مجلة زانكو للعلوم الإنسانية
ISSN (Print):2218-0222
ISSN (Online): 2412-396X
Vol.28 Issue 2 2024
ID No. 1512 (PP 52-73)
https://doi.org/10.21271/zjhs.28.2.3
بحث

العَجَائِبِيَّةُ في رِوَايَةِ (الرِّيْش) لِـــ(سَلِيْم بَرَكَات)

علي عبدالرحمن فتاح*

ملخص

تتميّز الأعمال السّرديّة للكاتب الكوردي السّوري (سليم بركات) بعجائبيّتها في كلّ مفصل من مفاصلها الرّوائيّة، فهي عجائبيّة في سردها ووصفها وأحداثها وشخصياتها وحوارها، وحتّى في لغتها الشّعريّة المجازيّة المكثّفة التي لا تُسلِّم نفسها للمتلقي بسهولة. من هذه الرّوايات رواية (الرّيش) التي تتناول الأحداث الأليمة المتكررة التي يمرُّ بها الشعب الكردي، حتى غدتْ روتينا مملاً بالنّسبة للفرد الكردي؛ لأنَّها متشابهة في أحداثها مقدمةً ونتيجةً، فهي ثورات متكرّرة ومتشابهة في كلّ شيء، وخاصة في نهاياتها المأساويّة؛ إذ تبوء هذه الثورات كلّها بالفشل، وبقطع رؤوس رموزها من قبل الأعداء. فغدا الفرد الكردي يائسا قابعا في قوقعته النفسيَّة التي صنعتْها هذه الظروف التي أمست ثيمةً لأغلب روايات (بركات)، فيعرضها في أعماله من خلال نصوص عجائبيّة يُدَوِّخُ بها رؤوسَ القراء التائهة بين أزقة سطورها الغامضة، وعالم أحداثها التي تفتقد الربط المنطقي العقلاني، والأزمنة السردية المتداخلة الخيوط بشكل يتيه المتلقي بين حاضرها واسترجاعاتها واستباقاتها، والحيِّز الذي ينتقل الراوي سريعا كالبرق بين أطيافه من خلال تيار الوعي وأحلام اليقظة بشكل يصعب التمييز بين الفضاء الواقعي للأحداث الذي يقف فيه الراوي في لحظته الآنية والأماكن المتخيَّلَة التي لم يطأها إلّا قدمُ خيال الراوي، هذه القضايا وغيرها يريد الباحث من خلال هذه الدراسة مقاربتها وخوض أغوارها لاستخراج أركان العجائبية في الرواية المدروسة

* قسم اللغة العربية،كلية اللغات
جامعة،صلاح الدين-أربيل
ali. fattah@su.edu.krd

الاستلام 2023/09/15
القبول 2023/10/30
النشر 2024/04/15

الكلمات المفتاحية:
العجائبية،
رواية الريش،
سليم بركات.

About the Journal
ZANCO Journal of Humanity Sciences (ZJHS) is an international, multi-disciplinary, peer-reviewed, double-blind and open-access journal that enhances research in all fields of basic and applied sciences through the publication of high-quality articles that describe significant and novel works; and advance knowledge in a diversity of scientific fields.
https://zancojournal.su.edu.krd/index.php/JAHS/about

1.المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، وأفضل الصلاة وأتمُّ التّسليم على النبيّ الأميّ.. أما بعدُ:

فالذي يقرأ عملا إبداعيا من أعمال الكاتب الكردي السوري (سليم بركات) يقع في شباك فخاخه اللغوية والسردية والعجائبية التي لا يكون التملص منها يسيرا، فهو يجذب القارئ بسلاسل الأحداث العجائبيّة غير المفهومة في رواياته، ويُتعبه في تتبع شخصياته إتعابا لذيذا، لا يودّ المتلقي الفكاك منه، ويُتَيِّه القارئ في أزقة فضاءاتها المتنوعة والتنقل السريع بين الأزمنة السردية والحوارات العجائبية الغامضة التي تحتاج إلى قراءات متعددة للخروج ببعض معانيها المكثفة الرمزية التي لا تتجاوز قضية شعبه المقهور، ومعاناة أفراده والظلم الواقع عليهم من قبل إخوة لهم في الدين والإنسانية. أما اختياري لهذه الرواية فلأنها تستوفي كل الشروط العجائبية التي وضعها النقاد للرواية الفانتاستيكية، وكانت المُلْهِمة لأجمل قصيدة كتبها (محمود درويش) عن الفرد الكردي ومعاناة الشعب الكردي، والتي أهداها إلى سليم بركات. وهي رواية عجائبيّة، كلُّ ما فيها غريبٌ ومدهش ولا تخلو من المفارقة، فحاولتُ دراستَها وفكَّ رموزها من خلال تناول أحداثها العجائبية وتسليط الضوء على شخصياتها العجائبية ووضع الحوارات الغامضة والعبثية الدائرة بين الشخصيات الحيوانية، والنباتات، والجمادات، من خلال هذه الدراسة مقاربة القضايا العجائبية في هذه الرواية معتمدين على المنهج السيميولوجي، محاولين تحليل الرموز وتعليلها والاقتراب من مقصدية الكاتب بما نمتلكه من خبرة مسبقة عن جلِّ كتاباته، بالاعتماد من خلال الاعتماد على مراجع حديثة، في مقدمتها كتاب (تودوروف) (العجائبية في الأدب)، وكتاب شعيب حليفي (شعرية الرواية الفانتاستيكية)، وغيرهما.

2.1.مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الغموض الذي يلفُّ الرواية، ويجعل فهمها عصياً على المتلقي.

3.1.أسئلة البحث:

يسعى البحث إلى الإجابة عن كيفية استخدام الروائي (سليم بركات) للعجائبية في رواية (الريش).

4.1.أهداف البحث:

إنَّ البحث محاولة مقاربة جماليات الرواية المدروسة ودراسة أركانها وعناصرها وفق الرؤية العجائبية.

5.1.منهج البحث:

ينتهج البحث المنهج السيميولوجي في تحليل الرواية واختيار أبرز الشواهد التي تخدم أهداف البحث.

2. مدخل نظري:

لقد أطلق النقاد العرب على العجائبي تسميات مختلفة نتيجة الترجمات المتباينة التي قاموا بها، فقالوا: الغرائبي والفنتازي والعجائبي وغيرها. وأنَّ انتشار (العجائبي) والاتفاق حوله لا يوازيه مصطلح آخر. (خليل، 2005، ص101). ومن الغربيين من عرَّفها بقوله : هو"أسلوبٌ أدبي يتضمن أماكن ومجتمعات وكائنات غير حقيقية أو بالأحرى غير موجودة إلا في عالم الخيال أو في عالم الأدب، وذلك أنَّ الأدبَ يستخدم تقنيات وأساليب بعيدة عن الواقع؛ لتحقيق هدف التشويق أولا، وطرح فكرة من أصل الواقع" (المصاورة، الذنيبات، 2016، ص1042). وهو عند (ت. ي. إيتر) يخرق قوانين الطبيعة ويؤسس له منطقاً خاصاً "يعكس جوانب من منطقنا أو قوانيننا المألوفة" (1989، ص 13) . وهذا القول لـ(إيتر) تعزِّزه قراءة الأعمال السردية لسليم بركات، وتؤكد قوله: بأنَّ الرواية العجائبية "قصة رمزية ترمز لشيء حقيقي نعيشه في واقعنا" (إيتر، 1989، ص 13). وينماز العجائبيُّ عند (كاستكس) "بتدخُّلٍ عنيفٍ للسِّرِّ الخفي في إطار الحياة الواقعية" (تودوروف، 1993، ص 49). فهو - إذن - تنبع من الحياة الواقعية، لكنَّها تتميَّز بعمق أسرارها ومحاولتها تجريب الدهاليز المظلمة فيها بحيث تتأبى عن الفهم والتفسير. وهذا ما أكّدهُ (لويس فاكس) بقوله: "يحبُّ القصُّ العجائبي... أن يقدِّم لنا بشراً مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذا بهم فجأة يُوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير" (تودوروف، 1993، ص 49). فهو لا يتناول إلا شخصيات واقعية تعيش في البيئة الواقعية، لكنَّها غير قابلة للتفسير الواقعي الطبيعي،لأنَّها تسكن حصون التخييل التي أُحكِم قفل أبوابها. وبذلك تشكِّلُ - حسب روجيه كايوا - قطيعة مع الواقع أو تشظياً للنظام الطبيعي، واقتحاماً للشعرية اليومية التي لا تتبدّل. (تودوروف، 1993، ص 49- 50). فتكون مستعصية على أسلحة وأدوات الناقد الواقعي الذي تعجز مفاتيحه عن فتح أبوابها المغلقة.

جعل تودوروف حيرة الشخصيات السردية وترددهم الشرطَ الأول للعجائبي. (تودوروف، 1993، ص 53). ويأتي مع تردد الشخصيات تردد القارئ الذي يقرأ لشخصيات طبيعية تقوم بسلوك غير طبيعي. وهذا ما أقرَّه الناقد سعيد يقطين في كتابه

(السرد العربي، مفاهيم وتجليات). (يقطين، 2006، ص 267). وهذه الحيرة أشار إليها القزويني عندما عرَّف العجائبي "بالحيرة التي تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة تأثيره فيه" (القزويني، 1980،ص 5).

يقول تودوروف: "في النصوص العجائبيّة، يروي المؤلِّف أحداثاً غير قابلةٍ للوقوع في الحياة، إذا ما تعلَّق المرء بالمعارفِ المشتركة لكلِّ حِقْبَةٍ والتي تمسُّ ما يُمكن وما لا يُمكنُ أن يحدُثَ" (تودوروف، 1993، ص 55). فهي معالجة إبداعية خارجة عن المألوف للحياة الواقعية؛ لأنَّ أحداثها تدور في فضاءات وهمية.

يعني أن العجائبية لها دور كبير في ثنايا النص وذلك لما تحمله من وظيفة فنية جمالية في بناء النص، وتخلق لنا أحداثا فوق طبيعية التي من شأنها زرع الخوف والرعب في نفسية القارئ وتحقق لنا ما يسمى بالتردُّد، كما أنها تعمل على كسر أفق توقع القارئ، بحيث كان ينتظر حدوث أحداث معينة في ذهنه إلا أنه يتفاجأ بظهور مشاهد لم يكن يتوقع حدوثها. إنَّ العجائبية تطغى على رواية (الريش) ابتداء من العنوان ويتغلغل في ثناياها وتدخل في كل الزوايا كما سيأتي تفسيرها مجملا:

1.2. العنوان العجائبي :

يشكِّل العنوان الباب المؤدي إلى صرح النص، وهو اختصار للنص وتكثيف لتيمته، والموجِّهُ الرئيس له. والرواية تحمل عنوانين، وهو أمر نادر وعجائبي، والعنوانان كلاهما عجائبي، فالأول هو (البرَاهينُ التي نَسيها "مَمْ آزادْ" في نُزهته المضحكة إلى هناك). الذي يختصر الحقائق المنسية التي يريد الراوي أن يتناولها في روايته، وهو ضياع الكرد بين أمم قوية لا ترحمها، وفقدانه للتخطيط وخارطة الطريق الذي يحتاجه الفرد في طريقه الطويل. فـ(البراهين) هي الاستراتيجيات. والنسيان هو دأب الكردي في ثوراته. ومَمْ اسم الكردي العاشق المُعَذَّب (بطل أسطورة الشاعر أحمدي خاني) الذي يرمز إلى كلِّ كردي. والنزهة مفارقة لمسيرة الكرد في التاريخ الحديث. والمضحكة بمعنى المبكية؛ فشرّ البلية ما يُضحك. إلى هناك مكان نكرة بمعنى العبث والتيهان. وقد لخصها أكثر في عنوان آخر، اشتهرت الرواية به، وهو (الريش)، الذي يدل على الوزن الخفيف الذي تلعب به الريح، ويفقد القدرة على الوقوف بوجه الأعاصير التي تأخذها أينما تشاء، وتميل بها يمينا ويسارا.

3 . الأحداث العجائبية:

يتصدَّرُ أحداثَ الرواية خطان متوازيان من بدايتها إلى نهايتها، وهما خط عجائبي في الجزء الأول، والذي يخلو إلى حدٍّ كبير من الخط الواقعي الذي يبرز من آونة لأخرى في الجزء الثاني والذي لا يخلو تماما من العجائبية، ولكن بشكل عام تشكِّل العجائبيّة سبعين بالمآئة من أحداث الرواية. وما جاء به روجي كايوا الذي اشترط قطبين لهما بالغ الأثر على العجائبي "والفضاء الذي تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود تسيّج التخييل، وتحد من انفلاتاته العجيبة:

قطب التوتر: ويتميز بإدخال الغرابة والغموض في نفسية القارئ، كما هي متحصلة في نفسية الشخوص، لكون الفانتاستيك يتمفصل حول مفهوم الشعور بالغرابة المقلقة... مهمة هذا القطب هي زحزحة النواة الصلبة للطبيعي، وتصيد الشك، ثم بذره حتى يكون هناك توترا واحتدادا يمنحان المؤلف حرية تصعيد هذا التوتر، قصد الوصول إلى حالة التردد أمام فجائية اللامألوف، المحرك للعالم المألوف الثابت ومحاولة تشييد نوع من الفوضى التي تمزق سكونيته.

القطب المنبسط: الذي يبطل التوتر بتفسيره للأفعال الغامضة، وغياب هذا العنصر داخل العمل الروائي الفانتاستيكي هو غياب لتكامل العمل، فبدونه ستظل الرواية عبارة عن توتر غامض وغرابة في حاجة إلى تعليل" (حليفي، 2009، ص38 - 39).فالقصد الأدبي العجائبي - وفق إيرين بيسيير - "قصد تناقضي يضطلع بمزج لاواقعيته، بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتركيب احتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي)، والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي ميتا تجريبي (الميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي" (حليفي، 2009، ص 34). والغاية من هذه الأحداث العجائبية الكثيرة يمكن حصرها في النقاط التالية:

* البحث عن الجماليّة الفنيّة التي تشكِّل العمود الفقري لكلِّ نص أدبي خالد.

* التخفيف من وطأة الواقعية التاريخيّة والسياسيّة التي توحي إليها الرواية بكثير من الحذر الفني، كي لا تتحول الرواية إلى وثائق تاريخيّة.

* ذكر الحقائق عن الطريق اللجوء إلى استخدام الرموز والمعادلات الموضوعيّة والابتعاد عن المباشرة والتصريح بالحقائق المؤلمة للشعب الكردي. وهذا النوع من الصور يقع "في قلْب العجائبي بالذات في وسط الطريق بين ما سبق لي أن سمَّيْتُه بالصُّور اللامُتناهية والصور المعطَّلة ... الأولى تَلتمسُ مبدئياً اللاترابُط المنطقيِّ وترفضُ برأي قَبْلي كلَّ دلالةٍ. والثانيةُ تترجم نصوصاً محدَّدةً إلى رموز يسمحُ قاموسٌ مخَصَّصٌ بإعادتها إلى وضعها السابق كلمة كلمةً في خطاب مُناظِره" (تودوروف، 1993، ص 54).

