الفصل الثالث عشر

(خان الشابندر): حكايات مُوجِعة

موشاة بالفنتازيا

كلما نشرعُ في قراءة عملٍ أدبي، رواية، أو مجموعة قصصية، أو ديوان شعر، يقفز إلى ذهننا السؤال الآتي: لماذا اخترنا هذا الأثر الأدبي دون سواه، مما هو متوافر في مكتباتنا الشخصية، أو ما هو معروض في مخازن الكتب، أو ما تروّج له دور النشر كونه آخر إصداراتها؟

هذا السؤال عرضتُهُ على نفسي، وأنا أنكب، على قراءة رواية (خان الشابندر)[1] ، لا بل عمدتُ إلى التهام صفحاتها، وأنا جالس على كرسي وثير بمكتبتي، ومن حولي عشرات الكتب التي لم أقرأها بعدُ.

لكني سرعان ما عرفت السبب، فهذه الرواية توافرت على حكاية امتازت بحبكة مشوّقة، وأسلوب جميل، ولغة ثرة، ما جعلها تحظى بإطراء نقدي واضح، ومقروئية جيدة.

ونحن إذ ندرس هذه العمل الروائي، فإننا في الواقع نقارب الأدب، لأن "كل دراسة للأدب ستسهم، شاءت أم أبت، في هذه الحركة المزدوجة: من الأثر في

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، (رواية)، (دار الآداب)، ط١، بيروت ٢٠١٥، بواقع ١٧٢ من الحجم المتوسط.

اتجاه الأدب (أو الجنس)، ومن الأدب (أو الجنس) في اتجاه الأثر؛ والتوصيل المؤقت لهذا الاتجاه أو ذاك للمخالفة أو المشابهة، هو منحى مشروع على أكمل وجه"، كما يقول تزفيتان تودوروف [1]. فضلاً عن ذلك، نحن نقارب رواية عراقية مهمة، من بين روايات كثيرة، صدرت بعد التغيير في ٢٠٠٣. بعد أن زالت، إلى حدّ ما، تابوات كثيرة، كانت تمنع الكاتب العراقي من ولوج عوالم ضُرِب حولها طوقٌ من التحريم إذ لم يكن مسموحًا الاقتراب منها او مساسها أو انتهاكها؛ أيْ بمعنى أنها كانت مُقدّسة، والمجتمع والسلطات السياسية والدينية لا تقبل بأيّ نقاش بخصوصها.

لكن محمد حياوي، الذي يمتلك رؤية ناضجة للعالَم، ولديه مفهومٌ للواقع ومنه اشتق مفهومه عن الرواية، قرر أن يتعامل مع هذه المُحرّمات في عمله هذا، من خلال ما حملته من مضامين وأفكار وحكايات تمكنت من فضح تلك المُحرّمات. ولم يأتِ هذا من الفراغ، لأن الكاتب، أيّ كاتب، يُريد أن يتخلّص من الوقائع الغريبة التي تجري من حوله، وهي وقائع مؤلمة لا يختبرها هو وحده، بل يختبرها، أيضاً، أصدقاؤه، ومجايلوه، وأبناء شعبه. وهو إذ يسطرها على الورق فإنه بذلك، يُريد أن يتخلّص من عبئها الذي يثقل روحه، ويرزح تحته.

يسرد لنا الكاتب حكاياتٍ آسرةً عن شخوص غامضين، ومُحيّرين، لكنهم عفوّيون وطيّبون .. شخوص بغداديين عاشوا وما زالوا يعيشون في الأزقة الخلفية،

(١) كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي)، تزفيتان تودوروف، ترجمة الصديق بوعلام ، تقديم محمد برادة، (دار الكلام)، ط١، ١٩٩٣: ٣٠.

المتداخلة، والمتشابكة، ووسط الخرائب والأنقاض والبيوت المتداعية والنفايات .. بائعات هوى، ومتسوّلين، وشيوخ، وعجائز .. معظم هؤلاء يعانون من الجوع، والعوز، والبرد، وتشتت الأُسر، ومقتل الأزواج في الحروب، أو في الانفجارات الدامية، والاقتتال بين الجماعات المسلّحة التي تبغي كل واحدة منها أن تفرض سطوتها ونفوذها على هذه المنطقة السكنية، أو تلك، على حساب المواطنين الأبرياء، المساكين، المحرومين من أبسط الحقوق الإنسانية .. الظلام يُخيّم على البيوت الآيلة للسقوط، وعلى الأزقة الضيقة، والتيار الكهربائي ينقطع ساعات طويلة، والمومسات الساكنات في حيّ يُدعى (خان الشابندر)، لا يحق لهن مغادرة الماخور، خشية التصفية الجسدية على أيدي رجال الميليشيات .. الشوارع مقطوعة، وحركة السابلة صعبة للغاية، وقلّما توجد طريق سالكة تأخذك إلى غايتك ..

لكن الروائي لا يسرد لنا حكايات هؤلاء بطريقة سطحية، أو ساذجة، أو مملة.. إنه يأخذنا إلى أعماق أرواحهم، إلى عواطفهم المتأججة، إلى نبلهم، وطيبتهم، وعفويتهم ... ومع إنها شخصيات متخيّلة سطرها قلم محمد حياوي على الورق، إلا إنها، في حقيقة الأمر، شخوص آدميّون، من لحم ودم، يضحكون، ويبكون، ويتألمون، ويحلمون، ويعلقون، ويتذكرون المصاعب والمحن التي اختبرتهم في ماضيات الأيام، فهناك الأبناء الذين قضوا في الحرب مع إيران .. وهناك الأمهات اللائي يبكين بحرقة على فقدان أولادهن، وهناك، أيضاً، نساء جميلات تفوح من أجسادهن البضة رائحة الصابون المُعطَّر.

