



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل - كلية التربية
قسم اللغة العربية

صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين

أطروحة تقدمت بها

فرح مهدي صالح الخفاجي

إلى مجلس كلية التربية في جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية
دكتوراه / الأدب

إشراف
الأستاذ المساعد الدكتور

عدنان حسين العوادي

كانون الثاني

محرم 1430 هـ

2009

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿... وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ
وَلِلَّهِ جَالٌ عَلَيْهِنَّ دَرَجَةٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ
حَكِيمٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

البقرة (288)

الإهداء

إليه...
وقد أضناه الانتظار... فلذة كبدي... ولدي علي
إليه..
وقد أسس رؤية.. وحدّد مسار زوجي
إليهم...
وقد أفرغوا عليّ صبراً وحباً وعطاء
أمي.. أختي.. أخوتي
إليكم جميعاً أهدي كل هذا لكبير حبكم.. وصبركم

الباحثة

شكر وتقدير

- يدعوني واجب الاعتراف بالفضل أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى:
- أساتذتي الذين تتلمذت على يدهم في السنة التحضيرية في قسم اللغة العربية بجامعة بابل.. اعترافاً بفضلهم.. ووفاءً لجميل صنعهم، فجزاهم الله عني أفضل الجزاء.
 - الدكتور قيس حمزة الخفاجي، لرعايته الأخوية والعلمية ولما وجدت عنده من كرم خلق، وسماحة وعون صادق شد من عضد الباحثة.
 - الأخ السيد سامر فاضل عبد الكاظم لما قدمه من عون كبير وخلق رفيع وكرم دائم منذ اللحظات الأولى التي وطأت فيها قدمي جامعة بابل. فلم يبخل عليّ بمساعدة او مصدر أفاد منه البحث، فكان بحق نعم الأخ، ونعم الزميل فجزاه الله عني أفضل الجزاء.
 - الدكتور تراث حاكم الزيادي.. لرحلته الشاقة في جمع مصادر البحث، ولمنحه القوة والصبر وتهوين المصاعب وتذليلها. فبارك الله فيه وجزاه خير الجزاء.
 - الدكتور مهدي حارث الغانمي لملاحظاته العلمية.. وقراءته بعض فصول الدراسة، وتوفيره مصادر البحث.
 - الدكتورة ناهضة ستار عبيد لحفاوة استقبالها.. وكرمها.. وتوفيرها مصادر البحث.
 - الدكتورة وحيدة صاحب حسن.. لتخفيفها العبء، وتوفير الوقت..بتوفير مصادر البحث.
 - الأخت العزيزة (أمانى حارث الغانمي) لسؤالها الدائم عن البحث.. وتوفير مصادره.
 - السادة والسيدات:
 - د. حمزة فاضل يوسف، د.علي إبراهيم، د. سلام هاشم، د. علي شاکر الفتلاوي، د. صلاح كاظم، د. فوزية لعيوس، السيد هادي محمد ناصر (أبو آية)، السيد أحمد هادي شمام، السيد عبد الخالق حسن كاظم، السيد خالد المسعودي، السيد علي سعد لما أبدوه من مساعدة لا تقدر بثمن في توفير المصادر والمراجع فجزاهم الله كل خير وأدامهم بحفظه ورعايته.
 - زملائي في السنة التحضيرية سامر فاضل عبد الكاظم، محمد عبد الحسن، زينة غني، هادي طالب. فقد كانوا نعم الأخوة، فجزاهم الله عني أحسن الجزاء.
 - موظفات مكتبة كلية الآداب في جامعة القادسية لما قدموه من عون ومساعدة.
 - الدكتور قاسم سلمان لترجمته ملخص الأطروحة باللغة الانكليزية.
 - السيد عبد الكريم السلس: لسعة صبره، وكريم خلقه، وجمالية الطباعة والإخراج، فله جزيل الشكر والامتنان.
 - مكتب ماجد للاستنساخ: لجهده وتعاونه في استنساخ المصادر التي افاد منها البحث.

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ **((صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين))** قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية/ جامعة بابل، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها.

الإمضاء:

المشرف: أ.م.د. عدنان حسين العوادي

التاريخ: / / 2009

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

الإمضاء:

أ.م.د. حامد عبد المحسن كاظم الجنابي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / / 2009

المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ - د	المقدمة.....
6-1	مدخل: صورة الرجل في الثقافة العربية.....
65-7	الفصل الأول: الملامح الداخلية لصورة الرجل في الرواية العراقية...
8	المبحث الأول: صورة الرجل في بعدها الإيديولوجي.....
36	المبحث الثاني: صورة الرجل في بعدها السيكلولوجي (النفسي)
37	أولاً-العزلة والاغتراب.....
55	ثانياً-الإحباط واليأس وخيبة الأمل.....
61	ثالثاً-البعد النفسي لصورة الرجل (الإشكالية).....
90-66	الفصل الثاني: الملامح الخارجية لصورة الرجل في الرواية العراقية
67	المبحث الأول: صورة الرجل في بعدها الخارجي (الشكلي).....
80	المبحث الثاني: صورة الرجل في بعدها الاجتماعي (الطبقي)....
114-91	الفصل الثالث: موقف الرجل من المرأة.....
92	المبحث الأول: موقف الرجل الإيجابي من المرأة.....
104	المبحث الثاني: موقف الرجل السلبي من المرأة.....
178-115	الفصل الرابع: البناء الفني وأثره في بناء صورة الرجل.....
116	المبحث الأول: المنظور الروائي وأثره في بناء صورة الرجل..
143	المبحث الثاني: الحوار وأثره في بناء صورة الرجل.....
157	المبحث الثالث: الزمان والمكان وأثرهما في بناء صورة الرجل.
157	أولاً- الزمان وأثره في بناء صورة الرجل.....
169	ثانياً- المكان وأثره في بناء صورة الرجل.....
181-179	الخاتمة:
193-182	المصادر والمراجع:
a	الملخص باللغة الانكليزية:.....

Abstract

The Image of man in Iraqi Novel of the second half of the twentieth century

The present study deals with the image of man in Iraqi fiction of the second half of the twentieth century. The importance of this study emanates from the patriarchal nature of the Iraqi society and the dominion of man on all aspects of social life or opposed to woman Who was submissive and passive all the way through. Man also took the lead in the field of fiction during the second half of the twentieth century which witnessed drastic transformations in all fields of life. Such changes influenced man's outlook of himself and the world surrounding him. The present study, therefore, is an attempt to analyze the character of man against such changes. For this purpose, the study is divided into four chapters. Chapter one entitled, "The internal aspects of the image of man in Iraqi novel" falls into two sections dealing with the ideological and psychological dimensions of the image of man respectively. Chapter two entitled "The external aspects of the image of man in Iraqi novel, also falls into two sections dealing with the external (superficial) dimension and the social (class) dimensions of the picture of man respectively.

As for the third chapter, it focuses in particular on man's attitude to woman also in two sections dealing with the positive and relative attitudes respectively. Chapter four is conserve with technical structure of the novel and its effect on the picture of man. It is divided into three sections dealing with point of view, dialogue, and setting mespeetivery. The study ands with a conclusion which sums up the major finding of the study.

Farah Mahdi Salih
January/ 2009



Ministry of Higher Education
and scientific research
Babylon university
college of Education.

The Image of man in Iraqi Novel of the second Half of the twentieth century

A Dissertation

Submitted to the council of the college of Education.
Babylon University in partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of philosophy in
Arabic language and literature.

By
Farah Mahdi salih

Supervised by
Asst. Profs. Adnan Hussian AL-Awadi (ph.D.)

January, 2009

Muharam, 1430

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد الأمين وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين أجمعين.... وبعد..

فما تزال الرواية ملحمة العصر الحديث، والفن الذي يكبر ولا يشيخ، لما تتمتع به من قدرة على تصوير الواقع والتعبير عن متطلبات وحاجات المجتمع وتطلعات أفراده وما يطرأ عليهم من تغيير وتطور من خلال قدرتها على إعادة إنتاج الواقع وتشكيله بصورة فنية وبوساطة تقنيات عالية المستوى تتلاءم مع التطور الذي يطرأ على المجتمع وثقافته. ولهذا لم تعد الرواية وسيلة للتسلية أو إشباعاً سهلاً للمخيلة، بل قوتاً مفضلاً – على حد تعبير البيريس- لكل مجموعة فكرية فهي تقوم بالأدوار كافة في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية الأخرى.

وقد ازدادت أهمية الرواية والحاجة إليها بعد سلسلة الإحباطات والخيبات التي واجهها الإنسان العربي على مدار عقود ماضية بعد الحرب العالمية الثانية وهزيمة حزيران وغيرها من الأحداث التي هزت كيانه وجعلته يجد في الرواية خير عزاء له من سلسلة الانكسارات تلك، وملاذه، وطريق عودته إلى توازنه اليومي لما تمتلكه من قدرة على تتبع الآثار العميقة لهذه الإحباطات والخيبات في وعي الأفراد وفي بنية المجتمع. ونظراً لأهمية الفن الروائي في تصوير الواقع والتغيرات التي طرأت عليه، فقد عقدنا العزم على دراسة أحد الموضوعات التي تجسد كل هذا، فكان اختيار موضوع (صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين)، لما يمثله الرجل من مكانه مهيمنة في المجتمع نستطيع من خلالها تصوير واقع المجتمع العراقي في المدة التي تحدث عنها الرواية، ولسطوة الكتابة الذكورية على الجنس الروائي في العراق دون الكتابة النسوية، فضلاً عن أهمية النصف الثاني من القرن العشرين الذي شهد تطورات خطيرة على صعيد البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية أثرت كثيراً في صورة الرجل ونظرته إلى الواقع.

ومما تجدر الإشارة إليه أن صورة الرجل التي تناولتها الدراسة، لا تعني مصطلح (الصورة الفنية) المتداول في مجال الشعر، وإنما هي مجموعة الصفات والملامح والسلوكيات والمواقف التي انماز الرجل بها وأعطته بعداً مختلفاً عن غيره. وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تنتظم في أربعة فصول سبقتها مقدمة ومدخل، الذي تضمن الحديث عن صورة الرجل في الثقافة العربية وبيان سلطته في المجتمع ودوره الرئيس فيه قديماً وحديثاً.

أما الفصل الأول فكان بعنوان (الملاح الداخلية لصورة الرجل في الرواية العراقية) وقد جاء هذا الفصل مقسماً على مبحثين تضمن الأول منهما (صورة الرجل في بعدها الإيديولوجي) بينما خصص المبحث الثاني لـ (صورة الرجل في بعدها النفسي). وعرض الفصل الثاني لـ (الملاح الخارجية لصورة الرجل في الرواية العراقية) وكان في مبحثين الأول منهما تناول (صورة الرجل في بعدها الخارجي – الشكلي) بينما كان الثاني تحت عنوان (صورة الرجل في بعدها الاجتماعي – الطبقي).

أما الفصل الثالث فقد اختص بدراسة (موقف الرجل من المرأة في الرواية العراقية) وقد كان الفصلان السابقان دائرين في خدمته، وقد جاء مشتملاً على مبحثين، الأول منهما

كان تحت عنوان (موقف الرجل الإيجابي من المرأة) أما الثاني فقد تضمن (موقف الرجل السلبي) منها. وقد خضع هذا التقسيم لمواقف الرجل ومقولاته في الروايات من المرأة التي اتسمت بالإيجابية حيناً وبالسلبية حيناً آخر.

أما الفصل الرابع فكان تحت عنوان (البناء الفني وأثره في بناء صورة الرجل) وجاء مشتملاً على ثلاثة مباحث بناءً على ما اقتضته طبيعة الفصل، وقد تناول المبحث الأول منها (المنظور الروائي وأثره في بناء صورة الرجل) بينما كان الثاني تحت عنوان (الحوار وأثره في بناء صورة الرجل). أما المبحث الثالث فقد انتظم تحت عنوان (الزمان والمكان وأثرهما في بناء صورة الرجل). فلكل من هذه العناصر الفنية أثرٌ واضح في بناء صورة الرجل في الرواية العراقية؛ إذ وظّف بعضها بشكل يتناسب وموقع الرجل في الرواية مما أضفى عليه بعداً رمزياً فضلاً عن بعده البنائي. وقد ختمت الدراسة بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

أما العينة التي كانت متناً تطبيقياً للدراسة فقد وقع عليها الاختيار وفقاً لمعيارين، الأول منهما زمني، لكونها صدرت في المدة المخصصة للدراسة وهي النصف الثاني من القرن العشرين، في حين كان المعيار الثاني فنياً وهو اختيار نصوص لروائيين مبدعين ارتبطت أسماؤهم بنشأة الرواية الفنية الناضجة في العراق من أمثال غائب طعمه فرمان وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر. وهذا يجعل لتحليل رواياتهم ودراساتها أهمية كبيرة تتناسب وقيمة الأثر الفني شكلاً ومضموناً.

وقد اعتمدنا في تحليلنا للروايات على التسلسل الزمني لها، أي صدور الطبعة الأولى منها، على الرغم من اعتماد الدراسة على طبعات أخرى غير الطبعة الأولى التي صدرت في وقتها، فعمدنا إلى إدراج الرواية ضمن سياقها الزمني الذي صدرت فيه إلا في بعض المواضع الذي اقتضت تقديم بعض الروايات اللاحقة على السابقة لدواع تتعلق بطبيعة القضية التي تناقش في موضعها.

وختاماً أجد من الواجب عليّ في هذا المقام أن أزجي خالص شكري وتقديري إلى أستاذي الفاضل المشرف على الأطروحة الأستاذ المساعد الدكتور عدنان حسين العوادي على حسن رعايته وتوجيهاته السديدة وآرائه العلمية، فقد وجدت فيه المعلم الفذ، والناقد الأصيل، والإنسان النبيل، وتعلمت منه معنى التواضع في العلم، والصبر في البحث. واحترام الرأي الآخر، لذا أجد كلمات الشكر والامتنان لا تفي به حقه جزاء ما قدمه من عون ومساعدة فله مني جزيل الشكر والامتنان.

وفي ختام هذه الكلمة أقول بتواضع، إنّ هذه الدراسة لن تبلغ الكمال ولن تخلو من الهفوات، وإذا كان هنالك من قصور، فإن ذلك يعزى إلى الباحثة نفسها، فالكمال لله وحده عليه توكلنا وإليه ننيب وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحثة

كانون الثاني/ 2009

مدخل

صورة الرجل في الثقافة العربية

تحظى صورة الرجل بأهمية كبيرة في الثقافة العربية القديمة والحديثة، إذ كان للرجل موقع رفيع في المجتمع العربي الجاهلي، فهو المستأثر بالسيادة والقيادة، وعلى كاهله يقع العبء الأعظم من المسؤوليات الاجتماعية، يتولى حكم القبيلة ويلم شعثها، وينهي نزاعاتها، ويرعى تقاليدها. وهو الذي يحمل السلاح، ويباشر الغزوات، ويذب عن حياض القبيلة في وقت السلم والحرب معاً⁽¹⁾. فضلاً عن كونه القيم على الشؤون الاقتصادية، والأمين على العقائد الدينية، والمبرز في المحافل الثقافية. ناهيك عن كونه الكريم الحكيم في أوقات العسر ومواقف الرأي، والحليم في ساعات الغضب، والحر الذي يأبى الضيم، والمقاتل الباسل في ساحات الوغى⁽²⁾ فالرجل وحده يقوم بكل هذه المهام دون المرأة، وهو الذي يمتلك هذه الصفات دون غيره، وهذا ما أنتج قيماً تجعل الرجل أعلى منزلة من المرأة وتجعل من المرأة جنساً أقل منزلة، وأضعف عقلاً إذ يشعر الرجل إزائها بالتعالي والكبرياء⁽³⁾ ولم يكن نصيب الرجولة في المجتمع العربي الجاهلي بأقل مما كانت عليه في المجتمعات المجاورة كـ(الفرس واليونان والرومان) إذ تجاوز العرب في ذلك النظرة البدائية في إدارة الأسرة والمجتمع، منتقلين إلى نظام السيادة والقيادة والإدارة في اتخاذ القرار، وهو ما يعرف بـ(النظام الأبوي) الذي يعتمد بالأساس على(الرجل) بوصفه عنصراً هاماً ورئيساً في إقامة هذا النظام.

إن هذه المكانة البارزة للرجل في المجتمع العربي القديم. تنبئ عن سيادة (النظام الأبوي) الذي أرسى دعائمه الدين الإسلامي في جعل الرجل قيماً على المرأة، وذلك في قوله تعالى: ((الرَّجُلُ قَوَّامٌ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ))⁽⁴⁾ إذ أعطاه دور السيادة في أمور حياتية كثيرة ودليله في ذلك ((أَنَّ مِنَ الْوَاجِبِ أَنْ يَفْؤُضَ زَمَامَ الْأُمُورِ الْكَلِيَّةَ وَالْجِهَاتِ الْعَامَةِ الاجتماعية - التي ينبغي أن تدبرها قوة العقل ويجتنب فيها من حكومة العواطف و الميول النفسانية كجهات الحكومة والقضاء والحرب- إلى من يمتاز بمزيد العقل ويضعف فيه حكم العواطف وهو قبيل الرجال دون النساء))⁽⁵⁾. وفي هذا إشارة إلى بناء مجتمع قائم على أسس سليمة ومتوازنة في توزيع الأدوار والمسؤوليات المناطة بأفراد المجتمع كافة على اختلاف أنواعهم ومراكزهم، إذ إن بعض أمور الحياة تتطلب الشدة والحزم في اتخاذ القرارات، وتقضي الصلابة والتعقل في إدارة البعض الآخر، وهو الأمر الذي تطلب إنباطها إلى من رجحت كفته في قوة الإرادة والتحمل، فكانت صفات الرجولة وما اتصل بها من عوامل بايولوجية وسيكولوجية التي إنماز بها الذكر على الأنثى عاملاً هاماً في إعطاء القيمة للرجل على المرأة في النواحي الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية، فما زالت العشيرة تحكمها الرجال، وما زالت العائلة يتولى

(1) ينظر: في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي): د. احمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1996: 72.

(2) ينظر: الحياة العربية من الشعر الجاهلي: د. احمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، لبنان: 308، 339، 347.

(3) ينظر: شخصية الفرد الاجتماعي (بحث في نفسية الشعب العراقي على ضوء علم الاجتماع الحديث): د. علي الوردي، موسوعة اعلام العراق في القرن العشرين: 47.

(4) سورة النساء: 34.

(5) الميزان في تفسير القرآن: السيد محمد حسين الطباطبائي، دار الكتب الإسلامية، طهران: 369/4.

قيادتها الرجال، وكل أشكال التنظيم السياسي يتزعمه في الأغلب الرجال دون النساء⁽¹⁾. وإن ما ظهر من بعض الظواهر التي أشارت إلى سيادة العنصر الأنثوي مثل وجود نساء حاكمات كالزباء، أو الإيمان بالآلهة مثل الشمس واللات والعزى، ومناة الثالثة، فضلاً عن بعض القبائل التي تعرف بأصلها السلالي الأنثوي كـ(حنيفة)، ليست دليلاً على الازدواجية في بنية المجتمع العربي، بل هي من رواسب النظام الأمومي في العصور السحيقة⁽²⁾.

ولا تقف هيمنة (الرجولة) على المجتمع العربي فحسب، بل أنها تشمل (المعتقدات الدينية)، فالآلهة أكثر عدداً من الآلهات، والإله المذكر (هبل) هو كبير الآلهة عند العرب، يضاف إلى ذلك أن (الله) كان الإله الأكبر في عقائد عرب الجاهلية. ولا يختلف هذا عن المعتقدات الدينية عند الفرس والرومان واليونان، فإلاها الفرس المتصارعان، أهورامزدار (إله الخير) وأهريمن (إله الشر) هما إلهان مذكوران. واحتل الإله جوبيتر مقام كبير الآلهة عند الرومان ((وكان الاعتراف بسلطة زيوس الإله الأب على سائر الآلهة رمزاً لانتصار سيطرة الآباء على الأمهات))⁽³⁾.

أما صورة الرجل عند المفكرين الاجتماعيين فتنتقل من (الذكورة) التي تعني عندهم القوة، والسطوة، والسيطرة، والسيادة، والرجل عندهم هو المسيطر القادر والمرأة تدور دائماً في فلك رجولي⁽⁴⁾.

ف(أرسطو) يرى أن الطبيعة عينت المراكز الطبيعية للذكر والأنثى، فخصت بعض الكائنات للسيطرة والسيادة وبعضها للخضوع والطاعة، فالكائن المزود بالعقل يحكم ويأمر بوصفه سيداً، والكائن المزود بالقوة العضلية والجسمانية ينفذ الأدوار ويخدم كما تخدم الدواب⁽⁵⁾.

وفي ضوء هذه الاعتبارات يضع (أرسطو) الرجل على رأس الأسرة فهو سيدها، أما المرأة فأقل عقلاً وذكاءً. لذلك فإن وظيفتها بحكم الطبيعة هي تربية الأولاد والعناية بشؤون المنزل⁽⁶⁾.

ويضيف (أرسطو) أن الذكر هو (صاحب السلطة)، وله ثلاثة مظاهر لهذه السلطة هي سلطة السيد وسلطة الأب، وسلطة الزوج. فالكائن الأكبر والأكمل هو الذي يحكم ويأمر الأصغر والأنقص وفضيلة الرجل وفقاً لهذا هي السلطة بجميع مظاهرها.

أما (هربرت سبنسر) فقد كان من أنصار سيادة الرجل على الأسرة، وفاقاً للقدرات التي يتمتع بها، إذ إن من حق الرجل أن يخوض في ميدان الحياة العامة دون المرأة، التي يرى أنها يجب أن تكتفي بخدمة زوجها وأطفالها لأنهم جديرون بالخدمة دون غيرهم.

وقد كان (سبنسر) يسخر من دعوة النساء لنيل الحقوق السياسية، لأن هذه الحقوق في نظره من حق الرجل وحده دون المرأة⁽¹⁾.

(1) ينظر: المدخل إلى الانثروبولوجيا الاجتماعية: د. عبد علي سلمان المالكي، مطبعة النجف الاشرف، ط1، العراق، النجف الاشرف، 2007: 93، 98، 168.

(2) ينظر: في النقد الجمالي: 73.

(3) قصة الحضارة: ول ديورانت، ترجمة محمد بدران، القاهرة، 1957-1958: 323/1 من المجلد (2).

(4) ينظر: علم اجتماع المرأة: د. سامية حسن الساعاتي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999: 28.

(5) ينظر: الاجتماع العائلي: مصطفى الخشاب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1962: 15.

(6) نفسه: 18.

أما (هنري مين) فيرى أنّ الزعامة الأبوية في العائلة تعد أساس التنظيم القرابي، وتحديد الميراث والخلافة، ويؤكد (مين) أنّ العائلة الأبوية الخاضعة إلى سيطرة الأب هي التي تنظم سلسلة عملية التطور القرابي، أما سيطرة الأم فتشكل المرحلة الثانية من عملية التطور هذه، كون الرجل يختلف في نواح عديدة عن المرأة، لهذا فهو يفضل سيطرة الأب على العائلة بوصفه أساساً للتنظيم القرابي والزعامة الأبوية في العائلة والمجتمع⁽²⁾.

تأسيساً على ما تقدم يغدو مفهوم (الرجولة) أو (الذكورة) مفهوماً لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل للعلاقات بين الإنسان والعالم⁽³⁾، إذ أحكمت السلطة الذكورية سيطرتها على مجالات الأدب والفن كذلك، فالبطل في الأدب على مر العصور كان رجلاً، والفنان العبقرى في الفن التشكيلي كان على الدوام رجلاً والمرأة ظلت موديله في لوحاته، وجسداً يتمثلها في أعماله المنحوتة⁽⁴⁾. ولا يقتصر الأمر على الفن والأدب بل يتعداه إلى اللغة التي تشترط تذكير الفعل متى ما وجد فاعل مذكر واحد في مقابل العديد من الفواعل المؤنثة، وهذا ما يدعى في العربية بـ(التغليب) فالعرب كانت تغلب الأقوى والأقدر نحو (الأبوان) للأب والأم، والمذكر على المؤنث نحو (القمران) للشمس والقمر، وقد ندر تغليب المؤنث على المذكر نحو (المروتان) للصفاء والمروة⁽⁵⁾.

وفي ظل هذه المعطيات ظلت ثقافة التعصب للذكورة هي الثقافة السائدة في المجتمع العربي، وظلّ المجتمع العربي إلى يومنا هذا تحكمه تقاليد أعراف ذكورية على الرغم من التطور الذي طرأ على حياة المجتمعات المتمثلة بالدعوة إلى تحرر المرأة ومساواتها بالرجل كما هو الحال في دعوة رفاعة رافع الطهطاوي واحمد فارس الشدياق وقاسم أمين⁽⁶⁾.

وبناء على هذا هيمنت صورة الرجل على النتاج الروائي العربي بوجه عام، والعراقي بوجه خاص بوصفه – الجنس الأدبي الوحيد القادر على تصوير العالم والإحاطة بالتحويلات العاصفة التي مر بها الوطن العربي وبالتمزقات والخيبات التي واجهها الإنسان على مدار عقود ماضية- إذ قمّ لنا الروائي صورة الرجل وهي مندمجة في عمق التحويلات السياسية والاجتماعية والفنية لكي تفصح عن ملامحها بصورة طبيعية لا افتعال فيها، فعندما أراد الروائي تصوير الإيديولوجية السائدة في مدة زمنية ما. فإنه يعتمد إلى الرجل ليبين الإيديولوجية السائدة آنذاك، بوصفه المكون الأول في المجتمع الذي يستطيع من خلاله تجسيد التغيير والتطور الذي يطرأ على حياة المجتمعات الفكرية والسياسية والاجتماعية. وقد أفضى هذا إلى الاهتمام بتصويره فكرياً ونفسياً وشكلياً وطبقياً وفنياً، فضلاً عن بيان موقفه من المرأة الذي تذبذب بين السلب والإيجاب في ضوء المنظومة الفكرية التي يؤمن بها. وهذا

(1) ينظر: نفسه: 37.

(2) ينظر: علم اجتماع العائلة: مليحة عوني القصير ود. صبيح عبد المنعم احمد، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1984: 64-63.

(3) ينظر: شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية): جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1982: 5.

(4) ينظر: نفسه، رجولة وأنوثة: 5.

(5) ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب: د. ميشال عاصي ود. اميل بديع يعقوب، دار العلم للملايين، بيروت، 1987: 443/1.

(6) ينظر: المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف: د. سلوى الخماش، دار الحقيقة، بيروت، 1973: 6، 11، 12.

يفصح عن أنّ ثمة تلازماً واضحاً بين الروائي والمجتمع الذي يعيش فيه، الذي انتج النص الروائي بطريقة بيّن فيها تحديد النمط المهيمن في المجتمع وطريقة تفكيره وسلوكه.

وهكذا تبوّأ الرجل مكان الصدارة في النتاج الروائي العراقي إلى يومنا هذا، على الرغم من ظهور الروايات النسوية أو ما يعرف بـ(الأدب النسوي) الذي ظلّ الذكر في صراعه مع الأنثى هو المهيمن عليها ولم تهيمن المرأة بوصفها جنساً مستقلاً عن الذكر وهذا ما أثبتته بعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع⁽¹⁾.

(1) ينظر: صورة الرجل في الرواية النسوية العراقية، 1950-1980: خالدة حسن خضر النعيمي، (رسالة ماجستير)، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، 1999.

الفصل الأول
الملاحم الداخلية لصورة الرجل
في الرواية العراقية

المبحث الأول

صورة الرجل في بعدها الإيديولوجي

مما لا شك فيه أنه لا يمكن النظر إلى العمل الروائي في ارتباطه بالأيديولوجيا(*) بعيداً عن طبيعة المجتمع، لكونه الأرضية الأساسية لكل التطورات التي تحدث فيه؛ فهو يقدم للمنشئ أو المبدع خاماته التي سوف يعيد تشكيلها من جديد⁽¹⁾. فضلاً عن كونه ((يحلل بيانات الحياة الاجتماعية ويفسرها ثم يحاول تحديد خصائصها الرئيسة لغرض نقلها في الكتابة))⁽²⁾. فالإبداع الأدبي لم يظهر بوصفه حقيقة موضوعية أو أدبية ما لم يرتبط بواقع الإنسان الشامل، فوجود الإبداع متحقق اجتماعياً ومادياً من خلال الحاجات النفسية والفكرية التي يعطيها المجتمع، ومن هنا كان الواقع مرجعاً وسباقاً، والأيديولوجيا رؤية ومنظوراً ووعياً للعالم⁽³⁾.

لقد أصبح الاهتمام بالملاحم الإيديولوجية في الرواية واضحاً بسبب التغيرات التي أصابت العالم بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، باندحار قوى النازية والفاشية، وقيام نظام اشتراكي، وازدياد حركة التحرر الوطني في المستعمرات، فكما أدرك التغيير الخريطة السياسية والاجتماعية للعالم، هبت رياح التغيير على الأدب بوجه عام والرواية بوجه خاص، فقد أصاب هذا التغيير في مجال الرواية البطل الروائي في صميم تكوينه وشخصيته⁽⁴⁾، فضلاً عن بلورة العديد من التيارات الفكرية بين أوساط المثقفين كالتيار الماركسي، والوجودي، والقومي، وقد تبنت هذه التيارات أحزاب وتجمعات روجت لها عبر أطر سياسية وتنظيمية⁽⁵⁾ وبناءً على هذا جسدت الرواية العربية بوجه عام والعراقية بوجه خاص، الصراع الإيديولوجي الذي حفلت به الحياة، فكانت انعكاساً حقيقياً للحياة الواقعية وما تعج به من تيارات فكرية مختلفة وغير متجانسة أحياناً، فالرواية ((إعادة صنع معقدة للخطابات الأيديولوجية الموجودة بالفعل، ومع ذلك فإن الناتج الأدبي ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه، بل هو إنتاج متميز للأيديولوجيا))⁽⁶⁾. وهذا يدل على أن

(*) يقصد بـ(الأيديولوجيا) منظومة الأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية والجمالية والفلسفية.. السائدة في الوعي والسلوك، والمتناقضة مع البنية الاجتماعية والتاريخية التي تشكل المرتكز الواقعي والعلمي للفكر في مرحلة زمنية محددة. ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب: 274/1.

(1) ينظر: كلمات على ضفاف الواقعية (دراسات نقدية في الرواية والقصة): شمس الدين موسى، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980: 44.

(2) الأدب القصصي (الرواية والواقع الاجتماعي): ميشيل زيرافا، ترجمة: سما داود، مراجعة د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005: 8.

(3) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: فاضل ثامر، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا 2004: 146.

(4) ينظر: مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، ط2، دار الجيل، بيروت، 1983: 27.

(5) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: د. عبد الإله أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977: 63 والشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 (دراسة نقدية): يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1978: 15.

(6) النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، 1996: 90.

الإيديولوجيا السائدة في أي عصر من العصور غالباً ما يكون لها الأثر في توجيه مسار الأدب وصبغة بصيغتها.

والمتتبع لمسار الرواية العراقية بعد الحرب العالمية الثانية وأبان مدة الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم تحديداً يلحظ أن الإيديولوجيا السائدة آنذاك التي وجدت صداها في النتاج الروائي هي الإيديولوجيا الماركسية والوجودية بسبب ارتباطهما الوثيق بالواقع السياسي المتدهور فكانت الأولى إطاراً تبناه الكثير من المثقفين والأدباء الذين استطاعوا من خلاله الوقوف على مشكلات الواقع وإدانتها وضرورة تغييره واستبداله وما نتج عنه من وعي للعلاقة الوثيقة التي تربط الأدب بالواقع، فكانت - مثلاً - عند غائب طعمة فرمان ((تعني عالماً جديداً مبرراً من كل منغصات الواقع وقروحه، ولقد ارتبطت الماركسية في ذهننا بالحرية والثورة على الظلم وبالتحدي، وهو تحد صلب لأننا كنا نؤمن بالمستقبل، ومعنى ذلك أنّ تحدينا لا بد أن ينتصر ولا بد لكفاحنا أن يؤتي أكله))⁽¹⁾.

أما الوجودية فقد وجدت مناخها المناسب أثر الهزات التي تعرضت لها البنية الاجتماعية وقيمها المضطربة في النصف الثاني من القرن العشرين حيث وجدت الأفكار الوجودية القادمة من الغرب تربتها الصالحة؛ ((إذ يبدو أن الأسلوب الوجودي في التفكير ينبثق كلما وجد الإنسان أن أمنه قد أصبح مهدداً، وعندما يدرك ألوان اللبس والإبهام في العالم، وعندما يعرف وضعه العابر في هذه الدنيا))⁽²⁾.

ووفقاً لهذا أظهرت لنا الرواية العراقية صوراً متعددة تعكس صراع الرجل مع الواقع بكل منغصاته وسلبياته الذي يحول دون تحقيق الإيديولوجيا التي يؤمن بها. فكانت - على سبيل المثال - لا الحصر - صورة (سعيد) و(إبراهيم) و(شريف) و(عبد الخالق) في (خمسة أصوات) و(كريم الداود) في (المخاض) و(خليل الراضي) و(إسماعيل العماري) في (الأنهار) و(كمال حسين الكاتب) و(مصطفى كريم) في (المبعدون) تجسداً للإيديولوجيا الماركسية، وصورة (مدحت) و(عبد الكريم) في (الرجع البعيد) و(توفيق لام) في (المسرات والأوجاع) و(السجين) في رواية (السجين) و(س) في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) و(عزيز محمود سعيد) في (القلعة الخامسة) تمثيلاً للفكر الوجودي.

ففي رواية (خمسة أصوات) تجسدت في صورة (سعيد وإبراهيم وشريف وعبد الخالق وحמיד)^(*) مشكلة الإنسان العراقي المشغول بإيديولوجية العصر⁽³⁾. ومعهم ((تسمع حوار

(1) الشعر الحر في العراق: 56.

(2) ينظر: الوجودية: جون ماكوري، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، مطابع الأنباء، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (58)، 1982: 82.

(*) انمازت صور الخمسة أصوات هؤلاء بتطور الوعي كثيراً عما وجدناه في رواية (النخلة والجيران)، فصورة (صاحب أبو البايסקلات) لم تكن تمتلك الوعي السياسي الذي يؤهلها لتعرية الواقع وكشف عيوبه بصورة شاملة، بل كان انبجاسة سرعان ما أختفت على يد (محمود بن الحولة) ليبقى الخفوت على ما هو عليه في مرحلته. ينظر: غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): خالد المصري، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، 1997: 52، والنخلة والجيران، غائب طعمة فرمان، ط1، دار الفارابي، دار بابل 1988.

(3) ينظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة: سيد حامد النساج، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982: 176.

العصر حاراً متدفقاً ومؤلماً⁽¹⁾. فالرواية تطلعنا عن قرب على ملاحم المرحلة التي سبقت ثورة 1958 التي كانت تشهد نمواً في المستوى الثقافي اتسع فيها الفكر الماركسي اتساعاً ملحوظاً حتى غدا إطاراً تبناه الكثير من المثقفين والأدباء، ومنهم الأصوات الخمسة في الرواية التي مارست الكتابة بشكل يعرض لمشاكل الناس ومعاناتهم، كما هو الحال مع (سعيد)، أو مقال افتتاحي في جريدة الناس عند (إبراهيم)، أو قصيدة تثور على الواقع عند (شريف)، أو قصة تعري الواقع عند (عبد الخالق).

فـ(سعيد) الصوت الأول يرتبط بهوموم الناس ومشكلاتهم عن طريق عمله، بوصفه صحفياً في جريدة الناس الوطنية المناوئة للحكم الملكي، فهو مسؤول عن تلقي شكاوي المواطنين، ولهذا فهو مرتبط بالمجتمع ارتباطاً حميماً: ((وجدت نفسي مرتبطاً بهم من حيث لا أدري))⁽²⁾. ويتجسد هذا الارتباط بالمشاركة الفعلية لمآسي الناس، مما جعله يهيم في الطرقات والأزقة بحثاً عن صاحبة الرسالة التي بعثتها إليه، والتي تعرض فيها لمشكلتها، والتي سيكتشف (سعيد) بعد حين انها زوجة صديقه (حميد) الصوت الخامس في الرواية، الذي كان يتظاهر بالعزوبية ويتنكر لحياته الزوجية. وبعد رؤية (سعيد) للمأساة التي تعيشها زوجة صديقه يبذل (سعيد) ما بوسعه من أجل إنقاذ هذه المرأة وابنتها وبالتالي، إنقاذ صديقه من حالة الفوضى التي يعيشها. فـ(سعيد) هنا ليس ((وحدة منعزلة تجتر عالمها الداخلي وأحلامها الخيالية، وإنما تراها وحدة اجتماعية تحمل إضافة إلى مميزاتها الشخصية مميزات شعبها))⁽³⁾، فبعد حادث فيضان النهر الذي هدم البيوت وجرف المنازل في عهد وزارة الجمالي، نلاحظ مساهمة (سعيد) الفعالة مع الطلاب وأفراد الشعب في إقامة الحواجز أمام المياه المتدفقة.

إن ارتباط سعيد الوثيق بالمجتمع ومشكلاته مبني على أرضية فكرية صلبة ((في نهاية الحرب طرحت آراء ومذاهب كثيرة، وكان عليّ أن أختار، والآراء الأولى التي عرفت في نهاية الحرب معاً بعدها ما تزال الآراء السياسية عندي))⁽⁴⁾. فاختيار سعيد كان للفكر الذي يتوحد مع الطبقة الكادحة ((فالماركسية لا تقرض قيوداً على الفن، لكنها ترى أن من الطبيعي أن يولد فن جديد يضع البروليتاريا – الطبقة الكادحة- في المركز))⁽⁵⁾. هذا فضلاً عن احتذاء سعيد للأدباء الروس أمثال غوركي وغوغول وتشخوف متأثراً بأفكارهم حول أمور الحياة، فهو ينظر إلى الواقع ومشكلاته نظرة سيده (غوركي)، فـ(غوركي) كان عملياً، اشتغل ((حمالاً على بواخر الفولغا))⁽⁶⁾.

أما الصوت الثاني (إبراهيم) فإنه يتفق مع سعيد في الايديولوجية التي ينطلق منها ويبدو أكثر التصاقاً بها. فإبراهيم الذي يعمل مديراً لجريدة الناس، يسعى إلى الاقتراب من قضايا الناس وحل مشكلاتهم، وطرح أفكاره الثورية. إلا أن الأزمة التي يعاني منها إبراهيم هي الخضوع لظروف عائلته وقيودها، الأمر الذي أدى إلى وقوفه عند حدود القول ولا

(1) الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي): فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1992: 78.

(2) خمسة أصوات: غائب طعمة فرمان، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1967: 46.

(3) غائب طعمة فرمان روائياً: د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004: 86.

(4) خمسة أصوات: 10.

(5) دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، 2000: 218.

(6) خمسة أصوات: 128.

يتعداه إلى الفعل. ولهذا ظلّ إبراهيم يبحث عن استقراره الاجتماعي مسلحاً بأمل الايديولوجيا وقدرتها على التغيير، فقد قرر التخلص من حالة الهروب من الواقع كما هو الحال مع شريف وعبد الخالق وحميد الذين يلجؤون إلى الخمرة فراراً من أزماتهم، فيختار إبراهيم الزواج بوصفه وسيلة للاستقرار الاجتماعي: ((جلس إبراهيم إلى طاولة منزوية، أخرج علبة سكائره ودخن سيكارة، وترك العلبة على الطاولة، وتابع شريط أفكاره سيخلف العزوبية لسعيد الذي لم يجد طريقه حتى الآن، ولبودلير العصر الذي لا يؤمن بالعقود الفردية، ولحميد الهائم المتدله بشبابه، ولعبد الخالق الذي لم يجد حتى الآن فتاة تجمع الفضيلتين الجمال والثقافة، وسيتزوج هو سيخرج من خط بلقيس، والسهر خارج البيت (...)) ستكون في بيته امرأة، زوجة، قرينة، كلمة جديدة تضاف إلى قاموس حياته، إلى الصفات التي يتمتع بها⁽¹⁾. و(إبراهيم) يبدو أكثر الأصوات الخمسة تفاؤلاً بالمستقبل لكنه يُبقي الهم السياسي والخلاص منه هو الوسيلة الأمثل للاستقرار الاجتماعي ففي حوار مع سعيد يرى إبراهيم المستقبل رؤية مشرقة لا تتناسب مع الواقع الذي يعيش فيه: ((لا يهم (...)) ستتحسن الأمور ستستقبل وزارة الجمالي عن قريب، ولا مناص من أن يوافقوا على إجراء انتخابات جديدة، وعلى أسس جديدة، وستنتصر القوى الديمقراطية، وسيشرق عهد جديد، وسأستقر أنا.. وسنصدر مجلة أدبية تنشر فيها قصصك، وربما نؤسس دار نشر، وسأحقق حلمك في الانحدار على دجلة من المنبع إلى المصب على حساب المجلة⁽²⁾). ف(إبراهيم) هنا يربط بين استقراره الاجتماعي واستقراره السياسي المتحقق من انتصار الايديولوجية التي يؤمن بها.

اما (شريف) الصوت الثالث في الرواية فقد كان ثائراً غريباً يرفض كل تصورات الماضي ويبني أفكاره على ثورة جديدة تقوض أركان الجيل القديم فهو ثائر على ((جيل، والجيل يعني مفاهيم، يعني ناساً، خلقاً، يعني تصورات خاطئة جيفاً بالية، عموداً شعرياً⁽³⁾). وكل شيء في نظره مدان وكل ما يوجد مبني على خطأ فقد كانت ((لأنا (حياة) جمع من البنين والبنات، كان لها ولد اسمه (مال) وآخر (غباء) وثالث (رياء) وبنت اسمها (وصولية) وأخرى (لصوصية) وثالثة (خيانة) وكانت تحبهم جميعاً، وتغدق لهم خيراتها وتقربهم إلى موائدها، إلا أنا، فقد كانت تحرمني الشيء الكثير، وكانت تقول لي يا (شريف) اذهب إلى الجوع والتشرد أنا أكرهك..⁽⁴⁾). فالجوع والتشرد إذن كانا مصير (شريف) ما دام الواقع لا يتغير من قصيدة أو قصة (وهنا إشارة صريحة إلى عراق قبل ثورة 1958). ولهذا يعيش (بودلير العصر) - كما يسمى نفسه - حياته الخاصة فيلتجئ إلى المرأة كأنسب مكان يحتضن قصائده البودليرية⁽⁵⁾، أما (عبد الخالق) فهو أكثر وعياً وفهماً لواقعه، ويجد في عمله عقبة في معاشية هذه الحياة؛ إذ كان يرى أنه يعيش ((حياة مستعارة مزيفة وأقوم بأعمال إجبارية مأجورة لا أجد لذة فيها⁽⁶⁾) لذا يرى في الفيضان بواذر الثورة الجديدة، فعلى الرغم من كونه

(1) نفسه: 141، 142.

(2) نفسه: 144.

(3) خمسة أصوات: 126.

(4) نفسه: 161.

(5) ينظر: نفسه: 92، 93.

(6) نفسه: 58.

كارثة إنسانية إلا أنه اختبار لقوى الشعب ((كارثة الفيضان أدت مفعولها على أية حال، جرفت الجمالي مخوقاً بحبل مشاريعه الثنائية))⁽¹⁾.

وعندما يشكل نوري السعيد الوزارة الجديدة وتجرى الانتخابات تغطية للوضع المتدهور يأمل (عبد الخالق) بالتغيير، لكن أمله سرعان ما يتلاشى حينما يصدر نوري السعيد أمراً بتعطيل المجلس النيابي وتطهير جهاز الدولة من المشبوهين، ويكون عبد الخالق ضمن المشبوهين، فيتلاشى أمله في الثورة ((انظر إلى العراق لم تهزه حركتان جبارتان واستسلم خائراً لنوري السعيد))⁽²⁾. وبهذا يمر العراق بأسوأ فتراته حيث الفقر والإهمال والجوع.

و(عبد الخالق) معني كثيراً بالجانب القصصي، ولذا فهو كثير التساؤل عن مسؤوليته أمام المجتمع بوصفه كاتباً قصصياً فهو يسعى لتوظيف الكتابة الأدبية لخدمة المجتمع كما وظفها من قبل (غوركي) و(غو غول) فنراه يقول: ((أنا في بعض الأحيان كالمجنون أنظر في وجوه الناس قائلاً لنفسني: هذه ليست وجوهاً بل أقنعة تخفي وراءها الوجوه الأصلية، وأنا ككاتب يجب أن أنفذ وراء الأقنعة، وأعرف ماذا يعتمل في الوجه))⁽³⁾.

إن توظيف الكتابة القصصية عند عبد الخالق من أجل المجتمع رسخت لديه قناعاته حول الأدب، فهو عندما يقرأ (الأرواح الميتة) لغو غول ينتبه إلى امكانية حضورها في الجنوب العراقي ليكتب عنه وعن الأرواح الميتة فيه: ((تابع مطالعته للأرواح الميتة وتنقل مع تشيتشكوف في بحثه عن الأرواح الميتة... وفجأة ضرب عبد الخالق صفحة الكتاب بظاهر أصبعه وهتف: هذا يمكن أن يحدث في العراق أيضاً! يمكن أن يظهر تشيتشكوف عراقي في القرن العشرين أرض العراق الآن صالحة لألف تشيتشكوف))⁽⁴⁾. فأوضاع العراق في القرن العشرين تشابهت مع أوضاع روسيا قبل مائة عام عندما كتب غو غول (الأرواح الميتة) وكيف كان بطلها تشيتشكوف يشتري الأقفان الميتين ليستلف بهم من الحكومة فر((أرض العراق الآن صالحة لألف تشيتشكوف))⁽⁵⁾ كما يرى عبد الخالق.

أما خامس هذه الأصوات حميد فهو قريب من أحاديثهم السياسية لكنه لا يعيشها بوعي، لأن أزمته تنبع من الداخل فهو يريد أن يبدأ من جديد بعد أن دفنته حياته السابقة حياً⁽⁶⁾ بسبب زواجه من (نجا) في مرحلة الإعدادية بناءً على رغبة والده، فنراه يرى في حادثة الفيضان خلاصاً له وبداية جديدة ((ليت الفيضان يجتاح الضريح الذي دفنت فيه حياً، ويطفى تلك الشمعة التي تأكل قلبي، فأبدأ بداية جديدة))⁽⁷⁾. وعندما تطرح القضايا السياسية أمام حميد لا يعبرها أهمية، فهو يواجه الواقع كما واجهه شريف في اليأس والتمرد مداوياً جراحه بالخمرة، ((فقضاياه استولت عليه وأضاعت الفرصة للمشاركة رغم أنه مثقف ديمقراطي))⁽⁸⁾.

(1) نفسه:

(2) خمسة أصوات: 262.

(3) نفسه: 107.

(4) نفسه: 257.

(5) نفسه: 257.

(6) ينظر: نفسه: 133.

(7) خمسة أصوات: 133.

(8) القاص والواقع (مقالات في القصة والرواية العراقية): ياسين النصير، منشورات وزارة الإعلام، 1975: 164.

ومع أهمية هذه الأصوات في أفكارها الثورية إلا أنها وإن التقت في الإطار العام عند ضرورة التغيير الثوري فإنها تتميز فيما بينها، فلكل صوت استقلاله وخصوصيته الفردية شأنه شأن الكثير من الاتجاهات السياسية والثقافية التي كانت كل واحدة منها تقدم طروحتها لتغيير عراق الخمسينيات⁽¹⁾.

أما صورة (كريم الداود) في (المخاض) فكانت وليدة مرحلتها الراهنة، فالرواية تُظهر لنا صورة (كريم الداود) مشغولة بما آلت إليه الأمور بعد ثورة 1958، وعودته إلى وطنه بعد سنوات الغربة، وفقدانه لأهله ومحلته القديمة إثر عمليات فتح الشوارع الجديدة. وهذا فقدان إنمائي يعني إزالة الملاحم القديمة واستبدالها بأخرى تتناسب وتطورات المرحلة لتبدأ رحلة البحث عن الأسرة التي بدت متفاعلة مع المناخ السياسي الذي شهده العراق عام 1960 والذي اتسم بتصفية المظاهر التقدمية التي رسختها الثورة.

ويلحظ في ذلك أنّ عملية بحث (كريم) عن أهله تكتسب قيمتين: قيمة حسية واقعية تتمثل في محاولة كريم العثور على أفراد أسرته، وقيمة استعارية رمزية تتمثل في بحث الفرد العراقي عن الاستقرار ضمن ظروف الواقع السياسي المتدهور بعد الستينيات⁽²⁾. أو هي البحث عن (الهوية) التي تؤهل (كريم) للعيش في المجتمع الجديد المتغير⁽³⁾.

ويبدو من الطبيعي بعد اطلاع كريم على التحولات والتغيرات الجديدة، وتخلي الثورة عن أهدافها – أنّ يتعاطف مع الطبقة العاملة (وهذا جوهر ايدولوجيته)، فالسائق (نوري) الذي خدم بلده تحت ظل حكومات ما قبل الثورة وما بعدها، ظل يراوح في مكانه، ولم ينل من رياح التغيير والثورة شيء يذكر، فاليوم أصبح أجبراً بعد أن كان يمتلك سيارة خاصة به، لم يتغير مكانه، وما زال يسكن بيته في محلته القديمة، اقترب من سن الشيخوخة وزاد ضعف بصره⁽⁴⁾. وهذا يشير إلى أنّ الثورة لم تبلغ الجوهر⁽⁵⁾.

وقد أدى تماسك (كريم الداود) بالواقع السياسي والحياتي للناس، إلى الكشف عن قرب عن ايدولوجيته التي يؤمن بها، ففي حوار مع المهندس (محسن إبراهيم) البرجوازي وصديق كريم في المرحلة الجامعية، والقانع بما آلت إليه الثورة، يكشف عن موقف كريم الإيجابي الملتمزم ايدولوجياً: الرفض للبرجوازية، والمؤمن بالاشتراكية إيماناً لا يقبل الشك⁽⁶⁾.

وتقترب صورة (كريم الداود) الإيدولوجية من صورة (خليل الراضي) في (الأنهار)، فخليل – كما تظهره لنا أوراق صلاح كامل- يرى أنّ عملية التغيير الاجتماعي لا تتم إلا بمنح الأحزاب التقدمية فرصتها في الحياة السياسية، فهذه الأحزاب ((ما زالت مطاردة ويحل المئات من أعضائها في السجون))⁽⁷⁾. و(خليل الراضي) ينطلق في ايدولوجيته وانتمائه السياسي من خلال وعيه الطبقي، وهو يعيش في بيئة فقيرة لا مجال فيها للحب أو الخيال: ((فهل أخدع نفسي بحب امرأة؟ ماذا أفعل؟ لقد وجدت أنّ صرخة أبي ذر الغفاري ما

(1) ينظر: غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص: 63.

(2) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 166.

(3) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: د. نجم عبد الله كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة 1987: 65.

(4) ينظر: المخاض: غائب طعمة فرمان، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1974: 361.

(5) نفسه: 351.

(6) ينظر: نفسه: 258-274.

(7) الأنهار: عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار العودة، بيروت، 1974: 24.

زالت باقية وعالية، وليس معي سيف لاشهره، ولكن معي قلباً نابضاً فانتيمت، وجدت الخلاص في الحب الأكبر، في العمل السياسي⁽¹⁾.
 لقد نذر (خليل الراضي) حياته للسياسة دون أن يرتد عن المبادئ التي آمن بها، فهو يقول: ((يجب أن نقف بجانب الثورة حتى تمضي إلى تحقيق المزيد من الانجازات))⁽²⁾. وهو فضلاً عن انتمائه السياسي يمتلك القدرة على تشخيص الوضع السياسي العام الذي كانوا يعيشونه في أعقاب نكسة حزيران إذ يقول: ((الوهم، إنه داؤنا، أنا بجانب التحليل الذي يرى ضرورة التغيير من الداخل أولاً. بعد أن كشفت أغلبية الأنظمة عن كذبتها وجبنها، خدر طويل كانوا يزرقون أجسادنا به.. فلسطين.. التحرير.. عائدون.. ولكن ماذا كانت النتيجة؟))⁽³⁾.
 وعلى الرغم من وعي (خليل الراضي) ودقة تشخيصه للأمور من حوله، فإن أحداثه عن النضال والسياسة ظلت تفتقر إلى الموقف الفعلي لها في الرواية الذي يوطر كلامه الجاد والدقيق، ففي حوارهِ مع (خالدة عمر) لم تتعدَّ أحاديثه في السياسة الحوار بوصفه عنصراً سردياً:

((قالت له:

-لقد تصاعدت الأحداث بسرعة:

فغمغم (خليل الراضي) دون أن يحول بصره إليها

-طفح الكيل هذا كل شيء.

وجعلها جوابه تجيل الطرف حوالها وهي تردد:

ولكن عدنان قطعت أخباره تماماً:

-إنه أول قربان تقدمه كليتنا مساهمة منها في الأحداث.

ثم ردد بلهجة أخرى محاولاً الاحتفاظ برباطة جأشه حتى لا يظهر أمامها بمظهر

الخائف المأزوم:

طارده جواسيس السلطة وعملؤها، وأثار حقدهم حماسة واندفاعه العاتيان))⁽⁴⁾.

ف(خليل الراضي) في حوارهِ مع (خالدة عمر) يبدو دوره مراقباً للأحداث فقط، غير مشارك فيها، أمّا عن بقية الأحداث التي مر بها (خليل الراضي) فإنها ترد على لسان الراوي، صلاح كامل مما غيب الموقف الفعلي لخليل الراضي، فنبأ اعتقاله بعد التخرج يأتينا عن طريق (حسين عاشور)⁽⁵⁾، ونبأ إطلاق سراحه بعد الثورة من خلال (صلاح كامل)⁽⁶⁾، ونعرف من خلال الحوار بين (سعدون الصفار) و(صلاح كامل) أن اسم (خليل الراضي) ورد ضمن القائمة الائتلافية لنقابة المعلمين في البصرة فضلاً عن ابتعاده عن الفن⁽⁷⁾.

وعلى النقيض من موقف (خليل الراضي) يظهر لنا موقف (اسماعيل العماري) الأكثر جدية وقوة في النظر إلى الأمور، والرواية تظهر لنا (العماري) في دفاعه الثابت عن الايديولوجية التي يؤمن بها والمشاركة الفعلية من أجل تحقيقها، لأنه ((مع من يحطم الجمود،

(1) نفسه: 149.

(2) الأنهار: 36.

(3) نفسه: 24.

(4) نفسه: 101.

(5) ينظر: الأنهار: 239.

(6) ينظر: نفسه: 36.

(7) ينظر: نفسه.

وأنة قد زهق من المظاهرات والزعاق وتوزيع النشرات السرية⁽¹⁾. وهذا ما جعل (العماري) عرضه للاعتقال بعد تخرجه وزواجه من زميلته (سامية سعيد) مما أثنى إلى هجرته بعد إطلاق سراحه إلى بيروت ليعمل رساماً في إحدى مجلات المقاومة، ليطلب بعد ذلك الانتماء إلى صفوف المقاتلين الفدائيين ليشترك معهم ضد الهجمات الإسرائيلية، حيث يقتل برصاص الجيش الإسرائيلي خلال إحدى هجماتهم على جنوب لبنان⁽²⁾. ولهذا كان (إسماعيل العماري) بطلاً من طراز خاص، فقد وصفه أحد الفدائيين الذين جاؤوا بجثمانه إلى بغداد قائلاً: ((لم أعرف إنساناً أحب وطنه مثل إسماعيل العماري، وقبل مقتله كان يدور في شوارع بيروت كالمجنون، دون أن يحس بالأمان فيها (...)) وقد قدم طلباً إلى القيادة في أيامه الأخيرة يرجوها فيه أن تنقله إلى القرى الجنوبية في لبنان ليساهم في الدفاع عنها من الهجمات الإسرائيلية المتكررة⁽³⁾. وهكذا كان موقفه الايديولوجي هذا شرفاً له ولوطنه ولعائلته على العكس تماماً مما رآه (خليل الرازي) في استشهاده حينما قال: ((كان استشهاده إسماعيل العماري انتحاراً))⁽⁴⁾.

وكان من الطبيعي اتهام (صلاح كامل) لـ(إسماعيل العماري) بالتطرف والتشدد، لأنهما على طرفي نقيض، فالأول عرف بثروته السياسية التي لا طائل منها، ومشاركاته العرجاء في المظاهرات ضد السلطة، والثاني عرف بجديته وإيجابيته وبحسمه للمشاكل دون تردد مهما كانت النتائج، ولهذا نراه يرتبط على سعيد الحياة العائلية بزميلته سامية سعيد، وينجب منها ولداً، في حين ظلّ (صلاح كامل) حائراً معذباً بشكل غير مبرر، فالعلاقة بين الذاتي والاجتماعي عند إسماعيل العماري هي علاقة تفاعل وانسجام⁽⁵⁾.

وتتفق نظرة (كمال حسين الكاتب) و(مصطفى كريم) في (المبعدون) مع نظر (إسماعيل العماري) الجادة إلى الأمور والمؤمنة بإيديولوجيتها، والمقتربة بالفعل مع اختلاف التجربة. فكان ابعاد (كمال الكاتب) و(مصطفى كريم) إلى (بدره) عام 1951 جزءاً من سياسة الإرهاب التي كانت تستهدف العناصر الوطنية والثورية، ولكن إبعادهم لم يغير من انتمائهم أو موقفهم في شيء ((لأنهم كانوا على وحدة تامة مع بعضهم في الوطنية والتنظيم والإعلان، والأمل بالمستقبل))⁽⁶⁾. فـ(كمال الكاتب) كان على درجة عالية من الوعي والإدراك لتفهم الواقع ومشكلاته، وكان توجهه الفعلي في النضال موجهاً إلى أبناء الطبقة الكادحة من الشعب إيماناً منه بأنها ((هي وحدها تصنع الحياة، ...، وهي وحدها القوة القادرة على تحديد مدى قدراتها وأهدافها))⁽⁷⁾. وقد أدى هذا الإدراك العميق لمشكلات الواقع عند (كمال الكاتب) إلى ضرورة البدء بتغيير الداخل ((لأننا قبل كل شيء يجب أن ننشور على واقعنا، على أنفسنا، يعني أن ندرك ونعي كل ما يحيط بنا،...، إن ما نحتاجه ليس تغيير سلطة وحسب... بل تغيير العقلية والروح والأفكار، انقلاب الإنسان كلاً؛ بحيث لا تجمع بالواقع

(1) نفسه: 180.

(2) ينظر: نفسه: 266.

(3) نفسه: 265-266.

(4) نفسه: 271.

(5) ينظر: البطل المتضاد (دراسة في رواية الأنهار): د. أفنان القاسم، مجلة الأقلام، ع 271 (71) آذار 1982: 41.

(6) من حديث القصة والمسرحية: د. علي جواد الطاهر، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987: 117.

(7) المبعدون: هشام توفيق الركابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977: 137.

الفاقد أية رابطة أو جامعة، إنّ ما نحتاجه هو الإيمان بقدرة الشعب، بقدرة الجماهير، بقدرة الإنسان في الوصول إلى ما يريد⁽¹⁾. ومن أجل هذا يقود (كمال الكاتب) التنظيم في المنفى بإصرار، ولم تكن عمليات التعذيب والاعتقال تجعله ينهار أو يسقط سياسياً^(*)، لأن هذه هي الطريق الأولى للوصول إلى الهدف وهو ما نراه في حوار كمال مع ذاته: ((جبت اغلب سجون الوطن، يا كمال، عذبت كما لم يعذب قبلك إنسان، صارعت القيد، السجن كان بداية طريقك فقط، والتعذيب علّمك الكثير، لكنك وجدت نفسك بينهم، بينهم فقط⁽²⁾))، ولهذا راح (كمال الكاتب) يصارع الواقع كما صارع القيد من أجل تغيير الواقع وبناء الفكر من جديد ((فضجة أفكارنا تصفعهم بقوة، تنثيرهم، فلا يألون جهداً، في سبيل تحطيمها، هذا هو مهمهم الأساسي، إنهم يقتلوننا، يكبلون سواعدنا، أجسادنا،... من أجل أن يحطموا فينا الأفكار، ولهذا علينا دائماً أن نرتفع بأنفسنا، وان نعمل بجهد وبهوس، بكل ما نملك من وسائل كي نحافظ عليها ولكي لا تموت⁽³⁾)). ومن أجل إيمانه بايديولوجيته ينتهي (كمال حسين الكاتب) نهاية مجهولة، إذ يبعد عن بدره وهو في أشد حالات المرض إلى معتقل آخر مجهول، ليتولى (مصطفى كريم) قيادة التنظيم من بعده.

و(مصطفى كريم) لا يقل إيماناً عن صاحبه في تمسكه بايديولوجيته التي يؤمن بها، فنراه يضحى بنفسه من أجل الانتصار لقضيته، وإذا كان رجال الواقع الفاسد قد قتلوا (مصطفى) جسداً بعد قيادته التنظيم فإنهم لن يستطيعوا قتل جوهره الإنساني فهو كـ((فكرة سيبقي (...)) انه لم يفعل الآن سوى ان انتقل فجأة وبشكل أقوى من هيكل متجسم معتم إلى عشرات الهياكل الشفافة في الأذهان⁽⁴⁾)) وهذا ما كان (مصطفى كريم) يراه قبل قتله، إذ يقول: ((إنهم يحاولون ذلك معنا بالضبط، ان يحطموا الإنسان في أعماقنا، ومن أجل ذلك وحده تركونا ندور في اللاشيء، إنهم يريدون أن نموت من الداخل ان نستحيل إلى حجر أو جماد، ولكن هذا لا يكون لأن الإنسان ليس بهيمة، انه إنسان، وهو يتحسس الأمور، وله عقل يفكر. وتحت وطأة أي شكل من أشكال القسوة والظلم.. بإمكانه أن يجد عشرات الطرق تزدهر أمامه.. بإمكانه أن يجد البديل المناسب⁽⁵⁾)). ولهذا كان موته من طراز خاص كما كان موت (إسماعيل العماري) في الأنهار.

وإذا ما انتقلنا إلى صورة (مدحت) و(عبد الكريم) و(حسين) في (الرجع البعيد) فسنجد أنها تنطلق من مضمون فكري واحد يستند في الأساس إلى ثقافة وجودية تبحث عن الغاية من وجود الإنسان ومن موته. فالأول يعيش أزمنة الخاصة من الوقوف أمام الوجود والقيم والنفس وسؤاله عن ماهيتها، وهذه قد شكلت الأساس الأول لايديولوجيته، فنراه ينكر كل القيم من حوله (الخير، السلام، العدالة، الأفكار الإلهية... أشياء لا توجد كلها ومن العبث قضاء الوقت في تعريفها وتحديد معناها، وما دامت - ابتداءً من الحياة المعيشة وانتهاءً به- لا تعني أمراً جدياً. مَنْ أنا.. أو بالأصح.. ما أنا؟ ما العالم الواقعي وما الروح؟ وما المعرفة؟ وما الفكر؟ مشكلات وأسئلة يستعصى الجواب عليها أو حلها، لأنها بتركيبها وبمحاولة وضعها

(1) نفسه: 138.

(*) كما هو الحال مع (كريم الناصري) في (الوشم) و(سمير أحمد رؤوف) في (الاغتيال والغضب).

(2) المبعدون: 120.

(3) نفسه: 285، 286.

(4) نفسه: 326، 327.

(5) نفسه: 61.

في أجواء حياتية معيشة، أمور من قبيل اللغو))⁽¹⁾ ويؤدي نكران القيم عند مدحت إلى فقدان الصلة بالمجتمع وعدم الانتماء له^(*)؛ لأنه مجتمع الأزمات والصراعات المشحون بكل أسباب التآزم كما يراه مدحت في حوارهِ مع (حسين) زوج أخته الذي لا يقل عنه عبثية وتآزماً: ((يجب أن نحدد المجتمع الذي تنتمي إليه، لا فائدة من التعميم، إنه المجتمع العراقي في سنة 1962، ولأنه مجتمع اللااستقرار، اللامستقبل، مجتمع الهاوية والتخمة والبلادة والارتعاد والحقد والنفاق، مجتمع أن تأكل بعد وجبة دسمة، وألا تعلم ما يجري في العالم وأن تتعقد جنسياً بالضرورة، وأن تحذر الفقر، فانه مجتمع لا علاقة له بأفراده الحقيقيين. إن المجتمع الذي لا يقدم لك شيئاً مقابل شروطه الغبية، لأنه ليس مجتمعاً بل فترة زمنية))⁽²⁾ ثم وجد مدحت نفسه يهتف بغضب ((شوف حسين، أني ما أريد هالمجتمع الوسخ، ما أريد انتمي له، أني ملتصق بيه بالصدفة، وأنني مو أول واحد ولا آخر واحد))⁽³⁾.

وتشكل – العائلة- جزءاً من المجتمع الذي لا يستطيع مدحت التفاعل معه فهي ((تعيش هلوسة المشاركة الوجدانية الحزينة، لقد توارثت أعياد النواح، تلك هي سمة ديمومتها منذ الماضي السحيق في التفاهة والعقم))⁽⁴⁾. وقد أسلمه هذا إلى نوع من (الأنانية المنظمة) الناتجة عن فرديته، فالصلة بينه وبين النجمة الخافقة على حافة الكون هي ((صلة التفرد، الانفراد، التوحد، ذلك هو أغلب الحقيقة (...)) إنه أن تكون مركز الدنيا، قبل الجميع وبعدهم. لا شيء قبلك ولا شيء بعدك، أن تملك قوانينك التي لا تقترض أن أحداً سيطبقها مثلك هم شحاذو العالم المتبطلون، المفتشون عن لقمة الخبز من بيع المبادئ وشرائها أحياناً. مالي وما لهم. إن نهاية العالم وبدايته عندي، ومن انفرادي وحدودي الزمنية والمكانية، انه ليس مرضاً، إنها الأنانية الصحية، العقلية، المنظمة، العالم لي بكل ثمن، والانفراد يعني دخوله بحذر وامتصاصه. استهلاكه دون توقف، شرط ألا تكون منه، لئلا يصير هذا الأمر سبباً في منعك عن تنفيذ مآربك. هكذا هم الناس الأقوياء، الأقوياء بالمعنى الجديد إنهم ليسوا حمقى ولا خبثاء. ولا يملكهم الفضول الزائد أو يخلون. وهم يكذبون بصراحة ولا تقيدهم الأخلاق أو يرتبطون بأواصر عائلية أو عاطفية عميقة.. كل شيء لي بغير حياء))⁽⁵⁾.

إن إيمان (مدحت) بفكرة (الأنانية) المنظمة لم تكن غريبة في مرحلة بدأ المجتمع العراقي ينتقل فيها من علاقات الإنتاج شبه الإقطاعية إلى علاقات إنتاج رأسمالية وهي العلاقات التي أنتجت الفلسفة البراجماتية في الغرب^(*). هذا فضلاً عن أن الوجودية كانت تتبلور وتنضج في أذهان العديد من الشباب في ذلك الوقت. فهي ترى بان الفرد الإنساني

(1) الرجوع البعيد: فؤاد التكرلي، ط2، دار المدى للثقافة والنشر، 2002: 144.

(*) تتفق صورة (مدحت) في نكرانه للقيم وفقدان الصلة بالمجتمع مع صورة (عدنان) في (الهشيم) لجهد مجيد فهو يرى أنه ((ليس هناك عقيدة تستحق أن تكرر لها نفسك وتضحى من أجلها بل ليس هناك من يخدم عقيدته بصدق وإخلاص)) فضلاً عن تنكره لمجتمعه وفقدان الصلة به إذ وصفه بأنه مجتمع ((أسن راكد لا تنمو فيه سوى الدفلى)). الهشيم: جهد مجيد، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1974: 133، 13.

(2) الرجوع البعيد: 146.

(3) نفسه: 147.

(4) الرجوع البعيد: 143.

(5) نفسه: 140-141.

(*) البراجماتية: حركة فلسفية تذهب إلى أن الحياة -أي النجاح المادي- أكثر أهمية من التفكير المنطقي، وإلى أن الفكر ينبغي أن يهدف لا إلى اكتشاف ما يسمى حقائق نهائية بل إلى إشباع الحاجات العملية الفردية المباشرة. وكان أبرز دعاة الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي (وليم جيمس). ينظر: معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية الناشرين المتحدتين: 68.

يشكل بنفسه ماهيته ووجوده الجوهري في مجرى الحياة التي يختارها، وتذهب كذلك إلى أنّ الفرد مسؤول بالكامل عن نفسه لأنّ له إرادة حرة تفعل على وجه الدقة، ما يريد ويفضل⁽¹⁾. وهكذا تمرد (مدحت) على كل قيم المجتمع وتقاليده، إذ رفض (عالمه البالي، المضطرب الرخيص، ذو التقاليد المتزمتة وأخلاق الغباوة، عالم اللذة السرية والجريمة المقبولة، عالم كل شيء مباح تحت الستار)⁽²⁾.

وكان من الطبيعي أن تكون مرحلة الشك وعدم الانتماء عسيرة المخاض لولادة قيم جديدة عند (مدحت) تكون بديلاً عن القيم المتوارثة الخاطئة. فالوجودية أرادت من الإنسان أن يخلق مجموعة قيم جديدة يمكن أن تنتشر بين الناس وتحل محل الأخرى وتكون بديلاً عنها⁽³⁾. وهذا ما حصل بعد اكتشافه فقدان زوجته (منيرة) بكارتها التي ((يجب أن تعاقب على يده أو على يد أي متبرع آخر من العائلة))⁽⁴⁾ وفاقاً للقيم التقليدية المعروفة، لكنه يتخطى ذلك - على الرغم من هروبه - ليتبنى وجهة نظر جديدة قد بدأ يخلقها لنفسه بناءً على جديد للأمور، إنها ((دعوة لقلب الأسس))⁽⁵⁾ ومنيرة في نظره فتاة بريئة وضحية مظلومة فهي ((لم تختار بالذات أن تكون معيبة، هي منيرته الرائعة كالسماء، لم ترد عيبها لقد حدث لها ذلك، حدث لها. لم تفعله هي. لكنها تلك الصافية كنجمة الصباح، اختارته هو نفسه، بذاته، من أجل أن تكون له، هي دلالتها الأصلية، وكل ما عداها أقنعة زائفة لا علاقة لها بروحها أقنعة الفناء التي أمكنه أن يمزقها أخيراً)).⁽⁶⁾ وبهذا فقد استطاع مدحت تحقيق طموحه في تغيير الواقع الذي يعيش فيه، وهدم القيم البالية المتوارثة وإرساء قيم جديدة لمجتمع جديد ولو بشكل نظري، لأنّ الموت كان يتربص به ليكون ضحية الصراعات العنيفة بين مؤيدي نظام عبد الكريم قاسم من جهة والقائمين بثورة شباط 1963 من جهة أخرى.

وإذا كان موت (مدحت) قد دلّ على عدم نجاحه على الصعيد العملي، فإن ((النجاة، ثم البقاء، لا تستمد قيمتها الحقيقية إلا من الأخطار التي احاطتها، من معوقاتها. ورغم ذلك فالنتيجة لا الوسيلة هي المهمة، فسيكون للحياة والبقاء دائماً أبطال من نوع خاص))⁽⁷⁾. وفي ضوء ذلك لا نتفق مع رأي د. صبري مسلم حمادي عن (مدحت) حينما جعله ((أسيراً لقيم، مجتمع بال، وهو يريد الحصول على المكاسب والانجازات دون تضحية أو جهد))⁽⁸⁾. ولا نعلم عن أية مكاسب أو انجازات يتحدث د. صبري مسلم، فـ(مدحت) حطم قيوده، وقيود المجتمع البالية، وبذل جهده من أجل إيجاد قيمة جديدة تتناسب مع ايدولوجيته التي انطلق منها.

وإذا كان (مدحت) قد استطاع تجاوز أزمته، فإن (عبد الكريم) لم يستطع تجاوز أزمته على الإطلاق، لأن بنيته الفكرية (الايدولوجية) ظلت في حالة تناقض واضح مع المجتمع، فضلاً عن عزله وسوداويته وتشاؤمه في النظر إلى الأمور. وقد عمّق موت صديقه (فؤاد)

(1) ينظر: الرجع البعيد: 403.

(2) نفسه: 141، 142.

(3) ينظر: الوجودية: 256، 257.

(4) الرجع البعيد: 410.

(5) نفسه: 410.

(6) نفسه: 428.

(7) الرجع البعيد: 440.

(8) أبطال الرجع البعيد بين الإحباط والاعتراب: د. صبري مسلم حمادي، مجلة الأقلام، ع2، السنة (18)، 1983م:

المفاجئ والمأساوي أمام عينيه من إحساسه بعبثية الحياة ولا جدواها وزوالها. فلا شيء يستحق العناء عند (عبد الكريم) ((لأن كل شيء مزيف))⁽¹⁾ في نظره، هذه الفكرة التي ظلت تفترسه وتسيطر عليه حتى في قاعة الامتحان وهو يحاول أن يدفع تلك ((الفكرة المؤسسية عن بطلان كل شيء، الفكرة التي كانت تفترسني وأنا أتأملها وهي تفعل ذلك منذ شهر أو أكثر، أتأملها هكذا مثلما يتأمل عصفور صغير ثعباناً يتلعه رويداً رويداً))⁽²⁾.

إنّ ايدولوجية (عبد الكريم) القائمة – كما أسلفنا- على السؤال الدائم عن ماهية الوجود والكون والخلق لم تدع له فرصة التفكير بحياته القادمة والانصهار في المجتمع، أي بمعنى آخر الانتقال من الخاص إلى العام، فترى تأزم واحتدام وضعه الفكري في نهاية الرواية كما يدل على فشله في تجاوز الأزمة التي نشأت بعد موت (فؤاد). فالموت والفناء والكون لا تُفسر في نظر (عبد الكريم) ولهذا وجدت متناقضة: ((ما هو الموت لدى الإنسان؟ ان يفقد عزيزاً إلى قلبه؟ ان يفقده في العالم المادي ولا يستطيع أن يجده؟ ما معنى ذلك؟ ان الفناء لا يُفسر، مثل الكون اللامحدود، ولا يمكن للعقل أن يقبله، ولذلك نشأت الأديان ربما، واما الموت فلماذا يؤلم هكذا.. يؤلم الأحياء، الانه يحمل إليهم التناقض الأزلي بين الوجود واللاموجود))⁽³⁾. فالإنسان مهما حاول حل لغز الوجود انتهى إلى طريق مسدود، وعليه يصبح إدراك الوجود البشري أمراً مستحيلاً لان الموت ينهي: بمعنى ان الإنسان يموت قبل ان يكمل رحلة بحثه العقيمة⁽⁴⁾.

أمّا (حسين) فانه هو الآخر ينطلق بدافع فكرة ((العبث واللاجدوى)) إذ تخلى عن أسرته واتخذ الخمرة والبطالة سلوكاً على الرغم من أن تناوله لهذه الفكرة كان سطحياً إذا ما قورن بـ(عبد الكريم). فهو ((يسعى ان يجعل من حياته نغمة مؤسسية تنعى الإنسان))⁽⁵⁾ وهو بعد كل حساب توأم مدحت المجنون ((التوأم الذي انحدر من هذه الأفكار ذاتها، ثم أعوزته الإرادة والتصميم والنظر الثاقب فتخلى عن كل شيء وترك نفسه تُحمل مع التيار، جثة منتقخة طافية على سطح الماء))⁽⁶⁾.

فـ(حسين) كان ضحية أزمة، وضحية مجتمع متدهور، فهو مثقف وواع للكثير مما حوله مما لا يعيه الآخرون، وهو ((الجوهر للحياة خارج البيت، مثلما كانت منيرة الجوهر النقي من الداخل))⁽⁷⁾. لذا كان طبيعياً أن يعود (حسين) إلى الصواب بعد ما دفعته رياح الظروف والمجتمع بعيداً عنه، وهذا ما يراه فيه (أبو مدحت).

((شوف سيد حسين ...) أني أعرفك زين. أنت نفسك طيبة وشهم وتخاف من ربك... لكن الظروف تدخل أحياناً بحياة بعض الناس وتغيرها بلا ما يردون، بس الله سبحانه وتعالى يخلي بقلوبهم رغم تقلبات الدهر، الشفقة والرحمة والمحبة. لأنهم من الأصل، أشرف ومنبتهم طيب))⁽⁸⁾.

(1) الرجوع البعيد: 197.

(2) نفسه: 198.

(3) الرجوع البعيد: 469.

(4) ينظر: الوجودية: 279 وما بعدها.

(5) الرجوع البعيد: 147.

(6) نفسه: 147.

(7) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 99.

(8) الرجوع البعيد: 370، 371.

أما (توفيق لام) في (المسرات والأوجاع) فيؤدي إحساسه بعثية الحياة ولا جدواها إلى انشغاله عن القيم والعادات والتقاليد، إذ تبدأ الرواية بتقديم الظروف التي ينشأ فيها (توفيق لام) الاجتماعية والسياسية والنفسية⁽¹⁾، لكشف السلبيات والإحباطات اليومية التي تحاصره وتجعله يعاني من سأم (وجودي) يتحول فيما بعد إلى تهميش وعدمية.

فما أن بلغ (توفيق) السادسة عشرة من عمره حتى ((صار يميل إلى عزلة غير مفهومة، هادئاً متعقلاً ساخراً))⁽²⁾. ومرت أحداث تقسيم فلسطين والمظاهرات الشعبية ضد معاهدة (بورتسموث) أواخر عام 1947 وبداية 1948 دون أن تمس عائلته بسوء... فعبد الباري الأخ الأكبر لتوفيق ووالده منكبان على العمل طيلة النهار، ((وتوفيق بدا لوالدته أكثر إدراكاً من تعريض نفسه لمخاطر مجانية))⁽³⁾.

ومما عمق من إحساسه بعثية الحياة قراءته - وهو في سن السادسة عشرة من عمره - لرواية (سانين ابن الطبيعة) للروائي الروسي (أرتزيباشيف) التي كان لها الأثر العميق في البناء الفكري لـ(توفيق)، فعند قراءته الأولى لها ((شعر جالساً بذهول في فراشه، إن أمراً ما، مجهولاً وعظيماً ومرعباً، تكشف له عبر هذه الصفحات التي تبعث على الجنون والهيّاج والتمرد والرغبة الصادقة بضرب الرأس بالحائط. كأن ناراً مقدسة تناوشت روحه فلهبتها وهاجبت فيه العواطف والغرائز))⁽⁴⁾.

إن دهشة توفيق وانبهاره بشخصية (سانين) جعلت من العسير انتزاعها من الذاكرة بسهولة، وهذا ما أثبتته القراءة الثانية التي يتماهى فيها توفيق بشخصية (سانين): ((أعاد قراءة رواية سانين، ولما علم من صديقه بأن مترجمها هو المازني، أدرك خطورة هذا العمل ورفعته الأدبية، وبأنه محكوم بالإنشور، خيل إليه بعد القراءة الثانية، أنه تخلص إلى حد ما، من تأثير هذه الرواية المدمر عليه، لكنه لاحظ في نفسه ابتعاداً عن عائلته وعن مجتمعه وعن الطموحات الصغيرة المتفق عليها. تملكته روح مبهمة من اللامبالاة واللامبالاة والاستهتار الكامل بالقيم، وشعر بغموض في نهاية ذلك الخريف الحزين في مقهى حسن عجمي، ان تفاهة الحياة التي تتبدى له هذه الأيام قد تدفعه، في مستقبل قريب أو بعيد، إلى الإتيان بأمر خطيرة حمقاء أو تغريه بالقضاء على حياته))⁽⁵⁾.

ان المتأمل في النص السابق يلحظ التماهي الواضح بين الشخصيتين في اللامبالاة ونكران القيم، والبعثية واللاجدوى وهيجان العواطف والغرائز، فضلاً عن التمهيد لما سيؤول إليه مصير توفيق في حرمانه من الميراث، وفصله من عمله وطلاقه لزوجته، وفي القراءة الثالثة للرواية، فهم توفيق ((عمق شقاء هذه الشخصية الروسية المنطلقة من عقالها. لم تكن علاقة سانين بالنساء عموماً علاقة سعيدة، لأن دودة اللاجدوى كانت قد نخرت أساس نفسه، وكان ذلك البطل ذو المستوى الخاص جداً، يحاول ان ينسى فقط، وكل تصرفاته كانت بهذا الاتجاه))⁽⁶⁾. فعلاقة (توفيق) بالنساء، كانت كعلاقة (سانين)، لم تكن علاقة سعيدة، لهذا كان الجنس عند (توفيق) جزءاً من مسراته التي يحاول فيها نسيان أوجاعه وهذا ما سيأتي تفصيله لاحقاً.

(1) ينظر: المسرات والأوجاع: فؤاد التكرلي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر: 1998.

(2) نفسه: 22.

(3) نفسه: 22.

(4) نفسه: 28.

(5) نفسه: 41، 42.

(6) المسرات والواجع: 98.

إن انهماك (توفيق) الشديد بالتفكير الوجودي أدى إلى استسلامه الاجتماعي والسياسي، فلو تتبعنا طرده من عمله لدى الحكومة، ومن عمله مع ابن عمه، ومن كميلة زوجته، ومن فتحية في غرفته المستأجرة، لرونا مقدار هذه (الجبرية المتشائمة) التي ظلّ توفيق أسيراً لها⁽¹⁾. فلا غرابة أن يفكر (توفيق) تفكيراً جدياً بالانتحار كحل لمأساته تلك: ((بقيت سجين غرفتي والباحة الصغيرة، أفكر عمّا إذا كان للحياة حل آخر غير الموت، وإذا كان هذا هو الحل الوحيد فلماذا حرمت الأديان الانتحار مع أنه الطريق الأقصر للوصول إلى يوم الحساب))⁽²⁾.

ويتفق البحث والرأي القائل بأن تمثل إغراءات الفكر الوجودي والعدمي في الرواية جاء من أجل التركيز على العطب الذي أصاب الذات العربية بتأثير الشروط التاريخية وغياب قيم المجتمع المدني في الواقع العربي المتردي⁽³⁾. وهذا ما حدث لـ(توفيق) الذي راح ضحية ما حدث في العراق في تموز 1968، إذ رفض ظاهرة صعود وتحكم الجبهة، وعملاء الأمن والمخابرات في الدوائر الحكومية، متمثلة في الرواية بـ(سليمان فتح الله الأعرج) مسؤول الأمن في الدائرة التي يعمل فيها توفيق، الذي تبدأ رحلة الأوجاع عند (توفيق) بسببه، إذ يتسبب في طرده من عمله – بينما كان يقوم بواجبه- لمدة خمس سنوات، ومنعه من العمل بالمحاماة للمدة نفسها⁽⁴⁾.

وإذا كانت صورة الرجل في (الرجع البعيد) و(المسرات والأوجاع) متأثرة إلى حد ما بالفكر الوجودي، فإنها لم تكن بعيدة عن الواقع الذي استقى منه الكاتب مادته على الرغم من عدم التزامه بالواقعية بوصفها مدرسة أو اتجاهاً محدداً⁽⁵⁾. لكنها الواقعية المرتبطة بالرؤية الفردية وهي التي ميزته عن كل من تأثر بالوجودية، كـ(أنيس زكي حسن) في (السجين) و(فاضل العزاوي) في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) التي يمكننا وصفها في مغامرتها التجريبية وفي عمق صلتها بالأفكار والتيارات الأدبية الوجودية وأدب العبث واللامعقول من أكثر النماذج الأدبية المعبرة عن الوجه الأكثر تطرفاً في الابتعاد عن الواقع⁽⁶⁾.

ففي رواية (السجين) انمازت صورة (السجين) بأنها صورة مقلدة للانموذج الروائي الأوروبي⁽⁷⁾، وغير ملتصقة بهوم الإنسان العراقي آنذاك، فكانت صورة مطلقة مجردة أكثر من كونها شخصية عراقية تعيش وتنفس وتمارس الحياة بتفاصيلها وجزئياتها، وهو ما رأيناه في صورة (توفيق لام) في (المسرات والأوجاع)، فقد جاء (السجين) نمطاً أو فكرة

(1) ينظر: الجنس الحائر (أزمة الذات في الرواية العربية): د. عبد الله أبو هيف، ط1، دار رياض الريس للنشر: 2003: 94.

(2) المسرات والأوجاع: 355.

(3) ينظر: الجنس الحائر: 96.

(4) ينظر: المسرات والأوجاع: 184، 185، 186.

(5) ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 87.

(6) ينظر: مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي): رزاق إبراهيم حسن، مجلة الاقلام، العدد الخامس، السنة الثانية عشرة، 1977، 2/19.

(7) يرى د. صبري مسلم حمادي أن صورة (السجين) كانت صدى واضحاً لـ(روكانتون) بطل رواية (الغثيان) لجان بول سارتر و(ميرسول) بطل رواية (الغريب) لالبيركامو، و(غريغور سامسا) بطل (المسخ) لفرانز كافكا. ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980، صبري مسلم حمادي (اطروحة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة بغداد، 1984: 136.

أكثر منه إنساناً حقيقياً⁽¹⁾. فهو بلا اسم لان الأسماء لا تهمه⁽²⁾ والناس عنده نمل وفئران وحشرات وجردان وثيران وأبقار وحمير⁽³⁾. ويبدو أنه قد أدرك ذاته، فهو ((نملة من هذا النمل، ولا داعي للأسئلة اللامجدية التي لا يفكر فيها إلا الأطفال الكبار))⁽⁴⁾ ولا يقف الأمر عند هذا، فنراه يطرد زوجته نهائياً من حياته فهي ((نملة تافهة تعيش معه في كهف قذر))⁽⁵⁾ معتقداً بطردها بأنه حقق حريته من كل القيود التي تكبله، لان ما يميز الإنسان عند الوجوديين – عن جميع الموجودات الأخرى هو ممارسته للحرية وقدرته على تشكيل مستقبله، فمن خلال اتخاذ القرار يحقق الإنسان ذاته الحققة⁽⁶⁾. وهذا ما شعر به (السجين) بعد طرده لزوجته ((وانتبه إلى نفسه، لقد كان يصرخ في وجهها كالكلب المسعور، شعر في تلك اللحظة بأنه كان يدرك معنى الحرية لأول مرة في حياته إدراكاً لم يكن قد عرفه من قبل بهذه السعة وهذا المدى))⁽⁷⁾.

ومن هنا تبدأ رحلة (السجين) نحو الجنون، فيترك عمله، ويهجر الأماكن التي ارتادها مع الأصدقاء، ويمزق الكتب لأن ما يوجد فيها ما هو إلا سراب خادع ((فانطلق يمزق كل شيء، وشعر بلذة عنيفة بينما كان يمزق كل شيء، يدوس بقدميه على الصفحات، على الأسماء، سيدوس على هذه الأشياء فلماذا لا يسبق الزمن؟ ستصحو البشرية في يوم من الأيام من غفوتها وتنتبه إلى نفسها فتجد أنها غارقة وسط أكداش من هذه الصفحات والمكتبات كلها ثرثرة وأنانية وسخف، فلماذا لا يسبق البشرية في هذا))⁽⁸⁾.

وينطلق بعد ذلك للحديث مع نفسه، ويطلق أصواتاً غير مألوفة، إلى أن تقبض الشرطة عليه ويقاد إلى المستشفى، وهنا يفر من الشرطي، ليقرر الانتحار، فيتحطم جسده لكن شيئاً من الوعي يظل في رأسه فيدرك أنه عرف الحقيقة لأن الحقيقة تبدأ من حيث ينتهي الإنسان ولا تظهر إلا حين لا يعود صاحبها في حاجة إليها على الإطلاق⁽⁹⁾.

