تمظهرات المكان المفتوح في روايات سنان أنطون

سركوت كوريل إبراهيم قسم اللغة العربية، فاكلتي التربية ، جامعة كويه، كويه، اقليم كردستان، عيراق

ئيمەيڵ: sarkawt.gawril@koyauniversity.org

ضياء عبد الرزاق أيوب قسم اللغة العربية، فاكلتي التربية ، جامعة كويه، كويه، اقليم كردستان، عيراق

ئيمەيڵ: dhiya.abduirazaq@koyauniversity.org

الملخّص:

تتناول هذه الدراسة ببعض من التفصيل موضوعاً مهمّاً من موضوعات التمثلات السردية الخاصّة بالمكان في النصّ الروائي، وهو موضوع دلالة المكان المفتوح، عن طريق دراسة مستفيضة في نتاج الروائي العراقي سنان أنطون، الشاعر والروائي والأكاديمي العراقي، الذي صدر له ديوان شعر بعنوان (موشور مبلّل بالحروب)، وآخر بعنوان (ليل واحد في كلّ المدن)، وصدرت له أربع روايات وهي على التوالي: (إعجام، ووحدها شجرة الرمّان، ويا مريم والتي ترشّحت لجائزة البوكر العربية ووصلت للقائمة القصيرة عام ٢٠١٢م، وفهرس).

وقد توزّع البحث على ستة مباحث، لستة أنواع مختارة من الأمكنة المفتوحة في روايات سنان أنطون، وهي على التوالي (الشوارع، والحانات والبارات، وأماكن العبادة والمزارات، والملعب، والكلية، وأمكنة فرعية مفتوحة)، تسبقهما مقدّمة عن المكان بشكل عامّ، والمفتوح منه بشكل خاصّ، إذ أنّ المكان المفتوح امتداد للمكان الكوني الطبيعي، مع تغيّر تفرضه حاجات الإنسان ومتطلّباته، وله أهمية قصوى في تشكيل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته عن طريق الانتماء إلى هذه الأماكن، إذ يعبّر عن نفسه ويكسب معاني متعدّدة بتعدّد الأمكنة التي يرتادها. وتجدرالإشارة إلى أنّ الأمكنة المفتوحة لا تختلف عن المغلقة في دلالتها وسياق ورودها في الروايات الأربع، فمعظمها مخيّبة للأمل على الرّغم من حقيقتها الصارخة بأنّها أماكن تحقّق المودّة والألفة للإنسان، إلاّ أنّ فيها ما يحمل في ثناياه الفشل والضياع. عموماً، فهي أمكنة إيجابية وذلك نتيجة طبيعتها المتصفة بالرحابة والحرّية، كونها تحاول البحث في التحوّلات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان.

الكلمات المفتاحية: المكان، المكان المفتوح، سنان أنطون، مكان أليف، مكان معادي، الانتماء والنفور.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

المقدّمة:

يعدّ جنس الرواية أحد أكثر الأشكال السردية جلباً للاهتمام، ومن أقرب فنون الأدب النثري إلى الإنسان، وذلك لطبيعتها الجمالية المتأتية من إيهامها بالحقيقة، وإثارتها للمتعة والتشويق في متابعة أحداثها الشبيهة بمجريات الحياة التي يعيشها الإنسان، الأمر الذي جعلها تحتلّ صدارة الفنون النثرية في التحليل والاشتغال، وهدفاً يرومه النقّاد والمحلّلين على الدّوام، مؤدّية بالتالي إلى جلاء العلاقة التبعية بين النصّ والنقد وتوضّحها أكثر فأكثر في حقل الدراسات النقدية التي عالجت الأعمال الروائية.

يمثل المكان في الرواية مكوّناً مهمّاً من مكوّنات السرد، لإضفائه الحقيقة على العمل الروائي القائم على الخيال، لكنّ دائرة المكان في النصّ الحكائي أوسع وأكثر نماء، وأعمق رؤية عن المكان الطبيعي المجرّد الذي لا يقوم على رؤية فلسفية فهو متصف من هذه الزاوية بالجمود قياساً بالفنّي منه، ويتكئ عليه الكاتب لما يتميّز به من وظيفة جمالية ذات أبعاد دلالية لا متناهية تروم صنع الإبداع الفنّي، والمكان بكلّ أبعاده سواء أكانت واقعية أم متخيّلة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنصّ ومحتوياته من شخصية وحدث، فضلاً عن الزمان الذي لا يُتصوّر تواجده دون المكان.

وقع اختيارنا على الروائي العراقي (سنان أنطون) ليكون موضوعاً لهذه الدراسة، ولمسوّغات عديدة أهمّها: الشغف باستجلاء عناصر الجمال والإبداع في أسلوب كاتب عراقي ترك أثراً طيّباً في طريق الرواية العراقية، لما له من تمكّن في تدوير مكوّنات الرواية وتشغيلها بشكل عامّ، والمكان بشكل خاصّ.

وقد وقع اختيارنا على دراسة المكان المفتوح في روايات سنان أنطون، لتنوّع دلالات هذا النوع من الأمكنة، ولأنّ الكاتب ابتعد في توظيفه عن النمطية، فضلاً عن كون المكان المفتوح لا يُحدّ بحدود واضحة، ولا يمنع حرّية الحركة وانطلاقاتها، فهو مكان يبعث على السعة والانفراج، والهروب من عالم الضيق إلى عالم الانبساط والانفتاح، وبذلك يكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقّلاتها، وقد استقرّ عنوان البحث على دراسة تمظهرات المكان المفتوح في روايات سنان أنطون.

ولهذا ارتأينا أن تنتظم هذه الدراسة في ستة مطالب تسبقها مقدّمة، وتليها خاتمة بأهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة؛ تناولنا في المبحث الأوّل منها الشوارع، وخصّصنا المبحث الثاني للحانات، وكان المبحث الثالث من حصّة أماكن العبادة والمزارات، والمبحث الرابع من نصيب الملعب، والمبحث الخامس من حظّ الكلية، والمبحث السادس والأخير معيّن لأمكنة فرعية مفتوحة والتي صَعُب إدراجها تحت مسمّى واحد يجمعها كلّها.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

وعدم التزام سنان أنطون بأسلوب ثابت في كتابة رواياته الأربع، فلكلّ رواية منها طريقة كتابية مميّزة لها عن الأخريات، دعانا إلى عدم الاقتصار على منهج بعينه في معالجة موضوعات رواياته وتحليلها.

وقد حرصت هذه الدراسة على الإفادة من المصادر والأطاريح الجامعية التي توضّحت فيها فكرة تمظهر المكان المفتوح وتجلّياته في النصّ الروائي، ومن بين أهمّ هذه المصادر: (المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف لصالح ولعة) و(جماليات المكان ليوري لوتمان وآخرون) و(جماليات المكان لشاكر النابلسي)، و(الرواية والمكان لياسين النصير) وغيرها.

أمّا الصعوبات فلعلّ البارزة منها التي واجهت هذه الدراسة هي الصعوبات عينها التي تعاني منها معظم الدراسات النقدية التي تأخذ من الفنون السردية مادّة لها، لأنّ هذه الفنون بشكل عامّ، والرواية بشكل خاصّ لا تكتب على وفق ضوابط وأصول محدّدة تمهّد الطريق أمام الناقد ليتناولها بسهولة ويسر، فالاختلاف واضح في تناولها واعتمادها من روائي إلى آخر، فضلاً عن التخبّط الذي تعاني منه المصطلحات السردية في الكشف عن الماهية والوظيفة الأساسية لها، ناهيك عن تعدّد وظائفها وتنوّعها من رواية إلى أخرى، فلا وجود لأيّ ملمح أدائي ثابت يمكّن القارئ من الإمساك بدلالات تلك المكوّنات أو التقنيّات السردية وتأكيد عملها بشكل نهائي.

المطلب الأوّل: الشوارع

يعدّ الشارع أحد العلامات البارزة في الرواية، ومن أهمّ مكوّنات المدينة، فهو "المصبّ الذي يصبّ فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلّياتهما"(النابلسي،١٩٩٤: ٦٥). والشارع مكان مفتوح "لانعطافاته تحوّلات في الزمان والمكان، لسعته رؤية ريفية مدنية، ولضيقه رؤية المدن الصغيرة الوسطية، ولساكنيه حرّية الفعل وإمكانية التنقّل، وسعة الإطّلاع والتبدّل، ولذا فعدم استقراره هو استقرار آخر"(النصير،٢٠١٠: ١١٠). ويأخذ الشارع أبعاده من حركة الشخصيات فيه ذهاباً وإيّاباً عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها.

وحينما نتطرّق إلى المكان المفتوح الأكثر حميمية، وهوالشارع، نستدلّ على أنّ المدينة لا تعدّ حيّة بدونه، فهو النابض بالحياة، والمتلئ بالراكبين والراجلين والمتجولين والباعة والمتنقلين من شارع إلى شارع، وعليه تنفتح أبواب البيوت، فيتدفّق الناس إلى صخب الحياة وضجيجها، فهو "من أعلى أنماط الفضاء المنفتح، كما أنّه دلالياً يعني أكثر من جغرافية، إنّه الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السرّ وعالم الجهر، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السرّي، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع، وحيث تنكشف الأسرار، وتعلن الأعماق عن خفاياها: فتصطخب المظاهرات، وتنعقد الأفراح والجنازات والاختطافات والاغتيالات" (البوريمي،(د.ت): ٥١).

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

إنّ للحظة الاصطدام بالسلطة في رواية (إعجام) ودخول البطل (فرات) السجن مرحلة جديدة للذّات بتكوين موقف ممّا يحيطها، وهنا يأتي حضور المكان الخارجي المفتوح في الرواية عبر تصفّح الذاكرة. ويُفترض أن تكون هذه الأماكن كالشوارع رمزاً للحرّية، فالشخصيّة تتحرّر وتحاول الفرار من المشاكل والكبت النفسي الذي ينتابها في الأماكن المغلقة، بانتقالها إلى الأماكن الرحبة الواسعة. لكنّ فرات يخفق في تحقيق التواصل الاجتماعي مع المكان الخارجي بشكل عامّ والشارع بشكل خاصّ، فيغدو الشارع رمزاً سلبياً متناقضاً مع حقيقته في الانفتاح والرحابة، فينظر إليه بريبة وشكّ، شاعراً بغربته فيه، بعد فقدانه (الشارع) لتماسكه وتصدّع قيمه نتيجة تغيير السلطة المتنفّذة لمفهومه الحقيقي الباعث على تحرّر الذات وإطلاق العنان لحركتها، إذ يقول: ".. كانت الشوارع الفرعية محروسة من قبل الرفاق الذين (كانوا) يمنعون أي طالب من التسرُّب. لم يكن الهروب مجدياً في مسيرات كهذه أساساً. فمن الصعب، بل من المستحيل، العثور على باصات أو سيّارات أجرة لأنّ كلّ الطرق، أو الرئيسية منها على الأقلّ والمحيطة بمناطق التجمُّع الرئيسية، كانت تغلق وتمنع السيّارات من المرور بها" (أنطون(١)،٢٠١٣: ٣٩ـ٤٠)، لذلك جرّب فرات اللجوء إلى الخيال للخروج من أزمة الشارع المباح/المحظور، حين يقول: "كان كلّ شئ هادئاً خارج البوّابة الخارجيّة. لم يكن هناك الكثير من السيّارات في الشارع. ابصرت عمودي دخان من الناحية الشمالية. قبّلت خدي ريح باردة وخجولة كأنّها ترحّب بي في شوارع بغداد من جديد، وكانت الريح نفسها تحاور أغصان الأشجار الباسقة على جانبي الشارع فتبادلها بحفيف جميل. خطرت لي فكرة بسيطة وعميقة في الوقت نفسه: أليست الحريّة أجمل إحساس في الوجود؟ الحريّة اليوميّة البسيطة التافهة. لم أسمح لعلامة (ممنوع المشي) التي كانت تطعن الرصيف بأن تعكّر مزاجي. ما أحلى أن أمشي دون أن يصفعني الجدار!"(أنطون(١)،٢٠١٣: ١٢٢)

