مجلة زانكو للعلوم الإنسانية
ISSN (Print):2218-0222
ISSN (Online): 2412-396X

Vol.28 Issue 2 2024
ID No.1576 (PP 127-139)
https://doi.org/10.21271/zjhs.28.2.7

بحث

الوصفُ في روايةِ سيّدات زُحَل لــ(لطفية الدليمي)

جمال سليمان مصطفى *

ملخص

يحاول هذا البحثُ مقاربةَ تقنيةِ الوصفِ في رواية "سيدات زحل" بوصفها تقنيةً من التقنيات الروائية، تلك التقنية التي ينظر إليها النقادُ والدارسون نظرة سلبية مقارنة بالتقنياتِ الأخرى وخصوصاً السرد، فضلاً عن ذلك يحاول البحث دراسةَ طريقة توظيفها وأنماطها ودورها في إضفاء الدلالاتِ على المستوى العام للرواية.

تكمن أهمية البحث هذا في بيان الدور المحوري الذي يمثله الوصف، على عكس ما يُتصور عنه في حصر دوره ببعض الوظائف الهامشية، وعدمِ قدرته على تحريك مسار الأحداث، فضلاً عن سيطرة هذه التقنية على جميع مفاصل الرواية، فالروائية -لطفية الدليمي- تصور لنا بغدادَ بعد السقوط، وتريد أن تُسجّلَ بعدسة كلماتها ما آلت إليه هذه المدينة من دمار وخراب.

وتهدفُ الدراسة إلى بيان دور الوصف وقدرته على القيام بوظائف مختلفة في الوقت نفسه، إذ إنّه لا يمثل توقفاً لاستجمام الكاتب والقارئ، كما أنّه لا يعيق حركة السرد إن لم يخدمها، وإذا كان الأمر كذلك -كما تصوره النقاد- لكان باستطاعتنا الاستغناء عنه، ولهذا تحاول هذه الدراسة إبراز القيمة الحقيقية التي تمتلكها هذه التقنية وبيان جمالياتها.

*قسم اللغة العربية ،كلية التربية الأساسية، جامعة صلاح الدين – أربيل
jamal.mustafa@su.edu.krd

الاستلام 2023/10/31
القبول 2024/01/21
النشر 2024/04/15

الكلمات المفتاحية:

الوصف،
الرواية،
الشعرية،
الوظيفة،
.لطفية الدليمي

About the Journal

ZANCO Journal of Humanity Sciences (ZJHS) is an international, multi-disciplinary, peer-reviewed, double-blind and open-access journal that enhances research in all fields of basic and applied sciences through the publication of high-quality articles that describe significant and novel works; and advance knowledge in a diversity of scientific fields.

المقدمة:

سيدات زحل من الروايات التي تجاوزت نفسها في داخلها، فالكاتبة تصرح في مقابلة معها إنّها لا تثبت –في الكتابة- على حال واحدة، فكل عمل لها تجاوزٌ لعملها السابق، وهذا التجاوز نلحظه حتى في داخل روايتها هذه، إذ إنّ القارئ ينتظر من الشخصيات والأحداث الوصول إلى نتيجة، سرعان ما تقوم الروائية بالتغريب وتشظية الأحداث والشخصيات، إنّها رواية تحتاج إلى أن يأخذ كلُّ دراسة هذا التعقيد الموجود فيها بالحسبان.

وقد حاول الباحث التركيز على أهم ما تميّزت به هذه التقنية في الرواية من مميزات جعلتها علامات فارقة لا يمكن تجاوزها، فكان لابدّ من أن يعرّج عليها ويبين سماتها، ومن أجل ذلك كله جاءت خطة البحث مقسمة على ثلاثة مباحث- فضلا عن المقدمة والتمهيد- إذ تناول المبحث الأوّل أنواع الوصف من حيث الواصف، أمّا المبحث الثاني فقد ركز على وظيفة الوصف، وقد عرّج المبحث الثالث والأخير على شعرية الوصف التي ارتقت بلغة الرواية إلى حدود اللغة الشعرية، عن طريق الاعتماد على التقنيات الشعرية ومميزاتها، وقد سجل الباحث في النهاية أهم النتائج التي توصل إليها.

وقد لا تستطيع الدراسة أن تحيط بجميع جوانب الموضوع، فضلاً عن عدم تناول الرواية بصورة شاملة وإعطائها حقها، لسببين، الأول هو سعة الموضوع؛ إذ بالإمكان تناول الموضوع، أي الوصف من جوانب عدة، أمّا السبب الثاني فيكمن في أن الرواية غنيّةٌ وثريّةٌ، انفتحت على تقنيات فنون وأجناس أدبية أخرى، تجاوزت بها الروائية وظائفها، وغايات توظيفها بانصهارها في بوتقة الرواية.

1- التمهيد

1-1 مفهوم الوصف:

الوصف "تقنية من تقنيات السرد الزمانية تعمل على إبطاء السرد مع تقنية المشهد" (يوسف، 1997، 93)، وهو من التقنيات التي استخدمها الأدباء في نصوصهم السردية والشعرية، وقد قيل إنّه أصل في الشعر، أمّا في القص فإنهم لم ينظروا إليه مثلما كانوا ينظرون إلى السرد، حتى إنّهم فرّقوا بينهما وميزوهما عن بعضهما، مع أن الوصف في الروايات الحديثة امتزج بالسرد بحيث أطلقوا على هذا الامتزاج تسمية (الصورة السردية)، وهي الصورة التي يختلط فيها الوصف بالسرد، وتتحول وظيفته من التزيين إلى التفسير مع تحريكه لحركة السرد؛ لكنّ الإشكالية فيه، أي في الوصف مع السرد، هي أنّ النقّادَ ربطوا الأشياء بالوصف، وربطوا الحدث والفعل بالسرد،(قاسم، 1984، 76)، وإطلاق الحكم بهذه الصورة التي لا تستثني تُحمّلُ المصطلحَ ما لا يحتمله في واقع النصوص.

وقد نظر جيرار جينيت إلى الوصف على أنّه معيق لحركة السرد ومعرقل لها، فهو – أي الوصف- بحسب رأيه يقوم بـــ(تعليق) حركة السرد، وقد ميّز بينه وبين السرد من حيث التشخيص، فالوصف يشخص الأشياءَ والأشخاص، أمّا السرد فإنّه يشخص الأعمال والأحداث، والوصف بحسب هذه الرؤية تشخيص للسكون، والسرد تشخيص للحركة (مرتاض، 1998، 293).

لكن هل هذا التمييز صحيح في الواقع؟ هل يمكن أن نجدَ وصفاً خالصاً وسرداً خالصاً؟ وهل يمكن أن نجد سرداً من غير وصف، ووصفاً من غير سرد؟ ألا يمكن أن نرى وصفاً يشخصُ حركةً، وخاصة عندما يتداخل الوصف مع السرد؟ حتى وإن وجدنا نصوصاً خالصةً في السرد أو في الوصف؛ فما وظيفتهما إذا كانت الغاية هي الحصول على نصوص وصفية أو سردية؟.

إنّ سبب إسناد الوصف إلى السكون هو أنّه –بحسب زعمهم- يمكن أن توجد الأشياء من غير حركة، لكنّه لا يمكن أن توجد الحركة من دون أشياء (لحمداني، 2000، 79)، ولهذا كانت النظرة إلى الوصف ثانوية، لأنّ النص السردي يشتمل على الوصف أيضا فمن العسير أن نجد سرداً خالصاً لكن النص الوصفي قد يخلو من السرد.

وهذه الدلالة السلبية التي اكتسبها الوصف تأتي من أنّ الوصف كان في الرواية التقليدية استقصائياً، إلا أنّ الروائيين الجدد "حولوا نظرهم من التفاصيل التقليدية وبدأوا يركزون على أشياء غير مألوفة وهي عملية أطلقوا عليها (التغريب في الفن)" (يوسف، 1997، 95).

وقد جاءت هذه النظرة إلى الوصف -على أنّه عنصر ثانوي- من أنّهم كانوا يرون أنّ الوصف "توقف للاستجمام وتجديد للنفس في العمل السردي" (مرتاض، 1998، 289)، لكن ما المانع من أن نتأمّل ونستمتعَ بالمناظر ونحن في رحلة، فالتأمل في أثناء الرحلة دون توقف هو الوصف عينه داخل حركة السرد، ولهذا فإنّنا نستطيع أن نتأمّل ونصف، من دون أن نتوقف عن الرحلة وحركة السرد، بهذه النظرة لا يمكن أن يكون الوصف والسرد نقيضين، يأتي أحدهما لمناقضة الآخر ولتعليق حركته، إنّما يمكن أن يسيرا جنبا إلى جنب صنوين متضافرين.

إنّ سرعة الزمان السردي واستمراريته يمكن أن تكشف لنا أشياء بصورة مباشرة، لكن الذي يكشف عنه الوصف هو أنّه يتوغل في أعماق المحسوسات والمجردات ليصور لنا دقائق الأشياء والمشاعر والعواطف والأحاسيس، ويدخل مجالَ التجريد، فيصور لنا الطبائعَ والاذواقَ وطرقَ التفكيرِ بطريقة يعجز السردُ -بحركته في الزمن- تصويرَها.

