السّرد الرّوائيّ وتداخل الفنون في رواية (سبايا سنجار) لـ(سليم بركات)

ID No. 362

(PP 95 - 116)

https://doi.org/10.21271/zjhs.26.6.6

علي عبدالرحمن فتاح

كلية اللغات، قسم اللغة العربية، جامعة صلاح الدين-أربيل

الاستلام : 2022/06/16

القــبول : 2022/07/25

النـــشر : 2022/12/25

ملخص

يتناول هذا البحث موضوعاً جديداً، وهو تداخل الرواية مع فن الرسم في رواية (سبايا سنجار)، إذ يقوم الرّاوي باعتماد لوحات فنّيّة عالميّة في عرض فكرته وبناء ثيمة روايته، فيقوم بسَرْدَنَةِ العديد من اللّوحات العالميّة المشهورة لرسَّامين عالميين بدل سرد الوقائع الواقعيّة أو المتخيَّلة، فيصف تلك اللّوحات كما يصف السَّارد المشاهد السَّردية والأحداث القصصية والشَّخصيات الرّوائية، بحثاً عن إلقاء الضّوء على الوحشيّة والقسوة والهمجيّة التي تعرَّضت لها سبايا سنجار، وموضِّحاً صراعَ الجبابرة على أرض سوريا ودمويّتهم. فيقسِّم روايته إلى عشرة فصول، يتكوّن عنوانُ كلّ فصل من عنوان لوحة عالميّة مشهورة، ولكل فصل حبكةٌ خاصةٌ تختلف عما يسبقه وعما يليه، مشكِّلاً من خلال الجمع بينها عالماً فنتازيّاً عجائبيّاً مليئاً بالخوف والقتل والدم والهول والقسوة والذّعر، إنَّ اللّوحات مستقلةٌ، لكنّها تتناول مأساة الإنسان على مرِّ التّاريخ. يُحوِّلُ الرّاوي لغة اللّون إلى لغة الكلمات من خلال لغة شعريّة مجازيّة تتماهى في كثير من الصّفحات مع الشّعر، بشكل يشعر معها المتلقي بأنَّه يقرأ قصيدة، وليس رواية نثرية.

الكلمات المفتاحية: السرد الروائي. تداخل الفنون. سليم بركات.

المقدمة

مفهوم تداخل الأنواع وأشكاله:

لقد آمن بعض الدّارسين بلاجدوى التّفريق بين الأنواع الأدبيّة، لأنَّ دراسة الأنواع والاهتمام بها فقدت مكان الصدارة في الدراسات الأدبيّة الحديثة، فالحدود الفاصلة بينها تتلاشى باستمرار، بسبب خلط الأدباء المستمر بينها، وهذا المزج يؤدي إلى انتاج نصوصٍ أقربَ إلى أنواع جديدة منها إلى النّوع القديم الّذي يسير نجمُه نحو الأفول، فأفقُ انتظار النّوع يتم كسرُهُ باستمرار، وعناصره الأساس لا تُحترمُ، وهذا التّداخل يقوم على الجمع بين أجناس أدبية كثيرة متجاورة داخل حدود نص واحد؛ إذ يُجمع بين السيرة الذاتية والرّواية والمسرحية والشّعر آخذاً من كلِّ نوعٍ بطرف. وقد أمسى هذا العمل فعلاً قصدياً منتظماً من قبل الكُتَّاب، وهذا الانقلاب على الأنواع مردُّه إلى التّداخل بين الجملة الشّعرية، وليس بين نصوص شعرية وأخرى نثرية، فقد يلجأ السّارد في الرّواية إلى استخدام اللّغة الشّعريّة، والشّاعر يتوسّل بعناصر القصة والمسرحيّة لبناء قصيدته، وكلاهما يلجآن إلى الفنون البصريّة (الرسم، السينما)، والفنون السمعيّة (الموسيقى، الإيقاع، المقامات) في هياكل نصوصهم الشّعريّة والنثريّة. وكثيراً ما نجد تداخلاً مع الأسطورة والحكاية الشعبيّة، وهكذا يجد الناقد صعوبة في تحديد مفهوم متكامل للنوع الأدبيّ؛ وهذا يؤدي إلى تطوّر مستمر للنوع عبر العصور، وباختلاف المدارس والكُتَّاب، إذ كلُّ عملٍ جديدٍ أصيل يُضيف أموراً جديدةً إلى النّوع الأدبيّ. والكاتب المتميّزُ يغيرٌ من طبيعة النّوع. وبهذا تنفتح الأنواع بعضها على بعض دون قيود، وتتولَّدُ النّصوص وتحيا، وتتغذَّى المولود على جسد الأنواع السّابقة. وهذا يُحدث فيها ـ كما يرى جينيت ـ "علاقاتٍ نصيّة مختلفة تجعلها متعالية على نصها الظّاهر، وقد تجعلها أكبر من نصها، فإذا تمّ تصنيف نصٍ على أنَّه روائي، فهذا يعني أيضا أنَّه موصول بالشّعر والدّراما على السّواء، وإذا ما قلنا عن نص أنَّه شعريٌّ فذلك يعني أنَّه موصول بالبعد الملحمي والدرامي، والأمر صحيح بالنسبة إلى الدّراما نفسها، فهي منغمسة في الشّعر والسّرد على السّواء، وتحديد نوعية النّص إنمَّا يكون بما هو غالبٌ فيه لا بمجموع مكوِّناته" (لحمداني، 2007م، 46).

لقد انفتحت الرّواية على القصة القصيرة والشّعر، وتمّ انتاج الرّواية الشّعرية وهي تكتب بالنثر الشّعري كما نجد في روايات سليم بركات كلِّها، إنَّ لغة بركات ترتقي إلى مستوى اللّغة الشّعرية؛ إذ تنتزع الكلمةُ في رواياته دورَ البطولة من بقية

العناصر، وتستقل "بشعريتها عن شبكة العلاقات السّرديّة، يأخذ العمل الرّوائيّ يميل تجاه الغنائيّة ويصبح شعراً بالمعنى المحدود للكلمة، وهذا ما يحدث غالباً في النّصوص المختلطة الّتي لا تقوى على توظيف الخواص النّوعيّة للرواية" (فضل، 1992م، 294).

ويتعدى الرّوائيّ في هذه الرّواية تراسلَ الأجناس الأدبيّة إلى تراسل الفنون، و"اشتراك بعض جماليات الفنون في أسسها كالصورة الفوتوغرافية المكتوبة بالكلمات والّتي من الممكن إدراجها تحت تقنيات الكاميرا في السينما أو الفنّ التشكيلي، والإضاءة كذلك عنصر مشترك بين المسرح والفن التّشكيلي والسينما". (عبدالمهيمن، 2017م، ج).

لتداخل الأنواع في الرّواية أغراض متعددة، لا تتوقف "عند عنصر الجمال، الّذي هو عنصر مهم في الفنون الأخرى، فقد اشتمل على التّراسل البصري والسّمعي فضلاً عن بلاغة النّص ودقة التّفاصيل، فنجد فنّ التّصوير الحسّي من لونٍ وتشكيلٍ وضوء يمتزج مع التّصوّر البلاغي، وقد تعدّى التّراسل إلى الموسيقى من حيث الإيقاعات والمقامات والأنغام والإحساس، وتعدّى تراسل الفنون في الرّواية ليشمل فنّ التّصوير السينمائي، من الاعتماد على السيناريو وتكوين المشاهد المركبة والبسيطة، بالإضافة إلى استخدام الحوار المسرحي والحبكة الدرامية وتطور الصّراع في الرّواية وتصاعدها لتصل إلى الذروة، ثم تأخذ في التقهقر إلى أن تنتهي بحل لعقدة الصّراع، كما في الأعمال المسرحيّة الكلاسيكيّة القديمة". (أبو ضيف، 1018ن، 2-3).

إنَّ سمات الرّواية التّقليديّة قد تلاشتْ مع ظهور الرّواية الحديثة الّتي بدأتْ تتّجه نحو "نفي الإيهام، الّذي يعني عطب الذاكرة والالتباس والتصدع وعدم اليقين، إذ يشعرنا الرّاوي بأنَّه يعرف ثم ما يلبث أن يعلن أنَّه لا يعرف"، (حسين، 2007م، 91). وأطلق بعض الدّارسين على هذا النّفي بـ(الإيهام باليقين). (العيد، 1998م، 158). وهذا الأمر "يعمل على التّشكيك في قدرة الكلام، أو قدرة المتخيّل الحكائي على أنْ يكون حقيقيّا بذاته، أو بعلاقته مع الواقعي، أو مع معنى واحد ليس هو في حكايته سوى وجه قابل للتّعدّد. كما أنَّ هدم العلاقات وكسر التّماسك واستبداله بمنطق التّفكيك والتّشتيت، فضلا عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضّمائر...من أهم سمات الرّواية الجديدة". (حسين، 2007م، 91). لقد غدت الرّواية الجديدة عملاً "مفتوحاً وحراً يتراسل مع الأنواع الأدبيّة الأخرى، فإنَّ البناء المتشظي للزّمن في النّص الرّوائيّ يظلّ أكثر الأشكال انفتاحاً على الأنواع الأدبيّة نتيجة لكسر التّتابع والتّسلسل، فيتحوّل النّص الرّوائيّ إلى شيء ما أشبه بالكابوس، ولذلك تخرج لغة السّرد من نطاق السّبب والنّتيجة والتّسلسل والتّحليل إلى لغة تُشبه لغة الشّعر في كثافتها ورموزها. (القصراوي،2010م، 1020). فتغدو الرواية إبداعاً مفتوحاً متراسلاً مع سائر الأنواع الأدبيّة؛ فإنَّ تشظي البناء الزمني أمسى سمة بارزة فيها، وذلك بسبب كسر التسلسل المنطقي للأحداث، فأصبحت نصا أقرب إلى الحلم، فخرجت لغتها السّرديّة إلى لغة الشّعر في كثافتها ورموزها.

لقد دعت حركة الحداثة " إلى تأصيل النّص وانفتاحه، وانكاره للحد والحدود مما يجعله يقبل التأويل المستمر، والتّأطير المتحول أبداً وينجم عن هذه النّصوصية لا نهائية النّص، ولامحدودية المعنى، وتتعدد الحقائق بتعدد القراءات، فضلاً عن الغياب والتشتيت، وتحطيم القواعد الجاهزة". (حسين، 2007م، 91). فالرّواية أصبحت "بنية ثقافية متعدّدة المعارف، وبانوراما حقيقية تمدّنا بحقول ابستمولوجية.. معرفية في الاقتصاد، والسياسة، والاجتماع، والفلسفة، والفن، والمباح والمحرّم، لذا بات الكاتب ينظر إلى التاريخ على أنَّه وقائع سرديّة، وإلى الفلسفة على أنَّها سفسطة، وإلى الإيديولوجيا على أنَّها هلوسة، فضلا عن اهتمام الكاتب بصناعة الدّهشة، والمتعة، والإغراق في التّفاصيل، وطرح تقنيات جديدة، وانفتاح النّص، وتحطيم القواعد الجاهزة، واللعب بالأساليب الكتابية، فضلاً عن الالتباس، وأثيرية الزمن، والإحساس باللايقين، وانعدام المعايير الثابتة للقيم ويمكن أن نلمس هذا ظاهرياً عبر رحلات البحث الخيالية في أغلب الروايات". (حسين، 2007م، 92). لقد اندمج همُّ البطل مع هموم المجتمع، كلُّ هذه القضايا وأكثر نجدها في متن هذه الرّواية وغيرها من روايات سليم بركات الّتي أمست تجتاز حدود الأسس السّائدة في الرّواية الكلاسيكية، فالرّواية -حسب باختين – لا تخضع لأي قانون؛ لأنَّها "المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار. ولا بدّ لهذا النّمط الأدبيّ من أن يكون كذلك، لأنَّه إنَّما يمدّ جذروه في تلك الأرضيّة الّتي تتّصل اتّصالا مباشراً بمواقع ولادة الواقع". (روجرز، 1997م، 19). ويذهب صاحبا معجم المصطحات العربية في اللّغة والأدب إلى أنَّ الرّوائيّين العرب أثاروا مشكلة النّوع الأدبيّ في أعمالهم بعد سنة 1967م، إذ يحاولون إبداع نوع من الرّواية لا تحفل بالحدود الفاصلة الّتي كانت سائدة قبل هذه الفترة؛ فمارسوا الكتابة السّرديّة بحريّة في القول والتّعبير غير ملتزمين بما قيل في تحديد عن حدود الأنواع الأدبيّة. (وَهْبَة والمهندس، 1984م، 57).

إنَّ تداخل الأنواع في الرّواية لا يكسر الحواجز بين الأنواع فحسب، بل يعمل "أيضاً على تفجير النّوع الأدبيّ من داخله، فهذه الأعمال تتمرّد على القيم الجماليّة للنوع الرّوائيّ وعلى التّقنيات السّرديّة الرّوائيّة التقليديّة، وعلى الطّرق التّقليديّة في تصوير الشّخصيات وتصوير الزّمان والمكان، بل تفتت الحبكة والحكاية معاً، لأنَّها تصدر عن رؤية مهزوزة عاجزة ومغتربة، ومن ثم لا تملك إلا الاندفاع الهائج للتّعبير المباشر عن تيار الثّورة المكبوتة محَطِّمَةً في سبيل ذلك العناصر الواقعيّة والروابط السّببيّة

للعالم المصوَّر أو الانزواء في ضبابيات البلاهة وتَعَمُّدِ اللامبالاة حتى يبدو العالمُ المصوَّرُ وكأنَّه بلا حدود أو قيود أو منطق." (الكردي، 2008م، 270). يرى الباحث بأن العكس هو الصحيح تماماً، فالرّواية الجديدة – ومنها روايات بركات- بُنيت على رؤية ثابتة مقتدرة واثقةٍ جداً من خطواتها. إنَّ فقدان العالم للحقائق الثابتة، ومنطق عقلاني، وتحطُّمِ الضعفاء تحت أقدام الطغاة، وطغيان تيار الجهل على نور الحقيقة والعقل، وسيطرة كَدَرِ المادة على صفاء الرّوح هي القوَّة الدّافعةُ للرّوائي لاتّخاذ موقفٍ من الواقع السّوداويّ الّذي تسود فيه قوة الظلام، وذِكْرِ ما فيه من تخبُّط وتهميشٍ للشّرائع السّماوية والدّوليّة. فالعالم الفاقد للنّظام يجعل العمل الفنّيّ انعكاساً له، فاقداً ــ مِثْلَه ــ للقواعد والأسس المتينة.