لقد أعطى الكاتب الشوارع المؤدّية الى مقرّ الأمن العامّة طابعاً عدائيّاً، لأنّ إحساس الإنسان بعدائية المكان له لا تقتصر على السجون والمعتقلات، بل قد يكون المكان المعادي جزءاً من المدينة شارعاً أو بيتاً، أو مكاناً آخر (العاني،٢٠٠٠: ١٤٧). وكان الطريق أشبه بتلك المؤدّية إلى جهنّم، تاركاً أثره على المنطقة وشوارعها وأزقّتها، إذ يقول: "تركت السيّارة مدخل الكلية واتجهت صوب الوزيرية. مررنا بالمكتبة التي كنت أشتري منها بعض الكتب أحياناً، ثمّ اتجهنا يميناً نحو طريق محمد القاسم (الطريق السريع) ومنه جنوباً باتجاه ملعب الشعب... سقطت قطرة عرق من جبيني على عدسة نظارتي اليمنى مستهزئة بمحاولتي لأن أبدو صخرياً... كان طريق محمد القاسم يمرّ فوق مقبرة قديمة... تركت السيّارة الطريق السريع متّجهة نحو شارع النضال. أيقنت أنّنا كنّا نتّجه نحو (الأمن العامة). تزايدت قطرات العرق على جبيني وصار قلبي قبيلة من الطبول التي تطارد بعضها بعضاً" (أنطون(١)،٢٠١٣: ١٥ـ١٦). بعد مراجعة القطعة أعلاه يتبيّن لنا أنّ الشارع لا يمتلك تلك الحرّية التي من المفترض اتصافه بها، وكلّ ذلك لأنّ تلك الشوارع تؤدي إلى أشنع وأقبح مكان، حيث تمارس فيه شتى أنواع التعذيب وانتهاك حقوق الإنسان، فضلاً عن أنّ الشارع أصبح معادلاً لحالة البطل النفسية، وهذا يعزو سبب خلوه من أيّ وصف مادّي، فهو حافل بالأوصاف المعنوية التي ميّزت المكان وحدّدت معطياته، وبه ختم الكاتب على بقيّة الشوارع في الرواية بالطابع المكروه نفسه، فكلّ الشوارع التي سيقع عليها القارئ ستبدو متشابهة الهيأة والدلالة، وبذلك يؤكّد لنا أنطون بشاعة الواقع السياسي في زمن الرواية، فقدّم لنا صورة ما آل إليه الشارع العراقي تحت وطأة السلطة المتنفّذة، متحوّلة إلى أماكن ممنوعة ومخصّصة فقط للمسيرات والتظاهرات المؤيّدة للسلطة ولحربها المفتعلة.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

حاول أنطون أن يدوّن لمدينته بغداد، ولم يلتزم بوصفها وصفاً حيّاً مباشراً، بل تطرّق إلى أبرز الملامح التي تميّز هذه المدينة، وعرّج على جزئيّاتها التي تتشكّل منها كالشوارع الفارغة ونهر دجلة، فضلاً عن مكوّناتها وصورتها الحضارية المتأتية من تلك الخصوصية التي تتمتع بها هذه المدينة العريقة بتميّزها عن باقي المدن في البلدان العربية، بقاطنيها ونزواتهم ورطانتهم الخاصّة، إذ يقول: **"بغداد ما تزال تتثاءب** بتعب. معظم محلاتها مغمضة الأعين. بعض المارّة يمشون على الأرصفة، لكن الشوارع شبه فارغة" (أنطون،٢٠١٦: ١٧). فحاول الكاتب القبض على أهمّ ما يميّز مدينة بغداد وهو الشارع ليبيّن أثر العنف عليها جرّاء الحرب، ولم يهتمّ إذا كانت هذه الميزات تخصّ البشر أو غير البشر، بل المهمّ هو الأخذ بالمميّز، فعليه تقع العين، وبه تكتمل الصورة المراد توصيلها إلى القارئ، لذا لو أردنا أن نلتمس الوطن في الرواية، كان علينا النظر إلى بغداد، وإذا أردنا تصوّر بغداد كان الأجدر بنا النظر إلى شوارعها ودجلتها وأماكنها المميزة.

وحضر الشارع في رواية (فهرس) حضوراً كبيراً، فهو من أماكن انتقال عامّة الناس، ويمتاز بحرّية الحركة، وسهولة إقامة العلاقات لانفتاحه على العالم الخارجي، فجاءت شوارع أمريكا مجرّدة من الوصف التقريري المباشر، وحافلة بالوصف المعنوي، فحملت لنا مشاعر الغربة عند نمير، وعمّقت فكرة الحنين إلى شوارع بغداد، فعلى الرّغم من جمالها واكتظاظها بالبشر إلاّ أنّه لم يكن يرى فيها ذلك الجمال الذي كان يراه في بغداد، فلم تكن مشاعره حقيقية تجاه نيويورك المدينة الكبيرة والمميّزة على وجه الأرض، لأنّه مؤقّت السكن فيها، فلا يمكن الوثوق بتجربته المكانية، لذلك يحاول جاهداً تقبيح صورة أمريكا، وتجميل صورة العراق، فعندما سألته رئيسة اللجنة عن سبب تقديمه للوظيفة في نيويورك، قال: "إنني نشأت في بغداد وهي مدينة كبيرة. وبالرغم من أنني أحب الطبيعة والهدوء إلا أنني أعشق المدن، ونيويورك مدينة المدن" (أنطون،٢٠١٦: ١٠٧_١٠٨). فحتى أجمل شوارعها لم تكن مثيرة لذاتها بل كانت باعثاً على حضور شوارع بغداد، والچالغي البغدادي، فيقول: "... ذكّرني الطقس بأكمله بالچالغي البغدادي" (أنطون،٢٠١٦: ٢٤٢) فلجأ الكاتب إلى الموازنة بين الأمكنة، وهي "تقنية سردية يلجأ إليها الروائي، حين يقابل بين مكانين لكونهما عالمين مختلفين اختلافاً واضحاً وواسعاً، ليحدّد مدى الاختلاف بينهما على الصعيد الحضاري" (أحمد،١٩٩٨: ١٠٠).

وعلى العكس، فقد تعاطف مع شوارع بغداد رغم قسوة منظرها وتغيّر ملامحها بسبب الحرب، فلم يستطع أنطون إخفاء شراك الحنين وأثره على شخصيّاته في كلّ رواياته، وأذكر على وجه الخصوص رواية (فهرس) فهي الوحيدة التي تجري معظم أحداثها خارج العراق، في الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا ما يفسّر اختلاق الكاتب لشخصية ودود القابعة في بغداد، ليكون قريباً من المكان وشاهداً صريحاً على تردّي الأوضاع. فبدأ بطرح إحدى أفكاره العميقة والمعقّدة المسبوقة بلفظة (منطق) على شارع الرشيد، ففي (منطق الخليفة) عرض جميل لشخصية (هارون) المختلّ عقلياً، والتي تتخذ من شارع الرشيد بيتاً لها، فيعرض الراوي لأحواله وظروفه التي أدّت به إلى الجنون، ليختم قائلاً: "كان هارون يتفقد زوايا شارعه بحثاً عن أحد رعاياه أو وزرائه الذين يتظاهرون بأنّه ليس الخليفة كلما رأوه كي ينهرهم. ولم يفهم لماذا كانت مملكته خاوية هذا الصباح" (أنطون،٢٠١٦: ٢٩).

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

وترتبط القيم الأخلاقية برواية يا مريم على نحو ما بالمكان/الشارع، فحرّية المرأة تقترن بالأماكن الواسعة جغرافياً أكثر من اقترانها بالشوارع المنغلقة والحواري الشعبية الضيقة التي تتحكّم بنمط حرّيتها، لأنّ الشوارع والمدن الكبيرة لا تفرَض فيها أيّة شروط على حركة المرأة وتصرّفاتها، وأنّ نظامها مستقلّ ولا تحكمه العادات والتقاليد العشائرية أو القبلية المنتشرة أكثر في الأزقّة الضيّقة، فعلى الرّغم من قدوم دلال (حبيبة يوسف) من بلدة أوربية، إلاّ أنّها لا تفضّل أن يوصلها يوسف إلى نقطة قريبة من بيتها أو الشارع الذي تسكن فيه، لأنّ التقاليد تقيّد حركتها، وتمنعها من ذلك، فيقول: "اعتذرت منه وهي تطلب أن ينزلها على بعد عدة شوارع من البيت في حي المهندسين وليس أمامه لتتجنّب، كما قالت أسئلة الجيران والإشاعات" (أنطون،٢٠١٢: ٦٥) فيعرض لنا الكاتب عملية معكوسة واصفاً لنا الشوارع الرحبة وكأنّها أماكن ضيقة ومعادية، لا يمتلك فيها الفرد كامل حرّيته، فالعادات والتقاليد الصارمة احتلّت الشارع وجرّدته من خصوصيّته المعروفة عنه، فهو مكان يطلق فيه الفرد العنان لتصرّفاته وحركاته بعيداً عن القواعد والأنظمة الاجتماعية الموضوعة لبعض الأمكنة الخاصّة مثل البيت والمقهى وغيرهما.

وقد تتراءى للقارئ جماليات الشارع عن طريق ربطه بذكرى أو حادثة معيّنة، إذ كان الزهايمر قد ضيّع عقل إلياس (أخو يوسف)، إلاّ أنّ شارع الرشيد بقي قابعاً في ذاكرته، ففيه كان يلتقي بزملاء العمل السياسي سرّاً، وهذا خير دليل على ارتباط المكان بالنفس الإنسانية وتجليّاتها: "وبعد أن سأل عن ظروف وفاته وهو يشرب القهوة، قالوا له عن الشارع الذي مات فيه، فأدمعت عيناه وقال: (شوف سبحان الله! چان أكوهناك بيت ولد چانت خليّتنا تجتمع بيه أيام العمل السرّي) كان الألزايمر أو الخرف قد محا كل شئ إلا وكر الحزب" (أنطون،٢٠١٢: ٥٣).

ولم يختلف الشارع في رواية وحدها شجرة الرمّان عن سابقيه، فالحرب فعلت فعلتها فيه وغيّرت ملامحه: "ركبت سيّارة كيّا إلى باب المعظّم. كانت تلال الأزبال قد تكوّمت في الشوارع تاركة رائحة نتنة. إشارات المرور لا تعمل والسوّاق يتفاوضون بالإشارات، لكن لم يكن هناك ازدحام شديد" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ١٠٤)، إنّ تلال الأزبال، و الرائحة النتنة، والانفلات المروري كفيلة بنقل جماليات الشارع القبيح طبيعياً والجميل فنيّاً، والتي أراد الكاتب لها الظهور، فاستطاع بها أن يصوّر ما حلّ به من تشرذم وضياع.

وفي قوله: "كانت الساعة حوالي الخامسة عصراً وبدا الشارع مقفراً. قال حميد إنّ الجرائم منتشرة وهناك قتل وتسليب لذلك لا يفتح الكثيرون محالهم ومن يفتح محله يغلقه مبكّراً. تأثر عمّي لمنظره وقال: (معقولة هذا شارع الرشيد هيچي يصير؟ چان دائماً مليان. هسّه منظره يگطّع الگلب)" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ١٣٤) صوّر لنا الشارع خالياً، وفي الخلو دلالة على أنّه لا صوت فيه، وكأنّه مهجور، أي لا حياة فيه، فمهّد الكاتب لطروحاته الفكرية وفي مقدّمتها الطائفية والقتل العشوائي عن طريق رسمه لشارع الرشيد خاوياً خالياً من الحياة، وكأنّه صحراء جرداء. في حين أنّ الشارع المذكور من أكثر شوارع بغداد ازدحاماً، كونه يقع في قلب العاصمة، وله جذور تاريخية ميّزته عن باقي الشوارع في المدينة.

