بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية
كلية الآداب
مجلة القادسية للعلوم الإنسانية
سكرتارية المجلة

Ministry of Higher Education
& Scientific Research
University of AL-Qadisiya
College of Arts
AL-Qadisiya Journal for
Humanitarian Sciences

العـــــــــدد: ٣٠١٤
التاريـــــــخ: ٢٢/١٠/٢٠١٧

الى // أ.د. سلام كاظم الأوسي المحترم & الباحث: محمود شاكر عبد الحسين المحترم
كلية الآداب / جامعة القادسية

((قبـول نشـــــر))

****

تحيـــــة طيبة ..

يسـرنا إعلامكم إن هيـــأة تحريـر **مجلة القادسيـــة للعـــلوم الإنسانيـــة**

قـد درست نتائج التقويـم العلمي لبحثـكم المعنـــــون :

الزمن الروائي ، تأويلا روايتا الوشم ، والقمر والاسوار – أنموذجا
لعبد الرحمن مجيد الربيعي

وفي ضـــــوء ذلك قررت قبـــــول نشـــــره ، وسينشـــر في الأعداد القادمة التي ستصدر لاحقا
شـــــاكرين تعـــــاونكم متمنيـــــن لكم التوفيـــــق
مـــع فـــائق الاحتـــرام

أ.م.هند أحمد كريم
رئيس تحرير مجلة القادسية للعلوم الإنسانية
٢٢/١٠/٢٠١٧

نسخه منه إلى
- سكرتارية المجلة / الصادر

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية ـ كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الزمن الروائي، تأويلاً

روايتا الوشم، والقمر والاسوار لعبد الرحمن مجيد الربيعي-إنموذجاً

أ. د. سلام كاظم الأوسي
محمود شاكر عبد الحسين

مـلـخص الـبـحث

إذا كان للبنيوية طريقتها في التعامل مع الزمن الروائي، وتحديد آلياته، أو تقنياته من استرجاع، واستباق، وديمومة، ووقفة، وحذف، ومجمل، ومشهد، أو ما يجمع تحت عنوان المفارقات الزمنية، فإن للتأويل طريقته التي يتجاوز بها هذه الحرفية، أو السيمترية في التعامل مع الزمن الروائي، لينظر إلى ما وراءه، أو ما أختبأ خلفه، وهذا هو ديدن التأويل بوصفه حفراً إركيولوجياً وراء الظواهر، ومحاولة للكشف عن المكنون فيها. وهذا ما سنقف عنده في هذه المرحلة من تحليل النصوص، وتأويلها استنادا إلى معطياتها الظاهرة والمضمرة، وما تفرزه من بنى زمنية، من خلال رؤية تتجاوز السطح، فتغور في أعماقه، أو ما سُكِتَ عنه، من رؤىً، وأفكار، وكائنات، وأشباح، لأن دلالة النص في بعده الزمني تتحرك عميقاً، بوصفها نسقاً مضمراً، لا ينتهي في عمل، إلا ويمد له جذوراً في عمل آخر، ويعلن عن رؤية خاصة، أو إيديولوجيا يتبناها الكاتب، أو قضية يريد لها أن تتبلور من خلال التعارض بين بنيتين، عميقة وسطحية. وقد طبقنا في هذا البحث رؤيتنا تلك على روايتين مهمتين للروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي، كانت الأولى منهما- الوشم- وهي عبارة عن حكايتين تتناوبان الروي ولا يتداخل زمنهما، لأنهما منفصلتان، كما أن المساحة المتاحة لاحدهما أكبر من الأخرى، أما الثانية- القمر والأسوار- فقد كانت حكاية واحدة تجري بطريقة تقليدية، لها بداية ووسط ونهاية، والزمن فيها خطي، أي هو يبدأ من نقطة ما، وينتهي عند نقطة أخرى، وبين النقطتين يجري الزمن بطريقة طبيعية، أما دلالة الزمن تأويلا، فتريد أن تتخطى ذلك التناوب أو تلك الخطية لتنظر إلى الزمن بوصفه مهيمنة ترصد ثيمة ما، وتعرضها من خلال حركة الإبطال في الرواية.

تــوطـئـة

ما نريد أن نؤكده منذ البداية أن أعمال "الربيعي" تنطلق من هم خاص، وتجربة شخصية حقيقية، ربما تكون سيرة هذا الإنسان توسمت الفن، للإفصاح عن نفسها، فهي سيرة تتخفى خلف سطورها، وتطوع بنيتها ومكوناتها لغرضها، وهي سيرة تشبه، إلى حد ما، سيرة همنغواي الذي كان بطل رواياته كلها [١] لا سيما تلك التي يصارع فيها البحر، وفواجع الأيام، وبما أن القراءة ستكون تأويلية، فإن القارئ يدرك أنه بصدد البحث عن بنيتين، واحدة ظاهرة، والأخرى باطنة. وهاتان البنيتان، لاسيما الثانية، لهما امتداد غير طبيعي في نصوص أخرى، سيكون القارئ كفيلاً بكشفها، ما يعني أن النص كائن موغل في التاريخ، تاريخ النصوص التي سبقته، فهو موزع فيها. والقراءة بعدئذ إن هي إلا عملية تفاعل بين نص وقارئ، وسياق يحكم تلك القراءة ويوجهها، كل ما هناك أن التأويل يشتغل في الاعماق ويغور باحثاً فيها؛ لذا فهو يفترض في النص أن يكون مكوناً من طبقات، وهو غير معني بالطبقة الأولى، أو السطوح، وإن كانت هي وسيلته إلى الطبقات العميقة [٢].

وإذا كان النص متناً أنتجه سياق "ما"، ومبنى يعيد ترتيب ذلك المتن، فإن العودة إلى المتن/ الحكاية– من خلال المبنى ذاته– هو الضامن للعثور على ذلك السياق، نفسياً كان، أم تاريخياً، أم اجتماعياً، أم ثقافياً. ذلك أن سياق تأويل النص هو سياق القارئ، وهذا لا يعني أن يكون التأويل اعتباطياً أو ذاتياً، طالما أن سياق القارئ نفسه يتحكم به الموروث الذي نبع منه [٣].

