

أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة

فيصل درّاج

في ساعة صفاء، لاحظ بوركهارد: «أن التاريخ ما تحكم حقبة أنه جدير بأن يحتفظ به من حقبة أخرى»^(١). فلا حقبة جديرة بالانتساب إلى التاريخ إلا قياساً بحقبة أخرى اخترقها التاريخ، نصراً كبيراً كان الاختراق أم هزيمة مدوية. فالتاريخ يظهر في أزمنة انتقال الإنسان من شرط يعرفه إلى آخر لا يعرفه تماماً، فلا يظل حيث كان ولا يصل إلى ما اعتقد أنه وصل إليه. وقد يتجلى الانتقال في تقويض الإنسان لزمان ضاق به، بقدر ما يستظهر، أيضاً، في تقوّض الإنسان الباحث عن زمن جديد. ولعل هذا الانتقال، في شكله، هو ما يحدّد حقبة تاريخية مرجعاً لحقبة لاحقة، ذلك أن الراكد لا يحتاج التاريخ، ولا يحتاج التاريخ إليه. ومع أن ممحاة التاريخ، في جريانه السعيد، تطوي كلمة الهزيمة وتستبقي أناشيد الانتصار، فإنها تختصر كتاب المهزومين كله إلى هزيمة منقوصة ونصر موعود. والكلمة المنقوصة تبرئ المهزوم وتلعن الزمن، والنصر الموعود يضع في روح المهزوم زمناً تحتاجه وترتاح إليه.

في روايته: «أرض السواد»، الممتدة على ثلاثة أجزاء في ألف وخمسة مئة صفحة تقريباً، يرجع عبد الرحمن منيف إلى «حقبة أخرى»، محاوراً، في الخيال وفي واقع يسبق الخيال، حقبة تعتقد أن في «الحقبة الأخرى»، ما هو جدير بأن يُحتفظ به. فالحقب التاريخية كالنصوص الأدبية، لا يستدعي بعضها آخر، إلا إن كان بينهما قرين وثيقة أو تناقض شديد. والجدير بحفظه، في رواية منيف، هو «تاريخ المهزومين»، الذي إن لم تحرسه ذاكرة يقظة ترمّد في مدافئ النسيان. فلا مكاتب للمهزومين، وما تذكرهم به مكاتب المنتصرين

الوطيدة، لا صدق فيه ولا حقيقة، يورّع النصر والهزيمة على حقل البداة، ويورّع التزوير والتضليل على أقلام المؤرخين. تتأمل «أرض السواد»، وقد ارتكنت إلى زمن الصفاء الحزين، حكايات التاريخ وكتب المؤرخين الذين يحولون التاريخ إلى حكايات. وتقرب، في تأملها، من قول منير صاغة سعد الله وتوس في زمن من حياته تغشاه الظلمة: «على الأديب أن يستدرج قصور المؤرخ». يرى المؤرخ، غالباً ما يريد غيره أن يرى، ويرى الأديب، إن كان أديباً، ما ترجمه التاريخ في وقائع، تذهب إلى العقل والعين، دون خصام.

١ - المرجع التاريخي والمتخيل الروائي:

تسائل «أرض السواد» فترة محدّدة من تاريخ العراق الحديث، حدودها الربع الأول من القرن التاسع عشر، وما يزيد عليه قليلاً. وهي في خيارها، المحدّد بزمانه ومكانه وشخصيات منه، تذهب إلى الوثيقة التاريخية، وتعيد كتابتها بشكل آخر. لكنها، وهي تحوّل الوثيقة إلى رواية، تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية، مؤكدة وجود الرواية، دون نعت أو صفة. فلا فرق بين الرواية والرواية التاريخية إلا في منظور مأخوذ بالتصنيف وبالأحكام الشكلانية، فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر، ويتأمل معنى التاريخ في مصائر إنسان، حالف حركة التاريخ أو تمرد عليها. وعلاقة الرواية بالتاريخ هي التي أطلقتها الرواية عالياً، في القرن التاسع عشر، أي قرن علم التاريخ، الذي كان شغوفاً باستقبال زمن جديد وبوداع أزمنة منقضية. ولعل الشغف بالجديد وباستقدامه، وهو قوام فلسفة التاريخ في عصر الأنوار، الذي آلف بين الجنس الروائي والكتابة التاريخية. كأن التاريخ، في منظور يعد بما لا يعد به التاريخ، حكاية سعيدة، أو شيء قريب منها. يقول المؤرخ الفرنسي ميشيليه في عام ١٨٥٠، وهو يناجي أطياف الذين خلقوا الثورة الفرنسية: «إني مدفون في المقابر التي نبشت فيها عن عهد حكومة الموتير الوطني، لقد مات حتى غدت عظامه رميمًا، إني أقبض حفنة من التراب في راحة يدي وأنفخ فيها لأحييها. إن كثيراً من الناس لم يبق منهم إلا أعمالهم، ولم يعنوا بكتابة المذكرات والمبررات ولكنني أحاول ذلك وأعيد ذكراهم»^(٢).

ينفخ المؤرخ الفرنسي الروح في رميم عزيز سار وراءه، ويخلق أرواحاً التقى بأعمالها ولم ينصت إلى أصواتها. وبسبب ذلك، يكون عليه أن يجمع بين العمل والصوت في قوام جديد، أي أن يكتب مذكرات الراحلين، الذين لم يكتبوا مذكراتهم. وما يفعله منيف في «أرض السواد» لا يختلف عما فعله المؤرخ الفرنسي الشهير، فكلاهما ينفخ الروح في زمن مضى، وكلاهما يكتب مذكرات الذين لا مذكرات لهم. مع ذلك، فبين المبدعين فرق وأكثر. فالمؤرخ معنى بزمن محدّد وبشخصيات معروفة الأسماء، على خلاف الروائي الذي يستولد من زمن الوثيقة أزمنة متعددة، تحتضن ما كان وما كان بإمكانه أن يكون، والذي يشتق من شخصيات فعلية ما شاء من شخصيات متخيّلة، نافخاً الروح في من تنفس

الهواء يوماً وفي من ولد وقضى بين الحروف المتصافرة. وفي الحاليين، نظل بين السطور «إضافة ما»، يتمرد عليها المؤرخ مطمئناً إلى فكرة «القانون»، وتتمرد على الروائي مطمئنة إلى كتابة روائية لا ترتاح إلى فكرة «القانون».

يقول لوكاتش وهو يعرف الرواية التاريخية: «إنها رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات»^(٣). يعيش البشر وقائع زمن مضى كوقائع حاضرة يعيشونها بـ «الذات»، بسبب كتابة روائية تحاور زمناً وهي تكتب عن زمن مختلف عنه. ينفي لوكاتش تعريف الرواية التاريخية وهو يؤكد، لأن تعريفه يلتقي مع اجتهادات المؤرخين المبدعين، أكثر مما يلتقي مع تعريفات «الأدب»، الذي لا يأنس كثيراً إلى التعريفات القاطعة. يقترب لوكاتش من تصوّر بوكهارد، ذلك أن الإنسان لا يعيش حقبة سلفت، إلا إذا «احتفظت» حقبة بأشياء من الزمن الذي سلف. غير أن تعريف لوكاتش «الأدبي» لا يقف دون أن يميز، مقارنة بتعريف الشعر عند أرسطو، الذي يقول: «إن المؤرخ يثبت ما حدث، والشاعر يثبت ما كان يمكن أن يحدث،، وأن المؤرخ يتحدث عن عصر، والشاعر عن وقائع، وللشاعر طريقته في تحديد البدء والنهاية، وللمؤرخ طريقته...»^(٤). وفي الفرق الملتبس، بين تعريف لوكاتش وتعريف أرسطو للشعر، يتشظى تعريف الرواية التاريخية القاطع، كي تعود رواية دون نعت أو صفة. وهو ما تشهد عليه «أرض السواد»، وهي تثبت «ما حدث» وما كان «يمكن أن يحدث» أيضاً، طالما أنها تشتق من الزمن الوقائعي أزمنة تحوّم فوقه ولا تحطّ عليه تماماً.

يتوجّه منيف إلى قارئه واضحاً، راجعاً به إلى الماضي وإلى مكان لا يخطئه أحد، له أنهاره وأقاليمه ومناخاته ومعتقداته وعاداته وأنماط عيشه، وله بشر، إن أنعم الزمن عليهم مرة أغار عليهم بلا رحمة مرات متلاحقة. يبدأ منيف روايته بتوطئة عنوانها: «حديث بعض ما جرى»، قبل أن يبدأ بالفصل الأول من روايته ويعطيه رقماً، كما لو كانت التوطئة تقنية موائمة، تعيّن تاريخاً فعلياً كتبه المؤرخون، على طريقتهم، قبل أن تستولد الرواية من فضائه الضيق فضاءات واسعة متلاحقة. فالتوطئة هي الحد الفاصل بين ما جرى وما كان بإمكانه أن يجري، بين الوقائعي والمتخيّل، أو بين بداية المؤرخ وبداية الروائي، الذي يقبل بالأول ويتجاوزه. تقول التوطئة في سطورها الأولى: «لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا، وداود آغا ونصيف آغا.. ص: ١٥». وبعد تعيين المكان، يأتي الزمن واضحاً في جمل متلاحقة: «ما كادت هذه الغمّة تقضي، وقبل أن يستقر الوضع لعلي باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي، مرة أخرى، كما يروي التاريخ.. ص: ١٨». يضع منيف موضوعه في بداية القرن التاسع عشر ويزيده، لاحقاً، تحديداً، إذ نابليون يترجل عن جواده ويذهب إلى المنفى، وإذ الإمبراطور المخلوع يهرب من جزيرته ليعود إلى جزيرة أخرى، لا هرب منها أبداً.

وإضافة إلى الإمبراطور الذي هرب من جزيرة واستقرّ في أخرى عام ١٨١٥، يحضر محمد علي باشا، المتصادي اسمه في اتجاهات مختلفة، بيعت في خيال موظف عثماني في بغداد، جورجي الأصل، واسمه داود، أحلاماً كبيرة. ولما كان التاريخ يلتفت إلى الانتصارات لا إلى الأسماء، وضيفة كانت أم عظيمة الغايات، كان عليه أن يحضر إلى بغداد في موكب حاشد بارز الأنياب لأن الإنجليز، ولهم وجودهم في بغداد، هزموا الإمبراطور الفرنسي، الذي يثير الأحلام، قبل أن يجهزوا، لاحقاً، على محمد علي باشا، رائد النهضة العربية الأولى المؤودة. ولم تكن بغداد، في ذلك الزمان، إلا سلطة موقّوضة، يقضمها جشع الحكام الذي لا ينتهي، وتقرضها غزوات البدو، التي تهدم ما لم يهدمه الحكام، والتي إن رأّت نوراً هالت عليه كل رمال الظلام.

