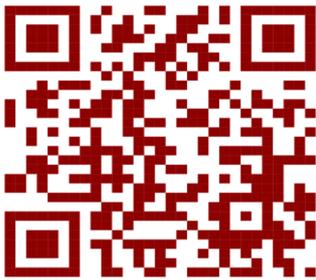


الوصف في رواية سيّدات زحل لـ (لطيفة الدليمي)

جمال سليمان مصطفى *



*قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية،
جامعة صلاح الدين – أربيل

jamal.mustafa@su.edu.krd

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

الكلمات المفتاحية:

الوصف،
الرواية،
الشعرية،
الوظيفة،
لطيفة الدليمي.

ملخص

يحاول هذا البحث مقارنةً تقنية الوصف في رواية "سيّدات زحل" بوصفها تقنيةً من التقنيات الروائية، تلك التقنية التي ينظر إليها النقاد والدارسون نظرة سلبية مقارنةً بالتقنيات الأخرى وخصوصاً السرد، فضلاً عن ذلك يحاول البحث دراسةً طريقة توظيفها وأنماطها ودورها في إضفاء الدلالات على المستوى العام للرواية.

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

وتهدف الدراسة إلى بيان دور الوصف وقدرته على القيام بوظائف مختلفة في الوقت نفسه، إذ إنه لا يمثل توقفاً لاستجمام الكاتب والقارئ، كما أنه 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.

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License



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 إنها لا تثبت -في الكتابة- على حال واحدة، فكل عمل لها تجاوزاً لعملها السابق، وهذا التجاوز نلاحظه حتى في داخل روايتها هذه، إذ إنَّ القارئ ينتظر من الشخصيات والأحداث الوصول إلى نتيجة، سرعان ما تقوم الروائية بالتغريب وتشظية الأحداث والشخصيات، إنها 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- فضلاً عن المقدمة والتمهيد- إذ تناول المبحث الأول 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 فيمكن في أن الرواية غنيّة وثريّة، 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 إنه أصل في الشعر، أمّا في القصة فإنهم لم ينظروا إليه مثلما كانوا ينظرون إلى السرد، حتى إنهم 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، وتتحوّل وظيفته من التزيين إلى التفسير مع تحريكه لحركة السرد؛ لكنّ الإشكالية فيه، أي في الوصف مع السرد، هي أنّ النقاد ربطوا الأشياء بالوصف، وربطوا الحدث والفعل بالسرد، (قاسم، 1984، 76)، وإطلاق الحكم بهذه الصورة التي لا تستثني تحمّل المصطلح 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 بـ(تعليق) حركة السرد، وقد ميّز بينه وبين السرد من حيث التشخيص، فالوصف يشخص الأشياء والأشخاص، أمّا السرد فإنه 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 نجد وصفاً خالصاً وسرداً خالصاً؟ وهل يمكن أن نجد سرداً من غير وصف، ووصفاً من غير سرد؟ ألا يمكن أن نرى وصفاً يشخص حركةً، وخاصةً 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 (لحماني، 2000، 79)، ولهذا كانت النظرة إلى الوصف ثانوية، لأنّ النص السردية يشتمل على الوصف أيضاً 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 السردية" (مرتاض، 1998، 289)، لكن ما المانع من أن تتأمّل ونستمع بالمنظر ونحن في رحلة، فالتأمل في أثناء الرحلة دون توقف هو الوصف عينه داخل حركة السرد، ولهذا فإننا نستطيع أن تتأمّل 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 جنباً إلى جنب صنوين متضافرين.

إنَّ سرعة الزمان السردية واستمراريتها يمكن أن تكشف لنا أشياء بصورة مباشرة، لكن الذي يكشف عنه الوصف هو أنه يتوغل في أعماق المحسوسات والمجردات ليصور لنا دقائق الأشياء والمشاعر والعواطف والأحاسيس، ويدخل مجال التجريد، فيصور لنا الطبائع والاذواق وطرق التفكير بطريقة يعجز السردُ بحركته في الزمن- تصويرها.

