بصرياثا – ذاكرة المكان ومكان الذاكرة

د. إيمان عبد دخيل

كلية آداب/ جامعة بابل

Basriyatha - The Memory of the Place and the Place of Memory

Ph. D. Eman Abid Dakheel

College of Arts/ University of Baghdad

Abstract

The book Basriyatha of the author Muhammad khedheer which published in 1993 is the subject of the present study. This research studies the blending between reality and the author's imagination and the result is the memory of the place to narrate life with its good and bad, love and hate, beauty and ugliness.

المقدمة

مدار البحث هو كتاب (بصرياثا) للكاتب البصري محمد خضير الصادر في 1993. وفي هذا البحث أرصد رحلة الذات المتشكلة مكانا خاصا يمتص من الواقع نسغا ومن مخيلة الإبداع الأدبية أنساغا أخرى ليكوّن بصرياثا –ذاكرة المكان، ومكان الذات؛ فإذا صادف وكانت هذه الذات مسكونة بموهبة القص لتحكي الحياة، بخيرها وشرها، بحبها وكرهها، بجمالها وقبحها؛ فبالتأكيد ستكون لرحلة التكون هذه أبعادا فنية وجمالية تستنطق ما في اللغة من أسرار وخفايا، تداعب مخيلة القارئ المسكون هو الآخر بمكانه الخاص.

قطار البحث – وأنا هنا استعير من محمد خضير ولعه بالقطارات – سيقف في ثلاث محطات رئيسة، محاولا الكشف فيها عن تكون بصرياثا، العزلة والاندماج/القطار، وبصرياثا، الوضوح/ الزبير، وبصرياثا، الغموض/ طريق أبي الخصيب، وبصرياثا، الحياة والموت/ النهر، والحرب، وبصرياثا، الأبدية/ المقبرة أم البروم. هذه المحطات هي:

1- محطة بصرياثا: المكان المقلوب – علاقة الذات بالمكان، فبصرياثا ليست مكانا واقعيا حقيقيا، وإن كانت تمتص نسغ حياتها من البصرة المكان الحقيقي الواقعي، هي مكان محمد خضير الأليف المتشكل أدبيا بعد أن رشح من خلال الذات وتكون وهو يتسامى بلغة الكاتب الخاصة.

2- محطة بصرياثا: علاقة القاص بالمكان: عند محمد خضير المدينة تخلق قاصا، لأنها تخلق العجيب القوة التي تحركه نحو الإبداع وتحرك شهوة المتلقي للسماع، فالقاص يتكون مخيلة سردية في هذه المدينة التي هي عبارة عن خبرات ومعايشات مدينية يومية قبل أن تتحول إلى كلمات وسطور في صفحات، والمكان بمكوناته بناسه، مشاريع يرى فيها القاص إمكانات قص لا تنتهي.

3- محطة بصرياثا وأفق التجنيس: بصرياثا أفق مفتوح على إمكانات تجنيسية متعددة لأنه يعبر حدود النوع الأدبي ومعاييره المستقرة في النظرية الأدبية مما جعله نصا خارجا على التوصيف التجنيسي.

المحطة الأولى: بصرياثا– الذات والمكان

المكان بعد أساس من أبعاد التجربة الإنسانية، فالذات في طور تخلقها تتفاعل مع المكان ليس لأنه الظرف المادي الذي تقع فيه الأحداث فحسب؛ وإنما لأن للذات آفاقا روحية تستنطق ما في محيطها من علاقات وتبادلات تستطيع أن تحول الأشياء المادية الملموسة إلى تجربة حية، ويمكنها أن تتحول بقوة الخلق إلى فعل إبداعي بصور مختلفة، فضلا عن أن المكان في التجربة الإنسانية"ليس شيئا معزولا أو تكوينا بلاستيكيا مجردا، أو بناء أجوف يحتوي على فراغات وجدران وغرف وسقوف وإنما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطا إنسانيين مرتبطين بالفعل البشري"[1]

بصرياثا نص سردي صدر في تسعينيات القرن المنصرم، للكاتب البصري محمد خضير، الذي اقتبس عبارة من (بول ايلوار) وجعلها افتتاحية له. تقول العبارة: "بين المدينة والإنسان لم يكن يوجد حتى سمك جدار"؛ وعلى الرغم من أن العناوين والاقتباسات الافتتاحية عتبات خارج –نصية لا تمثل جزءا من المتن إلا أنها تعد مفاتيح تفتح أبوابه، وعبارة (ايلوار) تستجلي طبيعة المنظور الذي ينظر به محمد خضير للمكان /المدينة الذي يمثل جزءا أساسيا في تجربة الإنسان؛ فهي تُلفت إلى أهمية العلاقة بين الذات الإنسانية والمكان في رحلة تشكلهما، وطبيعة العلاقة الجدلية التي تعتور هذا التشكل. العنوان (بصرياثا) أيضا، ملفت، ويحمل إمكانات تأويلية عالية، فلفظة بصرياثا تحيل أولا إلى مكان مرجعي معلوم هو البصرة المدينة المعروفة قديما وحديثا، وليس في اختيار اسم مكان عنوانا

ما يُغرب ولاسيما أنه جزء من بنية النص العامة التي أولت المكان جلّ اهتمامها، فالمداخل التي دخل منها الكاتب إلى ذاكرته الزمنية والبشرية هي مداخل مكانية وخير ما يمثل ذلك غير العنوان الرئيس عنوانات الفصول –إذا جاز لنا أن نسميها فصولا– مثل: أم البروم: وليمة في مقبرة، شط العرب: حلم نهر، أبو الخصيب: طريق الحكايات، الزبير: عين الجمل، مدينة متنقلة. ذاكرة محمد في هذا النص ذاكرة مكانية بامتياز، ويبدو إحساسه بالمكان حسا أصيلا انعكس في أغلب كتاباته؛ فعنايته الدقيقة بتفاصيل المكان وقدرته على التقاط ذبذباتها مكّنته من جعل"هذه الأجزاء المكانية... توحي بالتاريخ المتخثر عبر السقوف والأحجار والسقوف والزوايا"[2].

إذن أول الإمكانات اللغوية التي تختزنها لفظة (بصرياثا) هي كلمة (البصرة)، وهو اسم مأخوذ من دلالة مكانية، فالبصرة كما جاء في كلام العرب هي"الأرض الغليظة وقال قطرب: البصرة الأرض الغليظة التي فيها حجارة تَقلعُ وتقطع حوافر الدواب، قال ويقال بصرة للأرض الغليظة، وقال غيره: البصرة حجارة رخوة فيها بياض، وقال ابن الاعرابي البصرة حجارة صلاب، قال وإنما سميت بصرة لغلظها وشدتها... قال: رأيت في تلك الحجارة في أعلى المِرْبَد بيضا صلابا"[3]، ولا شك في أن هذه الدلالة المكانية كانت حاضرة في ذهن من أطلق عليها الاسم أولا *، وهي حاضرة أيضا في ذهن محمد خضير عندما اختار العنوان، لأن بصرياثا تحوي جذر لفظة بصرة (بصر) فتحيل عليها فضلا عن دلالة البصر – الرؤية والشهود والإدراك العيني واليقيني. وتحوي أيضا (الياء) التي من دلالاتها كشف نسبة الفرد / الذات إلى مدينته (بصري)، وأيضا (الألف) التي تحول بصرة إلى (بصرى) كما يتنغم بها أهلها بلغتهم الدارجة. أما (الثاء) فعلى الرغم من أنها قد تحيل على (ثاء) كوثا اسم البصرة في اللغة السومرية القديمة؛ إلا أنها بها حاجة إلى وقفة تأويلية أعمق فقد نكتشف شيئا من رؤية الذات/الكاتب للمكان الهندسي والمكان الذي هو مجلى من مجالي التجربة الذاتية، تمكننا من القول إن بصرياثا بوصفها نصا أدبيا، هي ذاكرة ذات في روح مكان وجسده، هي: بصر الذات، وبصر المكان، وبصر الآخر؛ وقد تكون (ثاؤها) نتاج هذه الثلاثية.

