المواطنة بين الديستوبيا واليوتوبيا
روايات "سنان أنطون" أنموذجا

Patriotism between Dystopia and Utopia
Sinan Antoon's Novels are examples

بشار إحسان يحيى
مدرس مساعد
طالب دراسات عليا/مديرية تربية نينوى
د. فيصل غازي محمد
أستاذ
جامعة الموصل– كلية التربية للعلوم الإنسانية– قسم اللغة العربية

Bashar Ihsan Yahya
Assistant teacher
A student of Higher Education/ Ninevah Directorate of Education
Dr. Faisal Ghazi Mohammed
Professor
University of Mosul - College of Education for Human Sciences - Department of Arabic Language

Bashar.eh131@student.uomosul.edu.iq

تاريخ الاستلام ٢٠٢٢/٥/٨
تاريخ القبول ٢٠٢٢/٥/٢٢

الكلمات المفتاحية: ديستوبيا، يوتوبيا، المكان، المواطنة، سنان.

Keywords: Dystopia, Utopia, Place, Patriotism, Sinan

الملخص

لم تكن الرواية العراقية المعاصرة بمعزل عن الأحداث التي عصفت بالعراق فقد استطاعت أن تستجيب وتتماهى مع أخطر وأعنف تحول في البنية الاجتماعية العراقية وما آل إليه وضع المكان/ الوطن قبل وأثناء وبعد الاحتلال الأمريكي للعراق ،وبالتأكيد فإنّ منظومة المواطنة لم تكن بمعزل عن ذلك كله ،بحكم تأثير تلك الأحداث على المواطن الذي يعدُّ اللبنة الأساسية في تشكيل المواطنة، لذلك فقد جاءت هذه الدراسة لتقف على ثيمة المواطنة وقضية الوطن على وفق رؤية الكاتب والروائي سنان أنطون الفنية في رواياته الاربع (إعجام ، وحدها شجرة الرمان ، يامريم ، فهرس) ،عبر التركيز على المكان من حيث كونه مكاناً ديستوبيا يقدم سيناريوهات قاتمة سوداوية ويرسم واقعاً مريراً ، أو مكاناً يوتيوبياً حالماً يقدم السيناريوهات الأكثر تفاؤلاً ومثالية للعالم المستقبلي، فما بين الواقع الكابوسي الديستوبي والحلم الفردوسي اليوتيوبي يقدم لنا الروائي سنان أنطون المكان ودوره في تعزيز الثوابت وقيم المواطنة الحقيقية من جهة ،أو تقويض المنظومة القيمية للمواطنة من جهة أخرى؛ لذلك فقد توزع هذا البحث على محورين رئيسين هما:

- مدخل، الذي عرّفنا من خلاله بمصطلحي الديستوبيا واليوتوبيا.
- المواطنة بين الديستوبيا واليوتوبيا، الذي يمثل الجانب التطبيقي في روايات سنان أنطون عينة البحث.

Abstract

The Iraqi novel was not away from the incidents that hit Iraq, but it was able to respond and correspond to the most dangerous and violent changes in the sociological Iraqi structure and how the American occupation to Iraq, before, during, and after, has led the country to what it is today. The patriotism system has never been away from all that because of the impact of those incidents on the citizen who is the major component in forming the patriotism. Therefore, this study focuses on the theme of patriotism and the status quo according to the artistic perspective in the four novels (I'jaam, Wahdaha Shajarat Al-Rumman (The pomegranate Tree alone), Ya Maryam (O Mary), and Fahras (Index) of the author and novelist Sinan Antoon concentrating on the place as to be dystopian presenting dark scenarios and delineating a bitter truth or a utopian place presenting optimistic and idealistic scenarios for the future. Thus, between the nightmare of the dystopian reality and the utopian and perfect dream, the novelist Sinan Antoon presents the place and its role in enhancing the principles and the values of patriotism on one hand or undermining the valuable system of patriotism on the other. For the reasons mentioned above, this research revolves around two pivots:

- Introduction, through which he introduced us to the terms dystopia and utopia.
- Citizenship between dystopia and utopia, which represents the applied side in the novels of Sinan Antoun, the research sample.

مدخل :

لقد ارتبط المكان منذ القدم بالوجود الإنساني، فهو الحاضن لهذا الوجود وشرطه الرئيس، وأكثر متلازماته قابلية للتحول واختزال المفاهيم والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات وشحنات الجمال(١)؛ لذلك نجد أنَّ المكان –بالمعنى الفيزيقي– أكثر التصاقاً بحياة البشر من الزمن؛ وذلك لأنَّ خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمن، فبينما يُدرك الزمن إدراكاً حسيّاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإنَّ المكان يُدرك إدراكاً حسيّاً مباشراً(٢)، وهذا ما جعل للمكان أهمية كبيرة، فضلاً عن حضوره الكثيف في كل مناحي الحياة وقطاعاتها بل وكل مناحي النفس أيضاً، فهو جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها وسلوكها، ولعلّه ما من قرين للتجربة البشرية مثله، فهو عمادها، ومغذيها، ومنطلقها ومصبّها، وهو ترجمتها أيضاً(٣).

ولقد حظي المكان في الرواية بخصوصية بالغة، فهو فضلاً عن أنّه "يتحول في بعض الأعمال المميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تتفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها"(٤)، فضلاً عن ذلك فإنه يعد مكوناً مهماً من مكونات السرد الذي يضفي الحقيقة على العمل الروائي المتخيل ليصبح المكان فنياً حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بالقدر نفسه الذي يؤثرون فيه، حاملاً بين طياته لقيم تُنتَج من التنظيم المعماري، كما تُنتَج من التنظيم الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجؤون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة، فهناك تعارض شائع بين المكان المتسع الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيه، حيث يتيه فيه الإنسان ويفقد نفسه، في حين نجد أنّ المكان الضيق الذي يرتبط بالدفء والألفة والحماية حيث يتم التعارف بين الناس(٥)، لتصبح معايشتنا للمكان عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا من حيث أنّ هناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأخرى طاردة تلفظنا، فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها فقط، ولكنه يتطلع إلى رقعة يضرب

(١) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح: ٧.

(٢) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز:٥٩، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين.

(٣) المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد زايد: ٧.

(٤) دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك: ١٤٧.

(٥) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان: ٦٣.

فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوُيّة شكل الفعل في المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورتها، من هنا يمكن القول إنَّ هناك أماكن مرفوضة غير مرغوب فيها، وأماكن أخرى مرغوب فيها، فكما أنَّ البيئة ترفض الإنسان أو تحتويه، فإنَّ الإنسان ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها، وقد تكون الأماكن نفسها طاردة أو جاذبة[١]، وهذا ما عكسه مصطلحا الديستوبيا واليوتوبيا بوصفهما رؤية فنية حديثة مقتربة من الآليات السردية المعاصرة التي تتخذ من الأحداث الإنسانية والاجتماعية أرضية مناسبة لنسج حبكة النص الروائي وتشكيل فضاءاته وأحداثه[٢].

والديستوبيا (Dystopib)، أو ما يسمى بأدب المدينة الفاسدة أو عالم الواقع المرير، مصطلح فلسفي عُرف عند الكاتب جورج أورويل في روايته الأبرز (١٩٨٤) وتأتي الديستوبيا على الضد من فكرة اليوتوبيا، وهو المكان/المجتمع الفاسد السيء الكئيب غير المرغوب فيه، الذي يسوده الفوضى ويرزخ تحت الفقر والجوع والظلم والخراب والقتل والقمع، ومشحون بالخصال والصفات الذميمة، وكل الطباع السيئة التي تقع في المجتمعات البشرية، ومن ثم فإنَّ الديستوبيا تستعمل على وجه الخصوص في الإشارة إلى مجتمع أو عالم ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، وتكون غاياته واتجاهاته متشائمة ورهيبة[٣]، وهو عالم موجودٌ في بيئة يتجرد فيها الإنسان من إنسانيته؛ ليتحول بعد ذلك المجتمع إلى مجموعة من المسوخ تناصر بعضها بعضاً[٤].

---

(١) مشكلة المكان الفني: ٦٣.

(٢) الفضاء بين الحلم اليوتوبي والكابوس الديستوبي-رؤية نقدية في مضمون رواية الآدميون لإبراهيم سعدي، منيرة نوري-لخضر الذيب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة عمار ثليجي، الجزائر، مج (١٩)، ع (٥)، ٢٠٢٠ : ٨٩٩.

(٣) نقلاً عن: الفضاء بين الحلم اليوتوبي والكابوس الديستوبي-رؤية نقدية في مضمون رواية الآدميون لإبراهيم سعدي، منيرة نوري-لخضر الذيب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة عمار ثليجي، الجزائر، مج (١٩)، ع (٥)، ٢٠٢٠: ٩٠٨-٩٠٩.

(٤) الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، مجلة فكر الثقافية، عن الانترنيت: https://www.fikrmag.com.

والمكان الديستوبي هو مكان كابوسي تتحكم في إنشائه رؤية فنية ومعتقدات أخلاقية وجمالية لاتهتم بالتوصيفات الطوبوغرافية بقدر ما تهتم بالرؤية الفجائعية المتأصلة في نص الرواية(١)

وعلى الواجهة الأخرى يقع مصطلحاً فلسفياً يعدُّ نقيضاً للديستوبيا، وهو مصطلح اليوتوبيا المؤلف من لفظين يونانيتين (topos) ومعناه المكان، ولفظة (ou) التي تعني (ليس)، فمعنى اليوتوبيا إذن ما ليس مكان وهو الخيالي أو المثالي، فهو مصطلح يدل على ما يجب أن يكون عليه المجتمع المثالي، وأول من استعمل هذا المصطلح توماس موروس(٢).

فاليوتوبيا إذن هي "المكان المتخيَّل، وهو مكان كامل وجميل، وفاضل أخلاقياً؛ لأنّه يبتعد ويتعالى عن المتغيِّرات الحسيّة والثقافية التي تطبع التجمّعات البشرية"(٣) ومن ثمَّ تعُدُّ – أي اليوتوبيا– مجتمعاً حالماً طامحاً إلى السعادة، عبر نسج فضاء ذهني متخيل يفصل بين الواقع الكابوسي البغيض المدنّس بأبالسة الشر، وفضاء افتراضي يتخطى حدود الزمن والمكان المعهودين مسبقاً(٤).

