مجلة الأهواز لدراسات علم اللغة (مجلة فصلية دولية محكمة) (WWW.AJLS.IR)،
ISSN: ٢٧١٦-٢٧١٧، ٢٠٢٤م/١٤٤٥هـ، المجلد: ٤، العدد: ٣

التعالق النصي مع الأغاني والشِّعر في رواية "خُزامى" لسنان أنطون

د. سناء الجمالي،

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان

الملخص

ينهج الروائي العراقي سنان أنطون في روايته "خُزامى" أسلوبًا تجريبيًّا حديثًا في الكتابة؛ فنجد أنّ هذا النص يخلو من أيِّ عناوين سوى العنوان الرئيس، رابطًا بذلك حياة الشخصيتين السرديتين الأساسيتين السائرتين في خط متوازٍ في الرواية ببعضهما دون أنْ يكتشف القارئ ذلك إلّا في نهاية الرواية؛ إضافةً إلى استخدام الكاتب لجنسين فنيين في روايته بأسلوب جديد، وهما فن الغناء وما يصاحب ذلك من موسيقى وفن الشِّعر، فنجد أنَّ هذين الفنين يتعالقان بشكل جليّ مع النص الروائي، فيؤثِّران في تطوّر عناصره من مثل: الأحداث والشخصيات السردية، بطريقة تؤدِّي إلى توضيح وكشف حقيقة واقع الشخصيتين الذي شكَّل نفسيتهما والمصير الذي آلا إليه؛ دون أنْ تفوت الروائي الفرصة لاستخدام تعالق الأغاني والشِّعر في النص الروائي للتطرُّق من خلالهما لقضية الهُوية. وقد أفاد البحث منهجيًّا من استراتيجية التناص وتداخل النصوص والتعالق النصي عند جوليا كريستيفا وجيرار جنيت وتزفيتان تودوروف في استكناه النصوص المستلهمة في النص الروائي "خُزامى" بشكل مباشر أو غير مباشر –مضمر– شكلًا ومضمونًا، وبيان علاقة هذه النصوص الموظَّفة مع أحداث الرواية وبناء شخصياتها وهُويتها وحُبكتها وتقنياتها السردية.

الكلمات المفتاحية: الأغاني، التعالق النصي، رواية خُزامى، سنان أنطون، الشِّعر.

المقدمة

يبدو أنَّ كتابة الرواية بالنسبة للكاتب سنان أنطون تُمثِّل مشروعًا وطنيًا وقوميًا، لارتباطها لديه بكل ما يتعلّق بالعراق وبتاريخه المعاصر؛ ممّا يعني أنَّها ليست ممارسة بريئة تصدر عن الكاتب، فهي ممارسة فنية وفكرية موجّهة لتحقيق غرض إيديولوجي محدَّد. يتمثّل هذا الغرض كما يظهر من إنتاجات الكاتب في مجال الرواية لرغبته بتدوين تأريخ العراق المعاصر سياسيًّا، لحفظه من التزييف الذي قد يُلحق به من قبل القوى المنتصرة الساعية إلى تدوينه من وجهة نظرها، مجسّدًا بذلك –الروائي– الاضطهاد النفسي والجسدي الذي تعرّض له الشعب العراقي خلال المرحلة التاريخية المعاصرة بسبب الأحداث السياسية التي مرت بها البلاد، إضافةً إلى رغبة الكاتب االمتبدّية في كلِّ رواياته بما فيها الرواية المتناولة في هذه الدراسة بتدوين عادات وتقاليد بلده للمحافظة عليها من الاندثار بسبب الاضطرابات السياسية التي لحقت به، وأدَّت إلى حالة الشتات التي أمسى أغلب الشعب العراقي يحياها بسبب توجّهه للهجرة؛ فيصوّر الكاتب لقرائه ذلك بدءًا من استخدامه للهجة العراقية المحلية في الحوار ما بين الشخصيات السردية الواردة في رواياته.

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة في بيان ومناقشة كيفية تناول الرواية للنصوص التي تعالقت وتداخلت معها، وهي النصوص المرتبطة بالغناء والشِّعر في الثقافة العربية والعراقية؛ فالرواية توضح اهتمامها –من خلال احتواء الأجناس الأدبية/ الفنية الأخرى– بتصوير المحيط الثقافي بدقة، لتضمّنه الأحداث الرئيسة في الحكاية ممّا يعكس مدى تأثّر الشخصيات السردية بذلك المحيط.

أهمية الدراسة

تبرز أهمية الدراسة في أنها تهدف إلى توضيح كيفية مساعدة الاقتباسات الواردة في "خُزامى" والمرتبطة بالتراث الغنائي والشعري في الثقافة العربية والعراقية تحديدًا، على تطوّر العناصر السردية في النص الروائي بحيث تتجسّد من خلالها للقارئ الرسالة المتضمّنة في الرواية. فنص الرواية "خُزامى"، يعدّ توثيقًا للمرحلة السياسية الحرجة في تاريخ العراق المعاصر؛ وهي المرحلة الواقعة ما بعد غزو العراق للكويت في (١٩٩٠) والاحتلال الأميركي لبلاد الرافدين في (٢٠٠٣).

منهج الدراسة

تركّز الدراسة على تحليل بنية الرواية من خلال فهم دور النصوص المنتمية إلى الأجناس الأدبية/ الفنية الأخرى التي وردت فيها؛ في نمو العناصر الفنية من الناحية السردية المكوّنة للرواية عن طريق ارتباطها وتفاعلها مع تلك النصوص المعبّرة عن الثقافة: العربية عامةً والعراقية خاصةً. ممّا يساعد القارئ على فهم الرسالة القيمية المتضمّنة في النص الروائي؛ يحدث ذلك "بنمذجة [النصوص]، أي بصيغة أخرى، تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي [إليه] ... [و]ينتمي بدوره إليها" (كريسطيفا، ٢٠١٤: ٢١). وهذا يعني أنَّ الدراسة في تحليلها لرواية "خُزامى" ستستعين بنظرية/ تقنية التناص، وبالنظرية السردية أيضًا. ويتمحور كل ذلك في النص الروائي من خلال اللغة، التي بفكِّ رموزها عن طريق تأويل دلالاتها الثقافية نتمكَّن من استيعاب عالم الرواية (Said,١٩٩٧:٣٠٥).

ملخص الرواية

تحكي الرواية قصة شخصيتين تتقاطع حياتهما مع بعضهما، الأولى مرتبطة برجل في مرحلة الشيخوخة وهو الدكتور سامي البدري المتخصص في أمراض القلب والأوعية الدموية (أنطون، ٢٠٢٣: ١٧٠)، والثانية مرتبطة بعمر ياسين غامز وهو شاب ترك المدرسة في المرحلة المتوسطة ليعمل في دكان يملكه صديق والده لمساعدة أسرته في مصاريف العائلة (أنطون، ٢٠٢٣: ٦٦). حدث أن تقاطعت حياة هاتين الشخصيتين مع بعضهما عندما أُلقي القبض على عمر بسبب هروبه من الخدمة في الجيش –كان ذلك بعد انتهاء غزو العراق للكويت بمدة وجيزة– وكانت العقوبة المطبَّقة على مَن يفعل ذلك في ظلِّ النظام القديم، هي: قطع أذنه اليمنى ووشم جبهته والسجن لمدة عامين وحرمانه من المؤونة الاجتماعية التي توفرها له الدولة (أنطون، ٢٠٢٣: ٣٢، ١٠٦، ١٣١–١٣٨، ١٨٨–١٩٢)، وتمكّن –عمر– من النفاذ من عقوبة الوشم على جبينه بأعجوبة، لكن عقوبة قطع أذنه اليمنى طبقت عليه؛ وكان الطبيب الذي أجرى له عملية الاستئصال لأذنه هو الدكتور سامي البدري الذي أُجبر من قبل النظام الحاكم آنذاك على إجرائها (أنطون، ٢٠٢٣: ١٧٥–١٧٦، ١٩٧، ٢٤٨–٢٥٠)؛ بعد هذا الحادث، فرّقت الحياة بين الشخصيتين السرديتين في "خُزامى"، ليلتقيا مصادفةً مرة أخرى في الولايات المتحدة الأميركية – بعد أن هاجرا إليها بسبب ظروف بلدهما السياسية– ويكتشف عمر أنَّ الطبيب الذي استأصل أذنه قد أصيب بمرض الزهايمر/ الخرف (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٤، ١٧٢–١٧٥، ٢٥٠–٢٥١).