في الفصل الأول من هذا الكتاب المعنون أربعة مداخل إلى بصرياثا تُطالعنا أربع فقرات تؤول إحداها إلى الأخرى في حلقة تؤلف في استدارتها الأليفة حقيقة المكان المسكون بشجن التجربة الإنسانية: بخيرها وشرها، بحبها وكرهها، بحياتها وموتها، وعندها "تستحيل التجربة الحسية إلى نوع من التأمل في المكان ولنا في هذا الصدد إمكانات أن تنفتح المخيلة الشعرية والقصصية على عوالم من المادة ما كان العالم الفيزياوي مثلا أن يتصورها. وهنا تبدأ أولى انفصالات الذات عن الموضوع. ولكنها انفصالات مؤقتة لأجل العودة إلى الوحدة بين الذات والموضوع"[4]. في الفقرة الثالثة من هذا الفصل المعنونة بـ(يوتوبيات مغايرة)، يقرأ محمد خضير (ميشيل فوكو) في كتابه (أماكن أخرى) قراءة ثقافية، ويقف عند ماسماه (فوكو) (الهيتروتوبيا) وهي (اليوتوبيا) المغايرة، التي تتيح وجود اللامكان في قلب المكان الحقيقي، ومثالها البسيط المرآة التي نرى فيها وجودنا مقلوبا من موقعنا الحقيقي أمامها(ينظر: بصرياثا: 15)، فهي مكان ولا مكان في آن واحد أو هي المكان الساكن في تجربة الذات الحلمية –رؤيا أو كابوسا. وقد لاتبدو حقيقة أدراك الواقع المادي الخارجي أو الواقع النفسي الداخلي، واضحة جلية للإنسان فهناك مسارب نسبية للدخول إلى الواقع قد توقع مفهوم الواقعية في اللبس والغموض وبعبارة (برنارد بركونزي)"نحن لا نؤمن بوجود واقع واحد ماثل للعيان"[5]، ومحمد خضير الكاتب الواقعي لم يبق واقعيا بنمط واحد، بل تدرج نحو واقعية متطورة مطاطية صارت قادرة على استيعاب وتمثل جوانب خفية وغامضة من الواقع. والعلاقة الناشئة بين الذات والواقع هي علاقة جوهرية، علاقة وجود جدلية؛ ففهم أحدهما باب لفهم الآخر، واستغوار الذات طريق لاستغوار الواقع؛ لأن الذات محصلة علاقة جدلية متنامية بين الأنا والواقع الذي تحياه، والسرد سواء أكان تاريخيا–سيريا، أم خياليا– اختلاقيا –وكلاهما حاضر في بصرياثا– هو محاولة لسبر أغوار الذات؛ لأن "معرفة الذات تأويل، وأن تأويل الذات بدوره يجد في السرد من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتفاخر بهم التاريخ والسرد"[6].

يمكننا القول إن بصرياثا هي البصرة بوصفها مكانا في مرآة الذات، كان محمد خضير ينظر فيها فيكتشف جوهر البصرة المدينة الواقعية كما اختزنتها ذكريات الذات. وبعبارة أخرى هي المكان الحقيقي/البصرة، المقلوبة صورته –سلبا أو إيجابا– في مرآة النفس/الذات الإنسانية، وبما أن هذه الذات هنا تحديدا هي ذات مبدعة، قاصة؛ لذا ستكون بصرياثا بصرة الوجود واللاوجود بكل متناقضاته: الجميل والقبيح، الخير والشر، النجاح والفشل، الفاضل والخسيس، التناغم والنشاز، وقد تجسد لغويا في فعل كتابي أدبي طافح بجماليات المكان، أو هي سفر* الذات المستمر في مرآة الوجود، وهو هنا يستعير من (ألف ليلة وليلة) مرآة النبي سليمان (ع) العجائبية* التي تتيح له رؤية الوجود كاملا من مكانه الخاص، ولهذا نراه يقول: "حين تنطفئ المرآة تتعطل الأوصاف وينتهي السفر. لم يكن المكوث في مكان واقعي حقيقي ممكنا دون سفر في المرآة الهيتروتوبية ولم يكن الوصول إليه إلا تأكيدا لحقيقة المكان الواقعي

الوحيد الذي وإن كان أصغر بقعة في العالم لكنه يمثل العالم كله البستان والنهر والصحراء والمحطات عوالم كونية مصغرة سعيدة"(بصر: 17).

إذن بصرياثا هي مرآة سليمان التي تتيح للكاتب أن يرى العالم كله معكوسا فيها من مكانه الثابت أمامها، في إمكان لاحتواء المتناهي في الكبر وحشره بألفة خاصة في المتناهي في الصغر، وتتيح له أن يمارس سفره من دون أن يغادر موقعه الخاص، يقول: "غيري يتجول حول العالم ولا يستقر في مكان حقيقي، أشعر خلافه أنني في مكاني والعالم يدور حولي"(بصر: 17)، وهذه الرؤية ستؤول إلى أن تجعل من مواطن بصرياثا مواطنا أبديا لا يفارقها، وإن كان على سفر مستمر، وهو لن يجد، في تناص ثقافي، أفضل من سقراط نموذجا للمواطن الأبدي الصالح الذي رفض استبدال عقوبة الموت بالنفي عن المدينة التي خلقته (ينظر: بصر: 18-21).

اكتشاف المكان جزء من اكتشاف الذات، ولهذا غالبا ما نلتصق بمكاننا الخاص، مكاننا الأليف، ثم ما نلبث أن نوسع من نطاق بحثنا عن أماكن جديدة، ومتى ما تحقق وجودنا واكتفاؤنا، انكفأنا مرة أخرى على مكاننا الخاص الذي يسهم الخيال في اكتمال بنائه؛ وبصرياثا ليست مكانا حقيقيا وأن كانت تمتص نسغ حياتها من البصرة المكان الواقعي؛ لأن الأديب غير معني بنقل الواقع كما يراه الناس بأشكال تعبيرية مكررة بل الواقع الذي يُعنى به الأديب هو ما يراه بمفرده الواقع المجهول أو اللامرئي كما تذهب إلى ذلك (ناتالي ساروت)[7]. بصرياثا هي مكان محمد خضير الأليف أو المخيف كما تعيه الذات حلما، ورؤية، ورغبة، وكابوسا، وانتحارا. هي النهر بأحلامه وتفرعاته، وهي أم البروم المقبرة –الساحة– السوق وولائمها السرية الدائمة، وهي أبو الخصيب بطريقه وبساتينه الغامضة الحافلة بسحر الواقع، وهي صحراء الزبير المحصورة بامتدادها الواسع في عين جمل. وإذا كانت هذه معالم مكانية خاصة بالبصرة؛ فإن القطارات، والحمامات العامة، ودور السينما، وأسواق الجمع، وكرسي الحلاق، معالم مدينية عامة وليست حكرا على مدينة دون أخرى، لكنها في بصرياثا تكتسب دلالتها الخاصة؛ لأنها أماكن رشحت خلال ذات عاشت فيها وهاهي تعيد بعثها حاضرة في خلق لغوي طافح بالرواء الشعري الذي يفصح عن شاعرية منثورة بين الكلمات، "فسيرة المكان لا تنفصل بشكل من الأشكال عن سيرة الكائن، بل لا نستطيع أن نفهم تلك السيرة إلا إذا أدركنا العمق الذاتي لسيرة الكائن الذي يطلق روحه وذاته في المكان بقدر ما يطلق المكان روحه في ذلك الكائن ليصبح الاثنان تكوينا واحدا يكتب تاريخ الوجود"[8]، كما أن "المرء إنما يأتي من أمكنته وأزمنته يحمل أثر أسمائه ورموزه"[9]، و"ليس تاريخنا الشخصي سوى رواية أفعالنا وأعمالنا المفككة... فمعرفتنا لذاتنا معناها معاودتنا الوجود وسط هذا الغبار من الأحداث الشخصية، وشخصنا يرتكز على جملة من القرارات الصعبة المجربة"[10]. وهكذا يمارس الاستذكار طاقة بعث الحياة في أوصال الماضي لمعرفة حال الذات في زمنها الحاضر، وإذا لم يكن لهذا الاستذكار أن يمارس وجوده حلما رؤيويا لولا المكان، المدينة؛ فإن تحققه إبداعا يعني تحقق الذات ومحمد خضير يعي ذلك لذا يربط تحقق وجوده بوجود الكتاب، الذي ما كان له أن يكون لولا وجود المدينة، يقول: "هناك من يشبهني بين الخلطاء، زاحم الجاحظ وصنّف كتاب بصرياثا، عاش الكتاب قبلي وكان سيؤلفه واحد غيري لا أعرفه لولا أنه أرسله إلى عنواني، الذي لم يكن ليوجد لولا المدينة، الميناء، النهر، السفينة، النخلة، التمرة، البذرة، الخلود... رحلة الوجود الذي يسبق الموجودات"(بصر: 12-13)، فبصرياثا حلم الوجود ولهذا "قبل البصرة كانت بصرياثا"(بصر: 12).

