مجلة جامعة سومر للعلوم الانسانية (ISSN: 2959-5436)
SUJHUS 2023 (آب), مجلد 1,عدد 1 ,الصفحات 71-79

الفني والإيديولوجي في رواية "مدينة الصور" للقاص لؤي حمزة عباس

ا.م.د. علي حسين هذيلي

[1] *كلية التربية الأساسية, جامعة سومر, ذي قار, العراق*

الملخص

هي محاولة لقراءة الفني والايديولوجي في رواية "مدينة الصور" للقاص لؤي حمزة عباس. تكوّنَت الدراسة من مقدمة ومبحثين، تحدثنا في المقدمة عن جنس العمل البين يدينا، وما إذا كان رواية أم مجموعة قصصية، لأننا نرى أنَّ تحديد النوع سيكون ضروريا قبل الشروع في تحليله. وقد تناولنا في المبحث الأول البناء الفني للرواية، وهو بناء يجري على طريقة ألف ليلة وليلة في الانتقال من حكاية إلى أخرى، وليس ثمة رواية تخلو من شهريار وشهرزاد، وكلام مباح سيجمع فيه المؤلف بين الجمالي والايديولوجي، وسيعمل على تمرير الإيديولوجي عبر الجمالي، ولكن هذا التمرير يعمل أحيانا على تشويه الجمالي نفسه، لا سيما إذا ما كان مجموعة افتراءات من كائنات تملأ الضغينة قلبها، ولأنَّ الأجواء ما زالت ضبابية في العراق، ولأن الفوضى تضرب في كل مكان، ترى أنَّ المبدعين، ومنهم لؤي حمزة عباس، يتأرجحون بين التصريح وبين التلميح، والمفروض أنَّ لكل منهما سياقه، ولكن السياقات تضيع أحيانا على المبدع، فتنتقل الفوضى من الواقع إلى النص، وهذا ما نحاول الكشف عنه.

الكلمات المفتاحية: مدينة الصور، الفن، الإيديولوجيا، الخيال، الواقع، ونّاس.

Artistic and ideological in the novel "City of Pictures" by the storyteller Louay Hamza Abbas

Abstract

It is an attempt to read the artistic and ideological in the novel "City of Pictures" by the storyteller Louay Hamza Abbas. The study consisted of an introduction and two chapters. In the introduction, we talked about the gender of the work in our hands, and whether it is a novel or a collection of short stories, because we believe that defining the genre will be necessary before proceeding with its analysis. In the first topic, we have dealt with the artistic structure of the novel, which is a construction that takes place according to the method of One Thousand and One Nights in moving from one story to another, and there is no novel without Shahriar and Scheherazade, and permissible words in which the author will combine the aesthetic and the ideological, and will work to pass the ideology through the aesthetic, but this passing sometimes works to distort the aesthetic itself, especially if it is a group of slanders from beings filled with grudges in their hearts, and because the atmosphere is still foggy in Iraq, and because chaos strikes everywhere, you see that Creators, including Louay Hamza Abbas, oscillate between a statement and an insinuation, and it is assumed that each of them has its context, but the contexts are sometimes lost on the creator, so chaos moves from reality to the text, and this is what we are trying to uncover.

Keywords: the city of images, art, ideology, imagination, reality, people, kiki.

المقدمة

في واحدة من حكايات "مدينة الصور" التي لا تكذب- وقد كان أهالي المعقل يتداولونها في جلساتهم وأسمارهم- تظهر جمالية الفن الروائي بأبهى صورها، حيث يتماهى فيها الخيالي بالواقعي، أو قل الفني بالإيديولوجي بطريقة حِرَفية عالية، أعني حكاية وناس، قصة قصيرة محضة، استطاعت أنْ تختصر معاناة أبناء هذا الوطن المهدور، وهم يتمنون، أنْ يكونوا ممسوسين، أو أموات على طريقة "ونّاس"، هروباً من واقع لم يتحمّلوه. وقد كتبت هذه الحكاية إلى جنب حكايات أخرى ستشكل بمجموعها رواية، أو "فكرة في الذهن"، على طريقة الروائي "غائب طعمة فرمان" الذي قال يوما: "**عندما بدأت كتابة "خمسة أصوات".. لم يهمني أنْ تكون رواية، أو مجموعة قصص، كان المهم عندي أنَّ هناك فكرة في**

ذهني، وكنت أريد أنْ أقول أشياء عن الشخصيات التي كانت تلح عليَّ، هذا الهدف كان يستحوذ عَلَيَّ، أما الجنس الأدبي، أو الشكل الأدبي، فهو يتشكل عبر عملية الكتابة نفسها" (1)

ومن ثم فإنَّ الذي يهم "فرمان" أو "لؤي حمزة عباس" شيء آخر، وراء تلك التصنيفات، شيء له علاقة بالبوح والفضفضة، وقول أشياء تلح عليهما. ولا شك أنَّ التصنيف سيأتي لاحقاً، لحاجات تتعلق بضرورة تحديد النوع، ومن ثم محاكمته على هذا الأساس. ونحن هنا لا نتحدث عن قيود ستُفْرَض على المبدع، بل نتحدث عن ضرورات فنية، لا يستغني عنها الجنس أو النوع، لأنَّ قوامه متوقف عليها. وإذا كان هذا النص- مدينة الصور- مجموعة من القصص القصيرة، أو هكذا يبدو الأمر، فإنَّ وظيفة القارئ أنْ يربط بين هذه القصص بخيط وهمي، يجمع ما يبدو متفرقا. وقد فعل المؤلف ذلك بطريقته التي تضع كل شيء في مكانه، بحسب ما يراه، ولكن من حق القارئ أن يقترح خارطة طريق أخرى، طالما أنَّ ثمة عوالم ممكنة، يمكن للسرد أنْ ينفتح عليها. ولكن الانفتاح على العوالم الممكنة شيء، والتعامل مع النص كما هو شيء آخر، فإذا لم تكتشف ذلك الخيط الشفيف وغير المرئي، فستجد أنَّ المؤلف قد أضاف صفحة، في نهاية الرواية، كتب فيها: "تفيد هذه الرواية من أحداث معلومة، وقعتْ عبر ما يتجاوز العقد من الزمان، وأخرى لم تقع، وهي تؤاخي بينهما في إنتاج عالمها، واستحضار شخصياتها التي نزلت من دروب الواقع ودروب الخيال" (2).