ولهذا لا يمكن حصر دور الوصف في وظائف ثانوية، خاصة بعد أن تجاوزت الرواية الحديثة الوظيفة التقليدية له، وذلك بتوظيفه في إغناء الرواية بالدلالات الضمنية، إذ يمكننا الكشف عن الكثير من الدلالات الضمنية التي ييوح 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

تحدث هذه الرواية عن شخصية رئيسة مزدوجة الشخصية هي (حياة) البابلي، ويجري على لسانها سرد لأهم الأحداث التي مرت 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 إشكالية تتحول إلى أسئلة، باحثاً 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: "أنا حياة البابلي، أم أنني أخرى؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها" (الدليمي، 2009، 9) وتظل هذه الإشكالية تلاحقها في شخصياتها وأحداثها وأمكناتها 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 شيئاً، حتى إنَّ هواء المدينة وماءها يُلوثان بفعل هذه الحرب، لكنَّ الرواية 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 أنَّ هذه المآسي لا تفارق المدينة، ولهذا استحضرت الرواية 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 أنَّ 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 أنَّ الوصف النفسي تطغى عليه مشاعر الشخصية الواصفة وأحاسيسها، إذ تلمي على الموصوف ما تشعر به هذه الشخصية، لا على ما يبدو عليه الموصوف حقيقة، ولا تصف العالم الخارجي كما هو في أحواله وهيباته بل تنقل هذا العالم من دلالاته الحرفية الظاهرية إلى دلالات موحية مجازية (قاسم، 1984، 81)، أمَّا الوصف الموضوعي فهو الوصف الذي لا تتدخل فيه الشخصية الواصفة كثيراً، إلا أنَّها تركز على جوانب في الموصوف لتكشف لنا ما توحى به هذه الجوانب الموصوفة.

1-2 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 الشيء بكل حذافيره. وقد ارتبط هذا النوع بالروايات التقليدية التي ناسبت ذوق القارئ، ولا نبالغ إذا قلنا إنَّ ورود مثل هذا النمط في رواية (سيدات زحل) قليل جداً، حتى إنَّ 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 الرواية بالتماهي مع شخصيات سابقة على زمانها، إذ تصف نفسها وتشبهها في أحد المشاهد بـ"زيدة التميمية" لتستحضرها بذاكرتها وتتماهى معها وتقمص 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 أنَّ الإشكالية لا تخص حقيقة هذه الشخصية وازدواجيتها وتماهيتها مع شخصيات أخرى، بل إن نسبة اسم هذه الشخصية جاءت بالتذكير مع أنَّها أنثى. الرواية: 9.

يجسدها، أي: يُجسّد "زيدة التميمية"، وتقارنها بصورة غير مباشرة بالحاضر الذي تعيشها هي "حياة البابل"، 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 صدر أبيض مرقط بنجوم فضية وتحت الصدر قميص من موسلين أخضر وعلى رأسي عصائب أطلس حريري تتدلى منها ليرات ذهبية" (الدليمي، 2009، 24-25)، إذ الرؤية هذه ليست للذات وإنما لجدتها "زيدة التميمية"، كما إنها تصف نفسها بأنها ليست حياة وإنما "زيدة 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 موج ذكريات نساء آخر" (الدليمي، 2009، 24). إن استحضار الماضي الذي تمثله "زيدة 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. إن 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 ثم فإن هذا الوصف يعكس غياب (الآن) زمانياً بما فيه من فكر وعطاء، ولهذا جاءت الذوات فيه مفككة ومتشظية على عكس الماضي الذي مثّل الحضور الطاعي والفاعل.

وقد لا نرى في الوصف الموضوعي الملامح الحقيقية للموصوف، فالرواية لا تركز أحياناً على جوهره؛ أي حقيقته، وإنما تركز في هذا النوع على ما توحى 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، أيتها المرأة السؤال، أنت الإجابات والتأويل والإحالة، يا بلاغة الخالق فيما خلق، لست أجمل النساء ولكنك الأروع بين أمازونات الحنان، أيتها المقاتلة على فرس الضياء، لست الأشد بسالة بين البشر ولكنك الأصدق حناناً..". (الدليمي، 2009، 181)، فهذا الوصف الظاهري لا يكشف عن الملامح الحقيقية للموصوف، ولا يضيف إلى صورته شيئاً يمكّن القارئ من استحضار صورته؛ أي: صورة الموصوف، صفات (أجمل النساء، الأروع، المقاتلة، الباسلة، الأشد، فرس الضياء، الأصدق) كلها صفات معنوية موضوعية، ولهذا كانت الموصوفة إجاباتٍ وتأويلاً وإحالةً وسرّ الخالق في خلقه.

