تشكلات البنى الاجتماعية والتقابلات والأنساق السردية في رواية "الذباب والزمرد"

الدكتور
سلمان كاصد حالوب
الكلية التربوية المفتوحة في البصرة

تشكلات البنى الاجتماعية والتقابلات والأنساق السردية في رواية "الذباب والزمرد"

الدكتور
سلمان كاصد حالوب
الكلية التربوية المفتوحة في البصرة

ملخص البحث

تناول الروائي عبد الكريم العبيدي في روايته (الذباب والزمرد) المجتمع العراقي في مدينة البصرة إبان نهاية التسعينات، وما وقع فيها من أحداث، حاول الروائي أن يقدمها، ليكشف لنا طبيعة الصراع الذي تمخض عن حالات من الموت والتدهور اللذين أصابا البنى الاجتماعية بكل مفاصلها الفكرية والاجتماعية والاقتصادية.

ويكشف البحث المفاصل التي تكونت منها الرواية، والتي أسهم المنهج البنيوي التكويني للوسيان كولدمان في تعميق الحفر النصي فيها للوصول إلى دلالاتها وأغراضها، ولهذا السبب فإننا توخينا تقديم مفاهيم هذا المنهج، والتعريف بها في المقدمة، بوصفها فرشة استباقية لفهم الرواية من خلالها، ثم قسمنا البحث على أربعة مباحث صغرى وهي:

١.المبحث الأول (البنى الاجتماعية في الرواية)
٢.المبحث الثاني (المكون السردي في استهلال الرواية)
٣.المبحث الثالث (التقابلات السردية في الرواية)
٤.المبحث الرابع (الأنساق السردية ودلالاتها في الرواية)

يعالج المبحث الأول مكونات البنية الاجتماعية وتقسيماتها، وتشكلاتها، كما رسمها الروائي، ومدى تطابقها مع البنية الاجتماعية في واقعها الحياتي، والمديات الإنسانية في تعامل البنى الاجتماعية (المسلمة والمسيحية واليهودية) التي كانت متجاورة في مدينة البصرة في زمن الرواية مع بعضها.

ويشير المبحث الثاني إلى كيفية تكون البؤرة الأولى (زاوية النظر) في الاستهلال التي نفذ من خلالها الروائي، لتقديم أحداث روايته، ودلالة تقديم اللعبة التي اقترحها.

ويتناول المبحث الثالث كيفية بناء الأحداث عبر مفهوم التقابلات، بين الذات والموضوع، والعام والخاص، وتشكيل التماثلات على مستوى الحدث، أو الاستغلال الأمثل للحكايات، والأساطير العربية، أو اليونانية، وتوظيفها.

أما المبحث الرابع الأخير فقد انقسم، إلى ثلاثة مفاصل، الأول تناول النسق الثلاثي، وكيفية تمثله، وتواتره في الرواية، وتناول المفصل الثاني النسق الثنائي واشتغالاته في بنية الرواية، بينما تناول المفصل الثالث نسق التضمين والأرصاد، وتكونه ومدى الاستفادة منه في تغذية الرواية.

المقدمة

يعتمد عدد من النظريات الأدبية على بحث العلاقة بين الأثر الأدبي والطبقات الاجتماعية التي ينتمي إليها، وفي ضوء ذلك تتم قراءة الأثر وتحليله بسياقاته السوسيولوجية التي وجد فيها، ومن تلك النظريات ما أطلق عليها ب(البنيوية التكوينية)، تلك النظرية التي تسعى إلى إيجاد واكتشاف أوجه التشاكل بين البنية النصية والبنية الذهنية للطبقة او الفئة الاجتماعية التي يتمثلها النص.

تتشكل البنيوية التكوينية من دعامتين أساسيتين وهما: التعرف والتحليل (التفسير والتأويل) حيث يعنى المصطلح الأول " التعرف" بالبنية النصية ، أي دراسة النص بنيوياً من داخل العمل النصي بما يعني " التحليل الداخلي " اما المصطلح الثاني " التحليل" فيربط استنتاجاتنا حول البنية الدالة الكلية بما هو اجتماعي يتمظهر في النص نفسه بما يعني "التحليل الخارجي"(١)، وكأننا نصوغ العمليتين " الدعامتين" بالطريقة الآتية :

التعرف داخل نصي بنية دالة

التحليل خارج نصي رؤية العالم

و" رؤية العالم" هو المصطلح الأساس الذي يشير إلى أن الرواية تحديداً، لا تعتبر الوقائع فعلاً فردياً، منفرداً وخاصاً، بل هي تشكيلات لحركة المجتمع ورؤيته الدلالية على مستوى التماثل بين النص ورؤى الفئة أو الطبقة التي يمثلها ذلك النص، وبذلك لابد لأي قراءة بنيوية تكوينية أن تربط النص بالمستوى الايديولوجي للممارسة الاجتماعية"(٢).

كل ذلك لايعني إهمال تشكلات القوانين الداخلية للنص الأدبي، مادامت هي مجموعة من الإشارات بمفهومها الواسع.

وكما يبدو أن البنية الاجتماعية تخلق تماثلاً بينها وبين شكل النص الأدبي الممثل لها، لكونه " تعبيرا عن رؤيتها للعالم، وهي بهذا المفهوم تستعين به كوسيلة للاتصال أولاً، وكصنف سردي يمتلك بلاغيته وأسلوبه عن طريق العرض والاحتجاج والوصف والسرد"(٣) ،

ومن الضروري أن نفهم أن الروائي " لا يعي أبدأ أنه فرد ينتمي إلى طبقة اجتماعية أو يعتمد عليها، ومع ذلك فهو يضمن الوعي الطبقي في متن الرواية كلها، وهذا الوعي الطبقي وما يصاحبه من تناقضات (يدركها الكاتب، لكن قد لا يميزها دائما) وهو الذي يمكنه من رؤية الحقائق الاجتماعية بل تقبلها والتنبه إليها ، تلك التي هو بنفسه لايعيها "(٤).

كل ذلك يؤشر إلى أن العلاقة الجوهرية بين الإبداع القصصي والحياة الاجتماعية ماهي إلا نتيجة للبنى الذهنية التي تؤسس الصلة بين الجماعة الاجتماعية (سواء أكانت فئة أو طبقة) والعالم التمثيلي لهذا الإبداع، وفي ضوء ذلك كانت " رؤية العالم" التي أكد لوسيان كولدمان من خلالها "المعنى الذي يعطيه باختين للبطل بوصفه وجهه نظر محدودة عن العالم وعن الذات معاً، وأهم ما يطبع عالم الأبطال من هذا النوع هو التناقض بين الرغبة والواقع"(٥)، وبذلك هيمنت الرموز والمفردات الدالة على بنية التدهور، في أي عمل روائي مادامت الرواية حسب تعريف كولدمان بأنها " قصة بحث متدهور عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة في مجتمع متدهور" (٦)، وبتعبير آخر " إن البطل يصارع قيما منهارة وفي نفسه قيم أصيلة من الماضي"(٧).

جاءت البنيوية التكوينية بمجموعة من المصطلحات من مثل التعرف، والتحليل، والرؤية للعالم، والتماثل، والوعي القائم، والوعي الممكن، والبنية الدالة، ومفهوم البطل الإشكالي، الذي ابتدأه جورج لوكاتش في دراسته "نظرية الرواية".

إن التحليل يضيء بنى النص الأدبي ويكشف عنها عبر التعرف، أي بما يمكن أن يعيننا على استخدام البؤر المركزية في النص الأدبي للوصول إلى نتائج ودلالات كاشفة للغموض في "البنية العميقة الرأسية، الزمنية، بعكس البنية السطحية الأفقية، السكونية " (٨)، لإظهار البنية الدالة، ويدعونا مصطلح الرؤية للعالم إلى أن نتعرف على مساحات الأفكار والمفاهيم التي يدعو لها مجتمع النص.

في الوقت ذاته لابد أن يكون هناك تماثل بين شكل المنتج الأدبي و تطلعات (دوافع) البنية الاجتماعية التي يتناولها، بما يعنى أنه سيتولد تماثل بين البنية الجمالية للنص الأدبي والبنية الاجتماعية، ويتجلى ذلك التماثل في الشكل الظاهري للنص الأدبي والموضوعة العميقة للبنى المشكلة له، ولهذا تجسد الرواية التقاء اللحظة الإبداعية، أما "الوعي القائم" فهو الوعي المتجسد في الواقع، والذي تحمله الشخصية في حاضر منظور إليه بوضوح، لكونه يحمل سلبيته التي تحتاج إلى حلول آنية وفعلية، ولكن لا يمكن الوصول إليها، لكون الشخصية لا تملك حلولاً لها، وهذا ما ينطبق تماماً على البنية الاجتماعية في الرواية، والتي تعيش انتكاساتها على مستوى السياسة والاقتصاد والفكر، وهي في جميع الأحوال، لا تملك تصوراً لما يمكن أن يكون حلاً مستقبلياً لمشاكلها، عبر البدائل الإيجابية الممكنة، وفي ضوء ذلك لابد لتلك الفئة أو الطبقة الاجتماعية أن تعيش لحظة التغيير، الذي يتجسد من خلال "الوعي الممكن"، وهذا ما يحصل فعلاً خلال العمل الأدبي " الرواية تحديداً"، حينما تقدم رؤيتها للعالم، على وفق رؤية فلسفية وآيديولوجية للطبقة او الفئة الاجتماعية نفسها .

