مستويات الأداءِ اللغويّ في روايةِ (الضلع) لحميدِ العقابيّ

م.د. سالم جمعة كاظم
كلية التربية/ جامعة القادسية

Abstract

The language of the narrative text is composed of vocabulary, sentences and paragraphs that are combined by a purposeful symbolic path which aims to dedicate the writer's vision and ideology. Although it lacks the structure of rhythm as in the poetic text, it is replaced by different levels of linguistic performance and play with a plurality of voice and a harmonious dialogue that reshape reality and express what was and what could be .

The novel (Al dlaa) has a wide range of linguistic performance as an open expression space that redefines reality through the use of poetry, poetic language, sex, myth, literary and historical language, and colloquial language to characterize an identity of alienation, oppression and psychological distress. The formulation of the scenes of war and migration and the portrayal of feelings of terror and anxiety and events of detention and exile and repressed sex working to influence the linguistic fabric and push it to take multiple levels that allow the writer to express the reality of Iraq and restructuring by investing formulas language and methodological performance, and hence the effectiveness of research in the disclosure of the formulation of the tool and its beauty and function In expression of reality.

تمهيد

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين محمد وآله الطيبين الطاهرين.. وبعد...

تحتل اللّغة في النص الإبداعي موقعاً اثيراً ، وركيزة أساسية فيه ، اذ إنها عماد كل المحاور والأبنية التي يتم عبرها تشكيل معمارية النص وأبعاده ، و إذا كانت لغة الشعر بما تحويه من تركيز وكثافة ودقّة ، تمثل بحثاً يسيراً للدّراس الذي عليه – لأجل إحكام السيطرة على النص – أن يتسلّح بما هو ضروري من قواعد نحوية وصوتية وتركيبية ودلالية يتم توظيفها للكشف عن مكامن الجمال والابداع في النص الشعري ، فإن لغة النثر ، بالمقابل ، بها حاجة الى جهد أكبر لا يتيسر للدارس الاّ من خلال تحشيد أدوات أكثر تنوعاً واتساعاً ، وذلك لصعوبة تطويع النص النثري (والروائي بالخصوص)وتحديد البؤرة التي يرتكز عليها تأويلاً ودلالةً . فالتعامل مع اللغة هنا لا يتم بوصفها مادةً نوعيةً خاصةً بعلم اللغة ونسقاً من المقولات النحوية المجرّدة ، بل من خلال كيانها الملموس الحي بوصفها لغةً مشبعةً إيديولوجياً ،و بعدّها مفهوماً للعالم ، ذلك أنها العنصر الوحيد الذي يشخّص قوى التمركز الإيديولوجي واللّفظي المرتبطان معاً ضمن سيرورة الحياة الاجتماعية كما يرى باختين [١] ويبدو أن ذلك الأمر دفع كثير من الدارسين الى النأي عن دراسة لغة الرواية واختيار حقل الدراسة الأسلوبية لكشف طابع الأداء الأسلوبي لكل روائي

تعد الرواية أداءً لسانياً جامعاً للغات شتى ، لغة الروائي ،و لغة الرواة ، ولغة الشخصيات ، ولغة الوصف والحوار ، وبذلك تتعد مستويات الأداء اللغوي وتتمايز سرداً ووصفاً وحواراً بما ينسجم مع فكر الكاتب وأسلوبه[٢] كما تمتاز بطول الجمل والفقرات والمقاطع لتشكّل فضاءً رحباً للتحليل والتأويل ، الأمر الذي يجعل دراستها لغوياً أمراً غير يسير .

إن اختيار رواية (الضلع) للروائي والشاعر حميد العقابي ، بوصفها فضاءً تعبيرياً به حاجة للدراسة اللّغوية له ما يسوّغه ، يتجلى ذلك بالتأثير الكبير للأحداث والوقائع على صياغة النسيج اللغوي ، فالنص متخمٌ بمشاهد القتامة والموت والاغتراب والقهر والتأزّم النفسي والدمار الذي سببتّه الأحداث لطبيعة الفرد في المشهد العراقي بأطيافه المتنوعة ، ذلك أن الرواية تمزج بين مشاهد الحرب وتصوير مشهد الرعب اليومي إبان عهد النظام السابق ، و أخبار المنفى والهجرة خارج

العراق لتعكس لنا تطوّر الافكار وطبيعة الأداء اللغوي عند النخبة التي عانت الويلات آنذاك ، ومدى انعكاس ذلك في نصوصهم الأدبية . فالبحث أثناء اهتمامه بوضع القاموس اللغوي للروائي ومرجعياته ، مقابل المعجم الشعري للشاعر ، معنّي كذلك ، بمدى فاعلية الوظيفة المناطة بالروائي وهو يعيد تشكيل الواقع عبر استثمار صيغ الأداء اللغوي ومستوياته .

عُرفَ الراحل حميد العقابي بموهبته الشعرية قبل كتابته النثرية ، فهو شاعر من مواليد واسط / الكوت ١٩٥٦ ، تعرّض للقهر السياسي والاقتصادي في بلده ، ثم غادر العراق مشياً على الاقدام الى إيران عام ١٩٨٢ ، لكنه فشل في الهروب منها ، تمكن من السفر الى دمشق بعد رحلة جوع وتشرّد حتى وصل الى الدنمارك (بمعجزة) ليقيم فيها منذ ١٩٨٥ حتى وافته المنية إثر سكتة قلبيةٍ في (فايله) عام ٢٠١٧م . كتب سيرته الذاتية (أصغي الى رمادي ٢٠٠٢) بعد خمس مجاميع شعرية ، من أعماله : (أقول احترس ايها الليلك ١٩٨٦ / واقف بين يدي ١٩٨٧ / بم التعلل ١٩٨٨ / تضاريس الداخل ١٩٩٤ / حديقة جورج ١٩٩٤ / وحدي سافرت غداً (بالدنماركية) ١٩٩٦ / كمائن منتعظة (ضمن كتاب خمسة شعراء عراقيين ١٩٩٨) / أصغي الى رمادي فصول من سيرة ذاتية ٢٠٠٢ / ثمة أشياء أخرى (قصص) ٢٠٠٥ / الفادن عناء فحسب (شعر) ٢٠٠٥ / رواية الضلع ٢٠٠٧ / أقتفي أثري (رواية) ٢٠٠٩ / القلادة (رواية) ٢٠١٦[٣]

تنطوي رواية (الضلع) الصادرة عن دار الجمل ٢٠٠٧ على أقسام ثلاثة ، ضمن كتاب من الحجم المتوسط في (٥١٠ صفحة) تسبقها مقدمة بصفحتين تحكي قصة حياة موجزة لرجل تتعدد أسماؤه من الولادة حتى الممات موظفةً اللغة الفصحى الممزوجة بالعامية .

يقع القسم الاول من الرواية (الصندوق الاسود) في (١٤٥ صفحة) وفيه فقرات عدّة (النورس / عشتار / النورس مرة اخرى / رحلة ملغاة / النهاية) في حين يقع القسم الثاني (الرماد) في (٢٦٥ صفحة) وهو يخلو من الفقرات والعنوانات الداخلية باستثناء رسالة مكتوبة بلغة تراثية تحت عنوان (رسالة في الجلق والجلاقة لشيخ الطريقة الجاهرية الحر الفقير) تقتحم القسم الثاني بلا سابق إنذار وتقع في (٧٥ صفحة) ثم يعود بعدها السرد لاستكمال الاحداث ، أما القسم الثالث فقد كان خالياً من العنوان و الفقرات ويقع في (١٧ صفحة) فقط ، وقد وسمت الورقة الأخيرة فيه بعنوان (إشارة) وتقع ضمن صفحة وسطر أخير ذُيّل بعبارة (أصغي الى رمادي – الجزء الثاني) وتاريخ كتابة النص بين ٢٠٠٤/٦/١٥ و ٢٠٠٥/٩/١٢ (فايله / الدنمارك) . ومن ثم تم تخصيص ورقة تتلوها للمظان والمصادر مكتوبة بشكل منفصل تضمنت ستة مصادر في الجنس (اثنان) وتأريخ الطبري ومقتل الحسين لأبي مخنف وكتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) و أصغي الى رمادي ، ثم جاءت ورقة الفهرسة بالموضوعات .

