الذي هو «بورصة للفضة تُحدد فيه الأسعار بشكل يوميّ، عندما تُجلب سبائك المعدن الثمين بواسطة السفن حتَّى شريعة القشلة، ومن هناك يحملونها على ظهور الحمير حتى الخان» كما فسره العجوز مجر لعلي، وأيضا أحداث

الرواية التي تدور في حي الحيدر خانة الذي كانت تقطنه محترفات البغاء، كما أن الرواية حافلة بأسماء الشوارع التي تجوّل فيها الصحافي وهو في طريقه إلى بيت أم صبيح، شارع بغداد والمتنبي وحي الكرادة الذي يقطن فيه والكرخ والرصافة والجسر وساحة الشهداء... وغيرها. فقد مالت عين السّارد إلى وصف تفاصيل المكان وصفا يقطر شجنا وأشبه بمرثية لما آل إليه بحاراته وأزقته وشوارعه، وبيوته ونوافذها.

في بيت العاهرات

تأخذ الرواية الطابع الاستقصائي/ الرحليّ، فعليّ الصحافي يريد أن يعمل تحقيقا عن بيوت الدعارة، في منطقة خان الشّابندر، وبالفعل يبدأ رحلته مع صديق يصحبه إلى بيت أم صبيح، وهناك يتعرف على تلك البيوت عبر مشاهد حوارية أشبه بالاستقصاء، تهيمن على السرد داخل البيت، فتتكشف حقائق عن الفتيات العاملات في الدعارة، ضوية وهند المثقفة معلمة الجغرافيا، ولوصة (إخلاص)، لكن تتجاوز هذه الحكايات السيرة الشخصية لهؤلاء الفتيات إلى سرد غنائي شجي عن عوالم المهمشين، وضحايا الحروب، فكلّ فتاة من الفتيات وراءها حكاية مأساوية وضحية لواقع اجتماعي واقتصادي وسياسي متشابك.

فحكاية ضوية تكشف عن واقع الفقر وتجارة الأجساد التي بدأت بزنا المحارم، ثم انزلقت في الانحدار والسقوط إلى احترافها بيع جسدها. أما هند فتكشف عن الصورة المفزعة للحرب التي أفقدتها كل شيء، الزوج والابنة وأيضا جسدها الذي تقدمه لمن يدفع، أما إخلاص "لوصة" التي قادت الصحافي مرة ثانية إلى بيت أمّ صبيح عبر

طريق مُهدّم، وعابق بالأزبال وأزقة مُعتمة، فكانت بمثابة البوصلة التي كشفت عن ميليشيا ملا جليل التي استشرت في الواقع العراقي بعد الاحتلال، وصارت الكلمة لأفرادها الذين يفرضون الإتاوات مقابل الحماية، وهو ما كانت تستجيب له أم صبيح.

وصورة الملّا جليل تكشف، أيضا، عن الوضع الأمني المتردي في العراق، وكيف استغلته الميليشيات لتسيطر على المناطق التي غاب عنها الأمن وتفرض قانونها، الذي يأتي مناقضا للأيديولوجيا الدينية التي ترفع شعاراتها وتحاكم الآخرين بناء على مخالفتها، فالبعض من رجال الملا يأتون لقضاء وطرهم لدى فتيات أم صبيح ويسخرون الدين لخدمة نزواتهم، دون أن يدفعوا ما اتفقوا عليه.

هكذا كانت الفتيات الثلاث صورة لواقع العراق الجديد المزري، الذي انهكته الحرب، وقوّضته الميليشيات بكافة أيديولوجياتها، فالصحافي في رفضه لممارسة الجنس مع الفتيات، كان النقيض لحالة الامتهان التي كانت عليها الفتيات في نظر الآخرين، ومن ثم تعلقت به الفتيات الثلاث. حتى زينب بائعة الكعك أعاد الصحافي إليها صورة الأب المفقود منذ أن استشهد.

يهيمن الحوار على السرد حتى بدا النص في الكثير من أجزائه ديالوجا مفتوحا مع شخصيات عدة، وفي القليل منه يميل السرد إلى الغنائية خاصة في سرد الفتيات عن ماضيهن، ليصعد إيقاعه مع مآسيهن، ويصل إلى ذروته الدرامية كما هو في مشاهد النهاية. كما جاءت اللغة مميزة في فصاحتها التي ارتقت بالسرد، ووصلت إلى مواطن الشعر والمجازات في الكثير منها، وفي بعضها حلّقت مع

شطحات الصوفيين والفلاسفة خاصة في حوارات مجر.

أما عاميتها فاقتربت من اللغة المحلية، كنوع من المقاومة والحفاظ على الهوية، فكل شيء ضاعَ، فكانت اللغة أشبه بحيلة دفاعية لإبراز الخصوصية العراقية التي لم نلمحها في النص إلا في حواراتها العامية، حتى في انحرافها وفجاجتها جاءت لتعكس واقعا مترديا، وكأن كل شيء قابل للسقوط والانهيار، وهو الأمر الذي يفسر رضوخ علي لأنوثة هند، وامتثاله لنداءات الجسد، رغم رفضه في البداية، فصورته كمثقف بما تحويه من دلالات وحمولات قصدها المؤلف، هي الأخرى استجابت للواقع الجديد وتردّت، فكل شيء قابل للتردي والسقوط.

أما الزمن فكان هو التقنية التي لعب عليها المؤلف، فالزمن منداح ومتداخلة حدوده، فالمضارع الذي قدم فيه الصحافي، ينصهر مع ماضي الذكريات وزيارته السابقة.

يبقى بصيص الأمل مع العالم المأساوي، ومشاهد القسوة والدمار والعنف والقتل الذي عايشته الشخصيات. فالأمل كان يحدوها جميعا وعليه عاشت وأيضا ماتت: فأبو حسنين كان يضيء المدينة بالأنوار، علّه يحظى ذات ليلة بروح ريّا التي ماتت حزنا على ابنها! وزينب لم يفارقها الأمل حتى عاشت لحظة الأبوة المُفتقدة، فدعته لزيارتها فلبّى دعوتها وزار قبر أمها، وضويّة كانت تحلُم بأنْ ترى كتاب طوق الحمامة فأحضره لها.

خان الشّابندر..
متعة القراءة.. اكتشاف النصّ

محمد جبير

ولكن.. اليك الحقيقة

بهذا الاستدراك يبدأ الروائي محمد حيّاوي نصه السردي **خان الشّابندر** الصادر عن "دار الاداب" مطلع العام 2016، وهي جملة تستفز المتلقي وتجبره على البحث عن نص الماقبل، الذي اختفى من الصفحات، ليترك بياضا على ورق، هل لهذا البياض كمقطع سردي دلالات جمالية في اصل الحكاية؟، وإلى ماذا سيقودنا السارد؟ إلى حكاية سردية موازية لحكاية سرد الواقع؟ أم ليوهمنا بحقيقة سردية الوهم الذي سيقدمه لنا السارد بعد ان استدرك فاشكل علينا في القراءة التواصلية للنص المُعلن لـ "خان الشانبدر" والنص الخفي الذي سبق "واو" لكن التي تبعث على تشكيل نص المتلقي، الذي ينمو بموازة نص السارد؟.

لا يمكن قراءة سرديات الروائي محمد حيّاوي قراءة نمطية، ولا بد ان تكون هذه القراءة واعية متيقظة لتستطيع تلمس الشفرات السرية للنص، تلك الشفرات يبثها من خلال جملة سردية أو مقطع

حواري، وهو الأسلوب الذي اعتمده حيّاوي منذ روايته الاولى "ثغور الماء - 1983" مرورا بـ "غرفة مضاءة لفاطمة ـ نصوص سردية 1986" و"طواف متصل ـ رواية - 1988" و" نصوص المرقاة ـ 1996".

وتتمظهر في نصوصه السردية، القصصية أو الروائية، الكثير من شظايا التجربة الحياتية اليومية لتكون مرتكزا أو منطلقا للنص السردي، وتكاد هذه المزاوجة بين الشخصي الذاتي والعام الابتكاري تكون نقطة الارتكاز في الخلق الابداعي وشرارة القدح لمعظم النصوص التي قدمها محمد حيّاوي على مدى الثلاثين عاما المنصرمة.

فقد نلمس في تلك النصوص السردية الكثير من الاشارات لسرديات حياتية ذاتية في متن النص تمر على المتلقي العادي مر الكرام لانه قد يفكر بقراءة وقائع وحوادث وليس نصا ابداعيا يقف منه موقفا تامليا او تؤيليا، وهو الامر الذي يدعوه إلى التوقف وقفات طويلة، تهدف إلى اضفاء صور بابعاد جمالية فكرية او تشير إلى وقائع لتاكيد خصوصية زمنية لتلك الواقعة او هذه الحوادث، او قد تكون مقطوعة عن زمن الحدث السردي ومتواصلة مع زمن السرد اللآني او تشكل مقطعا خارجا عن الاثنين ومحققا استقلالية النص في وحدة التشكيل العام.

يبدأ الكاتب حكايته السردية من لحظة مابعد الابتداء، وكأن الحكاية متواصلة وان السارد ادى فعله السردي من دون انتظار المدون او السامع المتلقي، فالحكاية هي الحكاية وان عجلة الزمن تدور بحوادثها وشخوصها من دون ان تتوقف انتظارا لقدوم راكب او عابر جديد، فالفعل السردي فعل متواصل مع ماقبل المجهول المعلوم ضمن بنية الحكاية الدائرية، او الحكاية التي تنغلق في النهاية على

ابتدائها او العكس تبدا من حيث انتهت لتعود إلى نهايتها في اخر زمن الحكي.

"ولكن.. اليك الحقيقة" " الرواية- ص7" .

هذه جملة افتتاح النص السردي، وجملة المستهل الحكائي للنص، وهو يشير إلى نص ماقبل هذه الجملة، نص غائب من اصل المدونة السردية يفترض بالمتلقي ان يكون متيقظا ليشكله على حسب تصوره لمجريات الاحداث السردية، لكن هذا النص الغائب تربطه علاقة تواصلية مع النص المدون "الحاضر" وماطبيعة هذه العلاقة، افترض مسبقا ان النص الغائب هو الواقع بتفاصيله اليومية وهو نص تواصلي مع النص الحاضر في المدونة السردية، فهو نص متكون من تفاصيل حياة يومية فضلا عن تشكلات ذهنية لترتيب التفاصيل وبناءها وفق مقتضيات سرديات الحكاية او مايريد ان يكشف عنه السارد.

"اليك الحقيقة" هل ماكان سابقا هو مجرد اكاذيب وخداع وشكل من اشكال السراب الذي يتشكل امام العيون العطشى للحقيقة، وكم من سراب مر علينا كنا نراه حقيقة او اوهمنا انها الحقيقة، وهل ان "خان الشانبدر" كمكان وماوى هو حقيقة أم وهم اقتنع الكاتب في تشكليه لتدور الشخصيات القلقة والمنفلتة من دائرة الرقابة الاخلاقية المجتمعية او ضحاياها في نفس الوقت في فضاءه الواسع تحت ادارة "ام صبيح"، وهل ان تلك الشخصيات حقيقة ام مبتكرات من مخلوقات الكتاب اراد من وراء خلقها ايصال رسائل محددة تناقش فيه اشكاليات حضارية؟.

حقا يبحث المتلقي في متن النص عن الحقيقة، الحقيقة الافتراضية

او الواقعية، حقيقة الاقتناع بالنص السردي في تشسكله ومعطياته، من زاوية معرفة الحقيقة يذهب المتلقي مع السارد إلى اغوار الحكاية إلى التفاصيل في الازقة المغلقة والدروب الضيقة، قد تضيق فضاءات الحكاية في الاماكن الضيقة من غرف الخان الا انها سرعان ماتنفتح على فضاءات اوسع في اماكن اخرى ينتقل اليها السارد لاستكمال تفاصيل الحكاية او لجلب وقائع من خارج المكان إلى داخله لاكمال الحكاية وتبيان حقائق ومجريات الامور، لكن هل ماقالت به ضوية او المدرّسة هند في خان الشانبدر هو الحقيقة؟ وهل ماقالت به نيفين في شقة الكرادة او الجريدة هو الحقيقة؟ وهل مانقله الصحفي علي من مشاهدات من هذا العالم هو حقيقة ام نسج خيال؟ وماذا يقول السارد في نهاية الحكاية؟ واين حقيقة النص السردي من نص المتلقي الذي يبنيه على افتراضات واقعية وليست وقائع سردية؟.

كل ماتقدّم هو وارد من حيث الاشكالية الفكرية التي قدمها الكاتب في المفتتح "اليك الحقيقة" ومن قال ان السارد سوف يقدم الحقيقة وهل ان النص السردي معني بتقديم الحقائق اكثر من عنايته بتشكيل حياة، لم تعد الحقيقة تجدي نفعا اذا اوقعتنا تلك الحقيقة في مطب رسم الحوادث واول هذه المطبات نمذجة الشخصيات او استنتساخ النمذجة سواء من الادب السردي العراقي او العربي او الاجنبي، اذ انه دائما يكون هناك نساء مظلومات في هذا العالم ويعيشن في اماكن مظلمة وهن اطهر من نساء يعشن في قصور فارهة. واذا اردنا العودة إلى اصل الحكاية السردية التي قدمها محمد حيّاوي في **خان الشانبدر**، نرى انه استثمر من حياته ومن

نصوصه اضاءات محددة لتكون القاسم الاساسي في هذا النص الروائي من شخصية فاطمة او من حياة القاص الشهيد حاكم محمد حسين الذي يمر به كمنقذ وملاذ من حال الضياع في الميدان جراء الانفجارات والتي خرجت عن سيطرة الكاتب في مواقع عدة من خلال تغيير المسميات، او من خلال ما ورد من اشارة إلى الانتفاضة الشعبانية، وكل ذلك خبره الكاتب وعرف تفاصيله ودروربه مثلما خبر العمل الصحفي ويعرف ادق تفاصيل شارع المتنبي الذي هو الطريق الرابط بين تفاصيل الحكاية وشقة المعاناة في الكرادة، وهو المغترب العائد ليبحث عن الحقيقة وليس المتعة في خان الشانبدر.

"ان احببتنا، ولو لبعض الوقت، لن نتركك تغادر سالما" هذه الجملة قالتها هند في مستهل الرواية، وهي جملة تثير المتلقي لمواصلة فعل القراءة بغية اكتشاف التفاصيل "سنحرسك في الليالي الحالكة من دون ان ترانا.. لكن احذر، لانك لن تعود إلى طبيعتك السابقة على الاطلاق.. فاستعد واترك تخاذلك وجبنك، وتهيأ لاحتراق روحك في كانون محبتنا الموجعة.. فبعد تلك الساعة، لن تعود كما كنت ولن تعود الحياة كما عرفت" (الرواية –ص8).

يبدو لي ان الروائي محمد حيّاوي قدّم الاشارات العامّة لما يريد ان يقوله ومايكون عليه العمل في الصفحتين الاولى والثانية من نصه الروائي هذا و ماتبقى فهو امتدادت لافكار بوقائعها وتفاصيلها الواقعية والمفترضة بين المرئي المعاش والخيالي الذهني، من خلال العفوية والتلقائية في السرد او من خلال التصميم السردي الذي ينفتح على فضاءات الحكاية ويقدم معنى اخر لاشياء تكاد ان تكون

مستترة بين ثنايا السطور ولاسيما في الحوارات بين "هند وعلي" أو بين "علي ومجر" ومابين الاثنين من تهويمات ترتقي بالشخوص والمكان إلى مناخات خارج حدود الممكن لتكشف عن الاحلام التي تخرج من فضاء مدنس إلى فضاء نقي، كما كان ذلك في المشهد الذي رسمه الكاتب لعلي على سطح خان الشانبدر مع مجر او ماكان يراه وهوفي صحبة نيفين لزيارة الخان الذي قصف اثناء الزيارة ليحلق في الفضاء باحثا عن ضوية اوهند او اية اشارة يهتدي بها اليهما كما اهداه الصديق حاكم في لحظة حلم إلى شقته القديمة ليتخذها ماوى مؤقت.

الإستدارك على ماتقدّم.. والإشكال على ماتأخر

استدرك السارد في اتفاق ضمني او عدم اتفاق مع الكاتب "المؤلف" الذي قام بتقديم المحفزات له لكي يلعب لعبة الوهم او الخديعة مع القارئ "ولكن" لو كانت بحذف حرف الواو لاعطت مدلولا اخر غير الاحالة على نص محذوف من اصل المدونة السردية، الا انا السارد في انقلابه على المؤلف يخاطب متلقيا ضمنيا او "قارئ" كان قد تماهى معه في متابعة سطح الحكاية ، اذ ان السارد قد يكون قام بفعل استبدال المفتاح من "لكن..اليك الحقيقة" إلى "ولكن.. اليك الحقيقة" حيث انه في الحال الاولى لجملة المفتاح المفترضة هي التقابل بين "انا المؤلف وانا السارد" في حين ينقلب السارد على المؤلف في جملة المفتاح الروائي "ولكن.. اليك الحقيقة" اذ انه يتفرد على المؤلف لصالح القارئ الضمني، وهذا الانحياز من السارد لصالح القارئ الضمني يستلزم محفزات اكثر من التقابل الانوي بين الاثنين

ليحقق الانفصال الانوي بين الخالق الأوّل "المؤلف" والخالق الثاني "السارد" الذي سيؤثث النص بعيدا عن ترسميات او علامات الكاتب اذ انه سيخلق علاماته التي تهديه إلى عوالمه الخاصة في الطريق إلى "خان الشّابندر" ، اذ يحيل حرف "الواو" إلى البياض أو النص المحذوف في ماقبل النص، الا ان القارئ يبحث عن ما تبقى من هذا المحذوف، ويجد في صفحة قبل المفتاح ابيات للشاعرة الافغانية "رحيلة موسكا" تنص الاتي:

"جسدي طازج مثل اوراق الحناء..

اخضر من الخارج، لكنه لحم نيئ من الداخل!".

ان هذه النصوص المحيطة بالنص الاصلي، لاتعني القارئ الضمني في النص وانما هي كاشفات ضوء للقارئ الاخر "خارج النص" والذي هو القارئ الفاعل الذي يسعى جاهدا اعادة ترتيب سطح الحكاية ليتعرف على حجمها، لذلك يكون مهتما اهتماما كبيرا بالنصوص المحيطة، سواء ان كانت نصوص توثيقية او اشارية عامة او خاصة، تكتب كايضاحات اشارية خارج المتن السردي، او مقتطفات اشارية من ضمن متن النص السردي.

يجسد المقطع الاول علاقة ترابطية بين الجسد والحناء، وهي علاقة النضج بالنسبة للمرأة مقترنا بالزواج بدلالة "طازج، حناء" في كانت العلاقة في المقطع الثاني علاقة تقابلية بين الخارج والداخل، حيث ينتمي الخارج إلى ذات العلاقة الترابطية بين "النضج، الحناء، الاخضرار" بمايشير إلى الاقبال على الحياة المنفتحة على الشباب والفعل الفاعل في الحياة،اما الداخل فانه صعب، وعصي على الانقياد

إلى الظلام، الا ان رغم الاصرار على الحياة وتحدي الظلام، فان الظلام ينقض على تلك الشابة،كما يتضح ذلك من جملة الايضاح الثبتة اسفل اسم الشاعرة والتي نصت "شاعرة أفغانية شابة قتلها رجال طالبان".

ماالذي يؤشره هذا النص في متن الحكاية وهل يبلور صورة محددة او يقدم اشارات افتتاحية للتعرف على عوالم النص وانفتاحه على الحياة في **خان الشّابندر** الذي شكل عتبة النص المثبتة على الغلاف الاول، مستدعيا القارئ للوقوف متاملا لمحتوياته من النصوص الصورية، التي تشير إلى الغرف المتراصة للخان وإلى سطح الخان الذي تستلقي عليه فتاة من فتيات الخان، وإلى الاسلاك الكهربائية المتقاطعة في واجهة الخان، تاخذ بنا تلك التفاصيل إلى الغلاف الاخير، لعلنا نعثر على محفزات اخرى للدخول إلى عالم الحكاية السردية، ان اشارات الغلاف الاخير، الذي هومن حصة الناشر كما هو متعارف عليه ضمنيا بين المؤلف والناشر، لكي يتم تاسيس علاقة تعاقدية مع القارئ للاقتناء والقراءة سواء كانت هذه القراءة سطحية او معمقة، فقد اشارت كلمة الغلاف إلى ثلاث مستويات، الاول مستوى الفضاء العام الحكاية، والمستوى الثاني اشاري لبعض شخصيات الحكاية، والمستوى الثالث معلومات بيلوغرافية عن الكاتب.

نصت الاشارة الاولى إلى "لقطة مكثفة ومركزة لحياة بغداد السرية والمعتمة البائسة والمُحزنة التي سببها حكم شمولي ثم احتلال امريكي". اما الاشارة الثانية فهي "تتأرجح حيوات هند وضويَّة ونيفين بين اواج الانفجارات المرعبة والعالم الفانتازي الذي يقف على رأسه مجر الفيلسوف الصوفي الغريب وتاتي نهاية الرواية ككائناتها الضوئية

صادمة وموجعة". وهنا لابد من السؤال، ماذا تبقى للقارئ؟ وماهي المحفزات التي يمكن ان تقدم له من اجل مواصلة الفعل الايجابي للقراءة ؟ لاسيما بعد ان تمرد السارد على المؤلف ليلحقه تمرد الناشر على القارئ في كشفه عن عوالم "فضاء وشخصيات" الحكاية حتَّى النهاية ليشكل الامر على القارئ في المتابعة او العزوف، اذ ان هذا النصوص المحيطه بقدر ماتحفز بقدر ماتضع القارئ في التيه القرائي للقراءة الافقية او العمودية.

أنا اختار:

يتيح لنا النص السردي ان نختار الزوايا التي ننظر منها إلى الحوادث التي تظهر على سطح النص، فان متتاليات الحوادث والوقائع التي ترسمها الكلمات تاخذ في تشكل عوالم سبق لها ان تشكلت بشكل صوري في ذهن المؤلف قبا ان تتشكل عبر الكلمات في المدونة السردية وبهذا القدر من الخيال يرى مصائر حيواتها التي ابتكرها ويكون شاهدا على تطورها وقد يقترب من شخصية معينة ويبتعد عن شخصيات اخرى، اي انه يزيح ويظهر شخصيات من وعلى سطح الحكاية لاغراض عدة ، قد تكون فنية او نفسية او تاريخية او ايدولوجية او ذاتية.

ومثلما هي الحرية متاحة للمؤلف فانها في المقابل متاحة ايضا للقارئ الفاعل من خلال النص الحكائي ومايبثه من خيال المتلقي، اذ ان فعل القراءة كما تؤكد الدراسات الحديثة هو انتقال القارئ من عالمه الواقعي إلى العالم الخيالي للنص، وهذا الانتزاع لايتم الا بتوفر قناعات ومناخ فعل القراءة وتوفر الرغبة في التعرف على مستويات

النص السردي، لاسيما وان القارئ العصري، او الذي يشترك زمنيا مع المؤلف في زمن كتابة النص، فان مفاتيح القراءة تكون متيسرة بقدر كبير لفهم معنى ورسالة اكثر من النص الذي يكتب عن حقبة زمنية بعيدة، وهو الامر الذي تم تحديده في اشارات الغلاف الاخير "حكم شمولي ثم احتلال امريكي"، ومثلما هو الامر في اشارة ماقبل بياض النص " لاغتيال الشاعرة " حيث " طالبان والامريكان".

التقارب المشهدي العام بين النصين يشكلان مفتاحا إلى عالم النص الذي يتأسس عليه مخيال القارئ الخارجي "الفاعل" وهو وان استبعد من ذهن المؤلف في مرحلة انشاء النص باعتباره "المؤول الغائب" فان اجرى تمارينه على القارئ الضمني في متن الحكاية لذلك ياخذ المؤلف في التماهي مع السارد لكسب حكايته المقبولية والمشروعية، إلّا انّ المؤول المغيب لا يرضى بهذا الاستبعاد لأنه يرى بعين محايدة زوايا التعثر والاندثار او الهدم والترميم في النص، اذ يقوم باختيار الشخصيات التي يتماهى معها في هذه الحكاية والتي يجد في المؤلف تواطؤا مع السارد او اتفاقا على عدم منحها المساحة الكافية في الظهور على سطح النص من اجل اضفاء حجم او اعماق لسطح النص، تدفع إلى حضور تفاعلي شفاف لاسيما اذا ادرك القارئ ان هذه الشخصية هي محور اساس في تكون الحكاية.

وسارت **خان الشّابندر** ضمن هذا المسار في البداية، عبر المفتاح السردي والمقطع الأوّل الذي شكّل عتبة الدخول إلى عالم وتفاصيل الحكاية التي روتها "ضويَّة"، التي تنتقل به إلى العتبة الثانية، عتبة "هند"، فقد تشكّل هذه العتبات النصّيَّة وحدات سردية مستقلة

ترتبط مع بعضها من خلال الحركة الانتقالية للصحفي "علي" بين الأزقّة والدروب الضيقة المتموجة مثل الثعبان التي تقود إلى نهايات مغلقة، لتعود إلى ذات الدائرة، دائرة التاؤيل، ولكي يمارس القارئ حريته في التماهي مع الشخصيات، فانه يتماهى مع "هند" في المسرد الحكائي الخاص بها وما تملكه من مقومات الشخصية المتجاوزة للمكان، اذ انها كامراءة، تمتلك مواصفات الجمال، متعلمة، قارئة لكتب منتخبة، كما تدل عليه العنوانات التي ارادت ان يجلبها الصحفي في الزيارة التالية، وقد يمارس لعبة التخيّل مع هذه الشخصية المتجاوزة لفضاء الخان وعلاقته والتي تبحث عن مناخات اكثر نقاءا وبياضا من هذه المناخات المعتمة في ظل استغلال "ام صبيح" ونزاع وهيمنة الجماعات المسلحة على المكان.