من جانب آخر يوصل البحث في تحليل النص الأدبي، على وفق هذا المنهج إلى مفهوم البنية الدالة، الذي يعني اكتشاف ما هو موجود من بنيات مكررة داخل نسيج النص الأدبي، التي هي بمثابة بؤر مشعة،

تقودنا دلالياً كي تتفحص مدى انهيار أو انسجام العالم، الذي يعيشه النص الأدبي، ولهذا فإن الاشتغال على النص الأدبي وإضاءته والتعرف على خباياه، لا يتم إلا عبر اقتناص البؤر الدالة التي تقودنا إلى رؤية المنتج للعالم، أي بما يعني رؤية الطبقة أو الفئة التي ينتمي إليها العالم نفسه.

ومادام هذا العالم لابد له أن يتمثل في رؤية الشخصية "البطل الروائي"، فإن ثمة صراعا يعيشه ذلك البطل "الشخصية"، في تردده مابين الذات والواقع، إذ تراه يحمل قيماً أصيلة، لا يستطيع أن يموضعها في عالم مسكون بالتدهور والاستلاب، ولذا يصبح بحث البطل غير مجدٍ، ومن هنا يتأرجح البطل في مثاليته بين ذاته وواقعه، فتارة يقترب من الواقع "الرواية التعليمية" وأخرى من ذاته "الرواية الرومانسية"، لكون الرواية، ما هي إلا التعبير الأدق عن صراع الواقع والذات في مشروع البطل الإشكالي، الذي يشتغل في هذا الحقل الأدبي على جوهر التناقض الذي يقود إلى نقد الواقع، حيث لا يصل ذلك البطل الروائي إلى المعنى الكلي والخلاص الأبدي، بما يعني سلبية بحثه اللا مجدي، بعكس البطل الملحمي الذي تصل المصالحة بين الذات والموضوع إلى أقصاها لديه، لهذا فإن "هناك ثلاثة أنواع من العلاقة بين الذات الكاتبة ومخلوقاتها ، فالمؤلف، أصبح مدفوعا بصورة أساسية بالدوافع اللا واعية أو بالتماهي أو بالتخييل"(٩).

المبحث الاول
البنى الاجتماعية في الرواية

تتناول رواية " الذباب والزمرد" لعبد الكريم العبيدي (١٠) بنية اجتماعية متعددة الأعراف والانتماءات الطبقية والفكرية والدينية في المجتمع العراقي إبان نهاية التسعينات من القرن الماضي، حيث يضطلع عدد من الرواة الموزعين على فصول الرواية العشرة ، والذين هم شخوص وأبطال الرواية في سرد أحداثها.

تحكي الرواية قصة السارد "مجهول الاسم" نطلق علية بالسارد الممسرح ◆ وعلاقته بأصدقائه المسيحي "أوسم" ، و"بشير التمار" ابن الطبقة الغنية ، و"شفيق إبراهيم" ذي الأصول اليهودية " من جهة الأم " والفقيرة من خلال المتحقق في الواقع، وما يمثله كل واحد من هؤلاء الأربعة من تناقضات على مستوى الوعي السلبي القائم، وما تطمح إليه من بحث غير مجدٍ على مستوى الوعي الممكن اللا متحقق، والذي يقود إلى الإحباط والتدهور في نهاية أحداث الرواية.

من خلال هذا التناقض الاقتصادي والعرقي تتنوع البنى الاجتماعية والفكرية، حيث نجد ثلاثة مجتمعات يدور حولها النص الروائي وهي:

١- مجتمع السارد ويمثله إخوانه "أسامة" المعلم الأكبر و"بلقيس" الأخت الأرملة الأربعينية و"يحيى" الدرويش الهارب من العسف و"والدهم" الرجل العجوز.

٢- المجتمع المسيحي ويمثله "أوسم" وأخوه الأكبر "أزيريه" القس المسجون بتهمة المعارضة للنظام وأختهما "فياب" و"أمهم" وحبيبته "ليديا" .

٣- المجتمع اليهودي ويمثله المعاق "شفيق إبراهيم" وابن خاله "داود" و"أبوه" و" أمه" .

٤- المجتمع البرجوازي ويمثله "بشير التمار" و" أمه" و أخوها "الحاج فيصل" وابنه "مازن".

وفي ضوء هذا التشكل العرقي والطبقي توزع الساردون على فصول الرواية العشرة، وبالطريقة التي يتحكم فيها نوعية الفاعل السردي، من حيث أهميته في الفعل الحكائي، ودرجة تأثيره في سير الأحداث، وتحكمه في جزء منها، سواء أكان ذلك الجزء كبيراً أو صغيراً، وبذلك انتظم توزيع الساردين على وفق هذا التشكل وهو :

الفصل الاول " الفصل الشامل العام " وهو استهلال عام للرواية على لسان السارد الممسرح (العليم) جمع فيه شخوص الرواية الثلاثة الفاعلين وهم : أوسم " المسيحي" ، وبشير التمار "البرجوازي الرافض"، وشفيق إبراهيم "اليهودي الأصل" .

الفصل الثاني اضطلع به السارد منفرداً بضمير المتكلم.

الفصل الثالث اضطلع به أوسم المسيحي منفرداً وبضمير المتكلم.

الفصل الرابع اضطلع به بشير التمار منفرداً وبضمير المتكلم.

الفصل الخامس اضطلع به الساعاتي المعلم المتقاعد "سليمان البياتي" التركماني الأصل الذي جاء من مدينة " أمرلي" بعد إعدام أخوانه الثلاثة لمعارضتهم السلطة آنذاك، وكان السارد الممسرح قد تتلمذ على يديه.

الفصل السادس اضطلع به شفيق إبراهيم منفرداً وبضمير المتكلم.

الفصل السابع يعود أوسم المسيحي لإكمال ما تبقى من حكايته داخل البنية الاجتماعية التي يمثلها في الرواية .

الفصل الثامن عودة السارد العليم لتكملة سير الأحداث المتمركزة حول تعالقات الأفعال الحكائية جميعها.

الفصل التاسع عودة بشير التمار للفعل السردي من أجل إكمال حكايته.

الفصل العاشر السارد العليم الذي اضطلع بسرد الفصل الأول يختم (يقفل) روايته التي ابتدأها في فصل الاستهلال، متتبعاً نهايات مصائر شخوصه الثلاثة " بشير التمار وأوسم المسيحي وشفيق إبراهيم " اليهودي الأصل"، وخلال كل هذه الفصول العشرة، نجد شخوصاً غير فاعلين سردياً، يمكن وصفهم بالشخوص المعطلة سردياً المتمظهرة حكائياً، وقد أخذوا مساحة من سرد الفاعلين وتأتي عدم فاعليتهم من خلال تصنيفهم وكالآتي:

١- الهارب من السلطة القمعية: الدرويش يحيى الأخ الأصغر للسارد كلي العلم.

٢- المعتقل في سجون السلطة القمعية: أزيريه الأخ الأكبر لأوسم المسيحي وهو القس أو الشماس الذي يحلم بسلام في عالم خال من الحروب.

٣- المتقاعد المهمش : أسامة الأخ الأكبر للسارد كلي العلم وهو الشخصية المنسحبة من البنية الاجتماعية والمنكفئة على ذاتها.

٤- العجائز: وتضم شخوصاً عدة منهم والد السارد العليم الذي بلغ ثمانين عاماً، ومنهم أيضا جد بشير التمار الاقطاعي الذي تمظهر في القصص المضمنة عبر الاسترجاع خارج زمن السرد.

٥- النساء: وهن اللواتي لا فصل لهن، كونهن غير فاعلات في البنية الاجتماعية وهن " أم بشير وبلقيس وفيان وليديا، وعروبة مخبرة السلطة "، هذا بالإضافة إلى "كمرة" في الحكاية المضمنة، التي يرويها بشير التمار عن جده الذي اغتصبها.