إن القراءة التأويلية التي تنهض بهذه المهمة، تُقدَّم للقارئ من خلال الراوي، فالراوي– بوصفه وجهاً آخرَ للمؤلف– يظل في تلك الأعمال قريباً من حكايته، عالماً بأدق تفاصيلها، سواء ما تعلق منها بالخارج أم الداخل، وتلك دلالة على قربها وتعلُّقها براويها، فقد تكون تجارب شخصية، أو سيرية يقدمها الراوي بوصفه شاهداً، وعالماً بكيفياتها وخباياها، ومانحاً، فرصة المشاركة، سواء للشخصية التي تقوم بالأحداث، أو للقارئ الذي يريد مشاركة الرواية وإخراجها من تاريخها النسبي، أو ماضيها الذي تقبع فيه، ومنحها أفقاً جديداً مطلقاً، لأن الحدث عندما يدون يكتسب نوعا من الإطلاق الذي يضمن حضوره في التاريخ، هذا الحضور الذي قد يستعاد من أولئك الذين يؤمنون أن العقل "هو حفظ التجارب" [٤] . وأن الأمور أشباه، ويمكن أن يستدل بما مضى لما هو آتٍ.

وهو – أي الراوي– يطالعنا ظاهراً مرة، ومتخفياً مرة أخرى، واضعا القارئ في صلب الحدث الذي يصنعه في مواجهة مباشرة، ليصنع منه نموذجاً موجهاً في أحكامه التي هي أساساً أحكام المؤلف، أو هكذا يبدو الأمر، ولكن القارئ، بدوره، يستطيع أن يخرج من هيمنة تلك الأحكام، عندما يعتقد بأنه ليس قارئاً فحسب، بل هو مشارك فاعل في صياغة الأحداث وكتابتها، ذلك أنه قبل أن يظهر إلى العلن، كان حاضراً في ذات المؤلف، وبين سطوره، وهو ينظر – أي المؤلف– إلى البعيد مدركاً بأن قارئاً "ما" سيعدُّ عليه أنفاسه، ويتبع أثره، ويقصُّ خُطاه، كما فعلت أخت موسى (عليه الصلاة والسلام) عندما قصته، وتبعت أثره، "فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون" (٥).

من هنا، فإن المؤلف سيجد نفسه في منطقة، لم يكن يخطط للتواجد فيها، وإن كان على وعي بها، تلك هي منطقة القارئ، وإذا كان للمؤلف تصوراته السياحية عن تلك المنطقة، فإن القارئ سيكون هو الدليل، فإذا بالمؤلف نفسه يصبح طارئاً على النص الذي كتبه هو، وتلك من المفارقات التي، طالما، وقع بها المؤلفون، وهم يرون نصوصهم تتحول إلى كائنات أميبية بأقدام كاذبة بين يدي قرّاء حذّاق، يستطيعون أن يُقنعوا الآخرين بأنَّ هذا هو الذي حدث، وليس ما قاله المؤلف. طبعاً، قدر تعلق الأمر بالنص الروائي، لأننا، معه، إزاء خيالات وصور لا يمكن أن تكون بعيدة عن الواقع الذي كان سبباً في إنتاجها إلا نادراً، أما مع النص الشعري، فربما سيكون الوضع مختلفاً، لأنَّ الشاعر يتذوق الحقيقة بطريقة تكاد تكون مختلفة عن طريقة الروائي، ومن ثمَّ، فإن طريقة التعبير عنها ستكون مختلفة، وعليه، فإنَّ القراءة النقدية الحصيفة عليها أن تستجيب لمتطلبات الجنس الأدبي، وهي تقتحم خلاياه، وتدَّعي أنها أمسكته من المنطقة التي تؤذيه.

وهذا لا يعني أن للقارئ أن يقول أي شيء، ذلك أن هذه العلاقة هي علاقة ثلاثية– مؤلف، نص، قارئ– ويجب أن تبقى كذلك، وهي علاقة لا تهدف إلى الحد من حرية القارئ، ولكنها تعيد تذكيره، بأن تلك الحرية مشروطة بإرغامات النص، والسياق، والثقافة التي ينتمي إليها الاثنان: المؤلف والقارئ. وبأنَّ النصَّ، الذي كتبه هو، لم ينزل عليه من السماء، بل هو نَبْتٌ أرضي نبع من الأرض، وارتفع عليها (٦). من هنا، فنحن مع القول بحياة المؤلف والقارئ، ولكننا ندّعي أن سبب حياتهما النص نفسه عندما يكون من تلك النصوص الاستثنائية والخارقة للعادة، فقراءةُ نصٍّ من هذا النوع

عملية خلّاقة "ينفتح فيها أفق القارئ على إمكانات من التجربة لم تكن متاحة من قبل، فتتغير من ثمَّ تجربته وتتعمّق، وتكون قادرة على إثراء المعنى والنظر إليه من زاوية جديدة" [٧]، فضلا عن أن القارئ، وهو يؤوِّل نصّاً ما، إنما يكتشف ذاته، ويختبر إمكاناته، وهذا يعني أنَّ فقرَ القراءةِ نابع من فقر النص نفسه، ولعلَّ هذا ما يفسر التراوح، بين نصٍّ نقدي وآخر.

وهذا لا يعني أن القارئ تابع، أو من دون شخصية، بقدر ما يعني أن النص، سواء كان إبداعياً أم نقدياً، يجب أن يحقق فريضته الغائبة، وذلك يتطلب موهبة وقراءة، لأن موهبة من دون قراءة، لا بد أن تضل الطريق، أو تتحول إلى انطباعات شخصية، كان النقد قد تجاوزها عندما أعلن أن الممارسة النقدية تبدأ من "التذوق، أي القدرة على التمييز، وتعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم. خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً مؤصلاً على قواعد– جزئية أو كلية– مؤيداً بقوت الملكة، بعد قوة التمييز" [٨].

