

The Meta-Realism in the Novel Al Aslaf (The Ancestors) by Fadel Al-Azzawi

Noora Mohammed F. AlKhanji
Faculty of Arts-Department of Arabic Language
Qatar University
nourafaraj@qu.edu.qa

Received : 23/02/2022

Accepted :14/07/2022

Abstract:

The novel (The Ancestors) by Fadel Al-Azzawi, published in 2001, is one of the novels of the experimental movement in the Iraqi novel. This novel is based on the construction of meta-realism, which is manifested in different forms. It pinpointed the paths of narrative elements, like characters, events, time, and place, and was interwoven with them in a form of historical recording the of violence and the surrounding state structure and societal nature. It took advantage of the Iraqi folklore cultural heritage, and religious references, which constitute the life of the lower class as well as the life of the political and military class without discrimination, by adopting the satirical language that took the novel to the classification of black comedy. The meta-realistic manifestations in this novel vary among the characters, such as Satan, Delilah, the angel, the sheikhs who are passing through time and death, and abnormal phenomena such as frogs raining from the sky, paranormal accidents such as flying humans, and strangeness such as the brotherhood of animals.

Keywords: Modern Narrative, Iraqi Novel, Meta, Realism, Modern Criticism.

الميتا - واقعية في رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي

نورة محمد فرج قاسم الخنجي

كلية الآداب-قسم اللغة العربية

جامعة قطر

nourafaraj@qu.edu.qa

القبول : 2022/07/14

الاستلام : 2022/02/23

الملخص:

تمثل رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي الصادرة في العام (2001)، واحدة من روايات التيار التجريبي في الرواية العراقية، إذ قامت هذه الرواية على بناء الميتا-واقعية، التي تظهت في أشكال مختلفة، كما حددت مسارات العناصر السردية كالتشخيصات والأحداث والزمان والمكان، وتشابكت معها، وذلك في شكل من أشكال تدوين تاريخ العنف، وما يحيط به من بنية الدولة والطبيعة المجتمعية، مستعيدة من الإرث الثقافي العراقي الفلكلوري، ومن المرجعيات الدينية، التي تشكل حياة القاع كما تشكل حياة الطبقة السياسية والعسكرية دون تمييز، وذلك باعتماد اللغة الساخرة التي أخذت بالنص الروائي إلى تصنيف الكوميديا السوداء. تتنوع مظاهر الميتا-واقعية في هذه الرواية بين الشخصيات، كالشيطان، ودليلة الملاك، والشيوخ العابرين للزمن وللموت، والظواهر غير الطبيعية كهطول الضفادع من السماء، والحوادث الخوارقية كطيران البشر، والغرابة كتأخي الحيوانات.

الكلمات المفتاحية: السرد الحديث، الرواية العراقية، الميتا-واقعية - النقد الحديث.

المقدمة:

الذي يقوم على أن ما وراء الواقعية في بعده الفلسفي هو الواقعية الميتافيزيقية، بينما الواقعية الأسلوبية ليست إلا الواقعية المجازية، وبالتالي فإن لازمة (ميتا) تعني (من خلال) أو (ما وراء) الواقع الذي يمكن لجميع البشر رؤيته، وعليه فإن الميتا-واقعية هي واقعية الطبيعة المفرطة فيزيائياً للأشياء، حين تعاد صياغة الاستعارة غير المرئية، لتنتزل تنزيلاً واقعياً، أي أنها (النقل) و(الانتقال) لكل ما لا يمكن رؤيته، ليتحول إلى مرئي قابل للتعاطي معه في النص الأدبي، بما يشكل تداخلاً بين مختلف تفاصيل الحقيقة التي يقدمها هذا النص.

وتختلف الميتا-واقعية عن السريالية، في أن الأخيرة تأتي من اللاوعي، فيما الميتا-واقعية تأتي من العقل الفائق، وتتجه بخطابها إليه، بما يفتح تصوراً متعدد الأبعاد للعالم، واعتبرت طريقة جديدة للخلق الأدبي للتغلب على الواقعية التقليدية.

إن ما وراء الواقعية تعني ما وراء الوعي النفسي، وهي تقدم ما هو أبعد من وجهة نظر تقوم على فهم الواقع من منظور نفسي أحادي، بل هي تسعى لتصوير الواقع الموجود وراء هذا المنظور النفسي الذاتي، وهكذا، فإن الميتا-واقعية تقوم على التصوير المادي عبر إدراك ما هو كامن في الأبعاد الأخرى للواقع، وجوهر هذه الأبعاد وعلاقتها بنا كبشر، كما أنها تصبح في مرحلة تالية أداة لتطور الوعي.

يرى أبشتاين الميتا-واقعية ممثلة في الفنون القروسطية التي صورت الأيقونات واللوحات الدينية، وقدمت المجدد الديني في صورته الحسية، وفق رؤيتها الخاصة، ومن خلال تفسيرها الروحي للأبعاد الأخرى لموضوعات هذه النصوص، التي تم نقلها من المكتوب إلى الممثل

تمثل رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي الصادرة سنة (2001)، واحدة من نماذج التيار التجريبي في الرواية العراقية، وقد قامت التجريبية فيها على بناء الميتا-واقعية، أي إعادة إنتاج عناصر غيبية وأسطورية وخوارقية إنتاجاً واقعياً داخل السياق السردية.

لقد اعتمدت هذه الدراسة على مصطلح (الميتا-واقعية)، الذي أشير إليه في الصفحة الأخيرة من الرواية، وهي صفحة بمنزلة تهميش يتضمن مفاتيح لاحقة لفهم الرواية، وقد كتب مؤلف الرواية هذه الصفحة تحت عنوان (إشارات وملاحظات)، واستخدم مصطلح "الميتا-واقعية" (العزاوي، 2001) لتصنيف روايته، وأدرج تحته الزمن المتخيل المفترض الذي بنيت عليه الرواية، كما أسس للمكان الروائي باعتباره بلداً خيالياً "اسمه هو العراق" (العزاوي، 2001)، وكذلك أحال مشهد أخوات القدر على مشهد الساحرات في مسرحية (مكبث) لشكسبير، وعرف بالحفيظ في المتخيل الشعبي العراقي، وذكر في الختام أن الرواية تستفيد من مصادر متنوعة تراثية وفلكلورية وتاريخية وجغرافية وعلمية.

وبذا فإن الرواية تختار أن تقدم نفسها تحت هذا المصطلح، بكل مرجعيته، ولهذا السبب فإن الدراسة ستلتزم هذا المصطلح بناء على هذه الرؤية.

إن اتجاه الميتا-واقعية (Metarealism) هو اتجاه أدبي يعود إلى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، صاغه ميخائيل ابشتاين ونشره كإعلان أدبي في المجلة الأدبية السوفيتية (Voprosy Literaturny) سنة (1983)، وقد قدم في مقاله هذا تصويره الخاص

يظهر الشيطان مرة ثانية في الحكاية الخارجية/ الإطار، ولكن كفكرة حين تسند إليه احتمالية أن يكون هو مؤلف المخطوط، وليس عادل سليم الأمير، فقد سلم الأخير المخطوط إلى الناشر كاتباً له: "هذه الرواية التي كثيراً ما فكرت في كتابتها فأخفقت حتى جاء الشيطان وكتبها لي، تاركاً إياها كاملة على منضدتي قبل أن يرحل ويقول لي: لا تتعب نفسك كثيراً، فقد كتبت لك بنفسني الرواية التي لطالما حلمت بها، وهو أمر لا يتعلق بعجزك عن الكتابة كما تتوهم، وإنما لأنها رواية لا يمكن أن يكتبها أحد سواي" (العزاوي، 2001)

بعدها يتلقى الناشر اتصالاً هاتفياً من الشيطان. لا يثير هذا الاتصال أي رعب أو ذعر أو استغراب، بل يقدم على نحو واقعي، فبعد شهر أو أكثر من استلامه المخطوط رن جرس الهاتف ذات ليلة في شقته، "كان المتحدث شخصاً قال إن اسمه الشيطان وأنه يعرفني أنا الآخر أيضاً" (العزاوي، 2001)

هنا يعلن الناشر أنه لا يستطيع تحديد كاتب الرواية الحقيقي، وهو عادل سليم الأمير أم الشيطان واقعياً: "فقد وجدت أن من الوفاء له أن أنشر هذه الرواية التي تعرض جزءاً من سيرة حياته العجيبة، سواء كان هو مؤلفها أم شيطانها المزعوم" (العزاوي، 2001، 18).

إن الشيطان إن كان هو مؤلف الرواية فهو المتحكم بمصائر شخصياتها وصانع أحداثها، وإن كانت سيرة فهو الشاهد عليها ومدونها.

والشيطان هنا -وعلى امتداد الرواية- لا يحضر بالصورة النمطية للشيطان، ولا يقوم بالسوسة، بل يتحاور مع البشر، ثم يغيب عنهم. أما داخل الرواية الداخلة/ المخطوط، فإن الشيطان يظهر سبع مرات مختلفة:

الأولى: في القطار.

الثانية: حينما يظهر كساحر.

الثالثة: حينما يرى عادل الأمير وهو يأكل أوراق الشجر.

الرابعة: مع الفرقة الجواله التي خيمت على طرف المدينة.

الخامسة: عندما ساعد الجنرال القديس.

السادسة: حين يعتقل ويعذب.

السابعة: حين يقدم محاضرة.

الأولى: يظهر الشيطان لعادل الأمير في القطار، كرجل في الثلاثينات من عمره، (انظر: العزاوي، 2001، 36)، يبادر هو بالسلام والحديث والابتسام، ليعرف عن نفسه كمثل في فرقة مسرحية جواله، ويدعى بالأستاذ، ولن يظهر له اسم خاص على امتداد الرواية، كما لن تظهر ملامحه محددة، وإنما زيه وهيئته العامة فقط.

