التجريب في الرواية العراقية

سليمان البكري

على الرغم من اكتشاف الأسس الفنية للعمل الروائي التي أشّرها النقد وحدّدها ـ متمثلةً في الاستهلال والموضوعة والشخوص والحوار والحبكة والفعل والصراع والتوازن والأسلوب ـ فإنّ الرواية ما زالت تفتقر الى تعريف محدد، وذلك لسبب واضح: وهو أنها كُتبتْ وسوف تُكتب وفق بنى مختلفة من التجريب الذي لا يستند الى قانون.

والتجريب هو معارضة المُنْجَز الفني المتحقق، بحثاً عن رؤى جديدة وأسلوب جديد تبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز التعامل المألوف في الرواية نحو آفاق لم تُستكشف من قبل... فكيف فهم الروائي العراقي هذا المصطلح وكيف مارسه في عمله الإبداعي؟

في الوقت الذي كان فيه القطرُ يرزح تحت ظروف استثنائية ونظام ملكي حديث العهد أقيم على كراسي الانتداب البريطاني، وجد الروائيُّ العراقي نفسه مع المعارضة الوطنية في بواكير تفتح وعيه وإدراكه لأبعاد اللعبة السياسية في القطر. ولهذا جعل إبداعاته في خدمة القضية الوطنية، وكتب أعماله الروائية الأولى موظِّفاً السياسةَ فيها وجاعلاً منها المركزَ أو البؤرةَ التي تنطلق منها شعاراتُ المعارضة والرفض. بهذا التوجه والفهم لدور الرواية ولدتْ رواية **جلال خالد** عام ١٩٢٨ لرائد القصة العراقية محمود أحمد السيد التي كانت من حيث الشكل والبناء روايةً قصيرة، حَدَثُها بسيط وبطلُها شابٌ يبتعد عن وطنه ثم يعود اليه ليشاهد فشل ثورته التي عقد عليها الآمال. لكن المهم هو قدرة الروائي على إذكاء هذا المسار بالأحداث والمواقف والقضايا الساخنة التي كانت تدور في إطار الواقع والحلم، ولَمَسْنا فيها وعياً بأصول الفن الروائي وتوظيفاً لتكنيك الرسائل والهوامش في بنائها «ونجد أن هذه اللعبة التكنيكية تستعمل الآن ـ أي الهوامش ـ في بعض الكتابات القصصية المعاصرة على أنها إضافات تجديدية»[١].

هل تُحسب رواية **جلال خالد** ضمن الاتجاه التجريبي في الرواية العراقية؟ بالتأكيد لا، فهي في بنائها وشكلها متأثرةٌ بقراءات الروائي واطلاعه على فن الرواية الأجنبية. لكنّها تفصح عن بداية ثرة خصبة في الرواية فتحت الباب واسعاً أمام الروائي العراقي لممارسة هذا الفن الحضاري الجميل.

في عام ١٩٣٩ ظهر عملان روائيان مؤثِّران يُعتبران نقلةً نوعية عما هو سائد في الرواية العراقية، هما **الدكتور ابراهيم** لذُنّون أيوب و**مجنونان** لعبد الحق فاضل في مرحلةٍ كان حضورُ القصة القصيرة يفوق ـ كمّاً ونوعاً ـ حضور الرواية. ويشير الناقد د. نجم عبد الله كاظم إلى أنّ رواية **الدكتور ابراهيم** «لا تعكس وعياً ناضجاً تماماً للفن الروائي، إلا أنها تسجل تجاوزاً لجميع الأعمال الطويلة التي كُتبتْ قبلها، ربما باستثناء **جلال خالد**. وإذا كانت روايةُ ذنّون أيوب على هذا المستوى، فإنّ رواية عبد الحق فاضل تتجاوز ذلك كله لتسجل تألقاً غير اعتيادي وسبقاً استثنائياً في الاستيعاب الواعي والصحيح لفن الرواية في أمثلتها الواقعية المتمثلة بالروايات الروسية والفرنسية والانكليزية»[٢]. غير أنّ واقع الروايتين هذا لا يجعلنا نضعهما في دائرة التجريب، وإنّما نؤشّر إليهما باعتبارهما كشفاً نوعياً وإضافةً للرواية العراقية التي تجاوزت العقد من عمرها الزمني الإبداعي.

