اللغةُ بوصفها شريكاً
قراءة في رواية ((بعد رحيل الصمت)) لعبد الرضا صالح

م. د. علي حسن هذيلي

مدرس على ملاك مديرية تربية ميسان

Language As a Partner: A Reading in The Novel “After the silence is gone” by Abdul-Ridha Salih

Lect. Dr Ali Hassan Hadli

ملخص البحث

عندما يتحدّث الجاحظ عن معان مطروحة في الطريق، إنّما يتحدّث عن المادة الخامّ التي ستتوزّع على جميع الروائيين بالتساوي، ومن ثم، إذا كانت المادة الخامّ، أي الحدث قبل أن يُدَوَّن، هو الشريك الأول في كتابة الرواية، فإن اللغة التي تُدَوِن ذلك الحدث هي الشريك الثاني، وثمة طريقتان في استخدام اللغة، طريقة إبداعية تعيد تخليق المادة الخام، وتترك ندوبها على القارئ، وطريقة غير إبداعية تحافظ على المادة الخام كما هي، من دون أنْ تترك أثراً ما، كما هي أغلب روايات ما بعد ٢٠٠٣، فإلى أية هاتين الطريقتين تنتمي لغة صالح في هذه الرواية؟ تكوّن بحثنا من مقدمة ومبحثين: لخّصنا في المقدمة ثيمة الرواية، أمّا المبحث الأول فقد تحدّثنا فيه عن لغة الرواية، وكيف أن الروائي انطق الشخصيات بما لا تستطيع النطق به، عندما أخذ يتحدّث بالنيابة عنها، أمّا المبحث الثاني، فقد نجح الروائي نسبيّا في تخطّي هذه المشكلة، لنخرج بنتيجة مفادها أنَّ اللغة شريك فاعل في كتابة النص الروائي.

الكلمات المفاتيح: اللغة بوصفها شريكا، بعد رحيل الصمت، لغة الحوار

Abstract

When Al-Jahiz talks about the meanings that are on the way، he is talking about the raw material that will be distributed among all the novelists equally. Then، if the raw material، i.e.، the event before it was written، is the first partner in writing the novel، then the language that records that event is the second partner. There are two ways of using language، a creative way that recreates the raw material، leaving its scars on the reader، and a non-creative method that preserves the raw material as it is، without leaving any trace، as is the case with most of the novels after 2003. To which of these two methods does Saleh's language belong in this novel? Our research consisted of an introduction and two sections. In the introduction، I summarized the theme of the novel. As for the first topic، we talked about the language of the novel and how the novelist made the characters utter what they could not do when he started speaking on their behalf. As for the second topic، the novelist has relatively succeeded in overcoming this the problem to come with the conclusion that language is an active partner in writing the narrative text.

Keywords: language as a partner، after leaving silence، the language of dialogue.

مقدمة

بدءاً، فإنَّ رواية «بعد رحيل الصمت» ستحيلنا إلى الجاحظ ومعانيه المطروحة في الطريق التي هي في متناول الجميع. ولأنها كذلك، من وجهة نظره، فقد قرّر «أنَّ الأفضلية للشكل، لأنَّ المعاني قدرٌ مشتركٌ بين الناس»[١]، فالمبدعون إنما يتفاضلون ليس في الأخذ من تلك المعاني المطروحة، بل في كيفية صياغتها، وإعادة تشكيلها، لتكون معانيَ غير مطروحة، لا سيما أنَّ المعنى، بحسب التجربة، غير سابق على الكتابة، بل هو يتشكّل في أثنائها، أو بعد الانتهاء منها، أمّا تلك النظرية التي ترى أنَّ المعنى سابق على اللغة التي تصوغه[٢]، أي هو موجود في الأذهان، وما الكتابة سوى عملية استدراج له، فربما تتحدّث عن الكتابة العلمية، لا الأدبية، وهذا يعني «أنَّ طريقة الروائي في اختيار مفردات اللغة وصياغتها وترتيبها، هي عامل حاسم في جعل قصصه تمتلك قوة الاقناع، أو تفتقر إليها»[٣]

إنَّ السؤال الذي ينبثق عند الانتهاء من قراءة هذه الرواية هو التالي: هل استطاعت رواية «بعد رحيل الصمت» أن ترتقي من كونها مطروحة في الطريق إلى كونها غير مطروحة؟ لذا فإنَّ الجاحظ عندما يتحدّث عن معان مطروحة، إنما يتحدّث عن المادة الخام التي ستتوزّع على جميع الروائيين بالتساوي، ولهم أنْ ينحتوها كلاً بطريقته، ومن ثم، إذا كانت المادة الخام، أي الحدث قبل أن يُدَوَن، هي الشريك الأول في كتابة الرواية، فإنَّ اللغة التي تُدَوِن ذلك الحدث هي الشريك الثاني، وثمة طريقتان في التدوين، طريقة إبداعية تعيد تخليق المادة الخام، وتترك ندوبها على القارئ وبين ضلوعه، وطريقة غير إبداعية تحافظ على المادة الخام كما هي، من دون أنْ تترك أثراً ما، كما هي أغلب روايات ما بعد ٢٠٠٣، فإلى أية هاتين الطريقتين تنتمي لغة صالح في هذه الرواية؟