يقول الراوي في هذه الحكاية: **إنَّ ونّاساً كان "يسابق القطار الصاعد إلى بغداد. لم يكن ونّاس يركض على السكة. كان يقف على رصيف محطة القطار مثل رمح فارع الطول. ومع الصافرة العالية بدويها المعدني يبدأ الركض. بطيئاً أول الأمر كأنه يجاري القطار. يلاطفه. ثم يوسع خطواته. يقفز عن رصيف رقم واحد بكتلته الكونكريت العالية خارجا من المحطة. قدماه الحافيتان تتركان أثراً خفيفاً على الرمل المفروش على جانب السكة. ودشداشته تهفهف. كان سوّاق القطار يخرجون أيديهم من النافذة ويلوحون وهم ينظرون في المرآة الجانبية الكبيرة. يرونه يصغر كلما ازدادت سرعة القطار حتى يغيب. لا أحد يعلم من أين جاء إلى المحطة أو يتذكر الوقت الذي وصل فيه. كلما أخذهم الحديث للمحطة وجدوا أنفسهم يتحدثون عنه. كأنه والمحطةَ شيءٌ واحدٌ لا انفصالَ فيه. لم يكن يبعده عنها صيفٌ أو شتاء. يستقبل النازلين من القطار بابتسامة عريضة كأنه كان ينتظرهم جميعاً، وقد فكك تعب الجلوس الطويل مفاصلهم، ويودع الصاعدين بثيابهم المكوية وشميم عطورهم. يحمل حقائب هذا ويلاطف صغار ذاك. لم يكن يقبل عن أعماله أجراً. الغريب عن محطة قطار المعقل، فحسب، هو مَنْ يمدُّ يدَهُ في جيبه، كي يعطيه مقابل عمله. يهز ونّاس رأسه قبل أن تخرج اليد من الجيب، ويمضي إلى آخر الرصيف بانتظار الصافرة. مَنْ أوحى إليه أن يركض وحيداً بعيداً عن ضحكات الناس على الرصيف وعن تلويح السواق؟ يقف خارج المحطة محتمياً بعتمة أول الليل. قدماه تدوسان على خشب السكة المشقق القديم، وظهره للقطار الذي يدمدم منتظراً اقتراب الصوت. مترقباً اندفاع عجلاته اللجوج لينطلق بأقصى سرعته. تحرك القطار خارجاً من المحطة. ضوء عربة قيادته يشق الظلام في قوة وتصميم. بعد أن ترك السائق المعقل وراءه ليمضي في المساحات الرملية المعتمة لمح شبحاً بعيداً يلوح أمام القطار. كما لو كان يركض بين قضبان السكة. لم يبدُ واضحاً، على الرغم من قوة الضوء وسرعة القطار، وهو يلتهم المسافة. حدق ملياً أمامه، لكنه لم ير شيئاً. في رمشة جفن تراءى له أنَّ القطار صدم شيئاً ما. صدمة خفيفة عارضة. في محطة الشعيبة شبه الفارغة قبل أن يتوجه لمكتب الناظر ألقى نظرة سريعة على مقدمة القطار. كانت نظيفة كما خرج بها من محطة المعقل. هز رأسه وتبسم لخيالات أول الليل. بعد تلك الليلة لم ير أحد ونّاس. لا داخل المحطة ولا خارجها. لكن سواق قطار المعقل الصاعد إلى بغداد ظلوا يحسون صدمة خفيفة تتكرر أول الليل على مقدمة القطار قبل الوصول إلى الشعيبة"** (3)

هذه الحكاية الجميلة، والموحية، والتي تَعِدُ بالكثير، لأنها من الحكايات التي ستبقى في الذاكرة بعد أن تُمْحَى بقية الحكايات، لا سيما أنها تحمل رمزية عالية، تمثلت في ذلك القطار (الصاعد إلى بغداد) الذي سيدهس (الخامات) التي تشبه ونّاس الجميل النقي، وأم كريمة العفيفة الطاهرة، فيكون لدهس هذين دلالة تتناسب ودلالة القطار (الصاعد إلى بغداد). لذا فهي قصة تستفز القارئ، وتمتحن قدرته على التأويل، وتعطيه الفرصة لأن يتأمل ويفكر ويبحث فيما وراء السطور، سطور ونّاس الذي توحد، بطريقة صوفية، مع حبيبه/ القطار الصاعد إلى بغداد، كما هو ديدن الممسوسين عندما يصبحون جزءاً من الطبيعة، وتصبح الطبيعة جزءاً منهم، وسطور المؤلف وهو يدوزن حكايته بطريقة تشعر معها أنها حكاية تعدت حدودها الضيقة، لتعالق ما هو إبداعي في دروس القصاصين الكبار، وهم يخلقون عوالمهم الفنتازية بكثير من الجهد

(1) حوارات في الرواية: 99
(2) مدينة الصور: 155.
(3) مدينة الصور: 136- 137.

والصبر والأناة والحفر في الصخور اليابسة. لا سيما أنَّ الراوي وجد المناسبة التي ستكون مسوغاً لإدراج هذه الحكاية في سياق أخواتها اللائي لا يشبهنها، فقد ماتت أم كريمة، رحمة الله عليها، عندما دهسها القطار، وعندما تُدْهَس أم كريمة، أو غير أم كريمة، فإنَّ الناس سيستعيدون الدهسات المماثلة، و"حكاية ونّاس" هذه ستكون على رأس تلك الحكايات، لأنها فنتازيا من طراز نادر، سيعيد الراوي صياغتها، بلغة حية تجمع بين الواقعي والخيالي، مصحوبة بجرعة عالية من التأويل، سيقوم بها قارئ ما.

حادثة الدهس هذه، التي استدعت حكاية ونّاس، يقول الراوي، من الحوادث النادرة **"فلم يسبق أنْ صدم قطار المعقل امرأة من قبل"** [4]، في إشارة تبدو خفية، إلى أنَّ القطار برئ من دم أم كريمة، فهو لم يدهسها، بل هي التي دهسته، بالضبط كما فعل ونّاس عندما صدمَ القطارَ الصاعد إلى بغداد صدمةً خفيفةً عارضةً، أبقت مقدمة القطار نظيفة، وأقنعت السائق بأنَّ شيئاً لم يحدث، وإنْ كانت الصدمة ستتكرر في المكان والزمان المحددين!

ولأجل إزالة الالتباس، فإنَّ الصدمة الخفيفة التي تتكرر أول الليل، إنّما هي من دورب الخيال الذي يحتاجه النص الابداعي عندما تبلغ المأساة ذروتها، وتصّاعد الى حيث تنقطع الانفاس، وتحل الفاجعة، أما ونّاس نفسه، فهو ليس بخيال، بل شخصية عراقية واقعية بكل ما تحمل الكلمة من معنى، ففي زمن الحروب ودول القهر والهدر والاستبداد، تكثر مثل هذه الشخصيات: في السجون، في المستشفيات، في المحطات، في الأسواق، في الكراجات، في الحدائق، وفي المناطق المفتوحة، لأنها شخصيات تحب الانطلاق والطيران، ولأنها من دون أجنحة، فهي تفرد يديها وتخفض رأسها، وتسابق الريح ركضاً مع الأطفال والقطارات والباصات والطيور.. نقول ذلك، ونحن مؤمنون أنَّ هذا السرد أساسه الواقع، الواقع المعبأ بالإيديولوجيا، وبتعبير ماركيز **"لا يوجد أي سطر في رواياتي ليس مبنيا على الواقع"**[5]. إذن فالواقع هو الأرضية التي يبني عليها الخيال بيته وغرفه وممراته والشوارع المؤدية إليه والمتفرعة منه. نعم، نظرية السطر المبني على الواقع، هذه، يجب أن تُعَمّم على نتاج الروائيين، بشرط أن يتعلموا من هذا الساحر الكبير- ماركيز- كيف يغلفونها بالخيال؟