وعلى العموم، فقد ارتبط الشارع بموضوعات الروايات الأربع وأحداثها عند أنطون، وظهر بمظهرين متناقضين: أحدهما، مكان مفتوح حميمي، وهذا واضح في كلّ رواياته على الرّغم من قلّته، والآخر لا يختلف في سماته عن المكان المغلق، ولا نرى فيه أية حميمية، بل العكس، ففي

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

رواية (إعجام) لم يتسم بالانفتاح والحرّية في التنقّل، فهو مخصّص للمسيرات المؤيّدة للسلطة، أيّ: أنّه مقيّد ومحدّد جغرافياً، أمّا المكان في رواية (يا مريم)، فنجد أنّ شخصيّة (مها) لم تتمتع بالحرّية فيه، فأعين الناس موجهة نحوها تراقبها، وتحدّ من حريّتها في التنقّل ناهيك عن كلام يوسف عند سيره في الشوارع التي تطلّ على البيوت التي أهمل أهلها النخلة، وفي (وحدها شجرة الرمّان) اعتمده الكاتب خشبة مسرح يعرض عليها تراجيديا الطائفية. أمّا في رواية فهرس فهو حميمي إذا كان خارج العراق، ومريع ومرعب في داخله، فكان لثنائية الـ (داخل/خارج) مهمّة نقل الغربة وشراك الحنين إلى الوطن، فهو لدى نمير باعث على الغربة والوحشة ومذكّر جيّد بشوارع الوطن وأزقّته، وعند ودود مكان في طريقه للاندثار والانتهاء.

المطلب الثاني: الحانات (البار أو المشرب)

والبار مكان في الروايات العربية المعاصرة، تلجأ إليه الشخصية في حالات الحزن والغضب والضيق للتخفيف من تأزّم الحالة النفسية التي تعيشها، و"يكثر ذكره في الروايات السياسية، والروايات التي تعبّر عن الكبت الاجتماعي والجنسي، باعتباره مشرب الخمر، التي يلجأ إليها الإنسان العربي، هروباً من واقعه الطاحن، وحاضره المقموع المكبوت" (النابلسي،١٩٩٤: ٢٢٢).

ويشكّل محطّة استراحة عابرة للشخصية، أو مكاناً تلتقي فيه الشخصيات لتبادل الآراء والأفكار، أو تناقل الأحاديث والأخبار، وحاله مثل حال المقاهي والمطاعم حيث يستقطب الإنسان الذي لا يجد ثغرة في أمكنته الروتينية تمكّنه من طرح بعض آرائه الصريحة أو المنوع تداولها في تلك الأماكن، فيحتمي بالبار حيث الحرّية، ولا تحاصره الأنظمة الاجتماعية.

ومهمّة البار أو المطعم وما شابههما ليست في المكان نفسه أو في ذاته، وإنّما فيما سيقدّمه لنا من أحداث كونه لا يتضمّن طبيعة تركيبية ذاتية خاصّة به، لذلك يسهل استبداله بمكان آخر شبيه له في المزايا من أمكنة المأكل والمشرب، "فالعبرة في هذا المكان، ليس في ذاته، بحيث يصعب من خلال هذا التكوين الذاتي استبداله بمكان آخر، ولكن العبرة في هذا المكان في ماذا سيتمّ بعد التعامل معه، أو ملامسته، أو مجاورته" (النابلسي،١٩٩٤: ٢٢٣).

ومن المقتطف التالي، يتبيّن لنا أنّ البار لم يُذكر لذاته، فلم يُتعب أنطون نفسه في وصف تفاصيله وأدواته، بل كان الغرض من حضوره هو الانفتاح على مواضيع كانت قريبة من غاية الرواية وموضوعها الأساس، فجاء جلّ الكلام عن هذا الرجل الذي كان مواضباً في الحضور إلى البار، وعن عبثية الحرب التي أخذت ولده منه، ومن البديهي أن يُبعد البار أحداث الرواية ويغيّر مجراها بحسب طبيعته كونه مكاناً للشرب وفقدان رجاحة العقل واتزانه، أو لأنّه مكان للتسلية وقتل بعض الوقت. إلاّ أنّ الكاتب جرّده من خصوصيّته، واستخدمه كوعاء لا يركن بساكنيه المؤقّتين، بل يسوح بهم في ربوع أمكنة أتوا منها وسوف يرحلون إليها (النصير،٢٠١٠: ٧٩)، إذ يقول: "لم نشعر بفرح غامر، بل

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

براحة هادئة، لأنّنا عرفنا أنّ موتنا سيؤجّل حتى إشعار آخر أو لجنة أخرى أو حرب أخرى. احتفلنا يومها بالذهاب إلى مشربنا المفضّل في شارع السعدون (منصور منصور). كان المشرب بجوار مكتب الخطوط الجوية الإيرانية الذي هاجمه الناس في أوّل أيّام الحرب وأحرقوه وحوّلوه إلى مبولة للسكارى... كان يجلس بجانبنا يومها رجل طالما رأيناه هناك. كان يجئ يومياً بانتظام، كما قال لنا النادل، بعد انتهاء الدوام في الثالثة بعد الظهر ويجلس في الزاوية وحيداً، ثمّ يضع أمامه صورة ابنه المفقود في الحرب منذ أربع سنوات.." (أنطون(١)،٢٠١٣: ٣١-٣٢).

والبار مكان مألوف يرتاده المثقفون، أراد الكاتب عرضه بصورة مختلفة عمّا هو متداول عنه ومتعارف عليه من أنّه مكان حقير حيث يجلس السكارى والمعدومين من الناس، إذ يقول: "دخلنا أول مشرب صادفناه وبقينا نشرب لثلاث ساعات... كان سعدون أيامها يدرّس اللغة العربيّة في مدرسة ثانوية... دعاني للانضمام إلى (جمعية الخيام) وجلساتها الأسبوعية. وأصل التسمية أن مشرب فندق الخيام كان، وظل، لأكثر من عقد ونصف من السنين، مقر قيادة ((العمليات النؤاسية.)) وهو المصطلح الذي أطلقه سعدون الذي كان بارعاً في إطلاق المصطلحات والألقاب، على جلسات الشرب الأسبوعية التي كانت تعقد كل يوم خميس... وأصبحت، مع سعدون، عضواً ثابتاً وعاملاً في سنوات الجمعية الأخيرة. وما ظل ثابتاً لا يتغير هو مجون سعدون الذي كان يذكي الليالي بنكته وسوالفه والأشعار، وبالذات الخمريات، الذي كان يحفظها ويستحضرها بسهولة" (أنطون،٢٠١٢: ٧٤). وواضح أنّ الجلسات في هذا المكان لم تكن لقتل الوقت، أو لقضاء لحظات سعيدة، أو لغرض الشرب والإدمان عليه، بل أنّ المكان جمع طبقة مثقّفة من الناس، كان همّهم الوحيد هو التجمّع حول طاولة واحدة حتى وإن كانت هذه الطاولة معدّة لشرب الخمر، يتناقلون الأخبار في الرياضة والسياسة والفنّ، ويتبادلون الآراء، يتزاورون خارج نطاق الأسرة للحصول على قدر من التحرّر الآتي بفعل السكن والعمل، وآخر همّهم هو شرب الخمر والدليل أنّ معظمهم أبطل الشرب لأسباب صحيّة أو بسبب تقدّمه في العمر.

لاشكّ أنّ البار مكان مخصّص لشرب الخمر، وأنّ هذه الصورة ثابتة في مخيّلة الناس، لكنّ أنطون نقل لنا صورة مغايرة، إذ يقول على لسان نمير: ".. قالت لها مرايا ((سآخذه إلى ذا أولد كَرِب.)) فقالت أمّها: ((هذه فكرة ممتازة. أكل أكلنا فليستمع إلى موسيقانا.)) أعجبني اسم المحل ((المهد القديم.)) والمهد في ثقافة السود يعني البيت. قالت مرايا إنها حانة صغيرة يأتي إليها عازفو الجاز والبلوز الشباب للعزف وأحياناً يمر بعض المشاهير.

.. لم يكن المهد القديم بعيداً، لكنه كان صغيراً. دفعنا أجرة الدخول على الباب ووجدنا كرسيين على البار واضطررنا للتسلل بحذر بين الطاولات للوصول إلى البار.. كانت عبارة ((تهامسوا. فالموسيقى أجمل من أصواتكم.)) مكتوبة على قطعة معلّقة خلف البار في إشارة إلى التزام الصمت أثناء العزف" (أنطون،٢٠١٦: ٢٣٠-٢٣١). إنّ صورة المكان جميلة، فهو مخصّص للاستماع إلى الموسيقى قبل أن يكون مكاناً لشرب الخمر، كاشفاً ثقافة مرتاديه وغرضهم الأساس، فضلاً عن تسميته بـ(المهد القديم) التي قلّبت مواجع نمير وهيّجت جروحه وكشفت نواياه، فهو بمعنى البيت الذي طالما بحث عن صغيره ممثلاً بالعائلة، وكبيره ممثلاً بالوطن.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

المطلب الثالث: أماكن العبادة والمزارات

إنّ المكان الديني هو المكان الذي له ديمومة التواصل بين أدنى صغير إلى أعلى كبير، ويتصف بقدسية لدى طائفة معينة، ويكون في أغلب الحالات مركزاً لاحتماء الإنسان والتجائه إليه (عبوش،٢٠١٥: ٦٨)، فضلاً عن كونه مكاناً للعبادة والصلاة، وملاذ كلّ فرد يطلب الراحة والسكينة والطمأنينة.

إنّ المكان الديني هو الجانب المادي (الأرضي) للدين مقارنة بالجانب الروحي (السماوي) منه، وهناك جدلية حقيقية بين الدين تشريعاً سماوياً، وما بين المكان الأرضي الذي يربط الفرد بمعتقده ودينه، ومن هنا تبزغ حقيقة العلاقة بين السماء والأرض.

وإنّ ما يبرر التجاء الشخصية إلى المكان الديني، هو شعورها بعمق أبعاد المكان الروحية، وكأنّه بوابة دخول إلى الحضرة الإلهية عند أغلبية العقائد الدينية، وتلعب الرموز (الأنبياء والأولياء) دوراً بارزاً في بيان مدى قوّة هذا الانتماء الروحي، فالرمز الديني يبقى حاضراً في أروقة المكان، لا بل أنّه يتلبّس الشخصية الداخلة إلى تلك الأروقة، من ذلك يتكوّن لدينا شخصيات مسلمة ومسيحية ويهودية، وهكذا لا نستطيع تحديد ملامح الدين بكلّ أطره من دون الاستعانة بالمكان، بل أنّ المكان الديني يكتسب قدسية خاصّة لم تستطِع الأجيال على تنوّع ثقافتها أن تتخلّى عن صميمية انتمائها (عبوش،٢٠١٥: ٦٨).