فوق مسرح موحش هجره الأمل، يعبث فوقه الموت المتوالد بأوصال بغداد المتبقية، جرى نزال بين زمن تاريخي أنجز ثورته العلمية والفلسفية والسياسية، وفرش انتصاره على الأرض والسماء، وزمن آخر مشدود إلى الإستبداد واللغة الساكنة والأدعية السماوية، نشر خيبته فوق وجوه البشر وبين طيات الهواء. تمّوضع الزمن الثاني في المنازل الأول داود باشا، الذي وليّ أمور بغداد بين ١٨١٦ - ١٨٣١، بعد أن شبّ وشاب في سراي الوالي المنقضي، وتقلب على مناصب متعددة. وتجسّد الزمن الأول في ريتش، القنصل البريطاني، الذي وصل بغداد في الثالثة والعشرين من عمره، مزوداً بـ «علم الإستعمار» وبغطرسة لا تغيب عنها الشمس وبسلطة تستقدم الولاية وتصرفهم دون أن يدروا. وفي هذا النزال، وقوامه إرادة مستقلة ضد إرادة تحرّم الاستقلال، كانت أحلام كل من الطرفين كوابيس الآخر، إلى أن جرف الزمن المهزوم الوالي الذي تمرد عليه، واستقر النصر بين يدي القنصل الطموح، قبل أن يهلكه مرض الكوليرا لاحقاً في إيران.

تشتق «أرض السواد» الإرادتين المتصارعتين من زمنين تاريخيين لا متكافئين، يخلقان الأفراد ويحدّدان معنى مصائر الإرادات الفردية. وهي فيما تذهب إليه تعتمد على عناصر وقائعية، موقعها كتب التاريخ، وعلى عناصر متخيّلة خلقها الروائي وهو يعيد تخليق الوقائع التاريخية أيضاً. والوقائعي المقصود، بلغة معينة، أو الأرشيفي، بلغة أخرى، هو داود باشا، الذي عالج هزيمته بين جدران المدينة المنورة، باحثاً عن النسيان واليأس المطمئن، دون أن ينسى صوت أمه، التي فارقتها صبيّاً. والعنصر الأرشيفي الثاني هو ريتش، الذي أتقن اللغة العربية وأتقن نهب آثار العراق، حاجباً النهب بقناع علم جليل هو: «علم الآثار»، الذي يكتشف آثار الحضارات البائدة. ويقف إلى جانب الرجلين، دون كبرياء، سليمان الكبير بأولاده الثلاثة وأصهاره الأربعة، الذين همشتهم الرواية، مستبقية الجورجي التراجمي، الذي اختار دوره ولم يختر المسرح الموحش الذي دار فيه. أما العنصر المتخيل فيتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح، الذي يترجم أحواله في نسق الحكايات المتوادة. فلكل إنسان حكاية، ولكل حكاية جمهورها المتناثر وإنسان

معروف الاسم، يشارك الآخرين حكاياتهم ولا يتنازل عن حكايته أبداً. والحكايات كلها، وقد توزعت على أفراد لا فردية لهم، تبني فضاء شعبياً زاخراً ومتعدد الوجوه والاتجاهات، هو فضاء بغداد الذي كان، أو فضاء بغداد كما يجب أن يكون. تتعدد الحكايات بتعدد طبائع البشر ومهنتهم وأقدارهم وألقابهم، في نسق متشجر يقترب من الفتنة، يحتضن التاجر والعسكري والموسم والجاسوس والجندي العاشق والمحاسب والسقاء وصاحب المقهى والشقي المتدين واليهودي المتنفذ والمترجم الذميمة والآغا الأخرق والطفلة المشلولة والموظف المتداعي والعجوز الثكلى والمتبطل الذي لا قوام ولا ضرورة. شخصيات - مرآيا، تبني الحكايات وتبنيها الحكايات، كاشفة عن زمن بائر، يفصل الحاكم عن المحكوم، والمحكوم عن ذاته، والرأس عن الجسد، وبداية الحلم عن نهايته، إلى أن تتحول إلى نثار حكائي، يدفئ النص به ذاته، ويدفئ قارئاً، يذكر الحكايات ويرثي لأصحابها. وتأتي «اللغة العامية»، تعبيراً عن البشر وأداة يعبرون بها، قوامها الألفة والإيقاع والفراغ، كأم حنون شاسعة الأبعاد، تُرى في أولادها ولا يراها أحد. وواقع الأمر، أن حكايات منيف، وهي تتناسل في نسق الشخصيات الشعبية المتوالدة، تعين اللغة العامية شخصية - جذراً - وما عداها ألقنة، أو وجهاً مترامياً لا متناهي التخوم، وغيره ضلال. ولذلك، لا تتعرف الشخصيات الشعبية، على المستوى العميق، بأفعالها المتنوعة وأحوالها المتبدلة، بل بالبنية اللغوية الشعبية، التي تستغرق البشر جميعاً، وتحول حكاياتهم إلى حكاية واحدة، بصيغة الجمع. تُنطق اللغة المتوارثة الشخصيات التي تنطق بها، كما لو كانت شخصية عجيبة محتجبة، تضع الكلمات على ألسنة بشر لا يبحثون عن الكلام، مكتفين بلسان واحد يتقاسمه الجميع. وبسبب ذلك، تكون الحكايات المختلفة حكاية متماثلة عن كيان شعبي يدور التاريخ حوله ولا يراه. بيد أن الحكايات، وهي تتراصف متماثلة، ضرورة فنية لبناء فضاء شعبي شاسع، غافل عن تراجيديا شاسعة تنتسج أمامه، لأن وجوده التاريخي هو التراجيديا ذاتها.

في توليدها لتواليات حكائية، متدفقة الوجوه والأسماء، يحقق منيف في «أرض السواد» أمرين مختلفين، يتصل أحدهما بالبنية الروائية التي أرادها، ويرتبط ثانيهما بمنظور الروائي إلى العالم. فعلى المستوى الأول، تندفق الشخصيات - الحكايات، في حركة إيقاعية، لتكسر خطية الزمن التتابعي المحايث للوقائع التاريخية، بل تأتي الصورة الإنسانية لتزيح، في حركتها المتناوبة، الحدث التاريخي عن تتابعه المنتظر، محولة الحدث إلى وقائع متناثرة، تكتفها الصور الإنسانية وتضيئها في آن. تتعامل رواية منيف، منطقياً، مع حدث تاريخي محدّد البداية والنهاية: ١٨١٥ - ١٨٣١، تقريباً، يملي عليها مساراً خطياً هو مسار «السيرة التاريخية»، الراحلة من ولادة الحلم إلى موته. لكن منيف، المفتون بالتفاصيل البشرية، يذيب الزمن التاريخي الخطي، الواصل بين واقعة وأخرى تليها، في أزمنة إنسانية متعددة، متوسلاً تقنية «الصورة الشعبية اليومية»، التي تمنع

عن الزمن كل مركز جوهري محتمل، وتضع وحدة الزمن في تشظيه المتأبّي على الوحدة. ومن تقنية «الصورة» هذه يأتي التاريخ، كما تشاؤه الرواية، يستظهر في أقدار البشر ويستبين في نبض الحكايات. تزيح الحكايات مقولات المؤرخ جانباً، التي تكتفي بالأسباب والنتائج، ولا ترى إلى عيون البشر وأرواحهم.

تنطوي تقنية «الصورة الشعبية المتوالدة» على منظور ديمقراطي إلى العالم. فالحدث التاريخي يتكشف أثراً لجمهرة واسعة من البشر، تتساوى في الحكايات، وتنقض حكاياتها المتساوية ما يقول باختلاف البشر وتفاوتهم. بمعنى آخر: تحتل الشخصيات اللامتساوية، بمعيار المؤرخ، في البنية الروائية، المنسوجة في جدل اليومي والتاريخي، مساحات متساوية، كما لو كانت دلالة الشخصية، وبمعيار الروائي، تشتق من حيزها البنيوي، بمعزل عن ثنائية القاع والقمة، بالمعنى الاجتماعي. ولهذا، يعطي منيف لشخصياته المختلفة والمتعددة استقلالها الكامل، فلها سيماءها وأفعالها وأسماءها وأقدارها، التي تخلق، في جدل الإتصال والإنفصال، نصاً بلا مركز، فكل شخصية مركز، والمركز الجامع في لا مكان. ولعل هذا الفضاء الإنساني الواسع، الذي تأخذ فيه الشخصيات الروائية مواقع الوثائق التاريخية وتفيض عليها، هو ما يتيح لـ «أرض السواد» أن تعطي خطاباً تاريخياً قوامه الثابت والمتغير، إذ الحلم وإخفاقه قائمان في زمن، وإذ الحلم وشكل إخفاقه مورّعان على كل الأزمنة. وبسبب تماثل الأحلام الكبيرة وتباين انكسارها، يترك منيف نهاية روايته مفتوحة، تشهد على حقبة سلفت، وتوحي بأن في الحقبة المنقضية ظلالاً كثيفة من حقبة لاحقة.

في جدل الثابت والمتغير، وهو محايث لكل رواية كبيرة، يستغرق الروائي المؤرخ ويتجاوزه. فالحدث الذي يصلبه المؤرخ على جدران زمن وحيد، تحرره الشخصيات الروائية وتضعه في أزمنة متعددة. وهذا التعميم الروائي، إن صحّ القول، يهدم الجدران بين «المعرفة الأدبية» و«علم التاريخ» من ناحية، ويؤكد العلم المفترض، في شروط عديدة، مشتقاً للمعرفة الأولى وجهاً من وجوها. وواقع الأمر، أن «العلم التاريخي»، المختلف عن «الرواية التاريخية» يتحوّل، غالباً، إلى رواية أخرى، وإن اختلفت أنماط السرد وعناوين الفصول. فالوثيقة التاريخية، التي يرتاح إليها المؤرخون، تحمل الحقيقة التي ينسبها إليها المؤرخون. فما مضى واستقر مندثراً في زمن اندثر قصة راقدة في غرفة معتمة مجلّلة بالصمت. وغالباً ما يفتن المؤرخ بالعمته والصمت ولا يقرب القصة الراقدة ولا يمسح عنها الغبار. وعن فتنة الصمت والغبار المهجور تصدر حكاية هجينة، غريبة عن «علم المؤرخين» بالمعنى النبيل للكلمة، وأكثر غربة عن المتخيل الروائي المشدود إلى قديم مستجد وإلى جديد تقادم. يكتب فيشر الشهير في كتابه الشهير «تاريخ أوروبا»: «كان نشدان الموارد عن طريق الحرب والسلب والنهب شيئاً ضرورياً ممتعاً لعمل المجتمع الإغريقي في ميدان الزراعة.. فلم يكن ذلك جريمة بقدر ما كان شطراً من الإقتصاد

الحكومي». ويقول أيضاً: «لقد فرضت على روما فرضاً المراحل المتتابعة التي أتمت بها بسط سلطانها على إيطاليا، وكان شأنها في ذلك شأن بريطانيا في الهند في ما بعد...»^(٥). ولم يكن العراق بالنسبة إلى بريطانيا، في التاريخ الذي تحوّل إلى حكاية، إلا ما كانته الزراعة في المجتمع الإغريقي، إذ الإحتلال قانون طبيعي، وإذ الغزو والسلب والنهب أفعال فاضلة، يملئها «الإقتصاد الحكومي»، الذي لا يحتكم إلى منظومة الأخلاق. ولذلك، يكون داود باشا، إذا مشى فوقه قلم فيشر، وجوداً مردولاً يقف في وجه «الإقتصاد الحكومي»، بينما يكون ريتش، وقد اتكأ على «علم التاريخ»، استطالة أمانة لتعاليم المؤرخ «الموضوعي». يقرأ فيشر التاريخ مطمئناً إلى ثنائية الحرية والضرورة، مؤكداً «القوة الإمبراطورية» مرجعاً علمياً، ومؤمناً للقنصل البريطاني جسراً ذهبياً، يصل بين «العلم» و«الحرية».