وبمرور بضعة أعوام صدرتْ روايةٌ مهمة أُخرى لذنّون أيوب هي **اليد والأرض والماء** عام ١٩٤٩ باتجاهها الواقعي الانتقادي الذي يهجو السلطة ويحمّلها وزر الخطإ السائد في العلاقات الاجتماعية والدور الذي تلعبه في انحيازها لجانب دون آخر. وقد جاءت هذه الرواية «متقدمة على عمله الطويل الأول وعلى العشرات من المحاولات الروائية للكتاب الآخرين الذين سبقوه، سواء أكان ذلك في بنائها أم في تقنيتها أم رسم شخصياتها»[٣].

---

١ ـ عبد الرحمن مجيد الربيعي: **الشاطئ الجديد**. الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣، تونس.

٢ ـ نجم عبد الله كاظم: **الرواية في العراق وتاثير الرواية الأمريكية فيها**. دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧، بغداد.

٣ ـ المصدر السابق.

وبعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ظهرتْ بعضُ الأعمال التي يمكن تسميتها بالرواية القصيرة تحت تأثير قراءات الروائي واطلاعه على التجارب الروائية المترجمة. ومن هذه الروايات **حياة قاسية** (١٩٥٩) لشاكر خصباك، **والوجه الآخر** (١٩٦٠) لفؤاد التكرلي، **والأيام المضيئة** (١٩٦١) لشاكر جابر. وسيجد التوجُّه في كتابة هذا النمط من الرواية القصيرة صداه بعد ربع قرن أو أكثر في روايات عراقية آتية، خصوصاً تلك التي عالجتْ موضوعة الحرب. وقد تأثرت هذه الروايات القصيرة فكرياً وفنياً بالموجة الوجودية من أعمال سارتر وكامو وسيمون دو بوڤوار في بنائها وطبيعة شخوصها، ونتلمس ذلك في **الوجه الآخر** لفؤاد التكرلي في تشابه سلوك بطل الرواية مع سلوك بطل رواية **الغريب** لكامو وفي محاكاة واضحة للتعامل الأخلاقي المضادّ للمؤسسة الاجتماعية القائمة....

ويأتي العقد الستيني محمّلاً برؤى وأفكار جديدة. وتحت ظروف سياسية واجتماعية بالغة التعقيد وُلِدَ جيلٌ جديد وَعَى خطورةَ دور الإبداع في تغيير البنية الاجتماعية والسياسية. فبدأ الروائي العراقي تجاربه الأولى «وفي التجريب يبرز عامل الزمان الواحد، وعامل المكان الواحد: اثنين من عوامل صناعة الرواية في مختبر المخيلة. فالزمان الواحد هو الفسحة الزمنية الموزَّعة على روائيي المرحلة بانتظار مَنْ يستطيع أن يضع عمله الروائي في مكانه المناسب. والمكان الواحد يصير التجريب فيه محنة، فيها الاقتصادُ والسياسة والتاريخ واللغة تخضع للتغيير والمراقبة. وهنا يرتبط المكان بالحرية والأمن الثقافي في خلق الروائي الذي يكتسب هوية الاختلاف عمّن قبله من الروائيين»[١].

ولقد استوعب الروائيُّ مصطلحي «الزمان» و«المكان» ووظفهما بتقنية عالية في إبداعه الروائي. فوجدنا **زمنَ النخلة والجيران** ومكانها غير زمن **بذور النار وخطوط الطول... خطوط العرض والمركب** وغير مكانها. وهكذا في جميع الروايات العراقية التي صدرتْ في الستينات وبعدها.