لغة السرد والإيهام بالضمائر

يستثمر الراوي الامكانيات المميزة التي تتمتع بها الكيانات النحوية من خلال توظيفها ضمن أنساقٍ تعتمد الوصف تارةً ، وصف الشخصيات والأماكن " اقتربتُ من أحد الصيادين ، وكان عجوزاً دنماركياً بدا لي وكأنه ضالعٌ بتأريخ البحار ، قد حُفرتْ على وجههِ تجاعيدُ الخبرة فبدا بعضلاتهِ المفتولةِ ، ولحيته المتّسخةِ حفيداً نجيباً لأولئك الفايكنغ الذين تركوا أسماءَهم على صخورِ بحر الشّمال " [٤] وتارة أخرى تعمل (الأنساق) على توظيف الضمائر من خلال حوارات إيهامية مع شخصيات مفترضة " صوتٌ أسمعُهُ يناديني يُغريني بالانتحار ، وكلّما هممتُ بالقفز الى العمق سمعتُ صوتاً آخر يصرخُ بي :

- "توقف يا ... أنتَ نبيّ" (...)
- " لا تصمت ! "
- " ..... "

- " أنتَ جبان "
- " ..... "
- " وغبيّ "
- " ..... "
- " أكرهُك "
- " ..... " " ..... " " ..... "
- " عفواً "
- " ..... "
- " يقتُلُني صمتُك . قُلْ أي شيء ! "
- " ..... "
- " أُحِبُّك "(٥)

وربما كانت تلك الشخصية تشغل بال الراوي وتحتل موقعاً أثيراً في نفسه وذاكرته ، غير أنها – بعد المتابعة والتحرّي – تميط اللثّام عن حقيقتها فإذا بها تشترك مع شخصية الراوي حدَّ المطابقة " تطلّعتُ في عمقٍ الى وجهي المرتسمِ في المرآة ، كانت لا تزال هناك ملامحٌ لشخصٍ يشبهني ، حدَّقتُ اليه بجرأةٍ ، فراحتْ تتّضحُ الصورةُ أكثر وأكثر ، ويزدادُ الشبهُ بيننا وضوحاً حتى استعاد الشخصُ الآخرُ كاملَ ملامحي ، شعرتُ بخجلٍ وخوفٍ من هذا الشخص الذي يقفُ بيني وبيني ، هذا الذي يلبَسُني ، ويسرِقُ منّي جسدي ولساني ، ولستُ قادراً على استردادِهما منه "(٦)وفي نص آخر " سمعتُ صوتاً يهمسُ باسمي قادماً من ورائي . توقّفَ مُلتفتاً فرأيتُهُ يقتربُ منّي . مسكَ ذراعي دافعاً إيّاي الى الأمام كأنّه يحثُّني على الابتعاد عن المكان باتجاه جسرِ الشهداء ، توقّفْنا عند بوابةِ المتحفِ الشّعبيّ ، تطّلعتُ إليهِ فأدركتُ بأنّه لم يعُدْ يُشبهُني فقد موّهَ نفسَه بشاربينِ كبيرينِ ونظّارةٍ سوداء ، أو ربّما أنا الذي لم أعُدْ أشبهُهُ (...) تطّلعَ هَزّاعُ الى وجهَيْنا على ضوءِ الفانوسِ ثُمّ التفتَ إليّ وسَألني : " أخوكْ ؟ موْ ؟ " هززتُ رأسي إيجاباً " (٧) وربما تندمج الشخصيتان (شخصية الراوي حميد بزون مهدي مع شبيهه عاشور وحيد صابر) لتصبحا شخصيةً واحدةً بعد سرد طويل يتمُّ من خلاله إيهام القارئ بأنّهما صديقان قديمان عاشا طفولةً مشتركةً وظروفاً متشابهةً "تماهى بيَّ وتماهيتُ به، حتى أني نسيتُ اسمَهُ " عاشور وحيد صابر " أعرفُ جيّداً أنّ هذا ليس اسمه الحقيقي بل اسم رجلٍ مات غرقاً في نهرِ دجلة ، وبعد غرَقِهِ مُدّ طوقُ النجاةِ لرجلٍ يوشكُ على الغرقِ فتلقّفَهُ ونجا به . أتذكّر حينما كان عاشور مُختبئاً معي في خيمةٍ على نهرِ الفرات ، وحينما أراني جوازَ السفرِ المزوّرِ الذي سيجتازُ به المطار الى المنفى ضحكتُ كثيراً(...) ولم يخطر في بالي أن يزحف الاسمُ من خانتهِ نحو الصّورة ثم يخرجان معاً خارج الجواز والسفر نحو الإقامة والأمكنة . ثم يتلبّس حاملُهُ ويُعيدُ تشكيلَ هُويّتِهِ وشخصيته "(٨)

فاللجوء الى اسم العلم يشكل وسيلةً مؤكدةً وشائعةً في تكريس الوهم المرجعي عند القارئ (٩) وفي حوار معه :

- "عاشورْ مَنْ أنتْ ؟ أنا لا أعرِفُكْ "
- " ..... "
- " أجِبْني بحقّ مأساتِنا المشتركة ! "
- " أنا أنتَ أيُّها الغبيّ ... " (١٠)

وهي لعبة ذكية سعى الروائي من خلالها الى إيهام المتلقي بصناعة شخصية افتراضية تحمل سمات شخصية الراوي ذاتها ، غير أنها تتمتع بالقدرة على الإفصاح والجرأة على المواجهة على عكس الحياء والجبن اللّذين كانا من سمات الراوي (حميد) تلك الشخصية التي وصل بها الحال – من شدة التماهي – أن تكون غير قادرة على تمييز نسبة القول (الى حميد أو عاشور) " ..."عفواً ... وأنا أكتب ذلك تسرَّبَ الشّكُّ الى ذاكرتي ، فأنا لستُ متأكداً الآن مَن مِنّا كان السابق الى نطقِ هذه الجملة ،أعني الرغبة في الانتحار " ... " [١١] فحين يكون التذكرّ مفتاحاً أساسياً للرواية ، وقوة مسيطرة على الشخصيات يحصل انزياح نفسي يجعل الشخصية تنتقل من كيانها لتحل في كيان شخصية أخرى وقد تسمّى هذه الحالة تناسخاً أو تقمصاً أو تحوّلاً ، إذ بعد التذكر تعتقد الشخصية أنها تقمّصت أو تناسخت مع شخصية تعيش حالاتها وهو الامر الذي يدفع أحياناً الى خلق شخصيات توهيمية (فانتاستيكية) تضفي على السرد نكهة فريدة وكثافة تخييلية[١٢] .

إن الأسلوب السردي الذي اعتمدته الرواية يخرج عن الإطار التقليدي للذاتي و الموضوعي الى محاولة تجريب نمط آخر أكثر جدّة ينبني على أساس خلق شخصية وهمية منشطرة بالأصل عن الشخصية الرئيسة (الراوي) وتتطابق معها رغم اختلافها عنها ببعض الملامح الخلقية مثل القسوة والفضاضة وهو أمر يوحي بذكاء رهين بالمراوغة التي اعتمدها الروائي في بناء شخصية متشظّية تحمل وجهين متطابقين ومتباينين في الآن ذاته ، وقد نجحت – في تصوري – تلك التقنية في إيهام المتلقّي عبر استثمار الأسماء ولعبة الضمائر (أنا – أنت – هو) في السرد والحوار والوصف . واستمر الايهام واللعب حتى بعد انتحار شخصية (عاشور) الشبيه وعودته في خاتمة الرواية وادّعائه (ضمناً) بأنه يتحمل مسؤولية كتابة القسم الأول منها (الصندوق الاسود) إنه يحيل القارئ الى ترقب صدور جزء جديد من الرواية يحمل ملامح سيرة ذاتية موسومة بعنوان (أصغي الى رمادي – الجزء الثاني) " ..."على الرغمِ من معرفتي بنزواتِ عاشور وجنونِهِ إلاّ أني لم أستطعْ تخمين سبب خروجِهِ قافزاً من البرندة التي ترتفع عن الارض بثلاثة أمتار تقريباً حتى قرأتُ لاحقاً مخطَوطتَه أو صندوقَه الأسود ، والعلاقة التي جمعته بالنّورس " ... " [١٣] " توقفتُ عند العنوان الذّكي (الصندوق الاسود) مُقلّباً الأوراق ثانيةً وثالثةً وعاشرةً ، لكنّي لم أتجرّأ على كشف محتويات الصندوق . فجأة لفتَ نظري أسفل الصفحة الأولى سطرٌ مطموسٌ لم يظهر منه أيّ حرف ، حيث يبدو أنّ عاشور قد كتبه ثم ندمَ فانهالَ عليه بالشّطبِ كي يُخفي سرّه تماماً (...) عندها بدتْ لي الحروف المطموسة مقلوبةً ، وشيئاً فشيئاً بدأتْ تظهرُ أمامي بوضوح ، فقرأتُها بصوتٍ عالٍ: " أصغي الى رمادي – الجزء الثاني "[١٤]

يحيل هذا اللعب بالضمائر والاسماء والايهام بالشخصيات الى إثارة تساؤلات عدّة ، لعل من أكثرها خطورة يتجلى بالاقتراب من منظور الكتابة السيرية ، فهل كانت رواية (الضلع) رواية أم سيرة ذاتية ؟ وللإجابة على ذلك ينبغي مراجعة المعايير التي وضعها نقّاد السيرة حول تسمية العمل السيري ومدى انطباقها على النص قيد الدراسة .