أمّا في رواية (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) فإن من العسير تحديد صورة أو ملاحم الرجل فيها؛ إذ ان الرواية ((لا تطمح بأي تحديد زمني أو مكاني أو جسدي لمخلوقاتها))⁽¹⁰⁾. وهذا ما جعل من تلك (المخلوقات) تبدو غير متناسقة وتصل أحياناً إلى درجة التنافر وعدم الانسجام لتكون صورة لا وجه لها أو لون. (س) وهو بطل الرواية يحاول اختراع جهاز لإبادة البشر وتحويلهم إلى أصنام ويرى (س) ان العالم بدون بشر سيكون أكثر بهجة ((مدينة بدون ناس بدون ضجة ومشاريع ومضاجعات))⁽¹¹⁾ وحين ينجح (س) في تحقيق هدفه وتحول البشر إلى أصنام، يخشى من وقوع الجهاز في أيدي بعض الدول الكبرى فيعمد إلى إتلافه من خلال إتلاف المعادلة الرياضية لهذا الجهاز⁽¹²⁾. وبهذا

(1) نفسه: 132.

(2) ينظر: السجين: أنيس زكي حسن، ط1، مكتبة الحياة، بيروت، 1961: 10.

(3) ينظر: نفسه: 72.

(4) السجين: 5.

(5) نفسه: 19.

(6) الوجودية: 15.

(7) السجين: 25.

(8) نفسه: 29.

(9) ينظر: نفسه: 125.

(10) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة: فاضل العزاوي، مطبعة الآداب، النجف، 1969: 4.

(11) نفسه: 41.

(12) ينظر: نفسه: 33.

يكون (س) قد حقق حريته التي تبدأ حيث تنهار علاقاته مع العالم، فعجزه عن تغيير الواقع يؤدي به إلى رؤية حالمة يتم من خلالها تدمير العالم وفناؤه. وبعد أن تحقق لـ(س) هدفه بموت الناس جميعاً، راح يبلور رؤية عدمية لهم وللأشياء: ((ذات يوم يستيقظ الغسق فيكتشف ان الكون قد نفى كائناته التي كانت تكتسب الوعي والعادات. كون مهجور يحتمل وقوعه في يوم ما في المستقبل.. وعند ذاك يتصلب الجوهر ويعيش كل شيء جوهره الخاص.. أمام مثل هذه الحقيقة يطرح سؤال أصيل نفسه: إذن لمن نكتب؟ في المدى الأخير: نحن نكتب لكون مهجور أي بمعنى ما إننا نكتب للأشياء التي لا تمتلك أي وعي، وإذا كان الوعي هو الذي يعطي للوجود معناه فإننا نكتب لوجود لا معنى له: العبث))⁽¹⁾.

فالعبث واللاجدوى –إذن- هما نتيجة الجهد الإنساني وفاقاً لما يرى (س)، وهذا يعني انه منجذب إلى العدم ((لأن العدم هو البدء، أمّا الوسيط فهو الوجود المادي، وهو طاقة العدم، وهو يحمل العدم في ذاته))⁽²⁾.

إن البحث عن الحرية من خلال إلغاء الآخر والقضاء عليه، ورفض الحياة الاعتيادية والعزوف عنها، وعدم الارتباط بهدف سياسي أو اجتماعي في الحياة، هي الغاية المرجوة عند (س)، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه (البيركامو) حينما رأى ان ارتباط الإنسان بهدف في الحياة يجعله مقيداً ويدفعه إلى إتباع نمط معين من الحياة يحد من حريته⁽³⁾.

وبناءً على هذا راح (س) يرفض الزوجة الجميلة والمستقبل المنشود ((ففي الوقت الذي يمارس فيه البشر مختلف المناورات ويفتون أعصابهم من أجل الحصول على راتب محترم ومركز مرموق وزوجة جميلة وتقاعد وشخصية محترمة، يرفض هذا الأخلاقي الجديد كل هذه الأمور ويعتبرها سقوطاً أمام بوابات الوهم، لا الحب، ولا الفجر يستطيع ان يقدم لي الخلاص، لا الموجودات، ولا الحبيبة، ولا الكنوز ولا الرحلات تستطيع ان تفتح أمامي مصيدة مصيري السهمي بين ملايين الأجيال، وملايين العالم والشموس، بين (العدم – الوجود- العدم) وفي كون امتلأت ذراته بالحياة ثم لا تلبث ان تنطفئ))⁽⁴⁾.

فتحقيق الحرية لا يتم عبر مظاهر (السقوط) هذه، فـ((ليس ثمة ذات مفردة ومعطاة وحدها، بل كل ذات تفترض بطبعها (الغير) الذي تساكنه وتوجد معه وهذا الغير يستولي على وجود الذات بما يفرضه عليها من أحوال وأوضاع حتى لينتهي الأمر إلى ان تذوب الذات في الغير أو في الناس، فلا تفكر الذات إلا كما يفكر الناس ولا تفعل، إلا كما يفعل الناس ولا تشعر إلا كما يشعر الناس، وهذا يفرضي إلى ما يسميه (هيدجر) باسم السقوط))⁽⁵⁾. ويبدو لنا أن تمثل (السجين) في رواية (أنيس زكي حسن) و(س) في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) للاتجاهات الوجودية والعدمية والفوضوية ما هو إلا جزء من الواقع السياسي الذي كانت تسوده الفوضى والفساد وتفاقم التناقضات وغياب العدالة. وهذا ما جسده بشكل أكثر واقعية رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي. فـ(عزيز محمود سعيد) يتساءل عن العدالة التي قذفت به إلى السجن، فـ((أية عدالة هذه التي تقذف بي في مثل هذا المعتقل السياسي، ربما كنت مذنباً دون أن أعني ذلك، لابد ان الله عبر عن استيائه ازائي

(1) نفسه: 101-100.

(2) مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي): 19.

(3) ينظر: مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي): 18.

(4) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة: 110-109.

(5) دراسات في الفلسفة الوجودية: د. عبد الرحمن بدوي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1973: 20-19.

بطريقة ما. كنت هناك في المقهى أبحث عن عاهرة، لقد عاقبني الله إذن على نيأتي المبيتة التي لم أفصح عنها لأحد⁽¹⁾.

ان الصدفة التي أدت بـ(عزيز محمود سعيد) إلى السجن ليست بحد ذاتها صدفة عارضة أو عشوائية، بل إنها مرتبطة بالواقع السياسي آنذاك المشحون بكل أسباب التناقض والتأزم. وعلى الرغم من فردية (عزيز محمود سعيد) وميله إلى الاتجاهات الفوضوية العنثية⁽²⁾، إلا أنه لم ينصهر بسرعة في عالم السجن بل راح يراقبه من الداخل، وينقده في الوقت نفسه، ولم يحصر نقده للسلطات السياسية فحسب، بل امتد إلى التنظيم المضاد لها بسبب آليته ورتابة علاقاته التنظيمية ومشاركة أحد جواسيس السلطة في قيادته المتمثلة في (عبد الكريم).

وبسبب هذه الحقائق التي اكتشفها (عزيز) في التنظيم المعادي للسلطة، ولعمق وعيه لذاته، وبحكم التصورات الايديولوجية الوجودية التي حملها إلى السجن (كجزء من فرديته)، اقترب عزيز من الشخصيات التي تقف على النقيض من السلطة والتنظيم معاً، أمثال (منعم) الذي كان يحلم بثورة شاملة ونقية دونما مساس بالنوع الإنساني ((فقد كانت أفكاره هناك، مع عالم آخر لا يقتل فيه الإنسان أو يهان، مع الحرية الجديدة التي تنفجر من عواطف سكان يواجهون الموت في كل لحظة،...، ولم تكن صورة الثورة في رأسه مشابهة للصورة التي يحملها الآخرون، فقد كان ضد الجريمة مهما كانت مبرراتها))⁽³⁾. و(حسين) المتهم بالإلحاد والمتبرأ من كل القيم كالحب والأخلاق والتأريخ والشهداء ((فأي غبي يمكن ان يتحول إلى بطل إذا ما أصابته رصاصة طائشة ومات، وليس الأخيار في هذا العالم سوى أذلاء أغبياء قانعين تعودوا ان يقولوا نعم حتى للأكاذيب))⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من تقرب (عزيز) لـ(منعم) و(حسين)، والدخول في علاقة حب مع أخت الأول، إلا أنهما لم يكونا البديل الفكري لـ(عزيز)، فقد أدرك من خلال واقع الممارسة أن إيديولوجية الماضي لا ترسم طريق الخلاص، فالوحدة والانعزال والتشاؤم واليأس ليست وسائل صحية لفهم العالم بصورة صحيحة، وإذا كان في الماضي يعيش بدون قضية، فهو الآن صاحب قضية ((ينبغي أن أدافع عنها لأنها الامتحان الوحيد لتبرير وجودي، إن أخطائي التي ينبغي الاعتراف بها هي انني أردت أن أظل وحيداً))⁽⁵⁾. لكن المشاركة مع الآخر والتعاطف معه هما السبيل الأمثل لاستمرار الحياة، وهذا ما حدث حينما شارك (عزيز) (مصطفى) المحكوم عليه بالإعدام، بالسهر طوال الليل من أجل ((ليلته الأخيرة)،...، انه من العار ان أنام واهجره واتركه وحيداً يواجه الموت))⁽⁶⁾.

وإذا كانت ملاحم الرجل الإيديولوجية قد اتخذت فيما ذكر آنفاً مواقف فكرية في ظل مستواها الثقافي ووعيها بذاتها، فإنها في روايات (عبد الخالق الركابي) انطلقت من وعيها الذاتي والاجتماعي على الرغم من خضوعها لإطار البيئة الريفية فهي واعية وتمتلك قدرة التعبير وشمولية التغيير، وهي بذلك تتحول إلى ((بؤرة للوعي الشمولي الذي تختفي فيه الحدود بين الفردي والجماعي))⁽⁷⁾. وهي فضلاً عن ذلك لا تقف عند حدود القول، بل

(1) القلعة الخامسة: فاضل العزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972: 26.

(2) ينظر: القلعة الخامسة: 22، 123.

(3) نفسه: 44.

(4) نفسه: 46.

(5) نفسه: 86.

(6) القلعة الخامسة: 114.

(7) البناء الفني في رواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة): د. عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

تتجاوزهُ إلى حدود الفعل والتغيير وضرورة التغيير فهي شخصيات مندفعّة ذات تأثير اجتماعي يتزامن مع الفعل الروائي ووظيفة الشخصية. (فـ) (حازم) في (نافذة بسعة الحلم) المرتبط بأرضه أيما ارتباط، اقتنع بأن القتال هو الوسيلة الوحيدة لتحرير الأرض من اليهود، فقد اشترك في حرب 1967، وحرب 1973 التي تخطى فيها آلام الهزيمة من جراء الحرب الأولى، لكنه يضحى في الثانية تضحية كبيرة، إذ يصاب إصابة خطيرة يفقد على أثرها ساقه، وعلى الرغم من ذلك يرى بأن تضحياته لم تذهب سدى بل إنها مهدت الطريق لبناء جيل جديد لن يفتح عينيه على الهزيمة والعار والخذلان وهذا الأمل تمثل في الجنين الذي زرعه (حازم) في رحم (جميلة).

ويبدو أن لوعي (حازم) بموقعه الطبقي أثراً كبيراً في بنائه الفكري، فقد تنازعته قبل مشاركته في الحرب فكرتان: الرحيل والبقاء، فهو حين يذكر مالك الأرض وطريقته الفجة في التعامل⁽¹⁾ يقرر البقاء ((وللمرة الثانية لمح سرب طيور تهاجر جنوباً فارتسم أمام عينيه المخلّطين بالماء وجه أبيه وأمه وفكر: "ولكن لا... تلك هي أرضنا... وأيام معدودة يرتفع فوقها منزلنا الذي سنشيده بأيدينا... وتلك... تلك مجرد طيور مهاجرة"⁽²⁾ فأحساسه ووعيه بموقعه أدى به إلى التشبث بأرضه والدفاع عنها، هذا فضلاً عن تأثير (الأب) في ترسيخ هذا الوعي والارتباط بالأرض، والانتماء إليها⁽³⁾.

أما في رواية (من يفتح باب الطلسم) فنحن أمام صورة (ياسر) الواعية التي ينفجر الوعي لديه بعد بتر يده في حرب قفقاسيا والبلقان المسماة بـ(دكة الغربية). (فـ) (ياسر) كان الموجه الحقيقي للانتفاضة ضد القوات العثمانية ومن يمثلها (عادي، هادي بيك)، لأن الرواية صورت الصراع بين الفلاحين والشخصيات الوطنية من جهة، وبين السلطة العثمانية المتمثلة بالحكام والملاكين وإتباعهم من جهة أخرى. لذا كان (ياسر) يمثل الشخصية الواعية الأكثر تأثيراً في (أهل القرية) فهو يمتلك قدرة عقلية كبيرة لاستيعاب الأحداث والصراع القائم بين الفلاحين والسلطة العثمانية، فضلاً عن اتصاله بـ(الروس) ثقافياً حسب وصف الراوي، وعودته من بغداد محملاً بأفكار ثورية جديدة تتناسب وضرورات المرحلة التي اقتضت التغيير والثورة، فمن خلال الحوار بين راضي ومجبل وياسر تتجلى لنا بوضوح أفكار ياسر الثورية: ((هل تصورت بأننا وجدنا الذين نعمل ضد العثمانيين؟ طوال عملي في بغداد وخلال الفترة التي أودعت فيها السجن وأنا اسمع بتلك الأخبار المكتومة عن جمعية ((الاتحاد والترقي)) التي تأسست قبل سبع سنوات في اسطنبول نفسها واعضاؤها أتراك يعملون ضد سلطانهم الذي هو تركي مثلهم فكيف الحال معنا ونحن عرب؟))⁽⁴⁾.

يتضح لنا من خلال هذا النص الموقف الايديولوجي الذي التزم به (ياسر) ومدى تأثيره في عملية التغيير الاجتماعي ((فهو تبني فكراً لتشير إلى ما يختزنه الوعي الجماعي من قيم ومثل))⁽⁵⁾. وفي رواية (قبل أن يخلق الباشق) تظهر صورة (مانع الشيخ عاصي)، خريج المدرسة الرشيدية، ومكتب الحقوق، ومدير ناحية الأسلاف في العهد العثماني، الذي يحاول فرض ايديولوجيته الإصلاحية بتغييره لنمط الحياة في الناحية، إذ يتمنى أن يرى نفسه (مدحت باشا) بلدته، لكن الاحتلال الانكليزي لم يمهل طويلاً، إذ أطبق سيطرته على البلد،

(1) ينظر: نافذة بسعة الحلم: عبد الخالق الركابي: دار الحرية للطباعة، 1977: 39.

(2) نفسه: 59، 60.

(3) ينظر: نفسه: 117، 118، 119.

(4) من يفتح باب الطلسم: عبد الخالق الركابي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982: 691.

(5) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:

فيحال (مانع) إلى التقاعد ليكون أسيراً لعزلته والخمر، لكن روح التمرد في نفسه ضد السلطة التي نظمها (ممدوح أفندي) المدرس الشامي في إحدى مدارس الناحية ألهمت مشاعره ضد المحتلين فكان (مانع) أول من حمل لواء الثورة في الناحية ضد الانكليز بإطلاقه (نخوة العشيرة)^(*) لتنتقل فيها الجموع من حالة الركود إلى حالة التمرد والثورة، ليقود (ثورة العشرين) ضد الاحتلال الانكليزي⁽¹⁾ ((ودون سابق إنذار شمل الصمت الجميع. فنظرت إلى حيث تستدير الوجوه، فإذا بالحشد ينشق عن قامته (الكابتن فوكس وايت) وهو يقاد نحوي عاري الرأس، مجرداً من مسدسه الذي اعتدت أن أراه يتدلى من خاصرته (...)) وتنقلت العيون المشتعلة غضباً بيني وبين (الكابتن) كأن الجميع في انتظار أدنى إشارة مني ليقضوا عليه (...)) كلمته وأنا أعيد المسدس إلى حزامي، فصبوب عينيه الزرقاوين نحوي، متأملاً إياي لحظات. وألمت بفمه المتورد ابتسامة مبهمة وهو يتفحص ملابسي، متنقلاً بنظراته بين الكوفية والعقال (والصاية) وفتح فمه عن أسنانه ذات الجذور المسودة. وقال بعربيته السليمة التي تشوبها لكنة غير واضحة:

((لم أخف يوماً ما من الكرنفالات:

-(...)) حسبتك متنكراً في ملابسك هذه يا (مانع أفندي).

فأجبت من فوري:

-كنت كذلك يوم عرفتني.

-والآن؟

-الآن شأني شأن الآخرين⁽²⁾.

يكشف النص السابق عن انصهار الوعي الذاتي في الوعي الجماعي، فقيادة (مانع) لصفوف الثائرين، وارتدائه الملابس الريفية (الكوفية والعقال والصاية) بعد أن كان يرتدي الطربوش والسترة الأنيقة، ما هي إلا محاولة جادة للعودة إلى الجذور التي فرضت عليه قيادة الجموع الثائرة مما يتناسب وموقعه في المجتمع، التي ميزته عن كل صور الرجل الايديولوجية فيما سبق.

(*) يقصد بـ(نخوة العشيرة) النداء الخاص لكل عشيرة ويكون أشبه بكلمة السر، ويعرفه أبناء العشيرة جميعاً، ويطلق هذا النداء في حالات الاستغاثة، إذ يكون كل من يسمعه من أفراد العشيرة ملزماً بأن يهب لنجدة ذلك الشخص. ينظر: قبل ان يحلق الباشق: .

(1) ينظر: قبل ان يحلق الباشق: عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة 1990: 518 وما بعدها.

(2) نفسه: 531، 532.

المبحث الثاني

صورة الرجل في بعدها السيكولوجي (النفسي)

يحظى البعد السيكولوجي (النفسي) للشخصيات في الرواية بدور حيوي وهام، إذ تتوقف عليه مصداقيتها داخل العمل الروائي، فمن أجل أن تكون الشخصية الروائية مفعمة بالحياة وقادرة على اقناع القارئ بواقعيته ووجودها لا بد من ارتياد مجاهل عوالمها الداخلية واستبطان وإخراج ما فيها من مشاعر وانفعالات وأفكار، فحين تبوح الشخصية للقارئ بمكنوناتها وطبيعتها تكون قد اجتذبت القارئ وشدته، وبنت جسراً من الثقة بينها وبينه⁽¹⁾.

وقد ازداد اهتمام الرواية بشكل عام، والرواية العراقية بشكل خاص، بالبعد السيكولوجي (النفسي) لشخصياتها بعد التطور الذي شهدته طروحات علم النفس التحليلي على يد العالم النمساوي (سيغموند فرويد)، وتلميذه (يونغ) و(آدلر)، فضلاً عن تيار الرواية السايكولوجية الذي ظهر في مستهل القرن العشرين على يد كتاب رواية تيار الوعي (جيمس جويس، وليم فوكنر، فرجينيا وولف)⁽²⁾.

وإذا كانت الرواية العراقية قد أهملت في بداياتها الأولى البعد النفسي لشخصياتها، فإنها في نماذجها الأكثر حداثة – زمنياً – قد أولت هذا الجانب اهتماماً خاصاً؛ إذ ظهرت روايات كان كل همها استبطان شخصياتها وكشف دوافعها الفكرية والسلوكية ((لأنها السمة الجوهرية لتمييز هذه الشخصية عن غيرها))⁽³⁾.

ويرتبط البعد (النفسي) لصورة الرجل في الرواية العراقية بالبعد الإيديولوجي ارتباطاً وثيقاً، فتضادية الواقع ومطامح تنفيذ الرغبات يثري التغيير السيكولوجي في حياة الفرد ((وكثيراً ما ينبعث الصراع في نفس الفرد حين ينظم إلى جماعة لها اتجاهات مختلفة ومعارضة لما لديه، ولا سيما إذا كانت هذه الاتجاهات متجانسة وثابتة))⁽⁴⁾. فالعالم المحيط بالرجل لا يمكن وصفه إلا من خلال النظرة الخاصة التي يحملها ووعيه وقدرته على التفاعل مع البيئة والتغيير الزمني.

وقد انتجت هذه (التضادية مع الواقع) صوراً متعددة الأبعاد السيكولوجية (النفسية)، منها اللجوء إلى العزلة والانطواء والاعترا ب، أو الاحساس بالاحباط واليأس الشديد وخيبة الأمل.

وتبرز قيمة البعد النفسي في الرواية حينما يكتنف الشخصية من التعقيد والغموض والتداخل ما يفرض على الروائي أن يحلل جزيئات التكوين النفسي لتقرب الرواية في نهاية المطاف من عقل القارئ ووجدانه، وذلك بالعودة إلى الماضي أو مرحلة الطفولة لتبرير سلوك الشخصية وما آلت إليه في الحاضر⁽⁵⁾.

(1) ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينة: فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999: 32.

(2) ينظر: القصة السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ليون إيدل: ترجمة محمود السمرة، مطابع ميمسا، بيروت- نيويورك، 1959.

(3) شخصية المثقف في الرواية العراقية (1928-1980): فائق إسماعيل الراوي (رسالة ماجستير) كلية الآداب، جامعة بغداد، 1994: 13.

(4) من الكائن إلى الشخص: محمد عزيز الحبابي، دار المعارف، مصر 1963: 85.

(5) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية (دراسة نقدية) مصطفى ساجت مصطفى (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1996: 226.

أولاً-العزلة والاغتراب:

ترتبط العزلة أو الانطواء بالاغتراب ارتباطاً وثيقاً، فالانطواء عند يونغ ((هو الاتجاه إلى الداخل، والانتباه لأحوال الأنا، والذهول المصحوب باعتزاز النفس، وعدم مؤالفة البيئة. ويتميز الشخص المنطوي على ذاته بحساسية بالغة تحمله على التكنم، والتلميح بالزم))⁽¹⁾. اما الاغتراب أو (الاستلاب) فهو ((غربة النفس واستلاب حريتها))⁽²⁾، أو الشعور بالغربة داخل الوطن. وقد أفرزت لنا النماذج الروائية صوراً متعددة للرجل المنطوي/ المغترب بسبب عدم قدرته على الارتباط بالواقع أو المجتمع، فهو يبحث عن المبادئ والأهداف التي من شأنها أن تعطي لونا متفرداً لحياته، ويلحظ أن أغلب الصور المنعزلة والمغتربة كانت تنتمي إلى فئة المثقفين الذين أحسوا بالعزلة والغربة عن المجتمع بعد أن عجزوا عن التآلف معه، لهذا لجؤوا إلى عالمهم الداخلي بدلاً عن عالمهم الخارجي فعزلتهم هذه ((هي النتيجة المباشرة للضغط الذي يفرضه العالم الطبيعي والاجتماعي على الشخصية لتحويلها إلى موضوع))⁽³⁾. ففي رواية (خمسة أصوات) يلجأ المثقفون الخمسة إلى العزلة والانطواء وفاقاً لرؤيتهم الخاصة، فهذا (سعيد) يقرر السفر إلى (سوريا) بعد اشتداد وطأة السلطة ومقاومتها للنشاطات السياسية، واغلاق (جريدة الناس) التي كان يعمل فيها ليختار العزلة والغربة عن وطنه وأهله ورفاقه، بسبب صراعه الحاد مع واقع المجتمع، الذي أدى إلى صراعه الحاد والمرير مع الذات، فر (سعيد) يشعر بمحاصرة السلطة وبالتبعية الثقافية، وهذا ما نراه في حوار مع عبد الخالق الذي يكشف لنا عن أزمة الذات وصراعها مع الواقع:

((هل استطعت تشخيص المحنة، أم تشدقت بألفاظك الرنانة

-حاولت ان اعبر عن همومي.

-وما هي همومك؟

-هي انني مهتد دائماً، وأعيش ثقافياً على ما يرسمه الآخرون لي، وأحاط بالممنوعات والمحذورات، والحكام ينظرون اليّ كمشبوّه.

قال عبد الخالق بحماس:

-هذه أول كلمة صادقة أسمعها منك))⁽⁴⁾.

يكشف الحوار السابق عن الأزمة الداخلية الحادة التي يعيشها الصحفي (سعيد) والمثقفون عامة الذين يشكلون ما يدعوه بـ(الجيل الضائع)⁽⁵⁾ غير المنسجم مع المجتمع الذي يعيشون فيه، فهم قد وقعوا فريسة الشعارات السياسية الرنانة والخطب الحاملة للأفكار الطوباوية، وحين تزداد وطأة هذا الواقع وحدته، يلجأ إلى الخمرة والانطواء على الذات كما لجأت مدام بوفاري في رواية فلوبيير إلى أحضان رودولف، فكلاهما - اعني مدام بوفاري وسعيد- يعاني من حدة التضاد بين الواقع والحلم ومن هذا يقول (سعيد): ((أليس فينا شبه بدمام بوفاري؟ رأت الواقع من خلال عدسة أحلامها، ولما الحَّ عليها حاولت ان تخففه بالقاء

(1) المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا: منشورات ذوي القربى، ط1، ص13: 164/1-165.

(2) نفسه: 765/2.

(3) العزلة والمجتمع: نيقولا بريديانف، ترجمة د. فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، سلسلة الألف كتاب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1960: 216.

(4) خمسة أصوات: 56.

(5) نفسه: 274.

نفسها في أحضان رودولف تماماً مثلما تلقى أنفسنا في أحضان الخمرة لنرى العالم من خلال نقابها، أو نداوي بها جروحنا لحظات والجروح تتعمق في أنفسنا يوماً بعد يوم⁽¹⁾. وهكذا لجأ سعيد إلى الخمرة – كما انتهى إليها حميد الصوت الخامس من الرواية- ليجد فيها ملاذاً للخلاص من وطأة الواقع، وهذا يطابق ما ذهب إليه د. عبد الاله احمد بقوله ((وقع الشباب العراقي (...) في أزمان روحية شديدة، فيها الكثير من الرفض والازدراء لواقع حياتهم البليد، في مدينة تعد ولا تعطي. مما أدى إلى ان يعيشوا احساساً متفاقماً بالسأم واللاجدوى ربما، فلم يكن من مهرب امهامهم، غير الخمرة التي كانت المدينة تقدمها لشاربيها بكرم فياض))⁽²⁾.

اما شريف (بودلير العصر) الذي يرفض الانسجام مع الحياة اليومية وإيقاعها الرتيب، فيركز على معاشية همومه وتطلعاته الذاتية مما أدى إلى انزاله عن مجتمعه، فهو ((لا يعيش العالم الواقعي المحيط به بقدر ما يعيش العالم الذي شيده في رأسه، وحتى حين يتحدث مع الآخرين يبدو وكأنه يتحدث إلى أفكاره أو بالأحرى يستوحي حواراً من عالمه الداخلي))⁽³⁾.

فحين تتعرض بغداد للفيضان ويهرع الناس للمشاركة لتقوية السداد ودرء خطر الفيضان، وحين يكون (عبد الخالق) و(حميد) في طريقهما إلى السد يرياناه ((قرب العمود منتفخ الصدر كالطاووس يتلفت ناداه عبد الخالق حرك شريف رأسه ببطء وكانت على وجهه خيبة.

((ماذا تعمل هنا؟... تعال هنا.

لن اغادر هذا المكان؟ أنا في انتظار آنسة.

-سخيف.. أهذا وقت مناسب لانتظار آنسة؟ تعال نكافح الفيضان.

كل عضو في مشلول ينتظر.

-لا تتفلسف وجره عبد الخالق من يده- ألا تدري ماذا يجري حولك؟ انظر إلى الناس

في محنتهم.

-لماذا انظر اليهم في محنتهم وهم لم ينظروا قط في محنتي))⁽⁴⁾.

وقد اسلم هذا الامر (شريف) إلى العزلة والانطواء والانفراد مع أحلامه، لانها الوسيلة الوحيدة لتحمل الحياة ف((الناس جميعاً يحلمون، وإذا لم يحلموا لا يستطيعون تحمل الحياة، لو جاء طاغية ومنح الأحلام على الناس لهلكوا في اليوم التالي ذبلوا وتأكّلوا وانا شاعر احلم بالأحلام الجميلة العالية،أبني قصوراً، واسكن كل قصر حورية))⁽⁵⁾ فالأحلام ((سلاح يحميننا من اطراد الحياة وسيرها المعتاد، راحة من الخيال المقيد، حيث تختلط كل صور الحياة بعضها ببعض، وتقطع الجدية المستديمة التي يحيا فيها البالغون عن طريق اللعب الطفولي المرح، لولا الحلم لشخنا قبل الأوان، ولذلك نستطيع ان نعهده هبة إلهية ورفيقاً طيباً))⁽⁶⁾.

(1) خمسة أصوات: 114-115.

(2) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: 105/1-106.

(3) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 59.

(4) خمسة أصوات: 136.

(5) نفسه: 225.

(6) ثورة الشعر الحديث من بودلير العصر الحديث: عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972، ج1:

اما (عبد الخالق) فانه يفرض على نفسه حصاراً نفسياً من نوع خاص، فقد أثر العزلة واليأس التام والانقطاع عن الكتابة بعد فشل محاولاته للنهوض بالواقع ((من يدري: فقد يكون ذلك أجدى ما نفع الكتابة في مجتمع تسعون بالمائة منه أميون، والآخرين أنصاف أو أرباع متعلمين لا تدخل في عقولهم أبسط المفاهيم. قراء الفأل يحظون بشعبية أكثر من أي كاتب))⁽¹⁾.

ان الظروف الخارجية المتمثلة بالفقر والامية ساهمت إلى حد بعيد في بروز (الأنسا) عند عبد الخالق، فوجوه بين الأميين عمق لديه هذا الإحساس مما أتى به إلى الانطواء على ذاته، فهو يسير بينهم ((ضائعاً في الزحام المنفعل، يتلقى صدمات الناس على كتفيه، ويسير بين وحداتهم المبعثرة مقطوع الصلة بهم، مقطوع الصلة بكل شيء. يعوم بصره إلى الأشياء ولا يراها، يصطدم بالظهور والأذرع والأحزمة، ولا يرتفع إلى الوجوه، لا شأن له الآن بها، فقد الأمل في ان يتحرك الناس. ان يثوروا. مروا بتجربة الفيضان والانتخابات وحسبهم سيتحركون. وإذا بهم قعود كالسابق. دمي مدفوعة. شغل فكره بهم زمناً، دون جدوى))⁽²⁾. وهكذا يفصل عبد الخالق عن العالم الخارجي وما يتصل به ليختار العزلة والاغتراب لإحساسه الحاد بالانفصال عن مجتمعه ولاسيما خضوعه لقيمه الذاتية ولم ((يعد مستأجراً عند الحكومة، عفته من إدارة طاحونتها خوفاً من تخريب ما هو مخرب أصلاً))⁽³⁾.

إن الذات عند (سعيد وشريف وعبد الخالق) لا تعيش توازنها الطبيعي، فلا هي انتظمت داخلياً ولا التحمت مع المجتمع وانضوت تحت شروطه، لهذا اختارت العزلة والانطواء بوصفها وسيلة من وسائل الدفاع عن الذات، فليس الانطواء ((سوى مظهر من مظاهر الدفاع عن النفس ضد العالم الخارجي. فنحن نعيش في العالم، ولكننا نخشى العالم. ونحن محبوسون في الخارج، ولكننا نجن دائماً إلى دفء الداخل... ان ((الداخل)) في نظرنا انما يعني الحرارة، والطمأنينة، والأمن، والصدر الحنون))⁽⁴⁾.

وتبدو أزمة البحث الحاد عن الذات في أوجها عند (كريم الداوود) في المخاض، إذ ان البحث عن الأهل في وطنه يعني البحث عن الذات، عن الهوية، عن الوجود الفعلي لكريم الداوود في المجتمع المتغير بعد ثورة 1958. فالتغيرات التي أصابت المجتمع والتضخم الاقتصادي وإفrazات الحروب قد أتت إلى تفكك المجتمع وضياعه وفقدان الروابط بين الفرد والمجتمع وبالتالي إلى فقدان الذات وشعورها بالعزلة والغربة داخل وطنها ((إذ لا يوجد استمرار أو استقرار لصورة الذات التي تتلون وتتغير في منظورات تبادلية لا حصر لها، ولتبرير الذات ونيل الرضا يقوض الشخص هويته ويغترب عن ذاته الحقيقية))⁽⁵⁾. وهذا ما حدث لكريم الداوود في بحثه عن أهله في هذا المجتمع المتغير، فهو بحث عن ذاته، وانتمائه الاجتماعي السياسي والعاطفي للوطن، وبالتالي أدت به إلى التشرد والاغتراب داخل وطنه، فهو يتساءل عن الشيء الذي يمكن ان يسد فراغ حياته في إحدى لحظات توحده، ((ولكن أنا المدمن على التشرد، غير المتعود على دفء البيوت، المتسكع، الملول، الحائر، الباحث بجنون، عن شيء، يريحني، لا اعرف ما هو بالضبط، ولكنه شيء يملأ فراغ نفسي، ليس هو الخمرة على الإطلاق، ولا البيت، ولا المرأة، ولا الحكم الوطني، ولا الثورة، بل كل هذه

(1) خمسة أصوات: 108.

(2) خمسة اصوات: 212.

(3) نفسه: 291.

(4) مشكلة الإنسان: د. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية (2)، ط1، 1959: 29.

(5) غائب طعمة فرمان روائياً: 115.

مجتمعة وأشياء أخرى لا اعرف أسماءها بالضبط.. أنا ذلك الرجل البسيط المعقد، امتطيت حصان تشردني، الأجر ب الهزيل، ورحلت أجوب شارع أبي نؤاس مثل أي دون كيشوت مكسور⁽¹⁾.

ان كريم الداود إزاء هذه التداعيات الاعترافية يبدو وكأنه يبحث عن توازن روحي سيكولوجي مفقود، أو عن حقيقة فلسفية هاربة⁽²⁾ ولذلك، يلجأ إلى الخمرة كما لجأ إليها (سعيد وشريف وحמיד) في (خمسة أصوات) فكانت هي الملاذ الذي لجأ إليه كريم الداود في النهاية، فهو يرى ان إدمان البشر على الخمرة كان بسبب إحساسهم بالوحدة إذ يقول عبر منولوج داخلي يعكس الأزمة النفسية التي يعاني منها كريم الداود وإحساسه الحاد بالعزلة والاغتراب: ((ولكن لماذا يسكر الناس؟ أليس بسبب إحساسهم بالوحدة – إذن، فقد خلقت بذرة الإدمان فيهم، مثل بذرة الخطيئة الأولى، منذ عشرة أعوام وأنا أتعهد هذه البذرة بالرعاية والسقي، حتى امتدت فروعها في شراييني كلها، وصرت أعيش لها ولنفسي، مثل المصاب بالدودة الحلقية، يطعمها ويطعم نفسه))⁽³⁾.

أمّا (ماجد) في (ظلال على النافذة) فيتأني شعوره بالعزلة والاغتراب بسبب بحثه الدائم عن عمل بعد عودته إلى وطنه من أوروبا حاملاً شهادة الهندسة وعدم تلبية الواقع لطموحاته الواسعة، فنراه يقول: ((ما زلت عاطلاً عن العمل، أتلثم سبيلي عبر شوارع ودروب تبدو غريبة عليّ، أتعثر في أرصفتها المحفرة، وغير المستوية، واخجل من النظرات إذا صوبت إليّ، واخشى أن يبادرني أحد بسؤال واستفسار، فيظهر جهلي واغترابي عن المدينة))⁽⁴⁾. هذا فضلاً عن ارتباك علاقاته العائلية بعد هروب – حسيية- زوجة أخيه الأوسط (فاضل).

ولا يجد (ماجد) ملاذه، بعد شعوره الحاد والموجع بالاغتراب في بيته، إلا بإعادة الصلة مع أصدقاء الماضي الذين ما زالوا يحتفظون بقناعاتهم الفكرية والسياسية التي تشكلت في مراحل سابقة. فراح (ماجد) يتجاذب معهم الأحاديث حول السياسة والكبت والجنس كنوع من أنواع الهروب من الواقع.

أمّا الصراع الحاد بين الذات المخذولة والعالم المليء بالعنف والقسوة فيؤدي به (السيد معروف الدواليبي) في رواية (آلام السيد معروف) إلى الاغتراب الحاد عن الذات والتخلي عنها. وتتبع معاناة السيد معروف من شعوره بأن ما يحمل من مخزون تراثي، وتحسسات ذاتية شفافة، متوهجة باستمرار، يتعرض دائماً إلى أدوات الهدم الخارجية المتمثلة بالروتين والوظيفة، وبسيادة الظلم والكبت والنفاق. وهو مع هذا كله يريد الحفاظ على تراثه المخزون في ذاكرته، وان يصون شفافيته، وأن يظل هو نفسه. لكن الضغوط التي تمارس ضده تطوي هامته وتقرح معدته، حتى تصل به إلى حد التخلي عن الاسم والهوية وانكار مقالته عن تأريخ النقل أمام المدير العام بسبب طلب المميز عبد الرحيم بأن تكون المقالة موقعة بخطه ومنسوبة إليه، فما هو السيد معروف في الحوار الآتي ينكر مقالته أمام المدير العام:

((ليست لدي أية مقالة، يا سيدي

(...) – لمن إذا؟

-لأستاذ عبد الرحيم.

(1) المخاض: 256.

(2) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 175.

(3) المخاض: 275.

(4) ظلال على النافذة، غائب طعمة فرمان، دار الآداب، بيروت، 1979: 36.

-ولكنها بخطك... أنا أعرفه.

-استنسختها فقط.

(...) - ولكن فيها تعابيرك... أنا أعرفها.

-ليس لي تعابير يا سيدي

-فيها روحك الدعابية التي لا تخلو من الذكاء.

- لا يا سيدي. ليست لدي أية روح دعابية لا تخلو من ذكاء.

- لا تنكر

-أقول الواقع.

-أي واقع؟

-هو انني لا أملك أية روح، يا سيدي، ودع عنكم ان تكون دعابية لا تخلو من

ذكاء))⁽¹⁾.

ولا يقف الأمر عند السيد معروف في التخلي عن الذات، بل يتعداه إلى التباس لغة تداعياته الذاتية مع لغة المكاتبات الرسمية التي يقوم بطباعتها، حتى غدت اللغة الجديدة أشبه بالهذيان غير المنقطع⁽²⁾. وهو ما أدى إلى خضوع أموره الشخصية للغة المكاتبات الرسمية ((لو اعرف مكانها لأرسلت لها كتاباً. الموضوع: طلب يد. استناداً إلى تلك الابتسامة الحلوة، والعينين الحدوبتين يتشرف المدعو معروف الدواليبي، الموظف في قلم التحرير، والمنسب حالياً للاشتغال ككاتب طابعة، والمُرقي مستقبلاً إلى ان يصبح مجنوناً... والله سأصير مجنوناً إذا لم تغمض عيني... بس، انتهى. ارفع الكتاب من الآلة ومزقه. اجل مشاريعك لليوم التالي))⁽³⁾.

ان قوى القمع المتمثلة بالمجتمع والوظيفة والعائلة، أدت إلى استسلام السيد معروف التام لمخزونه الداخلي، بعد أن فشلت جهوده في إدامة عناصر الألفة بينه وبين الخارج المتمثل بالمجتمع والوظيفة. وهذا الاستسلام للذات الداخلية أدى بالسيد معروف إلى عدم الاعتراف بحقيقته هو، فضلاً عن ضعف المشاركة مع الآخرين سواء أكانت عائلته المكونة من أمه وأختيه العانستين أو الموظفين الذين يشاركونه العمل، فعندما يلتقي بصديقه القديم (موفق) الشيوعي الذي سعى كثيراً في الماضي والحاضر لدفع السيد معروف الى تجاوز مخاوفه ويكون له موقفاً آخر جديداً إزاء واقعه وجعله يفكر كما يفكر هو بوصفه شيوعياً، يحاول السيد معروف الاستسلام للداخل إذ ان ما يعتمل في الداخل أقوى من أي شيء آخر في الوجود⁽⁴⁾، وفي حوار مع (موفق) يتخلص من مواصلة النقاش معه لكي لا يتم جرّه إلى ما هو (خارج الذات) فهو إنسان يعيش بلا تفكير:

((-سيد موفق، لا تضعني في رحي تفكيرك، انا ضد التفكير، إنسان يعيش بلا تفكير.

... - وما فائدة التفكير؟ قل لي من فضلك.

-للوصول إلى ما هو أحسن.

-لم اعد أحفل بما هو أحسن... أو لا أرى أفقاً لما هو أحسن))⁽⁵⁾.

(1) آلام السيد معروف: غائب طعمة فرمان، دار الفارابي، بيروت، 1982: 63، 64.

(2) ينظر: غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص: 130.

(3) آلام السيد معروف: 28.

(4) ينظر: غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): 131.

(5) آلام السيد معروف: 17.

ان عدم التواصل مع المحيط الخارجي عند السيد معروف، أدى إلى التوحد الكلي مع لحظات غروب الشمس التي تخلق حالة من الانسجام بينه وبين الطبيعة، وتفصله عن واقعه وتنسيه للحظات آلامه وأحزانه، ف((الغروب بعد كل شيء، صار رمز حياته حياة السيد معروف الآيلة إلى الغروب. حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة المتراكضة، كالغروب نفسه، نحو هوة أفق غامض، دون ان يستطيع ان يمسك بها، ان يوقفها، ويتأمل فيها، كما لا يستطيع ان يوقف الغروب، ليتأمل فيه – وكان السيد معروف يدرك، في قرارة نفسه، أن من اليأس ان يعشق المرء الغروب لا الشروق...))⁽¹⁾، فالسيد معروف رأى في الغروب أصدق شيء يعبر عن ذاته المقهورة، ورمزاً لافول العمر، ونصراً يعوض خسارته على أرض الواقع ((انه يحاول إعادة بناء ذاته المدانة أصلاً عبر إعادة حالة الألفة بين مستوياتها))⁽²⁾.

وإذا كان (السيد معروف) قد تخلى عن ذاته واغترب عنها واختار الانطواء عليها، فان الشخصيات الذكورية في المركب (عصام، رائد، خليل، عبد المنعم) قد جسدوا فكرة التخلي بكل تجلياتها، التخلي عن مواجهة الذات، والتخلي عن مواجهة السلطة، والتخلي عن الخضوع لايدولوجيا على الصعيد الفكري، وهذا ما جعلها تخضع للشعور بالإحباط والاعترا ب عن مجتمعها وعن ذواتها. فهذا (عصام) الشخصية الذكورية الرئيسية في الرواية، أو الأكثر حضوراً، يعيش تحت سلطات متعددة أسهمت في شعوره بالإحباط والاعترا ب فهو محاط بسلطة العمل وعدم حصوله على موقعه الحقيقي بوصفه حاملاً لشهادة الهندسة من جامعة تشيلسي بانكلترا التي لم تكن معترفاً بها في ذلك الوقت في العراق، وسلطة والده وعمته في البيت، فضلاً عن سلطة المجتمع التي تفاقمت بعد انفصاله عن زوجته (لميس)، وتمسكه بولده (هاني) الذي شكل نقطة ضعف واضحة له. وقد كان لهذه السلطات أثر نفسي عميق خلف له الوحدة القاتلة والانسحاق وعذاب الضمير، ((... وتحيرت أنا لا اعرف ماذا أقول. أمامي جدار لا أستطيع تجاوزه، وبيت محرم عليّ دخوله، تسكنه امرأة تغزلت بها، ونلت منها وطراً، ونبذتها فجأة لالحق شهادة حسبتها ستجعلني أحتل الموقع الذي ابتغيه وارتضيه لنفسه. ولكن جهودي الدراسية لم تنفع شيئاً و((حُجِمَت)) الشهادة بالطريقة المنكرة الشائعة، وتغلبت عليها اعتبارات متوارثة من عهود سحيقة تحابي الجاهل على حساب المجد العليم. اوه... أليس أبي محقاً في لومه وتعنيفه؟ خسرت كثيراً، ولم اكسب شيئاً. وهأنذا موظف صغير في قسم المتابعة ليست له أية ثقة بمستقبله، ولا قدرة على الحركة، مسير لا مخير، وتابع لا متبوع. خفت من تحمل مسؤولية ابني، وهأنذا أخاف من تحمل مسؤولية نفسي، اعطي قيادي للآخرين... والقي اللوم على غيري بينما الإنسان مثلاً قال أبي، يجب ان يتحمل نتائج عمله.. ولا بد ان يتحملها... وهأنذا اتحملها وحدة قاتلة، وانسحاقاً، وعذاب ضمير))⁽³⁾.

ان خضوع (عصام) لهذه السلطات – التي شخصها في المنولوج السابق- جعلته يتوهم بانه وجد ما يعيد إليه توازنه النفسي، من خلال ارتباطه الجنسي مع الممرضة (وصال) بعيداً عن سطوة السلطات التي تلاحقه، لكنه يفشل، وبذلك يبقى يعيش اختراقه من قبل الآخرين، وفاقداً لحالة التوازن بينه وبين ذاته/ الداخل، لانها عاجزة عن السيطرة على علاقاتها مع المجتمع/ الخارج.

(1) آلام السيد معروف: 7-8.

(2) غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): 132.

(3) المركب، غائب طعمة فرمان، دار الآداب، 1989: 58.

أمّا (خليل) الرسام، فانه يعيش مكابداته النفسية وشعوره بالانطواء بسبب عدم استطاعته التوفيق بين دوره الحقيقي بوصفه فناناً، وبين دوره في الواقع الذي اضطرت له الوظيفة ولقمة العيش إلى تزوير الحقيقة حينما يقوم بتكبير العيون، وتصغير الأنوف، وهذا ما أبعد عن دوره الحقيقي، الابداعي الامر الذي جعله يعيش فشله المتكرر ((ويقاوم عوامل التعرية والتفتت وينتشل نفسه من بين خرائب عبثه الارعن، ويثأر لحماقاته وتراجعاته المستمرة))⁽¹⁾.

لقد وضعت محاولة رسم صورة الفتاة (شذر) الرسام خليل في اختبار شاق مع ذاته، فهذا الاختبار وفر لخليل الفرصة لتحقيق الذات، أو ((على الأقل لينجز عملاً واحداً يرتضيه في حياته الآيلة إلى غروب))⁽²⁾. فهو يرى ان انجاز هذا العمل بعيداً عن التزوير سيعيده إلى طفولته حيث البراءة والنقاء: ((وعاد ليكرر مع نفسه: سأقوم لأول مرة بعمل حقيقي، أضع فيه كل فلول قابلياتي المهزومة، أضع فيه شيئاً من الأرض التي ولدتني، والأم التي أَرْضَعْتَنِي، وتوفيت وأنا صغير، من النخلة التي فتحت، عيني عليها، من زغردة العصافير في شجرة نبق، للمراجيح، للفرارات، لكل ما احببته في الطفولة، وبقي لي منه مذاق حتى في كهولتي الجرداء هذه، قبل ان يفسدوا الأشياء، ويجعلوني اسير الطلبات الرعناء... ومن يدري؟ فقد يمد هذا العمل من عمري، ويعيد لي شبابي، ويبعث الطراوة إلى أعضائي المتيبسة))⁽³⁾.

إن إصرار خليل على رسم صورة (شذر) على حقيقتها دون اللجوء إلى المظاهر الخادعة، ورفضه لطلب الأب في إظهار مظاهر الرفاهية والثراء في اللوحة، انما هو إصرار على إعادة الصلة والتوازن بينه وبين ذاته، لان الفن هو ((التعبير الأصيل عن الذات وبه يظل الفنان على صلة بين ذاته وفعاليتها الطبيعية))⁽⁴⁾. ولكن الاخفاق كان مصير محاولة (خليل) هذه ليظل يراوح مكانه في دائرة العجز، ولتقتل روح الفن عنده، لان والد (شذر) كان ((يهشه بعصاه الغليظة، مثل صاحب أي طلب، ويحصره في زاوية ذوقه الفاسد، ولا يدعه، لحظة واحدة، يغادر ذلك العالم الذي بناه الآخرون على انقاض عالمه القديم بنزواتهم المبتذلة، وقبروا موهبته في قبوها العفن))⁽⁵⁾.

أما الشيخ (عبد المنعم) فيتأني صراعه مع ذاته واغترابه بسبب شعوره الدائم بأنه (مغتصب) لركونه إلى الوظيفة الحكومية لقاء رواتب زهيدة، جعلت من ذاته مسرحاً لممارسة أقصى درجات الاستنزاف، وهذا ما وصفه ماركس بـ(اغتراب العمل)، فالإنسان يعمل من اجل غيره لا من اجل نفسه الامر الذي يفضي إلى فقدانه ذاته لأنها غدت مُلكاً لغيره⁽⁶⁾. فالشيخ عبد المنعم قضى أكثر من ثلاثين سنة يخدم الحكومات العراقية المتعاقبة وهذا ما جعل ذاته أرضاً مكشوفة لتلك الحكومات وهو ما جعله يشعر بانه (مغتصب) وليس (مستلب). فالاغتصاب كما يرى الشيخ عبد المنعم (عنوان حياتنا المغصوبة بالكاره)⁽⁷⁾.

(1) نفسه: 151.

(2) نفسه: 150.

(3) المركب: 151.

(4) غائب طعمة فرمان: حركة المجتمع وتحولات النص: 125.

(5) المركب: 103، 104.

(6) ينظر: الاغتراب في أدب حليم بركات: بسام فرنجية، مجلة فصول، 1ع، 1983: 209.

(7) المركب: 148.

ويبدو ان إحساس عبد المنعم (بالاغتصاب) يرجع إلى سنين طفولته الأولى حينما (اغتصبه) كما يرى والده من المدرسة، لتشغيله عند ابن خاله في توزيع الشايات في سوق الخياطين، واشتغاله عامل بناء ينقل قفف الطين أو الجص على رأسه، ثم عمله في مصلحة نقل الركاب جابياً للتذاكر بسبعة دنائير شهرياً لا تسلم له كاملة في نهاية الشهر، فهم ((يغتصبون منك الفلوس التي تستحقها؟ ومنذ ذلك اليوم وأنا أشعر بأنني مغتصب... اغتصبتني الحكومات المتعاقبة لقاء رواتب زهيدة))⁽¹⁾.

ويبدو ان هذا الأمر قد اخمد في عبد المنعم الامكانيات الأصلية، وجعله يعيش صراعاته الداخلية باستمرار، متعلقاً بماضيه ومنفصلاً عن حاضره، ولهذا تأججت في نفسه رغبة شديدة لكتابة مذكراته لانها الوسيلة الوحيدة لاتصاله بذكريات الطفولة والشباب، ولانها السلاح الذي يحميه من الشيخوخة ومن بعدها شبح الموت.

وإذا كان شعور عبد المنعم بالاغتصاب سبباً في صراعاته النفسية الداخلية واغترابه فان تخلي (رائد) عن شيوعيته وانضمامه للصف المقابل حتى غدا أحد رموزه، كان كفيلاً بأن يعيش ازدواجية في التفكير والسلوك، لمطاردة الماضي له، وتخليه عن مبادئه والتتكبر لها في الحاضر فهاهو يجد نفسه حائراً في فهم اللهات الارعن الذي كان يلهته وهو يخاطب (هاشم) الشيوعي والرفيق الماضي، فيقول في منولوج داخلي يعكس تلك الازدواجية التي يعاني منها رائد.

((وسكنت الأفكار في ذهنه، كأنها هي الأخرى خافت أو جبنّت، وبدا رائد متعباً ناضجاً كسير الخاطر، حتى انه عاتب نفسه، وقال لها في سره: لم هذه الحرقه الزائدة؟ لم هذا اللهات الأرعن؟ وأحس بأسف مكدر من ضياع فرصه لطيفة في لقائه مع هاشم كان بإمكانه ان يترك نفسه على سجيته، ويطارح هاشماً ذكريات جميلة... فهل معقول ان حياته فقر منها؟ ولكنه أدخل نفسه في عنق الزجاجة واحتقن بتلك الأفكار السالبة للراحة... وعاتب نفسه: لماذا أنا خشن وحقوق أحياناً إلى حد العمى فلا أبدو مبرراً أمام الآخرين؟ الظاهر إنني أتعامل مع الأشياء تعامللاً مزدوجاً.. وأعلن شيئاً وأخفي شيئاً آخر))⁽²⁾.

ويبدو ان (رائد) يشعر بان الماضي يبحث عنه⁽³⁾، يلاحقه في الداخل، في اللاوعي، أو في الوعي الذي حررته الخمرة، لتجمع الرغبة بالوعي المحرر⁽⁴⁾، وتدفع صاحبها ليعلن الأول من ايار ميلاداً له ((مع القطيع مع كل المنسيين من آبائهم، الحثالة الذين يكون ميلادهم في احيان كثيرة عبئاً جديداً يضاف إلى كاهل الوالد. أريد أن يكون لي يوم خاص بي. يوم إطلالي على هذا العالم الرجراج، وأطالب بحصتي فيه. من أنا إذن؟ حشرة، ذبابة ليس لها تاريخ؟ ولهذا السبب فكرت أن أجمع أصدقائي، وأعلن لهم يوم ميلادي، وإنني جئت إلى هذا العالم لأكون مثل الآخرين، جئت لأبقى...))⁽⁵⁾.

وتؤدي العزلة أو الانطواء إلى تضخم (الأنا) أو ما يعرف بـ(النرجسية) أو (حب الذات)، ف(الليبدو) لا يتجه دوماً نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيعرف الفرد في حب

(1) المركب: 148.

(2) نفسه: 246.

(3) ينظر: المركب: 256.

(4) ينظر: المركب وحوار الضفة الأخرى: يمى العيد، بحث ضمن كتاب: غائب طعمة فرمان (ادب المنفى)

(والحنين إلى الوطن): أحمد النعمان، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996: 229.

(5) المركب: 99-98.

نفسه⁽¹⁾ ولعل من أهم الدوافع التي تؤدي إلى هذه الظاهرة إحساس الفرد بأهميته وضرورته في المجتمع، وإحساسه بالعزلة والغربة عن بقية الناس، لذلك تبرز الذات في محاولة لإيجاد علاقات معها تكون بديلة عن علاقاتها الاجتماعية مع الناس⁽²⁾. والشعور بالنقص هو الآخر دافع لحب الذات إذ يسعى الفرد إلى إشباع رغباته ونزوات المادية المريضة بأساليب معينة⁽³⁾.

ففي رواية (الوشم) تظهر لنا صورة (كريم الناصري) كمثال للرجل النرجسي الذي يرى ان (أناه) هي أهم ما تميزه عن الآخرين، ففي حديثه عن مدينته (الناصرية) وتعرفه على (أسيل عمران) قبل اعتقاله ما يثبت ذلك، فبعد انتهائه من الكلمة التي ألقاها بمناسبة إحياء ذكرى إحدى المناسبات الوطنية في مبنى المدرسة (المركزية)، تبدي أسيل عمران إعجابها بها على عكس الحاضرين، لتبادره القول:

((كانت كلمتك حقيقية جداً

... - شكراً.

ثم انتقلت إلى مكان آخر لأتأمل لوحة معلقة على الجدار فتبعنتي.

- ما رأيك فيها.

- مهزوزة!

... ثم سألتها:

- هل انت من هذه المدينة؟

وهزت رأسها بالإيجاب وأضافت:

- ومعلمة في هذه المدرسة:

- ولكنني لم أرك من قبل:

- أما أنا فقد رأيته مراراً وعرفتكم.. كريم الناصري! أليس كذلك؟ ياله من اسم كبير رأيته في الصحف والمجلات عشرات المرات.

((... - سيكون لقائي بك جزءاً حلواً من ذكرياتي.

... - ولكنني أكره أن أكون جزءاً من ذكريات إنسان!

وتساءلت مستغربة:

- ولماذا؟

- لأنني أريد أن أكون كل شيء))⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الشخصية في ضوء التحليل النفسي: فيصل عباس، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1982: 76.

(2) ينظر: النفس (انفعالاتها وأمراضها وعلاجها): د. علي كمال، ط1، بغداد، 1967: 87-88.

(3) تحدث (آدلر) عن ما يسمى بـ(مركب النقص) الذي يصيب بعض الأشخاص، إذ (افتراض آدلر) (شعور النقص) في كل إنسان وكان يرى ان محاولة الفرد للسيطرة على الغير كوسيلة للتغلب على شعوره بالنقص قد تأتي بإحدى النتائج التالية:

1- التعويض الناجح في العلائق الاجتماعية وفي الحياة العملية وفي العلاقات الجنسية.

2- التعويض الزائد الذي يظهر على شكل اضطراب في السلوك ويأتي ذلك عندما يصبح الدافع للتعويض عن النقص شديداً وولملاً.

3- اللجوء إلى المرض كوسيلة للحصول على السيطرة... وهذا الشعور في نظر آدلر يدفع بالفرد إلى التعويض عنه بالسيطرة على الآخرين...) ينظر: النفس (انفعالاتها وأمراضها وعلاجها): 113، نقلاً عن شخصية المثقف في الرواية العراقية: 54-55.

(4) الوشم: عبد الرحمن مجيد الربيعي. دار الطليعة للطباعة للنشر، بيروت، 1978: 45، 36.

في الحوار السابق بين كريم الناصري وأسيل عمران، يبدو جلياً، الأنا العالية لكريم وغروره فهو لا يريد أن يكون جزءاً من ذكريات أسيل عمران، بل يريد أن يكون كل شيء، (أناه) لا ترضى بالجزء بل يرضيها الكل لأنها دائماً في موضع التميز على الآخرين سواء في العلاقات الاجتماعية أم في العلاقات الجنسية، وهذا ما نراه في علاقة (كريم الناصري) بـ(مريم عبد الله) زميلته في العمل بعد خروجه من السجن وعمله في بغداد واكتشافه لزواج مريم عبد الله، وابتذالها، يتركها إذ أنه لا يريد لها مستباحة لأن أنانيته و(أناه) وقفنا حائلاً بين رغبته في تغييرها واغراءاتها فهي (مستلبة احتلوها قبلي، وعاثوا فيها)⁽¹⁾.

ان الارتباط الجسدي لكريم الناصري مع (مريم عبد الله) سيجعلها تماماً كـ(شهرزاد) البغي فتتحول من امرأة خاصة إلى امرأة مشاعة، وهذا ما يزعج (أناه) كثيراً، التي تريد أن تكون كل شيء، وسيقلق رغبته في جعل مريم أو غيرها وسيلة للتعويض عن بطولته المجهضة وإحساسه بالتفوق⁽²⁾. فهي ((تريد ان تدنس عواطفني وتذلها وتنتهيها في مضاجعة رخيصة))⁽³⁾، وهذا ما سيجعله كأى شخص آخر عاشرها.

ولهذا راح كريم الناصري يبحث عن تعويض لبطولته من جديد، فتكون (يسرى توفيق) الطالبة في كلية البنات هي الهدف: (تري هل استطيع بها ان أنقذ موقعي من الخطأ الجديد؟ هاهي أمامي فتاة رائعة، أصابعها عارية وحدودها بكر، لماذا لا أبدأ معها بداية جادة؟ اغتسل بها منكم، من أسيل عمران، من مريم عبد الله، من العالم من سخفي اليومي المتهرئ؟!!)⁽⁴⁾. فـ(يسرى توفيق) كانت تعويضاً للمرأة التي اتخذها كريم الناصري تعويضاً عن فشله السياسي بعد خروجه من السجن، نعني بها – مريم عبد الله- لذلك كان التعويض بالمرأة عن المرأة فشلاً آخر، ولأن يسرى توفيق كانت بمستوى من النقاء، ما جعل بينه وهو الملوث، وبينها حاجزاً كبيراً، ولأنه لا يستطيع ان يحب غير نفسه، فقد فضل ان يترك يسرى دون ان يدخل معها في علاقة محكوم عليها بالإعدام⁽⁵⁾. وهنا (عليه ان يجرب شيئاً آخر، لذا قرر الاغتراب مكانياً، لعل في هذه الغربة تسلية لغربته النفسية التي يعيشها))⁽⁶⁾.

ولا تخرج صورة (صلاح كامل)^(*) النرجسية في (الأنهار) عن (كريم الناصري) في (الوشم)، فكلهما نظر إلى الأمور نظرة سطحية قائمة على التوافق مع الذات، فكما سقط كريم الناصري سياسياً وتخلّى عن مبادئه في أول اختبار حقيقي له، يمكننا أن نتخيل سقوط (صلاح كامل) بسهولة لو قدر له ان يخوض تجربة كريم السياسية، والدليل على ذلك انه لم يشارك سياسياً أكثر من مشاركات (عرجاء) في تظاهرات طلابية احتجاجية، تظاهر في الأولى بالمرض للانسحاب منها ليأوي إلى المقهى⁽⁷⁾، بينما هرب في الثانية خوفاً على

(1) الوشم: 51.

(2) ينظر: رواية السجن في العراق (دراسة نقدية): هادي شعلان البطحاوي (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة بابل، 2002: 115.

(3) الوشم: 109.

(4) نفسه: 62.

(5) ينظر: نفسه: 118.

(6) عبد الرحمن الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة: عبد الرضا علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1976: 33.

(*) يرى د. نجم عبد الله كاظم ان (صلاح كامل) امتداد لـ(كريم الناصري) في الوشم، ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 120.

(7) ينظر: الأنهار: 111 وما بعدها.

نفسه من التعرض لاطلاقات نارية من قبل رجال الشرطة لينطلق بعد ذلك إلى مواعده مع (هدى عباس) ليصحبها إلى إحدى دور السينما ناسياً أن هذا اليوم هو يوم الخامس من حزيران اليوم الذي نكب فيه العرب جميعاً⁽¹⁾. لقد سيطر الإحساس بحب النفس والخوف عليها على سلوك صلاح كامل ومواقفه، مما جعل الاندماج مع الخارج هشاً وطارئاً، وعلى العكس من ذلك فإن اندماجه مع الداخل كان واضحاً وجلياً، ويبدو ذلك في علاقته مع (هدى عباس) التي حكمتها أنانيته ونرجسيته، وهي الأنانية التي لا تترك إلا الألم في نفوس الآخرين، وهذا ما نراه في الحوار الآتي بينهما الذي يكشف عن سلبية وأنانية صلاح كامل:

((صلاح

-ورفع إليها وجهه مجيباً:

-نعم

-اتعرف بأنني قد حذف من قاموسي كلمة سمعة منذ ان عرفتك؟

وتساءل بتهكم:

-وهل كنت تعرفينها جيداً؟

وزفرت بانتكاس:

-لماذا لا تكف عن اهانتني⁽²⁾.

ولا يكتفي صلاح كامل بهذه المواقف السلبية التي تدفعه إليها أنانيته وحبه لنفسه، في علاقته مع (هدى عباس)، بل يتعداها إلى شطب اسم (هدى) من حياته الخاصة لينفصل عن نفسه غبار ذكرياتها: ((لم تعودني هدى كما تعلن حروف اسمك الثلاثة، بل انت ظلال ومثاهة وعقوبة وحكاية رخيصة تروى على موائد السكاري... يجب ان اركلك على قفاك واعود إلى حضني الذي هبطت منه فتعثرت في الحفر والأوحال⁽³⁾).

وحينما يجد صلاح كامل البديل عن هدى عباس، المتمثل بـ(ياسمين فوزي) فإنه ينطلق في نظرتة إليها من الأنانية وحب النفس ذاتها، فعلى الرغم من انه يرى ياسمين فوزي (فتاة هائلة) إلا انه يبقى بعيداً عنها، لا بقاءها في شباكه عن طريق إظهار لا مبالاته تجاهها، لأنه كان دائماً حريصاً على إحاطة نفسه بهالة من الغموض والأهمية، فياسمين فوزي تثير انتباهه بحدة كما يعلن هذا لصديقه إسماعيل العماري: ((ومع هذا لن افكر في التقرب منها. لا أدري لماذا أحس بأنها تضرب حول نفسها حصاراً لا يمكن اجتيازه على الرغم من تعاملها السهل معنا... اوه... لن أقف أمامها يوماً، وهذا ما قررته سأرمي الطعم ثم أسحبه لأظل لها حيرة وعذاباً⁽⁴⁾). وهذا بلاشك يعكس ما يعانیه من عقدة مرضية تصل إلى حد التسلط والإذلال، فهو على حد قول (خليل الراضي) عنه: ((يريد إذلال كل النساء، ويتصور انه سيمتلك الدنيا كلها بعينيهِ الخضراوين⁽⁵⁾).

ويرى النرجسي فضلاً عن حبه لذاته وأنانيته وتسلطه ان ذاته في كل من لا يشبع غروره النرجسي من حوله، مهما كانت درجة الموضوعية فيمن حوله⁽⁶⁾، وهذا يسمى بـ(الإسقاط) وهو من آليات الدفاع النرجسية، ويعني ((ان يقوم الشخص بإسقاط المشاعر

(1) ينظر: نفسه: 193 وما بعدها.

(2) الانهار:

(3) نفسه: 256.

(4) نفسه: 90.

(5) نفسه: 145.

(6) ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر: د. شجاع مسلم العاني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989: 148.

والصفات الداخلية غير المقبولة لديه على الآخرين وتوهم انها خارجية يتصف بها غيره وليست داخله⁽¹⁾، فهذا (غياث داوود) في رواية (خطوط الطول.. خطوط العرض)، الذي يرى في صديقه (سعيدة بنت المنصف) امرأة نرجسية تارة، ومشروع بائعة هدى، أو مجنونة تارة أخرى⁽²⁾. فقط لأنها أرادت ان تملك غياث - النرجسي حتى النخاع- لوحدها؛ وذلك برغبتها الجادة بالزواج منه، الأمر الذي يُفزع غياثاً ويجعله ينتفض كالمسوع قائلاً: ((لتذهب سعيدة بنت المنصف إلى الجحيم))⁽³⁾، ليواصل سعيه المحموم لامتلاك المزيد من أجساد النساء، لان سعيدة بنت المنصف لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة ((سعيدة بنت المنصف لم أبداً بك ان تكوني خاتمتي))⁽⁴⁾.

ان نرجسية غياث داوود والشخصيات الذكورية الأخرى في الرواية^(*)، قادتته إلى ممارسته الجنس وتصويره بطريقة تظهر فيها حبه لذاته وأهميته أولاً، وسلبية المرأة وعدم مشاركتها ثانياً. ففي لقاءاته الجنسية مع سعيدة بنت المنصف ونوال الحسن وزينب عزوز، يظهر غياث داوود - وهو الراوي لأحداث الرواية- المرأة عطشى لممارسة الجنس معه بوصفه (الذكر) الذي لا يقهر⁽⁵⁾، لترتفع صرخات التوسل إليه (غياث اقتلني... أرجوك)⁽⁶⁾. وهي كثيرة في الرواية.

ان الشعور بأهمية الذات عند غياث وخضوع المرأة خضوعاً تاماً له، أدى إلى التعبير عن المواقف الجنسية بصيغ أفعال تدل على النرجسية والشعور بالأهمية من جانب، وسلبية المرأة وعدم المشاركة من جانب آخر، ومن الأمثلة على هذه الصيغ⁽⁷⁾: ((امتلكها، قتلتها، أخذتها، اخترقها، قذتها، اقتلها))، فليس من هذه الصيغ من الأفعال ((ما يدل على المشاركة، بل تدل جميعاً على ان الفعل إنما يتم من جانب واحد هو جانب الذكر، أما المرأة فهي سلبية تماماً))⁽⁸⁾.

ويعبر كل من (إحسان صبحي) و(مروان حيدر) عن هذه النظرة للمرأة، فهذا إحسان يرى انه يمتلك ((المرأة ليس بالجسد فقط، بل بالذهن أيضاً))⁽⁹⁾، اما مروان فيؤكد ان ((المرأة حقل واسع وإذا كنت فلاحاً حكيماً تستطيع ان تجعلها تخضر بأعظم الثمار، وان لم تكن كذلك، فلن تعطيك إلا أشواكاً وأعشاباً كسيحة))⁽¹⁰⁾.

ثانياً- الإحباط واليأس وخيبة الأمل:

(1) معجم مصطلحات الطب النفسي، اعداد د. لطفي الشربيني، مراجعة د. عادل صادق، تحرير مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي: 144.

(2) ينظر: خطوط الطول.. خطوط العرض: عبد الرحمن مجيد الربيعي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983: 259.

(3) نفسه: 127.

(4) نفسه: 297.

(*) اعني بها احسان صبحي الصحفي، ومروان حيدر الرسام.

(5) ينظر: خطوط الطول.. خطوط العرض: 64-86-87-150-295.

(6) نفسه: 64.

(7) ينظر: نفسه: 64-80-150-83-111.

(8) في أدبنا القصصي المعاصر: 157.

(9) خطوط الطول.. خطوط العرض: 80.

(10) نفسه: 80.

يكاد يكون الحديث عن الإحباط⁽¹⁾ نفسه الحديث عن العزلة والانزواء والاغتراب في صورة الرجل في الرواية العراقية^(*)، فالرجل المحبط متشائم يائس ومنعزل تماماً عن حركة المجتمع من حوله، فقد خلقت منه أزمتة الداخلية إنساناً عاجزاً عن تجاوز هذه الأزمة أو إيجاد حل مناسب لها. ((انه لا يبحث عن انتماء ينهي أزمتة الروحية وهو يرفض كل الحلول المتاحة له من أجل الخلاص، ويصر على ان يتجه نحو الكارثة أو التدمير أو إنهاء حياته بالانتحار والموت))⁽²⁾. ففي رواية (الرجع البعيد) تظهر لنا صورة (عبد الكريم) محبطة سلبية تنهار أمام أول اختبار حقيقي يواجهه في حياته. وهو مقتل صديقه (فؤاد) في حادث سيارة أمام عينيه.

ويبدو ان هذا الحادث كان محركاً لازمة عبد الكريم أكثر منه سبباً⁽³⁾، إذ أنه كان يشعر دائماً بأنه إنسان مشوه، وعاجز، ومريض⁽⁴⁾، وان ((العالم بأسبابه الخفية، يمرضني، وانا أشعر أن ليس بمقدوري معاركته بهذا الشكل الملتوي))⁽⁵⁾. وبهذا فقد عمق حادث مقتل فؤاد من إحساسه بعبثية الحياة ولا جدواها وزوالها، وعلى الرغم من ظهور (منيرة) في حياته لتكون بديلاً عن صديقه فؤاد الذي لم يغب عن عالمه فهو ((يحيا بشكل ما، في هذه المخلوقة ذات الأبعاد المبهمة التي لم ألفها))⁽⁶⁾. الا أنه لم يستطيع تجاوز إحساسه بسلبية وعبثية الحياة، ولا جدواها، فإحساسه باليأس والإحباط والعزلة كان عميقاً جداً، مما أدى إلى فقدان الرغبة في العيش: ((وعلمت بعد ذلك بأنني قد هويت اثر اتكائي على البوابة الثقيلة في نهاية المجاز المظلم لم أكن دائخاً، ولكنني أتذكر جيداً بأنني لم أكن راغباً في معاودة العيش كما كنت))⁽⁷⁾ فلم ((يبق لدي، بشكل أكيد، شيء يمكن ان افقده في المستقبل))⁽⁸⁾.

وإذا كان (عبد الكريم) في (الرجع البعيد) قد فشل في بناء عالمه المدمر من جديد بذلك الإحساس بالعجز والضياع والإحباط، فان (هاشم) في (خاتم الرمل) يخذل الجميع في ليلة زفافه عندما يتخلف عن الحضور ليطرك الجميع في حالة ذهول شديد ويذهب إلى المقبرة لزيارة قبر أمه، تاركاً بعد ذلك خطيبته محتجزة في وضع بائس مرير لمدة سنة ونصف لا هي بالزوجة ولا هي بالملقة. ويبدو ان سطوة الماضي وقسوته/ موت الأم أمام عينيه بعد الشجار اليومي مع أبيه/ قد أثرتا بشكل مباشر على صعيد التفكير والتصرف عند (هاشم) (يا لتلك الليلة!.. حين بدءا.. حين بدءا في الغرفة المجاورة تصارخهما الملعون جمدت في ظلمتي تحت الغطاء، أخشى التنفس، أردت أن أصلي لأحد في هذا الكون، أردت بورع، أن أصلي))⁽⁹⁾ وفيها ((ظننت، مثل كل مرة، بأنني سأنجو حين تأتي إلي الملكة ((قلت لها: أنت.. أنت الملكة يا أمي سناء) لتضمني إلى صدرها فترتجف معاً ونبكي بدموع واحدة. لكنها تلك

(1) الإحباط: لفظ يصف الحالة النفسية عند الشعور بخيبة الأمل لوجود عائق يحول دون تحقيق غرض: ينظر: معجم مصطلحات الطب النفسي: 62.

(*) يمكننا ان نعد كل الصور التي مرت بنا في الحديث عن العزلة والاغتراب بانها شخصيات محبطة.

(2) صورة البطل في الرواية العراقية: 19.

(3) ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 93.

(4) ينظر: الرجع البعيد: 475.

(5) الرجع البعيد: 44.

(6) نفسه: 35.

(7) نفسه: 47.

(8) نفسه: 478.

(9) خاتم الرمل: فؤاد التكرلي، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1995: 21.

الليلة العسيرة جداً، لم تأت إلي لم تأت الملكة وبقي صوته هذا يشق الليل فترة؛ ثم إذا به يصرخ صرخته الأخيرة مستنجداً مستغيثاً ملسوفاً بغضب عظيم، فقامت مرتعداً من سريري وهرعت إليهما فإذا بها ملقاة على الأرض مسدولة الشعر (...) كانت ليلة عسيرة جداً عندما لم تكلمني الملكة بعد ذلك أبداً ولم استطع حتى ان ألمسها آنذاك...⁽¹⁾.

ان هذه التداعيات التي يرويها هاشم بضمير المتكلم وعن طريق (الاسترجاع)، تعبر عن استحواذ الماضي على الجزء الأكبر من تفكيره فلم يعد سلوكه ملائماً لزمانه ولا مكانه وهو في غاية الإفراط من ناحية الكم (شدة الدافع الذي لم يستطع ضبطه)⁽²⁾ وهذا ما أدى إلى ان يكون (هاشم) شخصاً غير اعتيادي في تصرفه إزاء أموره الخاصة والعامة فسبب له ذلك فقدان حياته⁽³⁾.

وتكون (الرجولة المفقودة) سبباً آخر من أسباب الإحساس بالإحباط واليأس وخيبة الأمل ففي رواية (رجل في المحاق)، تكون رجولة (مرام) المفقودة محنته وسبب بلائه ويأسه من الحياة، فهو الذكر الذي طال انتظاره بعد ثلاث عشرة بنتاً لظاهر عبد الحق، ومع نمو (مرام) ستتمو معه أزمته التي لا يمكن حلها إلا بتحويله إلى أنثى، فقد اكتشف (مرام) انه ليس بذكر، وما هذه الصورة التي هو فيها إلا تشوهاً زائداً وعليه إرجاعه إلى أصوله كما خلقت الطبيعة (أنثى). ومن هنا تبدأ محنته التي لا دخل له فيها ((فهو ليس مسؤولاً عن أخطاء الطبيعة ومفاجأتها))⁽⁴⁾، مما يجعله يتمنى لو انه ولد بنتاً ليعيش صراعاً نفسياً حاداً بين كشف سمره وهدم حياة والديه اللذين انتظراه طويلاً بعد ثلاث عشرة بنتاً، وبين الموت في ساحات القتال دفاعاً عن الوطن. وهذا ما جعله في حالة تساؤل دائمة عن ذاته وموقعها في المجتمع سواء أكان المجتمع الخارجي المتمثل بزملائه في الكلية وخطيبته (ميمنة) وكل من عرفه (ذكراً)، أو المجتمع الداخلي المتمثل في والديه وأخواته الثلاث عشرة، ففي حديثه مع النفس بعد ان ضاقت به السبل ما يبين ذلك: ((من بقي لي بين الناس التجيء إليه؟ برغم كثرتهم حولي، أخواتي، كلهن أجمعهن دفعة واحدة.. وأزف لهن النبأ السعيد.. بشرى.. إضافة اخت جديدة للسرب المجيد.. من المؤكد سوف يفجعهن الخبر. يصدمهن وربما يقضي على بعضهن (...)) لقد كنت الشمس التي أشرقت في بيت أبي فكيف أطفئها بنفسي؟ سوف يسود الظلام ثانية حياتنا ويعم الارتباك وتفقد الحياة طعمها ومعناها؟ (...) ترى هل أكتشف؟ ميمنة؟ انها زميلتي في الكلية، وصديقتي منذ الطفولة، قبل ان تكون خطيبتني (...) كيف تراها تتلقى النبأ المثير الغريب؟ (...) تضحك؟ تبكي؟ تصمت؟ تصعق؟ تشق ثوبها أم تلطم خديها؟ (...) وبسبب كل هذا، أليس من حقي ان أتساءل من أنا؟ وأي ذنب ارتكبت كي أعرض إلى هذه التجربة القاسية وان أمر بهذا الدرس الذي لا اعرف كيف اخرج منه أو أجب عليه))⁽⁵⁾.

وهكذا يكون (مرام) نهياً للإحباط واليأس الشديد مما جعله يختار الموت في ساحة الحرب ولا نعلم ان كان موته هذا انتحاراً أم استبسلاً، لكن المهم ان يتلاشى الصراع المقيم في رأسه المشتت وذهنه المبدد⁽⁶⁾: فموته ((سيكون التعويض المناسب والطيب للأذى الذي

(1) خاتم الرمل: 27-28.

(2) ينظر: في علم نفس الإبداع.. خاتم الرمل.. خاتم الأم: د. حسين سرمك حسن، الصباح الجديد: 2007/9/10.

(3) ينظر: فؤاد التكرلي.. قريباً جداً.. بعيداً جداً.. اتمنى فهل استطيع؟ مجلة الف باء العدد 1444 29 ايار 1996:

34.

(4) رجل في المحاق: غازي العبادي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996: 32.

(5) رجل في المحاق: 35-36.

(6) ينظر: نفسه: 104.

أحقته الطبيعة الخرقاء بعائلتنا هكذا.. لن تنقرض سلالة العنقاء من سجل الخلود في الحياة⁽¹⁾ وهكذا عليه ان يختفي بالمحاق بعد ان أصبح بديراً ومن هنا جاء عنوان الرواية⁽²⁾. وإذا كانت رجولة (مرام) المفقودة بسبب تجني الطبيعة عليه هي سبب إحباطه ومحنته، فان في فقدانها عند (الأب) في (صراخ النوارس) بسبب فعل الحروب هي سبب شعور الأب بالإحباط والعزلة، ((... إنهم عطبوا له عموده الفقري عندما كان يحارب، لهذا تراه... إذا مشى يتأرجح مثل نبتة في وجه الريح))⁽³⁾، وقد أدى هذا إلى عزلة الأب وإحباطه وشعوره بالانهيار، فعوقه أدى إلى أمرين أحدهما أمر من الآخر، أولهما عدم تواصله في العلاقة الجسدية مع الزوجة، وثانيهما العلاقة غير المشروعة للزوجة مع أخيه.

وقد أسهم شعور الأب بالإحباط تجاه ما يجري من فعل خياني مع زوجته من قبل أخيه، إلى تدهور الوضع النفسي له واختياره العزلة وعدم مصاحبة أحد غير ابنه الصغير الذي يساير تدهور الوضع النفسي لأبيه⁽⁴⁾، فهو ((غارق في لجج هواجسه وأفكاره الغامضة، لا يحس بجريان الزمن العجول، ولا ينبض الحياة من حوله))⁽⁵⁾.

ونتيجة لإحساس الأب المحيط، نراه يعمد إلى تصرفات تبدو غريبة للمتلقى منها لجوؤه اليومي إلى البحيرة، وجلوسه ((لساعات طويلة يحرق إلى الماء أمامه في شروء))⁽⁶⁾، وكأنه يناجي السماء، وارتدائه الدائم لقبعة العش الصفراء بحافتها العريضة وكأنها (تعويذة مباركة كتبها شيخ مكتوف عنه الحجاب، يأمل ان تبعد عن دربه شرّ الناس، والأيام الغادرة، ويعيد إليه عافيته، وحب امرأته، وتهبه الخير الوفير لما تبقى له من العمر))⁽⁷⁾. فلجوء الاب لمثل هذه الممارسات ما هو إلا وسيلة للتعويض عن عجزه الجنسي في محاولة منه لجذب الانتباه إليه بعد ان أصبح ((إنساناً زائداً عن الحاجة لا يريده احد غير الصبي الصغير الذي لم يعرف طريف الغدر بعد))⁽⁸⁾، فارتداء القبعة ليلاً يشير استغراب الآخرين، لما يعتقد الناس من خروج على مألوف عاداتهم⁽⁹⁾.

وقد يؤدي فقدان الرجولة إلى التلذذ بعذاب الآخرين والسيطرة عليهم كتعويض عن الشعور بالعجز والإحباط، كما هو الحال مع (سعيد احمد) في رواية (ما يتساقط من الجحيم) العاجز جنسياً، والوارث الحقد والرديلة عن أبيه، والذي يتزوج بـ(جوان) ابنة منعم ياسين، لالتزام الأخير بوصية أجداده بتزويج ابنته لسعيد احمد لقاء دين لم يستطع أجداد منعم الإيفاء به فبعد عجز (سعيد) من الاتصال بحبيبته (جوان) وتحوله إلى ((جثة طافية فوق ماء آسن، خشبة محترقة، رماد قديم لن يورق ناراً وهاجة))⁽¹⁰⁾ يلجأ إلى تعذيب (جوان) الجسدي والنفسي للتعويض عن عجزه، وقواه الجنسية الخائرة، فأضحي عذاب الآخرين هو ما يحقق

(1) نفسه: 154.

(2) ينظر: التداخل النصي في الرواية العراقية: أماني حارث الغانمي (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة القادسية، 2002: 63.

(3) صراخ النوارس: مهدي عيسى الصقر، دار الآداب، بيروت، 1997: 9.

(4) ينظر: صراخ النوارس والاتكاء على الحدث المأساوي: محمد درويش علي، جريدة العراق، ع6345، الخميس 14 آب 1997 صفحة أدب.

(5) نفسه: 8.

(6) نفسه: 5.

(7) نفسه: 9.

(8) الواقعية الحديثة خيمة للرمز والسحر والكوابيس: حوار مع مهدي عيسى الصقر، اجراه: ماجد السامرائي، جريدة العرب اليوم، الخميس 1997/7/3.

(9) ينظر: صراخ النوارس: 9.

(10) ما يتساقط من الجحيم: محمد عبد المجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 22.

اللذة لديه^(*): ((حاولت ان تتذكر ما حدث في تلك الليلة، تذكرت بأن ثمة هيئة فزعة، وثمة يداً ترتفع بالسوط، ومياه النهر تتدفق، وثمة شياطين دون رؤوس تندس في صدرها وجسدها وفي شعرها وترقص دون موسيقى))⁽¹⁾. هذا فضلاً عن عدم السماح لها بزيارة والدها واحتجازها في الدار وعدم الاختلاط مع الفلاحين، مما جعلها تفقد الأمل في ان ((يسترجع هذا الكائن بشريته المفقودة))⁽²⁾. ففقدان الرجولة عند سعيد احمد هي المحرك الأساس الذي ضيع كل أفعاله ووجهها وجهة ذاتية لا تعترف بحقوق الآخرين واحتياجاتهم. وعلى الرغم من ممارسات (سعيد احمد) المريضة تجاه زوجته، إلا ان ذاته خضعت لحالات انهزام وعجز وإحباط لتظهر عجزه الجسدي والنفسي والاجتماعي. فهو يرى انه رجل كرية لا تعرف معنى الحب أو معنى الحياة. ((لقد دربت على السير أعمى وسط برية مليئة بالوحوش والحيوانات، وثمة كراهية تنمو في أعماقي، وتمثل كل عاطفة بشرية))⁽³⁾. وهو بعد كل هذا نراه يرثي نفسه، مبنياً مرارته وعجزه: ((يا للفوضى.. يا لبؤس أيامي المنزويات في كهوف النسيان))⁽⁴⁾.

(*) تتفق صورة (سعيد أحمد) مع صورة (مرهون) في (عرزال حمد السالم) لـ(عادل عبد الجبار) الذي يعوض العجز في قواه الجنسية بسيل من الشتائم والادعاءات والتبجح بقواه الجنسية. ينظر: عرزال حمد السالم، عادل عبد الجبار: 95، 259.

(1) ما يتساقط من الجحيم: 23.

(2) نفسه: 43.

(3) نفسه: 40.

(4) نفسه: 41.

ثالثاً- البعد النفسي لصورة الرجل الإشكالية:

يحظى البناء النفسي لصورة الرجل الإشكالية بأهمية استثنائية في الرواية العراقية؛ إذ ينهض بتبرير التحول الذي يطرأ على سلوك الرجل الذي يبدو في بعض الأحيان نافرأً عن طبيعته العامة، لهذا يعود بالسلوك إلى مراحل التكوين الأولى لاسيما مرحلة الطفولة والمراهقة، لأن ((معظم الأنماط السلوكية التي يستخدمها الإنسان في مواقفه من نفسه ومن الآخرين تبدأ تتكون منذ الطفولة نتيجة التفاعل بين الفطرة والتعلم))⁽¹⁾. فهذا (حسين) في (النخلة والجيران) يظهر في الرواية رجلاً يحجم عن مشاركة الآخرين، غير منسجم مع بيئته، فضلاً عن ضعف شخصيته وعجزه عن مواجهة الحياة العملية. وقد أدى هذا إلى أن تتخذ أفعال (حسين) منحى ذاتياً يدور حول الذات وإشباع رغباتها، ويتم له ذلك في لقائه مع (تماضر) قرب إحدى دور السينما، والتي كانت ((تحلم بنفس الحلم الرومانسي الساذج في السعادة، ولذا وضعت يدها بسهولة في يد (حسين) ربما بداية لتحقيق حلمها المنشود، فهي امرأة متمردة رافضة للتقاليد الاجتماعية الضيقة باحثة عن عالم أوسع))⁽²⁾.

وتحكم علاقة حسين بتماضر إشباع الغريزة الجنسية وإرضاء النوازع الذاتية بعيداً عن الاقتران بها على الرغم من قناعاته بأنها المرأة المناسبة له من الناحية الاجتماعية. وحينما تجابهه (نشمية) بتجهيز غرفة ملائمة لـ(تماضر) في بيتها، يواجهها بعجزه واتكاليته التي جُبِلَ عليها فيقول: ((إلها الحق... بس الكي لي طريقة))⁽³⁾. وبدلاً أن يحاول (حسين) إيجاد عمل شريف له، والاقتران بـ(تماضر) نراه يُرغم زوجة أبيه (سليمة الخبازة) على بيع الدار وإعطائه نصيبه منها.

إن الشعور بالعجز عن مواجهة الحياة والاتكال على الغير في صورة (حسين) له ما يبرره، فلو عدنا إلى الظروف التي نشأ فيها لوجدنا إنها كفيلة بخلق هذه الصورة المهزوزة العاجزة، فقد نشأ حسين يتيماً محروماً من العطف الأبوي في سن مبكرة، إذ توفي والده (عليوي) الذي كان يعمل سائق تاكسي اثر حادث اصطدام فكانت (سليمة الخبازة) زوجة أبيه سنده وملجؤه الوحيد، فقد رعتاه واهتمت به، فنشأ صبيّاً اتكالياً في مصروفه ومعيشته على ما تركه له والده لدى صديقه (صاحب أبو البايסקلات)، وكذلك على ما يأخذه من زوجة أبيه التي كانت تعمل لتوفر لقمة العيش لها وله. فحينما يطلب منه (صاحب أبو البايסקلات) الاقتصاد في مصروفه يجيبه: ((البركة بالحجية - يقصد زوجة أبيه- قابل راح تظل ممددة على الحصير كل عمرها؟ آخرتها ترجع))⁽⁴⁾.

ونتيجة لهذا العجز فقد حسين كل ما يمت بصلة إلى عالمه الذي حاول أن يهرب منه، وعجز عن مواجهته، فقد فقد (حسين) سنده العاطفي حين فرت (تماضر) بلجائها إلى أحضان رجل آخر، كما فقد سنده المادي بعد أن باع نصيبه من الدار، فضلاً عن فقدانه للسند العائلي المتمثل بزوجة أبيه (سليمة الخبازة). ولم يتبق لديه سوى سند نفسي وفكري ممثل بـ(صاحب أبو البايסקلات) الذي يفاجأ بقتله على يد الشقي (محمود ابن الحولة)⁽⁵⁾. وهذا ما غير في مسار صورة (حسين)، فكان لا بد من رد فعل يناسب الفعل، فحين تصطدم الشخصية

(1) مبادئ علم النفس العام: 370.