هذا الإجراء، ربما، سيمكن الباحث من إيجاد لحمة مشتركة بين تلك الأعمال الإبداعية، بالاستناد إلى خصوصيتها التي يرى بعض النقاد أنها "تكمن في مستوى آخر غير النظرية" [٩] التي يسعى إليها التحليل الشكلاني. إذن، نحن بحاجة إلى منهج آخر، منهج ممارسة أكثر منه نظرية، ولعل التأويل سيكون هو الحل. إن حكاية التأويل مع نصوص "الربيعي" أو مع غيره، لا بد أن تشهد ارتفاعا مرة، وانخفاضا مرة أخرى، في مناسيب التأويل، عبر الانتقال من دراسة تكون فيها جهود التأويل هي حجر الزاوية في انبناء معنى النص، إلى أخرى تقف عند حدود معينة، وذلك يعتمد على النص عينه [١٠]، فثمة نصوص معقدة، وغاية في العمق والثراء، وفيها الشيء الكثير من التورية، وثمة نصوص أخرى، لا تعقيد فيها، ولا توريات، ولا كنايات، ولا مجازات، ومن ثم، فإن التأويل سيكون في حرج إزاء نصوص مثل هذه، أو قل: إن هذه النصوص ستكون في حرج إزاءه، وهذا لا يعني أن التأويل لا يصلح لها، بقدر ما يعني أن منسوبه سيكون منخفضاً، بالمقارنة مع نصوص أخرى، لا تصلح معها إلا تلك الممارسة الحفرية التي تحتفل كثيرا بأحاديث الظاهر والباطن، سواء تعلق ذلك بالنص الإلهي أم بالنص البشري، وهي تدرك أن الظاهر إنما هو وسيلة، لذا فهي لا تقف عنده، بل تنظر إلى المعنى الخفي الذي يقف وراءه، وتكشف عن منطق ما لم ينطق [١١].

أولا: رواية الوشم

في روايته "الوشم" يعمد الربيعي إلى اختيار محورين، يمثلان قوام أسلوبه السردي: المحور الزمني، ومحور الموضوع. وكل منهما قائم على تداخل عنصرين، يشكلان البناء النهائي للشكل الروائي، فالمحور الأول، قائم على الحاضر والماضي، من دون أن يكون ثمة حضور للمستقبل، أما المحور الثاني، فقائم على الربط بين موضوعتي السياسة والحب، ورغم أن المحورين السرديين يتكونان من عنصريين اثنين إلا أننا نلحظ أن أحد هذين العنصرين هو المركز، أما الآخر، فوجود ساند له، الغاية منه ضبط المتناوب لخلق مناخ متداخل ومتظافر، لترغيب القارئ، وطرد الرتابة السردية المملة، ففي التنقل الزمني بين الماضي والحاضر نجد أن الماضي المتمثل بالذكريات يمثل المركز، والحاضر هو العنصر الساند أو الاضطرار الافتراضي لاستدعاء الذكريات، أو "هو التموضع في الحاضر ليروي أحداث جرت في الماضي" (١٢).

وإذا كانت القصة تركز اهتمامها على الأحداث، فان الحبكة تركز على الأسباب، فنحن لا نتابع الأحداث لمجرد سرد التفاصيل، بل نرغب، أيضا، في معرفة الأسباب التي دفعت الراوي إلى الانتقال بين الأزمنة، لإيجاد الترابط بين الماضي والحاضر، أو السياسة والحب، ولكن تنقلات "الربيعي"، وتناوبه بين عناصره السردية، لم تتم وفق قاعدة معينة، أو أسباب معلومة، بل كانت مجرد نزوات، ومحض استعراضية، أظهرت الزمن مفككاً، فلا رابط بين ما يتم الآن في الحاضر، وما كان يحدث في الماضي، إضافة إلى غرابة تنقل الراوي بين الظرف القاهر في زنزانة، أو تحت وابل من الرصاص في تظاهرة، وبين الانتقال إلى التفكير في موعد غرامي فائت!

التأويل سيبدأ من العنوان: الوشم، فما دلالته؟ وما علاقته بالمعنون؟ أسيطر على زمن الحكاية، أم أنه كان زمناً عابراً؟ ستتعب نفسك كثيرا، وأنت تبحث في حضور الوشم- بمعناه المتداول- في هذه الرواية حتى تعثر عليه، أخيراً، في هذه الفقرة اليتيمة التي يمكن الاستغناء عنها، وإن كانت تصور أحدى الشخصيات، وهي تمارس حيواتها بكثير من عدم المبالاة والتلقائية:

"نهض كريم، وغادر المتنزه، وأخذ يخطو على الجسر، عابرا صوب "الأعظمية"، ليمر في دار جابر الموصلي، ولكنه لم يجده، فارتمى في الشوارع ثانية. كانت خطواته تواصل قطع الدروب بدون أن يحدد لها وجهة، ثم واتته فكرة، في أن يبدد بعض الوقت في دار يعرفها. عندما طرق الباب، فتحت عجوز متشحة بالسواد،

وقالت":

ليست عندنا إلا واحدة

ودخل

بعد قليل جاءته الواحدة، كانت بدينة كبقرة، يتدلى على ظهرها شعر طويل، منقع بزيت رخيص، وعلى عنقها المكتنز قافلة من الوشم، وكان فمها محشواً بقطعة لبان، تمضغها وتتجشأ بين فترة وأخرى، وجلست بجانبه كاشفة عن فخذين مطرزين بالوشم أيضا، هما سلاح الإغراء لديها. لحق بها إلى غرفتها، انطرحت على الفراش، ورفعت ثوبها، وهي ما زالت تجتر اللبان، ولما دنا منها شعر بغثيان فظيع، فهب واقفا، ثم بصق، وانصرف، لتستقبله الشوارع الجائعة ثانية [١٣].