يشترط (فيليب لوجون)التصريح بالميثاق السيري الذي يشي بواقعية أحداث النص السير ذاتي وصدقه التأريخي والفني معاً ، مقابل الميثاق المرجعي للنصوص التاريخية ، والميثاق التخييلي للنصوص الروائية [١٥] وذلك عبر طرائق عدّة ، من اشهرها تذييل العنوان الرئيس بعنوان فرعي يحمل وسم سيرة او سيرة ذاتية وهو مالم يتحقق بـــ(الضلع) إذْ كان النص يحمل تحت عتبة العنوان (رواية) وذلك يناقض تماماً ما انطوى عليه المتن من تصريح باسم الراوي (الروائي)* وتاريخ ولادته وموضع سكناه وزوجته وابنتيه وتفصيلات اخرى تتطابق مع أحداث الحرب والسجن والاعتقال والهروب خارج البلاد ، حتى الإقامة في مدينة (فايله) بالدنمارك وهي احداث تتطابق مع السيرة الشخصية للروائي (حميد العقابي)

لقد تمّتْ مطابقة المؤلف مع الراوي مع الشخصية المركزية في رواية الضلع وهذه المطابقة تمثل المعيار الثاني الذي طرحه نقاد السيرة الذاتية لتحقق شروط النص السيري وقد تجلى ذلك واضحاً في متن (الضلع) حيث اعترف الراوي باسمه (حميد) الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الاحداث [١٦] وهو الأمر الذي يحيل الى أن نص (الضلع) تقنّع بقناع روائي للتعبير

عن (سيرة) حياة حميد العقابي ، فلا نجانب الصواب إن خالفنا عبارة (رواية) المثبتة في لوحة الغلاف وأطلقنا على النص (سيرة ذاتية) أو (سيرة روائية) على اقل تقدير (في حال الوفاء للمساحة التخييلية التي وظفها النص) وهذا الأمر يعيد تجنيس المتن بعد ترحيله من النوع الروائي المعتمد على الميثاق التخييلي الى النوع السير ذاتي المستند الى الميثاق السيري بدلالة مطابقة الأحداث والشخصيات المحوريّة .

تجدر الاشارة الى أن الروائي (حميد العقابي) اقتحم عالم الكتابة النثرية للمرة الأولى عند كتابته نصاً يحمل توقيع السيرة الذاتية (أصغي الى رمادي فصول من سيرة ذاتية) وهو مطبوع في العام ٢٠٠٢ ويحمل تفصيلات واحداثاً تتطابق بنسبة عالية مع أحداث رواية الضلع ، كما انه اثبت في ذيل (الضلع) مصادر ستة تعد من مظان (الضلع) المطبوعة عام ٢٠٠٧ كان من ضمنها سيرته (أصغي الى رمادي) فضلاً عن انه يحيل القارئ الى ترقب صدور الكتاب القادم المصرّح بعنوانه في خاتمة الضلع موسوماً بـ(أصغي الى رمادي – الجزء الثاني) فهل يعني ذلك ان (الضلع) رواية تقع تراتبياً بين جزأين من سيرة ذاتية ؟! أم أن العقابي فشل في نقل كتابته من عالم السيرة الى عالم الرواية ؟!! أم أن ذلك نمط مقصود من التنويع في الكتابة السيرية يأخذ بالقارئ من سيرة ذاتية صريحة الى سيرة روائية ليعود به الى سيرة ذاتية أخرى ضمن تسلسل تاريخي مخطط له مسبقاً؟!!

لغة الاغتراب والأزمة النفسية

يتمتّع الراوي بذاكرةٍ حادةٍ تمتلك قدرةً عجيبةً على وصف الأشياء والأماكن والشخصيات بدقة متناهية ، إذ يصف مسجد الكوفة بالآتي "ساحةٌ واسعةٌ بشكلٍ مستطيلٍ . أقرب الى المربّع . مغطاة بآجرٍ أبيضٍ ذي سطحٍ أملسٍ ، تحيطها من الجهات الأربعِ جدرانٌ عاليةٌ ، يرتسم على أحدها ، وهو الجدار المقابل للبابِ الرئيسيّ للمحرابِ ، المحراب الذي يشهد مقتل إمام الغُرباء ، غرفٌ تشبه الكوى الكبيرة . ترتفع عليها أقواسٌ مزّينةٌ بآياتٍ قرآنيةٍ وأسماء الأئمة الإثني عشر ، خُطّتْ بخطّ الثلث ، وبحروفٍ كبيرةٍ ..." [١٧] على ان ذلك يؤكد اللجوء الى سرد الذاكرة والعودة بها الى الماضي لاستعادة جملة من المشاهد التي رسخت بالذاكرة ، ومن ثم ، كان لها تأثير واضح في الازمة النفسية التي يعيشها الراوي في غربته " كنتُ أرى سقوطَ الإطلاقاتِ على الارضِ قبل سماعِ أزيزها الذي تداخل بالصّدى المرتطمِ بالجبالِ فشعرتُ وكأنّ جحفلاً عسكرياً قد أحاطَ بنا . تَركتُ الجهاز واختبأتُ خلفَ صخرةٍ كبيرةٍ عند نهايةِ السّفح ، كنتُ أرتعشُ من الخوف ، وهذا كلُّ ما أتذكّره من وصفٍ لحالتي ، فقد يَكذبُ مَنْ يَدّعي بأنّه قادرٌ على وصف مشاعرهِ تلك اللحظة ، حيث أن المرءَ يدخلُ غيبوبته خارج الزمن "[١٨] وفي نصٍ آخر اكثر رعباً " رجلٌ بزيّ كرديّ هبط من السّفح وقد وضعَ بندقيتَه على كتفه ، ركَلَهُ بقَدَمِهِ فأنقلبَ الجنديُّ على ظهره ملطّخُ الصدرِ بدماءٍ ساخنةٍ يتطاير منها بخارٌ أحمرُ . رفع الجندي يديه متوسّلاً ، مُردّداً بصعوبةٍ كلماتٍ كانت تخرجُ متقطعةً من صدرِهِ كحشرجاتٍ : "دَخيل العَبّاسْ" وضع المقاتل الكرديّ قدمَهُ على عنقِ الجنديّ فامتّدتْ يدُ الأخيرِ ماسكةً القدم محاولاً تقبيلها ، فسحبها بقوّة ثم أفرغَ صَلِيَةً في رأسِهِ وهو يُتمتمُ بكلامٍ لمْ أفهمه ، انتفضَ الجسدُ كلُّهُ وارتفع عن الارض ثم سقط خامداً محدثاً دويّاً مُرعباً "[١٩] تستعيد الذاكرة اللّحظات الأولى للاعتقال والدخول للزنزانة بعمر المراهقة " تحتجّ لكنّكَ تصل مديريةَ الأمن ، هناك ستجد أنّ هذه الكلمات هي ضمن الحرف الأوّل في أبجدية الشّتائم وأنّها الصفحة الأولى من معجم الإذلال (...) .. "أضخم شارب سينحني ويوُقّعْ .. فهمت؟" يقول عُبَيد وهو يُقلقلُ قضيَبهُ المنْتعظُ على الهواء . "سَأوقّعْ" الآنَ وبعدَ ألفِ عامٍ ، أنا على استعدادٍ كاملٍ للتخلّي ، ليس عن الحزب والاشتراكية ، بلْ عن الوطنِ بأرضِهِ وشعبهِ ومائهِ وكلّ شيءٍ فيه . " الوطنْ! المبدأ!" ..." [٢٠] وهذا الأمرُ يؤكّدُ احتدام الشّعور بالأزمة النفسية والاغتراب الذي يدور معناهُ حول نطاقِ المعاناةِ الذّاتيةِ للإنسان والمعنى السّلبي للإنسانية من خلال فقدان الإدراك السوي للعلاقاتِ المتداخلةِ المسبّبِ لفقدانِ المعنى والعجز والاستسلام والغربةِ وعبثيةِ الحياة ، فالعالمُ مجردٌ عن المعنى والقصد ويتّسم باللامعنى والعبثية ، وذاتُ الفردِ تتموضع بوصفها شيئاً غريباً ومعادياً له [٢١] والراوي مقموع في وطنه فـ "بغدادُ ضيّقةٌ كأنّ الناسَ فيها محشورونَ في قفصٍ ، أو كأنّهم

سمكُ السردينِ . الشوارعُ قِدرٌ ساخنٌ يرتفعُ منه بخارٌ وتصطَدِمُ ذرّاتُه ببعضِها . الرَّصيفُ مضمارٌ موحلٌ ، والسائرونَ يمضونَ بحذرٍ الى غاياتٍ مجهولةٍ ..."[٢٢]