(2) معالم جديدة في أدبنا المعاصر: فاضل ثامر: 151.

(3) النخلة والجيران: 126.

(4) النخلة والجيران: 43.

(5) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 224.

بعامل إثارة تظهر إلى الوجود بكل قوة لان ((وعي الإنسان غالباً ما يكون وليد صدمة))⁽¹⁾. ولهذا أثار مقتل (صاحب) غضب حسين وجنونه ورغبته الجادة في الانتقام من (ابن الحولة)، فضلاً عن شعوره الحاد بالضيق واليأس الذي كان الدافع الأقوى للانتقام. فنراه يدخل عالم الرجال من باب الجريمة فقد ((اكتشف فجأة انه أصبح رجلاً. لا شيء يقف في طريقه الآن))⁽²⁾ ليقتل ابن الحولة، الفعل الذي يتحقق بعد منولوجات طويلة تعبر عن شعوره بالاحباط والضيق: ((واستوفزت كل حواسه وفلتت منه ((آني انتقم)) وجعل يفكر بها ثم قال في تسويغ ((غير يراد له بايع ومخلص؟.. وأني شنو؟ اش عندي بعد اهتم بيه؟ (... الدنيا ميرادلله خوش آدمي... مجان صاحب خوش آدمي؟ راح... راح... راح وممشيت بجنارته، راح وأني ملتهى.. مخنث آني.. صدك مخنث))⁽³⁾. وهكذا ينهي (حسين) عجزه وإحباطه بقتله لابن الحولة انتقاماً لصاحب، محققاً بذلك نوعاً من ((التطهير الروحي))⁽⁴⁾ الذي التجأ إليه لغسل كل ذنوبه تجاه البيت، والنخلة، وسليمة.

وإذا كان وعي (حسين عليوي) في (النخلة والجيران) وليد صدمة كما يرى روبير فانه كان كذلك مع (ياسر) في (القربان)، الذي انطلق وعيه من سباته لمدة عشرين سنة في لحظة عاطفة متفجرة، فقد ظل (ياسر) يراقب علاقة (دبش) مع ابنته (مظلومة) التي حولته إلى رجل متحجر القلب لا يشعر بأية عاطفة تجاه ابنته التي من صلبه، ولهذا كلما تمثل ياسر مظلومة تلك الفتاة الذابلة يمتزج شعوره بقضية أعم (ومن خلال تلك البؤرة المكثفة للظلم وموت الضمير كانت رؤياه لمصيره تحلolk، وترتسم هاوية خاوية تحت قدميه، وتتخلخل اللبانات التي كانت إلى أيام قليلة تؤولف صرح حياته المتماسك، حياته الاعتيادية التي ألفها واعتبرها وضعاً غير قابل للتغيير))⁽⁵⁾.

ونتيجة للظلم الذي تتعرض له مظلومة وياسر وكل من عاشر (دبش) يسعى (ياسر) جاهداً بالاتفاق مع (مختار المضمّد) للقضاء على حياة (دبش) بزرقه الأنسولين بكميات كبيرة ليضع حداً للظلم والقهر والألم.

أما (عبد الله) في (القربان) فان في سيطرته على مقهى دبش بعد قتل ياسر، ومحاولته فرض سطوته على العاملين، تعويضاً عن مواطن الضعف التي تعترى شخصيته؛ إذ نشأ (عبد الله) على ((المهانة والشعور بالذنب))⁽⁶⁾ بسبب موت أمه بعد ولادته بساعات، وكانت حالته ((قد لقنته، منذ الطفولة، بان ذلك عقاب من الله ولعنة، وانه سيشقى في حياته لأنه قتل أمه بعد حملته تسعة أشهر ((وهناً على وهن)) وسيتحمل وزرها مدى الحياة. وفرضت عليه الصلاة تكفيراً عن خطيئته، وكانت تعيره وتكرر: لن يغفر الله خطيئته مهما فعل))⁽⁷⁾. وقد رافق هذا الشعور (عبد الله) في حياته، فكان يفسر الأمور بما يتناسب وشعوره بالإثم والخطيئة فكان يرى في مقهى دبش ((السجن الذي كتب عليه ان يكف فيه بلا خلاص))⁽⁸⁾.

(1) رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي): مارت روبير، ترجمة وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب: 14.

(2) النخلة والجيران: 208.

(3) نفسه: 246.

(4) ينظر: بغداد صابره مراحيض مال انكليز: زهير شلبية، بحث في كتاب (غائب طعمة فرمان، أدب المنفى والحنين إلى الوطن): 318.

(5) القربان: غائب طعمة فرمان، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1975: 29.

(6) نفسه: 72.

(7) نفسه: 72.

(8) القربان: 73.

لقد تضافرت هذه العوامل في النهاية لانهيار (عبد الله) وإصابته بالجنون، وتركه للمقهى ليتولى ابن خالته المعتوه إدارة المقهى.

أما صورة (زيدان) في (درب الزعفران) فتؤدي (الإخوة المرفوضة) به إلى ابتزاز (جلال الدين الأمين) و(لطيف الحامد) عن طريق رسائلهما إلى (نوال) و(ثقاب). وأزمة (زيدان) التي صورتها الرواية ليست أزمة مال يحصل عليه عن طريق الابتزاز، بل هي أزمة (الابن المرفوض) فقد أظهر (زيدان) أوراقاً تثبت أنه ابن المجنونة (سمية عبد الحليم) التي تزوجها (ممتاز الأمين) والد (جلال الدين الأمين) وطلقها وهي حامل به ورتب مع عائلتها تعويضاً مالياً لتسجيل أبوة الطفل باسم أحد أقربائها. وعلى الرغم من موافقة (جلال الدين الأمين) على مشاركة (زيدان) له في ميراث أبيه إلا أن الأخير يرفض، فليس هذا ما ببعيه، فهو ((يريد إثبات الانتساب لممتاز الأمين سعياً للوجاهة وشعوراً باسترجاع الحق. أنه الابن المرفوض الذي يخوض مغامرات بطل الرومانس معكوسة، أنه (هيتكلف) آخر، يتصارع مع الحياة عائداً إلى الساحة التي يعتقد أنها مكانته شرعاً))⁽¹⁾.

لقد جعلت الأزمة من (زيدان) إنساناً عصابياً، مضطرباً، متناقضاً، أقرب إلى البغضاء منه إلى الحب، وقد قاده ذلك إلى القتل، فأبو جبار الحارس الليلي كان أحد ضحاياه، فقد وجد مقتولاً وبقربه طائر غاق ميت، بسبب معرفته بتفاصيل حياة (سمية عبد الحليم) والدة (زيدان) والملابس التي دارت حولها، فقد كان أبو جبار يسميها بـ(الجنينة السعيدة)⁽²⁾، فهو يعتقد بتلبسها روح ذكر من الجن وهو الذي ((أحالتها عيوناً كالنار وفماً كالجمر وشعراً طويلاً مسترسلاً كأشعة سود في يوم عاصف... وعندما يشتد التلبس عليها، تعاف نفسها الأكل والشرب لأيام، ويصيبها الهزال، تنفجر في حركات وصرخات لا تعد ولا تحصى ولا تكبح وتتحوّل حياتها ذلك اليوم استنفاراً من الهيجان لا ينتهي إلا عندما تنهار أو يلجأ أهلها إلى شدها بالحبال))⁽³⁾. فهذه المعلومات التي كشفها (أبو جبار) للطفي الحامد كانت السبب وراء مقتله من قبل (زيدان) مع ما عرف عنه جرأة وشجاعة⁽⁴⁾.

وهكذا كان للبعد النفسي دوراً أساسياً في الكشف عن الغموض والتداخل الذي يكتنف بعض الصور الإشكالية في الرواية. فضلاً عن دوره في ارتياد العوالم الداخلية لصورة الرجل واستبطان مشاعرها وانفعالاتها.

(1) درب الزعفران: محسن جاسم الموسوي، ط1، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، 1990: 147.

(2) ينظر: نفسه: 125.

(3) درب الزعفران: 121.

(4) ينظر: نفسه: 125-128.

الفصل الأول
الملاحم الداخلية لصورة الرجل
في الرواية العراقية

المبحث الأول

صورة الرجل في بعدها الإيديولوجي

مما لا شك فيه أنه لا يمكن النظر إلى العمل الروائي في ارتباطه بالايديولوجيا(*) بعيداً عن طبيعة المجتمع، لكونه الأرضية الأساسية لكل التطورات التي تحدث فيه؛ فهو يقدم للمنشئ أو المبدع خاماته التي سوف يعيد تشكيلها من جديد⁽¹⁾. فضلاً عن كونه ((يحلل بيانات الحياة الاجتماعية ويفسرها ثم يحاول تحديد خصائصها الرئيسة لغرض نقلها في الكتابة))⁽²⁾. فالإبداع الأدبي لم يظهر بوصفه حقيقة موضوعية أو أدبية ما لم يرتبط بواقع الإنسان الشامل، فوجود الإبداع متحقق اجتماعياً ومادياً من خلال الحاجات النفسية والفكرية التي يعطيها المجتمع، ومن هنا كان الواقع مرجعاً وسباقاً، والايديولوجيا رؤية ومنظوراً ووعياً للعالم⁽³⁾.

لقد أصبح الاهتمام بالملاحم الإيديولوجية في الرواية واضحاً بسبب التغيرات التي أصابت العالم بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، باندحار قوى النازية والفاشية، وقيام نظام اشتراكي، وازدياد حركة التحرر الوطني في المستعمرات، فكما أدرك التغيير الخريطة السياسية والاجتماعية للعالم، هبت رياح التغيير على الأدب بوجه عام والرواية بوجه خاص، فقد أصاب هذا التغيير في مجال الرواية البطل الروائي في صميم تكوينه وشخصيته⁽⁴⁾، فضلاً عن بلورة العديد من التيارات الفكرية بين أوساط المثقفين كالتيار الماركسي، والوجودي، والقومي، وقد تبنت هذه التيارات أحزاب وتجمعات روجت لها عبر أطر سياسية وتنظيمية⁽⁵⁾ وبناءً على هذا جسدت الرواية العربية بوجه عام والعراقية بوجه خاص، الصراع الإيديولوجي الذي حفلت به الحياة، فكانت انعكاساً حقيقياً للحياة الواقعية وما تعج به من تيارات فكرية مختلفة وغير متجانسة أحياناً، فالرواية ((إعادة صنع معقدة للخطابات الأيديولوجية الموجودة بالفعل، ومع ذلك فإن الناتج الأدبي ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه، بل هو إنتاج متميز للايديولوجيا))⁽⁶⁾. وهذا يدل على أن

(*) يقصد بـ(الايديولوجيا) منظومة الأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية والجمالية والفلسفية.. السائدة في الوعي والسلوك، والمتناقضة مع البنية الاجتماعية والتاريخية التي تشكل المرتكز الواقعي والعلمي للفكر في مرحلة زمنية محددة. ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب: 274/1.

(1) ينظر: كلمات على ضفاف الواقعية (دراسات نقدية في الرواية والقصة): شمس الدين موسى، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980: 44.

(2) الأدب القصصي (الرواية والواقع الاجتماعي): ميشيل زيرافا، ترجمة: سما داود، مراجعة د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005: 8.

(3) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: فاضل ثامر، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا 2004: 146.

(4) ينظر: مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، ط2، دار الجيل، بيروت، 1983: 27.

(5) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: د. عبد الإله أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977: 63 والشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 (دراسة نقدية): يوسف الصانع، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1978: 15.

(6) النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق الترجمة، 1996: 90.

الإيديولوجيا السائدة في أي عصر من العصور غالباً ما يكون لها الأثر في توجيه مسار الأدب وصبغة بصيغتها.

والمتتبع لمسار الرواية العراقية بعد الحرب العالمية الثانية وأبان مدة الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم تحديداً يلحظ أن الإيديولوجيا السائدة آنذاك التي وجدت صداها في النتاج الروائي هي الإيديولوجيا الماركسية والوجودية بسبب ارتباطهما الوثيق بالواقع السياسي المتدهور فكانت الأولى إطاراً تبناه الكثير من المثقفين والأدباء الذين استطاعوا من خلاله الوقوف على مشكلات الواقع وإدانتها وضرورة تغييره واستبداله وما نتج عنه من وعي للعلاقة الوثيقة التي تربط الأدب بالواقع، فكانت - مثلاً - عند غائب طعمة فرمان ((تعني عالماً جديداً مبرراً من كل منغصات الواقع وقروحه، ولقد ارتبطت الماركسية في ذهننا بالحرية والثورة على الظلم وبالتحدي، وهو تحد صلب لأننا كنا نؤمن بالمستقبل، ومعنى ذلك أنّ تحدينا لابد أن ينتصر ولا بد لكفاحنا أن يؤتي أكله))⁽¹⁾.

أما الوجودية فقد وجدت مناخها المناسب أثر الهزات التي تعرضت لها البنية الاجتماعية وقيمها المضطربة في النصف الثاني من القرن العشرين حيث وجدت الأفكار الوجودية القادمة من الغرب تربتها الصالحة؛ ((إذ يبدو أن الأسلوب الوجودي في التفكير ينبثق كلما وجد الإنسان أن أمنه قد أصبح مهدداً، وعندما يدرك ألوان اللبس والإبهام في العالم، وعندما يعرف وضعه العابر في هذه الدنيا))⁽²⁾.

ووفقاً لهذا أظهرت لنا الرواية العراقية صوراً متعددة تعكس صراع الرجل مع الواقع بكل منغصاته وسلبياته الذي يحول دون تحقيق الإيديولوجيا التي يؤمن بها. فكانت - على سبيل المثال - لا الحصر - صورة (سعيد) و(إبراهيم) و(شريف) و(عبد الخالق) في (خمسة أصوات) و(كريم الداود) في (المخاض) و(خليل الراضي) و(إسماعيل العماري) في (الأنهار) و(كمال حسين الكاتب) و(مصطفى كريم) في (المبعدون) تجسداً للإيديولوجيا الماركسية، وصورة (مدحت) و(عبد الكريم) في (الرجع البعيد) و(توفيق لام) في (المسرات والأوجاع) و(السجين) في رواية (السجين) و(س) في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) و(عزيز محمود سعيد) في (القلعة الخامسة) تمثيلاً للفكر الوجودي.

ففي رواية (خمسة أصوات) تجسدت في صورة (سعيد وإبراهيم وشريف وعبد الخالق وحמיד)^(*) مشكلة الإنسان العراقي المشغول بإيديولوجية العصر⁽³⁾. ومعهم ((تسمع حوار العصر حاراً متدفقاً ومؤلماً))⁽⁴⁾. فالرواية تطلعننا عن قرب على ملاحم المرحلة التي سبقت ثورة 1958 التي كانت تشهد نمواً في المستوى الثقافي اتسع فيها الفكر الماركسي اتساعاً ملحوظاً حتى غدا إطاراً تبناه الكثير من المثقفين والأدباء، ومنهم الأصوات الخمسة في الرواية التي مارسست الكتابة بشكل يعرض لمشاكل الناس ومعاناتهم، كما هو الحال مع

(1) الشعر الحر في العراق: 56.

(2) ينظر: الوجودية: جون ماكوري، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، مطابع الأنباء، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (58)، 1982: 82.

(*) انمازت صور الخمسة أصوات هؤلاء بتطور الوعي كثيراً عما وجدناه في رواية (النخلة والجيران)، فصورة (صاحب أبو البايסקلات) لم تكن تمتلك الوعي السياسي الذي يؤهلها لتعرية الواقع وكشف عيوبه بصورة شاملة، بل كان انبجاسة سرعان ما أختفت على يد (محمود بن الحولة) ليبقى الخفوت على ما هو عليه في مرحلته. ينظر: غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): خالد المصري، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، 1997: 52، والنخلة والجيران، غائب طعمة فرمان، ط1، دار الفارابي، دار بابل 1988.

(3) ينظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة: سيد حامد النساج، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982: 176.

(4) الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي): فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1992: 78.

(سعيد)، أو مقال افتتاحي في جريدة الناس عند (إبراهيم)، أو قصيدة تثور على الواقع عند (شريف)، أو قصة تعري الواقع عند (عبد الخالق).

فـ(سعيد) الصوت الأول يرتبط بهوم الناس ومشكلاتهم عن طريق عمله، بوصفه صحفياً في جريدة الناس الوطنية المناوئة للحكم الملكي، فهو مسؤول عن تلقي شكاوي المواطنين، ولهذا فهو مرتبط بالمجتمع ارتباطاً حميماً: ((وجدت نفسي مرتبطاً بهم من حيث لا أدري))⁽¹⁾. ويتجسد هذا الارتباط بالمشاركة الفعلية لمآسي الناس، مما جعله يهيم في الطرقات والأزقة بحثاً عن صاحبة الرسالة التي بعثتها إليه، والتي تعرض فيها لمشكلتها، والتي سيكتشف (سعيد) بعد حين انها زوجة صديقه (حميد) الصوت الخامس في الرواية، الذي كان يتظاهر بالعزوبية ويتنكر لحياته الزوجية. وبعد رؤية (سعيد) للمأساة التي تعيشها زوجة صديقه يبذل (سعيد) ما بوسعه من أجل إنقاذ هذه المرأة وابنتها وبالتالي، إنقاذ صديقه من حالة الفوضى التي يعيشها. فـ(سعيد) هنا ليس ((وحدة منعزلة تجتر عالمها الداخلي وأحلامها الخيالية، وإنما تراها وحدة اجتماعية تحمل إضافة إلى مميزاتها الشخصية مميزات شعبها))⁽²⁾، فبعد حادث فيضان النهر الذي هدم البيوت وجرف المنازل في عهد وزارة الجمالي، نلاحظ مساهمة (سعيد) الفعالة مع الطلاب وأفراد الشعب في إقامة الحواجز أمام المياه المتدفقة.

إن ارتباط سعيد الوثيق بالمجتمع ومشكلاته مبني على أرضية فكرية صلبة ((في نهاية الحرب طرحت آراء ومذاهب كثيرة، وكان عليّ أن أختار، والآراء الأولى التي عرفتها في نهاية الحرب معاً بعدها ما تزال الآراء السياسية عندي))⁽³⁾. فاختيار سعيد كان للفكر الذي يتوحد مع الطبقة الكادحة ((فالماركسية لا تفرض قيوداً على الفن، لكنها ترى أنّ من الطبيعي أن يولد فن جديد يضع البروليتاريا – الطبقة الكادحة- في المركز))⁽⁴⁾. هذا فضلاً عن احتذاء سعيد للأدباء الروس أمثال غوركي وغوغول وتشخوف متأثراً بأفكارهم حول أمور الحياة، فهو ينظر إلى الواقع ومشكلاته نظرة سيده (غوركي)، فـ(غوركي) كان عملياً، اشتغل ((حمالاً على بواخر الفولغا))⁽⁵⁾.

أما الصوت الثاني (إبراهيم) فإنه يتفق مع سعيد في الايديولوجية التي ينطلق منها ويبدو أكثر التصاقاً بها. فإبراهيم الذي يعمل مديراً لجريدة الناس، يسعى إلى الاقتراب من قضايا الناس وحل مشكلاتهم، وطرح أفكاره الثورية. إلا أنّ الأزمة التي يعاني منها إبراهيم هي الخضوع لظروف عائلته وقيودها، الأمر الذي أدى إلى وقوفه عند حدود القول ولا يتعداه إلى الفعل. ولهذا ظل إبراهيم يبحث عن استقراره الاجتماعي مسلحاً بأمل الايديولوجيا وقدرتها على التغيير، فقد قرر التخلص من حالة الهروب من الواقع كما هو الحال مع شريف وعبد الخالق وحميد الذين يلجؤون إلى الخمرة فراراً من أزماتهم، فيختار إبراهيم الزواج بوصفه وسيلة للاستقرار الاجتماعي: ((جلس إبراهيم إلى طاولة منزوية، أخرج علبة سكاوته ودخن سيكارة، وترك العلبة على الطاولة، وتابع شريط أفكاره سيخلف العزوبية لسعيد الذي لم يجد طريقه حتى الآن، ولبودلير العصر الذي لا يؤمن بالعقود الفردية، ولحميد الهائم المتدله بشبابه، ولعبد الخالق الذي لم يجد حتى الآن فتاة تجمع الفصيلتين الجمال والثقافة،

(1) خمسة أصوات: غائب طعمة فرمان، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1967: 46.

(2) غائب طعمة فرمان روائياً: د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004: 86.

(3) خمسة أصوات: 10.

(4) دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، 2000: 218.

(5) خمسة أصوات: 128.

وسيتزوج هو سيخرج من خط بلقيس، والسهر خارج البيت (...) ستكون في بيته امرأة، زوجة، قرينة، كلمة جديدة تضاف إلى قاموس حياته، إلى الصفات التي يتمتع بها⁽¹⁾. و(إبراهيم) يبدو أكثر الأصوات الخمسة تفاؤلاً بالمستقبل لكنه يُبقي الهم السياسي والخلاص منه هو الوسيلة الأمثل للاستقرار الاجتماعي ففي حوار مع سعيد يرى إبراهيم المستقبل رؤية مشرقة لا تتناسب مع الواقع الذي يعيش فيه: ((لا يهم (...)) ستتحسن الأمور ستستقبل وزارة الجمالي عن قريب، ولا مناص من أن يوافقوا على إجراء انتخابات جديدة، وعلى أسس جديدة، وستنتصر القوى الديمقراطية، وسيشرق عهد جديد، وسأستقر أنا.. وسنصدر مجلة أدبية تنشر فيها قصصك، وربما نؤسس دار نشر، وسأحقق حلمك في الانحدار على دجلة من المنبع إلى المصب على حساب المجلة⁽²⁾). فر(إبراهيم) هنا يربط بين استقراره الاجتماعي واستقراره السياسي المتحقق من انتصار الإيديولوجية التي يؤمن بها.

اما (شريف) الصوت الثالث في الرواية فقد كان ثائراً غريباً يرفض كل تصورات الماضي ويبني أفكاره على ثورة جديدة تقوض أركان الجيل القديم فهو ثائر على ((جيل، والجيل يعني مفاهيم، يعني ناساً، خلقاً، يعني تصورات خاطئة جيفاً بالية، عموداً شعرياً⁽³⁾). وكل شيء في نظره مدان وكل ما يوجد مبني على خطأ فقد كانت ((لأنا (حياة) جمع من البنين والبنات، كان لها ولد اسمه (مال) وآخر (غباء) وثالث (رياء) وبنت اسمها (وصولية) وأخرى (لوصولية) وثالثة (خيانة) وكانت تحبهم جميعاً، وتغدق لهم خيراتها وتقربهم إلى موائدها، إلا أنا، فقد كانت تحرمني الشيء الكثير، وكانت تقول لي يا (شريف) اذهب إلى الجوع والتشرد أنا أكرهك..⁽⁴⁾). فالجوع والتشرد إذن كانا مصير (شريف) ما دام الواقع لا يتغير من قصيدة أو قصة (وهنا إشارة صريحة إلى عراق قبل ثورة 1958). ولهذا يعيش (بودلير العصر) - كما يسمى نفسه - حياته الخاصة فيلتجئ إلى المرأة كأنسب مكان يحتضن قصائده البودليرية⁽⁵⁾، أما (عبد الخالق) فهو أكثر وعياً وفهماً لواقعه، ويجد في عمله عقبة في معاشية هذه الحياة؛ إذ كان يرى أنه يعيش ((حياة مستعارة مزيفة وأقوم بأعمال إجبارية مأجورة لا أجد لذة فيها⁽⁶⁾) لذا يرى في الفيضان بواذر الثورة الجديدة، فعلى الرغم من كونه كارثة إنسانية إلا أنه اختبار لقوى الشعب ((كارثة الفيضان أدت مفعولها على أية حال، جرفت الجمالي مخنوقاً بحبل مشاريعه الثنائية⁽⁷⁾).

وعندما يشكل نوري السعيد الوزارة الجديدة وتجرى الانتخابات تغطية للوضع المتدهور يأمل (عبد الخالق) بالتغيير، لكن أمله سرعان ما يتلاشى حينما يصدر نوري السعيد أمراً بتعطيل المجلس النيابي وتطهير جهاز الدولة من المشبوهين، ويكون عبد الخالق ضمن المشبوهين، فيتلاشى أمله في الثورة ((انظر إلى العراق لم تهزه حركتان جبارتان واستسلم خائراً لنوري السعيد⁽⁸⁾). وبهذا يمر العراق بأسوأ فتراته حيث الفقر والإهمال والجوع.

(1) نفسه: 141، 142.

(2) نفسه: 144.

(3) خمسة أصوات: 126.

(4) نفسه: 161.

(5) ينظر: نفسه: 92، 93.

(6) نفسه: 58.

(7) نفسه:

(8) نفسه: 262.

و(عبد الخالق) معني كثيراً بالجانب القصصي، ولذا فهو كثير التساؤل عن مسؤوليته أمام المجتمع بوصفه كاتباً قصصياً فهو يسعى لتوظيف الكتابة الأدبية لخدمة المجتمع كما وظفها من قبل (غوركي) و(غو غول) فنراه يقول: ((أنا في بعض الأحيان كالمجنون أنظر في وجوه الناس قائلاً لنفسني: هذه ليست وجوهاً بل أقنعة تخفي وراءها الوجوه الأصلية، وأنا ككاتب يجب أن أنفذ وراء الأقنعة، وأعرف ماذا يعتمل في الوجه))⁽¹⁾.

إن توظيف الكتابة القصصية عند عبد الخالق من أجل المجتمع رسخت لديه قناعاته حول الأدب، فهو عندما يقرأ (الأرواح الميتة) لغو غول ينتبه إلى امكانية حضورها في الجنوب العراقي ليكتب عنه وعن الأرواح الميتة فيه: ((تابع مطالعته للأرواح الميتة وتنقل مع تشيتشكوف في بحثه عن الأرواح الميتة... وفجأة ضرب عبد الخالق صفحة الكتاب بظاهر أصبعه وهتف: هذا يمكن أن يحدث في العراق أيضاً! يمكن أن يظهر تشيتشكوف عراقي في القرن العشرين أرض العراق الآن صالحة لألف تشيتشكوف))⁽²⁾. فأوضاع العراق في القرن العشرين تشابهت مع أوضاع روسيا قبل مائة عام عندما كتب غو غول (الأرواح الميتة) وكيف كان بطلها تشيتشكوف يشتري الأقفان الميتين ليستلف بهم من الحكومة فر((أرض العراق الآن صالحة لألف تشيتشكوف))⁽³⁾ كما يرى عبد الخالق.

أما خامس هذه الأصوات حميد فهو قريب من أحاديثهم السياسية لكنه لا يعيشها بوعي، لأن أزمته تنبع من الداخل فهو يريد أن يبدأ من جديد بعد أن دفنته حياته السابقة حياً⁽⁴⁾ بسبب زواجه من (نجا) في مرحلة الإعدادية بناءً على رغبة والده، فنراه يرى في حادثة الفيضان خلاصاً له وبداية جديدة ((ليت الفيضان يجتاح الضريح الذي دفنت فيه حياً، ويطفى تلك الشمعة التي تاكل قلبي، فأبدأ بداية جديدة))⁽⁵⁾. وعندما تطرح القضايا السياسية أمام حميد لا يعيرها أهمية، فهو يواجه الواقع كما واجهه شريف في اليأس والتمرد مداوياً جراحه بالخمر، ((فقضاياه استولت عليه وأضاعت الفرصة للمشاركة رغم أنه مثقف ديمقراطي))⁽⁶⁾.

ومع أهمية هذه الأصوات في أفكارها الثورية إلا أنها وإن التقت في الإطار العام عند ضرورة التغيير الثوري فإنها تتميز فيما بينها، فلكل صوت استقلاله وخصوصيته الفردية شأنه شأن الكثير من الاتجاهات السياسية والثقافية التي كانت كل واحدة منها تقدم طروحتها لتغيير عراق الخمسينيات⁽⁷⁾.

أما صورة (كريم الداود) في (المخاض) فكانت وليدة مرحلتها الراهنة، فالرواية تظهر لنا صورة (كريم الداود) مشغولة بما آلت إليه الأمور بعد ثورة 1958، وعودته إلى وطنه بعد سنوات الغربة، وفقدانه لأهله ومحلته القديمة إثر عمليات فتح الشوارع الجديدة. وهذا فقدان إنما يعني إزالة الملاحج القديمة واستبدالها بأخرى تتناسب وتطورات المرحلة لتبدأ رحلة البحث عن الأسرة التي بدت متفاعلة مع المناخ السياسي الذي شهده العراق عام 1960 والذي اتسم بتصفية المظاهر التقدمية التي رسختها الثورة.

(1) خمسة أصوات: 107.

(2) نفسه: 257.

(3) نفسه: 257.

(4) ينظر: نفسه: 133.

(5) نفسه: 133.

(6) القاص والواقع (مقالات في القصة والرواية العراقية): ياسين النصير، منشورات وزارة الإعلام، 1975: 164.

(7) ينظر: غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص: 63.

ويلحظ في ذلك أنّ عملية بحث (كريم) عن أهله تكتسب قيمتين: قيمة حسية واقعية تتمثل في محاولة كريم العثور على أفراد أسرته، وقيمة استعارية رمزية تتمثل في بحث الفرد العراقي عن الاستقرار ضمن ظروف الواقع السياسي المتدهور بعد الستينيات⁽¹⁾. أو هي البحث عن (الهوية) التي تؤهل (كريم) للعيش في المجتمع الجديد المتغير⁽²⁾.

ويبدو من الطبيعي بعد اطلاع كريم على التحولات والتغيرات الجديدة، وتخلي الثورة عن أهدافها – أنّ يتعاطف مع الطبقة العاملة (وهذا جوهر ايدولوجيته)، فالسائق (نوري) الذي خدم بلده تحت ظل حكومات ما قبل الثورة وما بعدها، ظل يراوح في مكانه، ولم ينل من رياح التغيير والثورة شيء يذكر، فاليوم أصبح أجيراً بعد أن كان يمتلك سيارة خاصة به، لم يتغير مكانه، وما زال يسكن بيته في محله القديمة، اقترب من سن الشيخوخة وزاد ضعف بصره⁽³⁾. وهذا يشير إلى أنّ الثورة لم تبلغ الجوهر⁽⁴⁾.

وقد أدى تماسك (كريم الداود) بالواقع السياسي والحياتي للناس، إلى الكشف عن قرب عن ايدولوجيته التي يؤمن بها، ففي حوار مع المهندس (محسن إبراهيم) البرجوازي وصديق كريم في المرحلة الجامعية، والقانع بما آلت إليه الثورة، يكشف عن موقف كريم الإيجابي الملتزم ايدولوجياً: الرافض للبرجوازية، والمؤمن بالاشتراكية إيماناً لا يقبل الشك⁽⁵⁾.

وتقترب صورة (كريم الداود) الإيدولوجية من صورة (خليل الراضي) في (الأنهار)، فخليل – كما تظهره لنا أوراق صلاح كامل- يرى أنّ عملية التغيير الاجتماعي لا تتم إلا بمنح الأحزاب التقدمية فرصتها في الحياة السياسية، فهذه الأحزاب ((ما زالت مطاردة ويحل المئات من أعضائها في السجون))⁽⁶⁾. و(خليل الراضي) ينطلق في ايدولوجيته وانتمائه السياسي من خلال وعيه الطبقي، وهو يعيش في بيئة فقيرة لا مجال فيها للحب أو الخيال: ((فهل أخذ نفسي بحب امرأة؟ ماذا أفعل؟ لقد وجدت أنّ صرخة ابي ذر الغفاري ما زالت باقية وعالية، وليس معي سيف لاشهره، ولكن معي قلباً نابضاً فانتيمت، وجدت الخلاص في الحب الأكبر، في العمل السياسي))⁽⁷⁾.

لقد نذر (خليل الراضي) حياته للسياسة دون أن يرتد عن المبادئ التي آمن بها، فهو يقول: ((يجب أن نقف بجانب الثورة حتى تمضي إلى تحقيق المزيد من الانجازات))⁽⁸⁾. وهو فضلاً عن انتمائه السياسي يمتلك القدرة على تشخيص الوضع السياسي العام الذي كانوا يعيشونه في أعقاب نكسة حزيران إذ يقول: ((الوهم، إنه داؤنا، أنا بجانب التحليل الذي يرى ضرورة التغيير من الداخل أولاً. بعد أن كشفت أغلبية الأنظمة عن كذبتها وجبنها، خدر طويل كانوا يزرقون أجسادنا به.. فلسطين.. التحرير.. عائدون.. ولكن ماذا كانت النتيجة؟))⁽⁹⁾.

(1) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 166.

(2) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: د. نجم عبد الله كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة 1987: 65.

(3) ينظر: المخاض: غائب طعمة فرمان، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1974: 361.

(4) نفسه: 351.

(5) ينظر: نفسه: 258-274.

(6) الأنهار: عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار العودة، بيروت، 1974: 24.

(7) نفسه: 149.

(8) الأنهار: 36.

(9) الأنهار: 24.

وعلى الرغم من وعي (خليل الراضي) ودقة تشخيصه للأمور من حوله، فإنّ أحاديثه عن النضال والسياسة ظلت تفتقر إلى الموقف الفعلي لها في الرواية الذي يؤطر كلامه الجاد والدقيق، ففي حوارهِ مع (خالدة عمر) لم تتعدّ أحاديثه في السياسة الحوار بوصفه عنصراً سردياً:

((قالت له:

-لقد تصاعدت الأحداث بسرعة:

فغمغم (خليل الراضي) دون أن يحول بصره إليها

-طفح الكيل هذا كل شيء.

وجعلها جوابه تجيل الطرف حوالها وهي تردد:

ولكن عدنان قطعت أخباره تماماً:

-إنه أول قربان تقدمه كليتنا مساهمة منها في الأحداث.

ثم ردد بلهجة أخرى محاولاً الاحتفاظ برباطة جأشه حتى لا يظهر أمامها بمظهر

الخائف المأزوم:

طارده جواسيس السلطة وعملاؤها، وأثار حقدهم حماسة واندفاعه العائيان))⁽¹⁾.

ف(خليل الراضي) في حوارهِ مع (خالدة عمر) يبدو دوره مراقباً للأحداث فقط، غير مشارك فيها، أمّا عن بقية الأحداث التي مر بها (خليل الراضي) فإنها ترد على لسان الراوي، صلاح كامل مما غيب الموقف الفعلي لخليل الراضي، فنبأ اعتقاله بعد التخرج يأتينا عن طريق (حسين عاشور)⁽²⁾، ونبأ إطلاق سراحه بعد الثورة من خلال (صلاح كامل)⁽³⁾، ونعرف من خلال الحوار بين (سعدون الصفار) و(صلاح كامل) أنّ اسم (خليل الراضي) ورد ضمن القائمة الائتلافية لنقابة المعلمين في البصرة فضلاً عن ابتعاده عن الفن⁽⁴⁾.

وعلى النقيض من موقف (خليل الراضي) يظهر لنا موقف (اسماعيل العماري) الأكثر جدية وقوة في النظر إلى الأمور، والرواية تظهر لنا (العماري) في دفاعه الثابت عن الايديولوجية التي يؤمن بها والمشاركة الفعلية من أجل تحقيقها، لأنه ((مع من يحطم الجمود، وأنه قد زهق من المظاهرات والزعاق وتوزيع النشرات السرية))⁽⁵⁾. وهذا ما جعل (العماري) عرضه للاعتقال بعد تخرجه وزواجه من زميلته (سامية سعيد) مما أهدى إلى هجرته بعد إطلاق سراحه إلى بيروت ليعمل رساماً في إحدى مجلات المقاومة، ليطلب بعد ذلك الانتماء إلى صفوف المقاتلين الفدائيين ليشترك معهم ضد الهجمات الإسرائيلية، حيث يقتل برصاص الجيش الإسرائيلي خلال إحدى هجماتهم على جنوب لبنان⁽⁶⁾. ولهذا كان (إسماعيل العماري) بطلاً من طراز خاص، فقد وصفه أحد الفدائيين الذين جاؤوا بجثمانه إلى بغداد قائلاً: ((لم أعرف إنساناً أحب وطنه مثل إسماعيل العماري، وقبل مقتله كان يدور في شوارع بيروت كالمجنون، دون أن يحس بالأمان فيها (...)) وقد قدم طلباً إلى القيادة في أيامه الأخيرة يرجوها فيه أن تنقله إلى القرى الجنوبية في لبنان ليساهم في الدفاع عنها من

(1) نفسه: 101.

(2) ينظر: نفسه: 239.

(3) ينظر: نفسه: 36.

(4) ينظر: الانهار: 36.

(5) نفسه: 180.

(6) ينظر: نفسه: 266.

الهجمات الإسرائيلية المتكررة⁽¹⁾. وهكذا كان موقفه الايديولوجي هذا شرفاً له ولوطنه ولعائلته على العكس تماماً مما رآه (خليل الراضي) في استشهاده حينما قال: ((كان استشهاده إسماعيل العماري انتحاراً))⁽²⁾.

وكان من الطبيعي اتهام (صلاح كامل) لـ(إسماعيل العماري) بالتطرف والتشدد، لأنهما على طرفي نقيض، فالأول عرف بثرثرته السياسية التي لا طائل منها، ومشاركاته العرجاء في المظاهرات ضد السلطة، والثاني عرف بجديته وإيجابيته وبحسمه للمشاكل دون تردد مهما كانت النتائج، ولهذا نراه يرتبط على سعيد الحياة العائلية بزميلته سامية سعيد، وينجب منها ولداً، في حين ظلّ (صلاح كامل) حائراً معذباً بشكل غير مبرر، فالعلاقة بين الذاتي والاجتماعي عند إسماعيل العماري هي علاقة تفاعل وانسجام⁽³⁾.

وتتفق نظرة (كمال حسين الكاتب) و(مصطفى كريم) في (المبعدون) مع نظر (إسماعيل العماري) الجادة إلى الأمور والمؤمنة بايديولوجيتها، والمقترنة بالفعل مع اختلاف التجربة. فكان ابعاد (كمال الكاتب) و(مصطفى كريم) إلى (بدره) عام 1951 جزءاً من سياسة الإرهاب التي كانت تستهدف العناصر الوطنية والثورية، ولكن إبعادهم لم يغير من انتمائهم أو موقفهم في شيء ((لأنهم كانوا على وحدة تامة مع بعضهم في الوطنية والتنظيم والإعلان، والأمل بالمستقبل))⁽⁴⁾. فـ(كمال الكاتب) كان على درجة عالية من الوعي والإدراك لتفهم الواقع ومشكلاته، وكان توجهه الفعلي في النضال موجهاً إلى أبناء الطبقة الكادحة من الشعب إيماناً منه بأنها ((هي وحدها تصنع الحياة، ...، وهي وحدها القوة القادرة على تحديد مدى قدراتها وأهدافها))⁽⁵⁾. وقد أدى هذا الإدراك العميق لمشكلات الواقع عند (كمال الكاتب) إلى ضرورة البدء بتغيير الداخل ((لأننا قبل كل شيء يجب ان نشور على واقعنا، على أنفسنا، يعني أن ندرك ونعي كل ما يحيط بنا،...، إن ما نحتاجه ليس تغيير سلطة وحسب... بل تغيير العقليات والروح والأفكار، انقلاب الإنسان كلاً؛ بحيث لا تجمععه بالواقع الفاسد أية رابطة أو جامعة، إن ما نحتاجه هو الإيمان بقدرة الشعب، بقدرة الجماهير، بقدرة الإنسان في الوصول إلى ما يريد))⁽⁶⁾. ومن أجل هذا يقود (كمال الكاتب) التنظيم في المنفى بإصرار، ولم تكن عمليات التعذيب والاعتقال تجعله ينهار أو يسقط سياسياً^(*)، لأن هذه هي الطريق الأولى للوصول إلى الهدف وهو ما نراه في حوار كمال مع ذاته: ((جبت اغلب سجون الوطن، يا كمال، عذبت كما لم يعذب قبلك إنسان، صارعت القيد، السجن كان بداية طريقك فقط، والتعذيب علّمك الكثير، لكنك وجدت نفسك بينهم، بينهم فقط))⁽⁷⁾، ولهذا راح (كمال الكاتب) يصارع الواقع كما صارع القيد من أجل تغيير الواقع وبناء الفكر من جديد ((فضجة أفكارنا تصفعهم بقوة، تثيرهم، فلا يألون جهداً، في سبيل تحطيمها، هذا هو همهم الأساسي، إنهم يقتلوننا، يكبلون سواعداً، أجسادنا،...، من أجل أن يحطموا فينا الأفكار،

(1) نفسه: 265-266.

(2) نفسه: 271.

(3) ينظر: البطل المتضاد (دراسة في رواية الأنهار): د. أفنان القاسم، مجلة الأقلام، ع 2 السنة (71) آذار 1982: 41.

(4) من حديث القصة والمسرحية: د. علي جواد الطاهر، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987: 117.

(5) المبعدون: هشام توفيق الركابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977: 137.

(6) نفسه: 138.

(*) كما هو الحال مع (كريم الناصري) في (الوشم) و(سمير أحمد رؤوف) في (الاغتيال والغضب).

(7) المبعدون: 120.

ولهذا علينا دائماً أن نرتفع بأنفسنا، وأن نعمل بجهد وبهوس، بكل ما نملك من وسائل كي نحافظ عليها ولكي لا تموت⁽¹⁾. ومن أجل إيمانه بايديولوجيته ينتهي (كمال حسين الكاتب) نهاية مجهولة، إذ يبعد عن بدره وهو في أشد حالات المرض إلى معتقل آخر مجهول، ليتولى (مصطفى كريم) قيادة التنظيم من بعده.

و(مصطفى كريم) لا يقل إيماناً عن صاحبه في تمسكه بايديولوجيته التي يؤمن بها، فنراه يضحي بنفسه من أجل الانتصار لقضيته، وإذا كان رجال الواقع الفاسد قد قتلوا (مصطفى) جسداً بعد قيادته التنظيم فإنهم لن يستطيعوا قتل جوهره الإنساني فهو كـ((فكرة سيبقي (...)) انه لم يفعل الآن سوى ان انتقل فجأة وبشكل أقوى من هيكل متجسم معتم إلى عشرات الهياكل الشفافة في الأذهان⁽²⁾)) وهذا ما كان (مصطفى كريم) يراه قبل قتله، إذ يقول: ((إنهم يحاولون ذلك معنا بالضبط، ان يحطموا الإنسان في أعماقنا، ومن أجل ذلك وحده تركونا ندور في اللاشيء، إنهم يريدون أن نموت من الداخل ان نستحيل إلى حجر أو جماد، ولكن هذا لا يكون لأن الإنسان ليس بهيمة، انه إنسان، وهو يتحسس الأمور، وله عقل يفكر. وتحت وطأة أي شكل من أشكال القسوة والظلم.. بإمكانه أن يجد عشرات الطرق تزدهر أمامه.. بإمكانه أن يجد البديل المناسب⁽³⁾)). ولهذا كان موته من طراز خاص كما كان موت (إسماعيل العماري) في الأنهار.

وإذا ما انتقلنا إلى صورة (مدحت) و(عبد الكريم) و(حسين) في (الرجع البعيد) فسنجد أنها تنطلق من مضمون فكري واحد يستند في الأساس إلى ثقافة وجودية تبحث عن الغاية من وجود الإنسان ومن موته. فالأول يعيش أزمنة الخاصة من الوقوف أمام الوجود والقيم والنفس وسؤاله عن ماهيتها، وهذه قد شكلت الأساس الأول لايديولوجيته، فنراه ينكر كل القيم من حوله (الخير، السلام، العدالة، الأفكار الإلهية... أشياء لا توجد كلها ومن العبث قضاء الوقت في تعريفها وتحديد معناها، وما دامت - ابتداءً من الحياة المعيشة وانتهاءً به- لا تعني أمراً جدياً. مَنْ أنا.. أو بالأصح.. ما أنا؟ ما العالم الواقعي وما الروح؟ وما المعرفة؟ وما الفكر؟ مشكلات وأسئلة يستعصى الجواب عليها أو حلها، لأنها بتركيبها وبمحاولة وضعها في أجواء حياتية معيشة، أمور من قبيل اللغو⁽⁴⁾) ويؤدي نكران القيم عند مدحت إلى فقدان الصلة بالمجتمع وعدم الانتماء له^(*)؛ لأنه مجتمع الأزمات والصراعات المشحون بكل أسباب التآزم كما يراه مدحت في حوارهِ مع (حسين) زوج أخته الذي لا يقل عنه عبثية وتآزماً: ((يجب أن نحدد المجتمع الذي تنتمي إليه، لا فائدة من التعميم، إنه المجتمع العراقي في سنة 1962، ولأنه مجتمع اللااستقرار، اللامستقبل، مجتمع الهاوية والتخمة والبلادة والارتعاد والحقد والنفاق، مجتمع أن تأكل بعدُ وجبة دسمة، وألا تعلم ما يجري في العالم وأن تتعقد جنسياً بالضرورة، وأن تحذر الفقر، فانه مجتمع لا علاقة له بأفراده الحقيقيين. إن المجتمع

(1) نفسه: 285، 286.

(2) نفسه: 326، 327.

(3) نفسه: 61.

(4) الرجع البعيد: فؤاد التكرلي، ط2، دار المدى للثقافة والنشر، 2002: 144.

(*) تتفق صورة (مدحت) في نكرانه للقيم وفقدان الصلة بالمجتمع مع صورة (عدنان) في (الهشيم) لجهد مجيد فهو يرى أنه ((ليس هناك عقيدة تستحق أن تكرر لها نفسك وتضحي من أجلها بل ليس هناك من يخدم عقيدته بصدق وإخلاص)) فضلاً عن تنكره لمجتمعه وفقدان الصلة به إذ وصفه بأنه مجتمع ((أسن راكد لا تنمو فيه سوى الدفلى)). الهشيم: جهد مجيد، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1974: 133، 13.

الذي لا يقدم لك شيئاً مقابل شروطه الغبية، لأنه ليس مجتمعاً بل فترة زمنية⁽¹⁾ ثم وجد مدحت نفسه يهتف بغضب ((شوف حسين، آني ما أريد هالمجتمع الوسخ، ما أريد انتمي له، آني ملتصق بيه بالصدفة، وآني مو أول واحد ولا آخر واحد))⁽²⁾.

وتشكل – العائلة- جزءاً من المجتمع الذي لا يستطيع مدحت التفاعل معه فهي ((تعيش هلوسة المشاركة الوجدانية الحزينة، لقد توارثت أعياد النواح، تلك هي سمة ديمومتها منذ الماضي السحيق في التفاهة والعقم))⁽³⁾. وقد أسلمه هذا إلى نوع من (الأنانية المنظمة) الناتجة عن فرديته، فالصلة بينه وبين النجمة الخافقة على حافة الكون هي ((صلة التفرد، الانفراد، التوحد، ذلك هو أغلب الحقيقة (...)) إنه أن تكون مركز الدنيا، قبل الجميع وبعدهم. لا شيء قبلك ولا شيء بعدك، أن تملك قوانينك التي لا تفترض أن أحداً سيطبقها مثلك هم شحاذو العالم المتبطلون، المفتشون عن لقمة الخبز من بيع المبادئ وشرائها أحياناً. مالي وما لهم. إن نهاية العالم وبدايته عندي، ومن انفرادي وحدودي الزمنية والمكانية، انه ليس مرضاً، إنها الأنانية الصحية، العقلية، المنظمة، العالم لي بكل ثمن، والانفراد يعني دخوله بحذر وامتصاصه. استهلاكه دون توقف، شرط ألا تكون منه، لئلا يصير هذا الأمر سبباً في منعك عن تنفيذ مآربك. هكذا هم الناس الأقوياء، الأقوياء بالمعنى الجديد إنهم ليسوا حمقى ولا خبثاء. ولا يملكهم الفضول الزائد أو يخلطون. وهم يكذبون بصراحة ولا تقيدهم الأخلاق أو يرتبطون بأواصر عائلية أو عاطفية عميقة.. كل شيء لي بغير حياء))⁽⁴⁾.

إن إيمان (مدحت) بفكرة (الأنانية) المنظمة لم تكن غريبة في مرحلة بدأ المجتمع العراقي ينتقل فيها من علاقات الإنتاج شبه الإقطاعية إلى علاقات إنتاج رأسمالية وهي العلاقات التي أنتجت الفلسفة البراجماتية في الغرب^(*). هذا فضلاً عن أن الوجودية كانت تتبلور وتنضج في أذهان العديد من الشباب في ذلك الوقت. فهي ترى بان الفرد الإنساني يشكل بنفسه ماهيته ووجوده الجوهرى في مجرى الحياة التي يختارها، وتذهب كذلك إلى أن الفرد مسؤول بالكامل عن نفسه لأن له إرادة حرة تفعل على وجه الدقة، ما يريد ويفضل⁽⁵⁾. وهكذا تمرد (مدحت) على كل قيم المجتمع وتقاليد، إذ رفض (عالمه البالي، المضطرب الرخيص، ذو التقاليد المتزمتة وأخلاق الغباوة، عالم اللذة السرية والجريمة المقبولة، عالم كل شيء مباح تحت الستار))⁽⁶⁾.

وكان من الطبيعي أن تكون مرحلة الشك وعدم الانتماء عسيرة المخاض لولادة قيم جديدة عند (مدحت) تكون بديلاً عن القيم المتوارثة الخاطئة. فالوجودية أرادت من الإنسان أن يخلق مجموعة قيم جديدة يمكن أن تنتشر بين الناس وتحل محل الأخرى وتكون بديلاً عنها⁽⁷⁾. وهذا ما حصل بعد اكتشافه فقدان زوجته (منيرة) بكارتها التي ((يجب أن تعاقب

(1) الرجوع البعيد: 146.

(2) نفسه: 147.

(3) نفسه: 143.

(4) الرجوع البعيد: 140-141.

(*) البراجماتية: حركة فلسفية تذهب إلى أن الحياة -أي النجاح المادي- أكثر أهمية من التفكير المنطقي، وإلى أن الفكر ينبغي ان يهدف لا إلى اكتشاف ما يسمى حقائق نهائية بل إلى إشباع الحاجات العملية الفردية المباشرة. وكان ابرز دعائها الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي (وليم جيمس). ينظر: معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية الناشرين المتحددين: 68.

(5) ينظر: الرجوع البعيد: 403.

(6) نفسه: 141، 142.

(7) ينظر: الوجودية: 256، 257.

على يده أو على يد أي متبرع آخر من العائلة))⁽¹⁾ وفاقاً للقيم التقليدية المعروفة، لكنه يتخطى ذلك – على الرغم من هروبه- ليتبنى وجهة نظر جديدة قد بدأ يخلقها لنفسه بناءً على جديد للأمور، إنها ((دعوة لقلب الأسس))⁽²⁾ ومنيرة في نظره فتاة بريئة وضحية مظلومة فهي ((لم تختار بالذات أن تكون معيبة، هي منيرته الرائعة كالسما، لم ترد عيبها لقد حدث لها ذلك، حدث لها. لم تفعله هي. لكنها تلك الصافية كنجمة الصباح، اختارته هو نفسه، بذاته، من أجل أن تكون له، هي دلالتها الأصلية، وكل ما عداها أفتعة زائفة لا علاقة لها بروحها أفتعة الفناء التي أمكنه أن يمزقها أخيراً)).⁽³⁾ وبهذا فقد استطاع مدحت تحقيق طموحه في تغيير الواقع الذي يعيش فيه، وهدم القيم البالية المتوارثة وإرساء قيم جديدة لمجتمع جديد ولو بشكل نظري، لأن الموت كان يتربص به ليكون ضحية الصراعات العنيفة بين مؤيدي نظام عبد الكريم قاسم من جهة والقائمين بثورة شباط 1963 من جهة أخرى.

وإذا كان موت (مدحت) قد دلّ على عدم نجاحه على الصعيد العملي، فإن ((النجاة، ثم البقاء، لا تستمد قيمتها الحقيقية إلا من الأخطار التي احاطتها، من معوقاتهما. ورغم ذلك فالنتيجة لا الوسيلة هي المهمة، فسيكون للحياة والبقاء دائماً أبطال من نوع خاص))⁽⁴⁾. وفي ضوء ذلك لا نتفق مع رأي د. صبري مسلم حمادي عن (مدحت) حينما جعله ((أسيراً لقيم، مجتمع بال، وهو يريد الحصول على المكاسب والانجازات دون تضحية أو جهد))⁽⁵⁾. ولا نعلم عن أية مكاسب أو انجازات يتحدث د. صبري مسلم، فـ(مدحت) حطم قيوده، وقيود المجتمع البالية، وبذل جهده من أجل إيجاد قيمة جديدة تتناسب مع ايدولوجيته التي انطلق منها.

وإذا كان (مدحت) قد استطاع تجاوز أزمته، فإن (عبد الكريم) لم يستطع تجاوز أزمته على الإطلاق، لأن بنيته الفكرية (الايدولوجية) ظلت في حالة تناقض واضح مع المجتمع، فضلاً عن عزه وسوداويته وتشاؤمه في النظر إلى الأمور. وقد عمّق موت صديقه (فؤاد) المفاجئ والمأساوي أمام عينيه من إحساسه بعبثية الحياة ولا جدواها وزوالها. فلا شيء يستحق العناء عند (عبد الكريم) ((لأن كل شيء مزيف))⁽⁶⁾ في نظره، هذه الفكرة التي ظلت تفترسه وتسيطر عليه حتى في قاعة الامتحان وهو يحاول أن يدفع تلك ((الفكرة المؤسسية عن بطلان كل شيء، الفكرة التي كانت تفترسني وأنا أتأملها وهي تفعل ذلك منذ شهر أو أكثر، أتأملها هكذا مثلما يتأمل عصفور صغير ثعباناً يبتلعه رويداً رويداً))⁽⁷⁾.

إن ايدولوجية (عبد الكريم) القائمة – كما أسلفنا- على السؤال الدائم عن ماهية الوجود والكون والخلق لم تدع له فرصة التفكير بحياته القادمة والانصهار في المجتمع، أي بمعنى آخر الانتقال من الخاص إلى العام، فنرى تأزم واحتدام وضعه الفكري في نهاية الرواية كما يدل على فشله في تجاوز الأزمة التي نشأت بعد موت (فؤاد). فالموت والفناء والكون لا تُفسر في نظر (عبد الكريم) ولهذا وجدت متناقضة: ((ما هو الموت لدى الإنسان؟ ان يفقد

(1) الرجوع البعيد: 410.

(2) نفسه: 410.

(3) نفسه: 428.

(4) نفسه: 440.

(5) أبطال الرجوع البعيد بين الإحباط والاعتراب: د. صبري مسلم حمادي، مجلة الأقلام، ع2، السنة (18)، 1983م:

42.

(6) الرجوع البعيد: 197.

(7) نفسه: 198.

عزيراً إلى قلبه؟ ان يفقده في العالم المادي ولا يستطيع أن يجده؟ ما معنى ذلك؟ ان الفناء لا يُفسر، مثل الكون اللامحدود، ولا يمكن للعقل أن يقبله، ولذلك نشأت الأديان ربما، واما الموت فلماذا يؤلم هكذا.. يؤلم الأحياء، الانه يحمل إليهم التناقض الأزلي بين الموجود (واللاموجود)⁽¹⁾. فالإنسان مهما حاول حل لغز الوجود انتهى إلى طريق مسدود، وعليه يصبح إدراك الوجود البشري أمراً مستحيلاً لان الموت ينهي: بمعنى ان الإنسان يموت قبل ان يكمل رحلة بحثه العقيمة⁽²⁾.

أما (حسين) فانه هو الآخر ينطلق بدافع فكرة ((العبث واللاجدوى)) إذ تخلى عن أسرته واتخذ الخمرة والبطالة سلوكاً على الرغم من أن تناوله لهذه الفكرة كان سطحياً إذا ما قورن بـ(عبد الكريم). فهو ((يسعى ان يجعل من حياته نغمة مؤسسية تنعى الإنسان))⁽³⁾ وهو بعد كل حساب توأم مدحت المجنون ((التوأم الذي انحدر من هذه الأفكار ذاتها، ثم أعوزته الإرادة والتصميم والنظر الثاقب فتخلى عن كل شيء وترك نفسه تُحمل مع التيار، جثة منتفخة طافية على سطح الماء))⁽⁴⁾.

فر(حسين) كان ضحية أزمة، وضحية مجتمع متدهور، فهو مثقف وواع للكثير مما حوله مما لا يعيه الآخرون، وهو ((الجوهر للحياة خارج البيت، مثلما كانت منيرة الجوهر النقي من الداخل))⁽⁵⁾. لذا كان طبيعياً أن يعود (حسين) إلى الصواب بعد ما دفعته رياح الظروف والمجتمع بعيداً عنه، وهذا ما يراه فيه (أبو مدحت).

((شوف سيد حسين (...)) أني أعرفك زين. أنت نفسك طيبة وشهم وتخاف من ربك... لكن الظروف تدخل أحياناً بحياة بعض الناس وتغيرها بلا ما يردون، بس الله سبحانه وتعالى يخلي بقلوبهم رغم تقلبات الدهر، الشفقة والرحمة والمحبة. لأنهم من الأصل، أشرف ومنبتهم طيب))⁽⁶⁾.

اما (توفيق لام) في (المسرات والأوجاع) فيؤدي إحساسه بعثية الحياة ولا جدواها إلى انشغاقه عن القيم والعادات والتقاليد، إذ تبدأ الرواية بتقديم الظروف التي ينشأ فيها (توفيق لام) الاجتماعية والسياسية والنفسية⁽⁷⁾، لكشف السلبيات والإحباطات اليومية التي تحاصره وتجعله يعاني من سأم (وجودي) يتحول فيما بعد إلى تهميش وعدمية.

فما أن بلغ (توفيق) السادسة عشرة من عمره حتى ((صار يميل إلى عزلة غير مفهومة، هادئاً متعقلاً ساخراً))⁽⁸⁾. ومرت أحداث تقسيم فلسطين والمظاهرات الشعبية ضد معاهدة (بورتسموث) أواخر عام 1947 وبداية 1948 دون أن تمس عائلته بسوء... فبعد الباري الأخ الأكبر لتوفيق ووالده منكبان على العمل طيلة النهار، ((وتوفيق بدا لوالدته أكثر إدراكاً من تعريض نفسه لمخاطر مجانية))⁽⁹⁾.

(1) نفسه: 469.

(2) ينظر: الوجودية: 279 وما بعدها.

(3) الرجوع البعيد: 147.

(4) نفسه: 147.

(5) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 99.

(6) الرجوع البعيد: 370، 371.

(7) ينظر: المسرات والأوجاع: فؤاد التكرلي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر: 1998.

(8) المسرات والأوجاع: 22.

(9) نفسه: 22.

ومما عمق من إحساسه بعبثية الحياة قراءته - وهو في سن السادسة عشرة من عمره - لرواية (سانين ابن الطبيعة) للروائي الروسي (أرتزيباشيف) التي كان لها الأثر العميق في البناء الفكري لـ (توفيق)، فعند قراءته الأولى لها ((شعر جالساً بذهول في فراشه، إن أمراً ما، مجهولاً وعظيماً ومرعباً، تكشف له عبر هذه الصفحات التي تبعث على الجنون والهيّاج والتمرد والرغبة الصادقة بضرب الرأس بالحائط. كأن ناراً مقدسة تناوشت روحه فلهبتها وهاجبت فيه العواطف والغرائز))⁽¹⁾.

إنّ دهشة توفيق وانبهاره بشخصية (سانين) جعلت من العسير انتزاعها من الذاكرة بسهولة، وهذا ما أثبتته القراءة الثانية التي يتماهى فيها توفيق بشخصية (سانين): ((أعاد قراءة رواية سانين، ولما علم من صديقه بأن مترجمها هو المازني، أدرك خطورة هذا العمل ورفعته الأدبية، وبأنه محكوم بالإنشور، خيل إليه بعد القراءة الثانية، أنه تخلص إلى حد ما، من تأثير هذه الرواية المدمر عليه، لكنه لاحظ في نفسه ابتعاداً عن عائلته وعن مجتمعه وعن الطموحات الصغيرة المتفق عليها. تملكته روح مبهمة من اللامبالاة واللامبالاة والاستهتار الكامل بالقيم، وشعر بغموض في نهاية ذلك الخريف الحزين في مقهى حسن عجمي، ان تفاهة الحياة التي تتبدى له هذه الأيام قد تدفعه، في مستقبل قريب أو بعيد، إلى الإتيان بأمر خطيرة حمقاء أو تغريه بالقضاء على حياته))⁽²⁾.

ان المتأمل في النص السابق يلحظ التماهي الواضح بين الشخصيتين في اللامبالاة ونكران القيم، والعبثية واللاجدوى وهيجان العواطف والغرائز، فضلاً عن التمهيد لما سيؤول إليه مصير توفيق في حرمانه من الميراث، وفصله من عمله وطلاقه لزوجته، وفي القراءة الثالثة للرواية، فهم توفيق ((عمق شقاء هذه الشخصية الروسية المنطلقة من عقالها. لم تكن علاقة سانين بالنساء عموماً علاقة سعيدة، لان دودة اللاجدوى كانت قد نخرت أساس نفسه، وكان ذلك البطل ذو المستوى الخاص جداً، يحاول ان ينسى فقط، وكل تصرفاته كانت بهذا الاتجاه))⁽³⁾. فعلاقة (توفيق) بالنساء، كانت كعلاقة (سانين)، لم تكن علاقة سعيدة، لهذا كان الجنس عند (توفيق) جزءاً من مسراته التي يحاول فيها نسيان أوجاعه وهذا ما سيأتي تفصيله لاحقاً.

إن انهماك (توفيق) الشديد بالتفكير الوجودي أدى إلى استسلامه الاجتماعي والسياسي، فلو تتبعنا طرده من عمله لدى الحكومة، ومن عمله مع ابن عمه، ومن كميّة زوجته، ومن فتحية في غرفته المستأجرة، لرونا مقدار هذه (الجبرية المتشائمة) التي ظلّ توفيق أسيراً لها⁽⁴⁾. فلا غرابة ان يفكر (توفيق) تفكيراً جدياً بالانتحار كحل لمأساته تلك: ((بقيت سجين غرفتي والباحة الصغيرة، أفكر عمّا إذا كان للحياة حل آخر غير الموت، وإذا كان هذا هو الحل الوحيد فلماذا حرمت الأديان الانتحار مع انه الطريق الأقصر للوصول إلى يوم الحساب))⁽⁵⁾.

ويتفق البحث والرأي القائل بأن تمثل إغراءات الفكر الوجودي والعدمي في الرواية جاء من اجل التركيز على العطب الذي أصاب الذات العربية بتأثير الشروط التاريخية

(1) نفسه: 28.

(2) نفسه: 41، 42.

(3) المسرات والأوجاع: 98.

(4) ينظر: الجنس الحائر (أزمة الذات في الرواية العربية): د. عبد الله أبو هيف، ط1، دار رياض الريس للنشر:

2003: 94.

(5) المسرات والأوجاع: 355.

وغياب قيم المجتمع المدني في الواقع العربي المتردي⁽¹⁾. وهذا ما حدث لـ(توفيق) الذي راح ضحية ما حدث في العراق في تموز 1968، إذ رفض ظاهرة صعود وتحكم الجبهة، وعملاء الأمن والمخابرات في الدوائر الحكومية، متمثلة في الرواية بـ(سليمان فتح الله الأعرج) مسؤول الأمن في الدائرة التي يعمل فيها توفيق، الذي تبدأ رحلة الأوجاع عند (توفيق) بسببه، إذ يتسبب في طرده من عمله – بينما كان يقوم بواجبه- لمدة خمس سنوات، ومنعه من العمل بالمحاماة للمدة نفسها⁽²⁾.

وإذا كانت صورة الرجل في (الرجع البعيد) و(المسرات والأوجاع) متأثرة إلى حد ما بالفكر الوجودي، فإنها لم تكن بعيدة عن الواقع الذي استقى منه الكاتب مادته على الرغم من عدم التزامه بالواقعية بوصفها مدرسة أو اتجاهًا محددًا⁽³⁾. لكنها الواقعية المرتبطة بالرؤية الفردية وهي التي ميزته عن كل من تأثر بالوجودية، كـ(أنيس زكي حسن) في (السجين) و(فاضل العزاوي) في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) التي يمكننا وصفها في مغامرتها التجريبية وفي عمق صلتها بالأفكار والتيارات الأدبية الوجودية وأدب العبث واللامعقول من أكثر النماذج الأدبية المعبرة عن الوجه الأكثر تطرفاً في الابتعاد عن الواقع⁽⁴⁾.

ففي رواية (السجين) انمازت صورة (السجين) بأنها صورة مقلدة للانموذج الروائي الأوروبي⁽⁵⁾، وغير ملتصقة بهموم الإنسان العراقي آنذاك، فكانت صورة مطلقة مجردة أكثر من كونها شخصية عراقية تعيش وتنفس وتمارس الحياة بتفاصيلها وجزئياتها، وهو ما رأيناه في صورة (توفيق لام) في (المسرات والأوجاع)، فقد جاء (السجين) نمطاً أو فكرة أكثر منه إنساناً حقيقياً⁽⁶⁾. فهو بلا اسم لان الأسماء لا تهمه⁽⁷⁾ والناس عنده نمل وفئران وحشرات وجردان وثيران وأبقار وحمير⁽⁸⁾. ويبدو أنه قد أدرك ذاته، فهو ((نملة من هذا النمل، ولا داعي للأسئلة اللامجدية التي لا يفكر فيها إلا الأطفال الكبار))⁽⁹⁾ ولا يقف الأمر عند هذا، فنراه يطرد زوجته نهائياً من حياته فهي ((نملة تافهة تعيش معه في كهف قذر))⁽¹⁰⁾ معتقداً بطردها بأنه حقق حريته من كل القيود التي تكبله، لان ما يميز الإنسان عند الوجوديين – عن جميع الموجودات الأخرى هو ممارسته للحرية وقدرته على تشكيل مستقبله، فمن خلال اتخاذ القرار يحقق الإنسان ذاته الحققة⁽¹¹⁾. وهذا ما شعر به (السجين) بعد طرده لزوجته ((وانتبه إلى نفسه، لقد كان يصرخ في وجهها كالكلب المسعور، شعر في تلك

(1) ينظر: الجنس الحائر: 96.

(2) ينظر: المسرات والأوجاع: 184، 185، 186.

(3) ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 87.

(4) ينظر: مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي): رزاق ابراهيم حسن، مجلة الاقلام، العدد الخامس، السنة الثانية عشرة، 1977، 2/19.

(5) يرى د. صبري مسلم حمادي ان صورة (السجين) كانت صدى واضحاً لـ(روكانتون) بطل رواية (الغثيان) لجان بول سارتر و(ميرسول) بطل رواية (الغريب) لالبيركامو، و(غريغور سامسا) بطل (المسخ) لفرانز كافكا. ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980، صبري مسلم حمادي (اطروحة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة بغداد، 1984: 136.

(6) نفسه: 132.

(7) ينظر: السجين: أنيس زكي حسن، ط1، مكتبة الحياة، بيروت، 1961: 10.

(8) ينظر: نفسه: 72.

(9) نفسه: 5.

(10) السجين: 19.

(11) الوجودية: 15.

اللحظة بانه كان يدرك معنى الحرية لأول مرة في حياته إدراكاً لم يكن قد عرفه من قبل بهذه السعة وهذا المدى⁽¹⁾.

ومن هنا تبدأ رحلة (السجين) نحو الجنون، فيترك عمله، ويهجر الأماكن التي ارتادها مع الأصدقاء، ويمزق الكتب لأن ما يوجد فيها ما هو إلا سراب خادع ((فانطلق يمزق كل شيء، وشعر بلذّة عنيفة بينما كان يمزق كل شيء، يدوس بقدميه على الصفحات، على الأسماء، سيدوس على هذه الأشياء فلماذا لا يسبق الزمن؟ ستصحو البشرية في يوم من الأيام من غفوتها وتنتبه إلى نفسها فتجد أنها غارقة وسط أكداس من هذه الصفحات والمكتبات كلها ثرثرة وأنانية وسخف، فلماذا لا يسبق البشرية في هذا))⁽²⁾.

وينطلق بعد ذلك للحديث مع نفسه، ويطلق أصواتاً غير مألوفة، إلى أن تقبض الشرطة عليه ويقاد إلى المستشفى، وهنا يفر من الشرطي، ليقرر الانتحار، فيتحطم جسده لكن شيئاً من الوعي يظل في رأسه فيدرك أنّه عرف الحقيقة لأن الحقيقة تبدأ من حيث ينتهي الإنسان ولا تظهر إلا حين لا يعود صاحبها في حاجة إليها على الإطلاق⁽³⁾.

أمّا في رواية (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) فإن من العسير تحديد صورة أو ملاحج الرجل فيها؛ إذ إن الرواية ((لا تطمح بأي تحديد زمني أو مكاني أو جسدي لمخلوقاتها))⁽⁴⁾. وهذا ما جعل من تلك (المخلوقات) تبدو غير متناسقة وتصل أحياناً إلى درجة التنافر وعدم الانسجام لتكون صورة لا وجه لها أو لون. فر(س) وهو بطل الرواية يحاول اختراع جهاز لإبادة البشر وتحويلهم إلى أصنام ويرى (س) أن العالم بدون بشر سيكون أكثر بهجة ((مدينة بدون ناس بدون ضجة ومشاريع ومضاجعات))⁽⁵⁾ وحين ينجح (س) في تحقيق هدفه وتحول البشر إلى أصنام، يخشى من وقوع الجهاز في أيدي بعض الدول الكبرى فيعمد إلى إتلافه من خلال إتلاف المعادلة الرياضية لهذا الجهاز⁽⁶⁾. وبهذا يكون (س) قد حقق حريته التي تبدأ حيث تنهار علاقاته مع العالم، فعجزه عن تغيير الواقع يؤدي به إلى رؤية حالمة يتم من خلالها تدمير العالم وفناؤه.

وبعد أن تحقق ل(س) هدفه بموت الناس جميعاً، راح يبلور رؤية عدمية لهم وللأشياء: ((ذات يوم يستيقظ الغسق فيكتشف أن الكون قد نفى كائناته التي كانت تكتسب الوعي والعادات. كون مهجور يحتمل وقوعه في يوم ما في المستقبل.. وعند ذاك يتصلب الجوهر ويعيش كل شيء جوهره الخاص.. أمام مثل هذه الحقيقة يطرح سؤال أصيل نفسه: إذن لمن نكتب؟ في المدى الأخير: نحن نكتب لكون مهجور أي بمعنى ما إننا نكتب للأشياء التي لا تمتلك أي وعي، وإذا كان الوعي هو الذي يعطي للوجود معناه فإننا نكتب لوجود لا معنى له: العبث))⁽⁷⁾.

(1) السجين: 25.

(2) نفسه: 29.

(3) ينظر: نفسه: 125.

(4) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة: فاضل العزاوي، مطبعة الآداب، النجف، 1969: 4.

(5) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة: 41.

(6) ينظر: نفسه: 33.

(7) نفسه: 100-101.

فالعيب واللاجدوى -إذن- هما نتيجة الجهد الإنساني وفاقاً لما يرى (س)، وهذا يعني انه منجذب إلى العدم ((لأن العدم هو البدء، أما الوسيط فهو الوجود المادي، وهو طاقة العدم، وهو يحمل العدم في ذاته))⁽¹⁾.

إن البحث عن الحرية من خلال إلغاء الآخر والقضاء عليه، ورفض الحياة الاعتيادية والعزوف عنها، وعدم الارتباط بهدف سياسي أو اجتماعي في الحياة، هي الغاية المرجوة عند (س)، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه (البيركامو) حينما رأى ان ارتباط الإنسان بهدف في الحياة يجعله مقيداً ويدفعه إلى إتباع نمط معين من الحياة يحد من حريته⁽²⁾.

وبناءً على هذا راح (س) يرفض الزوجة الجميلة والمستقبل المنشود ((ففي الوقت الذي يمارس فيه البشر مختلف المناورات ويفتون أعصابهم من أجل الحصول على راتب محترم ومركز مرموق وزوجة جميلة وتقاعد وشخصية محترمة، يرفض هذا الأخلاقي الجديد كل هذه الأمور ويعتبرها سقوطاً أمام بوابات الوهم، لا الحب، ولا الفجر يستطيع ان يقدم لي الخلاص، لا الموجودات، ولا الحبيبة، ولا الكنوز ولا الرحلات تستطيع ان تفتح أمامي مصيدة مصيري السهمي بين ملايين الأجيال، وملايين العالم والشموس، بين (العدم - الوجود- العدم) وفي كون امتلأت ذراته بالحياة ثم لا تلبث ان تنطفئ))⁽³⁾.

فتحقيق الحرية لا يتم عبر مظاهر (السقوط) هذه، فـ((ليس ثمة ذات مفردة ومعطاة وحدها، بل كل ذات تفترض بطبعها (الغير) الذي تساكنه وتوجد معه وهذا الغير يستولي على وجود الذات بما يفرضه عليها من أحوال وأوضاع حتى لينتهي الأمر إلى ان تذوب الذات في الغير أو في الناس، فلا تفكر الذات إلا كما يفكر الناس ولا تفعل، إلا كما يفعل الناس ولا تشعر إلا كما يشعر الناس، وهذا يفرضي إلى ما يسميه (هيدجر) باسم السقوط))⁽⁴⁾.

ويبدو لنا أن تمثل (السجين) في رواية (أنيس زكي حسن) و(س) في (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) للاتجاهات الوجودية والعدمية والفوضوية ما هو إلا جزء من الواقع السياسي الذي كانت تسوده الفوضى والفساد وتفاقم التناقضات وغياب العدالة. وهذا ما جسده بشكل أكثر واقعية رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي. فـ(عزيز محمود سعيد) يتساءل عن العدالة التي قذفت به إلى السجن، فـ((أية عدالة هذه التي تقذف بي في مثل هذا المعتقل السياسي، ربما كنت مذنباً دون أن أعني ذلك، لابد ان الله عبر عن استيائه ازائي بطريقة ما. كنت هناك في المقهى أبحث عن عاهرة، لقد عاقبني الله إذن على نيائي المبيتة التي لم أفصح عنها لأحد))⁽⁵⁾.

إن الصدفة التي أدت بـ(عزيز محمود سعيد) إلى السجن ليست بحد ذاتها صدفة عارضة أو عشوائية، بل إنها مرتبطة بالواقع السياسي آنذاك المشحون بكل أسباب التناقض والتأزم. وعلى الرغم من فردية (عزيز محمود سعيد) وميله إلى الاتجاهات الفوضوية العنثية⁽⁶⁾، إلا انه لم ينصهر بسرعة في عالم السجن بل راح يراقبه من الداخل، وينقده في الوقت نفسه، ولم يحصر نقده للسلطات السياسية فحسب، بل امتد إلى التنظيم المضاد لها

(1) مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي): 19.

(2) ينظر: مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي): 18.

(3) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة: 109-110.

(4) دراسات في الفلسفة الوجودية: د. عبد الرحمن بدوي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1973: 19-20.

(5) القلعة الخامسة: فاضل العزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972: 26.

(6) ينظر: القلعة الخامسة: 22، 123.

بسبب آليته ورتابة علاقاته التنظيمية ومشاركة أحد جواسيس السلطة في قيادته المتمثلة في (عبد الكريم).

وبسبب هذه الحقائق التي اكتشفها (عزيز) في التنظيم المعادي للسلطة، ولعمق وعيه لذاته، وبحكم التصورات الايديولوجية الوجودية التي حملها إلى السجن (كجزء من فريته)، اقترب عزيز من الشخصيات التي تقف على النقيض من السلطة والتنظيم معاً، أمثال (منعم) الذي كان يحلم بثورة شاملة ونقية دونما مساس بالنوع الإنساني ((فقد كانت أفكاره هناك، مع عالم آخر لا يقتل فيه الإنسان أو يهان، مع الحرية الجديدة التي تنفجر من عواطف سكان يواجهون الموت في كل لحظة،... ولم تكن صورة الثورة في رأسه مشابهة للصورة التي يحملها الآخرون، فقد كان ضد الجريمة مهما كانت مبرراتها))⁽¹⁾. و(حسين) المتهم بالإلحاد والمتبرأ من كل القيم كالحب والأخلاق والتاريخ والشهداء ((فأي غبي يمكن ان يتحول إلى بطل إذا ما أصابته رصاصة طائشة ومات، وليس الأختيار في هذا العالم سوى أذلاء أغبياء قانعين تعودوا ان يقولوا نعم حتى للأكاذيب))⁽²⁾.

وعلى الرغم من تقرب (عزيز) لـ(منعم) و(حسين)، والدخول في علاقة حب مع أخت الأول، إلا أنهما لم يكونا البديل الفكري لـ(عزيز)، فقد أدرك من خلال واقع الممارسة أنّ إيديولوجية الماضي لا ترسم طريق الخلاص، فالوحدة والانعزال والتشاؤم واليأس ليست وسائل صحية لفهم العالم بصورة صحيحة، وإذا كان في الماضي يعيش بدون قضية، فهو الآن صاحب قضية ((ينبغي أن أدافع عنها لأنها الامتحان الوحيد لتبرير وجودي، إن أخطائي التي ينبغي الاعتراف بها هي انني أردت أن أظل وحيداً))⁽³⁾. لكن المشاركة مع الآخر والتعاطف معه هما السبيل الأمثل لاستمرار الحياة، وهذا ما حدث حينما شارك (عزيز) (مصطفى) المحكوم عليه بالإعدام، بالسهر طوال الليل من أجل ((ليلته الأخيرة)،...، انه من العار ان أنام واهجره واتركه وحيداً يواجه الموت))⁽⁴⁾.

وإذا كانت ملاحم الرجل الإيديولوجية قد اتخذت فيما ذكر آنفاً مواقف فكرية في ظل مستواها الثقافي ووعياها بذاتها، فإنها في روايات (عبد الخالق الركابي) انطلقت من وعيها الذاتي والاجتماعي على الرغم من خضوعها لإطار البيئة الريفية فهي واعية وتمتلك قدرة التعبير وشمولية التغيير، وهي بذلك تتحول إلى ((بؤرة للوعي الشمولي الذي تختفي فيه الحدود بين الفردي والجماعي))⁽⁵⁾. وهي فضلاً عن ذلك لا تقف عند حدود القول، بل تتجاوزه إلى حدود الفعل والتغيير وضرورة التغيير فهي شخصيات مندفعة ذات تأثير اجتماعي يتزامن مع الفعل الروائي ووظيفة الشخصية. فـ(حازم) في (نافذة بسعة الحلم) المرتبط بأرضه أيما ارتباط، اقتنع بان القتل هو الوسيلة الوحيدة لتحرير الأرض من اليهود، فقد اشترك في حرب 1967، وحرب 1973 التي تخطى فيها آلام الهزيمة من جراء الحرب الأولى، لكنه يضحي في الثانية تضحية كبيرة، إذ يصاب إصابة خطيرة يفقد على أثرها ساقه، وعلى الرغم من ذلك يرى بان تضحياته لم تذهب سدى بل انها مهدت الطريق لبناء جيل جديد لن يفتح عينيه على الهزيمة والعار والخذلان وهذا الأمل تمثل في الجنين الذي زرعه (حازم) في رحم (جميلة).

(1) نفسه: 44.

(2) نفسه: 46.

(3) نفسه: 86.

(4) نفسه: 114.

(5) البناء الفني في رواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة): د. عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

ويبدو ان لوعي (حازم) بموقعه الطبقي أثراً كبيراً في بنائه الفكري، فقد تنازعته قبل مشاركته في الحرب فكرتان: الرحيل والبقاء، فهو حين يذكر مالك الأرض وطريقته الفجة في التعامل⁽¹⁾ يقرر البقاء ((وللمرة الثانية لمح سرب طيور تهاجر جنوباً فارتسم أمام عينيه المخضلتين بالماء وجه أبيه وأمه وفكر: "ولكن لا... تلك هي أرضنا... وأيام معدودة يرتفع فوقها منزلنا الذي سنشيده بأيدينا... وتلك... تلك مجرد طيور مهاجرة"⁽²⁾ فإحساسه ووعيه بموقعه أدى به إلى تشبث بأرضه والدفاع عنها، هذا فضلاً عن تأثير (الأب) في ترسيخ هذا الوعي والارتباط بالأرض، والانتماء إليها⁽³⁾.

أما في رواية (من يفتح باب الطلسم) فنحن أمام صورة (ياسر) الواعية التي ينفجر الوعي لديه بعد بتر يده في حرب قفقاسيا والبلقان المسماة بـ(دكة الغربية). فـ(ياسر) كان الموجه الحقيقي للانتفاضة ضد القوات العثمانية ومن يمثلها (عادي، هادي بيك)، لان الرواية صورت الصراع بين الفلاحين والشخصيات الوطنية من جهة، وبين السلطة العثمانية المتمثلة بالحكام والملاكين واتباعهم من جهة أخرى. لذا كان (ياسر) يمثل الشخصية الواعية الأكثر تأثيراً في (أهل القرية) فهو يمتلك قدرة عقلية كبيرة لاستيعاب الأحداث والصراع القائم بين الفلاحين والسلطة العثمانية، فضلاً عن اتصاله بـ(الروس) ثقافياً حسب وصف الراوي، وعودته من بغداد محملاً بأفكار ثورية جديدة تتناسب وضرورات المرحلة التي اقتضت التغيير والثورة، فمن خلال الحوار بين راضي ومجبل وياسر تتجلى لنا بوضوح أفكار ياسر الثورية: ((هل تصورت بأننا وجدنا الذين نعمل ضد العثمانيين؟ طوال عملي في بغداد وخلال الفترة التي أودعت فيها السجن وأنا اسمع بتلك الأخبار المكتومة عن جمعية ((الاتحاد والترقي)) التي تأسست قبل سبع سنوات في اسطنبول نفسها واعضاؤها أتراك يعملون ضد سلطانهم الذي هو تركي مثلهم فكيف الحال معنا ونحن عرب؟))⁽⁴⁾.

يتضح لنا من خلال هذا النص الموقف الإيديولوجي الذي التزم به (ياسر) ومدى تأثيره في عملية التغيير الاجتماعي ((فهو تبني فكراً لتشير إلى ما يختزنه الوعي الجماعي من قيم ومثل))⁽⁵⁾. وفي رواية (قبل ان يخلق الباشق) تظهر صورة (مانع الشيخ عاصي)، خريج المدرسة الرشيدية، ومكتب الحقوق، ومدير ناحية الأسلاف في العهد العثماني، الذي يحاول فرض أيديولوجيته الإصلاحية بتغييره لنمط الحياة في الناحية، إذ يتمنى ان يرى نفسه (مدحت باشا) بلده، لكن الاحتلال الانكليزي لم يمهل طويلاً، إذ أطبق سيطرته على البلد، فيحال (مانع) إلى التقاعد ليكون أسيراً لعزله والخمر، لكن روح التمرد في نفسه ضد السلطة التي نظمها (مدوح أفندي) المدرس الشامي في إحدى مدارس الناحية ألهمت مشاعره ضد المحتلين فكان (مانع) أول من حمل لواء الثورة في الناحية ضد الانكليز بإطلاقه (نخوة العشيرة) لتنتقل فيها الجموع من حالة الركود إلى حالة التمرد والثورة، ليقود (ثورة العشرين) ضد الاحتلال الانكليزي⁽⁶⁾ ((ودون سابق إنذار شمل الصمت الجميع. فنظرات إلى حيث تستدير الوجوه، فإذا بالحشد ينشق عن قامته (الكابتن فوكس وايت) وهو يقاد نحوي عاري الرأس، مجرداً من مسدسه الذي اعتدت أن أراه يتدلى من خصرته (...)) وتنقلت العيون

(1) ينظر: نافذة بسعة الحلم: عبد الخالق الركابي: دار الحرية للطباعة، 1977: 39.

(2) نفسه: 59، 60.

(3) ينظر: نفسه: 117، 118، 119.

(4) من يفتح باب الطلسم: عبد الخالق الركابي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982: 691.

(5) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:

(6) ينظر: قبل ان يخلق الباشق: عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة 1990: 518 وما بعدها.

المشتعلة غضباً بيني وبين (الكابتن) كأن الجميع في انتظار أدنى إشارة مني ليقضوا عليه (...). كلمته وأنا أعيد المسدس إلى حزامي، فصوب عينيه الزرقاوين نحوي، متأملاً إياي لحظات. وألّمت بفمه المتورد ابتسامة مبهمة وهو يتفحص ملابسني، متنقلاً بنظراته بين الكوفية والعقال (والصاية) وفتح فمه عن أسنانه ذات الجذور المسودة. وقال بعربيته السليمة التي تشوبها لكنة غير واضحة:

((لم أخف يوماً ما من الكرنفالات:

-(...)) حسبتك متنكراً في ملابسك هذه يا (مانع افندي).

فأجبتني من فوري:

-كنت كذلك يوم عرفتني.

-والآن؟

-الآن شأني شأن الآخرين⁽¹⁾.

يكشف النص السابق عن انصهار الوعي الذاتي في الوعي الجماعي، فقيادة (مانع) لصفوف الثائرين، وارتداؤه الملابس الريفية (الكوفية والعقال والصاية) بعد أن كان يرتدي الطربوش والسترة الأنيقة، ما هي إلا محاولة جادة للعودة إلى الجذور التي فرضت عليه قيادة الجموع الثائرة مما يتناسب وموقعه في المجتمع، والتي ميزته عن كل صور الرجل الإيديولوجية فيما سبق.

(1) قبل أن يخلق الباشق: 531، 532.

المبحث الثاني

صورة الرجل في بعدها السيكلوجي (النفسي)

يحظى البعد السيكلوجي (النفسي) للشخصيات في الرواية بدور حيوي وهام؛ إذ تتوقف عليه مصداقيتها داخل العمل الروائي، فمن أجل أن تكون الشخصية الروائية مفعة بالحياة وقادرة على إقناع القارئ بواقعيته ووجودها لا بد من ارتياد مجاهل عوالمها الداخلية واستبطان وإخراج ما فيها من مشاعر وانفعالات وأفكار، فحين تبوح الشخصية للقارئ بمكنوناتها وطبيعتها تكون قد اجتذبت القارئ وشدته، وبنت جسراً من الثقة بينها وبينه⁽¹⁾.

وقد ازداد اهتمام الرواية بشكل عام، والرواية العراقية بشكل خاص، بالبعد السيكلوجي (النفسي) لشخصياتها بعد التطور الذي شهدته طروحات علم النفس التحليلي على يد العالم النمساوي (سيغموند فرويد)، وتلميذه (يونغ) و(آدلر)، فضلاً عن تيار الرواية السيكلوجية الذي ظهر في مستهل القرن العشرين على يد كتاب رواية تيار الوعي (جيمس جويس، وليم فوكنر، فرجينيا وولف)⁽²⁾.

وإذا كانت الرواية العراقية قد أهملت في بداياتها الأولى البعد النفسي لشخصياتها، فانه في نماذجها الأكثر حداثة – زمنياً – قد أولت هذا الجانب اهتماماً خاصاً؛ إذ ظهرت روايات كان كل همها استبطان شخصياتها وكشف دوافعها الفكرية والسلوكية ((لأنها السمة الجوهرية لتمييز هذه الشخصية عن غيرها))⁽³⁾.

ويرتبط البعد (النفسي) لصورة الرجل في الرواية العراقية بالبعد الايديولوجي ارتباطاً وثيقاً، فتضادية الواقع ومطامح تنفيذ الرغبات يثري التغيير السيكلوجي في حياة الفرد ((وكثيراً ما ينبعث الصراع في نفس الفرد حين ينظم إلى جماعة لها اتجاهات مختلفة ومعارضة لما لديه، ولا سيما إذا كانت هذه الاتجاهات متجانسة وثابتة))⁽⁴⁾. فالعالم المحيط بالرجل لا يمكن وصفه إلا من خلال النظرة الخاصة التي يحملها ووعيه وقدرته على التفاعل مع البيئة والتغيير الزمني.

