

اجتماعية الشكل الروائي العراقي - رواية الأشجار والريح أنموذجاً -

د. باقر جواد محمد
كلية الآداب / جامعة أهل البيت

أولاً : الإطار النظري :

برزت ظاهرة تأثير البعد الاجتماعي في طبيعة الإنتاج (الروائي) ووظائفه في العراق واضحة عميقة منذ عشرينيات القرن الماضي ، وقد ظلت بواعث ذلك التأثير مستمرة – متنامية – ماثلة للعيان ، وهي تلون بظلالها الكثيفة خيوط النسيج الفني ، والتوجه الفكري لجانب كبير من أهم الأعمال الروائية التي شهدتها واقع الأدب القصصي في العراق ، ولاسيما عبر عقدي الستينيات والسبعينيات من ذلك القرن ، إذ « كان للتطور النوعي الذي شهدته المجتمع العراقي دوره الفاعل في تجسيد رؤية كتاب القصة العراقية أسوة بغيرهم – سواء أحدث ذلك في أشكالها أم في مضامينها - »⁽¹⁾ . وقد بدت تلك العوامل بمظاهر أكثر تنوعاً وأشد تأثيراً وأعمق وعمّا كانت عليه ، فضلاً عن تأثير العوامل النفسية والذوقية والعاطفية الخاصة بالإنسان المبدع في الجانب الذاتي ، والعوامل الثقافية والفكرية له في الجانب الموضوعي . فمما هو معروف أنّ الفنان المبدع الذي يمتاز من غيره بعمق إحساسه وحدة توتره الانفعالي ودرجة ذكائه « يمثل (العقل الجمعي) في الفن ، وفنه صدى للمجتمع الذي يعيش فيه ، وعندما يبدأ بصياغة فنه ، يكون وجوده الاجتماعي قد صاغ معظم آماله وآلامه وتصورات ومثله العليا ، والعلاقة بين حياة المجتمع والإبداع الأدبي ، لا تتصل بالمضمون العام لهذين القطاعين حسب ، وإنما تتصل بالأبنية العقلية التي تشكل الوعي الجمعي لفئة اجتماعية بعينها ، وبالعالم الإبداعي التخيلي الذي ينتجه الأديب ، لذا فإن تجربة الفرد الواحد أقصر ، بل أضيق من أن تخلق هذه البنية العقلية ، إذ لا بدّ لها من أن تتكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجدون أنفسهم في موقف متماثل ، ويشكلون (فئة اجتماعية متميزة) تعيش لمدة طويلة وبطريقة مركزة سلسلة من المشكلات ، تسعى إلى إيجاد حل دال لها »⁽²⁾ . ومعنى ذلك أنّ الأبنية العقلية للمبدعين ليست ظواهر فردية ، وإنما هي ظواهر اجتماعية تساعد على إيجاد علاقة محكمة بين الخلق الأدبي وعالمه الاجتماعي والتاريخي من ناحية ، وقوة الخلق التخيلي الفني من ناحية ثانية ، فمما لا شك فيه أنه لا يوجد عمل فني إنساني ينشأ عن خبرة فردية خالصة ، ما دام يناقش قضية إنسان ما ، يقول جارودي « إن كل عمل فني أصيل ، يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم ، باعتباره انعكاساً لتفاعل الإنسان مع الواقع ورؤيته الخاصة لحركته ، التي ستعبر عن سمات مجتمع ما في ظروف خاصة ، عبر حضور الذات في الغير ، أي إنّ الفرد – تاريخياً – لا يعي نفسه إلا في إطار حضارة ، أي في قلب جماعة »⁽³⁾ ، فهناك بعدان في كل عمل فني ، بعد اجتماعي (منطلق من الواقع المعيش) ، وبعد فردي (منطلق من خيال الفنان المبدع) .

« وعندما نتجاوز الفرد لندرس المجموعة ، نلاحظ أنّ كل مجموعة بشرية تحاول أن تكون لها رؤية متماسكة ومتراصة ومنطقية للعالم المحيط ، وتحقق هذه الرؤية لدى الجماعة أفضل من تحققها لدى الفرد داخل الجماعة وخارجها »⁽⁴⁾ ، إلا إذا عبّر هذا عن وعيها الجمعي ضمن إنتاجه الإبداعي التخيلي . من هنا فإنّ الفنان يستمد مادته الإبداعية ويستلهمها من خلال تعبيره عن الإطار الاجتماعي للبيئات المتحركة التي عايشها ، ومن انعكاس علاقته التفاعلية بها ، سواء قصد هذا أم لم يقصد ، فالواقع الحياتي للفنان هو « المجتمع الذي يعيش فيه ويتعامل معه ، متلقياً قيّمه العديدة ، وأبرزها الوجدانية والذوقية ، وعلى ذلك فإن علاقته بمجتمعه تبقى مستمرة ، تفسر كثيراً من الغموض الذي يدور في أعماقه »⁽⁵⁾ من جهة ، ويشوب واقعه من جهة ثانية ، ف« العلاقة إذن متبادلة ، فالأدب ليس مجرد معلول لعلّة ، كما يرى هاري ليفن ، بل إنه العلة لمعلولات اجتماعية أيضاً »⁽⁶⁾ . ونظراً لكون الرواية هي أكثر فنون الأدب تصويراً لحركة الإنسان في الواقع ضمن علاقته بمجتمعه ، وهي الوعاء الأمثل لاحتواء التجارب الإنسانية – فردية كانت أم جماعية – فضلاً عن كونها « أخضب الأشكال الفنية وألّقيها لحمل الفكرة والتأثير في قارئها ، بحيث يمكن أن تتغير نظرتهم للحياة »⁽⁷⁾ ، كان ما تقدمه من إجابات إجمالية عن مجموع الأمثلة الجديدة المحيرة التي يطرحها على الفنان (الروائي) كل من عصره ووسطه العائلي والاجتماعي والديني والثقافي ، وأيضاً وضعه الشخصي ومهنته وعلاقاته العاطفية ، أي كل ما يخص حياته ، تشكل تلك الإجابات عالم الروائي المتخيل وموقفه منه ، وتكون إجابته تلك شيئاً آخر يتسم بالفعل المبدع ، وليس مجرد انعكاس للظروف التي أثارت السؤال ، فالعملية الإبداعية عنده (انعكاس ثم تفاعل ثم خلق) ، حيث تنعكس ثقافته المرتبطة بثقافة الناس الذين يعيش بينهم وثقافة أجداده الحية المستمرة ، وخبرته التي اكتسبها من علاقاته بمجتمعه وتجاربها التي اكتسبها من رصد حركته وتمثلها في طيات نفسه الواعي منها وغير الواعي ، وما يدور بينها من تفاعل تحكمه قوانين كثيرة متشعبة ، ثم يخلق ، معبراً عما ترسب في أغوار نفسه وعما يراه ويرصده في الواقع ، واقعاً من نوع جديد يتسم بالانفتاح والحركة ، نتيجة للعلاقات التي جددت بين الإنسان والعالم ، فليس الواقع فقط هو الذي أصابه التغيير والتحول ولكنه الإنسان الذي يعاينه كذلك ، بإعادة صياغته للطبيعة والواقع والإيحاء إليهما باستمرار ، فكل عصر ينتخب واقعياته المختلفة عن غيره ، طبقاً لما يجد في من أواصر بين الإنسان والعالم ، وكل عصر يخلق أنموذجه الجمالي الخاص ، لذا فقد تمثل أصحاب هذه الواقعية رؤية جمالية جديدة للواقع – غير رؤية أسلافهم من الفنانين – تعتمد على تحول العالم المستمر نتيجة التقدم العلمي السريع والهائل ، فضلاً عن المتغيرات العميقة في المجالات السياسية والاجتماعية كما تترأى لنا في الحياة اليومية ، في وسط من صنع الإنسان نفسه⁽⁸⁾ . من هنا فإن طبيعة الفن ووظائفه لا تقتصر عندهم على مجرد مطابقته لصيغ المعرفة الإيجابية وانعكاس الواقع

