

غربة الوطن واغتراب الكتابة

الكلام.. و اللغة
في الرواية العراقية المعاصرة

دراسة نماذج من روايات المهجر



محمد رشيد السعيد

**غربة الوطن
واغتراب الكتابة**

محمد رشيد السعيدي

**غربة الوطن واغتراب الكتابة
الكلام.. واللغة
في الرواية العراقية المعاصرة**

دراسة نماذج من روايات المهجر

نقد أدبي

الكتاب: غربة الوطن واغتراب الكتابة

جنسه: نقد أدبي سردي

تأليف: محمد رشيد السعيد

الطبعة الأولى: دار تموز - دمشق، ٢٠١٩

الطبعة الثانية: الكترونية، حزيران، ٢٠٢٠

لوحه الغلاف: القراءة، لبيكاسو

تصميم الغلاف: الفنان بسام الخناق

الى:
شهرزادي،
سرى

المدخل

....

وفي تجاوز مهم للسرديات، بتراكم خبراتها وتعدد روافدها، أنها خلّفت التعريف القديم للأسلوب: "الأسلوب هو الإنسان نفسه ولا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير"⁽¹⁾، وراء جبل من المعارف، مفصولة عن الاستنباتات السرمدية المتنوعة، مثل زهور الربيع.

لم يعد ثمة في الرواية الآن - ولا أستخدم الحديثة إيعادا لدلالات هذا المصطلح - متسع لنصّ لا يعبر إلا عن نفسه، ولا يعبر إلا عن بطل خارق، أو سارد بطل، أو سارد متسلط، تُستخدم غالبا كأفئعة لكاتب نرجسي أكثر من المعتاد.

الرواية الآن بحر، لا يُملك هولُ أمواجه إلا من خلال كثرة الأنهار التي تهديه حياتها، ومعين منابعها، بألوان طيف جغرافياتها؛ وهو "ما جعل الاهتمام النقدي يتجه الى الفكر

(1) هو تعريف الكونت بوفون. ينظر: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، طارق البكري،

الروائي للغة، لا بوصفها أداة تواصل فقط، وإنما في وصفها تجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها"^(١).

١ . اللغة: الفضاء الثقافي:

تستفيد هذه الدراسة من التطور الهام، الذي جاء على يد سوسير، في الدراسات اللغوية، مطلع القرن العشرين؛ وما توصل اليه من "التغيرات التي أحدثها في مجال الدراسة اللسانية، والتي تظهر بشكل واضح في الثنائيات التي تشكل أساس المنهج الوصفي"^(٢). ومن أهم تلك الثنائيات - وفي هذه الدراسة على وجه التخصيص - ثنائية: الكلام/ اللغة. على أساس أن اللغة هي "نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما

(١) الرواية العربية ورهان التجديد، محمد برادة، كتاب دبي الثقافية (٤٩)، أيار ٢٠١١، ص ٥٤.

(٢) المحاضرة السادسة، ثنائيات دي سوسير، الموقع الإلكتروني:

<https://www.facebook.com/.../posts/259872080796018>

ليساعد أفرادها على ممارسة هذه الملكة^(١). وبما أنها تمثل الجانب الجماعي للسان، فإن الكلام يمثل الجانب التنفيذي منه، وبذا فإنه يقوم على الفردية^(٢).

وتستفيد من التنظيرات الأسلوبية لباختين، الواقف في محل وسط، بين المدارس النقدية الايديولوجية^(٣)، ومدرسة الشكلايين الروس التي شكّلت أحد الأسس المهمة للحدائثة/البنوية، من خلال تركيزه على "أسلوبية الجنس الأدبي، حتى لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو جزء من الذاكرة الجماعية... ولأن الرواية في نظره هي التنوع الاجتماعي للغات"^(٤). ومن خلال ريادته في التطرق

(١) علم اللغة العام، فردينان دو سوسير، ت: الدكتور يونيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية - بغداد، ١٩٨٥، ص ٢٧.

(٢) علم اللغة العام، م. م، ص ٣٢.

(٣) حسب رأي باختين: "توجّه هذه الدراسة فكرة التخلص من القطيعة القائمة بين (شكلائية) مجردة و (ايدولوجية) ليست أقل تجريدا". ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٥.

(٤) م. ن، ص ١٥.

الى تعدد الملفوظات، أو التعدد اللغوي، والتنوع في كلام
شخص الرواية، وهو ما فهم أو تُرجم سهوا الى (تعدد
الأصوات)، الذي يتمدد ليعني تعدد الرواة^(١)؛ لوجود فرق بين
دلالتى المصطلحين، لم تنتبه له الدراسات النقدية العربية
والمعرية.

اكتشاف باختين - الذي اعتمده هذه الدراسة - هو
أهمية التعددية اللغوية في الرواية، والتي تشمل التهجين،
وتعالق اللغات والملفوظات من خلال ثلاث صيغ^(٢)، هي:
الأسلبة والتنويع والباروديا^(٣). و "تأتي أهمية الطفرة النوعية

(١) مصطلح تعدد الأصوات غير دقيق، والأدق هو تعدد الرواة.

(٢) الخطاب الروائي، م. م، ص ١٨.

(٣) التهجين: هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا
التقاء وعين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، ويفارق اجتماعي، أو بهما
معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصديا.

الأسلبة: هي لغة واحدة محيئة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة
الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا. ولا تحقق
توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد. وفي الأسلبة نجد وعين لغويين
مفردين: وعي من يشخص (وعي المؤسلب)، ووعي من هو موضوع
للتشخيص والسالبة.

التي أحدثتها نظرية باختين، ومغايراتها الجديدة في مجال نقد الرواية، والتي تتجلى... في اجتراف أسلوبية جديدة... تتمثل في تشرب المقاربات السابقة، وتجاوزها نحو إبدال نقدي جديد لا يفرغ الأسلوب الروائي من تعدديته وتشربه للغات الاجتماعية المتنوعة"^(١).

قد يرى القارئ المتخصص في العلاقة التي أوجدها هذه الدراسة، بين ألسنية سوسير وأسلوبية باختين، ربطا جديدا أو غير مألوف، أو حتى غير موفق، لكن الفحص الدقيق لما

التنوع: هو إدخال مادة للغة الأجنبية في التيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها.

الباروديا: هي نوع من الأسلبة، تكون فيها قصيدة اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية. ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهرى متوفر على منطقته الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا. ينظر: الخطاب الروائي، م. م، ص ٢٨، ٣٠، ٣١.

(١) حوارية الخطاب الروائي عند باختين نحو تلقي جديد للنظرية الباختينية، أحمد الجرطي، مجلة الكلمة الالكترونية، ع: ٨٦، يونيو ٢٠١٤.

سيأتي سوف يؤكد - لفظنة قارئها - جواز تلك العلاقة على أساس قاعدة مشتركة لدى الاثنين؛ إذ يرى سوسير اللغة مؤسسة اجتماعية، وليس الكلام إلا تنفيذا فرديا لها؛ لأن "المجموع لا يقوم بعملية التنفيذ"^(١)، ولا يستطيع الفرد أن يخلقها أو يحورها بمفرده^(٢). وباختين، المعترض على الدراسات الأسلوبية السابقة له؛ لأنها مقتصرة على دراسة "التغامات الفردية والموجهة للأسلوب"، ولأنها "تقدم نفسها على أنها أسلوبية (فن داخل غرفة)، فتجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان"، والمؤكد على أهمية دراسة اللغة من خلال وجودها "وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية، والأزقة والمدن والقرى، والفئات الاجتماعية، والأجيال والحقب"^(٣).

نلاحظ أن الاثنين، على الرغم من أن الأول هو الركن الأساسي للبنوية والحدائثة، والثاني يمثل تطورا نوعيا في

(١) علم اللغة العام، م. م، ص ٣٢.

(٢) علم اللغة العام، م. م، ص ٣٣.

(٣) الخطاب الروائي، م. م، ص ٣٥.

الدراسات التقليدية، يقترب قليلا من تخوم الحداثة، نلاحظ أنهما لا يقطعان - في منهجيهما - علاقة اللغة/ الملفوظ بالمجتمع، لا باعتباره حاضنة منتجة للنص، بل باعتباره ذاكرة جماعية لدى الفرد، ونظام تفكير وإنتاج جماعي على يد أفراد مختلفين.

ويرى ذلك ويؤكدده الناقد فاضل ثامر - وهو يتلمس منهج باختين - قائلا: "والناقد العراقي يرفض الامتثال الى النظرة المحايثة للنص - التي نلمسها لدى بعض الشكلايين - والتي تكتفي بكشف المستويات الألسنية والسيمولوجية للنص، بل يسعى لاستكناه الخطوط السرية التي تشد النص الى سياقه، ومرجعه الخارجيين: التاريخ، الواقع، المؤلف، القارئ، منظومة القيم الاجتماعية والايديولوجية، اللغة، التراث وكل الأشياء المادية والروحية المرئية وغير المرئية التي تقع خارج النص"^(١).

(١) الصوت الآخر الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٢، ص ١١.

بناء على ما سبق، فإن الدراسة حاولت تحليل بعض النصوص الروائية العراقية المكتوبة في المهجر لغويا فقط، وإبعاد ذات المؤلف، والمجتمع، والتاريخ، وغيرها مما يحسب على المناهج السياقية، والبقاء ضمن حدود النص، على أساس أن لغة النص ذاكرة جماعية، تمثل ثقافة اجتماعية ما، ينفذها كلام فرد واحد؛ التزاما بمنهج يبدو أكثر حيادية، وأقرب الى الكشف عن جماليات النص ومستوياته الفنية، والابتعاد عما هو معروف لأغلب القراء، من قراءة لتلك النصوص على أنها تعبير عن وقائع وأحداث وتمظهرات سياسية واجتماعية واقتصادية، الى آخره، لا يقدم فيها الناقد ما ليس معروفا، إلا نادرا.

ويبقى الموقف الشخصي، والتقييم الفكري، والحكم على أفكار مؤلفي الروايات عينة البحث، أو المستعان بها، خارج إطار هذه الدراسة واهتمامها، على أساس الهوية العراقية التي يحملونها، وللايمان بأن المجتمع البشري يقوم على تعدد الآراء والأفكار والعقائد، والحكم بصحتها أو خطئها يبقى

ذاتيا، منطلقا من زوايا نظر، هي أيضا متعددة، بتعدد تلك الأفكار.

ثمة خصوصية في بعض الروايات العراقية التي يقيم مؤلفوها خارج العراق، وبعضهم منذ سنين طويلة، هي تلك التي استطاعت اللغة توصيلها الى ذهن أي متلق، كما رأى الأستاذ محمد مظلوم، إذ يقول: "بيد إن الملاحظ داخل النسيج الفني للرواية.... طغيان البعد الإستشراقي"^(١).

كان محض صدفة، أن قرأتُ روايتي بتول الخضيرى: (كم بدت السماء بعيدة)^(٢) و (غايب)، ورواية (منازل الوحشة) لندى غالي، بعد أن قرأتُ رواية (طشاري) لإنعام كجه جي - ضمن اهتمامي بالروايات الست اللاتي وصلن الى القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية عام ٢٠١٤ - تتابعا، وقد يكون ذلك التواصل في وقت القراءة سببا لاكتشاف قواسم مشتركة في تلك الروايات، محايثة

(١) كم بدت السماء قريبة، رواية، بتول الخضيرى، كتاب في جريدة، العدد ١١٣، كانون الثاني ٢٠٠٨، ص ٣.

(٢) كم بدت السماء قريبة، بتول الخضيرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت. ط ٥، ٢٠٠٩.

للخصوصية التي سبقت الإشارة إليها، فلم أقم بأي بحث لتعزير رأبي، وحتى الروايات التي سوف تستعين بها الدراسة، لم يتم البحث عنها قصداً، بل هي من قراءات سابقة.

وكون تلك الروايات لمؤلفات سيدات، هو محض صدفة أيضاً؛ فلا تذهب هذه الدراسة بأي شكل من الأشكال الى (النسوية)، تلك الرؤية النقدية أو الفكرية التي تنتمي الى ما بعد الحداثة.

باختصار، هذه الدراسة تحليل سوسيو - ثقافي للغة^(١) روايات حديثة^(٢)، تقيم مؤلفاتها خارج العراق، فقط. والروايات عينة الدراسة هي، وحسب التسلسل الهجائي لعناوينها:

(١) على أساس أن اللغة ليست النسق ذا البنية الثابتة، وإنما اللغة - الملفوظ، والكلمة والخطاب - المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية الى النسبية. ينظر: الخطاب الروائي، م. م، ص ١٦.

(٢) كي لا يثير مصطلح (حديثة) أكثر مما تريد هذا الدراسة، ينبغي توضيح أن المقصود به تأريخ نشر الروايات؛ وحصر ما أنتج منذ مطلع الألفية الثالثة، منذ ٢٠٠١ ولحين كتابة هذه الدراسة، بمصطلح (حديثة) المستخدم هنا.

١. طشاري^(١): إنعام كجه جي.
٢. غايب^(٢): بتول الخضيرى.
٣. منازل الوحشة^(٣): دنى غالى.

وقد اعتمدت الدراسة في اشتغالها على مدخلين رئيسيين - صارا بمثابة مبحثين - هما: اللغة الأصلية بفرعيها، الكلام، واللغة كنظام اجتماعي، أما المدخل الثاني فهو اللغة المتخلّلة؛ وأضيف اليهما ملحق، يرصد بعض ما يتعلق بما سبق، وصولاً الى غاية الدراسة، التي هي وصف لغة نصوص روائية معاصرة، وتشخيص ميزاتها، وعلاقتها الثقافية والاجتماعية.

١. ١. الرواية.. باعتبارها نصاً لغوياً:

يلاحظ القارئ المتنبّع لمسار الرواية العراقية، عبر حقبة تطورها، تحولاً في أسلوب كتابة نصوصها؛ من خلال

(١) طشارى، دار الجديد - بيروت، ط١، ٢٠١٣.

(٢) غايب، بتول الخضيرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

(٣) منازل الوحشة، دنى غالى، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣.

انخفاض مستوى الحرص السابق على تقديم لغة خالية تماما من الأخطاء اللغوية والاملائية، والتجاوزات النحوية والصرفية، بعد التغاضي المتواتر عن الأساليب البلاغية، مما دفع الى اختراع أسلوب (سهل ممتع) مناسب لأكثر عدد من القراء، بوجود تباين في المستويات المعرفية والقرائية، وللوعي الحديث نسبيا بكون اللغة في الرواية وسيلة توصيل، وليست غاية في حدّ ذاتها.

فلم تعد اللغة الرصينة الفخمة، المعتمدة على المجاز، والألفاظ الجزلة ذات الأثر التاريخي هي السائدة في الرواية، بل يمكن القول بهجر ذلك الأسلوب، حتى حدود التساهل من قبل بعض الروائيين، والقبول - قصدا أو عفوا - ببعض الانحرافات عن قواعد اللغة العربية، منها - الروائي علي بدر^(١) مثلا - تعديّة الفعل اللازم وإلزام الفعل المتعدي،

(١) "سار عبد الرحمن حتى وصل ساحة ادوارد روستان". ينظر: بابا سارتر، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط ٢، ٢٠٠٦ ص ١٣٧. و: "صعد أول باص... دخل النزل". ينظر: حارس التبغ، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٢٦٦.