يذهب الروائي إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة، تنقض أحادية القول التاريخي بأقوال متعددة مراجعها التأمل والاحتمال. و«علم التاريخ» يحدث، غالباً، على طريقته، عما كان، والرواية تحدث عما كان وعمّا كان يجب أن يكون، محررة الماضي من قيود قراءة وحيدة، وعاطفة مبادئ الأخلاق على المعارف الواضحة والغائمة. واتكاء على جدل المعرفة والأخلاق يؤالف منيف في «أرض السواد» بين شخصيات فعلية وأخرى متخيّلة، حيث المتخيّل يعترف بالواقعي ويخلقه معاً. والرواية، وهي تعيد خلق المخلوق، لا ترافق بين جنسين من البشر يعوزهما التجانس، بل تطلق الشخصيات جميعاً في فضاء روائي، تجانست فيه الأزمنة المختلفة. تتحول الشخصية الواقعية إلى شخصية واقعية - متخيّلة، وهي ترى إلى شخصيات متخيّلة وتتخلّق في كلام يأتي من عالمها الداخلي والخارجي ويرتد إليهما. ولهذا يمرّق داود صمت الوثيقة وينصت، ساهماً، إلى رقرقة الأحلام، وإلى ابنة صغيرة كسيحة وعذبة اللسان، هي مجاز أحلامه، المقيدة في البدء والمجهضة في النهاية. ويخرج ريتش من ثنايا الكتب و«علم التاريخ»، يستطلع أرض العراق شبراً شبراً، ليرسل بآثار العراق إلى المتحف البريطاني، وبأحلام الحداثة الوطنية إلى متاحف الكوابيس. أما العسكري «علوي»، الذي ولد من رحم التأمّر والجشع، فيلتهم زمنه ويحوّم فوق كل الأزمنة، يقايبض السماوات بحفنة من ذهب، ويستخرج الذهب الدامي من العيون المطفأة.

وإذا كانت الشخصيات الفعلية، ومصدرها الوثائق المكتوبة، تتحول إلى شخصيات متخيّلة وهي تشاطر الشخصيات المتخيّلة الزمن الذي تعيش، فإن الشخصيات الأخيرة، وهي تشهد على حدث تاريخي، تبدو بدورها شخصيات واقعية، فهي قائمة في صناعة البطل المهزوم، الذي أراد أن يصنع التاريخ، لا أن يتفرّج عليه. لا فرق في الفضاء الروائي بين ما جاءت به الوثيقة وما بعته المتخيّل الروائي، ذلك أن الروائي، وله موقع الراوي العليم، يصل بين الأقدار الشخصية ويفصل بينها، ويخلق الواقعي واللاواقعي في آن.

يتألف العنصران، وقد تجانسا، ويقدمان خطاباً روائياً عن التاريخ، يبدأ بزمن وينتهي إلى أزمنة، ويتشكل في كتابة ويفضي إلى قراءات، ويتكئ على كاتب يتحول إلى روائي وراو ومؤرخ. كأن الخطاب الروائي عن التاريخ، لا يستدعي الأخير إلا ليخبر عن صعوبة الحوار مع التاريخ. و«أرض السواد»، وهي تعطي خطابها، تحاور تاريخاً وقع، وآخر محتملاً، وثالثاً لا يُرى، يحط فوق قلوب واجفة في الهزيع الأخير من الليل.

٢- تراجيديا لتاريخ في الأزمنة اللامتكافئة:

تروي «أرض السواد» في أقمطة حكاية لا مركز لها، صراعاً جوهرياً بين شخصيتين هما: داود باشا والقنصل البريطاني ريتش. تلتف الأقمطة الحكائية حول ذاتها، زاخرة بالحكايات والأسماء والصور، مستأثرة برجلين يتبادلان الكوابيس والأحلام. يحلم والي بغداد، الملمّ بالشعر وعلوم الدين وأخبار نابليون، بجهاز سلطة حديث، ويجاهد برقبته الضامرة، لتوليد الجديد من قديم لا جديد فيه. ويرصد القنصل، بغطرسته المتوارثة، أحلام الحاكم ويهيل عليها التراب. ولداود وجهه العاري وحسبان صموت، وللقنصل الوجه الإمبراطوري كله، الذي يحجب كل الوجوه المفردة. والصراع مكشوف وله إيقاع القدر، فالوجه الذي ينازل قناعاً يخسر قبل المنازلة. وليس لحرارة القلوب المؤمنة مكان، منذ أن خلقت الآلة البخارية والحصان ورائها، وجعلت من الآلة المنتصرة والياً على العالم. وبسبب سلطة الآلة البخارية، يخترع الرجل الأبيض ذاته ويعيد اختراع المسافة بين العراق وبريطانيا، كما جاء على قلم فيشر، ويرسل بداود باشا وحصانه إلى ما قبل زمن اختراع الآلة البخارية.

حين يصف عبد الرحمن منيف داود، في الجزء الأول من روايته، يقول: «مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالإنعزال تقوى. لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً. ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس أن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد.. يحس أنهم في عالم آخر. كان يتمنى أن يكف هؤلاء الذين حوله عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب، ولكن دون جدوى: ص: ٢٣٦». تتمثل مأساة داود، في مستوى أول، في حل معادلة مستحيلة، تستولد «أميراً جديداً» من إمارة غائبة، بلغة ميكيافلي. كأنه ذلك الغريق الغريب، الذي يوكل إلى يديه، وهما لا تحسنان السباحة، أن تشده من شعره، وأن تضعاه على شاطئ الأمان. ولذلك يكون على الطامح إلى الجديد، وهو ابن منضبط لسلطة قديمة، أن يلوذ بذاته، التي تظل مفردة، وهي تكاثر الأحلام والقرارات.

داود هو الطارئ الحزين المورّع على أزمنة غير متساوية ولا متجانسة، وهو الباحث عن الشكل في ركام لا يعرف الأشكال. والطارئ، أي اللامتوقع، ينصرف سريعاً، فلم

يتوقعه أحد. وإذا كان الإنسان لا يفكر بالأمر التي يعرفها لأنه يعرفها، فإن داود الذي يفكر بما لا يعرفه غيره، يظل وحيداً. فما هو متاح له نسق سلطوي بائر يفرض عليه، في صمته وعزله، أن يستولد من ذاته نسقاً جديداً، أي أن يصوغ معادلة لا حل لها. فالفرد الوحيد لا يصبح نسقاً، ولا يهاجم نسقاً مستقراً وينتصر عليه. يتعامل والي بغداد الصموت، كما ترسمه رواية منيف، مع نسق سلطوي موروث قوامه الهجنة والتداعي: الطبيب الهندي، مسؤول المال اليهودي، المترجم الأرمني، الأغا الكردي، الشيخ البدري، الموفد العثماني، الجندي البغدادي ومتأمري الشمال.. والنسق، الزائف في وحدته، موزع على الدين والمذهب والجغرافيا والقبيلة، دون أن يحيل على ما هو: وطن. ومع أن السلطة تبدو حاضنة للمراجع المتناثرة، فإن تأملها يبين، سريعاً، أن السلطة سبب التناثر وأثر له. فهي قائمة كسلطة ريعية تنهب الأموال وتوزعها، وفقاً للأحوال والغايات. ولعل هذا النسق، الذي يساوي بين الثروة والسلطة، وبين السلطة والقائمين على شؤونها، هو الذي يقيم علاقة بين أحلام داود وأحلام أرخميدس، الذي حلم بنقطة ارتكاز في الفضاء يزحزح منها الأرض. ولن يكون على الجورجي الطموح، وهو ينصت إلى البدوي والهندي والكردي والعثماني، إلا الرجوع إلى «محب الدين المرادي»، كبير المنجمين، لينقب في «طلسمه» عن حل لمعادلة مستحيلة.

لا اختلاف بين النسق السلطوي والأنساق الإجتماعية المتمتعة بسلطة. فأهل بغداد، في رواية منيف، هم: التجار المشغولون بثرواتهم، والعلماء الذين يسألون فتاواهم، والشعراء الذين يلوكون كلامهم، و«الشطار» الذين يجمعون بين التصعلك والدفاع عن الخير، بين حين وآخر... وهناك القاع الإجتماعي، أي الرعية بلغة مطمئنة أو الشعب بلغة أخرى، المتوالد ثابتاً في عادات ثابتة تحسن الشكوى والتعليقات العاجزة. وبين نسقين متمتعين بالسلطة، وقاع هارب بينهما، يصبح «الأصل الجورجي» واقعاً وإشارة: واقعاً يتحدث عن صبي جاء بغداد في التاسعة من عمره، وأمضى عمره في السراي حتى غدا والياً، وإشارة إلى الغريب الذي بقي غريباً. والغربة التي لازمت الغريب، موضوعاً وإشارة، خلقت منه بطلاً تراجيدياً، غريب هو قبل أن يتلبسه حلم كبير، ومغترب هو، بعد أن ذوى الحلم وأرسله إلى مساجد المدينة المنورة.

وفي مقابل نسق سلطوي يشخصن السلطة ذهباً وقمعاً، وأنساقاً إجتماعية تشخص الملكية الخاصة وتتعبّد أمامها، يأتي ريتش، حاملاً زماً تاريخياً آخر يذيب علاقات السلطة والمجتمع في مقولة تصدر عنهما هي: القوة. وريتش، المتكئ على قوة خلقته، يروض الطبيعة والبشر ويعمل على ترويض والي بغداد، الذي لا يروض أهل بغداد وخارجها إلا بالقمع والذهب. والقنصل في ما يفعل قناع لبنية خلقته، غادرت منذ قرون ثنائية الترويع والإفساد. إنه حرف ملكي من كلام الملوك الذي هو ملوك الكلام، له سلطة المعرفة ومعرفة السلطة والسلطة المعرفية، طالما أن السلطات جميعاً تنهي إلى محراب القوة

الوحيد. يترجم القنصل البريطاني دلالات القوة بفلسفة الإستعراض، حيث هو مركز والآخرون متفرجون. يقرّر بداية العرض ونهايته ومواسمه والعناصر التي تكوّنه. ويكون في عرضه الزاهي، الممتد من القروء والطيور الملونة إلى الأفيال والأسود، إشارة إلى عرض آخر، لا يكشف عنه إلا في لحظات العقاب المميت. وفي استعراض باطن وظاهر لا ينتهي، يكون ريتش: عالم الآثار وأمهر الرماة والخبير بالطيور والفارس الذي يطعم السكر للخيل والباحث الدؤوب عن الكتب القديمة والجديدة. فإن انتهى العرض الذي يسلب العقول الخفيفة ويصادر العيون الفارغة، انصرف إلى عروض خفية، وجوها المال، الذي يفتن الأغوات والعشائر والعسكري الغليظ، و«علم الجاسوسية» الذي يطبق على موظفين لا يعرفون معنى الوطن وبغايا جميلات وتجار أغنياء عراة من الكرامة، ومدفعية هالكة تنطلق إذا حان الأجل.