يقول الناقد د. ريكان ابراهيم «المجرِّب هو الذي يحاول أن لا ١ ـ يتكرر ٢ ـ يكرر ٣ ـ يستنسخ ٤ ـ يتوقف». وفي التجريب يبرز عاملُ الاكتشاف النفسي للروائي على المستوى الذاتي والجماعي فيحقق أفضلَ النتائج في إبداعه المتواصل محقِّقاً معنى مصطلح «التجريب». فالتجريب «ليس تجربةً، لأن التجربة تعني الانقطاع بعد ظهور نتائجها، بينما يعني التجريبُ استثمارَ كلِّ نتيجةٍ للدخول بها في تجربة جديدة، في مسلسلٍ»[٢] لا ينتهي إبداعياً. وهذا ما لمسناه لدى غائب طعمة فرمان في روايته المشهورة جداً **النخلة والجيران** (١٩٦٦) التي شكّل صدورُها البدايةَ الحقيقية للرواية العراقية التي تعاملت مكانياً مع «الدربونة والمحلة الشعبية والطولة والمقهى»، وزماناً مع مرحلة الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على العراق. وكان ابطالها شخوصاً من قاع المجتمع التزم بهم الروائي كشريحة مسحوقة اجتماعياً على مستويين خارجي (بسبب الحرب) وداخلي (بسبب الفقر والحاجة والتخلف). وفي عام ١٩٦٧ صدرت روايةُ **خمسة أصوات** لفرمان أيضاً في بناء فني اختلف عن روايته الأولى **النخلة والجيران** وعنيتْ بشريحة المثقفين العراقيين في العقد الخمسيني فتناولتْ همومهم وتطلعاتهم وجسّدت واقع العراق السياسي والاجتماعي إبان تلك المرحلة. وتتوالى إصدارات فرمان فتظهر **المخاض** (١٩٧٤) **والقربان** (١٩٧٥) **وظلال على النافذة وآلام السيد معروف** (١٩٨٢) وأخيراً **المركب** (١٩٨٩) وفيها ظل مخلصاً للبيئة الشعبية العراقية ومحلات بغداد القديمة وتجسّد بانوراما كبيرة للعلاقات الاجتماعية وتشابك المصائر وصراع الإرادات، آخذةً موضوعاتها من حركة الواقع ورصد الحقب التاريخية من خلاله وتطور صور العادات والتقاليد في مراحل مختلفة وتصوير البطل وسلوكه الاجتماعي والأخلاقي في سردٍ واقعي «ينتمي الى حد كبير الى السرد في الرواية الكلاسيكية لكنّه يدشّن عهداً جديداً في السرد في الرواية العراقية»[٣].

كانت **النخلة والجيران** حافزاً لظهور روايات عراقية جديدة. فقد أصدر عبر الرزاق المطلبي رواياته **الظامئون** (١٩٦٧)، **وثقب في الجدار الصدئ** (١٩٦٨)، **والأشجار والريح** (١٩٧١). ونتوغل في أعوام الستينات فيواجه المبدع العراقي التناقضات والفوضى وغياب الحرية، وبمشاركة عوامل أخرى سياسية واجتماعية وثقافية داخلية وخارجية ينبثق التجريبُ ليملأ الساحة الأدبية لا على مستوى الرواية فحسب وإنما شمل أيضاً القصة القصيرة والمسرحَ والفنَّ التشكيلي. وبتأثير العامل السياسي والبحث عن الحرية المصادرة والاحتجاج ضد النظام الرجعي بشتى الأساليب، كُتبتْ رواياتٌ مثل **ضباب في الظهيرة** لبرهان الخطيب عام ١٩٦٨ **وعراة في المتاهة** لمحمد عبد المجيد عام ١٩٦٩ **والوشم** لعبد الرحمن مجيد الربيعي عام ١٩٧٢.

---

١ ـ د. ريكان ابراهيم: «حول التجريب الشعري»، جريدة **القادسية**، في ١٩٨٩/١٠/٢١.

٢ ـ المصدر السابق.

٣ ـ د. شجاع مسلم العاني: **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**.وزارة الاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤.

وبتفجير ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ تغيرت أشياء كثيرة جوهرية في المجتمع والعطاء الأدبي، وبدا أن العراق مقبل على تحولات مهمة. فشهدت السنواتُ الأولى من عمر الثورة صدورَ أعمال روائية كانت قد أُنجزتْ في العقد الستيني، وكان التجريب أحد سماتها البارزة كـ **رباعية** إسماعيل فهد اسماعيل عام ١٩٧٠ و**الاغتيال والغضب** لموفق خضر (١٩٧٥) وروايات عبد الرحمن مجيد الربيعي **الانهيار** (١٩٧٤) و**القمر والأسوار** (١٩٧٧) و**الوكر** (١٩٨٠) وصدرتْ للشاعر يوسف الصائغ روايةُ **المسافة** (١٩٧٤) ضمن المسار التجريبي للرواية العراقية وكان الصائغ قد أصدر قبلها رواية **اللعبة** (١٩٧٢).

