فضاء الصورة الفوتوغرافية في رواية يا مريم

أ.م.د. سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي

جامعة بابل/ كلية الآداب

Space of Photographic Image in Novel of "Mary"

Assist. Prof. Samir Fadhil Al-Asady
College of Arts\ University of Babylon
dr.samer782016@gmail.com

Abstract

Importance of current research emanates from exploring the importance of space of photographic image (Space-time) described as a narrative tool provoked narrative questions for the narrator about condition of Christian minority in Iraq after 2003, current research intends to explore time and space of photographic image in the fictional board in novel of (Mary), and showing importance of these images in simulation events and characters of this novel, that emerges through history -resembling technique and correlating them with reality of these minority, this techniques provides the narrator to shed lights on features, habits and culture of his character, to look as live, that grants the reader active participation in knowing and pursuing features and characters of these photographic images and replying the implicit questions that narrator tried to ask them via these images about nature of (Space-time) for Christian minority in Iraq and comparing them with current reality.

Keywords: photo, Mary, Joseph.

الملخص

تكتسب أهمية البحث في الكشف عن أهمية فضاء الصورة الفوتوغرافية (الزمكان) بوصفها أداة سردية أثارت أسئلة سردية عند الراوي عن حال الأقليات (المسيحية) في العراق بعد عام 2003، وعمد البحث الى الكشف عن زمان الصور الفوتوغرافية ومكانها في المتن الحكائي في رواية (يا مريم)، وبيان أهمية تلك الصور في محاكاة أحداث الرواية، وشخصياتها، وظهر ذلك من خلال تقنية استرجاع الماضي وربطها بواقع تلك الأقليات، وقد هيأت تلك التقنية للراوي أن يضيء لنا صفات وطبائع وثقافة شخصياته، وكأنها حية، وهذا ما منح القارئ المشاركة الفاعلة في معرفة صفات شخصيات تلك الصور الفوتوغرافية وتتبعها، والإجابة عن الأسئلة المضمرة التي حاول الراوي طرحها من خلال تلك الصور عن طبيعة (الزمكان) للأقليات المسيحية في العراق، ومقارنتها مع الواقع الراهن.

الكلمات المفتاحية : الصورة الفوتوغرافية , مريم , يوسف.

من المصطلحات ذات الطبيعة الإشكالية مصطلح الفضاء، ولعل هذه الإشكالية تعود إلى طبيعة المصطلح نفسه، ولهذا اختلف الباحثون حوله، يسميه (باختين) بـ(كرونوتوب) (Chronotpe) وهو الجمع بين الزمان والمكان، ولكن بحدود "العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعب في الأدب استيعاباً فنياً"[1]، فأن وظائف الفضاء هي على النحو الآتي:

1. يمثل الفضاء المركز التنظيمي لجميع الأحداث في النص الأدبي، فالحدث يتطور من خلال تأزماته وصراعاته وانفراجاته.
2. للزمكان أهمية في تصوير طبيعة النص وهيأته؛ فالزمن يأخذ طابعاً مجسداً في مكان ما[2]، أما مفهوم (رولان بارت) للفضاء فيحدده بجملة من النقاط، يقول:
1. "نصف بدقة طوبوغرافية الفعل.
2. نختبر مظاهر الوصف.

(1) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، دمشق، 1990: 5.
(2) يُنظر: م. ن: 229-230.

3. نقدر وظائف الفضاء في علاقاتها مع الشخصيات، الوضعيات، الزمن.
4. نقيس درجة اتساع أو ميوعة الفضاء.
5. نستخرج القيم الرمزية والأيديولوجية المرتبطة بتمثيل الفضاء"[1].

وهذا المفهوم يمدد وظائف الفضاء ولا يقتصر على العلاقة بين الزمان والمكان، وإنما هناك "علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية"[2]، ولهذا فالفضاء هو كلٌّ معقد لا يمكن اختزاله إلى مجرد وصف للأمكنة[3]، ولكن بشرط التلازم بين الزمان والمكان في النص؛ ذلك أن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً، وهذه هي وظيفة المكان[4]. وعليه لا يمكن عزله عن بقية عناصر السرد الأخرى، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية والزمان[5].

ومثلما يكون المكان مهماً في النص، فالسرد يحتاج "لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكتفٍ بذاته، إلى عناصر زمنية ومكانية، فالحدث الروائي لا يقدَّم إلَّا مصحوباً بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية، وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني"[6]، وهذا ما يجعل من الزمان بحسب (باشلار) يترك أثره على المكان، وفي تحولاته يدل على وتيرة الزمان، ولهذا ذهب (إبراهيم جنداري) إلى الجمع بين الزمان والمكان يقول: "إننا ننطلق من اشتمال لفظة الفضاء على المكان والزمان، محاولين استكشاف فضاء النص، أي المكان بترابطه مع الزمان، وما يتمخض عن هذه العلاقة إذ يبرز الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك الملموس"[7]، فالفضاء هو الزمان والمكان، لكن ليس كما "في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسج نكهته المميزة"[8]، بمعنى أنّ معطيات الزمان لا تظهر إلّا ضمن المكان، ولا يمكن إدراك هذا الأخير إلاّ في سياق الزمان، وبينهما أحداث وشخصيات يبنى عليها النص الروائي.

ويكمن الاختلاف بين الزمان والمكان من ناحية الإدراك، فالزمان يرتبط بالإدراك النفسي، في حين يرتبط المكان بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيعها والتعبير عنها[9]، ولهذا فالفضاء الروائي لفظي لا يوجد إلاّ في اللغة ولا يعتمد على البعد البصري أو السمعي بخلاف فضاءات المسرح والسينما[10].

ولا بد من الإشارة إلى أن من النقاد من يجعل مصطلح الفضاء معادلاً للمكان[11]، ذلك لأنه يمثل الحيّز الحكائي في الراوية، ويطلق عليه بـ(الفضاء الجغرافي) وهذا يختلف عن الفضاء الروائي الذي يفترض دائماً تطور الحركة الداخلية المستمرة للنص، ويكتسب الفضاء صفة الشمولية، إذا ما قيس بالمكان، لأنه يتكون من مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية[12]، وعليه فالفضاء السردي لفظي، ولذلك فهو يتشكل بوصفه موضوعاً للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه[13].

(1) تداخل البنى السردية والتركيبية للعالم، الطائع الحداوي، الأقلام، ع6، حزيران، 1987: 100.
(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 26.
(3) يُنظر: أرض السواد وخضار السرد، ماهر جرّار: 140.
(4) يُنظر: جماليات المكان، باشلار: 390.
(5) يُنظر: الفضاء الروائي في أدب إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: 28.
(6) بنية الشكل في الخطاب الروائي، حسن بحراوي: 33.
(7) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: 36.
(8) يُنظر: م. ن: 37.
(9) يُنظر: بناء الرواية، أدوين مؤيد: 76.
(10) يُنظر: قال الراوي، سعيد يقطين: 238.
(11) يُنظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالدة حسين: 80.
(12) يُنظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: 64.
(13) يُنظر: الفضاء الرائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: 27-28.

وفضاء الصورة الفوتوغرافية في رواية (يا مريم) تسير على وفق تلك العلاقة المتبادلة بين طرفي الفضاء المتلازمة في الرواية، ولهذا فالصورة الفوتوغرافية هي خطاب مشكّل بوصفه متتالية غير قابلة للتقطيع[1]، وقبل الدخول إلى بيان تلك العلاقة، لا بد من التعريف بالرواية.

رواية (يا مريم): هي رواية للكاتب والمترجم العراقي (سنان انطوان) صدرت في العام 2012 عن دار الجمل، وقد رشّحت الرواية ضمن الروايات المرشحة لجائزة البوكر العربية لعام 2013، وعدد صفحاتها (159صفحة) يطرح فيها الكاتب حال الأقليّات في العراق خلال المدّة الراهنة، أما عن اختيارنا للصورة الفوتوغرافية في رواية (يا مريم)؛ ذلك لأننا وجدنا أنّ الكاتب يعتمدها في بناء روايته بوصفها أداة سردية وظّفها الراوي للتعبير عن زمان ومكان الصور وما تحمله من دلالات داخل النص.

ومن هنا نفهم أنّ توظيف الراوي للصورة الفوتوغرافية في روايته جاء من أجل معالجة مهنية جمالية وأيديولوجية، ما يعطي للنص بعداً تضمينياً[2]، توجّه إلى المتلقّي الذي لا يكتفي بتسلمها فقط، وإنما يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، ولهذا فإنّ اعتماد الراوي الصور الفوتوغرافية في روايته جاء من أجل أن يحيل إلى قراءة البصر عوضاً عن فعل القراءة، أي إنها بنى سيميولوجية منتجة للمعنى، ومستقلة بذاتها وقادرة على التعبير والتأثير، ومن هنا فإنّ خاصية الصورة الفوتوغرافية بحسب (رولان بارات) تكمن في نوعية الوعي الذي تحرّكه، وما تخلقه الصورة صنفاً جديداً من الزمان والزمكان اللامنطقي بين (هنا) و(في الماضي)، إنها تؤسس لما يسميه (بارت) بـ(لا واقعية الواقع الفوتوغرافي)[3].