والاستخدام المتعدد لحروف الجر. ويصل الأمر أحيانا الى وجود أخطاء نحوية وإملائية.

لكن ذلك لا يعني خروج لغة الرواية المعاصرة على قواعد اللغة العربية وأساليبها، ولا يعني أيضا اندثار الاهتمام بجماليات اللغة، وتجاهل ما يحسب على لغة الشعر من صور وانزياحات، ك:

- "مثل شقائق النعمان، يذبل اللحم الجميل حالما تمتد اليه يد قاطفة" (طشاري: ٢٤٤). اللغة الرقيقة.
- قدّوا من تمر وأشعار وأبوذيات" (طشاري: ١٨): الصورة الشعرية.
- "الشمس تلعق المنازل في الخارج" (غايب: ٦٤): الانزياح.
- أشتهي أن أقبل نصاعتها بكل ما أوتيت من قوة، أن أغطي بضلوعي ضلوعها" (منازل الوحشة: ١٦٩): انتقاء اللفظ المناسب للانزياح.

لكنها صارت تتال اهتماما أقل، عموما، كما في الروايات الثلاث عينة البحث؛ فاللغة الشعرية فيهن قليلة، ولا

تشكل ملمحا لأي منهن، إلا - بشكل محدود - في (طشاري).

ولا يعني ذلك - أيضا - عدم وجود اهتمام ببناء جملة لغوية ذات أكثر من مدلول، أو جملة روائية محملة بعدد من الأحداث، كما يفعل الروائي نجم والي^(١). ولكن لغة الرواية المعاصرة - بشكل عام - تميل الى لغة الصحافة، والاهتمام بأن تكون وسيلة توصيل قادرة على خلق علاقة تبادل معرفة بين النص والمتلقي، مثل:

١. "ذهب اليها في ساعة العصر، بعد انتهاء عملها في المستشفى، لا تتربع كبقية الزائرات بل تطوي ساقيها تحتها جانبا" (طشاري: ٧٢ - ٧٣).

٢. "مع هبوط المساء، دخلت خالتي الشقة. واضح أنها أنفقت نقدها على مخدر. قلعوا لها ضرسها. رحّت

(١) "لم يعتقد عباس، أنه سيلتقي بلالة من جديد، وبهذا الشكل". في هذه الجملة فعلان، وثلاثة أسماء، وظرف زمان، ووصف استباقي. ينظر: ملائكة الجنوب، نجم والي، دار المدى للثقافة والنشر - بغداد، ط١، ٢٠١٠، ص ٣٣٢.

أرقب فمها المخدر المسحوب الى جهة" (غائب: ١٢٥).

٣. أدور حول نفسي. أدخل الحمام لأغرف ماء أدلقه على رأسي. أدفن وجهي في المنشفة. هو خارج للتو من محنة" (منازل الوحشة: ٣٦).

وما تلك إلا عينة من أسلوب عام، يتميز بتواتر الجمل القصيرة الخالية - نسبيا - من الإيحاءات أو الرموز؛ فلا غاية لتلك الجمل إلا وصف الأحداث ونقلها بأبسط طريقة الى المتلقي، وهي غاية مهمة جدا في الرواية، تدل على أن الكتابة باللغة الشعرية يمكن أن لا تظل صفة شائعة في الرواية العراقية والعربية^(١).

لقد شهدت الرواية العراقية، منذ نشوئها، خروقا للنسق اللغوي التاريخي، الموجود أيضا في الرواية العربية، ذلك النسق، متعلق، أو ناتج عن صفة فكرية وسوسيو - ثقافية

(١) اللغة الشعرية صفة شائعة في الرواية العراقية والعربية، مع صفتين آخرين. ينظر: في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية، الدكتور جهاد عطا نعيسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠١.

عربية، هي الاهتمام المطلق بالشعر؛ فهو المنتج الأهم للفكر العربي، بل أصبح طريقة تفكير، لا طريقة تعبير فحسب. وقد تكون تلك السهولة - أو ذلك التساهل - في لغة النص الروائي، هي التي سمحت بتجاوز آخر؛ من خلال تضمين لهجات ليست فصيحة تماما، واعتماد لغات ليست أدبية، وصيغ أخرى مختلفة، منها:

١ . ١ . ١ . اللهجة المحكية:

تحمل روايتان من الروايات الثلاث - عينة الدراسة - عناوين باللهجة المحكية العراقية، هما: (طشاري، و (غايب). وهو ليس خرقا للسائد فحسب، بل هو خرق متعمد أيضا؛ لوضعه، على الصفحة الأولى للرواية، عنوانا بخط بارز كبير، سيثير في وعي القارئ المعتاد منذ حوالي (١٦٠٠) عام على جزالة وفخامة واحترام - يصل الى مرتبة التقديس - للغة ووعي لغوي يختلف عما يراه الآن، سيثير رد فعل جديد، ومختلف باختلاف التلقي. لكن المهم هنا قدرة لغة الرواية على التغيّر/ التطور، وتجاوز الالتزام السابق باللغة

الفصحى - وبانزياح واضح عن وجهة النظر التقليدية للغة وللأسلوب - التي سبق وسجلت خرقاً؛ من خلال الاستخدام الكلي للمحكية في الحوار، في روايتي (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان، و (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي^(١)، مثلاً.

(١) * الحوار في رواية (النخلة والجيران) كله باللهجة العامية العراقية، وهذا مثل بسيط منه:

" - تعالي، احجي لي انت شنو قصتها!

- مثلي، جان أهلها يريدون يزوجوها لواحد متحبه.

- ومثلج وكفت على باب السينما؟".

ينظر: النخلة والجيران، غائب طعمة فرمان، دار الرواد للطباعة - بغداد، ١٩٧٨، ص ١٠٤. ولعدم وجود رقم طبعة، فيحتمل أنها الثانية؛ لأن الأولى صدرت سنة ١٩٦٦، كما ورد في كتاب (التجربة الروائية في العراق في نصف قرن) للدكتور نجم عبد الله كاظم، الموسوعة الصغيرة ٢٦٣، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٣٦.

* والحوار في رواية (الرجع البعيد) كله باللهجة العامية العراقية، أيضاً، مثل:

" - والبنات، شلونهم بالمدرسة؟ سها وسناء؟

- ناجحات. نجحوا ثنيناتهم. سناء درجاتها أحسن من سها. تبين

اذكى".

ولتأكيد الخرق والقدرة الذاتية للغة على التطور، فإن النصين الحاملين لعنوان من اللهجة المحكية سوف يقومان بتفسير ذلك العنوان، لقارئ غير عراقي ربما. - طشاري. -
يعني؟ - بالعربي الفصيح تفرقوا أيدي سبأ. - يعني؟ -
تطشروا مثل طلقة البندقية التي تتوزع في كل الاتجاهات،
و: "طشاري ماله والي. تردد وهي تتوس في جلستها"
(طشاري: ٩٠). "زوجها لا ينجب، مع ذلك رفض أن يُكنى
باسمي حسب التقاليد. وأصر أن يُدعى (أبو غايب) -
الطفل الذي لن يولد" (غايب: ٧).

وبعد انقطاع استمرار لحوالي ثلاثة عقود، عادت اللهجة المحكية الى الحوارات: "هلا وليدي. متغدي لو بعد"، "أفيش. ربحتك طيبة حبيبي" (طشاري: ٢٠، ١٧٤). "عيني، كيف نطلع فلوسنا برة؟" (غايب: ١٢). "ستدمرين نفسك وتدمرينه معك، روعي، خليني اعنتي به" (منازل الوحشة: ٦٩ - ٧٠). ولكنه ليس حوارا بالعامية تماما، بل بالفصحى أحيانا

ينظر: الرجع البعيد، فؤاد التكرلي، دار ابن رشد للطباعة والنشر -
بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ٩٧.

وبالتهجين أو بالمحكية في أحيان أخرى، في الروايات الثلاث. وكانت أكثر حوارات (طشاري)، وبعضها في (غايب) بالمحكية، وقليلة جدا في (منازل الوحشة).

١ . ١ . ٢ . التهجين، مزج اللغة الفصحى باللهجة المحكية:
إن اللغة الصحفية هي التي تستخدم كلمات فصيحة، كثيرة الاستعمال في المحكية. وقد كانت اللغة الأدبية - سابقا - تميل الى استخدام المفردات الأقل استخداما، أو الأبعد عن الوعي اللغوي الشعبي. أما هنا، في هذه الروايات الثلاث، فنلاحظ - بتفاوت كمّي - مزج اللغة الفصحى باللهجة المحكية: "تفضلي، جففيها، اصبغيها، واجعلي منها أزرارا" (غايب: ٣٠)؛ حتى وإن كُتبت المفردات السابقة باللغة الفصحى - لأن المحكية لا تُكتب إلا بالفصحى - فإن قراءتها يمكن أن تكون بالمحكية، "واقفة على حيلها"، "يعني راح تشهريني بين أهالي الديوانية"، "أموت واندفن هنا ولا اتهجول"، "إن الشقّ كبير وإبرتنا صغيرة" (طشاري: ١٥،

٦٣، ٤٠). "أسمع خنينه"، "لم يبق منك غير عود يابس"
(منازل الوحشة: ٥٧، ٣٥).

١ . ١ . ٣ . ملفوظات المحكية:

وإذ لم تذهب الروايات الثلاث الى الاستخدام المطلق
للمحكية العراقية في الحوار - وظل التفاوت الكمّي في
الاستخدام موجودا: في (طشاري) و (غايب) أكثر مما في
(منازل الوحشة) - فقد جاء الاقتراب من المحكية بصيغة
أخرى هي استخدام مفردات أو جمل أو ملفوظات، في أكثر
من سياق، مع سياق حكي الراوية: "الطسات، تاليها...
الحبابة، مشخوطة، ديس، مايريدون فليسات، سودة بوجهي"
(طشاري: ٢٠، ٢٣، ١٩١، ١٤٧، ٩٧، ٢١٦). "الصاية،
التكه، المرحاض، القلم طوز" (غايب: ١٤، ٤٧، ٦٠،
٦٤). "كرعت، اللمبات، بقلوة" (منازل الوحشة: ٧٠، ٨٢،
١٩٥).

١ . ١ . ٤ . لهجات عراقية مختلفة حسب المدن:

ثمة اختلاف في المحكية العراقية بين كثير من المحافظات، وثمة تميزات هي الأوضح مثل لهجة بغداد، ولهجة الموصل، ولهجة الرمادي أو الغربية عموماً، ولهجة النجف، وقريب منها الفرات الأوسط، ولهجة البصرة، واللهجات الجنوبية الأخرى. كما يوجد فرق هام وواضح بين لهجة المدينة ولهجة القرية أو الريف. "غايب"، التي هي العنوان، وجاءت في المتن في سياق تفسير دلالتها ص: ٧؛ احتوت أيضاً على: "مدببة، حفنة، قبة الكيل، (غايب: ٤٣، ٦٧، ٨٦)، و "كاكا اسيس" (غايب: ٢٨)، التي هي لهجة الكردي حين يتكلم العربية. أما في (طشاري)، فتبدو الرواية قائمة على كرنفال لهجوي ولغاتي، من الفصحى إلى الشعبي إلى لهجات المسيحيين والموصليين والجنوبيين والمتقنين والمهنيين كالأطباء، وغيرها، مثل: "ويخليك على رأس ولادك، دختورة، ديرى بالك، عجية، ماسخة، ملصتك، هذولي ما ينسكغ معاهم، مصوية، الحمس، البوسات" (طشاري: ١٥، ٢٢، ٢٤، ٢٨، ٣٦، ٤٥، ٦٨، ٨٤، ٩٢، ١٨٥) وغيرها

كثير. ونلاحظ أن كتابة لفظة (رأس) وردت باللغة الفصحى، في حين تلفظ في المحكية (راس) بالألف، لا (رأس) بالهمزة؛ في محاولة الاقتراب من الفصحى، أو لاختلاط الوعي اللغوي/ التهجين. "أكركر" (منازل الوحشة: ٨٥).

١. ١. ٥. ملفوظات غير عراقية بواسطة غير العراقيين:

لم تحتوِ (منازل الوحشة) على شخص غير عراقي، ولم يكن في (غايب) إلا الفتاة الأردنية (رندة)، لكنها لم تتكلم بلهجتها، بل كانت وأبو غايب "يتكلمان لغة واحدة" (غايب: ١٧٠)؛ لاشتراكهما في المهنة الواحدة، أو لأن النص جعلها "تبتلع لهجتها الرقيقة" (غايب: ١٧٠)، لتتجاوز بالفصحى المفخمة: "لماذا لا تجرب هذا يا سيدي؟" (غايب: ١٧٠). أما (طشاري) - المستمرة في حالة الاحتفاء بالتعددية - فإنها جاءت بأكثر من شخصية غير عراقية، أهمها - في النص - الدكتور فرنجية، الذي يخاطبها سائلا: "وينك يا ورديي؟" فيأتي المقطع التالي على لسان الراوية معبرا عن وجهة نظر البطلة (الدكتورة وردية): "يعجبها اسمها على لسانه. ورديي."

مثل البنت الشلبي، عيونها لوزي" (طشاري: ١١٥). وكذلك شخصية الطبيب المصري، الذي سيكون زميلا لابنتها هندا في كندا: "مستعجلة ليه.. هو احنا ح نتطلق؟" (طشاري: ٢٢٢)؛ معبرا عن وعي لغوي باللهجة المختلفة.

١ . ١ . ٦ . ملفوظات آنية:

كرونوتوب^(١) رواية (غائب) هو بغداد في العقد الأخير من القرن العشرين، مع وجود اهتمام بتوثيق الظواهر الاقتصادية والاجتماعية - وحتى اللغوية التي سيأتي الحديث عنها لاحقا - ساعد في ظهور ألفاظ وأمثال مرتجلة ظهرت واختفت، أو أصبحت ذاكرة بسخرية مرة، مثل: "النقد المعروف بالطبعة السويسرية"، أو: "اليورانيوم المنضب"، أو: "أهل العمارة أصبحوا مثل الدولار، صاعدين نازلين"، و:

(١) كرونوتوب: طبيعة المقولات الزمنية والفضائية المعروضة والعلاقة بينها. ويحدد المصطلح ويؤكد على الاعتماد التام المتبادل بين الفضاء والزمن في أشكال التصوير الفني: ويعني حرفيا الزمان - المكان. ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٢.

"فرق البحث عن أسلحة الدمار الشامل" (غايب: ٦١، ٨٨، ١٩٤، ١٩٨).