الموضوعي الشامل والقائم فعلاً حسب ، وإنما تتجاوز ذلك إلى اعتباره صيغة من صيغ العمل وترجيح (الممارسة على الانعكاس) بهدف إتاحة الفرصة للمبادرة للخلاقة للإنسان ، وتتركز أساساً في تجسيم عمل الإنسان من خلال جهوده لتغيير العالم والمجتمع إلى الأفضل ، إنها خلق للنشاط الإنساني الذي يتحقق من خلاله المعرفة ... فرسالة الفنان هنا البحث والإبداع ، مع مراعاة الدور التربوي ، إذ « من المفروض أن يقبل جزءاً من قيم مجتمعه ويرفض جزءاً آخر ما دام أكثر من غيره حساسية »⁽⁹⁾ ، والفنان الأصل يدرك قبل غيره متطلبات هذه الواقعية ، ويسبق إلى اكتشاف الأشكال الجمالية المحددة لمفهوم الفن على أنه صيغة من صيغ العمل ، فضلاً عن كونه صيغة من صيغ المعرفة الكلية ومظاهر الواقع الموضوعي القائم غير المتحرك ، وعمله – عندئذ – يعطي الإنسان وجهاً من الوعي بنفسه ، وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها من خلال إحساسنا بتفوقه على نفسه ، ليستمر تأثيره العميق فيها⁽¹⁰⁾ ، ذلك « أن تقصي علائق الفن بالمجتمع قد ينظم استجابة المرء الجمالية إلى عمل من أعمال الفن ويعمقها ، فالفن لا يخلق من فراغ ، وأنه ليس من عمل شخص حقاً ، بل إنه من عمل خالق محدد في الزمان والمكان ، يستجيب لمجتمع هو فيه في القمة ، لأنه جزؤه الناطق »⁽¹¹⁾ . من هذا التصور الفني الجديد (المعاصر) لطبيعة الرواية ومهامها ، الذي يجمع بين الاتجاهين ، تشكلت – وبنسب متفاوتة فنياً – أعمال النخبة الجديدة من كتاب الرواية ضمن مرحلة بحثنا ، والذين انحدروا عن فئات اجتماعية متوسطة الدخل ، أعانتهم مجمل الظروف على التبصر الواعي لإدراك حقيقة عالمهم ، ولا سيما ظروف اطلاعهم على أفضل ما أنتجه الأدب العالمي في مجال الرواية . لقد استمد هؤلاء الكتاب عناصر إنتاجهم من مستوى تحسُّسهم واستجاباتهم لمعطيات التغيير الاجتماعي المضطرب ، الذي واكب مسيرة شعبيهم التاريخية في مختلف المجالات وبخاصة السياسية ، ذلك أن المجتمع العراقي – بفئاته المتعددة – وبعد هذه العقود الستة من تاريخه الحافل بالمواقف الفكرية والثقافية والسياسية ، منذ إعلان الدستور العثماني عام 1908 توافرت له ظروف وعوامل موائمة لاستيعاب تلك التحولات الاجتماعية وهضمها بوعي عميق ونضج تاريخي متدرج ، وقد تمثلها عقلاً وسلوكاً⁽¹²⁾ .

من هنا فإن وعي هذه النخبة مجتمعة من كتاب الرواية ، لم يتشكل ويتكامل نموه بمعزل عن النمو التلقائي المتدرج لوعي البنى الاجتماعية الواسعة التي ألقت بمجموعها قاعدة المجتمع العراقي ، ومن ثم فإن ما يصدر من إنتاج إبداعي عنها ، ليس له أن يتجاوز وعي تلك الفئات وروح بيئتها ومكامن دواخلها ، إذ هي أرست - في الوقت نفسه - اللبنة الأولى لوعي المبدع نفسه ، فبدت عمليتها التأثير والتأثر جليةً مضطردة بين المبدع ومجتمعه ، فالرؤية الجماعية للعالم الذي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي وغير مباشر تؤثر في الفرد الكاتب المبدع ، ويعيدها بدوره إلى المجموعة ، ولكنها بحاجة إلى زيادة في التعمق⁽¹³⁾ .