وتوالت الإصداراتُ الروائية للعديد من الروائيين العراقيين الذين طوروا أدواتهم الفنية واكتسبوا الخبرة والمهارة خلال مسيرتهم الابداعية كعبد الخالق الركابي وغانم الدباغ وهشام الركابي وأحمد خلف وناجح المعموري ولطفيّة الدليمي وابتسام عبد الله وغازي العبادي وعبد الستار ناصر ومحمد عبد المجيد وخضيّر عبد الأمير ومحمود جنداري وجهاد مجيد وعبد عون الروضان ومحي الذين زنكنة وسليمان البكري ونجيب المانع وفاضل العزاوي ونعمان مجيد وغيرهم. فلقد مارس هؤلاء فنّ الرواية وأصدر بعضهم أربع روايات أو أكثر، وتصاعد الخط البياني للنتاج الروائي العراقي في أعوام الحرب [مع ايران] (١٩٨٠ - ١٩٨٨) فصدر في تلك الأعوام أكثرُ مما صدر في تاريخ الرواية العراقية قبل الحرب.

والحقّ أنّ جُلّ ما نُشر من نتاج روائي قبل الحرب وبعدها كان يُصنَّف فنياً تحت مصطلح «الواقعية» باتجاهاتها ومراحلها المختلفة: «الواقعية البدائية» و«الواقعية النقديّة» و«الواقعية الاجتماعية» و«الواقعية الاشتراكية» و«الواقعية الجديدة» مع استثناءات إبداعية رافقت الزمن الستيني في ممارسة التجريب وتجاوز «الواقعية» نحو ضفاف أخرى. وكان اطّلاعُ الروائي العراقي في تلك المرحلة، بما احتوته من مخاض سياسي وفكري، على النتاج الأوروبي الحديث - في تحليل الذاكرة في أعمال مارسيل بروست، والمونولوج الداخلي لدى جيمس جويس، وتيار الوعي وتحليل النفس عند ڤرجينيا وولف، والاتجاه العبثي لدى كامو، والوجودية عند سارتر، وكافكا في عالمه الكابوسي - عاملاً مساعداً في تجاوز هذا الروائي العراقي مفهومَ الواقعية في الرواية، فأصبحت لديه مفاهيمه الخاصة عنها. وهكذا لم تعد الرواية لديه «ترجمةً ذاتيةً، وليستْ سردَ حياة مجموعة شخصيات ومصائر متضاربة وإرادات متصارعة، وليس الحدثُ لديه حدثاً يتطور تطوراً أفقياً، وليس الزمنُ زمنَ التوقيت الآلي وليس مهتماً بالوصف - وصف الجو والمكان أو طبائع الأشياء والشخصيات - بل إنه ينظر نظرة كليةً دائريةً تحيط بالشخصية وتعدد جوانبها، والحدث هو التصاعد الدرامي، والزمن هو زمن الحضور المعيش يعبِّر عن اللحظة الآنية في احتدامها ولا يصفها من السطح الساكن، بل إنه يرصد ويتغلغل في قلب جدل العملية الابداعية»[١].

هذه الرؤيا الشمولية تتجاوز سكونية الواقع ونمطية الرومانسية والتسجيلية والعبثية والوجودية فيه، باتجاه جدليةِ الصراع الاجتماعي، واضعةً أحلام الانسان العادي وطموحه في دائرة الضوء، وعبر بناء روائي يتمرد على «أقانيم الشكل التقليدي الأورسطي في بناء التخيل الفني»[٢]. وسنختار فيما يلي نماذج روائية جسَّدت المسارَ التجريبي لبعض من هؤلاء الروائيين.

«خطوط الطول... خطوط العرض...» تجارب الربيعي وقضية انتماء الأبطال

يطلق الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي على نفسه صفة الكاتب التجريبي ويقول: «أعتزّ بهذه الصفة، لأنني واثق من أنّ أيّ كاتب يريد أن يطور فنه عليه أن يظل تجريبياً منذ أول كلمة يكتبها وحتى آخر كلمة، لأنه إنْ كفَّ عن ذلك فمعناه أنه قد دخل مرحلة الاحتضار وإن ارتكز إلى إنجاز وصل إليه»[٣]. وحين نضع هذا الرأيَ موضعَ الاختبار عبر متابعة مُنْجَز الربيعي الإبداعي نتلمس حقيقته وصدقه: فهو يكتب دائماً خلافاً لما هو سائد في الرواية والقصة أيضاً «ويخترق الواقع الايديولوجي بأُسلوب تيار الوعي القائم على الانفصال الزماني بالاتصال المكاني بأسلوب السرد المتدرج والمتقدم. كانت **الوشم والأنهار والقمر والأسوار**، وتبعتها فيما بعد **الوكر وخطوط الطول**... **خطوط العرض** تؤسس بنية روائية تجريبية تستمد واقعيتها الجديدة من شكل فني جديد يتخطى الأشكال الفنية السائدة في الكتابة الروائية العراقية»[٤]. ... وأما **خطوط الطول... خطوط العرض** فتتفرد بمنظور خاص وتجربة جديدة في الكتابة الروائية عند الربيعي والرواية العراقية عموماً. فهو يتعامل مع موضوعة

---

١ - عبد الرحمن ابو عوف: «فن الرواية... وجيل كتّاب الستينات» جريدة **الثورة**، بغداد ١٩٩١/٧/٣١.