نعم، يأخذنا المؤلف إلى سحر الأنوثة، ولهفة الروح، وعنفوان الغواية، ومفاتن الجسد .. ببساطة، لأن فتيات (خان الشابندر) ساحرات ومغويات، بحيث لم يكن أمام الراوي إلا إن يستسلم لغوايتهن. والراوي هنا هو (علي موحان)، الصحفي العراقي المغترب، الذي سلخ ٢٥ سنةً في المنفى، يعود إلى بغداد، في زمن الاحتلال وسيطرة الميليشيات المتناحرة على أحياء سكنية كثيرة وسط العاصمة، يزور ماخوراً في محلة (خان الشابندر) ويدخل إليه بغية الإطلاع على عالَم بائعات الهوى.. "عالَم القصص الحزينة والأحلام المُحبطة والأمنيات الذابلة" [1].. وهناك يلتقي بـ(ضوية)، و(هند)، و(إخلاص) .. في أول الأمر يقول لـ(ضوية) إنه يعتزم أن يعد بحثًا اجتماعيًّا.. لكنه سرعان ما يقع فريسةً سهلةً لغوايتهن وجمالهن .. هؤلاء الفتيات هاربات من أهاليهن، من المجتمع الذي أساء معاملتهن، وأذلهن، ومسخ إنسانيتهن .. إلا إن هذه المصائب كلّها لم تحجب جمالهن وعفويتهن، ولم تقتل إحساسهن وحبهن للحياة، ولا منعتهن من تذكر الأغاني التي تعلّقن بها، وأحببناها في الماضي .. (ضوية) ضحية زنا المحارم، وهذا العمل المشين ارتكبه والدها معها، حملت منه، وبدأ بطنها يتكوّر، وحين تكتشف أمها الأمر تلطم خدودها وتعنف ابنتها الشابة .. ولكن الأخيرة لا تخبرها مَن الفاعل. لمّا تفاتح أمها أباها بالأمر، يطلب منها أن تأخذها إلى بغداد كي تتخلّص من الطفل غير الشرعي .. وفي الختام ينتهي بها المطاف في الماخور

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ٢٦.

الكائن في زقاق خلفي، يسميه الراوي (بيت أم صبيح). وهو بيت قديم من بيوت المنطقة، مجاور لـ(خان الشابندر) وملاصق له، وهذا الأخير ، كما أوضح لنا الكاتب في رسالة جوابية، هو بمثابة بورصة للفضة تُحدد فيه الأسعار بشكل يومي، عندما تُجلب سبائك المعدن الثمين بواسطة السفن حتى شريعة القشلة، ومن هناك يحملونها على ظهور الحمير حتى الخان". [1] إنّ أغلب المتاجرين بها من الطائفة المندائية، وتقع أطلاله اليوم في أحد الأزقة المتفرعة من (شارع المتنبي) .. وهنا (بيت أم صبيح) تستعيد ضوية تلك الذكريات المُوجعة حين فكرت بالانتحار غَرَقًا، وتقضي ليالي طويلة، مُسهَدة، وهي تتخيّل الاختناق تحت سطح الماء، والفضيحة التي ستلحق بأهلها وأخوتها.

نساء جميلات، معطرات، ناعمات، لكنهن مُحبَطات، يائسات، منخورات من الداخل، هُدِرت كرامتهن، وذبلت آمالهن، ولم يعدن يرجَوْنَ شيئًا باستثناء الخروج من هذا القبو الكئيب، والمظلم، إلى العالَم الواسع .. إلى الفضاء الذي يعيد البهجة إلى نفوسهن المُثقَلة بالهمّ واليأس .. إلى حيث تنتشي أرواحهن بالأمنيات والرغبات العارمة التي اعتادت أن تنبض تحت جلد كلّ واحدة منهن، قبل أن يقودهن الحظ السيئ إلى هذا المكان ... كلّ واحدة منهن، (ضوية)، و(هند)، و(إخلاص)، تتمنى الذهاب إلى المكان الذي تتفجّر فيه الطاقةُ العظيمة الكامنة فيهن ..

---

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٢٩.

هؤلاء الفتيات وسواهن من أبطال وبطلات الرواية، تركهن المؤلف على سجيتهن، بحيث يدور بخلدنا أنهن كن يتصرفن طوال أحداث الرواية بعفوية وطيبة، ومن دون تكلّف، ولا تصنّع، ولا مجاملة .. يتصرفن بكامل حريتهن، وكأن القيود التي فُرِضت عليهن قد تلاشت إلى الأبد، كما زالت سائر المحظورات التي أُجبرنَ على الخضوع لها في الماضي، حفاظًا على أرواحهن، وكي يبقَيْنَ على قيد الحياة، مكتفيات بالنزر القليل من الشروط الإنسانية الضرورية للعيش. تركهن جميعًا يتصرفن بحريّة تامة، ويروين حكاياتهن من دون تحفظ أو مواربة أو تردد. حكايات وقصص، كلّ واحدة منها أشد إيلاماً من سواها ... وهذه الحكايات لم تقتصر على الوقت الحاضر، بل انفتحت على الماضي، ونقصد هنا سني الحرب العراقية ـ الإيرانية، ووقائع الانتفاضة الشعبية بعد حرب الكويت ١٩٩١، وعالجت تاليًا سنوات الاحتلال الأميركي ـ البريطاني، ومن ثم سيطرة الميليشيات المسلّحة، والدمار والخراب والفوضى التي تفشت في أنحاء البلاد .. بحيث باتت لغة الرصاص والانفجارات هي اللغة السائدة التي يسمعها العراقيون، و(قوات التحالف) على السواء.

كما أسلفنا، يعود الراوي وبطل الرواية بعد غربة أمدها ربع قرن، إلى بغداد التي "ما تزال تدهشني بسحرها الممزق بالقنابل".[1] هذا الراوي المركزي "يضج رأسه بالأفكار والصور والتخيّلات" [2] لكنه لا يريد أن يبقى مكتوف اليدين حيال ما يجري

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ٥٣.

(٢) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ٤٩.

في مدينته، وبلاده، ولا بد له أن ينخرط في المعترك الباسل. وهو ذا يقول، في الصفحة ذاتها: "لكني شعرت بالراحة، وأنا ألقي بنفسي في لجّة الشوارع المزدحمة في النهار من جديد .."

وهو إذ يعود من منفاه كي يعمل صحافيًّا، وينوي كتابة تحقيق صحافيّ عن العواهر .. يريد أن يلتقي بهن ويسمع حكايتهن المؤلمة، العصيّة على التصديق. في الوقت نفسه يستذكر زملاءه وزميلاته في الجامعة: (سالم محمد حسين)، (لمياء سلمان)، (نيڤين). (لمياء) تلك الفتاة المرحة التي أُختيرت مَلِكة جمال الكليّة.[1] و(نيڤين) المسيحية، زميلته في الجريدة الآن، هجرها زوجها وسافر إلى أستراليا منذ أن بدأت الحرب، مصطحبًا معه ولدهما الوحيد سامي. لم تلتحق (نيڤين) بزوجها وابنها في أستراليا، وتفضل البقاء في العراق، والعناية بأمها المُسنة، القابلة السابقة في (مستشفى الراهبات). وزميلة الراوي هذه، لها هوايات عديدة، من بينها الرسم، ولمّا يزورها (علي موحان) في شقتها الكائنة في (الكرّادة)، يكتشف أنها خصصت غرفة صغيرة للرسم، وتريه لوحة رسمتها لامرأة منحتها صفة (صديقة). هذه الصديقة تحمل ملامح وحشية غريبة. يتبين تالياً أنها (سيدوري)، صاحبة الحانة، التي روّضت أنكيدو، وواست جلجامش، ونصحته قائلة: "إلى أين تمضي يا جلجامش؟ إن الحياة التي تبحث عنها لن تجدها". وهنا يستفيد الكاتب من (ملحمة جلجامش)، لا لكي

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ٤٧.

