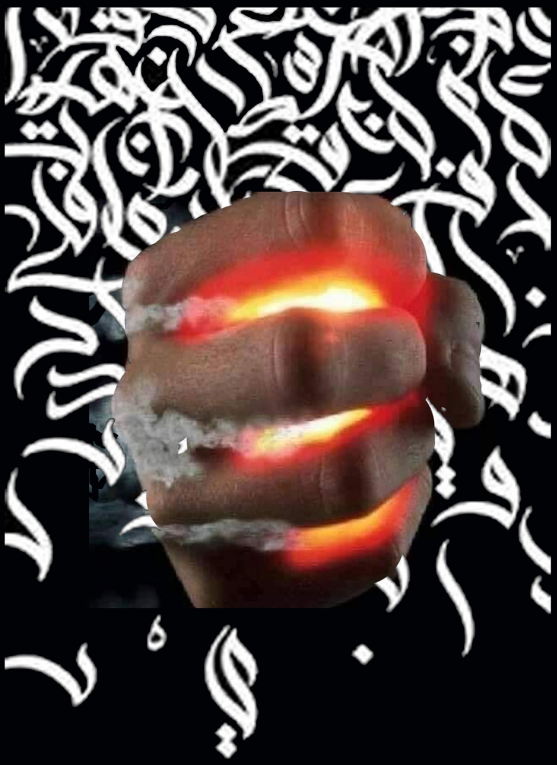
أسامة غانم

# جمرة النص

قراءة تفكيكية تأويلية في مجموعة مصاطب الآلهه
لمحمود جنداري



جمرة النصّ

اسم الكتاب: جمرة النص(قراءة تفكيكية تأويلية في مجموعة مصاطب الالهة لمحمود جنداري)
المؤلف: أسامة غانم
عدد الصفحات: 124
حجم الصفحة: 14.8 * 21سم
الطبعة: الأولى

العراق – الموصل – المجموعة الثقافية
هاتف: 9647701664335+
البريد الالكتروني: mashky2019@gmail.com

تصميم الغلاف
بيات مرعي

جميع الحقوق محفوظة للناشر

منشورات
الاتحاد العام للأدباء والكتاب
في نينوى

International Standard Book Number (I.S.B.N)
978-9922-738-00-0

أسامة غانم

# جمرة النصّ

## قراءة تفكيكية – تأويلية في مجموعة
## " مصاطب الآلهة " لمحمود جنداري

الطبعة الأولى
2025

# تداخل ظاهراتي
# واستقلال فلسفي

بداية، قد يتبادر الى ذهن القراء، عند قراءة الجملة التعريفية التي وضعت تحت العنوان الرئيس " جمرة النصّ : قراءة تأويلية – تفكيكية لمجموعة مصاطب الآلهة "، تساؤل اعتراضي : كيف ؟ ودهشة مبطنة بالسخرية الى حد ما، ولكن هذا التساؤل والدهشة يتلاشى عندما تتوضح الصورة للقراء من خلال تفاعلية الفهم/التفسير التي تجري بين النص : والمعنى - والقصد - والقاريء، والعمل على توضيح الفرق بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية، في الحد الأدنى، ولكن " المسألة أشد تعقيداً مما تبدو عليه، فالتياران الرئيسيان للفلسفة الأوربية يتسمان بالاقتراب الشديد من بعضهما البعض الى الحد الذي يجعل الرائي يظن أنهما جانبان من جوانب مشروع واحد ولكنهما يمثلان خيارات فلسفية مختلفة، ومن ثم يتطلبان الإيضاح الدقيق وتحديد وزن هذا الاختلاف "1 . ورغم ان المنشأ بينهما واحد مشترك الا وهو الطريق الفلسفي الذي رسمه هيدجر للهرمينوطيقا والتفكيكية، والتقارب بينهما يتجلى في الموضوعات التي تشتركان فيها . من حيث الفلسفة التاريخية والنظرية الفلسفية . ولكن علينا أن ندرك أن

الهرمينوطيقا تنطلق من الوحدة وأن التفكيك ينطلق من الاختلاف، أي بمعنى أن الهرمينوطيقا/ وحدة والتفكيكية/ اختلاف.

بمعنى انهما كلا منهما يتداخل مع الآخر في مسائل معينة في حين هما باللحظة ذاتها يتمتعان باستقلالية كبيرة كلا عن الآخر تماماً، ولكنهما يجمعهما قاسم مشترك قوي جدا الذي هو اللغة التي يمكن فهمها، يقول غادامير في " ملامح كونية الهرمينوطيقا " (ان الكينونة التي يمكن فهمها هي في حقيقتها لغة)، وهذا يجعلنا نعلم مسبقا بان الكينونة هنا فهما ذا معنى، وذات قصد دلالي، وهذا يقودنا الى السؤال المهم وهو : كيف تعتبر الهرمينوطيقا تفكيكية وكيف يعتبر التفكيك هرمينوطيقا ؟ وهل تحقق ذلك؟، وكيف تكون اللغة دائماً تتمتع بالألوية، وحتى عندما يوجد اختلاف بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تقف الهرمينوطيقا موقف القابل لهذا الاختلاف او الصدام ولكن لا تدعمه كما إنها ايضاً لا تعمقه . وفي هذا يقول غادامير عن جاك دريدا انه اسما من اهم الاسماء التي صادفها منذ نشر كتابه " الحقيقة والمنهج " :

في الستينيات وكنت قد انتهيت من مشروعي الخاص في الهرمانيوطيقا الفلسفية، وقدمته الى الجمهور، توقفت هنيهة لألقي نظرة على العالم من حولي . وفي ذلك الوقت، راعني أمران مهمان، بالإضافة الى أعمال فتجنشتاين الأخيرة . كان الأمر الأول مقابلتي للشاعر بول سيلان ( Celan)، وكنت قد بدأت استغراقي في قراءة أعماله الأخيرة . وأما الثاني فهو أن مقالا كتبه دريدا بعنوان "

الوجود وأثر ما كان موجوداً " وقع في يدي، وكان منشوراً في مجلد يتضمن عدة مقالات تكريما لبوفريه (Beaufret)، وعثرت بعده على عدة كتب مهمة نشرها دريدا عام 1967 فشرعت في دراستها على الفور 2 .

ومنذ البدايات كثيرا ما أسيء فهم " الهرمينوطيقا الفلسفية " في محاولتها إثارة مسألة الفهم داخل الفلسفة . وطبقا للهرمينوطيقا يصبح الفهم امتلاكاً للآخر 3. لأن المعنى ينتج عن فعل تأويلي، والمعنى مكمل للفهم الذي ينتج عن التأويل، فالتأويلية تهدف الى إيجاد المعنى الخفي المخبأ وراء الظاهر المكشوف باعتباره المعنى الأساسي . وقد دعا غادامير الى (ضرورة السماح للنص برفع صوته، لتأكيد " وحدة المعنى " فيه، حتى تقود خطاه في العودة الى الحوار الذي نشأ منه أصلاً . وكانت حالات رجوعه التي لا شك فيها الى " لغة الميتافيزيقا " – فهو يتحدث مثلا عن " مهمة الفهم " – تبدو بلا مراء استفزازاً لأذني دريدا. ويبلغ جادامر الحد الأقصى حين يتكلم عن " حسن النوايا في محاولة فهم بعضنا بعضاً " )4.

الهرمينوطيقا، منهج عام يتعلق بكل المجالات العلمية بوصفها معرفة مشتركة تتعلق بكل شيء، واذا اعتمدنا وجهة النظر التأويلية، فإن قضايا التأويل تنشأ بالضرورة في مجال العقل. وعليه فان الأفعال الإنسانية ذات معنى ،ونتائج هذه الأفعال تشكل مادة تستدعي التأويل.

اما جاك دريدا، فقد جعل التفكيكية هي أسلوب فهم العلاقة بين النص والمعنى. يتكون أسلوب دريدا من ربط قراءات النص بأذن لما يناقض المعنى المقصود أو الوحدة الهيكلية لنص معين. هدف التفكيكية هو إظهار أن استخدام اللغة في نص ما واللغة ككل معقد غير قابل للتبسيط، وغير مستقر، أو مستحيل. من خلال قراءاته، كان دريدا يأمل أن يُظهر التفكيكية عمليا.

وكما أسيء فهم " الهرمينوطيقا الفلسفية "، كذلك أسيء فهم " التفكيكية " مصطلحاً وذلك لعدم تقديمه بصورته التاريخية والأدبية الفلسفية إضافةً إلى ذلك فمصدر التفكيك هو فك الارتباط بين اللغة وكل ما يقع خارجها. قُدمت التفكيكية على يد جاك دريدا في ثلاث كُتب صدرت عام 1967 فحولت مجري التفكير النقدي البنيوي ووسعت مجاله حتّى أُطلق على منتهجي هذا التيار بأتباع الحركة ما بعد البنيوية أما الحركة النقدية نفسها التي رفع رايتها من يسمون بأصحاب مدرسة ييل وهم بول دي مان وجيفري هارتمان فلم يكتب لها البقاء حيث كانت وبعكس البنيوية تأخذ منهج النكران بدون الإثبات[5].

بل، ذهب بعض النقاد المصريين الى استحالة تطبيق هذا " المذهب " أو " المشروع النقدي الحداثي " في الوطن العربي، وانه سوف يكون عبارة عن مُنتج للفوضى، وسوف يضيع الكاتب والقارىء العربي بين عدم فهم وظيفة النقد واهدافه، في ظل كثرة المصطلحات النقدية المترجمة والمنحوتة التي اغرقوا بها الكاتب

والقارىء، فيقول هذا الناقد الحاصل على درجته العلمية في الأدب الانكليزي من جامعة كورنيل الامريكية : " ربما يكون التفكيك أكثر تجليات الحداثة وما بعدها تأكيداً، لمقولتنا المبدئية من هذه الدراسة بصعوبة الفصل أو استحالته، بين المذهب أو المشروع النقدي الحداثي والمزاج الثقافي االمشروع حينما ينتزع من خلفيته الثقافية ويغرس في تربة ثقافية مختلفة، غريبة عليه، يثير الكثير من البلبلة والفوضى "6.

بشكلٍ عام فإن ما بعد الحداثة هي تفكيك للنماذج المعرفية السابقة ويمكن القول أنّها افترضت مصدرا متعاليا للمعرفة. هذا المصدر المتعالي ألمح إليه دريدا بوصف ميتافيزيقا الحضور أو اللاهوت الأنطولوجي وهو ما يوهم بطبيعية العلاقات بين الإنسان ومجتمعه وعالمه، فإذا كان الخطاب الذي يتضمن المجتمع بالضرورة كما يقول فوكو هو بمثابة فضاء تتأسس فيه العلاقات بين الأفراد وينتج المعني ويحدد مواصفات القيم، أي أنّ الخطاب هو العملية الاجتماعية لصنع المعني، وبالتالي يصبح أداة السلطة نحو السيطرة، وبذلك يتحول إلى خاطب للهيمنة وإن خلخلة الخطاب السائد هو الهدف الأساسي للتفكيك ويمكن القول بشكلٍ أكبر إن هذه الخلخلة هي هدف الفلسفة المعاصرة منذ نيتشه.

باختصار إن عمل دريدا يقوم فقط علي الزيادة في صدع كان موجودا من قبل، ويتفق معه تيري ايجلتون الذي يري أن

النص ينتقد أيدولوجيته من داخله عن طريق ما يغفل ذكره صراحة، أي عن طريق صراعات المعاني المتباينة. فنشاط التفكيك ليس خلخلة لبناء نص ما، بل إثبات أن هذا النص قد قام بخلخلة نفسه بنفسه. وما يقوم به التفكيك هو السماح للنص بأن يبوح بسقطاته الأيدولوجية أو نقاط العمي، أو لحظات التناقض الذاتي حيث يفضح النص لا إراديا التوتر بين بلاغته ومنطقه، بين ما يقصد قوله ظاهريا وبين ما يعجز على أن يعنيه، ينطبق ذلك أيضا علي الخطاب التفكيكي، فالناقد كما يقول بول دي مان " لا يقول فقط ما لا يقوله النص, بل إنه يقول أيضا شيئا مالا يعنيه هو نفسه " 7.

وعليه، وعلى ضوء هذا الطرح، اشتغلت على التفكيكية بحذر وتأني، ولم اخذ منها الا النزر اليسير وبما يخدم المتن النقدي، خوفاً من سوء الفهم من قبل القراء، ولكني كنت متؤاماً مع التأويلية بعمق وتبصر الدليل العارف بخطواته اين يضعها بكل ثقة، وهذا ما فعلته مع التفكيكية ايضا، ولكن كما قلت بدراية وعلم وفهم، رغم المأخذ التي عليها بانها تشكك في العلم ثم بعدها في التشكيك في كل شيء، وهذا الرأي لم يثبت عليها بشكل قاطع، ورغم هذا تبقى التفكيكية ملهمة لبعض النقاد والذين يشتغلون في مجال الآداب ليومنا هذا .

## الهوامش والاحالات

1-نخبة – موسوعة الهرمانيوطيقا ج3، ترجمة : محمد عناني، المركز القومي للترجمة ،القاهرة، 2018م، ص .194

2- م . ن . ص .195

3- م . ن . ص .199

4- م . ن . ص 197.

5- ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

6- د عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة : من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد " 232"، الكويت، 1998م، ص 143.

7- ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

# محمود جنداري
# في لعبة تطريس المعنى والقصد

بداية، علينا ان نعرف ما الذي قاله القاص محمود جنداري عن نص " العصور الأخيرة " لرفيق زنزانته كفاح الالوسى، عندما بدأ بقراءة النص المنشور في مجلة الاقلام العراقية نهاية الثمانينات، والذي نشر فيما بعد ضمن مجموعة " مصاطب الآلهة " عام 1996م عن دار ازمنة الاردنية : " ان لابد من التريث والتأني في القراءة، وعلى القارىء ان يكون ذكيا ويعي من البداية انه ازاء نمط جديد من الكتابة القصصية لذا عليه ان يشغل ويستنفر مرجعياته الثقافية لتعينه على رؤية ما خلف السطور، ولا ضير بل من الضروري قراءة مثل هكذا نصوص اكثر من مرة خاصة وان القصة الحديثة ما عادت سالوفة تحكى للإمتاع والمؤانسة بل عملا فنيا فيه الكثير من الجهد المثابر والكدح المضني على صعيد اللغة والرؤيا " 1 .

وهكذا قراءة تنسحب على كل نصوص المجموعة، فالمجموعة تشتغل على ما وراء القص التاريخي الذي يحاول إعادة تشكيل الأشياء من خلال وجهة نظره المتبلورة اصلاً داخل ذاته، في عالم يتسيده الإنسان المغامر لإنتاج رؤية تمثله هو وحده . تحت

ظلال الخيط السري المسمى " جمرة النص " الذي يجمع كل عناصر النص .

ما وراء القص التاريخي هو مصطلح صاغتهُ الناقدة الادبية الكندية ليندا هتشيون في أواخر الثمانينيات. يتضمن ثلاثة محاور: الخيال - التاريخ - النظرية. يستخدم المصطلح في الأعمال الخيالية التي تجمع بين الأدوات الأدبية لما وراء القص والخيال التاريخي. كما تتميز الأعمال التي تُعد بمثابة ما وراء تاريخية بإشارات متكررة إلى تناصات فنية وتاريخية وأدبية أخرى من أجل إظهار مدى اعتماد كل من الأعمال الأدبية والتاريخية على تاريخ الخطاب.

على الرغم من أن هتشيون قالت: " إن ما وراء القص التاريخي ليس نسخة أخرى من الرواية التاريخية " . يرتبط المصطلح ارتباطًا وثيقًا بأعمال الأدب ما بعد الحداثي، وعادة ما تكون الروايات وفقًا لهتشيون، في " شاعرية ما بعد الحداثة "، فإن أعمال ما وراء القص التاريخي هي " تلك الروايات المعروفة والشائعة التي تتسم بانعكاس الذات بشكل مكثف، ومع ذلك فهي تناقض أيضًا مطالبة الأحداث والشخصيات التاريخية " . يتضح هذا في الأنواع التي تحاكي ما وراء التصوير التاريخي المحاكاة الساخرة، والتي تستخدمها وتسيء استخدامها بحيث تشكل كل محاكاة ساخرة نقدًا للطريقة التي تثير بها إشكالية. تُعرف هذه

العملية أيضًا الأنواع باسم " التخريب " بغرض كشف التواريخ المكبوتة للسماح بإعادة تعريف الواقع والحقيقة 2.

وفي هذا السرد الما وراء قص تاريخي، الذي يتميز بالكثير من الكتابة ما بعد الحداثية التي تجعلنا نعرف أن " كتابة التاريخ عمل خيالي، يسَطُّر الأحداث مفهومياً من خلال اللغة لتشكيل عالم – نموذج، ولكن كون التاريخ ذاته ينطوي – مثل المتخيل – على حبكات مترابطة تتفاعل فيما يبدو على نحو مستقل عن القصد الإنساني .. ولكن انعكاسيتها الذاتية الميتا خيالية تضفي إشكاليةً على أية مألوفية من هذا النوع . ولا يطمس الحد الفاصل الأنطولوجي بين الماضي التاريخي والأدب، وإنما بالأحرى يتم تأكيده . 3"

## لماذا تطريس المعنى ؟

لو رجعنا الى معنى كلمة طَرَسَ مثل : طَرَسَ الكتَابَ : كَتَبَهُ . يقابله طَرَسَ الْخُطُوط : مَحاهَا . وما بين الكتابة والمحو، قام محمود جنداري باستعارة المكتوب الإثر، أي أعادة الكتابة على المكتوب المَمْحُوّ، بمعنى حدوث عمليتين متتاليتين متداخلتين من خلال الاستعارة والمجاز، شطب الحاضر وإعادة كتابة الماضي، برؤية جديدة مختلفة تعلن انها من الماضي ولكن في الحقيقة هي الواقع الآن، لذا علينا البحث عن المعنى المتشظي وراء الكلمات المتوزعة بين السطور، والا بقى المعنى مختفياً . بمعنى ان المشابهة

الظاهرة المستعارة من الماضي هي مستندة على نصية متعالية تستند على الآنية .

وهذا ما ذهب اليه جنداري عندما قال : " ثمة من يأخذ على هذه النصوص ( يقصد النصوص : مصاطب الآلهة، زو-العصفور الصاعقة، القلعة، عصر المدن، العصور الاخيرة ) خلوها من الهوامش والمرجعيات التي تعين القارىء على التعرف على الأحداث المستدعاة أو المتخيلة، ولكنني كما قلت اكثر من مرة، احاول ان اجعل النص، كل نص بما يثيره من متعة أو مماحكة واستفزاز أو كراهية هو موضوع القارىء نفسه، لأن النص القصصي ليس احداثاً منفردة أو منعزلة، لذا اعمل على دفع القارىء الى البحث عن الاحداث والتوقعات بنفسه "4.

بقى وعي جنداري متجاوزاً السائد، والمألوف، والعادي، واتسمت شخصيته الكتابية بالمغايرة والاختلاف والتجديد، بطابع إشكالي، وتأكيداً على ذلك قصصه الأخيرة، التي اشتغل فيها على خلق كتابة متحررة، ذات نمط حديث تماماً، وتقنية جديدة، كل ذلك يحدث في حضور قاص ضمني في النص دائماً، وحضور القاص هذا يمنح السارد تفويض سلطاته اليه، بمعنى هذا كله يخلق سارداً بيده كل السلطات الممنوحة له . وهنا، احاول ان اقول، " ان التناصية تستبدل العلاقة المرتابة بين المؤلف والنص بالعلاقة بين القارىء والنص، تلك التي تموضع هندسة المعنى النصي ضمن تاريخ الخطاب نفسه . لا يمكن اعتبار العمل الأدبي

أصيلاً حتى وان كان كذلك اذا كان بلا معنى بالنسبة لقرائه "5 . أي أن المعنى يتحقق عبر التناصات المتراكمة التي تستعين بشفرات دلالية .

لقد اعطى الغربيون في ثلاثينيات القرن العشرين وما بعده، لمسألة التناص اهمية بالغة، وخاصة بعض الشكلانيين، امثال البلغارية جوليا كريستيفا ورومان ياكوبسن الذي يعد المؤسس الحقيقي للبنيوية الأدبية، وارادوا تخليص النقد من الايديولوجيا عندئذ، رغم تعاملهم مع الجمالية الشكلية في النص، لحين تسيد نظرية البنيوية التكوينية التي اسسها لوسيان غولدمان، التي عملت على اخراج النص من حالة الاغلاق وجعله في حالة انفتاح دائم، واهتمت لرؤية العالم من خلال تداخل مضمون وشكل العمل الأدبي، ولكن كان هناك مآخذ عليها، منها انها ربطت بين النص والطبقة الاجتماعية والحالة الاقتصادية، وقامت بأسقاط " الغاء " بقية الروابط الأخرى، كل ذلك أدى بها الى التزمت، لحين ظهور ميخائيل باختين واستعماله مصطلح " الحوارية " بدلاً من مصطلح " التناص " في كتابه " شعرية دوستويفسكي "، وكان باختين يريد الخروج من الانغلاق والتجريد اللذين وضع فيهما الشكلانيون والبنيويون الاعمال الأدبية، وهذا المصطلح ستقوم كريستيفا بتطويره واعطائه اسماً جديداً هو " التناص "، منطلقة من طروحات ماركسية كما يمثلها التوسير، وسايكولوجية كما طورها جاك لاكان .

ولعل من اهم هذه الأبحاث، ما قدمه جيرار جينيت في كتابه " أطراس "، اذا جعل التناص بوصفه مفهوماً واحداً بين مجموعة مفاهيم أخرى تندرج تحت ما يسميه بـ " المتعاليات التناصية " . ويقصد بالتعالي النصي : " كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى "6، ثم يحدد جينيت خمسة أنماط من التعددية النصية هي : الاقتباس – التلميح – المحاكاة الساخرة – الاستشهاد – التضمين . وقد كان التناص شائعاً في النقد الحديث، بالإضافة الى احتوائه لتلك المفاهيم . حيث اصبح يشمل كل " الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التي تساهم في ارهاف حدة العلمية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، لكنها تؤدي الى افقه الدلالي والرمزي ايضاً "7.

والنص المتفرع، لا يمكن ان يكتب الا على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على طرس . يوضح جيرار جينيت المقصود بالطرس فيقول بأنه : " رق ( صحيفة من جلد ) يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد اخفاءها بشكل كاملة، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته "8. ويقصد جنيت بـ " النص المتفرع " أو النص المتشعب، كما جاء تعريفه في القاموس الموسوعي " مجموعة

نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة " 9.

وهنا، نرى ما قد فعله جنداري هو قد قام بالاشتغال على المتعاليات النصية وعلى النص المتفرع سوياً في الوقت ذاته، ففي هذا يكون قد حقق ما يصبو اليه من خلال كتابة ما وراء القص التاريخي الذي جمع فيه بين المتعاليات النصية والنص المتفرع :

"أمسكت سيدة أخرى بين أصابعها غصن أخضر له مقبض من عاج يشبه سكيناً مدورة أو عضواً ذكرياً منتصباً وهي تشد عليه بهاتين الإصبعين/ ألقت الى رفيقتها الطويلة وشاحاً من الماء الرقراق يتقاطر بين نهدين لم يمسهما جنود الملك، وقلادة من مرجان البحر نقش على خرزاتها فنانو لكش صورة أسد ذليل يمشي خافض الرأس، وسوط من نار يلهب ظهره/ السوط لأمير بغداد / أتخيل أن هذا الأسد الذليل قد فقد أنثاه / حجزوها عنه في القبو المظلم / أنت قبو مظلم / والأسود تتلقى عقابها ضرباً بالسياط ! / من الحراس والجند والعبيد والغلمان والدراويش/ وآلهة الكتابة وفنانوا لكش وزربيار يدونون على ورق الغيب درجات الألم والتألم أفي ذلك مجدك ؟! يا لبؤس مجدك/ الذي يقيمه السوط والرصاص والقنابل والفسفور والكيمياء / يا لبؤسك! " 10

.