وهذا ما وسم انتاجه الروائي بشمولية الرؤية وعمقها وإيماءاتها المستقبلية ومصداقيتها الفنية ، عبر تحقيق التوازن المطلوب بين الحقائق الفنية والحقائق الموضوعية ، ذلك « أن فترات الأزمات والتحولات الاجتماعية العميقة ، من الفترات الملائمة لميلاد أعمال فنية وأدبية ، نتيجة لتعدد وتنوع المعضلات والتجارب التي تطرحها على الناس ، وما تؤدي إليه من انفتاح واسع أمام الأفق الثقافي والعاطفي »⁽¹⁴⁾ .

إزاء هذه الصورة الجدلية للعلاقة بين الروائي وعالمه اثر ، وجد الروائي العراقي الجديد نفسه مواجهاً بواقع واسع الرؤى ، متداخل العلائق ، فرض عليه مهمة تفحص أدواته الفنية ، واختيار مدى وفائها لمتطلبات خلق هذا الواقع خلقاً جمالياً جديداً ، من زاوية رؤيته الشاملة المتجددة التي لم تعد « مؤثرة في اختياره لموضوعه فحسب ، ولكنها أضحت مسؤولة عن اختياره (التقنية) الفنية التي يتناول بها هذا الموضوع ، حتى لا يكون فنه مجرد انعكاس لما كان قد دار أو يدور في واقع مجتمعه ، بل إبداعاً جديداً يومئ ويشهد ، يرفض ويقبل ، لكنه – في ذات الوقت – يفجر ويشارك في فعل التغيير إلى الأفضل ، يرصد الومضات الإرهاسية لذلك التغيير عبر دقة الاختيار في الواقع المعيش والمتخيل ، كونه يعبر عن إدراك جديد لواقع جديد ، يرتبط بالمستقبل ويطرح (أسئلة) جديدة عن متغيرات وعلاقات وهموم جديدة ، ألغت الإجابات المستهلكة المعادة ، وقادت المبدع إلى التجريب التقني المبني على مناقشة أسئلة من نوع خاص تتصل بحقيقة (الوجود والإنسان والزمن) ، لتمنح دائرة الصراع الإنساني أبعاداً نفسية وفلسفية ضاغطة ، تمثلت بتصوير أزمة الإنسان المعاصر وهو يواجه أصنافاً من الصراع مع قوى الطبيعة والمجتمع ، سواء أكان الصراع مع قوى خارجية ، أم داخلياً مع النفس ، ظاهراً أم كامناً ... وهي أسئلة لا تنهيا له فرصة امتلاك أبعادها وحدودها ، إلا إذا تجسدت في شكل جديد ، ينفي القديم ويتجاوزه ، وهذا ما سبق أن واجهته أعمال أدبية عربية (شعرية ونثرية) معاصرة »⁽¹⁵⁾ ، مرّت بظروف مشابهة ، ولكن لم يثبت لدينا تأثير كتاب الرواية العراقية (الحديثة) بها ، ومن هذا الواقع فإن عملية إدراك طبيعة الأعمال الروائية لهذه النخبة من الروائيين لا تتم بدراسة (شكلية) خالصة ، أو بدراسة مضامين تتوجه إلى (المقاصد الواعية) للروائي حسب ، وإنما النظر إلى العمل في ضوء وحدة بنائه المتكاملة ، وعدم شطره إلى شكل ومضمون ، وهذا يعني « عدم شرعية الدرس المضموني التقليدي الذي يقتصر على الوقوف طويلاً أمام مضمون النص ، بعيداً عن الوجود الجمالي له ، وكأننا أمام شكل معرفي غير متمايز من غيره من ضروب المعرفة الإنسانية ، ويسقطه عن أولوية كونه جنساً أدبياً ذا خصائص محددة ، وهو – بالمقابل – يعني عدم شرعية الدرس الشكلي للنص ، أي التعامل معه بوصفه (فعلاً لازماً) أو بنية مغلقة على نفسها ، فاندثنتها في جمالها حسب ، ذلك أن القول بأولوية الشكل وقبليته ، يمزق كلية الخبرة الإنسانية ، ويسلب من العمل الأدبي الإبداعي فعاليته الأساسية ، بوصفه خلقاً إنسانياً »⁽¹⁶⁾ ، وإنما يجب النظر إلى أعمال هذه النخبة على أنها بنية جمالية ذات أنساق متعددة الرؤى والأصوات ، تومض بلامح وعي جديد ، تتشكل عناصره بمزيج من وعي المؤلف ووعي القارئ ، ضمن اشتراطات اجتماعية وثقافية محددة ، تسهم – مجتمعة – في رسم إبداعية إنتاج النص وتشظي أفكاره وتوالد معانيه ، مع ملاحظة التفاوت النوعي بين كاتب وآخر ، وعمل وآخر .

ولعلّ دراستنا لرواية (الأشجار والريح) للمطلبي ستوقفنا على جوانب مهمة من تلك الرؤى والأصوات ، التي تشكل مجموعها البنية السردية للرواية ، عبر منظور جديد يجمع بين وعي الراوي ، ووعي المروي له ، بمختلف صورهما داخل الرواية .

ثانياً : المبحث التطبيقي :

رواية (الأشجار والريح) للمطلي

وأنساق البنية العضوية بين الشكل والمضمون⁽¹⁷⁾

عبد الرزاق المطلي واحد من أبرز القصصيين العراقيين ، الذين تناولوا – بتقنية قصصية ناجحة – واقع الريف العراقي ، بما يمتلك من قيم وتقاليد وعادات ، وما طرأ عليه من تغيير بنائه الاجتماعي ، وملامح الحراك الثقافي والاقتصادي بعد ثورة 14 تموز 1958 . وروايته (الأشجار والريح) عام 1971 ، التي تعد ثاني عمل روائي يتعرض فيه للصراع المحتدم في ريفنا العراقي بين قوى الخير والعناصر الشريرة والمستغلة ، من المنتفعين من هفوات ومآخذ قانون الإصلاح الزراعي رقم 30 لسنة 1958⁽¹⁸⁾ ، على حين جسدت روايته الأولى (الظالمون) سنة 1967م الصراع مع الطبيعة ، إذ صوّرت تشبث الفلاح بالصبر ، وتعليل النفس بالأمل في إمكانية توفير الظروف الملائمة للإنتاج الزراعي ، عبر تأمين ما يحتاجه من مياه عذبة يطفئ بها لهيب الجفاف الذي حلّ بأرضه ، معبرة بذلك عن رؤية الفلاح العراقي لطبيعة العلاقة مع الأرض ، والشعور الصميمي بالانتماء لها مصيرياً ، ولعلنا لا نجانب الصواب لو زعمنا أنّ (الأشجار والريح) امتداد طبيعي لـ (الظالمون) من حيث التطور الزمني – في الأقل – .