يزين نصه الروائي، ويشبعه بالرموز والإحالات، ويجعلها جزءًا من البنية السردية، بل لأن ذلك جزءٌ من التراث الإنساني، وليس الرافديني فحسب. وكذلك لأن هذه الملحمة تمتاز بالحس المأساوي، التي يعدها سعيد الغانمي من سمات الشخصية العراقية، منذ أقدم الأزمنة، كونه بحث عن شيء يعلم علم اليقين أنه لن يُتاح له".[1] وبالإضافة إلى هذه الشخصيات كلّها هناك (زينب) الصبية الصغيرة التي تبيع الكعك، لكنها مبكرة النضج، وتتحدّث بلغة البالغين.

وللعلم، لم يكن محمد حياوي حاذقًا في سرد الحكايات والقصص بلغة مكثفة، وكلمات موحية وشاعرية، وبأسلوب شائق .. بل كان حاذقًا، أيضًا، في ترك الحرية للقارئ لملء الفراغات النصيّة التي تركها خالية .. فالراوي لم يسرد لنا كلّ شيء، ولم يتكلّم عن كلّ شيء، ولم يصف كلّ شيء، ولم يَبُح بكل شيء .. بل ترك لنا حرية التخيّل والتأويل، حرية تصديق الحكايات والقصص أو تكذيبها .. لكننا في كلتا الحالين، نظل مسحورين بهذا السرد الممتع، مثلما نفعل حين نرى لاعب السيرك يبتلع النار المتوهجة، أو حين يُخرِج الأرنب من تحت قبعته .. وما إلى ذلك، مع إننا نعرف أن ثمة لعبةً ذكية، أو خفة يد، كما تُسمى غالبًا. فالكاتب لم يثقل عمله الروائي بالتفاصيل الدقيقة، أو بالوصوفات التي ترهق ذاكرة المتلقي وتهدر وقته .. بل اكتفى بما قلّ ودلّ، وحتى إننا نستطيع أن نحدس الأشياء التي لم يقُلها، أو نخمن الأحداث التي جرت في

(١) سعيد الغانمي، كتاب (خزانة الحكايات): ١٤٤.

فصول الرواية، من دون أن نحس أنه كان يبخل علينا .. ومثال على تلك الفراغات النصية، أن الراوي لم يذكر لنا تفاصيل عمله الصحافي، كما إننا لا نعرف اسم الجريدة، ولا توجهها الفكري والسياسي. وهل هي جريدة يومية، أو أسبوعية. حيث اكتفى الراوي بالإشارة إلى علاقته مع زميلته الصحافية (نيڤين)، وكيف أنها سألت عنه لأنه لم يحضر إلى مقر الجريدة. ولم يشبع فضولنا فيما يتعلّق بهذه الأشياء.

كما توجد في ثنايا الرواية التي يسردها الراوي المركزي بطريقة السرد الاعترافية ـ الأوتوبيوغرافية، أشياءٌ غامضة، ومُحيّرة، وهي على ما نظنّ مدروسة، ومتعمدة، ومشحونة بالدلالات العميقة. والراوي يتركنا في حالٍ من الارتياب والتساؤل. فالبطل (سالم محمد حسين)، في سبيل المثال، قُتِل قبل خمسٍ وعشرين سنةً، إبان الحرب العراقية ـ الإيرانية، إلا إنه يعاود الظهور، ويصطحب الصحافي والراوي (علي موحان)، إلى غرفته الكائنة في أحد الأزقة الخلفية، ذات الجدران المتآكلة والمباني المُهدّمة، الآيلة للسقوط.. وحتى إن (العم مجر) يبدو كأنه لم يتعرف على (علي موحان) حين يصطحب الأخير زميلته في الجريدة (نيڤين) ليعرّفها على (هند). يقول له (مجر): "هل أنت واثق من أنك تعرف بيت [أم صبيح]؟" فيرد عليه (علي موحان): "طبعاً يا[عم مجر] .. أنا صديقهم".[1] وفي هذا النوع من القَصّ، كما قال تزفيتان تودوروف، الذي وصفه بـ(العجائبي)، يحدث ذلك التردد Hesitation ، أو الالتباس والحيرة

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٦٨.

والشك الذي يتم إنتاجه لدى القارئ (ولدى الشخوص داخل العمل الأدبي أو الفني). ولمّا تسأل نيفين العم (مجر) عن الزمن الذي حدث فيه انهيار المنزل: "متى حدث ذلك يا [عمّ مجر]؟" يرد عليها: "[تقصدين الانهيار الكبير؟ إنه يحدث يوميًا يا عزيزتي.. ألم تنظري من حولك؟] [لا أقصد الفتيات.. وما يهم؟ لقد حدث منذ زمن.. لا أدري.. عشر سنين ربما؟ ما الفرق؟]". [1]

وبالطبع، لا يفسر الراوي المركزي تلك القصص الغريبة التي يسردها لها؛ إنه يسردها لنا لا غير، وعلينا أن نصدّقها أو نكذبها، لكننا في كلتا الحالين نتقبلها؛ أي بمعنى أن تلك الغرابة تنتقل إلينا، لأنها عنصر أساسي من عناصر تكوين هذا النص الروائي في شكله ومضمونه.

وفي هذا الصدد يقول الناقد والباحث البلجيكي الفرنسي روجيه كايوا: "إن الأدب الفنتازي الحقيقي ليس ما يكون مقصودًا عن عمد، أو ما يُولد من فعلٍ واعٍ من مؤلفه الذي قرر أن يكتب قصة فنتازية". إنما الأدب الفنتازي الحقيقي، في رأي كايوا، هو حيث نجد الأدب الاستثنائي، العجيب، الخرافي، غير القابل للتفسير عقلانيًا، يحدث بطريقةٍ تلقائية، دون تأمل مُسبَق، وحتى دون أن يلحظه المؤلف". [2]

وفي هذا المعنى، يقول امبرتو إيكو، "يحاول الكاتب أن يهرب من التأويلات، لا لأنها غير موجودة، بل لأن ثمة العديد منها، ولأنه لا يرغب أن يوقف القارئ عند

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٧٢.