تحليل نص رواية "خُزامى"

يُمكن عدّ "خُزامى"، رواية تجريبية بسبب أسلوب/ شكل كتابتها الذي اتبعه المؤلف من الناحية الفنية، فالشكل الفني "أكثر من مجرد شكل" (كونديرا، ١٩٩٩: ١٥٢). فيجد القارئ أنَّ فكرة الفصول في رواية "خُزامى" قد أُلغيت، فقد كُتبت بطريقة ربطت بين حياة الشخصيتين الأساسيتين في النص السردي، وهما شخصيتا الدكتور سامي البدري وعمر غامز؛ وبدت

الأحداث كأنّها تسير بتدفق في مجراها الزمني ممّا سمح بتشابك حياة الشخصيتين المذكورتين آنفًا، دلالة على توحّد مصيرهما سواء في وطنهما أم المهجر، وذلك بسبب وحدة تجاربهما المعيشة في بلدهما، التي استمر أثرها على حياتهما حتى وهما في المهجر؛ وقد استخدم الكاتب الشخصيتين السرديتين الأساسيتين في "خُزامى"، رمزًا لكل العراقيين من حيث المصير الذي آلا إليه في العراق وفي خارجه أيضًا؛ فالإنسان العراقي حمل تشوّهاته النفسية والجسدية داخله، فلم تبارحه تلك التشوّهات أينما كان. ويعود السبب في تلك التشوّهات الجسدية والنفسية لدى الإنسان العراقي إلى واقعه المؤلم القاسي –الذي عايشه في مرحلة معينة من تاريخ وطنه وهي مرحلة تعدّ طويلة – وهو واقع سادت فيه العدوانية بسبب الظرف السياسي للبلاد، ممّا يجعل تصنيفها –طبيعة العدوانية التي وُجدت في المجتمع العراقي آنذاك– ضمن العدوانية المكتسبة، فأدّت إلى كل تلك التشوّهات لدى الفرد العراقي (السعدي، ٢٠٢٢: ٣٣–٣٤)، كما صُور ذلك لدى أغلب الروائيين العراقيين الذين تناولوا مناقشة تلك المرحلة التاريخية للبلاد في أعمالهم الروائية. وهذا يؤكد فكرة أنَّ جنس الرواية يقع "بين حدي الوعي والتجربة، الوعي باعتباره إدراكًا ... [لـ]ضرورة الرواية، والتجربة باعتبارها مادة الرواية" (خضيّر، ٢٠٢٠: ٣٦)؛ فعن طريق الأدب يمكن للشعوب التعلّم من تجاربها، لتصويره –الأدب– للدمار والموت والتشوّه، وهي تعدّ نابجًا طبيعيًّا لأنواع العدوانية التي مارستها بعض الأنظمة على شعوبها، أو مارسها الآخر الغريب على الأُمم التي يتعدى عليها؛ لتتحوّر تلك القيم السلبية الناتجة عن تجارب مؤلمة؛ فتتحوّل إلى قيم إيجابية تؤدّي إلى ازدهار الشعوب المتعرضة لمثل تلك المعاناة بعد مواجهتها، بهدف التغلب عليها (ماتيرن، ٢٠٢١: ٢١). وهذا يؤكد أنَّ "الأفكار الرئيسة الكبرى في الأدب، هي الموضوعات المهمة والتجارب المتعلقة بحياتنا العامة والخاصة ... لأن أي شيء في الحياة يمكن أن يصبح فكرة في الأدب" (مارش، ٢٠٢٢: ١٩)؛ والفكرة الرئيسة في "خُزامى" –وفي كل روايات سنان أنطون إلى الآن– هي حياة الإنسان العراقي الذي عانى كثيرًا بسبب الاضطرابات السياسية التي مرّت بالعراق، ووضع البلاد غير المستقر في ظلّ تلك الاضطرابات؛ وهو ما ستوضح الرواية أنها قد صوّرته، عند تحليل الدراسة لما ورد في متنها من خلال التركيز على موضوع التعالق النصي مع الأغاني والشعر فيها. وسيقسم هذا الجزء إلى العناوين الآتية:

أ– دلالة عنوان رواية "خُزامى"

لا يعدّ العنوان "ضيفًا طارئًا على النص الروائي، بقدر ما كان بُعدًا من أبعاد الشبكة النصية للرواية، أي به غدا النص الروائي قابلًا للتداول والقراءة، مسوّغًا حضوره وكينونته في العالم" (حسين، ٢٠٠٧: ٣٦٥)؛ فالعنوان في الخطاب السردي المرتبط بجنس الرواية، له خصوصية يكتسبها من طبيعة بناء عالم الحكاية في النص الروائي، مما يمكّنه من الإيحاء بمضمونها؛ وبذلك يكتسب عنوان الرواية أهمية كبيرة، فهو العتبة الأولى في النص الروائي الذي يثير فضول القارئ ويدفعه لاقتناء الرواية وقراءتها.

تتضمن كلمة "خُزامى"، بوصفها عنوانًا للنص السردي المُتناول في هذه الدراسة، إيحاء دلاليًا يشير إلى أنَّ مضمون الحكاية في الرواية قد يحتوي على فكرة الاطمئنان والاسترخاء بعد عناء؛ هذا إذا ما أخذ القارئ المتميّز في اعتباره طبيعة المواضيع السابقة المناقشة في روايات الكاتب وافترض أنَّ هذه الرواية ستدور–كذلك– في الإطار نفسه على الأغلب، وذلك قبل البدء بقراءتها؛ إضافةً إلى استيعابه لميزات نبتة *الخُزامى* وأثرها الإيجابي بفضل عطرها الهادئ على الإنسان، خاصةً على مَنْ يمرُّ بمرحلة عصيبة في حياته. ممّا يعني أنّ العنوان يشير إلى مرحلة تشعر فيها الشخصيات السردية –التي تصوّر مأساة الفرد العراقي المعاصر– بشيء من الاسترخاء والطمأنينة تجاه الحياة بعد طول معاناة. وتصادف القارئ عدة مواقف في الرواية مرتبطة بنبتة الخُزامى، يُمكن أنْ يستدلُّ منها على مدلولات محدّدة مرتبطة بالنبتة وَفقَ طريقة ورودها في النص الروائي، وهذه المدلولات من الممكن عدّها بوصفها مدلولات على استعارات تشير إليها نبتة الخُزامى وَفق المعنى الذي استُخدمت من أجله في الموقف

السردي؛ فـ"الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضًا. إن النسق التصوري العادي الذي يُسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس" (لايكوف، وجونسن، ٢٠١٨: ٢٧)؛ فإذا ما أخذنا في الاعتبار علاقة عمر بنبتة الخُزامى سنجد أنها ترمز في المواقف التي وردت في الرواية، إلى المعاني الآتية: الأمل في الاستقرار كما يُصوّر في علاقته العاطفية بليديا (أنطون، ٢٠٢٣: ١٤٨)، والرغبة في التحسّن النفسي وتحقيق الاستقرار العاطفي كما يُفهم من سياق علاقته بإزابيلّا (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٣٦-٢٣٨)، وغبطة العثور على الحب الحقيقي كما يتجسّد ذلك من خلال تعارفه على الممرضة كارمن (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٤٢-٢٤٥)، وإحرازه للتقدم في حياته المهنية والاستقرار المادي بانتقاله للعمل في مزرعة الخُزامى (أنطون، ٢٠٢٣: ١٦٥، ٢١٧، ٢٤٢-٢٤٥)؛ أمّا بالنسبة للدكتور سامي، فقد رمزت نبتة الخُزامى في المواقف التي وردت فيها مرتبطة بشخصيته في النص، إلى المعاني الآتية: الماضي الذي ربطه بزوجه مآرب في بغداد وذكرى بداية قصة حبهما، لذلك عندما شمّ زيت الخُزامى الذي استخدمته ممرضته كارمن تذكّر رائحة زوجه، التي كانت تستخدم عطر الخُزامى (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٢٩-٢٣٠)، إضافةً إلى أنَّ هذه النبتة رمزت بالنسبة للدكتور سامي إلى النهاية التي آل إليها بسبب مرضه، أي أنَّ الخُزامى رمزت -كذلك- لا إلى تعلّق الدكتور سامي بماضيه الجميل فقط، وإنما إلى تمكّن المرض منه، وفقدانه لحس الزمن ولما يحيط به بشكل نهائي بسبب تطوّر مرض الزهايمر لديه، ممّا يمنحه سكينة تخلو من أيِّ نوع من الحيوية، كما يظهر ذلك للقارئ في نهاية الرواية (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٥١). والتعالق المتضمّن في العنوان الرئيس للرواية مع مضمونها، يمكن أنْ يستوحى من أهمية نبتة *الخُزامى* في التراث الإنساني عامة وفي التراث العربي خاصة، فهي نبتة مرتبطة بدلالات الاسترخاء بعد المعاناة، وتحقيق السكينة العاطفية والنفسية، وهذا ما تشير إليه النبتة في النص الروائي من خلال ارتباطها بطبيعة تطوّر الأحداث المتعلّقة بالشخصيتين الأساسيتين في حكاية الرواية.