إن إظهار الشيطان هنا على نحو مساوٍ للإنسان، لا يمثل تطويراً للشيطان، إذ طالما جرى تمثله على هيئة بشرية، كما في مسرحية (فاوست) على سبيل المثال، وإبرام الميثاق مع الشيطان هو من أكثر الموضوعات انتشاراً في العجائبية (انظر: تودوروف، 1993، 129)،

رسماً ونحتاً، ومثال ذلك تصوير الشياطين والملائكة، وهكذا اعتبر أبشتاين التاريخ الفني الكلاسيكي هو مصدر فلسفة الميتا- واقعية، بكل ما يرتبط به من رموز وموسوعات واقتباسات وعبارات مجازية، ولذا، رأى الميتا- واقعية على إنها ليست إلا محاولة العودة إلى الكلمة بكل معانيها التصويرية والمتسامية، من حيث إنها تحاول أن تقدم نظرة شاملة للواقع؛ من خلال منظور العقل الذي يدرك ما وراء الوعي، ويرى الواقع ككل بجميع أطرافه، لا من وجهة نظر شخصية مجزأة فكرياً، فهي على هذا التجسيد تأتي في شكل تصويري لواقع الأبعاد الأخرى غير المنظورة، وانعكاسها المباشر على الإنسان بحمولاته النفسية، التي تؤثر في كيفية تلقيه لها وإعادة إنتاجها عبر هذا التمثيل بأشكاله المختلفة، ولذا فليس ثمة بطل واحد محدد في النص/ العمل الفني، بل إن الميتا- واقعية تركز على ما يسمى بمجموع الإدراك، وهو الفضاء الكامل بمحتوياته البشرية وغير البشرية، المرئية والغيبية. (المزيد: High، 2000، 87-89) وهكذا تعتمد الميتا- واقعية في النص الأدبي على الاستعانة بعناصر أو مواد ما وراثية/ فيزيقية أو ظواهر خوارقية، وتقدمها في سياق يأخذ صفة الواقعية/ الطبيعية.

تتنوع مظاهر الميتا- واقعية في رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي بين الشخصيات، سواء الغيبية كالشيطان ودليلة الملاك، والبشرية كالشيوخ، والمظاهر الطبيعية كهطول الضفادع من السماء والزمن العجائبي، والحوادث الخوارقية كطيران البشر، وتأخي الحيوانات، والأمكنة الأسطورية، التي جرى في الرواية تنزيلها بوصفها واقعياً، سواء أكانت شخصيات أم أمكنة أم أحداثاً أم عيوراً للزمن، ضمن هيكلية سردية تنتمي إلى الكوميديا السوداء، وفيما يأتي عرض تلك المظاهر:

الشيطان:

إن أول عنصر يظهر في الرواية من عناصر الميتا- واقعية هو الشيطان، إذ يظهر في الحكاية الخارجية/ الإطار، بصفته رقيقاً لعادل سليم الأمير، وهو يقدمه بذاته الأصلية، أي أنه الشيطان، لكن لا أحد يصدقه، وحين سخر منه أصحابه ذات مرة "راح وجلب معه شيطانه المزعوم إلى المقهى، طالباً منه أن يقدم لنا واحدة من معجزاته الكثيرة" (العزاوي، 2001، 12-13).

يأتي الشيطان هنا في سمة (العادية)، التي لا تثير استغراب البشر، بل إنه منزوع من أي صفة خوارقية، كما أنه لا يملك أي ملامح أو هيئة شيطانية مرعبة أو منقّرة، وهو كذلك يأتي في سمة متصالحة مع ذاته ومع الآخرين (البشر)، تعاطيه وإياهم يقتصر على اللهو واللعب غير المضر، وفي هذا إشارة/ ترميز إلى أن ما يقوم به الشيطان مع البشر لا يعد ضرراً إذا ما قيس بما يسببه البشر لأنفسهم.

وعلى هذا، فإن هذا التنزيل الواقعي للشيطان ضمن شخصيات الرواية يأتي لغايات وظيفية، هي تشكيل هجائية سردية ضد البشر.

أنيقة، محدود الذكاء والإمكانيات، قابل للنقد، ولا يملك سطوة على البشر أو الملائكة، لكنه في حالة استقرار وسلام داخلي، وهو يبشر بأهدافه التي تبدو حاملة وعادية.

لقد "أنس الكاتب الشيطان وجسده وجعله ممثلاً في مسرحية مع صديقه عادل عبد الأمير، يكلمه ويعرض له خدماته ومساعدته، فنسب الشر للإنسان، وجعل الشيطان فاعلاً للخير، فقلب المعادلة دليلاً على عجائبية الواقع العراقي المعيش" (كامل، 2017، 10).

الثانية: يظهر الشيطان كساحر في وسط المدينة، يرقص قرده، ويعلمه الكتابة وقراءة الأفكار: "أما عادل سليم الأمير فقد بدا كمن ضربه الزلزال حالماً سمع الساحر يردد قصيدته التي كان قد نظمها في اليوم ذاته" (العزاوي، 2001، 62-63).

إن الشعر في المتخيل الجاهلي مرتبط بالسحر والجن والشياطين، وبذا فإنه هنا يستعاد في صورته العربية الأولى، لكن في حالة تضاد مع صورة الشعر نفسه، فالشعر الذي كتبه عادل ومن ثم القرد هو قصيدة نثر، فالتعاطي مع الشعر هو تعاطٍ أزلٍ وإن تغير شكل القصيدة.

لكن تمكن القرد من قراءة ذهن عادل، وحفظ قصيدة، وإعادة كتابتها على الملأ، هو سخريه من عادل من جهة، الذي يمكن للقرود أن تحفظ شعره، كما أنه سخريه من الحاضرين الذي شهدوا الحادثة، وآمنوا بإمكانيات القرد؛ لأنه يمسك القلم على نحو شبيه بالبشر، "تجد في رواية (الأسلاف) مزجاً بين الشخصيات الواقعية واللاواقعية مثل: (الشيطان، والملاك دليلة، وأخوات القدر، والساحر) فضلاً عن الشخصيات العجائبية للإنسانية مثل القرد الذي يتقن الكتابة والخط ويتكلم لغات عدة ويحفظ الشعر، وهنا عمد الكاتب إلى أنسنة الحيوان" (كامل، 2017، 10). إن الشيطان على هذا يستخدم أدواته -التي هي القرد هنا- لإبهار البشر وللسخريه منهم على حد سواء.

و"حينما أراد عادل سليم الأمير الذي راح يتفحص جدران المغارة بيديه أن يسأل الرجل عن اسمه وجده قد اختفى فجأة" (العزاوي، 2001، 64-65)، لكن الساحر/ الشيطان إذ يقود عادل إلى المغارة يخفي هو وقرده، ليسلمه -دون أن يعي- إلى الشيوخ، فيكون هو من يخرجهم ليتحكموا بمصائر البلاد.

الثالثة: حينما يجده يأكل أوراق الشجر، حينها يظهر الشيطان وهو "يرتدي سروالاً أزرق وسترة جلدية سوداء" (العزاوي، 2001، 81)، ويقدم له قنينة لغسل الأعشاب قبل التهامها، قائلاً له أنه هو أيضاً يأكلها أحياناً: "مد يده إليه قائلاً: يشرفني أن أكون الشيطان الأول الذي تتعرف عليه. صافحه عادل سليم الأمير وقال له ساخراً: حسناً، كيف هي أحوالك أيها الشيطان؟ سيئة، سيئة جداً، إذ لم يعد أحد يؤمن بي، ولكنني أحاول مع ذلك أن أظل على قيد الحياة في هذا الزمن الصعب على الجميع، فإذا لم يؤمن بي أحد فسوف أنقرض في النهاية" (العزاوي، 2001، 83). في هذا الجزء يستهزئ عادل سليم الأمير بالشيطان، ولا يثق بكونه الشيطان فعلاً، ويخاطبه وهو يستدعي

ولكن هذه المساواة تحيل إلى هجائية الإنسان ذاته، الذي سيتساوى مع الشيطان، وهذا المفتوح للرواية، سيمثل الأساس الذي ستتكون وفقه رفقة الشيطان وشخصيات البشر لاحقاً، إذ ينزع الشيطان نحو العادية، بينما يصير البشري على التفوق شراً.

يتخذ الشيطان صفة المعلم والأستاذ لعادل وحده، إذ سيكون معلمه في النجاة والإنقاذ حيناً، وفي غواية المعرفة والشعر حيناً آخر، فكلمة الأستاذ تترافق مع المعرفة المقدمة للآخرين، وللتفوق عليهم أيضاً، لكن هذا الأستاذ سيخضع لاحقاً للحط منه، وسيتفوق عليه الآخرون في الشر.

لكن صفة الأستاذية التي تطلق على الشيطان يتم نزعها منه فوراً عبر فاعلية السخرية، فالممثلة دليلة الملاك تسخر منه، وتطعن فيه، أي أنها لا تحترمه، وفي هذا إشارة إلى تفوق النفس الخيرة (الملائكية) على الشيطان، وقلة حيلته وتأثيره. ومن جهة أخرى، سيسجن الشيطان في الرواية لاحقاً بأمر السلطة، وسيخضع للتعذيب، إن هذا إشارة أخرى للتفوق البشري (الشرير) على ذهنية الشيطان وتوقعاته حيال البشر.

وهكذا، لن يملك الشيطان على امتداد الرواية اسماً خاصاً به، بل سيشار إليه بـ(الشيطان) أحياناً، وبـ(الأستاذ) أحياناً أخرى، ولكن تعريفه بالأستاذ دائماً ما يُلحق بوصفه بالشيطان، فالشيطان هنا يقوم مقام اسم المعرفة، أما الأستاذ فهو لقب.

إن صفة الأستاذ تحيل إلى مسرحية (فاوست)، التي يظهر فيها الشيطان معلماً، غير أن رواية (الأسلاف) لا يبيع فيها عادل الأمير روحه إلى الشيطان، وليس ثمة بحث عن الخلود هنا.

لقد شاهد عادل الأمير مسرحية للأستاذ ولدليلة من قبل، وكان الشيطان يرتدي فيها قناعاً، وفي القطار عرف أن ذاك الممثل هو ذات الشخص المائل أمامه: "حسناً أنا الشيطان الذي حفظت خطبته عن ظهر قلب. لا تسألني عن اسمي الحقيقي، إذ لم يعد أحد يناديني بغير اسم الشيطان" (العزاوي، 2001، 38). هنا يتلاعب الشيطان بعادل سليم الأمير، فيقول إن دليلة تعتقد أنه الشيطان، أي أنه ليس كذلك، لكنه من جهة أخرى يقول في لحظة تالية إنه الشيطان، ويخلط الجد بالهزل حتى لا يكاد يفصل بينهما: "من أين لك أن تعرف إن كان كل ذلك قد حدث فعلاً قبل أكثر من ألف سنة؟ قهقه الأستاذ قبل أن يهمس في أذنه: لأنني كنت حاضرًا حينذاك في عيد الشمس، وشهدت كل شيء بنفسي، هل نسيت أنني الشيطان؟" (العزاوي، 2001، 45)، اعتقد عادل أن هذا الكلام ليس سوى مزحة، لا يثير الأمر استغرابه ولكنه لا يصدق أيضاً.