ولهذا لا يمكن حصر دور الوصف في وظائف ثانوية، خاصة بعد أن تجاوزت الرواية الحديثة الوظيفةَ التقليدية له، وذلك بتوظيفه في إغناء الرواية بالدلالات الضمنية، إذ يمكننا الكشف عن الكثير من الدلالات الضمنية التي يبوح بها الوصف عبر الدخول في عوالم تجريدية لا يمكن للسرد الدخول إليها عن طريق الوصف الدقيق ورسم صور المعاني والمشاعر والأحاسيس الداخلية.

2-1 نبذة عن الرواية

تتحدث هذه الرواية عن شخصية رئيسة مزدوجة الشخصية هي (حياة) البابلي*، ويجري على لسانها سرد لأهم الأحداث التي مرّت بها بغداد بعد 2003، لكنها تعود بذاكرتها لتسرد هذا التاريخ المؤلم الذي يلاحق بغداد، وما جرى لها قديماً منذ نشأتها مروراً بتأسيس الدولة العراقية، إذ تصف تلك الأجواء البغدادية القديمة والحديثة، بحيث تتماهى فيها الأزمنة، كما تتماهى فيها الشخصيات، ليصبح هذا التماهي إشكاليةً تتحول إلى أسئلة، باحثةً عن أجوبة تكشف عن حقيقة هذا الصراع الذي لا ينفك عن هذا المكان.

تبدأ الرواية بسؤال إشكالي للكشف عن حقيقة هوية الشخصية المحورية، إذ تقول: "أأنا حياة البابلي، أم أنّني أخرى؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها" (الدليمي، 2009، 9) وتظل هذه الإشكالية تلاحقها في شخصياتها وأحداثها وأمكنتها وأزمنتها. وتدور الفكرة الرئيسة للرواية عن الحروب وما ينتج عنها من دمار وخراب للبلد، وضحايا البشر الذين يسقطون من غير ذنب، إذ لا يسلم من هول هذه الحرب شئٌ، حتى إنّ هواء المدينة وماءها يُلوثانِ بفعل هذه الحرب، لكنّ الروائية تركز -بالدرجة الأولى- على النساء اللاتي يقعن ضحايا عبر اتخاذها منهن شخصيات رئيسة، وتصويرهن تصويراً دقيقاً في جميع مفاصل الرواية.

ولهذا فالرواية تمثل احتجاجاً وصرخة على ما لحق بالعراق عامة وبغداد خاصة، ويبدو أنّ هذه المآسي لا تفارق المدينة، ولهذا استحضرت الروائية التاريخ القريب والبعيد، لتعيد لنا تلك الذكرى وتؤكد على فكرة (التاريخ يعيد نفسه)، فتستعيد الرواية الحروب التي وقعت في الماضي، وتقوم بالتماهي بين شخصيات هذه الحرب وأحداثها، وتلك التي حدثت في تلك الأزمنة الغابرة.

2- أنواع الوصف

ينقسم الوصف من حيث الشخصية الواصفة على نوعين رئيسين هما الوصف الموضوعي والوصف النفسي، وقد يتصور أنّ الوصف الموضوعي هو وصف آلي لا يتدخل فيه الواصف، وينقل الواقع نقلاً موضوعياً وحرفياً، وهذا غير صحيح، إذ من الممكن أن يغير الواقع من أجل إضفاء دلالات لا يمكن للوصف الدقيق الآلي بعثها، والفرق بين النمطين من الوصف هو أنّ الوصف النفسي تطغى عليه مشاعرُ الشخصية الواصفة وأحاسيسها، إذ تملي على الموصوف ما تشعر به هذه الشخصية، لا على ما يبدو عليه الموصوف حقيقة، ولا تصف العالمَ الخارجي كما هو في أحواله وهيئاته بل تنقل هذا العالم من دلالته الحرفية الظاهرية إلى دلالات موحية مجازية (قاسم، 1984، 81)، أمّا الوصف الموضوعي فهو الوصف الذي لا تتدخل فيه الشخصية الواصفة كثيراً، إلا أنّها تركز على جوانب في الموصوف لتشكف لنا ما توحي به هذه الجوانب الموصوفة.

2-1 الوصف الموضوعي:

هو وصف "يرتبط بالرواية الواقعية التي يقوم الراوي التقليدي باستقصاء عناصر المكان ومكوناته المختلفة التي تساعد على فهم أبعاد الشخصيات الروائية، كما تساعد في فهم أوضاعها (أو صفاتها) الاجتماعية" (يوسف، 1997، 96)، وكذلك "يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له" (قاسم، 1984، 80)، وتسميه سيزا قاسم الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشئ بكل حذافيره.

وقد ارتبط هذا النوع بالروايات التقليدية التي ناسبت ذوق القارئ، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ ورود مثل هذا النمط في رواية (سيدات زحل) قليل جداً، حتى إنّ وصف الأماكن والشخصيات يأتي متقطعاً، إذ تقوم الكاتبة بوصف جزء أو جانب ما، ثم تترك الموصوف حتى يظهر مرة أخرى. ويمكن أن نجد مثل هذا النمط في وصف الشخصيات وخاصة عندما تقوم الراوية بالتماهي مع شخصيات سابقة على زمانها، إذ تصف نفسها وتشبهها في أحد المشاهد بـ"زبيدة التميمية" لتستحضرها بذاكرتها وتتماهى معها وتتقمص شخصيتها، فيتماهى بذلك الماضي مع الحاضر، إذ تصفها وصفاً خارجياً موضوعياً دقيقاً لتعبر أو تكشف عبرها عن الماضي الذي

* هنا لا بد أن نذكر هذه الملاحظة وهي أنّ الإشكالية لا تخص حقيقة هذه الشخصية وازدواجيتها وتماهيها مع شخصيات أخرى، بل إن نسبة اسم هذه الشخصية جاءت بالتذكير مع أنّها أنثى. الرواية: 9.

يجسدها، أي: يُجسّدُ "زبيدة التميمية"، وتقارنها بصورة غير مباشرة بالحاضر الذي تعيشها هي "حياة البابلي"، فتقول: "أراني الآن أخبرته ذلك ليلة ابتدرني بإعلان الهوى على سطح بيتنا في رصافة بغداد، أراني الآن بوضوح كما رأيت الكلمات في مرآة الفضة: كنت أرتدي سروالا من حرير أخضر مطرز بخيوط الذهب وفوقه صدار أبيض مرقط بنجوم فضية وتحت الصدار قميص من موسلين أخضر وعلى رأسي عصائب أطلس حريري تتدلى منها ليرات ذهبية" (الدليمي، 2009، 24-25)، إذ الرؤية هذه ليست للذات وإنّما لجدتها "زبيدة التميمية"، كما إنّها تصف نفسها بأنّها ليست حياة وإنّما "زبيدة التميمية" وعشيقها هو ناجي الراشدي الذي هو زوج زبيدة، إذ تقول: "كنت زبيدة التميمية وكان هو ناجي ابن علي الراشدي .... أحمل ذاكرة المرأتين حياة وزبيدة، وبينهما تموج ذاكرات نساء أخر"(الدليمي، 2009، 24). إنّ استحضار الماضي الذي تمثله "زبيدة التميمية" بهذه الصورة التي بدت عليها من حرير وذهب وفضة كلها علامات احتجاج ورفض للحاضر، ومقارنة بين الماضي الملئ بالزهو والفخر، والحاضر الذي يغيب عنه مجد الأجداد، فهو ملئ بالموت والدمار الخالي من المعالم الثقافية التي يمكن أن تكشف عنها وعن واقعها. إنّ تجريد الشخصيات من ملامحها الخارجية والعودة بها دائماً لمقارنتها بالماضي والتماهي معها موحٍ بعدم فاعليتها وغيابها التام، ودليل على غياب معالمها الثقافية وتجاربها التي يمكن أن تحفظها للأجيال القادمة، ومن ثَمَّ فإن هذا الوصف يعكس غياب (الآن) زمانياً بما فيه من فكر وعطاء، ولهذا جاءت الذوات فيه مفككة ومتشظية على عكس الماضي الذي مثّلَ الحضورَ الطاغي والفاعل.

وقد لا نرى في الوصف الموضوعي الملامح الحقيقية للموصوف، فالراوية لا تركز أحياناً على جوهره؛ أي حقيقته، وإنّما تركز في هذا النوع على ما توحي بها هذه الملامح الموصوفة، ومن تلك النماذج التي تكشف هذه الحقيقة قولها: "حياة.... ناشدت القلب: كن مدينة كي تؤول إليك الحياة، أمرت الجسد كن فضاءً كي أنال نعمة عبورك فيه، أيُّها المرأة السؤال، أنت الإجابات والتأويل والإحالة، يا بلاغة الخالق فيما خلق، لست أجمل النساء ولكنك الأروع بين أمازونات الحنان، أيّتُها المقاتلة على فرس الضياء، لست الأشد بسالة بين البشر ولكنّك الأصدق حنانا.." (الدليمي، 2009، 181)، فهذا الوصف الظاهري لا يكشف عن الملامح الحقيقية للموصوف، ولا يضيف إلى صورته شيئاً يُمكِّنُ القارئ من استحضار صورته؛ أي: صورة الموصوف، فصفات (أجمل النساء، الأروع، المقاتلة، الباسلة، الأشد، فرس الضياء، الأصدق) كلها صفات معنوية موضوعية، ولهذا كانت الموصوفةُ إجاباتٍ وتأويلاً وإحالةً وسرَّ الخالقِ في خلقه.