يحقق ريتش حركته في صيغتين متلازمتين هما: المكشوف والمحتجب، والأعلى والأدنى. فهو في الصيغة الأولى الإنجليزي الذي يتكلم العربية والفارسية والتركية، أمام وال لا يجد في سراياه المتوارثة من يعرف الإنجليزية. ومعرفة «الأخر» للغة الغربية تدع الوالي مع الصمت الخائب والقلب الواجب، فمن لا يعرف لغة عدوّه لا يعرف عن فكره الكثير. غير أن ريتش، وهو يخاطب العرب والترك والفارس بلغاتهم، يستأنف فلسفة الإستعراض، عارضاً فوق مسرح لغوي متغرس لا تكافؤ البشر والتباين بينهم. يكمل العرض للغوي عرض العربة القنصلية، التي تسير مطهّمة ومرافقين مزركشة ثيابهم وآلات موسيقية فخيمة الصوت، وعرض الطواويس الأربعة، التي تحدّد موقع القنصلية، وتعين ريتش طاووساً لا مثيل له.

ليس في سرايا الوالي إلا قديمه، من ذهب فاتن وسيوف مروعة، على خلاف ريتش، الذي يروي في تعدّده المبهر وجوه الإمبراطورية المتعددة التي ينتمي إليها. ولهذا، يبدأ بالطواويس وبفيلة أقرب إلى الجبال المتحركة لينتهي إلى شيء آخر: «إذ لا بدّ أن يرى الباشا بنفسه واحدة من أصغر قطع الأسطول البريطاني التي شاركت في هزيمة نابليون، ولا بدّ أن يوضح له أنه كان من المرغوب وصول قطع أكبر، لكن وضع النهر، في هذه المرحلة، لا يتيح ذلك. الجزء الثالث. ص: ٩١». بين الطواويس الأربعة والقطع البحرية، تقف حقيقة القنصل، الصادرة عن الحقيقة البريطانية، التي هزمت نابليون وتلاميذه اليتامى. وبين الطواويس والقطعة البحرية الصغيرة، يقف «علم الشرق»، الذي يبذر الشرقيين ويحصدهم. فكما أن للأرض علم الجيولوجيا، الذي يستدرك علم الجغرافيا، فإن لأهل بغداد «علم الأسطول» الذي يترجم «علم الخيول» بلغة قاتلة.

فوق هذا المسرح المتوّج بالأفول، تجري تراجيديا التاريخ هادئة، محولة علم الأخلاق إلى نادل عند علم البارود. فداود باشا، ابن نفسه، يقاتل مخذولاً ابن الإمبراطورية، في فضاء عراقي يرى في «علم الإستغاثة» علماً للعلوم. وفي هذه التراجيديا الكاملة، يكون

ريتش بطلاً بلا بطولة وينتصر، ويكون داود باشاً بطلاً حقيقياً مآله الهزيمة. وما الفرق بين مربى الطواويس والبطل الملتحف بعزلة متقشفة، إلا الفرق بين وارث الأحداث التاريخية وصانع الأحداث التاريخية. يستولد داود من ذاته إرادة خلّاقة تهجس بنا بليون ومحمد علي باشا، ويركب ريتش أسطوياً منتصراً لم يشارك في معاركه. شيء قريب من الفرق بين رجل عابث أشعل النار بمركب مهيب، وآخر اجتهد في صنع المركب ومات فيه محترقاً. توحد الواقعة بين اسمي الرجلين في حكاية عمياء طافحة بالعبث، توحى بظلم التاريخ وهشاشة معناه. والتاريخ لا يميّز بين «رجل الأحداث» و«صانع الأحداث»، فهو منصرف إلى المنتصر ولا ينصت إلى غيره.

داود بطل تراجيدي، فلا هو في الزمن الذي يعيش، ولا هو من الزمن الذي يقاومه. إنه الوجه الوحيد المحاصر بين نسقين من الأقنعة، نسق مهترئ يمنع عن الإنسان فرديته ويمائل بين أفراد لا فردية لهم، ونسق منتصر يعطي الإنسان وجه الزمن التاريخي الذي نصره. يبدو داود، في وجهه الوحيد، نجمة مضيئة في سماء كالحة، تراه الهزيمة ولا تخطفه، كما لو كان دليل نفسه إلى إخفاق لم يشأه. ولعل الفرق بين الوجه والقناع، هو ما يعرف «الرجل الجورجي» بطلاً كاملاً. فلا بطولة لمن قاتل بوجه مستعار. شيء قريب من «الثور الجليل»، الذي حدّث عنه الشاعر اليوناني القديم بيندار، الذي تقوده القصيدة الحماسية إلى المعبد المقدس^(٦). مع ذلك، فليس بين داود والبطل التراجيدي القديم علاقة كبيرة، لأنه سائر إلى مآله حراً، ممتثلاً إلى إرادة فردية مأخوذة بالإبداع. حيث يتحدث أورباخ، مستلهماً غيره، عن هاملت يكتب: «فهاملت هو هاملت، لا لأن إلهاً ذا نزوات أرغمه على أن ينتقل إلى نهاية مأساوية، بل لأن هناك جوهرًا فريداً فيه يجعله لا يقدر على أن يتصرف بأية طريقة أخرى سوى ما يفعله»^(٧). وداود يفعل ما يفعل مجسداً بطلاً تراجيدياً حديثاً، يقاوم من أجل مشروع حديث، في زمن غابت فيه آلهة اليونان، مخلية المكان لآلهة جديدة أجنحتها الذهب والسيطرة.

في هذه الحدود تبدو «أرض السواد» ذاكرة وطنية وأكثر من ذاكرة، تحدّث عن بغداد ومحمد علي باشا والجنرالات المستشرقين، وعن بريطانيا التي «سيقت سوقاً» إلى احتلال العراق، بلغة المؤرخ فيشر. بيد أن الرواية، وهي تسجّل الحوار الحميم بين القنصل البريطاني وأغوات الشمال وبين عسكري جلف وبطانته الفاسدة، تحاوراً كائناً غامضاً يدعى بالتاريخ، يضع قدمه حيث يشاء، ولا يلتفت إلى الأوصال المهشمة.

٣ - تراجيديا التاريخ في الأزمنة الراكدة:

تتوالد «أرض السواد»، وعلى مستوى البنية الروائية، في أقمطة حكاية متلاحقة، تحتضن حكاية كبرى. والحكاية، الموزعة على الأقمطة، تراجيديا شاسعة، مرّ التاريخ إلى جانبها وذهب إلى منطقة أخرى. وللتراجيديا مستويان أساسيان وأكثر، يتكتّف

أولهما في صدام المدفعية الحديثة وعري البطولة الفردية، ويتكشف ثانيهما في فضاء شعبي يرتاح إلى الركود وبلاغة الإستغاثة.

تظهر الحكاية الشعبية، في رواية منيف، إيقاعاً ثابتاً، يفصل بين حكاية سلطوية وأخرى، في حركة متناوبة، تعلن أن تاريخ الحكاية الكبرى يحتضن السلطوي وما خارجه على السواء. تضيء الحكاية، التي يرويها أفعال البشر، الفرق بين مرونة الزمن الشعبي ويباس الزمن السلطوي، وبين خطية خطاب المؤرخين عن التاريخ وخطاب الرواية الذي يوزع التاريخ على اتجاهات متعددة. وتفضي الحكاية، في مستويها، إلى بنية روائية لا مركز لها، وإن كان البطل المخدول، على مستوى التأويل، مركزاً سابقاً لغيره. لكن الرواية، وهي تحتفي بفضاء شعبي متوالد في صورهِ الدافئة، تعلن، وعلى مستوى البنية، عن تراجيديا أخرى، تجاوز تراجيديا البطل وتكملها. فالنسق السلطوي الموروث، المتجدد في بشر يسكنهم الجشع والبلادة، لا يختلف، في دلالتة التاريخية، عن فضاء شعبي أبوابه الركود وانتظار الكرامات. تفصح التراجيديا الأولى عن اغتراب البطل المخدول عن زمانه، وتخبر التراجيديا الثانية عن اغتراب المعنى التاريخي عن الزمن الشعبي.

يحول الفضاء الشعبي، في منظوره السديمي، السلطة إلى حكايات متناثرة، ويرى في تحولات السلطة حكايات لاحقة. تأتي السلطة كحكاية وترحل كحكاية أخرى، كما لو كان الواقع حكاية كبرى مجهولة البدء والنهاية. يأتي الخلع سعيد، كما تقول الرواية، ومعه حكايات تمسحها حكايات الوالي الذي أعقبه، والتي لا تنافسها إلا حكايات القنصل البريطاني. ومع أن الوعي الحكائي يصوغ الحدث المفرد بمتواليات حكائية، فإن ما يجيء به يختزل إلى حكاية واحدة، هي حكاية الحدث الذي حصل ولم يحصل في آن. ولعل هذا العقل الحكائي، الذي يحول الوقائع المادية إلى حكايات متوهمة، هو الذي يحول البشر الذين يصوغون الحكايات إلى حكايات متوهمة أخرى. يُرجع العقل الحكائي، وقوامه الوعد والوعيد، الوقائع التاريخية المختلفة إلى حكاية واحدة ثابتة، تعكس ثبات العقل اللاهوتي، المسكون بالوعد والوعيد. ولهذا يكون الزمن الشعبي، وهو يوهم بمرونة تنقص اليباس، زائفاً، طالما أنه يختزل الوقائع المادية المختلفة إلى حكاية تولد من مجهول وتذهب إلى مجهول آخر.

ترتسم الصورة الشعبية في شكلين: شخصية مفردة ومحددة، وتعليق جماعي على ما يجري بين القنصلية والسراي. والشخصية المحددة هي التعليق الجماعي الذي لا تحديد فيه. ولذا تمر الشخصيات المتدفقة، كما تمر الحكايات، مختلفة الظاهر ومتماثلة الجوهر، تاركة القنصل يتأمل ذاته في طواويسه والوالي يعالج معادلته المستحيلة وحيداً. ولن يشفع لها تضامنها الدافئ وطرائفها المتعاقبة، فهي أقنعة متناظرة لوجه لا وجود له. حين يعرض ريتش حيواناته الغربية أمام أهل بغداد، يكتب منيف: «والعيون

تنفتح إلى أقصاها. الشفاه متهدلة. القلوب واجفة وقد استبدت بها الخشية. والصمت ممتد واسع. وما عدا الأنفاس السريعة التي تتصاعد، فإن رجال الباليوز (القنصلية) لا يتوقعون ولا يأملون صمتاً مثل ذلك، ولا نظاماً أشد صرامة مما يرون. ووجد من همس: إنها الفيلة. وبسرعة البرق انتشر الاسم بين الناس. الجزء الأول. ص: ٢٧٣».