(٢) ماريو بارغاس يوسا، كتاب (رسائل إلى روائي شاب)، (دار المدى)، ط٢، دمشق ٢٠١٠: ٩٦ – ٩٧.

واحدةٍ منها". [1] أو بمعنى آخر، أنه يُريد أن يُربكِ المتلقي، ويُحيّره، ونحن نظنّ أن هذه الرواية اكتسبت حيويتها بفضل جرعة التغريب هذه التي زادت من كمّ التشويق، والترقب فيها.

وكما هو معروف أنّ غير المكتمل، أو الغامض، أو الملتبس، له سحر خاص، فهو يُثير التساؤل، وينشط الذهن، ويحفز المخيلة، وهذا من شأنه أن يزيد استمتاع القارئ بالنص المقروء، فالحياة نفسها، مليئة بالأسرار، ويكتنفها الغموض، وفي أحيان كثيرة تحصل لنا أحداث لا يسعنا أن نصدقها، أو لا تصدقها عيوننا حين نراها، ولا آذاننا حين نسمعها، لأنها جرت بطريقة غير مألوفة، أو غير متوقعة، ومهما كان خيالنا خصبًا لا يخطر ببالنا أنها من المحتمل أن تحدث على هذا المنوال.

في الحقيقة، نحن نحسب أن الراوي، والمؤلف أيضًا، يُريد أن يُساهم المتلقي في سدّ الفراغات النصية (التي تعوّدنا أن نجدها في بعض القصائد الشعرية)، وترك لنا كامل الحرية في ملئها. أيْ بمعنى أن المتلقي هو الذي سيكمل ذلك النقص، على نحو ما يفعله الكاتب حين يترك روايته بنهاية مفتوحة، انطلاقًا من كون الحياة نفسها ذات احتمالات لا نهاية لها.

وفي هذا المعنى يقول عبد الملك مرتاض: "إن جمالية الكتابة الروائية بعامة، وجمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة؛ تتَمَثَّلُ في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب

(١) كتاب (هكذا تكلّم امبرتو إيكو: مقالات عنه، وأحاديث عنه)، اختيار النصوص والترجمة اسكندر حبش وغازي بيرو، (دار الفارابي)، ط١، بيروت ٢٠١٧: ص ٨٠.

والتفصيل. فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر بين المُرسِل والمستقبِل، أو بين الكاتب والقارئ". [1]

والحق، لم يأخذنا الراوي إلى (جمهورية الرعب) فحسب، بل إلى (جمهورية الخيال) التي تحاذي (اليوتوبيا) التي اعترف هو جهارًا بأنه يسكنها رفقة النسوة المقيمات في ماخور بـ(خان الشابندر)، إذ يقول: "تناهت إلى سمعي أغنية بغدادية قديمة ... تنساب من مكان وسط الخرائب المنتشرة حولنا .. وخُيّل إلينا أننا لسنا في بغداد، بل في يوتوبيا غريبة، مُعلّقة ما بين الأرض والسماء". [2]

تقول إيزابيل أليندي "اللغة هي الشيء المهم بالنسبة لي. أن أكتب كي أخلق العاطفة، أن أخلق توترًا، أن أُحدِث إيقاعًا". وتقول في سياق آخر: "لمّا أبدأ في تدوين كتاب ما، ليست لدّي فكرة عن المسار الذي سيمضي فيه، ما إذا ستكون رواية تاريخية بحثتُ عن مكانها وزمانها، إلا إني لا أعرف أيّ قصة هذه التي أريد أن أرويها. أعرف فقط بطريقة دقيقة أو بطريقة خفية، أني أريد أن أترك تأثيرًا على قلب القارئ وعقله". وبعدها تستطرد قائلة: "أعتقد أني قد أُدهِش القراء إذا ما قلتُ لهم كيف أني صعبة

(١) د. عبد الملك مرتاض، كتاب (في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد)، (عالم المعرفة) ، ط١، ديسمبر ١٩٩٨: ١٢٩.

(٢) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٣٢.

الإرضاء فيما يتصل باللغة. كيف أني أقرأ الفقرة بصوت عال، وإذا كانت هنالك كلمات مكررة فأنا لا أحبها". [1]

نحن نزعم، أن محمد حياوي قد بذل قصارى جهده في اختيار مفرداته، كما أنه اختار بنية مناسبة لعمله الروائي هذا. إذ أنه وضع في حسبانه منذ البداية أن يفتن المتلقي، ويكسر أفق توقعه. لأن أيّ نص مقروء يتحوّل إلى عبء ثقيل على المتلقي إن لم يتوافر على تلك المتعة الجمالية، أو اللذة، أو كما يُسميها فلاديمير نابوكوف "الرعشة في العظام".

أغوتنا كلمات المؤلف المتدفقة، بكل ما تعنيه كلمة (الغواية) من معان ودلالات، وغمرتنا بالنشوة. واستفزنا خيالُه الجامح، وجعلنا نمعن التفكير، ونتأمل الوجود والكون، ونطلّع على ما يدعو إليه التصوّف، ألا وهو التسامح، وأول ما يخطر ببالنا هو ابن عربي الذي جعل من قلبه كعبة إيمان، وقبلة أوثان، ومسرح غزلان. و نحسب أن المؤلف طوّع كلماته وجمله وفقراته كي تُنتج لنا أعمق الأفكار وأكثرها نبلًا، وتجسد لنا أجمل الأحلام، وأعظم الآمال التي تجيش في صدور البشر. وربما فعل مثلما فعلت الكاتبة إيزابيل أليندي، أيّ بمعنى أنه كان يقرأ فقرات روايته بصوت عال كي يجد الكلمات المؤثرة، ذات الإيقاع، التي من شأنها أن تَخلق تأثيرًا لدى القارئ. وبطبيعة الحال، لم يكن انتقاء الكلمات المناسبة، بالمهمة السهلة بالنسبة إليه، بل

(١) كتاب (Why we write)، بالإنكليزية، صدر العام ٢٠١٣، عن دار النشر (Plume) ، وحررته ميرديث ماران (يضم مقالات لعشرين كاتبًا وكاتبة من المشاهير).

احتاجت وقتًا طويلًا، وممارسة جادة ومُضنية. وهذه الكلمات لم تُنتج معانيها ودلالاتها من دون وعيّ خلاق ورؤى إنسانية تشكلت في عقل المؤلف، في ذاكرته، ومخيلته. ونحن إذ نندهش حيال براعته اللغوية الفائقة يدور بخلدنا أن المؤلف أراد أن يقوم بدور الجرّاح في اشتغاله على اللغة. وفي حسباننا، أن كل مَن يصبو إلى تحقيق الآمال العظيمة لا بد أن يمتلك خيال شاعر، ودِقة عالِم، وتحدّي وجرأة مغامر، وبراعة لاعب حاذق تمرّس طويلًا حتى باتت المهارة بالنسبة إليه شيئًا مفروغًا منه.