وهو هنا مرافق لدليلة الفتاة الملاك، لكنه المتحكم بها والمسير لأموها، وهي تتمرد تمرّدًا خفيًا وخفيًا من خلفه حين يغادر إلى الحمام. وتتقدّمه ك معلم فكري وأيضاً.

إن الشيطان هنا يُلبس صورة غير الصورة المعتادة عنه، فهو ليس مخيفًا ولا شرييرًا ولا حانقًا أو كارهاً، بل هو ذو هيئة بشرية بملابس

قدمهم باسم الإخوة قرقرش. ما كاد الشيطان يختلي بالجنرال القديس حتى همس في أذنه: سأحل لك مشكلتك يا سيدي الجنرال" (العزاوي، 2001، 209). كان الجنرال حينها يحتاج إلى المال، فوفره له الشيطان من خلال أعرافه الذين كانوا لصوفاً في أمريكا. لقد ساعد الشيطان الجنرال القديس على أوجه مختلفة، إذ وفر له المال مجدداً، "الجنرال القديس وحده كان يعرف لأن كل ذلك من صنع صاحبه الأستاذ الذي ظهر ثانية، حاملاً معه حقيبة محشوة بالعملات الصعبة التي نهبها لصوصه الشاطرون من بنك أوف أمريكا هدية من الشيطان" (العزاوي، 2001، 222)، كما ساعده في السيطرة على الشيوخ/الجنرالات الآخرين بطرق مختلفة: "ثم روى له ضاحكاً كيف أنه نشر بحث الجنرال الفلكي حول اينشتاين مع التعديلات الجذرية التي أدخلها عليه، والدواوين الشعرية التي نظمها بنفسه ونشرها باللغات الأوروبية باسم شهريرار" (العزاوي، 2001، 223) فهو هنا يقوم بدوره الطبيعي، والمتوقع، وهو الإلهام والمساعدة الشيطانية للأشرف.

السادسة: وفيها يعتقل الشيطان ويعذب، إذ إن الشيطان وبالرغم من مساعدته الجنرال القديس وكونه صديقاً له، إلا أن الأخير يعتقله ويزج به في السجن، ويعرضه هناك للتعذيب كي يبوح بمكان دليلاً التي اعتبرت متأمة على السلطة: "بل إن الوقاحة بلغت بهم حد اعتقال الشيطان نفسه، حيث علقوه من كتفيه إلى مروحة في السقف وراحوا ينهالون عليه ضرباً بالعصي والأسلاك المعدنية" (العزاوي، 2001، 243). إن هذه إشارة إلى قدرة الجنرال القديس على التكتيل بكل من يرى فيه خطراً عليه ولو كان من المقربين له: "كان عادل في الحقيقة قد شعر بالخطر في نفس اليوم الذي أعتقل فيه الشيطان، ليس خوفاً من الشيطان، وإنما من الجنرال المستعد للتضحية بأقرب الناس إليه للوصول إلى ما يريده" (العزاوي، 2001، 246).

لقد كان الجسد البشري على مر العصور ساحة للصراع السلطوي، هذا الجسد هو الذي يتعرض للتعذيب والاعتقال والإقصاء والإخفاء وحتى للتقطيع" (حميد، 2017، 37)، أما المعتقلات السياسية فقد "مثلت أمكنة مسخ الوعي عند الذات، عن طريق العنف الجسدي والنفسي في مدة انعدم فيها وجود القانون وسيطرت الأنظمة الثورية، ذات التوجه الفلسفي الشمولي" (هويدي، 2007، 16)، وهي في هذه الأمكنة أمكنة لا يحضر فيها الشيطان إلا بوصفه معتقلاً، فالهول الذي تنتجه ليس من عمل الشيطان، بل يتفوق عليه، وفي هذا استمرار لهجائية الإنسان في الرواية. لقد بُني هذا الجزء على المفارقة التي تتبين من خلال الحوار الذي جرى بين عادل سليم الأمير والشيطان: "من كان يعتقد أن في إمكان البشر الفانين اعتقال الشيطان نفسه وتعذيبه! لماذا لم تهرب منهم؟ كنت قادراً على الأمر، أليس كذلك؟

ضحك الشيطان وقال: كان جلاؤكم أكثر دهاء ومهارة مني، فقد أحاطوا عنقي منذ البداية بقلائد الثوم التي تسلبني كل قدرة على المقاومة"

مسرحية (فاوست): "إذا كنت الشيطان حقاً، وليس ممثلاً في مسرحية، فلا بد أنك ستطلب مني الحصول على روجي لقاء خدماتك لي، ولكنني لن أفعل ذلك حتى لو أعطيتني كل كنوز قارون. أطلق الأستاذ ضحكة مدوية في الظلام: ماذا أفعل بروحك يا عزيزي عادل؟ كل ما في الأمر هو أنني وجدتك ضالاً فأشفتك عليك وجئت أعرض عليك خدماتي المجانية بعد أن عرفت بحبك لدليلة التي أجلها كثيراً" (العزاوي، 2001، 85).

إن الشيطان هنا يظهر في الليل، في موقف مخزٍ لعادل سليم الأمير، أي موقف الجوع والفاقة والتهمم الأعشاب، ولذا ستكون الخدمة التي يعده بها هي إمداده بالمال عبر ترتيباته الخاصة.

إن الشيطان هنا يذكر بصورة الشيطان القروسطي في المتخيل الغربي: "ففي الحكايات الغامضة التي تدور حول الشيطان في القرون الوسطى، وفي الملاحم التي تقوم على أساس المحاكاة الهزلية، وكذلك في تلك الحكايات الخرافية، كان الشيطان هو الصورة المرحمة المناقضة التي تعبر عن وجهة نظر غير رسمية، عن الجانب المادي الجسدي للحياة. ولم يكن هناك شيء مرعب أو غريب فيه، ففي وصف رابليه للرؤية الشبحية للشياطين في روايته، صورت الشياطين في صورة الأصدقاء المرحين للشخصيات. أما في الرؤية الرومانتيكية، فالشياطين يصورون في صورة شيطانية مرعبة وقائمة ومأساوية، ويكون الضحك ضحكاً أسود وساخرًا. هكذا تحولت السخرية الشعبية القديمة من الشياطين ومعها فكاهة العصور الوسطى إلى ضحك قائم في الكنائس والأديرة، والقصور القديمة في بداية القرن التاسع عشر. وقد كانت تلك ضحكات قائمة سوداء ساخرة تضحكها شخصيات وحيدة غريبة التفكير والسلوك، وكأنها صورة إنسانية مجسدة للشيطان، ولذلك كان من خصائص الاتجاه المسخي الرومانتيكي. أنه في كل حالاته ذو طابع ليلي، فالليل وليس النهار، والظلمة وليس النور هما الطابع المميز لهذا النوع الفني، إذ في الظلام يكثر ظهور الشياطين" (عبد الحميد، 2003، 309).

الرابعة: يظهر الشيطان مع الفرقة الجواله حين تخيم على طرف المدينة، وهنا لن يكون له حضور، بل ستهيمن دليلاً على المشهد، وسيقتصر ظهوره على الاستعراض مع قطعان الذئاب والخراف المتأخية، ضمن الإعلان عن المدينة الفاضلة. وهذا الحضور الموجز دلالة على تراجع السلطة المؤذية المعروفة عن الشياطين، كما أنها تتدرج في ضمن إطار (القلب) و(الضد) الذي تشتغل عليه الرواية في مواطن كثيرة، فالشيطان هنا من مؤسسي المدينة الفاضلة التي سيهدمها الإنسان لاحقاً، وبهذا يتحقق عداء الإنسان الذي يتفوق على الشيطان في الشر، بل إن الأخير يرثي للإنسان ويود أن يصلح له حياته، ويظل يعمل على إحلال السلام بين الكائنات المتصارعة.

الخامسة: لما ساعد الشيطان الجنرال القديس، حينما كان الجنرال جالساً مع رفاقه الشيوخ في المقهى، فجاء "عادل سليم الأمير يتبعه صديقه الممثل المسرحي الذي كان يلعب نفسه بالأستاذ، وثلاثة رجال غرباء

العلاقة التي تربط بيننا، إننا نعمل في فرقة فنية واحدة كما تعرف." (العزاوي، 2001، 47).

في أول ظهور لها، لا تعرّف دليلاً بوصفها ملاكاً، بل الشيطان هو من يبادر بالتعريف عنها، وهي شبه نائمة، وستظل كذلك طوال الحدث الذي دار بين عادل سليم الأمير والشيطان، فهي في غفلة أو تغافل الملاك حينما يقوم الشيطان بعمله. لكن دليلاً والأستاذ يعمل كلاهما في فرقة مسرحية، ليمثلا دوريهما الحقيقيين، فهو يمثل دور الشيطان في مسرحيات الفرقة، بينما تمثل هي دور الملاك، هنا يظهر ما يمكن توصيفه بالقلب المزدوج، ما بين الصفة البشرية والصفة الملائكية/الشيطنانية، فالتمثيل هو الحقيقة الأصل.

إن دليلاً بخلاف الشيطان، جرى سرد ملامح وجهها، "كانت تجلس متكئة على مقعدها، يعبث النسيم عبر النافذة نصف المفتوحة بخصلات شعرها الذهبي الذي كان يكشف عن جبين عريض في الضوء الشاحب لأضوية القطار" (العزاوي، 2001، 41). كما أنها ثابتة عند عمر العشرين، فهي تملك ميزة الأبدية، في مقابل البشري الفاني ومحدود العيش.

وتملك دليلاً بخلاف الشيطان اسمها الخاص، الذي يأتي من الدلالة والهداية، كما أن اسمها الثاني/الأخير (الملاك) يشير إلى طبيعتها. إن وجودها في الرواية على نحو ملازم وتبعي للشيطان يرمز إلى حضور الخير الثانوي في مقابل حضور الشر، وإلى الكيفيات التي يمكن للشر أن يتمظهر فيها، في حين أن الملائكية/الخير لا يمكن أن تظهر إلا في شكل واحد وصريح.

وعلى الرغم من أن لدليلاً شكلاً واحداً، فهي ليست كالشيطان يمكنها الظهور في شكل ساحر، إلا أن أفعالها كالشيطان ليست واضحة الغاية والطبيعية، فأفعالها وأقوالها حيادية، لا تحيل على الخير الخالص، ولذا، حين يظهران في الفرقة الجوّالة، لا يعرف الناس ماهيتهم: "يقال إما أنهم من الملائكة أو من الشياطين" (العزاوي، 2001، 120).