وتعدُّ الديستوبيا واليوتوبيا من أهم مظاهر الفضاء في الرواية العربية المعاصرة، لاسيما الرواية العراقية، بوصفهما ثنائيتين متضادتين أو متكاملتين تقدمان رؤيتين متعاكستين "لمجتمعات يديرها العقل البشري، مبنية على تصورات إمّا (إيجابية أو سلبية) على المجتمع، (...)، فكلاهما يحاكيان نماذج لمدن وإما (مثالية أو بائسة)"(٥).

وبالتأكيد فإنَّ الرواية العراقية المعاصرة لم تكن بمعزل عن الأحداث التي عصفت بالعراق، فقد استطاعت أن تستجيب وتتماهى مع أخطر وأعنف تحول في البنية الاجتماعية العراقية، وما آل إليه وضع المكان/الوطن قبل وفي أثناء وبعد الغزو الأمريكي للعراق، مما

---

(١) سرديات التجريب (قراءة في متخيل الرواية العربية الجديدة) ، فيصل غازي النعيمي :١٣١.

(٢) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ج/٢ : ٢٤.

(٣) يوتوبيا(المفهوم ودلالاته في الحضارات الإنسانية)، شريف الدين بن دوبة: ١٩.

(٤) الفضاء بين الحكم اليوتوبي والكابوس الديستوبي–رؤية نقدية في مضمون رواية الآدميون لإبراهيم سعدي، منيرة نوري–لخضر الذيب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج (١٩)، ع(٥) ، ٢٠٢٠ : ٩٠١.

(٥) حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام في فن التصوير المعاصر، سلمى أبو زيد شتا العشري، بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان– مصر، مج(٢١)، ع (١) ،٢٠٢٠ : ٢٧٦ .

سبب ذلك تحولاً كبيراً في الرواية العراقية على مستوى المضمون، وذلك من خلال تبنيها الاضطراب الكبير الذي حصل على مستوى منظومة المواطنة التي أصابها شرخ كبير لاسيما بعد أحداث ٩ نيسان عام ٢٠٠٣، إذ تخلخلت المواطنة بدرجة كبيرة بحكم الانشقاق الذي حدث لدى المواطن بوصفه اللبنة الأساسية في تشكيل المواطنة، بسبب ما ساد في العراق من صراعات طائفية وإثنية وقومية مزقت نسيج الوطن، كل ذلك أصبح مَعيناً ثرّاً يستقي منه الروائيون العراقيون أحداث رواياتهم، لتُصاغ بعد ذلك تلك الأحداث على وفق رؤيةٍ فنية تكشف قضية الوطن والمواطنة عن طريق التركيز على المكان من حيث كونه مكاناً ديستوبيا يقدم سيناريوهات قاتمة وسوداوية، ويرسم واقعاً مريراً، أو مكاناً يوتيوبياً حالماً يقدم السيناريوهات الأكثر تفاؤلاً ومثالية للعالم المستقبلي، فإذا كانت "المدينة الفاضلة (اليوتوبيا) هي الجنة، فإنّ الواقع المرير (الديستوبيا) هو الجنّة المفقودة"(١).

المواطنة بين الديستوبيا واليوتوبيا :

ما بين الواقع الكابوسي الديستوبي، والحلم الفردوسي اليوتيوبي يقدم لنا الروائي سنان أنطون الفضاء المكاني ودوره في تعزيز الثوابت وقيم المواطنة الحقيقية من جهة، أو تقويض المنظومة القيمية للمواطنة، وذلك من خلال توظيف أماكن سواء أكانت مغلقة أم مفتوحة أسهمت بدورها في انبعاث الأحداث ونمّوها، ومن ثم رسمت هذه الأمكنة –ديستوبياً أو يوتيوبياً– صوراً مختلفة لمفهوم المواطنة ومن هذه الأمكنة (السجن–البيت–الملعب–الوطن).

ويعدُّ (السجن) من الأمكنة التي انبثقت منها ثنائيتا الديستوبيا واليوتوبيا في رواية (إعجام)، ولكن توظيف الروائي لهاتين الثنائيتين الضدّيتين في هذا المكان تحديداً جاء مخالفاً لما هو مألوف، إذ أعطى بُعداً جديداً أو دلالة مغايرة وغير متطابقة لما هو شائع من تفسير اصطلاحي لهذه الكلمة، فكلنا يعلم أنّ السجن هو مكان مخصص للإقامة الجبرية، ورمز للحجز ومصادرة الحرية، وممارسة الفعل القمعي لاسيما ضد الأشخاص المناوئين للسلطة الحاكمة، وهذا ما حصل مع بطل الرواية وساردها الرئيس (فرات) عندما أُقتيد إلى سجن مديرية الأمن العام في بغداد بتهم مجهولة ربّما "**كتب أحدهم تقريراً عنّي؟ ربّما سجّلوا لي شيئاً؟ واحدة من النكات التي أردِّدها أوصوني وأنا أقلِّد لهجته...**"(٢).

---

(١) حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام في فن التصوير المعاصر، سلمى أبو زيد شتا العشري، بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان– مصر، مج(٢١)، ع (١) ،٢٠٢٠ : ٢٧٦.

(٢) إعجام: ١٥.

ليجد (فرات) على إثر ذلك ضروباً مختلفة من التعذيب والترهيب الجسدي والنفسي بطريقة فاقدة للآدمية، بواسطة أُناس يستلذون بتعذيب السجين بصورة سادية مرعبة "**أشعر بألم شديد في مؤخرة الرأس بفعل الضربة الحادّة التي تلقيتها بعد مقاومتي، يفاقمه هو حين يشدّ شعري أو يدفع رأسي أحياناً نحو الأسفل بيده اليسرى فيمرّغ أنفي في القماش الرصاصي، الذي تستعمره رائحة نتنة تمزج بين العرق ويقع الدم والوسخ المتراكم...**"(١)، ومن ثم فإنَّ الكائنات/السجّانين تغمرها النشوة وهي تَقدُم على هدر كرامته وهتك رجولة السجين/فرات "**أحس بلزوجة أصابعه على خصري اليمين وهو يلجني بعنف، تنغرز أظافره النتنة في جلدي، أغمض عيني وأحاول أن اختفي من الوجود أو أن أهرب من جسدي وأتخلّى عنه إلى الأبد...آه، لو أنسلخ منه إلى شكل آخر، دون جدوى...**"(٢).

يكشف السارد/الشخصية عبر ما تقدم من مقاطع سردية عن ديستوبية المكان، إذ يتعرض (فرات) لأقسى أنواع التعذيب وأشده من السجّانين بوصفهم أدوات بيد النظام، "والهدف من شراسة هذا العقاب هو تطويع الأجساد وتذويب العقول وغرس الرعب في النفوس بهدف قبر كل نزوح إلى العصيان والتمرد والقضاء بصفة نهائية على كل روح نقدية..."(٣)، ومن ثمَّ فإنّ الحالة الشعورية التي انتابت شخصية (فرات) نتيجة قساوة المكان وأثره النفسي في الشخصية، انعكست عن المكان فغدا مكاناً كابوسياً ديستوبياً بامتياز وهذا ما دفع الشخصية إلى النزوع نحو الهروب والتخلي عن جسده إلى الأبد "أغمض عيني وأحاول أن اختفي من الوجود أو أن أهرب من جسدي وأتخلى عنه إلى الأبد،...آه لو أنسلخ منه إلى شكل آخر دون جدوى"، وفي ذلك معنى الانسلاخ عن المواطنة والتخلي عن الوطن.

ولكن على الرغم من ديستوبية المكان المتمثل بالسجن، إلا أن –كما ذكرنا آنفاً– الروائي أعطى لهذا المكان الديستوبي وهو السجن دلالة مخالفة وغير متطابقة مع المعنى التداولي الشائع لهذا المكان، ليمتلئ بدلالة جديدة وغير معهودة، ويصبح السجن "موضوع ثنائية مفارقة تجمع بين افتقاد الحرية وحريّة اللقاء"(٤) وهذا ما واجهناه في (إعجام) بعد أن تحول السجن من مكان ديستوبي مخصص للحبس وانقطاع شخصية (فرات) الرئيسة عن العالم الخارجي المتمثل بالكلية والجدّة والحبيبة أريج، إلى مكان أو فضاء يوتيوبي–على الأقل لدى شخصية فرات– غير مرغوب به من حيث أنّه أتاح لبطل الرواية (فرات) الاتصال

(١) إعجام: ٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ٣٦.

(٣) سوسيولوجيا العنف والإرهاب، إبراهيم الحيدري: ٩٠.

(٤) بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن– الشخصية)، حسن بحراوي: ٦٣.

بشخصية (أحمد)، وهو أحد العاملين في مديرية الأمن العام الذي زوّد السجين/فرات ببعض الأوراق مع قلم جاف لتبدأ بذلك رحلة دلالية مضادة لمفهوم السجن/المكان الشائع من مكان كابوسي ديستوبي إلى عامل مساعد يتيح لشخصية (فرات) فسحة من الحرية لكتابة مخطوطته بلغتها المعجمة عن زمن الحكم الشمولي عبر تلك الأوراق التي توفرت لديه داخل السجن، وهذا ما جاء في حديث (فرات) حينما أطلّ عليه (أحمد) "**بوجه أكثر سماحة، نعم...وجهه الآن أكثر وضوحاً، في منتصف العشرينيات بشارب أسود خفيف وعيون سوداء ثاقبة، فتح الباب وأغلقه بهدوء واقترب منّي وركع قربي، وضع الأوراق بهدوء قرب قدمي مع قلم جاف أسود، وهمس قائلاً:**

-مَرْحبا...طِلَبِتْ مِنْهُم يحَولوني هنا لمَّن سمَعِت أكو كاتب، أبوية جان روائي مشهور أكيد سامع بيه...حسن الأوقاتي...مات قبل الثورة، رحأحاول أجيبلك مجلات أو كتب، رحْأروح هَسَّة وأرجَعْلَك بَعْدين، زين؟

كان يلتفت رواءه وهو يتكلَّم بصوت خفيض، طبطب على كتفي وأضاف قبل خروجه:

-إسمي أحمد.

كان في عينيه السوداوين بريق صدق مقنع، هل أكون محظوظاً إلى هذه الدرجة؟ هل يكون واحد من الخوارج في هذا الداخل الشائع؟"[(١)].