٢ - المصدر السابق.

٣ - «مدخل لتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي القصصية في ٣٨ حواراً»، والمقطع المشار اليه مأخوذٌ من الحوار ٣٤، اجراه معه عبد العزيز التميمي، ونُشر في جريدة **الشرق الأوسط**، ٢٢ و ١٩٨٣/٤/٢٣.

٤ - عباس عبد جاسم، «استفتاء سؤال الرواية في العراق»، مجلة **الأقلام**، العدد ٧ - ٨، ١٩٩٣.

الحصار الدائم الذي تفرضه الأنظمة السياسية الرجعية الدكتاتورية على المناضلين، لغرض تدميرهم، تعاملاً فنياً ولا يلجأ الى الطريقة الكلاسيكية المتبعة في كتابة الرواية، بل ينفّذ هذا العمل بتحطيم الوحدات الزمنية مستفيداً من «الفلاش باك» في تحقيق أفضل النتائج في الشكل والمضمون.

وأما الزمن فقد أخضعه الروائي لطقوس ذاكرة البطل المستعيدة لأحداث ماضيةٍ تندمج بالحاضر وتكون امتداداً له. أي أن نمو الحدث الروائي لم يكن نمواً طبيعياً يتصاعد بخط تطوري مستقيم، واكتمل نضوج النمو الدرامي للفعل الروائي جرّاء تعادل زمنين: الماضي المستعاد، والحاضر المعيش، واندامجهما في وحدة موضوعية، مختزلَيْن حياةَ «غياث داود» بطل الرواية في عالمه.

وجرّاء هذا التوازي والتقاطع تطل شخصيات الرواية الأخرى لتقدم رؤيتها عن العالم الذي تعيش فيه والهموم التي تسكنه: «مروان حيدر» الرسام المتوحد وإجراءات الموت اليومي المعلن في بيروت؛ و«كامل سعدون» وأثر الانقلابات العسكرية عليه وعلى غيره حين أغلق العسكر الأبوابَ وسدوا المنافذ؛ و«سميرة حليم» وقد دُمِّر كل شيء في داخلها بسبب الحرب في لبنان فهي تسعى لترميم ما تبقى؛ و«حسان صبحي» بانشداده إلى وهمٍ صنعه وفق تصوره الخاص؛ و«صبيحة الشيخ جابر» في غيابها الدائم وحضورها الدائم أيضاً لدى «غياث داود»؛ و«أميرة حسين» فجيعة «غياث» المستمرة بموتها وغيابها التراجيدي... إضافة إلى «سعيدة بنت المنصف» في شجاعتها واقتحامها للواقع وانفلاتها من شرنقة التزييف ومواجهة الآخرين بالحقائق. ونلاحظ في تجريب النص الروائي عبر حكايا شخوص الرواية «تميزه بالعديد من البنيات النصية التي يستحضرها المحكيُّ تنويعاً لطرائقه في السرد، ومشخّصات الخطاب تقوم على تنويع منظور الرؤية السردية عبر تعدّد أصواتها وتكسير خطية السرد اعتماداً على مقاطع حكائية معنونة وأخرى مرقّمة تدخل ضمن دائرة السرد المركّب»[1].

عبد الرحمن مجيد الربيعي

هذا البناء غير التقليدي في الخطاب الروائي السردي يحقق نوعاً من التلاحم الحكائي يقوم بدوره على استحضار أساليب السرد العام والحوار بين الشخصيات واستثمار أساليب الحكي الشفهي والرسائل والأغنية. وكل هذا يُكسب المحكيَّ «وظائف سردية إضافية تسعى الى فهم أوضاع الذوات الساردة وهي تعيش لحظتها التاريخية الفردية والجماعية بحثاً عن زمن آخر ممكن وقادر على محو الإخفاق والحسرة واليأس»[2].