المبحث الأول

قبل أن نُفَصِّل القول في دروب الخيال ودروب الواقع أو الجمالي والإيديولوجي، لنتحدث عن البناء الفني للكشف عن مدى علاقته بتلك الدروب: إننا، هنا، إزاء مجموعة من القصص/ الصور، يكمل بعضها بعضا في تشكيل بانورامي، يضع الصور إزاء بعضها، ويترك للقارئ اكتشاف الخيط الواصل بينها. والنتيجة أنَّ المشهد سيتشكل من مجموع هذه القصص التي سنعيد روايتها بطريقة ربما تختلف عن طريقة المؤلف. فإذا كان الروائي يعيد كتابة التاريخ أو الواقع، فإنَّ الناقد يعيد كتابة النص أو الأنساق المضمرة التي تُمَرر عبره، وما يمكن أنْ يُقال عن المبدع، بضرورة الحفاظ على روح التاريخ، يمكن أن يُقال عن الناقد، بضرورة الحفاظ على روح النص إنْ هو أراد أنْ يُلَخِّصَ مضامينه، لغايات تفكيكية، أو تأويلية:

أولاً: **صورة المعقل**: المكان الذي دارت فيه أغلب أحداث الرواية، بوصفه صورة مصغرة عن العراق أبان حكم البعثيين، لذا تستطيع أن تستبدله بمدينة الثورة أو الحنانة أو الشطرة أو الماجدية أو حلبجة، في الفترة التي سبقت حرب العراق على إيران، فقد دخل المعقل في ذلك الوقت نفقاً ضيقاً معتماً وطويلاً. كان يبدو من الخارج مضاءً، جدرانه صقيلة لامعة الطلاء. لكن أحدا لم يكن يدري ما ينتظره في الدواخل الصخرية. وراء الكوة المقبلة: معلمون يُخطفون من المدارس. موظفات تهشم أرواحهن سيارات سريعة. طلاب يضيعون في المسافة بين المدارس والبيوت. شيوعيون يسحقون مثل خرزات عقد مقطوع. إسلاميون يفرمون. وبعثيون يطردون من القاعات في مهرجانات تصفية، ليعدموا بنيران رفاقهم على مسافة قريبة من دموع "السيد الرئيس". والجموع الغفيرة تضج بها الشوارع والتلفزيونات، وهي تركض وراء موكب الرئيس، في زياراته الميدانية لبيوت العراقيين وثلاجاتهم[6].

ثانياً: **صورة خال الراوي:** الذي يعمل في الكويت، ويأتي لرؤية أهله بين مدة وأخرى، فيذهب إلى أخته الكبرى، في محلة الخندق، أما الأخريات، فيتقاطرن عليه، من هنا وهناك، ويقبلن رأسه ويديه، ويبكين في أحضانه. يحلم الراوي كأنَّ خاله يمشي، والكلاب تندفع من حوله، كلاب بملامح بشرية. ألسنتها طويلة، تتدلى من أفواهها. يروي حلمه لأمه، وهذه بدورها ترويه لجدته، فتتفقان على أنه- الحلم- فأل سيئ، وينذر بخطر. ولكننا لا ندري ما نهاية هذا الحلم، لأنَّ الراوي كان قد نسيّه، وهو ينتقل من حكاية إلى أخرى[7].

ثالثاً: **صورة ياسين**: صديق الراوي، ولقاءاتهما المتكررة على أسطح البيوت، والطيران عليها، وقد أفردا ذراعيهما، كأنهما طائران بجناحين لا يشبهان أجنحة الزنابير، كما يقول الراوي، في إشارة إلى أجنحة زنابير أخرى، ستظهر لاحقاً، وهما بعدُ طفلان لم يتلقيا التربية الكافية التي ظن الراوي أنها يجب أن تُقدم مع الخبز، وإن كان في نبرته

(4) المصدر نفسه: 135
(5) رائحة الغوافة: 69.
(6) ينظر: مدينة الصور: 97
(7) المصدر نفسه: 13- 21.

شك في ذلك. إذ لولا الخبزُ ما عُبِدَ الله، ولولا اللهُ ما وُجِدَ الخبز. هذا ما فعلته أم الراوي عندما قدمت له مرقة تربية: فاصوليا مع قطعتي لحم، فتذوقها، فوجدها مُرّة، فبصقها، وفر هارباً [8].

رابعاً: **صورة يوسف حنش:** صديق الراوي الذي أكتسب أهمية استثنائية، بسبب المجلات التي يسرقها من أخيه سعود، مجلات (ثقافية) تأتي من الهند وباكستان مع البحارة. وصلت المجلات إلى الراوي وصديقه ياسين، وأخذا يتناوبان عليها، ولكن الراوي أتلف بعض صورها عندما حرك شيئه عليها، فملأها بسائله الكثيف اللزج، وأعادها إلى حنش الذي رفض، لاحقا، أنْ يعيرهما المجلات، بل قطع علاقته بهما، وغَيَّرَ طريق الذهاب إلى المدرسة، وكذلك طريق الإياب، لئلا يلتقي بهما، فعادا يتخيلان، من دون صور أو مجلات[9].

خامساً: **صورة صفاء، وسوق الجمعة** الذي اجتمعت فيه الصور كلها، لا سيما صور البؤس والحاجة، وكان الذهاب إليه بمثابة "رحلة الشتاء والصيف" للراوي وياسين، ليجدا الكلب كيكي، كلب صغير مكور، بشعر طويل يغطي جسمه، وينزل على عينيه، فيشتريانه هدية لصفاء- أو تمثال الشمع، كما يسميه الراوي- الأخ الأصغر ليوسف حنش، طمعاً في إعادة المياه، عفواً المجلات، إلى مجاريها، وكان ما كان، لأن صفاء المريض المحفوف برعاية الملائكة، كان عزيزاً على أخويه، ويستحق أن تكون المجلات ثمنا لإسعاده [10].

سادسا: **صورة الإمام الخميني،** وأمر القيادة القطرية والقومية والعالمية بإخراجه من العراق بأسرع وقت ممكن، لأنه بحسب زعمها يهدد الأمن القومي. فيخرج إلى الكويت مروراً بالبصرة وجامع المعقل، فينقسم الناس بين مؤيد له، ومؤيد لفلم الظهيرة العربي، والقسم الثالث لم يذكره الراوي، ربما نسيه، كما نسي خاله في الحلم. يتجه الإمام إلى الكويت، فَيُمْنَع من دخولها لأنه يهدد أمنها! فيطير إلى فرنسا، لأنه لا يهدد أمنها القومي! هو والملائكة المحيطون به، **ملائكة بأجنحة الزنابير**[11] كما يقول الراوي، لا بأجنحة العصافير.

