Journal of the College of Education for Humanities
Volume 14, Issue 4, 2024 ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار
المجلد 14, العدد 4 / الرقم المعياري 2707-5672

الانحسار النوعي في الرواية العراقيّة من 1966 إلى 1980

م.د ميثم هاشم طاهر

مديريّة تربية ذي قار ، maitham.mht@gmail.com

الملخص

للفنّ الروائيّ أنواعه الثانوية المختلفة، التي تتشكّل –غالباً- بالاستعارة من الحقول المعرفية الأخرى، كالرواية التاريخية والرواية السيرية والرواية النفسية والرواية الفلسفية، وغيرها، وحضور هذه الانواع في مشهد أدبيّ يشير إلى حقب انفتاح ثقافيّ وسياسيّ واجتماعيّ، بينما يشير انحسار الأنواع، وتكوّرها حول نوع واحد إلى حقب أحادية الفكر، منكمشة على نفسها، ترى العالم من خلال ذلك التكوّر والانكماش، وتفرض رؤيتها الفكريّة، ومن ثمّ أجناسها وأنواعها القوليّة/ الأدبيّة الأثيرة على المشهد الأدبيّ، والثقافي أيضاً، وقد جلبنا ظاهرة "انحسار الأنواع الروائية"، لاسيما إبّان نضج الفنّ الروائيّ في الأدب العراقيّ، إلى دائرة الضوء؛ لتشريح ذلك الانحسار، بوصفه ظاهرة نوعية جديرة بالبحث والإحاطة، كيما يتمّ الكشف عن أسئلة مركزية في فهم الحالة الثقافيّة عموماً، والأدبية خاصةً، ولأجل الوصول إلى فهم دقيق للبحث في الأسباب التي جعلت التعدّد النوعي متعسّر الحضور في الرواية العراقية، لاسيما في الحقبة الأولى من نضج الرواية العراقية، أيّ من عام 1966 إلى عام 1980، بينما الأسباب نفسها جعلت الرواية العراقية في الحقبة نفسها، تتكوّر إبداعاً وتلقيّاً ونقداً حول نوع واحد (الرواية الواقعية). وفي غضون البحث سنتعرّف لا على مفهوم الانحسار، وأسبابه، بل وعلى التعدّد النوعي السابق له في المحاولات الروائية قبل عام 1966، والانتقالة الفنّية، وسيادة النوع الواحد بعد عام 1966.

الكلمات المفتاحية : : الانحسار، النوع، الرواية العراقيّة، الواقعيّة.

الباحث : ميثم هاشم طاهر
الايميل :maitham.mht@gmail.com

Journal of the College of Education for Humanities
Volume 14, Issue 4, 2024 ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار
المجلد 14, العدد 4 / الرقم المعياري 2707-5672

Qualitative Contraction in Iraqi Novel since 1966 to 1980

Maytham Hashim Taher (Lect.phd.)
The General Directorate of The-Qar, maitham.mht@gmail.com

Abstract

Fictional art has its various secondary types, which are often formed by borrowing from other cognitive fields, such as the historical novel, the biographical novel, the psychological novel, the philosophical novel, and others. The presence of these genres in a literary scene indicates eras of cultural, political and social openness. On the other hand, regression of genres and their consolidation around one genre indicates eras of single-mindedness, shrinking in on themselves which see the world through that consolidation and contraction. They impose their intellectual vision, and, then, their genres and favorite verbal/ literal types in the literal and cultural scene as well. In addition, we have brought the phenomenon of "regression of novel genres", especially during the maturity of the novel art in Iraqi literature, to the spotlight to dissect this regression, as a qualitative phenomenon worthy of research and investigation in order to reveal central questions in understanding the cultural situation in general, and the literary situation in particular, and in order to reach an accurate understanding of the reasons that made genre diversity difficult to be present in the Iraqi novel, especially in the first era of the maturity of the Iraqi novel, that is, from 1966 to 1980, while the same reasons make the Iraqi novel in the same era, creativity, reception, and criticism form around one type (the realistic novel). During the course of the research, we will learn not only about the concept of regression and its causes, but also about the multiplicity of genres that preceded it in novelistic attempts before 1966, the artistic transition, and the dominance of one genre after 1966.

Keywords :Regression, gender, novel, realism

Author: Maytham Hashim Taher
Email: maitham.mht@gmail.com

1. المقدمة

يمثّل التعدّد النوعي وضديده الانحسار، روائياً، حالة جديرة بالدراسة؛ إذ من خلالها يتمّ الكشف عن أسئلة مركزية في فهم الحالة الثقافيّة عموماً، والأدبية خاصةً، ففي الوقت الذي يشير التنوّع الروائي إلى حقب انفتاح ثقافي وسياسي واجتماعي، يشير الانحسار إلى حقب أحادية الفكر، متكوّرة على نفسها، ترى العالم من خلال ذلك التكوّر والانكماش، وتفرض رؤيتها الفكريّة، ومن ثمّ أجناسها وأنواعها القوليّة/ الأدبيّة الأثيرة على المشهد الأدبيّ، والثقافي أيضاً، وإن كان الأمر كذلك فإن دراستنا تحاول أن تخوض في هذا المضمار جواباً عن أسئلة جديرة بالطرح الأكاديميّ؛ لكي تتخلّص من اجتهادات نقديّة، لا أراها إلّا قاصرة عن الإحاطة بالجوانب كافّةً، والدراسة لا تطرح سؤالاً: لماذا ساد نوع روائيّ واحد بين عامي 1966 إلى عام 1980؟ وما هو ذلك النوع؟ بل تطرح عوض ذلك سؤال الغياب، لا سؤال الحضور، سؤال التحييد لا سؤال التسييد، سؤال الانحسار لا سؤال التعدّد، أيّ لماذا غابت الانواع الأخرى في تلك الحقبة، التي ساد فيه نوع واحد، يبدو للوهلة الأولى أن السؤالين لهما الجواب نفسه، أيّ كلاهما صيغتان لسؤال فكرته واحدة، أو وجهان لسؤال واحد، ومن ثمّ فالجواب واحد أيضاً، بل قد يُجاب بداهةً: "الغياب يفسّر الحضور، والحضور يفسّر الغياب"؟ وربما سيتعجّل آخرون بوضع جواب من قبيل: "السلطة السياسية الفارضة للنوع"، وقد لا يكون ذلك الجواب مجانباً للصواب، غير أنّه يستسهل الظاهرة، بينما سؤال الغياب، يستدعي أسباباً أخرى قد تبتدأ بالحريّة، لكنها قطعاً لا تنتهي سياسياً، بل يضاف لها الفكريّ والحضاريّ والاجتماعيّ والنفسيّ والأيديولوجيّ.

1.1. منهج البحث:

تعتمد هذه الدراسة النظريّة على المنهج التحليلي الوصفي في الكشف عن أسباب ظاهرة الانحسار النوعي في الرواية العراقية في الحقبة المذكورة، سياسياً واجتماعياً وفكرياً ونقدياً وحضارياً. لكن ليس قبل أن نحيط بظاهرة التعدّد في المحاولات الروائية العراقية الأولى ما قبل عام 1966. والوقوف على الانتقالة الفنية وأثرها على ظاهرة الانحسار النوعيّ.

1. 2. أهمية البحث:

تسعى الدراسة إلى أن تكشف فاعليّة الجوانب غير الأدبيّة تاريخياً في ترسيخ نوع روائيّ معيّن على حساب أنواع أخرى، لاسيما في الحقبة الأولى من تطوّر الرواية العراقية، التي تبدأ حين نشر غائب طعمة فرمان روايته "النخلة والجيران" في عام 1966, بوصفها البداية الفنيّة الحقيقيّة للرواية في العراق (كاظم، 1987، صفحة 31) حتّى عام 1980 التي فرضت الحرب العراقية الإيرانية مزاجاً جماعياً تبجيلياً لهذه الحرب.

2: الإطار النظري

2. 1 الانحسار في اللغة

في معاجم اللغة العربيّة يتخذ معنى "حسر" رزمة من المدلولات من قبيل: النضوب والجزر والانكشاف والكشط (ابن منظور، د ت، صفحة مادة حسر) والانحسار مطاوع حسر، وصيغة المطاوعة "انحسر"، تأتي في المعاجم المعاصرة بمعانٍ شتّى كالانكشاف، والارتداد والزوال، والتقلّص، والتراجع(عمر، 2008، صفحة 493). وأقرب المعاني إلى مصطلحنا النقديّ هو الارتداد والتقلّص والانكماش.

2. 2 : نظريّة الأنواع

تتجنّب الدراسة "منهجياً" الخوضَ التفصيليّ في نظرية شائكة مثل نظرية الأجناس أو الأنواع الأدبيّة، لا بتاريخ النظرية ولا لوائحها المتشعّبة والمتباينة، ولا معاييرها الفلسفية والجماليّة، التي على أساسها يتمّ تصنيف النصوص الأدبيّة وتنميطها؛ لأنّ التقعيد الاجناسيّ لفنّ الرواية هدفٌ لا تتغيّاه الدراسة، وعوض ذلك تتبنّى الدراسة ترسيمة سلسة وتقليدية للتصنيف (صليبا، 1385ش ق، صفحة 416) وقولبة الأشكال القوليّة، يكون فيه النشاط القوليّ المُصطلح عليه بـ"الأدب"، مقسَّماً إلى ضروب قوليّة، أُصطلح عليها بالأجناس، كالشعر والنثر، وجنس النثر هو الآخر يُقسّم إلى أشكال، أُصطلح عليها بالأنواع كالرواية والقصّة القصيرة والمقال الأدبيّ والنصّ المسرحيّ، والنوع الروائيّ يُقسم إلى أشكال ثانويّة أُصطلح عليها بالأنواع الثانويّة، تشترك جميعها بسمات الرواية وخصائصها، وتفترق فيما بينها، موضوعياً أو بنائياً. والمساحة الأجناسيّة التي تهمّ الدراسة هي الأنواع الثانوية التابعة للنوع الروائي التي سنذكرها في الفقرة التالية.

2. 3: مفهوم الانحسار النوعيّ.

إذن، استناداً إلى الفقرتين السالفتين يمكننا القول: إنّ المراد بـ(الانحسار النوعيّ) هو تراجع وانكماش وتقلّص الأنواع الروائيّة، لاسيما المتعلّقة بالذات وسيرة الكاتب "الرواية السيرية"، أو التاريخ ومحاولات مناجزته أو طرح نسخاً اخرى عن التاريخ الرسميّ "الرواية التاريخيّة"، أو المتعلّقة بالخرق العجائبيّ والغرائبيّ، "الرواية الخوارقيّة والخيال العلميّ"، أو المتعلّقة بالتلمذة "رواية التنشئة أو الرواية التربويّة"، أو المتعلّقة بسير الشطّار "رواية الشطّار"، أو المتعلّقة بالوثائق "الرواية الوثائقيّة"، أو المتعلّقة بفنّ الرسائل "الرواية الرسائلية"، أو المتعلّقة باللا وعي "الرواية السرياليّة"، أو المتعلّقة بالتحقيق الجنائي "الرواية البوليسية"، أو المتعلقة بالفلسفة "الرواية الفلسفية أو الذهنية"، أو الدين "الرواية الدينية"، أو علم النفس "الرواية النفسية". أو الرحلات "رواية الرحلة" أو المتعلّقة بالتقنيات الجديدة "رواية تيار الوعي" و"الرواية الجديدة"، وفي مقابل هذا الانحسار وغياب التعدّد يسود نوع واحد للرواية، ألا وهو "الرواية الواقعية" المعتمدة أساساً على ما يمكن تسميته "الهمّ الجماعيّ"، بفرعيه، الاجتماعيّ، والسياسيّ، مع استثناءات خارجة عن سيادة النوع الواحد، لكنها لم تشكّل ظاهرة، كما سيأتي بيانه. لكن قبل ذلك هل ثمة قبل سيادة النوع الواحد ثمة تنوّع حتّى نصف تراجعه وانكماشه بالانحسار؟ مع أنّ الرواية العراقية لم يكتمل نضجها الفنّي إلّا مع سيادة النوع الواحد، أمّا ما قبل ذلك فكانت محاولات روائيّة.