تكونت رواية «بعد رحيل الصمت» من قصتين، سنسمّي الأولى قصة أيوب، لأنه هو الذي يرويها، فضلا عن كونه أحد أبطالها، وهي تتحدث عن مجموعة من الشباب العراقي المقاوم- يحيى وابراهيم ويونس وأحمد وأيوب وكريم أو كريمة والأستاذ الذي نظمهم- تربوا في المسجد، أو قريباً منه، وانتظموا في صفوف حزب الدعوة، وقد انتهى أمر هذه المجموعة إلى

الإعدام أو السجن أو الهجرة. أمّا القصة الثانية، فهي قصة نديم التاجر العراقي الذي ضاع في سجون البعث، وزوجته اللبنانية التي تبحث عنه، وقد تداخلت القصتان، لا في أحداثهما، إذ لا علاقة بين الحدثين إلاّ في كونهما علامة على الظلم والاستبداد الذي لحق بالشعب العراقي. تداخلتا في تناوب الحكي، والتناوب يستدعي التداخل، وإنْ كان تداخلاً ظاهرياً، فالراوي هنا يبدأ من إحدى القصتين، ثم ينتقل إلى الثانية، ثم يعود إلى الأولى، ثم إلى الثانية... وهكذا دواليك، والسؤال هو: هل كانت القصة الثانية- قصة نديم- ضرورية؟

أمّا ضرورتها الموضوعية، فمتأتّية من كونها تدخل في الرسالة التي تنوي الرواية إيصالها: ضرورة تعرية حزب البعث، وكشف عورته، وتوثيق القمع والارهاب الذي طال الشعب العراقي بمختلف طوائفه ومذاهبه وأديانه، لا سيما أنَّ بطل هذه القصة تاجر مسيحي، أعتقل، لأسباب مجهولة، أو معلنة، إبان الحملة الظالمة التي قادها «صدام حسين» على التجار زمن الحصار الأمريكي، وأعدم بعضهم بحجة التآمر على الشعب العراقي.

ولا شك أنَّ هذا الفعل الفضائحي للدولة المستبدّة ضروريٌّ، ولا نكاد نختلف معه، ولكننا سنختلف بالتأكيد على الطريقة التي نمارس بها هذا الفعل: أنتحدث كأننا نكتب مقالة، أم نجعل الواقعة هي التي تتحدث، كأننا نكتب قصة؟ الإجابة عن هذا السؤال ربما ستكون في غير صالح الرواية، لذا سنؤجّلها مؤقّتا لنجيب على سؤال الضرورة الفنية:

الضرورة الفنية متأتّية من ذلك الثراء، والتنوّع، والتداخل حيث الانتقال بين القصص والحكايات والتفاصيل الكبيرة والصغيرة (الكبيرة التي تخصّ إحدى القصتين وتتفرّع منها، والصغيرة التي لا تنتمي لأي منهما، كقصة الأسرى الكويتيين) والتلاعب بالزمن تقديما وتأخيراً، صعوداً ونزولاً، فقد احتوت القصة الأولى أحداثاً وقعت في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وصولا إلى التسعينيات، عندما لم يبقَ من المجموعة سوى يحيى الذي استشهد في أحداث صلاة الجمعة وهدمت داره، أمّا القصة الثانية، فكانت أحداثها قبل السقوط وبعده، وإنْ كان مكانها أوسع قليلا من القصة الأولى التي حصرت نفسها

بين ميسان وبغداد والنجف وإيران ومصر، لأنه شمل بغداد والموصل وأربيل وسوريا ولبنان وتركيا، وإن كان بعض هذه الأمكنة يأتي عرضاً، إلاّ أنه حَمَلَ دلالته الذكية على من وقف مع الشعب العراقي في محنته، ومن وقف مع السلطة الحاكمة المستبدّة، فيونس عندما يهرب إلى إيران يُحْتَضَن كبقية أبناء المقاومة، وربما يُعاد تأهيله لما هو قادم من الأيام، أمّا الأستاذ الذي هرب إلى مصر، فتدهسه سيارة بعملية مشتركة للمخابرات العراقية والمصرية. ومن ثمَّ فرواية الأحداث بهذه الطريقة هي تاريخ للحقيقة، وضرورة اشراكها في نسبة الأحداث إلى أصحابها، مع المساعدة التي سيبديها الراوي نفسه؛ لضرورات توثيقية تكاد تستنسخ الواقع، وإنْ تغيّرت الأسماء، لأسباب طالما أعلن عنها الروائيون في مقدمات رواياتهم من قبيل: إنَّ الشخصيات والأحداث، في هذه الرواية، من خلق الخيال، وأي تشابه في الأسماء، فهو محض صدفة.

والحق إنَّ القصتين، وإن لم تلتقيا إلى النهاية، فإنهما قصة واحدة، قصة الإنسان العراقي التي تبدأ منذ الولادة، وتنتهي بالطريقة التي يُقتَل بها، أو يُسجَن، أو يُهَجَّر، أو ينتحر، أو يتصوّف، فإذا ما تتبعنا مصائر شخصيات الرواية، نجد أنَّ إبراهيم يستشهد، ويحيى كذلك، ويونس يهاجر، وأيوب يُسْجَن، وداود يُعْدَم، وكريمة تُعْتقَل، وربما تُعْدَم، والأستاذ تدهسه سيارة، أما نديم المسيحي، فقدْ فقدَ الذاكرة، في إشارة رمزية إلى أنَّ العراقي يجب أنْ يفقد ذاكرته وتاريخه، ليعيش حياة جديدة آمنة ومستقرّة ومن دون مشاكل، وهذا ما حدث مع نديم عندما وجدته زوجته أخيراً، وهو فاقد لذاكرته العراقية.