ويتجلى هذا النمط أيضاً في وصف مدينة بغداد وشوارعها، إذ تقول الرواية 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 أنها تصف المدينة وما آلت إليها، وما أصابها من كوارث وفواجع، بحيث أزيلت جميع المعالم الحضريّة عن مدينة السلام، وحلّت محلها علامات أعادت المدينة إلى زمن غير زمنها، حتى اختلطت الجهات الأربع عن مدينة المنصور والتبسّت على الرواية، 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، وإنما 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 الآتية التي تحولت إلى دمار وجهل، توحى بهذه المفارقة تلك العلامات أو الدوال التي يكشف عنها النص الذي وظفها بمقصديّة دالة.

ومن النماذج الأخرى من هذا النمط وصف (حياة) لأبيها، إذ وصفت والدها وصفاً دقيقاً وكأنها تحمل آلة تصويرٍ دقيقة، فتقول: "يضحك وأضحك يسيل العرق خطأً ربيعاً 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 تلتحقه على عنقه، وبفاصل سردي يخدم فيه هذا الفاصل الوصف، يبدأ وصف حركة العرق فتعود الكاميرا لتلتقط عن قرب حركة العرق وهو يسقط على (الجاكيت)، والملاحظ في هذا الوصف أن الرواية لا تتدخل لإضفاء مشاعر على المشهد بل تقوم بتسجيله فقط، عن طريق تتبعه بدقة، حتى إن الفاصل السرد لم يُعقِّد دقّة الوصف وموضوعيته، وهنا يتجلى الفارق بين الروايات التقليدية والروايات الحديثة، إذ وظّف السرد في هذا المشهد في خدمة الوصف، وقد امتزجا معاً بحيث لا نستطيع أن نجرّد الوصف من النص، ولا أن نحذف السرد، لذلك سارا معاً 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 الموضوعية 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 تضيفها على النص، أو أنّ الراوية تصف من أجل الوصف فقط، بل إنّها يكسب النص دلالات إيحائية توحى 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 تتف الشخصية موقف المتفرج وهي مرحلة زمنية عصبية مرّ بها العراق، هذه المرحلة هي انعطافة في تاريخ العراق، تغيّر فيها كلُّ شئ، إلى الحد الذي تماهت فيه مع أحداث تاريخية أخرى مرّ بها العراق، ولهذا تعود الرواية 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 الرواية سواء تعلق الوصف بالأمكنة أم بالشخصيات أم حتى بوصف المجرّدات، 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 القتلَ يتربصون بي من وراء الفجر وشجر اللبلاب فيستحيل جسدي غيمة هشة في الليل كأنه ليس لي" (الدليمي، 2009، 16-17).

وعلى الرغم من أنّها تصف مشهد السرداب وكيف يبدو عليه، فإنّ هذه الصورة جعلتها؛ أي: جعلت (حياة) تُشبه نفسها - 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 رأيته، إنّما هو إحساس خلقه العنف المستمر الذي يحيط بها، فضلاً عن بيان الصورة الحقيقية التي وصلت إليها مدينتها -بغداد- الموحشة، إذ يوحى 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 الطاعي بمجرد تفكيرها في الصورة، يتجلّى ذلك في قولها: "أرتعش للفكرة" أي فكرة أن يراها أحدهم حينما ينحني نصف انحناءة من الحديقة وهي في قبو السرداب، فهل تخلق الروائية حوارية 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 أنّها تناص عابر ورد عن غير قصد.

وكثيراً ما تبدو ملامح (حياة) الخارجية متماهية مع شخصيات أخرى، فنارة 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 حفيذة 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 وإرتباك 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؛ فكرة الحلول، إذ بدت نسخةً مكررة من جدتها التي حلت روحها فيها، ولهذا تلتبس عليها ذاتها فتشظى ولم تعد تجدها هي نفسها، بل نفس الآخر التي حلت فيها، فلا تدري هل هي حياة التي هي حفيدّة زبيدة التميمية أم أنّها زبيدة التميمية التي حلت في ذاكرتها لتسترجع الذكريات التي عاشتها، وهي الآن تعيد التجربة نفسها.