فالحدث في هذه الرواية وكل رواية فانتاستيكية "يوجد وسط بنية سردية، تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، تطبعه بطابعها النوعي، ثم الشخوص وأبعادها في إعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب في شرايين تضفي على الحكي مميزات نوعية، بدءا بكرونوتوب يتجاوز الثنائية التقليدية، ويرتبط بالسرد والوصف، ومدى انفلاتهما عن الرؤية الكلاسيكية، وتماسهما مع أسلاك تتشابك فيها الدلالة بالتصور الذي ساهم في بعث الحيرة، ذلك أن الكرونوتوب الفانتاستيكي يتجاوز التصور القديم لهذه الوحدة، ويحقنه برؤية جديدة ذات خصوصيات متميزة" (حليفي، 2009، ص 141). إنَّ تعداد الأحداث العجائبية في هذه الرواية لا يتسع لها بحث بهذا الحجم، لكننا سنذكر منها الأهم والأكثر تَكرارا، ومنها:

1.3. البحث عن الرجل الكبير:

وهو الشخصية الرمزية التي ليس لها وجود إلّا في خيال (حَمدي آزاد) والد (مم آزاد)؛ حيث يرسل ابنه إلى قبرص باحثا عنها، فتوحي الرواية بذهابه والمكوث هناك ست سنوات عبثا دون أن يلتقي بها، يقول مم آزاد متحدثا عن حالته في القبرص: "لم أكن عجولا لِستِّ سنين. تركت ثيابي نائمة في الحقيبة ذاتها ستّ سنينَ" (بركات، 2018، ص20). فيُدرك بعد مرور كل هذه السنوات بأنَّ (الرجل الكبير) سراب يحسبه الظمآن ماء. لكن الراوي يذكر أثناء رحلة البحث المضنية هذه الكثيرَ من الرجال الكرد البارزين الذين خاضوا الثورات العديدة بحثا عن الحرية والاستقلال، إشارة إلى الرجل الكبير الذي يظنه والد مَمْ المنقذَ الذي يحمل عصا موسى لخلاص شعبه، ومنهم (ملا سليم البدليسي) صاحب الثورة الكردية في كردستان تركيا والذي حاصره الأتراك في القنصلية الروسية ــ بعد فشل ثورته ــ لأيام ثم أسروه، وقاموا بإعدامه. والشيخ سعيد بيران النقشبندي صاحب أكبر ثورة في تركيا. و(القاضي محمد) رئيس أول جمهورية كردية الذي أعدمه الإيرانيون بعد القضاء على دولته. و(سِمكو آغا الشكاك) الذي اغتاله الإيرانيون بكمين نصبوه له.

استشف شعيب حليفي أربعة أنواع من الحدث تتقاطع مع الحدث الرئيس في الرواية، وهي سردية التاريخي، سردية اليومي، سردية الطابو ، وسردية التعجيب. (حليفي، 2009، ص142-143). ونجد هذه الأنواع الأربعة في رواية الريش. إنَّ تذكُّرَ (مم آزاد) لتلك الشخصيات أثناء بحثه المضني عن (الرجل الكبير) يدخل في خانة السردية التاريخية، حاملا للكثير من المعاني والدلالات، منها :

1 - إنَّ زمن الشخصيات الكبيرة قد ولى دون رجعة، ولا فائدة من البحث عنهم.

2 - لا يكون مصير أي زعيم كردي - مهما علا شأنه - أحسنَ من مصير أولئك الذين قضوا نحبهم بعدما فعلوا المستحيل من أجل الحرية والاستقلال، لكن القوى الإقليمية والدولية لم تسمح لهم بتحقيق حلم الحرية. إذ يقول في رسائله العجائبية المزعومة لأبيه والتي لم يكتبها قط ولم يرسلها أبدا، يقول في إحداها متحدثا عن الثورات الكردية: "أمراؤك يا أبي يدخلون الحروب الكبيرة ضد البارثيين والآشوريين، حتى الباب العالي، كلما ملك أمير مائةَ محارب... عليهم أن يجمعوا أعدادا أكثر يا أبي. الأعداء كُثُرٌ، وعلى أمرائك أن تكون لهم فيالق كثيرة ليبدأوا قطيعتهم مع هذه الحكومات التي ترسم لروح الكرد حدودا لاتليق بها" (بركات، 2018، ص 32). من هذا المنطلق المليء بالحسرة والمفارقة يشكّك مم آزاد في الرجل الكبير ومصداقيته، حيث يقول: "وأنا أشك في أنَّ (الرجل الكبير) سيردّني إلى أبي، لأنَّ (الرجل الكبير) ضائع في مكان ما بين منزلي وحلبة سباق الخيل. وأنا لا أبحث عنه، بل أنتظره. ست سنين وأنا أنتظره، حتى ظننت - يقينا - أنه هو الذي يبحث عنّي ليسدِّد إلى المستقبل ضربة غير مُحْكَمَةٍ" (بركات، 2018، ص 34).

والحديث عن الرجل الكبير يدخل في نطاق سردية الطابو، وهي "المتعلق برصد اللحظات السياسية في تاريخ المجتمع، مقتربا في ذلك، من المباشرة والتقريرية، لكن موهبة المبدع تستطيع مجاوزة الحدث السياسي من خلال تطعيمه ببوارق من المتخيل" (حليفي، 2009، ص 142). أي أنْ يقوم الرجل الكبير بثورة لكي تكون نتيجتها حتمية مثل باقي الثورات الأخرى التي انتهت بمآسي مؤلمة. فالفكرة الكامنة في هذه الشخصية تحمل الكثير من الأسى، ونوعا من الانتقاد والسخرية للحالمين بمثل هذه الشخصيات دون جدوى، لهذا يقرر بطل الرواية الانتحار في الصفحة الأولى منها، بسبب الانهيار المتتالي للثورات الكردية التي تنتهي بقطع رؤوس رموزها، إذ يقول: "ولماذا أسائل نفسي في أمر ريشة واحدة؟ أأنا أبحث عن برهان يؤكد أن الحقيقة فضيحة يُتقن البعض إلقاءَها إلى فخاخ الآخرين كفتافيت الخبز ؟.... والانتحار، دون تزويق، أمر مضحك إلى درجة إنقاذ الروح من الفكاهة. أعني أننا ننتحر عندما نضجر من القَدْرِ الهائل للفكاهة التي تطغى على الروح والحكاية بتبسيط قليل أشبه بحال من يضحك حتى ينفجر قلبه" (بركات، 2018، ص 10). فلا داعي للعيش في ظل العواطف التاريخية الجياشة التي غدتْ مثل فكاهة متكرّرة، حتى فقدت كلّ طعم لها. وهذا من خلال صور ومشاهد وسرد ولغة عجائبية تصيب رأس القارئ بدوار؛ لأنَّه عليه أن يقرأ المشهد مرارا حتى يقارب مقاصد الراوي. ولهذا شبَّه فورستر رواية الخوارق في بعدها عن الواقع بالطائر وظله. فكلَّما ارتفع الطائر إلى الأعلى قلَّ

الشبه بينه وبين ظله، كذلك الروائي كلَّما أفرط في الابتعاد عن الحقيقة، وأفرط في الخيال، قلَّ التشابه بين ما يرويه وبين الواقع. (فورستر، 1960، ص13).

الرجل الكبير شخصية عجائبية بامتياز؛ حيث يملأ اسمه صفحات الرواية من الأول إلى الآخر، دون أن يكون له وجود أو ظهور في أي مشهد من مشاهدها. فهو يمثل ضالة والد مم (حمدي آزاد) الذي يعيش في ظل العواطف القوميّة التي تطغى على كل جزء من كيانه، انطلاقا من حبِّه النابع لشعبه المقهور، ووطنه المُقسَّم، وثوراته المظلومة، ودماء رموزها التي سالت - ظلما - وسقت أرض الوطن الظامئ إلى الحرية. فينتقد بركات هذه الحالة العاطفية من خلال خلق هذه الشخصية العجائبية، فيشير في أماكن كثيرة من الرواية إلى السخرية منها، فمهمة الرواية حسب ميلان كونديرا هي "تمزيق الستار الحاجب للحقيقة، وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة" (الستار، 2005، ص26). يقول مَمْ بعد بحث مضنٍ مع الرجال الأربعة الذين وُكل إليهم أمر أخذه إلى الرجل الكبير: "بصمت ثقيل، عبر دورات ثقيلة بين شوارع ثقيلة، افترقنا بنظراتٍ ملولةٍ ألقيتها عليهم، وألقوها عليَّ. وكنا كلَّما ابتعد بعضنا عن بعض خطوات ألتفت إليهم، ويلتفتون إليَّ، كأنَّما نكتم ضحكا كان ينبغي استنفاده من قبل، لكننا لا نجرؤ على إطلاقه الآن، فيما كانت أيدينا، جميعا، في جيوبنا". (بركات، 2018، ص 125 - 126). وهذه الضحكة المكتومة - التي تُذَكِّرنا بـ(النزهة المضحكة) في العنوان - تدلُّ على عبثية البحث. وخير دليل على أن هذه الشخصيةَ شخصيةٌ رمزية للدلالة على عبث البحث والدوران قول شخصية (ذات الحذاء العسكري): "(كان مم سيلتقي هذا الـ...)، وضيَّقت ما بين أجفانها باحثة عن الاسم لثانية، ثم لفظت الحروف بشكل واضح: (بهرام ... بهرام جور). (بركات، 2018، ص 243). حيث تسمي الرجل الكبير بـ (بهرام جور) الملك الإيراني الكردي، الذي دخل كهفاً مطارداً غزالة، فلم يخرج منه. إذ اتخذ بركات "تقنيات سردية أشدّ تماسكاً وانسجاماً للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والهادفة" (حليفي، 2009،ص13). وهذه الأحداث المزعومة حدثت داخل سفر مزعوم لـ(مم آزاد)، كما سنوضحه:

2.3. السفر المزعوم لـ(مم آزاد):

من الأحداث العجائبية اللافتة للنظر وجود (مم) في الجزء الأول من الرواية في قبرص، باحثا عن (الرجل الكبير)، واصفا وساردا لكلّ مراحل البحث العبثي الذي ينتهي دون نتيجة، فيستغرق انتظاره لقاءَ الرجل الكبير فصلين كاملين من الرواية عبثا، إذ يسرد سفره المزعوم إلى هناك، فيقول: "ست سنين. تدبَّر لي رجال الرجل الكبير إقامتي، ومصاريفي ... لكنني لم أكن أطهو الطعام في البيت قط، بل آكل في المطعم ذاك، ثم أعود إلى الغرف الموحشة منتظراً رجال الرجل الكبير ليصطحبوني إليه، دون جدوى، مقرفصاً في أقرب مكان إلى الباب حتى لا يفوتني - وأنا اليقظان أبداً - قرعٌ على الخشب السميك الذي يفصلني عن الجهة الثانية من مستقبلي. (بركات، 2018، ص 29).

لكن (مَم) يموت في قامشلي غريقا في نهر بين الحدود التركية/السورية وعلى ساقه آثارٌ لفخاخ الذئاب، ليكتشف المتلقي بأنَّه لم يغادر سوريا ألبتة، فيتعجب المتلقي من هذه الحادثة، إذ سرد له الراوي كلّ صغيرة وكبيرة عن حياته في قبرص، وإذا به يموت وهو يحاول السفر لأول مرة في حياته، فيكون الحدث عجيبا وغير مفهوم، لأنه يخلو من منطقٍ مقنعٍ يتوسل به القارئ لتأويل ما جرى، ومما يزيد يقين المتلقي بهذا السفر معرفته بسفر بركات في الواقع إلى قبرص وبقائه هناك ست سنوات، لكن الأحداث تجري مجرى آخر. ويكتشف بأنَّ هذا السفر المزعوم لم يحصل إلّا داخل أفكار الشخصية الرئيسة (مم) من خلال تيار الوعي وأحلام اليقظة. وهذا يسمى بسردية التعجيب، وهي "حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلكلوري والرمزي والشعري" (حليفي، 2009، ص 143).

في الفصل الأول من الجزء الثاني ينتهي دور مم كراوٍ رئيس للرواية، فيبدأ توأمه دينو بدور الراوي، وفي السطر الأول يصف سفرَ مم بالسفرِ المزعوم وقبرص بالجزيرة المزعومة، إذ يقول: "قبل أيام قليلة من سفر مم المزعوم إلى جزيرة مزعومة ". (بركات، 2018، ص159). فيعرف القارئ بعد قراءة (159) صفحة من الرواية بأنَّ مم موجود في بيت أبيه ولم يغادره مطلقا، فيتعجب أشدّ العجب من سرد تلك الأحداث ووصف تلك المشاهد التي لا وجود لها. فيلقى مم مصيره المحتوم في تلك الليلة، دون أن يصل القارئ إلى حقيقة موته، هل كان انتحارا كما كان قراره منذ الصفحات الأولى من الرواية أم كان غرقا وهو يحاول عبور الحدود التركية السورية سرّا. وهذا كله من خلال السارد المجسَّد الذي "يناسب العجائبي تمام المناسبة. إنَّه أفضل من مجرد شخصية يمكن أن يكذب بسهولة... فضمير الشخص الأول(الراوي) هو الذي يسمح، بتوسع، بتماهي القارئ مع الشخصية، طالما أن ضمير الشخص الأول (أنا)، كما هو معروف، ينتمي إلى الجميع...إنَّه إنسان كباقي الناس، وكلامه يستحق ثقة مضاعفة،أو بتعبير آخر، إنَّ الأحداث فوق - طبيعية، بينما السارد طبيعي: وهذان شرطان ممتازان لكي يظهر العجائبي" (تودوروف، 1993، ص 111 - 112). ثم يتوضَّح بأنَّ هذه الأحداث كلها كانت أضغاثَ أحلام أو أحلام اليقظة:

3.3. حلم (دينو) وسفر مم إلى قبرص:

من الأمور اللافتة للنظر في جلّ روايات بركات خلقه لشخصيات متشابهة إلى حد التطابق، من حيث التفكير والذاكرة والعواطف وتشابه الحياة، وفي هذه الرواية خلق توأمين وكأنهما شخصية واحدة يجري للثاني ما جرى للأول، وفيها إيحاء لتكرار التجارب نفسها في كل الأجيال،وهي ثيمة الرواية، كما نجد ذلك في رواية (فقهاء الظلام) بين بيكاس الابن وبيكاس الحفيد. ويحس الثاني نفس أحاسيس الأول، لأنه يحاول فضح الواقع الكردي وكشف تشابه أفراده من حيث التفكير والواقع المعاش، فيمران بنفس الأحاسيس ونفس الأحداث ونفس التفكير ونفس القرار المصيري كأنهما شخصية واحدة، فيكشف الراوي الثاني (دينو) في الجزء الثاني، جلّ الأمور العجائبية التي يرويها الراوي الأول (ممر) في الجزء الأول، مُكَمِّلا تلك الأحداث والمشاهد التي بقيت غامضة وعجائبية. فمن خلال حُلُمٍ يرويه دينو توأم مم لوالده حمدي يوضح سفر مم المزعوم إلى قبرص: "رأيت مم مرتين في أحلامي...كنا معاً في قبرص، وكاد يبتسم في أسى، فتمتم حمدي: قبرص؟ أظنني سمعت باسمها، فرد دينو: قرأنا عنها في كتب الجغرافيا يا أبي... فاستحثّه الأب بصوت مرتعش قليلاً: ماذا كنتما تفعلان هناك؟»، فرفع دينو يديه على نحوٍ كَمَنْ يستغرب: «لا أعرف لماذا كنا في تلك الجزيرة، تحديداً، لكننا كنا هناك يا أبي... لا أتذكر، تحديداً، أكان هذا الحلم هو الأول الذي رأيته، أم الحلم الذي كنتُ أتبعه فيه على يديَّ وقدميَّ معاً. نعم. كنتُ أركض، خفيفاً، على قدميّ ويديّ. كنتُ أحاول الكلام فلا أستطيع، لكنني كنتُ مرحاً، يا أبي. والتفت إلى سطل الماء فغرف منه بالمغرفة وارتشفه، مضيفاً وهو يمسح شفتيه بكمّه: كان مم مع أربعة رجال، يطرقون بوّابات البيوت سائلين عن شخص ما وأنا..، قال الكلمة ومط شفته السفلى مستغرباً: كنتُ أمشي على قدميّ وساقيّ. دائماً أمشي على قدميّ وساقيّ في أحلامي مع ممر، يا أبي. أما هذه الجزيرة..»، وعاد يهز رأسه: «ألم يجد حُلُمي غيرها؟». (بركات، 2018، ص232). فيظهر من هذا المشهد الحواري بأن الأب لم يسمع بالجزيرة التي كان مم يزعم بأنه هو الذي أرسله إليها للقاء الرجل الكبير، وأنَّ دينو لم يسمع بها إلاّ في كتب المدرسة، وفيه إشارة إلى تحوّل مم إلى ابن آوى. فنلاحظ "وجود فوق - الطبيعيٍّ، بالضبط من جرّاءِ بقائه غير مُفسَّرٍ، وغير متعقَّل". (تودوروف، 1993، ص 75). وهذا يتفق تماما مع تعريف (دانتي) للعجائبي بأنَّه "تشبيهٌ لحلم العقل، إذ إنَّه ثمة صلة بين الفنتازيا والحلم" (إيتر، 1989، ص13). أما فرويد فيقول: "تتحوّل الأفكار الكامنة إلى مجموعة من صور حيَّة ومناظر بصرية" (فرويد، ص 16). أي تُجسَّدُ تلك المعاني المكبوتة في صور ومشاهد منظورة.