إن ظهور شخصية المحقق (أحمد) على مسرح الأحداث، أحدث منعطفاً في تركيبة المكان الدلالية على مستوى الثنائية الضدية الديستوبيا واليوتيوبيا، إذ تحول السجن ذلك المكان الديستوبي إلى داخل شاسع منتج وخلّاق ومحفّز في الوقت نفسه لشخصية (فرات/السجين) لكسر القيم الداخلية للسجن المبنية على أساس العقاب، وانتهاك كرامة كل من يعارض السلطة، وذلك بتأسيس فكرة مضادة لفكرة العقاب، سواء عن طريق الوعي أو اللاوعي، من هنا تنقلب المعادلة في المكان/السجن، معادلة الديستوبيا أو الكابوس أو الواقع إلى نقيضها اليوتيوبيا من خلال الحُلُم الذي نقل (فرات) إلى المستقبل حيث تتغير السلطة ويتحرر الوطن "**بعد ليلة تداخلت فيها أصوات الطائرات والانفجارات مع كوابيسي حتّى ظننت أنني أحلم بالحرب، (...) دخل أحمد مبتهجاً وكانت أوّل مرة يزورني فيها منذ أعطاني الورق.**

-جيت أبَشرَكْ، خِلَصْنا، صار انقلاب البارحة وسافر الطاغية لليبيا وطلب لجوء هناك، استملت الحكم جماعة اسمعها (العراق الحر) وصدر عفو عام عن كل المحبوسين، فحَضِّر نَفْسَك حتَّه تطلع، رحْأحجي ويّ الجماعة حتى يرتبون طلعتك، وبلكي تطلع اليوم

(١) إعجام:٥٧-٥٨.

وتروح لأهلك، ثم قبّلني على خدي وهو يعانقني بحرارة ويقول: مبروك إلك وإلْنَا كُلْنا، نِسْتاهل!"[١].

هكذا نجد أنّ يوتيوبية المكان/السجن تحققت عبر اللاوعي/الحلم الذي اخترق جدران السجن وحرره من ديستوبيته ليرسم وطن خالٍ من السلطة الواحدة وفي ذلك دلالة واضحة على أنّه السجن الحقيقي، السجن الكبير هو الوطن والذي خصص له الروائي مساحة كتابية أكبر من السجن الحقيقي، وهذا ما سيأتي ذكره لاحقاً.

وفي خطٍ سردي آخر نجد أنّ الانقلاب اليوتيوبي على الديستوبيا الذي حدث داخل المكان/السجن، يتم بتوثيق هذا الحلم وتسطيره على الورق الذي طالما سعى (فرات) لتحقيقه خلف القضبان، بعد أن أتيحت له الفرصة للكتابة ضد السلطة وخطاباتها التي تحكمت في فضاء الوطن العام بلغة مشفّرة ساخرة في لعبة لغوية ذكية من الروائي، بعد أن حشد لها كل مقومات نجاحها من أوراق وقلم، وسخّر شخصية (أحمد) لإدخال أدوات الكتابة لـ(فرات) داخل السجن "**متى يجيء أحمد ثانية؟ سأطلب منه المزيد من الورق، نعم...أريد أن أكتب المزيد**"[٢].

من هنا تحول السجن من مكان تنعدم فيه الحرية بوصفه مكاناً ديستوبياً إلى مكان للانتصار وتحقيق الحُلُم/اليوتوبيا، والحرية الروحية والعثور على الذات في فضاءات الرجولة لتنتصر الذات على الزمن وعلى القضبان في الوقت نفسه[٣]، وليكون بذلك –أي السجن– مكاناً منتجاً لأفكار جديدة تُسَطّر عبر مساحات الورق البيضاء، تجلت هذه الأفكار في كتابة (فرات) لمخطوطته بلغة معجمية مشفرة مُتلاعَب بترتيب حروفها أو نقاطها بوصفها لغة مضادة للغة العقاب والجلادين التي تنتجها السلطة داخل السجن وخارجه، ومن ثم فإنَّ مفارقة معنى الديستوبيا لهذا المكان/السجن يدفعنا إلى القول: "بوجود الحرية داخل الإنسان وليس خارجه أو في محيطه"[٤]، فالأوراق والقلم ومن قبلهما شخصية (أحمد)، كلهم وهبوا السجين/فرات قدراً من الحرية ليعيد تشكيل المكان من منظور الحلم اليوتيوبي، وهذا ما صرّحت به الشخصية الراوية "**استيقظت لأجد نفسي هنا (ك)، بياض الورق يغويني بحرية**

(١) إعجام: ١١٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٤.

(٣) شعرية الفضاء(المتخيل والهُويّة في الرواية العربية) دراسة نقدية، حسن نجمي: ٦٩.

(٤) بنية الشكل الروائي: ٦٥.

التسكع في عزلتي، سأهشّم سطح الصمت بهذياني، قد تتحول الكلمات إلى كائنات خرافية تحفر نفقاً إلى الهناك أو مواشير أعلّقها حولي لأطلّ على شيء ما..."[١].

ومع حريّة التسكّع التي مُنحت لـ (فرات) في عزلته عبر بياض الورق، نجح الكاتب في تحقيق حُلم الشخصية الرئيسة بتأسيس ركائز حقيقية لفكرة مضادة تقوم على الكتابة بلغة معجمة تقاوم خطابات القائد ومعجمه السياسي والثقافي والأدبي القائم على فكرة العقاب والتسلط وسياسة التخويف التي انتهجها في مؤسسات الدولة كافة ومنها مؤسسة السجن لتتأسس بذلك "إيديولوجيا مضادة لإيديولوجيا العقاب، (...) تتكون داخل اللغة الروائية كي تنتصر على الواقع"[٢]، وهكذا يخرج السجن إلى حدود الفضاء العام/الوطن المشحون بتلك الخطابات، ومن ثم فإنَّ ما عجز (فرات) عن فعله خارج السجن، يحققه في داخله من أجل النيل من السلطة عبر فكرته الذكية بالتلاعب والتحايل عليها والكتابة من غير نقاط "**كنت أتلاعب بترتيب الكلمات والصور وابعبصها على هواي وبما يتلاءم مع مزاجي، بدأت بالأغاني السياسية وبلمسات بسيطة هنا، وهناك كانت تصبح أكثر واقعية...**"[٣]، وبذلك يضعنا الروائي أمام مسألتين في غاية الأهمية، تكمن الأولى في التحول للحالة الشعورية لشخصية (فرات) تجاه المكان/السجن من فضاء يحكمه منطق الديستوبيا إلى فضاء يوتيوبي مُبَرَّر من قبل الكاتب بإدخاله عنصر الثقافة إلى فضاء السجن، فالأوراق والقلم، ومن قبل ذلك كلِّه ثقافة وذكاء بطل الرواية (فرات) في تطويع الكلمات وتحويلها (إلى كائنات خرافية تحفر نفقاً إلى الهناك...) عبر توظيف نظام العجمة في الكتابة، كل ذلك أسهم في تعزيز مفهوم المواطنة وأعلى من شأن القيم الوطنية، على اعتبار أنَّ الثقافة وعناصرها التي أدخلها الكاتب إلى قلب هذا المكان الديستوبي هي وسيلة بناء وتعزيز لقيم المواطنة، فالمثقف هو من يبني الوطن ويقاوم الظلم والاضطهاد بقلمه وفكره، ومن ثم يتحول هذا الفضاء/السجن المقيت بالنسبة لـ(فرات) إلى "فضاء للشرف، يجعل السقوط المرئي انتصاراً خفياً"[٤].

من جهة ثانية فإنَّ سنان أنطون وُفِّق في نقل المتلقي من (الهنا) حيث السجن الحقيقي الذي يمكث فيه المتكلم/الراوي (فرات)، والذي انزاح عن دلالته الأولى/الديستوبيا الواقعة في أصل نشأته، ليعانق الطرف الثاني من المعادلة/اليوتيوبيا، في نقل المتلقي إلى (الهناك) حيث السجن الكبير/الوطن،وما الكيفية التي رُسم بها اسم الإشارة(هنا(ك)) الذي

(١) إعجام: ٩٨.

(٢) شعرية الفضاء (المتخيل والهُويّة في الرواية العربية): ٦٩.

(٣) إعجام: ١٤.

(٤) شعرية الفضاء(المتخيل والهُويّة في الرواية العربية): ٦٩.

يُشار به إلى المكان البعيد، إلّا دلالة واضحة على حال التماهي بين السجن الحقيقي الصغير، وبين السجن الكبير (الوطن)، لا بل وضع حرف الكاف وحده بين الأقواس إشارة إلى فضاء الوطن العام، الفضاء الديستوبي الذي خصص له الروائي مساحة نصية أكبر من السجن الحقيقي –كما أسلفنا ذكره–، فأمام إرادة شخصية (فرات) وتصميمه في النيل من سلطة الحزب الواحد عبر ما توفر لديه من أدوات الكتابة داخل السجن، تتهشم جدران السجن المغلقة لتنفتح كوّة باتجاه فضاء الوطن الذي تحول بفعل الممارسات القمعية إلى سجن كبير "**أنشبت أظافري في الجدار أحفره، (...) شعرت بأنَّ أظافري على وشك أن تصل إلى فضاء آخر، سحبتها وضربت الجدار بقبضتي عدّة مرات حتى انفتحت كوّة تطل على...كابوس مجاور، فرأيتني أنا اجلس القرفصاء أمام جدار هذا الكابوس الشاسع وأضع أذني على الحائط و...**"(١).

ففي اللقطة السردية إشارة واضحة إلى الحريّة التي رسمها (فرات) لنفسه داخل السجن، عن طريق الكتابة المشفّرة التي فتحت (كوّة تطل على...كابوس مجاور) هو الوطن، بعد أن تحولت كلماته إلى كائنات خرافية تحفر عبر مخيّلته وذاكرته نفقاً إلى الهناك/المكان الذي يحكمه منطق الديستوبيا السوداء الذي يقوّض المواطنة ويهدم الثوابت الوطنية، حيث فضاءات الوطن التي يصفها الراوي البطل بالسجن الكبير "**تنسل من بياض الورق شموس تمزّق عتمة هذا الليل وتذكّر بمجرّة أخرى، لكنّها شموس محبوسة، هي الأخرى، خلف قضبان دونها قضبان، كأنّ السطور حبال أو أسلاك شائكة تجلس عليها الكلمات، الطيور خائفة مترقّبة ماسورة صيّاد أو مجيء سجّان. هي تخرج من هنا وتعشعش على أغصان الآخرين وتطير في سماءاتهم؟ أم أنّها ستنقرض في هذا العفن أو تنتهي في معدة جرذ ضخم؟ أراها تصطفّ واحدة تلو الأخرى على السطر تنتظر، لكنها تهرب كلّما مددت أصابعي المرتجفة، كلّ خطّ أو سطر مشروع قضيب**"(٢).