إنَّ العلاقة بين الفنّ الرّوائيّ والفنون الجميلة تعدّت الفنون الأدبية إلى الفنون الجميلة الأخرى مثل النغم الموسيقى والدقة السينمائية في نقل القضايا الصغيرة جداً والتركيز عليها مثل كاميراته المتطورة، والفن التشكيلي ودقته في استخدام الألوان لتوضيح المعاني العميقة"واستطاعت بقدرة الكلمة كرمز معبرٍّ عن جميع الفنون من تصوير الأشياء والموجودات صوراً مرئية ومسموعة عبر خيال القارئ، وتطوَّرَ الأمرُ بإدراج الصور المرسومة داخل الرّواية، واتّباع أسلوب السّيناريو في الكتابة الرّوائيّة". (التلاوي، 2000م، 8). إنَّ العلاقة بين الفنّ الرّوائيّ والفنون الجميلة وخاصة الفن التشكيلي ودقته في استخدام الألوان لتوضيح المعاني العميقةهي التي يحاول الباحث إلقاء الضوء عليه في قادم الصفحات، ابتداء بعتبات النّص، ومنها لوحة الغلاف.

لكن قبل ذلك ربما هناك نقطة جوهرية لابدّ من الإشارة إليها؛ وهي الميدان الذي تدور فيه الأحداث وتظهر فيها الشخصيات:

مسرح الأحداث أم مخيلة الراوي ؟

إنَّ شخصيات الرّواية وأحداثها شخصيات خيالية وأحداث أكثر منها خيالية، فأغلب الشخصيات انطلاقا من سبايا سنجار وصولا إلى شخصيات المقاتلين الدواعش، ما هي إلاّ شخصيات تسكنُ في خيال الرّاوي الرّسام الّذي يعيش صراعاً نفسياً داخلياً مريراً في تفكيره العميق عن لوحة تصوِّر بشاعة ما حصل في سنجار على أيد الدواعش، وهذه الشخصيات ميتة أو مقتولة، ولا وجود لها إلاّ في خيال الراوي، إنما تأتي إلى السّارد الرّسام طالبةً منه رسْمَها بالشكل الّذي تحب أن تظهر عليه في اللّوحة، فكلُّ الأحداث إنَّما تدور على ساحة خيال السّارد المفكِّر في رسم لوحة عن سنجار، لهذا يسأل السّارد بضمير (أنا) تلك السبايا:

"((أين تسكُنَّ حقا؟))، سألتُ.

لم يُجبنّ.

زفرتُ بلا رغبةٍ في استنطاقهنَّ مادام الأمر، برمَّةِ منطقهِ، متداخلاً بانعكاسات الوجود على معقوله الملتبس. هو أمرٌ سواءٌ أكُنَّ يسكُنَّ مشغلي مُذْ فكّرت في رسمٍ عن سبي القرن الحادي والعشرين، أو كُنَّ يقْطُنَّ البياضَ وراء حجابه في لوحتي، أو كُنَّ يسْكُنَّ البحيرة، أو كُنَّ بعْدُ في سنجار على موعدٍ مع يقين الإيزيدي بعودة الملاك، كل خمسمائة عام، لتثبيت الدُّرَّة المائلة في تاج الخَلْق". (بركات، 2016م، 424-425). إذن ما هذه الشخصيات والأحداث إلا شخصيات تسكنَّ في خيال السّارد الرسام، وأحداث تجري على ساحة مخيّلته. ومما يؤكّد ما يذهب إليه الباحث اعتراف الرّاوي الرّسام بأنَّه يتجول مع شخصيات رسومه ويحاورهم، إذ يقول بعد أن يتحدّث عن عزلته: "لكن أهي عزلة حقاً وأنا واقف وسط ذلك القدْر مما في لوحاتي من أمكنة، وبشر؟ بشرٌ حاورتُهم حتى الإعياء. كلمتُهم صامتاً، وناطقاً. تجوَّلتُ معهم. رتَّبتُ لهم أقداراً، ورتَّبوا لي أقداراً". (بركات، 2016م، 56).

شخصيات غير موجودة إلا في خيال رسام يفكر في رسم لوحة فيستحضر شخصيات لوحته ويتقمص أدوارهم، إذ يقول متحدّثا عن إحدى السبايا: "أتوهَّمتُ تلك الفتاة، أم هي خيالي منسوخاً على شكل طيفٍ؟". (بركات، 2016م، 25). فهو يخاطب شخصيات لوحته التي لم يرسمها بعدُ، ويتحرك معها ويخلق أحداثاً لها. أما التداخل مع الفن التشكيلي فيبدأ من لوحة الغلاف.

لوحة الغلاف:

للوحة الغلاف -حالها حال العنوان- أهمّيّةٌ كبيرة في تلخيص وتكثيف محتوى الرّواية، خصوصاً إذا كانت لوحةً فنّيّة لرسّام عالميٍّ، يدور موضوعه في فلك متن الرّواية، وبذلك نجد أوّلَ تداخلٍ نوعيٍّ بين عالم الرّسم ودنيا الرّواية، "حيث يُقدِّم النّص نفسَه لمتلقيه عبر طرحٍ بصريٍّ يتمثَّلُ في لوحة الغلاف الّتي تنتمي بالأساس إلى الفنّ التشكيلي. (غيتيري، 2016-2017م، 122). وهذه اللّوحة قد تكون مُنْتَجَةً لموضوع الرّواية أو مستنبطةً من متن الرّواية، وقد تكون لوحةً عالميّة مشهورةً لأحد أساطين

الفنّ التّشكيلي كما نجد في هذه الرّواية، فإنَّ لوحة غلافها عبارة عن لوحة (الكابوس)، وهي لوحة زيتية للرّسام (هنري فوسيلي)، قام برسمها في (1781م)، وهي تعبير عن عنف جنسي وتفاصيل مرعبة؛ وهي من أشهر اللّوحات العالميّة رعباً وبشاعةً، وقد فُسِّرتْ تفسيرات عدَّة، (ينظرart<https://www.aljazeera.net). لكنَّ الرّاوي أرادها معادلاً موضوعياً للمشاهد المرعبة الّتي تعرضّت لها سبايا سنجار، فما أشبه الفاتنة النائمة الّتي تُجسِّد الجمالَ والطّهرَ والعفافَ والبراءةَ ببناتِ سنجار الّتي ليس لهنَّ ذنبٌ سوى اختلافهنَّ في العقيدة مع الدواعش، دون أن تكون لهنَّ يدٌ في اختيار هذا الاختلاف. وما أشدَّ التماثل بين المسخ الرابض على صدرها وبين قتامة قلوب الدواعش وسواد سلوكهم وظلام رؤيتهم للحياة والإنسان. وسيطول عرض اللوحة وشرحها في الفصل الأول؛ لأنها تشكِّل عنوان الفصل.

إنَّ التّداخل بين السّرد والفنّ التّشكيلي يبدأ من لوحة الغلاف؛ والّتي تجمع بين الجمال والقبح، الملاك والشيطان، البراءة والجريمة، الطهارة والقذارة، النور والظلام، وهذا تلخيصٌ وتكثيفٌ لثيمة الرّواية الّتي تتناول خمساً من سبايا سنجار، وخمسةً من المقاتلين الدواعش كشخصيات رئيسة تجمع بينهم علاقة السيد بسبيته، فيتشكَّل من خلالهم تضادٌ بين عالمين مختلفين كلَّ الاختلاف؛ عالم الوحشية والقسوة والهمجية، وعالم البراءة والرقة واللّطَافة. كل هذا من خلال خلق محاورات خيالية بين الرّاوي الرّسام وبين السبايا المقتولات، وبينه وبين الدواعش المقتولين.

لا ينتهي الأمر عند لوحة الغلاف، بل الأمر يتكرّر في كل الفصول الّتي تُعَنْوَن بعناوين اللّوحات العالميّة المشهورة باللغة الإنجليزية، والّتي تُكَثِّف فكرة الفصل أو الفصل الّذي يليه. وتُلَخِّص القتلَ والرّعبَ والعذابَ وخيبة الأمل وقتل الثّورات والكوابيس والخيانة وغيرها، وللمرأة حصَّة الأسد في كلِّ ما يحصل. لكنَّنا لا نجد اللّوحات مرسومةً بالألوان في الفصول، بل مسرودةً بالكلمات والتعابير الدقيقة، أي إنَّ القارئ لا يجد رسوماً في بدايات الفصول مثل بعض الروايات والقصص، بل سَرْدَنَةً لها من قِبَل الرّاوي. وقد تعب الباحث كثيراً للحصول على تلك اللّوحات ودَرْجِها في ثنايا البحث لإغنائه، وإجراء موازنة ومقارنة بين لغة الألوان ولغة الكلمات.

فما هي قصة تلك اللّوحات؟ ولماذا يظهر أقساها وأفظعها وأغربها على جلد البطل الرّاوي؟ إنَّ الرّاوي شخصية كردية، فنانٌ تشكيليٌّ، يعيش في الغربة، واقعٌ تحت تأثير نكبة الأحداث الّتي جرت في سنجار للكرد الإيزيديين على يد المقاتلين الدواعش، يحاول التّنفيسَ عن مشاعره الملتهبة وغليان عواطفه برسم لوحة فنّيّة تعكس تلك المأساة، لكنَّه لا يهتدي إلى فكرة اللّوحة بسبب شناعة الأحداث الّتي تفوق عالم الخيال والفانتازيا، فما فعلته أيد الدواعش من تخريب وقتل وتعذيب لا يتّسع لها رسمٌ، وتعجز الألوان عن التّعبير عنها، ولا تستطيع حملَ أوزارها لوحةٌ فنّيّة، لذلك جمع الرّاوي الأفظعَ والأكثرَ وحشية ورعباً من بين اللّوحات العالميّة، لينظرَ فيها كلَّ ليلةٍ عسى أن يقللنَّ من أوجاعه، فينطبع في الصباح أكثرُهنَّ ضراوةً وذعراً على جلده في إشارة إلى أنَّ ما توصل إليه خيال أعظم الرّسامين العالميين قد أمسى واقعاً ملموساً على جسد الفرد الكردي، فما فكَّر فيه أساطين الرّسم وأجهدوا خيالهم في إبداعه نجده عند الكردي واقعاً معيشاً. فنرى بأنَّ حساسيّة الكاتب ترتبط "بالبحث المفضي إلى التّجريب بأشكال أدبيّة غير مطروقة سابقاً، ولعلّ الكاتب يقصد من وراء ذلك أن يترك بصمة إذا جرّب طريقاً لم يجرّبه غيره، وهي ليست فكرة شكليّة، بل ترتبط بالتّطور الاجتماعي والتاريخي". (الحسن، 2012م، 5). ترتاد هذه الرّواية "عوالم الحلم والفانتازيا الّتي تمثل قدرة الإنسان على تجاوز واقعه اليومي، باعتبار التجريب الرّوائيّ لا يفرّق بين الواقع والحلم، وبين الواقع وأسطورة الواقع، بين الوقائع والتوقعات، لأنَّه يعي بذاته ككتابة عن الواقع، تستلهمه ولا تستنسخه، تعيد تشكيل ملامحه ولا تسعى إلى بثه كما هو". (التازي، 2010م، 3). بقيت الإشارة إلى أنَّ الباحث قد تعب كثيراً في إيجاد هذه اللّوحات ومعانيها وتواريخها، وأنَّ لوحة الغلاف هي نفسها الّتي تشكِّل عنوان الفصل الأول.

ـ تداخل السرد والرسم مع الخرافة. الكابوس: الحالة النفسية للراوي؟ أم وصف للوقائع؟

لوحة (الكابوس) للرّسام (هنري فوسيلي) (Henry Fuseli : The Nightmare).

إنَّ اللّوحة الأولى الّتي تظهر على جسد الرّاوي هي لوحة (الكابوس) للرّسام (هنري فوسيلي)، فـ"هي الّتي استحوذت على حصص الرسوم الأخريات من خزنة خيالي في ليلتي الماضية. كانت تفاصيلُ منها تنحدر من عنقي حتى ثديي الأيسر، وتصعد تفاصيل أخرى من ثديي الأيمن حتى كتفي اليمنى وبعض عَضُدي. (بركات، 2016م، 8). فيقوم السّارد الرّسام بسرد اللّوحة الّتي ظهرت أجزاء منها على جلده، مستخدماً دقّةً متناهيةً في رسم اللّوحة بالكلمات الّتي تنوب مكان الألوان في تراسل بين وسائل الرسم؛ فينقل للقارئ الجمالَ داخل القبح، والنورَ في طغيان الظّلام، والبراءة مغَلَّفَةً بالوحشيّة، فيصف المسخَ الجاثم على صدر الحسناء بأوصاف قد يعجز اللون عنها: " رأس الحسناء، الممتدة على سريرها في الرسم، بشعره المتماوج على شُقرةٍ، كان من نصيب الجهة اليسرى من صدري. هي نائمة بارتخاءٍ منزلِقٍ من رأسها وكتفيها إلى الأسفل. مستغرقة في النوم على نحوٍ غير مفهوم، مستريحة كما لا ينبغي قط، وعلى بطنها، تحديداً، يجثمُ مسخٌ من مخلوقات العوالم الأسافل - عوالم المرايا في المقايضات اللامتكافئة بين الخير والشر، والملائكة، والغيلان، والمسوخ والحسان، والسَّحرة المسخِّرين دوابَ الظّلام، والقديسين الصالحين، البررة، جلاّبي حفظِ العافية للمبتلينْ.". (بركات، 2016م، 8-9). امرأة نائمة، روحها تخبُّ في جدران جسدها، ربما تحلم بالنجاة، ما من ليل يمرُّ إلاّ ويربض الثقل على صدرها، أكابوساً ترى، أم موتاً تلقى؟ رعبٌ وسحابةُ ذعرٍ، وليل مغبر وغرفة موحشة العتمة كالسراب. " وجه المسخ وحده ظهر جلياً، منفصلاً عن جسده، على عنقي. ذراع الحسناء المتراخية من حافة فراشها حتى الأرض ظهرت على الجهة اليمنى من صدري، وظهر شعرها على عضد ذراعي اليمنى". (بركات، 2016م، 9).