معرفة المكان مدخل لمعرفة الآخر الذي يدمجه الكاتب مع الأنا بضمير الجمع (نا) يقول: "من بوابات عدة كنا ندخل في الاتجاهات كافة... نحن الشغيلة والصعاليك والشحاذين.."(بصر: 26)، وهذا التداخل بين الخاص والعام يمهد لرؤية ناضجة ترى الذات جزءا من عام أكبر منها، فهي نتاج حركة أخذ ورد وجدل مستمر بينها وبين المحيط الذي تتشكل فيه والذي نسميه مكانا، المسكون بتجارب جمعية وتكونات تاريخية تضفي عليه سمة خاصة، يقول: "تتسق خطواتنا وتتابع في خطو واحد، خطوة في تاريخ فلاة على رصيف الذاكرة التي صنعها آلاف الطارقين قبلنا، عندئذ نتحد في صدى واحد بلاطات وأروقة وقاعات وحمامات عامة ومستشفيات"(بصر: 27).

ولعل أوضح أشكال العلاقة بين الذات والآخر في كتاب (بصرياثا) قراءة الآخر قراءة ثقافية عبر نتاجه الخاص، ففي الكتاب وقفات متفرقة استنطقت نصوصا مختلفة منها مثل قراءة (ميشيل فوكو) في كتابه (أماكن أخرى)، ووقفته مع كتاب (النخلة) لأبي حاتم السجستاني، وأيضا وقفته مع قصة (بلزاك) هوى في صحراء) وحديثه عن رواية أرض البشر ل،(اكزوبري)، وقصة القطار الصاعد إلى بغداد لمحمود عبد الوهاب[11]، وهي جميعا لا تنفصل عن اشتغال الكاتب الأول بالمكان بوصفه بعدا لتشكل الذاكرة في رحلة وجود الذات.

قراءة جغرافية المكان والأسماء التي يكنى بها قراءة رمزية، هو جزء من تأويل الذات لشكل المكان وإرثه التاريخي، وفي فصل الزبير: عين الجمل خير ما يمثل هذا النوع من القراءات، إذ يجمع الكاتب بين الدلالات الظاهرة للاسم: اسم شخصية ذات مرجعية تاريخية، وبين التأويل الرمزي للفظ الزبر والزبور– الكتابة والكتاب، واسم موقعة حربية ذات مرجعية تاريخية، والتكوين الجغرافي بهيأة جمل رأسه مركز المدينة، وعين الرأس هي المنطقة الأعلى كثافة سكانية (ينظر: بصر: 89)، وهو هنا يستثمر ما في المكان أو الشيء طاقة رمزية تحيل إلى قراءات مختلفة تفتق ما في المخيلة من قدرة على الربط بين المكان والكلمات أو الصور من طاقة اتصالية فيما سمّته المدرسة اللسانية الوسواس الشكلي[12].

ربط بين الزبير والزبر والزبور في التصريف البنيوي للفظة، أو بين كثب وكتب في إشارة إلى طبيعة مدينة الزبير الصحراوية، ثم ربط ذلك بالجمل / الحيوان وإرثه الرمزي في منظور الثقافة العربية الصحراوية، والجمل/المعركة وإرثها في منظور الثقافة الروحية لمدينة البصرة، وهو في تركيزه على هذا البعد الشكلي للكلمات والصور وعلاقته بالمكان يشتغل على شعرية التضاد وما فيها من إمكانات تضمر صور الحياة وجدلها المستمر. التسميات تحمل هذا الجدل، وهيأة المكان كذلك؛ فوادي السباع (ينظر: بصر: 89) ذو بعدين ماض وحاضر وكلاهما مرتبط بالنساء: أسماء بنت دريم امرأة من الماضي والمرأة البدوية من الزمن الحاضر، والرجال: ضيف أسماء الذي بعد أن آوته من لهيب الصحراء وجوعها على عادة العرب، همّ بها سوءا فما كان منها إلا أن استنجدت بأبنائها السباع كما يلقبون، والسجين الهارب من (نقرة السلمان)، الذي آوته البدوية، لتسلمه إلى فضاء الحرية. فالمكان هنا منغمس في تشكل جدلي بين الماضي والحاضر بين الأنوثة والذكورة بين الحياة والموت وبين هذه الثنائيات ينشأ جدل يحمّل المكان دلالات متفجرة الأبعاد. وليس ببعيد عن ذلك رمزية اسم المدينة الزبير ففيها ما يؤكد النسبة إلى الزبير بن العوام، والجمل نسبة إلى معركة الجمل التي شارك فيها الزبير ومات في وادي السباع ذاته، وحول قبره ستنشأ المدينة بعد تسعة قرون.

هذه القراءة التي جمعت بين الواقع والرمز، وبين التفسير والتأويل، وبين معاني الحياة والموت في الأسماء والمسميات؛ تسربت آثارها إلى اللغة التي كتب بها هذا الفصل، وهي لغة مالت إلى الجمع بين الأسلوب الموضوعي الواضح التعابير والدلالات، وبين التأويل الرمزي لبنية الكلمات وبنية المكان/التكوين الجيولوجي. بين الوضوح والموضوعية، وبين التأويل والقراءة الرمزية سارت قافلة الكلمات في صحراء الزبير، لتعلن عن ذاكرة المكان، وروح المكان كما تراها الذات.

المحطة الثانية: بصرياثا: القاص والمكان

تمثل القصة فن محمد خضير الأول، ويبدو انشغاله بهذا الفن أصيلا، "فالقصة عند محمد خضير تنظيم للوعي الداخلي وتشكيل لهذا التنظيم في موقف إنساني كبير لا يعلن عن نفسه بسهولة ووضوح، إنه البحث عن المصير المحرك لكل كائن بشري يسعى لتحقيق وهم الحياة. والقصة أيضا مساهمة في اكتشاف الشخصية في لحظة احتدامها بالفعل اليومي، أو في لحظة فرحها بممارسة طقوسها الخاصة، والقاص يسعى إلى تجسيد غربتها وضياعها في لحظة حضورها الواقعي، ومن دون أن يعزلها عن شرطها في الحياة"[13]، ولهذا لن تفارق القصة بصرياثا رؤيا ومنظورا.