## الهوامش والاحالات

1-كفاح الالوسي– صداقة لها طعم التبرزل ملف 4، الناقد العراقي نت، 24 / 11 /2015م.

2- ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

3- ليندا هتشيون – الميتارواية التاريخية : التناص والمحاكاة الساخرة وخطابات التاريخ، ترجمة : السيد إمام، مجلة فصول مج 2/25 العدد 98 شتاء 2017م .

4- د. جاسم خلف الياس– التجريب في قصص مجموعة "مصاطب الآلهة" للقاص محمود جنداري، مجلة امضاء العدد الثالث والرابع في كانون الثاني 2013م .

5- ليندا هتشيون– ماوراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ترجمة: أماني ابو رحمة، المجلة الثقافية الجزائرية، 10/ 6/ 2011م.

6- جيرار جينيت وآخرون – أفاق التناصية : المفهوم والمنظور، ترجمة : محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، 2013م، ص 139.

7- ن. م . ص .132

8- جيرار جينيت – أطْرُاس، ترجمة وتقديم : المختار حسني، مجلة حكمة / موسوعة ستاتفورد، 2/ 5 / 2016م .

9- ن . م .

10- محمود جنداري – الاعمال الكاملة، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2018م، ص 621.

# الرمز الأسطوري بديلاً عن الواقع

استلهم القاص محمود جنداري في قصة " زو – العصفور الصاعقة " *، الأساطير السومرية في بنائها، بل عمد في سردها من البداية الى النهاية على المتخيل الأسطوري فقط، ولم يتقرب نهائياً الى الزمن الحاضر، هذا ما يبدو عند القراءة للوهلة الاولى، ولكن عند القراءة العميقة، والمقارنة بين الصور المتخيلة المعلنة والصور الواقعية الخاتلة، نعثر على ما اراد القاص أن ينوء عنه الا وهو الزمن الحاضر، عن طريق المتخيل المكثف في الخطاب الرمزي – الأسطوري، في بناء نص سردي له القدرة على خلق الصور، بمعنى ابداع الصور وليس إعادة إنتاجها، ويتسم هذا النص بالتجريب والتجديد غير المسبوق في كتابة القصة القصيرة، عراقياً وعربياً، حيث نلج نص محمود جنداري الرمزي – السحري بدون توجّس، والمشحون بالأسطورة المستمدة من الواقع، مكوراً تاريخ العالم وتاريخ الإنسان منذ بدء الخليقة بين يديه ككرة من بلور، لينقلك عبرها من عصر السلالات السومرية الست الى جزيرة دلمون، ومن مدينة أوروك الى يثرب، ومن اتونابشتم الى السامري، لكي يغذي بها خيال المتلقي ووعيه، ولكي يدين ويؤشّر الحالات غير الإنسانية، وبالسرد المتداخل المخترق للزمكانية، والغاء تسلسل القصة التقليدية الأفقي، وتزاوج الفنتازي بالتاريخ، وفي اللحظة ذاتها يعمل على تأسيس وبناء نصاً سردياً بتقنيات مختلفة كلياً،

مفكّكاً الأسطورة والتاريخ ملتقطاً شذرات من هنا وهناك، غير مترابطة لإعادة تركيبها، وصياغتها صياغة معاصرة برؤية شمولية، مكوناً منظومة متماسكة ليصنع منها أسطورة واقعنا الحاضر، وبهذا يترك لوحة شاملة، متكاملة، ومتداخلة، لكنها في الحقيقة أجزاء متفرقة مختلفة متعددة على المتلقي أن يقوم بإعادة تركيب هذه الأجزاء وترتيبها للوصول الى مقصد القاص والمعنى من خلال المعنى المستنبط من النصّ .

تعتبر المجموعة القصصية " مصاطب الآلهة " والتي تتضمن قصة " زو – العصفور الصاعقة "، من اجمل وأفضل ما كتبه جنداري، وهي كتابة تجريبية حداثية ظل القاص محمود جنداري متفرداً يشتغل عليها، كتابة متميزة ومهمة في القص العراقي الحديث والقص العربي ،كان يصبو اليها منذ اول قصة كتبها، وكان يؤمن بالكتابة التي يسميها " المحلية الخلاقة "، ودلالة على ذلك، ففي أحد اللقاءات قال : " أنا أحب بلدي العراق، أنا محلي، قلباً وروحاً وفكراً وتطلعاً، أنا مفتوناً بتاريخ العراق، الى حد انني بدأت أرى العالم من خلال العراق، أنا محلي وسأظل كذلك "1. ونص القصة يكون نصاً مفتوحاً في تفاعله مع المتلقي، وفي تفاعل النصّ القصصي ومؤوله / الناقد، وهذا ما أشار إليه فولفغانغ إيزر في دراساته النقدية فما " هو أساسيّ بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه "2، ولأن مفهوم " الانفتاح " له علاقة حتمية صميمية بالمؤول / الناقد الذي يستهلك

الأثر أو النصّ، وايضاً، يمنح النصّ المفتوح متلقيه حرية، ليتمكن من التمركز وسط نسيج من العلاقات النصية، وذلك لا يتم إلا بقراءة مفتوحة، تعمل على إكمال النهايات الناقصة وسد الفراغات في النصّ المفتوح . ومن الأمثلة التي يستعرضها إيكو في كتابه " الأثر المفتوح " في تجلي " الانفتاح " من خلال الاستعارة التجريبية التي تجعل المتلقي يعلم بأن الدلالات والرموز الموجودة في سرد القصة يتحتم عليه اكتشافها . لأنه لابد للمتلقي من " الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سرياً آخر، كلمات، بدلاً من التصريح، تخفي ما لم يقال، ومجد القارىء يكون باكتشاف انه يمكن للنصوص أن تقول كل شيء عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه . وبمجرد أن يدعي اكتشاف المعنى المزعوم، تكون على يقين من أنه ليس المعنى الحقيقي، حيث يكون ذلك الأخير هو الأبعد " 3. وفي هذا يدرك المتلقي أن المعنى لا نهائي، ويتبدل بتبدل القراء، وتباين التأويلات، واختلاف زمن القراءة .

ليس من الممكن أبداً، الاعتماد على النقد الأسطوري فقط، في تحليل واستبطان نصْ القصة، لأن هذا سيعمل على تثبيت الرؤية الأحادية، القاصرة على الالمام بكل الجوانب، لذا يجب اللجوء في قراءتنا الى النقد الثقافي المتشعب الفروع ( من فروعه النقد الأسطوري ) فالنقد الثقافي يهتم بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء السرد الجمالي الظاهر، وهو ينبني على نظرية الأنساق المضمرة، وهي أنساق ثقافية – تاريخية – معرفية – ايدولوجية،

تتقن الاختفاء تحت مجازية النصوص، لذا فأن النقد الثقافي هو مشروع في الأنساق، والنسق يكون مرتبط بكل ما هو مضمر في النص، وهذا ما تميز به نص القصة " زو- العصفور الصاعقة " . ليس ذلك فحسب، كذلك يحتاج المتلقي الى مرجعيات : ثقافية – معرفية – تاريخية، لفهم معنى النص القصصي واستيعاب الفكرة، لأن القاص يعمل بقصدية ميتا نصية على احالتها خارج النص تماماً الى ما وراء السرد والى ما وراء القصة، ففي هكذا علاقة ما بين النص والمؤول، يصبح بإمكان المؤول تحديد قصد النص .

وهذا ما نلمسه منذ عتبة النص الا وهو عنوان القصة، لقد وضع العنوان بقصدية عالية، متلاعباً بفكر ومخيلة القارىء العادي، من خلال الإيحاءات المبطنة والغموض الذي يكتنف العنوان، بدلالات تتداخل فيما بينها : ابستمولوجية – أسطورية، تستعيد التاريخ الى الواقع، وتشتغل على اظهار الصورة المختفية / المستعارة من حاضر القاص القابعة تحت الصورة الظاهرة / المستعارة من ملحمة جلجامش - الماضي، صور مليئة بالشفرات والاستعارات، فالعنوان هو البوابة الأولى للدخول لأي نص، وبتفكيكه نستطيع اضاءة النص كله . فالعنوان الذي وجد على اللوح الطيني هو " طائر العاصفة – زو " فقام محمود جنداري بتغيره الى " زو – العصفور الصاعقة "، ففي هذا التقديم والتأخير بشكله البسيط، يعني الشيء الكثير وفي ذات الوقت مهم جداً،

حيث يكشف للأخرين ما يعتمل في رؤيته وفكره تجاه الآخر والعالم وتجاه ذاته القلقة . زو سارق لألواح الحكمة / القدر، رؤية ايدولوجية بحتة عندما يكون المستبد يسيطر على اقدار الناس، وكذلك مسيطر على المعرفة والثقافة، فكيف سيكون الوضع ؟

ففي الأسطورة السومرية، يكون الطائر " زو " هو إله ثانوي يرمز الى قوى العالم السفلي المُدمرة، ورمزاً للشر، ويسمى ايضاً بالأكدية " انزو"، وعند البابليون ينذر بالسوء، ويتصورون فيه ارواح الموتى على هيئة طيور، وهو إله يرتبط بالعواصف الرعدية، وهو طير العاصفة الخرافي في المصادر الاكدية، ويصور على شكل نسر براس اسد، يعتبر في الاساطير السومرية والاكدية، أنه إله وشيطان " نصف رجل ونصف طائر"، واسطورة " زو " أن الاله "انليل " في النسخة الاكدية، وهو نفسه الإله " انكي " في النسخة السومرية، كان يستحم حين باغته " زو " وسرق منه الواح القدر ذات القوى السحرية الهائلة التي تعطي حاملها سلطة مطلقة على الآلهة والبشر والكون واخفاءها على قمة جبل . امر " آنو " إله السماء الآلهة الأخرى باستعادة الواح القدر، رغم انهم جميعا كانوا يخشون الشيطان . وبحسب أحد النصوص، قتل زو من قبل مردوخ .

وهنا نتسأل لماذا لجأ القاص الى استعارة الأسطورة السومرية ؟ وهل هناك ضرورة في استعارة الاسطورة؟ وما لذي اراد أن يقوله من خلالها ؟ لقد عمل القاص على مطابقة هذه

الاستعارة بالواقع الحاضر عن طريق الرمز والغرائبية ومزامنة الحدث الآني مع الحدث القصصي، وذلك بالاشتغال على المتخيَل التجريبي والابتعاد عن المباشرة في السرد، لذا يستخدم القاص الترميز والاستعارة والإحالة في السرد، لتأسيس علاقة جدلية بين المتخيل والتاريخ والواقع، وليس ذلك فحسب، بل أن هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيل والتأويل، عليه يجب أن يُنظر إلى التأويل بل بالأحرى على أنه "شيء يُجري على التخييل، بالأحرى على أنه شيء يُجري في التخييل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفاً يتعذر الدفاع عنه، لأنه مساوٍ لرفض شكل هامّ من أشكال التخييل ( الحديث ) الذي يعني بالتأويل : أي أنه يعني بمدياته وحدوده وضرورته وقصوره "4.

تبدأ القصة بمشهد الطوفان، " انهمر المطر طوال اربعين يوماً ولم يتوقف . مطر غزير واصل سقوطه في الليل والنهار وريح جامحة اعولت محتدمة بصراخ محتبس في فراغات كونية هائلة . احتربت مع الظلمة المستوطنة هناك قبل خلق العالم "**، فما هي دلالة الطوفان الملحق بالمطر، رغم أن لكلا المفردتين معنى دلالي رمزي، غير المعنى الحقيقي الفعلي، فالطوفان هو دائما يعني الموت لكل ما يجتاحه، وبالذات الإنسان، ثم تأتي مفردة " مطر " مرتين للتوكيد، بصحبة : ريح جامحة – صراخ محتبس – ظلمة مستوطنة، أي فوق الموت، موت، عكس المعنى الحقيقي الذي يعني انبعاث الحياة في كل الكائنات، واحيانا تأتي مفردة " مطر "

بتفسيرات وتأويلات عديدة لدي النقاد والباحثين، فبعضهم وجد فيها الثورة، والبعض الآخر اعتبرها رمزا للانبعاث، ولكن هذا الاستشهاد يجعلنا نتسأل، ما هو قصد القاص فيه ؟ " ما نظن نحن أنه هو معنى النص، لا غيره . وتتمثل هنا مهمة المؤول الرئيسة في أن يعيد، بنفسه، إنتاج " المنطق " المؤلف واتجاهاته ومعطياته الثقافية ثانية، أي باختصار: أن يعيد إنتاج عالمه . وهو يتلخص تحديداً ببناء خيالي جديد للذات المتكلمة "5. وعند العودة لمضامين أسطورة الفيضان، سوف يتكشف لنا السبب الحقيقي له، من حيث أن الطوفان حدث نتيجة طغيان وفساد البشر، وعادة ما يحل بقصاص الهي، وكذلك توصف مياه الفيضان بأنها تعمل على تطهير البشرية بولادة جديدة، كما تحتوي معظم أساطير الطوفان على بطل ثقافي يمثل رغبة البشر للحياة : زيوسدرا- اوتونابشتم – نوح . المفارقة أن هذه الشخصيات الثلاث هي لشخصية واحدة، ولكنها اتية من ثلاث حضارات مختلفة، في اللغة والزمان، فالأولى اكدية والثانية سومرية، والثالثة النبي نوح الذي جاء ذكره في القرآن في عدد من السور، وفي التوراة في سفر التكوين ،وفي الانجيل، ونحن بدورنا نتسأل لماذا عمد جنداري الى أن يجعل مفتتح قصته بـ : الطوفان و قبل خلق العالم ؟! " فراغات كونية هائلة، قبل خلق العالم " . ولماذا الماء والفراغ ؟ . " ينظر في الدم المسكوب على الطين ويقرأ بشفتيه مراحل تكوّن العالم عبر انهمار المطر وعويل الريح " . يتعرف على ذلك المتلقي

عندما يرى بأن زمن القصة السردي من بداية القصة لنهايتها هو الايام الاربعين لمطر الطوفان والذي يعتبر احدى الركائز الأساسية التي تستند عليها عمليات السر القصصي لبناء القص، أي أن زمن القصة هو زمن عدد ايام الفيضان الاربعين فقط .

إما في الاستشهاد يختلف الوضع، لأن الطوفان حدث نتيجة خنوع واستسلام وجبن الناس عما يفعله الطاغي، الدكتاتور، المستبد بهم، وعليه يجب تحريك واستنهاض الوعي في ذات المتلقي، وبالتحديد الإنسان العراقي، وحثه على التمرد ورفض الظلم . ونقرأ بجمالية عالية عندما يصف استبداد وعجرفة ووحشية اله السماء أنو تجاه الشعب : " من اور الى حيث يجلس – آنو – هنا فوق جبل امانوس يُسبح لنفسه ويقرأ في النسخة الاولى من تلمود بابل . كلمة كلمة ومن حوله، آمين . جانباً ينتظر مرور الاقوام تحت قدميه، مباركاً بقليل من الاهتمام حشوداً تعبر على شفا صراط مستقيم كأنه حد السيف، من كتلة النور الأبهى الى كتلة الظلام الابهى، وينقل نظراته التي لا تخطى، من قبل آنو الجالس على منصة التسلط " .

في القصة تتكرر ثنائيات كثيرة : الحياة / الموت، النهار / الليل، الضوء / الظلام، الآلهة / الإنسان، السلام / الحرب . ولكل مفردة من هذه الثنائيات لها دلالتها واحالاتها المجازية مع مرجعيتها الواقعية .

القصة موشومة بالدم ومختومة بالدم المسفوك، اينما تولي وجهك تشاهد نافورات الدم منتشرة في كل مكان وفي كل زمان، فالأقمار تنز دماً والشموس تنزف دماً، فهي قصة تحاول ان تقول بأن الإنسان قد كتب عليه لعنة الدم الابدية منذ بدأ الخليقة والفناء :

*اختفت نينوى . سقطت الى الابد وهلك ملكها ابلط بعد خمس سنوات من الاستحمام في احوض الدم .

* والشمس التي تظهر دوماً وهي تنزف دماً . فتاريخ سفك الدم منذ الخليقة الى يومنا هذا :

* سقطت نينوى . سقطت الى الابد وهلك ملكها ابلط بعد خمس سنوات من الاستحمام في احواض الدم

* اسفارا لم تعلو ولم يجف مداها بعد، ومدادها من الدم والدم لا يجف سريعاً في أول ايام المطر.

* قتل من اجل مجدها خمبابا العظيم المنذور لحراسة غابة الارز .

* حياة ارابخا السرية، غسلها المطر / فسال حبر الكتابة من عيني الاميرة فملا نهر الخاصة واختلط الدم ببحر دجلة وبحر الفرات .

* من ذبح نبونيدس وقطع راس مروان ولسانه وحز رقبة ابلط وذبح اهل بغداد في 1258؟ من هدم الكعبة ؟ .

- نبونيدس ملك بلاد بابل تزوج من ابنة نبوخذنصر وهي نكتوريس Nictoris من ما اهله إلى حكم الامبراطورية البابلية. كان أحد ملوك بابل استلم العرش في عام 556ق.م وتنحى عن العرش سنة 539ق.م، بعد غزو الفرس للعراق بالتحالف مع الليديين بقيادة كورش وكانت نهاية الدولة البابلية بإزاحته عن الحكم.

- وهزم «مروان» في معركة "الزأب" الحاسمة، التي وقعت بينه وبين عبد الله بن علي بن عبد الله، حيث التقي الجيشان في منطقة الزأب بين الموصل وأربيل، وانهزم جيش" مروان " وفر إلى مصر، حيث قتل في قرية «أبو صير» بالجيزة، وقطع رأسه ووجه به إلى عبد الله بن علي فنظر إليه وغفل، فجاءت هرة، فاقتلعت لسانه وجعلت تمضغه .

- في سنة 1258 سقطت بغداد في ايد المغول و دمروها و أبادوا سكانها و قبضوا على الخليفة العباسي المستعصم بالله و رجالته و ركلوه بالرجلين حتى الموت.

- هدم أبو الطاهر القرمطي الكعبة عندما هجم على الحُجاج بجيشه، فقتل منهم ثلاثين ألفاً داخل الحرم المكي، حيث قال قولته الشهيرة: "أنا، انا أخلق الخلق، وأفنيهم أنا"، وبعد أن انتهى القتال أمر أبو الطاهر أن تردم بئر زمزم بجثث القتلى، وسرق الحجر الأسود وكسوة الكعبة أيضاً، وظل الحجر بحوزته في البيت الذي بناه أبوه ما يزيد على عقد من الزمان.

و بالرغم من أن قصة " زو- العصفور الصاعقة " مستمدة من ملحمة جلجامش، الا ان القاص يخرج من النص ليستعير من التاريخ الذي يعتبر قريب للحاضر الحالي بالنسبة لتاريخ ملحمة جلجامش، أي أن ما اراد أن يقوله جنداري هو أن تاريخ العراق منذ عصر السلالات وليومنا هذا هو عبارة عن حروب ومذابح وقتل واغتيالات وانقلابات دموية ومؤامرات، أي يعني بالمختصر نزيف الدم العراقي مازال مستمراً عبر القرون، بل أن هناك مفارقة مثيرة مدهشة للمتلقي على شكل تنبؤ لما سيكون عليه العراق بعد مائة سنة القادمة، ولكنها تقع عام 2003م، عام الاحتلال الامريكي للعراق، وما قاموا به من قتل وتعذيب للسجناء في ابو غريب واضطهاد ،وسرقة اطنان من الذهب من البنك المركزي، ثم يسلموه وهو في فوضى عارمة لسياسي الصدفة الذين ولائهم لدولة جارة رغم ان القصة كتبت عام 1988م وهو رحل عن هذا العالم 1995م :

"ان المائة سنة المقبلة فيها مجاعات وطواغيت . طاعون وطوفان / حرائق واغتيالات ونساء يحكمن بالخفية واعتداءات وزنى بالمحارم وسرقات " .

إن كل قراءة للنص تحوي مادة موضوع ضمنية يحيل اليها النص وتوجه استيعاب القارئ إلى فهم يمكن أن يقال عنه إنه صحيح، الى حدّ ان كل من يقرأ النص يكون مأخوذاً بالمعنى المقصود ويستلزم " فهم النص فهماً لمادة الموضوع التي يتحدث

عنها النص، في الدوافع الادراكية التي تكمن خلف البحث وذلك لفهم النص وجعله موضوعاً للبحث . ولهذا السبب ينبغي أن يشتمل الفهم النصي على عملية فهم ذاتي أيضاً : إذ ان ما ينبغي فهمه ليس كلمات النص وعلاقاتها فقط، بل اسباب ممارسة النص دعواه في القارىء أيضاً، وذلك لأن القارىء هو المخاطب المباشر في ذلك النص "6. فاللغة في النص تحمل اسرار الذات واسرار المتخيل سوية.

منذ السطور الأولى، يعمل القاص على اقتران الفجر بـ الخلق ونشوء المدن/ حضارة، و السيف / ابادة، وهذه المفردات تتضمن الكثير من الرموز والدلالات التي تحيل المتلقي الى القيام بربط الداخل بالخارج في النص القصصي، وكيفية نشوء حضارات وعصور جديدة تسود ثم تندثر وتختفي لا يبقى منها الا الأثار، وحقب متتالية مختلفة :

-بدأ الخلق / حاول الخالق / بحد السيف .

- انشق الفجر واتسع حد السيف .

- انشق الفجر قبل ان تظهر المدن .

" بدأت المدن تظهر / والازمان تنضج / والحقب تتحدد بعلاماتها، انبياءً أو ملوكاً أو رؤى والانعطافات تداخلت بدمائها الشرسة كما يتداخل الضوء بالظلام . والعالم بدأ يغادر فراغاته التي يسبح بها ويتوضح يوماً بعد يوم رؤى من داخل المطر / وعبر انهماره البليد " .

وظهرت نينوى /
كما يظهر البرق / ظهرت نينوى .
اختفت نينوى .
من الضوء الى الضوء .

إما اللعب بالأزمنة والوقائع التاريخية، فهي كثيرة جداً، وعلى سبيل المثال نأخذ المقطع التالي الذي يتضمن كذلك سخرية واستهزاء :

" تضايق آنو وخفت نوره ولبس نعليه من على منصة التاريخ وقال اجعلوا من هذه مبولة / وهم بالنهوض ولكنه لمح آدم وزوجه يُطردان من الجنة في اليوم الثالث من ايام المطر الأربعين ظهر ابن شحر بجسده الناري يجر خلفه آدم وزوجه بحبل". ففي القصة ربط مباشر بين السخرية الأدبية وبين الأسطورة السومرية، والتهكم فيها ليس فقط لحفظ التاريخ، ولكن ليُسْأل السلطة ،وعندما ترتبط بالهجاء كما في قصة زو، فأن التهكم يأخذ بكل تأكيد ابعاداً ايدولوجية اكثر دقة، ولأن أسلوب الما بعد الحداثي " يتطلب الاستدعاء التهكمي الساخر المتعمد للتاريخ بأشكاله البنائية والوظيفية "7 . حيث نجد أن " المشابهات الشكلية تشير الى الفروق التهكمية في المضمون وفي الشكل . وهنا تؤدي القوة الهجائية للتجاور التهكمي دورها "8.