وتعرف بنفسها والشيطان أمام مدير الشرطة تعريفاً اسمياً: "إنني أدعى دليلاً الملاك وهذا هو مساعدي المعروف باسم الأستاذ" (العزاوي، 2001، 126)، وتحدد وظيفتها بأنها رئيسة فرع جمعية يوتوبيا الفنية العالمية، بينما تقول لعادل سليم الأمير وهي معه وحدهما إنها ملاك: "تذكر أنني ملاك هابط من السماء وجسدي كله روح" (العزاوي، 2001، 139)، فهي تقدم نفسها على هيئة بشرية وأخرى روحانية.

إن دليلاً هي مركز الفرقة الجوّالة، وهي التي ستحيي الحفل الغنائي، لتسود من بعده الدولة اليوتوبية، التي سيعمها الخراب من داخلها فوراً، وأثناء ذلك تقيم دليلاً علاقة غير جسدية مع عادل سليم الأمير، وتوجّل هذا اللقاء الجسدي ليظل موعوداً به إلى ما لا نهاية.

إن لدليلاً حضوراً بشرياً كاملاً، من خلال معارض الفن التي تقيمها في جاليري يوتوبيا، فالرسم هو الكيفية التي تعلن من خلالها عن

(العزاوي، 2001، 249). إن الضحك الشيطاني هنا هو ضد ساحر، وهو أيضاً اعتراف بالتفوق البشري في إنتاج الشر.

السابعة: حين يقدم الشيطان محاضرة في اليوتوبيا، وذلك بعد خروجه من السجن، إذ تقول دليلاً: "إنها محاضرة بعنوان (غابة الشوك) يبرر فيها موقف الشيطان ويتهم البشرية بالغباء" (العزاوي، 2001، 248)، وهنا نرى أن الشيطان يعود إلى دوره كمعلم وملهم، وصانع كلام ومعرفة نظرية، بما يتوافق مع كونه أستاذاً، وهو هنا يوجه الاتهام للبشرية بكونه أغبياء حتى في شروهم التي وجهت إليه.

إن الشيطان في هذه الرواية وإن كان قادراً على التحول: كاتب - أستاذ - ممثل - ساحر، إلا أنه عاجز عن حماية ذاته، فهو عالم بما مضى، إذ أرشد عادل الأمير إلى كهف الشيوخ، فهو عارف بمكانهم، لكنه لا يستطيع التنبؤ بالمستقبل، وإلا لكان توقع اعتقال السلطة له، فهو معلم، ولكن معرفته محدودة وقاصرة، كما أنه كثيراً ما ظهر في صورة مهذبة الطباع، أقرب إلى تشكيل صورة (النبيل) قياساً إلى همجية البشر، وهكذا فإن حضور الشيطان على هذا النحو الضدي، كان لغاية وظيفية هجائية موجّهة ضد البشر.

إن الشيطان هنا لا يكاد يقوم بأي أفعال، ولا يقول أي أقوال ذات طبيعة شيطانية، فقد تم إبقاؤه ضمن الطبيعة العجائبية، وهي "مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تحثي بالأبعاد الداخلية فحسب، إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية، والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة" (النعمي، 2007، 122)

دليلاً الملاك:

تمثل دليلاً الجزء الآخر من ثنائية (الشيطان-الملاك)، وعلى الرغم من أن الشيطان يظهر من دونها في الرواية، إلا أنها لا تظهر من دونها، إلا حين مواعدها لعادل سليم الأمير، وبهذا تتحدد كثافة ظهورها نصياً بعد حضور الشيطان.

تحضر ليلة في الإطار الخارجي بوصفها فنانة/رسامة "وفي مرة أخرى دعانا الأمير إلى معرض رسم أقامته دليلاً الملاك في قاعة كولونيكيان في بغداد تحت عنوان غريب هو (معرض إلى نهاية الكون). أدهشتنا فتاته حقاً بلوحاتها الغريبة العاكسة لتحوّلاتها الروحية التي كان يقول عنها إنها مستوحاة من حياتها الماضية في الجنة" (العزاوي، 2001، 13).

أما المخطوط فهو حكاية لقاء عادل سليم الأمير بها.

إن اللقاء الأول يتم بينها وبين عادل حين يراها نائمة في القطار إلى جوار الشيطان، ولا تستيقظ إلا بعد أن يغادر، لتتقض كلامه: "أرجو ألا يكون قد سمم أفكارك بقصصه... إنه الشيطان وأنا الملاك. هذه كل

في عنوان الرواية، وهم جنرالات الحرب: القديس- الشاعر - الدرويش- الفلكي، وتتمثل الميتا- واقعية في ثلاث حالات مروا بها: **الأولى:** وجودهم في المغارة الذي مرّت عليه عقود، أي تجاوزهم خطية الزمن، بما يحيل إلى حالة أهل الكهف في القرآن الكريم، وهم يتشابهون معهم في حمل النقود التي تنتمي إلى عصر آخر، ولكنهم يختلفون عنهم في ثلاثة مقومات:

1- إنهم على الضد من أهل الكهف، لم يفروا بأنفسهم بغرض حماية الإيمان، بل كانوا قتلوا وفجرة.

2- إن أجسادهم حُفظت في حالة الشيخوخة، وليس في حالة الشباب كأهل الكهف.

3- إنهم لا يجسدون الحكمة المتأتمية من الإيمان، ولا كذلك الحكمة المترافقة مع كبر السن، بل إن الرواية قدمتهم على النقيض من ذلك، بغرض السخرية منهم، وهدم صورتهم وتحطيمها من خلال كل الممارسات التي قاموا بها على امتداد الرواية: القتل، الفتك، التدمير، الغدر، العبث بمصائر الشعوب، الغدر بالأصحاب، الشهوات، تخريب البلاد.

إن استخدام (الضد) أو (القلب) أي ضد/ قلب حكمة الشيخوخة في حالتهم يأتي متوازياً مع الكرنفالية التي هي صورة العالم المقلوب، أي هدم الصورة المعتادة لرؤية العالم على شكله الصحيح.

الثانية: إن كلاً منهم قتله الآخر، أي أنهم جميعاً يفترض أن يكونوا أمواتاً، لكنهم أحياء يعيشون متجاورين، وهم بدأ تجاوزوا حالة الموت، فهم أحياء لا يموتون، أو هم نوع من الزومبي العابر لحالة الحياة، وتسرد الرواية في لغة سخرية عنهم:

"صحيح أنهم كانوا ضحايا انقلابات ومؤامرات دبروها ضد بعضهم الآخر ما عدا رابعهم الذي أطاحت به ثورة شعبية في عام المجاعة فهرب، كما تروي القصص الشائعة عنه، إلى البادية على حصانه الأبيض كالثلج" (العزاوي، 2001، 161).

الثالثة: إن أحد الشيوخ وهو الجنرال القديس، بعد أن يزج ببقية الشيوخ/ الجنرالات في السجن، يعود شاباً: الجنرال القديس "ويا لدهشة الناس! لقد عاد الزعيم شاباً ثانية مثلما بدأ سيرته كجنرال ذات مرة قبل سنين طويلة، طويلة جداً" (العزاوي، 2001، 243)، وهذا يذكر بالعنوان التراثي: (رجوع الشيخ إلى صباه)، لكن بقدرات تدميرية للفتك بالشعب بدلاً من القدرات الجنسية، وصولاً إلى التحكم بالشيطان وبقية الجنرالات: "فيهمني أن أعهد إليك الإشراف على شيوخنا الثلاثة القابعين الآن في دار العجزة لتكمل كتابة روايتك عنهم على الأقل، أما أنا، فقد عدت شاباً كما ترى وخرجت من قصتك" (العزاوي، 2001، 247).

إن الشيطان والملاك متشابهان في الأبدية، بينما يأخذ الشيوخ صفة جزئية، فالعودة إلى الشباب هي جزء من عالم الأبدية، أي التلاعب

أفكارها التي لا يمكن أن تضمها إلا مدينة فاضلة متخيلة لا يمكن أن توجد واقعياً.

بالمقابل، ظهرت صور دليلة على الدبابات باعتبارها رمز المدينة اليوتوبية التي يسعى إليها العسكر، في الوقت الذي كانت أم عادل سليم الأمير تسعى في جمع مهرها كي تخطبها لابنها. إن دليلة هنا تأخر صفاتها البشرية عبر تجسيدها رمزاً نضالياً، وعبر تأطيرها في صورة الفتاة النمطية التي يُسعى إلى خطبتها، لكن لا تستقر أي من الصورتين، لأن الاثنتين غير حقيقتين.

لكن الصورة النهائية التي تثبت الرواية هي الفتاة المطمئنة، التي تطمئن في النهاية عادل سليم الأمير حين تظهر معه في دولة أوروبية، وتطير معه في الطائرة وهي تقرأ كتاب شعر.

الشيخوخة:

إن فصل (الموتى الأحياء) في الرواية هو عن بعث الجنرالات من الموت، وهذا تم من خلال وصول عادل سليم الأمير إليهم في مغارتهم صدفة، من خلال الشيطان الذي قاده إليهم عبر حيلة الساحر والقرد. وحين يلتقي بهم لا يكونون أكثر من شيوخ فاقدى الذاكرة: "تذكر أننا كنا في مكان بعيد جداً، مكان تشتعل فيه النيران، حتى جاء من طار بنا إلى هنا، ثم تركنا وحدنا وذهب. أجل كنا في مكان بعيد، لا أحد فيه يسأل عن أحد (العزاوي، 2001، 34)، وهنا نجدهم قد "اقتربوا منه واحدًا بعد الآخر، فرحين بالحديث معه باللغة العربية التي ما كانوا يعرفون غيرها، طارحين عليه أسئلة مثيرة للعجب عن أزمنة ماضية لم تعد موجودة إلا في كتب التاريخ المدرسية" (العزاوي، 2001، 35).

إن اللقاء هنا أشبه بلقاء البشر مع الجن في المرويات العربية التراثية، كتلك التي ترد في (جمهرة أشعار العرب)، ومنها تلك المروية عن الرجل الذي ركب بحر الخزر، ووقع مع رجل آخر على جزيرة لا أحد فيها، فوجدا مغارة يخرج منها دخان، وفيها شيخ مستند إلى شجرة، فسلاما عليها وأضافهما وظل يسألها حتى قال: "إنك لتسألنا مسألة من كان في الموتى ثم بعث" (القرشي، 1981، 56)، ثم سألهما عن الشعر وعن النبي -صلى الله عليه وسلم- وعن الخلفاء الراشدين، حتى يقول لهما في النهاية إنه جني وأنه يعيش هنا منذ أربعمئة عام (القرشي، 1981، 57).