يذهب الكاتب إلى أن المدينة تخلق القاص ولابد لكل مدينة من قوالين وحكائين، ولابد لها من العجيب الذي يحرك شهوتهم للقص، كما أنه يحرك شهوة المتلقين للسماع (ينظر: بصر: 11)، من ناحية أخرى المدينة الهتروتوبيا/ بصرياثا تُنشئها الحكاية؛ لأنها مدينة "لا تاريخ لها وإن سربلها الزمان برداء الحادثات تبدأ تاريخها أنّى تشاء حين تستل من ردائها خيطا تحوك منه حادثة أو رواية"(بصر: 12)، فهي مدينة الخيال التي تنشئها مخيلة القاص الذي يرى كل شيء مهيئا لأن يكون حكاية تروى بعد أن تغزل على نول الحكّاء، ومنبرا يُصغي بحميمية للحكاية المغزولة. "إن ذاكرة المدينة هي السلطة الأولى في ترتيب ذاكرة المبدع الأصيل"[14] كما يقول عبد الستار ناصر، فالمبدع صياد رؤى والبحث عن الحكاية جزء من البحث عن مدينة الرؤيا التي هي هيتروتوبيا المدينة الواقعية، ودوره لا في التوثيق الواقعي للمكان أو "توفير أدلة إقناع بحدوث وقائع، وسرد حياة شخصيات وإنما إثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية بمنظورات البصر الطبيعي: الانعكاس والتمييز والمقارنة وإعادة تمثيل الأدوار"[15]، وفي كل مدينة وعبر حقبها الزمنية ثمة "خالقون متكررون ينسجون في غسق القرون الآفلة أساطيرهم"[16]

القاص بوصفه مخيلة إبداعية يتكون في المدينة، عن طريق الخبرات والمعايشات المدينية اليومية قبل أن تتحول إلى كلمات وسطور في صفحات، والمكان بمكوناته، بهندسته، بمبانيه، بأشيائه يرى فيه القاص إمكانات قص لا تنتهي وليس ببعيد عن ذلك النصيحة التي أسداها آخر الحكائين في بصرياثا، للقاص المبتدأ، محمد خضير عندما أوصاه بأن يثبت المكان في الذاكرة: "انظر هذا

شيء تراه ثبته في ذاكرتك ولا تنسه... أغمض عينيك ودع الأشياء تستقر في أخدود ذاكرتك... أبذرها ودعها غافية ولا تستنطقها ستنبت وتزهر وتنشر عطرها وترسل كلامك ستأتيك الحكاية وتنفتح كزهرة خرساء"(بصر: 69).

في بصرياثا يرتبط المكان بالقصة والقاص، فالمقبرة أم البروم ليست مكانا محايدا بل هي مكان الأبدية التي توارثها القاص–(القصة خون) الأول والثاني والثالث والرابع في رحلتهم مع التنور الحديدي وولائمه السرية، وتاريخ البصرة في الأزمات الكبرى: الطاعون عام 1831، والمجاعة الكبرى عام 1871، ودخول الانكليز عام 1914، ودخولهم الثاني عام 1941 (ينظر: بصر: 39–44). هذه الأحداث الكبرى كان لها (قصة خون) يمد ذاكرة الأجيال بما يؤرخ لفواجع الحياة البصرية المعقولة واللامعقولة، والأحداث العظام التي غيرت وجه المقبرة وحولتها إلى سوق ثم ساحة. وإذا فُقد (قصة خون) كانت الحاجة إلى إيجاد ثان وهكذا: "ابحثوا عن قصة خون آخر لابد أن تستمر الحكايات"(بصر: 41).

في فصل (أم البروم: وليمة في مقبرة) سنكون مع سرد سيري للمدينة في تشكل معلم من معالمها الأساسية ألا وهو المقبرة، ثم التحولات الطبوغرافية التي طرأت عليها فحولتها من مقبرة إلى ساحة ثم إلى سوق(بصر: 41)، وهو يرصد حركة الحياة الضاجة في هذا المكان المستقبل لحركة الزمن، وأدواره التاريخية المواكبة للاحتلال العثماني ثم الانكليزي، ثم حركة التحرر والاستبشار بثورة 1958؛ لكن روح القاص هي التي تراقب وتدون وتروي، فلم يجر الحديث عن المكان بأسلوب السرد التوثيقي الموضوعي، بل أبى الخيال إلا أن يكون له القدح المعلى. هو من يدير رحى السرد بجمالية فنية تقتنصها تقنيات القص، حتى العنوان الفرعي، وليمة في مقبرة، حمل بعدا تأويليا لا تتيحه إلا شعرية اللغة الأدبية. ام البروم سيرة مدينة لكن بطابع قصصي يتناسب مع التبشير بظهور القصاصين الأربعة، والنهاية المأساوية لكل واحد منهم، وهي نهايات يشوبها شيئ من الغرائبية الرمزية التي لا تقل عن الدور الخطير الذي يضطلعون به؛ لأنهم شهود على مأساوية الحياة.

وإذا كانت الولائم المقامة في المقبرة عادة متبعة تبركا بالثواب، أو دفعا لمحن الجوع والأمراض، أو إطعاما للضيف العابر للسبيل الذي آوى للمقبرة /الملجأ (بصر: 39)؛ فإن الوليمة التي يتأولها العنوان هي وليمة الحياة التي تتغذى عليها المقبرة تحت الثرى أو فوقه، وما القاص/(القصة خون) إلا مولمها وضحيتها في آن واحد. وهكذا سيتحول خيال الكاتب إلى بوتقة تُصهر فيها المعطيات الواقعية المرافقة لتشكل هذا المكان بما تنتجه طاقة التخييل من اشتغال دؤوب في تحويل هذه المعطيات إلى نص تخييلي مرمّز عن سلسلة من القصاصين الذين يُبتلون بحب الحياة، وبالقدرة على تجسيد هذا الحب في حكايات طافحة بمأساوية الحياة، فهم يجرون التنور الحديدي العملاق ويكونون أول ضحاياه. لنستمع للنهاية التي رسمها محمد خضير لاثنين من هؤلاء القصاصين:

–القاص الأول هو من زمن الطاعون "القصة خون.. كان حظه عاثرا يا سيدي؛ لقد قُتل حسبه الحراس لصا فوجهوا نحوه بنادقهم.."(بصر: 41).

– والقاص الآخر هو شاهد على زمن دخول الانكليز الأول، فكانت نهايته أسوء من صاحبه الأول: "بعيدا عن حفلة الرعب والأسلاب، استند رئيس صنف المكارية القوي إلى سور المقبرة، مطفأ العينين، محترق الشعر والأظافر، ملفوح البشرة، كما لو أنه تعرض لجحيم شعلة صاهرة... تأكدوا أن رجلنا المكاري هو القصة خون الثالث ولا احد سواه فهؤلاء رجال يصعب مسكهم وبدلا من أن يموتوا كخلق الله فإنهم يصعقون وتُشوى ألسنتهم في أفواههم"(بصر: 42).

وهي نهايات تتناسب مع الأحداث الكبرى التي استطاع المكان/ أم البروم أن يختزن أدوارها التاريخية: الوباء، الاحتلال، الثورات، ثم التحولات السياسية والأدبية ولاسيما حركة شعر الخمسينات، ومن جهة أخرى تتناسب مع دور هؤلاء القصاصين في تدوين هذه الأحداث والإمساك بخيطها الجوهري الذي يشدها إلى سرة الحياة، فهم يرصدون التحولات التي تطرأ على المكان وهو يدور بين وليمتي الحياة والموت التي يعدها التنور الحديدي، وبه شُوي القصاصون الأربعة الذين هم النسغ الذي ظل يمد حكايات المدينة بالحياة، فظلت المقبرة حاضرة في أذهان أحياء المدينة ومخيلاتهم.

إذا كانت وليمة المقبرة قد أعيد خلقها في مخيلة القاص من جديد، فإن المكان الريفي يمارس حضوره القوي في تكوين مخيلة جامع الحكايات، وهكذا سنلمح هذا القاص/الحكّاء وقد حوله المكان الريفي بكثافة بساتينه وقيلولات أيام الصيف، والطريق مهاد حركة أحياء هذا المكان وتنقلاتهم، إلى مجال للبوح وخلق الغموض الذي تحتاجه القصة لتفجر الدهشة والإشداه في السامع، وليس بأفضل من قرية ضائعة وعرش محفور في صلب المكان الريفي. في رحم شجرة عملاقة خرافية، يجلس عليه هؤلاء الحكّائون لخلق الغموض وإضفاء هالة سحرية على عملهم الخطير وتحقيق حالة العجب. اسمع وصفه الرمزي لعرش الحكائين المحفور بألفة سحرية تميزت بها قصص محمد خضير، يقول: "ارتاب بادئ الأمر بوجود البقعة التي شاهدتُها ذات صباح خريفي في قرية صغيرة بمقاطعة (عويسيان)،

كنت قد رأيت هناك بحيرة راكدة محفوفة بالأشجار الكثيفة على حافتها مقعد كبير مصنوع من جريد النخل غائص في أغوار شجرة هرمة متهدلة الأغصان كان المقعد الضارع ضائعا في الظلال الداكنة المنعكسة على البحيرة قال جامع الحكايات إنها بقعة سرابية تتراءى في منتصف الطريق إلى قرية الحكائين المهجورة، وقد تناوبت في الجلوس على الكرسي المنفرد هياكل ضاوية لحكائين عظام، يقودون خلفهم قطعانا من الحيوانات الذكية الناطقة"(بصر: 67-68).