إن اكثر الذين تناولوا القصة بالدراسة والتحليل، لم اشاهد أي احداً منهم يشير ولو مجرد اشارة للتساؤلات المبثوثة بين

الاسطر والتي جاءت كأنها مقحمة بالسرد وليس لها علاقة به، بينما في الحقيقة الاجوبة لهذه التساؤلات متواجدة في النص، وقريبة جدا، فقط تحتاج الى حفر وتدقيق للسطور، ولكي يكتشف المتلقي أن التاريخ يعيد نفسه ،كما يحاول القاص أن يوصل ذلك للمتلقي، مرة على شكل مأساة، ومرة أخرى على شكل كوميدية كما يقول ماركس: "هل الارهاب علامة ؟ هل السؤال علامة ؟ هل الصوت علامة ؟ هل المعابد علامة ؟ هل النورس الابيض علامة ؟ هل القتل علامة ؟ هل المجاعة علامة ؟ هل الأبواب علامة ؟ هل المآذن علامة ؟ هل الغواية علامة ؟ هل الكتابة علامة ؟ " .

سأتناول علامتين فقط، لتوضيح ما ارد بهما القاص، من معاني وهما :

هل القتل علامة؟/ هل الكتابة علامة؟

نعم علامة، لأنها تدلل على فاعلها ومقتفي أثرها، ويسميها البعض بالرمز . ويعدّ هذا المصطلح على حد قول بارت من المصطلحات الغامضة جداً بسبب استخدامه في معاجم مختلفة، فالرمز، بمعناه العام يرتبط بالفعل الإنساني الذي يستطيع الدخول الى أعماق الأشياء واستبطان مكنوناتها . " هل الكتابة علامة ؟ اهي موج ام برق يخطف عقول البائسين ؟ "، هنا يجيب القاص على السؤال بسؤال، بمعنى أن على المتلقي استخلاص الجواب من بين الأسئلة، لتكون الكتابة الرمز الثوري لعقل المثقف الحقيقي، لقد استعاض جلجامش عند فقده لعشبة الخلود، بأن

يتوجه الى الأعمار، والتصالح مع مواطني مدينته اوروك، بالإضافة الى كتابة ملحمته، كان خلوده، فالكتابة اصبحت هي الخلود وهذا خاضع لتأويلات مختلفة كثيرة حسب القراء، وحسب وجهات نظرهم المتعددة . ولمعرفة معنى هذه العلامات يجب أن تكون هنالك امكانية فهمها وتوضيحها، أي " الطرق التي بها تصنع المعنى، الطرق التي يتحصل بها القراء على معنى هذه الاعمال . فإن المعنى يربط قيم ذوقٍ ما بالعمليات التي يؤديها المرء للوصول اليه . أن نصاً ما يمكن أن يصنع معنى، وشخصاً ما يمكن أن يصنع معنى من نصاً ما . ولو أن نصاً أصبح يصنع معنى بعد أن كان لا يصنع معنى في البداية، فذلك أن شخصاً ما قد صنع له معنى . إن صناعة المعنى توحي بان على المرء لكي يدرس الدلالة الأدبية أن يحلل العمليات التفسيرية " 9 .

هذا النمط من الأدب التجريبي ما بعد الحداثي قام بالاشتغال عليه محمود جنداري في مجموعته الأخيرة " مصاطب الآلهة " حيث يتصف غالباً بمناهضة السلطة السياسية، ولكن ليس بصورة مباشرة، بل عن طريق الاستعارة والمجاز والتخييل والتورية، وهذا ادى الى الالتقاء مع مختلف أنماط النظريات النقدية الحداثية، وبالأخص نقد استجابة القارىء، وجمالية التلقي، والتأويلية، ونظرية النقد الثقافي، والنظرية الجنسية، ونظرية ما بعد الاستعمار، والتعددية الثقافية، وغيرها، ويتميز بالانعكاس الذاتي واحياء البعد الشكلي من القصة، وهنا نتسأل

مرة أخرى لماذا لجأ محمود جنداري الى أسطورة جلجامش في كتابة قصته " زو – العصفور الصاعقة ؟، ولماذا هذه الأسطورة بالذات ؟ لأن دلالتها تشير الى حالة التشظي، وفي ذات الوقت تعمل على تكريس هذه الحالة، لتميزها بالتلاعب في الثيمات والامكنة والازمنة، والشخصيات . وتميزها كذلك بانها تقوض نظاماً عن قصدية عالية لتشكل مكانه نظاما مغايرا للسابق .

تنتهي القصة بمشاهدة كبير الآلهة " انو "، وهو في حالة الغلمة والاشتهاء للفتاة فائقة الجمال، ابنة الكاهن تلبونايا، وهو مخمور، يستدرجها بالوعيد / الخوف، وهو في خضم هذه العملية، يقوم زو بسرقة الواح الحكمة للمرة الثانية (هنا تستبدل جملة الواح القدر بالواح الحكمة بينما في كل القصة يسميها الواح القدر) نشواناً: "تحمل اسرار ارابخا في سجلاتها السرية، اقتربت الفتاة ممسكة باللوح فوق راسها وانحسر الثوب قليلاً عن حلمة نهدها، بهت انو فجلس على منصة الشهوة . تابع اهتزاز النهد وطلب شراباً . وامر ان يركن السجل عند اقدام المنصة / ان الواح الحكمة والنواقيس المقدسة لا تزال خلف اسوار اوروك . بينما انقض الاله زو واختطف لوح ارابخا وطار به نشواناً من جبل الى جبل " .

أخيراً . هل الشهوة علامة ؟ .

## الهوامش والاحالات

*محمود جنداري – " زو – العصفور الصاعقة " قصة، مجلة الأقلام العدد 11-12 / 1988م، بغداد .

** جميع الاقتباسات التي ترد في الدراسة هي من قصة " زو- العصفور الصاعقة " والمحصورة ما بين الصفحات 152 – 164 في مجلة الاقلام .

1 - حوار مع محمود جنداري اجراه هاتف الثلج في مجلة " أفاق عربية " العدد 11 / 1989م، بغداد / العراق .

2 - تحرير: سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان - القارىء في النص : مقالات في الجمهور و التأويل، ترجمة : د. حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت / لبنان، 2007م، ص 129.

3 – وليم راي – المعنى الأدبي : من الظاهراتية الى التفكيكية، ترجمة : د يوسف يوئيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / العراق، 1987م، ص 175.

4 – القارىء في النص : مقالات في الجمور والتأويل . ص 198-199.

5 – ديفيد كوزنز هوي – الحلقة النقدية : الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ترجمة : خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا / المانيا، بغداد / العراق، 2007م، ص 27 . الاستشهاد يعود للناقد الامريكي أ د هيرش .

6 – المصدر السابق، ص 212 .

7 - ليندا هتشيون – ما وراء القص التاريخي : السخرية والتناص مع التاريخ، ترجمة : أماني ابو رحمة، المجلة الثقافية الجزائرية، 10-6-2011م .

8 – ليندا هَتْشيون – سياسة ما بعد حداثية، ترجمة : د حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت / لبنان، 2009م، ص 351.

9 – جوناثان كلر – مطاردة العلامات : علم العلامات، والأدب، والتفكيك، ترجمة : خيري دومة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2018م، ص 82 .

*نشرت في مجلة تامرّا العدد 16- 17 تشرين الثاني 2022م . بعقوبة / العراق .

* نشرت في مجلة الرقيم الثقافية الفصلية العدد 34 / 2023م، كربلاء – العراق.

# قراءة من منظور المتخيل
# التأويلي في رؤية الواقع

يعتبر نص " مصاطب الآلهة "* للقاص محمود جنداري امتداداً لكل نصوص المجموعة الثمان، أي الواحدة تتغذى من الأخرى، أو الكل تستمد ديمومتها من مشيمة واحدة، وبالأخص نص " زو العصفور الصاعقة "، ففي هذه النصوص لا نعثر نهائياً على أي شيئاً مركزياً : شخصية – حدث – مكان – زمان – ثيمة، يطغي على محاور النصوص، لتلتقي مجتمعة في تأسيس نصوص تجريبية مفتوحة داخل الخطاب القصصي على شكل انزياح سردي، تمتاز بالمغايرة والاختلاف، تستند على مرجعيات : تاريخية – اسطورية – واقعية، تحيلنا خارج النص تماماً الى ما وراء السرد، والى ما وراء القص، للعثور على الشفرات والاشارات المتواجدة داخل النص، والواقعة في منطقة يتداخل فيها الوهم بالحقيقة، والمتخيل بالواقع، تحت مظلة الرمزية المبطنة لجميع المرجعيات، مما يرغم القاريء على بذل مجهوداً كبيراً من أجل قراءة عميقة فاحصة مع مقارنة الصور المتخيلة الظاهرة بالصور الواقعية المضمرة وذلك من اجل إعادة تجميع آفاق النص الدلالية – المشفرة – المضمرة .

وهذا ما اشار اليه جنداري في الكلمة التي القيت في اتحاد أدباء العراق عن نصوص " مصاطب الآلهة " عام 1994، حينما قال : " إنها نصوص قصصية مبنية بطريقة خاصة ومتفردة . قد تحتاج الى مزيد من الوقت والتمعن، للكشف عن منطلقات تكّونها الإبداعية "1 . بمعنى أنها شبيهة بالكلمات المتقاطعة، التي تحتاج الى وقت وتفكير وقوة ملاحظة بالإضافة الى ثقافة عميقة في كافة المجالات، وهذه الطريقة في البناء " الخاصة " و " المتفردة " كانت في الاستعارة والمجاز والتلاعب في حقيقة الأشياء / المعلومة من اجل توصيل المراد توصيله رغم التشظي والتشتت المتعمد في النص، والاشتغال على تقنية الظاهر/ المعلن والباطن/ المخفي، الذي تم بواسطة المتخيل الادبي الذي ابدع صوراً، واحداثاً، جديدة غير واقعية .

هنالك تسأل يتبادر الى ذهن القاريء، حالما يبدأ بالقراءة، لذا علينا قبل الخوض في تحليل نص " مصاطب الآلهة " أن نستعرضه، لماذا استلهم محمود جنداري2 الاساطير السومرية : ملحمة جلجامش – قصة طوفان نوح – السبيء البابلي لاورشليم – عشتار ودموزي – ملكة كيش كوبابا / صاحبة الحانة – الملكة اميتيس زوجة نبوخذ نصر الثاني، الخ . والتراث العربي الاسلامي : مروان بن محمد – ابو مسلم الخراساني، في بناء نص " مصاطب الآلهة " . فمن خلال توظيف هذه الاسماء التاريخية / الاسطورية، ومن خلال عمق وعيه بالتحولات الوجودية، وبالذات الوعي

السياسي العالي، في عملية سردية هادئة من حيث اصبح الحاضر ماضي وبالعكس، عليه التجأ الى الاسطورة بدلاً من الحاضر، والتجأ الى المحمولات الرمزية الموجودة في الاساطير، وهذه الحمولات المختلفة في انساقها وتوجهاتها مرتبطة جميعها بوعي ظاهراتي حاد مع قصدية حذرة، في إعادة صياغة مفاهيم العلاقات الممكنة القائمة بين " الأنواع الرئيسية الثلاثة للخطاب السردي ( الأسطوري والتاريخي، والتخييلي ) و 'العالم الواقعي' التي ترجع اليه من دون شك "3 . لذا استخدم محمود جنداري : الترميز، والاستعارة، والإحالة في السرد، لتأسيس علاقة جدلية بين المتخيل والتاريخ والواقع، وليس ذلك فحسب، بل أن هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيل والتأويل .

إن هذه الأنواع الرئيسية الثلاثة للخطاب السردي ،استخدمها القاص بحيث دمج أو مزج هذه الأنواع في بوتقة واحدة مع إضافة الغرائبي اليهم، لتكون في بؤرة قص مركزية، مستقلة بذاتها، متوحدة في توجهها، ذات اهداف مرسومة بدقة وقصدية متمكنة، حيث يقول جنداري عن تجربة هذا الاشتغال، أن " الدوافع الحقيقية للمزيد من الكشف والبوح، تظهر علناً وفي زمن الكتابة، عبر اجتراح مسارات جديدة وصعبة الى حد ما، مثل مسار اختراق التاريخ "4. بحيث تصبح هذه الأنواع مع الغرائبي نسيج لحظة الكتابة، الكتابة الشاملة والمعقدة بالنسبة الى المتلقي ،أي أن هذا النسيج يأخذ بالتشكّل لحظة الكتابة . نتيجة تلاعب

القاص بهذه الأنواع . وفق منظومة من التحولات الفكرية والايديولوجية والفلسفية المستندة على التحولات الاسلوبية والبنائية، التي تؤدي بنا الى رصد وكشف الواقع الحاضر، وعن حمولات هذا الواقع الرمزية المتخمة بالدلالات والانساق المضمرة، نتيجة كثرة التناصات في الأنواع الثلاثة من : اسماء – امكنة – ازمنة، مختلطة ومتداخلة مع بعضها، لتمنحنا وحدة المنظور الرابط بين لحظة التاريخ السردي الظاهرة وبين لحظة الحاضر المضمرة .

وهكذا، فإن " السرد التاريخي يشبه السرد التخييلي، إلّا أن هذا يخبرنا عن مثل هذه الأعمال التخييلية اكثر مما يخبرنا عن مثل تلك الأعمال التاريخية . إن السرد التخييلي أبعد ما يكون عن عكس السرد التاريخي بل أنه يكمّله ويتحالف معه في الجهد البشري العالمي المتمثّل في التفكير في لغز الزمنية "5. بحيث مهما كانت الاختلافات بين الحدث الواقعي والحدث المتخيل فإن محتوهما الاخير هو ذاته . أي هنا يتقاسم المتخيل السردي والمتخيل التاريخي، في الانفتاح اللامحدود، وفي عدم التقيد بأي شيء، عليه يتطلب منا أن ننظر للتاريخ كخطاب، وكشيء بالاستطاعة التلاعب به من قبل السارد، ومن قبل القاريء . ولاستخلاص المعنى من خلال اشتراك القارىء والقاص في لعبة التخيُل، ويمكن ان ندعو " نتاج هذه الفعالية الإبداعية البُعْدَ

الفعلي للنص، الذي يمنح النص واقعيته، وهذا البُعْد هو ليس النص نفسه ولا تخيل القاريء : انه نتيجة النص والتخيُل معًا "6.

ولو علمنا ان المصاطب كانت تقام عليها المعابد السومرية القديمة أو بيوت الآلهة، ويحلو للبعض أن يسميها مصاطب الآلهة . ومن امثلة المعابد المقامة على مصطبة معبد تل العبيد الكائن في موقع خفاجي ضمن منطقة ديالى، الذي يعود تاريخ تشييده الى عصر فجر السلالات الثاني، وقد تم العثور على نص يذكر فيه ان تشييد هذا المعبد يعود الى زمن الملك " آنيبادا " ملك اور .

تفتتح القصة بهذا الشكل، مشهد غرائيبي، وسرد متداخل متشظي :

" وضعوا سلال الخوص التي انجزوها تواً . وضعوها في الظل حول جذع نخلة فتية اخذت تنمو منذ سنوات نمواً غريباً ومضطرباً ثم جلسوا على مصاطب من المرمر في صفين متقابلين وراحوا يلملمون شتات الحكايات ويعيدون ترتيب اجزائها المفككة وسط صمت ظلامي " , هذا المفتتح يعطي القاريء اللماح فكرة واسعة عما سيكون النص عليه، حيث يتكون المشهد من: شجرة غريبة ومضطربة، مصاطب من المرمر متقابلات، يلملمون ويعيدون شتات الحكايات المفككة، في صمت ظلامي . ثم بعد قراءة عدة صفحات من القصة، يبين لنا السارد وظيفة السلال والتي يسميها " سلة الحكايات "، حيث نكتشف أن المحتويات التي توضع داخل السلال هي التأريخ : المزيف أو الملفق أو الحقيقي، فالحكايات هي

تاريخ البشرية المغمسة بالدم منذ مقتل هابيل على يد قابيل، رغم أن الإنسان اخو الإنسان، ولكن، كلما مرت حقبة ارتفع منسوب انهار الدم حيث " لا تنفك تدور، سلال الخوص، حاملة بداخلها الحكايات، ملفقة وحقيقية على رقم من طين او رقاع من جلد غزال يجلس فوقها أخر الملوك " , عندئذ نعلم بان ما يعني بالسلال هي الحقب و المحتوى هو التاريخ المنسوخ على الرقم الطينية، وهذا التاريخ مهما تغيرت عصوره فهو محكوم من قبل الملوك الذين تتغير اسمائهم ولا تتغير افعالهم من حقبة الى حقبة : امبراطور– ملك– امير– رئيس– زعيم– جنرال . ولكن جميعهم "طواغيت من حجر".

يبين لنا السارد العليم، منذ البداية، بإشارة واضحة الى أن الآلهة متفقة ومتعاونة مع الملوك، في تسهيل وشرعنة افعالهم من خلال القوة المفرطة والاستعانة بإصدار فتاوى لـ تسخير الناس وفرض الضرائب العالية عليهم، واستعبادهم عن طريق التجنيد الاجباري ،والقوانين الجائرة، حيث الآلهة والحكام هنا يمثلون سوية سلطة قمعية، وهذا نشاهده في المقطع التالي، دماء وخوف، ينزف الناس دماءً خوفاً من الآلهة " حفروا عميقاً في الارض شبراً وراء شبر ونزفوا كثيراً من الدماء قطرة وراء قطرة . حفروا خوفاً من الآلهة . حفروا تحت رقابة صارمة امام اعين الجند المدربة على التقاط البريق من مسافات بعيدة، حفروا تحت لذع السياط سياط جند الملك اسرحدون أو سنحاريب أو رعميس، المعروفين

بالدقة اللامتناهية في متابعة الفؤوس التي تهوي، والمنهالين بالضرب فوراً على من يتوقف . من يتوقف يمت " . يتوقف – يمت افعال مضارع - آنية مستمرة في كل الازمنة والامكنة، وهكذا " منذ عشرات القرون، وهم الملوك بالسوط يضربون الخارجين من كهوف شايندر"، ليس ذلك فحسب بل نرى مشاهد فظيعة بشعة وحشية مخيفة للسلطة المطلقة عندما " يذرون الرمل فوق نقاط الدم التي تناثرت على الارض، وعلى الارض تسقط الآن قطرات الدم والعرق ومن الارض تنبعث للتو رائحة فريدة هي رائحة الدم والتراب " . ولكن ليس باستطاعة أحد أن يغطي بالرمل الدم. فالدم ينبثق من الارض، ينمو عشباً قانياً احمراً، يطفو فوق الماء مشكلاً برك حمراء، الدم الدم يُسفك في كل الحقب والازمان، لأنها " دهور الهلاك " والموت المجاني . التي ابتدأت منذ خلق الخليقة . ومنذ أن اصبح للعالم ملك وأله .

وفي نص "مصاطب الآلهة" استلهم القاص اربع شخصيات من التاريخ، القاسم المشترك بينهم، هو انهم يمتازون بانهم كانوا آخر الملوك أو أخر الخلفاء في الحكم، والمدن التي يحكمونها تسقط، وقد ركز عليهم القاص بشكل ملفت للنظر، الذين هم:

نبونيد : كان آخر ملوك الامبراطورية البابلية الحديثة حكم من 556ق م حتى سقوط بابل . على يد كورش الكبير في 539 ق م، كان نابونيدوس أخر الملوك لبلاد ما بين النهرين القديمة، ولم يكن

هذا الملك من العائلة المالكة، وهو يقول بصدد ذلك في احد نصوصه " أنا نبونيد الذي لم يتشرف بانحداره من نسل ملكي " :

" شعر نابونيد بالمهانة عندما عرف عن طريق الاله مردوخ في لحظة لقاء عاصف بينهما انه أخر ملك سيجلس على عرش بابل . اضطرب عقله وانحرف سلوكه وانجذب بهواه النفسي الى معبد الاله سن في حران، حيث تعتكف هناك، ومنذ خمسة الاف سنة، امه كبيرة الكاهنات ." .

ريم سن الاول : هو ملك اموري لسلالة لارسا، وكان آخر ملوك سلالة لارسا، وسع هذا الملك نطاق مملكته الى اوروك وايسن ثم بدأ عدة حروب جديدة ضد بابل في زمن حمورابي، الا أن بابل هي التي انتصرت في النهاية :

"عند حدود مارخاتس يحتشدون بصفوف متراصة ويندفعون كالسيل ويزيحون خصم بابل ريم سن، ملك لارسا المدعوم من العيلاميين، ويكتسحون اسوار الجبس من حول مدينة ماري ويدحرون الى الابد عدوتهم اشنونا، ويشيدون اسواراً من الدم والكبريت والقار والرصاص " .

مروان بن محمد ( 72 هـ / 691م – 132هـ / 750م ) آخر خلفاء بني امية حتى سقوط دمشق . كان شجاعاً بطلاً لا يفتر عن محاربة الخوارج، حتى ضرب فيه المثل في الشدة، فقيل " أصبر في الحرب من حمار " ولذلك سمي مروان الحمار:

"ومن يثرب خرج مروان باتجاه الشمال، الى حران، مطارداً أو مطروداً حاول المكوث عند المعبد لكن خيل ابي مسلم الخراساني، اجتازت الجسور العباسية والعثمانية والحقب، وعبرت من نهر الى نهر ومن بحر مظلم الى بحر مظلم " .

" واضيئت بابل للمرة الاف

واغتمت بابل للمرة الاف، لما هرب الملك الاخير امام ابي مسلم . توقف في قنسرين وقاومه اهل حمص، وبصق اهل حماه على اعراف الخيل المخذولة فامر الملك المهزوم بان تصوب المنجنيقات اليها . واصل الملك تقدمه نحو حران ! ولكن خيل ابي مسلم كانت تنتظره عند ضفاف النيل فتمكن منه الجند، وقتلوه . قطعوا راسه وعلقوا جسده على عمود وقطعوا لسانه ورموه لقطعة جائعة " .

وللدلالة على ان نص " مصاطب الآلهة " الذي كتب في حزيران / 1988، و نص " زو – العصفور الصاعقة " الذي كتب في تموز /1988، قد جاءا متقاربين جداً، من حيث الأسلوب وبناء الجمل، وانتقاء الكلمات، بل حتى من حيث الإنْسَاقَ المختلفة : الثقافية – السياسية – اللغوية، قد استخدمت على نهج واحد، برؤية متداخلة واحدة، يصعب تمييزهما الا بصعوبة لانهما من نسيج واحد غير مختلف يؤديان ذات الوظائف، الا في الشخصيات التي اسُتْلهمت لأغراض مقصودة من قبل محمود جنداري لتحقيق غاية ما معينة، أو فكرة ما، والمقطع السابق المقتطع من نص "

مصاطب الآلهة" الذي انهى به القصة خير دليل عند مقارنته بمقطع قريب منه، من نص "زو- العصفور الصاعقة"، وعليه يجب ان يكون قارىء المقطعين على دراية كافية بأسلوب جنداري، مع امتلاكه مرجعية ابستمولوجية واسعة ،وثقافة عميقة تاريخية– سياسية– اجتماعية، لكي يتمكن من فهم ومعرفة مقاصد السارد، ففي المقطع الاول كان هناك بابل، والخليفة الاموي مروان بن محمد/ المقتول، والقائد العباسي ابو مسلم الخراساني/ القاتل، أما في المقطع الثاني كان هناك فقط مدينة بابل التي تنهض ثم تختفي!:

" من الضوء ظهرت بابل / وفي الضوء دخلت .

نهضت في الضوء قبة من صخر، فوقها قبة من حديد، فوقها قبة من نحاس، وفضة وذهب، وخشب من شجيرات الارز وجوهرة بحجم الشمس، ومخلوقات تتحدث بسبعين لغة، والف عام وهي تحت الشمس، مثيرة للدهشة، تغسلها الشمس تسبح احداهما في حجر الأخرى / بابل والشمس / يقدمان نذوراً وقرابين تُقبلُ منهما على مدار الزمن بمحبة، والاسوار، تحرسها أسود الآلهة، وثراها البليل / بابل / تعجن منه الطينة المقدسة التي يخلق منها الإنسان . ثم اختفت بابل / وازورت عنها الشمس وهدت الرياح اسوارها، وفرت الأسود الى الجبال "7.