إنَّ الرواية- أية رواية- ليس هي أنْ تحشد أحداثاً وقصصاً وحكايات كيفما اتفق- وهذا الخطأ لم يقع فيه صالح- كما يفعل أغلب روائيي ما بعد ٢٠٠٣ العراقيين[٤]. الرواية أنْ تحدّد موضوعتك، ثم تدور حولها، أو فيها، بحسب طريقتك في المعاينة، معاينة قد تفقد السيطرة عليها، لأن تخيّل النص قبل الكتابة شيء، وصيرورته اثنائها شيء آخر، والسبب في ذلك أنك يجب ألاّ تروي أحداثا وقعت، بل أحداثا في طريقها للوقوع، بمعنى أنَّ الواقعة عندما تصاغ لغويا تكتسب طابعاً احتمالياً، بين مجموعة من الممكنات والوقائع، هذا

الطابع الاحتمالي هو الذي يجعل الروائي في مواجهة خياراته من جهة، وخيار شخصياته من جهة أخرى، والتقاطع بين الخيارات، هنا، سيكون ضرورياً، لأن عدمه يعني إمّا الفوضى، وإما الدكتاتورية، بمعنى أنَّ الروائي إمّا أنْ يفقد السيطرة كلياً، وينساق إلى رغبات بناته الكلمات، وإمّا أنْ يتحوّل إلى كائن قمعي عندما يخرس الأصوات كلها، ولا يبقي سوى صوته هو. وهذا ما نجده في لغة صالح، وبعض تفاصيله، لذا فإنَّ الحديث عن الضروري في الفن والفائض عن الحاجة سيكون مهماً، إذا ما أردنا أن نثبت الضروري، ونعيد النظر فيما عداه.

المبحث الأول

لنبدأ بهذا المثال: أيوب يتحدّث عن نفسه، ويروي قصته لأستاذه رياض الأديب، وهو إذ يفعل ذلك لا يبدأ حديثه من: «كنا ثلّة من الصبيان الضالين.. يجمعنا حي واحد في الزقاق نفسه.. وفي مدرسة واحدة...»[٥]، بل يبدأ بهذه الطريقة:

«لا أعرف من أين أبدأ يا أستاذ، فهذه الحياة التي نعيشها ما هي إلاّ محطة، ما إن نصل إليها ونتجوّل في أنحائها بعد سفر طويل وعناء كبير، نرى فيها أشياء كثيرة ونصادف حوادث جمة، نشاهد وجوها مختلفة ونتعرّف على أخرى، نحسّ من خلالها بالألم والفرح والفقر والوفاء والمرح والشقاء... كان الناس أمة واحدة فتفرّقوا شيعا وأصولا وقوميات وطوائف وقبائل وأحزابا وأفرادا لا يجمعها أي شيء، كل له فلسفته، وكل يرى الأشياء كما يراها من شاشة معتقداته فقط، ومن تجاوز ذلك فهو باطل لا وجود له، ومن هنا تحدث الفرقة بين الناس، فيقفز أحدها إلى الساحة ويطرح أفكاره بقوة متجاهلا أيديولوجية الآخر، وما أن اختلفت معه وضعك في قائمة النذّ، وحسب لك ألف حساب، فيبدأ بإعداد العدة لك ويهيّئ أساليبه الشريفة أو غير الشريفة، التي من شأنها إزاحتك عن طريقه...»[٦].

وهكذا يستمرّ أيوب بالحديث، ويستهلك ٣٥ سطراً، بهذه اللغة المقالية المخلوطة بقليل أو كثير من الحديث اليومي المستهلك التي سنسمعها كثيرا من أولئك المتثاقفين الذين يبرعون في تجميع الكلمات الجوفاء من قبيل يهيئ أساليبه الشريفة وغير الشريفة، قبل أنْ يصل إلى قوله: «كنا ثلة من الصبيان». وهذا يعني أنَّ أيوب ليس هو

المتحدث، ولو ترك الخيار له لسمعنا حديثاً آخر، لغة أخرى غير هذه، وهذا ما سيتكرّر على الرواية بطولها.

طبعا لن نتحدث عن ثنائية التراث والواقع، لأنه يفترض بالرواية بعد قرن ونيّف من الزمان، أنْ تكون قد تجاوزت اللغة التراثية في صياغة تجربتها، واستبدلتها بلغة تنتمي إلى اليومي والمألوف مصحوبة بنثرية أصبحت من مميّزات الفن الروائي حيث الإيقاع الداخلي الذي يتلبّس الكلمات من دون أنْ يحيلها شعراً بالمعنى التقليدي. إنَّ اللغة هي أداة الفكر، لذا فإنَّ أول مبادئ دراسة اللغة في الإدراك العميق لرابطة اللغة والفكر، وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية، ونظرته للإنسان والمجتمع على بناء الكلام عنده[٧]

وكي لا نقع في التباس الفهم، فإنَّ لغة الرواية، أية رواية، يجب ألاّ تكون تراثية فخمة ذات جرس مدّوي، ولا شعرية ذات ايقاع موسيقي عال، بل هي لغة تأخذ من الاثنين المقدار الذي تحتاجه، مع عدم التضحية بلغة الحياة اليومية، ومشكلة صالح أنَّ لغته لم تحقّق تلك الشروط، فهي على الأغلب لغة سطحية، لم تستطع التغلغل في النفوس. وإذا كان النص القصصي يتوّزع إلى نمطين من القول «سردي يروي الأحداث ويتعقّب المشاهد والتحوّلات، وخطابي يصدر عن الشخصيات»[٨] فإن الشخصية، هنا، فقدت خصوصيتها لصالح الراوي عندما أخذ يتحدّث نيابة عنها، ومن دون أنْ يتركها تعبّر عن نفسها.