هذه هي المرة الأولى– والمرة الأخيرة أيضا– التي يرد فيها ذكر الوشم، مرسوما على جسد أحدى المومسات اللواتي يشبهن البقر، ولكنه وشم فقد قابليته على أن يحقق وظيفة الوشم، فالغاية من الوشم لا بد أن تكون جمالية– فضلا عن وظائف أخرى لسنا بصددها الآن– في عصور كانت ترى أن الجمال لا يكون إلا بهذه الطريقة، وهي طريقة أثبتت نجاحها في أيامنا هذه، حيث الأوشام تطرز الأيدي، والأفخاذ، والظهور، والبطون، والأثداء، وكل ما اختفى من الجسد، وأحيانا تطرز ذلك كله، وهذا ما لم يحدث في الرواية، لأن وشمها طرّز تلك المومس فقط، ولم يطرز بقية الشخصيات الأنثوية اللواتي ملأن صفحات الرواية بسلوكهن الذي يشبه سلوك المومسات، ولكن من دون أوشام، هذه المرة، وإلا ما معنى أن تترك المرأة زوجها وحيداً، وتنام مع آخر، وهي تعتقد أنها تمارس عملاً طبيعياً في مجتمع يحرم هذا الفعل، ويعاقب عليه؟

ما يعني أننا إزاء طبقة من (المثقفين) الذين يؤمنون بإباحة الجسد، فهو ليس ملكا لصاحبه فحسب، بل هو جسد مشاع، ومن حق الآخرين أن يمروا بعجلاتهم عليه، بشرط أن يتحول ذلك المرور إلى ثقافة، كادت أن تسيطر على أجواء الرواية، لولا أنها كتبت هنا في العراق، حيث الدين سيكون حاضراً، وربما وجد فيه بعض شخصيات الرواية- حسون السلمان وحامد الشعلان- ملاذاً وملجأ وخلاصاً، وإن كان تعويضاً عن الفشل السياسي، كما عوض كريم الناصري فشله بالارتماء في أحضان المرأة "إن أهم ما يشغلني الآن هو، هل بالإمكان أن تكون المرأة تعويضا كاملا عن الخيبة السياسية؟ وهل تكفي لأن تكون ضماداً لكل الجراح؟ ولكن أية امرأة تقدم ذلك؟" (١٤).

لقد طرز الوشم جسداً واحداً، وهذا يعني أن زمن الوشم- بمعناه المتداول، حيث الرسوم تطرز الأجساد- هنا زمن عارض لا قيمة له ولا وظيفة، ولا يصلح أن يكون عنوانا، أليس الكتاب يقرأ من عنوانه؟ بل لا يستحق الوقوف على أطلاله، إذا كان ثمة أطلال لهذا الجسد الذي يشعر معه المرء بالغثيان، غثيان سيبدو طبيعيا مع المقدمة السردية التي ساقها الراوي العليم، وهو يصف لنا تلك البقرة البدينة التي تلوك اللبان، وتتجشأ بين فترة وأخرى، عندما ترفع ثوبها تظهر قافلة الوشم، وهي تسير من قدمها إلى عنقها الذي سيكون بحجم رأسها، وربما أكبر منه، كما هو البقر..

وهكذا نرى أن فعل السرد يهيئ القارئ لتقبل ردة فعل البطل، وهي ردة فعل غير طبيعية، ولا تتناسب وحقيقة الشخصية التي لم تكن باحثة عن الجمال، بقدر ما تريد أن تفرغ شهوتها الجنسية الفائضة في شيء، أي شيء، وامرأة بدينة تشبه البقر ستكون كفيلة بتحقيق ذلك. ولكن يبدو أن تدخلات الراوي أرادت أن تنقذ "كريم الناصري" من هذا المصير الهابط، وقد نجح الراوي بتلك المقدمة السردية أن يفعل ذلك، وإن كان ذلك على حساب طبيعية الشخصية، ومنطق الحدث.

عموما، فإن زمن الوشم، بمعناه المتداول، كان زمناً قصيراً وعارضاً، ولا يصلح أن يكون عنوانا، أو ثريا تفتح أفق النص، لذا كان لهذا "العنوان" دلالة أخرى غير تلك الدلالة الظاهرة التي لن تسعف القارئ في الوصول إلى المعنى. فالوشم، هنا، لا يشير إلى الجمال، وتلك دلالة ظاهرة، بل إلى ذلك العذاب الذي انصب على شخصيات الرواية، وهي تقضي مدة من حياتها في السجن، حتى استحال

ذلك العذاب إلى شيء أشبه بالوشم، لا يمكن إزالته إلا بالكثير من ماء النار، ومع ذلك، فإن الأثر الذي سيتركه سيكون ظاهراً، ينبئ بأن وشماً كبيراً كان هنا. وهذا ما يحتاج إلى بيان:

تعيش شخصيات الرواية زمنين: حاضر حيث الحياة بكل صخبها، وماض حيث السجن بكل صخبه أيضا، وثمة فرق كبير بين الصخبين، لا يعرفه سوى من فكر بأن يغير واقع الحال، فانتمى إلى حزب، أو حركة معارضة، وربما لم ينتم، ولكنه فكر، فقط، بإمكان ذلك. الذين يفكرون سيكون مصيرهم السجن، ليتحول تفكيرهم من تغيير الواقع إلى كيفية الهروب منه؟ والسجن، ولكن "هل الحياة في المعتقل أفضل من الحياة خارجه، إن هذه المواقتة، بين السجن الجواني والبراني، يمزجها الربيعي بتكنيك واقعي سريالي، لا حلم بلا واقع، كما أنه لا واقع بلا حلم" (١٥).

ولأن السجن مناسبة للتنكيل بالإنسان، فإنه سيتحول إلى وشم، سيضطر فيه أحدنا لأن يستعيده كلما واجه واقعا ما، فالحياة في السجن لا يمكن أن تُنسى، لأنها مصحوبة بأوشام شتى، فضلا عن أنها– الحياة– غير مضمونة، اللهم إلا أن يعلن المرء استسلامه، وممارسة حياته بوصفه عبداً لأولئك الذين استعبدوه، وملأوا حياته أوشاماً. زمن السجن هذا هو الزمن الممتد الذي سيسيطر على أحداث الرواية بمناسبة ومن دون مناسبة، بمعنى أن هناك تناوبا وتداخلا سيستثمره الراوي لإيهامنا بسيطرة زمن السجن ذي الأوشام على زمن الحياة، أما نحن، القراء، فوظيفتنا أن نكشف عن الأبعاد الباطنة المتمثلة في ذلك الأثر العميق الذي تركه السجن في نفوس شخصياته، حتى استحال إلى وشم كبير، لا يمكن إمحاؤه، أو بتعبير عزيز السيد جاسم "ولأن زمن الرعب هو زمن الصداقات المبددة، فإن زمنا آخر ينطلق أعقابه، إنه زمن الذكريات... كريم الناصري، حسون، مريم، كل هؤلاء وآخرون سواهم هم بشر منا، في أرضنا، عاشوا أو ماتوا، فالكل سيان، إنهم فقط مشغوفون باللانهاية، إنهم حيوات ليست مسكينة، وإن عاشت ضربا هائلا من الذل" (١٦).