وحسب سعيد الغانمي، "فما دامت أرواح الأسلاف لا ترتفع إلى الحياة الأخرى، ولا تهبط إلى العالم السفلي، فإن المكان المرجح لاجتماع الأرواح هو (الجنة)، بمعناها عند العرب قبل الإسلام" (الغانمي، 2004، 60)، ولذا تتفق روايات الجمهرة "على البدء من نقطة معينة في المكان تشير إلى الخروج عن عتبة عالم الإنس الأرضي والدخول في عالم الجن الخفي" (الغانمي، 2004، 61)، وهذا المكان عادة ما يكون صحراء فضاء أو مغارة.

إن الشيوخ الذين التقى بهم عادل سليم الأمير في المغارة هم الأسلاف

بالشيطان الذي أصبح في العراق، فحسب، صديقاً حميماً للإنسان ويعمل الخير له، وهنا تكمن المفارقة الساخرة والمقلوبة التي تصور الواقع عبر قلبه" (كامل، 2017، 17).

لا يتعلق الأمر بعبور الزمن وحده، ولا بعبور الأمكنة، وإنما أيضاً بالقدرة على استنساخ أنفسهم ليسود نمطهم وفكرهم كل البلاد، فقد لاحظ الناس الذين كانوا قد فقدوا كل أمل في الحياة، وراحوا يموتون بالآلاف كل يوم، تحت وطأة فقر الدم الذي يسببه الجوع والطاعون الذي كان يحصد المحلة بعد الأخرى، ويحتاج المدن والقرى، "وساطور صاحب الساطور الذي انتقل بعمله إلى أقصى بقعة في البلد، شباناً متأنقين ببدايات فاخرة وربطات عنق يجوبون الشوارع أو يجلسون في المقاهي الأرستقراطية، مدخنين سكار هافانا الشهير، ويحملون دائماً الوجه ذاته، لم يتعرف عليهم الكثيرون في البداية حتى عادوا إلى الكتب التاريخية القديمة ورأوا صورة الجنرال في شبابه، إنهم هو نفسه بالذات: يا إلهي، كيف سنعيش مع كل هؤلاء الجنرالات القادمين من العدم؟" (العزاوي، 2001، 304).

الساحرات:

ينفتح المخطوط (الرواية الداخلية) على حكاية حب شعبية تتعلق بأحد البيوت المهجورة، فيلجأ عادل الأمير إلى هذا البيت معانياً من قصة حبه الشخصية، وهناك يرى ثلاث عجائز: "لم يكن ثمة جنية كما تصور، وإنما ثلاث نساء شمطاوات بلحي يجلسن بأسمالهن البالية على بسط كردية مفروشة على الأرض ويلعبن النرد، تحيط بهن قظطن وعلاجيمهن متتارلات فيما بينهن بصوت مخنوق" (العزاوي، 2001، 24).

تقول إحداهن لعادل أنها ستعطيه كتابه، فيرد عليها: سأعطيك ما تشائين من الرياح. تعلن العجائز/ الساحرات عن طبيعتهن: "كل شيء إلى زوال، سوانا... نحن أخوات القدر... ها نحن جئنا أخيراً لنسلمك كتاب حياتك! كان ينبغي عليك أن تشكرنا بدل الصراخ والزعيق في وجوهنا" (العزاوي، 2001، 24).

ثم إذ مد عادل الأمير يده ليتسلم كتابه ويقرأ ما فيه "دخلت من النافذة المفتوحة فتاة ملاك ترفرف بجناحيها الأبيضين القصيرين ونادت عليه: حذار يا عادل أن تمس كتابهن الذي سيفسد عليك متعة حياتك" (العزاوي، 2001، 24-25)، وبعد ذلك أخفضت الساحرات رؤوسهن وامتطين مكاسهن، وحلّقن عبر النافذة في عتمة الليل، بينما وقفت الفتاة الملاك على إفريز النافذة، وحلقت عائدة إلى السماء التي جاءت منها.

إن هذه الصورة تذكر بأخوات القدر في الموثولوجيا اليونانية، وحضورهن في بداية الرواية هو إعلان بطبيعة القدر الذي سيسم حياة عادل الأمير وبلاده.

بالزمن، غير أن العودة إلى الشباب لا تعني بالضرورة عدم القابلية للموت، فتجدد الشباب لا يساوي بالضرورة الأبدية.

"تجسد عجائبية الأحداث المسرودة في رواية (الأسلاف) في الاستعاضة عن قلب الجنرال القديس بقلب آخر مصنوع من الذهب والبلاتين وهو يعمل ببطارية تدوم قرناً من الزمن، ثم تستبدل بعدها، وفي هذا دلالة على استمرار الظلم والبؤس الذي يعيشه الشعب بسبب خلود صانعيه من الجنرالات أو القادة الدكتاتوريين منذ القدم وإلى الآن، فطول عيش القادة فيه دلالة على استمراره، ودوام السلطة الحاكمة بكل تجلياتها الظالمة" (كامل، 2017، 11).

لقد كانت عودتهم فرصة لإعادة إنتاج خطابات رومانسية قديمة: "اجتذبت الخطب التي ألقاها الشيوخ في ذلك الليل البهيم على المدينة التي لم تكن قد سمعت خطاباً على الطريقة القديمة منذ زمن بعيد، الألوفا من الشبان ذوي الشعور الطويلة، والشابات الباحثات عن الهوى" (العزاوي، 2001، 166).

إن الهزل والسخرية يستخدمان هنا لهدم صورة السلطة "فتظهر في رواية (الأسلاف) صورة الدكتاتور، على سبيل المثال على نحو كاركاتوري كما هو الحال حين يستعرض الدكتاتوريون أنفسهم من وراء الزجاج، أو أمام الميكروفونات في مهرجان الفرحة البيوتوبية وهم يعيشون وهم استعادة السلطة، وذلك عبر صيغة الخطاب التي يعيش فيها كل واحد منهم حلم استعادة تلك المرحلة الذهبية من عمره، فيتوجه الكاتب في سخريته تلك إلى عقلية المؤسسة العسكرية وإلى تكوينها الذي ينتج شخصية المستبد ... فتأتي المفارقة الساخرة بصورة مبطنة تقصد التعرية، وكشف المقموع والمغيب من الممارسات السلطوية؛ عبر نقد أيديولوجيتها في الواقع العراقي" (كامل، 2017، 17).

وسر الزمن المتجاوز لم يكن عادل سليم الأمير وحده المطلع عليه، فالفتيات اللواتي رافقنهم كنّ من الجنس نفسه العابر للزمن، غير أنهم بقين في العشرين، فأحداهن "راحت تروي للمجلس قصصاً ونوادير عن الشيوخ في أزمنتهم الماضية، شاركوا فيها هم أنفسهم أيضاً" (العزاوي، 2001، 196).

لقد كان الشيوخ الجنرالات "يقضون فترة ما بعد الغداء في مقهى حسين عجمي، لاعبين دستاً من الطاولة مع عادل سليم الأمير وأحياناً مع صديقه الشيطان الذي يبدو أنه كان يعرفهم منذ زمن بعيد" (العزاوي، 2001، 204).

إن الشيوخ الذين يطلبون رفقة الشيطان في اللعب، يمثلون السلطة الحاكمة في الرواية، لأنها التي تقول إلا خلاص من الديكتاتوريات المتعاقبة إلا "عبر حلول عجائبية لمشكلات الحكم عن طريق الاستعانة بالشيطان ليأخذ الشيوخ أو الحكام، ويعيدهم إلى النار من حيث أتوا، ليعلن السلام المفترض في البلاد، وهذا يرمز إلى عجز العراق عن إيجاد الحلول الناجعة لواقعه السياسي العقيم بنفسه، دون اللجوء للقوى العظمى والشريفة التي تدعي الخير والمتمثلة هنا في المتخيل الروائي

إن الرواية في بعدها المعرفي تعمل خارج النص، إذ تستدعي الموروث الشعبي من خلال الذاكرة الجمعية للمتلقي، فيشكل في ذهنه مكاناً متخيلاً تخيلاً مسبقاً، إن الذاكرة "لها القدرة على أن تكون ذاكرة مؤسسة للإنتاج المعرفي بحكم دلالة ما أنتجته من اتحاد الأحداث والشخصيات بها" (الرحاوي، 2011، 265).

وتتحول الحفيظ من صورتها الشعبية لمكان يساوي الجنة إلى مكان يساوي الجحيم في الرواية، حيث ظهر الجنرال وألقى خطبة طويلة أعلن فيها أن قواته دخلت إمارة الحفيظ الليلة الماضية، وحررتنا من شيخها الفاسد الذي يقضي معظم وقته في التسكع "في حي سوهو بلندن أو يلعب القمار في موناكو أو يتزحلق الجليد في الجبال السويسرية. حدث كل ذلك فيما كان سكان الحفيظ يغطون في نومهم، بيد أنهم ما كادوا يفركون عيونهم بأيديهم ويستيقظون، خارجين إلى الشارع حتى رأوا صور الجنرال معلقة في كل مكان من مدينتهم" (العزاوي، 2001، 249-250).

هنا نجد أن "التأثير المباشر لمثل هذه الأمكنة أحدث باستمرار تحولاً في عملية الوعي، من مدركاته البسيطة إلى مدركات معقدة متشابكة، بمعنى آخر، لا تتم النظرة الفنية لمثل هذه الأمكنة بمعزل عن النظرة الجدلية لكل البناء الاجتماعي. وعندها سوف تصبح مثل هذه الأمكنة نواة وبؤرة، سطحاً وعمقاً، مكاناً شعبياً محدوداً، وموقفاً لتاريخ أشمل" (النصير، 1986، 25).

إن الحفيظ تتحول إلى مكان للقمع، و"ينهج الخطاب الروائي بعد تشغيل فاعلية الاعتقاد الثقافي الديني للحكاية الأسطورية (حفيظ) بشقيها - الكنز، تابو -، بكسر نسقيتها الأسطورية، وهدم بنائها الثقافي المتخيل في سياق السرد" (أصواب الله، 2013، 148).