إنَّ لوحة الكابوس تحكي بلسان اللون اجتماعَ المسوخ من كل أنحاء العالم، وتروي جثومَها على صدور الحسناوات الإيزيديات. بالإضافة إلى محاكاتها للكابوس الجاثم على صدر الرّاوي الّذي لا يجد مخرجاً للتعبير عنه؛ ولهذا تتصدر اللّوحة سائر اللّوحات الأخرى، بالإضافة إلى غلاف الرّواية. وكما أنَّ كابوس الجثوم تمنعت قرونا طوالاً عن التفسير والكشف؛ فإن كابوس الدواعش يمتنع عن التعبير والتحليل. تروي اللّوحة طغيان الشر على الخير، وسيادة قوة الظلام على نقاء النور، وسيطرة وحش الحرب على حسناء السلام في كل الأزمنة وكل بقاع العالم الثالث. كذلك الحال بالنسبة إلى رأس الحصان الأسود ذات العينين المرعبتين المليئتين بالرعب والذعر، الحصان الجهنمي الذي يحاكي الرغبة الجنسية الّتي طغت على كل الرغبات الأخرى للمسوخ الآدميين، فهم لا يرون في المرأة إلاّ جسدها، ولا في أحصنة الجهاد غير وسيلة للوصول إلى إطفاء نار الكبت الّتي يُغَذُّونها بأفكار ومعتقدات بعيدة عن غيث الرحمة النازل من السماء. "قريباً من جسد المسخ : رأس حصان من الجحيم. لا أعرف أحصنة الجحيم

كيف تكون، لكن الّذي في الرّسم واحد منها على الأرجح : فمٌ حيوانيٌّ مبتسم أو يكاد. عينان جاحظتان ببياضٍ موحشٍ في القياس إلى مراتب البياض العشر مقسومةً، ككل لون، خمساً للشر وخمساً للخير". (بركات، 2016م، 9).

إنَّ استحضار تقنية التعجيب في هذه الرّواية يأتي -كما يذهب تودوروف- لتقديم أحداث "غير قابلة للتفسير، يحكيها شخص هو بطل القصة وساردها في الآن نفسه: إنَّه إنسان كباقي الناس، وكلامه يستحق ثقةً مضاعفةً، أو بتعبير آخر، إنَّ الأحداث فوق- طبيعية، بينما السّارد طبيعي". (تودوروف، 1993م، 112). تلخِّص هذه اللّوحة ثيمة الرّواية، وتوضِّح العنوانَ الّذي يُكثِّف فكرة الرّواية؛ لأنَّ العنوان عند كتّاب الحساسيّة الجديدة الّذين يعتمدون اللعب مع الفكرة، مع داخله، مع الآخر (قارئا وناقدا)، مع تضمين العمل الإبداعي شطحات قد توصل إلى الجنون، يُعدُّ نصاً حافاً بالنّص الأدبيّ، (ينظر: المغربي، 2011م، 1 وما بعدها). وهو العتبة الّتي يدخل منها المتلقي إلى عوالم النّص بشوق. نتيجة غموض يكتنف الرّواية، وعلى القارئ أن يجد الوشائج الّتي تربط المضمون بالعنوان؛ إذ لم يعد الرّاوي في رواية الحساسية الجديدة يقيم تصويرا للواقع ولم يعد له رغبة في عكسه، بل نحا منحى جديدا، له قوانينه ومنطقه الخاص يبني من خلاله واقعاً فنياً جديداً، كما أنَّه قد غابت العقدة والحبكة الّتي كانت تُفرش في البداية، وتتعقّد متأزمة في الحساسيّة القديمة، بل استبدلت ببؤر عدّة، تتناول حبكات متعددة، كما أنَّه من الممكن ألاّ توجد حبكة على الإطلاق. (الحسن، 2012م، 5). إنَّ الرواية مليئة بالحبكات المتباينة والمختلفة والتي تعالج قضايا دينية وعقدية وفلسفية وتاريخية وأسطورية، ابتداء من خلق آدم وصراع ابنيه، مروراً بسبي بابل والثورات المتعددة والخيانات التاريخية والأساطير الشرقية والغربية ووصولاً إلى العقيدة الإيزيدية وانزوائها على نفسها والمؤامرات الدولية لتدمير شعوب العالم الثالث.

ـ تداخل السرد والرسم مع الأسطورة. صراع الوحوش على أرض سوريا :

أما لوحة الفصل الثاني فليست بعيدة من حيث الوحشية والقسوة من لوحة الكابوس، فهي لوحة (التنين الأحمر العظيم و وحش البحر) لـ (وليام بليك)، والّتي حاول الرّاوي أن يجعلها معادلاً موضوعياً لصراع الجبابرة في سنجار وسوريا. (William Blake : The Great Red Dragon the Beast from the Sea)

يحاول الرّاوي سردنة اللّوحة بقوله: "تلك اللّوحة استوقفتني، في تقليب مجلد الأعمال اللونية لعظماء التّصاوير، ليلتي الفائتة: آدميٌّ الأساطير، الفحل، المتناسق العضل بقدميه على المياه، وبرأسه مجللا بقرني كبش. رؤوس ستة، صغار، انبثقت بقرونها نابتة على كتفيه، ترقب مثله، برصد من عيونها، مخابئ المجازر القادمة بظهور الوحش من المياه.

ليس فحوى لوحة وليام على هذا النحو، بالطبع. العملاق، ذو الرؤوس السبعة، لا يستطلع المجازر في غيبها، مستنفَراً من ظهور الوحش ذي الرؤوس السبعة من غيهب المياه، بشعلة في يد، وبسيف في الأخرى. إنَّه مسيطرٌ، في وقفته المستحوذة- الوقفةِ الجبروت. ويهمٌّ بإعلان الغلبة.

نفيرٌ مَّا قد يُسمع لو أصغى الناظر إلى خيال اللون منتشرا في الأشكال، وراء الجسد العملاق، كجناحين غشائيين، مثل جناحي خفاش، لكنهما على ضخامة تليق بتنين من غابر الإشراق النبيل للأساطير على كائناتها الإنسية، كاتبةِ أسفار النبوءات، وتاريخ عُمران الجن.

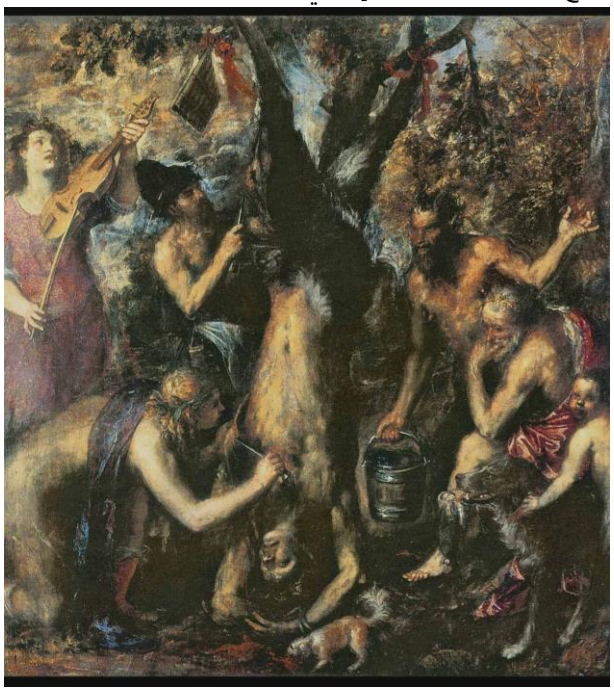
وجه العملاق الآدمي - التنين على وسامة، ليس كوجوه الرؤوس الستة الصغار، النابتة على كتفيه، أو كالوجوه السبعة للوحش العائم بنصفه على الماء، بين فخذي العملاق المنتصبتين. وجهه هادئ، رزين، متناوم بإغماضٍ من عينيه، أو هو في غفوة واقفاً بهيئته المتأهبة المتهيئة كيقظان". (بركات، 2016م، 61-62).

لقد أجاد الرّاوي في إعادة رسم اللّوحة بالكلمات والتعابير؛ فنقلها من عالم الألوان إلى دنيا الألفاظ، فوصف كلّ صغيرة وكبيرة من خلال وصف التنين وصفاً سردياً كأنَّه يصف البعد الفيزيائي للشخصيات الروائية انطلاقاً من وصف دقيق للوجه الوسيم المتناوم مروراً بالعضل المتناسق والرأس المجلَل بقرني كبش، وفعل الشيءَ نفسَه مع الرؤوس الصغار النابتة على كتفيه، ووصف نظراتها الدقيقة المترصدة لخروج وحش الماء ووصولاً إلى وصف وحش البحر بسيف بيد وشعلة بأخرى بسبعة رؤوس. ويحاول أن يروي أكثر مما هو مرئيٌ في اللوحة حين يقول ويهمٌ بإعلان الغلبة، أو يحاول أنَّ يستنبط صورة سمعية من خلال اللون (نفيرٌ مَّا قد يُسمع لو أصغى الناظر إلى خيال اللون منتشرا في الأشكال). رامياً إلى مغزى خفيٍّ، فهذه اللّوحة الوحشية الخشنة الرهيبة المرعبة دليلُ أزليةِ الصّراع بين بني البشر، واللّوحة معادلٌ موضوعيٌّ لصراع الجبابرة في الشرق، والرؤوس الصغار رمز للأذيال الّذين يُنَفِّذون خطط أسيادهم؛ "أ أعود إلى إتمام لوحتي "سبي بابل"، بعموم تاريخ بابل في سبيَين، أو في ألف سبيٍ، أم أرمي بنفسي في بركة اللون سابحاً إلى جبل سنجار، لأستنطق سباياه معنى الوحش طائراً بأجنحته العشرة الزعانف فوق بحر الكون؟". (بركات، 2016م، 63). يلجأ الرّاوي في سرده إلى اللّوحات الفنيّة، لأنَّها تسرد بلغة اللون مشاهد الذعر والخوف الّتي رسمتها الدواعش في سنجار، هذا التّداخل بين الرّسم والرّواية يحدد الصعوبة الّتي يراها بعض الدّارسين في تحديد مفهوم متكامل لأي جنس أدبي؛ "لأن كل جنس هو جزء من نوع آخر، ولا وجود لحدود فاصلة بين مكوِّنات كل واحد وخصائصه وعناصره. كما أنَّ هناك أنواعاً من الأجناس الأدبيّة يصعب تصنيفها تحت أي نوع معين على الرّغم مما تؤديه في ذاتها من غرض أدبي في المتعة والمنفعة معاً. (نهر، د.ت، 796). وفيها إشارات إلى صراع أعظم قوتين في العالم في أرض سوريا؛ وهما الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا الت يورثت الإتحاد السوفيتي.

إذا فسرنا رأس التنين بالقوى العظمى، والرؤوس الصغار بالقوى التابعة لها، سنجد لهذا الوجه الوسيم دلالات، منها أنَّ القوى العظمى تُحاول الظهور بشكل جميل من خلال ادعاءات الديمقراطية وحقوق الإنسان، لكن حقيقتها ــ كما هي مذكورة في الرواية ــ على عكس ذلك تماماً، فهي التي تُدير قوى الشَّر في العالم كلِّه. وهذا ما تؤكده لوحة الفصل الثالث.

ــ تداخل السرد والرسم مع الأسطورة. أثينا العصر تحكم على الفن بالسلخ :

(سَلْخ مارسياس) للرّسام الإيطالي (تيتيان): (Titian : Punishment of Marsyas)



قام الراوي بسَرْد هذه اللوحة؛ لأنَّها تمثل أفظع أنواع الوحشية، وبرودة الدَّم في ممارسة الجريمة، في إشارة واضحة إلى الجحيم الّتي سعَّرها تنظيم الدّولة في سنجار، والّتي تحوَّلتْ إلى مسرح للسلخ والذبح والدم المراق أمام أعين المتفرجين الّذين غدت هذه المناظر جزءًا من حياتهم اليومية.

إنَّ مارسياس تحدّى الآلهة (أثينا) بالموسيقى، فحكمت عليه بالسَّلخ حياً، وهذا ما أراد الرّاوي التعبير عنه في اختياره للّوحة، فللموسيقي المصيرُ نفسه في ظل تنظيم الدولة، وقد تمّ سلخ مارسياس أمام العزف لكي يكون عذابه ضعفين. "لمحتُ أسفل حرقدتي، في عبوري بالمرآة، نهايات قدمي مارسياس الظلفين من خلل طوق قميصي المفتوح الأزرار. تراجعت لأستعرض الرّسم أكثر مما استعرضته صباحا. خلعت قميصي عن نصفي الأعلى العاري. مارسياس، المخلوق الساتير، ذو الجذع الأعلى البشري، والأسفل التّيس، معلَّق من قدميه المنتهيتين بظلفين إلى شجرة وقد انكب رجل وامرأة بسكينيهما عليه سلخا." (بركات، 2016م، 109). بعد هذا الوصف الدقيق للوحة وكأنّه يصف مكاناً سردياً ومشهداً قصصياً، يتناول الأجزاء الأخرى لها من خلال الوصف في الصّفحات التّالية، بعدما يشرح سبب هذه العقوبة لمارسياس، وهو غضب الآلهة أثينا عليه؛ لأنَّه تحداها بالموسيقى، مُركِّزاً على الطفل الموجود أيمن الصورة، رابطا بينه وبين أطفال المقاتلين، لأنَّه يتناول في هذا الفصل تدريب الدواعش لأطفالهم على العنف وتعويدهم مشاهدةَ المشاهد المرعبة المليئة بالدم والقتل والذبح، وترويضهم على التقاط صورٍ حاملينَ للرؤس المقطوعة؛ "ثمت كلبٌ كبيرٌ يراقب مارسياس، وإلى جواره طفل ينظر في اتجاهنا – نحن الّذين ننظر إلى اللّوحة، والأرجح إلى الرّسام نفسه، وليس إلى الجسد المعلَّق نصف الإنسان ونصف التّيس. إنَّه في الزاوية اليمنى السفلية، تقابله في الزاوية اليسرى العلوية امرأة أوقفت، تواً، عزفها على الكمان، خلف ظهر الرجل الّذي يسلخ رِجْلَي مارسياس الحيوانيتين، الكثيفتي الشّعر كالّذي لعنزتي الفتاة الصغيرة تخيّلتُها عائدة من سفح سنجار إلى البيت". (بركات، 2016م، 112). والدليل على ما يذهب إليه الباحث في تحليله للّوحة ما يقوله الرّاوي في مكان آخر من الرواية: "أطفالٌ يُجلبون إلى ساحات الذبح بالسكاكين، والإعدام بطلقات في الرؤوس. يؤخذ ضحايا محكومون بالذبح إلى المدارس فيُعدمون على مرأى من حلقات الأطفال. إنَّها تنشئة على احتقار الخوف، وامتهانه، والسخرية منه. تنشئة على القسوة ترى في الذبح بلوغاً لقلب المؤمن الصغير إلى وصال إلهيٍّ ، يعرضون عليهم في مدارسهم، صور الذبح على الإنترنت. يبتكر الكبار للصغار سباقاً إلى الفوز بلقب "الطفل السفّاح"، الّذي لا تخذله يده في شَقِّ اللحم بالسكين". (بركات، 2016م، 342-343).