وسواء صدّقنا أو لم نصدّق ما يسرده لنا الراوي، فعلينا أن نقبل بهذا العمل الأدبي ، ونواصل قراءته حتى السطر الأخير، بلا انقطاع ودون تردد .. ومهما طالتنا الشكوك، ومهما أثارت الحوارات تساؤلاتنا، وهيّج الوصف المتدفق مشاعرنا، وجعلنا نمعن التفكير والتأمل، فلا بد من المضي قُدُمًا، مهما كلّف الثمن. علينا أن نتقبل الواقع الخشن، وأن نصدّق الحلم، وأن نواصل العيش في هذا العالَم الجميل والقذر في آن، ومع إننا نتنفس فيه، ونعشق، ونضحك، ونغني، إلا إنه، أيضًا، يُفزعنا، ويُذِلنا، ويُحبِطنا، ويجوّعنا، ولا يوفر ملاذًا آمنًا لنا.

وفي هذا العمل الروائي تتحرك الأحداث بطريقة السرد الذاتي حيث تبدو لنا كل التفاصيل والمرئيات عبر بؤرة الراوي المركزي، وهو هنا الصحافي المغترب (علي موحان)، الذي كان مراقباً ومشتبكاً بالأحداث. ومن خلاله نتعرف على شخوص الرواية، والأمكنة، والأفعال التي تتكشف وتتكامل تباعًا.

وإذ نقرأ ما يحكيه لنا الراوي عن فتيات الماخور، لا نشعر أنهن منبوذات، أو ساقطات، ويُخيل إلينا أنّ الراوي، أو الكاتب نفسه، أراد أن ينتشلهن من الحضيض الذي وقعن فيه من غير إرادة منهن. أجل، لقد انتشل أرواحهن المشتعلة بالحب والغواية، من الفقر والجوع وذل المسغبة، ورسمهن بأرق الكلمات، وأجمل الأوصاف، حتى نخال أنهن تحوّلن إلى حوريات، أو ملائكة، يرفرفن وسط الخرائب، والأنقاض، وبرك الأمطار، على الرغم من البؤس الذي يُحيط بهن، والانفجارات التي يُسمَع دويها مرات عديدة، في الليل والنهار على السواء، وعلى الرغم من الدماء المُراقة في الطرقات.

من الجليّ، أن السارد يتعاطف مع هؤلاء الفتيات، ويحترمهن، ويعطيهن المال، ومع إن البلاد التي تركها الراوي قبل اغترابه ليست هي البلاد نفسها بعد عودته، إلا إنها لم تزل تسحره، والبشر الساكنون فيها ما يزالون يحتفظون بعواطفهم الإنسانية. والمومسات اللائي وصفتها لنا الرواية، مع إنهن يبعن أجسادهن لقاء الحصول على المال، إلا إنهن لا يترددن في الكشف عما يعتمل في أفئدتهن من نبل، وحنو، وشغف بالحياة. فالبطلة (هند) تحب الموسيقى، وتحتفظ بمجموعة من الأقراص، كاظم الساهر، وجورج وسوف، ونجاة الصغيرة. كما أنها تعشق قراءة الكتب، وبخاصة قصص التراث، وحكايات العشق والغرام. ويعدها (علي موحان) بأن يجلب لها (طوق الحمامة) وكُتبًا أخرى من (شارع المتنبي).

لقد منحهن الكاتب الفرصة كي يُعبّرن عن ذلك كلّه، أيْ أنه أعطاهن صوتًا شأنهن شأن كلّ الشخوص الآخرين في الرواية. وفي هذا السياق تقول الكاتبة الأميركية من أصل إيراني آذر نفيسي في حوار معها أجرته ڤيڤيان إنغ: "العمل القصصي العظيم يُعطي صوتًا للشخوص المتنوّعين الآتين من خلفيات ومُعتقدات مختلفة. وهو حتى يُعطي صوتًا لأولئك الشخوص الذين نحسبهم أشرارًا أو خسيسين". [1]

وبالطبع، لم يكتفِ الراوي بالكشف عما يجري في المنطقة القريبة من (خان الشابندر)، ولا بوصف فتيات المبغى، وعلاقاته مع زملائه وزميلاته أيام الجامعة، بل عمد إلى إبراز صوت الفئات المهمشة في المجتمع، فهناك الصبية الصغيرة (زينب)، بائعة الكعك التي تعيل أخوتها الصغار التي تصطحب الراوي ليزور قبر أمها، في المقبرة المحيطة بمرقد الشيخ عُمر السهروردي (وهو أحد أعلام التصوف في القرن السابع الميلادي، ومؤسس الطريقة السهروردية في التصوّف، ودفن في بغداد في [المقبرة الوردية]) ، و(أم غايب) المرأة الصالحة التي تتسلل ذات ليلة آتية من (مقبرة باب المعظم) بعد أن يقصفها الأميركان، ويقتلون الساكنين فيها. (أم غايب) ممرضة سابقة في (مدينة الطب)، تسكن بيتًا مُهدمًا في الزقاق، وتُعيل الأطفال المُشرَّدين،

(١) موقع (The Pen Ten) الإلكتروني ، وهي سلسلة حوارات أسبوعية تنشرها (منظمة القلم الأميركية). وهذا الحوار أجرته ڤيڤيان إنغ مع آذر نفيسي، ونُشر في السابع من نيسان/ أبريل ٢٠٢٢، لمناسبة صدور كتابها (اقرأ بخطورة: القوة المُدّمرة للأدب في أزمنة المشكلات).

تلتقطهم من الشوارع، أو يلجؤون إليها. وهنالك (مجر)، بائع الخردة، الشخصية الغامضة التي تظهر وتختفي، ولكنها لا تخفي شغفها بالتأمل والصوفية. إذ يخاطب (علي موحان) قائلًا: "أنظر إلى هند.. كم هي جميلة وشغوفة ومُحبة للحياة، على الرغم من آلامها.. هل تمتعنا بهذا الجمال كلّه من حولنا؟.. أم نسينا في زحمة سعينا للكمال إنسانيتَنا؟" [1] ويضيف بعد قليل: "لقد أفقدتنا الحياة المتسارعة قدرتنا على التأمل". وما يقوله بشأن الأرواح "التي تظل محلّقة في ملكوت الله"، بعد فناء الأجساد. إذًا، لم تقتصر روايتنا هذه على الأحداث والشخوص بل اغتنت بالأفكار والدلالات والمعاني والتأملات، وكانت هذه ضرورية للغاية، لأن الرواية ستكون عندئذ خاوية، فارغة، وبلا معنى.