وأتاح اتساع كرونوتوب (طشاري) ليشمل محافظات: الديوانية، وبغداد، والموصل، ولينفتح إطاره الزمني على أكثر من ستة عقود، أتاح ذلك مجالاً لتواجد مصطلحات تبدلت حسب التبدلات الكبيرة التي حصلت في البلد، وجعل مصطلحات العقد الأخير أقل استخداماً، مثل: "فلم تفجر الحزام، مفخخة، طائفية" (طشاري: ٢٠، ١٥٤، ١٧٢)، التي ترتبط زمكانياً ببغداد ٢٠٠٦. وورود مصطلحات أقدم زمنياً، مثل: "لم تعتبره وردية بدلاً عن ضائع" (طشاري: ١٦٧)، وهي تتحدث عن ولادة ولد للدكتورة وردية، بعد وفاة ولدها الأول وهو طفل، فنلاحظ حضور جملة (بدل ضائع)، المتعلقة بالأوراق الرسمية: الجنسية، شهادة الجنسية، دفتر الخدمة العسكرية، الخ، بصيغ مفصحة - مقصودة أو غير مقصودة - في سياق لغوي آخر بعيد جداً عن سياقه الأصلي. أو: "فلو كان في بغداد لساقوه إلى الجندية" (طشاري: ٤٤)، باستخدام المصطلح الذي اندثر (الجندية)

والدال على الخدمة الإلزامية في الجيش باللهجة المحكية، وفي اللغة الرسمية (خدمة العلم)، التي كانت سائدة منذ بداية تأسيس الدولة العراقية سنة ١٩٢١ الى سنة ٢٠٠٣.

وكان من المناسب لرواية (منازل الوحشة) أن تضمّ أكثر ما يمكن من تلك المصطلحات، لارتباط زمكانتها ببغداد - المحددة بعنوانات فصولها - منذ "مطلع ٢٠٠٦" الى "نهاية ٢٠٠٨" (منازل الوحشة: ٩، ٢٠١). وهو ما حصل فعلاً؛ إذ يمكن عدّ عنونة الفصول الرئيسة بأرقام/ تواريخ سنين - على أساس أن الرقم إشارة سيميولوجية تعمل على تنشيط مدلولاتها في أفق توقع القارئ: "٢٠٠٦، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨"، وعنونة الفصول الداخلية بـ "مطلع" و "منتصف" و "ربيع" و "صيف" .. وغيرها، من الألفاظ الدالة - ضمن هذا السياق - على التاريخ. فاحتوت على مصطلحات معاصرة كـ: "المثمنين: ص١٧، ص٣٢. انفجار: ص١٢، ص٣٧، ص٥٨، ص١٣٦. المليشيات المسلحة: ص٤٣. رسائل

التهديد: ص ٢٩ . موبائل: ص ٢٩ . التغيير: ص ٣٧^(١) .
حواسم: ص ٥٢ . الاحتلال: ص ٢٠ . الحجاب: ص ١١١ .
كواتم الصوت: ص ١٥٢ . القاعدة: ص ١٩٨ . اختطاف^(٢):
ص ٢٩ ، ص ٣٤ ، ص ٤٢ ."

١ . ١ . ٧ . لغة الإعلام الرسمي:

تشتغل مؤسسات الإعلام الرسمي على إقناع الرأي العام
بآرائها وقراراتها، من خلال إشاعة مفاهيم ومصطلحات
وصيغ كلامية، بواسطة مختلف القنوات الإعلامية: التلفزيون،
والإذاعة، والصحافة، فضلا عن توظيف الشعر والمسرح
والأغاني والأناشيد والتمثيلات..

ونعتبر آلية التكرار - النفسية - من أهم آليات العمل
الإعلامي، التي تؤدي الى التأثير، بأكثر من شكل: لاواعي،
اقتناع، سخريّة، وغيرها. وهي الأشكال عينها التي يعبر عنها

(١) وردت في سياق بعيد عن سياق المصطلح، ولكنه استخدام على أساس
العلاقة الزمكانية.

(٢) وردت بأكثر من صيغة لفظية.

الفرد.. والتي وردت في هذه الروايات، عن طريق التنفيذ الفردي، متعدد الطرق، والمتباين؛ فقد يبدو على لغة رواية (غايب) أنها تخاطب قارئاً أجنبياً، إذ تركز - وهو فضاء النص - على المضاعفات الاقتصادية والاجتماعية والصحية لحربي الخليج - الثانية بشكل أوسع - وللحصار الاقتصادي؛ لذا ورد فيها الكثير مما يتطرق لتلك الأمور، مثل: "إعادة بناء البنية التحتية" (ص: ١٠٣)، أو: "تناوله قصاصة مقالة [عبة نصية غير مكتملة، ولكنها تؤكد تأثير الإعلام] ... فنقول:

- مصنع الزجاج أطلق آلاف الألتار من الغاز السائل
إثر انفجاره.....
-
- وقصفوا مصنع الأسمدة.....
-
- وعليه تسرب الأمونيا في النهر" (ص: ١٤). و:
"حرب بعد أخرى في إطار من حصار محكم على اثنتين وعشرين مليون نسمة من ضمنهم أهل عمارتنا.

في الوقت الحاضر أصبح الطيران في الشمال والجنوب محظورا. السفر ممنوع. تضخم مالي مرعب. فقر مدقع. تدهور في الاقتصاد. تهاو للطبقات الاجتماعية. عطالة تفوق المنطق. كل هذا يحدث لأننا نملك ثاني أكبر احتياطي للنفط بعد السعودية.

هذا ما يقوله الإعلام" (ص: ٢٢).

فالكلام نص لمقالة، مضمنة في المتن الروائي، بطريقة تكشف عن طبيعتها اللاسردية، لقدرة الرواية على استيعاب أجناس كلامية مختلفة. ويعزز النص خطاب الرواية/ الرواية، بوعي لغوي للاختلاف، في الجملة الأخيرة المفصولة بسطر إخراجي. و: "أتعلم أن واحدا بالمائة فقط من واردات النفط مخصصة للتعليم حاليا تحت قرار الأمم المتحدة رقم ٩٨٦" (ص: ١٣٥).

بينما ندر ذلك التأثير في رواية (طشاري)، مثل: "حزب مشبوه" (ص: ٥٥). و: "القدس السليب... النكبة... النكسة... التحرير" (ص: ١٠٨)، أو: "الكيميائي المزوج" (ص: ٢٠٦).

أما رواية (منازل الوحشة) فقد ندر تأثير الإعلام الرسمي فيها - لأسباب تقع خارج اختصاص هذه الدراسة - وإن أمكن اصطياذ مثلين، هما: "ما سُمي إصلاحاً زراعياً" (ص: ٤٠). و: "صولة الفرسان" (ص: ١٣٠).

وفضلاً عن ذلك، فقد تعززت لغة النصوص السردية الثلاثة، بأشكال تعبيرية لهجوية أخرى، ك: تقريب العامية من الفصحى وبالعكس، واستخدام المصطلحات المهنية، للطب، وعلم النفس، والحلاقة (الكوافير)، وتربية النحل، ومصطلحات فنية/ موسيقية، ومصطلحات عسكرية، وأخرى للزهور.

تؤكد الملاحظات السابقة وجود التلاقح الثقافي - الاجتماعي، والميزة الطبيعية في التأثر والتأثير، والقدرة الواسعة للغة على تشكيل لوحة متعددة الألوان، لمواردها ومشاربها، وتوضح التباين في الكم والنوع للتجلي اللغوي بين الروايات الثلاث، وهو ما يطلق عليه باختين (التعدد اللغوي). وعلى الرغم من الإسهاب في الملاحظات السابقة، فإنها لم ترصد كل الأمثلة، ولا كل أنواع وطرق وأشكال التعبير اللغوية.

١ . ٢ . اللغة .. باعتبارها نظاما اجتماعيا:

تحتوي الروايات عينة الدراسة على مشتركات سوسيو - ثقافية، أهمها:

- النسوية: وتعبّر عن الاهتمام - وحتى الاحتفاء - بالمظاهر الأنثوية، من خصوصيات الحمل والولادة وتربية الأطفال، الى الملابس والعطور والزينة (الماكياج)، وكل ما يتعلق بالرقّة ورفض العنف، وغيرها، وتأتي هذه الميزة السردية متوائمة مع كون الراوي أنثى.
- طبقة البرجوازية الصغيرة، هي العينة السوسولوجية لمعظم شخوص الروايات، من تجار وموظفين وأطباء وأساتذة جامعات.. الخ، فجاءت روايات الدراسة بما يناسب تلك الطبقة من طقوس مخرمفة كالحفلات الخاصة، والاشتراك في النوادي الاجتماعية، وزاوية رؤية مناسبة لتلك العلاقات الاجتماعية، مع وجود شخصيات أقل أهمية من الطبقة الكادحة.

• تحظى شريحة المثقفين بحيز واسع من البنية السردية، فقد كانت الراوية في (طشاري) شاعرة، والراوية في (منازل الوحشة) مثقفة، وراوية (غايب) ذات مستوى ثقافي - لا يناسب سرديا كونها طالبة ثانوية - يجعلها تسرد معارف حرفية عن مرض الصدفية، والآثار، وتربية النحل، وحتى مهنة العرافة.

أما الاختلافات - قد لا تسمى هكذا لضرورات الغيرية السردية - التي تتعلق بالتعاطي الذي تفرضه طبيعة الموضوعات، والشخصيات، والأحداث، المختلفة، وما تربطها من علاقات سوسيو - لغوية، مع شبه توافق في (رؤية العالم)؛ فإنها - على الرغم من وجودها - تبقى خارج إطار هذه الدراسة.

وإذا ما كان المشترك الأول خارج إطار هذه الدراسة، وكان المشترك الثالث هو موضوع المبحث الأول من هذه الدراسة، فإن المشترك الثاني هو موضوع المبحث الثاني، المتعلق بالذاكرة اللغوية للشريحة السوسيو - ثقافية، التي تمثلها شخوص الروايات.

١ . ٢ . ١ . لغوية العلاقات الجنسية:

تشكل ظاهرة الزواج - وفق الأنظمة الشرعية/ الدينية،
والعرفية والقانونية المختلفة باختلاف المجتمعات الإنسانية -
وما تؤدي إليه من بناء أُسري، حجر زاوية في بناء
المجتمعات البشرية، وكانت حجر زاوية - أيضا - في
الروايات الثلاث؛ لكنها في (غائب) كانت علاقة - الخالة
وزوجها - تتسم بثنائية الحضور والغياب؛ لانعدام الهدف
الأهم لها وهو الإنجاب، واستبداله بالتعويض الاضطراري
(التبني)؛ مما أدى الى أن يشوب الملل تلك العلاقة: "إن
الزواج مثل الدانتيل.... جميل متناسق، فني، عندما ترينه
جديدا... لكن بعد أن تشتريه وتستخدميه.... تجددين انه
زخرفة مملة... سرعان ما تستهلك وتأخذ حافاتها بالاصفرار"
(ص: ٢٢٠)، والانشغالات الفردية، وصولا الى قلة الثقة:
"تطلب حجابا من أم مازن" (ص: ١٧٨)، والمراقبة: "وكنت
ألمحها بين فترة وأخرى تطل علينا من شباك غرفتي"، "كانت
تتحدث وهي تتفرج على مجلسنا" (ص: ١٧٧).

وهي - أيضا - في (منازل الوحشة) علاقة ضعيفة قائمة على ثنائية الحضور والغياب، بسبب الوضع النفسي المضطرب للزوج، والحالة النفسية المرضية التي يعاني منها الابن، والسفر الذي غطى أغلب المسافة الزمنية للعلاقة الزوجية. وما أظهرته لغة النص عن الغياب: "الكتابة صارت تبعده ذهنيا عنا" (ص: ٤٧)، و: "الطريقة التي تم اختطافه فيها خلفت فيه انسانا معطوبا" (ص: ٤٨)، الذي بلغ ذروته في: "المأزق الجنسي..... تكرر فشل محاولته لمرتين" (ص: ١٣)، الذي أكدت والدتها أهميته: "الرجل ينتكس بشكل عام من دون قضيبه وفلوسه"، و: "مباشرتها التي تصدمني فأفأطعها: والمرأة؟ تبتسم وتعيد على مسامعي بتهكم تكملة حكمتها المعهودة البائسة؛ الموضوع كله هنا، وهي تشير مجددا الى أسفل بطنها" (ص: ٧٤)، باستخدام مصطلح مكاني، محايت للغة الأسماء.

لكن (طشاري) قامت على علاقة ناجحة لزواج تقليدي، بين طيبة ملتزمة بالتربية العائلية، فلا علاقات حب لها قبل الزواج، وإن أحببت لا تفصح: "لكن شيئا فيه يقلب حالها

ويغيّر ألوانها. لا تجد الشجاعة الكافية لتعترف لنفسها بأنها معجبة به" (ص: ١١٩)، حتى تتحقق رغبتها بالزواج ممن أحبت، طبيبا كفوًا لها، تعيش معه حياتها بانسجام، وتتجب منه بنتين وولدا، تهتم بتربيتهم، مما يؤدي الى نجاحهم في حياتهم المقبلة.

وإذ لا يمكن اعتبار ما حصل مع الدكتورة وردية، ولا علاقتي (أبو غايب) بزوجته، و (أم سلوان) بزوجها، قصص حب؛ فيمكن القول بخلو الروايات الثلاث من ذلك النوع من القصص، وهي حالة عامة شائعة في الروايات العراقية، باستثناء ما يحسب على صورة الاستلاب وعدم التوازن، أو على الأزمة، كقصة الحب القصيرة جدا في رواية (الرجع البعيد)^(١).

إلا أن لغة الحب الأوضح في الروايات الثلاث، جاءت في نسق سوسيو - ثقافي طارئ، لا ينتمي الى لغة الرواية العراقية. فنعثر في (غايب) على لغة تفتقد للحفاوة، وتقتصر على لحظات، لا بداية لها ولا نهاية، في علاقة البطلة الراوية

(١) الرجوع البعيد، م. م، ص ٢٩ - ٣٢.