كريم الناصري، بوصفه المثقف الأبرز في الرواية، يلخص لنا حياته بالقول: "عينت بمرتب أعتقده مرضيا، وبه أستطيع مواصلة الأكل والشرب، وقراءة الكتب ومعاشرة البغايا، فالصحو عذابي، والندم ما زال يقتص مني، ويلسع حاضري، لذا قررت ألا أصحو أبدا، وهذا الرأس سيظل مخدرا حتى

النفس الأخير" [١٧] ، وبين التقاعد والأكل والشرب والقراءة والبغايا، يعثر كريم على وجوده المقنن الروتيني، شيء أشبه بالضياع، لأنه يحقق وجود الذات المستلبة. هنا تتحول "الوشم" إلى بكائية المثقف، فبين ما هو كائن، وما يمكن أن يكون، يفقد المثقف كل خصائص وجوده المتميزة، عندما يكتشف أن الفارق كبير، بين ما يدّعيه، وما هو متحقق فعلا..

"فكريم الناصري ما كان يوماً التاريخ العراقي، بل هو نمطٌ سلبيٌ على هامش هذا التاريخ، وما كان يوما المبضع الذي يشرح هذا الجيل، بل هو مبضع، مبضع حاد، يشرح طبقة البرجوازية الصغيرة، ونضيف حالا: الفئة المهزومة من هذه الطبقة التي استطاع كريم الناصري أن يمثلها أحسن تمثيل. إن مثقفي الربيعي يتعرضون لعملية إفساد دائمة. ومقاومة هذه العملية– يقول الربيعي– "ليست أمراً يسيراً دوماً، وإنما هي مقاومة عسيرة، وكثيرون لا يستطيعون أداءها، فيسقطون. لقد شخصت في أعمالي وضع المثقف المنتمي إلى ما يسمى بالبرجوازية الصغيرة. وفي روايتي الأخيرة "الوشم" بشكل خاص، جاء على لسان أحد شخوصها ما معناه : إننا– أي المثقفين– نكون في بعض الفترات في أول الصفوف، ولكن عندما يبدأ القمع نكون أول الفارين" [١٨].

إذن، فالمثقف الفار– بالهمزة ومن دونها– هو الثيمة الرئيسة في الوشم، فهل سنجد إثبات ذلك في رواية القمر والأسوار؟ ربما، ولكن هذا الإثبات، أو النفي، يحتاج إلى قراءة، وتحليل، وحفر اركيولوجي تتطلبه عملية الإثبات هذه. والمفروض أن كل ذلك، يجب أن يجري بين يدي الزمن بوصفه مهيمناً على حركات ذلك الفار– بالهمزة ومن دونها– للتعرف على ميوله، واتجاهاته، ورغباته، ونزواته، وادعاءاته، وما الذي يريد أن يحققه على المستوى الشخصي، أو الوجودي...

ثانيا: رواية القمر والأسوار

مع رواية "القمر والأسوار" سنكون إزاء عمل (إبداعي) من نوع آخر، يكاد يختلف كليا عن العمل السابق- الوشم- من ناحية الشكل، وكذلك من ناحية المضمون، فضلا عن الفئة المستهدفة بلغة "التنمية البشرية"، والأهم من ذلك أن زمن رواية القمر والأنهار، يختلف كليا عن زمن رواية الوشم، ذلك أن الربيعي، في الوشم، كان أشبه بشاعر عمودي، قرر أن يكتب قصيدة نثر، وعندما فشل، عاد إلى عموديته التي سيرحب بها القراء، لأنها، ستثبت لهم أن "الربيعي" روائي حِرّيف، وأن له طريقة في الحكي ستجعله متميزاً عن أقرانه، وهذا يعني أنهم لا يلومون "الربيعي" على محاولاته التجديدية السابقة، بقدر ما يحيّون فيه شجاعته، وهو يقتحم هذا الفن الصعب.

إن الدارس للنتاج الأدبي، بعد منتصف القرن الماضي، في الوطن العربي عامة، والعراق خاصة، لا يمكنه أن يغض الطرف عن دور المتغيرات السياسية والاجتماعية، لكل من الرواة والقصاصين والشعراء، والمشتغلين في حقول الثقافة عموماً. إن تصاعد المتغيرات السياسية، واشتداد الوعي الجماهيري بالمشكلات الاجتماعية والوطنية والقومية، بل والعالمية، ونمو النشاط الحزبي نمواً كبيراً، إضافة إلى ارتباط أغلب الأدباء العراقيين، ودخولهم إلى معتركات السياسة، عن طريق الانتماء الحزبي، أو تبني فكر معين. كل هذا أسهم في وضوح رؤية الأديب للواقع، ووقوفه موقفا منتمياً، وفاعلاً، دفعه إلى الالتفاف حول العنصر السياسي والاجتماعي، وجعله مادة للسرد الروائي. لتقديم نصوص يتصف أغلبها بأنه أما سرد لواقعة سمع بها الراوي، أو شهدها، أو مارسها.