ويكتشف القارئ أنّه لا توجد عناوين فرعية في متن الرواية ولا أي أرقام توحي بوجود فصول في النص، ممّا يمكّن القارئ من التوقّف عن قراءته لالتقاط أنفاسه بين فصل وآخر، بل إنَّ الحكاية تظلّ مسترسلة بشكل انسيابي في نفسٍ قرائي واحد دون توقف؛ فكل ما يستخدمه الكاتب للتمييز بين مراحل الحكاية والفصل بينها، هي الأنجم الثلاث ضمن النص الروائي فيما بين الفقرات. وهذا يؤدّي إلى تداخل حكايتيّ الشخصيتين الأساسيتين في الرواية بأسلوب متشابك، كأنَّهما قد ارتبطتا -إلى حد كبير- بقَدَر واحد، وهذا ما يتبدّى للقارئ في نهاية الرواية المفتوحة (أنطوان، ٢٠٢٣: ٢٤٨-٢٥١). ممّا أوصل الدراسة إلى الاستنتاج أنَّ هدف الكاتب من طريقة هيكلة النص الروائي بهذا الأسلوب الفني، هو إجلاء فكرة أنَّ العراقيين مرتبطون ببعضهم وبالمصير ذاته أينما كانوا، فكأنَّ كلَّ واحد منهم انعكاس لصورة الآخر "أو يتضمّن الآخر" (مفتاح، ١٩٩٠: ١٦١)، بسبب وحدة تجربتهم القاسية من الناحية السياسية المرتبطة بوطنهم. ويُفضّل أنْ يأخذ الناقد في اعتباره أنَّ النص الأدبي في المقام الأول يعدّ نصًّا جماليًّا من الناحية الفنية، بالرغم من ما "قيل بأنّ كلّ ما يحدث في الحياة بمستوياتها المختلفة، من اجتماعية واقتصادية وثقافية، يصب في مجرى السياسة العميق ويعكس تياراته" (فضل، ٢٠٠٣: ١٥-١٦)، وهذا ما يتّضح في كثيرٍ من الأعمال الروائية؛ لذلك يمكن أنْ يتعامل الناقد مع النص الروائي من منطلق جمالي فني، دون تجاهل الروافد التي تشكّله.

ب- دلالة الاقتباسات الأدبية الموجودة في الرواية قبل بدايتها

تطالع القارئ قبل أنْ يبدأ الرواية اقتباسات من الثقافتين العربية والغربية، ترمز إلى مضمون الرواية المتمحور حول كون الكتابة الأدبية نابعة من تجربة مؤلمة عاشها أو عايشها الإنسان في واقعه، فأراد تجسيدها من خلال أدبه لغرض ما، مع تأكيد فكرة أنَّ كلَّ الفنون الإنسانية تعدّ دلالة على ذلك؛ إضافةً إلى إشارة تلك الاقتباسات إلى حقيقة أنَّ الفن عامةً والأدب

خاصةً يعدّان عاملين مهمين لتجسيد هُوية الإنسان التي تساعده على فهم ذاته. فالنصوص التوجيهية التي ترد في بداية الرواية وبعد العنوان الرئيس "تنظم التلفظيَّة للمؤلَّف الأدبي، كما تمكّن القارئ الحذق من استنتاج رؤية فنية معينة سيتمحور حولها النص لاحقًا، وبالتالي التأشير –غير المباشر– على طبقة من النصوص الإبداعية التي تشكّل نزوعًا ما إلى حساسية فنية، لها سلطتها الرمزية على النص" (أشهبون، ٢٠٠٩: ١٤٥). وهذه الاقتباسات هي:

١– سرگون بولص: "نُصغي إلى هذه الموسيقى
تأتينا من لا مكان مثقلة بأعجب الأخبار
أشبه بالأنين، أشبه بدَرْدَمة خافتة
لبذور يابسة في يقطينة حرّكتها ريح الخماسين:
كأنّني استيقظت اليوم في بيتي
وقد طار سقفي
لأرى الغيوم مهرولة
عبر السماء تسوقها نذر مجهولة
لا أهل لي، وليس لي بلد".

٢– دوريان لاكس: "نحن، جميعًا، نكتب من داخل جرح. هذا هو المكان الذي تأتي منه أغنيتنا. الجرح يغنيّ، أيضًا، لأولئك الذين جُرِحوا".

٣– الملك لير: "من ذا الذي يمكن أن يقول لي من أنا؟"
"نحن لسنا أنفسنا".

٤– پاتريسيو غوزمان: "أولئك الذين يمتلكون ذاكرة يعيشون في الماضي الهشّ. والذين بلا ذاكرة لا يعيشون في أيّ مكان".

فالإيحاء المحمّل رمزًا من خلال هذه الاقتباسات المذكورة آنفًا، يشير إلى مشكلة معيشة من قبل الُمتلفِّظ، غير مُصرَّح بها، لكن يُفهم ذلك من طريقة تركيب الجملة/ الجمل فيها، مع أخذنا في الحسبان نفسية من يتلفّظ بها والسياق الثقافي والاجتماعي الذي احتواها (تودوروف، ٢٠١٧: ١٣، ٣٣–٣٦)؛ ممّا يؤكِّد أنَّ هذه الاقتباسات قد وردت في بداية الرواية لإبراز مُحتواها المصوِّر لتمسّك الإنسان وتعلّقه بجذوره عندما تعصف به الأحداث السياسية مهددة وجوده في وطن آمن، يستظل فيه بثقافة تمثّل فكره وكينونته. فالاقتباسات الموجودة في هذا الجزء من الرواية، يمكن عدّها نوعًا من التعالق الأدبي مع متنها الأصلي من حيث دلالة محتواها، ولأنّها وردت قبل بداية حكاية الرواية، فالتعالق يعدّ تعالقًا غير مباشر، يهدف إلى ترسيخ الفكرة الأساسية التي تضمّنتها الرواية؛ وهي محاولة الإنسان –العراقي– تجسيد وجوده عبر تصوير تجربته التاريخية في الأدب، ممّا يساعده على استيعاب هُويته الثقافية وإبرازها لتُحْفَظ من الاندثار بسبب عوامل الظروف السياسية القاسية التي رزحت البلاد تحتها لمدة طويلة.

ج –دلالة التعالق النصي مع الأغاني والشعر في رواية "خُزامى"

الحكاية المرويّة في "خُزامى"، تعكس مرحلة تاريخية معاصرة مرتبطة بالأحداث السياسية التي مرّ بها العراق، فهي حكاية تقوم على ماضٍ قريب إلى حد ما، تهدف إلى تلمّس طريقها لمستقبل واضح الملامح يرمز إلى واقع مجتمع بعينه (ريكور، ٢٠٠٦: ٣/ ١٥١)؛ إذن يُمكن عدّ رواية "خُزامى" نصًّا أدبيًّا يصنّف ضمن "المرويات الكبرى ذات البُنى الاجتماعية

الضخمة" (بلخن، ٢٠١٤: ٥٨)، بمعنى أنَّ الحكاية ليست مرتبطة بأفراد –الدكتور سامي البدري وعمر غامز– وإنّما مرتبطة بجماعة تشكّل مجتمعًا كاملًا، حيث يعدّ الفرد من ضمنها ومصيره الوجودي مرتبط بمصير جماعته، مع إدراك حقيقة أنَّ حكاية تلك الجماعة ليست منغلقة على ذاتها وإنما هي حكاية متفاعلة مع المحيط الكوني من حولها، ممّا يجعلها منفتحة على الآخر (بلخن، ٢٠١٤: ٥٨)؛ وعلى هذه الأسس تكون الحكاية مكتملة. ويعدّ –بذلك– الدكتور سامي البدري وعمر غامز رمزًا للإنسان العراقي.

تشمل حكاية الرواية المدة التاريخية المرتبطة بالأحداث السياسية في العراق –من الناحية الضمّنية كما يُفهم من سياق النص الروائي– بدءًا من عام (١٩٨٠) حتى عام (٢٠٠٥)، وهي المرحلة الزمنية المضطربة في تاريخ البلاد. يستنتج القارئ ذلك من الشواهد المرتبطة بهذه المدة المذكورة في الرواية، من مثل الحرب العراقية الإيرانية، والغزو العراقي للكويت، والحصار الذي تعرّضت له العراق بعد غزوها للكويت، وحادث (١١–٩–٢٠٠١) في الولايات المتحدة الأميركية، واحتلال أميركا للعراق في عام (٢٠٠٣)، وأخيرًا اللقاء المتحقّق مصادفةً بين عمر والدكتور سامي في عام (٢٠٠٥) بعد هجرتهما إلى الولايات المتحدة واستقرارهما فيها؛ وتتمثّل الشواهد المتعلّقة بكلّ ذلك في الرواية في الصفحات الآتية: (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٠، ٢٢، ٣٢–٣٦، ٤٦–٥٥، ٦١، ١٠٤–١١٥، ١٢٣–١٢٤، ١٢٩–١٣٨، ١٦١–١٦٤، ١٧٥–١٧٦، ١٨٢، ١٨٨–١٩٤، ١٩٧–٢٠٢، ٢١١–٢١٣، ٢٤٤).