أما المكان الأليف/مرسم المدرسة، الذي اختزنته الطفولة بألفة وحميمية تحول المكان إلى المتناهي في الكبر الذي لا تُقاس المدينة بركن من أركانه الدافئة(ينظر: بصر: 74)، وأهمية هذا المكان تتأتى من أن محمد خضير، رأى فيه تربة صالحة لإنبات بذور الحكايات لتتفتق قصصا، يقول: "كان مرسمنا كهف مصادفات وتنبؤات سترافقنا حتى القبر أو العرش السماوي على صخرة بروميثيوس"(بصر: 74)، ولعل وقفته أمام لوحة منسوخة عن لوحة أصلية للفنان محمد راضي، ظهرت ذات صباح على جدار المرسم تجسد مقطعا من طريق أبي الخصيب، تكشف شيئا من ذلك، واللوحة كما يصفها الكاتب لا تحوي على "تفاصيل كثيرة، إنها الطبيعة العارية، البؤرة الشاحبة لطريق أبي الخصيب، وقد تجمعت أصداء الزمان الهاربة وخطوطه المشتتة، يظهر في اللوحة جزء من الطريق، جزء خال قصير، تسكنه الوحشة المستديمة من الطابع الخاص ب، (مونش) كان الطريق ينجرف في اللوحة بين خطين من النخيل ويغيب في منعطف مفاجئ، ينحدر الطريق في منظور قمعي متلاش في قلب اللوحة أو قلب اللاشيء حيث بوابة الغياب أو دوامة الضياع تلك المسافة تبدو أطول من الطريق بجميع تعرجاته ومنعطفاته وتوحي برحلة لانهاية لها وقرار حلزوني يجذب ضحاياه الحالمين إلى مصيرهم المجهول"(بصر: 74). والسؤال المهم هنا هل أن اللوحة خلقت هذا الأثر في ذاكرة محمد خضير فجعلته ينظر إلى طريق أبي الخصيب هذه النظرة الخاصة، ويجعل المكان الغامض جزءا من تكوينه القصصي أم أن علاقة الذات بالمكان جعلته يرى اللوحة بهذا المنظار؟

يبدو أن طريق أبي الخصيب "ذو الثلاثين جسرا، الكثير التعرجات المظلل بالنخيل المتماسك"(بصر: 76)،كان يجتذب محمد خضير الكائن في الزمن الحاضر والناظر في لوحة الطفولة تلك، فهو طريق معاد بناؤه مضخم عبر الذات بتقديس واحترام يشوبه خوف وحب في تضاد يتناسب مع حالة الغموض والسرية التي أضفاها الكاتب على هذا الطريق ومكوناته، وهو الشريان المتفرع لمنطقة أبي الخصيب فـ"طبيعة العلاقة التعاطفية القائمة ما بين المشاهد والعمل الفني، هذه العلاقة لم تتكشف بكونها مجرد شعور مرافق (شعور مع)، بل تقريبا كشكل من أشكال التماثل الخيالي للذات مع الشيء (شعور في) إنها علاقة إدراك فوري، مباشر، حدسي، لشكل الشيء"[17]، ويحدد (لبس) هدف هذا التعاطف بأنه "هو ذاتنا المتموضعة محولة إلى داخل الآخرين ولهذا فهي مكتشفة فيهم، أو بوساطتهم نشعر أننا سعداء، أحرار، مكبرين، متساوين أو عكس هذه الأمور جميعا"[18]. فاللوحة كانت الواسطة التي فهم من خلالها محمد خضير غموض المكان ونهايته المجهولة، ليسقط هذه القراءة على النهاية المفجعة لقصته عن متسابق الدراجات، الذي جذبته البقع الضائعة في حلزونية طريق أبي الخصيب ليختفي معها إلى الأبد. (ينظر: بصر: 74).

خصوصية القطار بوصفه مكانا خاصا موضوعة تتكرر في قصص محمد خضير*، فهذا المكان الممتلئ بالمتناقضات: العزلة/الاجتماع، الحركة/الثبات، الذهاب/ الإياب، له ارتباط وثيق بنضج موهبة القاص فـ"القصة ملكة موهوبة لمسافر غريب لا يكف وعيه البريء عن اللهج بها وسط الزحام"(بصر: 116)، وهو في بصريا‌ثا من (الهيتروتوبيات) التي جعلها الكاتب معادلا للسفن عند (ميشيل فوكو)، ويبدو أن أثر المكان المتحرك، القطار، والمكان الثابت، الخارج، كان يتحول في أفق القاص إلى التنور الحديدي الذي يمكنه وبدرجة حرارة مئوية معينة أن يُنضج خبز الحياة، القصة، وخبز التجربة الخاصة التي تكشف قوانينها وتثبتها كقوانين إبداعية عامة يقول: "لا يكفي أن نقتبس القواعد المتقنة للتأليف الأدبي من الآخرين بل علينا أن نكتشف قواعدها بأنفسنا، إذ ثمة قوانين لا ندركها تتجلى لنا في اللحظات الأكثر مفاجأة في الزمان والأماكن الأكثر ابتعادا عن المدن، في القطارات الدارجة هنا وهناك ليلا ونهارا"(بصر: 107)، ومحمد خضير يقرن تجربة ركوب القطار بلحظة الولادة الإبداعية، بل ينسب إليها انبثاق قوانين الكتابة القصصية، يقول: "منذ السفرة الأولى في قطار الأيام الستينية، كشف لي القطار قانونا من قوانين الإدراك والتصور والإنشاء، إذ لو تذكرتم كيف تنبثق الحقول في الفجر مع طلوع الشمس، وكيف تتدرج تضاريس الأرض، وكيف تظهر الحياة في هذه الأمكنة المنعزلة وكيف تتراجع إلى الوراء مسرعة لاكتشفتم مثلي أحد القوانين الخاصة غير الشائعة للكتابة القصصية، فهناك تنبثق الفكرة وتتكون بطيئة فمسرعة، ثم تتلاشى الأشياء والرموز وتتقذف إلى الوراء، كما انبثقت المشاهد وتكونت تدرجا ثم انقذفت وتلاشت من نوافذ القطار"(بصر: 107)، وهي قوانين الحياة نفسها كما أنها قوانين الموت، ولنلاحظ استعماله للمفردات (تنبثق، طلوع الفجر، تتدرج، تظهر الحياة) وفي المقابل (تتراجع إلى الوراء) فهي دورة حياة بين انبثاق وأفول، تقدم وتراجع. وليس أفضل من الجذر (قص) الذي

يمكنه أن يكون حلقة وصل بين الحياة والموت كما يرى محمد خضير، فهو يجمع بين القنص والقصف من جهة والرقص والوصل من جهة أخرى، فكلمة قص "ذات الإمكانيات الواسعة في حصر وسرد وقائع الحرب وأحداث الحياة بكل ألوانها المتدرجة من العتمة إلى السطوع"(بصر: 145)، هي صلة الوصل بين الذات والمكان.

القطار نفسه بحياته الليلية الخاصة كان تجربة حياتية ثرة أغنت تجربة الكاتب الإبداعية حتى أنه يفصح عن تشوقه "إلى تأليف كتاب بآلاف الصفحات عن غرباء الحياة الليلية المتنقلة"(بصر: 108)؛ لأنها حياة استطاعت أن تنسج بين الذات القاصة المبدعة والآخرين روابط إنسانية قوية (ينظر: بصر: 108)، والقطار استطاع بخصوصيته أن يجتذب إليه عيني القاص ويجعلهما تحتويانه وتثبتانه لحظة حية في الذاكرة، لتتحول يوما إلى نقطة مضيئة متألقة في تجربة قصصية منسوجة ببراعة لغوية خاصة، يقول في معرض حديثه عن قاعة انتظار في محطة قطار: أؤكد لكم أن تلك القاعة كانت أحد المصادر الحية لرؤيتي العراقية التي أنتجت بمعونتها قصصي الأولى"(بصر: 112).