ولكن إلى أي مدى تأثر المحتوى الروائي بالعنصر السياسي؟ والى أي حد انخفض العنصر التخييلي، ومن ثم الجمالي، أمام الفكر الإيديولوجي؟ أتستطيع الرواية أن تتجنب عوالم السياسة، أم أنها مخلوق سياسي أساساً؟ عالمان متناقضان مختلفان، الأدب بشفافيته، وثرائه بالمشاعر الإنسانية، وكذبه المجازي الذي ينحو منحا استعارياً، والسياسة بجفافها، وفقرها، وكذبها الحقيقي، فهل هما مختلفان حقاً؟ وإن لم يكونا مختلفين، فما الذي يجمع بينهما؟ وهل الأدب يؤثر في السياسة، أم العكس؟ للوهلة الأولى قد تبدو هذه التساؤلات لا قيمة لها، لأن الأدب له عالم، والسياسة لها عالم آخر، ولكن حين ندقق النظر، ونمعن التفكير، نجد أنهما ينتميان إلى عالم واحد، هو عالم الإنسان،

المثقف تحديداً، فحين تخطئ السياسة، وتعتقد أنها تتعامل مع المواطن الرقم، أو الملف، فإنها تفقد إنسانيتها. أما حين يخطئ الأدب، ويظن أنه جزيرة نائية عن الإنسان، سيتحول إلى تعابير مجردة، وجمل قد تتحدث عن أي موضوع ولكنها لن تمس العصب الأساس لحياة الناس، حينها لن يكون العمل الأدبي سوى كلمات مكتوبة غير قادرة على إيقاظ الضمير والشعور.

شكل رواية "القمر والأسوار"، تقليدي، له بداية ووسط ونهاية، أو صعود، واستقرار على قمة ما، ثم هبوط، لن يكون اضطراريا، طالما أن المؤلف ماسك بخيوط اللعبة، وحافظ لقوانينها، وعارف بتقنياتها، ومدرك لأبعادها، ومتمرس في الحبك والسبك، الفعلان الضروريان لكل حديث عن التماسك النصي، ومن ثم، فإن التماسك لا يأتي من فراغ، وخصوصية رواية "القمر والأسوار" أنها ظلت في صعود، وربما وصلت إلى القمة، ولكنها لم تهبط، فقد ترك المؤلف ذلك– أي عدم الهبوط– لخيال القارئ، وهو يفترض بأنه خيال فاعل وخصب وخلّاق، بعد أن ضيق دائرة الاحتمالات، وحصرها في نتيجة لا بد منها: "دولة الظلم ساعة، ودولة الحق إلى قيام الساعة"، ومن ثمة، فإن خيال القارئ لن يذهب بعيداً، طالما أن دولة الظلم ساعة.

من هنا، فإن رواية الوشم إذا كانت معنية بالمثقفين، فإن رواية "القمر والأسوار" معنية بالفقراء، والمعدمين، والمظلومين، إنه زمن الفقراء الذين لا يفكون الخط، لذا فإن الوجود، بالنسبة لهم، لغز مبهم وغير مرئي، لا يجيد فك طلاسمه سوى الله والراسخين في الفك، ومعرفة أسراره وخفاياه، لذا ترى أن هؤلاء الفقراء فاغرو الأفواه إزاء أولئك الذين يجيدون صناعة الحكايات، أو قراءتها في كتب التاريخ، أما الحياة، بالنسبة لهم، فليست سوى رحلة قصيرة، أو تجربة يجب المرور بمرارتها وحلاوتها، إذا كان ثمة حلاوة في بلاد الفقراء الذين يسكنون بيوت الصفيح والقصب، حيث لا ماء، لا كهرباء، لا مجاري، لا شوارع معبدة، لأن ذلك كله من حصة المتنفذين والإقطاعيين والمستبدين الذين يمتلكون كل شيء، بما في ذلك البشر.

- "أتريد فطورك؟
- ماذا عندك؟

- بيضة واحدة، وجدتها في القن قبل قليل
- احتفظي بها للأولاد، هات لي شايا وخبزا فقط
- لقد أفطر الأولاد زبد، وخرجوا.. أنت سهران ومتعب وبحاجة إلى ما يقيم أودك
- حسنا، ولكن بسرعة.. سحبت حسنة جسدها الصغير، وخرجت متجهة نحو السقيفة الواقعة في زاوية الدار، حيث يخزن الحطب المكون من سعف النخيل، وفضلات الحيوانات. استخرجت الطباخ النفطي، وأشعلته، ثم بدأت بقلي البيضة" (١٩) .

إنه زمن الفقير– الشعب– الراضي بحظه، وقسمته، وقدره الذي فرضه الرب، أو هكذا هم يعتقدون، ولكن ليس ثمة حال يدوم، لأن الحضارة عندما تدخل إلى البيوت لا بد أن تترك أثرها في الجيل الجديد الذي سيفتح عينه على أشياء لم يرها آباءه وأجداده، لذا فإن مطالبه ستكون غير مطالب آبائه الذين تعلموا أن يمشون "جنب الحيط"، من دون أن يخدشوه، أما إذا قرر هو أن يفعل ذلك، فليس ثمة مشكلة. مع ذلك فإن الحياة تدور، ولا بد للحضارة أن تفعل فعلها، وتترك أثرها على حركة الإنسان: نوع تصرفه، ونمط سلوكه، بمعنى أن جيل حراثة الأرض، ليس هو جيل المدرسة وقراءة الأشعار والروايات، وجيل اللعب في الشوارع والطرقات، ليس هو جيل اللعب بالكمبيوتر والانترنت والآيباد... ومجتمع رواية القمر والأسوار– حضاريا– هو مجتمع بدائي، إذ لا كهرباء، ولا ماء، ولا مجاري، والشوارع غير معبدة، والبيوت من قصب، اذا احترق احدها ستحترق البيوت كلها على التوالي. ولا وجود لتلفاز، أو راديو، سوى واحد في المقهى الوحيد الذي سيلتقي فيه الناس للاستماع إلى أغاني أم كلثوم. ومن ثم، فنحن أمام مجتمع ساكن لا حركة فيه، ولا يعلم بما يجري من حوله، مشغول بيومياته، يملأ نهاره بالبحث عن لقمة العيش، أما ليله، فمباح للكلاب التي تبحث في القمامة، وللحرامية الذين يجيدون سرقة الفقراء، أما الأغنياء، فلهم من يحميهم..