ويتجلى هذا النمط أيضاً في وصف مدينة بغداد وشوارعها، إذ تقول الراوية في أحد المشاهد: "اتخذت الشوارع أسماء جديدة واختلطت الجهات وأزيلت الساعات العمودية من الساحات واستبدلت صور الحاكم المهزوم بصور رجال ملتحين بعمائم ونظرات جامدة وعباءات، وحلّت محل شعارات الحزب الواحد عبارات دينية وطائفية" (الدليمي، 2009، 29)، ويبدو هنا أنّها تصف المدينة وما آلت إليها، وما أصابتها من كوارث وفواجع، بحيث أزيلت جميع المعالم الحضرية عن مدينة السلام، وحلّت محلها علاماتٌ أعادت المدينة إلى زمن غير زمنها، حتى اختلطت الجهات الأربع عن مدينة المنصور والتبست على الراوية، بحيث لم تعد تعلم أي جهاتها أكثر ملاءمة للحياة، أو أي جهاتها يمكن أن نعلق عليها قطع لحوم الحياة، فالوصف هنا ليس من أجل تشخيص المشهد ووصف اللحظة، وإنّما من أجل الإيحاء بما تمثله هذه المشاهد والصور التي بدت عليها مدينة بغداد، بحيث تخلق هذه الصور مفارقة كبيرة بين صورة بغداد في الماضي القريب والبعيد وبين صورتها الآنية التي تحولت إلى دمار وجهل، توحي بهذه المفارقة تلك العلامات أو الدوال التي يكشف عنها النص الذي وظفها بمقصدية دالة.

ومن النماذج الأخرى من هذا النمط وصف (حياة) لأبيها، إذ وصفت والدها وصفاً دقيقاً وكأنّها تحمل آلة تصويرٍ دقيقة، فتقول: "يضحك وأضحك يسيل العرق خطاً رفيعاً على عنقه الممتلئ، يبلل ياقة قميصه الأبيض يمدّ يده إلى استكان الشاي البلوري المنقوش بماء الذهب فتسيل قطرة عرق من ذقنه على جاكيت بدلته الرمادية المكوية بعناية، نقطة العرق تتسع قليلاً مثل بقعة قاتمة على النسيج، تفوح رائحة طيبة من عرقه وجلده، رائحة صابون (روجر اند غاليه) وعطر ما بعد الحلاقة من (بير كاردان)" (الدليمي، 2009، 43-44)، وقد استفادت في وصفها هذا من تقنيات السينما، فهي تبدو وكأنها تحمل كاميرا سينمائية، تتبع - هذه الآلة- عن قرب حركة العرق وهو يجري، والكاميرا تلحقه على عنقه، وبفاصل سردي يخدم فيه هذا الفاصل الوصفَ، يبدأ وصف حركة العرق فتعود الكاميرا لتلتقط عن قرب حركة العرق وهو يسقط على (الجاكيت)، والملاحظ في هذا الوصف أنّ الراوية لا تتدخل لإضفاء مشاعرها على المشهد بل تقوم بتسجيله فقط، عن طريق تتبعه بدقة، حتى إنّ الفاصل السردي لم يُعِق دقّةَ الوصف وموضوعيته، وهنا يتجلى الفارق بين الروايات التقليدية والروايات الحديثة، إذ وظّف السردُ في هذا المشهد في خدمة الوصف، وقد امتزجا معاً بحيث لا نستطيع أن نجرّد الوصف من النص، ولا أن نحذف السرد، لذلك سارا معا متكافئين متوازيين غير متناقضين.

وبما أنّ الوصف الموضوعي لا ينقل الواقع ليكشف عنه، وإنّما ليبوح به عن دلالات أكثر عمقاً وأبعد من الظاهر، ويتجاوز الواقع الذي يبدو عليه، فقد كشف الوصف في هذا المشهد عن مظاهر التحضر ورقي العقل ومستوى التفكير، وكذلك كشف عن الطبيعة الأرستقراطية للعائلة عبر الأدوات التي يستخدمها (الأب) والملابس التي يلبسها وعطر الحلاقة والأسماء غير العربية المختارة بدقة وعناية، تلك هي علامات تكثف النص وتخرجه من الدلالات الظاهرية الموضوعة له إلى دلالات أخرى متعددة عن طريق التوظيف الدقيق لهذه العلامات.

إنّ الوصف الموضوعي في هذا المشهد -وفي غيرها من المشاهد- لا يعني أنّه مجرد من الدلالات التي تضفيها على النص، أو أنّ الراوية تصف من أجل الوصف فقط، بل إنّه يكسب النص دلالات إيحائية توحي بها رمزية العلامات الموظفة في النص.

2-2 الوصف النفسي:

وهو الوصف الذي يتناول وقع الشئ على الذات، والإحساس الذي يثيره في نفس الراوي(قاسم، 1984، 81)، وهذا النوع من الوصف "يرتبط برواية تيار الوعي على وجه الخصوص حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية" (يوسف، 1997، 96) .

ويطغى هذا النوع من الوصف على الرواية، لأنّه لا يمكن أن تقف الشخصية موقف المتفرج وهي تصف مرحلة زمنية عصيبة مرّ بها العراق، هذه المرحلة هي انعطافة في تاريخ العراق، تَغيرّ فيها كلُّ شئ، إلى الحد الذي تماهت فيه مع أحداث تاريخية أخرى مرّ بها العراق، ولهذا تعود الراوية إلى شخصيات وأساطير من تاريخ العراق كانت هي أيضاً انعطافة في تاريخها مثلما هي – أي هذه المرحلة- انعطافة في تاريخ العراق.

ولهذه الأسباب لم يخلُ أكثر الأوصاف من وقع نفسي على الراوية سواء تعلق الوصف بالأمكنة أم بالشخصيات أم حتى بوصف المجردات، ومن هذه النماذج قولها حينما تصف السرداب وتصف معه حالتها النفسية وهي وحيدة فيه: "نافذة صغيرة أعلى جدار السرداب تتيح لمن في الحديقة وهو ينحني نصف انحناءة ويزيح أغصان اللبلاب أن يراني وأنا في نومتي على الأريكة أرتعش للفكرة وأتخيّل القتلةَ يتربصون بي من وراء الفجر وشجر اللبلاب فيستحيل جسدي غيمة هشة في الليل كأنّه ليس لي" (الدليمي، 2009، 16-17) .

وعلى الرغم من أنّها تصف مشهد السرداب وكيف يبدو عليه، فإنّ هذه الصورة جعلتها؛ أي: جعلت (حياة) تُشبّه نفسَها - من شدة خوفها - بالغيمة الهشة، بحيث لا تشعر بثقل جسدها وكأنّه ليس لها، كاشفةً عن الرعب الذي أصابها، وإحساسها الداخلي بما يحيط به، وهذا الشعور ليس وليد لحظة المشهد الذي رأته، إنّما هو إحساس خلقه العنف المستمر الذي يحيط بها، فضلاً عن بيان الصورة الحقيقية التي وصلت إليها مدينتها -بغداد- الموحشة، إذ يوحي هذا المشهد بحجم الرعب الذي وصلت إليه هي ومدينتها.

ولوقع تلك الحالة التي بدت عليها فإنّنا لا نستطيع أن نتعرف على (حياة) عبر ملامحها الخارجية الغائبة عن أجواء الرواية، إلا أنّنا نستطيع أن نتعرف على مزاجها وطبيعتها، آمالها وآلامها، مشاعرها وعواطفها ورؤاها، وهذه الملامح ذاتية داخلية مجردة، لا يمكننا أن نصل إليها عبر الملامح الخارجية، ولهذا بدت ملامحها الخارجية شبه معدومة أو غائبة أو متخفية في سردابها كما هي حال الصوفي في صومعته.

وكل هذا الوصف وهذه الصورة المعبرة عن الحالة النفسية التي وصلت إليها (حياة) ليست هي الصورة الحقيقية أو الموضوعية أو الخارجية، إنّما هي شعورها الطاغي بمجرد تفكيرها في الصورة، يتجلى ذلك في قولها: "أرتعش للفكرة" أي فكرة أن يراها أحدهم حينما ينحني نصف انحناءة من الحديقة وهي في قبو السرداب، فهل تخلق الروائية حواريةً غير مباشرة بين مشهد السرداب ومشهد الغار المتعلق بذاكرة المسلمين، وهي بذلك تكشف عن النبي القابع في داخل كل واحد منّا ورسالته التي هي رسالة حياة؛ أم أنّه تناص عابر ورد عن غير قصد.