إنّ التجريب يأخذ أبعاده كاملةً في شخصية «غياث داود» لأنّ الشخصيات الأخرى تتفاعل مع الحدث الروائي السردي في أزمنته المختلفة، بحيث لا تجعل منه شخصية مؤثرة في مسار الأحداث بشكل يستقطب تمحورها كما رأينا في الوشم وتجارب الروائي السابقة. إضافة الى أن الشخصيات كلها خضعتْ لاتساع عاملي الزمن والمكان محلياً وعربياً وعالمياً، وانتقال الحدث من شخصية إلى أخرى جعل الروائي يجرب المونتاج الفيلمي في روايته حيث يؤدي التقطيع بالحدث والشخصية من خلال المكان والزمان إلى تشكيل وحدةِ امتدادٍ عضوية للرواية ضمن جوها الخاص.

ان توازي الأحداث وتقاطعها ساعدا في ايجاد طرق مشتركة للخلاص رغم تباين المنطلقات الايديولوجية للشخصيات ورغم قتامة الأجواء في الرواية. الا أنّ الربيعي ظل إنساناً مستقبلياً يدعو إلى التغيير بعيداً عن التشاؤم؛ وهذه صفة مركزية وبؤرة ذات مذاق خاص لمفردةٍ ما يُسمّى «التجريب»[3].

---

١ ـ عبد الفتاح الحجمري، «سؤال التخييل في رواية **خطوط الطول وخطوط العرض**»، ملحق جريدة **العلم** المغربية، ١٩٩٥/١٢/١٦.

٢ ـ المصدر السابق.

٣ ـ سليمان البكري، «**خطوط الطول... خطوط العرض**، تجارب الربيعي وقضية انتماء الأبطال»، جريدة **الأنوار** اللبنانية، ١٩٨٤/١٠/٢٨.

«بذور النار»... آفاق البحث عن حرية الانسان

لطفية الدليمي

تقول القاصة والروائية لطفية الدليمي إنّ أبعاد التجريب عندها تكمن في «طرحها لنموذج روائي عراقي ذي خصوصية محلية معاصرة لها سمات منفردة في أسلوبها ومعالجتها لموضوعة الحرب وانعكاساتها على حركة المجتمع العراقي في الثمانينات، هذا في رواية **بذور النار**. أما التجريب في رواية **من يرث الفردوس** فهو قائم وفق رؤية فلسفية تطرح قضية اليوتوبيا وحلمها الذي يحرِّض ويحرِّك النزوعَ الإنساني نحو الحرية والخلاص، وفيها عالجتُ الزمن الروائي وقضية الشكل وارتباطه بالمضمون واستخدمتُ أسلوباً ولغة شكّلا جواً هارمونياً مع مضمونها الفكري»[1].

بهذا الاتجاه نتلمس التجريب لدى الروائية الدليمي ونتفحص نقدياً روايتها **بذور النار** فنرى شخوصاً يتميزون باليقظة والإدراك وإقامة علاقات من خلال وعي تلعب فيه الثقافةُ دورها في صعودٍ نوعي لتلك العلاقة: ايجاباً في النماذج الملتزمة بالمواقف الانسانية، أو سلباً عبر النماذج الانتهازية. وهذه الصفة تتجلى باقتدار في الرواية وهي تعالج موضوعة خطيرة ـ الحرب ـ في أبعادها الشمولية.

التجريب تحققه الروائية في اختيارها التضمين الاستعاري في روايتها، وذلك يعني طريقة حكائيةً في السرد تتضمن لغة إيمائية متماسكة تتفجر من خلالها المفردةُ الشعرية ذاتُ الايقاع المؤثر الذي يشد اليه المتلقي، فلا تظهر علاقاتُ شخوص الرواية أو تصرفاتهم وأفكارهم الاّ بعد التلاقي أو التقاطع بينهم. ان التجريب يتحقق عبر جريان الأحداث في الرواية ليشكل في الحقيقة نوعاً من الكتابة الجديدة تدع الحقائق تتدفق دون انقطاع. ويبدو حضور الأبطال أو غيابهم أو لقاؤهم أو فراقهم أشبه بدورة الفصول وتعاقب الأيام وهم يذكروننا بالاستمرار العجيب لدورة الحياة نفسها. وتكون شخصيتا الرواية «ياسر وزوجته ليلى» متوهجتين بالحب والعمل والرسوخ والثبات نقيض شخصيتين قلقتين هما «أسيلة ورشيد» وتكون العلاقة في تألقها وتوهجها بين ياسر وزوجته ليلى من جهة، وبين ليلى وأسيلة من جهة أخرى. ووهج الرواية يتألق في أبعاد التجربة الحياتية بين شخوص الرواية الأخرى وعلاقتهم بنموذجيها الرئيسيين «ياسر وليلى» زماناً /الحرب في الخطوط الخلفية ومكاناً/بغداد/مناجم الكبريت في الشمال.