واستطاع (سنان انطوان) أن يوظّف الصورة الفوتوغرافية (فضاءً زمكانياً) يتتبع الأحداث عبر لعبة سردية مزدوجة مستنداً إلى الواقع في الرواية عامة وفي الفعل الخاص (فصل الصور) المكتنز بالأحداث، حيث يجعل من الصور للأشخاص وكأننا نعرفهم، وذلك لقربهم من السارد (يوسف) وهم يشكّلون الماضي، وهي صور حيّة؛ لأن الراوي يشير إلى ملامحها وملابسها وشكلها وطبائعها، وخلفياتها الأيديولوجية، وهروبها إلى المنفى وما إلى ذلك من الإشارات التي تدلّ على سلوكيات أشخاص الصور، ولهذا نحن أمام صور فوتوغرافية لها فضاوها في النص الذي يحتمل دلالات سردية كثيرة، ونتيجة لما سبق، ندرك أنّ الزمن لا ينفصل عن المكان، بل إنّ هناك تداخل فضائي بينهما، وهذا الفضاء هو أداة متمّمة لوعي القارئ بالزمن.

1. الزمان في الصور الفوتوغرافية:

جاءت الصورة الفوتوغرافية في رواية يا مريم أداة سردية سجّلت حقائق ومعلومات تراكمية تمتد عبر زمن، وتصبح المحطات التي مر بها الراوي أرشيفاً يرويها لنا عبر نافذة الماضي، ولعل السمة المميزة التي جعلت من الصورة الفوتوغرافية أن تكون فضاءً روائياً في رواية يا مريم إنها جسّدت العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك أن الصورة عبرت حواجز اللغة والثقافة، وتحوّلت إلى ثقافة بصرية قائمة بذاتها، ولهذا فإنّ الزمن في رواية يا مريم يمكن أن يقسم على نوعين: 1. الزمن الماضي (زمن سعيد وزمن حزين) 2. الزمن الحاضر (الزمن سعيد وزمن حزين)، وكلا الزمنين موجود في رواية يا مريم، إلاّ أن الأول طغى وهيمن على الزمن الحاضر، ولعل ذلك لأنه كان منشغلاً بسرد الذكريات والعلاقات الناشئة بين الذات والحيّز الزمكاني الذي تحيا فيه الشخصيات.

ويبدأ الراوي بذكر زمن الصورة التي في التقويم "وقفتُ أمام التقويم المعلّق على جدار الممر كما كنت أفعل كل صباح [...] فقد اعتدتُ أن أقف دائما لأشطب اليوم الفائت بقلم الرصاص المعلّق بخيط من نفس المسمار الذي يثبت التقويم على الجدار، ويعلن، بذلك، بداية يوم جديد"[4].

وصورة التقويم فوتوغرافية جاءت ذات نسق سيميولوجي حيث تشتمل على دالٍّ ومدلول، والعلاقة التي تجمعهما هي العلامة الفوتوغرافية، ويفاجئنا مباشرةً بعد صورة التقويم في زمن الرواية وهو (آخر يوم من أيام تشرين الأول من عام 2010) وهو الذي

(1) يُنظر: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله شاني: 27.
(2) يُنظر: سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية، عبد الرحيم كمال، مجلة علامات، ع16، 2001.
(3) يُنظر: سيميولوجية التلقي البصري ومساءلة الرسائل البصرية، قدور عبد الله السعدي، بحث من شبكة المعلومات.
(4) يا مريم، سنان أنطوان: 12-13.

يصادف الذكرى السابعة لوفاة الشخصية المهمة (حنة) الشقيقة الكبرى يقول: "تحت الصورة، كان اليوم الباقي هو الأحد، آخر يوم من تشرين من عام 2010، كنت قد كتبت على المربع الصغير الخاص بذلك اليوم بقلم الرصاص "وفاة حنة" إشارة إلى اسم شقيقتي التي فارقت الحياة قبل سبع سنوات في صباح مثل هذا، مع أنني لا يمكن أن أنسى التاريخ"[1].

وهذا الإقرار بالزمان من قبل (يوسف) بيوم وفاة (حنة) يسهم في توظيف شخصية (حنة) بوصفها وسيطاً مكملاً لصورة الراوي، ولم تكن هذه الوساطة اعتباطية، وإنما اعتمدها الراوي من أجل بيان ملامح وسلوكيات الشخصية في سياق النص، ويستمر الراوي في استخدام دلالات غرفة (حنة) التي تركها كما هي منذ سبعة أعوام، واستطاع عبرها أن يختصر تاريخ حياة (حنة) معرّجاً على تاريخ الكثير من الشخصيات المرافقة لحياتها، وفي أعلى الغرفة صورة لمريم العذراء و"إلى اليسار منها كانت هناك صورة لأخي (جميل) الذي هرب من العراق عام 1969"[2]، ولم يذكر لنا الراوي أوصاف (جميل)، ولم يتحدّث عنه في هذه الصورة، وإنّما بعد فصل من الرواية يذكر أنه يعمل مع شركة (شاكر إبراهيم وإخوانه) وهذه الصورة تدل على زمن الصورة الفوتوغرافية وعلى زمن الكتابة، فالزمن الأول هو زمن تاريخي يخص الصورة وصاحبها، أما الزمن الثاني فهو زمن المتن وترتيب الأحداث في القصة، وهو زمن تتابعي يخضع للتنظيم المنطقي للأحداث[3]، وهذا حال دون ذكر أوصاف (جميل) وطبائعه، وهناك سبب آخر لعدم وصف (يوسف) لهيأة أخيه (جميل)، وهو مقبول عندنا، وهو قوله "كانت حنة تحبه أكثر مني ومن بقية إخوتنا"[4]، ولعلّ ما يدلّ على ذلك هي الصورة الوحيدة في غرفتها لأخيها جميل.

ومن ثم يهيئ السارد صورة فوتوغرافية لشخصية (حنة) عندما زارت روما في عام 1966، "كانت صورة أصغر لها وهي أمام صرح الفاتيكان ترتدي معطفاً أسود ثقيلاً، كانت دائماً تستذكر حجّها هناك"[5]، وهنا يؤدي السارد وظيفة جمالية، تتمثل في تشخيص الألم الداخلي للشخصية، فضلاً عن أنّ الوظيفة كانت ترشدنا إلى مسحة التديّن عند (حنة) التي كانت تمثّل البعد الديني في الرواية.

ويخصص الراوي في الرواية فصلاً للصورة الفوتوغرافية، ويجعل من الصور هذه خطاباً مشكلاً بوصفه متتالية غير قابلة للتقطيع، وتصبح الصورة خطاباً حرفياً دالاً وموحياً؛ ذلك أنّ كل صورة فوتوغرافية توحي بمجموعة من الدلالات، ولكن هذه الدلالات ليست مفتوحة إلى ما لا نهاية؛ لأنها مرتبطة بالزمان والشخصيات التي تمثل كينونة الصورة، ولهذا وجدنا (رولان بارت) يفرض وجوداً ضمنياً لنوع من المضامين الثابتة والتكوينية للإنسان الاجتماعي داخل الصور الفوتوغرافية[6].

وفي فصل الصور يبني الراوي فصلاً كاملاً على الصور الفوتوغرافية، التي عبّر من خلال كلّ صورة عن حياة الأشخاص المؤطّرين ضمنها، ولم يقتصر على وصف الأشخاص وإنما تعدّاه ليكون الوصف متنامياً، وهذا ما ستفصح لنا عنه الدراسة، ولكن علينا أن نبيّن لماذا (يوسف) الراوي في فصل الصور أن يتذكر ويبحث عن الصور، إن ثيمة الرواية تبدأ من عتبة الفصل الأول "أن تعيش في الماضي"، وهي صراع جدلي بين الراويين (يوسف ومهى) اللذين تناوبا على الروي، وهذه الثيمة هي المفتاح الذي هيمن على فصول الرواية؛ لأنّها شكّلت صراعاً

بين الراويين، الذي يمثل صراعاً بين الماضي وما يحمله من دلالات، والحاضر الواقع المعاش، وما حدث في الوطن من تصدّع وتشظٍّ، والفرق بين الحالين كبير وواسع، وهذا ما يفسّر لنا الحوار الجدلي، فجملة "أنت عيش بالماضي عمو!"[7]، هذه الجملة هي مدخل الرواية قالتها (مهى)، هي التي هيّأت للراوي الآخر (يوسف) أن يستذكر الأحداث الشخصية والتحولات السياسية والصراعات المذهبية التي ألمّت بالوطن، الأمر الذي يجعلنا نقول إنّ ثيمة الرواية هذه وظّفها الراوي من أجل طرح الموضوع عبر تتبّع الأحداث

(1) م. ن: 13.
(2) م. ن: 18.
(3) يُنظر: الألسنة والنقد الأدبي في التنظير والممارسة، موريس أبو ناضر: 84؛ ويُنظر: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صباغ الخطيب، يمنى العيد: 227-256.
(4) يا مريم: 18.
(5) م. ن: 20.
(6) يُنظر: سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية، عبد الرحيم كمال، موقع محمد اسليم، مجلة علامات، ع16، 2001.
(7) يا مريم: 9.

عبر لعبة سردية مزدوجة مستنداً إلى الواقع أولاً، ومن ثمّ وصف الماضي الذي سيحضر من خلال قول يوسف "يجب أن أسامحها، فزمانها غير زماني، وشبابها غير شبابي، هي فتحت عينيها الخضراوين على الحروب والحصار وذاقت طعم القحط والقتل والتشرّد مبكّراً، أمّا أنا فقد عشت أزمنة الخير وما أزال أتذكرها وأصدق بأنها حقيقة"[1]، بهذا القول نجد تسويغاً مقبولاً لثيمة العمل التي ذكرناها سابقاً.