وكثيراً ما تبدو ملامح (حياة) الخارجية متماهية مع شخصيات أخرى، فتارة متماهية مع أمها وتارة أخرى مع (آسيا كنعان)، حتى إنّها لا تعرف من تكون (حياة) البابلي، فصفاتها الخارجية مشتتة وغامضة وغير واضحة؛ تقول "حياة" في إحدى تلك المتاهات التي بدت عليها والتي سيطرت عليها في أكثر مشاهد الرواية: "في دوار الحب وضجيج الحرب وتشوش الأشياء يتحكم بي التباس عنيد آخر يطاردني في الصحو والمنامات: أنا حفيدة زبيدة التميمية التي حلت ذاكرتها في رأسي وفاضت إلي، أم تراني أنا زبيدة ذاتها التي عشت واقعة عشقها الخاطف مع ناجي الراشدي زمن الوالي داوود باشا؟؟ من يؤكد لي؟؟ من بوسعه تقديم البراهين؟؟ لا أدري، حياتي تقاذفتها رياح الحب والفقد وجموح المخيلة وارتباك الذاكرة كمثل مدينتي المهشمة" (الدليمي، 2009، 23-24)، ففي الوقت الذي تريد "حياة" وصف نفسها عبر التماهي مع زبيدة تكشف عن فكرة الحلول والإيمان به، إذ إنّ ما تشعر به نفسياً تجاه

نفسها هي الفكرة نفسها؛ فكرةُ الحلول، إذ بدت نسخةً مكررة من جدّتها التي حلّت روحُها فيها، ولهذا تلتبس عليها ذاتُها فتتشظى ولم تعد تجدها هي نفسَها، بل نفسَ الآخر التي حلّت فيها، فلا تدري هل هي حياة التي هي حفيدة زبيدة التميمية أم أنّها زبيدة التميمية التي حلّت في ذاكرتها لتسترجع الذكريات التي عاشتها، وهي الآن تعيد التجربة نفسها.

إنّ ما يكشفه لنا هذا الوصف هو تفكك الشخصية وتشتتها، إذ لا تبدو عليها الملامح الحقيقية للشخصية المحورية المستقلة، ولهذا فإنّ الذات منغلقة على كل شئٍ سوى الماضي، ومنكمشة على نفسها نحو الداخل العميق بذكرياتها العميقة التي تسردها عن الذوات المتماهية معها، لتحلّ فيها وتقوم مقامها، وكلّما أرادت الحضور لتحقيق ذاتها، وذلك بالكشف عن بعض جوانبها، استغرقتْ في الماضي لتغيب مرّة أخرى.

إنّ أكثر ما يمكن أن نستخلصه من صورة (حياة) هو الدلالة الرمزية التي يبعث بها الاسم، إذ لا يمكن أن تكون هذه الأسماء قد أطلقت على هذه الشخصيات من غير وعي أو مقصدية دالةٌ*، فالموت المحيط بها غيّبَ الحياةَ، وغيّبَ بالتوازي ملامحَ الشخصيةِ الرئيسة (حياة) وفاعليتها في الرواية، وهذا التوظيف لا يكون إلا بوعي ومقصدية، لتكون علامة رمزية دالة، وليكون اسمها - في الوقت نفسه- تعويضاً عن هذا الغياب.

أمّا صورة بغداد فقد بدت من وجهة نظر الشخصية الرئيسة (حياة) مختلفةً وذلك عبر وصفها وصفاً ذاتياً ونفسياً، في مشهد تجاوزت فيه أطر الزمان الفيزيائي أو الطبيعي، لتستحضر لنا شخصيتي المتنبي وأبي نواس، لتعبر عن حال بغداد وما تشعر به تجاهها عن طريق ما آلت إليه حال المتنبي وأبي نواس، وكأنّهما يمثلان بغداد، إذ تقول: "ارتعشت تماثيل الشعراء وتزحزحت عن قواعدها الرخامية، رأيت المتنبي بعمامته وطيلسانه يهبط من عليائه متخليا عن هالة كبريائه ويعدو في الأزقة منشداً:

لأيّ صروفِ الدهرِ [فيه] نُعاتبُ وأيَّ رزاياه بوترٍ نطالبُ

أبو نواس كان يترنح ثملاً والدموع تسح على وجنتيه الضامرتين ما بين فندق الميريديان والشيراتون" (الدليمي، 2009، 30)

فقد سرت الروح – من هول المصيبة- في تمثال المتنبي وسار في أزقة بغداد ينشد شعره، علّه يجد حيّاً يواسي روحَه، أمّا أبو نواس فيترنح ثملا ما بين فندق الميريديان والشيراتون، وهذا الاستحضار لتلك الشخصيات توظيف لرمزيتها، وشحن تلك الدوال بالايحاءات والمعاني العميقة التي تسقط عليها سياقياً، زمانياً ومكانياً، إذ يوحي بالحالة التي وصلت إليها بغداد من خلال تدمير رموز الحياة الثقافية ومعالمها، وهنا تجمع الراوية -انطلاقاً من مشاعرها الذاتية- بين زمنين متباعدين في مكان واحد، لتقارن بينهما ضمنياً، وتكشف عمّا وصلت إليها مدينتها.

وقد لا يتصور أحدٌ أن يتخلى المتنبي عن كبريائه والفخر بنفسه والاعتداد بها حتى وهو في حضرة الملوك والأمراء، فكيف به وهو ينشد الشعر في بغداد؟! إنّه توظيف رمزي يختزل صورة هذه المدينة التي حلّ فيها تمثاله، وانتسب إليها زمانياً ومكانياً وروحياً، بعد أن عادت إليه روحه وهي تسري بتمثاله في شوارع بغداد تشتكي وتعاتب على لسان الشاعر، إنّه صوت المدينة وأهلها المعبرّ عمّا آلت إليه الحياة فيها من بعد عصور ذهبية عاشها الشاعر والمدينة فيها معاً حياة زاخرة بالثقافة والعطاء.

وقد ورد وصف بغداد كثيراً حتّى وصل في بعض الأحيان إلى أن يكون تَكراراً، لكن ما يسوّغُ هذا التكرار هو مجئ هذا الوصف من منظور شخصية من شخصيات الرواية، بحيث يكون الوصف والتصوير تصويراً لرؤى شخصياتها وآمالها وأحلامها وطريقة تفكيرها.

3- وظائف الوصف

إذا كان النقاد الأوائل ينظرون إلى الوصف على أنّ له وظيفة تزيينية، فإنّ هذه الوظيفة تغيّرت واتسعت إلى وظائف أخرى متعددة تجاوزت الجانب الزخرفي إلى الحد الذي اختلف النقاد المحدثون في تحديد هذه الوظيفة، فمنهم من قال إنّ له وظيفتين ومنهم من زادها إلى ثلاث وظائف، وقد وصل بعضهم إلى القول بخمس وظائف (لحمداني، 2000، 79)، وهذه الوظائف كلها تؤدي خدمة للنص السردي بحيث يحمل عبء الثقل الدلالي ويكثف النص عبر الرمزية التي يؤديها هذا الوصف، فهو ليس عبثاً وإنّما يوحي عن طريق رمزية الصورة التي يكشف عنها؛ ويحاول هذا المبحث التركيز على وظيفين رئيستين للوصف هما الوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية.

* لا يمكن ان تكون هذه الاسماء قد اطلقت على هذه الشخصيات من دون وعي او مقصدية، فالذي عشق زبيدة (والدة حياة) هو ناجي الراشدي والذي عشق حياة هو ناجي الحجالي، وواضح دلالة ناجي وفاعليته(اسم فاعل)، وكذاك (سرمد وهاني وماجد وحازم وحامد وهالة وراوية ونديم والبابلي وكنعان وفتنة وزحل ومنار وشروق).

1-3 الوظيفة التفسيرية:

أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي (لحمداني، 2000، 79)، إذ يقوم هذا النوع من الوصف بـــ"الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة" (يوسف، 1997، 95-96). وأكثر أوصاف الرواية تدور عن هذا النوع من الوظيفة، إذ تفسر سلوك الشخصيات وطبائعها وطريقة تفكيرها، وكذلك تشخيصها ووصفها لحاجاتها التي تهمها، فالأوصاف لا ترد اعتباطا إنّما هناك غايات يأتي من أجلها الوصفُ.