التجريب في هذه الرواية تحقق في تقطيعها إلى فصول، كل فصل مكتوب وكأن قصة طويلة ترفد مجرى الفصول الأخرى دون أن يفقد خصوصيته واستقلاله. واللغة الروائية ثرة تتفجر بالإيحاءات المتعددة وتنحاز الى الشعر في مواقع كثيرة. وهذه احدى سمات الروائية وثيمتها الجادة في الخلط بمهارة بين المعيش والمتخيل، الغامض واليقين، المنضبط والمتناقض، المتحد والمتمزق.

«صخب البحر»... التعبير عن وعي الشخصية

ما تطرحه رواية **صخب البحر** لعلي خيون من نسيج يتجانس بين الماضي والحاضر يفرض استخدام تتبُّع وعي الشخصية لحالتين معيشتين على مستوى الزمن والمكان يتجاوز البناء الواقعي الكلاسيكي لبناء الرواية ويُدخلها عالمَ التجريب الروائي.

فالزمنُ في الرواية قصير، والحدثُ يقع في مكان واحد لكنه يتسع ليشمل آلاف الكيلومترات من مياه البحر الضاجّة بكل ما هو مخيف ومرعب. وبتصاعد الحدث وبلوغه الذروة في غرق الزورق الحربي، يكون شكلُ الرواية قد اتخذ مادته عبر وعي الشخصيات التي كانت على متن الزورق. وبتداخل الزمن والمكان وفق مستوى تتحكم فيه تياراتُ الوعي المتداخلة باستحضار الماضي وفق البناء الفني لوعي الشخصية ينكشف أمامنا عالمُ أبطال الرواية الثلاثة بشكل تفصيلي.

يتلقى القارئ أحداث الرواية من وعي الشخصيات الثلاثة «طارق، جبار، أحمد» وفق عملية مونتاج يميل الى تبسيط الحدث. لكن الروائي انتقى «الرائد طارق» وجعل بداية الحدث ونهايته تنبعان من وعيه بالذات، لأن إحساس المؤلف بطيبة هذا الضابط وامتداد جذوره إلى الطبقات الشعبية وإنسانيته وعلاقته الرفاقية مع الجنود قد أعطاه الضوء الأخضر في منح بانوراما لحياته مدعّمة بعلاقات رائعة على مستويين خاص وعام. كما أن رؤيا هذا الضابط لا

١ـ لطفية الدليمي: «استفتاء سؤال الرواية في العراق»، مجلة **الأقلام**، العدد ٧ ـ ٨/١٩٩٣.

توضح خلفية الحدث فحسب، بل تقدِّم في الوقت نفسه وجهةَ نظر نائب الضابط والعريف اللذين يمثلان نوعاً من الامتداد للرائد نفسه، على اختلاف التجربة الحياتية لدى كل منهم.

إنّ تلقي الحدث من وعي كل شخصية أدى بالبنية الفنية للرواية الى اعتماد التقطيع والانتقال الزماني والمكاني بين الماضي والحاضر، مستنداً الى سرد للأحداث في صورة تبتعد كلياً عن تجربة الروائي الكبير فتحي غانم في **الرجل الذي فقد ظله** وكذلك عن **رباعية الاسكندرية** للورنس داريل في تعاملهما مع المفهوم النسبي للحدث في الرواية. ففي روايتيهما كانت النظرة النسبية لحدث مشترك حقق الفعل، وهذا بدوره أدى الى الاختلاف في الموقف، فوُلِد صراع حقق تصاعد الدراما في وتائر متباينة حتى لحظة التفجير. الروائي علي خيون في **صخب البحر** لم يقلد هذين العملين، وإنما سار في موازاتهما، حيث لسنا تطابق وجهات النظر عند شخصيات الرواية، لكن الفعل الروائي لم يضمحل بل تصاعد، لأن الصراع هنا يتحدد مع الطبيعة ومع عدوٍّ قادم.

في جانب آخر يوظف الروائي الحكايات الشعبية بنجاح ويضعها في خدمة الشخصية فتكون صمّام أمان لها في موقفها الصعب. فالزمن في البحر وضمن مأزق الشخوص يظل مفتوحاً لكل ما هو غريب وعدوّ. وهنا تلعب الحكايات دورها لتكون مضاداً نفسياً ناجحاً لحالات القلق والخوف.