من خلال الصورة الأولى في فصل الصور يرسم لنا السارد بكثافة تكوين العائلة الممتد إلى ثلاثينيات القرن الماضي والمتداخلة مع التاريخ العراقي، الصورة المنتقاة بدقّة؛ كونها مرتبطة بأحداث مفصليّة في تاريخ العراق المعاصر. تجمع الصورة عائلة كوركيس، وهو أب السارد (يوسف)، وتعود إلى أشهر قبل حركة رشيد عالي الكيلاني 1941:

"لا أحد يعرف تاريخ الصورة بالضبط، لكن يوسف يتذكر بأنها التقطت ذات جمعة قبل أشهر قليلة من حركة رشيد عالي الكيلاني عام 1941"[2].

فالسارد هنا اعمد على الاسترجاع لإضاءة أحداث الحاضر السردي، وعلى الرغم من بُعد زمن السرد وعلاقته بالاسترجاع، إلَّا أنّه يضيء لنا حياة (يوسف) وعائلته.

إنّ صورة الأب والأم والأخوة والأخوات (العائلية) الملتقطة عام 1941، هي الباعث الأول على الاستذكار والعودة إلى الماضي ولها القدرة على التلاعب السيكولوجي في نفس السارد وتلقي به في الحالات الوجدانية، تعيده إلى حالات الطفولة فهي ذات قدرة على استيقاظ المشاعر والعواطف وتحريكها بضخ النشاط في مفاصلها ولها القدرة على بحث الماضي البعيد[3].

"يبدو كوركيس، أبو يوسف، جالساً بوقار في قلب الصورة، يرتدي العباية، واليشماغ ملفوف حول رأسه على طريقة القادمين حديثاً من قرى الشمال، وكانت ذراع كوركيس اليسرى تطوّق عنق يوسف، جلست نعيمة زوجته تبتسم ابتسامتها الواثقة، بدت نعيمة سعيدة في الصورة، فقد كانت (أمل) آخر العنقود تتحرّك في أحشائها بنشاط، أو أن تلعب مع سليمة التي كانت في عامها الثاني في حضن أمها، وتركت اكبر بناتها، حنة التي كانت تجلس بجانبها. أما حبيبة التي كانت تصغر حنة بثلاث سنوات، طلب المصور من غازي وجميل وإلياس وميخائيل الذين كانت أعمارهم تتدرج من السابعة إلى الرابعة أن يجلسوا على الأرض"[4].

تكشف هذه الصورة عن عدد أفراد العائلة وعن ترابطهم، وتدل أيضاً عن الذاكرة الفردية والجمعية مع الواقع وهذه الصورة تحولت إلى قصص قصيرة مرت بسرعة على حياة عريضة عبر محطات الوطن والهجرة والسياسة والجنون والجلسات الحميمية للأسرة سواء في بغداد أو في المنافي فالعودة إلى الماضي وربطه بالحاضر يؤدي إلى الكشف عن التشابه بين الزمنين زمن الصورة وزمن السرد فلم يتغير الحال وتبقى المعاناة كما هي في الزمن البعيد.

تعد الصورة الفوتوغرافية خطاباً مشكّلاً بوصفه متتالية غير قابلة للتقطيع[5]، وهذه الصورة الفوتوغرافية التي تركتها عائلة يوسف كانت عتبة أساسية انطلقت بها مسوغات المؤلف في تركيب بنية السردية لأجل لملمة الحاكيات المتناثرة بين طيات الزمن المتشظي.

وفي الصورة الثانية يوسف يعمَّد في العاشرة من عمره، أي بعد سنتين من الصورة العائلية، أي سنة 1943، وتلك الطقوس التي يقيموها في الكنيسة، من تقاليد المسيح في الكنيسة العراقيّة يعمَّد أبناؤها في سنٍّ معيَّن.

(1) م. ن: 11.
(2) م. ن: 37.
(3) يُنظر: جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ناظم عودة: 38.
(4) يا مريم: 37-39.
(5) يُنظر: سيميائية الصورة، قدور عبد الله ثاني: 27.

"يوسف في العاشرة يرتدي قميصاً أبيض وقد ربط حول ساعده الأيمن شريطاً أبيض بدا كفراشة كبيرة وقفت عليه، فهو كان محط اهتمام الجميع وقبلة أنظارهم ذاك الصباح، كان قد انتهى من طقوس المناولة الأولى في كنيسة أم الأحزان القريبة من بيتهم في عقد النصارى"[1].

لم يمت الماضي في ذاكرة يوسف بعد أن وصل إلى العقد العاشر من عمره، فتذكره لذلك الزمن الماضي وإعادته من خلال الصور الفوتوغرافية تفصح عن حاضر يوسف فلم يتبقَ له إلَّا الذكريات مع حاضر يتهرّب منه ويقاسيه، فما مرَّ على المسيح وعلى الكنيسة التي يذكرها في الصورة تجعله يحزن على الحاضر والماضي معاً فماضي يوسف أجمل من حاضره إلَّا أنّ الماضي لا يعود، فالاسترجاع يجعل يوسف يتألم لمرتين على حاضره وماضيه معاً، إلَّا أنّه يظلّ متشبثاً بخيوط الأمل وبذكريات ماضٍ سعيد حي في ذاكرته، فشخصية يوسف كما رسمها المؤلّف تتّسم بانتماء إنساني واجتماعي قوي وعميق إلى بغداد وكنائسها ما جعله يستذكر ماضيه عبر الصورة الفوتوغرافية ويستذكر أزمنة الخير التي عاش فيها.

ومن هنا تعد الصورة الفوتوغرافية بنى سيميولوجية منتجة للمعنى وبذا تغدو شكلاً ابستمولوجياً مستقلاً بذاته وقادرة على التعبير والتأثير[2].

تتوالى الصور، فصورة تخرج يوسف من المدرسة التي تجمع بينه وبين أصدقائه الثلاثة المقربين وبقية طلاب الشعبة عام 1950، أمام المبنى الرئيسي لكلية بغداد.

"وقف جميع طلاب الشعبة قبل أسابيع من تخرجهم عام 1950 أمام المبنى الرئيسي لكلية بغداد، تحت القطعة الكبيرة التي حملت اسم المدرسة، لا يبدو من يوسف– الثاني من اليمين في الصف الخلفي– إلاّ وجهه وجزء من كتفيه، كان يتوسط نسيم حزقيل وسالم حسين، وقد مد ذراعيه الطويلتان كجناحين فوق كتفيهما ليضمهما بالقرب منه"[3].

وكأنّ ما يهمّه من الصورة أصدقاؤه المقرّبون الذين احتضنهم بذارعيه، أصدقاؤه اليهودي والمسلم وهو (يوسف) المسيحي، فتذكّره لهذه الصورة استذكار لأوقات الدراسة التي قضاها يوسف مع أصدقائه (زملاء الدراسة)، وعن إسقاط الجنسية عن اليهود، ومفارقته صديقه اليهودي الذي اضطرّ إلى الهجرة مع عائلته إلى (إسرائيل)، فموقف يوسف من هذه القضية كان على الضدّ من هذا التهجير، وكأنّ يوسف منذ ذلك الزمن البعيد يرفض فكرة التهجير والظلم، وذلك عندما ردَّ يوسف على (الفاذر) عندما سمّاهم هو وأصدقاؤه الاثنان بـ(قطيع ذئاب)، لكن يوسف قال له "كلا، يا أبونا، نحن سرب طيور مسالمة"، "فقد كانوا يجلسون معاً داخل الصف، وكانوا دائماً مع بعض في الساحة، حتى أنّ الفاذر سماهم "قطيع ذئاب" (Pack of Wolves) لكن يوسف قال له:

"No father we are a harmless flock of birds"

"كلا، يا أبونا نحن سرب طيور مسالمة"[4].

كان يوسف في الماضي وإلى زمن مشاهدته الصورة رافضاً ما حصل لليهود في العراق وإسقاط الجنسية عنهم في حينها، فزمن الصورة له دلالة على مفارقة يوسف أعز أصدقاءه وإلى هجرة اليهود من العراق، فالصورة الفوتوغرافية نسق سيميولوجي يشتمل ثلاثة مكوّنات، دالّ، مدلول والعلاقة التي تجمعها والتي تشكّل العلاقة الفوتوغرافية[5].

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنّ الاسترجاع هنا جاء داخلاً ضمن زمن الحكاية التي يرويها السرد، فيصوّر السارد كيفية العلاقة، وهذا منح تقنية الاسترجاع قدرة تنظيم الزمن في الصورة الفوتوغرافية داخل المتن الحكائي.

(1) يا مريم: 20-21.
(2) يُنظر: سيميائية الصورة: 51.
(3) يا مريم: 42.
(4) م. ن: 43.
(5) سيميائية الصورة: 28.

وبهذا فإن الزمن في الرواية فضفاض يصعد ويهبط بنا بسرعة خارقة عن طريق (الفلاش باك) الذي يدور في رأس يوسف وهو يتذكر الماضي ويحزن على أهله وأصدقائه وحياته الماضية[1].

ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ للأديان حضورا في الرواية فقصة صديق يوسف الذي هاجر إلى إسرائيل توضح فكرة الأديان والطوائف في العراق فالهجمات على أماكن العبادة اليهودية وتهجير اليهود وعودتهم إلى إسرائيل تعد قضية مهمة أثّرت في حياة يوسف تأثيراً كبيراً.