وقد انتجت هذه (التضادية مع الواقع) صوراً متعددة الأبعاد السيكلوجية (النفسية)، منها اللجوء إلى العزلة والانطواء والاعترا ب، أو الإحساس بالإحباط واليأس الشديد وخيبة الأمل.

وتبرز قيمة البعد النفسي في الرواية حينما يكتنف الشخصية من التعقيد والغموض والتداخل ما يفرض على الروائي أن يحلل جزيئات التكوين النفسي لتقترب الرواية في نهاية المطاف من عقل القارئ ووجدانه، وذلك بالعودة إلى الماضي أو مرحلة الطفولة لتبرير سلوك الشخصية وما آلت إليه في الحاضر⁽⁵⁾.

(1) ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينة: فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999: 32.

(2) ينظر: القصة السيكلوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة): ليون إيدل: ترجمة محمود السمرة، منشورات المكتبة الاهلية، بيروت- لبنان، 1959.

(3) شخصية المثقف في الرواية العراقية (1928-1980): فاتن إسماعيل الراوي (رسالة ماجستير) كلية الآداب، جامعة بغداد، 1994: 13.

(4) من الكائن إلى الشخص: محمد عزيز الحبابي، دار المعارف، مصر 1963: 85.

(5) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية (دراسة نقدية) مصطفى ساجت مصطفى (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية 1996: 226.

أولاً-العزلة والاغتراب:

ترتبط العزلة أو الانطواء بالاغتراب ارتباطاً وثيقاً، فالانطواء عند يونغ ((هو الاتجاه إلى الداخل، والانتباه لأحوال الأنا، والذهول المصحوب باعتزاز النفس، وعدم مؤالفة البيئة. ويتميز الشخص المنطوي على ذاته بحساسية بالغة تحمله على التكنم، والتلميح بالزمن))⁽¹⁾. اما الاغتراب أو (الاستلاب) فهو ((غربة النفس واستلاب حريتها))⁽²⁾، أو الشعور بالغربة داخل الوطن. وقد أفرزت لنا النماذج الروائية صوراً متعددة للرجل المنطوي/ المغترب بسبب عدم قدرته على الارتباط بالواقع أو المجتمع، فهو يبحث عن المبادئ والأهداف التي من شأنها أن تعطي لونا متفرداً لحياته، ويلحظ أن أغلب الصور المنعزلة والمغتربة كانت تنتمي إلى فئة المثقفين الذين أحسوا بالعزلة والغربة عن المجتمع بعد أن عجزوا عن التآلف معه، لهذا لجؤوا إلى عالمهم الداخلي بدلاً عن عالمهم الخارجي فعزلتهم هذه ((هي النتيجة المباشرة للضغط الذي يفرضه العالم الطبيعي والاجتماعي على الشخصية لتحويلها إلى موضوع))⁽³⁾. ففي رواية (خمسة أصوات) يلجأ المثقفون الخمسة إلى العزلة والانطواء وفقاً لرؤيتهم الخاصة، فهذا (سعيد) يقرر السفر إلى (سوريا) بعد اشتداد وطأة السلطة ومقاومتها للنشاطات السياسية، واغلاق (جريدة الناس) التي كان يعمل فيها ليختار العزلة والغربة عن وطنه وأهله ورفاقه، بسبب صراعه الحاد مع واقع المجتمع، الذي أدى إلى صراعه الحاد والمرير مع الذات، فر(سعيد) يشعر بمحاصرة السلطة وبالتبعية الثقافية، وهذا ما نراه في حوار مع عبد الخالق الذي يكشف لنا عن أزمة الذات وصراعها مع الواقع:

((هل استطعت تشخيص المحنة، أم تشدقت بألفاظك الرنانة

-حاولت أن أعبّر عن همومي.

-وما هي همومك؟

-هي انني مهتد دائماً، وأعيش ثقافياً على ما يرسمه الآخرون لي، وأحاط بالممنوعات والمحذورات، والحكام ينظرون اليّ كمشبوّه.

قال عبد الخالق بحماس:

-هذه أول كلمة صادقة أسمعها منك))⁽⁴⁾.

يكشف الحوار السابق عن الأزمة الداخلية الحادة التي يعيشها الصحفي (سعيد) والمثقفون عامة الذين يشكلون ما يدعوه بـ(الجيل الضائع)⁽⁵⁾ غير المنسجم مع المجتمع الذي يعيشون فيه، فهم قد وقعوا فريسة الشعارات السياسية الرنانة والخطب الحاملة للأفكار الطوباوية، وحين تزداد وطأة هذا الواقع وحدته، يلجأ سعيد إلى الخمرة والانطواء على الذات كما لجأت مدام بوفاري في رواية فلوبيير إلى أحضان رودولف، فكلاهما - اعني مدام بوفاري وسعيد- يعاني من حدة التضاد بين الواقع والحلم وفي هذا يقول (سعيد): ((أليس فينا شبه بدمام بوفاري؟ رأيت الواقع من خلال عدسة أحلامها، ولما الحّ عليها حاولت أن تخففه

(1) المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا: منشورات ذوي القربى، ط1، ص13: 164/1-165.

(2) نفسه: 765/2.

(3) العزلة والمجتمع: نيقولا بريديانف، ترجمة د. فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، سلسلة الألف كتاب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1960: 216.

(4) خمسة أصوات: 56.

(5) نفسه: 274.

بالبقاء نفسها في أحضان رودولف تماماً مثلما نلقي أنفسنا في أحضان الخمرة لنرى العالم من خلال نقابها، أو نداوي بها جروحنا لحظات والجروح تتعمق في أنفسنا يوماً بعد يوم⁽¹⁾. وهكذا لجأ سعيد إلى الخمرة – كما انتهى إليها حميد الصوت الخامس من الرواية- ليجد فيها ملاذاً للخلاص من وطأة الواقع، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه د. عبد الإله أحمد بقوله ((وقع الشباب العراقي (...)) في أزمات روحية شديدة، فيها الكثير من الرفض والازدراء لواقع حياتهم البليد، في مدينة تعد ولا تعطي. مما أدى إلى ان يعيشوا احساساً متفاقماً بالسأم واللاجدوى ربما، فلم يكن من مهرب أمهامهم، غير الخمرة التي كانت المدينة تقدمها لشاربيها بكرم فياض⁽²⁾).

أما شريف (بودلير العصر) الذي يرفض الانسجام مع الحياة اليومية وإيقاعها الرتيب، فيركز على معاشية همومه وتطلعاته الذاتية مما أدى إلى انزاله عن مجتمعه، فهو ((لا يعيش العالم الواقعي المحيط به بقدر ما يعيش العالم الذي شيده في رأسه، وحتى حين يتحدث مع الآخرين يبدو وكأنه يتحدث إلى أفكاره أو بالأحرى يستوحي حواراً من عالمه الداخلي⁽³⁾). فحين تتعرض بغداد للفيضان ويهرع الناس للمشاركة لتقوية السداد ودرء خطر الفيضان، وحين يكون (عبد الخالق) و(حميد) في طريقهما إلى السد يريانه ((قرب العمود منتفخ الصدر كالطاووس يتلفت ناداه عبد الخالق حرك شريف رأسه ببطء وكانت على وجهه خيبة.

ماذا تعمل هنا؟... تعال هنا.
لن اغادر هذا المكان؟ أنا في انتظار آنسة.
سخيف.. أهذا وقت مناسب لانتظار آنسة؟ تعال نكافح الفيضان.
كل عضو في مشلول ينتظر.
لا تتفلسف وجره عبد الخالق من يده- ألا تدري ماذا يجري حولك؟ أنظر إلى الناس في محنتهم.

لماذا انظر اليهم في محنتهم وهم لم ينظروا قط في محنتي⁽⁴⁾.
وقد اسلم هذا الأمر (شريف) إلى العزلة والانطواء والانفراد مع أحلامه، لأنها الوسيلة الوحيدة لتحمل الحياة فهو يرى أن ((الناس جميعاً يحلمون، وإذا لم يحلموا لا يستطيعون تحمل الحياة، لو جاء طاغية ومنع الأحلام عن الناس لهلكوا في اليوم التالي ذبلوا وتأكّلوا وأنا شاعر أحلم بالأحلام الجميلة العالية،أبني قصوراً، وأسكن كل قصر حورية⁽⁵⁾)) فالأحلام ((سلاح يحمينا من اطراد الحياة وسيرها المعتاد، راحة من الخيال المقيد، حيث تختلط كل صور الحياة بعضها ببعض، وتقطع الجدية المستديمة التي يحيا فيها البالغون عن طريق اللعب الطفولي المرح، لولا الحلم لشخنا قبل الأوان، ولذلك نستطيع أن نعدّه هبة إلهية ورفيقاً طيباً⁽⁶⁾).

(1) خمسة أصوات: 114-115.

(2) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: 105/1-106.

(3) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 59.

(4) خمسة أصوات: 136.

(5) نفسه: 225.

(6) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث: عبد الغفار مكاي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972،

أما (عبد الخالق) فإنه يفرض على نفسه حصاراً نفسياً من نوع خاص، فقد أثر العزلة واليأس التام والانقطاع عن الكتابة بعد فشل محاولاته للنهوض بالواقع: ((من يدري: فقد يكون ذلك أجدى ما نفع الكتابة في مجتمع تسعون بالمائة منه أميون، والآخران أنصاف أو أرباع متعلمين لا تدخل في عقولهم أبسط المفاهيم. قراء الفأل يحظون بشعبية أكثر من أي كاتب))⁽¹⁾.

إن الظروف الخارجية المتمثلة بالفقر والامية ساهمت إلى حد بعيد في بروز (الأنسا) عند عبد الخالق، فوجوده بين الأميين عمق لديه هذا الإحساس مما أتى به إلى الانطواء على ذاته، فهو يسير بينهم ((ضائعاً في الزحام المنفعل، يتلقى صدمات الناس على كتفيه، ويسير بين وحداتهم المبعثرة مقطوع الصلة بهم، مقطوع الصلة بكل شيء. يعوم بصره إلى الأشياء ولا يراها، يصطدم بالظهور والأذرع والأحزمة، ولا يرتفع إلى الوجوه، لا شأن له الآن بها، فقد الأمل في أن يتحرك الناس، أن يثوروا، مروا بتجربة الفيضان والانتخابات وحسبهم سيتحركون. وإذا بهم يعود كالسابق. دمي مدفوعة. شغل فكره بهم زمناً، دون جدوى))⁽²⁾. وهكذا يفصل عبد الخالق عن العالم الخارجي وما يتصل به ليختار العزلة والاعتزاب لإحساسه الحاد بالانفصام عن مجتمعه ولاسيما خضوعه لقيمه الذاتية إذ لم ((يعد مستأجراً عند الحكومة، عفته من إدارة طاحونتها خوفاً من تخريب ما هو مخرب أصلاً))⁽³⁾.

إن الذات عند (سعيد وشريف وعبد الخالق) لا تعيش توازنها الطبيعي، فلا هي انتظمت داخلياً ولا التحمت مع المجتمع وانضوت تحت شروطه، لهذا اختارت العزلة والانطواء بوصفها وسيلة من وسائل الدفاع عن الذات، فليس الانطواء ((سوى مظهر من مظاهر الدفاع عن النفس ضد العالم الخارجي. فنحن نعيش في العالم، ولكننا نخشى العالم. ونحن محبوسون في الخارج، ولكننا نجن دائماً إلى دفء الداخل... إن ((الداخل)) في نظرنا إنما يعني الحرارة، والطمأنينة، والأمن، والصدر الحنون))⁽⁴⁾.

وتبدو أزمة البحث الحاد عن الذات في أوجها عند (كريم الداوود) في (المخاض)، إذ إن البحث عن الأهل في الوطن يعني البحث عن الذات، عن الهوية، عن الوجود الفعلي لكريم الداوود في المجتمع المتغير بعد ثورة 1958. فالتغيرات التي أصابت المجتمع والتضخم الاقتصادي وإفرازات الحروب قد أتت إلى تفكك المجتمع وضياعه وفقدان الروابط بين الفرد والمجتمع وبالتالي إلى فقدان الذات وشعورها بالعزلة والغربة داخل وطنها ((إذ لا يوجد استمرار أو استقرار لصورة الذات التي تتلون وتتغير في منظورات تبادلية لا حصر لها، ولتبرير الذات ونيل الرضا يقوض الشخص هويته ويغترب عن ذاته الحقيقية))⁽⁵⁾. وهذا ما حدث لكريم الداوود في بحثه عن أهله في هذا المجتمع المتغير، فهو بحث عن ذاته، وانتماؤه الاجتماعي السياسي والعاطفي للوطن، الذي أدى فقدانها به إلى التشرذم والاعتزاب داخل وطنه، فهو يتساءل عن الشيء الذي يمكن أن يسد فراغ حياته في إحدى لحظات توحده: ((ولكن أنا المدمن على التشرذم، غير المتعود على دفء البيوت، المتسكع، الملول، الحائر، الباحث بجنون، عن شيء، يريحني، لا أعرف ما هو بالضبط، ولكنه شيء يملأ فراغ نفسي، ليس هو الخمرة على الإطلاق، ولا البيت، ولا المرأة، ولا الحكم الوطني، ولا الثورة، بل كل

(1) خمسة أصوات: 108.

(2) خمسة أصوات: 212.

(3) نفسه: 291.

(4) مشكلة الإنسان: د. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية (2)، ط1، 1959: 29.

(5) غائب طعمة فرمان روائياً: 115.

هذه مجتمعة وأشياء أخرى لا اعرف أسماءها بالضبط.. أنا ذلك الرجل البسيط المعقد، امتطيت حصان تشردي، الأجر ب الهزيل، ورحلت أجوب شارع أبي نؤاس مثل أي دون كيشوت مكسور⁽¹⁾.

أنّ كريم الداود إزاء هذه التداعيات الاعترافية يبدو وكأنه يبحث عن توازن روحي سيكولوجي مفقود، أو عن حقيقة فلسفية هاربة⁽²⁾ ولذلك، يلجأ إلى الخمرة كما لجأ إليها (سعيد وشريف وحמיד) في (خمسة أصوات) فكانت هي الملاذ الذي لجأ إليه كريم الداود في النهاية، فهو يرى أن إدمان البشر على الخمرة كان بسبب إحساسهم بالوحدة إذ يقول عبر منولوج داخلي يعكس الأزمة النفسية التي يعاني منها كريم الداود وإحساسه الحاد بالعزلة والاغتراب: ((ولكن لماذا يسكر الناس؟ أليس بسبب إحساسهم بالوحدة – إذن، فقد خلقت بذرة الإدمان فيهم، مثل بذرة الخطيئة الأولى، منذ عشرة أعوام وأنا أتعهد هذه البذرة بالرعاية والسقي، حتى امتدت فروعها في شراييني كلها، وصرت أعيش لها ولنفسي، مثل المصاب بالدودة الحلقية، يطعمها ويطعم نفسه))⁽³⁾.

أمّا (ماجد) في (ظلال على النافذة) فيتأثى شعوره بالعزلة والاغتراب بسبب بحثه الدائم عن عمل بعد عودته إلى وطنه من أوروبا حاملاً شهادة الهندسة وعدم تلبية الواقع لطموحاته الواسعة، فنراه يقول: ((ما زلت عاطلاً عن العمل، أتلثم سبيلي عبر شوارع ودروب تبدو غريبة عليّ، أتعثر في أرصفتها المحفرة، وغير المستوية، وأخلج من النظرات إذا صوبت إليّ، وأخشى أن يبادرنني أحد بسؤال واستفسار، فيظهر جهلي واغترابي عن المدينة))⁽⁴⁾. هذا فضلاً عن ارتباك علاقاته العائلية بعد هروب – حسيية- زوجة أخيه الأوسط (فاضل).

ولا يجد (ماجد) ملاذه، بعد شعوره الحاد والموجع بالاغتراب في بيته، إلا بإعادة الصلة مع أصدقاء الماضي الذين ما زالوا يحتفظون بقناعاتهم الفكرية والسياسية التي تشكلت في مراحل سابقة. فراح (ماجد) يتجاذب معهم الأحاديث حول السياسة والكبت والجنس كنوع من أنواع الهروب من الواقع.

أمّا الصراع الحاد بين الذات المخذولة والعالم المليء بالعنف والقسوة فيؤدي به (السيد معروف الدواليبي) في رواية (آلام السيد معروف) إلى الاغتراب الحاد عن الذات والتخلي عنها. وتتبع معاناة السيد معروف من شعوره بأن ما يحمل من مخزون تراثي، وتحسسات ذاتية شفافة، متوهجة باستمرار، يتعرض دائماً إلى أدوات الهدم الخارجية المتمثلة بالروتين والوظيفة، وبسيادة الظلم والكبت والنفاق. وهو مع هذا كله يريد الحفاظ على تراثه المخزون في ذاكرته، وأن يصون شفافيته، وأن يظل هو نفسه. لكن الضغوط التي تمارس ضده تطوي هامته وتقرح معدته، حتى تصل به إلى حد التخلي عن الاسم والهوية وإنكار مقالته عن تأريخ النقل أمام المدير العام بسبب طلب المميز عبد الرحيم بأن تكون المقالة موقعة بخطه ومنسوبة إليه، فما هو السيد معروف في الحوار الآتي ينكر مقالته أمام المدير العام:

((ليست لدي أية مقالة، يا سيدي

(...) – لمن إذا؟

-لأستاذ عبد الرحيم.

(1) المخاض: 256.

(2) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 175.

(3) المخاض: 275.

(4) ظلال على النافذة، غائب طعمة فرمان، دار الآداب، بيروت، 1979: 36.

-ولكنها بخطك... أنا أعرفه.

-استنسختها فقط.

(...) - ولكن فيها تعابيرك... أنا أعرفها.

-ليس لي تعابير يا سيدي

-فيها روحك الدعابية التي لا تخلو من الذكاء.

- لا يا سيدي. ليست لدي أية روح دعابية لا تخلو من ذكاء.

- لا تنكر

-أقول الواقع.

-أي واقع؟

-هو أنني لا أملك أية روح، يا سيدي، ودع عنكم أن تكون دعابية لا تخلو من

ذكاء))⁽¹⁾.

ولا يقف الأمر عند السيد معروف في التخلي عن الذات، بل يتعداه إلى التباس لغة تداعياته الذاتية مع لغة المكاتبات الرسمية التي يقوم بطباعتها، حتى غدت اللغة الجديدة أشبه بالهذيان غير المنقطع⁽²⁾. وهو ما أدى إلى خضوع أموره الشخصية للغة المكاتبات الرسمية ((لو اعرف مكانها لأرسلت لها كتاباً. الموضوع: طلب يد. استناداً إلى تلك الابتسامة الحلوة، والعينين الحدوبتين يتشرف المدعو معروف الدواليبي، الموظف في قلم التحرير، والمنسب حالياً للاشتغال ككاتب طابعة، والمُرقي مستقبلاً إلى ان يصبح مجنوناً... والله سأصير مجنوناً إذا لم تغمض عيني... بس، انتهى. ارفع الكتاب من الآلة ومزقه. اجل مشاريعك لليوم التالي))⁽³⁾.

ان قوى القمع المتمثلة بالمجتمع والوظيفة والعائلة، أدت إلى استسلام السيد معروف التام لمخزونه الداخلي، بعد أن فشلت جهوده في إدامة عناصر الألفة بينه وبين الخارج المتمثل بالمجتمع والوظيفة. وهذا الاستسلام للذات الداخلية أدى بالسيد معروف إلى عدم الاعتراف بحقيقته هو، فضلاً عن ضعف المشاركة مع الآخرين سواء أكانت عائلته المكونة من أمه وأختيه العانستين أو الموظفين الذين يشاركونه العمل، فعندما يلتقي بصديقه القديم (موفق) الشيوعي الذي سعى كثيراً في الماضي والحاضر لدفع السيد معروف الى تجاوز مخاوفه وأن يكون له موقفاً آخر جديداً إزاء واقعه، وجعله يفكر كما يفكر هو بوصفه شيوعياً، وهنا يحاول السيد معروف الاستسلام للداخل إذ إن ما يعتمل في الداخل أقوى من أي شيء آخر في الوجود⁽⁴⁾، ففي حوارهِ مع (موفق) يتخلص من مواصلة النقاش معه لكي لا يتم جِزّه إلى ما هو (خارج الذات) فهو إنسان يعيش بلا تفكير:

((-سيد موفق، لا تضعني في رحي تفكيرك، أنا ضد التفكير، إنسان يعيش بلا تفكير.

... - وما فائدة التفكير؟ قل لي من فضلك.

-للوصول إلى ما هو أحسن.

-لم اعد أحفل بما هو أحسن... أو لا أرى أفقاً لما هو أحسن))⁽⁵⁾.

(1) آلام السيد معروف: غائب طعمة فرمان، دار الفارابي، بيروت، 1982: 63، 64.

(2) ينظر: غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص: 130.

(3) آلام السيد معروف: 28.

(4) ينظر: غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): 131.

(5) آلام السيد معروف: 17.

أن عدم التواصل مع المحيط الخارجي عند السيد معروف، أدى إلى التوحد الكلي مع لحظات غروب الشمس التي تخلق حالة من الانسجام بينه وبين الطبيعة، وتفصله عن واقعه وتنسيه للحظات آلامه وأحزانه، ف((الغروب بعد كل شيء، صار رمز حياته حياة السيد معروف الآيلة إلى الغروب. حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة المتراكضة، كالغروب نفسه، نحو هوة أفق غامض، دون أن يستطيع أن يمسك بها، أن يوقفها، ويتأمل فيها، كما لا يستطيع أن يوقف الغروب، ليتأمل فيه – وكان السيد معروف يدرك، في قرارة نفسه، أن من اليأس أن يعشق المرء الغروب لا الشروق...))⁽¹⁾، فالسيد معروف رأى في الغروب أصدق شيء يعبر عن ذاته المقهورة، ورمزاً لافول العمر، ونصراً يعوض خسارته على أرض الواقع ((انه يحاول إعادة بناء ذاته المدانة أصلاً عبر إعادة حالة الألفة بين مستوياتها))⁽²⁾.

وإذا كان (السيد معروف) قد تخلى عن ذاته واغترب عنها واختار الانطواء عليها، فإن الشخصيات الذكورية في المركب (عصام، رائد، خليل، عبد المنعم) قد جسّدوا فكرة التخلي بكل تجلياتها، التخلي عن مواجهة الذات، والتخلي عن مواجهة السلطة، والتخلي عن الخضوع لايدولوجيا على الصعيد الفكري، وهذا ما جعلها تخضع للشعور بالإحباط والاعترا ب عن مجتمعها وعن ذواتها. فهذا (عصام) الشخصية الذكورية الرئيسية في الرواية، أو الأكثر حضوراً، يعيش تحت سلطات متعددة أسهمت في شعوره بالإحباط والاعترا ب فهو محاط بسلطة العمل وعدم حصوله على موقعه الحقيقي بوصفه حاملاً لشهادة الهندسة من جامعة تشيلسي بانكلترا التي لم تكن معترفاً بها في ذلك الوقت في العراق، وسلطة والده وعمته في البيت، فضلاً عن سلطة المجتمع التي تفاقمت بعد انفصاله عن زوجته (لميس)، وتمسكه بولده (هاني) الذي شكل نقطة ضعف واضحة له. وقد كان لهذه السلطات أثر نفسي عميق خلف له الوحدة القاتلة والانسحاق وعذاب الضمير، ((... وتحيرت أنا لا اعرف ماذا أقول. أمامي جدار لا أستطيع تجاوزه، وبيت محرم عليّ دخوله، تسكنه امرأة تغزلت بها، ونلت منها وطراً، ونبذتها فجأة لالحق شهادة حسبتها ستجعلني أحتل الموقع الذي ابتغيه وارتضيه لنفسه. ولكن جهودي الدراسية لم تنفع شيئاً و((حُجِمَت)) الشهادة بالطريقة المنكرة الشائعة، وتغلبت عليها اعتبارات متوارثة من عهود سحيقة تحابي الجاهل على حساب المجد العليم. اوه... أليس أبي محقاً في لومه وتعنيفه؟ خسرت كثيراً، ولم اكسب شيئاً. وهأنذا موظف صغير في قسم المتابعة ليست له أية ثقة بمستقبله، ولا قدرة على الحركة، مسير لا مخير، وتابع لا متبوع. خفت من تحمل مسؤولية ابني، وهأنذا أخاف من تحمل مسؤولية نفسي، اعطي قيادي للآخرين... والقي اللوم على غيري بينما الإنسان مثلاً قال أبي، يجب أن يتحمل نتائج عمله.. ولا بد أن يتحملها... وهأنذا اتحملها وحدة قاتلة، وانسحاقاً، وعذاب ضمير))⁽³⁾.

ان خضوع (عصام) لهذه السلطات – التي شخصها في المنولوج السابق- جعلته يتوهم بانه وجد ما يعيد إليه توازنه النفسي، من خلال ارتباطه الجنسي مع الممرضة (وصال) بعيداً عن سطوة السلطات التي تلاحقه، لكنه يفشل، ليبقى يعيش اختراقه من قبل الآخرين، وفاقداً لحالة التوازن بينه وبين ذاته/ الداخل، لانها عاجزة عن السيطرة على علاقاتها مع المجتمع/ الخارج.

(1) نفسه: 7-8.

(2) غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): 132.

(3) المركب، غائب طعمة فرمان، دار الآداب، 1989: 58.

أمّا (خليل) الرسّام، فانه يعيش مكابداته النفسية وشعوره بالانطواء بسبب عدم استطاعته التوفيق بين دوره الحقيقي بوصفه فناناً، وبين دوره في الواقع الذي اضطّرتّه الوظيفة ولقمة العيش إلى تزوير الحقيقة حينما يقوم بتكبير العيون، وتصغير الأنوف، وهذا ما أبعدّه عن دوره الحقيقي الإبداعي الأمر الذي جعله يعيش فشله المتكرر ((ويقول عوامل التعرية والتفتت وينتشل نفسه من بين خرائب عبثه الأرعن، ويثأر لحماقاته وتراجعاته المستمرة))⁽¹⁾.

لقد وضعت محاولة رسم صورة الفتاة (شذر) الرسّام خليل في اختبار شاق مع ذاته، فهذا الاختبار وفر لخليل الفرصة لتحقيق الذات، أو ((على الأقل لينجز عملاً واحداً يرتضيه في حياته الآيلة إلى غروب))⁽²⁾. فهو يرى ان انجاز هذا العمل بعيداً عن التزوير سيعيده إلى طفولته حيث البراءة والنقاء: ((وعاد ليكرر مع نفسه: سأقوم لأول مرة بعمل حقيقي، أضع فيه كل فلول قابلياتي المهزومة، أضع فيه شيئاً من الأرض التي ولدتني، والأم التي أَرْضعتني، وتوفيت وأنا صغير، من النخلة التي فتحت، عيني عليها، من زغردة العصافير في شجرة نبق، للمراجيح، للفرارات، لكل ما أحببته في الطفولة، وبقي لي منه مذاق حتى في كهولتي الجرداء هذه، قبل أن يفسدوا الأشياء، ويجعلوني أسير الطلبات الرعناء... ومن يدري؟ فقد يمد هذا العمل من عمري، ويعيد لي شبابي، ويبعث الطراوة إلى أعضائي المتيبسة))⁽³⁾.

إن إصرار خليل على رسم صورة (شذر) على حقيقتها دون اللجوء إلى المظاهر الخادعة، ورفضه لطلب الأب في إظهار مظاهر الرفاهية والثراء في اللوحة، انما هو إصرار على إعادة الصلة والتوازن بينه وبين ذاته؛ لان الفن هو ((التعبير الأصيل عن الذات وبه يظل الفنان على صلة بين ذاته وفعاليتها الطبيعية))⁽⁴⁾. ولكن الإخفاق كان مصير محاولة (خليل) هذه ليظلّ يراوح مكانه في دائرة العجز، ولتقتل روح الفن عنده، لان والد (شذر) كان ((يهشه بعصاه الغليظة، مثل صاحب أي طلب، ويحصره في زاوية ذوقه الفاسد، ولا يدعه، لحظة واحدة، يغادر ذلك العالم الذي بناه الآخرون على انقاض عالمه القديم بنزواتهم المبتذلة، وقبروا موهبته في قبوها العفن))⁽⁵⁾.

أما الشيخ (عبد المنعم) فيتأتى صراعه مع ذاته واغترابه بسبب شعوره الدائم بأنه (مغتصب) لركونه إلى الوظيفة الحكومية لقاء رواتب زهيدة، جعلت من ذاته مسرحاً لممارسة أفسى درجات الاستنزاف، وهذا ما وصفه ماركس بـ(اغتراب العمل)، فالإنسان يعمل من أجل غيره لا من أجل نفسه الأمر الذي يفضي إلى فقدانه ذاته لأنها غدت مُلكاً لغيره⁽⁶⁾. فالشيخ عبد المنعم قضى أكثر من ثلاثين سنة يخدم الحكومات العراقية المتعاقبة وهذا ما جعل ذاته أرضاً مكشوفة لتلك الحكومات وهو ما جعله يشعر بأنه (مغتصب) وليس (مستلب). فالأغتصاب كما يرى الشيخ عبد المنعم (عنوان حياتنا المغصوبة البكارة)⁽⁷⁾. ويبدو أن إحساس عبد المنعم (بالأغتصاب) يرجع إلى سنين طفولته الأولى حينما (أغتصبه) كما يرى والده من المدرسة، لتشغيله عند ابن خاله في توزيع الشايات في سوق

(1) نفسه: 151.

(2) نفسه: 150.

(3) المركب: 151.

(4) غائب طعمة فرمان: حركة المجتمع وتحولات النص: 125.

(5) المركب: 103، 104.

(6) ينظر: الاغتراب في أدب حليم بركات: بسام فرنجية، مجلة فصول، 1ع، 1983: 209.

(7) المركب: 148.

الخياطين، واشتغاله عامل بناء ينقل قفف الطين أو الجص على رأسه، ثم عمله في مصلحة نقل الركاب جابياً للتذاكر بسبعة دنائير شهرياً لا تسلم له كاملة في نهاية الشهر، فهم ((يغتصبون منك الفلوس التي تستحقها؟ ومنذ ذلك اليوم وأنا أشعر بأنني مغتصب... اغتصبتني الحكومات المتعاقبة لقاء رواتب زهيدة))⁽¹⁾.

ويبدو ان هذا الأمر قد اخمد في عبد المنعم الامكانات الأصلية، وجعله يعيش صراعاته الداخلية باستمرار، متعلقاً بماضيه ومنفصلاً عن حاضره، ولهذا تأججت في نفسه رغبة شديدة لكتابة مذكراته لانها الوسيلة الوحيدة لاتصاله بذكريات الطفولة والشباب؛ ولانها السلاح الذي يحميه من الشيخوخة ومن بعدها شبح الموت.

وإذا كان شعور عبد المنعم بالاغتصاب سبباً في صراعاته النفسية الداخلية واغترابه فان تخلي (رائد) عن شيوعيته وانضمامه للصف المقابل حتى غدا أحد رموزه، كان كفيلاً بأن يعيش ازدواجية في التفكير والسلوك، لمطاردة الماضي له، وتخليه عن مبادئه والتكسر لها في الحاضر فهاهو يجد نفسه حائراً في فهم اللهاث الأرعن الذي كان يلهثه وهو يخاطب (هاشم) الشيوعي والرفيق الماضي، فيقول في منولوج داخلي يعكس تلك الازدواجية التي يعاني منها رائد.

((وسكنت الأفكار في ذهنه، كأنها هي الأخرى خافت أو جبنّت، وبدا رائد متعباً ناضجاً كسير خاطر، حتى انه عاتب نفسه، وقال لها في سره: لم هذه الحرقه الزائدة؟ لم هذا اللهاث الأرعن؟ وأحس بأسف مكدر من ضياع فرصة لطيفة في لقائه مع هاشم كان بإمكانه ان يترك نفسه على سجيته، ويطارح هاشماً ذكريات جميلة... فهل معقول ان حياته فقر منها؟ ولكنه أدخل نفسه في عنق الزجاجة واحتقن بتلك الأفكار السالبة للراحة... وعاتب نفسه: لماذا أنا خشن وحقود أحياناً إلى حد العمى فلا أبدو مبرراً أمام الآخرين؟ الظاهر إنني أتعامل مع الأشياء تعاملأ مزدوجاً.. وأعلن شيئاً وأخفي شيئاً آخر))⁽²⁾.

ويبدو أن (رائد) يشعر بان الماضي يبحث عنه⁽³⁾، يلاحقه في الداخل، في اللاوعي، أو في الوعي الذي حررته الخمرة، لتجمع الرغبة بالوعي المحرر⁽⁴⁾، وتدفع صاحبها ليعلن الأول من أيار ميلاداً له ((مع القطيع مع كل المنسيين من آبائهم، الحثالة الذين يكون ميلادهم في أحيان كثيرة عبئاً جديداً يضاف إلى كاهل الوالد. أريد أن يكون لي يوم خاص بي. يوم إطلالي على هذا العالم الرجراج، وأطالب بحصتي فيه. من أنا إذن؟ حشرة، ذبابة ليس لها تاريخ؟ ولهذا السبب فكرت أن أجمع أصدقائي، وأعلن لهم يوم ميلادي، وانني جئت إلى هذا العالم لأكون مثل الآخرين، جئت لأبقى...))⁽⁵⁾.

وتؤدي العزلة أو الانطواء إلى تضخم (الأنا) أو ما يعرف بـ(النرجسية) أو (حب الذات)، ف(الليبدو) لا يتجه دوماً نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد في حب نفسه⁽⁶⁾ ولعل من أهم الدوافع التي تؤدي إلى هذه الظاهرة إحساس الفرد بأهميته وضرورته في المجتمع، وإحساسه بالعزلة والغربة عن بقية الناس، لذلك تبرز الذات في محاولة لإيجاد

(1) المركب: 148.

(2) نفسه: 246.

(3) ينظر: المركب: 256.

(4) ينظر: المركب وحوار الضفة الأخرى: يمني العيد، بحث ضمن كتاب: غائب طعمة فرمان (ادب المنفى والحنين إلى الوطن): أحمد النعمان، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996: 229.

(5) المركب: 98-99.

(6) ينظر: الشخصية في ضوء التحليل النفسي: فيصل عباس، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1982: 76.

علاقات معها تكون بديلة عن علاقاتها الاجتماعية مع الناس⁽¹⁾. والشعور بالنقص هو الآخر دافع لحب الذات؛ إذ يسعى الفرد إلى إشباع رغباته ونزوات المادية المريضة بأساليب معينة⁽²⁾.

ففي رواية (الوشم) تظهر لنا صورة (كريم الناصري) مثلاً للرجل النرجسي الذي يرى أن (أنه) هي أهم ما تميزه عن الآخرين، ففي حديثه عن مدينته (الناصرية) وتعرفه على (أسيل عمران) قبل اعتقاله ما يثبت ذلك، فبعد انتهائه من الكلمة التي ألقاها بمناسبة إحياء ذكرى إحدى المناسبات الوطنية في مبنى المدرسة (المركزية)، تبدي أسيل عمران إعجابها بها على عكس الحاضرين، لتبادره القول:

((كانت كلمتك حقيقية جداً

... - شكراً.

ثم انتقلت إلى مكان آخر لأتأمل لوحة معلقة على الجدار فتبعنتني.

ما رأيك فيها.

-مهزوزة!

... ثم سألتها:

-هل أنت من هذه المدينة؟

وهزت رأسها بالإيجاب وأضافت:

-ومعلمة في هذه المدرسة:

-ولكنني لم أرك من قبل:

-أما أنا فقد رأيتك مراراً وعرفتك.. كريم الناصري! أليس كذلك؟ ياله من اسم كبير رأيته في الصحف والمجلات عشرات المرات.

(...) - سيكون لقائي بك جزءاً حلواً من ذكرياتي.

... - ولكنني أكره أن أكون جزءاً من ذكريات إنسان!

وتساءلت مستغربة:

-ولماذا؟

-لأنني أريد أن أكون كل شيء⁽³⁾.

في الحوار السابق بين كريم الناصري وأسيل عمران، يبدو جلياً، الأنا العالية لكريم وغروره فهو لا يريد أن يكون جزءاً من ذكريات أسيل عمران، بل يريد أن يكون كل شيء، فرأه لا ترضى بالجزء بل يرضيها الكل لأنها دائماً في موضع التميز على الآخرين سواء في العلاقات الاجتماعية أم في العلاقات الجنسية، وهذا ما نراه في علاقة (كريم الناصري) بـ(مريم عبد الله) زميلته في العمل بعد خروجه من السجن وعمله في بغداد، إذ سرعان

(1) ينظر: النفس (انفعالاتها وأمراضها وعلاجها): د. علي كمال، ط1، بغداد، 1967: 87-88.

(2) تحدث (آدلر) عن ما يسمى بـ(مركب النقص) الذي يصيب بعض الأشخاص، إذ افترض آدلر (شعور النقص) في كل إنسان وكان يرى أن محاولة الفرد للسيطرة على الغير بوصفها وسيلة للتغلب على شعوره بالنقص قد تأتي بإحدى النتائج التالية:

1- التعويض الناجح في العلائق الاجتماعية وفي الحياة العملية وفي العلاقات الجنسية.

2- التعويض الزائد الذي يظهر على شكل اضطراب في السلوك ويأتي ذلك عندما يصبح الدافع للتعويض عن النقص شديداً وملحاً.

3- اللجوء إلى المرض كوسيلة للحصول على السيطرة... وهذا الشعور في نظر آدلر يدفع بالفرد إلى التعويض عنه بالسيطرة على الآخرين...، ينظر: النفس (انفعالاتها وأمراضها وعلاجها): 113.

(3) الوشم: عبد الرحمن مجيد الربيعي. دار الطليعة للطباعة للنشر، بيروت، 1978: 45، 36.

ما يتركها بعد اكتشافه لزواجها وابتذالها؛ لأنه لا يريد لها مستباحة لان أنانيته و(أناه) وقفنا حائلاً بين رغبته في تغييرها واغراءاتها فهي (مستلبة احتلوا قبلي، وعاثوا فيها)⁽¹⁾.

ان الارتباط الجسدي لكريم الناصري مع (مريم عبد الله) سيجعلها تماماً كـ(شهرزاد) البغي فتتحول من امرأة خاصة إلى امرأة مشاعة، وهذا ما يزعج (أناه) كثيراً، التي تريد ان تكون كل شيء، وسيقلق رغبته في جعل مريم أو غيرها وسيلة للتعويض عن بطولته المجهضة وإحساسه بالتفوق⁽²⁾. فهي ((تريد ان تدنس عواطفي وتذلها وتنتهيها في مضاجعة رخيصة))⁽³⁾، وهذا ما سيجعله كأى شخص آخر عاشرها.

ولهذا راح كريم الناصري يبحث عن تعويض لبطولته من جديد، فتكون (يسرى توفيق) الطالبة في كلية البنات هي الهدف: ((ترى هل استطيع بها ان أنقذ موقعي من الخطأ الجديد؟ هاهي أمامي فتاة رائعة، أصابعها عارية وحدودها بكر، لماذا لا أبدأ معها بداية جادة؟ اغتسل بها منكم، من أسيل عمران، من مريم عبد الله، من العالم من سخي اليومي المتهرئ؟!))⁽⁴⁾. فر(يسرى توفيق) كانت تعويضاً للمرأة التي اتخذها كريم الناصري تعويضاً عن فشله السياسي بعد خروجه من السجن، نعتي بها – مريم عبد الله- لذلك كان التعويض بالمرأة عن المرأة فشلاً آخر؛ ولأن يسرى توفيق كانت بمستوى من النقاء، ما جعل بينه وهو الملوث، وبينها حاجزاً كبيراً، ولأنه لا يستطيع أن يحب غير نفسه، فقد فضل ان يترك يسرى دون ان يدخل معها في علاقة محكوم عليها بالإعدام⁽⁵⁾. وهنا ((عليه أن يجرب شيئاً آخر، لذا قرر الاغتراب مكانياً، لعل في هذه الغربة تسلية لغربته النفسية التي يعيشها))⁽⁶⁾.

ولا تخرج صورة (صلاح كامل)^(*) النرجسية في (الأنهار) عن (كريم الناصري) في (الوشم)، فكلاهما نظر إلى الأمور نظرة سطحية قائمة على التوافق مع الذات إشباع نزواتها، فكما سقط كريم الناصري سياسياً وتخلّى عن مبادئه في أول اختبار حقيقي له، يمكننا أن نتخيل سقوط (صلاح كامل) بسهولة لو قدر له ان يخوض تجربة كريم السياسية، والدليل على ذلك انه لم يشارك سياسياً أكثر من مشاركات (عرجاء) في تظاهرات طلابية احتجاجية، تظاهر في الأولى بالمرض للانسحاب منها ليأوي إلى المقهى⁽⁷⁾، بينما هرب في الثانية خوفاً على نفسه من التعرض لاطلاقات نارية من قبل رجال الشرطة لينطلق بعد ذلك إلى مواعده مع (هدى عباس) ليصحبها إلى إحدى دور السينما ناسياً أن هذا اليوم هو يوم الخامس من حزيران اليوم الذي نكب فيه العرب جميعاً⁽⁸⁾. لقد سيطر الإحساس بحب النفس والخوف عليها على سلوك صلاح كامل ومواقفه، مما جعل الاندماج مع الخارج هشاً وطارئاً، وعلى العكس من ذلك فان اندماجه مع الداخل كان واضحاً وجلياً، ويبدو ذلك في علاقته مع (هدى

(1) الوشم: 51.

(2) ينظر: رواية السجن في العراق (دراسة نقدية): هادي شعلان البطحاوي (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة بابل، 2002: 115.

(3) الوشم: 109.

(4) نفسه: 62.

(5) ينظر: نفسه: 118.

(6) عبد الرحمن الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة: عبد الرضا علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1976: 33.

(*) يرى د. نجم عبد الله كاظم ان (صلاح كامل) امتداد لـ(كريم الناصري) في الوشم، ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 120.

(7) ينظر: الأنهار: 111 وما بعدها.

(8) ينظر: نفسه: 193 وما بعدها.

عباس) التي حكمتها أنانيته ونرجسيته، وهي الأنانية التي لا تترك إلا الألم في نفوس الآخرين، وهذا ما نراه في الحوار الآتي بينهما الذي يكشف عن سلبية وأنانية صلاح كامل:

((صلاح

-ورفع إليها وجهه مجيباً:

-نعم

-اتعرف بأنني قد حذف من قاموسي كلمة سمعة منذ ان عرفتك؟

وتساءل بتهكم:

-وهل كنت تعرفينها جيداً؟

وزفرت بانتكاس:

-لماذا لا تكف عن اهانتني))⁽¹⁾.

ولا يكتفي صلاح كامل بهذه المواقف السلبية التي تدفعه إليها أنانيته وحبه لنفسه، في علاقته مع (هدى عباس)، بل يتعداها إلى شطب اسم (هدى) من حياته الخاصة ليفصل عن نفسه غبار ذكرياتها: ((لم تعود هدى كما تعلن حروف اسمك الثلاثة، بل أنت ظلال ومثاه وعقوبة وحكاية رخيصة تروى على موائد السكارى... يجب أن أركلك على قفاك وأعود إلى حضني الذي هبطت منه فتعثرت في الحفر والأوحال))⁽²⁾.

وحينما يجد صلاح كامل البديل عن هدى عباس، المتمثل بـ(ياسمين فوزي) فإنه ينطلق في نظراته إليها من الأنانية وحب النفس ذاتها، فعلى الرغم من أنه يرى ياسمين فوزي (فتاة هائلة) إلا أنه يبقى بعيداً عنها، لابقاءها في شبابه عن طريق إظهار لا مبالاته تجاهها، لأنه كان دائماً حريصاً على إحاطة نفسه بهالة من الغموض والأهمية، فياسمين فوزي تثير انتباهه بحدّة كما يعلن هذا لصديقه إسماعيل العماري: ((ومع هذا لن أفكر في التقرب منها. لا أدري لماذا أحس بأنها تضرب حول نفسها حصاراً لا يمكن اجتيازه على الرغم من تعاملها السهل معنا... اوه... لن أقف أمامها يوماً، وهذا ما قررت سألرمي الطعم ثم أسحبه لأظل لها حيرة وعذاباً))⁽³⁾. وهذا بلاشك يعكس ما يعانيه من عقدة مرضية تصل إلى حد التسلط والإذلال، فهو على حد قول (خليل الراضي) عنه: ((يريد إذلال كل النساء، ويتصور أنه سيمتلك الدنيا كلها بعينيهِ الخضراوين))⁽⁴⁾.

ويرى النرجسي -فضلاً عن حبه لذاته وأنانيته وتسلمه- ذاته في كل من لا يشبع غروره النرجسي من حوله، مهما كانت درجة الموضوعية فيمن حوله⁽⁵⁾، وهذا يسمى بـ(الإسقاط) وهو من آليات الدفاع النرجسية، ويعني ((أن يقوم الشخص بإسقاط المشاعر والصفات الداخلية غير المقبولة لديه على الآخرين وتوهم أنها خارجية يتصف بها غيره وليست داخله))⁽⁶⁾، فهذا (غياث داود) في رواية (خطوط الطول.. خطوط العرض)، يرى في صديقته (سعيدة بنت المنصف) امرأة نرجسية تارة، ومشروع بائعة هوى، أو مجنونة

(1) الانهار:

(2) نفسه: 256.

(3) نفسه: 90.

(4) نفسه: 145.

(5) ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر: د. شجاع مسلم العاني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989: 148.

(6) معجم مصطلحات الطب النفسي، اعداد د. لطفي الشربيني، مراجعة د. عادل صادق، تحرير مركز تعريب

العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي: 144.

تارة أخرى⁽¹⁾. فقط لأنها أرادت ان تملك غياث - النرجسي حتى النخاع- لوحدها؛ وذلك برغبتها الجادة بالزواج منه، الأمر الذي يُفزع غياثاً ويجعله ينتفض كالملسوع قائلاً: ((لتذهب سعيدة بنت المنصف إلى الجحيم))⁽²⁾، ليواصل سعيه المحموم لامتلاك المزيد من أجساد النساء، لان سعيدة بنت المنصف لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة ((سعيدة بنت المنصف لم أبدأ بك لذا لن تكوني خاتمتي))⁽³⁾.

إن نرجسية غياث داوود والشخصيات الذكورية الأخرى في الرواية^(*)، قادتته إلى ممارسته الجنس وتصويره بطريقة تظهر فيها حبه لذاته وأهميته أولاً، وسلبيه المرأة وعدم مشاركتها ثانياً. ففي لقاءاته الجنسية مع سعيدة بنت المنصف ونوال الحسن وزينب عزوز، يظهر غياث داوود - وهو الراوي لأحداث الرواية- المرأة عطشى لممارسة الجنس معه بوصفه (الذكر) الذي لا يقهر⁽⁴⁾، لترتفع صرخات التوسل إليه مثل ((غياث اقتلني... أرجوك))⁽⁵⁾. وهي كثيرة في الرواية.

إن الشعور بأهمية الذات عند غياث وخضوع المرأة خضوعاً تاماً له، أدى إلى التعبير عن المواقف الجنسية بصيغ أفعال تدل على النرجسية والشعور بالأهمية من جانب، وسلبيه المرأة وعدم المشاركة من جانب آخر، ومن الأمثلة على هذه الصيغ⁽⁶⁾: ((امتلكها، قتلتها، أخذتها، اخترقها، قذتها، اقتلها))، فليس من هذه الصيغ من الأفعال ((ما يدل على المشاركة، بل تدل جميعاً على أن الفعل إنما يتم من جانب واحد هو جانب الذكر، أما المرأة فهي سالبة تماماً))⁽⁷⁾.

ويعبر كل من (إحسان صبحي) و(مروان حيدر) عن هذه النظرة للمرأة، فهذا إحسان يرى انه يمتلك ((المرأة ليس بالجسد فقط، بل بالذهن أيضاً))⁽⁸⁾، اما مروان فيؤكد أن ((المرأة حقل واسع وإذا كنت فلاحاً حكيماً تستطيع أن تجعلها تخضر بأعظم الثمار، وإن لم تكن كذلك، فلن تعطيك إلا أشواكاً وأعشاباً كسيحة))⁽⁹⁾.

ثانياً- الإحباط واليأس وخيبة الأمل:

يكاد يكون الحديث عن الإحباط⁽¹⁰⁾ نفسه الحديث عن العزلة والانزواء والاعتراب في صورة الرجل في الرواية العراقية^(*)، فالرجل المحبط متشائم يائس ومنعزل تماماً عن حركة المجتمع من حوله، فقد خلقت منه أزمتة الداخلية إنساناً عاجزاً عن تجاوز هذه الأزمة أو إيجاد حل مناسب لها. ((انه لا يبحث عن انتماء ينهي أزمتة الروحية وهو يرفض كل الحلول

(1) ينظر: خطوط الطول.. خطوط العرض: عبد الرحمن مجيد الربيعي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983: 259.

(2) نفسه: 127.

(3) نفسه: 297.

(*) اعني بها إحسان صبحي الصحفي، ومروان حيدر الرسام.

(4) ينظر: خطوط الطول.. خطوط العرض: 64-86-87-150-295.

(5) نفسه: 64.

(6) ينظر: نفسه: 64-80-150-83-111.

(7) في أدبنا القصصي المعاصر: 157.

(8) خطوط الطول.. خطوط العرض: 80.

(9) نفسه: 80.

(10) الإحباط: لفظ يصف الحالة النفسية عند الشعور بخيبة الأمل لوجود عائق يحول دون تحقيق غرض: ينظر:

معجم مصطلحات الطب النفسي: 62.

(*) يمكننا أن نعد كل الصور التي مرت بنا في الحديث عن العزلة والاعتراب بانها شخصيات محبطة.

المتاحة له من أجل الخلاص، ويصر على ان يتجه نحو الكارثة أو التدمير أو إنهاء حياته بالانتحار والموت⁽¹⁾. ففي رواية (الرجع البعيد) تظهر لنا صورة (عبد الكريم) محبطة سلبية تنهار أمام أول اختبار حقيقي يواجهه في حياته. وهو مقتل صديقه (فؤاد) في حادث سيارة أمام عينيه.

ويبدو أن هذا الحادث كان محركاً لازمة عبد الكريم أكثر منه سبباً⁽²⁾، إذ إنه كان يشعر دائماً بأنه إنسان مشوه، وعاجز، ومريض⁽³⁾، وأن ((العالم بأسبابه الخفية، يمرضني، وأنا أشعر أن ليس بمقدوري معاركته بهذا الشكل الملتوي))⁽⁴⁾. وبهذا فقد عمق حادث مقتل فؤاد من إحساسه بعبثية الحياة ولا جدواها وزوالها، وعلى الرغم من ظهور (منيرة) في حياته لتكون بديلاً عن صديقه فؤاد الذي لم يغيب عن عالمه فهو ((يحيا بشكل ما، في هذه المخلوقة ذات الأبعاد المبهمة التي لم ألفها))⁽⁵⁾. إلا أنه لم يستطيع تجاوز إحساسه بسلبية وعبثية الحياة، ولا جدواها، فإحساسه باليأس والإحباط والعزلة كان عميقاً جداً، مما أدى إلى فقدان الرغبة في العيش: ((وعلمت بعد ذلك بأنني قد هويت أثر اتكائي على البوابة الثقيلة في نهاية المجاز المظلم لم أكن دائخاً، ولكنني أتذكر جيداً بأنني لم أكن راغباً في معاودة العيش كما كنت))⁽⁶⁾ فلم ((يبق لدي، بشكل أكيد، شيء يمكن أن أفقده في المستقبل))⁽⁷⁾.

وإذا كان (عبد الكريم) في (الرجع البعيد) قد فشل في بناء عالمه المدمر من جديد بذلك الإحساس بالعجز والضياع والإحباط، فإن (هاشم) في (خاتم الرمل) يخذل الجميع في ليلة زفافه عندما يتخلف عن الحضور ليترك الجميع في حالة ذهول شديد ويذهب إلى المقبرة لزيارة قبر أمه، تاركاً بعد ذلك خطيبته محتجزة في وضع بائس مرير لمدة سنة ونصف لا هي بالزوجة ولا هي بالملققة. ويبدو ان سطوة الماضي وقسوته/ موت الأم أمام عينيه بعد الشجار اليومي مع أبيه/ قد أثرتا بشكل مباشر على صعيد التفكير والتصرف عند (هاشم) ((يا لتلك الليلة!.. حين بدءا.. حين بدءا في الغرفة المجاورة تصارخهما الملعون جمدت في ظلمتي تحت الغطاء، أخشى التنفس، أردت أن أصلي لأحد في هذا الكون، أردت بورع، أن أصلي))⁽⁸⁾ وفيها ((ظننت، مثل كل مرة، بأنني سأنجو حين تأتي إلي الملكة (قلت لها: أنت.. أنت الملكة يا أمي سناء) لتضمنني إلى صدرها فترتجف معاً ونبكي بدموع واحدة. لكنها تلك الليلة العسيرة جداً، لم تأت إلي لم تأت الملكة وبقي صوته هذا يشق الليل فترة؛ ثم إذا به يصرخ صرخته الأخيرة مستنجداً مستغيثاً ملسوفاً بغضب عظيم، فقامت مرتعداً من سريري وهرعت إليهما فإذا بها ملقاة على الأرض مسدولة الشعر (...)) كانت ليلة عسيرة جداً عندما لم تكلمني الملكة بعد ذلك أبداً ولم استطع حتى أن ألمسها آنذاك...))⁽⁹⁾.

إن هذه التداخيات التي يرويها هاشم بضمير المتكلم وعن طريق (الاسترجاع)، تعبر عن استحواد الماضي على الجزء الأكبر من تفكيره فلم يعد سلوكه ملائماً لزمانه ولا مكانه

(1) صورة البطل في الرواية العراقية: 19.

(2) ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 93.

(3) ينظر: الرجع البعيد: 475.

(4) نفسه: 44.

(5) الرجع البعيد: 35.

(6) نفسه: 47.

(7) نفسه: 478.

(8) خاتم الرمل: فؤاد التكرلي، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1995: 21.

(9) خاتم الرمل: 27-28.

وهو في غاية الإفراط من ناحية الكم (شدة الدافع الذي لم يستطع ضبطه)⁽¹⁾ وهذا ما أدى إلى أن يكون (هاشم) شخصاً غير اعتيادي في تصرفه إزاء أموره الخاصة والعامة فسبب له ذلك فقدان حياته⁽²⁾.

وتكون (الرجولة المفقودة) سبباً آخر من أسباب الإحساس بالإحباط واليأس وخيبة الأمل ففي رواية (رجل في المحاق)، تكون رجولة (مرام) المفقودة محنته وسبب بلائه ويأسه من الحياة، فهو الذكر الذي طال انتظاره بعد ثلاث عشرة بنتاً لظاهر عبد الحق، ومع نمو (مرام) ستتمو معه أزمته التي لا يمكن حلها إلا بتحويله إلى أنثى، فقد اكتشف (مرام) أنه ليس بذكر، وما هذه الصورة التي هو فيها إلا تشوهاً زائداً وعليه إرجاعه إلى أصوله كما خلقت الطبيعة (أنثى). ومن هنا تبدأ محنته التي لا دخل له فيها ((فهو ليس مسؤولاً عن أخطاء الطبيعة ومفاجأتها))⁽³⁾، مما يجعله يتمنى لو أنه ولد بنتاً ليعيش صراعاً نفسياً حاداً بين كشف سره وهدم حياة والديه اللذين انتظراه طويلاً بعد ثلاث عشرة بنتاً، وبين الموت في ساحات القتال دفاعاً عن الوطن. وهذا ما جعله في حالة تساؤل دائمة عن ذاته وموقعها في المجتمع سواء أكان المجتمع الخارجي المتمثل بزملائه في الكلية وخطيبته (ميمنة) وكل من عرفه (ذكراً)، أو المجتمع الداخلي المتمثل في والديه وأخواته الثلاث عشرة، ففي حديثه مع النفس بعد أن ضاقت به السبل ما يبين ذلك: ((من بقي لي بين الناس التجيء إليه؟ برغم كثرتهم حولي، أخواتي، كلهن أجمعهن دفعة واحدة.. وأزف لهن النبأ السعيد.. بشرى.. إضافة أخت جديدة للسرب المجيد.. من المؤكد سوف يفجعهن الخبر. يصدمهن وربما يقضي على بعضهن (...)) لقد كنت الشمس التي أشرقت في بيت أبي فكيف أطفئها بنفسي؟ سوف يسود الظلام ثانية حياتنا ويعم الارتباك وتفقد الحياة طعمها ومعناها؟ (...) ترى هل أكاشف ميمنة؟ انها زميلتي في الكلية، وصديقتي منذ الطفولة، قبل أن تكون خطيبتي (...) كيف تراها تتلقى النبأ المثير الغريب؟ (...) تضحك؟ تبكي؟ تصمت؟ تصعق؟ تشق ثوبها أم تلطم خديها؟ (...) وبسبب كل هذا، أليس من حقي أن أتساءل من أنا؟ وأي ذنب ارتكبت كي أعرض إلى هذه التجربة القاسية وان أمر بهذا الدرس الذي لا أعرف كيف أخرج منه أو أجيب عليه))⁽⁴⁾.

وهكذا يكون (مرام) نهياً للإحباط واليأس الشديد مما جعله يختار الموت في ساحة الحرب ولا نعلم إن كان موته هذا انتحاراً أم استبسلاً، لكن المهم ان يتلاش الصراع المقيم في رأسه المشتت وذهنه المبدد⁽⁵⁾: فموته ((سيكون التعويض المناسب والطيب للأذى الذي ألحقته الطبيعة الخرقاء بعائلتنا هكذا.. لن تنقرض سلالة العنقاء من سجل الخلود في الحياة))⁽⁶⁾ وهكذا عليه أن يختفي بالمحاق بعد أن أصبح بديراً ومن هنا جاء عنوان الرواية⁽⁷⁾. وإذا كانت رجولة (مرام) المفقودة بسبب تجني الطبيعة عليه هي سبب إحباطه ومحنته، فإن في فقدانها عند (الأب) في (صراخ النوارس) بسبب فعل الحروب هي سبب شعور الأب

(1) ينظر: في علم نفس الإبداع.. خاتم الرمل.. خاتم الأم: د. حسين سرمك حسن، الصباح الجديد: 2007/9/10.

(2) ينظر: فؤاد التكرلي.. قريباً جداً.. بعيداً جداً.. أتمنى فهل استطيع؟ مجلة الف باء العدد 1444 29 ايار 1996: 34.

(3) رجل في المحاق: غازي العبادي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996: 32.

(4) رجل في المحاق: 35-36.

(5) ينظر: نفسه: 104.

(6) نفسه: 154.

(7) ينظر: التداخل النصي في الرواية العراقية: أماني حارث الغانمي (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة القادسية، 2002: 63.

بالإحباط والعزلة، ((... إنهم عطبوا له عموده الفقري عندما كان يحارب، لهذا تراه... إذا مشى يتأرجح مثل نبتة في وجه الريح))⁽¹⁾، وقد أدى هذا إلى عزلة الأب وإحباطه وشعوره بالانهيار، فعوقه أدى إلى أمرين أحدهما أمر من الآخر، أولهما عدم تواصله في العلاقة الجسدية مع الزوجة، وثانيهما العلاقة غير المشروعة للزوجة مع أخيه.

وقد أسهم شعور الأب بالإحباط اتجاه ما يجري من فعل خياني مع زوجته من قبل أخيه، إلى تدهور الوضع النفسي له واختياره العزلة وعدم مصاحبة أحد غير ابنه الصغير الذي يساير تدهور الوضع النفسي لأبيه⁽²⁾، فهو ((غارق في لجج هواجسه وأفكاره الغامضة، لا يحس بجريان الزمن العجول، ولا ينبض الحياة من حوله))⁽³⁾.

ونتيجة لإحساس الأب المحيط، نراه يعمد إلى تصرفات تبدو غريبة للمتلقي منها لجوؤه اليومي إلى البحيرة، وجلسه ((لساعات طويلة يحدق إلى الماء أمامه في شروء))⁽⁴⁾، وكأنه يناجي السماء، وارتدائه الدائم لقبعة القش الصفراء بحافتها العريضة وكأنها ((تعويذة مباركة كتبها شيخ مكشوف عنه الحجاب، يأمل أن تبعد عن دربه شرّ الناس، والأيام الغادرة، ويعيد إليه عافيته، وحب امرأته، وتهبه الخير الوفير لما تبقى له من العمر))⁽⁵⁾. فلجوء الاب لمثل هذه الممارسات ما هو إلا وسيلة للتعويض عن عجزه الجنسي في محاولة منه لجذب الانتباه إليه بعد أن أصبح ((إنساناً زائداً عن الحاجة لا يريده أحد غير الصبي الصغير الذي لم يعرف طريق الغدر بعد))⁽⁶⁾، فارتداء القبعة ليلاً يشير استغراب الآخرين، لما يعتقد الناس من خروج على مألوف عاداتهم⁽⁷⁾.

وقد يؤدي فقدان الرجولة إلى التلذذ بعذاب الآخرين والسيطرة عليهم كتعويض عن الشعور بالعجز والإحباط، كما هو الحال مع (سعيد أحمد) في رواية (ما يتساقط من الجحيم) العاجز جنسياً، والوارث الحقد والرذيلة عن أبيه، والذي يتزوج بـ(جوان) ابنة منعم ياسين، لالتزام الأخير بوصية أجداده بتزويج ابنته لسعيد أحمد لقاء دين لم يستطع أجداد منعم الإيفاء به. فيبعد عجز (سعيد) من الاتصال بحبيبته (جوان) وتحوله إلى ((جثة طافية فوق ماء أسن، خشبة محترقة، رماد قديم لن يورق ناراً وهاجة))⁽⁸⁾ يلجأ إلى تعذيب (جوان) الجسدي والنفسي كتعويض عن عجزه، وقواه الجنسية الخائرة، فأضحى عذاب الآخرين هو ما يحقق اللذة لديه^(*): ((حاولت أن تتذكر ما حدث في تلك الليلة، تذكرت بأن ثمة هيئة فرعة، وثمة يداً ترتفع بالسوط، ومياه النهر تتدفق، وثمة شياطين دون رؤوس تندس في صدرها وجسدها وفي شعرها وترقص دون موسيقى))⁽⁹⁾. هذا فضلاً عن عدم السماح لها بزيارة والدها واحتجازها في الدار وعدم الاختلاط مع الفلاحين، مما جعلها تفقد الأمل في أن ((يسترجع

(1) صراخ النوارس: مهدي عيسى الصقر، دار الآداب، بيروت، 1997: 9.

(2) ينظر: صراخ النوارس والاتكاء على الحدث المأساوي: محمد درويش علي، جريدة العراق، ع6345، الخميس 14 آب 1997 صفحة أدب.

(3) نفسه: 8.

(4) نفسه: 5.

(5) نفسه: 9.

(6) الواقعية الحديثة خيمة للرمز والسحر والكوابيس: حوار مع مهدي عيسى الصقر، أجراه: ماجد السامرائي، جريدة العرب اليوم، الخميس 1997/7/3.

(7) ينظر: صراخ النوارس: 9.

(8) ما يتساقط من الجحيم: محمد عبد المجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 22.

(*) تتفق صورة (سعيد أحمد) مع صورة (مرهون) في (عرزال حمد السالم) لـ(عادل عبد الجبار) الذي يعوض العجز في قواه الجنسية بسيل من الشتائم والادعاءات والتبجح بقواه الجنسية. ينظر: عرزال حمد السالم، عادل عبد الجبار: 95، 259.

(9) ما يتساقط من الجحيم: 23.

هذا الكائن بشريته المفقودة⁽¹⁾. ففقدان الرجولة عند سعيد أحمد هي المحرك الأساس الذي ضيع كل أفعاله ووجهها وجهة ذاتية لا تعترف بحقوق الآخرين واحتياجاتهم. وعلى الرغم من ممارسات (سعيد احمد) المريضة اتجاه زوجته، إلا أن ذاته خضعت لحالات انهزام وعجز وإحباط لتظهر عجزه الجسدي والنفسي والاجتماعي. فهو يرى انه رجل كرية لا يعرف معنى الحب أو معنى الحياة. ((لقد دربت على السير أعمى وسط برية مليئة بالوحوش والحيوانات، وثمة كراهية تنمو في أعماقي، وتقتل كل عاطفة بشرية))⁽²⁾. وهو بعد كل هذا نراه يرثي نفسه، مبنياً مرارته وعجزه: ((يا للفوضى.. يا لبؤس أيامي المنزويات في كهوف النسيان))⁽³⁾.

(1) نفسه: 43.

(2) نفسه: 40.

(3) نفسه: 41.

ثالثاً- البعد النفسي لصورة الرجل الإشكالية:

يحظى البناء النفسي لصورة الرجل الإشكالية بأهمية استثنائية في الرواية العراقية؛ إذ ينهض بتبرير التحول الذي يطرأ على سلوك الرجل الذي يبدو في بعض الأحيان نافراً عن طبيعته العامة، لهذا يعود بالسلوك إلى مراحل التكوين الأولى ولاسيما مرحلة الطفولة والمراهقة؛ لأن ((معظم الأنماط السلوكية التي يستخدمها الإنسان في مواقفه من نفسه ومن الآخرين تبدأ تتكون منذ الطفولة نتيجة التفاعل بين الفطرة والتعلم))⁽¹⁾. فهذا (حسين) في (النخلة والجيران) يظهر في الرواية رجلاً يحجم عن مشاركة الآخرين، غير منسجم مع بيئته، فضلاً عن ضعف شخصيته وعجزه عن مواجهة الحياة العملية. وقد أدى هذا إلى أن تتخذ أفعال (حسين) منحى ذاتياً يدور حول الذات وإشباع رغباتها، ويتم له ذلك في لقائه مع (تماضر) قرب إحدى دور السينما، التي كانت ((تحلم بنفس الحلم الرومانسي الساذج في السعادة، ولذا وضعت يدها بسهولة في يد (حسين) ربما بداية لتحقيق حلمها المنشود، فهي امرأة متمردة رافضة للتقاليد الاجتماعية الضيقة باحثة عن عالم أوسع))⁽²⁾.

وتحكم علاقة حسين بتماضر إشباع الغريزة الجنسية وإرضاء النوازع الذاتية بعيداً عن الاقتتران بها على الرغم من قناعاته بأنها المرأة المناسبة له من الناحية الاجتماعية. وحينما تجابهه (نشمية) بتجهيز غرفة ملائمة لـ(تماضر) في بيتها، يواجهها بعجزه واتكاليته التي جُبل عليها فيقول: ((إله الحق... بس الكي لي طريقة))⁽³⁾. وبدلاً من أن يحاول (حسين) إيجاد عمل شريف له، والاقتتران بـ(تماضر) نراه يُرغم زوجة أبيه (سليمة الخبازة) على بيع الدار وإعطائه نصيبه منها.

إن الشعور بالعجز عن مواجهة الحياة والاتكال على الغير في صورة (حسين) له ما يبرره، فلو عدنا إلى الظروف التي نشأ فيها لوجدنا إنها كفيلة بخلق هذه الصورة المهزوزة العاجزة، فقد نشأ حسين يتيماً محروماً من العطف الأبوي في سن مبكرة؛ إذ توفي والده (عليوي) الذي كان يعمل سائق سيارة أجرة اثر حادث اصطدام فكانت (سليمة الخبازة) زوجة أبيه سنده وملجؤه الوحيد، فقد رعتاه واهتمت به، فنشأ صبيّاً اتكالياً في مصروفه ومعيشته على ما تركه له والده لدى صديقه (صاحب أبو البايסקلات)، وكذلك على ما يأخذه من زوجة أبيه التي كانت تعمل لتوفر لقمة العيش لها وله. فحينما يطلب منه (صاحب أبو البايסקلات) الاقتصاد في مصروفه يجيبه: ((البركة بالحاجة - يقصد زوجة أبيه- قابل راح تظل ممددة على الحصير كل عمرها؟ آخرتها ترجع))⁽⁴⁾.

ونتيجة لهذا العجز فقد حسين كل ما يمت بصلة إلى عالمه الذي حاول أن يهرب منه، وعجز عن مواجهته، فقد فقد (حسين) سنده العاطفي حين فرت (تماضر) بلجائها إلى أحضان رجل آخر، كما فقد سنده المادي بعد أن باع نصيبه من الدار، فضلاً عن فقدانه للسند العائلي المتمثل بزوجة أبيه (سليمة الخبازة). ولم يتبق لديه سوى سند نفسي وفكري ممثل بـ(صاحب أبو البايסקلات) الذي يفاجأ بقتله على يد الشقي (محمود ابن الحولة)⁽⁵⁾. وهذا ما غير في مسار صورة (حسين)، فكان لا بد من رد فعل يناسب الفعل، فحين تصطدم الشخصية

(1) مبادئ علم النفس العام: 370.

(2) معالم جديدة في أدبنا المعاصر: فاضل ثامر: 151.

(3) النخلة والجيران: 126.

(4) النخلة والجيران: 43.

(5) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 224.

بعامل إثارة تظهر إلى الوجود بكل قوة لأن ((وعي الإنسان غالباً ما يكون وليد صدمة))⁽¹⁾. ولهذا أثار مقتل (صاحب) غضب حسين وجنونه ورغبته الجادة في الانتقام من (ابن الحولة)، فضلاً عن شعوره الحاد بالضيق واليأس الذي كان الدافع الأقوى للانتقام. فنراه يدخل عالم الرجال من باب الجريمة فقد ((اكتشف فجأة أنه أصبح رجلاً. لا شيء يقف في طريقه الآن))⁽²⁾ ليقتل ابن الحولة، الفعل الذي يتحقق بعد منولوجات طويلة تعبر عن شعوره بالإحباط والضيق: ((واستوفزت كل حواسه وفلتت منه ((آني انتقم)) وجعل يفكر بها ثم قال في تسويغ ((غير يراد له بايع ومخلص؟.. وأني شنو؟ اش عندي بعد اهتم بيه؟ (... الدنيا ميرادلله خوش آدمي... مجان صاحب خوش آدمي؟ راح... راح... راح وممشيت بجنارته، راح وأني ملتهى.. مخنث آني.. صدك مخنث))⁽³⁾. وهكذا ينهي (حسين) عجزه وإحباطه بقتله لابن الحولة انتقاماً لصاحب، محققاً بذلك نوعاً من ((التطهير الروحي))⁽⁴⁾ الذي التجأ إليه لغسل كل ذنوبه تجاه البيت، والنخلة، وسليمة.

وإذا كان وعي (حسين عليوي) في (النخلة والجيران) وليد صدمة كما يرى روبير فإنه كان كذلك مع (ياسر) في (القربان)، الذي انطلق وعيه من سباته لمدة عشرين سنة في لحظة عاطفة متفجرة، فقد ظل (ياسر) يراقب علاقة (دبش) مع ابنته (مظلومة) التي حولته إلى رجل متحجر القلب لا يشعر بأية عاطفة اتجاه ابنته التي من صلبه، ولهذا كلما تمثل ياسر مظلومة تلك الفتاة الذابلة يمتزج شعوره بقضية أعم ((ومن خلال تلك البؤرة المكثفة للظلم وموت الضمير كانت رؤياه لمصيره تحلolk، وترتسم هاوية خاوية تحت قدميه، وتتخلخل اللبانات التي كانت إلى أيام قليلة تؤولف صرح حياته المتماسك، حياته الاعتيادية التي ألفها واعتبرها وضعاً غير قابل للتغيير))⁽⁵⁾.

ونتيجة للظلم الذي تتعرض له مظلومة وياسر وكل من عاشر (دبش) يسعى (ياسر) جاهداً بالاتفاق مع (مختار المضمّد) للقضاء على حياة (دبش) بزرقه الأنسولين بكميات كبيرة ليضع حداً للظلم والقهر والألم.

أما (عبد الله) في (القربان) فإنّ في سيطرته على مقهى دبش بعد قتل ياسر، ومحاولته فرض سطوته على العاملين، تعويضاً عن مواطن الضعف التي تعترى شخصيته؛ إذ نشأ (عبد الله) على ((المهانة والشعور بالذنب))⁽⁶⁾ بسبب موت أمه بعد ولادته بساعات، وكانت حالته ((قد لقنته، منذ الطفولة، بان ذلك عقاب من الله ولعنة، وأنه سيشقى في حياته لأنه قتل أمه بعد أن حملته تسعة أشهر ((وهناً على وهن)) وسيتحمل وزرها مدى الحياة. وفرضت عليه الصلاة تكفيراً عن خطيئته، وكانت تعيره وتكرر: لن يغفر الله خطيئته مهما فعل))⁽⁷⁾. وقد رافق هذا الشعور (عبد الله) في حياته، فكان يفسر الأمور بما يتناسب وشعوره بالإثم والخطيئة فكان يرى في مقهى دبش ((السجن الذي كتب عليه أن يكذب فيه بلا خلاص))⁽⁸⁾.

(1) رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي): مارت روبير، ترجمة وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب: 14.

(2) النخلة والجيران: 208.

(3) نفسه: 246.

(4) ينظر: بغداد صابرة مراحيض مال انكليز: زهير شلبية، بحث في كتاب (غائب طعمة فرمان، أدب المنفى والحنين إلى الوطن): 318.

(5) القربان: غائب طعمة فرمان، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1975: 29.

(6) نفسه: 72.

(7) نفسه: 72.

(8) القربان: 73.

لقد تضافرت هذه العوامل في النهاية لانهيار (عبد الله) وإصابته بالجنون، وتركه للمقهى ليتولى ابن خالته المعتوه إدارة المقهى.

أما صورة (زيدان) في (درب الزعفران) فتؤدي (الإخوة المرفوضة) به إلى ابتزاز (جلال الدين الأمين) و(لطيف الحامد) عن طريق رسائلهما إلى (نوال) و(ثقاب). وأزمة (زيدان) التي صورتها الرواية ليست أزمة مال يحصل عليه عن طريق الابتزاز، بل هي أزمة (الابن المرفوض) فقد أظهر (زيدان) أوراقاً تثبت أنه ابن المجنونة (سمية عبد الحليم) التي تزوجها (ممتاز الأمين) والد (جلال الدين الأمين) وطلقها وهي حامل به ورتب مع عائلتها تعويضاً مالياً لتسجيل أبوة الطفل باسم أحد أقربائها. وعلى الرغم من موافقة (جلال الدين الأمين) على مشاركة (زيدان) له في ميراث أبيه إلا أن الأخير يرفض، فليس هذا ما يبغيه، فهو ((يريد إثبات الانتساب لممتاز الأمين سعياً للوجاهة وشعوراً باسترجاع الحق. انه الابن المرفوض الذي يخوض مغامرات بطل الرومانس معكوسة، إنه (هيتكلف) آخر، يتصارع مع الحياة عائداً إلى الساحة التي يعتقد أنها مكانته شرعاً))⁽¹⁾.

لقد جعلت الأزمة من (زيدان) إنساناً عصابياً، مضطرباً، متناقضاً، أقرب إلى البغضاء منه إلى الحب، وقد قاده ذلك إلى القتل، فأبو جبار الحارس الليلي كان أحد ضحاياه؛ إذ وجد مقتولاً وبقربه طائر غاق ميت، بسبب معرفته بتفاصيل حياة (سمية عبد الحليم) والدة (زيدان) والملابس التي دارت حولها، فقد كان أبو جبار يسميها بـ(الجنبة السعيدة)⁽²⁾، فهو يعتقد بتلبسها روح ذكر من الجن وهو الذي ((أحالتها عيوناً كالنار وفماً كالجمر وشعراً طويلاً مسترسلاً كأشعة سود في يوم عاصف... وعندما يشتد التلبس عليها، تعاف نفسها الأكل والشرب لأيام، ويصيبها الهزال، تنفجر في حركات وصرخات لا تعد ولا تحصى ولا تكبح وتتحول حياتها ذلك اليوم استنفاراً من الهيجان لا ينتهي إلا عندما تنهار أو يلجأ أهلها إلى شدها بالحبال))⁽³⁾. فهذه المعلومات التي كشفها (أبو جبار) للطفلي الحامد كانت السبب وراء مقتله من قبل (زيدان) مع ما عرف عنه من جرأة وشجاعة⁽⁴⁾.

وهكذا كان للبعد النفسي دوراً أساسياً في الكشف عن الغموض والتداخل الذي يكتنف بعض الصور الإشكالية في الرواية. فضلاً عن دوره في ارتياد العوالم الداخلية لصورة الرجل واستبطان مشاعرها وانفعالاتها.

(1) درب الزعفران: محسن جاسم الموسوي، ط1، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، 1990: 147.

(2) ينظر: نفسه: 125.

(3) درب الزعفران: 121.

(4) ينظر: نفسه: 125-128.

الفصل الثاني
الملامح الخارجية لصورة الرجل
في الرواية العراقية

المبحث الأول

صورة الرجل في بعدها الخارجي (الشكلي)

يحظى البعد الخارجي (الشكلي) لصورة الرجل في الرواية بأهمية كبيرة، فهو فضلاً عن كونه أولى وسائل الإقناع بحيوية الشخصية وواقعيتها، فإنه يكشف عن محتواها النفسي ومعاناتها وأفعالها ووضعها الاجتماعي؛ إذ أن أفعال الإنسان وتصرفاته مشروطة بطابع شخصيته، متفقة مع خصائص عالمه الداخلي⁽¹⁾.

ويرتبط البعد الخارجي لصورة الرجل بالوصف ارتباطاً وثيقاً، بوصفه الوسيلة الأهم في الكشف عن أبعاد شخصيته وسلوكها وأفكارها ومفاهيمها ((فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضاً، فهي رمز وسبب كما أنها نتيجة لذلك))⁽²⁾. وهذا يعني أن الملاحج الخارجية ليست ملاحج مجردة قائمة بذاتها، وإنما هي مرآة لكشف أغوار الشخصية النفسية والفكرية والاجتماعية⁽³⁾.

وتتضمن الملاحج الخارجية اسم الشخصية وعمرها، ومهنتها، وعلاقاتها الاجتماعية، فضلاً عن ملاحج وجهها، وتركيبه جسدياً⁽⁴⁾.

ففي رواية (القربان) يأتي وصف الملاحج الخارجية لـ(دبش) بعيني (سلمان القصاب) ليمهد لصورته الأنانية، الحاقدة على الناس، قبل ظهورها في الحدث الروائي: ((جلس القصاب ثقيلًا على التخت يتخيل رأساً كرأس الكبش الخبيث، ملفوفاً ببشماغ (كوفية الرأس) وجه متورم، ملغد، عيناه تغالبان النعاس لتتظر إلى الدنيا بغیظ وريبة، تومضان وميضاً كالماء الأسود، وتحققان وكأنهما تريدان أن تنزعا من الدنيا كل شيء ولا تقدمان لها شيئاً. بهيمة منفوخة شواء تتعفن، تزداد قتاماً وقيحاً. تتقيح وكأنه أحس برائحة القيح في خياشيمه))⁽⁵⁾. أما حين يفقد (دبش) وعيه يكمل الكاتب وصف ملاحه فـ((حاجباه الكثيفان مطبقان على جفنين مسبلين، وفم يعكس بانطباقته الجامدة المتدمرة معاناة جسدية مؤلمة، والشفتان الغليظتان تبدوان فارغتين، مجرد جلدتين مرتخيتين، قناع الموت بلاشك))⁽⁶⁾.

لقد جاءت هذه الملاحج الخارجية منسجمة ومتلائمة مع سلوك (دبش) في الرواية، فهو شخصية أنانية، خبيثة، طاعنة في السن، بخيلة، ظالمة حتى لأقرب الناس إليه وهي ابنته (مظلومة) التي عانت من ظلمه وحقد وأنانيته، برفضه تزويجها من (صباح)، ومنعها من إشعال الضوء في البيت ليلاً، فضلاً عن عدم خروجها من البيت، والتفكير في تزويجها من أحد زبائنه وهو رجل كبير السن لأجل علاقاته التجارية، فما يخطط له ويفكر به إنما لمصلحته الخاصة وليس لمصلحة الآخرين.

(1) ينظر: الواقعية النقدية: سرغي بترون، ترجمة: شوكت يوسف، وزارة الثقافة، دمشق، 1983: 240.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987: 441.

(3) ينظر: ثلاثية الراوي (الرؤية والبناء): قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000: 105.

(4) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: 87.

(5) القربان: 14.

(6) نفسه: 57.

ويأتي بيان الملاح الخارجية لصورة الرجل في رواية (الوشم) ليدعم النرجسية المستشرية في شخصية (كريم الناصري)؛ إذ تظهر لنا صورة (كريم) وهي تجمع بين الوسامة والحزن، وقد جاء هذا الوصف على لسان الراقصة (شهرزاد) التي قالت: ((انه وسيم جداً كريمكم هذا ولكنه حزين))⁽¹⁾ ليدل على ثقة كريم العالية بنفسه ولا مبالاته اتجاه النساء على الأخص (شهرزاد) التي سعت لإرضائه والفوز به. وقد عمد الكاتب إلى إظهار صورة صديقه محمود في الموقف نفسه أحول العينين ((يكركر كماكنة نفذ زيتها))⁽²⁾ ليجعل عينه الحولاء وصلعته السمراء اللامعة ملائمتان للمبالاته المرححة التي جعلته يستमित من أجل الفوز بنظرة من الراقصة شهرزاد من جهة وليؤكد تفرد صورة (كريم) ولا مبالاتها اتجاه الآخرين من جهة أخرى.

ويبدو أن إضفاء صفة الوسامة واللامبالاة على (كريم الناصري) كانت من أجل إخفاء العالم المخرب والمنسوف لذاته بعد تجربة الاعتقال، والسقوط السياسي⁽³⁾، ففي ((داخله كان هناك شيء، قد نسف))⁽⁴⁾ وهو إنسان ((لطحته الصفوف بشعاراتها وقادته إلى عهرها))⁽⁵⁾ ومن أجل هذا راح (الناصرى) يكتب باسم مستعار، لأن اسمه قد امتدت إليه يد التلوث والدنس، وهو بحاجة إلى فترة تطهير تعيد إليه نقاؤه الذي فقده: ((ولكنني اكتب باسم مستعارٍ أغيره بين وقت وآخر. لا أريد أن أظهر اسمي الملطخ إلى النور، انه بحاجة إلى فترة تطهير قد تطول وقد تقصر))⁽⁶⁾.

ولا تخرج ملاح (صلاح كامل) الخارجية في (الأنهار) عنها عند (كريم الناصري) فقد أظهرت صورته الخارجية تطابقاً مع صورته الداخلية؛ إذ ظهر (صلاح كامل) وسيماً جذاباً، ذو عينين خضراوين، طويل القامة، محط لإعجاب النساء، غير مبال لنظراتهن واهتمامهن به فهذه (ياسمين فوزي) التي تضرب حول نفسها حصاراً لا يمكن اجتيازه على حد تعبير صلاح كامل لا تجد ملاذاً غير حقل عيني صلاح الخضراوين، وهاهي توغل في محراب الخصرة حتى أوقفها كلماته⁽⁷⁾.

وعلى النقيض من هذه الصورة، ظهرت لنا صورة (إسماعيل العماري) بوجه متجهم ومتشنج ذو نظرات حادة⁽⁸⁾، وكأنما أراد الكاتب إدانة هذه الشخصية على لسان (صلاح كامل) شكلاً ومضموناً وكذلك الحال مع (عبد الحميد الفلوجي) الذي أظهره مصاباً بتشوه خلقي يجعل مشيته غير طبيعية، فيميل بجسده خطوة نحو اليمين ونحو اليسار و((يشتم العالم بهذر ملثات))⁽⁹⁾ ويلحظ في ذلك ان وصف الملاح الخارجية لإسماعيل العماري وعبد الحميد الفلوجي قد جاء على لسان صلاح كامل دون غيره من الشخصيات الأخرى في الرواية، على العكس من صورته التي كانت تنقل على لسان الشخصيات النسوية لبيان تفرد وتميزه.

(1) الوشم: 79.

(2) نفسه: 76.

(3) نفسه: 39.

(4) الوشم:

(5) نفسه: 42.

(6) ينظر: نفسه: 76-80.

(7) ينظر: الأنهار: 125.

(8) ينظر: نفسه: 7.

(9) نفسه: 134.

أما في رواية (القمر والأسوار) يأتي بيان الملاح الخارجية للشيخ علي معياراً لطبيعة شخصيته على امتداد الرواية فلم تخرج صورته عن تلك الملاح، التي أرادها الكاتب من أجل بيان مهمته الدينية في الزقاق في كتابه الأدعية وقراءة الطالع وفض بعض المنازعات التي تحدث بين السكان؛ إذ كان الشيخ علي ((يحظى باحترام نادر. وعندما يمر في الزقاق متمهلاً في مشيته ومتمتماً بأسماء الله يفسح العابرون له الطريق بعد أن يحيونه بأرق الكلمات. ولم يضع الشيخ علي عمامة على رأسه كما يفعل رجال الدين، بل كان يضع العقل واليشماغ، ولكنه أطلق لحيته تيمناً بقول الرسول: أكرموا الله... وقد أكسبته هذه اللحية حياة وسيمة تريدها جاذبية قابليته الفذة في الحديث والتي تجعل جلسه منصتاً له بشغف مهما طال الحديث))⁽¹⁾. فتقديم شخصية (الشيخ علي) من خلال بيان ملامحه الخارجية جاء من أجل التمهيد لطبيعة شخصيته ودوره في الرواية.

وفي (المبعدون) تكشف الملاح الخارجية لـ(مصطفى كريم) عن نقاء شخصيته وعمقها ودوره الإيجابي في الأحداث، فقد كان ((الفم جميلاً لافتاً للنظر، تمتد حوله شفتان مرطبتان بابتسامة دائمة ومحبة. أما العينان فرغم صغرهما وضيقهما تبدوان ودودتين وتضحكان بحرارة))⁽²⁾.

لقد مهدت هذه الأوصاف للدور الذي سيلعبه (مصطفى كريم) في الاهتمام بالمبعد الجديد (حسن مصطفى)، ولحميمية العلاقة بينه وبين المبعدين، والتفافهم حوله بعد اعتقال قائد التنظيم (كمال الكاتب) ليصبح مصطفى قائداً للتنظيم في المنفى، فقد كان أشد ما يحجب الناس إليه هو وجهه الأليف الحنون⁽³⁾.

لكن هذه الملاح الجميلة، وذلك الوجه الحنون، سرعان ما تشوه وتختفي تحت آثار التعذيب التي مارستها السلطة آنذاك ضد الوطنيين ومنهم (مصطفى كريم) ليتحول وجهه الأليف إلى وجه مشوه ومخيف وهذا ما يراه فيه زميله (حسن مصطفى) إذ يقول: ((ليس هذا الجسد الأحمر المقشور بمصطفى.. إنه جسد مشوه لحيوان غريب التقاطيع كيان مسخ.. اليدان مرفوعتان قليلاً.. تنتهيان بأصابع متشنجة بقوة.. يخضل قممها الدم المتجمد.. الدم وحده دون أثر للأظافر.. يا للقسوة.. قلعوها جميعاً.. وغسل القدمين بعينه.. الأصابع هناك أيضاً.. لم تكن تحمل سوى الدم.. ثمة خطوط بارزة من الزرقة القاتمة تشكل شبكة على ساقيه وصدره المفتوح. كما أن هناك بركاً متجمدة من السواد بركاً من التورمات الرهيبة.. وأحس برغبة مجنونة إلى البكاء. ودلو بيكي.. لو يملأ هذا العالم القاسي دموعاً.. يصرخ.. لكن هذا لا يجدي.. لن يعيد ضحكات مصطفى ثانية، صوته الحنون.. إشراقة وجهه الزاهية المبرعمة))⁽⁴⁾.

لقد جاءت التحولات في الملاح الخارجية لـ(مصطفى كريم) لتدل على أمور كثيرة أرادها الكاتب، أولها: إدانة الأساليب الوحشية التي كانت تمارس ضد الوطنيين المخلصين الذين يسعون جاهدين من أجل تغيير الواقع بكل ساليباته وتقرحاته، وثانيها تصوير صلابة وثبات موقف (مصطفى كريم) اتجاه قضيته التي يؤمن بها، فقد دلت صورته الخارجية المشوهة على صلابة موقفه وأصالته. أما الأمر الثالث فهو التأثير في المتلقي برسم هذه

(1) القمر والأسوار: عبد الرحمن مجيد الربيعي، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976: 31.