تتمظهر الديستوبيا في هذا المقطع السردي في (الهناك) حيث الواقع السوداوي الذي ساد في المكان/الوطن، إذ تنفتح ذاكرة (فرات) داخل السجن على العالم الخارجي، عالم الوطن بفضاءاته/أمكنتة كلّها التي يشبهها الكاتب بالشموس التي تنير وتمزق عتمة السجن الحقيقي، لكن سرعان ما وجد البطل الراوي وهو يُسطّر ما تستحضره الذاكرة عن واقع الوطن الأليم، أنّ فضاء الوطن هو الآخر يقبع خلف القضبان، ليتحول بذلك الوطن من فضاء يوتيوبي مفتوح وواسع وممتد جغرافياً، إلى مكان ديستوبي ضيق انطلاقاً من الحالة النفسية للسارد (فرات)، ورؤية الكاتب، فضلاً عن ذلك نجد أنّ الكتابة التي مَنحت البطل السجين قدراً من الحرية

(١) إعجام:٧١-٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ٧١.

داخل السجن والتي تحمل بين طياتها مآسي الوطن، نجدها هي الأخرى قابعة خلف قضبان السجن، فالكلمات تجلس على السطور وهي محاطة بأسلاك شائكة (خائفة مترقّبة ماسورة صيّاد أو مجيئ سجّان)، فيلجأ الراوي عبر حيلة ذكية إلى تشفير هذه الكلمات وكتابتها بطريقة معجمة مع الحفاظ على البُعد الجمالي للنص، والتنبيه على البُعد السياسي للكلمة في الوقت نفسه، وهذا ما أشار إليه البطل الروائي/السجين في وصفه للحروف التي خُطَّتْ بواسطتها كلمات مخطوطة (فرات) المعجمة المقاومة للغة السلطة القمعية "**سمعت صوت الباب يفتح في الظلام، انسلّ الألف من الباب متبختراً وكان يشع بضوء بنفسجي ساحر أضاء ليلي، وقف أمامي وخلع الهمز التي كان يرتديها على رأسه كقبّعة، رماها خلفه فارتطمت بالجدار الذي تحول فجأة إلى مرآة كبيرة، أنحنى أمامي باحترام ثم أشار إلى الباء، (...) دخل الباء ووراءه التاء والثاء، تخلصت من نقاطها بعد أن انحنت أمامي هي الأخرى، كان كلّ حرف ينظر إلى نفسه في المرايا ويضحك، ثم يبدأ بالرقص والقفز والدوران، دخلت الحروف تباعاً...الجيم والحاء والخاء، ثم الدال والذال والراء والزاي والسين والشين، تصاعدت الضحكات وتساقطت النقاط تباعاً، وبدأت الحروف التي لم تكن تحمل نقاطاً بحمل النقاط من الأرض ووضعها على عروتها أو على رأسها أو تحتها ثم النظر إلى المرآة، وراحت أخرى تشاكس أخواتها فتسرق النقاط من قبل أن تخلعها...**"(١).

وهكذا نجد أنّ التلاعب بالكلمات هو السلاح الوحيد الذي استطاع (فرات) بواسطته اختراق جدران السجن باتجاه السجن الأكبر/الوطن، بعدما تحولت جدران السجن إلى مرآة كبيرة تعكس الواقع الديستوبي للوطن، لاسيما وأنّ الحروف التي رُسِمَتْ بها كلمات المخطوطة أصبحت طيِّعة بين يدي الراوي يوجهها كيف يشاء ومن ثم استطاع تحرير نفسه عن طريق الكتابة للولوج في سجن أكبر هو العراق، الذي أصبحت فيه كلمة (ممنوع) "**الكلمة الأكثر استعمالاً في البلد وخصوصاً لأولئك الذين كانوا يتمتعون بشيء من السلطة أو يظنّون أنهم يمتلكونها...**"(٢).

فكلمة (ممنوع) من أكثر العلامات تعبيراً عن الواقع المؤلم للوطن، فبهذه الكلمة أو العلامة يعطي الروائي سنان أنطون لفضاء الوطن صورة واقعية للأسى والإقصاء، فيرسم لنا صورة كابوسية ديستوبية لمعاناة مدينة (بغداد) التي أضحت فيها كلمة (ممنوع) هي السور الحديدي الذي يحيط بها، ومن ثم تحوله إلى سجن كبير، إذ يتسلل المحظور والممنوع إلى أماكن ومؤسسات عدة تقع ضمن فضاء الوطن مما يؤثر سلباً على إرساء قواعد المواطنة،

(١) إعجام: ١٠٧.

(٢) المصدر نفسه: ٧٨.

ومن هذه المؤسسات الجامعة، ففي رواية (إعجام) إشارة صريحة إلى رغبة بطل الرواية (فرات) لكتابة بحث أكاديمي في تخصصه عن العلاقة بين السلطة واللغة متخذاً من جورج أورويل وروايته (مزرعة الحيوانات) و(١٩٨٤) عينة لبحثه، ليواجه بعد ذلك بكلمة (ممنوع) ورفض شديد اللهجة من مشرفه على البحث، وأمينة المكتبة ومن ثم رئيس القسم الذي رفض فكرة البحث وطلب من (فرات) تغيير الموضوع لأنّ الروايتين ممنوعتان "**كنت قد قرأت (مزرعة الحيوانات) قبل شهرين بالإضافة إلى مقالة عن ١٩٨٤ وجدتها في كتاب استعرته من مكتبة القسم، كنت أنوي قراءة الرواية، وخطر لي أن أكتب بحثي عن العلاقة بين السلطة واللغة فيها، (....) ذهبت إلى مكتبة القسم واستخرجت اسم الكتاب ورمزه وموقعه وأخذت قصاصة الورق إلى أم سعد، أمينة المكتبة، (...) نظرت إلى القصاصة (...) وقالت بلطف:**

-ما أكدَر أطّلعلك هذا الكتاب عيني.

- ليش؟

- ممنوع.

- (...)

- مِنو قرّر إنّه ممنوع؟

- (.....)

- ممنوع عيني، الطريقة الوحيدة هي إنَّهُ تجيبلي موافقة من رئيس القسم.

- زين، هَسَّه أروح أَحْجي وِيّاه.

كنت على علاقة جيّدة مع الدكتور خالد رئيس القسم، (.....) حين شرحت له الموضوع وقال لي:

-ليش تريد تْدَخِّلْنا بمشاكل يا إبني؟ ثم استدرك قائلاً:

- هي ما بيها شيء طبعاً، كالأنظمة الستالينية، (...)، بَسْ شوفْلَك موضوع ثاني أحْسَنْ! ثم ربّت على كتفي وقال:

- دير بالك إبني!"[(١)].

من داخل سجن مديرية الأمن العام في بغداد تنساب تداعيات بطل الرواية (فرات) على قلمه عبر ذاكرته الفيّاضة ليسطّر على أوراقه الظروف السياسية القاسية التي أثرت سلباً على المؤسسات والمعالم والمرافق العامة للعراق عامة وبغداد على وجه الخصوص مما جعلت الوطن أشبه بسجن كبير يغلب عليه الطابع الديستوبي، مع كلمة (ممنوع) ندخل العالم الديستوبي لفضاء الوطن، فالرفض والمنع يتسلل إلى المؤسسة الأكاديمية حيث واجه بحث (فرات) الجامعي الذي ينوي كتابته في مادة طرق البحث عن روايتي جورج أورويل (مزرعة

(١) إعجام: ٥٤-٥٦.

الحيوانات) و(١٩٨٤)، واجه رفضاً رسمياً من مشرفه على البحث، وأمينة المكتبة ومن ثم رئيس قسمه، ومن قبل ذلك واجه (فرات) معارضة وتحذير في الوقت نفسه من زميلته (أريج) التي "**اعترضت (...)، وقالت إنَّ الموضوع حسّاس ويأنّها خطوة مجنونة قد تؤدّي إلى مشاكل**"(١)، هذا الرفض والمعارضة جاء لأنّ الروايتين ممنوعتان بحسب ما جاء في هامش المصحح اللغوي الذي أشار إلى هذا المنع(٢)، فالروايتان تتحدثان عن الأنظمة الشمولية السياسية وقدرتها على سحق الناس، ومن هنا جاء المنع نظراً للتشابه والتماثل الكبيرين بين محتوى هاتين الروايتين مع الواقع الذي كان يعيشه (فرات) لا بل أبناء الوطن جميعهم في ظل نظام شمولي، ومن ثم فإنَّ هذا التماثل هو سبب هذا المنع والرفض، فالروائي يكشف من خلال محاكاته لهاتين الروايتين عن محنة الإنسان في ظل الأنظمة الشمولية الاستبدادية، لهذا نجد أنَّ اختيار (فرات) لهكذا نماذج روائية عينة لموضوع بحثه كان واعياً ومدروساً، إذ كشف للقارئ عالماً واقعياً وحقيقياً وهو عالم تسلط الأنظمة الشمولية التي تصدّر الديستوبيا لأوطانها.

ويستمر الراوي في التقاط نماذج من الواقع الديستوبي للوطن بوصفها –أي النماذج– عينات مشتملة على المحظور والممنوع التي يقدمها للقارئ بعد وضعها تحت عدسة السخرية السياسية، أو الكوميديا السوداء، لاسيما بعد سعي الروائي وعبر ذاكرة (فرات) إلى تنويع الأمكنة التي سكنت وراء قضبان السلطة وسياستها القائمة على المنع، إذ ينقلنا الروائي سنان أنطون هذه المرة إلى ملعب الشعب، ليطلعنا وعلى لسان (فرات) الذي ينقل لنا ما تجود به ذاكرته المتقدة عن ظاهرة (الممنوع) بوصفها السلاح النفسي الذي وُجِّه ضد أبناء الوطن، حتى أصبح كل حرف من هذه الكلمة مشروع سجن يسكن خلف قضبانه أمكنة الوطن "**بدأ الجندي يفتِّشني بحركات ميكانيكية من كاحلي متسلقاً حتى الخصر ثمَّ الظهر والكتفين، ثم مرَّر يديه على جيوب صدري وأخذ الجريدة التي كنت قد طويتها بعناية ووضعتها في جيب الجاكيتة الداخلي لكي لا يراها، وعندما قلت له بأنّي لم أقرأها بعد، ردّ بلهجة عصبية:**

–ممنوع جَرايِد.

ثم ألقى بها في البرميل حيث كانت جرائد أخرى تحترق، (...)، لم تفهم أريج لماذا يأخذون الجرائد، فقلت لها بصوت خافت ونحن ندخل إلى المدرجات (حتّى مَنُكعُد عليْهَا)"(٣).