ترسم السطور السابقة بشراً من قش وغباشة، من جهل وفقر روحي مهين. تشل رؤية الفيلة محاكمتهم، وتتهدل شفاههم وهم ينظرون إلى القروء، ويرتعدون فزعاً من طيور ملونة الريش. يجعل البشر، كما وصفهم الراوي، بعيونهم المفتوحة وشفاههم المتهدلة وقلوبهم الواجفة وأنفاسهم المتسارعة وصمتهم الرهيب، من استعراض الحيوانات والطيور معادلاً ليوم القيامة، الذي سيراه ثانياً «الشيخ الشعبي»، وهو يرى إلى الألعاب النارية المنطلقة من القنصلية. يتحول ريتش، وقد شلّ العقل الحكائي، إلى شيطان ملموس أو إلى إله غريب معروف الإقامة. يجسد البشر فلسفة المسافة، وحدودها القادر والعاجز، قبل أن يشرحها ريتش لهم، أي: يصوغ القنصل الغريب الفضاء الشعبي المحلي بسلطة المعرفة، ويخلق الفضاء الشعبي صورة الغريب بسلطة الجهل، التي تساوي بين الألعاب النارية وزلزلة يوم القيامة.

يصبح ريتش في العقل الحكائي سراً، ووجوداً جديداً، يُنزع عنه اسمه الحقيقي ويُعطى اسماً يوافق هـو: «الأشيقر». ولنفي الاسم القديم أكثر من دلالة: فهو تعويذة شفوية تفصل بين المحلي والغريب، وبين الغريب الحقيقي وصورته المحلية المتوهمة. وهو محاصرة لشرف، لأن الاسم الجديد يجعل من الغريب فرداً محلياً أليفاً، واسمه دليل على ذلك وأية عليه. والأمر كله يدور في إلغاء «الأخر» الوهمي، فالإسم هو الهوية والوجود، وتغيير الإسم إلغاء للهوية والوجود. وهكذا يتحول القنصل البريطاني، الذي يخلق العراق كما يشاء، إلى حكاية جديدة تزيح، شفهيّاً، المستعمر عن مكانه الحقيقي، وتضعه في مكان وهمي، يؤمن استقرار العقل الحكائي وسيطرته الوهمية على القنصل الغريب. كل شيء في مكانه، وعلى ما يستجد أن يندرج في ركود متواتر لا يؤرقه طارئ أو غريب. لا يقف العقل الحكائي أمام العقل الإستعماري إلا ليقع، بسبب اختلاف في المحاكمة، يعطي الأول سببية فقيرة، ويمدّ العقل الثاني بسببية مركبة. يدور العقل الأول في ثنائية فقيرة، قوامها خير يهزم شراً، ولو بعد حين، تنتائج، منطقياً، في ثنائية بائسة لاحقة هي: الإيمان والانتظار. ويأخذ العقل الثاني بسببية مركبة، تستدعي عناصر متعددة متفاوتة المستويات. ولذلك يضع ريتش مدفعيته الثقيلة وراءه مكتفياً بعضاً غليظة، يلوح بها نحو الشمال والجنوب والوسط، فأغوات الشمال لهم الرشوة والألقاب، وللعسكر الجشع الأمانى الكبيرة، وللتجار ما يزيد أرباحهم، وللبدو رسائل تسكر الرؤوس، وللعقل الشعبي الفقير فتنة الطواويس الملونة. والعقل الشعبي لا يهزم أبداً، لأنه لم يهجم قط بالذهاب إلى المعركة. ولهذا، فإن شخصية «بدري»، الممتدة على ما نتي

صفحة وأكثر، والمنتسبة إلى الفضاء الشعبي، تموت بليدة برصاصات قليلة، كما لو كان «البطل الشعبي»، المطمئن إلى الخير المنتصر، ينتظر الموت ولا يذهب إليه. و«بدري» هو الإنسان الأليف الوديع القريب من الخجل والصمت، يلتحق بالجيش وينتهي إلى قصر الوالي، يؤدي ما يطلب منه، فإن بادر سقط في فشل ينتظره: يفشل وهو ينسى وظيفته في سهرة طارئة لم يتعلم عليها، ويفشل وهو يلهث مشتتاً وراء راقصة جميلة، ويفشل حين ينصت إلى جنود متأمرين ولا يعي من كلامهم شيئاً، ويفشل وهو يعتذر ولا يحسن الاعتذار. يقوده فشله المتوالد إلى موت رخيص، كما لو كان ذاكرة مثقوبة لا تحتفظ بشيء. وفي هذا المسار، الذي لا يتحول كمنه إلى كيف، يتحول «البطل الشعبي» إلى حكاية جديدة فارغة، فدورته الواسعة مليئة بالفراغ.

في الجزء الثالث، وفي صفحات، مشرقة، تتحدث رواية منيف، عن فيضان يجتاح الفضاء الشعبي ويعطبه. والفيضان واقع ومجاز، واقع هو، لأنه حدث دوري يتوقعه أهل بغداد وينتظرونه، ومجاز هو، حين أتى بعد أن استكمل ريتش أدواته القاتلة. يبدأ الفيضان بالفضاء الشعبي، الذي يغرقه الإنتظار السلبي قبل أن يجتاحه الفيضان، والذي يغرق قبل أن يصل الفيضان إلى الوالي الطموح، برقبته الضامرة. تساوي علاقة الشعب بالفيضان، الذي لا يخلف ميقاته، علاقة «بدري» بالمعركة التي فارقتها قبل أن تبدأ. يرحل الجندي عن معركة لم يعرف عنها شيئاً، ويغرق الشعب في فيضان انتظره. والطرفان لا يهجان بالهزيمة، فلا يهجن بالهزيمة إلا من سعى إلى النصر.

يعيش داود، الذي أراد أن يخلق العراق من جديد، تراجيديا مركبة: آلة «الأخر» المعقدة التي لا يملكها، وعقل شعبي حكاوي يساوي بين الآلة المعقدة ولغته الفقيرة. يلتف البطل التراجيدي بوحده، وبرغبات متداعية، تنتظر مترجماً يعرف لغة «الأخر»، ومؤرخاً لا يستجير بالقدر، ومستشاراً لا يبدد وقته في غرف زوجاته المتعدّات. لا شيء إلا الخيبة، التي تترك النائر الطارئ يرمي بحجارته القليلة على نوافذ سلطة متوارثة بائرة، ولا يكسر منها شيئاً.

٤ - تعليق: التاريخ بين التراجيديا والمهزلة:

يغوص ريتش في الغيظ والندم وهو يرى إلى وال جديد مليء بالكبرياء والطموح. ويستعيد، وقد أمضه ما يرى، أطياف ولاة كان يستحضرهم ويصرفهم حين يشاء. والوالي النموذجي الذي يخفق في ذاكرة القنصل الإنجليزي هو: سعيد، الداعر المتداعي، الذي وقف داود على أطلاله. تضع العلاقة بين الذاكرة المتوثبة والقوة المتعددة «الوالي النموذجي» في زمنه المنقضي وفي أزمنة لا تنقضي. ولذلك، فإن غياب «سعيد» المبكر، كشخصية روائية، لا يمنع عن طيفه حضوراً مستمراً، يعادل حضور القنصل المتجدد الذي يعبت بالولاية. و«سعيد» المرغوب، كما ترسمه الرواية، خليع له ملامح شاة متورمة،

انتهى رأسها المترنح إلى بلطة قاطعة. طفل كبير، يرتاح إلى حضن أمه ويموت فيه، عاشق إلى حدود الهوى لخليع آخر يدعى «حمادي»، يعبث بالحكم والخزينة ومصائر البشر. يرى ريتش في حياة داود كابوساً، وفي موت «سعيد» كابوساً آخر. كأن كابوس الظالم لا ينقضي إلا إذا التهم الموت الحياة، أو تحولت الحياة النابضة إلى موت آخر. وبما أن المهزلة خروج على السواء، فإن في بعث القتيل المأفون تجسيداً لمهزلة. يفقد الصراع الحقيقي، وهو جوهر التاريخ، دلالة في أرض المهزومين، وينتهي إلى تاريخ له شكل المهزلة. والمهزلة قائمة في أكثر من مكان: قائمة في المعركة الغريبة بين القامة الحقيقية وشبح الأموات، وفي انتصار الشبح على كيان حقيقي، وفي توزع الألقاب المتناظرة على والدين لا تناظر بينهما. كما لو كانت الكلمة الكبيرة تحجب وجهاً صغيراً لا أكثر. فالوالي داود يشفق إرادته من ابنة جميلة وكسيحة، حاملاً بمستقبل يعالج الأوجاع جميعاً، والوالي «سعيد» يشفق التفاؤل من ليلة ماجنة، حاملاً بليلة قادمة أكثر مجوناً.

يسري التاريخ في سراديبه العمياء فاصلاً، في لحظة نور عابرة، بين الأسماء الشكلانية المتناظرة بألة موجهة هي: النهاية، التي تعلن عن الفرق بين الوجود والكلمات. يحظى الداعر المتداعي بنهاية تساويه، قوامها عسكري جلف متأمر وأربعة جنود وبلطة قاطعة: «وأخيراً سحب أحد الرجال بساطاً أحمر له حواش سوداء وألقاه على الرأس، لكي يلفه به قبل أن يلتقطه.. ص: ٤٠». يحمل «سعيد» صفحاته الأربعين الأولى من الرواية ويرحل، تاركاً طيفاً تؤنسه طيور الظلام، وتاركاً لغيره نهاية الأبطال.

يقول هنريش هاينه: «يشبه موت الأبطال مغيب الشمس لا انفجار ضفدع متورم»^(٨). لا علاقة بين مغيب الشمس، يتلوه الظلام، وانفجار ضفدع متورم يثير السخرية، وإن كانت العلاقة تولد من الفراغ الغائب بين الجملتين. كأن هاينه يقول: بعد رحيل الأبطال يأتي نقيق الضفادع، وبعد أفول القصور تتمدد المستنقعات. «بعد التراجيديا تأتي المهزلة»، يقول هيجل، دون أن تسمح الجملة بقلب علاقاتها، فالنسق السلطوي يلتقي بالتراجيديا صدفة. وبسبب المهزلة - القاعدة، يُبعث «سعيد» من جديد، وقد انصاع إلى ريتش، رجل الأحداث الذي يرى الحياة في الأشباح المتوالدة. يحدق ريتش في «علم الشرق»، ليهلك الأحياء ويستنهض المقابر، رامياً على الرمم التي اختارها ألبسة زاهية. يقول هاينه مرة أخرى: «لا يرقد العصر الألماني الوسيط متعفنًا في قبره أبداً. إنه يستقي الحياة غالباً من طيف شرير، يظهر بيننا في عز الظهيرة، ويمتص الحياة من قلبنا المفعم بالألوان»^(٩). والطياف الشرير، في عصره الوسيط المتجدد، هو «سعيد»، الذي لا يفارق جيب ريتش أبداً. ولهذا تقرأ «أرض السواد» من وجهتي نظر: من وجهة نظر أحياء مفعمة قلوبهم بالألوان، ومن وجهة نظر الأشباح الذين يلعبون، وهم في القبور، دماء الحياة. وهذا ما يجعل سعيد، الذي انطوى بعد أربعين صفحة، حاضراً في الرواية من البداية حتى النهاية. وبسبب غياب له شكل الحضور الفاعل، يغدو التاريخ مهزلة، بقدر ما يصبح

تراجيديا، حينما يأخذ الحضور الفاعل شكل الغياب.