فـ (هاشم) ابن الفلاح الأصيل الصبور (زاير راضي) أحد أبطال رواية (الظالمون) ، يظهر لنا ثانية في رواية (الأشجار والريح) إلى جانب شخصية (مهدي) الرئيسة بعد أن انتقل هاشم من أرضه التي شارك والده مضئّة إنقاذها من الجفاف ، إلى أرض جديدة ، تاركاً إياه يثابر مع الآخرين بالتصدي لقسوة الطبيعة ، بإصرارهم على حفر العديد من الآبار ، أملاً باستصلاح أرضهم وموطن ذكرياتهم ، مستهينين بكل تلك المشاق ، عمّا قد يواجهونه من مساوئ الهجرة أو اليأس – كما يبدو ذلك في حوارهما الداخلي – قائلاً : « يعمل يحصل كل ما يريد ... أبي ما سمع لأي واحد ... وبقينا نحفر ونحفر حتى نجحنا ... نجحنا والله معنا ونجحنا ... »⁽¹⁹⁾ .

ولا شك في أنّ دراستنا لهذا العمل المتميز من سواه ؛ لامتلاكه خصوصيات معينة من حيث الفكرة ، أن نقف عند آليات استخدام الكاتب للرؤى الذاتية والرؤى الموضوعية عبر تقنيته التي ابتدع جانباً منها في عملية تفاعل الشكل بالمضمون ، كما استقرت عند أبرز كتاب الرواية الحديثة ، ذلك أنّ « البحث عن الشكل مرتبط بالتعبير عن الموضوع ، وأنّ نظرية النقد الروائي حتى وإن بدأت بالشكل ، فستنتهي حتماً بارتباطه بالموضوع ، فقوام نظرية الرواية الحديثة أنها (عمل فني) ، والعمل الفني وحدة متكاملة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها »⁽²⁰⁾ . لهذا رأينا أن تكون دراستنا لها بوصفها نصاً فنياً متكامل العناصر ، نتناول فيها الفكرة التي جسدها عبر رؤية شخصياته للصراع بكل مستوياته ، الذاتية منها والموضوعية ، مناوياً في ذلك بين رؤية الراوي كلي العلم والراوي محدود العلم بحسب طبيعة مؤشرات البعد النفسي للوقائع المكونة للحدث ، سواء ما جاء عن طريق السرد ، أم عن طريق الحوار بكل أنواعه ، ذلك « أنّ رؤية الفنان لا تصبح مؤثرة في اختياره لموضوعه فحسب ، ولكنها تصبح أيضاً مسؤولة عن اختياره للتكنيك الفني الذي يتناول به هذا الموضوع »⁽²¹⁾ . فالرواية تتناول من حيث فكرتها موضوعات متعددة في المجتمع الريفي ، تتمحور حول إصرار الفلاحين على نصب مكنة لسحب الماء من النهر إلى أرضهم عبر أرض الإقطاعي المستغل (عناد) ، على الرغم من معارضته المقصودة للإضرار بهم ، وبذلك شكلت (المكنة) أداة الصراع ، كونها وسيلة الفلاحين للعيش الكريم ، بعيداً عن استغلال (عناد) وتابعه (حمد) ، كما أفرزت جانباً من البناء النفسي للشخصيات الرئيسة ولاسيما شخصية (مهدي) المتفردة .

لقد عالج الكاتب في روايته موضوعات مثلت جانباً من مظاهر الصراع القديم والجديد ، عانى منها ريفنا العراقي ، آثرنا حصرها في ثلاثة محاور رئيسة ، كان الأول يتناول طبيعة العلاقات الانتاجية في الريف العراقي بعد ثورة 14 تموز 1958م واشتمل على جملة قضايا من أهمها رؤية الفلاح لواقع عمله تحت ظل قانون الإصلاح الزراعي رقم (30) ، وصيغ العمل الجديدة في الريف متمثلة بـ (العمل الجماعي – التعاوني – المنظم) ، وأشكال الصراع الناجم عن الواقع الجديد بعد قانون الإصلاح ، وتأثير العلاقات الانتاجية الجديدة في وقف الهجرة إلى المدينة وتشجيع الهجرة المعاكسة ، والانتماء للأرض بوصفها مصدر الرزق والكرامة . أما المحور الثاني فقد تركز على صور العلاقة العاطفية والإنسانية الجديدة وتشابكها ، كروية الرجل للمرأة وبالعكس ، ودور المرأة بالتأثير في الرجل في مسار العمل داخل الأرض سلباً وإيجاباً ، فضلاً عن إحساسها بشكل العلاقة الإنسانية الجديدة مع الرجل . أما المحور الثالث فقد تناول فيه الكاتب صور القيم والعادات والتقاليد المتوارثة ، وارتباطها بالقيم الحضارية الوافدة من المدينة عبر صور فنية تجسد (مواجهة عالم المدينة لعالم القرية) كعادة الأخذ بالثأر والتقاليد المرتبطة به على وفق قانون العشائر قبل الثورة ، والاعتقاد بالسحر والدجل ، والموقف من التعليم المختلط ، والموروث الديني الراسخ ، وسواها .