إن الجنرال هو الذي سيعيد تشكيل الحفيظ ببشرها/ سكانها، الذي كانوا أمواتاً مختفين في المتخيل الشعبي: "والأماكن التي ليست ملكاً لأحد معين (عامة)، ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة)، والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها، ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته وينظم فيه السلوك، فالفرد ليس حرّاً، ولكنه (عند) أحد يتحكم به" (أبو جلهوم، 2018، 94).

تأخي الحيوانات:

إنّ السيرك في الرواية وما يصاحبه من احتفالات كرنفالية تحت إمرة دليّة الملاك، هو تصوير للعالم المقلوب على رأسه، حيث تأخي الحيوانات جنس من رعاية الذئب للخراف، وبما يمثله ذلك من رمزية بين السلطة والشعب، فإن كانت الحيوانات قد استطاعت الوصول إلى صيغة تفاهم فيما بينها غير معلنة ولا معروفة للبشر، فإن ذلك يثير ريبته؛ لأنّ الذهن البشرية غير قادرة على استيعاب هذا التغير في الطبيعة الحيوانية.

كما أن مشهد الساحرات/ أخوات القدر يذكر بالمشهد الأول من الفصل الأول لمسرحية ماكبث، "وتلك العلاقة الغامضة والمعقدة بين الجمال والقبح تظهر مثلاً من خلال علاقة القبح بالجريمة ضمن سياق جمالي وفلسفي، وهذا ما نرصده عند الساحرات ونبوءاتهن التي أدت إلى جريمة القتل" (نقرش، 2013، 368)، ففي مسرحية ماكبث تحضر الساحرات الثلاث اللواتي يلتقين في العراء تحت الرعد والبرق:

"ساحرة 1: متى نلتقي ثانية نحن الثلاث في رعد وبروق وأمطار كاللهاه؟

ساحرة 2: حين يكف الهرج والمرج رعباً ويمسي القتال خسراناً وكسناً.
ساحرة 3: ذلك قبل مغيب الشمس حاصل.

ساحرة 1: أما المكان؟

ساحرة 2: ففي القراء مائل.

ساحرة 3: حيث نلتقي بمكبث.

ساحرة 1: قطتي الشهباء، لبيك!

ساحرة 2: علجومي تتادي!

ساحرة 3: لبيك لبيك!

الثلاث معاً: الجميل هو الدميم، والدميم هو الجميل على الدوام فهيا حوموا في حلقة من ضباب وقاتم (بخرجن)" (شكسبير، 1986، 59-60).

ويذكر جبرا إبراهيم جبرا في هامش المسرحية: "كولدرج يقول إنّ السبب الحقيقي لظهور أخوات القدر في المطلع هو عزف النغمة الأولى التي ستطغى على المسرحية كلها، إنها نغمة الشوم"، كما يذكر أن "لكل ساحرة قطة أو علجومة (ضرب من ضفادع الطين) هي رفيقتها وواسطتها في أعمالها السحرية، وكان المعتقد أن الساحرات لهن القدرة على حفظ الشياطين والعفاريت في أجسام القطط والعلاجيم" (شكسبير، 1986، 59)، ولذا سنرى الضفادع تظهر في هذا الجزء من الرواية، كما ستظهر لاحقاً وهي تهطل من السماء.

الحفيظ:

إنّ الحفيظ كما ترد في الصفحة الأخيرة من الرواية هي "اسم لمملكة أسطورية سحرية، وهي خرافة شائعة بين سكان الأهوار في جنوب العراق، الذين يعتقدون أن مملكة الحفيظ تتجلى بين الحين والآخر لبعض الناس وسط متاهات المياه، بأسوارها الذهبية وأبراجها العالية الملتزمة من بعيد، فتجذب إليها الصيادين التائهين والهاريين من الحيف والفقراء الباحثين عن الخلاص، وتبتلعهم إلى الأبد، حيث لا يعود منها من يصل إليها" (العزاوي، 2001، 352)، وهي أيضاً مكان مسحور للتبرعات السنوية "فيلج من كوة مجهولة إلى باطن له جغرافيا مختلفة فيها بحيرات وجبال وكهوف تؤدي إلى مكان الكنز المخفي" (إبراهيم، 2012، 35).

كورالي موحد، محاطة بالذئاب الحارسة التي بذلت ما في وسعها لتمنعها من الزوغان عن الموكب (العزاوي، 2001، 135). واختتمت دليلة المهرجان بأن أعلنت دليلة بغداد عاصمة فاضلة لمدة أسبوع: "رأوا الأسود والنمور تهبط إلى الساحة متجهة إلى الناس. وأدهشهم أنهم ما شعروا حتى بالخوف، فرحوا يرددون مع أنفسهم: (يا إلهي، ما الذي حدث لنا؟). ظلوا جامدين في أماكنهم منتظرين وصول الحيوانات الكاسرة إليهم. ثم انفجروا مهللين حينما رأوا الأطفال يقتلون من بين الجموع ويركضون ممتطين ظهورها، ملوحين لأبائهم وأمهاتهم بأكفهم الصغيرة" ص136، حتى ساد فجأة السلام، وصارت الأسود والنمور والذئاب والخرفان والغزلان والفيلة تمرح وتسرح سوية في الحدائق العامة" (العزاوي، 2001، 136).

لكن الصورة المقلوقة، أي صورة السلام والتآخي لا تلبث أن تتفكك بالطبيعة البشرية الشريرة التي لا تستطيع العيش ضمن نمط المدينة الفاضلة.

الزمن العجائبي:

على الرغم من أن الزمن في الرواية يسير في اتجاه خطي، إلا أن هناك زمناً آخر يجاوره ذا مسارات خاصة فيه، وهو الزمن الميتا-واقعي، وهو يشترك مع الشخصيات والأحداث ويتجلى من خلالها. وتلاحظ الانحرافات السردية المتكررة المتعمدة، فهناك انتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية، وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل)، وتتداخل الأزمنة، وأحياناً تختفي، وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد" (الماضي، 2008، 15).

ويمكن للرواية التي تتضمن أحداثاً عجائبية أن يبدو الزمن فيها طبيعياً، (انظر: العبودي، 2016، 132-133).

إن الزمن الميتا-واقعي في هذه الرواية يتعلق بثلاثة أبعاد:

الأول: هو أعمار الشيوخ/الجنرالات، حيث تتوقف أعمارهم داخل الكهف في لحظة الشيخوخة.

الثاني: هو تجاوز الشيوخ مسألة الموت؛ فعلى الرغم من أنهم أعدموا جميعاً، إلا أنهم ما زالوا أحياء يجاور بعضهم بعضاً.

الثالث: هو رجوع الشيخ/الجنرال القديس شاباً.

وفي حكايات الأخوين غريم نجد حكاية بعنوان: (عن النار التي جعلت الشيخ شاباً)، وفيها أمسك القديس بطرس بمنأخي الكور وهو الشيخ المحني الظهر ودفعه "في الكور إلى وسط النار الحمراء المتقدة حتى توهج مثل غصن الورد... ثم في حوض الإطفاء "فقفز من فوره إلى الأرض لينبأ مستقيم الظهر معافي وكأنه ابن عشرين" (الأخوان غريم، 2016، 667).

إنّ الكرنفال حيث يبدو "كل شيء في البداية منطقياً، ثم ما يلبث أن ينقلب الأمر كله رأساً على عقب، فتكتسب الأمور طابعاً غير منطقي" (عبد الحميد، 2003، 298)، وهكذا فإن العالم المقلوب هو العالم المضاد لعالم المدينة البشرية التي تصورها الرواية، حيث يمكن للكائنات المضادة أن تتصالح، ولكن البشر الذين يتقاتلون لا يمكنهم عقد الصلح بينهم، فالكرنفال على هذا هجائية ضد هؤلاء البشر.

تأخذ السلطة صفتها التجسسية لمحاولة مراقبة ما يحدث وفهمه: "كانت الإضارة تتضمن تقارير عدة، يتحدث فيها كاتبوها وكلهم من رجال الأمن العنبيين أو السريين عن أمور غريبة يصعب تصديقها. فقد ذكر أحد هؤلاء أنه رأى أسوداً ونموراً ودببة تتجول بين الخيام إلى جانب بغالهم وخيولهم وخرفانهم بدون أن تهاجمها أو تفترسها وأن الذئاب والضباع وبنات أوى تقبل في الليل من الصحراء وتجثم أمام خيامهم أو تتحلق هي الأخرى حول دائرة النار التي يجلسون إليها، منصتين إلى شاعرتهم دليلة التي تقرأ عليهم قصائدها بصوت متهدج وإيقاع مغنى، كما لو أنها في حفل" (العزاوي، 2001، 121)، وهذه الأمور الملغزة هي مفهومة تماماً لأصحابها، فهم يقولون إنهم عملوا على تأسيس هذه القافلة التي يواسي فيها الذئب الخروف بنفسه.

ولأن السلطة لا تثق بجواسيسها، فقد ذهب مدير الشرطة بنفسه ليرى ما يحدث: "رأى بأمر عينيه الأسود والذئاب والنمور والخرفان والغزلان تقيم في سلام داخل حظيرة واحدة، معتلفة العشب، وقد تخلى أكثرها ضراوة عن حيوانيته، وحينما كان يتجول بين الخيام، منهمكاً في الحديث مع دليلة شعر برضاب دافئ على كفه فجر يده مذعوراً، ماداً إياها بتلقائية إلى المسدس في وسطه. كان ثمة أسد يلحسها بلسانه. لكن دليلة طمأنته، بعد أن نهزت الأسد عن ذلك: إنه يعرض عليك مصالحة الأسود. فرد عليها مدير الشرطة الذي أربعه الأمر: لا شيء عندي ضد الأسود سوى أنني أكره أن أجد كفي في فمها. لم يكن ما أدهشه في واقع الحال هو رؤية الأسود المتحولة إلى خرفان" (العزاوي، 2001، 130).

ومن هذه المساحة المحدودة، انتشرت الإعلانات لما يبشر به هذا المهرجان: "معجزة علمية عراقية: شاهدوا أحفاد عباس بن فرناس يطيرون في سماء العاصمة بغداد بأجنحة الطيور!"، و"جهزوا كاميراتكم لتلتقطوا صوراً تذكارية لأنفسكم. ممتطين ظهور الأسود والنمور" و"الذئاب ترعى الخراف في المراعي المفتوحة والحدائق العامة" (العزاوي، 2001، 132).