تعتمد "خُزامى" من حيث بناؤها الفني بنسبة كبيرة على ذاكرة الدكتور سامي وعمر، فللماضي مساحة كبيرة في حياتهما، فحاضرهما تأسَّس نتيجة للماضي الذي عايشاه، بمعنى آخر يعدّ حاضرهما ممتزجًا بماضيهما؛ لذلك يجد القارئ أنَّ النص الروائي في أغلبه يحتوي على لحظتين متناقضتين من الناحية الزمنية في الوقت نفسه، فغالبًا ما تكون اللحظة الراهنة لدى الشخصيتين السرديتين منفتحة على الماضي من خلال تقنية الاسترجاع في السرد (ضرغام، ٢٠١٠: ٣٣–٣٤)، للدلالة على مدى ارتباطهما النفسي بماضيهما، سواء أكان ذلك الارتباط يظهر رغبة في استعادة الماضي كما هي الحال مع الدكتور سامي أو أنّه يعبّر عن الرغبة في التنصّل منه كما هي الحال مع عمر؛ فالنص الروائي –في "خُزامى"– يسعى في استخدامه للزمن السردي في متنه، لتصوير البعد النفسي الخاص بالشخصيتين الأساسيتين اللتين تُنسج الحكاية حولهما (ضرغام، ٢٠١٠: ٧٧). ويتّضح البعد النفسي بشكل أعمق لدى الدكتور سامي البدري في الرواية، عن طريق استخدام أسلوب تيار الوعي في بعض الأجزاء الخاصة به، وقد يعود السبب في ذلك رغبة الحكاية الروائية توضيح أثر الماضي في حياة الدكتور الراهنة ومدى التدهور الحاصل في ذاكرته (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٧–٢٩، ٦٥، ٨٥–٨٦ ، ١٢١–١٢٢، ١٢٥–١٢٩، ١٣٨–١٤٠، ١٦٠–١٦١، ١٧٥–١٧٦، ١٨٢–١٨٣، ١٩٧–٢٠٢، ٢٠٧–٢٠٨، ٢١٣، ٢٣٤–٢٣٦، ٢٤٢–٢٤٦)، فـ"باستخدام تيار الوعي يستطيع الروائي الكشف عن طبيعة الشخصية، ليس من خلال الأحداث، وإنما من خلال ما يدور في ذهنها" (ضرغام، ٢٠١٠: ٧٢)؛ لكن هذا لا يعني عدم تسيّد صوت السارد غير المشارك العليم في نص الرواية (بوعزة، ٢٠١٠: ٨٥)، فالسارد في "خُزامى" يتماهى مع المؤلف بهدف السماح له بتصوير محتوى الرواية الإيديولوجي عن طريق تسلّله إلى ذاكرة الدكتور سامي البدري وعمر غامز (خليل، ٢٠١٠: ٨٩). هذا هو هيكل البنية السردية من الناحية الفنية "لخُزامى"، الذي ورد فيه تعالق نصي مع الأغاني والشعر للتأكيد على طبيعة الأفكار الاجتماعية والسياسية المناقشة في النص الروائي، من خلال إظهار مدى تغلغلها في ثقافة المجتمع العراقي.

ومفهوم التعالق النصي هو ارتباط النص الأدبي بنصوص أخرى قد تكون من أجناس أدبية أخرى، حيث يسمح النص الأدبي –خاصة الرواية– بدخول نصوص من أجناس أدبية مغايرة عنه إلى متنه؛ "فالنص [الأدبي] في حراك دائم لتجاوز

ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبية والبحث عن نصوص أخرى يتفاعل معها ثم يتجاوزها لنحت وجوده النصّيّ الخاصّ؛ ولذلك تتداخل النصوص وتتقاطع" (القاضي، والخبو، والسماوي، والعمامي، وعبيد، وبنخوذ، والنصري، وميهوب، ٢٠١٠: ١٠٠)؛ فالرواية تسمح بذلك لأنّها تعدّ جنسًا أدبيًا هيوليًّا من حيث حدوده وعناصره الفنية التي لم تستقر، وربما لن تستقر بسبب استمراريته بالتطور، نتيجة لطبيعته الفريدة من الناحية الفنية (Bakhtin, ٢٠٠٠: ٣). ويظهر التعالق النصي في رواية "خُزامى" من خلال مقاطع الأغاني والشعر الواردة في متنها، التي استخدمت لتصوير أفكار معينة سعى الكاتب إلى مناقشتها من خلال الحكاية المصوّرة في النص الروائي (Orr, ٢٠٠٣: ١٣٨-١٣٧).

وقد جسّد أسلوب الروائي –التجريبي– المتّبع في "خُزامى"، المعتمد على ذاكرة الشخصيات السردية، واقع الفرد العراقي المتّسم بالفوضوية نتيجة عدم الاستقرار السياسي في حالتي: تمسّكه بماضيه ومحاولة استعادته كما كان الوضع مع الدكتور سامي البدري، أو رغبته في التخلّص من ذلك الماضي بالتنكر لهويته كما هي الحال مع عمر غامز؛ عن طريق استخدامه لتعالق النص الروائي مع مقطوعات غنائية أو شعرية دالّة على هاتين الرغبتين المتناقضتين لدى الشخصيتين المذكورتين آنفًا (الشعبة، ٢٠٢٢: ٦٨٠). ممّا يعني تمكُّن تصوير الرواية لهُوية الشخصية العراقية في مرحلة مضطربة في التاريخ العراقي، وذلك من حيث مدى تعلّقها بوجودها في وطنها الأصلي أو نفورها منه بسبب وضعه السياسي؛ من خلال تصوير علاقتها بتراثها الثقافي المتمثّل في الأغاني والشعر، "إذ [إنَّ] هوية الفرد من الناس لا تنفك عن هوية الجماعة التي ينتمي إليها" (حرب، ٢٠٠٨: ٤٧)، وقد وضّح ذلك مدى تأقلمها مع المتغيّرات التي تمرّ بها ونموها وَفق الظروف التي مرّت بها (Hall & Du Gay, ٢٠٠٢: ٥-٣). فالجنسان الأدبيان الواردان في متن الرواية: الأغاني العربية/ المحلية العراقية وما يرافقها من موسيقى، والشعر؛ يوضّحان الناحية العاطفية والنفسية للشخصيتين الرئيستين تجاه تراثهما الثقافي، دلالة على طبيعة تجربتهما المعيشة في العراق (Culler, ٢٠٠٠: ٧٥-٦٩)؛ لذلك اكتسبا أهمية كبيرة في رواية "خُزامى". وهذا يعني أنَّ رواية "خُزامى" تعبّر في مضمونها عن فكر جمعي يمثّل المجتمع العراقي، ممّا جعلها مشبعة بثقافته التي رمزت إليها من خلال فنّي الغناء والشعر (ألان، ٢٠١١: ١٢٤–١٢٥). فنص الرواية المتضمّن لمقاطع غنائية وشعرية يعدّ هو النص الوصي، الذي يوضّح من خلال تكرار بعض المقاطع الغنائية والشعرية فيه، مضمون الفكرة الأساسية المعبّر عنها في "خُزامى" وأسلوب تطوّرها بطريقة لا تخلو من إيحاء لما تحتويه الرواية من أفكار يمكن أن تتفرّع من الفكرة الرئيسة فيها، ممّا يفتح المجال أمام تعدّد القراءات والتأويل (بارت، ٢٠١٦: ٤٩–٥٠)؛ دون التغاضي عن دور القارئ الذي يحاول قراءة النص وتفسيره، لأنّه –القارئ– يعدّ "عبارة عن تعدّد لنصوص أخرى، [و] تعدّد [لـ]شفرات لا نهائية" (بارت، ٢٠١٦: ٤٣)، فهو ذات ممتلئة من الناحية الثقافية، ويُسقط تلك الثقافة التي تُكوّن ذاته وَفق تجربته المعيشة على النص الأدبي الذي يقرأه، في محاولة منه لفهمه (بارت، ٢٠١٦: ٤٣–٤٤).

تحكي رواية "خُزامى" قصة الدكتور سامي البدري وعمر غامز في الوقت ذاته، لكونهما ذاتين ارتبطت رواية أحدهما بالآخر، لذلك لا يتحقّق وجود أحدهما إلا بالآخر (بتلر، ٢٠١٥: ١٥٢)، بسبب تداخل تجربتهما أثناء وجودهما في بلدهما، وهذا يفسّر بدوره سبب عدم فصل الروائي لحكايتهما باستخدام فصول أو أي عناوين في النص السردي؛ موضّحة –الرواية– من خلال ذلك طبيعة ارتباطهما بماضيهما في العراق عن طريق الأغاني العربية المتمثّلة في مقاطع من أغنيات أم كلثوم وأخرى محلية عراقية متمثّلة في أغنيات المغنيين العراقيين: ياس خضر وفاضل عواد ورضا الخياط وكاظم الساهر، كما يوجد مقطع شعري عن مدينة بغداد للشاعر العراقي السيد مصطفى جمال الدين.