لقد تنوّعت الأماكن الدينية عند أنطون، فتعامل مع أماكن دينية خاصّة بالمسيحيين، وأخرى خاصّة بالمسلمين. وتكتسي الكنيسة في رواية إعجام، ورواية يا مريم أهمّية خاصّة لما تضطلع به من أدوار ووظائف جمّة لها يد في تنوير مغزى الرواية، ففي رواية (إعجام) يتحدّث فرات عن جدّته وذهابها إلى الكنيسة الكائنة في عقد النصارى في بغداد، وينتهز الفرصة ليكشف عن مدى اعتقاده بالدين ورجاله، إذ يقول: "كنت أحبّ تلك الكنيسة لأنّها كانت تأخذني إليها عندما كنت طفلاً. أحببت هيبة الطقوس والبخور قبل أن تقودني الكتب بعيداً عن الإيمان. ولا أزال أذكر عشّ اللقلق الذي كنت أراه على قبتها. فيها اشتركت في طقوس التناول الأول، والتي كان من المفترض أن يدخل بعده يسوع إلى قلبي. وفيها غسل (أبونا) رجليّ مع مجموعة من الفتيان، كما فعل المسيح مع الرسل. رفضت الاشتراك في البداية لكنها أصرّت وحلّفتني بذكرى والديّ. لكنّ (أبونا) لم يقبّل قدميّ كما فعل المسيح، بل اكتفى بتقريب شفتيه منها بعد أن غسّلهما بالصابون والماء. غضبت جدّتي عندما أخبرتها عن القبلة الناقصة واتهمتني بتلفيق التهمة. فـ (أبونا) ممثل المسيح على الأرض، ولا يمكن أن يغشّ. كانت تلك فاتحة خلافاتنا أنا وهي حول الكنيسة ورجالها" (أنطون(١)،٢٠١٣: ١٠٢-١٠٣)، لقد اختار الكاتب شخصية بعيدة فكرياً عن الدين وتعاليمه، وكان لاقتحامها المكان/الكنيسة دور كبير في تحديد علاقته بالدين، وانبهاره بقدسية المكان، لأنّ هذه الأماكن تبقى محتفظة بهيبتها وقدسيّتها وقدرتها على جذب من يدخلها، لكنّ الكاتب استغلّ ذكر المكان ليبرّر لشخصيّته ضعف إيمانها، ونظرتها تجاه الكنيسة وممثليها، ليمارس الرفض ذاته والذي نراه منتشراً في كلّ أطراف الرواية المتجاذبة، فهو لا يتقبّل السلطة ولا متنفذيها، ونلتمس الرفض نفسه مع الدين ومعتقداته ورجالاته، موكّداً سخط البطل بسبب تنوّع ضروب الفساد في كلّ أرجاء البلد ومؤسّساته.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

وكذلك الحال في شخصية يوسف في رواية يا مريم، والذي كان منصفاً في نظرته إلى الأديان، فلم يكن متديّناً، وكان قليل التردّد على الكنيسة، على الرّغم من إيمانه المطلق بالديانة وبمعتقداتها، فنراه يشعر برهبة المكان ويبدأ بحريّة تامّة فوصف المكان وصفاً مخلوطاً بالمشاعر والأحاسيس التي لا يتوقّعها القارئ من شخصية كهذه؛ فهو في كلّ الرواية ينتقد الأديان ولا يرجّح كفّة على أخرى، فيقف موقف الضدّ من أفكار المسيحي وكذلك المسلم، ولم يشكّل الدين عبئاً على حياته، بل عاش حياة مشبعة بالثقافة والفكر الطليق الحرّ، إذ يقول: "بالرغم من أنني لم أكن مواظباً على الحضور إلى الكنيسة، إلا أنني كنت أحب جمالياتها وأطرب لطقوسها وتقاليدها العريقة، خصوصاً إذا كان صوت الشمّاس أو الكاهن رخيماً. فقد كان للتراتيل والبخور والأجراس وملابس الكهنة المزركشة والابتهالات وقع في روحي... كان يخيل إلي أن صوت الكاهن، خصوصاً عندما يرتل بالآرامية أو السريانية، قادمٌ من الماضي السحيق ومن البدايات الغامضة. وكنت أرى القداس احتفالاً بالحياة، بالولادة والموت والبعث، ليس للمسيح وحده، بل للجميع. أتخيل المسيح شجرة مقدّسة لا تموت مهما اقتلعتها العواصف وجرفتها الطوفانات. شجرة تعود إلى الحياة كل ربيع" (أنطون،٢٠١٢: ١٠١)

ولإعطاء القارئ إحساساً بواقعية المكان، نلحظ أن الكاتب توخّى الانسجام بين الألفاظ المستعملة في وصف تلك الأماكن المقدّسة، لتبرز قيمة تلك الأماكن بالنسبة للقارئ على أنّها أماكن مقدّسة تريح نفوس داخليها على الرّغم من نظرته المحايدة للأديان.

ولم يحقّق المكان المقدّس دلالته في وحدها شجرة الرمّان إلاّ بعد أن تدخله شخصية جواد، فيتّسم بتعابير أخرى مرتبطة بعمق فكر الزائر، ولم تكن تلك الأماكن المقدّسة تثير اهتمام جواد، ولم يكن ينوي زيارتها لأنّه لا يجد في ذلك سبيلاً للخلاص من وضعه المزري البائس، لأنّ المتعارف عليه أنّ النّاس تزور هذه الأضرحة لنيل البركة، وإيماناً منهم بقدرة الولي على التوسّط عند الله، وهناك من يرى أنّ الولي نفسه له قدرة على تحقيق الدعاء. لكنّ جواد يتعمّق في وصف المكان (مزار الكاظم)، لا ليتبرّك بالمكان ويقدّسه مثل عامّة الناس، بل لأنّه يرى فيه فسحة تتيح له حريّة مناجاة النفس، وإطلاق العنان للعاطفة للسيطرة على أفعاله وردودها، فيقول: "نظرت إلى القبتين والمنابر الأربع ثمّ إلى السماء السوداء، ثم هبطت عيناي إلى القبّتين ثم إلى باب الضريح وبدأت حواراً صامتاً مع الكاظم لم أكن قد خططت له. قلت له فيه: عذراً، لم ازرك منذ سنين، فقد أخترت طريقاً آخر، ترابه من شك ولا يفضي إلى الجوامع. طريق وعرٌ وصعبٌ لا تسلكه الجموع ورفاق السفر فيه قلّة. وما زلت عليه. وانتهى بي الأمر إلى أن أكون أنا أيضاً سجيناً مثلك، يا مولاي. ولكنني سجين أهلي وقومي. وسجين الموت الذي خيّم على هذه الأرض. وقد آن لي أنْ أهرب من هذا السجن" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ٢٣٧)، امتلك المزار شكله القديم بعد أن أغدق عليه جواد من مواقفه وحالاته وأحداثه المريرة، فجمع فعل الزيارة بين جواد وانطباعاته وبين الإشارات القديمة التي يمتلكها المزار، فأنتجا بصراعهما فعل الممارسة الذي أعطى للمكان شكلاً فنّياً جديداً، وما ساعد على ذلك هو احتواء المزار على ممارساته التاريخية القديمة مضافة إليها الممارسات الجديدة، والتي بدورها ستتحوّل إلى لغة توطّر المكان وتجعله حيّا قابلاً للتجديد، فضلاً عن أنّ المزار من الأمكنة الموغلة في الماضي، لذا ستكثر الأحداث في نطاقه وتتداخل الصور في حاضره المستحدث لكثرة ماضيه، والذي يعدّ مولّداً للدلالات والمفاهيم.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

إنّ الروائي يقدّم لنا أماكن ذات طبيعة مختلفة في بيئة المدينة غير الآمنة، فالمراقد الدينية كان لها إيحاء مغاير لما عوّدنا عليه الكاتب عن البطل، فهو يائس وبائس، ولا يرى بصيص أمل في تغيير الأوضاع، لكنّه يحقّق وحدة الاتصال مع ذاته الحائرة الغائرة في الشكّ، لأنّ المكان استنطقه، ومنحه فرصة للتصالح والتحاور مع نفسه، لينفّس عنها. وبذلك حقّق المكان هدفه المراد منه وكسب ثقة الفرد وأشعره بالألفة والأمان، إذ يقول: "احتشدت الصور والمشاعر في قبتيّ الداخليتين: رأسي وقلبي. احتشدت كل التماثيل التي لم أنحتها والرسوم التي ظلّت تخطيطات في رأسي. ريم ونهدها الذي استأصله الجرّاح واستأصل علاقتنا معه. غيداء وجسدها الذي طار بعيدا مني كحمامة. أبي وأمّوري وحمّودي. وجوه الأجساد التي غسّلتها وكفّنتها في طريقها إلى القبر. وانهمرت الدموع فغطّيت وجهي. بقيت في تلك الفسحة التي يمكن أن أبكي فيها دون حاجة للتفسير ودون خجل. صار للألم وللجراح رئة تتنفس منها. عذراً يا موسى بن جعفر، فأنا أبكي نفسي في حضرتك وفي يومك. أنا الغريب بين زوّارك. غريب مثلك وأبكي نفسي" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ٢٣٧ـ٢٣٨) ففي حوار البطل جواد مع الكاظم، نلتمس خاصّية عجيبة للموت، فقد أصبح يشبه السجن بهيأته وصفاته، فتلوّن الموت وتنوّعت طبيعته؛ فهو مرّة شخصية الرواية الأساس، ومرّة ثانية هو مكان ومتسيّد على جميع الأمكنة الأخرى في الرواية، وفي أخرى هو الزمان بوجهه القبيح. وقد أتاح هذا المكان الديني فرصة أن نتطلّع على الجانب الآخر من شخصية البطل جواد، فقد فرض المكان قدسيّته وهيبته عليه، ومكّنه من أن يُخرج ما في صدره، فبكى بحرقة ومن دون خجل.

المطلب الرابع: الملعب

قد تتغير صورة المكان وتتبدّل وفقاً للظروف المحيطة به، أو المؤثرة فيه، فأصبحت ملاعب كرة القدم في العراق خالية من جوّ الفرح والترفيه والبهجة، بسبب ممارسات أفراد معينة لها سلطة الآمر والناهي في المكان، وفي ذلك دلالة على أنّ المكان لا ينعزل عن محيطه الخارجي، بل قد يأخذ أبعاداً مختلفة بحسب الظروف المتحكّمة به، فيفقد قدرته على اختيار شاغليه، وتضيع صفاته الحقيقة في خضمّ صفات جديدة يفرضها عليه المتسلّط على وفق مبدئه في حكر الحرّية، إذ يقول فرات: "كانت قوات الطوارئ المكلّفة بحماية القصر هي التي تشرف على أمن الملعب عند حضور الأستاذ للمباريات، ... وحالما وصل فلاح انضممنا إلى الجموع المتزاحمة خارج البوابة الخارجية... ثمّ 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 عليه بسادية" (أنطون(١)،٢٠١٣: ٤٩ـ٥٠) و(ينظر:أنطون(١)،٢٠١٣: ١١٤ـ١١٥)، يحكي هذا المقطع السردي بوضوح الهوّة الكبيرة بين الشعب والسلطة، واستعانة الراوي بالملعب جاء ليشكف أبعاد مكان طالما تصوّر الناس بأنّه معدّ – فقط – للترفيه والمتعة، لكنّ الكاتب عمد إلى تجريد هذا المكان من بنيته الأساسية فقلب هيأته، ولعب في صورته الأصلية، ومن ثمّ أشغله بأشخاص سيأخذون – بديهياً – انطباعاً سيّئاً عنه. وتعدّ هذه العملية من أبرز الأساليب المستخدمة لبيان مدى هيمنة السلطة المصادرة لحرّية الشعب خانقة إيّاه بشتى الوسائل؛ وذلك بقلب المكان الأليف الباعث على السعادة إلى مسرح للعبثية والظلم. ويمكن القول: إنّ الكاتب في هكذا روايات واقعية بعيد كلّ البعد عن معمارية المكان، فلا نلمح له يد التشييد الذي يمارسه في بناء أمكنته الخيالية، لكنّه يُحسب له الفضل في

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

إلصاق صفات خاصّة بالمكان البؤري (المركزي) بهذا المكان الثانوي؛ ذلك المكان الذي يعدّ المحرّك الأوّل للأحداث، والباعث عليها كلّها. ويُحسب للكاتب – أيضاً – قدرته على إهمال ذلك المكان البؤري/السجن، وإطلاق العنان لذاكرة البطل ليخوض في أماكن أخرى لا تمتلك من وحشة السجن ورهبته إلا النزر القليل، فمهما حاول بعضهم إلصاق فكرة العدائية على هذه الأماكن عن طريق إطلاق أبشع الأوصاف بحقّها، سنراها تحافظ على درجة عدائيتها القليلة مقارنة بالسجن وما تلقاه فيه النفس البشرية من ممارسات شنيعة. فالكاتب أراد وصف السجن الحقيقي الذي يعاني منه الشعب عن طريق ممارسات الابتذال التي مارستها السلطة بحقّ الشعب وفي كلّ مرافق الحياة، وفي أماكن لا يُتوقع منها أن تتلفّع بهذه الصفات البشعة.