3. الرواية العراقية من التعدّد إلى الانحسار

3. 1: التعدّد النوعيّ في المحاولات الروائية العراقيّة 1919- 1965

اختتمنا الفقرة الماضية بالتساؤل عن اقتضاء قولنا بالانحسار أن يكون قد سبقه تعدّداً نوعياً، لاسيما في المحاولات الروائيّة العراقية ما قبل النضج في عام 1966، فالانحسار النوعي غياب يفسّر حضوراً قد سبقه، ذلك الحضور يمكن أن نلحظه جلياً، مع أن المحاولات الروائية كانت شحيحة أصلاً، فمنذ 1919 العام الذي نشر فيه الكاتب العراقيّ "سليمان فيضي" الرواية الإيقاظية، وحتّى عام 1965 حيث نشر ياسين حسين روايتيه "الزقاق المسدود" و "لا كما يموت الآخرون"، لم يشهد الأدب العراقيّ سوى إحدى عشرة محاولة روائيّة، من ضمنها الروايات الثلاث المذكورة، ووصفنا لهذه الروايات بـ(المحاولات) تأتي بسبب الهشاشة الفنيّة، والضعف في تشكيل العالم الروائي على مستوى البناء والحكاية والعناصر، ومع شحتها وهشاشتها وضعفها الفنّي نلحظ ثمة تعدداً نوعياً فيها، ولم يسُدْ نوع واحد في تلك المحاولات البتّة، ويمكن تفصيل ذلك بما يأتي:

- رواية رمزية تستند في تشكّلها الحكائيّ على "الرؤيا"، ومثالها أوّل محاولة روائية في العراق ونعني "الرواية الإيقاظية" لسليمان فيضي، الصادرة في عام 1919.

- رواية رومانسية، تتمحور حول الحب النبيل والتعاسة الرومانسية، كما في روايتي "في سبيل الزواج" الصادرة في عام 1921 و"مصير الضعفاء" الصادرة في عام 1922، لمحمود أحمد السيّد. ونلحظ أنّ الإشارة إلى النوع الثانوي للرواية مبكراً في الأدب الروائي العراقي، فقد وضع محمود أحمد السيد مؤشراً أجناسياً لروايتيه، لا ليشير إلى النوع النثري "الرواية"، بل أردفه بالنوع الثانوي "غرامية اجتماعية"، فكتب على غلاف روايتيه سالفتي الذكر "رواية غرامية اجتماعية". وإن أضاف في الثانية إلى المؤشر الاجناسيّ البعد الوطنيّ لها "عراقية".
- رواية سيرية تتخذ من حياة كاتبها محكياً لها، كما في رواية "جلال خالد" لمحمود أحمد السيّد الصادرة عام 1928. إذ يصفها بمقدمته "أنت تراها أشبه بالمذكرات" (السيّد، 1978، صفحة 273). ممّا دعا الناقد عبد الإله أحمد إلى القول بأنّ البطل هو القاص نفسه)) (احمد، 2001، صفحة 57).
- رواية شخصية، تتخذ من حياة ما، متخيلة أو لها مرجعية في العالم الخارجي، ويمكن أن نصنّف رواية "الدكتور إبراهيم" الصادرة عام 1939 لذنون أيوب. تحت ذلك النوع، التي تحكي عن سيرة رجل انتهازي قد تسلّق بالمناصب حتى بلغ أعلاها، وقد ربط النقّاد بين سيرة الدكتور إبراهيم المتخيلة، وبين سيرة السياسيّ الدكتور فاضل الجمالي، الذي كان يشغل قبل كتابة الرواية مناصب رفيعة في وزارة المعارف. (أحمد، 1969، صفحة 287).
- رواية ذهنية، ولعلّ أهم محاولة روائية اقتربت من الأسس الفنية لكتابة الرواية، كانت محاولة عبد الحق فاضل، ونعني رواية "مجنونان" الصادرة في عام 1939، وكان مضمون الرواية "يستند إلى فكرة ذهنية ذات طابع فلسفي عميق" (أحمد، 1969، صفحة 311).
- رواية عجائبية، لعلّ النوع العجائبيّ يمثّل واحداً من أهمّ الانواع في الصنافة الأجناسيّة للرواية، النوع القائم في محكيه على خرق سببية الواقع التجريبي، ولم نرصد سوى محاولة الكاتب جعفر الخليليّ في عام 1948 حين أصدر محاولته الروائيّة "في قرى الجن"، وكانت أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة منها إلى الرواية.
- رواية رسائلية، ومثل النوع العجائبيّ يمثّل النوع الرسائلي الاهميّة نفسها في الصنافة الاجناسية للرواية، بل يمثّل واحداً من أعرق الأنواع، ولم نجد في الأدب العراقي الحديث في الحقبة بين 1919- 1965 سوى المحاولة الروائيّة "الرسائل المنسية" الصادرة في عام 1955، للكاتب العراقيّ "ذنون أيّوب"، القائمة بمجملها على تبادل الرسائل.
- رواية سياسية، بدأت الملامح الأولى للواقعية السياسية في رواية "اليد والارض والماء" لذنون أيّوب، الصادرة في عام 1948. كذلك في روايتي "الزقاق المسدود"، "لا كما يموت الآخرون" الصادرتين في عام 1965 لياسين حسين.

من الضروريّ القول: إنّ ما يجمع هذه المحاولات الروائية في أعلاه هي بروز الذات الكاتبة، أيّ ذات المؤلف، لا حياته، بمعنى رؤيته وحضوره الكامل كراوٍ لا سيرة حياته، حتى أنّ رواية "الدكتور إبراهيم" المبنية على "سيرة غيرية" يمكن أن نلحظ ذات المؤلف بيّنة في "مقتها"، والدخول إلى الموضوع من خلال "المقت الذاتي" لا الفنّ، ذلك المقت قد يظهر واضحاً أيضاً، في روايتي ياسين حسين، كما أنّ رواية "مجنونان" ليست سوى منصّة لأفكار المؤلف، قد ألبسها صبغة أحداث، واستظهر تلك الأفكار من خلال الفنّ، فالذاتي هنا يجمع كلّ ذلك، لكن الذات الاصلاحية الماقتة والحانقة والمغيّرة، تعني أنّ العالم المحكي منظوراً إليه من خلال الذات وإكراهاتها الفكريّة، لا أن يقرّر الفنّ وجود الذات في العالم المحكيّ، أيّ ما نعني به الذات هي ذات المؤلف، التي تتخذ مقام الراوي، لا مقام البطل أو الشخصية. ومع كلّ ذلك فثمة تعدّد نوعيّ يعوم في هذه المساحة الذاتيّة /الإصلاحية، التي يُعزى وجودها إلى الضعف الفني، لا لحضور الذات/ البطل كما في الروايات السيرية. كما سنفّصل ذلك في الفقرة الآتية.

3. 2: الانتقالة الفنيّة

إنَّ الرواية العربية عموماً، والعراقية خصوصاً، ولدت وترعرعت في حقل التنوير والإصلاح، بمعنى، إنّها بزغت في حقل غير روائيّ (درّاج، 2002، صفحة 143), فالرواية العربية نمت بوصفها شكلاً كتابياً في حضن الإصلاح الاجتماعي، ولعلّ المدوّنات السردية الممهّدة للرواية العربية تقترب من الهمّ الإصلاحي والوظيفة النهضوية، إذ يقدّم الكتّاب أنفسهم بوصفهم مصلحين، ومفكرين، كفرح انطوان في "الدين والعلم والمال"، وهشام المويلحي، الذي وضع المفكّر الإصلاحيّ جلال الدين الأفغاني مقدمة لكتابه السرديّ "حديث عيسى بن هشام"، وقبلهما أحمد فارس الشدياق في عمله السردي المبكّر "الساق على الساق في ما هو الفارياق"، وعلي مبارك في كتابه السرديّ التعليميّ "علم الدين".

الرواية العراقية ليست منبتة الصلة عما يدور في العالم العربي، وبداياتها تقترب، أو تماثل البداية العربية الإصلاحية والفكرية في بداياتها حتّى نضجها، فقد كان يطغى عليها هموم المؤلف التنويرية وتطلعاته الإصلاحية، حتّى تحوّلت الرواية العراقية، ما قبل (النخلة والجيران) إلى "رواية منصّة"، تبرز فيها الذات المُصلِحة بشكل كبير، لتصبح الرواية العراقية حاملاً تنويرياً نهضوياً، حتّى ((إنّ معظم أبطال الرواية العراقية، هم المثقفون أنفسهم أو من يمثل قولهم)) (المحسن، تمثلات النهضة في الثقافة العراقية، 2010، صفحة 235), لذلك فقد حاول أحمد محمود السيد أن يصوّر ((مواقف هذه الجماعة المثقفة وتطلعاتها، في قصصه التي كتبها في الفترة الثانية من حياته الأدبية، والتي يمكن اعتبارها وثيقة هامة تصور مطامح وآمال وتطلعات الشباب المثقف في العشرينات الذي كان يسعى إلى إنهاض بلاده وتطويرها من واقع التخلف الذي كانت تعيش فيه. ففي قصته المطولة "جلال خالد" نلاحظ بطله، الذي يبدو واضحاً أنه القاص نفسه، يسعى للبحث عن الوسائل الكفيلة بتحقيق رقي بلاده، ويدرك أخيراً أنّ العمل هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق ذلك)) (احمد، 2001، صفحة 57). قد اتخذ أدب محمود أحمد السيّد وفكره ((طابع الثورة ضد الطبقية والعنصرية والاستعمار بجعل الابداع واجهة لتمرير افكاره الثورية التي ينتصر فيها للنضال والمقاومة، ويدعو فيها للعلم وتجاوز الأفكار القديمة، وتحرير العامل والمرأة من قيد الطبقية)) (كرّام، 2012، صفحة 51). ولو تأمّلنا في الفترة الاولى من أدب محمود أحمد السيّد لوجدنا أنّ في روايته المبكّرة "في سبيل الزواج" الصادرة في عام 1921، قد كان الهاجس الإصلاحي حاضراً في المقدّمة التي كتبها صديقه حسين الرحّال: ((كم نتمنّى لأبناء العراق أن يواصلوا سعيهم بالاشتغال في ما يهمهم، ويهمّ امّتهم، سيما في الكتابة التي هي من جملة العوامل والأسباب المهمة في ترقية شؤون الأمّة وتثقيف عقول أفرادها وتعليمهم)) (السيّد، 1978، صفحة 21) بل أشار الرحّال في غضون مقدمته للرواية المذكورة الغاية من الفنّ الروائي ووظيفته؛ إذ عدّها ((الواسطة الوحيدة لترقية الأفكار وتنوير العقول، وتهذيب النفوس، واستعانوا بها على نشر العلم بين سواد الأمّة)) (السيّد، 1978، صفحة 21).