مع دخول الماء إلى البيوت، سيتعلم الناس الاغتسال وتطهير الجسد من القاذورات، وربما انقطع رزق أولئك الذين كانوا يجدون في نقل الماء عملاً يدر عليهم ما يسد رمقهم، فيأخذون بسب الماء، ومن كان سبباً في وصوله، أما مجاري تصريف المياه، فسيتعلم الناس منها ألا يقضون حاجتهم في الطرة (الأرض الخلاء)، التي كانت تتكفل بابتلاعها، ولعل الدواجن ستقوم بذلك، عندما لا تجد شيئا

تأكله، أما الانتقالة الحقيقية في حياة مجتمع الرواية الذي هو انعكاس أمين جداً للمجتمع الكائن على الأرض، وصورة مطابقة له تماما، الانتقالة الحقيقة ستكون مع الكهرباء، ولكن المجتمع الجاهل ستكون الكهرباء وبالا عليه، لذا فإن الانتقالة الحقيقية- من وجهة نظر الباحث، وربما الراوية- عندما يبدأ الأولاد بدخول المدارس، وتعلم القراءة والكتابة، مع المدرسة ثم حياة أخرى، يحذرها الطغاة والمستبدون، لأنها تعني أن الإنسان بدأ يفكر، وعندما يفكر الإنسان، فإن الكارثة لا بد أن تحل بمن حوله، بدءاً من أولئك الذين استعبدوه...

إنه زمن التحولات، عندما تفرض الحكومة- لأسباب تتعلق بها، لا بالمواطن الفقير- على بيوت القصب أن تتحول واجهاتها إلى طابوق، ربما لأنها مظهر غير حضاري، كما تدّعي الحكومة، فيكون البيت مزيجا من الاثنين: طابوق ظاهراً، وقصب باطناً، قوة ظاهراً، وهشاشة باطناً، أما المطلب الثاني، فهو أن ترجع البيوت مترين إلى الخلف، حتى يتوسع الشارع، تمهيداً لتعبيده، ثم إنارته بالمصابيح الكهربائية، أما إنارة البيوت، فستتأجل إلى أجل غير معلوم، وربما يُكتفى بإنارة بيوت الإقطاعيين والسلطويين، وتعبيد الطرق المؤدية إلى بيوتهم أو بيوت محضياتهم.

إنه تحول حضاري لا بد أن يتبعه تحول من نوع آخر: تحول أخلاقي، ربما، ذلك أن الكهرباء تعني تحسن في الوضع المعيشي، لأن ثمة من يمارس عمله اعتمادا عليها، وكذلك وجود الكهرباء يعني وجود تلفاز في كل بيت، والتلفاز يعني فلم الظهيرة العربي الذي سيتابعه أبناء المدينة/ القرية، بمختلف أجيالهم، وفلم الظهيرة هذا لا ينتمي لأعراف مجتمع الرواية، ولا تقاليده، فهو يعرض مجتمعا آخر: يوسف وهبي، وفريد شوقي، ومحمود المليجي، وأحمد مظهر، وفريد الأطرش، وشكوكو، واسماعيل ياسين، واسمهان، وشاديا، ونادية لطفي، وسندريلا الشاشة العربية...

سيتعاون هؤلاء مع الطبقة السياسية الحاكمة على خلق جيل جديد، يحمل مفاهيم منفتحة على الغرب، في جانبها السلبي، فقط، بعد أن اقتنعت تلك الطبقة أن الدين هو سبب التخلف، فينشأ صراعان: صراع الإنسان مع الطبقة الحاكمة، وصراع الإنسان مع ذاته ومعتقداته وأخلاقه وموروثه ودينه. وقد برز في هذه الرواية الصراع الأول- صراع الإنسان مع السلطة- وهو صراع حقيقي،

استطاع الربيعي، بما أوتي من موهبة تسجيلية أن يعرضه كما هو، حتى لتتخيل أنه يتحدث عن طفولتك أنت، فهذه المدينة/ القرية التي يتحدث عنها الربيعي، وإن كانت في الناصرية إلا أنها اختزلت واقع المدن/ القرى العراقية كلها، أبان الحكم الملكي، الذي ربط العراق بالمستعمر البريطاني، وتعاون الاثنان على السلب والنهب، لذا فإن هذه الرواية التي بدأت بحديث الفقراء ستنتهي بنوع آخر من الأحاديث، بعد أن وعى الفقراء أنه لا بد من التغيير، والتغيير يبدأ من أخذ الثأر:

- لو كان عزيز هنا، لأخذوه، كل يوم يسببون مشكلة في بيت، ماذا يريدون منا.
- المسألة أكبر من هذا يا عمتي، أكبر بكثير.. إنهم يريدون منا أشياء كثيرة، ويجب أن نواجههم بما نريده نحن، وما نسعى إليه، إننا في معركة معهم، وعلينا أن نخوضها إلى النهاية، هذا ما توصلت إليه، في هذه الأيام الأربعة التي قضيتها في سجنهم... ألستِ معي ؟
- لقد قلت الحق... كثيرا ما كان عزيز يقول: إن بيننا وبينهم ثأراً
- ليس ثأراً واحداً، بل ثارات... وخطا خارجا من الغرفة، ثم من البيت، وبعده من الزقاق، وارتمى في الشارع العريض. كان الإصرار قد صحا في قلبه، وأورق كبيرا ومتفائلا، في هذا الحقل الواسع العامر بالحقد والتحدي والكبرياء [٢٠].

القمر والأسوار رواية واقعية، وليس المقصود بالواقعية المذهب (الفني أو الأدبي) الذي أوجدته الآداب الأوربية العالمية والمنقول بطبيعة الحال إلى آدابنا العربية مع اختلاف مفهومه وعدم انطباقه واختلاف درجة الوعي به [٢١] ، إنما المقصود انعكاس الواقع أو احتماليته في الأعمال الروائية، وبتحديد دقيق، وتبعا لما أكده جاكبسون باعتباره الأعمال "التي تظهر لنا محتملة، أو تعكس الواقع عن قرب- واقعية") [٢٢] إن معيار الواقعية يتأتى من الحكم المحايث للعمل الأدبي، الذي يقدمه الكاتب، وبعيداً عن ماهية الاصطلاح وصرامته بشقيه الأصلي (الغربي) والمنقول (العربي)، فإن الأعمال تظل صدى لواقعها الاجتماعي والثقافي، عبر تجربة الذات أو تأملها الموضوعي.