من خلال مجتمعات الرواية الأربعة، نجد أن نسبة القيام بالسرد، قد استحوذ عليها السارد العليم بواقع (أربعة فصول)، ومن ثم أوسم المسيحي (فصلان)، وبشير التمار (فصلان)، في حين اضطلع الآخرون بفصل واحد لكل من سليمان البياتي وشفيق إبراهيم .

ونتساءل: لماذا تفرد الساعاتي المعلم المتقاعد سليمان البياتي في سرد الفصل الخامس دون سواه من الشخوص غير الفاعلين ؟، ونجيب: إن البياتي ولكونه معلما حكاءً أصبح بديلا موضوعياً للسارد الممسرح نفسه، الذي تحول في نهاية الأمر (عند الفصل العاشر) الى "قصه خون " بعد أن تدهور تحت التعذيب، ولهذا استعاض بالراوية الآخر البياتي، كي ينوب عنه، بعد أن عجز عن سرد هذا الكم الهائل من الأحداث، هذا بالإضافة إلى أنه وصل إلى حافة التمزق والانهيار، لذا كان لزاماً أن ينوب عنة راوٍ آخر، يسرد حكايته بنفسه.

وقبل أن نتحول عن تقسيمات الرواية بفصولها العشرة، نشير إلى أن كل فصل قسم إلى مجموعة من الأجزاء تمنح السارد فسحة للانتقال الضروري من حدث لآخر، بالرغم من أنها تتمركز حول بؤرة مركزية للفصل نفسه وللسارد نفسه، حيث قسم الفصل الأول إلى (أربعة أجزاء)، والثاني إلى (جزأين)، والثالث لم يقسم، والرابع إلى (جزأين)، والخامس لم يقسم، والسادس إلى (ثلاثة أجزاء) والسابع إلى (ستة أجزاء) والثامن إلى (جزأين)، والتاسع إلى (سبعة أجزاء)، والعاشر إلى (أربعة أجزاء).

نلاحظ من ذلك أن الفصل الأول يساوي الفصل العاشر في عدد أجزائه ٤=٤ بما يعني أن خاتمة "قفلة " الرواية تساوي استهلالها في عدد الأجزاء، وكل ذلك يساوي عدد الشخوص الفاعلين، وهم ٤ شخوص " السارد العليم" ، و بشير التمار، وأوسم المسيحي، وشفيق إبراهيم " اليهودي الأصل".

من الملاحظ أن رواية " الذباب والزمرد " تتكيء على الموضوعة نفسها، التي بدأت الرواية العراقية الجديدة، معالجتها، في تناول البنى الاجتماعية والفكرية المتعددة، اللا متصارعة التي تمثلت في دخول االعنصر المسيحي في تشكلات بنية الرواية، بوصفه عنصرا فاعلاً في تاريخ المجتمع العراقي، وهذا ما نلمسه في رواية " فرانكشتاين في بغداد "(١١) لأحمد سعداوي و" يا مريم " (١٢) لسنان أنطون و "طشاري" و " الحفيدة الأميركية "(١٣) لإنعام كجه جي و "عراقي في باريس" (١٤) لصموئيل شمعون.

يشكل الاتجاه الجديد في الرواية العراقية هذا تعدداً في الخطاب ونوعه، على وفق تصورات جديدة للحاضنة الاجتماعية القديمة، التي تضم الانتماءات المختلفة " المسلمة والمسيحية واليهودية" والتي غيبت في الرواية العراقية الماضية، ما عدا شخصيات بسيطة وثانوية، عابرة غير فاعلة في القص العراقي.

المبحث الثاني

المكون السردي في استهلال الرواية

تبتدئ رواية الذباب والزمرد في فصلها الأول بسارد ذي شخصية إشكالية، وهو ذلك البطل الذي لا يمتلك سلبية أو إيجابية على مستوى الفعل.

إن البطل هنا يعيش تردداً بين عالمين وهما الذات والواقع "الموضوع"، إذ يبدو في وضع مشتت، وفي مجتمع قاسٍ ، بالرغم من أنه يتبنى مفاهيم مثالية، ولكن هذا الواقع " الموضوع " يبدو أكبر من ذاته، التي أخذت بالاضمحلال، وهو هنا في إطار رواية البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم أصيلة، بالرغم من أنه لا يجد تلك القيم في مجتمع يجهل القيم ذاتها، لا بوصفها قيماً منهارة بل لكون هذا المجتمع قد افتقد الفعل، بعد أن نسي قيم التغيير، وكل ذلك يحكمه الاضطراب والتردد، في البحث الذي ينتهي بالبطل الإشكالي إلى عدم تحقق الوعي الممكن بالوصول إلى الفعل، ومركز الحياة بمعناها الإنساني الراقي.

هذا البطل الإشكالي "السارد العليم" في رواية "الذباب والزمرد" لا يملك إيجابية، بل هو غير فاعل في البنية الاجتماعية، على الرغم من أنه فاعل سردياً في الرواية، إذ يظل حتى خاتمة الرواية مضطرباً في مأساوية تتحكم به، في كل الخيبات التي ينقاد لها، بفعل فشله في تحقيق طموحاته ورغباته، لكونه يعيش في مجتمع تتحكم به السلعة والتبادل الشيئي والمادية المهيمنة والفردية المطلقة.

يبتدئ السارد العليم "الممسرح" باستهلال خارج الحكاية، إذ هو يقتنص لعبة يقوم بأدوارها عدد من الأطفال (١٥) ويعيد هذه الحكاية ثانية (١٦) حيث يقيس أطفال المحلة أطوالهم بالأشبار

(مفرده شبر)، ابتداءً من أصابع الأقدام البسرى حتى قمة الرأس، على وفق تداولية لفظية بين شرطي/حرامي/شرطي/حرامي، ليصل كل واحد منهم إلى قمة رأسه الذي تستقر عنده آخر لفظة

" شرطي أو حرامي"، حينذاك يصطف مع الأطفال الذين أصبحوا شرطة أو مع الحرامية في اللعبة ، والغريب أن التوزيع النهائي للعبة، قد "وصل عدد اللصوص الصغار إلى أحد عشر لصاً مقابل شرطيين، أحدهما كان صبياً بديناً حافي القدمين، بينما الآخر أعور " (١٧).

ويعيد السارد " الممسرح " وصف هذه اللعبة ثانية، إلا أنه لا يعيد تركيبها بطريقة مختلفة، اذ شاهد "صبيا أعور يباعد بين أنامل كفه اليمنى، وهو يركع قبالة أكثر من عشرة أطفال، كان يعد طول قامته بأشبار قصيرة متعاقبة، وهو يردد مع كل شبر وبصوت مسموع، شرطي/حرامي، شرطي/حرامي وحين وصل إلى قمة رأسه هتف بأعلى صوته : شرطي !" (١٨)

هنا تبدو اللعبة الأولى "١" اعتباطية في حين بدت اللعبة الثانية في "٢" قصدية، إذ خلق السارد محاكاة متطابقة بين:

اللعبة "١" الأعور/شرطي اعتباطي

اللعبة "٢" الأعور/شرطي تماثلي

لم يخلق السارد مقابلة قلب "بارووديا" بحسب فيليب سولير (١٩) عندما حلل رواية "روبنسن كروزو " تلك الشخصية التي هيمنت على Friday "جمعة" الخادم في رواية دانيال ديفو، وذلك بتأثير الحضارة " روبنسون كروزو" على بدائية "جمعة"، إلى مقلوبها في تأثير "جمعة" البدائي على "روبنسن كروزو"، أي تأثير إنسانية و فطرية البدائية على استلاب الحضارة التي يمثلها كروزو.

أبقى الروائي عبد الكريم العبيدي في روايته "الذباب والزمرد" "على قوانين اللعبة الأولى ونتائجها، التي هي نفسها قد أعيدت في اللعبة الثانية، فبدت مقصودة لا تغيير فيها، وهي اللعبة نفسها التي تبدأ من الأسفل إلى الأعلى ولم يقلبها السارد، إذ أبقاها على أصولها، لعبة لا غش فيها، غير تلك النهاية التي كانت:

في "١" "حرامي".

وفي "٢" " شرطي"،

وكأننا هنا إزاء تصنيف للذوات بين الاتهام "حرامي" و القانون "شرطي"، حيث يظل الجميع متهمين إلا من الأعور والآخر البدين، وكلاهما يعاني من تشوه "العور والبدانة"، أراده السارد " الممسرح " في النص الروائي، حيث تقمع الفئة الصغرى الشرطة "المشوهة " الطبقة الكبرى اللصوص" المقموعة " التي ينتمي لها السارد نفسه.