منذ أن بدأت الرواية العراقية تتلمّس أولى خطواتها على يد سليمان فيضي ومحمود أحمد السيّد قد تحوَّل فنّ السرد إلى حامل مفاهيم تنويرية وتغييرية، فالكاتب العراقي لم ينظر للأدب بوصفه ممتعاً؛ لأنّ المتعة والتسلية لا تتناسبان مع القهر والتخلّف، إنّما تليقان بأدب المترفين، وكان الأديب العراقي يشعر بالقهر والهمّ إزاء أمّته ووطنه؛ ممّا دفعه الى عدم نكران آلامهم، بل انبرى مدافعاً ومغيّراً، متأثّراً بالحماسة الشعريّة الإحيائيّة كما عند معروف عبد الغني الرصافي، ومحمد مهدي الجواهري، وجميل صدقي الزهاوي، وغيرهم الكثير ممّن تحمّس لتغيير واقعه الاجتماعي والسياسي، الحماسة الإصلاحيّة نفسها قد تجسَّدت جلياً عند قصّاصي فترة الأربعينيات من القرن الماضي، يقول عبد الكريم أيّوب في مقدمة قصته (ضحية المظاهر): ((قصة عصرية محلية اجتماعية مستمدة من الصميم تعالج مشكلة متكررة من حياتنا، وقد كتبت بشكل خاص)) (احمد، 2001، صفحة 29). كأنّما يريد أن يقرّر لقرّائه غايات الأدب القصصي ووظيفته بشكل عامّ، لا أن يضع تبريراً كيما تُقرَأ قصّته، بوصفها كتابة تنتمي إلى الإصلاح الاجتماعي فحسب.

امتدّ تأثير ذات الكاتب على العالم المصنوع روائياً، فيما يمكن أن نطلق عليها روايات "المنصّة"، ويمكن أن نشمل أغلب الروايات المكتوبة في تلك الحقبة ضمن هذه التسمية، كذلك نضيف إليها مجموعة من القصص الطويلة، من قبيل قصص شاكر خصباك: (عهد جديد، حياة قاسية)، وقصص شاكر جابر (الأيام المضيئة)، ونزار سليم (اللحن الأخير)، وسبب لجوء الكتّاب إلى القصّة الطويلة/ الرواية القصيرة (النوفيلا)؛ يكمن في أنّها كانت حلّاً وسطاً للكتّاب إبّان الخمسينيات، فهي قريبة من القصة القصيرة في إمكانية السيطرة على عالمها من جهة، ومن جهة أخرى تقترب من الرواية إذْ ((لا تكتفي باصطياد لحظة أو تجميد موقف أو اقتطاع شريحة بل تتوسع في ميدان أرحب)) (الموسوي، نزعة الحداثة في القصة العراقية، 1984، صفحة 31) . فالمنصّة الذاتية الإصلاحية خلقت تقليداً للكتابة والقراءة صار الهمّ الجماعي في قلب استراتيجيته، ووُجِّهَت الرواية وجهة نهضوية. لكنّها اتخذت بعد نشر غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران)، وجهةً موضوعيّة بعد أن كانت الذاتية الإصلاحية مهيمنة على النتاج السردي قبل نشرهما، فالأديب العربي، والعراقي خصوصاً، قد التزم بقضية الحرية ودفاعه عن الطبقات المضطهدة والإنسان المسحوق، فالالتزام ((جعل القصة العربية تعني بمجاراة الحركة الوطنية وبلورتها، واعتبر القاص العربي نفسه ذا رسالة تربوية توجيهية وطنية ولهذا فان القصة العربية انتهجت الواقعية الاجتماعية)) ((القاسمي، 2004، صفحة 167).

انحسرت الذاتية إذن لصالح الموضوعية لاسيما بعد الاضطرابات السياسية والاجتماعية التي سادت العراق، وخلخلت الذائقة الأدبية جرّاء المد الشيوعي، والمدّ القومي؛ لتنقل الروائية من "الذات/ المنصة" إلى "المجتمع/ التمثيل"، في أثناء تلك الانتقالة كان الإنتاج الروائي العربي في القرن العشرين يتجاذبه اتجاهان متساوقان، أحدهما: "الاتجاه الواقعي"، الذي يحاول تمثُّل أنماط العيش والعلاقات الاجتماعية وتحوّلاتها بتمثيل فنّي، أمّا الاتجاه الآخر: "الاتجاه الذاتي"، فيحرص على التعبير عن الذات في تماسّها مع المجموعة (برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، 2008، صفحة 122), فيما نجد هذين الاتجاهين متعاقبين في الرواية العراقيّة؛ منذ أولى

المحاولات عام 1919، فقد ذكرنا في الفقرة السابقة أنّ ذات المؤلف الإصلاحيّة تستغرق مجمل المحاولات الروائية في حقبة ما قبل الستينيات من القرن العشرين، وما لبثت أن انحسرت الذاتية لصالح الواقعية، إبّان نضجها عام "1966م"، أيّ بعد صدور رواية "النخلة والجيران" لغائب طعمة فرمان، بل أخضع المدّ الواقعي الروايةً "كتابةً ونقداً" ضمن هذا الأفق الواحد، وأهمل أيّ نوع روائيّ يبرز خارج هذا الأفق... وإن كان ما يجمع بين الحقبتين الروائيتين ما يمكن تسميته "رواية الهمّ الجماعيّ". فإنّه في الحقبة الأولى كان متعدّداً في أنواعه، فيما ساد في الحقبة الثانية نوع واحد على مجمل الأعمال الروائية. وبإمكاننا أن نحيل انحسار الذات في الرواية العراقية لصالح الموضوع أيضاً لما يمكن أن نسميّه **"الالتفاتة الفنية".**

إن الالتفات الى الفنّي في الرواية خلق مسافةً "تقنية ضروريّة" بين الروائي والراوي، يُضاف إلى ذلك الفهم الواعي للواقعية، بوصفها خلقَ عالمٍ متخيّلٍ مستقلٍّ عن الذات الكاتبة، كذلك الخروج من المقالاتية، والتعليمية، واللغة المنبريّة الشعرية، فذات المؤلف (الشعرية وليست الواعية بذاتيتها) انحسرت كذلك.

أمّا الوظيفة الإصلاحية لم تغب نهائياً، لكنّها أُدغمت بالفنّ لا خارجه، فيبدو جليّاً انتقال السرد العراقي من الذاتية والخطابية والمنبرية (هيمنة صوت المؤلف ومنظوره ورؤيته) إلى الموضوعية والحوارية (انحسار صوت المؤلف لحساب الشخصيات).

الانتقال هذا لم يقوّض الوظيفة الإصلاحية للرواية، بل بقيت شاخصة في وعيّ القاص والروائي، فقد حدّدت هذه الوظيفة الإبداعَ القصصي، وجعلته ممرّاً ناقلاً أو منصّة أيضاً، فإن كان الطابع التعليمي الإصلاحي طاغياً في بدايتها، فإنّ الرواية العراقية بعد نضجها ظلّت متمسكة بمنظور "الرواية/ المنصة"، لكن مع الالتفات إلى الفنّ الحامل والإنصات الحكيم للشخوص وهي تتبادل الحوار في عالم من صياغة الكاتب ووعيه. أخرج ذلك الالتفاتُ الروايةَ من أحاديّة الذات إلى رحاب الموضوعية والتعددية، وقد تبنّى الروائيون ما يسمّيه شاكر خصباك (الهاجس الفني) (الموسوي، نزعة الحداثة في القصة العراقية، 1984، صفحة 40) الذي قوّض المنصّة وحضور صوت المؤلف وهيمنته على العالم السردي والحكائي، لكنّه استبقى الهمَّ الإصلاحيّ، الذي يرى أن الأدبَ رسالةٌ سامية (طاهر، 2021، صفحة 22). فقد أراد الروائيّ ما بعد "النخلة والجيران" أن يضع الاثنين "الفن والرسالة" نصب عينيه، وإن دقّقنا النظر لجاز لنا القول: إنّ التركيز على البناء الفنّيّ آنذاك كان إحساساً جليلاً بالحاجة الملحّة إلى تحسين المنصّة الروائية، لا إلغائها؛ إذْ كان المؤلف يطمحُ أن يقدّم للقارئ المتعةَ والفائدة معاً.

إذن تم الانحسار بعد تكوّر الفن الروائي إبّان نضجه على الرواية الواقعية بعد أن غادر الفنّ الروائيّ الذاتَ الى الموضوع، وبعد أن صار العالم المحكي مستقلاً عن الذات، ومشكّلاً من شخصيات لها استقلالها، وفنيتها، وصار الوعي بالفن الروائي يسبق الوعيّ الإصلاحيّ، فصار لعناصر الرواية الأخرى من زمان، ومكان، وحدث استقلالٌ عن إرغامات الذات "ذات المؤلف" وإكراهاته الواعية. ومع تطوّر الرواية شهدنا تراجعاً للتعدد النوعي، فصارت الواقعية هي الحاكمة، والسائدة، وما عداها فمصيره الاهمال أو أنه يدور في فلكها مهما ابتعد، كما سنرى في الفقرة التالية.

3. 3: غياب التعدّد النوعيّ

بعد الالتفاتة الفنيّة، وانحسار الذات، سادت الواقعية في السرد العراقيّ، سيادة مطلقة، غيّبت معها التعدّدَ النوعي للفنّ الروائي؛ إذْ لم تخلق لها البيئة المناسبة كيما تعيش في جوارها وموازاتها، فالتعدّد النوعي كان من الممكن أن يخلق تعدّداً ثقافياً يسهم في خلق تقاليد روائية، وثقافة روائية، متعدّدة أطياف الكتابة والتلقي، لكنّ لا شيء إلّا ومتعلّق بشيء آخر بوشائج شتّى، فعلى سبيل المثال، التعدد السياسي يخلق تعدّداً ثقافياً، والتعدّد الثقافي كان من الممكن أن يخلق تعدداً نوعياً للكتابة الروائيّة، لكن فكرة التعدّديّة السياسيّة كانت قد احتضرت في انقلاب 1963م حتّى 1979م، وقُبرَت إبّان النظام الأوتوقراطي في العراق من 1979م إلى 2003م.

غياب التعدّد بالضرورة يغيّب وجود ثقافة روائية ناضجة، من حيث إنتاجها وتلقيها، والتكوّر حول نوع واحد –تقريباً- هيمن على المشهد الروائي إبّان النضج الفنّي للقصص القصيرة والطويلة ما قبل رواية (النخلة والجيران) وبعدها أيضاً، وهذا النوع (الواقعي/ السياسي) هيمن على القرّاء والكتّاب معاً. وتكوّر أي ثقافة على نوع روائيّ واحد يمنعها من التنوّع الصالح والصحّي، ويجعل هذا النوع متآكلاً من الداخل؛ إذْ يستفرغ كلّ إمكاناته التعبيرية، ويستهلك كلّ موضوعاته ومقارباته ليصبح اجتراراً سرديّاً، يكون الأبطال والشخصيات متشابهة في مصائرها وبصائرها وهمومها، ممّا يصيب الإبداع الروائي في مقتل، كما أنّ نقده وتلقيّه

سيكون أحادياً وضيّقاً. ولنا أن نشير إلى هيمنة الواقعية لا على الرواية، بل على أنواعها التي تحاول أن تنفلت من إسار النوع الواحد كما سيأتي:

3. 3. 1: الأنواع القريبة من النوع السائد

تمثّل الرواية السيرية العراقيّة النوع الأقرب إلى الواقعية من حيث اشتمالها على الهم الجماعيّ، واشتغالها به، ولم تُكتب في تلك الحقبة رواية سيرية سوى رواية "الوشم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي الصادرة عام 1972، وقد ظهرت كما لو أنّها نشيد فرديّ للخلاص الفرديّ من الهمّ الجماعيّ، أيّ أنّ "الواقعية" قد استحكمت بوصفها نوعاً روائياً على مجمل التطلّع الفرديّ الذاتيّ، إذ ظهر الهمّ الجماعي بوصفه مسؤولية جسيمة، تضغط بثقلها المهول على روح المؤلف- البطل، وينشد الخلاص منها، مهما كان الثمن: ((لقد أردت أنتشل روحي النادبة المسحوقة التي لا تعرف السلام، لست نبياً، ولكنني إنسان اعتيادي لطخته الصفوف بشعاراتها وتهريجها وقادته إلى عهرها، فهدرت صحتي وشبابي، واليوم أحاول أن اجد الامان، هذا كل شيء، ولكن كيف..)) (الربيعي ع.، 2002 ، صفحة 47). وإن كان التكوّر حول الذات جلياً في هذه الرواية، لكنّ "الهمّ الجماعي" يلقي بظلاله التعيسة على مفاصلها، وعلى البطل المأزوم "كريم الناصريّ".