ابو مسلم الخراساني ( 100هـ / 718م – 137هـ / 754م ) هو عبد الرحمن بن مسلم الخراساني، صاحب الدعوة العباسية في خراسان، ومن ثم اصبح وليها، وهو حسب الروايات الفارسية واحد

من احفاد آخر الاكاسرة يزدجر الثالث، سير ابو مسلم جيشاً لمقاتلة مروان بن محمد آخر خلفاء بني امية، فهزم مما جعله يفر الى مصر، فقتل في ابوصير وزالت الدولة الامية سنة 132هـ، وقتل الخراساني على يد الخليفة العباسي ابو جعفر المنصور وذلك لتعاظم نفوذه وازدياد شعبيته بين القادة والجند، وخوفه منه ان يطمع في الحكم :

"كان ذلك من اجل بابل : خض ابو مسلم في صدور الخراسانيين ليجعل له نكهة فارسية ورفع كورش رقيماً من هنا ووضعه في مكتبة ورمى بآخر في تلك السلة التي بلغت الآن شواطىء البحر" .

قبل ان نبحث لماذا اختار القاص هكذا شخصيات اشكالية ؟ لنقرأ ما كتبه عام 1970 عن الالتزام في الكتابة حينما يقول " اذا كنت تكتب بتجرد، فانك لن تقول شيئاً ذا اهمية . هذا يعني الاختيار، الذي يعني الانحياز بالضرورة "8. يعني ان هنالك قصد مبطن في النص يلتقي مع قصد القارىء في القراءة، على اعتبار " الانتقاء، إذن، هو فعل تخييلي طالما انه يميز الحقول المرجعية للنص بعضها عن بعض وذلك من خلال ابراز وتجاوز الحدود الخاصة بها . وتنشأ عن هذه العملية قصدية النص، وهذه القصدية لا تتماثل مع النسق المعني بالأمر ولا مع الخيالي في حد ذاته ( لأن اشتراطها يعتمد عموماً على تلك الأنساق الخارج نصية التي تكون مرجعاً ) بل هي موضوع انتقالي يكون بين الواقعي

والخيالي، لها كل خاصية مهمة تكون للواقع، فالواقع يمكن في الطريقة التي يمارس فيها الخيالي تاثيراً على الواقعي "9. ان موضوع القصد يتطلب الى فاعل له قصد معين، ولذلك سوف يكون هنالك فاعل واحد الذي هو الفاعل الحقيقي الاكثر ثقة بمسألة النص القصصي انما هو القاص . وعلى ضوء هذا تتحقق إمكانية تبادل المعنى بين القاص والقارىء معاً .

هذه الشخصيات الاربع هي بالإساس قد وضعت في صور فنتازية – تخيلية، حيث أن من الصفات المميزة للفنتازيا في ادراج العناصر الخيالية دخل اطار متماسك ذاتياً " متناسق بالداخل "، ويكون الخيال نابع من الأساطير والحكايات التراثية فكرة أساسية متسقة . بداخل هذا الشكل، ويمكن تحديد أي مكان لعنصر الخيال : قد يكون مُخبأ ،أو قد تسرب الى ما قد يبدو اطاراً لعالم حقيقي ، كما يمكن ان ترسم الشخصيات في عالم باستخدام هذه العناصر، أو قد توجد كاملة في اطار لعالم خيالي، حيث تكون هذه العناصر جزءاً من هذا العالم، بمعنى أن الفنتازيا والواقعية السحرية متداخلتين، متشابكتين، متقاطعتين في الاشتغال، مختلفتين في الرؤية، فالفنتازيا تصور عالما لا يمكن ان يكون . عند تناولها ما لم يحدث ولن يحدث، وكذلك كانت البنيات الأسطورية التي تميز الفنتازيا جزءاً من اعظم الاعمال الأدبية بدءاً من ملحمة جلجامش، والف ليلة وليلة، والمجموعة القصصية " مصاطب الآلهة " و مائة عام من العزلة .

اقول، لا يمكن كتابة هكذا نص من دون الاستعانة بالمتخيل– التأويلي، لأن اللعبة/ المغامرة هي جوهر المتخيل– التأويلي، فهي حاضرة، وبالذات الخيال، منذ رسم اول حرف أو كتابة اول حرف في مدينة اوروك مخترعة الكتابة، ومنها ظهر الحرف الاول، والمشترك في هذه اللعبة، لعبة المتخيل، هما المؤلف والمتلقي، ولكن لكل منهما دوره في اللعبة، فالمؤلف يقدم نصًا غامضاً ملغزاً، والمتلقي عليه كشف الغموض وحل اللغز، وتحقيق ادبية النص وجماليته، عندئذ تكون القراءة مُمتعة لأنها ستكون فعّالة وإبداعية 10.

قد يتخذ التأويل من المتخيّل الخاتل في الذاكرة الجمعية مادة انطلاق في تحليل نصاً ما، وفي اللحظة ذاتها يكون فعل التخيل فعلاً تأويلياً في جوهره، ولأن المتخيل يكون هنا قابلاً لاحتواء مفاهيم جديدة، كما أنه يكون متواصلاً مع الطروحات المختلفة والمتغيرة، فهو كما تقول عنه ايفلين بتلجيون أي المتخيل "يتكون من جملة التمثلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة" :11

"في تلك الساعة المريعة التي بدأت فيه رحلة مروان من يثرب وانتهت في صعيد العمارنة . رقاق من جلد الغزال فيه سور من كلام آنو الكبيرة مركبة بطريقة فذة تصف انتصارات نابونيد وشطحاته. ملوك يكتبون تاريخهم بأنفسهم عبر الآلف الزجالين

والمداحين والنساخين، ملوك يهوون الصيد ويحبون خصي العبيد، مستمتعين بالصراخات وهي تترد في ارجاء بابل " .

ومن النساء اللواتي لعبن دوراً مهماً في "مصاطب الآلهة "، هن، الملكة كوبابا، ملكة مدينة كيش، ذكرت في قائمة الملوك السومريين، وتقول القائمة انها حكمت لمدة مائة عام، وهي اول ملكة لسلالة كيش الثالثة، وانها كانت صاحبة حانة حسب ما جاء في الرقم الطينية، فالنص لم يذكر أنها كانت ملكة لمدينة كيش، بل يذكرها على انها صاحبة حانة فقط :

"صوت السيدة الجبارة – كوبابا – مديرة الفندق الوحيد الذي وافقت الآلهة على تشييده بعشرين طابقاً من خشب . فندق الربة عشتار الذي أسسه على جماجم عشاقها قبل طردها من الاجتماع ونفيها الى العالم السفلي " .

والمرأة الأخرى الملكة اميتيس، ابنة أو حفيدة ملك ميديا وزوجة الملك نبوخذ نصر الثاني، تزوجها الملك لإضفاء الطابع الرسمي على التحالف بين السلالتين البابلية والميدية ويذكر ان حنينها الى وطنها أدى الى بناء جنائن بابل المعلقة، لذا ارجو قراءة المقطع السردي الذي جاء في نهاية القصة بمخيلة مفتوحة مستعرضة النص كله، ولماذا تركها نبوخذ نصر الثاني عذراء لثلاث ليال، الا بعد ان طلبت الآلهة منه العودة لفراش اميتيس من اجل بابل، ولكن لماذا هذا التعامل الوحشي ؟، مما يعني ان " يشير النص ذاته الى طبيعته الرمزية، أي أن ينطوي على مجموعة من

السمات المؤكدة التي يمكن تحديدها والإمساك بها، سمات يحملنا النص من خلالها على القيام بتلك القراءة الخاصة التي هي التأويل "12، وهذا الشيء لا يمكن ان يحصل الا بعد قيامنا بعدة قراءات مختلفة لنص " مصاطب الآلهة "، من خلال الحفر والبحث لاستخراج ما اراد القاص ان يستعرضه ويقوله للقارىء :

"قام الى اميتيس، جردها من ملابسها، مستخدماً راس مدية مصنوعة من عظمة حصان، وما أن دخلها حتى استغاثت، وتولت تقطيع خيوط الحرير بيديها " .

واخيراً، لقد انهى السارد العليم قصة " زو- العصفور الصاعقة "، باختطاف الواح الحكمة من قبل الآله زو وطار بها نشواناً، وانهى قصة " مصاطب الآلهة "، بإعلان الآلهة أن " دهور الهلاك " قد بدأت . وما بين سرقة الواح الحكمة / المعرفة – الفلسفة، وبدأ دهور الهلاك / الموت، ضاع الإنسان الحالم، الشبيه به، الذي كان تائهً وسط اهله، منفياً داخل وطنه، هارباً داخل ذاته، متمرداً على العالم .

## الهوامش والاحالات

*محمود جنداري – " مصاطب الآلهة " قصة، مجلة الاقلام العدد 6 في 1/ يونيو / 1988م، دار الشؤون الثقافية، بغداد / العراق .

جميع الاقتباسات التي ترد في متن الدراسة مأخوذة من نص قصة " مصاطب الآلهة " المحصورة ما بين الصفحات 59 – 67 لمجلة الاقلام الانفة الذكر.

1-محمود جنداري – الاعمال الكاملة، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2018م، ص 459 .

2- يقول الروائي محسن الرملي في موقع الناقد العراقي في 4/6 / 2012 في مقالة تحت عنوان " الإنسان ..هو تراكمات مكانية قراءة في القصص الاخيرة لمحمود جنداري زو نموذجاً " ،كان محمود جنداري " يقرأ ملحمة كلكامش مرة في كل عام " .

3- هايدن وايت – محتوى الشكل : الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة : د نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة / البحرين، 2017م، ص .363

4- محمود جنداري – الاعمال الكاملة، ص .457

5- هايدن وايت – محتوى الشكل، ص .384

6- جين ب تومكنز – نقد استجابة القارىء : من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، ترجمة :حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت / لبنان، ط2، 2016م ص113 .

7- محمود جنداري – زو – العصفور الصاعقة / قصة، مجلة الاقلام العدد 11- 12 في 1 ديسمبر 1988م، دار الشؤون الثقافية، بغداد / العراق
8- محمود جنداري – الوجه الواحد في خطوات المسافر نحو الموت، مجلة الاقلام العدد المزدوج 11- 12 نوفمبر 1970م، بغداد .
9- فولفغانغ إيزر – التخييلي والخيالي، ترجمة : د حميد لحمداني و د الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء، 1998م، ص 13 .
10- أسامة غانم – جدل التأويلية : الكتابة / النص – القراءة / الفهم، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2022م، ص 74.
11- م . ن، ص 73.
12- تزفيتان تودوروف – الرمزية و التأويل، ترجمة وتقديم : د اسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، 2017م، ص 44 .
*نشرت في مجلة الرقيم الثقافية الفصلية العدد 35 / 2023م، كربلاء – العراق .
* نشرت في جريدة طريق الشعب الصادرة في بغداد بجزأين في العدد 124بتاريخ 6 /6 /2023م والعدد 126 في 8/ 6 / 2023م .

# القص الاسطوري
# في المتخيل السردي

المغامرة والاختلاف والمغايرة جوهر التخييل، فالمتخيل له قدرة قوية جدا على استدعاء غير المعلن والمختفي والمضمر، وبالذات العنصر السياسي المدان دائماً، وتعرية رصانة الواقع المفروض، وكذلك يمثل المتخيل القدرة على الابداع والتأويل من خلال تحويل العادي الى غير عادي، يمكن تعريف المتخيل بأنه نتاج المخيلة، أو نتاج خيال الفرد المبدع، بإنتاج مجموعة من الصور، والتمثلات، والسرود، والمحكيات، والأساطير، سواء أكانت قريبة من الواقع أم بعيدة عنه.

يتمثل قص المتخيل الاسطوري السردي التجريبي عند محمود جنداري في قصص "مصاطب الآلهة" الى دراسات مستفيضة في البحث والتمعن والتأمل في كيفية تم بنائها من حيث الشكل والفكرة والتقنية، وعلى اكتشاف ما يقصده في قراءة هذا السرد، رغم الاعتقاد السائد بأنّه يؤكد على لا شيء واضح وجازم، لذا وجب على القارئ اكتشاف دور التخييل وما الذي يريده، رغم تبعيته لمبدأ الواقع . بحيث هذا يجعله يقرأ ما وراء السرد، وعدم الوقوع في مصيدة أن قراءة المتخيل كما لو كان تاريخاً، عليه يكون هنا المتخيل الأدبي شكلُ من أشكال اللعب، فالمتخيل هنا وسيلة

لتفسير الواقع الذي يختلف عنه. ولكي يكون القارئ في موقع الاستيعاب والفهم لقصص " مصاطب الآلهة " من خلال قرائية صائبة وصحيحة علينا العودة الى ما قاله محمود جنداري في محاضرته التي القها في اتحاد أدباء العراق عام 1994م التي كانت بعنوان " الأسطورة والنص القصصي الحديث " عن قصص مجموعة "مصاطب الآلهة"، ليبين انه قد اشتغل في هذه المجموعة على ابعاد وازاحة كل ما يوحي بأن هناك شيئاً مركزياً في الاحداث أو الفكرة في بناء وتشكيل نصوصاً قصصية حديثة:

"إن الدوافع الحقيقية للمزيد من الكشف والبوح، تظهر علناً وفي زمن الكتابة، عبر اجتراح مسارات جديدة وصعبة الى حد ما، مثل مسار اختراق التاريخ. واختراق التاريخ بمعناه الحرفي، أزمنةً وأمكنةً واحداثاً، معرفةُ متراكمة، أسساً وأسباباً ونتائج، بما يدعم هذه الديمومة ويفتح أمامها آفاقاً جديدة في كل مرحلة أو مرحلة أو حقبة زمنية قادمة "1.

وفي قصة "القلعة"، نرى أن الحدث التخييلي المكاني لا يتعارض كثيراً عن الحدث التاريخي المكاني، فمثلا ان المدونة التاريخية تخبرنا بأن للقلعة اربعة ابواب اثنان في الجهة الشرقية واثنان في الجهة الغربية من القلعة واسمائها هي " الباب الرئيسي ذي المدرجات – باب الطوب – باب البنات السبع – باب الحلوجية "، بينما في السرد القصصي التخييلي تكون سبعة ابواب ! وهكذا، فإن " السرد التاريخي يشبه السرد التخييلي، إلا أن هذا

يخبرنا عن مثل هذه الأعمال التخييلية أكثر مما يخبرنا عن مثل تلك الأعمال التاريخية، إن السرد التخييلي أبعد ما يكون عن عكس السرد التاريخي بل إنه يكمّله ويتحالف معه في الجهد البشري العالمي المتمثّل في التفكير في لغز الزمنيّة "2 . وذلك بسبب إن التخيل السردي يقدّم لمحات عن البنية العميقة للوعي التاريخي.

يشتغل القص السردي في قصة القلعة على وصف المدينة الغابرة من عهد ما قبل الطوفان، أي منذ ان كانت قرية، وتحولاتها عبر العصور منذ خمسة الاف سنة حتى الوقت الحاضر، وظلت ارابخا ترتفع مع تعاقب السنوات حتى اصبحت تلاً عالياً يلوح من بعيد، والى ان "صارت قلعة، ارابخا صارت قلعة . وحول القلعة صارت مدينة، والمدينة لها اسم القلعة، ومقابل القلعة صارت حانة، وتحت الحانة قبو عميق مظلم يتصل من الأسفل، من تحت المجرى الخالي من الماء بممر سري بقبو آخر تحت القلعة – ص471" يطلق عليه " التاريخ المحنط " . ففي هذا السرد التاريخي نرى ازاحة القلعة واحلال المدينة ،ثم إعادة القلعة مع المدينة، ليس بديلاً، بل لتكون الواحدة متداخلة ضمن الاخرى، فالقص السردي يشتغل على ازاحة ثم استعارة ثم تداخل واحلال صور القلعة / المدينة في النهاية، ولو علمنا ان اسم ارابخا اطلقه البابليون على المدينة التاريخية التي اصبحت اليوم مدينة كركوك، وتؤكد المصادر التاريخية ان القائد سلوقس الذي صارت المدينة من نصيبه بعد وفاة الاسكندر، اقام على انقاض المباني المهدمة،

قلعة حصينة مسورة بسور منيع عليه 72 برجاً . أن حقيقة السرد " هو شكل الخطاب الشائع للثقافات " التاريخية " و " غير التاريخية " وأنه هو المهيمن في الخطاب الأسطوري والتخييلي على حد سواء، يجعله موضع اتهام كطريقة للتحدث حول الأحداث " الواقعية " . يبدو أن الطريقة اللاسردية في التحدث التي تميّز العلوم الفيزيائية أكثر ملاءمة لتمثيل الأحداث " الواقعية " . لكن فكرة ما يشكّل حدثاً حقيقياً تدور ليس حول التمييز بين الحقيقي والزائف، بل حول التمييز بين الواقعي والخيالي . يمكن المرء أن ينتج خطاباً خيالياً حول أحداث واقعية قد لا يكون اقلّ " حقيقية "لكونه خيالياً "3.

"فتحت حانة الاسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن – ص 460"، يفتتح القاص القصة بـ هكذا جملة اخبارية فيها بعض الشيء من الغرائبية، فالحانة صار لها مغلقة خمسة وعشرين سنة، ومن حق القارىء ان يتسأل لماذا اغلقت الحانة ؟ ومن الذي اغلقها ؟ ولماذا شرعت ابوابها مرة أخرى بعد ربع قرن ؟ والسارد كان آخر المغادرين للحانة " لقد اغلقت منذ ربع قرن وكنت آخر من خرج - ص 460 "، فالسارد الذي كان أخر مغادر للحانة ومن بعده ذلك الشرطي الذي عامله بلطف، عند الافتتاح اصبح السارد اول داخل اليها ايضاً، أي هو آخر خارج عند الاغلاق وأول داخل عند الافتتاح، لأنه هو بالحقيقة جزء لا يتجزأ من الفضاء المكاني، هكذا القاص رسم السارد أو اراد ان يكون : " أحاول أن

اكون أكثرهم التصاقاً بالحانة، مكاناً وبشراً، ومسافة الزمان تتوثب عبرها أفكار متوحشة تحاول ان تنطلق خارج معتقلاتها، كنت أشعر انني تآلفت بصورة نهائية مع نُدلها وظلالها المتربص في الزوايا البعيدة، ورائحتها الآتية عبر تيارات الهواء العنيفة الداخلة والخارجة من أعماق قبو مظلم رطب ملحق بنهايتها - ص 461 " . هنا، يتسأل القارىء لماذا لم يعتبر الشرطي آخر المغادرين ؟ لأن الشرطي اعتبر جزء من مؤسسة نظام قضائي مهما كانت اوصافه، وذلك يجعله منفذ واجب اعمى .

على المتلقي ان يحلل ويفكك الرقم سبعة الذي ركز عليه القاص، (حانة الاسود السبعة– الندل السبعة– الابواب السبعة– الملل السبعة)، بالاشتراك مع السارد الذي تبين انه هو من اطلق على الحانة تسمية الاسود السبعة، اعتماداً على اسطورة قديمة تقول أن المدينة قبل ان تتكون " هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات حول المدينة، ولكن الاسود كانت جائعة، عمد اهل المدينة الى الحيلة والصبر، قدموا لها قطعاً من لحم الماعز المدجن والخنازير، شبعت الأسود وهدأ غضبها، اقترب الناس اليها، وداعبوا اعرافها الثخينة، أطمأنت الأسود، وجلست على الارض، صنعوا لها أقفاصاً من خشب، وبعد أن اصبح لكل أسد قفص انقسم الناس في المدينة الى سبعة ملل كل ملة تعبد أسداً - ص 464 " . ليس ذلك فحسب بل انظر الى الدلالات المخفية الفاضحة في النص الاتي ترتبط بالنص اعلاه وخطورة شفراته ومضامينه والى اللعب

بتفكير الملة وتوجيهها من خلال الفكر الغيبي الغارق في ظلام الجهل مغلف بقماش أخضر للعمل على توثين وتقديس المراد بذلك " كلما مات أسد انقسمت ملته الى شطرين : شطر يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته، على ان يثبت القفص الخشبي على أرض نظيفة، ويغلف بقماش أخضر، والشطر الآخر من الملة المقسمة ابتدأ البحث مباشرة عن شيء غير الأسد يستحق العبادة - ص 464 " .

بدأ السومريون قصة الكهانة والتنجيم وسحرية الرقم سبعة، ولحقهم البابليون وباقي حضارات وادي الرافدين . وتؤمن بابل ان العالم تعرض سبع مرات للطوفان، وان آلهة المصير سبعة، وان جهنم يحكمها سبعة قضاة . حتى في الديانات السماوية نرى الرقم سبعة قد اخذ حيزاً كبيراً , ففي كتاب الله القرآن نجد ان الله قام بخلق الارض والسموات في ستة ايام وفي اليوم السابع استوى على العرش، وهنالك أيأت كثيرة تتضمن العدد سبعة مثل : سبع سنابل – البقرة 261، سبع بقرات – يوسف 43، سبع سنين – يوسف 47، سبع ابواب – الحجر 44، سبع طرائق – المؤمنون 17، سبع ابحر – لقمان 27، سبع ليال – الحاقة 7 . ولو عدنا الى الايقونوغرافيا الاشورية نشاهد صورة عشتار تجلس على عرش قائم على عربة تجرها سبع أسود .

ولو عدنا الى الميثولوجيا السومرية لوجدنا آلهة سبع، منها اخذ الرقم سبعة قدسيته وانسحب ذلك على بقية حضارات وادي الرافدين. هم: 1- أنو: وهو آله السماء ورئيس الآلهة في الميثولوجيا

السومرية. 2- إينكي: وهو آله الحكمة والحرف والعلوم وكان يشار إليه أحيانًا باسم "آله الرجال".3 - عشتار: وهي آلهة الحب والجمال والخصوبة وكانت التي كانت موجودة في الأساطير كزوجة وأخت لإنكي. 4- نانا: وهو آله القمر والحكمة وكان يرمز إليه أحيانًا بالجنس الأنثوي. 5-أوتو: وهو آله العواصف والطقس وكان يعتبر من الآلهة الحربية. 6- نينورتا: وهو آله الحرب والحماية وكان يتم الاحتفال به في الاحتفالات العسكرية. 7- قولو: وهو آله الأرض والمزارع.

ونميل لقراءة المتخيل كما لو كان تاريخاً. وبمعاملة المتخيل بوصفه وثيقة تاريخية، ونتيجة لذلك، بدلاً من ان يعزز إحساسنا بالواقع المستمر، يمزقه لتعرية مستويات الوهم . إننا نضطر من ثم الى تذكر ان عالمنا ' الواقعي ' لا يمكن ان يكون العالم ' الواقعي ' . ولذا، في الوقت الذي يبدو أن كسر الإطار يجسر الفجوة بين المتخيل والواقع، فإنه يعمل على تعريته في حقيقة الأمر"4.

في قصة القلعة هنالك احترافية متقنة منسابة بين السطور، حينما تتداخل الاحداث والازمنة والأمكنة في صورة بانورامية متوحدة بتقنية عالية، رغم ان بعض ما نقرأه يكون قريباً من الواقع جداً مثل علاقة الاسكندر وتائيس التي كانت بغي ومحظية أثينية شهيرة، عاشت مع الاسكندر ورافقته في حملاته العسكرية في الشرق . ويرجع جزء كبير من شهرتها في التاريخ الى دورها في تحريض الإسكندر على حرق مدينة برسيبوليس عاصمة

الامبراطورية الفارسية، وكانت تائيس ايضاً عشيقة بطليموس الأول، أحد قادة الاسكندر.