مقابل هذه اللعبة، هناك لعبة أخرى يستجلبها الروائي من صراع السلطة والمحكومين، وهي لعبة تشكل قناعاً مرمزاً لما سيأتي من أحداث، حيث تروي الأسطورة الموظفة هنا، أن ايزيس كانت تتحلى بالزمرد وحده، ثم " اختاره النيرونيون عيناً ملوكية خاصة بهم، ليروا عبيدهم ، ليرانا ، فنحن وعبيد نيرون من

شجرة واحدة ، ذباب ذليل يصنع نشوة فائقة من هلاكه المتعاقب خلف أحجار الزمرد، ليستمتع بها آلاف النيرونات المدمنة على مص دمنا الأخضر المزرق لون الأباطرة المفضل الذي لا يجيد صنعه إلا زمردهم". (٢٠)

وتأخذ هذه القصة اليونانية محور الدلالة في إشارة إلى العسف، وبذلك تصعد باتجاه عنوان الرواية لتصبح مركزاً متعالياً حيث أطلق عليها "الذباب والزمرد" ضمن ما يمكن ان نسميه بالوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة التي هي واحدة من اربع وظائف " التعيينية والوصفية والإغرائية". (٢١)

بعد أن يجرب السارد المحبط البحث عن أعمال كثيرة لا مجدية يفشل فيها، فيصاب بالإحباط ، وحتى حين يقترح علية الشماس والقس المسالم " أزيريه" أن يربي أصص الزهور في علب يجمعها الأطفال إليه من القمامة، في محاولة دلالية لتحقيق "وعي ممكن" يتطابق مع رؤية أزيريه المسيحي، ويتعارض مع واقع السارد "الممسرح"، تفشل اللعبة الثالثة هذه في خلق عالم تفاؤلي، وكأننا إزاء ألعاب ثلاث وهي:

١- لعبة الشرطي والحرامي بغلبة الأعور والبدين وفوزهما بالسلطة.

٢- لعبة الذباب والزمرد القناع الدلالي الفرعوني ثم اليوناني على القسوة.

٣- لعبة زراعة أصص الزهور التي لم تبع، بغلبة الحرب على السلام، والذي دعا إليه أزيريه "الشماس المسيحي" بدلالة دينية.

ونعود ثانية إلى استلاب الواقع القائم اذ لا يلبث البطل أن ينتهي إلى أحد أمرين، إما الاحتكام للآلية الاجتماعية وإما للعزلة والوحدة، ولهذا نرى أن البطل السارد هنا يقاد قسراً وفق منظومة القيم التي زرعتها السلطة في المجتمع "معاداة السلام" إلى أن يمتثل للآلية الاجتماعية، بأن يوزع أصص الزهور التي لم يستطع بيعها على الأطفال الذين أسهموا بإنتاجها، وكأنه بذلك ينهي مشروع القس أزيريه بالسلام المسيحي المفقود.

بعد هذا الفشل ينتهي السارد في الفصل الأول إلى بحثه عن صديقه المسيحي أوسم، فيلتقي به ثم تقودهما قدماهما إلى شقة "بشير التمار"، حيث يلتقيان صدفة بشفيق إبراهيم "اليهودي الأصل "، ومشاركته لهما سهرتهم الليلية.

"كنا علامتي إفلاس، ضائعين بائسين، نبحث عن سكرة طارئة في ذلك الليل، بعدما خذلتنا رائحة جيوبنا المفلسة، ولم يعد لنا أمل عدا سهرة خمر "يهودية"، داخل مقبرة اليهود في منطقة السعدونية بالمشراق على أنغام سفسطة شفيق إبراهيم، أو في مضيف بشير التمار دون جوان الفتيات ابن أشهر الأسر الموسرة "(٢٢).

وبدلا من أن يذهبا إلى المقبرة اليهودية، قادتهما أقدامهما إلى شقة "بشير التمار": "كان تسكعنا يتجه إلى شقة بشير مبتعدا عن صخب سهرة محتملة في مقبرة اليهود مع عاشق إسرائيل شفيق الخصيباوي"(٢٣).

وشفيق الخصيباوي هي تسمية أخرى لشفيق إبراهيم، وخلال الطريق يسترجع السارد "الممسرح" أحداثا سابقة خارج زمن الحكاية تقود إلى معارك اشتركا بها، حيث حقول الألغام التي بترت ساق شفيق إبراهيم الذي يتوكأ الآن على عصاه.

ينتهي الفصل الأول بخطبة لبشير التمار تقوده إلى بكاء مرير، ثم يأتي دور "أوسم" المسيحي، الذي أخذ يغني بصوت شجي وبعذاب هجران حبيبته "ليديا" له وخطبتها من شاب آخر.

سوف تظهر خطبة بشير التمار ثانية في الفصل الرابع، في دعوته لتمرد الذباب على من ينظر من خلف الزمرد " المجتمع والسلطة"، كما أن غناء أوسم الحزين سوف يكتمل ثانية في الفصل الثالث حينما يؤدي رقصة بوهيمية في عرس إحدى صديقات أخته "فيان":

"وحالما شاهد ليديا وخطيبها البدين، يمسكان يداً بيد و ينغمران بذلك الموج الراقص حتى انتفض فجأة وشق الجموع المنتشية باتجاه العروسين وشرع في الرقص على إيقاع أصوات صاخبة "(٢٤)

ويتجه السارد إلى تسجيل إخفاقاته في الحصول على عمل، ليرصد عبر بحثه المتواصل كل مآسي البنية الاجتماعية، التي امتثلت للآلية الاقتصادية المنهارة، والتي تحكمت في مصائر أفرادها، إذ يلتقي في السوق بباعة حيث يقول: "تربطني بهم صلة القرابة، فقد أحصيت أحد عشر بائعاً من أولاد أعمامي وأخوالي وعماتي وخالاتي ، كما شاهدت ثلاثة صبية من أبناء شقيقاتي وهم يجوبون السوق حاملين ساعات اليد البلاستيكية والنظارات وأكياس النايلون والمحابس الفضية".(٢٥)

وخلال ذلك نلحظ تكرار الرقم "أحد عشر حراميا " و"أحد عشر بائعا"، وكما يبدو أن هذا التكرار لم يأت اعتباطا وإنما هو جزء من الموروث الديني المهيمن على خطاب السردية العربية.

كما يشاهد السارد الممسرح معلمه التركماني العجوز سليمان البياتي وهو يبيع الساعات القديمة.

الفعل السردي

مع ظهور كل شخصية جديدة يبدأ السارد الممسرح بمسح كامل للخلفية الحياتية للشخصية، عبر الفعل السردي "كان" الذي يتكرر مع كل بانوراما جديدة لشخصية جديدة تظهر في السرد.

"كان البياتي مدرساً بارعاً في مادة التاريخ، بل كان موسوعة أدبية وفنية "(٢٦).

كما يرصد شخصية حامد النداف صديق البياتي ومجاوره في السوق:

"كان النداف الطيب على يقين بأن دقائق الاستفسار الخمس ستتحول كالعادة إلى شهور أوأعوام"(٢٧).

جاء ذلك في وصف حالة النداف يوم اعتقال البياتي على اثر وشاية من مخبري السلطة، وفي لحظة الاعتقال تلفظ البياتي بلغته التركمانية جملة غامضة أوصى بها النداف بأن يدفن جثته قرب إخوانه الثلاثة فقال: "بيزلر بيزلر بيزلرك، قانلي كفن كيبه رك" ❖❖

وهذا الاستخدام اللغوي الذي يهجن فيه الخطاب، يذكرنا باستفادة نجيب محفوظ في روايته "الحرافيش"، من توظيف اللغة الفارسية في التكايا، التي كان يذهب إليها أبطاله، حيث يورد نصوصاً شعرية يرددها مريدو التكية.

عندما تظهر شخصية يحيى شقيق السارد تراه يستخدم الفعل نفسه " كان"، وبذلك يقدم الروائي عبد الكريم العبيدي شخوص روايته بطريقة يجلب معها ماضيها، عبر فعل يسترجع فيه كل وقائع الحكاية، بارتداد سريع، يوفره له فعل الماضي الناقص "كان"، وبهذا يهيمن على ما يريد أن يسرده من معلومات عنه ثانية.