(2) المبعدون: 42-43.

(3) ينظر: نفسه: 89.

(4) المبعدون: 314-315.

الصورة العميقة التي ((تشكلت في دواخلنا دون ان تفارق مخيلتنا))⁽¹⁾ وهنا يكمن سر نجاح هذا العمل الروائي، فالصورة لم تتشكل لأجل التعريف بالشخصية فقط وإنما عبرت عن موقف، وعكست ما في الداخل ليظهر إلى الخارج بصورة عميقة ومؤثرة.

أما في رواية (الرجع البعيد) فيأتي وصف الملاح الخارجية لـ(حسين) من خلال وجهات نظر متعددة، مما أسبغ عليه طابعاً من الواقعية والصدق. ولم يكن بيان الملاح الخارجية لـ(حسين) خالياً من الدلالة، بل كان يرمي إلى دلالات إيديولوجية واجتماعية ونفسية، فقد اتفقت وجهات النظر حول ملامحه وهيأته على عبثيته وفوضويته؛ إذ ظهر حسين لأول مرة في الرواية من وجهة نظر أم مدحت ((طويلاً بارز الصدر متعثر الخطوات... والقحة تهز جسمه))⁽²⁾. أما (عبد الكريم) فوصف ((لحيته النابتة، سوداء لامعة وشعره مضطرباً))⁽³⁾، بينما كان نصيب (مدحت) وصف طريقته في الكلام فقد كان حسين ((يتكلم ببطء، وبلهجة حزينة))⁽⁴⁾ كاشفاً عن لغة بدأت تنحط شيئاً فشيئاً لتفصح عن أعماقه الخاوية⁽⁵⁾؛ إذ كان يشعر ((بالكلمات تتناقل وهي تخرج من فمه المرتخي الشفتين (...)) كان بوده أن يقول شيئاً فذاً يذهل مدحت ويثير إعجابه، لكن الكلمات اللعينة لا توانيه، وذاكرته تظلم بين فترة وأخرى وتتركه وسط ركام ألفاظه المبعثرة ضائعاً مهاناً))⁽⁶⁾.

ويواصل (مدحت) وصفه بقية ملامح (حسين) لتكون معياراً لصورته في الرواية، فجسده ((بدأ ينحدر إلى الهاوية، والأصابع قذرة مرتجفة كانت على وجهه سمة من الإرهاق ومن الحياة المستنزفة وجنتاه العظيمةتان وسحنته النحاسية المحترقة والدوائر السوداء تحت عينيه، وهذه النظرات التي تفرغ بين وقت وآخر من أي معنى، من أي صدى للعالم))⁽⁷⁾. أما ابنته (سناء) فقد رأته ((يتهاذى أمامها مترنحاً، كان مرفوع الصدر، يهتز عند سيره بشكل غريب، ذات اليمين وذات الشمال، ثم ينحرف نحو جهة أخرى من الطريق ليعتدل بعدها ويعود يترنح بانتظام))⁽⁸⁾.

ويعود (عبد الكريم) ليرى فيه شحوب الوجه وكثرة التعضنات في رقبته وحول فمه وعدم ثقته أثناء كلامه وتردده وهو يشير بيديه لغير سبب⁽⁹⁾، لكنه في موضع آخر كان يراه سعيداً بانتمائه الجديد بلحيته الشعثاء وبالمهمات الصغيرة التي كان يسرع لإنجازها⁽¹⁰⁾. إن المتتبع لوصف (حسين) الدقيق والمدرّس في بيان ملامحه الخارجية، يمكنه أن يرسم صورة متكاملة للعالم الداخلي الذي يعيشه، إذ تصبح الملاح والصفات الخارجية متوافقة تماماً مع العالم الداخلي للشخصية، فالوصف هنا مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، وقد جاء متداخلاً ليؤدي معنى ما، وليعلن موقفاً، ويعبر عن معاناة⁽¹¹⁾.

(1) شخصية المثقف في الرواية العراقية: 330.

(2) الرجع البعيد: 6.

(3) نفسه: 40.

(4) نفسه: 106.

(5) الرجع البعيد: 147.

(6) نفسه: 111.

(7) نفسه: 147.

(8) نفسه: 376.

(9) ينظر: نفسه: 444.

(10) ينظر: نفسه: 462.

(11) ينظر: أبحاث في النص الروائي: سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986: 134.

وتأتي صورة (عدنان) – في الرواية نفسها- وملاحها الخارجية لتدل على دواخلها ونوازعها السلوكية ولتمهد الطريق لمواقفها الشاذة، فقد كان عدنان ((شاباً مكتمل النضوج أنهى السابعة عشرة من عمره... طويلاً بشارب وشعر أسود كثيف وعينين سوداوين حادتين، ولأنه كان مرهوباً في البيت، يخشاه أبوه على نحو ما وأمه وأخواته، ولأنه كان ذو أفكار غير واضحة يريد أن يقلب بها كل شيء، مالت إليه وأعجبها أن تكون خالته (...)) أخبرتها أمه، أختها بأنه ترك المدرسة قبل سنة أو سنتين حين كان في الصف الثاني المتوسط، لم يكن يبدو عاجزاً عن متابعة دراسته (...)) وأخذ يقضي وقته متنقلاً في السيارة حيناً وجالساً في المقاهي أو حاضراً بعض الاجتماعات الغامضة أحياناً أخرى ثم أخبرها أن لديه مسدساً يخفيه في مكان ما وان باستطاعته أن يجلب رشاشاً إذا اقتضت الحال))⁽¹⁾.

لقد أعطت هذه الملاح الخارجية انطباعاتاً بخروج (عدنان) عن المؤلف، وميله إلى القسوة والعنف في تعامله مع أسرته، وتجاوزه للقيم المتمثل بميله الجسدي ومداعبته لخالته منيرة، ولهذا فإن حادثة اغتصابه لخالته (منيرة) بدت منسجمة والوصف الخارجي له. لأن أوصافه تتوافق وما يراه علم النفس، فصاحب هذه الأوصاف إنسان ذو ارادة صلبة، متسلط، يميل إلى القسوة والعنف⁽²⁾. وهو متحقق في سلوك (عدنان) حتى مع أقرب الناس إليه.

وفي رواية (المركب) يكشف الوصف الخارجي لـ(شهاب) عن هيكله الخارجي، وبنيته الجسمانية التي تدل على البيئة الاجتماعية التي نشأ فيها، وتبرر سلوكه الماكن مع (ماريا) النصرانية من أجل التغلب على عجزه الجنسي، فقد كان شهاب: ((يزهو بما وهبه الله من قوام ممشوق، وخدين أسيلين أمردين، وجبين ناصع، وأنف مستقيم وفم متناسب، مع سائر قسماته الميالة إلى الليونة، والنعومة القريبة من الأنوثة، وكانت له عينان غمازتان، يرتفع حاجباهما الخفيفان عند أول إمارة على الدهشة وتصدر جلدة رأسه إلى فوق مع ناصية شعره الناعم فتضفي على الوجه الرقيق كله نباهة مفتعلة. في كلية التجارة، كان الطلبة يسمونه مدلل أبيه كان صورة وليس رجلاً كانت ابتسامته الزجاجة الباهتة، مثل فاكهة ماسخة، تلون وجهه بلون غريب على الرجولة وتكشف عن أسنان نضيدة، ولكنها صغيرة، وكان له صوت ناعم يحاول أن يطعمه ببعض الخشونة فيبدو مضحكاً))⁽³⁾. فهذه الملاح مهدت لصورته وسلوكه في الرواية، إذ كان شهاب بعيداً عن التصرفات المسؤولة التي يمتاز بها الرجال عادة، ووصولياً، فضلاً عن عجزه الجنسي الذي شكل نقطة ضعفه في الرواية.

أما في رواية (درب الزعفران) تظهر هيئة (زيدان) مدير بريد الزعفران (بحذائيه الكبيرين وسرواله المتهدل صعوداً إلى كرشه المدور، وجيوب سترته المفتوحة التي اعتادت على مشاغل أصابعه، وبدا منتفخاً ومفتوحاً جيبه العلوي الذي تصب فيه سلسلة ذهبية تربط ساعته، ويكاد يبلغ سعة جيبه الآخرين))⁽⁴⁾. لتتناسب وصورته التي سيعرفها القارئ فيما بعد وهي ابتزاز الآخرين بالمال، ونصب المكائد لهم، فالوصف هنا مقصود ((ليدعم فكرة أخلاقية وقيماً تتراوح بين الانتصار والهزيمة بطريقة ممتعة ومسلية))⁽⁵⁾.

(1) الرجوع البعيد: 250-251.

(2) ينظر: أصول ومبادئ الفحص النفسي: د. محمد أحمد النابلسي، دار جروس برس 1989: 24-27 نقلاً عن

الشخصية في الرواية العراقية: 207.

(3) المركب: 201.

(4) درب الزعفران: 22.

(5) التداخل النصي في الرواية العراقية: 36.

وعلى العكس من صورة (زيدان)، يأتي وصف (مانع الشيخ عاصي) في (قبل أن يخلق الباشق) عبر منظور (وثيق لازم) ليدل على الأناقة والتنظيم التي تتمتع بها شخصية مانع الشيخ عاصي، فضلاً عن نقائها الداخلي، وإلى ما تمتلكه من ثقافة واستعداد للتضحية من أجل الوطن والآخرين⁽¹⁾، فقد: ((اقرّ وثيق) استنتاج صديقه وهو يتفحص بنظرة شزرة طربوش (مانع الشيخ عاصي) وسترته الأنيقة التي تتدلى من جيب صدرها الصغير سلسلة ذهبية و(بنظرونه) الذي تبرز من تحته فردتا حدائه اللماعتان))⁽²⁾ ويلحظ في ذلك أنّ وصف هيئة (مانع) لم يكن مجرداً من أية قيمة؛ إذ كان مجيئه مبرراً، فضلاً عن أنّ مثل هذا الوصف سيكون داعماً لشخصية (مانع) مؤثراً – في الوقت نفسه- وبشكل مباشر في تطور الحدث.

أما في رواية (أشواق طائر الليل) فيأتي الوصف الخارجي الذاتي لـ(يوسف بن هلال) الراوي – في رواية المذكرات-^(*) ليكشف عن أزمته ومعاناته عند حلول ساعة الرحيل عن الأرض والوطن والأم: ((كنت مثل فزاعة للطيور – رجل قارب الثلاثين في حياة فزاعة للطيور، فزاعة لا تخيف عصفوراً إنما هي نفسها مرتعبة لا تدري ماذا تخبئ لها الأيام، أو الساعات القادمة))⁽³⁾، في حين كان وصفه للمهرب (عمار الخليفة) على النقيض تماماً من وصفه لنفسه، إذ كان للمهرب ((وجه إنسان يكسب عيشه دون عناء كبير، تلك النعومة والرخاوة في الجلد والاحمرار الزائد الظاهر في بشرة الوجه والعنق والذي يشاهد في الغالب على وجوه من آخذون أكثر من حقهم من الدنيا، وكانت له عينا مغامر نظرات جريئة مقتصرة.. إلا أنها مأكرة ولا تخلو من حذر أيضاً))⁽⁴⁾.

يلحظ في ذلك أنّ الوصف الخارجي كان تعبيراً عن موقفين متناقضين، صور في الحالة الأولى أزمة ومعاناة (يوسف بن هلال)، بينما عكس في الثانية حالة الاستقرار والطمأنينة عند (عمار الخليفة).

وفي رواية (انه الجراد) فيأتي وصف الملاح الخارجية لـ(سالم) في الصفحة الأولى من الرواية، محملاً بأكثر من دلالة، فهو فضلاً عن كشفه لأغوار (سالم) النفسية والعقلية والاجتماعية، يكشف عمّا يلاقيه الإنسان من جور وظلم في مجتمع يسوده الباطل والدعارة والفساد، الذي لا مكان فيه لبسطاء التفكير والأحلام أمثال سالم، والذي كان جلّ همه ((أنّ يحافظ على نصاعة بياض الأشياء التي يتعامل معها، ومع ذلك فقد رثّ ثوبه الأبيض في أواخر أيامه حتى تحول إلى رداء بني (...)) لقد كان يودع سني عمره واحدة تلو الأخرى ولم يكن يجد ما يزره فيها غير الجذب، وحينما استشرّف السنة الأربعين كان مجبراً على أن يصدق ما هو عليه رجل طويل القامة مديها، عبل الجسم، ذو كرشٍ مندفعة بما يكفي لرفع ثوبه من الأمام، حيث تنكشف ساقاه إلى ما تحت الركبتين، بينما تتدلى فتحة ثوبه إلى الخلف مظهرة الجزء العلوي من ظهره بلونٍ نحاسي فيكون امتداداً طبيعياً لسحنة بشرة وجهه التي كانت تزداد حلقة كلما غضب وزمجر، وهي الحالة التي تندلق فيها شفتاه الزرقاوان المكتنزتان دماً مخنوقاً، وينسكب الزبد من زاويتي فمه فتضيع معالم الكلمات التي يطلقها وهو يلعن الصبية الساخرين. وتجحظ عيناه الواسعتان وكأنهما كتلتا دم نافر، بينما يهدل

(1) ينظر: ثلاثية الراوي: 105.

(2) قبل أن يخلق الباشق: 14.

(*) تحتوي الرواية على روايتين هما: رواية السرد ورواية المذكرات. ينظر: البناء الفني في روايات مهدي عيسى الصقر: فرح مهدي صالح، جامعة القادسية، كلية التربية 2002: 22.

(3) أشواق طائر الليل: مهدي عيسى الصقر، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995: 15.

(4) أشواق طائر الليل: 34.

الجفن العلوي لعينه اليسرى غامزاً اثر مجموعة التشنجات التي تأخذ بأصول عضلات خده الأيسر، مشغولٌ بطرد الأطفال عنه وتقريع أمهاتهم⁽¹⁾. إن هذه الملاح التي يكون عليها (سالم) كلما غضب وزمجر^(*)، ما هي إلا رمزٌ للظلم الذي يعانیه، والذي ابتدأ من أسرته والمتمثل بـ(المشاهد الجنسية التي كانت تجمع بين أخته نجاة والرجال الذين عاشروها والتي كانت تُمارس أمام عينيه)⁽²⁾ وانتهى بمجمعه الذي وصفه بالحقق واتهمه بالجنون وإرساله لمصح الأمراض العقلية وتزويجه فيما بعد من قبل البغي (أم رعد/ الأخت نجاة) بامرأة حامل تنفيذاً لمخططات فاسدة⁽³⁾.

وإذا كانت الملاح الخارجية في رواية (إنه الجراد) ترمز إلى الظلم والفساد الذي وقع على (سالم)، فإنها في رواية (خاتم الرمل) تعكس غلواً نرجسياً صارخاً لـ(هاشم السليم) الذي يصف هذه الملاح بضمير المتكلم/ أنا والذي ينقلنا فيه إلى الداخل⁽⁴⁾. فيقول: ((كنت إذن، كنت في تلك الأمسية المنفردة عن الأماسي، ارتدي بدلة عريس سوداء بربطة عنق ذات زرقاة لامعة وقميصاً أبيض ساطع البياض، كنت أنتقيها بعناية في إحدى سفراتي إلى الخارج؛ من ماركة (بيير كاردان) وهو مصبوب على جسمي كما لو خيط من أجلي، مع زينة بسيطة على جانب القلب))⁽⁵⁾.

ويبدو أنّ الهدف الظاهري من هذه الملاح كان لاستعداد لحفل زفاف (هاشم) ولكن هدفها العميق يتفق مع اتجاهه وشخصيته المتفردة التي ظلت عاجزة عن الاندماج في عالم الأسرة والمجتمع بسبب تعلقه الاوذيبي لمرضي بامه (سناء) حتى بلوغه سن الرجولة. أما صورة (مرام) في رواية (رجل في المحاق) فيبدو أنها أكثر الصور حاجة إلى بيان ملامحها الخارجية لما لها من أثر كبير في بيان التحولات التي حلت بهيأته الخارجية، فبعد اكتشافه لرجولته الكاذبة، بدأ يلحظ تحول جسده تدريجياً فأصبح ((منبجج الصدر إلى أمام مكور الأرداف مثل امرأة، غير أن تكوينه الرجولي الخادع ما زال البادي للنظر))⁽⁶⁾. ولهذا أخذ مرام ((ببالغ في تظليل شعر شاربه الذي صار يتلاشى منذ شهور))⁽⁷⁾. لكي يُظهر نفسه بهيأة الرجل التام الخلقة، ومن أجل أن يوقف انهيار جسده وتداخيه واسترخاء عضلاته المشدودة، ويوقف الوهن الذي اعتري صوته وجعله يلجأ إلى شراب المزيج السري لرفع درجة حرارة جسده ولكي يغلظ صوته ليضفي الضعف البادي عليه⁽⁸⁾.

وتأتي الملاح الخارجية – في بعض الروايات- لتؤكد على عامل الوراثة بوصفه عاملاً هاماً في تكوين صورة الرجل، فكثير من الصفات الوراثية قد انتقلت من الآباء إلى الأبناء بفعل عامل الوراثة، وهو ((عامل حاسم في المجتمعات التي تقل فيها فرص التعليم والاندماج، لان خبرات الشخصية المكتسبة غالباً ما تتكون بفعل التكرار السلوكي الذي يُفرض بفعل محدودية الاندماج بالآخرين. في حين تبدو الصفات الجسمانية تحصيل حاصل

(1) إنه الجراد: طه حامد الشبيب، مطبعة المعارف، بغداد، 1995: 5.

(*) يقال زمجر الرجل: سُمع في صوته غَلْظٌ وَجَفَاءٌ، ينظر: لسان العرب، ابن منظور: دار صادر بيروت: 328/4.

(2) ينظر: إنه الجراد: 54، 58، 59، 175، 176، 178.

(3) ينظر: نفسه: 13، 21، 175 وما بعدها.

(4) ينظر: بحث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور: ترجمة فريد انطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت،

1982: 104-105.

(5) خاتم الرمل: 102.

(6) رجل في المحاق: 109.

(7) نفسه: 108.

(8) ينظر: نفسه: 37-38.

لعامل الوراثة⁽¹⁾. وذلك ما يلحظ في رواية (القمر والأسوار) التي كان عباس فيها ((يشبه والده تقريباً، نفس السمرة الداكنة والأنف الطويل، ونفس الجبين الواسع والوجه العريض))⁽²⁾. أما (حازم) في (نافذة بسعة الحلم) فقد بدت ملامح وجهه خليطاً من ملامح أبيه وأمه: ((حذق حازم بوجهه هو فطالعه عيناها الضيقتان المرتكزتان تحت جبهة عريضة، وطالعه أنفه الكبير، المشابه لأنف الأم والمتدلي بين شفتيه المكتنزتين المشابهتين لشفتي الأب))⁽³⁾. فأدى هذا التشابه في (الملاح الخارجية) بين حازم وأمه وأبيه إلى توافق السلوك والأفعال، إذ إن حازم يشبه أبيه في حبه للأرض والتضحية من أجلها والتمسك بها، حتى لو كان الثمن بتر ساقه التي فقدتها دفاعاً عن أرضه.

وتبدو شخصية (هاشم) في (الظامنون) صورة من أبيه زاير راضي من حيث الإصرار والإرادة وذلك من خلال الشروع بحفر بئر في أرض أبيه على الرغم من سخريّة البعض وإشفاق البعض الآخر؛ إذ كان هاشم (مزموم الشفتين... ينظر حوله باهتمام)⁽⁴⁾ وهذا يؤكد حيويته وطموحه وقوة عزيمته.

وفي (عرزال حمد السالم) انسجم سلوك (مالك) مع سلوك (عمه) فكليهما هادئ طيب المعشر، لكن حين يتعلق الأمر بالمهانة وتدني العرض، فإنهما ينتفضان ويصبحان مجنونين لا تُدرك نتائج أعمالهما، فحين بلغ سمع (مالك) صرخة (رابعة) الأولى، ووصول أحد أعوان (حاجم) إليها ((ترك مالك كتف الساقية كالمجنون لقد توقف عقله عن التفكير.. أصبح وحشاً كاسراً ممتلئاً بالغضب والحقد (...)) ركض نحوهم.. خنجره الدامي في يده، وفي عينيه غضب الإنسان حين ينفجر بعدد دهر من الصمت على مضض))⁽⁵⁾ وهذا الأمر يماثل سلوك عمه في الرواية.

وإذا كان تشابه الملاح الخارجية بفعل عامل الوراثة يؤدي إلى تماثل في التفكير والسلوك فانه في صورة (توفيق لام) في (المسرات والأوجاع) يظهر مخالفاً لذلك؛ إذ لم يكن (توفيق) من حيث المظهر والخلفة مشابهاً لأخوته وأقربائه أنصاف القردة إذ انه ومنذ ولادته يتمتع بجمال له خصوصية، فقد ((كان توفيق طفلاً نادراً في جماله، فشعره الأسود الناعم، منثور على جبينه، وعيناه واسعتان طويلتان وتقاطيعه دقيقة مرسومة بإتقان على صفحة وجهه الصافي البياض))⁽⁶⁾. ولم تكن حياة (توفيق) مشابهة لهياة (آل عبد المولى) في قصر القامة وطول الذراعين والأنف الأفتس والعينين الواسعتين الجاحظتين، فهذه الأوصاف المشوهة لا ينتمي لها (توفيق لام) بصلة، مما جعله محط اهتمام ورعاية الأهل لدرجة أن عمته صاحبة الدار تغدق عليهم بسببه المال والهدايا والأكل، فكان (توفيق) بادرة خير في شكله وحضوره؛ إذ كان الوضوء الذي لم يحمل شارة (الدربونة) على وجهه، وهو الذي قرأ جده على رأسه القرآن⁽⁷⁾. وما أن بلغ توفيق الثانية عشرة من عمره ((حتى تساوى في الطول مع شقيقه عبد الباري الذي يكبره، كما نعلم بسبع سنوات والذي تجاوز سن المراهقة دون

(1) الشخصية في الرواية العراقية: 203.

(2) القمر والأسوار: 19.

(3) نافذة بسعة الحلم: 58.

(4) الظامنون: عبد الرزاق المطليبي: وزارة الثقافة والإرشاد، سلسلة القصة والمسرحية، 1967: 14.

(5) عرزال حمد السالم: 217-218.

(6) المسرات والأوجاع: 17.

(7) ينظر: المسرات والأوجاع: 27.

تغيير في هيأته التي لا تسر⁽¹⁾ بينما أصبح توفيق على عكس أخيه ((طويلاً نحيفاً بأنف مستقيم بارز بعض الشيء، وبمظهر جذاب يملأ العين))⁽²⁾.
 أن بيان الملاح الشكليه لتوفيق – في بداية الرواية- وعدم انتمائه لهيأة سلأته العتيقة- وضعنا أمام إنسان من مستوى خاص في الشكل، والواقع والتصرفات؛ إذ مهدت هذه الملاح والأوصاف لخصوصيته وتفردده، ولـ(شقاؤه) فمن ((يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عليها، لا يتم إبعاده والتخلي عنه، وتركه وحيداً يواجه عالماً مغايراً، إنما معاقبته والاقتصاص منه))⁽³⁾ فتوفيق لم يستغنى عنه فقط، بوصفه عنصراً تمرّد على السلالة، من خلال شكله الخارجي الشاذ بالنسبة للسلالة وعمله، وعلاقاته الاجتماعية الأخرى، فضلاً عن انصرافه نحو الحاجات الروحية كالكتب والجنس، إنما جرت معاقبته بعنف وقسوة وقد اتخذت هذه المعاقبة وجوهاً عّة كالنبذ والاقصاء، والاستيلاء على الإرث وحرمانه منه، ثم التهديد والضرب والتجريح فـ((انتقال توفيق إلى عالم الثقافة يعتبر خيانة لـ(عالم الطبيعة) ورفضاً له، وتشويهاً لعلاقاته السرية))⁽⁴⁾. يتضح لنا مما سبق أنّ لملاح الشكل الخارجي دور أساسي في التمهيد لما سيواجهه الرجل في الرواية من قضايا، وما يعانيه من مشكلات، فضلاً عن الكشف عن محتواها النفسي والفكري والاجتماعي.

(1) نفسه: 21.

(2) نفسه: 22.

(3) موسوعة السرد العربي: د. عبد الله إبراهيم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005: 574.

(4) موسوعة السرد العربي: 575.

المبحث الثاني

صورة الرجل في بعدها الاجتماعي (الطبقي)

يشكل البعد الاجتماعي لصورة الرجل جزءاً هاماً من أبعادها، فبعد بيان ملامحها الخارجية وما تحمله من دلالات، لابد من إقامة عالم بشري ومادي من حولها تحقق فيه انتماءها إلى فئة معينة من الناس، أو مكان محدد كالريف أو المدينة أو طبقة اجتماعية بحيث ينعكس هذا الانتماء على حركتها ولغتها وسلوكها وطموحها⁽¹⁾. فصورة الرجل الحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا بعد اندماجها بالحدث وظهور فعلها وسلوكها داخل الرواية بوصفها أهم الأنواع الأدبية للتعبير عن السلوك الإنساني⁽²⁾.

ولما كان الإنسان في تشكيله النهائي مجموعة من الصفات الشكلية والطبائع السلوكية والمواقف الفكرية والأخلاقية، فإنه قد يكون مثقفاً أو سياسياً أو كادحاً أو كل هذا في آن واحد. فتصنيفه اجتماعياً سوف يعتمد على غلبة الصفة وتفوقها، يضاف إلى ذلك الطريقة التي يتعامل بها مع المجتمع؛ إذ إنها استجابة سلوكية لتكوينه النفسي والفكري، فضلاً عن أن طريقة تفكيره وطبيعة تطلعاتها تعدان من أهم المحددات لهويته اجتماعياً⁽³⁾. وقد استطاعت الرواية العراقية أن تقدم للقارئ طبيعة الحياة المعاشة التي تصورها الرواية وانعكاسها على صورة الرجل اجتماعياً، فضلاً عن رصد الدقيق لطبيعة الرجل في صراعه مع الحياة.

ففي رواية (النخلة والحيران) التي صورت حياة محلة فقيرة من محلات بغداد أيام الحرب العالمية الثانية^(*)، ينتمي (حسين عليوي) إلى شريحة الكادحين والمسحوقين الذين صورتهم الرواية (صاحب ابو البايסקلات، حمادي العربنجي، مرهون الساييس) فهو عاطل عن العمل، معدم، يتيم، يعيش مع زوجة أبيه (سليمة الخبازة) التي تعطيه جزءاً من وارد عملها لينشأ (حسين) اتكالياً على ما يأخذه من زوجة أبيه، وما ترك له من مال عند (صاحب ابو البايסקلات). وقد أدى ذلك إلى التأثير في سلوكه حين يغدو رجلاً اتجاء زوجة أبيه، والعالم المحيط به، وقد ظهرت بوادر هذا التغيير في السلوك في محاولته الانفصال عن عالم المحلة التي نشأ فيها حسين وترعرع مع زوجة أبيه في طولة الحاج (أحمد آغا) حيث الحرمان والفقر والبؤس إلى عالم الحرية والخلاص ليستطيع من خلاله تحقيق رغباته التي أحجمت بفعل البيئة التي نشأ فيها، إذ إن الإنسان عند غائب طعمة فرمان هو ابن بيئته، وابن طبقته التي يرى أنها تجعل له موقفاً منمازاً من مشاكل حياتية كثيرة: ((فنحن عبر المعاناة، نعبر عن ذواتنا، وعن كل ما في هذه الذات من عناصر الصمود، أو التخاذل، أو المشاركة

(1) ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينة: 32.

(2) ينظر: الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته): أ. ف. تشيتشرين، ترجمة حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق 1978: 71.

(3) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 317.

(*) يقول عن ذلك غائب طعمة فرمان عند كتابته للرواية: ((استحضرت الماضي بكل ما فيه من صور وانطباعات، وبدأت أكتب عن المحلة التي عشت فيها... عن الزمن العصيب الذي عشنا فيه، نحن الذين فتحنا عيوننا على عالم الحرب العالمية الثانية، عالم البؤس والتقصيف والحرمان))، ينظر: النخلة والحيران (بغداد صايرة مراد حوض مال انكليز): د. زهير شليبية، ضمن كتاب غائب طعمة فرمان: أدب المنفى والحنين إلى الوطن: 312.

الإنسانية مع الآخرين⁽¹⁾. ومن خلال هذه المعاناة يتحدد الموقف الذي يتخذه (حسين) حين يلتقي بـ(تماضر) قرب إحدى دور السينما، ليجعل منها ملاذه ووسيلته في الخلاص من عالم المحلة ليتمرّد على حياته الضائعة التافهة⁽²⁾.

لقد انمازت صورة (حسين) بتغير سلوكها وموقفها اتجاه المحيطين بها بتغير ظروفها وموقعها الاجتماعي، فبعد ارتباطه بعلاقة جنسية غير مشروعة مع (تماضر) وتخليها عنه في نهاية المطاف، وخسارته لزوجته أبيه، ومقتل صاحب ابو البايסקلات، يتحول سلوكه ويتبدل للتعبير عن سخطه واحتجائه، لذا وجد الانتقام من ابن الحولة ((هو الشكل الملائم للتعبير عن انتقامه وغضبه ضد الأوضاع السيئة))⁽³⁾. فلا شيء ((يقف في طريقه الآن مثل أي بطل من أبطال السينما.. فلاش غوردن... عنتر والي... جابك والي... ابن الصحراء))⁽⁴⁾. وقد تحقق له ما أراد بقتله لابن الحولة ليتحول بعد ذلك من إنسان ضعيف يتلقى الصدمات إلى (شقاوة) من شقاوات بغداد في ذلك الزمن لتكون أفعاله بمثابة النتائج النهائية لتجربته الحياتية.

أمّا في رواية (خمسة أصوات) فيتأثر سلوك الأصوات الخمسة (سعيد إبراهيم، شريف، عبد الخالق، حميد) بتغير ظروفهم والعوامل المحيطة بهم، فبفضل انتمائهم لطبقة المثقفين ولشدة وعيهم ووضوح نضوجهم الفكري نراهم محملين بالأفكار أكثر من ارتباطهم بالأحداث^(*)، فصورة (المثقف) ظلت خالية – في كثير من الأحيان- من الفعل والحركة، برغبة منه أو تعسر من الظروف المحيطة التي عطلت فيه إرادة الفعل، وهذا ما جعله منزوياً في داخله⁽⁵⁾.

فبعد أن نتعرف على (سعيد) صحفياً يهتم بأمور الناس وقضاياهم ومشكلاتهم، نراه يقرر السفر – في نهاية الرواية- خارج العراق، ويتعدّد عن المواجهة المباشرة مع قضايا المجتمع بعد اشتداد وطأة السلطة ومحاصرتها له ورفاقه بسبب نشاطهم السياسي، وإغلاق جريدة (الناس) التي كان يعمل فيها، فالمتغيرات السياسية والاجتماعية لها الأثر الواضح في فرز ترسبات داخلية (أيديولوجية – نفسية) ترسم وتحدد البعد السلوكي والاجتماعي لصورة الرجل، وهذا ما نلاحظه عند (إبراهيم) و(عبد الخالق) اللذين اختارا العزلة والانطواء بعد إغلاق جريدة الناس وتعطيل الانتخابات.

أما (شريف) فقد عاد مرة أخرى للسكن في فنادق الدرجة الرابعة وإلى التسكع والتشرد في الطرقات مثله في ذلك الشاعر (بودلير) في تشرده وهمومه، فـ(شريف) يمثل جزء من صورة المثقف في مدة معينة وفي ظل ظروف معينة، يكون فيها الإحباط في تحقيق العالم المثالي المشيد بأذهانهم دافعاً أو سبباً لغرز إحساس شديد من اللامبالاة اتجاه كل ما يحدث حولهم⁽⁶⁾. وهذا ما نلمسه في نظرة شريف لما حوله.

(1) في عالم غائب طعمة فرمان الروائي: أفق آخر للواقع: ماجد السامرائي، ضمن كتاب (غائب طعمة فرمان أدب المنفى والحنين إلى الوطن): 282.

(2) ينظر: الرواية العربية في العراق: د. عمر الطالب، مطبعة النعمان، النجف، 1971: 336.

(3) معالم في أدبنا المعاصر: فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975: 153.

(4) النخلة والجيران: 208.

(*) ينطبق هذا الكلام على أغلب مثقفي الستينيات والسبعينيات مثل (أنيس) في (ضباب في الظهيرة) و(رافع) في (العبث) و(خليل) في (ضجة في الزقاق). ينظر: ضباب في الظهيرة: برهان الخطيب، مطبعة الغري، النجف، 1968، و(العبث): يوسف الصانع، مطبعة الأديب البغدادية، 1970، و(ضجة في الزقاق): غانم الدباغ، مطبعة الأديب البغدادية، 1972.

(5) ينظر: الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينيات: برهان الخطيب، مجلة الأقلام، العدد (8)، 1980:

95.

(6) ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 60.

أمّا (حميد) فقد انتهى إلى الإدمان على الخمرة لتصبح خليلته بعد أن تخلّى عن زوجته وكل ما يربطه بها إلى الأبد.

ويبدو أنّ الضياع كان السمة الأساسية لكل مثقفي غائب طعمة فرمان في هذه الرواية، بسبب إحساسهم الحاد بالعزلة والاغتراب عن المجتمع وهذا ما بيناه آنفاً. وتبدو صورة (نوري السائق) في (المخاض) من أبرز صور الرجل في انتمائها الاجتماعي ونمو إنسانيتها على المستوى الخلقي والإنساني والاجتماعي، فقد ظهر لنا نوري في الرواية أحد سواق الأجرة الأوائل في العراق، إذ كانت السيارة في شبابه كما يقول: ((عجبة العجائب، حصان جديد كما تقول البدو، وعربانة من غير خيل كما يقول أهل بغداد، (...)) وقررت أن أصير سائقاً، وبالحفاء كنت اذهب إلى ذاك الصوب أتدرب عند الإنكليز كانوا يحتاجون إلى سواق.. كل شيء حتى أخذت إجازة رقم 6))⁽¹⁾ ويستمر الكاتب في رصد حياة (نوري) وسلوكه بوصفه إنساناً يعيش حياته المعتادة؛ إذ ((كان نوري في الثلاثينيات ملكاً (غير متوج) كانت له كل عام سيارة جديدة وكانت السياقة رزقه وغرامه الذي لم يفتر ساعة، لم يتخذ السياقة سلماً لجمع المال، وللتدرج في السياقة ليصبح صاحب سيارات يستخدم السواقين الآخرين كان الجلوس وراء الدفة وتحمل المسؤولية عن أرواح من يجلسون معه هما غاية المتعة عنده))⁽²⁾.

ولا يكتفي الكاتب في رصد عمل (نوري) وتأثيره على سير الأحداث فيما بعد، بل جعلها نامية متطورة في علاقاتها مع الآخرين ومنهم (كريم الداود) الشخصية المحورية في الرواية، وزميله في العمل (إسماعيل الأردني).

ويبلغ تطور الأحداث ذروته عندما تقع حادثة الدهس التي يقوم بها نوري في دهسه لراكب الدراجة (ياسين) لينتهي المدهوس في المستشفى، ونوري في السجن، فالكاتب هنا اختار اللحظة الفاصلة في حياة نوري السائق لتكون حياة هذا الرجل البسيط الكادح مثلاً لقضية الجماعة الكادحة وللصراع المعاصر للإنسان مع الحياة، إذ ((حكمت المحكمة بغلق القضية، على أن يبقى الحق العام وهو يقضي بأن تُسحب من السائق نوري حسين إجازته لشيخوخته وضعف بصره))⁽³⁾، وهكذا يشعر نوري بأن حياته أصبحت بلا جدوى أو هدف لأنه ((لم يحصل من ذلك العمر الطويل إلا على شيخوخة موحشة تتدفق بالذكريات ولا شيء آخر... ولا مال ولا جاه لدى الناس ولا شيء، غير ذكريات حياته))⁽⁴⁾. وبذلك تغدو حياة نوري رمزاً لكل الكادحين وأبناء الطبقة المسحوقة في الشعب.

وفي رواية (الوشم) يؤدي انتماء (كريم الناصري) إلى عائلة فقيرة إلى الانضمام إلى صفوف أحد الأحزاب السياسية، فانتماءه السياسي جاء من خلال وعيه الطبقي، فهو من عائلة فقيرة تنتمي إلى عشيرة فقيرة يعمل أفرادها في الفلاحة لقاء أجور زهيدة وهو ينتسب إلى مدينة الناصرية التي ((عجزت عن الشكوى وأخرس فمها المرتزقة واللصوص في العهد الملكي المنقرض))⁽⁵⁾ ويتحدث (كريم الناصري) عن مدينته وأهله فيقول: ((ولو أخذت كل سكان مدينتنا لوجدتهم فلاحين حفاة قطنوا الناصرية بعد أن خانتهم الأرض، ولم يكن بينهم من يطيق تناول وجبة طعام واحدة في اليوم، لذا اعتقد أن اندفاعنا بدأ من هنا، من وعينا

(1) المخاض: 96.

(2) نفسه: 152.

(3) نفسه: 361.

(4) المخاض: 318.

(5) الوشم: 44.

الطبقي للمسألة، ان جهد والدي كان لا يساوي ربع دينار في اليوم، يحترث الأرض ويشق الترع، ويحرس في الليل، ويبرد ويجوع ويمرض، وان استطعت أن أكون موظفاً ذا دخل لأبأس به وأنعم برفاه فردي فهذا لن يبعدي عن انتمائي لعشيرة جائعة أكلها جفاف الأرض قبل أن تحصد ما بذرتة⁽¹⁾.

لقد أسهمت مظاهر الجوع والفقر والتخلف التي تحث عنها (كريم الناصري) في انتمائه السياسي لتحقيق طموحه في انتشار أبناء مدينته من مظاهر الفقر والتخلف والحرمان، وليكن على صلة قوية وساخنة بالحياة على حد تعبيره متمنياً أن يكون المستقبل أكثر أماناً في مجتمع يسوده الفزع، ولكن الفشل كان حليفاً لأحلام (الناصرى)، إذ ألقى به في السجن هو ورفاقه لتهرس أعصابه سبعة شهور عجاف قضاها في المعتقل طوقته برعبها واختناقها⁽²⁾.

وقد صور لنا (كريم الناصري) الجو السائد في المعتقل الذي شكل نقطة التحول الحاسمة في حياته؛ لأنه مثل له الحرمان من الحياة التي كان يتطلع إليها، فهو يعيش أيامه في المعتقل في: ((جو خانق تفوح منه رائحة الأنفاس وعرق الأجساد التي لم تعرف الاستحمام منذ شهور، والأرض مليئة بالفضلات والبصاق ودخان السكائر لا يجد فجوة ينفذ منها))⁽³⁾.

فأخذ الشعور بالسأم والانغلاق في المعتقل يسيطر عليه حتى أصبح لا يتحدث إلا عن نفسه بطريقة تثير تعاطف القارئ وإشفاه عليه: ((جسدي ممدد الآن في المعتقل المحتشد مع هؤلاء الرجال الذين لا يتجانسون مطلقاً في ثرتهم))⁽⁴⁾، ويقول في موضع آخر: ((القدر يستحوذ على جسدي ويلج عليه بوخزات سريعة متلاحقة لعشرات الأبر ولم يعد للحلم فضاء رحيب، فالجسد مدان وهاهو يلوك الأيام الكسولة مفكراً بأشياءه التي افتقدتها الكتب والشوارع، أبي وأسيل عمران والنزهات الصيفية على شاطئ الفرات))⁽⁵⁾.

بناءً على هذا يتفق البحث مع رأي (الشاذلي بن عمار) الذي يرى في (كريم الناصري) نمط من المثقفين البرجوازيين المتذبذبين الذي لا يستطيع قيادة الثورة الحقيقية، ففي أيام النصر نراه في المقدمة وفي أيام الانكسار يكون أول الفارين⁽⁶⁾، إذ كانت النتيجة التي توصل إليها (كريم الناصري) هي: ((لن أغير العالم ولن أجعل الشمس تطلع من الغرب فلماذا اضطهد هكذا؟ ماذا لو أطلقوا سراحى الآن؟ هل سأحمل السلاح ضدهم؟ إن أول عمل أقوم به هو الذهاب إلى أقرب حانة لأسكر حتى الموت))⁽⁷⁾. وفي هذا تناقض واضح لأفكاره ومبادئه وأحلامه التواقفة إلى الحرية التي أراد تحقيقها، فهو ((شخصية متكاملة ومنفعلة أكثر منها فاعلة))⁽⁸⁾، وهو التأثير ثورة فردية غلبت عليها العاطفة ولم تحدها نظرة سياسية واضحة، فلم يقدم (كريم) شيئاً لمدينته، بل أنه عجز عن مواجهتها بوجهه الخائن الموشوم بالعار والانخدال السياسي والتنكر للمبادئ التي يعترف بها بقوله: ((وأخذت أخطط تارة وأكتب

(1) نفسه: 54.

(2) ينظر: نفسه: 39.

(3) الوشم: 47-48.

(4) نفسه: 47.

(5) نفسه: 41.

(6) ينظر: عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: د. علي الراعي وآخرون، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان،

1984: 67.

(7) الوشم: 92-93.

(8) عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 68.

تارة أخرى وكسرت رقاباً جديدة وأمعنت في كسر رقاب أخرى، ثم أقيت بالورقة والقلم وزفرت بقوة⁽¹⁾.

من كل ما تقدم يتبين لنا أن (كريم الناصري) لم يكن جاداً وأصيلاً في انتمائه السياسي، وبقي الفعل الحقيقي لتغيير أوضاع مدينته على الأقل مغيباً، لهذا كانت ثورته ثورة شكلية بدون مضمون إيديولوجي⁽²⁾.

ومثلما كان الوعي الطبقي سبباً في انتماء – كريم الناصري- السياسي، كان سبباً أيضاً في انتماء (صلاح كامل) في الأنهار إلى السياسة، فالنضال ومحاربة الظلم كان وسيلة عند صلاح للتعويض عن الحرمان الطويل الذي عاش فيه، كما هيأ له الانتماء السياسي الفرصة لنسيان مشاعر الذل والمهانة التي كان يشعر بها حينما يرى الآخرين يعيشون في وضع اجتماعي أفضل من وضعه، ويتحدث (صلاح كامل) عن ذلك قائلاً: ((لقد عرفت الخطأ في ترتيب الأشياء منذ أن بدأت أعي ما حولي كنا يومذاك مجموعة من الحفاة يلفظنا كل صباح زقاق عامر بالوحل والوباء يحمل كل منا قطعة خبز وحفنة من التمر الرخيص في كيس من الخيش المهلهل قاصدين مدرستنا. وجوهنا جافة والكدمات تملأ أجسامنا الضامرة وفي المدرسة كنا نراهم أولئك الناعمين الذين توردت خدودهم واكتسوا بثياب أنيقة، وتدلّت خصلات شعرهم على جباههم، كانوا قانعين بصورة غريبة. وقد اتفقنا آنذاك على أن نذل ترفعهم، وندمي وجوههم ونعفر شعرهم اللامع بالوحل... حتى في الدروس تخطيناها أيضاً وتركناهم يلهثون وراءنا... وفي ليالي الشتاء الطويل عندما تكون أجسادهم آمنة في أفرشتها الدافئة، كنا نجوب المدينة بتحد وارتجاف مسطرين على الجدران شعارات الاحتجاج، وموزعين النشرات والبيانات المناهضة للسلطة))⁽³⁾.

لقد وجد صلاح كامل في السياسة مطبته التي يبغى من ورائها تحقيق المطامح الشخصية والقفز على تلك المرحلة الحرجة ونسيان صفحة الماضي إلى الأبد، فالسياسة عنده ((طموح شخصي من أجل الوصول والحصول على بعض الامتيازات))⁽⁴⁾. وهذا يشابه نظرة كريم الناصري للسياسة الذي لا يهمله شيء فيها أكثر من حسم الأمور بأية صورة كانت⁽⁵⁾. وعلى الرغم من انتماء صلاح كامل السياسي، إلا أنه لم يسجل فيه موقفاً معيناً، ولم يستطع تقديم حلول للمشكلات التي تعرض لها، فقد ظلت أحاديثه في السياسة ثرثرة لا طائل منها سوى المشاركات العرجاء في المظاهرات والاضطرابات الطلابية⁽⁶⁾، فهو أنموذج المثقف الذي ظل عاجزاً عن فعل أي شيء إيجابي سوى الكلمات الرنانة التي ظلت تفتقر إلى تطبيقها على أرض الواقع، لذا نجد أن (خالدة عمر) زميلته في الكلية، كانت مصيبة حينما واجهته ذات مرة قائلة: ((لماذا تتوقف عند هذه الترهات واليوم همومنا أكبر منها))⁽⁷⁾. وفي هذا تشخيص دقيق لموقف (صلاح كامل) من الأحداث آنذاك.

(1) الوشم: 19-120.

(2) ينظر: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة: محمد رجب الباردي، الدار التونسية للنشر، شركة أوربيس للطباعة والنشر، سلسلة موافقات (3)، 1992: 262.

(3) الأنهار: 217-218.

(4) الأنهار: 43.

(5) ينظر: الوشم: 119.

(6) ينظر: الأنهار:

(7) نفسه:

وإذا كان الربيعي قد أصل لصورة (كريم الناصري) و(صلاح كامل) بانتمائها الاجتماعي والسياسي فإن (عبد الخالق الركابي) صور لنا صورة (حازم) في (نافذة بسعة الحلم) في إطار البيئة الفلاحية التي أجاد رسم تفاصيلها وجزئياتها^(*)، فنرى (حازم) مرتبطاً بأرضه ارتباطاً وثيقاً عبر مشاهد الحصاد والبنار ورعي الحيوانات؛ إذ ((مارس العمل منذ كان صغيراً يجر جر أذيان ثوب في الوحل، فحالما أصبح بإمكانه سحب خروف من أذنيه أصبح العمل مرادفاً لطفولته الصاخبة تلك))⁽¹⁾. وهو في ((صباح كل يوم يلبس ثوبه الصوفي السميك ويدس ذراعيه في كمي القمصلة العسكرية الواسعة التي كانت هدية أحد أبناء عمومته البعيدين فيبدو مثل طائر كبير مهشم الجناحين، ويملا جيوب القمصلة العديدة بحففات من التمر الجاف وقطع من الخبز البارد السميك))⁽²⁾. وتتواصل طقوس العمل اليومية عند حازم مع أبيه وابنة عمه جميلة باندفاع وصلة حميمة مع الأرض بشكل يقنع القارئ بواقعية الأحداث.

ويبدو أن ارتباط (حازم) بالأرض وبالعمل مع أبيه قد أسس لطموحه فيما بعد في تحرير الأرض العربية من اليهود الغزاة^(*)، ولا يخفى هنا الأثر الكبير الذي تركه (أكرم عبيد) الذي سعى إلى تحرير الوطن من المستعمرين الأجانب، والذي عُرف بتحديه للسلطة ومطاردته من قبل رجال الشرطة والانكليز، وإذ ((كان من الواضح بأن أكرم عبيد قد بذر في أعماقهم بذاره الذي سيينع في يوم ما. وكأنه مثل شجرة التوت، ضرب بجذوره الراسخة في أرض القرية. وترسخت صورته في ذهن حازم كرمز للتحدي والثورة))⁽³⁾ أما أبيه فقد رسخ جذور الانتماء وحب الأرض والدفاع عنها عن طريق حكاياته المسائية لحياته العسكرية مع (الجنדרمة) والأتراك حينما شارك معهم في الحرب العظمى فقد كان الأب من وجهة نظر (حازم): ((ذلك الصامت الوقور الصلب بقسوة))⁽⁴⁾ واصفاً طريقة كلامه بالنادرة التي تجعل المرء لا يستطيع أن يصدق بأنه أمام فلاح أُمي⁽⁵⁾. ومثلما ضحى (أكرم عبيد) بحياته في سبيل وطنه، ضحى (حازم) بساقيه حباً وانتماءً للأرض.

وإذا كان لصورة (الأب) عند حازم من أثر إيجابي في انتمائه وحبه للأرض، فإنها عند (شهاب) في (المركب) لها أثر سلبي في إطار البيئة التي نشأ فيها (شهاب)، فقد ظهرت لنا صورة (شهاب) متأثرة ببيئتها إلى حد كبير؛ إذ كانت نشأته في بيئة مترفة، وهيمنة سلطة الأب عليه -الذي كان يقوده دائماً إلى تشابكات السلم الوصولي في المجتمع - الأثر الواضح في سلوكه وتفاعله مع الناس وأفعاله وأقواله وفلسفته في الحياة؛ إذ كان (شهاب) صدى واضح لمقولات أبيه في الحياة والمجتمع ((فالنجاح في الحياة هو من يلف قشميرته بنوع براق من السلفان: بابتسامة دسمة وكلام معسول، ووعود جذابة، وتبادل الأنخاب عبر موائد عامرة، وإعطاء القليل لجر الكثير، وما إلى ذلك من تداخلات لا يدركها إلا من دخل اللعبة

(*) تنتمي أغلب صور الرجل في روايات عبد الخالق الركابي إلى إطار البيئة الريفية، ينظر: من يفتح باب الطلسم، والراووق، وقبل أن يخلق الباشق.

(1) نافذة بسعة الحلم: 25-26.

(2) نافذة بسعة الحلم: 26.

(*) تتعرض الرواية للمرحلة الممتدة بين حرب حزيران عام 1967 وحرب تشرين الأول (أكتوبر) عام 1973.

(3) نافذة بسعة الحلم: 72.

(4) نفسه: 111.

(5) ينظر: نفسه: 111.

وفهمها، وعرف دهاليزها ومتقلباتها⁽¹⁾. ولهذا كانت شخصية (شهاب) وصولية لا تحب إلا نفسها، ولا تجعل حساباً للآخرين، فهي ((شخصية بعيدة عن المطامح، عابثة، تتسلق عبر دروب خفية إلى المركز المرموق والغنى والجاه العريض، عاقداً صفقات وارتباطات واسعة))⁽²⁾. وهكذا راح يعطي لعلاقته بالمدير العام للمؤسسة التي يعمل فيها كل اهتمامه وعنايته، فقد كانت بينهما ((لغة مشتركة، وتبادل هوايات علنية وسرية))⁽³⁾. ومن أجل هذا ينافس (شهاب) صديقه (عصام) المهندس في الحصول على المنصب الأعلى في المؤسسة؛ لأنّ من المفترض أن تستند المؤسسة على مهندسين⁽⁴⁾. الأمر الذي جعل (شهاب) يتدرب على انتهاز الفرص، ليكون الثغرة في كيان المجموعة التي تخلفت عن اللحاق بالمركب وهم خليل الرسام وعصام المهندس ورائد الصحفي والشيخ عبد المنعم.

أما في رواية (خاتم الرمل) فيظهر (هاشم السليم) عاجزاً عن الاندماج في عالم أسرته ومجتمعه، إذ أسهمت نشأته وبيئته في خلق هذا العجز، فقد ورث نوعاً من القلق صاحب نشأته، هو قلق أدى إلى تنميط سلوكه بين التعلق المرضي بأمه (سناء) وعدائه لأبيه، ويرجع ذلك لأمرين الأول منهما تمثل في عشقه الطفولي لأمه الذي بلغ حداً يمكننا القول فيه: ان عقدة اوديب قد بلغت غايتها العملية كاملة وبطابع ايجابي في حب الابن لأمه، فعشق هاشم لأمه لم يكن سلبياً قوامه الشعور بالذنب من الزنا بالمحارم أو (سفاح المحارم)، بل انه ايجابي تمثل بتحقيق حلم الأم من خلال كون الابن مهندساً مثل أبيه، وهذا ما حققه الابن بجدارة، إذ ان هاشماً ((لا يهمله أن يراه (العالم) مهندساً قدر ما يهمله ان تراه (هي) مهندساً))⁽⁵⁾، فضلاً عن أن مخيلته وقد بلغ سن الرجولة – لا تكف عن الاختلاء بمنحنيات واستدارات وغير ذلك من ملامح الأنوثة، وهذه بالطبع صوراً حسية كان يحسها في حضور أمه، فجسد الأنثى وملامحه له ما يمثله في ذهنه وهو مستمد من ملاحج جسد الأم، ولعل هذا يفسر ذهابه في ليلة عرسه إلى المقبرة حيث ترقد الأم هناك.

أما الأمر الثاني الذي ساهم في تنميط سلوكه هو (صورة الأب) التي ظهرت مشوهة ومتورطة في ملابسات مقتل الأم، فهو يعزو وفاة أمه إلى تسلط الأب وقسوته، إذ لم يكن هذا الرجل – في وعي الابن- إلا إنساناً عادياً ذا مواصفات أقل ما يقال إنها مثبّطة. لا طموحاً حقيقياً. لا خيال، لا فكراً واسعاً. لا خصباً نفسياً، لا موهبة عقلية، لا هوايات مطلقاً، لا تطلعاً إنسانياً، لا عواطف دائمة. وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضاً، فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه لعقدة النقص المتأتية من شكله وقصر قامته، العقدة الجنسية بالتأكيد، عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقدته أمام المال وأهمها وربما أكثرها عمقاً وتدميراً للذات، عقدته الزوجية، أمكننا ان نتصور ان إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه لم تكن إشارة بغير أساس⁽⁶⁾.

(1) المركب: 201.

(2) نفسه: 173.

(3) نفسه: 201.

(4) ينظر: نفسه: 46.

(5) خاتم الرمل (أشكال السرد وأمور أخرى): أحمد خالص الشعلان، مجلة الأقلام، العدد (1)، السنة (39)، 2004:

85.

(6) خاتم الرمل: 140.

لقد ساعدت صورة الأب في وعي الابن (هاشم) على التأثير في علاقاته مع الآخرين أو تسميمها كما يرى د. عبد الله إبراهيم؛ إذ خلقت منه إنساناً معباً بالشكوك اتجاه جميع الشخصيات الأخرى في الرواية، بما في ذلك خاله الذي كان من أقرب الناس إليه، طبعاً وباستثناء والدته الذي يشده إليها ذلك الحنين الغامض⁽¹⁾.

وقد أدى سلوك (هاشم) الغامض بفعل المؤثرات البيئية إلى التآكل والاستسلام الذي أدى به إلى القتل أخيراً لتكون نهايته غامضة كما هي حياته وسلوكه.

يتضح لنا مما سبق أن للبعد الاجتماعي (الطبقي) دور هام في بيان ملامح الرجل الخارجية، لانتمائه إلى فئة معينة من الناس، أو طبقة اجتماعية معينة يؤثر في سلوكه وحركته داخل الرواية.

(1) ينظر: موسوعة السرد العربي: 577-578.



الفصل الثالث

موقف الرجل من المرأة

المبحث الأول:

موقف الرجل الإيجابي من المرأة

يشكل موقف الرجل الإيجابي من المرأة جزءاً هاماً من ايديولوجيته التي يؤمن بها؛ إذ كان يراها ضحية للمجتمع المتخلف الذي تحيا به، ويعود ذلك إلى نوعية الأفكار التقدمية التي كان يحملها الرجل حول واقعه وضرورة تغييره.

وقد تطور موقف الرجل من المرأة بتطور المجتمع الذي يعيش فيه كل من الرجل والمرأة، فقد تحولت المرأة من مشكلة اجتماعية جابهت الرجل، إلى جزء من كيانه ووجوده، إذ لا يمكنه الاستغناء، أو التخلي عنها، فالموقف من المرأة ((يحدد الموقف من الإنسان ومن المجتمع ومن الوجود بأسره))⁽¹⁾.

ففي روايات غائب طعمة فرمان شكلت المرأة جزءاً من وعي الرجل حتى غدت هماً عند بعضهم وموضوعاً ذا أهمية في تفكيرهم، ففي رواية ((خمس أصوات)) يتمكن (سعيد) من ملازمة قضايا المرأة عن قرب من خلال سعيه الجاد إلى حل مشاكلها، عن طريق مساعدته لزوجته صديقه (حميد) وإنقاذها من جو المأساة والظلم الذي تعيش فيه، بسبب المعاملة السيئة التي تلقاها من زوجها ولهذا اتخذت مساعدته لـ (حليمة) شكلاً عملياً بذهابه معها إلى الطبيب لمعالجة طفليها المريضين ومساعدته الجادة في تخطي معاناتها الإنسانية. أما (شريف) فقد كانت المرأة عنده المأوى الآمن الذي يلجأ إليه ليفرغ قصاده، إذ ظلّ ينتقل من مومس إلى أخرى، كاشفاً عن جوهرها وعمق مأساتها الذي انطمر تحت رداء طالبي اللذة والمتعة.

وقد تميز (شريف) عن الأصوات الأربعة الأخرى في الرواية في موقفه من المرأة بسبب شاعريته ورهافة حسه، وتحسسه لآلام الآخرين، فكان يرى في المرأة - البغي - ضحية من ضحايا المجتمع، والناس في رأيه ((تخدعهم ظواهر الأشياء يرون فتاة تسكن في بيت داعر فيحسبون أنها داعرة لا يعرفون ولا يهمهم أن يعرفوا لون قلبها، ولا ما تدفعه للشيطان ثمناً لإنسانيتها المعذبة، ولا ما تكابده من عذاب لتعتصر قطرات دماء تقدمها للمحتاجين إليها بشكل بائس))⁽²⁾.

لقد أراد (شريف) في تصويره لبؤس المرأة - البغي - تصوير حال المجتمع البائس الذي يعيش فيه وان يوجه إليه نقداً لاذعاً، فعندما تزداد حدة الواقع عليه، ويشعر بتكسر أحلامه، شأنه شأن العديد من مثقفي العراق في الخمسينيات - لا يجد إنقاذاً لذاته إلا باللجوء إلى أحضان المومس (صبرية) لأنها كانت ((النمط الوحيد الذي كان في وسعه ان يلتقي معه وان يجعل منه ميداناً لتجاربه))⁽³⁾، فكلاهما ضحية من ضحايا المجتمع، الذي لم يحقق للشاعر ما يطمح إليه، وأسدل ستار الدعارة على المرأة/ البغي كي لا يبين بؤسها ومعاناتها. أما (عبد الخالق) فينطلق في موقفه من المرأة من وعيه وعمقه الفكري، فهو يريد أن تكون (قيمة بحد ذاتها)⁽⁴⁾، ويرى أن الجلوس معها متعة⁽¹⁾، فضلاً عن كونها (شريكة في

(1) رمزية المرأة في الرواية العربية: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981: 50.

(2) خمسة أصوات: 155.

(3) المرأة في القصة العراقية: د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986: 108.

(4) خمسة أصوات: 105.

المحنة⁽²⁾ التي يعيشها المجتمع. ويتفق عبد الخالق مع (شريف) في نظريته إلى المرأة كضحية من ضحايا المجتمع، فهو يشعر اتجاهها بالعطف والشفقة، يؤكد ذلك وصفه لحال النساء الواقفات في ممر الدائرة التي يعمل فيها (عبد الخالق)، إذ ((كُنَّ واقفات على بعد من الرجال في خوف ومسكنة، جالسات تحت أقدامهن ملفوفات في عباءاتهن مثل صرر لمتاع قديم. لا إنسانية في منظرهن، ولا حياة توجع وراح يفكر في ظلم المجتمع لهن. وجد وجوه شبه كثيرة بين حالتهم وحالة الكاتب العراقي، كلاهما يتحمل أقصى ظلم في المجتمع، كلاهما في عين المجتمع حلية وتسلية، كلاهما، كلاهما... وربما لهذا السبب يشعر بالتعاطف مع المرأة، أكثر من شعوره بالتعاطف مع أي إنسان))⁽³⁾.

يتضح لنا من النص المذكور أنفأ أن المرأة عند عبد الخالق تشكل جزءاً من ايدولوجيته التي يؤمن بها، والتي يعمل لأجلها. فكلاهما – أعني الكاتب والمرأة- يتعرض لأقصى أنواع الظلم من المجتمع، فضلاً عن نظرة المجتمع القاسية لهما.

وفي رواية (المخاض) يُبدي (كريم الداود) نتيجة لوعيه تفهماً لوضع المرأة وضرورة نيلها لحقوقها في الحب والعيش الكريم ومساواتها مع الرجل، ويتضح ذلك في موقفه من (أمنة) و(ماجدة) زميلاته في العمل؛ إذ يرى في (أمنة) المرأة الشجاعة التي تعمل في وكالة الأنباء (مكان عمل كريم) وفي مكتب آخر، وفي المساء تعود إلى البيت لتواصل عنايتها بوالدها المريض، وعلى الرغم من عملها المتعب فهي رمز التماسك والصلابة والفتنة من وجهة نظر (كريم) في زمن التحولات وعدم الاستقرار فهي ((مثل قلعة حصينة تجد عسراً في اقتحامها. وفي الوقت ذاته تغريك بوجودها الثابت الرصين...)) كانت بالنسبة لي حقيقة ثابتة، وأنا حتى الآن لا أحس بشيء ثابت حولي، ثورة، جمهورية، مشاريع، أحلام، توقعات، عناوين جبارة في الصحف، خطب تزرع الوشوشة في الرأس من حديثها ووعودها))⁽⁴⁾. فالمرأة وحدها كانت عند (كريم الداود) الحقيقة الثابتة في المجتمع العراقي المتغير بعد ثورة 1958؛ إذ كانت بصرامتها وثباتها ((تمس شيئاً في فعر نفسي، تنفذ إلى زاوية مبهمة فيها...)) كانت تحاور في شيئاً لا أعرفه⁽⁵⁾. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالرجال في نظر كريم ((لا يحبون النساء المستسلمات المتعطشات إلى الحب من النظرة الأولى، فينا شيء من فوارس القرون الوسطى الذين تغريهم القلاع والغوامض والمجازفات ومعرفة (ما وراء الحجب))⁽⁶⁾.

أما موقفه من (ماجدة) زميلته الأخرى في العمل والتهمة بالابتذال في علاقاتها، فانه يجمع بين الشفقة والإحساس بمعاناتها؛ إذ يرى فيها (فتاة ساذجة، طيبة)⁽⁷⁾، وينفي عنها تهمة علاقتها الغريبة بالشباب (إسماعيل) الأردني زميلهم في العمل.

أما في رواية (ظلال على النافذة) فيتخذ (ماجد) موقفاً إيجابياً من (حسيبة) زوجة الأخ الأوسط (فاضل) التي هربت بسبب اضطهاد عائلة زوجها لها. ويرى (ماجد) أن (حسيبة) ضحية بيت مرتبك، وضحية زواج متعجل لم يجعلها تستطيع تفهم مجريات الحياة الزوجية،

(1) ينظر: نفسه: 103.

(2) نفسه: 109.

(3) نفسه: 108.

(4) المخاض: 322.

(5) نفسه: 322.

(6) نفسه: 322.

(7) نفسه: 167.

وأن أخيه (فاضل) غير قادر على تحمل أعباء مسؤولية الحياة الزوجية، فهو من وجهة نظر (ماجد) سكير، عاطل، وبطيء الفهم وهذا ما جعله يفشل في الاستمرار في حياته الزوجية⁽¹⁾، فضلاً عن اضطهاد عائلته لها وظلمهم، فهو يرى ((أنهم يضيقون عليها الخناق، ويسلبونها شيئاً فشيئاً الأمتار القليلة التي كانت تتحرك فيها، كان يخيل إلي أنها تزداد حيرة، من يوم إلى يوم، فلا تدري ماذا تفعل))⁽²⁾.

ويعود السبب في موقف (ماجد) هذا من (حسبية) أن الأخيرة كانت معادلاً لـ(زهرة) الخادمة التي كان لـ(ماجد) علاقة حب معها في البيت الذي اختفى فيه في الماضي بسبب ملاحقة السلطة له، فحسبية تمثل له (زهرة) وزهرة تمثل الماضي بكل آلامه وأفراحه، الذي ظل مشدوداً إليه بعد تعثر الحاضر الذي يعيش فيه عاطلاً يبحث عن عمل.

أما في (الأنهار) يبدو موقف (إسماعيل العماري) الإيجابي من المرأة واضحاً جلياً من خلال ربطه لقضية المرأة بقضية الانتماء إلى المجتمع، إذ تبدو علاقة التفاعل بين الذاتي الاجتماعي عنده نهجاً عملياً لا مجرد شعارات نظرية زائفة، فهو يرى أن ((بعض الرجال لا يستطيع أن يؤكد وجوده إلا من خلال الارتباط بامرأة، فهذا يجعله شاعراً بالرضى ولذة الانتماء إلى عالم الآخرين ومعالجة همومهم اليومية، وقد أحسست بهذه المسألة في فترات يأس القاتمة، وعندما أحببت سامية اتسع إحساسي هذا وتأكد، أريد أن انتصر على غربتي وتوحدني، الدراسة المتوسطة أمضيته في مكان، والإعدادية في مكان آخر، وها هي الجامعة تلقي بي في هذه المدينة الغائرة لا درس وأعمل عصراً في جريدة لا أؤمن بخطها. نقلت أمتعتي من غرف (الحيدر خانة) الرطبة إلى فنادق الدرجة السادسة إلى كمب الأرمن، إلى الوزيرية، أريد أن أحس بدفع الانتماء العائلي، لذا استأجرت بيتاً وجئت بأمي من العمارة لتسكن معي، ولولا ذلك لفقدت عقلي))⁽³⁾. يتضح لنا من النص السابق أن المرأة ترتبط عند (العماري) بالاستقرار والأمان، والانتصار على الغربة الذاتية، فالمرأة لديه حاجة روحية قبل أن تكون جسدية، ولهذا قرر الارتباط بزميلته (سامية سعيد) بعد أن أحبها ووجد الأمان عندها، وقد كان قراره هذا ((يشحن عروقه بدم جديد يجعل من خطواته أكثر صلابة. وأخذ يربت بيده على صدره، ويعقب ذلك بتنفس عميق يحس بعده أن أطنان الألم والحرمان قد أزيحت))⁽⁴⁾.

ويأخذ موقف (إسماعيل العماري) من المرأة بعداً اجتماعياً عندما يتعاطف مع زميلته (هدى عباس) التي وقعت في غرام (صلاح كامل) والتي لم يحدد الأخير موقفاً واضحاً منها، فيرى فيها إسماعيل أنها جديرة بالحب، كونها ضائعة ومنسحقة، دفعته ظروفها المرتبكة إلى هذا الوضع المتعب⁽⁵⁾.

وفي هذا ينطلق (العماري) منطلقاً واقعياً يقوم على أساس واع لمسألة المرأة المرتبطة بظروفها الاجتماعية القاسية، فهو لا يدين المرأة بقدر ما يتعاطف معها ويبرر لها سلوكها، إذ نراه يطلب من (صلاح كامل) أن يبدأ معها بداية جديدة، فالمرأة عنده جزء هام من الواقع السياسي الذي ينبغي تغييره فضلاً عن ضرورة تغيير نظرة المجتمع للمرأة، فهو يرى ((أن

(1) ينظر: ما تخفيه القراءة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة): ياسين النصير، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت: 2008: 17.

(2) ظلال على النافذة: 40.

(3) الأنهار: 93.

(4) نفسه: 94.

(5) ينظر: نفسه: 90.

المسألة لا تحتاج إلى تعقيد أو مفاطلة انس كل شيء وأبدأ مجدداً فنحن لا نملك الوقت الفائض لكي نضيعه في السفساف، حدد غايتك أولاً. فالمرأة لا تحتاج إلى هذه الحيرة الواسعة. إن وطننا اليوم يموج في دمه كالطعين، وليس من الوفاء أبداً أن لا تتحرك ما دام باستطاعتنا أن نفعل ذلك⁽¹⁾.

لقد حاول (العماري) بسبب وعيه الحاد وإحساسه بالمسؤولية أن يصل إلى ((عملية إنقاذ مزدوجة للرجل الواهم والمرأة المضطهدة بتلاحمهما معاً لمواجهة الوضع الاستثنائي المتمثلة بعلاقات الإنتاج القمعية السائدة))⁽²⁾. وهذا يتم على أساس الوعي بهذه العملية، فنراه يطالب صلاح كامل بإعادة ترتيب حياة (هدى عباس) من جديد، وإن يحميها من سقوطها المحتوم الذي ينتظرها في وضعها المرتبك⁽³⁾. وفي هذا ينتقل (العماري) من الاضرابات والتظاهرات بوصفها الوسيلة الأولى لتغيير الواقع إلى قضية (صلاح كامل) و(هدى عباس) سعياً منه في نجاح محاولاته في تغيير نظرة الرجل/ صلاح إلى المرأة/ هدى.

وعلى الرغم من فشل محاولات (العماري) في تغيير نظرة المجتمع للمرأة بوجه خاص والثورة على التقاليد البالية بوجه عام، فإنه يواصل محاولاته مع (صلاح كامل) للعودة من جديد إلى (هدى عباس) والارتباط بها وإنقاذها من حياتها البائسة. ففي حوار مع صلاح كامل، ما يبين لنا ذلك:

((يجب أن تخطبها.

وانطلق صلاح مقهقها بهذه السهولة؟

-ولماذا لا؟

-لست رومانسياً إلى هذا الحد الغبي.

-أنت واهم.

وزمجر إسماعيل: - والضمير؟

-لا دخل لي في هذه المسألة ثم لماذا تعتبرني المسؤول الوحيد عنها.

-بالنسبة لظروفها الأخيرة أنت المسؤول الوحيد عنها. ثم انها تحبك يا صلاح. تحبك

بصدق. اقسم لك⁽⁴⁾.

ومثلما كان موقف (إسماعيل العماري) ايجابياً من المرأة، فإن لـ(خليل الراضي) موقفاً

لا يقل ايجابية وأهمية عن موقف رفيقه؛ إذ انه يكره طريقة زميليه حسين عاشور و(سعدون الصفار) في الحب لانهما يحبان الحب نفسه قبل المرأة وهذا في نظره ((سخف وجوع جنسي ليس إلا))⁽⁵⁾.

ويرى (خليل الراضي) أن رفيقه (العماري) كان أكثر وعياً في نظرته إلى المرأة ((إذ

قادها إلى مستقرها الأخير، وحدد المرأة التي يحبها، والغاية من وراء هذا الحب، ولم ينسرب

وراء خرافات الخيال طويلاً))⁽⁶⁾. وهو في هذا يتفق مع رؤية (العماري) للمرأة وموقفه منها،

فنراه يقوم بالزواج من أرملة رفيق له إخلاصاً منه لرفيقه والتزاماً بقضيته التي آمن بها⁽⁷⁾.

(1) نفسه: 92.

(2) البطل المتضاد (دراسة في رواية الأنهار): 42.

(3) ينظر: الأنهار: 174-175.

(4) نفسه: 173-174.

(5) نفسه: 144.

(6) الأنهار: 149.

(7) ينظر: نفسه: 271.

أمّا في روايتي فؤاد التكرلي (الرجع البعيد)، و(المسرات والأوجاع) فقد شكل موقف الرجل من المرأة حلقة متكاملة الأطراف من موقفه العام تجاه قضايا الوجود وما واجهه منها، ففي ((الرجع البعيد)) يحظى موقف (مدحت) من (منيرة) بأهمية استثنائية تتناسب وحساسية موقفه منها بعد اكتشافه فقدانها لعزريتها، وبناءً على ذلك وضعته هذه الحقيقة أمام خيارين، أمّا الحكم عليها بالموت بما يتفق مع نظرة المجتمع/ التابو الاجتماعي، لأنها افتضت ودنست من رجل آخر، أو الصفع عنها وإيجاد قيمة بديلة للقيمة المتوارثة التي تقضي بقتلها غسلاً للعار، لكن (مدحت) يختار الخيار الثاني - ليمثل جزءاً من موقفه من قضايا الوجود- بإيجاد قيمة بديلة من خلال النظر إلى منيرة بوصفها ضحية من ضحايا المجتمع، ومن ثم إنقاذها من مصيرها السوداوي؛ إذ إنه ((ما عاد يسبح مع القطيع في تيار النهر النجس لترسبات أولئك الذين نحتوا، خفية، أعماقه. لا. إنه ليس منغرساً في طينهم الأسود. لقد ارتمى على الشاطئ المنور، وباستطاعته أن يحيا وإن يموت إذا أراد، ولكن... ماذا بمقدور الإنسان الوحيد أن يعمل؟ أن يكون امثولة، فحسب؟ أم إن الطريق الذي يبدأ برفض الفناء يجب أن ينتهي بسعادة الإنسان بشكل من الأشكال، لأنها هي الغاية الأخيرة المشروعة، الغاية المقبولة))⁽¹⁾.

لقد أراد (مدحت) تغيير نظرة المجتمع إلى (منيرة) برفضه للتقاليد العقيمة التي راح يقوض أركانها كما بينا ذلك آنفاً؛ إذ إن رجوعه إلى زوجته يمثل نوعاً من أنواع التمرد على المجتمع وتقنيته العلاقات ووضعها في صيغ معينة⁽²⁾. لأن التمرد هو أساس موقف مدحت من قضايا الوجود كما بينا آنفاً. ف((الرجال الأقوياء بدأوا هكذا لم يستسلموا للهواجس والخيالات بل شطبوا على الأمور التافهة من الحياة وأرادوا شيئاً معيناً ثم خططوا لنواله))⁽³⁾. ولهذا لم يعد مدحت انموذجاً متوارثاً من العادات والقيم، التي تدفع الرجل إلى القتل غسلاً للعار، بل هو مثال للثقافة الجديدة التي تحفظ حقوق البشر ومشكلاتهم الخاصة⁽⁴⁾.

أمّا في (المسرات والأوجاع) فإن موقف (توفيق لام) من المرأة لم يختلف عن موقف (مدحت) منها، فعلاقته بـ(أديل) و(أنوار) و(فتحية) كانت جزءاً من رؤيته للحياة وقضايا الوجود، إذ ارتبط (توفيق) بـ(أديل) وهي زوجة صديقه (سليم مروان) بعلاقة غير شرعية، وأحب (أنوار) زوجة أحد أبناء عمومته، ومارس الجنس مع (فتحية) التي أوتيه بعد فصله من وظيفته، وطلاقه لزوجته (كميلة) وطرده من المشتغل الذي كان يسكن فيه معها، فهذه العلاقات اللاشرعية مثلت موقف توفيق المتمرد والرافض للقيم والعادات التي تسود العلاقات الاجتماعية وما يتصل بهذه القيم من اعتبارات أخلاقية، تحول بين الإنسان وبين ممارسة لذته، لهذا كانت المرأة الملاذ الذي يلجأ إليه (توفيق لام) كلما أدرك التناقض الذي يسود العلاقة بين ذاته والمجتمع، فـ(أديل) الحبيبة الأولى لـ(توفيق) لم تكن امرأة يشتهيها توفيق فحسب، بل هي رمز عميق لوجوده إذ كانت - كما يرى - (مرسلة من السماء إليه)⁽⁵⁾ وإن تبادل الحب معها ((شيء خارج دائرة الشؤون الاعتيادية وفوق ما يسمح للعقل أن يفهمه؛ وكانت غياباً أكيداً للتفاهات وللشقاء والموت))⁽⁶⁾. فـ(أديل) امرأة من صنف آخر، تختلف عن

(1) الرجع البعيد: 400.

(2) ينظر: لا يمكن أن أحيا بدون كتابة، حوار مع فؤاد التكرلي، مجلة الأقاليم، العدد (4) السنة (21)، نيسان 1986:

106.

(3) الرجع البعيد: 404.

(4) ينظر: الرواية العربية النشأة والتحول: 264.

(5) المسرات والأوجاع: 34.

(6) نفسه: 35.

كل النساء اللواتي عاشنهن توفيق، فهو ((ما يزال مضطرباً بسحر غامض تملكه فجأة وهو يقابل تلك المرأة/ اللغز بعد هذه السنين الطويلة))⁽¹⁾. هذه المرأة التي ((حدثت نوع موقفه من الحياة ومن الآخرين، وكانت... على علم بعمق حساسيته واعتزازه الخفي بنفسه))⁽²⁾. وهي فضلاً عن ذلك مسراته في أيام أوجاعه وانكساراته، فحين ((نظر إليها عن قرب، في الظلام الشفاف، ورأى بغموض عينيها ولون جسمها الوردي... سكران بعطر بشرتها ورائحتها وبدفء وجودها هي، هي أديله العريضة سالت الدموع خفيفة من عينيها وانفتح قلبه... شعور فذ من الطمأنينة المطلقة... خلال الأيام التي قضياها معاً، كان يحس بنفسه مملوكاً ومالكاً لها، لهذه المرأة التي منحته، طوال عمره، سعادة عظيمة لغير سبب مفهوم تماماً))⁽³⁾.

ويبدو أن علاقته الحميمة هذه مع (آديل) كانت تعويضاً عن الحنان المفقود من قبل أمه، فقد كانت علاقة توفيق بأمه يعترينا بعض الغموض إذ ظل توفيق طيلة الرواية يسميها بـ(أم عبد الباري) فضلاً عن حرمانه من الميراث، ومن المبلغ الذي تركته له عمته، والنص التالي يبين لنا سؤال توفيق والدته عن سبب جفائها وحرمانه من حقه في ميراث أبيه: ((سألتها بهدوء مبالغ فيه... هل تعتقد بأنني لست ابنها؟ بهتت ونظرت الي لأول مرة، فأعدت عليها السؤال مضيئاً بان تصرفاتها اللامعقولة توحى بأنها تعتقد هذا كالاعتقاد الشاذ... ولا أدري هل أن سبب ذلك هو أن الله سبحانه وتعالى أراد لي أن أكون بخلة تختلف عن خلقه أبي وأخي وأولاد أعمامي، أم أن ضميرك لا يزال يعذبك لأنك تصرفت بأموال لي وضعت أمانة بيدك وانك تنزعجين من رؤيتي لأنني أذكرك بذلك))⁽⁴⁾.

وربما كانت هذه العلاقة المضطربة بأمه سبباً جعله يرتمي في أحضان (آديل) طلباً للحنان وللشعور بالأمان واستجابة غريزية لسكب الدموع على صدور الأمهات، فقد كانت (آديل) له أمماً وعشيقة في الوقت نفسه، وكان كل منهما - أعني توفيق وآديل - يستमित في منح الآخر ذاته وحبّه، إذ نراها تقول له: ((أنت خسران مع الجميع، إلا معي... يا حبيبي))⁽⁵⁾، أما هو فيرى: ((انها تحميه من شرّ يلاحقه كم شعر بأمان غريب، محاطاً بحرارتها الأنثوية ورائحتها التي يحبها))⁽⁶⁾، وعلى صدرها ((سالت الدموع خفيفة من عينيها وانفتح قلبه))⁽⁷⁾.

ويبدو أن شعور توفيق يفقدان الحنان من جهة أمه، جعله يرى في (أنوار) زوجة (كاسب برهان الدين) أحد أبناء عمومته، الصديقة والحبيبة والام، إذ عشقها توفيق ووصفها بـ(الهورية))⁽⁸⁾، والساحرة والمضيئة⁽⁹⁾، والصديقة والحبيبة والأم فقد ((كانت قريبة مني بصمت، وكانت لي صديقة وحبيبة وأمماً عطوفاً، وما كان من الممكن البتة أن تخطر لي فكرة خبيثة عن الجنس أو غيره، أبدأ فهناك حدود لكل شيء))⁽¹⁰⁾، وتبقى أنوار عند توفيق

(1) نفسه: 51.

(2) نفسه: 66.

(3) نفسه: 287-288.

(4) المسرات والأوجاع: 114.

(5) نفسه: 66.

(6) نفسه: 67.

(7) ينظر: نفسه: 288.

(8) ينظر: نفسه: 139.

(9) ينظر: نفسه: 151.

(10) المسرات والأوجاع: 332.

((الإنسانة المخلصة الصافية القلب))⁽¹⁾ التي فهمته وأدركت بوعيتها عمق مشاعره اتجاهها لكنها كانت تضع حدوداً لعلاقتها معه مكتفية بتسمية ابنها على اسمه. لقد ظلت (أديل) جرح حياة توفيق النازف، ولغزها الأبدي وجنتها المفقودة⁽²⁾، فعندما تطوف (أديل) في مخيلته، يمتنع (توفيق) من الاقتراب من أية امرأة أو اشتهاؤها؛ إذ يقف مستغرباً في ((ما يروى عن يعاشر امرأتين في وقت واحد، تلك عملية لا يمكن وصفها بالراقي))⁽³⁾. ولا يتفق البحث في هذا الموضوع مع رأي الدكتور (عبد الله ابو هيف) الذي ذهب فيه إلى تهالك توفيق على الجنس الغريزي حتى البهيمية مع النساء اللواتي بادلنه وبادلهن الحب. وان هذا الجنس الغريزي يفتقر إلى التسويغ الفكري والفني.⁽⁴⁾ ولا مع رأي الدكتور (عبد الله إبراهيم) الذي يرى أن المرأة عند توفيق كانت موضوعاً للرغبة فقط، وان ثقافته وكتابات والنماذج الروائية التي تأثر بها لم تفلح في تحويلها إلى آخر مشارك، بالمعنى الكامل للشراسة⁽⁵⁾.

ويبدو أن أبا هيف قد أغفل ارتباط الجنس عند توفيق بحالته النفسية وانكساراته الروحية وانهماماته في الحياة، فالجنس في الرواية لا يفتقر إلى التسويغ الفكري والفني ولم يقدم كأحداث شاذة يقصد منها تحقيق الإثارة للمتلقي، بل هو على خلاف من هذا تماماً؛ إذ جاء مسوغاً ومبرراً، ولم يكن خالياً من مغزى أو دلالة، فهو حالات وجدروحية وارتباط بالطبيعة التي حرمتها من فرصة تخصيب أنثاه التي بذلت ما تستطيع كي تنجب طفلاً منه، فهذه ((العلاقة الأزلية بين الأنثى والذكر تسبب من الأوجاع أضعاف ما تمنح من المسرات))⁽⁶⁾، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن التناقضات التي حفلت بها حياة (توفيق لام) جعلته يهرب إلى الجنس ليتسنى له نسيان أوجاعه التي كانت كثيرة مثل الفقر والإهانة والاحتقار؛ إذ نراه يرد على فتحية التي تتهمه بفساد الطبع: ((ولكنني أحب ذلك العمل كما تقولين لأنسى هذه الأمور السوداء، هذا هو كل شيء))⁽⁷⁾.

أما عدم مشاركة المرأة واتخاذها موضوعاً للرغبة فقط، فإن في أفعال وأقوال (أديل) و(فتحية) و(أنوار) و(كميلة) ما ينفي ذلك، ففي أحد لقاءاته مع (أديل) تظهر وقد تيمها توفيق حباً وعشقا، فراها تهمس وكأنها لا تريد أن يسمعها أحد غيره: ((لأنك زوجي منذ الأزل، فأنا لا أخون بحبك أحداً ولا ارتكب جرماً ببقائي معك وباسترجاعي فيك ما أمنحه لك من لذة وحب، أنت تسر بلني بعواطفك التي ولدتها فيك، أنت تعيد لي حبي، معمقاً بوجودك ومضمخاً برائحة حبك، ما أجملك يا زوجي! ما أجملني بك!))⁽⁸⁾.

أما (فتحية) بنظراتها الحبلى بالوعود⁽⁹⁾، على حد تعبير توفيق، وحيويتها، وأنوثتها، هي من كانت تثير فيه مكامن الرجولة، ففي كل لقاءاتهما الجنسية – باستثناء اللقاء الذي تم أثناء حصول الغارة- كانت فتحية سعيدة وراضية بكل ما يصنعه توفيق بها، فلم يشارك

(1) نفسه: 338.

(2) ينظر: نفسه: 311.

(3) نفسه: 289.

(4) ينظر: الجنس الحائر: 96.

(5) ينظر: موسوعة السرد العربي: 575.

(6) المسرات والأوجاع: 248.

(7) المسرات والأوجاع:

(8) نفسه: 311.

(9) ينظر: 305.

توفيق أنثى حمى الجنس كالذي يحصل له مع فتحية منذ زمن، فكانت تناجيه وتهمس له باعذب كلمات الحب والرغبة⁽¹⁾.

أما في علاقته بزوجته السابقة (كميلة) فلا يساور القارئ شك بأنها هي من خططت للإيقاع به في شباكه منذ أن كان طالباً في كلية الحقوق بعد أن وقعت في شباك وسامته، وترامت عليه حتى بلغت هدفها وهو الزواج منها، إذ كانت كميلة قبل زواجها من توفيق ((نزيلة بينهم، وغرفته على وجه الخصوص، وكانت تدخل عليه، في أي وقت، بعد طريقة خفيفة لا تسمع أحياناً، ولا يهتما أن تلقاه في ملابسه الداخلية أو نصف عار؛ بل بدا عليها كأنها تفضله، فعلاً، وهو في هذه الحالات))⁽²⁾ ثم أنها كانت بقاءاتها المستمرة به تستجيب لرغباتها دون اكتراث بأية نتائج ((ولم تترك له شيئاً يكتشفه في جسمها بعد الزفاف))⁽³⁾.

أما بعد زواجها فقد جاهدت كميلة من أجل الارتباط بشكل مطلق مع توفيق عن طريق الإنجاب منه، ولما كانت تفشل في تحقيق حلمها بسبب عقم توفيق، نراها تعود لممارسة الحب معه بجنون وحساب الأيام المحبذة لذلك من أجل الحمل ((وكان توفيق يعاند ذاته كي يقنعها بأنه لا يقوم بواجب مقدس ثقيل من أجل البقاء، بل هو، أيضاً، يمتّع نفسه ويمنح جسده التوازن المطلوب، إلا أن أفكاره الصائبة هذه، كانت مثل دخان تجرفه بعنبر رياح الانكار الدائم لذلك والرفض المتخفي لرغبات زوجته المشروعة))⁽⁴⁾.

يتضح للبحث مما ذكر آنفاً أن المرأة كانت عند توفيق جزء من وجوده، يتصل بها ليواجه التناقضات التي تحفل بها حياته التي أتيحت له بالصدفة كما يرى⁽⁵⁾، ومثلما كان توفيق راغباً فيها فهي كذلك بادلته الحب وهيجان المشاعر والغرائز الملتهبة، حتى غدا الجنس في كثير من الأحيان وسيلة للانتصار على الحياة والموت في آن واحد، وأداة لتمجيد الذات التي أهملها المجتمع وغيبها بفعل انحراف أنظمة الحكم وغياب العدالة.

(1) ينظر: نفسه: 29، 296، 297.

(2) نفسه: 84.

(3) نفسه: 86.

(4) المسرات والأوجاع: 95، وينظر: 180.

(5) ينظر: نفسه: 464.

المبحث الثاني:

موقف الرجل السلبي من المرأة

ينطلق موقف الرجل السلبي من المرأة من نظراته المنحطة لها وعتها تابعة له، فقد ظلت النظرة المتقدمة للمرأة نظرة مأسورة في ذهن الرجل على صعيد التنظير فقط؛ إذ تبقى المرأة في نظره موضوعاً للشهوة وإشباعاً للغريزة، ليؤكد مدى ثقل الإرث الجمعي للأفكار التقليدية التي ورثها الرجل من مجتمعه الأبوي القمعي الذي يرى في المرأة أسيرة الرجل وتابعة له.

ومن اللافت للنظر أن موقف الرجل السلبي من المرأة كان يصدر في الأغلب عن شخصية الرجل المثقفة فعلى الرغم من الأفكار التقدمية التي تحملها شخصية الرجل المثقفة والتي كان من المفترض أن تنعكس إيجاباً على نظراته إلى المرأة والدفاع عن حقوقها، إلا أنها ظلت عاجزة عن تجاوز النظرة البهيمية للمرأة التي ورثها الرجل عن مجتمعه، ولعل السبب في ذلك أن تلك الأفكار كانت عند الرجل المثقف مجرد تنظيرات زائفة تقتصر على التطبيق على الصعيد الفعلي.