والأمر الآخر هو معايشة الراوي الثاني دينو لكلّ ما مرّ به توأمه مم وكأنهما شخصية واحدة. مع أنَّ مم لم يذكر بأنَّ دينو كان معه حين كان يتحوّل إلى ابن آوى.

4.3. تحوُّلُ (مم آزاد) إلى ابن آوى:

من بين الأحداث العجائبية الكثيرة في الرواية يبرز هذا الحدث، حيث يتحوَّل (مَمْ آزادْ) بالليل إلى ابن آوى، فيمشي على قوائمه الأربع، ويلعب ويلهو داخل سرب من بني نوعه، داخلا في علاقة غزلية مع أنثى من بنات آوى، ممارساً معها العلاقة الحميمية، يقول الراوي العليم:

"بمنامتِه المخطّطَةِ، وشعره الأشعثِ اتّجه «مَمْ» إلى الحقول الغربية، عابراً بضعة زُقاقاتٍ بين البيوت الواطئة، ليصير وجهاً لوجه أمام العراء الكبير... وكان مم، كلّما توغّل في الدَّغل المهدور، انحنى بجذعه، متقوّساً، تدفعه شهوةٌ ما إلى أن يسير على قدميه ويديه، معاً، وأن يتشمَّم الأرضَ، المختبئة تحت قشرةٍ من أوراق الشجر الجافّة. وكان يحسُّ المكانَ، الذي كان معتماً من قبل، يتفتّح لحواسه، فيعرفُ الجذوع الحيَّة من الجذوع الميتة.... مَمْ ينطلق على يديه، وقدميه أكثر خِفَّة. وهو - كما لم يعهد ذلك من قبل - يتشمَّم الجهات كلَّها، معاً، بحساسية تُفَصِّلُ الروائح المختَلَطَة: هذه رائحة سويقات قمح محصودة ؛ هذه رائحة حقل قُنَّبيطٍ؛ هذه رائحة جدول مياه؛ هذه رائحة آدميين عبروا مسالك ترابية تصلُ الدَّغلَ بالهضبة العالية؛ هذه رائحة أرض بُوْرٍ، وأُخرى مرويَّة؛ هذه رائحة قَطا في أعشاشها المموّهة بين العَرْفَجِ البريِّ الملتصق بالأرض؛ هذه رائحة قنٍّ دجاج بعيد ؛ هذه رائحة كلاب.

والأمر لا يقتصر على الروائح، بل يشمل الحركة، القريبة والبعيدة، سواء أكانت لأوراق شجر، أم لرفيف أجنحة ليلية، أم لجرذان الحقول أم لنمو نبات ما، أم لعبور الريح بين السويقات الجافة لشجيرات العراء، أم للعظام التي يتفاقم أنينها في القبور البعيدة" (بركات، 2018، ص 64).

لا يمكن تفسير هذا المشهد بقوانين الطبيعة المعترف بها، فنحن -إذن- أمام حدث عجائبي بامتياز، يروي الراوي العليم بدقة كلَّ ما يمرُّ به ابن آوى/مم آزاد واصفا لمشاعره وإحساساته كحيوان يمرّ لأول مرّة بتجربة نادرة، فيرى الموجودات بإحساس ابن آوى، وينقل مشاعره تجاه الموجودات بلغة فنتازية ووصف عجائبي لما يجري. فسمات الشخصيات العجائبية "قائمة على التعارض، بينها وبين شخوص الروايات الأخرى في العديد من المستويات، ذلك أنَّ من سماتها التحوّل والامتساخ، وهو ما يتجلى عند "مم آزاد" في تحوّله إلى ابن آوى... وهي سمات تخص الشخوص الفانتاستيكية في مناح عديدة" (حليفي، 2009، ص203).

ثم يصور السارد كيفية تحوّل ممر من ابن آوى إلى بشر سوي بعد خوض هذه المغامرة العجائبية:

عبر الدغل الصغير من شجر الشَّربينْ، والصفصاف، عاد مَمْ باتجاه البيت، ناهضا على قدميه المتعبتين، وهو يحرك ذراعيه لتعودا ليِّنتين، ويُقَضْقِضُ بفكِّهِ الأسفل كأنما يمرِّنُهُ على حركةِ الكلام، بعدما كان حَكْراً على عويله الحيوانيِّ كابن آوى" (بركات، 2018، ص 101). فنجد في هذا المشهد كلَّ الشروط التي وضعها تودوروف للعجائبي، حيث يقول: " أوَّلاً لابد أنْ يَحمل النصُّ القارئَ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردّدِ بين تفسير طبيعي وتفسير فوق - طبيعيّ للأحداث المرويَّة . ثمّ ، قد يكون هذا التردّد محسوساً بالتساوي من طرفِ شخصيةٍ؛ على ذلك يكون دورُ القارىء مُفوَّضاً إلى شخصيَّة وفي نفس الوقت يُوجد التردُّد ممثَّلاً ، حيث يصيرُ واحدةً من موضوعات الأثر؛ ويتوحد القارئ مع الشخصية، في حالة قراءة ساذجة" (تودوروف، 1993، ص 54). وهذا التردد غير كاف لتحديد العجائبية، إذ تقترح الناقدة (إيرين بسيير) "مسألة التناقض والمفارقة... ينبني تصور بسيير بخصوص محددات الفانتستيك على المفارقة لأنَّه شكلٌ مزدوج من حالة ولغز يولدان من تناقض فعلي مادام الفانتاستيك، من وجهة نظرها، ليس نوعا عقلياً ولكنه خاصية سردية" (حليفي، 2009، ص36 - 37). والتناقض والمفارقة والإدهاش موجودة في الرواية وبقوة.

وفي إحدى الليالي يخرج ممر في هذه الحالة ولا تعود إلاّ جثته التي يسلّمها الشرطة لأبيه. لكنه يعود كلَّ ليلة ليلتقي بتوأمه دينو وأبيه وأمه.

5.3. عودة (ممر آزاد) بعد موته كلَّ ليلة:

يسرد الراوي عودة ممر كل ليلة إلى بيتهم، ويصور حواراته الطويلة مع توأمه دينو من خلال مشاهد فيها الكثير من الحيرة والتردد، ويدرك دينو من خلال حواره مع أبيه وأمه بأن ممر يلتقي بهما أيضا كل ليلة كما يلتقي به هو دون إشارة أو إيحاء من قبل السارد بأنَّ هذه الأحداث العجائبية كانت أحلاما أو أحلام يقظة على الأقل، حيث يقول الراوي العليم متحدثا عن دينو:

"وشدّ الغطاء - بعد ذلك - على وجهه كلّه، لأن القطرات تسارعت لكن الغطاء ذاته انحسر برفق، عن وجهه، فحاول دينو - دون انتباه - أن يشدّه ثانية، فأرعده صوت خفيض آت من جوار السرير، قرب رأسه: «لماذا لا تريد أن تراني ؟

لم يكن دينو في حاجة إلى النهوض ليعرف أن الواقف المتطلّع إليه من جانب السرير هو «مَمْ». لكنه - كأي إنسان آخر يعرف استحالة عودة الموتى إلى ساحات البيوت بأصوات هادئة متزنة، وحقيقية - ارتبك أولاً، ثم ظنَّ نفسه واهماً، ثم استوى قاعداً ليتأكد، فألفى توأمه يتطلع إليه بقسمات يرى القليل منها مبتسماً (أو ظنّ دينو ذلك)" (بركات، 2018، ص251). من الأمور التي تتطلبها العجائبية الخوف والرعب اللذَيْن يشتمل عليهما هذا المشهد الذي يُذكِّر المتلقي بخيالات الطفولة العجيبة وتوهماتها بُعَيْدَ موت أحد الأحبة، فيراه في أحلام يقظته ليلاً، خصوصاً حين كانت العائلات تنام في الساحات المكشوفة للبيوت أو فوق السطوح، فيسيطر عليه الخوف. وقد أجاد بركات في تصويره من خلال هذا المشهد الذي يقشعر منه بدن المتلقي مع الرعب الطاغي على الشخصية السردية (دينو)، وذلك عن طريق الاستخدام الدقيق للغة واختيار ألفاظ وعبارات تُدخل القارئ إلى صميم المشهد، منها (لكن الغطاء ذاته انحسر برفق، عن وجهه) و (فأرعده صوت خفيض آت من جوار السرير، قرب رأسه). ثم يصور حالة دينو النفسية وصراعه الداخلي (لم يكن دينو في حاجة إلى النهوض ليعرف أن الواقف المتطلّع إليه من جانب السرير هو «مَمْ». لكنه - كأي إنسان آخر يعرف استحالة عودة الموتى إلى ساحات البيوت بأصوات هادئة متزنة، وحقيقية - ارتبك أولاً، ثم ظنَّ نفسه واهماً، ثم استوى قاعداً ليتأكد، فألفى توأمه يتطلع إليه بقسمات يرى القليل منها مبتسماً (أو ظنّ دينو ذلك). إنَّه مشهد منظور معروض من خلال كاميرا اللغة التي لا تقل إمكانياتها التصويرية عن المشاهد السينمائية إذا أُحسن استخدامها. فمن خلال سرد دقيق ووصف أدق أُدخل القارئُ إلى صلب المشهد ليقشعر منه بدنه، دون أن يُتْرَكَ له مجالٌ للتأويل.

ولكي يُدخل المتلقيَ في تردد آخر، ويبعده عن التأويل يذكر بقايا تأثير تحوّل الأخوين إلى ابن آوى على جسد دينو، كي لا يقرر المتلقي بأنَّ الحدث كان محض حلم، حيث يقول: "شدَّ دينو طرف قميصه من تحت حزام البنطال، وانحنى يمسح به وجهه. وقد توقَّف في انحناءته تلك ليتحسّس ركبتيه بأصابعه فآلمتاه، فشمَّر عنهما ليرى تسلّخاً هيناً في جلدهما، وبعض الخدوش نزولاً حتَّى ظاهر قدميه" (بركات، 2018، ص 212). يحاول الراوي أن يلعب هذه اللعبة كي لا تفقد العجائبية قيمتها ومغزاها العجائبي، فإذا كان الحدث أحلام يقظة فما هذه الخدوش والتسلخات الموجودة على ساقيه؟! فيومئ إلى حقيقة بعض الأحداث المحكيَّة. ثم يوحي إلى أنَّ القضية كانت أمرا داخليا، فيُعمق تيهان المتلقي مرة أخرى، يقول الراوي:

"فاستقام فجاءةً، والتفت بعنقه صوب باب المطبخ المفتوح على الساحة المرتجفة من القيظ، دون قصد التطلُّع إلى الساحة، هامساً: لن تسبقني يا مَمْ. لكنه لم يكن متأكداً - بالطبع - من تهديده، لأنه كان يخوض السباق الغامض في مكان ما من أعماقه بأطراف أربعة، وليس بساقين آدميتين. وكان هو وتوأمه يشقان بصدريهما القريبين من الأرض ممرّات بين عشب ثقيل، وشجيرات

قصيرة، وجداول مياه، لاهثين يستنشقان وبرا أبيض يتطاير من أكمام نبات شوكي، ممتزجاً بأنفاس السَّعَالَى وهي تُرْضِع الصّيف من أثدائها" (بركات، 2018، ص 212).

ثمة أسرار تجمع دينو بتوأمه مم، حيث يمرّان بالتجاب نفسها، بدءا بالأحداث العجائبية وصولا إلى السفر الذي يلقى مم فيه نحبه، لكن الرواية تنتهي حين يقرر دينو السفر في إيحاء إلى أنَّه يلقى المصير نفسه. تعود أهمية العجائبي إلى "تواصله العميق مع القضايا والأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان، وامتحانه على جسر المفارقة والتردد: أسئلة تضع المصائر موضع الشك بأحداث فوق طبيعية تدخل في تقاطع، معها، حلول في حقيقة الأمر "فكاهات سوداء"، أكثر منها تفسيرات تعطي أجوبة ما" (حليفي، 2009، ص 23 – 24). تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ مم رمز للعذاب الذي صوره أحمد خاني في مأساته للعاشق الكردي والذي لا يتركه يعيش بسلام، وهذا هو السر في تسمية حمدي لابنه الذي يعيش عذابا لا يحتمل.

6.3. إرسال حمدي آزاد رسائل إلى وزير التعليم في جمهورية مهاباد:

ومن الأحداث العجائبية في الرواية إرسال حمدي آزاد والد التوأمين رسائل عبر البريد الحكومي إلى إيران، بالتحديد إلى وزير المعارف في جمهورية مهاباد التي أسسها القاضي محمد سنة 1946، يقول الراوي: "واشترى مذ ذاك طوابع كثيرة حفظها في أحد أدراج منضدته، ليقتطع منها عدداً محدوداً، ومتساوياً، كلّ مرّة. لكن لم يعرف أي ساعي بريد إيراني - قطعاً - الحكمة في أن يوجّه امرؤ مّا، من بلد بعيد، وبشكل منتظم، هذا العدد من الرسائل إلى عنوان غير موجود في سجلات البريد، وإلى شخص له لقب وزير مكتوب على نحو يستطيع الساعي فهم المراد منه، لكن ما من وزير في دولة ذلك الساعي يحمل الاسم المكتوب على مغلّفات رسائل «حمدي»، في التاريخ القريب أو البعيد من تاريخ كتابتها. بل لن يعرف أي ساعي بريد إيراني، قط، وزيراً بالاسم الذي يراسله «حمدي»، منذ أوّل كسرى إلى آخر شاه. أما «حمدي» فلم يكن يعنيه، يقيناً، أن يهتدي السُّعاة إلى عنوان كان صحيحاً، ربمّا، قبل حوالي ربع قرن في بلدة لم تكن لها أسماء شوارع، بل تُكنَّى أزقتها ودروبها بأسماء العائلات الأكثر قدماً في سكناها... سيكتب حمدي أياما بعد أيام، إلى وزير التعليم في حكومة القاضي محمد المغدورة". (بركات، 2018، ص204-205). ويدخل هذا الحدث العجائبي ضمن الأحداث المتعلقة بأحلام حمدي آزاد والبحث عن الرجل المنقذ الذي يحقق أحلامه. ويربط السارد هذا الحدث العجائبي بحسرة حمدي آزاد؛ لأنَّه يودُّ أن يلتحق ابناه بإحدى الجامعات لإكمال دراستهما، بعدما أنهيا بنجاح الدراسة الإعدادية، لكنهما لا يستطيعان، لأن الدولة حرمتهما من الأوراق الثبوتية التي تطلبها الجامعات من المتقدمين إليها، وهكذا فعلت الدولة السورية مع الكرد، فحرَّمتهم من الأوراق الرسمية والهوية الوطنية. فيتعدى العجائبي حدود الزمان والمكان. حيث يقول الراوي: "إن لدى حمدي ما يرفّه به عن أهله من رزق وإنفاق، والغصّة الوحيدة كانت أنه لا يستطيع إرسال ابنيه إلى الجامعات، أو الخارج، بسبب قدرٍ أخرقَ لم يستكمل له أوراقاً ثبوتية، مصنوعة من نشارة الخشب، والصّمغ، وممهورة بحبر عاديٍّ يستطيع أي طفل أن يدلقه على ذيل جرو" (بركات، 2018، ص224). فالعجائبية تحاول "كسر طابوهات المجتمع، وتخريب مسلماته وقوانينه التي تضطهد الإنسان وتشل من حريته" (تودوروف، 1993، ص:145) . ويحاول بركات إظهار الوجه الحقيقي للبيئة التي يعيش فيها من خلال أحداث عجائبية فوق طبيعية.