وفي قوله: "أخذت المقاعد تمتلئ باستثناء زاوية صغيرة في الجهة اليمنى من الملعب خلف واحد من المرميَيْن... وكان أحد العباقرة قد قرَّر أن يضع صورة كبيرة له ويعلّقها على السواري بحيث تواجه الملعب (ربّما لكي يشاهد القاعد كلّ المباريات)، وبذلك أصبحت المدرّجات الواقعة خلف الصورة ميّتة، حيث لا يمكن رؤية المستطيل الأخضر منها" (أنطون(١)،٢٠١٣: ١١٨)، استطاع الكاتب عن طريق مكان عامّ مثل ملعب لكرة القدم أن يضع القارئ أمام موضوع الرواية الأساس، مبيّناً أنّ للسلطة الدور الأبرز في تحديد مسمّيات المكان ووظائفه، فكانت للمكان أبعاده الخاصّة، لكنّ السلطة غيّرت تابوهاته (محرّماته)، وتلاعبت في خصوصيّته، فتلفّع المكان بميّزات بعيدة عن طبيعته، متحوّلاً إلى بيئة معادية تستغلّها السلطة لممارسة جبروتها على الشعب.

ويمكننا أن نلتمس الصورة الحقيقية للملعب في رواية وحدها شجرة الرمان، فالمكان جميل وباعث على الفرحة والمتعة، وهذا يفسّر حقيقة الصفات التي يتمتع بها هذا المكان، وبذلك يكون أنطون قد تطرّق إلى كلّ الأوجه المحتملة للمكان، فهو أليف تارة، ومعادٍ تارة أخرى، ونلحظ في الرواية نفسها أن أنطون لم ينوّه إلى أفعال السلطة وممارساتها في تحويل الملعب إلى ثكنة عسكرية كما في رواية إعجام، والسبب هو أنّه في إعجام استخدِم الملعب لتقريب صورة السجن إلى ذهن القارئ، أمّا في وحدها شجرة الرمّان فقد كان المكان لتقريب صورة الأب ونظرته تجاه ولده جواد، فضلاً عن تسليط الضوء على شخصية العمّ صبري وحبّه لنادي الزوراء، وللاعب (فلاح حسن)، إذ يقول جواد: **"فرحتْ كثيراً بعد** المباراة وأخبرتْ أمّي وأبي بكل تفاصيلها وأجواء الملعب حتى عيل صبر أبي وقال: (كافي إبني مو دوّختنه بالزوراء. هاي شلون ورطة؟" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ١١٨).

بعد استقراء الروايات الأربع ومتابعتها يمكن أن نجزم تعلّق الكاتب بهذا النادي وباللاعب (فلاح حسن)، فقد ذكر النادي في الروايات الثلاث الأولى، ما خلا رواية فهرس، وجاء اسم اللاعب (فلاح حسن) في روايتين، فضلاً عن تسمية إحدى شخصيّات رواية إعجام باسم (فلاح). ففي رواية يا مريم ينقل لنا الكاتب على لسان البطل يوسف أخبار هذه الشخصية الرياضية وبدقّة متناهية، وهذا يفسّر الغرض الحقيقي وراء الاستعانة بهذا المكان، فالكاتب عرّج عليه موثقاً لفريقه الكروي المفضّل، فضلاً عن أنّه المكان الذي افتتح به الكاتب الفصل الثالث من الرواية، ناهيك عن تقديمه لشخصية (سعدون) والتي يُكتب لها الفضل في الرجوع إلى الحدث الرئيس للرواية والمؤسّس لها، إذ يقول: **"قررتْ أن موعد**

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

لقائي الشهري بسعدون، آخر ما تبقّى على قيد الحياة من أصدقائي، ...، قد حان. كنت تعرّفت عليه بالصدفة قبل أكثر من ثلاثين سنة في مباراة كرة القدم في ملعب الشعب بين ناديي الزوراء والميناء عام ١٩٧٩" (أنطون،٢٠١٢: ٧١)

ويصرّ الكاتب على التمييز بين نظرة يوسف المتفائلة خيراً، ونظرة مها المتشائمة، عن طريق طرحه – مراراً وتكراراً – لآراء يوسف الباعثة على الطمأنينة والأمان والاستقرار، ليسهّل على نفسه وصف حال شخصية مها والتي تتقاطع آراؤها مع آراء يوسف، وتختلف معه في تفاؤله، وتعدّه مبالغاً فيه، إذ يقول: "ربما أتذكّر هذا كله اليوم لأنني قرأت أن فلاحاً، الذي كان قد عاد قبل شهرين بصورة نهائية إلى العراق بعد عقدين من الغربة في أمريكا، سيرشح نفسه لرئاسة اتحاد كرة القدم" (أنطون،٢٠١٢: ٧٢). وهنا اضطر الكاتب إلى التصرّف في واقعية الأحداث ليمرّرها وفق ما تمليه عليه أحداث روايته المتخيّلة وطروحاتها، وما يتلاءم مع قضيّتها الأساس، فكان يجدر به التعرّض إلى ما هو خيالي ومن صنعه هو لا أن يحرّف الأحداث الواقعية ويرتبها؛ لأنّ (فلاح حسن) – في الحقيقة - يرفض تولّيه منصب رئيس اتحاد كرة القدم في العراق، بسبب الظروف الأمنية، والحال المزرية التي عانى منها العراق في تلك الحقبة، وهذا سيُحدث قطيعة ما بين الكاتب وما بين القارئ المتمكّن والمثقّف، ناهيك عن أنّ الرواية تعتمد كلياً على الأحداث الواقعية ومنها حادثة كنيسة (سيّدة النجاة) وغيرها من الأحداث التاريخية المتجذّرة في عقول العراقيين قديماً وحديثاً، وهذا بدوره سيجعل المتلقّي يشكّ في أحداث أراد لها الكاتب الظهور دون رتوش أو تلاعب في حقيقتها وواقعيّتها.

المطلب الخامس: الكلية

إنّ اختيار الكاتب للكلية مكاناً لرواياته لم يكن بالأمر السهل، لأنّ المكان طافح بالدلالات، ومتعدّد الوظائف والصور، ويصلح أن يكون مرتعاً لأيّ نشاط إنساني، فضلاً عن وظيفته الأساسية بوصفه مؤسّسة مختصّة بالبحث والتعليم مهمّتها الأساسية نشر العلم والمعرفة. وإنّ التشظي الدلالي للمكان/الكلية سبب في تنوّع نمطه، وتعدّد هويّته ووظيفته المناطة له من رواية إلى أخرى عند أنطون، فأدّى المكان مهامّه متماشياً مع رغبة المؤلّف في معالجة موضوعات رواياته الأربع. ففي رواية إعجام ارتبط مفهوم هذا المكان بموضوع الرواية الأساس وهو العلاقة بين السلطة واللغة، فذُكرت فيه أحداث أكثر من أحداث المكان البؤري ألا وهو السجن، فأصبح مكان السرد (الكلية) مناقض لمكان الحدث الرئيس (السجن)، وغدا وسيلة للتعبير عن السجن الأكبر، أو تلك السجون الافتراضية المتأسّسة بفعل السلطة ودكتاتوريّتها في كلّ أرجاء البلد.

وتتبيّن صعوبة التعامل مع هذا المكان أكثر بعد أن يقرّر الكاتب التنويع في عملية توظيفه، فهو تارة أشبه بالسجن من حيث انغلاقه على الطالب ومنعه من ممارسة حقوقه وواجباته، وتارة يأخذ دوره الطبيعي والمتعارف عليه ويكون مكاناً خلاقاً، تتحرّك فيه الشخصية بسهولة وتنشئ فيه علاقاتها الطبيعية، ويتبيّن هذا عن طريق علاقة البطل فرات بأريج في المكان ذاته والذي اقتيد منه إلى الأمن العامّة،

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

ومُورس بحقّه مختلف أنواع التعذيب المخلوط بساديّة مفرطة، إذ يقول: ".. سرنا نحو البوّابة الرئيسية. كنت دائماً أشكو من طول المسافة بينها وبين قاعات الدروس والساحة، لكنّها بدت شديدة القصر ذلك الصباح. كنت أحبّ أن أصل مبكّراً لأتفادى الزحام. لم يكن الكثير من الطلبة قد وصلوا بعد. بحثت عن وجه يعرفني، ربّما كي يسجّل غيابي" (أنطون(١)،٢٠١٣: ١٣).

إنّ ممرّات الكلية مكان لانتقال عامّة الطلاب، وهو مكان مفتوح ومألوف لكنّه أخذ صفة العدائية في حالة استثنائية، بسبب الموقف الأصلي واقتياد البطل إلى مقرّ الأمن العامّة، فكانت المسافة طويلة في الأيام العادية، لكنّها أصبحت قصيرة جداً في تلك اللحظة.

وبذلك، لا يمكن أن يكون المكان الروائي بمعزل عن الوجود الإنساني لأنّ "المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه ، فلايوجد مكان فارغ أو سلبي" (لوتمان،١٩٨٨: ٨٣) أي أن الكلية لم تكن مكاناً عرضياً، أو غير ذي فائدة في عملية تسيير أحداث الرواية، بل نرى فيه الإيجابية، فهو المكان المقابل أو الندّ الزاعق لمقرّ الأمن العامّة، وأنّ حركة جميع الأحداث تبدأ منه، ناهيك عن انتخابه مكاناً تبدأ منه ملحمة الظلم والاستبداد.

وتتضح قيمة هذا المكان أكثر فأكثر كلّما تقدّمت أحداث الرواية وتطوّرت، لنتيقّن أنّ الكلية ليست مكاناً ثانوياً عابراً، بل بديلاً حقيقيّاً للسجن الملئ بالدلالات التي يبتغيها أيّ كاتب يبحث عن السلاسة في طرح موضوع كهذا، فيقول فرات: "كان الأستاذ كمال يتحدّث عن السياق التاريخي والاجتماعي الذي أدّى إلى ظهور مسرح العبث وأهمية مسرحيات بيكيت، حين قاطعته طرْقات على باب الصفّ ودخل أحد الرفاق ببدلته الخاكية. آن الأوان لكي يقاطع البعث العبث" (أنطون(١)،٢٠١٣: ٥٩). يوكّد لنا الكاتب عنجهية السلطة عن طريق توظيف معظم مؤسّسات الدولة خدمة لمصالحها، فالكلية مكان مخصّص للتعليم، ويلتقي فيه أصحاب العلم من طلبة وأساتذة، وقد تحقّق للكاتب غرضه في فضح معاملة السلطة للشعب عن طريق استغلال مكان طالما كان محرّماً تدنيسه، كاسراً رتابة دلالة المكان وثباتها، ومعطياً له من مخيّلته، ليحصل في النهاية على مكان مشحون بالمعاني، تفيض منه الدلالات، وتجتمع فيه التناقضات؛ فهو سجن أصمّ، وفردوس حبّ، ومرتع علم، ومجتمع مصغّر لنشوء العلاقات والصداقات.