لا تعرض الصور أحداثاً غير مترابطة بل تعمل على نسيج قصة (يوسف) والانتقال بها إلى مرحلة أهم فوالد صديقه المسلم الثري يجد له عملاً (مترجم) في مصلحة التمور العراقية ومن خلال عشق يوسف للنخلة يستعرض لنا كتاب (النخيل في الحضارة السامية) الذي يستفيد منه الكاتب في صياغة الشخصية المحورية وتعلقه حد العشق بها مانحاً إياها بعداً يمتد بعيداً في الحضارة الإنسانية لعلاقة النخلة بأرض وادي الرافدين اذ ذكرها "أول قانون سنته البشرية وشريعة حمورابي" وهذا يأتي في الصورة الفوتوغرافية التي كشفت عن علاقة يوسف بالمدير (جاسم أبو الشوك) الذي استقال من منصبه مديراً بعد عام من خلافهِ مع (طاهر يحيى) رئيس الوزراء آنذاك 1964 الذي سيخلفه في المنصب.

"يوسف يضع نظارات شمسية ويرتدي قميصاً صيفياً أبيض مع بنطلون رمادي، يده اليسرى في جيب بنطلونه واليمنى على جذع نخلة باسقة حماه سقفها من شمس قوية رسمت ظلالاً طويلة للنخلة على الأرض وقفت فيها صفوف من النخيل يبدو يوسف في ريعان الشباب والقوة"[2].

زمن التقاط الصورة الفوتوغرافية أثناء تعيين يوسف بعد تخرجه من مصلحة التمور العراقية يستذكر يوسف تلك الأيام أيام تعيينه وتعلقه بالنخيل فيعدها رمزاً شبه مقدسٍ؛ لأنه مدين برزقه للنخيل.

إن استذكار الماضي والرجوع إلى الخلف في الزمن الفلاش باك [3]، له دلالة على تعلق يوسف بأبسط الأشياء في وطنه حتى النخيل يعتبره رمزاً مقدساً فدلالة الصورة من خلال زمنها تبيّن أنّ يوسف له علاقة روحية بالنخيل وبوطنه الذي يرفض أن يغادره. وله دلالة أخرى، وهي أنّ صيغة السرد وتحولها بين الماضي والحاضر لم تكن انفصالية بقدر ما تدخل على ترابطها للأحداث، ولهذا لا يشعر القارئ بهذا التحوّل الزمني إلّا من خلال زمن الصورة الفوتوغرافية الفعلي.

والصورة الأخرى التي يظهر فيها يوسف مع المدير الذي التقط الصورة الأولى ليوسف في أثناء تعيينه.

"الرجل الذي التقط الصورة يظهر في الصورة الثانية واقفاً بجانب يوسف، كان اسمه (جاسم أبو الشوك) لكن الكل كان يسميه أبو النخل؛ لأنه قضى عمره يتقصى ويبحث في كلّ ما يمكن أن يعرف عن النخيل في العراق وليحسّن إنتاجه"[4].

فاستذكار يوسف للصور يخبرنا بمصائر أصدقائه وهي التي بدورها تلقي الضوء على جانب آخر من التاريخ العراقي السياسي المعاصر، فاستقالة أبو النخل عام 1964 بعد مشاكل سببها له رئيس الوزراء (طاهر يحيى)، وقوله ليوسف يومها: "دير بالك تره هذولة راح يخربون كل شي"[5]، فهذا القول وهذا الزمن للصورة الفوتوغرافية يبين مجيء ناس وحكومات لا تعمل بأمانة أو إخلاص والدليل لم يكن لدى أي من الذين خلفوا أبو الشوك خبرة أو معرفة، وقرار تعينيهم كان قراراً سياسياً، وهذا ينبئنا بأنّ السياسة في وقتها لم تكن أمينة أو نزيهة، فزمن الصورة الفوتوغرافية آني وداخلي، أي لحظة التقاط الصورة، وزمن اطّلاع يوسف على الصور واستذكارها هو زمن بعدي وخارجي، وكلا الزمانين له دلالة في قلب يوسف تخرج منه حسرة كبيرة على وطنه وعلى أصدقائه.

(1) يُنظر: يا مريم، دلالات السرد وتعددها، محمد علوان جبر، أقلام، ع1، نيسان، 2014: 176.
(2) يا مريم: 46.
(3) يُنظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، ط1، 2012، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان: 354.
(4) يا مريم: 46.
(5) م. ن: 47.

إنّ بقاء يوسف في وظيفته وعدم استقالته أو عدم مضايقته من قبل أي سلطة أو جهة يبين أنّ يوسف كان مستقلّاً لم تقتلعه رياح التغيير.

كان يوسف أقدم موظف في الهيئة، إلاّ أنّ الصور فوق مكتبه تغيّرت دلالةً على تغيّر الحكّام والسياسات.

"فتغيّرت الصور فوق مكتبه من الملك إلى عبد الكريم قاسم، ثمّ عبد السلام عارف، وعبد الرحمن عارف، وأحمد حسن البكر، الذي أصبح يوسف في عهده، بفضل سنوات طوال في الخدمة، مديراً عامّاً. ثمّ جاء صدام حسين الذي ضربت صورته رقماً قياسيّاً، وتقاعد يوسف دون أن تتحرّك صورة صدام المعلّقة على جدار المكتب"[1].

هذه دلالة زمنية على تغير الحكام الذين حكموا العراق ودلالة على أن يوسف واكب جميع الرؤساء الذين حكموا العراق، وتغيّر الصور لمدّة من الزمن في غرفة مكتب يوسف وبقاء صورة واحدة مدة طويلة من الزمن تسبّب تفاصيل وذكريات مؤلمة في داخل يوسف كثيرة فهو يتذكر ما مر بالعراق من ظروف سيئة على مر العصور والسلطات في كل العصور، وإنهم في أغلب الأحيان كانوا قمعيين ودمويين داخلياً، وكانوا متهورين ومخطئين خارجياً.

يستعمل يوسف احدى صور اخواته (أمل وسليمة) وهما ترتديان في الصورة ملابس كرديّة تقليديّة، بمناسبة عيد نوروز، الصورة كانت في الأبيض والأسود، التقطت الصورة في الخمسينيات في القرن الماضي.

"شقيقتا يوسف، أمل وسليمة، ترتديان، ملابس كرديّة مزركشة وذات ألوان بهيّة بمناسبة عيد نوروز، لكنّ الصورة لم تترجم الألوان كلّها بدقّة، بل اختصرتها بالأبيض والأسود"[2].

يوسف يستند على تاريخ يعيشه قبل استقلال العراق، يتابعه عبر سلسلة صور تستحضرها ذاكرته فيرى العراق الكريم بأرضه وناسه المتعايشين عبر مئات السنين، فالصورة هذه توضح أجواء الألفة والاحتفال في مناسبة يحتفل بها الأكراد ويشاركهم فيها إخوانهم العرب المسلمين والمسيح، فاستذكار يوسف لهذه الصورة وهذه المناسبة بالتحديد دليل على زمان الخير والمحبة وزمان ماضٍ جميل، فكل ذكرى في الماضي تعيد وتزيد أوجاع يوسف على حاضره المليء بالمآسي والآلام.

تتوالى الصور في ذاكرة يوسف، فيتذكر أخاه (إلياس) في صورة زواجه في بدايات الثلاثينيات.

كان (إلياس) ناشطاً سياسياً، اذ أصبح شيوعياً مناهضاً للسياسة، وسجن عدة مراتٍ .

"إلياس، الأخ الثالث، في بدايات الثلاثينيات شعره أسود فاحم يرتدي بدلة أنيقة وابتسامة مشرقة على وجه نضر، شاكي زوجته الأرمينيّة ترتدي بدلة العرس البيضاء وقفازين طويلين

يصلان إلى أعلى ساعديها، لم يفاجأ يوسف حين تورّط إلياس بالسياسة وأصبح شيوعياً، كان دائماً يجادل منذ أن كان صغيراً حتى أنهم سموه (عريضي) أو (سجية خاصرة)"[3].

استذكار يوسف هذه الصورة تعود به إلى زمن الماضي الأليم فيتذكر موت أخوه إلياس بسبب السياسات وجرائمها، ويتذكر كيفيّة موت أخيه أثر مرض الزهايمر أو مرض جعله يفقد عقله وذاكرته رويداً رويداً؛ بسبب دخوله السجن مرات عديدة حتى خرج من السجن متعباً، وتنتهي حياة إلياس بطريقة تراجيديّة، إذ يخرج من البيت ولا يعود، ويُعثر عليه ميتاً في المنطقة التي كان يجتمع فيها مع أصدقائه الشيوعيّين، فالصورة الفوتوغرافية تعدّ تقنيّة لاستعادة ماضي أسرة يوسف وأخوته، وتكشف عن مراحل السياسة العراقيّة.

فزمان الصورة الماضي لايختلف كثيراً عن الزمان الذي استذكر فيه يوسف الصورة، فلا فرق بين الماضي والحاضر، والسياسات القمعيّة مستمرة بمحاربة كلّ من يقف ضدّها، فكثيراً ما يعرف أنّ الحزب الشيوعي الذي انتهى إليه إلياس ورفاقه، كان ضد الحكومة وخصوصاً في ذلك الزمن الذي لم تكن الحكومة تقدّم لأبناء الوطن أي شيء.

(1) م. ن: 47-48.
(2) م. ن: 48-49.
(3) م. ن: 52.