المبحث الثالث
التقابلات السردية في الرواية

يعتمد الروائي على تقابلات سردية، يمكن تلخيصها بالبقاء تارة خارج الذات، عبر وصف من الخارج، مقابل الدخول إلى الذات عبر وصف من الداخل، وهذا ما نلحظه في هذين المقطعين المتقابلين، حينما اصطحبه يحيى أخوه الأصغر إلى تكية الدراويش:

وصف الجلسة من الخارج: "كان الشيخ نحيفاً طويل القامة يرتدي دشداشة بيضاء قصيرة... وكان يجلس في طرف القاعة بين عدد كبير من مساعديه وأتباعه الباركين على ركبهم قبالة الدفوف ".(٢٨)

وصف الذات من الداخل: " كان لدى غالبية الحضور استعداد فطري بذلك الانغمار الذي اجتمعوا من أجله، وقدموا من مناطق شتى لممارسته، وكأنه فاصل إشباع روحي بين ضياعين ".(٢٩)

يتكرر هذا التقابل فيما بعد مع أوسم خلال حضوره عرس صديقة اخته فيان:

وصف الجلسة من الخارج: " لكن أوسم لم يكن ميالاً تحت وطأة ارتعاشة جسده قرب رائحة جسد ليديا وقهقهتها".(٣٠)

وصف من الداخل "الذات" : "كان يستسلم بلا أدنى قيد، يغمض عينيه ويستجيب بعبودية مطلقة للإيقاعات الموسيقية المدهشة".(٣١)

وربما يمكننا أن ندعو هذا التقابل بالانتقال السردي من العام "الخارج" إلى الخاص "الداخل سردي".

تقترف الأسر الأربع " أسرة السارد" و " أسرة أوسم" و " أسرة شفيق إبراهيم الخصيباوي" و" أسرة بشير التمار" خرقاً من عناصر تنتمي لها، وهي يحيى الدرويش ومريد التكية، مما يؤدي به إلى الهرب باتجاه "رفحا" بعد الانتفاضة، و "أزيريه المسيحي القس والشماس "، والذي يعتقل ويغيب في سجون السلطة، واعتقال شفيق إبراهيم وابن خاله داود، كونهما يمتلكان أصولاً يهودية من جهة أم الأول، واعتقال بشير

التمار ابن العائلة الموسرة، الذي بدأ يعلن عن تحول دم الذباب إلى اللون الزمردي الأخضر، المائل للزرقة من خلف الزمرد.

كل هؤلاء تنتهي بهم مصائرهم في الرواية إلى الإعدام "داود وشفيق وبشير التمار"، وإطلاق سراح "السارد الممسرح" و" أوسم المسيحي" كون هذين الأخيرين خارج اللعبة التي تظل سر الرواية "غموضها" أولاً، ولأنهما زائران يبحثان عن ليال للسهر في شقة "بشير التمار" ليس إلا.

يستخدم عبدالكريم العبيدي تماثلات على مستوى الحدث من مثل:

١- رقصة العبيد خلف زجاج الزمرد بوصفهم ذباباً في الأسطورة اليونانية.

٢- رقصة أوسم في العرس أمام حبيبته الغادرة ليديا.(٣٢)

٣- رقصة حياوي "يحيى" شقيق السارد في التكية قبل رحيله بعد الانتفاضة.(٣٣)

ويماثل الروائي في استغلال أمثل للأسطورة اليونانية، بين الحاضر المصور بدقة، والغائب المطموس في عمق البنية العميقة للأسطورة نفسها، حيث يرصد بعد إعدام الثلاثة "داود وشفيق الاخصيباوي وبشير التمار" بتهمة التآمر على السلطة، أن يقوم طاقم طبي بقلع عيني بشير التمار بعد إعدامه، للمتاجرة بهما، وهذا ما يتم تنفيذه بالمعدومين جميعهم، ثم يوضع في محجريهما قطن طبي، في تماثل مع ما جاء في أسطوره "الإلياذة" اليونانية، حينما خاطب "بريام" حاكم طروادة " أخيل" كي يعيد له جثمان ابنه "هكتور" بعد أن قتله كما جاء في فيلم **Troy**:

أحببت ابني منذ اللحظة التي فتح فيها عينيه

حتى اللحظة التي أغلقتهما أنت

ارجعه لي

دعني أغسل جسده، دعني أتلو صلواتي

دعني أضع عملتين نقديتين على عينيه من أجل النوتي"(٣٤)

كان اليونانيون يعتقدون في أساطيرهم أن هاتين القطعتين النقديتين هما أجرة قائد المركبة " النوتي" الذي سيذهب بجثة الميت إلى العالم الآخر، وأن من ليس فوق عينيه تلكما القطعتان، سوف لن يصل.

قلنا: إن العملتين النقديتين تدفعان في الأسطورة اليونانية إلى النوتي◆◆◆ ، أما في تاريخ العنف السلطوي الذي مورس ضد العراقيين في ثمانينيات القرن الماضي، كما رصده العبيدي، فإن عيون المعدومين تباع و "تشترى" من أجل ملذات تلك السلطة.

هذا التقابل نجده بين:

بريام (الأب) وابنه "هكتور" من جهة، و" أم بشير" وابنها بشير التمار، من جهة أخرى، وكلاهما كانت مأساتهما في غلق العينين في الأولى وقلعهما في الثانية.

دلالة الأسماء

تحيل أسماء الشخوص في رواية "الذباب والزمرد" إلى مرجعيات من خلال مسارين وهما :

١- معلن ويرتبط بحكاية

٢- غيرمعلن ويرتبط برمز

أما الأول فهو تسمية "بشير التمار"، الذي أطلق عليه هذا الاسم لكونه ولد في أول يوم لبشير التمر، وهو من أيام التبشير الأولى، كما جاء في القصة المضمنة :

"في فجر شديد الرطوبة من أيام الشرجية حين لمح فلاح عجوز كان عائداً من الصلاة في المسجد، رطبة صفراء لاهثة من بين سعف نخلة سامقة في بستان جدك".(٣٥)

جاء ذلك في المتن السردي، يقابله في الهامش بتعليق الروائي غير الممسرح:

"ما أن يلمح الفلاح البصري تحول أول حبة تمر في أحد العذوق من اللون الأخضر إلى اللون الأصفر، حتى يسارع إلى دعوة الفلاح الأكبر سناً، لقطع تلك الحبة ووضعها على عينه، وتقبيلها ثم إهدائها إلى أعز الناس إلى قلبه".(٣٦)

هنا تتقابل تقنية تضمين الحكاية بين :

١- الحكاية في المتن المسرود وهي الرئيسة الخاصة بالشخصية.

٢- الحكاية في الهامش وهي الفرعية الشارحة.

أما ما هو غير معلن ومرتبط بالرمز، فيتجلى ذلك في اسمي داود وشفيق إبراهيم، اللذين أراد لهما الروائي، أن يطابقا الانتماء للأصل اليهودي، حيث "نجمة داود" و" إبراهام "هما الاسمان المحببان لليهودية.

قدم عبد الكريم العبيدي في روايته "الذباب والزمرد" روح العادات والتقاليد الاجتماعية البصرية، من خلال مجموعة من الشواهد الدالة :

١- العادات المضمنة في المتن والهامش "شرحاً" بعد ذكرحكاية تسمية بشير التمار (٣٧)

٢- أسماء مبدعي المدينة "البصرة" التي اختارها بؤرة لحدث روايته.

٣- أسماء الساحات والنصب "تمثال بدرشاكر السياب، وتمثال أسد بابل".

٤- أسماء المغنين في المدينة، بعد سماع غناء أوسم قي شقة بشير التمار.

٥- أسماء محال الباعة المشهورين في البصرة.

٦- أسماء الشخصيات اليهودية العراقية في البصرة.

٧- أسماء البصرة الثلاثة وهي :

أ - البصرة في الماضي والحاضر. (٣٨)

ب - بصرياثا في الثقافي المدون (٣٩)

ج - باصورا في التاريخ (٤٠)

د - هناك في رعب الحرب (٤١)

وتأتي التسمية الرابعة "هناك"، عندما ابتعدت الشخصية الساردة عن مدينة البصرة، وهي تؤدي خدمتها العسكرية في ارتداد خارج زمن الحكاية، "في ثلوج جبال كردستان" (٤٢) أثناء الحرب أوائل الثمانينات.

المبحث الرابع
الأنساق ودلالاتها في الرواية

١- **النسق الثلاثي --** بعد محاكمة الثلاثة "بشير التمار وشفيق إبراهيم وداود" واتهامهم بالتجسس قبل تنفيذ حكم الإعدام بهم، يقادون إلى السجن :

"كان قاطع الإعدام يحوي اثنتي عشرة زنزانة في الطابق العلوي، ومثلها في الطابق الثاني".(٤٣)

وهنا نجد الروائي وقد اشتغل على نسق ثلاثي في روايته، والذي بدأ يتحكم في مجمل العملية السردية في الفصل التاسع إذ :

١- الشخوص ٣ وهم "بشير وشفيق وداود".