وهكذا نجد أنّ تلك الأمكنة التي وظّفها الروائي في رواية (إعجام)، ما هي إلّا أمكنة تقترن بالدلالة الديستوبية مفارقة لمعانيها الحقيقية التي وُجدت من أجلها ومن ثم فإنَّ المواضع

(١) إعجام: ٥٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥٤.

(٣) المصدر نفسه: ١١٦.

والأمكنة التي عرّج عليها الروائي كفيلة برسم ملامح الوطن الذي نُفِيَتْ عنه الحرية وغُيّبت في ظل السلطة الحاكمة آنذاك، وهذا ما جعل مفهوم المواطنة ضمن دائرة هذا السجن الكبير، بعد أن قُضي على الحرية إحدى المرتكزات الأساسية للمواطنة، فضلاً عن ذلك فإنّ القيود والممارسات المفروضة من السلطة الشمولية الحاكمة_ عبر سياسة الممنوع _على الأمكنة الديستوبية التي وقفنا عليها آنفاً كرّست ما يسمى بالمواطنة الفوقية والأكثر سلبية لكونها مُؤسسة من طرف السلطة الحاكمة، وتكاد تقتصر عليها وعلى من يرعى مصالحها(١).

وإذا ما انتقلنا إلى (البيت)، ذلك الفضاء المكاني الآخر التي تمظهرت عبره ثنائيتا الديستوبيا واليوتوبيا في روايات سنان أنطون ، نجد أنّ الروائي سعى جاهداً لحشد إمكاناته كلّها لالتماس الدلالات التعبيرية للمكان/البيت التي ترمز إلى كل من الديستوبيا واليوتيوبيا، وصولاً لتشكيل دلالات أكثر عمقاً تمس قضية الوطن والمواطنة، التي تمثل الثيمة الرئيسة المشكّلة لنسيج النصوص الروائية موضوع البحث.

ففي رواية (يا مريم) نجد أنّ للبيت رموزاً ودلالات مختلفة باختلاف نظرة الشخصيات وشعورها تجاهه، إذ يتطلّع يوسف/الراوي إلى بيته تطلّعه إلى الوطن، بوصفه فضاءً يوتيوبياً تحتشد فيه كل معاني الانتماء والهُويّة ليصبح شاهداً حقيقياً على مواطنة (يوسف) الذي ينقل لنا قصة بيت العائلة خارج الإطار الفيزيائي لهذا المكان فيقول: "**لمحت سعف نخلتي البيت من بعيد وهما تنتصبان في حديقته الخلفية فبدتا كأنهما تحرسانه، أنا أيضاً أحرس البيت وذكرياته، البيت الذي هو أكثر من بيت، فمثلما ليست النخلة محض نخلة، بل حياة بأكملها، متشابكة مع الأرض التي تحتها وكل ما فيها، فالبيت أيضاً ليس محض طابوق واسمنت وصبغ، بل عمراً بأكمله**"(٢).

إنّ البيت هنا بالنسبة لشخصية (يوسف) هو المعادل الموضوعي لفضاء الوطن، فعلاقة (يوسف) بالبيت هي علاقة حياة ووجود كعلاقته بوطنه العراق، وتتضح هذه العلاقة أكثر عبر توظيف الروائي للنخلة بوصفها أيقونة حقيقية ورمزاً للهُويّة الوطنية والحياة والقوة التي تستمد وجودها من العمق التاريخي للوطن/العراق، فارتباط النخلة وتشابكها مع أرض الوطن وتربتها المقدسة كارتباط (يوسف) مع البيت الذي هو ليس مجرد بيت بل هو سجل الذكريات واللحظات الجميلة التي مرّت على (يوسف) وأسرته التي دونتها مخيلته فهو المكان الروحي الباعث على الطمأنينة والدفء والحماية في أيام الطفولة، ويظلّ عالقاً في الذاكرة طوال العمر(٣)، ومن ثم يأتي وجه الشبه بين النخلة ويوسف بأنّ كليهما يحرسان

(١) الدولة وإشكالية المواطنة(قراءة في مفهوم المواطنة العربية)، سيدي محمد ولديب: ١٦.
(٢) يا مريم: ٨٥.
(٣) جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي: ١٦.

البيت/الوطن/العراق، ويدافعان عن تاريخه وحضارته وعراقته، ومن ثم فإنّ هذا التعالق بين (يوسف) والبيت إنما هو تعلّق بالحياة والوطن وفي ذلك دلالة واضحة على مدى ثبات يوسف على الهُويّة الوطنية وقدرتها على مقارعة الهُويّات الدخيلة التي عصفت بالوطن، وبذلك يخرج (البيت) من معناه الضيق إلى معنى أكثر رحابة وسعة، بوصفه –أي البيت– المكان النوعي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنسان، المشحون بقيم الحلم والطفولة التي تبقى ملازمة للبيت(١)، وبذلك يصبح بيت الأسرة بالنسبة لشخصية (يوسف) المنطلق الأساس لتعلق يوسف ببيته الأكبر وهو الوطن، وهذا هو المعنى الحقيقي للفضاء اليوتيوبي. وفي الوقت نفسه تنعكس الصورة في المكان نفسه وهو بيت (يوسف)، إذ نجد الطرف المضاد وهو الديستوبيا يحل محل اليوتيوبيا، بعد أن تحول المكان نفسه الذي كان يحمل سمة الألفة وقيم الحماية التي تضرب بجذورها في عمق التاريخ، تاريخ البلد، إلى مكان عدائي، مكان للكراهية والصراع مليء بالصور الكابوسية، ومن ثم سقطت عنه قيم الحماية(٢)، ليتحول بذلك إلى مكان ديستوبي بامتياز، هذا الإحساس بديستوبية المكان تشكل لدى شخصية (مها) في الرواية ذاتها (يا مريم)، بعد أن أصبحت لاجئة في بيت قريبها (يوسف) نتيجة أحداث العنف التي عصفت بالعراق عامة والمكوّن المسيحي خاصة بعد الاحتلال الأمريكي للبلد، وهذا ما أكدته لنا (مها) وهي تصف إحساسها بالمكان الانتقالي الجديد الذي هُجِّرت إليه وهو بيت (يوسف) "**دخلتُ غرفة نومنا المظلمة، التي لم تكن غرفتنا، بل محطة انتظار، مثل البيت كله، ومثل حياتنا هذه الأيام، خلعتُ نعلي وارتميت على السرير ودفنتُ وجهي في الوسادة الباردة، استيقظ حزني بسرعة، كعادته في السنة الأخيرة، يئن أنيناً تصاعد ايقاعه وأعقبه نحيب مبلل بالدموع...**"(٣).

إنّ بيت (يوسف) لم تتغير ملامحه، وإنما الذي تغيّر هو الإحساس بالمكان، فـ (مها) تشعر في هذا المكان بالاغتراب والخوف، بوصفه عتبة انتقالية إلى خارج العراق حيث الوطن البديل، فالغرفة (لم تكن غرفتنا، بل محطة انتظار، مثل البيت كله، ومثل حياتنا هذه الأيام)، فهي لا تشعر بالألفة تجاه هذا المكان لا لشيء إلّا لأنه واقع ضمن فضاء البيت الكبير وهو الوطن، هذه النظرة الكئيبة تجاه المكان من (مها) نابع من الواقع المأساوي الذي عاشته لكونها مسيحية، فالشعور باللامواطنة واللاانتماء تجاه بلدها العراق لم يأتِ من فراغ، بل هو نابع من

---

(١) جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجيار: ٢٦ ، ضمن كتاب جماليات المكان، يوري لوتمان وآخرون.

(٢) ينظر: جماليات المكان، جاستون باشلار، تر: غالب هلسا: ٣٧.

(٣) يا مريم: ١٠٥.

الشعور بالعدائية تجاه أمكنته التي أضحت بسبب العنف والطائفية أمكنة ديستوبية ذات واقع كابوسي، هذه النظرة العدائية، والشعور بفقدان قيم الألفة والحماية انطلقت من بيت أسرة (مها) في الدورة، وما يحمله من ذكريات أليمة بعد أن غدا بيتاً موحشاً غريباً بعد اختطاف خالها مخلص "**مخلص، خالي الوحيد، اختفى فجأة ولم يعد يزورنا في البيت ولم اعد أتدرب على التحليق معه، كنت أسأل (وين خالو مخلص؟) (شوقت يجي؟)، فكانوا يقولون لي إنّه مسافر وسيعود قريباً**"(١).

والبيت نفسه –أي بيت الأسرة– كان سبباً هو الآخر في رحيل آخر ما كانت (مها) تتوقعه وهو جنينها (بشار) الذي كان "**الثمرة التي ينتزعها الخوف من غصنها قبل أن تنضج**"(٢) نتيجة التفجير الإرهابي الذي وقع أمام منزلها في الدورة، وبذلك قُتلت روح الألفة والتعايش عند (مها) تجاه أمكنة الوطن كلِّها حتى غدا فضاء الوطن فضاءً ديستوبياً طارداً لقيم المواطنة. هذه التراكمات جعلت من بيت (يوسف) عتبة انتقالية لشخصية (مها) إلى الغربة، ومن ثم تحققت الصورة العكسية في بيت (يوسف)، إذ تحول من مكان يوتيوبي يضم بين ثناياه تعلق (يوسف) ببيته الأكبر ألا وهو الوطن، تحوّل إلى مكان ديستوبي يخفي بين طياته الواقع الكابوسي الذي عاشته (مها) على مدى سنوات من العنف والطائفية حتى أضحت جسداً بلا روح.

نبقى في إطار الذكريات التي طرّزت فضاء البيت وربطته بحوادث مختلفة، لنصل إلى العمق الدلالي لمصطلحي الديستوبيا واليوتيوبيا وتأثيرهما على الثوابت الوطنية وقيم المواطنة سلباً أو إيجاباً، ففي رواية (فهرس) نلتمس ذلك العمق الدلالي عبر شخصية (ودود) الذي يقول: "**وقفت أمام بيتنا. لكنّه لم يكن هناك. وجدتُ بيتاً آخر يختلف كليّاً عنه. أعلى منه بكثير. لم أفهم كيف يمكن أن يحدث ذلك. كيف يمكن أن يختفي بيتٌ بأكمله من الوجود ويحل محلّه بيت آخر مختلف؟ (...). النخلة التي كانت تقف في زاوية الحديقة اختفت. جدار الحديقة عالٍ نسبياً. (...) رقم البيت ما زال نفسه (٢٦) لكن لا توجد قطعة عليها اسم يدل على أهله. شعرت بحرارة الشمس تختفي. ضغطت على زر الجرس وظلّت اصبعي عليه لفترة طويلة. وسمعتُ صوتاً يصرخ (وين بيتنا؟) كان صوتي أنا ولكنّه كان يأتي من مكان بعيد**"(٣).