أما صورة المرأة الّتي توقفت عن العزف تواً، فتوحي بتحريم الفنون وانتهائه في زمن سلخ الفنّ والإنسان. أو هي إشارة إلى التهليل والاحتفال للإنجاز الّذي حققته غريزة القتل والتنكيل عند المقاتلين الدواعش. أو هي عذاب نفسي لمارسياس في أن يسلخ أمام الفن الذي أحبه وتباهى به أمام الآلهة أثينا، لكي يكون عذابه ضعفين.

"في الرّسم تفاصيل أخر لم يظهر إلا بعض شذراتها على جلدي، أعني ذلك الرجل الثاني، الجالس متأملا، في هدوء المفكر، مجريات السلخ، وإلى جواره واحد آخر من مخلوق الساتير الشبيه بالضحية مارسياس، حاملا سطلا خشبيا، لا أعرف أجاء بشيء فيه، أم سيملؤه دما آناءَ الذبحِ، فقطع الرأسِ، لأنَّ كلبا آخر، صغيرا، قريباً من رأس مارسياس، يلغ في الدم الّذي بلغ الأرض". (بركات، 2016م، 112).

إنَّ صورة الشيخ الّذي يزين رأسَه الأشيب تاجٌ، والّذي ينظر إلى مشهد السلْخِ هادئاً، متأمِلاً، والّذي يقول عنه شرَّاح اللّوحة بأنَّه كان ملكَ زمانه. ما قصد بها الرّاوي إلاّ شخصية الخليفة البغدادي الّذي يرى يومياً مشاهد سَلْخِ الأبرياء بارتياح وبرودة دَمٍ. أما صورة الّتيس البشري المشابه لـ(مارسياس) فترمز إلى خنوع النّوع البشري حيال ما يجري لإخوانه، وكيف تحوَّل إلى آلة صماء بيد الحكام المستبدين طامعاً في حياة ذليلة وطويلة. وتجب الإشارة إلى وجود كلبين في اللوحة، كلب كبير يمسكه الطفل الصغير المذكور، وكلب صغير يلغ في دم مارسياس، إنَّ ظهور الكلاب في هذه الرواية تشكِّل ظاهرة، لكنها لا توحي إلى صفة الوفاء المعروفة عن الكلاب، بل على عكس ذلك استخدمت بشكل سلبي، وكل هذا من خلال استخدام الرّاوي للغة الألوان في التعبير عن المشهد الرّوائيّ بوساطة تداخل متين بين الأنواع؛ السّرد والرسم، وما هذه الأنواع إلاّ "مفاهيم مرنة متطورة. بمعنى أنَّها تتطور من عصر إلى عصر، ومن فترة إلى فترة، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب. كل عمل جديد - خاصة إذا كان عملا أصيلا - يضيف إلى النّوع، وكل كاتب متميز يغيّر من طبيعة النّوع. ومن ناحية أخرى، يدخل النّوع الأدبيّ في علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة، ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغيّر من طبيعته". (دومة، 1998م، 33).

إنَّ اللّوحة تُوضِّح عالماً يسوده الرعب والخوف والتعذيب النفسي والجسدي، فكلُّ من تسوِّل له نفسهُ منافسةَ آلهة العصر، سلاطين الظلام والقهر، يكون مصيره سلخاً حيّاً. يُلاحِظ الباحث في هذه المشاهد ثورةً على الرّواية التقليدية وعلى مواضعات السّرد المأنوس، فهذه الرواية -حالها حال الرواية العربية- خرجت "عن مواضعات القص التقليدي، من خلال أشكال

عديدة، اعتمدت التجريب الفني أساساً لها، سواء كان ذلك بالعودة إلى التراث ومحاورة الماضي، أو بتداخل الألوان الأدبيّة، أو بالدخول إلى العجائبي، ومنها أيضاً استخدام تقنيات الكتابة الواعية لذاتها". (حمد، 2011م، 61). ـ كما ذهب الرّوائيّ (فاضل العزاوي) ـ والّذي نادى بعدم التحديد الرّوائيّ؛ فبالنسبة له أن لا تقول شيئاً معيناً بالذات من أجل أن تقول كل شيء، وقد أشار إلى الرّواية المفتوحة أو المنفتحة على كل الألوان الكتابية والفنّيّة، لتصبح الرّواية قصيدة ومسرحية وفيلماً ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته، وهذه هي الغاية من كتابة الرّواية. (حمد، 2011م، 62). ولا تقِّل لوحة الفصل الرابع عن سابقاتها فزعاً ورعباً وقساوة.

ـ تداخل السرد والرسم مع الحكاية. جحيم دانتي في سنجار وصراع الأرواح الشريرة :

(دانتي في الجحيم) لـ (بوغرو). (William Adolphe Bouguereau : Dante and Virgil Hell)

لقد قام الرّاوي بسَـرْدَنَةَ اللّوحة، وهي التي تؤكد وحشية الأرواح الشريرة الّتي تستمر في شرورها حتى في الجحيم، فوصف بالكلمات ما أبدعتْه ريشة (بوغرو) بالألوان، فوصف الصّراع الدامي بين الروحين الشريرتين (كابوشيو) و(شيشي) الّذَين تحولا إلى وحشين يحاولان التهام أحدهما الآخر تحت مرأى ومسمع (دانتي) و(فرجيل)؛ مندَهشَيْنْ، مُنْجَزِعَيْنْ، مَرْعوبَيْنْ: "**دانتي يصحب الشّاعرَ فرجيل في سياحته السّماوية على حدائق جهنّم. هما واقفان، في الرّسم يرصدان ـ بعيون المؤرخين للأهوال ــ رجلين عاريَين، استحكمَ أحدُهما القبضَ على الآخر بِلَيِّ ذراعه اليسرى إلى الوراء، واضعاً ركبته في ظهر غريمه يلويه، ويُلْزِمُهُ الأرض جاثياً. عراك بين اثنين. لكنَّ لمسةَ الهول تتبدَّى من الشخص المسيطر وقد أنشبَ أسنانه في حنجرة الشخص المغلوب الجاثي. إنَّه يلتهمه، أو يكاد. ربما يقطع المدعو كابُوْشْيو الغالب حنجرةَ المدعو شيْشي ـ بأسنانه. ربما يستنزفه دمَه ليشربه. ربما يَخْنُقُه عضاً لا أكثر، كما تفعل السِّباع بالطرائد فتسدُّ عليها بالأشداق مجاريَ أنفاسها أولاً، حتى الموت، قبل تمزيقها**". (بركات، 2016م، 180-181).

لقد أجاد الراوي في هذا الوصف السردي من جانبين؛ الأول في دقة وصف اللّوحة، بحيث يحس القارئ بأنّه ينظر إليها من خلال لغة اللّون وليس بواسطة لغة الكلمة. الثاني في اختيار اللّوحة كمعادل موضوعي للوحوش المتصارعة التي يأكل بعضها بعضاً دون رحمة، وتعميق هذه الفكرة من خلال استمرارها حتى في الحياة الأخروية تماشياً مع نوازع النفس الشريرة وخضوعاً

للأوامر الشيطانية. وتحت شماتة الشّيطان الموجود فوق رأس الجميع بابتسامةٍ عريضةٍ فيها الكثير من معاني التشفّي والانتصار والغلبة. فيصفه الرّاوي كما تصف الرّواة الشخصيات السّرديّة من الداخل والخارج، فوَضَعَ صورتَه الشريرة أمام المتلقي، وتنبأ بوظيفته الّتي تناسب هذه الهيئة الخارجية الّتي توحي بعِداءٍ دفينٍ لهؤلاء المعذَّبين من البشر، وصوَّر ارتياحَه وسعادتَه برؤية المعَذَّبين يتناهشون لحوم البعض: **"ليس انحايزُ قلبي إلى براعة الرّسم هو الّذي شغل خيالي في الليل ليظهر في الصباح على جِلدي. مسْخٌ طائرٌ في سماء المشهد صبَّ على خيالي زيتَ استحواذه اللاذعَ المذاق: إنَّه في المنتصف فوقَ رأسَيْ دانتي وصاحبه فيرجيل، ورأسَيْ الروحَيْنِ المتعاركيْنِ الشقيَيْنِ، كابوشيو وشيشي. للمسخ جناحا خفاشٍ مبسوطان، وذراعان مضمومتان على صدره، ووجهٌ مبتسمٌ ابتسامةَ تَشَفٍّ من شقاء الأرواح : إنَّه من عمّال الجحيم المدفوعِيْ الأجور بنقودٍ لهبٍ".** (بركات، 2016م، 181). وخلفَ الجميع حشودٌ من المعذَّبين: **"خَلْفَ المسخ سماءٌ مُمَرَّغَةٌ في حُمرة معتكرة المزاج. مكَّنتْ ضرباتُ ريشة بوغرو في الجهة اليمنى من اللّوحة، المحشوَّةِ بأجسادٍ شبحيةٍ يلتهمها بُعْدٌ رماديٌّ، خياليٌ من التسلل إليها بإضافات مُفْتَرَضةٍ أَزْعُمُ لنفسي أنَّها تخصُّ جبل سنجار: الأجساد العرايا الشبحية، في البُعد الرمادي، أجسادٌ معذَّبةٌ، منكوبةٌ هُتِكَتْ. أوه. لقد فكَّر بوغرو بسنجار قبلي، منذ نهايات القرن التاسع عشر. لقد رسم الجبل في الجحيم".** (بركات، 2016م، 181).

أراد الرّاوي الرّسام أنْ تكون لوحة (بوغرو) جزءًا من الرّسم غير المُنْجَزِ في خياله عن جحيم سنجار الّتي يرى فيها قوى الشّرِّ تتصارع وتلتهم بعضها بعضاً؛ فيذكر مراراً الرئيس الروسي بوتين والرئيس الأمريكي حسين أوباما ورؤساء الدول الإقليمية في متن الرّواية آناء السرد. لقد غدت سنجار لوحة سوداء تتصارع فيها الألوان، وميداناً لمغامرات فرشاة الرسامين؛ لصناع المآسي الإنسانية الّذين تحوّلوا إلى مسوخٍ يضرب بعضهم رقاب بعض، مُحَوِّلينَ جبل سنجار إلى جحيم يَصْعُبُ تصوُّرها وتخيُّلها من قبل الرّاوي الرسام؛ إذ لا يجد خيال اللّون مخرجاً في رسمها، فيعجز عن انتاج لوحة تقارب هول المصيبة الواقعة على أهلها، فتصل الرّواية ضفة النهاية دون أن يُنجِزَ منها شيئاً، فاللون عاجز عن رسم حزن الجبل، يقول الرّاوي: **"ربمّا سأستعيد أحاسيسي أقلَّ فداحةً إنْ رميتُ بثقل الحياة فيَّ على رسم الجبل، لكنْ بضراعة إلى اللون أنْ يدلَّني على ما يجعل جبلاً مَّا حزيناً".** (بركات، 2016م، 20).

هذا حوارٌ متخيَّلٌ بين بياض اللّوحة والرّاوي حول رسم الجبل حزينا، وهو من هلوسات الرّاوي، وصراعه النفسي، وحواره الدّاخلي المُعَبِّر عن ذلك الصّراع، والوصول إلى الحل الأمثل؛ وهو الحزن الأزلي في سنجار، حيث يقول الرّاوي:

"دُلَّني على شيء، أيها البياض"، قلتُ للبياض أمامي، فردَّ بلسان اللون الأخرس:

ـ على مَ تريدني أن أدُلَّك، يا سارات؟.

"على لمسة من الرّسم يبدو بها الجبل حزيناً"، قلتُ. (بركات، 2016م، 49). وبعد حوار يطول بين الرّاوي واللون، يأتي الحل والمقترح من البياض:

ـ ارسمْ جبلَ سنجار كما هو، يا سارات. سنجار جبل حزين" . (بركات، 2016م، 51).

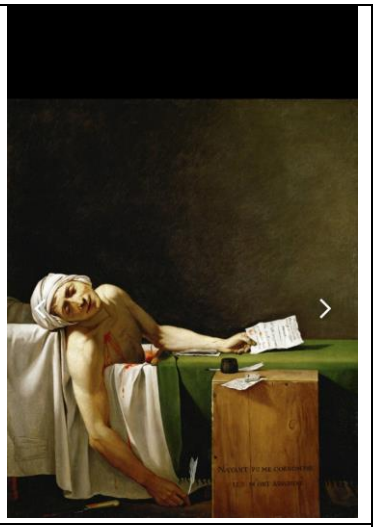
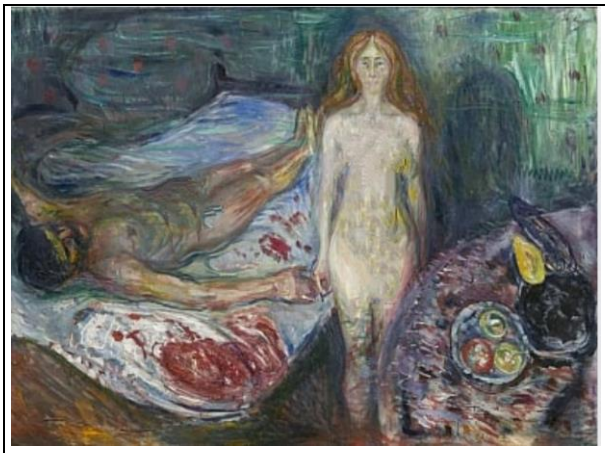
إنَّ الذّعر والدّهشة والصّدمة الّتي يشعر بها كل من دانتي وفرجيل في لوحة بوغرو هي نفسها الّتي يشعر بها الرّاوي حيال الجحيم الّتي صنعها رؤس الشرِّ في سنجار، والألوان القاتمة الطاغية على اللّوحة انعكاسٌ للصورة السوداء الّتي يشعر بها الرّسام تجاه مآسي سنجار.