إن للصورة الفوتوغرافية هذه دلالة انطلق يوسف منها عند حديثه واستذكار أخيه إلياس، وهذا فالصورة الفوتوغرافية ذات نسق دلالي مرتبط بالنسق الفكري، والقيم الدلالية التي ينتجها النسق الفكري، فالصورة الفوتوغرافية، كما لاحظنا في هذه الصورة التي يستذكرها يوسف، تركّز على (الذات) مكوناً أساسيّاً من مكوناتها، وتلقّيها القائم على كشف الشعور في الصورة ومضمونه ومبادئه[1].

وصورة ليوسف مع أخيه (جميل) وزوجة أخيه وأطفاله وأخته (حنة) يجلسون في أحد مطاعم بيروت عندما ذهبوا لرؤية أخيهم جميل الذي ذهب ليسكن بيروت بسبب الأوضاع السياسية، وهذا ما أكّده قول زوجة جميل عندما قالت حنة لأخيها تعاتبه على عدم زيارتهم لبغداد، قالت سامية لحنة: "شو حنّة، يعني بدّك خيّك يسجن لو يعدم؟"[2].

نلاحظ أنّ الراوي يتّكئ على الماضي باستمرار من خلال تقنيّة الاسترجاع التي ساهمت في إضاءة ماضي يوسف ومعرفته، ممّا يُشعر القارئ أنَّه أمام شريط تتوالى فيه الصور والأحداث التي جاءت من خلال الاستذكار.

"يوسف يجلس على رأس طاولة كبيرة مليئة بالأطعمة، وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة عريضة وهو يرفع كأس العرق المليئة التي كانت على وشك أن تقبّل كأساً أخرى احتضنتها أصابع أخيه جميل الذي يجلس إلى يمينه، وسامية زوجة جميل اللبنانية تجلس إلى جانب زوجها، أمّا حنة التي كانت تجلس إلى يسار يوسف، كان فادي الصغير الذي جلس بجانبها، لا يظهر في الصورة داني؛ لأنهم تركوه مع جدّته في بيتها"[3].

فزمن الصورة الفعلي في التسعينيات من القرن العشرين، وكان العراق وبعض البلدان العربية من حوله بعلاقات متوترة، ونشوب حروب أهليّة فيها، فزمن الصورة الفوتوغرافية التي تجعل يوسف يستذكر الماضي إنما هي الحاضر بعينه فالصورة الماضية نفسها الحاضرة فالحرب الأهلية مستمرة إلى زمن رؤية يوسف للصور واستذكار أخوته، وبهذا تصبح الصورة الفوتوغرافية وسيلة تقريب وإظهار للحقائق على نحو من تجسيمها بهيأة معيّنة[4].

كما يستذكر يوسف إحدى صور أخته سليمة في ثوب تخرّجها الجامعي مهندسة من جامعة الحكمة الأهليّة في سنة 1960، التي حضرها رئيس الجمهورية وقتها (عبد الكريم قاسم).

"كانت دائماً تحلم بأن تصبح مهندسة وهذا مادرسته في جامعة الحكمة التي تخرّجت منها عام 1960، كان الكل فخورين بها وحضروا حفل التخرّج في الزعفرانيّة الذي حضره الزعيم عبد الكريم قاسم، وصافح المتفوّقين والمتفوّقات وسلّمهم جوائز خاصّة [...]، ارتبكت قليلاً وابتسمت وهي تصافح الزعيم وتستلم منه الشهادة التقديرية الخاصة التي سلّمه إيّاها العميد وتشكره، لم تصدّق يومها بأن الزعيم بنفسه قال لها "ألف مبروك بنتي"، تلك كانت اللحظة التي غمزت فيها الكاميرا عينها"[5].

من خلال استذكاره هذه الصورة الفوتوغرافية ينقل لنا يوسف حواراً دار بينه وبين أخته في ذلك الزمن، عمّن أصدر أوامر تصفية العائلة المالكة، فتصرّ أخته على أنّ عبد السلام عارف هو الذي أصدر ذلك الأمر، في إشارة إلى صفحة من صفحات تاريخ العراق الدموي الذي يريد الكاتب عرضه حتى يصل إلى ذروة نصّه المعنيّة، فزمن الصورة في عام 1960، وزمن استذكار يوسف للصورة هو الحاضر 2010، ما يعني أن الراوي لا يعني زمن الصورة بقدر ما يهتم بزمن الخطاب السردي، ولهذا فهو زمن حركي (ماض وحاضر)، وتجسّد ذلك من خلال الاسترجاع، لهذا أوغل الراوي في عودته إلى الماضي من أجل التعرّف على طبيعة الصورة وزمنها وكيفية التقاطها.

وصورة أخرى لـ(ميخائيل) أصغر الذكور من أخوة يوسف، كان الابن المدلل الذي أحتكر قلب (كوركيس) والد يوسف، يستذكر يوسف صورة أخية الأصغر ميخائيل الذي عمل مترجماً مع عدة شركات أجنبية بعد تخرجه من كلية بغداد قبل أن يستقر مترجماً في

(1) يُنظر: جماليات الصورة، ناظم عودة: 40.
(2) يا مريم: 54.
(3) م. ن: 53-54.
(4) يُنظر: جماليات الصورة، ناظم عودة: 34.
(5) يا مريم: 55-56.

السفارة الأستراليّة عام 1977، إنّ يوسف يستذكر الصورة الفوتوغرافية ويستذكر ما قام به ميخائيل من انصرافه إلى ملذّات الحياة والسُكر والعربدة، فصوره تظهره يدخّن أو يشرب أو يرقص، كما قال عنه يوسف:

"مثل معظم الصور التي التقطت له، تظهره يدخّن أو يشرب أو يرقص، يبدو فيها شابّاً وسيماً في منتصف العشرينيات بشعر أسود قصير يقف جنباً إلى جنب مع صديق له أمام سيارة

هذا الأخير، ويبدو خلفهما طاق كسرى في الأفق، والذي كان موظفاً محباً للسفرات والرحلات"[1].

الصورة أخذت في منتصف العشرينيات زمن الخير كما يصفه يوسف، وهو في الصورة يظهر من خلال سفرة أخيه ميخائيل وتمتّعه بملذّات الحياة والسفرات فزمن الخير الماضي لم يعد مثله والأيام الماضية لا تعود، فكلّ استرجاع زمني له دلالة في قلب يوسف وعقله، فالصورة الفوتوغرافية لها دلالة زمنية معنوية، بل إنّها لغة واصفة وكل وصف هو إيحاء وكلّ إيحاء هو لغة واصفة والعكس صحيح[2].

يختتم يوسف حكاية الصورة الفوتوغرافية بصورة للعائلة جماعية تعود إلى عام 1990 قبل احتلال الكويت بشهر، "الصورة الوحيدة التي كانت بالألوان على هذا الجدار كانت تحتضن في إطارها معظم أغصان العائلة وكلّ ما حملته من ثمار وتعود إلى صيف عام 1990"[3].

توضّح الصورة أنّها آخر صورة تجمع العائلة كلّها، وبعدها تعرّضت العائلة للتشتت، والتهجير، والقتل، فتساقط الأخوة من شجرة العائلة بسبب الحروب، وخاصةً حرب الكويت عام 1990 التي جرفت أبناء الوطن إلى الغربة، وبعضهم ابتلعتهم الأرض في المقابر، وهذا ما حصل لأخوة يوسف وأخواته، فبعضهم هاجر إلى البلاد الغربيّة، وبعضهم مات ودفن في مقبرة الكلدان الجديدة على طريق بعقوبة.

ولا ينسى السارد أن يهمس للقارئ بحكاية صورة مخبوءة بالأدراج لـ(دلال) حبيبة يوسف التي حدثت بينهما علاقة حب رغم فارق السن بينهما، ورغم اختلاف الدين فكان يوسف مسيحياً ودلال مسلمة، وكان هذا السبب الأول في عدم إكمال الزواج بينهما على الرغم من أنّ يوسف كان مستعدّاً لأن يعلن إسلامه في سبيل أن يجتمع بـ(دلال)، إلاّ أن والد دلال وآراء أخته حنة وأفكارها حالت دون ذلك.

"كانت هناك صورة واحدة يحتفظ بها يوسف في ظرف صغير في دولاب في غرفته، لم يخرجها منه منذ سنين، لكنه يحتفظ بنسخ معلقة في كل مكان على جدران قلبه وروحه كان يمر بها كثيراً في ما مضى"[4].

فدلال ومكان عمل يوسف في التمور له دلالة على شيء كبير في نفس يوسف، فدلال الحبيبة والنخيل رمزاً للوطن، فالنخلة كانت العراق، ودلال هي الحبيبة[5]، والعلاقة بين الاثنين تجعل يوسف يصل إلى هذه الدرجة من العشق والتعلّق. "عرض عليها أن يتزوّجها وفاتحت أباها بالموضوع لكنه غضب، ورفض رفضاً قاطعاً بعد أن سمع إجابتها على سؤالين، قال لها إنّه لن يوافق على زواجها منه حتى لو أشهر يوسف إسلامه، فهو لا يناسبها إطلاقاً؛ لأنّه أكبر منها بكثير، وليست لديه شهادة، واستغرب أن تكون بهذه السذاجة، لم تكن دراسة أبيها في أمريكا قد غيّرت تفكيره المتحيّر"[6].