دلال مع المزدوج الشخصية - شخصية وقناع - عادل. بل إنها منظورة من زاويتين متناقضتين، فنقرأ: "تزامن لقائي الأول بعادل مع دراستي لـ FLAUBERT" (ص: ١٦٥)؛ ملاحظين علاقة "اللقاء" الأول بـ (فلوبير)، صاحب واحدة من أهم الروايات العالمية القائمة على علاقة حب من نوع خاص. لكن لغة الرواية تقوم بتطوير "اللقاء" الأول من خلال التواصل بلغة أخرى - سنتطرق لها الدراسة لاحقا - أو الخروج الى نسق آخر مختلف: "كم أنت بريئة يا دلال؟" (ص: ١٨٤)، و: ". أنت تخيفني.... لا توقعني في ما أنا في غنى عنه.... . تخافين من الخطأ؟" (ص: ١٨٦)، حتى تضيق دائرة التناقض الى: ". يعني: الدائرة مغلقة. . يا عنيدة، يعني دورة الحياة في الطبيعة" (ص: ١٨٧)، أو يلّمح اليها بالواسطة: ". صديقي أعجب بك. . عادل؟" (ص: ١٨٥)؛ أو الحلقة المرتجلة أو المحايثة (ص: ١٩٤ - ٢٠٣)، ومنها: ". أين الوشاح؟ . بجانبك. يبدو انه الشيء الوحيد الذي نزعته. . احرص، لا أتذكر ما حدث" (ص: ٢٠٣). ليعود التناقض - قصديا أو عفويا - من خلال: "سهرة أخرى يا إخوان؟" (ص:

(٢١٣)؛ الدعوة البريئة: "إخوان"! التي ستنتهي بما هو شبيهه بالاستلاب، إذ يقول عادل: "أنا لا أحب ما يعطى لي، بل ما أخذه" (ص: ٢١٣)، أو بما هو مختلف تماما، معززا بـ: "فكرت، لماذا لم تفعل MADAME BOVARY ذلك مع زوجها؟! (ص: ٢١٤)؛ حتى تفصح اللغة، أو تشف: "عندما مدّ عادل رأسه من الباب راحت العلكة تذوب في فمي" (ص: ٢٢٥)، فتذهب الى سياق مغاير، على الرغم من محاولة تدجينه: "المطر يتخذ أشكالا غريبة على زجاج النافذة.... توجه الى الباب، ولكن بدلا من أن يفتحه ويغادر أفضله ثم بدأ يقودني الى حيث نجوم الفضة دون مقاومة. نطوف: سناجب فتية... نلعب؛... يطلب مني زيت الزيتون... أرجل السرير ترتعش" (ص: ٢٢٦)؛ فتخلّت لغة الرواية عن كل ما يشوبها من توتر واضطراب، باصطناع "الطبيعية" لما يهول فقده، أو تصعب رؤيته بهذه البساطة؛ لأن: "الشيء لا يسبق وجهة النظر، بل إن وجهة النظر، على ما يبدو هي التي تخلق الشيء"^(١).

(١) علم اللغة العام، م. م، ص ٢٦.

خرق الثابت هذا لم يظهر في الرواية العراقية إلا من خلال الاستلاب أو قريبا منه، أو في منطقة وسطى، قائمة على لعبة سردية، صنعها روائي عراقي مقيم في الخارج - أيضا - هو سنان أنطون، من خلال وعي لغوي أقرب؛ إذ قامت لعبة الحب على علاقة مع أرملة: "فقلت إن زوجها توفي قبل شهرين". فمع "تلتقي في الخفاء والسر"، ومع أنهما كانا مخطوبين: "سمح لنا خاتم الخطوبة بحرية"^(١)، لا تقوم العلاقة بخرق، بل بالاستفادة من المخروق.

وإذ قدمت لغة رواية (غائب) قصة حب طارئة على النسق الثقافي، ملصقة بزمكانياتها، أقرب الى ثقافة (البوي فريند)، مبتسرة، لم تتل من الاحتفاء ما نالته الكثير من اللغات المنسجمة مع ثقافة زمكانياتها؛ فإن لغة رواية (طشاري) قدمت نموذجا صغيرا، منتميا الى نسق ثقافي مجاور - ثقافة المهجر - للنسق الثقافي اللغوي للنص، فقد حافظت لغتها - واحتفت - على النسق الثقافي التي تنتمي

(١) وحدها شجرة الرمان، سنان أنطون، منشورات الجمل - بغداد، ط ١، ٢٠١٣، ص: ٦٦، ١٥٤، ١٥٧.

اليه، وأكدت على سعة إطاره لوجود موارد تغذيته، لكن الحيز الجغرافي الذي انتقلت اليه الرواية مع بطلتها وراويتها، هو ما فرض لغة دخيلة على المتن: "العمة الآتية من بلاد لا تسمح بالحب" (ص: ٩٢)، متسقة مع النسق الآخر الذي تنتمي اليه اضطرارا، لتبَقَّ اللغة في منطقة وسطى بين الرضا والامتناع، لا يمكنها رفض ثقافة المجتمع الجديد، ولا الحاجات الغريزية الإنسانية، لكنها لا تتمكن من الذهاب أكثر من ذلك، كي لا يتشوه النسق الأصيل للمتن: "كلما جاءت كلثوم لزيارتهم، يجتهد اسكندر لانتشالها من جلسة النساء وتحويطها بخفة وسحبها الى غرفته. هناك دائما حجج مقنعة.... ووراء الباب يفعل معها ما يفعله الأولاد والبنات المتأرجحين بين المراهقة والبلوغ، الواقفين على فوهة الرغبة.... يحاول أن يمدّ يده الى ملتقى فخذها... . احبك.. يقولها بالفرنسية ويتهاوى معها على أرضية الغرفة، ... ويقترّب ليزوق الرمان... يرصدان بطرف العين باب الغرفة ويواصلان لعق الشهد الممنوع" (ص: ٩٣ - ٩٤).

في حين مرت لغة (منازل الوحشة) بعبثات أوسع، وحاولت تشكيل لوحة سوسيو - ثقافية، مفترضة اتساقا مع النسق الثقافي للمتن، أو مثاقفته، فيظهر - مع التأكيد على الابتعاد عن الابتذال اللغوي - الاقتراب من التفسير الفرويدي للعلاقات الإنسانية: "ألم تُرجع كل مشاكل الرجال والنساء الى الحرمان والفصل" (ص: ١٣٠)، و: "إنه محروم من الجنس يا ابنتي" (ص: ١٠٥)، في سياق تحليل الجدة للحالة النفسية لحفيدها سلوان، ولأن لغة شخصيتين مهمتين - الأب/ الزوج أسعد، والابن سلوان - في الرواية خرجت من الإطار الطبيعي الى إطار لغة الخلل النفسي: "يقيم أسعد في غرفة النوم، سلوان... من أزمة نفسية الى أخرى. الاثنان في ذهول دائم... والعجز ينال جزءا كبيرا منهما على مرّ الأيام. عجزٌ في التعبير، عجزٌ... هذا عدا عن المأزق الجنسي الذي كان يجعل الأول محتدما ويزيد من خذلان الثاني" (ص: ١٣)، لاسيما وأن الأول: "تكرر فشل محاولته مرتين" (ص: ١٣)، لذا يمكن أن يكون التفسير الفرويدي، وفاعلية تلكما الشخصيتين في النص، سببين دفعا باللغة الى الذهاب الى

مدى أوسع لتأكيد ذلك التفسير - العلمي - أو لتأثير النص
بتشكيلات صور لغوية جديدة على لغة الرواية العراقية أو
قليلة الظهور فيها.

أوجزت اللغة في التعبير عن وضع سلوان، وإن حاولت
بناء شخصيته عموديا، ولم تكتفِ بالإيحاء الذي لا يفصح
عما وراءه أحيانا، بل لجأت الى إستراتيجية تقسيم الحدث/
المعلومة، ليس من خلال حكي النص، وزمنيته، بل حتى من
خلال تعدد حكيه، وزاوية النظر اليه: "عندما ودعت سلوان
في صيف ١٩٩١ مع أبيه وكانا ذاهبين الى عمان" (ص: ٢٤)،
هكذا تقول الراوية، في حكي بداية الأزمة النفسية التي
يعاني منها سلوان، ثم تضيف: "لم يمض وقت طويل... حتى
انكس.... علمت فيما بعد أن ثلة مراقبين مزعجين ضايقته
في الفندق ومرض على إثرها." (ص: ٢٥)، وتحاول أن تقدم
القصة دون توضيح: "واجه أمرا صعبا ومخجلا" (ص: ٢٦).
فيمكن للتأويل أن يذهب الى احتمال يتعلق بفعل جنسي، إذ
لا دليل لغوي - سوى "صعب" - إلا "مخجل". حتى ينتقل
الحكي - في محاولة غير مكتملة لبناء تعدد روائي - الى

سلوان، في الفصل الوحيد المحكي بواسطته: "كنت لوحدي... عندما تحرك المفتاح في قفل باب الغرفة ودخل ولدان لم أرهما من قبل... فدخل الثالث... تقيأت في صالة استقبال الفندق... حتى وصول أبي. أخبره... أنهم طردوا الأولاد الكلاب من الفندق وهو يعتذر لما حصل" (ص: ١٥٩)؛ فلا يفصح النص، وإن كان يشير وبغموض: "تلح أُمي بالسؤال... قلت لها... إن الأولاد لم يقتربوا مني" (ص: ١٥٩)، أو من خلال: "الصورة القذرة لأولاد الفندق... بمشاركتهم فعلهم القذر" (ص: ١٦٢).

هذه اللغة نادرة الوجود في النص الروائي العراقي، وإن وجدت فإن التناول السوسيو - ثقافي لها يفرض ذلك الإيجاز والإيحاء، والابتعاد الى مسافات شاسعة عن الإفصاح.. لتظل بعيدة عن التأكد، حتى مع: "صديقك هذا مثلي، هومو" (ص: ١١٠)، التي جاءت في استباق مبكر قليلا، وفي سياق آخر، يبقي الأمر غير متأكد منه.

ومع حصر هذا الاختراق الفريد من نوعه، في ذلك الظل من الشك، وعدم وضعه في تصنيف وتجنيس دقيق،

فإنه يتكرر في ثلاثة مواقع سردية أخرى، مختلفات في السياق والمنظور الثقافي، فيأتي الأول في لغة شعرية، تسمو على الملموس الى المحسوس، بالمزوجة مع موسيقى بيتهوفن، وهو يصف، من بعيد، علاقة فراش الزوجية: "تمددت الى جانبه في الفراش... يقول إن لحنا يركب رأسه حالما كنا نبدأ بممارسة الحب... إنها السمفونية التاسعة لبيتهوفن، تبدأ العزف في رأسه، وهي التي تقوده. كان يستهلها بعربي في الحركة الأولى... ويركض مثل طفل في بستان" (ص: ٥٢ - ٥٣)، في مشهد يمزج بين ذكرى ناجحة ومحاولة آنية يشوبها العطب، وفي مزج لبراءة أنثوية تتكلم لاحقا بفعل فردي، وأخرى ذكورية تستبطن ذكرى: "أمه التي تسأل عنه ولكنه نعس بدغدغة النسيم" (ص: ٥٣)، تساعدنا براءة أخرى من: "القوة والعظمة والحماس في مقطع الختام هو ما يأخذه حثيثا الى منابع الرغبة، كما بيتهوفن الأصم" (ص: ٥٣)؛ مما يجعل المشهد مركبا من صور لغة الشعر والموسيقى والبراءة الإنسانية وطبيعتها.

أما الموقع الثاني، القائم على الغياب، والمتطور عن إشارات صغيرة وردت في ثنايا النص السابق: "يعيدني الى الورااء.... الى اكتشافي لنفسي... قبله كنت... عندما تتملكني رغبة في تقبيل رجل لي. عندما تجتاحني وحدة ويحتبس في داخلي شوق غامض الى حضن دافئ... عندما تصعد وسوسة أحاديث البنات... أتأمل حينها عارية لأتحسس جسدي الذي لا يلبث أن يتمادى برغباته... أقاوم الخوف الذي كان يبعد يدي العنيدة ويبتتر الإحساس لدي" (ص: ٥٢ - ٥٣)، يعود الى الفردانية، من خلال سؤال الإحساس بالعجز، أو التعاطف: "ماذا عنك؟.... أقول له سأتدبر أمري" (ص: ٥٤)، أو الى اللغة البريئة، أو العابرة الى ما لا يتعلق بالسرير.. هذا النسق اللغوي المتردد بين سياقين ثقافيين، سوف يعبر عن نفسه بما لا يبتعد كثيرا عما سبق من الغموض والإيحاء: "راحت يداي تتحسسان صدري العاري،.... أطراف أصابعي تلامس حلمتي، تفركهما،.... والرغبة التي تجتاحني مفاجئة مستعرة،.... تتزلق يدي ملتبهة تحت السروال، يئن جسدي للعنف، يريد الأذى،... أفرط

بفعلي، بعريقي، بلزوجتي،... لأراقبني وأنا أسحق الرغبة
المبكية... " (ص: ١٥٠).

وتميزت لغة الموقع الثالث بالإفصاح والتحرر، وبالنزول
من برج الأحاسيس والموسيقى، الى قاع الرغبة ولغته - وإن
كانت توأما لما في الموقع الأول - قائمة على رؤيتين،
متناقضتين؛ وسبق أن عرفنا أن "وجهة النظر هي التي تخلق
كل شيء"^(١)، أولهما لغة الكاتب - لأنها نص متخلل -
والثانية لغة الراوية التي انتقلت الى الموقع المقابل في عملية
الاتصال، وهو موقع المتلقي/ القارئ. هذا التناقض وتعدد
الروي، وثنائية وجهة النظر، خلق حوارية تفترض تعددا
لغويا. ولأن دفة الروي بيد الراوية الأصلية في النص، فإن
القراءة/ وجهة النظر جاءت قبل النص المتخلل، وتوشّت
عتباتها بنقوش ما يشبه الأحكام الأخلاقية: "التقطت عيناى
بعض الكلمات الشاذة الغريبة فأخذتُ بقراءة الأسطر سريعا"
(ص: ٢٠٣)، وذلك بعد أن كان دافع القراءة ضعيفا: "عيني
مرّت سريعا على الأسطر" (ص: ٢٠٣). فينفتح أفق القراءة

(١) علم اللغة العام، م. م، ص ٢٦.

بمعية الراوية، وهي تقوم بوظيفة مناقضة لوظيفتها الأساسية: "دخلت زوجة الجار لتسأل عن زوجتي" (ص: ٢٠٣)، لترتفع وتيرة اللغة، وتصف بوضوح، بل تسترسل في الوصف؛ لأنها تعبر عن وجهة نظر رجل، وهو يرى "الثوب الجيرسيه المزهر الذي يرسم منحنيات ظهرها والخصر... يجعل زهوره تتجرد أمامي" (ص: ٢٠٣)، وصولاً إلى: "الشهوة تأكل جسدها وجسدي" (ص: ٢٠٥)، حتى ذروة الإفصاح في: "وأنا أقدف بين فخذيهما" (ص: ٢٠٥). فجاء الوضوح المستغني عن الشرح أو التأويل متناغماً مع رد الفعل والتناقض اللغوي بين الراوي الأول/ الزوج، والراوية الثانية/ الزوجة، التي تعود إلى رؤيتها واصفة حالتها بعد الانتهاء من قراءة النص: "كأن خرطوماً أدخل في فمي" (ص: ٢٠٥).

فإن كان الموقعان الأول والثاني نادريين أو غائبين في اللغة الروائية العراقية، وإن كانا ليسا جديدين على لغة الرواية العالمية، وحتى العربية - وإن اعتبرت خرقاً ثقافياً وخروجاً على المؤلف - لانتماهما إلى نسق الخطاب النسوي ما بعد

الكولونيالي، فإن الموقع الثالث، قابل للحضور قليلا، وبصور مقارنة لهذه الصورة.