من النماذج التي تتجلى فيها هذه الوظيفة بوضوح ذلك المشهد الذي قُتلتْ فيه إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية وهي (بدرية)، وحينما تعلو أصوات النساء وعويلهن في المشهد عليها، إذ تصرخ إحدى السيدات:

"قتلوها، قتلوا بدرية، راحت بدرية"

يردّ عليها مباشرة زوجُها، ويقول:

"اخرسي يا حرمة، لا تنطقي اسم الفاجرة. يهمس بصوتٍ أجشّ رجلٌ ملفّعٌ بالكوفية.." (الدليمي، 2009، 245)

فهذه الكلمة وهذا الوصف المقتضب اختصرت النظرة السائدة للمجتمع العراقي تجاه المرأة ولخّصتها، تلك النظرة المركزية الذكورية التي تحرم على المرأة كل شئ، حتى قول الحقيقة، إنّه مجتمع يخاف من صوت المرأة، لذلك فهي مطالبة بالخرس والسكوت لأنها حرمة، ثم إنّ الموقفَ موقفُ الرجال، وموقفُ تصفية الحساب معهن وغسل عارهن، فلا مجال للتعبير عن الرأي ولو بكلمة واحدة، إنّه إسكات لصوت النساء (الحرمة) في مقابل إعلاء صوت الرجال، وحضرٌ لفكرهن أو تفكيرهن في مقابل إطلاق تفكيرهم ، فهذه الكلمة على الرغم من قصرها (حرمة) -مع كلمة (فاجرة) كصفة للمقتولة وما تختزنها من بعد دلالي عميق- اختصرتا الكثير من صفات هذا المجتمع الذي اصيب بمرض الخوف من صوت النساء، ومن ثَمّ فهذا المقطع يكشف الصورة الحقيقية لمجتمع يصنف أفراده إلى مراكز وهوامش، وهي مركزية الذكور وهامشية الأنثى.

هذا النمط من الوصف يرد أيضاً حينما تصف (حياة) شارع الطاووس الأزرق وما حلّ به نتيجة الحرب التي دمرت كل شئ، وما حلّ بمكتبتها من خراب، إذ تقول: "بدا شارع الطاووس الأزرق من نافذة بيتنا مهجوراً، بقايا الحريق تشير إلى مصيرنا، فوسط أكداس الرماد والشجر المحترق وبقايا الكتب ومجلدات مجلة سومر الضخمة وملحمة كلكامش وكعوب الموسوعات المحترقة كان قطيع أغنام يرعى في حدائق المكتبة" (الدليمي، 2009، 64-65)، فقد تحولت المكتبة التي هي رمز الثقافة في هذه المدينة ونبض الحياة فيها إلى رماد، وبعد كل هذه الأمجاد التي تعددها الراوية لا ترى أثراً لحركة توحي بحركة الحياة في المدينة إلا القطيع الذي لا زال حيّاً، إنّ هذه الصورة – صورة الكتب ومجلدات مجلة سومر وملحمة كلكامش- مع صورة الدمار الذي لحق بالمكتبة تعكس جدلية الصراع بين الماضي والحاضر، إنّه صراع أزلي بين الحياة والموت وبين الحق والباطل. إنّ هذا الوصف يكشف لنا الصورة الحقيقية التي وصلت إليها المعالمُ التي تنبض بالحياة في هذا الشارع، لقد تحول كلُّ شئ فيها إلى رماد، مجلدات الكتب ومجلة سومر وملحمة كلكامش والمكتبة التي تحويها تتشبث بالحياة وتصارع الصورة السلبية التي تعتقل كل ما يثري العقل والتفكير.

ومما يكشف عن هذا النوع من الوظيفة ذلك المشهد المتحرك الذي التقط لبغداد، ليحكي لنا ما آلت إليه المدينة بناسها وأماكنها ومياهها وسمائها، فهذا المشهد الملتقط بعدسة الكلمات أوقعُ أثراً وأبلغ من سرد أحداث كثيرةٍ، إذ تصف الشخصيةُ الرئيسة نفسها وأجواء بغداد بلغة مكثفةٍ ومركزة فتقول: "بحذاء أسود ممزق كنت أقفز بين الرماد والجمر وحطام المباني المنهارة، النيران تفترس الليل وتلتهم السماوات، النجوم تتساقط في دجلة والرياح ترش الموت في الطرقات، رأيت نساء ملفعات بالعباءات يركضن في الأزقة المظلمة لهن أجنحة وزعانف سمك وأصوات يمام كن يرددن مرائي ندب المدينة" (الدليمي، 2009، 105)، فالوظيفة التفسيرية لهذا الوصف كامنة في أنّها تكشف عن الموت الذي أحاط بكل شئ، وستلحظ أنّ الهروب من الموت للعبور بهذا الجسد المنهك إلى بر الأمان ليس إلا هروباً إلى الموت، فلا تجد موطئ قدم إلا وفيه الدمار والخراب، والنيران تلتهم كل مكان، حتى السماء تقذف بنجومها في دجلة، والرياح ترش الموت في كل مكان، ليأتي وصف السيدات في النهاية جامعاً لحقيقة هذه الصور باللباس الأسود ومراثي الندب التي هي ندب المدينة وليس ندب أشخاص معينين، وهذا ما يخرج الحقيقة من إطارها الفردي الذاتي إلى الإطار الأوسع وهو الإطار الجماعي.

2-3 الوظيفة الإيهامية

الوظيفة الإيهامية هي الوظيفة التي يتم عبرها إدخال القارئ إلى عالم الرواية التخييلي موهماً إيّاه بواقعية الأحداث، وبأن ما يقرؤه واقعي وحقيقي (يوسف، 1997، 96)، فاختيار أسماء حقيقية في الرواية يوهم القارئ بحقيقتها، لكن عند التحقق يتبين أنّ الرواية توهم القارئَ، إذاً فاللجوء إلى الواقع هو نوع من إيهام القارئ بواقعية الحدث، ولكن ذلك لا يكشف إلا عن نفسية الكاتب الواصف، ودواخله الشخصية ولا يمتّ إلى الخارج بصلة.

ويتناول هذا الجزء من الدراسة اسمين وظّفتهما الراوية موهماً القارئ بحقيقتيهما وذلك لواقعيتيهما وإمكانية تحقيقهما، وهما (قيدار) عمٌّ (حياة البابلي) و (السرداب) الذي كان مأواها، وقد حمل هذان الاسمان معاني كبيرة لما كانا يمثلانه من رمزية في الكثير من مفاصل الرواية، وحضورهما الطاغي يبوح ببعض تلك الدلالات العميقة التي تكشف عنها القراءة المفتوحة.

فقد جاء وصف السرداب بصورة يضع القارئ موضع الحيرة في الكشف عن الدلالة القريبة أو البعيدة لما لهما من قرائن تبوح بها ولا تلزم القارئ أيّاً منها، إذ جاء وصف السرداب في مواضع عدة منها ما جاء على لسان والد (حياة) البابلي حين يكشف عن حقيقته إذ يقول: "هذا السرداب القابع تحت بيتنا كان مخبأ عمك أخي الشيخ قيدار حين لاحقوه بتهم تتعلق بالجمعية السرية التي أسسها، كان سردابنا منبعا لأحلامه وفتوحاته الروحانية" (الدليمي، 2009، 49) إذ يتخذ السرداب هنا بعدا رمزياً صوفياً يخرج عن كونه ملاذا للاحتماء به من الحروب، فقد أصبح -في الوقت نفسه- مأوى له وملاذاً لاعتزاله، والسرداب هنا يكتسب دلالة روحية، أقرب إلى المكان الداخلي للذات البشرية منه إلى البعد الخارجي، وهذا البعد الروحي يأتي نتيجة الوظيفة التي اكتسبها هذا المكان، فهو فضلاً عن وظيفتها الرئيسة التي تكتسبها ظاهرياً في الرواية، إلا أنّ له وظيفة أعمق عن طريق علاقته المرتبطة بكونه مرتعاً للأسرار والعشق والعزلة، ولهذا يأتي الوصف ظاهرياً موهماً القارئ بحقيقة السرداب، إلا أنّ المعاني العميقة الكامنة خلف هذه الأوصاف تكشف عن حقائق أخرى تتجاوز البعد الظاهري الحسي إلى البعد الداخلي الباطني والعميق، عبر اللعب على الدلالات التي تبعث بها مفردات (الاحلام والفتوح والروحانية).

ومما يبعث على الدلالات العميقة هذه هو اتخاذ السرداب ملاذاً للأسرار وأرشيفاً مليئاً بالذكريات التي تتوحد فيها الأزمنة، فينتفي فيه الزمان حين يتحول إلى تلك الوظيفة، وظيفة الامتلاء الروحي الذي يضعف فيه وظيفته الرئيسة بل وينفيه، تقول الراوية على لسان والد (حياة): "أقفلنا السرداب بعد أن اختفى عمك قبل عودته الأخيرة واستخدمناه لحفظ الذكريات، كان النوم فيه يأخذنا إلى أحلام ورؤى، أمضى عمك مواسم صيف عديدة فيه وسجل أحلامه وكوابيسه، وتخلص من الكوابيس بتدوينها وتمتع بأحلام مدهشة كان يرويها لنا بعد كتابتها في دفاتره" (الدليمي، 2009، 50) فهو يكشف عن وظيفته الحقيقية وتحولها عن الغاية الرئيسة منها، إذ تحولت إلى أرشيف لحفظ الذكريات وأصبح السرداب مركزاً للعالم الداخلي الذاتي الذي تعيشه أو عاشته هذه الشخصيات التي أخذت جميعها مع الأمكنة والأزمنة بعداً صوفياً يتماهى فيها المكان مع الزمان والشخصيات التي هي أقرب إلى شخصيات دينية صوفية منه إلى شخصيات حقيقية، وهنا يتكشف لنا حقيقة الموصوف والوظيفة الايهامية للوصف الذي يبدو عليه الموصوف.