(١) يا مريم: ١١٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٨.

(٣) فهرس:٢١١-٢١٢.

عندما نغوص في الدلالة العميقة لهذا المقتبس السردي نجد أن فحواه ومقصديته تكمن في البيت الكبير والمكان الأكبر وهو الوطن، ولفظة (بيتنا) هي خير دليل على ذلك، فالضمير (نا) يشير إلى أن العراق هو بلد الجميع، فضلاً عن توظيف الروائي في هذا المقتبس للنخلة التي هي –كما ذكرنا سابقاً– رمز للعراق، فلا شك في أنّ (ودود) هنا قصد ذلك، فاختفاء (النخلة التي كانت تقف في زاوية الحديقة)، ومن قبلها اختفاء (بيت بأكمله من الوجود...) يعني ضياع هويّة (ودود) التي تتجسد في بيته القديم؛ لأنّ البيت كما نعلم ليس صورة معمارية بل هو معانٍ إنسانية ودلالات تاريخية بمواقعه وذكرياته ووعي الذات بذلك ومقدار الانسجام والتنافر[١]، وبالتأكيد فإنّ علاقة (ودود) بالمكان/البيت هي علاقة تنافر والتي أدت إلى شعوره بالاغتراب النفسي والجسدي، لا بسبب عدائيته وكراهيته للمكان، وإنما لفقدانه مألوفية البيت بسبب خلوّه من اسرته بوصفهم سكانه الأصليين، (لكن لا توجد قطعة عليها اسم يدل على أهله...)، فغدا المكان/البيت فضاءً موحشاً خانقاً، محمّلاً بذكريات أليمة وحزينة، ومنتجاً لصفات مكانية تدخل في الخيِّز الديستوبي للمكان كالاغتراب وهذا واضح في قول الراوي (سمعتُ صوتاً يصرح (وين بيتنا؟) كان صوتي أنا ولكنّه كان يأتي من مكان بعيد)، وبالتأكيد فإنّ هذا الشعور أو الإحساس السلبي تجاه المكان ينسحب على الوطن والذي يسهم بدور في خنق مفهوم المواطنة لدى (ودود) وهذا ما قصده في قوله "**شعرت بالاختناق وأحسست أنني عبئاً عليهم...**"[٢].

من جهة أخرى نجد حالة من الانقلاب الدلالي لدى شخصية (ودود) من خلال تحوّل الإحساس لديه تجاه المكان من حالة الديستوبيا إلى اليوتيوبيا، وذلك عبر المقطع السردي الآتي "**أذكر لك كل هذا لأنك سألتني أكثر من مرة عن قصتي مع شارع المتنبي وبيع الكتب، وكما ترى فإنها ليست مثيرة أو معقدة بالضرورة، إنها محض هروب من جحيم اجتماعي صغير إلى فضاء أوسع، هذه الغرفة الصغيرة التي أكتب لك منها هي وطني الحقيقي؛ لأنها مليئة بالكتب وكل كتاب سماء بأكملها، كما أنها تحتض فهرسي الذي سيحتض بدوره كل شيء أعرفه وأتخيّله**"[٣].

يضع الروائي في هذا المقطع السردي المكان الديستوبي واليوتيوبي على كفتي الميزان، يتوسطهما مفهوم المواطنة وقيم الانتماء، ففي الكفة الأولى فضاء الديستوبيا المتمثل ببيته القديم الذي تحوّل بفعل الذكريات الأليمة والجحيم الاجتماعي إلى مكان ضيق خانق،

---

(١) نقلاً عن: تجليات الاغتراب وأنماطه في الرواية العربية، سماح بن خروف الجزائر: ١٦٤.

(٢) فهرس: ٢١٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢١٣.

وفي الكفّة الثانية يتمثل فضاء أوسع، فضاء يوتيوبي بامتياز، وهو الغرفة الصغيرة في شارع المتنبي التي يشبهها (ودود) بوطن حقيقي كبير، ومن ثم فإن الراوي (ودود) يرجّح كفّة الغرفة ومعها قيم المواطنة، ويفضلها –أي الغرفة– على بيت أسرته القديم؛ وذلك لأسباب عدة أهمها العنصر الثقافي الذي أسهم في توجيه إحساسه اليوتيوبي تجاه المكان/الغرفة التي كانت (مليئة بالكتب وكل كتاب سماء بأكملها)، فكلما ارتبط الإنسان بمكان تخلّى ذلك المكان عن جغرافيته الحيادية ليصير مكاناً ثقافياً بامتياز[١]، من جهة أخرى فإن هذه الغرفة الصغيرة التي أضحت أشبه بوطن كبير يمارس فيها (ودود) طقوسه الثقافية المتمثلة بكتابة فهرسه الذي (سيحتض بدوره كل شيء أعرفه وأتخيّله) محققاً بذلك حلمه اليوتيوبي في جمع شتات وطنه الممزق سياسياً واجتماعياً، محققاً بذلك تواصلاً مع وطنه حتى وإن كان ذلك عبر مخيلته، وذلك أضعف الإيمان.

وفي مقابل الذكريات التي كانت شاهداً على تشكيل ثنائية المكان الضدية الديستوبيا واليوتيوبيا في إطار فضاء البيت، نجد أنَّ الحب/الجنس كان المحرك الرئيس لمشاعر الانسجام والتآلف تجاه فضاء البيت بوصفه رمزاً يوتيوبياً حاملاً لقيم الحرية والحياة والحب، ومولوداً في الوقت نفسه من رحم الديستوبيا الحاملة لمعاني التنافر وعدم الألفة، هذا الطرح نلتمسه في رواية (وحدها شجرة الرمان) الذي تجسده شخصية (جواد) بطل الرواية وساردها الرئيس، فعلاقة (جواد) بالبيت الذي كان يضم أفراد اسرته كانت علاقة ديستوبية تفوح منها رائحة النفور المستمر بسبب الجدالات العقيمة مع والده، وهذا ما دفع (جواد) إلى ترك البيت والخروج منه في أغلب الأحيان والتعامل معه كأنه فندق للمبيت "**لم أكن أمضي الكثير من الوقت في البيت أساساً قبل موت أموري، لكن اصطداماتي بأبي ازدادت بعد ذلك وكنتُ أحاول أن اتفاداه لأتفاداها، قال لي أكثر من مرة وأنا أعود ليلاً إنّني أتعامل مع البيت كأنّه فندق**"[٢] فديستوبية البيت هنا نابعة من صدامات (جواد) المتكررة مع والده (كاظم) نتيجة توجهاته –أي جواد– الفنية ورغبته في امتهان الفن وتفضيله على مهنة العائلة وهي تغسيل الموتى:

"**سألني يومها بشيء من الاستهزاء:**

– شتِطْلَع يعني من تخلص؟ مدرّس رسم؟

فأجبته:

(١) في مدار النقد الأدبي (الثقافة–المكان–القص)، علي مهدي زيتون: ٨١.

(٢) وحدها شجرة الرمان: ٢٢.

- يمكن مدرّس فنية. شكوبيهه؟ ليش التدريس عيب؟ بس أكو وظائف أخرى ممكن الواحد يتعيّن بيهه؟"(١).

هذا الجدال والصِدَام الذي بدأ يتكرر كثيراً في صور وأشكال مختلفة وَسَم البيت باللااستقرار واللامألوفية، فضلاً عن رائحة الموت التي أخذت تفوح في زوايا البيت نتيجة اضطراره للعمل في مهنة تغسيل الموتى بعد وفاة والده، فالذي يعايشه في المغيسل يُصِرُّ على ملاحقته في منامه(٢) ليتحول البيت بذلك إلى "**بيت مهجور شبابيكه مكسورة وأبوابه مخلوعة، تعبث به الأشباح وتتنزّه فيه الريح**"(٣).

ومن ثم ولّد كلّ ذلك لدى (جواد) إحساساً بدستوبية المكان، ومع اختراق شخصية (غيداء) عتبة البيت نفسه يتحول إلى مكان يوتيوبي باعثاً على الحياة والحب والسكينة، وحافزاً لعودة (جواد) إليه يومياً في المساء بعد أن يقضي أغلب وقته في غسل الأموات والجثث "**أضفى وجودها في البيت مسحة من الجمال والأنوثة والحياة كنت افتقدها في أيامي الطويلة أنا الذي كنت أغسل أجساد الذكور للحصول على لقمة العيش. وهكذا أصبح هناك حافز للعودة إلى البيت في المساء؟ ولاحظتُ بأنّني بدأت اعتني أكثر من قبل بمظهري وبملابسي**"(٤).

يرصد الروائي في هذا المقطع السردي تحوّل المكان/البيت إلى فضاء يوتيوبي، فقد أضفى وجود شخصية (غيداء) في بيت (جواد) شعوراً بالارتياح والحريّة في الوقت نفسه فغدا مكاناً محبباً إلى النفس ينبض بالحياة، مكاناً لممارسة الحب واللّذة "**أصبح لدينا عالمنا السرّي الخاص الذي عمره ساعتين أو أكثر كل ليلة، بين الثانية والرابعة، نفرّ به من كوبيسنا إلى جسدينا**"(٥).

ومن ثم فإنّ شخصية (غيداء) بعد أن أضفت مسحة من الجمال والأنوثة والحياة على البيت، أسهمت في تغير الحالة النفسية والشعورية لجواد فضلاً عن تغير انطباعه نحو البيت ،فبدأ يعتني أكثر بمظهره وملابسه، ويهتمُّ بالعودة سريعاً إليه بعد انتهاء عمله في المغيسل، ليتحوّل المكان هنا إلى "قطعة شعورية وحسيّة من ذات الشخصية نفسها"(٦)، ومن

---

(١) وحدها شجرة الرمان: ٥٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١١.

(٤) المصدر نفسه: ١٩٨.

(٥) المصدر نفسه: ٢١٤.

(٦) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان: ٩٥.