أمّا لرواية التاريخية، فتعدّ من أهم الأنواع الروائية في الصنافة السرديّة، وهناك علاقات متعددة في علاقة الرواية التاريخية بالمدونة التاريخية، اهمّها: علاقة التماهي، حيث تكون نسخة الروائي هي عينها النسخة الرسمية للسلطة. والعلاقة الاخرى: هي المحاكمة: حيث تتخذ الرواية من الفنّ وسيلة لتصفية الحسابات مع الشخصيات التاريخية المختلفين معهم سياسياً او أيديولوجياً. أمّا العلاقة الثالثة: فهي علاقة التزاحم: أي أن نصنع نسخة بديلة للنسخة الرسمية من التاريخ، والتخييل بوسعه ذلك، إذ وحده من يستطيع أن يقوم بأعباء نضال الذاكرة ضدّ النسيان الذي تمارسه السلطات... والتزاحم أو المناجزة ما يمنح الرواية التاريخية شأنها العظيم في الصنافة السرديّة. وفي الفترة المدروسة من عام 1966-1980 لم نحظَ برواية تاريخيّة واحدة كُتبت عن حقبة مطوية في التاريخ، فأغلب الروايات كان محكيها الحاضر أو الماضي القريب، من دون أن يُتعامل مع ذلك الماضي الحاضر بوصفه تاريخاً تزاحمه الرواية، ففي أحسن أحوالها هي تاريخ كتّابها، كما هي رواية "النخلة والجيران" ورواية "خمسة أصوات" لغائب طعمة فرمان. يقول مؤلفهما في حوار مع نجم عبد الله كاظم عن روايته "النخلة والجيران"، أنّه كان مخلصاً في تصويره جو الحرب العالمية على العراق حين كان صبياً. وعن روايته الأخرى "خمسة اصوات" يعترف أنّه عبّر فيها عن فترة قوية وحساسة في تاريخ العراق. (كاظم، 1987، صفحة 227) وقوله بتاريخية روايتيه لا يعني في حال من الأحوال بأنّها روايتين تاريخيتين، إنّما بمثابة شهادتين عن واقعه، ووعيه، وتاريخه الشخصي.

3. 3. 2: الأنواع البعيدة عن النوع السائد

خارج سؤالي الذات والتاريخ اللذين تماهيا تماماً مع الواقعية بفرعيها الرئيسين السياسي والاجتماعي، فإنّ الروايات التي غرّدت خارج سرب الواقعية في التجريب العالي كان مصيرها الإهمال من قبيل الرواية السريالية "مخلوقات فاضل العزّاوي الجميلة"، لفاضل العزاوي، الصادرة في عام 1969، والرواية الخوارقية "ليس ثمة أمل لجلجامش" لخضير عبد الأمير الصادرة في عام 1971، فقد اهملهما النقد آنذاك كما أهمل الرواية الذهنية التجريبية "تماس المدن" الصادرة في عام 1977.

ومع أنّ الرواية الأولى في كابوسيتها تمثّل صيغة أخرى للخلاص من الهمّ الجماعيّ، فهي رواية تحكي عن مخترع شرير سمّاه "س"، قد صنع جهازاً يشيّئ سكّان مدينته، أيّ يسلبهم حقّ الحركة والحياة ويحولهم إلى أنصاب، من خلال صوت مميت، بوسعه أن يلاحق المارّة ويقتحم الامكنة جميعها (العزاوي، 1969) وعلى الرغم من سريالية الرواية القائمة على الكوابيس، كوابيس اللاوعي فإنّها تتضمّن خطاباً مضمراً يغرس الرواية في أفق كوابيس الإنسان المهزوم، الذي حوّل غضبة "ضعفه" وتجربة حبسه وتحويله إلى شبح إلى نقمة أن يخترع جهازاً مميتاً ليبد مدينته وربما العالم بأجمعه. ومن ثمّ فإنّ مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة التي تسبح في فضاء ذلك الكابوس، ما هي إلّا اللاوعي، ليس لا وعي المؤلف ولا الراوي، بل لا وعي الجماعة،

الجماعة المهزومة، التي تريد تعويض هزيمتها بالتدمير، فإن كانت الرواية الواقعية تمثّل الوعي العربية آنذاك فإن كوابيس فاضل العزاويّ هي اللا وعي، لا وعي الروائيّ العربيّ.

الهمّ الجماعيّ الذي تكون الرواية الواقعية ممثلاً تقليدياً لبنياته، قد يتم تناوله ضمن نوع بعيد عن الهموم الجماعية، ألا وهو الرواية الخوارقية، ففي رواية "ليس ثمة أمل لجلجامش"، المبنية على أساس خرافي- خوارقيّ نجد الشخصية الرئيسة "خليل" تعثر على "فصّ" خارق بوسعه أن يفعل الأعاجيب، اسمه "مبرقان"، شخصية من سنخ فوق طبيعي، من ميزاته أنّ باستطاعته أن يخرق قوانين الزمان والمكان (عبدالأمير، 1971، صفحة 41)، ومن خصاله أنّه يجمع بين القوّة والحكمة. (عبدالأمير، 1971، صفحة 114) وفي ذلك فهماً للخوارقيّ بوصفها سرديات تعويض للنقص، فمبرقان القوة، هي الطريقة الخوارقية البدائية لمناهضة "الوهن"، الذي أدخلت الشخصية العربية بعد نكسة حزيران في مواجهة مباشرة مع الضعف والخواء. فإن كانت كوابيس "العزّاوي" تمثّل اللا وعيّ الروائيّ في العراق والعرب عموماً، فإنّ "مبرقان" خضير عبد الأمير يمثّل صيغة لتعويض الضعف العربي... وعلى الرغم من ابتعاد الروايتين عن "الهم الجماعيّ" الذي ترتكز عليه الرواية الواقعية، فإنّنا لا نراهما إلا صيغتين أخريين لتمثيل الهمّ الجماعيّ، وإن بطريقة نفسيّة لا واعية، وغير مباشرة.

وعن رواية "تماس المدن" يكتب مؤلفها نجيب المانع في سيرته الذاتية (ذكريات عمر أكلته الحروف): ((كتبت روايتي "تماس المدن" وجعلتُ الصفحات العشرين أو الثلاثين الأولى تنحو منحى الرواية الجديدة، فهي حيادية، بيضاء، عينية أي بصرية، معنية بالأشياء أكثر من عنايتها بالناس، وقد أدت تلك الصفحات الى إحجام بعض القراء عن متابعة الرواية في فصولها التالية التي جعلتها تجري مجرى الرواية، ...، وكانت تجربة أحسبني أهملت فيها مقتضيات الحكاية في تلك الصفحات ولو تهيأ لي إعادة كتابتها لقمت بإجراء تغييرات جوهرية لتلك الفصول)) (المانع، 2001، صفحة 259)، ومع أنّ المانع يصف بداية روايته بالرواية الشيئية "الجديدة"، لكنّ النقد العراقيّ آنذاك لم يُلقِ بالاً إلّا لما تضمنته من بعد سياسيّ، ووجّهها ناقد عراقي وجهة سياسية تنسجم والنوع الروائيّ السائد آنذاك، إذ رآها تبرز الروح الثورية والدفق النضالي. (البكري، 1985، صفحة 45).

والجدير بالذكر: إن نجيب المانع قد انقطع عن الكتابة الروائية بعد "تماس المدن"، بل لم يكتب بعدها أيّة رواية. والانقطاع عن الكتابة الروائية الذي تبّناه نجيب المانع، لم يلجأ إليه فاضل العزاوي، فروايته التي تنضوي تحت الواقعية السياسية (القلعة الخامسة) هي بمثابة انزياح إجباريّ عن التجريب السريالي الشعريّ في روايته (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)، التي كانت ((موغلة في الفنتازيا والتغريب والرغبة في التدمير بحيث لم تستطع أن تترك بصماتها على التجربة الروائية بدليل إن مؤلفها عاد فيما بعد الى لون من الرواية السياسية الواقعية في القلعة الخامسة)) (ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، 2004، صفحة 137)، فلا يمكن لرواية تجريبية أن تتنفّس في فضاء متخم بالواقعية، فالأمر لا علاقة له بعدم الاستطاعة بقدر ما يرتبط بعدم وجود بيئة صالحة للتنوّع، الأمر نفسه في رواية "المانع"، الذي يعلّل سبب عدم نجاحها لتجريبيتها، فأيّ رواية جديدة يمكن لها البروز في زمن هيمنة الواقعيّة، أمّا خضير عبد الأمير فبعد رواية (ليس ثمة أمل لجلجامش) الخوارقية التي تقبلها النقد والقرّاء تقبلاً ضعيفاً، انصاع إلى سلطة النوع السائد، عن طريق نشر روايته الواقعية (رموز عصرية). ومثلهما حدث لعبد الرحمن الربيعي ، إذ كتب عقب رواية "الوشم"، روايتيه "الانهار" و"القمر والأسوار"، وكلتاهما تنتميان إلى النوع الروائي السائد آنذاك. فيرى "سليمان البكري" أنّ رواية "الانهار" تأتي لتسجّل النضال الجماعي ضد السلطة الرجعية وتكون صعوداً نوعياً بعد سقوط وتأرجح في "الوشم"، فيما تخلّص الربيعي في روايته "القمر والأسوار" من سلبيات شخوص "الوشم" وتقيّده بفكرة الشخصية المحورية الواحدة (البكري، 1985، صفحة 45).

سؤال سيادة "الواقعية" يذهب بالبحث إلى السؤال الأهم من الجهة المقابلة: ما هي أسباب انحسار الأنواع الروائية؟

4: أسباب الانحسار

4. 1: الحرية.

يستطيع الفرد أن يبوح عندما يشعر بتحرّره النسبيّ من التحريم والمنع، فتأتي السيرة الذاتية على سبيل المثال بمثابة الاعتراف العلني، فكلّما كان المجتمع مقفلاً كلّما كان شديد الاستنكار لظاهرة البوح العاطفي، فالسيَرة تعرِب عن الاستجابة الواعية للواقع

المعيش، واعترافٌ بأهمية ضغوط الحياة على الكاتب، وتؤكد أيضاً قدراً من الاطمئنان الذاتي والاستقلال عن التيارات الثقافية المؤثرة (الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، 1986، الصفحات 89-90)، فإن كان هذا الأمر قد تسنّى للمؤلفين الأوروبيين وبعض المؤلفين العرب، فإنه لم يتسنَّ للروائيين الرازحين تحت وطأة الأنظمة الاستبداديّة، الأمر الذي يعلّل اختفاء الذاتي، والسيري، والحميمي في السرد العراقي عموماً، والرواية خصوصاً، طوال أزمنة القهر. ولا يمكن اختزال قمع الحريّات في السلطة السياسية، إنّما لسلطة المجتمع قمعها أيضاً، فهي تمنع الروائي عن البوح بخطاياه، كأنّ ليس للكاتب أخطاء ولا خطايا، ويبدو أنّه استساغ الأمر، فظل يقدّم نفسه للمتلقي بوصفه "معصوماً"، فيمتنع عن الاعتراف وذكر حياته الخاصة، فخفَتَ الذاتي والسيري في الرواية، واختفت الكتابة الذاتية والرواية السيريّة في المحصّلة، فسلطة المجتمع أقوى كلّ السلطات؛ لأنّ القمع السياسي قد تصيبه بعض الانفراجات، أمّا القمع الاجتماعي ساري المفعول في الشرق المتوسط لاسيما في العراق، إلى الحدّ الذي قال عنه نجيب المانع في ذكرياته: ((من يكتب سيرة ذاتية، ولاسيما في أوضاع مثل أوضاع منطقتنا وعلاقات بشرية مثل علاقاتنا وحساسيات كحساسياتنا، يجد من المتعذر عليه أن يفصح عن رأيه في الأحياء، ثم إذا أخذ حريته في الحديث عن الأموات، واجهته الكليشة السقيمة القائلة بأن من الواجب إكرام الموتى بينما ملك التاريخ أي المؤرخين، فهم على الأقل إن لم يكن غيرهم ينبغي تفحصهم تفحصاً حراً، فإذا تعذّر على كاتب السيرة والسيرة الذاتية أن يعالج الأحياء والأموات، فماذا يبقى له سوى ذاته هو يقلبها وجها لبطن وبطنا لوجه حتى يجعل القارئ يسأم من الاستعراض النرجسي لأفعاله وأقواله وسحنته)) (المانع، 2001، صفحة 25)، لا تتناسب الرواية مع العالم الشمولي؛ لأنّ كلا العالم القائم على الحقيقة الوحيدة، وعالم الرواية النسبي والغامض معجون من مادة مختلفة اختلافاً كلياً، فالحقيقة الشمولية تستبعد النسبية، والشك، والتساؤل، ولا يسعها أبداً أن تتصالح مع روح الرواية (كونديرا، فن الرواية، 1999، صفحة 21)، فلا ديمقراطية دون رواية، ولا رواية دون ديمقراطية (درّاج، 2002، صفحة 145).