"وبعد هذه السنوات الطويلة فكر أحدهم في ان ينتسب الى الاسكندر الاكبر . عرف الآخرون بما فكر به فأعلموه ان الاسكندر مات وهو عازب، ولكن الرجل لم يرتدع ولم يقطع حديثه الهادىء مع نفسه، بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم ان الاسكندر كان على علاقة بامرأة من بابل، اختلى قبل وفاته بأيام، بعد عودته من غزو عيلام، ولما عاد الاسكندر مزهواً وجد تاييس، قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر نبوخذنصر، وغرفة الملكة لها بابان، باب يوصلها الى المخدع الملكي، وباب يوصلها الى قاعة العرش، شم الإسكندر رائحة العطر فاهتدى الى مكان تاييس . فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذته بين يديها – ص 462" .

من خلال توظيف الاسماء التاريخية – الاسطورية، ومن خلال وعي القاص بالتحولات الاجتماعية – التاريخية، والقيام بإبدال الازمنة، والامكنة والشخصيات، في سردية متنافذة بين الحاضر والماضي، لذا التجأ القاص الى الاسطورة بدلاً من الحاضر الموشوم بالدم والقتل والغاء الآخر، التجأ الى الحمولات الرمزية المتواجدة في الاساطير، وهذه الحمولات المختلفة في أنساقها وتوجهاتها مرتبطة جميعها بوعي ظاهراتي حاد مع قصدية حذرة، بحيث يقوم القاص بأطلاق صفات معتمدة على مجريات السرد وقصديته مثلما فعل مع الملكة شميرام الاشورية، ويبدو ان هذه

الملكة لها ثلاثة اسماء تعرف بها، " سمير اميس " وهو التحريف الاغريقي للاسم الآشوري " سمورامات " وتعرف ايضا باسم " شميرام " وهي ملكة حقيقية مقدسة، وهي ام الملك الآشوري " أداد نيراري الثالث " وزوجة الملك " شمشي أداد الخامس " : داعرة، شهوانية، قاسية:

"وجوه مرتعدة مقطبة بائسة تتطلع من ملايين الفتحات الصغيرة في كل الأسوار الى مخدع الملكة " شميرام " وهي تخلع ثوبها الملكي، وتطبع قبلة على جبين الأمير الطفل " نيراري " ثم توقظه بإيماءه من عينيها الساحرتين، وتقوده الى سريره الخاص لتعود هي الى سريرها الخاص، يسبقها جمالها المدهش وحدة شهوتها ودعارتها وقسوتها، تدوس على وجوه أمراء بابليين، وسومريين، وأشوريين، وأبناء القلعة، وقواد الاسكندر، وآخر سدنة أضرحة الاسود التي ماتت ،وتستلقي عارية واضعة يدها اليسرى وسادة لها، وبيدها الأخرى تضغط ما بين فخذيها – ص 472" .

وفي هذا نقول، فإن جميع "الإحالات الى الأحداث التاريخية– الواقعية مجردة من وظيفة تمثيل الماضي التاريخية، وهي موضوعة على قدم المساوة مع الأحداث اللاواقعية الأخرى . فالإحالة الى الماضي، بعبارة أدق، ووظيفة التمثيل نفسها يتّم إدراكهما ولكن على نحو تحييدي، مشابه للطريقة التي يصف بها هوسرل المتخيل ويحدد خصائصه .. وبهذه الطريقة يمكن ايضاً إفراغ كامل نطاق الأدوات التي تفيد في علاقة الترميز أو التمثيل،

واعتبارها من أعمال الخيال "5. وهذا ما اشتغل عليه القاص محمود جنداري بحذافيره وبدقة متناهية في كل المجموعة القصصية " مصاطب الآلهة ".

"أنا صاحب الحانة– ص 466"، هكذا يقوم السارد بأخبارنا أنه المالك الشرعي للحانة، ثم يكمل جملته الاخبارية " وقد حاولت أن أضيف تقاليد جديدة – ص 466 "، ما هي التقاليد الجديدة التي حاول ان يضيفها من خلال الحانة ؟ . ثم بعد سطور قلائل يطلب السارد الذي هو صاحب الحانة الماء، كزبون " طلبت قدحاً من الماء، النادل بطليموس يعرف متى يطلب زبائنه الماء، ويعرف أنني ما طلبته عن ظمأ، ولكن ليساعدني على تحمل أول جرعة من خمر الدنان في حلقي المتيبس منذ ربع قرن – ص 467" .

في أحياناً كثيرة يتسأل القارىء وهو منهمك في القراءة : ما الذي اراد القاص أن يوصل له ؟ أو ما هي المعلومة التي حاول ان يميط اللثام عنها، هل اراد أن يخبرنا بأنه " عصر إثر عصر، قتال ودماء وأروح تزهق، وجماجم وخيول تنفق، وسبايا وزنى ودعارة وأنهار من دم – ص 469" ، وعليه بقت الجمرة السامة الحاكمة، الساقطة من رحم لرحم، وملك يستلم من ملك، تندفع بقوة كالريح لتستبيح المدينة الأمنة .

## الهوامش والاحالات

1-محمود جنداري – الاعمال الكاملة، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2018م ،ص 457.وجميع الاقتباسات التي في الدراسة مأخوذة من كتاب الاعمال الكاملة لذا فقد سوف اشير الى رقم الصفحة فقط .

2- هايد وايت – محتوى الشكل : الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة : د نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة / البحرين، 2017م، ص .384

3- م . ن . ص .142

4- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الواعي بذاته : النظرية والممارسة، ترجمة : السيد امام، دار شهريار، البصرة / العراق، 2018م، ص .45

5- بول ريكور – الزمان والسرد : الزمان المروي، الجزء الثالث، ترجمة : سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، 2006م، ص 190- 191 .

• نشرت في ملحق اوروك الأدبي الجريدة المركزية لوزارة الثقافة والآثار والسياحة العدد94 في الثلاثاء 28 / تشرين الثاني/ 2023م .

# استدعاء التاريخ
# في السخرية من الحاضر ونقده

إن القاص محمود جنداري يقوم بالذات في مجموعته "مصاطب الآلهة" باستعارة الحدث أو الشخصية أو أثر ما من التاريخ، وتغييره على مستوى اللغة في الازاحة والاحلال، واستحضار النص الغائب في النص الجديد لإعادة صياغته والتفاعل معه من خلال علاقة تناصية متداخلة تاريخياً.

في اعقاب الهجوم الأخير الذي شنته النظرية الأدبية والفلسفية على الاغلاق الشكلاني الحداثي، سعى المتخيل ما بعد الحداثي بكل تأكيد للانفتاح على التاريخ. ولكن تبين فيما يبدو أنه لم يعد بالإمكان فعل ذلك بطريقة بريئة ابداً داخل الخطاب التاريخي، لأن التاريخ المسَرّد شأنه في ذلك شأن المتخيل، يعيد تشكيل أي مادة "الماضي في هذه الحالة" على ضوء قضايا الحاضر1. وهذا ما نجده عند قرأتنا للمجموعة القصصية "مصاطب الآلهة" بكل وضوح ودقة، استعارة الصور التاريخية للماضي للقيام بإدانة الحاضر، والعمل على فضحه وكشف أساليبه، وبالذات في المنحى السياسي، على شكل شظايا من شخصيات من التاريخ، وتناصات ادبية ملغزة ملغمة، محيرة ومربكة لقارئ هكذا نوع من نصوص سردية. بل ويعمد الى ان

يؤسطر رؤيته ويقدمها على انها "عملية كشف وحفر وتشفير .. لذا فانه يصطنع وعياً متعالياً، وعياً حاداً، وعياً تسكنه الكثير من الحمولات الدلالية لمواجهة ازمة التاريخ وازمة الإنسان فيه، وازمة علاقاته الشوهاء بالسلطة، أي السلطة التي تضعه ازاء المتاهة والنفي، أو التي تحرضه بدافع المواجهة على التمرد"2. ولهذا يأخذ اشتغاله منحى : التجريب والتأصيل والتحديث، بحثاً عن التفرد والاختلاف بفنية جمالية عالية، بأسلوب وتقنية مختلفين في السرد، محققاً تحولاً جذرياً في ماهية القص السردي. بل ذهب القاص أبعد من ذلك عندما جعل التاريخي يمتزج بالغرائبي، واختراقه للأزمنة المختلفة والأمكنة المتباينة، وكل ذلك يحدث في صورة واحدة متداخلة.

وفي نص "عصر المدن"3، يكون مفتتح النص بجمل اخبارية عن شروق الشمس بعد قرون من الظلام الطويلة " أشرقت الشمس على بابل، وصار في أرضها دهش وقشعريرة، وانتشرت في براريها روائح الآس والياسمين، وفاحت رائحة البخور الراكدة في ظلمات معبدها حيث يجلس مردوخ الكبير- ص 475"، هنا، أضافة الى الرمز والمتخيل يشكل الزمن مقوماً اساسياً من مقومات السرد التاريخي، لأن هذه " التبادلات الحميمية بين إضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي وإضفاء الصفة الخيالية على السرد التاريخي يتولد ما نسميه بالزمان الإنساني "4 .

لقد وظف جنداري الشخصية التاريخية "طويس" توظيفاً سردياً تاريخيا، بصفته "نوعاً من الحكاية الرمزية عن الزمنية، ولأنه يمنح السرديّة التخييلية قدرة على تمثيل رؤية أعمق الى التجربة الإنسانية عن الزمنية مما تفعل نظيرتها التاريخية أو الاسطورية. على رغم ذلك، فإن السرد التاريخي مكلّف بمهمة محددة في تمثيل واقع يقدّم ذاته للوعي الإنساني، من ناحية واحدة على الأقل، بصفته لغزاً غير قابل للحلّ لكن في آخر المطاف قابل للفهم"5.

**من هو "طويس"؟ ولماذا القاص استعاره في قصته؟.**

هو عيسى بن عبد الله "ت92هـ– 715م" ابو عبدالمنعم المدني مولى بني مخزوم، مات طويس عن عمر يبلغ اثنين وثمانون عاما، وكان اسمه طاووس، وكان من مُخنثي المدينة، وكان يسمى طاووساً . فلما تخنث سمي بطويس، وهو اول من غنى في الاسلام بالمدينة، ونقر بالدف المربع، وكان مُوفا خليعاً، يُضحك كل ثكلى حَرى . عالماً بتاريخ المدينة وأنساب أهلها .

ويضرب به المثل في الشؤم " أشام من طويس"، لأنه ولد يوم موت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفطم يوم وفاة أبو بكر، وبلغ يوم وفاة عمر بن الخطاب، وتزوج يوم مقتل عثمان بن عفان، وولد له يوم مقتل علي بن أبي طالب .

وليس ذلك فحسب، فلقد لحقه الشؤم الى ان خصاه، ومن خصاه هو ابن حزم الأنصاري أمير المدينة في عهد سليمان بن

عبد الملك، وذلك أنه أمر ابن حزم عامله أن أَحص لي مخنثي المدينة، فتشظى قلم الكاتب فوقعت نقطة على ذروة الحاء فصيرتها خاء، فلما ورد الكتاب المدينة ناوله ابن حزم كاتبه فقرأ عليه اخصِ المخنثين، فقل له الأمير : لعله أحص بالحاء، فقال الكاتب : إن على الحاء نقطة مثل تمرة، ويروى مثل سهيل، فتقدم الأمير في إحضارهم، ثم خصاهم، وهو طويس، ودلال، ونسيم السحر، ونومة الضحا، وبرد الفؤاد، وظل الشجر، فقال كل واحد منهم عند خصائه كلمة سارت عنه، فأما طويس، فقال : ما هذا إلا ختان أعيد علينا .

وفي القصة جعله جنداري ينقر على دفه ست نقرات بثلاثة من أصابعه في ستة مواضع مختلفة، تجتمع على الدم وعذوبة اللحن :

1-استخرج طويس من راحلته دفاً مصنوعاً من جلد جدي، ونقر عليه برشاقة شيطانية بثلاثة من أصابعه، فنهضت مدن، مدن من الرمل، ومدن من الماء، ومدن من الدم / نهضت / بعد يثرب، بعد البصرة، بعد الكوفة، بعد دمشق – ص 475.

2- نقر طويس الدف فاستفاقت مدن / استفاق الدم، استفاق الرمل ،واستفاق الماء – .476

3- نقر الدف بثلاثة أصابع بفيض من العذوبة والسحر يمسان شغاف القلب – ص.476

4- نقر طويس الدف فهرعت المدينة دامية القلب – ص 477.

5- نقر طويس دفه فجاء صوته نديا بعيداً، قريباً، من ظاهر دمشق عبر بواباتها السبع وقصرها الاخضر – ص .477

6- نقر طويس بدفه مائة مرة عند خباء خولة بأصابعه الثلاثة، فهرعت المدن نحو بعضها، وفارت دماء الأزد، واقتتلت مضر وقيس، وسالت دماء دمشق الى البصرة والكوفة، وعصفت منجنيقات الخلافة بمساجد ومعابد الحجاز ومسلات بابل الحجرية – ص 497.

يعمل جنداري منذ السطور الاولى للقصة، على التركيز على عملية النقر وتداعياتها، بموازية واسعة، عملية لا تستطيع تجاوز الدم – القتل، منذ ان وجد الإنسان على الارض، ومنذ نشوء اول دولة اسلامية، نهضت مدن الرمل / والماء / والدم بعد يثرب / والبصرة / والكوفة / ودمشق، مدن لها دلالات مجازية، وبما ان اللغة مجازية فهي تعطي معنى غير المعنى الحرفي للكلمة، مع العلم ان الاستعارة تعدّ أكثر المجازات اهمية . فهي تتعامل مع شيء بصفته شيئاً أخر . وبذا تكون الاستعارة صيغة لطريقة أساسية في المعرفة، وعليه عدّت الاستعارة المعرفية أساسية للغة والخيال، ورغم كل ذلك، تستند قوتها الأدبية الى تناقض معناها وتنافره . ان الاستعارة تقوم باكتشاف الحقيقة وليس توضيحها فحسب . وللمقارنة الاستعارية وظيفة بنائية، هي كونها أداة خلق . وهنا

يتشكل لدينا سؤال : ما هو المقصود بهذه المدن ؟ الرمل – الماء – الدم . فالرمل / صحراء – دفن، طمر. الدم / موت – قتل . الماء / نهر – حياة . " هدأ الفرات ..يا عيني، وتسربل برغوة بيضاء وزبد أصفر، وانهمر ماؤه في صحراء يثرب، فاختلط الماء بالرمل والدم بالرمل – ص 475" .

وعندما يحاول القارىء دمج الصورة التاريخية لطويس مع الصورة التخييلية له، تصبح لديه صورة مغايرة للصورتين السابقتين تماما، صورة ذات ابعاد ثلاثية، وهذا ما يجعل ان تتحول هذه الصورة الى ايقونة اسطورية . عليه، لا يمكننا التساؤل بخصوص الصور وحدها . ذلك أن ثمة ثلاثة أبعاد للصور أو ثلاثة مستويات لها : تاريخي، تخييلي، نصي . أخيراً، فإن النص يكتب من اجل أن يؤثر في القراء .

والنقر هنا ارتبط بحدوث عدة امور، ففي النقرة الاولى " نهضت " مدن الرمل والماء والدم، وفي النقرة الثانية " استفاقت " مدن الدم والرمل والماء، وما بين النهوض والاستفاقة تبدلت الاحالات وتغيرت مواضعها، النهوض : الرمل – الماء – الدم / الاستفاقة : الدم – الرمل – الماء , ورغم فيض وعذوبة انغام الدف على اصابع طويس وسحر صوته الخلاب، الا أن المدن العربية الاسلامية غرقت بالدماء منذ سقيفة بني سعد نتيجة الاقتتال على الخلافة، لدرجة أن بيت الله الحرام يضرب بالمنجنيق مرتين، في سنة 64هـ عندما تولى يزيد بن معاوية الخلافة , فقام

عامله الحصين بن نمير بعد أن رفض عبدالله بن الزبير منح يزيد الولاء والطاعة بهدم الكعبة بالمنجنيق، وكذلك ضربت مرة ثانية سنة 73هـ بالمنجنيق في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، حينما كلف الحجاج بن يوسف الثقفي للقضاء على ابن الزبير، فقام الحجاج بنصب المنجنيق على جبل أبي قبيس ثم رمى الكعبة . لينهض بعد ذلك عصر الحكواتية " المدشن بالدم والمقاصل / أوله مقصلة في يثرب، وآخره مقصلة في دمشق – ص 479"، بحيث كان ابن شريبة تحت دوي المنجنيقات يغطس القلم في دواة الحبر ليكتب : " المدن تسحق، مدينة اثر مدينة، والمقاصل تسافر الى المدن، وطويس يظهر في هذه المدينة وفي تلك يحمل على راحلته دفاً وفأساً ملطخة بالدم / الدف للكلام والفأس للصيت – ص 480" .

امتاز نص "عصر المدن" بالاعتماد على الكثير من احداث تاريخ الدولة الاموية وخلفائها، مع تبين اساليب موتهم وطرائقه وبالذات حز الرأس، وفي تعاملهم مع الظروف التي تواجههم، ومن الامور التي نعثر عليها في نص "عصر المدن" بركة الخمر التي صنعها الخليفة الوليد بن يزيد وكان اذا طرب القى بنفسه فيها وشرب منها حتى يتبين النقص في اطرافها "امتلأت البحيرة بالخمر، وتسرب الفائض منه الى حجرات القصر الاخضر، وامتلأت القلوب بالدم بدل الطرب وفسد الدم/ استنهضت النفوس آثامها فأحطوا به/ الملك الغاطس بالبحيرة ادرك ما يحيط به، وتطلع حواليه فلم يجد من ينصره، والموت اقرب اليه من أقرب الأقوياء/ سحب جسده

من البحيرة واغتسل بماء دمشق المغشوش بالخمر، ودخل داره وفتح مصحفاً منقوعاً بالدم، ضربوه بالسيف، ثم بالفأس قطعوا رأسه– ص479" . بينما مشهد قتله كما ذكر في كتب التاريخ فكان انهم حزوا راسه وقدم بالرأس على يزيد، وكانوا قد قطعوا كفه، فبعثوا بها الى يزيد قبل الرأس فطيف به في دمشق ثم نصب. وهذا يؤكد لنا إن "الماضي يوجد حقيقةً، ولكن بإمكاننا "معرفة" ذلك الماضي في الوقت الراهن فقط من خلال نصوصه، وهنا تكمن صلته بالأدبي . وإن كان على نحو ساخر وإشكالي يعترف بأن التاريخ ليس السجل الشفاف لأية " حقيقة " مؤكدة "6 .

ويستمر نهر الدم العربي متدفقاً، ويزداد جريانه قوة وعنف، في تقديم رؤوس الصدّيقين والأنبياء على طشت من نحاس " أو طبق من مرمر يحمل رأس يحي، ورأس الزير، ورأس ابن الزبير، ورأس حمزة الخارجي وابراهيم الأشتر – ص 489" . هنا، يجب أن ينظر إلى المعنى الكلي على انه أثر ناتج من العلاقات التي تربط جميع العناصر. والمتلقي هنا يعمل على محاولة فك شفرات النص حتى يستطيع قراءة النص ككل متكامل والغوص في الخطاب الجمالي / الدلالي لذلك العمل، بغية استنطاق النص واستخراج مضامينه من خلال تتبعه للرمز والوصول إلى دلالاته بدراسة تركيب النص القرائي / البصري، ودراسة العناصر ضمن حدود العلاقة القائمة فيما بينها، أي دراسة هذه العناصر، وكشف أنساق العلاقات بينهما، ورؤية العنصر في سياق النص، يمكن أن

يصل إلى ما يحكم هذه العلاقات .ان التناص " كما عَرّفَه بارت وريفاتير لاحقاً، يستبدل علاقة المؤلف – النص بالعلاقة بين القارىء – النص، أي علاقة تموضع المعنى النصي داخل تاريخ خطاب النص ذاته . لم يعد بالإمكان اعتبار العمل الأدبي أصلياً، ولو كان الأمر كذلك، لما كان له معنى بالنسبة لقارئه . إن أي نص يستمد معناه ودلالته بوصفه جزءاً من خطابات سابقة "7. عليه تصبح نصوص جنداري في هذا الاشتغال مؤسسة لنفسها حقلاً دلالياً خاصاً حسب تعبير يمنى العيد .

والمفارقة الجميلة في هذا النص، ان القاص قد قام بجمع اثنين من كتّاب السيرة هما:

*وهب بن منبّه "34هـ- 114هـ" هو تابعي جليل، له معرفة بكتب الاوائل واخباري قصصي يُعد اقدم من كتب في الاسلام .

* ابن هشام هو عبد الملك بن هشام بن ايوب الحميري، كاتب سير ومؤرخ بصري، كما كان عالماً بالأنساب واللغة واخبار.

"الفأس في راحلة طويس/ والدف في راحلة ابن هشام، والمقاصل عند بوابات يثرب ودمشق والكوفة والبصرة / يعيدان كتابة مسودات تاريخ المدن : المدن الوخمة، والمدن العارية، والمدن المنكبة على الأنهر والبحار، والمدن المتصدعة الجدران – ص 482".

المقصلة/ الدم – الحرب – القتل، تعيد كتابة تاريخ المدن العربية المشيدة من الرمل والدم :الوخمة– العارية– المنكبة– المتصدعة .

## الهوامش والاحالات

1-ليندا هتشيون– الميتا رواية التاريخية: التناص والمحاكاة الساخرة وخطابات التاريخ، ترجمة : السيد امام، مجلة فصول، المجلد 25 / 2 العدد 98 شتاء 2017م، ص 149 .

2- علي حسن الفواز– استعادة محمود جنداري: الكتابة الضد وظاهراتية الوعي، جريدة القدس العربي اللندنية العدد 7571 في 23 / اكتوبر / 2013م .

3- محمود جنداري– الاعمال الكاملة، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2018م. جميع الاقتباسات التي في الدراسة مأخوذة من كتاب الاعمال الكاملة، لذا سوف اشير الى رقم الصفحة فقط .

4- بول ريكور– الزمان والسرد: الزمان المروي، ج3، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، 2006م، ص.149

5- هايدن وايت– محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة: د نايف الياسين، مراجعة: د فتحي المسكيني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة/ البحرين، 2017م، .364

6- ليندا هتشيون – الميتا رواية التأريخية، ص .153

7- م , ن، ص 151 .

*نشرت في ملحق اوروك الأدبي الجريدة المركزية لوزارة الثقافة والآثار والسياحة العدد 97 الثلاثاء 4 كانون الثاني 2024م .

# الرمزية – التاريخية السحرية
# في تمثيل الواقع

تكثر المتناصات الواقعية على وجه الخصوص في هذا النص المسمى " وليمة الدم " 1، فمنذ البداية يحيلنا العنوان الى خارج اللغة، واحياناً فإن هذه التضمينات التناصية الابستمولوجية تكون أكثر وضوحاً، مما تجعلنا القيام في تأملها بعمق، لقد طمس القاص الخط الفاصل بين التاريخ والواقع والأدب في المتخيل السردي، وهذا اعطاه الحرية الكاملة في التحرك داخل النص بكل سهولة، مع الاستفادة منهم .