١ . ٢ . ٢ . سردية الخمریات: الوظيفة والتوثيق واللاإحتفاء

تمتد هذه اللغة عميقا في تاريخ شعري لا يضارع عالميا، هو تاريخ الشعر العربي، وتأخذ قسما تجنيسيا فيه.. وإن كان التناول السردى - عالميا وعربيا وعراقيا - لهذه اللغة يتمتع بانفصال نوعا ما أو اختلاف، لكنه منتشر في عدد كبير من الروايات. ويلاحظ على تلك اللغة جنوحها الى زاوية الانكسار أو الهزيمة، والهروب مما لا تستطيع النفس تحمله، أو ما لا تستطيع أن تحله من إشكاليات. وثمة ثلاثة أشكال من التناول، في هذه الروايات الثلاث، تتباين نوعا وكما، وتتسق أو تحاith النسق السوسيو - ثقافي.

فقد اقتربت (طشاري) منها همسا، ولم تمسها حتى، بل أشارت اليها من بعيد، بعين ليس من لا يحتسيها فحسب، بل بعين لا تراها تقريبا. وجاء تناولها من خلال ثلاثة أنساق

ثقافية، وباختصار شديد يتناسب مع محدودية هذا النسق الثقافي:

١. "ثريا تتقع الفسيفس"^(١) بالنبيذ" (ص: ١٣٨)، لغة الطبقة البرجوازية والحياة المخملية التي تتعلق بجزء صغير من المسيحيين، جاءت مع أحد ممثليهم من لبنان، وحصرها النص في هذه الزاوية فحسب.
٢. "ينتشي أبو يعقوب بالعرق الزحلاوي" (ص: ١٣٨)، فتعود اللغة الى محليتها، مكتفية بهذا الاختصار، وذاهبة الى تأكيد عدم الملائمة: "يجبرها" (ص: ١٣٨)، في المشهد اللغوي عينه والنسق الثقافي ذاته، الطارئ والهامشي بالنسبة للمستمر والعام.
٣. "يشرب المحتفلون نخب ١٩٦٠. إن دماء جديدة آتية" (ص: ١٣٨)، فلم تفلح لفظة (المحتفلون) في إضفاء جو الاحتفاء على هذه الصورة اللغوية لأنها استشرفت لونا فائق القسوة.

(١) الفسيفس: لفظة عراقية محكية، تعني الديك الرومي.

وفي (غائب) يلاحظ ورودها بحيادية، دون ارتباك أو احتفاء: "وضع عادل القارورة على الطاولة: ثلاثة أقداح عرق تتحول من سائل شفاف الى حليبي كثيف" (ص: ١٩٧). ف جاءت لفظة (قارورة) من سياق مغاير للسياق اللغوي العام الذي يستخدم لها اللفظة المحكية: (بطل)، ولم يتطرق الاحتفاء العام في الرواية باللهجة المحكية والأمثال والأغاني الى مصطلح (حليب سباع) الشائع، والذي يطلق على هذا النوع من الخمر. أما السياق المضطرب - سبق لهذا الاضطراب أن أعرب عن مقدماته من خلال لغة، هي لغة النص كله، تنتمي الى مستوى تعليمي عالٍ، لكنها مستخدمة من قبل فتاة في المرحلة الثانوية! - فهو مشاركة فتاة في نهايات دور المراهقة لشابين، وفي مكان غريب ثقافيا، شربهما الخمر، والعرق تحديدا. ثم تتكرر هذه اللغة - لمرّة واحدة فقط - بشكل يزيدّها تناقضا واضطرابا ثقافيا:

"- سهرة أخرى يا إخوان؟

- إن كنت ترغبين في ذلك" (ص: ٢١٣).

في دعوة - من الفتاة/ الطالبة الجامعية - تستعير صفة
البراءة، وتتناقض مع ما يليها:

"... كان ذلك العرق للمبتدئين.

- ليست هذه أول مرة أذوق فيها هذا المشروب!" (ص:

٢١٣).

حيث أن تلك "المرّة الأولى" لم يسبق للغة النص أن
أفصحت عنها سابقا، ولم يأتِ النص بهذه اللغة ضمن حالة
من الاحتفاء أو الاهتمام، بل جاءت في خضم لعبة غير
مقنعة لغويا، وثقافيا، وإن أصبحت عونا للعبة سردية
هامشية؛ لأن النص قدّم الفتاة بصورة الالتزام، منتمية الى
نسق ثقافي فيه الكثير من المحلية، حتى انه يتهرب من
التوتر اللفظي، والاقتصار على: "بدأت الأشياء من حولي
ترقص" (ص: ١٩٧)، ولتحيل لفظة الرقص، المتعلقة بالأنثى
أكثر من تعلقها بالذكر، على نديمها الذكر، أو غير المكتمل
الذكورة حسب النص.

هذه الصورة اللغوية - بكل جوانبها - إن لم تكن
الوحيدة فهي فريدة في السياق الروائي العراقي.

والصورة اللغوية في (منزل الوحشة) جاءت باقتراب من الصورة الروائية العراقية المتواترة، صورة الهروب والانطواء وعدم القدرة على التواصل الاجتماعي واللغوي مع الآخرين، وهو ما اهتمت به كثيرا لغة هذه الرواية، وفي ثلاثة انساق ثقافية تتناقض مع بعضها:

- "بدأت أخزن زجاجات الكحول له" (ص: ٥٩)، والهاء في (له) تعود على الابن سلوان. ولأن لفظة (الكحول) أساسا مصطلح علمي، فقد ورد مناسبا للسياق: "وجدتُ طريقة أخرى لها تأثير مخالف للحبوب، وهي أهون شرا" (ص: ٥٩). وتقصد بالحبوب الأدوية المستخدمة في علاج الأمراض النفسية. فضلا عن الوعي اللغوي بالنسق الثقافي: "وهي من المحظورات" (ص: ٥٩). مما جعلها من بقايا تقليد مخملي مندثر: "تسينا الركن الذي احتله البار... واختصر بمرور الوقت الى قنينة أو اثنتين تخبآن خلف الكتب للضيافة النادرة، حصل سلوان ما أن شبَّ على الإذن منّا للوصول اليها" (ص: ٦٠)، متعلقا بما سبق اعتباره

دواءً، من خلال التماس العلاقة: "أقرر طريقة العلاج والمشروب الأفضل" (ص: ٦٠)؛ مع بقاء هذه اللغة غريبة، لاسيما بين الأم والابن، واستخدام المصطلح الأكثر عمومية (قنينة).

• "تركتُ عن عمد كل شيء على حاله أمامها على الطاولة.... ما توصلنا اليه أنا وسلوان... أسرارنا... كان الكأسان والقنينة أمامي على الطاولة... وكنت أرشف من بقايا كأسه" (ص: ٦٩). اللغة تكشف عن اغترابها الثقافي، من خلال أم البطلة/ الراوية: "ستدمرين نفسك وتدمرينه معك.... وان شربي للكحول لا يليق ببنت مؤدبة" (ص: ٦٩ - ٧٠). ثم تؤكد اللغة تناقضا من خلال رؤية أم البطلة - السابق ورودها - ورؤية أبيها: "تذكرت أبي الذي كان يحلو له أن يستمتع بكأس صغير في المساء"، تلك الرؤية التي تفترض خصوصية هذا النسق، وانقطاعه عن البنت: "عندما يطمئن الى أنني في طريقي الى غرفتي" (ص: ٧١). حتى وإن: "أسعد كان يحرص على مشاركة

أبي كأسه بين الحين والحين بشروط تكاد تتشابه" (ص: ٧١)، الذي يؤكد الاختصاص الذكوري، الذي تتمسك به: "بشروط تكاد تتشابه"، وبقاء اللغة بعيدة عن الوصف والاحتفاء، ووقوفها في - فضلا عن الدواء - منطقة الانتهاء: "أنهض بتعب لأجمع أكواب الشاي وأقداح الشرب" (ص: ٨٩)، وتكرار الرفض: "ترى أن عليه أن يبتعد عن الكحول" (ص: ١٠٦)، فضلا عن الابتعاد عن الألفاظ الخاصة - لحد الآن - الذي يجعلها نسقا ثقافيا طارئاً.

● المرحلة الثالثة تبدو هي مرحلة الاعتياد، أو العناد: "صبيت كأسين" (ص: ١٠٩)، البطلة/ الراوية مع الطبيب الذي له علاقة صداقة مع العائلة، وعلاقة مساعدة طبية؛ لكنها تبقى ضمن المرفوض: "رفض سلوان التحدث معي في اليوم التالي" (ص: ١٠٩)، و: "أخفت أمي كل أثر للكحول في زوايا البيت" (ص: ١٣٩)، و: "يوصيني الدكتور حسام بتقليل الكحول، مفضلاً امتناعي عن تناولها" (ص: ١٧١)،

الآتية من متخصص. لكنها ستعود مع (صوت)
الابن: "وقعت عينها للمرة الأولى حينها على قنينة
الشراب" (ص: ١٦٣)، متناقضة مع أولى علاقات
الاستشفاء بالخمير - اللفظة التي لم تستخدمها لغة
الرواية - بين الأم والابن. ومن خلال حكي الرواية/
البطلة مقتربة من الإفصاح، أو الاحتفاء: "استدرت
لآتي بزجاجة الويسكي" (ص: ٢٠٦)، و: "اخترت
كأس الويسكي الكريستال... كريستال (موسر)
المفضلة لدى أبي... اقتناه في إحدى سفراته الى
براغ" (ص: ٢٠٦)؛ للإبقاء على النسق الثقافي
المخمل، المحدود التناول في لغة الرواية العراقية!

٢. اللغة المتخلّلة:

الميزتان الأهم للرواية: إنها جنس غير مكتمل الصيغة
البنائية، وإنها قابلة لاستعارة أجناس لغوية أخرى والاستفادة
منها. تلكما الميزتان هما اللتان تسمحان لدخول نصوص أو
ملفوظات؛ تؤدي وظيفة ما في النص السردية، وهذا الدخول

يأتي بأكثر من طريقة، منها: دخولها في سياق الحكى، أو تخللها الحوار، أو غيرها، لكنها ستظل غريبة عنه من حيث انتمائها الى أنظمة لغوية مختلفة، أو الى نصوص أخرى - يمكن أن تكون سردية - منها:

٢. ١. أصوات^(١) النص الروائي:

يمكن اعتبار الحوار نصا لاسرديا، تستعيه الرواية من الدراما، ولا تخدش هذه الاستعارة صورة البناء الروائي؛ للأسباب مارة الذكر. ف "غالبا ما يبدو الحوار في النص الروائي كجنس متخلل ومعزول بين علامات طباعية"^(٢). ولا يقوم اعتبار الحوار نصا لاسرديا على الاختلاف المفترض بين كلام الشخصيات وكلام الراوي؛ لأن "التنوع

(١) استخدم مصطلح (أصوات) هنا بدلالته اللغوية الصحيحة، وهي: كلام شخصيات الرواية، فقط. بعيدا عن دلالاته على وجهة النظر أو على الحكى، المستخدمتين في الدراسات النقدية العربية والمعربية، وقد سبقت الإشارة الى اعتراضى على ذلك.

(٢) النص الروائي تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ت: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ١٩٩٩، ص ٤٩.

الكلامي الاجتماعي هو الإدراك المتناقض للعالم والمجتمع الذي يوزع الموضوع الروائي أوركستراليا، ويدخل الرواية إما كأسلبات للغات الأجناس والمهن واللغات الاجتماعية الأخرى، وهي أسلبات غير شخصية لكنها واعدة بصور المتكلمين^(١)، وهو ما يعزز - أو يفرض - وجوده للسبب الآتي عينه: المبدأ الحواري في الرواية.

والحوار، باعتباره كلام الشخصيات - غير الراوي دائما - هو ما قصده باختين بمقولة (الأصوات)، بافتراض خصوصية الأنماط الكلامية، وتعدديتها، بتعدد الأنماط الاجتماعية والايديولوجية لشخص الرواية، وهكذا يدخل التنوع الكلامي... فيتجسد ماديا في صور المتكلمين^(٢)؛ وهو ما تسبب في اجتراح - غير دقيق - مقولة تعدد الأصوات. سوف تستعين هذه الدراسة بأمثلة ثلاثة مختلفات الوظيفة السردية - بقصدية الاختيار - في الروايات الثلاث:

(١) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة

الثقافة السورية - دمشق، ١٩٨٨، ص ١٠٨.

(٢) م. ن، ص ١٠٩.

فمن (غايب) تكون لغة شخصية (سعد) "المالك الجديد للشقة الأرضية" (ص: ٩٦)، هي النموذج، ووظيفتها السردية هي الحوار - فحسب - مع أكثر من شخصية روائية:

١. "كوّر شفّتيه قائلًا: . كوافير" (ص: ١١٥).

٢. "رمى ابتسامه خبيثة باتجاهي: . إذن تعرفين القصة. .

..... حمادة ابن الأستاذ، من السيدة الأرملة.

هذه أخبار الطرق الخلفية..... لماذا يناديك

سوسو؟ . اسم الدلع" (ص: ١٣٣).

٣. "قال بلهجة لبنانية: . أهلين. يا ماما عادوا!

. وأنت جبان. . اعترف" (ص: ١٥٥).

في النماذج الثلاثة من كلام حلاق السيدات (سعد)

صفات مهنية، تتحول الى صفات اجتماعية، أكدت غرابتها

لغة الرواية مسبقا: "لم يرق لي صوته في الوهلة الأولى.

كانت نبرته وكأنها زبدة هولندية سائحة" (ص: ١١٣)، فضلا

عن الوصف الذي يسبق جملة الحوار.

وفي (طشاري) ثمة أكثر من - نص لاسردي^(١) - رسالة، محملة بكلام شخصية الطبيبة هندة ابنة الطبيبة وردية الى أمها، لذا فإن الاختيار وقع عليها لاختلافها الوظيفي واللغوي:

١. "كم أحتاج للحديث معك، كتابةً، لأنني ما كنت أجرؤ أن أحكي لك مواجهة، كلّ هذا. تبقيين أمي وأبقي أخرجك منك. بل أستغرب أننا لم نتحدث، من قبل، كطبيبتين تتداولان في شؤون الأمراض والتشخيصات المرضية" (ص: ٥٦). صيغة المخاطبة اقتربت من لغة الدراما وابتعدت عن لغة السرد، يعززها انتقاء الحدث. كذلك دلالات "ما كنت أجرؤ... و" "أبقي أخرجك منك"، و "لم نتحدث، من قبل، كطبيبتين"، الكلامية المختلفة عن لغة الراوية - التي تقمصت غالباً وجهة نظر بطلة القصة الأم الطبيبة وردية -

(١) على الرغم من وجود روايات قائمة على رسائل متبادلة، أو رسالة واحدة الى قارئ مشخص في النص، تسمى الرواية التراسلية، ولكنها تبقى ذات شكل لاسردي ومتن سردي. في رسائل هندة الى وردية بشكلها الأصلي لالاسردي، ولكن منها يحتوي على الكثير من المقاطع السردية.

وهي تؤلف بين ثلاث وجهات نظر، لأن: "كل لغة لا تتكشف في فرادتها إلا اذا قرنت بكل اللغات الأخرى التي تدخل في نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية. إن كل لغة في الرواية هي وجهة نظر" (١).