سابعا: **صورة سعود وكريمة،** سعود الذي تملأ حياته ثلاثة أشياء، يقول الراوي: قنينة العرق، وأخوه صفاء، وكريمة الأرملة. ولكن ثمة شيء رابع، لم يشر الراوي إليه في ثلاثيته الحزينة هذه، وإنْ كان موجوداً صراحة، أعني المجلات (الثقافية) التي يحصل عليها سعود من الهنود والباكستانيين مقابل الزحلاوي.. ثم تنتقل هذه المجلات إلى يوسف، ومن يوسف إلى صديقيه. صور يوسف حنش ومجلاته هي التي تؤثث المشهد بأبطاله الثلاثة: الراوي وياسين ويوسف، ثم ينضم إليهم بطل رابع هو صفاء الطفل المريض، من دون أن يشاركهم ألعابهم الجنسية، وهي ألعاب طفولية بريئة على كل حال، لا تنتمي إلى عوالم الرجال الحقيقية حيث تأتي المرأة بقضها وقضيضها. كل هذه الألعاب ستكون مقدمة للدخول إلى عوالم سعود الصاخبة، سعود الذي تملأ حياته أربعة أشياء لا ثلاثة: قنينة العرق، وأخوه صفاء، وكريمة الأرملة، والمجلات التي يحصل عليها من الهنود والباكستانيين. ولكن الراوي يوزع تلك الأشياء في التفاصيل، ليضيع المركز في الهامش، والهامش في المركز:

كان سعود قد تنقل بين أكثر من عمل، حتى استقر أخيراً في معمل "البيبسي كولا" في الحكيمية، قسم التنظيف، قريباً من قسم التعبئة الذي يضم ست نساء يافعات يانعات ومشرفة عمل. لم يشغله في المعمل سوى كريمة بعينيها العسليتين، وسمرتها الباهرة، وأعوامها الثمانية عشر. كريمة التي عندما تنحني تنفر البرتقالتان من صدرها اللاهب، فيذوب سعود فيهما، ولكنه يكتشف أنهما برتقالتان ذابلتان لا ماء فيهما، وقد كان مدير المعمل يحوم حولهما، بعد أن امتلأ بطنه بعصير الأُخريات، بواسطة بهيجة المرأة القوادة ممصوصة الخدين. فارت دماء سعود، خرج من المعمل مع نهاية الدوام، ثم عاد مسرعاً، وأخذ في طريقه قنينة بيبسي، ودخل غرفة المدير، فوجد برتقالتي كريمة في فمه، فضربه على أم رأسه، فأرداه قتيلا، أو هكذا هو يظن. ولكن المدير أفاق بعد شهرين، وتنازل عن الدعوة، خوف الفضيحة، لِيُخفف الحكم على سعود، ويقضي في السجن أربع سنوات إلا بضعة أشهر، يخرج بعدها، ليجد حبيبته كريمة في انتظاره. كان ذلك في بداية السبعينات من القرن المنصرم، أما نهاية السبعينات، فقد تحول المعقل، كباقي مدن العراق، إلى سجن كبير، لا يأمن فيه المرء على نفسه، سواء كان من رواد الجوامع، أم من رواد الحانات والملاهي التي كانت تملأ شوارع الوطن، وبيوت الرفاق البعثيين، لذا فإن قناني سعود المستكية ومجلاته الهندية لم تنفعه، وأعتقل بتهمة غامضة. وخرج بعد سنة بهيئة أخرى، فإذا حبيبته بانتظاره، ولكنها، هذه المرة، ليست كريمة، بل قذيفة من العيار الثقيل تسقط على أم رأسه، أثر القصف المتبادل بين الجانبين العراقي والإيراني. قذيفة لم تبق سوى قطعة من رأس سعود ملطوشة على جدار الميناء [12].

(8) نفسه: 22.
(9) نفسه: 24- 29.
(10) نفسه: 39- 42.
(11) نفسه: 67- 80.
(12) ينظر: مدينة الصور: 85- 120.

وثمة صور أخرى، ولكنها صور عارضة، أقرب إلى الأخبار منها إلى القصص: **صورة عبد الحليم حافظ** الذي وصل إلى مطار المعقل عام (1965) [13]. و**صورة الحاج أبو حميد** والإيطالية التي نزلت عارية من السفينة الراسية على رصيف ميناء المعقل، عام (1961)[14]. و**صورة الرئيس عبد الكريم قاسم** التي لا تغيب عن درس التاريخ أبداً [15]. و**صورة هلال** زوج كريمة بعد موت سعود: **[16]** و**صورة أبي وهاب** خال هلال**[17]**. و**صورة أم كريمة** التي ماتت مقهورة، بسبب كريمة، الموت الذي جعل الناس- ومن بعدهم الراوي- يستعيدون الحكايات المماثلة، ومنها "حكاية ونّاس" أبو القطارات [18].

إذن، فنحن إزاء مجموعة من القصص القصيرة، استطاع المؤلف أنْ يربطها، بطريقة الحكواتي الذي يكرر الاسم نفسه في نهاية القصة، وبداية القصة التي تليها، فتصبح القصتان كأنهما قصة واحدة. والعملية أشبه بـ "ركضة التتابع" أو "البريد"، حيث يسلم فيها الراكض الأول العصا إلى زميله الثاني، وهذا إلى الثالث، فالرابع. ثم يقف كلٌ في مكانه، أو يتراجع، لأن الأنظار لم تعد تتوجه إليه. وهذا ما سيتكرر مع بقية القصص/ الصور، وإنْ تداخلت أحيانا، ولكنه تداخل لا يؤثر على استقلاليتها، وقوة شخصيتها. وسبب ذلك أن "لؤي حمزة عباس" كاتب قصة قصيرة متمرس[19]، وفي عملية الانتقال إلى الرواية استطاع أنْ يوظف تلك الممارسة، بطريقة تتناسب وفن التحول هذا، ذلك أنَّ المعرفة الروائية **"قضية تسورها الشكوك من كل جانب. المعرفة الروائية إشاعة غير مغرضة، إنها موجودة ولكن بخفاء. ذلك أنها ليست من العلم في شيء، بل هي فن. والفن، عادة، يخفي أسراره قدر المستطاع"**[20]. هذا الكلام يصدق على الكثير من الروايات، بسبب مرونة الجنس الروائي الذي يضيق بالصيغ النهائية، وبسبب طبيعة الرواية التي تسمح بالإضافة، أو الحذف، اللهم إلا بعض الروايات الاستثنائية التي لا تقبل الزيادة أو النقصان[21].

إنَّ كل رواية تحتوي حكاية، ولكن الرواية ليست هي الحكاية، وإنما هي الطريقة التي تُسْرَد بها الحكاية، فموبي ديك مثلاً- تلك الحكاية التي سينهي بها "لؤي حمزة عباس" حكاياته- **تروي قصة بحار مهووس بحوت أبيض، يلاحقه عبر كل بحار العالم** [22]، ولكن هل يمكن لمن قرأ هذه الرواية عبر هذا العرض البسيط لموضوعها، أنْ يتعرف على العوالم الغنية والحاذقة التي أبدعها ملفل. نعم، ثمة تفاصيل في نص "لؤي حمزة عباس" لم نستطع تلخيصها، لأنها تفاصيل تؤثثها اللغة لا الحكاية، اللغة الساحرة المحلقة التي تأخذك بعيداً إلى عوالم الشعر ومخلوقاته اللامرئية، لغة تعطي نفسها بسهولة هذه المرة، وهي تعرف أنَّ الطريق إلى القلب هو غاية النص، أما العقول، فستأتي لاحقا عندما يفعل الجمالي فعلته.