ويبدأ التناص بالتجلّي في الحكاية منذ تدهور الوضع الصحي للدكتور سامي البدري، ممّا يدفع بممرضته كارمن للاستعانة بالأغاني العربية والعراقية تحديدًا للتخفيف من حدّة المرض لديه عن طريق تهدئته من خلال ربطه بذكرياته في العراق،

ولا سيَّما الجميلة منها، التي قد تكون متصلة بالأغاني التي يحبّها؛ واستعانت كارمن في إنجاز هذه المهمة بابنه سعد (أنطون، ٢٠٢٣: ٢١-٢٧). والأغاني التي كانت تشكّل بصمة مهمة في حياة سامي، لارتباطها بذكرى في حياته، هي: "ليل البنفسج"، و"چذاب"، و"تايبين"، وهي أغاني المغني العراقي الشهير ياس خضر (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٧-٢٩، ١٢٦-١٢٨، ٢٠٧-٢٠٨، ٢٤٥-٢٤٦)؛ إضافةً إلى أغاني أم كلثوم، مثل: "هو صحيح الهوى غلاب"، و"حب إيه"، و"الحب كله" (أنطون، ٢٠٢٣: ٥٢-٥٥ ، ١٢١-١٢٢، ١٩٨-٢٠٥). أمّا فيما يتعلّق بالشعر، فترد قصيدة "بغداد" للشاعر العراقي السيد مصطفى جمال الدين في الجزء الخاص بالدكتور سامي (أنطون، ٢٠٢٣: ٨٥-٨٦). وترتبط هذه الأغاني كلها بذكرياته الجميلة مع زوجه مآرب وتطوّر قصة حبهما، عدا أغنيتي أم كلثوم: "حب إيه" (أنطون، ٢٠٢٣: ٥٢-٥٥)، و"الحب كله" (أنطون، ٢٠٢٣: ١٩٨-٢٠٢)؛ فقد ارتبطتا بحادثتي مقتل أخيه الأستاذ الجامعي الدكتور صائب المتخصص في علوم الأرض (أنطون، ٢٠٢٣: ٥٣)، وزوجه مآرب (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٠٠-٢٠١). إضافةً، لارتباط أغنية "الحب كله" لأم كلثوم بتدهور الحالة الصحية للدكتور سامي، يتبيّن ذلك من خلال استماعه لها في نهاية الحكاية بالرواية دون تذكّره لحادث مقتل زوجه (أنطون، ٢٠٢٣: ٢١٦-٢١٧)؛ أمّا قصيدة "بغداد"، فكانت الشيء الوحيد الذي ظلت ذاكرته محتفظة به -لمدة طويلة- ممّا كان يحفظ من الشعر، فقد "نسي سامي كلّ ما كان قد حفظه من شعر" (أنطون، ٢٠٢٣: ٨٥)، بسبب مرضه. فالتعالق النصي مع الغناء والشعر الموجود في الجزء المرتبط بالدكتور سامي يتجلّى من خلاله إحساس الشخصية السردية بالاغتراب عن وطنها الذي تعدّه مربعها الطبيعي الذي نسجت فيه تاريخها السعيد منه والمؤلم، لذلك فهي لا تفتأ التعبير عن افتقادها لبيئتها الطبيعية والرغبة بالعودة إليها -دون الاكتراث بالآلام التي لحقت بها في المدة الأخيرة من وجودها به، فالعراق يمثّل كينونة وجودها- قبل تمكّن المرض منها تمامًا (أنطون، ٢٠٢٣: ٧-١٦، ٢٢، ٩٦، ٩٨-٩٩).

أمّا بالنسبة لعمر غامز، فالأغاني التي ارتبطت بذاكرته وهي أغاني عراقية، كانت: "عالميمر" للمغني العراقي الشهير فاضل عواد (أنطون، ٢٠٢٣: ٧٨)، و"جنّة جنّة جنّة" للمغني العراقي رضا الخياط (أنطون، ٢٠٢٣: ١٠٣-١٠٤)، و"عبرت الشط" للمطرب العراقي كاظم الساهر (أنطون، ٢٠٢٣: ١٣١-١٣٨، ١٦١-١٦٤)؛ وكل هذه الأغاني المرتبطة بذاكرة عمر لها دلالات سلبية، فبتذكّره لأغنية "عالميمر" كان قراره بالانسلاخ من هويته العراقية والتنكّر لها تمامًا، فكلمة *الميمر* الواردة في الأغنية تعني وزنًا موسيقيًا يرتبط بالموسيقى العراقية والغناء والشعر المحلي في العراق، وهو من أصل آشوري؛ ممّا يعني أنَّ ظهور هذه الأغنية بذهن عمر كانت محرّضًا له على تجرده التام من جذور ثقافته المحلية، المتأصّلة بداخله قَدْر تجذّرها وتأصّلها في تاريخ العراق والإنسانية (أنطون، ٢٠٢٣: ٧٨)، بينما ذكّرته أغنية "جنّة جنّة جنّة" بوضع بلاده السياسي غير المستقر (أنطون، ٢٠٢٣: ١٠٣-١٠٤)، فهي أبعد ما تكون عن الجنّة، إضافةً لاحتواء الأغنية لدلالات توحي بالعذاب وهو ما يتطابق مع تجربة الفرد العراقي داخل بلاده، أمّا أغنية "عبرت الشط" فذكّرته بحادثة إلقاء القبض عليه من قبل السلطات بعد هروبه من خدمة الجيش وقطع أذنه اليمنى وسجنه (أنطون، ٢٠٢٣: ١٣١-١٣٦)، فكان كلّما يسمعها يُصاب بحالة هلع شديدة شبه مرضية (أنطون، ٢٠٢٣: ١٠٢-١٠٤، ١٣٠-١٣٣، ١٦٠-١٦٣). فالتعالق النصي للغناء والشعر الوارد في الجزء الخاص بعمر غامز يجسّد حجم النفور الموجود داخله تجاه بلاده نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية القاسية التي كان يحياها، ممّا يبرّر سبب إحساسه بالرغبة في الابتعاد عن كلّ ما يمتّ لبلده بصلة مدعيًا أنّه من أصول بورتوريكية (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٩-٣١، ٧٣-٧٨، ١٠٤-١٠٦، ١١٦-١١٨، ١٤٠، ١٤٢، ١٥٢-١٥٦، ١٥٨-١٦٠، ١٨٧-١٨٨، ٢١٠-٢١١، ٢١٣-٢١٤، ٢٢٦)؛ فيبدأ بتكوين هوية جديدة لنفسه -غير حقيقية- ليبعد ماضيه عن ذاكرته ويتجنب تذكّره أو ذكره.

إنَّ النصوص المرتبطة بالغناء والشعر الواردة في النص السردي المدروس، توضّح مدى ارتباط نص الحكاية الأساسي في الرواية بثقافة المجتمع الذي تكوّنت منه ملامح تلك الحكاية الواردة في المتن الروائي؛ فيظهر أثر الثقافة العراقية في تطوّر شخصية الدكتور سامي البدري وعمر غامز من خلال طريقة تفاعلهما مع الأحداث السردية المتطوّرة في نص الرواية عن طريق ورود تلك المقاطع الغنائية والقصيدة الشعرية (جيني، ٢٠١٥: ١٩-٢٢). فالنصوص الغنائية الواردة في الرواية، وكذلك، قصيدة الشعر؛ تعطي القارئ انطباعًا أنَّ الرواية مكوّنة "من نصوص ممتزجة بطريقة عشوائية" (جيني، ٢٠١٥: ٦٤)، لكنَّها لا تخلو من غاية محدّدة وهي إضفاء حركة مستمرّة داخل النص (جيني، ٢٠١٥: ٩٦)، لـ"إبراز المدلول وتوضيحه من أجل بعثه داخل قضية دلالية جديدة" (جيني، ٢٠١٥: ٩٧)؛ ممّا يعني أنَّ "خُزامى" تسعى إلى إبراز معاناة الفرد العراقي وصراعه الدائم المتجدد مع هويته من حيث الارتباط بها كما هي الحال مع الدكتور سامي البدري، أو عدم الارتباط بها كما هي الحال مع عمر غامز، بسبب ظروف بلدهما وتجربة كلٍّ منهما فيها وهي تجربة مع اختلاف حدّتها إلّا أنّها تعدّ مشتركة ما بين كلِّ العراقيين؛ ويتحقّق ذلك بتصوير النص السردي لطريقة تفاعلهما مع الأحداث التي احتوت على المقاطع الغنائية والقصيدة الشعرية، سلبًا أو إيجابًا وَفْقَ مشاعرهما ووجهة نظرهما فيما مرّا به. وهذا يؤدّي إلى تعدّد القراءات المختلفة للنص الروائي – لاحتوائه على التعالق مع الغناء والشعر– وَفق ثقافة القارئ ومدى استيعابه للثقافة التي نبعت منها الرواية (جيني، ٢٠١٥: ٩٦-٩٨)، ممّا يؤكّد فكرة الـ"رفض [الـ]كلي [لوجود] [الـ]نقطة النهائية التي يمكن أنْ تغلق المعنى وتجمد الشكل" (جيني، ٢٠١٥: ٩٨)، مما يثري النص الروائي.