الأنظمة الاستبداديّة لا يمكن أن تقبل إلّا بما ينسجم ورؤاها للتاريخ والمجتمع، وما يتلاءم وفقاً لمقولاتها، فكبت الحرّيات مارستها السلطة على صورة حدود لا يتجاوزها أحد، بل لا مُفكَّر في تجاوزها أصلاً، فإن تسلّلت واحدة وعبرت خطّاً أحمر، ولو بصورة غير مباشرة وذكيّة، فان نقّادَ السلطة سينبرون للكاتب، كما فعل مؤيد الطلال في كتابه عن الرواية الواقعية العراقية، منتقداً رواية "الوشم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي، مفضلاً عليها رواية أخرى للروائي نفسه، بنبرة "حزبيّة" غريبة عن الفنّ، وتدلّ على أنّ النقد في الجمهوريات الديكتاتورية مؤسّسة رقابة، تقتل الإبداع والتنوّع، وتحيّد المبدع، وتوجهه الوجهة التي تريد السلطة والتي تنسجم معها، يقول الطلال: ((إن الربيعيّ قد استفاد من النقد الذي وجه الى رواية (الوشم)، فحاول أن يجعل من (الأنهار) أكثر ايجابية والتصاقاً بفكر حزب البعث العربي الاشتراكي، على الرغم من ضعف ذلك المنظور وهلامية الشخصية البعثية في الرواية)) (الطلال، 1982، صفحة 109)، ثمّ يقول في موضع آخر من كتابه: ((لقد حاول الربيعي في أعماله الأخيرة الروائية والقصصية، أن يخرج من دائرة الوعي الفرديّ التعيس، ويرتبط بقضايا وهموم أمته وشعبه، ويسير بخطى حثيثة نحو الارتكاز السياسي والوضوح النظري وانتهاج سبل التعبير الواقعية الجديدة في وقت واحد)) (الطلال، 1982، صفحة 114)، فأمثال هذه الترسيمات النقدية قاتلة للإبداع، ومحطّمة للمبدع، وتمنع الرواية من أن تتنفّس حرّيّة الأنواع، بل أنّ كثيراً من النقاد لم يحاولوا فهم الظاهرة بل انبروا لنقدها وتحطيمها، فسلبية البطل في وعيه الفرديّ ربما لم تكن سوى محاولة عميقة لفهم أكبر للذات الإنسانية، أو البحث عن أسباب تعاسة الوعيّ الفرديّ، وعليه يجب أن تُفهم ضمن هذه الأطر، لا أن تفهم وفقاً للإطار الأيديولوجي المؤمن بالأبطال "الإيجابيين"، المبنيين على مقاسات فكريّة مسبقة وقارّة.

إبّان الحرب من 1980م-1988م لم تسلم الروايّة من هوس السلطة بإدماج كلّ الخطابات في خطاب واحد، تعبويّ عسكريّ، يمجّد الحرب والقائد الأوحد، فعادت الرواية إلى المنصّة مرّة أخرى، فيما عرف بروايات الحرب، وقد جعلها الإنفاق الحكومي تهيمن على المشهد الثقافي برمّته، فبعد أن كانت قبل (النخلة والجيران) منصّة لأفكار الكاتب الإصلاحية، أصبحت ما بعد (النخلة والجيران) منصّة فنية لأفكار اجتماعية، لتنكص من حيث مضامينها، وتتراجع تراجعاً خطيراً لتصبح بعد 1980م منصة تعبويّة خطابيّة محضة.

4. 2: الانهمام السياسيّ

إن "ثورة تموز 1958 كانت واحداً من الأسباب وراء توقّف كتّاب الخمسينيات أو معظمهم، ولفترة بالنسبة للبعض الآخر عن الانتاج، فقد وجد هؤلاء الكتّاب أن الثورة قد حقّقت الأهداف السياسية والاجتماعية التي كانت تدفعهم للكتابة، وعليه فقد زال، مع

تحقيق هذه الأهداف الدافع الرئيس لكتابتهم القصة" كاظم 29 ، ممّا يعني أنّ الكاتب العراقيّ مهموم بأسئلة السياسة والاجتماع، فقد تبنّى الروائيون في العراق قبل وبعد ثورة تموز مفهوم الانهمام الواقعي السياسيّ، وطبّقوه في أعمالهم السرديّة، مختزلين الأنواع الروائيّة في نوع واحد، اختزالاً صار سبباً مباشراً في تراجع الرواية العراقيّة، وعوض أن نحاكم الانعكاس علينا أن نحلّل أسباب تبنّي الروائيّ العراقيّ له، لعلّ أهمّها أنّ تاريخ العراق الحديث ممتلئ بكلّ عَقْد من عقوده بمنعطفات سياسيّة كبرى، يجد في غضونها الروائيّ ملزماً في مواكبة تلك التحوّلات، تغويه القضايا الكبرى زاهداً بما سواها، مع أن هذه التحوّلات أسهمت في الاستعجال المذموم والتكلّف؛ لتظهر نصوص كثير من القصّاصين غثّة ركيكة كما يلمّح إلى ذلك فؤاد التكرلي في مقال عن القصّة العراقيّة (الموسوي، نزعة الحداثة في القصة العراقية، 1984، صفحة 143)). ويرى الناقد نجم عبد الله كاظم أنّ الروائي برهان الخطيب في روايته "شقة في شارع أبي نؤاس" الصادرة عام 1972 قد تجاوز الكثير من تجارب معاصريه، ولكن ما قتل الكثير من خصائص هذه الرواية اهتمامه المتطرّف بالسياسة، التي جعلته يتخلّى عن الموضوعية، وما يحتاجه العمل الروائي في التعامل مع الموضوع وعدم اخضاع هذا الفن للتبشير أو الايصال المجرد لآراء الكاتب السياسية. (كاظم، 1987، صفحة 40).

يروق للأديب العراقي أن يضع نفسه غالباً في موضع المؤرخ، والصحفيّ، والمناضل السياسي، والناقد الاجتماعيّ، ولعلّها السمة الأبرز له، يقول غائب طعمة فرمان في حوار نشره نجم عبد الله كاظم ملحقاً في كتابه الرواية في العراق" قد عدّ روايته "النخلة والجيران" مساهمة منه لوطنه العراق، وقد ذكرنا أنّه كان مهموماً بتصوير أثر الحرب العالمية على العراق، كما وجد نفسه معنياً في أن يعبّر عن فترة حسّاسة من تأريخ العراق الذي قد عايشه، فكتب رواية "خمسة أصوات"، واصفاً بعد ذلك روايته "المخاض" بأنّها تحمل حماساً ثورياً سياسياً (كاظم، 1987، صفحة 228)، وفي ملحق آخر حاور فيه الناقد نجم عبد الله كاظم الروائيّ الآخر عبد الرحمن مجيد الربيعي، يقول الأخير: ((أنا أتناول الحدث السياسي، ولكنني لا أكون داعية لفكر سياسي على الرغم من الانتماء السياسي، فأنا لا أجعل من عملي الفني عبارة عن دعاية للجهة السياسية التي انتمي اليها، إذا اردت ذلك فأنّني اكتبه في مقال مثلاً وانشره في جريدة، أمّا في العمل الفني فأناقش السلبيات والايجابيات معاً، وأتوغّل في عمق ما اسميه بـ(الإشكال)). (كاظم، 1987، صفحة 250).

وعن تغوّل السياسة في الرواية العراقيّة آنذاك يقول الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي في كتابه "الشاطئ الجديد": ((ظهرت خلال الأعوام الأخيرة بضعة أعمال تشير إلى أن فجر الرواية العراقية قد بدأ يبزغ، وقد ولدت هذه الرواية وهي تحمل هوية خاصة تتمثل في كونها رواية سياسية، كتبها روائيون كانوا طرفاً في الأحداث السياسية التي مرّت بالوطن في أعقاب ثورة تموز عام 1958)) (الربيعي ع.، 1983، صفحة 46)، كما يرى: ((أن الرواية سجل لنضالات الشعوب وصراعاتها)) (الربيعي ع.، 1983، صفحة 45) في مزج مقصود بين الرواية والملحمة، بينما الرواية هي ملحمة الفرد لا الجماعة، إنّما ما قاله يمثّل فهماً اشتراكيّاً للواقعية الانعكاسيّة، الأمر الذي ساعد في انحسار الذات لصالح الواقع/ الموضوع، مع هذا لم يسلم الربيعيّ نفسه من النقد الاجتماعي، إذ كتب شجاع العاني منتقداً بطل روايته (خطوط الطول خطوط العرض): إنّ ((النرجسية وهي السمة الغالبة على البطل في الرواية العربية، ما أن شهدت تراجعاً مؤقتاً بعد نكسة الخامس من حزيران، لتتحول في بعض الروايات إلى مازوكية واضحة وإلى هجاء حادّ للذات، حتى عادت من جديد إلى الصدارة، في كثير من الأعمال الأدبية)) (العاني، 1989، صفحة 148)، والمازوكيّة "استلذاذ التعذيب" (طه، أبوالنيل ، قنديل، محمد ، و عبد الفتاح ، د.ت، صفحة 389) تستبطن إشارةً غير مباشرة إلى أنّ العاني "يُحرّم" على الرواية أن تقارب الذاتي والسلبي، وعلى الروائي ألّا يخلق أبطالاً مجوفين مازوكيين، دون أن يحاول فهم تحوّل النرجسية "مديح الذات" إلى مازوكية "هجاء الذات"، إذ تحاشى القول أو فاته ذلك: إنّ النكسة قد عرّت النرجسية الجماعيّة العربية، وأظهرتها بوصفها وهماً عربياً مضرّاً، عندما زال تحقّقت الصدمة لمن صدّقوا تلك النرجسية، وتمثّلوها فكراً وكتابةً، فما بعد الصدمة تُوصلُ معرفةُ الذات بعد تعرّيها الإنسانَ إلى المازوكية، أراد الأيديولوجيون أن يقفزوا على هذه الحقيقة، متمسّكين ببطولة الإنسان العربيّ، مستبعدين احتماليّة أنّه بطل لا بطوليّ، كائن واهن يسيح خارج التاريخ؛ لذلك أسهم النقدُ بإقصاء كلّ لون آخر لا يتلاءم مع الرواية بوصفها ملحمةً اجتماعية.

4. 3: نظريات الانعكاس، والفن للمجتمع، والالتزام.