أمّا حين يصعد الراوي وشبيهُهُ على متن الطائرة الموجّهةِ الى بلاد أوروبا والمنفى فأنّه يُعاني من شعورٍ هستيريٍ يدفعُهُ الى تصرّفٍ غير متوقّعٍ " أنتَ الآنَ فوقَ العراقِ تماماً .. أَخرِجْ قضيبَكَ من نافذةِ الطّائرةِ ، وارسُمْ دائرةً بوليّةً تُحيطُ العراقَ كُلّهُ .. بُلْ .. على هذا الوطنِ الزّريبةِ ، الوطنِ السّجنِ ، الوطنِ الماخورِ ..."[٢٣] كما إنه يعاني من تراكماتٍ نفسيةٍ حادّةٍ سبّبتْ له جنُوحاً نحو التفكير المفرط بالإنهيار أو الانتحار ، يصف لحظة انتحار النّوَرسِ" رَكلَ الأرضَ بقَدمِهِ مُحلّقاً في الفضاءِ مُنطلقاً باتجاهٍ عموديٍ وبسرعةٍ فائقةٍ (...) ارتفَع .. ارتفَع حتى أصبح نقطةً بيضاءَ صغيرةً في قلب الظّلام (...) لاحَ ليَ النّورس مُحلّقاً في الفضاء ومتّجهاً نحو الأرض بسرعةٍ قصوى كطائرةٍ حربيةٍ تنقضُّ على الهدفِ ، ازدادتْ سرعتُه وهو يقتربُ من الأرض . توقّفَ الزّمنُ . توقّفتْ نبضاتُ قلبي . ولم أعُدْ أسمعُ سوى أزيزٍ يصمُّ أُذُني . دقائق .. ثواني .. لحظات .. وارتطمَ في الأرض على مَبعدةِ بضعةِ أمتارٍ مِنّي .. "[٢٤] فالنص هنا يؤكد فكرة الموت والانتحار رمزياً مستخدماً المعادل الرمزي للذّات " تساءلتُ مع نفسي وشطَّ بيَ الخيالُ فارتسمَ أمامي قبرٌ فاغرٌ فمه بانتظارِ جسدي المنخورِ (...) " أريدُ موتاً مقنعاً " هكذا كنتُ أردّدُ مع نفسي وفي مواقف كثيرةٍ ، أريد موتاً مقنعاً ، لا ميتةً في الحرب ، فأنا أكره المتحاربين (...) كنتُ أريدُ أن أعشقَ قاتلي وأريدهُ في لحظةِ الموتِ الجميلِ يكونُ أترفَ نسمةٍ تمضي بروحي ، لكي يمضي كلٌ منّا الى حالِ سبيلِهِ خجلاً مما اقترفته يداه ، قاتلٌ لم يجدْ مبرراً للقتل ، وقتيلٌ لم يجدْ مبرراً للحياة"[٢٥] وفي خضم هذه المقابلة البلاغية يرسم الراوي بلغة شعريةٍ مخيفةٍ صورةً للموت " فما أنْ أُطِلُّ إلى تحتٍ حتى يرتسمُ لي الموتُ بعينيه الحمراوين الجاحظتين يتطايرُ منهما خبثٌ ولؤمٌ ، و فمٍ بشَدقينِ مُزبدينِ ، وأنيابٍ سُودٍ منخورةٍ ، فأتشبّثُ بسياجِ الجسرِ أو الشُرفةِ مرتعشاً ، تتجاذبُني قوّتانِ غريبتانِ ، رَغبةٌ في الانتحارِ ، وخوفٌ من الموتِ ، فيرتعشُ جسدي شهوةً ورهبةً ... "[٢٦]

إن هذا الشعور المأزوم الذي يحمل تراكمات ومكبوتات نفسية سابقة أفضى الى جعل الذاكرة ترتبك في نسبة الأقوال والأحداث [٢٧] وهي تقنيةٌ تسهمُ في رفع مستوى اللّعب السردي الى أعلى درجات الإيهام ، غير أن ذلك لا يمثّل ظاهرةً تتسبب بانهيار المعمار السردي وترهُّلِ النّصِ ، بَلْ هو ملمحٌ وتقنيةٌ يلجأ اليها الراوي حينما يستدعي الأمر ، ومن ثم يحاول الإمساك بتلابيب الذاكرة ومنعها من اشتباك الماضي بالحاضر عبر اللّجوء الى توظيف أسلوب الرسائل " ... "صديقي حميد .. أخيراً بعد طول معاناةٍ وغربةٍ شديدةٍ استطعتُ الحصولَ على عملٍ كمدرّسٍ للّغةِ العربيةِ في مدرسةٍ ثانويةٍ في مدينةِ سِيدي موسى (...) أخوك عاشور / سِيدي مُوسى / الجزائر / ١٩٧٩/٩/٢٣" ... "[٢٨] أو من خلال توظيف أسلوب المذكرّات " كانَ اليوم الأخير من شهر تشرين الثاني في من عام ١٩٨٥وكانت المدينةُ بيضاءٌ ، كأنها ترتدي كفناً من الثلج الذي غطّى الشوارع .. "[٢٩] وحينما لا يجدي الإمساك بالزّمن في لحظته الصّارمة تعودُ الذاكرةُ للانزلاقِ مرةً أُخرى في دوّامة التشتّتِ والتشظّي مستثمرةً تقنية الكولاج ، الكولاج الخارجي الذي يستدعي نصوصاً جاهزةً من التأريخ عبر مفردةٍ مميزةٍ تمثل حلقة الوصل بين النصيّن كما في صدور أمر نقل الراوي الى دائرةٍ حكوميةٍ في مدينة الكوفة " ... " لَكَ حُريّةُ تحديدِ يومِ الانفكاكِ عن الدائرةِ " فأجبْتهُ بابتسامةٍ أدرَكَ مغزاها : "الآن" فنهضَ خارجاً من وراءِ مكتبِه متّجهاً نحوي ثم تشبّث بكفّي مودّعاً بحرارةٍ كأنّه يحتضنُ بقايا شرفٍ في داخلِهِ "الكوفة!؟" ردّدتُ مع نفسي ونَطّتْ ضحكة لم أستطعْ كتمانَها (...) ...[أقبلَ مُسلمُ بنُ عقيلٍ حتى دخل الكوفةَ ، فدخل دار المختار [ابن] أبي عُبيد الثقفي وأقبلتِ الشيعةُ تختلفُ إليه ... "[٣٠] وبعد صفحةٍ ونصف يعود النص الى إكمال ما بدأ به بعد غلقِ النّصِ التأريخي بقوسٍ معقوفٍ . أما الكولاج الداخلي فيعمل على إيقاف السرد ليقحم نصاً آخر يتمُ استدعاءُهُ من تخومِ الذاكرةِ ، الذاكرةُ المرتبطةُ بالمتنِ ارتباطاً وشيجاً ولكن من دون اإهاصٍ مسبقٍ هذه المرّة "تقولُ لي بغَنْجٍ وعهرٍ "هيتَ لكْ " أتقدّمُ منها بخوفٍ وهي تلوّحُ إليّ بيديها : "تعال ! .. تعال!" أجلسُ عارياً على حافةِ السريرِ فتهجِمُ عليّ تشدُّني إليها من شَعرِ ناصيتي بغطرسةٍ : " ... (...) ألمْ أقُلْ لكَ بأنّنا قادرونَ أنْ نأتي بكَ بأيّ وقتٍ نشاءُ ؟ " أسمعُ صوتَ

النّقيبِ عبدالقادرِ وهوَ يشدّ شعرَ رأسي ويَبطحني أرضاً (...) يرتفع صوتُ عُبَيد بينما يحاولُ خضيّر بِطْنِج أنْ ينزعَ لباسي وهو يُقهقهُ بعُهرٍ ... "[٣١]

يكشف النص عن تداعي ذاكراتي يأخذ الراوي من مشهده الجنسي مع العاهرة ليعود به الى لحظة التحقيق في غرفة التعذيب إبان اعتقاله ، والرابط بين المشهدين عباراتٌ تحمل دلالاتُ العُري والعهر وشدّ الشّعرِ ، لكنها تتباين في توظيفها في المشهدين ، ففي أحدهما طوعيةٌ مشحونةٌ بالرغبةِ واللّذةِ والاسترخاءِ ، وفي الثاني قهريةٌ ممزوجةٌ باللّنفورِ والألمِ والاستخذاءِ .

إن مجهودَ (التذّكُّرِ) يتداخلُ مع (الخيالِ) الذي يوظّفه الراوي عبر المراوغة في سرد الحدث ، لاسيما الاحداث المخجلة أو المعرّضة للمراقبة والمحاسبة ومن هنا يكون الراوي مضطراً الى خلق توترٍ حقيقيٍ بين عالمينِ : حياتهِ التي ينظر من خلالها الى العالم الخارجي ، وحياتهِ كما تبدو من الخارج ، وكما يراها الآخرون ، بمعنى ناظراً ومنظوراً اليه[٣٢] . إن هذا التشتت والارتباك الذي تتشح به الذاكرة في ترددها بين أزمنة مختلفة يعد ملمحاً اساسياً في (الضلع) وهو يمثل تقنيةً من تقنيات تيار الوعي أو اللّعب الحر الذي تمارسه روايات ما بعد الحداثة في رهاناتها الرامية الى صدمة المتلقي وتجريب صيغ جديدة تدفع عنه النمط التقليدي والشعور به ، فضلاً عن أنه يشي بمحاكاةٍ لسيرورة الحياة اليومية بالواقع التي لا تسير على نحوٍ تراتبيٍ ومنطقيٍ في تسلسلِ أحداثها بل هي متشابكةٌ ومتداخلةٌ وتنطوي على منعرجاتٍ حادةٍ قابلةٍ على كسر أفق التوقع ، والمفاجأة في كثير من مشاهدها ، كما ان النص هنا يؤكد مرة أخرى اعتماد أساليب المذكرات و تشتيت الذاكرة واستدعاء المشاهد التاريخية من أجل تكريس ملامح الاغتراب ولغة التأزّم النفسي .