يتّضح عند محاولة تفسير متن الرواية المحتوي على ما يعرف في النقد الأدبي بالأجناس المطمورة (تودوروف، ٢٠١٢: ١٨٠)، المتمثّلة في المقاطع الغنائية وقصيدة الشعر؛ أنَّها تهدف لمساعدة القارئ في فهم بناء النص السردي من خلال إدراك التطوّر الذي تحقّق للشخصيتين الرئيستين فيه، بتفاعلهما مع أحداث محيطهما كما يُرمز بذلك عن طريق التعالق النصي الموجود في النص السردي، ممّا يساعد بتحديد ملامحهما النفسية (بيقيي–غروس، ٢٠١٢: ١٠٣)؛ وهذا يؤكّد أنَّ "النص الروائي هو كلٌّ لا يتجزأ إلا على سبيل الافتراض النقدي وأن الدراسة المنهجية لا تطمح أبدًا أن تنهض على تمزيق وحدة النص وكليته، إنما تهدف متوسلة بالموضوعية إلى كشف الروافد والمسارب التي تشكل هذا النص" (إبراهيم، ١٩٩٠: ١١٥). فالأحداث السردية في "خُزامى" لا تُصوّر التطوّر الذي طرأ على الدكتور سامي البدري نفسيًّا فقط، وإنما تصوّر التطوّر الذي طرأ على تاريخ المكان أيضًا؛ عن طريق ذاكرته التي بدأت بالاضمحلال بسبب مرض *الزهايمر* قبل ضمورها نهائيًّا، من خلال النصوص الغنائية وقصيدة الشعر؛ وذلك عندما يعود بذاكرته إلى ماضيه المرتبط بالعراق بمساعدة تقنية الاسترجاع، ليتبين للقارئ مدى تمسّكه بهُويته العراقية المتجلّية في النصوص/ المقاطع الغنائية وقصيدة الشعر، مع كل التحوّلات السياسية الصعبة التي تضرّرت بسببها حياة الدكتور سامي فيما بعد. فالمقاطع الغنائية الآتية: "ليل البنفسج" و"چذاب" و"تايبين" للمغني ياس خضر، وأغنية أم كلثوم "الهوى غلاب"؛ تمنح صورة واضحة للمرحلة التي كان فيها الدكتور سامي سعيدًا في حياته العائلية والمهنية في بغداد، عندما كانت البلاد تنعم بشيء من الاستقرار (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٧-٢٩، ١٢١-١٢٢، ٢٠٢-٢٠٥، ٢٠٧-٢٠٨، ٢٤٥-٢٤٦). أمّا أغنيتا "حب إيه" و"الحب كله" لأم كلثوم (أنطون، ٢٠٢٣: ٥٢-٥٥، ١٩٨-٢٠٥)، فقد ارتبطتا بالمرحلة الأشد اضطرابًا في تاريخ البلاد بسبب أحداث عام (٢٠٠٣) وما بعده، فنتيجة للاضطراب الذي شمل البلاد –آنذاك– فَقَدَ الدكتور سامي أخاه وزوجه وبيته (أنطون، ٢٠٢٣: ٤٧-٥٢، ١٩٣-١٩٥، ١٩٧-٢٠٢)؛ فمن خلال هاتين الأغنيتين تُصوَّر للقارئ المرحلة الأشد صعوبة وإيلامًا المعيشة في العراق في تلك المدة التاريخية لا بالنسبة للدكتور البدري وحده فقط، وإنَّما بالنسبة لكلِّ العراقيين أيضًا؛ لكنّه مع مرور الزمن وتطوّر مرضه لم يعد يتذكّر تلك الأحداث –

السعيد منها والمؤلم- التي ارتبطت بأغانيه المفضلة، فقد أفقده المرض القدرة على تذكّر أيّ شيء (أنطون، ٢٠٢٣: ٢١٦-٢١٧). أمّا بالنسبة لقصيدة "بغداد" للشاعر العراقي السيد مصطفى جمال الدين (أنطون، ٢٠٢٣: ٨٥-٨٦)، فقد كانت أبياتها الشعرية هي الوحيدة التي ظلّت ملتصقة بذاكرة الدكتور سامي حتى النهاية، فقد نسي كلّ ما كان يحفظه من شعر عداها، فـ"لم يقتلعها عصف الخرف" (أنطون، ٢٠٢٣: ٨٦)، وقد يكون دلالة ذلك كونها ضاربة في أعماقه (أنطوان، ٢٠٢٣: ٨٦)، وهذا يوضّح مدى ارتباطه بمدينته التي أحبّها أكثر من كلّ الأماكن الأخرى بكلّ ما تحتويه من جمال طبيعي، من وجهة نظره (أنطون، ٢٠٢٣: ٨٦).

أمّا عمر غامز، فقد أوضحت شخصيته تطوّرها من الناحية السردية من خلال النمو النفسي الذي ظهر عليها في الأحداث التي احتوت المقاطع الغنائية الآتية: أغنية "عالميمر" للمغني العراقي فاضل عواد، و"جنّة جنّة جنّة" للمغني العراقي رضا الخياط، و"عبرت الشط" للمطرب العراقي كاظم الساهر؛ وهي أغاني أوضحت -في الوقت ذاته- الملامح الاجتماعية والسياسية والثقافية للمكان من وجهة نظر عمر. فالمقاطع الواردة من هذه الأغنيات في الرواية تدل تباعًا على الآتي: أغنية "عالميمر" (أنطون، ٢٠٢٣: ٧٨)، وردت بذهن عمر عندما قرّر أنْ يغيّر اسمه من عمر غامز إلى أومار جوميز ليتنصّل من أصوله العراقية مدعيًا أنّه من أصول پورتوريكية (أنطون، ٢٠٢٣: ٧٨، ٢١٣-٢١٤)، ممّا يعني أنَّ ظهور هذه الأغنية بذهن عمر دلالة على رغبته بالانسلاخ من أصوله وتجرّده من ثقافته المحلية بسبب معاناته في بلاده؛ أمّا أغنية "جنّة جنّة جنّة" (أنطون، ٢٠٢٣: ١٠٣-١٠٤)، فكانت تذكره بالحروب التي خاضها العراق في تاريخه المعاصر، فكانت تعيده "قسرًا إلى موسم ما قبل الهجرة ومناخه. إلى شوك البلاد الذي يستوطنه" (أنطون، ٢٠٢٣: ١٠٤). وأغنية "عبرت الشط" (أنطون، ٢٠٢٣: ١٣١-١٣٨، ١٦١-١٦٤)، تذكّره بحادثة إلقاء القبض عليه من السلطات وتعذيبه وسجنه لمدة عامين، ممّا رسّخ لديه قرار الهجرة من العراق دون العودة إليه مرة أخرى، بمجرد أن أطلق سراحه، ولا سيَّما أنَّه أراد أنْ يجري عملية لأذنه اليمنى المستأصلة، وما كان ذلك ممكنًا تحقّقه داخل العراق بسبب وجود قانون "يقضي بمعاقبة الأطباء الذين يجرونها" (أنطون، ٢٠٢٣: ١٣٨). لتظهر لنا بذلك *الزمكانية* الموجودة في نص رواية "خُزامى"، بعد إحاطتنا بطريقة تفاعل الشخصيتين الأساسيتين فيها مع مقاطع الأغنيات والقصيدة الشعرية، لتتجلى ثقافة الفضاء "[الـ]زماني، [والـ]مكاني [الذي] ينظِّم علاقة الحاضر بالماضي" (رشيد، ١٩٩٨: ١٣)، في البناء السردي؛ ويتحقّق ذلك بربط الزمن التاريخي الخارجي/ الحقيقي بالزمن النفسي للشخصية السردية في النص الروائي، كما هو متحقق في رواية "خُزامى"، لتُصوّر الملامح الثقافية للفضاء الجغرافي والتاريخي بدقة من وجهة نظر الشخصية السردية المتفاعلة مع مقاطع الأغاني والقصيدة الشعرية ضمن مواقف معينة؛ فـ"الهوية الثقافية لمكان ما أكثر أهميّة من مظهره الجغرافي الخالص أو التّخطيطيّ" (بييقي-غروس، ٢٠١٢: ١١٦). فوجود التعالق في النص السردي المتناول في الدراسة، لا يكتفي بإبراز الملامح النفسية للدكتور سامي وعمر كرمزيين من طبقتين متفاوتتين من الناحية الاجتماعية والثقافية للإنسان العراقي المعاصر بكلّ عذاباته وآلامه الناتجة عن تاريخ بلاده في المرحلة الراهنة، وإنّما يبيّن -كذلك- هوية المكان، وهو العراق أو مدينة بغداد في الرواية وكيفية تطوّر ذلك المكان من الناحية الثقافية، من وجهتي نظر مختلفتين مرتبطتين بالشخصيتين الرئيستين في الرواية، تتبديان من خلال أسلوب تفاعل الشخصيتين مع المقاطع الغنائية وقصيدة الشعر الواردة في النص الروائي.