هنا، نص "وليمة الدم" أكثر تميزاً واعلاناً وافصاحاً، وهو تعبير عن المعاناة/ السجن، والألم/ الظلم، والغضب/ تجاه الحاكم، واليأس/ من الشعب، دون افتعال في لحظة حقيقية، من بقية نصوص المجموعة التي صدرت مرتين، فالمرة الاولى صدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد عام 1994م تحت عنوان "عصر المدن"، احتوت على خمسة نصوص فقط، التي هي: مصاطب الآلهة (مجلة الاقلام العدد6 في يونيو 1988م)– زو العصفور الصاعقة (مجلة الاقلام العدد 11- 12في 1988م)– القلعة (جريدة القادسية 28 / 9 / 1987م ) – العصور الأخيرة – عصر المدن . بعد ان قام الرقيب بحذف ثلاثة نصوص التي هي : اصطياد

الشمس ليلة خسوف القمر – وليمة الدم – امواج كالجبال، ولكن بعد وفاته، أعادت " دار ازمنة " عام 1996م في الاردن نشر المجموعة بعد ان اضافت اليها النصوص الثلاثة المحذوفة، حملت عنوان " مصاطب الآلهة " عنوانها الاصلي .

لقد كتب جنداري نص " وليمة الدم "، بعد ان اعتقل وعذب بتهمة التآمر على قلب نظام الحكم في العراق، فحُكم عليه مدة عشرين عاماً، لكنه لم يبقى في السجن الا سنتين ونصف السنة، نتيجة احتلال الكويت وتعقد امور العراق وتدخل هيئة الامم المتحدة في اطلاق سراح السجناء السياسيين العراقيين، وبعد خروجه من السجن بقى يعاني من تجربة السجن الفظيعة التي تركت آثارها على روحه وعلى جسده الى ان توفي في 14 تموز 1995م، في قرية " جُميّلة " الواقعة على نهر دجلة .

امام هذا التحدي الكبير، اصبح القاص يفعل إي شيء ضروري لحماية ذاته من هذه الأعمال الفظيعة، لذا التجاء الى العقل المقاوم بدرجة لا تصدق الذي بإمكانه أن يخلق عوالم متخيلة متكاملة، لحمايته من الواقع غير الطبيعي، غير المنطقي، لأنه كلما كان الرعب اقوى واعمق، كلما كان المتخيل اكبر من ناحية أخرى، عليه يمكن ان يكون المتخيل اكثر واقعية مما نتصور بكثير، بمعنى امام هكذا صور تتسم بالوحشية والعنف، يصبح المتخيل فيها لا تحده حدود، ولا تقيده قيود . فالمتخيل يتفاعل مع الرمزي والواقعي في علاقة جدلية، لذا لا يحصل المتخيل على

فاعليته الا اذا التحق بالرمزي لأن البنية الرمزية تفصل المتخيل عن الواقع . وكذلك أن هناك تضامناً بين الرمزي والتأويل، فالمعنى المضمر أو المخفي ينبغي البحث عنه، والتأويل هو الذي يقوم بهذه المهمة المُهْمة، اذ من الضروري مبدئياً أن " يشير النص ذاته الى طبيعته الرمزية، أي أن ينطوي على مجموع من السمات المؤكدة التي يمكن تحديدها والإمساك بها، سمات يحملنا النص من خلالها على القيام بتلك القراءة الخاصة التي هي التأويل "2. وهذه القراءة التأويلية تسعى الى استعادة القيم الثقافية – المعرفية التي شكلت النص الأدبي .

يقول محمود جنداري في أحدى مقالاته المنشورة في مجلة الاقلام عام 1970م، وذلك دلالة على ارتباطه بواقعه بقوة في خلق وعيه، يقول : ان الارتباط بالواقع . ارتباط الفنان بالواقع – هو الوعي بالمشاركة في عملية خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار باعتبار ان هذا الوعي، ارقى اشكال الحرية كما يقول غارودي "3. وهذه الرؤية تلتقي مع رؤية توماس مان المواربة والواقعة تحت الظلال الكثيفة عندما يشير بان الكاتب الساخر يقف في نقطة خارج الحياة، ويستطيع منها أن يتأمل الحياة 4، وهذه النقطة خارج الحياة هي في نفس الوقت نقطة التقاء الذات بذاتها، وهي نقطة نقد الذات ونقد العالم بكل اشكاله ومسمياته . وهذا الوعي يدفع بهذا الإنسان الخلاق بان يدافع عن الإنسان الأخر : المقموع – الضائع – المهزوم – اليأس، الإنسان المتلبس

بالخوف والمطوق بالرهبة، كما هو حال السارد في النص، ليكون تؤام اسامي للخوف في جميع صفحات النص، فالطغاة يروجون للخوف بوصفه الحقيقة الكبرى المهيمنة داخل المواطن . على اعتبار الخوف جزء من سلطتهم " يا سيد الحزن لا تلمني إذا ما لامست بطني طينك اللزج واحتويت الخوف حتى صار لي صديقاً / فكيف وأنت بداخلي تتبدد قطرة قطرة، وأعيد تكوينك قطرة قطرة ؟ / يا حيّ هاك يديّ، واستل من رؤوس الأصابع خيوط الخوف / لا تشفق عليّ / أسحبها حتى وإن خرجت معها الأظافر / أنت لا تعرف ما الخوف / وأنا أراه لحظة بلحظة / - ص 599" .

ومنذ البداية يخبرنا السارد، بأن هنالك وليمة ستقام، والتي اطلق عليها " وليمة الدم "ولكن لمن ؟ " وليمة للآلهة والملوك والحكام والسيدات العظيمات / للآلهة التي لا تحاكم الإ بالعصا / للآلهات اللواتي يفتحن متى شئن فروجاً واسعة في أي مكان من أجسادهن الثلجية – ص 599 " .

إن الوليمة بدأت، وكان المشرف عليها الحكام القتلة عبر العصور، أي منذ أن تعلم الإنسان القتل، منذ أن تلطخت يدي قابيل بدماء اخيه، يصور محمود جنداري ذلك بقصدية فنية عالية مازجاً تاريخ الإنسان المغرق بالدم، وبالذات يرصد نزيف الدم الذي يجري في العراق، والاكثر من ذلك عمل على تداخل الاحداث التاريخية مع بعضها البعض، ليرسم بها صور مخيفة فضيعة لما حصل ويحصل وسيحصل، انها لعنة الدم، لعنة الموت،

ورغم كل ذلك يريد السارد أن يعيش حتى يشهد نهاية الوليمة، الى حد أنه يسأل الوطن، هل يعمد ارواح الموتى بدم الأطفال أو بدم الكلمات ؟ " مدنك الجميلة المقدسة تنوح نواحاً يمس وجه الله وتبكي بدموع من دم وتنهار / مدينة اثر مدينة / وأسوارك العالية، تتداعى سوراً إثر سور، وأحجار حدودك تتهشم تحت سنابك الخيل حجراً إثر حجر / مدينتك زربيار التي جعلت لها ثلاثمائة باب وثلاثمائة منارة تنتحب / مدينتك بابل / التي جعلت لها مائة باب وعشرة معابد وإحدى عشرة مسلة من حجر الجرانيت / مدنك هذه بدأت تفرغ أبناؤها يهجرونها فراراً من : الحرائق والجوع والكيمياء والفسفور متجهين الى قمم الجبال أو أعماق الأنهار – ص 606 " . أي الجبال / الأهوار . ثم يعرج على مجزرة كاورباغي التي حدثت في 12 تموز 1946م، عندما قامت قوات الشرطة بأطلاق النار على مجموعة من عمال شركة نفط كركوك المضربين عن العمل للمطالبة بحقوقهم والذين كانوا متجمعين في حديقة " كاورباغي " في كركوك . وعلى جمهورية مهاباد التي تأسست عام 1946م بقيادة الزعيم الكردي قاض محمد في مدينة مهاباد الايرانية، واجهضت في نفس العام واعدم القاضي محمد . هنا، يلتفت السارد ليسأل الحاكم " هل تريد أن نغادر الوليمة قبل أن ترى النهاية؟ - ص 620 " . وهو الذي يريد ان يشاهد نهاية الوليمة . ولكن تبقى وليمة السلطة مستمرة لا نهاية لها .

وليس ذلك فحسب، بل يعمل القاص على دفع المتلقي دفعاً، لكي يتسأل، من هو الحيّ الذي يقصده ؟ وحتى السارد يشترك مع القاص في الأجابة، إجابة على شكل اسئلة متداخلة، مبهمة، مظللة :

*يا حيّ وأهلك أهلي خائفون / والخائفون ينجذبون لبعضهم، طوائف وقبائل يجمعها الخوف ويفرقها في آن / لكن يا حيّ ألا ترى معي أن ثمة فرساناً يهرولون رعباً أو شجاعة من ( توججول ) الى ( طاسلوجه ) ؟ - ص 600.

*والفروج، أعذرني يا حيّ، الفروج اختلطت في ظلماتها دفقات المني والدم – ص 601.

*ما أنت ياحيّ / حلم أم كابوس، مقبرة أم غابة / فرج أم قنينة حبر ؟ / سأسميك أبي وأدعوك الى الوليمة – ص 601 .

* أنا وأنت واحد / يجب أن اردد هذا يومياً . ميت بحي وحي بميت / أنت الحي وأنا الميت فهلاً أعطيتني حبل الكلام – ص 601 .

* لماذا يا حيّ، وكيف خلقت هذه السيدة التي تتجه الآن صوب الساحة – ص 603.

* من أين يأتي الكلام يا حيّ وأنت دخلت بي عصر الرصاصة وغادرت عصر الكلمة / لا تقل أن الكلمة الحق اختفت / موجودة / لكن أين الكلام ؟ - ص 604 .

* أنا أتسقط أخبارك يا حيّ فلا أجد سوى القتل في حفيف الرياح وفوران الماء والدم – ص 609 .

* ولكن يا حيّ متى تكتمل الشهوة / متى يفور تنور الله . / أليس بعد أن يختلط الدم بالمني / ص 613.

هل عرفت ايها المتلقي من هو الحيّ بعد قرأتك لهذه المقتطفات الدلالية ؟ حسنا .. لنقرأ جملة مهمة للسارد تضعنا امام مواجهة الحيّ، من خلال " الخوف " واقترانه به الذي هو الحيّ:

"ماذا أفعل لخوف قد استوطن فيّ يا " وطن " الخوف / ص 612 " .

ابداً، لا يستطيع القارىء الوصول لمعنى كلمة " الحيّ"، من خلال هذه المقتطفات العديدة للمقصود به لأن المعنى الحرفي شيء والمعنى المجازي شيئاً آخر في الكتابة السردية الحديثة، اكان المقصود به : الله – الوطن – الشعب – المنقذ – الذات الكاتبة، تشعبت التأويلات وتعددت واختلفت، لذا فأن المعنى يبنى بصفة أولية من خلال العلاقات اللفظية، لكن من المؤكد بقى الحيّ في النص رابضاً ما بين الرصاصة والكلمة، ما بين الرصاصة / القاتل و الكلمة / الكاتب، ومن واجب الكاتب المثقف نشر المعلومة التي تجري في البلد " أقول لهم : أبدؤوا عملكم الآن : اكتبوا تاريخ هذا الطين وأبدؤوا من حيث شئتم /أليس هذا ما ينبغي عمله يا حيّ ؟ .. السنا مثقفين ؟!. – ص 613 " . لهذا يبقى السارد الى السطور الأخيرة يبحث ويطلب من المثقف الكاتب، كتابة الحقيقة بلا خوف

وبلا تملق ومداهنة " يا إله الكتابة .. يا إله الكتابة أخرج الينا / انتشل نفسك من هذا الوحل / يا آلهة النار أطلقوا إله الكتابة - ص 626 " . وهنا إله الكتابة هو الكاتب – المثقف الذي يجب ان ينأى بنفسه عن هذه الماكنة الاعلامية المودلجة المضللة، وفضح وادانة اولئك الذين كتبوا في مدح وتمجيد حروب الطاغية طمعاً في المغانم والمكاسب المادية .

ويكفي ان نشير الى بعض الاقوال السومرية التي قيلت بحق الكتابة والكاتب مثل " الكتبة المتفوقون مضيئون كالشمس "، وفي الاسطورة السومرية نظّم إله الحكمة انكي العالم بعد الخليقة واعطى كل إله دوراً في النظام العالمي، وسميت نيسابا كابنة الآلهة فقط، وعد مصدر الكتابة الهياً، ونابو كان رب الحكمة والكتابة، والآلهة كشتن اخت الإله دموزي اعتبرت من آلهة الكتابة، فان الكتابة لدي السومريين مقدسة جدا وتعتبر مهنة رفيعة جدا .

ومن خلال قرأتنا لنصوص " مصاطب الآلهة " نرى ان الوعي السردي لدي جنداري يضعه في " سياق ان يكون هو ( أنا ) السارد، أو الحاكي، أو المؤول، أو ( هو ) صاحب الاعتراف، لأن هذا الاعتراف سيكون تطهيرياً من جانب، وتبريرياً من جانب أخر للتعرف على زمن السرد، وعلى هوية المكان المتخيل "5 . وهنا، الكتابة السردية التي هي ما وراء القص، ذاتية الانعكاس، تتمثل في وجود تخيل فوق التخيل الأصلي مرتبطة في الوعي السردي بشكل متين

وقوي، رغم استقلالية كلا منهما في سياق الخطاب السردي؛ لذا ينبغي إن " تكون افعال الوعي، كما جادل سارتر في الوجود والعدم (1956م) واعية بذاتها، بحيث يتوجب على الوعي، حتى عندما يركز على شيء آخر – عند الكتابة على سبيل المثال – أن يظل على معرفة بنفسه على حواف الوعي والا لن تتمكن الذات من الاستمرار في الكتابة "6 .

وتركز ما بعد الحداثة هنا على مسألة الوعي، يعني أن يطرح التمثيل نفسه بشكل واع باعتباره صورة من الصور المتعددة للواقع، وليس صورة كلية له، " ليست القضية أن التمثيل يسيطر الآن على المرجع أو يلغيه، بل إنه الآن يعي وجوده كتمثيل – أي كمفّسر (وفعليا كخالق) لمرجعه "7. وهذا ما حققه جنداري، عندما قام بوصف واقعة اخذهم من اقبية المخابرات العامة الى محكمة الثورة عام 1990م، والذي كان عددهم سبعة وعشرون رجلاً، في نص " وليمة الدم "، حيث تم الحكم على سبعة عشر واحد بالإعدام والعشرة الباقية بالمؤبد، يقول : " من اين يأتي الكلام يا حيّ وأنت دخلت بي عصر الرصاصة وغادرت عصر الكلمة / لا تقل أن الكلمة الحق اختفت / موجودة / لكن أين الكلام ؟ ومن أين يأتي ؟/ تراصف معي وتعال لنتطلع من كوة واحدة / لترى كيف ينبعث الموت من هذه المائة شيء / كيف تتبدد الرهبة ويفيض الإحساس بالخوف اللذان يتوفران فيك بكميات كبيرة / الخوف والرهبة اللذان ( شعرنا بهما بشكل حقيقي ونحن في الطريق الى

المحكمة في تلك السيارات المغلقة/ تحف بها سيارات أخرى، مصفحة ودبابات وطائرات مروحية/ سبعة وعشرون رجلاً لا يعرف أحدنا الآخر/ لكننا نعرف أننا نساق الى المحكمة– ص604".

يطلق على الكتابة التخييلية للقصة مصطلح الميتا قص وهي التي " تلفت الانتباه بطريقة واعية بذاتها وانتظامية لوضعيتها بوصفها نتاجاً صنعياً بهدف طرح الأسئلة حول العلاقة بين المتخيل والواقع .ومن خلال تقديم نقد لطرائقها في البناء، تفحص هذه الكتابات ليس فقط البنى الأساسية للمتخيل السردي، ولكنها تستكشف التخييل المحتمل للعالم خارج التخييلي الأدبي "8 . وهذا يؤدي بالمتلقي الى اكتشاف أن عالمنا الواقعي لا يمكن ان يكون العالم الواقعي لنص القصة أبداً .

وقد كان جنداري يؤكد على أن يقوم القارىء بمسك الخيط السري " الذي يشبه الحبل السري الذي يغذي الجنين " الذي يجمع كل عناصر النص، واطلق عليه " جمرة النص " . فجمرة النص التي تعمل في ذات الوقت على محاولة إعادة تشكيل الأشياء من خلال وجهة نظره المتبلورة في داخل ذاته اصلاً، في عالم يتسيده القاص المغامر لإنتاج رؤية تمثله هو وحده . وتعمل في الانتقال من تمثيل الواقع الى تمثيل السرد، وطرح كليهما أي التمثيل والسرد كعناصر إشكالية في بنية النص / القصة . " لقد خدعتني وأنا ميّت فلن تخدعني وأنا حي في " أبي غريب " / وأنا معصوب العينين مصدقاً زعمك أن للذئب توبة / التوبة في موته /

لقد انقضى العمر سريعاً يا أحلام / كان قمرك بدراً كما أخبرتني / كانت لفة القطن الملوثة بالدم قد سدت فوهة البالوعة في العربة / ونحن في عربة القطار النازل من الموصل / كنت سعيداً في تلك الليلة / لست سعيداً وأنا أنفصل عنك / ولكني أريد أن أعيش حتى أشهد نهاية الوليمة / أريد أن أسمع آخر قصيدة لابن يوسف - ص 608 "، فهذه القطعة السردية تشبه اللقطة السينمائية التي تجمع كذا صورة في لقطة واحدة فقط، ولكل صورة مخاطب مختلف :

1-هو سجين في سجن أبو غريب ببغداد .

2- عندما كانوا يحققون معه في شعبة المخابرات كانوا يعصبون عيونه حتى لا يعرف من الذي يحقق معه .

3- لا توبة للطغاة .

4- حبيبته احلام والدم الذي يجتاح كل شيء .

5- يريد أن يعيش لكي يرى نهاية القتل وطوفان الدم ونهاية الطاغية .

6- ويريد أن يسمع آخر قصيدة للشاعر سعدي يوسف .

ولكنه يبقى "يراهن" على الكلمة الحرة، والمحبة، واحترام الرأي الآخر، والتوقف عن الايغال في سفك الدم، والتوقف عن استخدام الأسلحة مع الآخر، وهو يعرف أن الكلمة / الحرف اقوى واكثر فاعلية من الرصاصة / الموت، وهنا يقترن السارد بعمق مع الحيّ في الايمان والتوجه بأن الإنسان – الكلمة هو الحق، فيكون "

نحن " مقابل " هم "، نحن – الاخيار، وهم – الاشرار . " أنت تعرف يا حيّ أن الكلام يضرب في العمق / وهم يعرفون ذلك / وأنا وأنت نراهن على الكلمة ونقول إنها تضرب في العمق وتثبت في الطين / هم يعرفون أن القنبلة تنفجر بدلاً من الكلمة / وبدلاً من القمر الكبير الذي يسكن وسط العالم ؟ انفتحت سماوات الدم تساقط على مدنك المقدّسة، أرابخا، ولكش، وبابل منذ أربع قرن .. يا حيّ ... ياه – ص 606 " .

## الهوامش والاحالات

1- محمود جنداري – الاعمال الكاملة، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2018م .

جميع الاقتباسات التي في الدراسة مستلة من كتاب الاعمال الكاملة، لذا سوف اشير الى رقم الصفحة فقط .

2-تزفيتان تودوروف – الرمزية والتأويل، ترجمة وتقديم : د اسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2017م، ص 44 .

3-محمود جنداري – الوجه الواحد في خطوات المسافر نحو الموت، مجلة الاقلام العدد المزدوج 11-12 / 1970م، بغداد – العراق .

4- فيلهلم امريش – الفن القصصي في القرن العشرين ومغزاه التاريخي، مجلة فكر وفن العدد (23) 1 / يناير / 1974م . كولونيا / المانيا .

5- علي حسن الفواز – استعادة محمود جنداري : الكتابة الضد وظاهراتية الوعي، جريدة القدس العربي ،العدد 7571 في 23/ اكتوبر / 2013م .

6- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الواعي بذاته : النظرية والممارسة، ترجمة : السيد امام، دار شهريار، البصرة / العراق، 2018م، ص 38 .

7- ليندا هتشيون – سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة : د حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت / لبنان، 2009م، ص 14.
8- باتريشيا وُوه – الميتافكشن ، ص 8 .
نشرت الدراسة النقدية " الرمزية – التاريخية السحرية في تمثيل الواقع " قراءة في نص " وليمة الدم " لمحمود جنداري في ملحق " أوروك الأدبي " الجريدة المركزية لوزارة الثقافة والسياحة والآثار، العدد "103 " الثلاثاء 16 نيسان 2024م .

# العصور الاخيرة
# بين المحابر المترعة والسراويل الشفافة

هل استطاع محمود جنداري أن ينفذ الى الحاضر من خلال التاريخ والاسطورة والميتا خرافة؟ سؤال يبرز لقارىء نصوص " مصاطب الآلهة "، أو بالأصح يظهر عند قراءة كل نص فيها، لأن النصوص جميعها تنطلق من رؤية واحدة مما يجعلها متداخلة متشابكة فيما بينها، وهذا يؤدي بنا أن نتسأل هل التاريخ قام بتمثيل الحاضر ؟ وكيف ذلك؟ ولقد اعتبر ليونارد دايفيس أن مسألة التمثيل القصصي تحولت الى إشكالية، فيقول في ذلك " فقد عملت القصة، باعتبارها الشكل الأدبي القويّ والواسع الانتشار والمهيمن ،على تعتيم التمييز، وبطريقة غير مسبوقة، بين الوهم والواقع، وبين الحقيقة والخرافة، وبين الرمز وما يُمثّل "1 . ولهذا لا يمكننا ان نتجاوز التمثيل، رغم انه يقدم صورة مشابهة لما يمثل، بل صورة بديلة عنه. وهذا يؤكد بان هناك فرق بين الواقع وما يمثله، وإن القصة عمل رمزي اجتماعي سياسي، تعمل بوصفها " تأكيداً على رباط الاتصالات بين القاصّ والمتلقي في سياق تاريخي، واجتماعي ،وسياسي، وأيضاً، نصّي متبادل "2. بمعنى أن هذا الشكل من القص يتحقق عندما يصبح القاص باستطاعته النفاذ الى جوهر الواقع واحداثه وتفاعلاته وعلى " محاكاة هذا

الواقع أو تمثيله. عندئذ يقف القاص بقصته على مقربة من الواقع، بحيث تتولد عند القارىء مباشرة عملية التبادل الإدراكي، تارة من داخل النص الى خارجه، وتارة أخرى من خارج النص الى داخله "3.

إن جنداري هنا يضع لسرده قوانين جديدة، مبتكرة، مغايرة تماماً لما قبلها، لم يسبقه لها احد، ولكنها متلائمة مع ما يريد ان يصبو اليه القاص، أو ما يريد أن يقوله، لذا يضفي هذا السرد على الواقع قيمة رمزية دلالية، تجعل منه واقعاً خيالياً سحرياً، يتهشم فيه الزمان والمكان، ويعلن كسر الترتيب السردي، وتجاوز العقدة التقليدية، وانفتاح الدلالات الموسوعية عن اهمية الخطاب الذي يصنعه جنداري وهذا في نفس الوقت يعطي القارىء رؤية مغايرة لعالمه الواقعي .

وهذا ما ذكرناه يكون قريب جداً، من تعريف القص الحداثي، الذي جاء في كتاب " الحداثة " : " التحليل والتأمل، والهروب والخيال، واطلاق العنان للأحلام، وهو قص يصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت "4.

وفي هذا القول الذي ذهبنا اليه، يتفق محمود جنداري تماماً معه، عندما يقول عن عملية قراءة نص " العصور الاخيرة " بالذات لزميله السجين كفاح الالوسي " لابد من التريث والتأني في القراءة، وعلى القارىء ان يكون ذكياً ويعي من البداية أنه ازاء نمط جديد من الكتابة القصصية، لذا عليه ان يشغل ويستنفر

مرجعياته الثقافية، لتعينه على رؤية ما خلف السطور "5 . اذا الشفرات والدلالات والعلامات كلها يعثر عليها في المرجعيات الثقافية – المعرفية التي يمتلكها قارىء النص، بمعنى إن قارىء نصوص جنداري الذي لا يمتلك خلفية ثقافية تاريخية وابستمولوجية لا يمكن ان يخرج من هذه النصوص بأية نتيجة تذكر، ولا يستطيع اختراق قشرة الفهم، ولا معرفة قصدية القاص، ولا تتحقق له رؤية ما خلف الكلمات . لأن نصوص " مصاطب الآلهة " تتميز بطرح الكثير من الافكار والرؤى، من خلال الانتقالات السردية الكثيرة المحسوبة للقاص، وان هذه الانتقالات المقصودة تستفز وتستنفر إمكانيات القراء، وإمكانيات النصّ .