تُكَثِّفُ اللّوحة صراع الجبابرة الآثمين في سنجار وسوريا، بتخطيط شياطين الشّر، المختبئين وراء الكواليس السوداء، مثل القوى الدولية والإقليمية، والشيطان الشامت الظاهر أعلى اللّوحة ما هو إلاّ إيحاء إلى تلك القوى الخفية الّتي تدير الصّراع حسب مصالحها. من خلال هذا التّداخل حاول بركات انتاج نص مفتوح والخروج من دائرة النّوع الضيقة، وهو يحاول مثل أنصار الحساسية الجديدة الذين "يهدفون إلى إبداع نص مفتوح، يستثير المتلقي من خلال تضليله وتشكيكه بما يحدث. ولعل هذا وراء ما شاع في تجاربهم من أحلام كابوسية، وهواجس داخلية، أسهمت في تداعي الحبكة، وأسهمت في اختفاء الحدث بالمفهوم التقليدي... حيث يندمج الواقعي والغرائبي لكسر- أفق التوقع لدى القارئ، الّذي يتوقع الامتثال لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه... ويجعل من نصه أفقاً مفتوحا لاحتمالات دلالية ثرية، محرِّضةٍ للتفكير والمشاركة". (الخطيب، 2008م، 23-24-25). ترى الناقدة المصرية اعتدال عثمان أنَّ الحقيقة لدى كتاب الحساسية الجديدة لم تعد نهائية، بل نسبية، لا تتسم بالثبات بقدر اتسامها بالديناميكية، ولم تعد لهجتهم وثوقية نهائية قاطعة، بل أصبحت لهجة تتسع لكثير من الاحتمالات. (الخطيب، 2008م، 25).

يسيطر على النّص ما يسمى بـ (التّيار الداخلي أو العضوي) الّتي تكون اللغة فيها متفجرة وحسية، وكتلة متحركة فـوّارة، وتحلُّ محلّ الحوار المسـرحي المسهب النجوى والشطح، والحبكة هشة جدّاً أو غير ضرورية، وفيـه تسـقط الحـدود بـين الظـاهر والباطن، والصحو والحلم، وتحلُّ الأحاسيس محل الأشياء. لكن الفصل الخامس يشكِّل تحولاً في المضمون والشّـكل، فمـن حيـث الشكل فإنَّه يتضمَّن لوحتين وليس لوحة واحدة مثل باقي الفصول، أما من حيث المضمون فـإنَّ اللّـوحتين تتنـاولان كيفيـة القضـاء على ثورة السوريين من خلال الخيانة.

ـــ تداخل السرد والرسم مع السياسة : الطعن من الخلف تحت ستار الحب :

لوحة (موت مارات لــ إدوارد مونش) (Edvard Munch : Death of Marat)

	
لوحـة مـوت مـارات لـــ (جـاك- لـوي ديفيد)	لوحة موت مارات لــ (إدوارد مونش)

يقوم الرّاوي في هذا الفصل بسـردنة لوحتين اثنتين بدل لوحة واحدة مثل باقي الفصول الأخرى، الأولى لـ (جاك- لـوي ديفيد)، والثانية لـ (إدوارد مونش). والجامع بينهما هو وحدة الفكرة ووحدة الاسم، فكلا الرّسمين يدوران حول اغتيـال رمـز الثـورة الفرنسية (جان بول مارات) داخل الحمام عن طريق الإغراء والإغواء باسم الحب والقرابـة، في إشـارة خفيـة إلى جماعـة (أصـدقاء سوريا) الذين خانوا الثورة وقصموا ظهرها : **"الرسام مونش جاء بالسيدة غوردي إلى مشـهد مـوت الثـائر في رسـمه. الرّسـام الفرنسـي جاك – لوي ديفيد، الّذي سبق الرّسام النروجي إلى رسم الثائر مقتولاً، لم يستحضرـ في لوحتـه أحـداً إلى جـوار الجثة في الحمام. ثائر يرقد قتيلاً في المغطس، وحيداً، بوجه لا ألم فيه. سكين الاغتيال، المدمى، مرميٌّ أرضاً. ريشة كتابـة في يد، وورقة في اليد الأخرى: تدوين بالأرقام مرتعشة فزعاً من اقتـدارها عـلى الإنجـاب كسـمك السـلمون. هكـذا خمَّنـتُ صورة الحروف في ورقة الثائر- الحروف الحسـرة، ربمّا، لأنَّ النّهاية الغادرة للثورة الفرنسية لم تعتذر للثائر على وقاحتها".** (بركات، 2016م، 219-220).

لقد بنى الكاتب حبكة هذا الفصل بطريقة فنّيّة، مهدَّ لها بإقحام فتاة لعوبـة مـن سـبايا سـنجار في المشـهد السـردي، جميلة وفارعة الطُّول، وتطلب من الرّاوي تقبيلها، وتستمر إلى نهاية الفصل على ذلك، وفيها إشارة إلى إغـواء المـرأة للرّجـل، لـكي يشير إلى إغواء السيدة (غوردي) لـ(مارات) رمزِ الثورة الفرنسية، وقتله في الحمام وحيداً. وخَلَـقَ حبكـة أخـرى ثانويـةً بـين أخـوين يتصارعان من أجل صبية سـنجارية، فيقـتل أحـدهما الآخـر بسـبب الغـيرة، وقـد نجـد تلميحـا غـير مبـاشر إلى دورٍ خفـي للصـبية السنجارية في إشعال نار غيرة الأخ على جاريته الفاتنة : **"جئت بمرآة أخـرى صـغيرة، عكسـتها عـلى المـرآة الكبـيرة في الممـرّ، متأملاً لوحة (موت مارات) للرّسام النروجي (إدوارد مُوْنْشْ). الخيط اللوني، الّذي بان على عنقي، أسفل أذني اليسـرى، كـان بعضاً من الشّعر الأحمر على يأفوخ رأس السيدة شارلوت غوردي، الواقفة عارية قرب جثة الثائر الفرنسيـ جـان بـول مـارات في حمَّامه".** (بركات، 2016م، 219).

لأول مرة يظهر الرّسم على ظهر الرّاوي، للإشارة إلى الخيانة الّتي تحتاج إلى الاختفاء وراء الكواليس، وأنَّ الخائن يطعن دائماً من الخلف. إنَّ وصف شخصية السيدة غوردي يُشبه وصف الشخصيات السّرديّة في الروايات، لكن الرّاوي هنا يصف الشخصيات المرسومة على لوحات الرّسامين العالميين وصفاً دقيقاً. لقد فضَّل الرّاوي لوحة (مونش) على لوحة (ديفيد)، مع أنَّ الثانية أرقى فنياً، وأكثر شهرة، وأسبق من حيث الظهور؛ لأنَّ الثانية هي الأكثر شناعة بإظهار المتّهمة عارية بجانب القتيل، وأكثر فضاعة وخشونة، وتوحي بضراوة الجريمة ووقاحتها. وفيها إشارات واضحة لاغتيال الثّورة السّورية على يد مجموعة من القوى الإقليمية والدّولية شاركت كلّها في إجهاضها: **"لماذا استوقفت لوحة النروجي خياليَ، في الليل، وليس لوحة الفرنسي القوية؟ ربما هو التجاورُ المتحقق للقاتلة والقتيل. ربما الخطوط النزقية من الألوان الزيت على نَسَقٍ كالرسم بالأقلام: ضراوة في الخطوط النازلة طولاً، والمندفعة عرضاً، كشقٍّ للأشكال بشفرة سكين، الوجهان غامضان ـ وجه مارات ووجه السيدة غوردي. وغطس حمام كالسرير. ماءٌ سميك كمناشف وشراشف. دمٌ قطراتٌ في إهمال تعويضاً من انهيار ثورة، وانهيار عصر يحفظه التاريخُ متشبثاً بحلم مغطسٍ استحمامٍ".** (بركات، 2016م، 220).

لقد أعاد الراوي رسمَ اللّوحة بلغة الألفاظ من خلال وصف دقيق لكل الأبعاد والألوان والأشياء الموجودة في اللّوحة، لكنّه وجد اللّوحة قاصرةً عن أداء كلّ المعاني الّتي يغلي بها صدره، لذا يودُّ أو يتمنى لو أنَّ الرسامَيْن أضافا بعض التفاصيل إلى لوحتيْهما، لكي تكون دلالة الخيانة أقوى وأوضح وأكثر تأثيراً على المتلقي. فيتمنى على مونش إحضار كليتمنسترا الإغريقية وعشيقَها إلى الرّسم أيضاً وهما يخنقان زوجها آغا ممنون، ملك طروادة، في الحمام.. **"اغتيال ثورة عاشقةٍ في رسم، واغتيال ملك بأيدي عاشقَيْن، بحسب اقتراحي على مونش من إضافة. لكن مونش لن يسمعني. لن يصغي إلى همس خياليَ لخياله بفارق أكثر من قرن بين نظرتي إلى النكبات، ونظرته: الأمر كله رسم في رسم.**

جلد، ظهري، ذلك الصباح، كان تاريخ اغتيال كأياميَ اغتيل فيها، بلا أسف، فخرُ الدّولة السورية بصناعة أوهامها عن شعبٍ متجانس الأماني والأقدار كذباً.... أين مونش؟ أين سلفه جاك ــ لوي ديفيد؟". (بركات، 2016م، 219-220).

هكذا يجد المتلقي في كلّ فصلٍ حبكةً جديدة يأتي بها الرّاوي لغاية؛ "إذ لم يعد الرّاوي في رواية الحساسية الجديدة يقيم تصويراً للواقع ولم يعد له رغبة في عكسه، بل نحى منحى جديداً، له قوانينه ومنطقه الخاص يبني من خلاله واقعاً فنياً جديداً، كما أنَّه قد غابت العقدة والحبكة الّتي كانت تفرش في البداية، وتتعقد متأزمة في الحساسية القديمة، بل استبدلت ببؤرٍ عدّة، تتناول حبكات متعددة، كما أنَّه من الممكن ألاّ توجد حبكة على الإطلاق". (الحسن، 2012م، 5). فشكَّلتْ هذه اللوحة والإشارة إلى خيانة جماعة أصدقاء سوريا حبكةً ثانوية تتعانق مع سائر الحبكات الأخرى لبناء الحبكة الرئيسة للرواية. إنَّ قتال الإخوة على الفتاة الجميلة يمهِّد للوحة الفصل السادس، وقصةِ خلقِ الله سبحانه لآدم وحواء، واستغراق ذريتهما في الملذات الأرضية، والصراعات الدائرة بينهم بحثاً عن الأشهى والألذ من خلال القوة والسيطرة والجاه.

ــ تداخل السرد والرسم مع الدين : الصراع الأزلي لبني البشر وضراوة القِصاص :

(حديقة الملذات الأرضية) للهولندي (هيرونيموس بوش) (Hieronymus Bosch : The Gardenof Earthly Delights)

تُلخِّصُ اللّوحة قصة مسيرة الإنسان منذ خَلْقِ آدم إلى الحياة الأبدية؛ إما في النعيم الأبدي أو الشقاء الخالد، وهي عبارة عن عوالم غامضةٍ مزدحمةٍ بصور البشر والحيوانات والطيور، عجز الدّارسون عن شرحها وتفسيرها بشكل نهائي ومقنع، وكُلُّ مُطَّلِعٍ على الصورة يتيه في غياهبه، لأنَّها تحتمل ألواناً من التأويل والتفسير. قد لا يكون هذا البحث هو المكان الأنسب للخوض فيها، لكنها تروي ظمأ الراوي الباحث عن كلِّ هو ما عجيب ومغلق ويأبى التفسير والشرح، يقول (لويس فاكس): "يحبُّ القصُّ العجائبي... أن يقدّم لنا بشراً مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير". (تودوروف، 1993م، 49). وقد أشار بوش إلى انزلاق الإنسان إلى الملذات والغرائز الّتي لا تحِدُّها حدود، وأكد الراوي هذه الحقيقة من خلال حبكة ثانوية بين أخوين شيشانيَين على صبية من سبايا سنجار؛ فيقتل (عليٌ) أخاه (خليلوف) بسبب الغيرة، والقصة تذكير بقصة ابني آدم وصراعهما على الفتاة الأجمل، كما جاء في المصادر القديمة. وجاء بمشهد آخر بين مقاتِلَيْن على جارية ونقاشهما ونزاعهما عليها : **"لوحة هيرونيموس بوش، في المتعارف من معلوم منطقها، سيرة للخلق، والجنائن النعيم، والخطيئة، فالقصاص على عقوق أَبَوَيِّ النّوع الإنساني. وتقديرات المراتب هذه معتمدة على مظاهر الرموز صادرةً عن أخلاق الرّسام الديني، وعقل معتقَده. لذا بنى الشرّاحُ ظاهرَ الرّسم على وضوح معانيه جليَّةً في تصاميم الحدائق نعيماً، وكذلك ضراوة القِصاص الكابوس بلا حدود، مرعباً، متوحش التفصيل في التنكيل". (بركات، 2016م، 255).**

لم تكن النظرة الدينية الطاغية على فكرة اللّوحة ضمن اهتمامات الرّاوي الرّسام، فكلُّ ما لفتَ انتباهَهُ مقاطع للجحيم الّتي رسمها (بوش)، لما فيها من رعب وخوف وصور السكاكين وقطعٍ للأيدِ. وأهمل أموراً مهمة جداً، وهي صور المقامرين المعذَبين، والمغنيّين والموسيقيّين الّذين يُعذَّبون بآلاتهم الموسيقية، ويجد المتلقي أسفل اللّوحة صورة لراهب وراهبة في الجحيم، إشارة للمتدين الذي لا يلتزم بالتعاليم الدينيّة التي يعلّمها للناس، لكنها لم تَلْفِت انتباه الرّاوي! **: "أما ما ظهر منها مجتزأ على جلدي فحمل أربعة تفاصيل، ثلاثة لسكاكين، ورابع لصرخة. في مقتطف منها على صدري صحن أزرق عليه يد مقطوعة أغمد فيها سكين. فوق أنملتي إصبعيها السبابة والوسطى نَـرْدٌ".** (بركات، 2016م،256). إنَّ قطع اليد في اللّوحة إشارة إلى أيد المقامرين الذين يلجؤون إلى الخديعة حتى في القمار الذي حرّمه كلّ الأديان، لكنّ الرّاوي تذكَّر مناسبة بينها وبين قطع الأيد من قبل الدواعش، وأراد أنْ يذكِّر بفضاعة المشهد.

"في المقتطَف الممتد من كتفي إلى كتفي مروراً فوق الجهة من الصدر حتى النحر، فارس صريع في درعه يأكله حيوان وحشي على طبق تحته سكين ضخم هو الأكبر في المشهد الممتليء بالمعذبين". (بركات، 2016م، 256). إنَّ الصورةَ ممتلئةٌ بالمعذَّبين الّذين يتذوقون أشدّ أنواع العذاب، لكن الأشدّ ضراوة صورة ذلك الفارس الذي اجتمع حوله مجموعة غريبة من الحيوانات ينهشون لحمه، وهو ملقى على طبق كأنَّ أحداً قام بتحضيره كوجبة شهية للوحوش الغريبة، والطبق على سكين ضخم جداً في إيحاء إلى كثرة استخدام الدواعش للسكين في ذبحهم لضحاياهم.