اللغة الشعرية

تتشكل المفردة في السرد بطريقة تختلف عما هي عليه في الشعر، فهي في النص الشعري موجزةٌ ومكثفةٌ ودالّةٌ بدقةٍ، غير أن ذلك لا يمنع من أن يتّشح السّرد بمفرداتٍ تبتعد أحياناً عن التقريرية والخطابية لتتخذ موقعاً شعرياً يعتمد المجاز والإيحاء لتنزلق في انزياحٍ شعريٍ يوظف التشبيه والاستعارة والتكرار والاستفهام حتى تصبح تعبيراً انفعالياً يقترب من الشعر ، وقد جنح الراوي الى تكرار مجموعة من العبارات في صفحات عدّة مستثمراً موهبته وطاقته الشعرية ، فعلى سبيل التمثيل تم تكرار عبارات (أريدُ موتاً مقنعاً)[٣٣] و (سيجارة)[٣٤] و (النّومُ هو المُنقذُ الوحيدُ)[٣٥] أما الجملة الاثيرة التي لم يزل صداها يتردد في ذهنه كثيراً فهي جملة ضابط الامن وهو يخاطبه باللهجة العامية أثناء اعتقاله "مُو حسَبالك انتهتْ السّالفة وخلّصِتْ ، نِقْدَر نجيبكْ بأي وقت نريد "[٣٦] وامتازت لغة الوصف ، فضلاً عن لغة السرد ، بانزياحات شعرية واستعارات شكلت أداءً مميزاً للغة النص " وهي لا تعرف بالتأكيد أن هذا لا يعني شيئاً في حياة رجلٍ جاء من الفراغ وعاش في فراغٍ كحشرةٍ غريبةٍ محشورةٍ في قنينةٍ صغيرةٍ على رفّ مختبرِ عالِمِ أحياء "[٣٧] أو " ... "الوحدة" لا أحد يجيءُ سوى ما يجّسده الوهم على النافذة ، طيراً يأتي من آخرِ العصفِ يرى ذُبالةَ فانوسي فيُرخي حُزنه (...) طنينَ ذبابٍ يتراكمُ على جثةٍ منسيةٍ في الارض الحرام ، أو أزيزَ رصاصاتٍ تمرقُ من أعلى الرأس قليلاً ، أو طائرةً حربيةً تخترقُ جدار الصوت ، تدنو من النافذة ، طيُّارها الخائفُ ، لم يستطعْ اقتناصَ الهدفِ ، عادَ بحمولته فلم يجدْ في طريقِ عودتهِ سوى قريةٍ نائمةٍ بغفلةٍ ، أهداها بسالةَ جُبنِهِ ، انفجارات مدوية ، وصوت أذانٍ يرفعه شيخٌ خائفٌ أو نعسانٌ .. "[٣٨] فالنص يوحي بتخمة شعرية ممزوجة بالقتامة وهي تستدعي التعبير عن المعنى بأكثر من مشهد ، عبر جمل تتنوع بالإبدال وتدور ضمن دلالة متقاربة .

لم تسلم حتى لغة الخوف ومشاهد الرهبة والرعب التي تستدعيها الذاكرة من بطون أيام النظام السابق ، من عبارات شعرية وانزياحات "الليلُ المتنمّرُ بعَسَسِهِ المتحفّزينَ ونجومِه الذابلةِ ، يمتد على المدينة مثل أميبا ، يختطفُ الاطفالَ من الشارع ، يلتفُ عليهم ، يهرُسُ أرواحَهم ببُطءٍ ، يخنقُ براءَتَهم ، يتوغلُ الى أعماقِ عاشقٍ ، ينهشُ أنثى ترقُصُ عاريةً في روحِهِ ، السياراتُ تمرُقُ بسرعةٍ قصوى كأنها تطارد أشباحاً ، فأكادُ أرى الشوارعَ نفسَها تتلفّتُ خائفةً ، والأرصفةُ تنحسرُ .. تنحسُر

حتى تختفي خلفَ الجدرانِ تَرقُبُ خُطى المارّة ... "[٣٩] وفي نص آخر " كنتُ أرى فيه بقيةَ رُوحٍ تُشيرُ الى أنّ الحياءَ لا يزالُ على قيد الحياة ، وأنّ أغصانَ الشرفِ التي جفّفها الخريف لم تمتْ بعدُ ، وأنها بانتظارِ ربيعٍ قادمٍ "[٤٠] فالحياءُ رجلٌ لايزالُ على قيد الحياة والشرفُ شجرةٌ لها أغصانٌ خمدت بانتظار الربيع لتنتعش من جديد ، هكذا يستثمر الراوي لغته الشعرية الطافحة بالإنسانية ، كما كان للتخييل الذهني نصيبٌ في انزياح اللغة عن مسارها التقليدي " أنا أتخيلُ أن أهلَ جهنم أكثر سعادةً من الأحياء حيث على الأقل أنهم لا يفكّرونَ بالموتِ والحسابِ ونارِ جهّنم "[٤١] وهو معنى يقرأ عبارة شوبنهاور وينسجم معها " التفكيُر بالموتِ أقسى من الموتِ نفسهِ"[٤٢] .

تمنح اللغة الشعرية النص طراوة وجمالية تعمل على إخراجه من الإبلاغ الى البلاغة ومن التقريرية الباردة الى منطقة الحرارة الانفعالية "فلمَحتُ شفتين خِلتُهما متورّمتين من شوقٍ وانتظارٍ ، الى شفاهٍ تستحقان اقتطاف ثمرتهما التي أنضجها حَرُّ النَّخلِ ، فسالَ عسلُها ، وقد بدا بوضوح شقٌّ طبيعي في منتصف الشَفة السفلى كأنه نهرُ غوايةٍ يدعو ظمأي أنْ يرتشفَ منه ... " [٤٣] وفي نص آخر يوظف أسلوب الاستفهام " هل سأتحوّل لحظتها آيةً تتلوها ؟ دعاءً يخترق السماء السابعة فتجيبَ دعوةَ الملهوفِ وتَكشفَ السُوء ؟ هل سأصيرُ عنقاء تدخل نار جحيمك وتخرج من غير خطيئة ؟.. "[٤٤] أما الزمان فله معنى آخر " حتى غدتِ الدقائقُ تمرُّ ببطءٍ محدثةً شرخاً وصوتاً تقشعّرُ له الروح كمرورِ أظافرٍ على سطحٍ معدنيٍّ "[٤٥] في حين يصبح المكان شخصاً يحتضن الاشياء المرعبة " فالصافُن متآمرٌ ، والحالمُ مخلٌّ بالقوانين التي فرضتها السلطة ، المدينة نائمةٌ على صفيحٍ ساخنٍ ، والعسسُ يجوبون الشوارع مصوّبين مسدساتهم نحو السكون ، يقتلون النكهةَ في كلِّ شيء . الخوفُ شواخصٌ بلا ملامح ، أو أشكالٌ ثابتةٌ تخرج من العتمة ... " [٤٦] وهكذا تعمل اللغة الشعرية على تشكيل علاقات جديدة بين المفردات والاشياء عبر الغاء العلاقات التقليدية المألوفة وبناء علاقات جديدة تعمل على المشابهة والمناظرة ، والمغايرة احياناً.

لغة الجنس

يحتلّ التّابو بثالوثهِ الشّهير (الدِّين / الجنس / السّياسة) مساحةً كبيرةً في أفقِ الرؤيةِ عند حميد العقابي ، فهو يعترفُ ضمن حوارٍ صحفيٍ معه "في رواية الضلع تناولتُ مسألةَ الكبتِ الجنسيّ وتأثيره على الشخصية العراقية ، ولم يكنْ الجنسُ هو المحور الأساسيّ أو الوحيد في الرواية بل جاء موضوع الكبت الجنسي كملمحٍ من ملامح الشخصية المستلبةِ التي شكّلها الأبُ والحاكمُ ورجلُ الدّين فتحولتْ الى شخصيةٍ انهزاميةٍ "[٤٧] فهو إذن ينظر الى الجنس بوصفه وسيلةً للانعتاق من سلطةِ الجسدِ وتحريره بعد تفريغ شحناته السلبيّة فضلاً عن كونه جزءاً من ممارسة الكاتب لحرّيّتهِ " إنّ هذه التابوهات تشكّل الجوهر الأساس للإنسان ، وكلُّ كتابةٍ تبقى ناقصةً إذا تجاهلتْ هذا الأمر "[٤٨]

يعتمد الراوي صياغةَ لغةٍ خاصةٍ عن الجنس تتخذ مسارات ثلاثة : يهتم المسار الأول بصياغة لغةٍ مهذّبةٍ تميل الى التلميحِ والبراءةِ المبكرة مشحونةً بشعريةٍ طافحةٍ واستعاراتٍ مميزة " مدّتْ كفَّها نحوي فاحتضنْتُها بكفّي ضاغطاً عليها برقّةٍ فندّت عنها ضحكةٌ متقطّعةٌ كأنّها تُخفي رعشةً داخليةً . حرّكتْ أصابعها على راحةِ كفّي فشعرتُ برسيسِ هيامٍ ونشوةٍ تصعدُ بي في فضاءٍ عبقٍ ببخورٍ سماوي يعطّرُ أنفاساً كادتْ تختنقُ قبل لحظاتٍ "[٤٩] ثم بعد ورقتين يلتقي بالفتاة مرة أخرى " وقفتْ أمامي حتى التَصَقَ صدرُها بصدْري أحطْتُ خصرَها بذراعي وقرّبتُ رأسَها باليد الأخرى ، فأغمضتْ عينيها مستسلمةً . قرّبتُ شفتيّ من شفتيْها وَغِبْنا بقُبلةٍ حسبتُها طويلةً ... "[٥٠]

إن المغامرات العاطفية التي مارسها الراوي مع مجموعة من النساء (إخلاص، تشيرُ الى كمٍ هائل من الكبت الجنسي الذي كرّس شعوراً بالغربة والازمة النفسية للراوي " نسيتُ هواجسي ومخاوفي وأنا أصغي إليها متيقناً بأنّها واحدةٌ من النساء اللواتي يأتي بهنَّ الظلامُ في وحدتي ، أو يفلتْنَ من قفصي الصدريّ ضِلعاً يكبرُ .. يكبرُ .. ثم ينفصلُ عنّي ويستوي امرأةً مجنونةً تُشاركُني الوحدةَ والغُربةَ والألمَ "[٥١] كما أن هذا النص يؤكد اعتراف الراوي بالرمزية التي دفعت الى وسم المتن

بعنوان (الضلع) للدلالة على فكرة المرأة المركزية التي أخذت مساحةً كبيرةً من المتن بوصفها حوّاء التي خلقت من ضلع آدم .