٢. "أنهيت هذا الصباح الامتحان الثالث والأخير لتقييم المستوى. وطوال سبع ساعات كنت مثل قطعة الثياب التي تدور في الغسالة الكهربائية،... كنتُ أدرس على قدر ما يسمح به الوقت ومشغل البيت والولدين.... هل أنتِ مستعدة لتكوني جدّة للمرة الثالثة؟" (ص: ٢٠٣)؛ حيث تتضح سردية النص لامتلأه بالمعلومات، وحتى المعلومة التي تأتي على شكل سؤال.

واحتوت (منازل الوحشة) على صوت وحيد - لو تكرر وأضيف له صوت آخر لأمكن للرواية أن تكون متعددة الرواة - مختلف شكلا ومضمونا عن صوت الراوية/ البطلة، هو -

(١) الكلمة في الرواية، م. م، ص ٢١٥.

التتمة السردية والحكي بوجهة نظر أخرى - صوت سلوان
ابن الراوية/ البطة:

١. "الطريق الى الأردن كان طويلاً.... أتلفت من حولي
بخوف. لم أجد أحداً... فكّرت بأمي... ظهر خيال
أبي خلف النافذة بعيداً فبكيت" (ص: ١٥٧، ١٥٨).
فنقرأ لغة طفل، يمر بتجربة السفر والوحدة والبعد عن
أمه لأول مرة.

٢. "وفاء المستحمة للتو دوما ظلت الوحيدة التي كنت
أتخيلها لصقي تحت اللحاف طوال سنين مراهقتي"
(ص: ١٦١). تغيرت اللغة، أو كبر عمرها نسبياً.

٣. "أسل لنجعل ثوبك الزهري حديقة ندوس على
عشيبها،.... سيكون هذا طقسنا الليلي، الصباحي،
هذه رحلتنا لنصل الى بعضنا، انك تشفيني...
اصعدي أكثر فأكثر،... لتذيني بمائك الحار جليدي.
اشعر بالتحامنا" (ص: ١٧٨)، فتنطور اللغة، وتبلغ
الاستشفاء، بمساعدة النصف الآخر، وصولاً الى ذروة
المعرفة، والنشوة. وهذا النص سردي بلغة شعرية، تنم

عن اضطراب، وصراع، وتسريب لأحداث، خجلت
من الإفصاح عنها.

النصوص الثلاثة السابقة، تختلف في الشكل والوظيفة
والطبيعة الاجناسية؛ ولكنها أصوات - على أساس أن
الصوت لغة - تنمو من خلال بذور اختلافها، مع شخصيات
نصوصها، كل على حدة.

٢ . ٢ . الأمثال باللهجة المحكية:

وهي نصوص تتميز بأقدميتها على النص الروائي،
وعُموميتها، أي شيوعتها - كنص لغوي متعدد الأصناف -
بين عامة الناس، وانتسابها اليهم بالولادة. وعلى الرغم من
وقوعهم على الهامش، أو بسبب ذلك، فإنهم أنتجوا لغة/ لهجة
خاصة بهم، ضمن نسقهم الثقافي المتمتع بخصوصية.

حفلت الذاكرة اللغوية لرواية (غايب) بعدد غير قليل من
الأمثال الشعبية، مثل: "مد رجلك على قدر غطاك" (ص:
١٤٠)؛ الذي لم يحافظ على صيغته الأصلية: "مد رجلك
على كد غطاك". و: "اجاك الموت يا تارك الصلاة" (ص:

١٩٢). أو أبيات من الشعر الشعبي المتداولة بكثرة: "شفت شواربه وتغزرت بيه.. ولو ما شواربه ما جنت الفيه"، (ص: ١٨٨)، الذي اعتري إحدى كلماته الخطأ المطبعي، وصحيحها: "تغزلت". وأبيات من الشعر الشعبي سارت مسار المثل لاحتوائها على حكمة: "خل نفسك بعز دوم بالك تذالها.. لا تطلب الحاجات إلا من اهلها" (ص: ٢٠٧). أو ما يمكن أن يصنف على الأمثال الشعبية، لأنها من المقولات الهزلية التي يتداولها الأطفال: "أسود، أسود، مثل القير، يقفز قفزات الخنزير" (ص: ١٠)، مع ملاحظة محاولة تفصيح اللهجة المحكية حين كتابتها.

وتواترت في رواية (طشاري) الأمثال الشعبية، مثل: "حجارة اللي ما تعجبك تفجحك" (ص: ١٠). أو: "لا يبيلون على يد مجروح" (ص: ٥٩)؛ المكتوب باللغة الفصحى^(١). و: "اللي تعضه الحيه يخاف من جرة الحبل"، (ص: ١٤٤)، الآتي في متن السرد دون أقواس التنصيص. وشبيه بها كلام حديث نسبيا، قائم على الاستعارة: "شالوا الجتري وعلكوا"

(١) باللغة الشعبية: ميبيلون عله ايد مجروح.

(ص: ١٧٠). أو كلمة لتواترها صارت مثلاً: "عَلُكْتُ" (ص: ٣٥). وضمت مثلاً بالمحكية الشامية: "مش كل يوم زلابية"، موضحاً ذلك في المتن: "وعلى حدّ قول غسان الفلسطيني" (ص: ٢٢٦).

أما في رواية (منازل الوحشة) فقد كانت قليلة، مثل: "لم يبق منك غير عود يابس" (ص: ٣٥)؛ المكتوب بالفصحى، و: "بعد خراب البصرة" (ص: ٥٢).

٢. ٣. الأمثال باللغة الفصحى:

وهي نصوص من أصول مقدسة أو من خطب أو ما شابه ذلك، ولكنها كانت في (غائب) قليلة: "كذب المنجمون ولو صدقوا"، وهو آية قرآنية كريمة، يؤكد النص قدسيته بـ "صدق الله العظيم" (ص: ٤٩).

أما (طشاري) فقد احتوت على عدد أكبر، ك: "تقدرون وتضحك الأقدار"، و "الخير في ما اختاره الله"، "العبارتين اللتين اتخذ أخوها منهما شعاراً للحياة" (ص: ٣٣). و: "كالأيتام على موائد اللئام" (ص: ٧٧). ويلاحظ مجيء

الأمثال دون أقواس التنصيص. أو يأتي المثل بصيغة جديدة،
نتيجة للتسريد: "قلنت ما لا يرضيني" (ص: ١٨٩).
وقد خلت (منازل الوحشة) منها!

٢. ٤. اللغة العلمية:

احتوت (غايب) على نصوص كثيرة العدد وطويلة، مما
يتعلق بمرض الصدفية (ص: ٢٠، ١٧٣، وغيرها)، أو
بالآثار (ص: ٢٢، وغيرها)، أو بالخياطة (ص: ٢٩
وغیرها)، أو بتربية النحل: "بحثت عن واجباتي في كتيب
أخضر تعثليه صورة نحلة صغيرة. ... قرأت: تعتبر
الشغالات الطبقة العاملة داخل الطائفة... (ص: ١٢٢).
وهي، وإن أتت هنا بصيغ نص منقول، فإنها تأتي غالبا في
المتن، بصيغة المقالة. ويلاحظ على تلك النصوص أنها
كثيرة منتشرة، شكلت (وقفه) في حكي النص.

ولأن بطلا (طشاري) طبية نسائية، فقد حفلت بالكثير
من المعلومات عن المهنة، ولكنها لم تكن علمية بحتة، بل
عن العمل (التنفيذي) للمهنة: "فحصتها وردية فحصا خارجيا

وهبط قلبها. مدت يدها باحتراس في المهبل فوجدته... " (ص: ١٦١). وتواترت فيها الألفاظ المهنية، حتى أن الوعي الحرفي يمتزج بالوعي اللغوي ليؤدي الى: "لم تحب وردية أن تُسمى الحبلى مريضة. إنها لا تشكو فتقا... بل تأتي متوجة بتلك الهالة التي وصفتها كتب الطب بأنها افتخار الحمل" (ص: ٤٧)؛ مستعيرة هذا التعبير النادر الاستخدام في اللغة الروائية، واللغة عامة.

أما (منازل الوحشة) فقد تواترت فيها النصوص القريبة من النقد الفني، والموسيقى تحديدا، ليس على لسان الراوية البطلة فحسب "تؤذن الموسيقى المنطلقة من غرفة سلوان بعودة الكهرباء. إنها الأغنية التي تبدأ بالمقطع المنذر لشوبرت فينقبض صدري... يتردد الصدى الاوبرالي في أرجاء البيت الخالي الذي يمهد لتراجيديا مخيفة. يطول هذا المقطع الذي أحتمله بالكاد كل مرة وأنا أتقرب الانعطافة الحادة في الاحتدام والقوة الى الهدوء واسترجاع الأنفاس، أتوقع ضربة تحل إثرها موسيقى حاملة يتم الإعلان فيها عن اجتياز حالة صعبة" (ص: ١٠٤)، بل وحتى على لسان ابنها

سلوان "الخلفية لكونسيرتو باخ"، و: "شويرت يدخل في ضرباته الأولى ذلك الليل المعتم" (ص: ١٦٩). وعلى الرغم من اقترابها القليل من التحليل، فإنها عملية تواصل أو مقارنة أو هروب من مشاعر ما.

٢ . ٥ . المقطوعات الشعرية أو الغنائية:

لم تحفل (غايب) بنصوص شعرية باللغة الفصحى، باستثناء نشيد يتعلمه الأطفال في الحضانة - حسب النص - "أنا جندي عربي، بندقيتي في يدي، أحمي فيها بلدي" (ص: ٦٤)، لكنها احتوت على بعض أبيات الشعر الشعبي، سبقت الإشارة إليها، وأبيات أخرى، قد تحسب على الشعر الشعبي، غير منتشرة، ومهجنة اللغة: "هدته هدة مره.. وخنجره ذيل بقرة" (ص: ١٤١). فضلا عن أغنية تراثية مازالت متداولة: "يا حية يم راسين، طبي بجرهم.. سميلي أهل البيت، بس لا ابنهم" (ص: ٨٨ - ٨٩).

أما (طشاري) فقد احتوت على جزء صغير من نص شعري، هو: "وطني لو شغلت بالخلد عنه" (ص: ١٨٥).

وتعاملت مع نص شعري آخر بطريقة تسريديّة، من خلال دمجها بالنص: "بتذليل ما تعطل من كلام" (ص: ١١٩)؛ الذي أصله: "وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عينيّ في لغة الهوى عيناك"^(١)، ولم تنقل نصوص أغانٍ وإن اقتربت كثيرا منها، من خلال ذكر عدد كبير من أسماء مطربات عراقيات: "أسماء محبوباتها... سليمة وعفيفة ووحيدة ومائدة وأنوار"^(٢) (ص: ١٦٨)، واكتفت بأجزاء صغيرة من أغانٍ عراقية قديمة، ك: "والكذلة ست طيات وما أندل فركها" (ص: ١٨٥)، أو "يلماشية بليل لهلج حولي عدنا الليلة" (ص: ٢٤٦)، و لكنها نقلت من (الأجنحة المتكسرة) لجبران خليل جبران: "حوار البطل، في آخر الرواية، مع حفار القبور..."

(١) بيت الشعر هذا من قصيدة زحلة - والتي تبذل اسمها الى يا جارة الوادي حين غنّيت - للشاعر احمد شوقي. ينظر: مختارات من شعر شوقي وحافظ، اختيار: د. عز الدين اسماعيل & سعد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ١٩٨.

(٢) المطربات العراقيات سليمة مراد وعفيفة اسكندر ووحيدة خليل ومائدة نزهت وأنوار عبد الوهاب.

- في هذه الحفرة قد مددت ابنته على صدره، وعلى صدر ابنته قد مددت طفلها، وفوق الجميع قد وضعت التراب بهذا الرفش.

- وفي هذه الحفرة أيضا قد دفنت قلبي أيها الرجل، فما أقوى ساعديك." (ص: ١٩٣).

وحاولت لغة (منازل الوحشة) الاقتراب من لعبة (النص داخل النص)، تلك اللعبة الروائية التي تشكل أحد أهم مظاهر (ما وراء رواية)، من خلال المجيء بنصوص قصيرة - سبقت الإشارة الى نص مذكرات أو روائي ليس قصيرا - كتبها زوج البطلة/ الراوية، الفنان والأديب: "تلك الأشجار كانت تلوح بأيديها من عمق البيوت خلف الأسيجة" (ص: ٣٨)، ولكن حصرها بين أقواس التنصيص بالتمثيل مع حصر الحوارات القليلة بينها، يريك القراءة ويضفي على عائديتها وهم الانتساب. ولم تنتق من النصوص الشعرية للابن سلوان، الذي تشير الرواية الى محاولاته الشعرية: "انتهى من الكتاب الشعري.... انه قد كتب الديوان من أجل أبيه" (ص: ١٩٢). كما شهدت نصوصا متخللة ومعرفة

قصيرة جدا: "عيونك شوكة في القلب/ توجعني وأعبدها" من قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)، ونص آخر من قصيدة (مرحى لغيلان) لبدر شاكر السياب: "بابا بابا/ ينساب صوتك في الظلام اليّ كالمطر الغضير" (ص: ٦٥).

٢ . ٦ . التنويع^(١):

٢ . ٦ . ١ . المحكية المصرية:

ليس السبب في هذا الأمر معروفا فحسب، بل يحتاج الكاتب - أحيانا - الى عناية ودقة في الاختيار؛ لتجنب التأثير القديم والمستمر للدراما المصرية، إذ يمكن القول بأن استخدام المحكية المصرية - في سرد الراوية - يأتي عفوا غالبا: "يتهيأ لي"، وذلك بسبب "أشعر أن اللغة كالإنسان عمرها ما اكتملت" (غايب: ٨٧، ٢٣٥)؛ ولا يمكن الاستشهاد بالجملة الثانية للتدليل على شيوع استخدام المحكية المصرية في لغة السرد العراقي فحسب، بل إنها جملة دالة على

^(١) ذكر تعريفه سابقا.

الاعتراف بعدم جمود اللغة، وقدرتها الدائمة على التجدد أو التغيير، من خلال تأثر لاواعي وغير مقصود، ربما. "بجلالة قدره، مرتبها، شنط" (طشاري: ٣٦، ١٢٦، ١٩٥).
"تصحيني، طبق الحلو، طز"، (منازل الوحشة: ٩٠، ١٩٥، ٢٠٠).

٢ . ٦ . ٢ . المفردات، والأسماء الانكليزية أو الفرنسية:

لم تستخدم هذه الأنواع من الملفوظات كثيرا في الرواية العراقية، لأسباب لا تتسع الدراسة للتطرق اليها، وإن استخدمت فبوعي العارف بأنها غريبة، فيؤكد للقارئ غرابتها بوضعها بين أقواس مثلا.

وقد استخدمت بكثرة في (غائب)، ومكتوبة بالحروف الانكليزية، من باب الاختلاف أو المعرفة: "DISNEY, ROTHMANS, BIC, HEAD AND SHOULDERS, SINGER, UNSCOM" (ص: ٩، ١٥، ٤٤، ٦٠، ٨٦، ١٠٤). بينما وردت بالحرف العربي في (طشاري): "اكسترا أوردينير، ترايزيون، ريفولوسيون" (ص: ١٦٠، ٢٤٥، ٢٤٦).