بفعل الأصل الاصلاحي للرواية العراقية لم يتبنَ معظم الروائيين العراقيين نظرية الفن للفنّ، إذ وجدوا أن في هذه النظرية ، يجرّد الكاتب من مكانته المتخيّلة بوصفه "مصلحاً اجتماعياً". إنّما تبنّوا نظرية الفنّ للمجتمع والإنسان، صحبة مفهومين آخرين،

أحدهما ينحدر من مقولات علم الجمال الماركسي ألا وهو "الانعكاس"، فيما المفهوم الآخر ينحدر من فلسفة المذهب الوجوديّ ونعني به "الالتزام".

هذان المفهومان أو النظريتان أو الفكرتان سادتا بسيادة المذهبين الفلسفيين المؤسسين على العالم الثاني والثالث آنذاك، الماركسية والوجودية، اللتين سيطرتا على وعي المثقف العراقيّ، وقلّما نجد مثقفاً او كاتباً أو روائياً في تلك الفترة لم ينضو في أحدهما، وكلا "الانعكاس" و"الالتزام" يغذيان نظرية "الفن للمجتمع"، ويسيّدانها على المشهد الأدبيّ، فالأدب الذي لا يلتزم بتطلعات الجماهير، ولا يعبّر عن تلكم التطلعات ليس جديراً بالاعتراف، وهذا ما يفسّر بعضاً من تجاهل النقّاد للروايات غير الملتزمة بقضايا الأمّة المصيرية ، إذ تحوّل الأديب إلى شاهد على العصر، كما أوجب ذلك الكاتب "جول رومان" في قوله إنّ الاديب يجب أن يكون شاهداً على عصره. (برتليمي، 2011، صفحة 474). وكنّا قد أشرنا إلى ما ذكره غائب طعمة فرمان، والتزامه في أن يحوّل شهاداته إلى راويات أو رواياته إلى شهادات.

تحوّلت الرواية إلى "مرآة" سياسية واجتماعية، يرى فيها المجتمع نفسه، وهنا لسنا بصدد تقييم أكانت تلك المرآة محدّبة أو مقعرة أو مستوية، بل في صدد تقرير "الانعكاس" بوصفه سبباً من أسباب الانحسار النوعيّ، إذ إن الانعكاس يقوى ويشتد عند الروائيين إن كان المشكلات التاريخية طريّة وضاغطة وتمثّل العصب الرئيس للتغيير السياسي، الذي جعل العراق في هذه الحقبة في مخاض لا ينتهي من الملكية إلى الجمهورية إلى القومية إلى الحزبية، مخاضات أجبرت الروائيّ على أن ينظر إلى الهمّ الجماعي بوصفه تحدياً راهناً مستمرّاً، ليس باستطاعة إلّا نوع "الرواية الواقعية" وحده أن يكون الاستجابة الواعية المثلى واللائقة بذلك التحدي، كما رأى "الروائيّ آنذاك" بنفسه القدرة في أن يقدّم أجوبة، أو أن يقرّر السردية التي تنسجم والمشكلات الحاضرة، والتحديات الراهنة.

وبخصوص "الالتزام" رأى "جان بول سارتر" أنّ هذه النظرية ليست ملزمة للشعراء ولا الفنانين، إنّما يحصرها بالناثرين فحسب، والرواية بوصفها الجنس النثري الأكبر هي الأليق بتبنّي فكرة الالتزام كما نظّر لها "سارتر"؛ إذ أظهر النثر تحديداً بوصفه طريقة من طرائق الفكر (سارتر، د.ت، صفحة 19) ولم يرَ من مهمة للناثر سوى أن يلتزم بما يكتب، أيّ أن تكون له رسالة ما يؤدّيها رافضاً بذلك نظرية الفنّ للفنّ (سارتر، د.ت، صفحة 24) كما يوصي الكاتب أن يكون "التزامياً" في كلّ ما يكتب، ((وأن يربأ بنفسه عن ان يلعب دوراً سلبياً مسفّاً بعرشه مساوئه ووجوه شنائهه ومظاهر ضعفه، بل عليه أن يتمثّل إرادة حازمة تشقّ طريقها إلى النجاح عن قصد، على نحو ما عليه كلّ إنسان في الحياة من أنّه في نفسه محاولة، على حدة، من محاولات الوجود)) (سارتر، د.ت، صفحة 34).

مع ذلك يختلف الانعكاس بشروطه الماركسية عن الالتزام بصيغته الوجوديّة، لكنّ كلاهما يغذّيان نظرية "الفن للمجتمع". أو "الفن للإنسان"، أو ما يمكن تسميته بالفن ذي الرسالة. وكلاهما "أعني الوجودية والماركسية" قد تقاسما وعيّ المثقف آنذاك، بالإضافة إلى الوعي القومي، الذي يكون الالتزام - وإن كان مختلفاً عمّا أراده سارتر- شرطاً من شروط أيديولوجيته. والرواية الواقعية الاجتماعية أو السياسية هي التمثيل الأكفأ والأقرب إلى التعبير عن الالتزام والانعكاس والفن للمجتمع.

4.4 الوقار السّردي:

بعدما بلغت الرواية العراقيّة الأربعين عام 1966، تعاملت مع النضج بوصفه "وقاراً أربعينياً"، مُقصيةً كلّ كتابة تخرج عن هذا الوقار الاجتماعي للرواية، وجنحتْ في الكتابة نحو المحافظة والتقليدية؛ لأنَّ نضجها لم يكن ليتقبّل الأنواع الروائية الأخرى، فكانت بلون واحد، لون الوقار (الاجتماعي/ السياسي). فإن يرتبط جنس أدبي ما بهموم النهضة، وينوء بحمل مهامّ التنوير كالرواية العربيّة؛ فإنّها من الطبيعي أن تُقصي من مجال اهتمامها النوعَ الخوارقيّ مثلاً، لأنّ الرواية الخوارقيّة تحيلُ إلى العقل السحريّ، "الخرافي الأسطوريّ" الذي جهدت الرواية "المنصة الإصلاحيّة" في مكافحة ما يرشح عنه، كذلك أقصت النوع البوليسي المعتمد على التشويق، والأحجية، وهذان لا يلائمان، ولا ينسجمان مع الوقار الإصلاحيّ التنويريّ النهضويّ، كذلك شحب النوع السيريّ، الذي يمثل شاناً ذاتياً محضاً يثلم من صورة الوقار، والأمر نفسه جرى في الرّواية التاريخية؛ إذ إن زحزحة التاريخ ومجاورة التخييل له وتحويل الوثيقة إلى رواية تخييلية، سيجرد التّاريخ العربيّ من قداسته، هذا ما لن تسمح به الثقافة العراقية التي ما زالت

متمسكة بالجذور آنذاك، فغابت إثر ذلك الرواية التاريخية أيضاً، أمّا حضور التاريخي فكان شاحباً إلّا بما يتعلّق بتضخيم الذات العربيّة. ممّا يوحي بأنّ الإصلاح كان "تلصيقيّاً" أكثر من كونه استيعاباً متيناً، وتمثّلاً رصيناً.

بعبارة أخرى: عندما تحوَّلت الرواية من التعليمية والإصلاحية إلى النضج الفنّي كان الوقار عاملاً أسهم في نقل الوقار الإصلاحي إلى وقار اجتماعي، فالإصلاح وعوض أن يكون مباشراً سيظهر عبر الفن/ عبر التمثيل السردي، وهو ما أدّى إلى حضور (الواقعي/ الاجتماعي والسياسي) وغياب التعدّد النوعي؛ لذلك مُنيت الروايات التجريبية بالنكران والخذلان، فالتجريب في الرواية العراقية لم يكن إلّا مسعىً فرديّاً، لم يتحوّل إلى ظاهرة حتّى نهايات الحكم البعثيّ، كان حينها إمّا بالاستعانة بتقنيات الرواية الجديدة كما فعل نجيب المانع في روايته (تماس المدن)، وإمّا باجتراح الرواية الشّعرية السّريالية (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة). بينما رواية (أبو هريرة وكوجكا) السيرية، فلم ينشرها ذنون أيوب، وانتظر أن يموت لينشرها عوضاً عنه الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي.

وممّا يقوّي ظاهرة الوقار السرديّ ظاهرة الانصراف عند الروائيين والقصاصين العراقيين وكنّا قد ذكرنا انصراف الروائيّ نجيب المانع عن الرواية بعد "تماسّ المدن"، كما انصرف عدنان رؤوف بعد روايته (يوميات السيد علي سعيد) الصادرة في عام 1979 الى الدبلوماسية (المحسن، تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، 2015، صفحة 49)، وقبلهما فعل أنور شاؤول، وعبد الحق فاضل، ويوسف متّي.

الوقار وإن كان بارزاً بيّناً في العراق غير أنَّنا نتلمّسه في بدايات الأدب العربي في مصر، ويكفي أنَّ محمد حسين هيكل لم يثبتْ اسمه على غلاف روايته (زينب) واستعار اسماً له (فلاح مصري)، متنصّلاً ((من كتابة الرّغبة التي تتعارض مع موقعه الاجتماعي ومع نصوص الأدب السّائد)) (برادة، اسئلة الرواية اسئلة النقد، 1996، صفحة 33).

وممّا عمق الوقار أيضاً شعور الروائي العراقيّ بالمسؤولية، فقد وجد نفسه معنياً برصد ومعالجة القضايا الاجتماعيّة والسياسية على حدّ سواء، فمشاهدته وعيشه وتعايشه ومجايلته للانعطافات الكبرى التاريخية في بلاده "الانتفاضات، الانقلابات، الحروب، الحصار" لم يستطع أنْ يقاربها أو يحوّلها إلى كوميديا أو يعالج مشكلاتها من خلال العجائبي، أو تمحوره حول الذّات وهمومها ورؤيتها للعالم، ولا من خلال الرّجوع للتاريخ، بل التركيز على (الواقعي/ السياسي)، وهو ما ساعد بإبطاء تطور الرّواية العراقية وعدم تنوّعها.

الجدير بالذكر أنَّ الرواية الأوروبية قد ولدت وترعرعت في بيئة الفكاهة لا الوقار، في بيئة السّخرية لا الإصلاح، في بيئة الفن لا الفكر والتنوير، فالفكاهة لم تتشكّل إلّا مع سيرفانتس ((فهي الابتكار العظيم للرّوح الحديثة)) (كونديرا، الوصايا المغدورة، 2007، صفحة 12)، ولأنَّ سيرفانتس ممن أفادوا من الفكاهة لكتابة الرّواية الحديثة، فهذا يعني أنَّ الرواية والفكاهة ولدتا معاً؛ بعبارة أخرى: ظهرت الرواية دنيوية وساخرة وهازئة، فكونديرا يعرفها بـ: ((الفن الساخر)) (كونديرا، فن الرواية، 1999، صفحة 122)، يعني أنَّها ولدت وترعرعت في حقل وفضاء أدبيين وفنيين، أيّ داخل الأدب والفن لا خارجه، كما حدث في الرواية العربية التي ولدت لا كردة فعل، إنّما من رحم الاستعارة، لمّن يرى أنَّ الرواية العربية جاءت متأثرة بالرواية الغربية، (كاظم، 1987، صفحة 15)، أو الاستعادة (لمن يرى أنَّ الرواية امتدادٌ للإرث السرديّ العربيّ)، (ابراهيم، 2012، صفحة 46) وفي كلتا الحالتين ما جاءت عن ردة فعل فنّيّة، إنما أُستعيرت بوصفها قوالب لقضايا إصلاحية ونهضوية وتنويرية، كما نلمس ذلك في بواكير السرد العربي الحديث عند الشدياق، وعلي مبارك، وانطوان فرح، ومحمد المويلحي، ومحمد حسنين هيكل، كما أشرنا من قبل، وهذا الاختلاف جعل الأولى (أعني الرواية الغربيّة) تتنوع بانسيابية؛ نظراً لميلادها الكرنفاليّ المرح المتعدّد، بينما كانت الرواية العربية متجهّمة وواقعية؛ نظراً لميلادها في حضن الفكر والتّنوير.