ثم فإنَّ هذا التحوّل الاجتماعي الذي طرأ على فضاء البيت والذي رصده لنا الروائي سنان أنطون يحمل دلالات معانٍ أوسع من ذلك تكمن في محاكاة المكان/البيت الأكبر وهو الوطن، فالسلطة الأبوية المطلقة التي كانت تحكم بيت (جواد) المتمثلة بوالده والتي حولت البيت إلى فضاء ديستوبي نتيجة الجدالات والملاسنات الدائمة إذ لم يترك لجواد أي مجال للتعبير عن وجهة نظره حول الدين والطائفية، هي–أي السلطة الأبوية المطلقة– في الحقيقة محاكاة للسلطة الشمولية التي أحكمت سيطرتها على البلاد مما سبب ذلك خلخلة في الثوابت الوطنية ومنها المواطنة، ثم إنَّ زوال هذه السلطة الأبوية من بيت جواد بوفاة والده، هي زوال سلطة النظام الشمولي لتتغير معالم البيت/الوطن تدريجياً من خلال الشعور بالحريّة في طرح الآراء والتعبير عن الرأي، فضلاً عن الحياة التي عمَّت أرجاء هذا الفضاء اليوتيوبي والتي جسّدها الروائي باختراق شخصية (غيداء) له التي حملت معنى الحياة والحريّة، في دلالة واضحة على المواطنة التي انتعشت بعد زوال السلطة في عام ٢٠٠٣، ولكن هذا الانتعاش لم يدم طويلاً فسرعان ما عادت الديستوبيا بصورتها المضاعفة لتحتل أرجاء المكان/البيت/الوطن بعد زوال الحياة وتحوّله إلى مكان شقاء وعناء، نتيجة مغادرة غيداء/الحياة/الحرية/اللذة لبيت/وطن جواد متوجهة إلى السويد، وفي ذلك إشارة واضحة من لدن الكاتب إلى أنّ هذه الفسحة من الحرية والحياة التي عمّت أرجاء هذا الفضاء لم تدم طويلاً بعد أن اكتسحته رياح الطائفية الخانقة في ظل الاحتلال لتنتكس القيم والثوابت الوطنية من جديد وينتكس معها مفهوم المواطنة، وهذا ما أشار إليه الروائي في هذا المقتبس السردي "**بعد شهرين ونصف من لقاء جسدينا في الظلام اتّصل خال غيداء الذي كان مقيماً في السويد بأخته يطلب منها أن تأتي هي والأولاد إلى عمّان ليحاول ترتيب معاملة لجوئهم إلى السويد (.....)، ظلّت رائحتها في فراشي وافتقدتها كثيراً في الأسابيع الأولى، ثم عدتُ إلى عزلتي وكأنّ غيداء كانت غيمة عابرة، ألقتها الريح في فراشي (...)، لكنّ الريح عادت وحملتها بعيداً عنّي، (...) تحادثنا عدة مرّات على السكايب بعد سفرها، وكانت تبعث لي برسائل على المحمول بين الحين والآخر (...)، كان بعضها يحمل خفّة دمها (...)، وتسلّلت مفردات الحرب الأهليّة إلى البعض الآخر فبعثت لي مرّة تقول: (كون انْكُلُبْ طلْقات وأدخل بكَلُبكُم/واكتب على الشريان: دَمّرني حُبْكُم)**"[(١)].

فعن طريق هذه التحولات الاجتماعية التي طرأت على بيت (جواد)، يرصد لنا سنان انطون تلك العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في الماضي حيث نظام الحكم الشمولي ومن بعده الاحتلال وأجوائه الطائفية، وتأثير كل ذلك على المواطنة. ومن الأمكنة الأخرى التي اشتغلت فيها ثنائيّتا الديستوبيا واليوتيوبيا (ملعب الشعب)، إذ يكشف لنا الروائي انطباع الشخصية وشعورها تجاه هذا المكان انطلاقاً من الظروف المحيطة به، أو المؤثرة فيه؛ لينشأ

(١) وحدها شجرة الرمان: ٢١٧.

بذلك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء المكاني أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية في مكان معين، بل وقد تسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها(١)، وهذا ما يجعل صورة المكان تتغير وتتبدّل من مكان يوتيوبي إلى مكان ديستوبي على وفق الظروف المحيطة بالمكان التي تؤثر فيه أولاً ومن ثم الحالة الشعورية للشخصية المتأثرة بتلك الظروف ثانياً. فالممارسات القمعية التي يتخذها أفراد السلطة وسيلة لتنظيم دخول المتفرجين إلى ملعب الشعب تزيح المكان/الملعب عن دلالته الحقيقية اليوتيوبي بوصفه مكاناً معدّاً للترفيه تتحقق فيه قيم المواطنة عن طريق اجتماع مكونات البلد كافة لمشاهدة محفل كروي، إلى مكان ذي دلالة كابوسية مرعبة بسبب تلك الممارسات، إذ يلخص لنا الروائي كل تلك المعاني في رواية (إعجام) وعلى لسان بطل الرواية (فرات) الذي يقول: "**كنت انتظر فلاح أمام ملعب الشعب كالعادة وقد اشتريت التذاكر بحسب الاتفاق. كانت قوات الطوارئ المكلّفة بحماية القصر هي التي تشرف على أمن الملعب عند حضور الاستاذ للمباريات، (.....) وحالما وصل فلاح انضممنا إلى الجموع المتزاحمة خارج البوابة الخارجية وبعد التدافع وما يشبه حرباً بالسلاح الأبيض وصلنا إلى المدخل وجرى تفتيشنا وأخذ التذاكر منّا (التفتيش الأوّل في سلسلة التفتيشات). ثم أصبحنا داخل سور الملعب. كان هناك الكثير من جنود قوات الطوارئ بكامل عدّتهم ومعهم الكلاب البوليسية (...)، وكانوا يطلقون عنان الكلاب البوليسية في لحظات الفلتان لتعضّ بعض المتفرّجين وهم يضحكون عليهم بسادية**"(٢). ويؤكد الروائي في الرواية ذاتها (إعجام) على الديستوبية المضاعفة لهذا المكان (ملعب الشعب)، من خلال مقاطع سردية أخرى مشبّعة بدلالات ذات طابع سادي، ليرسم لنا بيئة أشبه بثكنة عسكرية تستغلها السلطة لممارسة جبروتها على أفراد الشعب، يقول فرات: "**بدا الملعب وكأنّه ثكنة عسكرية كان أفراد قوات الطوارئ بالعتاد الكامل مع رشاشاتهم، وكان مع البعض كلاب بوليسية أيضاً، (.....) كنت دائماً أضحك في سرّي وأقول لنفسي إنّنا تقدّمنا كثيراً وأصبحنا في مصاف الدول الأوربية، حيث يدفع الناس أجوراً للدخول إلى نوادي الساديّين والماسوشيّين لكي يُضرَبوا ويَضربوا. وهنا تدفع الدولة رواتب لهؤلاء لكي يضربونا وندفع نحن لندخل إلى هذا المكان السوريالي**"(٣).

---

(١) بنية الشكل الروائي: ٣٠.

(٢) إعجام:٤٩-٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ١١٤-١١٥.

كما نلحظ هنا أنّ ملعب الشعب – بوصفه مكاناً يجمع الناس ليرفهوا عن أنفسهم بمشاهدة مباراة كرة القدم بين ناديين عراقيين– إلى مكان ديستوبي مشحون بالضغط النفسي وتسود فيه لغة القمع من قبل قوات الطوارئ المكلفة بالحماية؛ إذ إنّ ما يجري في ملعب الشعب من إجراءات أمنية مشددة ما هي إلا وسائل لمصادرة الحرية وقمع المواطن الذي يبحث عن فسحة ينفس فيها عن نفسه، لتصبح الفسحة هنا موضوع مفارقة بارزة حين تكشف لنا عن الطابع المتناقض لهذا المكان(١)؛ وذلك عندما يلصق الروائي صفات خاصة بالسجن بهذا المكان المعد أساساً للترفيه والمتعة، فإذا بالمواطن يصطدم بهذا الجدار الواسع من قوات الطوارئ المدججة بالسلاح ليبدو (الملعب كأنه ثكنة عسكرية)، هذا المشهد الديستوبي جرى تصويره من قبل البطل (فرات) في موقفين، الأول تمثّل بمرافقته صديقه (فلاح) ليشاهدا مباراة كرة القدم، في حين تمثل الموقف الثاني بمصاحبة البطل (فرات) حبيبته (أريج)، فالصديق والحبيبة لم يسلما من ديستوبية هذا المكان، وهذه دلالة قاطعة على الديستوبية المضاعفة لهذا المكان، وما يهمنا هنا هو أنّ الروائي يصور لنا في هذين الموقفين العنف الذي تمارسه السلطة ضد المواطن حتى في الأماكن التي خصصت للترفيه عن النفس والترويح عنها (ملعب الشعب)، والذي يريده الروائي في ذلك هو استمرارية العنف الذي تمارسه السلطة على الرغم من اختلاف الفرق الرياضية، واختلاف المكونات الاجتماعية للجمهور، فضلاً عن اختلاف الزمن، إلا أن المكان وحده ظل ثابتاً لا يعبر سوى عن الديستوبيا التي انعكست على المكان وعلى رواد المكان ومن ثم على المواطنة.

وإذا كان (ملعب الشعب) في رواية (إعجام) يحمل صفات السجن رغبةً من الروائي في تقريب صورة السجن الكبير ألا وهو الوطن إلى ذهن المتلقي، ومن ثم وُضِعَ المتلقي أمام ثيمة الرواية الرئيسة وهي (السجن)، فإنّ الصورة المعهودة الطبيعية/الحقيقية تتحقق لهذا المكان (ملعب الشعب) في روايتي (وحدها شجرة الرمان) و(يا مريم)، بوصفه مكاناً باعثاً على السعادة والفرح والمتعة، فضلاً عن أنّه مكان يجمع كل أطياف الشعب العراقي، ونلتمس هذه المعطيات لهذا المكان وذلك عندما يعود بنا الروائي إلى المدة التي سبقت تسلم سلطة الحزب الواحد لنظام الحكم في البلد، ففي رواية (وحدها شجرة الرمان)، تجمع الصورة اليوتيوبية الحقيقية لملعب الشعب كل من البطل الرئيس (جواد) وعمه شخصية صبري بميوله الشيوعية ليصبح المكان جميلاً وباعثاً على السعادة والمتعة، إذ يقول (جواد): "**كان الجو حاراً وعندما نزلنا من السيّارة التي أخذتنا إلى الملعب كانت هناك أعداد هائلة من الناس. بعد أن وقفنا في طابور طويل اشترى بطاقتي دخول كان لونهما ورديّاً ووقفنا في طابور آخر (...) لندخل إلى الملعب. (.....) كانت المباراة نديّة وحافلة بالهجمات والهجمات المضادة**

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٧٠.

(.....)، فرحت كثيراً بعد المباراة واخبرت أمّي وأبي بكل تفاصيلها وأجواء الملعب حتى عيل صبر أبي وقال: (كافي إبني مو دوّختنه بالزوراء. هاي شلون ورطة؟"[١].