ولم تقتصر هذه الوظيفة على السرداب، المكان المحوري في الرواية، بل جاءت في وصف الشخصيات التي من أبرزها شخصية (قيدار) عم الشخصية الرئيسة (حياة) البابلي التي تصفها عن طريق استحضاره من المخيلة، فتقول: "عشرات الاسماء تساقطت من بين شفتي وأنا أهذي، تعرفت بينها اسم الشيخ قيدار البابلي، قيدار... قيدار... قيدار، أيقظَني الاسم، هل بوسع اسم واحد أن يجلو الذاكرة ويحييها؟

قيدار البابلي: أضاء الاسم رأسي، تيقّنت إلى حد ما من كوني حياة البابلي بعد تأكيدات صوت الرجل، فقيدار عمّي ومن اسمه انكشف عالم شاسع كان محجوباً عني وأنا في وحدتي بين عتمات السرداب وكوابيس رعبي" (الدليمي، 2009، 14)

فهي تستحضر قيدار من ذاكرتها ليس من أجل تعرُّفه وإنّما من أجل تعرُّفِ حقيقتها هي، تلك الشخصية المفككة ذاتاً والمستلبة إرادة، وعبر هذيانها تبوح بحقيقة قيدار وتكشف عنه، تلك اللحظة التي يكشف فيها المرء عن حقائق اللاوعي وما يشعر به، ويبدو أنّ قيدار لا يمثل شخصية عادية أو حتى صوفية، إنّ حقيقة هذه الشخصية تكشف عن أبعاد أعمق بكثير من رمزيتها، فبمجرد أن تعرّفت (حياة) عليه انكشف لها عالم آخر كان محجوباً، والكشف عن الحجب لا يناله إلا القلة من العارفين بالله، ولهذا فالواقع الذي يبدو عليه (قيدار) من ظاهر الاسم ليس إلا إيهاماً للقارئ، سرعان ما تغرق الذات الغارقة في التفكير والتأمل في حقيقته؛ أي في حقيقة (قيدار)، إنّ اختفاء هذه الشخصية من بداية الرواية يستحضر في أذهاننا شخصية المهدي في التراث الاسلامي، ولهذا بدا كمنقذ لحياة وأرشيفاً للحقائق التي يحملها معه أينما حلّ ذكره.

إنّ حوار هذه الشخصية – التي لم تبدُ إلا في ختام الرواية- أقرب إلى كلام العلماء والعارفين والمتصوفة، لا تقول إلا عبارات مقتضبة دالة وعميقة، ولهذا تكشف بهذا الحوار عن إشكالية تضع القارئ في موقع التيه، فهل (قيدار) له وجود عياني أم أنّ وجوده نوراني؟ وعلى الرغم من أنّ هذا الحوار يجري و(حياة) بين عتبتي الحلم واليقظة فإنّه لا يكشف إلا عن الجانب المظلم والغامض من الشخصية، تقول حياة:

"أفيق من رؤياي وأخرج مبهورة الأنفاس من سرداب الرؤى لأجد عمي الشيخ قيدار جالساً في غرفة الضيوف ومعه رجل بثياب القساوسة .. أسرعت إليه وعانقته وبكينا..

- عمّاه أين ....

وضع يده على فمي :

أصمتي، تبطل الأسئلة عندما نكون نحن الإجابة...." (الدليمي، 2009، 338)

فهذه الأسئلة لا تكشف عن الإجابات، بل لا تكشف عن شئ سوى أنّنا نحن البشر الإجابة الحقيقية والغامضة التي لا تبوح بشئ سوى المزيد من المتاهات.

4- شعرية الوصف.

لغة الرواية والسرد عموماً تقريرية، لا بالمعنى الوظيفي لها بل بالمعنى الإبداعي، إذ تكمن لغتها الإبداعية في أنّها تخلق عالماً غير حقيقي، فقد يكون واقعياً أو قد يكون خيالياً من صنع الخيال، مثل أدب الخيال العلمي، ويمكن أن يصطلح على هذا التداخل الأجناسي بالسرد الشعري، إذ يوظف السارد التقنيات الشعرية ليتخطى حدود الجنس الأدبي -الذي هو السرد- إلى حدود الشعر.

إذن لغة السرد تقريرية، والشعرية سمة غالبة على الشعر، والمقصود بالشعرية* هنا هي تلك الانزياحات الدلالية والتركيبية التي تحدث خللاً في فهم المتلقي للنص، وتحتاج هذه الانزياحات أو هذه الصياغات المنزاحة عن الدلالات الأصلية إلى إعادة قراءة النص مرة أخرى بأدوات تناسبها.

وإذا كانت الرواية الواقعية اتكأت على وصف الواقع للكشف عن المضامين النقدية التي تريد أن تنقدها أو تغيّرها فإنّ الرواية الرمزية تجلّت أوصافها بلغة إيحائية مكثّفة، دفعت المتلقي فيها لتأويل هذه الأوصاف (العمايرة، 2011، 40)، وبما أنّ الرواية هذه يمكن تصنيفها من النمط الثاني فإنّ الوصف فيها جاء بشكل يتدرج في لغته الشعرية على وفق درجات اللغة الشعرية من الدرجات الدنيا إلى أعلى درجاتها ومراتبها، أي من الحسية إلى حدود التجريد والغموض (فضل، 1995، 34-36)، بحيث يتيه المتلقي أحياناً في إيجاد دلالة أو دلالات للنص، وكلّما كان الكاتب متوغلاً في التجريد احتاج المتلقي إلى أدوات أكثر وفهم أعمق وثقافة أوسع.

ولما كانت هذه الرواية أقرب إلى سيرة ذاتية تسجيلية*، تطلبت لغة تقريرية أقرب إلى الحقيقة، لكن الروائية تعمدت توظيف اللغة الشعرية للتمويه على المتلقي وإشعاره بها، ولتجاوز التقريرية التي تتطلبها السيرة الذاتية التسجيلية، وبذلك خرجت عن أساليب اللغة التقريرية، وغيّرت لغتها بانزياحات وصلت إلى توظيف الأساطير والشخصيات التاريخية والإسلامية ولجأت إلى لغة المتصوفة وأدبهم وتوظيف رمزية الشعراء، قديمهم وحديثهم.

تطغى اللغة الشعرية على رواية (سيدات زحل)، ويبدو أنّ الكاتبة استفادت من أسلوب النص المفتوح الذي ينفتح على تقنيات الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، من ذلك وصف الراوية للحب بطريقة أشبه بلغة المتصوفة، إذ تقول في تعريفها للحب: "الحب ليس ارتباط جسدين وحوار روحين حسب، إنّما هو اعادة خلق الزمن والمصير بأصابعنا المشتعلة، الحب عناق الشمس ورنين الأجراس في ساحة الفرح" (الدليمي، 2009، 322) هذه الطريقة في الوصف تُجاري لغة المتصوفة في غموضها ومفرداتها وأساليب تعريفها، ومعلوم عن التعريف أنّه يجب أن يقوم بإجلاء الغموض عن الشئ المعرَّفِ وإزالة اللبس عنه، لكنّها -هنا- لا تزيد إلا

* لا يمكن حصر الشعرية في تعريف جامع مانع، لأنّ مفهوم الشعرية في تطور مستمر وهي تنتج نفسها باستمرار، ولكن المعروف أنّ المصطلح قديم بدأ بأرسطو في الفلسفة اليونانية ولم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنّما ترددت عندهم ألفاظ مثل "الشاعرية" و "شعر شاعر" و "القول الشعري" و "الأقاويل الشعرية" ينظر: في المصطلح النقدي: 151. وقد تناولها الأدباء العرب بأدواتهم الخاصة، فهي أي الشعرية استحداث لما عرف بعمود الشعر عند المرزوقي وقوانينها السبعة المعروفة عنده، ينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: 9. وقد تناولها النقد الأدبي الحديث - عربياً وغربياً- كلٌّ بحسب وجهة نظره، إذ يقارن جان كوهن الشعريةَ بلغة النثر. ينظر: بنية اللغة الشعرية: 23. وبعدها كمال أبو ديب انحرافاً عن التعبير، وفجوة يخلقها النص الأدبي. ينظر: في الشعرية: 20.

* والعنوان أيضا كعلامة يوحي بهذه السيرة، لأن العنوان هو (سيدات زحل سيرة ناس ومدينة)، لكن (سيرة ناس ومدينة) مكتوبة بخط حجمه أصغر من (سيدات زحل).