إذا كان "جون كوين" قد أقر بان اللغة أداة ترصد حدود الواقع المتصل ومراحله [٢٣]، فان تجربة الذات رصد جزئي للواقع، تعيد إنتاج نفسها تخيليا في عمل روائي، وتعد اللغة أداتها التعبيرية، وتبدو

أهميتها التخيلية بحجم قدرتها على إيجاد صلة بالحياة تتحقق عن طريق تقديم النموذجي والشامل أو تجسيد الحالات الخاصة أو النماذج العامة، بوصفها تاريخاً لحالة خارجة عن المألوف تُقدم عالماً أكثر مما تقدم قضية، عالماً محتملاً، وقابلاً للتصديق؛ بأمانته للواقع [٢٤].

الحكاية في أعمال الربيعي لا تجنح إلى عوالم من نسج الخيال، ففضاء الحكاية فضاء واقعي، وشخصياتها مألوفة، يسهل على القارئ معرفتها والانخراط بتجاربها، فهم لا يملكون قدرات خارقة، ولا يخرجون عن مستوى إنسانيتهم المرتبطة بظروف العيش، والخاضعة لإرادة الواقع ومتطلباته، وهم حالات رصد جزئية للواقع، تقدم عالماً محتملاً. فأحداث الحكاية في الوشم مثلا تنقل لنا واقع مدينة معلومة: "الناصرية مدينتنا الصغيرة الهادئة التي قصدها آباؤنا يوماً بعد أن رموا مناجلهم وفؤوسهم، بحثا عن عمل جديد يلقي في أفواه أبنائهم الجائعة لقمة لم تعد الأرض تمنحها لهم" [٢٥]، أما رواية القمر والأسوار، فتزخر بالمشاهد، نجدها وحسب إشارة (بيرسي لوبوك) مشاهد تصويرية غير درامية، تعتمد الوصف المسبب للأحداث (مشهدي)، وهو النوع الذي يخلق رواية واقعية تسجيلية، ويُقدم للقارئ من خلال تقرير الراوي، وإن استخدم وجهة نظر الشخصية[٢٦]. فالرواية حكاية واقع مكتظ بالأحداث وحكاية أشخاص يمثلون نماذج بشرية يمكن أن تكون لأي أحد منا.

الهوامش

١- ينظر: هل كان همنغواي بطل رواياته، فيليب يونغ، الآداب الأجنبية، العدد٤- ١٠٧٩، ص٤٦.

٢- ينظر: التفكيك والتلقي بين النظرية والممارسة (أطروحة دكتوراه)، ص: ٣٣.

٣- ينظر: النص والسياق، ديفيد كونز هوي، الثقافة الأجنبية، العدد ١- ١٩٩٨، ص ٤٦.

٤- نهج البلاغة، ص: ٣/ ٥٦١.

٥- القصص: ١١.

٦- ينظر: إمكانات التأويل وحدوده، ص: ١١٢.

٧- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٣٠.

٨- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: ١٤.

٩- التحليل النصي، ص: ١٢.

١٠- ينظر: هو الذي أضاع الحكاية، ص ١٣.

١١- ينظر: التأويل والحقيقة، ص: ١٩١.

١٢- رسائل إلى روائي شاب، ص ٦٣.

١٣- رواية الوشم، ص: ٣٥- ٣٦.

١٤- الوشم، ص ١٦.

١٥- عبد الرحمن مجيد الربيعي روائيا، ص: ٢٣.

١٦- شيء عن الوشم، مقال ضمن رواية الوشم، ص ٩٤.

١٧- الوشم ، ص: ٩.

١٨- مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي، ص: ٦٤.

١٩- القمر والأسوار، ص: ٩- ١٠.

٢٠- القمر والأسوار، ص: ٣٣٣- ٣٣٤.

٢١- الريف في الرواية العراقية: ص ١٣.

٢٢- نظرية المنهج الشكلي، ص: ٩٠.

٢٣- اللغة العليا: ص: ١٢.

٢٤- نظرية الأدب، ويليك وأوستن، ص ٢٧٧.

٢٥- الوشم: ص ١٦.

٢٦- ينظر: صنعة الرواية، ص: ٦٣ وما بعدها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الروايات المعتمدة في البحث:

- القمر والاسوار(رواية)، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الشؤون الثقافية – العراق – بغداد،
- الوشم (رواية)، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار العودة – بيروت، ط ١ – ١٩٧٢

- إمكانات التأويل وحدوده، علي حسن هذيلي، دار الشروق – النجف، العراق، ط١- ٢٠١٤
- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط٦- ٢٠٠١
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. احسان عباس، دار الثقافة- بيروت، ط٢- ١٩٧٨
- التأويل والحقيقة، علي حرب، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت، ٢٠٠٧
- التحليل النصي، رولان بارت، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين- سوريا، د ط، ٢٠٠٩.
- رسائل إلى روائي شاب، ماريو بارغاس يوسا، تر: صالح علماني، دار المدى- بيروت، ط٣- ٢٠١٣
- الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، عالم المعرفة- الكويت، ١٩٨٩
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد-١٩٨١
- عبد الرحمن مجيد الربيعي روائيا، مجموعة من النقاد، الدار العربية للموسوعات- بيروت، ط١- ١٩٨٤
- اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة- ١٩٩٥.
- مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية (حوارات)، دار النضال بيروت، ط ١، ١٩٨٤
- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات- بيروت، ١٩٨٧
- نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ط ١، ١٩٨٢
- نهج البلاغة، شرح الشيخ محمد عبده، دار التعارف- بيروت، لبنان، بلا: ط، س
- هو الذي أضاع الحكاية، علي حسن هذيلي، دار المؤلف- بيروت، ط١- ٢٠١٥

- التفكيك والتلقي بين النظرية والممارسة- مقاربة نقدية (أطروحة دكتوراه)، علي حسن هذيلي، قسم اللغة العربة، كلية الآداب، جامعة ذي قار- ٢٠١٦
- الآداب الأجنبية (مجلة)، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، العدد ٤، السنة ٥، نيسان- ١٩٧٩
- الثقافة الأجنبية (مجلة)، دار الشؤون الثقافية- العراق، العدد الأول، السنة ١٩٩٨