وسط هذا الكرنفال كان الشيطان يظهر متنكراً بصورته الشيطانية المعروفة، ليعلن عن ذاته المغايرة لما يعرفه الناس، فهم قد عرفوه أستاذاً، بينما عاد إلى أصله راعياً للذئاب والخرفان في آن واحد: "وراء الأسود سار الشيطان مرتدياً بدلته الحمراء بقناع أسود فوق وجهه وفي يده حربته المشهورة ذات الرؤوس الثلاثة التي كان يحملها في يده مثلما يحمل الراعي عصاه، تتبعه خرفانه التي لم تنقطع عن الثغاء بصوت

الطيران، ولكن البشر لا يعلمون حقيقتهم ولذا يتعجبون من هذه القدرات التي يتمتع بها أتباعهم.

كان الطيران أولاً على شكل أخبار وشائعات يتناقلها الناس، ومرويات يسردها شخص يدمن الحشيش، فلا موثوقية لكلامه، إلى أن ذهب الضابط بنفسه للتحقق من الأمر، ورأى ذلك بعينه وسط الحشود المجتمعين في الفعاليات الكرنفالية: "هناك بوغت الناس فجأة وهم يرون رجالاً، شدوا على أوساطهم ما يشبه الأجنحة، يهرولون على تلة قريبة في الريح، ثم يرتفعون في الفضاء محلقيين فوق رؤوس الناس تمامًا كما تفعل الطيور، فراح الشبان ينادون على بعضهم: انظروا، عشرة سوبرمانات دفعة واحدة. ما كاد هؤلاء السوبرمانات يهبطون على الأرض وسط الساحة بعد دورانات عدة فوق رؤوس الناس حتى هجمت النساء عليهم ليتبركن بلمسهم." (الغزوي، 2001، 136).

إن هذه القدرات فعلياً لا تضر ولا تنفع، فهي قدرات استعراضية الغرض منها إبهار العامة، فهي لم تقدم لهم شيئاً، كما أنها لم تضرهم في شيء، ولكنها أبقتهم في حالة ترقب لأخبار التكذيب أو التصديق، وأشبع جانب الرغبة في ملاحقة الغرابة، كما أوجدت لهم مادة للحديث فيما بينهم.

لكنها من جهة أخرى شكلت أزمة للسلطة، لأن وجود أفراد قادرين على الطيران، جعل السلطة تدرك أنها لا تستطيع الإمساك بكل تفاصيل ما يقع داخل حدود الدولة، وبذا فهو مهدد لها، باعتبار أن المجهول قد يشكل خطراً مستقبلياً، كما أنّ هذا الطيران الخوارقي جعل ممثلي السلطة يدركون حجم القصور العلمي في دولتهم، إذ إنّ هذا الطيران ينتمي إلى معرفة علمية تم تجاوزها في عالم غير معروف للسلطة، حتى إنّ غداً من عادياتها.

هطول الضفادع:

يذكر الجاحظ في كتابه (الحيوان) ظاهرة مطر الضفادع، فيقول: "وزعم حريث أنه كان بإبذج (قرية في سمرقند) فإذا بسحابة دهماء تكاد تمس الأرض، وتكاد تمس قمم رؤوسهم، وأنهم سمعوا فيها كأصوات المجانيق، وكهدير الفحول في الأشوال، ثم إنها دفعت بأشد مطر رأي أو سمع به، حتى استسلموا للغرق؛ ثم اندفعت بالضفادع العظام، ثم اندفعت بالشبابيط السمان الحدال، فطبخوا واشتوا، وملحوا وادخروا" (الجاحظ، 1965، 149-150). في الكتاب نفسه نقرأ في الهامش تعليق محقق الكتاب عبد السلام هارون الذي يورد فيه تفسيراً علمياً لهذه الظاهرة: "تصديقاً لما أورده الجاحظ منذ أكثر من ألف سنة، عثرت في صحيفة الأخبار العدد (2189) بتاريخ الأربعاء (9) من محرم سنة (1379) و(15) من يولييه سنة (1959) ما نصه: "دهش السكان في ضواحي أنقرة عندما تساقطت عليهم الضفادع خلال نزول المطر. فسّر إخصائيو الأرصاد الجوية هذه الظاهرة بأنه يحدث في بعض الأحيان أن تقترب السحب إلى درجة كبيرة من الأرض،

غير أن ما أعاد الشيخ/ الجنرال القديس شاباً في رواية (الأسلاف) هو الانقلاب وزج الشيوخ/ الجنرالات الآخرين في السجن، والإعدامات التي قادها، أي أن النار أرجعته شاباً، لكنها نار السلاح، كما نلاحظ أنه عاد شاباً عند اعتقال الشيطان/ الأستاذ.

لكن الشيطان في النهاية سحب معه الشيوخ الأربعة، أي أنه أعاد الأربعة جميعاً إلى حالة الشيوخوخة، وإلى حالة فقدان السيطرة. إن المتحكم بالزمن الميتا-واقعي هو الإنسان والشيطان على حد سواء، إذ يتحكمان به على نحو تبادلي، فالشيطان عبر إمكانياته الغيبية مجهولة الحدود، بينما يعيد الإنسان نفسه شاباً من خلال تغذيتها بالدم والنار والحديد.

إن أحداث رواية (الأسلاف) تدور "في زمن متخيل يمتلك منطقته الخاص به، وفي بلد خيالي يسمى العراق، وتدلنا الأحداث الروائية فيها أن فضاءها في مدينة بغداد، وزمنها يبدأ بالمستقبل وليس بالحاضر أو الماضي، وهذا المستقبل يسميه الكاتب العهد اليوتوبي، إذ يعيش الناس في نعيم واطمئنان ولا يشغلهم من أزمنة الحروب والدكتاتوريات التي مرت على أرضهم سوى ذكريات عابرة يقصها كبارهم الذين نجوا منها، فالفضاء المؤطر بين مدينتي بغداد وكركوك، يحدد جغرافياً في العراق الذي عاش انعدام الحريات، وكبت الأصوات بسبب الدكتاتوريات المتعاقبة على حكمه.

تدور الحكاية في اللازم وهي عصبية على التحديد، وتظهر الخلقة الزمنية عبر عودة الجنرالات لأنهم حكام سابقون حكموا العراق في مراحل زمنية مختلفة، لكن الكاتب عمد إلى صهر الزمن المختلف واللامترابط وصبه في بوتقة واحدة وذلك عبر إلغائه وأسطرته عن طريق تشويه الشيوخ الأربعة، وعودتهم كلهم في زمن واحد وذلك لغرض إظهار فساد الحكم المتعاقب على العراق، وعلى امتداد الأزمنة واختلافها، فالزمن الروائي المتخيل هنا هو زمن متشظ بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويصعب تحديده لتداخل أحداث الرواية، وكأن الكاتب أراد القول إنّ الحكام لم يتغيروا مهما حدث حتى لو ماتوا وعادوا للحياة والحكم مرة أخرى فسياستهم واحدة" (كامل، 2017، 9).

إنّ هذا الزمن اللامنطقي مقصود لذاته، ومقصود لأن يكون خلفية زمنية تتناسب مع الأحداث اللامنطقية، فـ "اللاتسلسل، أو التذبذب، أو (التشويش)، كما يحلو لطودوروف أن يطلق عليه، يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية، فكأن التذبذب الزمني، أو التشويش على مساره الطبيعي في الشكل السردية، هو ضرب من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبية باستعمال الانزياح اللغوي فيه" (مرتاض، 1998، 221).

طيران البشر:

إن الطيران حسب الثقافة الشعبية من صفات الجن والملائكة والشياطين، وبالنظر إلى طبيعة الشيطان ودليته فليس غريباً عليهم

كذلك يمكن اعتبار لحظة هطول الضفدع لحظة إعلان عن استمرار ما سبق، فالفعل المستحق للعقاب ليس مذكورًا في الرواية، وإنما مذكور ما حدث بعده، أي أن العقوبة لم تتسبب في الفناء، وإنما كانت حلقة وصل واستمرارية بين عالم ما قبل وعالم ما بعد، وهما متطابقان من حيث الخراب.

أيضًا، يشكل الضفدع كائنًا/ أداة من مقتنيات الساحرات كما في نص (ماكبث) المذكور سابقًا، فالضفدع مرتبط بالقدرات السحرية السلبية، والتحول والانسحاق، أي أنه يحمل نوعًا من الكذب وتزوير الحقيقة، ونجد نقشًا لحاشية مخطوط لسفر الرؤيا من إنجلترا أنجز ما بين عامي (1310) و(1325)، في هذا النقش يظهر القديس يوحنا واقفًا يطالع رجلين يلبسان أردية رهبانية، ومن فم كل منهما يخرج ضفدع، وكذلك أمامها وحش وتنين، لكل منهما رؤوس متعددة، وضفدع يخرج من أحد هذه الرؤوس (انظر: فرج، 2020، 56).

يمثل هذا النقش الأنبياء الدجالين، الذين يردون في الكتاب المقدس في رؤيا يوحنا، ضمن تصوير لحلول غضب الله على الأرض، حين يسكب الملاك السادس كأسه على نهر الفرات، فيجف ويصبح ممرًا للملوك القادمين من الشرق، وعندها يرى يوحنا "ثلاثة أرواح نجسة تشبه الضفدع تخرج من فم التنين، ومن فم الوحش، ومن فم النبي الدجال، وهي أرواح شيطانية قادرة على صنع المعجزات، تذهب إلى ملوك الأرض جميعًا، وتجمعهم للحرب في ذلك اليوم العظيم، يوم الله التقدير على كل شيء" (الرؤيا: 16).

و"في مخطوط قروسطي آخر، سترى يوحنا شاهدًا أيضًا على الوحش والتنين متعددي الرؤوس، اللذين تخرج الضفدع من فم كل واحد منهما، لكنه أيضًا شاهد على النبي الدجال/ الشيطان ذي القرنين، عاري الصدر، يده وقدماه تحيلان على الذئب، وثمة ضفدع يخرج من فمه أيضًا. (انظر: فرج، 2020، 56).

إن الضفدع هنا هو مجاز للكذب الذي يخرج من أفواه الدجالين والكاذبين، وهو أيضًا تصوير للروح الكذب، أي روح الشيطان التي حلت في أجساد هؤلاء المدعين. فالضفدع هنا هو الكذبة، وهو الشيطان، ووجه الشبه بين هؤلاء هو النجاسة، فكما أن الضفدع حيوان نجس، كذلك ينجس الروح ويسلب منها طهارتها.