"في تفصيل على بطني، نزولا حتى السّرة هيكل جسم حيواني مقطوع المؤخرة، مفرغ كبقية قشرة صلبة، ضخم، واقف على قوائم كقوائم الدواب. وقد اتخذه البعض منزلا يصعدون إلى جوفه بسلّم في أعلى الهيكل الحيواني المفرغ القشرة المتصلبة سكين بين أذنين.

التفصيل الرابع ظهر صغيرا في انتقاله من خيالي مرسوما على جلدي، أسفل السرة صورة حيوان برأس وسط بين سباع الوحوش والسمكة، له أذنان ضخمتان منتصب على رجلين هما قائمتا بقرة ربما. فمه مفتوح من ألم مذهل على سعة، مندلق اللسان بإلتواءٍ في صرخة لا يتسع لها الرّسم كله : إنَّه مصابٌ بسهم". (بركات، 2016م، 256- 257). يعود تركيز الرّاوي على السكاكين، وقطع الأيدِ إلى ما كان شائعاً في دولة الخليفة البغدادي في إقامة الحدود على السارق، وقطع رقاب الأسرى أمام شاشات التلفاز لنشر الفزع والخوف لدى خصومهم، فما طُبِعَ على جلده سوى أربعة مشاهد، ثلاثة منها لسكاكين وأخرى لصرخة نتيجة ألم التعذيب. أما الحيوان الوسط بين سباع الوحوش والسمكة فهو نفسه الكلب الذي يشير إليه الراوي في ختام الرواية والذي يهجم على مرسم الرسام ويخرب كل شيء فيه.

تتكوَّن لوحة بوش من ثلاثة أجزاء، جزء لمشهد خلق آدم وحواء في الجنة، والجزء الثاني لا يصل فيه المتلقي إلى يقين يطمئن إليه، فقد يكون مشهداً للحياة الدنيوية وملذاتها، كما يوحي بذلك عنوان اللّوحة، وقد يكون مشهداً للجنة ونعيمها، والجزء الثالث مشاهد لعذابات أهل الجحيم، وهذا الجزء طغى على مخيّلة الرّاوي، لأنَّه أشبه العوالم بالعالم الّذي خلقه تنظيم الدّولة في سنجار الّتي عانت كل أصناف العذاب. إنَّ المعذَّبين في لوحة بوش هم الذين سعوا وراء الملذات الأرضية، فانتهت بهم الحالة إلى

شقاء الآخرة، بينما تسرد لوحة الفصل السابع عذاب الطاهرين الروحانيين الباحثين عن جنة الروح باعتزال الناس، والتقوقع حول أنفسهم مثل اعتكاف الأب أنتوني.

ـــ تداخل السرد والرسم مع الأديان : الانعزال لا يجلب السلام :

(إغواء القديس أنتوني : ماثياس غرونوالد) (Mathias Grunewald : The Temptation of Saint Anthony)

إغواء القديس أنتوني ، للرّسام الألماني ماثياس غرونوالد، هي الّتي انطبعت على جلد الرّاوي في الفصل السابع، متناولةً قصة الراهب الّذي اعتكف في الصحراء باحثاً عن الأمان في ظل الإيمان الّذي يرى في ترك الدنيا وأهلها راحة نفسية. **"كنت في موضع ضيِّق بين "لا"، و"نعم" في ردِّ آنيشا كالقديس أنتوني الّذي رافقني، في يومي ذاك، مرسوماً على جلد صدري كله. طفح إيمان أنتوني عن قَدَحٍ معقولة، وعن قَدَح احتمال يقينه إيماناً، فانذهل أنتوني. أراد انكفاءً عن الوجود إلى جمع فائض خزائنه النورانية في خزنة العزلة. لم تَعُد لنفسه الفائضة عن مقدار ممكناتها إلاّ السعة اللانهائية في العزلة. حمل جسده المُضني، وأسماله، وزاده القليل، إلى صحراء مصر الشرقية، لاجئاً إلى المهجورات العريقة في صمتها المؤمن.**

هبَّت على أنتوني المعتزل، المتنسِّك، في مَعْقِل خلائه، مخلوقاتُ الإغواء المتهيئة أبداً للتبشير بمعتَقَد الشك". (بركات، 2016م، 305). لكنّه وجد عكس ذلك، فجُوبِه بمجموعة من الوحوش البرية والمسوخ والغيلان والسحالي الّتي أضنت مَضْجَعَه، وأدخلته في متاعب جمة. "**حشود من الغيلان، والمسوخ، والسعالي – خارجةً من توصيفات الخيال لعمَّال الجحيم وأُجَرائها، وزبانيتها – اجتمعت من حول القديس أنتوني. راودته عن إيمانه. أرهبته. توعَّدتْه. تهدَّدْته. نكَّلت بظله فمزَّقت ظلَّه : إنَّه في المحنة الأقسى – الكابوس الّذي عَرَقتْ منه الصّحراءُ رملاً وصخراً"**. (بركات، 2016م، 305).

إنَّ اللّوحة تشير إلى اعتزال الإيزيدي للعالم من حوله، ظناً منه بأنَّ الاعتزال يجلب له الأمن والطمأنينة، لكن الوحوش البشرية، والغيلان الآدمية لم يتركوه في اعتزاله يعيش بسلام. إنَّ الفضاعة والشناعة والرعب في اللّوحة هي الّتي لفتت انتباه الرّاوي، لكي تكون جزءًا من الصّراع الداخلي الّذي يعاني منه، لأنَّه لا يصل إلى قرار نهائي بشأن اللّوحة الّتي يريد رسمَها عن مأساة سنجار، فالهول أكبر من أن يُرسم، والألوان عاجزة عن التعبير. وهذا الصّراع الداخلي للراوي قد يكون مشابهاً للصراع الداخلي للأب أنتوني؛ فقد تكون تلك المسوخ والسحالي والغيلان رغباته الدنيوية، وغرائزه الفطرية، وشهواته الأرضية الّتي تحيط به، ولا

تتركه ليعيش بسلام. كما نجد في صراع بطل رواية الشحاذ لنجيب محفوظ. (محفوظ، د.ت) : **"وقد وددتُ، في مسيري مع الفتيات الأربع بين بساتين الجوز، لو فتحتُ أزرارَ سترتي عن قميصي، وأزرار قميصي السميك تحت السترة فأخلعَه، عارضاً نصف جذعي العاري على أبصارهن: أمررتنَّ، في الخروج من سنجار، بالقديس أنتوني؟".** (بركات، 2016م، 307). إنَّ فكرة اللّوحة تنحصر في أنَّ الاعتزال لا ولم يقِ قوماً قط من الخطر المتربِّص بهم، وأنَّ الاعتكاف والانزواء والتقوقع بحثاً عن السلام لا تُحقِّقُ للشعوب الأمنَ والأمان في نوع من التعريض بالإيزيدين المتقوقعين على أنفسهم. فأقحم حبكة ثانوية جديدة كحلقة من سلسلة الحبكات التي تتداخل لإكمال البناء الروائي، كلُّ هذا من خلال الإتيان برسمٍ وسرْدَنَتِهِ، ومحاولتِهِ الخلطَ بين السرد الروائي وفن الرسم؛ إذ لم يَعُد التميِّز بين الأنواع "ذا أهمية في كتابات معظم كتّاب عصرنا. فالحدود بينها تُعْبَر باستمرار، والأنواع تُخْلَط أو تمْزَج، والقديم منها يُترك أو يُحوَّر وتُخْلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شكٍّ". (ويلك، 1987م، 311). فلكلّ نوع أدبي أفقُ انتظارٍ خاص به فإذا تمَّ كسره فإنَّ المتلقي سيشعر بالانتقال والخروج من نوع إلى نوع آخر، وهذا إشارة إلى التفاعل بين الأنواع وتلاقحها وتلاشي الحدود فيما بينها. (كيليطو، 2006م، 26-27). تشكِّل هذه الرّواية عالما فنتازياً عجائبياً، ولا يهدف إلى أن تكون ترفاً فنياً أو لعبةً عقليّةً عبثيّةً، بل ترمي صياغة شخصياتٍ وفضاءاتٍ وتقنياتٍ وبناء لغوياً تكون قادرة على إبداع كتابة مغايرة تكون بمستوى المفارقات الواقعية المأساوية والأحداث الأليمة، رافضة لملحمة الضياع الوجودي والقسوة والرعب والقلق التي يعيش فيها الإنسان المعاصر، فاضحة للمجتمع المتهالك على جميع الأصعدة: السياسيّة والثقافيّة والحضاريّة والدينيّة، وذلك من خلال توظيف آليات فنيّة جديدة ترفض سيادة قيم المجتمع المهترئة، وتخوض "كافة أشكال المواجهة والفضح والاحتجاج، عبر صيغ الأسطرة والالتباس والسخرية والتهكم والبوح واستدعاء المنسي والهامشي". (عمري، 2015م، 21). يعود السارد إلى فكرة إغواء النساء، والذبح من خلال لوحة الفصل الثامن بشكل مختلف، إذ يكون المذبوح هو الملام هذه المرة.

ـــ تداخل السرد والرسم مع الحكاية الشعبية : دهاء الأنثى ؟ أم صرخة مظلوم؟

جوديث تذبح هولوفيرنس لـ كارافاجيو. (Caravaggio : Judith Beheading Holofernes)

تتناول لوحة (جوديث) لـ (كارافاجيو) قوة المرأة ودهاءها إذا عزمت على تحقيق مبتغاها، توحي سَرْدنةُ هذه اللّوحة بإحدى الحبكات الجزئية لصبية من السبايا الّتي أطلقت النّار على مولاها من مسدسه، كما ذبحت جوديث القائد هولوفيرنس بسيفه. ومع أن اللّوحة تصوير لانتصار المظلوم على الظالم، إلاّ أنَّ منظر الرعب والفزع في اللّوحة لم يَغب عن الرّاوي، فَتَخيَّل حركةَ السيفِ البتَّار على عنق القائد، وانزلاقه الشديد عليه، قاطعاً اللحمَ والعضلَ والأوردة بحركة سريعة خاطفة، ورسمَ بالكلمات الذعرَ الباديَ على وجه القائد المذبوح والدّمَ المقذوفَ من الرقبة المقطوعة حتى النّصف، والوصيفة الّتي أحضرتْ قطعة قماش للف الرأس المقطوع بها، وأخذه إلى حيث تخطط سيدتُها. فهي إيحاء بمشاهد التنكيل والقتل الّتي سادت في ظل سيادة تنظيم الدولة. "جوديث، الأرملة اليهودية، من مدينة بيتوليا، استعانت بالحيلة لإنقاذ شعبها من حصار جيش هولوفيرنس. الملك الآشوري

نبو خذ نصر أوكل قائدَه بترويض الأرض حيث استطاع بلوغا، وإخضاع الهواء لرئتي سلطانه حيث استطاع استنشاقاً. بلغ جيشه موئل قلب شعب جوديث. حوصر الشعب. حوصرت الحياة، جوديث استعانت بحسنها الفاتك الفاتن. دحرجته إلى معسكرات القائد هولوفيرنس كرة من السحر فاعتقلت رغائب قلبه، ولهفة جسده إلى الرغائب. سلبته حرص العسكري، وحذر العسكري، وحيطة العسكري، بهبات جسدها فاطمئن إلى سحر اللذة المنشودة. سقته جوديث خمراً في خيمة اختلائهما حتى فاض انتشاء. أثقلت عليه سكره حتى انطرح على سرير نائما. استلت سيفه. بطت عنقه من الوريد الأيمن فانسفح دمه مقذوفا رشاشا منشخبا. ذبحت جوديث القائد هولوفيرنس بفتنة حسنها، وبفتنة جسدها الفتنة. أنقذت شعبها. لكنّها لم تنقذ جلدي من انجذابه إلى الرسوم القاسية فتظهر طفحا عنيفاً عليه". (بركات، 2016م، 327).

قلنا هناك دائما في الرّواية، من بدايتها إلى نهايتها، تداخل بين الأنواع الفنيّة، وخاصة بين فنّ الرّسم والرّواية، وهناك دائما إشارة طفيفة من قبل السّارد بأنَّه يجد علاقة دموية بين الشخصيات الموجودة داخل لوحة من اللّوحات العالميّة الّتي يذكرها، وبين شخصيات موجودة في خيال السارد، والّتي يريد رسمها داخل لوحته عن سبي سنجار الّتي لم يبدأ برسمها بعدُ، والّتي لا يصل إلى قرار يستقر ويطمئن إليه، كذلك نجد علاقة قوية جدا بين الأحداث الدموية الّتي جرت في سنجار والأحداث الموجودة داخل اللّوحات العالميّة الدموية الّتي تطبع على جلد السّارد الرسام كل صباح لتتلاشى بعد ذلك في المساء؛ فيقول متحدثا عن إحدى الشخصيات الّتي يفكّر في رسمِها، واسمه سعدون، يقول السّارد "لسعدون عينا أبرا، وصيفة الحسناء الأرملة جوديث. هكذا تهيأ لي. جلدي، في الصباح، كان من حظ الرّسام الإيطالي كارافاجيو لوحته القاسية "جوديث تقطع رأس هولوفيرنز" تسربت بخطوطها، حين استعرضت مجلد الرسوم على بصر خيالي ليلا، إلى دمي أولا، ليظهر الطفح اللوني على جلدي صباحا.". (بركات، 2016م، 326-327).

إنَّ اللّوحات الكثيرة التي رسمها كارافاجيو والتي تتناول كلُّها قطع الرؤوس تطغى على مخيلة السارد، بسبب تفكيره في المذابح التي أقامها الدواعش في سنجار. يُدرك قارئ هذه الرّواية بأنَّها تنفتح على التاريخ والأسطورة والسّياسة والدّين والفن، بالإضافة إلى الأنواع الأدبيّة الأخرى، فهي"إبداع مفتوح يظلُّ يتراسل مع غيره، فإنَّ البناءَ المتشظِّي للزّمن في النّص الرّوائيّ يظلُّ أكثر الأشياء انفتاحاً على الأنواع الأدبيّة نتيجةً لكسر التّتابع والتّسلسل، فيتحوَّل النّص الرّوائيّ إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، ولذلك تخرج لغة السّرد من نطاق السبب والنتيجة والتّسلسل والتّحليل إلى لغة الشّعر في كثافتها ورموزها. (قصراوي، 2010م، 1020). وهذا التّداخل يشكِّل تصنيفاً تركيبياً يقوم على الجمع بين أنواع أدبية وفنّيّة وغيرها "في عمل روائي واحد، كتجاوز الرّواية والسيرة الذاتية: رواية السيرة الذاتية، أو تجاوز الرّواية والشّعر: الرّواية القصيدة أوالرّواية الشّعرية، أو تجاوز الرّواية والمسرحية: المسرواية". (أبو سيف، 2008م، 49). إنَّ اللّوحة تسرد تضحية فتاة لطيفة، ناعمة، صغيرة من أجل وطنها، بل وتغامر بشرفها وحياتها على عكس لوحة الفصل التاسع التي تروي التهام الآلهة لأبنائهم في إشارة إلى الحكام (الآباء الرمزيين) وهم يذبحون شعوبهم.