٥ - البنية الروائية : إضاءة سريعة:

يتكوّن الشكل في «أرض السواد» في تقنية الحكاية المتناوبة، التي ترد إلى علاقيتين مختلفتين، كاشفة عن فضاءين مختلفين، هما السلطوي والشعبي. وتتيح هذه التقنية للقارئ أن يتأمل التاريخ الاجتماعي - السياسي في وجوهه المختلفة، وتوحي له، في حكاية لا تعرف الانغلاق، أن التاريخ مفتوح، يتوالد في حكايات لاحقة، لا تغاير الحكايات التي سبقتها. كأن الحكايات، في اتجاهاتها المختلفة، تركب التاريخ وتؤوله معاً: تركب التاريخ وهي تلتقط نثار الحياة اليومية من أحوال البشر، وتؤول التاريخ وهي تراصف حكايات متناظرة، لا تعد بجديد.

يخلق الشكل، في أقمطته الحكائية المتناسلة، بنية روائية ثنائية المستوى، ترد إلى الفضاءين المتغايرين. تعين السلطة المستوى الأول، في بنية متناقضة تحتضن السرايا والقنصلية، محددة الأولى كعلاقة داخلية في الثانية، رغم الصراع بينهما، أو، وبشكل أدق، بسبب الصراع بينهما. يخترق الصراع العلاقتين ويعيد، بشكل لا متكافئ، انتاجهما، محتفظاً بثبات الثانية، فلا جديد يضاف إلى كلمة القنصل الأولى، ودافعاً بالثانية إلى مهام جديدة، ضيقة الأفق والمساحة. وعلى خلاف المستوى الأول، وعلى مبعده عنه، يعين الفضاء الشعبي المستوى الثاني، يوازيه ولا يتقاطع معه إلا في حكاية سعيدة محتملة، تنعقد غيومها صباحاً وتنقشع إذا جاءت الظهيرة.

لا يمنع توازن المستويين، وعلى مستوى البنية، من التقائهما، في موقع غريب، عنوانه: التعليق الشعبي الجماعي، المعبر، بشكل ملتبس لا ينقصه الأسي، عن فضاء سفلي، يحدّق في فضاء متعال، ولا يلمس أطرافه. يشكل التعليق الجماعي العلاقة الفنية والمنطقية، التي تربط بين مستويين متغايرين لا روابط متجانسة بينهما.

تقف السرايا على «الضفة الأخرى» ملفعة بأسرار، تعالجها الذاكرة الشعبية، وهي تضيف إليها أسراراً جديدة. وفي مقابلها، وعلى «ضفة أخرى»، تقوم القنصلية، التي تشل طواويسها الكلام الشعبي، قبل أن يقتحم الأسوار. وبسبب هذه المسافة المزدوجة، المدثرة بالغموض والأسرار، تتحول السرايا والقنصلية إلى مشهد غريب يثير الفضول، أو إلى مسرح خاص، له جمهور لا يقل إثارة وغرابة. فمن المفترض، منطقياً، أن يعلّق المتفرج على ما يراه، وأن يكون بين الكلام و«العرض المسرحي» علاقة موافقة. لكن خصوصية المشهد السلطوي ترمي بالعلاقة الموافقة إلى لا مكان. فالمتفرج ينظر إلى المشهد من وراء حجاب، أي أنه يعلّق على ما ظن أنه رأى، ذلك أن بين ضفته و«الضفة الأخرى» مسافة شاسعة لا تقبل التجسير. والمتفرج ينظر، أيضاً، إلى سلطة لقننته، ومنذ قديم الزمن، أن المسافة الرمزية بينهما، تعادل المسافة المكانية أضعافاً مضاعفة. وبسبب هاتين

المسافتين، ولا هروب منهما، يوازي الكلام التخمين، ويلازم خوفه مطمئناً، يمنع عن المتفرج إمكانية المشابهة، أو إمكانية التماثل، باللغة المسرحية. فمثلما أن الميلودراما ترد إلى استعداد الجمهور للبكاء، قبل أن تستدعي كفاءة النص المسرحي، فإن النص السلطوي، في عرضه الغريب، يحيل على قابلية الجمهور للخضوع، قبل أن يرى إلى قدرة النص على الإقناع، أو إلى عجزه^(١).

يستوي الحوار بين الفضاء الشعبي والمسرح السلطوي، حين تزول المسافة المضاعفة ويتأنس المشهد السلطوي، مفضياً إلى تبادلية الرغبة في حوار مشترك، إذ لا حوار، ولا إيصال، دون قصدية تسعى إليه. وعن غياب الإيصال وغياب القصدية، التي هي شرط له، ينتج تعليق شعبي جماعي قوامه التخمين وتوليد الحكايات المتعارضة. والتخمين، في وجه منه، هو الوهم والظن، وهو في وجه آخر، الخمول والضعف والرداءة. ولن يكون القول، في حدود الخمول والرداءة، إلا ركاماً من الكلمات تلتف حول موضوع متوهم، كما لو كانت الكلمات المتهافتة هدفاً في ذاتها، أو أداة معرفية في وعي حكائي يخطئ معنى المعرفة. تحضر الكلمات ولا يحضر الكلام، إذ لا كلام إلا لمن ظفر بفردية تميزه من غيره، لا وجود لها في نسق شعبي منسوج من الأقنعة المتناظرة. ولذلك يدور التعليق الجماعي في عمومية لغوية ثابتة، تنكر الوضوح والتحديد، وتلغي جديد القول وتجدد الكلمات. وثنائية العمومية والثبات تنتج ركاماً كلامياً لا ينتهي، يملأ أرجاء النهار ويغتصب أقساطاً من الليل. إنه الكلام الغفل الذي يعيش فيه أغفال البشر. وما كلمة «السالفة»، وجمعها «سوالف»، وهي مسيطرة في الفضاء الشعبي، الذي ترسم الرواية، إلا صورة عن العقل الحكائي، الذي يخترع المواضيع من الكلمات، ويساوي بينها. فما «سلف» حكاية مضت و«السوالف» حكايات منقضية، كما لو كان العقل الحكائي حبيس ماض حكائي، يجعله يتطير من الانفتاح على الحاضر والمستقبل.

ينتهي السيل الكلامي الشعبي، كما جاء في «أرض السواد»، إلى صيغتين: «إن ما حصل لم يحصل كما حصل بل بشكل آخر»، و«إن ما حصل قد حصل قبل حصوله». يعلن التعليق عن حدق شعبي لا حدق فيه، يبرر الخمول والوهم، أي يجسد التخمين في دلالة اللغوية المختلفة. فلو حصل الشيء كما يجب أن يحصل لشارك الشعب فيه، ولو جاء في ميقاته الصحيح لتراكم الشعب إليه. يضاعف الركام اللغوي، أي التعليق الشعبي، المسافة المكانية والرمزية: تقذف السلطة المتعالية به إلى هامش واهن، ويأتي تخمينه ليلقي به إلى هامش أضيق. ولعل العجز القديم المتناسل في عجز جديد هو ما يشرح شهوة عارمة إلى كلام لا كلام فيه. تعبر العمومية اللغوية في التعليق الجماعي، وهي تطرد المواضيع الحقيقية بمواضيع متوهمة، عن خوف من الخروج إلى العالم، مطمئنة إلى لغة متوارثة تؤمن راحة الوعي الفقير واستقراره. تقول الرواية، في الجزء الأول، وهي تصف ترقب الشعب لما يأتي: «الكبار من الرجال والنساء ناموا مبكرين، لكن عبارات محددة تكررت

وتردّت: اللهم استرنا .. اللهم حسن الختام. يا رب أنت الأعلم بالسراء والضراء وأنت الأعلم بالسرائر، احفظنا وارحمنا.. إنك سميع مجيب الدعاء. ص: ٢٧٨». لا تستدعي الكلمات أماناً من خارجها، فالأمان قائم في دورتها المتكرّرة، التي تتوالد من بنية لغوية - فكرية تكتفي بما «سلف»، بعد استقباله في حكايات جديدة.

تنهض البنية الروائية، في مستويها، على نسق مفتوح من الشخصيات المختلفة، وتحقق الشخصيات، في تنوعها وتكاثرها واختلافها، أمرين: تمثل، أولاً، العلاقة المنطقية بين التراجم والتاريخ، فلا تراجمياً إلا بفردية متميّزة، أو بنسق من الفرديات المتميزة، تبني فضاءها التاريخي، وتنبنى فيه. بل أن شخصيات منيف المتكاثرة ضرورة فنية لخلق الفضاء الاجتماعي - التاريخي، الذي يصرع فيه بعض البشر، وهم يصارعون شروطاً معطاة ترفض الرحيل. وهي تعبّر، ثانياً وعلى طريقتها، عن تصور روائي للعالم يرفض الحتمية الاجتماعية، التي تختزل الكل إلى واحد، ويقرّر التنوع والاختلاف مبدأ للوجود الإنساني، وبهذا المعنى، فإن الشخصيات المتلاحقة، في نسق مفتوح، تخلق المجتمع في مراه المتعددة وتعلن عن حدوده، وتمد التراجم التاريخية بالعناصر التي تجعلها ممكنة، وتفصح عن منظور إلى العالم، مأخوذ بالاختلاف والتنوع.

يتحرك التاريخ في بنية روائية ثنائية المستوى مخبراً عن سلطة لها الوجود كله، وعن قاع اجتماعي لا سلطة له. ومن هذا الفرق يستمد الجندي الشعبي «بدري» دلالة الرمزية، لأنه ضحية تخمينه ولباسه العسكري معاً. كما لو كان لقاء الشعب بالسلطة، في زمن تاريخي لا يجانس بينهما، درباً إلى الموت. شيء يذكر بالصياد الجميل في رواية «النهايات»، الذي بقي يجوب المسافات سالماً وآمناً، إلى أن جاءه الموت، حين ارتضى أن يكون مرشداً للسلطة، أو ما جاورها.

٦ - الوعي الأخلاقي وغواية الحكاية:

يخترق المستويين السلطوي والشعبي زمان لا متجانسان، أولهما متغير، يوقظ الشهوات ويلتهمها، وثانيهما لا يوقظ شيئاً. يرسم الزمن السلطوي الأقدار المتباينة، بدءاً بنعمة غير متوقعة انتهاء بفقداء البصيرة. ف«الأغا عليوي» الذي يستوطن ثراء السلطة ويطأ الوطن، يبدأ هادراً كنار جهنم، يبتز رأس الوالي الخليع، وينتهي برأس مبتورة أيضاً. وداود باشا، الشارد المقتصد الكلام، يصير حلم الدولة الحديثة إنساناً جديداً. والكبخيا، نائب الوالي، تتغير طبائعه كلما زاد مالاً ونفوذاً، دون أن يكف عن زيارة الأماكن المقدسة. وريتش، المقدود من غطرسة وحسبان، يسهر ليال طوالاً وهو يعدّ مائدة الموت .. كل ما في السلطة يemor ويضطرب، وإن كان الفضاء مغلقاً، خالقاً زمناً سلطوياً لا ركود فيه، يستقبل أحوالاً ويطرد أخرى.