اذ يجد "القارئ ـ المتلقي" للنص، اختياراته اكثر صوابية من السارد الذي اراد ان يتجاهل الحضور البهي لهذه الشخصية وغيب هيمنتها باعتبارها شخصية متكبرة او مغرورة، فيما يرى المؤلف فيها شخصية متعلمة تمتلك ثقافة تضيف لها جمالا روحيا، يجعلها قريبة من الآخر الذي يبحث عن انسانية الانسان وليس عن الملذات الجسدية، وهو الأمر الذي يتماهي مع رغبات المتلقي في نسج وقائعه الخالية التي تدور في محور وفضاء هند ليضيف لها وقائع وافكار تخرجها من دائرة المكان "الخان" باعتبارها بيئة منغلقة وغير لائقة بها إلى اماكن وفضاءات اكثر نقاءا، وقد يذهب به الخيال إلى دمج شخصية نيفين مع هند لتكون شخصية واحدة عوضا عن الشطر إلى شخصيتين في بيئتين مختلفتين. وقد يذهب المتلقي إلى صنع نصه المطور على انقاض

نص **خان الشانبدر** حيث يمارس عملية "الهدم" للنص السردي الذي سار سطحه على متوالية وقائعية ادت به إلى نهاية "صادمة وموجعة"، حيث تتعالق شخصية "مجر" الاسطورية مع شخصيات خالدة في الادب العربي والعالمي، الان القارئ يتمرد على تواطؤ المؤلف مع السارد في تحييد هذه الشخصية التي لم تاخذ مساحتها الحقيقية في النص، اذ كان يفترض ان تكون هذه الشخصية مصدر العمق الوقائعي للاحداث، والناسج المعارض للسارد او القارئ الضمني في النص، اذ انه يمتاز من الحكمة والخبرة لم تتوفر لدى الشخصيات الاخرى في النص كما ان حرية الحركة والتفكير التي امتازت به هذه الشخصية تؤهلها إلى ان تاخذ مديات اوسع في متن الحكابة، وتكون حكاية "مجر وهند" التي يعيد النظر في تخيّلها القارئ الفاعل بمثابة اعادة كتابة النص، وهذا الامر ليس بمستبعد عن المؤلف الذي اشتغل على ذات الموضوع في قصص "غرفة مضاءة لفاطمة"، وهو لا يتواني في الاشتغال على موضوعه من زوايا مختلفة لا سيما وانه اراد من خلال **خان الشانبدر** ردم هوة القطع التواصلي بين المؤلف والقارئ والذي دام أكثر من عشرين عام، لذا كانت لهفة الكاتب في لقاء القارئ، بمثابة اعادة بعث ووصل للعلاقة المنقطعة، حيث قامت **خان الشّابندر** بتجسير هذه العلاقة ومدّ روح في التواصل الذي توقف في لحظة من لحظات الزمن.

لن يتواني محمد حيّاوي في قول الحقيقة، بعد ان ناور السارد عليها واخذنا في دروب مغلقة، ابقت الحقائق معلقة بين الوهم والحقيقة، اذ انه يستطيع تجديد عقد القراءة مع المتلقي في اعادة سرد حكاية "هند" كما راها وعاشها وسمعها وهي حكاية تركيبية

معقدة زادها العديد من الشخصيات التي عرفها الكاتب في حياته داخل العراق وخارجه وتصورها في خياله، واقترب منها واقعيا، وتحاور معها في الليل والنهار في ساعات الصحو او الخدر في الفرلش او خارجه، ويمتلك الكثير من الوقائع السردية التي تنتقل بهذه الشخصية من خانة الواقعية إلى الاسطورية كما هو الحال ايضا مع "مجر".

فقد سبق في فترة ماقبل انقطاع التواصل، ان حلق مع هذه التكوينات في روايته الأولى "ثغور الماء" وفي مجموعته القصصية "غرفة مُضاءة لفاطمة" كنص سردي ونص حياة، وهو مايعزز ثقة القارئ بالمؤلف على استنهاض القدرات الكامنة في الذات المبدعة إلى الانحياز للشخصيات وليس الانحياز للسارد الذي اراد ان يصل بالذات القارئة إلى خطابها الايدلوجي في نهاية مطاف الحكاية، والذي اخذ المؤلف في دروب ومسالك بغداد ليشتت انتباهة القارئ الفاعل في تجسير علاقته مع المؤلف لا سيما وان اشارة الغلاف الاخير في المسرد بيلوغرافي اشارت إلى انه "حاصل على شهادة ماجستير في التصميم الغرافيكي"، والتصميم عمل فني جمالي يدلل على مهنية واحترافية وذوق الفنان في ترتيب الاشياء وفق نسق جمالي يجذب نظر الرائي ويدخل الابهار في نفسه، وهو ايضا نص جمالي بصري لايقل اهمية على النص الابداعي، فكيف اذا كان ذلك متجسدا في شخص انسان واحد هو المؤلف الفنان.

خان الشانبدر قبل ان يكون نصا سرديا فهو نص بصري معماري من طراز بغدادي خاص قي فن العمارة، وهو لا يختلف عن الخانات الاخرى في بغداد والمحافظات مثل "خان الربع" و"خان النص"

وخانات اخرى التي تعددت وظائفها الاجتماعية والسياسية، فمن خانات للمعيشة والسكن الجماعي إلى محطات استراحة في طريق المسافرين إلى المدن والمزارات الدينية أو مخازن تجارية، وهذه التعددية الوظيفية لاتنقص شيئا من فتية معماريتها فهي ذات معمارية واحدة تعتمد النسق الدائري المفتوح على فضاء واسع يسمى "الحوش" يمتد إلى الأعلى إلى الطابق الثاني الذي يسمح بدخول الاضاءة الكاملة لفضاء الخان، ولان الكاتب فنان اكاديمي، ونصه السردي حمل مسمى "خان الشانبدر" وهو الخان المعروف لاهالي بغداد لموقعه المتميز في قلب منطقة "الميدان ـ شارع الرشيد" فان ذلك يحفز المتلقي للدخول إلى النص لمعرفة التفاصيل الفنية للمكان، اذ انه يشكل دافعية ايجابية لفعل القراءة.

اذ قد يتوقع القارئ ان يستثمر المؤلف في حث السارد ان يتحدث عن الجمالية المعمارية في هذا البناء التراثي من خلال التعرض لتظرية "العتق" للمعماري العراقي المبدع "رفعت الجادرجي" التي ركزت على جمالية هذه الأبنية واحتفاظها باصالة طرازها المعماري مع المزاوجة في بعض الاحيان باستخدام مستلزمات الحداثة المعمارية، حيث قد ياخذ مخيال المتلقي ويضع مثل هذه المقارنات المرجعية الجمالية في جلسة "علي مع مجر" الافتراضية على سطح الخان، اذ ما يحيط في هذا الفضاء الطراز المعماري الحديث في عمارات شارع حيفا في الضفة الثانية من نهر دجلة ومايقابله من بيوت تراثية في الضفتين على صوبي الكرخ والرصافة انطلاقا من نقطة فضاء الخان.

ونبقى في دائرة "ولكن"

هل قامت "لكن" بوظيفتها السردية؟. هل قامت بوظيفة الربط السردي بين نص البياض والنص المدوّن، أيّ بمعنى اخر هل ربطت بين الحكاية الوهمية في نص ماقبل الحكاية مع نص الحكاية الحقيقي أو الذي افترضه السارد انه حقيقة فيما يكون نص المؤلف خارج عن اطار الحقيقة أو هو وهم المؤلف في افتراض سرد الحقيقة وماهو المقياس لهذه الحقيقة بين المؤلف والسارد ولماذا لا يكون السارد يقوم بخداعنا في جملة القول "اليك الحقيقة"، حيث يشكل الخطاب المباشر من قبل السارد إلى القارئ الضمني هو عين الخديعة أو توهم الحقيقة من منظار السارد حتَّى ينتقل في لحظة أخرى إلى القارئ بغية خلق انطباع تضامني مع السارد.

قد تبدو اللعبة السردية في جذب القارئ للدخول إلى متن الحكاية، هو عنصر التشاكس السردي بين المؤلف والسارد، حيث ينتج هذا الجدل التشاكسي الوقائع السردية للنص في شدها وارتخاءها، هل يحتاج النص إلى وظيفة الربط "لكن" هذه، قد لا يحتاج ذلك القارئ الفاعل "الخارجي" لهذه الوظيفية لأنّه يرغب بملئ البياضات الموجودة في النص ، بوقائعه المتخيلة خارج النص او النص "المؤول" الذي يراه خارج والمؤلف وحقيقة السارد.

هل تشكل لكن في هذا النص وظيفتها كجسر لغوي، يمكن ان نعبر من خلالها من نص البياض إلى جملة المفتاح التي تنقلنا إلى متن الحكاية السرديَّة والتي هي "ولكن..اليك الحقيقة. لقد خلقنا في هذا العالم لنشهد سلسلة من المسرات الطويلة والالام المتناسخة"

(ص7). وهي جملة لاتملك اثارة ماقبل، لأنّها تقرر الحال من قبل السارد للتشارك مع القارئ الضمني "داخل النص" في المسرات والالام، وهي قد تكون عنصر اغراء أو غواية القارئ الخارجي في التماهي مع الوقائع السردية.

وقد تؤدي "لكن" وظيفة توصيلية بين نصّين سرديين، هما نصّ الما قبل ونصّ الما بعد، إلّا انّ وظيفة الربط تكون بين نصّين مدونيين، يستطيع القارئ ان يمرر عينه على الحروف والأسطر لأدراك مسوغات التوصيل، لكن كيف تتم تلك الوظيفة بين الخيالي والوقائعي، بين المتخيّل الذهني والمدوّنة السرديّة بوقائعها التفصيلية.

وفي المحصلة يمكننا ان نعد وظيفة " لكن" في هذا الموقع الافتتاحي، وظيفة انتقالية من النصّ الافتراضي المتخيَّل الذي يتبع القارئ الخارجي إلى النصّ المدوّن وخطاب السارد مع القارئ الضمني واشراكه في التفاعل مع المسرات والالام.

الكشف عن مستور الواقع الإجتماعي في **خان الشّابندر..**

ناطق خلوصي

صدرت عن دار الآداب البيروتية مطلع العام 2016، رواية **خان الشّابندر** للروائي العراقي محمد حيّاوي، بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة على صدور روايته الأولى "ثغور الماء" ـ 1983، التي تلتها أربعة أعمال قصصية وروائية أخرى. تقع هذه الرواية في فصول لا تحمل أرقاماً، ربما بهدف التعتيم على واقعيتها. وعلى الرغم من إنها بدأت بمقاطع من خارج التسلسل السردي الزمني الواقعي للأحداث، فإننا نرى أن بدايتها الحقيقية كانت في المقطع الاستهلالي الذي يقول "اجتزنا أوّل الأمر أزقّة ضيقة تملأها الأزبال وأنقاض البيوت المهدمة.. ثمَّ سرعان ما صرنا نخترق خرائب آيلة للسقوط وبقايا بيوت بغدادية قديمة هدّها الزمان، فاتكأت على بعضها بعضاً في مشهد مرعب.. وسرعان ما حجبت عنا تلك الهياكل نور الشمس" ص9.. فيقترن الخراب بالعتمة، لرسم صورة موحية للمكان. ومن الواضح ان الاستهلال "يعرّفنا على المكان باعتباره العنصر الفاعل في الروايات الواقعية والرمزية" كما يقول الناقد ياسين النصير في كتابه "الاستهلال:

فن البدايات في النص الأدبي"، وللمكان حضوره عنصراً فاعلاً حقاً في هذه الرواية، إذ يقدّم الروائي سياحة مكانية تتجول بالقارىء في العديد من مناطق بغداد، القديمة منها على وجه الخصوص، حيث دارت الأحداث، ولهذه السياحة المكانية باختيارها المقصود بعناية، دلالتها بالارتباط مع طبيعة الأحداث والشخصيات. فهي تكشف عن نمط الحياة الخربة التي يعيشها، في الغالب، أناس محاطون بالخراب الأخلاقي والاجتماعي والعتمة الروحية معاً. أما لغة السرد في الرواية فهي رقيقة تبدو وكأنها تستلهم روح الشعر في مفاصل منها، على الرغم من خشونة الواقع الذي تتعامل معه، إن جاز التعبير. فها هو صوت الراوي يتهدج وهو يتحدث عن هند إحدى شخصيات الرواية: "كان لسان حالها يقول، ما الذي أتى بك إلى غابتي وغوايتي؟.. تمتّع الآن باشتعالك. ابتكر سقوطك وشغفك وأنت تجثو عند قدميّ. لكنني مع ذلك، لن أدعك تهوي وحدك، سأنتشلك وأحلّق بك في سمائي، وأنا أخفق بأجنحتي الجبّارة، حتّى ترى ما لم تره من قبل!" ص115. وعلى الرغم من أن الرواية حاولت أن تجنح نحو التغريب في بعض مفاصلها الثانوية، لا سيما من خلال شخصياتها الذكورية الحقيقية أو المتخيَّلة، بتصرفاتها الغريبة وبما يحيط بها من غموض "مجر عمارة " و"سالم محمد حسين" بشكل خاص وهي شخصيات ثانوية أو هامشية باستثناء شخصية الراوي، فانّها ظلت رواية واقعية في الغالب تتخللها شطحات خيال: واقعية في أحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها، وفي الهدف الذي عملت على النهوض به والمتمثل بالكشف عن مستور وسوءات الواقع الاجتماعي وتعريتها وفضحها. يجري السرد بضمير

المتكلم على لسان الراوي "علي موحان" الذي هو الروائي نفسه حيث تتماهى شخصيته بشخصية الراوي الذي اختاره. وعلي موحان هذا صحفي عاد إلى العراق بعد غياب ربع قرن في الخارج ليكون شاهداً على الواقع المأساوي الذي تعيشه بلاده. تقوده رغبته في إجراء تحقيق صحفي عن النساء اللاتي يمارسن البغاء، إلى منزل مشبوه في إحدى مناطق بغداد القديمة، بصحبة صديق له، بهدف الكشف عما يجري في مثل هذه المنازل ومن يشغلنها ممن شاء الواقع الاجتماعي المتردي، مثلما شاء حظهن العاثر، أن يمارسن هذا العمل المبتذل. وبدا الوصول إلى هذا المنزل محفوفاً بمخاطر القصف وإطلاق الرصاص والمعارك الطاحنة بين الميليشيات المتصارعة بهدف السيطرة على تلك المنطقة، وكان السير في الأزقّة الضيقة التي تؤدي إليه، مثل التخبط في متاهة، حتَّى أن بطل الرواية تعذر عليه الوصول لوحده إلى منزل العاهرات في المرة الثانية. العنصر النسائي له الغلبة كما تقتضي طبيعة الأحداث، سبع نساء وصبيّة، تتفاوت أعمارهن ومستويات أهمية حضورهن في مجرى الأحداث ومدى تأثيرهن فيها، بدءً من أم صبيح التي تدير منزل العاهرات، وقد ظلت خلفيتها الاجتماعية مجهولة تقريباً وكان دورها محايداً على الرغم من ظهورها بمظهر أمومي ازاء البنات العاهرات اللاتي بإمرتها كما تقتضيه طبيعة عملها. تعرّف الراوي في البداية على ضويَّة وهي إحدى النساء الثلاث اللاتي يعملن في المنزل، ورغم محاولة استدراجه ظناً منها انّه طالب متعة، شأنه شأن زبائن المنزل، فانّه استطاع أن يتملص منها وأن يستدرجها هو للكشف عن خفايا حياتها والظروف التي قادتها إلى هذا المنزل: "كانت لهجتها

جنوبية مثل سحنتها السمراء، ولأوّل مرّة لمحت خيط حزن في عينيها الواسعتين" ص15. وكان خيط الحزن هذا هو المفتاح الذي فتح به باب أسرار حياتها المغلق فباحت له بسر رهيب حين اعترفت له أن أباها كان قد اغتصبها وهي صبية: "أتاني في الليل وأنا نائمة، ورفع ثوبي وأخذني.. كنت لا أعرف شيئاً.. وكان يشخر فوقي وأنا أرتجف مرعوبة.. وعندما انتهى مني انسلّ إلى سريره ونام بجانب أمي" ص16. وظل يفعل ذلك معها أربعة أشهر، وحملت منه، فأمر زوجته، التي وقفت ضد ابنتها وهي في محنتها، أن تأخذها إلى بغداد وتتركها هناك وتعود، للتخلص من العار الذي سيلحق بالعائلة! ثم تواصل سرد رحلة عنائها وعذابها قبل أن ينتهي بها المطاف في هذا المنزل. وكان واضحاً أن هذه البائسة، ورغم مظاهر المرح البادية عليها، تمارس هذا العمل المنبوذ، ضد رغبتها الحقيقية وكأنها تسعى للانتقام من أسرتها ومن أبيها بوجه خاص، وهو انتقام مشروع، لكنها في الوقت نفسه، تسعى للتكفير عن ذنب لم ترتكبه هي شخصياً، لذلك تقنع الراوي على أن يأخذها إلى دجلة لتمارس عملية التطهر بالماء الجاري في طقس من طقوس الصابئة المندائيين، وهي ليست مندائية. وعلى الرغم من أن الراوي تملص من الوقوع تحت سطوة إغراء جسد ضويَّة في المرّة الأولى فانّه لم يستطع الإفلات منها في مرّة تالية محكوماً بسطوة الجسد. وكانت ضويَّة هذه قد صعدت به إلى غرفة صاحبتها في المنزل "هند"، المرأة الأكثر تأثيراً على بطل الرواية والأكثر حضوراً في حياته خلال مكوثه في ذلك المنزل الملوَّث أو تردّده عليه، وكانت لها حكايتها الرهيبة هي الأخرى، وما يميزها عن الأخريات أنّها مُتعلمة ومثقّفة

وهاوية قراءة وكانت تعمل مدرّسة جغرافيا من قبل، ولم يكن غريباً أن يجد الراوي خارطة العالم مُعلّقة على جدار غرفتها، وكأنّها تختزل العالم كله، أو عالمها الخاص، بهذه الخارطة. وحكاية هند التي قادتها إلى هذا المنزل هي الأخرى، أنها جنوبية، كانت متزوجة من رجل يحبها ولها بنت منه. وحدث أن مرضت البنت في أيام الانتفاضة الشعبية عام 1991 فقرر أبوها أن يأخذها إلى بغداد ليعرضها على الأطباء، وقرب الكوت، أوقفت الركاب نقطة تفتيش عسكرية: "أنزلونا جميعاً من السيارات الآتية من الجنوب وجمعونا قرب ساقية قديمة للبزل. كان هناك أكثر من مائتين من الرجال والنساء والأطفال، وكان الليل حالكاً.. وفجأة، ومن دون سابق إنذار، أخذوا يطلقون النار علينا من رشاشاتهم" ص133. لتنجو هي وابنتها ويُقتل زوجها الذي كان قد حماهما بجسده. وتسرف هند في سرد تفاصيل ما حدث بعد ذلك وكيف وصلت إلى منزل العاهرات: "كانت دموعها الحارة تسيل على كتفي وجسدها يرتجف، وكنت بين الحين والآخر أمسح دموعها بيدي وأحتضنها بقوة.. وطلبت منها أكثر من مرة أن تتوقف عن سرد الحكاية، لكنّها في كل مرّة تصر على المواصلة" ص137. أما "إخلاص"، المرأة الثالثة في المنزل، فقد كان دورها هامشياً تقريباً. كانت تتنكر بزي متسولة لاصطياد الزبائن من شارع المتنبي وقد تعرّف الراوي عليها حين كان قد أضاع طريق الوصول إلى المنزل فقادته إليه، في واحدة من بضع مصادفات وظفها الروائي، تشابهها مصادفة التعرّف على الصبيَّة زينب، بائعة الكعك المتجولة، وهي صورة بائسة أخرى من صور الواقع الاجتماعي. لقد التقاها الراوي في أحد الأزقّة الضيقة

عندما كان يبحث عن الطريق إلى شارع المتنبي فدلّته عليه: "انعطفت في زقاق فرعي، بدا أضيق من سابقه، لكنه أنظف قليلاً، وواصلت السير.. لاقتني صبيَّة تحمل صينية فيها بعض الكعك. كانت في الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من العمر، شعرها منفوش، وترتدي ثوباً متسخاً وكنزة صوفية مُرقّعة" ص56. ضحية من ضحايا الواقع الاجتماعي هي الأخرى: "كان خط سيرها اليومي يبدأ من الصدرية، حيث البيوت الفقيرة مروراً بمنطقة الفضل ثمَّ الشورجة وصولاً إلى شارع المتنبي.. هذه الرحلة اليوميَّة المضنية تستغرق منها النهار بطوله". ص58. وكانت بعملها المضني هذا تعيل اخوتها الصغار، فتعاطف معها، وما لبثت أن غابت عن مجرى الأحداث ليلتقيها الراوي في مقبرة الشيخ عمر السهروردي وهي تقود اخوتها الصغار بحثاً عن قبر أمها، دون أن نتبين المناسبة التي جمعتها مع الراوي في المقبرة، أو لعل ذلك حصل باتفاق مسبق معه وجد نفسه مدفوعاً إليه من باب التعاطف معها. ونزعم ان الروائي قدّم هذه الشخصية ببؤسها وثيابها الرثة وتجوالها اليومي، ليوحي بأنها مؤهلة لأن تكون مشروعاً للانحراف هي الأخرى. وعلى النقيض من هذه الشخصيات البائسة، وفي الطرف الآخر من المدينة في الكرادة تحديداً، كانت نيفين وهي صحفية، تذهب إلى الجريدة التي تعمل فيها أو تنزوي في شقتها القريبة من شقة علي موحان، زميلها في الجريدة، وهي حالة مغايرة لحالات بنات أم صبيح. و"لنيفين هذه قصة أخرى أثارت تعجبي وإعجابي معاً، فقد هجرها زوجها السابق وسافر إلى استراليا منذ بدأت الحرب،مصطحباً معه ولدهما الوحيد سامي، وعلى الرغم من انّه

أرسل لها دعوة للحاق به إلّا أنّ كرامتها لم تسمح لها بذلك كما تقول، فاختارت البقاء مع أمها المسنّة" ص51. ولأنها مختلفة عن نساء الرواية الأخريات، فقد ظلت في عزلة ولم تلعب دوراً مؤثراً في سيرورة الأحداث الرئيسية، تشغل نفسها بالرسم ووتعتني بطيورها الملوّنة. لقد وضع الروائي خاتمة مأساوية لأم صبيح والبنات حين قضى عليهن القصف، وقد نجد من يذهب به الاعتقاد، وهو ما لا نتفق معه بأنّه عمد إلى ذلك بفعل وازع ديني أو أخلاقي، وهذا لا يتفق مع المنحى الفكري الذي يؤمن به. لقد أبدى تعاطفه معهن وتعامل معهن بحسٍ إنساني، وما أراده في هذه الرواية تمثّل في رسم صورة لبغداد وهي صورة قاتمة في ظل الاحتراب الداخلي والانفلات الأمني وغياب سلطة القانون، وهذه هي بعض مفرزات الحرب والاحتلال، وهو ما زالت بغداد تئن تحت وطأته حتَّى الآن!.

أنساق الدلالة والترميز
في رواية خان الشّابندر

عباس لطيف

منذ الموجهات الاستهلالية الأولى تضعنا رواية **خان الشّابندر** للروائي العراقي محمد حيّاوي، الصادرة عن دار الاداب أواخر العام 2015، ازاء واقع مأزوم ومكتظّ بالوجع والتشظي، ووفق هذا الاشغال سعى الكاتب إلى معالجة سايكولوجية وسيوسيولوجية وتاريخية على مستوى المحتوى، واتخذت هذه المعالجة معادلا فنيا على مستوى الشكل تمظهر في تعدّد النسق الدلالي والترميزي على مستوى البنية السرديّة والشخصيات والأحداث، فكان الفضاء الروائي بعناصره كلّها مساحة متوترة لتعميق المعنى الانساني الذي انطوت عليه الرواية وهي تتصدى للحظة متشظية تعكس ذروة الصراع الوجودي وتكشف عن مديات التراكم والتناقض والقلق العدمي الذي عادة ماتفرزه الحروب والازمات والعنف والقمع والضياع.

تقترح الرواية نزعة المغايرة من خلال تجاوز منطق المحاكاة والمتن الحكائي التقليدي باتجاه تراتبية سردية سعت إلى تشظية الحدث والشخصيات للغوص في اعماق الأزمة، وتوظيف الدلالة الفنية

للمفارقة بوصفها علامة سيمائية لفكرة التناقض، وقد تصاعدت انساق هذه المعالجة حتّى وصلت إلى تقديم نص مُكتنز انطوى على تعدد مستويات القراءة والتأويل وكشف عن ومضات زاوجت بين الواقعي والغرائبي والرمزي. وبهذا حققت الرواية منذ البدء فرضية الشكل الفني الذي عكس جماليا جوهر الصراع وتشظيات الأزمة التي سحقت مجمل شخصيات الرواية واطرتها بفعل تراجيدي عدمي تحوّل وفق دلالاته إلى ادانة القبح بكل اشكاله وتعرية الواقع – المسخ الذي يطبق على انفاس شخصيات تسعى إلى الحياة والجمال والحريَّة.