3 . 7 روايات أحمد كليم المليئة بالعجائب والأساطير والرموز:

من الشخصيات التي تروي أحداثاعجائبية في الرواية شخصية أحمد كليم التي تظهر من لقبه بأنها كثيرة الكلام، وأكثر كلامها يدور ضمن الروايات الأسطورية التي تدخل في خانة كلام (دون كيشوت)، يروي مطاردته لغزالة في سيارة، ويقول: "تبعثر الجيب. صدّقني. طار سقفه الشادِر. تدحرجت العجلات بعيداً، وانقَذَفَ غطاء المحرك. سقطت الأضواء الزجاجية، وانفَكَّ المقود في يدي، فصرختُ: "يا ساتر". ويختلس نظرةً إلى «حمدي» الواجم كباشق لاعقاً طرفي شاربيه بلسانه: "السيارة قادت نفسها، وراء الغزال إلى كهف في الصخر الأسود. لكنني وجدت نفسي، فجأة، وقد سقطت في بركة ماء بارد، ذات حجارة ملساء، أنيقة. ولمّا قمتُ واقفاً، والماء يغمرني حتى سُرَّتي، كان الغزال واقفاً،قبالتي مبتسماً". ويبتسم "أحمد كليم" : "صدّقني، كان مبتسماً، فلم أعرف ماذا أفعل، وبندقيتي ليست معي، لذلك حَفَنتُ الماءَ براحتيَّ وقذفته به، فهزَّ ذيله مَرحَاً. ثم حاولت الخروج من البركة فانزلقت قدماي على الحجارة اللَّزجة. حاولت ثانيةً فلم أستطع. قلت لنفسي فلأخلع حذائي علني أستطيع التقدم على الحجر الأملس بقدمين عاريتين، ولمّا مَسَسْتُ قدمي اليسرى وجدتُها تنتهي بظِلْفٍ مشقوق، فاجفَلْتُ كأنني أحلم. وإذ لمست القدم اليمنى ألفتها كشقيقتها، تنتهي بظلف مشقوق أيضاً». (بركات، 2018، ص74-75).

يتداخل في هذا الحدث التاريخي بالأسطوري والخرافي، والهدف من ورائه اللجوء إلى الأحلام التي تدفع الشخصيات إلى اختلاق أنواع الحكايات البعيدة عن الواقعية المنشودة، لأنَّها غير مقتنعة بواقعها المزري. ويرمي الراوي من وراء هذه الأحداث

الإشارة إلى الكرد الذين يطاردون أهدافا دون استراتيجيات مدروسة، فجعل من حكاية بهرام جور معادلا موضوعيا، فغيّر حصان بهرام جور بجيب أحمد كليم، لكي يقول بأنَّ الزمان تغيّر والوسائل تغيّرت، لكنّنا لا زلنا نعيش تلك الحالة التي أودت بحياة بهرام. وهذا يتضمن نقدا ضمنيا للكرد الذين لا يتطورون أبدا في ثوراتهم ولا يغيّرون الاستراتيجيات. فبحثهم لا يقاسُ بالزمان بل بالحيرة. فلا تبقى قيمة للزمان.

3 . 8 . تحوّل مم إلى طير:

إنَّ التعب في البحث المضني عن الرجل الكبير يتحوَّل مم إلى طير، ويطير بعيدا متجاوزا حدود الزمان والمكان ليلتقي بأبيه جالسا مع الملك (بهرام جور)، فالعجائبي يتجاوز حدود الزمان والمكان، فيقول:

"صرت قبالهما، فأشار أبي إلي بإيماءة من رأسه:

- هذا طير بطران.

فتأملني «بهرام»، وهز رأسه غير موافق:

- لا أظنُّ.

ولماذا يقترب إلى هذا الحدّ؟»، سأله أبي، فأجابه الشاب بنظرات كسيرة قليلاً:

- لِيَسْمَعَنا .

فقهقه أبي حتى إنني كدتُ أعود إلى غصون شجرة التّوت، ثم استدرك ضحكه، فتأمّلني بدوره، قائلاً:

"إنه يشبه ..." ، وتوقّف مستحضرا قَرِيْناً أُشْبِهُهُ، فقاطعه بهرام جُوْر : "إنه يشبه الطيور الأخرى"، وتطلّع إلى أبي الذي بدا مقتنعاً بجوابه، ثم ضحكا ضِحكاً خافتاً، خجولاً ، ونظرا إليَّ معاً يتأمَّلاني، بل يتأمَّلان مَرَحهما الخفيف" (بركات، 2018، ص 127).

فيُحسُّ مم بغباء هذا البحث العبثي مثل طير بطران، لأنَّه يقترب من أفكار أبيه ويكرر مأساة (بهرام جور) في مطاردته العبثية للغزالة، فيكاد والده أن يتعرَّف عليه، بسبب قيامه بتكرار أخطاء السابقين، لكن بهرام يجرِّده من تلك الخصوصية، ويرى بأنَّ الباحثين كلَّهم على شاكلة واحدة، إنَّه يُشبه (الطيور الأخرى)، لكنهما حين يتأملان في ما يجري يشعران بالخجل!. وفي رحلته هذه يجمع مم بين الماضي السحيق والحاضر، فيروي العجب، إذ تظهر غزالة - فجأة - يطاردها بهرام على ظهر جواده إلى الكهف المزعوم في الحكايات، ومم يطير بجناحي طائرٍ وراءه فيحط قريبا منهما، ثم يعود إلى أبيه تاركا بهرام في كهفه الذي دخله مطاردا الغزالة، فإذا بأبيه يقدِّم ورقاً أخضراً لغزالة لم تكن إلا غزالة بهرام. إنَّ مسألة استعادة شخصية بهرام جور "تطرح إشكالا حقيقا بالنقاش، في ما يتعلق بالعجائبي، ولجوئه إلى استعادة بعض المواضيع التي وردت في الأسطورة أو الموروث الصوفي والحكائي القديم، يتم توظيفها في إطار تشكيلي جديد، يقترب ويبتعد عن الإطار الذي ظهرت فيه مما يجعلها تنطبع بطابع راهني، يتشرب تعقيدات الواقع وتحولاته" (حليفي، 2009، ص 204). فربط - من خلال هذه الشخصية - الحاضر بالماضي الأليم، فما ضاع فيه بهرام في الزمن السحيق، هو نفسه الذي يضيع فيه مم ووالده عبثاً، فهم جميعا لا يبحثون إلا عن سراب يحسبه الظمآن ماء. يقول مم:

"حَطَطْتُ على أقرب غصن إليهما في شجرة التوت، دون أن يعتمل في اعماقي سؤال ما. كأنما كان على المشهد أن يكون هكذا، فيسترد أبي الغزالة من الحكاية، ويبقى بهرام في الكهف. غير أنَّ ضيقاً استبدَّ بي، فالتفتتُ صَوبَ سفح الجبل القريب الذي يقع فيه الكهف، وانطلقت بأقصى ما في من قوةٍ، لكنني ارتطمت بغصن ثخين ليس حرياً بطائر أن يصدمه، فتهاويتُ متمايلاً في الهواء كريشة لا ثِقَلَ لها، ولمّا وصلت إلى الأرض التقطني مَمْ آزاد - الذي هو أنا - بأنامله، قرب شجرة الليمون - في الحديقة الخلفية لمنزله، ومن ثم تطلع من جديد إلى طائري الحقل اللذين يعرفهما، وقد حطّا في المكان الذي طالما تمنيتُ أن أُدْفَنَ فيه.

كانت الريشة الرمادية بين أنامل يدي اليسرى، وأنا ألمح الطائرين يتناوبان نَقْراً على الأرض العارية" (بركات، 2018، ص 129).

لقد ضاع بهرام جور وهو يطارد هدفه، لكن حمدي آزاد والد مم استمر في البحث عن الهدف/الغزالة، ومم - الذي هو طيرٌ الآن - ينطلق بأقصى قوته نحو كهف بهرام الذي يوحي إليه البحث عن الرجل الكبير، لكنه يرتطم بالحقيقة المؤلمة، فيدرك بأنَّه ليس سوى ريشة في مهب الريح. والعجيب أنَّ مم يتحول إلى طائرٍ، أما حين يسقط فيتحول إلى ريشة يلتقطها مم آزاد الذي هو الريشة! أما الجدير بالذكر فهو التحوُّل في ضمير الراوي من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ومن ثم إلى ضمير المتكلم مرة أخرى في ثلاثة أسطر متتالية، وكلا الضميرين يعودان على مم آزاد: (ولمّا وصلت إلى الأرض التقطني مَمْ آزاد - الذي هو أنا - بأنامله، قرب شجرة الليمون - في الحديقة الخلفية لمنزله، ومن ثم تطلع من جديد إلى طائري الحقل اللذين يعرفهما، وقد حطّا في المكان الذي طالما تمنيتُ أن أُدْفَنَ فيه). وهذان الطائران اللذين يعرفهما مم جيدا ليسا سوى بهرام جور ووالد مم يتابعانه على هيئة طيرين، كما تابعهما هو على شكل طائر. فالوظيفة الأدبية من الأمور المهمة التي أشار إليها تودوروف للعجائبي، إذ

"يخلق أثرا خالصا في القارئ سواء كان ذلك خوفا أو رعبا أو مجرد حب استطلاع، وهو الشيء الذي لا تقدر الأجناس أو الإشكال الأخرى التي تولده" (تودوروف، 1993، ص،95). فيقوم بالاحتفاظ بالتردد والحيرة والإندهاش التي تشكل العمود الفقري للعجائبي. إنَّ هذه الأحداث العجائبية لا يقوم بها إلاّ شخصيات عجائبية التي سنجمل الحديث عنها فيما يأتي:

4. الشخصيات العجائبية :

في الرواية الكثير من الشخصيات العجائبية التي تحيِّر المتلقي بأبعادها الخارجية، وحواراتها وسلوكها، فللشخصيات الفانتاستيكية "خصائص وطبائع لا تشترك معها شخوص الروايات الأخرى" (حليفي، 2009، ص 199). بالمقابل في رواية بركات الكثير من الشخصيات التاريخية، منها: ملا سليم البدليسي، الشيخ سعيد النقشبندي، القاضي محمد، سمكو آغا الشكاك، حسين الموكرياني. تعود أهمية هذه الشخصيات إلى المعالجة الفانتاستيكية لها من قبل الراوي، وتكمن أهميتها "في عجائبيتها، وفي ملفوظها الغريب، الذي يلامس حواف العقلي الحقيقي. فخطابات... "ممر آزاد" هي خطابات لتأكيد هوية معينة تكشف عنها بنية الرواية" (حليفي، 2009، ص 200). والنص العجائبي لابدّ أنْ يحملَ "القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردُّدِ بين تفسير طبيعي وتفسير فوق - طبيعيّ للأحداث المرويّة" (تودوروف، 1993، ص 54). لقد ظهرت شخصيات بركات السردية في مظاهرها "المتعدِّدة، فهو لم ينقل الواقع مع عناصره المرئية والطبيعية إلى مستوى فوق طبيعي، لكنه يجعل هذا الواقع يتحوَّل ويدمج مع الفوق طبيعي" (يحيى، 2020، ص 14-15).

بالإضافة إلى الشخصيات العجائبية التي مرّ ذكرها أثناء الحديث عن الأحداث العجائبية، ثمة شخصيات أخرى لا تقلّ أهميّة منها، ومنها:

1.4. شخصية ذات الكف الذي يتكون من الريش مثل جناح الطائر:

وهي شخصية كردية تسكن بجوار ممر في قبرص مع شخصيات عجائبية أخرى عدة أيام. والغريب أنَّها تعرف كلَّ شيء عن ممر دون أن تلتقي به ولو لمرة واحدة. وهي شخصية غامضة لا يقول السارد الشيء الكثير عنها، فتأتي إلى الأحداث بشكل عجيب، وتغادر لتترك المتلقي في ذهول وحيرة وتردد من أمرها، إذ يبقى متسائلا من أين عرف اسم ممر والأهداف التي جاء من أجلها إلى قبرص؟! وهو عجائبي في بعده الخارجي وكذلك في حواره وسلوكه. يصف ممر شكله الخارجي هو وامرأة مصاحبة له بقوله: "وجدتهما طريفين. لا. استرعتني حركاتهما الواثقة حتى وهما يتخاطبان، كأنما يقيسان بأذرعهم مسافاتٍ تفصلهما عن مشهدٍ ينسجانه همساً. والمعطفان؟! لماذا يرتديان معطفين، والربيع الذي لم يفصح عن نفسه، بَعْدُ، عالقٌ في مصيدة الأقحوان المتفتِّح توّاً؟... الرجل نحيل، أطول منها. ذو صرامة في شفته السفلى المتهدِّلة، وعينيه المنكسرتين. ينظر إليها ولا ينظر إليها... كان معطفاهما طويلين جدا، حتى أعقاب أحذيتهما، بُنِّـيَّيْنِ حالَ لونُهما، مرفوعَي الياقتين حتى الآذان، كأنما تختبئ المرأةُ من الرَّجل،والرجل منها... أما هو فكان حاسر الرأس، مشعَّثَ الشعر كمن قضى أياما نائما على مقعد باص، ربمّا. بيد أنه لم يخرج يدَه اليمنى من جيبه قط. كان ينقل الأمتعة باليسرى، ويكلّم المرأة باليسرى، ويقيسُ مدى غير معلوم في حوارهما باليسرى" (بركات، 2018، ص17، 18، 19). فهي شخصية مرسومة بدقة متناهية بحثا عن إظهار عجائبيتها، من خلال الوصف الخارجي للجسد والملابس والشعر والسلوك الغريب بلغة توحي بالغرابة والعجب، وهذا التصوير الخارجي "يتمم الاستبطان، ويشكِّل المرآة التي ينعكس عليها بوصف الحركات، والملامح وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلة بالصورة والحجم للشخصية...فالخارجي يومئ إلى الداخلي، كأنها لعبة مرآة من الراوي" (حليفي، 2009، ص 202).

فهي شخصية تختلف مع الشخيات الواقعية الخارجية، "فالتعارض هو سمة أولى من سمات الشخوص الفانتاستيكية... حيث تلتصق بهم صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي. أو عامل خارجي فوق طبيعي" (حليفي، 2009، ص 199). وهي بالإضافة إلى عجائبية بعدها الفيزيائي وغرابة سلوكها، تدخل مع ممر في حوار طويل عبثي لا يفهم ممر منه شيئا، وكذلك المتلقي. إلاّ أنَّه إيحاء إلى موضوع الرواية وهو البحث العبثي للكردي المحبط الذي فقد الأمل في كلّ شيء، وإشارةٌ إلى أنَّه يعرف الكثير عن ممر آزاد بما فيها محاوراته مع الطائرين.

تشكّل هذه الشخصية جزءا من شخصية ممر، يخاطبها في خلواته وهلوساته وأحلام اليقظة، وهذا تحليل قريب من الحقيقة، حيث يقول ممر: "وأنا - بالطبع - أحيد بنظري عنه إلى كل الجهات، بسبب ارتباك خفيف مذ وجدت نفسي في مواجهة هذا الغريب، غير أنني حين أنظر يميناً لا ألبث أن أعود فأنظر إليه. وكذلك حين أنظر إلى السقف، أو إلى أعماقي.