وعلى خلاف الزمن السلطوي، يأتي زمن شعبي مغاير. كما لو كان زمن المجتمع هو

زمن السلطة، التي تعقل المجتمع وتنسى أنها اعتقلته. تأتي الشخصية الشعبية، في إقامة طويلة، وتغيب مثلما أتت، مؤكدة الثرثرة فعلاً وحيداً. ولا يفعل الدفء والطيبة والبساطة، التي تلازم شخصيات أساسية (حسون، سيفو، زينب ..) شيئاً، فالشخصيات تظل متناظرة تجتر أياماً متناظرة .. تتمسك «زينب» بأوراقها العريضة (الكوشان)، متنقلة من مكان إلى مكان، ولا تنتهي إلى شيء. ويبقى ضعيف العقل «حسون» ينزف أيامه، دون أن ينجز فعلاً دالاً. ويستمر «السقاء» في فقره وشكواه، يبادل الكلمات الخاوية بأخرى أكثر خواءً. ومع أن الشخصيات تنث حرارة، فإنها تدور في فراغ لا زمن له، إلا من دورة بيولوجية بسيطة، تخومها الميلاء والموت.

ينطوي مستويا الرؤية على جملة من العلاقات الثنائية: داود / ريتش، المركز / الأطراف، القصر / الحاشية، المدينة / الصحراء، السلطة / الخارجون على السلطة، السراي / الفنصلية، والسراي / المقهى .. تكتسح السلطة، في زمنها المضطرب، العلاقات جميعاً. أما الشعب، بلغة معينة، أو الرعية، بلغة أخرى، فيترسب في مكان أليف وطيح هو: المقهى، حيث كل «سالفة» تستأنف «سالفة» سبقت. وللمقهى، في رواية منيف، حضوره الطاعني، مما يعينه مكاناً ومجازاً في آن. مكان هو، يترسب فيه القاع الاجتماعي، الذي يزاوج بين تخم وآخر. كما لو كان بيتاً شعبياً واسعاً، لا نوافذ له ولا جدران، يغسل فيه أغفال البشر أتعابهم بكلمات زهيدة. ومجاز هو، يضع مقابل الفضاء السلطوي، المغلق والمنضب، فضاء مختلفاً، لا يعرف الانغلاق والوجود الصارم. إنه مكان القهقهة والعيون المستريحة والأطراف المسترخية والألقاب التي لا مراتب فيها.

يبدو المقهى، في اللغة العامية وحركات الأجساد الطليقة والضحكات المتصادية، تعبيراً عن الحياة. لكن تأمل الوجود المتناظرة في لغتها المتناظرة، يكشف عن موات يشبه الحياة وما هو بالحياة، تأتي المفارقة عن قصدية أخلاقية، تواجه التكلس السلطوي بالجمالية الشعبية، وتعوّض الشعب، في مجال القيم والأخلاق، عما خسره في مجال الفعل والمبادرة. ولذلك يقتصد الكاتب، نسبياً، وهو يعالج الشخصيات المنتمية إلى حيز السلطة، ويسهب، وهو يساوي بين الشعب والفضيلة، في تجسيد الشخصيات الشعبية. يظهر الفرق بين الطرفين في مقارنة شخصيتين تحملان بعدين دلاليين متماثلين، أو قريبين من التماثل: الأولى شخصية «بدري»، التي تحكي العجز الشعبي، والثانية بنت الوالي المشلولة «محسنة» التي توحى بقدر والدها. تتخلّق الشخصية الأولى في فيض من الحكايات، هي حكايات الفضائل الشعبية، وتحتل الثانية حيزها الملائم، كما لو كان انتسابها إلى السلطة يقيها حاجة الانتشار على حكايات متتابعة.

يضع الوعي الأخلاقي، وبقصدية واضحة، في الحياة الشعبية حياة عامرة، وفي شخصياتها تنوعاً مثيراً. لكن ما يبدو سويماً في بنية السطح، لا يلبث أن يتداعى في بنية الأعماق. فما بدا حياً يجلّه الموت، وما ظهر متنوعاً يستظهر متماثلاً. وفي الفرق بين

البنيتين، تظهر الحكايات المتوالدة حكاية واحدة، وتستبين حكايات كثيرة نافلة ولا ضرورة لها، فرضها وعي أخلاقي ورفضتها بنية روائية، تبحث عن التوازن. فالمنطق الروائي يستدعي الشخصية وحكايتها، وهو يبحث عن دلالة معينة، تجسدها فردية متميزة السمات والمصير. وهو ما لا يأتلف مع حكايات تنتائج متماثلة، في التصور والمصير، مفضية إلى دلالة دائرية، أو إلى دائرية الدلالة. وما دائرية الدلالة إلا أثر لأولوية الحكاية على الدلالة، في منظور أخلاقي يترجم، دون أن يدري، الأقنعة المتناظرة إلى وجوه متميزة، لا وجود لها. وواقع الأمر أن «المقهى» الثابت والطلاق في ثباته، هو الشخصية الشعبية الأولى، شخصية - مجاز، تروي ما يدور في داخلها وفي خارجها معاً. لكن منيف، وهو يخلق فضاءً شعبياً مرغوباً، اشتق من الشخصية - المجاز طائفة من الشخصيات لا تضيف إليها شيئاً.

ينتهي الوعي الأخلاقي إلى موقع لم يشأه، تقترحه عملية الكتابة، التي تعيد ترتيب الحكايات الأخلاقية بمنطق لا يلتفت إلى الأخلاق. تطرح عملية الكتابة، وهي ترخل الأخلاق إلى موقع آخر، علاقة البنية الحكائية بعناصرها، مبيّنة أن البنية تتشكل من علاقات العناصر الحكائية المتبادلة لا من العناصر ذاتها. وهذا يعني أن وجود العنصر في البنية أكثر من ذاته، أو أقل منها، لأنه محدد بعناصر أخرى، تكمله ويكملها، في جملة من العلاقات تعطي، في النهاية، البنية الروائية. ويستدعي الوعي الأخلاقي، في رؤية منيف، عناصر حكاية لا تستدعيها العناصر الحكائية الأخرى، مقرباً من بنية خاصة به، تجثم فوق بنية أخرى.

يُنتج الوعي الأخلاقي بنية خاصة به ولا يذهب بعيداً، ذلك أنه يتطامن أمام البنية الكتابية الشاملة، التي تكشف عمّا تحتاجه وعمّا لا تحتاجه أيضاً. والنافل هي حكايات الوعي الأخلاقي، التي تُستولد من الكمّ الحكائي كيفاً شعبياً لا وجود له، كيفاً تقرّره البنية الروائية الشاملة، بعيداً عن مقاصد الروائي وغاياته النبيلة. والفرق بين ما تقوله البنية وما أراد الروائي أن يقوله، يزيح أقوال الأخير من موقع إلى آخر: تظهر حياة الفضاء الشعبي مواتاً، وقد أرادها حياة نابضة، ويبدو التاريخ الشعبي، الذي أراد به مواجهة التاريخ السلطوي، تاريخاً لا وجود له، وتأتي الشخصيات أقنعة متناظرة، وقد رغب أن تكون فرديات متميزة، بل تأتي فارغة الرأس، وقد شاءها هامات متوّجة بالحكمة.

على الرغم من دائرية الدلالة، التي تشي بها البنية الروائية، فإن في أقوال البنية، التي تعارض مقاصد الكاتب الأخلاقية، ما يعبر عن نص روائي كبير، ذلك أن القول الروائي والأخير يتوافق مع موضوعية القول التاريخي، بعيداً عن سديم المعايير الأخلاقية. يتكشف القول الروائي، الذي انتهى إلى ما يريد أن ينتهي إليه، في نقطتين جوهريتين، تقول الأولى: إن تاريخ المجتمع هو تاريخ السلطات التي تتناوب عليه. وتقول الثانية: يندرج المجتمع والسلطة معاً في زمن راكد، لا تغير حركة السلطة من دلالاته شيئاً، لأنها

حركة متماثلة في بنية سلطوية تتسم بالثبات. يستمد النص الروائي الكبير معناه من المعرفة الأدبية التي جاء بها، والتي قررتها علاقاته المعقدة، على خلاف النص الأدبي الزائف، الذي يردد ما لقنه خالقه، في كتابة شفافة ومستقيمة وفقيرة المعنى. وبهذا المعنى، يدرس نص منيف في علاقاته الموضوعية، المتمردة على كاتبها، وفي موضوعية المعرفة الأدبية الصادرة عنه، التي تنتج معنى التاريخ، في فضاء تاريخي يتسرب منه المعنى. تتكشف «أرض السواد» نصاً روائياً كبيراً، رغم تناقضاته، في مستوى آخر هو: التأويل. يفتح نص منيف أمام التأويل آفاقاً واسعة، مدلاً على ثراء داخلي متعدد الإتجاهات، تحيل علاقاته على: التراخيديا، المهزلة، هشاشة التاريخ، الأنا والآخر، بلغة اليوم، أو المستعمر والمستعمر، باللغة الصحيحة، بنية السلطة التقليدية، الزمن الراكد والزمن الديناميكي، الحقب التاريخية المتناظرة، الإيديولوجية الشعبية، الترافف الاجتماعي في مجتمع راكد، الأنساق الاجتماعية الثابتة، الممتدة من عسكري متأمر إلى شاعر يلوك كلامه ورجل فتوى يلوك شيئاً آخر.. في هذه العلاقات جميعاً، وهي تجلو تاريخاً اجتماعياً وسياسياً ووطنياً، يستبين نص منيف كتابة روائية طموحة، وتجريباً طموحاً داخل الكتابة الروائية.

٧ - اضطراب القول الروائي بين قولين:

يضطرب قول منيف، وهو يشتق من السديم الشعبي فرديات متميزة. ويضطرب، مرة أخرى، وهو يستولد منظورين مختلفين من مفردات متماثلة. والشخصيتان، اللتان تفصل الرواية بينهما في مكان وتقارب بينهما في آخر، هما: داود وريتش، كما لو كانت الرواية تعطي قولاً في صفحة معينة، وتنسأه في صفحة لاحقة. والنسيان المتعاقب يوزع أحكاماً متقاربة على منظورين متصارعين.

حين ينظر كلوديوس. ج. ريتش إلى «الشرقيين»، والكلمة الأخيرة أثيرة لديه، يقول، وفي الجزء الأول من الرواية: «هؤلاء الشرقيون يتصورون أن أهميتهم تستمد من قدرتهم على أن يقولوا غداً، وغدهم هو المجهول بعينه. ص (١٠١)»، «إن أهل هذه الولاية يشبهون الأطفال يوم العيد. ص (٢٥٨)»، «هؤلاء الشرقيون ملتبسون ومجهولون بالفوضى والتناقض، إنهم كالأطفال.. ص (٢٦١)»، «غير مستعدين لتغيير شيء أو إضافة شيء آخر، كما ليس لديهم الرغبة، أو ما يطلق عليه في أماكن أخرى: الشوق.. إن الناس هنا لا يملكون حساً بالزمن. ص (٣٨٤)»، «إنهم يخافون القتل والحسد. ص (٢٦١)»، «فإذا كان العقل سيدياً في أوروبا، فالعاطفة هنا هي السيد.. ص (٤٠٠)». يخترع القنصل الإنجليزي الشرقيين، قبل أن يلتقي بهم، وينشرهم فوق حبل من السلب لا ينتهي: القدرية، ضعف العقل، غياب الشكل، فالشكل هو الإرتقاء، الجمود المزمّن، العاطفة التي تعبث بالأحكام، الإيمان بالأرواح الخفية.. تفرض عليه هذه المخلوقات السديمية أن يأخذها

بالحزم والشدة، كأنها لو صاهرت العقل والشكل والزمن لكان لها مصير آخر: «هذا يتطلب منا أن نكون حازمين لئلا يخطئوا فهمنا. ص (٤٠٠)».