٢- كان رقم الزنزانة ١٣: " في الزنزانة المرقمة ١٣".(٤٤)

٣- قسم السجناء إلى ثلاثة أثلاث المجموعة:

"حشروا ثلث المجموعة تقريباً".(٤٥)

٤- تتم عملية الإعدام بعدد: "لا يتجاوز الثلاثين أحياناً".(٤٦)

٥- تتم عملية الإعدام كل يوم ثلاثاء: " كان نهار الثلاثاء من كل أسبوع موعداً متجدداً لإعدامهم جميعاً".(٤٧)

٦- تتم عملية الإعدام الساعة السادسة عصراً باستخدام مضاعفات العدد ثلاثة: "الساعة الآن داخل قاطع الإعدام هي السادسة عصراً".(٤٨)

٧- كانت أسماء المعدومين ثلاثية: " ويتهيأ لسماع أسماء المعدومين التي غالباً ما تكون متشابهة في الاسم الأول أو الثاني أو الثالث".(٤٩)

و"مع كل حرف ممطوط وعنيد، من تلك الأسماء الثلاثية، ينكمش البعض منهم وربما يتبول أو يتغوط لا إراديا".(٥٠)

٨- يحتوي السجن على ١٢ زنزانة: "مضاعفات العدد ٣"(٥١)

٩- المناداة لثلاث دقائق: "طيلة فترة المناداة التي تتضاعف دقائقها الثلاث وتغدو أعواماً"(٥٢)

١٠- وصف السارد حفلات الإعدام بـــ " مراثي الثلاثاء ، معزوفة العواء الحزينة"(٥٣)

١١- جاء في وصية البياتي للنداف " أوصيك بتبليغ زوجتي أن تدفن جثتي، إن تسلمتها منهم بجوار قبور أشقائي الثلاثة في النجف"(٥٤)

ويتحول النسق الثلاثي من تماثلات العدد ثلاثة، إلى نسق الجملة العربية في الوصف الروائي، حيث ترى السارد يكرر الصفات المتشابهة ثلاث مرات :

١- "رحلة قصيرة قد تبدو مشوشة للغاية، لكنها مكتظة بوقائع وأحداث وتساؤلات"(٥٥)

٢- "بعضها يتداعي بلون التأنيب واللوم والمحاسبة"(٥٦)

٣- "ثم ينهال عليهم رجال الأمن بشتى صنوف الضرب والركل والشتائم"(٥٧)

٤- "تفضح ما كان يحمله من آثار سهر وترقب وانتظار"(٥٨)

٥- "مراقبة فيان أو سماع ثرثرة أمها عن الألفة والتآخي وضنك الحصار"(٥٩)

٦- "ولهذا المرض عدة أعراض متداخلة تؤثر في القدرة على العمل والنوم والشهية"(٦٠)

٧- "لقد كانت يائسة ومترددة وخجولة"(٦١)

٨- "طرقت الباب مرتين ثم فتحته ودخلت"(٦٢)

٩- "فتداخل الشعر بالخطابة ، والغناء بالبكاء ، وقديم الذكريات بجديدها"(٦٣)

١٠- "تمدد على سريره ، واستدار على الجهة التي تجعله بمواجهة الجدار، وتركني لوحدي"(٦٤)

ويختتم العبيدي روايته وهو يكرر أسلوبياً استخدامه لهذا النسق الثلاثي، حتى الفقرة الأخيرة من الرواية، عند:

1- "يضيق ثم يتمدد ثم يضيق ثانية"(٦٥)

٢- "ذلك النهار الأميبي، العاري ، المتجرد، الحافي"(٦٦)

ويبدو أن هذا النسق الثلاثي " وأقصد به اللغوي تحديداً" ما هو إلا نتاج شعرية اللغة النثرية، إذ يتواتر بقوة في رواية "الذباب والزمرد"، لكونه مكوناً فنياً، يسهم في تقديم صورة كاملة عن لحظة توتر الحدث، الذي لا يكتفي بتوصيف واحد أو اثنين، لذا يتعدى إلى ثلاثة، وهو حركة مكملة، حيث اعتبرته الناقدة " نبيلة إبراهيم"(٦٧) وسيلة من وسائل الوصل في الحكاية الخرافية التي تشتمل لديها على وسيلتين اثنتين وهما: ١- الإخبار.٢- تكرار الفعل ثلاث مرات.

ويأتي هذا التكرار بصيغ متعددة منها، أولا تكرار الصيغة نفسها، فعلاً أو حرفاً أو اسماً، وثانيا تكرار الصيغة بألفاظ مختلفة كتوصيفات لشيء واحد، وثالثا تكرار الصيغة بمعان وألفاظ مختلفة.

ويعني الإخبار التعرف على حقيقة الفعل أو الحدث كي تتعالق الأحداث بشكل منطقي ومقبول، ويعني تكرار الفعل ثلاث مرات بصيغ متعددة، ما يمكن أن نطلق عليه بالتواتر الثلاثي في السرد، حيث يعد التكرار ظاهرة بنائية.

ومن جهته يرى كمال أبوديب "أن الحركات الثلاثية نسق متواتر في السرد العربي، استمد مكوناته من مصادر ميثيولوجية قديمة لم يؤثر في الحكاية الخرافية أو الشعبية حسب، بل تعداها إلى الإبداع الفردي".(٦٨)

ويبدو أن تشكل النسق الثلاثي، ماهو إلا ظاهرة جذرية في كل نشاط فني، يصدر عن عنصر القصد والوعي، وان هذه الظاهرة ذات دلالات عميقة وكثيفة"(٦٩)

ويندرج النسق الثلاثي هذا ضمن نسق التكرار الموسيقي البديل عن الشعري.(٧٠)

٢- النسق الثنائي -- كان أمام السارد "الممسرح" وصديقه أوسم خيارات، أما الذهاب إلى شقة بشير التمار أو الذهاب إلى مقبرة اليهود، في طرف المدينة، حيث يسكن شفيق إبراهيم وابن خاله داود، ليقضيا ليلتهما تلك، ويبدو أن هذه الثنائية الأولى - كما نصفها- قد صاغت معنى الرمز الكامن في الرواية، ،حيث تمثل شقة التمار دلالياً التعاالي الطبقي لبشير التمار ابن العائلة البرجوازية، بينما تمثل مقبرة اليهود دلالياً الجذر المندرس لشفيق إبراهيم وابن خاله داود، ذلك الجذر الذي ظلا يبحثان عنه، حتى نهاية حياتهما بالإعدام المشابه لنهاية حياة الحاج جيتا وجمال الحكيم وزكي زيتو، الذين أعدموا في ستينيات القرن الماضي، وعلقوا في ساحة من ساحات البصرة (ساحة ام البروم) ، في نهاية الستينات، أي ثلاثة في الماضي بثلاثة في الحاضر.

كما يمثل البائع الشاب الذي استحوذ على مكان سليمان البياتي في السوق، حالة الانحطاط في الواقع الروائي الموازي لوقائع الحياة، عندما بدأ يبيع الأحذية القديمة والنعل "جمع نعال"، ويبدو الاستبدال هنا قد أصبح ضروريا لتوصيف بنية الشخصية المستبدلة وانهيارها.

وضمن المحور الدلالي تدخل " الذباب والزمرد" في تعالقات نصية، تقود إلى بنى دلالية أخرى مع الحكايات والأمثال الشعبية، والأساطير الفرعونية، والخطاب التاريخي، ونؤشر ذلك بما يأتي:

١- في الخطاب التاريخي يقول السارد الممسرح "ولكن حتى أنت يا بشير "(٧١)، في مماثلة مع "حتى أنت يا بروتس" وهي مقولة يوليوس قيصر التي خاطب بها بروتس بوصفها مثالا على الغدر والخيانة.

٢- رقصة أوسم الشبيهة برقصة "زوربا "، في فلم يحمل اسم الرواية نفسها لنيكوس كازانتزاكيس"(٧٢)

٣- تمثل مقبرة اليهود دلالياً، العلاقة المفترضة بين مشاعر شفيق إبراهيم وداود إزاء الموتى قرب البيت الذي يعيشان فيه، وهي المشاعر نفسها التي شعر بها " هوارد كارتر عالم الآثار الذي اكتشف المومياء في قبور الفراعنة، قي مقابر وادي الملوك، حيث كان يسمع موسيقى مجهولة" (٧٣)

كما يسمعها شفيق إبراهيم في الرواية، عندما كان يحضر ليلاً إلى المقبرة :

"ظل يتكرر في كل ليلة بين قبور اليهود وأنين عظامهم وجماجمهم"(٧٤)

٤- يقيم السارد تماثلاً بين أقدام الحيوانات السابلة "الكلاب"، وأقدام الرفاق من فرقة المهلب بن أبي صفرة الذين كانوا يغزون المقبرة ليلاً ، "حيث وطأت أقدام الحيوانات مع أقدام رفاق المهلب بن أبي صفرة على القبور لتذكرنا بحكايات الهولوكوست".(٧٥).