معالم مكانية أخرى يمكنها أن تغذي حلم القاص بالكتابة الإبداعية كالنهر(ينظر: بصر: 52)، والصحراء (ينظر: بصر: 96) بل حتى أسواق الجمع يمكنها أن تكون رموزا مكانية خلاقة لأن "قصاصي الحقائق الكبرى ليسوا بعيدين عن المنطقة التي تحوي على متاحف التفاهات الملتقطة من أسواق الجمع"(بصر: 127).

إذن المكان هو من يصنع القاص فمعالم البصرة كانت التربة التي نبت فيها (القصة خون)، والحكاء، وجامع الحكايات وصانع الكلام في قرى الجنوب ومقاطعاته الواسعة، وفي مسجد (يوسفان) أو نهر الأخرس، أو (مهيجران) أو قرب ضريح العباس ابن مرداس على نهر (قاووس) في (البلجانية) في نهر الأعرج أو حول ضريح أبي الحمد في أنهار مقاطعة (الدواسر) أو في بساتين نهر (معتوق)(ينظر: بصر: 85). "أن ملامحه التي لا تنسى معروفة لقرويي البساتين وعابري الطريق، ولما اختفى من قراهم ولم يعد ينادي في سككهم، تنبأوا بانتهاء عصر الحكايات السعيد"(بصر: 85).

المحطة الثالثة: بصرياثا وأفق التجنيس

استقرت نظرية الأنواع الأدبية في تاريخ الأدب العالمي، بعد أن جعلت "كل جنس أدبي يتزيّا بمجموعة من الخواص أو المميزات وكان الاتجاه النقدي والإبداعي يذهب دوما نحو تعميق هذه الخصوصيات ونقلها إلى مرحلة القدسية الكتابية، وتحول النظر جزئيا إلى النص بوصفه خصائص ونماذج بناء"[19]، وإذا كانت الكلاسيكية قد حققت الاستقرار على وفق نظام تراتبي وفصل حازم بين الأنواع والأجناس الأدبية، فإن الرومانسية استطاعت أن تخلق شيئا من الخلخلة في هذا النظام وتخرق تراتبيته، ثم جاءت الاتجاهات الحديثة لتنقلب على مفاهيم التجنيس عبر التنافذ والتبادل والتداخل بين حدود الأجناس الأدبية[20]، فـ"التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تُعْبَر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج والقديم منها يُترك أو يُحَوّر، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[21]."إن الأدب الحديث والمعاصر يقتحم فيه الكتاب الأسوار التي تميز بين جنس من الأدب وجنس آخر، مما يبقي المجال مفتوحا على مصراعيه لتداخل القصة بالقصيدة، والرواية بالسيرة، وبالمسرحية والقصة بالرواية وبالقصيدة والنوفلا.."[22]؛ وهو ما صعّب على الناقد إمكان الاطمئنان إلى تصنيف النص تصنيفا شاملا مانعا. ونص بصرياثا من هذا النوع العسير على التصنيف.

إن خطاب محمد خضير في بصرياثا منوع وحافل بأنساق تتماوج بين السردية والشعرية، وبين التوثيق التاريخي والوصف الجيولوجي والجغرافي، والدراسة النقدية، فأفضى ذلك بالنص إلى أن يكون ميدانا مفتوحا لقراءات متنوعة وتصنيفات مختلفة. وإذا كان ما يصفه الكاتب نفسه أو يصنفه للدلالة على نصه له النصيب الأوفر في فرض نوعه أو جنسه الأدبي، فإننا مع محمد خضير في كتابه هذا لن نصل إلى نتيجة ملموسة واضحة، فعنوان الكتاب الفرعي–صورة مدينة، يبدو غائما غامضا، ومفهوم الصورة من السعة والتشعب بحيث يودي بخيط التحديد إلى الانقطاع، ولاسيما أن الجزء الرئيس من العنوان، بصرياثا غير دال على مكان حقيقي واقعي قدر ما يدل على انعكاس الواقع في صورة الذات كما تبصره في فعاليات تفخيم المكان أو تصغيره، وإكسابه بعدا ذاتيا تأويليا. ثم نجد الكاتب يعود ليصف نصه بالكتاب(ينظر: بصر: 11)، وهو استباق تجنيسي يبدأ به الكاتب كلامه منذ الصفحة الأولى. أما دار النشر فقد صنفته في باب القصص القصيرة وهو أمر يحتاج إلى إعادة نظر.

مع ذلك فإن مشكلة التجنيس مشكلة قراءة بالدرجة الأساس لأن النص بصفته الوجودية متكامل عندما ينغلق على مبدعه، أما أمام القارئ ففضاء القراءة ممتلئ باحتمالات التأويل والتأثر "فهو في مجموعة من الرموز المنتجة لمعنى، وهو أيضا مادة تنتقل، وقابلة لتعديلات وتدخلات يجب مراقبتها (أو يجب في كل الاحتمالات وعيها)، ولهذا تتطلب المقاربة (المقارنة لظواهر التلقي) انتباها خاصا

نحو الأشكال المحددة التي يوضع النص ضمنها"[23]، ولا سيما مع النصوص التي تعيش على حدود أجناس أو أنواع أدبية مختلفة، ونص بصرياثا واحد منها "فهو يقترب من القصة القصيرة من دون أن يكونها، ويقترب تارة من الشعر دون أن يكونه، لكنه قد ينتصر عليهما أو يخترق أسرارهما وذلك بقدرته على فك رموز هذا العالم الصغير الكبير المتشعب الذي اسمه البصرة"[24]، لذا وجدنا الدارسين يختلفون – بحسب قراءاتهم – في تجنيسه. إن علاقة النص بالقارئ "تنفتح على بعدها الإشكالي العميق حين تدخل أفعال النص في أنساق تجنيسية مغايرة ومتموجة وخارجة على حدود التصنيف الأجناسي بمواثيقه المعروفة التي تحدد طبيعة الجنس الأدبي ضمن قواعد وقوانين وأعراف قائمة ومتفق عليها بين طرفي المعادلة"[25].

يذهب الدكتور صالح هويدي إلى عده مجموعة قصصية وإن كانت نصوصها تنفتح على تجريب خاص، يقول في معرض تقييم تجربة الكاتب الميالة نحو التجريب والتجديد: "هذا القاص المبدع، النازح صوب التجديد والمغايرة لا يمكن أن يستقر به المقام عند أعتاب مرحلة محددة فما لبث أن تحول إلى مرحلته الجديدة التي أنجز فيها مجموعتيه (بصرياثا– صورة المدينة) و(رؤيا خريف) وهما انجازان يضمان نصوصا سردية تنفتح على عوالم فكرية تتيح للقارئ استبصارا رؤيويا لذاكرة المدن وحيواتها وصلتها بشخوصها وتحولاتهم مع تلك المدن، ذات الملامح المتبدلة التي يندغم فيها المستوى الواقعي بالميثولوجي بالتاريخي، متجاوزا القصة إلى ضرب من التكوين النصوصي الآسر الخاص"[26]، ومع انه عدها مجموعة قصصية بحكم إقرانها بمجموعة رؤيا خريف إلا أنه عاد ونعتها بالمتجاوزة لحقل القصة إلى ما سماه "ضرب من التكوين الآسر الخاص". أما عبد الستار ناصر فوصفها بأنها ذكريات محمد خضير، قال: "وآخر ما صدر له في بغداد، ذكرياته الخاصة التي أطلق عليها اسم بصرياثا"[27]. ونعتها آخرون بالرواية.