لنأخذ هذا المثال الحواري بين إبراهيم وأيوب، حيث يقرّر إبراهيم الذهاب إلى النجف لأسباب أمنية أولاً، وللدراسة وتحصيل العلوم ثانياً، ويرغب باصطحاب أيوب للأسباب نفسها، وكان أيوب قد هرب إلى بيت عمّه في أحد البساتين الكائنة في ضواحي المدينة.

– إني أعرف جيدا إنك لم تأت هنا للأنس والاستجمام، لا بد أنَّ وراءك أمرا...

– الكل في هذه المدينة يعرفوننا، ولحسن الحظ إن الأستاذ أفلت من مخالب الذئاب بأعجوبة واتقى شرهم، وانقطع الخيط الذي نتدلّى فيه أنا وأنت، وما عسانا أن نفعل إذا كانت دورتها علينا؟ من يضمن حياته هذه الأيام، وقد نزلت وحوش الشر في الشوارع والطرقات والساحات؟ مكشّرة أنيابها تبحث عن الفرائس، لتنقضّ عليها،

يقودهم من مكامنهم الآمنة قود الخراف، ويسقيهم كأس المنون لتجدهم، أجسادا مذبوحة على عتبات تلك المكامن... أنت تعرف حبي لك وإخلاصي إليك.. ولهذا فأنا لا أخفي عليك رغبتي في تكملة دروسي الحوزوية في مدينة النجف، وهذا هو السبب الذي دعاني لزيارتك هنا لإقناعك بالانضمام إلي...

– إنه لشرف كبير، ولكن طبائع نفسي تصدّني عن ذلك، فهي ما تزال غضّة يغريها الندى ويهواها المنى، ثم إني لست بحجم قامتك، وكم اتمنى أن ارتقي إليها.!!![٩]

يا ترى من المتحدث هنا؟ إبراهيم وأيوب أم الراوي الذي ينقل لنا حديثهما؟ وهل بالإمكان أنْ يتحدّث اثنان هاربان من بطش السلطة بهذه الطريقة؟ وعلى فرض أنهما مثقفان، فإنَّ المثقف لا يحب الإنشاء، وإذا فرض عليه ذلك لأسباب تخصّ القضية التي يبشّر بها، فإنَّ إنشاءه سيكون مجموعة من الأخبار المفيدة التي تحرك المستمعين، وتنتقل بهم إلى البعيد. لذا نرى أنَّ هذه اللغة (الفخمة) لا تنسجم وصياغة الجمل الروائية، لأن الرواية كيّفت لنفسها لغة نثرية تبسط فيها الكلمات موضوعاتها بكل خصوصيتها، وتعبّر عن علاقتها الوطيدة بالواقع، وهذا يعني مواجهة قرون من التقليد الأسلوبي النقيض الذي لم يكن يهتمّ أساسا بالمطابقة بين الكلمات وموصوفاتها، بقدر اهتمامه بمظاهر الجمال الخارجية[١٠].

لنأخذ مثلاً آخر على مصادرة الشخصية لصالح المؤلف: حوار كريم، أو كريمة، مع أيوب، وقبل أنْ نصل إلى هذا الحوار المهم علينا أنْ نتعرّف على كريم، أو كريمة، والظروف التي أحاطت به/ بها، لأن فهم ذلك الحوار متوقّف على تلك المعرفة:

بدءاً فإنَّ كريمة «بعد رحيل الصمت» ستحيلنا إلى كريمة «مدينة الصور» للؤي حمزة عباس، فهما (كريمتان) متشابهتان إلى درجة كبيرة، سوى أنَّ الأولى مارست دوراً رجولياً في طفولتها، حتى ظنّ رفاقها، الذين يلعبون معها طم خريزة، أنها ولد، وعندما اكتشف أحدهم أنوثتها، أخذ يتحرش بها، ففارقت المجموعة، وحبستها أمها في البيت، بعد أن نزعت بجامتها الوَلّاديّة وألبستها ثوبا يفضح هويتها. بعد سنوات ستدخل كريمة في علاقة جنسية

مع أحد أفراد المجموعة، ثم تنتقل إلى آخر - أيوب- ولكنها تُخْلِص لهذا الأخير، ويتعاهدان على الزواج، ولكن أيوب يهرب إلى بغداد، لأسباب أمنية تنظيمية، فيتأجّل مشروع الزواج، ويبقى مؤجّلا إلى النهاية، لأسباب لا تتعلّق بأيوب وكريمة، قدر تعلّقها بالسلطة.

إذن فهما كريمتان متشابهتان، في العلاقة الجنسية الآثمة، أو في الدور الإنساني الذي لعبتاه، والغريب أنه مع كريمة حتى لغة الروائي تختلف وتتوهّج، وقد ترك هذا التوهّج وقعه الإيجابي لصالح الرواية، وأثرها في المتلقي. في الروايتين تبدع كريمة في أداء دورها وتتألّق، لا سيما في تلك اللحظات التي يموت فيه حبيبها: كريمة عباس بهدوئها وقوة شخصيتها وعقلها الرزن، وكريمة صالح بشجاعتها وصخبها وتحديها للسلطة.