٥- تقيم الرواية تماثلاً دلالياً بين غياب "يحيى الدرويش" و "أزيريه القس" و"داود اليهودي" بوصفها تعالقاً دينياً بين المسلم ، والمسيحي، واليهودي واللعب على هذا المحور، الذي يمثل على وفق قراءة الرواية، تجانس بنية المجتمع العراقي، وتساويهم في تلقي العسف الذي مارسته السلطة، إبان ثمانينيات القرن الماضي ضدهم، بالرغم من اختلاف البنى الدالة فيه، إزاء قمع السلطة التي تقود إلى التدهور بحسب مفهوم لوسيان كولدمان.

٦- يقيم السارد تماثلاً دلالياُ بين تدهور شخصية "عروبة شلهان" المخبرة السرية ومفهوم عصر العروبة الآفل والمتدهور زمن الحصار.

٧- غلبة الشخوص الإنسانية في الرواية، مقابل حضور شخصية بعثية واحدة، وهي شخصية بائع الأحذية والنعل، الذي استحوذ على مكان الساعاتي سليمان البياتي، بعد اعتقاله بوشاية، وهنا تكمن الصورة التماثلية بين لعبة اللصوص والحرامية، التي مارسها الأطفال في استهلال الرواية، مع الصورة الدلالية للصراع داخل الرواية بين الشعب والسلطة .

٨- يوظف السارد المسرح "العليم" عالم الساعات الذي يشتغل به سليمان البياتي توظيفاً دلالياً بمقابلة ما هو "واقعي" بآخر "نفسي"، حيث نرى:

أ-عندما ذهب السارد المسرح إلى السوق لم يجد سليمان البياتي، وشاهد بائع الأحذية القديمة والنعل، ولذلك ترك السوق إلى أحد الأزقة، وأخذ يقول:

"كنت أضبط موجة بكائي على توقيت البياتي، وليس على توقيت أي من ساعاته، ظناً مني أن ذلك التوقيت هو وحده الذي سيجعلني أكثر تماسكاً في سيري، نحو بقائي حياً، وليس باتجاه سليمان وأشقائه الراقدين الآن في مقبرة الغري"(٧٦).

ب-يفترض السارد المسرح أن سكرات موت البياتي تتطابق مع تكتكات ساعاته:

"زاعماً أن هذه الساعات السويسرية واليابانية الأصلية ستضبط انحداره وسكرات موته"(٧٧)

ج- توافق النشيد التركماني الذي أنشده سليمان البياتي مع تكتكات الساعات:

"ورفست صبرك الطويل في لحظة نحس، مردداً توقيتك التركماني الخاص، نشيد أجدادك الحربي الأمرلي"(٧٨)

نستنتج من كل هذا التقابل بين "الواقعي/النفسي" أن ثمة قصدا أراده الروائي من هذا التماثل، ولهذا السبب تراه يقابل كمحصلة دلالية بين الساعات والأحذية القديمة والنعل، بما يعني التقابل بين بطولة سليمان البياتي وتدهور الشاب البعثي .

٣- نسق التضمين والأرصاد - يكثر نسق التضمين الحكائي في سرد رواية "الذباب والزمرد"، وتبدو القصة المضمنة "المزروقة" بحسب "أوستن وارين و رينيه ويليك" في كتابهما "نظرية الأدب"، أنها تكمل القصة الكبرى، " وتملأ فراغ العمل" (٧٩) ولهذا تعددت القصص المضمنة، التي تبدو أغلبها أحداثاً استرجاعية، لما قبل أحداث الرواية، وتأتي تلك التضمينات لغايات أهمها: ١- إضاءة الحدث. ٢- توصيف الشخصية. ٣- تقديم ملمح كاف عن ماضي الشخصية.

اما الأرصاد فهو تضمين دلالي استباقي، يشير إلى ما بعد ذلك من أحداث، وكقاعدة سردية عامة فإن كل أرصاد يعد تضميناً وليس كل تضمين أرصاداً، والحكايات المضمنة هي:.

١- حكاية الذباب والزمرد اليونانية.

٢- حكاية إيزيس الإله في الحضارة المصرية القديمة، وهي أخت وزوجة أوزوريس وأم حورس، والتي كانت تتحلى بالزمرد.

٣- حكاية اكتشاف بشارة التمر.

٤- حكاية "جد بشير التمار" و"أم إحميز"، التي ولدت طفلاً سفاحا ، لم يعترف به الجد، فتبناه "الشيخ عبد القادر" إمام المسجد الذي قام بإيداع الوليد عند أم هاجر.

٥- حكاية الشيخ عبدالقادر "إمام المسجد" ومشاهدته ما جرى بين جد بشير وأم إحميز في الأكمة داخل البستان.

٦- حكاية ضياع السارد الممسرح وهو طفل، من أبيه وسط زحام الناس في ساحة أم البروم، يوم إعدام "جيتا والحكيم وزيتو" وهو استرجاع خارج الحكاية.

أما الأرصاد فيظهر في الفصل السابع الذي يرويه "أوسم" بالإنابة، حيث نجد:

"أوسم سيصل حتماً إلى حافته البائسة قريباً، لم يعد يرى في جفاف نهاراته ولياليه ما يعينه على الصمت، ثمة مخلوق مسخ في أعماقه بدأ يعوي"(٨٠)

وهذا ماحصل فعلاً، عندما هيمن هذا المخلوق المسخ على أوسم، وقاده إلى الانتحار في نهاية الرواية، حيث لم يستطع أوسم أن يمتثل إلى الآلية الاجتماعية، فانقاد إلى الانهيار والتدهور.

نتائج البحث – بعد قراءة رواية "الذباب والزمرد" بتمعن على وفق المنهج البنيوي التكويني خرجنا بنتائج أهمها:

١- قدم الروائي صورة فنية لعالم اجتماعي أصابه التدهور في زمن معين من تاريخ العراق الحديث وبذلك عبر عن رؤية اجتماعية رفضت أساليب العسف الذي مورس ضدها.

٢ -استغل الروائي مفاصل الأحداث ليعبر من خلالها عن غلبة التدهور على التفاؤل، وهذا ما وجدناه في حالات الإحباط التي أصابت عالم الرواية نفسه، وبهذا تطابق تفكك الشكل عبر تعدد الساردين بأفكارهم المختلفة مع تمزق البنية الاجتماعية.

٣-اشتغال الروائي على التقابلات الثنائية الضدية لينقل من خلالها تصارع العالم الاجتماعي لروايته.

٤- توظيف الأسطورة والحكايات المحلية البصرية لتعميق الرمز الذي يصور في أغلبه تشوهات عالم الرواية الاجتماعي.

٥- اللعب على أنساق سردية ثلاثية وثنائية تكريسا لشعرية السرد.

٦-الانتقال السردي من الهامشي في حكاية صغرى (الشرطة والحرامية) إلى المركزي في حكاية كبرى (الرواية)، بوصف الأولى دالا يقود الى نتائج الثانية بوصفها مدلولا.

Abstract

In his novel "Flies and Emerald" , Abdul-Karim Alubaidi explores the Iraqi society in Basra during the final nineteenths of the last century. The novelist tries to uncover the nature of conflict that had caused death and degradation in all levels of Iraqi life, socially, economically, or ideologically. The present paper discusses the basic constructions of Abdul-Karim Alubaidi's "Flies and Emerald" in terms of Lucian Goldman's The Genetic Structural Theory. The researcher introduces the main concepts of the theory in the introduction as a base to understand and explain the novel. Then, four sections are introduced. The first section deals with the social understructures in the novel. The narrative components of the novel are exposed to in the second section. Section three explores the narrative contrasts in the novel. Finally, the researcher discusses the narrative perspectives . The conclusion of the present paper states that the main construction of the novel and the general degradation of its characters greatly correspond with the whole degradation of the understructures in the Iraqi world, filled with hope to what could be possible in the novelist's vision.

هوامش البحث

١-إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ص ١٤٦

٢-ينظر: دراسات في نقد الشعر ص٥

٣-أسس السيميائية ص٢٥٥

٤-الأدب القصصي-الرواية والواقع الاجتماعي ص٨٦

٥-تحولات الرواية في الجزائر عبد الحميدعقار مجلة آفاق المغربية ع١ ١٩٩٠ ص٤٦

٦-البنيوية التكوينية والنقد الأدبي- تعريف سوسيولوجي للرواية ص١٠٧

٧-الرواية والواقع ص١٢٩

٨-التخييل القصصي- الشعرية المعاصرة ص٢٣

٩-أثر الشخصية في الرواية ص٢٠

١٠-عبد الكريم العبيدي روائي عراقي أصدر الذباب والزمرد عن دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر بغداد ط١ ٢٠١١ وسبق أن أصدر روايته الأولى "ضياع في حفر الباطن" عام ٢٠٠٩ والتي حولت إلى مسلسل تلفزيوني.