يلاحظ القارئ ورود التعالق النصي المرتبط بمقاطع الغناء في "خُزامي" باللهجتين المصرية والعراقية، فأغاني أم كلثوم وردت باللهجة المصرية بطبيعة الحال، وأغاني ياس خضر وفاضل عواد ورضا الخياط وكاظم الساهر وردت باللهجة العراقية؛ وقد يكون سبب ورود هذه المقاطع الغنائية باللهجة العامية -سواء أكانت مصرية أم عراقية- دلالة على تداخل الفن -المتمثّل

في الغناء- بمجرى الحياة اليومية المعاصرة للفرد العراقي، بوصفه جزءًا من ثقافته العامة الموضحة للتنوّع الثقافي المتأصّل في جوهر شخصيته (غيرتز، ٢٠٠٩: ١٣٧)، ممّا يرمز إلى ثراء الثقافة العراقية المتمسّكة بأصالتها، والمنفتحة على الثقافات المتماثلة معها؛ إضافةً إلى تذوق العراقي لألوان الفن الغنائي مع الظروف الصعبة التي كان يحياها في تلك المرحلة من تاريخ بلاده، لدرجة تشابك الغناء مع أدق وأقسى تفاصيل حياته، وهذا يمكن أن يكون دلالة على انخراط العراقي في الحياة بمختلف توجاتها. وينتشر في النص الروائي التعالق النصي الوارد بالأغنية العراقية أكثر، وهذا يؤكّد انتماء العراقي لبيئته الثقافية الأصلية، لذا فهو يحبّذ ما يتّصل بهويته بشكل مباشر، لذلك احتلت الأغنية باللهجة العراقية مساحة أكبر في النص الروائي؛ ممّا يفسّر سبب تمسّك الدكتور سامي البدري بجذوره مطالبًا ابنه في أميركا بإرجاعه إلى العراق في حمى تطوّر مرضه؛ كما يدلُّ ذلك -في الوقت نفسه- على تجذّر كلّ ما هو متعلّق بالعراق في شخصية عمر غامز الذي يسعى إلى الانسلاخ من جذوره المتأصلة في الثقافة العراقية الممتدة منذ بداية الكون، ممّا يوحي مسبقًا بفشله في تحقيق مسعاه (كالفي، ٢٠٠٨: ١٣٩-١٤٤). وطبيعة وظيفة اللغة التي وردت في الأغاني باللهجتين المصرية والعراقية في الرواية، هي طبيعة عاطفية معتمدة على الإيحاء بأحاسيس وانفعالات معينة ترتبط بذكرى الحدث الذي مرّت به الشخصيتان الرئيستان في "خُزامى"، فاللغة "تصبح نوعًا من الذهان" (بارت، ومان، ودريدا، وفراي، وسعيد، وكريستيفا، وإيجلتون، ١٩٩٥: ١٧٧)، وهذا ساعد القارئ على فهم شخصية الدكتور سامي البدري وعمر غامز، ولا سيَّما من ناحية تكوينهما النفسي الذي تأثّر من تجربة حياتهما في العراق (كوهن، ٢٠١٤: ١٩٥-١٩٨)؛ فيستوعب -القارئ- مشاعر الحنين الجارف الذي كان يحسّه الدكتور البدري لبلاده، والنفور الكبير من كلّ ما يتصل بالعراق والعراقيين لدى عمر غامز. إضافةً، إلى أنَّ ورود التعالق النصي باللهجتين العاميتين المصرية والعراقية في الغناء، جاء متداخلا مع الحوار الداخلي غير المباشر لدى الشخصيتين الرئيستين، ومع الحوار الخارجي بين الشخصيات السردية العربية في الرواية منذ بدايتها حتى النهاية، خاصة فيما بين الشخصيات العراقية المرتبطة بالدكتور سامي وعمر، ممّا يعني أنَّ الغلبة بين اللهجات العربية المستخدمة في الرواية — فقد استخدمت اللهجة اليمنية واللبنانية والسورية، أيضًا (أنطون، ٢٠٢٣: ١١-١٤، ٤٤-٤٥، ٩١-٩٢، ١٣٣، ١٥٦-١٥٨، ١٦٢-١٦٣)- كانت للهجة العراقية؛ لأنَّ النص الروائي يصوّر الواقع المعاصر للإنسان العراقي؛ وهذا أضفى واقعية على الحكاية المتناولة في "خُزامى"، مع توضيح الملامح النفسية لبطلي الرواية.

تبدأ الحكاية بالاكتمال، عند تعرّف عمر غامز على كارمن ممرضة الدكتور سامي البدري، فيشعر لأول مرة منذ زمن طويل أنه ليس بحاجة لأن يخفي هويته العربية العراقية، فقد "تعب من عمر البورتوريكيّ ومن أعباء الحكاية كلّها. وتخيّل كيف ستكون الأمور لو كان في علاقة مع امرأة، مثل كارمن، يقول لها الحقيقة كلّها من البداية ولا يضطر للكذب. ينزع القناع الذي أصبح ثقيلًا ويبدأ من جديد" (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٤٥)؛ وهذا يدل على بداية تصالحه مع هويته الحقيقية التي كان ينفر منها بسبب التجربة القاسية التي مرّ بها في العراق، ليُقفل نص الحكاية بمواجهة عمر لماضيه عند أولى عتبات علاقته بكارمن التي بفضل إحساسه نحوها بدأ بالتصالح مع ذاته، وقد تحقّق له ذلك بمقابلته المفاجئة -وهي دليل على استعداده النفسي لحدوث تلك المواجهة- مع الدكتور سامي البدري الذي جاء -وقد غيّبه مرض الخرف- برفقة كارمن إلى ما يعرف *بسوق الفلاحين* حيث كان يوجد عمر (أنطون، ٢٠٢٣: ٢٤٧-٢٤٨). وهذه النهاية، يمكن عدُّها دلالة على انتهاء مرحلة طويلة من الصراع مع الذات بسبب الآثار السلبية المخلَّفة في نفسية الفرد العراقي نتيجة الماضي العنيف الذي كان يحياه في بلاده، ليبدأ مرحلة جديدة تتَّسم بالاستقرار بالنسبة لجيل عمر غامز، أمّا بالنسبة لجيل الدكتور سامي البدري ففقدانه لذاكرته بسبب مرض الزهايمر قد يكون رمزًا لاستسلام الجيل الذي يرمز إليه، عن المقاومة لعدم تمكّنه من التأقلم مع واقعه الجديد.

النتائج

يُستنتج بعد الانتهاء من قراءة رواية "خُزامى" وتحليلها، أنَّها من الروايات العربية المعاصرة التي يمكن عدّها ضمن المشاريع الروائية المحتوية على رسالة تاريخية وثقافية مهمة؛ يتأكّد ذلك للمطّلع على إنتاج الروائي سنان أنطون، وهو إنتاج ينحو منحى تدوين وتوثيق المرحلة القاسية التي مرّ بها العراق في تاريخه المعاصر، وهُدّدت فيه الثقافة العراقية بالاندثار والتفسخ، بسبب الظروف السياسية الصعبة التي مرّ بها الإنسان العراقي؛ ممَّا جعل روايات الكاتب كلها، بما فيه الرواية المتناولة في هذه الدراسة، تهتم بتصوير كل ما يتعلّق بأسلوب الحياة اليومية في العراق، لذلك لجأ الكاتب إلى الاستعانة بأسلوب التعالق النصي في روايته الذي يرفض "كلّ انغلاق للنص اعتبارًا لأهمية النظر إلى [أنَّ] كل نص بمثابة عمل لنصوص سابقة عليه" (تودوروف، وبارث، وإيكو، وأنجينو، ١٩٨٧: ١١٢)، ولا سيَّما فيما يتعلق بالغناء والشِّعر، لتمثيل الثقافة العراقية بدقة، وهي ثقافة مرتبطة بروابط وشيجة وقوية منذ القِدم بالغناء والشعر؛ لذلك خلصت الدراسة إلى الآتي:

– يعدّ الأدب العربي في العراق، من أحد أكثر الآداب العربية –خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية في عصرنا الراهن– عمقًا من حيث تصوير المجتمع بكثافة متناهية، لما تتيحه الرواية من إمكانات فنية لا محدودة للكاتب لتحقيق ذلك.