لذا أدعي أنَّ الكريمتين هما اللتان انقذتا الروايتين ممّا وقعتا فيه، والأهمّ من ذلك أن «كريمة صالح» هي التي أنقذت الرواية من ادعاء عصمة أبطالها وعفّتهم وسموّ أخلاقهم- وهو الخطأ الذي ستقع فيه معظم الروايات الإسلامية- وفتحت الملف السرّي للشخصية البشرية، حتى لا يظن أحد أن تلك المجموعة التي انتظمت في المعارضة الإسلامية، من جنس الملائكة، بل هم أناس عاديون، كانوا يمارسون الجنس، ويلتقون في الخفاء، لتصفّح المجلات الإباحية، بالضبط كما كان يفعل ياسين ويوسف والراوي في رواية «مدينة الصور»، ووجه الشبه أنهم كلهم في سنّ المراهقة، وربما أصغر قليلا، وقد لا يميّزون بين الخطأ والصواب، أو الحلال والحرام، في بيئة يبدو أنها تحبّ الحرام، ولكنها تخفي ممارسته.

وهذا لا يعكس الحقيقة النفسية لأبطال الرواية فحسب، بل هو يعكس الحقيقة التاريخية التي تقول: إنَّ المثقف الرسالي- ممثلا بالأستاذ- يستطيع أنْ يغير الناس: عاداتهم وطبائعهم وهمومهم، وينتقل بهم من الهموم الصغيرة إلى الهموم الكبيرة التي تتعلّق بالوطن، وضرورة انقاذه من الاستبداد، لذا فإن أبطال «مدينة الصور» سيبقون يتصفّحون المجلات، ويعيشون أوهامهم من دون أن يكون لهم قضية يسعون إلى تحقيقها في المستقبل القريب أو البعيد[١١]، لأنهم لم يجدوا ذلك الأستاذ الرسالي الذي ظهر في رواية صالح

وأحدث انقلاباً في سلوكياتهم، بعد أن عالج هياجهم الجنسي، وصحّح مفاهيمهم، ولم يكتف بذلك، بل أعاد الروح الثورية إلى نفوسهم المهزومة، ونظمهم في مجموعات لمقاومة الاحتلال البعثي.

بعد أن أعدم، أو أعتقل، أو هاجر جميع أحباب كريمة- إبراهيم وأيوب ويونس وأحمد ويحيى- أصبحت تحب النواح والبكاء على أي أحد، «وما أن تسمع بعزاء حتى تهرع إليه كالمجنونة، وتترك ولديها لأي أحد، تشاركهن التعزية، وكأنه عزاؤها، (تكول) لهن وتحثهن على اللطم»[١٢]، وبمرور الأيام تحوّلت كريمة إلى (كوّالة) تنتقل من عزاء إلى آخر. بعد سنوات، وفي ١٩٧٩ تحديداً، يستشهد إبراهيم في المظاهرة التي خرجت في النجف، احتجاجا على قتل محمد باقر الصدر، وتقام الفاتحة في العمارة، ويأتي أيوب من بغداد، لقراءة الفاتحة والمشاركة في عزاء صديقه، فيلتقي حبيبته كريمة في العزاء، ويدور بينهما هذا الحوار

- كم تمنيت أن نلتقي في غير هذا الظرف وأحدثك عن كل صغيرة وكبيرة..

- هكذا هي الحياة لا تستطيع أن تأخذ قرارك كما تحبّ..

- لكننا لا نعرف أخبارك مثلما تعرفين عنا..

- وما هي أخباري؟ ما أنا إلا امرأة ضاعت من اليوم الذي هاجرت فيه

- أنت تعرفين جيدا الظروف التي اضطرتني إلى الرحيل عن أهلي وناسي

- وهل تعنيك أخباري؟

- وكيف لا تعنيني وأنت الروح التي امتزجت مع روحي

- أنت تعرف كريمة جيدا إنها روح جبلت من أديم مختلف عن أديم الآخرين، فهي روح هائمة لا يسعها مكان، ولا يحدّها زمان، روح تضجر من كتل الجدران، وتحسّها كقضبان السجون؛ فتهفو منطلقة لا تمنعها الحدود، ولا تردّها النهايات. إنها فراشة حقول، تتنقل من زهرة إلى أخرى، تغريها زرقة السماء، وتدعوها خضرة الأرض، تستنشق الرحيق، وتتذوّق الندى على طول النهار، ومتى ما جنّ الليل كلكلت رحالها على غصن طريّ، ونامت مع همومها... لقد ارتابت أمها في خروجها المتكرّر من البيت، واقتفت أثرها خفية، اقتادتها من يدها، وفي البيت انهالت عليها ضرباً، خلعت ملابس

الأولاد عنها وألبستها ملابس البنات... وسرعان ما زوّجتها من أحد أقربائها في بغداد، بعد رحيلك إلى العاصمة، وهجرانك لها، وسرعان ما انجبت طفلين[١٣]