إنّ استذكار صورة دلال من قبل يوسف كشف لنا زمناً نفسياً خاصّاً بـ(يوسف)، فالذكريات وصورة دلال والحوار مع أبيها، أي الحوار بين شخصيتي (يوسف ووالد دلال) له دلالة ببيان الزمن النفسي الذي لازم يوسف في زمن الصورة الفعلي وزمن العثور عليها.

(1) م. ن: 58.
(2) يُنظر: سيميائية الصورة: 33.
(3) يا مريم: 60.
(4) م. ن: 61.
(5) يُنظر: يا مريم دلالات السرد وتعددها، محمد علوان جبر، الأقلام، ع1: 176.
(6) يا مريم: 66.

أصبح يوسف، بعد أن تشتتت العائلة وهجرة بعضهم، يتّصل بهم هاتفيّاً، وفي بعض الأحيان يشاهد صورهم عبر (الفيس بوك) من قبل (مها).

فالصور الفوتوغرافية التي بدأ استذكار الماضي والعائلة من خلالها والتي أُخذت في الزمن القديم، قد تطوّرت وتحوّلت إلى صور عبر (الفيس بوك) ومواقع التواصل الأخرى، وهذا يجعل يوسف متفاجئاً بهذا الاكتشاف، فلم يتوقّع يوماً أن يصل التطوّر إلى هذا الحدّ، فزمان الماضي تحوّل وتغيّر.

"مها هي التي كانت تريني صور الأقرباء الجديدة على الفيسبوك"[1].

مهما يكن من تطوّر وتجدّد يبقى يوسف العراقي الأصيل الذي يحنّ إلى العراق القديم من مقامات ونخيل، حتى كلمة السر في حسابه في اللابتوب كانت تتضمّن كلمات النخل والتمر الزهدي، وبقي اعتزازه بالنخل الذي طالما اشتغل في دائرة التمور، وأحب دلال في ذلك المكان.

"وكتبت لي التعليمات واسم المستخدم وكلمة السر التي كانت (Zahdi, yusif 1933) على ورقة لأحتفظ بها، ضحكت عندما قلت لها كلمة السر التي اخترتها وقالت: كل شيء تمر ونخل عندك؟"[2].

وفي ذهاب يوسف إلى الكنيسة يشاهد صوراً لمريم العذراء في لوحة كبيرة وأخرى على يمين اللوحة الكبيرة وصورة ثالثة يظهر فيها المسيح، أي وجوه أكثر من صورة لمريم العذراء والسيد المسيح في الكنيسة، تعود به هذه الصور إلى الماضي ويستذكر أخته حنة وتدينها وتعلقها الشديد بالدين المسيحي وبالأفكار المسيحية.

"نظرت إلى اللوحات الكبيرة المعلقة على الجدار أمامي فوق المذبح ومباشرة تحت القبة، في اللوحة التي احتلت القلب، كانت العذراء ترتدي تاجاً ذهبياً وتنظر، وإلى يمين هذه اللوحة كانت هناك واحدة أخرى تظهر فيها مريم راكعة تصلي، نقلت عيني إلى الصورة الثالثة التي كان المسيح فيها رجلاً يقف في قلب السماء يرتدي ثوباً أبيض وعباءة زرقاء"[3].

كانت الكنيسة حاضرة والدين حاضر حيث يستذكر يوسف الماضي من خلال تراتيل القداس كما يتخيل يوسف الماضي وكأن شيئاً لم يحدث وكأن الحياة مستمرة بجمالها وأنّ الاحتفال في الكنيسة ليس للمسيح وحده، وإنّما للجميع، ويتخيّل بأنه لم تأتِ العواصف والعذابات على المسيحيين، ولم يفترق عن أهله وإخوته، ولم يكن هناك حروب وتهجير وقتل، ويستذكر أخته حنّة التي كانت بمثابة أمّه وأخته وصديقته، يستذكرها في ذكرى وفاتها.

فاستذكار يوسف لجميع هذه الصور والرجوع إلى الماضي إنّما هو يدافع بشراسة عن حبّه للوطن، وعن وضعه وبقائه في الوطن.

وفي القسم الرابع من الرواية– الأم الحزينة– نرى أنّ الماضي لا يبتعد عن ذكره (مها) مهما تقدم الزمن، فالماضي يعيد نفسه، فما تزال تعيش هذه الحادثة (حادثة التفجير الذي جعلها تترك منزلها وتفقد جنينها)، فهي مشرّدة بسبب الطائفيّة، وبسبب مسيحيّتها.

لا تختلف مها عن يوسف بشيء، فالبعد عن الأهل، وتشتّت العائلة، والحنين إلى الماضي وتجمّع العائلة، كلّها أصبحت من الماضي، ولكن لها قدسيتها في قلب مها، فكانت تستخدم (الفيسبوك) للتواصل مع أهلها وأختها عبر مشاهدة صورهم عبر (الفيسبوك).

"عندما لا أكون في بستان الزيتون وأجد فسحة بين ساعات الدراسة، كان الفيسبوك هو نافذتي الأخرى على العالم، فكنت أفتحها بين حين وآخر لأتابع أخبار أختي، شذى، والأقرباء الذين توزعوا المهاجر"[4].

فـ(الفيسبوك) نافذتها الأخرى على العالم، فأصبحت الصور (الفيس بوكية) هذه هي فوتوغرافية جديدة، فهذه الصور كشفت عن حالة لدى العراقيين والمسيح بأنّهم ما يزالون في حالة من التواصل والمحبة برغم من ظروف الهجرة إلاّ أنّ الحنين إلى الأهل والتجمّع

(1) م. ن: 91.
(2) م. ن: 91.
(3) م. ن: 100-101.
(4) م. ن: 137.

لا يختلف لديهم، ما يجعل مها تكلّم أختها وتطلب منها تفاصيل لأخبار العائلة، فالصور (الفيس بوكية) كشفت لنا عن زمنها، وهو زمن التهجير للمسيحيين بعد الحرب عام 2003، حيث تشتّت جميع المسيحيين وهاجروا إلى بلاد عدّة.

وفي نهاية الرواية، تصوّر للعملية الإجرامية التي حدثت في الكنيسة، وما وقع على يوسف ومها بطلا الرواية، حيث سقط يوسف شهيداً (كذبيحة إلهية)، فيموت في الكنيسة التي لم يكن يذهب إليها إلاّ نادراً، حيث يعلو صوت الطائفة في العراق بعد الاحتلال الأمريكي في العام 2003.

"ظلَّ جسد يوسف مسجّى على أرض الكنيسة أكثر من أربع ساعات، داس أحد أفراد قوة مكافحة الإرهاب الذين دخلوا الكنيسة على أصابع يده اليسرى بالخطأ فهشّم عظام ثلاث من أصابعه، كان يحمل كاميرا صغيرة معه يصور العملية، حمّل الفيلم بعد أيام على اليوتيوب مع معلومات عن قائد العملية، وظلَّ يطلب من الرهائن المحرّرين أن ينظروا إلى الكاميرا وأن يقولو "كولوا الله" [...] لم تظهر جثة يوسف في الفيلم، ولم يشعر بأي ألم عندما انكسرت أصابع يده"[(1)].

فاللحظة التي تسرد فيها (مها) الأحداث توضح أن مها (ناجية لكن يوسف قد رحل)، إذ بقيت جثته على الأرض في الكنيسة، ويصوّره أحد أفراد مكافحة الإرهاب، فموت يوسف وصورته التي نقلتها مها، تبيّن ما كانت تصرّ عليه مها من أنّ العنف الموجّه ضدّ المسيحيين لا يمكن التعايش معه، بغضّ النظر عن تاريخ الحياة السلمية التي كانت مستنداً رسمياً للعم يوسف في توضيح موقفه.

فزمن الصورة التي التقطت لـ(يوسف) في أثناء موته عام 2010، هي نهاية لكلّ الصور الماضية التي استذكرها يوسف وحاول أن يقنع نفسه ومها وزوجها بأنّ العراق ما زال بخير، وسوف يعود إلى ما كان عليه في الماضي.

2. المكان في الصور الفوتوغرافية:

وتأتي أهمية المكان في الصور الفوتوغرافية داخل المتن الحكائي وخارجه، بوصفه عنصراً روائياً يمنحنا "الإحساس بصدق الواقع"[(2)]، ولهذا فهو مكوّن أساسي في رواية يا مريم، ونعني بذلك تحديداً بيت يوسف والغرف والكنيسة، وتكمن في هذه الأمكنة قيمة شعورية مؤثرة سعى الراوي لإبرازها؛ للكشف عن نفسيّة يوسف ومعاناتها، كلّ ذلك ظهر من خلال مكان الصور الفوتوغرافية، ومكان العثور عليها، وكيف أصبح مكان الصور معادلاً موضوعياً يظهر من خلال وحدة يوسف واغترابه فالراوي يشدد على وصف شخصيات الصور الفوتوغرافية. ولهذا نجد ثمّة تفصيل فوتوغرافي للنشاط اليومي والحيّز المكاني، وخروج عن الواقعيّة الساخنة لدى موت الشقيق إلياس من الجوع والعطش، واقفاً مستنداً إلى حائط في زقاق يتفرّع من شارع الرشيد بعد أن عثروا عليه عائلته في الطب العدلي جثّة هامدة.

"بحثوا عنه في كل المستشفيات ومراكز الشرطة لأيّام دون جدوى، ثمّ وجدوه، بعد أسبوع في الطب العدلي، كانت الجثّة قد وجدت في زقاق يتفرّع من شارع الرشيد، كان الزهايمر أو الخوف قد محا كلّ شيء إلاّ وكر الحزب"[(3)].