إنه محطَّةُ بَصَرِي في هذا القرب بين وجْهَيْنا. وهو يخترق - بابتسامته التي تستنزف شيئاً ما في بُرْهَتي - مدى ليس لي بل له، عبر عيني اللتين تستسلمان لامتداده في الضوء الخافت للمكان وأنا لا أريد بانكسارٍ غامضٍ، أن أحد من امتداده، كأنني أنجرفُ معه إلى

بعيد شاهق، ناظراً ببؤبؤين قويين - إلى الحركة الخفيفة للأرض التي تستسلم لدعابة رياحها، وتوزّعُ القهقهات. أو كأنني معه، في مهبٍّ مّا، يتطاير فيه ورقُ شجرٍ كثيفٍ، ورذاذُ مياه، وتتدحرج أقفاص، فأتفاداها، مُزرِّراً على قميصي المفتوح ، الذي دخلتُ به هذا المنزل، مثبتاً قدمي - أكثر - في الخُفَّيْنِ اللذين أَنْتَعِلُهما، في مساء ذلك الربيع المهدور. إنه قريب مني، ذلك الغارقُ في معطفه". (بركات، 2018، ص 59). والدليل الملموس بأنها جزء من شخصية مم آزاد، وبأنها غير موجودة إلا في خياله: يتبين بعد وفاة مم أنَّ ما أعطته هذه الشخصية له يكون موجودا في قامشلي عند شخصية (ذات الحذاء العسكري)، مثل الورقة التي مكتوب فيها (هؤلاء البروتستانتيون الألمان يكذبون عليكم) التي تعطيها هذه الشخصية لـ (مم) وتطلب منه استنساخها 189000 مرة، والرقم أيضا فيه إيحاء للرقم المذكور لعدد ضحايا الأنفال الذي تم في نفس السنة التي كتب فيها بركات روايته، وهي سنة 1988. فالكاتب منكبٌّ، بريشته العجائبية "على تصوير الواقع من خلال اللاواقع المتخيَّل والتناقضات، والجنون المتربص بكل فعل" (حليفي، 2009، ص 57 الإحالات).

وعند توديعه لـ(مم) يُخْرِجُ الرجل يده اليمنى من جيبه، ويصافحه، فيرتدُّ مم "مُجْفَلاً، لأن اليد التي يمدَّها إليَّ ليست من لحم، بل أشبه بجناح صغير، في حجم كفّ مغاطاةٍ بريش أبيض". (بركات، 2018، ص 60). يدور جلُّ أحداث الرواية حول الطيور والريش والأقفاص، فيحس المتلقي بنوع من الإيحاء بتشبيه الوطن الكردي بقفص كبير وأفراده بطيور محبوسة لا حول لها ولا قوة مثل الريش تلعب به الريح شمالا وجنوبا، لكن هذه الأمور يصورها الراوي بشكل غريب يشكّل قائمة مهمة من قوائم العجائبية، يقول تودوروف: إنَّ "انطباع الغرابة التي لاتُقهر هو حجر زاوية العجائبي" (تودوروف، 1993، ص 56).

لكن مم يُحسُّ بأنه يعرف شيئا عن الرجل الكبير، فيلمح إلى اسمه، لكن الرجل يتغافل دون أن يُنكر ذلك، فيدخل مع مم في حوار غير مفهوم؛ فيتعجب مم أشدّ العجب منه، ومن معرفته لأسراره، وهكذا تأتي شخصية ذات الكف الريش إلى المشهد السردي وتذهب، فيبقى مم - وكذلك المتلقي - في حيرة وتردد من أمرها؛ لأنَّ الراوي تقصَّد إبقاءها غامضة تاركا للقارئ التأويل والتحليل لهذه الشخصية العجائبية من حيث الشكل والسلوك. ومن الشخصيات العجائبية:

2.4. الرجال الأربعة الموكَّلون بترتيب لقاء مم بالرجل الكبير:

إنَّ الرقم (4) حاضرٌ دائما، وبقوة، في الأعمال الابداعية لـ(سليم بركات)، ويريد من خلاله الإشارة إلى أجزاء كردستان الأربعة. وهؤلاء الشخصيات الأربعة يشكِّلون شخصيات عجائبية بامتياز، إذ يكررون مجيئهم خلال السنوات الست من بقاء مم في قبرص، ليأخذوه إلى (الرجل الكبير)، زاعمين معرفة مكان إقامته، ويفشلون في كل مرة، ويتيهون في الشوارع، وبين البيوتات القبرصية، ولا يجدون البيت المزعوم، فيبدون مخدوعين لا حول لهم ولا قوة. كأنَّ الراوي يريد من خلالهم الإيحاء إلى الكرد الساكنين في الأقسام الأربعة لكردستان الباحثين - عبثاً- عن الرمز القومي الذي يخلِّصهم من الضياع السرمدي الذي يعيشون فيه، إذ الفنتازيا عند (ميلين كلاين) "هي القوة الدافعة وراء استبطان الواقع" (السعدون، 1989، ص...). فيظهر هؤلاء الأربعة أمام الشخصيات القبرصية بشكل يدعو إلى سخرية أليمة وشفقة هازئة. يقول مم:"ولطالما عنَّ لي أن أستوقفهم قليلا لأستوضح منهم هذا العبثَ الدائريَّ الذي يجعلنا شركاء، لكنني آثرت الصمت وأنا أراهم في همٍّ ظاهرٍ. فالشوارع تتناسخ بيوتها، وأسوارها، وشجرها، كأنها في مرآة، والوقت هو ذاته، دون حاجة للنظر إلى ساعاتنا، لأنَّ الظلال لا تريم، وهي باقية على كثافة واحدة وامتداد واحد... الرجال الأربعة يسوُّون، براحات أيديهم وبأصابعها، غُرَرَهم الشعثاء كلما بعثرتْها ريحُ الأجنحة، مثلي. وهم يهمّون أحياناً بالتوقّف أمام بيوت معينة، ولا يلبثون أن يتراجعوا مدركينَ خطأ تقديرهم، فيزدادون جهامة وبلبلة، دون اعتذار منِّي، ممعنين في المضيِّ كأنما غشَّهم مقامر. وقد امتدت الحالُ بنا دوراتٍ لا تُقَدَّرُ بالساعات، بل بالحَيرة. وكلَّما تنفسوا الصعداء قليلاً، مشيرِيْنَ إلى بيتٍ ما، ارتدّوا عنه بعد قليل" (بركات، 2018، ص 120).

وبحثا عن الرجل الكبير يتيهون في شوارع قبرص، فيطرقون أبوابا قد طرقوها قبلا، دون أن يصلوا إلى جواب عن الرجل الكبير، فبحثهم لا يتعدى أن يكون عبثا دائريا، وهمهم ظاهرٌ، والعجائبية في المشهد تتعدى الشخصيات فتشمل الزمان والمكان أيضا؛ إذْ الشوارع هي هي، والبيوتات تتشابه وكذلك الأسوار والأشجار، وكأنَّها تنعكس في مرايا متقابلة، والزمان متوقف عن سيره الطبيعي، فلا يحتاجون النظر إلى ساعاتهم، لأنَّ الظلال لا تتغيَّر، بل تبقى على امتداد واحد. والإشارة إلى الريح التي تلعب بالريش موجودة، وكأنهم في لعبة خاسرة مسبقا.

3.4. شخصية ذات الحذاء العسكري:

وهي فتاة لا يُذكر اسمها في الرواية، وهي من الشخصيات العجائبية، تشكِّل رمزا مهما من رموز الرواية، تدار حولها الكثير من الأحداث، إذ يُريد الراوي إيهام المتلقي بأنَّ مم يحاول إقناع أخيه (دينو) بالزواج منها، لكن بعد موت مم يتبين بأنها كانت على

موعد معه لكي يلتقيا في الإتحاد السوفييتي، فيذهب خيال المتلقي إلى خيانة مم لأخيه، لأنَّه كان على علاقة سرية مع ذات الحذاء العسكري، ثم يكشف مم في حواراته الليلية مع دينو - بعد موته - بأنَّ علاقتها كانت مع والدهما (حمدي آزاد) وليست معه هو، وكان حمدي يدبِّر سفرها بغية أن يلتقيا في كردستان، فتُشَوِّش هذه الشخصية العجائبية خيالَ المتلقي للمرة الثالثة، فيكاد يقتنع بخيانة الوالد لولدَيه، ثم يتبين بأنها في الحقيقة أخت لهما من أبيهما في السر!

إنَّ هذه الشخصية العجائبية وعلاقتها الوطيدة بالشخصيات الرئيسة الثلاث توحي إلى علاقة واقعية بين ما ترمز إليه هذه الشخصية والفرد الكردي، إذ تملي عليهم محبتها بكل الوسائل، وهم يتمسكون بها، إما كحبيبة وإما كأخت أو بنت. وهي ترمز إلى السلطة العربية العسكرية التي يربطها مع الكرد مصير واحد، وهذا يتضح من السرد، فاسمها هو (ذات الحذاء العسكري) إيحاء إلى السلطة العسكرية، وهي تتحدث العربية، يقول الراوي:"و(صاحبة الحذاء العسكري) فتاة تتحدث العربية ... وهي كئيبة. وجهها كئيب مستطيل. عيناها صغيرتان عسليتان، وشعرها خرنوبيٌّ اجعد لا يقوى مشطٌ على تسريحه. طويلة قليلاً. ترتدي البناطيل على أحذية ذوات أعناق، مفلطحة من الأمام كبساطير الجنود" (بركات، 2018، ص148)، وتكمن عجائبيتها في أمور، منها: مع أنها ترتدي الحذاء العسكري والخودة دائما، إلا أنها كثيرة التحدث عن رموز السلام في الشرق: "وأكثر كلامها عن بوذا، و(كرِشنا)، وأسماء أخرى من الشرق توحى بسلام في داخلها، دون سبب واضح، أو تعليل مبنيٍّ على فهم. ... و(صاحبة الحذاء العسكري) اضطرت، في الآونة الأخيرة، إلى بيع دراجتها النارية، محتفظة بالخوذة وحدها" (بركات، 2018، ص149). فيجد المتلقي مفارقة بين اسمها (ذات الحذاء العسكري)، وشكلها الخارجي (الخوذة والحذاء العسكري)، ومزاعمها عن السلام (حبها لكرشنا وبوذا وأسماء أخرى توحي بالسلام). فالشخصية العجائبية تشكّل "إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال" (حليفي، 2009، ص 197).

ومن الأمور التي تؤكد زعمنا هذا، الإشارة إلى موطنها، فهي: "بعيدة عن أهلها الذين يسكنون بلدا آخر، شرقي البحر المتوسط" (بركات، 2018، ص150). ومما يوحي إلى السلطة العسكرية العربية، وليس المواطن العربي، حبها الأزلي للحذاء العسكري : ولما يقترح عليها (دينو) بعد زواجهما المزعوم "أن تلبس شبشبا في قدميها حال نزولها عن السرير، تردُّ أنها تفضل ارتداء حذائها على الفراش ولا تحبّ الشِّبشب. وهكذا نسمع، طوال الوقت، صوت حذائها الثقيل على بلاط الغرف، وسقوط خوذتها التي تتحرك معها، في كل عشر دقائق، فترتج على الأرض الصلدة ككرة، وترتج أصداغنا معها" (بركات، 2018، ص150). وفيها إشارة إلى السلطات اليسارية الحاكمة : فهي تمتلك أثاثا بسيطا، "وكرة من الزجاج تسبح فيها سمكة حمراء" (بركات، 2018، ص150). وفيها عتب على هذه السلطات التي ترى كل شيء إلا الكردي، ينقل السارد حوارا مزعوما بين مم وأخيه التوأم دينو عن صاحبة الحذاء العسكري:

"فلترحل عنا هذه المرأة"، فيبتسم توأمي، ويرفع إحدى يديه كأنما يهدئني:

- أتخافُها ؟

"أخاف مَنْ؟ هذه الـ..."، أقول مختنقاً، فيقاطعني:

- أنت تخافها. لا عيب في ذلك.

"أخافُها ؟" أكرّر الكلمة غير مصدِّق ما أسمع. "أأنا أخافها؟"، وأتمعَّن في دينو المبتسم: "قل لي لمَ أخافها؟"، فيحدِّق فيَّ بعينيه الخضراوين:

- لأنها لا تراك.

"لا تراني؟"، وأضحك من سخريته التي تغيظ: "هي لا تراني؟ إذا لم تكن تراني فما الذي تراه ؟ المنفضة؟"، أقول لأخي ذي العينين الثابتتين على انفعالي، فيردّ بهدوء:

- ترى كل شيء إلاك." (بركات، 2018، ص152-153).

فهي رمز للدول التي قُسمت أرض كردستان عليها، لذا فهي ترى كل شيء إلّا الكردي، والكردي يخافها، وما هذا الزواج المزعوم إلّا الدمج الإجباري الذي أُكرِهَ الكردي عليه.. وخير دليل على هذه الرؤية الموعد المزعوم للملاقاة في الإتحاد السوفييتي بين مم وصاحبة الحذاء العسكري، كما كان يعد الشيوعيون الشعوب بأنهم إخوة من خلال الأممية التي كانوا ينادون بها. "أنا ومم قررنا أن نلتقي في الإتحاد السوفييتي، حين ينتهي من مهمته في كردستان" (بركات، 2018، ص243).

وقد تكون هذه الشخصية رمزا للشعب العربي الذي لا تقل مصائبها من مصائب الشعب الكردي، إذ تظهر فيما بعد بأنَّها واحدة من عائلة حمدي آزاد، فحين يركِّز عليها دينو في نهاية الرواية يصاب بالصدمة قائلا: "حقا إنها تشبهنا يا أبي. وقد توقف

حمدي عن الحركة لبرهة وهو يتأمل وجه ابنه، فقطع البرهة تلك كسبو: "من التي تشبهكم يا دينو؟"، فرد ابنها الذي لم يرفع عينيه عن عيني أبيه: "أختنا الجديدة يا أمي. بنت جيراننا. صديقة هيفين"، فانبعثت ضحكة عذبة من فم الأم، مديدة، نزلت كالطحين على عظام دينو، ثم أردفت ضحكتها بكلام متمهل: (وما الغرابة؟ بالطبع ستشبهكم لأنها أختكم)" (بركات، 2018، ص269). وتشكل جملة (إنَّها تشبهنا) آخر جملة في الرواية. وهذا عائد إلى إهميتها وإلى المقصدية الخفية للكاتب.

4 . 4 . ملا سليم البدليسي:

يقول في وصف الملا سليم البدليسي: "لقد طار الملّا سليم وهو يتبع الشقراق. بَسَط جناحين قويين من،عضلٍ، وعظْمٍ، وريشٍ، أبلقَ ، وطار . لم يكن في حسابه الإنسانيِّ أن يطير. كان يلاحق طائرَه الذي لم يستسلم، برغم ضعفه الواضح، فطارَ هو.قرّر ذلك في لحظة صعود الدم إلى صدغيْه، حين بدت اللعبة غير متكافئة قط: جناحان في مواجهة ساقين إنسانيتين" (بركات، 2018، ص41-42).