إنّ ما يكشفه لنا هذا الوصف هو تفكك الشخصية ونشأتها، إذ لا تبدو عليها الملامح الحقيقية للشخصية المحورية المستقلة، ولهذا فإنّ الذات منغلقة على كل شيءٍ 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، استغرقت في الماضي لتغيب مرةً 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 دالة، فالموت المحيط بها غيب الحياة، وغيب بالتوازي ملامح الشخصية الرئيسة (حياة) وفعاليتها 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 قواعد الرخامية، رأيت المتنبي بعمامته وطيلسانه يهبط من عليائه متخلياً عن هالة كبريائه ويعدو في الأزقة منشداً:

لأبي صروف الدهر [فيه] نُعَاتِبُ وأبي رزايه بوترٍ نطالبُ

أبو نواس كان يترنح ثملاً والدموع تسح على وجنتيه الضامرتين ما بين فندق الميرديان والشيراتون" (الديلمي، 2009، 30) فقد سرت الروح - من هول المصيبة- في تمثال المتنبي وسار في أزقة بغداد ينشد شعره، علّه يجد حياً يواسي روحه، أمّا أبو نواس فيترنح ثملاً ما بين فندق الميرديان والشيراتون، وهذا الاستحضار لتلك الشخصيات توظيف لرمزيتها، وشحن تلك الدوال بالإحياء والمعاني العميقة التي تسقط عليها سياقياً، زمانياً ومكانياً، إذ يوحي بالحالة التي وصلت إليها بغداد من خلال تدمير رموز الحياة الثقافية ومعالمها، وهنا تجمع الرواية -انطلاقاً من مشاعرها الذاتية- بين زمنين متباعدين في مكان واحد، لتقارن بينهما ضمناً، 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 المعبر 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 تكراراً، لكن ما يسوّغ هذا التكرار هو مجيء 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 تغيرت 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 ويكشف النص عبر الرمزية التي يؤديها هذا الوصف، فهو ليس عبثاً وإنما يوحي عن طريق رمزية الصورة التي يكشف عنها؛ ويحاول هذا المبحث التركيز على وظيفتين رئيسيتين للوصف هما الوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية.

* لا يمكن أن تكون هذه الأسماء قد أطلقت على هذه الشخصيات من دون وعي أو مقصدية، فالذي عشق زبيدة (والدة حياة) هو ناجي الراشدي والذي عشق حياة هو ناجي الحجالي، وواضح دلالة ناجي وفعاليتها (اسم فاعل)، وكذلك (سردمد وهاني وماجد وحازم وحامد وهالة ورواية ونديم والبابلي وكنعان وفتنة وزحل ومنار وشروق).

3-1 الوظيفة التفسيرية:

أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكيم (لحمداني، 2000، 79)، إذ يقوم هذا النوع من الوصف بـ"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 اعتباطاً إنما هناك غايات يأتي من أجلها الوصف. من النماذج التي تتجلى فيها هذه الوظيفة بوضوح ذلك المشهد الذي قُتل 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 زوجها، ويقول:

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

فهذه الكلمة وهذا الوصف المقتضب اختصرت النظرة السائدة للمجتمع العراقي تجاه المرأة ولخصتها، تلك النظرة المركزية الذكورية التي تحرم على المرأة كل شيء، حتى قول الحقيقة، إنه مجتمع يخاف من صوت المرأة، لذلك فهي مطالبة بالخرس والسكوت لأنها حرمة، ثم إن الموقف موقف الرجال، وموقف تصفية الحساب معهن وغسل عارهن، فلا مجال للتعبير عن الرأي ولو بكلمة واحدة، إنه إسكات لصوت النساء (الحرمة) في مقابل إعلاء صوت الرجال، وحضر 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 ثمّ فهذا المقطع يكشف الصورة الحقيقية لمجتمع يصنف أفرادها إلى مراكز وهوامش، وهي مركزية الذكور وهامشية الأثني.