يبدو الراوي مأخوذاً بالمرأة الاوربية التي يراها للمرة الاولى فيستثمر لغته الخاصة في وصفها " نساءٌ شقراواتٌ حرّرهنّ الدفءُ من أسرِ معاطِفِهنّ فظهرتْ الأجسادُ طليقةً ببناطيلٍ ، وكِنزاتٍ ضيّقةٍ تكشفُ عن عُريٍ مستورٍ لا يصعُبُ على الرّائي ذي المُخيلةِ المُبتدئةِ أن يُزيل الحجابَ الشفّافَ ليندلقَ النهدُ بحلمتِه المُنتفضةِ على صدرِ المُتخيّلِ ، وتمتدُّ يدُهُ بعَماها وبدونَ دليلٍ نحو شقّ الدرّاقةِ الشّهيةِ ، وقد زادها ضيقُ البنطلونِ حلاوةً في فمِ الجّائعِ " [٥٢] ويتم تكرار ذلك الاسلوب في نصوصٍ أخرى " ... "تاركةً أزرارَ قميصِها مفتوحةً فاندلقَ نهداها البارعانِ مُنفلتينِ من أسرِ القميصِ الزّهريّ الشفّافِ كعُنقودٍ عِنبٍ دانٍ ومتدلٍّ من غصنِ كرمةٍ في الجنّةِ على شفتيّ الظامئتينِ واللّتينِ جفّفهُما الخوفُ ... "[٥٣] فإذا كان السياق يمنح المفردة اللغوية دلالتها ووجهتها فإن المفردةَ الجنسيّةَ تعمل على عكس ذلك ، فهي التي تُلقي بظِلالها على السياق وتحدّد قيمة الجملة والفقرة وتطبُعها بطابِعها الجنسيّ ومن ثَمّ ، يتمُّ تسميةُ العبارةِ الرّوائيةِ بالجِنسيّةِ [٥٤] . أما المسار الثاني فهو معنيّ باللّغةِ الجنسيّةِ التصريحية الفجّة التي تُسمّي الأشياءَ بمسمّياتها الخادشةِ للحياءِ مشحونةً بلغة السُّوقةِ ومفرداتٍ من اللّهجةِ العاميّةِ[٥٥] وهو يشكّلُ مساحةً أكبرَ من مساحةِ المسار الأوّل .

يعتمدُ المسارُ الثالثُ على الاختفاء و التقنّعِ بقناعِ التراثِ مستتراً خلفه معتمداً لغتَه في التعبير عما يجولُ في الخاطر ، وهو بدوره يتخذ شكلين : شكل الاقتباس المباشر كما هو الحال في استدعاء نصوصٍ من أخبارِ النساء " ... " وقعَ بينَ امرأةٍ وزوجِها شرٌّ فجعلَ يُكثرُ عليها بالجُماعِ ،قالتْ له: أبعدكَ الله ! كلّما وقعَ بيننا شرٌّ جِئتَني بشَفيعٍ لا أُطيقُ ردَّه " ضحكتُ بصوتٍ عالٍ فانتبه إليّ النزيلُ أمامي فتشاغلتُ عنه بالقِراءةِ : " جاءَ رجلٌ الى عليٍّ رضي اللهُ عنهُ فقال له : إنَّ لي امرأةً كلّما غَشيتُها تقول: قتَلْتَني ، فقالَ : اقتُلْها وَعَليَّ إثْمها" ... "[٥٦]

اما الشكل الآخر فيعتمد محاكاة اللّغة التراثية وتقليدها في المطالعِ والُمقدّمات (إعلمْ هداكَ الله ، إعلمْ يرحمكَ الله ...) والمفردات والتشبيهات والأمثال ، وهو ما أفردَ له الراوي مساحةً أكبر وَسمَها بعنوان (رسالةٌ في الخِلقِ والجلاقةِ لشيخِ الطّريقةِ الجاهريةِ الحرّ الفَقير) تمتد من ٣٣٧ الى ٣٧٢ وفيها أسلوبٌ محكمُ الصّياغة يُحاكي أساليبَ القدماءِ في رسائلهم التراثية في الأدب العربيّ موهماً القارئ بمرجعيّتها التراثية بوصفها مخطوطةً لكاتبٍ مجهولٍ سعى الراوي الى دمجها في منتصف القسم الثاني من (الضلع) بلا مبرر وهي تنطوي على فقراتٍ سبع (توطئة / فصل في الإباحة والتحريم ، فصل في التسمية / فصل في الفوائد / فصل في الطرق والوسائل / إشارة / خاتمة) محاكياً بذلك كتب الباه والبورنوغرافية العربيّة القديمة ، غير أنه في أثناء خاتمة الرسالة يعمد الى انعطافةٍ في السرد الذي عاد الى شكله الطبيعيّ ولغته المألوفةِ عوداً الى سرد أحداث الرواية وصولاً الى نهاية القسم الثاني [٥٧].

لغة الشّعر والتأريخ والأسطورة

تدعمُ الأجناسُ التعبيريةُ الموظّفةُ في الروايةِ التعددَ اللّغويَّ فيها ، وتعمّق حواريّة اللّغاتِ داخلها عبر مستويين : مستوى الاندماجِ المنفتحِ على السياقِ الدّلاليّ العام ، ومستوى الاندماجِ المغلقِ الذي يؤكّدُ المحافظةَ على مسافةٍ فنيةٍ و دلاليةٍ تجعل لغةَ الأجناسَ مستقلّةً في صياغتها الأسلوبية [٥٨]. ولم يكتفِ الراوي بمستويات الأداء اللّغوي السابقةِ ، بل ذهب الى استدعاءِ نصوصٍ متنوّعةٍ تنتمي الى حقل الشعر تارة ، ونصوصٍ مُقتبسةٍ من التأريخ والتراث تارةً أخرى ، واستدعاءِ مشاهدَ من بعضِ الأساطيرِ الشرقيةِ ، فضلاً عن نصٍ مسرحيّ يعمل على توظيفِ بعضِ المشاهد محاكاةً للأحداث :

"- صوتُ ملاكٍ مخمورٍ :

"وضّاحُ ، اعرضْ عن هذا !" .

-صوتُ الشيطانِ :

"حفرةٌ في الفضاءِ

هو العِشقُ(...)

-(جوقة ندّابات)

"الفتى

في النّارِ يصطادُ المُلوحه .."[٥٩]

لقد عمد الراوي الى الاستشهاد بنصوصٍ شعريةٍ لكبار شعراءِ العربيّةِ أمثال المتنبّي (ت٣٥٤ه) : "إنّي نزلتُ بكذّابينَ ضيفُهمُ عنِ القِرى وعنِ التِرْحالِ مَحدودُ" (البسيط)[٦٠]

وأبي العلاء المعرّي (ت٣٦٣ه):

"جسَدي خِرقةٌ تُخاطُ إلى الأر ضِ فَيا خائطَ العَوالِمِ خطّني " (الخفيف) [٦١]

والجواهري: " وأنتَ يا قارباً تلوي الّرياحُ بهِ لَيَّ النَّسائمِ أطرافَ الأفانينِ (البسيط) [٦٢]

ونصوصٍ شعريةٍ أخرى تُنسبُ للمؤلّفِ تجسّد الطاقةَ الشعريةَ له (الراوي / المؤلف) تأكيداً على انطباقِ شخصيتِهما[٦٣].

كما أن استدعاء التراث بنصوصه ومقولاته كان يَشي بطابعٍ ثقافيٍ موسوعيّ يتمتع به الراوي وهو يستنجدُ بنصوصٍ مشهورةٍ للتعبير عن أفكارهِ وانفعالاتهِ ، فالتحاورُ مع التراث واستدعاءُ لغتِه و محمولاتهِ يمثلُ تعاملاً مع نصيّن (الذي يقع خارجنا والذي يقع داخلنا) كما يقول د. جابر عصفور [٦٤] فالتعالقُ النصّي مع لغة التراث يرسم مساراً مزدوجاً يستدعي ضرورةَ فهمِ مدلولِ النص التراثي ومحاولة إدراك علاقته بالنص الحالي ، ومن هنا يأتي الاقتباس الطويل ليحكي مشاهد من مقتل مسلم بن عقيل (ع) سفير الامام الحسين (ع) للكوفة[٦٥] .