إنه حائر ومتردد لما هو فيه من وضع سيء لا يُفسر، خسارة لثورة كبيرة، وحلم أكبر، لكنه الآن ينتظر موته في أي لحظة، لقد تضافرت كثافة تخيلية فوق العادة في خلق هذه الشخصية، وهو في ضيافة القنصل الروسي المحاصر من قبل الأتراك، فيدرك مغبة صراعه مع من هو أقوى منه، بل لا يوجد وجه للمقارنة، فجاء السارد بقصة الطيران هذه ومحاولة البدليسي أن يسبق طائر الشقراق طيرانا! وهو معذور إذ الغدر والظلم والاضطهاد جعلت (الدم يصعد إلى صدغيه) فقرر الثورة حتى ولو لم تكن هناك توازن في القوى. وهذا ما يحاول بركات أن يجعله تيمة روايته؛ فيأتي بالأحداث التاريخية والشخصيات الثورية الواقعية والأزمنة الواقعية فيُحوِّلها إلى أحداث وشخصيات وأزمنة عجائبية، من خلال سرد عجائبي ولغة أكثر عجائبية. فالاستعانة بالمآسي العجيبة - لخلق المتعة - من الأمور التي دعا إليها أرسطو قديما؛ حيث يقول: " والأمر العجيب يدعو إلى المتاع، وآية ذلك أنَّ الناس جميعاً، حينما يحكون حكايةً يضيفون من عندهم ابتغاء الامتاع" (طاليس، 1973، ص 69). وهذا ما نجده في حوار والد مم حمدي آزاد مع جلسائه:

4 . 5 . حمدي آزاد والد مم من الشخصيات العجائبية التي تعيش أحلام الماضي:

يحكم على أحداث جرت قبل عشرات السنين على عكس الواقع، دون تقديم أي برهان على كلامه، اعتمادا على العاطفة العمياء التي تستطيع رؤية الحقائق، يقول الراوي: "وكان على أبي - تحديداً - أن يُؤلِّفَ التاريخ بحدودٍ مدروسة: "كيف يستطيعون دخول جبال سَاسُون؟ الريح لا تسمح بذلك"، فيردُّ زائروه بهزات من رؤوسهم، موافقين: "لا الريحُ لا تسمح بذلك". لكن الأتراك دخلوا جبال ساسون قبل تأكيدات أبي بعقود كثيرة"(بركات، 2018، ص 51). فهي الأحلام التي حوَّلت حمدي آزاد إلى شخصية عجائبية تعيش أحلاما مضت عليها عقود طويلة. لهذا قلنا في بداية هذا البحث بأنَّ هذا النص كان الملهم للشاعر محمود درويش في كتابة قصيدة (ليس للكردي إلا الريح) التي تناول فيها مآسي الكردي الحالم الذي تنتهي أحلامه كلها بلدغة الأمل الجريح. (درويش، 2004، ص 159-165). وهذه العودة إلى التاريخ يُسمى (السرد اللاحق، إذ يسرد السارد أحداث الماضي، "وغالباً ما يكون هذا السرد مشفوعا بتقنيات "تكسير" إطلاقية الماضي، تتيح له تجاوز الحاضر والمستقبل، فالسرد في الماضي هو صورة منعكسة عن الراهن المفعم بتناقضاته" (حليفي، 1993، ص 68). وحوار حمدي هذا يذكرنا بالبراهين المنسية في العنوان الأول للرواية.

وتتضمن الرواية الكثير من الشخصيات الحيوانية والنباتية والجمادية التي تشكِّل مفاصل مهمة منها، بحواراتها العجيبة وسلوكياتها الغريبة، سنتطرق إليها أثناء تناول الحوار العجائبي.

5. الحوار العجائبي:

تمتلئ الرواية بالحوار العجائبي اللافت للنظر، وهو الحديث الدائر بين الشخصيات العجائبية الذي يترك المتلقي حائرا مترددا؛ لأنَّه لا يخرج منه بنتيجة، بل لا يفهم منه شيئا، لأنَّه حوارٌ غامضٌ، لا يستظل بظلال العقل والمنطق. فالنهر يحاور والشجرة تحاور والطير يحاور وابن آوى يحاور و... وإلخ "توجد قصص تحتوي على عناصر فوق - طبيعية من غير أن يتساءل القارئ أبداً عن طبيعتها، وهو يعرف جيداً أنه لا ينبغي أن يأخذها بالمعنى الضيق. إذا ما تكلَّمت حيواناتٌ، فليس يحضرنا أي شكٍّ : إننا نعرف أنَّ كلمات النصّ يجب أنْ تحمل على محمل معنى آخر، يسمى أليغوريا أو مرموزياً" (تودوروف، 1993، ص 53).

ويتناول السارد كلاما عجائبيا عن الحوار يوضح رؤيته السلبية له، منها: "المحاورة أمر آخر. المحاورة تشهد كمالها في الصمت، لا في النطق". (بركات، 2018، ص21). ويتحدث عن حوار بني قومه: "أمَّا الأناس الذين يتحدثون لغتك فهم لا يتكلمون قط. إنَّه صدى أصواتهم. يسردون الحادثة الواحدة، بالنسق ذاته، حتى يتعب الكلام". (بركات، 2018، ص21). ويبدو أنَّ الحوارات

العجائبية الدائرة في الرواية بين الشخصيات المختلفة صدى لهذه الرؤية المسبقة للراوي الـذي ينكـر الكـلام الكبـير دون تخطـيط ودون خارطة طريق للخلاص الأبدي، يقول ممر: "أزدادُ صِغَراً، وَيَكْبُرُ الكلام" (بركات، 2018، ص21).

5 . 1 . حوار (ممر) مع الرجال الأربعة:

يصور ممر حواره مع الرجال الأربعة الذين وُكِّلُوا بتوصيله إلى الرجل الكبير، لكنهم يخفقون في كـل مـرة . **"إنـه في انتظـارك.** منذ وصولك وهو في انتظارك، ويعاتبنا على هذا التأخير. فأسألُ:

"خذوني معكم، وسنعثر ، معا، على الطريق، فذلك أفضل من أن تهتدوا إليه مرّةً، وتضيِّعوه مرَّةً أخرى". فيردّون:

"حين نهتدي إليه سنعود فنأخذك"، فأسألهم:

"وما الذي تفعلونه حين تغادروني ؟ ألا تعودون إليه لتخبروه أنني أنتظر؟"، فيهزون رؤوسهم:

"نحن لا نعود إليه"، فأصرخ:

"إلى مَنْ تعودون حين تغادرونني إذا؟"، فيردّون بهدوء:

"نعود إلى التشاور في وجوب العودة إليك". فأصرخ من جديد:

"ولماذا تعودون إليَّ، بحقِّ الله، ما دمـتم لا تملكـون جوابـاً، ولا تعرفـون الطريـق إلى الرجـل الكبـير؟"، فيرفعـون حـواجبهم استنكاراً:

"علينا أن نعود إليك، لأنك برهاننا الوحيد على أنه أرسلنا في مَهَمَّة". (بركات، 2018، ص44).

فالحوار عجائبي بامتياز؛ إذ الغرض من الحوار هو التفاهم بين طرفين، لكن هذا الحوار بعيد كل البعد عن هذه الغاية؛ حيـث لا يؤدي الحوار إلى تفاهم الجانبين، فلا يفهم ممر شيئا مما يرمي إليه هؤلاء، فيظل حائرا مترددا، وكذلك الأمر بالنسبة إلى القـارئ الذي يظل حائرا في حوار هؤلاء الأربعة الذين لا يمثل كلامهم سوى العبث والدوران في دائرة مغلقة، والسبب في هذا كلّه أنَّهـم أيضا يعيشون حالة من العبث اللانهائي، لأنَّهم شخصيات فقدت القدرة على التساؤل وأعطت لجـام عقولهـا إلى مـن يحرِّكها كـما يشاء.

5 . 2 . حوار (ممر) مع الطائرين:

للطيور دور كبير جدا في هذه الرواية، وهذا لأنَّ ثيمتها تتلخَّص في تشبيه الكردي بريش الطائر الخفيف الذي تلعـب بـه الريح فتأخذه حيث تشاء، والكرد مُقَسَّمون بين الدول الإقليمية والقوى الدولية التي تلعب بمصائر الأمـم، لعبـتْ ولا تـزال تمـارس لعبتها على الأمم المستضعفة، فغدا الكردي ريشة في مهب الريح، لهذا يكثر الحديث في الرواية عن الطيـور والطيران والـريش، فنجد شخصيات عجائبية من الطيور تقوم بأحداث عجائبية وتـدخل في محـاورات أكـثر عجائبيـة مـع بطـل الروايـة مـم آزاد مـرة، وحوارات بينها وبين بعضها مرات أخرى، وكلها حوارات غريبة لا يخـرج منهـا الطرفـان بنتيجـة عقلانيـة، فـلا يبقـى لهـم إلا الحـيرة والتردد، كما لا يفهم منها المتلقي قضية منطقية، وما هذا كله إلا ليقول لنا بركات بأن الأمور كلها فقدت قيمتها، والكلمات ضيَّعت دلالاتها في ظل القهر الذي يعيش فيه الكرد حياتهم. في إحدى محاورات ممر مع طائري الحقل، يقول لهما:

"لماذا طر تما؟"، سألتُ طائري الحقل اللذَين حطَّا في العراء المتاخم لحديقتي الخلفية، قبل ساعات.

"كي تتبعنا"، أجاب الطائران.

"أنتما تعرفان أنني لا أستطيع ذلك"، قلتُ لهما.

"نحن نطير ليتبعنا أحد ما"، قال الطائران.

"وما الذي تخبئانه لي حتى أتبعكما"، سألتهما.

"طيرانَنا"، أجابا.

"وأنا كنتُ أخبئ لكما شيئاً"، قلتُ.

"طيرانَك؟"، سألا، فضحكتُ قائلاً: "مشيتي".

"مشْيَتُك؟" ردّدا الكلمة باستخفافٍ: "مشيتك؟"، وأردفا: "ما حاجتنا إلى مشيتك؟".

"تلك مشكلتكما"، أجبتُ.

"نحن نمشي أيضاً"، أجاب الطائران.

"وأنا أطير"، قلتها، فاعتراهما استنكار كبير، بدا ظاهراً تحت الريش: "أأنت تستخفُّ بنا؟"، سألا.

"أتريدان أن تريا جناحيَّ؟"، سألتهما، فتضاءَلا مذعورَيْن.

"لماذا انكمشتما هكذا؟"، سألتُ الطائرَين، فَرَدَّا:

"لم ننكمش، بل نصغي" .

"إلامَ تصغيان؟"، سألتهما مبتسماً.

"إلى قلبك"، أجابا.

"إلى قلبي"، قلتُ الكلمة ممازحا، وأشرت بيدي إلى قلبي: "هـذا. أ أنـتما تصـغيان إلى هـذا؟"، سـألتهما، ولم أنتظـر جوابـا، بـل أضَفْتُ: "هذا شيء لا يمكن الإصغاء إليه"، فقاطعني الطائران: "إلَامَ ينبغي أن نصغي، إذاً؟"، سألاني، فأجبت: "إلى قلبي".

"إلى قلبكَ؟"، سألا مستنكريْنِ جوابي، وصاحا معا: "قلنا لك ذلك. قلنا إننا نصـغي إلى قلبـك"، فسـألتهما مبتسـماً: "إلى أيِّ شيء تصغيان فيه، تحديداً؟".

"إلى خفقانه"، أجابا.

"يا لَلْفخ"، قلتُ. فصرخا حائِرَيْنِ: "أيُّ فخّ ؟".

"الخفقان"، أجبتهما.

"وما الذي ينبغي أن نصغي إليه فيكَ، إذا لم يكن قلبك؟"، قال الطائران، فأجبتهما: "أَصْـغِيا إلى طيرانـه"، فتضـاءَ لا مـذعورين من جديد". (بركات، 2018، ص49-50).

يمثل الطائران ممر آزاد في عبثية حركتيهما، فهما لايطيران - كما يزعمان - لهدف معين، بل إنَّ حركتهما مرتبطـة بـالآخرين وفي ظل ردّ فعل الآخرين، كذلك حال ممر الذي لا يعرف غاياته لا من حياته ولا من سفره المزعوم ولقائه المزعوم بالرجل الكبـير، فالآخرون هم من اختاروا له هذا الطريق؛ ولهذا يتشابه طَيَرَانُ الطيرين بمشيته.

وفي الحوار العجائبي هذا نستنبط الجري وراء العواطـف مـن خـلال الإصـغاء إلى خفقـان القلـب، دون الالتفـات إلى التفكـير العقلاني السليم المحكوم بالمنطق والتخطيط والبراهين. كما نجد هذا في حوار حمدي آزاد مع ضيوفه: "ليس باستطاعة الأتـراك دخول جبال سَاسُوْنْ. وهو لا يقدم برهانا على ذلك، فالذي يقوله هو برهانٌ بذاته... (كيف يستطيعون دخول جبال ساسون؟. الـريح لا تسمح بذلك)، فيردُّ زائروه بهزّات من رؤوسهم، موافقين: (لا. الـريح لا تسـمح بـذلك). لكـن الأتـراك دخلـوا جبـال ساسـون قبـل تأكيدات أبي بعقود كثيرة" (بركات، 2018، ص 51). وهـؤلاء الزائـرون يحبـون الاسـتماع إلى هـذه الآراء التـي لا تسـتند إلى بـراهين منطقية. وهم "لن يغادروا – آخر الليل – دون أن يسمعوا منـك مـا ينبغـي أن ترويـه: "الأكـراد لا يخسـرون". ونتيجـة لهـذا الإيمـان الراسخ في قلوبهم لم يبقَ لهم سوى الرماد الذي يلعقونه بعد كل ثورة، لأنهـم نسـوا البراهـين في نُزُهـاتهم المضـحكة المبكيـة هذه، كما جاء في العنوان الرئيس للرواية، يقول ممر مناجيا أباه: "قل لهم ذلك يا أبي، وتأمَّـلْ لِفَافتـكَ المشـتعلة وأنـت تـنفخ عـلى رمادها حتى يسقط على راحة يدك المفتوحة : "الرماد" . قل الكلمة ثم العقِ الرمادّ بلسانك. للرماد طعم عذب للرماد طعم عذب يا أبي: حموضة خفيفة، وجفاف في اللسان لا يلبث أن يسـتدرّ اللّعـاب. وقـل (الأكـراد لا يخسـرون لأنهـم يملكـون ألمهـم). (بركـات، 2018، ص34).

إنَّ الجري وراء العواطف التي لا يوازيه تخطيط عقلي استراتيجي أعظم فخ يمكن أن تقـع الشخصـية فيـه، والعجـب يكمـن في تكرار هذا الخطأ حتى يغدو سمة للفرد الكردي. "فالرواية الفنتازية تسعى لتقريب الواقع الحديث المتناقض للمتلقين بسبل خياليـة فنتازية، علَّ الخيال يسهم في قدرة المتلقي على فهم الواقع المتشظي؛ واقع الانكسارات وكسر الطموحات، حيث إنَّ المتلقي يكاد يجد مواءمة وتشابهاً بين الأحداث الفنتازية الخيالية، وبين الواقع الحقيقي المعاش وعالمه المحيط به، حتـى أن القـارئ يكـاد يجـد نفسه في الأحداث الفنتازيـة، بـل يجـد نفسـه هـو هـو الشخصـية الفنتازيـة أحيانـا في تشـظيها وانكسـارها واصـطدامها بـالواقع" (المصاورة، الذنيبات، 2016، ص1041).

5 . 3 . حوار ممر مع شجيرة الفلفل:

لا يتوقف الحوار العجائبي عند حدود حوار الإنسان مع الطيور، بل يتعـداها إلى الحـوار بـين الشخصـية السـردية والنبـات، إذ يجري حوار عجائبي بين ممر وشجيرة الفلفل الخرساء التي لا تكبر بهذا الشكل:

"لماذا لا تكبرين؟" سألتُها.

"أنا قلقة" قالتْ.

"أتقلق شجيرات الفلفل عادةً؟" سألتُ.

"ليس القلق، تحديداً، ما أعنيه، بل أنا حيرانة". قالتْ.

"حيرانة؟! حيرانةٌ مِمَّ؟" سألتها.

"لماذا تريدني مكشوفة أمامك؟"، ردّتْ.

"مكشوفة؟" رفعتُ حاجبيَّ، مضيفاً: "مكشوفة أمامي؟ أإنْ أخبرتني عن حيرتك تصيرين مكشوفة؟"، سألتها.

"دون حيرة يصير النباتُ مكشوفاً"، قالتْ.

"نحن نَحَار، كثيراً، ونبقى مغلقين على أمور ليس بوسع أحدٍ اقتحامها"، أجبتُ.

"من أنتم؟"، سألَتْ.

"نحن"، أجبتُ. مضيفاً بتأكيد صارخ: "نحن. نحن. ألا تعرفيننا؟"، سألتُ.

"آه. أنتم. نعم. تسيرون دون جذور. أعرفكم"، ردّت.