التقنية الفنية :

« (الأشجار والريح) تجربة جديدة في المعمار الروائي العراقي ، تحمل خصوصيتها داخل أصوات تجري كما النهر في جسد الفصول » ، بهذه الكلمات الوثيقة صدر الناقد سليم عبد القادر السامرائي الرواية ، جاعلاً منها ملحمة الرواية العراقية المعاصرة ، بما طرحته من سمات العصر بهوموه وأشواقه التي انعكست على عالم (مهدي) المتلاطم ، الذي اعتقد بأنه يكمل مع شخصية (سعيد) وجهي العملة لصورة هذا العصر ، الذي ما زال يعاني من حدة الصراع بين طموح الجيل الجديد وأشواقه في الانعتاق من التحكم بمصيره وصنع مستقبله ، وبين مواضع بعض القيم التراثية المنحوتة وفق قوالب جاهزة ، تتجاهل حتمية الحركة التاريخية المتطورة من جهة أخرى .

ولعلنا لا نبتعد عن الحقيقة لو زعمنا أنّ الكاتب قد جسّد – إلى حد ما – هذه الصورة بما طرحه من تقنية فنية جديدة ، استوعبت بنجاح تلك التناقضات التي اتسم بها عصرنا الحالي « فالموضوع ليس كل شيء في القصة ، وإنما المهم هو طريقة الكاتب في علاج موضوعه وتجليته »⁽²²⁾ . وقد تحقق جزء مهم من ذلك باستبطان المطلي للنفس الإنسانية لشخصياته ، عبر المنولوج الداخلي الذي

ارتكز في صياغة أفكاره على لوحات الحوار الخارجي من خلال الراوي كلي العلم والراوي محدود العلم، مازجاً بين الاثنين ، مغلباً فيه الثاني على الأول عبر رؤيتين : ذاتية داخلية ، وموضوعية خارجية مثلما أسلفنا ... ولعلنا سنلمس من خلال مسيرتنا اللذيذة مع صفحات الرواية أنها لا تفاجئنا بأحداث كثيرة نفق عندها مذهولين ، بل نواجه بعض المواقف الحية متساقفة لتؤدي إلى حدث منطقي « ينشأ علاوة عن صدق التعبير الفني عن الواقع الذي صوّره المؤلف ، مراعيًا وعي الشخصية التي استخدمها »⁽²³⁾ ، فمكانة سحب الماء إلى أرض الفلاحين مثلت – عند المطلبي – أداة إحياء الأرض ، ومصدر الحركة ، والعامل الحاسم في تحديد مواقف الشخصيات وسلوكهم ، بل مصيرهم أيضاً ، ولا شك في أنّ هذا المنطق يبدو مبرراً ومعقولاً ، فالأرض مصدر الرزق ، ووسيلة الفلاحين الوحيدة لإصلاح أرضهم من خلال إروائها بالماء عصب الحياة ، ومصدر الرزق والكرامة ، مصداقاً لما جاء في قوله تعالى : (وجعلنا من الماء كل شيء حي أفلا يؤمنون)⁽²⁴⁾ فإصرار (عناد) المستغل ، وموقف تابعه (حمد) الوصولي كان بسبب (الماكنة) ، وكذا الحال بدت مواقف (مهدي) و (سعيد) ، فحركاتهما وطبيعتا سلوكهما تمحورت حول الماكنة ، لذا يترك الكاتب نهاية روايته مفتوحة ، باعتبار أن دوافع الصراع ما تزال قائمة ، وستبقى ما دامت مشكلات الحياة مستمرة بين الخير والشر .

ولا شك في أنه وفق في أسلوب عرضه للحوادث على قلتها من خلال نسقي (التضمين والتناوب) عن طريق تيار الوعي الباطن والمنولوج الداخلي عبر الرؤيتين الداخلية الذاتية ، والخارجية الموضوعية كما أسلفنا . وفي خضم تعامله الذاتي مع شخصه ، محلاً نفسياتهم ، ماضياً إلى أغوار بعيدة ، محاولاً تكشف النفس الإنسانية واستجلاء غوامضها ، لم يبتعد عن الواقع الذي اختاره من بين ذلك العالم الواسع في الريف ، وبامتزاجها يكون قد حقق هدفاً مشتركاً في نقل إحساسه العميق بالواقع من خلال موقفه الإنساني التقدمي منه⁽²⁵⁾ ، ولعل كون المطلبي ابن تلك البيئة فقد ساعده ذلك في التقاط شخصه بحذق لتعبر مجتمعة عن ذلك العالم الذي التقطه هو الآخر بالملاحظة والمشاهدة ، وقد اتسمت معظمها بالنمو والتكامل التدريجي بشكل متواز مع تطور المواقف وتشابكها ، متجاهلاً كونها صورة طبق الأصل من الواقع الذي يتعامل معه في سبيل خلق الوحدة والانسجام بينها متفقه مع أغراضها الخاصة ، فاسحاً المجال لها في التعبير عن نفسها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة ، أو حديث الشخصيات الأخرى عنها عبر الرؤية الذاتية ، ولعله اضطرّ إلى هذه الطريقة في رسم أبعاد شخصياته ، لاعتماده على الحوار الداخلي دون السرد الخارجي في بنائه العام⁽²⁶⁾ . فمهدي مثلاً نجده يعبر عن نفسه قائلاً بعد أن يؤس من فوزه بهيلة : « لا أدري لم صرت أحس براحة وأنا أبعد متوغلاً في الليل »⁽²⁷⁾ فهو يحس بالغربة والخيبة والعبث ، كما أحس بطل كامي ، وقالت أخته : « هو بصوب .. وهم بصوب يتعب بس »⁽²⁸⁾ ، ويستمر في استكمال بناء شخصيته وتنميتها من منظور خارجي عبر الراوي (كلي العلم) قائلاً عبر منولوجه الداخلي : « روحه ملطخة بالحزن .. ليس اليوم .. ولكنه استشف وجه الموت عبر تنامي الخوف في داخله و ، وحمد ينتقل بأهله قرب قلعة عناد »⁽²⁹⁾ ، ويبدأ بالتداعي بعد أن يتماهى مهدي بالراوي الخارجي العليم ، إذ يتذكر موت أبيه وهو طفل خائف .. وانتابته رؤية عدمية للحياة من خلال الإحساس بضياح الأمل بغياب هيلة بنت حمد : « صحيح الإنسان ما له قيمة ، وما لحياته أي معنى .. يضحك .. يبكي .. يصيح .. يقتل .. يموت .. فإن الدنيا غير الموت .. حجارة في ماء عميق .. أهاجر .. أبقى هنا .. نفس الشيء .. »⁽³⁰⁾ . وتتنامى شخصية مهدي وتتطور باتجاه سلبي حتى تصل إلى مستوى جديد من الهدف والرؤية ، ولكنها باتجاه عمي مدمر ، حالماً بقتل حمد وتخريب مشروع أقرانه الفلاحين بكسر الضفة (الجرف) لإغراق أرض عناد « ماذا أفعل .. أنا أدور هذا الليل أكسرها وأغرقهم جميعاً .. أكسرها ولتقلب الدنيا .. أقتل نفسي لأخلص ؟ .. لا أحب هذا المكان .. أه لو أهرب .. أبتعد .. أخلص .. »⁽³¹⁾ .