إذن الحكاية هي الفرض الأول لكل رواية، أما الطريقة التي تُرْوَى بها الحكاية، فهي الفرض الثاني، وهما بعدُ فرضان واجبان لا مستحبان، وإن كان الامتياز للثاني، بعد أن اثبت الجاحظ أنَّ المعاني مطروحة في الطريق، ولنا بعدُ أن نتساءل: ما الجامع بين عبد الكريم قاسم، وعبد الحليم حافظ، وراجيف غاندي؟ لقد أبقى الراوي كل شيء في مكانه تاركا لنا نحن القراء أنْ نعيد ترتيبه، ولأنه خائف من ألا نفعل، فقد تساءل قائلاً: **"شغلتني جملة يوسف. فكرت طويلا إن كان ثمة ما يجمع بين صور عبد الحليم وصورتي صفاء وملفل. شيء ما يقرب بينهما، ثم يمد خيطاً شفيفا ليربطها بصورة عبد الكريم قاسم"** [23].

والحق إن الصور التي وردت في نص "لؤي حمزة عباس" كلها واقعية، كل ما هناك أنَّ بعضها وقع، وبعضها الآخر يمكن أنْ يقع، وما وقع، أو أمكن وقوعه، ليس بخيال. أما ما يمكن عدّه خرافات وأوهاما تملأ ذهن الراوي، وربما سيطرت عليه، ففقد القدرة على التفكير والمراجعة، فهي تلك الأسطر التي يتحدث فيها عن الإسلاميين، وعن الإمام الخميني، ويحولهم إلى أشباح، **أشباح بعباءات وعمائم، أشباح بالأبيض والأسود، أشباح بالرمادي الحائل تخطف من دون**

(13) نفسه: 31- 33.
(14) نفسه: 33- 36.
(15) نفسه: 44- 47.
(16) نفسه: 121- 140.
(17) نفسه: 122- 129.
(18) نفسه: 134- 235.
(19) ينظر: إغماض العينين (قصص)، على دراجة في الليل (قصص). ملاعبة الخيول (طفولات قصصية).
(20) الأعمال الكاملة- المقالات، فؤاد التكرلي: 45.
(21) لكل قارئ حرّيف رواياته التي يعدها استثنائية، من هنا، فإنَّ التمثيل لما هو استثنائي، إنْ لم يكن مردوداً، فهو قابل للنقاش، لذا فقد أعرضنا عنه، واكتفينا بالإشارة إلى أنَّ ثمة روايات استثنائية "غير قابلة لأن يُحذف منها أو يُزاد عليها". هذا ما قاله فؤاد التكرلي، مثلاً، عن روايته "الرجع البعيد" عندما قيل له: "إنَّ فيها تطويلاً يمكن اختصاره... فقال: "لا تطويل فيها، ولا كلمة واحدة زائدة عمّا يجب أنْ يُقال... والأمر، أولاً وأخيراً، أمر قناعة فنية..". يُنظر: حوارات في الرواية: ص50. أما إذا تُركَ الأمر للقارئ، فربما سيختلف مع التكرلي، بحسب القناعة الفنية نفسها.
(22) ينظر: رسائل إلى روائي شاب: 28
(23) مدينة الصور: 148.

أنْ تقف.. وهم ينتظرون الشبح الأكبر، لينقلهم إلى عوالم بعيدة [24]. تنأى بهم عن عالمهم الحقيقي، وتوهمهم بعالم مثالي. وهكذا يصبح هذا الكائن الحقيقي، الإمام الخميني، الثائر على الاستبداد والتبعية، والذي حقق حلم الأنبياء، يصبح في النص الإيديولوجي شبحا أكبر، تحيط به أجنحة الزنابير، تحميه وتتبرك بلسعته. ومن ثمة فإنَّ الحقيقة التاريخية تنكسر عندما تمر بوعي ايديولوجي[25]، لا يحفظ للتاريخ هيبته، بل يتلاعب به وفق أهوائه.

المبحث الثاني

إنَّ تحويل مجموعة قصص إلى رواية، ليس بالشيء الجديد، فالقارئ لرواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان مثلاً **"يجد نفسه إزاء رواية غير تقليدية... لا نقرأ فيها حدثاً له بداية ووسط ونهاية، ولا فصولاً منتظمة تتابع فيها الأحداث، بل نقرأ مشاهد ولقطات سينمية، وفصولا قصيرة، بعضها له عنوان، وبعضها له رقم، وآخر بلا عنوان ولا رقم"**[26]. أما مدينة الصور، فقد خلت من الأرقام والعناوين، واحتفظت بما عدا ذلك، والتقنية فيها تشبه تقنية ألف ليلة وليلة، عندما ترتبط الليلة بالليلة التالية لها، وهكذا، يقول المؤلف في عتبته الثالثة **"التقطت خيط الرحلة من التراب بأسناني، واستغرق وصولي إلى بيتي ألف ليلة وليلة"**[27]. وإذا كانت شهرزاد تفعل ذلك، أي تربط القصص، وتفرقها على الليالي، هروبا من القتل، وحفاظا على بنات جنسها، فإن "لؤي حمزة عباس" يفعل ذلك هروباً من القصة القصيرة التي لم تعد تستجيب لطموحاته، لا سيما بعد سقوط (الصنم) الذي كان يكتم على الأنفاس، ويمنعها من أن تروي لنا معاناتها بالتفصيل الذي حدث في التاريخ والواقع!

هذا التعدد القصصي سيحيلنا بالضرورة إلى تعدد الرواة، فمن النادر **"بل من المستحيل أنْ يكون في الرواية راوٍ واحد"** [28]، فكيف إذا تكونت الرواية من مجموعة قصص قصيرة؟! لقد ظهر الراوي في "مدينة الصور" بطريقتين: راوٍ- شخصي مشارك، وراوٍ غير شخصي- مفارق، أو كلي العلم. وإذا كان الراوي الشخصي يروي من الحكاية المقدار الذي يكون مشاركاً فيه، فإنَّ الراوي كلي العلم ستكون مساحته أوسع، ومع ذلك فإنَّ إيديولوجيا الروائي سنجدها في تلك القصص التي يغيب عنها، فضلا عن تلك التي يحضر فيها، فإذا كان الراوي يظهر، بلحمه ودمه، مع خاله وأمه وجدته وياسين ويوسف، وصفاء، وكيكي، فإنه في القصص التي يغيب عنها يظهر بشكل آخر، كلي العلم، لذا فالعالم مفتوح بين يديه، وله أن يعيد سرده بالطريقة التي يشاء، ولكن ذلك يتطلب منه كتابا بحجم الحياة، وهذا ما لا يستطيعه أيُّ راوٍ، لذا فهو سيضطر إلى الانتقاء، بكل ما يحمله هذا الفعل، الانتقاء، من إيديولوجيا. إذ إن كل كلمة بحسب باختين **"ستكون محملة بمضمون أيديولوجي"**[29]. والمتكلم في الرواية **"هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج ايديولوجيا، وكلماته دائما عينة أيديولوجية"**[30].