– إنَّ استعانة الروائي بأسلوب التعالق النصي في الرواية، من خلال الاستعانة بفني الغناء والشعر لتصوير طبيعة فكر وحياة الإنسان العراقي ومعاناته السياسية والاجتماعية فيما يتعلَّق بهويته سواء أكان موجودًا داخل العراق أم خارجه؛ أدَّت إلى تمكين الكاتب من تجسيد تلك المعاناة، من خلال تصويره لحياة الإنسان العراقي فيما يُعرف بالشتات عن طريق توضيح مدى ارتباطه بهُويته العربية/ العراقية من خلال تمثّل ثقافته العربية المتشكّلة في العراق.

– قدرة الرواية على سَبْر أغوار الشخصيات الروائية نفسيًّا، وتصوير العوالم الداخلية لهذه الشخصيات من خلال تقنية تيار الوعي التي مكَّنت الرواية من تمثيل الاختلاجات والاضطرابات النفسية العميقة التي عكست مكنونها فكريًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا.

– تمكَّن الرواية من تقنيات السَّرد المختلفة، ولا سيَّما تقنية الاسترجاع التي كشفت عن الغموض الذي كان يتبادر للقارئ أثناء قراءته للرواية، والكشف عن المواقف الغرائبية من الواقع المعيش، سواء داخل الوطن العراق أم خارجه في الولايات المتحدة الأمريكية.

– إنَّ استخدام اللهجات العربية والعراقية العامية عكس عمق المشاعر والأحاسيس التي أرادت الشخصيات التعبير عنها، كما أنّها تشي بمناسبة مستوى الخطاب للشخصيات وواقعيته بعيدًا عن الخطاب المصطنع الذي لا يناسب المواقف المراد التعبير عنها، ولا سيَّما في السياقات التي تفرض على الكاتب أن يكون مدركًا للغة الشخصيات في حوارها وتداعي أفكارها وتذكرها للأغاني التي كانت أغلبها باللهجة العامية العربية والعراقية، ممَّا يُشعر القارئ أنَّه أمام شخصيات حيَّة من لحم ودم وليست ورقية.

المصادر والمراجع

المصدر (المدوّنة)

– أنطون، سنان. (٢٠٢٣). خُزامى. ط١. الشارقة/ بغداد. منشورات الجمل.

المراجع باللغة العربية

– إبراهيم، عبد الله. (١٩٩٠). المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ط١. بيروت/ الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي.
– أشهبون، عبد المالك. (٢٠٠٩). عتبات الكتابة في الرواية العربية. ط١. اللاذقية. دار الحوار للنشر والتوزيع.
– ألان، جراهام. (٢٠١١). نظرية التناص. (ترجمة باسل المسالمة). ط١. دمشق. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.
– بارت، رولان. ومان، بول دي. ودريدا، جاك. وفراي، نورثروب. وسعيد، إدوارد. وكريستيفا، جوليا. وإيجلتون، تيري. (١٩٩٥). النقد والمجتمع. (ترجمة وتحرير فخري صالح). عمّان/ بيروت. دار الفارس للنشر/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
– بارت، رولان. (٢٠١٦). س/ ز. (ترجمة وتقديم وتعليق محمد بن الرافة البُكري). ط١. بيروت. دار الكتاب الجديد المتحدة.
– بتلر، جوديث. (٢٠١٥). الذات تصف نفسها. (ترجمة فلاح رحيم). ط٢. بيروت/ القاهرة/ تونس. التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
– بلخن، جنات. (٢٠١٤). السرد التاريخي عند بول ريكور. ط١. الرباط/ الجزائر/ بيروت. دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف.
– بوعزة، محمد. (٢٠١٠). تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم. ط١. الرباط/ الجزائر/ بيروت. دار الأمان/ منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون.
– بييقي–غروس، ناتالي. (٢٠١٢). مدخل إلى التناص. (ترجمة عبد الحميد بورايو). دمشق. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
– تودوروف، تزفتان. وبارث، رولان. وإيكو، أمبرتو. وأنجينو، مارك. (١٩٨٧). في أصول الخطاب النقدي الجديد. (ترجمة وتقديم أحمد المديني). ط١. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة.
– تودوروف، تزفيتان. (٢٠١٢). ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. (ترجمة فخري صالح). ط١. القاهرة. دار رؤية للنشر والتوزيع.
– _____، _____. (٢٠١٧). الرمزية والتأويل. (ترجمة وتقديم إسماعيل الكفري). ط١. دمشق. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
– جيني، لورون. (٢٠١٥). استراتيجية الشكل: نظرية التناص في الثقافة العالمية. (ترجمة نور الدين محقق). ط١. دمشق. دال للنشر والتوزيع.
– حرب، علي. (٢٠٠٨). خطاب الهوية: سيرة فكرية. ط١. الجزائر/ بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف.
– حسين، خالد حسين. (٢٠٠٧). في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية. دمشق. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.
– خضيّر، محمد. (٢٠٢٠). السرد والكتاب: استعمالات المشغل السردي. ط٢. البصرة. دار شهريار.
– خليل، إبراهيم. (٢٠١٠). بنية النص الروائي: دراسة. ط١. الجزائر/ بيروت. منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون.
– رشيد، أمينة. (١٩٩٨). تشظي الزمن في الرواية الحديثة. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
– ريكور، بول. (٢٠٠٦). الزمان والسرد: الزمان المروي. (ج ٣). (ترجمة سعيد الغانمي). ط١. بيروت. دار الكتاب الجديد المتحدة.
– السعدي، آلاء. (٢٠٢٢). العدوانية في النص الروائي العراقي (٢٠٠٠–٢٠٢٠): دراسة في البواعث والسلوك. ط١. دمشق. دار نينوى للثقافة والنشر.
– الشعبة، نجاة عرب .(٢٠٢٢). أشكال التعالق النصي مع ألف ليلة وليلة في الرواية العربية المعاصرة. *مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية*. جامعة الشهيد حمه لخضير بالوادي. الجزائر. ٥ (١). ٦٧٩–٦٩٣.
– ضرغام، عادل. (٢٠١٠). في السرد الروائي. ط١. الجزائر/ بيروت. منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون.
– غيرتز، كليفورد. (٢٠٠٩). تأويل الثقافات: مقالات مختارة. (ترجمة محمد بدوي). ط١. بيروت. المنظمة العربية للترجمة.
– فضل، صلاح. (٢٠٠٣). أساليب السرد في الرواية العربية. ط١. دمشق. دار المدى للثقافة والنشر.
– القاضي، محمد. والخبو، محمد. والسماوي، أحمد. والعمامي، محمد. وعبيد، علي. وبنخوذ، نور الدين، والنصري، فتحي. وميهوب، محمد. (٢٠١٠). معجم السرديات. ط١. تونس/ لبنان/ الجزائر/ مصر/ المغرب. دار محمد علي للنشر/ دار الفارابي/ مؤسسة الانتشار العربي/ دار تالة/ دار العين/ دار الملتقى.

– كالفي، لويس جان. (٢٠٠٨). حرب اللغات والسياسات اللغوية. (ترجمة حسن حمزة). ط١. بيروت. المنظمة العربية للترجمة.
– كريسطيفا، جوليا. (٢٠١٤). علم النص. (ترجمة فريد الزاهي). ط٣. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر.
– كونديرا، ميلان. (١٩٩٩). فن الرواية. (ترجمة أمل منصور). ط١. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
– كوهن، جان. (٢٠١٤). بنية اللغة الشعرية. (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري). ط٢. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر.
– لايكوف، جورج. وجونسن، مارك. (٢٠١٨). الاستعارات التي نحيا بها (مع تذييل طبعة ٢٠٠٣). (ترجمة عبد المجيد جحفة). ط١. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر.
– ماتيرن، جان. (٢٠٢١). في مزايا الفقدان: بين الكتابة والتحليل النفسي. (ترجمة عبد الهادي فقير). ط١. دمشق. دار نينوى للثقافة والنشر.
– مارش، نيكولاس. (٢٠٢٢). كيف ندرس الأدب. (ترجمة عبد الستّار جبر). ط١. بغداد. دار دجلة الأكاديمية.
– مفتاح، محمد. (١٩٩٠). دينامية النص: تنظير وإنجاز. ط٢. بيروت/ الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي.

المراجع باللغة الإنجليزية

- Bakhtin, M. M. (٢٠٠٠). The Dialogic Imagination: Four Essays. (translated by: Caryl Emerson/ Michael Holquist). edited by: Michael Holquist. Auston. University of Texas Press.

- Culler, Jonathan. (٢٠٠٠). Literary Theory: a Very Short Introduction. Oxford. Oxford University Press.

- Hall, Stuart & Gay, Paul (eds.). (١٩٩٦). "Introduction: Who Needs Identity?"; Stuart Hall in: Questions of Cultural Identity. London/ Thousand Oaks/ New Delhi. Sage Publications.

- Orr, Marry. (٢٠٠٣). Intertextuality: Debates and Contexts. Cambridge. Polity Press.

- Said, Edward. (١٩٩٧). Beginnings: Intention and Method. London. Granata Books.