وتستمرّ كريمة على هذا المنوال تسرد قصتها لأيوب، وهي «تتحدث عن نفسها بصيغة الغائب»[١٤]، وكأن ما حدث لا يعنيها، لأن ضمير الغائب يعني أنَّ المتكلم غير موجود. هذا الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف، لأسباب تتعلّق بما يريد قوله هو، أمّا كريمة، فلا علاقة لها بهذه التقنية، لا تعرفها ولم تقرأ عنها، ثم أنها لا تملك من الثقافة ما يؤّهلها لتلك المعرفة التي صعُبت على المتخصصين، لا في معرفة ضمير الغيبة وضمير الحضور، بل في فلسفة الانتقال بينهما. ولقاء كريمة مع حبيب الروح يفرض عليها أنْ تتحدّث بضمير المتكلم، لأنها تريد بكل قوة أنْ تمتلك هذه اللحظة، وتعيشها بجوارحها، أمّا حزنها العميق على ذلك الحبيب، وما يستدعيه من ذكريات أليمة، فكان يفرض عليها أن تروي حكايتها بلغة واقعية، إذ إنَّ لغة المجاز لا تصلح أنْ تكون لغة تعبير عن الحزن «وإذا ما سمعت إنسانا يتوجّع بلغة البيان، فإمّا أنْ أسخر منه، أو أغطّ في سبات عميق»[١٥]، ولكن الراوي أبى إلاّ أنْ ينطق كريمة بهذه الطريقة الغريبة، وغرابتها ذات بعدين: الأول لغوي والثاني تقني، وكلاهما ليس من اختصاص كريمة الكوّالة.

المبحث الثاني

إننا هنا إزاء مشكلة خطيرة، لا يعانيها «صالح» وحده، بل حتى أولئك الروائيين الذين اعترفنا بقدرتهم على إدارة حوار ناجح ومُعبِّر، من أمثال «غائب طعمة فرمان»، مثلا، الذي قال يوما: في كل عمل أقدم عليه تبرز أمامي، قبل كل شيء، مسألة اللغة... كيف سيتحدث أشخاصي؟ أي تعابير سيستخدمون؟ اللغة هي المشكلة التي أجابهها في كل عمل، وهي ما تزال غير محلولة، بالنسبة لي، وليست لي قناعة بلغة متوسطة، لا هي عامية، ولا هي فصحى، كما يفعل نجيب محفوظ... ولكني مضطر إلى أن أجد حلاً، ليس وسطاً، حلاً تجبرك الظروف على أنْ تضعه، وإنْ لم أكن مقتنعاً به قناعة تامّة[١٦].

هذا القلق «الفرماني» من اللغة هو الدرس الكبير الذي يمكن أن يكون

حلاً لأولئك الروائيين الذين يسلبون حقّ الشخصية في الثرثرة، وينطقونها بما لا تريد. فهو لا يفرض لغته على الشخصيات، فلا ينطق الخبازة بلغة المثقف، ولا المثقف بلغة الخبازة، بل يترك ذلك للظروف، التي تتداخل فيها ثقافة الشخصية، والواقع الذي تعيشه، فضلا عن إحساس الروائي بطينتها التي هي من صنع يديه. ولعل القلق الذي يصاحب كتابة الرواية من فرمان، وعدمه من صالح، هو سبب نجاح الأول، وإخفاق الثاني في ايصال التجربة أو الإحساس بها.

ما نريد تقريره هنا أن لغة الرواية، فقدت طابعها الانفعالي الذي يشعر معه القارئ بأنه معني بما يقرأ، أو أن الروائي، وهو يكتب، كان يفكر فيه، بالقدر الذي يفكّر فيه بشخوصه وأحداثه. إنَّ ما تقوم به الرواية، أو ما يفترض أن تقوم به، هو محاولة الجمع بين التقرير والانفعال، الايهام بأن ما سُرِد حقيقي وواقعي، وفي الوقت نفسه هو يحقّق واقعيته بإثارة القارئ، وإشعاره المتواصل بأنه حاضر في ذهن المؤلف ونصه، بمعنى أن الروائي وهو يكتب، وهو منهمك في تتبّع شخوصه وأحداثه، عليه أن ينظر إلى البعيد، وعندما يدقّق النظر سيرى أن ثمة مجموعة من النظارة، لذا عليه أن ينتقل بعدسة الكاميرا من الأحداث التي يرويها إلى أثرها على وجوه النظارة، وعندما لا يفلح في استحضار الوجوه، فإن عمله سيكون تقريراً للكذب، وليس رؤية للحياة تحمل موقفا ما.

وهذا لا يعني أن رواية «بعد رحيل الصمت» خلت من الموقف، بل الموقف فيها واضح، ولكنه لم يعبّر عن نفسه بهذه الطريقة التي تجمع بين التقرير والانفعال، وإنما عبّر عن نفسه بطريقة إيديولوجية شعاراتية، لا تتناسب ولغة الرواية، بل لعلها تمثّل بدايات كتابة الرواية، عندما كانت حظوظ الراوي أكبر من حظوظ شخصياته.