وينفذ مهدي ما نواه فعلاً ، ويقتل كذلك حمد الذي جاء لحراستها . بعد أن تطورت شخصيته هو الآخر ولكن نحو الخير .. انتفض .. انتهى .. قتلته .. انطفأت كل النار اللاهبة في داخلي المحترق كل يوم »⁽³²⁾ ، ذلك النمو الهائل الذي لوّن شخصية مهدي عبر صفحات الرواية ، حيث ابتدأت بصورتها السوية الخيرة المساهمة بحماس مع الآخرين لصنع الغد الأفضل عن طريق العمل الجماعي الجاد بشراء الماكنة ، ويحلم بهيلة ومستقبله المشرق ، فهو القائل : « نشتر الماكنة وننصبها ، نسقي زرعنا ونصير بخير .. لا صاح عناد .. ولا يريد عناد »⁽³³⁾ ، ولعله هنا في جدليته المأساوية في حياته الداخلية كان قريباً من عالم (كافكا) المزدوج في قربه وبعده عن الحقيقة في منظور الحب⁽³⁴⁾ . ولا يخفى علينا اهتمام الكاتب بإبراز شخصية مهدي التي قصد بها إبراز الاتجاه السلبي الذي لوّن جانباً كبيراً من مهمات بناء حياتنا الاجتماعية الجديدة بعد ثورة 14 تموز في بيئة الريف بوصفها تشكل جزءاً مهماً من طبيعة بناء المجتمع العراقي كله في تلك المرحلة القلقة من تاريخ العراق المعاصر . وإذا كانت شخصية مهدي تمثل هذا الاتجاه الخطير الذي رافق تلك المسيرة فإن الكاتب لم يغفل الجانب المشرق المواجه لتلك الظاهرة المرضية في رسمه لشخصية (سعيد) الثابتة ، والتي وفق إلى حد كبير في منحها السمات الأمانة والواقعية لحيل النهوض والأمل بالغد السعيد بعد الثورة ، جاعلاً منه الوعاء الأرحب لاحتواء كل مظاهر الإحباط والخيبة والنكوص ، والإصرار على إدانتها وتجاوزها بروية (متوازنة) بين أحلام النفس وتحمل الواقع ، وربما كان يرمز لبساطة القرية وحنانها ، فهو مستميت لتحقيق هدفه لإسعاد القرية ، متمسكاً ومؤمناً في الوقت نفسه بالعادات والتقاليد القديمة دون غيره ، ولكن لم يصر على تمسكه بها أمام نصائح (المعلم) الذي قدمه القاص بنجاح ليجعل من شخصيته أداة فنية للمزاوجة بين عالم المدينة وعالم القرية في صراعا الدائب نحو التطور . فالمطلبي رغم تباين شخصه من حيث الاهتمام باستكمال ملامحها أخفق في رسم شخصية (عناد) الطرف المهم في عملية الصراع لتغيير علائق الإنتاج بعدم تسليط الأضواء الضرورية على نفسيته كما فعل مع (حمد) لكي يجسد لنا حقيقة الصراع بين الطبقتين كما فعل مع سعيد وجماعته ، وعلى الرغم من كل ذلك فإنه قد نجح إلى حد كبير في رسم شخصيات إنسانية تحمل بذور الخير والشر معاً ، ولكن بنسب متفاوتة ، معبراً بذلك عن فكرته بأمانة وصدق في اختيار كل منها ليحمل عبر رؤيته هو جانباً معيناً من الفكرة بشكل مقنع دون إقحام أو فرض بوصفه الراوي العليم ، فهو يعرف جوانب حياتهم ومع ذلك يجعلهم يسرون وفق منطق الأحداث النفسي والاجتماعي سيراً حياً مبرراً لا فرض فيه ولا تهكم ... مستوحياً في خلقهم الواقع⁽³⁴⁾ ، مما جعل منهم وعاءاً لحمل

المعاني الإنسانية التي طرقتها الرواية .