غموضاً في المعرَّف، فضلاً عن أنّ المفردات المستخدمة مفردات غير متداولة، بل هي مصطلحات لها مفاهيم في عالم التصوف، من هذه المفردات: (الحب، الجسد، الروح، إعادة الخلق، الزمن، العناق)، ومن ثَمّ فإنّ رمزية هذه المفردات وكثافتها تزيد النص كثافة وشعرية، والشخصيات الرئيسة في هذه الرواية تجيد لغة المتصوفة، بل إنّ بعضها تؤمن إيمان المتصوفة، من ذلك تقول (حياة):

"هاني إنْ عشتُ حياتي وحياة زبيدة التميمية لا تسخر مني أنا أؤمن بالحلول"[**] .(الدليمي، 2009، 146)

وهي تُشبِه في إيمانها واصطلاحاتها ولغتِها عمَّها (قيدار) غريبَ الأطوار، المتخفي والقابع في معتكفه، الذي هو أيضاً بدوره يشبه في اختفائه المهدي المنتظر أو الخضر، وما يكشف عن هذه الشخصية هو كتابته التي تسردها (حياة)، إذ تقرأ علينا قول عمّها في تعريف اليقظة: "اليقظة ليست خاتمة النوم ولا نهاية الغيبوبة، اليقظة وجع الذاكرة ووعي المصيبة اليقظة عشق متناه وتفانٍ في المحبوب" (الدليمي، 2009، 238)، وإذا أراد (قيدار) الشخصية المختفية في الرواية أن يعرّف لنا اليقظةَ -التي هي من المجردات- فإنّه لا يزيدها إلا تجريداً، إلى أن يصل إلى الاعتراف بأن اليقظة هي الوعي. كما ترى (حياة) أنّ المصيبة تكمن في وعي ما يحدث حولك، وفي بزوغ الفجر الذي يميط اللثام ويزيل الستار عن الفواجع والكوارث التي أصابت المجتمع العراقي، فاليقظة عند (قيدار) هي الوعي والتيقن من خيانة فتنة، وهنا لجأ (قيدار) إلى مفردات ومصطلحات المتصوفة (اليقظة، خاتمة، النوم، نهاية، الغيبوبة، وعي، عشق، متناه تفاني، المحبوب) وهذه المصطلحات واضحة في النص، وموظفة بقصد مع كل هذا الإرث الدلالي الذي تحمله، وهذه اللغة التجريدية الموظفة في هذه النصوص الوصفية هي أعلى درجات شعرية النص ولغته التي تحتاج إلى ثقافة عالية من المتلقي لتفكيكها واستخلاص المعاني العميقة منها، وهذا ما أدى بلغة النص الروائي إلى أن توظف بمقصدية واقتدار لغة الشعر وميزته الأسمى التي يتميز بها وهي الغموض[*] الإيجابي الموظف بوعي، ذلك الغموض الذي قد يعيق على المتلقي فهمه للنص.

وقد وظّفت الراوية أساليب الفلاسفة للتعريف ببعض المصطلحات بغية تكثيف النص الروائي من ذلك تقديمها لمفهوم الجمال وتعريفها له، إذ تسرد على لسان ناجي مفهومَ الجمال، فتقول: "ينهمر عليّ صوت ناجي مضخماً بأصداء:

"الجمال ليس شأنا مستقرا، هو كالماء أو الروح، ليس هو الشكل الثابت والأنموذج، إنه الوجه الممكن للبحر والحالة المستحيلة للضوء، المفردة اللامنطوقة لوصف الحب، الجمال ليس حكما منسوبا للفضيلة أو الخير وإن كان ينطوي عليهما، إنما هو كل ما يتمرد على أي قياس، إنه الحب في أعلى تجلياته.

أسمعه يردد: الجمال لا يخضع لوحدة قياس فهو شأن لا نهائي، حالة نسبية، وهو ما لا يمكن الركون اليه لأنه قابل للزوال لينوجد في زمان ومكان موازيين، الجمال هو حقيقتنا الوحيدة في الحب والموت" (الدليمي، 2009، 333-334).

فإذا كان بعض الأدباء يلجأون إلى توظيف التقنيات الشعرية التي تقرّب الصورة الذهنية لديهم إلى المتلقي، وذلك بتوظيف بعض الأساليب البلاغية، إلا أنّ الراوية لم تلجأ إلى أي من هذه الأساليب البلاغية فكل تقديم لها لمفهوم الجمال لا يزيده إلا غموضاً وتجريداً، فإذا كان الجمال بحاجة إلى تعريف فإنّ تشبيهها بالماء أو الروح لم يضف إليه شيئاً ولم يقربه من فهم المتلقي، وبذلك يزداد المتلقي حيرة وتشتتاً في القبض على الدلالة، وهنا يضيف هذا الغموض جماليات إلى النص عبر الانفتاح على المطلق واللانهائي من الدلالات، ولذلك لم يمتلك الجمال شكلا دلالياً ثابتاً لا في النص ولا عند المتلقي، ولم يخضع لمقاييس معلومة.

[**] والحلول مصطلح صوفي يعني تجسيد الخالق في المخلوق بحلوله في بعض بني الإنسان وامتزاجه به امتزاجاً كاملاً في الطبيعة والمشيئة، بحيث تتلاشى الذات الإنسانية في الذات الإلهية، والفرق بينه وبين الاتحاد هو أنّه في الحلول نزول الله تعالى فيحل في بعض المصطفين من عباده، في حين أنّه في الاتحاد يرتفع المصطفون بنفوسهم ويسمون بأرواحهم إلى حضرة الذات العليّة حتى تفنى فيه أو تتّحد به ممتزجة، ويبدو أنّ الراوية وظفت الحلول توظيفاً ناسوتياً لا لاهوتياً. ينظر: التصوّف والتفلسف الوسائل والغايات: 141-142.

[*] يعد الغموض من السمات الأساسية للشعر، ويعرّفه وليم امبسون بأنّه "هو ما يفسح المجال لردود أفعال بديلة للمقطوعة اللغوية الواحدة" سبعة أنماط من الغموض: 15. وهذا يعني أنّ النص الغامض عنده متعدد المعنى، أمّا النقاد العرب المحدثون فقد تعددت آراؤهم حول ماهية الغموض ومرجعه، فمنهم من يعيده إلى الفكرة؛ أي إلى مرحلة ما قبل الكتابة مثل عزالدين إسماعيل الذي يرى أنّ الغموض هو صفة "خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية" الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 189. ومنهم من يعيده إلى النص وذلك من حيث تعدد الدلالات بتعدد القراء. ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 83. ومنهم من يرجع الغموض إلى إبهام النص وعدم وضوحه مثل أدونيس الذي يقول إنّ الغموض هو "وصف يطلقه القارئ على نصٍّ لم يقدر أن يستوعبه، أو أن يسيطر عليه ويجعله جزءاً من معرفته" زمن الشعر: 280. وهذا الكلام يتضمن أيضاً إعلاءً من شأن النص وتقليلاً من شأن القارئ الذي لا يمتلك الأدوات المعرفية لتفكيك مغاليق النص، صحيح أنّ النص غامض لكنه يحتاج إلى ثقافة واسعة من قبل المتلقي لكي يصل إلى الدلالات العميقة التي يمتلكها النص.

وقد وظفت الراوية أساليب أخرى من الأساليب البلاغية والتقنيات الشعرية التي من شأنها أن تقرّب النص إلى فهم المتلقي، من ذلك توظيفها أسلوب التجسيم في تصوير المجردات؛ والتجسيم هو "إيصالُ المعنى المُجرّدِ مرتبةَ الإنسانِ في قدرته واقتداره" (صالح، 1994، 125)، من ذلك قوله في وصف الموت: "إنّ الموت صار واحداً منّا شقيقنا الزائر وظلنا الذي يلازمنا يتفقدنا ويحنو على أوجاعنا لينقذنا من مكابدات العيش في بغداد، شبحه يختبئ وراء الباب، يغافلنا، يقف في الزوايا، يضحك من تدابيرنا" (الدليمي، 2009، 145)، إذ تقوم بتصوير الموت وتجسيمه، فنحن لا يمكننا أن نرى الموت وهو يمشي بيننا، إلّا أنّ الراوية استفادت من شعرية التجسيم ولغته، وقد تحول الموت إلى فرد من أفراد العائلة، وأخذ دور المنقذ من مكابدات العيش وأهواله، وقد لجأت الكاتبة إلى هذا الأسلوب نتيجة حضور الموت الدائم بينهم حتى أصبح واحداً منهم.

وقد استخدمت الراوية أسلوب التشخيص في وصفها لمدينة بغداد، والتشخيص هو إضفاء الصفات البشرية على الماديات، أو هو "إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله" (صالح، 1994، 125) ، ففي وصفها لمدينة بغداد التي تتعثر خطاها بجثثها التي ملأت شوارعها تقوم مرة أخرى بتصوير بغداد، لكن هذه المرة تستخدم أسلوب التشخيص إذ تقول: "خلال مسيرتي خبلي وسط الحرائق وأنا أتعثر بالجثث تهب في وجهي رياح محملة بالرماد، بغداد تحتضر أمامي، أسمع أنينها الدهري يتصاعد من أعماق دجلة" (الدليمي، 2009، 96)، وهذا التشخيص لا يستمر طويلا، إذ إنّ المشخص وهو (بغداد) تحتضر أمام (حياة)، تسمعها وهي تئن أنينها الأزلي، هذا الأنين -الذي جعلها تحتضر- هو شريانها ومصدر حياتها مثلما أن دجلة شريان حياة العراق.