عموما فإنَّ اللغة، والحوار خصوصا، في هذه الرواية، لم يكن يصدر عن الشخصيات، بل عن الروائي، فالروائي هو الذي يتحدّث عنها، وينطق بلسانها، ولا ضير في ذلك، إذا ما علمنا أنَّ الرواية تتضمّن رسالة ايديولوجية، وفعلا أخلاقيا، يعبّر عن رؤية العالم، سواء لهذا الروائي، أو لطبقته الاجتماعية، ومع ذلك فإنَّ الروائي يستطيع أنْ يوصل رسالته من دون أنْ يتدخّل في شؤون الشخصيات، أو يتحدّث

بلسانها، وذلك يحتاج إلى روائي حرّيف، عرف الصنعة، وبرع في ممارستها، وأقنع قراءه بضرورة أن تكون الأمور كما يرويها، ويبدو أنَّ صالحا- ولكي لا نبخس الناس أشياءهم- كان واعيا لهذه الإشكالية، لذا تراه أحيانا يمنح للشخصية مساحتها، ورؤيتها، ولغتها، في مفارقة لا تخلو من علامة استفهام كبيرة بحجم أولئك الذين (سرق) صالح لسانهم، ثم عطف عليهم وأنطقهم بما يريدون:

- مرحبا أخ
- أهلا ومرحبا
- حضرتكم صحفي
- نعم
- أنا الست مادلين من لبنان وهيدي بنتي مريام... مبارح وصلنا من لبنان جوا إلى أربيل، واليوم جيت على بغداد عن طريق الموصل، بترجاك تدلني على أوتيل مناسب... سمعت أنو الأوتيلات مش آمنة بهيدي الأيام[١٧]

جميل جدا، والأجمل أنها باللهجة العامية، وهي لهجة واجبة، هنا، لا مستحبة، ولكن اللهجة اللبنانية لا تقول: إلى أربيل، على بغداد، عن طريق، على أوتيل، بل تقول: لأربيل، عَ بغداد، عَ طريق، عَ أوتيل. عموما فهذه ليست قضية، والمهم أنَّ الشخصية، هنا، هي التي تتحدّث، وتعّرف عن نفسها. وعندما تتحدّث الشخصية ويرتفع صوتها، يتراجع صوت المؤلّف، ويعود لكل ذي حق حقّه، ما للشخصية للشخصية، وما للمؤلف للمؤلف، بل إنَّ صوت الشخصية يحضر، أحيانا، مصحوبا بذكاء المؤلف. ونعني بالذكاء، هنا، أنَّ المؤلف لم يجعل الشخصية تتحدّث بلسانها فحسب، بل إن هذا الحديث كشف عن هويتها الحقيقية، أعني مرجعيتها وطائفتها واتجاهها السياسي، كالذي حدث بين أيوب والمحقّق:

- أنت أيوب الصالح؟
- نعم
- كنت موجودا بعزاء إبراهيم ثلاثة أيام، فبماذا تفسر ذلك؟
- لعلاقتي القوية بأخيه، ثم إن عاداتنا الاجتماعية تستوجب ذلك.
- عجل هيج تْحَجي؟.. شوف ياوَلْ، اعترف أطلق سراحك هسه.. وإذا ظليت على هرجك أخليك أتعفّن هنا[١٨]

هذه الـ (عجل) وحدها، اختزلت الكثير ممّا يمكن أن يُقال، وضربت مجموعة

من العصافير بحجر واحد، فبمجرّد أنْ تلفظ العبارة يحضر بقوة صدام حسين وعشيرته، وأولئك الذين كانوا نسخة منه، وإنْ كانوا من طوائف أخرى. الراوي هنا لا يحتاج أنْ يقول لنا: إنَّ المحقّق من عشيرة صدام، من العوجة التي حولت الدولة إلى قرية، وحكمتها بعقلية الإقطاعي المستبدّ الذي يرى أنَّ الأرض وما عليها من بشر وحيوان ونبات مسخرٌ له وحده. لقد فعل ذلك بأسلوب موجز باستخدام تلك العلامات: (عجل، ياول، هرجك). كان يمكن للراوي أنْ يستخدم لغة أخرى، كأن يقول على لسان المحقّق: والعباس إذا ما تعترف، أنعل والديك، ولكنه لم يفعل، لأن العباس، هنا، سيكون علامة غير بريئة، فهي تشير إلى مرجعية المحقّق، واستخدامها، هنا، سيزور الحقيقة التاريخية التي تقول: إنَّ أنصار العباس لم يكونوا هم الذين أكلوا لحم الشعب العراقي وشربوا دمه. بل فعل ذلك غيرهم. أمّا هم فقد قُطِّعَتْ أيديهم، وأريق ماء قربتهم من أجل العراق.

وبعد، فإنَّ الرواية، في إطارها العام، اتسمت بالآتي: ضعف اللغة، ضعف الحوار وتعاليه، تحدث الراوي بلسان الشخصيات، ومصادرة رؤيتهم، عدم توحّد القارئ مع شخصيات الرواية، لأن المؤلف يتحدّث عنهم وكأنه غير معنيّ بهم، ولكن ثمة ما ينبغي أن يحسب للرواية: اعني ذلك النفس المتفائل المؤمن بانتصار الحق، ولو بعد حين، ظهر هذا التفاؤل في الذُرّيّة التي تركها أولئك الذين أعدموا، أو اعتقلوا، أو هُجِّروا، أو استشهدوا، وستعاد الأسماء نفسها، لا سيما إبراهيم وأيوب، في إشارة إلى أنهم لم يموتوا، وأن الحكاية ستعاد من جديد، ما دام ثمة طغيان، لتعطي الأمل بنهار جديد.