ولكي نصل بالرواية إلى معناها الإيديولوجي المعتدل (أو الذي تجاوز حدود الاعتدال، ولكن بلغة حذرة، وأحيانا مضطربة، تخفي وتظهر المقدار الذي سيضمن سلامتها، في واقع تاريخي زلق، لا يعرف فيه المرء كيف تتلاعب به الاقدار، ولا كيف ستكون النهايات) فإنَّ المؤلف يستمد مادته من الواقع التاريخي، ويستثمر آلية الصور في تركيب مجتمع الرواية، ويمرر أيديولوجيته عبر هذه الصور التي تكذب، أحيانا، في نقل الواقعة كما هي، بمعنى أنَّ المصوِّر يلتقط الصورة من الجهة التي ستؤيد قراءته هو. ولكن هذه الممارسة لم تكن طاغية، بل يمكن أنْ نعدها عارضة، وعروضها متأت من أنَّ الراوي، يحشر نفسه، أحيانا، بين البصلة وإشْرِتْها. وهذا ما سنشير له لاحقا.

نعم، يمكن أنْ نعدها عارضة، إزاء كم الحقائق التي فضح فيها المؤلف ايديولوجيا "البعث العربي الاشتراكي" في الزمن الذي تحكم فيه بمصائر البشر، كأنه "إله يوناني" لا يوجد في قاموسه سوى مفردات القتل، والدم، والقهر، والهدر، والظلم، والاستبداد، والتلذذ بتعذيب أولئك الذين لا يملكون قوت يومهم، فضلا عن أنْ يفكروا بالاعتراض على ممارساته التي تنتهك حقوقهم. فقد دخل المعقل في ذلك الوقت (المعقل هنا مجرد رمز للعراق، من شماله إلى جنوبه، وأحيانا خارج تلك الحدود، لا سيما أنَّ "السيد الرئيس" كان مبسوط اليد، بسبب الأيادي الماسونية الخفية التي جاءت به، وسلطته على رقاب الناس) **دخل المعقل نفقاً ضيقاً معتماً وطويلاً، كان يبدو من الخارج مضاءً، جدرانه صقيلة لامعة الطلاء. لكن أحداً لم يكن يدري ما ينتظره في الدواخل الصخرية. وراء الكوة المقبلة: معلمون يُخطفون من المدارس. موظفات تهشم أرواحهن سيارات سريعة. طلاب يضيعون في المسافة بين المدارس والبيوت. شيوعيون يسحقون مثل خرزات عقد مقطوع. إسلاميون يفرمون. وبعثيون يطردون من القاعات في مهرجانات تصفية، ليعدموا بنيران رفاقهم على مسافة**

(24) ينظر: المصدر نفسه: 50.
(25) ينظر: شوارع نيرودا: 191
(26) في أدبنا القصصي المعاصر: 127.
(27) مدينة الصور: 5.
(28) رسائل إلى روائي شاب: 56.
(29) ينظر: الكلمة في الرواية: 33.
(30) الخطاب الروائي: 90.

قريبة من دموع "السيد الرئيس". والجموع الغفيرة تضج بها الشوارع والتلفزيونات، وهي تركض وراء موكب الرئيس، في زياراته الميدانية لبيوت العراقيين وثلاجاتهم (31)

ولأنَّ التاريخ حركة مقلوبة، يتغلب فيها الجبناء على الأبطال، كان حضور **الشهيد** عبد الكريم قاسم، هنا، ضروريا، تلك الشخصية التي **"لا تغيب عن التاريخ... يتوقف معها تاريخ أوربا، ويغيب تاريخ الإسلام، ويتجمع تاريخ العراق القديم والجديد في نقطة واحدة"**[32] تتربع في قلوب الناس، وعلى ألسنتهم، وهم يرون صورته التي لا تكذب على سطح القمر، بعد أن تحول إلى ايقونة ملأت قلوبهم، ووجدانهم، وجدران بيوتهم، وكونهم.

لا شك أنَّ القمر الذي احتفظ بصورة عبد الكريم قاسم، لا بد أنْ يجود بها يوماً ما، هذا ما يظنه الجياع والفقراء والمظلومون والمعدمون والمساكين، أما المتخمون والمترفون والقتلة والايديولوجيون المتطرفون، فإنَّ (قاسمَ)، بالنسبة لهم، صورة ثابتة في قلوب الناس، يجب أنْ تتشوه، أو تموت، بأسرع ما يمكن. إنَّ الزمن العراقي، ومن قديم الزمان، زمن تتصارع فيه لغات عدة: لغة الحب، لغة الجنس، لغة الدين، لغة السياسة، لغة العقيدة، ولغة الدم التي ستكون على رأس تلك اللغات. وصراع اللغات هذا سيكون مصحوباً بحضور المستبدين، وضدهم النوعي الذي يضحي بدمه من أجل قضيته، ولكن الراوي، ومن خلفه المؤلف، ولأسباب ايديولوجية، يتعمد إظهار الحقيقة التاريخية، أحيانا، على غير ما هي عليه قدر تعلق الأمر بأولئك الذين يخالفونه. وهذا لا يعني مصادرة حق المؤلف بأنْ يكون أيديولوجيا، بقدر ما يعني أنَّ دعوى الحياد والموضوعية وهم، عمل الايديولوجيون على تكريسه. ولنقرأ هذه المقابلة بين سعود- وللاسم دلالته- وبين الإمام الخميني الذي سيغني حضوره، من وجهة نظر الراوي، غياب سعود وموته.

"كما في الخيال كان سعود يغيب. يتشظى. يموت بعد أن تسقط عليه قذيفة. أول قذيفة تلقيها إيران على ميناء المعقل. لكنه يعود من موته في حكايات يوسف المتوالية ليلقى عليه القبض في ليلة حالكة. يسجن أو يفر ليختبئ. في كل حكاية له غياب، وفي كل غياب يحضر الخميني مثل طيف صامت يرفع يده من وراء جدار. حضور الإمام في الحكاية يفصل بين ميتتين يموتهما سعود. واحدة تؤكدها الصورة. الصورة التي تكذب، وأخرى تنفيها الحكاية. الحكاية التي يتسلل سعود فيها على دراجته من دفتر الصور. من صفحته المقابلة لصفحة كيكي بين يدي الملاك. من وحشة الصفحة التي بقيت فارغة..." (33).