هذا النمط من الوصف يرد أيضاً حينما تصف (حياة) شارع الطاووس الأزرق وما حلّ به نتيجة الحرب التي دمرت كل شيء، وما حلّ بمكبتها من خراب، إذ تقول: "بدا شارع الطاووس الأزرق من نافذة بيتنا مهجوراً، بقايا الحريق تشير إلى مصيرنا، فوسط أكداش الرماد والشجر المحترق وبقايا الكتب ومجلدات مجلة سومر الضخمة وملحمة كلكامش وكعوب الموسوعات المحترقة كان قطيع أغنام يرضع 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 الرواية لا ترى أثراً لحركة توحى بحركة الحياة في المدينة إلا القطيع الذي لا زال حياً، إن هذه الصورة - صورة الكتب ومجلدات مجلة سومر وملحمة كلكامش- مع صورة الدمار الذي لحق بالمكتبة تعكس جدلية الصراع بين الماضي والحاضر، إنه صراع أزلي بين الحياة والموت وبين الحق والباطل. إن هذا الوصف يكشف لنا الصورة الحقيقية التي وصلت إليها المعالم التي تنبض بالحياة في هذا الشارع، لقد تحول كل شيء فيها إلى رماد، مجلدات الكتب ومجلة سومر وملحمة كلكامش والمكتبة التي تحويها تشبث 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 أوقع أثراً وأبلغ من سرد أحداث كثيرة، إذ تصف الشخصية الرئيسة نفسها وأجواء بغداد بلغة مكثفة ومركزة فتقول: "بحذاء أسود ممزق كنت أفقر بين الرماد والجمر وحطام المباني المنهارة، النيران تفتتس 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 مرثي نذب المدينة" (الدليمي، 2009، 105)، فالوظيفة التفسيرية لهذا الوصف كامنة في أنها تكشف عن الموت الذي أحاط بكل شيء، وستلحظ أن 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 ومرثي النذب التي هي نذب المدينة وليس نذب أشخاص معينين، وهذا ما يخرج الحقيقة من إطارها الفردي الذاتي إلى الإطار الأوسع وهو الإطار الجماعي.

3-2 الوظيفة الإيهامية

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

ويتناول هذا الجزء من الدراسة اسمين وظفتهما الرواية موهماً القارئ بحقيقتيهما وذلك لواقعيتهما وإمكانية تحقيقهما، وهما (قيدار) عمر (حياة البابلي) و (السرداب) الذي كان مأواها، وقد حمل هذان الاسمان معاني كبيرة لما كانا يمثلانه من رمزية في الكثير من مفاصل الرواية، وحضورهما الطاغى 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 قيदार حين لاحقوه بنهم تتعلق بالجمعية السرية التي أسسها، كان سردابنا منبعاً لأحلامه وفتوحاته الروحانية" (الدليمي، 2009، 49) إذ يتخذ السرداب هنا بعداً رمزياً صوفياً يخرج عن كونه ملاذاً 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 أن له وظيفة أعمق عن طريق علاقته المرتبطة بكونه مرتعاً للأسرار والعشق والعزلة، ولهذا يأتي الوصف ظاهرياً موهماً القارئ بحقيقة السرداب، إلا أن 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، ووظيفة الامتلاء الروحي الذي يضعف فيه وظيفته الرئيسة بل وينفيه، تقول الرواية على لسان والد (حياة): "أففلنا السرداب بعد أن اختفى عمك قبل عودته الأخيرة واستخدمناه لحفظ الذكريات، كان النوم فيه يأخذنا إلى أحلام وروى، 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 يتماهي فيها المكان مع الزمان والشخصيات التي هي أقرب إلى شخصيات دينية صوفية منه إلى شخصيات حقيقية، وهنا يتكشف لنا حقيقة الموصوف والوظيفة الإيهامية للموصف الذي يبدو عليه الموصوف.

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

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

فهي تستحضر قيदार من ذاكرتها ليس من أجل تعرّفه وإنما من أجل تعرّف حقيقتها هي، تلك الشخصية المفككة ذاتاً والمستلبة إرادة، وعبر هذيانها تبوح بحقيقة قيदार وتكشف عنه، تلك اللحظة التي يكشف فيها المرء عن حقائق اللاوعي وما يشعر به، ويبدو أن قيदार لا يمثل شخصية عادية أو حتى صوفية، إن حقيقة هذه الشخصية تكشف عن أبعاد أعمق بكثير من رمزيتها، فبمجرد أن تعرّف (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)، إن اختفاء هذه الشخصية من بداية الرواية يستحضر في أذهاننا شخصية المهدي في التراث الإسلامي، ولهذا بدا كمنقذ لحياة وأرشيفاً للحقائق التي يحملها معه أينما حلّ ذكره.