ومع إنّ ثمة ساردًا وحيدًا إلا إن العمل الروائي متعدد الأصوات والمستويات، فهو يعج بالشخصيات المتنوعة، المنتمية لخلفيات اجتماعية مختلفة، كما جمع بين الخبرة المباشرة والتثقف المعرفي، ومزج الحياتي والمعرفي، والواقعي والغرائبي. وهذا ما أكسبه قيمته الفنية والفكرية.

ما أن نفتح الكتاب حتى نستدل على عصارة تجارب الكاتب الحياتية، وخلاصة أفكاره ووعيه. ذلك أن الكاتب رسم لنا عالمًا متكاملًا في عمله الأدبي هذا، ووصف العلاقات الإنسانية التي سادت بين شخصياته الروائية. ومع إن واقعاً قاسياً،

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٣٨.

ومُوجِعًا، كان يطحنها، إلا إنها في الوقت نفسه، كانت تتطلع إلى الأمل وتحلم بالخروج إلى فضاء الحرية، والنقاء، والتطهّر. فهي ذي (ضوية) تطلب من الراوي أن يرافقها إلى النهر. ترتدي دشداشة رجالية بيضاء، وفوقها سترة رمادية كتلك التي يرتديها رجال البلدية (عمال النظافة)، بينما تسدلُ فوق كتفيها يشماغًا مُرَقَّطًا .. تنزل إلى الجرف وترفع ثوبَها الأبيض وتدخل النهر. يسألها الراوي: "ألا تعرفين الخوف" فترد عليه قائلة: "لا.. لقد خبرتُه .. ومتُّ وحييت عشرين ألف مرّة .. فلا تقلق يا عزيزي" [1]. روحها، على الرغم من الجليد القاسي من حولها، وقيود الواقع، والانكسارات والارتباكات كلّها، ظلت تتطلّع إلى الحرية والأمل والتخلّص من الانفعالات. وكما هو واضح فإن (ضوية)، مع احتمال أن تكون من الأقلية الصابئية المندائية، فمن المؤكد أنها كانت تنشد التطهر الروحي.. ذلك أنها تحس أنّ الحياة الروحية لا تعرف الازدهار أبداً ضمن الأُطر الاجتماعية الضيّقة، المغموسة بلا استثناء ببؤس الوضع الإنساني.. هي فتاة ساذجة، عانت من الضياع، ولم تسنح لها الفرصة كي تُكمل تعليمها.. يسألها الراوي عن تلك التعاليم والطقوس التي تعلّمتها، ومَن الذي علّمها إياها، فترد عليه: "(مجر).. و(أم غايب) إلى حدّ ما.. قالا إني ما زلت يافعةً جدًا، وعليّ تطهير روحي وغسلها بالماء الجاري لتنال نفسي النقاء والبهاء الذي يغمر عالَم النور". [2]

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٤٧، ١٤٨.

(٢) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١٥٣.

وثمة مشهد آسر يصف فيه السارد، حين يكون صحبة هند، كيف تنهار الجدران، ويتراجع كلّ ما هو دنيوي، ومادي، وتغدو عشيقته "بيضاء بأجنحة جبارة، راحت تخبط بهما في الهواء المشتعل من حولنا حتى شعرت بأننا نحلّق في الفضاء. وشيئاً فشيئاً، بدأنا نرتفع فوق الخرائب، ولاح مبنى الخان الكبير تحتنا مُخَضَرًا في ضوء المساء". [1] هي ذي هند، إذًا، تأخذه إلى السماء السابعة، إلى السمو، والنقاء، وإلى كلّ ما هو مقدّس، وسماوي.

ومن هذا نستدل أن الراوية كانت بحق عملًا تخيُّلِيًّا فذًّا عبّر فيه الكاتب عن أفكاره ورؤاه ومشاعره، وكتب بكلّ حواسه، وهو إلى ذلك ابتعد عن كل الوسائل التزويقية والتزينية، واكتفى بالاقتصاد اللغوي الأنيق، وبالتعبيرات والرموز والإيحاءات المعبّرة بغية الوصول إلى ما يُريد من معانٍ ودلالات. وبناء على ذلك، يكتشف المتلقي أنه إزاء نصٍّ باهر يختلف كثيرًا عما اعتدنا أن نقرأه من أدب باهت لا معنى له. هو نص يحرّض المرء ويدفعه لأن يرى الأشياء من زاوية مختلفة، غير تلك التي اختبرها، وعرفها، وقرأ عنها. نص يهدف إلى التأسيس الواعي لصنع حاضر يقوم على التعاطف والتسامح والمحبة والتضامن الإنساني. نص يجسد معنى الثقافة التي عرّفها ماريا بارغاس يوسا بكونها "معرفة، شعور، وخيال".

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ١١٨.

ناهيك عن ذلك حفرت الرواية مساراتٍ معرفية وتاريخية وجغرافية، إذ نجد إشارات إلى الحصري القيرواني، و(طوق الحمامة)، لابن حزم الأندلسي، و(كتاب الأغاني)، لأبي فرج الأصفهاني، (عمر السهروردي)، وكتاب (تفسير الأحلام). وثمة إشارات إلى (سيدوري)، صاحبة الحانة في (ملحمة جلجامش)، و(عناقيد الغضب)، رواية جون شتاينبك، وثمة إشارات إلى مناطق سكنية في بغداد وسواها، من مثل (الصدرية)، (الميدان)، (الفضل) (الكرّادة)، (مدينة الشعب)، (ساحة الرصافي)، (ساحة الشهداء)، (جسر الشهداء)، وجانبي بغداد (الكرخ)، و(الرصافة)، وكذلك (شارع المتنبي)، و(شارع الرشيد)، و(الخالصة)، القرية التي بناها صدام حسين للفلاحين المصريين بالقرب من (الخالص)، و(الشيب)، (الناصرية)، (الكوت)، (البصرة)، وكذلك (إيران)، و(مصر)، و(نيوزلندا) التي مضت إليها (سارة) ابنة (هند)، صحبة السيرجنت النيوزلندي مارك، بعد (الانتفاضة الشعبية). وهنالك أيضًا شخوص عربية مثل (أبو حسنين المصري)، مصلّح المدافىء النفطية، وثمة (گنو)، مربي الطيور اليهودي الذي يشتري الكعك من الصبية (زينب). بالإضافة إلى أحداث تاريخية مثل (قادسية صدام) أو (الحرب العراقية ـ الإيرانية)، وانتفاضة آذار/ مارس ١٩٩١، بعد هزيمة الجيش العراقي في حرب (تحرير الكويت)، ومن ثم الاحتلال الأميركي ـ البريطاني في العام ٢٠٠٣. وهكذا لم تكن الرواية تتوافر على الرؤية الناضجة، وجمال اللغة، ورشاقة الأسلوب، بل امتازت، أيضًا، بالصدق الفني لأن الراوي المركزي، كونه تماهى مع الكاتب نفسه، لم يدخر جهدًا من أجل أن يكون