وتضع رواية (وحدها شجرة الرمان) لكلّ مكان دلالته الخاصة، لا تختلف عن الدلالة العامّة وحالة التدمير التي اصابت العراق والحزن والألم الذي اصاب أهله، فأصبحت هذه الأماكن شاهداً حقيقياً على تفاعل أحزان المجتمع مع الأمكنة التي دُمّرت كما حدث في الكلية، إذ يقول جواد: "نزلتُ عن تل الأنقاض وأحسستُ بالركام الذي أحمله في دواخلي يزداد ارتفاعاً ليخنق قلبي. مررتُ بقسم الفنون التشكيليّة. كانت بنايته سالمة باستثناء الشبابيك التي تهشّمت والمكيّفات التي نزعت من هياكلها الحديديّة" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ١٠٧). ففي مقابل الأماكن الباعثة على الموت يلجأ الكاتب إلى أخرى باعثة على السعادة، فكانت كلية الفنون الجميلة بديلاً حقيقيّاً وصريحاً لتلك الأمكنة الدالّة على الخوف والرعب، لكنّنا نلحظ شمولها هي الأخرى بحصّة من الدمار والخراب، فتحوّل المكان الباعث على الحياة إلى حالة أخرى مغايرة لحقيقته، وغدا موحشاً وكئيباً، فاقداً لصفاته المعروفة عنه.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

ونستطيع أن نلمح تلك الخصوصية النابعة من قيمة مكان دون غيره لدى الكاتب عن طريق اختياره الواعي له، واشتقاقه له من الموضوع المعالَج ممّا يضفي عليه جمالية وظيفية، فلم يستطع التملّص من تلك الأمكنة المألوفة والمحبّبة على نفسه، لكونها بعيدة عن أمكنة الموضوعات الفائرة الهائجة والمحزنة في رواياته الأربع، فجاء ذكرها لتضيف نوعاً من البهجة للروايات، على الرّغم من وقوعها – أحياناً - في مصيدة الكآبة والحزن. وعليه فإنّ المكان البؤري (المركزي) في الرواية لم يحقّق النجاح في أدائه إلاّ عن طريق استناده على المكان الثانوي، واعتماده عليه لاستكمال مهمّته المعطاة.

وكانت للكلية في رواية (فهرس) وظيفة مختلفة عمّا طالعناه في الروايات الثلاث لأنطون، لأنّ الكاتب وللتقليل من شطحات الخيال في الرواية حاول الموازنة في تجريب أمكنة تبثّ المصداقية فيما يروي، وعن طريق نصّ نمير، جاعلاً المكان في الرواية مماثلاً لمظهره الحقيقي، نابعاً من مرجعيّته الواقعية، بعد أن كان قد اعتمد على أمكنة غارقة في الخيال عن طريق نصّ ودود.

والمعروف أنّ بناء المكان الروائي يتمّ عبر اللغة، وهو ليس المكان على طبيعته وحقيقته، وإنّما هو مكان ينشؤه المؤلّف في النصّ عن طريق الكلمات. إذن، فالروائي يقصد المصداقية فيما يروي حين يجعل المكان في الرواية مطابقاً في هيأته الخارجية للحقيقة. فنمير أستاذ جامعي (طالب دكتوراه) ومن البديهي أن تكون معظم تحرّكاته في الجامعة والكلية التي يدرس ويدرّس فيها، لذا فإنّ كمّاً كبيراً من الأحداث المهمّة التي خدمت موضوع الرواية جرت في الكلية، إلاّ أنّ الكلية لم تكن المكان الذي قصده الكاتب، بل كانت هناك أماكن تابعة لها أخذت دور الريادة، وما الكلية إلاّ حاضن لتلك الأماكن المركزية أو المقصودة. فقد يقتصر الروائي على بؤرة مكانية بعينها، أو يهمّش المكان – كما فعل أنطون – ليفسح المجال أمام الحدث، على الرّغم من أهمية المكان الذي يعدّ حاضناً لهذا الحدث، فبعد تلبية نمير لدعوة أستاذ مساعد في قسم العلوم السياسية لحضور محاضرة في صفّه للحديث عن العراق والحرب، يقول: "حاولت أن أتحدّث بموضوعية عن تناقضات خطاب الحرب وأهدافه الاستراتيجيّة بعيداً عن أوهام الديمقراطية وذكّرت بما فعله الحصار الاقتصادي بالمجتمع العراقي وأشرت إلى العنف المتصاعد وضرورة إنهاء الاحتلال بأسرع وقت وتسليم العراق إلى الأمم المتحدة" (أنطون،٢٠١٦: ٩٧). إذن كانت للكلية سجيّة فضلى في كشف نظرة نمير الناقدة للحرب وتناقضاتها، والحديث عن العراق المنكوب بدلاً عن تقديم الامتنان الى أمريكا لتخليصها البلد من الدكتاتورية، والحديث عن الحصار الذي هدم نسيج المجتمع العراقي، والحرب التي أشعلت فتيل الطائفية. فغدت الكلية في أمريكا مكاناً موازياً ومكمّلاً للمكان المركزي/العراق الذي يقع فيه الفعل، وبدت صورة المكان/الكلية الذي يجري فيه الحدث ثانوية، أو غير واضحة الملامح قياساً بالمكان/العراق الذي يجري الحديث عنه. فلم يركّز المؤلّف على الكلية بقدر تركيزه على الحدث ومجرياته، على الرّغم من احتوائها/الكلية على أماكن بؤرية، وتمّت بها أحداث مركزية، لأنّه اتخذها إطاراً لتلك الأحداث، ناهيك عن أنّ أنطون قد أفرغ طاقاته في نصّ ودود بعد أن هيّأ لنفسه كلّ السبل ابتداءً من شخصية ودود الغريبة الأطوار وانتهاءً بحيلة ودود ومشروعه المعنون بـ (فهرس)، وتبنيه لتلك النظرة الفلسفية الداعية بكتابة تاريخ ضحية الضحية. ولم تختلف

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

عنده نوعيّة الضحية، فقد تكون إنساناً أو حيواناً أو نباتاً أو جماداً، فالمهمّ لديه هو وصف النهاية المأساوية التي أصابت الكلّ دون استثناء، وبالدقيقة الأولى منها.

المطلب السادس: أمكنة فرعية مفتوحة

إنّ بناء المكان عند أنطون لم يتمّ وفق ضوابط معيّنة، أو مناهج ثابتة يُرسى وفق شروطها وبنودها، وقد بيّنا هذا في القسم الخامس من المبحث الأوّل، ممّا اضطرّنا إلى دراسة مجموعة من الأمكنة المغلقة المتنوّعة في مبحث مستقلّ، والتي لم يكن من السهل إدراجها تحت مسمّى واحد يجمعها كلّها. ومردّ ذلك هو اللامركزية في بناء المكان والتي تتمتع به الروايات الأربع وخصوصاً رواية فهرس، والتي اعتمد الكاتب في أسلوب كتابتها على الفهرسة، أي ذكر كلّ شئ من دون تفاصيله، إذ يقول على لسان ودود: "في البدء كان الانفجار. والوجود بأكمله غابة من الشظايا التي تتطاير وتهرب في الظلام الكوني.." (أنطون،٢٠١٦: ٢٤٦). مشكّلاً بذلك لوحة غاية في التعقيد، يصبح المكان فيها رمزاً أو لغزاً، حتى وإن كان هامشياً فسنراه يؤدّي وظيفته في إطار هامشيته (عثمان،١٩٨٦: ١٧٥).

وإنّ هذه الأمكنة قليلة التواتر في الروايات قياساً بالأمكنة المركزية التي اعتمد عليها الكاتب، وتختلف نوعيّتها من رواية إلى أخرى إلاّ أنّ "المكان يؤدي دوره دون أن يكون بالضرورة بارزاً في العناوين، بل لربّما كان ذلك التواري في البروز مؤشراً على عمق التأثير المكاني" (البازعي،٢٠٠٩: ٤٣) أي أن الدلالة المستوحاة من المكان لا تنبثق – بالضرورة – من المكان برمّته، إذ يمكن أن تبزغ من أحد عناصره أو مكمّلاته، والفيصل في ذلك هو السياق المكاني في النصّ الروائي وتآلف عناصر الرواية داخل هذا السياق. لذا سنعتمد المنهج نفسه مع الأمكنة المتنوّعة المفتوحة، لكي نحافظ على دقّة البحث وسلامته من الأخطاء المنهجية.

إنّ الشخصية الخيالية في رواية (فهرس) هي القائمة بالأفعال التي يريدها الكاتب، وهي أداة لتصوير ولتمثيل عناصر من بني البشر، وهي في الغالب أكثر عناصر القصص أهمية حتى وإن كانت تلك الشخوص من الحيوان أو النبات أو الجماد، فهي تمثل أو تصوّر أناساً، أي تعرض لسمات بشرية. وكانت السبب وراء تنوّع المكان، واختلاف أبعاده وحدوده من قصّة (منطق) إلى أخرى. والجدير بالذكر إنّ الكاتب لم يرد عرض مآسي الحروب وويلاتها عرضاً سطحيّاً، لأنّ هذه الطريقة أصبحت متداولة ومبتذلة، بل ابتدع طريقة رمزية يسرد بها للنبات والحيوان والجماد، عارضاً لأهوائها ولرغباتها، ومن ثمّ يقف عند لحظته تلك ليصف موتها، فكانت نهاياتها تلك الصفة الوحيدة الجامعة لها. فقام بتهيأة ذهن القارئ لتقبّل هذا الهذيان عن طريق اختياره لشخصية ودود المضطربة نفسيّاً، لتتكفّل بسرد ما لا يمكن سرده، لأنّ الاستماع إلى الأشياء والأموات ليست من صفات الإنسان السوي العاقل، بل هي من سمات المجنون، فقد أفرز الاضطراب النفسي عنده خلطاً بين الواقعي والمتخيّل، وهي صفة خاصّة بالمجانين، لكنها اكتسبت شاعرية حال دخولها النصّ، فوجدنا الكاشان تتكلّم، والتنّور يئنّ، والحيوان يتحسّر على ماضيه..

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

وإلخ: "البشر يودّعون معارفهم وأحبتهم فقط. أما الأشياء فهي تودع بعضها البعض ولكنها تودّع البشر أيضاً. لكننا قلما نسمع أصواتها وهمساتها لأننا لا نحاول. قلّما نلمح ابتسامات الأشياء. نعم، الأشياء، أيضاً، لها وجوه. لكننا لا نراها، ومن يراها بعد أن يعاني ويدرّب نفسه كي يفعل ذلك ومن يحاورها يصبح مجنوناً في عرفكم" (أنطون،٢٠١٦: ٢٥).

إنّ الحروب تعمل على اطلاق طاقات الإنسان المغيّب، فبالوعي والإرادة يتحوّل من كائن مسجون داخل أسواره الوجودية التي فرضتها عليه حياته المقيّدة إلى كائن يمتلك القدرة على العيش بعد إعادة تحويل الذات وتحويرها، وصياغتها من جديد، فيتمكّن من الطيران، وينجو بنفسه من مكانه القسري الذي يكبّله بقيود قاسية، فيتحرّر حاملاً معه رسالة ملؤها الإرادة والإصرار. ولا يتمّ ذلك كلّه إلاّ بعد التحرّر من مكان يُحرّم فيه العيش إلى آخر يتسع للحياة وآمالها، فلن يجد سوى السماء مكاناً يحتضن آماله وأحلامه، والتحليق في السماء يمكن تفسيره على أنّه رمز للحرّية، فقد "يكون الاتساع في المكان، تأكيداً على حرّية الفرد، أو تأكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر" (لوتمان،١٩٨٨: ٣٢)، كما أنّ السماء في حدّ ذاتها يمكن أن تكون رمزاً للاعتلاء والصعود الروحي والخلود؛ ذلك أنّها تعدّ في كثير من المعتقدات الدينية والميثولوجية عرشاً للآلهة ومستقرّها الأبدي، فـ" من الشائع بين العديد من الأقوام البدائية وجود إدراك لإله بعيد موجود في السماء" (السواح،٢٠١٧: ٣٥)، إذ "ربط السومريون الملوكية بالسماء كونها هي مصدره" (الماجدي،٢٠١٨: ٤٥٥)، وكان هناك إله باسم (آن)، أي بمعنى السماء، وهو أبو الآلهة، وكان يشكّل اسمه رمزاً للسماء وللألوهية في الوقت نفسه (إلياد وب.كوليانو،٢٠١٨: ٢٠٤).