إن 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 أن وجوده نوراني؟ وعلى الرغم من أن هذا الحوار يجري و(حياة) بين عتبتي الحلم واليقظة فإنه لا يكشف إلا عن الجانب المظلم والغامض من الشخصية، تقول حياة:

"أفبق من رؤياي وأخرج مبهورة الأنفاس من سرداب الرؤى لأجد عمي الشيخ قيदार جالساً في غرفة الضيوف ومعه رجل بتياب القساوسة .. أسرعرت إليه وعانقته وبكىنا..

- 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 أننا 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 أنها 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 غالبية على الشعر، والمقصود بالشعرية* هنا هي تلك الانزياحات الدلالية والتركيبية التي تحدث خللاً في فهم المتلقي للنص، وتحتاج هذه الانزياحات أو هذه الصياغات المنزحة 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 تغيرها فإن الرواية الرمزية تجلّت أوصافها بلغة إيحائية مكثفة، دفعت المتلقي فيها لتأويل هذه الأوصاف (العمامرة، 2011، 40)، وبما أن الرواية هذه يمكن تصنيفها من النمط الثاني فإن 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، وكلما 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 أن الكاتبة استفادت من أسلوب النص المفتوح الذي يفتح على تقنيات الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، من ذلك وصف الرواية للحب بطريقة أشبه بلغة المتصوفة، إذ تقول في تعريفها للحب: "الحب ليس ارتباط جسدين وحوار روحيين حسب، إنّما هو إعادة خلق الزمن والمصير بأصابعنا المشتعلة، الحب عناق الشمس ورنين الأجراس في ساحة الفرح" (الدليمي، 2009، 322) هذه الطريقة في الوصف تجاري لغة المتصوفة في غموضها ومفرداتها وأساليب تعريفها، ومعلوم عن التعريف أنه يجب أن يقوم بإجلاء الغموض عن الشئ المعرف وإزالة اللبس عنه، لكنّها -هنا- لا تزيد إلا

* لا يمكن حصر الشعرية في تعريف جامع مانع، لأن مفهوم الشعرية في تطور مستمر وهي تنتج نفسها باستمرار، ولكن المعروف أن 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 "الأقوال 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 وغريباً- كلٌ بحسب وجهة نظره، إذ يقارن جان كوهن الشعرية بلغة النثر. ينظر: بنية اللغة الشعرية: 23. ويعدّها كمال أبو ديب انحرافاً عن التعبير، وفجوة يخلقها النص الأدبي. ينظر: في الشعرية: 20.

* والعنوان أيضاً كعلامة يوحى بهذه السيرة، لأن العنوان هو (سيدات زحل سيرة ناس ومدنية)، لكن (سيرة ناس ومدنية) مكتوبة بخط حجمه أصغر من (سيدات زحل).

غموضاً في المعرّف، 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 ثمّ 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 إنّ عشتُ حياتي وحياة زبيدة التيمية لا تسخر مني أنا أوّمن بالحلول"**. (الدليمي، 2009، 146)

وهي تُشبه في إيمانها واصطلاحاتها ولغتها عمّها (قيدار) غريب 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 تقرّأ علينا قول عمّها في تعريف اليقظة: "اليقظة ليست خاتمة النوم ولا نهاية الغيوبة، اليقظة وجع الذاكرة ووعي المصيبة اليقظة عشق متناه وتفانٍ في المحبوب" (الدليمي، 2009، 238)، وإذا أراد (قيدار) الشخصية المختفية في الرواية أن يعرّف لنا اليقظة -التي هي من المجردات- فإنّه لا يزيد عليها إلا تجديداً، إلى أن يصل إلى الاعتراف بأن اليقظة هي الوعي. كما ترى (حياة) أنّ المصيبة تكمن في وعي ما يحدث حولك، وفي بزوغ الفجر الذي يميّط 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، الغيوبة، 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 يميز بها وهي الغموض* الإيجابي الموظف بوعي، ذلك الغموض الذي قد يعيق على المتلقي فهمه للنص.