فالسعادة والمتعة هي الصفات الحقيقية التي ترسم الصورة اليوتيوبية لملعب الشعب بعيداً عن القمع والعنف وحتى الانتماءات الحزبية، والمشهد نفسه يتكرر في رواية (يا مريم)، فملعب الشعب يحتضن مباراة كرة القدم بين ناديي الزوراء والميناء عام ١٩٧٩ ويحتض معها اللقاء الأول الذي جميع يوسف/المسيحي وسعدون/المسلم في صورة حقيقية على التماسك والتلاحم بين أطياف الشعب العراقي، كل ذلك يتحقق في ما نقله لنا السارد (يوسف) "**قررتُ أنّ موعد لقائي الشهري بسعدون آخر ما تبقى على قيد الحياة من أصدقائي، الذي اشتقت إليه في الأيام الأخيرة، قد حان. كنت تعرّفتُ عليه بالصدفة قبل أكثر من ثلاثين سنة في مباراة كرة القدم في ملعب الشعب بين ناديي الزوراء والميناء عام ١٩٧٩، جلسنا جنباً إلى جنب في المقصورة في تلك المباراة (...) التي أصيب اثناءها نجم الزوراء فلاح حسن وكُسِرَتْ ساقه...**"[٢] فخصوصية هذا المكان تكمن في اللقاء الذي جمع أطياف الشعب والمؤطر بالإنسانية واحترام الآخر، وهي صورة حقيقية من صور الانتماء والمواطنة.

يستشري الواقع الديستوبي في العراق في أثناء وبعد الاحتلال الأمريكي، منطلقاً من دلالة المكان الخاصة إلى عمومية الدلالة المكانية حيث الوطن كله وما أصابه من تدمير وحزن طال الإنسان قبل المكان، ليخلّف ذلك الواقع أماكن تكون علامة حقيقية وشاهداً مؤلماً على انصهار آلام المجتمع وأحزانه مع الأمكنة التي أصابها ما أصابها من تخريب وتدمير، كما هو الحال في (الكلية) التي أصبحت شاهداً حقيقياً على ذلك في رواية (وحدها شجرة الرمان)، إذ يروي لنا (جواد) قصة قصف كلية الفنون الجميلة وتدميرها من الأمريكان "**كان الجدار الأمامي لقسم السمعية والمرئية قد انهار كليّاً بفعل القصف وتكوّمت أنقاضه أمام البناية مغطيّة واجهة الطابق الأول. تسلقت الأكوام بصعوبة ووصلت إلى علوٍّ يسمح لي بأن أطلّ على داخل البناية التي بدت وكأنّها جثّة سلخ جلدها من جهة ثم أحرقت تجاويفها وتركت بعض أضلاعها بارزة. (.....)، نزلتُ عن تل الأنقاض وأحسستُ بالركام الذي أحمله في دواخلي يزداد ارتفاعاً ليخنق قلبي. مررتُ بقسم الفنون التشكيلية كانت بنايته سالمة باستثناء الشبابيك التي تهشّمت والمكيّفات التي نزعت من هياكلها الحديدية**"[٣].

---

(١) وحدها شجرة الرمان: ١١٥-١١٨.

(٢) يا مريم: ٧١.

(٣) وحدها شجرة الرمان: ١٠٧.

فكانت كلية الفنون الجميلة شاهداً حقيقياً وواقعاً صريحاً على الأمكنة الديستوبية التي أسهمت في التدمير الداخلي للإنسان حتى أصبح تدمير هذا المكان المعادل الموضوعي لتدمير الذات الإنسانية، بفعل القصف الأمريكي الذي أزاح كلية الفنون الجميلة عن إطارها المألوف بوصفها مكاناً باعثاً على الحياة والجمال وأدخله في نفق الديستوبيا حتى غَدَا هذا المكان موحشاً ومحزناً في الوقت نفسه. وللتأكيد على المرجعية الواقعية لهذه الأحداث، فقد طرق الروائي باب الأمكنة الديستوبية خارج حدود الوطن/العراق، رغبة من الروائي في التأكيد على تدمير الذات العراقية ليس داخل حدود الوطن فحسب، وإنما خارجه حيث الذات العراقية المغتربة، فـ(نمير) الأستاذ الجامعي الذي يدرّس اللغة العربية في إحدى الجامعات الأمريكية يكشف لنا عن ديستوبية (الكلية) التي كان يدرّس فيها "**اقترب مني (...) طالب أشقر بشعر قصير جداً وأنف مفلطح وشيء من النمش منشور على خديه (...) فاجأني بسؤال غريب:**

(يا أستاذ متى نتعلم فعل الأمر؟).

أجبته بالإنكليزية:

(ليس بعد: ما زلنا في بدايات المضارع وأمامنا الماضي ومن ثم الأمر. لماذا؟)

(هناك أفعال أمر أريد أن أتعلّم كيف أقولها بالعربية)

(مثلاً؟)

(أركع! قف! ارفع يديك! ارجع إلى الوراء!)

استغربت من طلبه (...). فسألتهُ:

(وما حاجتك لها؟)

(بعد التخرج هذا الربيع سألتحق بالجيش وأذهب إلى العراق أو افغانستان. وستكون هذه العبارات ضروريّة. أنا أدرس على نفقة وزارة الدفاع. لدي منحة.)

سكتّ

(نحن لسنا في البنتاغون هنا. الكتاب الذي نستخدمه للمدنيّين ولتعريف الطلاب بالثقافة العربية.)

(أوكي استاذ. هل يمكنك أن تكتب لي هذه العبارات على ورقة؟)

(كلا.)

(أوكي. شكراً.)

شعرت بغضب شديد فخرجت من الصف وذهبت لأغسل وجهي في الحمام وألتقط أنفاسي. كان الملل من تدريس اللغة العربية قد بدأ يتسرّب إليّ حتى قبل أن يطلب مني هذا

الطلب العجيب، لكنني في تلك اللحظة قرّرت أنّه عليّ أن أفعل المستحيل لأجد وظيفة في جامعة أخرى لا أدرّس فيها إلّا الأدب لكي أبتعد عن قلّة الأدب هذه."[١].

تتبع الرؤية الديستوبية للمكان من مشاعر الكره الذي يضمره (نمير) تجاه المكان/الكلية التي يدرّس فيها اللغة العربية، فضلاً عن صعوبة اندماجه مع المجتمع الجديد في أمريكا؛ نتيجة لسياستها التي انتهجتها في بلده بعد احتلالها له، وما أفعال الأمر التي وظفها الروائي في هذا المقطع السردي مثل (اركع، قف، ارفع يديك، ارجع إلى الوراء) والتي أراد الطالب الأمريكي من استاذه (نمير) تعلمها واتقانها، إلّا دلالة قاطعة على تلك السياسة الأمريكية الرعناء، وهذا ما أثار حفيظة (نمير) وجعلته يشعر بغضب شديد وديستوبية تجاه هذا المكان، فضلاً عن الملل الذي بدأ يتسلل إلى داخل (نمير) من تدريس اللغة العربية بسبب أفعال الأمر هذه التي فتحت كوّة في ذاكرته لينفذ من خلالها حنينه إلى الماضي وإدانة صريحة للحاضر وهذا ما يفسّر قوله (ما زلنا في بدايات المضارع وأمامنا الماضي ومن ثم الأمر.)، لذلك فإن (نمير) يسعى إلى ترك هذا المكان/الكلية بكل ما فيه من أفعال أمر فاقدة لمعنى الإنسانية باحثاً عن وظيفة في جامعة أخرى لتدريس الأدب، الصورة الحقيقة للنزعة الإنسانية بعيداً عن كل ما يثير الكراهية والعنف تجاه بلده العراق الذي يقع فيه الفعل، وعلى الرغم من ثانوية هذا المكان/الكلية الذي يجري فيه الحدث، إلا أنّ الأجواء الديستوبية الذي سادته-أي المكان/الكلية-أسهمت في إثارة مشاعر المواطنة والانتماء تجاه بلده، لاسيما بعد أن أيقن (نمير) بأن تلك الأفعال سوف تستخدم في بلده وتمارس على أهله وناسه، ليرسم بذلك الروائي الصورة الحقيقية عن المكان المركزي/العراق.

(١) فهرس: ٩٩-١٠٠.

ثبت المصادر

أولاً: الكتب

أ-المصادر:

- إعجام، سنان أنطون، دار الجمل، بيروت، بغداد، ط١، ٢٠١٣.
- فهرس، سنان أنطون، دار الجمل، بيروت، بغداد، ط٣، ٢٠١٦.
- وحدها شجرة الرمان، سنان أنطون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٠.
- يا مريم، سنان أنطون، دار الجمل، بيروت، بغداد، ط١، ٢٠١٢.

ب- المراجع:

- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان-بيروت، ط١، ١٩٨٦.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
- تجليات الاغتراب وأنماطه في الرواية العربية، سماح بن خروف الجزائر، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة، ط٢، ٢٠٢٠.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام-بغداد، ١٩٨٠.
- جماليات المكان، يوري لوتمان وآخرون، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨.
- جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٤.
- دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠٠١.
- الدولة وإشكالية المواطنة (قراءة في مفهوم المواطنة العربية)، سيدي محمد ولديب، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١١.
- سرديات التجريب (قراءة في متخيّل الرواية العربية الجديدة)، فيصل غازي النعيمي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الاردن، ط١، ٢٠٢٠.
- سوسيولوجيا العنف والإرهاب، إبراهيم الحيدري، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٥.

- شعرية الفضاء (المتخيل والهوُيّة في الرواية العربية) –دراسة نقدية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.
- في مدار النقد الادبي (الثقافة–المكان–القص)، علي مهدي زيتون، دار الفارابي، بيرت–لبنان، ط١، ٢٠١١.
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ١٩٨٢.
- المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد زايد، دار محمد علي للنشر–تونس، ط١، ٢٠٠٣.
- يوتوبيا (المفهوم ودلالاته في الحضارات الإنسانية)، شريف الدين بن دوبة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية–العتبة العباسية المقدسة، ط١، ٢٠١٨.

ثانياً: الدوريات

- حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام في فن التصوير المعاصر، سلمى أبو زيد شتا العشري، بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان–مصر، مج/٢١، ع/١، ٢٠٢٠.
- الفضاء بين الحلم اليوتيوبي والكابوس الديستوبي–رؤية نقدية في مضمون رواية الآدميون لإبراهيم سعدي، منيرة نوري–لخضر الذيب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة عمار ثليجي، الجزائر، مج/١٩، ع/٥، ٢٠٢٠.

ثالثاً: المصادر الرقمية

- الفوضى والشر في أدب المدنية الفاسدة، مجلة فكر الثقافية، عن الأنترنيت، https://www.fikrmag.com.