ـــ تداخل السرد والرسم مع الأسطورة : الحكام يفترسون أبناءهم :

(زحل يلتهم ابنَه) للإسباني (فرانسيسكو غويا). (Francisco Goya : Saturn Devouring his Son)

يصوِّر الرّاوي من خلال لوحة (زحل يلتهم ابنَه) للإسباني (فرانسيسكو غويا) حبكةً روائيةً جزئيةً تشكِّل مع غيرها من الحبكات الثانوية الحبكةَ الرئيسةَ للرواية، وهي ممارسة القتل والذّبح من قبل الحاكم – الّذي يمثل دور الأب حسب الأعراف والتقاليد المتداولة – بسبب مخاوفه على سلطانه وكرسيه، فيقتل أبناء شعبه، وقد نجد هنا تناصاً مع قصة فرعون وقتله لكل مولود من بني إسرائيل. "زحل يلتهم ابنه"، إذاً، كانت على جلدي بتمام تفصيل اللّوحة: عينا الجبار زحل، إله الزراعة في أساطير الرومان، متّسعتان على غضبٍ لا يكفيه أن يفترس ابناً، بل أن يلتهم آباء الوجود كلهم أيضاً. فمه مفتوح كَهْفاً على قدْر ما يستطيع، وهو يهُمُّ بمضغ ما قضمه من رأس ابنه ورقبته. يدا الأب الضخمتان تحيطان خصر الابن بأصابع مضمومة، مغروزة الأنامل في اللحم كأنَّها براثنُ سباعٍ. شعر الأب طويل، أشعث، زاده هبوب الهول انتشاراً فوضى". (بركات، 2016م، 356-357).

إنَّ الرّاوي دقيق جداً في سَرْدِ اللّوحة، وكأنَّه يصف مشهداً للحياة المعيشة، فينقل للقارئ قساوة الرّسم من خلال وصف المنظر المرعب للوالد الضخم وفمه الواسع الكبير ويديه الكبيرتين وأصابعه التي تشبه أظفار الوحوش الضارية وشعره الأشعث المفزع الذي زاد من شناعته انتشاره بسبب الريح. لا ينسى الرّاوي الإشارةَ إلى القساوة والفتك والشناعة في اختيار اللّوحات، ومنها هذه اللّوحة الّتي تعكس الذعر والرعب والهلع للمتلقي، وهذا ما جذب الرّاوي إلى تفضيلها على غيرها للتعبير عن الأوضاع السياسية والقانونية في مجتمع تسوده مجموعة من الطغاة، ومنهم حكام العالم الإسلامي الّذين يُبيدون أبناء شعوبهم إبادة جماعية، ناشرين اليأس والقنوط على قلوب الأفراد. "الأب والابن عاريان. الأب ضخم والابن ضئيل بين يديه. كلاهما على محيطٍ سوادٍ، بلونين من جسديهما على شحوب بنيٍّ، أو غامقٍ بنيٍّ، مع القليل من الرمادي الخافت، التائه. ظهرُ الابن، تحديداً، على بياضٍ غير نقيٍّ : إله الزراعة ساتورن – زحل يبيد نبات حقله، أيْ نسْلَه". (بركات، 2016م، 357).

لقد أجاد الرّاوي في سردنة اللّوحة بشكل يشعر القارئ بأنَّه ينظر إليها بمنظار الكلمات والألفاظ. حين نتمعن أكثر في متن الرّواية نجد بأنَّ اللّوحة فيها إشارات أخرى، مثل قتل الدواعش لبعضهم البعض بسبب خلافات على النفوذ؛ كما هو موجود في صراع (سعدون الليبي) مع (الكويتي) ـ الّذي لا يذكر الرّاوي له اسماً ـ على زعامة كتيبة من السودان، فيقتل الكويتي سعدوناً. (بركات، 2016م، 344).

إنَّ تركيز الرّاوي على أنَّ المجرم هو إله الزرع، وأنَّه يُبيد زرعَه ونباتَ حقلِه، وتوضيح ذلك بقوله: (أي نَسْلَهُ) يتضمن مفارقات، وإشارات سياسية إلى الحكام الّذين اشتهروا بمذابح وحشية أبادوا فيها أبناء شعبهم. أراد الرّاوي الإشارة إلى كلّ ذلك من خلال تداخل فني بين فن قولي، وسيلتُه الإبلاغيةُ هي الكلمة، وفنٍ لونيٍّ سلاحه التّوضيحي هو الألوان؛ وهذا التّداخل "ليس مجرّد واقعٍ وحقيقة طارئة، بل تجاوزَ ذلك ليصبح عند بعض النقاد والأدباء فعلاً قصدياً وعملاً منتظماً، واتجاهاً فنياً لا خلاف بين النّقاد في تحقُّقِه". (شيفير، 1997م، 59). إنَّ التّداخل بين السّرد والفنّ التّشكيلي في هذه الرّواية يُعَدُّ انقلاباً على مبدأ النّوع الأدبيّ، وبسبب التّداخل في الحدود بين النثر والشّعر فقد بات من السهل استعمال لغة الشّعر في الرّواية، وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشّعرية عالمه الرّوائيّ ولا شيء يحضر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به. (مرتاض، 1983م، 34). وهذا ما يحدث في روايات بركات الّتي تطغى فيها اللغة الشّعرية؛ فهو شاعرٌ قبل طَرْقِهِ بابَ الرّواية، ودخولِهِ إلى عالمه السحري، لكي يشكِّلَه من خلال تلك اللغة غير المطروقة في بعض الأحيان، فهو الّذي يفض بكارة الكلمات ليعيدها عذراء إلى قاموسه ـ كما يقول محمود درويش ـ في وصف بركات. (قصيدة ليس للكردي إلاّ الريح). وكلّ مطَّلعٍ على هذه الرّواية يُدرك بأنَّ لغتها تباري لغة أعظم القصائد في الأدب العربي، وخيالَها يتوسع بحيث لا تحدّها حدود. إنَّ لوحة زحل هي الأسوء والأشنع، لأنَّها تمثِّل قمة المأساة فكرة وتعبيراً، فالكلّ يذبح ويقتل ويرعب ويفتك، لكن ذروة المأساة تكمن في تصفية الحاكم لأبناء شعبه. بعد هذه الذروة المأساوية تصل الرواية إلى مشارف النهاية، فيأتي الدور على لوحة تحمل معنى خفياً للأمل داخل الألم، فسفينة الوطن تحطَّمتْ، بعدما تركها ربّانُها، ولم يبق منها إلاّ جزء يشكِّل رمزاً للسير نحو النجاة.

ـــ تداخل السرد والرسم مع التاريخ : الأمل الخفي في رحم الألم :

(رمث الميدوزا) لـ (تيودور جيريكو). (Theodor Gericault : The Raft of the Medusa)

"اللّوحة، الّتي ظهرت على جلد صدري في الصباح، باستطالة جزءٍ علـويٍّ منهـا إلى عنقـي، فجانـب وجهـي الأيمـن، كانت إبراماً من عَقد الألوان الثلاثـة واتفاقهـا. لأول مـرة يمتـد رسـم بـبعض تفصـيله إلى وجهـي : إنَّـه رداءٌ يلـوِّح بـه أحـد المنكوبين بعد غرق سفينة "الميدوزا". (بركات، 2016م، 386). البقية المنهكة المتعبة على بقايا السـفينة المكسـورة يشـير بهـم الرّاوي إلى الناجين الإيزيديين الّذين بقي عندهم بصيص من الأمل في النجاة. لقد وصل الصّراع إلى القمة وانتظار الفـرج والأمـل؛ والدّليل قول الرّاوي: لأول مرّة يمتدّ رسم ببعض تفصيله إلى وجهي، والوجه قمة الجسد التي يصل الرسم إليه هـذه المـرة فقـط؛ **"قطعة ما من جدار السفينة، أو سطحها، استُجيرتْ كَرَمَثٍ فأجارت خمسة عشر ناجياً، أثبتوا على الطَّوْف ساريةً لا يُرى مكمن قاعدتها من إحاطة الأجساد بها، وعلَّقوا إلى السارية شراعاً أصغر من أن يتلقَّف أنفاسـاً كافيـةً مـن الـريح عـلى قـدْر الكفايـة للإقلاع بالطَّوف. لكنَّ النجاة تلك كانت احتضاراً في المحيط المغلق بسدود الموج وقِلاعه".**(بركات، 2016م، **387).**

هروب ضباط السفينة (ميدوزا) وترك البحارة يواجهون مصيراً مجهولاً يشكِّل معادلاً موضـوعياً لـترك الشـعب الإيزيـدي من قبل السلطات المحلية وتركهم يواجهون المصير المحتوم لوحـدهم. **"يُذكَر، على ضَـبْطٍ مـن تـأريخ المشـاعر ولـيس تـأريخ الوقائع، أنَّ اللّوحة هذه ـ عدا براعة الاقتدار فيها على الإثارة الصادمة ـ تقوم عـلى أمثـولتين : الأولى هـي الخـذلان الّـذي أغدقه الضباط على البحَّارة بهروبهم المُذلِّ، ناجيْنَ بأنفسهم ـ هم المؤتمنون على أخلاق سـفينتهم. والثانيـة هـي اليـأس : الناجون الخمسة عشر، فوق الرَّمَث الأخشاب، ليسوا بناجيْنَ حقاً. هم منهارون. منهكون عطشاً، وجوعاً أفضـى إلى التهـام بعضهم لحومَ بعض".** (بركات، 2016م، 387).

توحي الألوان المستخدمة في رسم اللّوحة باليأس والقتامة (الأصفر، الأحمر المختلط بالبني والأسود)، حـتى لـون المـاء الّذي يوحي – عادة - بالبراءة (مُزْبدٌ على خضـرة باهتة)، بل حتى الأبيض الموحي بالأمل بدا خجولاً وهزيلاً. ألوان اللّوحة هي نفس الألوان الّتي تتكوّن منها اللوحتان التركية والفارسية المعلقتان على جـدران بيـت الـرّاوي، واللـتان تـدلان عـلى طغيـان السـلطانين الفارسي والتركي في البيت السوري والكردي. **"غَلَبَةٌ من ألوان صفر شاحبة، وحمرٍ مختلطـة بـالبني، وأسـود، في لوحـة "رمـث الميدوزا"، كغلبتها في البساطين الفارسي والتركي. لون البحر نفسه لا ينجو من هـذا كثـيرا: إنَّـه بيـاض مُزبـد عـلى خضـرة باهتة. ماء البحر يشبه معنى الماء لا صورة الماء".** (بركات، 2016م، 388).

إنَّ اليأس وقتامة الألوان والـذّعر الطّاغي على اللّوحة لم تقضِ على الأمل نهائياً، بل ظلَّ بصيصٌ مـن الـرّوح لأحـد البحـارة تحثُّه على الحركة، وتُحَفِّزُه إلى التلويح بردائه الممزَّق للمجهول، طمعاً في كرم السماء؛ **"قـد يكـون مـن كـرم المعـاني اليائسـة، والمعاني المخذولة، أن أحد المنكوبين من أهل الطوف قائم بجسده القاتم بين بنيٍّ وحمرة، وقد ظهر رسـمه عـلى عنقي، فيما وصلت يده الملوِّحة برداءٍ لفراغ الأفق إلى صفحة وجهي اليمنى، واضحة، جلية، لا أستطيع إخفاءها".** (بركات، 2016م، 387-388). ومما يؤكد فكرة ذروة المأساة ووجود بصيص من الأمل وصول اليد الملوِّحة بالرداء إلى صفحة وجـه الـرّاوي. بالإضـافة إلى اللون الأبيض الهزيل في الطرف البعيد في اللّوحة الذي يحمل أملا ضعيفاً للنجاة، **"ثمت إضاءات أيضاً على بعض الجـوارح في الأجساد المُنْهَكة المنهارة، من نورٍ مَّا خجول بين الغيوم، أو متردِّد في القبول أن يكون نوراً. لكن لا شيء منه على الرداء يلوِّح به أحد المنكوبين، من فوق طوف الميدوزا، ومن فوق جلدي أيضاً".** (بركـات، 2016م، 387-388). وهـذا الأمـل تؤكـده المشاهد الختامية للرواية؛ إذ يرسم الرّاوي الرّسام ـ بدل لوحـة سـنجار ـ سـفينة بـالقلم الرصـاص **"سـأعود إلى سـوريا في هـذه السفينة.**

"وماذا عن المركب الصغير أسفل السفينة؟" تساءلت شاهيكا.

"إنَّه مركب نجاة إن غرقت السفينة"، أجبتها.

تبادلت الفتيات ُنظراتٍ فيها خيبة. سألتني آنيشا:

- أين نحن ؟ .

"في السفينة القادمة بعد هذه " ، أجبتُ. (بركات، 2016م، **432-433).**

ولأنَّهن ميتات، فلا يمكن لهنّ العودة مع السارد في سفينته، لكنهنّ لم يفقدنَ الأمـل في حيـاة ثانيـة وبعـث جديـد حسـب المعتقدات الدينية. ويسير السارد على ماء النهر مع سبايا سنجار على أرجلهم نحـو نهايـة مجهولـة ومفتوحـة. إننـا نجـد في روايـة بركات أهم تقنيات الحساسية الجديدة، والّتي يمكننا أن نلخصها "في كسر الترتيـب السرـدي والاِطّـرادي، فـك العقـدة التقليديـة، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظـاهر، تحطـيم سلسـلة الـزمن السـائر في خـط مسـتقيم، تراكـب الأفعـال (المضـارع والمـاضي والمحتمل معاً)، تهديد بنية اللغة المكرسة ورميها -نهائياً – خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليهـا الحلـم والأسطورة والشّعر، مسائلة -إن لم تكن مداهمة- الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور مـا تحت الوعي، واستخدام صيغة "الأنا" لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغـوار الـذات". (الخـراط، 1993م، 11). إضـافة إلى اعتماد حركة التّصوير السينمائي الدائرية ـ بسرعتها وبطئها ـ الّـتي تسـهم في تـدوير حركـة القصـة الدينامية، ولفهـا في كافـة الأزمنة، إذ لم تعد لديهم عناية بالتسلسل الزمني، الّذي يتمشّـى مع أزمنة تندلع في نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمـة أو موت البطل، فالواقع معقد، وحين يريد القاص أن يعبر عن رؤيته إزّاء جدلية العلاقات الاجتماعية الّـتي تحكـم حركـة الواقـع، يجد نفسه بحاجة إلى تطوير أدواته، بما يتَّسق وحركة الواقع وعلاقاته المعقدة. (الخطيـب، 2008م، 30). لقـد كـتب بركـات روايـة فنّيّة بلغة شعرية مستخدماً الحوار الدرامي واللقطة السينمائية والسيناريو وإيقاع النغمات وسردنة اللّوحات، معتمداً عـلى السـيرة الذاتية ككوردي عانى مما عانى منه الشعب الإيزيدي.