وقد وظّفت الرواية أساليب الفلاسفة للتعريف ببعض المصطلحات بغية تكثيف النص الروائي من ذلك تقديمها لمفهوم الجمال وتعريفها له، إذ تسرد على لسان ناجي مفهوم الجمال، فتقول: "ينهمر عليّ صوت ناجي مضخماً بأصداً: "الجمال ليس شأننا مستقراً، هو كالماء أو الروح، ليس هو الشكل الثابت والأنموذج، إنه الوجه الممكن للبحر والحالة المستحيلة للضوء، المفردة اللامنطوقة لوصف الحب، الجمال ليس حكماً منسوباً للفضيلة أو الخير وإن كان ينطوي عليهما، إنما هو كل ما يتمرّد 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 إليه 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 الرواية لم تلجأ إلى أي من هذه الأساليب البلاغية فكل تقديم لها لمفهوم الجمال لا يزيد إلا غموضاً وتجديداً، فإذا كان الجمال بحاجة إلى تعريف فإنّ تشبيهها بالماء أو الروح لم يضيف 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 شكلاً دلاليّاً ثابتاً لا في النص ولا عند المتلقي، ولم يخضع لمقاييس معلومة.

** والحلول مصطلح صوفي يعني تجسيد الخالق في المخلوق بحلولة 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 العلية حتى تفنى فيه أو تتحد به ممتزجة، ويبدو أنّ الرواية وظفت الحلول توظيفاً ناسوتياً لا لاهوتياً. ينظر: التصوّف والتفلسف الوسائل والغايات: 141-142.

* يعد الغموض من السمات الأساسية للشعر، ويعرّفه ولير 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 ومرجعها، 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 قضاياها 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 إيهام النص وعدم وضوحه مثل أدونيس الذي يقول إنّ الغموض هو "وصف يطلقه القارئ على نصّ 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 مغالبي النص، صحيح أنّ النص غامض لكنه يحتاج إلى ثقافة واسعة من قبل المتلقي لكي يصل إلى الدلالات العميقة التي يمتلكها النص.

وقد وظفت الرواية أساليب أخرى من الأساليب البلاغية والتقنيات الشعرية التي من شأنها أن تقرب النص إلى فهم المتلقي، من ذلك توظيفها أسلوب التجسيم في تصوير المجرّدات؛ والتجسيم هو "إيصال المعنى المجرّد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره" (صالح، 1994، 125)، من ذلك قوله في وصف الموت: "إنّ الموت صار واحداً ممّا شقيقنا الزائر وظلنا الذي يلازمنا يتفقدنا ويحنو على أوجاعنا لينقذنا من مكابدات العيش في بغداد، شبهه يختبئ وراء الباب، يغافلنا، يقف في الزوايا، يضحك من تدايرنا" (الدليمي، 2009، 145)، إذ تقوم بتصوير الموت وتجسيمه، فنحن لا يمكننا أن نرى الموت وهو يمشي بيننا، إلا أنّ الرواية 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 الرواية 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 بجثتها التي ملأت شوارعها تقوم مرة أخرى بتصوير بغداد، لكن هذه المرة تستخدم أسلوب التشخيص إذ تقول: "خلال مسيرتي خبلي وسط الحرائق وأنا أتعثّر بالجثث تهب في وجهي رياح محملة بالرماد، بغداد تحتضن أممي، أسمع أئينها الدهري يتصاعد من أعماق دجلة" (الدليمي، 2009، 96)، وهذا التشخيص لا يستمر طويلاً، إذ إنّ المشخص وهو (بغداد) تحتضن أمام (حياة)، تسمعها وهي تن أئينها الأزلي، هذا الأئين -الذي جعلها تحتضن- 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 بأنك تقرأ نصّاً منفتحاً على كل التقنيات الأدبية، ويمكننا ملاحظة هذه السمة عبر التعرّف على سمات المدينة والشخصيات التاريخية والأدبية، 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 شيء 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 نتجت 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 الوصف حركة السرد، وكان هذا تجاوباً مع أهمية المرحلة وخطورتها وحساسيتها.
- 3- ما يؤخذ على الرواية أنّها أحياناً لا تدع للمتلقى متعة البحث والكشف، متعة الوجدان، إذ تفصل القول في بعض السياقات التي لا تحتاج إليها وهذا التفصيل يحدّ خيال المتلقي، ولا يترك له متعة استخلاص المعاني الضمنية، ليعيد النص من عالمه اللانهائي دليلاً إلى حدود المعاني والدلالات المختزلة.
- 4- لا تبدو ملامح الشخصيات واضحة، فهي على الرغم من قتلها 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، عز الدين، (1981)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.