وجائت بنية السرد القائم على ضمير المتكلم لتؤسس فكرة البطل – الشاهد ولتعمق من دلالة التوثيق السايكولوجي للاحداث.

فـ "علي موحان"، الصحفي المغترب يقرر زيارة بغداد مدينة عشقه الأولى والتي يصفها بقوله "مازالت بغداد تدهشني بسحرها الممزق بالقنابل" ص49.

وتعكس شخصية "علي موحان" ملامح البطل الهوميري، أو التراجيدي الذى يسعى للتصدي لواقع شائك وملتبس ويواجه مصيره المحفوف بالهاوية انطلاقا من نوستالوجيا وجدانية والحنين إلى الأمكنة وسحر الذكريات حتّى ولو كانت تلك الأمكنة مفخخة بالموت والقمع والعبث الوجودي، عندما يقرر التوغل إلى احراش منطقة الميدان ليكتب بحثا غرائبيا عن ما تعانيه مجموعة من النساء المحاصرات بالرعب والتهميش، ممن لم يجدن غير بيع الجسد الأنثوي كوسيلة للبقاء على قيد الوجود، بعد ان تعرضن إلى مأس سببها

كوارث الحروب والاحتلال واميبيا التوحش الميليشياوي في لحظة متفجرة جمعت القبح والقمع والتردي وغياب المعنى كله. ونظراً إلى ان أغلب الابطال الهوميريين تتوج افعالهم او سيرتهم في البدء بمغامرة ما، فقد كانت مغامرة الصحفي "علي موحان" هي دخوله منزلا مسوّراً بالغموض وضاجا برائحة النساء والحكايات الحزينة. انّه بيت يشبه الصندوق الأسود الذي يحتوي على اسرار الطائرة وحطامها ويعكس المسكوت عنه والهمس التابوي، فقد شكّل وجود علي بين بائعات المتعة لحظة مكاشفة انسانية بحت، لأن القادم يحمل معاني فكرة جميلة وحلمية حين لم يطلب الاستغراق في الرغبة الايروسية، بل يعلن نزعته لتسجيل وقائع الخراب افقيا وعموديا، وكأن الروائي يحول المكان إلى فرضية رمزية لمكان اكبر ومكان معاد بحسب تصنيف غاستون باشلار وفق ثنائية المكان الاليف والمعادي. ص4

ومن ملامح التعدّدية النسقية على مستوى الشكل الفني، الاشتغال على منطق السيناريو السينمائي في تقدّم لحظة الصدام الاستكشافي في بيت البطل والشخصيات التي يقدّمها، فقد انطوت الرواية بمجملها على الميل الواضح لتقديم النسق الصوري السينمائي وهو يتداعي في وعي البطل، وقدّم لنا شخصية "ضويَّة" التي بدأت سقطتها الجسدية باغتصاب الاب لها ومن ثم هروبها إلى الجحيم، علماً أن جميع الشخصيات، بما فيها البطل نفسه، تعاني من ازمة عدمية بين مكانها الأليف وحاضنتها الأولى ومكانها المعادي ومن ثم التشظي باتجاه الخارج الجحيمي.

وربما يُعَد مصطلح البطل كاشارة اجرائية، فالرواية لم تحفل كثيرا

بمفهوم البطولة الانفرادية وكانت جميع الشخصيات تحمل ملامح البطولة الجماعية من منطلق ترميزي مفاده ان لا بطولة في زمن العبث والموت المجاني، وان المأساة تستهدف الانسان فردا ومجتمعاً.

لقد قدّم الروائي شخصية "نيفين" بشكلها المتوازن ووعيها وانتمائها إلى ما هو انساني بعد ان رفضت السفر مع زوجها إلى أستراليا وأصرت على البقاء في وطن عقيم لا ينتج سوى الموت والشظايا والمجهول العدمي، وعلى الرغم من ان الرواية تؤرخ لأكثر من مرحلة، مثل مرحلتي الاحتلال وما قبله وما بعده، إلّا انّ التتابع السردي والتاريخي يعكس حقيقة ان للأرهاب وجه واحد تفرزه اللحظة المُلتبسة والغارقة في الاستبداد والتسلّط.

لقد قدّم لنا الروائي شخصيات هي أشبه بالشهود على الخراب أو شفرات سيميائية مثل "زينب" و"كنو أبو الطيّور" و"أم نعيم" و"أبو حسنين المصري"، وهي التفاتة ذكيّة لشريحة المصريين الذين عاشوا ردحاً من الزمن في العراق، إضافة إلى المرأة السورية في إشارة إلى الواقع السوري المزري ومحنتها المشابهه لمحنة العراق، وحتّى سائق سيارة الأجرة الذي تحطّمت سيارته الأولى في انفجار منطقة الصدرية وهو يواجه الموت اليومي وسط واقع سريالي لانعدام البديل البشري لواقع يحترم عقل وجسد الآنسان. بينما كانت شخصية "سالم محمد حسين" شخصية مثيرة للعبر والخيال كونه الناجي من الموت والإعدام الحتمي والباقي مثل نبات برّي يعاند الأرض الصلدة ويبقى لصيقاً بمنطقة الميدان بوصفها النفق السرّي للحياة في بغداد ليكون شاهداً على خراب الاحتلال.

ولا توازِ هذه الشخصية في سحرها وغرابتها سوى شخصيّة "مجر عمارة"، الرجل الصوفي المنتمي إلى سحر التاريخ والموروث والذي ينتصر على الخراب بتأملاته بعد أن أطلق صرخته النائية مثل طائر التم حين أوجز الحزن والعبث والاندثار الأزلي بقوله: "الانهيار الكبير يحدث يومياً" ص149، لقد أطلق صرخة التأمل هذه على مشهد دموي مرعب تجمع فيه "أم غائب" رؤوس النساء الجميلات (النائمات) في كيس من الجوت لتدفنهن في مقبرة باب المعظم بعد ان هجمت مجموعة "ملا جليل" وقطعت رؤسههن بالسكاكين والبلطات غسلاً لعار افتراضي، وهو نحر علني لمعنى الحياة في مكان غابت عنه الشمس لينبعث خيط الدم من هذا البيت الملئ بصبوات العشق ورائحة العطر وأسرار النساء باتجاه مقبرة موحشة في وطن لا يتسع سوى للمقابر ولا تتصاعد منه سوى شواهد قبور الموتى وهم ينتزعون من الحياة انتزاعاً.

هطلت السماء مطراً لثلاثة أيام على بيت نسفته هاونات وقاذفات ميليشيا "ملا جليل" وحوّلته إلى أطلال دامية.. انّها المرّة الأخرى التي يلجأ فيها محمد حيّاوي إلى ثنائية الدم والماء بوصفهما شفرتين متناقضتين ليختزل في هذا المشهد معنى كبيراً تجنب فيه الانزلاق إلى النهائات التقليدية والحلول التعبوية للرواية، فبعد الدم ينبثق الماء ليؤشر بقاء وديمومة وعناد الحياة وهي تلوح للآتين حاملين أحلاماً جديدة وحياة أخرى ودأباً لا يعرف النهاية.

وبسبب عناية الروائي وقربه من تعبيرية السينما والمسرح كانت نزعته في تأسيس رواية قائمة على مرتكز درامي وشخصيات نابضة

وصراع سايكولوجي متصاعد مما يجعل هذا العمل جاهزاً لإعداده كنص مسرحي أو سيناريو سينمائي.

رواية **خان الشّابندر** تحتفي بالمكان بوصفه بطلاً وبالتاريخ بوصفه ذاكرة وجودية متّقدة وبشخصيات استثنائية تحوّلت إلى علامات سيميائية، لتعكس الرواية جهداً ابداعياً وجمالياً حلّق بالفكرة واشتغل على ما هو مغاير وحداثي وقدّم وثيقة مكتظة بالصدق والوجع وعكس صورة متوهجة لأبطال حقيقيين يعشقون الحياة، على الرغم من طواحين وانتشار غربان الموت وظلامية أشباه البشر ومشعلي الحرائق وحاملي الجذام العقلي.

إنّها رواية تستحق البقاء لآنّها مجّدت ما هو استثنائي ولم تغب عنها متعة الفن.

خان الشّابندر..
النص ألحجاجي ومتعة السرد المجاور

عقيل هاشم

عتبة أولى:

تُشكّل رواية **خان الشّابندر** للروائي العراقي محمد حيّاوي مفتاحا لقراءة تحولات مهمة في أمكنة وشخوص تشكل على المستوى الفني تناما قابلا للإدراك ينشيء ترابطا في المعنى داخل السيرة، لأن علاقة المؤلف بتلك الشخصيات تتجاوز البعد المعرفي الخالص لتغدو علاقة ذات أبعاد نفسية وفكرية حيث التقمص الوجداني لشخوص الرواية توصف بعلاقة جمالية وسيكولوجية قد بنيت على أساس الفهم الحدسي، لهذا لا يكتفي المؤلف بالإشارة إلى تلك الأمكنة فحسب بل جعلها تتكلم من حيث علائق عمق تأثيرها في بنائه الوجداني فراح المؤلف يلجا إلى الحلم في النص السردي كي ينبيء أن الرحلة ستكون رحلة مبادله قصدها الرصد والكشف لمدى الخراب محاولة لخلق جغرافية أبعاد هذه الخراب وتأثيره عليه منعكسا من ذوات شخوصه فراحت هذه المشاعر المؤلمة في ضوء مفاهيم وأطر وقضايا تتطلب قدرا من الموضوعية والتجرد، والبعد عن عالم الذات وأزمتها..

الروائي محمد حيّاوي ظل يقارب سيرته على نحو متوازن فقد اصطفى في ذاكرته خطوطها العريضة وأخذ يرسمها بريشة الفنان المتقن لعمله والذي لم يتجنب الخوض في التفصيلات الدقيقة فقط بل سعى إلى اختيار الحكاية وتجريد أبعادها والاحتفاظ بصور من تجليات الحياة بما يتبقى في الذاكرة والوجدان بعد وقت طويل من الباقي منها كي تؤطر بجمال قبحها هذا القبح القاسي.

عتبة ثانية:

ذات الكاتب تتموضع حضورا متماهيا في تجليات النص مع حيوات شخوصه الموثقة في ذاكرته (زمكانيا)، فإن هذه الذات تبدو أكثر تشخيصا في النص السردي محولا تجربته الذاتية إلى تجربة روائية تضيع فيها الحدود بين الذاتي والموضوعي والواقع والخيال هربا من سطوة القيود المتعددة التي يجابهها وهو يسعى للكشف عن الأنا وعالمها فإن كاتب السيرة بصرف النظر عن مقدار ما يتحلى به من جرأة على البوح والاعتراف بالذكريات الحميمة التي أسهمت في تشكيله الوجداني والنفسي والفكري وأن يقترب من المناطق الحساسة التي يسعى المتلقي للعيش في عالم (فنتازي) بوعي وقصدية، في أثناء ذلك البوح والاعتراف إلى بناء معالم الذات وشخصيتها المتفردة ورسم ملامحها هو حشد من التفصيلات الماضوية بأسلوب يتلاءم مع طبيعة السيرة الروائية،تنتهي إلى بناء ذات قادرة على تأمل التجربة ومراجعتها والوقوف بوجها بصبر دون أن تكون هذه الذات مفتعلة لا تتسم بمعنى متماسك.

عتبة ثالثة:

تندرج عودة المؤلف (البطل) من غربته خروجا عن الزمن المنطقي، فهي تبدأ من زمن الاسترجاع وتنتهي إلى الاستباق تلك الحركة الزمنية الموزعة بين لحظتي عجز قاسيتين في (الماضي/ الحاضر). يرسم المؤلف ملامح الأمكنة حيث يتداخل هنا صوت السارد مع صوت الشخصيات المستلبة، ويجيء ذلك من خلال عتبة العنوان الدالة (الخان) كيف كان مكان لبيع الفضة ويدر من المضاربات المال الكثير إلى خربة سقط سقفها ونما العشب على جدرانها ..يبدو أن هذا الخراب المتعمد هو الذي سيسمح المؤلف بترميزها، حيث ستغدو الأمكنة رمزا يعبر عن أشواق البطل وتطلعه العميق إلى الأمكنة القديمة، حيث تصبح هذه الأمكنة القاسية قسوة الحياة الوجودية والنفسية الحالية، فهذا البطل الذي يحن إلى اللحظة الماضوية للهروب من عذابات التأمل والتي يتفقدها عندما يعود إليها لاحقا سيعاني من انفصال عنها عندما يرى الخراب الذي لحق بها، وستبوء كل محاولاته للقبض على أبعادها الجميلة شيئا محالا..

أخيرا:

أقول إذا كانت الكتابة السردية تخضع لطقوسية الكتابة الصوفية في رسم شخصية هلامية لاتتكلم وإنما تراقب وترصد كل شاردة وواردة كمعادل موضوعي لمايجري للحقيقة العمياء ولتعرية الخراب برمته وتجريده من قداسته المزيفة بعد مرحلة التحول أو مايحلو للبعض تجميله بـ (الربيع العربي) ستغمس جذور تلك التجربة في لحظات مترعة بالألم والحزن. جانب من جوانب التحول

في شخصيات الحيوات وكما نرى ل(المبغى) المجاور للخان لا تكتمل قراءة الرواية إلا بقراءة هذه الجزئية (الداعرة) في زمنين وتجاذباتها للمؤثرات الثقافية التي أسهمت في تشكيلها وكيف ستنتهي تلك إلى بيوت صفيح تسكنه القوادة (أم صبيح) سادنه هذه الأمكنة البائسة والنساء المنبوذات وكيف رسمهنّ المؤلف بريشة فنان من خلال القبح المرسوم على طريقة تفكيرهنّ ومن خلال الجزئية في رسم مشهدي لغرفهنّ من أحلام وأفكار جميلة لتنتهي لاحقا إلى حقيقة في إعالة الأطفال المشردين بعد التحول السياسي الجديد. أراد المؤلف ليخلق من هذه المبغى مكان مثاليا يعيد فيه تشكيل أنماط الحياة الجديدة كما يجب أن تكون.لقد وجد المؤلف البديل في رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنفسية لهؤلاء وكأنهم أدوات عاطلة في زمن التحرر.

الطابع الإشكالي للمكان
في رواية خان الشّابندر..

د.علي حسين يوسف

تبدو علاقة الكاتب بالمكان ـ أحيانا ـ وثيقة جدا، ويمكن أن نوعز ذلك إلى عاملين اثنين: الأول عامل الألفة والحب والتعلق الشديد، والآخر عامل البغض وحب الانعتاق من المكان.

وفي كلتا الحالتين يعود النجاح في تصوير المكان بشكليه الأليف والمعادي إلى براعة الكاتب وقدرته على تطويع اللغة والأسلوب في موضوعه، ومن ثم توظيف قدراته التخيلية في إعادة صياغة المكان المعني، فالأمكنة بحد ذاتها بدون البراعة الأسلوبية والخيال ميتة لا تساوي شيئا ؛؛ إنها أشياء قارة وجامدة ما لم تعاد صياغتها.

وفي رواية **خان الشّابندر** للروائي العراقي المغترب محمد حيّاوي يصادفنا المكان بكل ثقله، وبنوعيه أيضا، لكن اللافت إن المكان في هذه الرواية مكان إشكالي، إنه أليف ومعاد، مكروه ومرغوب، جيد وقبيح، في الوقت ذاته.

بدءاً من العنوان الذي اتخذ من المكان معلما ودالا نجد إن خان الشّابندر مكان يشكل ملاذا للمتعة والاكتشاف عند البطل، وهو في

الوقت نفسه مكان مرفوض لما يشكله من مخالفة للسائد الاخلاقي.

أما العراق بلد البطل فهو مكان أليف ومحبوب إذ أنه مكان الولادة وهو اللصيق بالذاكرة والخيال إلى درجة أن الكاتب يعترف أنه لم يستطع أن يكتب شيئا خارج بلده وكأن قلمه لا يطاوعه في أمكنة الغربة، وفي الوقت ذاته نجد المكان نفسه مكانا معاديا، فقد لفظ أبناءه خارج حدوده ومنهم حيّاوي كاتب الرواية نفسه وبطل الرواية أيضا، وإذا نظرنا إلى شخصيات الرواية وعلاقتها بالمكان نجد أن تلك الشخصيات قد رُسمت بصورة دقيقة ومعبرة عن الأمكنة التي ترتبط بها، فالراوي علي موحان يتحدث بلغة المغترب مكانيا؛ إنه يعاني المفارقة داخل ذاته لاختلاف طبيعة الأمكنة التي اعتاد عليها لذلك نجد اللغة موتورة قلقة لا تشي بالثبات؛ إنها إنعكاس لصورة المكان الاشكالي. أما هند فإن صورتها وثقافتها مسألة إشكالية هي الأخرى، فهي لم تلجأ إلى بيت الدعارة الا مضطرة بعد أن لم يتبق من عائلتها أحد، فهي تعي ما تمارسه لكنها ترفضه في الوقت ذاته، لذلك فإن ارتباطها بالمكان ارتباط إشكالي يعبر عن البغض والحاجة في الوقت ذاته بدليل ثقافتها العالية التي تتعارض مع ما تمارسه من ابتدال.

وحينما تُعلي الرواية من شأن المكان فإننا نجد ضعفا في تركيب الحدث، ليس بمعنى السلب بل أن الكاتب يبدو أنه كان على وعي بأنه غير معني بصياغة القصص والحكايات بقدر عنايته بإبراز الطابع الإشكالي لمجتمعه، بناسه وثقافته في الوقت الراهن.

لذلك كان عمله أقرب إلى الصيغة البنيوية التي تعنى بوصف العلاقات التي تربط بنى الشيء الداخلية وتواشجاتها المحايثة،

والرواية هنا تصف الأشياء لاسيما الأمكنة بتناقضاتها العلاقاتية دون أن يجعل الكاتب شخوصه أوصياء على المجتمع، وهذا ما يجعله قريبا من توجه البنيويين في منتجه هذا.

وفي الرواية ضربة موفقة تدل على ثقافة الكاتب حيّاوي تتمثل في ذلك الخيار الفلسفي بين أن يكون أو لا يكون، بين أن يظل إنسانا مثقفا يحاول قراءة الواقع بنبل ـ إن صح التعبير ـ وبين أن ينغمس في واقع الدعارة والعلاقات الجنسية لا سيما حين خيرته هند ـ عشيقته ـ بين مفاتن جسدها والانغماس في ملذاته أو العودة إلى الحياة العصامية التي عرفها، وكأن هندا هنا تمثل النفس الأمارة بالسوء ـ بحسب تعبير الأخلاقيين ـ وفي هذه الحالة يفترض أن يكون مقابل هذه النفس عقل زاهد أو ناه، لكن الكاتب لم يول له اهتماما بل جعل الكفة الراجحة لهند التي سرعان ما ارتمى بأحضانها وكأنه لم يستعمل عقله تماشيا مع واقع جديد لم يعد للعقل فيه مكان، واقع يحتفي بالقتل والنهب والسرقة والفوضى التي عمت البلاد بعد التغيير، وهذه الرؤية الجديدة التي فرضها الواقع ترتبط بالمكان وتتمثله فلسفيا بوضوح فهند تُعد من جهة أخرى رمزا لبيوت الدعارة ورمزا للتعبير عن المكان الذي يرفض نفسه بنفسه؛ إن تلك الأمكنة أمكنة متصعلكة ثائرة لم تستطع ان تكون شريرة فاختارت الدعارة هوية لها.

أما علاقة اللغة بالمكان فيمكننا القول بأن حيّاوي في روايته هذه عمل بوصفه مصورا لواقع مترد وذلك بتوظيف لغة ناوشت مقتربات المحكية الشعرية كثيرا، وتلبست أردية الخيال والرمز في أغلب مفاصل الرواية، ومن جانب آخر يمكن أن نعد هذه الرواية محاولةَ ترميمٍ

للأمكنة التي ضربتها عوادي الزمن فالبيوت المتهالكة في الحيدرخانة وفي أغلب أحياء بغداد والأزقة الرثة والشوارع المتعبة، قد أعيدت صياغتها بما يجعلها مقبولة بفعل عامل الخيال الذي أعاد تشكيلها من جديد ومن خلال اللغة هذا المرة.

وككل الروايات العراقية التي صدرت بعد (2003) تتسم الرواية بطابع الفجائعية والرفض، فبعد أن عاد الراوي إلى بغداد وجد مدينته عبارة عن أنقاض وخرائب، ومنها خان الشّابندر الذي يحتفظ له الكاتب بصورة جميلة في مخيلته، ووجد ـ أيضا ـ العشب ينمو في ارجائه والقطط والفئران تتلاعب في ساحاته، فخان الشّابندر الذي يعود له الفضل في اكتشاف ذكورة الراوي ورجولته أول مرة وهو يدشن مراهقته آنذاك فقد وجده عبارة عن بيت مهجور مما جعل الراوي يرفض كل ذلك بإعادة تصنيع عوالم بديلة تعوضه عن كل ذلك.

ويمتد الرفض ليشمل رفض الأفعال الذاتية التي يؤديها شخوص الرواية، فالعاهرات هناك رغم ممارستهن لهذه المهنة فأنهن يعبرن أحيانا عن الرفض الساخط للوضع الذي أجبرهن على مزاولة هذه المهنة فـ (ضوية) التي يقول عنها الراوي بأن كلماتها مثل سكاكين حقد تتلذذ بغرسها في خياله، أما هند فيقول عنها: إنها عندما تنام مع هؤلاء الحثالات فإنها تنتقم من جسدها، أما زينب فإنها تتحدث دون أي مبالاة أو اهتمام.

إن ضوية وهند وزينب المراهقة رموز رافضة للتردي والنفاق والزيف الذي يكتسح أرجاء البلاد كلها، فكل واحدة منهن تحكي قصة جيل بكامله من خلال معاناتها التي لم تنفرد بها وحدها، لكن ذلك

لم يتحقق بصورته التي تلقيناها لولا وجود الأمكنة المصنوعة سرديا التي أتاحت لهم تلك الرؤى والممارسات، كذلك الحال مع مجر وأم صبيح وأم غائب وأبو حسنين المصري؛ إنها شخصيات اتسمت بطابعها الإشكالي من خلال ارتباطها بما حولها من الأمكنة، فمجر الفيلسوف البسيط الفطري الذي توحي تصرفاته بأنه اقرب إلى الشخص المندائي يعد في غاية الحكمة لكن حكمته كانت موجهة للغانيات وأم صبيح القوادة التي كانت في غاية الطيبة والكرم حصرا.

ويبرز وعي الكاتب بإشكالية المكان أيضا من خلال الصور المقدمة للأمكنة بطريقة تنم عن جدليات متعارضة، فمثلا يرسم الراوي غرفة هند الغانية كأنها مكتب إنسان مثقف جدا، فالكتب والآثاث واسطوانات الأغاني التي تتعارض تماما ـ بحسب أعراف المجتمع طبعا ـ مع ما تمتهنه هند بذاتها في الواقع، وغرفة ضوية المليئة بصور الممثلات والممثلين تعبر عن الحرية التي تنشدها او تمارسها بخوف في الوقت التي تفتقر هي ذاتها إلى الحرية.

وكتعبير عن الطابع الفجائعي تصور الرواية بصورة عامة وفي أغلب مفاصلها دهشة الراوي لما وصل إليه حال بلده من دمار وخراب وقد بدا ذلك في حوادث وتفصيلات كثيرة، وانشغال بالتساؤل عن المحبة والأمل في السلام، يقول الراوي على لسان (سالم) أحد أبطال الرواية ـ وهو يتذكّر صاحبته (غدير): (أغلب النساء من جيلنا يبقين حزينات بوجوه شاحبة يلففن الفوط السود حول رؤوسهن بعد ان نسين شبابهن وأيام الجامعة.. إنهن الآن أمهات يندبن ابنائهن الذين يموتون باستمرار في انفجارات الشوارع).

لكن الراوي حتَّى في صوره الفجائعية يحاول أن يتشبث بالحياة فحينما يصرح بقوله: (أنا ميّت من زمان) فإنه في مكان آخر يصوّر العشب ينمو في خرائب الخان، ويرمق السماء بنظرة أمل متفائلة.

نيَّة الكتابة.. إستلاب الأنثى وتثوير المختلف في خان الشّابندر..