◆يطلق مصطلح السارد الممسرح على الراوي الداخل حكائي "نصي" وهو الحاضر في القصة التي يرويها، بعكس الراوي الآخر الخارج حكائي، الغائب عن القصة التي يقوم بروايتها، ينظر شعرية الرواية ص٤٨-٤٩

١١- فرانكشتاين في بغداد أحمد سعداوي منشورات الجمل ط١ بيروت ٢٠١٣.

١٢- يا مريم سنان أنطون منشورات الجمل ألمانيا ٢٠١٣.

١٣-الحفيدة الأميركية (٢٠٠٩) وطشاري (٢٠١٤) إنعام كجه جي منشورات الجديد- بيروت.

١٤-عراقي في باريس صموئيل شمعون منشورات الجمل المانيا ط١ ٢٠٠٥

١٥-الذباب والزمرد ص٧ ١٦- نفسه ص ١٠ ١٧- نفسه ص٧ ١٨- نفسه ص١٠

١٩-يعد فيليب سولير (١٩٣٦) من أهم الروائيين الفرنسيين، حيث تلقى كتبه رواجا ، فمنذ روايته الأولى "عزلة فوضوية"عام"١٩٥٨" ثم روايته"نساء" عرف سولير بأعتماده الأسلوب الكلاسيكي، وأسهم مع زوجته جوليا كرستيفا الناقدة والفيلسوفة الفرنسية باشتغالات نقدية مهمة وبخاصة في حقول التناص والسيميائيات والتهميش واللسانيات. ينظر: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا- من البنيوية إلى مابعد الحداثة ص٤٥٣-٤٦١

٢٠-الذباب والزمرد ص٥٤.

٢١-ينظر: علم العنونة ص٥٢-٦١

٢٢-الذباب والزمرد ص١٨ ٢٣- نفسه ص١٩ ٢٤- نفسه ص٥٠ ٢٥- نفسه ص٣٢

٢٦- نفسه ص٣٣ ٢٧- نفسه ص٣٥

◆◆ "بيزلر بيزلر بيزلرك، قانلي كفن كييه رك" ، هي أنشودة أمرلية مسجوعة، تعني:"نحن نحن نحن نلبس الأكفان المخضبة بالدماء" ويلاحظ هنا ظهور النسق الثلاثي واضحا، ينظر: هامش الذباب والزمرد ص٣٥

٢٨- نفسه ص٣٩ ٢٩- نفسه ص٣٩ ٣٠- نفسه ص٤٩

٣١- نفسه ص٤٩ ٣٢- نفسه ص٤٩ ٣٣- نفسه ص٥٣

٣٤- TROYطروادة ، فيلم مقتبس من ملحمة الألياذة لهوميروس، ويحكي قصة حصار طروادة، من إخراج ولفجانج بيترسن، ومن تمثيل براد بيت بدور "أخيل" ، وأيريك بابا بدور "هكتور" وأورلاند بلوم بدور "بارس" وكتب النص "ديفيد بنيوف"

◆◆◆ كان اليونانيون يعتقدون أن الإنسان عند موته يسافر تحت الأرض، وعليه أن يعبر أولا نهر الموت ستايكس Styx، وأن تدفع العملة النقدية التي وضعها أهله الأحياء على عينيه إلى المعدي شارون (أو قارون) CHARON ربان قارب الموتى.

٣٥- الذباب والزمرد ص٥٥ ٣٦- نفسه ص٥٥ ٣٧- نفسه ص٥٦

٣٨- نفسه ص١٨ ٣٩- نفسه ص٣١ ٤٠- نفسه ص٣٦ ٤١- نفسه ص٦٧

٤٢- نفسه ص٧٥ ٤٣- نفسه ص١١٦ ٤٤- نفسه ص١١٦ ٤٥- نفسه ص ١١٦

٤٦- نفسه ص١١٧ ٤٧- نفسه ص١١٧ ٤٨- نفسه ص١١٧ ٤٩- نفسه ص١١٨

٥٠- نفسه ص١١٨ ٥١- نفسه ص١١٨ ٥٢- نفسه ص١١٨ ٥٣- نفسه ص١١٨

٥٤- نفسه ص٣٥ ٥٥- نفسه ص١١٨ ٥٦- نفسه ص١١٨ ٥٧- نفسه ص١١٨
٥٨- نفسه ص ١٤٤ ٥٩- نفسه ص١٤٤ ٦٠- نفسه ص١٤٥ ٦١- نفسه ص١٤٦
٦٢- نفسه ص١٤٦ ٦٣- نفسه ص١٤٧ ٦٤- نفسه ص١٤٧ ٦٥- نفسه ص١٤٩
٦٦- نفسه ص١٤٩
٦٧- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ص ٣٧-٤٠
٦٨- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر ص١٢٦
٦٩- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ص٤٠
٧٠- ينظر شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ص١٧٨
٧١- الذباب والزمرد ص٥٤
٧٢- زوربا اليوناني نيكوس كازانتزاكيس ت جورج طرابيشي دار الآداب اللبنانية بيروت ١٩٩٦
٧٣- الذباب والزمرد ص٨٥ ٧٤- نفسه ص٨٥ ٧٥- نفسه ص٨٦ ٧٦- نفسه ص٦٣
٧٧- نفسه ص٦٤ ٧٨- نفسه ص٦٥
٧٩- نظرية الأدب ص٢٨٩
٨٠- الذباب والزمرد ص٨٣

قائمة المصادر و المراجع

١- الأدب القصصي.. الرواية والواقع الاجتماعي : ميشيل زيرافا ت.سما داود م.د.سلمان الواسطي دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط١ ٢٠٠٥م
٢- أثر الشخصية في الرواية : فانسون جوف ت لحسن أحمامة دار التكوين دمشق ط١ ٢٠١٢م
٣- أسس السيميائية : دانيال تشاندلر ت د.طلال وهبة المنظمة العربية للترجمة بيروت ط١ ٢٠٠٨م
٤- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث : د.يوسف وغليسي . منشورات الاختلاف . الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ٢٠٠٨م
٥- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي .. تعريف سوسيولوجي للرواية: لوسيان كولدمان ت.محمد سبيلا مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٤م
٦- التخييل القصصي .. الشعرية المعاصرة: شلوموت ريمون كنعان ت.لحسن أحمامة دار التكوين دمشق ط١ ٢٠١٠م
٧- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر: د.كمال أبوديب دار العلم للملايين. بيروت ط١ ١٩٧٩م
٨- الحفيدة الأمريكية : إنعام كجه جي دار الجديد بيروت ط٢ ٢٠٠٩م
٩- خمسون مفكراً أساسياً .. من البنيوية إلى مابعد الحداثة : جون ليتشه ت.د.فاتن البستاني م.د.محمد بدوي . المنظمة العربية للترجمة .بيروت ط١ ٢٠٠٨م
١٠- دراسات في نقد الشعر: ألياس خوري دار ابن رشد بيروت ط٢ ١٩٨١م
١١- الذباب والزمرد : عبدالكريم العبيدي دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر بغداد ط١ ٢٠١١م
١٢-الرواية والواقع : كولدمان وآخرون ت د.رشيد بن جدو الموسوعة الصغيرة ع٣٥١ الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠م
١٣- زوربا اليوناني : نيكوس كازانتزاكيس ت جورج طرابيشي دار الاداب بيروت ١٩٩٦م
١٤- شعرية الرواية: فانسون جوف ت لحسن أحمامة دار التكوين دمشق ط١ ٢٠١٢م

١٥- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد : د.صلاح فضل دار عين للدراسات والبحوث القاهرة ط٢ ١٩٩٥م
١٦- طشاري: إنعام كجه جي منشورات الجديد بيروت ط١ ٢٠١٤م
١٧- عراقي في باريس: صموئيل شمعون منشورات الجمل ط١ المانيا ٢٠٠٥م
١٨- علم العنونة (دراسة تطبيقية) : عبدالقادر رحيم دار التكوين دمشق ط١ ٢٠١٤م
١٩- فرانكشتاين في بغداد : أحمد سعداوي منشورات الجمل ط١ بيروت ٢٠١٣م
٢٠- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية : د.نبيلة إبراهيم دار العودة بيروت ١٩٧٤م
٢١- نظرية الأدب: اوستن وارين ورينية ويليك ت محيي الدين صبحي م.د.حسام الخطيب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم دمشق ١٩٧٢م
٢٢- يامريم: سنان انطون منشورات الجمل المانيا ٢٠١٣م

الدوريات

• تحولات الرواية في الجزائر: عبد الحميد عقار مجلة آفاق المغرب ع١ ١٩٩٠م