و في (منازل الوحشة): "الانترنت، الكاردينيا، هومو" (ص: ٥٦، ٦٢، ١١٠)؛ إشارة الى الانفتاح والتثاقف، وقوة وتعدد تأثير وسائل التواصل، أو الانتقال والسكن، أو لظروف خاصة قليلة أخرى، وحمية دخول موارد ثقافية جديدة الى الوعي اللغوي.

٢ . ٦ . ٣ . ألفاظ محكية عراقية ذات أصول غير عربية:

للتأكيد والتدليل على التزاوج المستمر بين اللهجات واللغات - عفوا أو قصدا، ولكنه قصد من حيث الاهتمام بالوعي الاجتماعي الذاتي وموارد الهوية والتوثيق والعاطفة - ترد كلمات متداولة بكثرة في أغلب المدن العراقية، بعضها اندثر أو أوشك، وبعضها مازال مستخدما. "السرسرية، زقنبوت، القندرة" (طشاري: ٢٤، ٣٨، ١١٣). "الاستكان، ورورة، نايلون" (غايب: ٤٦، ١٠٧، ١٥٤). "الغرامافون، كهرباء، جرداغ، الفالة ١٣٩" (منازل الوحشة: ٢٢، ٤٨، ٤١، ١٣٩).

وقد ساعدت اللعبة السردية القائمة على الهجرة الى فضاء ثقافي مغاير، ووجود شخصيات عراقية الأصل، غيرية الثقافة - فرنسية في هذا الموقع تحديدا - في خلق حلقة أخرى في مسلسل اللعبة السردية، قائمة على إدراك التعدد اللغوي الثقافي، في خلق حالة تواصل (اسكندر) - ابن ساردة رواية (طشاري)، الشاب الذي يعيش الثقافة الفرنسية - مع ثقافته الأصلية، من باب اللغة. هذا الإدراك المؤصل لكون اللغة ليست حالة تواصل فقط: "يتقدم اسكندر في تعلم العربية.... يستغرب وهو يسمع مفردات فارسية وتركية وحتى هندية.... كبنكات.... البردات... الپازيند... الكريز... الچيلات... نبديد... الكرته" (ص: ١٦٩)؛ بل محاولة تركيب ثقافي تعددي، من خلال تعلم اللغة العربية، واللهجة العراقية وهي تستوعب لهجات المهاجرين!

٢. ٧. نصوص أخرى:

يندر أن لا تحتوي الروايات على نصوص ملصقة بالمتن السردية، لأسباب متعددة ولأهداف مختلفة؛ وهو ما

يحسب غالبا لمصلحة الأداء الفني، بشرط الإتيان به بطريقة سرديّة مقنّعة، من ضمنها ابتعاده عن الصيغة الإنشائيّة والمقالاتيّة، وإضافة معارف واطلاع ومعلومات الى راو عليم أصلا. إذ يمكن أن تدخل في حوار الشخصيات، أو كنصوص من مصادر معرّقة في المتن، ومن إبداعات الشخصيات.

ثمة عدد - ليس كبيرا - مما يمثل ذلك في الروايات الثلاث، هي:

أ. غايب: "خالتي ألصقت مقالا على باب الثلجة: ما بين السادس عشر من كانون الثاني الى السابع والعشرين من شباط ١٩٩١، أسقط الحلفاء.....
إنه قياس ليس له مثيل في تاريخ الحروب" (ص: ٣٣)؛ معرّف المصدر، فجاء ضمن ما يعرف بالتوثيق، أو الاستعانة بالتاريخ - وهما ظاهرتان روائيتان - أو ضمن اهتمامات المدرسة الواقعية في الرواية.

ب. طشاري: "وروت لهم نكتة عادل إمام التي تتطبق عليهم. تسألته إحداهن في إحدى المسرحيات: انت ومراتك وحماتك وسبع عيالك سايبين الشقة كلها وعاشين في أوضة؟ ويرد: إحنا شققتنا أوضة" (ص: ٤٣)، نص صغير جدا تذكر الرواية أصله، وهو إحدى مسرحيات عادل إمام - شاهد مشافش حاجة - التي لم يذكر اسمها، يستعان به على نموذج السكن في المهجر.

ت. منازل الوحشة: "مسودات مرزومة في جزأين... أخرجت الرزمة الأولى من الأوراق... كانت الصفحات مرقمة، الأولى حملت العنوان (اختطاف)... فأخذت بقراءة الأسطر"، ثم يوضع النص بين أقواس التنصيص "دخلت زوجة الجار لتسأل عن زوجتي..."، ثم يأتي إكمال وصف الرواية/البطلة لـرزمة الأوراق: "كانت هذه هي الصفحة الأولى من مجموع ٥٠ صفحة حوتها الرزمة الأولى" (ص: ٢٠١ - ٢٠٦)؛ فيمثل النص الملصق قصة، أو جزءا

من رواية، أو مذكرات شخصية، لكن لغة الرواية استغنت عن تجنيسها، وقابلتها برد فعل ذاتي: "سخن سطح جلدي واصطبغ بالبقع الحمر"، (ص: ٢٠٥-٢٠٦). وعلى الرغم من محاولة الاستمرار في تضمين النص الثاني في المتن الأول: "تمهلتُ قبل أن أعود وأسحب الرزمة الثانية" (ص: ٢٠٧)، إلا أن ذلك القطع حرم الرواية من لعبة سردية سوف تضيف راويها آخر - إذا أضفناه الى سلوان فإن الرواية ستقوم على ثلاثة رواة - وتقوي بناء شخصية الزوج (أسعد)، الذي أبقتة الرواية في منطقة الغياب!

٣. ملحق:

ثمة ملاحظات أخرى، قد يكون التطرق اليها مفيدا، لإكمال صورة الدراسة، فقد كان عدم التواجد سببا في الاعتماد على المروييات الشفاهية، أو استقاء الأخبار - التي لا مفر منها - من وسائل الاتصال المرئية: "أنت لا تعرفين تفاصيل الحكاية" (ص: ٦٧)، الدكتورة وردية تقول لابنة

أخيها الراوية، فتؤكد الأخيرة: "لا أعرف سوى الخطوط العريضة، أتوقع في شقتي وأنفجر على أخبار البلد... . أتعامل مع بغداد بالريموت كونترول" (ص: ٦٨)، ثم: "أحتاج لأن أسمع كل التفاصيل" (ص: ٦٨ - ٦٩)؛ لكي تعرف: "تحولات البلد والناس" (ص: ١٧١). لكن هذا أيضا لا يكفي، لأنه رؤية عن بعد، والأمر يحتاج الى معايشة الأحداث، والإحساس بها من داخلها، كما يقول المثل الشعبي العراقي: الايده بالماي مو مثل الايده بالنار.

وعلى الرغم من التفاوت النوعي والكمّي، يبقى التشابه في هذه الحالة موجودا بين الروايات الثلاث، من خلال ما يلي:

٣. ١. التوثيق:

يرتبط هذا المصطلح غالبا - وفي هذه الدراسة أيضا - بالأحداث، التي هي المادة الأساسية للتاريخ، وقد وثقت (طشاري) - وهي تمتد على مسافة زمنية تستغرق أكثر من نصف قرن - أحداثا مهمة منها ١٤ تموز ١٩٥٨، وما تلاه

من حوادث قتل العائلة المالكة، وصراع الأحزاب إبان حكم عبد الكريم قاسم، ولكنها ليست من التاريخ المعاصر، ولا من أحداث السنوات العشر الأخيرة، مما يؤكد تسبب الابتعاد في خلق هكذا فراغ.

أما (غايب) فقد احتوت على كم غير قليل من المعلومات - الصحفية أو الأخبار غالباً - منشورة بشكل سردي أحياناً، وبشكل مقالاتي غالباً، مثل: "قوائم الحصة التموينية" (ص: ١٧). و "الولايات المتحدة والمملكة المتحدة كانتا تقصفان العراق بين يوم وآخر منذ كانون الأول سنة ١٩٩٨ وحتى نهاية ١٩٩٩" (ص: ٢٥٠) و "بضاعة الكويت المسروقة... غنائم حرب" (ص: ١٩٧). أو "التلفزيون... لقطة للرئيس وهو يقلّد مجموعة من ضباطه أنواط الشجاعة" (ص: ٥٧).

وبيقيت (منازل الوحشة) ضمن الجو العام لها، جو الثقافة، فوثقت لوفيات الروائي العراقي فؤاد التكرلي، والشاعر الفلسطيني محمود درويش، والمتقف العراقي كامل شياح، كما تطرقت الى مفصل مهم من مفاصل الثقافة العراقية في حقبة

تسعينيات القرن العشرين، وهو استتساخ الكتب الممنوعة،
(ص: ١٦٨)، أو غالية الثمن.

٣. ٢. عدم الدقة في المعلومات:

تواتر هذا الأمر في الروايات الثلاث، وهو وإن كان غير مهم في التحليل السردي، إذ تعتبر الرواية فيه متخيلاً، ولكن الأمر يبقى في سياق اهتمام الروايات عينة الدراسة، واقتربهن الكبير من المدرسة الواقعية، وتأتي مناقشته ضمن منهج الدراسة في ملاحظة دور الحضور والغياب على مسرح الحدث.

ففي (طشاري) ثمة شخصية (العلوية شذرة) ذات التأثير الاجتماعي وعلى النساء خاصة، لكن الرواية تجعل مكان سكن هذه الشخصية في "ناحية على حدود الكوت، تتبع أمير ربيعة" (ص: ٦١)؛ وهي تقصد ناحية الأحرار أو الحسينية، بدلالة قصر أمير عشائر ربيعة المذكور في الرواية. وتبعد هذه الناحية حوالي (١٠٠) كم عن مدينة الديوانية، وما لا يقل عن (٥٠) كم عن أقرب نواحيها، مما يجعل موضوع

التأثير غير مقنع، بقدر ما لو سكنت العلوية شذرة ناحية أو قضاء تابعا الى محافظة الديوانية.

أما (غايب) فقد سهت عن الاتجاه وعن الهدف: "تعبّر الشارع باتجاه موقف الباص الذاهب الى شارع الكفاح" (ص: ١١٧)؛ إذ لا يتجه أي باص قادم من الكرادة الى شارع الكفاح، فضلا عن إن موقع العمارة - موقع سكن شخص الرواية - مقابل فندق الميريديان، مما يجعل موقف الباصات الذاهبة الى مركز المدينة، أو مراكزها، لا يحتاج الى عبور الشارع! كذلك جاء في الرواية "مراكز توزيع الغذاء" (ص: ١٧)، وهي حوانيت أصحاب وكالات المواد الغذائية وليست مراكز.

وجاءت في (منازل الوحشة)، من خلال:

١. "مرقد طلحة بن الزبير" (ص: ٩٣): خلطت بين صحابيين، الأول هو طلحة بن عبيد الله والثاني هو الزبير بن العوام، ولهما مرقدان يبعدان عن بعضهما كثيرا.

٢. "يشغل سلوان خط المولدة" (ص: ٩٤): المولدة عينها

هي التي تُشغَل، لا خطّها!!

٣. "السفر عبر الطرق البرية مجازفة كبرى" (ص:

١٠٥): وهل ثمة طرق أخرى للسفر غيرها في

العراق!؟

٤. استخدام "اللمبة" (ص: ٦٣)، أو "الفانوس" (ص:

١٨٤): في زمن انتشر فيه مصباح الشحن.

٣.٣. خصوصيات المكان ووصفه:

لم يحظَ وصف المكان في أي من الروايات الثلاث

باهتمام، ولم يأخذ أي حيز يذكر من مساحة السرد. وهو وإن

وجد فمما يتعلق ببغداد فقط، ومن خلال ذكر أسماء الأحياء

السكنية أو دور العبادة أو المحال التجارية الشهيرة.

وإذا كان المكان في (طشاري) مدينة الديوانية، فلم

يوصف فيها أي شيء خاص، اللهم إلا بيت واسع للطبقة

البرجوازية على النهر، وقد يكون هذا الوصف عاما.

وقد احتوت (غايب) على وصف قليل لشارع أبي نؤاس وتمثال شهرزاد وشهريار .

أما (منازل الوحشة) فلم تذكر إلا شارع ١٤ رمضان فقط، وإن أشارت الى الكراة إشارة أو أكثر .

٣ . ٤ . بناء القصص :

لابد أن تحتوي الرواية على عدد غير قليل من القصص، ترتبط ببعضها، وبالحكاية الإطارية بعلاقة أو أكثر.. لكن الاهتمام بهذه القصص في (غايب) و (منازل الوحشة) لم يكن بقدر الاهتمام بالحكاية الأم. فكان يمكن لقصص (العرافة) و (الأستاذ) و (الطفل) والكثيرات غيرها، في (غايب) أن تطور. وضمت بعض القصص قصصا أخرى قصيرة جدا. وكذلك قصص (الأم) و (الأب) و (الاختطاف) - وهي الأهم زمكانيا - في (منازل الوحشة). أما (طشاري) فقد احتوت على عدد كبير من القصص المستوفية كقصة (الطبيبة هندا)، وقصة (سهيلة يونان وابنها المغدور)، وقصص أخرى تتفاوت في حجمها ولكنها كانت

مقبولة، مثل قصة (الراوية) وابنها (اسكندر)، وقصة (الشابة
المفخخة، ص: ١٥٣)، ذات العلاقة الأقوى بثيمة الرواية.

٣. ٥. زمن الرواية ومكانها:

إذا كان الزمن الروائي في (طشاري) قد امتد على أكثر
من نصف قرن، فإن مكانها قد شمل - وبما ينافس المكان
العراقي كمّاً - أماكن متعددة غير العراق، مما يقسم الزمن
أيضاً، ويجعل قسماً غير قليل منه متعلقاً بخارج العراق.

أما (غايب) فقد انحصر مكانها بالعراق ولم يمر بغيره
إلا مرور الكرام، فقد انحصر زمانها بالعقد الأخير من القرن
العشرين، مما يخلق علاقة موائمة بين زمانها ومكانها.

وإذا انحصر المكان في (منازل الوحشة) بالعراق - مع
وجود شيء لا يستحق الذكر في سوريا أو الأردن - وانحصر
الزمن في ثلاث سنوات هي ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، فقد
انحصر الحدث في جغرافية البيت، ولم يكن للشارع من وجود
إلا بواسطة المذيع أو أحاديث الزائرين - الأم والدكتور
حسام - القليلة.

ولم تتطرق روايتا (طشاري) و (منازل الوحشة) الى الكثير من المستجدات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تصدرت أو تدخلت في صناعة الأحداث المعاصرة، كتعدد الأحزاب، والصحف، ودور رجال الدين، والانفتاح الاقتصادي، والنزوح الداخلي، وغيرها كثير، ليبدو القاموس الروائي فيهما غير محدث، كما ورد في (طشاري: ١٠٧).