- إيمسون، 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 المديبولي، القاهرة.
- العميرة، 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.

پهسن له رۆمانی ئافرهتانی زوجهلی (لوتفیه دولهیمی)

جمال سلیمان مصطفی

بهشی زمانی عه‌ره‌بی، کۆلیژی په‌روه‌رده‌ی بنه‌رته‌ی، زانکۆی سه‌لاحه‌ددین- هه‌ولێر

Jamal.mustafa@su.edu.krd

پوخته

ئهم توێژینه‌وه‌یه هه‌ولێکه بۆ خوێندنه‌وه‌ی ته‌کنیکی وه‌سف له رۆمانی (ئافره‌تانی زوجه‌ل)، ئه‌و ته‌کنیکه له لایه‌ن په‌خنه‌گران و توێژه‌رانه‌وه به که‌م سه‌یر ده‌کریته به‌راورد به ته‌کنیکه‌کانی تری گێرانه‌وه، سه‌رباری ئه‌مه‌ش، هه‌ولێکه بۆ لیکۆلینه‌وه له چۆنیه‌تی به‌کارهێنانی و په‌هه‌نده‌کانی و پۆلی له واتادا له‌سه‌ر ئاستی رۆمانه‌که به‌گشتی. گرنگی ئهم توێژینه‌وه‌یه له‌وه‌دا خۆی ده‌ییبینته‌وه، که پۆلی سه‌ره‌کی وه‌سف ده‌خاته‌په‌ر، به‌ پێچه‌وانه‌ی ئه‌وه‌ی پۆله‌که‌یان له هه‌ندیک ئه‌رکی لاهه‌کی پێشانداده‌ت، وه‌ک ئه‌وه‌ی نه‌توانیته‌ پووداوه‌کان په‌ره‌پێدات، ئه‌مه‌ جگه له پۆلی ئهم ته‌کنیکه له هه‌موو جومگه‌کانی رۆمانه‌که‌دا، چونکه رۆماننووس (لوتفیه دوله‌یمی) وێنه‌ی به‌غدامان له‌دوای که‌وتنی بۆ ده‌کیشخ، و هه‌ولده‌دات به‌ وشه‌کانی وێنه‌ی ئه‌و شاره‌مان بۆ بخاته‌په‌ر، که چۆن وێران و خاپوور بووه. هه‌روه‌ها ئامانجی توێژینه‌وه‌که خسته‌په‌رووی پۆلی وه‌سفه، که له هه‌مان کاتدا چه‌ندین پۆل ده‌گێرێت، چونکه به‌کارهێنانی بۆ پشوو‌دایکی کورتی نووسه‌ر و خوێنه‌ر نییه، هه‌روه‌ها پێگه‌ری له جووله‌ی گێرانه‌وه ناکات، ئه‌گه‌ر وه‌ها بوايه - که په‌خنه‌گران بۆی ده‌چوون- ئه‌وا ده‌مانتوانی ده‌ستی له‌سه‌ر هه‌لگرین، بۆیه ئهم لیکۆلینه‌وه‌یه هه‌ولده‌دات به‌های راسته‌قینه‌ی ئهم ته‌کنیکه بخاته‌په‌ر و جوانیه‌کانی پێشان بدات.

وشه‌ سه‌رتاییه‌کان: وه‌سف، رۆمان، شیعریه‌ت، ئه‌رک، لوتفیه دوله‌یمی.

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 methods 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 derive the course of plot. In addition to its prevalence throughout the novel, the novelist - Lutfiya Al-Dulaimi - vividly portrays post-fall of Baghdad, aiming to capture through his words, the devastation 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.