علي لفته سعيد

لا شيء بلا فكرة.. ولا رأي بدون فكرة.. والرواية توزيع نوتات الفكرة على جسدها لكي تكون مزرعة محملة ببذور عديدة يمكن حصاد العديد من التأويلات والافكار سواء ما كان فلسفيا او معرفيا او حتَّى اجتماعيا وحياتيا.. في رواية حيّاوي ثمة فكرة متناسلة.. فكرة الغياب عن البلاد والتمحور حول العلاقة بين الماضي والحاضر الجديد الذي يبثه العودة والفكرة أهمية المكان في إعادة صياغة التثوير العاطفي لما بعد العودة.. الفكرة الحروب التي جعلت من الانسان هاربا من روحه وبلده.. الفكرة السلوك اليومي للفراق وما يراد منه الاتصال مع الحضر وترميم ما تصدع من تلك العلاقات القارة التي كانت موجودة.. الفكرة تقدم صورة لواقع.. الانحدار الاخلاقي والتربية سواء على مستوى العلاقات الاجتماعية او ما أفضت به الفوضى السياسية من تناسل السلاح والعصابات وما كانت عليه حتَّى الأسباب التي تؤدي إلى ان تكون الشخصيات الأنثوية مستلبة وتكون الدلالة مرتبطة بالدليل وأب يصنع الفضيحة مع البنت لإنتاج متوالية

فضائحية اجتماعية.. الفكرة ان تقرأ العلاقات المتأزمة وان تعيد صياغتها وفق مخيلة قادرة على الأتيان بما هو قادر على التصديق حتَّى لو كانت هذه الحقيقة الواقعية مؤلمة.. الفكرة تقدم الفردوس المهدور في روحية المكان وروحية العائد مثلما هو غائب في روحية الشخصيات الأخرى التي لا تني تبحث عن مداها ولحظتها واختفائها وحضورها وغيابها وشوقها وحنينها واندثارها وعدم مبالاتها.. الفكرة ان الغربة ثقافة جديدة، عالم جديد ليس له علاقة بالقيم والعادات والثوابت السائدة لأنها تهتم بالتعامل مع الإنسان وهي فكرة أولى وهي تقول ان الخسارات بأسبابها لا بنتائجها وان النتائج تتبع المقدمات المنقولة من روح المكان.. الفكرة ان الخسارات المجتمعية متعددة لا تبدا بضعف المرأة ولا تنتهي بانتكاسة الحياة والمتغيرات التي كانت مؤملاً عليها ان تساهم بالارتقاء.. الكرة محاولة لإعادة صياغة الشرف من وجهة نظر مغترب وان لا يكون هو السبيل لشهادة حسن السلوك وأن لا يكون الجسد مقاولة مقايضة ومرابحة وخسارة وتشويه واستغلال التي تبزها الفكرة في بعض مقاصلها حين يكون الجنس المعادل الموضوعي للاستغلال البشع لحاجات المرأة.. الفكرة البحث عن خطوط التنافر والتشابه من هو خارج الخارطة وخارج البيت وخارج المبغى.. الفرق في الرؤية والوضوح والزمن والكبت والصراع والمتغيرات التي وصلت إلى عظم المجتمع.. الفكرة ان الحروب المتكررة والمستمرة والسلطة الطاغية والفاشلة لا تصنع حياة طويلة ومسترة بل تهشم المجتمع وتجعل الموت معادلا لوجود الحياة وهو الهف ايضا والترميز لتدمير حاصل وكذلك تراجع الفعل

الانساني الذي يكون حضوره شاذا او مفاجئا في دخوله للواقع.. كم ان الفكرة تقوض ان غياب القانون وانتشار العبث والفوضى بسبب السياسيات والصراعات تبرز الجامعات المسلحة التي تقوض السلطة وتكون البديل القانوني والديني والصراع على النفوذ من اجل البقاء والهيمنة وهو ما يجعل الواقع فوضوي ينحاز إلى القوة.. بمعنى ان الفكرة ان موت مباح والحاضر مهدد والخوف من استمرار صراع الجماعات المسلحة..

العنوان

الإستهلال في رواية **خان الشّابندر** عتبة متعددة الطوابق أو سلّم متعدد الدرجات يفضي إلى اكثر من باب يطل على معنى او مكان او تأويل.. الإستهلال فيه حوار فلسفي وفيه قصدية يراد منها البحث عن سبيل لتقشير التأويل من خلال الشخصيتين الرئيسيتين في الاستهلال وهما الراوي وهند التي قد تبدو حبيبة هنا وقد تتحول إلى حبيبة في النهاية وما بين البداية والنهاية يتم تقشير العلاقة التي تسفح روحها على مدى الصفحات.. وكذلك فان الاستهلال فيه تأويل قابع في الجمل يختفي في روح الجملة ويجاهد كي يعلن عن نفسه من خلال العلامات الدالة على شبكة علاقات عديدة يمكن ان يمنحها الراوي إلى مدلولات العنونة الرئيسة (خان الشّابندر) ليتمكن المتلقي من معرفة آسار المكان المعلوم والشاخص والمتمثل بجزء من بغداد لكن الروائي هنا يتمكن من رسم معالم غير منظومة للمكان من خلال منظومة انطلقت من الإستهلال لتتوزع على اماكن عديدة من خاصة الروي.. ولهذا فان الإستهلال محتشد ومختصر وقد يبدو بمدخل ضيق

لكنه يفضي إلى مساحات واسعة تسبح وتسرح وتصور الخوف والحب الرهبة والتعقل الجنون والهدوء الميتافيزيقيا والفنطازيا التحذير والكشف عن خبايا الفكرة.

مستوى المكان

لا رواية بلا مكان حتَّى لو كان إشارة او معنى.. ثمة أمكنة عامة كان تكون الصحراء او البحر طائرة في سماء.. ولكن ثمة أمكنة تنطق بالحياة لو تم ذكرها.. المدن والاماكن في المدن.. الحياة الضاجة خلف الدروب والبيوت والجدران في هذه الاماكن.. القاع الذي لا يمكن ان يراه غير من تبحر ورأى وميز والتقط وأدار وانار ثم دون.. ليس ان يكون الأمر واقعيا حين يقول المتلقي المطلع على تفاصيل المكان ان ما حصل هو الواقع رغم ان هذه الخصيصة شيء مهم ان تقرب الواقع من مخيلة القارئ وان تجعل من مخيلة المكان واقعا للقارئ..في رواية الشّابندر المكان هو امتزاج الالتين المتخيل والواقع.. الكاتب / الروائي اراد ان يكون متخيله واقعا وان يجعل من مخيلة المتلقي واقعا وان يتم تلاحم الحالتين لإنجاح الخاصية السردية في المتن الروائي... ولان الأمكنة في بغداد مرصودة من جهة وعمية من جهة اخرى فان (خان الشّابندر) لم يكن مكانا منعزلا في ذاكرة الروائي ولا هو بمخفٍ عن المتلقي لكن الروائي/ محمد حيّاوي.. سلك طريق الاقتراب من حيثيات العمق الآخر المنزوي في بعد رؤيوي غير ملاحظ وغير مراقب خاصة في الزمن الذي اختاره الروائي منطلقا لتحريك ابطاله سواء منها الراوي/ البطل/ علي/ الصحفي/ العائد من الغربة او المكان/ التاريخ الذاكرة / الشوق/ الحنين.

مستويات السرد

تعتمد رواية حيّاوي على المستوى الاخباري المشبّع بالمستوى التصويري بدءا من الإستهلال حتَّى نهاية الجملة الأخيرة من الرواية.. وهو مستوى يعتمد كثيرا على حالتين الاولى هي المفردة التي يمكن لها ان تعطي مدلولها الإخباري عن الأشياء برمتها والثاني هي تصاعدية الحدث بشكل عمودي مع الامتداد الأفقي لحركة الشخصيات وخاصة الشخصيات الرئيسة.. ولان المستوى الإخباري هو عملية نقل الحدث من فكرته الشفاهية إلى فكرتها التدوينية واعتمادها على حركة الفعل والفاعل الرئيس فان المستوى التصويري كان يعمل بشكلٍ فاعل في ديمومة الحدث وعدم التيه في دهاليز تعدد الحركات للأبطال.. فهذا المستوى ظلّ بارعاً في إعلاء قامته وبالتالي إعطاء صورةٍ ملوّنة للمستوى الإخباري.. ولهذا نرى إن المستوى التصويري لا يختص فقط بإعطاء ملامح المكان أو ما يرافق الشخصية من حركة بل هي تلوين المنفردة لتكون مرافقة للشخصيات والمكان ولهذا نجد ان المستوى التصويري واحدٌ من علامات القوة في إدارة الحدث الذي تركزت في بنيته الكتابية على الحركة الدائرة في المكان الواحد دون الخروج منه أو التوسع به إلى أماكن أخرى إلا في مواقع صغيرة لذاكرة مترعة بالبعد إذا ما اعتبرنا ان الثيمة الأساسية هي عودة الراوي إلى المكان بعد 25 عاما ليجد اثار الحرب وسلبيتها ومتغيرتها على الشخوص.. وكذلك ان المستوى التصويري الذي أخذ الحيز الاكبر بين المستويات الأخرى وتراجع المستوى الإخباري لصالحه وهو خاصية مهمة من خواص القدرة الادارية على السرد وهي تحتاج إلى قدرة وموهبة في مجال تصوير الواقع.

أن بنية الكتابة تحاول تمزيق الواقع العراقي المأزوم لإنتاج واقع مقروء قد يكون واضحا للآخرين لكنه غير مميز وغير طافح في الفكر والحديث والتناول.. لذا يكون عامل الخوف الذي يأتي بمستواه الاخباري هو المسيطر على الواقع.. فينتشل الروائي على لسان راويه كل ما هو متصلب في المعنى وهو مخيف في الواقع ومؤثر على المكان.. الليل مخيف والانفجارات والعصابات المسلحة فيكون الراوي/ الصحفي قادرا على الاتيان بتلابيب الفكرة إلى منطقة الروي وكانه يريد البحث عن مقارنة زمكانية بين حالتين السابق والحالي لأنه لا يعرف اللاحق. ماذا سيكون وكيف يكون وإلى متى يستمر الواقع الحالي ليكون واقعا مستقبلا قادما

أن بنية الكتابة يمكن تقسيمها إلى قسمين.. القسم الأول وهو القسم العمودي في قيادة الفكرة بشكل متصاعد تبدا من لحظة الوصول إلى بيت أم صبيح إلى النهاية في العودة اليه بعد الذهاب إلى النهر للاغتسال والمرور على بيت امرأة ترى المتشردين وهو مستوى اخذ طوليا بشكل كبير والمستوى الثاني وهو الافقي وهو المتمثل بالعلاقة بين شخصيات لها علاقة بماضي البطل/ الراوي وهو مستوى افقي قليل يفضي إلى العود إلى الماضي في بعض الحالات ومن خلال جمع المستويين العمودي والافقي يمكن الحصول على شكل صليب مقلوب لان المستويين لم يكونا متساويين في الحركة ليكونا ما شبه علامة الزائد الرياضية.

ان المستوى الفلسفي يكاد يكون قابلا للوضوح في تراتبية المحصلة النهائية لانه مبثوث بشكل يمكن للتلقي ان يستخلصه ويؤشره ويضع

تحته خطا (لقد وجد هذا الكون قبلنا بملايين السنين.. وسيبقى بعدنا بملايين السنين ايضا.. لكن هل استفاد البشر من عمرهم القصير؟ أم افنوه بانتظار الموت) ص138 وكذلك (لهذا فأن الارواح لا تموت.. الأجساد تفنى لكن الارواح تظل محلقة في ملكوت الله) ص139.

الحوار

يؤدي الحوار في الرواية دورا مهما في توصيل المراد وقد اعتمد الروائي في هذه الصفة الحواري ان يكون هو المستوى الإخباري.. وقد كان هو الثوب الواسع لتدوين الروي الذي يريده الروائي.. لذا نجد الحوار قد تمدد كثيرا بين ما يريده الروائي من ايصال معلومة وما يريد الروائي من تصاعد المعلومة وما بين المستوى التصويري الذي يحمل الدلات القصدية والمستوى الاخباري الذي يحمل المستوى التأويلي تمركز الحوار كثيمة مترافقة لذا نرى ان البنية الكتابية اهتمت بالحوار لأنه يمنح القصدية فعل التأويل مثلما يمنح التأويل فعل المستوى الفلسفي وبالتالي حاصل جمع هذه المستويات يعطينا مستوى تحليليا تبدا من العنوان إلى الشخوص إلى الروي.. بمعنى ان الحوار الذي قد يكون في الجزء الأول من الرواية كان طويلا إلى حد أخذ العديد من الصفحات التي تتعب المتلقي ولا تجعله بتماهى ويتخيل المفردة والتحليل لان الحوار الطويل يفقد شهية الروي من جهة ويجعل مساحة الفعل اقل اندفاعا إلى الاعلى ولكن الحوار في الجزء الثاني من الرواية قد تراجع لصالح المتن السردي.. ولهذا فان الحوار في الرواية أخذ صيغة المراقبة للحركة وهو يتقرب من السيناريو في متابعة الشخصيات وكأني بالروائي جعل من متن روايته خاصية قادرة

على تحويلها إلى سيناريو مكاني وتاريخي مهم من مكتان وتاريخ بغداد الحديث.

ان الحوار كبنية كتابية لا يحتاج إلى كثير المشقة لمعرفة الدلالات والتأويلات ولذا فان الروائي لم يجتهد في اضفاء لغة شعرية سواء على التن السردي او الحوار لمعادلة قيمة الوصف خارج الحوار بل جعل المفردة تمشي بهدوء وهو يقودها مثل طفل يكبر امامه ليصل إلى النهاية.كان بالإمكان ان يحول الكثير من فقرات الحوار إلى متن سردي وإدارته بشكل جيد لأنه متمكن منها وهذا ما وجدناه في النصف الثاني من الراوية.. حتَّى يتم تثوير المستوى التحليلي مع المستوى الاخباري الذي يتمتع به الحوار وليس ابقائه بهذه السعة.

الشخصيات

لا رواية بلا شخصيات حتَّى لو كانت هلامية سواء كانت ثابتة او مرتبكة واقعية او متخيلة ثابتة ام متحركة.. وفي رواية **خان الشّابندر** لو حسبنا عدد شخصيات الرواية لوجدناها قليلة لكنها تتشعب إلى مديات أوسع وشخوص متحركين غير مرئيين لكنهم فاعلين مثل العصابات ومصلح المدافئ المصري والصديق الذي لم يره منذ زمن وغيرها.. ولكن تبقى الشخصيات المصاحبة لفعل الراوي/ علي/ الصحفي/ المغترب العائد هي الفاعلة وكذلك الصاحب الذي يرافق الحركة الاولى لافتتاح الرواية الذي يدله على المكان الذي لم يتوضح اسباب إصراره على ولوجه سوى انه يريد الكشف عن اساب وجود المبغى في هذا المكان او انه المكان الذي يتواجد فيه المبغى عبر عصور بغداد المختلفة وانه المكان الأول الذي اكتشف فيه الراوي رجولته في

صباه قبل تغربه واصابه الحنين(نعم.. أقصد لالا.. هو مقيم في الخارج، ورغب برؤية البيت) ص11 وكذلك (قلنا ان الاستاذ جاء ليرى البيت يا أم صبيّح) ص12.. فلو أخذنا شخصية هند المثقفة الفاعلة مدرسة الجغرافية بمدلولها الايحائي وما حصل لها من استلاب واستغلال بعد مقتل زوجها وتيها في المدن حتَّى وصولها إلى بغداد وتلقفها لأم صبيّح الشخصية الثانية في الرواية رغم قلة حركتها لأنها هي المسؤولة عن مكان تجميع نساء الرواية في المبغى الذي يقع وسط دمار الحرب التي احالت المنطقة/ المكان إلى بؤرة من التحليل والتأويل الذي ينطلق إلى دمار أعمق مناطق بغداد وتحويلها إلى شظايا مكان مدمر ودهاليز غير مرئية.. أم صبيّح هي بقايا المنطقة المهجورة وهي تشبث بالماضي حتَّى لو كان عن طريق تجميع الداعرات ليكون المكان مبغى لان الفلسفية المستخلصة والتحليل القابل للتأويل ان الخراب لا يولد الا حالة شاذة من وجهة نظر وهناك وجهة أخرى للنظر التي ريدها الراوي والروائي معا ان الجنس لا يعني الجسد فقط بل هي العلاقات الإنسانية وهو ما نراه في النهاية ونكتشف ان الداعرات يجمعن المال لإيصاله إلى امرأة تجمع الأطفال المتشردين وتقوم بإعالتهم والحفاظ عليهم من الضياع.. وإذا ما تحولنا إلى شخصية ضوية الضحية العائلية بارتكاب الاب لفعلة الجنس معها لأربعة اشهر فهي الأخرى محط اكتشاف مذهل لماهية العلاقة بين الرذيلة والفعل الانساني وكذلك نيفين الصحفية الصديقة التي تكون معادلا موضوعيا لماضيه وحاضره الذي يريد المشاطرة في فعل الانسان السوي..اما شخصية مجر فهي المعادل لحالتي الماضي والحاضر فهو الذي يرى ما لا يراه الآخرون

وهو الذي يكتشف ما يمكن ان يوضح العلائق بين المكان التاريخ والمكان الاقع الجديد وما يمكن ان يوفر من حماية لبيت أم صبيّح وهو المؤول لغرائبية البطل/ الراوي/ علي.

في حين تكون شخصية إخلاص/ لوصة هي المعادل الموضوعي للطيبة والحركة المستخلصة من نتاج شخصيتي هند وضوية وارتباطها العاطفي بالمكان الذي تثير فيه الحوادث بطرق محببة لذا فهي لوصة.. وزينب بائعة الكعك ضحية المجتمع والفقر واليتم وهي الباحثة عن كيفية تربية اخوتها وزيارة قبر أمها واندفاعها في مواجهة الحياة.. ولهذا نرى ان الشخصيات تحمل إشكالية الوجود وهي المتكئ للبنية الكتابية وهي الزمن الممتد بين زمن النظام السبق وزمن الوضع العراقي الجديد بعد عام 2003 وهي بمعنى آخر بنية التواصل مع الحرب التي لا تريد ان تتوقف.بمعنى انه حتَّى الشخصيات الثانوية رادها عملية كشف لأسرار او فضح لوضوح المنطقة الجديدة والخلفيات التالفة من الفقر والجن والخراب والخواء غي العلاقات.. انها شخصيات مسحوقة بما فيها حسنين المصري.شخصيات طرحها الراوي لتكون الميزان في التحليل ان الخطيئة ليست دائما هي انحدار في العرف ليس العرف هو المحصلة النهائية لتوازن الأخلاق وان الحب ليس ان تمارس الجنس بل ان تكون عارفا بما حولك وانت تجيب على السؤال دائما. لماذا؟ فتكتشف ان الاجوبة متعثرة وعليك ألّا تخزّن الإصرار دون عقل.

مستوى الفنطازيا

في الرواية ثمة حالتان مترابطتان يمكن استخلاصهما معا الاولى فنطازيتها لكل ما يدور وهو العلامة الدالة على فنطازية الواقع الذي نعيشه وكذلك ميتافيزيقية الوصف والواقع المصاحب له.. ورغم ان الفكرة والمعالجة والحوار والإدارة جعلت من المبنى الحكائي والاستهلال النهائي للرواية تنتمي إلى الرواية الواقعية الا ان الفنطازيا كانت حاضرة بقوة في بعض مفاصلها مثلما حضرت الميتافيزيقية ايضا وهما مرتبطتان بشخصيتين مهمتين رئيستين الاولى مجر والثانية هند وقد تم استثمارها بشكل جيد رغم ان الاكثر قبولا بما كانت تتمحور بشخصية مجر والعلاقة الكامنة مع الطائر الذي يره مجر ويسمع خفقة اجنحته الراوي وهنا متباينة ما بين مجحر الانسيان والخان المكان ليتحول الطائر إلى حلقة متصلة بين الحالتين مثلما يتحول إلى معادل موضوعي للضياع من جهة ووجوده من جهة اخرى هو وجود العمر الهارب حيث تسكن الرغبة في معرفة ما تاه وما سيتيه.. ولهذا فان اراوي لا يدرك معناه فينتمي النص إلى الميتافيزيقي وهي المرتبطة باللحظة الهاربة والفنطازيا هي ادارك هذه اللحظة المرتبطة مع المكان..

قراءة في رواية **خان الشّابندر**..
ابتكار الأحلام لإبعاد شبح الواقع..

عبدالسادة البصري

الإنسانية الحقيقية تعني المحبة، ولكي نشيع ثقافتها، علينا أن نبتكر أحلامنا التي تنشد الحب الحقيقي بين الناس من خلال صفاء القلوب والنفوس والأرواح لأجل أن نبعد شبح الواقع المرير الذي نعيشه علينا أن نحلم.. ونحلم وان كان حلمنا فنتازياً..

هذا ما وجدته وأنا أرحل مع الروائي العراقي محمد حيّاوي العائد من اغترابه لسنوات كي يؤشر لنا عمق ما نعيشه من ألم وقلق.. ففي روايته **خان الشّابندر** والذي يوحي لك الاسم أولاً بأنكً ستكون نزيلاً في أحد خانات بغداد القديمة وتحديداً في أزقة الحيدرخانة ،، لتدرك انك ستكون بين درابين وحارات وأزقة الميدان والحيدرخانة والفضل.. مناطق بغداد الشعبية التي تمتلك من الأحاديث والحكايات الشيء الكثير منذ أكثر من قرن ولحد هذه اللحظة..بعد الاسم يفتح لك الروائي باباً آخر لتقف عنده ألا وهو مقطع للشاعرة الأفغانية الشابة التي قتلها رجال طالبان ـ رحيلة موسكا ـ التي تقول فيه:

(جسدي طازج مثل أوراق الحناء

أخضر من الخارج، لكنه لحمٌ نيىء من الداخل!)

هنا يوحي لك بأنك ستكون أمام إنسانية الإنسان ذاته، أي ستتعامل مع طهرانيته الحقيقية من خلال الغوص في مكامن الذات ونبش ما فيها من خلجات وآهات وحسرات وتحديداً المرأة بالذات هذا الكائن الرقيق الشفاف المتحمل كل أعباء الدنيا ومساوئ الآخرين.. وما أن تفتح الباب الآخر حتَّى يناولك المفتاح:

(ولكن...إليك الحقيقة..لقد خلقنا في هذا العالم لنشد سلسلة من المسرات الطويلة والآلام المتناسخة) ص7

بمعنى إن الروائي سيفتح كل الأبواب المقفلة أمامك ويجعلك في مواجهة مع واقعك المرير، وحلمك الذي لم ينته بعد..لتبدأ رحلتك معه عبر مسالك ودروب حلمتما بها معاً وتمنيتموها معاً وعشتموها معاً..أي سيجعل منك شريكاً أساسياً في حلمه الفانتازي هذا من خلال سرده للأحداث،، فبيت (أم صبيح) أحد بيوت الدعارة في أحد أزقة الحيدر خانة يضم نفوساً هدها الضيم والأسى واستطاعت رغم ذلك أن تمنح الآخرين بعض المتعة واللذة...(ضوية) ضحية أبٍ فاسد وقاسٍ ومجتمع أكثر قساوة.. و(هند) ضحية حكم شمولي ديكتاتوري مستبد وقاتل وعقولٍ متحجرةٍ لا تملك من الإنسانية شيئا...ومعهن (إخلاص) إضافة إلى (مجر عمارة) ذلك العجوز المندائي المتصوف بطريقته الغريبة والخاصة جداً...وبين هذا وذاك ـ خفق الأجنحة الكبيرة ـ وهي دليل واضح على ان هؤلاء ملائكة تأتيه في الحلم:

(وسنحدّثك عن القصص والحكايا

ـ أية قصص؟!

ـ القصص التي لم يسمع بها أحد من قبل أو يرغب أحد بسماعها..) ص8

ثم يعرج لك على صديقه الكاتب الشهيد (حاكم محمد حسين) والذي أسماه (سالم) حيث يلتقيه حلميا وينام في غرفته البائسة التي هجرها منذ أكثر من ربع قرن..بعد ذلك يأخذك في دورة حياةٍ بين الحلم والواقع:

(ما الذي فعلته بنا أفكارنا؟!

ـ انظر إلى ذلك الخراب من حولنا !) ص138

(تعرفت على تلك الطقوس مؤخراً، فوجدت فيها سلاماً لروحي الهائمة!) ص153

(وسمعت خفق أجنحة كبيرة لطائر ما حلق فجأة في فضاء المقبرة) ص162

(كانت آخر محاولاتهن لإثبات إنسانيتهن!!) ص170

(تلك القطرات مازالت تشع في الليالي المقمرة!!) ص171

بين سرحانه في عالم أثيري يتخيله وحقيقي يعيشه من خلال واقعه اليومي بعد عودته من منفاه ليعمل في إحدى الصحف...نجده يحلم في حياته اليومية وحديثه مع زميلته (نيفين) التي تعتبر المتلقي لأحلامه،، بين حياة بغداد التي اكتوت بنار الطائفية المقيته وتنازع المسلحين واقتتالهم فيما بينهم على كيفية الاستحواذ على المغانم وبسط نفوذهم وسيطرتهم على هذه المنطقة أو تلك وما يُرتكب من جرائم بشعة بحق الآخرين..لتسقط أم صبيح ونسائها ضحية

ذلك..في كل تنهيدة أو كلمة أو شهقة نجد المعاناة الإنسانية التي يعيشها العراقي سواء كان رجلاً أو امرأة في ظروف صعبة وقلقة يخيم عليها الخوف والقلق من مجهول لم يحسب له أي حساب... الكاتب هنا يدين الحروب بكل أشكالها ودوافعها كما يدين العنف أيضاً،، فهو يرسم خطاً شاقولياً لتصاعد الأحداث وفق رؤية دراماتيكية حلمية كي يسحبك قسراً إلى منطقته التي يشتغل عليها...انه يرسم إنسانية الإنسان وجوهره الكامن بين بواطن النفس مهما تكالبت عليه المحسن وقسى عليه الزمان وهذا ما وجدناه عند (ضوية) البنت التي انتهكت عذريتها على يد أقرب الناس اليها (أبيها) لكنها بقيت بذرة طيب وطهر من خلال مساعدتها وزميلاتها للمرأة (أم غايب) التي تجمع الأيتام وتقوم بتربيتهم...إضافة إلى (أبو حسنين) الرجل المصري الذي جاء ليسكن في العراق وبعد فقده ابنه وزوجته رفض العودة إلى مصر أبدا بل ظل قاطنا في أحد أزقة (الفضل) يعمل بتصليح الطباخات النفطية وغيرها..كما نجد في حديث الرواي العليم الذي جسد شخصيته (علي) مع الفتاة اليتيمة (زينب) وذهابه معها وإخوتها إلى قبر أمهم...وفوق كل هذا وذاك نراه يمنحنا فسحة لتأمل ما يدور حولنا من أحداث فهو يأخذنا معه في حلم رومانسي جميل لحظة لقائه (ضوية) وجلسته على السطح مع (هند) ويعيدنا إلى الواقع عند حديث (مجر) عن كيفية قتل (أم صبيح ونسائها) وترك رؤوسهن أياماً لحين أخذها من قبل (أم غايب) لدفنها...