٣ . ٦ . ثبات المفاهيم:

ركزت الروايات الثلاث على المفاهيم/ المبادئ الأكثر انتشارا في العراق، حتى هذا الوقت، كالتعايش بين الأديان والأعراق والمذاهب، ووحدة العراق، وعدم استساغة الطائفية، وما نتج من التداول المكثف لمصطلحي السنة والشيعية.

فقد جاء في طشاري إصرار سليمان أخو الدكتورة وردية على أخذ الهدية التي كانت تمنحها المدرسة للطالب المتفوق في اللغة العربية، وهي نسخة من القرآن الكريم: " ابني أنت نصراني والموصل مدينة محافظة. - لن أقبل بغير

المصحف"، (ص: ٦٥)، والذي بقي محفوظاً في بيت العائلة رغم انتقالاتها المكانية المتعددة.

كما شهدت الروايات الثلاث كماً غير قليل من الاحتفاء بالخصوصيات العراقية، كأسماء المحلات السكنية البغدادية ودور العبادة والأماكن السياحية والأمثال والملفوظات الشعبية، وبعض التقاليد الشعبية، وحب الأدب والثقافة.

٣. ٧. المبالغة:

تُستحب في الشعر، وتوجد كصيغ صرفية للألفاظ، أما في السرد فإنها ثقيلة، وتؤثر على قدرة عنصر الإقناع، كما تضعف وشائج صلات التوثيق.

وقد وردت في (غائب) مرات كثيرة، منها:

١. "النافورة هي سبب فقدان عذريتها.... أساءت استخدام

مرحاض التنشيف فانبثقت نافورة الماء بكل قوتها فيها"

(ص: ٤٥). ويدل تواتر المرافق الغربية في الرواية

على أنها ظاهرة اجتماعية عراقية وهي ليست كذلك.

٢. "إن أبا بريس انحسر في مناديل الدورة الشهرية....

دخل الحيوان الصغير في الشابة" (ص: ٢٩)!!

٣. "كانت تباع له أعضاء بشرية.... ثم يبيعها هو

مفرومة مع لحم الغنم أو البقر" (ص: ١٦٠)!

٤." عشر أمبيرات تشغل المراوح فقط، والأربعون

أمبيرا يشغل الثلاجة والتلفزيون وربما مروحة واحدة.

كلما كانت خالتي تشغل مجفف شعرها، كان المصعد

يتوقف ما بين الطوابق فينادي أحدهم:

- يا بيت أبو غايب طّقوا السشوار الله يخليكم

عصينا!" (ص: ١١): يحتوي هذا النص على

مبالغة، لعدم المعاشة، ربما. وسيناقض "أهل

المحافظات أصبحوا يطلقون على بغداد باريس

المنورة" (ص: ١٢٦)؛ لأن بغداد لم تعرف الإطفاء

الشديد إلا بعد ٢٠٠٣. ولا يشغل المولد مصعدا،

والعشر (أمبيرات) تزيد عن حاجة العائلة، لأن

الخمس (أمبيرات) تكفي لتشغيل أساسيات الحاجة.

٥. "لكنها حائرة؛ كيف ستحصل على صدر مستعار! لا يمكن أن تكشف لزملائها في العمل أنها استأصلته، وإلا ستعرض نفسها للطرد" (ص: ١٥٠)، ربما يتعلق ذلك بقوانين عمل بعض البلدان، فلا يطرد الموظف العراقي لأنه مريض!

وفي (منازل الوحشة) نماذج قليلة، منها:

١. "أهوال الطريق بين البصرة وبغداد" (ص: ١١٤): الحركة على هذا الطريق مستمرة ولم تتقطع في كل الظروف، وإن كان ثمة بعض المشكلات، فلا تصل إلى حد وصفها بالأهوال.

٢. "طلبت منه أن يرسل المزيد من الحبوب المنومة إن صادف صديقا قادمًا من عمان" (ص: ١٢٩)، كان هذا في زمن الحصار. ٣. الأطباء "يترددون في إجراء عملية أو تقرير علاج لئلا يصيب المريض ضرر... فتنقض عشيرة المريض عليهم" (ص: ٥٥): حالات نادرة، وإن انتشر الحديث عنها فمن باب

النكته، وربما من قام بها ممن لا يعرف قيم سنن
العشائر العراقية.
ولم تحتوِ (طشاري) على ما يمكن أن يحسب على ذلك.

الخاتمة

من الفروق المهمة، وقد يكون الأهم، بين الشعر والسرد، هو الانتقال من منطقة الذاتية بكل ما يتعلق بها، الى المنطقة العامة، أو المجتمعية. وفي سياق هذه الدراسة، ومما يتعلق بهذا الفرق، على الروائي الانتباه الى أن شخوصه يختلفون عنه حتماً، في مستوياتهم الثقافية، وفي آرائهم ومعتقداتهم، واهتماماتهم، وطرق حكيهم، ولهجاتهم.

وسبقت الإشارة الى أن الرواية العراقية الرائدة استخدمت الحوار بالمحكية، وكان الأمر منطقياً، فلا يمكن تصور أمة يتحدث بالفصحى، أو أصحاب المهن البسيطة وعامة الناس يتحدثون بمستوى وعي المثقف، الذي يمثله كاتب النص، فيتحدث بوعيه نيابة عنهم. الملاحظ في المجتمع العراقي هو التحدث بالمحكية حتى من قبل أغلب الأدباء والمثقفين والكتاب، فكيف بالعامة.

والتطور الأهم الآخر في الرواية هو الانتباه الى وجهة النظر، وحتمية وجود اختلافات بين الناس في رؤية الأحداث

والأفكار، فقد "انزاحت الذائقة الأدبية عن الأعمال المونولوجية، أي النصوص المغلقة التي تحمل رسالة واحدة وصريحة.... ، لفائدة أعمال ديالوجية تنقل ضمنا نسبية ثقافية وتسمح بتجابه آراء مختلفة^(١). ومما يعزز هذه الميزة، ويزيد من نسبة التباين بين لغات الراوي وشخوص الرواية، هو أن تكون لغة الراوي أدبية ولغات الشخوص طبيعية.

اقتربت الروايات الثلاث - بدرجات مختلفة - من هذا النوع من التباين، واعتمدت كثيرا من اللهجات المحكية، وهجنت في الحكي وفي الحوار بين الفصحى والمحكية، وهو ما يمثل المرحلة الوسطى في أسلوب الرواية العراقية الذي بدأ سهلا وذا حوار محكي، ثم انتقل - بسبب يقع خارج نطاق الأدب - الى اللغة الفصحى، والشعرية - نسيبا - والحوار بالفصحى، غالبا أو عامة.

وعلى الرغم من الطول النسبي للفقرات المستتلة من النصوص، والعديد من الملاحظات التي ناقشتها الدراسة، تبقى ثمة مؤشرات أخرى كثيرة، خاصة في (غائب) و (منازل

(١) النص الروائي، م. م، ص ٣٤.

الوحشة)، تضع تلكم النصوص في موقع بعيد نسبيا عن الرؤية العراقية للأحداث والشخصيات، والكتابة في ظل مناخ سوسيو - ثقافي يختلف عن المناخ العراقي. والمخاطب المفترض - وهي حالة ينبغي للروائي التفكير بها - للروايات الثلاث، ولد (غايب) تحديدا، هو قارئ غير عراقي. فقد حاول الأديب العراقي أن يستغل موقعه الجغرافي والثقافي لينقل صورة عن وطنه لكثير من الأمم والشعوب التي لا تعرف عنه شيئا، مما يمكن أن يكون، فضلا عن التواجد، سببا في محاولة التناقص والاستعانة بأدوات ثقافية مستعارة من الوسط المخاطب، مع احتمال تسرب تأثير ثقافي الى وعي الكاتب بطريقة لارادية، وحتى تسللها الى كتابته جاء بطريقة عفوية.

الاختلاف واضح بين هذه الروايات والرواية العراقية السابقة، كذلك مع الرواية العراقية المكتوبة في الداخل - (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي مثلا - في الرؤية والتناول وأفق القارئ، لا في اللغة أو أساليب الكتابة.

وعلى الرغم من كل ما ورد سابقا في هذه الدراسة، وما لم يرد، فإن ذلك لا ينفي الصفات التجنيسية والهوياتية

والمرجعية لهاتيك الروايات وأمثالها، بل يمكن القول إن الرواية العراقية المكتوبة في الخارج، بما تحمل من سمات أسلوبية مختلفة عن الرواية العراقية المكتوبة في الداخل، تشكل ظاهرة قد تكون فريدة عالمياً، وهي رافد جديد مختلف للرواية العراقية الحديثة، مما يزيد في النوع، ويعدد في الرؤية والتناول، ويفتح الباب على ترجمة الأعمال السردية العراقية الى اللغات الأجنبية، لأسباب متعددة، أهمها تعريف شعوب العالم بالثقافة العراقية.

المصادر

١. طشاري، إنعام كجه جي، دار الجديد - بيروت، ط١،
٢٠١٣.
٢. غايب، بتول الخضيرى، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر - بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.
٣. منازل الوحشة، دنى غالى، دار التنوير للطباعة
والنشر، ط١، ٢٠١٣.

المراجع

• الروايات:

١. بابا سارتر، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ط٢، ٢٠٠٦.
٢. الرجوع البعيد، فؤاد التكرلي، دار ابن رشد للطباعة
والنشر - بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٣. حارس التبغ، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨.
٤. فرانكشتاين في بغداد، احمد سعداوي، منشورات الجمل - بغداد، ط١، ٢٠١٣. (٣٤٥).
٥. كم بدت السماء قريبة، رواية، بتول الخضيرى، كتاب في جريدة، العدد ١١٣، كانون الثاني ٢٠٠٨.
٦. كم بدت السماء قريبة، بتول الخضيرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط٥، ٢٠٠٩.
٧. النخلة والجيران، غائب طعمة فرمان، دار الرواد للطباعة - بغداد، ١٩٧٨.
٨. ملائكة الجنوب، نجم والى، دار المدى للثقافة والنشر - بغداد، ٢٠١٠.
٩. وحدها شجرة الرمان، سنان أنطون، منشورات الجمل - بغداد، ط١، ٢٠١٣.

● الكتب:

١. التجربة الروائية في العراق في نصف قرن، د. نجم عبد الله كاظم، الموسوعة الصغيرة ٢٦٣، بغداد، ١٩٨٦.
٢. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.
٣. الرواية العربية ورهان التجديد، محمد برادة، كتاب دبي الثقافية (٤٩)، أيار ٢٠١١.
٤. الصوت الآخر الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٢.
٥. علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ت: الدكتور يوثيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٦. في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية، الدكتور
جهاد عطا نعيصة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب
- دمشق، ٢٠٠١.

٧. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت: السيد إمام،
ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣.

٨. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف
حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق،
١٩٨٨.

٩. مدخل الى لسانيات سوسير، د. حنون مبارك،
توصيل المعرفة، ط ١، ١٩٨٧. موقعه على الشبكة
الدولية:

<https://uqu.edu.sa/aasharaf/ar/215852>

١٠. النص الروائي تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ت: رشيد
بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ١٩٩٩.

• المقالات:

١. الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، طارق البكري،

www.diwanalArab.com/

[spip.php?article4628](http://www.diwanalArab.com/spip.php?article4628)

٢. حوارية الخطاب الروائي عند باختين نحو تلقي جديد
للنظرية الباختيانية، أحمد الجرطي، مجلة الكلمة

الإلكترونية، ع: ٨٦، يونيو ٢٠١٤.

٣. المحاضرة السادسة، ثنائيات دي سوسير،

<https://www.facebook.com/.../posts/25987>

.2080796018

الفهرست

٧	المدخل
٨	١. اللغة: الفضاء الثقافي
١٧	١. ١. الرواية باعتبارها نصا لغويا
٢٢	١. ١. ١. اللهجة المحكية
٢٥	١. ١. ٢. التهجين، ...
٢٦	١. ١. ٣. ملفوظات المحكية
٢٧	١. ١. ٤. لهجات عراقية مختلفة حسب المدن
٢٨	١. ١. ٥. ملفوظات غير عراقية بواسطة غير العراقيين
٢٩	١. ١. ٦. ملفوظات آنية
٣٢	١. ١. ٧. لغة الإعلام الرسمي
٣٦	١. ٢. اللغة باعتبارها نظاما اجتماعيا
٣٨	١. ٢. ١. لغوية العلاقات الجنسية
٥٢	١. ٢. ٢. سردية الخمریات:
٥٩	٢. اللغة المتخلّلة
٦٠	٢. ١. أصوات النص الروائي

٦٦	٢ . ٢ . الأمثال باللهجة المحكية
٦٨	٢ . ٣ . الأمثال باللغة الفصحى
٦٩	٢ . ٤ . اللغة العلمية
٧١	٢ . ٥ . المقطوعات الشعرية أو الغنائية
٧٤	٢ . ٦ . التنويع
٧٤	٢ . ٦ . ١ . المحكية المصرية
٧٥	٢ . ٦ . ٢ . المفردات والأسماء الانكليزية أو الفرنسية
٧٦	٢ . ٦ . ٣ . ألفاظ محكية عراقية ذات أصول غير عربية
٧٧	٢ . ٧ . نصوص أخرى
٨٠	٣ . ملحق
٨١	٣ . ١ . التوثيق
٨٣	٣ . ٢ . عدم الدقة في المعلومات
٨٥	٣ . ٣ . خصوصيات المكان ووصفه
٨٦	٣ . ٤ . بناء القصص
٨٧	٣ . ٥ . زمن الرواية ومكانها
٨٨	٣ . ٦ . ثبات المفاهيم
٨٩	٣ . ٧ . المبالغة

٩٣

الخاتمة

٩٧

المصادر والمراجع

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

(٢٨٢) لسنة ٢٠١٩



بحثاً عن فتيات اللغة

بإمكان الرواية أن تحتوي على عدد من أساليب الحكيم؛ لوجود مجموعة أسباب لا تتحقق الرواية بدونها، منها: إنها تضمّ عدداً من الشخصيات، ولأنها تعتمد في جزء منها على المحاكاة، وفي جزء آخر على التخيل، ولأنها صورة صغيرة جداً للعالم، أو هي صورة لجزء صغير من العالم، ولأنها - افتراضاً - ستراعي فروقات اللهجات لذوي الحرف، ولأبناء المناطق المختلفة في البلد الواحد، فضلاً عن فروقات حكي الأفراد، المتميزة في الصوت وحركة الشفاه وباقي أجزاء الوجه. لينطلق هذا البحث تنقيباً عن (فتيات اللغة)، عن اللغات المتنوعة والمتباينة التي لا تميز المجموعات البشرية فقط، بل الأفراد أيضاً، ولا يجب ذلك على الرواية لأنها تعتمد على المحاكاة، وللتواجد الحتمي للواقع فيها، فحسب، بل لتوسيع أفق جمالياتها، من خلال التخلص من اللغة الواحدة والوحيدة للراوي، فناع المؤلف، والموروثية عن تراث شعري فخم، موغل في عمقه التاريخي، ذي معمار مهول.