والإنسان بطبيعة الحال لا يطير لكنّه يرى الحرّية التي تمتلكها الطيور، فيحاول محاورتها والتحليق معها، مجرباً سماءها الرحبة، ومنطلقاً فيها: "السماء كلها لي والأرض ملك عينيّ. بحركة خفيفة من جناحي أميل وأدور، أعلو وأهبط.." (أنطون،٢٠١٦: ١٠)، لكنّه سرعان ما يصطدم بواقع مرير، فسماؤه احتلتها طيور كبيرة تذرق النيران في كلّ مكان، والدخان الأسود غير زرقتها وعكّر صفاءها. هكذا أراد الكاتب أن يصف العراق بأنّه مكان لا يصلح العيش فيه، ولا يأوي البشر وغير البشر، فيقول: ".. أنا أخاف من أسراب الطيور الحديدية الضخمة. فقد تعود ثانية كما فعلت من قبل. لتحوم فوقنا وتلاحقنا. دويّها يصمّ الآذان. لا أعرف كيف تطير وهي عمياء؟ ولماذا تذرق النيران في كل مكان؟" (أنطون،٢٠١٦: ٢٧٩).

اتخذت الأمكنة أبعاداً مختلفة وتأويلات متباينة بعد أن عكست دلالتها، ومالت مفاهيمها عن مسارها المعتاد، فالسماء التي اقترنت بالزرقة والشفافية أصبحت موئلاً للطائرات المعدنية وقذائفها وصواريخها بدلاً عن الطيور المرحة، فالمكان الذي يعود إلى الطبيعة الحالمة يقترن بالنوم الذي يتكشّف عن الموت، وهكذا انقلبت واختلت موازين الحياة باهتزاز عرش المكان وحقيقته المطلقة.

إنّ الطبيعة في رواية (فهرس) تتلوّن تبعاً للحالة النفسية لشخصية ودود، فتعبّر عن حزنها وانكسارها وتشاؤمها، فهي تشارك ودود أحزانه ومعاناته، فتتجهّم السماء حيناً، وتتلبّد بالتراب حيناً آخر، فهو يعاني وقد ألحق المستشفى ليتعالج بسبب حالته النفسية المتردّية، نتيجة تعذيبه، فتحطّمت نفسيته، إذ يقول: "هبّت عاصفة ترابية هائلة غطّت كل شئ وكل متا بطبقة سميكة. وبالرغم من عناء تنظيف المكان في

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

اليوم التالي ومن طعم الغبار فإن منظر السماء يومها كان رائعاً، بالنسبة لي على الأقل" (أنطون،٢٠١٦: ٢٢٣)، وهذا يؤكّد تعاطف الطبيعة مع ودود، فقد شاركته همّه، وعبّرت عن كوامنها. فازداد لونها سواداً وتشاؤماً، لتتماشى مع ودود تبعاً للتغيّرات المؤثرة التي طرأت على حاله، والتي أضافت اللون القاتم الحزين على الطبيعة، منعكساً بدوره على نفسية الشخصية، فالطبيعة ليست "مكاناً جغرافياً يحتضن الأحداث والشخصيات في فترة زمنية معينة، بل هي أيضاً تكوين فكري وتاريخي ونفسي ونظرة مستقبلية" (ولعة،٢٠١٠: ١٧٦).

ولم ينظر أنطون إلى الأشياء بمعزل عن الشخصيات، فلم تكن مجرّد تابع أو صدى أو مكمّل لعمل الشخصيات لتؤدّي دورها على أكمل وجه؛ بل كان للأشياء والنبات والحيوان دور البطولة في معظم قصص ودود، وفي كثير من الأحيان كان البشر هم من يكمّل عملها، ويكون تابعاً لها، ومنطق العود خير مثال، وفيه يقول: "أبصرته ينفخ الروح في إخوتي كل هذه السنين. بمزيج من الفرح والحزن. فكل أخ كان يرحل عاجلاً أم آجلاً. يأتي أهل الطرب ويشيرون إلى أخوتي فيحملهم أبي إليهم. يعزفون عليهم ويتعاملون على السعر ويرحل أخ آخر دون أن أراه. وأظل أنا لوحدي مع أبي. لكنه لم يجئ منذ ثلاثة أيّام" (أنطون،٢٠١٦: ١٢٠). وواضح للعيان أنّ الدور البطولي في هذه القصّة كان للشئ (العود)، فهو المتحدّث الوحيد، وهو الذي تتأسّس حوله الأحداث، وهو المَعنيّ من العمل كلّه، ويتبيّن – أيضاً – الدور الثانوي المكمّل والمناط للعنصر الإنساني، فالكاتب اختار (الشئ/العود) ليكون الموجّه لدفّة الأحداث، إذ يقودنا إلى مصير الشخصية الإنسانية الوحيدة في القصّة، وذلك لأنّ "كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها – بالضرورة – بأشخاص ارتباطاً بعيداً أو قريباً" (بوتور،١٩٨٦: ٥٩)، وعلى المنوال نفسه يطوف أنطون في فضاء مخيّلته ليعوّدنا على تفهّم هذه القصص واستيعاب مغزاها والمراد منها، والمرتبطة بحقائق أراد أن يجسّدها للقارئ بطريقة فانتازية لينأى بنفسه عن التقليد والمحاكاة وبطريقة سينمائية متأتية من قدرته الإخراجية في صناعة الأفلام وتصويرها. فيتكرّر الأسلوب نفسه في مجموعة من قصص الكاتب التي أوعز الكتابة فيها إلى ودود، مثل: (منطق الزوراء: أنطون،٢٠١٦: ٣٦) و(منطق كاشان: أنطون،٢٠١٦: ٤٩) و(منطق السدرة: أنطون،٢٠١٦: ٥٨) و(منطق الجدار: أنطون،٢٠١٦: ١١٠) و(منطق العين: أنطون،٢٠١٦: ١٨٢) و(منطق التنور: أنطون،٢٠١٦: ١٩٠) .

وإنّنا لن نجد التفاصيل المهمّة للحياة اليومية للشخوص في الأمكنة الكلية المحدّدة والمؤطّرة، إنّما نجدها في الزوايا والمنعزلات والأمكنة الفرعية، والفضاءات المبهمة الحدود (النصير،٢٠١٥: ٥٨)، وذلك عن طريق خلق جديد للأمكنة بتفتيتها إلى وحدات صغيرة، أي: عزل المكان عن علاقته الطبيعية، وهدم كلّيته وتهشيمها، ومن ثم جعله يمتلك ذواتاً أو كيانات خاصّة به، لكلّ منها حدودها الخاصّة البعيدة عن الكلية التي تنتمي إليها. ومن هنا تصبح للأجزاء قواها الخاصّة بها، فضلاً عن ذاتيّتها، وأن تكون قادرة على التكلّم بلسانها ولغتها الخاصّة (النصير،٢٠١٥: ٦٣).

وإذا "كان التبئير على مكان بعينه يعني مركزيته وأهميته بنظر الشخصية، فإنّ تعدّد الأمكنة وتشظّيها يدلّ على تشتّت هذه الشخصية" (علام،٢٠١٢: ١٥٢-١٥٣)، أيّ أنّ "تعدّد البؤر في النصّ هو نتاج لتعدّد الخطابات المتداخلة فيه " (النصير،٢٠١٥: ١٢١)، وفي

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

هذه السمة يشترك كلّ من نمير وودود في رواية (فهرس)، فهما مشتتان؛ الأوّل يعاني الاغتراب والضياع في بلده وفي المهجر، والثاني أذهبت السلطة عقله عن طريق تعذيبه، وأتعبته الحروب المتوالية على بلده، وآخرها كانت تلك الحرب التي أزهقت روحه، لذا لم نجدهما في النصّ يركّزان على مكان بعينه. وهذا بدوره انعكس على الرواية ككلّ، فهي تتصف بالتشظّي، وتتسم أحداثها بالانفلات المكاني، فتعدّدت الأمكنة وتنوّعت بين واقعية وأخرى خيالية، وقد تختلف فيها القراءة النقدية من ناقد إلى آخر، فهناك من يعدّها متشظية مكانياً وآخر يحدّد لها مكاناً بؤرياً متخذاً من العراق مثالاً صريحاً له (يوتوبيا غير متحقّقة).

إنّ القراءة المتأنّية للمكان الروائي عند أنطون تمنحنا الثقة في تأويل المحصولات الدلالية له، فتدمير المكان القديم وإقامة مكاناً آخراً بديلاً عنه سيكون مردوده سلبيّ على المجتمع، وذلك بتفكيك الأواصر والعلاقات المتعارف عليها من قبل الناس، وفرض نوع من الساديّة والتسلّط من قبل السلطة، إذ يتطرّق الراوي في رواية إعجام إلى هذه الآفة قائلاً: "أشو شكان بينو راحو هدّمونو؟ أنجخ حلو كان! وكنت أتفق معها بأنّ الجنديّ المجهول الجديد الذي شيّد بالقرب من القصر هو من أقبح مايكون. ترى هل سيهدم هو الآخر أم يحوّل إلى متحف لسنين البؤس والقبح؟" (أنطون(١)،٢٠١٣: ١٢٤)، فتنشأ صراعات بين المجتمع المدني والسلطة، فكلّ سلطة تأتي لتبدأ حملة تنقيح وتقبيح لتلك التي قبلها، وأوّل ما تباشر به حملتها هو تغيير – قدر الإمكان – توبوغرافية المكان ليتلاءم وفكرها: "كأنما هناك معول ضخم يختطفه كل نظام من الذي سبقه ليواصل الهدم وليعمّق القبر" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ٢٤٤)، فيكون المجتمع حينئذٍ شاهداً على هذا التحوّل، وعلى القيم التي بدأت تتقوّض وتتراجع لتفسح المجال لعقلية السلطة الجديدة، لتهيمن على كامل مؤسّسات ومرافق البلد، وليزداد عمق الشرخ الفاصل بين المجتمع والسلطة الحاكمة.

وبما أنّ المكان يمثل الإطار المركزي لرواية (وحدها شجرة الرمّان) كونه مادة الحوادث، وبه فاضت الرواية، وتنوّعت صوره الواقعية، إذ "لا صورة واحدة تستطيع أن تستوعب المكان، لأن بعض الصور تعالج تاريخ المكان، وأخرى تحمل علاماته، وثالثة تعين موقعه وبقعته، ورابعة تعالج الفترات المتعاقبة التي مرّ بها، وخامسة تعالج إستمراريته في الحاضر" (الجبوري،٢٠٠٨: ٩٢)، وهذا ما جرّ الكاتب نحو تجريب غير المطرّد والمتداول من الرؤى حول المكان، ليعمّق به حالة التمزّق العامّة التي أوجدت شرخاً في النسيج الاجتماعي العراقي، فطرح المكان طرحاً مجازياً خارج على نطاق أيّة ممارسة أو مراقبة من قبل العقل، منعكساً ذلك كلّه على بنية النصّ والتي بدت أكثر تطيّراً وسوداوية، إذ يقول جواد واصفاً الطائفية: "كانت هناك في الماضي خطوط أو بعض السواقي بين السنّة والشيعة وبين هذه المجموعة وتلك، يسهل عبورها وقد لا نراها. والآن، بعد الزلزال، تشققت الأرض وأصبحت السواقي أخاديد. ثم أصبحت الأخاديد وديااناً امتلأت بالدم يغرق فيها من يغامر بالعبور. وتضخّمت وتشوّهت صورة الذين هم على الجانب الآخر من الوادي. وظهرت من هذه الوديان مخلوقات كانت قد انقرضت أو ظننّا بأنها انقرضت. وعادت أساطير قديمة لتغطّي الشمس بظلامها ثم لتهشّمها حتى صار لكل فرقة وملّة شمسها وقمرها وعالمها الخاص. ثم ارتفعت الجدران الكونكريتيّة لتختم المأساة" (أنطون(٢)،٢٠١٣: ٢٠٩-٢١٠)، لقد حاولت الرواية أن تكون أكثر قرباً وانهماكاً داخل واقعها المتصدّع،

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

لذا ارتأت التعبير عن أبرز الظواهر حضوراً وهو الصراع الطائفي المأساوي الذي ظهر بعد الاحتلال، وفيه أراد الكاتب في معظم صفحات الرواية أن يدوّن ويصوّر مخلّفاته البذيئة مطلقاً صرخات تحذيرية في وجه هذا اللعنة المدمّرة والتي كان صيت الموت فيها ذائعاً مع غياب شبه تامّ للحبّ والأمل والمستقبل، محاولاً تطبيع صورة واحدة ترسّخ – فقط – أنساقاً تشاؤمية.