وفي رواية (خمسة أصوات) شكلت المرأة عند (حميد) جزءاً كبيراً من أزمته، إذ كان يقف منها موقفاً سلبياً يقوم على إنكار وجودها في حياته، فقد تزوج (حميد) مبكراً، بناءً على رغبة والده عندما كان طالباً في الثانوية، ولهذا فُرضت عليه حياة جديدة لم يردّها. فنراه يقول لـ(سعيد): ((ما تسميها عائلتي ليست عائلتي، بل من مخلفات والدي الذي زوجني وأنا صغير، طالب في الثانوية))⁽¹⁾. وقد انعكست نتائج هذا الزواج المرتبك على أولاده الذين كانوا فريسة للأمراض والموت السريع، وترك (حميد) زوجته تواجه مصيرها المفجع لوحدها دون أن يبدي لها أدنى مساعدة.

وقد أدى ارتباك العلاقة الزوجية لـ(حميد) إلى ارتباك علاقاته الاجتماعية وبسبب ذلك أخذت مشاعر الشك تنخر قلبه عندما اكتشف مساعدة صديقه (سعيد) لزوجته بعد تلقيه لرسالتها عن طريق جارهم (ستار) ونتيجة لذلك كانت الخمرة لديه وسيلة لنسيان همومه وأحزانه، فهو أنموذج للمثقفين الذين يعيشون حياة مزدوجة، ولا تشكل الثقافة لديهم الموجه الحقيقي الذي ينظم تفكيرهم وسلوكهم، لذا يغدو الاستسلام للمشكلات واللامعقولية في السلوك والتفكير ديدنهم، بحيث لا يستطيعون اتخاذ المواقف الحاسمة في حياتهم⁽²⁾.

وإذا كان (حميد) في (خمسة أصوات) قد ألغى وجود المرأة من حياته، فإن المرأة في نظر (داود) في (المخاض) عاجزة وبلا شخصية، يدلّ على ذلك حوارهم مع (كريم الداود) الذي ينصب فيه نفسه قاضياً ليطلق الأحكام حول المرأة؛ إذ يرى أن زميلته (ماجدة) فتاة مبتذلة ((لينة كالخرقة، كالعجينة... تنهار في أحضان أول من يداعبها، ويضحكها))⁽³⁾. ويمكن للرجل أن يقودها إلى المخدع بسهولة⁽⁴⁾. لتكون نهايتها الخديعة ثم الصدمة. ويرى في زميلته (آمنة) أنها تتظاهر بالتماسك والرزانة كونها بلا شخصية، وعندما يرفض محاوره

(1) خمسة أصوات: 204.

(2) ينظر: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 61-62.

(3) المخاض: 167.

(4) ينظر: نفسه: 167.

(كريم) هذا الادعاء يرد (داود) عليه: ((متى كان للمرأة شخصية))⁽¹⁾. ويكشف لنا السرد مبررات الأحكام القطعية التي يصدرها (داود) بحق المرأة؛ إذ عاش حياته صغيراً وهو يرى ظلم أبيه لأمه يومياً، فيرى أن أباه وحش ((والناس عنده كالأحذية التي يصنعها كان يغير المرأة كما يغير حذاءه، دون أن يتلقى معارضة من الاثنين، وقد غيّر أبي أمي، وأنا في السادسة من العمر، أرسلها طالقاً إلى أهلها، بعد أن قضى وطره منها))⁽²⁾ ويواصل (داود) الكشف عن عمق المأساة التي عاشها مع أمه وأخته بعد طلاق أمه من أبيه وذهابهم للعيش مع خاله، فهو يرى والدته كلما فتح عينيه ((منزوية في ركن الحجرة... قطعة منبوذة، عاجزة، خرساء، لا تستطيع أن تقول شيئاً))⁽³⁾. وهو بهذا لا يقف عند ظلم أبيه لأمه فقط، بل نراه يدين ضعف أمه التي عجزت عن الاحتفاظ بأبيه وهو يشاهدها يومياً ((تدب على الأرض لتكنس الغرفة التي ينام فيها خالي الصغير مع زوجته، حتى تأخذ ماعون رز نزلنا))⁽⁴⁾.

إن هذه الصورة العاجزة للمرأة المستلبة التي تنتمي إلى الماضي ما زالت تتعايش في ذهن (داود) حتى شكلت القاعدة التي تنبثق منها أحكامه على المرأة بصورة عامة. فأصبح يرى في كل امرأة يعايشها عاجزة ومنبوذة على الرغم من محاولة (كريم) لإقناعه بأن أمه أصبحت طراز قديم من النساء، على عكس الجيل الجديد من النساء الذي يعيش في الوقت الحاضر⁽⁵⁾.

أما في (الوشم) ينطلق موقف (كريم الناصري) من المرأة من فرديته وأنانيته ونرجسيته، إذ يؤدي به تضخم الذات إلى عدم الارتباط بأية امرأة، أو عشقها؛ لأن ((هذا الفرد المنتفخ الذات... ما في مقدوره أن يحب أحداً غير نفسه))⁽⁶⁾. والمرأة لديه وسيلة لإشباع رغباته الجنسية، فهي ((راية للجنس والكبرياء))⁽⁷⁾. فضلاً عن وسيلة لإرضاء ذاته المتورمة وإشباع غروره بنفسه، فنراه بعد خروجه من المعتقل يطوي صفحة (أسيل عمران) وعلاقته الغرامية معها، بعد أن كانت رفيقته ((في الحزب والقلب معاً))⁽⁸⁾، ليبحت عن امرأة أخرى لتكون تعويضاً كاملاً عن خيبته في السياسة⁽⁹⁾، ولتمنحه نفسها بلا تحفظ، لذا كانت (مريم عبد الله) تمثل الحاضر بالنسبة له بكل إحباطاته وتناقضاته، لكنه يرفض الارتباط بها حينما عرف أنها متزوجة، ولها بنتان، فهو يريد من المرأة أن تكون له وحده، وإن تمنحه كل شيء: ((وشعرت بالقرع عندما تصورت هذا، امرأتي التي أريدها تؤخذ كل مساء! وصدرها الشهي داسته سنابك الخيل عشرات المرات! ورفعت عيني عنها، لم اعد أقوى على مواصلة النظر إليها. انها مستلبة، احتلوها قبلي، وعاثوا فيها))⁽¹⁰⁾. وهكذا لم تستطع (مريم عبد الله) أن تكون البديل عن (أسيل عمران)، ولا يمكنها أن تكون تعويضاً عن الخيبة

(1) نفسه: 168.

(2) نفسه: 171.

(3) نفسه: 172.

(4) نفسه: 172.

(5) المخاض: 172.

(6) عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 18.

(7) الوشم: 61.

(8) نفسه: 111.

(9) ينظر: نفسه: 47.

(10) نفسه: 51.

السياسية، لأنه يكره أن يجرب مواهبه فيها، ويبني رفاته المتهاوي على أنقاضها⁽¹⁾، لذلك اتجه للبحث عن امرأة أخرى تكون ملكاً له وحده، فكانت (يسرى توفيق) الطالبة الجامعية ((نموذج خاص من النساء لا تجده دائماً))⁽²⁾؛ إذ إنها المرأة التي بحث عنها (كريم الناصري) طويلاً، فهي على حد قوله ((فتاة رائعة، أصابعها عارية، وحدودها بكر، لماذا لا أبدأ معها بداية جادة؟ اغتسل بها منكم، من أسيل عمران، من مريم عبد الله، من العالم، من سخيبي اليومي المتهري))⁽³⁾. ولكنه يرفض الاقتراح بها بعد أن أحبها، لأن نظرته للمرأة كانت نظرة جنسية بهيمية فضلاً عن أن يسرى توفيق ((عذراء الروح والجسد والقلب))⁽⁴⁾، لذلك لم يستطع (كريم الناصري) الاقتراب منها، ففضل السفر دون أن يدخل معها في علاقة يكون مصيرها الفشل.

أما في (الأنهار) فقد كانت نظرة (صلاح كامل) إلى المرأة امتداداً لنظرة (كريم الناصري) في (الوشم)، فهو ينظر إلى المرأة بوصفها جسداً وليست إنسانة لها مشاعرها وأحاسيسها، وهذا ما يتجسد في علاقته مع (هدى عباس) التي تعرف عليها بعد رهانه مع (سعدون الصفار) على إيقاعها في شبابه وإذلالها بعينييه الخضراوين، وهو على الرغم من ثقافته ظل ينظر إليها نظرة رجعية لا تنم عن وعي بدورها في المجتمع، فنراه يرفض الارتباط بها بعد أن يطلب منه ذلك زميله (إسماعيل العماري)؛ إذ أنه لا يريد البقاء مع فتاة تعرف عليها متحدياً ومراًهنأ⁽⁵⁾، وعندما يطلب منه (العماري) نزع هذه القيم عن رأسه يجيبه صلاح كامل: ((إسمع يا إسماعيل أقول لك صادقاً في هذا الرأس السخيف ما زالت تشعشع قيمي البدوية التي جبلت عليها، وكل تقدميتي تتلاشى ما أواجه بمثل هذا الأمر))⁽⁶⁾. لقد فشل صلاح كامل في تخطي نظرة الرجل التقليدية إلى المرأة على الرغم من تقدميته سياسياً وعنه الفن مؤشراً حضارياً، فلا تتعدى أحاديثه حول (موندريان وكازانتراكي وديستوفسكي وشتاينيك وبريخت)⁽⁷⁾، إطار التميز والتفرد التي حاول الكاتب إضفاءها على صورة (صلاح كامل) والتي لم تنعكس إيجاباً على أرض الواقع، فعندما يُجبر صلاح كامل على الزواج من (هدى عباس) يكون شرطه الأساس العيش في مدينة غريبة لا يعرفه أحداً فيها ولا يعرفها أحد، فهو ((مسوّر بهذه المرأة المدانة)) على حد قوله⁽⁸⁾. بعد أن كان يطالب بإخراص الأفواه التي يتكسده شرفها في ثقبها فقط⁽⁹⁾.

وهكذا يقرر (صلاح كامل) شطب اسم (هدى) من حياته، وقطع الصلة بها، طويلاً صفحتها إلى الأبد: ((لم تعودى هدى كما تعلن حروف اسمك الثلاثة بل أنت ضلال ومتاهة وعقوبة وحكاية رخيصة تروى على موائد السكارى... يجب أن أركلك على قفاك وأعود إلى حضني الذي هبطت منه فتعثرت في الحفر والأحوال))⁽¹⁰⁾.

(1) ينظر: نفسه: 53.

(2) الوشم: 57.

(3) نفسه: 62.

(4) نفسه: 118.

(5) ينظر: الأنهار: 90.

(6) نفسه: 91.

(7) ينظر: نفسه: 28، 53، 91.

(8) الأنهار: 218.

(9) ينظر: نفسه: 217.

(10) نفسه: 256.

ويلحظ في ذلك أن علاقة (صلاح كامل) بالمرأة تحكمها النرجسية وإرضاء حالة الغرور بالنفس عنده وذلك بإظهار المرأة في صورة المتهاكمة والعاشقة التي تسعى إلى إرضائه وامتلاكه⁽¹⁾، فضلاً عن سخريته من عواطفها والتهكم عليها، ف(هدى) لديه تجسد كل الصفات التي تثير قرفه واشمئزازه في المرأة، إذ أنها ((لعوب، غبية، ساذجة (...)) وكم أضحك وأشعر برداءة الدور الذي أمثله، وأنا أصغي إليها وهي تحدثني عن تفاهاتها اليومية⁽²⁾.

وقد أظهر لنا الكاتب علاقة (صلاح كامل) بالمرأة الأجنبية (تيريزا بتكوبا) لكي يظهر بطله رجلاً مرغوباً حتى من المرأة الأجنبية، فالقارئ يتعرف على علاقته بـ(تيريزا بتكوبا) عن طريق رسالتها التي بعثتها إلى (صلاح) والتي تُظهر فيها أشواقاً وهمساً ناعماً لصديقها (صلاح) ومعاناتها من أجل الحصول على عنوانه من جمعية الصداقة العربية، وهذا كله وظف من أجل إظهار تميز صلاح كامل وتفرده وتهالك النساء عليه⁽³⁾.

أما (سعدون الصفار) فقد أتمدت نظرتة – هو الآخر – إلى المرأة بالسلبية والانحطاط، إذ ظل طيلة أحداث الرواية يرفع بشعار ((المرأة والمرأة فقط))⁽⁴⁾ وفيه جوع جائر إلى جسد المرأة، فهو ينظر إليها جسداً يفرغ فيه شبقه ويسكت فيها عواءه الجنسي: ((عندما أمثلك جسد امرأة، ستحل مشكلتي المزمنة))⁽⁵⁾ والنساء في نظره ((سخيفات ومنقادات))⁽⁶⁾ وهن ((سر بلانه، وبلاء كل العصور))⁽⁷⁾. وهي فضلاً عن ذلك ((الحيوان الناعم الأليف))⁽⁸⁾ الذي لا يستطيع (الصفار) التخلي عنه.

لقد عشق (سعدون الصفار) جسد المرأة، وجردها من أية قيمة إنسانية⁽⁹⁾، حتى طغت على أقواله وأفعاله النظرة البهيمية للمرأة، فنراه يترك الأحداث السياسية المضطربة والإضراب الطلابي وأحاديث رفاقه في السياسة تموج وترتفع وهو في منأى عنها، ليكون همه الوحيد هو إشباع رغباته الجنسية، وحين يطلب منه المشاركة في تلك الأحداث الفائرة يقول: ((أما النضال فقد تركته لكم، لي ميادينني التي أستطيع أن ابرع فيها دوماً))⁽¹⁰⁾.

أما في رواية (خطوط الطول... خطوط العرض) فلا يخرج موقف (غياث بن داود) عن موقف (صلاح كامل) و(سعدون الصفار) إذ كان (غياث) لا يرى في المرأة سوى موضوع للشهوة، فلا يجد طريقاً للهروب من واقع القلق والحيرة والضيق إلا بالجنس البهيمي الذي ظل مسيطراً على أحداث الرواية التي يروي معظم أحداثها (غياث بن داود).

وغياث – بطل الرواية – عاش مدة شبابه في حرمان جنسي تام، إذ إن جسده ((موشوم بماضيه القاحل، المكبوت، وحرقتة الخرساء))⁽¹¹⁾ فالأب كان مزواجاً فخوراً بنسائه الأربعة، والمتقد العينين على وجه كل امرأة شهية والأم (حكيمه بنت الشيخ جابر) هي الزوجة الطيعة

(1) ينظر: نفسه: 39.

(2) نفسه: 91.

(3) ينظر: نفسه: 163.

(4) الأنهار: 67.

(5) نفسه: 84.

(6) نفسه: 37.

(7) نفسه: 67.

(8) نفسه: 67.

(9) ينظر: نفسه: 126-127.

(10) نفسه: 66.

(11) عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 325.

المدجنة التي يرى فيها غياث ((النغمة الجميلة في هذا اللغظ والهراء))⁽¹⁾. ولم ((تكن حكيمة بنت الشيخ جابر تعرف الفرخ. كانت مصبوبة من الحزن، تبحث عن المناسبات المحزنة والمآثم لتشارك فيها، أما الأفراح فتعافها وعندما تجد نفسها ضاحكة مرة فإنها سرعان ما تستغفر الله، وتدعوه أن يجعله ضحك خير، وتدمع عيناها فتضطر إلى مسحها بطرف فوطتها السوداء))⁽²⁾. وهي فضلاً عن ذلك تغزل الصوف وتبيعه صباح كل يوم جمعة، وتتهيأ أقراص الخبز فجرأ، وتحتمل قسوة وفجاجة أبيه كل يوم، وتحمد الله وهي تنوء بعلها التي تسكن جسدها من الرأس حتى الأطراف⁽³⁾.

لقد مثلت (حكيمة بنت الشيخ جابر) لغياث داود أيام القهر والكدر والصعاب؛ إذ كانت جزءاً من ماضيه المتقرح والمقموع ((الماضي الذي يقتحم مخابئ غياث اللاشعورية، وينتصب أمامه سافراً ومتكراً))⁽⁴⁾، لذا نراه يلوذ بالحاضر لينتقل من امرأة إلى أخرى في علاقات عاطفية عديدة؛ إذ بلغ عدد النساء الوارد ذكرهن في الرواية أربع عشرة امرأة^(*). كانت أبرزهن صديقتها ((سعيدة بنت المنصف) التي تعرف عليها في تونس لتصبح فيما بعد عشيقته التي يمارس الجنس معها بحرية تامة تعويضاً عن أيام الحرمان في الماضي.

وعلى الرغم من الحرية التي تتمتع بها بنت المنصف وتقيم علاقاتها على أساسها إلا أنها ترفض أن ينظر إليها على أنها جسد فحسب، وإن تغتصب وهي فاقدة لوعيتها بسبب الخمر وهو ما فعله غياث، إذ مارس الجنس معها وهي فاقدة لوعيتها، ولهذا نراها تهرب من الفندق حينما شعرت بذلك، وحين يسألها عن الكيفية التي ستدبر فيها أمورها المالية تجيبه بغضب ((سأبيع جسدي أليس من أجله جئت بي إلى هنا))⁽⁵⁾. لذا يبدو غريباً الرأي القائل بثورية غياث على المجتمع الأبوي القمعي؛ إذ يرى (مصطفى التواتي) أنَّ ثورة غياث داود على هذا الأب وتمرده عليه إيداناً بدخول هذا الجيل، جيل غياث في مرحلة التمرد والثورة على السلطة التي يرمز لها الأب⁽⁶⁾. أما (المنصف وناس) فانه يرى في غياث داود رافضاً للعلاقات الثقافية السائدة في مجتمعه فضلاً عن رفضه للهيكل التي تقوم على التخصيص والتركيع⁽⁷⁾.

والواقع أن الناقدين يتناسيان أن غياثاً هذا يقف من المرأة موقفاً سلبياً يصل إلى الانحطاط أحياناً، لذا فهو لا يدين ولا يثور على المجتمع الأبوي القمعي، بل هو تجسيد لكل معطيات هذا المجتمع الذي لا يرى في المرأة سوى موضوع للشهوة، وعندما نراه يدعو إلى الثورة والتحرر والتمرد على القيم فقط لأنها تقف حائلاً دون إشباع رغباته الجنسية، وذاته النرجسية. وهو لا يثور على الأب بقدر ما يتماهى معه ويرى أنه وراءه في سلوكه الجنسي، إذ نراه يقول حين يكتشف أنهما يترددان على المرأة نفسها -الجارّة صفية- لإشباع رغباتهما:

(1) خطوط الطول... خطوط العرض: 68.

(2) نفسه: 40.

(3) ينظر: نفسه: 40-98.

(4) عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 327.

(*) وهن: حسبية ربحان، جوزفين مراد، نبيهة الياس، هناء محمود، ندى عبد القادر، أميرة حسين، نوال الحسن، أمينة جبار، ارنستينا هولزمان، نورية سالم، لمياء عبد الرزاق، فاتن عثمان، زينب عزوز سعيد بنت المنصف.

(5) ينظر: خطوط الطول... خطوط العرض: 193.

(6) عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 341.

(7) ينظر: نفسه: 363.

((انه وراءك هذا الأب، بعقاله وسعته الخاصة المميزة التي يطلقها وهو يحمل أبريق الماء وعباءته الصوفية على كتفه متوجهاً نحو الخلاء المحيط بالبيت))⁽¹⁾. ويتضح لنا مما ذكر آنفاً أن غيائاً لم يكن ثورياً ولا يمكنه أن يمت للثورية بأية صلة، فهو يكرس كل مظاهر السلطة الأبوية عندما يتعلق الأمر بفحولاته الجنسية وذاته النرجسية. وإذا ما انتقلنا إلى رواية (المرتجى والمؤجل) فستطالعنا نظرة (شاكر علوان) السلبية للمرأة فلم تقف ثقافته وبيئته التي يعيش فيها حائلاً دون النظر إلى المرأة نظرة سلبية، و(شاكر علوان) كما يظهر في الرواية طالب دراسات عليا في مرحلة الدكتوراه، ويعيش في موسكو بعد أن هاجر من العراق، ولا يهتم وهو في الغربة سوى إشباع نزواته الجنسية، من خلال علاقاته مع نساء كثيرات، تاركاً زوجته (رسمية) في بلده دون رعاية أو اهتمام، ولما تقرر (رسمية) السفر إلى (موسكو) للقاء زوجها، تفاجأ بعدم وجوده في المطار لاستقبالها، ومع ذلك تذهب إلى مكان سكناه لتجده متلبساً في مغامرة عاطفية مع امرأة روسية. وكان (شاكر علوان) يؤمن ((بان المرأة، إذا كانت لها خدمة حقيقية في الحياة فهي خدمة زوجها، وتوفير أقصى الراحة له، لاسيما إذا كان موهوباً، أو صاحب رسالة مثله))⁽²⁾. وهذا يعني أن وظيفة المرأة في الحياة من وجهة نظر (شاكر علوان) قائمة على إرضائه وتوفير مستلزمات راحته على حساب حقوقها ومشاعرها، وهذا ما يحصل بعد أن تحاول (رسمية) الثأر لنفسها وكرامتها والانتقام من زوجها بإغوائها لشاب روسي ودعوته إلى شقة زوجها شاكر علوان، لتثور ثائرة الأخير، ويبدأ بشتيمها وتقريعها وطرد الشاب من شقته، فليس هذا من حقها بل من حق الرجل فقط وفاقاً لتقاليد المجتمع وأعرافه.

لقد كشف لنا موقف (شاكر علوان) من المرأة دوام حضور نظرة الرجل السلبية للمرأة، وهو لا يزال يحمل تلك النظرة التقليدية اتجاه المرأة ودورها الثانوي في الحياة على الرغم من كونه من المثقفين الذين يحملون رؤى جديدة لمختلف القضايا الإنسانية. أما في رواية (الشاهدة والزنجي) يظهر لنا (إبراهيم بن الخبازة) الماكن الشرير الذي يقف من المرأة موقفاً منحطاً، إذ لا يرى مانعاً من العيش بالاستيلاء على أجور البغايا العابرات إلى البساتين من الجانب الثاني من النهر، اللواتي يرتزقن على الزوج من مرتزقة جنود الاحتلال على الرغم من تشدد رجال البوليس العسكري للمحتلين الزوج. وهو فضلاً على ذلك ((إنسان لا يتورع من القيام بأي شيء من أجل أن يحصل على المال حتى أمه يبيعها إذا وجد من يشتريها))⁽³⁾.

وقد استطاع إبراهيم أن يقيم علاقة عاطفية مع (نجاة) بطلة الرواية، وأن يدفعها إلى التآلف معه، وترك زوجها (حسون النجار) الذي كان في عمر أبيها، ليقودها إلى البساتين ليلاً ليمارس عليها السمسرة، لتكون ليلة البساتين عند نجاة رهيباً ثقيلة إذ ((شطرت حياتها بضربة قاصمة واحدة نقلتها في لمحة عين، من عالم الدعة والهموم الصغيرة إلى عالم آخر... مسدود المنافذ، شرس شديد الظلمة، لا تعرف كيف تتلمس طريقها فيه))⁽⁴⁾.

لقد كانت تلك البساتين التي يعرفها (إبراهيم بن الخبازة) جيداً تشهد ليلاً لقاءات بين جنود القوات الأمريكية خارج المدينة وبين المومسات، وعندما رافقت (نجاة) إبراهيم حاولت

(1) خطوط الطول... خطوط العرض: 68.

(2) المرتجى والمؤجل: 123.

(3) الشاهدة والزنجي: مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988: 45.

(4) الشاهدة والزنجي: 44.

التخلص منه والرجوع إلى البيت، مندفعة بكل ما في جسدها من قوة لكنها وجدت نفسها في الهواء محمولة صغيرة، بين ذراعي زنجي عملاق، ليقوم باغتصابها وقتل رجل البوليس العسكري بعد حدوث مشاجرة بينهما لتكون (نجاة) الشاهدة الوحيدة في القضية.

ان هذه الأحداث ما كانت لتصل إلى ذروتها وحتى نهايتها بانتحار (نجاة) بعد ان تفشل في التعرف على وجه الزنجي الذي قتل رجل البوليس العسكري، لولا نظرة إبراهيم بن الخبازة الوضيعة والمنحطة إلى المرأة التي يتخذها وسيلة من اجل الحصول على الأموال عن طريق السمسة مع جنود الاحتلال الأمريكي، والاعتداء على المومسات العابرات إلى المدينة بسرقتهم واغتصابهم.

وإذا كان (إبراهيم بن الخبازة) قد اختار الاعتداء على المومسات من اجل إشباع نزواته ورغباته الجنسية، فان (سعود النوري) في رواية (بلقيس والهدد) يلجأ إلى عظم الهدد من أجل احتواء جسد (بلقيس) الذي لم تكف صورته عن مداعبة خياله على امتداد الرواية، فقد أظهرت لنا الرواية صورة (سعود النوري) ملوثة بالخدعة والجريمة والخيانة وفساد النفس، إذ عاش (سعود) حياته التي صورتها لنا الرواية فاسقاً لا يهتم شيء سوى إرضاء رغباته الجنسية، فيعمد معاشرته (حياة) زوجة (زغير الشرطي) سيئة السمعة ينتهي به الأمر إلى قتل زغير بعد ان كُشف أمره، بعدها يقرر الهرب وتكون وجهته (البصرة) التي يذهب إليها دون هدف، وفي القطار يتعرف على (وهاب) الذي آواه وعرض عليه العمل معه والنزول إلى (السماعة) محل إقامة (وهاب).

وبعد أن يعمل (سعود) مع (وهاب) تكون (بلقيس) زوجة الأخير هدفاً لرغباته ونزواته، فيهمم بها حباً وعشقاً ويظل يحلم بممارسة الجنس معها، فليست لديه ثمة حدود مقدسة تفصل بين رغباته وبين صديقه الذي آواه، لـ ((أن إيمانه بتحقيق رغباته الجنسية أقوى من ان تؤثر فيه الاعتبارات الأخلاقية والاجتماعية))⁽¹⁾.

ولأجل الحصول على (بلقيس) والاستحواذ على جسدها راح (سعود) يبحث عن (عظم الهدد) الذي يستخدم في التأثير على عواطف الآخرين وإبقائهم تحت تسلط رغبات حامله وفقاً لمعتقدات الموروث الشعبي الخرافية، وهذا ما سيجعله قادراً على التأثير في عواطف من يريدونها من النساء عن طريق ملامسة جسدها أو قطعة من ملابسها بواسطة هذا العظم، فتصبح المرأة بعد ذلك منقاداً إليه بنفسها وجسدها انقياداً كلياً.

ويبدو غريباً بعض الشيء توظيف الكاتب لمثل هذا النوع من الأسطورة ليحصل بها (سعود) على ما يريد، فقد أظهر الكاتب النوازع الجنسية الهائجة لبطله منذ الصفحات الأولى للرواية وهيامه بالجنس الأنثوي وخضوع المرأة له دون الحاجة إلى عظم الهدد، وهذا ما حصل مع (مياسة) و(نجمة) و(فرحة) و(خضرة)، إذ مارس (سعود) الجنس مع هؤلاء النسوة دون أن يلقي صدوداً من أحدهن – ففي لقائه مع (خضرة) وخلوته بها بعد سفر أخيها (حمدان) ما يثبت ذلك، إذ يتضح تأثيره السريع في النساء واستجابتها لغزله دون تردد، فقد قال لها: ((بصراحة لم أرَ في الصحراء امرأة تشابهك في الجمال))⁽²⁾ فتطأطئ رأسها وتقول مبتسمة ((كثيرون يقولون لي ذلك))⁽³⁾ لتحدثه بعد ذلك عن جمالها وغيره زوجها واتهامه إياها، ولا تكتفي بهذا بل نراها تقول له: ((أين كنت لو كنت رأيتك من قبل أن أرى حسان

(1) بلقيس والهدد (المصطلح والعنوان والأسطورة): داود سلمان العنكي، مجلة الأقلام، العدد (3)، ايار-حزيران، 2000: 34.

(2) بلقيس والهدد، علي خيون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1995: 63.

(3) نفسه: 63.

لتزوجتك وصرت خادمة لك))⁽¹⁾ وهذا لا ينسجم مع توظيف الأسطورة التي يبدو انها أعدت إعداداً مصطنعاً ليوافق رغبات (سعود) ويوفر له الظروف التي تمكنه من تحقيق الرغبات وتجعل لشخصيته صفات الغرابة والإثارة والهيمنة على ذوات الآخرين التي تصبح أمامه مسلوقة الإرادة لا تقوم بغير إرضاء نزعاته⁽²⁾.

(1) نفسه: 65.

(2) ينظر: بلقيس والهدهد: المصطلح والعنوان والأسطورة: 35.

المبحث الثالث: الزمان والمكان وأثرهما في بناء صورة الرجل: أولاً: الزمان وأثره في بناء صورة الرجل:

يحظى عنصر الزمان بأهمية كبيرة في الرواية بوصفها أكثر الأنواع الأدبية إلتصاقاً بالزمن⁽¹⁾, وفي بناء صورة الرجل في الرواية, إذا أنه أداة لإضاءة عالم الرجل وطريقة تفكيره, وما يطرأ عليه من التطور على امتداد الأحداث فالشخصية عبر تجوالها في صيغ الزمن تكشف عن قيمتها الفكرية والحياتية, والزمن حين يساير الشخصية يكشف عن تأثيره المباشر فيها, وعمق إحساسها بقيم الحياة⁽²⁾, لهذا يرى ميشال بوتور ((أن الزمن هو الشخصية في الرواية المعاصرة))⁽³⁾ فالشخصية الإنسانية هي نتاج طبيعي لتراكم الزمن فيها مع ما يتركه عليها من آثار⁽⁴⁾. فالشخصيات التي يسيطر عليها الماضي لا تعيش حاضرها وتفقد الإحساس له وتظل أسيرة لذكريات الماضي بأحزانه وأفراحه, أما الشخصيات التي تحلم بالمستقبل فتوحي للقارئ بإحساس متجدد بتوائم مع الحياة ما تفرضه من جديد. فإحساس الشخصية بالزمن هو الذي يحدد موقعها من الحياة.

ففي رواية ((النخلة والجيران)) يحكم الماضي قبضته على ((حسين)) و((حمادي)) فكلاهما كان أسير لسلطوته, فهو المحرك الأول في تعاملهما مع الحاضر, إذ هيمن الماضي الذي عاشه حسين في بيته مع زوجته أبيه (سليمة الخبازة), وعلاقته بصاحب وتماضر على حاضره الذي أصبح فيه وحيداً بعد بيع بيت أبيه, ومقتل صاحب وضياع تماضر منه, وهذا ما جعله كالهائم يبحث عن خيط أمل يصله بحياته الماضية, فقد ((كان يجوب الشوارع والأزقة ودور السينما والمقاهي, وأماكن لم يطرُقها من قبل, باحثاً عن شيء غير محدود. ربما هو تماضر. وربما هو محمود بن الحولة. بل ربما هو صاحب, فقد كان ما يزال غير مصدق بموته, كان يتخيل بعد كل جولة يدور فيها رأسه, وترتخي قدماه من التعب انه سيعود الى محلته, ويجده هناك. بل سيجد بيته وزوجته أبيه تخطيط ثوبها البنفسجي. كانت صورة الماضي تتراعى على ذهنه وتلج عليه فلا يتخيل ألا أمانة في الماضي بل ويشم روائح الماضي, رائحة خبز طازج, رائحة دهن يحترق, رائحة جواميس, ورائحة **نفسالين**. وحتى الروائح الجديدة التي كان يشمها في أماكن لم تطأها قدماه من قبل... تخيل أنه شمها من قبل...و كأن حياته الماضية تتكرر على نحو مغلق بحيث لا يستطيع أن يشترك فيها فيكتفي بمراقبتها))⁽¹⁾.

أما حمادي العربنجي ((فقد ظلّ اسيراً للماضي الذي كان فيه قادراً على العمل وقيادة الخيول في طولة الحاج (أحمد اغا), ولما قرر الحاج أحمد أغا بيع الطولة, تسيطر آثار الشيخوخة على حمادي, وتبدأ رحلة العجز والموت تراوده, لهذا كان الحاضر بطيئاً عنده وهو مانراه في الحوار التالي بين حمادي وزوجته رديفة:

((...أكد أكل.. ريحة البطنج تشفي العليل.

مدت الطفلة يدها الى الماعون فلطمتها أمها. فتح حمادي عينيه. وحاول أن يرفع جسمه على مرفقيه, فساعدته رديفة. قال في خفوت:

- ما أدري الضعف منين أجاني. جنت مثل الحصان أطارد

كانت تعرف السبب, ولكن لم ترد ان تؤذيه قالت:

- أكل هس الضعف يؤوح منك

(1) ينظر بناء الرواية: سيرا قاسم: 26.

(2) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 36.

(3) بحوث في الرواية الجديدة: 102.

(4) الفن والحلم والفعل: جبرا إبراهيم جبرا, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986: 483.

(1) النخلة والجيران: 206

.. تحامل على نفسه وتناول حبات من الباقلاء البنية القاسية الجلد، الهشة اللب. و أفردت له زوجته حوافي قطع الخبز الرخوة، وقدمتها له. تناول لقمتين أو ثلاثاً وتعب⁽¹⁾.
و هكذا استحال الحاضر عند حمادي الى خراب وظلّ يتلقاه بجمود وعجز، بعد أن فقد الماضي الذي يمثل لديه العمل والقوة.

أما في ((الوشم)) فقد ظلّ ((كريم الناصري)) مكبلاً بقيود الماضي، إذ ظلت تجربة السجن وخروجه منه بعد إعلان براءته من الحزب الذي ينتمي إليه والكشف عن أسماء رفاقه تهيمن عليه وتجعله لا يرى الحاضر والمستقبل الا من منظار الماضي، ومنظار العجز والسكون⁽²⁾
و قد أدت هيمنة الماضي على ((كريم الناصري)) الى التدخل بين الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل أو ما يطلق عليه برجسون بـ(التداخل الدينامي) الذي يكشف عن الصلة التي تربط بين الزمان والذات⁽³⁾.

من أجل إحلال الماضي والحاضر والمستقبل بشكل مكثف والتكريس السكون فيهما، وهذا بدوره أدى الى سيادة الزمن النفسي/ الداخلي لبيني صورة كريم من الداخل، وأن يعوض غياب الأحداث/سكون الحاضر، لان الرواية أتخذت من((كريم الناصري)) وأزمته أساساً لها، الأمر الذي أدى أن يشغل الارتداد الى الماضي⁽¹⁾ وأحداثه مساحة كبيرة من الرواية طغت على مساحة الأحداث في الحاضر الذي ظلّ يسير بطيئاً ثقيلًا عند الناصري والذي ظلّ فيه مخدر الرأس لا يريد الصحو أبداً: لا... فالصحو عذابي، والندم ما زال يقتص مني ويلسع حاضري. لذا قررت أن لا أصحو أبداً، وهذا الرأس سيظل مخدراً حتى النفس الأخير⁽²⁾.

و قد حاول (كريم الناصري) الخلاص من ثقل الزمن وملاحقة الماضي له، في العلاقة مع المرأة وممارسة الجنس ومزاولة العمل في قسم الأعلام في إحدى الشركات الأهلية ببغداد، ولكنه يفشل في محاولاته تلك ويفقد المستقبل بعد أن تخلى عن الحاضر وعن جميع أحلامه وطموحاته، فلا المرأة(مريم عبد الله، يسرى توفيق) استطاعت أن تكون تعويضاً له عن الخيبة السياسية ولا ممارسته للجنس مع الراقصة شهرزاد استطاعت أن تنسيه فقدان الانتماء الى الماضي، ولا عمله في بغداد لهذا يقرر ترك العمل والسفر الى الكويت، لان للماضي سلطان كبيراً على الحاضر فهو ((يربكه إرباكاً مستمراً ولا يسمح له بترتيب حياته على نحو يمكنه من تجاوز أزمته⁽³⁾)). فما زال الماضي يتعامل مع الناصري ويعيش معه ويرتب له حياته الحاضرة وهذا ما جعله يخسر حاضره ومستقبله.

ومثلما هيمن الماضي على حاضر ((كريم الناصري)) فانه قد هيمن على ((صلاح كامل)) في ((الأنهار)) أو صلاح كامل أكثر من الحاضر، واسترجاع الماضي عند صلاح كامل تفوق على أحداث الحاضر المثبتة في أوراقه التي تمتد كتابتها من أيلول 1971 الى 2 مارس 1972
أذ يؤلف الاسترجاع منها ((نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره
و تعلله وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه⁽⁴⁾))، فالذاكرة هنا ليست سوى مستودع للأحداث أو خزان للسجلات والأثار الثابتة للأحداث الماضية يشبه السجلات المحفوظة من الطبقات الجيولوجية⁽⁵⁾.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق/103/102/1.

(3) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: 8

(1) ينظر: الوشم.

(2) نفسه: 41، 40.

(3) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: د. محمد البادي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000

:77.

(4) الألسنية والنقد الأدبي: موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، 1979: 95.

(5) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 7.

ويكشف لنا أسترجاع الماضي وهيمنته على صلاح كامل عن زيف الأقفعة التي استعادها، فالعودة الى الماضي والركون إليه لا يتناسب مع الثورية التي يدعيها «صلاح كامل»، لان «الثوري لا يركن الى الماضي، مهما أسود وجه الحاضر، وإنما يكون الماضي لديه محركاً ودافعاً لتجاوز الإحباط المعيش وصولاً الى الامن المبتغى»⁽¹⁾. فاستحضار الماضي وتمني عودته جعل «صلاح كامل» يعيش نكوصاً واضحاً وعدم ثبات الحاضر وتأرجحه بين الماضي والمستقبل، وهذا ما نراه في قول «صلاح كامل» لـ «تيريزا بتكوف» الفتاة البلغارية التي تعرف عليها في الماضي: «أنها الألام والتمنيات التي تمضي سراعاً، ولن يبقى في القلب غير الذكرى وهي التي تشدنا الى الوراء كلما أردنا التوغل أماماً»⁽²⁾. وقول الراوي بضمير الغائب المتضمن «أنا المتكلم»:
(..و لم يعلق صلاح بشيء بل عد ثانية الى الكرسي، وقعد عليه متذكراً الماضي القريب بكل عقمه وخصبه)⁽³⁾.

هذا فضلاً عما أورده الكاتب الذي يتماهى كثيراً مع صورة صلاح كامل في مقدمة هذه الرواية من قول لالبير كامو في رواية «الضيف» الذي يؤكد فيه على سيادة الماضي ومثوله في الحاضر بشكل مكثف: «و أنني لا أذكر تلك المتع فما يأخذني الأسى عليها، ولكنني أعترف بأنها كانت حلوة عذبة. والآن وقد مرت سنوات عديدة عليها فان ذكرياتها لا تزال باقية في ناحية من نواحي هذا القلب الذي يحس بصعوبة الوفاء»⁽⁴⁾. فاستشهاد الكاتب بأسطر «كامو» السابقة في بداية الرواية جاء من أجل التأكيد على فاعلية الماضي وأهميته وضغطه على الحاضر بالنسبة للراوي/صلاح كامل والشخصيات الذكورية الأخرى. وهذا ما تثبته أفعالهم بعد التخرج وأنتهاء سنوات الدراسة في بغداد لذا تلمح تراجعاً في أفعالهم الى الوراء ومحاولة استرداده بأية طريقة كانت، فعلى الرغم من زواج (صلاح كامل) من (سميرة) وإنجابه لطفله (سامي) وعمله في وزارة التخطيط ألا أنه ظل يرى في الماضي الخيط الذي يصله بالحياة الى الحاضر⁽⁵⁾، وكذا الحال مع (سعدون الصفار) الذي يعود الى جارتة (ساجدة) في بعقوبة بعد أن ظلّ يلهث وراء النساء طيلة أحداث الرواية. فاسترجاع الاحداث الماضية لا يسهم في بناء السرد وزمنه الداخلي فحسب بل وفي إعادة ترتيب حياة الشخص و أعطائها مزيداً من العمق والتجذر. وإذا كان الحاضر عند (كريم الناصري) و (صلاح كامل) قد ظلّ ساكناً فإنه كان مكثفاً «(حازم)» في «نافذة بسعة الحلم» فهو ينطق من الحاضر الساكن الى الماضي ليصبح الزمن مجرد عدد من الساعات يرويها حازم في نهار واحد وتقسم فيه الأحداث الى ثلاثة أقسام هي: الصباح، والظهر، والمساء، وقد شغل الماضي القسم الأول (الصباح) كما أستحوذ على (الظهر) بينما كان الحاضر ماثلاً في القسم الثالث (المساء).

و هذا يعني أن «حازم» لا يعيش الحاضر إنما يعيش الماضي بكل صورته كما أنطبعت في ذاكرته لتستحل حياته شريطاً من الذكريات، «فقد حاول حازم جهد إمكانه، توزيع انتباهه بين الحاضر والماضي ولكن سرعان ما يكشف بأن توزعه بين قطبين بعيدين يجعله يعيش وضعاً ذهنياً مشوشاً»⁽¹⁾. وهكذا كانت العودة الى الماضي سلاحه لمواجهة الزمن لا سيما وأنه يعيش الحاضر وهو ممدداً على سريره أو على كرسيه المتحرك بسبب عوقه في حرب تشرين عام 1973. وهذا ما جعل للزمن معنى آخر لديه: «(هكذا يظل يجابه من على سريره، وحش الزمن الخرافي، الثواني تنطفئ وكذلك الدقائق والساعات...و الأيام تمر، ولكن قد تستحل دقائق الزمن الآخر، الزمن في

(1) الشخصية في الرواية العراقية: 49

(2) الأنهار: 163.

(3) نفسه: 160

(4) نفسه: 2.

(5) نفسه :

(1) نافذة بسعة الحلم: 47

الرأس الى سنين عديدة, لن تتمكن الساعات النابضة بغباء وأليه من استيعابها, ورغم ذلك يظل الزمن الحاضر البوابة المؤدية الى الزمن الآخر والمطلبة على الزمن القادم⁽²⁾. وقد أدى انحسار الحاضر لسكونه الى التفاعل مع الماضي بوساطة الحركات التي تصدر عن حازم وهو يتذكر تلك الحركات التي كان يؤديها في شبابه, فقد «كان يستعيد ما حدث آنذاك... والغريب هو أنه كان يعيش تلك اللحظات للمرة الثانية, حتى أنه في بعض المرات, كان ينتبه الى راحتيه, وهما تنقبضان وتنبطان وكأنهما تؤديان عملاً معيناً من أعمال الزراعة كان يفكر به في اللحظة نفسها»⁽³⁾. فالماضي عند «حازم» أصبح جزءاً أصيلاً من الحاضر, فهو قائم في ذاكرة الشخص ولا يبرحها, إذ يستند عليه الحاضر المحبط ليخرجه من دائرة العجز ويضفي عليه مزيداً من الفعل النابض بالحياة.

وفي رواية «المبعدون» يلقي الزمن بظلاله الثقيلة على الشخصيات الذكورية في الرواية على الرغم من أحداث الرواية تتوزع على قسمين, تقع أحداث الأول منها في الأيام السبعة الأولى من كانون الثاني عام 1957, وتقع أحداث الثاني في الأيام السبعة الأخيرة منه, وهذا يعني أن الزمان الذي صورته الرواية لا يستغرق أكثر من أسبوعين, لكنه كان وعي الشخصيات طويلاً جداً وهو ما نراه في وعي المبعد الجديد «حسن مصطفى» الذي يشعر بوطأة الزمن وثقله في المنفى, فهاهو يقرر «في غمرة وحدته الثقيلة ان ينطلق عبر كل الأزقة والمنعطفات. يومان طويلاً مراً. يومان لم يبرز خلالهما تحت ثقل أي شكل من أشكال الضجر أو الوحدة, بسبب مصطفى ذلك الإنسان الكبير. وهاهو الآن يتحرك. يبحر - للمرة الأولى - منفرداً كجثة طافية يدرجها التيار»⁽¹⁾ والزمن عنده «يلهث بطيئاً كالسلحفاة»⁽²⁾. لهذا يغلب ارتداد الماضي على حاضره الذي يعيشه المنفي للتغلب على ثقله وبطنه, فها هو ينصت الى الفراغ الساكن المظلم الذي يحوطه من كل الجهات. «وَدَلُو يسترخي قليلاً لو تأخذه سنة رحيمة فيحلم بالدفاء والحرية والأمان. ولكنه أرتد ثانية على قفاه, وتاه متأملاً في الظلام الحالك المقرور... وفي لحظة, وجد نفسه هناك من جديد, شارع عريض تغمره الشمس, شمس أواخر تموز, حيث الأرض المتوهجة تلهث بخفق يغشي البصر, والحر الثقيل الخانق يemor ومتفجراً في كل بقعة وزاوية. كان يسرع. يركض بجنون. ودوي لهب صاحب يتأجج في رأسه. ثمة صراخ أيضاً. وضجة للطلاب ورائحة نقية تشبه العطر»⁽³⁾. فأحداث الماضي والتظاهرات الطلابية ولحظات الاعتقال لم تكن تفارق مخيلة «حسن مصطفى», لأنها تسيطر على حواسه وتلهب مشاعره وهو في المنفى وخصوصاً لحظات توحّد الأصوات ضد السلطة في المظاهرات التي عجت بها شوارع بغداد: «واندفع مع التيار. وفقد نفسه تماماً. لبرهة خيل إليه أن ما في أعماقه هو الذي يطفح الآن. يصفق. يهتف. يصرخ. ليس هو... انه شيء آخر حسن آخر كان حبيباً لزمن طويل وأنعتق فجأة. كسر قيده الزجاجي. وأنبهر بالحقيقة الخالصة»⁽⁴⁾ وتختلط العودة الى الماضي بالحلم أحياناً ويدور في منطقة اللاوعي ليصبح مزيج من الكلمات والجمل غير المترابطة التي تكشف عن هيمنة الماضي حتى في حدود اللاوعي. فبعد تعرض المبعد «مصطفى كريم» لعمليات التعذيب بعد قيادته التنظيم في المنفى, يبدو الزمن الحاضر مرتبكاً لا معنى له, فالشخصية غارقة في الذهول تماماً لما حصل لها, والزمن الحاضر يربك توازن الحياة حولها ويكسر أيقاعها لتتوالى الجمل بسرعة بخليط غريب من الماضي والحاضر, وتتحول الجمل الى كلمات لتعكس إحساس (مصطفى كريم) بالزمن الذي بدء بالتلاشي: «..يذوب هو. يموت

(2) نفسه 66/65

(3) نفسه:

(1) المبعدون: 68

(2) نفسه: 68

(3) نفسه:

(4) نفسه:

والمطر اللعين لا ينقطع، وجه كمال الكاتب. رؤوف. البساتين. وداد. الطفلان. فتح عينيه مرة أخرى. الظلام القائم يملؤها ليج رهيب من السواد. جدران متراسة. ولا شيء غير الظلام. أين هو بالضبط؟ وجه نضال عيناها المترعتان بالبكاء والضحكان. الكلال. المقهى. ناهي شعبان. مبعّد جديد أسمه حسن مصطفى. وجه حسن. أحمد. حميد. المنشورات. أم أركان. نضال ستوصل المناشير إلى بدرة القديمة. الشرطة. السيارة. المعاون. المفوض. تعالى معنا أنت. اعترف. أربع قوائم بأسماء الوطنيين. هنا في بغداد في بدرة القديمة. حلقة الوصل⁽¹⁾.

لقد عكس لنا النص السابق الجو النفسي الذي يعيشه (مصطفى كريم) من خلال الكلمات المتقطعة التي تصدر عنه والتي لا ترتبط بزمان محدد، أذ تمثل (وداد، الطفلان، رؤوف). الماضي العذب الذي أصبح في تلافيف الذاكرة بسبب الاعتقال، أما كمال الكاتب، نضال، حسن مصطفى، أم أركان، أحمد، حميد، فتمثل له الحاضر بكل قسوته وآلامه، وهكذا تفقد الشخصية الإحساس بالزمان لأنه لا وجود له في هذا المكان. الأرض تدور في الخارج فيحدث الليل والنهار. والشمس تقترب وتبتعد فتجيء الفصول. أما هنا فالوجود راكد كمستنقع عفن ساكن. لا ليل، لا نهار. لا صيف. لا شتاء. لا زمن. سوى هذا الفراغ البائس الذي يتشاءب دائماً في وجهه⁽²⁾.

أما في رواية (ظلال على النافذة) فيلجأ (ماجد) إلى الماضي بسبب تعثر حاضره وعدم حصوله على عمل بعد عودته من رحلة الدراسة في أوروبا، إذ تفصح الرسائل واليوميات التي يكتبها عن حضور الماضي بشكل مكثف للتغلب على مواطن العجز في الحاضر المتمثلة بتجواله الدائم في الدوائر الحكومية بحثاً عن عمل، ومشكلة أسرته الراهنة والمتمثلة بهروب زوجته أخيه - فاضل - التي خلته يستفز ذاكرته لتمدنا بملامح مهمة من تاريخه، إذ أظهرته ذا انتماء سياسي في الماضي جعله يختبئ في بيت تنشأ فيه علاقة بينه وبين خادمة أسمها (زهرة) تعمل خادمة في ذلك البيت الذي أختبئ فيه وهي تشبه إلى حد كبير حسيبة زوجة أخيه الهاربة⁽³⁾: «..كنت أراقب (زهرة) من مكمني، تروح وتجيء في البيت، مكبوسة القامة إلى الأرض، يرتج نهداها، وتتكور كتفاها.. وتتراقص ضفيريها وتهتران اهتزاز العوجة المهددة لقلب مذعور إلى حد الإحساس بالخواء. وكانت عملية المراقبة لا تبدأ إلا حين يخلو البيت من أهله، خوفاً من الفضيحة.. كانت تترنم بشيء غير مفهوم يتصاعد شيئاً فشيئاً حتى يستقيم أغنية مسموعة تنساب أعطاف زهرة على نغمها الحلوة⁽⁴⁾».

وقد أدى تعثر الحاضر عند (ماجد) بطء إيقاع الزمن من حوله وثقله، فالفراغ يلتف حول روحه كحبل من شوك⁽¹⁾، واليوم لديه مجموعة من ألا خفاقات المتكررة⁽²⁾، وأيامه بمجموعها عبارة عن ساعات أنتظار بائسة⁽³⁾. لذا نراه يأمل بحصوله على عمل ليقضي فيه أيام حياته الخاوية⁽⁴⁾.

وفي رواية (الرجع البعيد) يحكم الزمن قبضته على الشخصيات الذكورية مدحت، عبد الكريم، حسين) بشكل ملفت للنظر، إذا سهم الارتداد إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل إلى التداخل بين الأزمنة الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، وقد أدى هذا التداخل إلى اختلاط الأزمنة بصورة يصبح معها من الصعوبة أن نميز بين الحاضر المعاش أو الماضي المستذكر أو المستقبل الآتي،

(1) المبعدون: 267.

(2) نفسه: 268.

(3) ظلال على النافذة: 189.

(4) ينظر: نفسه 54.

(1) ظلال على النافذة: 54.

(2) ينظر: نفسه.

(3) ينظر: نفسه.

(4) ينظر: نفسه.

وهو ما جعل الزمن يمتد في فضاء لا حدود له.⁽⁵⁾ وعلى الرغم من التداخل بين الأزمنة في الرواية، إلا أن صورة الرجل فيها ظلت تعيش الماضي بكل تفاصيله بشكل يضع الملامح الأساسية لها في الحاضر، وهو ما نراه مع ((عبد الكريم)) الذي هيمن عليه الماضي⁽⁶⁾ المتمثل بمقتل ((فؤاد)) أمام عينيه ومنعه من عيش الحاضر بصورة مستقرة والتطلع إلى المستقبل وبنظرة متفائلة، أذ جعله مقتل صديقه ينهار ويعجز عن مواجهة الحاضر، فقد تملكه الخوف من المستقبل ومن مصيره الذي رآه في وجه صديقه فؤاد، ويتجسد هذا في حديثه مع أخيه ((مدحت)) أذ يقول ((... شوف مدحت.. أحس كل وكت فد شي بي يسحبني... يجرنني.. خاطر أرجع.. أرجع ويه فؤاد؛ ولو خمس دقائق، ولو أحجي وياه كلمه، وحده كلمه وحده بس. تمام، ماكو شي معقول بالقضية. أدري. بس مد أكدّر أتغلب على هالشئ بنفسي. لازم سويت فد شي موزين، فد جريمه بحقه. لازم)).⁽⁷⁾

وقد أدى استسلام عبد الكريم إلى الماضي إلى سكونية الحاضر عنده وعجزه، فهو أمام حركة وضجيج بينهم في الأسفل التي ترمز إلى الحياة فنراه يتمنى لو يبقى صامتاً لفقدان قابلية على مواصلة الحياة وتقوقعه على ذاته، وأذ تتكرر النداءات عليه من أهله ((لم يرد أن يجيب، أحب فجأة أن يبقى هكذا في الظلام صامتاً بعيداً عن نداء العالم. ل ابشر ولا خطط ولا مشاريع ولا رعب أبدياً مجهولاً))⁽¹⁾ لأن الماضي أصبح لديه الوسيلة الوحيدة لرؤية الحاضر والمستقبل وهي بلا شك رؤية سوداوية على الرغم من حضور منيرة المشرق في عالمه الموحش.

ويبدو تأثير الزمن واضحاً في ((مدحت)) الذي ظل متأرجحاً بين الحاضر والماضي القريب، أذ أنه حاول الخلاص من وطأة الماضي بكل قوانينه وأعرافه لأنها كانت بمثابة الوشم الذي تركه الزمن في ضميره⁽²⁾ بعد اكتشاف فقدان زوجته لعزريتها. ولهذا حاول ((مدحت)) جاهداً استشراف رؤية مستقبلية تمكنه من تجاوز المعادات وتخطي التقاليد لمستقبل أرحب واسع الذي لم يتمكن من تحقيقه بسبب المواجهات الدامية بين أنصار السلطه ومعارضيه، ليتحول وعيه بالزمن إلى هشيم تذر الرياح ويتهاوى تحت قبضته وليحكم الزمن عليه حكماً صارماً ينتهي بموته وحيداً فالتواني الخمس المتبقية من عمره لم تمر بسلام أذ ((لبثت منتظر فترة زمنية لم تتجاوز عشرون الثانية ودامت، له، دوام العام والإنسان ثم عرف، قبل أن يفترسه الألم الرهيب في صدره وكتفه، أنه لم ينجح. وتلوى جسده الملوث بالطين والدماء، يرتجف بشكل مروع على إسفلت الشارع الخالي))⁽³⁾.

وعلى الرغم من عدم نجاح مدحت على الصعيد العضلي بسبب موته لا أنه نجح على الصعيد النظري في تجاوز العادات والتقاليد والعودة إلى زوجته منيرة على الرغم من العيب الذي وجده فيها ((سيقول لها فقط أنه جاء إليها، من أجلها، هي زوجته، لانه أنتصر على كل أفكار الغناء فيه))⁽⁴⁾. وفي رواية ((الام السيد معروف)) يعيش السيد معروف حاضره المتعثر بسبب تعرضه لأدوات القمع المتمثلة بالسلطة والوظيفة والعائلة، مما جعله يتوحد كلياً مع زمن الغروب، وهذا ما يثبتته مستهل الرواية التي تفتتح بوصف مشهد الغروب ومراقبة السيد معروف له كل مساء ((للغروب فتنة لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى في الدنيا كلها. كان إذا أستقبله من ركنه المنزوي في المقهى المطل على النهر لم يعد يستهوي أي شيء آخر فيما حوله...)) حتى كان يردد، أحياناً، مستغفراً الله عن تحريفه لكلامه المنزل: ((و لكم في الغروب حياة يا أولي الألباب))! ⁽⁵⁾

(5) ينظر: شخصية المثقف في الرواية العراقية: 222.

(6) ينظر: الرجوع البعيد.

(7) ينظر نفسه: 132.

(1) الرجوع البعيد: 134.

(2) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 63.

(3) الرجوع البعيد: 442.

(4) الام السيد معروف

(5) نفسه

وكان السيد معروف يأتي الى الغروب ((كالمستجير هارباً من المشاكل في بيته، الصغيرة والعويصة في نفس الوقت، سارحاً في مراعيه الوردية بنعاج خياله. فيتخيل الأراضي والبحار والجبال والأنهار والبحيرات والمدن والقرى التي مَرَّ بها الغروب. ويظل يتابع مساره مثلما سيتابعه اليوم...ويظل السيد معروف يمتطي صهوة جواده، ويتسلم مفاتيح المدن التي يغزوها الغروب بأمر الله⁽¹⁾).

يتضح لنا من خلال النصين السابقين أن الغروب لم يعد مجرد زمن روائي كوني، بل أنه معادل موضوعي لغروب مرحلة السيد معروف التاريخية وغروب نفسه التي شاخت قبل الأوان، فألتحام السيد معروف بالغروب يحقق له الانفصال التام عن الواقع الذي يشعره دائماً بالهزيمة والانكسار، ليحقق عبر الغروب ((نصراً روحياً يعوض خسارته المتكررة على أرض الواقع⁽²⁾)) فالغروب ((بعد كل شيء صار رمز حياته. حياة السيد معروف الآيلة الى الغروب، حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة، المتراكضة، كالغروب نفسه، نحو هوة أفق غامض، دون أن يستطع أن يمسك بها، أن يوقفها، وتأمل فيها، كما لا يستطيع أن يوقف الغروب، ليتأمل فيه⁽³⁾)).

وهو بعد ذلك كله يمنح السيد معروف سحر الديمومة ((فالعمر مع رحلة الغروب، يتمدد ساعات تعوض عن خسارة يوم قضاه بين أربعة جدران وراء آلة طابعة عتيقة منحوسة تسبب له آلاماً بالمفاصل، ومغصاً بالمعدة وشوشة في الأذنين وزغلة في العينين. شيء في الغروب شجي وبهيج وفاتن وعنود فيه سحر الديمومة، وفتنة الأزل ومطال الأجل لا مثل الشروق الخاطف سرعان ما يسلم زمامه الى شمس لاهية، وهواء غر⁽⁴⁾)).

يبين لنا النص السابق أن زمن الغروب يمتد طويلاً عند السيد معروف، إذ يتأمل فيه أيام حياته المتراكضة التي ضيعتها آلة طابعة عتيقة، سببت له مغصاً بالمعدة والآلام بالمفاصل وشوشة في الأذنين وزغلة العينين، هذا فضلاً عن منادمتها لذاكرته التاريخية التي شاخت بفعل الزمن وتأثيره السلبي عليها. فنراه يتأمل الغروب وهو يمر على المن والقرى وعلى البلدان والقارات فهي الوحيدة التي تنجو من هذا الغروب المؤسي.

وإذا كان السيد معروف قد لجأ الى الغروب للهروب من الواقع ولمنح حياته ديمومة أكثر فإن ((هاشم السليم)) في ((خاتم الرمل)) يفتقد ديمومة الحياة في الحاضر بسبب مقتل والدته وفقدان للأمن والهناء بفقدانها، فالحقيقة كما يرى في الحاضر ((أن ليس في الحياة ديمومة من أي نوع كان. أن فيها تشكيلاً للمواقف فقط. تشكيلاً يتم بأبعاد وأطراف معلومة حتى يصل الى نقطة ما، ثم.. يبدأ تشكيل لمواقف أخرى. ليس في الأمر استمرار، بل تكوّن وتجمع وتشكيل المواقف.. هذا هو كل شيء؛ إذ لا ديمومة في الكون، وأنا أحب ذلك النحات الذي كان يدمر في الصباح تماثيله التي عانى في نحتها طوال الليل، كلها، كلها. ذلك أن التشكيل، بحد ذاته هو الجوهر المهم؛ وما تبقى فإلى..⁽¹⁾)).

وقد أدى فقدانه للإحساس بديمومة الحياة أن تكون حياته مجرد لحظات غائمة ذات سحر لا دنيوي عجيب تبعث فيه خشية كبرى تقارب الفزع⁽²⁾. وهو ما جعله يعجز عن التواصل مع الحاضر والتطلع الى المستقبل بسبب ثقل الماضي وقسوته، فلم يعد الماضي زمناً عاشه (هاشم) مع أمه، وإنما أصبح موجهاً لأفعاله ونظرته الى الأمور، ولهذا نراه يأتي بأمور غريبة خارجة عن المألوف كتخلفه عن المجيء ليلة زفافه. وعلاقته الغربية بوالده، وبخاله، فهو ((لا يتبع خطأ مستقيماً واضحاً في التفكير، وهذا ما يزعجني فلقد صممت يوماً، إلا أفكر بفوضى كما يفعل أغلب الناس،

(1) الأم السيد معروف

(2) غائب طعمه فرحان: حركة المجتمع وتحولات النص: 132.

(3) الأم السيد معروف.

(4) نفسه:

(1) خاتم الرمل: 61.

(2) ينظر نفسه: 100.

ليس بسبب كرهه للفوضى أو محبتي للنظام، ولكن بسبب خشيتي من الدخول في حلقة مفرغة أن لم تقل حلقات مفرغة... الحلقات التي كانت تمتص أفكاري وتبتلعها وتتركني حيواناً مذهولاً⁽³⁾. وقد أدى تشويش الأفكار هذا إلى اشتداد الصراع بين «هاشم السليم» ومن حوله أعني بهم والده والدكتورة سلمى وخطيبته آمال لينتهي به الأمر مقتولاً في سيارته ويذهب ضحية لأفكاره وقناعاته ولتكون عملية قتله كحياته ليست سوى لحظات خارج مدار الزمن فلم «تأخذ منه عملية إشهار المسدس وتصويبه بثبات إلى جبهتي، ألا جزءاً من الثانية. رأيت عينيه الميتين، متوجهتين نحوي، ولمحت أرتجافة خفيفة أسفل أحدهما. ولم يبق من كلام آخر وكنت.. كنت بمفردي..»⁽⁴⁾ يتضح لنا مما سبق أن للزمن فاعلية كبيرة في بناء صورة الرجل في الرواية من خلال أضاءته للعوالم النفسية والحالات الشعورية للرجل، فضلاً عن الكشف عن عالمه وطريقة تفكيره وعلاقته مع الواقع وقد غلب الارتداد إلى الماضي وأستحضار الذاكرة على التعامل مع الحاضر في معظم النماذج التي اخترناها عينة للتحليل.

ثانياً: المكان وأثره في بناء صورة الرجل:

يحتل المكان حضوراً متميزاً في البناء الفني للرواية فهو «الاطار الذي تقع فيه الأحداث»⁽¹⁾ وشكل من أشكال وجود المادة والعمل الروائي حين يفتقد عنصر المكان فهو عمل فاقد لخصوصيته وبالتالي أصالته⁽²⁾. لأنه ليس مجرد فضاء تجري فيه المغامرة المحكية وإنما أحد العناصر الفاعلة في المغامرة نفسها⁽³⁾.

ويرتبط المكان بالشخصية ارتباطاً وثيقاً بحيث يصبح بإمكان بنية المكان الروائي أن «يكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»⁽⁴⁾. ومن هنا يكون المكان مكوناً أساسياً في النص الروائي «و يجعل هذا المكون (المكان) يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر»⁽⁵⁾. وفي هذا الصدد يرى «يوري لو تمان» أن المكان «حقيقة معيشية، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في حياته متيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، يفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس يلجئون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تفي عليه دلالات خاصة»⁽⁶⁾. فالمكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، وهو يعكس حقيقة الشخصية وصفاتها، حتى يمكننا القول بأن المكان يكون في كثير من الأحيان تعبيراً مجازياً عن الشخصية التي تعيش فيه، أذ يكون هناك تطابق كبير بينها وبين المكان الذي تعيش فيه ف«البيت للإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان»⁽⁷⁾.

و يتسع مفهوم المكان أكثر عند (جاستون باشلار) ليشمل جميع العلاقات الحسية والمعنوية التي تربط الإنسان بواقعه، فهو مجسد أصيل لماضي الشخصية من خلال الذاكرة التي تجد صداها الحقيقي في مدركات مادية، كالبيت أو المقهى، فهذه الأماكن تبلغ حداً من البساطة ومن التجذر

(3) نفسه: 110.

(4) نفسه: 195.

(1) بناء الرواية: 76.

(2) ينظر: حماليات المكان : جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980: 6.

(3) ينظر بنية الشكل الروائي: 28.

(4) نفسه: 30.

(5) نفسه: 35.

(6) بنية الشكل الروائي: 30.

(7) نظرية الادب : أوستن وارين درينيه ويليك: 532

العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها فضلاً عن كونها تترجم أحلام الإنسان وأمنيته المقبلة⁽¹⁾.

ففي «النخلة والجيران» يكشف المكان عن هوية الرجل ونمط حياته وطرق تفكيره وف خان الذي يقطنه حمادي العربنجي ومرهون الساييس يعكس لنا نمط الحياة البسيطة البائسة التي يعيشها حمادي ومرهون إذ كان خان بيتااص كبيراً بجوار بيت سليمة الخبازة من الناحية الأخرى بيت من بيوت خلق الله الاعتيادية، سماه الناس خاناً لتعدد حجره، وكثرة نزلائه فيه يسكن حمادي العربنجي وزوجته رديفة وطفلاته في حجرة، ويسكن رزوقي وخيرية (الحكومة اللي يسلمها) في حجرة ثانية، ثلاث عوانس في حجرة الثالثة، وفتحية بائعة الباقلاء في شبه حجرة....و هناك شبه حجرة أخرى لا يقبل أي مخلوق أن يؤجرها⁽²⁾.

وعلى الرغم من تأكل خان انهياره الا أننا نلمح تعلق (مرهون الساييس) به لدرجة أنه كان يشعر بالآفة وهو بين جدران غرفته التي تدل على صاحبها بما فيها من أثاث بسيط لا يصلح للاستعمال، اذ كانت الغرفة مربعة الشكل فيها سرير خشبي عارٍ، وصندوق قديم قرب السرير عليه بشطمال، وكانت على الأرض مشربة، ونعال بني، وعلى الحائط علقت دشداشة جيت أسمر الى جانبها حزام عريض في مسمار آخر، وعرقجين، وفي الزوايا مخطان الشيطان⁽³⁾ أما طولة الحاج (أحمد أغا) فقد كانت «قطعة من عمره وكانت بيته ومأواه ومملكته»⁽⁴⁾ إذ يقع فيها ذلك الجزء «الذي يشرب منه مرهون ليقظ سليمة في منتصف الليل، وقبيل أطلاله الفجر»⁽⁵⁾ الذي يشكل حياته ومعنى وجوده لانه ارتبط لديه ببدا الحياة المتمثلة في رغي ف سليمة الخبازة الذي تعده فجراً ولهذا يشعر مرهون بالضيا ع ومعه حمادي العربنجي) لانهايار طوله الحاج (أحمد أغا) التي ارتبطت بها حياتهما وعملهما، فحمادي يتساءل «أشبهه بالدنيا»⁽⁶⁾ لمجرد علمه بأنهايار الطولة ومرهون يحافظ في خياله على صورة الإسطلبل وعلى مكوناتها من الأشياء ويظل «يسمياها طوله الى الأبد، سيظل يتخيل الحنفية ومعالف الخيل، والإيوان الواسع»⁽⁷⁾.

فهذا الوصف الدقيق للمكان الذي قضى فيه مرهون زمن شبابه وكهولته، يشير الى تاريخه وحياته البائسة التي عاشها فيه ف «للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص، لان الإنسان لا يشكل وحده نفسه.. أن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري».

و مثلما شعر (مرهون الساييس) و(حمادي العربنجي) بالضيا ع لانهايار الطولة، يشعر حسين عليوي بالتشرد والضيا ع حين يبيع بيت والده ويضئ مع زوجة أبيه، فالبيت هو «عالم الإنسان الأول، قبل أن يقذف بالإنسان الى العالم»⁽¹⁾ وهو «ركننا في العالم كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»⁽²⁾. وهذا ما نلحظه في إحساس حسين ببيته بعد بيعه وتشرد زوجة أبيه؛ «... سار حسين في الشارع الى بيته وفتح الباب ودخل. قابلته النخلة القميئة متهدلة السعفات. كانت وحدها وسط حوش فارغ خاو. وأستدار إلى ليوان زوجة أبيه. كان الدولاب الخشبي مرفوعاً، الجرار الفخارية القديمة، والمشربة والطشت، والأواني البيتية النحاسية. كان الليوان قطعة ارض مبنية لا حياة فيها. ودخل الحجرة وأذهله عريها. جدران مضلعة مهشمة الحجارة...و لاشيء من الماضي. حتى رائحة الأنفاس التي كان يشمها كلما دخل الغرفة. زالت وحلت محلها رطوبة عفنة خدشت صدره... وكان

(1) ينظر: جماليات المكان: 50، 81.

(2) النخلة والجيران:

(3) نفسه:

(4)

(5)

(6) النخلة والجيران:

(7) نفسه

(1) جماليات المكان.

(2) نفسه.

دائماً يلتفت فرأى حجرة مصطفى مفتوحة. فارغة... وألقت ورأى ليوانه وباب حجرته، وألقت وقابلته النخلة القميئة مرة أخرى. كان حوضها قد جف وتبيس الطين الأسود وتكسر. هنا كان يغتسل ويذهب إليها...و التفت في ضيق، ورأى التنور. كانت تقف هناك سوداء طويلة، وكانت العبادة هنا قرب البالوعة، وكانت رائحة الخبز تلهب الشهية، وتوحي بالاطمئنان. والآن كان التنور مهجوراً مثل الفوهة... كل هذه الأشياء أصبحت بلا قيمة له، ولا يرتبط معها بسبب⁽³⁾. فأختفأ المكان بيت حسين، وضياعه أصبح معادلاً موضوعاً لضياح هوية حسين وتشردها، لأننا سنواجه أنساناً عائماً في فضاء مبهم وهو ما تبينه لنا نهاية الرواية التي نرى فيها حسين مشرداً في الطرقات والحانات الرخيصة.

أما في رواية (خمس أصوات) فيدلنا المكان الذي يسير فيه (سعيد) عن الخيبة والإحباط والانكسار الذي يعاينه وهو يسير في الأزقة القديمة الضيقة، ويعبر عن حالة الضياح التي أعترته وهذا ما نراه في النص التالي: ((تقاذفته الأزقة مثل أرجل أخطبوط هائل كل زقاق يسلمه الى زقاق آخر مثله، أزقة تتشابك. تتفرع وتضيق تدور حول نفسها، ومناظر تتكرر، وبيوت متلاحمة الجدران، وأبواب حافية، وأموات على عتبات، وشناشيل ملونة بألوان حزينة مثل جو المواكب الدينية، وأطفال يترامضون، وقطط شاردة، وعجائز شكسات تلفت أصواتهن لكثرة ما أستعملت، وتوقف في رأس زقاق طويل لم يعرف هل مر به من قبل، وفي جولته الضائعة هذه أم لا وكانت في رأس زقاق هذه شناسيل قبل أن يتوغل في متاهة الدروب، وأنه أذ قطع الزقاق سيسمع قرقعة السيارات في شارع غازي بداية رحلته الخائبة، قال لنفسه: ((ربما هذه الخدعة أو لا حاجة الى كل هذا التعب⁽¹⁾)).

وكذا الحال مع غرفته التي تفتقر الى ما يجعلها مأهولة أنسانياً، وهذا ما أدى الى الاحساس بالخجل الذي يولده الفقر في اثاث غرفته التي يعيش فيها، لذا نراه يتسأل مع نفسه ويجيب على سؤاله في هذا الصدد فيقول: ((فمن طرق باب بيتك من أصدقائك ومن دعوت منهم؟ لا أحد لأنك تستحي من هذا البيت، بل .. ومن كونك لا تمتلك كرسيًا يجلس عليه الضيوف، لا شيء لك فيه غير هذا السرير، وهذه المنضدة التي صنعها لك أخوك وصبغها لك بلون رمانى⁽²⁾)).

لقد كشف لنا النص السابق عن أثر المكان في بناء صورة ((سعيد)) وطباعه وسلوكه فالمكان هنا مرآة لصاحبه، الخجل المتردد، الذي لا يعرف ماذا يريد، ولهذا نرى الزقاق الذي يسير فيه يسلمه الى زقاق آخر مثله، وغرفته خالية جرداء جعلته يخجل من أستقبال أصدقائه فيها وهذا أدى خجل وتردد سعيد وأفتقاره الى أخاذ القرارات الحاسمة في أمور الحياة.

ويسهم المكان في بناء صورة (عبد الخالق) المتبرمة الحادة المزاج وفلسفته في الحياة، إذ بلغت غرفته من الضيق ما جعله ينفر منها ويتبرم كثيراً: ((تطلع من شباك غرفته الصغيرة الى الحديقة الخلفية المغمورة نصفها بشمس الساعة السابعة.. وأنصرف عن الغرفة مهموماً بعد أن تسمم بجرعة الصباح من الافكار القاتلة وأجال بصره في غرفته هذه ليست غرفة، بل زائدة دودية، فصلت من غرفة الضيوف بستارة، ووضع فيها سرير حقير هنا، وخزانة من طراز قديم هناك، وكرسي لا يصلح ان يكون في غرفة الضيوف وطاوله تعود الى أيام تلمذة والده، وقيل: ((أسكن هنا واكتب واسترح⁽³⁾)).

أما المكان عند (حميد) فقد أثر كثيراً في بناء صورته المرتبكة المزدوجة في الرواية، إذ فقد البيت عنده دلالاته الأليفة وتحول الى مكان معادي بالنسبة له، جعله يعيش بشخصين كلاهما عن الآخر، فهو في الأولى رجل غير متزوج يسهر ويلهو مع أصحابه وفي الثانية رجل متزوج من

(3) النخلة والجيران: 203.

(1) خمسة أصوات: 7.

(2) نفسه: 47.

(3) نفسه: 53.

امراً لا يحبها، لهذا كان البيت عنده مكاناً للنوم فقط بعد منتصف الليل لأنه أرتبط لديه بالبؤس والفقر وب(حليمة) زوجته التي لا يرغب فيها، فالبيت هنا أصبح معدل موضوعي ل(حليمة) بحيث أصبح البيت ومساكنته ذاتاً واحدة، فهو بيت صغير الحجم، عفن الرائحة، فقير الأثاث، مما جعل (حميد) يشبهه بالضريح، إذ كان الضوء الخافت المنسل من شباك الليوان يشبه عنده ضوء الشموع الهزيلة التي توقد فوق قبور أئمة مهجورين، ((وقال لنفسه: هذا ضريح حياتي...))، ليت الفيضان بجتاح الضريح الذي دفنت فيه حياً، ويطفىء تلك الشمعة التي تأكل قلبي، فأبدأ بداية جديدة))⁽¹⁾.

وفي رواية (الوشم) يعد المكان وجهاً من وجوه شخصية ((كريم الناصري)) التي تسعى الرواية إلى رسم معالمها، إذ يبحث ((كريم الناصري)) عن تحقيق المصالحة والتواؤم مع المكان فلا يجدهما، إظلّ (المعتقل) في مدينة الناصرية لا يحمل له إلا الذكريات الأليمة التي حاول يشتي الوسائل التخلص منها ونسيانها، لهذا ظلّ (المعتقل) عدائياً بالنسبة للناصرية لأنه كان شاهداً على مرحلة مريرة من حياته وهي مرحلة الاعتقال.

وقد صور لنا الناصري أحساسه بعدائية المكان بقوله: ((جسدي ملقى على الأرض في هذا المعتقل الموحش الذي كان يوماً أصبلاً لخيول الشرطة الخيالة))⁽²⁾. فضلاً عن ضيقه ومحدوديته الذي يترتب عليه أفتقاد كل أشكال الراحة النسبية التي يمكن للإنسان أن يحصل عليها، فالأجساد متراسة بشكل يجعلها جسداً واحداً تختلط فيه رائحة العرق والأجساد التي لم تعرف الاستحمام منذ شهر⁽³⁾ ليزيد هذا من ثقل المكان وعدائيته. لهذا أفتتحت الرواية بوجود ((كريم الناصري)) في الشارع⁽⁴⁾ الذي يرمز هنا للحرية وليؤدي وظيفته المضادة للمعتقل، بمعنى آخر أن سعة الشارع جاءت مضادة لضيق المعتقل، والهواء النقي الذي يتنفسه (الناصرية) في الشارع نقيص لروائح الأجساد وعرقها في المعتقل، وهكذا يترك المكان بصماته على صورة (الناصرية) بشكل لا يستطيع منه فكاكاً، فعلى الرغم من أنتقاله إلى مدينة بغداد لم يستطع (الناصرية) أن يتألف سريعاً مع المكان الجديد، فبغداد بالنسبة إليه ((ما زالت تعلق جراحها))⁽¹⁾ «و تنزع عن جسدها ثياب الحداد»⁽²⁾ شيئاً فشيئاً وهي قد عمقت لديه إحساسه بالغربة والوحدة لأنه ظلّ يبحث عن ((أقامه علاقة دامية مع الأشياء، علاقة تلوي العظام وتهرس الأعصاب كلها))⁽³⁾. لهذا يقرر ترك بغداد ليروح إلى الكويت عسى أن يجد حلاً لازمة الروحية. لأن المكان لا يمثل علاقة تماسك وشد في علاقته بالناصرية بل عمق في ذاتها معنى الاغتراب والرحيل⁽⁴⁾.

ومثلما أسهم المكان في بناء صورة ((كريم الناصري)) في الوشم وألقى بظلاله الثقيلة عليه، فإنه يسهم في بناء صورة (ياسر) و(عبد الله) في القربان بشكل ملفت للنظر، إذ أثر (المقهى) فيهما تأثيراً كبيراً وشلّ قدراتهما الكامنة وأرادتهما، فهي ((تحمل طابعاً سلبياً يشبه بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش))⁽⁵⁾ و مما يؤكد ذلك نظرة (ياسر) و(عبد الله) إليها وإذ تبدو من وجهة نظرهما مكاناً معادياً ومصدراً للاستغلال الذي يمارسه صاحب المقهى (دبش) ضدهما. فهي قد أمتصت شبابهما كله ببطء، وكأنهما سجينان فيها، وهذا ما يراه (عبد الله) في المقهى التي غدت عنده مكاناً يشبه القبر

(1) خمسة أصوات: 133.

(2) الوشم: 41.

(3) ينظر: نفسه.

(4) ينظر: نفسه.

(1) ينظر: الوشم: 40.

(2) ينظر: نفسه: 40.

(3) نفسه:

(4) ينظر: إنشائية الخطاب الرواية العربية الحديثة: 76.

(5) بنية الشكل الروائي: 91.

كثيراً إذ يقول: «و تتصور قهوة دبش تختلف عن القبر؟ كم سنة صار لنا مدفونين فيه؟» (6) وهذا يتفق مع وصف الراوي للمقهى في مطلع الرواية ففيها «رائحة شاي قديمة داخنة، وتبع محمر، وأنفاس رطبة. التخوت فارغة، والموقد مثل تجويف أسود تظهر الأباريق فيه مثل صف من الاسنان المتباعدة، وفي الطرف الايسر يشمخ سماور كامد البريق مثل ناب في فم حيوان» (7). لقد أستنزفت المقهى حياة ياسر وعبد الله بشكل كبير، وقد أنعكس ذلك في سلوكهما فيما بعد، أذ جعلتهما سطوة المكان/ المقهى يأتون بتصرفات تبدو غير منسجمة مع طبيعتهم، وهذا ما نراه في علاقة ياسر مع الأرملة التي ربطته علاقة غير شرعية معها لمدة سنتين، (8) وعلاقته بصباح الذي ظل يراه مجرد طفل، (1) ومحاولته الاستحواذ على مظلومة وأملاكها بعد وفاة (دبش). أما (عبد الله) فالأمر يمتد الى أبعد من ذلك كثيراً أذ يحاول (عبد الله) جاهداً السيطرة على المقهى الجديد للتعويض عن العجز الذي تلبسه في المقهى القديم وشل قدراته الكامنة فنراه يعود بعد أن شفي من مرضه الغامض - للمقهى الجديد بكل قوة ليتخذ لنفسه مقعداً أعلى من الزبائن، بعد أن كان في المقهى القديم يجلس أو يقف في مستوى واحد مع زبائنه، فالكرسي العالي كان يشعر (عبد الله) بالعظمة قياساً بالطاولة القميئة عند قدميه، والتي كانت تبدو متعلقة بالكرسي غير منفصلة عنه، وهذا يشير من زاوية خفية الى رغبة (عبد الله) في السيطرة وبسط نفوذه على المقهى للتعويض عن أيام عجزه واستلابه في المقهى القديم فهو يستمد قوته من الكرسي العالي، لانه يحس أن الآخرين تحت رحمته وقوته ويتصور أن يعرف ما يدور في رؤسهم. وهكذا تؤثر المقهى كثيراً في بناء صورة (عبد الله) وتخرج من «شكلها البدائي الاجتماعي والترفيهي لتتحول الى نواة ورمز للسلطة والتحكم» (2).

أما في رواية (المبعدون) يصبح المكان جزءاً من صورة الرجل إذ يتلون المكان بمشاعر الرجل وأحاسيسه، يخمد أذ استكان، ويتحرك أذ ثار. (3) فعلى الرغم من محدودية المكان الذي تعاملت معه الرواية (المنفى في بدرة)، فإن المبعدين فرضوا حركتهم على المكان فأحالوه الى كيان يتحرك بأحاديثهم وعملهم المنظم، وذلك من خلال (المعابر السرية) أو الكوة التي أو جدوها في الجدار والتي توصلهم بالبيوت المجاورة بعد أن فرضت عليهم السلطات حصاراً فكرياً ونفسياً. **ينفصلون عن الطابق الأرضي في بيتهم بسبب تطلّعهم المستمر الى أعلى، و انفصالهم عن القيم المتوارثة التي يرمز إليها الطابق الأرضي** مركز تواجد (الأم، الأب، الأخت). وهم كثيراً ما يتواجدون في (سطح البيت) لتحقيق العلو على الآخرين والوحدة مع النفس، فهذا (مدحت) يلجا الى السطح دائماً ناشداً الوحدة مع النفس والتأمل: «كان الهواء صافياً، وليس في السطح أحد غيره، في هذه الساعة الكثيية من نهاية النهار جلس... على أحد الأسرة، أراحه أن يكون هنا، في هذه الساعة في هذه اللحظة، متروكاً لنفسه يتأمل.. و الحيطان الترابية خبأت بؤسها تحت الظلام» (4). ولم يكن السطح عند مدحت مكاناً للوحدة والتأمل فقط، بل يصبح عنده مكاناً يشحذ مخيلته وبيعت فيه صوراً كثيرة «كانت النجوم قد تكاثرت بالسماء لا لون لها وأعطية الأسرة البيضاء تبدو كخيم في الصحراء» (1) و لتعميق إحساس القارئ بتطلع (مدحت) نحو المنزل العليا وانفصاله عن

(6) القربان: 9

(7) نفسه: 8

(8) نفسه: 193.

(1) القربان: 86.

(2) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 193.

(3) ينظر : الشخصية في الرواية العراقية: 83.

(4) الرجع البعيد: 133.

(1) الرجع البعيد: 133

أقرانه, خروجه هارباً بعد ليلة زفافه, نحو بيت حسين زوج أخته مديحة واستقراره في الأعلى دون الأسفل, فالأعلى يتواءم.

لقد فرض المكان وجوده على الشخصيات في أول اللحظات التي وضعوا أرجلهم فيه, فعلى الرغم من عدائيتها بالنسبة إليهم, حاولوا تغييره بإشعال روح الثورة فيه, فحين شرع المبعدون ((كدأبهم كل يوم يتهيئون لممارسة طقوس التوقيع المعتادة لاحظ مطصفي كريم ... أن ثمة غير اعتيادية في السراي. فالشرطة في رواح ومجيء ... تحركت(بدره) نفضت عن كاهلها طوفان العار المستبعد, ذلك الوحل الثقيل من القذارة والعفونة والركود العاجز الكريم))⁽²⁾.

وهكذا يتغير وجه مدينة(بدره) بفضل المبعدين لتزيين كل يوم بالمناشير الملصقة على الجدران, وكأنها نهضت من سباتها الطويل بفعل المبعدين الذين اخترقوا المكان بأفعالهم ونضالهم فالمكان((لا يتشكل ألا باختراق الأبطال له, وليس هناك, أي مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم))⁽³⁾.

وفي رواية(الرجع البعيد) فقد أصبحت الأماكن والأشياء جزءاً لا يتجزأ من وجود الرجل في الرواية, إذ يكشف مكان السكن عن تطلعات(مدحت, عبد الكريم, حسين) ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية ولأن أماكن السكن تساعد في تحليل درجة الألفة والسعادة((فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيدا للمأوى, هو تجسيد للأحلام كذلك. كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة))⁽⁴⁾. فمدحت وعبد الكريم

(2) المبعدون: 244.

(3) بنية الشكل الروائي: 26.

(4) جماليات المكان: 52



الفصل الرابع

البناء الفني وأثره في بناء صورة الرجل

المبحث الأول

المنظور الروائي وأثره في بناء صورة الرجل

يعد المنظور الروائي (وجهة النظر أو الرؤية السردية) (*) من العناصر الشكلية المكونة للنص الروائي، وأحد إنجازات النظرية النقدية الحديثة، وكان هذا المفهوم قد استحدث على يد الروائي الأمريكي ((هنري جيمس)) في مقدمات رواياته التي ظهرت في السنوات 1907-1909، وقد سمي ((جيمس)) الطريقة التي تكشف حقائق القصة القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية، عن طريق عقل إحدى الشخصيات أو عقول شخصيات عدة باسم ((وجهة النظر)) (1). والمعلومات التي يقدمها الخطاب تتقلب دائماً حسب منظور أو وجهة نظر تعكس العلاقة بين من يحكي والعالم الروائي المتخيل. (2)

إن المنظور الروائي عند الراوي متعلق بالتقنية المستعملة لسرد القصة المتخيلة، فالذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية، أو غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام. (3)

وقد تابع ((بيرسي لوبوك)) رسده لعلاقة الراوي بالأحداث الروائية؛ إذ وسع لوبوك من تساؤلات (جيمس) حول الراوي ووجد أن صنعة الرواية محكومة ((بالسؤال عن وجهة النظر-السؤال عن علاقة رواية القصة بها)) (4) فضلاً عن تمييزه بين أسلوبين روائيين، هما (العرض البانورامي) الذي ((يفترض...كاتباً عالمياً بكل شيء يخلق فوق موضوعه)) (5)، و(العرض المشهدي) الذي يختفي فيه الكاتب وراء الراوي ((وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ)) (6) ويميل لوبوك بعد عرضه لأسلوبي الرواية إلى الأسلوب الثاني؛ إذ إن القصة فيه ستروي عن نفسها بصواب تام ودون تدخل خارجي أمام نظر القارئ. (7)

أما ((جان بويون)) في كتابه ((الزمن والرواية)) فقد سعى إلى تقديم دراسة هامة للمنظور الروائي وصفها تودوروف بأنها ((مساهمة هامة في النظرية الأدبية)) (8) تمثلت في: (9)

(*) امتاز المنظور الروائي بكثرة المصطلحات التي أطلقت عليه ومنها: الرؤية، وجهة النظر، والتبشير، والمنظور، والبؤرة السردية وحصر المجال وغيرها وعلى الرغم من اختلافها إلا إنها ظلت متقاربة في دلالاتها: ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989: 284.

(1) القصة السيكلوجية: 78.

(2) ينظر تحليل الخطاب الروائي: 284، 286.

(3) ينظر بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي: حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993: 46.

(4) صنعة الرواية: بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد 1981: 225.

(5) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، مجموعة مقالات، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989: 13.

(6) نفسه: 13.

(7) ينظر: صنعة الرواية: 227.

(8) الإنشائية الهيكلية تزيتمان تودوروف: ترجمة: مصطفى التواتي، الثقافة الأجنبية، العدد (3) السنة 1984.

(9) ينظر: بنية النص السردية: 47، 48.

-الرؤية من الخلف: ويكون الراوي فيها كلي العلم، وعارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، ويستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، ورغباتهم الخفية التي ليس لهم وعي بها. وهذا ما أشار إليه ((توماشفسكي)) بالسرد الموضوعي.

-الرؤية مع: وتتساوى هنا معرفة الراوي مع معرفة الشخصية الحكائية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة. وهذا النوع من الرؤية هو ما جعله ((توماشفسكي)) تحت عنوان ((السرد الذاتي)).