استثمر الراوي لغةَ الأسطورةِ بوصفِها تحاكي نمط الحياة والاعتقاد البشري ونظرته البدائية للوجود والكون ، فلكلّ روايةٍ أسطورةٌ " تشكّل إطارها المرجعيّ ، وتكمن قدرة الروائي في مدى توظيف تلك الأسطورة وعلاقتها بالمجتمع وتأريخه الفعلي "[٦٦] وقد نجح الراوي في توظيف نصوصٍ من أسطورةِ عشتار وإله المياه (إنكي) وهي من معتقدات الشرق الأدنى القديم وأساطيره السومرية :

"جاءَ بالفرحِ الى دجلة مثلَ ثورٍ برّيٍّ كبيرٍ عند الإخصاب

الماءُ الذي جاء به ماءٌ رقراقٌ ، نبيذُهُ حُلوُ المَذاقْ

الحبوبُ التي جاءَ بها ، حبوبُه الغنيّةُ ، يأكلُها الناس "[٦٧]

كما أن أسطورة جلجامش كانت حاضرةٌ في المتن ، عبر نداء عشتار له :

" تعالَ يا جِلجامش وَكُنْ عَريسِي

هَبْني ثِمارَك هديّةً

كُنْ زَوْجاً لِي وأنا زوْجاً لَك

سآمُرُ لكَ بعَربةٍ من لازوردٍ وذَهَبْ "[٦٨]

إن لغة الأسطورة تقوم على توليدِ خطابٍ ينطلقُ من رحِمِ اللّغةِ مستثمراً سجلاتٍ قديمةٍ ، وموظّفاً لها عبر الاستبدالِ والتعويضِ والتوافقِ[٦٩] وقد تمّتِ الاستعانةُ بها مع نصوصٍ أخرى للقرآن الكريم ومقولات نيتشه ولكن بنسبٍ أقل من المساحةِ التي شغلتْها الأسطورة والشعر .

اللّغة الشّعبيّة (اللّهجة العامّية)

تختلطُ لغةُ السردِ والحوارِ الفصحى بالعامّيةِ ، فالراوي يعملُ على تشكيلِ مستوياتِ اللّغةِ وتنويعِها من أجلِ طبعِها بطابعِ الهامشِ اليوميّ المُعاش ومحاكاتِهِ بوساطة اللّغة الشّعبيّةِ موظّفاً إياها ، بمساحاتٍ مقبولةٍ حيناً وفجّةٍ أحياناً، وقد اتخذ ذلك التوظيفُ أشكالاً عدّة ، منها ما جاء على شكل حواراتٍ قصيرةٍ نسبياً :

"- " ولَكْ ليَشْ قِتَلِتْ المِسكينةْ؟(القطّة)"

-" واللهْ يابُويَهْ هيَّ اللّيْ أكَلتْ الزّاجِلْ"[٧٠]

ومنها ما كان يمزج بين الفصيح والشعبي :

" فراحَ يُتمْتِمُ بصوتٍ هامسٍ كأنّه يُحدّثُ نفسَه : " أغبياءْ .. نَسِيتمْ ماذا فَعلوا بكُمْ في شباط ٦٣ ..."توقفَ قليلاً ثُم ارتفعَ صوتُهُ بنبرةٍ أعلى لا تخلُو من حُزنٍ صادقٍ : -"مَلاعينِ الوالْديَنْ..جُبناءْ..لِيَشْ وَرّطْتوا هالشّباب وتالِيْ عِفْتوهُمْ وهربتُوا .. هه ..وهذِي النتيجةْ .. " لمْ أجبْهُ بشيء فأستأنفَ حوارَهُ مع نفسهِ (...) ثم وبطريقةٍ لا تخلو من الفظاظةِ خاطَبَني مباشرةً :

-" بَدَلْ هذا السّمْ اللّيْ تشربَهْ قومْ اخذلَكْ رِكعْتينْ واستغفِرْ رَبّكْ " .. "[٧١]

فاللّغة التي تنطق بها الشخصيات الروائية تعبّر عن واقعٍ فنيٍ مصاغٍ وليس واقع خارجي حقيقي ، إذ انها مادةٌ لسانيةٌ تسعى الى تصوير الواقعِ وقادرةٌ على التقاطِ صورةٍ تقريبيةٍ له [٧٢] أما الشكل الآخر فقد اتخذ صورة استدعاء الأغاني الريفية الجنوبية لتأكيد هويّة الراوي الساكن في (الكوت /واسط) العريقة حيث الأغنية الريفية حاضرة ومنبثقة من الواقع الريفي بطبيعته الزراعية الغنّاء " إحنَهْ مَرّهْ نعِيشْ .. مَرّهْ نمُوتْ .. مَرّهْ بكُلْ عُمُرنَهْ "[٧٣] وغيرها" ما بِيَّ أعُوفَنْ هَلِيْ ... و لا بِيّ أعُوف هوايْ ... قَلبيْ نِسِيتَهْ هناك ... ياهُوْ اليدَوْرَه ... وياي وياي وياي وياي "[٧٤] فضلاً عن الأهزوحة (الهوسة) " طِركاعةْ اللّفّتْ بَرزانْ بَيسَّ بأهلِ العمارةْ "[٧٥] وبعض الأغاني الوطنية المُمجّدة للنظام الحاكم " هَرْبَجِي كُوردْ وعَرَبْ رمز النضال"[٧٦] كما كان للمثل الشّعبي حضوُره المُميّز أيضاً "إلما لَهْ أوّلْ مَالَهْ تالِيْ "[٧٧] وأيضاً " بالعُربانْ ولا بالتِربانْ"[٧٨] بوصفه يمتاز بالكثافةِ والرّمزيةِ المسمّاة (حِسْجة) التي تُضرَب للدّلالةِ العميقةِ والبعيدةِ في المُماثلةِ و المُشابهةِ ، وبها حاجةٌ للتأمل .

خاتمة البحث

إنّ هذا التّعدد والتنوّع اللّغويّ والأسلوبي في نص (الضلع) يَشي بمحاكاةٍ من نوعٍ خاص للواقعِ الحياتي الذي نعيشهُ يومياً من خلالِ تداخلِ المستوياتِ اللّغويةِ وتقنياتِ الذاكرةِ في استدعاءِ البعيدِ نسبياً وتشظّيها الزّماني والمكاني ، وقد كشفَ البحثُ عن خصوصيةِ صياغةِ نصٍ ينتمي الى جنسِ الروايةِ (ظاهراً) رغمَ عدمِ اتفاقِه مع ذلك وتأكيدهِ على انتماءِ النّصِ للأدبِ الشّخصيّ وتجنيسِهِ تحتَ عنوان (سيرة ذاتية) أو (سيرة روائية) على أقلّ تقدير . هذا النصُّ عملَ على صياغةِ مشاهدَ الحربِ العراقيةِ الإيرانيةِ وأحداثِ ما قبلَ وما بعدَ سقوطِ النّظامِ ومحاولةِ تصويرِ الواقعِ العراقيّ بأطيافهِ المتنوّعةِ ، وقد نجحَ الى حدٍ بعيدٍ في صياغةِ مدى تطوّرِ الافكارِ عندَ النّخبةِ المثقّفةِ لا سيّما بعد انفتاحِ أفُقِ الرؤيا الذي كان رهيناً _ آنذاك _ بالهجرةِ والاغترابِ في دول أوروبا ومحاولة تصويرِ أحداث المنفى ومشاهد المُغتربين ، وقد كانَ سلاح الراوي في جميع ذلك اللغةُ والتجريبُ عبر تنويعِ مستوياتِها وأساليبِها بوصفِها فضاءً تعبيرياً ينفُثُ ما يختلجُ بالنفسِ من مشاعرَ وأفكار ومكبوتات ، في حين كان التجريبُ يقومُ بمهمة اللّعبِ بأساليبَ الصّياغةِ السرديةِ وتشكيل انعطافاتٍ حادّةٍ تجمعُ بينَ آفاقٍ متباعدةٍ لأجلِ إيهامِ

القارئ بتشظّي الشخصيةِ الرئيسةِ ، أو مخاطبته من داخلِ النصّ ، او استعادةِ نصوصِ الشعرِ والأسطورةِ والتراثِ ، والاستعانةِ بأدواتِ الفنونِ المُجاورةِ ، مثل الرّسم والمسرح والسينما ، وفي جميع ذلك كان انعكاسُ الشخصيةِ المأزومةِ الرّاكزةِ في وَحْلِ الاغترابِ واضحاً للعيان بما تحملُهُ من محمولاتٍ ودلالاتٍ تؤكّدُ ذلك .

هوامش البحث

[١]- ينظر : الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين : ٤٤، وينظر : شعرية دستويفسكي :٢٦٥.

[٢]- ينظر : اللغة والرواية ، د. بلال كمال رشيد :٧.

[٣]- ينظر صحيفة الغد الالكترونية ٢٠١٧/٨/٤، موقع كتابات الالكتروني Kitabat.

[٤]- الضلع :٢٥ ، وينظر ١٣،٣٥،٣٦،٤٧،٦٦،.....

[٥]- نفسه :٢٧-٢٩.

[٦]- نفسه :٨٨.

[٧]- نفسه : ٢٢٠_٢٢٤.

[٨]- نفسه : ٣٧٦_٣٧٧.