4. 5 الانتماء والاندغام في الجماعة:

للقمع في ما يخصّ الأدب تمظهران، أحدهما أنْ تقمع الأديبَ سلطة خارجية: "سياسية أو اجتماعية"، والآخر أنْ يصنع الأديب نفسه ما يقمعه، قمعاً غير مباشر للذات، لاسيما في الانتماء لجماعة سياسية أو الانضواء تحت حزب السلطة مدافعاً عنها، متبنّياً أطروحاتها مهما كانت، فالأديب في هذه الحالة يكبّل نفسه بالمقولات، والشعارات، ويشترك الأديب والناقد في فكرة ساهما في

سيادتها وهي أنَّ السردَ جماعيّ، ولنا أن نذكر مثالاً نقدياً يبيّن لنا تمجيد الجماعيّة في الكتابة السرديّة عموماً، يقول الناقد شجاع العاني عن مجموعة (عيون في الحلم) لعبد الرحمن مجيد الربيعي: ((إنّ هذه المجموعة تشكّل تحولاً نوعياً في جهود القاص، ذلك أنَّ جهود القاص لتخطي منهجه الفكري والتعبيري في قصصه القديمة، وعن الأطر الضيقة لموضوعاته القديمة والمعنى الفردي لها إلى أطر أكثر سعة وحدود تنأى عما هو فردي باتجاه ما هو جماعي وعام)) (العاني، 1989، صفحة 183)، فما بالك لو كتب روائيّ في زمن التمجيد النقدي للجماعيّة أعمالاً سيرية، يستبطن فيها ذكرياته، وعالمه الخاص، أو روايات خوارقيّة أو سيريالية أو بوليسية!

إنّ هيمنة النّسق السّياسي المنسجم مع فكرة الانتماء خلق آفاقَ انتظارٍ (توقعٍ) للقرّاء، وما يخرج أو يكسر هذا النسق يكون جزاؤه الإقصاء والإهمال في المشهد الثقافيّ الرازح تحت نير أحادية النسق الفكريّ، بالإضافة إلى أنَّ الأنواع الأخرى تحتاج فهماً معيناً، فالرواية النفسية تحتاج الى فهم شامل في مباحث علم النفس والعقد النفسية والميكانزمات، والرواية التاريخية تحتاج الى وثائق ومعرفة عميقة في التاريخ. أمَّا الرواية السيرية فتحتاج الى جرأة ومعرفة الأنا بنفسها وبالعالم، فأي روائيّ يستطيع أنْ يبرز أناه وسيرته واعترافاته مقابل العالم، وينتقد السلطة ويعترف بمحاولاته الجنسية وخطاياه الحزبية في حواضن اجتماعية محافظة وفي ظل تيارات سياسية خطيرة ، إذ لا يمكن لأحد أن يفكر خارج النسق والسرد الحزبوي (طاهر، 2021، صفحة 23) فالسرد كما يقول فاضل ثامر، قد اتسم ((بطابع سياسي حتَّى تحول إلى أداة للتحريض والنضال ضد النظام شبه الإقطاعي)) (ثامر، المبنى الميتا - السردي في الرواية، 2013، صفحة 292) فهذه الأداتية التي تغنى بها النقاد الأيديولوجيون هي الداء الأكبر لكل فنّ، ومعول يطيح بالتعدّدية الفكريّة ثمّ الإبداعية والنقدية (طاهر، 2021، صفحة 23).

يُضاف إلى ذلك غياب رؤية نقدية ناضجة، عابرة للانتماء، والاندغام الشللي الجماعي، فأغلب النقّاد يلمّعون من ينتمي لأيديولوجيتهم، ويهملون الآخرين، أو بالأحرى من لا يتلاءم مع أفكارهم حول الرواية، كما يُقاس قيمة العمل وفقاً لهاته الأفكار، حيث سوّقوها ضابطاً معيارياً لفرز ما هو جيد، وما هو غير جيد، ولنا أن نورد مثالاً يقرّ من خلاله النّاقد عبد الجبار داود البصري، بفكرة الشللية في النقد، متمثّلة بإخضاع ((النقد لأمور خارجة عنه فتكون الصداقة مقياساً للجمال والانتماء السياسي مقياساً للعمق والجودة، والعشائرية مقياساً للتجديد والإبداع)) (دائرة الشؤون الثقافية، 1978، صفحة 94). كما يمكن أن نذكر مثالاً لناقد آخر باين بين جماعتين، وفضّل إحداهما على الأخرى، فيما كانت يتحدّث عن رواية بطل وراية "الوشم" كريم الناصريّ الذي كان ((ممثلاً لتيار سياسيّ، سقط في الزيف التاريخي، وفي التنكّر لقدرات الجماهير وطموحاتها وآمالها، في وقت استطاعت حركة شعبية راسخة الجذور مثل "البعث" أن تثبت في ميدان العمل الجماهيري النضاليّ، وأن تقاوم حركة التشويه ضدّها وكان المستقبل أمامها مقروناً بمستقبل جماهيرها الواسعة العريضة من كل القطاعات)). (حمودي، 1981). صراع الجماعات الأيديولوجية، وانتماء الأدباء لهاته الجماعات المتصارعة أسهما في تسييد النوع الواحد، وانحسار ما سواه.

4. 6: النقد الأحاديّ:

إنَّ لغياب النّقد الحقيقي الحضاري الذي يواكب الإبداع، ويتجه به الوجهة الفضلى، أثراً في غياب الأنواع الروائيّة أيضاً، فقد اقترن مفهوم الأدب باتجاه الإحياء؛ ممّا جعل النقد بدوره يقيّم الآثار الأدبية، ويوجهها نحو الوظيفة التربوية ونحو تكريس البلاغة وتجسيد المثل العليا، فالنقد الروائي العربي في منتصف القرن العشرين قد انقاد بفعل المثاقفة وسياق الصراع الاجتماعي الى التمذهب، من خلال الدعوة الى رواية وجودية أو رواية واقعية اشتراكية (المحسن، تمثلات الحداثة في ثقافة العراق، 2015، صفحة 26)، فالوجودية والواقعية الاشتراكية وأختها النقدية، تيارات فكريّة تتبنّى الالتزام، بوصفه موقفاً أدبياً خلاصياً، لذلك كان الروائيّ والناقد والقارئ آنذاك مسكونين بالهمّ السياسي والتاريخي والاجتماعي، مستصغرين الخوض في أيّ محاولة روائيّة لا تضع السياسة والمجتمع في الحسبان، فالناقد بينما يمارس نقده الفنّي، والبحث عن التقنيات سيمرّر أفكاره عن الجماعيّة، والوعي الجماعي، يقول النّاقد شجاع العاني عن نرجسية بطل رواية (خطوط الطول خطوط العرض) لعبد الرحمن مجيد الربيعي: ((يعمد البطل للأحداث الذي هو غالباً من نوع الرّاوي المشارك، بالمصادرة على رؤى شخصيات الرواية وأصواتها، بحيث لا تعود هذه الشخصيات سوى مرايا للراوي، يرى فيها نفسه، دون أن تستطيع هي أن ترى نفسها في ما ترويه عنها أو عن الراوي، وتبعاً لذلك يصبح المنظور الذي نرى من خلاله الأحداث، هو منظور الراوي البطل الذي لا يسمح بدافع من نرجسيته بظهور منظور آخر يصارع منظوره، كما يخضع الراوي لغة القص وزمان ومكان الأحداث للهجته ومنظوره الخاص)) (العاني، 1989، صفحة

151)، يتعمّد الناقد أن يستظهر حكماً فكرياً غير تقنيّ اعتماداً على التحليل التقني، دون أن يضع الضعف الفنّي سبباً في ذلك بوصفه احتمالاً وارداً، أو أنّ الأمر تقصّده الكاتب لإبراز ذاته، ورؤيتها المستغرقة للعالم، فيما يسمّى بتذويت الكتابة، وهو الأمر الذي لا يمكن أن يستسيغه ناقد يرى بالمنظور الجماعي، يقزّم المختلف ويضخّم الملائم لتوجّهه السياسيّ، ويكفي أن نشير إلى ما قاله الناقد عبد الجبار داوود البصري في ذلك: ((الذي لا نستطيع أن نتجاهله أنَّ القصة العراقية شهدت تحولات واضحة من الخمسينيات وحتى اليوم وأنَّ هنالك عدداً من القصاصين فاجؤوا الوسط الثقافي بموهبتهم، وكان الحزب هو الناقد الذي استطاع أن يحقق كل هذا، فبفضل التوجيهات الحزبية تجاوزت القصة العراقية المظاهر السّلبية التي أخذت عليها في مرحلة الستينيات وتحوّلت الى الالتزام بقضايا الجماهير المصيرية، وبفضل التوجيهات الحزبية تبلور اتجاه واقعي قومي اشتراكي في كتابة القصة واشتد ساعده بعد أنْ كان رخواً (دائرة الشؤون الثقافية، 1978، صفحة 94) .بمعنى أنّ التوجيهات الحزبيّة صارت هي الناقدة، وهي من تضع الشروط والحدود والقواعد للفنون النثرية كالرواية والقصة.. وهذا ما يجعل الرؤية النقدية آنذاك لا "مؤسسة رقابة" فحسب، إنّما لها القول الفصل في ما يُكتب وما لا يُكتب، وما يسود من الانواع وما لا يسود.

شيء آخر ربط القيمة الفنية قياساً بما هو غير فنّي، أي مضموني، يقول الناقد نجم عبد الله كاظم عن روايتي ياسين حسين "الزقاق المسدود"، "كما يموت الآخرون"، اللتين كتبتا قبل "النخلة والجيران" بعام، أنّ ظلال السياسة قد طغت عليهما، فصارا بمثابة تصفية سياسية سردياً، ولو تجنّب أن تكون روايتيه دعاية لأفكار وآراء معينة يؤمن بها لاستطاع أن يقدّم عمليه بشكل أنضج وأكثر اتقاناً وفنية. (كاظم، 1987، صفحة 31). كما أنّ الإقناع الفنّي للنقّاد يخضع لشروط أخرى، وهذا ما دعاهم ليروا أن الروايات التجريبية مثل رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة بأنها لم تكن مقنعة، ولم تحتل مكانة بين الأعمال الروائية الجيدة، وأنّ نشره لروايته الثانية "القلعة الخامسة" كانت محاولة مقنعة، فقد قد تجاوز بها رواية "المخلوقات" بدرجة كبيرة. (كاظم، 1987، صفحة 39) وأرجّح أنّ عدم الإقناع، وهذه الدرجة الكبيرة بين روايتيه لم تكن رؤيتين خاضعتين للنقد الفنّي، إنّما كانت قياساً للنقد الذي يتمحور حول فكرة واحدة، وهي الواقعية. وقد ذكرنا قبل ذلك ما قاله مؤيد الطلال، وسليمان البكري، عن مقارنتهما بين رواية "الوشم" وبين روايتي المؤلف نفسه الأخريين، أعني "القمر والأسوار" و"الأنهار".

فإنّ كان الغربيّ قد تمثّل سروده وتاريخ سروده وطوّرها واستوعبها كاتباً وناقداً ومتلقياً عادياً، فإنّ الناقد العربيّ في أزمنة سيادة الأيديولوجيا ذات البعد الواحد، يضع نفسه وأفكاره معياراً ليقتل موهبة، ويحيي موهبة أقلّ من تلك التي قتلها، فقط لأنَّ الأخيرة منسجمة مع فكره، بينما الأولى ليست كذلك، والقارئ تخدعه الأسماء فيظل يبحث لا عمّا كُتِب بل عمّن كتب، ونتيجة لذلك تفاقم الانحسار النوعيّ.

بعبارة مقتضبة: لغياب التعدّد النوعي علاقة وطيدة بغياب النّقد، الذي يواكب الإبداع والعلم والفلسفة والفكر، ويكون لكلٍّ واحد منهم بمثابة الضّد الذي يدخل مع الآخر بعلاقة جدلية، تجعله يتوالد وينمو نموّاً طبيعياً.