الروائي محمد حيّاوي رسم لنا حياتنا الفانتازية التي تشبه الحلم بجمالها وكابوسيتها من خلال روايته الرائعة التي صورت لنا عالماً مليئا

بالبؤس والحقد والخديعة والإساءة للآخر...لكنه رغم كل هذا يقول أن ثمة أمل في طهرانية النفس البشرية وسموها عن كل دنس وحقد لتعود إنسانية بفعلها وتأملها...انه أخذنا بحلمه وذاكرته الجميلة ليعيدنا أكثر من عشر سنوات مضت.

خان الشّابندر..
عالمٌ سرّي فوق الخرائب والدمار

فايز علّام

"سنحبّك كما لم يفعل أحد من قبل.. وسنحدثك عن القصص والحكايا. القصص التي لم يسمع بها أحد من قبل، أو لم يرغب أحد بسماعها. سنفتح لك كنوز صدورنا الحانية، ونأخذك إلى آخر الخيال.. قبل أن نعيدك سالماً إلى الأرض!". بهذه العبارات يفتتح محمد حيّاوي روايته الأخيرة "خان الشّابندر"، بما يشبه إطاراً عاماً لما سيحدث في الصفحات التالية. إذ سيأخذنا برفقة بطله ليبني عوالم خيالية لم تعد موجودة، ثم يعيدنا إلى الواقع المرير بعد أن يكون قد قصَّ حكاياته.

فالبطل علي، الذي عاد إلى العراق بعد غياب لأكثر من عشرين سنة، يزور أحد دور البغاء في بغداد، ليرصد الحياة السرية التي تجري فيها، ويلتقي بائعات الهوى هناك، ليستمع إلى حكاية كل واحدة منهن، بصفته باحثاً اجتماعياً، يريد الكتابة عن ذلك. هكذا بين الزيارات المتكررة لخان الشّابندر الذي تديره أم صبيح، والناس الذين يلتقيهم في طريقه إليه، تمضي الرواية التي تتفرع فيها الحكايات لتخلق عالماً كاملاً من الناس البسطاء المسحوقين، تحت وطأة الحرب والعنف والفقر.

أولى بائعات الهوى اللواتي يلتقيهن تكون ضوية، التي تحرش بها والدها مراراً، ولم تجرؤ على قول الحقيقة لأحد. وحين تكور بطنها اقتادتها والدتها إلى بيت قريبة في بغداد، حيث أجهضت ثم قادتها طرق الحياة إلى العمل في الدعارة. وهي من ستقوده إلى غرف بقية البنات ليسمع منهن قصصهن، بعد أن ارتاحت له.

في غرفة هند سيستمع إلى حكاية أغرب من سابقتها، فهي مدرّسة جغرافيا متعلمة، ولكن بعد أن قُتل زوجها في إحدى مجازر النظام الحاكم، صار همّها أن تحافظ على ابنتها، وحين سقطت بغداد عملت في الترجمة مع إحدى الوحدات التابعة للجيش النيوزيلاندي. وحين اعتقلتها إحدى الميليشيات بتهمة التعامل مع المحتل، أرسلت رسالة إلى أحد الضباط الذين تعرّفت إليهم طالبةً منه إنقاذ ابنتها، وإرسالها لتكمل حياتها في نيوزيلاندا بعيداً عن العراق وفظاعاته. "وذات مساء، جاءني شاب من محلتنا كان يعمل مع الميليشيا، وأحضر لي بعض الطعام، وأخبرني بأنهم سيقتلوني في الصباح، وطلب مني كتابة رسالة لأهلي أودعهم فيها. فكتبت رسالة بالإنجليزية إلى مارك، رجوته فيها أن يصطحب سارة معه إلى نيوزيلاندا، وقلت له عندما تصلك رسالتي هذه أكون قد متّ، ولم يبق لسارة سواك من أمل في النجاة. ثم طلبت من الشاب تسليم الرسالة إلى أختي الصغرى لتأخذها مع سارة إلى البصرة، وتسلّمها إلى مارك. ولم أعرف ما الذي حصل بعد ذلك".

يستخدم الكاتب الحوار كثيراً في روايته، لدرجة يمكن القول معها إن حكايات الرواية كلها نعرفها من خلال الحوار بين الشخصيات، بينما يقوم جزء صغير على السرد، هو الجزء الذي يبتعد فيه الراوي عن

اللغة البسيطة، لصالح اللغة الشعرية، وتكون هذه الأجزاء متداخلة مع سابقتها، لكنها في الوقت نفسه تعطي طابعاً أسطورياً لما يحدث.

ولتكتمل صورة بغداد ما بعد الاحتلال الأميركي، فإن الكاتب يوظف بعض الشخصيات الجانبية التي يستعرض حكاياتها بسرعة ضمن الحبكة الرئيسية. مثل زينب الفتاة الصغيرة التي تبيع الكعك لتطعم إخوتها الصغار، وأبو حسنين المصري مصلّح المدافئ، الذي فقد ابنه في إحدى الحروب، ورفض العودة إلى مصر بعيداً عن التراب الذي يحتفظ بابنه. ومجر، الفيلسوف الصوفي الغريب، الذي تزيد عباراته غموض ما يحدث. ونيفين صديقة الراوي، التي كلما حكى لها عما يعيشه في بغداد، تقول له إن ما يرويه ليس موجوداً إلا في خياله.

يحاول الراوي استدعاء الماضي، باستدعاء الأمكنة والأشخاص الذين كانوا فيها، مضيّعاً الحدود بين ما يتذكره وما يعيشه. ليكتشف في النهاية أن إحدى الميليشيات المتصارعة في تلك المنطقة، قد دهمت البيت الذي كان يزوره وقطعت رؤوس كل الفتيات فيه، وعلقوها هناك. "لم ينقطع المطر لثلاثة أيام متواصلة، كانت الرؤوس المزروعة فوق الطوب مبللة بالكامل وخصلات الشعر المبلول ملتصقة على الوجوه، لكن الماء غسل بقايا الدم الذي ظل يجري كالمزاريب ليومين كاملين".

لكن السؤال الذي يبقى يتردد بعد انتهاء الرواية: متى حدث هذا؟ في الماضي أم في الحاضر أم أنه يحدث كل يوم من جديد؟!

السحرية الواقعية افق جديد في الرواية العراقية خان الشّابندر.. نموذجاً

فاضل حاتم

أستلهام حضور العالم العالم الاخر، عالم الاموات والارواح، تجسيد الاشباح البشرية، في عالم الرواية، وخلق تداخل بين الواقع وماوراء الواقع (الميديا واقع)، ليس بأشخاصه فحسب، وانما بتداخل وحضور الامكنة، بوعي وقصد،في خلق عالم روائي جديد، يؤكد على توظيف ذلك العالم روائيا، وليس مرورا عابرا، يعتبر ظاهرة عراقية بهذه الكثافة وهذا التركيز، والقصدية.. وأول من يشار له في خلق هذا العالم هو الروائي العراقي برهان شاوي في رواياته التي اشتهرت (بالمتاهات).

رواية خان الشّابندر للقاص والروائي العراقي محمد حيّاوي، تدخل ضمن هذه الجدلية الجديدة،في كتابة الرواية، فخان الشّابندر،تشتغل على عدة مستويات، في رسم الثيمات،التي أمتلئت بها الرواية، منها محنة الاوضاع المزرية التي اغرقت البلاد والعباد في فوضى طاحنة، التفجيرات التي تحصد الارواح بمناجل الشظايا العمياء..الغربة داخل الروح..وضياع متعة الاحساس بالحياة.

الحروب التي مرت على الشعب العراقي وهي كثيرة، سواء

الخارجية منها كحربي 67 و73 والحرب العراقية الايرانية،وقبلها حروب كردستان ضد الشعب الكوردي.. إلى الحرب مع امريكا في الكويت.. واخرها حرب اسقاط النظام... وسنوات الحصار، التي مرت كالريح العاتية،فخلعت سقوف المنازل، وابواب وشبابيك البيوت، لتلقي بها على ارضفة العوز والفقر.. كلها حفرت بمخالبها على جدار الروح العراقية، لترميها مزقا في متاهات الضياع وفقدان الهوية، الامر الذي خلق اغترابا شاسعا وعميقا، بين الحياة التي تجذرت في اعماق الاجيال السابقة وبين الواقع المعاش الذي سلبها محاسن الايام..ليمسخها اشكالا آدمية، ناطقة حسب الحاجة.. مندفعة نحو المجهول..

في رواية **خان الشّابندر**.. تلتقي هذه الاغترابات..في شخصية علي القادم من خارج العراق، باحلامه التي خرج بها، بفطرته..بطيبته التي حملها معه.. ليصطدم بهذا التغيير الذي كان قابعا في النفوس، ليخرج بعد اسقاط النظام وانفلات الامن وتكوين الاحزاب والميليشيا المنوعة، المسلحة. واستسهال القتل والذبح.. حتَّى كأن البشر تحول إلى ذئاب. واخرون إلى نعاج..

خان الشّابندر رواية تاسرك باحداثها السريعة المتتابعة، استطاع محمد حيّاوي ان يزرقها بمصل عنصر التشويق والاثارة فلاتسقط من يدك الا وانت قد تمكنت من الوصول إلى اخر صفحة في جلسة واحدة..يصطحبك بطل الرواية علي..إلى منطقة الحيدر الخانة،عبر سنين مضت تعيد احياء ماكان جميلا ثم اختفى..تقارن بين حياتين مرت على هذا المكان الذي هو نموذجا لكل مكان في العراق..

بيت ام صبيح.. المنطقة الاكثر مساحة للاحداث..النساء الهاربات،

من سطوة الظلم..النازلات بؤر الرذيلة،بيوت العاهرات.. الجنس الرخيص.. الارواح الطيبة.. ضوية التي اغتصبها أبوها، ليرميها ضائعة في شوارع بغداد.. هند مدرّسة الجغرافيا ضحية النظام السابق حيث قتل زوجها في الانتفاضة الشعبية 1991، وضحية مابعد التغيير من مكونات الافرازات الخروجية لاشباه قتلة ومجرمين.

خان الشّابندر.. كتبها محمد حيّاوي بخبرة كاتب جدير بالقراءة.. فهو حين كتبها لم يفكر بجائزة.. عربية تثير لعاب بعض الذين دخلوا عالم الكتابة من باب غياب النقد الجاد وسهولة الطبع.. الذي اغرق الشارع بكل من هب ودب،حاسبا نفسه كاتبا أو ناقدا او..

أمتازت لغة الرواية بكثافة الجملة وجمال الاستعارة وشعرية الصياغة، وفوة الحبكة.. وخطورة المواضيع الحية التي تمس الواقع الانساني..لتثير الاسئلة وترفع الغطاء، الذي خيم بجهله وعنفه على نفوس الكثير.. فهي خطاب روائي ادبي يحمل قيمته الجمالية كنص روائي، ومسؤولية الكلمة في مشاركة الناس..المتعة والفائدة والصرخة والرفض.

توالي الحكايات
في رواية **خان الشّابندر**..

د. قيس كاظم الجنابي

ارتبطت الرواية المعاصرة منذ نشأتها بالمكان بوصفه الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور عليه الاحداث، وتتوإلى على ارضيته الحكايات؛ فهو بالتالي قرين للسارد ومؤثر في حركته الدائمة، ورواية مثل رواية **خان الشّابندر** لكاتبها محمد حيّاوي اتخذت المكان عنوناً لها وجزءاً من كيانها؛ فلا بدّ ان تعبر عن حياة بغداد بعد الاحتلال الامريكي للعراق عام 2003، ممتدة نحو حكايات (ألف ليلة وليلة)، اذ اقترنت هذه الرواية من حيث البناء بحكايات الليالي العربية، لأنّها رُتبت ترتيباً يرتبط بها، فهي تتكون من حيث تنسيق وترتيب الحكايات، منذ حكاية الاطار وحتَّى نهاية الرواية، مع مجموعة حكايات متتالية؛ فقد بدأت الرواية بحكاية اطارية على لسان الراوي/ السارد (علي موحان) وعبر ضمير المتكلم، العائد من خارج البلاد بعد هجرة طويلة إلى اوربا، فيطرح نفسه بصفة باحث اجتماعي، وهو يبتغي الكتابة عن احد دور البغاء بمحلة الميدان، في خان الشّابندر، والتي كانت مركز بغداد السياسي والعسكري، فهو مكان

قريب من القشلة والسراي وجامع الحيدر خانة، فقد كان المكان رمزاً للسلطة منذ العهد العثماني، ثم العهد الملكي والعهد الجمهوري، و هذه المركزية للمكان جعلته يكتب عنه بعد ان اصبح هامشياً، فقد تحولت قيادة بغداد منذ عهد الملك فيصل الثاني من جانب الرصافة إلى جانب الكرخ، حيث بني البلاط الملكي، القصر الجمهوري فيما بعد، وهذه مفارقة واضحة في قراءة الاحداث التاريخية التي يحاول استعادتها، بدءاً من حكاية الاطار التي تحاكي كتاب (الف ليلة وليلة)، فيبدأ الرواية بقوله: "ولكن.. اليك الحقيقة. لقد خُلقنا في هذا العالم لنشهد سلسة من المسرات الطويلة والالآم المتناسخة" [ص7]. وهذه البداية تحيلنا إلى العلاقة بين الليل والليالي العربية، لان الليل هو حقيقة وجودية، كما تحيلنا إلى روايتي فؤاد التكرلي (الاوجاع والمسرات)، و(الرجع البعيد)، وإلى ما تعنيه لفظة تناسخ في توالي الحكايات، وتناوب النور والظلمة، وفي نحو صفحة ونصف تتشكل اللبنة الاولى من الرواية عبر حكاية الاطار هذه، ثم يعود الكاتب اليها في آخر نصف صفحة من الرواية ليغلق بها السرد، فيقول: "كنت حائراً وساقاي لا تكادان تحملاني، وقلبي يخفق مثل حمامة محبوسة وسط اضلاعي المضطربة" [ص172]. فتنتهي الرواية بقوله: "ثم اطبق سكون لذيذ وبهتت الاصوات من حولي، ولم اعد اتذكر شيئاً" [ص172]. في احالة إلى علاقة الصوت/ السماع برواية حكايات الليالي؛ هذا فضلاً عن ان غالب نساء الرواية هن مهددات بالموت مثل جيل (شهرزاد)، ولابدّ لهن والحالة هذه من ان يدفعن غائلة القتل عنهن، من الحرب ومن ذويهن اللائي هربن منهم. لقد انتهى

القسم الأوّل من حكاية الإطار في بداية الرواية، حين بدأت حكاية (أم صبيح) قوّادة بيت الدعارة في الخان، وهي المرأة المهيمنة عليه، والقادرة على تقليب صوره بالطريقة التي تعلمتها من طول احترافها لهذه المهنة؛ لهذا توزعت الرواية على عدة حكايات رئيسية، منها: (حكاية ام صبيح، حكاية هند، حكاية ضويّة، حكاية اخلاص/ المعروفة بلوصة). اما الحكايات الثانوية/ الفرعية التي تتمم تلك الحكايات، فهي: (حكاية الحصري القيرواني، حكاية سالم محمد حسين، حكاية الجن، حكاية زينب، حكاية ام نعيم، حكاية حسنين المصلِّح (او ابي حسنين)، حكاية نيفين، حكاية ملأ جليل (زعيم احدى الميليشيات)، حكاية (ام غايب)؛ مما يعني ان الرواية قامت على حكاية الاطار التي تحيط بالحكايات الرئيسية، بينما تتوزع الحكايات الثانوية في داخل الحكايات الرئيسية.

تحاول حكاية الاطار المرتبطة بالسارد التي تروي الاحداث على لسانه، ان تتمتع بنوع خاص من المركزية التي تربط بين بناء الرواية وتجعل منها وحدة فنية، والتي ترتكز على اسطورة الخصب والنماء والجسد المهدور بالمتعة؛ اذ تهيمن صورة الاله الاكبر لتقود الجميع إلى سيرورة الوجود بكل تفاصيلها. لان مركزية ضمير المتكلم هي مركزية ذات طابع ديني تعبر عن هيمنة خاصة يفرضها اسم السارد وصورته المرتبطة بالنور، او نور المانوية، ذلك لان الليل هو المهيمن الاقوى، فالمكان هو خان شبه مظلم، تقبع فيه نساء عاهرات هاربات من ذويهن، وبناؤه مهدد بالانهيار، ويتعرض للقصف بالهاونات فيمتلئ بالتراب والدخان، وهو ما يتحقق في نهاية الرواية حيث يشيع الموت

والظلام. وقد حاول الكاتب عبر حكاية الاطار وصف تلك الحكايات من خلال قول (هند): "وسنحدثك عن القصص والحكايات [او..] القصص التي لم يسمع بها احد من قبل، او لم يرغب احد بسماعها.. سنفتح لك كنوز صدورنا الحانية" [ص8]. فهو بالتالي يروي للقارئ من (الزوايا المظلمة)، كما فتحت (شهرزاد) زوايا الحياة امام الملك الموبوء بالشك آفاق الحكايات كي تحقق لأبناء جنسها فرصة البقاء.

خالط سرد الرواية القائم على توالي الحكايات نزعة خاصّة في الاعتراف، كما هو حال الخائفين من الخطايا، ولهذا شكّل السرد نوعاً من التطهير للخلاص، حين يختلط الخوف من الرب بالخوف من الحرب، ثم تبدأ محاولة التطهير من الدنس بالاغتسال بالماء الطهور، لان سرد الاعتراف هو نوع من القصّ الذي يمتلك صفة القدسيّة المضمرة، الغاية منه تخفيف الضغط النفسي عبر البوح، لكنه منحه نزعة اسطورية ترتبط بحكايات الجن، فقد كانت زينب تتذكر "حكاية الجني الذي يخرج بهيأة امرأة عجوز" [ص 60]. وهذه الحكايات/ الذكريات لها صلة بطقوس التطهر من الادران والاعتقاد بالنذور، في احالة إلى هيمنة الخطاب الديني على الحياة العامّة، كما في اغتسال جسد المرأة بنهر دجلة رمز ذكورة بغداد وقوتها، حينما "مضت تخوض في النهر حتَّى وصل الماء إلى صدرها.. ثم سرعان ما صارت ترفع الماء بكفيها وتلقيه فوق رأسها وهي تتمتم" [ص146]. وكذلك القيام بغسل القبر بالماء الملّون، لهذا كانت الواحدة منهن تخاطب الأخرى بالقول: "هل اوفيت بنذرك يا بُنيّتي؟" [ص 49]؛ بينما خاطبها السارد بقوله: "مارسي طقوسك كما يحلو لك" [ص154]،

وكذلك كانت شهرزاد تمارس تطهير شهريار من وهم الخيانة والشك عبر السرد والحكايات.

لا ترتبط الحكايات الفرعية بوحدة فنية منفردة،وانما وحدتها جزءٌ من سيرورة توالي الحكايات الرئيسة، واولها حكاية (هند) وفي اسمها ايحاء إلى تراث عربي عريق؛ تحول إلى ارث من الانحطاط، اذ قتل النظام السابق زوجها فرأت في المحتل الامريكي املها، لكن النتيجة كانت قتل اختها، وعودة القطعات بابنتها إلى نيوزيلندا، واندفعت "ضوية" نحو الرذيلة بعد اغتصاب ابيها لعذريتها، واستمراره في ذلك الفعل، مما ادى بها إلى الحمل سفاحاً منه، ثم جرى اجهاضها، بينما تشكل حكاية (ام صبيح) قوّادة المبغى حكاية مُكمّلة لحكاية الاطار التي تتعلق بالسارد (علي موحان)، مما يجعل حكاية (ام صبيح) كحكاية السارد حكاية رابطة وليس اساسية، كما جاءت حكاية (هند) اشبه باسترجاع لذكريات مؤلمة تشير إلى نتانة الجسد حينما يكون في غير موضعه الانساني والوجودي؛ لهذا قالت للسارد: "انت اول رجل يزورني، ولم يمارس الجنس معي" [ص21]. فكانت نهايتها مثل بدايتها.

اما حكاية "هند" فهي كما وصفتها "ضويّة".. (قصتها قصة)؛ فهي مدرّسة جغرافيا عملت مترجمة مع الامريكان وفقدت ابنها وخسرت عفتها، حكايتها لها صلة بالمكان وتضاريس الحياة، كانت تطالع بعض الكتب والمجلات، لتعوض عن حرمانها، او كما ترى لكي تتأمل "عالم القصص الحزينة والاحلام المحبطة والامنيات الذابلة" [ص26]. لهذا كانت خارطة العالم التي وضعتها في غرفتها ذات احالات واضحة إلى عالم الليالي، وعالم بغداد بحيث ازدوجت حكايتها مع حكاية الخارطة،

وكأنّ الخارطة هي احالة إلى عالم منتهك ووطن مستباح، لهذا زجها مع حكاية الشاعر الاعمى الحصري القيرواني [ابو الحسن علي بن عبد الغني القيرواني المغربي توفي سنة 488هـ 3/331 وفيات الاعيان، تح احسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت] الذي كان يتردد على بلاط المعتمد بن عباد في غرناطة؛ وهنا حصل نوع من التناص بين النص التراثي والنص الروائي، في احالة إلى جحود الجارية (صبح) للقيرواني، بالمقارنة مع (هند) التي تقول: "انا فقط انتقم من جسدي بالنوم مع هؤلاء الحثالات، لانّه سبب لي جميع تلك المآسي، واوصلني إلى هذه الحال.." [ص35-34]. وتتوإلى محاولات التناص بين السرد القديم والسرد الجديد، ومن هنا كانت حكاية (ضوية) ذات بعد رمزي بدءاً من اسمها، وانتهاءً بعلاقة ضياعها مع ضياع بغداد والاندلس، ونكبة ابن عباد ونكبة شباب بغداد، فلماذا اختار الكاتب شخصية الشاعر الاعمى المنكوب بصد الحبيب مثالاً لإعادة ترميم الحياة؟

اعتقد لانّه ينوه لما سيحصل لهذه الدار من نكبة وانهيار قادم حينما تقتحمها الميليشيات وتحيلها إلى ركام، بحيث اصبحت الجغرافيا وسيلة لقراءة التاريخ. اما حكاية (نيفين) الفنانة التشكيلية زميلة السارد في عمله، فهي حكاية محشورة، لأنها من عالم آخر غير عالم نساء بيت الدعارة، في خان الشّابندر، وهذه مفارقة جعلت حكايتها هامشية مع رواة ثانويين آخرين، وهي اقرب إلى الحكاية الفرعية منها إلى الحكايات الرئيسية، ولكن الكاتب جعلها في بداية فصل جديد، وهي كما يبدو، من اصول سريانية تحيل إلى سكنة بغداد في الكرادة وتاريخ العراق القديم، وما تعرض له السريان المسيحيون من

تهجير. اما حكاية (اخلاص) التي كانت تتخفى بصفة متسولة؛ فهي ذات علاقة بما وصل إليه حال المرأة في عراق ما بعد الاحتلال.