[٩]- ينظر: أثر الشخصية في الرواية ، فانسون جوب، تر :لحسن احمامه :١٢٣.

[١٠]- الضلع : ٣٣٠- ٣٣١.

[١١]- نفسه : ١١٢،وينظر :١١٩.

[١٢]- ينظر : الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة ، د. جمال شحيّد :١٧٩-١٨٢.

[١٣]- الضلع : ٤٩٥.

[١٤]- نفسه : ٥٠٥-٥٠٦.

[١٥]- ينظر الميثاق والتاريخ الادبي ، فيليب لوجون ، ترجمة : عمر حلي :٤٥.

* " في أول اتصال تلفوني حصل بيني وبين اهلي بعد سقوط نظام صدام حسين سألتهم عن تاريخ ميلادي (...) ورضوخاً لإلحاح عائلتي على إقامة حفله بالمناسبة ولكي ابدو متحضراً أمام طفلتيّ ..." الضلع :٤٩١.

[١٦]- ينظر : الضلع : ٥٠٢-١٩٧-١١٢.

[١٧]- الضلع : ٢١١ ، وينظر : ١٣-٤٦.

[١٨]- نفسه : ١٧٧-١٧٨.

[١٩]- نفسه : ١٧٨-١٧٩.

[٢٠]- نفسه : ٢٠٢.

[٢١]- ينظر : الاغتراب في تراث صوفية الاسلام ، د. عبد القادر موسى المحمدي :١٤-٤٧.

[٢٢]- الضلع : ٢٣٨.

[٢٣]- نفسه :٢٣٨.

[٢٤]- نفسه : ١٢٥.

[٢٥]- نفسه : ٣٣.

[٢٦]- نفسه : ٣٣.

[٢٧]- ينظر : نفسه : ١١٢-١١٩.

[٢٨]- نفسه :٢٦٠.

[٢٩]- الضلع :٩١ ، وينظر :١٦٥،١٦٩،٣٧٢.

[٣٠]- نفسه : ٢٠٨.

[٣١]- نفسه : ٢٥٣ ، وينظر :٢٣٥-٢٣٦.

[٣٢]- ينظر : الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة :١١٩.

[٣٣]- الضلع : ٣٢.

[٣٤]- نفسه : ٧٣-٧٤.

[٣٥]- نفسه :٩٢-٩٣.

[٣٦]- نفسه : ١٦٣،١٦٧،١٧٦،٢٥٣.

[٣٧]- نفسه : ٦٧.

[٣٨]- نفسه : ٦٧-٦٨.

[٣٩]- نفسه : ٢٠٣.

[٤٠]- نفسه : ٢٢١.

[٤١]- نفسه : ٢٣٢.

[٤٢]- شوبنهاور بين الفلسفة والادب ، اعداد : كامل محمد محمد عويصة : ٨٩.

[٤٣]- الضلع : ٢٥٩.

[٤٤]- نفسه :٢٦٧.

[٤٥]- نفسه :٣٨٤.

[٤٦]- نفسه : ٢٦٩ .

[٤٧]- حوار مع حميد العقابي اجراه عبد الواحد مفتاح ، موقع الحوار المتمدن ٢٠١٤/١/٢٥م.

[٤٨]- صحيفة الغد الالكترونية ٢٠١٧/٨/٤م.

[٤٩]- الضلع : ٢٦٤.

[٥٠]- نفسه :٢٦٩.

[٥١]- نفسه : ٢٦٦.

[٥٢]- نفسه : ٤٠٩ .

[٥٣]- نفسه : ٢٤٨، وينظر ٩٨-٢٢٠.

[٥٤]- ينظر : اللغة والرواية :١٩٩.

[٥٥]- ينظر : الضلع ١٩٥، ٤٨،٥٢،٧٥،٨١،١٩٣....

[٥٦]- الضلع : ٧١ ، وينظر : أخبار النساء ، ابن الجوزي :١٠.

[٥٧]- ينظر : الضلع : ٣٧٢.

[٥٨]- ينظر : سوسيولوجية الرواية .. البنية واللغة ، د. عبد الرحمن التمارة :١٤٠.

[٥٩]- الضلع :٥٢-٥٥.

[٦٠]- نفسه: ٣٧٨، البيت في هجاء كافور ضمن قصيدة " عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ..." ينظر : ديوان المتنبي ، تصحيح وجمع وتعليق : عبد الوهاب عزام : ٤٨٦.

[٦١]- الضلع :١٠٥ ، وينظر :٣٧٣، وينظر : اللزوميات ، تحقيق : امين الخانجي :٣٩٥/٢.

[٦٢]- نفسه : ٢١٩ ، وينظر : ديوان الجواهري : ٨٢/٥ من قصيدة دجلة الخير .

[٦٣]- ينظر : الضلع :٢٢، ٢٤ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ .....

[٦٤]- قراءة التراث النقدي ، د. جابر عصفور : ٩-١٠.

[٦٥]- ينظر : الضلع : ٢٠٨-٢١٠، وينظر ٢٠٥.

[٦٦]- الأسطورة والرواية :. ميشيل زيرافا ، ترجمة صبحي حديدي :١٦.

[٦٧]- الضلع : ٧٦ ، وينظر : ٧٧ ، ٧٩، وينظر : طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، صموئيل نوح كريمر ، ترجمة: نهاد الخياط :٨٢.

[٦٨]- الضلع : ٦٢ ، وينظر ٥٦٥ ، وينظر ملحمة جلجامش ، طه باقر : ١٢٩ .

[٦٩]- ينظر : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، محمد سالم الامين الطلبة :٢٢٦.

[٧٠]- الضلع : ١٥٠ ، وينظر ٦٩ ، ٢١٠ .

[٧١]- الضلع ٢٤٤ ، وينظر : ٢٤١، ١٦١ ، ١٦٣.

[٧٢]- ينظر : اسلوبية الرواية العربية ، د. سمر روحي الفيصل :٢١٧.

[٧٣]- الضلع : ٣٥.

[٧٤]- نفسه : ٩٣.

[٧٥]- نفسه : ١٦٦.

[٧٦]- نفسه : ١٦٦.

[٧٧]- نفسه : ٣٣.

[٧٨]- نفسه : ٢٤١.

مصادر البحث

- القرآن الكريم .
- أثر الشخصية في الرواية ، فانسون جوف ، ترجمة : لحسن إحمامة ، دار التكوين – سوريا ، ط ١ ،٢٠١٢م .
- أخبار النساء المنسوب لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ) ، ابن الجوزي (ت ٥٩٧هـ) تحقيق : د. نزار رضا ، مكتبة الحياة – بيروت ١٩٨٢م.
- الأسطورة والرواية ، ميشيل زيرافا ، ترجمة : صبحي حديدي ، دار الحوار – سوريا ، ط١، ١٩٨٥م .
- أسلوبية الرواية العربية ، د. سمر روحي الفيصل ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠١١م .
- الاغتراب في تراث صوفية الاسلام ، د. عبد القادر موسى المحمدي ، بيت الحكمة- بغداد ٢٠٠١م.
- الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر – القاهرة ، ط١ ١٩٨٧م.
- ديوان الجواهري ، جمع وتحقيق مجموعة من الاساتذة ، مطبعة الاديب البغدادية – بغداد ١٩٧٥م.
- ديوان المتنبي (ت٣٥٤هـ) تصحيح وجمع وتعليق : د. عبد الوهاب عزام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ، د.ت.
- الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة ، د. جمال شحيّد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط١، ٢٠١١م.
- سوسيولوجية الرواية .. البنية واللغة ، د. عبد الرحمن التمارة ، دائرة الثقافة والاعلام - الشارقة ٢٠١٥م.
- شعرية دستويفسكي ، ميخائيل باختين ، ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال -المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م.
- شوبنهاور بين الفلسفة والادب ، اعداد : كامل محمد محمد عويصة ، دار الكتب العلمية – لبنان ، د.ت.
- طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، صموئيل نوح كريمر ، ترجمة : نهاد الخياط ، دمشق ، ط٤ ، ٢٠٠٦م.
- قراءة التراث النقدي ، د. جابر عصفور ، مؤسسة عين- القاهرة ، ط١، د.ت.
- اللزوميات ، ابي العلاء المعري (ت٣٦٣هـ) ، تحقيق : أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، مكتبة الهلال – بيروت ، د.ت
- اللغة والرواية ، د. بلال كمال رشيد ، دار فضاءات ، عمان الاردن ، ط١ ،٢٠١١م.
- مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد ، محمد سالم محمد الامين الطلبة ، دار الانتشار العربي – بيروت ، ط١، ٢٠٠٨م
- ملحمة جلجامش ، طه باقر ، شركة الوراق المحدودة – لندن ، ط ٢، ٢٠٠٩م.
- الميثاق والتاريخ الادبي ، فيليب لوجون ، ترجمة : عمر حلي ، المركز الثقافي العربي – بيروت ط١، ١٩٩٤م.

مواقع الكترونية

- صحيفة الغد الالكترونية ،٢٠١٧/٨/٤.
- موقع كتابات الالكتروني .
- موقع الحوار المتمدن ، حوار مع حميد العقابي أجراه عبد الواحد مفتاح ٢٠١٤/١/٢٥.