الخاتمة

١- أنَّ المعنى، بحسب التجربة، غير سابق على الكتابة، بل هو يتشكّل في أثنائها، أو بعد الانتهاء منها، أمّا تلك النظرية التي ترى أنَّ المعنى سابق على اللغة التي تصوغه، أي أنَّ المعنى موجود في الأذهان، وما الكتابة سوى عملية استدراج له، فربما تتحدّث عن الكتابة العلمية، لا الأدبية ولا الابداعية.

٢- إذا كانت المادة الخام- الحدث قبل أن يُدَوَّن- الشريك الأول في كتابة الرواية، فإنَّ اللغة التي تُدَوِّن ذلك الحدث هي الشريك الثاني، وثمة طريقتان في استخدام اللغة،

طريقة إبداعية تعيد تخليق المادة الخام، وتترك ندوبها على القارئ، وطريقة اتباعية تحافظ على المادة الخام كما هي، من دون أنْ تترك أثراً ما.

٣- لغة الرواية، أية رواية، يجب ألاّ تكون تراثية فخمة ذات جرس مدّوي، ولا شعرية ذات ايقاع موسيقي عال، بل هي تأخذ من الاثنين بمقدار الحاجة، مع عدم التضحية بلغة الحياة اليومية، ومشكلة صالح أنَّ لغته لم تستطع أنْ تحقّق تلك الشروط، فهي على الأغلب لغة سطحية، لم تستطع التغلغل في النفوس.

٤- إنَّ اللغة، والحوار خصوصاً، في هذه الرواية، لم يكن يصدر عن الشخصيات، بل عن الروائي، فالروائي هو الذي يتحدّث عنها، وينطق بلسانها، كما ظهر في أغلب حوارات الرواية، ولا ضير في ذلك، إذا علمنا أنَّ الرواية تتضمّن رسالة أيديولوجية، وفعلا أخلاقيا، يعبّر عن رؤية العالم، ومع ذلك فإنَّ الروائي يستطيع أنْ يوصل رسالته من دون أنْ يتدخّل في شؤون الشخصيات، أو يتحدّث بلسانها، ويبدو أنَّ صالحا كان واعيا لهذه الإشكالية، لذا تراه أحيانا يمنح الشخصية مساحتها، ورؤيتها، ولغتها، في مفارقة لا تخلو من علامة استفهام كبيرة، بحجم أولئك الذين (سرق) صالح لسانهم، ثم عطف عليهم، وأنطقهم بما يريدون.

٥- المفارقة السابقة- الحديث بلسان الشخصية وتسطيحها، أو تركها تتحدّث وتعبّر عن نفسها- هي النتيجة الأهمّ التي يمكن الخروج بها من القراءة الحفرية لهذه الرواية، وهي نتيجة كنا نتوقّع من الروائي أن يتخطّاها في نصوصه اللاحقة، ولكن هذا لم يحدث، بل ربما هو يفضّلَ أنْ يمارس دكتاتوريته على شخوصه، وليس ذلك بغريب من روائي يعيش في مجتمع يتنفس الدكتاتورية وينام معها.

الهوامش:

١- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٩٨.

٢- ينظر: تقنيات الفن القصصي: ٢٨٦.

٣- رسائل إلى روائي شاب: ٣٣.

٤- ينظر على سبيل المثال لا الحصر: "نساء العتبات" لهدية حسين، و"بوهيميا الخراب" لصلاح صلاح.

٥- بعد رحيل الصمت: ٣٥

٦- بعد رحيل الصمت: ٤٥

٧- ينظر: الأفكار والأسلوب: ٢٥.

٨- المتاهة والتمويه في الرواية العربية: ١٣٤.

٩- بعد رحيل الصمت" ٦٣- ٦٥.

١٠- في مشكلات السرد الروائي: ٣٠.

١١- ينظر: مدينة الصور.

١٢- بعد رحيل الصمت: ١٤٠

١٣- بعد رحيل الصمت: ١٤٣- ١٤٤.

١٤- بعد رحيل الصمت: ١٤٤.

١٥- في مشكلات السرد الروائي: ٢٩.

١٦- ينظر: حوارات في الرواية: ٩٤.

١٧- ينظر: بعد رحيل الصمت: ٣٦- ٣٧

١٨- بعد رحيل الصمت: ١٨٢

المصادر والمراجع:

١- الأفكار والأسلوب، أ: ف. تشيتشرين، تر: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية- العراق، بغداد.

٢- بعد رحيل الصمت، عبد الرضا علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١- ٢٠١٤.

٣- بوهيميا الخراب (رواية)، صلاح صلاح، التنوير للطباعة والنشر- بيروت، ط٣- ٢٠٠٩.

٤- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافةبيروت لبنان، ط٢- ١٩٧٨.

٥- تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، د. أحمد درويش، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١- ١٩٩٨.

٦- حوارات في الرواية، الدكتور نجم عبد الله كاظم، دار الشروق- عمان، ط١- ٢٠٠٤.

٧- رسائل إلى روائي شاب، ماريو بارغاس يوسا، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر- سوريا، دمشق، ط١- ٢٠٠٥.

٨- السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت، ط١- ٢٠٠٨.

٩- في مشكلات السرد الروائي، جهاد عطا نعيسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب- سورية، ٢٠٠١.

١٠- المتاهة والتمويه في الرواية العربية، سامي سويدان، دار الآداب- بيروت، ط١- ٢٠٠٦.

١١- نساء العتبات (رواية)، هدية حسين، دار فضاءات- ط٢- ٢٠١٠.