اذا كان توالي الحكايات هو الاسلوب السردي الذي قامت عليه الرواية، فانّ استخدام اسلوب ما وراء السرد (ميتا سرد) تخلل الرواية بطرق شتى، عبر الحكايات المتعددة، منذ حكاية (سيدوري) صاحبة الحانة في ملحمة كلكامش، والتي ربما تحيل إلى شخصية (شمخا) العاهرة التي روضت (انكيدو) وواست كلكامش، والتي جاءت مقترنة بالفن التشكيلي؛ فقد كانت (نيفين) تحتفظ بمرسمها "حيث رائحة الزيت والالوان والرسومات المائية، وثمة لوحة كبيرة على الجدار لامرأة وحشية ترتدي جلد الماعز، وتتزنّر بعقد كبير من الحجارة الملونة، تُزيح ستارة على ما يبدو وتحمل كأساً فخاريّاً باليد الاخرى، وثمة غموض واعتام في اللوحة، لا سيما حركة الساقين اللتين بدتا كما لو انهما على وشك اجتياز حاجز ما.." [ص52]. في اشارة إلى علاقة بابل ببغداد من وجهها الحضاري، وهنا يتداخل النص الاسطوري باللوحة التشكيلية من اجل خلق بناء سردي ميتا نصي، لتكتمل صورة هذا التناص مع حكاية الشاعر الاعمى، في علاقة تحيل إلى صلة اللوحة والصورة والسينما بسرد الرواية، بجانب مشاهد الحرب واصوات قنابر الهاون التي تتساقط قرب الخان، وكذلك كان ثمة تزاوج سردي بين التراث والمعاصرة، عبر حكايات كتاب (الاغاني) لابي فرج الاصفهاني عن المغنيات والجواري، وكتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الاندلسي عن الحب، وكتاب (تفسير الاحلام) لابن سيرين عن الاحلام الغائبة، وكتاب (المستطرف) للابشيهي عن الترف الزائل، ورواية (عناقيد الغضب) عن

الغضب البارد، وهنا يبدو الكاتب وكأنه شعر بضرورة تنويع السرد وخلق مشوقات اضافية لقراءة المكان، واستثمار بعض الرموز، كما في رمز الغزالة والشاعر الاعمى، والسجاد الكاشاني الذي وصفت به (ام صبيح) نفسها، وتعني القديم الذي يتجدد وفيه احالات سياسية خفية لعلاقة الامريكان وايران؛ لهذا يقول عبر حواره مع (هند) مدرّسة الجغرافيا: "فآخر ما كنت اتوقعه ان اجد امرأة بائعة هوى تسكن في منزل كهذا تعرف ابا فرج الاصفهاني" [ص36]. وهنا يقوم الكتاب باستثمار الفكرة فيجلب لها نسخاً من كتب: (المستطرف في كل فن مستظرف) و(طوق الحمامة) و(تفسير الاحلام).

ومن الممكن ان نتفقد الصلة بين السرد الروائي وبعض المشاهد الصورية عن السينما والتلفزيون والصور وبعض اغلفة الصحف في الكشف عن الابعاد الرمزية لضياع تراث قديم؛ فالصحف التي اصبحت ركاماً، تعبر عن مرحلة صعبة من تاريخ العراق المعاصر، ولعل هذا من الاسباب التي جعلت السرد متتالياً، وليس متوالياً، وتقلصت فيه مشاهد التداعي أو المنلوجات، لانه حاول استثمار الحوار للتعويض عنه، بينما جسدت المرآة صورة حيّة لانعكاس الواقع بصورته المشوهة التي فقدت الكثير من جمالياتها؛ لهذا تداهمه (ضوية) وتصفه باللذيذ، ثم تعده بسرد ذكرياتها مثل ما تفعل (للجميع) عن فحولته، وبهذا اقترن السرد بالفحولة، فحولة بغداد المهدورة، امام نساء عاهرات؛ لذا وصفته (ضوية) وصفاً يكشف صورة الرجل مع امرأة من هذا النوع، فقالت: "انت اول رجل يحترمني ويهتم بي، ولن اخذلك، تأكد من ذلك.. شرط ان تعدني" [ص104].

يحيل عنوان الرواية إلى مكان بذاته هو (خان الشّابندر) ومحلة الميدان، وهو مكان قريب من شارع المتنبي نبض الثقافة العراقية، ومركز بغداد قديماً من الناحية السياسية، مما يشير إلى هيمنة المكان على بناء الرواية، حينما يتقاسم مع السرد الهيمنة على تفاصيلها الدقيقة، لكن الكاتب لم يجعل حضوره محورياً، وانما جعله غلافاً يحيط به وجعله يتصل اتصالاً خفياً بالعالم، او بخارطة العالم التي علّقتها (هند) في غرفتها التي تمارس بها الدعارة، والمكان هنا يكتسب رمزيته من هذه الملامح، ومن فضاء البيت البغدادي القديم، لذا لم يمنح المكان قوّته الفاعلة في البناء الروائي، لان الكاتب عوّل على موضوع الرواية الرئيس وعلى قدرة ضمير المتكلم على شد اواصرها؛ ذلك ان المكان هو بغداد، او المنزل الآيل للسقوط، وتوحي كلمة سقوط بمعناها الاخلاقي والواقعي والسياسي أو الجغرافي، لهذا يحاول ان يتجاوز الاشارة اليه بنوع من الابهام، مثل مكان ما قرب الميدان. وهو غالباً ما يجعله جزءاً من محلة الميدان، أو الحيدر خانة، التي وصفها بالخراب، ووصف الخان بالمهدّم، او بسوق الهرج القديم، الذي يعني الفوضى والانتهاك الجسدي والانتهاك الامني؛ في مفارقة بين الماضي والحاضر، لذا يقول: "لقد غبت عن بغداد أكثر من خمسة وعشرين عاماً.. المدينة تغيّرت وملامحها طُمست، والناس غير الناس" [ص88]. وبات جسر الشهداء قربها "منخسفاً قليلاً في المنتصف، فقدت حدبته انحناءتها الازلية" [ص91]، وفي النص، اشارة إلى الانتهاك الجسدي لفرج بغداد او فرج المرأة الذي يقع في وسط جسمها، مع احالة إلى ضياع دماء الشهداء ونضال الشعب العراقي، ضد الاستعمار البريطاني

وخطب محمد مهدي البصير في جامع الحيدر خانة ضده، عبر تناص العاهة بينه وبين القيرواني الاعمى، فمن هذا الجسر عبر الجنرال مود وقال مقولته المشهورة كما قالها بوش الابن عام 2003: جئنا محررين وليس فاتحين. فالتاريخ يعيد نفسه بأقبح صورة من صور الاستعمار. بينما كانت ساحة الشهداء موطناً للنفايات.

خان الشّابندر..
اليومي في تراجيديا خرائب الذات

د. رسول محمَّد رسول

في روايته الثالثة **خان الشّابندر** الصادرة عن دار الآداب في بيروت عام 2015، يعود القاص والروائي العراقي محمد حيّاوي إلى بغداد التي غادرها منذ سنين مغترباً نحو الهناك، نحو المنفى الأوروبي، بعد أن ضاعت بوصلة الوطن العراقي في تيه مدمِّر وما زال الشر يتربَّص بما يحدث فيه ليمسي أكثر إيغالاً وتجذُّراً وهو يفتك بزمانية المكان البشرية وهو يخلق تراجيديا بذيئة لخرائب الذات في وطن تتعرى فيه الأشياء يوماً إثر آخر مُرغمة حدَّ العدم الفادح.

يعود محمَّد حيّاوي إلى بغداد في خرابها الذي لها بوصفه ناصاً TEXTOR لسرديته الجديدة **خان الشّابندر**، كمظهر إبداعي من مظاهر الكتابة السَّردية عن الأوطان الأصل من الخارج، وحاله في ذلك كأحوال غيره من الروائيين العراقيين، ومنهم كاتب المقال في سرديته (يحدث في بغداد) القاهرة 2015، الذين آثروا تسريد ما يجري في وطن وقد تهاوت فيه أوصاله متقطِّعةً بلا هوادة.

إن ما أقبل عليه هؤلاء المبدعون الذي يعيشون في الخارج إنما يلاقون وطنهم عبر الكتابة السَّردية، ذلك الوطن الذي صار كل ما يجري فيه جاذباً لسرديات لا تنتهي كون ذلك (الما ـ يجري) فيه يتبدّى كتراجيديا سوداء مفرطة في خرابها الذي لها.

ترصد عين الرائي "علي موحان"، الصحفي القادم من منافيه إلى وطنه بعد خمسة عشر عاماً، ترصد يوميات ما يجري في بغداد بعد انهيار نظام دولتها الماضية وقد مرَّت بحروب متتالية؛ مرَّت بحصار دولي جائر، مرَّت باقتتال جهويّ طاحن مسخ هوية وطن ومجتمع استحيلت فيه الذات، وبكل أشكال ظهورها، إلى مسخ مخيف.

يأتي المغترب إلى وطنه حتَّى ينخرط في متاهاته غريبة الأطوار، تأخذه رغباته أو "حاجته الإنسانية" (ص 28)، باكتشاف ما صار إليه الحال إلى وسط بغداد ليتعرَّف إلى تفاصيل ذلك، لكنَّه سرعان ما يُصدم بحيثيات ما يجري فيدخل إلى بيت دعارة في منطقة "الحيدر خانة" كصحفي كما يقول (ص 26)، وهي منطقة مشبوهة معروفة بالعاصمة من عقود، فيتعرَّف إلى نساء ذلك البيت: "ضوية"، "هند"، "إخلاص"، "أم صبيح" صاحبة بيت الدعارة.

عبر هذه الذوات الناشزة مجتمعياً، سيتعرَّف إلى حكايات هذه الذوات الخربة، سيتعرَّف إلى أسباب ما قادهن إلى مآل الرذيلة، فلكل واحدة منهن حكاية تأدَّت بها إلى حالها الراهن، لكنه سيمعن وجودياً أكثر مع واحدة منهن بدت له أكثر تشبثاً به، ومن جانبه بدا أكثر تشبثاً بها، تلك هي "هند"، مدرسة الجغرافيا التي قتل زوجها بشكل جماعي جنوب العراق عام 1991 لتنجو هي وأبنتها "سارة"

(ص 132)، وتأتي بغداد العاصمة بعد معاناة، لتنساق إلى بيت دعارة تعيش فيه.

تعد شخصية "هند" ورفيقاتها: "ضوية"، "إخلاص"، "أم صبيح"، تعدُّ ذوات أنثوية تجرُّ أذيال الهزيمة والضياع معها في مجتمع فقد عذرية الأمان فيه، لكن وجود تلك الذوات سيتبع تسريد ذوات أخرى مجاورة في مشهد الخراب أو في "عالم القصص الحزينة والأحلام المحبطة والأمنيات الذابلة" (ص 26)؛ ففي إطار مكانية الخرائب بـ "منطقة الميدان" و"الحيدر خانة"، هناك نماذج بشرية إن هي إلا نماذج بشرية منزاحة عمّا هو طبيعي صوب ما هو خرِب، ومن ذلك شخصية "سالم محمَّد حسن" (ص 43)، صديق الراوي القديم الذي انقذه من محنة التيه في شوارع بغداد ليلاً ليأويه إلى غرفته في لحظات حرجة، وسالم هذا كان قد حُكم عليه بالموت في أزمنة صدام، لكنه ما زال يعيش مشرداً.

في تلك اللحظات يستدرج "سالم" صديقه الصحافي المغترب إلى غرفته القذرة ليتركه ويذهب عنه في ليل مدلهم وبصمت غامض. إن الضياع الذي كان يعيشه سالم محمَّد حسن في أزمنة ما قبل الحرب هو ذاته يعيشه بعد حرب السقوط، حيث الضياع في غرفة مبيت عفنة مظلمة وبمنطقة مشبوهة وهو ما يوحي بدوامة التشرد نفسه.

الأمر لا يختلف أيضاً ما يتعلَّق برجل هرم معتق العمر في منطقة الحيدر خانة، رجل مسالم وخدوم لكنه في غموض من أمره ويبدو صوتاً بشرياً يحمل أسى الماضي والحاضر معاً، ذلك هو "مجر عمارة" (ص 80)، بائع اللقى القديمة، الذي سعى لإنقاذ الراوي "علي" من

محنة التيه بين أزقة "منطقة الميدان" لحظة كان يبحث عن بيت أم "صبيح". لقد بدا "مجر عمارة" ذاكرة منطقة، لكنه أيضاً كان يهلوس ويتكلَّم لوحده حتَّى أدخل الراوي في بيت يحدوه الخراب والصمت الموحش ذلك هو "خان الشّابندر"، والموضوع هنا له صلة بعنوان الرواية.

بدت شخصية "مجر" أكثر من مجرَّد شخصية ضائعة في أتون ما يجري، شخصية هامشية، إنما هي أيضاً شخصية (واعية) لما يجري من الخراب الذي أضحى نبتاً موصَّل الوجود في مجتمع ماض إلى حتفه بزمانية مأسوية؛ يتساءل "مجر" مخاطباً ضيفه علي:

"ما الذي فعلته بنا أفكارنا؟ ما هو حجم خسارتنا الفادحة يا ترى؟ لقد أفقدتنا الحياة المتسارعة قدرتنا على التأمُّل، لم نعد قادرين على ذلك حتَّى؛ انظر إلى الخراب من حولنا، البيوت مهدَّمة على أسرارها، لكن العشب ما زال ينمو فوق السُّطوح المائلة" (ص 138).

إن رجلاً يعيش حالة مزرية تراه في أمل من أمره كونه يتحدَّث عن العشب الذي ينمو، لكن ذلك يرادفه عشب تيبس في أمكنة أخرى. إن توصيف حالة الذوات المدمَّرة قادت الناص إلى تسريد حالة الطفلة "زينب" (ص 57 وما بعدها)، اليتيمة بلا أبوين سوى أخواتها حيث قُتل والدها شهيداً في انتفاضة سنة 1991، وتوفيت والدتها تالياً، زينب بائعة الكعك على قارعة الطريق تعيل أسرة يدخل الراوي معها في صحبة وجودية - إنسانية نحو "شارع المتنبي" ليتكاشفا معاً حالة ما يجري في واقع ينوء بثقل خرابه الذي له عبر حالة "زينب" المأسوية، وهي حالة تعدُّ دالاً شخصياً على حالات كثيرة يبدو فيها

اليُتم مساقاً يضج به مجتمع الحروب والحصار والصدامات الطائفية.

لقد كان تسريد الانفجارات كمدار حكائي يحضر عبر صوت تلك الانفجارات، لكن الراوي الشريك في الحكي لامس العنف الدموي مباشرة عندما تعرَّض إلى اطلاق نار من طرف جماعة دينية - برغماتية مسلَّحة يقودها "مُلا جليل" في تلك المنطقة (انظر: ص 112)، وهي جهة تمثل دالاً جماعاتياً يتطاحن طائفياً في مجتمع أراد له المحتل الأمريكي أن يكون هكذا قبالة جماعات طوائفية أخرى مضادّة لها.

في الحروب تتضافر حيل البشر لخلق أقنعة مجتمعية، ومنها الأقنعة الثقافية، لكنّه القناع الديني يبدو أكثر خطراً، ففي ملاقاة الراوي "علي" مع "هند"، أصرّت هذه الأخيرة على النزول إلى النهر برفقته رغم مخاطر الخروج من خرابة الدعارة في تلك السويعات، هناك عند النهر اكتشف "علي" أن هنداً تمارس طقساً دينيا مع الماء، ووسط دهشته وتساؤلاته أخبرته بأنها عراقية مسلمة من الجنوب لكنها تولجت إلى التطهر وفق الديانة المندائية، وعندما سألها عن معلميها فأخبرته بأنه "مجر"، وكذلك "أم غايب" (ص 153)، كلاهما نصحها بتطهير نفسها وفق هذه الطريقة، وبررت ذلك بأن هذين الشَّخصين وجداها فتاة ساذجة قادمة من الجنوب كأنثى ضائعة، ونصحاها بأنه من الضروري أن تعمل على "تطهير روحها وغسلها بالماء الجاري لتنال نفسها النَّقاء والبهاء الذي يغمر عالم النور"(ص 153).

بهذا، وبهذا فقط ارتدت "هند" قناعاً دينياً كخط ثالث يفرغ كينونة الذات من تبعات ما هو طائفي أو مذهبي ديني. إنه دال

إنساني صار موضة في مجتمعات الحروب الجهويَّة، كما هو الحال في مجتمع الحالة المسرود في هذه الرواية، ومن دون أن يفصح السَّرد عن ذلك، لكنّنا ألفيناه يسرِّب هكذا توجُّه مجتمعي، وهو توجُّه يعد نتاجاً للخراب فاقع الشأن في مجتمعات الحروب التدميرية.

لقد ختم الناص، أو محمد حيّاوي، المبنى الحكائي في رواية **خان الشّابندر** بمأساة ما يجري في لحظة تدميرية أرسلت كل أطراف تلك المأساة إلى حتفها الموعود؛ فالخرابة التي يمارسن فيها الدعارة، تعرَّضت إلى قذائف صاروخية طائشة هدَّمت كل شيء؛ ماتت "أم صبيح" وبناتها "ضويَّة، هند، إخلاص"، إناث أزمنة الخراب الشامل حتَّى اختلطت دماؤهن بحجار الخرائب ومياه الأمطار، ليعود الراوي "علي" مهزوماً، وليختم الناص أبواب الحكي على "الانهيار الكبير" بحسب تعبير "مجر"، الذي أخبر "نيفين"، صحفية مرافقة لـ "علي موحان" بأن ذلك الانهيار ليس وليد اللحظة، بل هو يحدث يوميا" (ص 172).

***

إن خرائب الذوات المسرودة في **خان الشّابندر** لهي خرائب الذوات نفسها التي نراها في عالمنا العربي حيث تحضر - في - كل - مرة بحسب الحالة، تحضر بخرابها الذي لها في مجتمعات عربية طالها الدمار في عالمها الذي لها بشكل دموي المآل، ذاك الدمار الذي بات يتبدّى في صخب من أمره على - نحو - يومي - سافر ليشكِّل سرديته الخاصَّة به، بل سردياته التي تمثل في كليتها الوجودية سردية كبرى مكتوبة بدماء بشر هم ليسوا سوى ضحايا كل ما يجري.

خان الشّابندر..
رواية الألم العراقى والأحلام االحزينة

شوقى بدر يوسف

تتمدد الرواية العراقية هذه الأيام، داخل العراق وخارجه بصورة لافتة، وهى تستمد تمددها، وتراكمها اللافت من كثرة النصوص الروائية المكتوبة عن تاريخ العراق السياسى والاجتماعى والنفسى المعاصر، بما يحمله هذا التاريخ من متغيرات جمة، وتطورات كثيرة، فى إحداثيات تنبئ بما يواجهه المشهد هناك من عنف وإرهاب وقتل وواقع مأزوم، حدثت وقائعه، وما زالت تحدث، بسبب ما فعلته الدكتاتورية ـ على مدار سنين طويلة ـ فى هذا البلد العربى العريق من ممارسات، حتَّى أوصلته بسياستها ـ الغبية ـ إلى الوقوع تحت نير الاستعمار الأنجلو أمريكى، ومن ثمَّ إلى تأزم الأوضاع السياسة والاجتماعية إلى أبعد الحدود حتَّى صار كل شئ فى العراق الآن مباحا.

والمتتبع للسرد الروائى العراقى الحديث يجد نفسه أمام مرحلة مهمة من مراحل الكتابة الروائية انعكست فيها هذه الإحداثيات على الخطاب الروائى العراقى، واتخذت من الحيوات العراقية المختلفة مسرحاً لما تواجهه الشخصية العراقية العائشة حقيقتها الخاصة

والعامة، فى مناخ عام يواجه واقعا شاذا، وغير مألوف فى كل مناحى الحياة، فما يكتبه روائيوا العراق فى الداخل يختلف تماما عما يكتبه غيرهم من روائيى المنافى والشتاب الذين تسببت الأوضاع الداخلية فى العراق إلى مغادرتهم الوطن والبحث عن منافى إختيارية أو جبرية لحياتهم وإبداعاتهم، فما كتبه غائب طعمة فرمان فى الشتات الروسى، وما كتبه برهان الخطيب فى الشتات السويدى، وما كتبه محمد حياوى فى الشتات الهولندى، وما كتبه محمود سعيد فى الشتات الأمريكى، وما كتبه محسن الرملى فى الشتات الأسبانى، وما كتبه عبد الرحمن مجيد الربيعى فى الشتات التونسى، وما كتبته سميرة المانع وعالية ممدوح فى الشتات الفرنسى يختلف تماما عما كتبه كل من فؤاد التكرلى، ومهدى عيسى الصقر، وأحمد خلف، وعبد الخالق الركابى، وحميد المختار، ولطفية الدليمى، وميسلون هادى وغيرهم من روائيى الداخل. فقد اختلفت العوالم الروائية للفن الروائى، عند كل هؤلاء الروائيين باختلاف المناخ والرؤية والمعايشة، وإن كانت الرواية العراقية فى النهاية تتحدث عن إشكالية واحدة وتيمة مشتركة بين الجميع وهى العراق الواقع والحنين،

وتُعدّ رواية **خان الشابندر** للروائى العراقى محمد حيّاوى المغترب فى الشتات الهولندى كنموذج لهذه الحالة من روايات هذا الواقع المأزوم فى صورته المأسوية الشائكة، والمعتمدة على سوسيولوجيا فضاءات المكان، وما يحدث فيه من ممارسات، وعلى أزمة الإنسان المعاصر وما يدور داخل العراق من إرهاب، وقتل غير مبرر، وفساد عن طريق إشكاليات قضايا الواقع فى أزماته الآنية، ومن خلال شرائح منتخبة

ومختارة من هذا الواقع، وإحداثيات ربما تحمل ـ فى بعض الأحيان ـ أبعادا سيّرية، وأخرى متخيَّلة يغوص فيها الكاتب لطرح الأبعاد النفسية والعبثية والرمزية لما يحدث على المستوى الواقعى والمتخيّل فى جوانبه المختلفة. والكاتب فى طرحه لهذه الإشكالية الغائمة يضع من روحه المغتربة، وتفاعله الذاتى مع خواء الحاضر فى وطنه العائد إليه، بعض من لقطات الذات الإنسانية العائدة من غربتها الطويلة، وهو يرى أمامه وطنا محطماً، وصراعات مُحبطة دائرة فى المكان والزمان، ووطناً يختلف اختلافاً تامّاً عما تركه منذ أكثر من عشرين عاماً فى بداية غربته، تتماهى فيه الذات مع الخيبات الواقعة على المستوى العام والخاص، والآلام الإنسانية الحاصلة فى جنباته فى شتى أنوعها المألوفة وغير المألوفة، والإرهاب الممنهج، والغواية السائدة، والفقر المدقع، والفساد المستشرى فى جنبات البلاد، والحيوات المتدنية، والمتمثلة فى هذه الشريحة من نساء العراق الحاضرة فى بؤرة الرواية، فى محنتهن المأسوية الصادمة، وأسرار حياتهن الموجعة، والفضاءات المرعبة الخربة المتناثرة فى الأماكن المهمّشة والمتدنية فى بغداد، وتأتى نهاية الرواية كما يشير الناشر فى الغلاف الأخير: "ككائناتها الضوئية، صادمة وموجعة". ومُغلّفة بحالة خاصّة من الاستيهامات، حتَّى أن شخصية الراوى السادرة فى محنتها النفسية وهى ترى وطنها على هذه الحالة المتردية من الأزمات المتلاحقة فى كل جنباته، لا تعرف إن كانت الأحداث الجارية أمامها هي الواقع فعلاً، أم هي وهم تجسده الحياة فى أحد كوابيسها لهذه الذات الحاضرة من الغربة إلى عالم غرائبى فانتازى مرعب.

الراوية كما يسجل لها الناشر فى الغلاف الأخير، وفى عبارة ربما تختزل النص، وتكثف مضمونه العام، وتشير إلى دلالة ما تعبّر عنه الحالة السردية فى صورتها الحاضرة، باعتبار أن النص عبارة عن: "لقطة مكثفّة، ومركزّة لحياة بغداد السريَّة، والمعتمة، البائسة، المحزنة التى سببها حكم شمولى ثمَّ احتلال امريكى". (الغلاف الأخير).

تبدأ الرواية بعبارة كاشفة عن روح الحقيقة الغائبة، والغائمة فى بواكير النص الأولية، وهى عبارة عن استدراك لما تعانيه الذات الساردة فى زيارتها الأولى لهذا المكان الموحش، الحامل لعنوان "خان الشابندر"، وهو المكان الموغل فى تجرع الآلام، ومعايشة الأوجاع.. تقول هذه العبارة الاستهلالية الحاملة فى الوقت نفسه لمفارقات الواقع: "ولكن.. إليك الحقيقة. لقد خلقنا فى هذا العالم لنشهد سلسلة مسن المسرّات الطويلة والآلام المتناسخة" [1]. فى ظل هذه العبارة الكاشفة، والحاملة لدلالات الواقع المأزوم، وهذا المناخ المأسوى القصرى تتحلق أحداث النص بمجريات وقائعه، وممارسات شخوصه وتقاطعات غرائبية أحداثه. كما تطرح العبارة المتصدرة لجسم النص أيضا والمجتزأة من قصيدة للشاعرة الأفغانية "رحيلة موسكا" التى قتلها رجال طالبان، والقائلة فيها: "جسدى طازج مثل أوراق الحنَّاء.. أخضر من الخارج، لكنّه لحم نيئ من الداخل" [2]. لعل هذا المقطع الشعرى المُجتزأ من قصيدة للشاعرة الأفغانية الآشتونية، له أيضا دلالته على مستوى النص، حيث تتشابه الوقائع فى مناخ ما يحدث فى كل من العراق وأفغانستان، كما تتشابه النهايات التى طالت النساء جميعهن فى مناخ كلا البلدين، لذا يبدو هذا المقطع الشعرى، وكأنه ينسحب على نهاية

هذه الرواية شكلا ومضمونا. ويحاول الراوى السارد "على موحان" وهو كاتب صحفى عائد إلى بغداد من غربة طويلة، أن يكتشف الحقيقة الغائبة عنه، والحادثة فى وطنه بأن يسجل تحقيقا صحفيا إنسانيا عن بعض الآلام المتناسلة، والخيبات المتلاحقة قرأ عنها، وسمع بها، والحاصلة فى بعض الأماكن المهمّشة فى بغداد، وما يحتويه واقعها المأسوى من تأزمات تطال فئات كثيرة من البشر يعيشون حياتهم الخاصة، مستسلمين لواقع مزرى فى هذا المكان الموحش، ويقع اختيار أحد مرافقيه على "خان الشابندر"، هذه البقعة الموحشة الغائمة، ذات الأزقة الضيقة والبيوت المهدّمة من منطقة الحيدرخانة، كانت هذه المنطقة فى الماضى مركزا لتجارة الفضة، وعقد الصفقات التجارية الكبيرة، ولكنها أصبحت الآن خرائب وأبنية منهارة، وجزء مُهمّش من قاع المدينة فى بغداد، تحوى بعض بيوت البغاء سيئة السمعة، يصل الراوى إلى هذا المكان الموحش فى محاولة للغوص والتغلغل فى بغداد القديمة، والعودة بذاته إلى الزمن الجميل القديم: "اجتزنا أوّل الأمر أزقّة ضيقة تملأها الزبال، وأنقاض البيوت المهدّمة.. ثمَّ سرعان ما صرنا نخترق خرائب آيلة للسقوط، وبقايا بيوت بغدادية قديمة هدّها الزمان، فاتكأت على بعضها بعضا فى مشهد مرعب..وسرعان ما حجبت عنا تلك الهياكل نور الشمس" [3]. كانت هذه هى البداية فى تغلغل الراوى السارد، وغوصه فى هذه الحقيقة الجديدة داخل المكان ليضع المتلقى، ويهيئه، لاستقبال الصورة القاتمة لهذا المشهد فى صورته الحقيقية الموحية طبقا لما يمليه الواقع، ويعيشه الخان المكان من أمور وأحوال، ثم يستطرد قائلا: "فى عطفة مفاجئة، وجدنا أنفسنا

فى زقاق ضيق ومظلم لا يؤدى إلى شئ، سوى باب خشبى قديم يعتلى دكتين مهدّمتين.. دفع صاحبى الباب الموارب بثقة، وولج فى الدهليز، ترددت فى الدخول.. لكنه صاح بصوت مرتفع، ربما ليسمع أهل المنزل!