"جذورنا تختلف"، قلتُ شارحاً ما لن تستطيع شجيرة الفلفل أن تفهمه: "جذورنا هي الحنين.. هي الـ .."، قلتُ، باحثاً عن كلمة تليق بحوار بين إنسان ونبات، يكون لها حكمتها التي تختزل كل كلام عن "الجذور"، فقاطعتني:

"لذلك أنا حيرانة".

"أحاول أن أشرح قَدْرَ ما تستطيعين فَهمَهُ"، قلتُ .

"و أنا أختصر كثيراً حتى تفهمني"، ردَّتْ". (بركات، 2018، ص45-46).

إنَّه حوار لا يخلو من عجائبية مقصودة لما فيه من إيحاء يدل على معاناة مم القومية والوطنية، "تكمن أهمية الشخصية الفانتاستيكية ، في عجائبيتها، وفي ملفوظها الغريب، الذي يلامس حواف العقلي الحقيقي. فخطابات... مم آزاد هي خطابات لتأكيد هوية معينة تكشف عنها البنية الروائية" (حليفي، 2009، ص200).

حيث يزعم بأنه جاوزالعُرف المرعي في تكوين الحدائق، لكنها لا تثمر أبدا، ويجعل شجيرة الفلفل رمزا للغاية التي لا تتحقق، إذ تبقى الشجيرة دون أدنى درجات النمو مثل باقي الأشجار الأخرى، وهي تُذَكِّر المتلقي بشجرة الزيتون التي لا يزيد طولها عن متر خلال سبع سنوات في رواية (فقهاء الظلام). إنَّ هذا الحوار يثير الكثير من التساؤلات، فالشجيرة تبرر عدم نموها إلى القلق والحيرة اللتين تمنعانه من الوصول إلى الغاية المنشودة. وهما من أهم الشروط التي وضعها تودوروف للنص العجائبي. (تودوروف، 1993، ص 54).

ثمة إشارة أخرى من خلال كلام الشجيرة العجيب إلى الشخصية الكردية في رمز مستنبط من عالم النباتات (أنتم تسيرون دون جذور) لكنه أمسى كناية في عالم البشر تُطلق على الذين لا يأوون إلى ركن شديد وتاريخ زاهر، وترمز بها الشجيرة إلى تاريخ الكرد الحديث الذي حاول فيه مرارا بناء دولة مستقلة، لكنه لم يفلح. والدليل قول مم: (جذورنا هي الحنين)، أي الحب الكامن في أعماق كل فرد تجاه وطنه، حتى إذا لم يكن ذا دولة مستقلة، وهذا هو السبب في حيرة وقلق الشجيرة التي تبحث عن كيانها. وقد يكون لمذاق ثمر الشجيرة علاقة بالمرارة التي يحس بها مم آزاد إثر النكسات المتلاحقة للثورات الكردية.

وأعجب حوار هو الذي يجري بينه وبين هذه الشجيرة، لأن الحوار لم يحصل أصلا، لكنه من خلال استباق فني يتصور مم آزاد هذا الحوار ويتخيله وهو واقف أمام الرجل صاحب الكف من ريش مثل جناح الطائر:

"وسأسلِّم، من جديد، على شجيرات الورد الثلاث، مودِّعا: "تصبحين على خير"، ثم التفت إلى شجيرة الفلفل الذابلة، قائلاً:

"تمَنَّي لي يوماً هانئاً»، وستردُّ شجيرة الفلفل:

"لن يُقَدَّر لك أن تنام هذه الليلة». وسأستفسر :

«لِمَ؟»، وسترد شجيرة الفلفل ضاحكة لأنك ستنتحر»، وسأضحك بدَوْري:

- ألا ترين أنني انتحرتُ، وانتهى الأمر؟.

لكن الرجل الغارق في معطفه لا يزال قريباً مني، وما أزال قريباً من الباب، وعليّ أن أعتذر اعتذاراً خفيفاً لأخرج، دون مساءلته عن تفاصيل تُقلِقُني في هذا اللقاء العابث". (بركات، 2018، ص 60).

هذا حوار عجيب، لأنه لم يحصل إلا في مخيلة مم آزاد، وهو عجائبي في قدرة الشجيرة على الكلام، وفي معرفتها لما سيحصل في المستقبل، وفي تصريح مم بأنه انتحر وانتهى الأمر بينما هو واقف يتكلم!

5 . 4 . حوارهُ مع أرض صلدة:

ويصور حواره العجائبي مع أرض صلدة طالبا منها طلباً عجائبياً:

"بالله عليك امنحيني قبراً" فتردُّ الأرضُ الصَّلدة:

"وما حاجتك إلى قبر ؟". فيزداد غضبي:

"كيف لكِ أن تعرفي حاجاتي؟"، فتردُّ:

"بالقدر الذي تعرف أنت حاجاتي". فأستخف:

"أنت تنتظرين، وأنا سأخبرك بحاجاتك فيما بعد"، فتردُّ سائلةً:

"وما الذي أنتظره؟"، فأقول:

"موتي"، فتردُّ:

"لا. أنتظرُ بحثَكَ عن قبر". فأجيبُ:

"وها أنا أبحث عن قبر. ألا ترين؟"، فتردُّ:

"بل تبحث عن شهوتك" تقول الأرضُ، فأستغرب:

"أية شهوة تلك التي سأجدها في قبر؟"، أسأَلُها، فتجيب:

"الشهوة هي أن تبحث عن قبر"، فأَحْتَدِمُ:

"يا للحماقة...»، فتقاطعني:

"نعم. يا للحماقة»، وتضيف: "القبر هو الذي يبحث عنك، ويلتقيك في المفترق الصغير الذي تتجرَّدُ فيه من شهوة بحثك عن قبر"، فأتثاءب من أثر نُعاس لم يُدركنى بعد، هامساً:

«القبر أناني»، فتردُّ متثائبةً :

- وأنت أيضاً". (بركات، 2018، ص 55).

إذن، الحوار العجائبي في الرواية لا تحده حدود، فرأينا الحوار بين الشخصيات العجائبية، والحوار بين الشخصية والطير والنحل وبينها وبين النباتات والآن بينها وبين الجمادات، حيث يحاور مم أرضا صلدة تفهم أسرار النفوس وتفلسف آراءها عن الحياة والموت. وتعرِّي مم أمام نفسه، وتكشف حقيقة نفسه وصراعاته الداخلية، وبحثهِ عن الهروب من ساحة التحديات، لهذا تتهمه بالأنانية، لأنه يرفض الاستمرار في رحلته المضنية بحثا عن غاية مثلى بسبب تعبه، وأنه اختار الطريق الأسهل للراحة، طريق الذين لا يقدرون على مواجهة مصاعب الحياة. فالبحث عن القبر أمر عبثي، لأن القبر لا يحتاج - كما ترى الأرض الصلدة - إلى البحث، فلكل إنسان مصيره الذي يختاره بعقلانية، وهو إن مات لا يفقد قبرا!. "يستغور العجائبي فضاء الباطن؛ فهو جزء من المخيلة، وقلق العيش وأمل الخلاص" (تودوروف، 1993، ص57).

5 . 5 . حوار الطائرين:

كل الحوارات السابقة كان أحد طرفيها شخصية إنسانية سردية، أما هذا الحوار فيدور بين طائرين، يقولان الكثير عن معاناة مم آزاد النفسية، "ناظرَيْنِ إلى بيت مَمْ وهما يتهامسان: "إنه يرانا"، يقول الطائر الأول، فيرد الثاني:

- نعم.

"إنه أحمق"، يقول الطائر الأول، فيردُّ الثاني:

- الحمقى يرون الحمقى.

"أتظننا أحمقين؟"، يسأل الطائر الأول، فيردُّ الثاني:

- لا . المكانُ أحمق، ونحن نفسر ...

"نفسر ماذا؟"، يسأل الطائر الأول صاحبه، فيرد الثاني:

- ما يقدر هذا الشاب أن يفسره لنفسه.

"إذن، نحن أحمقان"، يقول الطائر الأول، فيردّ الثاني:

- نعم، لأنك تكرّر اللعبة كل عام.

"أنا؟؟"، يسأل الأول بامتعاض، فيرد الثاني:

- قلت لك، إننا اكتفينا من طرائق صيد هذا الشاب للطيور، قلتُ...

"لم يستنفد طرائق الصيد بعد"، يقول الأول مقاطعاً، فيرد الثاني:

- أعلينا، نحن أن نرشده إلى سبيل أنجح ليتصيَّدنا؟

"لقد تصيَّدَنا، على أية حال"، يقول الأول بضجر، فيرد الثاني:

- تصيدك أنت، وحدك.

ولماذا تصاحبني، كل عام،مادام هذا الشاب قد تصيدني؟، يسأل الأول صاحبه، فيرد الثاني:

- لأنقذك" (بركات، 2018، ص 104 – 105).

فهو حوار عجائبي لأنَّه يدور بين شخصيتين لا تمتلكان قدرة الحوار الذي يفهمه البشر، وعجائبي لأنَّ الشخصيّة الإنسانيّة يفهمها، وعجائبي لأنَّه كلام مطاطي يشكّل مصدرا للحيرة والتردد لدى المتلقي، لأنَّه حمَّال أوجه، يحتمل أكثر من تفسير، فيوحي إلى التشابه مرة أخرى بين الطيور وريشها وبين شخصيات الرواية، والعلاقة التي تجمعهم والتي تتلخَّص في المآسي المتكررة بسبب تكرار التجارب نفسها، فالعاقل لا يلدغ من الجحر مرتين، لهذا يصفان مم بالأحمق وكذلك نفسيهما، فالسعيد من اتعظ بغيره، والشقي من اتعظ به غيره. فالحوار العجائبي يتضمن الإشارة إلى الثورات الكردية المتكررة التي تنتهي بالنتيجة نفسها، لأنهم يكررون اللعبة كلَّ عام، دون اللجوء إلى طريقة يتصيدون بها غاياتهم المنشودة. فيجد المتلقي في حوارهما العجائبي الكثير من الإيحاءات العاكسة لنفسية مم آزاد، فما الطائران إلّا مرآة لنفسه المنقسمة إلى قسمين؛ إذ يشعر بأنَّه أحمق لأنه يدرك الحقائق كلَّها ويعرف تفاسيرها، لكنَّه لا يستفيد من الأخطاء السابقة ولا يتعلم منها الدروس الصحيحة، ويكرر طرائق الصيد والبحث عن المأمول بطرق قديمة مستهلكة، غدت مملة حتى بالنسبة إلى الغايات والأهداف المرجوة التي تودُّ ان تدلّه على طريقة اصطيادها. وليس الأمر مقتصرا على مم فقط، بل الإشارة أعم وأشمل، فتشمل الثورات الكردية المتكررة بالأسلوب والأدوات والأسلحة نفسها. فما وصلت إلى الغاية المنشودة. وهذا السرد العجائبي "يُقوّض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة - التي تمثل الآخر عن طريق اختراقها فنياً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي" (ثامر، ص 104). وكذلك يصور حوار والدة مم مع النحل، وحوار الحصان الأسود مع طائر البوم وغيرهما. هذا فيما يخص الحوار العجائبي الخارجي، أما الحوار العجائبي الداخلي فهو ما يجري بين نهر جَغْجَغْ وبين نفسه:

5 . 6 . حوار داخلي لنهر (جَغْجَغْ) :

كثيراً ما نرى في الرواية أنسنة للشخصيات الحيوانية والنباتية والجمادية، لكن أكثرها عجائبية هو هذا الحوار العجائبي الداخلي لنهرٍ يعبرِّ عن صراعه الداخلي من خلال حوار دخلي لا يبتعد كثيرا عن تيمة الرواية، وهي الشكوى التي لاتنتهي من الأوضاع السيئة التي يمرّ بها الفرد الكردي، يقول الراوي:

"لكن النهر الصامت إلّا من خَريره الرقيق العاديِّ - الذي يتشمَّمُ مَمْ ،من حوله، النعناع والحُمَّيض، الآن، وهو في هيئة ابن آوى - خرج، من قبل، عن صمته، في أحيان كثيرة، محادثاً نفسه أوّل الأمر، حتى التعب:

- أأنا أشبه كل الأنهار ؟
- نعم
- لماذا لا تتّسع ضفتاي أكثر ؟
- لأنني أمر من هنا.
- وماذا لو مَرَرْتُ من مكان آخر؟
- سأكون على ما أنا عليه.

كان نهر "جغجغ" يسائل نفسه ويجيب في ضجر، لذلك لم تتعد أسئلته الشكوى من ضِيْقِ ضفتيه، ومن جفافه، ومن الطين الكثير الذي ينزلق إلى مياهه بديدانه الطويلة الحمراء" (بركات، 2018، ص 80-81).

توحي عبارة (ضيق ضفتيه) إلى تقلص خارطة وطن الكردي لأسباب سياسية وقومية واقتصادية، بسبب الامتداد القومي للشعوب التي قُسِّمتْ أرض كردستان عليها، وهذا يتضمَّنه قول الراوي:(الطين الكثير الذي ينزلق إلى مياهه بديدانه الطويلة الحمراء). وحقَّ للنهر أنْ يُسائل عن ظروفه القاسية التي فرَّقتْه عن سائر الأنهار الأخرى، وفيه إيحاء للكرد الذين يتميَّزون عن غيرهم بأنَّهم الشعب الوحيد الذي لايمتلك دولته المستقلة، وهو الوحيد الذي قُسِّمت أرضه بين أربعة دول وثلاث قوميات، والأمر كلُّه يدعو إلى العجب! فالحوار العجائبي للنهر ليس سوى عتاب للظروف السياسية والإقليمية والدولية التي أوقعته في فخٍّ لا فكاك منه. أما عبارة (ضيق ضفتيه) فقد عبرَّ عنها في مكان آخر من الرواية، إذ يقول: "نحن من القرى المنشورة بلا أسماء على تخوم جبال طوروس شمالا حتى تخوم جبال عبدالعزيز وسنجار جنوبا. نحن من المثلث الذي تتغيَّر فيه الأسماء الكردية، يوما بعد يوم، بحكمةٍ مّا لا تحتاجنا،ولا نحتاج إليها" (بركات، 2018، ص 28-29).

6 . الوصف العجائبي:

لم يكن أي مفصل من مفاصل البحث خالياً من الحديث عن الوصف والسرد العجائبيين، من خلال لغة أكثر عجائبية، "فالإنسان كيان معقّد جدًّا تتفاعل في داخله المشاعر والأفكار والأحلام والعواطف، ويريد أن يخرجها للوجود تعبيراً لغويًا يتمثّل ذلك كلّه، ولكنَّه يُفاجأ بمحدوديَّة أدواتها وطاقتها اللفظيَّة فتضطر اللغة إلى التمسّك بالخيال محاولة لاستمداد القوة منه لتستطيع

تحمّل العبء التعبيري الثقيل الذي يحمّلها إيّاه الإنسان" (معوش، 2016-2017، ص 56). لكن الإتيان بأمثلة قصار تحت عنوان مستقل كان ديدن الباحث، ومنها تشبيهه للمياه بتراب سائل: "موَّهت فخاخي طويلا. موَّهتها بما لديَّ من حنكة المكان الذي جئتُ منه إلى هذه الجزيرة العائمة على ترابٍ سائلٍ اسمُهُ المياهُ" (بركات، 2018، ص 24). و منها: إبداء انزعاجه الطفولي من العصافير التي لا تكون لقمة صائغة لفخاخه: "عصافير تختبئ تحت ريشها كلاب صغيرة" (بركات، 2018، ص 24). وسماعه لطيران الحديقة وشجيرة الفلفل: "الطائر وأنا في تقدّمي - هذا المساء - إلى الأرض المنبسطة تحت الضوء البرتقالي المبلول، أسمعُ طَيرَانَ الحديقة، أيضاً. أسمع طيران شجيرة الفلفل الذابلة" (بركات، 2018، ص 50). ومنها وصفه للحرّ الطاغي على البيت وسخرية النحل من أزاهير بستان والدة ممر:

"هدوء راكدٌ غطى غرفة العائلة المُسْدَلة الستائر على شبابيكها لعزل هواء الداخل عن وهج الخارج. أما الساحة، في ما وراء باب تلك الغرفة غير الموصد فكان لها شأن آخر تحت مراوح القيظ الثقيلة، حتى إن شجرتي الكينا الضخمتين تهدّلتا، وتزاحمت العصافير على الأركان الظليلة بين أوراقها المتوعّدة. وفي الجهة الشمالية من الساحة، كان لحقل كسبو وضع قلق، فما تكاد زهرة أن تنام حتى تفيق مُجْفَلةً. فالنحل - بما في طبعه من بدع، وقيافة للعبث - يُؤثر أن يدحرج الزهر النعسان إلى الهاوية المفتوحة كقرص عسل. فكلّما زيّن القيظ شهوته، وأسال سرابا من «مُخَاط الشيطان»، تأجّج النحل، وبات على مزاج يرى معه الزهر صفاقة نباتية، فيلقي مواعظ من طنين مُبَشِّراً بقيامة كل ما فيها غمام، وكواكب صغيرة من شمع تدور على إهليلجها قفران شفيفة. ولا يسع زهور حقل «كسبو » إلّا أن تسمع، بحكمةٍ قَدَرِيَّةٍ، ما يُفصِّله النحل من خطبته وما لا يفصّله، مضحّية كلَّ ظهيرة - على مضض - بقيلولتها التي ستبقى مفقودة إلى الأبد، ما دامت الأزاهر تترعرع في الفصول ذاتها التي تكتمل للنحل فصاحته المصنِّفَةُ للكون تصانيف ستة، مثل شكل الخلية في قرص الشمع" (بركات، 2018، ص 207). ومنها وصفه للحالة النفسية التي تمرّ بها عائلة ممر بعد أن أحسَّت بمصير مشؤوم لولدهم ممر، فجاء بمشاهد عجائبية مستنبطة من ساحة دار حمدي آزاد والمعتقدات السائدة بين الناس في تلك الحقبة من الزمان.