هذا المقطع، الذي كرره الراوي/ المؤلف مرتين: واحدة في متن الرواية، والثانية على غلافها الأخير، لم يكرره اعتباطاً، فالتكرار نوع من أنواع التأكيد. تأكيد موت سعود بطل الرواية الذي سيتعاطف معه القُرّاء، لأن الراوي كان قد اظهر البعد الإنساني فيه، ثم تأكيد من كان سبباً في موته: الإمام وأجنحة الزنابير الحافة به، وللزنبور، هنا، علامته السيميائية الدالة! ولكن يبدو أنَّ ما لا يستطيع الراوي قوله تصريحاً سيقوله تلميحاً، فسعود، هنا، ليس شخصاً فحسب. بل هو، في نظر المؤلف، يمثل العراقي الذي يعيش حياته بحرية خارج أنساق الدين والسياسة، بل خارج التاريخ. نعم، لم يكن سعود إسلامياً، ولا بعثياً، ولا شيوعيا! ولكنه، في الوقت نفسه، لم يرتكب جرماً بحق أحد، بل كان يعيش في حاله: يعب الخمر، ويتملى صور الحسناوات، وهن عرايا، ويحلم بالنوم مع إحداهن. بالمناسبة لقد كان سعود من شلة الراوي، والحديث عن خيارات سعود إنما هو حديث عن خيارات الراوي نفسه:

"كنا أبناء مناسبات أكثر منا أصحاب عادة. تأخذ اللحظات الشاردة بأيدينا فنتبعها راكضين، نعبر من مكان إلى آخر، نمرق مثل أشباح على شوارع المعقل، نتخلل أماكنها من دون أنْ نعبأ كثيراً بأصحابها.. لم تكن تستهوينا، في سنواتنا تلك، أي من المجموعات الثلاث بأحلام أناسها. وبسماواتها الفسيحة أو الضيقة، المضيئة أو المعتمة، وأراضيها المعشبة أو المبلطة بالإسمنت. كما لم تكن تستهوي يوسف أو سعود، ملك المجلات الذي ستنشر صورة موته الفاجع على الصفحة الأولى من جريدة الثورة تحت مانشيت لم نكن ندرك حجم ما سيكلفنا جميعا. حجم ما سيأكل من أعمارنا. إيران تقصف ميناء المعقل. لم يكن سعود يظهر في الصورة كما يظهر الناس عادة في الصور، فرحين يصنعون ابتسامات أبدية. كان سعود كتلة مهروسة من اللحم والدم، ملطوشة على بقايا جدار" (34).

لذا فليس غريبا بعد ذلك عندما يكرر الراوي هذه اللازمة: **"الصور تكذب"** (35)، فهي صور لها ظاهر وباطن، والمهم في الصور **"ليس ما يحضر فيها، لكن ما يغيب"**[36]، وما يغيب كائن في جوف الفرى، والروائي من أولئك الذين ينفون الحقيقة التاريخية، فالحقيقة، من وجهة نظره، لا وجود لها، وليس ثمة من يدونها بموضوعية، لأنَّ السرود كلها، سواء كانت ابداعية أم غير إبداعية، عندما تستعيد الواقعة تُحَرّف فيها المقدار الذي يتفق وايديولوجيا السارد، ما يعني أنَّ

(31) ينظر: مدينة الصور: 97
(32) المصدر نفسه: 44
(33) مدينة الصور.
(34) مدينة الصور: 51- 52.
(35) ينظر: مدينة الصور: 12، 17، 24، 27، 41، 61، 79، 120.
(36) بلاغة الصورة الأيقونية، الصورة بوصفها بلاغة: 7

الفارق بين النص التاريخي والنص السردي سيكون كبيراً، بحجم ايديولوجيا السارد وحنقه وغضبه على اعدائه. والخلط هنا واضح وجلي، بين وظيفة الروائي ووظيفة المؤرخ، فالمؤرخ لا يغير واقعاً، وإنْ فعل ذلك، فهو مزور كذّاب. أما الروائي، فإنَّه وإنْ أعاد صياغة الواقعة إلا أنَّ غايته ليست الكذب، بل زيادة الإحساس بها، أي الواقعة؛ ذلك أنَّ الروائي يشعر أنَّ تقديم الواقعة كما هي، سيكون عملاً بارداً، قد يصيب القارئ بالزكام، فيترك القراءة، لذا هو يعمد إلى زيادة درجة حرارة الواقعة بالسرد، كما فعل محمد خضير في مجموعته "في درجة 45 مئوي" [37]. ولكن ليس كل قاص يجيد فعل محمد خضير، صحيح أنّ **"السرد لا يقودنا إلى وضع اليد على حقيقة ثابتة، كما لا يمكننا من استعادة "واقع" خالص... إلا أنه مع ذلك قادر على مدنا بالوسائل التي تساعدنا على "تشخيص" مجموعة من الحقائق المبثوثة في صور حياتية هي الرابط بين "واقع" نحياه في غفلة عن قوانينه، وبين عوالم ممكنة تصفي التجربة، وترفعها إلى مصاف المخيال الذي يغذي البعد الثقافي في كل فعل إنساني"** [38].

من هنا فإنَّ "ماريو بارغاس يوسا" إذا كان يقول في واحدة من طرائفه : **"كل رواية هي كذبة، تحاول التظاهر بأنها حقيقة"**[39]، فإن بعض الروايات لا تجيد لعبة الانزياح هذه، لاسيما إذا كان الروائي مبتدئا، ويحتاج إلى دروس تعليمية في كيفية الكتابة الروائية [40] ؟!

أقول: إنَّ القاص لؤي حمزة عباس، وإن كان يتبنى هذا الطرح الما بعد حداثي الذي يرى بأن لا وجود للحقيقة، إلا أنه في هذه الرواية، بالذات، ربما أراد شيئا آخر: ربما أراد أن يطلق صرخة احتجاج على فقدان الأشياء الجميلة، التي نشعر معها بأنَّ الحياة يمكن أن تكون أجمل مما هي عليه، فعندما يُقْتَل عبد الكريم قاسم، فإنَّ الصور تكذب، وعندما يموت عبد الحليم حافظ، فإنَّ الصور تكذب، وعندما يموت سعود، فإنَّ الصور تكذب، وليستعيد أحدنا موت أحد أعزائه، أو التفكير فقط بإمكان فقدانه، كما فَقَدَ يوسف أخاه سعود:

"كان يوسف يحدثنا مثل طيف عابر بعيد، نستعيد الصورة كلما وصل بحديثه إلى أخيه. يبتكر في كل مرة حكاية مختلفة. حكاية عجيبة، يدرأ بها موته. يمحو صورة الجريدة. يزيل بقايا جدارها المهدم، ويغيب بقعتها الكثيفة السوداء. يمحوها، ويضيف عنها صورة جديدة. يمسح بها موت سعود، كما يمسح بخاراً عن مرآة. لا ليرى وجهه على زجاجها المضبب، بل ليمنح وجه أخيه فرصة يطل منها على العالم، مرة أخرى. كما لو كان يطل من نافذة صغيرة مدورة. كاملا مكملا لم تهشمه قذيفة من قبل"[41] .