فمكان موت إلياس الأخ الثالث ليوسف يوضح تعلّق إلياس بذلك المكان، وفيه يحسّ بالأمان وعدم الخذلان داخل وطن يُخذل فيه أبناؤه، فالوطن أصبح مكاناً معادياً وغير آمن بالنسبة إلى إلياس، ويعتبره مكاناً معادياً، والمكان المعادي هو المكان الذي يرغم الإنسان على العيش فيه، أو يشكّل خطراً على حياته، فلا يشعر في هذا المكان بالألفة والطمأنينة والراحة بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية[(4)]، إلاّ بيتاً واحداً أحبّه إلياس وأحسَّ فيه بالأمان ويتذكّره، كان يجتمع فيه مع أصدقائه، وهو بيت أحد أصدقائه يحس فيه بالأمان؛ لأنّ فيه تجمعهم أيام العمل السرّي.

إن الكثير من الصور المعلّقة على جدران غرفة شقيقته (حنة) لم يكن يوسف يتذكّر تاريخ التقاطها بالضبط، منها ما التقطته عدسة المصوّر الأرمني الذي كان يمرّ على شارع بيتنا بيتاً بيتاً ويحاول إغراء العوائل أن تلتقط صورة جماعيّة.

(1) م. ن: 155-156.
(2) الوجيز في دراسة القصص، ألين أولتيز لويس، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983: 168.
(3) يا مريم: 53.
(4) الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الحرية للطباعة، بغداد، الموسوعة الصغيرة، ع57، 1980: 82-129.

"التقطت في بيت العائلة القديم في عقد النصارى الذي كانوا يتقاسمونه مع عائلة عمّه يوحنا، مرّ المصور الأرمني على الشارع بيتاً بيتاً يحاول إغراء العوائل بأن تلتقط صور جماعيّة"[1].

فالصورة الجماعية للعائلة (عائلة يوسف) في باحة البيت في عقد النصارى، الذي يعد أكثر مكاناً أمناً وحميمية وألفة، فيه مراحل الحياة منذ الطفولة حتى الكهولة وفيه ذكريات كثيرة مع الأهل والأخوة والأخوات، قبل أن تشتتهم رياح الطائفية والتهجير، فالبيت يعتبر داخل مغلق ومكان أليف، تحوّل من حالة الحب والوئام إلى فراغ، فالبيت "(جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول)، قبل أن (يُقذف بالإنسان في العالم) كما يدّعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين المتسرّعين، فإنّه يجد مكانه في مهد البيت"[2]، لكن البيت تحوّل إلى مكان سلبي؛ لأنّه أصبح خالياً من (حنة) ومن الإخوة.

اختار (سنان أنطوان) المكان المغلق ميدانياً لصورته الفوتوغرافية لحركة شخصياته الرئيسة والثانوية، فمكان الصور هو (البيت) وهو مكان مغلق، فقدّم (الغرف)، وكان هناك وصف للغرفة ورد على لسان (يوسف) منها غرفة أخته (حنة) التي كانت تعلّق على جدران غرفتها صوراً لمريم العذراء وصوراً لإخوتها.

"في الصور المعلّقة على جدار فوق سرير حنّة كانت مريم العذراء، الممتلئة نعمة، تتوشّح بالأزرق وهي تحتضن ثمرة بطنها، نظرتُ إلى صور العذراء المعلّقة فوقه إلى اليسار منها كانت هناك صورة لأخي جميل الذي هرب من العراق عام 1969، كانت هناك بعض الصور التي تؤرّخ لمناسبات مقدّسة لأرواح أحبّتها، لأولاد وبنات أخوتها أثناء طقوس المناولة الأولى أو العماد، وقد وضعت صورهم مع صور القدّيسين والقدّيسات وكأنهم يحمونهم"[3].

فصورة جميل مع زوجته وأخيه يوسف وأخته حنّة وأطفاله التي علّقتها حنّة في غرفتها التي بقيت لسنوات طويلة دون أن تغيّر مكانها، فالصور الفوتوغرافية تحفظ بمكانها منذ زمن بعيد.

إنّ الاختلاف بين صور الغرف لا يكمن في استعمال الوصف الذاتي والموضوعي وإنّما في الدلالة على أنّ (الغرف) التي بقيت سنوات طويلة دون أي تغيير وتبديل، وليس التغيير في ترتيب أثاث الغرف وجمالياتها، وإنّما في الصور الفوتوغرافية.

فصورة جميل وعائلته وأخوته في كازينو زحلة الجميل في لبنان، المكان الذي التقطت فيه الصورة، وهو المكان الداخلي للصورة، كما أن مكان تواجد الصورة في غرفة حنة يعد المكان الخارجي، إلاّ أنه مكان آمن ويعده يوسف مقدساً؛ لأنه يحتوي صوراً (لمريم العذراء) وتماثيل صغيرة وصوراً للقدّاس.

والمكان الخارجي للصورة يعد آمناً أيضاً؛ لأن جميل عندما ذهب إليه ليتخلص من الخوف والقتل، فالمكان الآمن والمكان الأليف وهو ذلك المكان الذي يتآلف معه الإنسان ويترك في نفسه أثراً لا يمحى، كأن يكون مكان الطفولة أو مكان الصبا أو الشباب، وكل مكان يثير فيه الإحساس بالطمأنينة والأمن والذكرى[4].

إنّ بناء المكان في رواية (يا مريم) يحتاج إلى انعام نظر؛ لأن الأمكنة تبدو أول وهلة موزّعة لا يضبطها ضابط روائي، فهناك غرفة (حنة) وغرفة (الصالة) وغرفة (يوسف) وغرفة (المكتب) والكنيسة وغيرها من الغرف.

فصورة أمل الأخت الصغرى ليوسف التي التقط لها الصورة في كامرته باهظة الثمن هي الوحيدة التي علقها في غرفة الصالة، فالاختلاف في صور الغرف لا يكمن في استعمال الوصف الذاتي والموضوعي وإنما في الدلالة على أنّ (الغرف) التي بقيت سنوات طويلة دون أي تغيير وتبديل، هو ما جعل الصور الفوتوغرافية المعلّقة على الجدران تبقى هي الأخرى ثابتة في مكانها، مما يمنحها اهتماماً من قبل الراوي (يوسف) الذي استذكرها وقام بإخبارنا عن أبرز جوانب هذه الشخصيات

(1) يا مريم: 37.
(2) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا- منشورات مجلة أقلام، بغداد: 45.
(3) يا مريم: 17-18.
(4) الرواية والمكان: 82-99.

"أمل، أصغر الأخوات، ترتدي فستاناً أبيض، ويغطي رأسها (إيشارب) بنفس اللون، كانت هذه أول مناسبة عائليّة يستخدم فيها يوسف كاميرا اللايكا الباهظة الثمن"[1].

فمكان وجود الصورة داخل البيت وتحديداً في غرفة (الصالة) يدلّ على المكان المغلق الذي اختاره الراوي في بناء الأماكن في روايته على الرغم من استعماله المكان المفتوح نادراً.

واختار الراوي المكان المغلق ميداناً لصوره الفوتوغرافية لحركة شخصياته الرئيسة والثانوية فمكان الصورة في البيت المكان المغلق والخاص بأفراد العائلة، ومكان التقاطها هو مكان مغلق، وحتى الكنيسة هي مكان مغلق عام.

"أخذ عشرات الصور داخل الكنيسة وفي باحتها وفي حديقة البيت الخلفية حيث احتفلوا بالمناسبة"[2].

وفي الصورة الوحيدة التي كانت بالألوان التي اجتمع بها أفراد العائلة والأحفاد باستثناء (جميل وغازي)، "كان كل أولاد كوركيس حنا بهارتلي وأولادهم وأحفادهم في هذه الصورة، التي أخذت في حديقة البيت الكبير للعائلة في مناسبة حفل المناولة الأولى لوسام، حفيد سليمة الابن البكر لمي"[3].

فمكان الصورة في بيت العائلة الذي عاش فيه الأبناء والأخوة والأخوات وكبروا به والذي يجمعهم ويلمهم، فالبيت مكان مغلق دليل المحبة والطمأنينة الذي فقدها أفراد العائلة بعد هذه الصورة، وعدّت آخر صورة تجمعهم بعد أن شتّتهم الحروب بين المنافي والمقابر وخاصةً بعد عام 2003، وكيف أصبحت حالة الأقليات في العراق.

إنّ وصف المكان المغلق للصور يتسم بالتركيز على الأشياء المبصرة في الغرف، فهي واضحة تماماً، بل إنّ جزئياتها محدّدة تبعاً لقرب المبصر الواصف منها، ومسوّغ ذلك كلّه معروف هو "الرغبة في تقريب موجودات الغرفة من إدراك القارئ، ولكنّ الإدراك المرغوب فيه هنا إدراك ذاتي وليس موضوعياً، أي إنّه إدراك معبّر عن وجهة نظر معيّنة، يريد الواصف (الراوي/ يوسف) نقلها إلى القارئ ليمهّد للحوادث القادمة، ويعلن موقفه من الشخصيات في الرواية[4].

فصورة دلال التي يحتفظ بها في ظرف صغير في دولاب في غرفته كانت مثال ذلك الوصف للمكان؛ ولخصوصيّة الصورة وأهميّتها لدى يوسف جعله يحتفظ بالصورة داخل ظرف صغير لم يخرجها منه، على الرغم من أن يوسف لم ينسَ الصورة ويتذكّر جيداً ملامحها وصفاتها كما أنّها تؤرقه، وهي السبب في عدم زواجه، "كانت هناك صورة واحدة يحتفظ به يوسف في ظرف صغير في دولاب في غرفته"[5].