يبني ريتش الشرقيين في خطاب استشرافي نموذجي، يضع العقل أمام العاطفة، والعلم أمام الإيمان، والوضوح مقابل الإلتباس، والمبادرة مقابل الإرجاء، ويضع الإحساس بالزمن في مواجهة بلادة أصيلة لا تعرف عن معنى الزمن شيئاً. ومع أن الجورجي الطموح يشكل، روائياً، نقيضاً لريتش، فإن منظوره إلى من هو وال عليهم، يرزح تحت وطأة الاستشراق، أحياناً. كأن لا يلتفت «إلى ما يقال إلا بمقدار ما يتحول القول إلى فعل. ص (٦)»، وهو ترجمة أخرى لـ «القول الإنجليزي» عن الغد المتجدد والمجهول معاً. أو كأن يتمنى «لو يكف هؤلاء الذين حولته عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب»، وهو ما يستعيد صورة «الطفل الشرقي الأبدي»، الذي يولد طفلاً ويشيخ طفلاً. وحين يتحدث داود عن «الناس الذين تخرج من حناجرهم كلمات كبيرة. ص (٢٣٦)»، يكمل قول خصمه: «أن الشرقيين مغرمون بأمرين: الماضي والكلمات الكبيرة. الجزء الثالث ص (٢٠٣)».

ولا يختلف الأمر حين يقرر القنصل: «قد يقرأ الشرقيون التاريخ أكثر من غيرهم، ولكن بسرعة يحولونه إلى كلمات ضاجة، ويستريحون في ظلال الكلمات»، ويجيبه الوالي الطموح: إنهم «البشر الذين يكتفون بالأحلام». يضاعف الوالي قول خصمه بلغة أخرى، فد «الإيمان بالقول» قدرية أخرى، و«المساواة بين الأشياء والكلمات الكبيرة» كره للمبادرة واحتقار للزمن.. وقد يكون منطقياً أن يرصد الطرفان ظواهر مشتركة، وأن يعرفا مواقع الداعي فيها، غير أن المنطق لا يستوي حين يتشارك الطرفان المتناقضان منظوراً واحداً في النظر إلى الظواهر المشتركة. ولو فعلاً لما ذهب الأول إلى المعركة، ولما تصدى الثاني له أبداً.

يتأمل ريتش، في الجزء الثالث، خصمه العنيد فيقول: «إن هذا الوالي جمع من الصفات الشرقية مقدراً مضاعفاً، فقد حمل من الشرق البعيد، من جورجيا، روح المغامرة ورغبة الإقتحام. ومن الشرق القريب المكر والمجاملة والصبر، مما يقتضي أن يصطدم مرة وثانية بالحقائق. ص (٦٠)». يخطئ القنصل في قوله مرتين: يخطئ حين ينسب إلى الوالي «ماهية شرقية»، تعارض معايير «علم الإستشراق» التي تحرم الشرقي من «روح المغامرة ورغبة الإقتحام». ويخطئ حين يعتقد أن على «الشرقي» أن يصطدم مرة وثانية بالحقائق، لأن الشرقي في رحاب «علم الإستشراق» لا يعرف معنى الحقيقة. وواقع الأمر، أن ما جاء على لسان القنصل هو جملة متلعثمة جاءت على لسان الراوي، تشي بتلعثم آخر، أي: يتكون خطاب القنصل، الذي يمقته الراوي، بمفردات «علم الإستشراق» ويتكون خطاب الوالي، ويرسمه الراوي بإعجاب كبير، بمفردات «علم محتجب وعسير الولادة». وبما أن المحتجب تصعب قراءته، يكون على الراوي، المفتون بجورجي مقاتل،

أن ينسب إلى خطاب بطله عناصر من خطاب مسيطر ومنتصر، هو: خطاب المستعمر (بكسر الميم). إنها فتنة المنتصر، التي تسيطر على ما شاء المنتصر أن يسيطر عليه، وتسيطر أحياناً، على من يجابه المنتصر ويواجهه.

يظهر تلعثم الراوي، وبشكل أوضح، في نقطة لاحقة، لا ينفصل فيها الطرفان المنتصارعان إلا ليتواجدا من جديد. يقول داود: «لو أن البدو أبعد، ولا يعرفون الطرق المؤدية إلى المدن، لو أن التاريخ أخف حملاً.. وحين يعود من رحلة الأمانى...» و«مع ذلك ليس طول البال خسارة، فهم بالتأكيد سيرجعون إلى الغارة. ص (١٦٦)». البدو دائماً على أعتاب المدن، والمدن دائماً على أعتاب البدو. يصوغ معاون القنصل القول بشكل أوضح: «هل تعتبر البداوة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع أو مرحلة من مراحل تطوره؟ ص (٣٧٧)». تساوي صفة المجتمع الثابتة، وهي البداوة، التاريخ الثقيل الذي لا يريد أن يتخفف من ثقله، رامياً «انقشاع البداوة» إلى زمن الأمانى الراحلة.

يقرأ الوالي أحوال البدو بجمل ناقصة، ويكمل معاون القنصل ما جاء في حديث الوالي ناقصاً، إلى أن يصل إلى قول لا يختلفان عليه: «خاصة وأن أهل العراق، كما كان يقول داود، يعتمدون على أعينهم يصدقونها أكثر من اعتمادهم على آذانهم أو عقولهم. الجزء الأول، ص (١١٥)». ما يقرره القنصل يعيده الوالي: «لأن أهل العراق يصدقون أعينهم أكثر مما يصدقون الكلمات التي تقال لهم. الجزء الثالث، ص (٢٢٧)». وما يقول به الوالي يأخذ به ريتش دون انزياح: «إن هؤلاء الناس لا يصدقون إلا بأعينهم. الجزء الأول، ص (٢٠٦)». تتداخل أقوال الوالي وريتش ومعاونه، وهي ترسم صورة أهل العراق، منتهية إلى خطاب استشرافي، يمنع عنهم العقل ويترك لهم العاطفة، ويحرمهم من المحاكمة ويدع لهم معارف العيون الساذجة. ولن تكون الصفات التي يطلقها الوالي على نائبه «الكيخيا»، المنددة بالبلادة والكلمات الكبيرة وإهدار الزمن، إلا استطالة أخرى للصفات التي يطلقها ريتش على «الشرقيين».

يتسلل الإضطراب، كما المنظور الإستشرافي، إلى خطاب الراوي في مكان وأكثر. يكتب، في الجزء الثالث، واصفاً ابتهاج العامة برؤية المدفع ما يلي: «كان انتقال المدفع مهرجاناً كبيراً. ورغم أن الكثيرين شعروا بالزهو أثناء مرافقتهم للمدفع، إلا أنهم لم يحافظوا على مسافة الأمن، إلى أن قيل لهم: هذا مثل البهيم: لا يفهم ولا يسمع، ويجوز يرفس.. والناس الذين امتثلوا، كانوا أشبه بمن يرافق عريساً، من حيث الزهو والمسافة، وبما يشبه الفخر.. وألقى عدد من الشعراء قصائد تحية للمدفع، والملاً شعبان باركه وقرأ عليه بعض الأدعية، أما أكثر مشهد مؤثر ومعبر فكان مشهد غالب، حفيد الحاج صالح العلو، وهو يحمل باقة من الزهور ويضعها على المدفع.. ص (٢٧٩). الجزء الثالث». يضاعف المشهد السابق مشهداً سبق، قوامه قلوب واجفة تنتظر موكب الفيلة. ومثلما تثير «القلوب الواجفة» الضحك، فإن قرابة المدفع والبهيم تستنفر القهقهة. غير أن في الضحك المتدفق

ما يثير الفضول، ذلك أن المدفع - العريس يجسد مقولات رينتش، الذي يمقته الراوي مقتاً شديداً. وبعيداً عن تفصيل لا مكان له، فإن المشهد، في صورهِ الساخرة، يحقق مادياً المحاكمة ما قبل - المنطقية، وهي صفة العقل البدائي، على مبعده من محاكمة منطقية، هي من اختصاص «شعب رينتش».

إن تسلل الملمح الإستشراقي إلى خطاب الراوي، الذي يسقّه الاستشراق، هو الذي يضع في خطاب داود ملامح استشرافية. والأمر واضح في جهة منه وملتبس في جهة أخرى: واضح هو في سطوة المنتصر، الذي يجعل من أفكاره أفكاراً مسيطرة، بلغة ماركس ذات مرة. وملتبس هو في اتجاه آخر ثقيل الظلال. فقد أراد منيف، وهو مصيب في ذلك، أن يبين أن الحداثة حداثات، وأن الحداثة لا تختصر إلى شكلها الأوروبي. فالتنظيم والعقل والنظام، حاولها داود، دون أن يجتر أفكار مدرسة تبشيرية. والعقلانية المحسوبة سعى إليها الجورجي النجيب، دون أن يعرف لغة أوروبية. لكن منيف وهو يوزع الحداثة إلى حداثات، فاصلاً بين الغرب والحداثة الكونية، وقع تحت تأثير الحداثة المسيطرة، وهو يعمل على مواجهتها بأخرى. كأن القول بالمتعدد، في زمن يسيطر عليه المفرد، يستقيم في حيّز ويتعثر في حيّز آخر.

سعت «أرض السواد» إلى أمرين: رسم الماضي من وجهة نظر المستقبل، وتأكيد كونية الحداثة التي ترتبط بشعوب مختلفة في أزمنة مختلفة. وقادها الأمر الأول إلى تخليق فضاء شعبي، يوهم بالتاريخ ولا يخلق تاريخاً. وحملها الأمر الثاني على رفض حداثة الآخر ومحاكاتها في آن. كأن رواية منيف، وهي ترصد تاريخاً تخنقه التناقضات، أدرجت التناقض في بنيتها أيضاً. وهو أمر مسيطر في الأدب التحرري، الباحث عن «عولمة إنسانية» مستحيلة.

الهوامش:

- ١ - كارل. ي. شورسكه: فيينا أواخر القرن التاسع عشر، دمشق، ١٩٩٩، ص: ١٢.
 - ٢ - إيمري نف: المؤرخون وروح الشعر، بيروت، ١٩٨٤، ص: ١٨٦.
 - 3- G. Lu Ka'c: The historical novel. Book. Penguin book. 1969. P: 105.
 - ٤ - إيمري نف: مقدمة الكتاب (صفحات دون ترقيم).
 - ٥ - سيدني هوك: البطل في التاريخ، بيروت، ١٩٥٩، ص: ١٤٦.
 - ٦ - جورج طومسون: اسخيليوس وأثينا، بغداد، ١٩٧٥، ص: ٢٢٦.
 - ٧ - إيريش أورباخ: محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٣٤٥.
 - 8- P. L. Assoun: Marx et La réption historique. P.u. F., Paris, 1999. P: 123.
 - ٩ - المرجع السابق، ص: ١٢٨.
 - 10 - Le débat. No: 74 Gallimard 1993. P: 21 - 22
- * تحليل الدراسة على الطبعة الأولى لـ «أرض السواد»: المركز الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.