قد تكون بصرياثا حكاية تتشكل في زمكان فني محدد، عن شخصية تربطها بهذا الزمكان وبالذوات الأخرى علاقات إنسانية قائمة على التجاذب والاختلاف ما يمهد لخلق عالم روائي؛ لكنها بالتأكيد ليست رواية بالعهد الميثاقي الذي أبرمه الكاتب مع القارئ في أن ما يقرأه يخص كائنا مرجعيا حقيقيا واقعيا اسمه محمد خضير الذي عاش حقبة زمنية معلومة في مكان محدد معلوم، ومن ناحية أخرى لا يكشف سير الأحداث والوقائع عن تدفق سردي سائر نحو بناء عقدة أو حبكة وفق مواصفات البناء السرد الروائي ومعاييره الفنية. فضلا عن احتفاء النص بالتوثيق التاريخي والجغرافي للمكان توثيقا علميا جعل بعض فقراته تقترب جدا من الدراسة العلمية، كتوثيقه الجغرافي لنشأة شط العرب(ينظر: بصر: 53)، وأيضا وصفه الجيولوجي لصحراء الزبير(ينظر: بصر: 89)، وحديثه عن نخيل البصرة وعمليات جني الثمر وتخزينه (ينظر: بصر: 82)، وتوثيقه للتحولات الكبرى التي أصابت المدينة وجعلتها تكبر وتتسع في العصر الحديث(ينظر: بصر: 25). ولا تقلل اللغة الشعرية التي صيغت بها هذه الفقرات من علمية الطرح وموضوعية المعالجة، فهو يرصد تحولات هذه المدينة عبر الحقب التاريخية المختلفة، على أننا يجب أن نفهم أن رصد هذه التحولات ليس الغاية منه السرد التاريخي لسيرة المدينة، بل هو بحث عن الجوهر الحقيقي لحركة التاريخ المشخص في بعض مظاهر المدينة بسماتها المائزة لها عن غيرها.

هل بصرياثا سيرة ذاتية ؟

عندما تقرأ النص كاملا تستطيع أن تستخلص منه شذرات من حياة الكاتب محمد خضير في مدينته التي ولد وعاش فيها، مبثوثة هنا وهناك على مدار النص كله، وهي لاشك في أنها تؤرخ لمراحل مهمة من حياته كتصويرها لعلاقة الطفل محمد خضير بالنهر شط العرب (ينظر: بصر51)، أو أثر مرسم المدرسة في حياة الصبي محمد خضير الفنية والقصصية (ينظر: بصر: 73)، أو وصف شيء من حياته المهنية التعليمية في إحدى القرى القريبة من مدينة الرميثة(ينظر: بصر: 112–113)؛ لكن هذه الشذرات لا تكفي لتكامل النص حتى نطمئن إلى تجنيسه سيرة ذاتية، فهي أولا: قليلة لا تغني في الكشف عن تكوين شخصية الكاتب وواقعه الاجتماعي والنفسي، ويمكن القول إن وصفها بالذكريات أو اليوميات أقرب من السيرة الذاتية التي تتطلب ساعة في الزمن[28]، وتتابعا في تسجيل أثر الحوادث والوقائع التي تتعرض لها الشخصية في تطورها عبر الزمن29.

وثانيا: إن هذا الفن نفسه يشوبه كثير من التشويش والخلط في تحديده جنسا أدبيا لأنه يقارب أجناسا أخرى مثل الرواية والتاريخ وقد "تتداخل هذه الأجناس وتصبح بمثابة الأواني المستطرقة عندما تستعير من بعضها بعض أساليبها الإنشائية وتقنياتها الفنية"[30].

وثالثا: ذكريات محمد خضير في بصرياثا جاءت نخبوية، وموظفة لغاية أبعد من تدوين المذكرات، فهو يختار منها ما يصلح للبرهنة وتوثيق ما يذهب إليه في طرحه لحقائق وأراء وأفكار تدور بالدرجة الأساس حول المكان، من ذلك الفصل الخاص بأبي الخصيب إذ تفلت فيه بعض المذكرات اليومية عندما كان طالبا في المدرسة الثانوية (ينظر: بصر: 74–75)، لنجد أن توثيق هذه

الذكرى عن اللوحة وعن قصة متسابق الدراجات وظّف للبرهنة على ما يذهب إليه في وصفه المكاني للطريق، ولإيصال حالة الغموض والواقعية السحرية التي أضفاها على هذا المكان. وبفعل الأمر نفسه في فصل مدينة متنقلة عندما يستذكر أيام تعيينه معلما بمدرسة في قرية العارضيات (ينظر: بصر: 112–113)، وأيضا في حديثه عن سائل الليل والموسوسين (ينظر: بصر: 123)، ولعل فصل صباحيات وليليات يوميات الحرب، خير ما يمثل صيغة المذكرات في هذا النص فهو استذكار وتدوين للحظات الحرجة من يوميات المدينة في زمن الحرب.

لعل أقرب الاحتمالات التجنيسية هي أن بصرياثا مجموعة قصصية، ولاسيما أن الكاتب عُرف بهذا الفن، ولأن النص حوى مجموعة من الحكايات المضمنة يمكنها أن تستقل في قصص متكاملة فنا مثل*:

- حكاية القصة خون والتنور الحديدي (ينظر: بصر: 41–43)
- حكاية عرش الحكائين (ينظر: بصر: 67–70)
- حكاية متسابق الدراجات والطريق (ينظر: بصر: 77)
- حكاية حارس اليوخان (ينظر: بصر: 83–84)
- حكاية السجين الهارب (ينظر: بصر: 92–94).
- حكاية قافلة الظفير (ينظر: بصر: 95).
- حكاية صانع الخفاف والموت (ينظر: بصر: 101–102).

يفيد الكاتب من تقنيات القصة القصيرة في انتخابه للحكايات المروية في النص على أنها مرويات جماعية متناقلة أو حكايات سير–غيرية، جمعها من معايشاته اليومية للمكان، وما يحويه من تجربة إنسانية وجودية، وهي إلى حد ما تكاد تحوز عناصر القصة الفنية كما حددها الكاتب نفسه في كتابه النظري (الحكاية الجديدة)،المتمثلة في "الفكرة، الشخصية، الحبكة، الجو، الإيجاز، والتكثيف، والبراعة، والخيال"[31]، ولاتبتعد هذه الحكايات في جوها العام عن أسلوب محمد خضير القصصي في اعتماده الواقعية المغلفة بغموض المكان وسحريته، بمفهوم الواقعية السحرية التي تعني "إعادة ترتيب الواقع ببث الغرابة فيه على نحو مفهوم ومعقول"[32]، فلا يبدو فيها الواقع مألوفا ومكررا وواضحا كما في السرد الواقعي الكلاسيكي، بل يتسرب السحري واللامألوف، والغريب إلى هذا الواقع ليعيد ترتيبه وتفسيره على نحو جديد[33].

ومحمد خضير من الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يراكموا رصيدا سرديا "ينطوي على قوى أدبية فاعلة، بكرت في إنجاز الغرائبية والملحمية عبر السرد القصير"[34]، وهو اتجاه وإن كانت بذوره الأولى واضحة في المملكة السوداء، إلا أن الكاتب صرح في كتابه الحكاية الجديدة، أنه اتجاه جديد في قصصه الأخيرة[35].امتازت هذه الحكايات أيضا بأن ضمير السرد فيها جاء مختلفا عن ضمير السرد في بقية النص، الذي هو ضمير المتكلم، في حين جاءت هي بضمير السرد الغائب و"السرد بضمير الغائب يحيل القارئ إلى السيرة الغيرية وكأن المؤلف يروي سيرة شخصية أخرى منفصلة عنه هذا إلى جانب اتصاله بالسرد الروائي أكثر من السرد السير ذاتي"[36]، وضمير الغائب يحول المؤلف إلى "مجرد حاكٍ يحكي لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع ولقد يتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناطقه"[37]، وهذا ما يتوافق مع الصورة التي أرادها محمد خضير لنفسه في بصرياثا، وهي صورة جامع الحكايات أو صانع الكلام، أكثر من صورة القاص، في حين يميل ضمير المتكلم إلى الذات فهو أكثر التصاقا بها، ويغدو المتلفظ الذي تأتي به هذه الذات جزءا من تكوينها فلا فاصل يفصل بينهما.