إن الضفدع كائن يحمل في تفاصيله طابعًا هجائيًا، ومذمومًا، فهو مبتل بالماء الآسن دومًا، ولا يعيش في غير البقع المبلولة العفنة، كما الإنسان الذي يبيل روحه بالنجاسة حتى تكسوه ولا يعود يحيد عنها، يملك عينان كبيرتان تشبهان عيون الضفدع، لا يرى بهما الصواب.

يمكن القول من هنا إن الضفدع هو الكذبة التي ينطق بها النبي المزعوم، وهو أيضًا الروح الشيطانية التي تنطق هذه الأكاذيب التي يُضلل بها أتباعه، ولكن الضفدع أيضًا عقاب إلهي يأتي في صورة حقيقية لا مجازية، على هذا، يمكن القول إن الضفدع هنا هو صورة مجازية للكذب، ومتحولة عنه أيضًا.

ويصاحبها رياح قادرة على رفع بعض الحيوانات إلى ارتفاع قد يبلغ خمسة آلاف متر" (الجاحظ، 1965، 427).

هذه الصورة نفسها تظهر في رواية (الأسلاف): "في ذلك اليوم التاريخي المشهود الذي أمطرت السماء فيه ضفدع فامتلت شوارع وبيوت وسطوح بغداد بها وأثارت دهشة علماء الأنواء الجوية وتناقلت أنباءها الوكالات العالمية ونشرت مقالات كثيرة عنها في الصحف المحلية" (العزاوي، 2001، 67).

لقد جاءت الضفدع في المتون الدينية بوصفها عقابًا، فهي تأتي (في النهاية)، أي بعد اقتراف الأعمال السيئة والفاصلة، وإيدانًا بانتهاء تاريخ من الفساد البشري في جغرافيا محددة، أما في رواية (الأسلاف) فإن الضفدع تأتي (في البداية)، أي قبل اقتراف هذه الأعمال السيئة، وقبل نشوء هذا التاريخ لهؤلاء القوم، وقد أخذت الضفدع صفة النذير هنا، فهي إعلان للقوم عن طبيعتهم الفاسدة الحالية، وإعلان عن المستقبل القريب، الذي سيتولى فيه البشر عملية التدمير الذاتي.

إن الضفدع هنا تؤدي وظيفة سردية هجائية ضد البشر، وإعلان لاستحقاقهم العذاب بسبب طبيعتهم، فالمطر سقيا رحمة، أي هو الرحمة التي تنزل من السماء، فيما الضفدع هي العقاب الذي يأتي من السماء بالمقابل.

إن الضفدع واردة في النصوص اليهودية والمسيحية والإسلامية، فهي إحدى العقوبات التي جرت على بني إسرائيل، كما يذكر القرآن الكريم: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالْدَّمَ آيَاتٍ مُّضَعَّلَاتٍ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُّجْرِمِينَ﴾ (الأعراف، الآية: 133).

إن أحد أسباب استحقاق بني إسرائيل للعقاب هو التكذيب بآيات الله، فقد وصفوا آيات الله بالقول الكذب، فاستحقوا على ذلك عقوبة الضفدع، إنها أيضًا عقوبة المكذبين، للذين لم يصدقوا آيات الله واتهموا نبيه بالكذب، وهذا ما يذكره الكتاب المقدس أيضًا: "ثم قال الرب لموسى: "أمثل أمام فرعون وقل له: هذا ما يعلنه الرب: أطلق سراح شعبي ليعبدوني. وإن أبيت أن تطلقهم فما أنا ضارب جميع تخومك بالضفدع. فيفيض النهر بالضفدع التي تصعد وتفتح بيتك ومخدع فراشك وسريرك وبيوت حاشيتك وشعبك وأفرانك ومعاجنك. عليك وعلى شعبك وعلى سائر حاشيتك تصعد الضفدع" (سفر الخروج: 7، 8، 1994، 80).

لكن الرواية في اتباعها إستراتيجية القلب والعكس، تأتي بهطول الضفدع كمفتتح للرواية الداخلية/ المخطوط، فحين نتتبع أحداث اليوم الذي هطلت فيه الضفدع، نجد إنه اليوم الذي سكن فيه عادل سليم الأمير شفته، وخرج جانعًا يأكل أوراق الشجر، ومن هنا يلقاه الشيطان، ويعدده بأن تجري النقود في يده، ويحدث الانقلاب في الدولة، ولتبدأ متواليات الانقلاب والخراب والقتل على يد الشيوخ/ الجنرالات. فهطول الضفدع هو فاتحة الخراب الذي سيحل على هذه المدينة وعلى سكانها نتيجة أفعالهم.

الخاتمة:

- Al-Qurashi, A. (1981). The Poetry of Arabs in Pre-Islamic Times and Islam. (A. Al-Bajawi, Ed.) Cairo: Egypt's Renaissance for Printing, Publishing and Distribution.
- Al-Rahawi, F. (2011). The Culture of Place and its Impact on the Narrative Character. Journal of Research of the College of Basic Education, 11(2), 263-286.
- Aswab Allah, A. (2013). The Marshes in the Iraqi Novel: A Study in the Light of Cultural Criticism, (Master's Thesis), University of Basra.
- Badra, M. (2007). Beyond Realism in Shakespeare: A Comparative Study of Shakespeare's Macbeth and The Death of a Street Salesman by Arthur Miller. Annals of the Etiquette of Ain Shams, 35, 233-255.
- Chartier, P. (2001). Introduction to the Theories of the Novel. (A. Cherkaoui, Trans.) Casablanca: Toubkal Publishing House.
- Ed. J. (2000). Tom Epstein's essay «Metarealism» in the anthology Crossing Centuries: The New Generations in Russian Poetry. NY: Talisman House Pub.
- Faraj, N. (2020). The Mood of Da Vinci. Baghdad: Dar Al-Aali.
- Goethe. (2007). Faust. (A. Badawi, Trans.) Damascus: Dar al-Mada.
- Hamid, B. (2017). The Body in the Novel of Violence: A Study of Models of the Novel after Change in Iraq. Journal of the College of Education, 2, 35-58.
- Howaidi, M. (2007). Patterns of Consciousness and the Role of Place in its Composition: A Study of the novel: The Fifth Castle. Al-Qadisiyah Journal of Arts and Educational Sciences, 6(3-4), 150-165.
- Ibrahim, S. (2012). The Iraqi Novel: Monitoring the Iraqi Devastation in Times of Dictatorship, Wars, Occupation and Sects' Authority. Tabbian Magazine, 2, 175-198.
- Kamel, I. (2017). Postmodern Work in the World of Novelist Fadel Al-Azzawi. Adab Al-Mustansiriya Magazine, 77, 5-30.
- Manfred, Y. (2011). The Science of Narrative: An Introduction to Narrative Theories. (A. Abu Rahma, Trans.) Damascus: Ninawa House for Studies, Publishing and Distribution.
- Merchant, M. (1979). Comedy and Tragedy. (A. Mahmoud, Trans.) Kuwait: The National Council for Culture, Arts.

لقد تجلت الميتا-واقعية في رواية (الأسلاف) لفاضل العزاوي من خلال عدة عناصر متنوعة في طبيعتها وكيفية استخدامها سردياً، أول هذه العناصر هو الشيطان، الذي تقابله دليلة الملاك، وبينما ظهرت الأخيرة على طبيعتها التقليدية، ظهر الشيطان في صورة بشرية أقرب للأخلاقية، أما العنصر الآخر فهو الشيوخ، الذين كانوا صورة مستعادة لأهل الكهف العائدين من الموت، غير أنها صورة مقلوقة، إذ إنهم كانوا سبباً في المزيد من الدمار المقصود، كما ظهرت الحفيظ التي تأتي من الفلكلوري العراقي، لتشكل مكاناً أصغر في الرواية، إلى جوار المكان الأكبر وهو العراق حيث تجري أكثر أحداث الرواية، كذلك قدمت الرواية ظواهر طبيعية، مثل: هطول الضفادع، وهو صيغة هجائية للمدينة وللشركاء الساكنين فيها، ونذير بالخراب القادم، بينما ظهر تأخي الحيوانات في النص ليكون هجائية أخرى للإنسان الذي لا يمكنه أن يتصالح مع أخيه الإنسان، ولو تصالح الذئب مع الحمل.

References:

- Abdel-Hamid, S. (2012). The Strangeness: The Concept and Its Representations in Literature. Kuwait: The National Council for Culture, Arts.
- Abdul Hamid, S. (2003). Humor and Laugh: A New Vision. Kuwait: The National Council for Culture, Art.
- Abdul Hamid, S. (2009). The Fantasy: From the Cave to Virtual Reality. Kuwait: The National Council for Culture, Arts.
- Abu Jalhoum, L. (2018). Place and Time in the Arabic Novel of Repression. (Master's Thesis), Islamic University.
- Al-Aboudi, D. (2016). The Miraculous Time in the Iraqi Novel. Journal of the University of Human Development, 2, 131-154.
- Al-Azzawi, F. (2001). The Ancestors. Colin: Al-Jamal Publications.
- Al-Ghanmi, S. (2004). The Treasury of Stories: Narrative Creativity and Critical Continuity. Casablanca: Arab Cultural Center.
- Al-Jahiz, A. (1965). The Animal. (A. Haroun, Ed.) Cairo: Mustafa Al-Halabi Library and Press Company in Egypt.
- Al-Madhi, S. (2008). Styles of the New Arabic Novel. Kuwait: The National Council for Culture.
- Al-Naimi, F. (2007). The Wonderworker in the Novel of the Road to Aden. Journal of Tikrit University for Human Sciences, 14(2), 120-147.
- Al-Naseer, Y. (1986). Novel and Place. Baghdad: House of General Cultural Affairs.

- Murdad, A. (1998). On Novel Theory: A Research in Narrative Techniques. Kuwait: The National Council for Culture, Arts.
- Naqrash, O. (2013). The Aesthetics of Ugly in Theatrical Text. Journal of Human and Social Sciences Studies, 40(2), 364-378.
- Shakespeare, W. (1986). Macbeth. (J. I. Jabra, Trans.) Baghdad: Al-Mamoun House for Translation and Publishing.
- The Bible. (1994). Cairo: GC Center.
- The Brothers Grimm. (2016). Stories of the Brothers Grimm. (N. Al-Haffar, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mada for Media.
- The Holy Qur'an.
- Todorov, T. (1993). An Introduction to Miraculous Literature. (S. Bou Alam, Trans.) Rebat: Dar Al Kalam.