ولعل أبرز ما يميز الرواية بنيتها السردية المشتعلة على أنماط عدّة تنوعت من خلالها الرؤى من رؤية ذاتية إلى ثنائية إلى متعددة ، مركزة على عنصر الحوار دون السرد ، الذي وظفه فقط لرسم الديكور مسهماً إلى حد ما في بعث الحيوية اللازمة للمواقف التي تتشابك بشكل معقد داخل الرواية ، ونقصد هنا بالطبع الحوار الداخلي الذي يعد « جزءاً مهماً في موضوع الحوار »⁽³⁶⁾ ، ولكنه لم يستخدم المنولوج بشكله التقليدي المعروف⁽³⁷⁾ فحسب ، بل جعل منه وعاءً لاحتواء عنصر الديالوج وعلى امتداد الرواية مستفيداً من توظيف أسلوب التداخي الفكري واللفظي في صياغته وكأنه حوار حي . فمهدي في حوار داخلي ينقل رؤيته الذاتية : « سمع عناد وضحك ... خله يضحك ، أنا قلت حقهم تمد العيون نظراتها إليه ... وتتعاثب الأصابع معها مع بعضها بقلق ، وعناد يقف بقامته يزحف ظلها إليهم يقول حمد الجابر : لا علينا به ... وأنا أقول : لا علينا به ... ويقول عباس الجعفر : هو يظن بنا لا نقدر ويضحك .. ولو نجحنا .. نضحك عليه .. وأقول : هو ما مكلف بنا ... ويقول سعيد : ولا مشترينا ... أسرع إلى البيت ... تقول أمي : لا تسمعوه حتى تقدروا على الرجوع إليه لو ... أقولها لها ... ما نرجع ... أقول في نفسي : نعيش عيشة رخيّة ... وأتزوج هيلة »⁽³⁸⁾ . فنراه يوظف الديالوج الذي يجري بين أكثر من شخصية دون اعتبار لوحدة الزمن ضمن إطار المنولوج الداخلي لشخصية مهدي مستفيداً من عنصر التداخي الفكري ... ومن هنا جاءت خصوصية الكاتب لبنائه الجديد هذا ، ولعله نجح إلى حد ما في تعريف شخصياته من خلال الحوار عن طريق استعمال اللغة الوسطى السهلة كما مرّ بنا ، إلى جانب تحديد زاوية الرؤية عند الشخص كل بحسب وعيه ، غير أنه أخفق في تقدير بعضها ، ذلك أنه لم يقنعنا بمسألة تباين وجهات نظرهم حول مواقفهم من العادات المتخلفة ، فجعل سعيداً ، الذي اتصل بالمدينة يتمسك بها ، في الوقت الذي نجد غيره ممن لم يروها يسخرون منها كحسين بن دهش⁽³⁹⁾ ، وقد اتسم حوار الطرافة وبخاصية المساعدة في تحديد المواقف وتحريك الأحداث على ندرتها في الرواية ... ولم يكن المطلبي القاص الوحيد الذي أجاد في استخدام هذا العنصر المهم في أعماله ، فقد تطور الحوار في القصة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية وخصوصاً على يد التكرلي وعبد الملك نوري .. إلا أنه أبدع بانفراده في مزج المنولوج بالديالوج بشكل خدم إلى حد كبير فكرته الأساسية كما أسلفنا ، ولكنه لم يدع مجالاً

للقارئ لكي يسهم مع شخصيات روايته في تحديد رؤيته وموقفه من الصراع داخل ريفنا العراقي ، فقد أغرق شخصه بأفكاره المتراحمة لدرجة التضخم ، مما قاده إلى الغموض والتعقيد والغرابية أحياناً .. فعملية إشراك القارئ غالباً ما تزيد من الكشف عن الموضوع من خلال الحوار ، لأن القارئ سيكون مضطراً للخروج بموقف معين من خلال تسلسل الوقائع المكونة للحدث ، وبذلك يجد نفسه واحداً من شخصياتها ، فلا يحس بالغموض الذي أحاط ببعض جوانب شخصيات المطلبي ، الذي لا أعتقد أنه جاء نتيجة لعصايبه الكاتب أو قلقه ، إذ نواجه عالماً غريباً نشعر بغموضه ، وذلك لا اعتبارين مهمين هما :

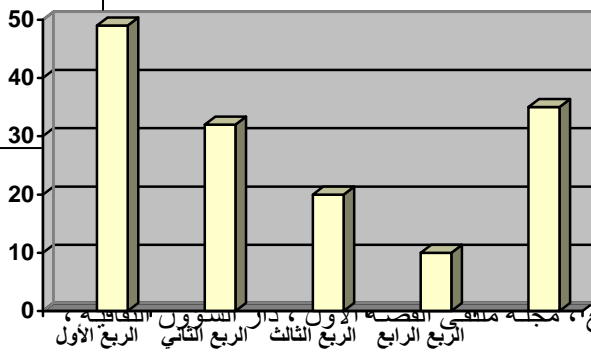
أولاً : إن عالمة الذي صورته روايته هذه عالم متكامل لا يشكو من غياب الوضوح في جميع أبعاده الإنسانية التي عالجه عبر الصراع المستمر سوى تلك المواطن القليلة التي أشرنا إليها .

ثانياً : إن روايته السابقة (الظامئون) لم تعكس مثل هذا الغموض الذي لمسناه في شخصيات روايته هذه ، ولهذا فإننا نعود ففقر أنه كان نتيجة مباشرة لغياب دور القارئ في التخفيف عن كاهل الشخصيات في تحمل الأفكار عبر تفاعلها مع خبراته ، وكذلك فعلية عرض القصة عن طريق السرد الذاتي على لسان المتكلم فتح أمام الكاتب نافذة يطل منها بأفكاره كواحدة من الشخصيات المتفاعلة . ولهذا عدّ السرد هو الآخر معبراً عن طبيعة الدوافع التي أسهمت في خلق المواقف الباعثة على تصاعد عملية الصراع داخل الريف عبر رؤيتين (ذاتية وموضوعية) بأسلوب فني محكم ، لم ينزل في متهافتات التعريب والغموض كما لمسناه في بعض مواطن الحوار الداخلي وخصوصاً عمليات التداخي التي حاول الكاتب أن يؤلف بوساطتها بين ماضي شخصية سعيد المتمثل بطولته التي وعها من أمه وأبيه وسلب أرضهم ، وحاضرها في محاولة إفشال مشروعهم⁽⁴⁰⁾ ، وكذلك محاولة المؤلف أن يربط بين طريق تداعيات (مهدي) بين حبه اليأس مع (هيلة) بحبه (جميلة) التي لم يعرف لها وطناً ، وكل ما في الأمر كانت تجمعهما المناسبة في إحدى القرى لعمل موسمي مشترك ومن ثم العودة كل إلى قريته⁽⁴¹⁾ مستخدماً في ذلك أسلوب التقطيع السينمائي بصيغة التناوب ، فعرض صور التداخي .