ان الكتابة بهذا الشكل واللون الفني الخارج على المألوف والسائد في الرواية العراقية قد أفرزت لهذه الرواية مكاناً متميزاً في مسيرة الابداع الروائي العراقي المجدد ضمن حدود التجريب الذي مارسه الروائي العراقي.

«مدينة البحر».. الوجع والقناع

التجريب عند الروائي ناجح المعموري يتحقق بغرائبية المزج بين الواقع والحكم في تواصل حميم لموضوعة «الشهيد» التي تناولها المبدع العراقي خلال الثمانينات في أعوام الحرب.

وفي غمرةٍ من يقينٍ تمسك به المبدعون العراقيون وهم يتعاملون مع موضوعة «الشهيد» تحولت هذه الموضوعة في العديد من الأعمال القصصية والروائية إلى طقس إبداعي طبيعي جداً في عودة الشهيد إلى الحياة ثانيةً ليمارس حياته العادية ويقضي إجازته بين أهله وأصدقائه ليعود ثانية الى موضعه في خطوط الجبهة يقاتل العدو.

تتحقق هذه التيمة في رواية **مدينة البحر** ضمن طقس التعامل بمقاربةٍ استكملتْ شرطها الفني لا تقليداً لـ «واقعية سحرية» وقع تحت تأثيرها الروائي، بل إن ضرورة البناء الفني للرواية وطبيعة التناول قادتاه إلى هذا الكشف المضاف في تجربته ضمن الطقس العام السائد في تناول موضوعة الشهيد في الابداع العراقي.

حدثُ الرواية مختزل يتحدد بين وصول جثمان الشهيد إلى القرية ودفنه فيها. وقد استثمر الروائي زمن وصول الجثمان ليجمع سكان القرية في تناول ملحمي لاستقبال الشهيد وتأكيد القدرة البشرية على تجاوز الموت رغم مشاعر الوحشة والفراغ والقلق.

ان اختلاف سكان القرية حول المكان الذي سيُدفن فيه الشهيد تحسمه وصيَّتُه الموجودةُ عند أحد أصدقائه. وفي هذه الإشكالية ـ مكان الدفن ـ وعبرها تحقِّق الروايةُ مستوى فنياً في التعامل باستثمار الواقع وتغريبه إلى صور رمزية في مشاهد كثيرة منها «مواكبة الطيور لجثمان الشهيد» و«اللجوء إلى خوارق التراث المتداول في الحكايات الشعبية» وغيرها. والتجريب يأخذ أبعاده في هذه الرواية من خلال تداخل صورتين أو حالتين معنوية ومادية وامتزاجهما في صورة واحدة جديدة تضفي على الموقف أثره النفسي وقياساته المادية. وهو ما يتحقق في الحدث الروائي على ثلاثة مستويات زمنية، قبل وصول الجثمان وخلال وصوله، الأمر الذي يقود إلى عملية استذكار وتداع لمواقف الشهيد في الماضي يؤدي الى مستوى زمني ثالث فتتحقق استذكارات أخرى ذات مستويات مختلفة: بسيط ومركب ومعقد، يؤكد الروائي عبرها لوعي شخصية الرواية في تحدي المستحيل وفي عملية الإنجاب كطقس ميتولوجي يتحقق لدى المرأة من خلال علاقتها بالنهر وانجابها الابنَ الوحيدَ الشهيدَ فيما بعد. هكذا يقود التجريب عند ناجح المعموري بصوره المتعددة الى استثمار واقع آخر، واقع غرائبي وسحري هو القناع والوجه، الضوء والعتمة، السعادة والألم في مسيرة الحياة.

إنّ التكنيك الروائي في توظيف الميتولوجيا في رواية **مدينة البحر** مع التعامل الرمزي في غرائبية الحدث الواقعي كشف لنا القناع عن الوجه أمام عبثية الفجيعة ضمن رؤيا إنسانية تؤكِّد انتماء ابطاله ودفاعهم عن قضية عادلة.

هكذا يأخذ التجريب أنساقه البنائية الفنية في أشكال مختلفة من التعامل وينفتح على مديات وسيعة من التجارب الروائية الجديدة متجاوزاً الواقعية الكلاسيكية التي سادت زمناً طويلاً في الرواية العراقية. إنه مشروع مستقبلي دون شك يمارسه الروائي العراقي إذ يسير بخطى جادة متطورة ويقدم إضافات جديدة في كشوفات إبداعية تجسد حضوراً مؤثراً في مسيرة الرواية العراقية.

بغداد