مع ذلك كله لا يمكن عدّ بصرياثا مجموعة قصصية خالصة، لأن الكاتب لم يعمد إلى الفصل بين قصصه وبقية اشتغالات النص، بل على العكس من ذلك تماما جاءت الحكايات مبثوثة هنا وهناك في معرض حديثه عن طبوغرافية المكان، وكأنه أراد أن يمثل للمكان في القصة أو يجعل جغرافية المكان وتاريخيته جزءا من قصة في مرويات تتناقلها أفواه الحكائين.

وبعد فإن نص بصرياثا متفرد سعى إلى تفكيك تقنيات ووسائل أنواع نثرية مختلفة لينزاح بها نحو مسار التفرد في بناء نوعه الخاص، وعلى القارئ أن يقبل هذا النص كما هو من دون أن يسعى إلى تفتيته أو قسره بدعوى النقد ليأسره في قضبان نوع أو جنس أدبي محدد، فبصرياثا كتاب من طراز خاص، فلا هو كتاب مذكرات أو يوميات، ولا هو سيرة ذاتية صرفة، أو مجموعة قصصية خالصة لهذا الفن، ولا هو رواية متكاملة المعايير الفنية، أو دراسة جغرافية تاريخية توثق لمدينة البصرة، مع أنه يمتح من هذه التوصيفات كلها بنكهة قصصية خضيرية خالصة.

بصرياثا مدينة أدبية نسيج من كلمات وصور وأخيلة وظيفتها الأولى أن تنقل تجربة التشكل الإنساني للفرد/الخاص، محمد خضير في رحلته مع الحياة، هي سيرة ذاتية ذائبة في سيرة أكبر هي سيرة المدينة الخيالية، مدينة الوجود والعدم، بنكهة قصصية خاصة.

خاتمة

بصرياثا ليست سيرة ذاتية أو مذكرات أو يوميات كاتبها، وليست سيرة مدينة، أو مجموعة قصصية، أو رواية، أو نصا شعريا، مع أنها تمتح من هذه الأنواع كلها، لتشكل سيرة ذات وسيرة مكان في مدينة تخييلية منتجة نصيا اسمها بصرياثا، مستعينة بما في اللغة من شعرية تقتنص ما في الكلمات من طاقات إيحائية مشعة دلاليا لتشكيل هوية سردية، إبداعية، فالمكان المرجعي الذي يستطيع أن يتحول إلى مكان أدبي أي منتج نصيا، هو بالتأكيد مكان عاش في وجدان إنسان وتحول بمكوناته إلى دواخل هذا الإنسان ولم يبق محايدا منفصلا عن تشكل هذه الدواخل.

يقول محمد خضير: "إن الصور عن هذه المدينة تحتشد أمام عيني كقطيع من الإبل يعبر طرف الجسر المقوس إلى طرفه الآخر"(بصر: 112). إن احتواء المكان وتثبيته في الذاكرة وبقائه مستمرا فيها حيا نابضا دليل على الأثر الكبير الذي تركه هذا المكان في الذات، وهذا ما سنجده متسربا بشكل أو بآخر في قصصه المنوعة.

الهوامش

1. في حداثة النص الشعري: 55.
2. إشكالية المكان في النص الأدبي: 151.
3. معجم البلدان: 430/1، وينظر لسان العرب مادة بصر: 420/1. *جاء في معجم البلدان: "وذكر الشرقي بن القطامي أن المسلمين حين وافوا مكان البصرة للنزول بها نظروا إليها من بعيد وأبصروا الحصى عليها فقالوا: إن هذه أرض بَصْرَة، يعنون حَصْبة فسميت بذلك" ص: 430
4. إشكالية المكان: 19.
5. موسوعة المصطلح النقدي: 21.
6. الوجود والزمن والسرد: 52 *الملاحظ في بصرياثا أن الرموز المتحركة مكانيا، مثل: القطارات، والسفن، والدراجات الهوائية، متسيدة نصيا. *يرد في الليلة (272) من الليالي ذكر هذه المرآة يقول الراوي: "ووجد بها مرآة كبيرة مستديرة عجيبة مصنوعة من أخلاط صنعت لنبي الله سليمان بن داود عليه السلام إذا نظر الناظر فيها رأى الأقاليم السبعة عيانا).
7. ينظر: شفرات النص: 211.
8. السيرة الذاتية في الخطاب الروائي: 103.
9. خطاب الهوية: 54.
10. جدلية الزمن: 49.
11. ينظر: بصرياثا على التتالي: 15-17، 79-81، 94-95، 114، 115
12. ينظر إشكالية المكان في النص الأدبي: 25.
13. قصاصون من العراق: 20.
14. سوق السراي: 68.
15. الحكاية الجديدة، محمد خضير، نقلا عن تأويل متاهة الحكي: 148.
16. م.ن
17. حاضر الفن: 24.
18. م.ن: 25. *ينظر مثلا لذلك قصتي القطارات الليلية، وحكاية الموقد في مجموعته المملكة السوداء
19. تأويل متاهة الحكي: 40.
20. ينظر: النقد والحقيقة: 49.
21. مفاهيم نقدية: 376.

22. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة: 43.
23. في نظرية التلقي: 48.
24. سوق السراي: 200–201.
25. تأويل متاهة الحكي: 7.
26. لعبة النص: 274.
27. سوق السراي: 200.
28. ينظر: السيرة الذاتية في الخطاب الروائي: 33.
29. ينظر: م.ن: 35.
30. عندما تتكلم الذات: 12، وينظر مدخل إلى جامع النص: 10. * العنوانات تأويل من متن الحكايات.
31. الحكاية الجديدة نقلا عن تأويل متاهة الحكي: 155.
32. خزانة الحكايات: 132.
33. ينظر م.ن: 134.
34. مرآة السرد: 4.
35. ينظر: الحكاية الجديدة نقلا عن تأويل متاهة الحكي: 156.
36. السيرة الذاتية في الخطاب الروائي: 46.
37. نظرية الرواية: 178.

المصادر

1. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط1، 1986.
2. بصرياثا صورة مدينة، محمد خضير، منشورات الأمد، بغداد، ط1، 1993.
3. تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد– الأردن، ط1، 2011.
4. جدلية الزمن، غاستون باشلار، تر/ خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1988.
5. حاضر الفن، هربرت ريد، تر/ سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط2، 1986.
6. خزانة الحكايات الإبداع السردي والمسامرة النقدية، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
7. خطاب الهوية – سيرة فكرية، علي حرب، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الجزائر –الجزائر، ط2، 1429هـ،–2008م.
8. سوق السراي – كتابات في القصة القصيرة والرواية والشعر، عبد الستار ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
9. السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي، بهيجة مصري إدلبي وعامر الدبك، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2011.
10. شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
11. عندما تتكلم الذات – السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
12. في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.
13. في نظرية التلقي، مجموعة مؤلفين – تر/ د. غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2000.
14. قصاصون من العراق – دراسة ومختارات، سليم عبد القادر السامرائي، وزارة الإعلام –الجمهورية العراقية، 1977.
15. لسان العرب، ابن منظور، تح/أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط3، د.ت.
16. لعبة النص مقاربات نقدية في الشعر والسرد، د.صالح هويدي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة– دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2007

17. مدخل إلى جامع النص، جيرار جنيت – تر/ عبد الرحمن أيوب، توبقال للنشر، 1986.
18. مرآة السرد – قراءة في أدب محمد خضير، مالك المطلبي وعبد الرحمن طهمازي، دار الخريف للطباعة والنشر، بغداد – العراق، ط1، 1990.
19. معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت – لبنان، ط2، 1995
20. مفاهيم نقدية، رينيه ويليك – تر/ محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1407هـ،-1987م.
21. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، د. إبراهيم خليل، وزارة الثقافة – الأردن، ط1، 1428هـ،-2007م
22. المملكة السوداء، محمد خضير، وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، 1392هـ،- 1972م.
23. موسوعة المصطلح النقدي – المجلد الثالث، تر/ د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
24. نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998
25. النقد والحقيقة، رولان بارت –تر/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1405هـ،-1985م.
26. الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد – تر/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.