وأخيراً فإن المطلبي بما توحى روايته من إحساس حاد بمسؤوليته التاريخية في تأطير واقع الصراع الإنساني في ريفنا العراقي لمرحلة أدق من مراحل حساسية ، ومن خلال رؤيته الإنسانية المتميزة لطبيعة هذا الصراع . يكاد يحدد لنا هويته الفكرية على لسان سعيد أحد شخوص روايته متداعياً « أنت فلاح وأنا فلاح مثلك ... أنا أقول لك بغير الاشتراكية الصحيحة ما نعيش .. الفلاح حياته بالاشتراكية وحياة أطفاله »⁽⁴²⁾ . ذلك ما قاله الجندي لسعيد في بغداد وتمنيات سعيد لاطلاع صاحبه على خطواتهم الجادة لتحقيق أحلامه في تجسير ذلك الواقع وخلق واقع جديد يبنى على أسس جديدة مكتسبة تلبي طموح الجماهير - بحسب رأيه - بامتلاك وسائل الإنتاج في الريف تحت مظلة العمل التعاوني المنظم ، مسجلاً بذلك صورة جديدة لهذه المرحلة مستخدماً بوعي فني تكتيكاً جديداً أبدع في تركيب عناصره ، بشكل يخدم أغراضه إلى حد بعيد. فإذا كانت هناك بعض العثرات الفنية فهي مؤشرات صحية لامتلاكه طموح الفنان الصاعد الذي يرفض التوقف السلبي عند محطة واحدة ، بصرف النظر عن مستوى واقعيتها وصدقها .

هوامش البحث :

- (1) د. عبد الإله أحمد ، الأدب القصصي في العراق ، بغداد ، 1977 / ص 28 .
- (2) ينظر : لوسيان جولدمان : علم اجتماع الأدب ، مجلة فصول ، العدد / 2 ، القاهرة ، 1982 م / ص 584 .
- (3) روجيه غارودي : مواضع القرن العشرين ، ترجمة : نزيه الحكيم ، بيروت ، 1972 / ص 130 .
- (4) د. جمال شحيد ، في البنية التركيبية ، دار ابن رشد ، ط 1 ، بيروت ، 1982 / ص 42 .
- (5) د. علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي في العراق ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1975 / ص 91 .



مجلة جامعة كربلاء العلمية – المجلد السادس – العدد الأول

- (6) انظر : ويلبرس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، شرقية : د. ع. ص 138 .
- (7) د. سهير القلماوي ، مختصر محاضرات في نظرية الرواية ، القاهرة ،
- (8) ينظر : د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، القاهرة ، 8
- (9) انظر : د. علي عباس علوان ، حول الرواية العراقية ومشكلات الواقع ، مجلة منتقى القصص الأولى ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1979 م .
- (10) للاستزادة : ينظر : د. صلاح فضل ، نفسه (ضمن البحث الموسوم : اتجاهان في الفكر الجمالي) / 103 – 117 .
- (11) انظر : ويلبريس ، سكوت ، نفسه / ص 135 .
- (12) فقد تجسدت بجلاء في مواجهاته الفعلية المتعددة لآثار الحرب العالمية الثانية ، وملابسات ثورة 14 تموز 1958 ذات التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الكبيرة والسريعة ، وما أعقبها من إفرازات سلبية ، مروراً بآثار نكسة حزيران 1967 .
- (13) ينظر : د. جمال شحيد ، نفسه / ص 38 .
- (14) جولد مان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ترجمة : جاعة المترجمين ، بيروت ، 1984 / 29 .
- (15) لمزيد من المعلومات ، يراجع مقال (تعارضات الحداثة) ، د. جابر عصفور ، مجلة فصول ، العدد 1 ، القاهرة ، 1982 م .
- (16) محمد بدوي ، مدخل لاجتماعية الشكل الروائي ، مجلة فصول ، العدد 2 ، القاهرة ، 1982 م .
- (17) عبد الرزاق المطلبي ، رواية الأشجار والريح ، مطبعة الأمة ، بغداد ، 1971 م .
- (18) تم من خلاله منح الملاك القديم القطعة التي يفضلها ، فاختر المساحات المحاكية للنهر ، مما أدى إلى حجب الماء عن أراضي الآخرين من الفلاحين ، فضلاً عن منعمهم من نصب ماكينة لسحب الماء من النهر عبر أرضه بوصفها المنفذ الوحيد لأرضهم .
- (19) الأشجار والريح : 147 .
- (20) جيمس كونراد وآخرون ، نظرية الرواية في الأدب الانكليزي ، ت : إنجيل بطرس سمعان ، القاهرة ، 1971 م / ص 67 .
- (21) د. عبد المحسن طه بدر ، الروائي والأرض ، القاهرة ، 1971 م / ص 28 .
- (22) د. محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار بيروت للطباعة ، 1959 م / ص 23 .
- (23) الروائي والأرض / ص 46 .
- (24) سورة الأنبياء / 30 .
- (25) الروائي والأرض : ص 64 .
- (26) فن القصة : ص 48 .
- (27) الأشجار والريح : ص 78 .
- (28) المصدر نفسه : ص 78 .
- (29) المصدر نفسه : ص 78 .
- (30) المصدر نفسه : ص 84 – 85 .
- (31) المصدر نفسه : ص 212 .
- (32) المصدر نفسه : ص 220 .
- (33) المصدر نفسه : ص 7 .
- (34) ينظر : روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف ، ت : حليم طوسون ، القاهرة ، 1968 / ص 190 وما بعدها .
- (35) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1973 م .
- (36) انظر : مختصر محاضرات في نظرية الرواية ، د. سهير القلماوي ، القاهرة ، 1973 م .
- (37) يقول عنه لويس عوض في كتابه (في الأدب الانكليزي) : « فالكلام يأتي منقطعاً وخال من التتابع المنطقي متوقف على التتابع العاطفي في الظروف الآلية كالتداعي للنظر مثلاً ، وفي عالم الذكريات تداخل الماضي والحاضر والمستقبل ، وكذلك الانفعال » ..
- (38) الأشجار والريح : ص 43 .
- (39) المصدر نفسه : ص 142 – 146 .
- (40) انظر : المصدر نفسه : ص 19 .
- (41) انظر : المصدر نفسه : ص 17 .
- (42) انظر : المصدر نفسه : ص 168 .