4. 7: التراكم الحضاري:

لم ينخر الذهنيّة العربية أمرٌ كالتزامن الحضاري في استعارته للمراحل الأوروبيّة، إذ لم يفهم المستعير الفكريّ العربيّ أهميّة التعاقب والتراكم في الاستجابة المثلى لتحدّياته الفكريّة والاجتماعيّة، بل امتهن حرق المراحل، والقفز بين عصور لا يمكن مزامنتها مطلقاً، فعلى كلّ عصر أن ينجز مهامه وتحدّياته الملقاة على عاتقه، ويصل بعد ذلك إلى نضجه، ممهداً للعصر الذي يليه، ويكون اللاحق نتيجة حتميّة للسابق، فالإصلاح الديني في أوروبا عبّد الطريق إلى عصر النهضة، والأخير شكّل توطئة مثلى لميلاد عصر التنوير، الذي بدوره صار تمهيداً جليلاً لعصر الحداثة، كلّ ذلك عبر قرون من الصّراع والثورات والحروب والنضال من أجل العدالة والحريّة، بينما حاول المفكّرون والأكاديميون العرب منذ نهاية القرن التاسع عشر، أنْ يُزامنوا في وقت واحد هذه الأزمنة الأوروبيّة، في لهاث فرديّ خالٍ من المخاضات التاريخية الضرورية الضامنة للتعاقب الحضاريّ السويّ، وانسلاخ عقيم لم يركن إلى رؤية وثيقة للعالم العربي، بل استعاروا في مدّة زمنية متقاربة المقولات التأسيسية للعصور الأربعة. ومزامنة ما حقّه التراكم خطلٌ فكريّ كان مآله ضياع الرؤية، واختلال بوصلة العقل العربي المعاصر.

إنّ السّرد العربي، لاسيما العراقيّ منه، لا يملك تراكماً معرفياً يخلق تقليداً ثقافياً لكتابة الرّواية وتلقيها، وبمثلث الحضاري الواعي بين المؤلف والمتلقي والعالم يتخلّقُ النَّصُّ، ويتحوَّل ليُلائِم وينسجم مع التّطلعات الإنسانية، نحن لا نملكُ هذه الخاصية التي

تهيئنا لأنْ ننوّع "من حيث الأنواع الروائية" أو نحسن المعالجة نصياً، وعجزنا ليس مردّه الاختلاف العرقي والتكويني، استناداً إلى النظريات العنصريّة أو الميل المرضي إلى جَلْد الذات بالمقارنات، بل لأنَّ الإصلاح الديني والاجتماعي والسياسيّ، والحضارة والاستقرار والفكر والفلسفة والتنوير والنضج الفكري هو من يهيّئ فضاءً سليماً للأديب كيما يكتب أو ينبغ، ولا يمكن له إن عاش في بيئة من الجهل والنكوص الحضاريّ والإكراهات "استعمار وديكتاتوريات"، والفوضى والهزائم والخراب أنْ يبدع، وأنْ ينبغ، إلّا على مستوى فردي/ استثنائي، حتَّى من يخرج عن الجغرافية العربية صوب المنفى يظلّ محملاً بخرائبه وهزائمه، ومثقلاً بها؛ إذ إنّ الذهنية العربية ما زالت متعثرة محبطة، منكسرة، مهشمة الهوية، والفن أيُّ فنٍ لا يمكن له أنْ يتطور، ومن ثمّ يمنح للعالم نوابغَ وأعلاماً وعباقرة إلاَّ على وفق خطاطة سير تراكمية للفكر والفلسفة والعلم والحرية والأدب والفن والنّقد أيضاً.

5. الخاتمة:

في ختام بحثنا نخلص إلى أنّ الانحسار النوعيّ في الرواية العراقية من 1966م حتَّى 1980م، قد تجذّر واتخذ وجهة صارمة بعد الالتفات الفنّي للجنس، التفاتاً لم يلغِ الوظيفة الإصلاحيّة للفن الروائي، التي ولدت وترعرعت في حواضنه المعرفيّة؛ لذلك ساد النّوع الواحد، الرواية الواقعية الاجتماعيّة والسياسية، لأنّها تنسجم والحاضن الإصلاحيّ، بعد أن كانت المحاولات الروائية قبل "النخلة والجيران" على شحتها وضعفها الفنّي تعوم في تعدّد نوعيّ معتبر، ممّا يعني أن صعود الحركات الأيديولوجية كان أحد الأسباب القويّة في التزام الرواية نوعاً واحداً بعد نضجها الفنيّ عام 1966.

سيادة النوع الواحد تقتضي غياباً للأنواع الأخرى، وربما كلاهما يشتركان برزمة الأسباب التي جعلت النوع "الواقعي" يسود، بينما تنحسر وتغيب أو تُتجاهَل أو تتلقى تلقياً سلبياً الأنواع الأخرى:

أولاً: الحريّة، فالمبدعون تحت ظلّ الاستبداد والأيديولوجيات، يخضعون لمزاج المستبد أو المقولة الأيديولوجيّة، وليس سوى النّبذ أو الإقصاء لمن يفكّر خارج ذلك المزاج وتلك المقولة.

ثانياً الانهمام السياسي؛ ساد الهمّ السياسيّ الذّهنيّة العراقيّة لاسيما الكتّاب المنحدرين من أيديولوجيات معيّنة، وحواضن فكريّة معينة. ممّا حيّد ذلك الانهمام الكثير من الأنواع الرّوائية.

ثالثاً: نظريات الانعكاس والالتزام والفن للمجتمع: قد تبنّى معظم الروائيين العراقيين في تلك الحقبة نظرية الفنّ للمجتمع والإنسان، صحبة مفهومين آخرين، أحدهما ينحدر من مقولات علم الجمال الماركسي ألا وهو "الانعكاس"، فيما المفهوم الآخر ينحدر من فلسفة المذهب الوجوديّ ونعني به "الالتزام". وكلاهما يحمّل الروائيّ مسؤولية أن يكون شاهداً على عصره.

رابعاً: الوقار السرديّ المتعلّق بالوقار الاجتماعي والسّياسي، اللذين يفرضان على الكاتب نوعاً من الالتزام بتطلعات الجماهير أو تطلعات الحزب الحاكم أو المقولات الحزبيّة. وهذا الوقار لم يسمح في بلورة مناخ صحي لنمو الأنواع الرّوائية بصورة متساوقة ومتجاورة.

خامساً: الانتماء والاندغام بالجماعة الذي أجهض نوعاً روائياً كالرواية السّيرية التي تكون الذّات الركيزة الأساسية فيها، والأنواع الأخرى النائية عن الهموم الجماعيّة.

سادساً: النقد الأحاديّ، الذي يهمل، بل وينبذ أعمالاً روائية تحاول الخروج عن ذلك الهم الجماعي وسيادة النوع.

سابعاً: التراكم الحضاري: إنَّ السرد العربي لاسيما العراقي لا يملك تراكماً معرفياً يخلق تقليداً ثقافياً لكتابة الرواية وتلقيها، بل مزامنة التراكم الحضاري أدّى إلى استحالة تبلور هويّة ثقافية تضمن التّعدد النوعي، وتضمن أنْ تولد الرّواية في العراق آنذاك نمواً طبيعياً.

6: المراجع

احمد مختار عمر. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة* (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

جان برتليمي. (2011). *بحث في علم الجمال*. (ترجمة: أنور عبد العزيز) القاهرة: المركز القومي للترجمة .

جان بول سارتر. (د.ت). *ما الأدب* (د.ط). (ترجمة: محمد غنيمي هلال) القاهرة: نهضة مصر.

جميل صليبا. (1385ش ق). *المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والانجليزية واللاتينية* (ط1). قم: منشورات ذوي القربى.

خضير عبدالأمير. (1971). *ليس ثمة أمل لجلجامش* (ط1). بغداد: مكتبة النهضة.

دائرة الشؤون الثقافية. (1978). *الملتقى الأوّل للقصّة* (د. ط). بغداد: دار الرشيد للنشر.

زهور كرّام. (2012). *الرواية العربيّة وزمن التكوّن* (ط1). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

شجاع العاني. (1989). *في أدبنا القصصي المعاصر* (ط1). بغداد: دار الشؤون الثقافية.

عبد الإله أحمد. (1969). *نشأة القصة وتطورها في العراق* (ط1). بغداد: مطبعة شفيق.

عبد الرحمن مجيد الربيعي. (2002). *الوشم* . الرباط : منشورات الزمن .

عبدالاله احمد. (2001). *الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الاولى* (د ط). دمشق: اتحاد كتاب العرب.

عبدالرحمن مجيد الربيعي. (1983). *الشاطئ الجديد , قراءة في كتاب القصة القصيرة* (د. ط). طرابلس: الدار العربية للكتاب.

عبدالله ابراهيم. (2012). *المحاورات السردية* (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

علي القاسمي. (2004). *العراق في القلب* (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

فاضل العزاوي. (1969). *مخلوقات فاضل العزّاوي الجميلة* (ط1). النجف: دار الكلمة.

فاضل ثامر. (2004). *المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي* (ط1). دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

فاضل ثامر. (2013). *المبنى الميتا - السردي في الرواية* (ط1). بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

فاطمة المحسن. (2010). *تمثلات النهضة في الثقافة العراقية* (ط1). بيروت: منشورات الجمل.

فاطمة المحسن. (2015). *تمثلات الحداثة في ثقافة العراق* (ط1). هامبورغ: دار الجمل.

فرج عبدالقادر طه، محمود السيد أبوالنيل ، شاكر عطية قنديل، حسين عبد القادر محمد ، و مصطفى كامل عبد الفتاح . (د.ت). *معجم علم النفس والتحليل النفسي* (ط1). بيروت: دار النهضة العربية.

فيصل درّاج. (2002). *نظرية الرواية والرواية العربية* (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

محسن جاسم الموسوي. (1984). *نزعة الحداثة في القصة العراقية* (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

محسن جاسم الموسوي. (1986). *الرواية العربية النشأة والتحول* (ط1). بغداد: منشورات مكتبة التحرير.

محمد برادة. (1996). *اسئلة الرواية اسئلة النقد* (ط1). الدار البيضاء: دار الرابطة.

محمد برادة. (2008). *الرواية ذاكرة مفتوحة* (ط1). القاهرة: دار افاق للنشر والتوزيع.

محمد بن مكرم ابن منظور. (د ت). *لسان العرب* (د ط). بيروت: در صادر.

محمود أحمد السيّد. (1978). *المجموعة الكاملة*. (علي جواد الطاهر، و أحمد عبد الإله ، المحررون) بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون.

مؤيد الطلال. (1982). *الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية* (ط1). بغداد: دار الرشيد للنشر.

ميثم هاشم طاهر. (2021). *الرؤية الاسيانة للعالم* (ط1). بيروت: منشورات جامعة الكوفة .

ميلان كونديرا. (1999). *فن الرواية* (ط1). (ترجمة: بدر الردين عرودكي) دمشق: الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

ميلان كونديرا. (2007). *الوصايا المغدورة* (د.ط). (ترجمة: معن عاقل) دمشق: صفحات للدراسات والنشر.

نجم عبد الله كاظم. (1987). *الرواية في العراق 1965 - 1980 وتأثير الرواية الأميركية فيها* (ط1). بغداد: دار الشؤون الثقافية.

نجيب المانع. (2001). *ذكريات عمر اكلته الحروف* (ط1). بيروت: دار الانتشار.

المقالات:

باسم عبد الحميد حمودي. (1 يوليو, 1981). الرواية العراقية وحركة الجماهير. مجلة *الأقلام*، 16- 18.

سليمان البكري. (الأول يوليو, 1985). الرواية العراقية والسياسة. مجلة *الأقلام*، 41- 46.