-الرؤية من الخارج: ويعتمد الراوي فيها كثيراً على الوصف الخارجي، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال أو طريقة تفكيرهم. ولم يشر ((توماشفسكي)) إطلاقاً إلى هذا النوع.

أما ((جيرار جينيت)) في كتابه ((خطاب الحكيم)) فقد قدم تصوره حول ((المنظور الروائي)) باستبدال المفاهيم ((الرؤية)) و((وجهة النظر)) بـ((التبشير)) الذي هو أكثر تجريداً، وأبعد إichاء للجانب البصري، ويقوم ((جنيت)) بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبشير لا يخرج عن تقسيم ((جان بويون))⁽¹⁾:

-التبشير الصفر أو اللاتبشير الذي نجده في الحكيم التقليدي. (الرؤية من الخلف).

-التبشير الداخلي: سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدد. (الرؤية مع).

-التبشير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية (الرؤية من الخارج).

يتضح لنا مما ذكر آنفاً أن الرؤية أو المنظور أو التبشير يتنوع من خلال السرد وحسب حضور الراوي وغيابه في ثنايا النص، وهذا يعني أن هناك علاقة جدلية بين (الراوي والرؤية) ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ((فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية))⁽²⁾.

ولا يعني تناول المنظور الروائي أو الرؤية للرواية استبعاد مرجعيات النص وكل ما هو خارجي عنه -كما أرادت البنيوية- فتناول وجهة النظر يصحب معه بالضرورة ((أفكاراً أو تحيزات اجتماعية وأيديولوجية))⁽³⁾ وهو ما تنبأه تودوروف في حديثه عن وصف أنواع الرؤية بقوله: ((يمكن لوصف كل جزء من أجزاء الحكاية أن يتضمن تلميها أخلاقياً))⁽⁴⁾.

وبعد استقرارنا لنماذج من الرواية العراقية ضمن مدة البحث وجدنا أنها تنطوي تحت نمطين من المنظور الروائي هما:

-المنظور الروائي في الرواية متعددة الأصوات (البوليفوني).^(*)

-المنظور الروائي في رواية الصوت الواحد (المونوفونية).

أولاً-المنظور الروائي في الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية).

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: 269.

(2) المتخيل السرد (مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة): د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1990: 62.

(3) جدلية التاريخ أهمية السرد وعلاقته بالمعنى: ناظم عودة، نقلاً عن التحليل البنيوي للرواية العربية من 1980-2000، فوزية لعبوس غازي الجابري، (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب/ جامعة القادسية 2007: 136.

(4) الشعرية: تزيان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، توبقال، الدار البيضاء، 1990: 55.

(*) ينتمي مصطلحا ((البوليفونية)) و((المونوفونية)) إلى المصطلحات الموسيقية، فكلمة (فون) تعني (صوت)، أما كلمة (مونو) فتعني فردي أو أحادي وكلمة poly تعني متعدد. ينظر: الموسيقى والحضارة: هو جولاختنريت، ترجمة: أحمد حمدي محمود، القاهرة 1964: 36 نقلاً عن الصوت الآخر: 20.

تحظى الرواية متعددة الأصوات باهتمام الدارسين والنقاد، فالناقد ((أوسبتسكي)) يرى أن الرواية متعددة الأصوات تحقق تغيرات واضحة في المنظور الأيديولوجي الحاكم للعمل الأدبي وذلك بسبب ميل العمل الأدبي إلى أقامة أكثر من منظومة للقيم العامة. وفي مثل هذه الحالة، تستقل المنظومات هذه وتتفاضل ويمتنع المؤلف عن إخضاعها لمنظومة قيم حاكمة تاركاً لكل قارئ التقويم الذاتي والتوصل إلى أحكامه الخاصة.⁽¹⁾ أما الناقد والروائي الأمريكي (ليون سومرليان) فيولي اهتماماً خاصاً للتمييز بين الرواية أحادية الصوت ومتعددة الأصوات، إذ يرى أن الرواية ((متعددة الأصوات)) أكثر نجاحاً في مجال الرواية، ويصفها بالرواية (متعددة وجهات النظر)⁽²⁾ أما ((ميخائيل باختين)) فيرى الرواية متعددة الأصوات ((لاتذعن للقبول الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، فكلمة البطل لا تقل أهمية عن كلمة المؤلف لأنها تتمتع باستقلالية استثنائية تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترب بها اقتراناً فريداً من نوعه))⁽³⁾ وقد حفلت الرواية العراقية بالرواية متعددة الأصوات، ابتداءً من غائب طعمة فرمان في رواية ((خمسة أصوات)) التي يحقق فيها ((فرمان)) استقلالاً واضحاً للأصوات الروائية الخمسة وقد أشار العنوان إلى ذلك، وهذه الأصوات ((سعيد، إبراهيم، شريف، عبد الخالق، حميد)) نراها تتحاور وتتصارع داخل فضاءاتها الأيديولوجية وقناعاتها وتجاربها الحياتية والاجتماعية الخاصة، الأمر الذي يشير إلى أن الحقائق ما عادت ثابتة أو مطلقة تفرضها وجهة نظر واحدة، بل نسبية تتغير الرؤية اتجاه الموضوع الواحد⁽⁴⁾. بناء على ذلك قسمت الرواية على سبعة وثلاثين فصلاً، متساوية من حيث الحجم تقريباً، وكل فصل أو مشهد منها مخصص لرؤية إحدى الأصوات الخمسة.

فشغل الصوت الأول (سعيد) اثني عشر فصلاً، أما إبراهيم فيشغل خمسة فصول، وتكون حصة ((شريف)) سبعة فصول يغلب عليها الطول والحوار، أما الصوت الرابع (عبد الخالق) فيشغل خمسة فصول، وأخيراً يأتي الصوت الخامس (حميد) ليشغل ستة فصول. أما الفصلان الباقيان فيقدمان من قبل الأصوات الخمسة مجتمعة، الأول تقدمه الأصوات وهي مجتمعة، أما في الثاني فتقدمه وهي مفترقة.

ويلحظ على تقسيم الرواية إلى فصول أو أصوات، أن سعيداً قد استأثر بالحصة الأكبر من فصول الرواية بسبب حضوره الفعلي في أحداث الرواية الرئيسية، ولظهوره أكثر من بقية الأصوات، ومع هذا فلا يمكننا النظر إلى ((سعيد)) بوصفه بطلاً محورياً أو مركزياً في الرواية لأن الرواية اعتمدت على تجانس حركة الشخصيات والحكايات الخمس، ((سعيد)) الصحفي الملتزم بقضيته، والناشر على مظاهر التخلف في مجتمعه، لا يشبه إبراهيم الصحفي الذي يؤمن بأن مشكلة المثقفين ليست في القراءة، بل في معرفة الحياة فالكثير من طموحات الأصوات الخمسة جاءت نتيجة القراءة، وليست نتيجة الخبرة العملية بالحياة لذا نراها تهتز

(1) ينظر بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984: 135.

(2) ينظر تاريخ الرواية الحديثة، ر-م البيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1967: 63.

(3) ينظر قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. جميل مضياف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 11.

(4) ينظر غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): 146.

وتتلاشى عندما تصطدم بالواقع؛ إذ يجد (إبراهيم) تعويضا عن هزيمته في الانغماس بمشاغله الأسرية وارتباطه بابنة عمه، والتصالح مع أبيه رمز التسلط الأسري لديه. أما (شريف) فبدت صورته مختلفة عن صورة سعيد وإبراهيم، إذ كان شريف مفتونا بالنساء والشعر، ويحيا حياته الفقيرة دون أمل في الحياة، فتفشل مساعيه في الحصول على من يحب ليلجأ في النهاية إلى المواخير والحانات الرخيصة. أما ((عبد الخالق)) فيسعى إلى التجديد في الأدب القصصي بأن يكون مبدعا لطرائق تفرقه عن غيره من الأدباء، في حين ظلت صورة (حميد) شديدة التعقيد والالتباس، تسعى إلى تحقيق المجد بسلوك وصولي انتهازي، وتكذب وتعيش في وهم خلقه لنفسه لجعله وحيدا ومنبوذا وقد خسر كل شيء، بناء على ذلك لم يعد المنظور الواحد يهيمن على الرواية ويفرض على الشخصيات، بل أصبح لكل صوت رأي وموقف لا بد من سماعه، سواء أكان هذا الصوت تعبيراً عن الوجود، أو احتجاجاً على الواقع السائد، أو اندماجاً مع مجريات الواقع على الرغم من سلبياته، فكل صوت له منظور معين أو وجهة نظر يحاول أن يوصلها إلى القارئ. وقد أسهم ذلك في تعميق الرؤى الفكرية والخصائص الفردية لهذه الأصوات

أما الكيفية التي قدمت فيها المعلومات عن هذه الأصوات، فقد كانت عن طريق الراوي الذي يرى الشخصيات من الداخل، ولهذا سادت ((الرؤية من الخلف)) أو ((من الداخل))، إذ نقل لنا الراوي وعي الشخصيات بالحياة في الماضي والحاضر، وينقل لنا أفكارها ومشاعرها، ومن الأمثلة على ذلك ما يراه الراوي في (عبد الخالق): ((وانصرف عن الحديقة مهموما بعد أن تسمم بجرعة الصباح من الأفكار القاتلة. وأجال بصره في غرفته. هذه ليست غرفة بل زائدة دودية (...)) قيل له أسكن هنا، واكتب، واسترح. ومع ذلك فهو محسود. يسكن قصرا. لو عاش أحد أصدقائه هنا لفر هاربا في اليوم التالي. كل شيء ليس له. لا يملك شيئا في الدنيا. حتى الوقت، أجزاء حياته المتساقطة مثل أوراق شجرة ذابلة ليست ملكه الخاص أيضا))⁽¹⁾ وما يراه في ((سعيد)): ((تقاذفته الأزقة مثل أرجل إخطبوط هائل. كل زقاق يسلمه إلى زقاق آخر مثله (...)) وتوقف في رأس زقاق طويل لم يعرف هل مر به من قبل، في جولته الضائعة هذه. كانت في رأس الزقاق شناسيل مائلة صبغت بلون أخضر فاتح كأنما أحواله أظلمت الشقاء. وفكر بأنه رأى هذه الشناسيل قبل أن يتوغل في متاهة الدروب))⁽²⁾ وكذلك ما يراه في ((إبراهيم)). ((شرع إبراهيم يرتدي ملابسه. سكنت الدمدمة. وتنفس إبراهيم نفسا عميقا كالصعداء. وفكر في شيء من هدوء الأعصاب بذلك الشيخ الهزيل الذي هو أبوه. يقضي نهاره حبيس البيت، ولا يقابل أحدا، ويضيق بالضوضاء المتسربة من الشارع عبر الشبابيك ولا يفتح الباب إلا إذا أطرق أربعة مرات، ويريد أن تسمع الدنيا كلها كلمته. أن تنصت إلى صوته الواهي))⁽³⁾.

فالراوي في الأمثلة المذكورة أنفا لا يكتفي بوصف الشخصية من الخارج بل ينقل لنا طريقة تفكيرها وينفذ إلى أعماقها ويعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها. وإذا كانت ((خمسة أصوات)) قد قدمت عوالم خمس شخصيات تجمعهم الصداقة والثقافة والهموم، فإن ((ظلال على النافذة)) قُدمت من منظور ثلاث شخصيات رئيسية، هم

(1) خمسة أصوات: 53.

(2) نفسه: 7.

(3) نفسه: 21.

الأفراد الرئيسيين للعائلة، الحاج (عبد الواحد)، والابن الأكبر (ماجد)، والابن الأصغر (شامل).

ويشكل هروب (حسية) زوجة الابن الأوسط (فاضل) الحدث المركزي في الرواية، وهو نقطة الجذب لكل الشخصيات، ولهذا يغدو حدث هروب ((حسية)) المفجر لوجهات نظر الشخصيات وردود أفعالها اتجاه ((حسية)) الزوجة الهاربة واستجاباتها بما يتناسب وموقع كل منها.

وقد كان هذا سببا في مجيء الرواية على أربعة أقسام سماها الكاتب (ظلال) وكل (ظل) أو (قسم) منها يحمل رقما. والكاتب يتعامل في الفصل الأول الذي روي بضمير الغائب من كل (ظل) مع الشخصيات ككل مع تركيز على شخصية الأب (الحاج عبد الواحد) والابن الأوسط (فاضل). أما الفصول الثانية فيرويها الابن الأكبر (ماجد) بصيغة المتكلم، بينما بنيت الفصول الثلاثة بناءً مسرحياً لتقدم من وجهة نظر (شامل).

لقد أعطى الكاتب انطبعا للقارئ بأهمية وجهات النظر حول قضية هروب حسية؛ إذ تباينت هذه الآراء ووجهات النظر بين الرفض والقبول، فالحاج عبد الواحد يرى أن ما فعلته حسية يعد عارا وفضيحة للعائلة كلها، إذ جعلته مضغة في أفواه الناس وأضحكة لمجالسهم لذا فهو ((معتكف في كرسية الكسيح كأنه يختفي عن الأنظار))⁽¹⁾ وهو بعد ذلك ((لن يغفر لها .. لن يغفر... تلمت عرضه. وهتكت ستره، جعلته يوارى نفسه عن الناس، وينزوي في هذا الركن لا يفكر إلا بالمصيبة التي حلت به، ويتوقى رؤية الناس خشية أن يسألوه، وكأن خبر هروبها قد شاع وعم وطبق الدرابين))⁽²⁾.

أما ((ماجد)) فيرى فيها فتاة مسكينة، غريبة ومغلوبة على أمرها، فهي ضحية للبيت المرتبك الذي تزوجت فيه، وكانت إذا ((استقرت في حجرتها صرخوا عليها العروسة لا تريد أن ترى أحد... فتضطر حسية إلى النزول. كنت أسمع وقع أقدامها من غرفتي وهي تهبط الدرج مستسلمة مخدولة، وكأنها تنزل درجات سلم تعذيب))⁽³⁾ لذلك لم يفاجأ ((ماجد)) بنبا هروبها من البيت؛ إذ إنه كان يتوقع حدوث مثل هذا الأمر خاصة بعد أن ضيقت عائلته عليها الخناق، وبدؤوا يسلبونها شيئا فشيئا الامتار القليلة التي تتحرك فيها متخذين من جهلهم لأصلها ونسبها وعقمها ذريعة لمعاملتهم السيئة لها.

في حين كان (شامل) الابن الأصغر، والطالب في معهد التمثيل، رافضا لعودتها إلى البيت، إذ يرى في هروبها الحل الأمثل لأزمة البيت، فهي من وجهة نظره ((فتاة غامضة الأصل، مثل نبتة مهمة نمت شعناء في حرش المجتمع))⁽⁴⁾ وهي ((نبتة عقيم... والغيبة التي لم تعرف لها أخت ولا أختا، ولا تفقه شيئا من العلائق بين النساء))⁽⁵⁾.

لقد رأى (شامل) في الأزمة التي تعيشها أسرته والتي سببتها حسية بهروبها من البيت مادة غنية لمسرحية يقترحها على زملائه الطلاب في معهد التمثيل من غير أن يعلموا أن مادة المسرحية هي عينها التي نبتت في بيت أسرته. ومن خلال مناقشة أفكار المسرحية

(1) ظلال على النافذة: 10.

(2) نفسه: 10.

(3) نفسه: 40.

(4) ظلال على النافذة: 70.

(5) نفسه: 71.

وتوزيع الأدوار على الممثلين نتعرف أكثر على وجهة نظر (شامل) حول أفراد أسرته التي تميزت بالذاتية والسلبية فالأب في المسرحية ((رجل عصامي، من حي بغداد، قديم، أنشأ نفسه من مهنة بسيطة وتدرج حتى أصبح من سكان أحياء بغداد الجديدة، ولكنه أخذ معه كل تقاليد وعادات الأحياء القديمة، ولزمه شعور بضعة المنشأ، والضياع في البيت الجديد، فكان يراقب أهله وكأنهم في غابة. وكان الابن الأكبر قد سافر إلى أوروبا، وابتعد عن سيطرته، كما أن الابن المتوسط تنكر له، وتزوج فتاة غير معروفة الأصل، انتشلها من أحد الأعراس ونشأ الصغير غريباً عن أهله، مصاباً بالقهر والإحباط، لا يشعر إلا بضغوطهم المهينة، ولا يتحمل ضعفهم وهزال حياتهم)).⁽¹⁾

لقد رمز (شامل) في مسرحيته التي استقاها من واقع أسرته إلى جيل الشباب الذي ينتمي إليه والذي يبين الواقع العراقي العام، فضلاً عن إدانته لتركيبية أسرته بوصفها جزءاً من الواقع المتردي، وفي ذلك يرى مؤلف الرواية أن شامل ((يمثل فترة ما قبل 1967، فترة شباب يريد أن يفعل شيئاً ولا يستطيع أن يعمل، فترة فوضى تقريباً وفترة حكم غير موجودة(عملياً) وطموحات شخصية موجودة بكثرة)).⁽²⁾

ولم يفلح (شامل) في قيادة زملائه الطلاب إلى هواه وأفكاره، إذ إنه اصطدم بأفكارهم المعتمدة على الشواهد التاريخية كالشعر لذا يتمرد عليه الممثلون وهو ما يشير إلى قصور في فهمه لواقع عائلته ولمجتمعه، إذ يرى فيه زميله (خالد) بأنه ((دكتاتور صغير))⁽³⁾ ويرى جلال في شخصيات مسرحيته بأنهم ((ضحاي يسوقهم للذبح))⁽⁴⁾ أما جبار فيرى أنه ((لا يعطيهم أي صوت))⁽⁵⁾ ويريد أن ((ننصبه سيداً مطلق الصلاحية)).⁽⁶⁾

لقد عرضت الرواية من خلال النظر المختلفة حول قضية حسية للأفكار المتصارعة والمتباينة التي تبناها الأب وماجد وشامل، وهذه الأفكار المتباينة تدل على شرائح اجتماعية ذات وجهات نظر مختلفة حول مشاكل واقعهم. فقد مثل الأب الشريحة التقليدية في المجتمع التي تطمح إلى العيش بسلام مهما كانت الظروف، وهناك الشريحة التي يمثلها ((ماجد)) والتي ارتبطت بالماضي ارتباطاً وثيقاً بعد تعثر الحاضر في تحقيق طموحاتها، أما (شامل) فقد مثل المجتمع الجديد الذي لا يعير أهمية لأي شيء بما في ذلك- قضية هروب حسية/ المرأة من بيت الزوجية.

لقد أعطى الكاتب من خلال تعدد وجهات النظر انطباعاتاً للقاريء بأهمية هذه الأصوات أو وجهات النظر المختلفة حول قضية هروب حسية بإعطاء كل منها رأياً خاصاً بها كما هو مذكور آنفاً.

وإذا انتقلنا إلى رواية ((الرجع البعيد)) فسنجد أنها تلتقي مع (خمسة أصوات) و(ظلال على النافذة) في اعتمادها على تعددية الأصوات وما يتبعه من تعدد ((وجهات النظر)) فالرواية تتشكل من أربعة عشر فصلاً، عمد الكاتب فيها إلى تقديم أجزاء من الرواية من زوايا نظر مختلفة، إذ يشترك في تقديمها الراوي الموضوعي الذي يقوم برواية أحداث بعض الفصول بضمير الغائب المتضمن (أنا المتكلم) ويسرد فيها وجهات نظر (أم مدحت، عمّة

(1) نفسه: 68.

(2) الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 77، 78.

(3) ظلال على النافذة: 136.

(4) نفسه: 134.

(5) نفسه: 134.

(6) نفسه: 135.

مدحت، مدحت، مديحة، سناء حسين)، بينما ينفرد (عبد الكريم ومنيرة) برواية الفصول الخاصة بهما رواية ذاتية وضمير المتكلم.

وقد أسهم هذا التنوع في وجهات النظر الذي خلقه الكاتب لروايته في غياب ((الراوي (كلي العلم))، أو تلاشيته إذ إن جميع الرواة كان لهم حضور مؤثر داخل العمل الروائي- كل حسب وضعه- فهم مختلفو المواقف والتجارب، وكل منهم يقدم الحدث الروائي من زاويته الخاصة، وفي حدود وعيه ومداركه ولهذا انمازت البنية السردية في رواية ((الرجع البعيد)) بانطلاقها من منظور ((الرؤية مع)) أو ((الرؤية المجاورة)) وفيه يعلم الراوي- كما بينا آنفا- بقدر ما تعلمه الشخصية، إذ ((يتبنى)) الراوي منظور الشخصية، يرى معها، ويلحظ ما تلحظه، وهذا يدل على أهمية المنظور أو وجهة نظر الشخصية في ما تراه، مثال ذلك قول مدحت: ((للإنسان بداية؛ بدايته الوعي. وهو يفعل ذلك بمفرده. ثم ينتهي بميتة شخصية إلى أبعد الحدود وبين هذه البداية غير المؤكدة وهذا الانتهاء المفاجئ، خلال فترة زمنية معينة جداً، يبدأ أمر ما، شيء مركب غامض، لايهم ما نسميه ولكنه يبدأ. إنه يبدأ وينتهي بالتأكيد. هناك حدود إذن، وكل ما يوضع داخل هذه الحدود يجب- منطقياً- أن يكون محدوداً بها، يبدأ بعدها وينتهي قبلها وهذا هو ما يسمى أيضاً، الحياة الشخصية)).⁽¹⁾

فالمنولوج المروي⁽²⁾ هنا لم يسمح بظهور الراوي ((كلي العلم)) للحديث عن الشخصية، بل أن حوار الشخصية الصامت نقل لنا رؤيتها للعالم ووعيتها وفكرها. وهذا ما يجعل الرواية متعددة الأصوات أو الرؤى رواية أفكار إلى حد بعيد، وأن الوظيفة التي يخرج اليها الراوي في القص والإخبار هي ((الوظيفة الأيديولوجية))، بالدرجة الأولى، بل تكاد تكون الوظيفة الوحيدة في بعض الروايات من هذا النوع.⁽³⁾

ويوظف الكاتب ضمير المتكلم في الفصول المخصصة لـ(عبد الكريم ومنيرة) ليتحدثا عن نفسيهما وعن عوالمهما الداخلية إلى جانب نقلهما لما تشهدهانه من أحداث، ويرى الكاتب أن شخصيتي (عبد الكريم ومنيرة) قد فرضتا عليه توظيف ضمير المتكلم في التعبير عنهما بسبب تركيبهما النفسي والعقلي، وللزيادة في تفصيل عواطفهما وأفكارهما، وزيادة في إشعار القارئ بتقاربه معهما والتصاقه مع أفكارهما وعواطفهما⁽⁴⁾ إذ إن استعمال ضمير المتكلم في السرد أعطى مزية الصدق والدقة لـ(عبد الكريم ومنيرة)، بصورة أكثر مما لو بثت أفكارهما عبر ضمير الشخص الثالث، ونستطيع من خلالها أن نرى أفكار الشخصية بصورة طبيعية جداً⁽⁵⁾ مثال ذلك قول عبد الكريم بعد مقتل أخيه (مدحت) ناقلاً لنا إحساسه بالأمل في عودة (منيرة) إليه: ((..كنت خائفاً من كل شيء، منها ومن العالم ومن فعل الحياة، وكانت هي رغم ذلك ملجئي الوحيد. سرت ببطء شديد ممسكاً بالمحجر الخشبي. لقد جمعت في يديها مفاتيح نفسي، هلاكي ونجاتي، ربما كان الصمت تاماً، يلفني وأنا أدب متردداً نحوها لن تسد الباب

(1) الرجوع البعيد: 145.

(2) ينظر الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي): 84.

(3) ينظر البناء الفني للرواية العربية في العراق: 219/1.

(4) ينظر: حوار مع فؤاد التكرلي، ضمن كتاب الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها: 247.

(5) ينظر كتابة الرواية: جون برين، ترجمة: مجيد ياسين، مراجعة د. مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1993: 96، 97.

بوجهي، لأنني لا أطلب منها شيئاً سأقف على حافة عالمها أتساءل فقط))⁽¹⁾ وقوله في نهاية الرواية كاشفاً عن شعوره بعد لقائه (منيرة) في غرفتها بعد مقتل أخيه:

((وقفت مستندا إلى المحجر الخشبي أنطلع حولي في الظلام، لم يبق لديّ، بشكل أكيد شيء يمكن أن أفقده في المستقبل. ذلك إحساس فريد لا يجربه كل الأحياء، حين تبدأ الخاتمة وكنت هادئ النفس كمن خُرِّد؛ لا أرى شيئاً أمامي، شاعرا أنني قد استطيع، بمساعدتها، أن ادرك معنى الانتهاء))⁽²⁾. ففي النصين السابقين نقل لنا ((عبد الكريم)) وجهة نظره في النظر إلى الأمور وما آلت إليه وشعوره اتجاهها عبر ضمير المتكلم دون أن نشعر البتة أن هناك وجهة نظر معينة يحاول الكاتب إقحامها وهذا يدل على الأهمية التي تحظى بها وجهة نظر عبد الكريم والآخرين والتي جعلت القارئ يتلقاها بشكل متناغم إلى حد بعيد.

أما في ((ثلاثية الراووق)) فقد قامت بنيتها السردية على تعدد الأصوات؛ إذ إن الكاتب يستهل رواية (الراووق) استهلالاً يدل على وجود راويين لها: الأول، الموضوعي العليم الذي يروي الأحداث ويسردها بضمير الغائب، والثاني مؤلف مخطوطة الراووق وهو ((السيد نور)) ثم ((ذاكر القيم)) الذي يلحق به قارئاً ومتمماً للمخطوطة، إذ أذن له السيد نور بإكمالها كما أذن لغيره، كونها مخطوطة الراووق التي ((خلدت أسماء القيم على المزار، هؤلاء الذين أعقبوا السيد (نور) في الكتابة في المخطوطة، مضيفين إلى الباب الأول الخاص بتاريخ ((البواشق)) أبواباً أخرى في الفلك والتنجيم والسيما والطلاسم وسر الاسم الأعظم والافاق والطب والحكمة، مقتبسين أغلبها من كتب الأقدمين، مسطرين إياها بخطوط تتباين بجمال وروعة بعضها واضطراب وتشابك البعض الآخر))⁽³⁾.

ومنذ الصفحات الأولى للرواية يستأثر صوت ((ذاكر القيم)) بأهمية خاصة، فقد بدأ ((يقرأ الأحداث القديمة بأدق تفاصيلها: إذ بدأ الأمر بإصرار (مطلق) بنزق شاب غني وجد نفسه محط أنظار الجميع وهو لا يزال في الخامسة والعشرين من عمره على بناء قلعة ذات مفاتيح فوق تل تعلوه أطلال قلعة قديمة عرفت بكونها مسكونة بالأرواح))⁽⁴⁾. وشعر ((القيم)) بخطورة هذه المهمة التي ((أصبحت إرثاً يتناقله أحفاد ((غياث)) جيلاً بعد آخر، إنها أشبه بسلسلة طويلة تتشابك حلقاتها منذ اليوم الذي سرقت فيه المخطوطة لتنتهي بهذه اللحظة الحاضرة، وقد تستمر إلى الأبد مبرهنة لكل من يقرأ هذه الكلمات معانة مجموعة من البشر وسمت بالنعاسة والألام تأريخهم الحافل بالفواجع))⁽⁵⁾.

ويلحظ أن سرد ((ذاكر القيم)) للأحداث جاء بصيغة الغائب ليتناسب مع السرد الملحمي الذي قامت عليه الرواية والذي استند إلى ضمير الغائب ((هو)) وهذا يعني أن الكاتب قد حاول الإفادة في (الراووق) من تعدد وجهات النظر دون الاهتمام بتبني مواقف الشخصيات داخلياً وعرضها على لسانها ليتسنى له فعل ذلك في رواية (قبل أن يحلق الباشق) التي افتتحت بالسرد على لسان ((مانع الشيخ عاصي)) عبر ضمير المتكلم (أنا) بعد تعيينه مديراً لناحية الأسلاف، ثم راح يتناوب في سرد الأحداث مع الراوي العليم عبر ضمير الغائب:

(1) الرجوع البعيد: 471.

(2) نفسه: 471.

(3) الراووق: 8.

(4) نفسه: 9.

(5) نفسه: 356.

((..)) واحتفظت ببقية خواطري لنفسي: إذ ليس من المفرح بالتأكيد ان أفاجأ- في أول لحظة أطأ فيها أرض ديرتي- بهذا الطائر القناص وقد تحول إلى طريدة، وهو الذي لقب جد العشييرة الأكبر((مطلق)) باسمه؛ وذلك لأنه كان يماثله في جسارته ودقة تصويبه((1)). ويحضى صوت ((مانع الشيخ عاصي)) بمساحة واسعة لأنه يعبر عن منظوره الأيديولوجي ونظرته الإصلاحية وارتباطه السياسي بجمعية الاتحاد والترقي. لهذا وصف نفسه عبر ضمير المتكلم بقوله: ((إن حادثة سني لم تحل بيني وبين التدرج السريع كاتحادي مفوه حاز ثقة مسؤوليه المطلقة- حال تخرجي- على تعييني مديرا لناحية الأسلاف، مستثمرين نفوذهم الذي لم يتزعزع- برغم ان خصومهم ((الائتلافيين)) كانوا قد شكلوا حكومتهم- مؤكدين حاجتهم إليّ هنا أكثر من حاجتهم إليّ في بغداد))((2)). وقد أدت سيادة ضمير المتكلم في السرد على لسان(مانع) الذي شمل(8 فصول) إلى أن يكون السرد ذاتيا، إذ تمت رؤية الأحداث من خلال رؤية مانع لها وهذا يدل على أهمية صوت مانع في سرد الرواية وسير الأحداث.

اما الصوت الثاني الذي يتولى سرد الأحداث، فهو صوت ((وثيج لازم)) إذ سرد (8 فصول) أخرى، ليعبر بها عن وجهة نظره في الأحداث التي تشير إلى منظوره الفكري، إذ يقول: ((...وعلى الطاولة رأيت بضع نسخ من جريدة((العرب)) التي لم أجد صعوبة في قراءة أسمها، على النقيض من أخبارها المطبوعة بكلمات دقيقة تقتضي مني بذل الكثير من الجهد لأتجهاها، مستنجا بالدروس المعدودة التي لقنني إياها ((ممدوح أفندي)) مستمدا من تشجيعه الحماسة اللازمة لكي أعوض ما فاتني فأتعلم القراءة والكتابة اللتين يبقين الإنسان دونهما أشبه بالأعمى))((3)).

لقد أعطى السرد الذاتي الذي تولاه ((وثيج لازم)) انطبعا للقارئ حول شخصيته ومنظوره الفكري، فـ((وثيج)) شخصية شابة تفتحت بعد الاحتلال البريطاني للعراق، وأخذت تكتسب فاعلية من خلال اتصالها بشخصية (مانع الشيخ عاصي) و((ممدوح أفندي)) ليصبح صوته معبرا عن طموح وتطلعات الجيل الجديد الذي استقى أفكاره من الأفكار الثورية التي تبثها الثورة العربية آنذاك(4)، وهذا يعني ان المنظور الروائي أو وجهة النظر لـ((وثيج لازم)) لها من الأهمية انها ملأت الفراغ الذي تركه (مانع الشيخ عاصي) خلال مدة سباته بعد اجتياح بريطانيا للعراق وعزله عن وظيفته ليتولى ((وثيج)) سرد الأحداث من خلال منظوره الخاص الذي سيكتسب أهمية خاصة من (سابع ايام الخلق) تحت مسمى (شبيب طاهر الغياث). أما الصوت الثالث الذي يقاطع صوت (مانع) و((وثيج)) فهو صوت (فرع الطارش) الذي يقوم بسرد(4 فصول) بضمير المتكلم، و((فرع الطارش)) صوت غادر وشرير وهذا ما يظهره السرد بضمير الغائب والسرد على لسان (مانع ووثيج)؛ إذ انه يكن لهما الحق، ويستعين بالبريطانيين لغرض الاستحواذ على مشيخة (البواشق) بعد قتله للشيخ عاصي والد مانع. لذا فهو خاو من الداخل ولا يمتلك الأفق الأيديولوجي بوضوح إذ رسم له الكاتب ملامح تعبيرية عبر وجهة نظره تفصح عن خوائه واقترب نهايته فنراه يقول: ((لم أعد أدوق للنوم طعما

(1) قبل أن يخلق الباشق: 5.

(2) قبل أن يخلق الباشق: 110.

(3) نفسه: 414.

(4) ينظر ثلاثية الراووق (الرؤية والبناء): 76.

منذ اشتداد المرض على أمي، هاهي البلدة تهتز بكاملها على أثر انتشار محاولة ((دهش المخبّل)) سرقة مخطوطة الراووق!))⁽¹⁾.

لقد كان صوت ((فزع)) في الفصول الأربعة التي تولى سردها عاجزاً عن إبراز قدرته في التعبير عن مواقفه، بسبب أن منظوره الفكري لم يكن واضح الملامح أو يستند إلى أرضية صلبة لهذا كان صوت ((مانع)) أكثر كفاءة في الأداء والتعبير.

أما في رواية ((سابع أيام الخلق)) تتداخل الأصوات وتتنوع بشكل غريب ومختلف عن روايتي ((الراووق)) و((قبل أن يخلق الباشق))، فالرواية تدور حول البحث عن مخطوطة ((الراووق)) التي ضاعت نسختها الأصلية، واختلف الرواة فيما جاء فيها، وذلك من أجل الوصول إلى الحقيقة في سيرة (مطلق) شيخ عشيرة البواشق.

ومن أجل هذا يجهد الروائي نفسه (وهو الراوي السابع للسيرة المطلقة) في البحث عن النسخة الأصلية، أو الهوية الأولى من أجل التطابق مع ما حدث فعلاً بهدف كتابة رواية تعتمد هذا الأصل، وهذا ما كشف عنه الفصل المعنون: (سفر الهوية)⁽²⁾ ولهذا تظهر سلسلة من الرواة تم نقل مخطوطة ((الراووق)) بوساطتهم وهم ((عبد الله البصير، مدلول اليتيم، عذيب العاشق)) و((السيد نور، ذاكر القيم، شبيب طاهر الغياث، الراوي/مؤلف الرواية)).

فالثلاثة الأوائل تمت الرواية عنهم بالطريقة الشفاهية والرواة المتبقين باستثناء الراوي السابع، تمت الرواية عنهم بالطريقة الكتابية، وقد أفضى هذا إلى تعدد الأصوات وتداخلها فيما بينها، وسلطة الراوي تظهر وتختفي للدلالة على وجهة نظر الشخصية بضمائر الغائب ((وهو)) والمتكلم ((أنا)) والمخاطب ((أنت)) من خلال الرواة الستة وصاحب الخطاب المباشر (الراوي) الذي يحاول أن يظهر لنا عدم سيطرته أو معرفته بالشخص، من خلال اختفائه وراء شخصيات الرواة الستة. فالراوي ((غير منغلِق على نفسه بصيغة تمرکز الذات حول نفسها لامتلاك العالم، وإنما تنزاح فيها الذات عن المركز، ولكن دون أن تتخلى عنه، بحيث تفسح المجال لتنوع وجهات النظر بصيغ التحاور أو التعارض فيما بينها))⁽³⁾. وهذا يتضح في وجهة نظر الراوي وهي تظهر وتختفي عبر صيغة ((قال الراوي)) في ثلاثة فصول من الرواية وهي ((إشراق الأسماء، إشراق الصفات، إشراق الذات)) وقد نقل الراوي هذه الفصول عبر منظور (شبيب طاهر الغياث) ليتساوى موقع الراوي/المؤلف مع الشخصية الروائية. إذ تشكل شخصية (شبيب طاهر الغياث) بوصفه سادس الرواة في المخطوط شرطاً لوجود المؤلف بوصفه سابع الرواة، وهذا ما يعترف به الراوي السابع/المؤلف لشبيب طاهر الغياث: ((وأنت في روايتي التي ما تزال قيد الانجاز لا تقف خلف كل سطر فيها حسب، بل أنت تقف في صميمها، فلولاك، ولولا الأوراق التي كتبتها إليّ لما جرؤت على كتابة حرف واحد منها بل لا اكتمك أن ذلك السطر الذي كتبت على المظروف الذي حوى أوراقك والذي تجيز لي بموجبه ما كتبت قد يساعدني على استلهاً طريقة الإسناد التراثية شكلاً أربط به النصوص بعضها فما يعزز هذا الأمر كون تلك النصوص رويت، وكتبت من قبل عدة رواة فضلاً على اتخاذ طبيعة سرد تلك الأحداث هذا الاتجاه))⁽⁴⁾. وهذا

(1) قبل أن يخلق الباشق: 464.

(2) ينظر: سابع أيام الخلق: 204 وما بعدها.

(3) ماوراء السرد ماوراء الرواية: عباس عبد جاسم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2005، 57، 58.

(4) سابع أيام الخلق: 199.

يعني ان وجهة نظر الراوي المؤلف لا تغطي على وجهات نظر لشخصيات وتطبعها بطابعها وانما هي ((مواضعة لظهور مستويات متباينة من التعبير: رواة ماثلون وعاكسون وغائبون في السرد الروائي وهم يختلفون فيما بينهم في تأويل الأحداث بفعل اختلاف أوجه السيرة شفاهياً وكتابياً))⁽¹⁾. هذا فضلاً عن ان تدوين المخطوط من قبل الراوي السابع يشكل للرواية بنية وسيطة بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية يتعين بموجبها ان يكون الراوي السادس (شبيب طاهر الغياث) راوياً ومخبراً وان يكون المؤلف سابع الرواية مستمعاً لسرده ومن ثم مؤلفاً لنص سابع اتخذ شكل مضمون هذه الرواية⁽²⁾.

وإذا كان الراوي/ المؤلف قد أختار له موقعاً يبدأ بوجهة نظر الراوي السادس (الغياث)، صعوداً وتنتهي به بوصفه سابع الرواية نزولاً، فان هذا أتاح لظهور طبقات متدرجة لوجهات نظر متداخلة متخارجة في الصعود والنزول عبر سلسلة من الرواية لتصب في النهاية عند الطبقة السابعة وهي طبقة الراوي/ المؤلف⁽³⁾. وفي هذا لا يتفق البحث مع رأي الدكتور (مهند يونس) الذي يرى فيه ان الراوي السابع/ الكاتب الروائي في سابع أيام الخلق يهيمن على خطاب الرواية ويتحكم بتطور الرواية، وبخطاب كل راوٍ من الرواية الستة، ليضعه في روايته الكبيرة بضمير المتكلم الذي يُقسّم شكل الرواية ويبينها وهو يخاطب القارئ⁽⁴⁾.

فالراوي/ المؤلف لم يهيمن على خطاب الرواية بل نقل لنا الأحداث عبر سلسلة من الرواية عن طريق السماع والقراءة والإجازة والمكاتب والوجادة فهذه الطرق قد حددت الكيفية التي تترتب وفاقاً لها نصوص المخطوط والتي بدأت تتشكل وتنمو عبر سلسلة الرواية تلك ((فنص عبد الله البصير يقود إلى نص مدلول اليتيم الذي يقود بدوره إلى نص عذيب العاشق، في حين استندنا في نصي هذا – ان استطعت ان أبرهن في ختام هذه الرواية على جدارتي بان اغدو سابع الرواية – إلى نص الراوي السادس (شبيب طاهر الغياث) الذي يستند بدوره إلى نص الراوي الخامس (ذاكر القيم))⁽⁵⁾ فيوضح لنا مما ذكر آنفاً تعدد طبقات المنظور الروائي بفعل تعدد الأصوات الروائية داخل العمل الروائي، فلم يعد المنظور الروائي يقدم من خلال بؤرة سردية واحدة، بل بوساطة مجموعة من الأصوات التي تكشف عن مواقف متباينة إزاء العالم الخارجي وبإزاء حدث معين ليبين طريقة تفكيرها وتعبيرها.

المنظور الروائي في رواية الصوت الواحد:

يسعى الروائي في رواية الصوت الواحد إلى تقديم المنظور الروائي من خلال بؤرة سردية واحدة، إذ ان وجهة النظر فيها تظل في الغالب محكومة بهيمنة الروائي أو الشخصية القصصية التي تقدم الأحداث عبر منظورها الذاتي⁽⁶⁾.

ففي رواية (الوشم) يهيمن (كريم الناصري) على سرد الأحداث، فقد جعله الكاتب صوتاً متميزاً ومهيمناً في الرواية لبيان تفرد له ولدعم نرجسيته ولتسويق أفعاله وسقوطه

(1) نفسه: 59.

(2) ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية: 59.

(3) ينظر: نفسه: 59.

(4) ينظر: تبرير الرواية الإطارية في سابع أيام الخلق، د. مهند يونس، مجلة الأقلام، العدد (4-1)، 1997: 33-34.

(5) سابع أيام الخلق: 184.

(6) ينظر: الصوت الآخر: 20.

السياسي، إذ يقوم (الناصرى) بسرد الأحداث في الزمن الماضي بضمير المتكلم (أنا)، في حين تُسرد الأحداث في الزمن الحاضر بضمير الغائب (هو) أو ما اصطلح على تسميته بـ(أنا الراوي الغائب).

إن سرد (كريم الناصري) لأحداث الماضي بضمير المتكلم (أنا) جعله ينفض عنه آثار الماضي وثقله على كاهله، ليبرر وضعه المأزوم في الحاضر بسبب تعثر الماضي وسقوطه السياسي. فنراه يقول: ((لقد كنت أعاني وابتحت دائماً، أقرأ الكتب، وأساهم في المظاهرات والتنظيمات، وأشرب الخمر وأحب وأرتاد دور الزنا بلا انقطاع، أردت أن أكون على صلة ساخنة بالحياة وأتجدد معها، ولكنني اكتشفت أنني كنت أخسر هذه الحياة باستمرار))⁽¹⁾.

إن سرد (كريم الناصري) لأحداث الماضي سرداً ذاتياً جعله ينفض عنه آثار الماضي إلى الأبد وكأنه – عبر تداعياته ومنولوجاته الداخلية – أزاح عن كاهله همّاً ثقيلاً، وجعله يتبرأ من كل آلامه وأحزانه. ولهذا لم تسرد الأحداث في الزمن الحاضر بالطريقة نفسها التي رويت بها أحداث الماضي؛ إذ إن (الناصرى) لم يكن مشغولاً بحاضره بقدر ما كان مشغولاً بماضيه ومستقبله، لهذا (ظلّ الحاضر لديه لحظة أنية تفنى بسرعة بين الماضي والمستقبل))⁽²⁾.

وقد أدى سرد أحداث الماضي بضمير المتكلم (أنا) وأحداث الحاضر بـ(أنا الراوي الغائب) إلى هيمنة صوت (كريم الناصري) بوصفه السارد للأحداث على أصوات الشخصيات الأخرى ومنهم (حسون السلطان ومجيد عمران وحامد الشعلان ورياض قاسم)، فأصوات هذه الشخصيات لا تظهر في الرواية إلا بقدر ما يسمح لها (كريم الناصري) بالظهور، فهو الراوي وهو المتكلم عنها، إذ تقدم لنا هذه الشخصيات من خلال علاقته بها ومن خلال المراسلات التي يقوم بها البعض منهم، فعن طريق السرد الذاتي لكريم الناصري يتعرف القارئ على صورة (حسون السلطان) وعلاقته بالناصرى، وانتمائه للدين بعد أن كان رفيق الحزب في الماضي وهذا ما تنبته لنا كلمات (كريم الناصري) التي يرد فيها على رسالة (حسون السلطان) والتي بعثها إليه ليخبره فيها عن أحواله وانتمائه إلى الدين: ((أنت صادق النية يا حسون ووحي الذي بقيت بلا يقين. لقد استطعت أن تنتمي إلى الدين واحتميت به كما احتمى به حامد الشعلان من قبلك. وأنت الآن تستطيع التحرك قاتلاً جرثومة القلق في داخلك والتي نخرت رأسك من قبل من يتصور حسون السلطان هكذا؟ بلا رياح ولا أعاصير بل أدعية وصلوات، تماماً كدرويش متنسك))⁽³⁾.

ومثلما هيمن (كريم الناصري) على سرد الأحداث في رواية (الوشم) يشكل (صلاح كامل) في رواية (الأنهار) نقطة الجذب التي تتجه نحوها الأحداث، إذ منح الكاتب (صلاح كامل) صوتاً خاصاً به قسمت الرواية وفقاً له، فجاءت الرواية على قسمين، القسم الأول منها تناول أوراق صلاح كامل التي تم سردها بضمير المتكلم. أما القسم الثاني فقد تناول أحداث الماضي بضمير الغائب (هو) المتضمن (أنا الراوي الغائب).

وما يعيننا في هذا المقام هو (أوراق صلاح كامل) التي سردها (صلاح كامل) بضمير المتكلم (أنا) والتي أتاحت له تفسير الأمور وتقييمها من جهة نظره الخاصة، إذ كان هو من

(1) الوشم: 55.

(2) شخصية المثقف في الرواية العراقية: 280.

(3) الوشم: 56.

يقرر ويقيم عبر تصوره الشخصي دون أن يمنح الآخرين فرصة الدفاع عن النفس وقول الحقيقة⁽¹⁾. وهذا ما ينطبق على تقديمه لصورة (إسماعيل العماري) في الصفحات الأولى من الرواية بطريقة حاولت إقناع القارئ بتلك الصورة التي سرعان ما تتلاشى في القسم الذي يروى بضمير الغائب (هو).

ولنقرأ الآن كيف قدم لنا (صلاح كامل) صورة (إسماعيل العماري) في أوراقه من خلال منظوره الشخصي: ((انه هو إسماعيل العماري بوجهة المتهم إلى حد التحدي. وبطلته المتشنجة نفسها أكثر من عام مرّ عليه هنا. لم أره ولم أحادثه. غابت أخباره عني. واختفى عن أيامي وجهه الصديق. ظننت انه جاء باحثاً عني، وانه متلهف لرؤيائي كما كان فيما مضى من أيام، نهضت من مكاني وانتظرت به بإطلالة مرحبة. ولكنه تحاشاني وارتضى بعيداً عني على أحد مقاعد (الدولتشة فيتا) أعطاني ظهره وترك نظراته تصهل صوب البحر الهادر أمامه. إسماعيل العماري ينكرني إذن؟ ويسحب نظراته عني بحدة قرفة وترفع غريب؟ ما السر في هذا؟ لعلها واحدة من نزواته؟ لا كنت أظنه مشوقاً إلي. متسائلاً عن أخباري عن الصحة والأحوال. عن الزمن والصدأ. عن الفن والوطن، ولكنه قابلني بهذا الوجوم الابكم (...)) لقد كنت له دوماً اليد والضماد. كما كنت المتلقي لكل نزواته المستبدة... رفقة الجامعة.. والسياسة.. والحب.. والسكن في غرفة واحدة من غرف (الحيدر خانة).. المظاهرات.. الرسم.. الليل والأحزان.. تتكرر لكل هذا في لحظة واحدة ليرتمي عني بعيداً⁽²⁾)).

يثير هذا النص تساؤلاً مشروعاً لدى القاري حول السر في تجهم وتهجم وتشنج إسماعيل العماري من وجهة نظر (صلاح كامل)، وكأنه بذلك يشارك الراوي التساؤل (ما السر في موقف إسماعيل العماري الغريب؟) ليجد الإجابة في قول (عامر الموسوي) عنه والذي ينقله لنا (صلاح كامل) أيضاً: ((انه مأزوم يعيش و ضعاً خاصاً يبدو فيه حاقداً على كل من بقي في الوطن. انه واحد من مجموعة حائرة في بيروت. لا تستطيع العودة ولا تستطيع البقاء⁽³⁾)). وهكذا يخلص القارئ إلى انطباع مفاده إلصاق صفة التجهم والتشنج على صورة إسماعيل العماري. لكن هذا الانطباع سرعان ما يتبدد عندما يبدأ سرد الأحداث في الزمن الماضي التي يظهر فيها (إسماعيل العماري) رجلاً مثقفاً ملتزماً أيديولوجياً، إيجابياً مع زملائه ومع المرأة كما بينا ذلك آنفاً^(*). إذ يبدو ان الصاق مثل هذه الصفات بشخصية مناضلة كشخصية العماري لم يكن مبرراً بعدما يظهر به العماري من اتزان ووقار. فلا ندري عن أي نزوات يتحدث صلاح كامل في قوله: ((لعلها واحدة من نزواته⁽⁴⁾)) أو في قوله ((كنت المتلقي لكل نزواته المستبدة⁽⁵⁾)). فسرد الأحداث بضمير الغائب المتضمن (أنا الراوي الغائب) أوقع (صلاح كامل) في تناقض واضح في انطلاقه من

(1) ينظر: عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية: سليمان البكري، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي في جامعة الموصل، 1977: 111.

(2) الأنهار: 7-8.

(3) نفسه: 9.

(*) ينظر الصفحات: 18، 19، 95، 96، 97 من هذه الدراسة.

(4) الأنهار: 7.

(5) نفسه: 8.

منظوره الشخصي في الحكم على (العماري). فالعماري هو من كان يتلقى نزوات صلاح كامل و يحاول إن يُصلح مواضع الزلل التي اكتنفت علاقته مع (هدى عباس)، إذ كان دائماً ما يحاول ان يجعل الأمور تسير مسارها الصحيح والدليل على ما نذهب إليه قول (خليل الراضي) في (العماري) الذي يرى فيه أكثر زملائه وعياً للمسألة ((إذ قادها إلى مستقرها الأخير، وحدد المرأة التي يحبها، والغاية من وراء هذا الحب، ولم ينسرب أمام خرافات الخيال طويلاً))⁽¹⁾. وقول احد الفدائيين الذي شاركه العمل الفدائي في بيروت: ((لم اعرف إنساناً أحب وطنه مثل إسماعيل العماري))⁽²⁾. وليس هذا فحسب وانما امتناعه عن زيارة زملائه في شقتهم أيام دراستهم في بغداد، إذ كان يردد كلما سأله عن السبب: ((أنا رجل متزوج ولن ارتاد وكر الدعارة هذا))⁽³⁾. وهذا يخالف تصور (صلاح كامل) عن (إسماعيل العماري) فالعماري لم تكن له نزوات مستبدة، ولم يكن متشنجاً ولا متجهماً بل كان ذا عالم خاص شيده لنفسه ليحيا فيه وفقاً لقناعاته وايدولوجيته التي ينطلق منها، يضاف إلى ذلك أنه لم يكن بذلك الحقد الذي صورته صلاح كامل، فهو إنسان حمل السلاح بوجه السلطة وشتمها منذ الساعات الأولى لتوليها زمام الأمور، واللجوء إلى السلاح بوصفه وسيلة نضالية هو عملية ثورية من وجهة النظر المادية الموضوعية لا من وجهة النظر النفسية الوجودية المتمثلة باليأس والحقد والقلق⁽⁴⁾. لذا يبدو طبيعياً أن ينكر العماري صلاح كامل لتعاونه مع السلطة التي وقف ضدها – على مستوى التنظير- لسنوات عدة وهذا ما أوقعه في مأزق واضح.

أما فيما يخص عقلية الطالب المتطرفة التي ألصقها (صلاح كامل) بالعماري في قوله: (إسماعيل العماري لم يتبدل ولا يزال ضمن عقلية الطالب المتطرفة بحبها وعدائيتها))⁽⁵⁾. فمن السهل كذلك إلصاقها بـ(خليل الراضي)، ففي الحوار التالي يكشف خليل عن تطرفه وتشنجه في النظر إلى الأمور:

((قال صلاح:

-أحداث حاسمة.

وعلق خليل: لم يعد للمنشورات ولا لمذكرات الاحتجاج دور بعد، الوقت اليوم وقت مجابهة فقط، ويجب أن نحيل كل مدينة إلى ساحة قتال))⁽⁶⁾.

فـ(صلاح كامل) الراوي الشاهد والمشارك لا يلصق هذه التهمة على (خليل الراضي) لأنه أراد أن يظهره بصورة إيجابية مثلما أراد أن يظهر (العماري) بصورة سلبية ومدانة في الوقت نفسه، وهذا يدل على أحادية أوراق صلاح كامل وهيمنة تصوره الأخلاقي الأحادي للعلاقات الاجتماعية التي ((تمنع على الصداقة أن تكون ميدان تفاهم واختلاف بل تماثل ورقابة، وترجع العلاقات الاجتماعية ذات الأسس المادية والقوانين المحددة إلى الذات

(1) نفسه: 149.

(2) نفسه: 266.

(3) نفسه: 172.

(4) ينظر: البطل المتضاد: 43.

(5) الأنهار: 20.

(6) نفسه: 195.

وانفعالاتها المتقلبة))⁽¹⁾. فضلاً عن نرجسيته الواضحة التي أظهرته بطبيعته سمحة متفهمة للظروف التي عصفت بالوطن وجعلته يمشي التطورات الحاصلة فيه وهذا ما يظهره السرد المتعلق بالزمن الماضي المتضمن لـ(أنا الراوي الغائب) الذي ينفي صفة التشنج عن صلاح ويظهر بصورة سمحة: ((وأحس صلاح فجأة بأنه كان متشنجاً، وأن هذا التشنج المنغلق لا يوائم طبيعته السمحة، فحاول أن يظهر من المرح والابتسام ما لم يظهره من قبل))⁽²⁾. وهذا يشير إلى تماثل السرد الذاتي المتمثل بأوراق صلاح كامل مع السرد الموضوعي المتمثل بالسرد بصيغة الغائب المتضمن (أنا الراوي الغائب) فكليهما جاء لخدمة الراوي/ صلاح كامل وإظهار تفرد و تميزه دون غيره من الشخصيات ولتقديم وجهة نظره في الحكم على رفاقه وأصدقائه دون إعطاء الفرصة للآخرين للموافقة والرفض.

ولا تختلف رواية (خطوط الطول... خطوط العرض) عن الروايتين السابقتين في سيادة المنظور الروائي أحادي الجانب، إذ كانت شخصية (غياث بن داود) المركز الذي تدور حوله الشخصيات فكل الأحداث والشخصيات تتركب، أما عبر منظوره أو من خلال علاقة مباشرة به لهذا جاء بناء الرواية متناسباً مع شخصية غياث النرجسية، فقد كان غياث راوي الرواية وبطلها وشاهداً ومشاركاً في الأحداث، ومن هنا تم السرد عبر ضمير المتكلم (أنا) والمخاطب (أنت) والغائب (هو)، وقد تنقل غياث في سرده للأحداث بين هذه الضمائر بشكل متواصل حتى لكانها ((بوابات مشرعة تفتح منها الشخصية على زوايا من ذاتها))⁽³⁾ فنراه ينقلنا إلى الداخل مستعملاً ضمير المتكلم (أنا) وإذا ارتفعت حمى هذيانه توجه إلى نفسه بالخطاب مستعملاً الضمير (أنت) أما حين يفتر وتهداً ثورته فهو كالغائب يخبرنا عن نفسه بالضمير (هو).

وقد أتاح استعمال ضمير المتكلم (أنا) أن يكون السرد ذاتياً إلى أبعد الحدود إذ انفرد غياث برواية الأحداث ليصور أعماقه المضطربة، فعبر التذكر والتداعيات الباطنية يتم تعرية الذات والكشف عن أغوارها، فضلاً أن تحقيقه لراوي مثل (غياث) هذا البروز المنشود لذاته، قد جاء منسجماً مع الغنائية التي يضيفها في رؤيته للأشياء⁽⁴⁾.

أما توظيف (الراوي/ غياث) لضمير المخاطب الذي شاع استعماله في الرواية، فقد جاء ليتيح له أن يتعامل مع ذاته بالحوار حيناً واللوم والتقريع حيناً آخر وبصوت مسموع وهو ما يخالف (المنولوج الداخلي) الذي يصاحب الضمير (أنا) وهذا ما جعل الرواية تنتقل إلى مستوى (الرواية المنطوقة) بالمقابلة مع الرواية المكتوبة أو المنقولة⁽⁵⁾. هو الأمر الذي أظهر الرواية طافحة بالحرارة والألم لأنها فيض نابع من الذات ((تنطرح على ظهرك عارياً وتنقلب في رمل مسعور، تنبح مثل كلب وقع في حفرة فأحاط به الصبيان ليحصبوه بالحصى والحجارة، تعوي ولكن لن يسعفك عابر حنون، فصوتك مختنق خاو. وأنت بينهم، يتلذذون بما يصفونه بك، ولن يغادروك ما لم تنفث آخر أنفاسك، يجمعون قهقهاتهم وينصرفون ليظل

(1) البطل المتضاد: 43.

(2) الأنهار: 174.

(3) عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 333.

(4) ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر: 155.

(5) ينظر: عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً: 334.

جسدك الملقى شاهداً وفزاعة⁽¹⁾)) وقوله: ((غياث داود، هل أنت سعيد بهذا الارتحال؟ وبهذا الانقطاع؟ ماذا أعطتك المدن والوجوه والكؤوس والأجساد؟ وأي جني جئت به على كتفيك المتهدلنين؟ قل لي يا أيها النائر حبوه في حقول السبخ والملح مرة وفي حقول الخصب والمطر مرة أخرى. هل تساءلت في لحظة ونام؟ في لحظة صفاء؟ ماذا بعد؟ هل أمسكت بجواب لذلك؟ وان حصل فما الذي سيحدث وهل تغير الأنهار مجاريها؟ وهل تنقلب أهرامات الجيزة على رؤوسها؟ (... غياث داود، لعلك تعرف جيداً بأن لا شيء من هذا أو من غيره سيرتسم له جواب شاف (... غياث داود، هل من هنا كان نبع الأسى؟))⁽²⁾.

فضمير المخاطب في هذين النصين جاء ليعلي من صوت الشخصية وليرتفع هذيانهما مع نفسها، ومناجاتها المنطوقة مع ذاتها، فيصبح الضمير عندئذ بمثابة المرأة للراوي، إذ إنّ من خصائص الشخصية النرجسية ألا تتمرى فحسب، بل وتكلم نفسها في المرأة، ومن هنا جاء توظيف مثل هذا النوع من الضمائر ليحقق رغبات الراوي النرجسية⁽³⁾.

وإذا كان توظيف ضمير المخاطب في رواية (خطوط الطول... خطوط العرض) يحقق رغبات الراوي/ غياث النرجسية، فانه في رواية (أشواق طائر الليل) جاء ليكشف عن مدى عزلة الشخصية التي لا تستعيد حياة عاشتها من قبل، بل تتوقف عند الندم على حياة ضائعة⁽⁴⁾. فالأحداث تقدم من وجهة نظر (يوسف بن هلال) الذي لا يرى العالم على حقيقته، بل يريد ان يراه كما يرغب هو، وهذا ما يسوغ حوار الراوي/ يوسف بن هلال مع نفسه طوال الرواية وهو يتكلم بضمير المخاطب لا بضمير المتكلم: ((... رأسك يصخب والهواجس تعذبك، وأنت تحت الخطى مبتعداً عن بيتك في القرية... رحت تمشي وحدك. أحسست لحظتها بأنك أعزل ووحيد وحدة قاتلة. جنين قطعوا حبله السري وتركوه يواجه الدنيا عارياً، عاجزاً لا يقوى حتى على الصراخ... تابع طريقك بين البساتين تسترك أشجار النخيل، ولا تخف من الفلاحين. تنهض وتواصل السير من جديد فالطريق أمامك لا يزال طويلاً. والأصوات الهامسة ورائحة الأنهر والأشجار تلفك من كل جانب، أي حنين سوف يدهمك هناك. في الساعات الأخيرة من الليل، حين تهدأ أصوات المدن الغريبة ويخف الضجيج وتهيج بك الذكريات في غرفتك المقفرة – أو في ساعات النهار حين تجوع وتشقى وتمزقك النظرات المستمرة))⁽⁵⁾.

إنّ توظيف ضمير المخاطب المتضمن (أنا) المتكلم أحياناً في الرواية وشيوعه فيها جعل السرد فيها ذاتياً؛ إذ نرى الأحداث من منظور (يوسف بن هلال) الذي أوشك أن يودع العالم ويستقر في مثواه الأبدي، وهذا ما جعله يستعمل ضمير المخاطب بكثرة حين يكلم نفسه لتبقى حواسه متحفزة وكأنه يدافع عن نفسه التي أخذت تذبل وتضمحل، وليخلق حركة درامية تجعله يتحرك على مسرح الحياة وكأنه يتحاور مع غيره على خشبة المسرح. وهذا ما جعل الرواية قادرة على اجتذاب المتلقي نحو محور الرواية (يوسف بن هلال) فهو يشعر

(1) خطوط الطول... خطوط العرض: 97.

(2) نفسه: 279-278.

(3) ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر: 155.

(4) ينظر: الرواية النسيبية: د. مهند يونس، بحث في مجلة الآداب، 1997/5/6.

(5) أشواق طائر الليل: 25-28.

بأنه معني بهذه الشخصية المهيمنة في الرواية دون غيرها من الأصوات التي بدت ثانوية أمام صوت الراوي (يوسف بن هلال).

أما في رواية (المسرات والأوجاع) يحظى صوت (توفيق لام) بأهمية كبيرة على الرغم من مشاركة الراوي العليم له في رواية الأحداث، الذي تولى رواية الفصل الأول منها معرفاً. بعائلة آل عبد المولى (عائلة توفيق) ومكانها، مقتصرأ بعد ذلك على سيرة (سوار الدين) والد توفيق ونمو ابنه الوضاء توفيق إلى جانب أخيه (عبد الباري) فضلاً عن توالي وفيات أعمام توفيق، وتزويج أخيه (عبد الباري) من (ثريا) بنت سليمان آل قصابي، ودراسة توفيق في كلية الحقوق، وتعرفه على (آديل) ونجاح (كميلة) في استمالاته وزواجه منها وطلاقه، وتعرفه على (فتحية)، وسوء أحواله المادية. وقد تم سرد أحداث هذا الفصل من الرواية سرداً موضوعياً محايداً لا سرداً ذاتياً من أجل تسليط الضوء على الظروف المحيطة بتوفيق وأثرها في حياته وإدانتها لبيان وضاعتها وفوضاها وفقدانها للقيم وهذا ما جعل الراوي العليم يتماهى كلياً مع صوت توفيق في نهاية الفصل الأول ليبين وجهة نظرهما في كل ما تقدم من أحداث وهذا ما تكشفه لنا الأسطر الأخيرة من الفصل الأول الذي تولى الراوي العليم سرده: ((هذه الصفحات، السابقة والتالية، هي من أجل محاولة اكتشاف أخطائنا الشخصية التي اقترفناها فكلبتنا، وتلك الأخطاء التي لم نقتربها فزادت من تكبيلنا))⁽¹⁾.

أما الفصل الثاني فقد تولى فيه توفيق رواية (يومياته) في المدة ما بين 6 شباط 1975 بعد حوالي عام من زواجه و17 شباط 1978 وهو يوم طلاقه من زوجته (كميلة)، وتعتني هذه اليوميات بالتفاصيل اليومية من سلوك توفيق ومن حوله، ووصف للجو العام الذي كان سائداً آنذاك وبيان وجهة نظره في كل ذلك. ويبدو للبحث أن الكاتب قد أفلح كثيراً في جعل (توفيق) يعبر عن منظوره من خلال (اليوميات)؛ إذ انها ((تتيح له حرية أكبر في المناقشة والتأمل))⁽²⁾، فهو الراصد وهو المفسر لكل ما يجري، إذ كانت كتابة يومياته تعني لديه (أن نضع مرآة أمام الذات، وما يهم حقاً، أن تكون المرأة صادقة مصنوعة بمهارة ودقة، لكي تعكس الأمور كما هي، بدون تشويه))⁽³⁾.

وقد أسهمت يوميات توفيق لام المروية بضمير المتكلم في الكشف عن وجهة نظره في أمور الحياة، التي ينطلق فيها من ايديولوجيته التي يؤمن بها ومعاناته النفسية والاقتصادية بسبب طرده من عمله وطلاقه من زوجته (كميلة)، وحرمانه من الميراث فنراه يقول: ((لست زاهداً بالحياة بل مرتداً عنها؛ ولا أنا كاره لها إنما مشمئز منها، ولا أدري ان قلت هذا أم لا، ولكن دواخلي الغامضة تسوقني أحياناً إلى تصرفات لا أحبها دائماً، يتجمع في شعور لا أعرف بالتحديد مسبباته، حتى يفيض دون توقع ويدفعني إلى أعمال غير مستحبة))⁽⁴⁾ ونتيجة لهذا الشعور ينكفئ توفيق على القراءة بنهم غير عادي، إذ نراه قارئاً ومتابعاً للأعمال الروائية العالمية كـ(الأبله والجريمة والعقاب لدستوفسكي والباب الضيق والسيمفونية الريفية لاندريه جيد وعقدة الأفاعي لموريك والاباء والبنون لتورجنيف

(1) المسرات والأوجاع: 10.

(2) الأدب القصصي في العراق: 302.

(3) المسرات والأوجاع: 107.

(4) نفسه: 157.

والغريب لالبير كامو) وغيرها من روائع الأدب العالمي ولا يكتفي توفيق بقراءة هذه الروايات وحسب بل كان يعطي رأيه فيها ويحكم مؤلفيها وكأنه أحد أرباب اليونان القدماء⁽¹⁾. على حد قوله؛ إذ يقول: ((لم تعجبني كتب أندريه جيد، بدت لي جافة وعقلانية ومنحرفة قليلاً، أفضل منها (عقدة الأفاعي). أما (أبله) دستوفسكي فلا مثيل له تأثيراً في الناس، إنه كتاب متقن، بل يمكن القول: إنه أكثر اتقاناً من غريب كامو... لكن (الجريمة والعقاب) شغلتنني كثيراً. ان فيها، كما أظن، خطأ جسيماً؛ فشخص مثل راسكولينكوف ينتهي بإدراكه - هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العالية - إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن إن يقدم على جريمة قتل. لا يمكن لا يمكن؛ لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزاً عن ذلك تماماً. ولهذا فإن الرواية منهاره من الأساس؛ ويحيرني ان تبقى مقروءة إلى حد الآن. لعل السبب في ذلك يعود إلى قابلية المؤلف المذهلة في الالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعداء غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتمييز⁽²⁾). وهكذا أظهرت لنا يوميات توفيق انغماسه التام في قراءة الروايات العربية والمترجمة ونقده لها وبيان وجهة نظره فيها حتى جعلته ((منصرفاً عن الدنيا وعن الاهتمام بها وبناسها، حتى صارت الشخصيات الروائية رفاق أيامي، تعيش معي واكثرث بها وبرغباتها، بينما انقلب البشر الواقعيون إلى شخصيات خيالية لا شأن لي معها⁽³⁾) على حد قوله.

وقد استأثرت يوميات توفيق هذه باهتمامه في الفصل الرابع من الرواية حينما عاود قراءتها وتأملها لأنها مثلت تأريخه وماضيه بكل أوجاعه ومسراته، ولأنها (كانت تملك من التفرد ومن محاولة التخلص من القيود، ما يمنحها بعداً استثنائياً يخص البشرية منذ الخليقة⁽⁴⁾).

أما الفصل الثالث والرابع فقد عاد السرد فيه يتناوب بين الراوي العليم وتوفيق، إلا ان غلبة صوت توفيق كانت جلية، إذ بدت روايته للأشياء ولتطورات الأحداث بعد سكنه في منزل أبو فتحية وتعرفه على الأرملة فتحية ومغادرته المنزل وتشرده وموت غسان هي المهيمنة، فالرواية تُختتم ببحث توفيق عن (النجاة) بعد أن خلف له (غسان) 50 ألف دينار، وفتحية التي زرع في أحشائها جنيناً ليتركها نهياً لليأس والحيرة. وهذا ما تثبته السطور الأخيرة من الرواية: ((أحسستُ بمواجهة الشمس والسماء ودنياي، بخفة روحي تزداد، وخطر لي بأنني في نهار رائع كهذا استطيع ان أفهم بعمق وان أنفذ إلى الخفايا التي استغلقت عليَّ ليلة أمس، ولعلي، إذ أنشد بإخلاص مثال الخير والجمال، أكون أكثر قدرة على الاختيار الصحيح وأكثر صلابة في السير نحو هدفي، فما دمت متأكداً بأنني وغسان عشنا زمننا، الذي أتيح لنا بالصدفة، متحدين نفساً وعاطفة ورؤى، فلا بد لي إذن أن أتوصل إلى أدراك ما يفترض انه تمنى عليَّ أن اعمله، له ولها ولي، لا بد⁽⁵⁾).

(1) ينظر: نفسه: 159.

(2) المسرات والأوجاع: 159.

(3) نفسه: 157.

(4) نفسه: 403.

(5) المسرات والأوجاع: 464.

يتضح لنا مما تقدم أن المنظور الروائي في رواية الصوت الواحد يكون محكوماً بهيمنة الشخصية القصصية التي تقدم الأحداث عبر منظورها الذاتي المهيمن والذي تختفي فيه الأصوات الروائية ليبقى صوت الراوي المشارك هو المسيطر على الرواية.

المبحث الثاني

الحوار وأثره في بناء صورة الرجل

يمثل الحوار عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفني، للرواية بوجه عام، ووسيلة هامة في بناء صورة الرجل بوجه خاص؛ إذ إنه من الوسائل الأساسية والحقيقية للتعرف على الشخصية ((ورفع الحجب عن مشاعرها وأحاسيسها وعواطفها المختلفة وشعورها الباطن اتجاه الأحداث والشخصيات الأخرى))⁽¹⁾؛ فالكشف عن الحياة الحقيقية للشخصية في الرواية لا يُدرك كما يرى - ميخائيل باختين- ((إلا عن طريق التغلغل الحواري، هذا التغلغل الذي تكشف له الحياة الحقيقية عن نفسها بحرية))⁽²⁾ فوظيفة الحوار الأساسية هي الكشف عن أعماق الشخصية وملامحها الداخلية وميولها وطباعها، فليست المسألة إذاً في الحوار مسألة إنشاء خطابي رفيع بمقدار ما هي مسألة صياغة طبيعية للكلام ينطبق على الشخصية كل الانطباق⁽³⁾.

ولا تقتصر وظيفة الحوار في الكشف عن أعماق الشخصية وملامحها الداخلية فحسب، بل هو وسيلة سردية تتزامن وفعل الشخصية في نمو الحدث وتطوره واستحضار الحلقات المفقودة منه ودفعه إلى الأمام، لهذا يجب أن يكون واقعياً مندمجاً في صلب القصة أو الرواية حتى لا يبدو دخيلاً أو متطفلاً على شخصياتها وكذلك ينبغي أن يكون طبيعياً ومناسباً للشخصيات التي تتحدث به وللمواقف التي يقال فيها⁽⁴⁾.

وقد تأثر (الحوار) بالأبحاث الحديثة في علم النفس التحليلي ولاسيما في أعمال (فرويد) وأبحاثه في العقل البشري الذي قُسم بحسب أبحاث فرويد إلى جزء واع وآخر غير واع، واللاوعي يحتل الجزء الأكبر من نشاط العقل، لذا ظهر أسلوب جديد في الحوار يختلف عن سابقه في تقديمه المحتوى النفسي للشخصية عن طريق الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي يكون أقرب إلى اللاوعي وغير خاضع للتنظيم المنطقي، وهذا الأسلوب في الحوار يسمى بـ (الحوار الداخلي) أو (الحوار المفرد) أو (تيار الشعور) أو (تيار الوعي)⁽⁵⁾. أما الحوار الخارجي فهو الذي يدور بين الشخصيات ويتيح لنا معرفة مباشرة عن الشخصية ويكون غالباً مسبوقاً بالشرطة (-) حتى يتم تمييزه عن (الحوار الداخلي).

بناءً على ما تقدم ذكره سيقف البحث على البعض من نماذج الحوار لتوضيح أثره في تحديد موقف الرجل الفكري والكشف عن وعيه ومفاهيمه ولاسيما علاقته بذاته بوجه خاص، وبالأخرين ممن حوله بوجه عام، ففي رواية (النخلة والجيران) يحظى الحوار بأهمية خاصة في بناء صورة الرجل، إذ عُبِّرَ الحوار بين الشخصيات عن وعي المتحدثين وخصائصهم ومستواهم الفكري ونظرتهم إلى الأمور المحيطة بهم. ففي حوار (حسين عليوي، والعاطل

(1) دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، إعلامها: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية: 35.

(2) قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي: 84.

(3) ينظر: الفن والأدب (بحث في الجماليات والأنواع الأدبية): ميشال عاصي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1963: 222-223.

(4) ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة: 36.

(5) ينظر: القصة السيكلوجية: 117.

من محلة الدهانة، والسكران الخارج من الحانة، والشرطي المولود في قلعة سكر ما يثبت ذلك، إذ عو حوارهم حول تبول الجنديين الانكليزيين على جسر الملك فيصل عن وعيهم وامزجتهم الشعبية ومستوى تفكيرهم البسيط الذي أفرزته ظروف العراق السياسية في الحرب العالمية الثانية، فمن خصائص الحوار الناضج ان ينقل خصائص المتكلمين بصورة واقعية ومتفردة⁽¹⁾ وهو ما نراه في الحوار التالي:

((خرج جنديان انجليزيان ثملان من نادي الجنود الانكليز (...)) ثم فك احدهما فتحة بنطلونه، وبال في خط طويل تحدر على جسر الملك فيصل حتى وصل إلى بائع (ابيض وبيض) كان يربض على الأرض مع أربعة زبائن تحلقوا حول صينيته (...)) فقال البائع: -يا به تعالوا ليغاد.

ورفع الصينية و حملها منحني القامة إلى عدة اذرع. وسار الزبائن يلوكون بأفواههم وطق حذاء الشرطي على البلاط برنين موحش. وقرصوا ثانية. (...)) وتمتم الشرطي بشيء من خلال فم مملوء. ورفع السكران رأسه ونظر إلى الجسر وقال:

-طلعوا اثنين غيرهم.. سكارى.. راح يبولون.. بغداد صايرة مراحيض مال انكليز. شتكول عمي؟ سأل السكران الشرطي فقال هذا:

-اسكت أخير.

-يعني تهددني؟

-مني مهددك.. هانا جاعد حدر البول مثلك. خلّي أكل لكيمتي.

-أكل وغمس.. منو مانعك؟ بس أنت تهددني.

-انا خربونة ما هددتها.. راحت لجلعة سكر من غير ما تكلي. وزرعتني بها لولاية الضايعة⁽²⁾.

يسد تطيع القارئ من الحوار المتقدم أن يلحظ قدرته على التقاط مستويات وعي الشخصيات بشكل مؤثر وفعال، من خلال كلام الشرطي والسكران، إذ تم التعبير عن رفضهم لتصرف الجنديين الانكليزيين بلغتهم اليومية العامية التي توضح مستوياتهم الوظيفية والطبقية، وهذا ما جعل الحوار أكثر عمقاً وشمولاً في التعبير عن صورة الرجل ومستوياتها، فجودة الحوار لا ترتبط أساساً في كونه فصيحاً أو عامياً، وإنما ترتبط بقدرة الكاتب على كتابة حوار فيه الكثير من المرونة والبساطة، وشحنه بالكثير من الدلالات، بحيث يصبح بهذا الشكل أو ذاك لصيقاً بالشخصية، معبراً عن ملامحها ناقلاً أفكارها. راسماً للأجواء التي تحيا تحت كنفها، مهما كان وضعها الاجتماعي والثقافي⁽³⁾. ففي حوار (مدحت) و(حسين) في (الرجع البعيد) ما يثبت ذلك، فعلى الرغم من صوغه باللغة العامية إلا انه جاء مناسباً لشخصية (حسين)؛ إذ صوّر فلسفتها في الحياة ومستواها الفكري، مبيناً آرائها ومعتقداتها التي أسهمت بشكل رئيس في بناء صورة (حسين) يقول مدحت:

-شوف حسين. خلّي المسائل العائلية والاجتماعية من فضلك على جهة.

-شنو بقى لعد عيني مدحت؟

(1) ينظر: الرواية العراقية وقضية الريف: باقر جواد الزجاجي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980: 167.

(2) النخلة والجيران: 129-130.

(3) ينظر: في الأدب القصصي ونقده: د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993: 85.

-بقي شي آخر. هو هذا اللي أريد أسألك عنه. أنت. نفسك. حقيقتك.
 ((راح تشتغل الفلسفة. الله يسترنا)). أجابه:
 -آني شنو؟ هذا آني ماكو شي مخفي. أكو؟ بقايا ورواسب المجتمع والعائلة. تف.
 -كلنا هالشكل. كل البشر. مو هذا قصدي. شوف، المهم..
 قاطعه بحماس:
 -ماكو شي مهم عيني مدحت. كل شي يساوي كل شي. (فرويد) الله يرحمه مثل أي
 زبال عراقي (بالهويدر) الله يرحمه. وكتاب (أصل الأنواع) يساوي..
 (...) - هذا الحكي ما يخدعني حسين. انت علاقتك مع نفسك شلونها؟
 مرتين سألتك هذا السؤال.
 ثم أخذ يتكلم بهمس فجأة:
 -شلونك مع صوتك الداخلي حسين؟ قل لي، عندك صوت يركض وراك أين ما تتجه،
 يسألك عن كل شيء ويعلق على كل شيء؟ هذا شنو، هذا ليش عملته، هذا صح، هذا غلط،
 هذا نفاق، هذا تعدي، هذي خربطة، هذي هزيمة؟ صوت لا ينام ولا يتعب. يحكي وياك أثناء
 ما تحكي وأثناء ما تسكت. من تكون بوحدة. أو انت مع الناس. عندك مثل هذا حسين؟
 عندك؟
 -قال بتردد:
 -شنو.. يعني هالصوت، عيوني مدحت؟
 -ما عندي شي أضيفه. أنت لو تفتهم من أول كلمة لو ما تفتهم. ماكو وسط.
 -لويش أحكي مع نفسي؟ مخبل آني. الله يخليك مدحت؟
 غامت عينا مدحت وانكفاً عنه يولع سيجارة، ثم سمعه يتكلم بصوت خافت:
 -كما تشاء حسين. إذا ما تريد تحكي.. كيفك.. بس أنت دتفتهم. ليش هالفدر يائس؟⁽¹⁾
 يكشف لنا هذا الحوار بين مدحت وحسين عن جملة من المسائل الهامة يقف في
 مقدمتها إسهام الحوار في بناء شخصيتي المتحاورين وفلسفتهم في الحياة، ففي الوقت الذي
 يظهر فيه مدحت متسائلاً عن الكثير من القضايا التي تشغله كالنفس وحقيقة الإنسان وتسأله
 عن (الصوت الداخلي) أو (الضمير) يظهر حسين فوضوياً هارباً من مواجهة ذاته ذو طبيعة
 معقدة، وخصائص متنافرة، فهو يرى أنه بقايا لرواسب المجتمع والعائلة، ولا يوجد شيء في
 الحياة يستحق اهتمامه؛ إذ إن كل شيء عنه يساوي كل شيء و((فرويد) الله يرحمه مثل أي
 زبال عراقي (بالهويدر) ⁽²⁾ فضلاً عن يأسه وإفلاسه من الحياة.
 فالحوار كشف لنا عن وعي (مدحت وحسين) وعالمهما وإيراد حديثهما كما هو عليه
 في الحياة دون أن يقحم عليه أفكاراً كبيرة تبدو وبعيدة عن عالم الشخصية وواقعها، ليدل على
 أصالتها ومصداقيتها.
 ولا تقتصر وظيفة الحوار في الكشف عن وعي الرجل ومستواه الفكري، بل تسهم في
 بيان موقفه اتجاه الوضع العام السائد في الزمن الذي تتناوله الرواية إذ يمتلك الحوار قدرات

(1) الرجوع البعيد: 110-108.

(2) الرجوع البعيد: 108.

لا محدودة في عرض البنى الاجتماعية والاقتصادية للعالم الذي ترصده الرواية⁽¹⁾. ففي (النخلة والجيران) نلاحظ سخط (صاحب أبو البايסקلات) على الأوضاع المتدهورة التي أفرزها الاحتلال الانكليزي للعراق، وعلى الحكومة المتعاونة مع الانكليز، فهما برأيه سبب الفقر والأمراض الاجتماعية في العراق، وهذا ما يصوره لنا حواراه مع خيرية زوجة رزوقي بعد هدم طولة الحاج احمد أغا من قبل الحكومة إذ يقول: ((حكومتج مثل طولة حاج أحمد أغا جايفة يراد لها شلع من الأساس.. لتخليه نحجي ويعتبرونه نازي!))⁽²⁾. وكذلك حواراه مع مصطفى الدلال الذي يرى فيه ان الانكليز هم ((أصل كل بلاء.. وهم يشيلون خطية كل مريض.. كل فقير))⁽³⁾. ولا يكتفي (صاحب) بإلقاء المسؤولية على الانكليز والحكومة في تردي الأوضاع فحسب، بل ويدعو إلى الثورة وإخراج المحتل، وهذا ما نراه في حواراه مع (مصطفى الدلال) الشخصية المستفيدة من الانكليز: ((... وبعد أن أشعل مصطفى سيكارتة، ومصّ منها نفسين أرسل بصره إلى الطولة.. وقال والسيكارة في فمه:

-تعرف اش راح بينون بمكان الطولة؟

-ما أدري. كل واحد يكول شكل.

-هز مصطفى رأسه في عرفان وقال:

-راح بينون معمل جكاير.

-ويكولون دنيا حرب!

-يا حرب راح تخلص.

-ربنا يخلصها. ويطلعون الكركة والسيخ والانكليز.

-مصّ مصطفى نفساً عميقاً وقال:

-يا ريت يطلعون... بس شيطلعهم!

-يعني شنو يعمرن؟

-ليش العثمانيين مبقوا أربعميت سنة؟

-وبعدين طلعو.

قال مصطفى في وقاحة:

من طلعههم؟ إحنة.. ذاك مود شاهد.

-بس هالمرة راح نطلعهم ببدينة.. يرادلها رمثية (... نتعلم الإنسان ميظل جاهل إلى

الأبد))⁽⁴⁾.

يكشف لنا هذا الحوار عن انفعال (صاحب) اتجاه هذه الأحداث وتأثره بها وسخطه على الانكليز بخلاف (مصطفى الدلال) الذي كان متعاوناً مع الانكليز في احتكار المواد وتسويقها دون تموين، فضلاً عن ذلك يستدل البحث من الحوار على عدم تهيئة الظروف المناسبة لصاحب وأمثاله في أحداث التغيير المناسب وهذا ما يتضح في قوله ((نتعلم الإنسان

(1) ينظر: المبدأ الحوارية (دراسة في فكر ميخائيل باختين): تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992: 84.

(2) النخلة والجيران: 68.

(3) نفسه: 128-129.

(4) النخلة والجيران: 127-128.

مبطل جاهل إلى الأبد))⁽¹⁾، فوعيه السياسي ما زال في طور التكوين ولم يمتلك طاقة تؤهله لتعزية الواقع وكشف عيوبه بصورة شاملة، فضلاً عن استخدامه (للكلمة الغيرية) في حوارهِ على حد تعبير ميخائيل باختين مثل (لتخليه نحجي ويعتبرونه نازي))⁽²⁾ و(يراد لها رمزية)⁽³⁾، فنراه يتأثر بها ويحاول إيجادها في حوارهِ ويتعامل معها دون إدراك جديد لها وفاقاً لما تقتضيه ظروف المرحلة، فالكلمة الغيرية تبقى دائماً خارج حدود كلام المؤلف، وهي تكون في الجدل الخفي وفي الردود الحوارية⁽⁴⁾.

أما في (الرجع البعيد) فتختلف وجهات النظر حول الأوضاع السياسية آنذاك، إذ يرى مدحت أنّ فعل التغيير لا يمكن أن يحدث إلا بالقوة التي تهدم أركان النظام الحاكم، في حين ترى منيرة أن الاضطرابات هي السبيل الوحيد لتغيير النظام السياسي، وقد كشف لنا الحوار بين مدحت ومنيرة وعبد الكريم كل ذلك، الذي جاء باللهجة العامية ليمتع القارئ ويشعره بأصالة الحوار وواقعيته.

يقول مدحت مخاطباً (منيرة) و(عبد الكريم):

((شوف دا أكلك، بوضعنا هسة ماكو شي يزيج عبد الكريم قاسم غير القوة. هذا الرجال مدمي، ما يفهم غير القوة. تمام الوضع فالت من ايديه، لاكت ماكو شي يصير إذا ماكو قوة. شنو إضرابات، شنو بطيخ.

تكلمت منيرة:

-بس شوف مدحت، إذا هاي الإضرابات توسعت وصار اتفاق.. يعني جبهة صارت ضد عبد الكريم قاسم، كل شي ممكن يصير، تدري سلطة الحكومة خارج بغداد ضعيفة هواية؟ يعني ابعكوبة، يشتمون عبد الكريم قاسم علناً))⁽⁵⁾.

فالحوار السابق بين لنا موقف مدحت ومنيرة اتجاه الأحداث السائدة آنذاك ومثله في رواية (من يفتح باب الطلسم) الذي يسهم في الكشف عن موقف (ياسر) من الوضع العام في ظل الاحتلال العثماني إذ نراه يقف ضد العثمانيين، ويعمل على مقاومتهم، ففي حوارهِ مع منشد وبدر ما يثبت ذلك، إذ إنه يتخطى فعل التحاور إلى مهمة التحريض ضد العثمانيين واتباعهم، مما أكسب الحوار أبعاداً دلالية وأكسبه وظيفة الكشف عن مستويات التفكير للمتحاورين وهذا ما يكشفه لنا الحوار التالي:

((... تابع ياسر بعد وقفة قصيرة..

-استغفر الله العظيم... عندما أفكر بهؤلاء الأتراك أكاد اخرج عن طوري، فقد وصلت السكين للعظم وأن لنا أن نوقفهم عند حدهم.. نعم.. ان لنا ان نتحداهم، وتأكدوا بان ذلك سيتحقق لو تكاتفنا وتعاوناً معاً.

وعقب صوت آخر يقطر حماساً أدرك عناد من فوره أنه ليس سوى صوت (منشد) بالتأكيد.. فنحن نعد بالآلاف.. وآلاف الآلاف.. فالعرفانيون ليسوا وحدهم الذين ينقمون على العثمانيين.. إنما ينقم عليهم كل العراقيين، فمنذ انتهاء الصراع بينهم وبين الفرس

(1) نفسه: 128.

(2) نفسه: 68.

(3) نفسه: 128.

(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي: 285.

(5) الرجوع البعيد: 129.

باحتيال بغداد من قبل سلطانهم مراد الرابع شرعوا يتصرفون بنا كيفما شاؤوا كأننا ملكية خاصة فوضت لهم بالطابو فاستحوذوا عليها إلى الأبد⁽¹⁾.

وإذا كان (الحوار الخارجي) في الأمثلة المذكورة آنفاً قد كشف عن وعي الرجل ومستويات تفكيره وموقفه من الوضع العام، فإن (الحوار الداخلي) تولى مهمة الكشف عن المحتوى الباطني للرجل والعمليات النفسية لديه على نحو واضح وصريح، ويرى (روبرت همفري) أن التعبير عن المحتوى النفسي يكون في اللحظة التي يتشكل فيها ذلك المحتوى في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود⁽²⁾. وهذا يعني أن (الحوار الداخلي) لا يخضع في الأغلب للتنظيم المنطقي، ويتم التعبير عنه بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة بقصد الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار نفسها عند ورودها إلى الذهن⁽³⁾.