وقد وردت هذه اللغة الشعرية المكثفة في جميع مفاصل الرواية إلى درجة أنّك تشعر أحياناً بأنّك تقرأ نصّاً منفتحاً على كل التقنيات الأدبية، ويمكننا ملاحظة هذه السمة عبر التعرّف على سمات المدينة والشخصيات التاريخية والادبية، وهذا الاستحضار ينبئ عن غياب الواقع وخلوه من الشخصيات التي يمكن أن تؤنس وحشة الحياة التي عاشتها (حياة) وملء الفجوة التي أحست بها لتلجأ إلى استحضار كل شئ واستنطاقه لتكسر سكون هذا الخواء الكبير.

5- نتائج البحث

1- تؤرخ الرواية لمرحلة جديدة من الرواية العراقية، وهي مرحلة الواقعية الفانتازية التي تجاوزت الصوت الذكوري السائد على الواقع والإبداع في شخصياتها إلى الصوت الأنثوي، وجاءت هذه الرواية انسجاماً مع المرحلة التي يعيشها المجتمع العراقي ما بعد الحرب 2003، فكما أنّ الحرب العالمية الأولى أفرزت رواية محمود أحمد السيد، وأثمرت الحرب العالمية الثانية شعر التفعيلة، فقد تنتج حرب 2003 وما بعدها هذا النوع من الرواية.

2- سار الوصف جنباً إلى جنب مع السرد في الرواية، ولم تنظر الكاتبة إليه على أنّه عنصر ثانوي، فقد أغنى الوصفُ حركةَ السرد، وكان هذا تجاوباً مع أهمية المرحلة وخطورتها وحساسيتها.

3- ما يؤخذ على الرواية أنّها أحياناً لا تدع للمتلقي متعة البحث والكشف، متعة الوجدان، إذ تفصّلُ القول في بعض السياقات التي لا تحتاج إليها وهذا التفصيل يَحُدّ خيال المتلقي، ولا يترك له متعة استخلاص المعاني الضمنية، ليعيد النص من عالمه اللانهائي دلالياً إلى حدود المعاني والدلالات المختزلة.

4- لا تبدو ملامح الشخصيات واضحة، فهي على الرغم من قلتها جاءت متقطعة، إذ إنّ الكاتبة أمسكت عن الإفصاح عن ملامح الكثير من الشخصيات، إلى درجة أنّنا لو أردنا أن نتعرف على نموذج يشبهها فلا نستطيع أن نتعرف عليها، ويمكن أن تكون هذه الصورة اعتراضاً على عدم فاعلية الشخصية العراقية.

5- طغيان لغة المتصوفة وشخصياتها، فضلاً عن التجريد الذي تتصف به الرواية، بدءاً بـ(قيدار) و(حياة) و(ناجي الحجالي) مروراً بالشخصيات التاريخية والاسطورية وانتهاءً بالشخصيات الصوفية، وقد ورد بعض نماذجها في البحث.

6- أشياء ومقتنيات الشخصيات غير واضحة وفقيرة، وقد يكون هذا الفقر أو عدم التعيين دالاً بصورة غير مباشرة على طبيعة حياة شخصياتها، والمرحلة التي تمر بها هذه الشخصيات، أو أنّه اعتراض على المصير الذي ستؤول الشخصيات إليه.

7- تجاوزاً للواقعية التسجيلية اعتمدت الكاتبة على اللغة الشعرية، حتى وصلت أحياناً إلى حدود التجريد.

المصادر والمراجع

- أبو ديب، كمال، (1987)، في الشعرية، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- أدونيس، (1986)، زمن الشعر، الطبعة الخامسة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- إسماعيل، عزالدين، (1981)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.

- إمبسون، وليام، (2000)، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة صبري محمد حسن عبدالنبي، (د.ط)، مراجعة وتدقيق ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة.
- الدليمي، لطفية، (2009)، سيّدات زحل سيرة ناس ومدينة، الطبعة الأولى، فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الاردن.
- زايد، علي عشري، (1977)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة.
- صالح، بشرى موسى، (1994)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- طعيمة، صابر، (2005) ، التصوّف والتفلسف الوسائل والغايات، الطبعة الأولى، مكتبة المدبولي، القاهرة.
- العمايرة، حنان ابراهيم، (2011)، الوصف في الرواية العربية روايات حنان الشيخ نموذجاً، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن.
- فضل، صلاح، (1995) أساليب الشعرية المعاصرة، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت.
- قاسم، سيزا أحمد، (1984)، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، (د.ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- كوهن، جان،(1986)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- لحمداني، حميد، (2000)، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مرتاض، عبدالملك، (1998)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، (1991)، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت.
- مطلوب، أحمد، (2002)، في المصطلح النقدي، (د.ط) المجمع العلمي، بغداد.
- يوسف، امنة، (1997)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية- اللاذقية.

پەسن لە ڕۆمانی ئافرەتانی زوحەلی (لوتفیە دولەیمی)

جمال سليمان مصطفى

بەشی زمانی عەرەبی،کۆلێژی پەروەردەی بنەڕەتی،زانکۆی سەلاحەددین- هەولێر

Jamal.mustafa@su.edu.krd

پوختە

ئەم توێژینەوەیە هەوڵێکە بۆ خوێندنەوەی تەکنیکی وەسف لە ڕۆمانی (ئافرەتانی زوحەل)، ئەو تەکنیکە لە لایەن ڕەخنەگران و توێژەرانەوە بە کەم سەیر دەکرێت بەراورد بە تەکنیکەکانی تری گێڕانەوە، سەرباری ئەمەش، هەوڵێکە بۆ لێکۆڵینەوە لە چۆنیەتی بەکارهێنانی و ڕەهەندەکانی و ڕۆڵی لە واتادا لەسەر ئاستی ڕۆمانەکە بەگشتی. گرنگی ئەم توێژینەوەیە لەوەدا خۆی دەبینێتەوە، کە ڕۆڵی سەرەکی وەسف دەخاتەڕوو، بە پێچەوانەی ئەوەی ڕۆڵەکەیان لە هەندێک ئەرکی لاوەکی پیشاندەدات، وەک ئەوەی نەتوانێت ڕووداوەکان پەرەپێبدات، ئەمە جگە لە ڕۆڵی ئەم تەکنیکە لە هەموو جومگەکانی ڕۆمانەکەدا، چونکە ڕۆماننووس (لوتفیە دولەیمی) وێنەی بەغدامان لەدوای کەوتنی بۆ دەکێشێ ، و هەوڵدەدات بە وشەکانی وێنەی ئەو شارەمان بۆ بخاتە ڕوو، کە چۆن وێران و خاپوور بووە.هەروەها ئامانجی توێژینەوەکە خستنەڕووی ڕۆڵی وەسفە، کە لە هەمان کاتدا چەندین ڕۆڵ دەگێڕێت، چونکە بەکارهێنانی بۆ پشووداێکی کورتی نووسەر و خوێنەر نییە، هەروەها ڕێگری لە جووڵەی گێڕانەوە ناکات، ئەگەر وەها بوایە - کە ڕخنەگران بۆی دەچوون- ئەوا دەمانتوانی دەستی لەسەر هەڵگرین، بۆیە ئەم لێکۆڵینەوەیە هەوڵدەدات بەهای ڕاستەقینەی ئەم تەکنیکە بخاتەڕوو و جوانییەکانی پیشان بدات.

وشە سەرتاییەکان: وەسف، ڕۆمان، شیعرییەت، ئەرک، لوتفیە دولەیمی.

Description In the Novel 'The Ladies of Saturn' By Lutfia Al-Dulaimi

Jamal Sulaiman Mustafa

Department of Arabic language, College of Basic Education, Salahaddin University-Erbil

Jamal.mustafa@su.edu.krd

Abstract

This study endeavors to investigate the technique of description in the novel "The Ladies of Saturn" as one of the narrative techniques used by the author. Critics and scholars often viewed this technique negatively when compared to other techniques, especially narration. Furthermore, this research intends to investigate the ethods of its use, its patterns, and its role in adding connotations to the overall narrative level of the novel. The significance of this research lies in clarifying the pivotal role that description plays, contrary to its misconception being limited to marginal functions, and its inability to dirve the course of plot. In addition to its prevalence throughout the novel, the novelist - Lutfiya Al-Dulaimi – vividly porrtrays post-fall of Baghdad, aiming to capture through his words, the devistation and collapse that the city has experienced. This study seeks to elucidate the multifaceted role of description, highlighting its ability to perform various functions simultaneously. It does not disrupt the reader's engagement, nor does it impede the narrative's unless it fails to serve its purpose. If it were a disruptive as some critics have imagined, it could be dispensable. Thus, this study attempts to underscore the true value of this technique and illustrates its aesthetic qualities.

Keywords: description, novel, poetics, function, Lutfia Al-Dulaimi.