إنّ احتفاظ يوسف بالصورة في ظرف يعدّ مكاناً مغلقاً نفسياً قبل أن يكون ورقيّاً، فهو لم يخرج الصورة منه أبداً ويتذكر ملامحها عن ظهر قلب وفي داخل نفسه، فالمكان هنا جمع مظاهر المحسوسات والملمومات ومكوناً من مكونات الرواية يؤثر فيها، ويتأثر بها، فالصورة الفوتوغرافية في الغرفة في الظرف الصغير داخل الدولاب، بصرية جعلت إدراك المكان بوساطة اللغة ممكناً، وهذا يمنح الشخصيات في الصورة الفوتوغرافية وجهات نظرهم وانطباعاتهم وأوصافهم[6].

رَغِب (الراوي) في الانتقال من المكان المغلق إلى الفضاء ومن ثم سعى إلى خلق نوع من الامتداد المكاني وذلك في حديثه عن الصور في الكنيسة، التي ذهب يوسف إليها للصلاة، وحدث حدثٌ مهمّ وخطيرٌ التقطته عين الكاميرا، فكان اقتحام مجموعة إرهابية (الكنيسة) أثناء قيام المصلين بأداء الشعائر من قداس داخل الكنيسة فقتلت تلك المجموعة الإرهابية عدداً كبيراً من المصلّين قبل أن تأتي قوات عسكرية تابعة للحكومة وتقتحم المكان لتقتل ما تبقّى من الإرهابيين وتحرّر الأحياء من المصلّين التي كانت من بينهم (مها)

(1) يا مريم: 56-57.
(2) م. ن: 57.
(3) م. ن: 60.
(4) يُنظر: الرواية العربية، البناء والرؤيا: 74.
(5) يا مريم: 61.
(6) يُنظر: الرواية العربية- البناء والرواية: 72.

التي أخذت برواية الأحداث حتى عبر القناة التي التقت بها بعد التفجير بوصفها شاهد عيان، وكان يوسف من بين الضحايا التي التقطتهم عيون الكاميرات عندما جاءوا للتصوير بعد الحادثة.

"ظلّ جسد يوسف مسجى على أرض الكنيسة لأكثر من أربع ساعات، داس أحد أفراد قوة مكافحة الإرهاب الذين دخلوا الكنيسة على أصابع يده اليسرى بالخطأ فهشم عظاماً ثلاثةً من أصابعه، كان يحمل كاميرا صغيرة معه ويصوّر العمليّة وظلّ يطلب من الرهائن المحرّرين أن ينظروا إلى الكاميرا"[1].

فالمكان الذي حدث به التفجير ومات فيه يوسف والتقطت له الصور، كان يوسف يعدّه مكاناً آمناً للطمأنينة، إلاّ أنّ الموازين قد انقلبت، وهذا كان رأي مها من البداية عندما تحدثت مع يوسف الذي رفض أن يترك بلده، متشبّثاً بخيوط الأمل وبذكريات ماضٍ سعيدٍ حيٍّ في ذاكرته.

فوصف اقتحام الكنيسة يشير إلى إمكانية الروائي (سنان أنطوان) وتمكنّه من اختصار وتجاوز الكثير من التفاصيل التي ربما لو استخدمها لأثقلت النص وحوّلته إلى مباشرة مقاليّة تقترب من التحقيق الصحفي. ولهذا فإنّ فضاء المكان للصورة الفوتوغرافية متحوّل وضبابي، فالبيت والكنيسة أماكن آمنة، والصور الفوتوغرافية تحظى بحب وحنان، أو بقدسيّة فيهما سواء من قبل الراوي (يوسف) أو من قبل الكنيسة.

وفي سعي واضح من مؤلف الرواية إلى أن يعضّد افتراضاته التخيلية التزم مساراً واقعيّاً وثائقيّاً واضحاً يمسك بشظايا الحدث داخل الكنيسة وفق رؤيتين تتعاضدان ولا تتقاطعان، فالرواية تبدأ من الكنيسة وتنتهي بها تلك الكنيسة التي ارتكبت فيها أبشع جريمة بحقّ المصلّين لا يملكون إلاّ الدعاء إلى الله، إذ نرى (سنان أنطوان) كيف وظّف التكثيف القصصي والكثير من الدلالات السردية كما فعل في أغلب فضاءات الرواية ومكانها، فالكنيسة كانت حاضرة والدين حاضراً في الرواية[2].

وسعى (سنان أنطوان) سعياً جادّاً إلى بناء الفضاء من مجموع الأمكنة المغلقة والمفتوحة، فقد وفّر رباطاً واحداً نظّم حركة أمكنة الصور وإيقاعها، فأضفى على المكان طابع الحزن حين كان (الراوي يوسف) حزيناً، وطابع الفرح حين كان فرحاً.

وأفاد (أنطوان) من أسلوب التقطيع الذي قسَّم به الرواية إلى فصول، وهذا ما منحه حريّة التنقّل في سرد الأحداث الحاضرة والرجوع إلى الماضي من خلال هذا التقطيع الذي استعمل له الكاتب الفصول والأرقام؛ لتبقى حركته حرّة في التحدّث عن الحاضر والماضي، والتنقّل بين شخوص الرواية وأحداثها التي ظلّت الشخصيّة الرئيسة فيها (يوسف) تعيش الحاضر من خلال الماضي.

إن (سان أنطوان) في روايته من قلائل الكتّاب الذين استعملوا تكرار العنوان الفرعي بقصديّة واضحة، منها أن ينبّه القارئ إلى أن الفصل الأول في الرواية الذي حمل اسم (أن تعيش في الماضي) ما زال مستمراً بعد الفصل الثاني (صور) من خلال تكرار العنوان في الفصل الثالث (أن تعيش في الماضي)، وهذه حالة من التركيز السردي الذي أجاد به، واستطاع أن يعود إلى الماضي.

الخاتمة

1. استطاع الراوي وبمختلف فصول الرواية أن يحدد بدقة متناهية زمان الصورة الفوتوغرافية ومكانها؛ لما لذلك من أهمية في بناء النصّ الروائي، الأمر الذي جعل الصورة الفوتوغرافية أداة لبناء الرواية.
2. كشفت لنا الصورة الفوتوغرافية في نص (يا مريم) التحولات الإيديولوجية والسياسيّة التي مرّ بها الحكم السياسي في العراق، ومع تشخيص حالات الفرح والحزن والحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة في العراق مع كلّ مرحلة.
3. كشفت لنا الصور الفوتوغرافية حالة الأقليّات في العراق، فالصور أفصحت عن حالات الفرح في أزمنة قديمة في العراق، وبعد عام 2003 تفصح لنا عن حالة اليأس والحزن والخوف.
4. كشفت لنا الصورة الفوتوغرافية حالة التعايش لمختلف الأديان في العراق، وتمثّل ذلك في صورة يوسف وأصدقائه.

(1) يا مريم: 155.
(2) يا مريم، دلالات السرد وتعددها، الأقلام: 177.

5. استطاع الراوي أن يعتمد الصورة الفوتوغرافية، ويجعل منها ذاكرة أرشيفيّة مثّلتها ذهنيّة يوسف التي بنيت عليها الرواية في زمن الاسترجاع الذي غطّى حاضر النص الروائي.
6. استطاعت الصورة الفوتوغرافيّة في رواية (يا مريم) أن تشخّص أطول مدّة زمنيّة للصورة الفوتوغرافية للسلطة الحاكمة.
7. تركت لنا الصورة الفوتوغرافية في نص (يا مريم) صوراً أخرى مفتوحة، وهي أنّ صورة يوسف لم تكن موجودة وهو شهيد على يد الإرهاب، ما جعل هناك صوراً فوتوغرافية كثيرة في كنيسة النجاة، وشهداء المسيح في ذلك الحادث الإرهابي.

المصادر

1. أرض السواد وخضار السرد، ماهر جرار، مجلة الطريق اللبنانية، ع4، 2000.
2. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، دمشق، 1990.
3. الألسنة والنقد الأدبي في التنظير والممارسة، موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، 1979.
4. بناء الرواية، أدوين مؤيد، الدار المصرية للتأليف والنشر، تر: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط.
5. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
6. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء.
7. تداخل البنى السردية والتركيبية للعالم، الطائع الحداوي، الأقلام، ع6، 1987.
8. جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ناظم عودة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013.
9. جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، منشورات مجلة أقلام، بغداد.
10. الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، 2003.
11. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الحرية للطباعة، بغداد، الموسوعة الصغيرة، ع57، 1980.
12. سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر، الإرساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني، ط1، 2008، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
13. سيميولوجية التلقي البصري ومساءلة الرسائل البصرية، بحث مجلة علاقات.
14. سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية، عبد الرحيم كمال، مجلة علاقات، ع16، 2001.
15. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسن، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشارية، ط1.
16. الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، تموز للنشر، دمشق، 2013.
17. في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صباغ الخطيب، يمنى العيد، منشورات الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
18. قال الراوي البنايات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.
19. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، ط1، 2012، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان.
20. يا مريم دلالات السرد وتعددها، محمد علوان جبر، أقلام، ع1، نيسان، 2014.
21. يا مريم، سنان أنطوان، منشورات الجمل، ط1، بغداد– بيروت، 2012.