ففي (النخلة والجيران) يقدم (حسين) على قتل (ابن الحولة) بعد سلسلة من الحوارات الباطنية الطويلة التي صورت لنا إحساسه بالضيق واليأس والوحدة بعد فقدانه (صاحب أبو البايסקلات) وهرب حبيبته (تماضر)، وخسارته لزوجة أبيه (سليمة الخبازة)، إذ يقول في حوار داخلي يعكس عمق مأساته ومرارة خيبته: ((يمكن أني هم أصير هيجي! ... بس خلي أظفره! ... شكبري أصير! اقتل بن الحولة، أشقياء العوينة والمربعة وسكلات الخشب! أشقياء صبايغ الآل والصدرية وعكد الجاموس!.. أشقياء نص بغداد... وكل شي يصير بلاش... اخش للسينمات بلاش، للملاهي بلاش، للمطاعم بلاش، للاوتيلات بلاش خاوة! ويكدر واحد يحجي؟ لعد اسجينة شنو شغلها؟ محراث مال تنور؟ يا تنور هذا؟ ظل تنور؟ ظل شي بالدنيا غير أني والسجينة؟ تماضر وراحت، صاحب وراح، حوش وراح... وأنني؟.. هم أروح.. لا على بختك⁽⁴⁾). وقوله في منولوج آخر: ((الدنيا ميرادلها خوش آدمي.. مجان صاحب خوش آدمي؟ راح.. راح وممشيت بجنازته.. راح وأنني ملتهي.. مخنث أني.. صدك مخنث.. لعد مو مخنث؟ أخلي عجوزة تلعب علي... سطرئين وانهمز؟ ويمكن كلها من جوه يديها. يمكن تماضر متعرف اشصار.. مسكينة تماضر. وين هسة؟ بيا حضن دهورتها نشمية؟⁽⁵⁾)).

وفي رواية (خمسة أصوات) يسهم الحوار الداخلي في بناء صورة الرجل وتقديرها للقارئ وتصوير عوالمها الداخلية، ففي حوار شريف مع نفسه يطلع القارئ على نظراته إلى الحياة وفلسفته، فالحوار الداخلي يعد من الوسائل الفنية الهامة في الكشف عن جوهر البطل وحقيقته⁽⁶⁾: (وفكر مع نفسه: انا أصلح للشعر الرومانتيكي. خلقت لأعربد كما فعل بودلير في زمانه، وفي دمي كل ديناميت الأرض وحممها، وفي فؤادي لهاث المستنقعات في ليل صيف خانق، تتصاعد ممتصة خضرة العواطف من شراييني فماذا لو أسجل نفسي على حقيقتها،

(1) من يفتح باب الطلسم: 99-100.

(2) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975: 44.

(3) ينظر: القصة السيكلوجية: 117.

(4) النخلة والجيران: 211.

(5) نفسه: 200.

(6) ينظر: تولستوي فناناً: د. حياة شرارة، دار الطليعة، بيروت، 1989: 80.

وأعرج على رحلة اليوم المبتورة، وأحرق بكلماتي النارية ذلك الجمود الذي كانت تتيبس فيه؟⁽¹⁾

أما في (الوشم) فنرى (كريم الناصري) يهرع إلى أعماقه ليبنى حواراً داخلياً مع ذاته ومع صديقه حسون السلطان كلما أشتدت عليه الخيبة وهيمن عليه الماضي بكل تقرحاته، وأوجاعه؛ إذ نراه يتساءل: ((كيف أجبر الكسر في حياتي؟ لقد تأمرتم جميعكم عليّ، أسقطتموني، لماذا تستهدفوني وحدي؟ كلكم مسؤولون عني... أنت ورفاقتك القدامى يا حسون، وأسيل، ومريم عبد الله، والعالم. لماذا تفعلون ذلك؟ لماذا تتركوني هكذا دابة عجفاء خلفتها القافلة وعلى مقربة منها تربض الكلاب السائبة منتظرة موتها ومتلصصة اليها بعيون تكبت جوعها السحيق؟ ربي يتعلقم، وجسمي ينهض بالأدوية والمهدئات. لماذا تشهرون بي هكذا؟ العنكم))⁽²⁾.

أما في رواية (المبعدون) ينصت (كمال حسين الكاتب) إلى ذاته وهي تحاوره لتعبر عن شعور كمال وإحساسه وهمومه ومعاناته: ((ترى أين سيقذفون بك يا كمال؟ سجن جديد؟ زرت أغلب سجون العراق. منفي آخر؟ غير معقول، جريمته بنظرهم، أقسى من مجرد نفي الزنزانة الانفرادية؟ لك فيها ذكريات لا تحصى. آثار بعضها لا تزال على صدرك وعجيزتك. قاعات التعذيب؟ وهل هناك ضروب لم تجربها بعد؟ لقد تذوقت جميع أصنافها بقوة شكلت في وجوه معذبيك اندهاشاً لا تنساه))⁽³⁾.

ومثلما حاور كمال حسين الكاتب ذاته لينفخ عن همومه وأحزانه، يناقش (مدحت) في (الرجع البعيد) فكرة الشرف مع نفسه بعد اكتشافه لفقدان زوجته منيرة عذريتها، محاولاً إيجاد قيمة بديلة عن القيم السائدة إذ نراه يتساءل عن الطريق الذي يوصله إلى ذلك فيقول: ((ولكن كيف نقلب الأسس إذا كانت الحقائق ثابتة ثبات الليل والنهار؟ كيف يمكن أن يغير من أساس نظرتي إلى الحقيقة القائلة بأن زوجتي منيرة لم تكن عذراء حينما تزوجا))⁽⁴⁾. وهنا يبرز دور الحوار مع الذات التي تفلح في إعطائه الكيفية التي يتم بها قلب الأسس؛ إذ تقول له الذات: ((وعليك أنت أن تفرز الأشياء وتضعها بين أقواس كي يمكنك أن تعمل بعد ذلك الرجال الأقوياء بدؤوا هكذا، لم يستسلموا للهواجس والخيالات، بل شطبوا أعلى الأمور التافهة من الحياة وأرادوا شيئاً معيناً ثم خططوا لنواله))⁽⁵⁾.

وقد ساعد استعمال ضمير المخاطب في الحوار الداخلي المباشر وغير المباشر في شحن الحركة الدرامية الموجهة نحو الذات وهو ما أدى إلى الكشف المباشر عن بواطن الشخصية ومعاناتها، وهذا ما نراه في الحوارات الداخلية الطويلة للسيد معروف الدواليبي في (آلام السيد معروف) التي هيمنت على المقاطع السردية للرواية، كما هو الحال في الحوار الداخلي مع الذات في نهاية الرواية: ((... لا لست سعيداً، يا سيد معروف، لست سعيداً ولا محظوظاً. أنت لا تختلف كثيراً عن ذلك الذي وصفه أحد العلماء، بأنه أسوأ الناس حالاً، لأنه قال عند موته: دخلتها جاهلاً، وأقمت بها حائراً، وأخرجت منها مرغماً، وهو يقصد الدنيا،

(1) خمسة أصوات: 40.

(2) خمسة أصوات: 40.

(3) المبعدون: 114.

(4) الرجع البعيد: 41.

(5) نفسه: 41.

الحياة فهل هان عليك حتى أضعف الإيمان، يا سيد تراث أفندي؟⁽¹⁾. فالذات الراوية تحاور ذاتها وتناجيهما عندما تفقد التواصل مع الانا الجماعية ويرجع هذا إلى اختلال معايير الواقع الذي تعيشه الشخصية الروائية من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.⁽²⁾ لقد أدت هيمنة الحوار الداخلي على رواية (آلام السيد معروف) إلى الكشف عن تداعيات السيد معروف وتأثيرات الحياة اليومية والوظيفية على هذا الكائن العاشق للغروب، وهذا ما أدى إلى ((امتزاج الواقعي باللاواقعي، الامتزاج بين تفاصيل الحياة اليومية وبين الهواجس والأحلام والتراث بأشكاله المتنوعة: تأريخ، شعر، حكم، أمثال، وهذا تعبير عن تواصل هذا الإرث الثقافي وحضوره في ذهنية الشخصية))⁽³⁾. الأمر الذي أدى إلى اعتماد (تيار الوعي) بكثرة من أجل تصوير الحياة الداخلية عبر محاكاة الحياة الداخلية للوعي وهذا ما جعل القارئ يلتقي مع داخل الشخصية بدون وساطة فضلاً عن انتظام الحوار في شكل اضطرابات وهذيان غير منتظمة وغير منطقية فهي تداعيات لشخصية تعيش تمزقها وتشظيها إلى أجزاء متعددة: ((رغيف خبز محمص، مبطط لذيد، مدور مثل وجه الحبيبة التي مرت بي اليوم، في غفلة من الزمن حمراء، قوراء، بسامة الشجر، لمياء. ماذا يقول مميز التحرير عن هذه الكلمات؟ كتابنا وكتابكم... استناداً إلى ما مرَّ بي اليوم، سأظل مسهداً حتى الصباح. سيشتط الأستاذ (عبد الرحيم) على (مسهد) ويكتب (ساهر) أو ربما (أرق). أرق على أرق، مصيبة وراء مصيبة، والمصيبة انني لم أر قوامها. أظنها طويلة مثلي غصن بان، ولكنها ليست نضواً مثلي، نضاً ينضو نضواً، عامرة الصدر بالإيمان أو بغيره...))⁽⁴⁾. وتظل تداعيات السيد معروف تهيمن على الرواية كاشفة عن أفكاره وصراعاته الكامنة في وعيه وفوضى حياته وفقدانه للاستقرار وخوفه الشديد على التراث من الانتهاك بشكل ينسجم ولغته المبعثرة وتداعياته الغير متناسقة.

أما في رواية (أشواق طائر الليل) يكشف الحوار الداخلي عن معاناة (يوسف بن هلال) وعزلته؛ إذ أتاح الحوار الداخلي بضمير المخاطب أن يكون الحوار مباشراً مع النفس وبشكل مكثف لتصوير بواطن بن هلال عند رحيله من القرية: ((... رأسك يصخب والهواجس تعذبك، وأنت تحت الخطى مبتعداً عن بيتك.. عن القرية.. عن البصرة، عن قناطرها وأنهارها وبساتينها وطيورها وشمسها وافيائها ووجوه أهاليها، فإلى أين تمضي أيها الهارب من وطنه؟! إلى أين تمضي؟! ما شكل الحياة التي تنتظرك في بلاد الغربة))⁽⁵⁾. وكذلك قوله في المقطع الثاني المعنون بـ(تراب الأرض): ((فأنت يجب أن تمضي خفيفاً حاملاً عصاك مثل درويش تضرب في الأفاق لا تلوى على شيء، لا تحمل معك غير رأسك حقيبة الذكريات))⁽⁶⁾.

(1) آلام السيد معروف: 124.

(2) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي أنموذجاً): د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998: 16.

(3) غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص): 155.

(4) آلام السيد معروف: 26.

(5) أشواق طائر الليل: 25.

(6) نفسه: 15.

وفي رواية (رجل في المحاق) يأتي الحوار الداخلي ليبين الألم الذي يعانيه مرام بسبب رجولته المفقودة؛ إذ صورت لنا حواراته الداخلية بأسه وإحباطه وخيبة أمله، وهذا ما يصوره لنا الفصل السابع المعنون بـ(دائرة الهذيان): ((.. ترى لماذا تلاقي هذا العذاب في آخر أيام حياتها؟ ما ذنبها؟ أبعد فرحة العمر الكبيرة التي جاءت مرة واحدة وإلى الأبد في حياتها كلها يكتشف زيفها وتهافتها؟ وأنني لست رجلاً كما اتضح والمسألة كلها تضليل، وما النتوء الذي رآه الجميع لحظة ولادتي إلا مجرد زائدة لحمية تكمن وراءها الحقيقة المرة، القائمة، والوحيدة بالمناسبة؟ وما أنا في نهاية الأمر سوى عذاب لامي التي أمضت حياتها في عذاب وشقاء دائمين... ترى ماذا قصدت الطبيعة من وراء هذه اللعبة الخطرة التي لعبتها مع أمي وأبي وجدتي وبقية أفراد العائلة))⁽¹⁾.

ونتيجة لهذا يصور لنا (مرام) في مناجاته مع نفسه الحل الأمثل لمأساته وهو الموت في ساحات القتال: فـ((لا بد لك يا مرام ابن الحاج ظاهر ابن الحاج عبد الحق من أن تأخذ مكانك يوماً في صفوف المدافعين عن حدود الوطن برغم عضوك المعطوب. ولسوف يتلاشى الصداق المقيم في رأسك المشتت وذهنك المبدد))⁽²⁾.

أما في (المسرات والأوجاع) تكشف يوميات (توفيق لام) عن أزمته الداخلية، إذ يعود (توفيق) إلى ذاته كثيراً متأملاً فيها ومتسائلاً عن الأسباب التي أدت إلى بتره من المجتمع وأهانتته وفصله من وظيفته فهو يرى انه ((عضو في المجتمع جرى بتره لأسباب لا تشرف أحداً حسب الظاهر، والأمر الذي يزيد في الإزعاج، أنك غير قادر على الدفاع عن نفسك، لأنك لا تواجه، صراحة، أي اتهام واضح ومحدد. هناك، في كل مكان ولدى كل الأشخاص الذين تراجعهم، انطباع، انطباع فقط، ينقل إليك بوسائل مختلفة بأنك. شخص لفظته الدولة لأسباب تعرفها هي))⁽³⁾.

وقد أدى إحساس (توفيق لام) بالظلم والإهانة إلى الحوار المكثف مع الذات للخروج بأجوبة مقنعة لما حصل له، لذا طفحت يومياته بهذه الحوارات التي عبرت عن معاناته النفسية وبواطن شخصيته وهذا ما تبينه لنا الأسطر التالية: ((كان سؤالي لنفسي بعد ذلك معقداً بعض الشيء... هل الوظيفة والفرد، شيئان مندمجان لا فرق بينهما؟ وهل الإساءة التي توجه إلى الوظيفة – التي لا علاقة لها بالكرامة – تعتبر موجهة إلى شخص الموظف وعد بمنظور الأخلاق والمجتمع، تنزيلاً له وأهانتته لكرامته؟ وكيف بإمكاننا أن نتصور وظيفة لا تهان وموظفاً مهاناً، في نفس الوقت؟ هل يعير الموظف كرامته للوظيفة؟ أم انه يشيد كرامته الشخصية على أساس الوظيفة التي لا تحوي في جوهرها هذا العنصر؟ لم استطع الوصول إلى أجوبة ذات حدود معلومة، فكل أمر في هذه الأسئلة يحتاج إلى توضيح وتفسير، ولم أكن أملك الطاقة ولا الصبر لإتمام هذه المهمة))⁽⁴⁾ لأنه ((مثل بقية البشر، أطرق بمطرقة زملائي البشر ومطرقة أخرى تحملها الظروف الطارئة، فتتشكل نفسي، هكذا، بأشكال تحكمها الصدفة العمياء، لكل هذا، أحس كمن يحس من يقف وفوق رأسه شخص يهيم بضربه؛ فهو

(1) رجل في المحاق: 92.

(2) رجل في المحاق: 104.

(3) المسرات والأوجاع: 189.

(4) نفسه: 174-175.

ينتظر الضربة/ الكارثة، بين لحظة وأخرى؛ أنه إحساس بالتوفز والقلق والكآبة والإحباط وانعدام الفرح وظلام المستقبل⁽¹⁾.
تأسيساً على ما سبق يتضح لنا دور الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي في بناء صورة الرجل والكشف عن وعيه وتفردته، فضلاً عن دوره في نمو الأحداث وتطورها وإضفاء المزيد من الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة.

(1) المسرات والأوجاع: 170.

المبحث الثالث

الزمان والمكان وأثرهما في بناء صورة الرجل

أولاً: الزمان وأثره في بناء صورة الرجل:

يحظى عنصر الزمان بأهمية كبيرة في الرواية بوصفها أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن⁽¹⁾، وفي بناء صورة الرجل في الرواية، إذ إنه أداة لإضاءة عالم الرجل وطريقة تفكيره، وما يطرأ عليه من التطور على امتداد الأحداث فالشخصية عبر تجوالها في صيغ الزمن تكشف عن قيمها الفكرية والحياتية، والزمن حين يساير الشخصية يكشف عن تأثيره المباشر فيها، وعمق إحساسها بقيم الحياة⁽²⁾، لهذا يرى ميشال بوتور ((أن الزمن هو الشخصية في الرواية المعاصرة))⁽³⁾ والشخصية الإنسانية هي نتاج طبيعي لتراكم الزمن فيها مع ما يتركه عليها من آثار⁽⁴⁾. فالشخصيات التي يسيطر عليها الماضي لا تعيش حاضرها وتفقد الإحساس به وتظل أسيرة لذكريات الماضي بأحزانه وأفراحه، أما الشخصيات التي تحلم بالمستقبل فتوحي للقارئ بإحساس متجدد يتواءم مع الحياة وما تفرضه من جديد. فإحساس الشخصية بالزمن هو الذي يحدد موقعها من الحياة.

ففي رواية ((النخلة والجيران)) يحكم الماضي قبضته على ((حسين)) و((حمادي)) فكلاهما كان أسيراً لسطوته، فهو المحرك الأول في تعاملهما مع الحاضر، إذ هيمن الماضي الذي عاشه حسين في بيته مع زوجة أبيه (سليمة الخبازة)، وعلاقته بصاحب وتماضر على حاضره الذي أصبح فيه وحيداً بعد بيع بيت أبيه، ومقتل صاحب وضياع تماضر منه، وهذا ما جعله كالهائم يبحث عن خيط أمل يصله بحياته الماضية، فقد ((كان يجوب الشوارع والأزقة ودور السينما والمقاهي، وأماكن لم يطرقها من قبل، باحثاً عن شيء غير محدود، ربما هو تماضر، وربما هو محمود بن الحولة، بل ربما هو صاحب، فقد كان ما يزال غير مصدق بموته، كان يتخيل بعد كل جولة يدور فيها رأسه، وترتخي قدماه من التعب أنه سيعود إلى محله، ويجده هناك. بل سيجد بيته وزوجة أبيه تخطط ثوبها البنفسجي. كانت صورة الماضي تنرامى على ذهنه وتلج عليه فلا يتخيل إلا ماراً في الماضي بل ويشم روائح الماضي، رائحة خبز طازج، رائحة دهن يحترق، رائحة جواميس، ورائحة نفتالين. وحتى الروائح الجديدة التي كان يشمها في أماكن لم تطأها قدماه من قبل... تخيل أنه شمها من قبل...و كأن حياته الماضية تتكرر على نحو مغلق بحيث لا يستطيع أن يشترك فيها فيكتفي بمراقبتها))⁽¹⁾.

أما (حمادي العرينجي) ((فقد ظلَّ أسيراً للماضي الذي كان فيه قادراً على العمل وقيادة الخيول في طولة الحاج (أحمد أغا)، ولما قرر الحاج أحمد أغا بيع الطولة، تسيطر آثار

(1) ينظر بناء الرواية: سيزا قاسم: 26.

(2) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 36.

(3) بحوث في الرواية الجديدة: 102.

(4) الفن والحلم والفعل: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 483.

(1) النخلة والجيران: 206.

الشيخوخة على حمادي، وتبدأ رحلة العجز والموت تراوده، لهذا كان الحاضر بطيئاً عنده وهو مانراه في الحوار التالي بين حمادي وزوجته رديفة: ((...أكعد أكل.. ريحة البطنج تشفي العليل. مدت الطفلة يدها إلى الماعون فلطمتها أمها. فتح حمادي عينيه. وحاول أن يرفع جسمه على مرفقيه، فساعدته رديفة. قال في خفوت: - ما أدري الضعف منين أجاني. جنت مثل الحصان أطارد كانت تعرف السبب، ولكن لم ترد ان تؤذيه قالت: - أكل هس الضعف يروح منك. .. تحامل على نفسه وتناول حبات من الباقلاء البنية القاسية الجلد، الهشة اللب. و أفردت له زوجته حوافي قطع الخبز الرخوة، وقدمتها له. تناول لقمتين أو ثلاثاً وتعب))⁽²⁾. وهكذا استحال الحاضر عند حمادي إلى خراب وظلّ يتلقاه بجمود وعجز، بعد أن فقد الماضي الذي يمثل لديه العمل والقوة.

أما في ((الوشم)) فقد ظلّ ((كريم الناصري)) مكبلاً بقيود الماضي، إذ ظلت تجربة السجن وخروجه منه بعد إعلان براءته من الحزب الذي ينتمي إليه والكشف عن أسماء رفاقه تهيمن عليه وتجعله لا يرى الحاضر والمستقبل إلا من منظار الماضي، منظار العجز والسكون.⁽³⁾

وقد أدت هيمنة الماضي على ((كريم الناصري)) إلى التداخل بين الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل أو ما يطلق عليه برجسون بـ(التداخل الدينامي) الذي يكشف عن الصلة التي تربط بين الزمان والذات⁽⁴⁾. من أجل إحلال الماضي والحاضر والمستقبل بشكل مكثف ولتكريس السكون فيهما، وهذا بدوره أدى إلى سيادة الزمن النفسي/ الداخلي ليبنى صورة كريم من الداخل، وأن يعوض غياب الأحداث /سكون الحاضر، لان الرواية اتخذت من((كريم الناصري)) وأزمته أساساً لها، الأمر الذي أدى أن يشغل الارتداد إلى الماضي وأحداثه مساحة كبيرة من الرواية طغت على مساحة الأحداث في الحاضر الذي ظلّ يسير بطيئاً ثقيلًا عند الناصري والذي ظلّ فيه مخدر الرأس لا يريد الصحو أبداً: ((... فالصحو عذابي، والندم ما زال يقتص مني ويلسع حاضري. لذا قررت أن لا أصحو أبداً، وهذا الرأس سيظل مخدراً حتى النفس الأخير))⁽²⁾.

وقد حاول (كريم الناصري) الخلاص من ثقل الزمن وملاحقة الماضي له، في العلاقة مع المرأة وممارسة الجنس ومزاولة العمل في قسم الاعلام في إحدى الشركات الأهلية ببغداد، ولكنه يفشل في محاولاته تلك ويفقد المستقبل بعد أن تخلى عن الحاضر وعن جميع أحلامه وطموحاته، فلا المرأة (مريم عبد الله، يسرى توفيق) استطاعت أن تكون تعويضاً له عن الخيبة السياسية ولا ممارسته للجنس مع الراقصة شهرزاد استطاعت أن تنسيه فقدان الانتماء إلى الماضي، ولا عمله في بغداد، لهذا يقرر ترك العمل والسفر إلى الكويت، لان للماضي سلطاناً كبيراً على الحاضر فهو ((يربكه إرباكاً مستمراً ولا يسمح له بترتيب حياته

(2) نفسه: 153، 154.

(3) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 103/1، 102.

(1) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: 8.

(2) الوشم: 40، 41.

على نحو يمكنه من تجاوز أزمته⁽¹⁾. فما زال الماضي يتعامل مع الناصري ويعيش معه ويرتب له حياته الحاضرة وهذا ما جعله يخسر حاضره ومستقبله.

ومثلما هيمن الماضي على حاضر ((كريم الناصري)) فإنه قد هيمن على ((صلاح كامل)) في ((الأنهار)) فصلاح كامل يعيش الماضي أكثر من الحاضر، واسترجاع الماضي عند صلاح كامل تفوق على أحداث الحاضر المثبتة في أوراقه التي تمتد كتابتها من أيلول 1971 إلى 2 مارس 1972. إذ يؤلف الاسترجاع فيها ((نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه))⁽²⁾، فالذاكرة هنا ليست سوى مستودع للأحداث أو خزان للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية يشبه السجلات المحفوظة من الطبقات الجيولوجية⁽³⁾.

ويكشف لنا استرجاع الماضي وهيمنته على صلاح كامل عن زيف الأقفعة التي استعارها، فالعودة إلى الماضي والركون إليه لا يتناسب مع الثورية التي يدعيها ((صلاح كامل))، لأن ((الثوري لا يركن إلى الماضي، مهما أسود وجه الحاضر، وإنما يكون الماضي لديه محركاً ودافعاً لتجاوز الإحباط المعيش وصولاً إلى الزمن المبتغى))⁽⁴⁾. فاستحضار الماضي وتمني عودته جعل ((صلاح كامل)) يعيش نكوصاً واضحاً وعدم ثبات للحاضر الذي يعيشه وتأرجحه بين الماضي والمستقبل، وهذا ما نراه في قول ((صلاح كامل)) لـ ((تيريزا بتكوف)) الفتاة البلغارية التي تعرف عليها في الماضي: ((أنها الألام والتمنيات التي تمضي سراعاً، ولن يبقى في القلب غير الذكرى وهي التي تشدنا إلى الوراء كلما أردنا التوغل أماماً))⁽⁵⁾. وقول الراوي بضمير الغائب المتضمن ((أنا المتكلم)).. ولم يعلق صلاح بشيء بل عاد ثانية إلى الكرسي، وقعد عليه متذكراً الماضي القريب بكل عقمه وخصبه⁽⁶⁾.

هذا فضلاً عما أورده الكاتب الذي يتماهى كثيراً مع صورة صلاح كامل في مقدمة هذه الرواية من قول لالبير كامو في قصة ((الصيف)) الذي يؤكد فيه على سيادة الماضي ومثوله في الحاضر بشكل مكثف: ((وأنني لا أذكر تلك المتع فما يأخذني الأسى عليها، ولكنني أعترف بأنها كانت حلوة عذبة. والآن وقد مرت سنوات عديدة عليها فإن ذكرياتها لا تزال باقية في ناحية من نواحي هذا القلب الذي يحس بصعوبة الوفاء))⁽⁷⁾ فاستشهاد الكاتب بأسطر ((كامو)) السابقة في بداية الرواية جاء من أجل التأكيد على فاعلية الماضي وأهميته وضغطه على الحاضر بالنسبة للراوي/صلاح كامل، والشخصيات الذكورية الأخرى. وهذا ما تثبتته أفعالهم بعد التخرج وانتهاء سنوات الدراسة في بغداد، لذا نلمح تراجعاً في أفعالهم إلى الوراء ومحاولة استرداده بأية طريقة كانت، فعلى الرغم من زواج (صلاح كامل) من (سميرة) وإنجاب لطفله (سامر) وعمله في وزارة التخطيط إلا أنه ظل يرى في الماضي الخيط الذي

(1) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: د. محمد الباردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 77.

(2) الأسنوية والنقد الأدبي: مورييس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، 1979: 95.

(3) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: 7.

(4) الشخصية في الرواية العراقية: 49.

(5) الأنهار: 163.

(6) نفسه: 160.

(7) الأنهار: 2.

يصله بالحياة إلى الحاضر⁽¹⁾، وكذا الحال مع (سعدون الصفار) الذي يعود إلى جارته (ساجدة) في بعقوبة بعد أن ظلّ يلهث وراء النساء طيلة أحداث الرواية. فاسترجاع الأحداث الماضية لا يسهم في بناء السرد وزمنه الداخلي فحسب بل يضاف إلى ذلك إعادة ترتيب حياة الشخص و إعطائها مزيداً من العمق والتجذر. وإذا كان الحاضر عند (كريم الناصري) و(صلاح كامل) قد ظلّ ساكناً ً فإنه كان مكثفاً وما عند ((حازم)) في ((نافذة بسعة الحلم)) فهو ينطلق من الحاضر الساكن إلى الماضي ليصبح الزمن مجرد عدد من الساعات يرويها حازم في نهار واحد وتقسم فيه الأحداث على ثلاثة أقسام هي: الصباح، والظهر، والمساء، وقد شغل الماضي القسم الأول (الصباح) فضلاً على استحوذه على (الظهر) بينما كان الحاضر ماثلاً في القسم الثالث (المساء).

وهذا يعني أن ((حازم)) لا يعيش الحاضر إنما يعيش الماضي بكل صوره كما انطبعت في ذاكرته لتستحل حياته شريطاً من الذكريات، ((فقد حاول حازم جهد إمكانه، توزيع انتباهه بين الحاضر والماضي ولكن سرعان ما يكشف بأن توزعه بين قطبين بعيدين يجعله يعيش وضعاً ذهنياً مشوشاً))⁽²⁾. وهكذا كانت العودة إلى الماضي سلاحه لمواجهة الزمن ولاسيما أنه يعيش الحاضر وهو ممدداً على سريره أو على كرسيه المتحرك بسبب عوقه في حرب تشرين عام 1973. وهذا ما جعل للزمن معنى آخر لديه: ((هكذا يظل يجابه من على سريره، وحش الزمن الخرافي، الثواني تنطفئ وكذلك الدقائق والساعات...و الأيام تمر، ولكن قد تستحيل دقائق الزمن الآخر، الزمن في الرأس إلى سنين عديدة، لن تتمكن الساعات النابضة بغباء وآليه من استيعابها، ورغم ذلك يظل الزمن الحاضر البوابة المؤدية إلى الزمن الآخر والمطلّة على الزمن القادم))⁽³⁾. وقد أدى انحسار الحاضر وسكونه إلى التفاعل مع الماضي بواسطة الحركات التي تصدر عن حازم وهو يتذكر تلك الحركات التي كان يؤديها في شبابه، فقد ((كان يستعيد ما حدث آنذاك...و الغريب هو أنه كان يعيش تلك اللحظات للمرة الثانية، حتى أنه في بعض المرات، كان ينتبه إلى راحتيه، وهما تنقبضان وتنبسطان وكأنهما تؤديان عملاً معيناً من أعمال الزراعة كان يفكر به في اللحظة نفسها))⁽⁴⁾. فالماضي عند ((حازم)) أصبح جزءاً أصيلاً من الحاضر، فهو قائم في ذاكرة الشخص ولا يبرحها؛ إذ يستند عليه الحاضر المحبط ليخرجه من دائرة العجز ويضفي عليه مزيداً من الفعل النابض بالحياة.

وفي رواية ((المبعدون)) يلقي الزمن بظلاله الثقيلة على الشخصيات الذكورية في الرواية على الرغم من أن أحداث الرواية تتوزع على قسمين، تقع أحداث الأول منها في الأيام السبعة الأولى من كانون الثاني عام 1957، وتقع أحداث الثاني في الأيام السبعة الأخيرة منه، وهذا يعني أن الزمان الذي صورته الرواية لا يستغرق أكثر من أسبوعين، لكنه كان في وعي الشخصيات طويلاً جداً وهو ما نراه في وعي المبعد الجديد ((حسن مصطفى)) الذي يشعر بوطأة الزمن وثقله في المنفى، فهاهو يقرر ((في غمرة وحدته الثقيلة أن ينطلق عبر كل الأزقة والمنعطفات. يومان طويلا مراً. يومان لم يزرح خلالهما تحت ثقل أي شكل من أشكال الضجر أو الوحدة، بسبب مصطفى ذلك الإنسان الكبير. وهاهو الآن يتحرك. يبحر

(1) ينظر: نفسه: 13، 82، 134 على سبيل المثال.

(2) نافذة بسعة الحلم: 47.

(3) نافذة بسعة الحلم: 66/65.

(4) نفسه: 46، 47.

- للمرة الأولى - منفرداً كجثة طافية يدحرجها التيار⁽¹⁾ والزمّن عنده ((يلهث بطيئاً كالسلحفاة))⁽²⁾. لهذا يغلب ارتداد الماضي على حاضره الذي يعيشه المنفي للتغلب على ثقله وبطئه، فما هو ينصت إلى الفراغ الساكن المظلم الذي يحوطه من كل الجهات. ((ودّلو يسترخي قليلاً لو تأخذه سنة رحيمة فيحلم بالدفع والحرية والأمان. ولكنه أرتد ثانية على قفاه، وتاه متأملاً في الظلام الحالك الموقرور... وفي لحظة، وجد نفسه هناك من جديد، شارع عريض تغمره الشمس، شمس أواخر تموز، حيث الأرض المتوهجة تلهث بخفق يغشي البصر، والحر الثقيل الخانق يمور متفجراً في كل بقعة وزاوية. كان يسرع. يركض بجنون. ودوي لهب صاخب يتأجج في رأسه. ثمة صراخ أيضاً. وضجة للطلاب ورائحة نقية تشبه العطر))⁽³⁾. فأحداث الماضي والتظاهرات الطلابية ولحظات الاعتقال لم تكن تفارق مخيلة ((حسن مصطفى))، لأنها تسيطر على حواسه وتلهب مشاعره وهو في المنفى ولاسيما لحظات توحيد الأصوات ضد السلطة في المظاهرات التي عجت بها شوارع بغداد: ((واندفع مع التيار. وفقد نفسه تماماً. لبرهة خيل إليه أن ما في أعماقه هو الذي يطفح الآن، يصفق، يهتف، يصرخ، ليس هو... انه شيء آخر حسن آخر كان حبيباً لزمّن طويل وانعقد فجأة. كسر قيده الزجاجي. وأنبهر بالحقيقة الخالصة..))⁽⁴⁾.

وتختلط العودة إلى الماضي بالحلم أحياناً ويدور في منطقة اللاوعي ليصبح مزيجاً من الكلمات والجمل غير المترابطة التي تكشف عن هيمنة الماضي حتى في حدود اللاوعي. فبعد تعرض المبعد ((مصطفى كريم)) لعمليات التعذيب بعد قيادته التنظيم في المنفى، يبدو الزمّن الحاضر مرتبكاً لا معنى له، فالشخصية غارقة في الذهول تماماً لما حصل لها، والزمّن الحاضر يربك توازن الحياة حولها ويكسر إيقاعها لتتوالى الجمل مسرعة بخليط غريب من الماضي والحاضر، وتتحوّل الجمل إلى كلمات لتعكس إحساس ((مصطفى كريم)) بالزمّن الذي بدء بالتلاشي: ((..يذوب هو، يموت والمطر اللعين لا ينقطع، وجه كمال الكاتب، رؤوف، البساتين، وداد، الطفلان، فتح عينيه مرة أخرى. الظلام القاتم يملؤها لجج رهيبية من السواد. جدران متراصة، ولا شيء غير الظلام. أين هو بالضبط؟ وجه نضال، عيناها المترعتان بالبكاء والضحكات، الكلال، المفهى، ناهي شعبان. مبعد جديد اسمه حسن مصطفى، وجه حسن، أحمد، حميد، المنشورات، أم أركان، نضال ستوصل المناشير إلى بدرة القديمة. الشرطة، السيارة، المعاون، المفوض، تعالى معنا أنت. اعترف. أربع قوائم بأسماء الوطنيين. هنا في بغداد. في بدرة القديمة. حلقة الوصل))⁽¹⁾.

لقد عكس لنا النص السابق الجو النفسي الذي يعيشه ((مصطفى كريم)) من خلال الكلمات المتقطعة التي تصدر عنه والتي لا ترتبط بزمّن محدد، أذ تمثل (وداد، الطفلان، رؤوف) الماضي العذب الذي أصبح في تلافيف الذاكرة بسبب الاعتقال، أما (كمال الكاتب، نضال، حسن مصطفى، أم أركان، أحمد، حميد) فتمثل له الحاضر بكل قسوته وآلامه، وهكذا تفقد الشخصية الإحساس بالزمّن لأنه ((لا وجود له في هذا المكان. الأرض تدور في الخارج

(1) المبعدون: 68.

(2) نفسه: 68.

(3) المبعدون: 37.

(4) نفسه: 40.

(1) المبعدون: 267.

فيحدث الليل والنهار. والشمس تقترب وتبتعد فتجيء الفصول. أما هنا فالوجود راكد كمستنقع عفن ساكن، لا ليل، لا نهار، لا صيف، لا شتاء، لا زمن، سوى هذا الفراغ البائس الذي يتشاءب دائماً في وجهه⁽²⁾.

أما في رواية (ظلال على النافذة) فيلجأ ((ماجد)) إلى الماضي بسبب تعثر حاضره وعدم حصوله على عمل بعد عودته من رحلة الدراسة في أوروبا، إذ تفصح الرسائل واليوميات التي يكتبها عن حضور الماضي بشكل مكثف للتغلب على مواطن العجز في الحاضر المتمثلة بتجواله الدائم في الدوائر الحكومية بحثاً عن عمل، ومشكلة أسرته الراهنة والمتمثلة بهروب زوجة أخيه - فاضل - التي جعلته يستقز ذاكرته لتمدنا بملامح هامة من تأريخه، إذ أظهرته ذا انتماء سياسي في الماضي جعله يختبئ في بيت تنشأ فيه علاقة بينه وبين خادمة اسمها ((زهرة)) تعمل في ذلك البيت الذي أختبأ فيه وهي تشبه إلى حد كبير حسيبة زوجة أخيه الهاربة⁽³⁾ وهذا ما تفصح عنه الأسطر التالية: ((كنت أراقب ((زهرة)) من مكمني، تروح وتجيء في البيت، مكبوسة القامة إلى الأرض، يرتج نهداها، وتتكور كتفاها.. وتتراقص ضفيريها وتهتران اهتزاز العوجة المهددة لقلب مذعور إلى حد الإحساس بالخواء، وكانت عملية المراقبة لا تبدأ الا حين يخلو البيت من أهله، خوفاً من الفضيحة.. كانت تنرم بشيء غير مفهوم يتصاعد شيئاً فشيئاً حتى يستقيم أغنية مسموعة تنساب أعطاف زهرة على نغمها الحلو⁽⁴⁾)).

وقد أدى تعثر الحاضر عند ((ماجد)) إلى بطء إيقاع الزمن من حوله وثقله، فالفراغ يلتف حول روحه كحبل من شوك⁽¹⁾، واليوم لديه مجموعة من الإخفاقات المتكررة⁽²⁾، وأيامه بمجموعها عبارة عن ساعات انتظار بائسة⁽³⁾. لذا نراه يأمل بحصوله على عمل ليقضي فيه أيام حياته الخاوية⁽⁴⁾.

وفي رواية ((الرجع البعيد)) يحكم الزمن قبضته على الشخصيات الذكورية (مدحت، عبد الكريم)، بشكل ملفت للنظر، إذ اسهم الارتداد إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل إلى في التداخل بين الأزمنة الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، وقد أدى هذا التداخل إلى اختلاط الأزمنة بصورة يصبح معها من الصعوبة أن نميز بين الحاضر المعاش أو الماضي المستذكر أو المستقبل الآتي، وهو ما جعل الزمن يمتد في فضاء لا حدود له⁽⁵⁾ وعلى الرغم من التداخل بين الأزمنة في الرواية، إلا أن صورة الرجل فيها ظلت تعيش الماضي بكل تفاصيله بشكل يضع الملامح الأساسية لها في الحاضر، وهو ما نراه مع ((عبد الكريم)) الذي هيمن عليه الماضي⁽⁶⁾ المتمثل بمقتل ((فؤاد)) أمام عينيه ومنعه من عيش الحاضر بصورة مستقرة والتطلع إلى المستقبل وبمنظرة متفائلة، إذ جعله مقتل صديقه ينهار ويعجز عن مواجهة الحاضر، فقد تملكه الخوف من المستقبل ومن مصيره الذي رآه في وجه صديقه

(2) نفسه: 268.

(3) ينظر: ظلال على النافذة: 189.

(4) نفسه: 54.

(1) ينظر: ظلال على النافذة: 54.

(2) ينظر: نفسه.

(3) ينظر: نفسه.

(4) ينظر: نفسه.

(5) ينظر: شخصية المثقف في الرواية العراقية: 222.

(6) ينظر: الرجع البعيد: 40 وما بعدها.

فؤاد، ويتجسد هذا في حديثه مع أخيه ((مدحت))؛ إذ يقول ((... شوف مدحت.. أحس كل وكت فد شي بيه يسحبني...يجرني.. خاطر أرجع.. أرجع وياه فؤاد؛ ولو خمس دقائق، ولو أحجي وياه كلمه، وحده كلمه وحده بس. تمام، ماكو شي معقول بالقضية. أدري. بس مد أكرر أتغلب على هالشئ بنفسي. لازم سويت فد شي موزين، فد جريمه بحقه. لازم))⁽⁷⁾.
وقد أدى استسلام عبد الكريم إلى الماضي إلى سكونية الحاضر عنده وعجزه، فهو أمام حركة وضجيج بيتهم في الأسفل التي ترمز إلى الحياة يتمنى لو يبقى صامتاً لفقدان قابليته على مواصلة الحياة وتوقعه على ذاته، وإذ تتكرر النداءات عليه من أهله ((لم يرد أن يجيب، أحب فجأة أن يبقى هكذا في الظلام صامتاً بعيداً عن نداء العالم. لا بشر ولا خطط ولا مشاريع ولا رعب أبدياً مجهولاً))⁽¹⁾؛ لأن الماضي أصبح لديه الوسيلة الوحيدة لرؤية الحاضر والمستقبل وهي بلا شك رؤية سوداوية على الرغم من حضور (منيرة) المشرق في عالمه الموحش.

ويبدو تأثير الزمن واضحاً في (مدحت) الذي ظل متأرجحاً بين الحاضر والماضي القريب، فقد حاول الخلاص من وطأة الماضي بكل قوانينه وأعرافه لأنها كانت بمثابة الوشم الذي تركه الزمن في ضميره⁽²⁾ بعد اكتشاف فقدان زوجته لعزريتها. ولهذا حاول (مدحت) جاهداً استشراف رؤية مستقبلية تمكنه من تجاوز العادات وتخطي التقاليد لمستقبل أرحب واسع الذي لم يتمكن من تحقيقه بسبب المواجهات الدامية بين أنصار السلطة ومعارضيه، ليتحول وعيه بالزمن إلى هشيم تذروه الرياح ويتهاوى تحت قبضته وليحكم الزمن عليه حكماً صارماً ينتهي بموته وحيداً فالتواني الخمس المتبقية من عمره لم تمر بسلام؛ إذ ((لبثت منتظر فترة زمنية لم تتجاوز عشرون الثانية ودامت، له، دوام العام والإنسان ثم عرف، قبل أن يفترسه الألم الرهيب في صدره وكتفه، أنه لم ينجح. وتلوى جسده الملوث بالطين والدماء، يرتجف بشكل مروع على إسفلت الشارع الخالي))⁽³⁾.

وعلى الرغم من عدم نجاح مدحت على الصعيد الفعلي بسبب موته إلا أنه نجح على الصعيد النظري في تجاوز العادات والتقاليد والعودة إلى زوجته منيرة على الرغم من العيب الذي وجده فيها فلو أمهله الزمن بضعة دقائق فإنه ((سيقول لها: إنه جاء إليها، من أجلها، هي زوجته، لأنه انتصر على كل أفكار الفناء فيه))⁽⁴⁾.

وفي رواية ((آلام السيد معروف)) يعيش السيد معروف حاضره المتعثر بسبب تعرضه لأدوات القمع المتمثلة بالسلطة والوظيفة والعائلة، مما جعله يتوحد كلياً مع زمن الغروب، وهذا ما يثبتته مستهل الرواية التي تفتتح بوصف مشهد الغروب ومراقبة السيد معروف له كل مساء؛ فر ((للغروب فتنة لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى في الدنيا كلها. كان إذا استقبله من ركنه المنزوي في المقهى المطل على النهر لم يعد يستهوي أي شيء آخر فيما حوله...)) حتى كان يردد، أحياناً، مستغفراً الله عن تحريفه لكلامه المنزل: ((و لكم في الغروب حياة يا أولي الألباب!!))⁽¹⁾.

(7) ينظر نفسه: 132.

(1) الرجوع البعيد: 134.

(2) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 63.

(3) الرجوع البعيد: 442.

(4) نفسه: .

(1) الآم السيد معروف: 7.

وكان السيد معروف يأتي الى الغروب ((كالمستجير هارباً من المشاكل في بيته، الصغيرة والعويصة في نفس الوقت، سارحاً في مراعيه الوردية بنعاج خياله. فيتخيل الأراضي والبحار والجبال والأنهار والبحيرات والمدن والقرى التي مَرَّ بها الغروب. ويظل يتابع مساره مثلما سيتابعه اليوم...ويظل السيد معروف يمتطي صهوة جواده، ويتسلم مفاتيح المدن التي يغزوها الغروب الفاتح بأمر الله))⁽¹⁾.

يتضح لنا من خلال النصين السابقين أن الغروب لم يعد مجرد زمن روائي كوني، بل انه معادل موضوعي لغروب مرحلة السيد معروف التاريخية وغروب نفسه التي شاخت قبل الأوان، فالتحام السيد معروف بالغروب يحقق له الانفصال التام عن الواقع الذي يشعره دائماً بالهزيمة والانكسار، ليحقق عبر الغروب ((نصراً روحياً يعوض خسارته المتكررة على أرض الواقع))⁽²⁾ فالغروب ((بعد كل شيء صار رمز حياته. حياة السيد معروف الآيلة الى الغروب، حياته الشاحبة المتراجعة المتقلصة، المتراكضة، كالغروب نفسه، نحو هوة أفق غامض، دون أن يستطع أن يمسك بها، أن يوقفها، ويتأمل فيها، كما لا يستطيع أن يوقف الغروب، ليتأمل فيه))⁽³⁾.

وهو بعد ذلك كله يمنح السيد معروف سحر الديمومة ((فالعمر مع رحلة الغروب، يتمدد ساعات تعوض عن خسارة يوم قضاه بين أربعة جدران وراء آلة طابعة عتيقة منحوسة تسبب له آلاماً بالمفاصل، ومغصاً بالمعدة ووشوشة في الأذنين وزغلة في العينين. شيء في الغروب شجي وبهيج وفاتن وعنود فيه سحر الديمومة، وفتنة الأزل ومطال الاجل لا مثل الشروق الخاطف سرعان ما يسلم زمامه إلى شمس لاهية، وهواء غر))⁽⁴⁾.

يبين لنا النص السابق أن زمن الغروب يمتد طويلاً عند السيد معروف، إذ يتأمل فيه أيام حياته المتراكضة التي ضيعتها آلة طابعة عتيقة، سببت له مغصاً بالمعدة وآلاماً بالمفاصل ووشوشة في الأذنين وزغلة العينين، هذا فضلاً عن منادمتها لذاكرته التاريخية التي شاخت بفعل الزمن وتأثيره السلبي عليها. فنراه يتأمل الغروب وهو يمر على المدن والقرى وعلى البلدان والقارات فهي الوحيدة التي تنجو من هذا الغروب المؤسي.

وإذا كان السيد معروف قد لجأ إلى الغروب للهروب من الواقع ولمنح حياته ديمومة أكثر فأكثر ((هاشم السليم)) في ((خاتم الرمل)) يفقد ديمومة الحياة في الحاضر بسبب مقتل والدته وفقدانه للأمن والهناء بفقدانها، فالحقيقة كما يرى في الحاضر ((أن ليس في الحياة ديمومة من أي نوع كان، إن فيها تشكياً للمواقف فقط، تشكياً يتم بأبعاد وأطراف معلومة حتى يصل إلى نقطة ما، ثم.. يبدأ تشكيل لمواقف أخرى. ليس في الأمر استمرار، بل تكوّن وتجمع وتشكيل المواقف.. هذا هو كل شيء؛ إذ لا ديمومة في الكون، وأنا أحب ذلك النحات الذي كان يدمر في الصباح تماثيله التي عانى في نحتها طوال الليل، كلها، كلها. ذلك أن التشكيل، بحد ذاته هو الجوهر المهم؛ وما تبقى فإلى ..))⁽⁵⁾.

(1) نفسه: 8، 9.

(2) غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النصر): 132.

(3) الآم السيد معروف: 7، 8.

(4) آلام السيد معروف: 7.

(5) خاتم الرمل: 61.

وقد أدى فقدانه للإحساس بديمومة الحياة أن تكون حياته مجرد لحظات غائمة ذات سحر لا دنيوي عجيب تبعث فيه خشية كبرى تقارب الفزع⁽¹⁾. وهو ما جعله يعجز عن التواصل مع الحاضر والتطلع إلى المستقبل بسبب ثقل الماضي وقسوته، فلم يعد الماضي زمناً عاشه (هاشم) مع أمه، وإنما أصبح موجهاً لأفعاله ونظرته إلى الأمور، ولهذا نراه يأتي بأمور غريبة خارجة عن المألوف كتخلفه عن المجيء ليلة زفافه. وعلاقته الغريبة بوالده، وبخاله، فهو ((لا يتبع خطأ مستقيماً واضحاً في التفكير، وهذا ما يزعجني فلقد صممت يوماً، ألا أفكر بفوضى كما يفعل أغلب الناس، ليس بسبب كرهني للفوضى أو محبتي للنظام، ولكن بسبب خشيتي من الدخول في حلقة مفرغة ان لم نقل حلقات مفرغة...الحلقات التي كانت تمتص أفكارني وتبتلعها وتتركني حيواناً مذهولاً))⁽²⁾.

وقد أدى تشويش الأفكار هذا إلى اشتداد الصراع بين ((هاشم السليم)) ومن حوله أعني بهم (والده والدكتورة سلمى وخطيبته أمال) لينتهي به الأمر مقتولاً في سيارته ويذهب ضحية لأفكاره وقناعاته ولتكون عملية قتله كحياته ليست سوى لحظات خارج مدار الزمن فلم ((تأخذ منه عملية إشهار المسدس وتصويبه بثبات إلى جبهتي، إلا جزءاً من الثانية. رأيت عينيه الميتين، متوجهتين نحوي، ولمحت ارتجافة خفيفة أسفل أحدهما. ولم يبق من كلام آخر وكنت.. كنت بمفردي..))⁽³⁾.

يتضح لنا مما سبق أن للزمن فاعلية كبيرة في بناء صورة الرجل في الرواية من خلال أضاءته للعوالم النفسية والحالات الشعورية للرجل، فضلاً عن الكشف عن عالمه وطريقة تفكيره وعلاقته مع الواقع وقد غلب الارتداد إلى الماضي واستحضار الذاكرة على التعامل مع الحاضر في معظم النماذج التي اخترناها عينة للتحليل.

ثانياً: المكان وأثره في بناء صورة الرجل:

يحتل المكان حضوراً متميزاً في البناء الفني للرواية فهو ((الإطار الذي تقع فيه الأحداث))⁽⁴⁾ وشكل من أشكال وجود المادة والعمل الروائي حين يفقد عنصر المكان فهو عمل فاقده لخصوصيته وبالتالي أصالته⁽⁵⁾. لأن المكان ليس مجرد فضاء تجري فيه المغامرة المحكية وإنما أحد العناصر الفاعلة في المغامرة نفسها⁽⁶⁾.

ويرتبط المكان بالشخصية ارتباطاً وثيقاً بحيث يصبح بإمكان بنية المكان الروائي أن ((تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها))⁽⁷⁾. ومن هنا يكون المكان مكوناً أساسياً في النص الروائي ويجعل هذا المكون (المكان) يبدو كما لو كان ((خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر))⁽⁸⁾. وفي هذا

(1) ينظر نفسه: 100.

(2) خاتم الرمل: 110.

(3) نفسه: 195.

(4) بناء الرواية: 76.

(5) ينظر: جماليات المكان: جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980: 6.

(6) ينظر: بنية الشكل الروائي: 28.

(7) نفسه: 30.

(8) بنية الشكل الروائي: 35.

الصدد يرى ((يوري لوتمان)) أن المكان ((حقيقة معيشية، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثر فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طبيعته قيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس يلجؤون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تضيف عليه دلالات خاصة))⁽¹⁾. فالمكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، وهو يعكس حقيقة الشخصية وصفاتها، حتى يمكننا القول بأن المكان يكون في كثير من الأحيان تعبيراً مجازياً عن الشخصية التي تعيش فيه، إذ يكون هناك تطابق كبير بينها وبين المكان الذي تعيش فيه فر((البيت للإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان))⁽²⁾.

ويتسع مفهوم المكان أكثر عند (جاستون باشلار) ليشمل جميع العلاقات الحسية والمعنوية التي تربط الإنسان بواقعه، فهو مجسد أصيل لماضي الشخصية من خلال الذاكرة التي تجد صداها الحقيقي في مدركات مادية، كالبيت أو المقهى، فهذه الأماكن تبلغ حداً من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها فضلاً عن كونها تترجم أحلام الإنسان وأمنيته المقبلة⁽³⁾.

ففي ((النخلة والجيران)) يكشف المكان عن هوية الرجل ونمط حياته وطرق تفكيره فر((الخان) الذي يقطنه حمادي العربنجي ومرهون السائيس يعكس لنا نمط الحياة البسيطة البائسة التي يعيشها حمادي ومرهون إذ ((كان الخان بيتاً كبيراً بجوار بيت سليمة الخبازة من الناحية الأخرى، بيت من بيوت خلق الله الاعتيادية، سماه الناس خاناً لتعدد حُجره، وكثرة نزلائه فيه، يسكن حمادي العربنجي وزوجته رديفة وطفلاته في حجرة، ويسكن رزوقي وخيرية (الحكومة الله يسلمها) في حجرة ثانية، ثلاث عوانس في حجرة ثالثة، وفتحية بائعة الباقلاء في شبه حجرة... وهناك شبه حجرة أخرى لا يقبل أي مخلوق أن يؤجرها))⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من تآكل الخان وانهيائه إلا أننا نلمح تعلق (مرهون السائيس) به لدرجة أنه كان يشعر بالألفة وهو بين جدران غرفته التي تدل على صاحبها بما فيها من أثاث بسيط لا يصلح للاستعمال، إذ((كانت الغرفة مربعة الشكل فيها سرير خشبي عارٍ، وصندوق قديم قرب السرير عليه (بشطمال) وكانت على الأرض مشربة، ونعال بني، وعلى الحائط علقت دشداشة جيت أسمر الى جانبها حزام عريض في مسمار آخر، وعرفجين، وفي الزوايا مخطان الشيطان))⁽⁵⁾ أما طولة الحاج (أحمد أغا) فقد كانت((قطعة من عمره وكانت بيته ومأواه ومملكته))⁽⁶⁾ إذ يقع فيها ذلك الجزء ((الذي يشرب منه مرهون ليقظ سليمة في منتصف الليل، وقبيل أطلاله الفجر))⁽⁷⁾ والذي يشكل حياته ومعنى وجوده لأنه ارتبط لديه ببداية الحياة المتمثلة في رغبة سليمة الخبازة الذي تعده فجرأ ولهذا يشعر مرهون بالضيق ومعه (حمادي العربنجي) لانتهاء طولة الحاج (أحمد أغا) التي ارتبطت بها حياتهما

(1) نفسه: 30.

(2) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972: 532.

(3) ينظر: جماليات المكان: 50، 81.

(4) النخلة والجيران: 42، 43.

(5) نفسه: 76.

(6) نفسه: 38.

(7) نفسه: 37.

وعملهما، فحمادي يتساءل ((أشبهه بالدنيا))⁽¹⁾ لمجرد علمه بانهيار الطولة ومرهون يحافظ في خياله على صورة الإسطبل وعلى مكوناتها من الأشياء ويظل ((يسمىها طولة إلى الأبد، سيظل يتخيل الحفنية ومعالف الخيل، والإيوان الواسع))⁽²⁾.

ومثلما شعر (مرهون السائس) و(حمادي العربنجي) بالضياح لانهيار الطولة، يشعر حسين عليوي بالتشرد والضياح حين يبيع بيت والده ويضع معه زوجة أبيه، وهذا ما نلاحظه في إحساس حسين ببيته بعد بيعه وتشرد زوجة أبيه؛ ((... سار حسين في الشارع إلى بيته وفتح الباب ودخل. قابلته النخلة القميئة متهدلة السعف. كانت وحدها وسط حوش فارغ خاو. واستدار إلى ليوان زوجة أبيه. كان الدولاب الخشبي مرفوعاً، الجرار الفخارية القديمة، والمشربة والطشت، والأواني البيتية النحاسية. كان الليوان قطعة أرض مبنية لا حياة فيها. ودخل الحجرة وأذهله عريها. جدران مزلعة مهشمة الحجارة... ولا شيء من الماضي. حتى رائحة الأنفاس التي كان يشمها كلما دخل الغرفة، زالت وحلت محلها رطوبة عفنة خدشت صدره... وكان دائماً يلتفت فرأى حجرة مصطفى مفتوحة. فارغة... والتفت ورأى ليوانه وباب حجرته، والتفت وقابلته النخلة القميئة مرة أخرى. كان حوضها قد جف وتيبس الطين الأسود وتكسر. هنا كان يغتسل ويذهب إليها... والتفت في ضيق، ورأى التنور. كانت تقف هناك سوداء طويلة، وكانت العبادة هنا قرب البالوعة، وكانت رائحة الخبز تلهب الشهية، وتوحي بالاطمئنان، والآن كان التنور مهجوراً مثل الفوهة... كل هذه الأشياء أصبحت بلا قيمة له، ولا يرتبط معها بسبب))⁽¹⁾. فاختفاء المكان (بيت حسين)، وضياحه أصبح معادلاً موضوعياً لضياح هوية حسين وتشردها؛ لأننا سنواجه إنساناً عائماً في فضاء مبهم وهو ما تبينه لنا نهاية الرواية التي نرى فيها حسين مشرداً في الطرقات والحانات الرخيصة.

أما في رواية (خمسة أصوات) فبدلنا المكان الذي يسير فيه (سعيد) على الخيبة والإحباط والانكسار الذي يعاينه وهو يسير في الأزقة القديمة الضيقة، ويعبر عن حالة الضياح التي اعترته وهذا ما نراه في النص التالي: ((تقاذفته الأزقة مثل أرجل إخطبوط هائل كل زقاق يسلمه إلى زقاق آخر مثله، أزقة تتشابك، تتفرع وتضيق تدور حول نفسها، ومناظر تتكرر، وبيوت متلاحمة الجدران، وأبواب حافية، وأموات على عتبات، وشناشيل ملونة بألوان حزينة مثل جو المواكب الدينية، وأطفال يتراكمون، وقطط شاردة، وعجائز شكسات تلفت أصواتهن لكثرة ما استعملت، وتوقف في رأس زقاق طويل لم يعرف هل مر به من قبل، وفي جولته الضائعة هذه أم لا وكانت في رأس زقاق هذه شناسيل قبل أن يتوغل في متاهة الدروب، وأنه إذا قطع الزقاق سيسمع قرقعة السيارات في شارع غازي بداية رحلته الخائبة، قال لنفسه: ((ربما هذه الخدعة أو لا حاجة إلى كل هذا التعب))⁽²⁾.

وكذا الحال مع غرفته التي تفتقر إلى ما يجعلها مأهولة إنسانياً، وهذا ما أدى إلى الإحساس بالخل الذي يولده الفقر في أثاث غرفته التي يعيش فيها، لذا نراه يتساءل مع نفسه ويجيب على سؤاله في هذا الصدد فيقول: ((فمن طرق باب بيتك من أصدقائك ومن دعوت منهم؟ لا أحد لأنك تستحي من هذا البيت، بل.. ومن كونك لا تمتلك كرسيًا يجلس عليه

(1) نفسه: 153.

(2) نفسه: 177.

(1) النخلة والجيران: 203.

(2) خمسة أصوات: 7.

الضيوف, لا شيء لك فيه غير هذا السرير, وهذه المنضدة التي صنعها لك أخوك وصبغها لك بلون رماني⁽¹⁾.

لقد كشف لنا النسان السابق عن أثر المكان في بناء صورة ((سعيد)) وطباعه وسلوكه فالمكان هنا مرآة لصاحبه, الخجل المتردد, الذي لا يعرف ماذا يريد, ولهذا نرى الزقاق الذي يسير فيه يسلمه إلى زقاق آخر مثله, وغرفته خالية جرداء جعلته يخجل من استقبال أصدقائه فيها وهذا أدى إلى خجل سعيد وتردده سعيد وافتقاره إلى اتخاذ القرارات الحاسمة في أمور الحياة.

ويسهم المكان في بناء صورة (عبد الخالق) المتبرمة الحادة المزاج وفلسفته في الحياة؛ إذ بلغت غرفته من الضيق ما جعله ينفر منها ويتبرم كثيراً: ((تطلع من شباك غرفته الصغيرة إلى الحديقة الخلفية المغمورة نصفها بشمس الساعة السابعة.. وانصرف عن الغرفة مهموماً بعد أن تسمم بجرعة الصباح من الأفكار القاتلة وأجال بصره في غرفته هذه ليست غرفة, بل زائدة دودية, فصلت من غرفة الضيوف بستارة, ووضع فيها سرير حقير هنا, وخزانة من طراز قديم هناك, وكُرسي لا يصلح أن يكون في غرفة الضيوف وطاولة تعود إلى أيام تلمذة والده, وقيل: ((أسكن هنا واكتب واسترح))⁽²⁾.

أما المكان عند (حميد) فقد أثر كثيراً في بناء صورته المرتبكة المزدوجة في الرواية, إذ فقد (البيت) عنده دلالاته الأليفة وتحول إلى مكان معادي بالنسبة له, جعله يعيش بشخصيتين كلاهما مختلف عن الآخر, فهو في الأولى رجل غير متزوج يسهر ويلهو مع أصحابه وفي الثانية رجل متزوج من امرأة لا يحبها, لهذا كان البيت عنده مكاناً للنوم فقط بعد منتصف الليل لأنه ارتبط لديه بالبؤس والفقر وبـ(حليمة) زوجته التي لا يرغب فيها, فالبيت هنا أصبح معادل موضوعي لـ(حليمة) بحيث أصبح البيت وساكنته ذاتاً واحدة, فهو بيت صغير الحجم, عنف الرائحة, فقير الأثاث, مما جعل (حميد) يشبهه بالضريح, إذ كان الضوء الخافت المنسل من شباك الليوان يشبه عنده ضوء الشموع الهزيلة التي توقد فوق قبور أئمة مهجورين, ((وقال لنفسه: هذا ضريح حياتي...)). ليت الفيضان يجتاح الضريح الذي دفنت فيه حياً, ويطفى تلك الشمعة التي تأكل قلبي, فأبدأ بداية جديدة⁽³⁾.

وفي رواية (الوشم) يعد المكان وجهاً من وجوه شخصية ((كريم الناصري)) التي تسعى الرواية إلى رسم معالمها, إذ يبحث ((كريم الناصري)) عن تحقيق المصالحة والألفة مع المكان فلا يجدهما, فـ(المعتقل) في مدينة الناصرية لا يحمل له إلا الذكريات الأليمة التي حاول بثني الوسائل التخلص منها ونسيانها, لهذا ظلَّ (المعتقل) عدائياً بالنسبة للناصرى؛ لأنه كان شاهداً على مرحلة مريرة من حياته وهي مرحلة الاعتقال.

وقد صور لنا الناصري إحساسه بعدائية المكان بقوله: ((جسدي ملقى على الأرض في هذا المعتقل الموحش الذي كان يوماً اصطبلاً لخيول الشرطة الخيالة))⁽⁴⁾. فضلاً عن ضيقه ومحدوديته الذي يترتب عليه افتقاد كل أشكال الراحة النسبية التي يمكن للإنسان أن يحصل عليها, فالأجساد متراسة بشكل يجعلها جسداً واحداً تختلط فيه رائحة العرق

(1) خمسة أصوات: 47.

(2) نفسه: 53.

(3) خمسة أصوات: 133.

(4) الوشم: 41.

والأجساد التي لم تعرف الاستحمام منذ أشهر⁽¹⁾ ليزيد هذا من ثقل المكان وعدائيته. لهذا أفُتحت الرواية بوجود ((كريم الناصري)) في الشارع⁽²⁾ الذي يرمز هنا للحرية وليؤدي وظيفته المضادة للمعتقل، بمعنى آخر أن سعة الشارع جاءت مضادة لضيق المعتقل، والهواء النقي الذي يتنفسه ((الناصرى)) في الشارع نقيض لروائح الأجساد وعرقها في المعتقل، وهكذا يترك المكان بصماته على صورة ((الناصرى)) بشكل لا يستطيع منه فكاكاً، فعلى الرغم من انتقاله إلى مدينة (بغداد) لم يستطع ((الناصرى)) أن يتألف سريعاً مع المكان الجديد، فبغداد بالنسبة إليه ((ما زالت تلحق جراحها))⁽³⁾ ((وتتزع عن جسدها ثياب الحداد))⁽⁴⁾ شيئاً فشيئاً وهي قد عمقت لديه إحساسه بالغربة والوحدة؛ لأنه ظلَّ يبحث عن ((إقامة علاقة دامية مع الأشياء، علاقة تلوي العظام وتهرس الأعصاب كلها))⁽⁵⁾. لهذا يقرر ترك (بغداد) ليرحل إلى الكويت عسى أن يجد حلاً لازمته الروحية؛ لأن المكان لا يمثل علاقة تماسك وشد في علاقته بالناصرى بل عمق في ذاته معنى الاغتراب والرحيل⁽⁶⁾.

ومثلما أسهم المكان في بناء صورة ((كريم الناصري)) في الوشم وألقى بظلاله الثقيلة عليه، فإنه يسهم في بناء صورة (ياسر) و(عبد الله) في القربان بشكل ملفت للنظر؛ إذ أثر ((المقهى)) فيهما تأثيراً كبيراً وشلَّ قدراتهما الكامنة وأرادتهما، فهي ((تحمل طابعاً سلبياً يشبه بما يعانیه الفرد من ضياع وتهميش))⁽⁷⁾ ومما يؤكد ذلك نظرة (ياسر) و(عبد الله) إليها؛ وإذ تبدو من وجهة نظرهما مكاناً معادياً ومصدراً للاستغلال الذي يمارسه صاحب المقهى (دبش) ضدهما. فهي قد امتصت شبابهما كله ببطء، وكأنهما سجينان فيها، وهذا ما يراه (عبد الله) في المقهى التي غدت عنده مكاناً يشبه القبر كثيراً إذ يقول: ((وتتصور قهوة دبش تختلف عن القبر؟ كم سنة صار لنا مدفونين فيه؟))⁽⁸⁾ وهذا يتفق مع وصف الراوي للمقهى في مطلع الرواية فيها ((رائحة شاي قديمة داخنة، وتبغ محمر، وأنفاس رطبة. التخوت فارغة، والموقد مثل تجويف أسود تظهر الابريق فيه مثل صف من الأسنان المتباعدة، وفي الطرف الأيسر يشمخ سماور كامد البريق مثل ناب في فم حيوان))⁽⁹⁾.

لقد استنزفت المقهى حياة ياسر وعبد الله بشكل كبير، فانعكس ذلك في سلوكهما فيما بعد، إذ جعلتهما سطوة المكان/ المقهى يأتیان بتصرفات تبدو غير منسجمة مع طبيعتهما، وهذا ما نراه في علاقة ياسر مع الأرملة التي ربطته علاقة غير شرعية معها لمدة سنتين⁽¹⁰⁾ وعلاقته بصباح الذي ظل يراه مجرد طفل⁽¹¹⁾ ومحاولته الاستحواذ على (مظلومة) وأملاكها بعد وفاة (دبش). أما (عبد الله) فالأمر يمتد إلى أبعد من ذلك كثيراً إذ يحاول (عبد الله) جاهداً

(1) ينظر: نفسه: 47، 48.

(2) ينظر: نفسه: 39.

(3) ينظر: نفسه: 40.

(4) ينظر: نفسه: 40.

(5) الوشم: 47.

(6) ينظر: إنشائية الخطاب الرواية العربية الحديثة: 76.

(7) بنية الشكل الروائي: 91.

(8) القربان: 9.

(9) نفسه: 8.

(10) نفسه: 193.

(11) نفسه: 86.

السيطرة على المقهى الجديد للتعويض عن العجز الذي تلبسه في المقهى القديم وشل قدراته الكامنة فنراه يعود بعد أن شفي من مرضه الغامض - للمقهى الجديد بكل قوة ليتخذ لنفسه مقعداً أعلى من الزبائن، بعد أن كان في المقهى القديم يجلس أو يقف في مستوى واحد مع زبائنه، فالكرسي العالي كان يشعر (عبد الله) بالعظمة قياساً بالطاولة القميئة عند قدميه، التي كانت تبدو متعلقة بالكرسي غير منفصلة عنه، وهذا يشير من زاوية خفية إلى رغبة (عبد الله) في السيطرة وبسط نفوذه على المقهى للتعويض عن أيام عجزه واستلابه في المقهى القديم فهو يستمد قوته من الكرسي العالي؛ لأنه يحس أن الآخرين تحت رحمته وقوته ويتصور أن يعرف ما يدور في رؤوسهم. وهكذا تؤثر المقهى كثيراً في بناء صورة (عبد الله) وتخرج من ((شكلها البدائي الاجتماعي والترفيهي لتتحول إلى نواة ورمز للسلطة والتحكم))⁽¹⁾.

أما في رواية (المبعدون) يصبح المكان جزءاً من صورة الرجل إذ يتلون المكان بمشاعر الرجل وأحاسيسه، يخمد إذ استكان، ويتحرك إذا ثار.⁽²⁾ فعلى الرغم من محدودية المكان الذي تعاملت معه الرواية (المنفى في بدرة)، فإن المبعدين فرضوا حركتهم على المكان فأحالوه إلى كيان يتحرك بأحاديثهم وعملهم المنظم، وذلك من خلال (المعابر السرية) أو الكوة التي أوجدوها في الجدار والتي توصلهم بالبيوت المجاورة بعد أن فرضت عليهم السلطات حصاراً فكرياً ونفسياً. لقد فرض المكان وجوده على الشخصيات في أول اللحظات التي وضعوا أرجلهم فيه، فعلى الرغم من عدائيته بالنسبة إليهم، حاولوا تغييره بإشعال روح الثورة فيه، فحين شرع المبعدون ((كدأبهم كل يوم يتهينون لممارسة طقوس التوقيع المعتادة لاحظ مصطفى كريم... أن ثمة فجة غير اعتيادية في السراي. فالشرطة في رواح ومجيء... تحركت (بدرة) فضت عن كاهلها طوفان العار المستعبد، ذلك الوحل الثقيل من القذارة والعفونة والركود العاجز الكريه))⁽³⁾.

وهكذا يتغير وجه مدينة (بدرة) بفضل المبعدين لتزين كل يوم بالمناشير الملصقة على الجدران، وكأنها نهضت من سباتها الطويل بفعل المبعدين الذين اخترقوا المكان بأفعالهم ونضالهم فالمكان ((لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك، أي مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم))⁽⁴⁾.

وفي رواية (الرجع البعيد) فقد أصبحت الأماكن والأشياء جزءاً لا يتجزأ من وجود الرجل في الرواية؛ إذ يكشف مكان السكن عن تطلعات (مدحت، عبد الكريم) ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية ولأن أماكن السكن تساعد في تحليل درجة الألفة والسعادة ((فالببيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك. كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة))⁽⁵⁾. فمدحت وعبد الكريم ينفصلون عن الطابق الأرضي في بيوتهم بسبب تطلعهم المستمر إلى أعلى، وانفصالهم عن القيم المتوارثة التي يرمز إليها الطابق

(1) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 193.

(2) ينظر: الشخصية في الرواية العراقية: 83.

(3) المبعدون: 244.

(4) بنية الشكل الروائي: 26.

(5) جماليات المكان: 52.

الأرضي مركز تواجد (الأم، الأب، الأخت). وهم كثيراً ما يتواجدون في (سطح البيت) لتحقيق العلو على الآخرين والوحدة مع النفس، فهذا (مدحت) يلجأ إلى السطح دائماً ناشداً الوحدة مع النفس والتأمل: ((كان الهواء صافياً، وليس في السطح أحد غيره، في هذه الساعة الكئيبة من نهاية النهار جلس... على أحد الأسرة، أراحه أن يكون هنا، في هذه الساعة في هذه اللحظة، متروكاً لنفسه يتأمل.. والحيطان الترابية خبأت بؤسها تحت الظلام))⁽¹⁾.

ولم يكن السطح عند مدحت مكاناً للوحدة والتأمل فقط، بل يصبح عنده مكاناً يشحذ مخيلته ويبعث فيه صوراً كثيرة ((كانت النجوم قد تكاثرت بالسما لا لون لها وأغطية الأسرة البيضاء تبدو كخيم في الصحراء، إنه على مبعده، ولعل هذا هو المكان الذي يلائمه أكثر))⁽²⁾.

ولتعميق إحساس القارئ بتطلع (مدحت) نحو المنزل العليا وانفصاله عن أقرانه، خروجه هارباً بعد ليلة زفافه، نحو بيت حسين زوج أخته مديحة واستقراره في الأعلى دون الأسفل، فالأعلى ينسجم كثيراً مع تطلعات مدحت برغم الأزمة النفسية التي ألمت به بعد ليلة زفافه.

فالمكان هنا ضروري جداً لاحتواء مدحت وللاقتناع بعالمه الداخلي، وهو فضلاً عن ذلك من أهم السمات التي عالج بها الراوي طبيعة شخصياته المأزومة وهو يقتنصهم في لحظة صراعهم مع ذواتهم أو مع العالم؛ إذ نقل لنا الروائي تصور مدحت للمكان في قوله: ((كانت ظلال الأعمدة الخشبية تتراعى على الحيطان العالية وأغصان الزيتون منكشدة على نفسها، سحرت تلك الأضواء المنشطرة والظلال الطويلة التي إحاطته وهو وسط الحوش استدار حول نفسه ثم استدار مرة أخرى. مثل الطواحين العمالقة، عمالقة دون كيشوت، عمالقة باب الشيخ))⁽³⁾. وهذا التصور فيه الشيء الكثير من أزمة مدحت النفسية التي يحاول إسقاطها على المكان الذي يحتويه.

يتضح لنا مما سبق ذكره ان للمكان أثر كبير في بناء صورة الرجل، إذ إنه الإطار الذي يحتوي الرجل ويعكس عالمه وطريقة تفكيره.

(1) الرجوع البعيد: 167، 168.

(2) نفسه: 168.

(3) الرجوع البعيد: 169.

الخاتمة

وبعد وصول الدراسة إلى محطتها الأخيرة، نحاول في هذه الموضع ان نبين أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة، والتي يمكن إجمالها على النحو التالي:

- تحظى صورة الرجل بأهمية كبيرة في الثقافة العربية، فالرجل هو المستأثر بالسيادة والقيادة في المجتمع العربي الذي وسمَ بـ(المجتمع الأبوي) نظراً لسيادة مفاهيم (الرجولة) و(الذكورة) في كل مجالات الحياة.

- نتيجة لتأثر الفن الروائي بحياة المجتمعات على مر العصور، فقد هيمنت صورة الرجل على النتاج الروائي العراقي؛ إذ قُدمت لنا وهي مندمجة في عمق التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية، لذا فقد أظهرت لنا الرواية العراقية صوراً متعددة تعكس صراع الرجل مع الواقع بكلّ منغصاته وسلبياته التي تحول دون تحقيق إيديولوجيته التي يؤمن بها، كصورة الرجل المؤمن بالإيديولوجيا الماركسية والرجل المؤمن بالإيديولوجية الوجودية.

- عكس المحتوى النفسي لصورة الرجل في الرواية العراقية قدرته على إقناع القارئ بواقعيته ووجودها، فضلاً عن مصداقيتها داخل العمل الروائي.

- قُدمت صورة الرجل في ملامحها الخارجية تقديماً مدروساً يكشف عن حقائقها الداخلية والاجتماعية والشكلية فالملامح الخارجية لم تكن ملامح مجردة قائمة بذاتها، وإنما هي مرآة لكشف أغوار الرجل النفسية والفكرية والاجتماعية، أما انتماؤه الاجتماعي أو وضعه الطبقي فله الأثر الكبير على حركته ولغته وسلوكه داخل الرواية بوصفها أهم الأنواع الأدبية للتعبير عن السلوك الإنساني.

- اختلف موقف الرجل من المرأة باختلاف مواقفه الفكرية وبيئته التي نشأ فيها، إذ غدت المرأة عند بعضهم جزءاً من وعيه وموقفه العام اتجاه قضايا الوجود، وموضوعاً ذا أهمية في تفكيره، أما عند البعض الآخر فقد ظلت المرأة موضوعاً للشهوة وإتباعاً للغريزة، ولا يقتصر هذا الموقف السلبي على الرجل غير المثقف بل يشمل الإنسان المثقف الذي لم تفلح الأفكار التقدمية التي يحملها في تجاوز النظرة البهيمية للمرأة ليؤكدوا مدى ثقل الإرث الجمعي للأفكار التقليدية التي ورثها الرجل من مجتمعه الأبوي.

- كان لعناصر البناء الفني الأثر الكبير في بناء صورة الرجل؛ إذ أقام الروائي تصوره الفني على نظرة شمولية للعمل الروائي، فقد شارك المنظور الروائي والحوار والزمان والمكان في تطوير صورة الرجل وبنائها. فعندما يريد الروائي أن يكشف عن مواقف فكرية متباينة إزاء العالم الخارجي بإزاء حدث معين فإنه يعمد إلى تعدد الأصوات الروائية داخل العمل الروائي، وهذا يدل على أهمية وجهات النظر المتعددة التي تكشف عن طريقة تفكيرها وتعبيرها، أما حين يسعى الروائي إعطاء مزية التفرد والتميز لأحدى الشخصيات الذكورية دون غيرها فإنه يعمد إلى تقديم الأحداث عبر منظور روائي محدد يكون محكوماً بهيمنة الراوي أو الشخصية القصصية التي تقدم الأحداث عبر منظورها الذاتي.

- أسهم الحوار بشكل فعال في بناء صورة الرجل ووصفه ورصد أبعاده النفسية والفكرية وتقديمه للقارئ، بصورة واضحة، كاشفاً عن نزعاتها وأمزجتها وذكرياتها وفلسفتها في الحياة.

- شارك الزمان والمكان في بناء صورة الرجل وتطورها، إذ يمكننا إدراك طبيعة الشخصية وقيمتها الفكرية والنفسية من خلال نظراتها إلى الزمن وتعاملها مع المكان وتأثرها به، إذ أصبح الزمان في الرواية المعاصرة هو الشخصية، وأصبح المكان خزاناً حقيقياً

للأفكار والمشاعر حين تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر.

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم

أولاً: الروايات:

- أنيس زكي حسن: السجين، ط1، مكتبة الحياة، بيروت، 1961.
- برهان الخطيب: ضباب في الظهيرة، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1968.
- جهاد ومجيد: الهشيم، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1974.
- طه حامد الشبيب، إنه الجراد، مطبعة المعارف، بغداد، 1995.
- عادل عبد الجبار: عزال حمد السالم، ط1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
- عبد الخالق الركابي: نافذة بسعة الحلم، دار الحرية للطباعة، 1977.
- -من يفتح باب الطلسم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.
- -الرووق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- -قبل أن يخلق الباشق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- -سابع أيام الخلق، د1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- عبد الرحمن مجيد الربيعي: -الوشم، ط1، دار الطليعة للطباعة للنشر، بيروت، 1978.
- -الأنهار، ط1، دار العودة، بيروت، (د.ت).
- -القمر والأسوار، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976.
- -خطوط الطول.. خطوط العرض، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
- عبد الرزاق المطلبي: الضامئون، وزارة الثقافة والإرشاد، سلسلة القصة والمسرحية، 1967.
- علي خيون: بلقيس والهدهد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1995.
- غائب طعمة فرمان: -النخلة والجيران، ط1، دار الفارابي، دار بابل 1988.
- -خمسة أصوات، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1967.
- -المخاض، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1974.
- -القربان، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد 1975.
- -ظلال على النافذة، دار الآداب، بيروت، 1979.
- -آلام السيد معروف، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1982.
- -المرتجى والمؤجل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1982.
- -المركب، ط1، دار الآداب، 1989.
- غازي العبادي: رجل في المحاق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
- غانم الدباغ: ضجة في الزقاق، مطبعة الأديب البغدادية، 1972.
- فاضل العزاوي: مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، مطبعة الآداب، النجف، 1969.
- -القلعة الخامسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.

- فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، ط2، دار المدى للثقافة والنشر، 2002.
- خاتم الرمل، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1995: 21.
- المسرات والأوجاع، ط1، دار المدى للثقافة والنشر: 1998.
- محسن جاسم الموسوي: درب الزعفران، ط1، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، 1990: 147.
- محمد عبد المجيد: ما يتساقط من الجحيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- مهدي عيسى الصقر: الشاهدة والزنجي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- أشواق طائر الليل، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
- صراخ النوارس، دار الآداب، بيروت، 1997.
- هشام توفيق الركابي: المبعدون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- يوسف الصائغ: اللعبة، مطبعة الأديب البغدادية، 1970.

ثانياً: المصادر والمراجع العربية أو المترجم إليها:

- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية الناشرين المتحدين، (د.ت).
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت.
- احمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).
- أحمد محمد عطية: مع نجيب محفوظ، ط2، دار الجيل، بيروت، 1983.
- احمد محمود خليل: في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي)، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1996.
- أحمد النعمان: غائب طعمة فرمان (أدب المنفى والحنين إلى الوطن)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996.
- أ. ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، ترجمة حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق 1978.
- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم د. لويس عوض، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- أوستن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب-المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.
- باقر جواد الزجاجي: الرواية العراقية وقضية الريف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- بيرسي لوبوك: صناعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد 1981.
- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، توبقال، الدار البيضاء، 1990.
- المبدأ الحوارية (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، منشورات ذوي القربى، 1385هـ.
- جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
- شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
- جون برين: كتابة الرواية، ترجمة: مجيد ياسين، مراجعة د. مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1993.
- جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، مطابع الأنباء، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (58)، 1982.

- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- حميد لحداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993.
- حياة شرارة: تولستوي فناناً، دار الطليعة، بيروت، 1979.
- خالد المصري: غائب طعمة فرمان (حركة المجتمع وتحولات النص)، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، 1997.
- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، 1996.
- ر. م البيريس: تأريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1967.
- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975.
- زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ط1، مكتبة مصر - مشكلات فلسفية (2)، 1959.
- سامية حسن الساعاتي: علم اجتماع المرأة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999.
- سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989.
- سلوى الخماش: المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت، 1973.
- سليمان البكري: عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي في جامعة الموصل، 1977.
- سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982.
- السيد محمد حسين الطباطبائي: الميزان في تفسير القرآن، دار الكتب الإسلامية، طهران، (د. ت).
- سيرغي بترون: الواقعية النقدية، ترجمة شوكت يوسف، وزارة الثقافة، دمشق، 1983.
- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- شجاع مسلم العاني: - البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- -في أدبنا القصصي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
- -المرأة في القصة العراقية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

- شمس الدين موسى: كلمات على ضفاف الواقعية (دراسات نقدية في الرواية والقصة)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.
- عباس عبد جاسم: ماوراء السرد ماوراء الرواية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.
- عبد الله إبراهيم: البناء الفني في رواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- -المتخيل السرد (مقاربات نقدية في التناقض والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1990.
- -موسوعة السرد العربي: ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005.
- عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر (أزمة الذات في الرواية العربية)، ط1، دار رياض الريس للنشر، 2003.
- عبد الإله احمد: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- -في الأدب القصصي ونقده، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- عبد الرضا علي: عبد الرحمن الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1976.
- عبد علي سلمان المالكي: المدخل الى الانثروبولوجيا الاجتماعية، ط1، مطبعة النجف الاشرف، العراق، النجف الاشرف، 2007.
- عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بولدير الى العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972.
- علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

- علي الراعي وآخرون: عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 1984.
- علي كمال: النفس (انفعالاتها وأمراضها وعلاجها)، ط1، بغداد، 1967.
- عمر الطالب: الرواية العربية في العراق، مطبعة النعمان، النجف، 1971.
- فاضل ثامر:- الصوت الآخر (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1992.
- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي ، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا 2004.
- معالم في أدبنا المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.
- فاطمة عيسى جاسم: غائب طعمة فرمان روائياً، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004.
- فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.
- فيصل عباس: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1982.
- قيس كاظم الجنابي: ثلاثية الراووق (الرؤية والبناء)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النفسي، مراجعة د. عادل صادق، تحرير مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (د. ت).
- ليون إيدل: القصة السيكلوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ترجمة محمود السمرة، مطابع ميمسا، بيروت- نيويورك، 1959.
- مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي)، ترجمة وجيه أسعد، ومراجعة انطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
- محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية (النشأة والتحول)، ط1، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1986.

- محمد رجب الباردي:- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، شركة أوربيس للطباعة والنشر، سلسلة موافقات (3)، 1992.
- محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، إعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية (د. ت).
- محمد عزيز الحبابي: من الكائن إلى الشخص، دار المعارف، مصر، 1963.
- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجاً (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- مصطفى الخشاب: الاجتماع العائلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1962.
- مليحة عوني القصير ود. صبيح عبد المنعم أحمد: علم اجتماع العائلة، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1984.
- مورييس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.
- ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً معاصراً)، ط2، المركز الثقافي العربي، 2000.
- ميخائيل باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة: د. جميل نصيفا التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- ميشال عاصي: الفن والأدب (بحث في الجماليات والأنواع الأدبية)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1963.
- ميشال عاصي ود. أميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987.
- ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
- ميشيل زيرافا: الأدب القصصي (الرواية والواقع الاجتماعي)، ترجمة: سما داود، مراجعة د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.
- نجم عبد الله كاظم: الرواية في العراق وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
- نيقولا بريديائف: العزلة والمجتمع، ترجمة د. فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، سلسلة الألف كتاب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1960.
- ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، القاهرة، 1957-1958.
- ياسين النصير:- القاص والواقع (مقالات في القصة والرواية العراقية)، منشورات وزارة الإعلام، 1975.

- بما تخفيه القراءة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت: 2008.
- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 (دراسة نقدية) مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978.
- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، ط5، دار المعارف، مصر، 1966.

ثالثاً: الدوريات:

- أحمد خالص الشعلان: خاتم الرمل (أشكال السرد وأمور أخرى، مجلة الأقلام، العدد (1)، السنة (39)، 2004.
- أفنان القاسم: البطل المتضاد (دراسة في رواية الأنهار)، مجلة الأقلام، العدد (2) السنة (71) آذار، 1982.
- برهان الخطيب: الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينيات، مجلة الأقلام العدد (8)، 1980.
- بسام فرنجية: الاغتراب في أدب حليم بركات، مجلة فصول، العدد (1)، 1983.
- تزفيتان تودوروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة، مصطفى التواتي، الثقافة الأجنبية، العدد (3)، السنة (4)، 1984.
- د. حسين سرمك: في علم نفس الإبداع، خاتم الرمل.. خاتم الأم، الصباح الجديد، 2007/9/10.
- داود سلمان العنكي: بلقيس والهدد (المصطلح والعنوان والأسطورة)، مجلة الأقلام، العدد (3)، أيار - حزيران، 2000.
- رزاق إبراهيم حسن: مخلوقات القلعة (دراسة في روايتي فاضل العزاوي)، مجلة الأقلام، العدد (5) السنة (12) شباط 1977.
- صبري مسلم حمادي: أبطال الرجوع البعيد بين الإحباط والاغتراب، مجلة الأقلام العدد (2) السنة (18) 1983.
- كريم قاسم عبود: لا يمكن أن أحيأ بدون كتابة، حوار مع فؤاد التكرلي، مجلة الأقلام، العدد (4) السنة (21) نيسان 1986.
- ماجد السامرائي: الواقعية الحديثة خيمة للرمز والسحر والكوابيس، حوار مع مهدي عيسى الصقر، جريدة (العرب اليوم)، الخميس 1997/7/3.
- محمد درويش علي: صراخ النوارس والالتقاء على الحدث المأساوي، جريدة العراق، العدد (6345) الخميس 14 آب 1997، صفحة أدب.
- مهند يونس: تبرير الرواية الإطارية في سابع أيام الخلق، مجلة الأقلام، العدد (1-4) 1997. الرواية النسبية، مجلة الآداب 1997/5/6.
- ميسلون هادي: فؤاد التكرلي.. قريباً جداً.. بعيداً جداً.. أتمنى فهل أستطيع؟ (حوار) مجلة ألف باء العدد (1444)، 29 أيار 1996.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

- أماني حارث الغانمي: التداخل النصي في الرواية العراقية 1990-1999 (رسالة ماجستير) كلية التربية، جامعة القادسية 2002.
- خالدة حسن خضر النعيمي: صورة الرجل في الرواية النسوية العراقية 1950-1980 (رسالة ماجستير) كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد، 1999.
- صبري مسلم حمادي: صورة البطل في الرواية العراقية 1928-1980 (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة بغداد، 1984.
- فاتن إسماعيل الراوي: شخصية المثقف في الرواية العراقية 1928-1980 (رسالة ماجستير) كلية الآداب، جامعة بغداد، 1994.
- فرح مهدي صالح الخفاجي: البناء الفني في روايات مهدي عيسى الصقر (رسالة ماجستير) كلية التربية، جامعة القادسية، 2002.
- فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية من 1980 إلى 2000 (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة القادسية، 2007.
- مصطفى ساجت مصطفى: الشخصية في الرواية العراقية، دراسة فنية نقدية 1958-1980 (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1996.
- هادي شعلان البطحاوي: رواية السجن في العراق، دراسة نقدية (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة بابل، 2002.