شاهدًا على عصره، وظلّ مخلصًا للواقع الذي عاش في كنفه، إلا إنه حررنا وأنقذنا من النظرة السطحية له، أيْ بمعنى حررنا وأنقذنا من عبودية وفتور الحياة المبتذلة، التافهة؛ الحياة اليومية، أو الحياة الأفقية، بحسب تعبير توماس مان، لا بل إننا نحس في ثنايا النص الروائي بالهاجس الذي يعتمل في نفس الراوي وهو يدعونا إلى تغيير هذا الواقع المرير، أو بتعبير أعمّ، "تغيير العالَم"، ليس على المستوى الفردي، بل على المستوى الجماعي، الذي يتطلّب مشاركة واسعة من الجماهير بكل خلفياتها الاجتماعية، والطبقية، والعِرقية. وهكذا كان هذا العمل الأدبي تصويرًا صادقًا للواقع القاسي، إلا إنه، أيضًا، تضمن ثورةً على قيودِه، ومظالِمِه، وموقفًا مُشرِّفًا تجاه الألم البشري، الذي قال هوشي منه إنه "ينمّي إنسانيتنا".

هو ذا، إذن، ما رمى إليه الكاتب. أي أن يكون عمله هذا طافحًا بالدفء والنبل الإنسانيين. والحق، هو عملٌ يفجر في داخلك عشرات الأسئلة، غير أنها لا تُعطيك جوابًا مُحددًا. عليك أن تجد الجواب في نفسك، في روحك، وبحسب وعيك وتجاربك الحياتية والروحية. عملٌ يقدّم أسئلةً شائكة حول معنى الموت والحياة، حول معنى الرذيلة، والفسوق، والطهر .. حول النقاء والعفوية اللذين يستوطنان قلب الإنسان على الرغم من ممارسته الفعل الفاحش.. عملٌ عن توق الإنسان إلى التخلّص مما هو دنيوي، ومادي، وحيواني، والسير حثيثاً صوب مملكة النور، حيث تتجسد إنسانية الإنسان بأكمل وأبهى صورها. وهنا أستحضر مقولة للكاتب الألماني هرمان هيسه: "التاريخ سجل لمحاولات الإنسان في القضاء على الحيوان الذي يسكن بداخله".

وهي ذي هند تخاطب الراوي المركزي قائلةً: "لم أصادف رجلاً يحترمني منذ سنين طويلة .. الجميع يعاملني كحيوانة يفرغون فيها سمومهم ويمضون .. أنتَ أيقظتَ فيّ كرامتي الدفينة التي ظننتُ أنها ماتت مع تحطم أحلامي".[1]

لقد سيطر الوضع المأساوي الذي عاشه العراقيون في العقود الأربعة الأخيرة، وما تخللتها من حروب طاحنة، وحصار قاس، واحتلال ظالم أعقبته فوضى عارمة وانفجارات دامية؛ سيطر على مخيلة محمد حياوي الإبداعية، وبات لزامًا عليه أن يستنفد الأعماق الحقيقية لذلك الوضع، ويلقيها في بوتقة التخيُّل ليعيد إنتاجه في قالبٍ روائي يشد القارئ العراقي والعربي. ونحن نشعر أن المؤلف كان يتنفس كامل حريته على مدى صفحات الرواية، وواصل التحليق في سماء الخيال، وسخر من كلّ أولئك الذين أرادوا منه أن يستبدل أجنحته برِجلين بليدتين، سواء أكان هؤلاء سلطات سياسية أم اجتماعية أم دينية. كما نشعر أنه حمى نفسه من فظاظة اللامبالاة، ولم يسجن نفسه في برج عاجيّ، ولم ينزوِ في غرفته، ويغلق الباب وراءه، بل اقترب بإحساس صادق، ومُرهَف من مشكلات عالَمنا المعاصر الذي وصفه فرناندو بيسوا بأنه "مزبلة قوى كلّها غرائز لمّا تزل تسطع تحت الشمس بتلوينات براقة من ذهب صافٍ ومعتم".[2] ولم يكن الراوي كلّي العلم هو وحده الذي عاش تلك الحيوات الطافحة بالتجارب الغرامية والروحية، بل نحن أيضًا عشناها معه، بتنسيقٍ وتناغم،

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ٣٨، ٣٩.

(٢) (كتاب اللا طمأنينة) ، ترجمة المهدي أخريف، (المركز الثقافي العربي)، ط١، ٢٠١٦: ٤٨٢.

وأحسسنا بالعواطف والانفعالات نفسها، كما أنها زوّدتنا بطاقة متجددة، غير مسبوقة، ساعدتنا على النفاذ إلى عمق الأشياء، من دون أن نعتزل العالَم، أو ننأى بأنفسنا عنه. والحق، بفضل هذا الفكر المضيء بشموليته وانتباهه، أصبحنا متفائلين أكثر، ومتحمسين أكثر.

وبما أن الروائي، أيّ روائي، لا يعيش في جزيرةٍ معزولة، وهو في تماس واحتكاك مُباشر، ويومي مع الجماهير، ويتحسس المآسي التي يعيشها أبناء شعبه، وضروب الحرمان والكَرْب في ظل مصادرة الحريات، وغياب العدالة، وانعدام الفرص، وانتهاكات حقوق الإنسان، والجوع والفقر والبطالة، واستعباد النساء، وإبادة الأقليات. أي بمعنى، أن الروائي تصنعه تجاربُه الحياتية، وتصقل قراءاتُه وتأملاتُه لغتَه وعوالَه الإبداعية. وإن ما يدوّنه ليس أوهامًا بعيدة عن الواقع أو المنطق، وليس شطحات خيال، بل هو إعادة كتابة للواقع، وليس محاكاة له، كما كان التعريف الأولي للأدب، والفن بخاصة. وحتى إذا لجأ الروائي إلى الفنتازيا فإنه لا يفعل هذا بدافع الهرب من الواقع، بل هو استغوار له، وكما يقول ت. إي. أيتر: "الفنتازيا ليست أداة للتسرية عن النفس والاسترجاع، بل لتثبيت المخاوف والخسائر".[1] وبما أن مؤلف (خان الشابندر) قد أحس بالمخاوف التي كانت تهيمن على أرواح العراقيين، الذين عانوا كثيراً ويدفعون ثمناً باهظاً حين خسروا الحرية والأمان والكرامة، وقضوا أيامًا

(١) كتاب (أدب الفنتازيا: مدخل إلى الواقع)، ترجمة صبار سعدون السعدون، (دار المأمون)، ط١، بغداد ١٩٩٠: ٢٠.