يفتتح نص " العصور الأخيرة "* بفعل الامر "علمني "، موجهه الى المخاطب المجهول، من قبل السارد المجهول، ولعل البعض يتسأل، لماذا استخدم القاص فعل الامر وليس فعل آخر ؟، وهل في تكرار الكلمة " علمني " تجري عملية الانتقال بين الازمنة من حيث الزمان والمكان والحدث والاشخاص:

1-" الآن علمني كيف يقام الاعتراف، وسأعترف لك وحدك . سأعترف أنني سئمت النوم، ونبذت المكوث في تجاويف الحقب التي تجري خلف بعضها مثل دلاء النواعير / الآن، أزفت الساعة لأغادر قرون الصمت وحيدا – ص 498 " .

2- علّمني أن العقل مثل الضوء لا يلتم في شباك الصيد المشرعة عند مصبات المياة، والمرمية منذ ثلاثين قرناً لا تعكس الا افخاذ وبزات عسكرية وخوذ من حجر / ص 506 ".

3- علمني كيف اقرأ في خيوط الشمس اسمي وأسم أرابخا/ أرني كيف فكر النحات ( سن – موت ) بأن المسمار اقوى من المرمر؟ ص 506" .

4 - علمني من اين تأتي هذه الأصوات ؟/ من البحر ؟ / لا/ من نينوى ؟ / نعم / علمني كيف يزوغ الجائع عن السوط من السماء / أرني ما شكل الظلام الذي استتر به جياع العمارنة وهم يتسللون الى النوبة ويستولون عليها ؟ / علّمني كيف كانت أمبابة خالية موحشة لما بلغوها عند الفجر ؟ / علمني كيف تستطيع الليالي وانت بعيد أن تلحق ببعضها / ليل يعقبه ليل / من الملكة شجرة الدر والملك الصالح نجم الدين وتوران شاه حتى أحمد عرابي / من الواح الحجر الى الذاكرة ؟ / هيهات / ص 508 " .

5- اصوات الغلمان أثارت شكوك الجاحظ / علمني يا مولاي لأخصي هذا الأعمى / خذ بيدي وامنحني الشجاعة فلن اجد افضل منه / ص 516" .

بعد ان أمر المخاطب ان يعلمه الاعتراف، ولأنه سئم النوم، والمكوث في تجاويف التاريخ، الآن وجب أن يغادر زمن الصمت وحيداً، ليعلن عن زمن البوح والجهر بما يحصل، وذلك بالكلام وحده الذي اعتبره بمثابة اقتحام حصونهم، ولكن الناس

كانوا " صامتين ينوسون كما ينوس النمل / جعلتني أراهم وكأنهم اشتعال التراب، أو مثل الفيض القاري الزاحف نحو آماد بعيدة – ص 498" . الفعل نَاسَ يُنوس . يأتي بمعاني عديدة، نَاسَ الغصن : تحرك، نَّاسَ لعابه : سال، اضطرب، نَاسَ الجُمِاَلَ : ساقَهَا . والناس راضية بما يفعل بها، يساقون تحت سلطة غاشمة مفرطة في القسوة، هؤلاء الناس " عارية من الداخل، عارية من الخارج / ارواحها ملجومة بالحنين الى الشمس، وأجسادها مكشوطة بالسياط / ومجعدة بالجوع / لا خارج لها ولا داخل لا فرق لديها بين الحياة والموت، / فعلّمني إنني بين كائنات بشرية كيف ؟ طبعاً فلولا تلك الوجوه الشبيهة بوجوه البشر، ولولا الأسماء الطويلة والعيون الزائغة المسكونة بالفزع، لحسبتهم مجرد أفراد مثلما الأرضة والنمل أفراد / قلت لي انك ستفتح أمامهم مفازات جديدة ليسيروا باتجاهها صباحاً ومساءً / ولكنك لم تفعل / انت تجعلهم ينبعون من الارض والأرصفة والبالوعات / بشر؟ لا ؟ وانا اراهم كذلك من بعيد – ص 499 " . فهذا زمن تحول الإنسان فيه الى أرضة ونملة . ثم بعد عدد صفحات، يعود السارد مكرراً أنه " أزف الوقت للخروج من صمت القرون .. وانفتحت بوابات الأزمنة الآتية، وأضيئت تجاويف الحقب بمشاعل عصر الجواري .. وأفسحت مكاناً للخيزران ولمراجل وماردة وقراطيس وشجاع وقبيحة ووحشية وشغب – ص 512 "، وبهذا التداخل والدمج المتعمد بين الأزمنة الحاضرة والأزمنة الماضية، وبقصدية ساخرة،

للوضع الراهن الذي يمثله بوضع عصر الجواري اللواتي حكمنا، وفيه " يعمل هذا الدمج النصي لصور الماضي التناصية، الذي يعَدّ عنصراً بنيوياً تأسيسياً للمتخيل ما بعد الحداثي بوصفه علامة شكلية للتاريخية – الأدبية و " الدنيوية " على حد سواء . وللوهلة الأولى، سوف يتبين أن ما يميز المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية عن محاكاة القرون الوسطى وعصر النهضة هو الإشارة الساخرة المستمرة للاختلاف في قلب التشابه "6 . وعند عودتنا لأسماء الجواري تتوضح لنا الصورة واسباب المحاكاة الساخرة مع ام الحاكم التي يرمز لها بطرف خفي باستعارة، فالخيزران : هي جارية استقدمت من اليمن . وهي زوجة الخليفة العباسي المهدي ووالدة الخليفة هارون الرشيد، اما ماردة : هي جارية تركية نشأت في الكوفة، ثم انتقلت الى قصر الخليفة هارون الرشيد لتصبح ام المعتصم، الجارية مراجل : هي ام المأمون، فارسية الاصل، كانت من اجتياح جواري الخليفة هارون الرشيد، قراطيس : جارية رومية الاصل وصلت الى قصر الخلافة عن طريق الحرب، وهي ام الواثق . اما الجارية شجاع : فهي ام المتوكل، والجارية قبيحة : ام الخليفة المعتز بالله، وهي جارية رومية، الجارية شغب : زوجة الخليفة المعتضد بالله وام الخليفة المقتدر بالله . ولشبق افتنانهم بجسد المرأة " اقيمت دكات جديدة بالقرميد الاحمر يقف عليها التجار والسماسرة واللوطية ليتطلعوا عن قرب، محاسن الجارية – ص 515" . فالحكام " مغرمون بالجواري وبالدم – ص 515 " .

ونعثر كذلك بين سطور النص على ان اول من اوجد تجارة الغلمان والخصاء هم السومريين، " علّمني كيف نقل السومريون مفاتن التجارة بالغلمان / أرني كيف بدأ الخصاء ؟ / أرني كيف تعلمه المصريون ؟ - ص 516 " . فالغلمان في كل العصور " فتنة "، لدرجة ان بعض الخلفاء العباسيين فضل معاشرة الغلمان على الجواري، أما بالنسبة للخصاء لقد قام حكام الشعوب بتقسيمهم حسب الفعل الذي يقوم به الجاني لكي يعاقب بالخصي، ودرجته الاجتماعية، كما بين القاص للقارىء : " أما الخصاء فإنه محاولة لتوفير الأمن الجنسي للزاني عند المصريين / للسارق عند الاشوريين / لثيران الحراسة عند قرى حمام العليل / للخائن عند البابليين / للفقراء عند عبد الملك بن مروان / للوزراء عند طغرلبك / للعفة عند أبي مبارك الصابي / للحراسة عند المأمون / للأمن في سامراء عند المعتصم / للاغتيال وسمل العيون ودس السم عند المتوكل / - ص 516 " . والمفارقة المثيرة أن الخليفة المتوكل الذي وجههم " أي الخصاء " لسمل عيون الاعداء، قاموا بسمل عيونه، وهكذا ابتدأ عصر المماليك الاتراك والديلم . في اتحاد الغلمان – الجواري الذين علموا انهم يقيمون عصراً جديداً .

الكلمة / الكلام ،قوة، لذا مرة أخرى " طغى اللون الأزرق "، وتمر قوافل الكتابة مصاحبة للقوافل التي تكتب الالواح الرطبة بالمسامير، و يواصلون " الحفر في الواح رطبة محمولة على الخيل كما يشتهون / التاريخ والقصائد – ص 503 "ونرى ان السارد

يتوسل للجلوس للمرة الأخيرة " بين اولئك الوثنيين الفضلاء في الدائرة التاسعة الى جانب جراكوس وابن حزم الأندلسي وعلي بن محمد وسبارتكوس / بين سقراط وابن سينا وابن رشد وافلاطون وارسطو واندريه جيد وتوماس مان وأمراء طليطلة وقرطبة وغرناطة وسرقسطة واشبيلية وناشفين وامير ارابخا – ص 520 "، أمير أرابخا، هو أمير كركوك، هو الذي يطلق عليه المحتشم، وهو في ذات الوقت السارد، والمخاطب، والقاص، كان لديه " صُنّاعاً وكَتبة يغمسون ريشاتهم في محابر مترعة بالحبر / .. لديه علاقات عقائدية وجسدية مع سيدة شقراء بيتها في الجانب الآخر، تقف على مسافة منه / مرتدية سراويل شفافة بلون رغوة البحر تكشف عن شعر أشقر في أسفل البطن – 520 "، وهو يعرف أن الكلمة / الحرف / حياة، أقوى واكثر فاعلية من السيف / الرصاصة / موت . فالبقاء للكلمة المرسومة على جدران الكهوف وعلى جدران المعابد وعلى الجلود وعلى صفحات الكتب الورقية، مادامت محفورة، فهي باقية بقاء الإنسان، رغم رصاصة الموت .

وكلما نقرأ صفحات أكثر، كلما نعثر على تساؤلات أكثر، " ألا يقام عهد إلاّ بالدم ؟ / هل فرغ الرصاص المنطلق ؟ هل ابتدأ القتال ؟ - ص 506" . " انت طرف قوي / ليكن / أنت بدأت القتال وراقبت المواكب مخذولة منكسة الرؤوس / أنت نشرت على الغيم رايات الاقتحام والانتصار فاستطالت طوابير الفارين والمجرمين وعبرت البحر – ص 507 "، حرب وراء حرب، اجتياح أو

اقتحام سواء، لذا فأن لغة نص " العصور الاخيرة " هي " محدثة تماماً بسبب نسبيتها وتهكمها بالطريقة التي نصوغ بها تجاربنا من اجل جعلها نمطاً وشكلا زمنياً ذا معنى . أن رؤيتها أساساً تهكمية، وهدفها التخلص من الصيغ المستعبدة التي تفرضها اللغة على التجربة "7 .

ويبين لنا النص بأن الثورة التي ليس لها جذور عميقة ومتأصلة في المجتمع، تفشل مهما طالت، أو تشبثت بعملية المقاومة، كثورة الزنج بقيادة المسمى علي بن محمد الذي طرح اسمه عدة مرات في النص، وهو رجل ادعى النسب العلوي، هو من اصول فارسية مولود في طهران يطلق عليه علي بن محمد الفارسي . شخصية محيرة، متقلبة، لكنه اتصف بالطموح والذكاء والموهبة، بدأ حياته شاعراً في بلاط الخليفة العباسي في العاصمة الجديدة سامراء لكنه لم يجد مكانه اللائق به، فقد اغوته حياة الخلفاء والقصور الى الطموح السياسي 8 . وهذا مما ادى به الى القيام بثورة ضد الحكم العباسي بين عامي 255- 270 هـ، ادت هذه الثورة الى سيطرته على مدينة البصرة والاحواز واجزاء من مدينة واسط، واقام له عاصمة اسماها المختارة وسط الاهوار:

1-" انخطفت نفوسهم ببريق الهرطقة وتناسخ الارواح وصيحات علي بن محمد وجراكوس / وفصاحة بن طبابا وسراويل هادريان / ويح نفسي لقد خدعني العهد / أباطرة ذكور يتساقط حجر الحكمة من أفواههم، ويتقاطر الدم من سيوفهم –ص 503".

2- "في الليلة الثامنة تعفنت الجثث فأقبلت أسراب الذباب يقودها إله الذباب من البحر والاهوار/ من منارات عاصمة علي بن محمد العائمة على أعناق القصب ورغوة الماء الرمادي / ويح نفسي / أباطرة مخنثون لهم مخيلات من زجاج يجمعون فيها ضوء الشمس ويكشفون بها عورة العالم في بابل وأورشليم – ص 504 " .

ويصور لنا محمود جنداري في لمحة ذكية جدا، عندما يجمع ثلاث شخصيات في آن واحد، في صورة واحدة ' علي بن محمد قائد ثورة الزنج و باتريس لومومبا مناضل كونغولي ذو ميول اشتراكية، اصبح اول رئيس وزراء في تاريخ الكونغو، ولكن عملت بلجيكا والمخابرات المركزية CIA وبالتعاون مع عملائها من حكومة الكونغو بالإطاحة بحكومة باتريس لومومبا التي لم تكمل سنة ' فقد اعدم في 17كانون الثاني عام 1961م، حيث اقتيد لومومبا إلى طريق القبر، صامتاً مذهولاً تماماً وعيناه زائغتان، ولم يبدِ أية مقاومة، واجه زمرة القتل الثالثة ووابل هائل من الرصاص المنطلق، ليصبح جسد رئيس الوزراء السابق كالغربال لكثرة ثقوب الرصاص . بعد التنفيذ، كانت الأرض قد امتلأت بنحو نصف كيلوغرام من الرصاصات الفارغة. بعد سبع وعشرين سنة، كانت الشجرة لا تزال مثقبة بالرصاص. أنجزت العملية كلها بحوالي خمس عشرة دقيقة . وليوبولد الثاني ملك بلجيكا، الذي فاق هتلر في الوحشية والجنون، حيث قتل اكثر من عشرة ملايين إنسان من

الكونغو، ورغم ان ملك بلجيكا ليوبولد الثاني لم يعاصر لومومبا، لأنه كان قد توفى في عام 1909م، ولكن لدمويته وبشاعته في القتل لأبناء الكونغو قام القاص بذكره، مثلما يذكر كل الطغاة والجلادين معه عن طريق الاستعارة أو المجاز أو التشابه أو المقارنة " علّمني إذن كيف وصل الزنج إليها ؟ من أين ؟ / قلت لي من النوبة / نعم / قلت لي لترَ ذلك الرجل الأشقر وعلى رأسه عمامة مرصعة بالياقوت / الجالس على عرش مهيب / المحدّق الى جسد أسود مسجى أمامه يصب على قدميه الماء المعطر بالورد، ويفرد أصابعه / قلت أعرف أن الجثة هي لوممبا، أما ذاك الاشقر فلا أعرفه / أرني ليوبولد كما وعدتني / أهذا هو ؟ حسن إذن / قلت لي أن الجسد المسجى، الابنوس – ص 510" .

## الهوامش والاحالات

*محمود جنداري– نص "العصور الأخيرة" في الاعمال الكاملة، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، 2018م. سنشير الى الصفحة فقط لان الاقتباسات جميعها مأخوذة من كتاب الاعمال الكاملة.

1-ليندا هَتْشيون – سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة : د حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت / لبنان، 2009م ، ص .128

2- م . ن . ص 142.

3- نبيلة ابراهيم – قص الحداثة، مجلة فصول، مج 67 ع 4، القاهرة، 1986م، ص 96.

4- تحرير : مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن – الحداثة ج1، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / العراق، 1987م، ص .71

5- مدونة كفاح الالوسي – صداقة لها طعم التبرزل .

6- ليندا هتشيون – الميتارواية والمحاكاة الساخرة وخطابات التاريخ، ترجمة : السيد إمام، مجلة فصول مج 2/25 العدد 98 شتاء 2017م .

7- تحرير : مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن – الحداثة ج2، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / العراق، 1990م، ص 181.

8- الطبري – تاريخ الرسل والملوك، دار التراث، بيروت / لبنان، 1968م، 412/ 9 .

نشرت في جريدة " الحقيقة " البغدادية العدد ( 2648 ) الثلاثاء 2024/4/16م .

# القص الغائب
# الشبيه بالكلمات المتقاطعة

"مسرورون ؟!

لا خلاف

في المسرة إذن تلك التي تحاولون اصطيادها منذ ألف وأربعمائة سنة؟/ نهاكم عنها ابن نوفل وأجلسكم في ظلالها ملا ضيف / قطعها عنكم القرني، وأوصلكم بها مولى بني مخزوم / وضع جمرتها في أفئدتكم علي العيسى فانشق عنها حسن البصري والطائي / جنيد بغداد وجنيد الكوفة وجنيد البصرة / أنكرها حلاج بغداد وحاباها حلاج الكوفة، وحسناً فعل حلاج حلب – ص 572"

.

قبل الشروع، علينا أن نتأمل، المقطع السردي، الذي ابتدأ في بداية قص " اصطياد الشمس ليلة خسوف القمر"، ولماذا قام القاص بجمع هذه الشخصيات المختلفة كل واحدة عن الأخرى مكاناً وزمناً في سرد واحد ؟ ابن نوفل هو ورقة بن نوفل بن اسد، من قريش، وامه هند بنت ابي كثير بن عبد بن قصي، حكيم جاهلي . اعتزل الأوثان قبل الأسلام، وامتنع عن اكل ذبائحها . وتنصر وقرأ كتب الأديان . ادرك اوائل عصر النبوة، ولم يدرك الدعوة . وهو ابن عم السيدة خديجة ام المؤمنين . ملا ضيف

الجبوري، منشد قصائد على الربابة، عائض القرني داعية اسلامي معاصر، سعودي، راتبه فوق 100 الف ريال سعودي . بنو مخزوم: من ابرز المعارضين للنبي محمد في مكة .علي العيسى ينشد على الربابة، حسن البصري : امام وقاضي ومحدث من علماء التابعين، ومن اكثر الشخصيات البارزة في عصر صدر الاسلام . داود الطائي : الإمام الفقيه، القدوة الزاهد أبو سليمان، داود بن نصير الطائي، الكوفي، أحد الأولياء .

لكن، ما هي التي يحاولون اصطيادها منذ الف واربعمائة سنة ؟ ولماذا اقترنت المسرة بالأصطياد ؟

فالقصة كما يكتب محمود جنداري عنها هي عنده " لابد لها من مسبار يغور في الاعماق لكشف المستويات الخفية والبعيدة في الحدث نفسه . تلك التي تحرك الجزء الظاهر من الحدث لنستدل به على المخفي منه . ولهذه المهمة التي تشبه الحفريات في النص لابد من ادوات معرفية جديدة : منها الغاء المركزية في الحدث، والاعتماد على بؤرة قص علنية أو خفية تمد بقية اجزاء النص بثيمة متشعبة "2.

وهنا، لابد للجزء الظاهر من ان يفضح الجزء المخفي، الجزء غير المعلن، من خلال نور الحقيقة الذي اخذ بالانتشار والتكاثف وتزايد ضياءه، لذا علينا البدء، البدء السليم، البدء المغسول بندى قطرات الغبشة التي تخرج من حدقات الآلهة في ساعة السحر لتغسل كل الدم المسفوح في ليلة مظلمة هوجاء غير

مستقرة، " خذوا مسرجة الدم وأعيدوا مسرجة الضوء الى اهلها / نحن اغتسلنا بماء دجلة ومسحنا أيدينا بحيطان المعابد المهيبة في حرّان بابل / منحنا أنفسنا للشمس – ص 572" .

ولكن، من يفكر جدياً في اصطياد الشمس ؟ وكيف ؟ وهل الشمس حقيقية أم مجازية ؟ " من هنا بدأ .. من جبل أزمر صعوداً الى شلالات الله الضوئية المتدفقة – ص 588" .

مسرورون ..؟! لا خلاف ابداً .

بالقتل المسرة ..

بالذبح المسرة ..

بل يتحول كل شيء كل شكل كل رسم كل صورة الى بنية ورمزا للقتل، للموت، بل يرى حتى في بنية الأرقام في أشكالها المجردة رموزاً للقتل، مرسومة في المخيلة "1،3،6،7،8،9،10/ الواحد والثاني هنديان والخامس لوطي/ السادس يشبه البلطة التي هشمت جمجمة شيخ المنشقين في منفاه/ والسابع خطاف تعلق به الدابة، أو البشر المذبوح في دكاكين الجزارة في بغداد/ الثامن يشبه مقصلة بصرية أقيمت على مقربة من الحسن البصري تفصل آلاف الرؤوس من أتباع علي بن محمد/ المنشق/ والتاسع مقصلة كوفية جدلت من حبال القنب، وأقيمت عند مدخل المسجد النبوي تحز رؤوس رهط عبد الله بن حنظلة/ المنشق – ص 581". فكل خارج عن بركة الخليفة وظل الخليفة يرجم، يعدم، حتى الهمسة مجرد التفكير بالهمسة يقام عليه الحد

من قبل المملوك. فالكل يتساوى امام الخليفة مادام ليس في صف الخليفة، صاحب الزنج وابن غسيل الملائكة سواء، يجب ان يذبحا.

هذا كله يؤدي بنا، ان نعمل على تعرية مواضعات الواقعية من قبل ما وراء القص " على نحو صريح، انها لا تتجاهلها أو تتخلى عنها , وكثيراً ما توفر المواضعات الواقعية المعيار أو الخلفية التي يمكن على أساسها إبراز الاستراتيجيات التجريبية . والأمر الأكثر وضوحاً بطبيعة الحال هو ان هذا يتيح مستوى راسخاً من المألوفية القرائية، التي يمكن أن تكون الانزياحات الناتجة بدونها خالية من أي معنى أو خارج الصيغ الاعتيادية للتواصل الأدبي حد مخاصمتها للذاكرة . " 3. لذا علينا وهذا مهم جدا باكتشاف بؤرة القص العلنية أو الخفية، لتكون لنا نقطة انطلاق، ومعرفة ما تريده هذه البؤرة، من خلال تفكيك النص السردي، والاستدلال عن مضامينه، من خلال البحث الجزئي في السرد , وهذا السرد لا يبنى الا باللغة " ويكون تحول السياق اعظم لأن المتخيل يبنى باللغة، وتتميز اللغة تحديداً بانسلاخها عن سياق محدد . ولا يتعين على اللغة ان تشير الى إشارية على نحو مباشر . إن عبارةً تُنْطق في سياق الحياة الواقعية وتشير الى موضوعات توجد بالفعل يمكن ان تنتقل الى سياقات عديدة مختلفة : يومية، أدبية، صحفية، فلسفية، علمية . وسوف تظل علاقة العلامات داخل العبارة كما هي، ولكن، بما ان علاقاتها بالعلامات خارجها قد

تحولت، فإن معنى العبارة سوف يتحول هو الآخر. وبذا يمكن أن تبدو لغة المتخيل وكأنما تحاكي اللغات اليومية للعالم "4.