ونحن لسنا بصدد كشف كلّ ما هو جميل، لانغماسه في كينونة الجمال بعيداً عن القُبح، لأنّ القبيح جميل بحدّ ذاته، أي أنّ أمكنة الكاتب ليست جميلة بالضرورة لتنتج لنا لوحة مميّزة، فالكاتب " الذي يرسم بعيداً عن الخيال، وبدون ألوان هذا الخيال وصوره، فإنّه لا يرسم غير سطوح، والمشاهد لا يشاهد غير سطوح" (النابلسي،١٩٩٤: ٢٦٧)، أي أنّ الكاتب المسؤول الأوّل والأخير على إضفاء الجمال على أمكنته ليس لأنّها جميلة أو قبيحة، بل لأنّه يضفي إليها من خياله، ليقرّبها إلى أذهان المتلقّي بصورة يكون لها وقع وتأثير إيجابي على القارئ، إلى جانب اندماجها بموضوع الرواية وسياقاتها وهدفها المنشود، فيغدو "المكان حلاً للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحوّل المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة ويسمح لفكرالمبدع أن يتسرّب من خلاله" (لوتمان،١٩٨٨: ٢٣)، فالدمار الذي يظهر جلياً على مكان ما أكثر حدّة ووضوح من تأثير الدمارعينه على البشر، وهذا ما يفسّر لجوء أنطون إلى الأمكنة والأشياء أكثر من البشر ليبيّن حجم الخراب الهائل الذي خلّفته الحرب.

وإنّ وحشة المكان وحدّة عدائيّته هي السبب الكامن وراء اعتماد الكاتب – أحياناً- على الأمكنة المتخيّلة، والسبب إمّا أنّه يريد أن يطوّق عدائيّتها جاعلاً منها خرافية ليقلّل من وطأتها على القارئ، أو لأنّه يريد تجسيمها أو تكثيفها أكثر بعد أن يزيد عليها من خياله الجامح، وهو بذلك سينجح في إدخال القارئ إلى عوالمه الخاصّة بكل حيثيّاتها.

وقد يتخذ الكاتب من المكان ذريعة لطرح تساؤلات فلسفية، كتلك التي خطرت على باله عند مراقبته لمجموعة من الممثلين يؤدّون أدوارهم التمثيلية، فيقول: "وعدت إلى شقتي وأنا أفكّر بمصير الشخصيّة بد أن ينتهي الفلم. كبار الممثلين يتقمّصون الشخصيات ويتماهون معها. فتختفي شخصية الممثل مؤقتاً. ولكن أين تذهب الشخصيات بعد أن ينتهي التمثيل؟ هل تموت؟ وإن ماتت هل تحوم أشباحها حولنا؟ أم أنها تظل مشرّدة تبحث عن حكاية جديدة لتسكن فيها مؤقتاً؟ " (أنطون،٢٠١٦: ١٨٥-١٨٦). لم يستطرد بالحديث لأجل غرض تكميلي أو تجميلي، ولم يكن المشهد دون فائدة، بل كان في صميم فكرة الرواية ومغزاها، فقد شبّه الإنسان بالشبح الذي لا يحتضنه مكان معيّن، لأنّه لا أهمية للمكان بالنسبة للأشباح، فهم – كما يُعتقد – يتجولون كيفما وأينما شاءوا، وهذا يتوافق مع حال العراق الذي فقد الألفة والأمان بعد أن طالته الحرب ودمّرت بنيته، فأصبح مكاناً لا يصلح للحياة.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

نتائج البحث:

توصّل هذا البحث إلى مجموعة من النتائج المهمّة أبرزها:

١. حضر الشارع في الروايات الأربع حضوراً كبيراً، فهو من أماكن انتقال عامّة الناس، ويمتاز بحرّية الحركة، وسهولة إقامة العلاقات لانفتاحه على العالم الخارجي، وتناوبت دلالته تبعاً لحالة مرتاديه بين مألوف وعدائي، وكانت الكفّة تميل إلى العدائي منه.

٢. اختلفت طبيعة البار (المشرب)، وتباينت انطباعات الناس حوله، فهو لم يختلف في طبيعته كثيراً عن المقاهي والكازينوهات حيث يجتمع البالغون لأخذ قسط من الرّاحة، والابتعاد عن مشاغل الحياة ومشاكلها، لكنّه اختلف عنها في تقديمه للخمرة، فاتضح أداء هذا المكان في روايات أنطون، فهو يسمّى باراً، لكنّ تقديمه للخمرة كان في قعر حساباته وأهدافه المنشودة.

٣. لجأ انطون كثيراً إلى أماكن العبادة والمزارات، كاشفاً عن دلالاتها المتنوّعة التي استندت عليها أحداث رواياته الرئيسة والثانوية، ومن هذه الدلالات: الاعتقاد الديني، والانتماء المذهبي، فضلاً عن تسليط الضوء على المواضيع المضطربة في المجتمع العراقي والتي أفرزتها الحروب والتنافرات الطائفية.

٤. تطرّق أنطون إلى معظم الدلالات التي يمكن أن يفرزها المكان/الملعب، واضعاً هذه الدلالات المتنوّعة تحت سطوة الأحداث وسيطرتها على مجرى المكان، لينير بها مغزى رواياته ومفاهيمها، لذا جاء المكان أليف تارة، ومعادٍ تارة اخرى.

٥. وإنّ التشظّي الدلالي للمكان/الكلية كان سبباً في تنوّع صوره، والتي عالج عن طريقها الكاتب كلّ ما أراده من مفاهيم خدمة لموضوعات رواياته الأربع ، فالكلية في رواية إعجام شبيهة بالسجن، وهي – أيضاً – أقرب إلى مفهوم الأماكن الأخرى، وهيأتها الباعثة على الموت بكلّ صنوفه في رواية وحدها شجرة الرمّان، وهو المكان نفسه الذي أعرب عن دلالته الطبيعية في رواية فهرس بوصفه مكاناً لتلقّي العلم ونشر المعرفة.

٦. اعتمد الكاتب على اللامركزية في بناء المكان والتي تتمتع به الروايات الأربع وخصوصاً رواية فهرس، والتي اتكأ الكاتب في أسلوب كتابتها على الفهرسة، أي ذكر كلّ شئ من دون تفاصيله.

٧. لم يلجأ انطون إلى الوصف المباشر التقريري في بناء أمكنته المفتوحة، فحاول – غالباً – أن ينأى بنفسه عن التمثيل الفوتوغرافي الحقيقي لهيأة المكان، ليفسح المجال أمام نفسه في تجريب طرائقه الخاصّة في توصيف كل ما هو مادّي وملموس في رواياته، محقّقاً بذلك رغبته في جعل القارئ يبحث عمّا وراء أمكنته من دلالات غيبيّة ومعانٍ خفيّة.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020

The Manifestations of open space in the novels of Sinan Antoon

Sarkawt Gwril Ibrahim

Department of Arabic language, faculty of education, University of Koya, Koya, Kurdistan Region Iraq.

Email: **sarkawt.gawril@koyauniversity.org**

Dhiya Abduirazaq Ayub

Department of Arabic language, faculty of education, University of Koya, Koya, Kurdistan Region Iraq.

Email: dhiya.abduirazaq@koyauniversity.org

Abstract:

This study deals with an important topic in the narrative representations of the place through the narrative text. This topic is the significance of the open space in the novels of the Iraqi writer Sinan Antoon who published two collections of poetry: 'A Prism saturated with War' and 'One night for All Cities'; and four novels: 'I'Jaam', 'Alone is a Pomegranate Tree',' Fahrs' and 'Ya Maryam'. The latter was nominated for the Arab Poker Prize and was among the final short list in 2012.

The research is divided into six sections; each section is dedicated for a selected type of open space such as: streets, pubs and bars, worship place, stadiums, university, and some other open places. The study opens with an introduction about the place in general and the open space in specific. The open space is an extension for the natural space with some changes made by man and his needs. This space has a special importance for the individual and his feelings because it forms a sort of belonging, sometimes man can express himself through the places he visits. It can be noticed that open spaces do not differ from closed one in terms of the symbolic value and their representations in the four novels. Despite the fact that these places are familiar and intimate to people, most of them are disappointing as

they contain elements of loss and failure. On the other hand, these places can be seen in a positive way because of their nature such as being free and accessible spaces which attempt to look at the changes that took place in the society as well as the social relations and their interactions with place.

Keywords: Place, Open space, Sinan Anton, intimate place, hostile place, belonging and aversion

المراجع:

أحمد: مرشد، (١٩٩٨م)، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، الطبعة الأولى، دار القلم العربي، حلب - سورية.

إلياد و ب.كوليانو، ميريسا ويوان، (٢٠١٨م)، معجم الأديان، تر: خليد كدري، الطبعة الأولى، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط – المملكة المغربية.

أنطون (١)، سنان، (٢٠١٣م)، إعجام (رواية)، الطبعة الأولى، دار الجمل، بيروت – بغداد.

أنطون، سنان، (٢٠١٦م)، فهرس (رواية)، الطبعة الثانية، دار الجمل، بيروت – بغداد.

أنطون (٢)، سنان، (٢٠١٣م)، وحدها شجرة الرمّان (رواية)، الطبعة الثانية، دار الجمل، بيروت – بغداد.

أنطون، سنان، (٢٠١٢م)، يا مريم (رواية)، الطبعة الخامسة، دار الجمل، بيروت – بغداد.

البازعي، سعد، (٢٠٠٩م)، سرد المدن في الرواية والسينما، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر.

بوتور، ميشال، (١٩٨٦م)، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، الطبعة الثالثة، منشورات عويدات، بيروت – باريس.

البوريمي: منيب محمد، (د.ت)، الفضاء الروائي في (الغربة) الاطار والدلالة، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد.

الجبوري، زهير، (٢٠٠٨م)، ياسين النصير – المكانية في الفكر والفلسفة والنقد، (د.ط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق.

السواح، فراس، (٢٠١٧م)، الأعمال الكاملة /١٤، موسوعة تاريخ الأديان (الشعوب البدائية والعصر الحجري، الكتاب الأوّل)، الطبعة الرابعة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق – سوريا.

العاني: د.شجاع مسلم، (٢٠٠٠م)، البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، دار الشؤون

عبوش، جعفر الشيخ، (٢٠١٥م)، السرد ونبوءة المكان، الطبعة الأولى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان. الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد.

عثمان، د.بدري، (١٩٨٦م)، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.

علام، عبير حسن، (٢٠١٢م)، شعرية السرد وسيميائيته في مجاز العشق، الطبعة الثانية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية.

لوتمان، يوري وآخرون، (١٩٨٨م)، جماليات المكان، الطبعة الثانية، عيون المقالات، الدار البيضاء.

الماجدي، د.خزعل، (٢٠١٨م)، أنبياء سومريون (كيف تحول عشرة ملوك سومريون إلى عشرة أنبياء توراتيين؟)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء – المغرب.

النابلسي، شاكر، (١٩٩٤م)، جماليات المكان في الرواية العربية، الطبعة الأولى، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان.

النصير، ياسين، (٢٠١٠م)،الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، الطبعة الثانية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

النصير، ياسين، (٢٠١٥م)، مدخل إلى النقد المكاني (الخطاب، الحدود- المألفة- التفضّي- الموضعة- المابين- المسافة- الاستعارة- الكفاءة)، الطبعة الأولى، دار نينوى للدراست والنشر والتوزيع، دمشق – سورية.

ولعة: د.صالح، (٢٠١٠م)، المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن.

DOI:https://doi.org/10.26750/Vol(7).No(1).paper13 http://journal.uor.edu.krd/index.php/JUR Vol.7. No.1, January.2020