بقي أن أشير إلى نقطة أثارها الراوي في العلاقة بين التعبير بالكلمة والتعبير باللون؛ أي أيهما الأقدر عـلى التعبـير؟ الروايـة أم الرسم؟

إشارات إلى قصور الرّسم عن السّرد في بعض الأحيان:

هناك إشارات متفرقة داخل صفحات الرّواية توحي أحيانا بقصور اللون عن الأداء السّـردي، وتصـرِّح أحيانـا أخـرى بهـا، يقول الرّاوي لــ(عبدالله) المقاتل المقتول في تنظيم الدّولة:

"لا تتسع لك ألوان إذا رسمتك، يا عبدالله.

"أهي ضيقة كالسـراويل الداخلية لفتيات أوروبـا؟"، تسـائل مبتسـما فابتسـم رفاقـه إلا سـعدون الأسـود. أردف: "ارسـمني راقصا. سأكون أول مؤلفي أغاني الرابْ في الجنة". (بركات، 2016م، 408). ويقول مؤكدا العلاقة بين الرّسم والصوت:

"كيف يصير الصوتُ صورةً أحيانا؟ الـروائح تعـرف ذلـك. الـروائح صـور بـدورها، والصـوتُ يسـتلهم الرائحـةَ في الخصِّيصة هذه. للرائحة ذاكرة صورةٍ، وللصوت ذاكرةُ صورة أيضاً. وأنا كنت أرى صوت الشيشاني بعيني قبل سماعي بأذني؛ كنت أرى الصوتَ أقاليمَ واسعة بشعوب فيها.

الصوت تاريخ. ما تعرفه من صوت هو تاريخ تعرفه، وما لا تعرفه من صوت هو تاريخ لا تعرفه. صوت الشيشاني، بالكلمات المتكلفة من الفصحى، كان التاريخ الّذي لا أعرفه، لكنني أراه. عيناي ترجمتا الصوتَ لا أذنايَ". (بركات، 2016م، 242).

ويقول الرّاوي موضحا عجز اللون عن التعبير:

" فكرت في رسم طيورٍ كواسرَ عُقبانٍ، ونسورٍ، وحدءات، محلِّقة أسراباً تشمَّمتْ رائحةَ الموتى قبل موتهم. زفير المقاتلين وشهيقهم، صاعدَيْنِ في الهواء، تتلقَّفهما الكواسرُ الطيورُ مقدِّمات لولائهما. لكنْ، من أيِّ كميْنٍ أستطيع القبض على شهيق، أو زفيرٍ أعرضه واضحاً في الرّسم يُسْمَعُ شهيقاً، وزفيراً؟" (بركات، 2016م، 60). مع أن الرّاوي يجعل للّون حنجرة وقلوباً، إلاّ أن الرّسم عاجز عن تصوير المأساة، نيناس تطلب أن تُرسم بجانب أخيها الّذي قتل برصاصة في رأسه حين حاول أن يحول بين أخته ومقاتلٍ من الدّولة يبغي لمسَ أخته للفحص. وكذلك قصور اللون عن الأداء المثالي عندما طلب عدنان من الرّاوي رسم صهيل حصان الخليفة:

- أسود، بصهيل يُسمع حتى السماء. أتمنى عليك رسمَ الصهيل مخيفاً تصطَكُّ منه رِكاب الكَفرة، من أرض ياجوج وماجوج حتى أعالي أرض الجليد.

"ما لون صهيله؟" ، سألته، فرد بنبرٍ ملجوم:

- ماذا؟ .

"تريد صهيلاً يُسمع. حدِّدْ لي اللون الصالح لصهيل يُسمع من داخل الرسم" ، قلتُ. (بركات، 2016م، 85). فاللون لا يستطيع أن يجاري الصوت في الأداء.

النتائج:

توصل الباحث إلى عدّة نتائج، يمكن تلخيصها في نقاط مختصرة، أهمها :

إنَّ التداخل بين الفنون ليس جديدا كما يذهب الدّارسون، بل هو قديم قِدَمَ الفنون، والدليل على ذلك؛ هذه اللّوحات التي نجد وراء كلِّ واحدة منها حكاية تاريخية أو أسطورية، أو شعبية، فروَّض أساطين الرسم معانيها لوحاتٍ فنّية؛ أي حوَّلوها من لغة الألفاظ إلى لغة الألوان، فجاء الرّاوي ليعيدها من لغة الألوان إلى لغة الألفاظ مرة أخرى.

تقصَّد الرّاوي هذا التداخلَ ليضيف تجربة جديدة على تجاربه في خلق الفنتازيا وعالم عجائبي قد لا يفي فن واحد للتعبير عنه، بل يحتاج إلى تلاحم بين الفنون لتصوير ذلك العالم المليء بالوحشية والقسوة والذعر.

إنَّ الواقعية الفاضحة في هذه الرواية من أحداث سياسية وصراعات إقليمية ونزاعات دولية وأسماء حقيقية لشخصيات واقعية كانت حقيقاً بأنْ يحيد الرواية عن طريق الفن إلى غيره، لذا لجأ الرّاوي إلى تقوية الجانب الفني بأن يخلط بين أكثر من فن لتلافي الوقوع في مأزق الكلام المباشر عن ثيمة روايته.

لقد تمرّد بركات على البنية الشكلية للرواية الكلاسيكية، فتخلى عن الحبكة الفنية للرواية الواقعية، واستطاع أن يستبدلها بالتصميم الفني للفنون التشكيلية، فقفز على الأنواع الأدبية مفيداً من الفن التشكيلي وتقنيات السينما والمسرح والسيرة الذاتية.

لجأ سليم إلى اللغة الشعرية في السرد فعبر الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وقلل بها الواقعية التاريخية التي كادت تسيطر على روايته الفنية بذكاء، فاستخدم المجاز في كثير من المقاطع حتى يشعر معه القارئ بأنّه يقرأ قصيدة معاصرة وليست سرداً روائياً.

المصادر والمراجع:

- ✓ أحمد موسى الخطيب، الحساسية الجديدة (قراءات في القصة القصيرة)، المكتبة الوطنية، جامعة البترا، الأردن، ط1، 2008م.
- ✓ إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م.
- ✓ آلن روجرز، الرّواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ت: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، (د.ط).
- ✓ أيمن الحسن، الحساسية الجديدة في القصة والرّواية، جريدة الأسبوع الأدبيّ، دبي، العدد 1325، 16 صفر 1434هـ الموفق لـ 2012/12/29م.
- ✓ جان ماري شيفير، "ما الجنس الأدبيّ"، ترجمة، غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1997م.
- ✓ حافظ المغربي، عتبات النّص والمسكوت عنه، قراءة في النّص الشّعري، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع: 3، جانفي، 2011م.

- ✓ حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م.
- ✓ خيري دومة، تداخل الأنواع الأدبيّة في القصة المصرية القصيرة (1960-1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998م.
- ✓ رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1987م.
- ✓ ساندي سالم أبو سيف، دار الشروق، الرّواية العربية وإشكالية التصنيف، عمان، ط، 2008م.
- ✓ سعيد أحمد أبو ضيف، تراسل الفنون في الرّواية العربية الحديثة (دراسة نقدية)، المؤتمر السابع لنادي القصة بأسيوط، الواقع وتحولات السرد، دورة الرّوائيّ القاص/ زكريا عبدالغني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر 2018م.
- ✓ سليم بركات، سبايا سنجار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 1، 2016م.
- ✓ سماح دياب عبدالمهيمن، تراسل الفنون في الرّواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، رسالة دكتوراه، بإشراف: أ.د. علاء إسماعيل الحمزاوي و أ.د. عبدالفتاح العقيلي، كلية الآداب، جامعة المنيا، 2017م.
- ✓ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 164، الكويت، أغسطس، 1992م.
- ✓ طزفيطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993م.
- ✓ عبد الملك مرتاض، النّص الأدبيّ، من أين؟ وإلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.
- ✓ عبدالرحيم الكردي، أسئلة السّرد الجديد (مجموعة أبحاث) تحت عنوان (السرد الرّوائيّ وتداخل الأنواع)، كتاب أبحاث مؤتمر أدباء مصر، مرسي مطروح، 2008 : 280. والبحث موجود في : http//odabaamasr.com
- ✓ عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006م.
- ✓ عمري بن هاشم، التجريب في الرّواية المغاربية، (الرهان على منجزات الرّواية العالميّة)، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2015م.
- ✓ العيد، يمنى، فن الرواية العربية الحديثة بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م.
- ✓ فاطمة بدر حسين، تحولات السّردفي روايات ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، 2007م.
- ✓ كريمة غيتيري، تداخل الأنواع الأدبيّة في الرّواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د. محمد بلقاسم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017م.
- ✓ مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م
- ✓ محمد نجيب التلاوي، ظاهرة تراسل الفنون في الرّواية، مجلة الموقف الأدبيّ، المجلد: 30، العدد: 356، (31 ديسمبر/ كانون الأول 2000م : 8.
- ✓ محمد حمد، الميتاقص في الرّواية العربية، (مرايا السّرد النرجسي)، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج م)، باقة الغربية، ط1، 2011م.
- ✓ محمد عزالدين التازي، التجريب الرّوائيّ وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الرّوائيّ (الرواية العربية إلى أين؟)، 12/15 ديسمبر2010 .
- ✓ مصطفى الضبع، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبيّة.
- ✓ مها قصراوي، النّص الأدبيّ بين مصطلحي التّداخل والتراسل، رواية براري الحمى لإبراهيم نصرالله نموذجاً، جامعة العين للعلوم والتكنولوجيا، دولة الإمارات العربية المتحدة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد 18، العدد 2، يونيو 2010م .
- ✓ نجيب محفوظ، الشحاذ، مطبوعات مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت).
- ✓ هادي نهر، تكامل العلوم اللغوية وتداخل الأنواع الأدبيّة – دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبيّة).
- ✓ (art<https://www.aljazeera.net).

ئاوێزانبوونی ڕۆمان وهونەر لە ڕۆمانی (پاکیزەکانی شەنگال)ی سەلیم بەرەکات

علی عبدالرحمن فتاح
کۆلێژی زمان، زانکۆی سەلاحەددین-هەولێر

پوختە

ئەم لێکۆڵینەوەیە تیشک دەخاتە سەر یەکێک لە ڕۆمانە نوێیەکانی نوسەری سوری کورد (سلیم برکات)، کە ڕۆمانی (پاکیزەکانی شەنگال)ە. بە شێوازێکی تازە ولە ژێر ناونیشانێکی تازەدا، کە بریتییە لە (ئاوێزانبوونی چیرۆک وهونەری وێنەکێشان)، لەم ڕۆمانەدا نوسەر هەوڵیداوە کارێکی هونەری تازە وجیاواز پێشکەشی خوێنەر بکات، لە ڕێگەی دەقێکی هونەریی کراوەی پراوپڕ لە فەنتازیا وسەر سوڕمان، بەرەکات دەیەوێت پێمان بڵێت کە کاتی سڕینەوەی سنورەکانی نێوان ڕگەزە ئەدەبییەکانە، بەڵکو هەڵگرتنی سنوری نێوان ئەدەب وهونەر وفەلسەفە ومێژوو وداستان وسیاسەت وئابووری وهتد.. هەر بۆیە توێژەر هەوڵیداوە تەنها ئاوێزانبونی ڕۆمان ووێنەکێشان لەم توێژینەوەیەدا ڕونبکاتەوە. نوسەر لە ڕێگای هێنانی کۆمەڵێک وێنەی بە ناوبانگی جیهانی ئەم کارەی ئەنجاداوە. پاڵەوانی ڕۆمانەکە وێنەکێشێکی کوردە، لە وواڵتی سوید دەژی، دەیەوێت لە ڕێگای تابلۆیەکی هونەرییەوە مەرگەساتی پاکیزە کوردەکانی دەستی داعش وێنا بکات، بەڵام سەرکەوتو نابێت؛ چونکە گەورەیی مەرگەساتەکە لە خەیاڵی هونەری ئەو گەورەترە، بۆیە لە ڕێگای نمایشکردنی کۆمەڵێک تابلۆی جیهانی پر لە ترس وتۆقاندن وئازار وخوێن وکوشتن وسەربڕین وهتد.. دەیەوێت ئەو کارە بکات، بەمەش هەردوو هونەری چیرۆکنوسین ووێنەکێشان تێکەڵدەکات.

ووشە کلیلییەکان: گێڕانەوە. ئاوێزانبونی هونەرەکان. سلیم برکات.

The narrative story and intertwining arts in Sinjar Captives by Saleem Barakat

Ali Abdulrahman Fattah
College of Languages, Department of Arabic Language, Salahaddin University-Erbil

Abstract

This research which is entitled as "The narrative story and intertwining arts in *Sinjar Captives* by Saleem Barakat" discusses a new topic. It is about the mixture of novel with painting in (Sinjar Captives). The novelist relies on famous portraits to clarify his ideas and construct the theme of his novel. He narrates several famous worldly paintings instead of narrating the incidents of his thoughts. He describes such paintings instead of narrating the incidents or thoughts of his mind. He describes them the way the narrator narrates scenes, incidents, or characters in the novel.

He sheds a light on the monstrous and cruel way that the young girls who have been treated in Sinjar, clarifying the bloody authority of Syrians. His novel is in ten chapters. Each chapter shows a famous worldly painting and each has special plot different from the previous and the following one. The writer creates a wonderful, fantastic world full of terrors, murders, bloods and cruel incidents. The paintings are separated, but are concerned with the human tragedy along history. The narrator transforms color language to word language through poetic language in most of the pages with poetry in a way that the spectator or the reader feels as if he is reading a poem and not a novel in prose.

Keywords: Narrative Story, The intertwining arts, Saleem Barakat.