ـ تفضل أستاذ.. تفضل.. الجماعة هنا أهل كيف وضيافة..." [4].

من هذا المنطلق، وهذه البداية الكاشفة، ينطلق النص، وتتواتر الأحداث بكل ثقلها، للوضع المحاكى للواقع شكلا، والغرائبى فى بعده الأكثر إلحاحا فى طبيعة المكان والزمان مضمونا، ومنذ أن دخل الراوى السارد خان الشابندر تتحقق نبؤة نسائه العاهرات العائشات فيه، واللائى قلن له عندما تقابلن معه: "سنفتح لك كنوز صدورنا الحانية، ونأخذك إلى آخر الخيال.. قبل أن نعيدك سالما إلى الأرض!" [5]. بهذه العبارة الافتتاحية الجاذبة، الكاشفة، وهى كما تبدو "جملة رحمية تحيل إلى جوهر الفعل الحكائى، كبنية نصية تحدد مسارات واشتغالات النص بحيث يفترض فيها أن تبدو كقصة قصيرة جدا، أو كجملة تنضغط فى تلابيبها الرواية بشكل مكثف" [6]. ومنها نستطيع أن نطل على طبيعة المكان، وفضاءاته داخل وخارج الخان، واستخواذ المرأة على معظم مناخاته الأنثوية والغرائبية وتحلق البعد الأنثوى والغرائبى على طبيعة المكان، والمسكوت عنه فى صورته الشبقية والعبثية الكاشفة والمتغلغلة فى جنبات النص المختلفة، وعالم الحقيقة الغائبة فى صورتها التى يبحث عنها الراوى السارد، عند نساء أم صبيح داخل الخان، وخارجه، وهو فضول كاد يكلفه حياته فى إحدى زياراته لنساء أم صبيح فى خان الشابندر.

المعمار الفنى للنص

يقوم أسلوب محمد حيّاوى فى رواية **خان الشابندر**، وهى الرواية الثالثة فى منجزه الروائى، على العناية الشديدة بالتفاصيل القادرة على احتواء التجربة السردية من كافة جوانبها النفسية والاجتماعية، والميتافيزيقية، معتمدا بذلك على الوصف والسرد والمراوغة اللغوية، والمحاورة الدالة على عمق المتخيّل بما يتناسب مع واقع ما يحدث فى هذا المناخ المأسوى، فى أزقّة وحوارى حي الحيدرخانة ببغداد، والتى اختار لها الكاتب هذه الأماكن العشوائية المهمّشة، المحطّمة، وهذه البيوت المنهارة، والطرقات الموحلة كبعد إنسانى له وظيفته فى طرح رؤية الكاتب ودلالات المعنى المراد رصدها وطرحها. كما اهتم أيضا برسم الشخصيات رسما محوريا ينبع من الطبيعة الذاتية لكل شخصية فى التعامل مع المواقف، والأحداث الواقعية، وغير الواقعية مما يعطى انطباعا لتأويل المواقف، ورسم الأحداث بدقة، وطرح القضايا الشائكة المتقاطعة والمتداخلة فى محكيات السرد المختلفة، مما يجعل التجربة السرديَّة فى جوانبها ومشاهدها ومحتوياتها، تحقق التأثير المباشر على تلقى المواقف، وبالتالى الاحتفاء ببنية النص من ناحية الأحداث ومفارقاتها، والشخوص وطبيعتها الذاتية، وخصائص الشكل وآليات التقنيات الفنية فى وحداتها ومحكياتها المتناثرة "بيد أن السرد القصصى أو الروائى ليس وحدة بسيطة، إنه وحدة معقدة هو الآخر، تجتمع فيه عناصر عدة لتشكّل من خلال اجتماعها الكلى ميزته الخاصة" [7]. لذا جاءت بنية النص، فى تقاطعاتها وتداخلاتها، معبرة عن روح النص وعن رؤية الكاتب فى تنضيد العديد من رؤاه

المتعلقة بالمكان والشخوص والقضايا الملحة الواردة فى جسد النص ونسيجه.

وقد استخدم الكاتب الأسلوب السينمائى فى تقطيع المشاهد، وأسلوب الوصف التفصيلى للمكان والأحداث، واستخدم لغة واقعية طيعة وبسيطة فى رصد الواقع والمتخيّل فى آن واحد، وعلى الرغم من أن البنية العامة للرواية تهتم أوّل ما تهتم بعنصرى المكان والزمان، إلّا أن كثافة وزخم الرؤى والدلالات المتداخلة والمتقاطعة العائدة إلى الوراء تمنح مواقف الشخصيات، والأحداث الواقعة فى هذا المكان رؤى أكثر عمقا فى التحاور، ومعرفة الكثير مما مرّ على الشخصيات من مواقف وأحداث جسيمة شكلّت طبيعتهن، ومنحت المشهد السردى جماليات فى التعامل مع طبيعة تلك النسوة فى مآسيهن المختلفة، فكل واقعة انتخبها الكاتب من الواقع أو المتخيّل السردي كان لها وقعا جماليا خاصا فى التعامل والوظيفة، ولا شك أن العلاقة التى نمت بين الراوى و"هند" منذ أن تم اللقاء بينهما فى المرّة الأولى كان بمثابة عاطفة جياشة لها تأثير السحر عندما عاد الراوى إلى المكان مرّة أخرى، وكان كل ما حكته "ضويَّة" و"هند" كل بطريقته يوضح القاعدة التى تحكم السرد فى كل مرّة، وهو ما يسميه جيرار جينييت (الحكى المنفرد) أى الحكى القائم على السرد مرّة واحدة، وهى وإن كانت صادرة عن المؤلف مباشرة إلّا أن الشخصية بحدود طبيعتها والمدى الزمنى الذى يحكمه السرد هى الطرف المقابل فى العملية السردية. كذلك كانت شخصية كل من "ضويَّة" و"هند" متشابهتان من الناحية الجنسية، وفى نفس الوقت متناقضتان فى الطبيعة، هما تتشابهان فى

المكان والمهنة والنوع والمأساة إلّا أن كل منهما متناقضتان فى النشأة والمنحى وطريقة الحكى ودرجة الثقافة وتناول المأساة، فـ "ضويَّة" طبيعية لا تجيد سوى ما تجيده المرأة العادية، وهى تأخذ الأمور على علاتها دون أن تمنحها أكثر مما تستحق من كثرة ما مرّ بها من محكات تختلف تماما عن المحكات التى مرّت بها "هند" التى وصلت حد الاقتراب من الموت، والتى كانت درجة ثقافتها تعطى لها القدرة على الحكى والمراوغة والتلاعب، لذا كانت مقولاتها للراوى بمثابة نوع من الصراع الدائر بين شخصيتى المرأة والرجل، وقد أخترنا مقاطع من لقاء كل من الراوى و"ضويَّة" والراوى و"هند" للدلالة على عمق المشهد الذى طال الجميع فى خان الشابندر ونتج عنه مأساة الخان الموجعة، فى اللقاء الأوّل الذى كان لقاء تعارف، واللقاء الثانى وكان لقاءا جنسيا وجسديا أنتصرت فيه المرأة العاهرة لنفسها من كينونة الرجل.

كما كانت شخصية الراوى فى تجسيدها وتناولها لاحداثيات النص وحيواته المختلفة ذات طابع ثقافى محض، بسبب ما جسده الكاتب لها من كاريزما ذاتية تظهر وتطل من خلال تعاملها مع باقى الشخصيات، خاصة مع نساء خان الشابندر بدءا من أم صبيح وضوية وهند وإخلاص، والشخصيات الأنثوية الأخرى التى تقابل معها خارج الخان، "نيفين" زميلته فى الجريدة، وزينب، الفتاة الصغيرة التى تقابل معها أثناء توجهه إلى شارع المتنبى، كما كانت طبيعته الخاصة آسرة لكل من يتفاعل معه، باعتبار أنه قادم من حضارة غربية تحترم هوية الإنسان وتقدرها، وتتعامل مع هذه الهوية مهما كانت طبيعتها بكل شفافية وحميمية واحترام، لذا كانت المرأة حسبما صورتها الرواية

تنجذب إليه بسرعة خاطفة، وتتفاعل مع واقعه فى جميع أحوالها وصورها، كما أن مشاركته للأحداث، خاصة الأحداث المأزومة، الموجعة، أعطت شخصية الراوى سعة فى عرض أفكاره، وطرح رؤيتها حيال الوضع الإنسانى المتردى لبعض الشخصيات، خاصة فى تعامله مع نساء أم صبيح فى هذا الخان الموحش، التى تتشظى فيه الحياة وتتناثر بفعل الإرهاب والدعارة والفساد والآلام الطويلة المتناسخة الكامنة على أرض الخان.

المرأة وتشظي الحياة فى الخان

تمثل المرأة دورا اساسيا فى تشظى الحياة الاجتماعية خاصة فى هذا الـ "خان" الذى تديره للدعارة (أم صبيح) المرأة الخمسينية المكتنزة وسط خرائب المكان ومناخاته المكتئبة، وبين بؤر التفجيرات الحادثة بصفة مستمرة فى محيطه، والناتجة عن الانفلات الأمنى فى المنطقة، ومحاولات الجماعات المسلحة الإرهابية فرض سيطرتها على المكان بقوة السلاح، وأبرزهم جماعة (الملا جليل)، التى تفرض قانونها الخاص على المكان باسم الدين، وتدفع لهم أم صبيح أتاوات نقدية، كما تمهد لقاءات خاصة أحيانا لرجال الملا مع نساء الخان كأتاوة أضافية من نوع خاص نظير أن يتغاضى الملا جليل وجماعته عن ممارسات أم صبيح ونسائها، وشخصية المرأة داخل النص تتنوع بتنوع ماضيها وحاضرها، ودور كل منهن فى تبئير الحالة الأنثوية ووضعها فى فى مكانتها المناسبة داخل التجربة، ولعل التشظى الذى طال المشهد برمته كانت المرأة فيه هى المستهدفة فى هويتها، وأحوالها، بدءا مما حدث لها قبل أن تحل بهذا المكان مرورا بتجاربها الذاتية، وتشظى

ذاتها فيه أثر ما تتحمله من الرجال وذكوريتهم الفاعلة من القهر والعنف والإرهاب الواقع عليها، والسلبية الكامنة فى ذاتها، وضعف القدرة على المجابهة، لذا كان لقاء الراوى بنساء أم صبيح فى خان الشابندر يمثل نمطا من العلاقات غير المألوفة لهن، ولكن سلوكيات الراوى تجاههن كانت تعكس إتجاهين إتجاها ظاهرا، وهو عمل البحث الصحفى الميدانى، والإتجاه الأخر الذى كان يخفيه هو الفضول الجنسى الكامن فى عقله الباطن تجاه المرأة أيا كان تواجدها وأيا كانت طبيعتها، فقد كانت كل من ضوية وهند وإخلاص على جانب كبير من الجمال والملاحة كما يوضحه النص. وقد استهوت المرأة الراوى بجمالها وأنوثتها وفضول رؤيته تجاهها، إلا أن توجهه الأولى ناحية نساء الخان كان واضحا فى شأن إعداد هذا التحقيق الصحفى عن المكان وما يحث فيه، وهو يعرف تماما ما هو مقدم عليه، لذا فقد حشد فى ذاته بعض من الصمود وقوة الإرادة ناحية هذا الموضوع، كما أن المرأة وطبيعتها داخل النص كانت بالدرجة الأولى جنسية من خلال المهنة، عند كل من أم صبيح وضوية وهند ولوصة، وشبقية من ناحية الأنوثة عند نيفين زميلة المهنة، وعاطفية بحتة عند زينب الفتاة التى تعلقت بالراوى وطلبت توصيله إلى شارع المتنبى عندما كان حائرا فى الوصول إليه,. كما أن الأنثى بتصنيفاتها المتخيلة عند الراوى تلعب دورا مهما فى تحريك النص وبلورة ما يحتويه من رؤى ودلالات، وهو يكتسب أهميته من هذه القدرة الخاصة بالإيحاء والتأويل، وكانت سيمون دى بوفوار ترى "أن الأنثى إلى حد كبير هى ضحية النوع"، أما شيرى أوتنر خبيرة الإناسة فهى ترى وعبر منظور

جديد أن المرأة أقرب إلى الطبيعة منها إلى الثقافة، وهذا القريب من الطبيعة يعبر عن نفسه من خلال ثلاثة مستويات:

أولاً: إن جسد المرأة ووظائفها المنهكمة وقا أكبر فى حياة النوع يضعاها أقرب إلى الطبيعة، إذا ما قورنا بفيزيولوجية الرجل الذى تترك له الحرية الكاملة لمعالجة المشاريع الثقافية.

ثانياً: إن جسد المرأة ووظائفه يضعاها فى أدوار اجتماعية تعتبر بدورها فى مرتبة أنى من حيث العملية الثقافية مما هو عليه الرجل.

ثالثاً: إن أدوار المرأة الاجتماعية التقليدية التى يفرضها عليها جسدها ووظائفه تعطيها بدورها تركيبا نفسيا مختلفا، يعتبر مماثلا لطبيعتها الفيزيولوجية وأدوارها الاجتماعية فى قربه من الطبيعة" [8].

لذا كان التشظى الواقع على المرأة فى هذا المكان هو المحرّك لكل ما يحدث لها نفسيا وفيزيولوجيا فى قربه لطبيعة حياتها وما يحدث لها، لذلك تشظت روحها أكثر من اللازم عندما واجهها هذا القادم إلى الخان بطلب لم يتعودن عليه قبل ذلك، وحاولت كل من ضوية وهند إغوائه لكنهن لم يفلحن إلا بعد أن ابتعد عن الخان وعن نسائه، وكان الحنين الذى شده إلى نساء الخان هو الجنس والثقافة الجنس تجاه تلك النسوة والشبقية التى بدأت تتنامى داخله حيالهن، حتَّى عندما حانت الفرصة مرة أخرى للعودة عن طريق الصدفة عندما تقابل مع إخلاص أو لوصة فى شارع المتنبى وهى تمتهن التسّول عرف أنها من نساء أم صبيح، وعادت بها إلى الخان ليكتمل المشهد بكل جوانبه الحسية والجنسية والمأسوية. كما أنه جعل هند تسترد كرامتها ورؤيتها الخاصة حول واقعها الذاتى، لأنها تشعر أنها تختلف

عن الأخريات، فى حدة ذكائها، وثقافتها الخاصة التى اكتسبتها من عملها السابق كمدرسة جغرافيا، فقد قررت فى نفسها أن تقتص من هذا الرجل المقتحم عليهن خلوتهن، وأن تنتصر على إرادته الذكورية بأسلحتها الأنثوية المختلفة.

وبدأت الحكايات الغرائبية لنساء الخان تتردد على مسامعه، حكت له "ضوية" حكايتها بعد أن بدأت تراوده عن نفسها، ولكنه طلب منها الحكاية فقط، بعد أن وعدها بلقاء آخر:

"- ما الذى تريد أن أخبرك يا عينى.. أنت والله عجيب أمرك! أنا أعرف.. أنت تريد أن تعرف لم أتيت أنا.. لهذا الطريق! أليس كذلك؟

- لا.. أنا أريد أن أعرف كل شئ عنك.. لكن، لو أحببت أن تبدأى من هذه النقطة، فلا بأس..

- ليس هناك نقاط يا عينى.. كل ما فى القصة أن أبى نام معى عندما كنت فى الرابعة عشر..

- ماذا؟.. أبوك؟!!

صرخت مندهشا.. نظرت الفتاة فى عينّى، وقالت كمن يتشفى بى:

- نعم.. أبى.. غريبة.. ها؟!" [9].

واستطردت ضوية فى سرد بقية حكايتها منذ أن تركت منزل الأسرة، مرورا بواقعة إجهاضها، وانتقالها إلى أكثر من مكان، وفى كل مرة تجد أمامها من يطمع فى شبابها وأنوثتها وجسدها، تعرضت خلال ذلك لكثير من الظلم والإذلال والمهانة والمتاجرة الرخيصة بجسدها، حتَّى أوصلها أحدهم إلى هذا المكان وأصبحت بعد ذلك من نساء أم صبيح العاهرات، وشخصية ضوية شخصية أنثوية خارجة من رحم البيت

البغدادى البسيط، لكنها وقعت تحت طائل تجربة المحارم، مما أفقدها أهم شئ فى الحياة وهو الحرية والأمان، وأصبحت ضوية أسيرة التجربة، واستسلمت إلى واقعها الجديد.

بعد أن حكت ضوية حكايتها أخذته إلى صديقتها (هند) أو المعقدة كما تسميها "أم صبيح"، وهى فى عرفها كناية عن المرأة المثقفة، القارئة للكتب، وفى حجرة هند تبدأ حكاية جديدة من حكايات شهرزاد تتناسل على مسامع الراوى، ولكنها هذه المرة بطريقة مغايرة عن الأسلوب العفوى المباشر الذى كانت تتبعه ضوية فى سرد حكايتها. ":

وما أن أوصدت ضوية الباب حتَّى وجدت نفسى وجها لوجه مع امرأة مختلفة كليا، ذات شخصية قوية وكيان.. ولكنها حزينة ويائسة.. أشعلت سسيكارة وسحبت نفسا عميقا، ثم وضعت رجلا على رجل، ونفثت الدخان أمامى" [10]. وبدأ حوار مستفز بين هند والراوى حول عالم الفضيلة وعالم القِصَّص الحزينة والأحلام المحبطة، وفجأة وجهت هند سؤالا مباغتا:

"- هل حقا لا تريد ممارسة الجنس؟

- لا..

- لماذا؟

- لأننى أحببت فقط التعّرف إليكن وسماع أخباركن..

- أخشى أن يكون المكان لم يعجبك.. أنتم المثقفين تريدون رومانسية وشموعا وموسيقى هادئة..

- أبدا.. بالنسبة لى، المكان بإناسه، وأنتم حلوين ونظيفين وتسحرون أى رجل..

قربّت جذعها منى ونظرت إلىّ بإمعان.. قالت هامسة بطريقة مثيرة:

- أنت متأكد بأنك لا تشتهينى الآن؟

شممت عطرها الهادى المخلوط برائحة السكائر.. كانت عيناها صغيرتان برموش طويلة، ولم تكن تضع أية مساحيق تجميل سوى بعض أحمر الشفاه الخفيف فوق شفتيها الممتلئتين..

قلت مداريا حرجى:

- أنت مثيرة جدا فى الواقع..

نفثت دخان سيكارتها بوجهى، وقالت:

- أجب على قدر السؤال.. هلى أنت مشتهينى؟

- نعم مشتهيك.. هل ارتحت؟ هل نستطيع أن نتحدث الآن؟

- لا.. لن أتحدّث بأيّة كلمة ما لم تنم معى.. لا أريد أن أن أكتم حاجة بنفسك..

وأطلقت ضحكة غريبة!.. قلت:

- أنا جاد

- وأنا جادة.. لم تريد أن تشعرنى بالإذلال؟

- أى إذلال هذا..

- أن تعافنى نفسك.. أليس إذلالا؟" [11].

كان هذا اللقاء الملتبس الذى تم مع كل من ضوية وهند بمثابة مشهد ينبئ عن موقع الجسد وتشظيه فى بؤرة صراعات الحياة المتجددة فى هذا المناخ المهترئ، وكان رد فعل هذا اللقاء له وقعه الخاص عند شخصية الراوى (على موحان) من ناحية، وعلى شخصية

كل من ضوية وهند من ناحية أخرى. ولعل المفارقة الحاصلة فى هذا اللقاء قد لعبت دورا مهما فى رصد البعد النفسى عند شخوص اللقاء، الراوى، ضوية، هند، حتَّى أم صبيح نفسها كان لها دور فى متابعة هذا الغريب الوافد فى محاولة لجذبه كزبون دائم للمكان، كل منهم كان له هدف فى طرح ما بداخله، وطموحه للوصول إلى ما بداخل الآخر. كاد الراوى فى لقاء كل من ضوية وهند أن يستسلم لأنوثة المرأة، على الرغم مما جاء من أجله، كانت ضوية صريحة فى طرح حالتها للراوى، لقد مست بطريق مباشر البعد النفسى له، واقتربت شيئا من فضول حضوره الذاتى لمعرفة هذه الشخصيات العائشة هذا المكان الغريب من الحيدرخانة، وعلى الرغم من أن هند كانت صريحة هى الأخرى إلا أنها راوغته منذ أن بدأ اللقاء، وكان هذا اللقاء بالنسبة للراوى قد زاد من فضوله وحب استطلاعه حتَّى إنه عندما حاول الإنصراف من المكان ، كان هذا المشهد الإنسانى فى هذا المكان اللاإنسانى هو المحرك لمشاعر الجميع: "وأنا خارج صوبت نظرى إلى الأعلى، فشاهدت هند تمسك بالحاجز الخشبىّ، وتبتسم بمرارة وحزن.. كان نور المساء الساقط من خلفها يشعل الضوء الخافت فى شعرها، ويسربل كتفيها.. فبدت فى لحظة خاطفة مثل ملاك محبط. صورتها تلك لن تغيب عن بإلى ما حييت../ وما أن استدرت حتَّى اصطدمت بضويّة التى كانت تقف خلفى، وتنظر هى الأخرى إلى هند المضاءة فى سماء الحوش.. صافحتنى بحرارة وحزن.. وقالت بصوت خافت: لا تنسى" [12].