هنا، مع هكذا اشتغال على القص، لا يعثر القارئ على البؤرة المضمرة بسهولة بل يحتاج الى حفر، والبحث عن ما وراء القص، رغم ان مثل هكذا قطعة سردية يكون القارىء غير مستوعب أو غير متفهم لما يجري داخل السرد، وتختلط عليه الامور وتتداخل عنده الخطوط ما بين المتخيل والواقع، وما بين الوهم والحقيقي، وايهما الاقرب الى الواقع، أو الى المتخيل، وبهذا تلتقي عملية قصدية القاص – رغم ان هذه العملية ليس كثيرة الاهمية بالنسبة للآخر – رغم انه لا يعول عليها كثيراً القاص مع مدى استيعاب ما يحصل , وبالذات مثل هكذا أسلوب اعتبره مفاجأة من حيث التجديد والطرح الحديث : " من عادته أن يصغي ومن عادتي أن أسأل / أين يجلس ملا ضيف ؟ / هنا / في المطلق / وتلك ربابته التي صنعتها عشتار من التنك / كنا سندفنها مع رفات الملك داؤود عند مصبات نهر الردن أو فلوات – طريبيل – الموحشة مع الناي والزرد والزبور وألواح الطين التي حملت أسماء مائة امرأة وطأهن الملك جميعاً اتخذ تسعاً وتسعين امرأة ثم قتل– يوريا– الحثيّ واغتصب امرأته/ قال لم انت مصعوق هكذا؟/ ص578".

ان قراءة مجموعة " مصاطب الآلهة "، تعطي للذي يقرأها مجموعة قراءات، مختلفة، متعددة، رغم ان هنالك قراءة واحدة

رئيسة ملحق بها قراءات أخرى، وهذه القراءة تخضع لعدة ضوابط: الذوق– مدى عمق الاستيعاب– دلالات الرؤية وجذورها الثقافية – عمق الخزين الابستمولوجي وتداخله مع النص– وان التشعب في الثيمات يمنح النص قوة وترابط رغم انه في الظاهر متشظٍ . "ذهبت الى جنيد بغداد ولا اعني صاحب الحلاج ولا مريد السهروردي/ أعني صاحب حماد عجرد ومطيع بن إياس/ وقفت بين يديه/ كان واقفاً في حضرة الخلافة/ تعرفت على المتوكل والى جانبه وكيع بن الجراح/ قلت هل بلغك نبأ المهرة التي عبرت أسوار أوروك الى السموات، وأضرمت حوافرها ناراً هائلة في سماء النحاس؟!/ حجب المتوكل عينيه المفقوأتين بيديه – ص 582" .

هنا، علينا أن ندقق بتأني الأسماء، وأن نبحث في فعل كل امرى منهم، ولا يجب ان تطغي اسطورة كل اسم على صاحبه، بل علينا الاخذ بكل التفاصيل الصغيرة .

حماد عجرد؛ هو من مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية، ولم يشتهر إلا في العباسية، ونادم الوليد بن يزيد الأموى، وقدم بغداد في أيام المهدي. وهو من الشعراء الجيدين، وكان ماجناً متّهماً بالزندقة .اغتيل، في أغلب الظن، بالأهواز في سنة إحدى وستين ومائة .

مطيع بن إياس (85 . 169هـ/704 . 785م )الشاعر المشهور بالمجون والتهتك. ولد في مدينة الكوفة، ونشأ في أسرة عربية شريفة مناصرة لبني أمية، والأخبار والنوادر، وسرعة البديهة وحضور

الجواب، وإتقان لعب الشطرنج، إلى الإلمام بمعارف عصره والاطلاع على ثقافات الأمم القديمة وعقائدها، فضلاً عن موهبته الشعرية وبراعته في التصرف بالشعر. وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية .

يعتبر جنيد البغدادي من طبقة المتصوفة المعتدلة، بعكس الحلاج الذي سبب للدولة العباسية المشاكل، عاصر الجنيد، اما السهروردي فكان معاصر للدولة الفاطمية في مدينة حلب، وقد قام بقتله صلاح الدين الايوبي . كما قتل الحلاج، اما حماد عجرد ومطيع بن اياس فعاشا في بحبوبة ،رغم مجونهما وتهتكهما واتهمهما بالزندقة. ولكن، المهم هو الوقوف بين يدي الخلافة التي تستمد شرعيتها من الله، ثم انتقلت شرعية الخلافة لتصبح بيد الغلمان المماليك. فالخلافة وقفت مع الجنيد وحماد عجرد ومطيع بن اياس، وهجرت الحلاج والسهروردي.

" مسرورون!

عجباً من أين تأتي المسرة الى تلك الحياة التي تعبرونها وانتم هائمون كالبهائم / مهووسون بالقتل ومفتونون بسيول الدم / فلا مهرب حتى يوم القيامة لمن عشق الدم في صباه وامتهن القتل في بداية حياته / هل هذه مسرتكم ؟ القسوة ؟ / ص 584 " .

مسرورون بماذا ؟ ولماذا ؟

اهذه مسرتكم قسوة الدم ؟

ولكن هل المسرة هي بين فخذي امرأة عاشقة .

## الهوامش والاحالات

1-محمود جنداري – الاعمال الكاملة، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق / سوريا، 2018م .

جميع الاقتباسات التي في الدراسة مستلة من كتاب الاعمال الكاملة، لذا سوف اشير الى رقم الصفحة فقط .

2-ياسين النصير – القاص محمود جنداري الجميل، ملاحق المدى، 3 / 3 / 2022م .

3- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الواعي بذاته : النظرية والممارسة، ترجمة : السيد امام، دار شهريار، البصرة / العراق، 2018م , ص 28.

4- ن . م . ص 48.

# لعبة الصور السردية المتشظية

ان نص "أمواج كالجبال"1، جاء في مجموعة " مصاطب الآلهة " التي صدرت عن دار أزمنة عام 1996م، تحت مسمى قصص، وكان نص " أمواج كالجبال " هو النص الأخير في المجموعة أي الثامن ، لذا قبل أن اتناوله، سأعرج على العنوان، وابين مدى قرب او تطابق عنوان النص أو عدم وجود صلة نهائيا مع ما جاء، ففي آية 42 من سورة هود، تقول الآية " وهي تجري بهمْ في موجٍ كالجبال ونادى نوح ابنه وكان في معزلٍ يا بني اركب معنا ولاتكن مع الكافرين" . ولولا عبارة " أمواج كالجبال " التي وضعت كعنوان للنص، لما كان اتيت على ذكرها , لأن عند قرأتنا للنص الظاهر لا نعثر على أي شيء يشير الى ذلك، ولكن ربما اذا أولنا الجمل نعثر على شيء ما . لأن " التمثيل الفني ( الاستطيقي ) لا يقدم صورة مشابهة لما يمثل، بل صورة بديلة عنه . بكلمة أخرى، هناك فرق بين الواقع وما يمثله "2 . واحياناً العبارة ذاتها ولكن معناها مختلف كما قلت . وقصدية القاص لا تتوضح الا بعد ان نفكك النص لكي نقوم بفهمه وتأويله .

ومنذ البداية يبين لنا السارد، ان هنالك شخص يتكلم عنه، الذي هو قريب من الموت، تعبان، يتملكه شعور طاغي بالاغتراب وهو وسط اهله واصدقائه، بهذه الصورة يرسم لنا السارد هذا الإنسان : " بينه وبين الموت خطوة فهو مضني القلب /

متعب / هدّه السفر والترحال والاغتراب وسط اهله / غير أن المسافات تقصر / والأزمنة تتداخل / وها هو يطأ الأرض ويبلغ مدينته النائمة منذ عشرين قرناً في حضن النهر / والنهر مسافر – ص 627". والبعض قد يتسأل لماذا هو بهذه الحالة، ورغم ذلك الا ان النهر دائما يعود، لذا اطلق عليه النهر الامير رغم مائه الخابط واسماكه العمياء، نعم اطلق عليه " النهر الامير " من قبل الناس بكل رضى وبكل محبة .

وكذلك يطلق على هذا الشخص المتداعي الغريب وسط اهله " سيد الكلام "، وهذا الاسم يطلق عليه من قبل رسول أرابخا، أي رسول مدينة كركوك، حينما يسأله " لا تخف إني أسألك عن البلاغة ؟ ما البلاغة يا سيد الكلام ؟ ! – ص 629" . هل هذا السؤال تأكيد أم تأكيد مكرر، لأن سيد الكلام هو سيد البلاغة كلها، وهو سيد الفصاحة كلها، وسيد الكلام هذا " في كل ليلة رأس سنة بابلية / ألتقيا / كان لقاؤها الأول على اطراف مدينة شرقاط عند انحناءة بحر دجلة / اختفيا تحت صخرة معلقة في مغارة / امتدت أصابعه المرتعشة المسكونة بخوف القرون والأزمنة الحمراء المتراكم / يمتزج الخوف بالشبق فيرتجف الرجل / لمس نهديها فانتفضا بعنف / كانت ترتجف من البرد والخوف والشهوة / وكانا يدوران معاً، الأرض ومع الشهوة العنيفة والخوف والبرد، ومع ذلك نزع حزامه وخلعت ثوبها وأعطيا وجهيهما للنار – ص 630" . أن هذا المقطع يمنحنا الكثير من التأويلات، ويمنحنا الكثير من

الحبكات التي نستخلصها من موقف تخييلي أو تاريخي، مع مقاربة واقعة بين المتخيل والتاريخي، تستظل تحت واقع بين بين، بوصفه متخيلاً، لأن الأدب كان على الدوام يُبدع أو ينتج شيئاً ما . وهنا عند قراءة ما وراء القص " تصبح المعايير الادبية موضوع المحاكاة الساخرة، يصبح القارىء على وعي بعلاقة النظامين التاريخي والثقافي بالنظام الأدبي . إن المحاكاة الساخرة لمعيار أو نمط أدبي سابق تعري حتماً علاقة ذلك المعيار بسياقه التاريخي الأصلي، من خلال كسر مألوفية التنسيق ضمن حاضر تاريخي تغيرت معاييره الأدبية والاجتماعية، تعدل محاكاة شكل أدبي العلاقة بين المواضعة الادبية والمعايير الثقافية والتاريخية، محدثة تحولاً في مجمل نظام العلاقات " 3.

وفي نص " امواج كالجبال " نعثر على القصة الدينية – الاسطورية، ما بين الملك عاموس والعجل، وان ثور السامري هو ليس الثور ابيس المصري، كان ابيس في الميثولوجيا المصرية الفرعونية القديمة، الثور المقدس أو الرب الثور لمدينة ممفيس، وكان يرمز للخصوبة، واعتبره قدماء المصريين روح الاله بتاح، لهذا كان يتوج بوضع قرص الشمس بين قرنيه . ولهذا اليوم ظل لغز العجل المعبود الذهبي، ما بين اليهود الذين يقولون ان من صنعه هو هارون شقيق النبي موسى، وبين القرآن الذي يبري هارون، والمفسرون يؤكدون : ان السامري تحدى الجميع . واستغل الذهب المسروق من نساء المصريين ليلة خروج بني اسرائيل من مصر،

وتوجد أقوال أن العجل ليس لأبيس بل هو (بعل) الإله الكنعاني، أو (حتحور) البقرة المصرية المقدسة، لكن هذا مردود، فكل أخبار العجل تقول أنه (ثور أو عجل) ليس (بقرة) وكذلك فبعل كان إلها كنعانيا يمثل وجهة نظر وثنية ثار عليها اليهود الأوائل، كذلك فطبيعة أبيس تقول أنها تطورت من صورتها المصرية لصورة أخرى عبرانية ظلت سائدة في المملكة الشمالية لإسرائيل بعد سليمان، بينما هذه الصورة اختفت عند مملكة يهوذا الجنوبية واستبدلوها بالملائكة، ففي الشمال يركب بعل الثيران والعجول.. بينما في الجنوب يركب يهوه الملائكة الذين يسمون (بالكروبيم).

ومن أهم الأنبياء كان عاموس أولَ من أخذ على عاتقه مهمةَ تبرئةِ يهوه من نقض عهده مع إسرائيل. وقد عاش في السنوات الأخيرة لحكم الملك الإسرائيلي يربعام بن يوآش الذي حكم من ٧٩٣ إلى ٧٨٣ قبل الميلاد، وكان عاموس من قريةِ تقوع الواقعة جنوبي بيت لحم في مملكة يهوذا الجنوبية. ينظر عاموس حوله فيجد الأغنياء يمرحون في بذَخ وتَرَف وذَهَب وخَمْر، وكان بإمكانهم تقديم القرابين ليهوه ليرضى، بينما الفقراء في ضنكٍ شديد ولا يملكون حق القربان لتقديمه ليهوه لينظر إليهم وإلى مشاكلهم، ومن هنا يقف عاموس يُعلِن وحي يهوه إذ يقول: بغضت، كرهت أعيادكم، ولست ألتذ باعتكافاتكم، إني إذا قدَّمتم لي محرقاتكم لا أرتضي، وذبائح السلامة من مُسمَّناتكم لا ألتفت إليها، أبعد عني ضجة أغانيك، ونغمة ربابك لا أسمع. (عاموس، 5:

21–23) .لقد بدأ الحس بالفوارق الاجتماعية يتضح ويعلو زمن عاموس الذي أعلن أن يهوه لم يعد يرضى بالثيران السمينة والعزف في معبده، إنه يريد الآن العدل. وبالفعل تتحقق نبوءات عاموس، ويهبط الآشوريون بجيوشهم على مملكة إسرائيل، ويَسْبون أهلها وبخاصة الطبقة المترفة منهم، واحتل سرجون الثاني الآشوري إسرائيل بعد أن نهبها، لكنَّنا بقَدْر من التدقيق في مصادر التاريخ نكتشف " أن عاموس لم يكن بحاجةٍ لِوَحيِ يهوه لكي يُدرِك أن الخطر الآشوري قد بات على أبواب السامرة "، خاصةً بعد اتجاهِ جيوشِ تجلات بلاسر الثالث الآشوري جنوبًا، وتهجيره أينما حل وفتح للنخبة من البلاد المفتوحة إلى آشور . " في مصر دخلوا جسد – أبيس – واحتموا بقدسيته المقدسة، لكنه ليس العجل الذي صنعه اسرائيل من الحلي المسروقة أو المقترضة من نساء إمبابة وممفيس / انما العجل الاحمر / أبيس التاريخ القومي الذي نحره الملك عاموس بساطور فينيقيا المرعب / عاموس لم يمد الى لحم العجل فهو مولع بلحم النساء – ص 632 " . وما بين لحم النساء ولحم العجل تتم الصفقة مع الاله . ولأن " الأفخاذ الطرية المكشوفة بمهارة، وكان الرب قد اصطفاها ليوحي بمجانية اللحوم الباردة التي عافها السلاجقة والثقفيون، وابتدأت في النهوض قبل بدء الزمان وكانت الهجرة – 633 " .

من هو المهاجر، المهاجر رجلاً من اهل أفرايم بالعبرية وابراهيم بالعربية، " قاصداً بيت المقدس أو بيت لحم وكان معه

خليلته وغلامه / والطريق بين مصبات نهر الاردن الى الربع الخالي طويلة والرذاذ شحيح ومر، والليل مدلهم والبلقع يمتد مثل سماوات رخوة، والأعداء يحيطون الرجل المهاجر في مرتكنه – لدي النبي – بليعال / يطلبون الغلام ويرفضون الخليلة / البس الخليلة زي الغلام فقضوا ليلتهم يمزجون الماء بالصلصال حتى خرجت منها روحها قبل انبلاج الفجر / - ص 634 " . الأعداء جماعة بليعال يريدون الغلام، لذا عرض المستضيف اللاوي على الرجال اغتصاب ابنته العذراء والخليلة، ولكن بعدما رفض الرجال قام الكاهن باخرج خليلته أو سريته لهم، فاغتصبوها طوال الليل حتى الفجر ( قض19 : 25 ) وفي الصباح وجدها اللاوي ميتة على العتبة، فقام بتقطيع أوصال جسدها الى اثني عشرة قطعة ( على عدد الأسباط ) "وَأَرْسَلَهَا إِلَى جَمِيعِ تُخُومِ إِسْرَائِيلَ" (قض 19: 29)، وذلك ليثير حَفيظَة كل سكان فلسطين للانتقام من سكان جبعة بنيامين (قض 20: 1-48). وبليعال تتكون من كلمتين بلي – عال، ظهرت في القرن الاول الميلادي، تم استخدام كلمة Belial بليعال . كاسم للشيطان ورمز للشر والباطل .

ونرى ان القصة نفسها في الكتب الدينية – التاريخية – الاسطورية، وفي الرؤية المطروحة من قبل القاص محمود جنداري، أي أن دلالاتها متطابقة في الاشتغال، الا في وجود بعض الاختلافات للضرورة الفنية القصصية والعمل على تعميق المخيلة، ولكن المتخيل يعمل على الخروج عن النفس من النفس من خلال

صدمة الاستغراب أو الدهشة التي تتكون عند تحويل العادي الى غرائبي، أي أن المتخيل يمثل القدرة على الابداع والتأويل من خلال نقل العادي الى غير عادي . ولأن المتخيل الأدبي يعتبر شكل من اشكال اللعب، لذا ينبري ما وراء القص لتبيان التالي " أن اللعب نشاط مستقل نسبياً ولكنه يمتلك قيمة محددة في العالم الواقعي . إن اللعب يجري تيسيره عبر القواعد والأدوار، وتعمل ما وراء القص على استجلاء القواعد الخيالية من اجل اكتشاف دور المتخيلات في الحياة . إنها تهدف الى اكتشاف كيف ' يلعب ' كل منا واقعه الخاص "4 .

في مجموعة " مصاطب الآلهة "، يعمل محمود جنداري على اجبار القارىء ان يذهب الى التأويل أو الى اقصى التأويل، ولكن بعيداً عن تأويل سوزان سونتاج الذي حولته الى ظلال معاني متموجة، " وإذا لم يُنظر الى التأويل على أنه شيء يُجري عل التخييل، بل بالأحرى على أنه شيء يجري في التخييل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفاً يتعذر الدفاع عنه "5، فإن التأويل هنا مرادف للخيال .

" غضب أسامة واحتج / لماذا لا تسألون علياً والزبير والبراء فيهم فقهاؤكم أصحاب عبد الله بن مسعود؟ / هم خالعو الدنيا والزاهدون فيها / أبو الدرداء وعثمان بن مظعون / لماذا لا تسألون بن مظعون ؟ سيد الكلام وسيد الرمل والجوع والقتال ؟ - ص 634 " .

وبعد اسطر معدودة، نقرأ شيئاً أخر، نقرأ اضداد متكافئة، ظاهرياً، ولكنها متوحدة باطنياً، مما يعني ان هذه المتناقضات تجتمع في اللحظة ذاتها وتختلف في اللحظة ذاتها ايضاً:

" أسرت الملكة – نابوناهيد – الجميلة القاسية / الهادئة/ المفرطة في الاناقة والحب/ خسرت المعركة ولكنها لم تخسر الحياة فراحت تهوّي نهديها المشرئبين على صدى حمحمة خيل الفرسان وصليل سيوفهم وبكاء احواضهم المزدحمة بالمياه العنيفة، ثم تسترخي على نقر اصابع رجولية ماهرة تمسد لها جلدها الناعم، وتدهنه بزيت الخروع المعطر ولبان الزهر / وفي ركن من أركان المملكة عند مشتل من الآس في عربايا أو المدائن /عند شارع الموكب أو تحت قدمي الأسد الجاثم في ذلك الركن ،يغمي عليها بين ساعة وساعة من فرط اللذة – ص 35 " .

اخيراً، اقول ان السرد – السحر في الاسطر الأخيرة من نص " أمواج كالجبال "، وقفت امامه طويلاً، وقمت بالدخول اليه بكل محبة وعذوبة، لكي اكون بالقرب من قائله وبالقرب من معانيه وتحولاته الوجودية :

إنها مني أنا الألم والزمن المغترب من المتجهمة نحو الموت والخراب الذي يقرض الدم النازف بلا تقوى :

اجلس الآن عند استواء الأرض .

في معبد جبل المرايا الشبيه بالدرك الأسفل وفي باطن الأروح يتحوّل الجحيم الى فردوس / وبين الجحيم والفردوس ثمة

خوازيق اجلس على أحدها مدهوناً بالزيت وشحم البقر والأرواح تنتقل يقظة متحفزة هنا وهناك / سيدة الأرواح، روحي وانا رفيق اصدقاء الضياع الرافدين في بحيرات الدم ينتظرون اليه الخمر أن تأتيهم بشيء يبللون به حلوقهم الجافة / أنا شقيق إله الكتابة الأعمى واقرب حواريه، أبحث في عينيه عن نور النسيان أو مدخل غرق منه لملاقاة الرجل الطيب شقيق اوتونابشتم الكريم الذي أودته المياه والطمي / أنا صاحبكم في الاهواز الذي البستموه جلد النمر وتجاهلتم موقعي منها، دنياكم هذه التي اختفت عني نقاء أطرافها / أنا صاحبكم الظاهر بيبرس أو الظاهر محمود، خطورة بخطورة، فلا تجعلوا الأمر يتفاقم ولا تدخلوا في الغلو مع البهاليل الذين لا وطن لهم، انني واياكم امام ابواب مدينة الله .. وآخر المدن نبحث في آخر النقوش في طابوقها لأصفر عن زمان قيام – حلبايا – ودمشق وعربايا .

إنني أنتظر على جبل هوريب قنديلاً ينزل من سماء الدخان يضيء لي مكاني في زاويتي هذه، لأرى ماذا اكتب، وماذا ستفعلون بهذه الخيمة الخضراء التي تحجب الشمس عند استواء الأرض ..

## الهوامش والاحالات

1-محمود جنداري – الاعمال الكاملة، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، 2018م .

جميع الاقتباسات التي في الدراسة مستلة من كتاب الاعمال الكاملة، لذا سوف اشير الى رقم الصفحة فقط .

2-ليندا هَتْشيون – سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة : د . حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت / لبنان، 2009م، ص 52 .

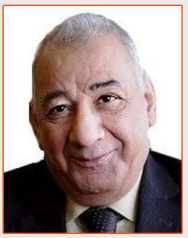
3- باتريشيا وُوه – الميتافكشن : المتخيل السردي الوعي بذاته : النظرية والممارسة، ترجمة : السيد إمام، دار شهريار، البصرة / العراق، 2018م، ص 84 .

4- م . ن . ص 47 .

5- تحرير: سوزان روبين سليمان و انجي كروسمان، القارىء في النص : مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة : د حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس/ ليبيا، 2007م، ص 198.

# المحتويات

تداخل ظاهراتي واستقلال فلسفي..... 5
محمود جنداري في لعبة تطريس المعنى والقصد..... 13
الرمز الأسطوري بديلاً عن الواقع..... 21
قراءة من منظور المتخيل– التأويلي في رؤية الواقع..... 39
القص الاسطوري في المتخيل السردي..... 57
استدعاء التاريخ في السخرية من الحاضر ونقده..... 69
الرمزية، التاريخية، السحرية في تمثيل الواقع..... 79
العصور الاخيرة بين المحابر المترعة والسراويل الشفافة..... 93
القص الغائب الشبيه بالكلمات المتقاطعة..... 105
لعبة الصور السردية المتشظية..... 113



بقى وعي جنداري متجاوزاً السائد ، والمألـــوف والعادي ،واتسمت شخصيته الكتابية بالمغايـرة والاختلاف والتجديد بطابع إشكـالي ، وتاكيـداً عل ذلك قصصه الأخيـــرة ، التي اشتغل فيـــها على خلق كتابـة متحـــررة ، ذات نـــمط حديث تماماً ، وتقنيـــة جديدة ، كل ذلك يحـــدث في حضور قاص ضمني في النص دائماً ، وحضـور القاص هذا يمنح السارد تفويض سلطاته اليـــه بمعنى هـــذا كلـــه يخلـــق سارداً بيـــده كـــل السلطات الممنوحة له . وهنا ، احاول ان اقـول ان التناصية تستبـــدل العلاقـــة المرتابـــة بين المؤلف والنص بالعلاقة بيـــن القـــارىء والنص تلك التي تموضع هنـدسة المعنـــى النـــصي ضمن تاريخ الخطاب نفسه .