إنها صور حقيقية، ولكن ثمة يد تتلاعب بها، إنها اليد عينها التي حاولت أنْ تمزق صورة المؤلف التي ظهرت على غلاف الرواية، قد تكون يد إنسان، وقد تكون يد الزمان، وهي تبلي الأشياء وتعدها بالفناء. الفناء الذي ظهر على وجه المؤلف العابس دوماً، حتى وهو طفل، ولست ألومه على ذلك، فعبوسه مدفون عميقاً فيه، ولا يسعه شيئ حياله، لأسباب تتعلق بموقفه من الحياة، وإحساسه الشديد بالموت، واحتجاجه على الصور التي تكذب، لذا فإن شخوصه- أبطال قصصه- دائما إلى فناء وزوال، إلى موت، وتلك ثيمة تستحق الدراسة في مُنتج لؤي حمزة عباس الابداعي. لا، لأن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن الفرار منها، بل لأنه الحل الوحيد لخلاص الإنسان، أو قل انتحاره بالموت.. هذه الرغبة الكامنة داخل كل وجودي، هي التي سَتُرَحّل إلى شخصياته، فتموت بهدوء، وفي أكثر الأحيان بعنف مصحوبا برقصة وثنية ستنتهي بحرق المرحوم، وذر رماده في النهر، كما فعل البعثيون بعبد الكريم قاسم، وكما فعل الراوي بوتّاس، وسعود، وأم كريمة، وهلال الأهبل، وخاله، والبقية تأتي...

الخاتمة والنتائج

1- ثمة روايات هي عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة أو الأخبار ذات الصيغة الصحفية، ومع ذلك فهي تُنسب الى الجنس الروائي، كون هذه القصص والأخبار مترابطة مع بعضها، بطريقة توحي بأنَّ هدفها واحد، وربما عمد الروائي إلى تفريق الهدف، فبدت القصص منفصلة، ولا علاقة بين أطرافها، وهنا يأتي دور القارئ لتجميع ما تفرق، بشرط ألا يكون متعسفا، فيوحد ما لا يمكن توحيده.

2- إذا كان الروائي المبدع يعيد كتابة التاريخ، أو الواقع، وأحيانا المستقبل، باستبصار رؤيوي حاد ومُنتِج، فإنَّ عمل الناقد أن يعيد كتابة النص، أو الأنساق المضمرة التي تُمَرر عبره، وما يمكن أنْ يُقال عن المبدع، بضرورة

(37) ينظر: في درجة 45 مئوي.
(38) السرد الروائي وتجربة المعنى: 217.
(39) رسائل إلى روائي شاب: 24.
(40) ينظر: رواية "مدونات الضمير أنا" لسعدون محسن الضمد.
(41) مدينة الصور: 63- 64.

الحفاظ على روح التاريخ حتى لا يتحول عمله إلى تاريخ محض، يمكن أن يُقال عن الناقد، بضرورة الحفاظ على روح النص إنْ هو أراد أنْ يُتداخل مع مضامينه، لغايات تأويلية.

3- مدينة الصور رواية عالية الفن والقيمة، أما لغتها، فأقرب إلى نبض القارئ وميوله ويومياته، وربما لأول مرة يكتب "لؤي حمزة عباس" بهذه اللغة، وهنا يكمن امتياز هذه الرواية عن باقي أعماله القصصية أو الروائية ذات اللغة المقيدة وغير المحلقة، ربما لأنَّ في هذه الرواية الشيء الكثير من سيرته، وربما لأنها تتحدث عن تاريخ عاشه، واكتوى بناره، لذا فالتعبير عنه سيكون صادقاً وحميمياً.

4- لم يستطع الروائي الحفاظ على التوازن بين الفني والإيديولوجي، لا سيما في موقفه من الإسلاميين، والمفروض انه يكتب عن مرحلة كان الإسلاميون يمارسون فيها دور المعارضة للحاكم المستبد وللاستكبار العالمي، ومع ذلك فهم لم ينالوا رضاه، لأسباب تتعلق بالرؤية الدوغمائية التي تشكل عقليته، والتي يريد للآخرين أن يصطفوا خلفها. ما انعكس واضحا في اضطراب السرد وغموض بعض أحداثه.

5- مدينة الصور عمل يؤكد أنَّ الرواية، ليست خيالا محضا، كما أنها ليست واقعا محضا، بل هي عمل يجمع بين الواقعي والخيالي، فالواقع يشكل الأرضية التي سيبني عليها الخيال بيوته وغرفه وممراته وطرقه، وهي بيوت من دون سقف يمسكها، ويجنب أهلها حرارة الصيف وزمهرير الشتاء، لذا فهو خيال فوق طاقة البشر، ولأنه كذلك، فإنَّ شخوصه دائما ما يموتون، ويذرى رمادهم في الهواء...

المصادر والمراجع

- **الأعمال الكاملة**- المقالات، فؤاد التكرلي، دار المدى للثقافة والنشر- سورية، دمشق، ط1- 2002.
- **إغماض العينين**- قصص، لؤي حمزة عباس، دار أزمنة - عمان، ط1- 2008.
- **بلاغة اللغة الأيقونية، الصورة بوصفها بلاغة**: شاكر لعيبي، كتاب الصباح الثقافي- بغداد.
- **حوارات في الرواية العربية**، نجم عبد الله كاظم، دار الشروق للنشر- الأردن، ط1- 2004.
- **الخطاب الروائي**، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار رؤيا- القاهرة، ط1- 2009.
- **رائحة الغوافة، أحاديث مع غابرييل غارسيا ماركيز**، تر: محمد العشيري، الموسوعة الصغيرة- 360، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1- 1990
- **رسائل إلى روائي شاب**، ماريو بارغاس يوسا، تر: صالح علماني، المدى، سوريا، ط2- 2010.
- **السرد الروائي وتجربة المعنى**، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1- 2008.
- **شوارع نيرودا، استراتيجيات الرواية العراقية بعد 2003:** د. غانم حميد الزبيدي، دار أمل الجديدة- سوريا، ط1- 2019
- **على دراجة في الليل**: لؤي حمزة عباس، دار أزمنة للنشر والتوزيع- عمان، ط1- 1997
- **في أدبنا القصصي المعاصر:** شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- 1989
- **في درجة 45 مئوي**، محمد خضير، دار الجمل- كولونيا (ألمانيا)- بغداد، 2006.
- **الكلمة في الرواية**، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاج، وزارة الثقافة- دمشق، ط1- 1998.
- **لم آتِ لألقي خطاباً**، غابرييل غارسيا ماركيز، ترجمة: صالح علماني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب- وزارة الثقافة، دمشق- 2011
- **مدونات الضمير أنا**، سعدون محسن الضمد، صفحات للدراسات والنشر- سوريا، ط1- 2013.
- **مدينة الصور**، لؤي حمزة عباس، دار أزمنة، والدار العربية للعلوم- عمان، بيروت، ط 1- 2011.
- **ملاعبة الخيول (طفولات قصصية)**: لؤي حمزة عباس، دار الشؤون الثقافية- بغداد، ط1- 2003