النص وسيميائية الجنس والموت

تنطلق من علامات العالم الأمريكى (بيرس) فلسفة المنطق والإدراك الناتجة بحسب أبحاثه فى هذا المجال عن طريق النشاط الترميزى للعلامات والأيقونات المتضمنة التجربة الضمنية فى أنشطتها المختلفة، وهى العلامات التى أطلقها كحصيلة للنظرة إلى الإيحاءات والإحالات المعرفية. وتداخل هذه العلامات وتقاطعها هى المؤشر نحو البحث عن المعنى وتأويله فى مستوياته الدلالية الكامنة داخل النص. وطبيعى أن كل نص من النصوص الأدبية يحوى شفرات وعلامات سيميائية تحيل إلى المعانى والدلالات والتأويلات الكامنة فى نسيجه. لذا نجد أن أحوال الحياة وخبراتها المشفرة بعينها فى رواية (خان الشابندر) تحوى علامات متناثرة هنا وهناك فى نسيج هذا النص، وأن المكوّن الرئيسى لمحور هذه الرواية ينقسم إلى قسمين رئيسين هما الجنس والموت، وأن كلا منهما متغلغل فى صميم النص بقوة. ويمثل المكان محورا مهما فى التعريسف بخان الشابندر بيت أم صبيح المبغى الرئيسى فى المنطقة، وهو عودة للمبغى العام الذى كان متواجدا فى حى الميدان فى بغداد فى يوم من الأيام الفائتة. وهو المكان الذى كانت تتردد فيه: "عبارات البيان الشيوعى (المانيفستو) وأبيات قصيدة محمد صالح.. بحر العلوم "أين حقى" عن العاهرة وحفار قبرها الذى يطالب بأجرته، والرسام الذى هام عشقا بالمومسة السوداء التى ذكرته بعاريات جوجان البريئات، والقصاص الذى اشترى الكباب لأخرى لتروى له قصة سقوطها" [13]. ولعل **خان الشابندر** بمضمونها ومعادلها الموضوعى العام يتمحور حول هذا الجانب، من ناحية الربط بين

علامات محددة وضعها الكاتب من خلال الواقعى فى المكان البغدادى الذى زاره يوما، وبين المتخيل الذى اشتغل عليه لإيقاظ الحياة الميتة فى مدينته التى تركها وهى فى أوج عنفوانها، وأن شفرات الجنس والموت قد أيقظت هى الأخرى هواجس الذات لتعيد صياغة الواقع مرة أخرى من خلال إشارات جديدة وعلامات متخيلة من لغته الخاصة حيث أن: "ربط علاقة اللغة كنظام من نظم العلامات السيميائية بظروف الاستعمال يستوجب فهم الكيفية التى تعمل بها هذه العلامات أثناء العملية التداولية من حيث هى وحدات معنوية منسقة، ضمن أحوال تخاطبية يقتضيها السياق والمقام" [14]. وشفرات الجنس فى الرواية تكمن فى وحدات حكائية تسرد سيميائية المعنى فى المكان، وهى كما قال عنها الكاتب فى إحدى حواراته: "إن عملية تجسيد العلاقات الجنسية بشكل فاضح، قد يفقدها خصوصيتها الإنسانية" [15]. وتنحصر فى ترتيبات اللغة أثناء عودة الراوى إلى بيت أم صبيح فى الزيارة الثانية برفقة إخلاص أو لوصة كما يسميها زميلاتها، وحين اكتشف رجال الملا جليل أماكنهما، حاولا التملص من المكان بسرعة فصعدا فى محاولة عبور السياج الموصل إلى بيت أم صبيح، كانت لوصة تواجه صعوبة فى العبور بسبب ملابسها وأسمالها: "نزعت العباءة وكوّرتها ورمتها عبر السياج، وواصلت المحاولة بعد أن رفعت ثوبها إلى الأعلى ولاح فخذاها الصقيلان، لم تفلح فى المحاولة الأولى، فالتفتت نحوى مستنجدة، ترددت أول الأمر، لكنّنى مددت ذراعى تحت عجيزتها، ودفعت بقوة" [16]. الجنس فى هذا المشهد ضرورة ملحة للهروب من الموت، كذلك مشهد المضاجعة مع ضوية

كشفرة لرغبة ذكورية أستبدت بالراوى السارد مع ضوية: "استدارت ضوية نحوى، وقد جمعت شعرها الكثيف على جانب صدرها، ولاحت خيوط الضوء المتسرّبة من الشباك امرأة مشتعلة، زادها سحرا انحسار ثوبها القطنى عن أعلى صدرها.. بقيت اتأملها بدهشة، كما لو أننى اكتشفها لأول مرة! كيف يمكن لطفلة مثلها أن تكتسب كل هذه الأنوثة دفعة واحدة!؟ صحوت على يدها الناعمة تربّت على خدّى برفق، وأنفاسها تلسع وجهى وعطرها يداهمنى.

- أصح يا عينى!! ماذا دهاك؟

عدت لوعيى كما لو كنت مغيبًا أو مغمى علىّ، ليطالعنى وجهها الحسن قريبا جدا هذه المرّة.. سمرتها المدافة بنور الشمس، ورموشها الطويلة المغرقة بالكحل، وشفتاها المنفرجتان تتوعدان شفتى" [17].

وفى مشهد الجنس مع هند بعد أن تعافى الراوى من أصابته من رجال الملا جليل، تتوحد روحه مع هند أثر قبله وضعت فيها هند كل ما تملك من حرفية وعاطفة مشبوبة: "قبل أن تقترب منى وتقبلنى بطريقة لم أختبرها من قبل. ما إن استعدت وعيى بعد القبلة الطويلة حتَّى قالت هند ضاحكة:

- الآن.. امتزجت روحك الهائمة بروحى المحترقة يا صديقى.. ما الذى ورّطك معى؟

كان لسان حالها يقولن ما الذى أتى بك إلى غابتى وغوايتى؟.. تمتّع الآن باشتعالك. ابتكر سقوطك وشغفك وأنت تجثو عند قدمىّ. لكنّنى مع ذلك، لن أدعك تهوى وحدك، سأنتشلك وأحلّق بك فى سمائى وأنا أخفق بأجنحتَّى اجبارة.. حتَّى ترى ما لم تره من قبل!

لا أدرى، فى الحقيقة، كيف حدث ذلك؟ كيف أطبقت شفتيها على شفتىّ؟ كيف انسلبت روحى وكيف انفجرت شمسها الباهرة وسط أضلاعى؟ ما حصل لم يكن مجرد قبلة، ما زلت أذكر حتَّى الآن كيف اغلقت هند الباب ذا الظلفتين، كيف جعلت فستانها الأسود ينزلق ببطء من كتفيها ليعلق قليلا عند منحنى الخاصرة، قبل أن يواصل انزلاقه الباهر عن ردفيها الصقيلين، كيف أضاءت الشمعة الناحلة وكيف اشعلت سيكارتها منها، كيف بدت ملامحها النارية فى تلك اللحظة التى هممت بها بالهرب، قبل أن تضع شفتيها فوق شفتىّ بفم مفتوح! تلك اللحظة بالتحديد، حين امتد لسانها الطويل متقلبّا مثل أفعى ساحرة فى فمى، حتَّى شعرت بخدر يسرى بجسدى" [18].

بغداد والموت

يمثل الموت بعدا مأسويا مهما فى نسيج الرواية إذ إنه من الأمور الحياتية المألوفة والعادية للغاية فى هذا النسيج، فهو يرافق الجميع فى ذهابهم وإيابهم فى أى مكان فى بغداد، هو متواجد فى كل مكان فيها، أما منطقة الحيدرخانة على وجه الخصوص فهو يقطع المكان فيها بكل قوة، من خلال الإرهاب المنتشر فى المنطقة، والتى عانت منه كل الشخصيات تقريبا سواء على المستوى الشخصى أو المستوى الأسرى، زوج هند ومقتله أثناء حمايته جسد زوجته وأبنته وهم فى طريقهم إلى الناصرية، أم زينب وأبيها، محمد سالم حسين الذى أعدم منذ خمس سنوات، ثم ظهر فجأة أمام الراوى فى إحدى أزقة الحيدرخانة، فى صورة عبثية، محاولة قتل الراوى فى إطلاق قذائف من

جماعة الملا جليل أثناء عودته إلى بيت أم صبيح برفقة إخلاص، ذبح أم صبيح ونسائها فى نهاية النص، لذا فهو من الشخصيات المشاركة فى نسيج النص، وهو يمثل شخصية رئيسية فاعلة فى إطار النص العام لاعتبارات التواجد والإرهاب والمناخ وباعتبار أن ": حياة البشرية ما هى إلا حبل طويل يمتد من نقطة أولى هى لحظة الولادة، ثم ما يلبث الموت أن يجئ يوما ما ليقطع طرف هذا الحبل، وكأنما هو مقص حاد قد أعد خصيصا لهذا الغرض!، ولكن الحقيقة أن الموت ليس شيئا خارجيا دخيلا تماما على الحياة، وإنما هو معانق لها، متداخل معها، ممتزج بها. فليس "موتنا" واقعة غريبة علينا، من شأنها أن تتسلل إلى وجودنا، وإنما هى حدث واقعى ماثل فى صميم حياتنا منذ البداية، وكأنما هو واقعة مستمرة لا تكاد تنفصل عن فعل وجودنا نفسه" [19].

لذا جاء الموت على مستوى النص واقعا فاعلا ومتعايشا مع الجيمع خاصة مع نساء أم صبيح. الهدف الذى يفرضه قهر الرجل وذكوريته على واقع المرأة وأنوثتها منذ قديم الأزل، لذا كان مشهد القتل هنا مأساويا صارخا يعكس مأساوية الواقع الاجتماعى الشرس الذى تغرق فى قذارته ودمويته صورة المرأة والقهر الذكورى الحاصل عليها من الإرهاب، حتَّى ملامح الاسترشاد التى قام بها الكاتب فى بدايات النص عن الشاعرة الأفغانية "رحيلة موسكا" جاء من شاعرة قتلها رجال طالبان، حتَّى سائق التاكسى الذى ركب معه الراوى ليوصله إلى شارع المتنبى كان قريبا هو الآخر من الموت ففى الطريق قال له: "لقد خبرنا الموت يا أستاذ.. أنا شخصيا استشهدت فى القادسية. ثم تبيّن أننى فقدت فى الشيب. وبعد ذلك، اسرت فى إيران. وبعد سنين وجدت

نفسى فى مصحة عقلية.. هذه السيارة الثانية التى اقتنيتها بعد أن احترقت الأولى فى انفجار الصدرية. خرجت منها محترقا، وتعجب الناس كيف نجوت من الحادث؟! أنا ميت يا أستاذ من زمان.. فهل يخاف الميت من الموت؟" [20].

ولعل مشهد الختام قد جاء متواءما مع مقولة الكاتب بأن هذه الكائنات الضوئية، قد راحت فى مشهدية صادمة موجعة، ولعل مقولة البداية لها دلالتها فى التعبير عن الواقع الصادم: "سنحرسك فى الليإلى الحالكة حتَّى من دون أن ترانا.. لكن إحذر! لأنك لن تعود إلى طبيعتك السابقة على الإطلاق.. فاستعدّ واترك تخاذلك وجبنك، وتهيأ لاحتراق روحك فى كانون محبتنا الموجعة.. فبعد تلك الساعة، لن تعود كما كنت ولن تعود الحياة كما عرفت" [21]. ويكتشف الراوى أن رجال الميلشيات فى صراعهم اليومى للإستحواذ على المكان، قد قاموا بذبح جميع نساء أم صبيح فى ليلة ماطرة، وزرعوا رؤوسهن على تل الحطام الذى خلفه تفجير بيوتهن، يقول مجر عمارة حارس الخان فى معرض حديثه عن هذه الليلة الليلاء: "لم ينقطع المطر لثلاثة أيام متواصلة، كانت الرؤوس المزروعة فوق الطوب مبللة بالكامل وخصلات الشعر المبلول ملتصقة على الوجوه، لكن الماء غسل بقايا الدم الذى ظل يجرى كالمزاريب ليومين كاملين.. كنت أحرسها طول الوقت، وكلما اقتربت القطط رميتها بالحجارة". (ص171)

01 خان الشابندر (رواية)، محمد حياوى، دار الآداب، بيروت، 2015 ص 7
02 الرواية ص 5
03 الرواية ص 9
04 الرواية ص 9/10
05 الرواية ص 8
06 افتتاحية الرواية جملة رحمية، محمد العباس، ج القدس العربى، لندن، ع 8067، 16/4/2015 ص 13
07 أبحاث فى النص الروائى، د. سامى سويدان، دار الآداب، بيروت، 2000 ص159
08 الأسطورة إيديولوجيا الرجولة لتبرير ثانوية المرأة.. تحول اليوتوبيا إلى أيديولوجيا، تركى على الربيعو، مجلة الفكر العربى، بيروت، ع 64، أبريل/مايو/ يونيو 1991 ص89
09 الرواية ص 16
10 الرواية ص 62
11 الرواية ص 27/28
12 الرواية ص 40
13 الساقطة المتمردة.. شخصية البغى فى الأدب التقدمى، خالد القشطينى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980 ص12
14 التداولية وتحليل الخطاب السيميائى فى النقد الأدبى المعاصر، د . هامل بن عيسى، جامعة الأغواط، الجزائر، شبكة الإنترنت
15 الترميز والجنس الفاضح، (حوار) مع الكاتب، خالد حماد، ج العرب، ع 10311، 19/6/2016 ص 14
16 الرواية 198
17 الرواية ص 101
18 الرواية ص 115
19 مشكلة الإنسان، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ص 125
20 الرواية ص 90
21 الرواية ص 8

تجربتي مع خان الشّابندر..
كيف خرجت الرواية من رَّحِم الدَهْشَة؟..

محمد حيّاوي

وصلتُ بغداد في ربيع العام 2013 بعد انقطاع عنها دام لأكثر من عشرين سنة. بغية تنفيذ عدد من الدورات التطويريّة على صعيد التصميم والصحافة الجديدة في العراق لصالح الأكاديمية الألمانية للتطوير الإعلامي التي أعمل مدرباً متخصصاً فيها، وكنت عائداً للتو من المحافظات الوسطى التي نفذّتُ فيها عدداً من الدورات التطويريّة، ومازلت تحت تأثير الكرم والاحتفاء الذي لاقيته هناك، لا سيما من المصممين والصحفيين الشباب المشاركين وشغفهم بالتعلّم، والكثير من التفصيلات الأخرى المؤثرة للغاية بالنسبة لرجل مثلي انقطع عن بلده لأكثر من عشرين عاما، أقصد مستوى وعيهم وبساطة التفصيلات اليومية وتناول طعام العشاء على الأرصفة قرب عربات بائعي الأكباد المشويَّة مع خليط الكرّاث والرّشّاد والطماطم غير المُهجنة التي حُرمت منها طول إقامتي في الغرب. جميع هذه التفصيلات شكّلت في مخيّلتي شظايا لحكايات مقبلة بعد أن تختمر في الذاكرة. لكن الأمر

الذي رسّخ المزيد من تلك الصور هو اليوميات التي عشتها لاحقاً مع الأصدقاء والزملاء في جريدة طريق الشعب ونحن نعمل على تطوير التصميم الأساس، والشقّة الصغيرة التي عشت فيها في الكرّادة بلفتة كريمة من أحد الأصدقاء، الذي ذهب في إجازته إلى هولندا وتركني وحدي أمارس طقوسي في التصميم والكتابة. ومن تلك الشقّة تحديداً انطلقت فكرة الرواية وتَجسّدَت صورها وتفصيلاتها يوما بعد يوم.

يومياً، بعد تناول طعام الإفطار وقهوة وسيجارة الصباح، في الشقّة القريبة من نهر دجلة، أرتدي حذاءً رياضياً وأمضي من شارع أبي نؤاس حتَّى شارع المتنبي عبر شارع الرشيد مشياً على الأقدام لأتأمل الصور المُدهشة، صور بغداد الحبيبة وهي تنفض عن وجهها الصبوح آثار النوم وهباب الانفجارات، وثمَّة بائعة كعك صغيرة هنا ومصلّح مدفآت هناك، وصولاً للميدان حيث الكائنات الغامضة والغريبة والبيوت المُهدَّمة والأبواب القديمة المُغلقة على أسرارها وعمال النجارة في الأزقّة شبه المهجورة، وأصوات الحياة اليومية المكتومة خلف الجدران المُحدّبة وبناية خان الشّابندر التي مادت سقوفها تحت ضربات الزمان ونما العشب الأخضر فوقها مغتسلاً بضوء الشمس المُهادن، أقصد تلك التفصيلات التي وصفها تقرير التقييم في دار الآداب بالعوالم السحرية والشخصيات الضوئية.. وعندما أعود في المساء إلى الشقّة أنكب على كتابة تفصيلات فداحات بغداد تلك حتّى يَهدّني التعب فأغلق اللابتوب وأنزل إلى الكرادة.

كانت ليالي في بغداد مختلفة ومتفاوتة في سحرها، أحياناً أمضي إلى شقّة صديقتي "نيفين" التي ظهرت في الرواية لنواصل دردشتنا بشأن

سيدوري وهبوطها من إطار اللوحة، أو نقوم بجولة على شواطئ أبي نؤاس، وأحياناً، عندما يستلم أحدنا مكافأة ما من الجريدة أو مؤسسة السينما والمسرح نمضي لتناول العشاء في مطعم البستان، وفي أحيان كثيرة يتّصل بي بعض الأصدقاء لتمضية السهرة في نادي الأدباء أو في فندق برج السلام حيث يقيم أصدقائي الشطرنجيون بطولاتهم وصخبهم الذي لا ينتهي. وفي الصباح أحمل كومبيوتري وأمضي إلى مبنى الجريدة لأطبع ما كتبت في الليلة الماضية وأعرضه على الزميل الكبير والصديق المُدهش مفيد الجزائري. كانت الفصول تتوالى تحت عنوان أولي هو "فداحات بغداد" ولم تكن الصورة أو الخط الدرامي للرواية قد اتضح تماماً بعد بالنسبة لمن يقرأ فصولاً متناثرة منها، لكن إعجاب الصديق الجزائري بها لم يكن ليخفى عليّ وهو الذي يصعب الحصول على رضاه في مثل تلك الكتابات.

الغريب في الأمر كنت إذا واجهت صعوبة في الاسترسال أو حَرَنت الفكرة معي أغلق الكومبيوتر وأذهب إلى منطقة الحيدرخانة لأعود من هناك معبأ بالصور المُدهشة. مرّة صحبني الصديق كفاح الأمين، وهو المُتيم ببغداد القديمة وحاراتها المنسيَّة، إلى محلة الصابونجية القديمة، وهناك تعرفت إلى "مجر" من دون أن يعلم كفاح، كان رجلاً هرماً يبيع العتيق ويرتدي عِصابة حمراء مُنقّطة، بلحية مُسترسلة وشارب كث، فالتقطت صورته في مخيلتي وخزّنتها خلسة هناك من دون أن يعلم أحد، قبل أن نتجه إلى أحد البيوت الآيلة للسقوط حيث يسكن عدد من عمال النجارة وباعة الخردة، فاطلعت على عوالمهم الغريبة وطريقة عيشهم، وعندما صعدنا إلى السطح لاحت لي خرائب

خان الشّابندر المجاورة بمنظرها المهول وسطوحها المائلة والعشب الأخضر النضر الذي ينمو فوقها غير عابئ بما حوله من خرائب، وأجوافها المملوءة بالحطام والقناني والعلب الفارغة، كنت ألتقط الصور بكاميرا هاتفي النقّال قبل أن أخزنها بذاكرتي التي استفزتها تلك العوالم المنسية. وفي الليل، عندما أفتح اللابتوب وأشرع بالكتابة أو أتطلّع إلى الصور التي التقطتها في النهار، تعتمل التفصيلات في مخيلتي وأسقط شخصياتي المستلة من الذاكرة على تلك العوالم والأمكنة المُعابة، لأعيد بناء يوتوبيا أخرى مختلفة أو مُتخيلة للمدينة وقاعها وحيواتها السرّيَّة.

أوشكت الفصول على الانتهاء عندما عاد صديقي من إجازته، فانتقلت إلى شقّة أخرى جديدة في منطقة العرصات، واستمر العمل في الرواية على مدى الستة أشهر التي أمضيتها في بغداد لحين موعد عودتي إلى هولندا.

حتّى الآن كانت **خان الشّابندر** مجرّد فصول مُتناثرة يلزمها الكثير من العمل والنحت اللغوي وترميم بعض الثغرات هنا وهناك، وبعد عودتي إلى هولندا بشهرين أنجزت النسخة الأولى من الرواية وكانت تحت عنوان مؤقت هو "خرائب الملائكة" قبل أن أقرر في لحظة من الزمن إطلاق اسم "خان الشّابندر" عليها كونه الأقرب لواقع الرواية، وقمت بإرسالها إلى قارئي الأوَّل، صديق الطفولة الأدبية الشاعر منذر عبد الحر، الذي واكب مسيرتي منذ بدايتها، وسرعان ما جاءني ردّه مطمئناً.. "الرواية مذّهلة.. لله درّك ماذا فعلت بي.. لقد طرحتني أرضاً ثمَّ التقطتني وأجلستني على أرجوحة السماء".. عندها فقط

بعثت بنسختها الأخيرة إلى الصديقة رنا إدريس في دار الآداب، وبعد مرور شهران ما جاءني تقرير التقييم من دار الآداب يقول:

ترى لجنة القراءة براعة المؤلف في كتابة هذه الرواية المميّزة، ويسرّ دار الآداب نشرها والسهر على حقوق مؤلفها، وترحب بالكاتب كفرد جديد في عائلتها الكبيرة.

واحتفلت مع الأصدقاء، ليبدأ قلق انتظار صدورها، وهو قلق لذيذ ورحيم في الواقع.. وعشية معرض بيروت الأخير للكتاب اتصل بي ليلاً الصديق الروائي العراقي حميد المختار ليخبرني بأن **خان الشّابندر** بطبعتها الأنيقة بين يديه اللحظة وهو أوّل من اقتناها من جناح دار الآداب، بتوصية ومقترح من الصديقة كاترين عواد، سكرتيرة الدار ومديرة جناحها في المعرض.

هكذا خرجت رواية **خان الشّابندر** من رَحِم الدهشة وهكذا كانت تجربتي اللذيذة والموجعة معها، وهكذا أسهم الأصدقاء والزملاء الأحبة في توفير المناخ المناسب لتجسيدها.. وإليهم جميعاً..

أقصد مفيد الجزائري، أبو غزوان، منذر عبد الحر، نسرين عبد الرحمن، رغد، أبو أوس، عباس داخل، رانيا المصري، كفاح الأمين، عمارة الصايغ، سميرة الركابي، وإلى روح رحيلة موسكا أيضاً، أهدي هذا البوح الآسر الذي لن تنتهي فصوله طالما فينا عرق مخيلة ينبض.

عن الكاتب

عباس داخل حسن

قاص وكاتب مقال وناقد عراقيّ
تولّد العراق 1962
مقيم في فنلندا منذ العام 1993
يحمل دبلوم إدارة عام 1982 من المعهد التّقنيّ في النّاصريّة ـ العراق
مراسل جريدة بانوراما الصادرة في استراليا والعديد من الصحف الاخرى

صدر له:
خطى فراشة: مجموعة قصص ـ دار الجواهري - بغداد 2015
الق الحكاية: ورقة استشرافية عن القصة القصيرة جدا ـ دار سطور - بغداد 2015

له تحت الطبع:
مزامير يوميّة ـ قصص قصيرة جدّاً.
تجليات العشق والكتابة عند الدكتورة سناء الشعلان ـ دراسة نقدية

للتواصل مع الكاتب:
altnoor62@gmail.com

الفهرست

مُقدمة 5

مدخل
النزاهة الجمالية 13

خان الشّابندر..
الواقعية الخيالية وتاريخانية المكان
عباس داخل حسن 17

خان الشّابندر..
رفقة العالم السفلي للعالم العلوي
إسماعيل إبراهيم عبد 27

خان الشابندر..
ومضة حياة مفعمة بالنشيج
أحمد الحلّي 47

خان الشّابندر..
عندما تصبح الذات شبحاً والشبح ذاتاً
أسامة حدّاد 55
خان الشّابندر..
الهامشي والمهمل.. الكيفية والرؤى
جاسم عاصي 69

خان الشّابندر..
الزمن أكثر عدوانية من الحروب
جمال الطيّب 87

خان الشّابندر..
الرواية المغايرة الرواية الواعية بذاتها
د. محسن جاسم الموسوي 93

خان الشّابندر..
مرثية بغداد ما بعد الحربا
ممدوح فرّاج النّابي 97

خان الشّابندر..
متعة القراءة اكتشاف النص
محمد جبير 103

خان الشّابندر..
الكشف عن مستور الواقع الاجتماعي
ناطق خلوصي 119

خان الشّابندر..
أنساق الدلالة والترميزً
عباس لطيف 127

خان الشّابندر..
النص الحجاجي ومتعة السرد المجاور
عقيل هاشم 133

خان الشّابندر..
الطابع الإشكالي للمكان
د. علي حسين يوسف 173

خان الشّابندر..
نيَّة الكتابة.. استلاب الأنثى وتثوير المختلف
علي لفتة سعيد 143

خان الشّابندر..
ابتكار الأحلام لابعاد شبح الواقع
عبد السادة البصري 155

خانِ الشّابندر..
عالمٌ سرّي فوق الخرائب والدمار
فايز علّام 161

خان الشابندر..
السحرية الواقعية أفق جديد في الرواية العراقية
فاضل حاتم 165

خان الشّابندر..
توالي الحكايات
د. قيس كاظم الجنابي 169

خان الشابندر..
اليومي في تراجيديا خرائب الذات
د. رسول محمد رسول..... 179

خان الشابندر..
رواية الألم العراقي والأحلام الحزينة
شوقي بدر يوسف 185

تجربتي مع **خان الشّابندر..**
كيف خرجت الرواية من رحم الدهشة
محمد حيّاوي 209

لم تحظَ رواية عراقية بما حظيت به رواية خان الشّابندر للروائي العراقي محمد حيّاوي من متابعة نقّدية واحتفائية منقطعة النظير، كما وصفت بأنّها من أهم الروايات العراقية التي صدرت بعد الاحتلال الأمريكي للعراق، بشهادة أغلب المهتمين بالرواية ونقّاد السرديات. ان أغلب ما كُتب عن **خان الشّابندر** جاء بشكل مغاير وجديد ووفق رؤى مختلفة حسب مناهج النقد الحديث، نتيجة لتماسك السرد في الرواية ومشروعيتها التخاطبية ولغتها الشعرية وشخصياتها السحرية، لتبقى بدائرة فعل القراءة المفتوحة. ومن بين الكم الهائل مما كتب عنها من عروض وإضاءات ودراسات، يبدو الأمر محيراً لجهة اختيار تلك المقالات والدراسات لمشروع كتاب نضعه بين أيدي القراء.

إن الأمر الذي زاد من صعوبة مشروعنا ومنح جميع الإضاءات النقدية الاهتمام الذي تستحقه في القراءة والنشر، هو ضيق مساحة الكتاب، على الرغم من أن معظم المقالات النقدية انطوت على شحنات جمالية مُضافة وقراءات فلسفية وجدانية لعمل سردي كتب بعناية فنية وبراعة حكائية غير مسبوقة في المغامرة والتجريب، الأمر الذي أتاح للرواية فرصة الانتشار الذي تستحقه والتأثير في المشهد السردي العربي.

ISBN 978-9933-9208-9-0
9 789933 920890

Sillat Media Design

دار الجواهري
للنشر والتوزيع
العراق ـ بغداد/ شارع المتنبي
daraljwahere@yahoo.com