"كانت الأحاديث تدور هَمْساً من جانب إلى آخر في ساحة الدار، دون أن يلقي حمدي عليها بثقل قلقه على ابنه ممر، ودون أن تستسلم كسبو لذعر أحشائها فيترَجْرَج الكلامُ ويُغَرْغِر تحت لسانها. وقد شاركهما، على نحو متوازن أولادهما، فصعدت البنات إلى الفرش الممددة فوق الأسرة الخشبية، بعيداً عن الجميع، يُفَصِّلْنَ الحياة على مقاسات ألسنتهنَّ الرَّخصَةِ، وانضم «دينو» إلى جَمْعِ الرجال. أمّا السحالي الصغيرة، التي خرجت تلتقط الفراش من حول المصباحين الكهربائيين على طرفي الساحة، فآثرت الوقوف جامدة في مواقعها، فلا يتحرك منها إلا ألسنتها الطويلة، المُباغتة كبروق من صمغ تقتنص الهوام الكسول. ومن فوق الساحة في الظلام الأعلى من تلك الخفافيش المهرجة بطيرانها المهرج، كانت النجوم الصغيرة تفسح أمكنة لشقيقاتها الكبيرة، التي استيقظت من نومها النهاريِّ وهي تنفضُ ما علق بشَعْرِها من ضياء فتتناثرُ الذَّرْوْرُ الفضّيةُ على هيئة مجرّات. وفي اللحظة التي قالت كسبو لجليساتها، بصوتها الخفيض، إن الملائكة هي المخولة بترتيب المجموعات النجمية، وتنظيم سيرها القوسي من المساء إلى الفجر - والنجم الذي يستنفد التسبيحَ لله، بحسب عدد شعاعاته، يغيبُ أولاً - عَبرَ شهابٌ عجول مسافة ذراع في قبّة الليل، فبَسْمَلت كسبو: لقد أصيب إبليس، وأصغت مبتسمة، كأنما ستسمع انهيار الهرم الخفي للشياطين الذين يصعد واحدها ظهر الآخر، على شكل سُلّم عظيم، ليأتي إبليس فيتسلقهم إلى مسافة أشبار من العرش حتى يسترق السَّمْعَ على الله، لكن نجماً سيتطوّع - كما في كل ليلة - ليقذف بشبيهه، المخلوق مثله من نار، إلى سديم بعيد يشقى فيه المعذَّب حبّا بابتكار وجوده كمارقٍ" (بركات، 2018، ص 215 - 216). ومنها وصفه لماء نهر جغجغ: "الماء الذي ازداد نحولا حتى صار يلهث طويلا ليعبر العيدان الصغيرة التي تعترضه" (بركات، 2018، ص 220). ومنها وصفه العجائبي لسرب الحباب في ساحة دار حمدي آزاد: "سرب حباب على شكل مجرّة تتفرّق وتلتحم، دفْقَةً دفْقَةً، كأنما يحلج الظلام بعصاه المقوَّسةِ صوفَ كبشٍ من نور ... بأجسادها الرخوية، التي تضيء مؤخراتها إضاءةً متقطعة كضربات قلب نشرها النهارُ من خلفه لتترصَّدَ حركة الليل." (بركات، 2018، ص 221). ومنها وصفه العجيب لعظام الموتى النخرة التي تختلط ببعضها البعض في المقابر على شاكلة (عمر الخيَّام): "غير أنني لاأريد، إذا متُّ، أن أدفن في تلك المقبرة، التي تكثر فيها الشقوق صيفا، حتى لتكادُ تلمح منها الموتى وهم يرمّمون عظامهم بآلات حديدية كالتي يستعملها مُصَلِّحو مواقد المازوت... لا أريد أن أنهض من رقادي، ذات يوم، فأرى إلى عظامي اختلطت بعظام غيري بعدما عبث بها خَشَاش الأرض. لا أريد عراكا يجلب الصداع، ومجادلات، تتفتَّت فيها البراهين، حين يقول قائل من الموتى للآخر: "هذه عَظْمة ساقي، أو هذه هي سُلاميّاتي". سأكون مشغولا بترتيب يقيني كلِّه، وبترتيب الظلام المُهمَل من حولي. لذلك أصبو إلى مرقد في ساحة بيتنا، حيث ستتوطّد الأساسات العميقة، إرثاً بعد إرثٍ، بالخوف الذي يجعل كل جيل قادم مَحْمُوماً في لجوئه إلى طمأنينة موتاه، وإذ ذاك لن

تتسرّب عظام أخرى، قلقةٌ، إلى تجويف القبر المَصُونِ بالملكيّة التي تبرمها وحدتي مع الموت" (بركات، 2018، ص 238-239-240).

7. الخاتمة

7 . 1 . النتائج

في الختام، وبعد هذه الرحلة الشاقة والشيّقة في عوالم بركات الغامضة والعجائبية وتَغَلْغُلِنَا في أغوارها وخباياها والتي تم فيها كسر القالب الكلاسيكي للسرد التقليدي وثوابته، خرج الباحث بمجموعة نتائج، من أهمها:

يُمثِّل سليم بركات ذروة الهرم في الرواية العربية الفانتاستيكية،بجمعه بين العديد من المفارقات والأضداد دون أن يؤدي هذا إلى الفوضى والعبث، بل كان عمله ممنهجا دقيقا وبقصدية واضحة هي الغوص في محنة الكردي، وليس مجرّد نزوع تجريبي يهرب من خلاله من واقعه المأساوي الأليم. وروايتُه (الريش) من أهم الروايات العجائبية التي كتبها.

تميَّزت الرواية بأحداث عجائبية يقف المتلقي عاجزا أمام فهمها، متردِّدا في تحليلها، متحيرّا في تأويلها، فهي حمَّالة أوجُهٍ، ومن الصعوبة بمكان إدراك أغوارها إلاّ بالتسلُّح بثقافة عميقة في التاريخ والفلسفة والأديان والأساطير والفنون وغيرها. وهذا ما لا يدَّعيه الباحث.

أما الشخصيات العجائبية فقد تميَّزت باجتيازها لحدود الواقع والزمان والمكان، فهي غريبة في بعدها الخارجي، وسلوكِها غير المفسَّر تفسيرا عقلانيا، وتحوُّلها إلى مسوخ، وتحاورها مع الحيوان والنبات والجماد، أي الشخصيات المؤنسنة التي تتحاور وتفلسف آراءها من خلال حوارات رمزية عميقة يقف القارئ مكتوف اليدين أمام رموزها وحلِّ ألغازها. فنجد حوارات طويلة بين مم آزاد والطيور، وبينه وبين شجيرة الفلفل وبينه وبين الأرض الصلدة، وحوارا بين الطير والطير وبين الحصان والبومة، بل ونجد حوارا داخليا لنهر جغجغ يعبرّ به عن صراعاته الداخلية. كلُّ هذا من خلال السرد والوصف العجائبيين اللذين يتم بناؤهما بمزج الواقعي بالتخييلي، وبلغةٍ شعريةٍ مكثفةٍ تدغدغ مشاعر المتلقي، وأساليبَ بلاغيّةٍ تَعرضُ المشاهد العجيبة في صورٍ مرئية، فتُمحى الحدود الفاصلة بين الأزمنة؛ فيختلط الحاضر بالماضي والماضي بالمستقبل على شكل دائرة مغلقة تدور فيها الأحداث، ففي لحظة يرحل مم إلى زمن بهرام جور ليجده جالسا مع حمدي آزاد والد مم.. وكذلك الحال بالنسبة إلى الحيّز الذي يتداخل فتكون الشخصية السردية موجودة في اللحظة نفسها في الشمال السوري وجزيرة قبرص.

7 . 2 . التوصيات:

يوصي الباحث بدراسة العجائبية في روايات سليم بركات بشكل عام؛ لأنها تشكِّل ظاهرة في جميع رواياته.

8 . المصادر والمراجع

8 . 1 الكتب

- بركات، سليم، البراهين التي نسيها مم آزاد في رحلته المضحكة إلى هناك أو الريش، دار المدى، ط 2، 2018.
- تودوروف، تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط،ط1، 1993.
- حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- خليل، لؤي علي، تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث (المصطلح والمفهوم)، مراجعة: أ.د. علي أبو زيد، تقديم: أ.د. محمد عزيز شكري، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط1، 2005.
- درويش، محمود، ديوان (لا تعتذر عما فعلت)، رياض الرَّيس للكتب والنشر ، ط2، 2004.
- ت. ي. إيتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون السعدون،دار المأمون، بغداد، 1989.
- شعلان، سناء كامل، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970- 2002)، وزارة الثقافة، (د.ط)، 2004.
- طاليس، أرسطو، فن الشعر، ت: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1973.
- فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، ترجمة: عزت راجح، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- فورستر، أركان القصة، ت: كمال عياد جاد، ط1، دار الكرنك، القاهرة، 1960.
- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مكتبة البابي الحليبي وأولاده، مصر، ط5، 1980.
- يحيى، عبير خالد، تحليل نقدي في أدب الفانتازيا والخيال العلمي عند المنظِّر عبدالرزاق عوده الغالبي دراسات ذرائعية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2020.
- يقطين، سعيد، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

8 . 2 . الدوريات:

- حليفي، شعيب، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، مجلد: 12، ع1، القاهرة، 1993.
- الستار، الرواية يوتوبيا عالم لا يعرف النسيان. تقديم: محمد برادة (تقديم وترجمة)، مجلة فصول، القاهرة، عدد 67، صيف خريف 2005.
- المصاورة، ثامر إبراهيم محمد، الذنيبات، ساطع عبدالله، الفنتازيا في الرواية العربية (روايـة متاهـات الأعـراب في ناطحـات السرـاب) أنموذجـاً، مجلـة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية عمان، المجلد 43، ملحق 2، 2016.

8 . 3 . الأطاريح الجامعية:

- معوش، محمد الصديق، مصطلح الخيال في الرومانتيكيـة العربيـة، أطروحـة الـدكتوراه، كليـة الآداب واللغـات، قسـم اللغـة والأدب العـربي، جامعـة قاصدي مرباح بورقلة، الجزائر، 2016-2017.

فانتاستيك له ڕۆمانی (پەرۆچكە)ی (سەليم بەرەكات) دا

عەلی عەبدولڕەحمان فەتاح
كۆلێژی زمان ،زانكۆی سەلاحەددین-هەولێر
ali. fattah@su.edu.krd

پوختە

ڕۆمانەكانی سەليم بەرەكات بەوە جيا دەكرينەوە كە فانتاستيك دەچێتە ناو هەوو بەش و جۆمگەكانی "هەر لە گێرانەوە وە هەتا ڕوداو و كەسايەتی و دايالۆگەكانی "تەنانەت زمانە شيعريە چڕە مەجازيەكەشی كە بە ئاسانی خۆی ڕادەستی خوێنەر ناكات لێی بێبەش نيە .لەهەمووشيان زەقتر لەم بوارەدا ڕۆمانی (پەرۆچكە)يە كە ڕوداوە جەرگبڕە يەك لەدوای يەكەكانی گەلێ كوردی تێدا تۆمار كراوە.ئەو ڕۆداوانەی كە بونەتە ئازارێكی ڕۆژانە و هەميشە دوبارە دەبنەوە ،ئەويش شۆرشە يەك لە دوای يەكەكانيەتی كە هەموويان بە هەمان مەرگەسات كۆتاييان دێت ،تاكی كوردی توشی اخراوی و گۆشەگيری كردووە ،ئەمەش بووەتە هەوينی زۆربەی ڕۆمانەكانی بەركات و پيشانياندانيانبە شێوازێكی فانتاستيكی پڕ لە ڕوداو كەسايەتی سەر وسەمەرە كە خوينەر تووشی سەرە سوڕە دەكەن و بە ئاسانی تێيان ناگات،چونكە هيچ لۆجيكێك لە ڕوداو و دياڵۆگ كات وشوێن وكەسايەتيەكاندا بوونی نييە، چونكە گێرەرەوە لە ڕێگای شەپۆلی ئاگاييەوە شوێن وكات و كەسايەتی و ڕوداوەكان بە جۆرێك تێكەل دەكات كە خوێنەر لە كۆڵانە تاريك و ئەنگوستە چاوەكانيدا بزر دەبێت و ناگاتە ئەنجام و ئامانج،هەر بۆيە تويژەر هەوليداوە ئەم جيهانە فانتاستيكيە پڕاوپڕ لە سەير و سەمەرەيە لەم ڕۆمانەدا ڕۆنبكاتەوە

وشە سەرتاييەكان :فانتاستيك،سەليم بەرەكات،ڕۆمانی پەرۆچكە

Fantasticism in the Novel (Feathers) By (Salim Barakat)

Ali Abdulrahman Fattah
Department of Arabic Language, College of Languages, Salahaddin University-Erbil
ali. fattah@su.edu.krd

Abstract

The narrative works of the Syrian Kurdish writer (Salim Barakat) are characterized by their fantastical nature in every aspect of their narrative, as they are fantastical in their narration, description, events, characters, and dialogue, and even in their intense metaphorical poetic language that does not easily surrender itself to the recipient. Among these novels is the novel (feathers), which deals with painful events. The repeated events that the Kurdish people go through, until it became a boring routine for the Kurdish individual: because they are similar in their events in introduction and as a result, they are recurring and similar revolutions in everything, especially in their tragic endings: as all these revolutions are fraught with failure, and with the beheadings of their symbols by the enemies. So, the Kurdish individual became desperate, languishing in his psychological shell created by these circumstances, which became a theme for most of Barakat's novels, so he presents them in his works through fantastic texts that dizzy the readers' lost heads between the alleys of its mysterious lines, the world of its events that lack rational logical connection, and intertwined narrative times. In a way that distracts the recipient between its present, its recalls and its anticipations, and the space that the narrator quickly moves like lightning between its spectra through the stream of consciousness and daydreaming in a way that makes it difficult to distinguish between the real space of the events in which the narrator stands in his immediate moment, and the imaginary places that only the feet of the narrator's imagination have treaded. These issues and others he want The researcher, through this study, approached it and delved into its depths to extract the elements of the fantastic in the studied novel

Keywords: The Fantastic Novel of Feathers by Salim Barakat