وسنينَ طويلة في خنادق الجبهات، أو في الزنزانات الرطبة، والمظلمة، والكئيبة، أو في البيوت المُتهالِكة. وانطلاقًا من هذا المعنى تحديداً قرر المؤلف أن يستكشف الواقع ويجسه من خلال الفنتازيا بالطريقة ذاتها التي تعمل بها نظرية التحليل النفسي تقريبًا، والأخيرة، كما هو معروف، تسعى إلى استجلاء السلوك الإنساني، لا سيما الدور الذي تضطلع به الرغبات والتصرفات اللاواعية في السلوك.

ومن الأشياء الغريبة، والمحيّرة التي سردها لنا الراوي كلّي العلم ما يقوله سائق سيارة الأجرة، حين يسأله كيف يتمكن من العمل وسط الازدحامات المرورية، ونقاط التفتيش والانفجارات التي لا نهاية لها: "لقد خبرنا الموت يا أستاذ .. أنا شخصيًا استشهدتُ في القادسية. ثم تبين أنني فُقدتُ في الشيب. وبعد ذلك أسِرْتُ في إيران. وبعد سنين وجدت نفسي في مصحة عقليّة .. هذه السيارة التي أقتنيها بعد أن احترقت الأولى في انفجار الصدرية، خرجت منها محترقًا، وتعجب الناس كيف نجوت من الحادث!" [1]

ودون ريب إن استخدام الغرائبية والفنتازيا في (خان الشابندر) نَقلَ النص السردي من مستوى النص المُغلَق القرائي إلى فضاء أرحب، مليء بالدلالات والمعاني، أي بمعنى أنه جعله قابلًا لتأويلات متعددة، وغير نهائية. أيْ أن الكاتب جعل نصه

(١) محمد حياوي، (خان الشابندر)، م. س.: ٩٠.

الروائي يخرج من الإطار الواقعي إلى الإطار الغرائبي، وبهذا انتقل "إلى فضاء النص المفتوح الكتابي عن طريق إعادة تفكيكه ربما تهشيمه وكشف أدق أسراره ودخائله"[1].

ونحن نحسب أن رواية محمد حياوي هذه هي امتدادٌ مكثف لأعماله الروائية السابقة؛ لا بل حتى أنها تتجاوزها من ناحية اللغة والأسلوب، كونه استخدم في هذا العمل الفنتازيا، وتعدد الأصوات، والتكثيف الشعري، والصور الحية التي صنعها الراوي، والشخصيات المفعمة بالدفء والحنو الإنساني، ناهيك عن التأملات الصوفية والفلسفية التي تخللت الخطاب الروائي ومنها ما يقوله مجر للراوي بشأن الحب، والجمال، والكون والأرواح. أذ نجد أنّ (مجر) يتكلّم كما يتكلّم الصوفيون، وتبدو أقوالُه كما لو أنها تضمينات من مقولات ابن عربي، أو جلال الدين الرومي أو شمس التبريزي.

ولا شك أن القارئ النموذجي سوف ينتبه حتمًا إلى الصور والاستعارات والتشبيهات الكثيرة التي تخللت الرواية. أي بمعنى، أن الكاتب استعمل اللغة الشعرية التي تكون كلّ كلمة من كلماتها منحرفة بالقياس إلى اللغة اليومية، ناهيك عن كونها كلمة مفاجئة، كما يقول الناقد الفرنسي جان إيف تاديه، وهو يتحدث عن ياكوبسون، بوصفه واحدًا من أبرز الشكلانيين الروس، أيْ بمعنى أن الكاتب البارع هو الذي يخرج اللغةَ من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي،

(١) فاضل ثامر، كتاب (المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي)، (دار المدى)، ط١، بغداد ٢٠٠٤: ٩٧.

وبـذلك يوّسـع دلالتهـا، ويمنحهـا معـانيَ أضـافية مـن خـلال اسـتخدام الرمـز، والاستعارة، وما إلى ذلك.

"لا شك أن اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤهـا الفنـي. فالشخصـية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللغة".[1]

ومما لا شك فيه أن الروائيين الجُدد يحاولون أن يطوّروا أدواتهـم الفنيـة الروائيـة، ويتجهون إلى إضفاء جو من الشعر على لغة الرواية عن طريق استثمار إمكانات اللغـة الثرة، بوصفها عنصرًا أساسيًا في تشكيل البنية الفنية للرواية، كما يدعو بعض النقاد إلى العناية بلغة الرواية الحديثة عنايةً تقترب بها من جماليات لغة الشـعر... إذ إنَّ "تغلغـل الأسلوب الشعري إلى ميدان الرواية الحديثة، لم يعد يقف عنـد نمـط الرؤيـة وموقـع الراوي، بل تجاوزه إلي شعرية اللغة والسرد والمكان والشخصية والتنـاص والتقنيـات الأسلوبية".[2]

وإذا ما استعرنا كلمات الناقد صلاح فضل، فإن محمد حيـاوي "اصـطحب معـه قيثارة الشاعر وفأس الروائي"، وابتكر لنا عالمًا متخيلًا فريدًا، صـنعه بمهـارة عاليـة،

(١) د. عبد الملك مرتاض، كتاب (في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد)، م. س. :١٠٨.

(٢) دراسة الناقد والأكاديمي الفلسطيني عبد الرحيم حمدان حمدان المعنونة (اللغة الشعرية وتجلياتها في [البحث عن أزمنة بيضاء]) للروائي غريب عسقلاني، المنشورة في موقع (ديوان العرب)، على الانترنت.

وكلمات وجُمل مكتوبة بعناية فائقة، وحيوية بالغة، منذ الصفحات الأولى من الرواية، حين تقول هند مخاطبةً الراوي، "سننقذ روحك من الغرق والتحطم .. تهيأ لاختراق روحك في كانون محبتنا الموجعة.. فبعد تلك الساعة، لن تعود كما كنت ولن تعود الحياة كما عرفت".

والآن، يتساءل أحدُنا بعد أن قرأ هذا العمل الروائي، هل ظلّ كما هو بعد قراءته لـ(خان الشابندر)، أم أنه بات إنسانًا آخر، أكثر نضجًا، وأكثر تبصّرًا، وأكثر نبلًا؟